الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بالقايد -تلمسان

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه LMD تخصص الفن والتواصل موسومة ب

التواصل الفني بين المشرق والمغرب الإسلاميين من خلال الخط العربي
اللوحة الخطية المعاصرة أنموذجا

إعداد:
بوكوردان سعودي

إشراف:
د. بلبشير عبد الرزاق

أعضاء لجنة المناقشة

د. سوالمي حبيب	أستاذ محاض (أ)	جامعة تلمسان	رئيسا
د. بلبشير عبد الرزاق	أستاذ محاض (أ)	جامعة تلمسان	مشرفا
د. رحوي حسين	أستاذ محاض (أ)	جامعة تلمسان	مناقشا
أ.د. رضا جمعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مناقشا
د. أميمون بن براهيم	أستاذ محاض (أ)	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية 2020 - 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى والدي الغالي الذي أضاء دربي، وعلمني الصبر، ومهد لي صعاب طريق العلم . . .

إلى والدتي الحنون التي تساندني في كل شؤون الحياة، وتزرع في المحبة والقوة . . .

إلى زوجي الحنون ورفيقة دربي التي حضنت معي كل المتاعب، بكل الرّفق والأناة .

إلى صغيري الوحيد: ياسر .

إلى إخوتي، سندي في هذه الحياة . . .

إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد .

إلى أستاذي الدكتور بلبشير عبد الرزاق .

شكر وعرفان

أتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان والتقدير إلى مشرفي الفاضل:

الأستاذ الدكتور: **بلبشير عبد الرزاق**.

كما أتوجه بخالص الشكر إلى التي صبرت كثيرا لأجلي وساندتني في أطوار بحثي.

إلى الغالية زوجتي.

إلى أخي وصديقي الدكتور يحيى بشلاغم، فقد كان مصدر دعم مادي ومعنوي لا ينضب.

إلى استاذي المحترم الدكتور حولية يحيى، فقد كان لي قدوة في مسار إعداد الاطروحة.

إلى أستاذي الدكتور رضا جمعي وصديقي جمال وخالد اللّذين كانوا عوناً لي .

إلى كل من ساعدني من بعيد أو من قريب.

مقدمة

مقدمة:

إن الحضارة الإنسانية قد خلفت كثيرُ آثارٍ في جوانب شتى، جعلت منها معالم ومعاير لقياس الثقافة والتطور لمجتمع دون آخر، ولعل أعظم ما خلفه الإنسان الكتابة التي بها تمكن من نقل المعارف، وكذا تناقلها بين الشعوب، هذا فضلا على أنها أداة للتواصل بين الناس، يُعَبَّرُ بها عن الأصوات، وفضلا على أن مسألة الكتابة هي إشكالية متنازع على كثير من نظرياتها، إلا أن المظهر البارز للعيان بخصوص الكتابة والخط، هل هما اسمان لمسمى واحد، أم أن الكتابة شيء والخط شيء آخر؟ ففي البلاد العربية والإسلامية، احتكمت الشعوب إلى الخط العربي وسيلة للتواصل، ووسيلة للتعلم قرونا طويلة، ومازالت تمتد إلى يوم الناس هذا، على الرغم من تضاءل الاهتمام بالخط العربي في هذا العصر على غرار ما كان عليه أيام عزّ الخلافات الإسلامية المتعاقبة، هذا ولا يكتفي تنازع الآراء عند هذا الحد في قضية الخط العربي بل يتجاوزه إلى مسألة التصنيف، من حيث هو فن أم هو دون ذلك، فمن الدارسين والباحثين الذين اهتموا به (الخط العربي)، من انتصر لكونه فنا تشكيليا، ومنهم من اكتفى بكونه أداة للكتابة والتواصل، وأثر إنساني كباقي الآثار الإنسانية غير الفنية، ولعل هذا إجحاف منهم إذ أن الخط العربي على مدى مسيرته أثبت الخطاطون أنه فن خالص، بل ويتجاوز في كثير من الأحيان أساليب وطرائق في فن التصور التشكيلي، سواء في تقنياته أو دلالاته، حتى استجابته لقوانين ومعايير الفن من مثل عناصر التكوين الفني داخل اللوحة الفنية التشكيلية، ثم أن فن الخط العربي امتحنته التجارب الفنية الكلاسيكية والمعاصرة الغربية والشرقية على حدّ سواء، وأثبت جدارته فنا راقيا في كل أحوال استعماله إما منفردا أو متداخلا مع غيره من تطبيقات الفنون الأخرى كمثل الزخرفة والمنمنمات العربية الإسلامية، وكذا لما استخدمه الخطاطون الفنانون في إنجاز لوحاتهم المعاصرة، زمن التجريد والتعبير والمستقبلية والوحشية والانطباعية وغيرها من الأساليب الفنية الغربية خاصة الحديثة والمعاصرة، ففي زمن طغى فيه الفن الغربي على العالم كله بمدارسه وتقنياته وتداعياته، برز للفنانين العرب والمسلمين سؤال الهوية وطفا على السطح، وذلك ما دعاهم إلى ابتداع أسلوبهم في تكوين لوحاتهم الفنية انطلاقا من اعتماد الخط

مفردة فنية، ومن ذلك ما جاء في بيان جماعة البعد الواحد، ثم تلتها تجارب كثيرة اختُلف في تعيين السابق فيها من اللاحق، إلا أن بيت القصيد فيها ليس تاريخها في هذا البحث، وإنما كونها أداة للتواصل الفني بين المشرق والمغرب، من خلال الخط العربي، ونحن إذ نتناول هذا الجانب من البحث معتقدين أن فيه جانبا مهما من الجدة الداعية للبحث في ثناياه، وجدنا أن المشرق والمغرب الإسلاميين قد بنيا جسورا للتواصل بينهما لعل أهمها عند هذا المستوى من البحث، تواصلهم بواسطة الخط العربي، ولأن هذا ليس بجديد بين المشرق والمغرب، كان لابد من ضبط الزمان وهو محل الجدّة في بحثنا هذا، إذا كانت اللوحة الخطية المعاصرة هي محل الدراسة والبحث عن آليات التواصل الفني من خلال الخط العربي بين المشارقة والمغاربة، لذلك كان بحثنا هذا موسوما بالعنوان التالي: **التواصل الفني بين المشرق والمغرب الإسلاميين من خلال الخط العربي: اللوحة الخطية المعاصرة أنموذجا.**

إن موضوعا فنيا مثل الذي تتناوله دراستنا، من شأنه أن ينفتح على كثير من التساؤلات الجوهرية التي تبحث مسألة التواصل الفني وآلياته، انطلاقا من تاريخ الخط العربي ومجالات تطبيقه، وصولا إلى كونه فنا خالصا مستقلا بذاته، ذلك أن الحرف العربي في الفترة المعاصرة؛ غدا مفردة تشكيلية لها شخصيتها المتفرّدة، ولها دلالتها المختلفة عن العناصر التشكيلية الأخرى، وبقدر ما تكون في غنى عن اختلاطها بالعناصر التشكيلية المتعارف عليها في الفن التشكيلي، بقدر ما يمكنها أن تتداخل معها في عمل فني واحد، وهذا من شأنه أن يوسع دائرة مفهوم التواصل الفني بين الشعوب التي تتعامل مع الحرف العربي كتابة وفنا، ذلك أن الفن يضيف لغة أخرى إلى لغة التواصل بواسطة الكلام والكتابة، فالحرف العربي من صفاته أنه حمال أوجه للفهم والدلالة، شأنه شأن اللغة العربية التي يعبر عن أصواتها، وتزداد هالة الخط العربي اتساعا كلما كان حضوره كثيفا في اللوحات الفنية خاصة منها الخطية، وعلى الرغم من حضور الخط العربي في اللوحات الخطية الكلاسيكية (القديمة)، إلا أن حضوره في اللوحة الخطية المعاصرة كان له وقع آخر على مستوى التنظير للفن، وعلى مستوى الجماليات أيضا، ذلك ما يلزمنا خلال هذا البحث بالإجابة عن الإشكالية التي مضمونها:

ما فحوى التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي، انطلاقا من قراءة تاريخية له، وكيف يمكن تفسير والتماس ذلك في اللوحة الخطية المعاصرة؟

إن موضوعا وسيعا فسيح المحاور البحثية مثل بحثنا الموسوم بعنوان:

- التواصل الفني بين المشرق والمغرب الإسلاميين من خلال الخط العربي: اللوحة الخطية المعاصرة أنموذجا – من شأنه أن يثير العقول لتطرح كثيرا من الأسئلة التي تثور من فورها بخصوص مسألة التواصل الفني، والتي تضاف إلى الإشكالية الرئيسة للدراسة، ولعل بدايتها قضية اللغة والخط في المشرق والمغرب، فعلى الرغم من الاتفاق شبه المطلق بشأن الكتابة واللغة والخط في المشرق بأنه الأصل وغيره الفصل إلا أن اللبس ما يزال يحيط بحال المغرب آنذاك (على الأقل قبل الفتح الإسلامي للمغرب)، فهل كان المغرب جاهلا للخط العربي واللغة العربية جملة وتفصيلا إلى أن جاء الفتح الإسلامي وتعلم سكان المغرب –(شمال أفريقية خاصة)– العربية لسانا وخطا؟ أم أن الخط العربي يكون قد وطّن لنفسه في المغرب قبل الإسلام؟ وما هي إذا الطرق التي انتقل بها الخط من المشرق إلى المغرب قبل وبعد الفتح، من جانبها التواصلي والوظيفي؟ وماذا عن الجانب الفني إذا قرن الخط العربي بالفن التشكيلي؟ وكيف تطور من أداة للتواصل بين المشارقة والمغاربة وغيرهم إلى عنصر فني قائم بذاته؟

لا شك أن الزمن هو الرابط الذي من خلاله حدث هذا التطور التواصلي والفني، فكيف كان تناول المغاربة أداة للتواصل بعد أن لم يكن خطهم السائد؟ إذ تذكر كثير من الدراسات التاريخية أن الخط الذي كان متداولا في المغرب قبل الفتح الإسلامي؛ هو كتابة التيفيناغ التي كانت قد بدأت تفقد حياتها مع الوجود الاستعماري المتوالي لشمال أفريقية من قبل الوندال والبيزنطيين والرومان الذين كادوا يقضون على هذه الكتابة ويستبدلونها بخطهم ولغتهم، فالمغاربة لم يكتفوا فقط بتناوله وتبنيه أداة للتواصل والوظيفة في العلم والتدوين، بل زادوا على ذلك أدوارا تحسب لهم وجعلوه أداة للفن التشكيلي أيضا؛ على غرار نظرائهم في المشرق، فصار حقيقا على الدارسين في مجال الخط العربي – من جوانبه الفنية عند المشارقة والمغاربة – أن يتدارسوه بين الوظيفة والجمالية بين المشرق والمغرب، وهو ذاك ما نحاول

تقريره في هذه الدراسة، لنجيب عن فحوى الإشكالية الأساسية، التي بدورها تتفرع إلى كثير أسئلة منها ما يدرج في هذا التقديم ومنها ما سيرد في متن البحث لما تدعو الحاجة إلى ذلك، فمن أهم ما تجدر الإشارة إليه في مستهل هذا البحث أن اللوحة الخطية المعاصرة لم تأخذ حقها ومستحقها من البحث والدراسة؛ خاصة في رسائل الماجستير والدكتوراه ونخص بالذكر في الجامعة الجزائرية، ذلك أننا حديثو عهد بالبحوث الأكاديمية الدكتوارئية التي تعنى بالبحث في مسائل الفن وقضاياه، ذلك أن الجامعة الجزائرية بصفة عامة استحدثت هذا إلا مؤخرا، فما يزال البحث في الخط العربي – على كثرة الدراسات فيه من جوانب شتى– لم يعط اللوحة الخطية المعاصرة حقها من البحث والتدقيق والتنقيح، ومن هنا تظهر أهمية هذا البحث إذ تكمن أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على جانب أخر من جوانب الفن– اللوحة الخطية المعاصرة– وذلك بربط الصلة بيت هذا النشاط الإنساني – الإبداعي وخاصيته التعبيرية الاتصالية .

فاللوحة الفنية كانت ولا تزال من أبرز وسائل الاتصال والتعبير التي اعتمدتها البشرية، وهي توفِّر ميدانا خصبا لبحوث الفن التشكيلي وهذا بالضبط ما سعينا إلى استثماره من خلال هذه الدراسة التي اهتمت بما يمكن أن نسميه الاتصال الفني عبر اللوحة الخطية المعاصرة. خاصة وأن مسألة تطفو على السطح بخصوص الفن الحديث والمعاصر إذ ينتاب الباحثين شغشبة في مسألة الانتساب، بين المشارقة والمغاربة من جهة وبين العرب وأمثالهم ممن يشتغلون على الحرف العربي وما يقابلهم من الفنانين في الغرب وهم رواد له وأصحاب نظريات فيه، وما نحن في البلاد العربية إلا أصحاب طلب للعلم في هذا المجال، فأكثر من نظر للفن، وخاصة منه الفن المعاصر هم الغربيون دون شك، ولتزول هذه الشغشبة من فكر من يشتغل على الحرف العرب فنا ووظيفة، كان لا بد أيضا من الفصل في ماهية الكتابة والخط من جهة، ومن جهة أخرى كيف نفسر هذا الانتقال من الوظيفة التدوينية، التزيينية، التواصلية، إلى تمثّله في كونه مفردة تشكيلية مجردة قائمة بذاتها؟ على رأي جماعة البعد الواحد في اللوحة الخطية الحروفية، حين صار الحرف العربي محمولا على الكانفاس بعيدا عن مواطنه التي ألفها، فهل يكون قد تخلص من مرافقة مجالات توظيفه؟ أم يمكن القول أنه انفصل بذاته في اللوحة الخطية المعاصرة (الحروفية)

لينشئ لذاته مجالا جديدا ينافس به الفنون التشكيلية الأخرى تحت مسمى نظرية الفن العربي التي نادى بها حسن شاكر آل سعيد؟ وذلك بالنظر إلى أن الخط العربي ارتبط وجوده دوما بالزخرفة والعمارة، وغيرها من مجالات توظيفه، فهل يمكن القول أن الخط في الحروفية صار خدما لنفسه بنفسه بعد أن كان خادما لغيره في المجالات المألوفة لدى الفن الإسلامي؟ هذه التساؤلات وغيرها في ثنايا هذه الدراسة تدفعنا دون شك إلى حسم الأمر في مسألة المناهج المتبعة، ففي إشكالية كالتي نعالجها تستدعي النظر في مسائل تاريخية، وأخرى فنية جمالية، وتتعدى إلى مجالات أخرى كمثل علوم الاتصال والاجتماع، ومادام هذا البحث يندرج تحت مسمى فنيا مربوطا بعلم الاتصال، لابد أن منهجية البحث في الفنون والعلوم الإنسانية تكون هي الأكثر استخداما من أجل معالجة مفاصل هذه الأطروحة، ومما لا يخفى على دارس في مجال الفنون والجماليات أن المناهج فيها متداخلة لتداخل الاختصاصات في الفن، فإن المناهج المتبعة تكون أيضا متداخلة متراكبة يخدم بعضها بعضا، نذكر منها ما هو أساس لا غنى عنه لإنجاز البحث، فلابد من الاستعانة بالمنهج التاريخي ولو على سبيل السرد الكرونولوجي لتطور الكتابة والخط العربي، كما تدعو الضرورة إلى الاستعانة بمناهج علوم الاتصال وما ينبثق منها أو ينبني عليها ذلك أنها تتناول ما هو موضوع لعلم الاجتماع، وأهم ما يساعد على النبش في ثنايا مشكلات أطروحتنا المنهج الجمالي، المبني على علم الجمال وفلسفة الفن والنقد الفني والتحليل والمقارنة، ذلك أن موضوعنا يتناول على وجه الخصوص مسألة التواصل الفني بين قطبين جغرافيين من خلال أداة فنية وهي الخط العربي، يضاف إلى ذلك أن العينات التي ستدرس في هذا البحث، هي لوحات خطية فنية معاصرة تحت مسمى الحروفية، وهذا ما يحتم علينا أن نجري مقارنات وتحاليل إنشائية، وقراءات وصفية ودلالية لبعض اللوحات محل الدراسة مدعمة بأمثلة من النقد الحديث للوحات الفنية المعاصرة.

وإذ كان ميولنا للخط العربي والإمكانيات الفائقة فيه من حيث هو يزخر بجوهر تصميمي فريد، فذا الميول الشخصي لهذا المجال الفني هو أحد أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار دراسته، إلا أن أسبابا أخرى موضوعية دعت إلى تناول هذا المحور متعلق بالتواصل الفني من خلال الخط العربي بين المشارقة والمغاربة، ومنها أن الدراسات التي تعنى بالجوانب الفنية والجمالية كذلك المقاربات النقدية والفلسفية

المحيطة بالفن، وخاصة منه الخط العربي في منتجاته المعاصرة من لوحات حروفية، بل الأخص من ذلك أنها عزيزة تماما في الدراسات الجامعية الجزائرية، لذلك كان لزاما ومن باب الإضافة المعرفية للمكتبة الجزائرية في هذا المجال البكر، أن يؤخذ هذا الموضوع قيد دراستنا على محمل الجد وعلى عاتق التكليف، حتى يكون فاتحة لما يأتي بعده من بحوث خاصة تلك التي تجمع بين علوم الاتصال والفن، فالخط العربي حمال أوجه وهو مدعاة للبحث والتأمل من وجهاته المختلفة، وللإحاطة بهذا الموضوع خُبرا وعلما كان لابد من اتباع خطة مضبوطة لمعالجته، والإجابة عن فحوى إشكاليته وما يتبعها من أسئلة فرعية سيتم التطرق لها في مفاصل هذا البحث، ولما كان لا بد أن تكون الخواتيم مطابقة نتائجها للمقدمات إذا كان البحث مضبوطا في فروضه وأهدافه قسمنا بحثنا هذا إلى ثلاثة فصول أساسية، فأما أولها فيبحث مباشرة في أصول الخط العربي والكتابة وهو تاريخي محض بعنوان: فن الخط في بلاد المشرق الإسلامي تتخلله مباحث أربعة هي على التوالي حسب متطلبات البحث في تاريخ الخط العربي في المشرق الإسلامي، فكان لابد أن تكون على هذه الشاكلة أما أولا فيبحث في أصول الخط العربي بشكل عام ليخصص شيئا ما للخط المشرقي، وأما ثانيا فيعرض للخط العربي قبيل وما بعد الإسلام، لنجد في مبحث ثالث مجالا للحديث عن الهوية الفنية للخط العربي المشرقي، وأثر الإسلام عليه، فنخلص في مبحث رابع ضمن الفصل الأول إلى عرض واف للخط والخطاطين المشارقة، مبينين في ذلك أهم المحطات التاريخية، وأهم الخطاطين المشارقة، ثم يلي هذا فصل ثان يتناول في جوهره فن الخط في المغرب الإسلامي، وقسم بدوره إلى مباحث ثلاثة أولها يخص الملامح الأولى للخط العربي المغاربي (المغربي)، ويلي هذا مبحث ثان نجد في مجمله الخط المغاربي وسماته المحلية، لنعرف ما يميزه عن غيره، لينتهي الفصل الثاني بمبحث ثري نورد فيه بصمة الخطاطين المغاربة على الخط العربي بعد أن انتقل من المشرق إلى بلاد المغرب الإسلامي، ويلي هذا العرض المكون من فصلين فصلا ثالثا مهما، في لب الدراسة ويعنى إجمالا بمسألة التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي؛ وتحتاج معالجته إلى ثلاثة مباحث، فأما أولها فيختص بآليات التواصل الفني وتبيانها وربطها بالخط العربي، وأما المبحث الموالي له فيهتم أساسا بتتبع رحلة الخط العربي من مشرق الأرض إلى مغربها وعودته أو ارتداده ضمن آلية التواصل

الفني، أما ثالثا فهو مبحث تطبيقي محض يتناول دراسة تحليلية مقارنة لعينة من لوحات خطية معاصرة لفنانين أحدهما من المشرق والآخر من المغرب الإسلامي، ليكون بذلك قد تم البحث من خلال خاتمة جامعة لتفاصيل البحث والنتائج المتوخاة والتوصيات اللازمة لما يأتي بعد هذه الدراسة.

تهدف هذه الدراسة على وجه الخصوص إلى الإجابة عن تساؤلات مهمة يكون قد ورد بعضها في هذا التقديم وأسئلة أخرى نعرض لها تصريحا أو تلميحا من خلال متن هذه الدراسة، إذ يمكن لملمة أهدافها الرئيسة في النقاط التالية:

- إثبات الهوية الفنية الجزائرية من خلال الأعمال الفنانين التشكيليين الجزائريين من خلال لوحاتهم الفنية الخطية العاصرة؛

- الترويج للفن التجريدي المعاصر في الجزائر ومدى أهميته في تطوير الحرف العربي بصبغة جزائرية محلية النهوض بهذا النوع من الفنون التشكيلية ومواكبة العصرنة كذلك في الجانب الأكاديمي، و توثيق الأعمال الفنية المعاصرة؛

- تغيير نظرة المجتمع الجزائري إلى مثل هذه العمال وتربية ذوقه حيال الأعمال الفنية، لأنه قضى على نفسه يوم قضى على الفن الجزائري و الفن بصفة عامة؛

- يرى أغلب النقاد الدارسين المشارفة أن التجربة المعاصرة في اللوحة الخطية بالمغرب الإسلامي خاصة أنها إخراج للخط في صيغته الأصلية وإنها تصرفه عن دوره المنوط به وهو تدوين وتقييد المعارف وصرفه إلى الجمالية أكثر منه إلى الوظيفة؛

- كان عليهم أن يفرقوا على ما هو خط وما كتابة لأن الكتابة جعلت للتدوين وجعل الخط للفن؛

- البحث عن فعالية الدور الاتصالي الذي يمكن أن تلعبه اللوحة بشكلها الفني وبالتالي إبراز قدرة اللغة البصرية على توصيل المعاني والرسائل؛

- الكشف عن الرسائل والدلالات التي يمكن أن تحملها اللوحة الخطية وذلك بتوظيف التحليل السيميولوجي على عينة الدراسة المتمثلة في لوحات خطية معاصرة، هذا التحليل الذي سيمكننا من فضح المعاني الكامنة وراء الخطوط والأشكال والمساحات اللونية في أعمال الفنانين المشارقة والمغاربة.

لا يمكن بأي حال من الأحوال إنجاز دراسة خارج فروض مسبقة، فهي المؤشرات الموجهة لمحاور أي بحث علمي لذلك جعلت هذه الفرضيات التالية ذكرها من أجل أن يكون البحث مضبوطا من خلال الشك المنهجي فيما إذا كانت ستصدق فرضياته أم لا، ويكون بحثنا في هذا السياق محدودا من الناحية المنهجية في بناء فرضياتنا لنرى إن كانت ستثبت أم تدحض بعد الحصول على نتائج الدراسة وهي كالتالي (الفرضيات):

- الخط العربي منبعه من المشرق الإسلامي ومآله في المغرب الإسلامي؛
- المد والجزر ما بين المغرب والمشرق الإسلاميين من خلال فن الخط العربي ورحلته الطويلة عبر العصور؛
- ترك المغاربة بصمتهم الفنية الخاصة على الخط العربي؛
- التجربة الفنية المعاصرة في الخط العربي مجال للسجال بين المشرق والمغرب الإسلاميين؛
- الخط العربي مادة تشكيلية طيعة بين التصميم والتشكيل؛
- الخط العربي أداة للتواصل الفني بامتياز بين المشرق والمغرب الإسلاميين؛
- أما عن تاريخ اللوحة الخطية المعاصرة فهناك تضارب بين المشرق والمغرب الإسلاميين عن الأسبق إلى التجريد في الخط العربي والحروفية؛
- فن الخط هو الوسيلة التي حفظ بها العرب تراثهم العريق.

وبقدر ما يجد كل باحث المتعة في بحثه بقدر ما يجد من منغصات وعقبات تعترض طريقه تمنعه في كثير من الأحيان من تقديم عمل متكامل، قريب من التمام وهذا لا يجعلني أغض النظر عن الهفوات المرتكبة خلال بحثي هذا فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان إلا أني ارتأيت أن أدرج الصعوبات الجمة التي واجهتني في بحثي هذا لعلها تفيد وتذلل طريق من يأتي من بعدي ليواصل في محور من محاور هذا التخصص الذي يعنى بمسألة التواصل الفني من خلال الخط العربي، وإن أهم عقبة واجهتني هي شح المراجع التي تتناول التواصل الفني، فغالبية المصادر والمراجع تتكلم عن علوم الاتصال من جانبه الإعلامي، وإن وجدت فهي صعبة المنال إذ هي غير موجودة في المكتبات الجزائرية ولا على الوسائط الإلكترونية، ولا يمكن شراؤها من على الشبكة العنكبوتية، هذا ولا يفوتني أن أفيد

الباحثين من بعدي أن أحسن بحث هو ذلك الذي تفرغ له صاحبه، أما من كان مثلي صاحب التزامات عائلية ومهنية فغنه يجد صعوبات جمة في التركيز والالتزام مع نفسه وبحثه ومع من لهم صلة ببحثه مباشرة، كمثل مؤطره أو جامعته التي ينتسب إليها، لذلك إني أبوء وأقر بوجود تذبذبات في دراستي وهذا راجع أساسا إلى تلك الانقطاعات المتكررة عن البحث، وهي التي غالبا ما تأتي بصفة دورية، فيجد القارئ نوبات مختلفة عن بعضها خلال سطور متن الرسالة لا لشيء إلا لعدم التوازن في الالتزام والتفرغ للبحث دون غيره، ولعل هذا ليس لنا فيه يد مذنبة إذ أن الباحث الجزائري غير متفرغ في الغالب، وهذا من شأنه أن يؤثر سلبا على جودة البحوث الجامعية المتقدمة المعمقة التي يرتجى منها أن تكون رائدة وجسورا لما يأتي بعدها حتى تحقق الإضافة العلمية المرجوة من البحث العلمي، هذا وسألتزم في الختام بقولي أني سأتقبل مناقشة اللجنة الموقرة لكل ما تقدمه لي من نقد وإرشاد، ووضع يد على النقائص التي تكون قد طالت هذه الرسالة فوقعت مني سهوا أو تجاوزتني لتقصير مني، كما أتعهد أن آخذ مباشرة بنصائحكم وتوجيهاتكم لتصويب ما يجب تصويبه وزيادة ما حقه الزيادة وحذف ما من شأنه أن يحذف، والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

لا يسعنا أخيراً سوى التقدم لمشرفنا الفاضل الدكتور بلبشير عبد الرزاق بفائق التقدير، وعظيم الشكر، فقد رافق بحثنا وصبر على مسير تنا البطيئة، ولم يثبط عزيمتنا وسمح لنا ببسط فكرتنا رغم ما تحمله من مجازفة علمية وتضاربات فكرية عرقية. إن أصبنا فمن الله وحده وإن أخطأنا فمن أنفسنا، والحمد لله الذي أجزل العطاء وخصنا بفضل مجاورة أهل العلم، فنسأله ألا يحرمنا هذا ما حيينا، ويجمعنا بهم دنيا وآخرة.

الطالب: بوكوردان سعودي

سطيف

2020/06/12م.

تمهيد

تمهيد

لما جاء الإسلام ودعا بقوة إلى العلم والكتابة والتأمل والنظر في الخلق والنفس، وفي السماء وما فيها، وفي الأرض وما يحيط بها وما تكتنزه، ضمن إطار وضوابط للمعطيات الفنية سواءً في الشعر أو الرسم أو غيرهم، "انصرف إلى ذلك المبدعون المهتمون بهذا الفن فتألقوا في أشكال الفن التشكيلي ضمن هذه الأطر والضوابط، وكان الخط العربي هو الميدان الفسيح لإبداعاتهم وإنتاجهم في أشكال الخطوط ورسومها"[1].

إن انفجار علوم جديدة آنذاك كان يتطلب تطورا في الكتابة والتدوين، وكان من نتاج ذلك ازدهار الحرف العربي، "لهذا يعد الخط العربي أحد العناصر التشكيلية التي أسهمت بنصيب وافر في تشكيل الفنون الإسلامية، وذلك أن الخط العربي له مكانة خاصة في نفوس المسلمين، فهو علاوة ما به من قيمة جمالية تتصل بالعاطفة الدينية، فقد تذوقه المسلمون بمتعة روحية"[2]، ...ولعل أول مظهر من مظاهر الفن والجمال التي عُني بها المسلمون في المشرق العربي كان في تجميل الخط وتجويداً له مثلما عنوا بتجويد آيات القرآن، وترتيلها...[3]، سواء بسواء لأن ما لا يتم الواجب إلا به فهو واجب، وهذه من القواعد الراسخة عند علماء المسلمين قاطبة.

وخلال التاريخ الإسلامي لم تخضع استخدامات الكتابة بالخط العربي لأية حدود، فقد أصبحت الكتابة في الحضارة الإسلامية رمزاً للغة والدين منذ البداية، واتصفت الكتابة في الإسلام بقدسيتها الدينية، وفي الوقت نفسه بقوتها الساحرة التي أبرزها الفنان المسلم.

هذا ولم تتجلىّ عبقرية المسلم في نواحي الفن بقدر ما تجلت في الكتابة التي ابتكر طرق كتابتها في ذهنه الخلاّق، "ولم يستوح فيها من الفنون السابقة، ولا استلهم عناصر زخرفيه كانت معروفة من قبل، بل ابتدعها فأجاد وأحسن الابتكار، وأطلق العنان لخياله"[4].

---

[1] –منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ–2000م، ص10.

[2] – أبو صالح الألفي، الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة المجلة المصرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، العدد ه139، 1968م، ص53.

[3]– سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة الشباب الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1991م، ص2.

[4] – إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للنشر والتوزيع، مصر، 1947م، ص90.

تشير بعض الدراسات أن المسلمين ليسوا أول من استعمل الكتابة لغرض الزخرفة والتحف، وسائر الفنون التطبيقية الأخرى، "فقد سبقهم في ذلك أهل الشرق الأقصى، كما عرفه الغربيون في القرون الوسطى، لكن ليس ثمة فن استخدم الخط في الزخرفة بقدر ما استخدمه الفن الإسلامي"[1]، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن الخط العربي من أبرز الفنون الإسلامية.

لم تكن هذه المكانة التي حضي بها فن الخط العربي نابعة من فراغ، وإنما هي كذلك لأنها (الحروف العربية)، "تمتاز عن غيرها بأنها تقبل أن تتشكل بأي شكل هندسي صلباً كان أم ليناً، ولا يطرأ على جوهرها أي تغير، ومن هنا يأتي الحسن والجمال للحروف العربية"[2]، فكأنما هي معدن خالص أمكنه أن يأخذ جسم القالب الذي صُبّ فيه، ليزداد جمالا على قيمته الثمينة، أو كأنما هو الماء لما يأخذ شكل الإناء الذي يوضع فيه، دون أن ينقص من قيمته شيئا.

كما أشار الدكتور زكي محمد حسن في وصفه للخط العربي قائلاً: "تحتوي الحروف على حروف ذات هيئة قائمة، وأخرى ذات هيئة منبسطة ويلحق بعضها تقوس، يسهل وصل بعضها ببعض، كمل يسهل وصلها بالرسوم وبالزخارف وصلاً يتجلى فيه الجمال والاتزان والإبداع"[3]، ولعل هذا ما يؤهل الخط العربي فعلا ليكون فنا راقيا دون منازع، لو لم تعتريه بعض الشكوك من أهله، واتهامات أخرى من غيرهم تحط من قيمته، إما نكاية فيه أو جهلا بقيمته الفنية والجمالية.

ومن الخصائص الأخرى للحروف العربية التي أشاد بها بعض الخطاطين العرب هي تمتعها بمزايا الوصل والفصل، "حيث يمكن وصل جميع الحروف العربية بما قبلها، في حين تمتنع بعض الحروف عن وصلها بما بعدها، وهي حروف (الألف، الدال، الذال، الراء، والزاي، والواو، واللام) وقد مكنت هذه الخاصية الخطاط أن يشكل من الكلمة الواحدة تصميماً يعلو بعض حروفه على بعض عند الضرورة وللأغراض الجمالية"[4]، كما تتوفر الكتابة العربية على مزايا قلّ ما توجد في خطوط الأمم الأخرى، "تلك

[1] – سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة، ص 3–4، و"ينظر"أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، دار الفكر، مصر، ط2، 1977هـ–1397م. ص11

[2]– فوزي سالم عفيفي، نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الاجتماعي والثقافي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1 ،1980م، ص308

[3] –زكي محمد حسن، الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي، مجلة الكتاب، العدد1، 1946م، ص288، سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة، ص4.

[4] – فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية، مصر،2007م، ص40.

هي إمكان زخرفتها على وجوه لا تعد ولا حصى، لهذا فقد استطاع الخطاطون المزخرفون أن يستخرجوا منها أنماطا زخرفية غاية في الإبداع ، وحسن الاستخلاص"[1].

هذا، وقد تطور الخط العربي على يد العرب وغيرهم إلى فن جميل احتل مكانة الصدارة بين الفنون الإسلامية والعربية،" وساعد على ذلك ما تمتاز به طبيعة الخط وأشكال حروفه من الحيوية بفضل ما فيها من الموافقة والمرونة والمطاوعة، وما فيها من قابلية المد والرجع والاستدارة والتزوية والتشابك والتداخل، مما هيأ لها فرص التطور والزخرفة بطرق وأساليب شتى"[2]، وهذا بحد ذاته تنوع رهيب يميز فن الخط دون غيره من الفنون الأخرى.

ومعلوم أن فن الخط ليس ممارسة فنية فقط، "بل هو فن له أصوله وضوابطه، ومصطلحاته ومفاهيمه، وله تاريخ طويل من الإبداع والتجديد والتطوير، ولابد أن يكون المطلع على اللوحات الفنية الخطية متشبعا بثقافة معرفية تغذي ثقافته البصرية"[3]، من أجل تلقٍّ أفضل ومعرفة أحسن، لأجل وصوله لجوهر العمل الفني.

يمكن القول إنّ أغلب جهود البحث الحديثة والمعاصرة في فن الخط العربي، "يتجاوز مفهوم هذا الخط إلى مفهوم الكتابة وكشف طبيعة التداخل بينهما، وهناك بعض الدراسات أشارت إلى توصيف الكتابة بأنها الحقل أو المجال المعرفي الأوسع للخط"[4]، لكن هناك من قال أنّ التوصيف عادة لا يمنع دراسة الخط من الوقوع في ملابسات الخروج المنهجي والمعرفي عن الحقل أو المجال الخاص به، لأنه الطبيعة المتطورة بالكتابة وعلى هذا الأساس تم تحديد مفهوم الخط، كما سماه البعض: (نَفَسُ الخط)[5].

لا يخفى على أهل الاختصاص أن "يقترن مفهوم (الخط) اقتراناً شديدا بمفهوم(الكتابة) في المعنى وفي الاستخدام، حتى ليبدوا المفهومان وكأنهما شيء واحد، لما بينهما من العلاقة اللغوية والدلالية الخاصة والقوية التي تستند إلى كون الأول من معاني الآخر في العرف اللغوي"[6]؛ ولكن انعدام النظر في

[1] – فوزي سالم عفيفي، نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الاجتماعي والثقافي، ص 306.

[2] – حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مكتبة أوراق شرقية، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 1420هـ-1999م، ص160.

[3] – إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2008م، ص 9.

[4] – نفس المرجع، ص22.

[5] – "ينظر" أحمد بن علي القلقشندي، ت: محمد حسين شمس الدين، صبح الأعشى في صناعة الانشأ، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط1985،1م، ص3.

[6] – حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط2007،1م، ص122.

المأثور العربي الذي أشارت إليه العديد من الدراسات العربية: "الأدبي، والديني، والوظيفي، المتعلق بهذين المفهومين، يكشف عن الرموز الصوتية المجردة التي ينبغي أن تتجاوز في كل الحالات عدد المخارج الصوتية لدى الإنسان"[1].

من هنا، "تبدو الكتابة عملية رسم اللفظ/المعنى، تعييناً مكانياً منظوراً له، وربّما لذلك عمد العرب إلى تمييز أداء الكتابة وأثرها بالصوت والصورة، فأطلقوا على صوت الكتابة اسم:(النميم)[2]، وعدّوا الخط اسماً أو مصطلحاً لـ (صورة الكتابة)[3] أو مصور المعاني"[4]، ولعل هذا الأخير من باب الكناية عند العرب، لأن المعاني لا صور ولا شكل لها، من الجانب المورفولوجي، أو ما يطلق عله أهل اللغة الجثة.

هذا، وتؤكد المصادر العربية: "اللغوية والأدبية والتاريخية والفلسفية، على أن الخط صورة وتصميم وهندسة صعبة، كما تبين ذلك في مقولة أرسطو (322ق.م):"الكاتب: العلة الفاعلية، والقلم: العلة الآلية، والخط: العلة الصورية، والبلاغة: العلة التمامية"[5]، وغير كل هذا لا نبحث عنه في بحثنا، وإنما بالخط والكتابة والحروف العربية المفردة أو المركبة لقالب الحسن والجمال حسب أصول الخط العربي وقواعده التي وضعها كبار أرباب هذا الفن الجميل، والذي بدوره كان أحد أسباب الحضارة الإنسانية والتواصل الفني بين شعوب العالم.

[1] – عبد الجليل مرتاض، اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة، الجزائر، 2003م، ص92، و"ينظر" حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1،2002م، ص48.

[2]– الأمير أمين آل ناص، (الرافد– معجم لغوي)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1971م، ص 49،

[3]– أبو الحسن حازم القرطاجني، ت684هـ/1285م، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2،1981م، ص 18، 19.

[4]– إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، مرجع سابق، ص24.

[5] –" ينظر" ا إدهام محمد حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، مرجع سابق، ص25.

الفصل الأول

الخط العربي في بلاد المشرق الإسلامي

الفصل الأول

فن الخط العربي في بلاد المشرق الإسلامي

تقديم

1 : أصول الخط العربي المشرقي.

1.1: النظريات العربية في الكتابات القديمة.

1. 2: الأطوار الأولى للخط العربي.

1. 3: الكتابات القديمة الأولى.

2: العرب والخط قبل وبعد الإسلام.

2. 1: الخط عند العرب في الجاهلية.

2. 2: الخط العربي في النقوش الجاهلية.

2. 3: البعثة الإسلامية والخط العربي.

3: الهوية الفنية للخط العربي المشرقي.

3. 1: الفن والخط في بلاد المشرق الإسلامي.

3. 2: من آثار فن الخط عند المشارقة بين الماضي والحاضر.

4: الخط والخطاطين المشارقة.

4. 1: الخط العربي المشرقي بين الصلابة والليونة.

4. 2: أنواع الخطوط المشرقية.

4. 3: أشهر الخطاطين المشارقة

خلاصة

تقديم:

يُعدّ اختراع الكتابة من أعظم المبتكرات الحضارية في تاريخ البشرية، فهي الوسيلة التي نقلت مجتمعاتنا القديمة من ظلام عصور ما قبل التاريخ إلى عصور فجر التأريخ، وما حضارتنا القائمة إلا ذلك الغرس الأول الذي نما وترعرع عبر العصور، ...فالكتابة إذا ما قورنت بالاختراعات الإنسانية الأخرى، فهي حديثة عهد بالوجود، ومبدأ الكتابة لا يوصف بالحداثة فحسب إذا قورن بغيره، بل إنّ انتشاره من أماكن ظهوره في مصر والعراق والصين إلى الأماكن الأخرى قد حدث في غضون العصور التاريخية الأولى التي حدثت فيها بوادر الحضارة الإنسانية ...[1]، "إذ أن الكتابة ليست في نظر بعض الباحثين تلك الصور الشكلية فقط، بل تدرجت من رسم الشكل ذاته إلى صور هيروغليفية أو إلى رموز"[2]، فلا شيء من الآثار الإنسانية ولد كاملا بذاته، بل احتاج إلى التراكم العلمي ليظهر في أحسن وأتم وجه، مع تداول السنين والأحداث عليه.

"إن الحضارتين‹ السومرية والمصرية › القديمتين كانتا الأساس في اختراع الكتابة بشكلها البسيط ثم المتطور، ومن العلماء من يشير أن الكتابة كانت بدايتها في مصر والآخر يشير إلى أن بدايتها كانت في العراق لكونها تعد من ثمرات الحضارة التي كانت فيها"[3]، ذلك أن السبق التاريخي لحضارة بلاد الرافدين أولى أن يؤخذ به من دون الحضارة المصرية، "والرأي الثاني هو المرجّح كما أشارت بعض الدراسات الأخرى"[4]، حيت تدل الدلائل والمصادر على أنّ:"نشأة الكتابة بشكلها الصوري والرمزي بدأت في العراق ثم ظهرت في مصر بعد قرنين أو ثلاثة من الأزمان"[5]، وهذا يكون أقرب إلى القبول من غيره.

...ولعل من الأمور الملفتة حقا، هي تلك الدراسات المتقدمة جدًا من الناحية التاريخية والجغرافية التي تصف بعض الأشكال الصورية والرمزية؛ التي كانت هي الحلقة الأخيرة من سلسلة الكتابات المنتشرة

[1]- ADGAR, Sturtevant, An introduction to linguistic. Science (new havenyuleuniversitypress. Landon. Geoffrey Cumberlege. Oxford universityperss) p :19.

[2]- عفيف البهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر، دمشق-سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان، ط 2 ،1999م، ص18.

[3]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، منشورات دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ط2، 1979م، ص12.

[4]- "ينظر" محمود فهمي حجازي، علم اللّغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص 151.

[5]- محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 10.

في العراق، وفي نفس الوقت هي الحلقة الأولى من سلسلة الكتابة المصرية القديمة...[1]، ولعل ما يفسر هذا هو التواصل القائم بين الشعوب آنذاك، فلم تكن بلاد الرافدين معزولة عن بقية شعوب الأرض حينها، ولم تكن مصر كذلك أيضا.

[1]-عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة-مصر، 1915م، ص8، و"ينظر" عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن للهجريين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية د ن – الجزائر، 2002م، ص6.

المبحث الأول: أصول الخط العربي المشرقي

الغريب في الأمر أن أول من اهتم بهذه الدراسات هم الأجانب من المستشرقين غير العرب وغير المسلمين، "أتوا ينقبون يصورون ما يعثرون عليه من نقوش اتخذوها مادة لدراساتهم، وقد تابعهم في ذلك قليل من العلماء العرب المسلمين، منهم العالم اليمني أحمد حسين شرف الدين الذي يجيد عددا من اللغات الأوربية"[1]، "مما أتاح له فرصة تصحيح ما وقع فيه بعض المستشرقين من أوهام وأخطاء في قراءة بعض النصوص القديمة"[2]، فذلك دأب كل الأعاجم الذين لم يتقنوا لسان العرب، واكتفوا بتعلم شيء يسير منه، إذ أن العرب ذاتهم إذا لم يتمكنوا من علوم الآلة في العربية، كانوا وما زالوا إلى اليوم يقعون في اللحن.

"وهذا راجع إلى قلة الاهتمام من قبل المؤرخين العرب بلغتهم الأم، وبالخط العربي"[3]، "فدور اللغة في بناء الأمة وصناعة وجدانها، وبناء ذاكرتها، وتكوين هوتها وثقافتها، وضمان تماسكها، وتواصل أجيالها"[4]،لأنها في النهاية هي الترسانة الفكرية والثقافية، "التي تنبني عليها الأمة، وتحمي كيانها، وتحافظ على شخصيتها التي تظهر في الكتابة أو ‹الخط› والذي بدوره يعدّ من الصناعات المدنية التي تقوى بقوة الحضارة وتضعف بضعفها وتنعدم بانعدامها"[5]، فالاهتمام بالكتابة من مخرجاته تقييد صيود العلم بالحبال الواثقة، كما دل على ذلك قول الشاعر الحكيم فيما ينسب للإمام الشافعي:

العلـم صيــد والكتـابة قيـده ... قيّد صيودك بالحبال الواثقة
فمن الحماقة أن تصيد غزالة ... وتتركها بين الخلائق طالقه

هذا، وتجدر الإشارة إلى أن البحث في تاريخ الكتابة والخط، يجعل الباحثين يعثرون فيما كتبه بعض المؤرخين ما يدعو إلى الريبة والشك، "فهناك أقوالا كثيرة وأساطير طويلة حول نشأة الكتابة أو الخط"[6]، "ولا شك أن هذه الروايات والأقوال العربية لا تقوم على أساس علمي ثابت، وإنها إلى

[1] – أحمد حسين شرف الدين، اللغة العربية في عصور ما قبل الإسلام، مطابع الفرزدق، الرياض، ط2، 1405هـ-1985م، ص18-19.

[2] – محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1، 1421هـ-2000م، ص27.

[3] – أحمد حسين شرف الدين، اللغة العربية في عصور ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص18.

[4] – طالب عبد الرحمان، نحو تقويم جديد للكتابة العربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدوحة، ط1،1999م، ص21.

[5]– عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص7، "وينظر" حفني ناصف، حياة اللغة العربية، ص 36.

[6] – سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1977م، ص31.

الخيال والأسطورة أقرب منها إلى الواقع التاريخي، والحقيقة العلمية"[1]، وفي هذا أقوال متضاربة، ولكل أدلته فيما يقول.

1.1- النظريات العربية في الكتابات القديمة الأولى:

إنّ أغلب الدراسات العربية التي تناولت أصول الخط العربي في المشرق الإسلامي تطرقت إلى (ثلاث اتجاهات بحثية)[2]،حيث يرى الأستاذ صالح بن إبراهيم حسن: "أن أحدها يرجع إلى المرويات التي وردت في المؤلفات العربية، وهي تجنح في كثير من جوانبها إلى المنزع الأسطوري"[3]، كما أشار أيضا **إلى** النظريات التي تدرجت عن هذا الاتجاه حيث قال: "وقد دُرجت تحت هذا الاتجاه ثلاث نظريات: نظرية التوقيف، والنظرية الحيرية الشمالية، والنظرية الحِميرية"[4]، لعل هذا القول يحتاج إلى تفصيل أكثر مما هو عليه، ذلك أن صاحب هذا الموقف أورده إجمالا لا تفصيلا، فمسألة النزوع إلى الأسطورة فيه نظر، لأنه يدعو في جوهره إلى التشكيك في منهج العرب في تناقلهم لمعارفهم، وقد ثبت عبر تاريخ الأدب العربي، أن أكثر ما تناقلته العرب من أشعارهم ونثرهم وخطبهم كان مشافهة، ومن ذلك ما روي عن أخبار العرب قبل الجاهلية بقرون، وهو اليوم يعتد به على وجه القطع لا الظن، ومن مثالب من يقول بالنزع إلى الأساطير والخيال أنه يشي بالتشكيك أيضا في المرويات من الدين، كمثل القرآن الكريم، فيصدق عليهم قول الله تعالى: "وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَٰذَا إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ"[5] وما يؤتى بمثل هذه الأقوال التي تزعمها المستشرقون أو من تبعهم من الباحثين العرب والمسلمين إلا لضرب مفاهيم التوقيف في مقتل، والمؤسف أن كثيرا من الباحثين يأخذون بها على أنها جزما صحيحة، لا تحتاج إلى إعادة نظر ولا تنقيح.

---

[1] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، دار ومكتبة النشر، بيروت –لبنان، ط1999،1م، ص25.

[2] –"ينظر" صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1424هـ-2003م، ص17،"وينظر" سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص19."وينظرأيضاً" يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص10.

[3] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص17.

[4]– المرجع نفسه، ص 18.

[5] – الآية 31، سورة الأنفال.

أ.نظرية التوقيف:

هنا نفهم أن مُعظم هذه الروايات استعانت أحيانًا بآراء خاصة بتفسير القرآن الكريم حيث يقول أصحاب هذه النظرية: "روي عن كعب الأحبار أنه قال: أول من كتب الكتاب العبري والسرياني وسائر الكتب آدم قبل موته بثلاثمائة سنة كتبها من طين ثم طبخه فلما أغرق الله عز وجل الأرض أيام نوح عليه السلام بقي ذلك فأصاب كل منه كتابهم وبقي الكتاب العربي إلى أن خص الله به إسماعيل عليه السلام "[1]، وقالوا أيضاً: "أول من وضع الخط آدم عليه السلام كتبه من طين وطبخه ليبقى بعد الطوفان وقيل إدريس"[2]...ثم يوضح هؤلاء مصدر الكتابة بالنسبة لآدم فيقولون: "والذي نقول فيه: إن الخط توقيف وذلك لظاهر قوله تعالى: (الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ) وقوله تعالى: (ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ) وإذا كان كذا فليس ببعيد أن يوقف آدم عليه السلام أو غيره من الأنبياء عليهم السلام على الكتاب...[3]، و استدلوا أيضاً بما روى عن أبي ذر الغفاري أنه قال: "سألت رسول الله فقلت: يا رسول الله كل نبي مرسل بما يرسل؟ قال: بكتاب منزل قلت: يا رسول الله أي كتاب أنزل على آدم؟ قال: أ. ب. ت. ث . ج. إلى آخره فقلت يا رسول الله كم حرف؟ قال: تسع وعشرون، قلت: يا رسول الله عددت ثمانية وعشرين فغضب رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى احمرت عيناه ثم قال: يا أبا ذر والذي بعثني بالحق نبياً ما أنزل الله تعالى على آدم إلا تسعة وعشرين حرفاً قلت: يا رسول الله فيها ألف لام فقال عليه السلام لام ألف حرف واحد أنزله على آدم في صحيفة واحدة ومعه سبعون ألف ملك من خالف لام ألف فقد كفر بما أنزل على آدم ومن لم يعد لام ألف فهو برئ مني وأنا بريء منه ومن لم يؤمن بالحروف وهي تسعة وعشرين حرفاً لا يخرج من النار أبداً مكانه"[4]، كما أخرج الإمام أحمد بن حنبل في مسنده عن أبي ذر قال: إن النبي صلى الله عليه وسلم: "أول من خط القلم إدريس عليه السلام"[5]، ففي هذه الروايات إشارات واضحة أن مسألة الكتابة كانت وحيا وليس اختراعا إنسانيا

[1]- ويُقصد بالتوقيف في الدراسات العربية أن الكتابة وكذلك اللغة قد أبز لها الله على آدم وغيره من الأنبياء عليهم السلام، وقد قال في هذا الرأي الكثير من اللغويين والرواة العرب، فورد ذلك عند الصولي مستدلاً برواية عن كعب الأحبار وابن عباس، أبي بكر محمد بن يحي الصولي، أدب الكتاب، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر،1341هـ- 1922م، ص22.

[2]- حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1941،2م، ص708.

[3]- عبد الله ربيع محمود، في علم الكتابة العربية، جامعة تنشر الإسلام في ماليزيا، القاهرة، مصر، ط1992،1م، ص60.

[4]- "ينظر" أحمد بن علي القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة النشأ، دار المطابع الأميرية، القاهرة، 1912م، ص11.

[5]-"ينظر" عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، تحقيق، محمد جاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة المعاصرة، ج1، 1986م، ص349.

بحتا، ومن دلائل ذلك قوله تعالى: "وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ"[1]، ومحل الشاهد في هذا قوله تعالى: "ثم عرضهم" فالعرض لابد أن يكون مرئيا في لغة العرب، وهو يحيل على فهم قوله تعالى: "إقرأ" التي تلتها آيات أخرى حتى قوله تعالى: "علم بالقلم"، والقلم هو لازم الكتابة، كما أن القراءة هي لازم الكتابة أيضا.

ب.**النظرية الحيرية الشمالية:**

هذه من النظريات التي قال فيها الإخباريون العرب الذين أخذوا بمقولة الوضع والاصطلاح في اللغة والخط، "حيث رأوا أن الخط قد جاء إلى العرب من الحيرة في العراق"[2]، "وأنه قد ورد الحيرة من الأنبار، ومن الحيرة انتشر في الحجاز، وقد سئل المهاجرون من أين تعلمتم الخط فقالوا: من الحيرة، وسئل أهل الحيرة من أين تعلمتم الخط فقالوا: من الأنبار"[3]، وفي رواية أخرى "أن أول من كتب العربية مرمر بن مرة وأسلم بن سدرة اجتمعا حتى وضعا مقطعه وموصله وهما من أهل الأنبار"[4]، تضاربت أقوال المؤرخين في تلك الشخصية التي قامت بنقل الكتابة من الحيرة ونشرها في الجزيرة العربية وما حولها فهي مرة: "بشر بن عبد الملك" ومرة هو "أبو قيس بن عبد مناف."[5]"

تذهب هذه الروايات المؤيدة إلاّ لهذه النظرية: "أن الذي وضع الإعجام هو عامر بن جدرة أي أن الخط العربي في نشأته كان يكتب بالتنقيط وهذا يخالف الواقع لأن الخط العربي في نشأته كان يكتب من غير تنقيط"[6]، فالإعجام لم يكن إلا بغرض حماية القرآن من اللحن بعد أن غزا اللحن لغة العرب، إثر دخول الأعاجم إلى الإسلام، ثم تلاه بعد ذلك تفجر علوم اللغة العربية من نحو وصرف وغيرها من العلوم التي كان القرآن سببا لها.

[1] – الآية 32، سورة البقرة.

[2]– صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص20.

[3]– أبي الفضل جمال الدين بن محمد مكرم المعروف بابن منظور، لسان العرب، مطبعة ميرية، بولاق، مصر، ج5، ط1، 1300هـ– 1882م، ص172.

[4]– أبي بكر محمد بن يحي الصولي، أدب الكتاب، ص29–30، "وينظر "صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص20، وسهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص24.

[5]– ابراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف، مصر، 1947م، ص4.

[6]– خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مطبعة بول باربيه، القاهرة، 1935م، ص3.

ج. **النظرية الحميرية**[1]:

يبدو أن هذه النظرية كسابقتها لا يستند أصحابها إلى دليل مادي ...فليست هناك علاقة ظاهرة بين خطوط ‹حِمْيَر› في اليمن والخط العربي الذي انتهي إلينا والعلاقة بينهما لا تتجاوز كونهما قد اشتقا من أصل ساميّ واحد كما يظهر من مقارنة هذه الحروف الحميرية بما يقابلها من الحروف العربية القديمة التي تختلف عن بعضها اختلافاً شديداً...[2]،وفضلاً عن اختلاف الأشكال فقد "أثبتت الدراسات العلمية عن طريق مقارنة الأبجديات السامية الجنوبية بالأبجديات السامية الشمالية بعد العلاقة بين الخط المسند والخط العربي الحجازي، فالخط المسند تكتب حروفه منفصلة كما تكتب من أعلى إلى أسفل بينما الخط العربي تتصل حروفه وتتجه في رسمها من اليمين إلى الشمال"[3]، ضمن المأثورات العربية في أصل الخط العربي، نجد رأيا له صداه في الأواسط الثقافية العربية القديمة، "يتمثل في القول بأن الخط العربي تطور من قلم المسند الجنوبي، لكن توارد هذه الأخبار لدى المؤرخين العرب تثير تساؤلا عن أسباب انتشارها بينهم، ويبدو ذلك راجع إلى شهرة خط المسند في الأواسط العربية القديمة، حيث أن هذا القلم نشأ في اليمن لكونه تطور في شمال الجزيرة العربية على يد شعوب عربية قديمة، وافترق إلى مجموعة من الأقلام؛ وقد عرفت النقوش التي عُثر عليها مكتوبة بتلك الأقلام بالنقوش اللحيانية والثمودية والصفوية، وقد زالت قبل الإسلام"[4].

في حين كان الرأي الثالث وهو المعمول به في بحثنا يحاول الاستفادة من هذين الاتجاهين، فيعني بالنقوش والدلائل المادي ...لكنها تعتمد على الروايات العربية وحاول توجيه بعضها على ضوء هذه الآراء...[5]، وهذا باعتبار أن الآراء العلمية لا قطع فيها بل كلها تتطلب التنسيب.

---

[1] – يتلخص مفهوم هذه النظرية في القول بأن الكتابة العربية ترجع إلى مصدر بشري هو الخط "المسند" الذي كانت تكتب به "حمير" في جنوب الجزيرة العربية ومن المعروف أنه كان في جنوب الجزيرة خط قديم ينتمي إلى ما سمي بالكتابة الحرفية ويعد نظيراً لتلك الأنواع من الكتابات القديمة مثل الكتابة المصرية والسينائية وغيرها، لكن القائلين بهذه النظرية لا يعنون بالطبع ذلك الخط القديم وإنما يفهم من كلامهم أنهم يرجعون الكتابة العربية إلى نوع من الكتابة اليمنية الحديثة إلى حد ما وهو الخط الذي سموه "بالمسند، عبد الله ربيع محمود، في علم الكتابة الغربية، ص61.

[2] – ابراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، ص9.

[3] – محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، جامعة الملك عبد العزيز، المكة المكرمة ،1980م، ص123.

[4] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص21، "ويُنظر" الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م، ص30.

[5] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص18.

في كثير من الأحيان أشار علماء الآثار إلى "أن ظهور الكتابة لأول مرة وضع حداً لعصور سحيقة أطلق عليها اسم ما قبل التاريخ، وبظهور الخط بدأت العصور التاريخية، وكان الخط والكتابة الحدّ الفاصل بين حقبتين زمنيتين"[1]، فلعل هذا من حسنات الكتابة أن عدّها الإنسان علامة فارقة لدراسة تاريخ البشرية، أي أنها جعلت للإنسان كيانا حضاريا بعد أن كان كائنا بدائيا يعتاش على ما يجد في الأرض، شأنه شأن المخلوقات الأخرى.

هذا، وقد "كشفت التنقيبات الأثرية أن الحِمْيَرِيين كانوا يدونون أخبارهم وكثيرا من حوادثهم على الأحجار بخطهم الخاص بهم، حتى قيل أن الكتابة – فن حِمْيَر– وعلى أطراف الجزيرة العربية عرف أهالي الحيرة الكتابة ولكن بشكل محدود، وفي الحجاز عدد قليل من الناس يعرفون الكتابة، وكانت قلة من الشعراء تعرف الكتابة أيضا، وكان معظمهم يكتب قصائده وينسقها بنفسه"[2]، "وهذا ما تذكره دراسات أخرى"[3]، كذلك العديد من الألواح الطينية التي حملت الخط لأول مرة في العديد من المدن السومرية مثل الوركاء الطبقة الرابعة[4]،"وفي جمدة نصر، والعقير، واور، على وجه التحديد في سنة 3200 قبل الميلاد"[5]، وهذه من الدلائل التي تجعل من البحث في تاريخ الكتابة والخط في منبته مفتوحا على التأويلات والآراء المادية، والعقلية والنقلية أيضا.

ولا يمكن أن نبخس الحضارة المصرية حقها؛ من حيث مساهمتها في ظهور وتطور الكتابة إذ "قيل أيضا أن الأبجدية الهيروغليفية ظهرت في واد النيل حوالي سنة 3200 قبل الميلاد"[6]،...ويرى العلماء أن المصريين لم يلجئوا إلى طريقة قطع الكلمات كما جاء في الخط المسماري، بل عمدوا إلى تبسيط الصُّور المرسومة وجعلوا أجزائها قواعد أساسية للكتابة، بحيث تدل على الشيء الذي يريدون الإشارة إليه، والتعريف به ثم اعتمدت كتابة أخرى متصلة الحروف أبسط منها...[7]. ويبدو من أول

---

[1] – محمد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1،2009م، ص108.

[2] – عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب – القاهرة، ط1، 2008، ص 13.

[3] – " ينظر ": محمد سعيد شريفي خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر، 1982، ص 13.

[4] – ويشير لنص إلى أن الكاتب السومري كان يعرف تماما أن الكتابة لم تكن منذ زمن بعيد وإنما ابتكرت في بلاد سومر نفسها، وقد أكدت التقنيات الاثرية الي أجريت في مدن العراق الجنوبية، أن أقدم الرقم الطينية التي تحمل علامات كتابية كانت فعلا في بلاد سومر، إذ اكتشفت في حرم معبد «أي أنا»، Eanan في الطبقة الرابعة من موقع الوركاء، وقد كانت تلك العلامات هي بداية الطريق نحو التدوين الذي غدا يميز العصور التالية، "ينظر"عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2001م،ص 13.

[5] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، ص 25.

[6] – ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مكتبة النهضة– بغداد، دار القلم– بيروت، ط3،1980م، ص297.

[7] – المرجع نفسه، ص197.

وهلة أن هناك تماثل في التواريخ المعتمدة من قبل المؤرخين للكتابة العربية وأصولها القديمة على أن الحضارتين المصرية القديمة وحضارة بلاد الرافدين؛ إلا أن هذا فيه ضرب من الخيال أو عدم التجانس الذي يمكنه أن يرقى إلى التناقض في تحديد تاريخ الكتابة والخط العربي ذلك أن أصوله فيها شك لدى متتبعي ومقتفي أثر الكتابة العربية القديمة، لا لشيء إلا أن الحضارتين كانتا متعاقبتين لا متسايرتين (المصرية – بلاد الرافدين)[1]

1. 2- الأطوار الأولى للخط العربي:

...مما لا شك فيه أن الحروف الأبجدية لم تظهر مرة واحدة إلى الوجود، وإنما مرت بمراحل تطورية، لم يكن الفضل في تكاملها وتطورها يرجع إلى إنسان واحد وإنما يعود إلى مجموعات بشرية مختلفة الأجناس تضافرت جهودهم عبر الأجيال...[2]، وأوصلت الإنسان إلى ما هو عليه حتى يوم الناس هذا، فالمتعارف عليه أنه إرث بشري مشترك، لا يصح أن ينسب لأمة دون أخرى، "والمعروف أن الكتابة كانت في المرحلة الأولى والمبكرة لتطور الكتابة، صورية ثم رمزية ثم قطعية، حتى استحالت إلى ما نراه اليوم عليه ونستعملها في كتابتنا، ولكن التطور الكتابي هذا لا ينطبق على الكتابة العربية، لأن أول استعمال لتلك الكتابة كان في زمن رسخت فيه الأبجدية عند شعوب الشرق الأوسط"[3]

في الجهة الأخرى عن "ظهور الكتابة في العراق القديم يرجع إلى الحاجة لحفظ سجلات بواردات المعبد المتزايدة وبمدخولات دولة المدينة التي صار اقتصادها في نمو مستمر وقد سميت الفترة التي بدأت فيها الكتابة بالظهور بالدور (الشبيه بالكتابي)"[4]، ...وهو الدور الذي كانت فيه الكتابة في أطوارها الأولى، وهنا مرت الكتابة السومرية بمراحل مهمّة من التطور...[5]، فمن المؤرخين من جعلها ثلاثة ومنهم من جعلها خمسة*، ومع هذا الاختلاف في العدد إلا أن أغلب الدارسين يتفقون على تقسيم مراحل تطور الكتابة قبل اختراع الأبجدية إلى الأطوار التالية:

---

[1] –منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ-2000م، ص10.

[2]– محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد – الأردن، 1998م، ص9.

[3] – سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص19.

[4] – محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، مرجع سابق، ص11.

[5] –"ينظر" حفني ناصف، حياة اللغة العربية، ص36، كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، ص26، و"ينظر" حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، ص 122،123.

*– يوجد من يقسمها إلى ثلاث أدوار أو مراحل فقط، فكامل سليمان الجبوري مثلا يعد منها الصوري، الرمزي، الصوتي.

أ. الطور الصوري:

"يعدّ الطور الصوري من أقدم الأطوار في تاريخ الكتابة"[1]، "كذلك هي أولى مراحل جميع الكتابات المعروفة في بلاد الرافدين، اكتشفت أكثر من خمسة آلاف رقيم طيني في الدور الوركاء – الطبقة الرابعة عُثر على معظمها في حرم معبد ‹أي أنا› في الوركاء، وعُثر أيضا على قسم منها في كل من تل العقير، وجمده نصر، وخفاجي، ووار، وشروباك، وكيش، وذلك منذ القرن العشرين"[2]، مع تباشير ازدهار البحوث الأثرية في بلاد العرب والمسلمين.

الشكل 1

"تمثل هذه الرقم أقدم الرقم المكتشفة حتى الآن لذا عُرفت بالرقم ما قبل المسمارية، وإذ كانت العلامات الكتابية مرسومة عليها بقلم مدبب الرأس يتم تحريكه على الطين الطري لرسم الشيء المادي المراد التعبير عنه"[3].

"ويتمثل في التعبير عن الشيء برسم صورته"[4]، "فمثلاّ إذا أراد الإنسان أن يرسل رسالة إلى امرأته أو إلى شخص آخر، يقول فيها أنه ذاهب إلى صيد الحيوانات، كان يلجأ إلى رسم مشهد يدل على الذهاب إلى الصيد، كأن يرسم رجلاّ بيده رمح أو آلة حادة، أو نحوها، يركض وراء حيوان"[5]، وهذا ما يطلق عليه الرموز البدائية أيضا، وهي رسومات تمثيلية تحمل رسالة من صاحبها لآخر.

[1] – محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، مرجع سابق، ص15.

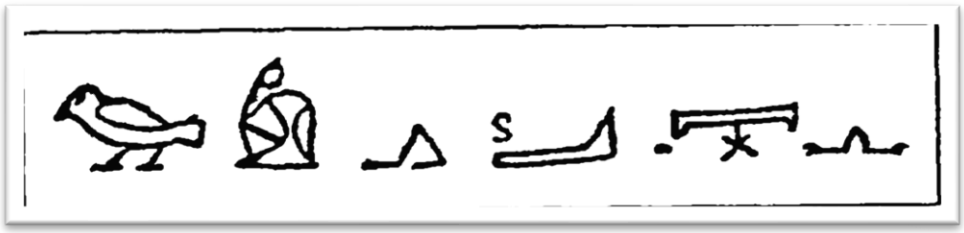
[2] – عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، مرجع سابق، ص13.

[3] – المصدر نفسه، ص14.

[4] – عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخط العربي عبر العصور المتعاقبة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ج1، ط1، 2017م، ص13، "وينظر" حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، ص122.

[5] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، ص26.

"ولا شك أن هذه الطريقة في الكتابة تستلزم الصورة فضلاً على أنها تعجز عن التعبير بالمعاني والأفكار المجردة"[1]، فكان أصحابها أول من وضع أولى الخطوات على اجتراح اختراع الكتابة؛ والخط المجرد المعبر عن المنطوق من الأصوات التي لها معان.



الشكل 2 نموذج كتابة الإنسان في الطور الصوري[2]

الشكل 3 أنموذج لكتابة صورية[3]

ب. الطور الرمزي:

في هذه المرحلة لم تعد العلامات تعبر عن الشيء الذي تصوره فحسب، بل أصبحت تُستخدم للتعبير أيضاً عن أفكار ذات الصلة بما تمثله تلك العلامات بالأصل، "فمثلاً استخدمت العلامة الدالة على الشمس للتعبير عن معان مشتقة من الشمس، مثل: لامع، ساطع، مُشرق"[4]... فكانت الكتابة في هذا الطور تتألف من صور ماديات للدلالة عليها، وماديات أخرى للدلالة على لوازمها من المعاني،

[1] – أميل يعقوب، الخط العربي، نشأته، تطوره، مشكلاته، ودعوات إصلاحه، منشورات جروس برس، طرابلس–لبنان، ط1،1986م، ص14.

[2] – "ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص18.

[3] – عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2001م، ص 14.
Https ://archive.org/Details/65654_201702/page/n1

[4] – "ينظر" محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، ص12.

وذلك مُشاهد كثيرا في الرسوم المصرية القديمة...[1]، "ظهرت أول كتابة رمزية في التاريخ على يد الكنعانيين"[2]، "وهذا راجع إلى الصور التي كانت مخطوطة عند الأقوام بقدر عدد حروف لغتهم، ثم اختصروا تلك الصور مع مرور الأيام؛ حتى صارت علامات لا تدلُّ إلاَّ على الأصوات والحروف"[3]، "الطريقة الرمزية « Ideographic » أي الرمز إلى بعض الأفعال، والصفات والأفكار بكتابة أو برسم علامات صورية لأشياء مادية؛ ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك الأفعال والصفات والأفكار"[4]، فهذا الذي كان أولا رموزا، عادت إليه اللغة لما صارت في أوج تطور تحت عناوين عدة، لعل أشهرها وأهمها علم الدلالة، الذي يهتم في زاوية من زواياه بفك الرموز واستنطاق دلالاتها.

ت. الطور الصوتي:

"أخيراً مرت الكتابة في العراق القديم بمرحلة أخرى من التطور؛ وهي المرحلة الصوتية التي يمكن استقصاؤها إلى عصر مبكر جداً من ظهور الكتابة"[5]...وفيه استخدمت العلامة؛ ليس من أجل معناها الصوري أو الرمزي وإنما من أجل صوتها فقط، وهذه هي الوسيلة الأكثر تمكينا لكتابة أسماء الأعلام والأشياء في هيئة مقاطع صوتية...[6]، "وعلى وجه التحديد عندما استخدمت الصورة الممثلة لسهم مرّة للدلالة على كلمة ‹سهم› ومرة أخرى للدلالة على كلمة ‹حياة› وذلك أن لكل من العلامتين ‹سهم› و ‹حياة› لفظاً واحداً متشابها في السومرية وهو: (تي)"[7]، إذ يكفي للتعبير عن الأشياء والأفكار جميعاً عدد محدود من الصور يساوي عدد الحروف الهجائية، "فللتعبير عن كلمة (شرب) مثلاً قد يرمز الإنسان القديم إلى الحرف (ش) بالشمس وحرف (ر) بالرفش وحرف (ب) بالبيت"[8]، "ويرى آخرون في هذا الطور أنّه تم اتخاذ الصور رمزا للهجاء الأول من اسم الصورة"[9]، وانبثق من ذلك شكل الحروف الأولى للأبجدية، فحرف الكاف في الحروف العربية يشبه كف اليد مثلا.

---

[1]- حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مرجع سابق، ص48.

[2] – محمد الجيلالي، اللسان العربي تاريخاً وأسراراً، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016م، ص58.

[3]- حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مرجع سابق، ص48.

[4]- عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، مرجع سابق، ص19.

[5]-"ينظر" محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، ص11.

[6] – الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العدد 32، ص 194.

[7]- محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، مرجع سابق، ص11.

[8]- كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، ص27.

[9]-"ينظر" ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، ص295.

1. 3 – الكتابات القديمة الأولى:

"الخطوط الإنسانية قُسّمت على هذا الأساس التطوري إلى فرعية وأصلية، أما الأصلية فهي التي تمر بالأطوار التي رأيناها لتطور الكتابة الإنسانية، ثم يتفرع منها ما نسميه بالخطوط الفرعية"[1]، وقد صنّف الدكتور محمود عباس حموده وغيره الأقلام الأصلية التي استخدمتها الأمم المتمدنة قديماً وهي أربعة[2]:

- الخط المصري: وهو الهيروغليفي الخاص بالكهنة، والهيراطيقي الخص بالموظفين، والديموطيقي الخاص بالشعب؛
- الخط الحيثي: وهو خط الشعب الحيثي الذي انتقل من بلاد القوقاز وهاجر إلى آسيا الصغرى وتوسع حتى استولى على شمال سوريا وشمال العراق؛
- الخط المسماري: ويسمى الإسفيني وكان مستعملا في آشور وبابل في العراق؛
- الخط الصيني: وكان مستعملا ولا يزال يستعمل حتى الآن في الصين واليابان.

"وقد قدم الشرق الأدنى القديم للعالم أول كتابتين هامتين هما: الكتابة المسمارية والكتابة المصرية، وبالإضافة إلى ذلك نشأت في الشرق الأدنى الكتابة الأبجدية السامية"[3]، حسبما تواطأت عليه كثير من الدراسات في هذا المجال.

وأضاف المؤرخ يوهانس فريدريش قائلاً: "أما الأفضلية فيجب أن تكون للكتابة المسمارية التي يُعتقد أنها الأقدم، ولما كانت الكتابة المصرية عبارة عن رسوم وصور واضحة ومفهومة؛ وتبدوا أكثر قُرباً لرؤية الإنسان من رموز الكتابة المسمارية المتقاطعة غير المألوفة"[4]، ذلك ما يفسر طاقة الإدراك المتدرجة عند الإنسان، حيث يبدأ إدراكه من الملموس إلى المحسوس إلى المجرد، فالكتابة المسمارية كانت أكثر تجريدا مقارنة بالكتابة الهيروغليفية.

---

[1]– "ينظر" حفني ناصف، حياة اللغة العربية، ص49.

[2]– جرجي زيدان، الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1987م، ص 178؛ و"ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص18؛ وحمود جلوي المغري –نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مطبعة الشويخ، الكويت، ط1،1998م، ص12.

[3]– يوهانس فريدريش، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، ط1،2004م، ص55.

[4]–"ينظر" يوهانس فريدريش، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، ص 56.

لكن ما يعنينا في دراستنا هو الخط المسماري الذي ساعد بشكل كبير في نشأة وتطور الخط العربي، كذلك لأنه يدخل ضمن الحيز الجغرافي الذي نحن بصدد دراسته، رغم ذلك لا يمكن الاستغناء عن الخط الهيروغليفي المصري الذي كان جزءا لا يتجزأ من تاريخ الكتابة العالمية والعربية.

أ. الكتابة الهيروغليفية المصرية:

الشكل 4 نموذج من الخط المصري القديم[1]

"ترى العلوم المعاصرة أن المصريين في غالبيتهم شعب خليط تشترك فيه عناصر أفريقية وسامية، ففي بداية الألف الثالث قبل الميلاد اتحدت لأول مرة دولتان منفصلتان في مملكة واحدة، وبفضل هذه الوحدة نشأت الكتابة في مصر"[2]، ...وقد تفرع عنها أكثر الخطوط المستعملة في آسيا وأفريقيا وأوروبا...[3]، "والكتابة المصرية القديمة الرمزية قد تطورت من الكتابة المقطعية ذات دلالات ثم إلى حروف، وتطورت إلى أساليب فنية في الأداء كنوع من التحسين والتجويد الخطي الكتابي؛ والكتابة المصرية هي الحلقة الأولى من سلسلة الخطوط التي تشعبت منها الأبجدية العالمية والعربية"[4]، ويبقى هذا في تقديرات أصحاب هذا الرأي، فالأمور التاريخية عادة ما تكون حقائقها نسبية لا مطلقة.

ويرى العلماء أن المصريين لم يلجئوا إلى طريقة قطع الكلمات كما جاء في الخط المسماري، "بل عمدوا إلى تبسيط الصور المرسومة وجعلوا أجزاءها قواعد أساسية للكتابة، بحيث تدل على الشيء الذي

[1]- وقد كتب به الهكسوس الذين ملكوا مصر على عهد إبراهيم ويوسف وموسى عليهم السلام، كذلك اتفق المؤرخون العرب والإفرنج على أن هذا الخط هو الحلقة الأولى من سلسلة الخطوط العالمية والعربية، محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص18.

[2]-" ينظر " المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3]- "ينظر" حفني ناصف، حياة اللغة العربية، ص49

[4]-" ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص23.

يريدون الإشارة إليه، والتعريف به ثم اعتمدت كتابة أخرى متصلة الحروف أبسط منها"[1]، وليس هذا بغريب عن تطور الشعوب، بتطور لغاتها وكتاباتها، شأنها شأن الميادين الإنسانية الأخرى.

... والخطوط الهيروغليفية عندما تستخدم لغاية أصواتها فقط، فإنّها تحتفظ بقيمة فنّها التصويري طيلة حياتها التاريخية، وذلك خلافاً للحروف المسمارية والحروف الصينية الرمزية التي تتحول من (البيكوغرافية) أي الكتابة إلى التجريدية المرمّزة، مع ذلك نجد أن رسم الخط المصري يختلف حسب المسند، الأداة، أو محتوى النص...[2].

الشكل 5 الخط البدوي العادي للكتابة الهيروغليفية المصرية[3].

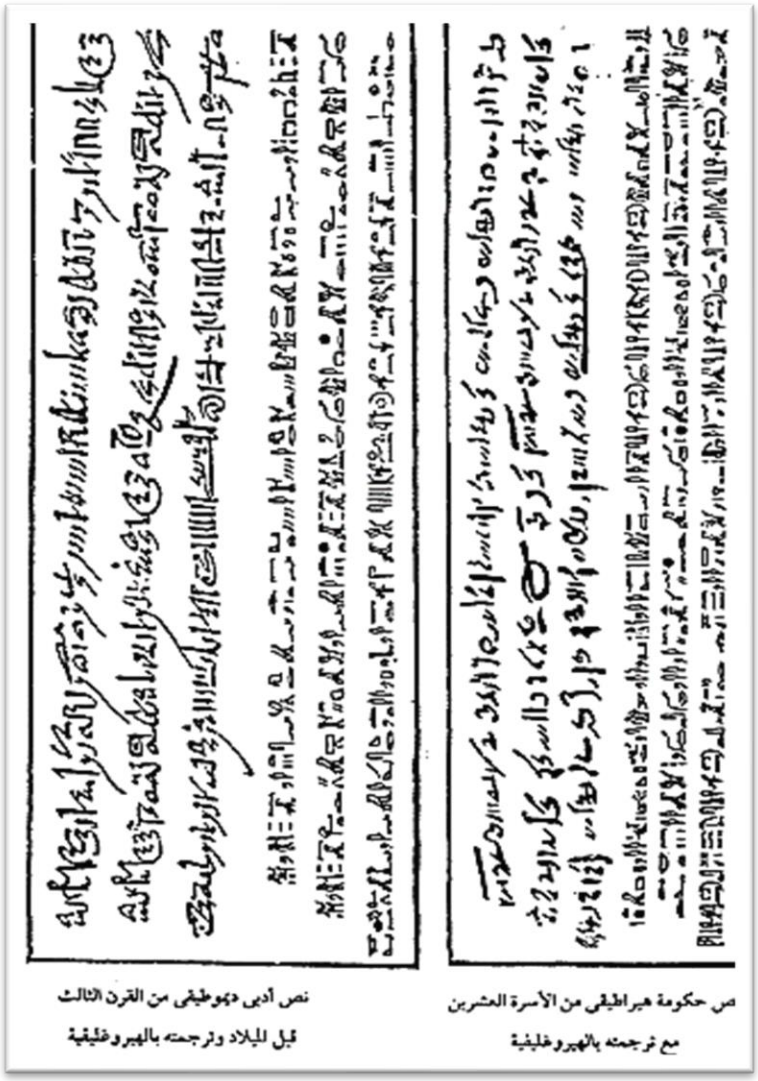
فنشأت عن الكتابة الهيروغليفية الكتابة (الهيراطيقية)، ثم هُذّبت هذه أيضاً ونشأت الكتابة (الدّيمُوتيقيَّة)، غير أنهما لم تنسخا الأولى، وبقيت تستعمل في النقش على المباني والآثار الدينية، وقُصرت الحديثتان على المكاتبات التجارية والتأليف وكل ما ينبغي له السرعة[4]، وتسارع الكتابة من تسارع تطورها، وتطور أهلها أيضا.

[1]- "ينظر" ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، ص 197.

[2]-"ينظر" آن زالي؛ آني بيرثييه، ترجمة سالم سليمان العيسى، تاريخ الخط العربي وغيره من الخطوط العالمية، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطِّباعية، دمشق، سورية، ط1، 2004م، ص36،

[3]-"ينظر" يوهانس فريدريش، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، ص 291.

[4]- عمر الإسكندري، أ.ج. سَفِدْج، تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1996م، ص 82.



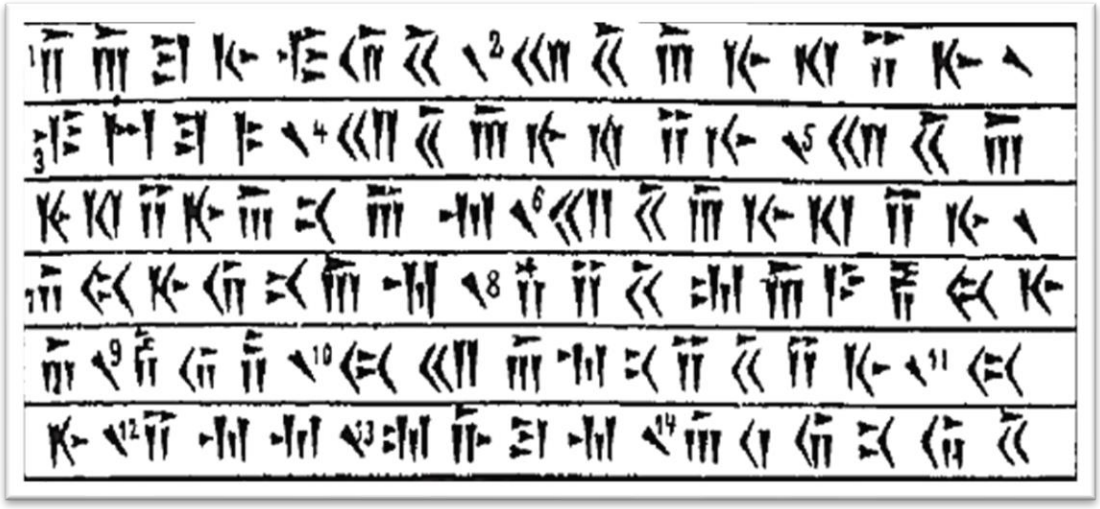
نص حكومة هيراطيقي من الأسرة العشرين
مع ترجمته بالهيروغليفية

نص أدبي ديموطيقي من القرن الثالث
قبل الميلاد وترجمته بالهيروغليفية

الشكل 6 نص حكومي هيراطيقي ونص أدبي ديموطيقي تُرجِما إلى الهيروغليفية[1].

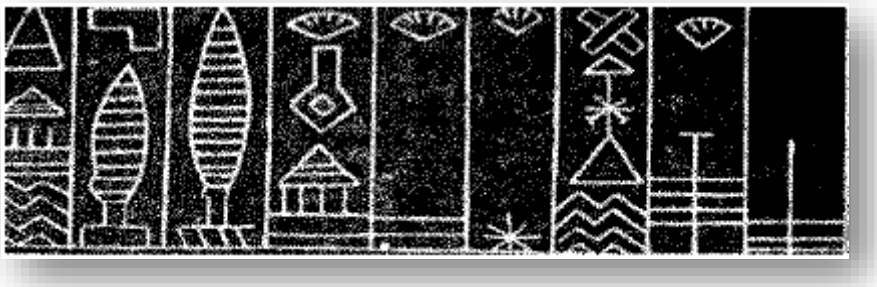
[1]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 24، 23 .

ب. الكتابة المسمارية:



الشكل 7 نموذج من الكتابة المسمارية الإسفينية التي كانت عند الآشوريين في العراق القديم[1].

"إن بلاد الرافدين كانت موطن أقدم طريقة للتدوين، والتي اصطلح على تسميتها بالكتابة المسمارية "[2]، وظهرت هذه الكتابة بالتحديد في بلاد سومر للحاجة الملحّة لتسجيل واردات المعبد المتزايدة وازدهار الاقتصاد، وكانت في الأصل وضعها صورياً مثل الكتابة الهيروغليفية المصرية.



الشكل 8 القلم المسماري القديم في عهد السومريين لا يزال شكله صورياً تشوّه شكله باستخدام المسامير في طبعه على الطين فصار على شكل مسامير[3].

[1] - Steven Roger Fisher, A History of Writing, Published byreqktion ltd, London, 2001, P57.

[2] – محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، مرجع سابق، ص11.

[3]– جرجي زيدان، العرب قبل الإسلام، مطبعة الهلال، مصر، ط2، 1922م، ص44.

"قد بلغ عدد العلامات المسمارية في العصور الأولى من تاريخ الكتابة ما يزيد عن ألفي علامة، لكنها اختزلت وأصبحت بحدود ثمانمائة علامة في نهاية عصر فجر السلالات الثاني (2600 قبل الميلاد)"[1]، "وكان الطين المادة الأساسية للكتابة في بلاد واد الرافدين كما كتبوا على الحجر أيضاً"[2]، "وسميت هذه الكتابة بالمسمارية لأن أشكال رموزها تشبه المسمار وتشطب به"[3]، وقد صاحبت هذه التسمية مدلول العلامات أثرت في الشكل أيضا، ...إذ أخذت العلامات تفقد شكلها الصوري بصورة تدريجية نتيجة عوامل عديدة، لعل من أبرزها المادة المستعملة للكتابة وهي الطين باعتبارها غير ملائمة للرسم صور الأشياء، لكنها ملائمة جدا لكتابة العلامات بشكل خطوط مستقيمة، وذلك بضغط رأس القلم قليلا على وجه الرقيم، وبذلك صارت العلامات تتكون من خطوط مستقيمة وأفقية وعمودية ومائلة، كما أن رأس القلم المدبب أعطى هذه الخطوط رؤوساً مدببة تشبه المسامير...[4]، وهذا يظهر جليا على كل الآثار المنسوبة للكتابة المسمارية.

لم يكن من الضروري استخدام الطريقة الصوتية عند كتابة معظم المفردات اللّغوية السومرية، كما كان هناك علاقات صورية أو رمزية تعبر عن تلك المفردات، إلاّ أنهم استخدموا الطريقة الصوتية عند كتابة أسماء الأعلام و الأسماء المعنوية والأدوات النحوية وسوابق الاسم والفعل ولواحقها وإلى غير ذلك من الكلمات والأدوات التي لا يوجد بين العلامات المسمارية ما يعبر عنها، "فالكتابة المسمارية تقوم عموماً على أساس صوتي، فالكلمة تُقسم إلى مقاطع ولكل مقطع رمز يُكتب به"[5]، ... ولم يكن هناك صعوبة كبيرة في ذلك ، إذ ضمت ترتيب العلامات المسمارية الصورية والرمزية حسب مختلف الأصوات الموجودة في اللّغة السومرية، وكان بالإمكان كتابة أي اسم أو أداة بانتخاب العلامات المسمارية التي تمثل قيمتها الصوتية ...[6]، "تظهر لنا رأس الشمرة (أوغاريت) في العصر السوري الوسيط مدينة ثقافية متقدمة وبخاصة في ابتكارها لكتابة مسمارية بأحرف أبجدية"[7].

---

[1]- الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، مرجع سابق، ص194.

[2]- المرجع نفسه، ص196،"وينظر" كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، ص 27.

[3] - " ينظر" عفيف البهنسي، فن الخط العربي، ص26.

[4] -" ينظر" الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، ص193.

[5]- محمود فهمي حجازي، أسس علم اللغة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 2003م، ص157.

[6] - عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، مرجع سابق، ص32.

[7]- عفيف البهنسي، التراث الأثري السوري، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2013م، ص 91.

الشكل 9 ترتيب الحروف الأبجدية المسمارية التي وجدت في مدينة أوغاريت الفينيقية (رأس شمرا) بشمال اللاّذقية في سوريا[1].

"والواقع أن أبجدية رأس شمرا وهي أول أبجدية في التاريخ، إذ كُتبت بالخط المسماري فهي أبجدية سامية وحروفها ليست مستعارة من الحروف السومرية الأكادية السابقة، بل لقد حولت الأبجدية السينائية التي عُثر عليها في سرابيط الخادم إلى غرار الرموز المسمارية التي ظهرت في رأس شمرا (في اللاذقية)"[2]، بسوريا حاليا على مشارف البحر المتوسط.

ويذكر في ذلك أنّ ...الخط المسماري في بلاد الرافدين استعمل في كتابة لغتين أساسيتين هما: اللغة السومرية ، واللغة الأكادية وفروعها البابلية والأشورية اللتان تمثلان الفرع الشرقي من لغات الجزيرة، وفي حين تمثل الكنعانية والعبرانية الفينيقية والآرامية الفرع الغربي منها...[3]، وقيل أيضاً أن" السومريون هم من وضع المسامح الأساسية للكتابة المسمارية، التي تُعد مزيجاً من الرموز الدالة على كلمات كاملة والرموز المقطعية ورموز التقييد، وحتى منتصف الألف الثالثة قبل الميلاد لم يستطع السومريون الوصول بمبادئ الكتابة السومرية إلى مرحلة التطور الكامل؛ وفي هذه الحقبة الزمنية ورث الأكاديون الساميون

[1] –"ينظر" ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، ص296.

[2]– عفيف البهنسي، الشام الحضارة دراسة تاريخية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1،1986م، ص81.

[3]– الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، مرجع سابق، ص 197– 198.

الثقافة السومرية، ومن ضمنها الكتابة المسمارية فحافظوا على المنجزات السومرية كلها، وعملوا على تطويرها وفقاً احتياجاتهم الخاصة"[1]، ذلك دأب الأمم ترث من قبلها فتأخذ ما يخدمها وتدع غيره.

هذا وقد انتشر الخط المسماري خارج حدود بلاد الرافدين في عصر مبكر،" وكان انتشاره وشيوع استعماله في البلدان القديمة من الوطن العربي قد أوجد رباطاً وثيقاً كان له نتائجه المهمة في انتقال المفاهيم والمعتقدات الدينية والنتاجات الأدبية والثقافية"[2]، فبعد قرنين تقريباً من ظهور الكتابة في بلاد سومر(في حدود 3200 قبل الميلاد) ظهر في مدينة سوسا عاصمة عيلام المجاورة ما يُعرف بين المختصين بـ «الخط العيلامي القديم» (pro- Elamite Writing[3])، ومن المعروف أن بلاد الرافدين تعرضت خلال أحقاب زمنية معينة من تاريخها الطويل، إلى أطماع وغزو واحتلال أجنبي، "ومع ذلك فقد بقيت اللغة الأكادية هي اللغة الرسمية المحكية وبقي الخط المسماري وسيلة التدوين الوحيدة، ويُذكر أن هناك دراسات أشارت إلى أن الكويتيين الذين أسقطوا السلالة الأكادية[4]في حدود 2211 قبل الميلاد، استعملوا الخط المسماري واللغة الأكادية"[5]، وفي ذلك للمؤرخين مجالا فسيحا للنفي أو الإثبات.

---

[1]- يوهانس فريدريش، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، مرجع سابق، ص 79.

[2]-"ينظر"كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي، الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، ص 27، الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، ص195.

[3]- يعود تاريخ الخط العيلامي القديم إلى عصر جمدة نصر (في العراق)، وقد تم العثور على هذه النماذج من الكتابة مدونة على مئات من ألواح الطين والتي على ما يظهر أنها نصوص اقتصادية، و الرّاجح لدى الباحثين أن الخط العيلامي القديم هذا، إنما ظهر بتأثير الخط المسماري الذي سبق وإن اخترعه واستخدمه السومريون في جنوب واد الرافدين، ومما يعزز هذه الفرضية إن عيلام كانت دائماً وأبداً تحت تأثير المقومات الحضارية التي نمت وترعرعت في جهة الغرب من بلاد الرافدين، ويتجلى اعتماد عيلام حضارياً على بلاد سومر بصورة أكثر وضوحاً عندما هجر العيلاميون في منتصف الألف الثالث قبل الميلاد أي (في حدود 2500 قبل الميلاد) خطهم العيلامي القديم هذا، واستعملوا عوضاً عنه الخط المسماري المعروف في بلاد وادي الرافدين، الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، ص193

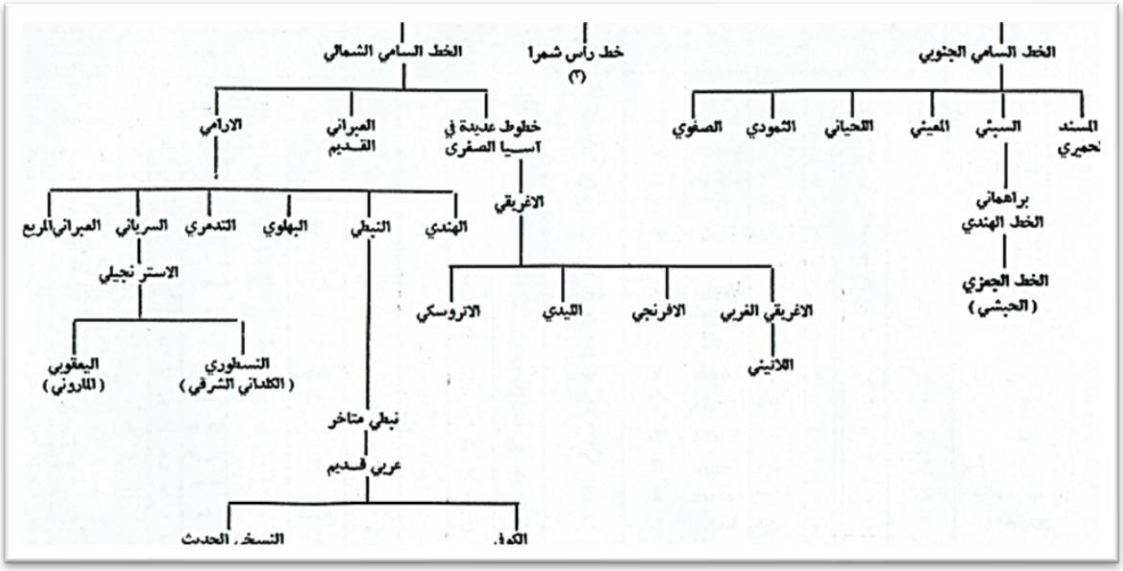
[4]-"الأكّادية" نسبة إلى "أكّد" العاصمة التي وحد أهلها الدولتين الشمالية "أشور" والجنوبية "بابل" دولة واحة ذات عاصمة مركزية نسبوهم إليها فكانوا "الأكادّيون "وهم إحدى الجماعات المهاجرة من شبه الجزيرة العربية، مثّلهم في ما تلا من الزمان مثل: الأموريين (العموريين)، العبريين(العبرانيين) والآراميين والكنعانيين، لم تكن بلاد الرافدين فارغة عندما جاء الأكاديون في أواسط الألف الأربعة (ق، م) بل كان يعمرها أقوام عُرفوا باسم السومريين نسبة إلى عاصمة ملكهم (سومر)، وكانوا على درجة من التمدن والرقي حتى أنهم ابتكروا نظاما للكتابة يعبرون بها عن أحوالهم المختلفة ويسجلون حوادث حياتهم المعيشية الحضارية ويقيدون تاريخهم وثقافتهم وديانهم وأساطيرهم، وهي الكتابة المسمارية، قلما تغلغل الأكاديون في حضارتهم وورثوا عنهم جميع مجالاتهم، غير أن التداخل التدريجي بين الفريقين أدى إلى تلاقح ثقافي ولغوي، فمن جهة تأثرت اللّغة السومرية بلغة الأكّاديين العروبية واقتبست منها مفردات وألفاظ كثيرة، كما أن اللّغة الأكادّية تأثرت هي الأخرى باللغة السومرية ليس في ألفاظها فحسب بل في تعبيراتها ونحوها وصرفا أيضا، وكان سبب التلاقح ذلك التعايش السلمي بين الجماعتين قُدّرت مدّته بألف عام قبل انهيار الدولة السومرية، وتولى الأكّاديون شؤون الحكم والسيطرة الشاملة على كامل تراب بلاد الرافدين، "ينظر" علي فهمي خشيم، الأكادية العربية، مركز الحضارة العربية القاهرة، ط1، 2005م،ص7-8.

[5]- الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، م س، ص200.

ت. الكتابة (الأبجدية)الكنعانية[1]:

خاطفة متجها إلى شمال الجزيرة في سيناء وسوريا والأردن وتعدى إلى العراق ثم اندثر ...[2]، "ويرى العلماء المحدثون أنّ الكنعانيين كانوا أول من استعمل طريقة للكتابة تستعمل فيها الحروف"[3]، فكانوا السباقين لذلك من بين الأمم.

وقد ظهر خلاف كبير حول أصل الخط العربي بين المؤرخين الغربيين والمؤرخين العرب، "لكن لا خلاف في أن الكتابة الكنعانية أو الآرامية هي التي تولدت عنها أغلب الكتابات المعروفة اليوم وهي: اليوناني القديم: ومنه ظهرت الكتابة الجرمانية، واللاتينية، والكتابة القبطية، ثم الكتابة العبرية القديمة، فالمسند الحميري (اليمني): ومنه تولد الخط الحبشي، ثم الكتابة الآرامية: ومنها ظهرت ستة خطوط وهي: الخط الهندي بأنواعه المختلفة، الفارسي القديم ويطلق عليه أحياناً اسم(الفهلوي) نسبة إلى فهلا، وهو مكان يقع بين همدان وأصفهان وأذربيجان، ثم العبري المربّع، والسرياني ، والنبطي"[4].



الشكل 10 سلسلة تفرّع الخطوط السامية الشمالية والجنوبية الرئيسية[5].

[1]-" الكنعانيين " وهو شعب سامٍ، استوطن ما يعرف الآن ببلاد الشام وكانوا أصحاب تجارة،" ينظر" محمد الجلالي، اللسان العربي تاريخا وأسراراً، المغاربية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2016م، ص59.

[2]- ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مرجع سابق، ص296.

[3]-الطاهر أحمد مكي، دراسات في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م، ص29.

[4]- محمد الجلالي، اللسان العربي تاريخا وأسراراً، مرجع سابق، ص76.

[5]- ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مرجع سابق، ص300.

ث. الكتابة الآرامية (الخط الآرامي):

"لقد لعب الآراميون، هذا الشعب المتنقل الرّاحل، الذي حضّر حول دمشق وحلب في أوائل الألف الأولى قبل الميلاد، دوراً مُحدداً في نشر الخط الأبجدي لدى الشعوب السامية، وفيما وراءهم، علماً بأن الأبجدية الآرامية اشتقت من الفينيقية، وإن كُتاب مملكة دمشق اقتبسوها ودمجوها في لُغتهم السامية القريبة من الكنعانية، خلال القرن التاسع (ق.م)"[1].

"لكن اللغة الآرامية ذاتها استمرت في الوجود والانتشار حتى غطت على بقية اللغات وأصبحت هي اللغة الرسمية السائدة في منطقة الشرق الأدنى بأكمله[2].وأن الخط الآرامي هو الذي انتصر فقد تطورت نقوشه حتى انتهت إلى الخط العربي الذي أشاعه الإسلام"[3]، بعد انتشاره ثم خلدته الحضارة الإسلامية بعد ذلك، فضلا على أن القرآن رفع من شأنه بشكل كبير.

"كما ظهر تأثير الكتابة السامية أيضاً في آسيا الوسطى بشكلها الآرامي، وإن التأثير الكبير والقوي للكتابة الآرامية يرجع إلى استخدامها في الدوائر الحكومية في عصر الإمبراطورية الفارسية القديمة، ولقد كشف ذلك في حفريات تركستان الشرقية في بداية قرننا الحالي"[4].

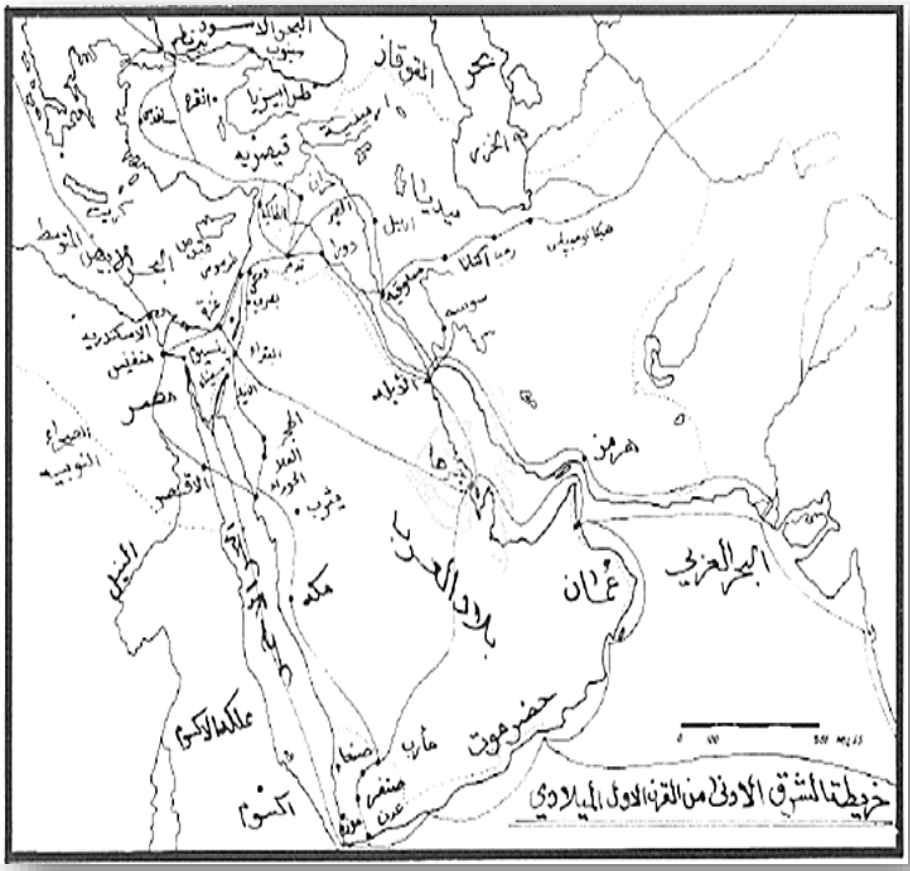
الشكل11 نموذج من الخط الآرامي الذي كان يكتب به النبط قبل أن يتنوع خطهم ويصبح خطا نبطيا مخصوصا.

[1]– "ينظر" آن زالي؛ آني بيرثييه، ترجمة سالم سليمان العيسى، تاريخ الخط العربي وغيره من الخطوط العالمية، ص77.

[2]– علي فهمي خشيم، الأكادية العربية، مرجع سابق، ص10.

[3]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص31.

[4]– –"ينظر" يوهانس فريدريش، ترجمة سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، ص 205.



الشكل12 خريطة الشرق الأدنى من القرن الأول الميلادي[1].

[1]– سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص238.

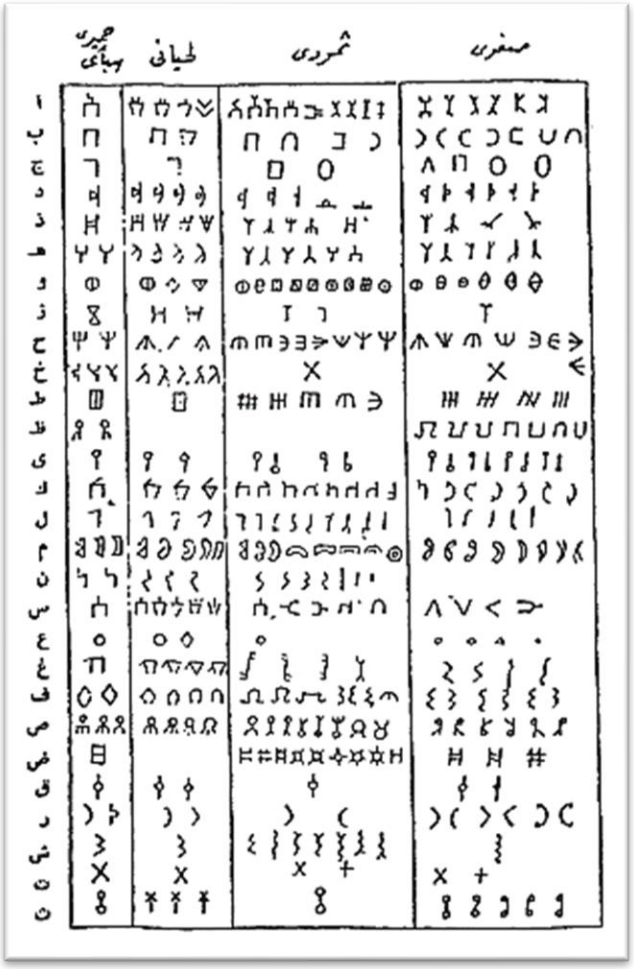
المبحث الثاني: الخط العربي قبل وبعد الاسلام

هناك آراء تقول: "إن الخط العربي تأثر بالسريانية التي كانت في الشام، وآراء أخرى تقول: إن الخط العربي انتقل من الأنبار والحيرة أي من العراق، وآراء ثالثة تقول: إن الخط العربي اقتطع من المسند الحِميري الذي كان في اليمن، وآراء كذلك تقول: إن الخط العربي اشتق من الخط النبطي أي من شمال الحجاز، وآراء تقول: إن الخط العربي أصله آرامي[1]، ومن جهة أخرى تقول آراء للمؤرخين العرب والإفرنج: إن الخط العربي لم يقتطع من السرياني على ما فيه من تشابه"[2]، ...وإن هناك اختلافاً كبيراً في شكل الحروف وتركيب الكلمة بين الخط العربي والخط المسند الحِميري أو فروعه الثمودي والصفوي واللحياني، وأن الدراسات القائمة على الأبجديات السامية الجنوبية بغيرها من الأبجديات الآرامية بالاستناد إلى الكتابات التي اكتشفت حتى الآن لا تؤيّد هذه المذاهب التي نجدها في مصادرنا العربية النظرية، وهذه الدراسات رجّحت أن الخط العربي قد اشتق من الخط النبطي بل هو آخر شكل من ذلك الخط ...[3]. وهذا ما يميل إليه الباحثون العرب، ويرتاحون إليه نظرا لقرب رواياتهم منه.

[1]- "ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص38.

[2]- "ينظر"خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام

[3]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص 13.



الشكل 13 مقابلة الخطوط الصفوية والثمودية واللحيانية بالخط المسند (أي السبئي) الحِميري[1] .

[1]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص77.

2. 1- الخط عند العرب في العصر الجاهلي:

عندما نريد أن نتحدث عن الخط العربي في الجاهلية، يجب أن نتطرّق إلى موطنه، وأين تطور الخط النبطي حتى صار يُعرف بالخط العربي وأين ولدت هذه الكتابة التي صارت فيما بعد كتابة المسلمين في جميع أنحاء العالم؟

...تتلخص آراء العرب في نشأة الخط العربي الإسلامي في رأيين مشهورين الأول: أن الخط توقيف أو أنه ليس من صنع البشر، بل أن الله سبحانه وتعالى قد علمه لآدم فكتب الكتب كله ربا، فلما أصاب الأرض الغرق وجد كل قوم الكتابة التي يكتب، وكان من نصيب إسماعيل الكتاب العربي، وأما الثاني: أن الخط العربي اختراع وله في ذلك روايتان مشهورتان هما: أن العرب[1] قد أخذته من الحيرة والحيرة أخذته من الأنبار وأخذته الأنبار بدورها عن اليمن، لأن هناك رواية تصف أن الحيرة والأنبار كانتا قبل الإسلام مركزين من مراكز تعليم الخط...[2]، "وفي الرواية الثانية أن العرب قد أخذت خطها من ملوك مدين الذين كانوا من العرب العاربة"[3]، أما الخط المسند فهو خط حِمير، وأقدم الخطوط التي عُرفت في الجزيرة العربية، ولقد دُوّنت به الكتابات المعينية والسبئية والقتبانية والحِميرية والأوسانية، وهي كتابات تمثل لغة متطورة ذات قواعد نحوية وصرفية [4]، وذلك ما يفسر القواعد النحوية والصرفية التي استنبطها النحوين من كلام العرب.

وقد استدل بأقوال المؤرخين العرب هذه على أن الخط العربي قد سلك الطريق الدائر من شمال سوريا حوران وانتقل مع أهلها في تجارتهم الى الأنبار ولحيرة عاصمة اللخميين في واد الفرات الأوسط ثم الى دومة الجندل فالحجاز. وأصاب هذا الرأي قد أخذوا بالرأي الحديث في نشأة الخط العربي، وأنه

---

[1]- وكان العرب قبل الإسلام يهتمون بالكتابة واستعملوها في شؤون الحياة كتدوين العقود والمواثيق السياسية والتجارية وشؤون الأدب والشعر وكل جوانب الحياة، فلم تكن الأمة أمية بمعنى أنها تجهل القراءة والكتابة، ولا تعني الحياة البدوية أنها تخلف حضاري، فإن نزول القرآن بالعمق الفكري والأسلوب البليغ يعني أن هناك أمة لديها القدرة على فهمه وحمل رسالته، وتجدر الإشارة إلى معركة بدر حيث طُلب من كل أسير فيها تعليم عشرة من المسلمين القراءة والكتابة لإطلاق سراحه من الأسر، وهذا يعني وجود مجموعة كبيرة من الأسرى تعرف القراءة والكتابة، وأنها كانت شائعة بين العرب آنذاك، "ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص221.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

[3]- خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 2-5.

[4]-"ينظر" محمد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الاسلام، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص108،

تطور للحروف النبطية، لكنهم لم يستطيعوا إغفال المرويات العربية التي تذكر للحيرة أو الأنبار دورا ما في وصول الخط العربي للعرب الحجاز[1].

أ. الخط السرياني:

"من القدامى من قال أن القلم العربي الشمالي قد قيس على الهجاء السرياني، لكننا لا ندري المعنى الحقيقي لذلك، وهل يعني أن ترتيب الحروف الهجائية في العربية الشمالية كان متشابها فقط في القلم السرياني"[2]، أو أن " شكل الحروف العربية القديمة كانت تتشابه مع الحروف السريانية، وهذا كان اتجاه بعض المستشرقين المحدثين أمثال: كوب kopp، وجسننسGesenins، وكوزان دي بيسيفالGaussisde de peceval، وورينان Rinan، وشتاركيstarky، إلى أن العربية القديمة استندت في أصولها على السريانية"[3]، وهكذا تتضارب الآراء بشأن كل مسالة تاريخية، "فمن الاختصاصيين العرب الذين أخذوا بالأصل السرياني للقلم العربي الأستاذ: أحمد رضا في كتابه (رسالة الخط)"[4]، وهذا رأي شاذ عن راي العرب، ذلك أنه يعتمد الرواية الغربية لأصول الخط العربي.

هذا، "ولقد اتفق أكثر العلماء أن الخط العربي نشأ في بلاد الشام، وأنه استمد أصوله من الكتابة الآرامية التي أثرت بصورة واضحة في الكتابة النبطية"[5]، ولعل ذلك أقرب إلى الحق من غيره من الآراء.

جدير بالذكر في هذا المستوى من البحث أن نشير إلى أنه "لما نتحدث عن العرب المشارقة وعن الحيز الجغرافي الذي استوطنوه، لابد أن نراجع مفهوم البلاد العربية قبل الإسلام"[6]، وفحوى ذلك أن البلاد العربية كانت مترامية الأطراف، أو أن اللسان العربي كان مستعملا في كثير من بقاع الأرض

---

[1] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 45.

[2] – الواقع أن الترتيب الأبجدي واحد في كلا القلمين، وهو كذلك شأنه أيضا في العربية والأرمية، "ينظر" عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، ص 25، حفني ناصف، حياة اللغة العربية، ص35.

[3]– صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 45.

[4]– سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص12.

[5]– عفيف البهنسي، الشام الحضارة دراسة تاريخية، مرجع سابق، ص80.

[6]– يرجح القول أنّ عمالقة العراق ومصر من بدو الآراميين أو اللاوذيين، فإذا صحّ أن مهد الساميين جزيرة العرب فهم من جملة من نزح منها إلى الشام والعراق في الزمن القديم وظلوا على بداوتهم في الصحراء، وإذا كان منبت الساميين ما بين النهرين أو غيرها فالساميون وُجِدوا في القرن الأربعين أو الخمسين قبل الميلاد، بواد الشام والعراق وسينا ومصر فسكن بعضهم المدن وظلّ البعض الآخر بدواً حتى أتيح لهم الاستيلاء على العراق في القرن 25 ثم مصر في القرن 23 قبل الميلاد،" ينظر" جرجي زيدان، العرب قبل الإسلام، ص60.

في المشرق، لدرجة أنه وصل إلى ما يسمى بجزيرة سقطرة حاليا، ويكون قد وصل حتى مشارف مصر أو تجاوزها، ذلك أن الكنعانيين وصلوا حتى شواطئ شمال أفريقيا، إذا ما اعتمدنا رواية أن الفينيقيين هم كنعانيون.

ب. الخط النبطي:

مر بنا أن الدراسات العلمية الحديثة، "أثبتت أن العرب أخذوا طريقتهم في الكتابة قبل الإسلام من بني عمومتهم الأنباط، وهم عرب أيضا، وكان الأنباط ينزلون على تخوم المدينة في حوران والبتراء ومعان، وكانوا يجاورون عرب الحجاز في تبوك ومدائن صالح والعلا، في شمالي الحجاز، وقد وضح ذلك من خلال النقوش النبطية المكتشفة والقريبة الشبه بأقدم النقوش العربية المعروفة"[1]، لدى المختصين، إثر المقارنات والمقاربات والبحوث الأثرية.

ولهذا نجد أن الكتابة النبطية بعد ذلك تتطور حروفها تطورا سريعا ومدهشا حتى تبدأ في فقد المسحة النبطية وتصطبغ بالصبغة العربية، كما يظهر من النقوش التي كتبت في القرنين الثالث والرابع الميلاديين كالنقوش السينائية المؤرخة ونقش المنارة. وفي القرنين الخامس والسادس الميلاديين تفنى الكتابة النبطية تماما وتندثر، ولكن روحها تبعث في كتابة أخرى هي الكتابة العربية الجاهلية كما نشاهد في نقشي زبد وحران[2].

"ويرى بعض الإخباريين العرب فيهم أنهم قوم من نسل نبيط ابن مانش ابن أرم بن سام بن نوح، أو هم الذين ابتنوا بابل واستوطنوها وذلك بعد أن نضب الطوفان، وعلى ذلك يرى أصحاب هذا الرأي أن موطن الأنباط الأصلي بسواد العراق"[3]، منهم من يرى أن موطنهم الأصلي بلاد الشام والجزيرة، "وهناك اعتقاد آخر لدى بعض اختصاصي اليوم أنه لم تكن هناك صلة بين النبط الذين ورد ذكرهم عند الإخباريين العرب وبين النبط الذين أقاموا دولتهم المعروفة التي امتدت رقعتها من شبه الجزيرة

[1]– خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 70.

[2] – خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص 26. "وينظر" صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، ص 37.

[3] – ويذكر ابن منظور في هذا الشأن "الأنباط والنبيط جيل ينزلون السواد وفي المحكم ينزلون بسواد العراق وهم الأنباط والنسب إليهم نبطي"، أبي الفضل جمال الدين بن محمد مكرم المعروف بابن منظور، لسان العرب، ص 288، "وينظر" سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، ص35.

طور سيناء إلى بادية الشام أو أطراف الفرات شرقا وشمال بلاد الحجاز جنوبا وكانت عاصمتها البتراء"[1]، ويرى خليل يحي نامي أنّ: "النبط شعب عربي أسس- في القرون السابقة على ميلاد المسيح – مملكة على أنقاض المملكة الأدومية في شمال البلاد العربية وجنوب فلسطين وبلاد الشام، وكانت حاضرتهم الشمالية (سلع) وهي واقعة في وادي موسى بالقرب من(معان)، ونحن نجهل اسمها النبطي إذ أننا لم نحظ به في نقوشهم التي عثر عليها الباحثون إلى الآن ولكن اليونانيين والرومانيين كانوا يطلقون عليها اسم (Petra) أي الصخرة، ومن المحتمل أن النبط احتفظت باسمها القديم (الصخرة) الوارد في التوراة لموضع في بلاد أدونيم في جنوب القدس وعنهم ترجم اليونانيون والرومانيون هذا الاسم إلى (Petra) ويقول سترابون الجغرافي اليوناني القديم ما يلي: وعاصمة النبط بطرا (الصخرة) كما تسمى ...الخ"[2]، وهذا ما يتوافق إلى حد ما مع ما جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ (7) الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ (8) وَثَمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ (9) وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ (10)"[3].

وإذا كان الخط الارامي يعد جدّ الخطوط العربية، إذ تفرع عنه الخط النبطي الذي يعد أقرب ما يكون للخط العربي عند أول عهد اتصال حروفه العربية بعضها ببعض، فإن عددا من الخطوط الأخرى استعملت في جزيرة العربية مثله وهي:

- الخط المسند الصفوي نسبة الى جبل الصفا (في جبل الدروز السوري حاليا)؛
- الخط الثمودي نسبة الى ثمود (مدائن صالح)؛
- الخط اللحياني نسبة الى بني لحيان؛
- الخط الحميري والخط السبئي نسبة الى حمير وسبأ؛
- الخط الحيري نسبة إلى إلي الحيرة والأنبار، وهو الخط الدي انتقل إلى عرب الحجاز في الجاهلية، وكان يغير نقط[4] .

[1]- سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص36.

[2]- خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص10،" وينظر" محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، ص155-156.

[3]- سورة الفجر، الآية 6- 10.

[4] - أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، مرجع سابق، ص 124.

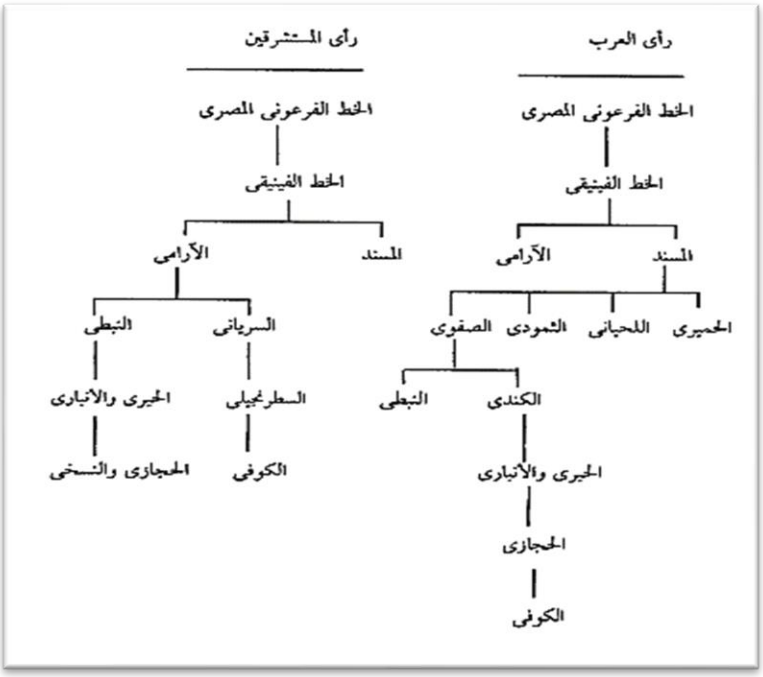
الشكل 14 خريطة الأنباط[1].

هذا عن تعريف النبط ولغتهم ، أما الكتابة التي استخدموها في تدوين نقوشهم فقد أخذ البنط كتابتهم عن القوم الذي أغاروا عليهم وهم الآراميون، ومن المقرر لدى الدارسين أن النبط عندما اختلطوا بالآراميين وأخذوا يتعلمون كتابتهم كتبوا حروفاً آرامية هي أقرب للخربشة منها إلى الكتابة وذلك لما وجدته هذه القبائل (النبط) من الصعوبة في محاكاة الحروف وتقليدها كما أنهم كتبوها بشيء من الاختلاف يكاد لا يطابق الأصل كل المطابقة ثم أتى بعدهم جيل آخر من النبط وتعلم هذه الخربشة في شيء من الصعوبة وجده أيضاً في تقليدها فكتب الحروف أكثر خربشة من الأول وأبعد قليلاً منها عن الأصل . "وهذا أمر طبيعي لأن المنقول لا يشبه الأصل ولا يطابقه تمام المطابقة بل يختلف عنه وخصوصاً إذا كان الحاكي أو المقلد بعيد العهد بالأصل جاهلاً به وهكذا أخذت كتابتهم تبتعد عن الأصل الآرامي شيئاً فشيئا حتى تميزت عنه وتحررت من نيره وصارت تعرف باسم الكتابة النبطية"[2]، بل هي النفس البشرية والطبيعة الإنسانية مجبولة على التقليد، ثم من بعده التميز والاختصاص، ثم التطوير فالاختراع والإبداع.

[1]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص72.

[2] – " ينظر "خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص25.

" وقد وجد الاختصاصيون المحدثون ضالتهم المنشودة في القلم النبطي وهو القلم الذي انحدر من القلم الآرامي"[1]، فكثرت المقارنات، والمقاربات لديهم حيث أفضى بحثهم إلى أن " الأنباط استعملوا – في البتراء وفي البصرة وتدمر– الكتابة الآرامية وطوروها قليلاً[2]"، هذا...ويتمثل طور الانتقال من الآرامية إلى النبطية في تلك النقوش التي كتبت في القرن الأول قبل الميلاد وخصوصاً نقوش حوران لأنها قريبة من فلسطين حيث كان يستعمل القلم العبري الآرامي. أما الكتابة النبطية فتتمثل في تلك النقوش التي كتبت في القرنين الأول والثاني بعد الميلاد خصوصاً نقوش مدائن صالح (الحجر) لأنها بعيدة عن النفوذ الآرامي وقريبة من البلاد العربية موطن النبط وبيئتهم الأولى...[3]، وعلى الرغم من بعد المكان عن موطن الظهور، إلا أن تأثير اللغة إذا كانت قوية يكون إلى أبعد حد ممكن، فإن لم يكن لها تأثير مباشر؛ فهذا يعني أن الشعوب التي كانت تستخدم خطا ما دون آخر؛ لم يكن إشعاع حضارتها ساطعا؛ ولا تعدو أن تكون سوى إرهاصات أو تجمعات سكنية لم يكن لها أثر على ما حولها.



الشكل 15 تصنيف الدكتور محمود عباس حمودة للتسلسل التاريخي في مجال الخط العربي وأصوله حسب رأي المؤرخين العرب والإفرنج المستشرقين[4].

[1]– سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص31.

[2]– عفيف البهنسي، الشام الحضارة دراسة تاريخية، مرجع سابق، ص80.

[3]– خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص26.

[4]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص52.

"وقد رجّحت الدراسات المقارنة أن الخط العربي قد اشتق من الخط النبطي، بل هو آخر شكل من ذلك الخط"[1].

الشكل 16 نقش نبطي قديم [2].

أما أصحاب هذا التصنيف فيعتقدون أنهم على الصواب، "وذلك أنهم عثروا في أطلال المنارة في حوران على حجر عليه كتابة عربية بالخط النبطي نُقشت في القرن الرابع للميلاد أي قبل الإسلام بثلاث قرون"[3]، وهذا يخولهم أن ينظروا لهذه المسألة على الشاكلة الموضحة في الشكل أعلاه.

2. 2- الخط العربي في النقوش الجاهلية:

وإذا تأملنا أقدم الكتابات العربية الإسلامية سواء أكانت كتابات أثرية أم الكتابات على العملة والصنج أم في البرديات ودرسنا صور حروفها نجد أنها شديدة الشبه بالكتابات العربية القديمة التي عثر عليها في إقليم الشام، وهذه بدورها شديدة الشبه بالكتابات النبطية. والحق أن الموازنة بين الكتابات جميعا تمكننا من التعرف على الأصل النبطي للكتابة العربية ولو أنه مازال كثير من الحلقات التطور مفقودا.

ومع هذا فسوف نتناول هذه النقوش القليلة بالدراسة من حيث المضمون والشكل المحاولين أن نفيد مها في التعرف على أصل الكتابة العربية ونشأتها وحروفها القديمة.

[1]- يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص22، "وينظر" صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، ص 13.

[2]-المرجع نفسه، ص28.

[3]- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م، ص38.

أ. نقش أم الجمال الأول:

"عُثر على هذا النقش في جنوب حوران بالأردن، وهو يعود لقبر فهر بن سلي مربي جذيمة ملك تنوخ، ويرجع تأريخه إلى 270 م ويتكون النص من ثلاثة أسطر، وتظهر كلمة (سلي) في السطر الثاني، والكلمة الأخيرة للسطر الثاني يظهر اسم (جذيمة) والكلمة الأولى من السطر الثالث تظهر كلمة ملك"[1].

"وهو نقش غير مؤرخ إلا أنه يرجع إلى منتصف القرن الثالث الميلادي (250-260) ويؤرخه دي فوجيه بسنة 270م وقد وجد هذا النقش في أم الجمال من أعمال حوران ويقع هذا النقش في تسع كلمات تتضمن 31 حرفا"[2]...ومع أن النقش كتب بالآرامية إلا أن عليه مسحة عربية. "وتظهر أهمية هذا النقش من حيث أن العرب استعملوا الكتابة النبطية أي قبل سنة 270م كما يبين لنا أيضا أن العرب احتفظت بأسماء عظمائها في الجاهلية"[3].

"وهذا النص مكتوب بلغة غير عربية هي اللغة النبطية، وليس به من العربية إلا اسم صاحب الكتابة بحيث تمتاز هذه الكتابة بظهور روابط عديدة بين الحروف"[4].

الشكل 17 نقش أم الجمال الأولى(250م)[5]

[1] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص 31.

[2] – خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 69.

[3] – محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص 164.

[4] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 153.

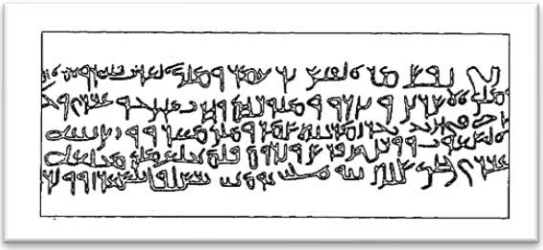
[5] – فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مرجع سابق، ص37.

ب. نقش المنارة:

"وهو أقدم نقش دون في سنة 328م"[1]، "ومن أعمال حوران، والمنارة قصر صغير كان للروم في حره الشرقية من جبل الدروز ويؤرخ النقش لوفاة أمرئ القيس أحد ملوك الحيرة ومؤرخ بسنة 223 من سقوط سلع عاصمة النبط في يد الرومان"[2]، "ويذهب أغلب المؤرخين إلى أن هذا النقش ظهر عليه التأثير العربي"[3].

"هو شاهد قبر الملك أمرئ القيس بن عمرو ملك العرب، عاصمته الحيرة، وهي إحدى الممالك العربية في مناطق الفرات الأوسط، وتعتبر الحيرة اخر مملكة عربية. واختلف المؤرخون في أصلهم، فمنهم من ذكر إنهم من اليمن وعرب الجنوب، واخرون يعتقدون بأنهم من عرب الشمال"[4] .

"والحق أن الشبه بين حروف هذه الكتابة وبين الحروف العربية في صدر الإسلام كبير بحيث نستطيع أن نقول إن هذه هي الحروف التي استعملها المسلمون فعلا والتي نشاهدها فعلا نقوش صدر الإسلام والعصر الأموي من ذلك مثلا"[5] :



الشكل18 نقش المنارة 328م[6].

[1] – سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص 16.

[2] – محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، ص 165.

[3] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 40.

[4] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص 32.

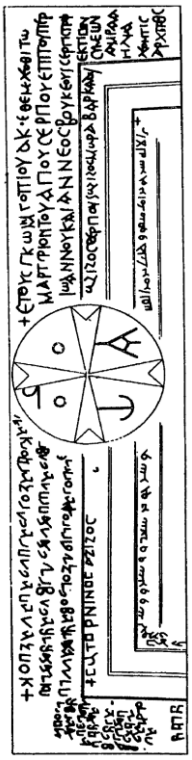
[5] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 154.

[6] – فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مرجع سابق، ص37.

ت. زبد:

"ويرجع تاريخ هذا النقش إلى سنة 511م وقد وجد في قرية زبد بين قنسرين ونهر الفرات جنوب شرقي حلب، وهو مكتوب بثلاث لغات هي اليونانية والسريانية والعربية وقد كتب النقش بلغاته الثلاث على قطعة"[1]،"أي أنه نقش قبل مولد الرسول صلى الله عليه وسلم بستين عاما تقريبا"[2]،" وجد على قطعة كبيرة من الحجر كانت تعلو واجهة كنيسة (مار سركيس)"[3]،" وجاء النص العربي بسطر واحد تضمن أسماء الذين شيدوا الكنيسة"[4].

"ونجد في هذا النقش (لا) بصورتها العربية الإسلامية (الإله). وهكذا نجد أن هذه الكتابة هي في حقيقتها صورة من الكتابة العربية الإسلامية في صدر الإسلام لا سيما النوع المقور من الكتابة"[5].



الشكل 19 نقش زبد 512م [1].

[1] – خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، ص 89، "وينظر " سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص18.

[2] – محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص 167.

[3] – يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 31.

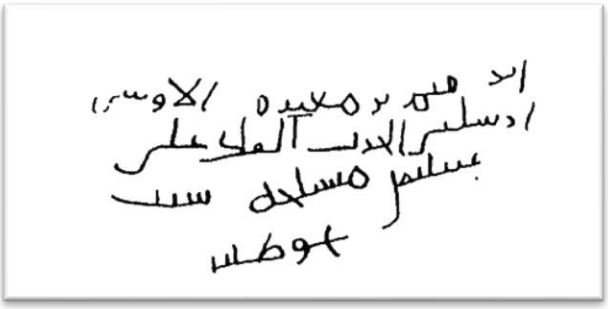
[4] –كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص33.

[5] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 156.

ث. نقش أسيس:

"يرجع تاريخ هذا النقش إلى سنة 528م، وقد عثر عليه في جبل أسيس جنوب شرقي دمشق، وحروف هذا النقش تطابق حروف نقش زبد، وهذا النقش يعد اخر نقش عربي جاهلي يتم اكتشافه حيث عثرت عليه بعثة ألمانية سنة 1965م"[1] .

"تضمن النقش نصا عربيا من أربعة أسطر، هي: (إبراهيم بن مغيرة الأوسي أرسلني الحرث الملك على سليمن مسلحة سنة 423)"[2].



الشكل 20 نقش اسيس 528م[3].

ج. نقش حران:

"وتاريخ نقشه هو سنة 568م وقد عثر عليه في منطقة حران في الشمال من جبل الدروز، كتب الحجر فوق باب كنيسة، ويعتبر لدى كثير من الباحثين، أول نص عربي كامل في جميع كلماته وتعابيره"[4]. حيث عُثر على هذا النقش في خرائب كنيسة تقع في منطقة حران[5]جنوبي دمشق، وهو منقوش على حجر كان يعلو باب كنيسة.

[1] – سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص 52- 53.

[2] – يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 32.

[3] – فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مرجع سابق، ص38.

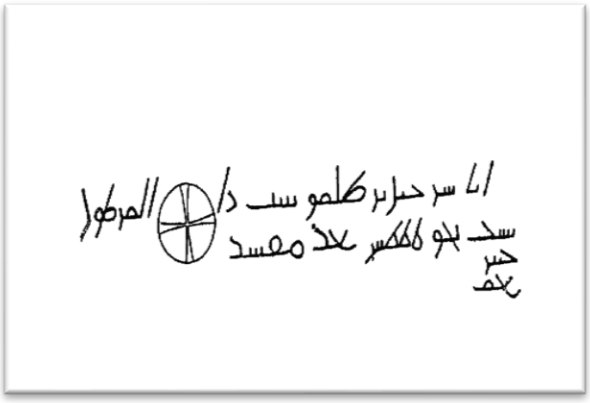
[4] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 42.

[5] – حران: قصبة ديار مضر بينها وبين الرها يوم، قيل: سميت بها ران اخي إبراهيم عليه السلام لأنه أول من بناها، عربت فقيل: حران وكانت منازل الصابئة وهم الحرانيون. (الياقوت: حران)، ينظر، يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص 33.

"يعتبر هذا النقش أول نص عربي جاهلي كامل في كل كلماته لذلك يعتبر هذا النقش أعظم النقوش الجاهلية التي كشفت حتى الان قربا من الخط العربي من القرن الأول الهجري"[1].

"عُثر على هذا النقش في بقايا الكنيسة جنوب حرّان، وكتب هذا النقش على لوحة حجرية كانت فوق مدخل الكنيسة، وقد كتب نقش حرّان بلغتين وهما اليونانية والعربية، والنص العربي يتكون من أربعة أسطر"[2].

"ويعتبر هذا النص الوحيد من النصوص العربية النبطية قبل الإسلام التي كتب بلغة عربية ولا تختلف كثيرا من لغة القران فليس فيه من اللغة النبطية غير كلمة (بر) بمعنى ابن وحتى هذه يمكن أن تكون (بن) وقد كتبت كلمة (بن) بهذا الشكل أحيانا في شاهد عبد الرحمان بن خير الحجرى سنة 31هـ"[3].



الشكل 21 نقش حرّان 568م[4]

[1] – محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، ص179،" وينظر" سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص 18.

[2] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص34.

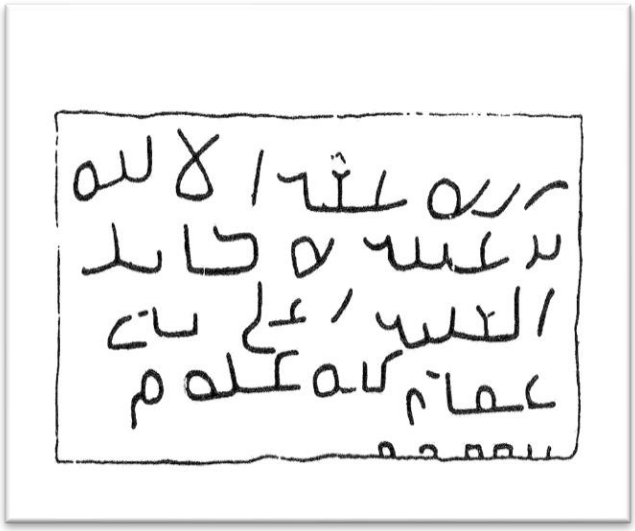
[3] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 156.

[4] – يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 38.

ح. نقش أم جمال الثاني:

"عثر على هذا النقش في موقع الكنائس، وتسمى الكنيسة المزدوجة في بلاد الشام من قبلة البعثة جامعة برنستن الاثارية إلى سوريا بين سنة 1904-1905م، والنقش غير مؤرخ، ولدى مقارنة حروفه مع حروف النصوص السابقة رجح على أنه من النصوص القرن السادس الميلادي"[1] .

"وقد عثر عليه في موقع أم الجمال جنوب حوران من أعمال الشرق الأردن وهو شاهد قبر[2]، ولخصائص الحروف العربية في هذه الفقرة، وهي حروف أقرب الى النبطية من بقية النصوص المكتشفة"[3].



الشكل 22 نقش أم الجمال الثاني (حوالي مطلع القرن السادس ميلادي)[4].

[1] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص34.

[2] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 42.

[3] – يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 33.

[4] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص35.

2. 3- البعثة الإسلامية والخط العربي

كان للإسلام فضل عظيم على الخط العربي المشرقي في تطويره وتحسينه والتفنن فيه، وقد تفردت الحضارة الإسلامية بهذا الفن فلا نكاد نجد في حضارات الأمم السابقة والمعاصرة، وقد ازدهر فن الخط على أيدي خطاطين مسلمين كبار، أوتوا من رهافة الذوق وقوة الإبداع، وبراعة هندسة الحروف، ما ساعدهم على كتابة روائع فنية خالدة، فلما جاء الإسلام لم يطمس ما كان عليه العرب من إبداع، وإنتاج كتابي على قلته، فقد "كانت بلدتا الحيرة والأنبار في العراق قبل الإسلام المركزين الرئيسيين الذين انبعث منهما تعليم الكتابة الخطية للجزيرة العربية"[1]، ولا شك أن وجود هاتين النواتين لدى العرب قبل الإسلام كان مركز قوة لهم بعده، مع العلم أن العرب لم يعرفوا فقط ما كان يكتب بقطبي الحيرة والأنبار، وإنما كان هناك "القلم السرياني الذي كان معروفا لدى العرب منذ فجر الإسلام، وكان منتشراً بين الناس، وذهب بعض المؤرخين إلى أنّ آدم كان يكتب بالسريانية"[2]، وفي ذلك خلاف واختلاف، حسب رأي سبق ذكره أن رسول الله أقر أن رسالة آدم عليه السلام جاءت بالأبجدية العربية.

حيث دفعت هذه العقيدة بالفنان المسلم إلى تزيين ما أخرجته يداه من مصنوعات في شتى أنحاء العالم بالآيات القرآنية، و بالعبارات الدينية، بالإضافة إلى الصيغ المختلفة من مدح ودعاء نراها منقوشة على منتجات الفنون الإسلامية المصنوعة من شتى المواد، بل وذهب الفنان إلى أبعد من ذلك حين أطلق لخياله العنان وجعل ببعض حروف الكتابة تنتهي بصورة و رسوم لأشخاص في مناظر صيد، ومن خلال دراسة النقوش المكتشفة قبل الإسلام و مقارنتها بالنقوش النبطية يتبين أن "هناك حروفا نبطية استمر استعمالها في الكتابة العربية لما قبل الإسلام مثل: الباء و الجيم و الحاء و اللام و النون و الطاء و الام ألف، و حروفا قد أخذت في التطور عما كانت عليه من قبل"[3].

إذا فقول العلماء بأن الخط العربي أتى من الحيرة بعيد عن الحقيقة والصواب وقد يكون هذا راجعا الى أن الخط الكوفي- قلم القران الكريم والنقوش العربية الإسلامية – قد نمى وازدهر في الكوفة حتى بلغ الذروة وصارت له الغلبة على كل الخطوط العربية الإسلامية الأخرى، فظن المؤرخون من العرب

[1]-"ينظر" محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص221.

[2]-"ينظر" يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص21.

[3] - سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص 57.

أنه الأصل الدي تفرعت منه الخطوط العربية وأنه قد نشأ في هذه الأنحاء قبل وجود الكوفة، أي قبل سنة 17هـ.

ولا يوجد في هذه الأنحاء من المدن القديمة ما يضارع الحيرة في الحضارة والعمران خصوصا في عهد المناذرة الذي تفيض بأخباره المصادر العربية القديمة فقال العلماء بأن الخط العربي قد نشأ في الحيرة ومنها انتقل الى البلاد العربية الأخرى.

"فالخط العربي لم يولد في هذه الأنحاء النصرانية كما أنه لم ينشأ أيضا في بلاد الغساسنة لأنهم كانوا كأهل الحيرة يدينون بالنصرانية ويكتبون السريانية"[1].

نستخلص من ذلك أن انتقال الخط العربي الشمالي إلى الأجزاء الوسطى والجنوبية من الحجاز قد "تم بالدرجة الأولى عن طريق السوريين أو النبط أنفسهم، أي عن طريق جنوب سوريا، وبنس الطريقة الي انتقل بها الخط إلى وسط العراق جنوبه"[2].

أ. الخط العربي في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم:

كانت الدعوة المحمدية منذ أول عهد البعثة رسالة الى العالم كافة و الى شعوب الأرض عربها وعجمها، و لهذا كان نشر الإسلام و تعاليمه هدفا للرسول الكريم فكانت الحملات العسكرية لأطراف جزيرة العرب، "و كانت الوفود و البعثات، كما كانت الرسائل من الرسول صلى الله عليه وسلم إلى ملوك الأرض و قد جاء في كتب التاريخ الإسلامي ما يشير إلى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد أرسل عددا من الرسائل إلى ملوك و أمراء البلدان المجاورة يدعوهم الى الإسلام و من تلك الرسائل التي قيل إن وثائقها الأصلية قد وصلتنا، كتابة للنجاشي ملك الحبشة و المقوقص حاكم الإسكندرية وكسرى ملك فارس. ولقد ساعد الرسول صلى الله عليه وسلم على نشر الكتابة وتعليمها. فبعدة غزوة بدر مثلا وافق على إطلاق كل أسير لقاء تعليمه الكتابة والقراءة لصبيان المسلمين"[3] .

---

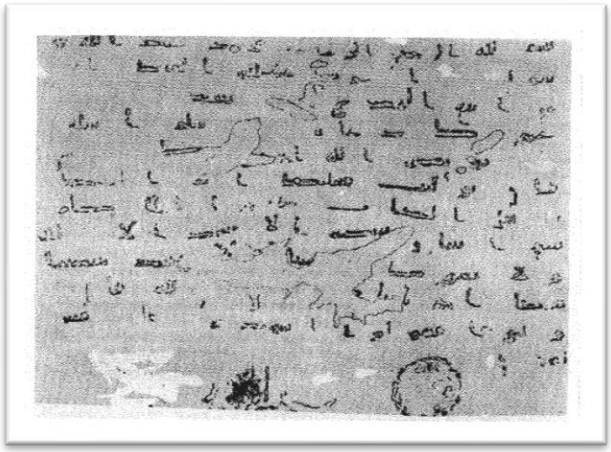
[1] – خليل يحيى نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مرجع سابق، ص 103.

[2] – سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص 70.

[3] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص 51، "وينظر" كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، ص41.

وبعدما استقرّ الخط العربي في الحجاز، "وعلى وجه الخصوص بمكة، ووجود عدد ممن يجيدون الكتابة والقراءة، ولما كان للدين الإسلامي بشك عام، وللنبي الكريم صلى الله عليه وسلم أثرا عظيما في انتشار الكتابة في الفجر الإسلام نتيجة للاهتمام الزائد عصرئذ في التعليم والنشر الكتابة بين الناس عامة"[1]، "وكان هناك من يجيد الكتابة والقراءة عن ظهور الإسلام وأشهرهم سبعة عشر رجلا: منهم عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان"[2].

ونستطيع أن نقول: إن بداية إبداع الخط العربي بدأ في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، "ومن تلك البداية المتواضعة طوّر الخطاطون خطوطهم فيما بعد. وقد ترك لنا هذا العصر عددا من الرسائل التاريخية القديمة"[3].



الشكل 23 رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى المقوقس عظيم الأقباط في مصر يدعوه[4].

[1] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص40.

[2] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 225.

[3] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 26.

[4] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص46.

رأينا كيف نشأت الكتابة عند العرب الشماليين من تطور الكتابة النبطية م تحسنها خلال قرون، ولقد كانت الكتابة منتشرة في مكة قبل الإسلام، لأنها كانت مركزا تجاريا، وكانت الحضارة فيها أوسع مما حولها، "ويذكر البلاذري أنه كان فيها سبعة رجلا يكتبون، وكذلك كان فيها نساء كاتبات، وعدد سبع نساء كنّ يكتبن، أو يعرفن القراءة، والخط الذي كانوا يكتبون به قبل الإسلام هو الذي سماه النديم بالخط المكي"[1].

وبالإضافة إلى ما أحرزته الكتابة العربية من انتشار واسع فأن الخط العربي قد حظي منذ ظهور الإسلام بعناية موضوعية من حيث التجويد والتطوير نحو الجمال والإتقان، "ويتضح جانب من جوانب العناية بالكتابة العربية فيما أدخله علماء اللغة على الحروف العربية من علامات الإعجام والحركة حتى يمكن تفادي الخطأ واللحن حصوصا في تلاوة القران الكريم"[2].

الشكل 24 رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى المنذر بن ساوى امير البحرين[3].

[1] – صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص 23.

[2] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص179.

[3] – كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، مرجع سابق، ص47.

ب. الخط العربي في عصر الخلفاء لراشدين:

تطور المجتمع العربي الإسلامي في زمن الخلفاء الراشدين تطورا ملموسا، و تغير تغيرا جذريا، وأصبحت سيادة الدولة بدلا من زعيم القبيلة، كما أصبح القانون مكان المعرف و العادة، و نتيجة لذلك فقد دوّنت الدواوين، و أصبحت للخط مكانة، "مما جعل رابع الخلفاء علي بن أبي طالب رضي الله عنه يحث على تحسين الخط و إتقانه، لأن المرحة التي كانوا فيها تستدعي قوة الدولة الفتية، و نهضة العلم المتمثلة في البحث و التدوين، و إظهار الفن الإسلامي من خلال الخط العربي (انتشر بنمو الإسلام وامتداده، ووصل في زمن قصير إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط اخر في تاريخ الإنسانية)"[1].

بقي الخط العربي على حالته القديمة غير بالغ مبلغه من الأحكام والإتقان في ومن الرسول والخلفاء الراشدين لاشتغال المسلمين بالحروب حتى زمن بني أمية فأبتدأ الخط يسمو ويرتقي وكثر عدد المشتغلين به. وفي أواخر أيامهم تفرع الخط الكوفي وكانت تكتب به المصاحف منذ أيام الخلفاء الراشدين إلى أربعة أقلام اشتقها بعضها من بعض كاتب اسمه قطبة المحرر كان أكتب أهل زمانه[2].

وعندما انتقل مركز النشاط السياسي إلى العراق في زمن عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب انتقلت الخطوط المكية والمدنية إلى البصرة والكوفة وعرفت هناك بالخط الحجازي وفي الكوفة تهندست أشكاله واستقامت حروفه وتميز عن الخط الحجازي في أن غلب عليه الجفاف وأطلق عليه اسم الخط الكوفي. ومن الكوفة انتشر هذا الخط اليابس إلى أرجاء العالم الإسلامي حيث تكتب فيه المصاحف وتحلى به المباني والنقود، في حين ظل الخط الحجازي اللين في جدمة الدواوين لمرونته وسرعة كتابته[3] .

لقد أعطى الفنان المسلم الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القران الكريم استنادا إلى قول علي بن أبي طالب "الخط الجميل يزيد الحق وضوحا"، و لأن "الخط لسان اليد" "كما يقول الصحابي عبد الله بن العباس، لدا سرى الخط العربي في جميع البلاد الإسلامية و أصبحت الحروف العربية وسيلة للتعبير في جميع اللغات الهندية و الفارسية و التركية، و احتل الخط العربي بذلك مكانة كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية و بالعقيدة الإسلامية، و أصبح دليلا دامغا على تلك الوحدة التي تجمع بين منتجات الفنون الإسلامية و مظهرا من مظاهرها باعتباره أحد العناصر الزخرفية التي قل ما تخلوا منه

[1] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 27.

[2] – عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص 13.

[3] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 225.

تحفة من التحف في شتى أنحاء العالم الإسلامي لما تمتاز به حروفه من جمال و مرونة و قابلية على التشكيل و التصنيف"[1].

"ولقد كان من الأسباب الرئيسية في انتشار الكتابة العربية تعريب الدواوين في عهد الخليفة عبد الملك بن مروان"[2].

وكان لكتابة المصحف الشريف أثر كبير في تطور الخط العربي وتجويده وانتشاره خارج الجزيرة العربية، "وقد رافق هذا الانتشار للخط مع انتشار الدين الإسلامي عن طريق الفتحات، إذ حمل الإسلام الخطّ واللغة إلى البلاد"[3].

ت. الخط العربي في العصر الأموي:

أحرز الخط في العصر الأموي تقدما ملموسا على ما كان على ما كان عليه في العصرين السالفين، عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وعصر الخلفاء الراشدين، واستطاع أن يبرز ولأول مرة الخطّاط، ومهنته إلى الوجود، رغم أن الحروف كانت خالية من النقط، "وقد لمع نجم عدد من الخطاطين يأتي في مقدمتهم الخطاط الشهير (قطبة المحرر) الذي ابتكر خطا جديدا يعتبر مزيجا من الخطين الحجازي والكوفي، ويسمى هذا الخط بالخط (الجليل) حيث استعمله قطبة ومن عاصروه أو جاؤوا بعده في الكتابة على أبواب المساجد ومحاريبها"[4].

استمر تطور الخط العربي في العصر الأموي فاستخدمت الكتابة كجزء من الزخرفة على العمائر والمسكوكات والتحف. "وفي هذا العصر تم اعجام القران حيث كثر الخطأ في قراءته بعد دخول الإعجام الى الإسلام فأوعز زياد بن أبيه والي البصرة آنذاك الى أبي الأسود الدؤلي للقيام بتشكيله فتم له ذلك"[5].

"أما الخط اللين (المستدير) فتبرز أهميته في بداية أمره في فبداية العصر الأموي حيث كان مخصصا في بداية أمره لكتابة الوثائق الأقل أهمية. ثم بدأ يكسب أهمية الخاصة من خلال استخدامه في الموضوعات

[1] – أحمد عبد الرزاق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، مرجع سابق، ص 29– 30.

[2] – حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص179.

[3] – عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 33– 34.

[4] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 28.

[5] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 225.

الرسمية، وقد استعمل من قبل النساخ والوراقين والمصنفين والمترجمين الذين مثلوا حركة التأليف والترجمة التي تعاظمت وانتشرت بسرعة، وبرزوا كأصحاب حرفة جديدة لها أهميتها"[1] .

وبهذا التطور، تفتحت أمام الكتبة والخطاطين سبل الاستنباط والتجويد، "فأخذ كل كاتب يستخدم مواهبه الفنية في إيجاد إضافات جديدة، لكنها إضافات لم تخرج عن القواعد الأصلية أو الجذور، وبذلك أخذت نهايات العصر الأموي تشهد نماذج جديدة وجميلة من الخط"[2].

ث. الخط العربي في العصر العباسي:

ما كاد الخطاطون يتربعون على عرش الخط في دمشق حتى زلزل العباسيون عرش الخلافة الأموية فيها، فاتجهت أنظار الخطاطين والفنانين إلى بغداد عاصمة الدولة العباسية، ومدينة الخلفاء العظام المنصور والرشيد والمأمون، وطبيعي أن يرحل إليها الخطاطون كما رحل إليها الأدباء والعلماء، ليكونوا أقرب الى الخليفة والدولة وينالوا أجر إبداعهم من الخلفاء والأمراء والموسرين وغيرهم"[3].

"إن ما قدمه العصر الأموي للكتابة العربية لا يقاس بغزارة عطاء المدرسة العباسية في هذا المضمار، فقد ازدهرت بغداد ووصلت عصرها الذهبي في العصر العباسي وأصبحت قبلة العلماء ورجال المعرفة والفن، واحتل الخطاطون المقام الرفيع فيها. ومن بغداد انتشرت أصول الخط البديع المنسوب، الذي تميز فيها بجماله ورونقه"[4] .

"إن أشهر مجود الخط، والمتفننين الأوائل الذين تفردوا بالخط، قد نشأوا في بغداد، ومنها برعوا بخطوطهم، إذ كانت بغداد عاصمة الدولة على عهد العباسيين"[5].

"ثم اشتهر بعده في أوائل الدولة العباسية رجلان من أهل الشام انتهت إليهما الرئاسة في جودت الخط وهما: الضحاك بن عجلان كان في خلافة السفاح فزاد على قطبة، واسحاق بن حامد وكان في

[1] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص 25.

[2] – عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 34.

[3] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 30.

[4] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 226.

[5] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص 26.

خلافة المنصور والمهدي فزاد بعد الضحاك وزاد غيره حتى بلغ عدد الأقلام العربية الى أوائل الدولة العباسية 12 قلما"[1] .

"ثم تناهت براعة الخط على يد الوزير ابن مقلة، ثم ابن البواب، فياقوت المستعصمي.. وكان هؤلاء الثلاثة أبرع من جوّد الخط، وقد جعلوا العصر العباسي بالفعل عصر ازدهار للإبداع العربي في مجال الكتابة والخط"[2].

ج. الخط العربي في العصر الفاطمي:

وفي مصر حافظ فن الخط على المستوى الرفيع الذي بلغه أبان عهد الطولونيين، "واستمر ذلك على عهد الفاطميين والأيوبيين والمماليك، وأكثر الاثار الفنية البارزة في هذه العصور هي المصاحف والزخارف الكتابية المنقوشة على جدران الاثار المعمارية وفي التحف المعدنية، حتى يمكن القول بأن القاهرة أصبحت تحتل المركز الثاني بعد بغداد في فن الخط وحتى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)"[3].

"ففي هذا العصر نافست مصر العراق في الإنتاجات الفنية للخط والزخرفة وكان أصحاب الأقلام يتمتعون بحظوة كبيرة لدى الخليفة الفاطمي والعجب فان الدولة الفاطمية اهتمت بالترف والزينة حيث زينت القصور والمساجد والأثاث بالأعمال الخطية الى جانب الزخرفة"[4]، وستمرت الخطوط في العصر الإسلامي في مصر تنفذ على الخشب وادخلت الخطوط اللينة في تحشية الأعمال الخشبية الرائعة التصميم التي تميزت بها.

"ومنذ أوائل القرن الثالث عشر للميلاد، بطل استخدام الخط الكوفي في كتابة المصاحف وحل محله النسخ المملوكي في مصر والخط النسخي الأتابكي في بلاد الجزيرة واسيا الصغرى"[5].

[1] – عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص 13.

[2] – عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 35.

[3] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص30.

[4] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 228.

[5] – بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 230.

لا شك أن مصر ازدهرت خلال العصر الفاطمي ثقافيا، "وانتعشت الكتاب صناعة وزخرفة وتجليدا وتذهيبا وتسويقا، بل إن المبدعين استطاعوا خلال العصر الفاطمي أن يخترعوا قلم الحبر السائل الذي امتاز بخزّان صغير للحبر له ريشة، وهو لا يختلف عن أقلام الحبر السائل الحديثة"[1].

ح. الخط العربي في العصر العثماني:

وكما قرأنا سابقا؛ فإن التخطيط بالخط العربي بلغ أعلى مراتبه في الدولة العثمانية بعد أن بدأ في التراجع بالمشرق العربي." ولهذا فإن أشهر الخطاطين كانوا عثمانيين، في الحقيقة، انتشرت مقولة شعبية ذلك «أن القرآن ظهر في مكة، وقُرِئ في مصر، وكتب في اسطنبول». إن العثمانيين لم يكون جزءا من تحسين وتطوير الخط العربي الذي ورثوه من العرب والفرس فقط، بل أضافوا أيضا عددا من الخطوط إلى عالم الخط العربي"[2].

"كانت مدرسة الخط في القسطنطينية وليدة مدرسة تبريز التي وضع أساتذتها الإيرانيون أساس الازدهار في مختلف فروع صناعة الكتب. واستمر تأثيرهم الى حد يصعب معه التمييز بين منتجاتهم ومنتجات مقلّديهم الأتراك. وهناك نسخة فاخرة من المصحف في متحف الأوقاف وغيره في تركيا"[3].

ولقد امتلأت مساجد الخلافة العثمانية بالخطوط الرائعة، والزخارف الجميلة لكبار الخطاطين الأتراك، وغير الأتراك الذين استقطبتهم دار الخلافة العثمانية للعمل في عاصمة الدولة برواتب عالية.

"وفي الفترة المتأخرة لهذه الخلافة برز الخطاطون طبّقت شهرتهم العالم الإسلامي من مشرقه الى مغربه، وخلدوا لنا لوحاتهم الرائعة"[4].

ويقول محمد يارز، صاحب كتاب (مفتاح قراءة الخطوط العربية) لقد أحصيت الأقلام العربية التي كانت مستعملة في الدولة العثمانية مع الفروع التي تولدت منها وهي من أصل الأقلام الستة المعروفة فجاءت بمجموعها على النحو الاتي:

- خط الثلث، وجلي الثلث؛

---

[1] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 37.

[2] -Lings, Martin. The Quranic Art of Calligraphy and Illumination. London, 1976, p98

[3] – أرنست كونل، ترجمه أحمد موسى، الفن الإسلامي، دار صادر، بيروت، 1966م، ص 173.

[4] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 38.

- الريحان، دقيق الريحان؛
- الإجازة؛
- النسخ؛
- الديواني، جلي الديواني (الهمايوني)؛
- التعليق، الشكستة[1].

ز. الخط العربي عند الإيرانيين:

جاء الدور العثماني بارزا في تطوير الخط العربي، نتيجة رؤية دينية عامة، وكل هذا يدخل في إطار منظومة ساهمت في تطور الخط العربي بشكل بارز خلال العهد العثماني. لقد كانت السلطة العثمانية إحدى أكثر السلطات الاسلامية على مر الفترات احتضانا وتشجيعا لفن الخط.

"ويمكن تلمس بدايات ظهور المدرسة العثمانية في فن الخط العربي منذ عهد السلطان محمد الفاتح (847-885/1444-1481م) على أيدي أوائل كبار الخطاطين العثمانيين، مثل على بن يحيى الصوفي (ت بعد 883هـ/1478م)، والشيخ حمد الله الأماسي (926هـ/1520م)، وتطورت هذه المدرسة فنيا ووظيفيا، على أيدي الخطاطين اللاحقين مثل: أحمد القره حصار (963هـ/1556م)، والحافظ عثمان(1110هـ/1642م)، ومصطفى راقم (1241هـ/1826م) "[2]وغيرهم الكثير.

ويذهب بعض الباحثين الأتراك المعاصرين إلى إرجاع جذور المدرسة العثمانية في الخط إلى ياقوت المستعصي مباشرة بحجة أن هذا الرجل كان (خطاطا تركيا يعمل لدى المستعصم (640-656هـ/1242-1258م) آخر خلفاء بني العباس في بغداد...ولذلك يعتبر ياقوت المستعصمي هو الذي أرسى القواعد الصلبة لفن الخط عند الأتراك بترسيخه كل الأصول المميزة لستة من أنماط الخط المختلفة، وهي التي عرفت فيما بعد باسم الأقلام الستة..."[3] هذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على الدور الفعّال الذي قامت به المدرسة العثمانية من أجل تهذيب وتحسين الخط العربي.

[1] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص35.

[2] – إدهام محمد حنش، كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، دراسة تاريخية– فنية، مجلة البحوث والدراسات الاسلامية، العدد7، د.ت، ص106.

[3] – ادهام محمد حنش، الخط العربي في الوثائق العثمانية، دار المنهاج، عمان، 1998م، ص84.

استطاع الفنانون الإيرانيون أن يبدعوا في الفن التصويري لمضامين المخطوطات الفارسية والعربية، "كما نجحوا في تجويد الخط وتحسينه وتطويره، فقد امتاز الخطاط الإيراني بالجودة والإتقان، وكان في أغلب أحيانه مبدعا في لوحاته، مبتكرا في انتاجه، عبقريا في بحثه العميق"[1].

والايرانيون قلدوا العرب في خطهم في البداية ثم تصرفوا فيه بعد ذلك بأذواقهم حتى ابتعد عن شكل الخطوط المعروفة، ويلاحظ ذلك من اثارهم الباقية منذ أوائل القرن الخامس هجري حيث بدت علائم خط التعليق وانتشر في قرن السادس، "ويذكر فضائلي الإيراني أم مؤلف الكتاب (الخط والخطاطون) التركي ذكر أن حسن على الفارسي في عهد عضة الدولة البويهي أول من استخرج خط التعليق من خط النسخ والثلث والرقاع واستخدمه في المكاتبات الرسمية والمراسلات وكلماته مترابطة فيها بينهما فقط سمى بخط الترسل"[2] .

[1] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 42.

[2] – فوزي سالم عفيفي، سلسلة تعليم الخط العربي الخط الفارسي، مرجع سابق، ص 8.

المبحث الثالث: الهوية الفنية للخط العربي المشرقي

إن التطرق لموضوع الإنسان والأرض لا يؤدي بالضرورة إلى الحديث عن الأمة، وإنما اعتبار التاريخ هو الحد الزماني والمثال المجرد للإنسان، ثم إن كلاما عن الأرض وهي الحد المادي والجغرافي وكذا ما يختص بشؤون اللغة وهي تلك مقومات الطريق إلى القومية، ومازالت هذه العناصر بعيدة عن اهتمام الدارسين، ولكنها أصبحت أقطاب الحديث عن القومية العربية الإسلامية لدى الأجيال العربية الجديدة،" ففي الحضارة الإسلامية، كان 'الدين' هو الطاقة التي ساهمت في توحيد الأمة وقيام الدولة، والإبداع في كل ميادين العلوم والفنون والآداب، كما كان الدافع للتفتح على المواريث القديمة والحديثة للحضارات الأخرى"[1] ، ومن ذلك ميراث الكتابة والخط، تلك هي العروة الوثقى بين الدين الإسلامي والخط العربي الذي صار مقدسا وذا هوية عربية إسلامية، يجلس حيث يوجد العلم والفكر والمعرفة والدين، كما تناوله الخطاطون بالتحسين والتزويق وأضافوا إليه من إبداعاتهم جماليات لم تطرأ عليه من قبل، ولا ننسى الجانب اللغوي، فصبّوا في الحرف العربي قواعد ثابتة، وأصولا يجب على الخطاط أن يلتزم بها في معاملته معه. مما جعل الخطاط يصمم خطوطا أخرى لها علاقة بمحيطه وبيئته، ليجد فن الخط العربي نفسه يتطور وينتشر ويسافر بين البلدان العربية والإسلامية، يحمل بين حروفه معان ورسائل وأحاسيس بصرية تؤدي إلى عمل فني عربي تشكيلي ذا هوية.

3. 1-الفن والخط في بلاد المشرق الإسلامي:

أ.الفن:

الخطوة السليمة التي يجب أن نقوم بها باتجاه تحديد دقيق لهوية هذا الفن حسب رأي العديد من الكتاب ومنهم المستشرقين لا تتطلب أية مغامرة، ونحن عندما استعملنا اصطلاح 'المشرق الإسلامي' للدلالة على فن يخص الأمة الإسلامية في بلاد المشرق الإسلامي، فإنما نعتمد على المبادئ التالية:

أولا: أن الفن هو لازم الحضارة، فهو فعالية إبداعية راقية تدل على مستوى رقي الإنسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود الزمان والمكان، وهو لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الأمة. فإذا

[1]- محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، 1991م، ط1، ص 114.

كانت الأمة الإسلامية في المشرق واضحة بخصائصها وتاريخها، فان الفن الذي أفرزته هذه الأمة عبر تاريخها هو فن إسلامي تزداد رقعته وتَضَحُ معالمه بقدر ما تقدمه الكشوف الأثرية من إضافة إلى حدود تاريخ هذه الأمة وتفاصيل حضارتها.

ثانيا: أن ربط هذا الفن بالهوية الإسلامية يعني ربطه بالدين الإسلامي، ومهما حاول المؤرخون تفسير هذه الهوية الإسلامية تفسيرا قوميا، فإنهم لا يستطيعون بذلك تمييز الفوارق الحضارية التي سببها اختلاف المصادر، إذ أثرت في تكوين هذا الفن من جميع النواحي.

ثالثا: أن الحديث عن الفن في البلاد الإسلامية ممكن دائما، إلا أنه يضم مظاهر العمارة والخط، حتى الفنون الأخرى التي كان الإسلام سببا لها. وهكذا فإن ثمة جمالية إسلامية لابد من توضيحها وتفسير عناصرها وتحري أصولها الثقافية، هنا يلتقي الحديث عن الجمال في نفوس شعوب المشرق الإسلامي بالحديث عن الجمالية الإسلامية، طالما أن الإسلام هو ذروة الثقافة والحضارة في بلاد المشرق الإسلامي.

رابعا: أن تسمية 'الفن الإسلامي المشرقي' تعني إعطاء هذا الفن صفة قومية حضارية مستقلة، تحدد أصوله الأولى وتوضح امتداداته، ... كما توضح التداخلات والتأثيرات الحضارية التي استخدمها الفنان المسلم ونفذها بإتقان وجمال، وقد اختلفت في محاكاتها للطبيعة اختلاف الزمان والمكان كما حدث في إقليم المشرق الإسلامي بتأثير الفن الصيني، حيث رُسمت بعض الزهور التي تحاكي الطبيعة مثلما تبدوا في المِشكايات التي صنعت في سوريا ومصر حدود القرن الثالث عشر للميلاد، وعلى الخزف والفسيفساء المصنوعة في سوريا وآسيا الصغرى في القرنين السادس عشر والسابع عشر للميلاد...[1]، ونحن لا نقصد بها مجرد ربط هذا الفن بالدول العربية اليوم، أو ربطه بالجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، إنما ربطه بحضارة عريقة مازلنا نكتشف أبعادها في أعماق التاريخ.

"بدأ الفن الإسلامي مع بدء الدعوة، فقد لفت القرآن الكريم الأنظار الى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات التي تلتقي فيها حقيقة النفس بالفن، فقال الله تعالى : ﴿**والانعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع منها تأكلون ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تستريحون ...والخيل والبغال والحمير**

[1]- بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، 1990م، ص 60.

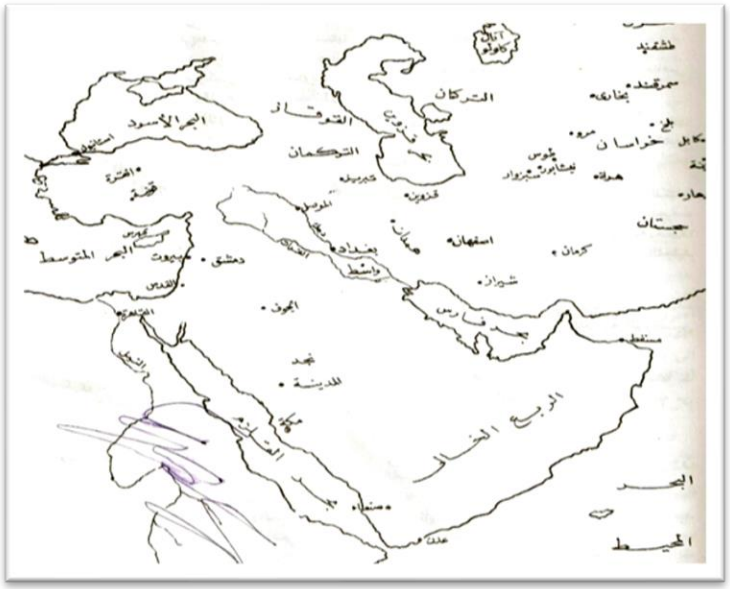
لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون...﴾(سورة النحل، الآية5- 6)"[1]، وأشار القرآن الكريم إلى الوسيلة التي توصل الإنسان المؤمن إلى تهذيب الخلق حتى يصل إلى حب الخير، وتهذيب الذوق حتى يصل إلى حب الجمال، لأن الفن هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين **'**الجمال**'** و **'**الخُلق**'**، وهو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال ما أشار إليه الإسلام في ذلك، وإذا كان الجمال هو: البهاء والحسن والزينة عند الكثير من الفلاسفة كما يقول ابن الأثير: "على الصور والمعاني .. فان خروج المهارات – أي الفنون – عن المقاصد الرشيدة، يجردها من شرف الاتصاف بالجمال.

لهذا فتح الإسلام أبوابه على مصراعيها لفن التصميم الذي ظهر قبل أوانه عند المسلمين، فأبدعوا في شتى المجالات التي كانت تجمع بين ضرورات الحياة والفن الجميل، من فن العمارة، إلى الزخرفة، إلى الخط الذي كان له حصة الأسد من الفن الإسلامي، لأنه يشمل كل المجالات التي يمتاز بها هذا الأخير، فكلها تجمع بين الوظيفة والجمالية وهذا ما نسميه **'**الرسم بالقصد**'**، إلا أن بعض الدراسات الغربية في الفن التقليدي أرادت أن تجعل من الرقش العربي فنا فلكلوريا لا قيمةً إبداعيةً فيه، ولا يرقى إلى مستوى الفن التشكيلي في الغرب، "مع أن **ريد** (H.Read) وجماعة **مدرسة الباوهاوس** (Bauhaus) يؤمنون أن التمييز بين فن زخرفي أو تطبيقي وبين فن تشكيلي، يقوم على تصنيف فاسد"[2]، لأنهم اصطدموا بالفن المجرد واكتشفوا حقيقة الفن العربي الذي كان أساس الفن التجريدي المعاصر.

فلما فتح العرب العراق وإيران والشام ومصر، نما في أنحاء الإمبراطورية نوع من الفنون القديمة، رأى بعض المؤرخين أنه ليس من الإنصاف أن نسميه فناً عربياً، ... لأن نصيب العرب فيه كان أقل من نصيب غيرهم من الأمم الإسلامية، وهذا حسب رأي الدكتور **محمد حسن** الذي تناول قضية الفن المشرقي **'**saracenic art**'** وأشار إلى أصل لفظ **'**المشارقة**'**، حيث قال هو يوناني الأصل من كلمة: **'**saraceni**'** كان الإغريق يطلقونه قديما على سكان القبائل البدوية التي كانت تقطن غربي نهر الفرات.

[1]- أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، دار الفكر، مصر، 1977م، ط2، ص 11.

[2]- عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، عام المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 1979م، ط14، ص 18.



الشكل 25 **خريطة الشرق الإسلامي** [1]

ويظن أنه مشتق من كلمتي 'شرق' و 'شرقيين'، ثم اتسع مدلول هذا اللفظ حتى شمل سكان شبه الجزيرة العربية عامة، وزاد استعماله في عصر الحروب الصليبية فغلب على سكان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يقاتلون الصليبيين، وإذا أردنا ترجمة هذا اللفظ إلى العربية لما وجدنا لتأدية معناه إلا 'العرب' أو 'الشرقيين'...[2]، الذين اعتنوا بهذا الإرث الحضاري منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم. وجعلوه فنا متميزا، أليست فنون ما بين النهرين ووادي النيل وبلاد الشام واليمن من أرقى أنواع الفنون القديمة وأكثرها نشاطا؟ حيث هذبها الإسلام وأدخل عليها تطويرات جديدة، وجعلها تنقسم إلى فن جميل، وفن تطبيقي، ومجرد وغير مجرد، حتى التصوير والنحت والزخرفة، جائزا طالما هذا مفيد ولكنه ليس ضروريا أو مطلقا.

فالفن الإسلامي في بلاد المشرق يجمع بين هذه الأقسام عادة في عمل واحد، وهي إحدى نواحي شخصيته وهويته التي تكونت على الأقل في القرون العشرة الأولى للهجري، نتيجة الجهود التي بذلها العالم الإسلامي المشرقي في التعبير عن الجمال والإبداع وصنع الأشياء الفنية الضرورية في الحياة اليومية، "كما كان طبيعيا أن تظهر في منتجاتهم الفنية الأولى خصائص الفن البيزنطي الذي كان

[1]- شريفي محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص59.

[2]- زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مطبعة الاعتماد، مصر، 1938م، ص 8.

سائداً قبل الإسلام في مصر وبلاد الشام، وخصائص الفن الساساني الذي كان سائداً قبل الإسلام في كل من العراق وإيران بالإضافة إلى بعض عناصر الفن المصري المسيحي المعروف بالفن القبطي الذي يعد همزة الوصل بين الفنون الإسلامية والفنون المصرية القديمة"[1].

لذلك تبين لنا ونحن بصدد دراسة الفن الإسلامي في بلاد المشرق الإسلامي أنه فن تمازجت فيه مقومات هذه الأقسام، فلا انفصام بينها وبين وحدة البشر، وأهمية التكامل للنّفس الإنسانية التي تجعل من الحياة فنا ومن الفن حياة مهما كان مصنوعا.

فمنذ بنا النبي صلى الله عليه وسلم مسجد المدينة، واتخذ المسلمون المساجد في كل بلادٍ انتشر فيها الإسلام، ليساهموا في ظهور فن العمارة الذي رافق المساجد تلبية لحاجة دينية فارتبط الفن بالدين، "كما ارتبطت العقائد الدينية السابقة بالفن الذي ظهرت ملامحه الإغريقية في منتجات إيران والعراق وبعض أقاليم الشام التي ساد فيها الطراز الساساني الذي اتسم بالتكرار والتماثل والتوفيق"[2]. وهذا الارتباط جعل المجتمع الإسلامي المشرقي يتطور في زمن الخلفاء الراشدين تطورا ملموسا، "حيث أصبحت سيادة الدولة بدلاً من زعيم القبيلة، كما أصبح القانون مكان العرف والعادة، ونتيجة لذلك فقد أنشئت الدواوين، التي كانت بحاجة إلى الخط والخطاطين، مما جعل رابع الخلفاء الراشدين علي بن أبي طالب رضي الله عنه يحث على الخط الحسن وإتقانه، لأن المرحلة التي كانوا فيها تستدعي قوة الدولة الفتية، ونهضة العلم المتمثلة في البحث والتدوين، وإظهار الفن الإسلامي من خلال العمارة والخط العربي" [3]، هنا بدأت النهضة العربية الإسلامية في كل المجالات خاصة الفنون التطبيقية، ... حيث شُيدت القصور وملاحقها من أجل الخليفة والأمير، كذلك بُنيت المدارس ونقش النقّاشون الرخام وصمم الخطاطون المخطوطات المستمدة من النباتات والأشكال الهندسية، وحاك آخرون البساط والسجاد وصنع الحرفيون الأثاث تاركين البصمة الفنية المشرقية التي لمعت في الطُّرَزِ الإيرانية وازدهرت في العصر الإسلامي الفنون الزخرفية قبل كل شيء وهي تشبه في هذا الميدان سائر الطرز الفنية الإسلامية عامة والواقع أنها تشبهها أيضا في تجريد الموضوعات الزخرفية والبعد بها عن أصولها الطبيعية...[4]، فكان كل هذا من المنشآت المعمارية والرياش والحلي وأدوات الزينة تزدهر تبعا لحال

[1]- أحمد عبد الرزاق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، كلية الأدب جامعة عين الشمس، مصر، 2001م، ط1، ص 15.

[2]- الموجع نفسه، ص 19.

[3]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 27.

[4]- حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2010م، ط1، ص 14.

السلم الذي تتمتع به البلاد ولغزارة الموارد التي تغذي بيت المال، ليجد الفن العربي الإسلامي حاله حال المجالات الأُخرى من العلوم والأدب في تطور وازدهار ورخاء، ولكي نفهم هذا التطور لابد أن نربطه بالخطوط العريضة لتاريخ الفن الإسلامي في المشرق.

إن قدرات الفنان المسلم الفذة تهبه شيئا يزيد عن المهارة اليدوية، ويتعدى الرقة الحسية ذلك ليعطينا انطباعا خاصا، ولعمل كل فنان مسلم هذين الوجهين: مظاهره الأدائية أو المهارة اليدوية في إخراجه، والحق أن قوة التعبير الكامنة فيه هي الميزة الأساسية عند المسلمين، ...فأما بالنسبة إلى الهواة فهم أولئك الذين يعرفون الفن التطبيقي معرفة سطحية براقة فلا يهتمون بجوهر العمل الفني، ويعدّون الأغلبية من الشعوب التي لا يهمها من العمل الفني سوى الانفعال العامي عند التلقي، فينصرف هؤلاء إلى حذق الصنعة ودقتها ومطابقتها لما هو معهود لدى العين المبصرة أو الأذن وما يشنفها من أصوات، بينما تبرز فئة أخرى لا تعرف من العمل الفني إلا اسمه، أو قد يغيب عنه في أغلب الأحيان، كما يعتز آخرون بما وراء المهارة اليدوية، ويتعدون ذلك إلى الذوقيات والطعوم الوجدانية، مستلهمين ذلك من ثمرات تزكية النفوس ومدارج سمو النفس في معارج طبقات الصوفية، التي تدرب النفوس على تجاوز مظاهر الحياة ورونقها، فما هي سوى تزويق للواقع المعاش، فتباينت الآراء داخل المجتمع الإسلامي إذ كانت هذه هي حاله في عصره الموحد ...[1] ، الذي يمتد من أواسط القرن السابع الميلادي حتى نهاية القرن التاسع الميلادي، أي فترة الفتح وانتشار الإسلام في العالم القديم، ومن العاصمتين دمشق ثم بغداد وأخيراً سامراء، تألّق الفن العربي المشرقي الوليد، رغم أنّ شخصيته المستقلّة لم تكتمل بعد حتى أنّ بعض الكتّاب لم يعده ازدهاراً متأخراً لعبقرية شعوب المشرق العربي القديمة، لكونه حرفة أو مهارة يدوية لا تحفة فنية.

هذا العصر الذي صنّفه الأستاذ 'أنور الرفاعي' من أوائل العصور التي مرت به الحياة الفنية عند المسلمين، ... حيث اختلط العرب الأقحاح بالعجم، تاركين وراءهم شخصية مستقلّة خالية من أي تقليد فني، فهي تجمع بين الفن الهلينستي والفن الإيراني اللّذين تعاقبا وتزاحما واشتركا في طباعتها على آثار العصر الأموي والعصر العباسي الأول ولكن التأثير الإيراني ظهر بقوة عندما حلّ خلفاء بني العباس في العراق وسامراء محل الملوك الساسانيين في المدائن، لتظهر المادة الخام الموظفة في إبراز الطراز الفني المعماري الذي يحتوي على زخارف مستقلة عن غيرها، تلك التي شاعت في الطراز البيزنطي

[1]- حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، مرجع سابق، ص 15، 16.

الذي استخدم الأشكال الهندسية مع الزخارف النباتية، حيث اتجه الفنانون في ذلك العصر إلى إخضاع الرسوم النباتية لتوزيعات هندسية، تلك التصميمات التي يدين بها الطراز البيزنطي للفنون الشرقية...[1]، "فمعظم الفنانين المشارقة الذين أنجزوا الأعمال الفنية الأولى في الإسلام، واكتشفوا هذه المواد كانوا بالطّبع من سكان البلاد الأصليين، ومن السوريين والعراقيين والقبط وحتى البربر، وهم من العرب أو غير العرب، وقد وضعوا الأسس الأولى للفن العربي الإسلامي وحددوا أهم ميزاته الباقية"[2]، التي جعلته ذا هوية متفردة من حيث تقنية الإنجاز أو من حيث خصائصه البصرية، كذلك من حيث دلالاته المرجعية التي تشي بخصوصيات الفرد والجماعة؛ ذلك أن المسلم بطبعه وهو متبع لتعاليم دينه متقيد بالإتقان والإحسان في عمله من حيث هو ضرورة، ومن حيث هو عبادة، واشتغاله بالفن كان من باب فروض الكفاية لا من فروض العين.

"أما عن انتشار الفن الإسلامي في عصر الخلافات الثلاثة الذي يمتد بين مطلع القرن العاشر حتى أواسط القرن الثاني عشر الميلادي، أسفر على تفكيك الإمبراطورية العربية بوضوح إلى ثلاث مراكز كبرى: الخلافة العباسية في بغداد والشرق والخلافة الفاطمية في الوسط، ما بين ليبيا والشام، والخلافة الأموية في الغرب (الأندلس)"[3]، ولقد أشار العديد من الباحثين في هذا المجال إلى العرب المسلمين، الذين فتحوا سوريا والعراق ومصر وإيران وتبنوا الفنون الرفيعة الراقية في هذه البلاد. "حيث جلب خلفاء الدولة الأموية مواد البناء، واستقدموا مهرة الصناع من شتى الولايات لإقامة المدن الجديدة وإنشاء القصور والمساجد، كما لم يقتصر هذا على العمران فقط بل اتجه إلى جميع الفنون التطبيقية. واستعانوا في بناء مسجد دمشق بعُمال من السوريين والبيزنطيين لتجميله بالفسيفساء، في حين أشرف على عمارته مهندس إيراني، ورحل الكثير من الفنانين المصريين للعمل في تعمير بيت المقدس، ودمشق، ومكة"[4]. هذه الحركة التي أحدثها الفنانون تركت بصمة فنية مشرقية مازال أثرها وإشعاعها قائما إلى يومنا هذا من مثل استقدام الشركات متعددة الجنسيات لإنجاز المشاريع في شتى المجالات، فانفتاح المسلمين على غيرهم لم يكن وليد اليوم، بل إنه متأصل في عقلية المسلم بوجه عام، فضلا عن الفنان منه؛ ذلك أن الدين الإسلامي يُرشد الفرد والجماعة إلى التعارف والتعامل مع الغير لقوله تعالى: " **يَا**

[1]- أحمد عبد الرزاق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، مرجع سابق، ص17.

[2]- أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، مرجع سابق، ص 16.

[3]- أحمد عبد الرزاق احمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، مرجع سابق، ص 17.

[4]- ديماند، ترجمة احمد عيسى، مراجعة الدكتور احمد فكري، دار المعارف للنشر، القاهرة، 1954م، ط1، ص 38.

أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ "[1]، ومن ذلك ما فعله العباسيون فاتبعوا هذه الطريقة في استجلاب المواد والصناع من مختلف الأقاليم، ويُذكر أيضا أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من شتى المناطق كسوريا وإيران والموصل والكوفة و واسط والبصرة. وهنا يُلْحَظُ أن الأسلوب الفني الإسلامي الناشئ الذي تبناه المشارقة كان متأثرا على وجه الخصوص بمصدرين فنيين: وهما الفن البيزنطي، والفن الساساني.

ب.**الخط**:

ظل الخط العربي لا يعدو أن يكون كتابة تواصلية بين الناس في الصحاري العربية، يجوب بين أنامل شعوبها وفي رحال تجارها، تتغير ملامحه من قبيلة إلى أخرى ومن مجتمع إلى آخر، عاريا مجردا من هويته الفنية، محافظا ومبرّزا في هويته اللسانية التي ميزت الإنسان العربي حينئذ، وجعلت من المجتمع آنذاك يسمي نفسه بالعربي وغيره بالأعجمي، بينما ما زال الخط حينها يبحث عن مستقر يلجأ إليه أو خطاطين يحمونه من قساوة الجهل والترحال والبداوة؛ فقد كان كالكائن الحي ينمو ويتفرع ويتجدد باستمرار، "كما شبهها الخطاط الجزائري الدكتور **محمد سعيد شريفي** بالإنسان"[2]، الذي صوره الله فأحسن صوره ــ فهي الهيكل العظمي الذي يحفظ استقامته وتوازنه ثم تشمله العضلات وتكسوه اللحوم فيبدو الشكل أكثر لينا، وتقوسا وانسيابا، فتواري يبس العظام، وانقرضت بعض أنواع الخطوط لعدم انتشارها نظرا لانقراض لغة العرب البائدة مع العرب البائدة فلم يبق من العربية وخطها سوى ما أنتجته العرب المستعربة، والبعض الآخر عايش تطورات العصور فتجلت في حروفه ابتكارات الفنان العربي المسلم التي بلغت ذروة الجمال والإبداع بعد مجيء الإسلام.

ولا نظن أن أمة من الأمم قد تداولت الخط بهذا الشكل، فجعلت منه فنا قائما بحد ذاته كما حدث عند العرب والمسلمين، فكان الخط العربي ولازال أصلا من أصول الفنون جميعها، لكونه ذو مكانة خاصة في نفوس العرب والمسلمين عامة، فهو علاوة على ما به من قيمة جمالية تتصل بالعاطفة الدينية، فقد تذوقه المسلمون بمتعة روحية لأنه يستمد نبله وشرفه من كتابة آيات القرآن الكريم، لقوله

[1] – الآية 13، سورة الحجرات

[2]–شريفي محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري، مرجع سابق، ص16.

تعالى: ﴿**علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم**﴾[1]، وأقسم الله تعالى كذلك بالقلم إذ قال ﴿**ن والقلم وما يسطرون**﴾[2].

هذه إحدى نعم الخالق جلا ثناؤه إذ لولاها لما عرفنا عن ماضينا شيئا بالإضافة لما نتوخى من فوائد جمة لعصرنا الذي نحن فيه ... فهو لسان اليد، وبهجة الضمير، وسفير العقول، ووحي الفكر، وسلاح المعرفة وأنس الإخوان عند الفرقة، ومستودع السر على لغات متفرقة في معان معقولة، بحروف متباينة الصور مختلفات الجهات، لقاحها: التفكير، نتاجها: التأليف...[3]، وعن تسمية هذا الخط يقول ولفنسن (أبو ذؤيب) ما يلي: "لما كانت الحروف العربية في الجاهلية ذات أسماء خاصة تعرف بها ويتميز بعضها عن البعض ،كان لابد من إطلاق اسم خاص على الخط الذي نحن بصدده ليعرف به ويتميز عن غيره، وقد رأينا أن ندعوه 'الخط الإسلامي' لا لأنه من مبتكرات الإسلام إذ كان معروفا عند العرب قبل البعثة الإسلامية ولكن لأن الإسلام كان السبب الجوهري في انتشاره وشيوعه وبقائه إلى الآن"[4] ، فانتشر حيث انتشرت اللغة العربية والإسلام، وشمل الجزيرة العربية والعراق والشام وفارس وخراسان وما وراء النهر والسند، وكل بلاد المشرق الإسلامي، وكذا المغرب الإسلامي، وأخذت كل منطقة تصبغ خصائصها الخاصة على الخط العربي، لذلك فان الدراسة التي نحن بصددها ينبغي أن تشمل هوية الخط العربي في المشرق الإسلامي، وبديهي أن يتخذ في كل بيئة طابعا متميزا يصطبغ بالمؤثرات المحلية.

إن أسس الخط العربي في هذه البيئات المختلفة هي الهندسة، إذ تقوم الضوابط الهندسية في بعض أبجديات الأمم الأخرى على أسس هندسية أو جمالية معينة مقارنة بما بلغته الأبجدية العربية والكتابة فيها، فنجد فارقا كبيرا بسبب العناية بها حتى غدت فنا دقيقا بفضل تطور القواعد والأسس والضوابط التي تحكم الخطوط العربية، "كما ارتبط الخط العربي في بداية نشأته إلى حاضره بقواعد

[1]-سورة العلق، رقم السورة 96، ص 804، الآية الرابعة.

[2] - سورة القلم، رقم السورة 68، ص 752، الآية الأولى.

[3]- سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص 4.

[4]- شريفي محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري، مرجع سابق، ص15.

صارمة اكتسبت صفة الثبات والانضباط وذلك بفضل أعلامه الأوائل من اللذين أسهموا في تطوير نظرية الخط القائمة على ميزان الخط (النسبة الفاضلة) وعدّت هذه القواعد هي المنطق الجمالي له"[1].

كما أن السمة الخاصة التي تمييز الحروف العربية هي أنها مرنة تقبل أن تتشكل بأي شكل هندسي يتماشى مع جميع الزخارف سواء الهندسية أو النباتية والخطية دون أي تغيّر في جوهرها، وهذه السمة تعطيها حسنا وجمالا خاصا، وهنا تكمن قدرة الفنان المسلم المشرقي على الموازنة بين الخط اللين والخط الهندسي، على الرغم من اختلاف طبيعة كل نوع من هذه الخطوط؛ وكان هذا مثار إعجاب جميع الباحثين والدارسين للفن الإسلامي، منهم من يرى أن الهدف الأول للحروف هو إبانة المعاني والألفاظ. وتلك التحسينات مركبة على البنى الأساسية من غير إزالتها، أو إبعادها عن منطقها الأصلي، كما استطاع الفنانون الإيرانيون أن يبدعوا في الفن التصويري لمضامين المخطوطات الفارسية والعربية، ونجحوا في تجويد الخط وتحسينه وتطويره، فقد امتاز الخطاط الإيراني بالجودة والإتقان، وكان في أغلب أحيانه مبدعا في لوحاته، مبتكرا في إنتاجه، مصمما في إظهار هويته.

"ابتكر الخطاطون الإيرانيون الخط الفارسي (التعليق) في القرن السابع الهجري (القرن الثالث عشر ميلادي). ثم ابتكروا خط (النستعليق) نسبة إلى النسخ والتعليق، وكان هذا الابتكار بجهود الخطاط الكبير عماد الدين الشيرازي الحسني، إذ وضع قاعدة اشتهرت باسمه فيما بعد فسميت (قاعدة عماد) وفحواها أن يزاوج بين الحروف من حيث إمكانية توالدها من بعضها وكذا تشابه حركات رسمها "[2]. لم تتوقف إبداعاتهم هنا بل واصلوا في تحقيق ما يدور في خيالهم الواسع من تحسين في الخط العربي بصفة عامة، "حتى إنهم حوروا الخط الكوفي فأصبحت المدّات فيه أكثر من الجرّات"[3]، هذا مثال على القدرة الهائلة عند الفنان المسلم المشرقي في الموازنة بين الخط اللين والهندسي والتحكم الناجح في العناصر التشكيلية للخط العربي.

ثمة آخرون سعوا لأن يتخذ الحرف أبعادا تجريدية ضمن نزوع الكثيرين منهم إلى الإفادة من مقومات الخط العربي التشكيلية (aspect plastique) وأبعاده الفكرية والروحية لتطرحه ظاهرة بيّنة

[1]– لؤي نجم جرجيس أمين البياتي، البعد الإبداعي والجمالي في التكوينات الخطية لحامد الآمدي، مجلة العلوم الإسلامية، تصدر عن كلية العلوم الإسلامية جامعة العراق، عدد 20، 2018، ص 167.

[2]– عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي، مرجع سابق، ص102.

[3] –المرجع نفسه، ص 103.

تجمع فيما بينهم وتغذي طموحاتهم في العمل على إبراز المقومات التشكيلية في الخط العربي، وذلك ما نبه إليه الناقد الأوروبي "روبير فرنيا" قوله ... أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة وأكثر صلابة، تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى عمل فني حيث يصبح ضربا من القراءة في المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية بحتة...[1].

سعت جماعة 'البعد الواحد' في العراق ومنذ أوائل السبعينات أن تهتم بالحرف العربي وتستكمل نفسها في منهجية واضحة عبر محاولة الفنان شاكر حسن إلى السعي في إيضاح غاية زملائه في التجربة بقوله " إن التعامل مع الحرف لا يكون إلا ك (بعد) وليس كموضوع وهو الفارق الأساسي بينه وبين الخط العربي لكن بعضا من الأعمال الفنية لشاكر حسن حافظت على شحنتها الدلالية؛ كما أن الصيغة الفنية لِاستلهام الحرف تبقى غير دقيقة إذ ينادي (البيان) باعتماد الحرف نقطة انطلاق لكنه يسكت عن المسار الإجرائي لهذا الانطلاق"[2]، أما بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن، فإن موقفنا سيعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نضعه عبر اقتباس أهم عنصر من

عناصرنا الحضارية والفكرية وهو الحرف العربي... إذن فان الدور الذي سنلعبه هو وضع اللبنات الأولى لمدرسة معاصرة في الفن تعتمد على استلهام الحرف[3]....

كما استطاع بعض الخطاطين المشارقة الخروج على النمطية السائدة للحرف العربي، وشرعوا بتجارب فنية في اللوحة الحروفية، حيث تجاوزوا قواعد الخط العربي ليمزجوا بين القدرة الكبيرة للخط وتنوعاته وطواعيته، وبين أفكارهم الذاتية وأحاسيسهم الشخصية وانتقلوا بالخط من الجمود إلى الابتكار، ليعبر عن دواخل النفس من دون تشويه، أين وجدوا أن الخط العربي يمكنه أن يتحول ويتغير وينطلق بعيداً عن كلاسيكيته، ويخلق آفاقاً جديدة في الفن إذ أن فن الخط العربي بجميع تمثلاته وأشكاله وأنواعه الكثيرة، اللينة والصلبة، يكون قد تجاوز الفن التشكيلي خاصة منه الحديث في أكثر القيم

[1]- سوزان شكرون، علاقة الزخرفة والحروفية بالفنون التشكيلية في الغرب والعالم العربي، مجلة العربي، الكويت، عدد 635، 2011، ص129.

[2]- نزار شقرون شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان – دار محمد علي للنشر صفاقس، تونس – منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص248.

[3]- محمد أدهام حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، إدارة الثقافة الإسلامية، الكويت، 2008م، ط1، ص 62.

الجمالية شيوعا، يقول بابلو بيكاسو في أوج عطائه الفني: إذا كان هناك شيء مفقود في الفن التشكيلي، فقد وجده في جماليات الخط العربي... وتعد مقولة بيكاسو تحقيقا لتلك المقاربة التشكيلية بين مؤثرات الجمال والدقة الحرفية في توظيف الخطوط والألوان في كيان فني متآلف ولم يكن الحكم على قوة تحولات التكوينات الخطية ناتج عن قيمتها الجمالية التي تدخل في صميم العمل الفني للوحة الخطية فحسب، بل تعداه إلى ما هو أبعد فقد أوغل التكوين الخطي في الفنون التشكيلية؛ فنرى اليوم أن الفن التشكيلي بدأ يأخذ منحى آخر من خلال تمازجه مع فن الخط العربي وخصوصا التكوينات الخطية المختلفة ...[1].

والسبب في أخذ الخط العربي هذا المنحى التطوري – واكتسابه تجربة فنية حديثة مع الفن التجريدي خاصة – حسب رأي العديد من الكتاب في المشرق الإسلامي هو انتشار الخطوط التجارية بواسطة الحاسب الآلي، ... والتي رأى فيها الناس اختصارا للوقت وللجهد، ناسين بذلك أو متناسين الذوق الفني والجمالي العربي الأصيل...[2] ، مما جعل بعض الخطاطين المشارقة يسلكون هذا الاتجاه في مجال فن الخط العربي– بينما يظهر للمتفحص في الخط العربي المشرقي أو غيره إنه بالرغم من كل الممارسات وأدوات 'الرقمنة' والثورة التكنولوجية، ظل الحرف العربي متحدياً بقدرته على المواجهة شامخاً راسياً. وباتت اللوحة ذات الطابع الشرقي الصميم محافظة على تقاليدنا وموروثاتنا الحضارية المكتسبة لتصارع مثيلاتها من الفنون الأخرى، في الصالات والمزادات العالمية.

3.2– من آثار فن الخط عند المشارقة بين الماضي والحاضر:

لقد كان للخط العربي في العصر الحديث وضعه الخاص، شأنه في ذلك شأن باقي الفنون العربية الإسلامية التي تقدّمت، وأخذت تواكب تطورات الحضارة في كافة شؤون الحياة المختلفة، فانبرى للخط العربي رجال يغارون عليه كما يغارون على دينهم ويدافعون عنه بكل ما يستطيعون، "ذلك لأنه الفن العربي كُتبت بحروفه كلمات القرآن الكريم قاصدين من وراء ذلك إعادة هذا التراث الأصيل الذي شارف على الاندثار والضياع "[3].

[1]– لؤي نجم جرجيس أمين البياتي، البعد الإبداعي والجمالي في التكوينات الخطية لحامد الآمدي، مرجع سابق، ص 156.

[2]– حمود جلوي المغري، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مطبعة الشويخ، الكويت، 1998م، ط1، ص 29.

[3]– حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ص61.

هنا نحن بصدد الكلام عن الخط العربي المشرقي ومدى تطوره عبر العصور حتى صار الفن العربي رقم واحد من حيث التوسع الجغرافي، ولم يكن هذا منفرداً وإنما فرض نفسه في مجالات وفنون أخرى مثل فن الزخرفة وفن العمارة وفن النحت واللوحات الخطية الكلاسيكية والمعاصرة، وما يهمنا نحن في هذه الدراسة هو فن الخط في العمارة الإسلامية لأن هذا المجال يجمع بين الزخرفة والنحت، وفن اللوحات الخطية يجمع بين نسخ وتجويد المصاحف والدواوين والمراسلات.

أ. فن الخط في العمارة الإسلامية:

إن الكلام عن الخط والعمارة الإسلامية حديث عن ترابط أزلي؛ ولد منذ نشوء الإسلام وتطور بتطوره، وقد تميز الخط العربي كفن بطابع الأصالة؛ ذلك أنه قد نبع من روح عربية خالصة، وتطور محتفظا بخصائصه العربية بمنأى عن التأثيرات الأجنبية. والفن المعماري عند العرب المسلمين تزداد قيمته حين يشاركه الخط الجميل، إذ يصبح بذلك عملا فنيا تزيد فيه القيمة الفنية للخط من القيمة الفنية للعمارة، وهذا الترابط العضوي يضرب بجذوره عميقا في تاريخ الحضارة الإسلامية، "وبالرغم من أن العمارة كانت الحاضن الأكبر للخط العربي إلا أن الخط فن عابر للأوساط الثقافية، فقد كان حاضراً بقوة في فنون السجاد والفخار والمصنوعات المعدنية والنقود والمخطوط والتحف الفنية الأخرى، ويضح أثر الخط بجلاء في الزخرفة الإسلامية التي تعد العمود الفقري للعمارة الإسلامية المشرقية"[1] ؛ ووجود الخط العربي مرافقا لكل تلك المنتجات الفنية ذات الدلالة الحضارية كمثل العمارة وصناعة الأواني والمنسوجات لا يعني فقط مرافقة تزيينية فحسب أو وظيفية أيضا بل تعداها إلى كونه أضفى عليها طابع الهوية العربية والإسلامية التي تميز الخط العربي عن غيره من الخطوط الأخرى التي لا تعدو أن تكون وظيفته لغوية لسانية، خاصة إذا ما رافق الآثار المادية الإنسانية، فكأنما وجود الخط العربي فيها هو لازم هويتها أو هو أهم شيء في بطاقة الهوية الفنية لكل عمل فني تشكيلي، إذ يكفي أن تجد الحرف العربي في المنتج الفني لتحدد هويته وتتعمق في دلالته، ذلك أن طواعية الخط العربي تؤهله أن يكتسب أشكال الحوامل التي يتشكل عليها دون عناء، بل يجد الخطاطون يسرا في تكييف التكوينات الخطية مع المساحات والفراغات مهما كانت أبعادها، وفي ذلك بعد هوياتي آخر ينبثق من أصول الخط العربي وتمازجه مع مبادئ الدين الإسلامي بحكم أن القرآن نزل بلسان عربي مبين غير ذي عوج، والخط في تكويناته يجسد قول المسلمين 'أن القرآن والإسلام دين صالح لكل زمان ومكان'، فهذه

[1]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص307.

اللياقة التي يتميز بها الحرف العربي في قدرته على التكيف مع المساحات والأشكال والمواد، سواء في المنتجات الفنية التشكيلية ذات البعدين كفن التصوير أو حتى المنتجات الفنية ذات ثلاثة أبعاد كمثل النحت والنقوش البارزة، تجسد المقولة تجسيدا لا مراء فيه.

استخدم الخط العربي في العمارة التقليدية عند المشارقة استخدامات عديدة ومختلفة، إذ وظف عنصرا زخرفيا رئيسيا متمما للزخارف الإسلامية الهندسية والنباتية ومكملا للعناصر المعمارية عند وجوده غائرا أو نافرا من خلال الضلال الناتجة، ليوظف كعنصر تذكيري أو موعظة أو إرشاد لكلام مهم فيه علم ونصيحة، وكذلك أيضا ليصبح عنصراً معبراً عن حضارة لها خصوصياتها ودورها في العالم ألا وهي الحضارة الإسلامية ببعدها الإنساني.

بقيت مشكلة أصل العلاقة بين الزخارف النباتية بالخط العربي معلقة حتى بداية القرن العشرين، عندما بدأت تنشر أبحاث عديدة حاولت تتبعها وبيان أصل اشتقاقها أو تطورها وتحديد مكان وزمان ظهورها، وكان من نتائج هذا الاهتمام خروج آراء عديدة اختلفت فيما بينها بشأن أصل الزخارف النباتية في الخط، "ومن بين هذه الآراء رأي العالمين الأخوين **جورج ووليام مارسيه** .G.et W marcais حيث أقرّا أن الخط الكوفي ذو الزخارف المعروف باسم القرمطي ظهر لأول مرة في تونس عام (341هـ/902م) ومنها انتقل إلى مصر ربما مع الفاطميين"[1]، وفي هذا مد وجزر سيشار إليه في ما يلي من البحث.

... إن جامع الأزهر بالقاهرة 968م من أهم معالم الفاطميين الباقية حتى اليوم، فهو الجامع الذي يعدّ أول عمل فني معماري أقامه الفاطميون في مصر، وإذا كان الجامع لا يزال يحتفظ ببقية النقوش والكتابات الكوفية المزهرة، ومن الأجزاء الفاطمية أيضا الزخارف والكتابات في المجاز وفي المحاريب القديمة، وقد فتحت بأعلى الحوائط شبابيك من الجبس مفرغة بأشكال هندسية بديعة يتخللها مضاهيات مزخرفة عقودها مستديرة، أحيطت بإفريز مكتوب بالخط الكوفي، مازالت موجودة حتى الآن ومما يذكر أن الخط الكوفي؛ كان من مميزات العصر الفاطمي مستعملا في النصوص التاريخية

[1]- فرج حسين فرج الحسيني، إسماعيل سراج الدين، مكتبة الاسكندرية، القاهرة، 2000م، ص 53.

والآيات القرآنية، بل كان أساس لعناصر زخرفية جميلة...[1]، وليس هذا إلا مثالا ساطعا من بين أمثلة كثيرة لفن الخط في العمارة الإسلامية.

ب. **فن الخط في اللوحات الخطية المعاصرة:**

إن الحديث عن الهوية لما تتعلق بالفن التشكيلي متمثلا في الحروفية العربية؛ كان لابد من استحضار أولى التجارب الواعية للفنانين الخطاطين العرب، خاصة منهم أولئك الذين آلَوْا على أنفسهم أن يكون لهم حضورا في المشهد الفني العالمي؛ وكان لابد لهم أن يعوا بأن "الفنان العالمي لا بد أن يكون راسخ القدم في الإنسانية غائصا غائرا في عمق المحلية كما يشير إلى ذلك الناقد التشكيلي الدكتور بشلاغم يحي مضيفا أن الفن لابد أن يكون أصيلا منطلقا من أسس هوياته إذ أن الفنان العربي لابد له ألا يضيع بين تيه التشبه بالغرب وانعدام الجرأة في الطرح"[2] ... ومن ذلك ما يصفه شربل داغر، في كتابه **الحروفيّة العربيّة: فن وهويّة**، الحروفيّة بأنّها ردّة فعل على الفن الغربي المتمثّل بلوحات الطبيعة الصامتة وصور التماثيل الإغريقيّة.

فقد لجأ الحروفي إلى استلهام الحرف العربي وسيلةً للعودة إلى الأصل والتراث. وهكذا تكوّنت الحروفيّة ضمن حركة عامّة، لم تعد تكتفي بمحاكاة الفن الجديد الذي تعلمته ولا بالنزعة الاقتدائية بالتجربة الغربيّة، بل باتت 'تحوّر' هذا الفن، واجدةً له 'منابت محليّة'. إنّها 'تبيئه' الفن الغربي في البلاد العربيّة، والسعي لإنتاج لوحة خصوصيّة...[3]، لعل مثل هذه المبادرات سواء التنظيرية أو الإبداعية التي تنحو نحو إيجاد هوية خاصة للفن العربي، انطلاقا من الأصالة التراثية والدينية ذلك ما يظهر أيضا من خلال تسميتهم لأسلوبهم الفني "الحروفية "، "والحروفيّون، جماعة مرتبطة بتقاليد الخط العربيّ العريقة، وفي التأويل الشعبيّ والصوفيّ الذي يتحدث عن تأثير الحرف في مصائر الناس وعواطفهم وأحاسيسهم وعقولهم، لما يحمل من أبعاد إيحائية بصريّة ومضمونيّة كبيرة"[4].

[1]- توفيق حمد عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون في العصور المتوسطة والاوربية والإسلامية، ج2، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 2009، ص 323، 324.

[2]- نور نديم عمران، التشكيليون بين الانغلاق المحلي والانتشار العالمي، صحيفة أوكر، العدد السابع، 2019، ص4.

[3]- شربل داغر، الحروفيّة العربيّة فن وهويّة، لبنان، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1990م، ص40.

[4]- محمود شاهين: الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، (مارس 2008م)، ص 50.

لقد اختُلِف في تعيين الرواد لهذا الأسلوب؛ نظرا لأن الدراسات شحيحة في هذا المجال إلا أن "شربل داغر يميل إلى الاعتقاد بأنّ الفنانة العراقيّة مديحة عمر هي الرائدة الأولى في مجال الحروفيّة... فقد عمدت منذ سنة 1944 إلى البحث الحروفي وقد فصّلت ذلك في بيانها الفني تحت عنوان **الخط العربيّ عنصر استلهام في الفن التجريدي**"[1]، بينما يرى غيره أن جماعة البعد الواحد هي التي أرست فعلا أسس فن الحروفية، "وتعد هذه الجماعة تتويجًا لظاهرة الحروفيّة العربيّة حيث تقدّم مجموعة من الحروفيين العراقيين بتجاربهم الفنيّة الخاصة. رغم أنّ الجماعة عراقيّة، إلّا أنَّ تأثيراتها الفنيّة ستمتد إلى خارج العراق خاصةً وأنَّ فنانيها قد صاحبوا أعمالهم ببيانات وكتابات نظرية وفنيّة عمّقت البحث الحروفي. هذه الجماعة هي في الأساس معرض فني ووثائقي جرى في بغداد في 1971، بعد أن ظهرت فكرة تنظيم المعرض عن تأثير الحرف في الفن التشكيلي. ساهم في إنضاج هذا المشروع: جميل حمودي، ضياء العزاوي، رافع الناصري، عبد الرحمن الكيلاني محمد غني، وشاكر حسن آل سعيد الذي قام أيضًا بإعداد كتاب خاص بهذه المناسبة... وتدعو هذه الجماعة إلى التعامل مع الحرف كدال وليس كمدلول؛ وهو ما حاوله شاكر حسن في اعتماده على التدرج اللوني في إلقاء حروفه وعلى الشكل الأفقي أو العمودي للحرف حتى يحافظ على (البعد الواحد) في اللوحة، ولكن أليس للحرف على سطح القماشة بعدين بالضرورة أم ينبغي على المشاهد أن يهمل ذلك بدعوى أن عليه أن يتغافل عن ظاهر الحرف المنظور إليه بالعين المجردة وأن يدرك بالحدس باطن الحرف؟"[2].

المقصود أيضا بـ'البعد الواحد' هو اتّخاذ الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية (حرف)، أو أكثر من ذلك إلى كونه عنصرا تشكيليا يتميز عن الخط المعروف في بناء اللوحة التشكيلية بصفته عنصرا تشكيليا، والحرف في الخط العربي من منظوره الفني يكون قد حاز هويته الفنية والرمزية ذلك أنه معبر عن الصوت دون المعنى عند كثير من المهتمين باللسانيات، منذ زمن تليد برز الحرف العربي بميزاته التشكيلية والتّشكُّلية، حيث انتظر الخط العربي كثيرا حتى ينضج الفن التشكيلي الغربي ليجد مكانه أخيرا في مساحة اللوحة التشكيلية التجريدية ذلك أن الحرف العربي مجرّد أصلا ولا يحتاج إلى تجريد "كذلك أن الحرف مجرد بعد وليس مضمونا لفظيا أو لغويا،

[1]- شربل داغر، الحروفيّة العربيّة فن وهويّة، مرجع سابق، ص 29.

[2]- نزار شقرون شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق، ص 248.

فهو (بعد) لأن له حركة واتجاه ولكنه بعد واحد بفعل ارتكازه على التجريد إذ أن النزعة التجريدية في الفن هي آخر أشكال التطور الفني"[1].

وفي ذلك قراءة أخرى نابعة من التكوين القاعدي الروحي الديني الذي يشير في فحواه وجوهره إلى مسألة لا مادية بعيدة عن التشيّء والتشكل، والعد والضد والند والمثال، بل تشير إلى بعد واحد ليس كمثله بعد، وهي وحدانية المعتقد ووحدانية الخالق فالحرف العربي على المستوى الديني كان له الفضل الوافر في تأسيس البناء الروحي للفرد العربي؛ مهما كانت هويته الدينية سواء كان مسلما أو غير مسلم.

والرجوع إلى بُعد الخط كانتماء إسلاميّ عروبي مناقض للبعد الثلاثي في اللوحة الغربيّة شكّلت هذه الجماعة (البعد الواحد)، أول مدرسة حديثة، اهتمت بإدخال الحرف العربيّ في عالم الفن التشكيلي المعاصر وتطويعه فأبدعت مجموعة من الأعمال الفنيّة عربيّة السمة، إسلاميّة اليد واللسان، شرقيّة الهوى والنكهة.

[1]- نزار شقرون شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق، ص 146.

المبحث الرابع: الخط والخطاطين المشارقة

وهذا الجزء من الدراسة يُعرِّض الكتابة العربية من حيث جمالياتها، وما أصاب حروفها وأشكالها من تحسين أكسبها الجمال والتناسق، وما حدث من تطور في هذا الجانب أدى إلى ظهور العديد من الخطوط المشرقية التي اتحدت فيها البنية الأساسية للكتابة العربية، لكن اختلفت ملامحها من حيث الصلابة والليونة،" فاتّصف كل نوع منها بميسم جمالي معين، أكسبه خصوصية ذاتية، وهذا الجانب هو ما يسمى (بالخط العربي)"[1]، بل وتكون هذه النقطة المفصلية أو الشعرة التي تفرق بين ما هو كتابة، وما هو خط.

ولقد كان الخط العربي وسيلة للعلم، ثم أصبح مظهراً من مظاهر الجمال يفور بالحياة، ويجري فيه السحر،" ومازال ينموا ويتنوع ويتعدد حتى بُولِغ في أساليب التحويرات الجزئية، فاعتبروه بهذه التحويرات نوعاً، وقد بلغت أنواعه نحو ثمانين نوعاً، وهذه بطبيعة الحال ترقٍ فني لم تبلغه أية أمة من الأمم"[2]، فكما قيل كثرة المسميات لشيء واحد ذلك لشرف المسمى، أمكن أيضا أن نقول كثرة الأنواع لجنس واحد لشرف هذا الجنس، فالخط العربي تنوع وتعدد في شكله إلا أن مضمونه واحد.

4.1- الخط العربي المشرقي بين الصلابة والليونة:

الشائع أن الخط الكوفي هو الخط اليابس ‹ أي ضد المدور› الذي تكونت زواياه قائمة غير مستديرة، أي أنه نفس الخط العربي المتطور الذي عُرِف في شمال الحجاز، لكن التحسينات الفنية التي خضع لها صبغته بمسحة جديدة من الهندسة والإتقان"[3]، على العموم هذا كان وما يزال رأي الأغلبية ممن لا يعرف عن الخط الكوفي إلا قليلا.

كما أن هناك من أشار إلى العكس وقال: " إن ميل الحروف اليابسة إلى الليونة قد وُجد في النقوش التي سبقت الإسلام"[4]، وهذا يدل على أن "الخط الكوفي لم يكن كلّه يابساً بل إنّ فيه ما هو لين وينبغي ألاّ نفهم من الخط الكوفي أنه الخط اليابس وحده، كما هو شائع، فهذا ينافي الدراسات

[1]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص124.

[2]- بركات محمد مراد، رؤية فلسفية لفنون إسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 2009م، ص 128.

[3]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، ص78.

[4]-سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص142.

العلمية الحديثة"[1]، فمن أراد أن يحكم على الخط الكوفي عليه أن يستوفي شروط البحث والتنقيب والنقد، فقد يكون الخط الكوفي يابسا صلبا باعتبار، ويكون في الوقت ذاته ليّنا باعتبارات أخرى، لكن النفس البشرية تنزع غالبا إلى النحت والاختزال، فاختزلوا الخط الكوفي فقط في اليبس والصلابة.

0ومن المعتقد أن الميل العفوي نحو "ليونة الحروف اليابسة ازداد في عصر الرسالة المحمدية نتيجة الزيادة الحاجة إلى الكتابة"[2]، والأمثلة على " تليين بعض الحروف اليابسة في العصر الراشدي واضحة في بردية أهناسيا 22هـ إذ تمثل في حرف الجيم والخاء والهاء والسين واللام والصاد والكاف، وكذلك في شاهد قبر سنة31هـ فهي واضحة في حرف اللام ألف"[3]، وحتى إن لم يكن بتلك الليونة الواضحة فإن مآلها كان لليونة باعتبار أن الخط المكتوب آنذاك صاحبه تدفق علمي رهيب تطلب الإبداع والسرعة في التنفيذ، ما يستلزم تليين ما كان يابسا، وزيادة ليونة ما كان ليّنا.

"والحقّ أن هذه الكتابات المبكرة متشابهة على الرغم من اختلاف المواد المكتوبة عليها سواءً أكانت حجراً أم نقداً أم برديات وليس بينها غير اختلاف ضئيل، ويمكن أن يرجع هذا الاختلاف إلى طبيعة المادة المكتوبة عليها، فنجد أن نقش الحجارة في الحجر كان أدعى إلى أن تكون أميل إلى التزوية والجفاف في حين أن الكتابة في البرديات كانت أكثر ليونة ومن ثم جاءت أكثر استدارة من كتابة الأحجار"[4]، فالحوامل من المواد تغير في طبيعة العمل الفني، فالحجارة تفرض النحوت والنقوش، بينما الأوراق لا تتطلب إلا الأحبار والأقلام.

...وعندما جاء العصر الأموي تغيرت الكثير من الأهداف الكتابية، فأصبح الهدف الجمالي مطلبا يتجه إليه الكاتب، لكن الكتابة في أول هذا العصر جاءت صورة لما كانت عليه في العصر السابق، حيث كانت شبيهة بما وجد في النقوش الصخرية من أخذها بالصلابة في رسم الحروف وميلها إلى استقامة وحدة زواياها، ولعلّ أول أثر وصلنا من أوائل هذه الفترة كتابة سد الطائف، وهو صورة محسنة لما كان في عصر النبي صلى الله عليه وسلم فضلاً من ظهور بعض النقط على حروفه... [5]، ومما لاشك فيه أن الخط بصفة عامة كان دوما محل تطور، فلم تولد كتابة ما كاملة على مر التاريخ،

[1]- سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مطبعة الزهراء، بغداد، 1962م، ص 41.

[2]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص123.

[3]- سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص142.

[4]- حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج 3، ط1، 1999م، ص 183.

[5]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص101.

ولو قال البعض باكتمال اللغة، لكن التعبير عنها بالرمز يحتاج دوما إلى تطوير، فهذا الطفل يكتمل نموه اللفظي ويحسن منطقه، لكنه يأخذ وقتا حتى يحسن خطه بعد أن تعلمه، ولا يزال كذلك حتى يكلف نفسه بنفسه ليتعلم الخط العربي، أو اي خط آخر، وقد يمضي حياته كلها وخطه رديء.

وأخذت الكتابة تتأثر بعوامل التحضر الذي أصاب الدولة الإسلامية، فكثر استعملها، وتفاوتت في هذا العصر أغراض الكاتبين منها، وتنوعت أساليبهم الخاصة وطرائق تناولهم للحروف، "مما كان له الأثر الكبير في تنوع طرائق رسم الحروف، فكان الخط يختلف بسيطاً وتقويراً حسب الطريقة التي تكتب بها حيث تأتي في المشق مقورة (لينة) وفي التحقيق مبسوطة (يابسة)"[1]. وفي ذلك تفصيلات بديعة للباحثين، ممن يريد ان يتخصص في تاريخ أنواع الخطوط العربية المشرقية الأولى.

4. 2-أنواع الخطوط المشرقية:

كان الخط يسمى باسم المدينة التي نشأ فيها، كذلك كانت بعض الخطوط تسمى باسم الخطاط الذي ابتدعها، كالياقوتي وما شابه ذلك، ...وأحياناً كانت الخطوط تسمى تبعاً لمساحة الورق الذي تُكتب علية مثل الطومار، كما كانت الخطوط أيضاً تسمى تبعاً لنوع الوثيقة التي تُكتب بها ‹كالأشربة› وكان هذا الخط يستخدم في كتابة عقود البيع، ‹والأجوبة› الذي كان يستخدم في الردود الرسمية، وأحياناً تُسمى الخطوط تبعاً للأغراض التي كانت تُؤديها ‹كالتوقيع أو الإجازة› أو يُطلق الاسم على مستوى الجودة كخط ‹المحقق والمطلق والمشق›...[2]،" وقد ظهرت في تفنن الكتاب، لا ضرورات الحاجة وتغير الزمن أنواع مختلفة من الخط بقي لنا منها: الثلث والكوفي بأنواعه والنسخي (كأحرف الطباعة) والرقعي (كخط الكتابة) والديواني بأنواعه (وقد كانت تكتب به المراسيم السلطانية) والفارسي أو التعليق، ولكل نوع من هذه الأنواع قواعده وأسلوبه ونسبه و آدابه وقد بلغت الغاية في الدقة والأحكام"[3]، وقد تفرَّع عن هذه الخطوط فروعٌ أخرى جعلتْ هذا الفنَّ ثريًّا قادرًا على العطاء، يحمل إمكانية التكيُّف؛ ليُؤَدِّيَ دوره في كل الأحوال والمناسبات؛ "فقد تفرَّع عن الكوفي مثلاً: الكوفي المورق – الكوفي المزهر – الكوفي المنحصر – الكوفي المعشق أو المظفر أو الموشح، وتفرَّع عن الخط

[1]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص164.

[2]-محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 120.

[3]- أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، مرجع سابق، ص128-129.

الديواني: جلي الديواني، وتفرَّع عن خط الثلث: جلي الثلث، وهكذا"[1]،ولذا فسنقتصر في دراستنا على ما اشتُهر من الخطوط التي ذاع صيتها في المشرق الإسلامي وهي: (الكوفي، النسخ، الثلث، التعليق [النستعليق أو الفارسي]، الرقعة، الديواني، جلي الديواني، المحقق، الإجازة، الطغراء، الريحاني، الشكسته)، ويمكننا تقسيم هذه الخطوط إلى نوعين رئيسين هما:

أ. **الخطوط الأساسية:**

وهي الخطوط التي كانت لها صبغتها الأولى، والتي أُبتكرت من أصلها، وأُحكمت قواعدها وأصبحت منفردة بالشكل والتشكيل على غيرها من الخطوط الأخرى.

أولاً: الخط الكوفي:

"أقدم خط عرفته بلاد العرب، ومظهر من مظاهر الجمال العربي، وتحفة من تحف الفنون الإسلامية[2]، ومن دلائل جماله امتداده من عصره الذي ظهر فيه إلى عصرنا هذا، بل وتفرعت من كثير من الخطوط المختلفة التي تنتمي لعائلته، وهذا الاختلاف ليس للتضاد وإنما للتنوع.

"وقد غلب عليه الطابع الهندسي للحرف، ويرى بعض الباحثين أنه خط جاف، قليل المرونة، ولكنه جميل الحركة يميل إلى التناسق والاستقامة، وبلغ هذا الخط في الكوفة مبلغاً طيباً من الجودة والإتقان والابتكار، خاصةً في زمن الإمام مالك كرّم الله وجهه"[3]، ومما لا شك فيه أن "هذا الخط قد نال في الكوفة قسطا كبيرا من التجويد وتنوعت فيها أشكاله مع مر الأيام وتعددت صوره وغدت له مسحة زخرفية خاصة به، وطغت شهرة هذا النوع اليابس (الجاف) على غيره من الخطوط التي استخدمت في الكوفة"[4]، وليس غريبا أن صار يسمى على هذا المكان (الكوفة) ...التي كان فيها علماء كثيرون من الصحابة والتابعين من القرّاء والمحدّثين فكان ذلك كله سبباً في الكتابة بالخط الذي عُرف بها انتشاره، خاصة في البلدان المفتوحة شرق العراق وعلى الأخص بعد أن أُبيدت الخطوط المحلية في تلك الأقاليم نتيجة التعريب الذي قام به العرب هناك وكانوا يعتنون به اعتناءً عظيماً...[5]، وهو جملة أنواع.

---

[1]- صالح أحمد الشامي، الفن الإسلامي التزام وإبداع، دار القلم، دمشق، ط1، 1990م، ص 196.

[2]- حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، ص 45.

[3]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 42.

[4]-محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص 34.

[5]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص138.

ونظراً لسعة انتشار الخط الكوفي وتعدد أشكاله وقوة تأثيره على الفن الإسلامي عامةً، فقد حاول بعض الباحثين من مستشرقين وعرب "دراسة هذا النوع دراسة علمية باعتباره ظاهرة فنية شملت كل فروع الفن الإسلامي ومنتجاته، فظهرت صورته الجمالية في المصاحف أولاً ثم في التحف المعدنية والزجاجية والخشبية والمنسوجات والمسكوكات وغيرها"[1]. حتى كاد لم يترك مجالا مما يُشتغل عليه إلا ووجد مكانا له فيه.

وقال المؤرخون في أصل هذا الخط أن عرب اليمن كان لهم خط يسمى المسند الحِميَري نسبة إلى قبائل حِميَر وكان للعرب القاطنين في شمال الجزيرة حبلول حذار خط يسمى ‹النبطي› نسبة إلى الأنباط الساكنين هناك، ثم اشتق أهل الحيرة والأنبار من النبطي خطاً سمي ‹الحيري› أو الأنباري وهو الذي تسمي بعد ذلك ‹الخط الكوفي›"[2]، وهناك من المؤرخين من سماه "بخط ‹الجزم› وفسّروا كلمة الجزم بأن الخط الكوفي مقتطع من الخط الحِميري أو خط المسند"[3]، والحقيقة لا يوجد دليل على ذلك يضعف القول الشائع أو ينقصه "ولعل الجزم أُخذ من قولهم جزم القراءة أي وضع الحروف ويضعها والجزم في الخط تسوية الحروف بالقلم"[4]، وجزم بالشيء حققه وجزم به قطع به، ولعل اسمه هذا كان نسبة لهذه المعاني، خاصة فيما يخص قَطّة القلم.

" ولا يُعدّ من يتقن هذا الخط خطاطاً بارعاً، بل يعتبرونه فناناً، لأنه لم يعد وقفاً على الخطاطين، بل برع فيه النحّاتون على الرّخام أيضاً، والمزخرفون على جدران الجص وغيره"[5]، فالخط هو الميدان الخصب لإبداع كل ذي حرفة وصنعة.

هذا النوع واحد من الخطوط العربية التي نالت حصة الأسد من الدراسات العربية والغربية باعتباره ظاهرة زخرفية، فقسمه البعض على النحو التالي:

[1]–محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص 35.

[2]– محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص 111.

[3]– سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص 38.

[4]– الشيخ أحمد رضا، رسالة الخط، مطبعة العرفان، سوريا، 1914م، ص 13.

[5]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص51.

ثانيا: الخط الكوفي البسيط:

الشكل 26 نقش بالخط الكوفي البسيط على حجر وهو شاهد قبر ثابت بن زيد عُثِر عليه في وادي الأبيض قرب حصن الأخيضر في كربلاء وهو أقدم نص كتابي في العراق يعود لسنة 64هـ/683م محفوظ في المتحف العراقي- بغداد[1].

وهو نوع لا يلحقه توريق أو تخميل أو تضفير ومادته كتابية بحتة، "وقد شاع هذا النوع في العالم الإسلامي شرقه وغربه، وبقي الخط المفضل في غرب العالم الإسلامي حتى وقت متأخر"[2]، "ومن أشهر أمثلته كتابة قبة الصخرة في القدس"[3]. فهي مضرجة بزخارف خطية من الكوفي البسيك في تكوينات روعة في التنسيق.

...وقد اتبع علماء النقوش الإسلامية هذا المنهج في إطلاق مصطلح الكوفي البسيط على كل خط لا تلحق زخارف نباتية أو هندسية، وينقسم هذا النوع إلى فرعينهما: كوفي بسيط، وكوفي بسيط ذو هامات زخرفية، وبذلك فهو يضم أعداداً هائلة من النقوش عبر تاريخ الفن الإسلامي طالما لا تلحقه زخارف نباتية أو هندسية...[4]، فهو على بساطته يظهر في قمة جماله، ذلك أن البساطة هي

[1]- كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، مرجع سابق، ص 72.

[2]_محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص38.

[3]- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 124.

[4]- فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مرجع سابق، ص 54.

عنوان الجمال غير المنتهي الذي يصمد أمد الدهر، إذ أن التعقيد الزخرفي يجعل الأعمال تتقادم بظهور غيرها.

ثالثا: الخط الكوفي المصحفي:

"وسمي بالكوفي المصحفي لكثرة استخدامه في كتابة المصاحف، وبرزت أولى سيماته منذ القرن الأول للهجرة، واستمر استخدامه حتى نهاية القرن الرابع للهجري، وجرت عليه عدة تطورات"[1].

الشكل 27 الخط الكوفي المصحفي[2].

ولارتباط هذا النوع بالمصاحف لقي اهتماماً كبيراً من قبل الخطاطين القدامى الذين كان لهم شغف نسخ المصاحف آنذاك فراحوا يجوّدون وينمّقون حتى ابتكروا فيه عدة أنواع حسب رأي بعض الدارسين منهم خالد الطباع وهي[3]:

رابعا: الخط الكوفي المصحفي المائل:

" يُعتبر هذا الخط المائل تطوراً للخط المكي لنه يشبهه من حيث نزعته إلى استلقاء حروفه وإنضجاعها"[4]، كما يبدا ذلك في ألفاته ولاماته المتوازية والمائلة يميناً قليلاً والحروف النازلة فيه متوازية

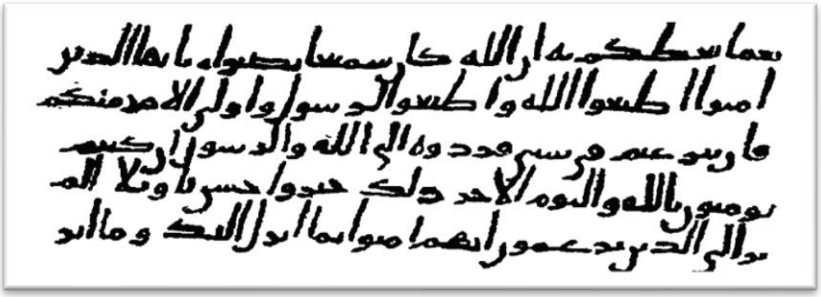
[1]- اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، جروس برس، طرابلس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م، ص90.

[2]- اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص247.

[3]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص 24.

[4]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص140.

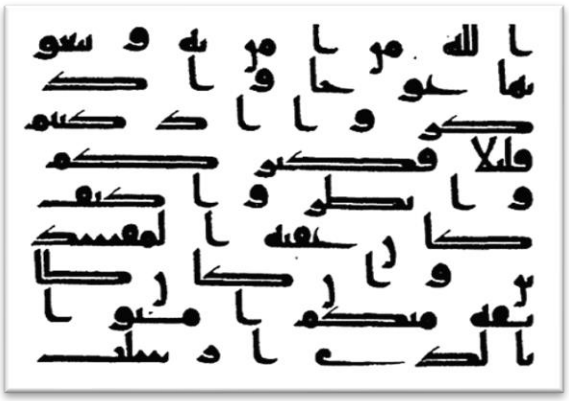
مع الحروف الطالعة، وهو خالٍ من نقط الحروف والتشكيل وزخارف الصنعة الفنية، ولهذا يعتقد أنه من كتابات القرن الأول دون غيره.



الشكل 28 صورة للخط المائل المصحفي من مجموعة موريتز من القرن الثاني الهجري المحفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة[1].

خامسا: الخط الكوفي المصحفي المشق:

"المشق في اللغة: جذب الشيء ليمتد ويطول، ومَشَقَ الخط يمشقه: مدّه وقيل أسرع فيه وفي القاموس: المشق في الكتابة، مد حروفها، ومن معاني المشق في الكتابة سرعة الكتابة وخفة يد الكاتب، في هذه الأوصاف تدل على أن هذا الخط هو الخط السريع، الممتد الحروف لا تتضح حروفه بدليل قول عمر بن الخطاب في مقابلة المشق: ‹أجود الخط أبينه›"[2].



الشكل 29 صحيفة8 من مصحف بالخط الكوفي المصحفي المشق [3].

[1]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص147.

[2]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص 88.

[3]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص139.

وفيه تمط حروف الدال والصاد والطاء والكاف وأخواتها والياء الراجعة مطاً كبيراً على السطر، دون أن يكون هناك مط في وسط القاطع المكوّنة من حرفين أو أكثر، ويجوز ترك المسافات الكبيرة بين الكلمات، مما يساعد على التضييق ما بين السور وظهر حروف نازلة على السطر الثاني.

كما لقي خط المشق معارضة شديدة لقول سيدنا عمر بن الخطاب فيه: "شر أنواع الخطوط المشق"[1]، لم يكن هذا ذم له من حيث الجمالية أو من حيث صنعته وإتقانه، وإنما كان من حيث أن يشغل مساحات كبيرة على الصحائف، فلم تكن تكفي الصحائف المصنوعة المكتوبة به إلا لبض الفقرات، وهم آنذاك كانوا في حاجة ماسة لكل ما يكتب عليه، فخط المشق لا يساعدهم على تدوين كل ما يريدون، فهو شر من حيث استهلاكه للقراطيس.

سادسا: الخط الكوفي المصحفي المحقّق:

وهو أجود الثلاثة شكلاً ومنظراً وأجودها تنسيقاً وتنظيماً، أصبحت أشكال الحروف متشابهة فيه والحروف التي كانت تمط في الخط الكوفي المصحفي المشق قبل مطها وتساوت في مساحتها، وأصبحت هناك مدات في وسط المناطع ليحدث التناسب بين المدات كلها.

سابعا: الخط الكوفي المورق:

الشكل 30 كوفي مورق بقلم الأستاذ محمد برهان كبارة [2].

وهو نوع تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار، "وينبعث من حروفه القائمة والمستلقية وخاصة الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، وبدأت ظاهرة التوريق في مصر في القرن

[1]- كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، مرجع سابق، ص 166.

[2] - محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 166.

الثاني الهجري ويغلب أن تكون نزعة التوريق انتقلت من مصر إلى شرق العالم الإسلامي"[1]. ومنها كذلك إلى باقي بقاع العالم في الشرق والغرب.

ثامنا: الكوفي المضفور:

الشكل 31 كوفي مضفر بقلم الأستاذ ذنون من لوحاته المنشورة[2].

"ويسمى أحيانا بالمعقد أو المترابط"[3]، وهو أن يضفر حروفه الكلمة الواحدة أو الكلمتان أو الأكثر لكي ينشأ في ذلك إطار جميل من التضفير، "وأقدم الأمثلة له من أوائل القرن الخامس الهجري وقد يُبالغ في تعقيد التضفير إلى الحد الذي يصعب فيه تمييز العناصر الخطية من العناصر الزخرفية"[4]، وتزيد الحاجة إلى الضفائر كلما زادت الحاجة إلى الزخرفة بدلا من النزعة الوظيفية للخط.

تاسعا: الخط الكوفي المزهر:

الشكل 32 لوحة كوفية على أرض زخرفية بخط كوفي مزهر[5].

[1]- المرجع نفسه، ص 163، "وينظر" يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 121.

[2]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 165.

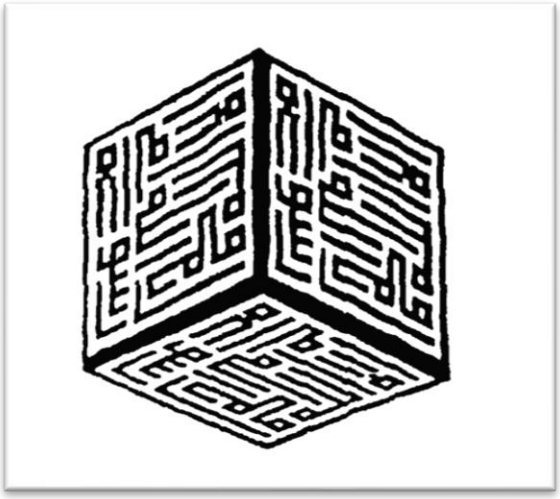
[3]- إبراهيم جمعة، دراسة في تطور الكتابات الكوفية، مرجع سابق، ص45.

[4]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، ص 163، "وينظر" يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، ص 121.

[5]- كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، مرجع سابق، ص 78.

أما هذا الخط "فهو يمثل مرحلة دقيقة من مراحل تطور الخط الكوفي وذلك لما يمتاز به من جمال وابداع وغنى، حيث شاع هذا النوع من الخط عند الفاطميين ومن ثم أُطلق عليه اسم الخط القرمطي"[1]. نسبة للقرامطة، وهذا الشكل الموال مثال له.

عاشرا: الخط الكوفي الهندسي:



الشكل 33 كتابة كوفية هندسية في شكل مكعب للأستاذ محمد مرتضى[2].

"يمتاز بشدة استقامة حروفه وانتهائها قائمة الزوايا على أساس أنه هندسي بحت، وتزال نشأته غامضة، وهو شائع في مساجد إيران والعراق، ويُرجّح أنه انتشر منها"[3]. ولعه في ذلك كان خاصة بالعمارة في تلك الأرض دون غيرها في أول الأمر ليصير مرافقا للعمارة الإسلامية بعد ذلك.

ولا تزال نشأته غامضة، وأغلب الضن أن فكرته الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وفارس، "والمعروفة ‹بالهزار باف› هي التي أوحت به، وهو شائع في مساجد العراق وإيران، ومن سلالة هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة أو المسدسة أ والمثمنة أو المستديرة، والنوع في مجموع زخرفي بحت، وربما تعذرت قراءة عباراته لشدة تداخلها واشتراك حروفها وتشابكها "[4].

"ولايزال أصل هذا الخط يكتنفه الغموض، هناك من يرى أنه نشأ في الشرق ثم انتقل إلى الغرب الإسلامي، وهناك من يرى العكس، ومن المحتمل أن هذا الخط متأثر في نشأته بالأختام

[1]– حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 187.

[2] – محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص166.

[3]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 163.

[4]– يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص121.

الصينية، وذلك أن هذا النوع من الخط الكوفي انتشر في وقت كان فيه التأثر الصيني قوياً بصفة خاصة في إيران"[1]. فيه كانت أقرب البلاد الإسلامية لبلاد الشرق الأقصى للأرض (الصين). ولو أردنا حصر أنواع الخط الكوفي فقط لطال بنا المقام حيثُ" أن أحد الباحثين توصل إلى مائة وعشرين شكلاً لكتابة الخط الكوفي فقط إضافة لأنواع أخرى"[2]

ثانياً: خط النسخ:

الشكل 34 خط النسخ للخطاط حسن أميري[3].

يذكر القلقشندي في كتابه صبح الأعشى أنّ أوراق البردي دلّت على أن " خط النسخ كما هو معروف انحدر من الخط الآرامي؛ مروراً بالخط النبطي حتى استقرّ به المطاف في مكة المكرمة والمدينة المنورة، وسمي بالخط الحجازي مستعملاً في دواوين الدولة ومراسلاتها"[4]، وتلك هي إذن صفة الخط يأخذ شكل الإناء الذي يصبّ فيه، فكلما حل بأرض أخذ صفاتها حتى يتسمى عليها تسمية النسبة والمكان، هذا حسب ما استقيناه من خلال دراستنا هذه، وفي هذا المستوى من البحث لابد من ذكر هذا على سبيل الإشارة المقصودة لبعض نتائج البحث.

[1]– حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 188.

[2]– حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار المؤلفين، الكويت، ط1، ص 37.

[3] – أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، مؤسسة الثقافة والتراث الوطني– وزارة شؤون مجلس الوزراء والاعلام، البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص 35.

[4]– أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط1، 2002م، ص107.

وسمي بخط البديع في بادئ الأمر قبل أن يسمى نسخا، ولقد ظهر خط النسخ في أواخر القرن الخامس الهجري"[1]، "وهو ابتكار سوري شمالي وبدأت تُكتب به المصاحف"[2]، وهناك من قال إنه "ينتمي إلى خط الطومار ومشتقاته، ومن ذلك التاريخ كُتب للخطوط اللينة أن تسود وأن يعُمّ استخدامها في مختلف الأغراض"[3]، ومن جهة أخرى وصفه أحمد شوحان أنه من أقرب الخطوط إلى الثلث قائلا:" بل نستطيع أن نقول إنه من فروع قلم الثلث، ولكنه أكثر قاعدية وأقل صعوبة، وهو لنسخ القرآن الكريم، وأصبح خط أحرف الطباعة"[4]. وما يزال غلى يومنا هذا الخط الأنفع والأصلح للتدوين، وانتقل للخطوط المبرمجة على الحاسوب، فكل الأنواع التي تخرج بها المطبوعات هي مشتقة من النسخ أو هي أنواع منه.

وتذكر الدراسات والتحقيقات أنه "اشتق قواعده من الجليل والطومار"[5]، **و** "سمي بالنسخ لكثرة استخدامه في النقل والاستنساخ – وخاصة المصاحف – منذ القرن الرابع الهجري، وأن استمرارية تداوله لقرون طويلة يؤكّد على أدائه الوظيفي بطريقة تتعذر على بقية الخطوط العربية"[6]، ويتميز خط النسخ بالأناقة، وعدم الإسراف التجميلي، بحيث كان جماله رقيقاً هادئاً؛ ولهذا فإنه كان الخط المفضل لنسخ الكتب، كذلك يرى بعض المؤرخين" أن جمال خط النسخ قد ظهر في عهد الأتابكة، لكن المدرسة العثمانية عنيت بتجويده، إذ أصبح أكثر طواعية في أيديهم"[7]. وصار الأسهل قراءة وتعلما.

وهناك رأي يقول "أن خط النسخي أقدم من ابن مقلة بكثير، وإنه كان مستعملاً في دواوين الكتابة سنة 40هـ، والنسخ المخطوط في المصاحف السابقة للقرن الرابع الهجري مكتوبة بخط كوفي، ومنها بخط نسخي، يُحتمل أن علماء الكوفة اقتبسوه مباشرة من أحد الخطوط القديمة لجزيرة العرب"[8]، وإن دلّ هذا على شيء إنما يدل على قلة الضبط في الدراسات التي تعنى بالبحث في تاريخ الخط

[1]– حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص40.

[2]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 184.

[3]– إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مرجع سابق، ص 62.

[4]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 53.

[5]– محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص101.

[6]– اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص 94.

[7]– صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، ص 299، "وينظر" اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، ص 37.

[8]– يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 137.

العربي، إما لضعف في منهجية بحوثهم، أو لكثرة التدليس الذي اعترى كثيرا من مجالات التاريخ القديم؛ فهذا الميدان لم يؤلف فيه المسلمون أو العرب وحدهم بل تصدر له الأعاجم والمستشرقين، الذين بقدر ما بحثوا ودققوا بقدر ما ضلوا وأضلوا أيضا. كما تحدثت كثيرا سهيلة ياسين جبوري في هذه المسألة، وأشارت إلى التضاربات التي كانت حول اشتقاق خط النسخ من الخط الكوفي مباشرة وقالت: "لقد ذهب الكثير من علماء العرب إلى أنّ خط النسخ قد أُخِذ من الخط الكوفي وأن الخط الكوفي أصل له، فاختلفوا في الزمن الذي اشتق فيه هذا الخط من الخط الكوفي"[1].

ويذكر "صاحب كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون الإمام العالم العلامة مصطفى بن عبد الله الشهير بـ حاجي خليفة قائلا: ‹ومن الوزراء والكتاب أبو علي محمد بن علي بن مقلة هو أول من كتب الخط البديع، ثم ظهر صاحب الخط البديع علي بن هلال المعروف بابن البواب ولم يوجد من المتقدين في كتب مثله ولا من قاربه وإن كان بن مقلة أول من نقل هذه الطريقة من خط الكوفيين وأرزها في هذه الصورة له أفضلية السبق›"[2]، فهو علم لا يشق له غبار في مساهمته الوافرة في الإبداع في مجال الخط العربي.

ثالثاً: خط الثلث:

الشكل 35

قلم الثلث الخفيف وهو الذي يُكتب به في قطع النصف، وصوره تشبه الثلث الثقيل، إلاّ أنها أدقّ منها قليلاً وألطف[3].

[1]- سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص 44.

[2]- الشيخ أحمد رضا، رسالة الخط، مرجع سابق، ص 10.

[3] - عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 50.

يكاد الإجماع بين مؤرخي الخط العربي ينعقد على أن ...الثلث هو أصل الخطوط العربية المنسوبة، التي تطورت مع أعلام الخط، بدءاً من ابن مقلة وابن البواب ثم ياقوت المستعصمي، كما أنه – فنيا – هو جوهر نظرية الشكل الفني للحروف العربية المنسوبة ، بما فيها من تناسب بين أجزائها، وبينها وبين قلمها الذي تكتب به، لهذا كان أبرز الخطوط وأهمها وظيفيا وفنيا[1]... ويعتبر خط الثلث من الخطوط المرنة والتي يستطيع الخطاط أن يتحكم في تشكيلها وكتابتها، "كما يُطلِق عليه الكثير من الدارسين اسم –أبو أو أم الخطوط – فلا يُعتبر الخطاط خطاطاً إلا إذا أتقنه وهو أصعب الخطوط ويليه النسخ ثم الفارسي"[2]، وتلك هي آراء لمختصين وممارسين للخط، فقد يخالفهم آخرون لكن لكل أدلته، من حيث وجد الصعوبة أو لم يجدها في خط دون آخر.

كما يقول وليد الأعظمي في تراجم خطاطي بغداد:" إن خط الثلث هو أصل الخطوط العربية السيد ورأسها وأبهاها وأجملها وأصعبها ولا يُعتبر المرء خطاطاً ما لم يضبط هذا النوع من الخط ويتقنه"[3]، وهذا يضاف إلى رأي الأغلبية ممن تواطئوا على هذا.

"وقد ذكر المؤرخون: أن خط الثلث هو أول خط ظهر منبثقاً عن الخط الكوفي منذ بدء نشأة الأقلام في أواخر العصر الأموي وبداية العصر العباسي، كما ذُكِرَ أن الثلث مشتق من القلم الجليل، مع جملة خطوط اشتُقت منه، وهناك الثلث الصغير، والثلث الكبير، وهناك قلم الثلثين، وأشار القلقشندي إلى أن إبراهيم الشجري تعلم الخط الجليل عن إسحاق، واخترع منه قلماً أخف اسمه ‹الثلثان› ثم استخرج من الثلثين قلماً آخر سماه ‹الثلث›"[4]. ولكن الأهم في ذلك هو مجالات استعمالاته الواسعة التي جعلت منه بعد ذلك فنا تشكيليا لا مراء فيه.

استعمل الخطاطون خط الثلث في تزين المساجد والمحاريب والقباب، وبدايات المصاحف، كما خط بعضهم المصحف بهذا الخط الجميل، واستعمله العلماء والأدباء في خط عناوين الكتب، وأسماء الصحف والمجلات اليومية، "ويعتبر ابن مقلة المتوفي سنة 328هـ، واضع قواعد هذا الخط من نقاط

[1]– صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص297.

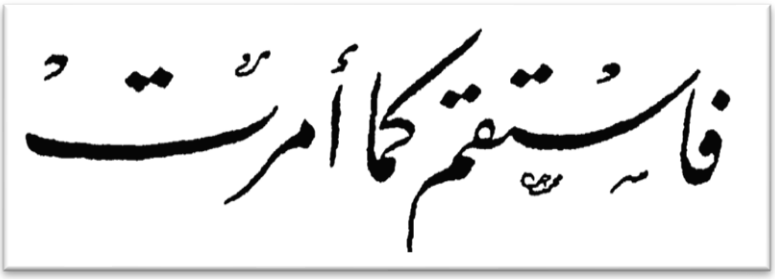
[2]– محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص101.

[3]– أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص120.

[4]– عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 49، 50.

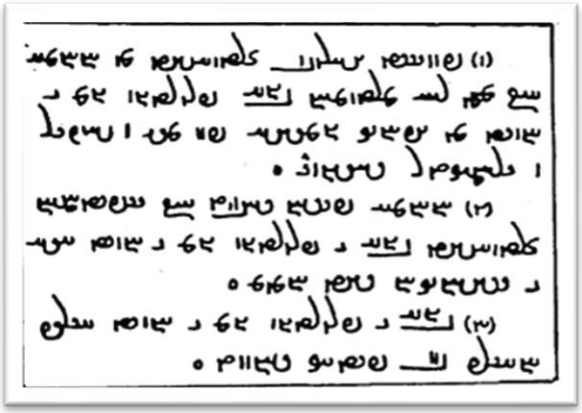
ومقاييس وأبعاد، وله فضل السبق عن غيره، لأن كل من جاء بعده أصبح يعمل بقواعده في هذا الخط"[1]، وهو نوعان: "قلم الثلث الخفيف، وقلم الثلث الثقيل"[2].

رابعاً: خط التعليق (النستعليق أو الفارسي):



الشكل 36 فارسي بقلم الأستاذ أحمد عبد العال من لوحاته المشهورة [3].

كتب الإيرانيون الخط الفهلوي المأخوذ من الخط الآرامي، ولما وصل الساسانيون إلى الحكم مزجوا الخط الفهلوي بالخط السرياني وسموه الخط ‹الإفستائي›، ويعتبرون أن مخترعه ‹زرادشت› ويقولون إن هناك شبهاً واضحاً بين الخط الكوفي القديم والخط الإيراني القديم ‹الإفستائي›"[4]، كما يظهر في الشكل المرافق.



الشكل 37 الخط البهلوي الساساني[5].

[1]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص55.

[2]– يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 130.

[3] – محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 185.

[4]– فوزي سالم عفيفي، سلسلة تعليم الخط العربي الخط الفارسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، 1996م، ص 5.

[5]– المرجع نفسه، ص5.

علق على تسمية هذا الخط، ومصدرها بقولهم: "يبدو من تسميته كأن حروفه قد عُلقة ببعضها"[1]، لذا سمي بخط التعليق الذي ظهر في القرن الخامس الهجري"، "وسمي بالخط الفارسي نسبة إلى بلاد فارس الذي نشأ فيها، "كما شاركت المدرسة الشرقية الفارسية الأمة الإسلامية في تطوير سائر الخطوط المنسوبة، لكنها طورت خطاً للنسخ خاصاً بها، ومن "النسخ الفارسي المعروف بالنستعليق الذي ظهر في القرن الثامن الهجري"، وقد صار هذا الخط المصدر الأساسي للكتابة والخط في المشرق الإسلامي حتى أفغانستان"[2] "وهو يقوم مقام الثلث أحياناً"[3].

إنّ العرب لما فتحوا بلاد فارس في صدر الإسلام "حملوا معهم الخط الكوفي والكتابة العربية، وكان تعلُّمها أمراً شديد الوجوب لقراءة القرآن، وسرعان ما أصبحت الكتابة العربية كتابتهم الرسمية والقومية، وفعلت الكتابة فعلها القوي الغالب فحلّت محل الحروف الفهلوية الفارسية وافتنَّ الإيرانيون في الابتكار"[4]، ويكفيهم أنهم اخترعوا خطا سمي باسم بلادهم.

"يعود هذا الخط إلى أوائل القرن الثالث الهجري، إذ أن الفرس كانوا قبل الإسلام يكتبون بالخط الفهلوي نسبة إلى مدينة ‹فهلا› الواقعة بين همذان وأصفهان (وأذربيجان) الروسية"[5]. ذكر ناجي زين الدين في كتابه[6]: إن مميزات خط النستعليق أنه لا يختلط بحروفه حروف من أي قلم آخر من الأقلام العربية، ولا ترسم له حركات ‹أي إعرابية›، كما أن هذا القلم "مُشتق من الخط القيراموز المتولد من الخط الكوفي في صدر الإسلام وتكتب به الآن اللغة الفارسية، ويستعمل غالبا عند الهنود في كتابة لغتهم الهندستانية (الأوردية)"[7]، وهي ما تزال ظاهرة داخلا وباطنا في بلدانهم اليوم.

ويُذكر أيضاً من بين الخطوط التي عُرِفت بإيران" (الخط الأصفهاني) و(خط جلي التعليق) ويستعمل لكتابة الألواح الكبيرة، ولقد تفوق الخطاطون الأتراك فيه، ويُذكر من أنواع هذا الخط أيضاً (انجه التعليق) أي الخط الدقيق، ويُستعمل لكتابة المخطوطات الرفيعة، ويُطلق على هذا القلم اسم

---

[1]- اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص 103.

[2]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 300.

[3]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 183.

[4]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص38.

[5]- أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص 139.

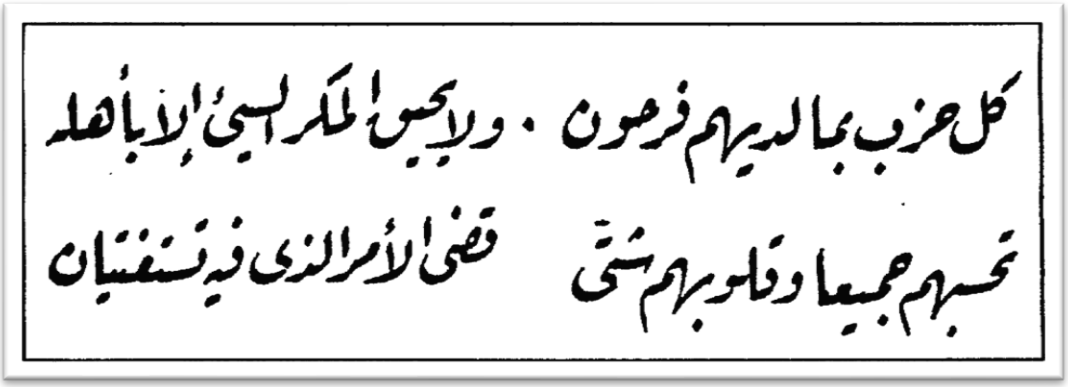
[6]- ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مرجع سابق، ص 372.

[7]- عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص20.

(غبارى التعليق) عند الاتراك"[1]،" ومن مشتقات خط التعليق فرع يُقال له (تحريري)، ويستعمل عند الفرس للمراسلات"[2]. فهو خط إداري بالمعنى الحالي.

وهو خط جميل بهي المنظر "والحقيقة أن من لا يتقنه من خطاطي الفرس لا يعد عندهم خطاطاً وهو ثلاثة أنواع"[3]: الأول الفارسي عادة معروف عندنا ويسمى في بلاد العجم وأفغانستان (بنستعليق)، فأول من وضع قواعد هذا الخط هو الأستاذ مير علي سلطان التبريزي المشهور بـ (قِبلة الكتاب) المتوفي سنة 919هـ ثم أتى بعده من زاد في تحسينه كالأستاذ عماد الدين الشيرازي وغيره، والثاني خط شكسته أمّا الثالث وهو ما كان خليطاً بين خط النستعليق و شكسته، ويسمى بخط شكسته آميز وهو أيضاً، ويُقال: "إن قواعده الأولى قد استنبطت من خط التحرير وخط الرقاع وخط الثلث"[4]، "ومن خطاطيه المشهورين الذين طوروا وحسنوا الخط الفارسي الخطاط سلطان علي المشهدي، الذي أدخل تحسينات كثيرة عليه"[5]، وهذا خط جميل جدا من الخطوط التي ابتكرها غير العرب من الأعاجم.

خامساً: خط الرقعة:



الشكل 38 رقعة بقلم الأستاذ محمد عبد الرحمان.[6]

[1]- يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص170.

[2]- عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص66.

[3]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص104.

[4]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 58.

[5]- الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي الإسلامي، دار البيان، بغداد، 1975م، ص 118.

[6] - محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص179.

"هو أبسط أشكال الخطوط العربية، ذو حروف تغلب عليها الاستقامة، كما أن حروفه سهلة الأشكال ومختزلة وعيونها مطموسة، وعليه يستخدم في الكتابة الاعتيادية"[1]، "هناك من قال أنّه مكروه من بعض العرب لأنه خط تركي، كما أستعمل بكثرة في مصر والعراق وسوريا"[2]، ومن أهم ميزاته أنه سريع التجسيد سهل من حيث حركة الحروف، صغير الحجم مقارنة بغيره من الخطوط، فهو خط العادة في التدوين والكتابة.

لقد تحدّث صالح بن إبراهيم الحسن قائلاً: "لا علاقة لهذا الخط بخط الرقاع القديم كما قد يوهم الاسم بذلك، فهذا الخط لم يُعرف إلا لدى الخطاطين العثمانيين، ومن الكتابات القديمة لهذا الخط نماذج تصل إلى سنة 886هـ. وهناك كتابة للسلطان سليمان القانوني مخلوطة بحرف نسخ وديواني"[3]، "ووضع قواعده الأستاذ ممتاز بك المستشار في عهد السلطان عبد المجيد خان حوالي (1280هـ)"[4] تقريبا وكان "خط الرقعة قبل ذلك خليطاً بين الخط الديواني وخط سياقة"[5]، فهو بذلك خط عثماني (تركي) محض ليس للأمم الأخرى يد فيه غير تعلمه وإتقانه على الموازين التي وضعها له الخطاطون الأتراك.

وكان قد قيض له مجاله الذي يستعمل فيه فهو "يستعمل (خط الرقعة) في كتابة عناوين الكتب والصحف اليومية والمجلات، واللافتات والدعاية، ومن ميزة هذا الخط أن الخطاطين حافظوا عليه، فلم يشتقوا منه خطوطاً أخرى، أو يطوروه إلى خطوط أخرى، تختلف عنه في القاعدة، كما هو الحال في الخط الفارسي والديواني والكوفي والثلث وغيرها"[6]، من الخطوط الأخرى ذات ميزة التوالد من بعضها بعضا.

وهو خط جميل بديع، في حروفه استقامة أكثر من غيره، ولا يحتمل التشكيل ولا التركيب، وفيه وضوح ويُقرأ بسهولة وهو أهل الخطوط، كما يُعتبر أصل الكتابة الاعتيادية لدى الناس في أمورهم اليومية، ويُبين أحد الخطاطين المتمرسين خصائص هذا الخط فيقول: "وقد جاءت بساطة خط الرقعة

[1]- اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص110.

[2]- عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص20.

[3]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص305.

[4]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص37.

[5]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص 103.

[6]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 53.

لكون حروفه خاضعة للتشكيل الهندسي البسيط، فهي سهلة الرسم معتمدة في ذلك على الخط المستقيم والمقوس والدائرة، كما أن طواعيته لحركة اليد السريعة بعيداً عن الترويس والرتوش والتعقيد، ومن مميزات هذا الخط الواضحة أنه مربوع الشكل، أي أنّه قصير الطول ممتلئ البنية نسبياً عند مقارنته بخطوط أخرى كالثلث مثلاً"[1]. هذا ويقول عادل الألوسي في هذا الخط:" وتوجد من خط الرقعة نماذج جميلة ورائعة، وانتشر بمصر والعراق، ويرى بعض الكُتَّاب أنه خط وسط بين النسخ والديواني، ولكننا لا نوافق على هذا الرأي؛ لأنه بعيد على أسلوب هذين الخطين، ويتميَّز بهويته المستقلة."[2] فليس أسهل على من لديه معرفة عامة عن أنواع الخطوط من أن يفرق بين الرقعة والنسخ والديواني.

سادساً: خط الديواني:

الشكل 39 خط الديواني للخطاط حسن أميري[3].

" يعود تاريخ الخط الديواني إلى عصر السلاجقة، إلا أنه برز بشكل واضح في عهد السلطان محمد الفاتح الثاني"[4]، وكانت حروفه خليطاً من النسخ والثلث والريحاني وكان يُطلق على هذا الخط بالخط الهمايوني (المقدس)"[5].

"وتعدّ حروفه ذات مرونة كبيرة يمكن التصرف بها من خلال المد والاتصال والتركيب حتى وإن كانت منفصلة، فهو ذو شَبه بخط الرقعة وفي العديد من حروفه"[6]، "كما اعتمد هذا الخط في كتابة

[1]-الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 125.

[2]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 56.

[3]- أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، مرجع سابق، ص 35.

[4]- ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مرجع سابق، ص380.

[5]- سمي بالمقدس بسبب ما يكتب به الملك أو السلطان المرموز أليه ضل الله في الأرض، أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص 157.

[6]- اياد حسين عبد الله الحسسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص107.

حروفه على الخط الريحاني، ومن مميزاته أن حروفه متشابكة وذات زوائد رفيعة متدلية من أطرافها العليا في الغالب، كما أنه من الصعب على الجميع الكتابة به وقراءته، ولذا فهو صعب التزوير"[1].

"وضع قواعده إبراهيم منيف بعد فتح القسطنطينية بقليل (أي حوالي 860هـ)"[2]، وهو من أجمل أنواع الخط العربي سواءً من حيث الشكل أو المرونة، ويعد الخط الديواني إنجازاً رائعاً من إنجازات المدرسة العثمانية التي ساهمت في ابتكار وتطوير العديد من الخطوط العربية، فإذا كانت هذه المدرسة قد طورت خط الثلث والنسخ حتى اصطبغا بالمدرسة العثمانية، فإن هذه المدرسة هي المبتكرة لخط الديواني"[3]

"فالخط الديواني رغم تشابهه في الشكل فإن هناك مدرستين مختلفتين بطريقة الكتابة لكل واحدة منها أسلوبها المتميز. الأولى هي المدرسة التركية قائدها الخطاط محمد عزت التركي والذي تتميز طريقة خطه بضغط الأحرف، والمدرسة الثانية هي المصرية وقائدها مصطفى غزلان بك وتتميز طريقته بانفراج الحروف وطولها"[4]، لأن هذا "الخط أُهمل في تركيا بعد الانقلاب التركي، واستعمال الحروف اللاتينية عندهم "[5].

" أما البلدان العربية التي انتشر فيها هذا النوع من الخط هي مصر والعراق والشام، وتطور في الدواوين السلطانية، وكتبت به الفرمانات والتواقيع الرسمية"[6]. وهناك من قال أنّ هذا الخط "عُرف في عهد السلطان محمد الفاتح سنة 857هـ، وهو الخط العربي الفني الرشيق، تُكتب به الكتب السلطانية، وبرع به الخطاط عثمان، ومن أنواعه الديواني المترابط، الديواني الجلي، الديواني الجلي المحبوك، الديواني الجلي الهمايوني، والديواني الجلي الزورقي)"[7].

---

[1]- الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 127.

[2]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص 37.

[3]- صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 302.

[4]- حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص43.

[5]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 180.

[6]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 51.

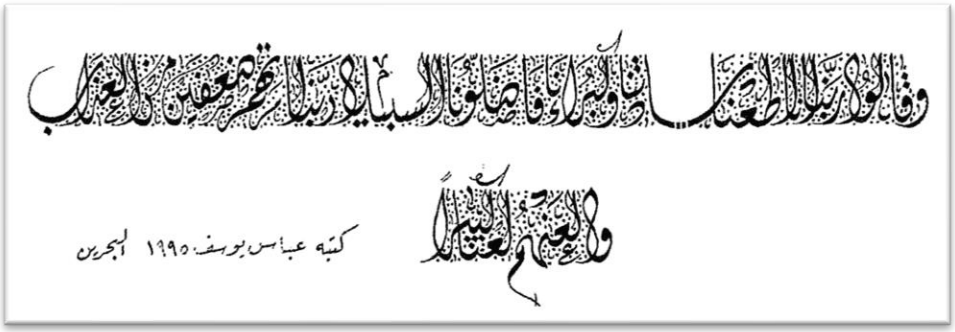
[7]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص62.

والخط الديواني قسمان: "ديوان رقعة، وديوان جلي، فالأول: كان خالياً من الشكل ولزخرفة، ولابد من استقامة سطوره من الأسفل فقط، والثاني: ما تداخلت حروفه في بعضها وكانت سطوره مستقيمة من الأعلى والأسفل، ولابد من تشكيله وزخرفته من بالنقط حتى يكون كالقطعة الواحدة"[1].

ب. **الخطوط المشتقة:**

وهي الخطوط التي اشتقت من الخطوط الأساسية، أو كانت نتيجة لدمج خطين مع بعضهما البعض، وهذه الخطوط هي:

أولاً: خط جلي الديواني:



الشكل 40 خط جلي الديواني للخطاط عباس يوسف (البحرين)[2].

"ومن الآثار المؤرخة في القرن التاسع عشر الميلادي، تم تقسيم الخط الديواني إلى قسمين: ديواني خفي، وديواني جلي، والديواني الخفي يُستخدم عادةً مهملاً من التشكيل، وعاطلاً من التزيين، ونقطة هذا النوع من الديواني والرقعة واحدة، واثنتان بصورة مستطيلة، وثلاثة نقاط شبيهة بالعدد ثمانية، وهذا بالطبع من الخطوط العربية، أمّا الديواني الجلي فيجيء مشكولاً تماماً، مع نقاط مربعة، وتزيينات بنقاط دقيقة، بحيث أنهم يملئون الخط والشكل والنقطة محل الكتابة في الطول والعرض"[3].

[1]- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 157.

[2] - أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، مرجع سابق، ص 68.

[3]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 51، 52.

" أول من ابتكر ها الخط الخطاط التركي إبراهيم منيف بعد فتح القسطنطينية وسماه جلي الديواني وهي تسمية معكوسة كأنها الأضداد وتعني خفي الديواني لأنه يصعب فك رموزه"[1]. "وهو يستعمل لكتابة الفرمانات السلطانية المتعلقة بالوسامات "[2]، وهو خط يُكتب بين خطين متوازيين العرض بينهما هو الألف، ثم تحشى الكتابة بين الخطين، ويُكتب بقلمين:" الأول عريض والثاني ربع عرض الأول، وتُملأ الفراغات بين الحروف بالتشكيل ونقط مدورة وزخارف عديدة، وهو خط مُندثر ولا يُكتب به إلا نادراً"[3]. وقال فيه أحمد شوحان: "أنّ من برع فيه هو الخطاط ‹شهلان باشا› وسمي بجلي الديواني لوضوحه وجلاء حروفه وبيانها، وقد كُتبت به المراسيم الملكية والرسائل الموجهة إلى الدول الأجنبية "[4].

ثانياً: خط المحقق:

وتطرق الكاتب محمد فهد عبد الله الفعر في كتابه – تطور الكتابات والنقوش في الحجاز– إلى فصل كامل عن الكتابة في الحجاز قبل عصر الكوفة، وكيف أن الخط الحجازي هو أصل الخطوط العربية التي عُرفت فيما بعد، ومنها ذلك المعروف الخط الكوفي.

وأنه لا صحة للرأي القائل بأن الخط الكوفي هو أصل الخط العربي قائلا: " والراجح أن الذي أوهم بعض كتاب العرب القدامى بأن الخط الكوفي هو أصل الخطوط العربية، هو ارتباط هذا الخط بكتابة المصاحف عدة قرون"[5].

ويقول محمد فهد عبد الله الفعر في خصوص الخط الحجازي: "وينقسم الخط الحجازي أساساً إلى قسمين رئيسيين هما: الخط المحقق والخط المطلق أو المرسل، بدليل أن كلا القسمين خرج من الحجاز مع العرب الفاتحين وأستخدم المحقق منه في كتابة المصاحف والأمور الجسيمة، بينما أستخدم المطلق منه في التدوين والمعاملات اليومية، وذلك ما أكّده ابن النديم في كتابه الفهرست قائلاً: ما يزل الناس يكتبون على مثال الخط القديم حتى أول الدولة العباسية"[6]، ومن هنا نستطيع القول في اشتقاق

[1]– أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص 158.

[2]– عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص22.

[3]– محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 180.

[4]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 61.

[5]– محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، مرجع سابق، ص33.

[6]– المرجع نفسه، ص29.

الخطوط القديمة وتفرعها عن بعضها وتأثرها بممارسات الخطاط مثل "الخط المحقق في القرن الأول ما هو إلا خط صَحت أشكاله وحروفه، وظهرت خطوطه مستقيمة، يشكل القائم منها المنبسط زوايا واضحة التحديد، وما الخط المرسل إلا ذلك الخط ذو الزوايا، لكن اعترته سرعة الكاتب وتهاونه، وانقياد وراء هامشية الأغراض العادية، والشؤون العاجلة، فتداخلت حروفه واتصل بعضها ببعض، ففقدت تلك الزوايا والاستقامة التي تتميز بها وقد أدى هذا مع مضي الزمن إلى التخفيف قليلاً من هذه الخصائص"[1].

ومن زاوية أخرى يرى البعض أن ...الخط المحقق ارتبط ظهوره بالعصر العباسي عصر نضوج الخط وتجويده، لكن ابن النديم أشار إلى أن هناك خطاً سُمِيَ بالخط العراقي أو الوراقي، وهو المحقق...[2]

ثالثا: خط الإجازة:

الشكل 41 توقيع بقلم الأستاذ هاشم محمد البغدادي من كراسته[3].

"خط الاجازة أو التوقيع – وهو ما كان بين لثلث والنسخ "[4]، وقد "وضع أساس قواعده يوسف الشجري وسماه الخط الرياسي، وتُحرَّر الكتب السلطانية به، وهو يجمع قواعد الثلث والنسخ"[5]، وقد "سمي بخط الإجازة لتجوّز الخطّاط في الجمع بينهما، كما كان العلماء يكتبون به الإجازات العلمية، وتُكتب به الشهادة الممنوحة للمتفوقين في الخط"[6].

[1]– صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص125.

[2]– عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 44.

[3] – محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 179.

[4]– محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، ص107، "وينظر" الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي الإسلامي، ص 109.

[5]–اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص38.

[6]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص60.

و"يمتاز ببعض الزيادات التي لا توجد في غيره، وهو يستعمل عند الأتراك أحياناً"[1]، "وقد كان أول من وضع قواعده الجديدة الفنان مير علي سلطان المتوفي سنة (919هـ)"[2]، وكذلك تنقل الروايات التاريخية والدراسات أنه كان «يستعمل (هذا الخط) في كتابة عناوين سور القرآن الكريم وعدد آياتها وعناوين الكتب والإجازات العلمية وغيرها، وهو يبدوا كخط الثلث من حيث الاستعمال كما أنه يحتمل التشكيل مثل الثلث ويكون في ابتداء حروفه ونهايتها بعض الانعطاف"[3]. "إن أفضل أنواع هذا الخط (الإجازة) هو ما كُتب في خواتيم المصاحف والإجازات العلمية التي يُنسب وضعها للخطاط عبد الرحمان المشهور بابن الصايغ المتوفي سنة 845هـ"[4].

رابعاً: خط الطغراء:

الشكل 42 طغراء (محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم) بقلم حامد الآمدي[5].

...من المؤرخين من يقول أنّ أصل كلمة الطغراء أُطلقت على إشارة استعملها بعض خلفاء مسلمين ومنهم سلاطين مصر المماليك وكان منهم محمد بن قلاوون سنة 852هـ، وبعضهم الآخر قال أنّ هذه الكلمة مغولية تحتوي على اسم السلطان الحاكم ولقبه ويذكرون أنّ أول من استعملها

[1]-عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مرجع سابق، ص23.

[2]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة، مصر، ط1، 1939م، ص123.

[3]- أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص183.

[4]- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 152.

[5]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 184.

السلطان العثماني الثالث مراد الأول سنة 861-892هـ، وبعض المؤرخين يُرجع أصل الطغراء إلى قصة أسطورية مقدسة تعني جناح طائر الطغراء الخرافي الذي يشبه العنقاء... [1]

وهناك من قال أنّ "لفظة الطغراء ليست عربية، أصلها الترهة أو الطرّة، أي الوجه الغير مكتوب من العملات المسكوكة، الطغرائي الذي سُمي بهذا الاسم والذي كتب الطرة وهو صاحب اللاّمية المشهورة باسمه، وكان شاعراً وخطاطاً"[2].

ويقول ناجي زين الدين: "[3] وأخلطت بهذه الرواية قصة طريفة للطغراء عن طريق آخر لها مساس بنشوئها عند العثمانيين، وهي أنه لما توترت العلاقات بين السلطان المغولي تيمور لنك حفيد جنكيز خان، وبين السلطان بايزيد بن مراد الأول العماني 792-805هـ، أرسل تيمور لنك انذاراً للسلطان بايزيد يهدده بإعلان الحرب، ووقع ذلك ببصمة كفّه على ورقة كتاب ملطخة بالدم، وهذه البصمة اتخذت فيما بعد لكتابة الطغراءات بالشكل البدائي الذي كتبه العثمانيون".

وهناك من يرى أيضاً أنّ الطرة أو الطغراء – "هما كلمتان في عُرف زماننا واحد وهي كتابة جميلة صغيرة بخط الثلث على شكل مخصوص، وهي معروفة لدى العام والخاص، وأصلها علامة سلطانية (شارة ملكية) مُستحدثة تُكتب في الأوامر السلطانية أو النقود الإسلامية أو غيرها يُذكر فيها اسم السلطان أو الملك أو اسم أبيه ولقبه، أما في عُرف الزمن السابق ففرق بين الطرة والطغراء"[4].

الطُغْراء بضم الطاء وسكون الغين، هي ما يُكتب في أعلى الكتب فوق البسملة بالقلم الغليظ ومضمونها نعوت الملك أو السلطان الذي صدر الكتاب عنه، وهي لفظة أعجمية، والطغرائي هو الذي يكتب الطُغْراء، وهي مرادفة للكلمة الفارسية نشان أو نشانه أو نيشان. ومعناها علامة وهي مرادفة للفظ العربي (توقيع)"[5]، و "هو رسم خاص تدخل فيه الكتابة، وقد دعا إدخال الكتابة في

[1]- أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص 171.

[2]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 57، 59.

[3]- ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مرجع سابق، ص 382.

[4]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص 122.

[5]-صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، مرجع سابق، ص 306.

الرسم إلى شيء من التصرف في شكل الخط والخروج عن قواعده أحيانا ولا يُكتب به إلا نادراً إذ أصبح خطاً مندثراً"[1]، "وعادةً ما يستخدم الطغراء في كتابة السجلات"[2].

ب/5- الخط الريحاني:

الشكل 43 البسملة بالخط الريحاني لدى الاتراك (العليا لأحمد الكامل والأخرى لحامد الآمدي)[3]

أثبت المؤرخون للخط العربي " أن مبتدع هذا الخط هو ابن البواب الخطاط البغدادي، فقد كتب عدة مصاحف كان أحد هذه المصاحف بالخط الريحاني، وإن السلطان سليم الأول العثماني أهدى هذا المصحف إلى جامع (لا له لي) في إستانبول، وهو محفوظ فيه، والخط الريحاني الذي كتب به ابن البواب هذا المصحف وهو مبتدعه، نفسه الخط الديواني إلا انه يختلف عنه بتداخل حروفه بأوضاع متناسبة ومتناسقة ولاسيما ألفاته ولاماته"[4]. ومن أبرز ما يميزه أيضا " طول ألفاته المشابهة لأعواد الريحان"[5]، كما أشار إياد خالد الطباع في كتابه المخطوط العربي إلى خط الريحان الذي كان نوع متطور من خط المحقَّق قائلاً في ذلك: "فأصبحت المصاحف الكبيرة تُكتب بالمحقَّق والرَّيحان، وهما نوع واحد، أحدهما كبير والآخر صغير، إذ زادت مساحة نقطة القلم في المصاحف ذات الأحجام الضخمة سُمِّيت الخطوط جلي المحقَّق وهما نفس النوعين السابقين"[6]، وهناك من قال "هو نفسه الخط

[1]- محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 183.

[2]- حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص55.

[3] - محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، مرجع سابق، ص 102.

[4]- يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 182.

[5]- حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص56.

[6]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص36.

الديواني؛ إلا أنّه مختلف عنه بتداخل حروفه في بعضها بأوضاع متناسبة ومتناسقة؛ خصوصا ألفاته ولاماته فإن تداخلها في بعضها يشبه أعواد الريحان"[1].

"ومن الخط الريحاني ما هو دقيق (ناعم) وهو قلم أدق من المحقق الكبير، إلا أنه أكثر استقامة من الثلث، أما الخط الريحاني الكبير فحروفه أقل استقامة من المحقق الكبير"[2]، وفي كلٍّ اختلافات متفاوتة حسب النوع والتجسيد.

ب/6- خط التاج:

قيل في هذا الخط أنّ "الباعث على اختراعه هو رغبة جلالة ملك مصر السابق؛ الملك أحمد الأول رحمه الله تعالى؛ فإنه رغِب أن تُبتكر صورة للحروف الهجائية في خطي النسخ والرقعة؛ بحيث لا يُغير في شكلها المعروف وتؤدي ما تؤديه الحروف الكبيرة في اللغات الأجنبية"[3]، وكانت هذه فكرة منه يعتقد أنه ينافس بها الخطوط الأعجمية الأخرى، أو أنه أراد لها تجاورا معها وتشبها بها.

"وخط التاج إشارات وُضعت في أعلى الحروف وهذه الإشارة كأنها لام ألف مقلوبة مقوسة الألف واللام، وموضعها فوق رأس الحروف على غرار الحروف الكبيرة في الكتابات الإفرنجية"[4]، فيعدّ خط التاج من الخطوط التي لم يحالفها الحظ في الانتشار" كباقي الخطوط الأخرى في العمل الفني والتجاري والزخرفي، بل بقي مجاله منحصراً خلال فترة إبداعه، وانتشر فيما بعد بين الخطاطين كنوع من أنواع الخطوط المتطورة"[5]، وربما هذا مصير كل الأعمال التي بنيت على ردود أفعال، أو بنيت على تقليد لغيرها.

خامساً: خط الشكسته:

بعد أن شاع خط النستعليق أي الفارسي وأقبل الناس عليه مالوا إلى التخفيف من شكله لكثرة استعماله وسرعة تداوله فاعترى بعض حروفه التكسر نتيجة للسرعة كما صغُرت بعض حروفه،

[1]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص 121.

[2]- الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 111.

[3]- محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص 109.

[4]- أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص 177.

[5]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص65.

" ويرجع زمن ظهور الشكسته إلى مطلع القرن الحادي عشر الهجري أيام الدولة الصفوية، وكانت الاحكام والمراسلات تُكتب بخط الشكسته تعليق المأخوذة من التعليق، ثم تركوه عندما ظهر خط الشكسته نستعليق المأخوذ من النستعليق المسمى بالفارسي."[1]

وقيل أنّ "هذا الخط اخترعوه من خطي التعليق والديواني، وفي هذا الخط شيء من صعوبة القراءة، فبقي بسبب ذلك محصوراً في إيران، ولم يكتب به أحد من خطاطي العرب أو ينتشر بينهم"[2]

كما له قواعد مخصوصة، وهو خط صغير ورفيع، "وهو صعب القراءة ولم تُطبق عليه قواعد الخط، وكان خالياً من الإعجام (التنقيط) وتصعب فيه القراءة الكتابة، وتعني كلمة شكسته في العربية (المكسور)، ويسمى بالتركية (قرمة تعليق)، ويُعد هذا النوع طلسماً ولغزاً من الألغاز المعقدة"[3]، حيث لا يعرفه كل شخص، وليس في بلاد العرب من يعرف كتابته ولا قراءته، أما في بلاد الفرس والعجم فلا يعرفه إلاّ من تعلّمه ومارسه، "وكان أول من وضع قواعده شخص يسمى شفيع ويقال له أيضا (شفيعا)، ثم جاء بعده درويش عبد المجيد طالقاني فأكمل قواعده"[4].

وللخط العربي أنواع لا تُعد ولا تحصى خاصة في المشرق الإسلامي وهذا راجع لانتشارها واندثارها لكن نعرض بعض الأنواع التي تم تسجيلها من طرف بعض الدراسات وهي:

النسخ	عمل القاعدة إبن مقلة في العراق، ت 338هـ.
الثلث	عمل القاعدة إبن مقلة في العراق، ت 338هـ.
الاجازة	مير علي سلطان في تركية، 919 هـ.
السنبلي	عارف حممة في تركيا، 1333هـ.
سمر قندي	فيعهد بسنيقر بن تيمورلنك بالهند
الهندي	في عهد أكبر شاه في الهند، 964هـ.
السوداني	بغربي افريقية 610هـ.
الرقعة	المستشار ممتاز بك في تركية، 1280هـ.
الديواني	إبراهيم مونيف في تركية 860هـ.

[1]- فوزي سالم عفيفي، سلسلة تعليم الخط العربي الخط الفارسي، مرجع سابق، ص 14.

[2]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص58.

[3]- يحيى وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص170.

[4]-محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، مرجع سابق، ص105.

القيرواني	في عقبة بنفع، أنشأ مدينة القيروان، 50هـ.
الشكسته	الأستاذ شفيع أو شعيعيا، ثم أكمل قواعده عبد المجيدطالقاني.
التعليق	حسن فارسي، ت 372هـ، بفارس.
التراسل	حسن فارسي، ت 372هـ، بفارس.
المعلق	محمد حسن الطبي، بمصر كتبه 908هـ.
العقد المنظوم	محمد حسن الطبي، بمصر كتبه 908هـ.
الكوفي	حول قطبة المحرر واستخراج الأقلام بعضها من بعض في القرن.
الجليل	قطبة المحرر، القرن الأول هـ، في دمشق.
الطومار	قطبة المحرر، القرن الأول هـ، في دمشق.
بلغ عدد الأقلام	الضحاك بن عجلان، ت 136هـ.
أي 12 خطا	اسحاق بن حماد، 169هـ.
الثلثين	اخترعه يوسف الشجري، ت 218هـ.
الثلث	اخترعه يوسف الشجري، ت 218هـ.
التوقيع	اخترعه يوسف الشجري، ت 218هـ.
الرئاسي	اخترعه شقيق ابراهيم الشجري.
قلم النصف	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
خفيف الثلث	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
المسلسل	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
غبار الحلبة	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
المؤامرات	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
القصص	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
الحرئجي	اسحاق بن براهيم الأحول (الأول المحرر)
النسخ	تفرد به ابن مقلة، ت 338هـ.
السفز ؟	تفرد به ابن مقلة، ت 338هـ.
المكيّ	الخطوط التالية ذكرها النديم، ت 385هـ.
المدنيّ	
التنم	
الثلث	

المدوّر	
الكوفيّ	
البصريّ	
المشْقُ	
التجاويد	
السواطي	
المائل	
الراصف	
الأصفهاني	
السجلي	
الفيراموز	
12 قاعدم منها	خطوط وقواعد ذكرها التوحيدي زيادة على ما سبق، ت 400.
الاسماعيلي	
الأندلسي	
الشامي	
العراقي	
العباسي	
البغدادي	
المشعب	
الريحاني	
المحرر	
المصري	
أحكمَ المحقّق	جاء في الرسالة المنسوبة الى علي بن هلال، ت 413هـ.
حرّر قلمَ الهب	
أتقنَ الحواشي	
أبدع الرقاع	
ميّز المتن	
ميّز المصاحف	

المنثور	زيادة ذكرها محمد بن حسن الطبيبي عام 908هـ.
المقترن	وقيل: انها من عصر ابن البواب
اللؤلؤي	
الأشعار	
جليل المحقق	

الجدول 1 جدول بالخطوط العربية وأسماء مبدعيها مع تاريخ ذلك[1].

4. 3-أشهر الخطاطين المشارقة:

وعند البحث في الفن لابد من دراسة الفنان الذي أبدعه، فالخطاطون المسلمون كانوا جميعا فنانين، وإن تباينت مقدرتهم الفنية، أو رهافة أذواقهم، وعلى الرغم من أنهم كانوا يخضعون إلى قواعد عامة، أو خصائص مدرسة معينة، فإن كل واحد منهم كان له طاقته الفنية، وطابعه الخاص، وخصائص شخصيته، أظهرتها -إلى حد ما - البيئة التي عاش فيها الخطاط، بل أُعتُقد أن كل خطاطٍ عكس في خطه البيئة التي عاش فيها "[2]، شأنه شأن الفنون التشكيلية الأخرى من رسمٍ وتصميمٍ ونحت...، وقد يعكس الخطاط أو الفنان هذا كله دون تعمد أو قصد، لأنه أصبح شيئاً ينبع من عقله وقلبه ويجري مصوّراً على يده، بحرية تامة تظهر في تلك الانعكاسات.

هذا، "وقد وصل كثير من الخطاطين المسلمين مستويات عالية في فنهم، وأظهروا في مجال الخط مهارة تدعوا إلى الدهشة، وحققوا أعمالاً تبلغ حد الإعجاز، وذلك مثل كتابة جميع القرآن الكريم على لوحة واحدة، أو تدوين بعض الآيات الكريمة على حبة أرز أو قمح، أو تشكيل الكلمات والعبارات على هيئة طيور وكائنات أخرى وأشكال مختلفة كالطغراء"[3].

[1]- اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص 19، 20، 21.

[2]- صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، مرجع سابق، ص10.

[3]- حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 166.

فلما نبحث في تاريخ الخط العربي، وندرس تطور الأشكال التاريخية للخط العربي في المشرق الإسلامي، ينبغي ألا نهمل شخصية الفنان الخطاط المشرقي، وأن نتطرق إلى المؤثرات المختلة التي أثرت فيه حتى طبعت خطّه بذلك الطابع، أو جعلته يطور الخط أو يبدع فيه.

أ. الخطاط ابن مقلة (تحفة الخطاطين) 272-328هـ /866-940م:

هذا الخطاط الذي كان فيصلاً لمن قبله وبعده، "هو أبو علي محمد بن علي ابن حسن بن مقلة"[1]. أخذ ابن مقلة الخط عن "‹الأحول› إسحاق ابن إبراهيم الذي كان يعلم المقتدر وأولاده، ويُكنى بأبي الحسين، وله رسالة في الخط والكتابة سماها ‹تحفة الوامق› لم يُر في زمانه أحسن خطا منها ولا أعرف بالكتابة، وهو أستاذ أبي علي بن مقلة الذي انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إليه، هو وأخوه أبو عبد الله الحسن بن علي بن مقلة، وولّدا طريقة اخترعاها وكُتب في زمنهما فلم يوازيهما، وتفرّد أبو عبد الله بالنَّسخ، والوزير أبو علي بالدَّرج، وكان الكمال في هذه الصناعة للوزير، فإنه اخترع وهندس الحروف وأجاد تحريرها، وأسس قواعدها، ومنه انتشر الخط العربي في مشارق الأرض ومغاربها"[2].

"الوزير بن مقلة والملقب بـ ‹تحفة الخطاطين› لم يكن خطاطاً وكاتباً وشاعراً ومهندساً فحسب، وإنما كان سياسياً بارعاً، تمرس السياسة واستوزر ثلاث مرات، ولكنه كان سيئ الحظ في السياسة فقد حُبس وعُذِّب وقُطِعت يده اليمنى ولسانه، وأحذ يكتب باليد اليسرى أو يسند القلم على ساعد يده اليمنى فيكتب به، ويُقال أنّه مات قتيلاً، ومن نكد الدهر أن مثل تلك ليد النفيسة تُقطع"[3].

ولمكانة ابن مقلة بين معاصريه، أستاذا ومقننا فنون الخطوط العربية وجدنا التوحيدي يذكر في رسالته ما رواه عن الزنجي: "أصلح ا لخطوط وأجمعها لأكثر الشروط فعالية أصحابنا في العراق، فقيل له ما تقول في خط ابن مقلة، قال: ذلك نَبِي فيه، أُفرغ الخط في يده، كما أُوحي إلى النحل في تسديس بيوته"[4]. ويعدّ "الوزير بن مقلة المهندس الأول للخط المنسوب فقد أوجد طريقة للكتابة قررت للخط معايير يُضبط بها وهو الذي رأى في تجويده وتصحيحه أن يجري على نسبة فاضلة، إن زاد عنها قبح، وإن قصر دونها سمج، وكان ذلك في العراق على رأس الثلاثمائة 300هـ، ولقد سمي الخط

[1]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 87.

[2]- يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص211.

[3]- سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص73، "وينظر"عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، ص 36.

[4]- بركات محمد مراد، رؤية فلسفية لفنون إسلامية، مرجع سابق، ص 126.

الذي يجري على النسبة الفاضلة ‹محققاً› ويسمى الخط الذي لا يلتزم هذه النسبة ‹دارجا› أو ‹مطلقاً›، الأول يستعمل في الأمور الجسيمة التي يُقصد بها التخليد والبقاء على الأعقاب وكانت تُكتب به مراسلات الملوك وتُخط به المصاحف، والثاني يُؤدى به الأغراض اليومية العاجلة"[1].

ربط العديد من المؤرخين العرب قضية الخط المنسوب بالوزير، ومنهم من قال: إن بن مقلة قد اخترع طريقة جديدة للقياس بواسطة النقط، ونظرياً فإن النقطة تتكون من وضع رأس الريشة على الورقة، وبتحريك الريشة إلى الأسفل مع الضغط لفتحها إلى أقصى حد حيث يرفع الريشة مباشرةً وبسرعة وبها يمكن عمل مربع أو معين، ويجعل الريشة وحدة قياس"[2]، وما يزال الخطاطون إلى يوم الناس هذا يقيسون حروف خطوطهم باستخدام النقطة مقياسا.

ب. الخطاط ابن البواب ... –423هـ / ... – 1032م:

هو خطاط مبدع كبير، وفنان مرهف الحس الفني، والشعور العلمي، عرفه معاصروه فأنزلوه منزلته، وقدروه حق التقدير،" إنه علي بن هلال، أبو الحسن المعروف بابن البواب"[3]، "كان أبوه هلال بواباً لبني بوية، ولذلك لُقب ‹بالسِّتْري› لأنه ملازم لستر الباب"[4]، كما جرت تسمية كثير من أعلام هذه الأمة، إما نسبة لحرفهم أو مكان إقامتهم أو ولادتهم أو كذلك فيما يختص به آباءهم.

تعدت براعة بن البواب الحدود في إتقانه للخط العربي، "كما جاء في الرسالة المنسوبة لأبي حيان التوحيدي، واصفاً براعة ابن البواب بقوله: ‹ثم برع في الثلث وخفيفه وأبدع في الرقاع والريحان وتلطيفه، وميز قلم المتن والمصاحف›"[5]، ولا شك أنه من أعظم أعلام الخط العربي في كل الأزمان.

من الواضح أن أعمال هذا الخطاط الفنان خالدة عبر التاريخ، "ومن أعظم أعمال ابن البواب والتي هي سبب شهرته هو أنه أكمل أسلوب الكتابة الذي ابتدأه قبل قرن من الزمان الوزير بن مقلة، كما رُوي عن ابن البواب أنه كان حافظاً للقرآن، وذُكِر أنه استنسخ القرآن الكريم أربع وستون مرة"[6]،

---

[1]– إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، مرجع سابق، ص 23، 24.

[2]– سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص 96.

[3]– أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 102.

[4]– يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 215.

[5]– يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 182.

[6]– سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مرجع سابق، ص75، 76.

ولا شك أن مثل هذه الأخبار ترد عن العظماء في الدولة الإسلامية، ذلك أن مثل هؤلاء صرفوا حياتهم كلها للعلم ونذروا أعمارهم خدمة له.

هذا، "وقد ركّز ابن البواب على ترشيق الحروف وتليينها، واستعمل خط النَّسخِ وخطوطاً أخرى في كتابة القرآن الكريم، كما استعمل خط الثلث لكتابة عناوين السُّور، وعنى بالزخرفة الموجهة للكتابة، لاسيما عند نسخ فاتحة الكتاب، وعمل الفواصل الجميلة الصغيرة، واهتم كذلك بالتزين بالذهب"[1]، وفي هذا إشارة إلى أن الخط لم يكن وظيفيا فحسب حتى في ميدانه الوظيفي، بل مزج الخطاطون بين الوظيفة والجمال في العمل الواحد.

ت. الخطاط ياقوت المستعصمي (قبلة الخطاطين) ... – 698هـ / ... – 1299م:

... لقد عرف تاريخ الخط العربي في بلاد المشرق الإسلامي أربعة من كبار الخطاطين تشاركوا في اسم واحد وهو ‹ياقوت›، وكانوا جميعا في عصر واحد وهو القرن السابع:

فالأول: وهو أقدمهم وفاةً، ياقوت بن عبد الله الرومي الموصلي، المِلكي نسبة إلى السلطان مَلِكشاه السلجوقي، ولقّبوه بـ ‹أمين الدين›، والثاني: أبو الدرّ ياقوت بن عبد الله الرومي، الملقّب بـ ‹مهذّب الدين›، وتلاه وفاةً ياقوت بن عبد الله، الروميّ الجنس والمولد، ولقبه ‹شهاب الدين›، وكان آخرهم وفاةً في القرن السابع: ياقوت بن عبد الله الرومي المعروف بالمستعصمي والملقّب بـ ‹جمال الدين› ...[2]، ومن غرائب وجمال تاريخ الخط العربي، أن يتواطأ أربعة خطاطين كبارا على اسم واحد، والأكثر من ذلك أن يعاصر كل منهم الآخر. "وقد جمع اليواقيت الثلاثة: أمين الدين، ومهذّب الدين، وجمال الدين، بين جودة الخط وجودة الشعر، وإن كان أمين الدين المِلكي، وجمال الدين المستعصمي، هما اللذان مارسا كتابة الخط وأبدعا فيه، أما مهذّب الدين فقد غلب عليه الشعر، وياقوت الحموي جوّد الخط ولم ينصرف إليه وحده"[3]، وقد تضاربت الآراء عند الدارسين بخصوص اليواقيت الثلاث.

[1]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 36.

[2]- صلاح الدين المنجد، ياقوت المستعصمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 1985م، ص 10.

[3]- المرجع نفسه، ص 10، 11.

يُذكر أن ياقوت بن عبد الله الرومي المستعصمي "كان مملوكاً فاشتراه الخليفة العباسي المستعصم بالله آخر الخلفاء العباسيين، فنشأ ياقوت في دار الخلافة، وترعرع في بحبوحة العيش الرغيد، وقد درّبه الخليفة على الخط، وفن الكتابة"[1]، وهذا من الأسباب المشجعة على الإبداع والتطور، فقد كانت هذه عادات أغلب الملوك والخلفاء في استقطاب كل ذي علم وحكمة، وكل ذي فكرة وإبداع، ولا تثريب أن سمعنا أن الخليفة اهتم بالخطاط.

روي أن" ياقوت تعلق بالخط العربي منذ صباه، وبرع فيه، وأظهر من المهارة والبراعة ما جعله في مصاف عظماء الخطاطين، وبقي ياقوت يتملّى خطوط الأئمة الموجودين ممن سبقوه في هذا المضمار حتى بلغ الغاية من جمال الخط وحُسنه، وضبط قواعده وأصوله، وفاق ابن البواب في جمال الخط وحسن تنسيقه، والإبداع في تركيبه، حتى لُقِّب بقبلة الكتاب"[2]، وهو لقب يليق به نظرا لما قدّمه للخط والخطاطين.

ومن شهادة غيره فيه أن " تميز أسلوبه برشاقة الحرف ودقته في قلم مائل المقطع، واستنسخ العديد من المصاحف الشريفة.. وقد تأثر به بعض الخطاطين المعاصرين وقلدوه، الأمر الذي يجعله مصدر الإلهام الأول لفنون الخط العربي في العصر الحديث، كما ألّف العديد من الكتب، وذكر منها المؤرخون كتاب ‹أسرار الحُكماء› الذي طُبع بالآستانة سنة 1300هـ، وكتاب ‹أشعار وحكم ووصايا› كذلك طُبع بالآستانة سنة 1302هـ، إلى جانب رسالة في علم الخط، كما كان أديباً كاتباً وشاعراً"[3].

"كما له الفضل في عمل ألف ومائة نسخة من القرآن الكريم وهذا الرقم لا شك خيالي"[4]، إلا أن يكون قد اخترع له طريقة لطباعته آليا، أو أنه استعان بتلاميذ له كلفهم بنسخ هذا العدد بمعونته ومتابعته الشخصية.

[1]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 112.

[2]- يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، مرجع سابق، ص 136.

[3]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 37.

[4]- سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، ص 92، "وينظر" احمد أفندي بيدابيش، ترجمته سامية محمد جلال، راجعه الصفصافي أحمد القطوري، الخط والخطاطون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، ص 136.

ث. الحافظ عثمان 1052 – 1110هـ / 1642 – 1698م:

هو صاحب القلم الذهبي، عثمان بن علي المعروف بحافظ القرآن، كان من أشهر الخطاطين الأتراك وأغزرهم إنتاجاً[1].

حيث "كان والده مؤذناً في أحد جوامع القسطنطينية، فمال ولده إلى الفقه والأدب، وأخذ يجالس العلماء والفقهاء في جوامع القسطنطينية، وأحب الخط الذي كُتب به القرآن الكريم لأشكال شتى، وراح يُقلّد العلماء في كتابة الخط، ويجوّده لنفسه، ثم أخد يتردد على الشيخ الخطاط علي الكاتب الرومي الشهير المتوفى سنة 1048هـ"[2].

لقد كتب الحافظ عثمان خمسة وعشرون مصحفا بيده، كانت في غاية الإتقان والضبط والجودة، ولقد طُبِعَ مصحفه في سائر البلاد الإسلامية مئات المرّات، وخاصة في دمشق حيث تبنّت طباعته أعرق دارين لنشر المصاحف هما دار الملاح والمطبعة الهاشمية[3].

ج. الخطاط هاشم البغدادي 1335 – 1393هـ / 1917 – 1973م:

إذا كان ابن مقلة عَلَمُ الخط الأول في بغداد في العصر العباسي، فإن علم الخط الأخير في بغداد في العصر الحديث هو هاشم محمد البغدادي.

"لم يكن هاشم من عائلة عريقة بالخط والعلم والفن، ولكنه ينتسب لعائلة فقيرة، تمتاز بالشرف وأصالة النسب، وقد كان أبوه رجلاً بسيطاً يعمل في منطقة علوة المخضرات ببغداد، وكان يسكن في محلة خان لا وند، وفي هذه المحلة الشعبية ولد هاشم بن محمد بن درباس أبو راقم القيسي البغدادي لخطاط سنة 1335هـ- 1917م"[4].

---

[1]- البهنسي عفيف، الخط العربي أصوله نضته انتشاره، دار الفكر المعاصر، ط1، 1984م، ص49.

[2]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 117.

[3]- المرجع نفسه، ص 119.

[4]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 121.

ح. حامد الآمدي 1309 – 1403هـ / 1891 – 1982م:

"ولد حامد الآمدي في مدينة آمد (ديار بكر) في عام 1891م واسمه الحقيقي هو: موسى عزمي، وكان والده يعمل قصاباً يبيع اللحوم، وجدُّه لأبيه هو آدم الآمدي يعمل خطاطاً، درس في الجامع الكبير في ديار بكر مع الصبيان لدى الكتّاب، وتعلم القراءة والكتابة، ثم أخذ الخط عن أستاذه مصطفي عاكف، الذي لقّنه أصول الخط، فراح حامد يتعلّم على هامش المصحف، فلمّا علم معلمه بما فعله قال له: "ألم تجد مكاناً آخر لتكتب فيه؟ ثم أمر المعلّم بضرب حامد بالفلقة"[1].

كما يُعد حامد الآمدي أيضاً مدرسة أخرى في فن الخط.. تميزت خطوطه بالقوة والإتقان "وقد اشتغل الآمدي في كتابة الآيات القرآنية وتذييبها"[2]

[1]- أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، مرجع سابق، ص 130.

[2]- عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص 38.

الخلاصة:

بدأ الخط العربي رحلته في المشرق الإسلامي من التدوين إلى الفن بصور بدائية لحروفه التي لا تعدو في شكلها عن كونها رسوما بسيطة تنقش على الحجارة أو تكتب على الرق والبردي بمواد بدائية ومهارات محدودة. ذلك لأن المجتمع العربي بطبعه البدوي كان يأنف من الكتابة ولا يميل إليها لما فيها من القيود والمحددات.

لذلك نجد العرب والمسلمين المشارقة قد افردوا على فن الخط العربي مما رفعه الى اعلى مراتب التجويد والابداع والجمال، فضلاً عن أبعاده الفلسفية التي تمثلت في تعاطي المفكرين والفلاسفة العرب من منظوره الجمالي. فنجد أن هنالك تنوعاً في النتاجات التزيينين التي سادت في جميع العصور الإسلامية التي شهدت الكثير من التطور الفني والجمالي، الذي يعبر عن تراكم الخبرات والمهارات الفنية في المشرق الإسلامي، كمستوى إبداعي وجمالي أسس سمات وخصائص مميزة لفنون الخط العربي والزخرفة الإسلامية، اذ يمثل الجمال وعملية الإحساس به واحدة من السمات التي ينفرد بها الفنان المسلم دون سواه من الخلائق، ويمكن الاستدلال على الجمال حينما نمعن النظر فيما أنجز عبر أطوار الحضارة الإنسانية والذي يكشف عن اطراد الوعي والتلاحم مع مظاهر الطبيعة، وتظهر في الفن العربي الإسلامي بشكل عام وفن الخط العربي بشكل خاص عن وجود نمط من التفكير الجمالي الذي يقف ورائها.

والصفات الجمالية لحروف الخط العربي الذي استلهمها الفن الاسلامي بمرجعياته المفاهيمية البنائية والاستفادة من خاصية الحروف الجمالية وفق تكوينات ذات علاقات تتمحور في بنائية العمل الخطي بهيئة أفكار ومضامين(النص) متعددة تم توظيفها، وإحالتها من خصوصيته الوظيفية التدوينية إلى الخصوصية الجمالية التزينية متوخاة من قواعد الحروف العربية واصولها، اذ ارتبط الخط العربي بالنصوص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ومراحل تجويدها وظيفيا وجماليا، مما ادى الى تنوع الخطوط العربية وتعدد اشكالها.

حيث اعتمدت تجويد الخط العربي على مرتكزات الذائقة الفردية للفنان المسلم (الخطاط) المستمدة من فكر الدين الاسلامي، وتفرده في التذوق الجمالي ضمن الاسس والقواعد الخطية واخراجها بتكوينات وتراكيب خطية اتسمت بأنواع الخط العربي بوجه العموم واختصت بخط الثلث بوجه الخصوص، اذ تم توظيفه بشكل واضح في اللوحات الخطية الحديثة والمعاصرة ذات الابعاد الجمالية للخطاطين العراقيين، وكعنصر من عناصر العمل الفني ذات الابعاد الوظيفية والجمالية في الفن العربي الاسلامي، لما لهُ من دور وأبعاداً فلسفية تمثلت في تعاطي المفكرين والفلاسفة العرب مع منظوره الجمالي، نجد هناك سعي من قبل الخطاطون والفلاسفة المنظرون في مجال الخط العربي لوضع أسس وعلاقات جمالية تنضبط وفقها حروف الخط العربي واخراجها كبنية خطية متكاملة من حيث الوظيفة والجمال.

الفصل الثاني

فن الخط العربي في بلاد المغرب الإسلامي

الفصل الثاني

فن الخط في بلاد المغرب الإسلامي

تقديم

1: **الملامح الأولى للخط المغاربي**.

1.1: نشأة الخط العربي المغربي.

1. 2: أنواع الخط المغاربي.

1. 3: انتشار الخط في المغرب الإسلامي.

2: **الخط المغاربي وسيماته المحلية**.

2. 1: الخصائص الفنية والجمالية للخط المغاربي.

2. 2: الأثر التجريدي على الخط المغاربي.

3: **بصمة ا لخطاطين المغاربة على الخط العربي**.

3. 1: تطور الخط بين المغربي، الجزائري، التونسي والخط السوداني والأندلسي.

3. 2: هندسة الخط العربي المغاربي.

3. 3: اللوحة الخطية المعاصرة عند المغاربة.

3. 4: أشهر الخطاطين المغاربة.

الخلاصة

تقديم:

حظي تاريخ المشرق الإسلامي بجانب كبير من عناية المؤرخين والمحدثين، باعتباره الوطن الأصلي للجنس العربي: ففيه قام الإسلام كدين دولة، وفيه نبتت بذور الحضارة الإسلامية، وفيه نمت وترعرعت، أمّا المغرب الإسلامي فلم يلقى من هذه العناية إلا حظاً يسيراً، فكان من والوضع الثاني من الأهمية، لأنه دخل في الدولة العربية كأي قطر مفتوح، فتطعمت حضارته بالتقاليد الشرقية التي كانت تتدفق عليه في موجات متتابعة، بفضل وفود العلماء إليه ، من أدباء علماء لغة وفلاسفة ورجال فن،" ثم نكب ضياع الأندلس نهائياً سنة 1492م، ورزئ بالحروب والغزوات التي تولت عليه بعد الاسترداد المسيحي للأندلس إذ انتقلت إلى الأراضي الإفريقية الحرب المقدسة التي كان يقوم بها الإسبان والبرتغال في الأندلس، وعلى هذا النحو تعرضت بلاد المغرب الإسلامي للأطماع الاستعمارية لهاتين الدولتين، ثم فرضت فرنسا حمايتها على سائر أجزائه بقوة السلاح، وكانت تستعمر حتى عهد قريب جزءاً هاماً من أجزائه هو المغرب الأوسط أي الجزائر"[1].

ولقد قبل المغاربة الخط العربي، وهجروا كتابتهم القديمة، وقد أنشأوا خطاً ذا خصائص مغربية لا يزال يحافظ على ثلث حروف الخط اليابس (الكوفي)، والخط المغربي يمتاز بعراقته الواسعة ورسو سطره، فكان نوعًا فريدًا من الخطوط العربية، وقد تطور بمعزل عن الخط المشرقي وخالفه في ترتيب الحروف الأبجدية: أنواعه قليلة، تطوره بطيء، جنى عليه ارتباطه بالكوفي وخلوه من القواعد والموازين، أو ضياعها فبقي خط تدوين، قاصراً في مجال اللوحات واللافتات إلا النادر، وقد أثر في ترقيته تعاقب الدويلات في المغرب وقصر أعمارها حتى لقد استعصى على الناشئة قراءته، وابتعد عنه الخطاطون المعاصرون وتقاعسوا عن إحيائه وتطويره، ولا يزال يظهر في بعض المجالات، خصوصًا في المغرب وموريتانيا، أما في أواسط أفريقيا فلا يزال هو السائد خصوصًا في المصحف الشريف.

[1] – السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، دار المعارف، لبنان، دط، 1961م، ص 5.

المبحث الأول: الملامح الأولى للخط المغاربي*

اعتمد المغاربة في بداية الفتح الإسلامي على مصاحف المشارقة؛ باعتبار أن رحلة الفاتحين كان مبدؤها من الشرق نحو الأمصار الأخرى، ومن ذلك شمال أفريقية أو المغرب الإسلامي كما سمي بعد ذلك، وليس هذا فحسب بل كان اعتمادهم على المصحف المشرقي من أجل التثبت فكان هو المرجع الذي يعودون إليه في كل مسائلهم، ... لكن عدد النسخ لم يكن كافيا لهم لازدياد حاجياتهم له من جهة، ومن ناحية أخرى فإن انتشار الإسلام في بلاد المغرب وأفريقية والأندلس بعد ذلك زاد من تطلّبهم للمصحف، فاضطروا حينئذ لزيادة في النسخ، فظهر الخطاطون المبدعون الذين أعطوا أهمية بالغة لتطوير الخط الكوفي الذي كتبت به المصاحف المشرقية الأولى التي أرسلت إلى البلاد حديثة العهد بالإسلام من مقر الخلافة بالمشرق الإسلامي، فأصبحت خطوطهم الأولى تعرف بالخط القيرواني ذلك أن القيروان كانت هي مركز الإشعاع بعد فتح شمال أفريقية، إذ أعدها عقبة بن نافع لتكون فعلا قيروانا للفاتحين، وصار الخط حينئذ يتميز ويتماشى وخصوصيات المنطقة ويعكس صورة المغرب ويميزه عن غيره ...[1] فصار بعدئذ هذا الخط يتطور ويتميز حسب حلوله في البلاد، كما صار منافسا لنظيره في المشرق ولم يعد كذلك فقط بل تعددت أنواعه " فانشق منه القيرواني التونسي والجزائري والمغربي نسبة للمغرب الأقصى وظهر أسلوب آخر في الأندلس"[2] وعلى الرغم من اتفاق هذه الخطوط في مظهرها إلا أن لها اختلافا بينا في جواهرها، غير أن هذا الاختلاف ليس مشينا لها أو منتقصا من قيمها، فليس هو اختلاف تضاد يرقى إلى التعارض بل هو اختلاف تنوع يثري ويزيد عائلة الخط المغربي عددا ويوسع من تنوعه بين الخطوط، ومحل الشاهد من هذا أن المصحف كان مرافقا دائما لتطور الخط بشكل أساسي.

*- المغاربي (المغربي) مصطلح يعنى به المغرب الإسلامي حين كان حينئذ يضم دول المغرب الأقصى والجزائر وتونس حتى ليبيا وما يجاور هذه المناطق، بينما كلمة مغاربي فهي مصطلح حديث استخدم للإشارة إلى دول شمال إفريقيا منفردة، وتذكر هذه الكلمة أحيانا من أجل التفريق بين المغرب الأقصى والمغرب الإسلامي.

[1] - سي ناصر عبد الحق، التصميم الطباعي والجمالي للخط المغربي الجزائري في المطابع الجزائرية، مجلة جماليات، المجلد 1، عدد 5، 2018، ص89.

[2] - سي ناصر عبد الحق، التصميم الطباعي والجمالي للخط المغربي الجزائري في المطابع الجزائرية، مرجع سابق، ص 89.

1.1- نشأة الخط العربي المغربي:

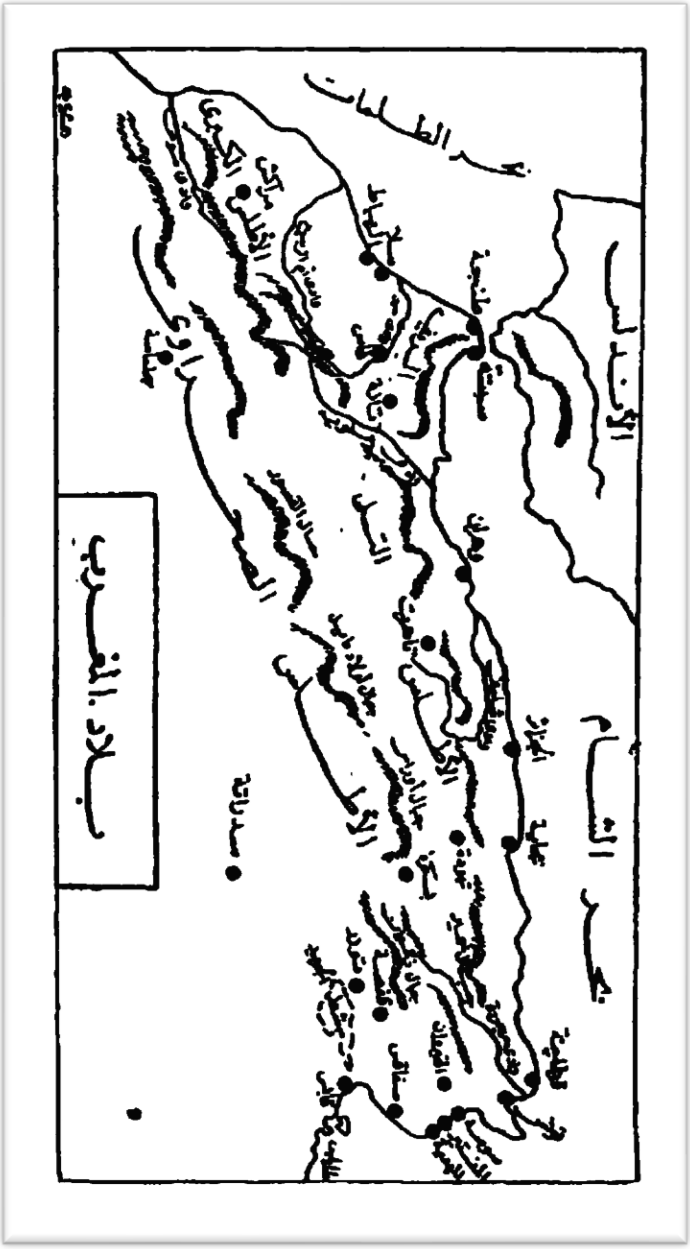
لا يختلف اثنان على أن مسألة تحديد الأصول الأولى للخط العربي المغربي، إذ لا تختلف كثيرا عن مثيلتها في المشرق الإسلامي، فاختلفت الآراء ولم يرسو أحد على يقين في قضية نسبة الخط المغربي لأصله، فيذكر الكثير من المؤرخين لتاريخ الخط العربي والكتابة العربية أنّ "الكتابة العربية وفدت إلى المغرب على يد الفاتحين العرب ففي سنة 50 للهجرة 760 ميلادية وجه معاوية بن أبي سفيان عقبة بن نافع بن عبد قيس الفهري إلى أفريقيا فأنشأ بها مدينة القيروان، وكان سكان أفريقية الشمالية من البربر يعيشون على البداوة، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت لهم كتابة خاصة بهم تسمى 'تيفيناغ' لا تزال مستعملة إلى الآن لدى الطوارق في الصحراء الجزائرية"[1] ويعد الخط المغربي من بين الخطوط المحلية في المغرب، إذ لم يستسغه خطاطو الشام ومصر و العراق وفارس، "وقد حل هذا الخط في محل الخط الكوفي الذي كان سائدا في بغداد حتى القرن الخامس الهجري، وهذا الخط يمتاز باستدارة كبيرة للحروف، وقد تطور بعد أن ازدهرت الأندلس في القرنين الثامن والتاسع الهجريين، فطغى جمال الخط المغربي على سائر الخطوط الأخرى وانتعش في القيروان مع انتعاشه بالأندلس، لوثوق الروابط بين المغرب العربي والأندلس"[2]، والكتابة الوافدة على المغرب هي ما يطلق عليها اسم 'الكوفي المجرد' من النقط والشكل كما كان في المشرق وقتئذ "ولكن ما إن دخل هذا الاصطلاح على الكتابة حتى تبنتاها المغاربة"[3]، والخط المغربي نسبة إلى المغرب الإسلامي وليس فقط المغرب الأقصى اكتسب سماته الخاصة به كلما حل بمنطقة يأخذ اسمها ويتكيف مع خصوصياتها ليصير من بين أهم عناصر الهوية لمنطقة دون غيرها، وإنه لمن المهم أن يذكر أن " الخط المغربي ظهر بعد تطور الخط الكوفي، وكسب صفة المحلية فلم يلقى الحضوة لدى المشارقة خاصة خطاطي مصر و العراق والشام وفارس ولم يقبلوا عليه، ولعل أبرز سماته استدارة الحروف استدارة كبيرة"[4]

[1] – محمد بن سعيد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى العاشر الهجري، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، 1975، ص 245.

[2] – أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 65ى –66.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث: دراسة فنية في تاريخ الخط العربي، دار القادري، دار بن كثير، بيروت، 1998، ط1، ص209.

[4] – إسماعيل زغودة، عبد القادر بعداني، مجلة التعليمية، المجلد 5، عدد 13، مارس 2018، ص 147.



الشكل 44 خريطة بلاد المغرب الإسلامي.[1]

[1] – السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، مرجع سابق، ص 14.

1. 2- أنواع الخط المغربي:

قد عرف شمال أفريقية الفتح الإسلامي كان قد حمل الفاتحون الأول لبلاد المغرب، دينهم ولغتهم وتقاليدهم، " ومما لا شك فيه أن الخط قد انتقل إلى سكان شمال أفريقية مع هؤلاء الفاتحين المسلمين وهو ما تؤكده دائرة المعارف الإسلامية ... ويقول هوداس أن الفاتحين بعد فتحهم البلاد قد فرضوا في الوقت نفسه وجوب استعمال اللغة العربية، على الأقل كلغة دينية، وقد قبلها البربر باعتبار أن لغتهم كانت على وشك الاندثار بسبب تعرضهم للاحتلال والغزو الروماني والوندالي والبيزنطي، وخاصة أن كتابتهم لم يكن يتقنها كثير من الخلق عندهم"[1] فكانت أول محطة للخط العربي هي مدينة القيروان التي أسسها عقبة بن نافع الفهري وسميت بهذا الاسم بناء على كلمته التي خاطب بها جيشه قائلا: أن اختياره لمكان بناء المعسكر- الذي استحال بعد ذلك مدينة — سيكون قيروانا لنا بمعنى مكانا نستقر فيه أثناء الفتح وبعده، " ويُرَجّح أن الخط الذي ساد البلاد طيلة القرون الثلاثة التي تلت الفتح الإسلامي"[2]، كان الخط الكوفي الذي حمله الفاتحون إلى بلاد المغرب التي كانت القيروان عاصمتها، ثم صار بعد ذلك يدعى بخط القيروان ذلك أن أيادي المغاربة قد دبت إليه وغيرت فيه بما يتناسب مع إبداعاتهم وذوقهم الجمالي، فكانت بعد ذلك الخطوط في المغرب الاسلامي كالتالي:

أ. الخط التونسي (القيرواني):

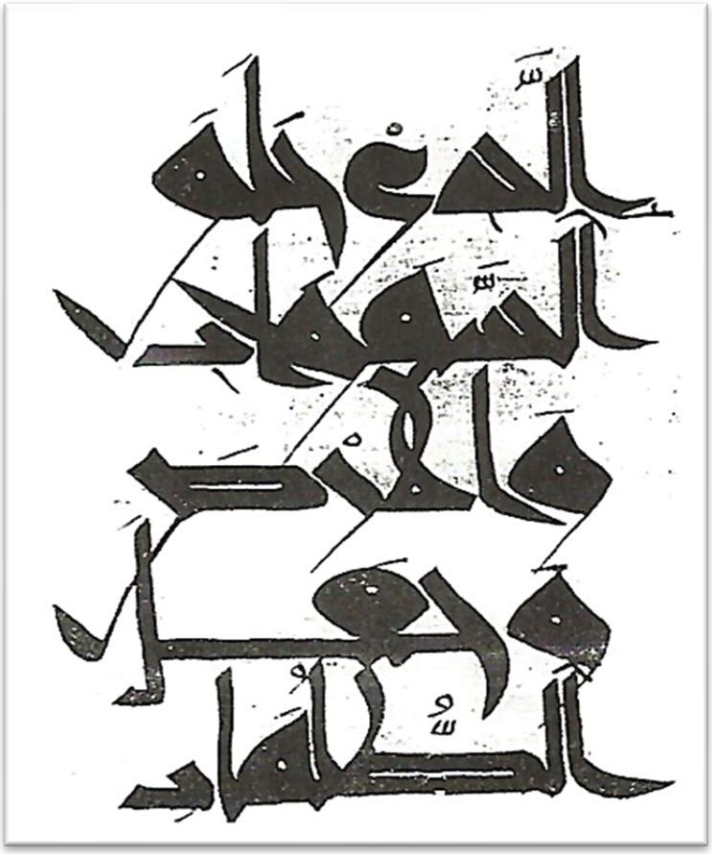
" لقد اشتق المغاربة خطهم المغربي من الخط الكوفي القديم، وقد كان يسمى هذا الخط (بخط القيروان) نسبة إلى مدينة القيروان، عاصمة المغرب المؤسسة من قبل عقبة بن نافع الفهري سنة 50هـ، وقد اكتسبت هذه المدينة أهمية عندما انفصل المغرب عن الخلافة العباسية، وصارت القيروان عاصمة لدولة الأغالبة، ومركز المغرب العلمي فتحسن بها الخط المغربي تحسنا عظيما وعرف بها آنذاك "[3] وصار يذكر بهذا الاسم خاصة في الدراسات المتخصصة في الخط العربي إلى يوم الناس هذا.

---

[1] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة والاتصال – الجزائر، 2000، ص9.

[2] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، مرجع سابق، ص 9.

[3] – محمود شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية — قيم ومفاهيم، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، دت، ص 133.



الشكل 45 الخط الكوفي القيرواني[1].

ويعد الخط المغربي من أجود وأنفس الخطوط العربية، وأجملها شكلا وهندسة، وبلغ مكانة مهمة جعلت الخاصة يهتمون به، ويوظفونه في تزيين جدران المساجد والقصور وسقوفها، كما تحلت به أيضا نفائس المخطوطات التي تعد دررا من درر العقود الإسلامية، وما تزال إلى اليوم نقوشهم على الجص والرخام والأحجار التي بنيت بها قصورهم ومساجدهم شاهدة على ما كانوا يتقنون، " ولا يخفى على الناس أن المغاربة لما تلقوا الخط الكوفي قاموا بإحداث تغييرات طفيفة في الاستعمال الذي استقر في المشرق، واصبح الأسلوب المغربي يعتمد على الكتابة المدورة التي يسهل التعرف عليها "[2].

[1] – طارق عبيد، مجلة فن الضاد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، ص 31.

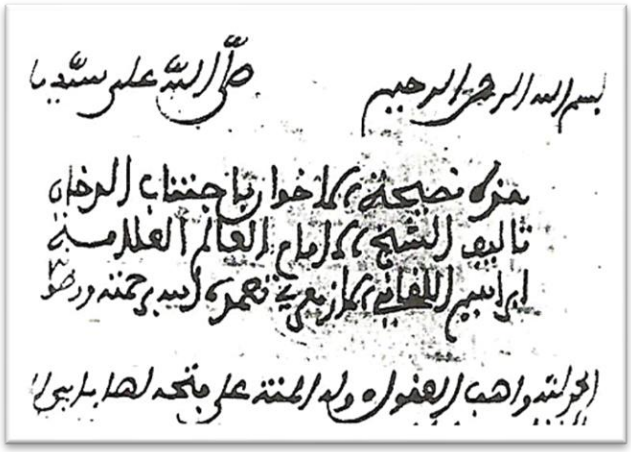
[2] – محمود شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، مرجع سابق، ص 133 – 134.

ب. الخط الجزائري (خط تلمسان ووهران):

تذكر بعض الدراسات أن الجزائر عرفت أغلب الخطوط التي عرفت بالمغرب الإسلامي ... فالخط الأندلسي فقد استعمل في الجزائر العاصمة وضواحيها من البلاد، وأما الخط الفاسي فقد اقتصر على نواحي غرب البلاد بتلمسان ووهران وما جاورهما، بينما الخط القيرواني فقد انحصر في ناحية الشرق الجزائري...[1]

ت. الخط الأندلسي (نسبة لبلاد الأندلس):

«ظهر في الأندلس نوع مطور من الخط القيرواني أصبح يسمى بالخط الأندلسي يميل إلى الليونة في رسم حروفه، ويمتاز عن الخط المغربي بما يشيع فيه من الاستدارات وتداخل الكلمات وإطالة أواخر الحروف، والعناية بتنسيق الكتابة وتحسينها، وقد تطور منه نوعان أساسيان أحدهما تكثر فيه الزوايا وسمي بالكوفي الأندلسي، والآخر تكثر فيه الانحناءات والاستدارات، سمي بالقرطبي أو الأندلسي، واستخدم في نسخ المصاحف والكتب، وقد ساد هذا النوع في المغرب إسلامي كله حتى أواخر حكم الموحدين"[2].



الشكل 46 بعض مقاطع من الخط الأندلسي مستخرجة عن المصحفين[3].

[1] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، التصميم الطباعي والجمالي للخط المغربي الجزائري في المطابع الجزائرية، ص 10.

[2] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2003، ص 277 – 278.

[3] – طارق عبيد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، مرجع سابق، ص 34.

ث. الخط السوداني (التمبكتي بمالي):

" ويمتاز بكبره وغلظه، وانتشر هذا الخط في أواسط أفريقيا، على يد أهل المغرب منذ القرن السابع الهجري، وكان مركزه مدينة تمبكتو المؤسسة سنة 610 هـ، حيث صارت هذه المدينة المركز العلمي الرابع لبلاد المغرب الإسلامي "[1]

ج. الخط الفاسي (خط المغرب الأقصى):

...وأبرز ما يميزه عن غيره بشكل صريح هو كثرة الاتدارات فيه...[2]، ويشير إليه بن خلدون بقوله: " إن الخط الأندلسي المتأخر قد انتشر بشمال أفريقية فتغلب على الخط الأفريقي، وعفا عليه ونُسي خط المهدية حتى إذا تقلص ظل الدولة الموحدية بعض الشيء، نقص حال هذا الخط وفسدت رسومه، وزاد أيضا دولة بني مرين صارت الخطوط بأفريقية والمغربين مائلة إلى الرداءة بعيدة عن الجودة، وصارت الكتب إذا نسخت فلا فائدة تحصل لمتصفحها منها إلا بالعناء والمشقة، لكثرة ما يقع فيها من الفساد والتصحيف وتغيير الأشكال الخطية عن الجودة، حتى لا تكاد تقرأ إلا بعد عسر، ويقصد بن خلدون هنا بهذا الخط المتأخر تاريخا، الخط الفاسي نسبة إلى فاس ثالثة العواصم في المغرب، أو ما اصطلح عليه بخط مراكش "[3]، وتشير كثير من الدراسات أن هذا الخط لم يكن بالسوء الذي وصفه به ابن خلدون، ومنه أيضا انبثق الخط السوداني المذكور سالفا. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الخط الذي حاز الحضوة والدراسة والتأمل والتحسين والتجويد دون غيره من بين هذه الخطوط السالفة الذكر إنما هو الخط الفاسي المغربي أو ما اصطلح عليه بالخط الأندلسي المتمغرب إذ انقسم بدوره إلى خطوط أخرى كل واحد منها يتميز عن غيره ونذكرها على سبيل الذكر لا التفصيل وهي كالآتي:

[1] – صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، ص 278، "وينظر" اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، ص30.

[2] – محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني، ط 1، 1939، ص 118.

[3] – عبد الفتاح عبادة، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مطبعة هنية بالموسكي، مصر، ط 1، 1915، ص 79.

ح. الخط المبسوط:

...وهو ما كان يُتَعلّم في الكتاتيب ويسمى بالمبسوط لبساطته، وسهولة قراءته وبه تطبع المصاحف في المطابع وتنسخ به كتب الصلوات والأدعية...[1]

الشكل 47 البسملة وما تبعها مكتوبة بخط مبسوط أما الخط الذي داخل الدائرة فهو خط مغربي متمشرق عن كتاب المخطوطات المشرقية[2].

خ. الخط الكوفي المغربي:

وهو من الخطوط الفنية المغربية، ... إذ لم يخضع تطور الكوفي الأندلسي والمغربي لتطورات الكوفي القيرواني وإنما شكلا استمرارا للكوفي المشرقي مع بعض الخصوصيات التي تظهر من خلال النماذج المتوفرة من دراهم الأدارسة، وفي نقود المرابطين، وآثارهم وآثار الموحدين والمرينيين نماذج خطية رائعة للكوفي المغربي، تدل على إبداع أهل المغرب الأقصى فيه، وتسمح لنا بالتمييز بين أنواع فرعية منه مثل الكوفي المرابطي، والموحدي والمريني وغيرها...[3]

[1] – المنجي عمار، نشأة الخط وتطوره، فن الضاد – مجلة علمية تعنى بشؤون الخط، يصدرها المعهد الوطني للتراث، المركز الوطني لفنون الخط، وزارة الثقافة التونسية، عدد 1، 2001، ص 25.

[2] – طارق عبيد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، مجلة فن الضاد، مجلة فن الضاد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، ص 25.

[3] – محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، ص 4.

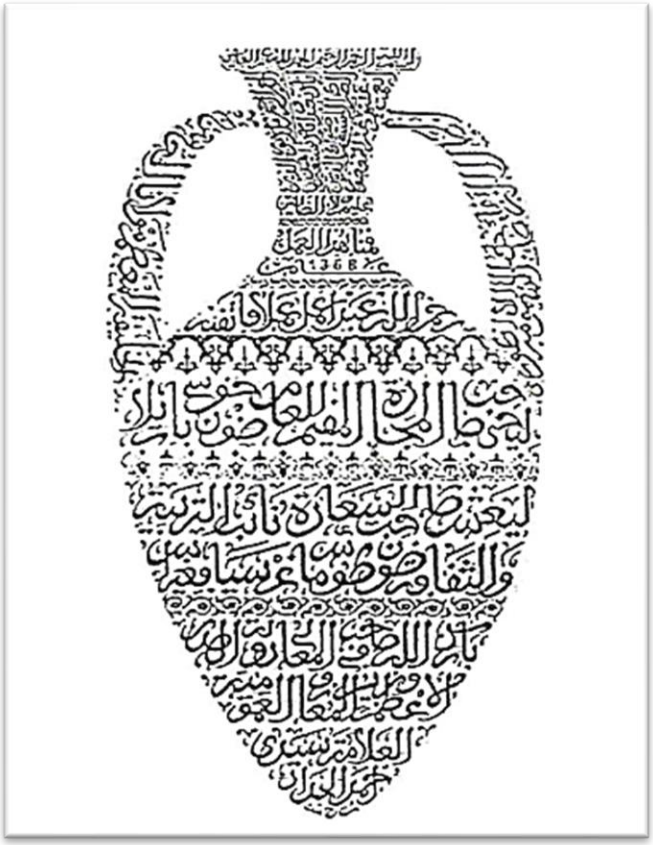
الشكل 48 كتابة كوفية، عن كتاب الخط العربي أصوله نهضته وانتشاره، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع بدمشق، الطبعة الأول[1].

د. خط الثلث المغربي (الخط المتمشرق):

وهو مقتبس من الكتابة المشرقية وبالضبط من خط الثلث، ومغربته أيدي المبدعين في بلاد المغرب؛ لكنه استقر وصار ينسب إلى المغرب الأقصى في كثير من الأحيان؛ ذلك أن المغرب الأقصى أولى اهتماما بالغا لتحسين الخطوط المحلية ... وقد تصرف فيه المغاربة، وزخرفت به الكتب والمصاحف، وسمت تواجها ووخواتمها وكان يكتب عادة بماء الذهب وبحروف غليظة متداخلة، وتوجد منه بعض النماذج قائمة على الوقفيات المنقوشة على اللوحات الرخامية المعلقة على جدران المدارس الدينية بفاس ومكناس وسلا بالمغرب الأقصى...[2]

[1] – طارق عبيد، مجلة فن الضاد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، ص 28.

[2] – المنجي عمار، نشأة الخط وتطوره، فن الضاد، مرجع سابق، ص 26.



الشكل 49 نموذج للخط المغربي المتمشرق. عن كتاب الخط العربي وأصوله، نهضته، انتشاره. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بدمشق، الطبعة الأولى (1934/1404)[1].

ذ. الخط المجوهر:

حررت به الرسائل الخصوصية والعمومية والظهائر الملوكية وهو أكثر الخطوط المغربية استعمالا ...وقد طبعت به الكتب بالمطبعة المحمدية بفاس أيام السلطان محمد بن عبد الرحمان، كما وجدت منه بعض النماذج بالمكتبة الوطنية بتونس، ومن أمثلة الكتب التي طبعت به: شرح الزبيدي على الأحياء، والحرشي على المختصر، ومبادرة ابن عاش، وسبب تسميته بالمجوهر نسبة لعقد الجوهر لجماله وتناسق سطوره...[2] وقد انحدر هذا الخط من المبسوط في حدود القرن السادس ...على ما يظهر من خلال النماذج المتوفرة ثم صار أكثر انتشارا لسرعة الكتابة به، وأصبح خط الكتابة المعتاد في المغرب الأقصى،

[1] – طارق عبيد، مجلة فن الضاد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، ص 26.

[2] – المنجي عمار، نشأة الخط وتطوره، فن الضاد، مرجع سابق، ص 27.

خلال القرون المتأخرة، وقد استعمل في كتابة الكتب العلمية المختلفة، والوثائق الرسمية...[1] وتجدر الإشارة أن تسميته أيضا لا تعني بالضرورة إلى تشبيهه بالعقد من الجواهر، وإنما هو تشبيه لقطة القلم المدببة على شكل رأس الجوهرة الهرمية فالمجوهر من الخط هو رمز لقلم كتابته أكثر مما هو رمز لجماليته.

الشكل 50 صفحة تمثل الخط المجوهر كما جاء في كتاب المخطوطات المغربية[2].

ر. الخط المسند (الزمامى):

وهو أحد الكتابات الاعتيادية التي ساد استعمالها بالمغرب، " وقد اشتق اسم الزمامي من كلمة الزمام الدارجة في كلام العامة وهو التقييد، ويعود استعمال المصطلح للدلالة على نوع الوثائق الرسمية، للإدارة المغربية في العصر الموحدي؛ أما المسند فهي كلمة أطلقت عليه لوصف ميل حروفه نحو اليمين بنفس ميل الخط المسند العربي القديم"[3] ومن صفاته أنه صعب القراءة لأنه سريع أثناء الكتابة، ففي الغالب لا يجيد قراءته إلى الكتاب والموثقون والقضاة الموكلة إليهم أعمال التقييد في الزمام، لأنهم

[1] – محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2012، ص 5 – 6.

[2] – طارق عبيد، مجلة فن الضاد، جمالية الخط المغربي من خلال بعض مخطوطات المكتبة الوطنية بتونس، ص 27.

[3] – محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2012، ص 6.

متمرسون فيه (الخط المسند الزمامي)، " وهو الخط الإداري، أو خط العدول "[1] ووجد أيضا في الدفاتر الخاصة بهم ذلك أنهم تعودوا على الكتابة به.

ز. الخط المدمج:

تذكر الدراسات أن هذا ليس نوعا من الأنواع المعروفة المميزة للخط المغربي، لكن ما يميزه هو تداخل كل الأنواع الأخرى فيه،" فهو شكل من أشكال الكتابة الاعتيادية السريعة، تجمع بين مؤثرات خطوط متعددة، مثل المجوهر والمسند والمبسود، تارة مثنى مثنى وتارة مجتمعة دفعة واحدة، وتغلب عليه العفوية في التنفيذ، وهو يمثل خطوط المناطق البعيدة عن الحواضر، أين تطور الخط العربي بشكل واضح، ومثل ذلك الخط السوسي والدرعي وغيرهما".[2]

1. 3- انتشار الخط في المغرب الإسلامي:

لقد ازدهر الخط المغاربي وانتشر انتشارا رهيبا في شمال أفريقية والسودان والأندلس، "وصار طاغيا على بقية الخطوط الأخرى إذ كان أكثر انتعاش له بالقيروان التي تَسمى وقتاً ما بها؛ وأصبح معروفا بالخط القيرواني، فهو من أهم الخطوط العربية الأصيلة في المغرب الإسلامي وهو أقدمها عهدا وأكثرها انتشارا، هذا وتولد عنه أيضا الخط التمبكتي والسوداني وواصل انتشاره حتى أوساط أفريقيا"[3].

[1] – المنجي عمار، نشأة الخط وتطوره، فن الضاد، مرجع سابق، ص 27.

[2] – محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2012، ص 6.

[3] – اسماعيل زغودة، عبد القادر بعداني، مجلة التعليمية، المجلد 5، عدد 13، مارس 2018، ص 147، "وننظر" اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، ص30.

المبحث الثاني: الخط المغاربي وسماته المحلية

لقد بدأت السمات الأولى للخط العربي المغربي تظهر عليه فور وصوله إلى بلاد المغرب في صفته كوفيا مجردا، فخضع إلى إعجام *جديد وترتيب جديد للحروف، " فأما الإعجام وترتيب الحروف الجديد فقد خالف المغاربة فيه ما كان عليه عند المشارقة، فنقطوا الفاء بنقطة واحدة تحتية، والقاف بنقطة واحدة فوقية"[1] هذا وقد عمد المغاربة غلى تكييف الخط الكوفي المجرد الصلب مع ما تتطلبه أساسيات التدوين والكتابة خاصة مع ازدهار التدوين والتوثيق والتأليف المواكب للتطور العلمي، وقد أورد محمد بن سعيد شريفي أن " المغاربة قاموا إلى تليين الكتابة اليابسة لاحتياج لاحتياج التدوين إلى السرعة في تنفيذه، ولربما للترطيب المحبوب عند النفوس مثل ما حصل عند المشرق، إلا أن الكتابة اللينة قد استبقت على عدة حروف من اليابس في الخط المبسوط، إذ كان للمغاربة تعلق بالكوفي الذي دُون به المصحف الشريف في القرون الأولى مع كتابته على الرقوق، ولعله أيضا تقليد لرقوق هذه المصاحف، ونتج عن ذلك ازدهار صناعة الرقوق في المغرب"[2] إذ كانت من بين حوامل اللوحات الخطية بعد ذلك، ولعل الكلام عن عن المصاحف بشكل متكرر مقرونة بالكتابة أو الخط العربي له ما يبرره، ذلك أن المسلمين اهتموا بكتابة المصاحف، وتدوين الأحاديث، فإن كان للخط من مصادر يتطور فيها ويظهر في أحسن حلة له، لكانت المصاحف أولا ثم الكتب و المصنفات العلمية التي تعنى بجمع الأحاديث وتفسيرها، هذا وقد عرف الخط المغرب تطورات كثيرات لعل أقدمها تلك " النماذج للكتابة المغربية التامة الليونة التي عثرنا عليها من الأندلس في كتاب إعراب القرآن للزجّاج وقد كتب 372هـ - 992 م."[3]

إن جهود المغاربة في تطوير الخط العربي من الكوفي الجاف إلى شكله المغربي الذي عرف وتميز به إلا أنه لا يمكن إغفال جهود الأندلس في تطويره وتحسينه ... فعلى الرغم من أن منشأ الخط العربي المغربي متجذر الأصول في المغرب الإسلامي إلا أن ذلك لم يمنع الأندلسيين من تطويره وتحسينه حتى تفوقوا فيه على نظرائهم في المغرب الإسلامي...[4] ومن بين مظاهر تميّز بين الخط المغربي عن غيره من

*- الإعجام: إعجام الكلمة تشكيليها وتنقيط حروفها.

[1] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، ص9، "وينظر"محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، ص 209.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 209.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 209.

[4] – محمد سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 259.

الأمصار خاصة المشرقي هو أن ... المغاربة كان يشكل عليهم في كثير من الأحيان قراءة الخط المشرقي وكذلك كان يحدث مع نظرائهم في المشرق الإسلامي حيال الخط المغربي...[1]

إن اختلاف الخط المغربي عن نظيره المشرقي من بداية تأسيسه على الخط الكوفي، ليس نابعا من محض الصدفة، بل راجع لعدة عوامل رئيسة أهلته أن يتميز بهوية خالصة؛ تمت بأواصر جوهرها إلى ما بني عليه هذا الخط كونه يعدّ دخيلا على منطقة شمال أفريقية، وما جاورها من البلاد، فتعود هذه الاختلافات البارزة على الهوية البصرية للخط العربي المغربي.

أولا: إلى أن الخط العربي (الكتابة العربية) جديد على أهل المغرب، ذلك أنهم كانوا يعتمدون 'التيفيناغ"*، كتابة ولغة لهم وهي تختلف اختلافا كبيرا عن الخط العربي في أغلب حروفها.

ثانيا: إن كل لغة أو كتابة إلا وتنتح من معين ثقافة أهلها، وأهل المغرب وأفريقية لهم رصيد تاريخي كبير ضارب في أعماق التاريخ، فهذه أرض استوطنها الفينيقيون والأمازيغ واحتلها الوندال البيزنطيون والرومان، وتركوا ما تركوا من مخلفات تجعل هذه الشعوب –التي استقرت بشمال أفريقية — ذات فسيفساء ثقافية فتتكيف مع المستجدات من الأمور، كما تُكيّفها على حسب خصائصها ومقوماتها المحلية.

ولا بد أن هذا الاختلاف في الخط العربي نابع من باب الاجتهاد في الأمور كلها فقد عُرف على أهل المغرب اجتهادهم في كثير من العلوم الأساسية كمثل علوم الآلة (اللغة، النحو، الصرف، العروض، البلاغة، البيان ...)، ومعها علوم أخرى من مثل علوم القرآن والحديث؛ فأنشأوا لها المنظومات والأراجيز المسهلة لتعليمها وإدراكها اختصارا و إجمالا، لتتم بعد ذلك الشروح والتفصيلات والحواشي فكان من بين ما اجتهد فيه المغاربة الأولون من كَتبةِ الخط المغربي؛ ابتداعهم لخطهم الخاص بهم، وكيفوه حسب ميولاتهم الفنية؛ وكذا تكوينهم الشخصي، فهم قوم أولي شدة وبأس بحكم قساوة الطبيعة وكذا قساوة ماضيهم العامر بالحروب، فلا تكاد شمال أفريقية منذ فجر التاريخ أن تنام إلا على الحرب

[1] – محمد سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 262.

*– "التيفيناغ " هو خط اشتهر في شمال أفريقية قبل وأثناء الوجود البيزنطي والروماني وقيل إن التيفيناغ أيضا هي لغة الأمازيغ وكتابتهم وتعني الفينيقية فالتاء فيها أداة للتعريف وكلمة فيناغ هي فينيق. ومازالت هذه الكتابة موجودة إلى يومنا هذا عند الطوارق في صحراء الجزائر، ومكتوبة أيضا على الصخور والمغارات والرسومات الحجرية، حيث تسمت بها مرحلة من مراحل تاريخ التاسيلي.

وتستيقض عليها، وهي منطقة حركة دؤوبة لبني البشر، كونها في موقع جيواستراتيجي مهم يطل على أوروبا من جهة، ويرتبط مع آسيا من جهة أخرى، و يطل كذلك على المحيط الأطلنطي.

ويبدو أن شعوب منطقة المغرب لم تكن شعوبا استهلاكية محضة؛ تقبل كل شيء دون إضفاء لمستها عليها كما هي عليه اليوم في أغلب الأحيان، فكان شعب شمال أفريقية ذا شخصية أصيلة؛ تجعله يحور ويغير في الخط العربي الوافد إلى المغرب من المشرق، ذلك ما يظهر جليا على أولى الكتابات المغربية التي سميت بخط القيروان، وبعد ذلك في الخطوط الأخرى التي اكتسبت أسماء المناطق والأمصار التي حل بها الخط العربي، ثم تغيرت ملامحه التشكيلية والجمالية دون تغيير في لفظه أو معانيه وجواهره، لأنه في الغالب ارتبط بكتابة القرآن والحديث والعلوم المنبثقة منهما والخادمة لهما خاصة وأن القاعدة الغالبة على التدريس والتعلم عند العرب هي المشافهة، والتواتر والرواية وهو ما يحفظ للعلوم جواهرها ومضامينها ويبقى شكل حفظها وتدوينها فذلك فيه مجال واسع للإبداع والخلق والتغيير، غير أنه قيد كما شاع لدى مشايخ العرب والمسلمين قولهم منسوبا للإمام الشافعي وتارة أخرى منسوبا للإمام مالك:

العِلمُ صَيدٌ والكِتابـةُ قَيـدُهُ قَيّد صيودكَ بالحِبالِ الواثِقَة
فَمِن الحَماقَةِ أَنْ تَصيدَ غَـزالَـةً تتْرُكها بَينَ الخَلائقِ طالِقـةَ[1]

لقد شاع في كل مجلس من مجالس العلم تقاليد التوثيق والكتابة، وكان المشايخ والمعلمون يحثون الطلبة على حسن الخط والكتابة حثا، ذلك لعلمهم أنها أثر تراكمي ينتفع به غيرهم مصداقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم " إذا مات الإنسان انقطع عمله إلا من ثلاث، صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له «من الأقوال الشائعة عن الخط ' إن أجود الخط أبينه' أي أوضحه للقراءة وقبل هذا قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه: " الخط الحسن يزيد الحق وضوحا".[2]

[1] – أحمد بن المأمون البلغيثي العلوي الحسني، الابتهاج بنور السراج، ص52، الجزء الثاني، صورة للمخطوط من منتديات أهل الحديث في تطوان. https://archive.org/stream/alibtihaj/alibtihaj-02#page/n1/mode/2up

[2] – المنجي عمار، مجلة فن الضاد، تصدر عن المعهد الوطني للتراث، وزارة الثقافة – تونس، عدد 1، 2001، ص9.

1.2- الخصائص الفنية والجمالية للخط المغاربي:

إن من جماليات الخط العربي عموما حركة كتابته المختلفة عن كثير من خطوط اللغات الأخرى، فهو يختلف الصينية واليابانية مثلا، فمنها ما يكتب شاقوليا صعودا أو نزولا، وبعضها يكتب من اليسار إلى اليمين كمثل اللغات اللاتينية، إلا أن الخطوط العربية في مبدئها ... الذي تقوم حركته من اليمين إلى اليسار يذكرنا بأنه يبدأ من اليمين الذي هو إشارة للخارج وينتهي إلى اليسار الذي دلالته عن الداخل، فهو كمن وجد طريقه إلى القلب من خارج الجسد، وكأننا بهذه الحركة نقوم بعملية تصعيد من المتعين إلى المجرد، ومن المادي إلى الروحي...[1] وإنه لمن الواضح أن الجماليات في الخط العربي تجاوزت مسألة الشكليات والألوان – خاصة في بادئ الأمر – إلى الجواهر، وإلى الروحيات إذ بلغت ذروتها مع التصوف، وذلك مبدؤه ومنتهاه عند الذوقيات في كل ما يقوم به الإنسان، وتجاوز الخط العربي في جماليته للشكليات من حيث هو فن بصري مجرد في حلة لون واحد، ابتدعه الخطاطون والبسوه الكلمات والمعاني والجواهر، وألباب المدركات من الأقوال التي ذروة سنامها القرآن والحديث لتتلوها الحكم والأشعار، ولعل جماليات التصوف ألقت بظلالها على جماليات الخط العربي، خاصة لما نعلم أن التصوف انتشر في بلاد المغرب انتشار النار في الهشيم، والتراث الصوفي في المغرب العربي سواء من جانب البناء أو من جانب المخطوطات ينبئ بذلك، فلا يوجد مكان إلا وجد فيه أضرحة الصالحين المزينة بالخطوط، ولا تكاد تلاقينا أرض ليس فيها زاوية أو مسجد فيها دلائل خطية، وفيها مخطوطات تشير أو تصرح بكنه جمالية الخط العربي الجوهرية الروحية، ومن قول العرب في حكمهم ' دع مظهرك يوافق مخبرك' فإن جمالية الخط العربي ينعكس فيها جمال الأرواح على جمال الأشباح، وجمال الألباب على جمال الأبواب، ويتأهل فيها الخطاط إلى الاستقامة على تزيين ذاته بالأخلاق الحميدة وبحفظه لحدود الله ليَحْسُنَ خطّه، ذلك أن التوحيد كان مصدر كل حركة أو سكون لدى الفنان المسلم مصداقا لقوله تعالى: " **وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ** "[2]

وقوله تعالى في ذات السياق حاثا الإنسان على ابتغاء الدار الآخرة في ما آته الله من النعم: " وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا ۖ وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ ۖ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ "[3]، ولا شك أن الجمال عند المسلم مستمد أيضا من

[1] – الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، 2002، ص73.

[2] – سورة التوبة، الآية 105.

[3] – سورة القصص، الآية 77.

قوله تعالى: " **يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ۚ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ** "[1]، فلا شك أن الفنان المسلم جعل من أعماله وأماكن عمله كلها مساجد لابد أن يزينها بحسن العمل وإتقانه، فالجمالية المبتغاة عنده لا يرضيه حسنها ورونقها إلا إذا كان فيها مرضاة الله، ومن حسن الإجادة في الخط العربي حسن العبادة وحسن النية، " إن الإيقاع الانسيابي بين ذات المبدع، وتمظهرات بصمات يده على صفحة البياض لهو أسمى وميض للجمالية؛ إنه معنى من معاني عظمة الخالق، إذ شرف الإنسان باليد التي تمسك بالقلم، وتبصم على الفراغ جمالاً. فالخط بالنسبة للفنان العربي هو نوع من العبادة، إذ بواسطته تكتمل المعجزة في نقل كلام الله إلى أفئدة المؤمنين. ذلك ما يدعونا إلى التعمق أكثر في معرفة الفكر المبدع لدى الخطاط "[2] .

فمثل هذه المعتقدات تحيل على حسن الإتقان في العمل، يقول صلى الله عليه وسلم:" إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن "[3]، إذ كان لابد على الفنان حينئذ خاصة الخطاط أن يحسّن عمله ويجيده، وهذا ما توارثه الخطاطون جيلا عن جيل وكابرا عن كابر، إلى أن وصلت إلى الخطاطين المغاربة أيضا،... خاصة لما أسسوا لخطهم الذي شاع في المجالس كلها، وصار له أدواته الخاصة به وقواعده وميزاته التي جعلت منه متميزا عن غيره من الخطوط، فإن للخط المغربي خصائص فنية فريدة عززت من حضوره بعد ذلك في اللوحة الفنية، وإن كان بعض هذه الخصائص يشترك فيها مع غيره من الخطوط العربية، إلا أن تجسيده في اللوحة التشكيلية الحديثة من بعد قرون من تطوره، يكاد يفوق سائر الخطوط العربية الأخرى بسبب الخصائص، من ناحية الجمال فهو يتميز بجماله الفني على باقي الخطوط الأخرى بشكل عام، وعن الخطوط المشرقية بشكل خاص، وهذه الخصائص جعلت منه خطا مميزا وله أفضلية، كما نجد في بعض أنواع الخطوط المغربية تجانسا واضحا وتناغما بين حروفه، ويضح ذلك جليا في الخط المغربي المبسوط، ولعل ذلك لسببين أولهما أن نوع القلم المستخدم في كتابة المبسوط تختلف مع القلم المستخدم في كتابة أي نص، مثلا في نمط القلم وتناسب الرقة والسماكة التي تكتب بها

[1] – سورة الأعراف، الآية 31.

[2] – مها عزيزة سلطان، البعد الجمالي للخط العربي، يومية الخليج، تصدر عن دار الخليج، مركز الخليج للدراسات، نشر بتاريخ: 02 / 04 / 2012. http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/8f1eb3b3-5b09-445e-91ae-9ea0692d15c3

[3] – أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، الجزء 3، ص 106.

الحروف، ثانيا استقرا هذا النوع من الخط في مرحلة معينة من تطوره بين الصلبة والليونة وأعطت لحروفه سمة خاصة في طريقة رسمها...[1]

ولئن كان البعد الوظيفي طاغيا على البعد الجمالي فيما مضى، إلا أن البعد الجمالي في راهننا اليوم أضحى ضرورة قد تقتضي إغفال مسألة إتباع القاعدة في انجازها، وهو ما يوفر فسحة كبيرة أمام الخطاطين للإبداع أكثر، هو ذلك ما يوفره الخط المغربي في حقيقة جوهره التشكيلي، ومن شواهد ذلك أن " للخط المغربي أنواعا متعددة، وهذه الخطوط فعلا لا تزال تفتقد إلى قاعدة صارمة كتلك التي تحظى بها الخطوط المشرقية، وإن عدّت هذه النقطة ضعف عند البعض، فمن وجهة نظر أخرى يعتبر ميزة للخطوط المغربية، فعدم تعقيدها أعطى للفنانين الخطاطين فرصة لتفرد كل واحد منهم خط مغربي خاص به الذي يحمل بصمته، وهذا لا يعني بالضرورة أن نسميه خطأ خاصا به بقدر ما يمكن أن يكون مدرسة مستقلة بعد ممارسة طويلة في هذا النمط من الخطوط، وهذه الخاصية سهّلت على الكثير من الفنانين توظيف الخط المغربي في لوحاتهم حتى وإن لم يكونوا خطاطين محترفين، ولم يزد أعمالهم إلا جمالا "[2] ومن جماليات الخط العربي – المكتنزة فيه منذ أمد بعيد – أنه لما استخدم في اللوحة الخطية لا يشترط أن يكون الفنان خطاطا محترفا، لأنه في هذه الحال يتعامل مع الحرف باعتباره وحدة جمالية وليست هندسية مضبوطة على غرار الخطاطين الكلاسيكيين الذين ألو على أنفسهم إتباع القوانين الصارمة في رسم الحروف، ونفهم ذلك في أن إشكالية الاختلاف الفكري بين الفنان الغربي ونظيره العربي في عدد من الأوجه، فمفهوم الأصالة عند الفنان العربي هو المحافظة على مجموعة من القيم والموروثات الفكرية الضاربة جذورها في القدم، وهو ما يقود العمل الكلاسيكي إلى الآليات التي تلتزم بالمحافظة على تلك النظم والمعايير التي تمثلها الأصالة، وعلى النقيض من ذلك بخصوص المفهوم العربي فإن الأصالة عند الفنان الغربي تعني الإبداع الخلاق الذي يأتي بشيء من جديد، ويتفرد صاحبه بالانقطاع عن التجارب الفنية السابقة وكذا اللاحقة، معلنا قطيعة واضحة وجلية جازت تسميتها بالقطيعة الصارخة بين ما كان سائدا و ما ينتجه الفنان، كما أن اللوحة المغربية الكلاسيكية يتذوق جمالها وأصالتها وانتظامها في وحدة واحدة، فالفنان المسلم الكلاسيكي يتطبع بطباع الاندماج في الكون الفسيح بنظام معروف، وبالتالي تكون أعماله على هذا النسق، ما جعل المتلقي يتوقع أن تسلسل العناصر في اللوحة الخطية، بينما لا

[1] – – نسرين أحمد الزاوي، الخط المغربي يمتلك خصائص ميزته عن باقي الخطوط العربية والغربية، جزايريس نقلا عن جريدة الجزائر الجديدة، نشر يوم: 02 / 12 / 2013. https://www.djazairess.com/eldjadida/28542

[2] – نسرين أحمد الزاوي، الخط المغربي يمتلك خصائص ميزته عن باقي الخطوط العربية والغربية.

يتوقع المتلقي عناصر اللوحة الفنية الغربية، حيث نجد صعوبة في اللوحة الغربية في تأويلها وفهمها أو حتى تفسيرها، مقارنة بإمكانية قراءة اللوحة العربية في مثالها المقصود بالدراسة لدى الخطاط أو الفنان العربي المغربي خاصة، فشتان بين فن بحث في جمالية الجوهر وفن بحث في جماليات المظهر.

إن جمالية الخط المغربي خاصة والخط العربي عامة، إنما تكمن في أن الفنان العربي لما يتعامل مع الحرف العربي، فإنه يستمد جمالية العمل الفني من روح العمل الجماعي الذي يتوافق وخصائص المجتمع وآدابه العامة، وكذا مسالة النفعية الجماعية ولو كانت الأعمال انفرادية، بينما يستمد الفنان الغربي جمالية عمله في غالب الأحيان من النرجسية الفردية والأنا الإبداعي، يظهر ذلك جليا من خلال الحرص البائن بونا لوّاحا للجميع على إظهار بصمة كل فنان في عمله بما يخالف الآخرين، فيكفي للدارسين برهانا على ذلك أن الإمضاء من الأساسيات التي لا يتخلى عنها الفنان الغربي، وعلى العكس من ذلك ففي الفن العربي يحضر الفن ويغيب اسم الفنان في كثير من الأحيان.

ففي ربط وثيق بين ما يقال عن الفن التشكيلي وفن الخط العربي في شقه المغربي، يظهر للمتفحص أن الخط المغربي قد حاز الحظوة من بين الخطوط أكثر من غيره، ذلك أن الجمالية فيه صنعتها خصائصه وقواعد رسمه، ... ويتبدى كل ذلك جليا من خلال حروفه التي تتصف بأشكال هندسية بديعة تقع بين الخط المغربي المجوهر وبين الخط المغربي المبسوط، تتميز بالسمك أحيانا وتخضع هندستها إلى تراكيب متناسبة ومتوازنة، وتتميز بالمرونة والمطاوعة تفسح المجال للأخيلة المبدعة، وللأذواق الجميلة في كل المجالات للإبداع والابتكار، حيث تتخذ الوصلات سماكات متنوعة خاصة في النصوص المغربية الصحراوية، لتعطي للحروف تناغما وتآلفا متميزا، مما يجعل لحركة الخط المغربي شاعرية خاصة يغديها الغنى الفني بعناصره المختلفة من زينة وتشكيل وزخرفة تتمم عملية التناسق، وتضبط المعنى الجمالي بجمال آخر..[1].

كل ذلك يعطي للخط المغربي تفردا في جماله بين الكتابات المغربية الأخرى؛ ولذلك فإن عملية الوصل بين الحروف المغربية المتجاورة ذات قيمة هامة في إعطاء الكتابة المغربية جمالية من نوع خاص، من حيث تراصف الحروف أو من حيث التناسق والرشاقة، أو من حيث توحد طريقة الوصل فيما بينها، ولعل أهم الخصائص الجمالية التي ميزت الخط المغربي كونه مشتق من الخط الكوفي المشرقي، وأن

[1] – الخصائص الجمالية للخط المغربي الصحراوي، ميدل أيست أونلاين، 03 / 05 / 2016، https://middle-east-online.com

الخطاطين المغاربة قبلوا كما هو ثم أضفوا عليه لمساتهم الفنية والإبداعية، ..هذا ويشترك الخط المغربي مع عدد من الخطوط العربية الفنية في كثير من الخصائص الفنية والجمالية التي تجعل منه فنا قائما بذاته، إلى جانب قيمته الوظيفية باعتباره أداة تواصل ونقل للمعارف والأفكار والقيم المختلفة، ومن خصائصه :

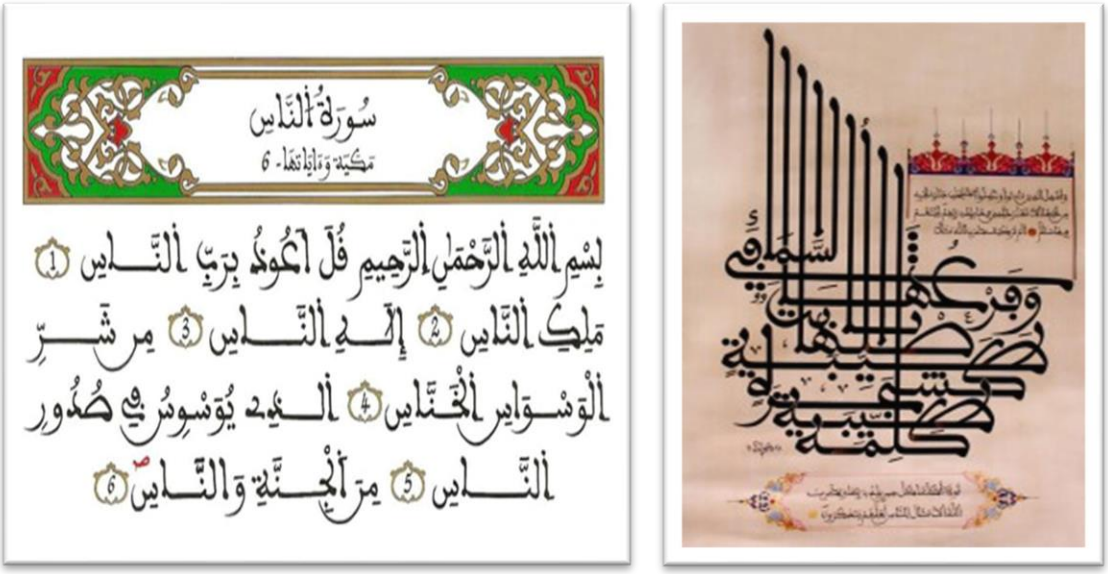
أ. الجمالية:

يتميز الخط المغربي بقيمة جمالية عالية تعبر عنها العديد من التشكيلات الموزعة في المخطوطات والنقائش واللوحات، لما استأثر الأمر باهتمام الشعراء والأدباء والخطاطين الذين نزعوا نحو الإغراب والافتتان بهذا التمازج الفني. وقد ارتبط هذا بالمساجد، والقصور، والمنشئات العمرانية كالمدارس العلمية باعتبارها المحتضِن الأول لنقوش الشعر التي افتن في تنزيلها الخطاط بما يعبر عن الشخصية الحضارية المغربية في أشكال تبهر المتلقي بصرياً لما تضمنته من أشكال شعرية حرفية دائرية أو مستطيلة، أو على الزليج...[1]

ب. الانسجام والتناغم:

إذا كان الخط المبسوط ينفرد باستقامة حروفه وامتدادها ورشاقتها وسيطرتها على فضاء اللوحة بنوع من الحضور الهندسي المرتب، فإن خط الثلث يبعث زخما حرفيا وحضورا تشكليا يقلص فراغات الفضاء ويقوي من وزن الحرف وسيطرته، إضافة إلى تعانق الحروف مع بعضها وتداخلها الإبداعي الذي يتم في انسجام يزنه الخطاط بميزان فني مرهف.

[1] – محمد البندوري" جماليات الخط المغربي في التراث المغربي – دراسة سيميائية ."منشورات مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المطبعة والوراقة الوطنية– مراكش. 2016، ط1. ص: 113



الشكل 51 سيمات الخط المبسوط[1].

ت. التجريد:

استطاعت النزعة التجريدية للفن الإسلامي المغربي الأندلسي أن تجعل من الخط أبرز وحداتها الفنية، فاستغل على نطاق واسع في تعبيراته الجمالية في مجال الكتاب والعمارة والفنون والصنائع المختلفة، واختزل الحرف قيما ورؤى مختلفة.

ث. الغنى والتنوع:

إذا كانت أنواع الخط العربي قد أربت على المائتين، فإن الخط المغربي أبى إلا أن يفتح الباب أمام تنوع الأساليب الفنية، فلا تكاد الحروف تتطابق بين خطاط وآخر، فلا يمكن لأي خطاط مبدع إلا أن يترك لمساته التعبيرية وروحه الفنية على الحروف التي يخطها، وهكذا يتنوع الخط الفني المغربي بتنوع الخطاطين الذين كتبوا به، وتنوع الشيء في عموم الأمر يكون لشرف فيه كما لتعدد المسميات لمسى واحد لشرف المسمى، فإن التنوع الحاصل في الخط المغربي فضلا عن الخط العربي كافة، فهو يشي عن نفسه بانسجامه والتئامه مع عنصر مهم من عناصر التكوين الفني وهو الوحدة والتنوع، فالحروف فيه

[1] –http://hibastudio.com/moroccan-calligraphy / http://hibastudio.com/wp-content/uploads/2013/02/Kolin02.jpg

واحدة لكن أشكالها تنوعت و تنوعت أيضا دلالاتها؛ وليس هذا التنوع من باب الاختلاف المتضاد بل هو اختلاف أسلوب يمت بكل الصلات إلى أصل الحرف العربي؛ خاصة لدى المغاربة على اعتبار أن الحرف العربي دخيل عليهم، وهو بديل عما كان لديهم؛ فقد تركوا التيفيناغ وجعلوه بدلا لها فصبوا فيه جمالية منقطعة النظير عبر عصور متعاقبة من تاريخ المغرب الإسلامي وصولا إلى الأندلس أيضا.

ج. الليونة والانسيابية:

يعتبر خط الثلث المغربي من أكثر الخطوط العربية ليونة على الإطلاق، فحروفه الكثيرة الصور وأحجامها المتباينة تسمح له بتقمص أشكال غير متناهية، وخلق حالات تشكيلية معقدة.

ح. الحرية التشكيلية:

ليس للخطوط المغربية قواعد قياسية مضبوطة، على شاكلة الخطوط المشرقية التي ضبطت بمقاييس نقطية استجابة لنظرية الخط المنسوب التي وضع أسسها ابن مقلة. لكن بالمقابل نجد في الخط المغربي حضور نوع آخر من المقاييس وهي المقاييس البصرية التي تعتمد على احترام شكل الحرف ونسبته بين الحروف وانسجامه التركيبي وحيويته التشكيلية، فأي نشاز بصري في الحرف يعني تلقائيا الخروج عن الإطار الجمالي الذي تتحكم فيه عناصر التناغم والليونة والقوة والتعبيرية. من هنا كان اكتشاف روح الخط المغربي أمرا في غاية الصعوبة لأنه يعتمد على فهم منطقه الفني ونسقه التعبيري الخاص.

إن جمالية الخط المغربي أسفرت عن هذا الحضور بالتدافع على موضوع دراسته إذ بان ذلك مع ما قام به مجموعة من العلماء والنقاد، مشارقةً منهم ومغاربه على مستوى البحث في الخط المغربي، ومنهم حتى بعض العلماء والنقاد القدماء الذين أسفر وعيهم عن إدراك أهمية الخط، ومعرفة خصائصه اللغوية والجمالية، ...وقد أسفرت جهودهم ونظرياتهم في إثراء الجهاز المفاهيمي للخط العربي الطافح بشتى ألوان الجمال، مما هيأها لأن تسهم وتساعد في قراءة الجمال في الخط العربي، خاصة منه المغربي لأنه تفرد عن غيره بسماته الشكلية و الجمالية، ذلك ما دعا الخطاطين لبعثه والتجديد فيه، بل ربطوا تصوراتهم للجمال بتأثير من القرآن الكريم والبيان العربي وهو ما أثرى الذات المغربية، وانعكس في ظهور مجموعة من أنواع الخطوط المغربية الجديدة بأبعادها الجمالية، وإدراك قيمتها الفنية، والتاريخية كالخط المغربي المبسوط المستعمل في كتابة المصاحف المغربية، والخط المغربي المجوهر باعتباره أكثر الخطوط

استعمالا لارتباطه بالدواوين السلطانية، والخط المغربي المسند المعروف بـ (خط العدول أو خط الطُّلْبة) يستعملونه في كتابة العقود، وكذا خط الثلث المغربي وهو من أجمل الحروف لذلك ارتبط بعناوين الكتب والمراسلات والمعمار المغربي، لا لشيء إلا لقابلية فيه للتشكل واستجابته لقواعد التشكيل الفني طواعية فيه، ولم يتعسر على الفنانين وخاصة منهم الذين جمعوا بين الفن التشكيلي الغربي والخط العربي في يد واحدة، فالخط الكوفي المغربي مثلا فقد ارتبط بالمصاحف والمراسلات وفن المعمار، والخط الزناتي المغربي المنسوب لإحدى القبائل العربية الأمازيغية المغربية؛ وهو خط زخرفي ارتبط بالحلي والزينة والمنسوجات الأمازيغية، وبخاصة السجاد، والخشب، والجبس، وكذا الخط المغربي الصحراوي أو خط شنقيط الدال على جميع المناطق الصحراوية، والخط المغربي الدرعي، والخط المغربي السوسي...[1] ولم تكن الغاية من رصد كل هذا غير حقيقة واحدة ذات أهمية مؤداها: أن الخط المغربي بكل تَشعُّباته وفي شتى مناحيه- ومنه الخط الفاسي، والخط المراكشي، والخط الإشبيلي، والخط القرطبي - هو عامل وحدة ثقافية وسياسية بين جميع المغاربة هذا من الناحية الدلالية، بينما من الناحية الجمالية والفنية فهو ينم عن ذلك التنوع الكبير والفسيساء الفنية الإبداعية التي ميزت الخطاط المغربي على مر العصور، ومن مظاهر تطور الخط العربي الفنية من الجفاف إلى الليونة ما يلي:

1. نلاحظ ليونة في عراقات "النون" وأشباهها فقد تقوست وخالفت أصلها اليابس؛
2. رسمت الألف على استقامة وحذف منه العقف الذي كان يلحقها من جهة اليمين؛
3. تنحدر الألف المتصلة عن مستوى السطر فتكون زائدة كوفية هي من المميزات التي نراها باقية في الخط المغربي، ولعل هذا راجع إلى بدء رسمها من أعلى؛
4. بحكم عدم وجود قواعد محددة لهذا الخط، لا يمكن فرض أبجدية خاصة، إذ كثيرًا ما يعمد الخطاط في هذا الخط إلى طمس الأحرف وذلك باستعمال أشكال متغيرة للحرف الواحد ويربط الكلمات ببعضها، مما يجعل الأسطر متماسكة تماسكاً محكماً يساهم في دعم البنية الأفقية للصفحة، وإن تعذرت القراءة فإن ذلك من خاصيات هذا الخط"[2].

[1] - محمد البندوري" جماليات الخط المغربي في التراث المغربي – دراسة سيميائية ."منشورات مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المطبعة والوراقة الوطنية- مراكش. 2016، ط1. ص: 110 - 114.

[2] - محمد الصادق عبد اللطيف، الخط العربي في المغرب العربي الكبير، المجلة العربية، عدد85 سنة 1984، ص20 - 24

والحرف العربي بشكل عام عرف جمالية خاصة به؛ شأنه شأن الفن الإسلامي المبني على مبدئ ملأ الفراغات المستنبطة من العقيدة الإسلامية، " أو ما يصطلح عليه بثنائية الفضاء والفراغ "[1]، فلم يخالف الخطاط العربي ذلك في شيء، غير أنه غيّر شيئا ما في حركات الحروف وابتكر لها أشكالا مشتقة من أصولها التي وصلت إليه بها من المشرق، ومن بين أهم ما تميزت به حروف الخط المغربي سواء في الدواوين والمخطوطات، أو في اللوحات الخطية التي كان مبداها تزويق لوحات الحفظ لدى حفاظ القرآن الكريم حين ختمهم لحفظه كاملا أو حفظهم أجزاء معلومة منه:

- حواشي السطر المغربي مدعوكة عوضاً أن تكون ذات جوانب حادة وجلية؛
- قلما تأتي السطور العمودية من (ا، ل، ط، ظ) مستقيمة وتتخذ شكلاً منحنياً وتحمل في طرفها الأعلى شيئاً كالنقطة الغليظة، وتأتي هذه الخاصية الأخيرة التي تلاقيها في بعض الخطوط المستقيمة من قلة مائعية الحبر الذي كان يستعمله المغاربة، لكأنهم مضطرون إلى أن ينقطوا بالقلم قبل الشروع في رسم الحرف؛
- إن الخطاط المغربي لا يخط دون توقف إلا سطر أو سطرين، وهذه العادة العامة كانت عامل الربط بين الحروف المكونة للجموع قريبة من البيئة دائماً؛
- تارة تفصل بين الحروف ''بياضات'' وتارة يعلو سطر الربط الحرف الذي يجب أن يتصل به، وقد لا نفهم أشكال بعض الحروف ومن بينها (ع، غ) وسط الجموع؛
- لا يخط في الكتابة المغربية ''السنينة'' العمودية التي تنتهي بـ ''ص، ض'' في وسط الكلمة أو في أولها؛
- تتخذ أواخر الحروف دائماً امتداداً مبالغاً فيه في: ''ش، س، ص، ض، ل، م، ن'' وقلما توضع نقط الحروف النهائية في: ''ف، ق.''لقد اقتصرت الكتابة المغربية على المصاحف القرآنية وبعض الزخارف الخطية المزينة للعمارة الإسلامية في المساجد، خاصة المنحوتة على المرمر، وقد عمل كتاب المصاحف على انتشارها وبقيت صامدة إلى يومنا هذا، ويعود

[1] – الدسوقي حسن عيسى، جمالية والفراغ والفضاء في الحرف العربي، حولية الحرف العربي2، 2016، مركز يوسف الخليفة لكتابة اللغات بالحرف العربي، ص185.

الفضل الكبير للمحافظين على هذا التراث الكتابي في المخطوطات الموجودة في المكتبات المنتشرة في مدن المغرب وقراه، ولدى المؤدبين والكتاب والإداريين وعدول الأشهاد، والطموحات متاحة إلى ضبط خاصية هذا الخط وتحديد مقاييسه واستخلاص قاعدة ثابتة لأبجديته العامة، كل حرف على حدة، وهو أمر موكول للباحثين والدارسين معاً.

2.2- الأثر التجريدي على الخط المغاربي:

التجريد الفني في التشكيل، هو تلك العملية الذهنية التي يتمثل فيها الفنان ما يعرف، ليصوغه في أشكال جوهرية تعبر عن الأصل واللّب بعيدا عن الجزئيات والصفات والتفاصيل سواء في الشكل أو في اللون، ...أما من جانب مفهوم التعرية فيه فهو يعني خلع كل ما هو زائد عن جوهر الأشياء وأصولها ليتنقل بها من الملموس إلى المعنوي فإن الحقيقة كامنة وراء الأشكال دائما...[1] ويكفي أن يستعاض ببعضها للتعبير عن الكل، ذلك من أساليب العرب في لغتهم وهو إطلاق الجزء على الكل إذ انعكس المنطق الداخلي للغتهم أيضا على خارجها وتطبيقاتها، ومن ذلك الخط العربي، باعتباره لسان اليد وترجمان العقل، فالحروف في مدلولاتها ليست إلا رموزا تعبر عن أصوات؛ تلك الأصوات بدورها تعبر عن معان ومدركات وتصورات وتصديقات وقضايا، فالخط من خلال ذلك هو تجريد المجرد منذ أمد بعيد، ولا تثريب إن وجد فيه الفنانون ما يدعوهم لإعماله في لوحاتهم بصفته وحدة تشكيلية جديدة، "كما سبق أن قال بيكاسو، إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن الرسم، وجدت الخط العربي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد، بينما قال دونسون روسي إن حروف العربية مرنة، سهلة لها في النفوس ما للأصول من الجمال الفني، ولا سيما حين تنقش على مداخل المباني أو الأضرحة، سواء أكانت ثلثا أو كوفية أو نسخا، أما الرسامة البلجيكية ليلي فن أوست فقد قالت إنه لا توجد كلمات في العالم أجمل من الكلمات العربية، وإن الحروف العربية هي لوحات رائعة في ذاتها."[2]

[1] – مفيد عواد مسلم، تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد 4، 2016، ص 2297 – 2298.

[2] – سامية الصديق، الحروف العربية نالت شهادة الجودة من فناني العالم، جريدة الاتحاد، تاريخ النشر، 18 جويلية 2018، https://www.alittihad.ae/article/68542/2013

وهذا لا يخرج عن كون الحروف العربية معبرة عن الأصول من حيث تكوينها وتاريخ ظهورها أيضا، ذلك أنها رمزية بطبعها إذ أنها تكاد تحافظ على أشكالها الأولى وكذا دلالاتها التي بنيت عليها مذ استخدمها الكنعانيون ... فالأبجدية الكنعانية التي اخترعها أجدادنا تعد أول تشكل للسان العربي، في طيات تلك الحروف التي أخذها اليونانيون أيضا، ثم انتقلت إلى شعوب أوروبا، إذ حافظوا على ذات الترتيب الأبجدي فيها، واحتفظوا بأغلب أشكال الحروف كما هي تقريبا، وما غيروا منها إلا ما اقتضته الحاجة والظروف والبيئة ومخارج الأصوات عندهم...[1]، ولم يقتصر ذلك على الترتيب فقط بل حتى على المخارج الصوتية التي حورت قليلا عن مخارجها العربية، في مثل قولنا أ، ب، ج، د، يقابلها في اللسان اللاتيني والأنجلوسكسوني، A, B, C, D، وغيرها من المنطوقات اليونانية كالألف يقابها ألفا، والباء يقابلها بيطا، و الجيم يقابلها جاما والدال دالتا والتاء تيطا إلى غير ذلك من بقية الحروف المتطابقة تماما مع المنطوق العربي لها، ولذلك لا بأس أن ينظر إلى الخط العربي بنظرة كلية جامعة مانعة من حيث هو مفردات تشكيلية تحتوي على كل الخصائص و الميزات الدلالية تشكيليا ولغويا فهي جمعت بين اللغة الفنية ولغة التواصل الصوتي، فلا غرو إن أدرك الفنانون و الخطاطون "أن حركة الخط العربي كلية وليست جزئية، لأنها تتحرك ككون يحاكي الكون المنظور، ويتسامى ليحاكي ميتافيزيقية الكون، أو عالم الأرواح، ومن هذا المنطلق جاء فن الرسم أو التشكيل العربي، منتحيا فلسفة التجريد عبر الخطوط أولا، والمنمنمات ثانيا، نافرا من التجسيد"[2] الذي نهى عنه الإسلام فيما فهمه الفقهاء من قوله تعالى: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ "[3] ولو أن هذا الفهم الفقهي يكون قد حصر واسعا خاصة وأن مسألة التصوير والفن بشكل عام لم تأخذ حقها من الدراسة آنذاك وانصرف الناس عن التجسيم و التصوير و التمثيل تركا للشبهات، وتركا للمباحات مخافة الوقوع في المحرمات ومن ذلك مسألة التجسيم فقد عدت من المشتبهات، عملا بقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: " عَنِ النُّعْمَانِ بْنِ بَشِيرٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ: سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ ﷺ يَقُولُ –وأَهْوَى النُّعْمَانُ بِإِصْبَعَيْهِ إِلَى أُذُنَيْهِ :إِنَّ الْحَلَالَ بَيِّنٌ، والْحَرَامَ بَيِّنٌ، وبَيْنَهُمَا مُشْتَبِهَاتٌ لَا يَعْلَمُهُنَّ كَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ، فَمَنِ اتَّقَى الشُّبُهَاتِ فَقَدِ اسْتَبْرَأَ لِدِينِهِ، وعِرْضِهِ، ومَنْ وقَعَ فِي الشُّبُهَاتِ وقَعَ فِي الْحَرَامِ، كَالرَّاعِي يَرْعَى حَوْلَ الْحِمَى، يُوشِكُ أَنْ يَقَعَ فِيهِ، أَلَا وإِنَّ لِكُلِّ مَلِكٍ حِمًى، أَلَا

[1] – محمد الجلالي، اللسان العربي تاريخا وأسرارا، مرجع سابق، ص60.

[2] – الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، ص74.

[3] – سورة المائدة، الآية 90.

وإِنَّ حِمَى اللَّهِ مَحَارِمُهُ، أَلَا وإِنَّ فِي الْجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، وإِذَا فَسَدَتْ فَسَدَ الْجَسَدُ كُلُّهُ، أَلَا وهِيَ الْقَلْبُ "[1]، فانصرف المسلمون كلهم عن التجسيم وجنحوا للتجريد، ابتغاء مرضاة الله وبعدا عما يشكك في دينهم؛ فالمعروف على المسلم المؤمن أنه حريص على علاقته بربه أكثر من أي شيء آخر، ولم يغفل المغاربة ذلك لا من قريب ولا من بعيد إذ أنهم كانوا أحفظ الناس للقرآن وأحفظهم لحلاله وحرامه، فجاء على يديهم الخط المغربي ذا خواص تجريدية أيضا ذلك أن المشتق له خصائص الذي اشتق منه، كذلك قانون الوراثة في الخط المغربي ولد تجريديا محضا من خط تجريدي مشرقي، "وأما الخاصية الأخرى أن للخط المغربي نزعة تجريدية متوارثة من المرحلة الأندلسية، حيث استغل كوحدة فنية في العمارة والعملات والفنون، بالإضافة لاستخدامه في التدوين والكتابة، هذه الميزة لازالت فعالة في الأزمنة التي مر عليها الخط المغربي، باعتباره عمل فني متكامل، كما يتميز الخط المغربي بالليونة التي تعطيه حرية أكبر في اللوحة الفنية، ففي الثلث المغربي نجد ليونة انسيابية يفتقد إليها نظيره المشرقي"[2]، ويظهر في الشكل الموالي:

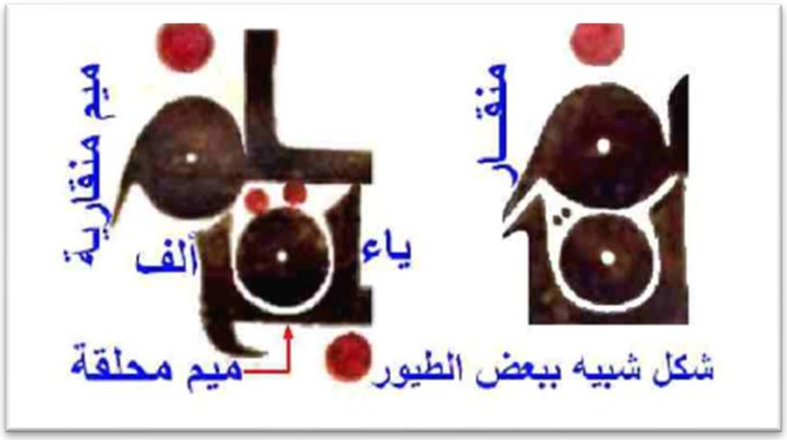
الشكل 52 مقطع مستخرج من مصحف عبد الله الغالب السعيدي[3].

[1]- يحي شرف الدين النووي أبو زكريا بن رجب، تحقيق عمر عبد الجبار، منشورات مكتبة الإقتصاد – مكه، ص 7-8.

[2]- نسرين أحمد الزاوي، الخط المغربي يمتلك خصائص ميزته عن باقي الخطوط العربية والغربية، جزايريس نقلا عن جريدة الجزائر الجديدة، نشر يوم: 02 / 12 / 2013. https://www.djazairess.com/eldjadida/28542

[3]- محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، دراسة تاريخية فنية، مطبوعات أمينة الأنصاري، فاس، ط1، 2013، ص56.

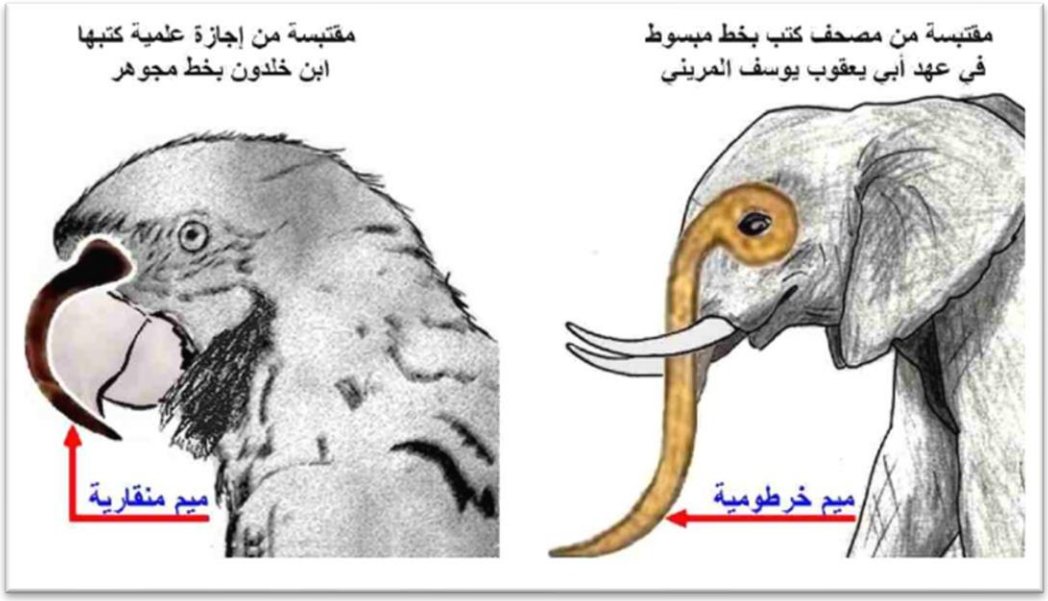
في الآية المأخوذة من المصحف مدى ليونة الألف المقصورة لكلمة إلى ... حيث عمد الخطاط على حشرها داخل جسم النون، ذلك ما يدل على أن الخطاط المغربي لم يتقيد بمقاييس ثابتة في كتابة الحروف، لأن مفهوم الجمال عنده يرتبط بتطويع الحروف وتحريرها من الرتابة التي تفرضها عليه القوانين الهندسية والرياضية المعتمدة من قبل الخطاطين المشارقة عند كتابتهم للخط العربي المشرقي...[1]، والعنصر التشكيلي الذي لا يعطي الفنان حرية التصرف في الشكل لا يعد مادة طيعة في يده، ولا يرقى أن يكون عنصرا تشكيليا، ذلك خلاف ما كان عليه الخط المغربي إذ كان يعطي الليونة اللازمة للخطاط المغربي في بناء خطوطه ولوحاته بعد ذلك، ومن مظاهر التجريد والتحوير في الخط المغربي أنه كان يستلهم حركاته وأشكاله التي تنبثق من خبرته اليومية بالأشياء التي يراها أو يتعامل معها يوميا كالحيوانات و الطيور وغيرها.



الشكل 53 : أشكال حروفية شبيهة ببعض الطيور[2].

[1]- محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، مرجع سابق، ص56.

[2] - محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، مرجع سابق، ص91.



الشكل 54 أشكال حروفية مقتبسة من بعض الحيوانات[1].

ولا يخفى على متخصص في مجال الفنون أن الحرف العربي قد اجتاح ميادين كثيرة في الحياة ذلك أنه قطعة أساسية في مجال التواصل وفضلا عن ذلك" فقد دخل أيضا الخط العربي وتوابعه، من نقاط وتشكيل في كثير من الفنون الأخرى (خزف، نسيج، نحت) على مر العصور، إذ اعتمد الفنان فيه على التجريد في شكل الحرف وما له من إمكانيات تشكيلية وتعبيرية؛ تفصح عن معنى يرتبط بالشكل وبخصائصه الفنية والجمالية ليجمع بين القديم والحديث"[2]، فالقديم فيه رمزي تجريدي محضٌ والحديث منه تجريدي دالٌّ، يمكن وصفه في بعض النقاط على سبيل المثال لا الحصر:

الخط العربي بصفة عامة جسد التجريد من حيث الأداة التي يكتب بها التجريد في الخط العربي هو التجربة التي عمل الخطاطون على تهذيبها وتطويرها لاستكناه خبايا الحرف العربي، والدفع به لترجمة الكثافة في الحضور الجمالي والتشتُّت والانفجار التشكيلي، وتحويله إلى علامة فنية وسمة خاصة لا تُحيل إلّا إلى حركيَّتها ورَقْصِها الوَلود من خصوصية الحروف العربية التي تنسلخ من أجسام بعضها بعضا؛ تلك الخاصية التي تميز بها الحرف العربي عن كثير من الخطوط العالمية، ففي وقت ما صار الحرف من العناصر الثانوية التي تتفاعل داخل الفضاء التشكيلي للوحة، وكذا البناء الهندسي، والتركيب الفني الذي لا يخلو من تلقائية تعبيرية ذات مَيْل تجريدي.

[1] – محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، مرجع سابق، ص92.

[2] – الدسوقي حسن عيسى، جمالية والفراغ والفضاء في الحرف العربي، حولية الحرف العربي2، ص186.

ثم إن الخط المغربي في حدّ ذاته هو فن تشكيلي خالص، إنه تجريدي أولا من الطابع التصويري، الذي عرفت عليه الأبجديات الأولى عند الإنسانية؛ كمثل الخط الهيروغليفي، وهذا النمط من الكتابة التصويرية ما يزال مرتبطا بالكتابة عند اليابانيين مثلا، وجدير بالذكر أن التجريد في الخط المغربي خاصة دون غيره من الخطوط العربية له مقوماته الخاصة، حيث يمكن أن تتم اللوحة كتابة وتكويناً (شكلا ومضموناً) باستخدام الألوان المتعددة، أو اللون الواحد بدرجاته، أو اللونين (أبيض وأسود وغيرهما)، ويمكن أن تكون الكتابة جزءاً من اللوحة التشكيلية، أو أن تكون الحروف في لوحة ما عناصر لا تتعلق بالمضمون، أي أن الحروف، هنا، تكون أشكالاً وهياكل متمّمة للوحة فقط.

الشكل 55 نماذج للتجريدية الحروفية بالخط المغربي[1].

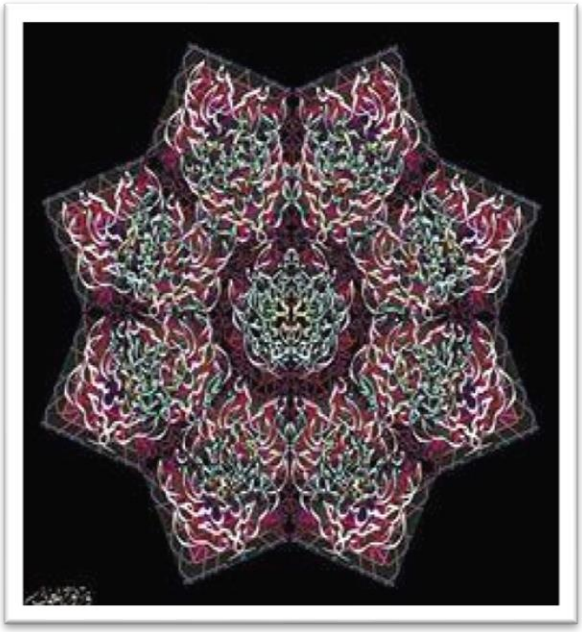
وهذا الشكل الأخير يعد نوعا من أرقى أشكال التشكيل المرتبط بالخط، وهذا ظاهر عند لدى الخطاطين المغاربة، الذين نحوا بالحرف العربي إلى أقصى حدود التجريد، ليجعلوا منه أيقونة منفصلة عن اللوحة تارة وجزءًا منها تارة أخرى. فاللوحة بقدر امتلائها باللون إلا أنها قاصرة أمام الحرف على الرغم من أحادية اللون فيه في كثير من الأحيان، فالحرف يأتي مشكلا عمقا وبعدا زمنيا رابعا داخلها، ينقل المتلقي مباشرة إلى طرح سؤال الهوية، فالغرض عند الفنان كما هو لدى الفيلسوف حين بحثه في جواهر الأمور، مسبباتها ونتائجها نقائضها؛ ومعضضات مكامن الضعف في طروحاته،

[1] – نماذج للتجريدية الحروفية بالخط المغربي مأخوذة من الموقع: https://www.alquds.co.uk
والموقع: https://artsgulf.com/77841.html

ذلك ما يتسق كمّا وكيفا مع ما يتناوله الفنان التجريدي الذي اعتمد الحرف العربي وحدة من وحدات البناء التشكيلي فيه.

وليس الخط العربي يعيش بمعزل عن المدارس الفنية وتياراتها المختلفة داخل الحياة التشكيلية العالمية والمحلية، بل هو متفاعل معها مندفع في مساراتها مؤثر فيها ومتأثر بها في الوقت ذاته، من حيث هو مفردة تشكيلية طيّعة يمكنها أن تتماشى والتجسيم فضلا عن التجريد فما للحرف من إمكانات تشكيلية تؤهله أن يكون تجسيميا وتجريديا في الوقت ذاته؛ سواء كان ذلك بالتحوير أو بدونه، خاصة وأننا نعرف أن معظم الذاهب الفنية الحديثة خاصة يشوبها التداخل والتشابه، فكان لزاما على الحرف العربي أن يجد مكانه بين الفنون أو داخلها ربما خشية أن يرمى بتهمة التغريد خارج السرب وهذا من تعاسة وبؤس المعرفة الجمالية لكثير من الفنانين والنقاد العرب والمسلمين إزاء تأسيس لجمالية متفردة سواء أحب أهل الغرب أم كرهوا، ومن جانب آخر كان حريا بالخط العربي أن يظهر بشخصيته المحلية والعالمية أيضا ذلك أنه يمتلك كل المقومات الفنية التي تؤهله لذلك، وكان ... لا بد من الإقرار بداية أن الخط العربي يعد من العناصر والمفردات البصرية القادرة على التجاوب مع الفنان التشكيلي ومساعدته على استنهاض معمار تشكيلي جديد ومتفرد نظرا لما يتمتع به من خصائص وصفات تتيح لهذا الفنان؛ التعبير المتقن عن الحركة والكتلة، بسلاسة ويسر، وفق نظم بصرية جمالية تشكيلية، تنبثق بشكل ذاتي من الحرف، لتتجلى في الفراغ في رونق ساحر، يعجب العين ويصدم الفكر، ويحدث الدهشة لدى المتلقي؛ العامي والمتخصص على حد سواء، هذا الرونق مجرد في حد ذاته من أي غرض آخر، غير الغرض الفني التشكيلي الجمالي وهو مصاغ بشكل مجرد على الرغم من ارتباطه الوثيق بالكلمة والجملة، بما تكتنزانه من جمالية في المعنى والمبنى...[1] وكان جنوح الخطاطين إلى التجريد في الحرف العربي على الرغم من وجود الكلمات والجمل ضربا من المراهنة والتحدي الذي يرفعه الخط العربي من ذاته وجوهره إزاء الفنون خاصة منها التجريدية، المبنية على التعبير والهندسة في أغلب تمظهراتها البصرية الشائعة، فالحرف العربي يستجيب للتجريد التعبيري بليونة منقطعة النظير، بينما يحدث الطفرة ويستجيب بشكل مثير لمتطلبات التجريدية الهندسية؛ من تخطيط وهندسة وفي الشكلين المرفقين، إشارة لذلك.

[1] – محمود شاهين، الحروفية العربية الهواجس والإشكالات، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق، 2012، ص 16 – 17.



الشكل 56 من أعمال فائق عويس[1].

الشكل 57 اللوحة الحروفية (الامتناع عن المرور).

[1] – من أعمال فائق عويس مأخوذة من الموقع: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/01/30/455837.html

والمعروف لدى عامة الجماليين أن الفنان والفيلسوف يطرحان الأسئلة ولا يعطيان الإجابة عنها في الغالب، وهذا هو شأن اللوحة عند الخطاط المغربي. ليس الخطاط فقط ذلك الذي انصرف إلى التدوين والكتابة بالمعنى القديم للخطاطين وأهل الدواوين، بل هو فنان تشكيلي يحترف الخط من حيث هو فن؛ بل إن الحروف هي عجينته التي يبني بها تشكيلاته داخل اللوحة التجريدية، ...فالحرف الذي بدأ يُوظّف داخل المنجز خلال نهاية النصف الأول من القرن العشرين...[1]، والتجريد المرفق بالخط العربي عند الفنانين ومن بعدهم الخطاطين إنما يجيب عن سؤال الهوية خاصة بعد حرب النكسة إذ وجد العرب أنفسهم أمام مأزق الهوية، فالفن في البلاد العربية كان وما يزال موجها من قبل السياسة من جهة، ومن قبل الأحداث من جهة أخرى، لأن فكر الفنان والناقد ما يزال تابعا للتنظير الغربي للفن باعتبار أن الفن التشكيلي الغربي دخيل على البلاد العربية؛ فهو لا ينتح إلا من معين المخزون الأوروبي من حيث جمالياته، "على الرغم من تعالي بعض الأصوات المنادية لنظرية الفن العربي على غرار ما قام به شاكر حسن آل سعيد"[2]، فكان الحل المتاح لديهم هو الرجوع إلى تراثهم المادي والمعنوي، إذ انكبوا على استعمال الحرف العربي في لوحاتهم، "محاولة منهم للعودة إلى أصولهم تأسيا منهم بذلك إلى ما فعله الأوروبيون إزاء الكلاسيكية الجديدة بعد اكتشافاتهم الأثرية في مدينة بومبي ونظيرتها باساي باليونان"[3]، أو فلنقل أنهم عمدوا بناء هوية عربية من جديد من خلال ركبهم لموجة الفن التشكيلي التجريدي، فتشبثوا بالخط أسلوبا وأيقونة فهو داخل العمل الفني ولسان حاله يقول – تصريحا أو تلميحا معبرا عما بداخل فكر الفنان الخطاطين العرب ومنهم المغاربة – لقد بَقِي الفنان العربي وفيا للحرف العربي بالنظر إلى كونه مغرما به، وكذا لأهميته كبديل لما كان موجودا من الفنون خاصة منها الحديثة كالتجريد الذي نتابع أثره على الخط العربي.

[1] – " ينظر" نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق، ص249

[2] – "ينظر " نزار شقرون، شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، مرجع سابق، ص250

[3] – ماري بيرد وجون غرام هندرسون، ترجمة محمد فتحي خضر، التراث الكلاسيكي مقدمة قصيرة جدا، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2015، ص 97 – 98.

وخلاصة القول أن أسلوب الخط داخل اللوحة؛ قد حافظ إلى حد ما على صبغة القداسة التي عرف بها خلال مسيرة تطوره عبر العصور؛ إذ يُلحظ من خلال اللوحات الحروفية التجريدية أنه العنصر السائد المسيطر على تكوين الفضاء التشكيلي للعمل الفني، وهذا ما يكسبه سمة القداسة بمعناها التشكيلي على أنه عنصر تشكيلي محرك للعناصر الأخرى دون منازع وليست الفراغات والألوان والمكونات التشكيلية الأخرى إلا خادمة له داخل اللوحة، هذا ولا ننسى أن الخط العربي يستمد قوته التجريدية من التجريد الإسلامي الذي سبق التجريدية الغربية بقرون عديدة،" فقد استطاعت النزعة التجريدية للفن الإسلامي المغربي أن تجعل من الخط العربي أبرز وحداتها الفنية فاستغل على نطاق واسع في تعبيراته الجمالية في مجال الكتابة والعمارة والفنون والصنائع المختلفة واختزل الحرف قيما ورؤى مختلفة "[1]، فداخل العمل التشكيلي هناك طريقتان للاستفادة من الحرف العربي، الأولى أن يكون الحرف فيها عنصراً تشكيلياً أساسياً في اللوحة ذا علاقة بالمبنى و المعنى، والثانية لا علاقة للحرف بمضمون اللوحة، إنما يكون الحرف فيها عنصراً تشكيليا فحسب، دوره ينحصر في ملأ الفراغات والفضاء التشكيلي بغية تحقيق القيم الجمالية، ففي المجال الأول نجد ميلاً لدى كثير من الفنانين إلى استخدام الكتابة العربية شكلاً ومضموناً، بحيث تتكون اللوحة من جملة أو كلمة تكتب بالطريقة التقليدية للخط العربي، أو بطريقة فنية لا تلتزم بقواعد الخط العربي، بل أن بعضهم استخدم الكلمات للتعبير عن مضمون اللوحة بأشكال فنية، غير ملتزمين بقوانين وقواعد الخط العربي. وفي المجال الثاني يكون الحرف لوحة منفصلة عن المنجز وجزءا منه من حيث الإطار، فهو مستقل بذاته، فهو أيقونة أو لنقل جسدا في شكله التجريدي. وهذا واضح المعالم داخل أعمال أعمال الخطاطين، الذين يختارون حروفا دون غيرها بشكل شبه دائم لاستخدامها في لوحاتهم، فيكون لها جانب رمزي ودلالي يعرفه الفنان فيفصح عنه من خلال الممارسة الفنية، وقد يسكت عنه في كتاباته أو تصريحاته، ويدع القراءة مفتوحة للمتلقي والناقد على حد سواء، وطالما تكون لهذه الحروف قدسية خاصة سواء لدى المجتمع ككل أو للفنان وحده لشيء يخصه، وقداسة الحرف تأخذ مناحي أخرى خاصة لدى المتصوفة " فقد ذهب المتصوف الكبير محيي الدين ابن عربي إلى اعتبار حرف الهاء – هـ – رمزا للذات الإلهية "[2]، وأما الخط العربي فقد ارتبط منذ فجر الإسلام بذلك الطابع القدسي كما سبق ذكره، لارتباطه الوثيق بتوثيق القرآن وحفظه، إذن فإن ما يعطي اللوحة قيمتها،

[1] – محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، المختار مجلة تهتم بأدبيات الخط العربي، عدد 8 ،2012م، ص4.

[2] – الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، ص 77.

أشياء عديدة وجوهرية، قيمتها اللونية (الفنية)، واستعمال الفنان للحرف، كشكل أيقوني مرة، ومرة أخرى كنوع من التخطيط والكتابة، فهو لا يدعي نقل نصٍ ولا كلمة فحسب، بل الحرف – عند الفنان الخطاط ذا النزعة الصوفية – لوحده رسالة ذات معان عميقة؛ وثالث الأمور هو ذلك الطابع القدسي التصوفي الذي تنطبع به اللوحة لديه، ولا يعدّ الحرف عنده اختيارا عشوائيا، ولا حتى هو متبع طرق كتابته كما اتفق عليه من سبقه، بل بقدر ما هو أيقونة فهو نسق جمالي لا يندرج داخل مدرسة الخط العربي لوحدها إنما يعمق الصلة بالتجريد الذي أصله التجرّد الصوف .[1]

[1] –منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ–2000م، ص10.

المبحث الثالث: بصمة الخطاطين المغاربة على الخط العربي

لم يقتصر تطوير الخط العربي على العرب وحدهم وخاصة منهم على المشارقة، بل أسهمت أغلب الشعوب المسلمة في هذه المهمة، فإذا كان العرب قد حملوا المشعل أولا، فقد التحقت بهم الشعوب الأخرى من مثل الفرس والأندلسيين والمغاربة فسجلوا إبداعات رائعة وغير مسبوقة، وتقدموا خطوات عظيمة في اتجاه تطور الخط العربي، لأنه ارتبط بالمجالات الحضارية من الثقافة والعمارة والفنون والصناعة والتعليم والإدارة، وتطور كل هذه المجالات يفضي بدوره إلى تطور علاقة الخط العربي بها، مما دفع بالخطاطين إلى تطوير أدائهم في كتابة الخط العربي، وزيادة تطوير الإحساس بالقيمة الفنية والجمالية للخط العربي على أنه فن جميل فضلا على أنه كتابة تؤدي وظيفة التدوين.

إن مرونة الخط العربي وتكيفه مع المكان والزمان والأحداث وثقافة من يتعامل به وقابليته للتطور دون عوائق ظهرت جلية في ما فعله المغاربة بالخط الكوفي الوافد إلى بلاد المغرب من عند المشارقة، فأضفوا عليه بصماتهم التي أعطته هويته المغربية المقصودة بالتسمية التي تسمى بها ' المغربي'، فإن الغالب على ما تواطأ عليه الدارسون أن " الخط المغربي كان في أول الأمر مطبوعا بطابع شرقي محض، تأثر بكتابة الفاتحين العرب، بما فيهم الإمام إدريس الأول و حاشيته المشرقية، ثم أخذ يميل إلى الكوفي والنسخ المستعملين معا في هذه الفترة في القيروان" [1]، ولئن كان هذا يشير إلى الخط المغربي الخاص بالمغرب الأقصى إلا أنه لم يقص مركز انتشار الخط المغربي بالقيروان، ثم أنه يثبت أيضا أن الخط المغربي اكتسب سمته المحلية حيثما حل أو ارتحل، ولعل الأسباب التي يعود إليها اهتمام سكان شمال إفريقية بالخط وتطويره تلخصت في أن ... المغاربة عرفوا بحماسهم الديني، وكذا ارتباط القرآن عندهم بقداسة القرآن الكريم، ثم الجانب الثقافي المتمثل في انخراطهم التلقائي في الثقافة العربية الإسلامية، وكذا استعمال الخط العربي في التحصيل العلمي وفي الإدارة والتواصل تدريجيا مع تقدم الزمن بالحضارة الإسلامية في بلاد المغرب وأفريقية وبعدها أوروبا، ويذكر بعضهم أن المنطقة آنذاك كانت في حاجة ماسة لكتابة من أجل التدوين والتواصل ذلك أن الرومان قد قضوا على كتابة المنطقة المسماة بالتيفيناغ، كما يقال أنها كانت قد اندثرت بمدة طويلة قبل ولوج الإسلام إلى شمال أفريقية، بينما الكتابة اللاتينية ظلت محدودة في دوائر

[1] – محمد المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، سلسلة بحوث ودراسات رقم 2 تصدر عن جامعة محمد الخامس– كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1991، ص17.

تواجد المحميات الرومانية والبيزنطية، لذلك كان الحرف العربي بديلا تلقاه المغاربة بشغف وتبنوه، ثم أبدعوا فيه بعد ذلك، وكتبوا به تراثهم باللغتين الأمازيغية والعربية على حد سواء...[1]

3. 1- تطور الخط بين المغربي، الجزائري، التونسي والخط السوداني والأندلسي:

من المتوارث أن الخط المغربي انتشر في شمال أفريقية " وهو مشتق من الخط الكوفي؛ وأقدم النماذج التي وجدت تعود إلى ما قبل الثلاثمائة للهجرة، وكان يسمى بخط القيروان نسبة لمدينة القيروان عاصمة المغرب الإسلامي في أول الفتوحات الإسلامية، بينما حين انتقل مقر الحكم الإسلامي إلى الأندلس ظهر خط جديد يعرف باسم الخط الأندلسي أو القرطبي "[2] وكان ذلك في أقصى البلاد الإسلامية، فقد استوحى الأندلسيون والمغاربة من الخط الكوفي القديم خطوطا ذات مرونة عالية وغير مقيدة بقواعد صارمة، يمكن تأملها اليوم في عديد من المخطوطات والكتب وكذلك في العمران، وقد عرف هذا الإبداع بعد مدة من ظهوره وتطوره بالخط الأندلسي المغربي، " وعدّ الخط المغربي من أقدم الخطوط العربية في المغرب العربي، وأكثرها انتشارا في شمال قارة أفريقية، ويمتاز بجرّة قلم أكثر رقة مقارنة بالنسخ، ووضع نقطة الفاء من تحت ونقطة واحدة للقاف من فوق، كما يمتاز بامتداد نهايات الكؤوس، وتحذف في أغلب الأحيان نقاط الحروف الواقعة في نهاية الكلمات"[3] وهناك خط شبيه بهذا الأخير يختلف عنه بعض الشيء في كثافة حروفه وتراكمها، ويعرف بالخط السوداني، وقد شاع استخدامه في الحزام الإسلامي الممتد من موريتانيا حتى السودان وكذلك في البلاد التي تمتد حتى جنوب نيجيريا، وذاك ما جاء ذكره في سياق أن" الخط المغربي تفرعت منه خطوط أخرى هي: التونسي وهو أكثر شبها بالخط الكوفي المشرقي، إلا أنه تبع الخط المغربي في نقط الفاء والقاف، والخط الجزائري المتمثل في خطوط وهران وتلمسان وهو يشبه إلى حد كبير نظيره في المغرب الأقصى نظرا ويختلف عنه بغلظة زواياه الحادة، وصعوبة قراءته أحيانا، وكذا الخط الفاسي الذي يتميز بالمبالغة في استدارته وعظم خطوطه، وغياب نقط الحروف الختامية، أما الخط السوداني فشكله العام شبيه بالخط الكوفي؛ ولم يلحق به كبير تغيير نظرا لقلة استعماله، وهو عموما غليظ كثير الزوايا وثقيل أيضا "[4]

---

[1] – عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مطبعة دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007، ص 29- 30.

[2] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، جروس برس طرابلس، دار الشؤون الثقافية بغداد، دار صادر بيروت، ط1، 2003، ص31.

[3] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص31 – 32.

[4] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص32.

ولعل إبداع الخطاطين المغاربة يكون قد أدى إلى تطور الخط العربي؛ وزاده تطورا على ما كان عليه في المشرق خاصة بعد مجيء الإسلام، إذ لم يكن قبل ذلك اهتمام العرب كبيرا بالكتابة والتدوين إلا بعد بعثة النبي صلى الله عليه وسلم؛ ويظهر ذلك التطور من خلال سمات جلية فيه كان اعتمدها الخطاطون في أول تعلمهم للكتابة ومنها:

2.3- هندسة الخط العربي المغاربي:

... حيث ارتبطت أجمل صورة للخط العربي حينذاك بالهندسة، مثلما ارتبطت الكثير من الفنون كالعمارة وغيرها، فأوجد هذا الارتباط الوثيق بالهندسة علاقة تناسبية بين الحروف وأجزائها، عبرت عن العلاقة الجمالية والوظيفية بينها، ومما تولد من هذه العلاقة تأثير جليل في اعتماد مقاييس معروفة للحروف في انتظامها وتسلسلها منفردة أو متصلة في الكلمة وذات الشيء فيما إذا كانت مفردة لوحدها، فبقيت هذه القياسات معتمدة وهي التي تحدد صحة الحرف؛ وعند تجاوزها أثناء الكتابة في القصر أو الطول تبدو الحروف مشوهة وغير متناسبة...[1] فصارت قياسات الهندسة في الخط العربي أول ما يتعلمه الخطاط ويتقيد به خلال مسيرته كلها إذ يرافقه هذا المعيار في كل ما يخط من سطور، " فإن هندسة الخط تعني تقديرات أبعاد الحروف وتناسبها حيث تستمد جماليتها ومن طبيعة الأشياء، ومثال ذلك النسبة الفاضلة التي أعدها ابن مقلة فهي أولى المحاولات التي أرست قوانين الخط الهندسية سواء في المشرق أو في المغرب حتى صار الخط يسمى المنسوب فهو أصل كل الخطوط التي تعتمد القياسات في رسمها إلى يومنا هذا "[2].

[1] – عبد القادر بن حامد، مجلة جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد 05، عدد 01 / 2019، ص 238.

[2] – إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، مرجع سابق، ص39.

أ. صحة أشكال الحروف:

فإنها لا تكتمل جمالية الحرف إذا لم يحقق خمسة شروط رئيسة هي: التوفية*، التمام**، الإكمال***، الإشباع**** والإرسال*****.

ب. مد الحروف دون مبالغة:

وذلك لتسهيل عملية القراءة، ويعد هذا تعديل في الخط المغربي الأول (القيرواني التونسي) على ما كان عليه من صعوبة في القراءة.

فإن عملية الوصل بين الحروف المتجاورة ذات قيمة مهمة في إعطاء الكتابة العربية المغربية جمالية خاصة من حيث تراصف الحروف وتراكبها وتلاصقها، ...كما أن المدود في الحروف يمكن تكييفها في بعض الحروف حتى لتأخذ شكلا ملائما لإعطاء الكتابة رونقا وتناسقا ورشاقة، خاصة لما تكون هذه المدود متقنة ومكيفة حسب الفضاء الذي تشغله داخل الكلمة أو ثم داخل اللوحة الخطية بعد ذلك...[1]

ت. استدارة الخط في أجسام الحروف:

وهو ما يظهر في الحروف التي أجسامها منحنية كالياء والألف المقصورة والنون واللام والقاف والصاد والضاد، وهذه هي سمة الخط المغربي التي تشترك فيها الخطوط المغربية الأصلية الأربع، وهي التي فيها ظهرت بصمة الخطاطين المغاربة جليّة، وفي المثال المرفق تظهر هذه الخصائص بشكل واضح.

*- التوفية: ويقصد بها أن يوفى كل حرف ومكوناته من الخطوط بصورة كاملة ضمن خصائص تلك الخطوط الشكلية سواء المقوسة والقائمة والأفقية والمنحنية.

**- التمام: وهو إعطاء الحروف حقها ومستحقها من طول وقصر وكبر وصغر في شكلها.

***- الإكمال: ويشمل الخصائص الآتية: الاستقامة، التسطيح، الميل، الاستلقاء والتقويس.

****- الإشباع: وهي خاصية متعلقة أساسا بالقلم مباشرة أثناء الكتابة بصدره وإعطاء الحروف حقها من الغلظة أو الدقة كل في محله من مفاصل الحروف خاصة المتوالدة من غيرها كأن يركب الألف على الباء ليشكل حرف الكاف مثلا أو على النون ليشكل حرف اللام.

*****- الإرسال: وهو الميزة التي يكتسبها الخطاط أثناء الكتابة في انسياب حركة القلم دون تردد ولا رعشة ولا تسرع، وهو ما يشار إليه بقوة الأخماس.

[1] - محمود بركات، عبقرية الخط – الحروف العربية بين الرمز اللغوي والتشكيل الجمالي، (موجود على الرابط 02 / 01 / 2020) /http://hibastudio.com/arabic-genius

الشكل 58 مخطوط الحصن الحصين (الخزينة العلاوية)، مكتوبة بالخط المغربي[1].

توريق في الحروف الصاعدة (الطوالع): ويكون في الألف واللام والكاف المنفردة وخاصة في اسم الجلالة، وهو زخرفة صغيرة على شكل وريقة توضع على أعلى الطوالع من الحروف خاصة الألف واللام.

هذه السمات المذكورة هي أبرز ما يميز الخط المغربي عن غيره من الخطوط ويظهر اجتهاد الخطاطين المغاربة في إضفاء بصمتهم الفنية والجمالية على الخط العربي بعد أن وصل إليهم من المشرق فاعتنقوه وأحبوه فأجادوه وأتقنوه وأبدعوا فيه أيما إبداع، وجعلوا منه أنواعا مفصلة تحمل شيئا من هويتهم، وشيئا من إبداعهم وشيئا من تفردهم عن غيرهم، ...ومع ذلك فإن التاريخ لا يذكر في كثير من الأحيان المغاربة بخير إذ أن معظم المؤرخين المشارقة للخط العربي لا يأخذون المغرب الإسلامي إلا على سبيل الاستئناس والخط المغربي ليس مذكورا عندهم من الخطوط الأساسية العربية ذلك أنهم يصفون الخط المغربي على أنه ارتجالي أكثر منه مقنن ومنسوب كما هي الحال عليه في الخط المشرقي وهو في نظرهم ليس صنفا من الأصناف التي تنضوي تحته الفروع الأخرى للخط العربي، وهم في ذلك يفرغون الخط المغربي من خصوصياته الإقليمية وعوائده الحضارية التي ارتبطت بالغرب الإسلامي ...[2] "ولا أدل على ذلك من تسميته ' الخط المغربي' في حين أن ' الخط المشرقي' لا يُعرف ولا يعرّف بهذا الاسم إلا حين مقارنته بنظيره المغربي من قبل المغاربة أنفسهم الذين يطلقون عليه هذا الاسم من أجل تمييزه عن خطهم،

[1] – عبد القادر بن حامد، مرجع سابق، ص 241.

[2] – محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، مرجع سابق، ص4.

أما المشارقة فيعدون خطهم هو الوحدة التي تفرعت عنها كل الخطوط واسمه الخط العربي"[1] ، وهم في ذلك يقرون ضمنيا وتصريحا وتلميحا أنّ فن الخط ليس حرفا ميتا، بل هو فن حي وحيوي ويجب أن يستمر في التطور خلال الزمان والمكان، فهو كمثل العجينة في يد الفنان الذي تعامل مع الخط العربي قديما وحديثا، وعلى هذا الأخير أن يجعله يستمر في العلو والارتقاء، من أجل أن يتبوأ مكانته الفنية التي تليق بمقامه من حيث هو حرف مقدس، إذ حمل كلمات القرآن، ولأن القرآن في حد ذاته يعليه ويخلده ويبث فيه هذا الاستمرار في التطور لقوله تعالى: "**قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا**"[2] فقد صار فن الخط في أيامنا هذه الفن الأكثر تعظيما وإجلالا في العالم الإسلامي وتعداه إلى بلاد الغرب، فلا غرو إن رأينا كثيرا من المشاهير من اللاعبين والممثلين يطبعون أوشاما يغلب عليها الحرف العربي؛ ومثال ذلك

اللاعب البرازيلي كوتينيو، مثل ما تظهره الصورة المقابلة[3]والخط العربي لأنه يربط بين الميراث الأدبي للغة العربية والإسلام، فالنتيجة هي ميراث فني ذا غنى كبير وقمة في الجمالية، إن عالمية هذا الفن تفرض نفسها في الشرق الأقصى والأوسط وأيضا في الغرب وهذا تاريخ الخط العربي لا ينفك عن تاريخ العرب

والمسلمين، فذلك المد والجزر الذي حدث خلال الفتح الإسلامي، خاصة منه ذلك الذي حدث في الأندلس والقسطنطينية، والذي تبعه في بلاد الفرس، ولا أدل على ذلك خير من وجود خط سمي باسم الفرس، ومن ذلك ما جرى مع الخط الأندلسي ... إذ لم ينته بنهاية الأندلس الإسلامية، وإنما ظل مرجعاً معتمداً بعد ذلك في المغرب الأقصى، الذي احتضن تراث الأندلس، ومنه الخط وما يتعلق به.

[1] – محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، مرجع سابق، ص5.

[2] – سورة الكهف، الآية 109.

[3] – مصدر الصورة متاح على الرابط: https://say7at.annahar.com/article/777564D8D8

وأخذ الخط الأندلسي يطغى على القيرواني في ظل الحكم المرابطي، وظهر في هذا العصر خطاطون على الطريقة الأندلسية بين مغاربة وأندلسيين استوطنوا المغرب، وقد أدت مزاحمة الخط الأندلسي للقيرواني إلى حدوث منافسة بين الخطين حتى إذا سقطت الأندلس في يد النصارى وافترق أهل الأندلس في الأقطار عند تلاشي ملك العرب بها ومن خلفهم من البربر، فانتشروا في عدوة المغرب وأفريقية، وشاركوا أهل العمران بما لديهم من الصنائع، وتعلقوا بأذيال الدولة فغلب عليهم الخط الأفريقي وعفا عليه، ونسي خط القيروان والمهدية بنسيان عوائدها وصنائعها، وصارت خطوط أهل أفريقية كلها على الرسم الأندلسي بتونس وما إليها...[1]

وأما في العصور التي تلته ونخص بالذكر العصر الحديث والمعاصر، فإن انبعاثه من جديد يبدو كنوع من الثأر للكتابة إذ كنا نحسبه صودر خاصة في زمن الاستدمار والاستيطان، وقبله زمن سقوط الأندلس وما تبعه من النكبات والنكسات، وتدهور الحضارة الإسلامية وضعفها، فصار من المعتاد اليوم أن نرى في المعارض فنانين تشكيليين، ومصورين إلى جانب فنانين خطاطين، وإنه لمن البديهي أن الفن لغة عالمية تجاوت الحدود والأعراق والمعتقدات، وقفزت على حدود السياسات، فنحن إذ نجد الخطاط اليوم على خط واحد مع الفنان بل يتقدمه بخطوات عملاقة، لهو دليل على أن الخط تبوأ مكانته الحقيقية؛ بعد أن كان الخطاط محصورا في كتابة الدواوين والرسائل ولا يمارس فنه إلا تحت الطلب والأمر، فهو اليوم قد استرجع دلالته الحقيقية بصفته لغة عالمية.

إن نظرة ثاقبة لحروفيات الخط المغربي سواء في سياقها الجمالي المتعدد أو التعبيري والدلالي، وفي تنوعه الإبداعي عامة إنما هو كيان حضاري ثقافي تناغم مع الخصوصية المغربية في كل المجالات، ونحن إذ نستعمل مصطلح الخط المغربي أو حتى كلمة مغربي وحدها فهي تعني المغرب الإسلامي بما في ذلك الأندلس لما كانت تابعة للحكم للخلافة الإسلامية، وقد تستثنى منه إذ سقطت الدولة في بلاد الأندلس ويبقى الحديث عن الخط المغربي يخص شمال أفريقية، أو ما يصطلح عليه ' مغاربي'، إلا أن ذلك لا ينفي أن الإبداع في الخط كونه جزءا من الكيان الحضاري العربي والإسلامي، باعتبار أن كل قطر عربي وإسلامي قد تخصص في خط معين يتلاءم وخصوصياته التي تُلائِم عوائده وطبائعه وقيمه الفنية وأساليبه في الكتابة، ومثل هذا يظهر جليا في اللوحة المرفقة وهي للفنان الخطاط المغربي عبد السلام

[1] – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الله محمود الدرويش، الجزء الثاني، مكتبة الهدى– دمشق، ط 1، 2004، ص 124.

الأمين الفلوس الملقب بحكيم الخط المغربي، إذ توضح تشكيلات الحروف والكلمات التي تملأ الفضاء التشكيلي للوحة، توضح بزوغا ظاهرا للخبرة البصرية والموروث البصري للفنان إذ أوجد تشكيلات من القباب المتتابعة المتراصفة في خط المنظور المتلاشي إلى يسار اللوحة، وهي تشير دلاليا إلى النمط العمراني السائد في المغرب، إذ يكون الفنان مشدودا بحبال الأصالة والانتماء للمكان والزمان والعقيدة على حد سواء.

الشكل 59 لوحة للخطاط عبد السلام الأمين المغربي[1].

وكما ظهر الخط الكوفي في شبه الجزيرة العربية وخطي الثلث والفارسي في بلاد فارس بينما ظهر وازدهر الخط الديواني والرقعة في تركيا والقيرواني وخط المهدية في تونس والأندلسي في الأندلس، وهلمّ جرّا فيما يخص باقي المناطق الأخرى التي اختلف فيها الخط الواحد بين شرقها وغربها تبعا لتلك الخصوصيات، وعلى سبيل المثال لا الحصر فالخط الكوفي قد تفرع إلى أشكال وأنواع وأنماط وتشكيلات وأساليب.. حسب اختلاف المناطق وحسب الظروف الاقتصادية والسياسية والثقافية التي عاشها العالم الإسلامي وحسب تطور الحضارة فيها، ومثل ذلك تماما إذ أنّ الخط الأندلسي في شرق الأندلس يختلف عن غربها.. فإن الخط المغربي قد بزغت أنواره في المغرب، وترجع جذوره إلى فترة الفتح الإسلامي بالمغرب (شمال أفريقية) وما تلاه من حقب حتى العهد الادريسي بالمغرب الأقصى، لكن الفحوى من كل هذه التطلعات والمقامات العلى التي وصل إليها تطور الحرف العربي في المغرب يجعلنا نطرح سؤالا يثور من

[1] – اللوحة متاحة على الرابط: http://artpress.ma/article/147

فوره وهو: كيف صار الخط العربي فنا جميلا؟ وكيف أتقن الخطاطون المغاربة خطهم وطوعوه وألبسوه لباس الجمال؟ إنه لا يخفى على أحد أنه " في عصور الازدهار الأولى للحضارة الإسلامية، قد تضافرت الجهود، وتفاعلت عدة عوامل فيما بينها في علاقة جدلية متشابكة، لتجعل هندسة أشكال الحروف العربية وتركيباتها وتشكيلاتها تتطور في نسق تصاعدي، مشحون بقيم فنية جمالية ذات خصوصية نوعية متميزة، ومنصهرة في بيئتها الثقافية والوجدانية وقتئذ؛ وهو انطباع يكاد يكون محل إجماع من العرب والمستشرقين خاصة، سواء كانوا مؤرخين أو باحثين في الشأن الفني العربي الإسلامي، أو نقادا أو فنانين تشكيليين أو غيرهم"[1]

وبالتمعن في الخط المغربي والنظر إلى مكنوناته بعين فاحصة، فإنه يختزن قاعدة ثقافية وفنية واجتماعية وأخلاقية، وحضارية تفصح عن ذلك التداخل الجامع لكل تلك الأسباب والعوامل المتضافرة طرّا والمتضادة طورا، فالمتداخلة تارة والمتجاذبة أو المتنافرة تارة أخرى، تلك التي لها تأثير واسع على كل المناحي، والخط هو وعاء للعديد من الموروثات والتقاليد، وهو أيضا وعاء لما سكبه ويسكبه المفكر والأديب والناقد والعالم والعارف والفنان والخطاط؛ خلال مسيرة مريرة من التجربة الإنسانية والحضارية الممزوجة بكل صنف من صنوف الخبرات الشخصية والجماعية للشعوب تارة، ومشاعر وأحاسيس وهواجس وتقلبات نفسية الأفراد تارة أخرى؛ وكذا من خلال بسط العملية الإبداعية؛ عبر هذا الخط الذي تتسم – أشكال حروفه وصور كلماته الذهنية والشكلية – بخصائص وجدانية تطبعها لمحات وروحية ولمسات جمالية، وتشع جمله ونصوصه بأنوار العلم والمعرفة، ذلك ما يضفي عليها أنواعا من الألق والزهو الذي تكشف عنه الحضارة المغربية العريقة، فالخط إذ هو قيد العلوم والأفكار، قد جعلت له أسباب التطور والتألق والبزوغ ليرتقي من الوظيفة التقنية التدوينية إلى الوظيفة الجمالية أو هما معا في يد واحدة، فمن المعلوم أن الخطاط قد جمع بين جمال الفن ووظيفة الخط في قطة واحدة لكل قلم من يراع الخطوط العربية، مترجما بذلك كثيرا من الأسباب الوجيهة التي جعلت منه فنا جميلا ويرجع ذلك في غالب الأحيان إلى كثير أسباب منها على سبيل المثال لا الحصر:

[1] – مصطفى الكيلاني، موازين الخط العربي، مجلة فن الضاد تصدر عن المعهد الوطني للتراث– وزارة الثقافة – تونس، عدد 1، نوفمبر 2001، ص 46.

خ. العامل الروحي (الديني):

إن عقيدة التوحيد التي جاء بها الإسلام – وربط بها قلوب المؤمنين ألفة وتراحما وإحسانا – أثمرت تربويا واجتماعيا عديد الإيجابيات في حياة المسلمين، وفي نظرتهم للحقائق الوجودية وإلى النفس الإنسانية والآفاق في أبعادها المادية والمعنوية والرمزية، ومن بينها محبة الجمال والتعلق به لذاته تقربا إلى الله ذي الجلال والجمال: كما جاء في الحديث " إن الله جميل يحب الجمال "[1] وفي الحديث الآخر: " إن الله كتب الإحسان على كل شيء" فعلم الخطاط والفنان المسلم على حد سواء أن الإحسان يمكن التحقق منه عبر معايرة أعماله مع حسن المرئيات الموجودة أمام بصره إذ أمره الله أن يعمل نظره في كثير من السياقات القرآنية التي تحثه على البحث في الكيفيات التي خلقت عليها الأشياء من مثل قوله تعالى: " **أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ * وَإِلَى السَّمَاء كَيْفَ رُفِعَتْ * وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ * وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ * فَذَكِّرْ إِنَّمَا أَنتَ مُذَكِّرٌ * لسْتَ عَلَيْهِم بِمُصَيْطِرٍ**"[2]

إن التفاف الخط المغربي بالتراث المغربي يكسبه أهمية تاريخية، وقد لازم الإنسان المغربي بأعراقه وعاداته وتقاليده وأيضا بإبداعاته وجمالياته وفنيته وكذلك بقيمته الحضارية، حتى أضحى مجد الحرف تعبيرا عن العبقرية المغربية الفذة التي سعت من خلال تطلعاتها إلى العزف على أوتار الجمال والتجويد والتطور اللامحدود، إيمانا منهم أن كل إبداع ينبثق ويشّقّقُ عن التشبع الروحي، لأن الثورة الروحية هي التي ستحرك العقل المبدع، وقناعة المسلم المنوط بدور الخلافة في الأرض لا بد أن يكون مبدعا، ... وقد ترجم الخطاط هذا الارتباط الروحي الوثيق من خلال تجويد الخط في كتابة آيات الذكر الحكيم، وإخراجها في أحسن صورها الجمالية الممكنة، ولا عجب إن وجدنا ذات الكلمة تستعمل في التعبير عن تحبير الآيات وقراءتها بصوت حسن، بل العجب يكون في توافق المدود في الخط معها في الترتيل، فالعجاب أن يشترك المرتل والخطاط في خدمة الحرف العربي...[3]

[1] – مصطفى الكيلاني، موازين الخط العربي، مرجع سابق، ص46.

[2] – الغاشية الآية 17 – 22.

[3] – مصطفى الكيلاني، موازين الخط العربي، مرجع سابق، ص 47.

د. العامل الحضاري والنفسي/ الاجتماعي:

ما يجب أن يستقرأ في إطار عوالم هذا الخط اللامتناهية سواء على مستوى العمق الدلالي، والبلاغي الذي رافق تطور الخط المغربي وانسجامه مع كل المجالات الحضارية والأدبية والنقدية، أو حتى على مستوى المضامين الروحية المرتبطة بالقرآن الكريم والقيم الإسلامية الراقية، أو على مستوى الغوص في أطياف الألوان الزاهية التي توّج بها وحلي الخط المغربي على مر العصور ... فهو يعكس حينئذ مدى أهمية الاستقرار داخل دولة المسلمين على مدى عصور ليست بالهينة، فإن استقرار المجتمعات يجعل منها أكثر اهتماما بالعلم والمعرفة والفنون خاصة أن الخط هو صاحب اليد الطولى في تدوين المعارف، إذا تطورت الأمم وصنعت لنفسها حضارة لا بد أن تخلّد، فليس أفضل من أن تكتب هي ما يستحق أن يقرأ، أو أن تفعل ما يستحق أن يكتب عنه...[1]، فهو إذ وجد الاهتمام الكافي، والاستقرار المطلوب اللازم لنفسية الفنان الخطاط، حيث السكينة والسكن مطلوبان لتحقيق الإبداع، المتعلق بالعقل الآمن المستقر في جميع جوانب حياته، إذ لا يميز خائف، فاستقرار الدولة وفر شروط الإبداع، أي شروط النهضة للفرد والمجتمع، ومن ذلك ما جعله للخطاطين من أسباب وجيهة جعلت منه يستوعب كل التقنيات المغربية الخاصة، وانسجم مع خصوصيات الذات المغربية وتفاعل مع كل البنيات والتصاميم وكل التشكيلات الحروفية ومع كل الأنماط الزخرفية المغربية وتنوعها وتفريعاتها وباختلاف عناصرها. ومع الأساليب الجمالية من تذهيب وتعتيق وتحوير وتحديق وتشكيل وتوليف.. وتعد هذه خاصية يتمتع بها الخطاط المغربي، وجاز أن نقول دون غيره من المشارقة، ذلك أنه أتقن خط المشارقة من جهة، وابتكر خطه الخاص به وعمل على تطويره وتطويعه، ولا شك في ذلك إذ يحسب له أنه اشتق خطه اللين من خط كوفي مشرقي يابس حاد، فهذه سماته الناتجة أساسا عن سلاسته؛ ومطاوعته لكل الإبداعات التي لها ارتباط وعلاقة بالحرف.

[1] – مصطفى الكيلاني، موازين الخط العربي، مرجع سابق، ص 48.

ذ. إحساس الخطاط بالقيم الجمالية للخط العربي:

إن من ينتبه إلى لوحات الخطاطين المعاصرة في كل أرجاء البلاد العربية، وغير العربية ممن اعتنقوا الخط فنا لهم، أو حتى الفاحص المتمعن في كتابات الأولين من الخطاطين سواء المغاربة منهم أو المشارقة، يرى بأن الخطاط مهوس بتوزيع الحروف على فضائه التشكيلي، وأكثر هوسا بتغطية الفراغات وجعلها متوازنة وغير مخلة بالتركيب الفني الجمالي في لوحته وفق معايير فنية تحكم اللوحة الخطية، سواء من جانب النسبة في كتابة الحروف، أو حتى قوانين بناء اللوحة التشكيلية في الفن الغربي، لأن الخط العربي لا بد ألا يغفل أي دارس أنه قفز- من مساحات الأوراق والسجلات والرقوق قديما، أو تزاوجه مع العمارة الإسلامية – إلى فضاء اللوحة التشكيلية وهذا في حد ذاته يدل على قدرة الخط العربي على التكيف وفق المعايير الجمالية للفن التشكيلي، ووجوده على اللوحة المسندية لدليل آخر على أنه تبوأ مكانته الجمالية بين الفنون الجميلة الأخرى، خاصة أننا نعلم أن الكتابة العربية دخلت إلى بلاد المغرب منذ القرن الهجري الأول أي مع الفتوحات الإسلامية الأولى، وقد تم تبني كل ما ورد من المشرق، من أساليب كتابية ومن بينها الخط الكوفي، حيث ورد الى مدينة القيروان عاصمة المنطقة ومنها انتشر إلى بقية أرجاء بلاد المغرب. وفي القيروان ما لبث الخط الكوفي أن تطور ليتخذ أساليب وخصائص جديدة حتى تسمى بالخط القيرواني الذي كان يستعمل لكتابة المصاحف، ومنه تولد الخط الإفريقي. كما تطور خط نسب إلى مدينة المهدية عاصمة الفاطميين. فكان كلما دخل منطقة سمي باسمها، وعلى هذا المنوال جاءت تَسمية هذا الخط بالخط القيرواني، ولما انتشر في كامل تراب المغرب الإسلامي، أي شمال أفريقية صار يسمى بالخط المغربي وهنا بدأ الإبداع فيه وتجويد أنواعه وأخذ له تسميات كثيرة حتى صارت كل منطقة لها خطها الخاص، كمثل الخط التونسي والجزائري، والمغربي نسبة للمغرب الأقصى، والخط السوداني، وآخر أندلسي والتاريخ الخصب الذي شهده الخط المغربي يشير إلى واحدة من القضايا التي لم يتوقف الدارسون عن طرحها على طاولة النقاش والمتمثلة في استجابة الفنون بأشكالها كافة إلى المتغيرات السياسية والتمدد الثقافي الجغرافي لأهل الثقافة العربية والإسلامية، وهو ما يؤكده ابن خلدون في مقدمته إذ يقول: "أما أهل الأندلس فانتشروا في الأقطار منذ تلاشي ملك العرب ومن خلفهم من البربر... فانتشروا في المغرب وإفريقية... وتعلقوا بأذيال الدولة، فغلب خطهم على الخط الإفريقي، ونسي خط القيروان والمهدية... وصارت خطوط أهل إفريقية كلها على الرسم الأندلسي"ويلخص الكاتب محمد الصادق عبداللطيف في دراسة حول الخط المغاربي، مجمل الخصائص والأنواع التي عرفها ذلك الخط،

فيقول: ′يمتاز الخط المغربي بليونة النون وأشباهها فقد تقوست وخالفت أصلها اليابس، رسمت الألف على استقامة وحذف منه العقف الذي كان يلحقها من جهة اليمين، تنحدر الألف المتصلة عن مستوى السطر فتكون زائدة كوفية، وبحكم عدم وجود قواعد محددة لهذا الخط، لا يمكن فرض شكل لأبجدية خاصة، إذ كثيرًا ما يعمد الخطاط في هذا الخط إلى طمس الأحرف وذلك باستعمال أشكال متغيرة للحرف الواحد ويربط الكلمات ببعضها، ما يجعل الأسطر متماسكة تماسكاً محكماً يساهم في دعم البنية الأفقية للصفحة، وإن تعذرت القراءة فإن ذلك من خاصيات هذا الخط′.

ويبين أن الدارسين ضبطوا للخط المغربي أنواعاً أربعة، الأول منها الخط القيرواني، يتميز بأن حروفه تظهر قصيرة وقريبة من بعضها على خط من التناسق، والثاني الأندلسي: هو من بين أنواع الخط المغربي أسهلها تعرفاً، حيث إن السطر العمودي أدق من السطر الأفقي، والثالث الفاسي: وله من الأناقة الحظ الكبير بفضل طول الأسطر العمودية الذي كان يبلغ حد الشطط والتباعد بين الأحرف التي تمتد أشكالها بنوع من الوفرة، والأسطر التي رق حجمها ومظهرها قليلاً وتبدو على تناسق كبير، والأخير الخط السوداني ويمتاز بشكله الجاف، وأشكال الحروف الثقيلة والأسطر كثيفة أحياناً ودقيقة أحياناً أخرى.

"جاء الخطّ المغربي من الكوفي القديم، وأقدم ما وُجد منه يعود إلى ما قبل القرن الثالث، وقد كان انتقال الخطّ العربي إلى شمال إفريقيا عن طريق المدينة المنوّرة أوّلا ثمّ الشام ثانيا، وكان تطوّر الخطّ يسير بخطوات سريعة في المشرق في حين ظلّ على عهده الأوّل في بلاد المغرب محتفظا بطابعه الخاصّ. فقد بدأ المغاربة بتلطيف أشكال الكوفي اليابسة الحادّة، وأضافوا إليه النقط والشكل كي يكتسب الدقّة والضبط، ثمّ تحوّل بالتدرّج وطول العهد إلى الكتابات المتميّزة الحالية، وقد احتفظ بما يقرب من عشرة أحرف أصلية مُكوّفة يابسة من الخطّ الكوفي الجاف، تُكتب بشكل واحد في الابتداء والتوسّط والتطرّف، وقد أعاق هذا سير القلم، وأضطرّ الكاتب أن يرفع يده من الحرف في الكلمة ليبتدئ الحرف التالي من طرف آخر، ممّا خلّف تنافرا كبيرا بين الرسوم، ومن مميزات هذا الخط النِداصة التي تلحق الألف المتّصلة، وهي زائدة تنحدر عن الساي، ولعلّ مرجع ذلك إلى بدء رسم الألف من أعلى، ولهذه النداصة أصل في الكتابات الكوفية قبل القرن الثالث والكتابات النبطية قبلها، كما لا تثبت فيه أبدا سنّتا الصاد والضاد في وسط الكلمة أو في أوّلها، ومن مميّزاته أيضا التعريق المبالغ فيه لبعض الحروف كالسين والصاد

واللام والميم والنون وغيرها، أمّا محاجر الطاء والضاء والصاد والضاد فلها شكل إهليليجي مستدير من أعلاه، مقارنة مع الخط النسخي الذي تبدو فيه هذه المحاجر على شكل اللوزة أو المثلّث.

ويتنوّع الخطّ المغربي من حيث الاستعمال إلى ثلاثة أنواع، هي الخطّ الورّاقي أو خطّ التحرير الذي استعمل في الاستنساخ والتدوين، والخطّ المصحفي الذي كُتبت به المصاحف على الخصوص، والخط التذكاري المنقوش على الجدران والقباب والعمائر، ففي الورّاقي قلّما نجد فيه الخطوط المحكمة الرصينة، وذلك لقلّة المجوّدين فيه الذين يكتبون على القواعد والأصول، فتتميّز الأصابع فيه وهي الأجزاء القائمة من الحروف بالانحناء والميل وقلّة الاستقامة، وقد تحمل في طرفها نقطة غليظة ملساء تعود إلى ميوعة الحبر، وسنّ القلم المذبّب الذي يسهل جري المداد فيه، ممّا يضطر الكاتب أن ينقط أحيانا قبل الشروع في رسم الحروف، وأن يستمدّ في كتابة الكلمة الواحدة أكثر من مرّة، وقد جعل هذا الترصيف سيّئا، وهو وصل كلّ حرف متّصل إلى آخر فتارة تفصل بين حروف العَكَّتَة الواحدة نَدَحات، وتارة أخرى يعلو خطّ الربط الحرف الذي يجب أن يتّصل به، كما قد ترتبط فيه بعض الحروف التي لا يلحقها الربط أخيرا، كالدال والراء بحرفي الياء والهاء المربوطة، وقلّما توضع نقطتا الهاء المربوطة، ثمّ إنّه ليس لكلّ حرف طابع خاص، لذلك قد يوجد في الصحيفة الواحدة التي كتبتها يد واحدة شكلان أو ثلاثة أشكال مختلفة للحرف الواحد. والخطوط المغربية المجوّدة الحسنة الضبط هي ما كانت في كتابة المصحف الشريف، الذي أولاه المغاربة عناية فائقة، فجوّدوا خطوطه وضبطوا قراءته ومرسومه، وألّفوا في ذلك الكتب التي اشتهرت عنهم، وخطوط المصحف موزونة ومتناسبة بالنسبة للألف، باستثناء العراقات التي تشطط في التقوّس وكبر الحجم، وكذلك رأس العين بالنسبة لعراقتها، ولكن هذه العراقات تتتابع مستديرة في انتظام ينمّ عن روعة وجمال، وامتاز نظام السطر فيها باستقامته ورسوّه، ومردّ ذلك إلى الحروف المبسوطة كالصاد والطاء والكاف واستقامة منسطحات روابط الكلمة.

أمّا الكتابات التذكارية فمعظمها نقوش تأسيسية، تؤرّخ للمباني الدينية والحربية في العصور الأولى، والمبكّر منها كتب بالخط الكوفي، ومنذ أوائل القرن السابع أخذ معماريو المغرب يزخرفون مبانيهم بالخطوط المستديرة، فيما عدا القليل من الأبنية الدينية والمدنية، وفي القرن العاشر كانت الكتابات المستديرة قد عمّت المغرب كلّه بينما انزوى الخط الكوفي واقتصرت مهمّته على كتابة بعض النصوص القصيرة والعبارات الدعائية، ولم تكن عناية المغاربة بالخط الثلثي كبيرة، إذ لم يلق أي نصيب من الاهتمام،

لذلك يبدو ضعيفا إذا ما قورن بخطوط الثلث المعاصرة له في بلاد المشرق، كما تدلّ على ذلك الآثار الماثلة في المساجد والقصور. يتنوّع الخط المغربي من حيث المنشأ إلى أربعة أنواع رئيسة: الفاسي أو الرباطي، والقرطبي أو الأندلسي، والقيرواني أو التونسي، والجزائري، والخطّ التمبكتي أو السوداني كما يُسمّى في بعض المصادر، وهو خطّ تونسي رديء جدا، فهذه الأنواع الخمسة هي الوحيدة التي فيها اختلافات ظاهرة بينها، في طول الحروف وقصرها وانحناسها ولطافتها وترصيفها وقطة قلمها، وانفتاح محاجرها أو انسدادها واستقامة أصابعها أو التوائها، أمّا غير هذه الخطوط فكتابات رديئة مشوّشة ومضطربة لا تستقيم على طابع أو ميزان.

لم يُعن المشارقة بالخطوط المغربية مطلقا، ولم ينظروا إليها على أنها خطوط تستحق بذل الجهد في تطويرها أو ابتكار أنواع أخرى منها، ويشبه ذلك إهمال العثمانيين للخط الكوفي، لذلك لا نجد الخطوط المغربية تُذكر ضمن الخطوط الستة أو السبعة، على الرغم من أنّ لها موازين وضوابط أحكمت بعض أنواعها، بينما اعتنى المغاربة بالخطوط المشرقية وبذلوا جهدا في كتابتها وتقليدها، ويظهر ذلك جليا في المخطوطات التي خلّفوها والخطوط التي نقشوها، وإن كان قد انحصر اهتمامهم الكبير في خط الثلث، وتذكر مصادر الخطاطة أنه كان في بلاط المعز بن باديس الكثير من الخطاطين الذين يكتبون الخطوط المشرقية منهم ابن رشيق المسيلي الذي اشتهر بالخطّ الرئاسي، ومنهم في قرطبة إبراهيم البكري الذي كان يعلّم الخط المشرقي قرب جامع قرطبة الكبير، ولعلّ اهتمام المغاربة بالثلث يعود إلى حاجتهم إلى خط يصلح للعلاوين، فالخط المغربي خط ورّاقي لا يصلح إلاّ لكتابة النصوص، لذلك نجد استعمال الثلث غالبا ما يكون في فواصل السور القرآنية وفي علاوين الفصول والأبواب في الكتب، وإذا ما قورن بتلك الخطوط التي أُبدعت في المشرق فإن الخط الثلثي الذي كتبه المغاربة كان ضعيفا جدا"(معجم الكتابة، خضير شعبان. الطبعة الأولى، 1419. دار اللسان العربي، الجزائر).

3. 3- اللوحة الخطية المعاصرة عند المغاربة:

الحديث عن اللوحة الخطية المعاصرة يجرنا مباشرة للكلام عن حركة الحروفية عند الخطاطين بشكل عام، وعند المغاربة بصفة خاصة؛ فالخط العربي باعتباره فنا تشكيليا يجعل الدارسين والمشتغلين -على الحرف العربي داخل اللوحة الفنية – يتعاملون معه على أنه وحدة تشكيلية، وعنصر مهم في تركيب العمل الفني المعاصر، بعيدا عن الدور الوظيفي للحرف العربي ... أصبحت الحروفية التي يشتغل عليها عدد كبير من الفنانين التشكيليين العرب والمسلمين المعاصرين، تياراً له ثقله الكمي والنوعي، في الحياة الفنية الحديثة للعالمين العربي والإسلامي، وهي على قدر كبير من التنوع والاختلاف والتفرد، من فنان لآخر، ومن بلد لآخر أيضاً. والتنوع هذا، يطال الشكل والمضمون، والصياغة والفكرة والحاضن والمحضون، إضافة إلى التقانات وطرائق توظيف بنية الحرف في بنية عمارة اللوحة.

وتيار الحروفية هذا، لا يعيش معزولاً عن باقي الاتجاهات والمدارس الفنية السائدة في هذه الحياة الفنية، بل يتفاعل ويتعايش معها، يدفعه هاجس تحقيق الهوية المحلية، في المنجز البصري المعاصر، خاصة بعد الطغيان الهائل، للاتجاهات والأساليب والتقنيات الغربية الفنية، على فنون هذه الحياة و من المؤكد أن الخط العربي، يعد من أهم وأبرز العناصر التشكيلية القادرة على التجاوب مع الفنان التشكيلي، ومساعدته على استنهاض عمارة تشكيلية متفردة في منجزه البصري، نظراً لصفة الخط العربي الكامنة التي تتيح لهذا الفنان، إمكانيات كبيرة، للتعبير عن الحركة والكتلة...[1]، بل إن الخط في جوهره الذي يشي به مظهره، يحدث عن نفسه من خلال جماليته الفذة، " فالخط أصم إلا أنه سميع وهو ساكن إلا أنه يروي حديثا، إن هذه الثنائية تصف مفارقة الخط، بين حضوره المادي وبين معناه القدسي الديني الفائق القيمة، ومفارقة أخرى في تشكيلية صرفة تقوم على علاقة الساكن بالمتحرك، كما يشير إليه المأمون، أو السواد والبياض، كما يتحدث عنها أبو الحسين بن أبي البغل: الخط لا يستدعي القراءة فحسب، بل يخاطب اللفظ أيضا للفعل الفني"[2]، ولئن اجتمعت فيه كل هذه الشروط الجمالية، التشكيلية، ذات السمات الروحية، والعمق الفلسفي، فهو فيما يظهر ما يزال لم يشِ بعدُ بكل أسراره الفنية، ذلك أنه سبق الفن التجريدي بقرون عديدة، فخلاصة الفن الغربي الذي انتهى إلى التجريد وما ينبثق منه، يكون قد انتهى إلى حيث بدأ الفن الإسلامي، إذا ما راعينا وجود الخط بجانب الزخرفة

[1] – محمود شاهين، الحروفية والحروفيون، بين القديم والجديد، مجلة الكويت، العدد 290، ديسمبر 2007.

[2] – بركات محمد مراد، رؤية فلسفية للفنون الإسلامية، مكتبة مدبولي – القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 134.

الإسلامية، المبتعدة عن التشخيص، الباحثة عن جوهر الأشياء متجاوزة المحاكاة والواقعية بكثير من الإبداع، وجملة من التخاليق الفنية المبنية على التحوير وملء الفراغات، " ولفناني المغرب مسعاهم المتأكد في التعامل مع الحرف العربي بنزوع تجريدي مرتبط بإطار تراثي كالإيحاء بصفحات قديمة، أو استلهامه من خلال إيقاعات هندسية للخط و بأسلوب يحاول فيه الفنان تجاوز حروفيات اللغة، وذلك بغية خلق شيئيات جمالية لا يكون للحرف أو الخط فيها ما يتمايزان به من الأشكال الأخرى المطروحة في اللوحة التي تخلق منها مناخا سحريا يسترجع منه الحرف بداياته المبهمة "[1]، وهذا الإبهام يمكن وإيجاده لدى المتأخرين، من المتلقين والدارسين، وليس عند واضعي الحروف أول ما وضعت، فلا شك أن معانيها لم تكن غائبة عمن دونها أولا.

جدير بالذكر أن نتوقف عند الحروفية من بعض جوانبها التاريخية، فإن كثيرا من المؤرخين للفنون، وخاصة منهم الذين تناولوا الفنون العربية الإسلامية؛ إن أغلبهم يعتقدون أن الحروفية هي وليدة الزمن الحديث، الذي تلا النظرية الشكلية الغربية، بينما هناك من يرجع تاريخها إلى ما قبل ذلك بكثير؛... فالحروفية هي أحد الفنون التي أسسها الخطاطون المسلمون في بدايات القرن الرابع عشر الميلادي، وذلك من خلال توظيف الخط العربي بجميع أنواعه في اللوحات التصويرية، مما أسهم في إيجاد صياغات تشكيلية جديدة، أثرت فيما بعد على المدارس الأوروبية الجديدة من مثل التجريدية، وذلك عكس ما يروج له كثير من المستشرقين أو حتى الدارسين العرب والمسلمون الذين لم يقرؤوا خارج المقرر، ولم يفكروا خارج صندوق الدراسات الغربية التي جعلت من الخط العربي موضوعا لها، فقد استخدمت الحروفية الحرف العربي كأحد مفردات التصوير، مما أسهم في تأكيد هوية وتفرد الفن الإسلامي، إذ يعد الحرف العربي فيها أيقونة ثقافية تشير مباشرة إلى الحضارة الإسلامية، بينما يرى باحثون آخرون من أمثال الحسيني وشاهين بأن الحروفية هي امتداد لجهود الخطاطين الأُوَل في مطلع فجر الإسلام، ورؤيتهم تقرّ أن الخط العربي ابتدأ بدور زخرفي جمالي على مستوى المعمار، ونقش الخطوط الذي استعمل لأغراض وغايات فلسفية وروحية أخرى، بينما الحروفية العربية المعاصرة فتبدأ تباشيرها مع جماعة البعد الواحد في العراق؛ وبالمعنى المعاصر هي المدرسة الأحدث التي اهتمت بإدخال الحرف العربي إلى جسد اللوحة

[1] – بركات محمد مراد، رؤية فلسفية للفنون الإسلامية، مرجع سابق، ص 148 – 149.

الفنية التشكيلية...[1]، وأيا كان توجه المتوجهين من أصحاب الرأي والبحث بخصوص الحروفية، فإن الثابت من هذا هو أن الحرف العربي صار له مكانته في اللوحة الفنية، وأثبت ذاته مفردة تشكيلية فذة متفردة عن غيرها من العناصر التشكيلية، فبناء الخط في حد ذاته يقاس بالنقطة والنقطة في الفن التشكيلي، هي أول أبجدية لتكوين اللوحة التشكيلية، " لأن ميزان الحرف نقطة، ومحور دوران الكون نقطة، والإنسان خلق من نقطة، والنقطة هي المطلق والمنطلق لكل شيء"[2] فالحرف وحده بناء تشكيلي منفرد، ووجوده داخل اللوحة كأنما هي لوحة في رحم لوحة أخرى، فجاز للخطاط الذي يشتغل على الخط العربي أن يؤسس للوحة الحبلى، وما تزال لوحات الخطاطين تحمل أجنة في رحم مساحاتها وفضاءاتها التشكيلية، وبشكل عام برّز الخطاطون في صنعة فن الخط في الفترة المعاصرة حتى صارت اللوحة الخطية في يوم الناس هذا رمزا لهوية الفن العربي، كما أراد لها جماعة البعد الواحد، وليس من باب التمييز للمغاربة عن المشارقة ندرج مميزات اللوحة الحروفية المعاصرة في بلاد المغرب الإسلامي عن نظيرتها في المشرق، ذلك أن الخط المغربي في شمال أفريقية في الفترة المعاصرة أيضا له ما يميزه عن الخط في المشرق، " ولو أن الخط العربي بمنطقه الجمالي الخاص به يعد فنا جمعيا وليس فردانيا، فقد اجتمعت كل أسباب ومفردات الجمال العربي لإرساء قواعده وأصوله طيلة قرون عديدة، بما يجعله يشكل بنية شبه مغلقة لا تقبل الإضافة أو الحذف ... وبالرغم من ذلك فإن المعالجات الذاتية لكل فنان تضفي عليها طابعا خاصا يمنحها قيمة أسلوبية كانت في الأصل بعيدة عنها ليس لضعف فيها وإنما لانتمائها الجمعي كقيمة جمالية لا تشكل نابتا فرديان وإنما رؤية جماعية لقيمة الفن ومعنى الجمال "[3]، ففي التجربة المغاربية القديمة أو المعاصرة تعاضدت الممارسات الفردية بالنظرة الجمعية لتنتج أسلوبا متفردا عن نظيره المشرقي، ولعل أصول النظرة المغربية للأشياء ما زالت تتجلى في زمن الناس هذا كذلك من خلال الحروفية " فقد كان انفصال المغرب والأندلس عن الخلافة الإسلامية العباسية، قد زاد من عزيمة الفرد والجماعة في المغرب والأندلس، في الحفاظ على مقومات هذه البلاد وتراثها، ومن مخرجات ذلك أن تفرد الخط المغربي عن نظيره المشرقي بعدة ميزات لا توجد في باقي الخطوط، على الرغم من أن خطاطي المغرب قد اهتموا أيضا بها (الخطوط الأخرى) وقاموا على تحسينها وتجويدها، حتى بلغوا في الأمور

[1] – سلمان الحجري، الحروفية العربية من خلال الأدوات الغرافيكية المعاصرة الفنان سلمان الحجري تجربة ذاتية، إعداد: وسام عبد المولى، من وقائع الملتقى الدولي الأول لـ ملتقى الطرق للفنون البصرية: الممارسات العمانية المعاصرة، منشورات جامعة السلطان قابوس ص 38. متاح على الرابط الأتي: https://www.researchgate.net/publication/313217410

[2] – سلمان الحجري، الحروفية العربية من خلال الأدوات الغرافيكية المعاصرة الفنان سلمان الحجري تجربة ذاتية، مرجع سابق، ص 41.

[3] – سلمان الحجري، الحروفية العربية من خلال الأدوات الغرافيكية المعاصرة الفنان سلمان الحجري تجربة ذاتية، مرجع سابق، ص 40.

منتهاها من الجمالية والإبداع "[1]، ولا تثريب أن يُرى هذا التفرد والتميز على الخط المغربي وعلى أسلوب خطاطيه، ولا غرو أن استحدثت بعض الدول في المغرب الإسلامي جوائز للتنافس في مضمار الخط المغربي وشيدت له المدارس والمعاهد التي تدرسه وتعمل على تطويره وتحسينه وتجويده، وصولا إلى تقعيده وإيجاد مقاييسه وموازينه التي يبنى عليها، ...إحساسا منهم بضرورة وضع قواعد خاصة للخط المغربي تسهل تعليمه وتضبط مقاييس حروفه...[2] وعلموا أيضا كما سبق ذكره أنهم ... في حاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى تأسيس معهد خاص بالخط المغربي، والزخرفة الإسلامية، يتولى العمل على استمرار هذه الفنون في الأجيال القادمة، ويكون من وظائفه جرد التراث الخطي والفني المغربي، والتعريف به ودراسته فنيا ... واستخراج فلسفة هذه الفنون في علاقتها بالفنون الإسلامية عامة للتعرف بدقة على الحاسة الفنية الجمالية للإبداع المغربي خاصة في مجال اللوحة الخطية المعاصرة "[3]، وإنّ مثل هذه القرارات وغيرها كمثل استحداث جائزة[4] تعنى بالخط المغربي في بعض دول المغرب العربي، من شأنها أن تقدم الخط المحلي خطوات عملاقة، من حيث تحسينه من جهة ومن باب أولى من حيث تواجده تشكيليا في اللوحات الخطية المعاصرة، ذلك أن الحرف العربي في الفترة في هذه الأيام وخاصة مع تطور تقنيات التدوين والكتابة الوظيفية، من مثل الحواسيب والراقنات وغيرها من تطبيقات التدوين عبر التسجيلات الصوتية، صار لابد للحرف العربي أن يجد له مكانا في غير الدور الوظيفي، ألا وهو تواجده الجمالي داخل جسد اللوحة التشكيلية، وخاصة في الفترة المعاصرة لا بد أن يتجاوز أيضا دوره التزييني إلى دوره التشكيلي ضمن مفهوم الحروفية، والخط المغربي ليس متخلفا في هذا عن الخطوط الأخرى، وينبغي كذلك ألا نغفل أن الخطاط المغربي أيضا قد اهتم بالحروفية باستعمال الخطوط المشرقية وليس فقط بالخط المغربي وحده.

[1] – حمود جلوي فرج المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار المؤلفين، الكويت، ط 1، 1997، ص 26 – 27.

[2] – عمر آفا، محمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 169.

[3] – عمر آفا، محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2012، ص 171.

[4] – "ينظر" المرسوم رقم 2 – 06 – 384. صادر في 12 من جمادى الثانية 1428 (28 يونيو 2007).

تطفو إلى السطح كل مرة مسألة الريادة ولمن تنسب فيما يخص الحروفية هل هي لمديحة عمر أم هو الفنان جميل حمودي، لكن الثابت أن هناك رواد في كل مصر من الأمصار العربية، فكما كان للمشرق رواده، كان للمغرب العربي رواده أيضا،" فأما هؤلاء الفنانين المغاربة فإنهم تأثروا بشكل واضح باستلهام الحرف من الإطار التاريخي لصفحات المخطوطات العربية والزخرفة ليتجاوزوا الشكل الصريح للحروف ففي أعمال الفنان التونسي نجيب بلخوجة تبرز قدرة التعاطي مع الحرف بإيقاعات هندسية مميزة، وكذلك في أعمال المغربي محمد المويلحي الذي اقتبس انسيابية الحرف ومطاوعتة لخلق أشكال تجريدية متفردة. وفي الجزائر تجربة الأخوان محمد وعمر راسم والفنان سيد علي الذين قربهم الخط من الفن التجريدي وان لم يدعوا الانتماء إليه، ليليهما بعد ذلك محمد خدة بتجريديته التي وظف فيها الحروف العربية "[1] كما تتسع التجربة إلى ابعد من ذلك لتشمل فنانين آخرين من مثل المغربي أحد الشرقاوي، والتونسي نجا المهداوي، وكذا أعمال ونقوش فريد بلكاهية على الجلود ومزاوجة رشيد القريشي بين الأختام الصينية والخط الكوفي المغربي، ...وتجربة الفنان محمد سعيد الصكار وتجديداتة في الخط العربي التقليدي .وتتسع الرؤية في ستلهام الحروف بالعديد من الاساليب لتشمل اغلب الفنانين العرب حتى لتكاد لا تجد فنانا الا واستقى من هذا النبع الجميل. ليس في انجاز اللوحة فحسب بل امتدت الى النحت ...[2]، فاللوحة الخطية المعاصرة في المغرب العربي صارت مرادفا للحروفية خاصة في أيام الناس هذه، وتجدر الإشارة إلى أن الخطاطين في المغرب العربي ما يزالون إلى اليوم منبهرين بخطوط المشارقة فلا يعد خطاطا من لا يتقن خط الثلث، وخط النسخ، والرقعة والديواني والفارسي، ولو كان هذا الخطاط بارعا في الخطوط المغربية بأنواعها، وهذه ليست من باب الانتقاص من الخطاطين المغاربة، بل هي زيادة عندهم إذ أتقنوا الخطوط الأخرى حيث غفل المشارقة عن خط المغاربة، وهذا يؤهلهم لاكتساب مهارات أوفر وأكثر من نظرائهم في المشرق، والشاهد من القول في هذا هو أن اللوحات الخطية الحروفية التي أنتجها أغلب الفنانين في المغرب العربي، خاصة المشهورة منها التي شاركت في المعارض الدولية العربية وغير العربية إنما هي في الغالب لوحات كتبت بخط المشارقة إلا ما ندر منها، وفي كلتا الحالين سواء عند المغاربة أو المشارقة، يبقى الخطاط وفيا لتقاليده التي سنها الخطاطون الأول، فاللوحة الخطية عند المغاربة تستمد بريقها من "كينونة الخط العربي لأنه من أبرز الفنون التشكيلية العربية وهو تتمتع بصفات خاصة

[1] – محسن الذهبي، الحروفيون العرب...الريادة والهوية استلهام الحرف في حداثية الفن التشكيلي، منشورات مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 2007، متاح على الرابط: http://www.alnoor.se/article.asp?id=13211

[2] – محسن الذهبي، الحروفيون العرب...الريادة والهوية استلهام الحرف في حداثية الفن التشكيلي.

تجعله مميزا عن غيره من الفنون الأخرى ولعل أهم هذه الصفات هي صفة التجريد في الحروف واستقلاليتها، وهو الشيء الذي لا نراه في أي فن آخر ويقول الفنان العالمي[1] بابلو بيكاسو: إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن الرسم وجدت أن الخط العربي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد "[2].

إن مثل هذه الخواص التشكيلية التي تميز بها الخط دون غيره من الفنون كان لها شأن عظيم في إيقاظ ملكات الخطاطين المعاصرين في ابتداع تشكيلاتهم الفنية، وإثراء منتجاتهم البصرية مخالفة ما كان سائدا من قبل والمغاربة شأنهم شأن غيرهم من الخطاطين في شتى بقاع العالم، قد امتطوا صهوة حصان التشكيل بواسطة الحرف العربي وخرجوا عن نمطية الأبيض والأسود " إذ بذل الخطاط العربي والأعجمي الذي يشتغل بالحرف العربي على تطوير نفسه بنفسه باذلا أقصى جهوده، من أجل النهوض بالخط العربي وجعله فنا مرنا يقبل الزيادات والإضافات، مضاهيا بقية الفنون الشرقية والغربية، ومن بين أهم التطورات التي طرأت على الخط، استخدام الألوان وجعل الحروف مصطبغة بها، وذلك من أجل إعطاء اللوحات الفنية روعة وبهاء وحسنا، وإظهار الأعمال الخطية بثوب جديد مختلف عن سابقه في الزمن الماضي، وهذا التطور من شأنه إثبات أن الخط العربي متحرك ومرن، ويقبل الإضافات الفنية الحديثة وأنه غير جامد كما يتوقع العامة"[3].

قد يكون هذا قول الذي ينبري للدفاع عن الخط العربي من باب التعصب، أو الانتماء أكثر منه من باب العلم بجواهر الأشياء، فالحق ما شهد به الأعداء، ونحن نعلم أن كثيرا من الفنانين الحداثيين في الفترة المعاصرة شهدوا للخط العربي أنه يستجيب للقواعد الفنية –الكلاسيكية والحديثة – منذ زمن بعيد، ومثل ذلك ما قاله بابلو بيكاسو وذكر آنفا، لكن المتصفح لتاريخ الخط العربي منذ نشأته، يعرف أنه استجاب في فتراته إلى كل التغيرات التي واجهها خلال رحلته من منشئه إلى جميع بقاع العالم، فلا غرو أن نرى لغات غير العربية مكتوبة به، ولا تثريب أن نفصل في مسألة تفرده بشخصيته ورونقه في المغرب الإسلامي عن نظيره في المشرق، فهذا الكيان الفني الذي يأخذ حجم وشكل كل إناء لينضح به، تماما كما الماء أينما وضع نفع، وهو يأخذ شكل الأواني التي يصبّ فيها دونما عسر، فهذه الليونة التي تميز بها الخط العربي عن غيره من الخطوط أهلته أن يكون فنا قائما بذاته، وأن كلمة الإضافة التي

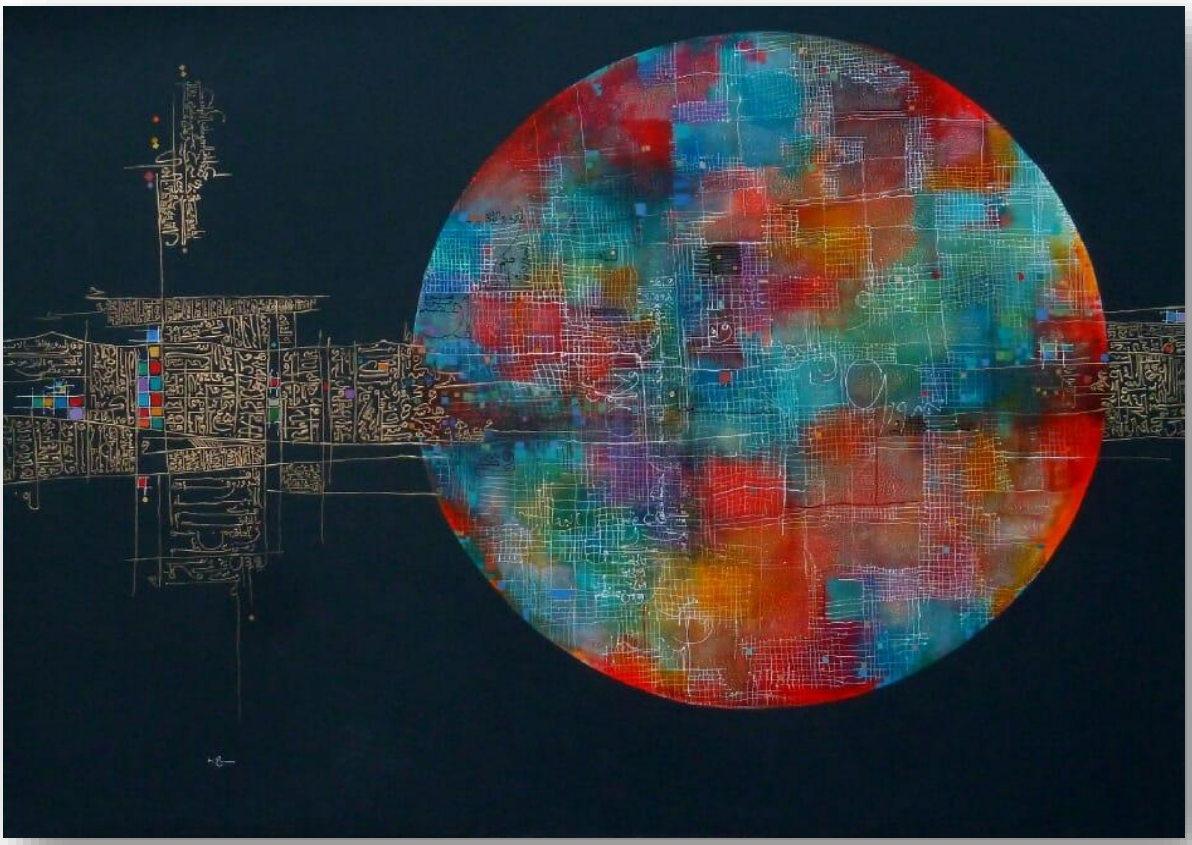
[1] – القول صحيح منسوب لصاحبه إلا أن الكاتبين نسبا بابلو بيكاسو إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إذ ورد في متن الكتاب على هذه الشاكلة: يقول الفنان الأميركي بيكاسو.

[2] – حمود جلوي فرج المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص 30 – 31.

[3] – حمود جلوي فرج المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مرجع سابق، ص62.

تنسب إليه ليصير مواكبا للفنون الأخرى، كان أحرى أن تعكس فالخط العربي في حد ذاته هو إضافة للفنون وليس الفنون الأخرى تضيف إليه، فمسألة استخدام الألوان في الخط العربي لا تعدو أن تصنف تحت مسمى الخامة المستعملة، وانتقاله من على الأوراق والرقوق إلى اللوحة المسندية لا يعدو أن يكون مسألة تغيير الحامل، فالخط العربي دخل قبل ذلك في فن العمارة وفن الزخرفة ولم يقال عنه أن إضافات قد داخلته أو شيئا من هذا القبيل.

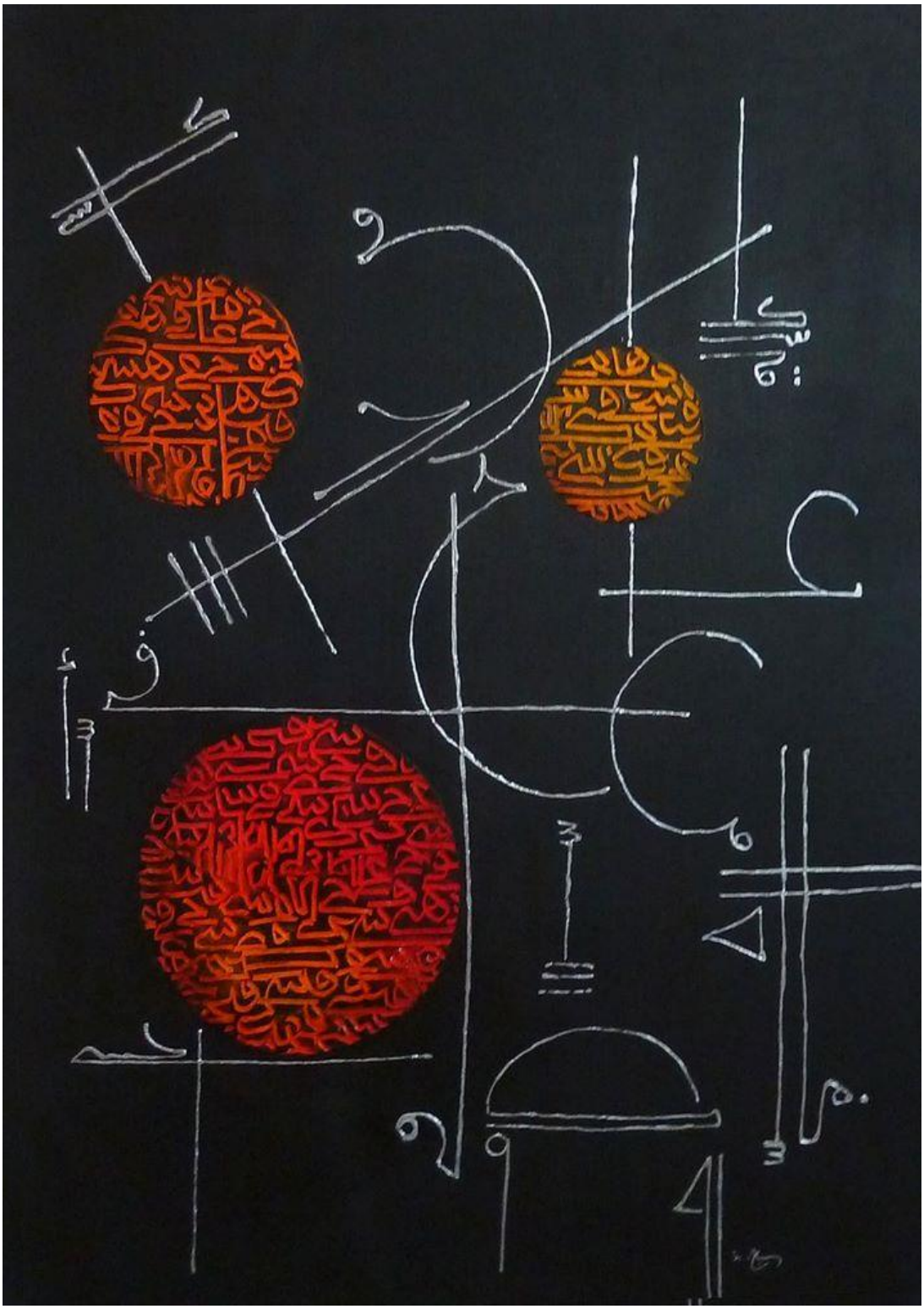
- **نماذج من اللوحات الخطية المعاصرة عند الخطاطين المغاربة:**



الشكل 60 اكريليك على قماش مقاس 162/205 سم انجاز 2018 (خالد السبع).

انجاز خاص بالمسابقة العالمية البردة (دبي)، لوحة تجسد مقطعا من أبيات للشاعر احمد شوقي.

محمد فاق البدور وفاق الأنبياء فكم بالخلق والخلق من حسن ومن عظم

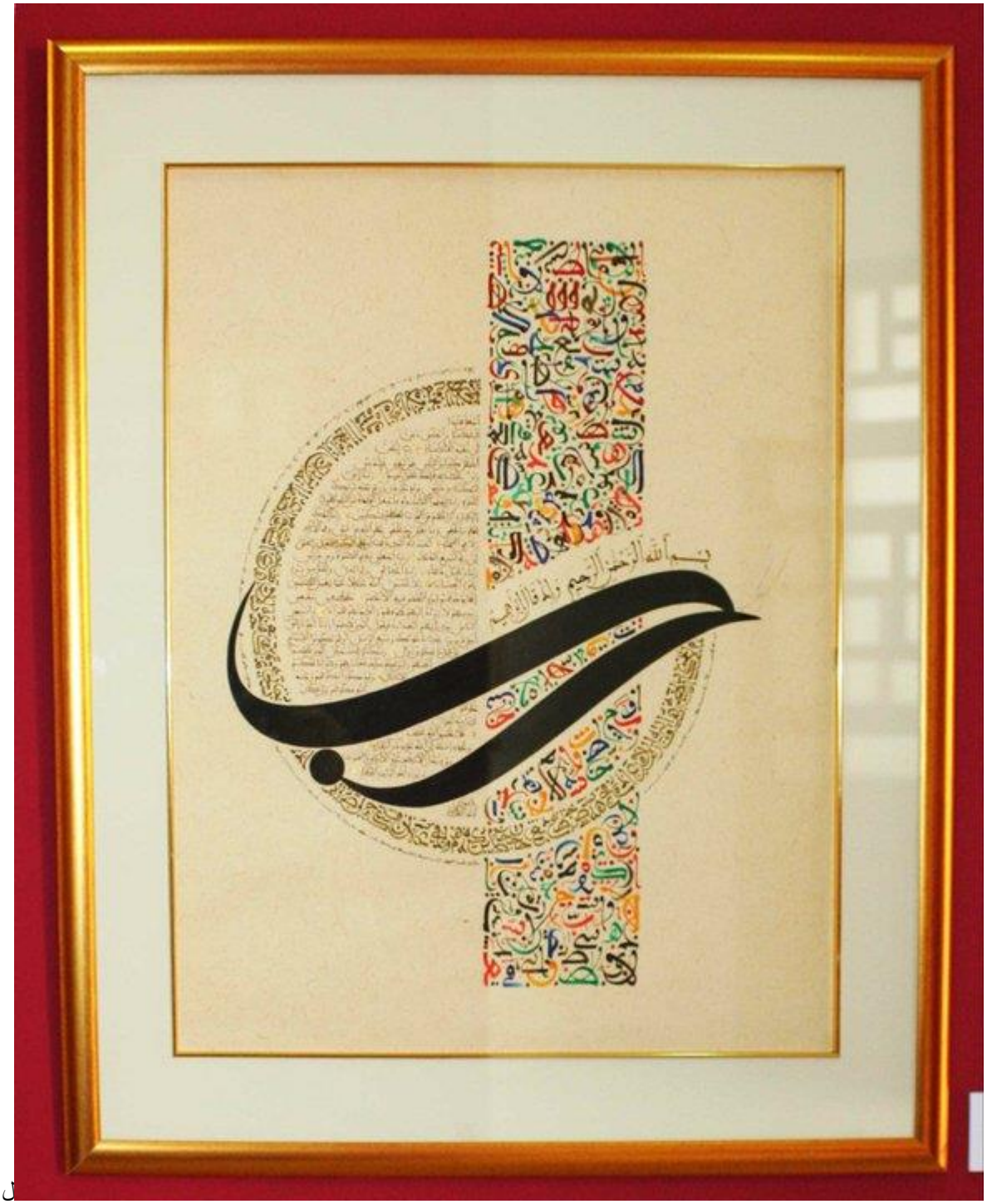


الشكل 61 اكريليك على قماش مقاس 80/60 انجاز 2016 (الفنان خالد السبع).

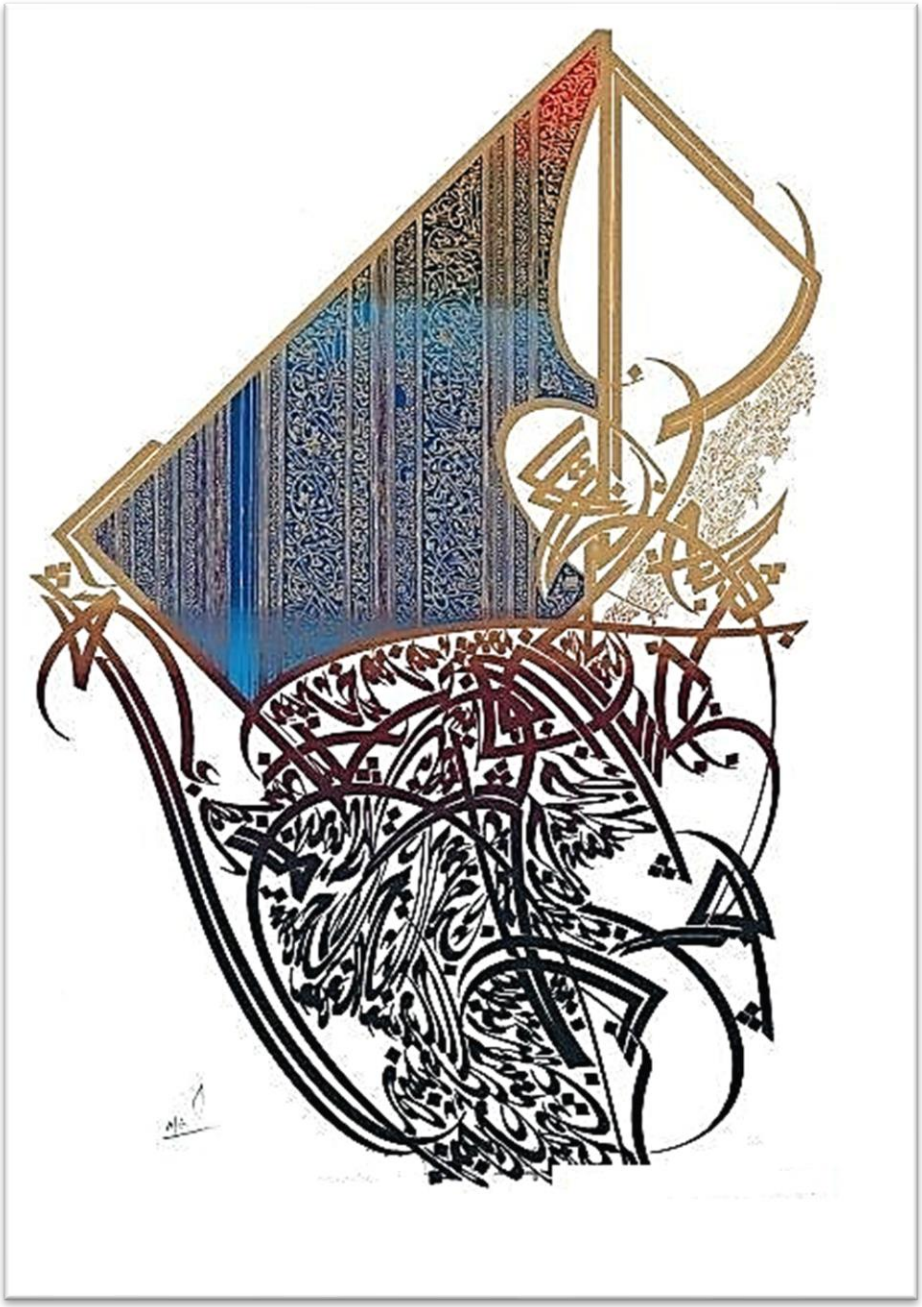
الشكل 62 لوحة للفنان الخطاط عبد الرحيم كولين من المغرب ممضاة ومؤرخة بـ 1441 هـ.

الشكل 63 لوحة للفنان عبد الرحيم كولين ممضاة ومؤرخة بـ 1434 هـ.

الشكل 64 لوحة للفنان التونسي عمر الجمني التونسي.



الشكل 65 لوحة حروفية للفنان عمر الجمني التونسي.



الشكل 66 لوحة للخطاط التونسي نجا المهداوي.

الشكل 67 غرافيك على الطائرة بخط نجا المهداوي.

3. 4- أشهر الخطاطين المغاربة:

لابد أن الخطاطين المغاربة كثر ولا تحصرهم الدراسات لكثرتهم من ناحية، والأهم من هذا هو ندرة هذه الدراسات التي تهتم بمثل هؤلاء الخطاطين الذين عاشوا على أرض المغرب الكبير، خاصة بدوله الثلاث تونس، الجزائر والمغرب لا لشيء إلا لأن هذه الدول قديما تأسست فيها حضارات متعاقبة وكانت في أغلب الأحيان عواصمها تقع على أرض إحدى هذه الدول الثلاث إضافة إلى عواصم الأندلس، وعواصم السودان مثل تمبكتو ولاغوص، ولأنه هذه الدراسة تخص التجربتين المشرقية والمغربية في الخط العربي، وخاصة من باب التواصل بينهما، وأكثر خصوصية أنها تتناول التجربة المعاصرة في اللوحة الخطية، فهذا يدعونا إلى تدوين بعض الأسماء اللامعة في عالم الخط العربي من المغاربة في هذا الفصل من الدراسة، كما لا يفوتنا أن نركز على فترات زمنية متقاربة مع التاريخ المعاصر للخط العربي بالمغرب الإسلامي.

أ. محمد الصالح الخماسي:

...ولد الأستاذ محمد الصالح بن علي الخماسي بتاريخ 26 ديسمبر 1910 بمدينة بنزرت، بالجمهورية التونسية، اشتغل بإعانة أبيه في إدارة المدرسة القرآنية التي أسسها، وقد اشترك مع إخوته في ذلك مع العلم أنهم مارسوا الخط كلهم...[1]

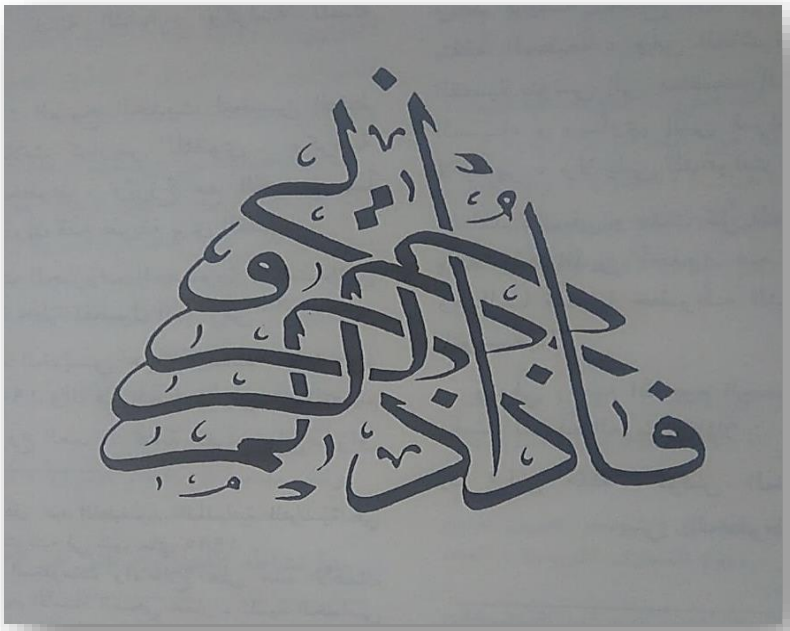
أما نشأته ودراسته ... فقد تخرج من جامع الزيتونة بشهادة التطويع عام 1932، وأخذ الخط عن البشير العربي التواتي الجزائري، الذي تنقل بين الجزائر، تونس ومصر... وكان الخماسي عصاميا في إجادته وإتقانه للخطوط العربية، إذ انتهج في خطه أسايب خاصة به، فكان مذهبه في الخط مشرقيا، ولم تسجل له أيه التفاتة للخطوط المغربية في آثاره، بدأ نشاطه الفني صحفيا بكتابة العناوين، ثم مؤلفا لصحائف مسلية، وأسس بعدها دار الفنون ومطبعتها، ومن خلالهما شاعت أعماله في المغرب العربي...[2] ولم تقتصر إسهاماته النشرية على دار الفنون ومطبعتها فحسب، وإنما ... درّس الخط في جامع الزيتونة، وكتب عدة كراسات لتحسين الخط للتعليم الابتدائي والثانوي ونشر لوحات للحروف المصورة للابتدائي وأمضى حياته في خدمة الخط العربي، إلى أن وافته المنية يوم الجمعة 15 ماي 1992...[3] ومن أعماله الحروفية الموضحة في الشكل ()[4].

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي – دراسة فنية في تاريخ الخط العربي، دار بن كثير– دار القادري (دمشق –بيروت)، ط 1، 1998، ص 277.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 277 – 278.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 289.

[4] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 290.



الشكل 68 الآية:(**فاذكروني أذكركم**) بخط محمد الصالح الخماسي.

موضوع اللوحة هو قوله تعالى: " فاذكروني أذكركم"[1]، وعلى الرغم من أن التوقيع غير موجود عليها إلا أن الخطاط محمد بن سعيد شريفي ينسبها إليه ... ذلك أن أسلوبه ظاهر على حروفها، فهي تمتاز باستغلال الكافات الثلاث في تضافر جميل ولطيف، ووضعيتها المائلة أضفت على اللوحة مسحة فنية مبتكرة، فهي على غير ما هو عليه الخط من قاعدة التتابع في اللوحة المركبة...[2]، والمعروف عن خط الثلث المركب داخل اللوحات الخطية، أنه يعتمد التتابع ركيزة لبناء اللوحة، كما اعتمد الخطاط محمد الصالح الخماسي توزيع الحروف على رقعة المثلث التي اختارها تركيبا فنيا للوحته الخطية، فكانت الفراغات متوازنة بشكل منقطع النظير أغنته عن الاستخدام الكثير للحليات الخطية، كما استعاض عن قلة الألفات بالمدود، وانحناءات نهايات الحروف.

[1] – الآية 152، سورة البقرة.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 291.

ب.الفنان الخطاط عبد الكريم الوزاني:

...ولد الشيخ عبد الكريم بن الطيب الوزاني عام 1912 بوزان، بالمملكة المغربية، ونزل ونشا بمكناس، تلقى تكوينه الفني على يد أساتذة فرنسيين، كما تخصص في الصناعة التقليدية، ونال عدة شهادات عالمية في المعارض الدولية، واشتغل مفتشا للصناعة التقليدية بعد نجاحه في مسابقة الموظفين الفنيين، عمل على زخرفة كثير من الصروح مثل ضريح محمد الخامس، ومسجد العاهل الأمير فهد بالرياض، ونمنم كتابا لملوك الدولة العلوية، وعرف عنه أنه أتقن فن الطرب الأندلسي، وأجاد التوقيع على آلاته، وورّث خمسة من أبنائه فنون الزخرفة، والخط...[1] وقد اخترنا من لوحاته الخطية ما يوضحه الشكل أدناه[2].

الشكل 69 خط الشيخ عبد الكريم الوزاني 1988.

نص اللوحة مأخوذ من حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وهو: " والذي لا يذكر به مثل الحي والميت"، ينسبها الخطاط محمد بن سعيد شريفي إلى الخط المشرقي المتمغرب، " وهي تمثل نوعا من طرق خط اللوحات المغربية، فسمك قلمها غير منتظم لأجل هذا الأسلوب، وفيها على أطراف الحروف زخارف مورقة للتزيين، وكذا شغل الفراغات، فهي في حجمها الأصلي بمقياس 28 / 10

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 294.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 296.

سم"[1]. هذا، وقد وظف الوزاني في لوحته هذه خصائص متداخلة لبعض الخطوط المغربية تذكرنا بالخط المدمج السابق ذكره في هذه الدراسة، لذلك يعد المغاربة أن خط الوزاني ... ذا خصائص ينفرد بها وحده، مع تقدير مواهبه المتعددة في مجال الفنون التقليدية، التطبيقية على سائر موادها، وهي السائدة في أعماله أكثر من اختصاصه الخطي...[2]

ث. الفنان ناصر الدين دينيه:

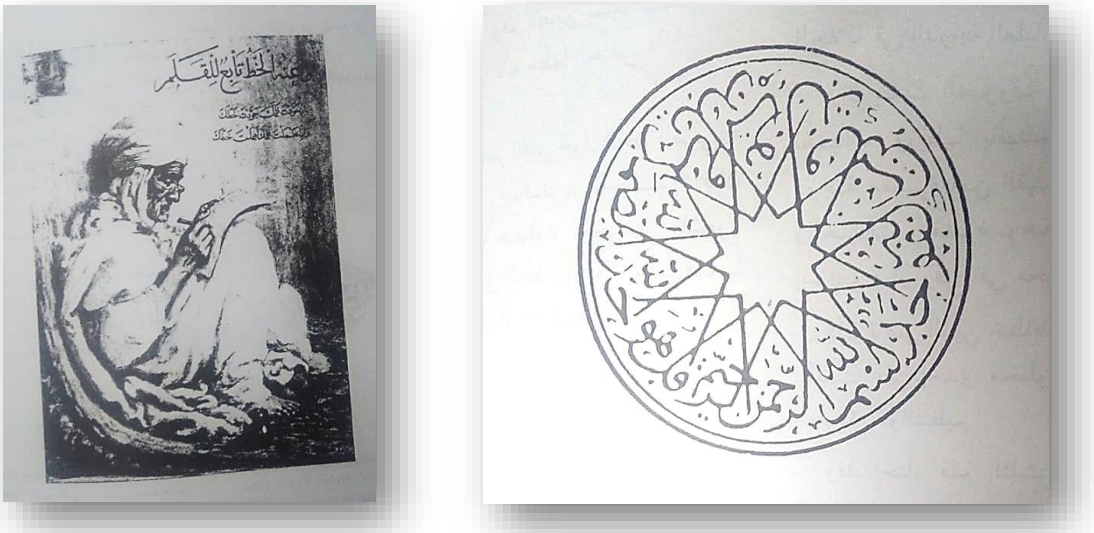
وهو **ألفونس إيتيان دينيه** فرنسي المولد والأصل، بينما انتسب إلى الجزائر بعد اعتناقه للإسلام عام 1913، ...نشأ ودرس في باريس، وبعد الثانوية التحق بمدرسة الفنون الجميلة، فكان متفوقا ومبرزا في دراسته، حيث حصل على وسام استحقاق نظير اجتهاده في دراسته، مكّنه بعد ذلك من الالتحاق بالطلبة الحاصلين على منحة تتمة الدراسة خارج فرنسا، وبالضبط إلى الجزائر، التي كانت محتلة فرنسية آنذاك، فدخل الجزائر في ثوب الطالب الباحث والدبلوماسي شأنه شأن الفنانين الآخرين أمثال **يوجين دولاكروا**...[3] سحرته الصحراء بأضوائها ومناظرها الخ لابة، وزاد من تعلقه بها خاصة لما وجد رفيق دربه الجزائري **سليمان بن إبراهيم باعامر**، فألف عدة كتب اشترك معه في حقوقها، إن أبرز ما يميز حياة **ناصر الدين دينيه** أنه تأثر بتعاليم الإسلام بعد أن عرفه فانقلبت حياته رأسا على عقب، وتعلم بعد ذلك العربية وأجاد خطها على الرغم من أنه عرف بالخط اللاتيني قبل الخط العربي، فانبرى مدافعا عن الإسلام في كتبه وكذا في مواضيع لوحاته. "كان له عمل مشترك مع الرسام الجزائري **محمد راسم** لتزيين كتبه (دينيه) ' حياة محمد صلى الله عليه وسلم' و' الحج إلى بيت الله الحرام' وكتاب 'خضرة'، وعلى الرغم من تخصصه في الرسم والتلوين la peinture إلا أن أهم مواقفه بخصوص الخط العربي تلخصت في ما يلي: ...إن الكتابة العربية لم تعرف قبل الإسلام بهذا الشكل الفني الجميل، بل إن الإسلام هو منشأ جمالها الساحر، الذي أرغم الفنانين على حبها، وعشق أشكالها، ويعتقد أيضا أن الكتابة العربية هي أم سائر الفنون الإسلامية، وهذه الأم هي ما يسعى المستشرقون للقضاء عليها؛ وكان اعتقاده أن الكتابة العربية هي أرقى نوع فني عرفه الإنسان، ثم يسجل بعد ذلك كثيرا من الملحوظات عن الخط العربي، أهمها حركته الطبيعية من اليمين إلى اليسار، مستدلا على ذلك بما وجد من مخطوطات للفنان

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 294.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 295.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 297.

ليوناردو دافينشي، الذي عدّه مرجعا للاستدلال به على قوله، ذلك أنه كان يخط كل ما كتب من اليمين إلى اليسار تأسيا بعلماء وخطاطي العرب القدامى...[1].



الشكل 70 البسملة مع سورة الإخلاص بخط ناصر الدين دينيه، مأخوذ من كتاب حياة محمد صلى الله عليه وسلم.

من المتوقع أن يكون ناصر الدين ديني قد اهتم بالخط العربي في صبغته المغربية، ذلك أنه زاول بحثه عن الإسلام واللغة العربية على تراب الجزائر، وخط أولى خطوطه بالحرف العربي في الجزائر المحتلة من قبل فرنسا، وكذلك يُتَوقع منه إتقانه للخط المغربي من خلال خط يده العادي، خاصة مما ظهر من رسائله، ووصاياه المكتوبة، إلا أنه خالف هذا التوقع جملة وتفصيلا، ... لأن خطوطه مشرقية وإن بدت مسحة من الخط المشرقي المتمغرب على لوحته المرفقة وهو ما يظهر على خط البسملة، داخل اللوحة، إذ تتلوها سورة الإخلاص في تركيبها الدائري، فقد استغل الألفات واللامات، وحتى الكافات لرسم نجمة مركزية ذات إثني عشرة رأسا، وأخرى أكبر منها قليلا بذات عدد الرؤوس...[2]، وقد كان الفنان الخطاط ناصر الدين ديني وفيا لتقاليد الخطاطين في حرصه على وضع اسم الجلالة في أعلى الكتابة كلما كتب آية من سورة الإخلاص، في هذه اللوحة، ... وعلى الرغم من عدم ظهور الحروف المكتوبة في أبهى حلة كما تظهر لدى كثير من الخطاطين المتمرسين إلا أن ناصر الدين ديني قد ربطها بالهندسة

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 297.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 299.

فكان بناؤها رائعا، له جمالية خاصة ذلك أنه مبني على الانتظام فكان حرصه على البناء الهندسي أكثر من حرصه على بنية الحروف وجماليتها، بينما تظهر الحليات في أماكنها دون إسراف أو خطأ في موضعها...[1].

ج. الخطاط علي راسم:

"هو علي بن سعيد بن محمد راسم، ولد عام 1941 ينحدر أصله من عائلة تركية، استقرت في بجاية قبل نزولها بمدينة الجزائر العاصمة، اشتهر هو أخواه عبد الرحمن ومحمد بالخط والزخرفة والنقش على الخشب، والرسم على الزجاج، كان مرسهم بحي القصبة، ويحمل ذلك الشارع اليوم اسم الإخوة راسم نسبة لهم"[2]، كان مرسمهم منتدى لكبار العلماء والمفتين والمشايخ، "فيذكر أن الشيخ محمد عبده لما زار الجزائر زارهم في مرسهم واجتمع بهم"[3] وقد كتب على راسم بأسلوب المدرسة العثمانية، وفيا لأصله التركي.

الشكل 71 صورة للوحة البسملة لخطاط على راسم.

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 299.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 301.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 301.

اللوحة جسدت في شكل مستطيل 71 / 53 وهي على ورق مصقول عاتم، " تنوعت ألوانها بين الأخضر والبني الباهتين"[1]، وفيها كتب الخطاط علي راسم البسملة مزدوجة في تركيب متناظر، يجسد مزهرية، كما يظهر أثر الزخرفة على الخط من خلال زيادات التوريق على الخط نفسه، ناهيك عن الزخرفة النباتية التي تحيط بالبسملة سواء في الزوايا، أو في الجانبين الأيمن والأيسر، ولم يغفل الخطاط عمر راسم استخدامه لطريقة الترميك في رسم الخطوط، فعلى الرغم من استخدامه خط المشارقة، إلا أنه زاوج بين تقنية الترميك المشهورة عند المغاربة، وخط الثلث المشرقي.

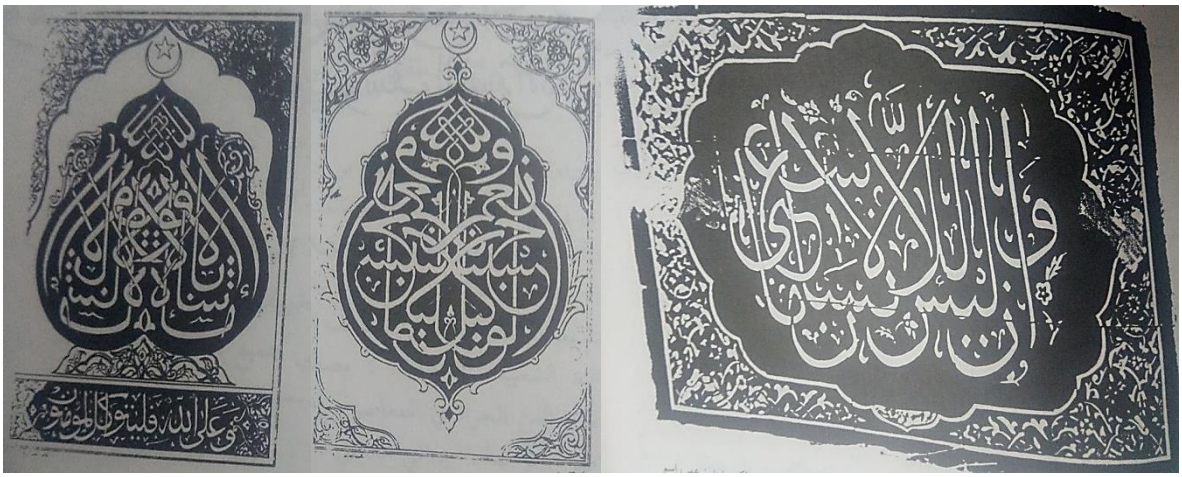
ح. الخطاط عمر راسم:

هو عمر بن علي بن سعيد بن محمد راسم، ولد بالجزائر العاصمة عام 1884، ... حفظ القرآن في سن مبكرة، تميز بعصاميته في تكوينه ذلك أنه تلقى تكوينا متواضعا في العربية والفرنسية إلا أنه نمى مداركه بالمطالعة والتواصل، أما تعليمه الفني مع أخيه محمد فكان على يد والدهما، إلى أن استدعيا إلى مدرسة لتعليم الرسم والزخرفة، فأقاما فيها عدة معارض داخل وخارج الوطن...[2] وقد كانت له صولات وجولات في المجال الثقافي والأدبي إذ نشر كثيرا من المقالات، ... كما قام على إصدار مجلة " ذو الفقار" يعد مادتها ويخطها بقلمه ويرسم صورها بريشته، بينما أعظم اثر له في الخط كان كتابة الربع الرابع من القرآن الكريم، بالخط المبسوط عام 1907، وطبع بالمطبعة الثعالبية وله بعض اللوحات، منها التي سنوردها مثالا، وكانت أسماء دروب القصبة كلها بخط يده، كما صمم الأختام للولاة والحكام في الجزائر وخارجها...[3]

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 303.

[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 305.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 305.



الشكل 72 اللوحة الأولى على اليمين، الآية: (وأن ليس لإنسان إلا ما سعى) ومعها لوحتين لعمر راسم[1].

صورة اللوحة يظهر فيها تركيب بخط الثلث المشرقي، للآية 29 من سورة النجم، "بقياس 75 / 45 سم على الخزف، حروفها بيضاء على خلفية زرقاء، موجودة بالمسجد الكبير بالعاصمة بقاعة الصلاة، يسار الصف الأول"[2]، ويذكر الدكتور الخطاط محمد بن سعيد شريفي كذلك ...أن الحروف قد رسمت رسما ولم تخط بالقلم، ولا شك أن قيمها قد ضاعت أيضا أثناء تطبيقها على الخزف، إلا أن تركيبها مبتكر وليس مستعارا على عادة المغاربة في فعل ذلك عن المشارقة...[3]، كما يلاحظ أن الخطاط يكون قد نسي ألف (إلا)، ولها موضعين يمكنها أن تكتب فيهما الأول عند تقاطع اللامي ألف من أجل الترتيب، والثانية بعد سين سعى من أجل التوازن حتى تكون الألفات الأربع في البداية موازنة للألفات الأربع في النهاية، وأما اللوحتين المرفقتين فهما المثنى المتناظر نوردها للتمثيل فحسب.

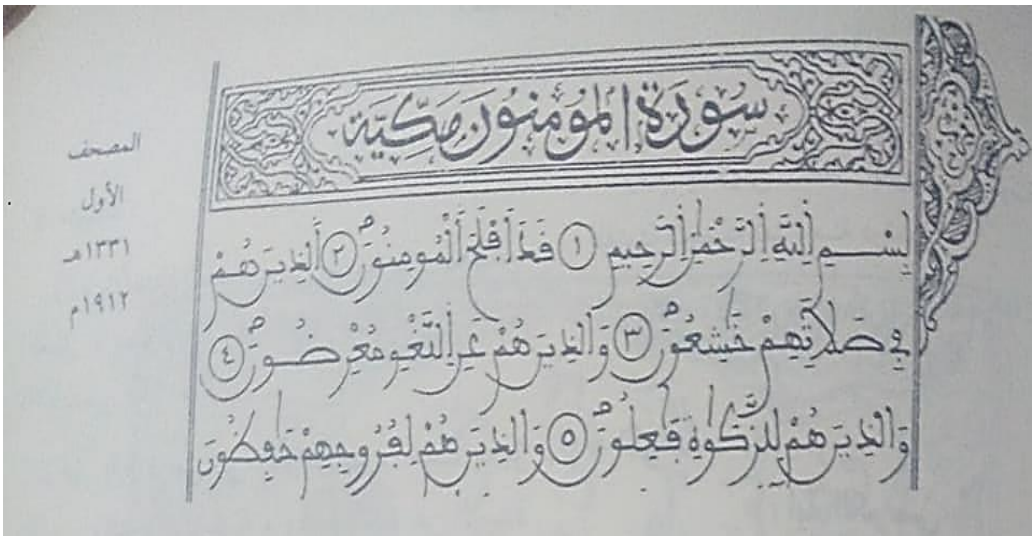
[1] – الصور مأخوذة من كتاب محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 307.

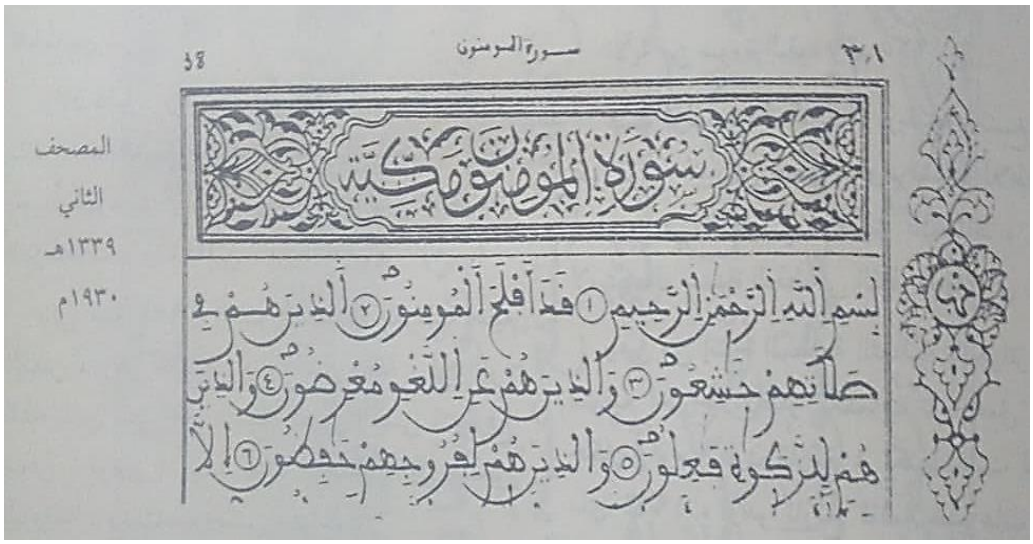
[2] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 306.

[3] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 306.

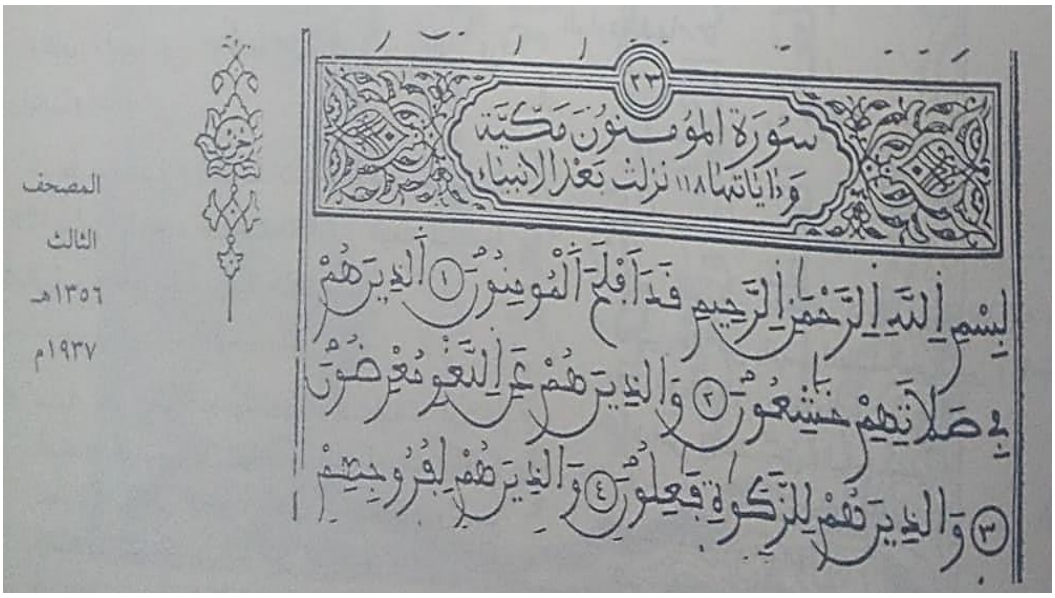
خ. الشيخ محمد السفطي:

...ولد محمد السفطي خلال 1865 بالجزائر، عمل محافظا لمقبرة القطار، ويشتغل بالموازاة على الخط والرسم، وتسفير الكتب والنقش على الجلد، حيث تعامل مع الخواص والمطابع، ولعل أهم آثاره في الخط أنه كتب المصحف الشريف ثلاث مرات، امتاز السفطي بخطه المبسوط، وهو ما خط به مصاحفه الثلاثة، غير أنه كتب عناوين السور بخط الثلث المشرقي بقلم القصب...[1] وهذه صور لمطلع سورة المؤمنون في مصاحفه الثلاثة.





[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 309 – 310.

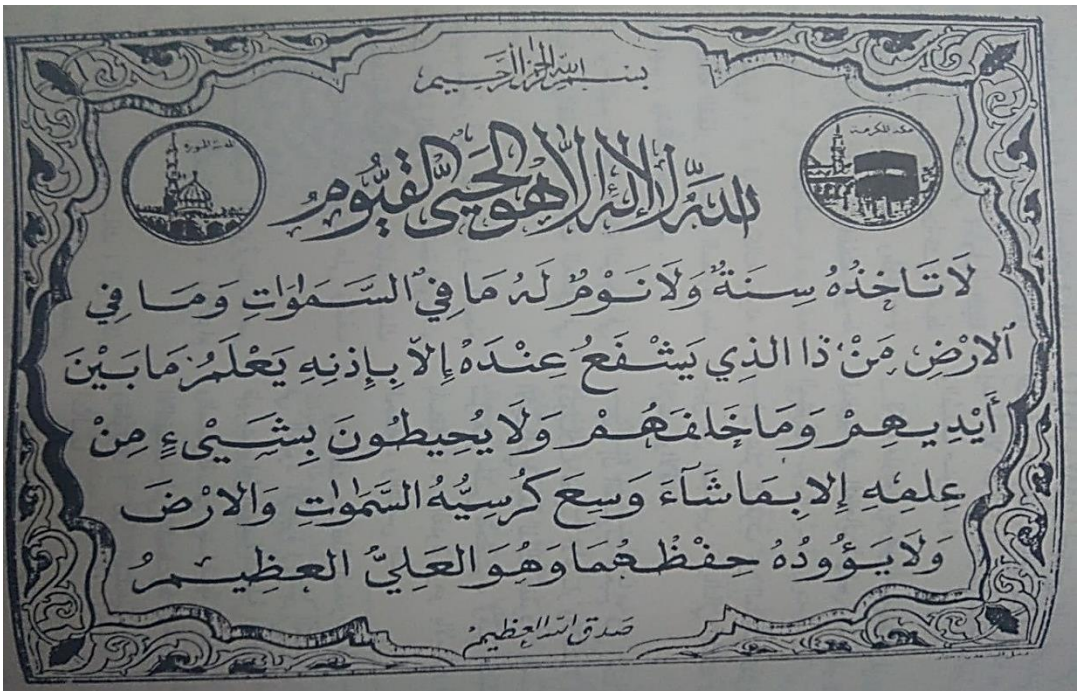


الشكل 73 ثلاث صور لمطلع سورة المؤمنون من المصاحف الثلاثة التي كتبها السفطي.

د. السعدي حكار:

...ولد الأستاذ السعدي بن سعيد بن محمد حكّار، بتاريخ 21 ديسمبر 1920، ارتحل إلى تونس، حيث أخذ الخط عن الأستاذ الخماسي، وزيادة عن ذلك فقد افتك الخط العربي بموهبته، كما أجاد الرسم أيضا، سجن بسجن البرواقية من أجل وطنيته، اشتغل مذيعا بالإذاعة الجزائرية، وألف لها عدة روايات وأغان، من آثاره في الخط مجموعة قصائد وأدعية، ويومية حائطية، قام بتدريس الخط العربي بالمدرسة الوطنية لفنون الجميلة لمدة عام دراسي، توفي يوم 12 أفريل 1963...[1] وفي الشكل المرفق صورة للوحة بخط السعدي حكار كتب فيها آية الكرسي.

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 312.



الشكل 74 آية الكرسي بخط السعدي حكار[1].

ذ. الخطاط محمد بن سعيد شريفي:

...هو محمد بن سعيد بن بالحاج بن عدّون بن الحاج عمر.وُلد بالقرارة، ولاية غرداية ، ليلة الأحد 29 صفر 1345هـ، أول يونيو 1935م. هو واحد من أعمدة الخط العربي بالجزائر، اقترن اسمه بكتابة المصاحف الشريفة وتصميم العملات النقدية، ورسم شهادات التعليم العالي والبحث العلمي، كيف لا وهو الذي أجيز من قبل كبار خطاطي مصر وتركيا الأستاذين سيد إبراهيم وحامد الآمدي؛ نال شهادة خطاط من مدرسة تحسين الخطوط العربية بالقاهرة، ليواصل مشواره الفني غداة الاستقلال أستاذا مميزا في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالجزائر منذ سنة 1964م، أما عن تكريماته فقد مُنحَ شهادة تقدير من السيد رئيس الجمهورية الجزائرية في الذكرى الخامسة والعشرين لاسترجاع الاستقلال والسيادة الوطنية، الجزائر 1987م. ومُنحَ جائزة تقديرية في مهرجان بغداد العالمي للخط

[1] – محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي، مرجع سابق، ص 313.

العربي والزخرفة الإسلامية رمضان 1408هـ، أبريل 1988م، كذلك مُنحَ جائزة تقديرية في مهرجان بغداد العالمي الثاني للخط العربي والزخرفة الإسلامية، بغداد، ذو القعدة 1413هـ، أبريل 1993م...[1]

آثاره[2]: كتب بعون الله وتوفيقه المصاحف الشريفة والأجزاء الآتية:

- جزء عم، سنة 1389هـ بالجزائر، رواية ورش عن نافع، مسطرته 13 سطرًا، 31 صفحة، طبع ونشر المطبعة العربية، الجزائر 1393هـ؛
- جزء قد سمع، سنة 1396هـ، بالجزائر، رواية ورش، 13 سطرًا، 81 صفحة، طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر؛
- المصحف الأول، سنة 1398هـ، بالقرارة، رواية ورش 15 سطرًا، 607 صفحة، طبع الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الطبعات التالية، من طبع ونشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1399هـ؛
- المصحف الثاني، سنة 1403هـ، بالجزائر، رواية ورش، 13 سطرًا، 707 صفحة، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت 1408هـ، الطبعات التالية من نشر، دار ابن كثير ودار القادري، دمشق وبيروت 1416هـ؛
- حزب سبحّ، مع شرح موجز لمفرداته ومعانيه، الجزائر سنة 1406هـ، رواية ورش، 13 سطرًا، 43 صفحة، طبع المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار الرويبة، الجزائر 1987م، نشر المكتبة العربية؛
- جز عم، مع شرح موجز لمفرداته ومعانيه، الجزائر سنة 1409هـ، رواية ورش، 13سطرًا، 73 صفحة، كتب شرحا لحزبين، شقيقه الأستاذ بالحاج بن سعيد شريفي، معهد العلوم لإسلامية، جامعة الجزائر، طبع المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، نشر المكتبة العربية؛
- المصحف الثالث، سنة 1411هـ، بالقرارة، رواية حفص عن عاصم، 13 سطرًا، 707صفحة.

[1] – عمار رقبة، المكتبة الشاملة، أعلام جزائرية معاصرة، ترجمة الخطاط الجزائري محمد بن سعيد شريفي، متاح على الرابط التالي: https://shamela-dz.net/?p=996

[2] – مستقاة من المرجع السابق.

تأسف الخطاط الجزائري محمد بن سعيد شريفي على عدم تطوّر الخط المغربي وعدم مواكبته لبقية الخطوط المشرقية الأخرى، مشيرا إلى أنّ الفنانين الجزائريين "تميّزوا في السنوات الأخيرة بإبداعاتهم في مختلف أنواع الخطوط، وأكّد في هذا السياق أنّ فن الخط في الجزائر في تطوّر كبير، كما يعكسه خصوصا نجاح الخطاطين الجزائريين في مختلف المسابقات الدولية .

الخطاط أوضح على هامش فعاليات المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي والمنمنمات والزخرفة بالجزائر– أنّ الخط المغربي المنتشر في البلدان المغاربية والشمال إفريقية لا يخدم الخطاطين حاليا، خصوصا أنه "لم يتطوّر تاريخيا على غرار بقية الخطوط المشرقية، كما أنّه لا يزال مكبّلا بالخط الكوفي القديم، مضيفا أنه لا يحوي قواعد، بالتالي فهو كتابة وليس بخط...[1]

على الرغم من إلمام الدكتور محمد بن سعيد شريفي، بحيثيات الخط العربي وتمكنه منه إلا أنه حصر واسعا لما حكم على الخط المغربي أنه لا يرقى ليكون خطا بل لا يعدو أن يكون كتابة، ونسي أن هذا الخط تناولته دراسات نقدية محلية وأجنبية من قبل المتخصصين، خاصة في المغرب الأقصى، وأقاموا له المهرجانات والجوائز كما سلف ذكره، وناهيك عن هذا، فما هذه اللوحات الكلاسيكية والمعاصرة للخط المغربي التي ملأت السهل والوعر، خاصة عند إخواننا المغاربة، أو حتى بعض التونسيين، من أمثال عمر الجمني، فهو إذ ينتقد الخط المغربي على أنه بغير قواعد ربما يُجري عليه ما يجري على الخط الزمامي، أو المدمج من خطوط العامة، لكن هذا لا يصدق على جهود الخطاطين المغاربة الذين أجادوا الخط المشرقي، إلى جانب إجادتهم للخط المغربي، فليسأل نفسه ما إذا كان هؤلاء لا يجدون جمالية في ممارسة الخط المغربي، ثم يجيب عن أسئلة الذين أنشؤا المدارس التي تهتم بتدريس الخط المغربي، ومن يمضون الساعات الطوال من أيامهم في تجويده، وإنجاز اللوحات الخطية الحروفية، ويتبارون على حصد الجوائز.

ثمّن الخطاط محمد بن سعيد شريفي، اهتمام الخطاطين الجزائريين بهذا الخط، غير أنه أكد في نفس الوقت على أنّ أغلب الخطاطين في الجزائر والبلدان المغاربية يكتبون بالخطوط المشرقية التي طغت عليه، مشيرا إلى أنّ الخطوط تتطور مع تطور الحضارات واستمراريتها واستقرارها، ضاربا المثل بالمدرسة

[1] – ن.ج، ابن سعيد شريفي يأسف على الخط المغربي، جريدة المساء، 27 سبتمبر 2016، الصفحة الثقافية، متاحة على الرابط: https://www.el-massa.com/dz/

التركية التي طوّرت معظم الخطوط المعروفة اليوم والتي منها خرج أحسنها، على غرار الديواني الجلي والديواني والرقعة، مضيفا أنها المدرسة الأرقى"[1].

ر. الأستاذ الدكتور رضا جمعي:

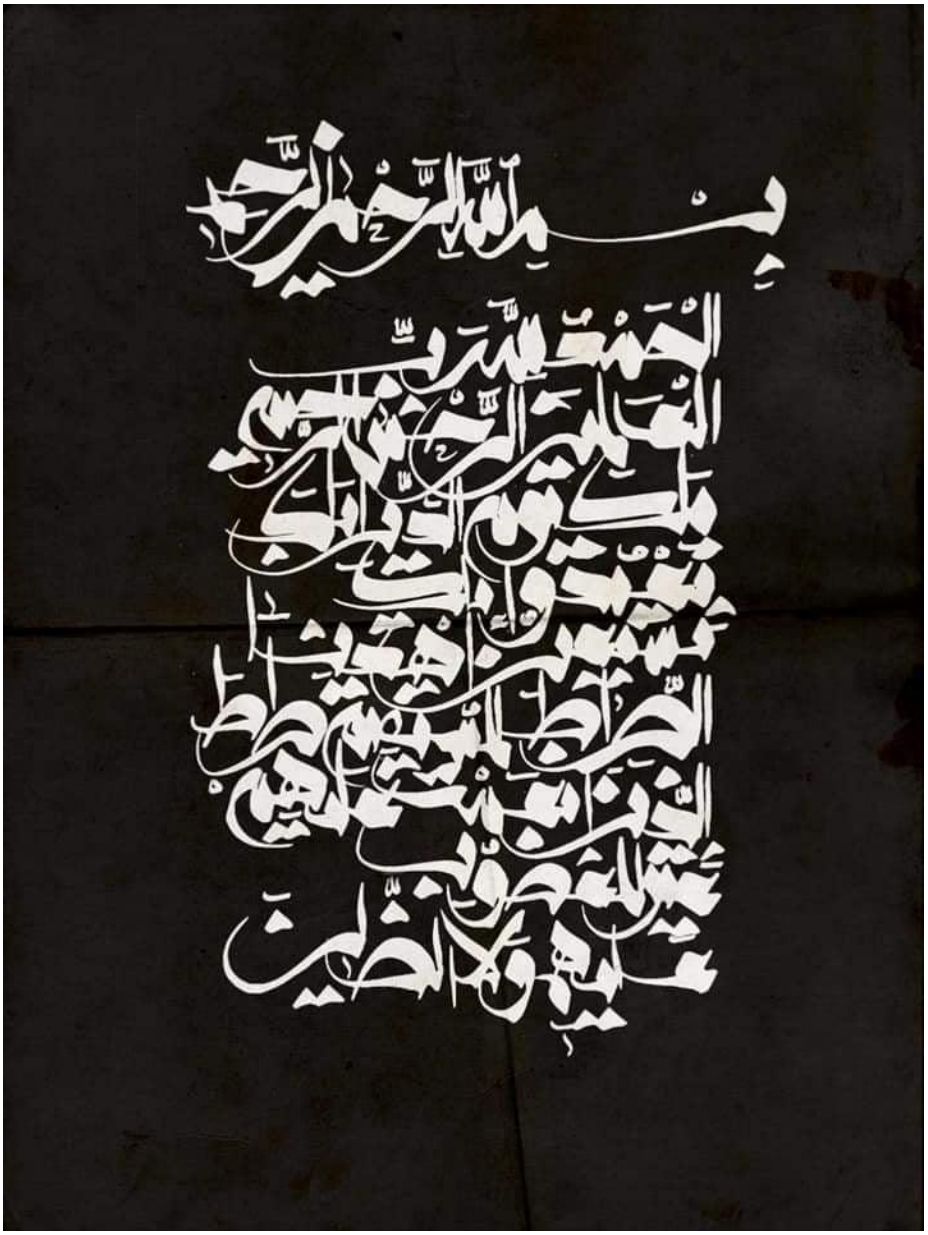
هو من مواليد 1977/06/25، مدينة العقلة، ولاية تبسة، تلقى تعليمه في الجزائر حتى بلغ الجامعة، حيث تحصل على شهادة الليسانس في الفنون التشكيلية بجامعة مستغانم الجزائر، ثم ارتحل إلى العراق ليكمل دراساته العليا فتحصل على ماجستير تصوير- كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية 2005، ثم الدكتوراه فلسفة الفن تخصص (PhD- Peinture Painting) كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية 2010 بمصر العربية، والآن يشغل منصب أستاذ التعليم العالي بقسم الفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، وهو يُعتبر من قامات الفن التشكيلي في الجزائر والذي رأى في الخط العربي فناً كبيراً في قلب الفنون التشكيلية العربية والإسلامية المعاصرة، كما شارك في العديد من المعارض والمهرجانات الوطنية والدولية منها:

- ملتقى الشارقة الدولي للخط العربي – الإمارات العربية المتحدة –2016(تقديم ورقة بحثية: النقطة والتحليل الماهوي لفعل الخط). ندوة فنية تداولية؛
- المهرجان الدولي للخط العربي – الجزائر 2016تأطير المحاضرات العلمية والمشاركة في المعرض؛
- المهرجان الدولي للخط العربي – الجزائر 2015تقديم محاضرة: تحليل اللوحة الخطية، إشكالية المنهج والتصنيف؛
- تقديم مقترح البرنامج التدريسي لشعبة الفنون التشكيلية على مستوى كلية الأدب والفنون؛
- المهرجان الدولي للخط العربي – الجزائر 2014تقديم محاضرة: الخط العربي والتشكيل؛
- المهرجان الدولي للفن المعاصر – مستغانم 2013؛
- MOSTART– المهرجان الدولي للفن المعاصر – مستغانم 2012؛
- لقاء بيداغوجي: الفن المعاصر- المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم2011؛

[1] – ن.ج، جريدة المساء، مرجع سابق.

- اليوم الوطني للفنان – المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بمستغانم 2011؛
- بيينال الإسكندرية، الذاكرة النباتية والذاكرة المعدنية، امبرتو ايكو 2008؛
- الصالون الدولي للفن المعاصر-بور سعيد- مصر 2007؛
- معرض الخط العربي بالمركز الثقافي بقصر التذوق –الاسكندرية2007 (المرتبة الأولى بمسابقة الخط العربي)؛
- معرض جماعي كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم 1999؛
- معرض جماعي كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم 1998؛
- معرض جماعي كلية الآداب والفنون جامعة مستغانم 1997؛
- الصالون الولائي للفنون التشكيلية تبسة الجزائر 1995؛
- المهرجان الوطني للفنون التشكيلية سكيكدة الجزائر 1995؛
- المهرجان الوطني للفنون التشكيلية سكيكدة الجزائر 1994.

- من أعماله الخاصة بالتجربة المعاصرة في الخط العرب:



الشكل 75 سورة الفاتحة بخط الأستاذ رضا جمعي.

الخلاصة:

عند النظر إلى التاريخ وإلى الموسوعة العلمية وتفحص الوثائق والأحجار والنقوش والبراءات السلطانية، نقر بأن خط المغرب الإسلامي قائم بذاته موجود وقديم، هذا الشيء هو الذي قادنا إلى التوقف عند خصوصياته ورحلته عبر التاريخ.

مبدئياً، وبالرجوع إلى الوراء بعض الشيء، نتوقف عندما حمل الفاتحون المسلمون الدين والشرائع الإسلامية إلى سكان المغرب، وفرضوا في الحين نفسه وجوب استعمال اللغة العربية على البربر، الذين كانت لهم في ذلك العهد كتابة خاصة بهم تعرف بـ ''تيفناع''، التي لا تزال مستعملة للآن عند الطوارق في الصحراء الجزائرية، وكانت القيروان المحطة الأولى التي انطلق منها الحرف العربي إلى بقية أقطار الشمال الإفريقي والأندلس وغرب أفريقيا.

الكتابة المغربية الأصلية ظلت تسمى حتى القرن الخامس الهجري بالكتابة القيروانية، لأنها ولدت في القيروان عاصمة المغرب الكبيرة آنذاك، في أوائل القرن الثاني الهجري، من الخط الكوفي مباشرة ولم تقتبس من النسخي الحجازي (المكي والمدني) خلافاً لما حصل للخطوط المستعملة في النسخي في المشرق.

لقد أدى انتشار الإسلام في أفريقيا إلى الاهتمام بالكتابة وحفظ القرآن، وإذا كانت الوسيلة الأولى للمعرفة هي الكتابة دون مراعاة القواعد الفنية التي يكتب بها الحرف العربي، أو حتى تهذيب الحروف وتحسينها وإعطائها تكاملاً وتناسقاً وبعداً جمالياً، فإن مرد ذلك إلى ما كانت عليه أفريقيا من البداوة والترحال والخوف من المجهول، عدا قصر فترات الدول المتعاقبة.

وبداية من القرن الأول للهجرة أخذ العلماء في القيروان بنشر الكتابة والخط خارجها، وكان خطهم يسمى: بـ القيرواني، وهو الكوفي القيرواني المتأثر بالكوفي العراقي، وبداية من القرن الرابع الهجري بدأ التغيير يطغى على هذا الخط مع الاحتفاظ باستقامة أشكاله، والمغاربة تشبثوا بالخط القيرواني ولم يحاولوا مجاراة غيرهم من خطاطي المشرق في تطوير الخط والابتعاد تدريجياً عن الكوفي، بل أصبح لهم

خط مستقل يُعرف بالخط المغربي (المغاربي) يستجيب لحاجياتهم وقريب إلى الطبيعة مما أعطاه صبغة تجريدية أكثر.

مما جعل الفنانين والخطاطين المغاربة في الآونة الأخيرة يهتمون بهذا النوع من الفن التشكيلي بشكل رهيب، نظر اً لطواعيته كمادة تشكيلية أولية حيث قاموا بإدخال الحرف العربي في عالم الفن التشكيلي المعاصر.

إن الحرف العربي، لمرونته وطواعيته الهائلة، دخل إلى التشكيل بقوة، عبر خطاطين مغاربة موهوبين، وعبر فنانين استطاعوا تسخيره في إنتاج لوحة تشكيلية قوامها وأساسها الخط العربي. ولم يغفل الخطاطون المغاربة عن صعوبة اللوحة التشكيلية وقواعدها، بل استطاعوا أن يسخروا تلك القواعد في عمل فني يضمن حرية حروفهم وطواعيتها في خلق عمل فني تشكيلي حروفي، كما سماه البعض بالحروفية.

فالخط المغاربي قد تحول من وسيلة للتعبير إلى حالة جمالية، وانصهر فيها الحرف ضمن نسيج اللوحة الفنية، والتي بدورها تُعتبر آلية تشكيلية أفردت لنفسها مكاناً، ليس في التشكيل العربي فقط، وإنما في التشكيل العالمي.

الفصل الثالث

التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي

الفصل الثالث

التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي

تقديم.

1: آليات التواصل الفني.

1. 1: التواصل الفني مفاهيم عامة.

1. 2: الاتصال في الفن التشكيلي.

1. 3: أشكال الاتصال في الفن التشكيلي.

1. 4: التواصل الفني والحرف العربي.

2: رحلة الحروف العربية إلى بلاد المغرب الإسلامي.

2. 1: عوامل انتشار الحرف العربي.

2. 2: هجرة الحروف العربية الى المغرب الإسلامي.

3: **اللوحة الخطية المعاصرة بين المشرق والغرب دراسة مقارنة.**

3. 1: دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان سامي برهان من سوريا.

3. 2: دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان خالد سباع من الجزائر.

خلاصة.

تقديم

تقودنا التعريفات الخاصة بالفن إلى تأكيد معالم عملية الاتصال في ثناياها، فالفن ليس نشاطاً ذاتياً يقوم به الفنان بذاته، إنما يتعامل مع موجودات البيئة بكل تفاصيلها التاريخية والاجتماعية والحضارية وصولاً إلى خلق نتاجات تعبر وتنعكس عليه وعلى بيئته تلك، سواء كانت تلك النتاجات جمالية بحتة أم عاطفية أم فكرية فانه بكل حال تبغي اتصالاً واشتراكاً من الآخر.

ويذهب تولستوي في رؤيته للفن إلى التحديد الصريح لمفهوم العملية الاتصالية، حيث ينظر إلى الفن بوصفه مظهراً من مظاهر الحياة البشرية، و يصفه على انه أحد وسائل الاتصال بين الناس، ويرى أن الإنسان كما ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق اللغة المنطوقة، فانه ينق عواطفه وإحساساته عن طريق الفن، ومعنى هذا إن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقه ضرب من التفاعل العاطفي والتناغم الفكري والوجداني فالفن كما يؤكد (جرمبرتش E Crombrich.) هو أساسا عملية اتصال، أو تخاطب تتم بين الفرد والجماعة، والرسم (التصوير) يعّد وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، وتظهر أهمية الاتصال في نزعة الإنسان إلى نقل تجربته الحياتية، واستنباط مفهومها ودلالاتها القيمية ونقلها إلى الآخرين، كما يحدث في مجال الإبداع الدرامي أو تشكيلية كما يحدث في فنون التصوير والنحت والخط.

"وحتى مع توسع مفهوم الفن حينما يتجاوز حدود الانفعال بتصويره للعاطفة والجمال، فانه يتوسع ليكون قناةً للنشاط الفكري الذي يحاول ان يتفهم العالم وتداعياته المختلفة وان يعين الغير في فهمه والتجانس معه، باعتبار الفن أداة لنقل التجربة الفردية والاجتماعية إلى الآخر، وهذا لن يتم إلا من خلال العملية الاتصالية"[1].

فالعمل الفني يعد (منبهwarning) أو مؤثر حسي يولد لدينا جملة من التأثيرات الجسمية والانفعالية، ويستثير فينا بالضرورة انتباهنا وملاحظاتنا النقدية والجمالية.

[1] – منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ-2000م، ص10.

المبحث الأول: آليات التواصل الفني

1. 1- التواصل الفني مفاهيم عامة:

إن عملية الاتصال بين البشر عملية أساسية نحس بها ونفهم من خلالها بيئتنا ويتأنى تبعاً لذلك أن نكون قادرين على التعامل معها أي تأثر فينا أو تتأثر بهما. وليس ثمة سبيل إلى هذا التأثر إلى عن طريق هذه العملية الأساسية:

أ. مفهوم الاتصال الفني:

"ولكي ندرك أهمية الاتصال في الخدمة الاجتماعية ودور وسائل الاتصال فيها، يقتضي أن تتعرض أولاً لمفهوم الاتصال ونتعرف على مكونات هذه العملية والعناصر التي تدخل في مجال الاتصال وأهمية كل منها"[1] .

لقد وضعت عدة مفاهيم للاتصال نلاحظ أن كل منها يؤكد على جانب أو آخر له أهمية في تحقيق عملية الاتصال كما نلاحظ اختلاف هذا المفهوم من تخصص إلى تخصص آخر تبعاً للأهداف التي يسعى العلم إلى تحقيقها.

"إلاّ أن كل المفاهيم تأكد على أن الاتصال عملية حيوية للإنسان والمجتمع، وفيما يلي نعرض لبعض هذه المفاهيم"[2] .

- **الاتصال الفني في اللغة:**

"تعني كلمة الاتصال Communication التعبير والتفاعل من خلال بعض الرموز لتحقيق هدف معين وتنطوي على عنصر القصد والتدبير. وهذه الكلمة مشتقة من الاصل اللاتينيCommunis بمعنى المشاركة وتكوين العلاقة أو بمعنى الشائع أو المألوف. كما أرجع البعض هذه الكلمة إلى الأصل Communon بمعنى "عام أو مشترك" وأي من هذه المفاهيم يوضح لنا أن

[1]– في عبد الله، نظريات الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1 .2006م، ص22-23

[2] – هناء حافظ بدوي، الاتصال بين النظرية والتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية. 2003م، ص130

الاتصال الفني عملية تتضمن "المشاركة _ التفاهم" حول "موضوع _ فكرة" لتحقيق "هدف برنامج"[1].

"ويرجع أصل الكلمة في اللغة العربية إلى الفعل اتصل والاسم يعني المعلومات المبلغة أو الرسالة الشفوية أو تبادل الأفكار والآراء والمعلومات عن طريق الكلام أو الإشارات كما تعتني الكلمة أيضاً شبكة الطرق أو شبكة الاتصالات، وكلها تأكد على أهمية التفاعل والعلاقات الإنسانية بين البشر، حيث وقد عرفها "مختار القاموس" بأنها "وصل الشيء بالشيء وصلاً" بمعنى نقل المعلومات والمعاني والأفكار والمشاعر بين شخص وآخر وبين مجموعة أشخاص لتحقيق هدف ما وغرض معين" [2].

- **مفهوم الاتصال الفني في علم الاجتماع:**

"ومفهوم الاتصال الفني ليس مفهوما حديثاً في علم الاجتماع، قد استخدمه علماء الاجتماع الأوائل وخاصة تشارلز كولي Coly وجون ديويDewey وكانوا يركزون على أنه "عملية اجتماعية تنتقل بها الأفكار والمعلومات بين الناس". وقد وضعت عدة تعريفات للاتصال الفني في إطار علم الاجتماع حيث عرف بأنه عملية التفاعل بين طرفين.. وضرورة من ضروريات استمرارية الحياة الاجتماعية لتحقيق التكامل الاجتماعي"[3].

ب. بخصائص الاتصال الفني:

- **الاتصال له صفة التلقائية:**

مند وجد الإنسان على وجه الأرض وهو يحاول أن يكوّن علاقة وأن يتحدث مع غيره. واخترع لذلك اللغة والإشارات وكافة الألوان التي تمكنه أن يدرك ويفهم ويفكر ويتصل، ولننظر إلى أنفسنا إذا ذهبنا إلى مكان ووجدنا فيه أفاداً سوف نتحدث معهم، "وقد يكون حديث عابر ولكنه يؤثر حتى الصمت واستخدام الحواس "هو لغة" ووسيلة اتصال فعالة ويدل على أشياء كثيرة قد يعجز الكلام عن التعبير عنها"[4].

[1]- في عبد الله، نظريات الاتصال، ص22-23

[2]- المرجع نفسه، ص23

[3]-هناء حافظ بدوي، الاتصال بين النظرية والتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2003م،

[4]- في عبد الله، نظريات الاتصال، مرجع سابق، ص46.

- **الاتصال الفني ظاهرة اجتماعية لها صفة الانتشار:**

يعتبر الاتصال من الظواهر العامة والمنتشرة على مستوى الإفراد والجماعات والمجتمعات، كما يمارس في كافة المنظمات المحلية والإقليمية والدولية،" حيث لا يمكن أن نتصور وجود إنسان يعيش بمفرده أو بعيدا عن الأحداث التي تدور في مجتمعه، كما لا يستطيع الفرد إشباع حاجاته إلا من خلال الاتصال بالأفراد الآخرين، وكذلك الحال بالنسبة للجماعة والمجتمع"[1].

- **الاتصال الفني يعمل على ترابط المجتمع:**

يعتبر الاتصال وسيلة لتحقيق الترابط و التماسك بين الأفراد المجتمع و مؤسساته من خلال مواجهة الشائعات و كل ما من شأنه أن يسئ إلى أمن المواطن و المجتمع،" و هو من دلك يعمل على بث و نقل القيم و العادات و التقاليد و كل ما هو ذات قيمة في ثقافة أو حضارة البلد، ثم العمل على المحافظة على السلوك الجيد و الحرص عليه و دعوة المجتمع إلى التمسك به بما يحافظ على هوية المجتمع و تحقيق الترابط بين أفراده و نبذ السلوك السيئ الذي يضر بالمجتمع، و يجب أن ندرك أن هناك بعض الحقائق التي قد لا ندركها أثناء الاتصال منها أننا لا ننقل المعلومات فقط بل ننقل أيضاً العديد من الرسائل الأخرى"[2].

- **الاتصال الفني يتسم بالجاذبية:**

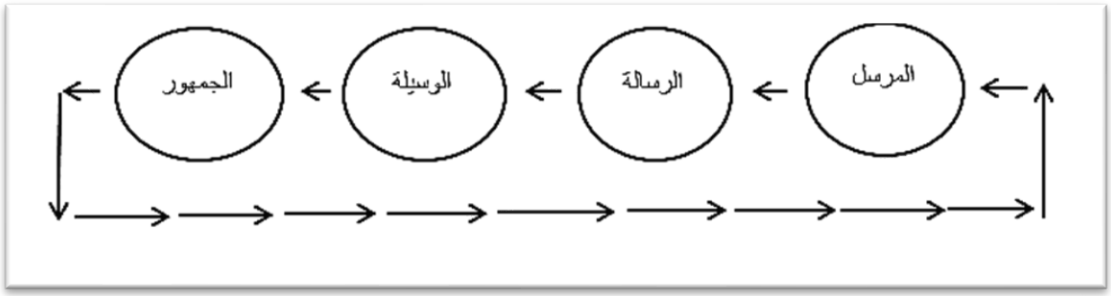
"أساليب الاتصال تعني مختلف الطرق التي تنتقل بها الرموز أو المعاني أو الأفكار بين الناس، وتتراوح هذه الطرق بين الشارات الغامضة غير المحددة إلى القواعد القانونية الصامتة والمفصلة من الكتابة التصويرية البدائية إلى فن الاختزال والتقدم والأقمار الصناعية. وكل هذه الأساليب لها تأثير على أفراد المجتمع "[3].

[1]- المرجع نفسه، ص65.

[2]-، المرجع نفسه، ص65.

[3]- في عبد الله، نظريات الاتصال، مرجع سابق، ص66

"و يطلق على هذا النموذج اصطلاح W.Model لأنه يحدد خمسة أسئلة تمثل إجاباتها عناصر العملية الاتصالية، و على الرغم من أنه نموذج مبسط إلا أنه من الممكن تطبيقه في كافة مجالات الفن و التواصل"[1].



الشكل 76 نموذج الاتصال التقليدي ترجيع الأثر.

والنموذج السابق يشمل:

1. المرسل: وهو القائم بالاتصال.
2. الرسالة: وهي مجموعة الأفكار والمعاني المراد توصيلها أما مطبوعة او مسموعة أو مرئية مسموعة.
3. الوسائل الاتصالية: كالصحف والراديو والتلفزيون والسينما والبريد والملصقات واللوحات وسائل النقل التي تستخدم في نقل الرسالة بالفعالية المطلوبة للجمهور.
4. المستقبلين: وهم الفئات المختلفة للجمهور الذين يوجه إليهم الرسالة الإعلام والاتصالية.

ت. أهداف الاتصال الفني:

ولهذا فإن عملية الاتصال تسعى لتحقيق هدف عام وهو الأثير في المستقبل، حتى تتحقق المشاركة في الخبرة مع المرسل، وقد يكون هذا التأثير موجها إلى أفكاره لتعديلها وتغييرها أو إلى اتجاهاته أو إلى مهاراته التطبيقية.

لذلك يمكن تقسيم أهداف الاتصال إلى:

[1]- المرجع نفسه، ص79

- **هدف توجيهي:**

ويمكن أن يحقق ذلك حينما يتجه الاتصال إلى كسب المستقبل اتجاهات جديدة أو تعديل اتجاهات قديمة أو تثبيت اتجاهات قديمة مرغوب فيها. ولقد وضح من خلال الدراسات العديدة التي أجريت أن الاتصال الشخصي أقدر على تحقيق هذا الهدف من الاتصال الجماهيري.

- **هدف تثقيفي:**

ويتحقق هذا الهدف حينما يتجه الاتصال نحو تبصير وتوعية المستقبلين بأمور تهمهم بقصد مساعدتهم وزيادة معارفهم وتسيع أفقهم لما يدور حولهم من الأحداث.

- **هدف تعليمي:**

حينما يتجه الاتصال نحو كسب المستقبل خبرات جديدة أو مهارات أو مفاهيم جديدة.

- **هدف ترفيهي أو ترويح:**

ويتحقق هذا الهدف حينما يتجه الاتصال نحو إدخال البهجة والسرور والاستمتاع إلى نفس المستقبل.

- **هدف إيداري:**

ويتحقق هذا الهدف حينما يتجه الاتصال نحو تحسين سير العمل وتوزيع المسؤوليات ودعم التفاعل بين العاملين ونشر الثقافة الفنية بين كل شرائح المجتمع داخل محيط المؤسسة أو خارجها.

- **هدف اجتماعي:**

"حيث يتيح الاتصال الفرصة لزيادة احتكاك الجماهير بعضهم بالبعض الاخر وبدلك تقوى الوصلات الاجتماعية."[1]

[1]- في العبد الله، نظرية الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، ط1 .2006م، ص28،29

1. 2: الاتصال في الفن التشكيلي:

ولما كان على الفنانين العرب والمسلمين المساهمة في التغذية تيار الفن التشكيلي العالمي بروافد عربية أصيلة، دون الذوبان الكامل في هذا التيار، كانت قضيتهم الأولى هي البحث عن الهوية العربية الإسلامية، والعمل على تأصيل الفن العربي الإسلامي ليعبر عن قيم جمالية إسلامية لها طابعها ونكهتها الخاصة.

والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ: علم العلامات حيث ان العلامة'sing' تمثل شيء آخر تستدعيه بوصفها بديلا له، والعلامة أو الممثل، شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما.

لذا فان العلامة ثنائية المبنى تتألف من عنصرين أحدهما: المحسوس 'التعبير/الدال'، والاخر غير محسوس 'المضمون/المدلول'.

وصنفت 'الدلالة'في الفن التشكيلي الى نوعين[1]:

أ. الدلالة:

وهي تعني ما صدف المفهوم الذي يمثل مدلولها، اذ تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين'Désignation'، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة للدلالة لفظ معين، بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية الدي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب مثل العلامة 'أحمر' حيث تشير الى لون بعينه وخاصة الى بعض الموجات الضوئية.

[1] – داوود، عبد الرضا بهية، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997م، ص 13.

ب. الدلالة الإيحائية

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، وهي تتصل كذلك بالجانب الانفعالي لهذه الدلالة، فالعلامة ' أحمر' السابقة بوصفها دلالة مصاحبة أو احيائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات الإنسانية وهذا ما نسميه 'بالتواصل في الفن التشكيلي '.

إن الصورة الفنية في الفن التشكيلي والشعر ليست منفصلة عن التجربة والشعور والرؤيا والفكرة كما يقول عز الدين إسماعيل:" وان لا وجود لهذه خارج الصورة الحسية فعندما تخرج المشاعر الى الضوء تبحث عن جسم فتأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم والنحت"[1]، إذن حسب العديد من الدراسات الأجنبية والعربية نجد أن الفن التشكيلي بأنواعه وأشكاله يخدم بشل واضح وصريح العملية التواصلية.

وقبل الاسترسال أكثر في الحديث عن أهمية الاتصال في حياة الإنسان وعن تلك الوسائل التي خلقها من أصل اتصال أنجع وأكثر إقناعا، علينا أن نورد بعض التعاريف لهذه الكلمة المفتاح.

الاتصال Communication: كلمة الاتصال (Communication) مشتقة من الكلمة اللاتينية (Communis) و التي تعني الشيء المشترك، و فعلها (Communicaire) وتعني يذيع أو يشيع[2].

ونجد في موسوعة الاتصال أن مفهوم الاتصال هو عملية خلق علاقة مع شخص ما، أو جعل شيء معين مشترك بيننا وبين الآخر، سواء كان فرداً أو جماعة وبهذا يكون الاتصال عملية مشتركة (Communiquer c'est rendre commun).

وعلى حسب نظر فلاسفة الفن: «الاتصال هو التبادل المقصود، وفي إطار معلوم لرسالة ما، بين قطبين عن طريق قناة"[3].

[1] – كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م، ص 103.

[2]– دليلو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1998، ص17

[3]– دليلو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيرية، مرجع سابق، ص19

و قد عرف "برلسون(Berelson) و ستاينر(Steiner)" الاتصال على أنه: عملية نقل المعلومات و الرغبات و المشاعر و المعرفة و التجارب إما شفوياً أو باستعمال الرموز و الكلمات والصور والإحصائيات بقصد الإقناع أو التأثير على السلوك"[1].

هذا التعريف الذي يوافقهم عليه (جورج لندربرج) إذ يقول: "إن الاتصال هو عملية إشراك نظام معين أو شخص معين يتواجد في نقطة ما، نسميها (أ) في اهتمامات وتجارب شخص آخر أو نظام أخر يتواجد في مكان وزمان مغاير، نسميه (ب)، وذلك باستعمال العناصر المعرفية المشتركة بينهما"[2].

ورأينا هذا يتفق عليه الجميع على حد التعبير "جوديث لازار Judith Lazar": "القوة الاتصالية التي تتمتع بها الصورة يعلمها الجميع، وهذا هو السبب الذي جعل القائمين بالاتصال في أي مرحلة من مراحل التاريخ وفي أي مجتمع كان يلجئون إلى الصور. نعم صحيح أن هناك نقاط اختلاف بين بورتريهات القديسين (المتواجدة في الكنائس) والملتصقات الإشهارية ولكن في كلتا الحالتين الهدف واحد وهو التأثير في الملتقين بفضل القوة الاتصالية الهائلة الكامنة في الصورة"[3].

ولغته التعبيرية الخاصة، ففن التصوير يعرف على أنه "فن التمثيل الشكل باللون والخط على سطح ذي بعدين من خلال الصور البصرية"، ويعرف على أنه تنظيم للألوان بطريقة معينة على سطح مستوى، ويعرف كذلك باعتباره الفن المتكون من التنظيم الخاص للأفكار وفقاً للإمكانات الخط واللون على سطح ذي بعدين، كما يعرف على أساس أنه التعبير عن الأفكار والانفعالات من خلال إبداع بعض الخصائص الجمالية المحددة بواسطة لغة بصرية ثنائية البعد"[4].

إن العقد الاجتماعي والتواضع الاشاري يرمي إلى إعطاء معنى للعلاقات بين الناس، والمجتمع، نضام من العلا العلاقات بين الإفراد ن وهو يهدف غلى الإنجاب والدفاع وإنشاء التبادلات والإنتاج والتواصل. ويمكن أن نضرب مثلا بدور العلامات واللافتات والأزياء، فهي تحدد الانتماء غلى فئة

[1]- دليلو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيرية، مرجع سابق، ص20.

[2]-Bernard Lamizet et Ahmed Silem, Op. cit, Communication,Ibid, P121

[3]-JudithLazar, Le Sciences de la communication, que sais-je ? (2eme ed,Paris,Pressesuniversitai, Alger, Dahleb,1993,P86)

[4]- شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، 267، (مارس 2001)، ص247-248

اجتماعية ن عشيرة، عائلة، صنعة. ولذا كانت الشعائر والاحتفالات والأزياء والألعاب عبارة عن طرق إيصالية يستطيع الفرد بها أن يعرف نفسه بإزاء الجماعة والجماعة بإزاء المجتمع.

وغدا ما أشرنا بذلك غلى الرسم في صورته البصرية يمكننا تطبيق مصطلحات اتفاقية على الشكل، باعتبار إن الأشكال ما هي إلا خزين صوري عند الإنسان ن وان هذه الأشكال هي وقائع وجودية يمكن تلمسها بالاتفاق مع الرابطة ومع أصل الرابطة أو الإخلال بما هو جمعي في الرسم ودراسة الروابط الفردية " القول " بما هو فردي. بمعنى هل يمكن للرسم أن يقول ما تقوله اللغة أم إن الرسم نفسه خارج اللغة. يتشكل على وفق نظامه الخاص؟

أما الخطاب البصري فهو نسق سيميائي فهو دال يتظاهر ويتفاعل فيه ما هو لغوي بما هو غير لغوي إذ أنه يتشكل من علامات بلاستيكية وأيقونية وأخرى لسانية وتستند هذه العلامات على وحدات صغرى تقوم بنسج عدد من العلاقات فيما بينها لتأدية الخطاب البصري.

ومن هنا لابد أندرك معطيات الخطاب البصري من اللوحة الفنية والصورة الفوتوغرافية الساكنة إلى دينامية الخطاب المرئي مت جسدا في السينما والتليفزيون وفي الصور الثابتة وفي هذا السياق تأكد تجليات الخطاب البصري لابد أن يكون مفعما بتعابير الأفكار الإنسانية وتلقائية مجرية الأحداث.

"يلاحظ في الأقوال المنسوبة إلى بوسان، توازي بين اللغة المتفصلة والرسم، وهو تمهيد لنظرية التمفل المزدوج في اللسانيات" حين يحكي عن الرسم يقال إن حروف الأبجدية تستعمل لتشكيل كلامنا وللأعراب عن أفكارنا مثلما تستعمل ملامح الجسم للتعبير عن شتى أهواء النفس لإخراج ما هو مكنون في الروح وإظهاره إلى الخارج.

ويرى " فاغنر" إن الأدوات المتعددة لأي عمل فني قد تنسق بطريقة تدفع العناصر الافتراضية للاندماج خالقة.

"تأثيرا تركيبيا". وفي ضوء هده المقولة، فان التركيب مبدأ أساس في اللوحة التشكيلية، ذلك أن التجاوز العلامي يعطينا إحساسا تشكيليا متكاملا سواء من حيث الشكل أو الوظيفة.

يصبح القول بأقصاء المعجم أمرا ضروريا، أي التخلص في التركيب العلامي للرسم من قول الواقع، لأننا نستطيع أن نتواصل مع الواقع عن طريق آخر، وبذلك تشتغل اللوحة في ظل تركيب

معين تتنقل العلامة فيه من حركتها الجزئية إلى حركتها الكلية لكي تبني علاقاتها الخاصة، وإن دلالتها الرمزية تعبر عن وحدة عقلية للكون، وليس تحديد العلاقة وإحالتها إلى مرجعها الواقعي، لأنها تحدد جغرافيا العمل ليس بالشكل بل لكونها تشتغل بالتركيب.

فيظهر بدالك توليد جديد، إبداع لعلاقات أيقونية جديدة، أي انه يرتبط بظهور معنى جديد القيمة دلالية وشكلية جديدة بالنسبة لعلاقات موجودة أصلا في الواقع، فيسمح لها بالظهور في سياقات لم تتحقق فيها من قبل.

وعليه فان دراسة التركيب "التوليد" تعني تحديد ما تسمح به قواعد الفهم السائدة أو السيطرة على آليات هدا الفهم والإمكانات التي تسمح للمبدع إنتاج وحدات جديدة واستعمالات جديدة مشتقة من البنية التصورية في ربط العناصر وانجاز جملة "اللوحة". ومن هنا فان سيميولوجيا التركيب تختلف في الرسم سواء كان له منظور واقعي أم لم يكن. إن حجم الأشخاص مثلا لا يحمل المعنى ذاته في لوحات مختلفة ويمكننا أن نقول بشكل عام أنه كلما ضعفت طريقة التمثيل قويت بالمقابل عملية تقنين الإشارات وابتعادها عن مرجعيات الواقع.

إن السياق هو الوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان، وهوية المتكلمين او الفاعلين ...الخ، وكل ما بنا حاجة إليه من أجل فهم وتقويم ما يقال وما يرسم. وهكذا ندرك أهمية سياق حين نحرم منه مثلا، وحين تنقل إلينا المقاصد عبر وسيط وفي حالة معزولة عن السياق الذي يصبح منهجا عاما، ومن دون قيمة. وعلى عكس ذلك يمكن أن تمر الإشارات كإخبار تواصلي لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد، وإن السياق، في ضوء هذه المقولة. هو الغلاف المحيط الذي يحال إليه كي يتمكن الملتقي من إدراك عمل ما.

فالسياق عند يوكابسن هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها فتمثل خلفية للرسالة تمكن الملتقي من تفسيرها. فالرسالة تقتضي اتصالا بين المتكلم والخاطب، قد تكون شفوية أو بصرية أوإلكترونية أو شيء أخر كما أنه -أي رسالة- يجب أن تصاغ بشكل شفرة ما: كلام أو أرقام أورسوم أو كتابة أو أشكال صوتية.. إلخ ويجب أن تشير الرسالة إلى سياق يفهمه كل من المتكلم والمخاطب، البات والملتقي، سياق يمكن الرسالة أن تعني شيئا.

وتحرك الشفرة بهذا الشكل يسهم إسهاما فعالا في بناء السياق الداخلي ونموه وازدهاره، ولكن تغير الشفرة

لو اطّرد وشاع في جيل تتضافر إبداعاته في تكون شفرة تتميز عن سوابقها حتى تختلف عنها فإننا عند ذلك سنكون على مشهد من ولادة سياق جديد ينبثق من محصلة تغير الشفرة الواسع وهذا ما حدث اليوم في تكوين سياق "الرسم التجريدي" في الفن العربي، حيث أنه فن عربي في شفرة خاصة كثرت وشاعت وأوشكت أن تصبح سياقا فنيا جديدا على شفرت التشخيص وطرقة الرسم التي سادت فيه.

إن العلامة الصورية أو الأيقونية نفترض تعبيرا وحيدا لكل دلالة، تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية، والرسم هو المثال المعروف لهذا النوع من العلامات، ومهما حاولنا التوغل في تاريخ الإنسانية فسنجد حتما علامتين ثقافيتين مستقلتين ومتعادلتين هما الكلمة والرس. صحيح أن لكل منهما تاريخه الخاص إلى أن التطور الأحق يؤكد كما يبدو ضرورة وجود هذين النظامين السيميائيين.

ارتبط الخطاب الفني منذ ظهوره بالأعمال اليدوية ولم ينظر له كفن يملك جمالية إلا في اللحظة التي أصبح فيها نشاطا ثقافيا.

يُعرّفه ايليوسيو فيرون:" eliseo veron بأنه نِتاج لمتعة أو نشأة من طبيعة خاصة يجدها الإنسان في بعض تركيبات الإشكال والخطوط والألوان والحركات والأصوات والإيقاعات والصور لكن هذه التركيبات لا يمكن أن تزوده باللذة إلا عندما لا تعبر عن الأحاسيس والعواطف التي تكتنف النفس البشرية"[1].

عرف الخطاب الفني بداياته الأولى كخطاب بسيط يحاول أن يماثل بين الحقيقة والواقع ولم يكن سوى وسيلة للتصوير، "ومحاولة التقليد الطبيعة سواء بتشكيل بعض الأيقونات أو بخط بعض الصور على الكهوف والمغارات، فالهاجس الأول الذي ربط الإنسان بالفن هو الخوف الدائم مما هو غني وسرعان ما تطورت وتيرة الحياة باكتشاف وسائل الاتصال من مطبعة وورق ووسائل اتصالية أخرى حتى نمى هذا النوع من الخطابات وابتكرت له وسائل جديدة في العمل"[2].

[1] - Eugén Véron, Esthétique, Editions Vrin,Belgique , Paris,2007,P23 .

[2] – حمينير مارك، ترجمة شربل داغر، ما الجمالية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ص55.

"وأصبح صاحب هذا الخطاب يبدع ويعبر عما يختلج في نفسه سواء بالتعبير المباشر أو التجريدي، وظهرت له مذاهب توجه أعماله ومن بينها المذهب الكلاسيكي ذو النزعة العقلانية فغاية الفنان وفق هذا الاتجاه هو تجسيد الجمال الخالص المجرد دون ترك أي بعد للغيب أو الخيال في هذا التعبير الفني فالجمال حسب هذه المدرسة هو جمال هندسي لأنه يستخدم الخطوط الحادة والبناء المحكم"[1].

1. 3: التواصل الفني والحرف العربي:

أصبحت الحروفية التي يشتغل عليها عدد كبير من الفنانين التشكيليين العرب والمسلمين المعاصرين، تياراً له ثقله الكمي والنوعي، في الحياة الفنية الحديثة للعالمين العربي والإسلامي، وهي على قدر كبير من التنوع والاختلاف والتفرد، من فنان لآخر، ومن بلد لآخر أيضاً. والتنوع هذا، يطال الشكل والمضمون، والصياغة والفكرة والحاضن والمحضون، إضافة إلى التقانات وطرائق توظيف بنية الحرف في بنية عمارة اللوحة.

"وتيار الحروفية هذا، لا يعيش معزولاً عن باقي الاتجاهات والمدارس الفنية السائدة في هذه الحياة الفنية، بل يتفاعل ويتعايش معها، يدفعه هاجس تحقيق الهوية المحلية، في المنجز البصري المعاصر، خاصة بعد الطغيان الهائل، للاتجاهات والأساليب والتقانات الغربية الفنية، على فنون هذه الحياة"[2]

[1] – حمينير مارك، ترجمة شربل داغر، ما الجمالية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، ص56.

[2] – "ينظر" محمود شاهين، الحروفية والحروفيين بين القديم والجديد، مجلة الكويت، العدد 290، 2007 م، https://hibastudio.com/alhorofiyoon

من المؤكد أن الخط العربي، يعد من أهم وأبرز العناصر التشكيلية القادرة على التجاوب مع الفنان التشكيلي، ومساعدته على استنهاض عمارة تشكيلية متفردة في منجزه البصري، نظراً لصفة الخط العربي الكامنة التي تتيح لهذا الفنان، إمكانيات كبيرة، للتعبير عن الحركة والكتلة.

وإذا افترضنا أن الدال في الرسم هو الخطوط والألوان والعناصر الأخرى أمكن القول إن هذه العناصر في تركيبها تشكل "ضوضاء بصرية" إن صح التعبير لأنها تركيبيا تقع خارج الفن وهي لا تشكل صورة ذهنية معترفا بها "يمكن ملاحظة ذلك في اللوحات التجريدية بشكل واضح".

والحال، فإن دراسة الشكل في اللوحة يساعدنا على تلمس قوانين تبدو دقيقة ويمكن الاستفادة منها في دراسة فن الرسم دراسة علمية. لأنه سيركز الاهتمام على موضوع الرسم نفسه كجنس له خصائص في التعاليق، وإن دراسة الشكل تقودنا إلى فهم المضمون ودلالاته. و الحال أن جميع العلاقات التي تؤسس للأشكال و الصور، هي علاقات تحمل في ذاتها أفكارا غامضة يمكن أن تتخذ معاني مختلفة "حسب الموضوع" و طريقة البناء و التأليف، و يمكن أن تنفتح إلى مجالات لا حدود لها من خلال العلاقات المحضة بين الأشياء بدلا من وضع جواهرها سلفا لنتصور أبسط أمثلة : فهنالك في الصورة التجريدية أشكال لم يسبق إن شوهدت أو عرفت و حيث ""لا يستطيع التمثيل" أن يتدخل كنفوذ منظم، فعلينا أن نميز و جود مصادر نفوذ منظمة أخرى إضافة إلى التشابه و هي مصادر نفوذ تصبح بدونها صورة التجريدية، سطحا لا شكل له.

الحرف العربي الذي يمثل العنصر الأساس في العمل الفني يتضمن كل المعاني و الدلالات فالحروف العربية تعددت اشكالها و تنوعت استخداماتها في مجالات عديدة، و كان أصلها خطين أساسين هما اليابس و اللين، اليابس الذي يمتاز باستقامة حروفه و صلابتها، و اللين أو المقور الذي يكون الخط المنحني أساسا في تكوين شكله، و تفرع من هدين الخطين جميع الخطوط الأخرى التي تعد بالعشرين، فكان منها الخط الكوفي الذي يمتاز باستقامة تراكيبه فنجد فيه الخطوط المتوازية عموديا و أفقيا و نجد فيه الخطوط المتقاطعة التي تكون أشكال التشابك و الضفائر، و نجد فيه الخطوط الملتقية لتكون أشكالا هندسية، هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على صرامة الفن الإسلامي الذي انتشر في العالم ككل ويؤكد مدى تأثر المناطق التي استقبلت هذا النوع من الفنون، يعني الحرف العربي له دور كبر في تجسد العملية التواصلية بين شعوب العالم.

"والخط العربي أصبح فنا بعد نشأته وتطوره فنحن نعجب بالخط الجميل مهما كان نوعه، كما نعجب بلوحة زيتية، أو منظر طبيعي جميل، وعند البحث في الفن لابد من دراسة الفنان الذي أبدعه، وينبغي أن لانهمل تطور أشكال الخطوط مع مرور الزمن وتعاقب الأجيال"[1]، حيث نجد أن لكل منها مميزات تشكيلية خاصة تختلف حسب اختلاف الانتماءات العرقية التي تساعد إلى حد كبير العملية التواصلية.

مثلا: إن عدم معرفة الجوانب اليسيرة من الحرف العربي ودلالاته في اللوحة الخطية المعاصرة بين المشرق والمغرب الإسلاميين الذي يطرح الاستفسارات، التي تضع الباحث والمتلقي أمام مفارقات أو تناقضات أو تطابقات وتجانسيات، كما سيثير ردود انفعال، لذلك لا يمكننا أن نجرد الأفكار الفلسفية تترك صداها في تكوين هذه الذات كما لا يمكننا أن نعامله معاملة مسطحة بل نرده الى ذلالته الأصلية بوصفه أشبه ما تكون رؤية مدهشة تدخل صيرورة العالم.

وهناك شيء آخر والمتعلق بالأسلوب، الذي يفصح عن موقف مجرد، إزاء الأساليب الأخرى في مجال الرؤية الفنية و الأسلوب الفني للتعبير عن الفكر الحضاري الأصيل المتمثل بالحرف العربي، فعلى هذا المنظور يصبح لتأريخ الحركة التشكيلية في المشرق والمغرب الإسلاميين مضامين و أشكال ونتائج و إنجازات، بعدما كان تأريخ المشرق المقروء من خلال الشهادات و الأعمال و الأفكار والمواقف الأصيلة، فهو ليس تأريخ للأرض و لا للأنهار و لا للشمس، الانسان الذي ينبثق من كتلة العالم من دون تعادل ولكنه سرعان ما يمثلك شروط وحدته و خصوصيته، فيعيش حضوره الكامل في ساحة الوجود، ضمن وعيه الخاص بالعالم.

ان الدلالة تحيل الى أن الأشكال و المفاهيم ال توجد مستقلة بل أن دوالها و مدلولاتها هي كيانات علائقية ناتجة من نظم الاختلاف بين المغرب والمشرق الإسلاميين، و بهذا يمكن للسيميائية أن تقدم فرعا معرفيا تحليليا يجمع في منظور شامل سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير و تحليل العلامات، و حصر عمليات توليد الدلالة في نطاق نفسي

[1] – عبد السلام أيمن، موسوعة الخط العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م، ص 27.

و ذهني، "وافتراض 'سوسير' أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم و الصورة و في الرسم لا تكون كذلك لأن متاحف الفن و اللوحات المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها الصورة الذهنية وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد و على هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد المدلولات الألوان يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة، فالعلامة داخل اللوحة الخطية المعاصرة علامات أيقونية فهنالك دائما شكل بصري معين يمكن عزله أيقونيا أو مؤشريا لا رمزيا"[1].

كما توضحت القيم للتجريد و اتخذت طابعا هندسيا مستقلا وبرزت مكانة الخط في استخداماته التعبيرية و التجريدية بل و التكعيبية في المجال الفني ما جعل بعض الفنانين الأوروبيين يستخدمونه كعنصر من عناصر العمل الفني، "أمثال 'بيكاسو، كاندنسكي، بول كلي، و الفنان المستقبلي مارنيتي' وهو في شكله الكتابي أي كحرف، و في النص الثاني من القرن العشرين اكتشفت أهمية الحرف العربي نفسه بوصفه عنصرا زخرفيا تكوينيا في العمل الفني و أخذ ليس الفنان الأوروبي بل الغربي على عاتقه لأول مرة في التاريخ الحديث مسألة التطوير قيمة هامة من القيم حضارتنا الحرف ممثلها الشرعي من أجل مواكبة النهضة الفكرية في العالم و في سبيل الكشف عن قيمة الحرف الروحية و المادية معا بواسطة التعبير الحروفي، كما تظهر استعمالات الحرف العربي"[2]، فتنوع قيم الحرف العربية الروحية والمادية معا بواسطة التعبير الفني، "كما تظهر استعمالات الحرف العربي وتنوع أساليبه لدا بعض الفنانين الأوروبيين، فكان السفير التشكيلي للعالم اللغوي، وفي الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته 'بالتلصيق collage' أي الصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع آخر، ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من الظواهر التي تعني بتحويل عملية التعبير الفني مند مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود"[3]، ليس في العالم العربي والإسلامي فقط إنما في العالم بأسره.

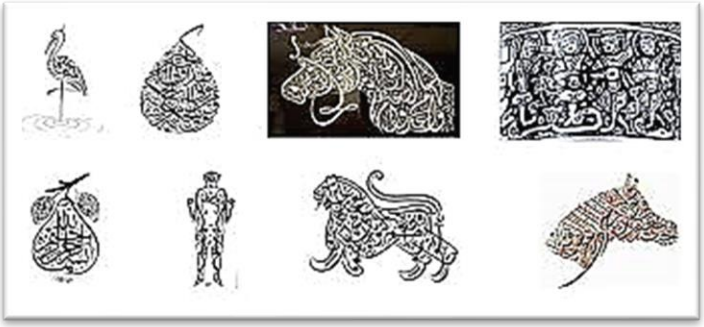
و يمكن القول بأن: أي عمل فني تدويني يتعلق بالخط بوصفه وسيلة لغوية لابد أن تكون هنالك نتائج يتغلب فيها أحد المحاور لينعكس في الأسلوب الفني، و أن معرفة نقاط القوة و الضعف

[1] – إيمان خزعل، عباس معروف دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد22، العدد7، 2014م، ص1520.

[2] – آل سعيد شاكر حسن، الفن يستلهم الحرف، جريدة فنان اليوم، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، العدد7، 1976م، ص 7.

[3] – إيمان خزعل، عباس معروف، دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص 1528.

هي التي ترتبط بمدى تحمل الفنان الذي استلهم الحرف بإبداعاته بما يتلاءم مع هذه المحاور الثلاثة وأن توظيف هذه المحاور لدى عدد من الفنانين العرب الذين استخدموا الحرف العربي في لوحاتهم كتكوين وتعبير فنيين، "وبدت اللوحات الخطية في بعضها على شكل تكوينات حروفية تعطى مجموعة الحروف و الكليمات على شكل تصميم كهيأة حيوان أو إنسان أو فواكه بحركة معينة كذلك عملية التكرار الكليمات و الحروف في اللوحة وهي محاولات ما تسعى لأن تستقيم في راية واضحة عند بعض الفنانين في السنوات الأخيرة"[1].



الشكل 77 من أعمال الخطاط حسين أحمد يوسف سعيد[2].

وتتضح الدلالة في العمل الفني من خلال الألوان أو الأشكال أو العناصر التكوينية الأخرى، إذ أنها تعني بالغرض المقصود من الشيء وجود حسى، و الذي يمكن أن يكون و حدة تصويرية تحمل معني معينا، "و تشير إلى فكرة قد تكون مجردة، فعلم الدلالة يدرس المعنى، و موضوعه يكون أي شيء، وكل شكل يقوم بدور العلاقة والرمز، و وفقا لذلك فإن الدلالة تهتم بمعاني الأشكال أي الرسومات واستيعابها، حيث يمكن لأي فكرة أن ترتبط بعلامة تجسدها وتعبر عنها ، و في الفنون البصرية يكون الشكل هو الموصل للمعنى، و الذي يحمل الفكرة و يعبر عنها من خلال تشكله وعلاقاته المكونة، وبذلك فان الوحدات التصويرية يمكن أن تكون علامات و رموزا تعبر عن مضمون معين، و المعنى هو القدرة أي نوع من الأشكال البصرية و إمكانية التعبير عنها حسيا"[3].

[1] – إيمان خزعل، عباس معروف، دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، مرجع سابق، ص 1529.

[2] – أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، مرجع سابق، ص34.

[3] –"ينظر"محمود شاهين، الحروفية والحروفيين بين القديم والجديد، مجلة الكويت، العدد 290، 2007 م، https://hibastudio.com/alhorofiyoon

المبحث الثاني: رحلة الحروف العربية إلى بلاد المغرب الإسلامي

قال الرسام الإسباني بيكاسو: "إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها وجدت الخط الإسلامي سبقني إليها." والنقطة التي أراد الوصول إليها هي الحركة والتناغم الجمالي في اللوحة المرسومة. الحروف العربية هي جزء مهم من التراث الحي للأمة العربية، انتشرت بانتشار الإسلام وبرزت أصالته بقابليته للتطور والإبداع، فكل جيل يحمل ما ابتدعه الأسلاف من فنون ليضيف ويجمّل وينتج مخرجات حروفية فنية بمواد وتقنيات وأساليب عصرية.

ولم يقتصر هذا الفن على الخطاطين والآيات القرآنية والزخارف الإسلامية التقليدية بل طالته يد الفنانين التشكيليين وتم دمج الفن التشكيلي بالحروف العربية ليخرجوا بالفن الحروفي ويبدعوا في تطعيم لوحاتهم وتكويناتهم الفنية بالحروف العربية، وفي السنوات الأخيرة أصبح فن الحروفيات طاغي ومنتشر بشكل كبير جداً في الساحة التشكيلية العربيةالإسلامية وخاصة المغاربة، وظهرت لهذا الفن أسماء رائدة اعتمدت بأساليبها الخاصة في إحداث ثورة في الساحة التشكيلية المحلية العربية والعالمية، وبات لتلك الأسماء والفنانين تلاميذ ومنتمين يتبعون نفس الأسلوب الفني.

لقد شكل الخط العربي في المشرق والمغرب وسيلة هامة لتحقيق التواصل ونقل المعارف، وقد اتخذ مسارا جماليا من خلال أسلوبه الفني الذي يقوم على التحاور بين اللون والخط والرمز، الذي يحفظ للأشكال بنائها، ويطوع جوهر الشكل لديها، ويتجه إلى شحن المفردات بتعبيرات متنوعة ودلالات متعددة عن طريق تحوير الوحدات التشكيلية وادماجها في نسق جمالي، انطباعي أحيانا وعلمي ومنطقي أحيانا أخرى في مدركاته البصرية، يستند إليه شكل الحرف لخدمة الشكل الجمالي، فهو يروم جماليا وبلاغيا مختلف القيم البصرية التي تعتمد جمالية الأشكال الخطية، استنادا إلى الحقيقة التواصلية للخط، والحقيقة الجمالية للأشكال الخطية التي تستبطن تفاعلات ضمنية التقوسات والمنحنيات وغيرها، مما يعني أن التفاعلات الضمنية مع أشكال الحروف مفردة ومركبة ومع الأشكال الخطية هي السبيل القويم لفهم الحقائق الجمالية والتصورية وإدراكها، حتى تبزغ واضحة المعالم.

2. 1: عوامل انتشار الحرف العربي:

لما جاء الإسلام ودعا بقوة إلى العلم والكتابة والتأمل والنظر في الخلق والنفس، وفي السماء وما فيها، وفي الأرض وما يحيط بها وما تكتنزه ضمن إطار وضوابط للمعطيات الفنية سواءً في الشعر أو الرسم أو غيرهما، راح المبدعون والمهتمون بهذا الفن العربي الإسلامي في هذا الفن يتألقون في أشكال الفن التشكيلي ضمن هذه الأطر والضوابط، وكان الخط العربي في الميدان الفسيح لإبداعاتهم وانتاجاتهم في أشكال الخطوط ورسومها، والتشكيل والتنقيط والزخرفة وما إلى ذلك.

ولقد كان لاتساع الدولة السلامية، واتصالها بشعوب وحضارات الأمم الأخرى في عهد الدولة الأموية والعباسية وفي بعدها من الدول الإسلامية، وكذلك السياحة والاحتكاك الذي يتم من منطقة إلى أخرى في الداخل أو الخارج، وتشجيع الخلفاء والأمراء للمبدعين فيهذه الفنون، أثر كبير على القدرات الفنية والإنتاجات المتنوعة، ضمن احتفاظها بالنمط الإسلامي المتميز، حيث اختفت رسوم ذوات الأرواح وتصاويرها ونحتها، وتركزت بذلك الجهود الفنية الإسلامية وفي مقدمتها الخط العربي على ميادين أخرى مثل التشكيلات الزّخرفية وغيرها، وعلى أنواع الألوان كما أن ذلك انعكس في الشعر والنثر والذي اتّسم بثمرة الإبداع البشري ذوقاً وعبارةً ووصفاً وخيالاً، مما خلّف لنا كماً هائلاً ونوعيات متميّزة شاهدة إلى يومنا الحاضر في كل من الكتابات للمصحف الشريف، ولسنة المطهرة، وعلى على أستار الكعبة الشريفة وجدران المساجد ومنابرها، ومداخل القصور والأواني ودواوين الشعر والنثر، وغير ذلك الكثير.

وفي العصر الحاضر، "ومع التقدم العلمي والتكنولوجي والانفتاح العالمي، أصبحت معالم الفن التشكيلي العربي الإسلامي والخط العربي بشكل الخصوص ميسور الانتقال، تصويراً واستنساخاً ونفلاً ومحاكاة، فكان هذا دافعاً للخطاط والفنان التشكيلي المسلم لإظهار إنتاجه وإبداعاته، مع القدرة وتتابع التجربة الحضارية جيلا بعد جيل"[1].

"لقد كان لتوسع الرقعة الجغرافية للعالم الإسلامي ودخول غير العرب في الإسلام دور كبير في الرقي بالخط العربي وتعدد أشكاله وأنواعه، وهذا ما أسهم في ترك بصمات هذه الشعوب في هذا

[1] – منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، مرجع سابق، ص 12.

الفن، فأبدع الفرس الخط الفارسي، وأبدع الأتراك الخط الديواني والرقعة، وأبدع أهل المغرب والأندلس خطوطهم المتميزة"[1].

وبداية من القرن الأول للهجرة أخذ العلماء في القيروان بنشر الكتابة والخط خارجها، وكان خطهم يسمى: بـ 'القيرواني'، وهو الكوفي القيرواني المتأثر بالكوفي العراقي، وبداية من القرن الرابع الهجري بدأ التغيير يطغى على هذا الخط مع الاحتفاظ باستقامة أشكاله، والمغاربة تشبثوا بالخط القيرواني ولم يحاولوا مجاراة غيرهم من خطاطي المشرق في تطوير الخط والابتعاد تدريجياً عن الكوفي، بل أصبح لهم خط مستقل يعرف بالخط الأفريقي يستجيب لحاجياتهم أثناء الفتوحات الإسلامية.

كانت الحركة التجارية مزدهرة بين ضفاف البحر الأحمر، ولأن قدماء سكان مصر والسودان، وما كان يسمى بأفريقيا كانوا على اتصال بالعرب وبكل ما يتعلق بالعرب، فقد تقبلوا دعوة الإسلام، ولا ننسى ما كان بين العرب وأهل الحبشة من صلات حتى أن أول هجرة للمسلمين كانت للحبشة.

إن الكتابة المغربية اقتصرت على المصاحف القرآنية وبعض الزخارف الخطية المزينة للعمارة الإسلامية في الساجد خاصة المنحوتة على المرمر. وقد عمل كتّاب المصاحف على انتشارها وبقيت صامدة إلى يومنا هذا.

ويعود الفضل الكبير للمحافظين على هذا التراث الكتابي في المخطوطات الموجودة في المكتبات المنتشرة في مدن المغرب وقراه ولدى المؤدبين والكتّاب والإداريين وعدول الإشهاد، والطموحات متاحة إلى ضبط خاصية هذا الخط وتحديد مقاييسه واستخلاص قاعدة ثابتة لأبجديته العامة، كل حرف على حدة. وهو أمر موكول للباحثين والدارسين معاً.

يقول ابن خلدون:" ثم لما جاء الملك للعرب وفتحوا الأمصار وملكوا الممالك ونزلوا البصرة والكوفة، واحتاجت الدولة إلى الكتابة استعملوا الخط وطلبوا صناعته وتعلّمه وتداوله فترقت الإجادة فيه واستحكم وبلغ في الكوفة والبصرة رتبة من الإتقان إلا أنها كانت دون الغاية والخط الكوفي معروف الرسم لهذا العهد، ثم انتشر العرب في الأقطار والممالك وافتتحوا إفريقيّة و الأندلس واختط بنوا العباس في بغداد وترقت الخطوط فيها إلى الغاية، لما استجرت في العمران وكانت دار الإسلام

[1] – عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مرجع سابق، ص25.

ومركز الدولة العربية، وكان الخط البغدادي معروف الرسم وتبعه الإفريقي المعروف رسمه القديم لهذا العهد ويقرب من أوضاع الخط المشرقي وتميز ملك الأندلس بالأمويين فتميزوا بأحوالهم من الحضارة والصنائع والخطوط فتميز صنف خطهم الأندلسي كما هو معروف الرسم لهذا العهد وطما بحر العمران والحضارة في الدولة الإسلامية، في كل قطر وعظم الملك ونفقة أسواق العلوم وانتسخت الكتب وأُجيد كتبها وتجليدها ومُلئت بها القصور والخزائن الملوكية بما لا كفاء له"[1].

عندما نرى مدى انتشار الحرف العربي فب البلاد العربية وغير العربية والإسلامية وغير الإسلامية، ندرك أنه من أقدس المواد الأولية في الكون سواءً في وظيفته التعبيرية أو التشكيلية أو الرمزية أو الدلالية، وهذا ما يريد الوصول إليه ابن خلدون وغيره من المفكرين العرب والمسلمين المشارقة والمغاربة، نعم يعتبر حلقة وصل متينة إن صح القول بين الماضي والحاضر والمستقبل وبين المشرق والمغرب الإسلاميين.

أ. عامل الفتوحات الاسلامية:

لقد انتشرت الخط العربي بين المسلمين وشاع مع الفتوحات الإسلامية، وتقبَّلتها البلدان المفتوحة مع الدين الإسلامي في مشارق الأرض ومغاربها، وهجرت كتاباتها المحلِّيَّة، وكان أوَّل خروجها من شبه الجزيرة في خلافة عمر رضي الله عنه مع الفتوح الإسلاميَّة، وأوَّل استخدامها بأصولها الأولى التي احتفظت بها بالرسم النبطي في كثيرٍ من صور الكلمات في تدوين المصحف في خلافة عثمان، وأول الافتنان والابتكار فيها في الكوفة في خلافة علي رضي الله عنه، وبعدها أوَّل اختراع الأقلام التي تبعد عن صورة الكوفي في خلافة بني أمية في الشام.

"وعندما توغل الإسلام غربي إفريقية على يد أهل المغرب في القرن السابع للهجرة انتشر الخط متولداً من الخط المغربي في أنحاء السودان، ونشأت مدينة تمبكتو 610هـ، وصارت المركز العلوي الرابع للمغرب وأليها نسب ذلك الخط الذي سُمي بالخط التمبكتي أو السوداني"[2]،

[1] – ابن خلدون، المقدمة (المسمى دوان المبتدأ في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، مرجع سابق، ص 419.

[2] – اياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، مرجع سابق، ص30.

ب. عامل التجارة:

ساهمت التجارة الشرقية بشكل هائل في نشر الحرف العربي بين دول العلم الإسلامي، وهذا من أجل المعاملات التجارية وتسهيل عملية التواصل وتبادل السلع ، ففرض عليهم الخط العربي نفسه وبشدة، كما كان لهذه التجارة الشرقية التي نشطتها الحروب الصليبية، ان لم نقل أوجدتها فأصبحت مركزا بالدرجة الأولى في سوريا خلال القرن الثاني عشر، ولم يكن تأثيرها قليلا على تقدم مسلك التجارة وظهور وسائل جديدة للتبادل المالي والشؤون المصرفية، "ولقد تغذى بهذه التجارة الشرقية الطريق التجاري الأوروبي العظيم في العصور الوسطى، المبتدئ بالبندقية والممتد عبر ممر برنر ثم كولمبيا ومنها يتفرغ ويعرج فرع على لوبيك، الواقعة على البلطيق وينتهي فرعه الثاني ببروغس، الواقعة على بحر الشمال وكان هذا الطريق مزدحماً، على طوله بمدن القرون الوسطية واتحاداتها الصناعية، ولومبارد على امتداد نهر الراين والفلاندوز وشمال فرنسا، وفي نفس الوقت كان هناك خط ملاحة ثابت منتظم عبر البحر الابيض المتوسط لشحن البضاعة أو لنقل الحجاج"[1]، كما كانت البندقية ومارسيليا مركزين لإدارة هذا الخط الآئحي ونظمت الجماعات العسكرية مع أصحاب السفن والمدنيين وشركات النقل البحري لتشغيل هذا الخط واستدعت الحاجات المالية لتجارة الشرق البعيد وتنقلات الفرسان البحريين منهم المقيمين في سوريا إلى ايجاد نضام الأوراق الائتمان والتحويلات المالية، ومنها انتقل الخط العربي بشكل عير مباشر إلى المغرب الاسلامي ثم إلى العالم أجمع.

ت. عامل التظاهرات الثقافية:

تتميز اللوحة الخطية أو الحروف العربية بأنها ذات ماض وتاريخ وأصالة، وهي تستمد من الخط العربي قواعده وقدرته الهائلة على التشكل، وتجمع ما بين الأحاسيس البصرية والسمعية. إنها ثقافة خاصة، تمتلك تأثيراتها النفسية والروحية والعقلية، وتجعل هذه التأثيرات الخطاط صاحب مخيلة مبدعة

[1] – حمزة من المستشرقين، اشراف سير توماس أرنولد، ترجمة جرجيس فتح الله، تراث الإسلام، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972م، ص102.

ومتجاوزة. ولا يزال الخطاط العربي الحق يعتمد على إرثه الفني الحروفي في أعماله التي وصلت إلى العالمية، من دون أن تبتعد عن الأصالة.

عندما يغتني الفنان العربي المسلم بالثقافة الأصيلة، فإنه ينجح في لوحته ويوصل مضامينها إلى المتلقي. وهو إذ يستغل جمالية الحرف في إعادة تكوينه ببراعة، فإنه يكتب سفراً جديداً للحرف العربي على طريق التطوير والخلق. إن الانسجام في تركيب الحروف داخل اللوحة الفنية، والانسجام في اختيار الألوان وطريقة الكتابة وامتداداتها، يجعل منه أداة تعبير فنية ممتعة. ولا يأتي هذا الانسجام إلا من خلال تراكم الخبرة الفنية.

إن هذا النص البصري المقروء الذي يقدمه الفنان أو الخطاط المشرقي، يكشف عن طاقات هائلة في الخط العربي، طاقات فكرية وشكلية، يحملها الفنان التشكيلي، وينطلق بها إلى آفاق أوسع وأشمل. ويقول الفنان والناقد التشكيلي المصري طلعت عبد العزيز: إنه بالرغم من كل الممارسات وأدوات "الرقمنة" والثورة التكنولوجية، ظل الحرف العربي متحدياً بقدرته على المواجهة شامخاً راسياً. وباتت اللوحة ذات الطابع الشرقي الصميم محافظة على تقاليدنا وموروثاتنا الحضارية المكتسبة لتصارع مثيلاتها من الفنون الأخرى، في الصالات والمزادات العالمية.

إن الدلالة تحيل أنّ الأشكال والمفاهيم لا توجد مستقلّة بل أن دوالها ومدلولاتها هي كيانات عقلانية ناتجة من نظم الاختلاف، وبهذا يمكن للسيميائية أن تقدم فرعاً تحليلياً يُجمع في منظور شامل سلسلة كبيرة من الظواهر تستجيب للمعالجة بطريقة مشتركة عن طريق تفسير وتحليل العلامات، وحصر عمليات توليد الدلالة في نطاق نفسي وذهني، "وافتراض 'سوسير' أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة في الرسم لا تكون كذلك لأن متاحف الفن واللوحات الخطية المعاصرة يجب أن تعتمد في تفسيرها الصورة الدهنية وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد، وعلى هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد لمدلولات الألوان يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة، فالعلامة داخل اللوحة الخطية هي علامة أيقونية لأن الحرف نفسه يبدأ بالعلامة الأيقونية ويعتبر دائما شكل بصري"[1]، يؤثر مباشرة على

[1] – إيمان خزعل، عباس معروف، دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد 22، العدد 7، 2014م، ص 1020.

المتلقي الذي تتفاوت درجة التلقي عنده، وذلك راجع إلى انتماءاته العرقية والفكرية التي تؤثر مباشرة بالتذوق الفني.

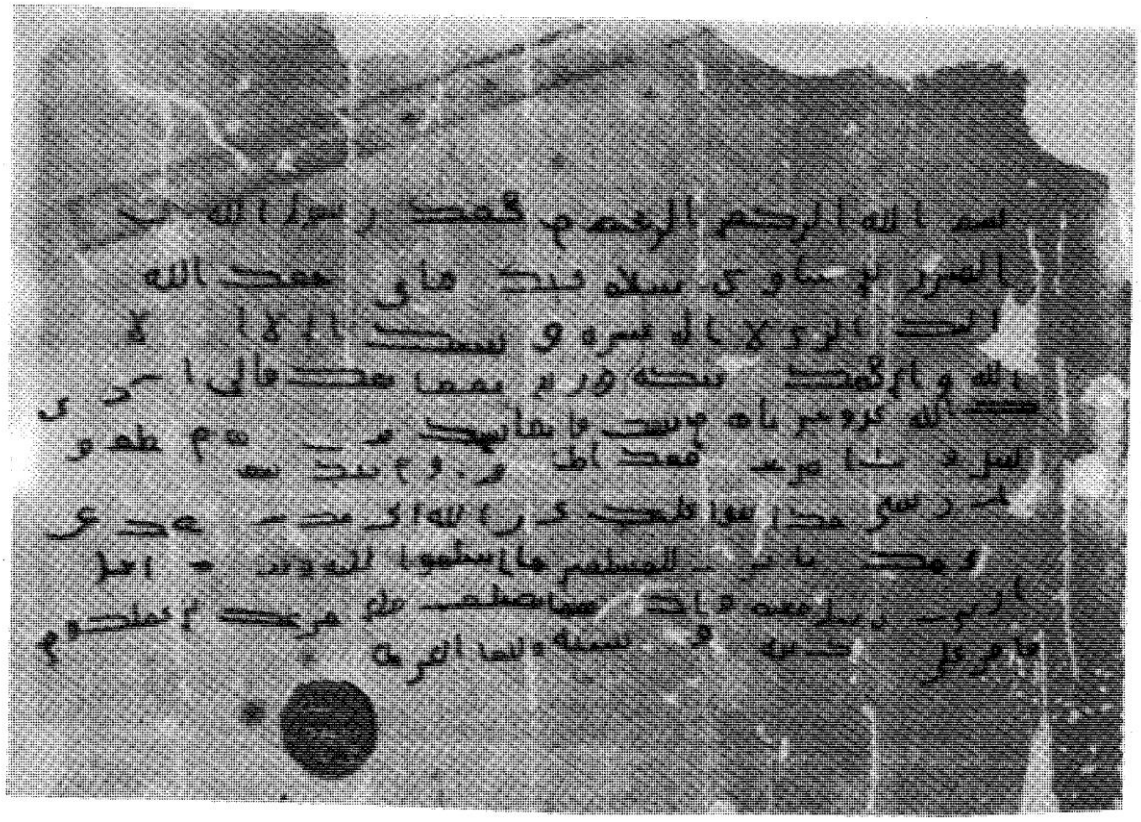
فالشكل الفني بوصفه مؤسسة ثقافية ، اجتماعية يصفها دائما 'سوسير' عن الشكل الطبيعي بوصفه مؤسسة فردية، "وبطبيعة الدليل الشكلي تفصل الصورة العيانية (الدال) عن الصورة الذهنية (المدلول) انطلاقاً من علاقة الاعتباط (المفترضة) بينهما، ودراسة الشكل الفني تفصل بين مفهومين لأدراكها المفهوم التزامني الذي يصف العلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين العناصر بشكل متعاقب في صيغ تاريخية بحيث يحل كل عنصر محل العنصر الآخر، من دون تأليف نضام معين"[1]، فالعلاقة بين اللوحة الخطية أو الحرف العربي وبين الصورة الطبيعية تساهم إلى حد كبير في العملية التواصلية انطلاقاً من التذوق الطبيعي في الإنسان كونه جزء لا يتجزأ من الطبيعة.

ث. عامل الدواوين والمراسلات وتبادل المصاحف:

"لقد كان النبي محمد عليه الصلاة والسلام المعين الأول على نشر الكتابة وتعليمها، إذ كان أمره بعد غزوة بدر إلى عبادة بني الصامت أن يعلم الناس الكتابة وأن عليه السلام وافق على إطلاق سراح كل أسير لقاء تعليمه الكتابة والقراءة لعشر من الصبيان المسلمين وهو القائل: قريش هم الكتبة الحسبة وهم أهل الجنة"[2]، هنا نلاحظ مدى أهمية الخط العربي في القديم والحاصر والمستقبل.

[1] – سوسير، فرديناند دي، عالم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، 1980م، ص 117.

[2] – ناجي زين الدين المصرف، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص222.



الشكل 78 هذا الجزء من صفحة مبكرة من ورقة بردية محفوظة في المكتبة الوطنية في فينا مجموعة دنير أصلها مكتوب بخطين عربي واغريقي نشرت في دليل معرض فينا تحت رقم 189-558 تعود لعهد خلافة عمر بن الخطاب سنة 22هـ نشرها كرهمان.[1]

فإن التخطيط بالخط العربي بلغ أعلى مراتبه في الدولة العثمانية بعد أن بدأ في التراجع بالمشرق العربي. ولهذا فإن أشهر الخطاطين كانوا عثمانيين، في الحقيقة، انتشرت مقولة شعبية ذلك "أن القرآن ظهر في مكة، وقُرِئ في مصر، وكتب في اسطنبول". إن العثمانيين لم يكون جزءا من تحسين وتطوير الخط العربي الذي ورثوه من العرب والفرس فقط، بل أضافوا أيضا عددا من الخطوط إلى عالم الخط العربي[2].

[1] – ناجي زين الدين المصرف، موسوعة الخط العربي، مرجع سابق، ص223.

[2] - Lings, Martin. The Quranic Art of Calligraphy and Illumination. London, 1976, p98.

2. 2: هجرة الحروف العربية الى المغرب الإسلامي:

العربي كان مرتبطا بالقرآن الكريم وجمعه، والسنة النبوية وتدوينها، فطوروا رسمه عبر العصور، وفرعوا أنواعه، وخالفوا بين أشكاله، وعددوا أقلامه، وأبدعوا في رسم حروفه، وتمايزت خطوط المغرب عن خطوط المشرق، فأضفوا جمالا ورونقا وبهاء على النصوص المكتوبة والمنحوتة، وزُينت به المساجد والصوامع والقباب والجدران، وكُتب بها على النقود، والأواني، إلى أن جاء عصر اللوحات. هذا الدور المهم والمتميز للحرف العربي، في التشكيل والتعبير، ليس جديداً أو طارئاً، في الفنون العربية الإسلامية، وإنما يعود إلى أمد بعيد، إذ طالما حاول الخطاط العربي والمسلم تسخير هذه الوسيلة لإحياء القيمة الجمالية التشكيلية التي تتمتع بها. والخط العربي، من جهة ثانية، ليس مرآة تعكس العالم المرئي، بل هو عالم يحكمه منطق تشكيلي داخلي. على هذا الأساس، يرى بعض الباحثين الجماليين أن الحروفية العربية بدأت مع جماعة البعد الواحد في العراق. فهذه الجماعة، شكلت أول مدرسة حديثة، اهتمت بإدخال الحرف العربي في عالم الفن التشكيلي المعاصر، وقد تمكنت هذه الجماعة من تطويع الحرف العربي، وإبداع مجموعة من الأعمال الفنية التشكيلية الحروفية الجديدة، وزعوا فيها الكتل اللونية ببراعة لافتة، وقاموا باستثمار فضاء اللوحة بشكل متقن وجميل ومعبر، ما جعلنا في مواجهة ممتعة، لأعمال فنية عربية السمة، إسلامية اليد واللسان، شرقية الهوى والنكهة، أبهرتنا بتقاناتها العالية، وتوافق وانسجام عناصرها المكونة لها.

توظف خطوطها بأنظمة واتجاهات مختلفة ان ولادة اللوحة الخطية لم يكن لافتا للنظر او عمل يثير الخطاطين لتقليده وذلك نتيجة تزامن ظهورها مع لوحات خطية مثل القطعة او الحلية لقد ملأت الساحة الفنية بلوحات خطية اختلفت تصاميمها باختلاف خطاطيها واتجاهاتهم الاسلوبية والاقطار التي ظهرت فيها ومن الدول التي برزت فيها تركيا العراق ومصر وسوريا وايران وظهرت لوحات خطية كتبت على شكل تكوينات وبنوع واحد من الحط كالثلث الجلي وقد ظلت مرحلة تنظيم الحروف والكلمات ضمن اطارات توظيفية محددة وحسب مالا كان يحقق لها الأغراض الرسالية قبل ظهور اللوحات وتجدر الإشارة الى أن توظيفها في بادئ الامر على العمارة والاواني والعملات وقد ولدت إحساسا آخر لدى الفنان العربي هو إدراك جماليتها وبعدها الزخرفي والتعبيري وقد حدثت عند ظهور اللوحات في بادئ الامر على وفق مساحة او مساحتين يتوظف فيها نوعان من الخط تعول على نظام سطري تحيطها زخارف بسيطة في أشكال مفرداتها وانظمة توزيعها ويرى الباحث ان اللوحة

الخطية لم تصل الى هذا المستوى مالم يكن هناك خطاط له معرفة ودراية بأسرار الحروف وقابليتها على الامتداد لتكوين أشكال ولوحات خطية معاصرة، هذا النوع الذي سيطر مؤخراً على هندسة الحرف العربي باعتباره مادة تشكيلية فخمة، مما جعل الفنانين العرب والمسلمين يهرعون إلى هذا النوع من الفنون التشكيلية، نظراً لطواعية الحرف العربي الذي يُعتبر من أغنى العناصر التشكيلية على الإطلاق، كما استفاد الخطاط من القواعد الاولى للحرف العربي واخضاعها الى مقاسات هندسية وجمالية استمدت تطورها من الفلسفة الاسلامية للحرف العربي وقدسيته لدى الفنان المسلم.

"لقد كان الخط الحجازي والخط الكوفي أصلا تطور الخطوط في المغرب الإسلامي، فتولد من الخط الكوفي العراقي الخط الكوفي القيرواني والذي جاء منه الخط الإفريقي، أما الأندلس فتأثرت بالخط الكوفي الشامي فظهر الخط الكوفي الأندلسي، لتظهر ثلاث مدارس رائدة وهي: مدرسة الخط الإفريقي، ومدرسة الخط الأندلسي، ومدرسة الخط المغربي"[1]، هذا في بعض الدراسات المغربية التي تصف مسيرة أو رحلة الحرف العربي إلى بلاد المغرب الإسلامي.

ومن جهة أخري هناك من يقول أن الخط العربي قد انتقل إلى المغرب الإسلامي مع الفاتحين المسلمين وهو ما تؤكده دائرة المعارف الإسلامية، ويقول "هوداس" لما حمل الفاتحون المسلمون دينهم وشرائعهم إلى سكان المغرب، فرضوا في الحين نفسه، وجوب استعمال اللغة العربية وذلك على الأقل كلغة دينية، وأن البربر الذين لم يكن لهم قط في تلك العهد كتابة خاصة، فقد قبلوا الخط العربي من دون صعوبة، ولا شك أن المحطة الأولى التي حل بها الخط العربي قادماً من مصر هي مدينة القيروان التي تأسست سنة 50هـ، وكانت عاصمة ولاية المغرب والأندلس ومنه انتشر الخط العربي إلى باقي المدن الأخرى في أرجاء هذه المنطقة.

ويرجع أن الخط الذي كان مستخدماً في مدينة القيروان طوال القرون الثلاثة الأولى هو الخط الكوفي، بدليل أن النسخ الخطية للمصاحف السابقة للقرن الرابع الهجري كُتبت بالخطط الكوفي أو الأصح بخط مشتق من الخطوط القديمة للجزيرة العربية"[2].

[1] – عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مرجع سابق، ص 32.

[2] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، مرجع سابق، ص9

ونستنتج من هذا العرض أن الخط الوحيد الذي انتقل مع الفاتحين المسلمين إلى بلاد المغرب هو الخط الكوفي الذي دون به العلماء والنساخون المصحف واستخدمه العلماء في كتاباتهم المشرقية، ولما انتقلوا إلى القيروان مع جملة من الفاتحين كانت منهم طائفة من علماء الكوفية والبصرة، فحملوا معهم هذا الخط ونشروه في القيروان لما صارت الافريقية، ومنا إلى سائر أقطار المقرب العربي وبلاد السودان الغربي[1]

على أن سكان لمغرب اشتقوا خطوطا كثيرة من الخط الكوفي الذي وصل إليهم ونسبوها إلى المدن التي نشأت فيها كالخط القيرواني نسبة إلى مدينة قيروان.

وكان ذلك في عهد دولة الأغالبة التي عرف في ظلها الخط المغاربي تحسنا كبيرا لم يعرفه هذا الأخير من قبل، وبعد أفول مدينة القيروان وانتقال حضارة المغرب إلى بلاد الأندلس، ونشطت في هذه الأخيرة حركة فكرية واسعة، ظهر فيها خط جديد عُرف بالخط الأندلسي أو الخط القرطبي نسبة إلى هذه المدينة التي أصبحت منذ انتقال عاصمة الولاية اليها في عهد الخليفة الأموي' عمر بن عبد العزيز"[2].

ويعد الخط المغاربي بأنواعه وبأشكاله الليّنة والصلبة من لخطوط المهاجرة في العالم العربي والإسلامي، وقد نشأ هذا الخط وعرف تغيرا وتنوعا وارتقاء وتطويرا وعناية من لدن الخطاطين المغاربة، ففي عهد الأدارسة تفرع هذا الخط عن الخط الكوفي وغلب عليه الطابع الشرقي الذي كان يغلب عليه طابع البساطة وعدم الاغتناء، لتكون الريادة بعد ذلك لمدرستين: مدرسة الخط الإفريقي، ومدرسة الخط الأندلسي.

"في عهد المرابطين نجد أن الخط الأندلسي كان منتشرا في الغرب الإسلامي، واستمر هذا الانتشار إلى عهد الموحدين حيث اهتم خلفاء هذا العصر غاية الاهتمام بهذا الفن، مما أدى إلى ازدهار الخطاطة وظهور خطاطين مجيدين مبدعين وقد كان منهم من يكتب بأكثر من خط كالخليفة المرتضى"[3]

[1] – منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، مرجع سابق، ص10.

[2] – عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، مرجع سابق، ص9.

[3] – معلمة المغرب، قاموس مرتب على حروف الهجاء يحيط بالمعارف المتعلقة بمختلف الجوانب التاريخية والجغرافية والبشرية والحضارية في المغرب الأقصى، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع سلا، المغرب، الجزء11، 2000م، ص3748-3749.

"أما في العهد المريني فقد حدث نوع من التقدم للخط الأندلسي، واستكمل الخط المغربي شكله النهائي، وبدا تميزه عن الخط الأندلسي، كما عرف تقدما في العهد السعدي، وهذا يتجلى في كتابة المصاحف والزخرفة والكتابة على القطع النقدية والاهتمام بالوراقة وتعليم الخطوط في المدارس..، ومع مجيء العهد العلوي استمرت نفس أنواع الخط مع تفاوت في الجودة "[1]، يعني وجد الحرف العربي نفسه في أحضان الفن التطبيقي، ليتلقى كل العناية من التجويد والإبداع.

"ثم تراجع الخط من حيث الإتقان، وهذا ما دفع بالخطاط المغربي أحمد بن قاسم الرفاعي الرباطي إلى القيام بمبادرة إصلاحية كما فعل ابن مقلة في المشرق، فألف كتابا في قواعد الخط وصناعته"[2]، يبدو أن الحرف العربي في بلاد المغرب الإسلامي كذلك مر بأوقات عصيبة جعلته يصطدم بالجهل والبداوة والاستعمار.

"جاءت مرحلة الحماية والاستعمار ليشهد الخط المغربي أزمة حقيقية بسبب هيمنة الحرف الأجنبي في التعليم والحياة العامة، ورغم ذلك فإن المغاربة تشبثوا بهذا الخط وعلموه في المدارس، لتظهر سنة 1949م مذكرات تعليم الخط العربي، كما حافظوا على إصدار النقود المغربية بخط الثلث المغربي"[3]،

وهنا تعرض الحرف العربي إلى نكسة أخرى أثرت قليلا في تطوره واستقراره، حيث هاجمه الحرف اللاتيني بسبب الاستعمار الذي أصاب بلاد المغرب الإسلامي... لكن سرعان ما عاد الاهتمام بالخط المغربي بعد الاستقلال، فاستعمل في كتابة الرسائل والظهائر الملكية، وكتب به المصحف الحسني المسبع الذي قام بإنجازه سبعة من الخطاطين المغاربة..."[4]، وبرز مجموعة من أعلام الخط المغاربي، هذا إضافة إلى تنظيم مهرجانات دولية في المغرب الإسلامي ومباريات ومعارض وورشات لفن الخط العربي مما فتح مجالا لمداعبة الحرف العربي والاهتمام به من قبل العامة، فأصبح هذا لأخير متربع على عرش الفنون التشكيلية بلا منازع.

---

[1] – عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مرجع سابق، ص 39-40.

[2] – معلمة المغرب، قاموس مرتب على حروف الهجاء يحيط بالمعارف المتعلقة بمختلف الجوانب التاريخية والجغرافية والبشرية والحضارية في المغرب الأقصى، مرجع سابق، ص3749.

[3] – عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي وتاريخ وواقع وآفاق، مرجع سابق، ص 42.

[4] – معلمة المغرب، قاموس مرتب على حروف الهجاء يحيط بالمعارف المتعلقة بمختلف الجوانب التاريخية والجغرافية والبشرية والحضارية في المغرب الأقصى، مرجع سابق، ص3749.

المبحث الثالث: اللوحة الخطية المعاصرة بين المشرق والغرب دراسة مقارنة

ونحن إذ نقارن الخط المشرقي بالخط المغربي أو اللوحة الخطية المشرفية وباللوحة الخطية المغربية المعاصرتين، لا ننظر الى هذا الأخير من المنظور الذي نظر به المشارقة اليه، بل ننظر اليه من زاوية التاريخ الإسلامي العام لتحديد موقعه، على اعتبار أن هنالك مشكل مفاهيمي اخر حول ماهية التاريخ الإسلامي ومفهومه، إذ يتبادر للذهن لأول وهلة عند ذكر التاريخ الإسلامي، أنه هو التاريخ الدولة الاموية أو الدولة العباسية، أو الدولة العثمانية، أو...أو...أي تلك الدول التي أسس صرحها في القسم الشرقي للعالم الإسلامي، وكأنها شكلت بتشكلها التاريخ الإسلامي العام بمفهومه الشمولي.

أما التاريخ الإسلامي في القسم الغربي للعالم الإسلامي، فلم يرد ذكره الا عرضا، وان كانت تسميته بتاريخ الغرب الإسلامي، من باب التخصيص والتمييز، فهي لا تخلو من الان نفسه من مفهومي: التقزيم والتحجيم، اذ أننا لا نجد بالمقابل عند معظم الدارسين تسمية تاريخ المشرق الإسلامي للدلالة على الواقع التاريخية التي عرفها المشرق، "إلا في حالة المقارنة بينه وبين تاريخ المغرب الإسلامي. وهذا له معطى تاريخي-جغرافي، يتجلى في ظهور الإسلام في شق الشرقي للعالم الإسلامي، ثم انتشاره منه نحو المغرب في مراحل لاحقة، فصارت إنجازات هذا الأخير-المغرب- كما لو أنها قيمة مضافة لما تحقق في المشرق"[1].

فالخطوط وهندستها،" وهو أمر يلزمنا -لا محالة- بدراسة القلم المغربي ومقارنته بالقلم المشرقي وذكرنا للقلم المشرقي -في هذا المقام- انما هو من باب المقارنة، لتأصيل الاختلاف بينه وبين القلم المغربي في شكله ورسمه ووظيفته، وبالتالي محاولة تحديد جدور تلك الاختلافات تاريخيا وكرنولوجيا، من خلال ما أسعفتنا به بعض الإشارات المصدرية المتناثرة هنا وهناك"[2].

وقد أشار ابن خلدون أيضا من باب المقارنة، "إلى أن الخط قد تراجع في المغرب خلال نفس المرحلة تقريبا، وخاصة في المراحل النهائية للدولة الموحدية، حيث يقول: 'حتى إذا تقلص ظل الدولة

[1] – محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد – دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص8.

[2] – محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد – دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص12.

الموحدية بعض الشيء، وتراجع أمر الحضارة والترف بتراجع العمران، نقص حينئذ حال الخط وفسدت رسومه، وجهل فيه وجه التعليم بفساد الحضارة وتناقص العمران... "[1].

هناك من الفنانين التشكيلين الذين يعمدون إلى تمثيل حروف بمجرد شكل، أما في الجانب الآخر هناك من ينجز لوحة فنية لها قواعد وموازين. بغض النظر عن اختلاف وجهات النظر بين الخطاطين والتشكيليين، تبقى محاولة توظيف قدرات الخط العربي في خلق منجز بصري معاصر محاولة مهمة ونبيلة الأهداف والغايات، يجب دعمها ورعايتها ودراستها، لتأخذ أبعادها الكاملة، إن على صعيد اللوحة الحروفية التي تحاول فتح قدرات الخط العربي على فنون العصر، أو على صعيد اللوحة الخطية الكلاسيكية، وأنا في نظري نحن بحاجة للتوجهين.

إن المعاصرة في هذا المجال هي دلالة زمنية على نتائج العصر وذوقه، الأحدث في حركة التيارات الشرقية والغربية الفنية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحويلاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة، وفي هذا فأن لمجموع الاجناس الفنية في الوطن العربي طابع بنائي وجوهري معين، وهي صدى أو انعكاس لحركة الوجود الإسلامي بمختلف علاقاته وأبنيته وفي كل الاختصاصات، وهذا ما يمكن أن تحسه الذات المبدعة للفنان المغربي والمشرقي، والنتاجات الفنية المعاصرة هي دائما التجارب الأحدث عند المجتمع العربي، فالمعاصرة تقترب دائما من مفهوم الفن عند هؤلاء والذي بدوره اليوم يتسم بالجدية والحيوية والحضور.

3. 1: دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان سامي برهان من سوريا:

أما الفنان الحروفي سامي برهان فهو من مواليد حلب – سوريا – 1929، تخرج من كلية الفنون الجميلة في روما عام 1967. درس الفن في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس، اهتم بالخط العربي، وتتلمذ على يد الخطاط المعروف حسين حسني. حصل على إجازة في فن التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة في روما عام 1965، وفي فن النحت عام 1967، ودبلوم اختصاص في

[1] – ابن خلدون، المقدمة (المسمى دوان المبتدأ في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، دار القلم، بيروت– لبنان، ط1، 2004م، ص 529.

صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما. عمل مدرساً لجمالية الخط العربي الايطالي في ماسا كررا عام 1995، أعماله مقتناة من قبل المتحف الوطني بدمشق – ووزارة الدفاع السعودية – مجموعات خاصة لدى العديد من الشخصيات الهامة مثل: الأمير عبد الله بن سعود، الأميرة جوهرة الكبيرة، رئيس مجلس النواب اللبناني نبيه بري، النائب بهيه الحريري، الدكتورة نجاح العطار ورئاسة مجلس الوزراء في سوريا، والدكتورة صالحه سنعر. عام 1963، ابتدأت إقامته الدائمة بإيطاليا حيث لا يزال مقيماً فيها، ومتنقلاً بين عواصم أوروبا والعالم العربي، باحثاً جاداً بين الرسم والنحت والحفر، ومحاضراً عن جماليات الخط العربي في عام 1986، لأول مرة تكلف الأمم المتحدة فنان عربي بتصميم إعلان مكافحة المخدرات، حيث تم تنفيذه كإعلان ثم مغلف وطابعاً وليتوغراف كي تباع لصالح حملة مكافحة المخدرات، وفي العام اللاحق نفذ عمله سجادة تباع لصالح الحملة نفسها، ولتزيين القاعة الرئيسية في الأمم المتحدة في فينا.

وفي عام 1992 اختارت اللجنة الفنية لتجميل مدينة الملك فهد الطبية أربع جداريات من إعماله بارتفاع 18 متر ومجسم جمالي آخر بعنوان (ياشافي)، عام 1992 اختارت لجنة تزيين مطار جده إعماله النحتية والتصويرية لتكون في قاعة الاستقبالات الرسمية في المطار، أقام أول معرض له عام 1960 في فينا في كراديس في فينا. أقام معارض مشتركة عام 1963 – 1969 في العديد من بلدان العالم، عام 1977 شارك في العديد من المعارض الجماعية في أوربا وأمريكا، واسيا، كما أقام مئات المعارض الفردية في ايطاليا ويوغسلافيا والنمسا وسويسرا والدانيمارك والولايات المتحدة الأمريكية. حصل على جوائز عديدة منها جائزة معرض مدينة حلب بمناسبة زيارة المغتربين عام 1949 – 1963 الجائزة الأولى في (سان اليثو رومانوا) بحضور مئة من الفنانين الأجانب. عام 1980 فاز بإعجاب لجنة التحكيم عن مجسمة الجمالي (**قل هو الله أحد**) وتم تنفيذه بحجم كبير قرابة مئة طن من الرخام كي يزين مدخل جامعة الملك سعود في الرياض، عام 1993 منح لقب رائد الفن العربي بمناسبة أول بنبالي في الإمارات.

كانت أعماله تنحاز في تلك الفترة نحو الأساليب التجريدية وظهر بوضوح في المساحات اللونية الكبيرة ضمن جمالية خاصة في خلفيات أعماله، وبدأت أشكاله تتناهى وتغيب خطوط أشكالها الرئيسية في بقع لونية متموجة ومتمازجة موحية بالصوفية والروحية بين درجات اللون الواحد، مع حرية التصرف بين الشكل والمضمون، (تحرر الشكليون إذن من التصوير التقليدي للعلاقة بين

الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم أو أناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني).

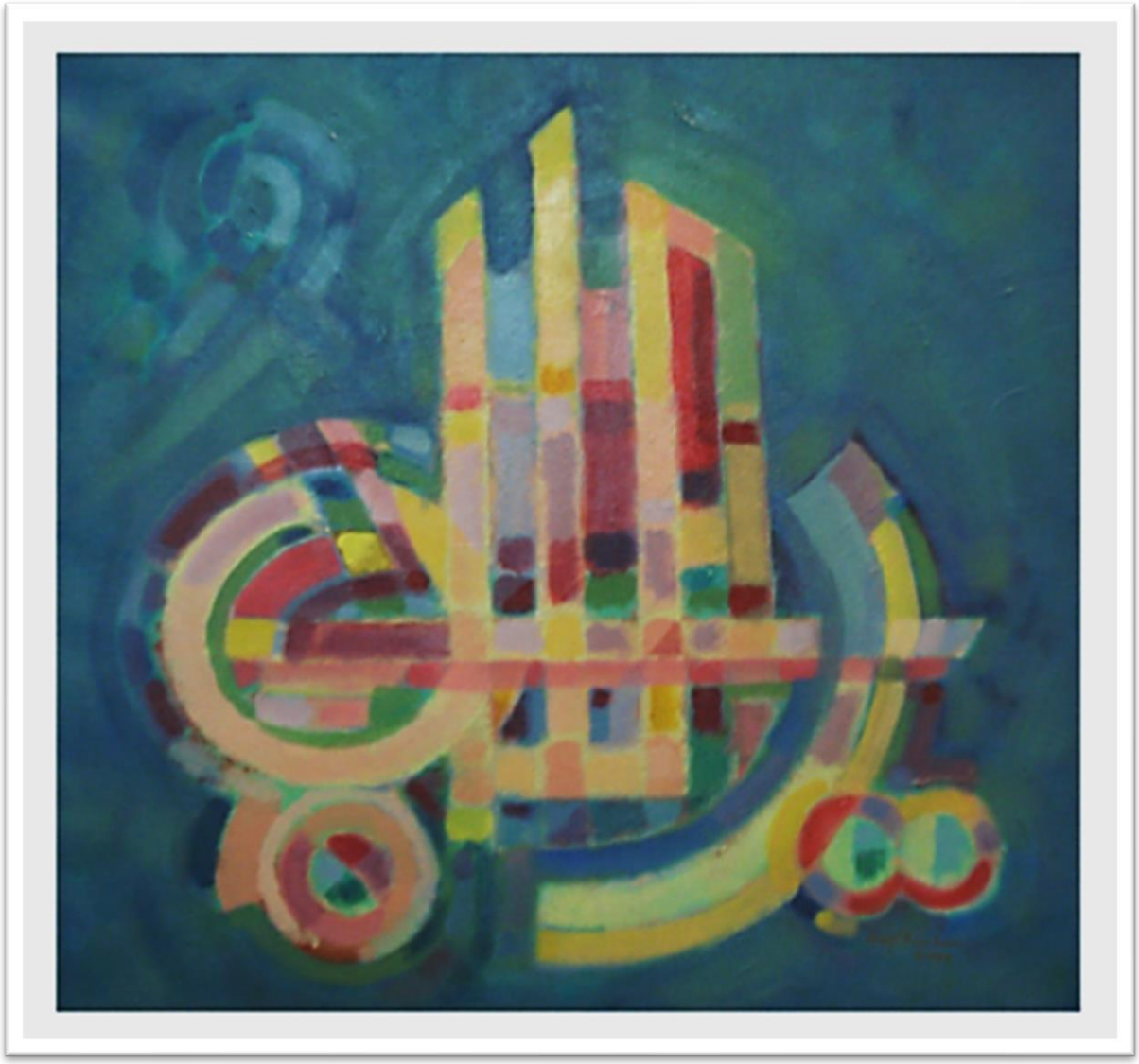
في بداية الستينات تنبه إلى أهمية الخط العربي واستلهامه في العمل الفني فبدأ يزاوج بتقنية جديدة في أعماله بين التشخيص في الشكل والتجريد فيه، مستخدماً الأشكال من الحياة موضوعاً محورياً في أعماله الفنية ومدخلاً معها الحروف العربية، وبدأت الخطوط معالمها تنحسر في هذه الإشكال وتتناهى نحو اللانهاية ضمن مساحات لونية غنية، وبدأ الخط العربي يظهر معها بشكله التجريدي بعيداً عن قواعده وأسسه التقليدية الكلاسيكية في تكوينات اللوحة متفهماً الحرف العربي وإسراره الروحية. وعلى هذه المفهوم الجديد للحرف، قدم معرضه الكبير في صالة الفن الحديث بدمشق في عام 1961 الذي عرض فيه مجموعة كبيرة من أعماله المميزة فيها وعرف في الساحة التشكيلية السورية من الفنانين الذي يتخذون من الحروف العربية مفردة أساسية في أعماله الفنية بأسلوب جديد يستعرضوها بكثير من الإعجاب لنتاجه الفني الجديد، مبرزون الجوانب الإبداعية والجمالية في أعماله. وكان لهذا المعرض الأثر الكبير في حياة الفنان سامي برهان والتي دفعته للبحث ومتابعة تطوير تجربته الفنية الحروفية، بحيث بدأت إعماله الحروفية تتنامى نحو الأفضل لتأخذ شكلها النهائي، بعد ثلاثة عقود من الزمن أمضاها في البحث التشكيلي والفكري للحرف العربي وتكويناته الحديثة والمتطورة، يقول نورين آلان الحداثة (تشير إلى الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية).

يعد الفنان سامي برهان الذي قضى معظم حياته في ايطاليا قد كون لنفسه شخصية متميزة من الهجائية العربية في تكوينها، وعلى مضامين وشعارات حضارية، مستمدة أصولها من التراث العربي الإسلامي، حيث لا انفصال بين الأصالة والمعاصرة، وتتجه نحو مضامين فكرية وتربوية وإنسانية معاصرة حيث كان للفنان استخدامات عديدة وعلى مواد مختلفة فضلاً عن اللوحات الزيتية، حيث قام بتوظيف الحروف بتكويناته وتصميماته في مجال العمارة والبناء المجسم من خلال الكتل النحتية المبنية على الكلمات والتكوينات الحروفية وهي تتحرك في الفراغ بأسلوب معماري معاصر ومتطور، بعد أن قام بتحويرها والتصرف بها من خلال تحريك حروفها ومدها بالاتجاهات التي يراها مناسبة ورسم لوحات بتكوينات حروفية ذات أشكال جمالية مختلفة تعبر عن الكتابة المستخدمة ، وما تؤول

إليه الفكرة المطروقة لقراءة اللوحة والتي تناولت موضوعات روحانية، ربانية ، قد استلهم مضمونها الروحي بشكلها المبدع الجديد والمعاصر. «لابد من التفريق بين مستوى الشكل والجوهر في كل من المحتوى (المدلول) والدال (أو التعبير) والشكل يمكن وصفه بشكل مناسب ومتوافق بألفاظ علمية لغوية، أما الجوهر فيشير إلى بقية الظواهر اللغوية التي لا يمكن وصفها الاّ من خلال قواعد أسلوبية وتصميمية».

وبناءً على ما تقدم في مجمل إعمال الفنان الحروفي سامي برهان يبدو التكوين الحروفي داخل إطار اللوحة، إذ لا ترى له التكوينات المقطوعة أو غير المنتهية، لذا فهو يتجنب الغموض والإبهام، لذلك فكل التركيبات الخطية بأعماله مترابطة بمتانة تكاد تكون خطا مستمراً غير مقطوع يمكنك تحسس البداية والنهاية فيه وتتبع المسار الخطي الكتلي للوحة، فضلاً عن استخدامه للحروف بأشكال معمارية مجسمة ذات تكوينات جمالية تتحرك في الفضاء، أي دخول الحرف معترك البعد الثالث في الفن.(لقد استطاعت الحركة الفنية أن تكتب الغني في الأشكال الفنية، نتيجة لتنوع المصادر التي اخذ الفنانون الحديثون منها، وتفاعلها مع الواقع، والوصول إلى ما هو أصيل مبتكر من الصياغات الفنية عبر الاستفادة من التراث وما فيه، والوصول إلى تحقيق الشخصية الفنية المتميزة).

أ. تحليل أعمال الفنان سامي برهان – سوريا:



الشكل 79 صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.

- **عنوان اللوحة:** يالله.
- **المادة:** زيت على قماش.
- **القياس:** 70 × 70 سم.
- **التأريخ:** 2000 م.

التحليل:

قام الفنان بعمل تكوين حروفي كما في الشكل أعلاه، وهي عبارة (يا الله)، منتظمة في شكلها وتنظيم حروفها المقروءة والمرسومة بشكل غير كلاسيكي أي غير ملتزم بقاعدة رسم الحرف، التي تعتمد الأسس المتعارف عليها، وكان لحركة حروف العبارة إثر واضح بالاتجاه الأفقي وبصورة خطوط مستقيمة وأقواس ودوائر تتحرك ضمن الفضاء المفتوح لـ(اللوحة). وتشكل نسبة أشغال الحروف المرسومة من مساحة اللوحة حوالي 70%. أما علاقات الألوان مع بعضها والعناصر المجاورة لها فهي في حالة التضاد بين الأحمر والأخضر والأصفر والأزرق وإدراك التدرج والانسجام في نفس الألوان والألوان الأخرى، ويبدو واضحاً في خلفية اللوحة (background)، حيث اللون الأزرق هو السائد في فضاء اللوحة بتدرجاته المتعددة، وباستخدام مادة الزيت على القماش قد أكسبت اللوحة شفافية ونعومة، وتبدو السيادة واضحة على سطح اللوحة وهي مكتوبة بالخط الكوفي المربع ، والمحور في بعض حروفه إلى أقواس دائرية كحرف (الهاء، والياء) وتظهر ألوان الأحمر والأصفر والأخضر والبنفسجي قد شغلت معظم الحروف المرسومة، وبحسب طرح فكرة الموضوع وتأويلاته الفلسفية من قبل الفنان لتكمل معنى العبارة (يالله ..تكملتها.. يا غفور.. يا رحيم.. يا حافظ.. يا ستار) تقرأ وتفسر من قبل المتلقي، وللفنان حق الحرية والتصرف لتعطي معانٍ جديدة أخرى، وحسب فلسفته للكلمات اللغوية المرسومة. وقد عبرت هذه الحروف وكلماتها التكوينية المطاوعة عن طريق رموزها العلامية المفهوم الديني والارتباط الروحي لـ(المعبود بالخالق)، وعبر الفنان عن إحساسه وإيحاءاته بريشته المبدعة من خلال استلهامه للحالة وعكسها فنيا على سطح اللوحة بصورة مباشرة وواقعية وبجمالية تكوينية.

الشكل 80 صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.

- **عنوان اللوحة:** الأحلام.
- **المادة:** زيت على قماش..
- **القياس:** 120 × 120 سم.
- **التأريخ:** 2004 م.

التحليل:

اللوحة في الشكل أعلاه رسمت بنفس الأسلوب السابق، نلاحظ التكوين الحروفي لكلمة الأحلام مقروء ومرسوم بصورة منتظمة، وبتداخل حروف الكلمة وتقاطعاتها مع بعضها على سطح اللوحة، تبدو سابحةً في فضاءاتها المفتوحة، كما رسمت بحروفها وهي تقترب من الخط الكوفي المربع وليس وفق القاعدة المنضبطة، حيث الرسم الحر قد أعطى للفنان عنان الحرية في التصرف بطواعية في حركة حروف الكلمة بالاتجاه الأفقي أو أي اتجاه آخر، فضلاً عن الحركة الشاقولية لحروف الألف واللام التي تعني في قراءاتها السمو والعلو والتأمل والمستقبل، وشكلت بدورها نسبة تقريبية 4/3 من مساحة اللوحة أي حوالي 75% ، ويلاحظ أيضا السيادة المرئية في هيمنة الكلمة على مساحة اللوحة المرسومة والمستخدمة فيها مادة الزيت على القماش بألوانها الأزرق والبنفسجي بتدريجاتها وتضاداتها وانسجاماتها مع بعضها من جانب والأرضية (خلفية للوحة) من جانب أخر وكما ظاهرة للعيان، وبعمق فراغي مجسم، أما التعبير الدلالي لها فهو يأتي من خلال القراءة اللغوية وهي يمكن قراءة كلمة (الأحلام) مرتبطة بعبارات أخرى لتفسرها، وحسب قراءة المشاهد للوحة وربطها بمقولات وحكم مأثورة مثلاً (ما تجمعه الأحلام تفرقه اليقظة) ، أو بعبارة (كثيراً ما تعكس الأحلام معانيها) أو بعبارة أخرى (كلمّا كثر الحلم قلّ اليقين)، وقد حاول الفنان برهان أن يشد المشاهد إلى قراءة لوحته بالتفكير في كلماتها بهذه الشاكلة لغرض الوصول إلى الهدف المقصود، وبهذا حقق بفلسفته اللغوية من خلال تكويناته الحروفية المرسومة بالعودة إلى أصولها بقراءاتها المتعددة الدينية والحضارية في خطابها التشكيلي على مستوى اللوحة التصويري .

الشكل 81 صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.

- **عنوان اللوحة:** غرناطة.
- **المـادة:** زيت على قماش.
- **القيـاس:** 70 × 70 سم.
- **التـأريخ:** -----.

التحليل:

قام الفنان برسم تكوين حروفي منتظم ومتوازن وفق الأسس والضوابط التصميمية المتمثل في الشكل أعلاه، كلمة (غرناطة) ، والتي تشغل المساحة الكبرى من اللوحة تقدر بحوالي 80%، وتبدو الكلمة مقروءة وتتحرك في الاتجاه الأفقي والعمودي في آن واحد، ضمن فضاء اللوحة المفتوح بمساحته البصرية، ورسمت بشكل حر خارج عن قاعدة ضوابط الخط العربي ، ولها سيادة واضحة بحجمها ولونها الأوكر القريب من اللون الأصفر، وبنفس الوقت متداخلة في مساحاتها اللونية مع اللون الأحمر والأخضر والأزرق مع ظهور حالة التدرج والتضاد اللوني بين ألوان الأحمر والأخضر وبين الأزرق والأصفر، والمتفاعلة والمنسجمة مع الأرضية المتكونة من مزيج اللون البنفسجي والأحمر والأزرق، كما بدت صورة البروز والتجسيم للكلمة مع الخلفية المرسومة (فضاء اللوحة)، وضمن تقنيات اللوحة، تم استخدام مادة ألوان الزيت على القماش، مما اكسب اللوحة ملمسا ناعماً ذا شفافية عالية من خلال تقاطع مساحات حروف الكلمة بألوانها المتدرجة والمتنوعة، وكان للتكوين الحروفي المرسوم دلالاته الخاصة بقراءة الكلمة برموزها اللغوية والعلامية المؤثرة، فكلمة غرناطة تعني الكثير من التفسيرات منها قول الشاعر :

غرناطة وصحت قرون سبعة في تينك العينين بعد رقاد

وهذا يعطي مفهوماً وقراءة فلسفية جديدة مقصودة للفنان، ومن ثم ليعطي فسحة واسعة من التفكير والتأمل للمتلقي لغرض قراءة العبارة بمعانيها وتفسيراتها المختلفة وحسب ثقافته الفنية والعلمية للتكوين الحروفي العام المرسوم على سطح اللوحة المصورة.

الشكل 82 صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.

- **عنوان اللوحة:** اللهم.
- **المـادة:** زيت على قماش.
- **القيـاس:** 100 × 70 سم.
- **التـأريخ:** 2003 م.

التحليل:

كان لأسلوب الفنان في الشكل أعلاه، مشابها أيضا الأساليب السابقة ومخالفاً لها في بعض التراكيب الحروفية، التي تميز بها في التكوينات الحروفية بشكلها العام، حيث نشاهد عنوان اللوحة (اللهم) كلمة مقروءة بحروفها، ومتحركة بشكل أفقي وعمودية بحركة وقراءة حروفها الصاعدة وهي (الألف واللام) تشتغل ضمن مساحة تكوين عام منتظم ومتوازن بأشكال حروفه التصميمية المكتوبة بالخط الكوفي المربع مع بعض التصرف في نهاياتها، خاصة فيما يتعلق بحرف الهاء والميم، وهذا التكوين الحروفي الذي يشكل نسبة حوالي 60% من المساحة الكلية، مرسوم في فضاء اللوحة المفتوح بشكل منتظم يخضع لقواعد التكوين، وتشغل الكلمة الجزء الكبير من مساحة المربع الأحمر اللون المرسوم على أرضية اللوحة، كما نلاحظ استخدام ألوان الزيت على القماش بكافة تدرجاتها وتضاداتها وانسجامها فيما بينها من ناحية ومع أرضية اللوحة و فضاءاتها من ناحية أخرى، ويبدو ملمسها ناعما فيه نوع من الخشونة في بعض مساحات اللوحة، ونلاحظ أن الكلمة ذات سيادة ومهيمنة في اللوحة في حجمها واستخدام الألوان البارزة منها (الأصفار، الوكر، الأحمر، الأخضر، الأزرق)، أما فضاء اللوحة فكان باللون الرصاصي بدرجة ونصوع لوني واحد، وتبدو دلالات التكوين الحروفي ذات تعبير ومضمون روحي من خلال القراءات اللغوية والفلسفية ، حيث تفسر كلمة (اللهم) بارتباطها بعبارة فتصبح (اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء) آو تفسر بعد ارتباطها بعبارة ..فتصبح (اللهم انك عفو كريم تحب العفو فأعفو عنا) لذلك فهي تعطي الصورة الحقيقية كقراءة فلسفية وتدخل بضمنها عملية تفكيك وبناء التكوين الحروفي ضمن الإطار العام للتكوين الإنشائي في اللوحة.

3. 2: دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان خالد سباع من الجزائر:

الاستاذ الفنان: خالد سباع

هو فنان تشكيلي تخصصه النحت والخط يشتغل على التجربة المعاصرة في الخط العربي، من مواليد 1967/11/27، مدينة عين طويلة، ولاية خنشلة، الجزائر، خريج المدرسة العليا للفنون الجميلة الجزائر العاصمة ومتحصل على شهادة دراسة الفنون سنة 1992، يشغل حاليا مدير لدار الشباب بولاية خنشلة ومن أهم مشاركاته الحصول على عدة جوائز أهمها:

تحصل على الجائزة الاولى في المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي سنة 2015 بقسنطينة التي كانت عاصمة الثقافة العربية كما تحصل كذلك على الجائزة الثالثة في المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي (اسلوب حروفي) الجزائر سنة2014، وتحصل أيضا على الجائزة الثانية في الصالون الوطني الثاني للفنون الإسلامية ولاية باتنة (الجزائر) سنة 2015، بينما كانت الجائزة الثالثة من نصيبه في إطار فعاليات الصالون الوطني الأول للفنون الاسلامية ولاية باتنة (الجزائر).

كما تحصل على الجائزة الاولى من خلال الأيام الوطنية لفن الخط العربي (الطبعة السابعة) ولاية بسكرة (الجزائر). وجاءت الجائزة التشجيعية على شرف تنظيم المهرجان الثقافي الدولي للخط العربي (اسلوب حروفي) الجزائر سنة 2012 ، إضافة إلى معارض و مشاركات في إطار طبعات خريف الجزائر للفنون التشكيلية سنتي 2008 و2014 ، كما كانت له المشاركة الأولى في معرض بسفارة البرتغال (الجزائر) بمناسبة رئاستها للاتحاد الاوروبي سنة 2007 ، وكما شارك في معرض بالجزائر العاصمة في إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007 ، وكان معرض تلمسان من أهم المحطات التي شارك فيها بمناسبة تلمسان عاصمة الثقافة الاسلامية سنة 2011، وكان له معرض فردي في تلمسان سنة 2013 و معرض ثنائي على هامش المهرجان الدولي للسماع الصوفي بولاية سطيف (الجزائر) سنة 2014 .

إضافة إلى العديد من المشاركات خلال التظاهرات والمهرجانات التي تقام على المستوى الوطني الملتقى الدولي للخط العربي بمدينة قابس (تونس) الدورة الخامسة من 24 الى 29 اكتوبر 2017كما كان أيضا ضمن نخبة من الفنانين المدعوين في بنالي (الطبعة الثانية سنة 2018 متحف Bourbon l'Archambault فرنسا.

يعتبر الفنان والخطاط الجزائري "خالد سباع" من اهم الفنانين الذين ساهموا بشكل كبير في تطوير الجانب الجمالي للخط العربي المغاربي، كما له أثر كبير في انتشار التجربة المعاصرة للخط العربي بالجزائر، والدول الإسلامية المجاورة هذا نظراً للقيمة الفنية التي أضافها على اللوحة الخطية المعاصرة، حيث كانت اعماله تتّسم بالروح المغربية التجريدية من حيث الألوان والأشكال وتوزيعهما في الفضاء الفني، كما نرى ذلك بدقة لا متناهية في المنحوتات التي قام بها ولا يزال يعمل على تطويرها إلى يومنا هذا.

هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على شخصية الفنان المرحة في مداعبته للحروف العربية، والتي كانت عبارة عن مادة أولية تشكيلية تجعل هذا الأخير يفرغ طاقاته الإبداعية في هذا المجال (التجربة المعاصرة في الخط العربي).

الشكل 83 صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.

- **عنوان اللوحة**[1]: حروب عربية.
- **المادة:** حبر صيني على ورق.
- **القياس:** 27.5 × 38 سم.
- **التأريخ:** 2015 م.

[1] -منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ-2000م، ص10.

التحليل:

سعى الفنان في طريقة توظيف العلاقات الجمالية بشكل بارز ومميز، وذلك من خلال علاقة التكرار للحروف الحادة وبشكل عشوائي ، ومتتابع ، وخلق ايقاع متناغم بين الحروف النازلة على السطر الوهمي الثالث، اذ تظافر تلك العلاقات بصورة منتظمة وبشكل متناسب في اشغال الحيز المساحي للتكوين، والذي بدوره يشكل نسبة حوالي 70% من المساحة الكلية، إذ من خلال تلك العلاقات وطريقة توظيفها أضفا لنا توازن في توزيع الكتل الخطية بشكل منتظم ومتساو ما بين الحروف والعلامات الاعرابية و المسافات البيض بين الكتل الخطية في تحقيق الانسجام واشغال المكان الفضائي بشكل مترابط، كما سعى الخطاط في توظيف علاقة الوحدة والتنوع في اضفاء علاقة الانسجام ايضا في ما بين المفردات الخطية للتكوين، وذلك في اشغال الفضاءات على جانبي التكوين وتحقيق التوازن في توزيع الكتل الخطية، اذ نجح الخطاط في تحقيق الاشغال المكاني الصحيح وتنظيم الحروف الصاعدة والمتمركزة على الخط الوهمي الثاني مع الكلمات المكتوبة بحجم قلم التشكيلات على طرفي التكوين لا حداث التوازن على جانبي التكوين ، فضلا عن طريقة توزيع الكتل الخطية في الفضاءات ، اذ تم توزيع تلك الكتل على ثلاث مراكز وبشكل عمودي متساوي من خلال استثمار الحروف الصاعدة كما في حروف الاليفات الصاعدة مع اللاّمات الصاعدة على شكل سيوف ورماح، حيث يمكن ملاحظة مما تقدم تحقيق علاقة التوازن الشكلي الغير متماثل لعناصر الحروف فيما اسهمت المساحة اللونية في تعزيز دورها في الأفق، فضلاً عن علاقات التكرار والتطابق والتتابع والتناغم وغيرها من العلاقات الجمالية التي أدت الى اضفاء الطابع الجمالي للتكوين، الخارج منها موجود والداخل إليها مفقود، هي الحرب إذاً دعوا الحروف تلعب لعبتها، أولم تقل العرب قديما أن الحرب لعبة الكبار؟

إن الخطاط خالد السبع في لوحته حروب عربية لعب على إبدال حرف واحد فبدل بين الفاء والباء، بالأخرى لم يبتعد كثيرا عن الفاء في كلمة حروف، ونزع رأس الفاء، وأبقى على جسمها فهي أصلا محمولة على جسم الباء من البدء، كان هذا فحوى عنوان اللوحة التي أبدع في تسميتها فضلا على أنه أبدع في المضمون.

ساحة الحرب عند الخطاط خالد السبع هي حبر على ورق، ضرّجه بمداده المتدرج بين الأسود العاتم إلى الأقل عتمة حتى الرمادي، ذلك ما مكنه من تشكيل فني بديع، تكاد تلمس فيه غبار المعركة الحامية الوطيس بين تشكيلات الحروف العربية التي طوعها كما يطوع الفارسُ الحديدَ لصناعة سيفه، أو كما تُطوَّع أعواد الخيزران لتُصنَع بها عروق الرماح، لابد أن الخطاط في هذه اللوحة استحضر صور المعارك التي وصفها الشعراء العرب في قصائدهم، كمثل المعركة التي وصفها بشار بن برد بدقة عالية وهو ضرير لا يرى، فأنتج صورا لها بين أبيات قصيدته يعجز عنها من هو بصير، المعارك التي تتعالى فيها السيوف والرماح، وتتهاطل فيها النبال كالأمطار، يمكن للخطاط خالد السبع أن ينسج مثلها حتى من متابعة فيلم تاريخي، لكن ما تشي به هذه اللوحة المسماة حروب عربية، تختصر الزمان والمكان في قطعة من ورق وبعض قطرات من الحبر الصيني، هذا الذي روي عنه في أثر أنه أقدس من دم الشهيد، إن قطرات الحبر التي خط بها خالد السبع لوحته الحروفية بهذا الإتقان، تنوب في بعض من معانيها عن وديان الدم الجارية في البلاد العربية التي أنهكتها الحروب، وتنوب في كثير من جوانبها الأخرى عن القرارات الجائرة التي دونت في حق الشعوب العربية التي لم تستفد يوما من حروب جرت على أرضها بأمر من غيرها، فكان المدد بترولها وثرواتها، والجنود يقاتلون بدلا عن أعداء يقررون وراء جدر متحصنين، فكانت أمتنا العربية وقودا لحروب بسلاح العدو، ليتطاحن فيها إخوة أعداء، هي حروب عربية لا ناقة للعرب فيها ولا جمل، لا معنى لها غير موالاة العرب للعجم من حيث لا تجوز موالاتهم، هي حروب كل غنائمها لهم، ولا يستفيد العربي منها سوى الذل والهوان، هي حروب عربية اختزلها الخطاط في عنوانه للوحته، واختزل معها كل مصر عربي تقطع إربا إرَبا بأيدي أبنائه المغيبين، المغفلين الذين لا يدرون ما يفعلون بأنفسهم فهم جاهلون، هذه هي حال العرب في مطلع القرن الواحد والعشرين.

الفنان الخطاط خالد السبع ليس بمنجل ومنفرد عن المجتمع العربي، بل هو يعيش همومه كونه فرد منه، ويعيش همومه ضعفين ذلك أنه فنان لا بد من وجود رأيه في مسائل الأمة، فالفنان ليس من العامة التي عليها الإتباع، بل هو من علية القوم الذين يؤخذ بآرائهم في المسائل، وكان لابد يوما من الأيام أن يلقي ما بيده ليعبر عما في فؤاده، فخرجت من يده حروف سوداء، عربية لا عوج فيها، ليلفظ ما لم يستطع كتمانه، وما لم يستطع على حمله صبرا، يكون الفنان قد حمل هذا الهم في جوفه أياما بل وشهورا حتى، وقد تكون سنينا عدة، لأنه طال الوجع، إن وجع المرأة ينتهي بعد وضع حملها

لكن وجع الهم الذي يحمله من يفكر على شاكلة خالد سبع، لن ينتهي بعد وضعه في لوحة فنية، أو منتج وإنما يوضع ليكبر هذا الهم في فكره، فلا تهدأ له نفس حتى تنتهي الحروب العربية، لتبقى الحروف العربية معبرة عنها في كل وقت وحين، فإن انتهت فهي توثق التاريخ، وإن لم تنته فهي تمارس معها التأجيل الدائم لقراءتها على أكمل وجه، لا بل إن الحروف العربية حمالة أوجه، فلا حصر لقراءاتها إلا تبدل الأرض غير الأرض.

الشكل 84 صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.

- **عنوان اللوحة:** هجرة الحروف.
- **المادة:** حبر صيني على ورق.
- **القياس:** 29.5 × 47 سم.
- **التأريخ:** 2015 م.

التحليل:

هنا كانت الطريقة استعملها الفنان في الشكل أعلاه، مشابها نوعا ما الأسلوب السابق ومخالفاً له في بعض التراكيب الحروفية، التي تميز بها في التكوينات الحروفية بشكلها العام، حيث نشاهد عنوان اللوحة هجرة الحروف العربية، وهذا الشيء هو الذي أثار انتباهي إلى حد كبير، فكانت التركيبة الحروفية في حالة حركة بشكل أفقي وعمودية محاكية لهجرة الطيور، تشتغل ضمن مساحة تكوين عام منتظم ومتوازن بأشكال حروفه التصميمية المرسومة والتي تشغل 50% من المساحة الكلية، وتبدو الحروف غير مقروءة وتتحرك في الاتجاه عمودي علي شكل طيور في فصل الخريف ضمن فضاء اللوحة المفتوح بمساحته البصرية، ورسمت بشكل حر خارج عن قاعدة ضوابط الخط العربي ، ولها سيادة واضحة بحجمها ولونها السائد، ويبدو ملمسها ناعما فيه نوع من الخشونة في بعض مساحات اللوحة، ونلاحظ أن الكلمة ذات سيادة ومهيمنة في اللوحة في حجمها واستخدام اللون البارز.

وُفِّق الخطاط خالد السبع في إنجاز تداخل غرافيكي بين الحروف والطيور التي من المرجح أن تكون غربانا في موسم الهجرة، هذا المنظر الذي طالما تكرر كل عام في الجزائر وفي بلدان أخرى عربية وغير عربية، لابد أن انطباع هذه الصورة المألوفة لدى من يراها من العامة... لكن سؤال الدهشة يتملك الفيلسوف أو المفكر، أو يثير فضول العالم، كما يجيش وجدان فنان دون غيرهم من الناس، فالخطاط خالد السبع لم يقع في مصيدة الاعتياد، ذلك أنه لم يعتد بعد على صورة هجرة الطيور، كل موسم فهي قد أثارت فيه الدهشة وجعلت منه ينسخ هذه الصورة العابرة، إلى لوحته الخطية، ويتساءل ما يمكنه أن يفعله بمثل هكذا منظر، وهو الذي أخذت الحروف منه كل دقيقة ولطيفة في حياته، فصار الحرف العربي متنفسه، وملاذه بين تكاثر الموجودات حوله، فالحروف هي الأمة التي آمن بها،

والخط هو نبيها الذي بث فيها اليقين، وبث فيها أن تهجر الهجرتين كما هاجر المسلمون الهجرتين أيضا، فقد هاجرت الحروف من المشرق إلى المغرب، تارة ثم هاجرت من المغرب والمشرق إلى جميع بقاع العالم، فصارت تكتب بها اللغات العربية والأعجمية، فكانت هاتين الهجرتين بمثابة هجرة واحدة في الجانب الإيجابي، بيد أن الخطاط خالد السبع، قال في تسميتها الأولى " سيأتي اليوم الذي تهاجر فيه الحروف" بينما الهجرة الثانية هي المقصودة أوليس الحرف العربي اليوم في البلاد العربية مهجور جملة وتفصيلا، فلا عربيا صار اللسان الناطق، ولا عربيا صار الحرف المكتوب، وصارت اللغات الأجنبية في البلاد العربية لا يسمع إلا صداها، والمتكلم باللسان العربي منظور إليه بعين الاحتقار.

الفنان خالد السبع وضع يده على الجرح مباشرة، هذا الذي جعل من الحرف العربي شغله في حياته حتى مماته، لاشك أن الحرف العربي ما فتئ يزوره حتى في منامه، لذلك فهو يعيش هموم العربي في حله وترحاله، ويحمل على عاتقه هم الخط العربي، أليس خالد السبع يرتحل إلى كل منبر للخط العربي، فيعرض أعماله المتفردة عن كثير من نظرائه من حيث التجسيد والفكرة، الخط العربي يكاد يكون مهجورا في الجزائر خاصة، فليس يحمل لواءه إلا العصاميين، ولا ينبري له الأكاديميون إلا ما ندر، كما تصدر له في هذا العصر الدكتور محمد بن سعيد شريفي، فلا نكاد نسمع بخطاط بلغ درجة كبيرة في الخط العربي إلا وارتبط اسمه بالتكوين الذاتي، وافتكاكه للخط بالموهبة والمثابرة والتعلم الذاتي والاحتكاك بالخطاطين المهرة، فهو يقيس هجرة الخطاط وارتحاله وسعيه وراء إتقانه للخط، على هجران الناس لفن الخط فتهاجر الحروف حينئذ إلى غير رجعة إذ يجد الخط العربي نفسه غريبا بين أهله وجيرانه، فليس حينذاك أزهد من الأهل والجيران فيه، كذلك أزهد الناس في عالم أهله وجيرانه، كذلك قال الخطاط خالد السبع: سيأتي اليوم الذي تهاجر فيه الحروف، نعم فلا كرامة لنبي في قومه.

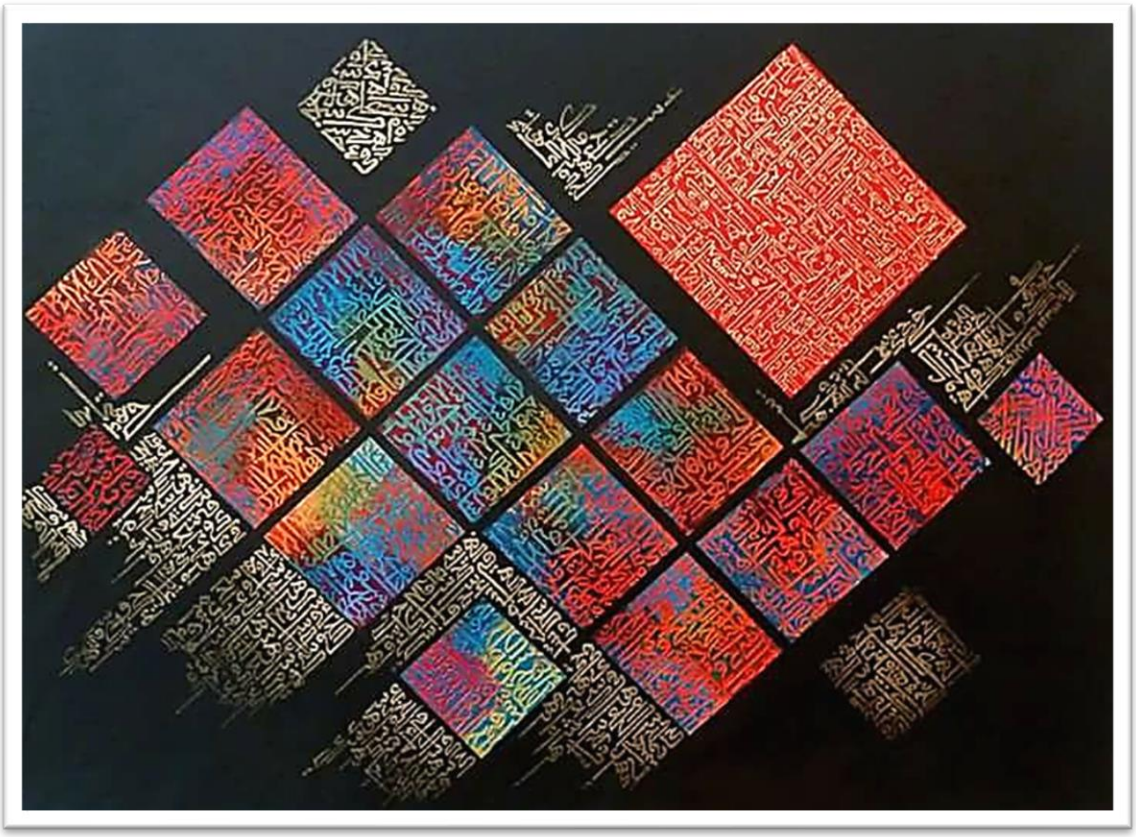
الحروف العربية هاجرت مرات عديدة وانتقلت من مكان لآخر وحطت رحالها من الألفاظ إلى الصحائف وقبل ذلك كانت على الجدران والأحجار والعظام والرقوق والألواح، وفي بحثنا الذي يعنى بتحليل هذه اللوحة يثبت مرة أخرى أن الحروف هاجرت من المشرق إلى المغرب، ومن بلاد العرب إلى بلاد العجم.

الشكل 85 صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.

- **عنوان اللوحة:** الحروف المرجانية.
- **المادة:** أكريليك على القماش.
- **القياس:** 80× 100 سم.
- **التأريخ:** 2014 م.

التحليل:

قام الفنان خالد سباع برسم تكوين حروفي منتظم ومتوازن وفق الأسس والضوابط التصميمية المتمثل في الشكل أعلاه، الحروف المرجانية، والتي تحاكي الشعب المرجانية المتواجدة في قاع البحر حيث تشغل المساحة الكبرى من اللوحة تقدر بحوالي 60%، وتبدو الحروف غير مقروءة وتتحرك في الاتجاه عمودي علي شكل فقاعات الهواء في قاع البحر، ضمن فضاء اللوحة المفتوح بمساحته البصرية، ورسمت بشكل حر خارج عن قاعدة ضوابط الخط العربي ، ولها سيادة واضحة بحجمها ولونها المرجاني القريب من اللون الأزرق، وبنفس الوقت متداخلة في مساحاتها اللونية مع اللون الأحمر والذهبي والبني والأزرق مع ظهور حالة التدرج والتضاد اللوني بين ألوان الأحمر والبني وبين الأزرق والذهبي، والمتفاعلة والمنسجمة مع الأرضية المتكونة من مزيج اللون البني الغامق والأحمر والأزرق، كما بدت صورة البروز والتجسيم للحروف مع الخلفية المرسومة (فضاء اللوحة)، وضمن تقنيات اللوحة، تم استخدام مادة ألوان الأكريليك على القماش، مما اكسب اللوحة ملمسا ناعماً ذا شفافية عالية من خلال تقاطع مساحات حروف الكلمة بألوانها المتدرجة والمتنوعة، وكان للتكوين الحروفي المرسوم دلالاته الخاصة لصعوبة قراءة الحروف المتداخلة و المتشابكة وهذا نظراً لشدة انسياب الحروف وليونتها.



الشكل 86 صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.

- **عنوان اللوحة:** الهندسة الأمازيغية.
- **المادة:** أكريليك على القماش.
- **القياس:** 120× 90 سم.
- **التأريخ:** 2017 م.

التحليل:

كان لأسلوب الفنان في الشكل أعلاه، مخالفاً للأساليب السابقة في بعض التراكيب الحروفية، التي تميز بها في التكوينات الحروفية بشكلها الهندسي، حيث نشاهد عنوان اللوحة الهندسة الأمازيغية، وهي عبارة عن حروف عربية بالخط المغاربي تحاكي الهوية الأمازيغية وهي غير مقروءة، تشتغل ضمن مساحة المقدرة بنسبة 80%من لمساحة الكلية، وتكوين عام منتظم ومتوازن بأشكال حروفه التصميمية المكتوبة بالخط المغاربي مع بعض التصرف في نهاياتها، وهذا التكوين الحروفي الذي رُسم في فضاء اللوحة المفتوح بشكل منتظم يخضع لقواعد التكوين، وتشغل الوحدات الهندسية المتفاوتة أحجامها و المكسوة بالتركيبة الحروفية اللينة إلى حد كبير من مساحة المربعات المرسوم على أرضية اللوحة بألوان مختلفة، كما نلاحظ استخدام ألوان الأكريليك على القماش بكافة تدرجاتها وتضاداتها وانسجامها فيما بينها من ناحية ومع أرضية اللوحة و فضاءاتها من ناحية أخرى، ويبدو ملمسها ناعما فيه نوع من الخشونة في بعض مساحات اللوحة، ونلاحظ أن الألوان البارزة منها عبارة عن (الأصفر، الوكر، الأحمر، الذهبي ، البرتقالي ، الأزرق)، أما فضاء اللوحة فكان باللون الأسود بدرجة ونصوع لوني واحد، وتبدو دلالات التكوين الحروفي ذات تعبير من التراث الامازيغي.

إذ من خلال تلك العلاقات وطريقة توظيفها أضفا لنا توازن في توزيع الكتل الخطية بشكل منتظم ومتساو ما بين الحروف والعلامات الاعرابية والمسافات المختلفة بين الكتل الخطية في تحقيق الانسجام واشغال المكان الفضائي بشكل مترابط واتمام الشكل الخارجي الهندسي المقصود (المستطيل) للتكوين الخطي العام. كما سعى الخطاط في توظيف علاقة الوحدة والتنوع في اضفاء علاقة الانسجام ايضا فيما بين المفردات الخطية.

يمكن الاستدلال على دور العلاقات الموظفة في التكوين وإمكانية تحويل الشكل الهندسي المربع الموحي الى عدم الاستقرار بين الأروقة والمسالك في التركيبة العمرانية في القرى الأمازيغية إزاء بنائها عشوائياً بشكل متشابك ومخالف للقوانين الهندسية، وإلى الايماء بالاستقرار وكسر القلق والتناغم الشكلي وذلك من خلال جودة التنظيم الاتجاهي للمقاطع الخطية وبنى الحروف مما ساعد على اظفاء الاستقرار وتحقيق الانسجام الجمالي في توازن الحرف (الهاء) والتنوع من حيث موقع الحرف (التاء)، كما ساعد على إضفاء التوازن من خلال طريقة توزيع الحروف والتشكيلات والمسافات الفارغة بين

التركيبات الحروفية بشكل دقيق على جانبي التكوين الخطي وفق ضبط نسب الحروف لتحقيق الاغلاق الشكلي للمحيط الكافي للشكل الهندسي المربع، فيمكن أن نستدل هنا بأن الخطاط قد سعى في ابراز هويته الاسلوبية في التفرد لطريقة توظيف الصفات والخصائص الجمالية للحروف في الدور الجمالي الفعال لإبراز العلاقات التناسبية ويستمد مبرره الاساسي من خلال ما يحققه عبر مفهوم العلاقات من تناسب وتوازن وسيادة ووحدة وتكرار وخلق التنوع والتلاحم والتماسك وايحاء توازن عام للشكل المربع الغير مستقر في الرأي الهندسي، إذ نجح الخطاط بتحقيق الاغلاق الشكل (للتكوين العام) مع مزاوجة العنصر الزخرفي الخطي مع الهندسي العام وإخراجه بلوحة خطية مشبعة بكل تلك المفردات الخطية في الأداء المتقن والانسجام في تتابع الحروف المفردة وتراكبها لتوظيف الاداء الجمالي ويحقق بنية خطية واحدة متماسكة من حيث طريقة التوزيع الحروف المتداخلة وحسن تشكيلها بتراكب متناغم فيما بينها ليعطي ناتج ذو قيمة جمالية وابداعية.

الخلاصة:

لقد شكل الخط العربي في المشرق والمغرب الإسلاميين وسيلة هامة لتحقيق التواصل ونقل المعارف، وقد اتخذ مسارا جماليا من خلال أسلوبه الفني الذي يقوم على التحاور بين اللون والخط والرمز، الذي يحفظ للأشكال ويطوع جوهر الشكل لديها، ويتجه إلى شحن المفردات بتعبيرات متنوعة ودلالات متعددة عن طريق تحوير الوحدات التشكيلية وبنائها في نسق جمالي، انطباعي أحيانا وعلمي ومنطقي أحيانا أخرى في مدركاته البصرية، يستند إليه شكل الحرف لخدمة الشكل الجمالي، فهو يروم جماليا وبلاغيا مختلف القيم البصرية التي تعتمد جمالية الأشكال الخطية، استنادا إلى الحقيقة التواصلية للخط، والحقيقة الجمالية للأشكال الخطية التي تستبطن تفاعلات ضمنية والتي بدورها تربط مباشرة مع أشكال الحروف مفردة ومركبة ومع الأشكال الخطية هي السبيل القويم لفهم الحقائق الجمالية والتصورية وإدراكها، حتى تبزغ واضحة المعالم.

إن التراث العربي الإسلامي يزخر بالقيم الخطية التي تتحقق في مدار الدلالة، على المستوى الجمالي والمعرفي والبلاغي، عن طريق العناصر الخطية والمفردات الفنية التي تؤدي إلى جانب وظيفتها في البناء الخطي أدوارا أخرى أجدى وذات أهمية قصوى، في ارتباط وثيق مع كل سياقات التفاعل بينها وبين القارئ في نطاق تواصلي صرف.

والخط العربي في هذا المعنى أداة جمالية للوصل تروم وسيلة بلاغية لها دلالاتها في سياقات مختلفة بحسب الأجناس الأدبية والفكرية والفنية المتعددة. وقد لعب النقاد العرب المشارقة القدامى دورا محوريا في كل تلك العمليات التي قامت بتوجيه جمالية الخط نحو التواصل والتطور وارتياد عوالم إبداعية جديدة. لقد خلفت جهود العلماء والمثقفين والنقاد أثرا كبيرا في سلك الخط العربي منحى جماليا وبلاغيا، وشكل نقطة إيجابية في مسيرته نحو ارتياد عوالم جديدة أصبح لها أثر على النصوص الشعرية والنثرية وعلى كل الوسائل العمرانية العربية الإسلامية.

لقد أحس النقاد بجمال الخط في النصوص، وأدركوا خصائص لغة الخط، وذلك نتيجة تفاعلهم مع فن الخط ورصد جمالياته. فجماليات الخط لها جهازها المفاهيمي الذي منه تتشكل الرؤية النقدية والبلاغية.

ولا شك أن المقارنة التي أُقيمت في هذه الدراسة المتواجدة بين أيدينا تبين التحول الحضاري والثقافي والاجتماعي والاقتصادي للأمة الإسلامية قد ساهم في العملية الإبداعية وما رافقها من طموح لتغيير مسار الخط العربي والتفنن فيه وتنويعه، كما أن هذا التواصل الفني ساهم في صنع أنواع جديدة بآليات جديدة وتقنيات جديدة حيث تعددت الأقلام وتنوعت الخطوط والكيفيات والتصورات والأفكار، وتمهدت الطريق للإبداع والابتكار بالصورة التي توصل إلى الهدف من العمل الخطي بما يشتمل عليه من عناصر تؤثث لكل مناحي الجمال وإنتاج الدلالات؛ فكان من الضروري تشييد معلمات فنية لصناعة الخط، لتحديد القيم الجمالية في التشكيل؛ لتوصيل كلام الله عز وجل في أحلى صورة مكتوبة وأجمل حلة يكون فيها كتاب الله المقدس؛ ولوشم المعالم الحضارية بالطابع العربي الإسلامي المشرقي والمغربي، خصوصا في اللوحة الخطية المعاصرة.

الخاتمة

الخاتمة

هل استوفت هذه الدراسة كل شروطها واستوت على مفاصلها لتكون حرية بالإجابة عن الإشكالية المطروحة سلفا، وهل كانت المادة العلمية التي جعلناها لبنة لبناء فرضيات البحث وأهدافه، ودعامة نشد بها أزر بحثنا؟ ذلك هو التساؤل الذي يخرج به كل ذي همة ببحثه، لذلك وإيمانا منا أنه لا يخلو عمل المرء من تقصير، ولا نشك أن أي عمل إنساني ما يزال ناقصا حتى تدعمه دراسات أخرى أو يطاله النقد البنّاء، وتصنف فيه أقلام التنظير، فتتفتق منه أسئلة أخرى تكون قد سقطت سهوا، أو لم يجد لها الباحث منهلا للأخذ منه لها، فبحثنا هذا الذي تناول مسألة التواصل الفني، على الرغم من قلة الدراسات فيه من حيث الاختصاص، أما من حيث التاريخ فهي كثيرة ومتعددة، ولعلمي أني لست أول من كتب في مجال الخط العربي ولن أكون الأخير، إلا أن ما يجعلني استبشر خيرا بما قمت به في هذه الدراسة هو تناول الخط العربي من جانبه الفني في علاقته بالتواصل، ليصير المفهوم مركبا بصيغة التواصل الفني، بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي، إذ جعلنا لذلك محطة بارزة نستأنس بها ونستنير بضيائها في مفاصل هذه الدراسة، ألا وهي اللوحة الخطية المعاصرة.

وإذ تندرج هذه الدراسة ضمن البحوث التي تعنى بعلم الجمال من جهة؛ ذلك أن الخط العربي يعد من أرقى الفنون التي عرفتها البشرية؛ بشهادة الغربيين من أمثال الفنان بابلو بيكاسو الذي طالما أثنى على الخط العربي، ووصفه بالتفوق على فنه كلما تقدم فيه وجد أن الحرف العربي قد سبقه إلى ذلك، ومن جهة أخرى فبحثنا هذا يهتم أيضا بمسالة التواصل بين البشر ممثلين في المشارقة والمغاربة، بحيث أن المجال الجغرافي الذي أولى اهتماما بالغا بالحرف العربي هم العرب ومن بعدهم المسلمين الذي اعتمدوا الحرف العربي أداة لتعاملهم اليومي، فإذ صار العلم يكتب عندهم بالكتابة العربية تغيرت عندهم كثير من الأشياء، أهمها الاجتماعية وعلى رأسها الاتصال (التواصل) كونه علاقة إنسانية اجتماعية لابد منها مبنية على اللغة المنطوقة والمكتوبة، فصار المغرب الإسلامي مثلا منسوبا إلى العربية نظرا لاعتناقه التعامل بالعربية لسانا وكتابة، ومن شواهد ذلك قول عبد الحميد بن باديس عن شعب الجزائر باعتباره جزءا من المغرب الإسلامي، أو شمال أفريقية سابقا:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

كانت هذه المظاهر الرئيسة التي من خلالها تتم معالجة إشكالية البحث، التي قيضنا لها خطة مفصلة على أجنحة ثلاثة رجاء أن تكون قد مكنتنا من مفاضلة بعض المسائل بعد مقارنتها لنخلص إلى تثبيت فرضيات الدراسة أو دحضها بما يجب من دلائل نكون قد وجدناها من تفحصنا وتأملنا وقراءات متأنية لبحوث وكتابات سابقة، كذلك وجدنا من خلالها أنها قاربت بشكل كان متوقعا لجل الأهداف التي رُسمت لها (الدراسة)، ولاستيفاء شروط الدراسة لموضوع كهذا الذي بين أيدينا عملنا على تقديمه من خلال البحث أولا في الجانب التاريخي للكتابة بشكل عام، وخصصنا من ذلك عن الخط العربي، إيمانا منا أن منبع الكتابة والخط العربي هو المشرق في بلاد العرب سابقا سواء البائدة أو العاربة والمستعربة، فالبحث في أصول الخط المشرقي جرنا إلى الاطلاع على النظريات المختلفة المتضاربة في كثير من الأحيان المتفقة في أجزاء من أسسها أو فروعها وتفاصيلها، فكان لا بد أيضا من الاطلاع على النظريات العربية القديمة للكتابة، من مثل نظرية التوقيف وما يؤخذ منها وما يؤخذ عليها من خلال دراسات وأقوال المتخصصين في مجالات شتى وليس فقط في مجال الخط العربي، إذ أن الكتابة أثر إنساني يدرس في أكثر من ميدان لعل أيسرها علم الآثار والحضارات القديمة، فوجدنا أن كلا يغني على ليلاه وكل يدعي وصلا بليلى وليلى لا تقر لهم بذاك، ومرورا بالنظريات الأخرى التي تبحث في التأصيل للكتابة والخط وجدنا ما أشرنا إليه في متن الدراسة، من النظرية الحيرية الشمالية؛ إلى النظرية الحميريّة؛ مرورا بالكتابات القديمة الأولى اعتقادا منا أنها وردت وحدثت على الحيز الجغرافي المعني بالدراسة، فوجود تلك الكتابات القديمة عليه من شأنه أن يكون أصلا للكتابة والخط العربي، فهذه الكتابة الهيروغليفية، وكذا الكتابة المسمارية، ثم الكتابة الأبجدية الكنعانية، وصولا إلى الكتابة الأرامية؛ كلها تشكل أضواء هادية يمكن أن يستنير بها باحث عن أصول الكتابة العربية والخط، وإذ ظهر لنا بصيص من اليقين في هذه المسألة ورسونا على شاطئ يجعلنا نتتبع تطور الكتابة العربية ومآلها قبيل وبعد مجيء الإسلام وبعثة محمد صلى الله عليه وسلم، على الرغم من معرفة كل من تداول تاريخ الكتابة عند العرب في الجاهلية يورد ويقر بلاغا عمن سبقه من النقوش الجاهلية رغم ذلك فإن العرب قبل الإسلام كانوا قليلو اهتمام بالكتابة والخط وقلما عرف عنهم التدوين، فقد اعتمدوا أساسا على سعة حفظهم، بل وتفاخروا به بين بعضهم وعند غيرهم، فمن لم يكن يعرف شيئا عن أخبار العرب آنذاك أو لا يقرض شعرا ولا عنده من الفصاحة والبلاغة

باعا فلا مجلس له بين الكبراء، كل هذا قد لا يعني شيئا عن الدراسة ذلك أن مسالة وجود المعلقات مكتوبة ومعلقة على جدران الكعبة له من الدلالة ما يغني عن دحض مسألة الجهل بالكتابة عن العامة من العرب أيام الجاهلية، فلما جاء الإسلام انبثقت منه علوم فياضة دعت إلى الاهتمام بالكتابة وتجويد الخط، فعرف عندهم قبل بعثة محمد صلى الله عليه وسلم؛ الخط السرياني والنبطي، ومن ثمة كان لابد من الإشارة الملحة إلى الخط والكتابة في عهد الرسول الكريم، مرورا بذات الشيء زمن الخلفاء الراشدين، وبعد ذلك في العصور الأخرى، فالعهد الأموي ثم العباسي ليليه العصر الفاطمي، وصولا إلى حال الخط في زمن الخلافة العثمانية أين عرف الخط اهتماما بالغا أيضا، كما لا ننسى دور الإيرانيين في تطوير وتجويد هذ النوع من الفنون الإسلامية.

لإبراز الوجه اللامع للخط العربي عند المشارقة خاصة لما بلغ أوجه من التطور والتجويد والتحسين، وصار يشار إليه بالبنان، كما صار للخطاطين شانا كبيرا حينها، خلصنا في هذه الدراسة إلى اجتراح النبش في فهم الهوية الفنية للخط المشرقي، نظرا لتميزه عن نظيره في المغرب بعد ذلك، وهذا ما يوحي بذلك التزاوج بين الفن والخط عند المشارقة؛ فتتبعنا ذلك في آثارهم التي جعلت من الخط أداة فنية مرافقة لما يصنعون من فن العمارة، وكتابة المصاحف وتزيينها، وكذا زخارفهم فيما كانوا يشتغلون عليها؛ قديما وحاضرا، وصولا إلى اللوحات الخطية عندهم، ولا يستوي الكلام على سوق الأفهام والمدركات دون تناول الخط والخطاطين المشارقة بالتنويه بدورهم في تطور الخط المشرقي، ولو على سبيل الذكر لبعضهم ممن ذاع صيتهم نظرا لإسهاماتهم الجبارة العظيمة في جعل الخط العربي يتبوأ هذه المكانة الفنية التي هو عليها، ومن تتبع ذلك عند الخطاطين المشارقة وآثارهم والأمثلة التي عثرنا عليها وأوردنا بعضها في ثنايا هذا البحث، تُظهر أن الخط العربي تراوح ثم تدرج بعد ذلك من الصلابة إلى الليونة، وفي ذلك كلام كثير جعل الدارسين يفصلون في تقسيمه وتنويعه إلى أنواع كثيرة نجملها في إجماعهم على أنها في الأصل خطوط أساسية وأخرى فرعية، فالخط الكوفي مثلا على أنه خط أساسي إلا أن فروعه كثيرة جدا سجلنا أهمها على سبيل المثال لا الحصر، لتليه خطوط أخرى أساسية هي النسخ والثلث والتعليق والرقعة والديواني، وفي البحث تفصيل لما ينبثق من خطوط فرعية تتوالد من الرئيسية أو تنبلج من تزاوج بعضها كمثل خط الإجازة وهو نتاج دمج بن النسخ والثلث.

إن للخط العربي أئمة وأنبياء فيه كما قيل مجازا عن ابن مقلة يوما أن الله أفرغ الخط في يده فذاك نبي فيه، فلا يستوي حديث عن الصنعة دون ذكر الصانع، وذاك ما كان حريا بالتدوين إذ ورد في هذه الدراسة ذكر لأشهر الخطاطين المشارقة، وأشهر ما صنعوا وأضافوا حين أتقنوا الخط فصاروا مهرة فيه بل وأئمة لغيرهم ومعلمين يقتدى بهم، من أمثال ابن مقلة وابن البواب، وياقوت المستعصمي وكل من حمل هذا الاسم ممن عاصروه فهم أربعة كلهم باسم ياقوت حسب ما تذكر الدراسات، ثم الخطاط الحافظ عثمان، وهاشم محمد الخطاط البغدادي، وصولا إلى حامد الآمدي.

لقد كان كل ما تم التوصل إليه فيما سبق عند المشارقة، يحتاج لزوما ومنهجيا إلى ما يقابله لدى المغاربة ففن الخط عندهم تبدأ جل دراساته تاريخيا مع بداية الفتح الإسلامي لبلاد المغرب (شمال أفريقية)، حيث ظهرت الملامح الأولى للخط المغربي، فلابد من التحقيق من نشأته مكانا وزمانا إذ يتوافق السواد الأعظم من الدارسين على أن القيروان كانت قيروانا لعقبة بن نافع الفهري بعد أن أسسها وأرادها أن تكون كذلك؛ ليقر بها جيشه وينطلق منها كما يمكنه أن يعود إليها، فكانت المقر الذي ترد إليه الرسائل وتصدر منه إلى أن صارت القيروان عاصمة للمغرب الإسلامي عاصمة للماء في أفريقيا، وعاصمة لانطلاق الخط المغربي في أولى ملامحه بعد أن نحا الخطاطون نحو الاستقلال عن الخط الكوفي الذي ورد إليهم مع الفاتحين من المشرق، فصار بعدئذ لهم خطهم الخاص، ثم تنوع بعد ذلك مع مرور الزمن وصار يأخذ أسماء الأماكن التي يوطن لنفسه فيها أسلوبا جديدا، فكثرت أنواعه فصرنا نجد من أهم ما كان ولا يزال موجودا إلى يوم الناس هذا، الخط التونسي (القيرواني)، والخط الجزائري يعني خط تلمسان ووهران، ذلك أن دولا كانت قائمة فيها وكانت منطقة تلمسان عاصمة لها في كثير من الدول، مثل الموحدين والزيانيين، وأخذ الخط المغربي أيضا اسما له في الأندلس فصار يسمى الأندلسي أيضا مع العلم أن تغييرات قد طرأت عليه هناك، وسمي غيره في المغرب الأقصى بالخط الفاسي، وفي دول السودان كما كانت تسمى منطقة مالي والنيجر والسنغال وتشاد وغيرها صار يسمى الخط السوداني (التمبكتي)، خاصة لما كانت تمبكتو وأغداس في أوجه عطائهما، وكانتا عاصمتين للعلم حينها، وأما الخط المغربي الفاسي فقد اهتم به أهله وأنْشَأوا له الدراسات وقعدوا له، وبرعوا فيه حتى صارت له أنواعا منها المبسوط والكوفي المغربي، والثلث المتمشرق، والمجوهر والمسند (الزمامي)، فالمدمج، وقد انتشر الخط المغاربي بشتى

أنواعه في البلاد من شرق تونس إلى المغرب الأقصى والأندلس، حتى دول السودان جنوبا، فلا يكفي الجانب التاريخي دراسة فهو ليس المقصود في بحثنا هذا؛ بقدر ما هو مقدِّم للب الموضوع الذي يعالج أيضا السمات المحلية للخط المغاربي بغية وضع اليد على مواطن الاختلاف بينه وبين الخط المشرقي، ذلك أن هذا الاختلاف هو مربض الفرس لدى الإبداع الفني، فكلما اختلفت أيدي الخطاطين كلما اختلفت اللمسات الفنية الجمالية، وهنا تكمن المقاربة الفنية في الخط العربي بين المشارقة والمغاربة، فهذا البحث مبني في كثير من أطواره على مقارنات ومقاربات ومفارقات ذات أسس تقنية فنية وجمالية، لها علاقتها بالزمان والمكان، بقدر ما لها علاقة بالإنسان في علاقته مع غيره، وخاصة من باب التواصل، فسمات الخط المغاربي المحلية هي التي تدلنا أيضا على خصائصه الفنية والتشكيلية، فذلك التغيير الذي طرأ على الخط المشرقي فور وصوله إلى بلاد المغرب، إن دل على شيء إنما يدل على القدرة الابتكارية والفنية الهائلة التي كان يتمتع بها خطاطي المغرب الإسلامي، ومن خلال دراستنا للموضوع وجدنا أن الخط المغاربي قد استجاب لكل المعايير الفنية التشكيلية، فله جمالية خاصة به، كما يخضع للانسجام والتناغم بين أشكال وحركات الحروف، وكذا الفراغات التي يشتغل عليها الخطاط فهي ليست اعتباطية ولا عفوية، وإنما مدروسة ومستقاة ومستلهمة من الطبيعة، إذ هي قاموس الفنانين والشعراء والأدباء، ويستجيب الخط في المغرب الإسلامي أيضا إلى التجريد والغنى والتنوع، والليونة والانسيابية بعد أن تخلص من صلابته لما ورثه المغاربة عن المشارقة، وهذا أيضا فسح له وللخطاط خاصة في المجال ليكتسب حرية تشكيلية، تمكنه من تصميم لوحاته وفق أسس التصميم التشكيلية من جهة، ومن باب آخر فهذه الحرية ستجعله يوارب الفن التشكيلي التجريدي ويتأثر به بسهولة منقطعة النظير، ما يجعل اللوحة الخطية المعاصرة لدى المغاربة أكثر منها تجريدية من التي عند نظرائهم في المشرق، وهذا يفتح السجال بين المشارقة والمغاربة إذ حدث لغط كبير بشأن إخراج الخط العربي عن سياقه المنوط به كما قال بعض النقاد المشارقة المتعصبين لمسألة الأصالة في الخط العربي، فهم يدعون إلى عدم إخراج الحرف العربي من سياقه المعتاد في اللوحة الخطية، وما دام الإبداع والفن يقاس بمدى الاختلاف والتنوع وإبداع الجديد، من حيث التناول والفكرة فإن الخطاطين المغاربة تركوا بصمتهم الواضحة على الخط العربي، ذلك ما يدعو فعلا إلى تتبع تطور الخط المغاربي، بين الأماكن التي حط رحاله بها بين تونس، الجزائر، المغرب،

الأندلس و بلاد السودان، وهو ما يفضي إلى تتبع هندسة الخط لدى المغاربة، والتحقق من صحة أشكال الحروف ومما استلهمت، ومثال ذلك مد الحروف دون مبالغة عندهم، أو استدارة الخط في أجسام بعض الحروف، وما عرف عن المغاربة مقارنة بغيرهم، هو تلك النفحات الروحية في أعمالهم الفنية فيتراءى وجدان الفنان من خلال أعماله، بل أن أكثر الأعمال الفنية الإسلامية في المغرب ذات نزعة ذوقية صوفية، فلم يخل العامل الديني الروحي من التأثير في إبداع الخطاطين المغاربة، إذ يمكن أن يعدّ هذا من الأسباب الموضوعية التي يجب أن يسلط عليها الضوء، إذا ما أردنا البحث في حقيقة بصمة الخطاطين المغاربة على الخط العربي، ثم إن المغرب الإسلامي كان منطقة تجاذب بين الشرق والغرب، وبين الأندلس والمشرق الإسلامي لقرون طويلة، فإن العامل الحضاري كان لابد له من اثر على تطور الخط عند أهل المغرب، والحضارة بدورها لها روافد نفسية واجتماعية، أيضا تصبغ بصبغتها كل عمل فني، وذاك ما يصطلح عليه بالإحساس الجمالي للقيم الفنية عند الخطاط، وينظر مثل هذه الأسباب ونتائجها من خلال اللوحة الخطية المعاصرة لدى فناني وخطاطي المغرب الإسلامي، في نماذج مختارة من اللوحات المتاحة بين أيدينا، تحصلنا عليها بالاتصال المباشر مع الخطاطين، وأخرى صور للوحات متاحة ضمن دراسات أخرى أو على مواقع إلكترونية مخصوصة لأصحابها الذين نزلوها، وفسحوا لنا في المجال لاستغلالها، وفي الفترة المعاصرة كان لابد من الثناء على جمع من الخطاطين المغاربة المعروفين وغير المعروفين، حيث تمت الإشارة إليهم وإلى إسهاماتهم في مجال الخط، إذ لولاهم لما كان لنا أن نأخذ مسألة التواصل من خلال اللوحة الخطية المعاصرة، وإذ نخص بالذكر جماعة من الخطاطين الجزائريين حتى لا نبخس الناس أشياءهم، إذ هم أجدر من غيرهم بالذكر باعتبار أن المشارقة لما ينجزون دراسة على الخط لا نجدهم يلتفتون للخطاطين المغاربة إلا قليلا.

وإذ يخلص هذا البحث إلى مناقشة التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي، آخذا للوحة الخطية المعاصرة مثالا لذلك، فكان لابد من معرفة آليات التواصل أولا ليتم إسقاطها على اللغة الفنية التي يمتاز بها الخط العربي، من حيث هو رمز حامل للغة الصوتية المنطوقة المعبرة عن التواصل، وهو حامل للرسالة المراد توصيلها للمتلقي، فصار الخط العربي حاملا لرسالة فنية بلغة فنية تجاوزت التواصل اللغوي المعهود لدى الشعوب، ولما علمنا أن الحرف العربي أخذ شخصية المفردة الفنية المستقلة

عن كونه رمزا للغة المنطوقة، لم يكن ليجوز لنا أن نفصل بينهما اعتباطا، بل هي قيمة مضافة للحمولة الثقافية اللغوية للحرف العربي، فصار يحاكم أيضا بلغة الحركة والإيقاع والتنوع والوحدة، والتحكم في الفراغات، وزاد عن ذلك أشواطا لما دخل اللون إلى اللوحة الخطية، فصارت الدلالات حاضرة، وتكلمت الحروف لغة أخرى غير التي تعلمها العامة ليدونوا بها مسائلهم، وهذه الأبجديات الفنية التي يسوقها الفنان الخطاط في لوحته، تقود أيضا إلى فهم الاتصال في الفن التشكيلي وتبحث في أشكاله وآلياته، فصار الخط العربي ذا عرف خاص به في مجال الاتصال الفني، وكان قد عرف أيضا علاقة وطيدة بينه وبين الاتصال البصري منذ قرون عديدة، تجددت مع تجدد المفاهيم والقيم الجمالية والفنية، وتحوُّل التنظير إلى المفاهيم الغربية التي تسود سوق الفن في عصرنا هذا، والعوامل الأساسية التي تجعلنا نفهم التواصل بين المشرق والمغرب؛ تعددت ولو أنها يسيرة المعرفة بحكم وضوح تاريخها فالحرف العربي في مجيئه إلى شمال أفريقية ومنها إلى بقاع أخرى، يكون قد ارتحل، عبر عوامل جعلت منه أداة للتواصل بامتياز، لعل أهمها عامل الفتوحات الإسلامية، تليها عامل التجارة، فالعرب غالبا ما عرفوا بالتجارة حتى قبل الإسلام، ولا أَدلّ على ذلك قوله تعالى: " لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ (1)إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ (2)فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ (3)الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ (4)" فالتجارة ساهمت بشكل كبير في إثراء التواصل بين الشعوب، خاصة منها من يتكلمون العربية ويكتبون بها، ولا شك أن تواصل الناس في الحج من أهم العوامل المؤصلة أيضا، وهي جديرة بالدراسة، بينما تأتي الدواوين والمراسلات وتبادل المصاحف على رأس هرم التواصل بن المغرب والمشرق، من خلال الخط العربي، فقد حدث أن تعصب بعض المغاربة للمصحف الذي أرسل إليهم من المشرق، وكلفوا أنفسهم بأنفسهم ألاّ يخالفونه حتى في طريقة نسخه، وأما في زمن الصحافة المكتوبة فالتواصل بلغ أوجه وعزه مع وصول الصحائف والمجلات وتبادلها بين المشرق والمغرب، ثم ابتدع أهل هذا الفن طرائق للتواصل بين أصقاع العالم التي تهتم بالخط العربي، وإن أهمها المهرجانات التي تقام احتفاء بالخطاطين، ولوحاتهم وأعمالهم ومنجزاتهم باعتبار أن معظم الخطاطين يتهافتون على نسخ القرآن الكريم، وأما ما يدعو للتأمل وحتى المتعة الجمالية هو الوصول إلى إجراء دراسة مقارنة تحليلية لبعض اللوحات جزء منها لفنان مغاربي جزائري وهو خالد سبع، ونظيره السوري سامي برهان، وسمح ذلك باستقراء السمات الجمالية لكل من الأسلوبين الفنيين المشرقي والمغربي

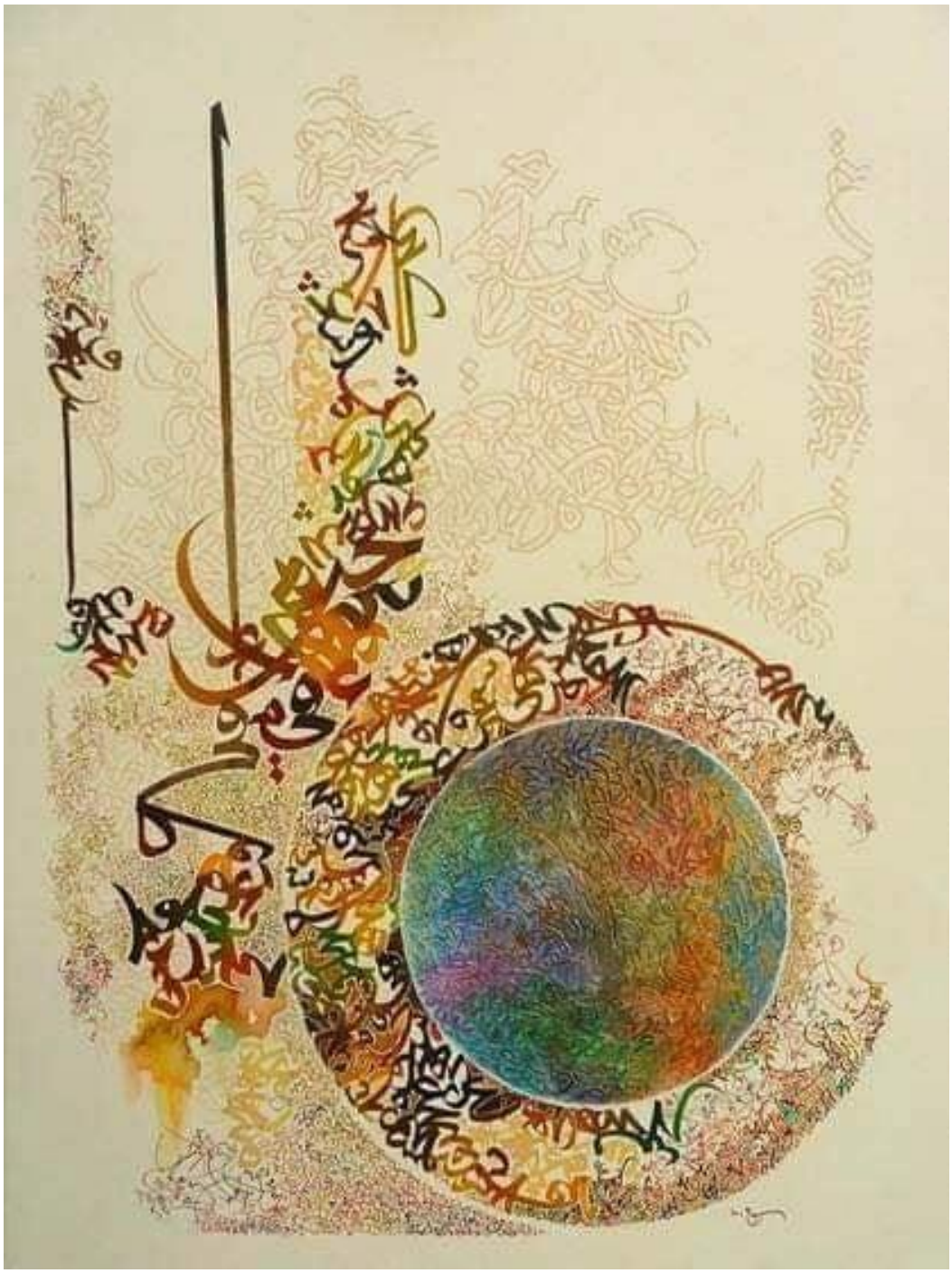
ممثلين في أنموذجين أحدهما جزائري والآخر سوري، كما جسدت هذه التجربة المقارنة فحوى التواصل الفني من خلال الخط العربي، خاصة لما يتعلق الأمر بالتأثير والتأثر بالغير، وذلك ما يظهر جليا على مدى تاريخ الخط العربي، فالخطاطون المغاربة بشكل عام ودون استثناء يجعلون قدوتهم في الخط المشارقة ويعتمدون كراساتهم في تعلم وإجادة الخط، بل ويتنافسون في تقليد المشاهير من الخطاطين العراقيين والأتراك، وكثيرا ما تتلمذوا على أيديهم ممن عاصروهم، فأن يتوصل أحدهم بكتاب غيره فقد تواصل معه من خلال الخط، هذا وجرت كثير من المراسلات بين الخطاطين سواء في المغرب الإسلامي والمشرق، وتبادلوا النصائح والكتب والهدايا، وكذا الزيارات التي كان الخط العربي مهندسا لها، فأقاموا المعارض والمهرجانات خاصة في الفترة المعاصرة محل المعاينة من الدراسة، هذا ولا يمكن أن نغض الطرف على بعض ما توصلنا إليه من نتائج ضمن الجانب التاريخي التي ظهرت لنا عارضة وأهمها أن خلصنا إلى حقيقة مفادها أن المستشرقين والأعاجم لما حشروا أنوفهم في دراسة المسائل الأصيلة في الخط العربي يكونوا قد ظلوا وأظلوا وأفسدوا الكثير من المفاهيم، ودسّوا كثيرا من الدسائس بمناهجهم العلمية المادية التي صار الجيل بعد الجيل من الباحثين يروونها ويستشهدون بها في دراستهم، والسبب في ذلك تخلي العرب عن إجراء و إنجاز دراسات أصيلة في هذا المجال، فصرنا نفرح بالغرب إذا أنصفنا و نقبل منه مادون ذلك إذا ظلمنا، مثال ولعل أبسط مثال يستدل به ترجمتهم لقول العرب: (الكتابة فن حِمْيَر). فقلبوها جهلا منهم بحركات الحروف فقرؤوها: الكِتَابَةُ فَنٌّ الحَمِيرِ وترجمت بعد ذلك للفرنسية : l'écriture c'est l'art des ânes، ومن أهم المظاهر التي توحي بالتواصل من خلال الخط العربي، وجود تسميات متطابقة للخط العربي المشرقي مع نظيره المغربي، فوجد الخط المسند في المشرق قابله في المغرب الإسلامي أيضا خط اسمه المسند، وما يزيد المسألة يقينا خط الثلث المشرقي وجد مقابلا له خط الثلث المغربي المتمشرق، وفي هذا إشارة واضحة المعالم أنم التواصل كان ومازال ساري المفعول بين المشارقة والمغاربة، وسيظل كذلك مادام الخط العربي موجودا، وما زاد من توثيق عرى التواصل في هذا العصر الصحافة المكتوبة وكذا السمعي البصري، والوسائط الإلكترونية وشبكة الأنترنات التي عليها تسجل وتقدم دروس في الخط العربي من قبل كثير من الخطاطين في مشارق الأرض ومغاربها، إذ صار كل خطاط له موقعه على الشبكة وله قناته الخاصة به التي يبث فيها ما شاء من تسجيلات تخص الخط

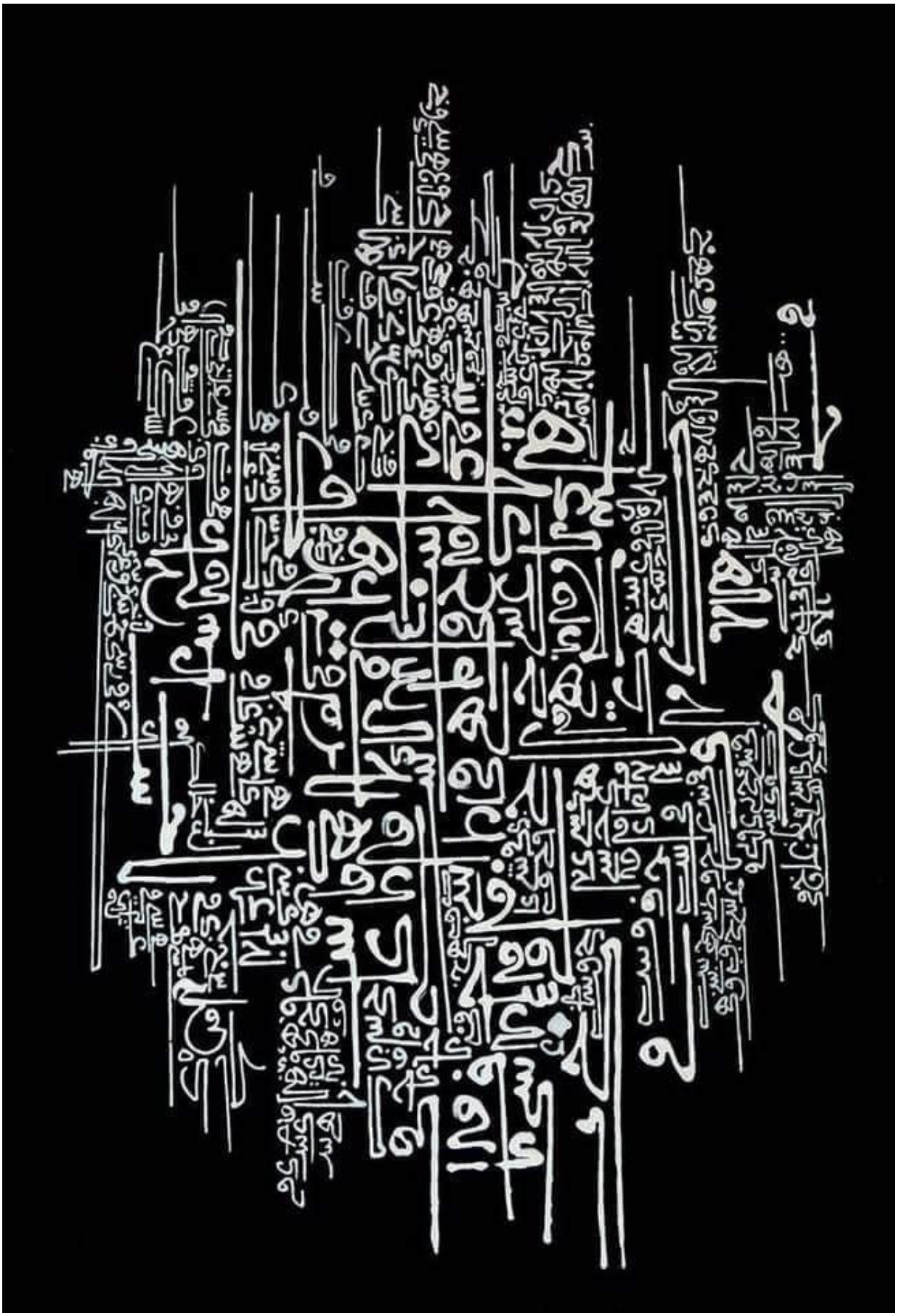
العربي وما ينتجه من لوحات ومسودات للخط، بطلب من غيره أو من متابعيه على صفحته الافتراضية، ولتجدن هذا التواصل أكثر تواجدا في أيام الناس هذه، وهذا وحده يتطلب التمعن والدراسة إذ صار التواصل أكثر سهولة ووضوحا حيث يمكن للمتدرب أن يتتلمذ على يد خطاط بعيد بآلاف الكيلوميترات في لحظات معدودة، وهذا ما لم يكن متاحا في الماضي القريب فقط، فحدة التواصل زادت بزيادة التحكم في التكنولوجيا، وخاصة ما يتعلق بالسمعي البصري، وقبل هذا كان شاشات التلفيزيونات تبث آلاف الصور ومنها ما كان يتعلق بالخط العربي، فهذا فصل في الخطاب الفني التواصلي الذي تعلق بمسألة بفن الخط العربي بين المشرق والمغرب على حد سواء.

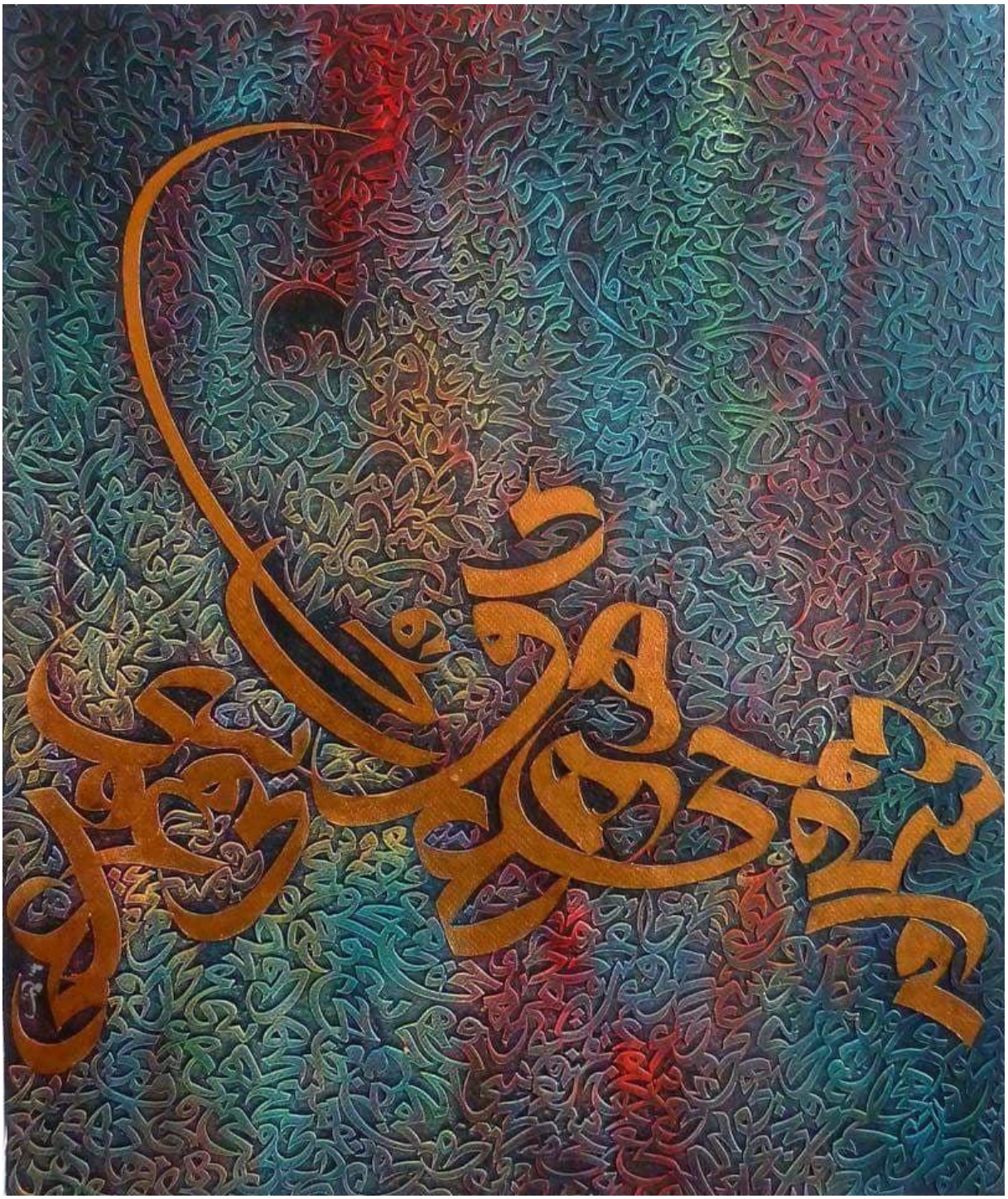
إن مثل هذه الدراسة لذات شجون وفروع لا تحدها الصفحات إلا أن لب الموضوع لا بد أن يحاط به من جوانبه الأساسية، وليكون ذلك متاحا لا بد أن تتبع هذه الدراسة بدراسات أخرى مكملة تهتم بتوثيق أعمال الفنانين الخطاطين الجزائريين خاصة، وهم كثر وأغلبهم عصاميون ليس لهم إشهاد على ما ينجزون من أعمال فنية، وبهذا الصدد سعينا أن نلحق هذه الدراسة بكم لا بأس به من الملحقات من صور لوحات الفنانين الذين توصلنا بأعمالهم، وليس ما أدرجناه في ملحق الصور للبحث إلا غيض من فيض، أو عشر من فتيل، فلنكون منصفين لهؤلاء الفنانين وإن شئنا ألا نبخسهم حقهم من الدراسة، علينا أن نشجع الطلبة ونوجههم إلى دراسة تجارب هؤلاء، فكم من فنان عظيم لم تنتبه إليه الدراسة، ولم يتناوله النقد ولم يهتم به الإعلام ومات ولم يعلم عنه شيئا، لذلك فالجزائر تزخر بمواهب كثيرة في مجال الخط العربي، فما على الباحثين إلا أن يشمروا على سواعد الجد ويجدّن في البحث ودراسة هؤلاء الخطاطين من جوانب كثيرة وخاصة في ما يتعلق بالتواصل الفني، هذا وأوصي نفسي وغيري من الباحثين أن يولوا اهتماما بما عندهم من فن وفنانين محليين، سيكون هذا أدعى إلى إنشاء قاعدة علمية في مجال الفن وعلم الجمال، كما أكلف نفسي بنفسي أني سأواصل متابعة البحث في مجال الخط، ليكون زيادة لما سبق من الدراسات من مثل التي أنجزها الدكتور محمد بن سعيد شريفي، وتكون لبنة لما يأتي بعدها من الدراسات الأكاديمية، والتي ستنفع وتضاف للمكتبة العربية والجزائرية دون شك.

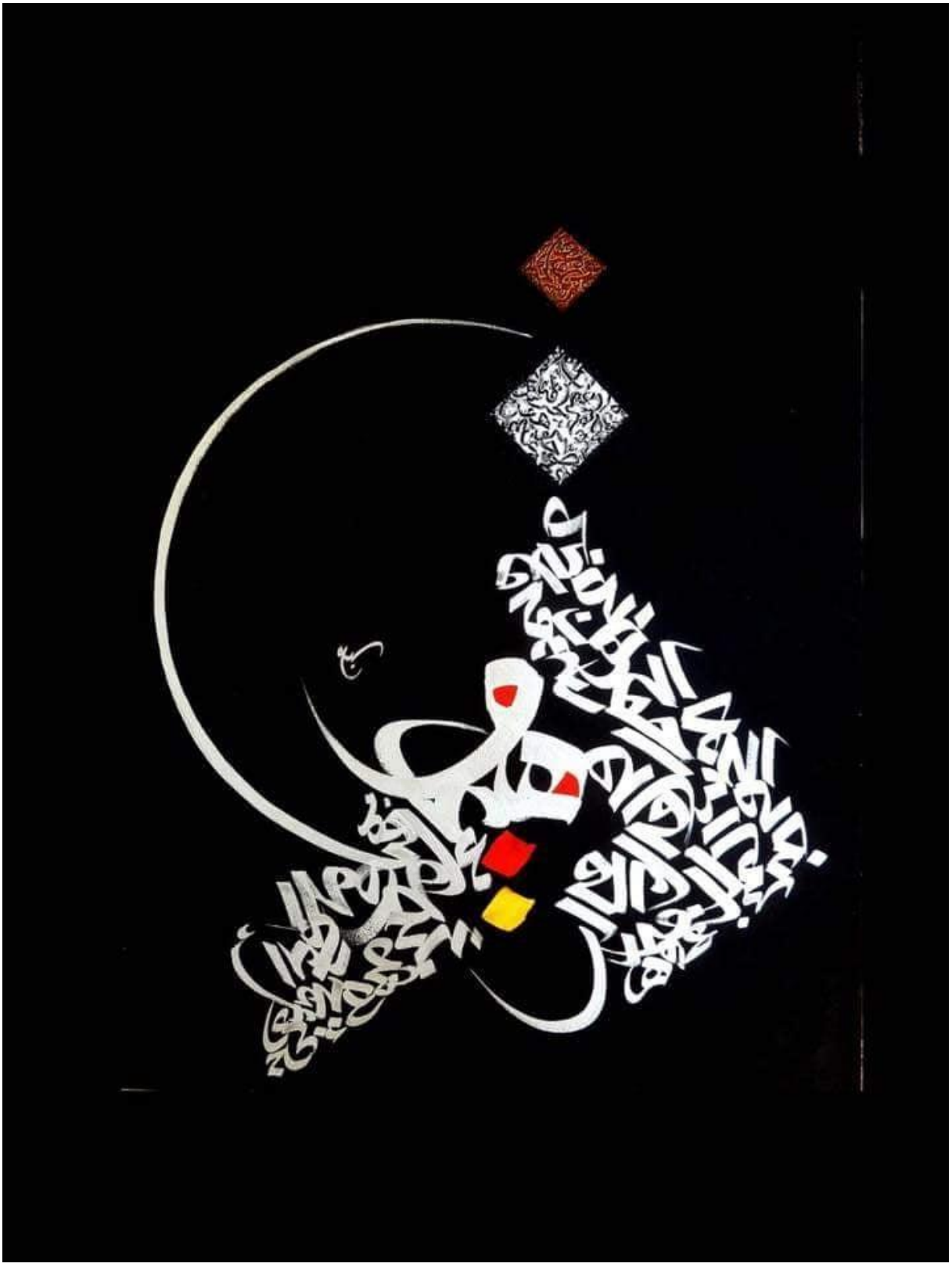
ملحق الصور

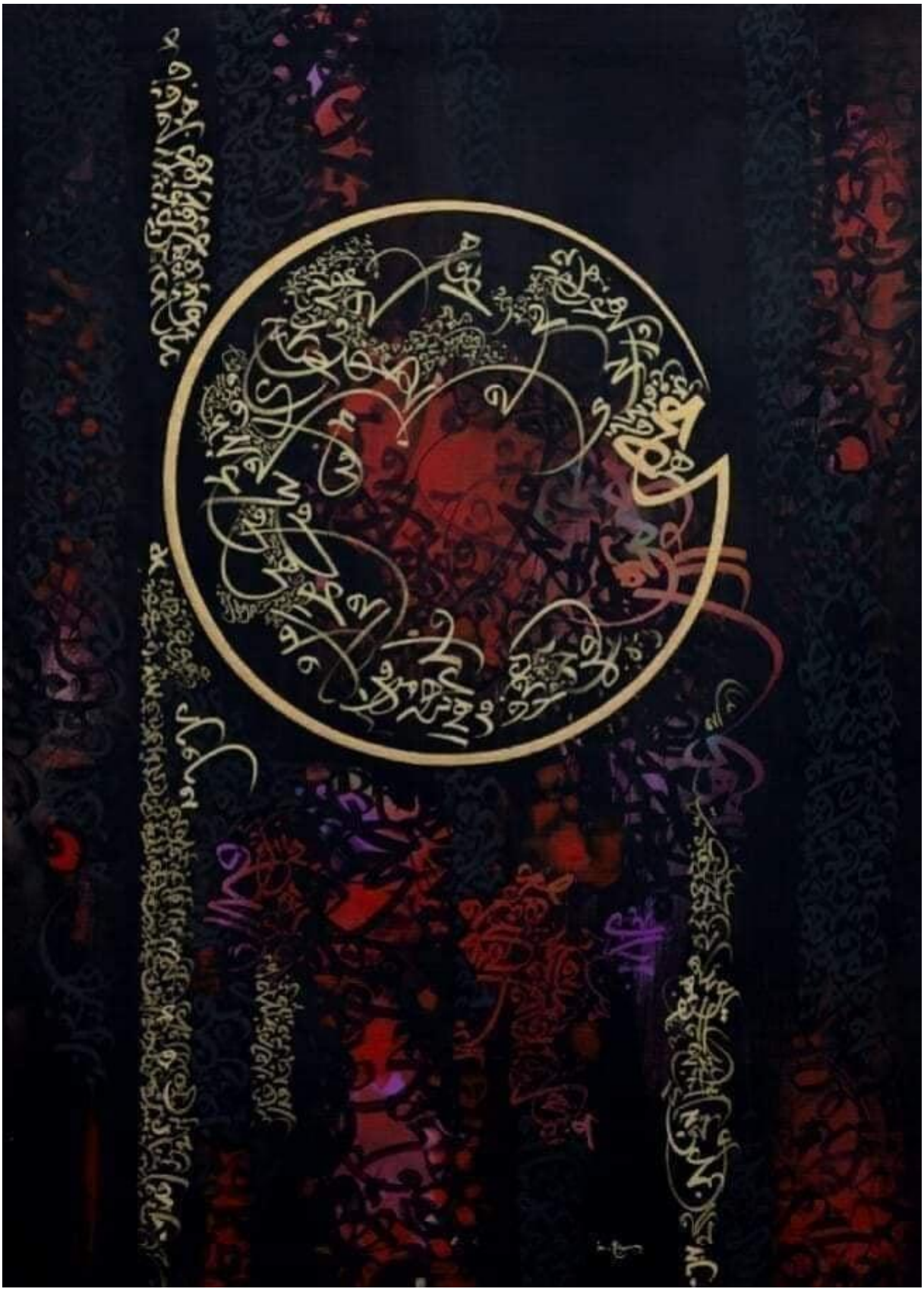
أعمال الأستاذ الخطاط خالد سباع من "الجزائر"

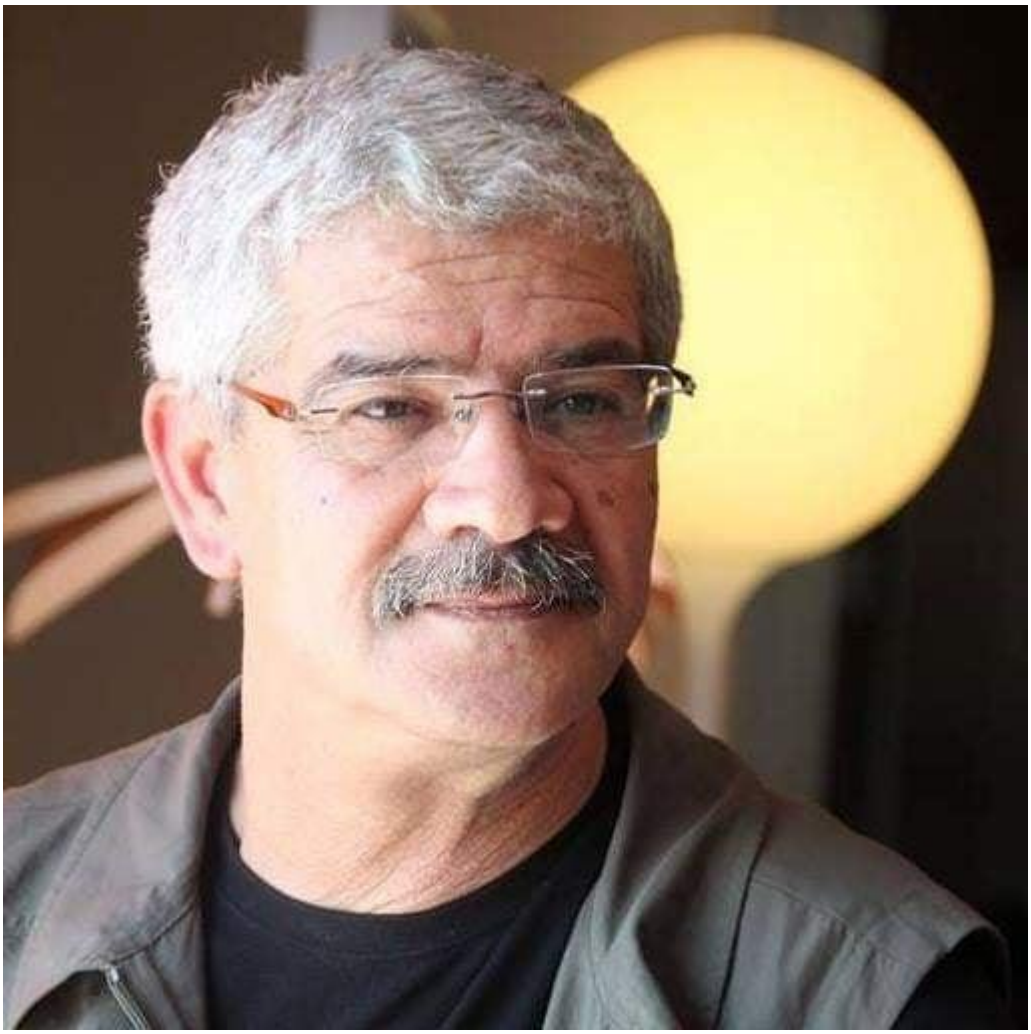






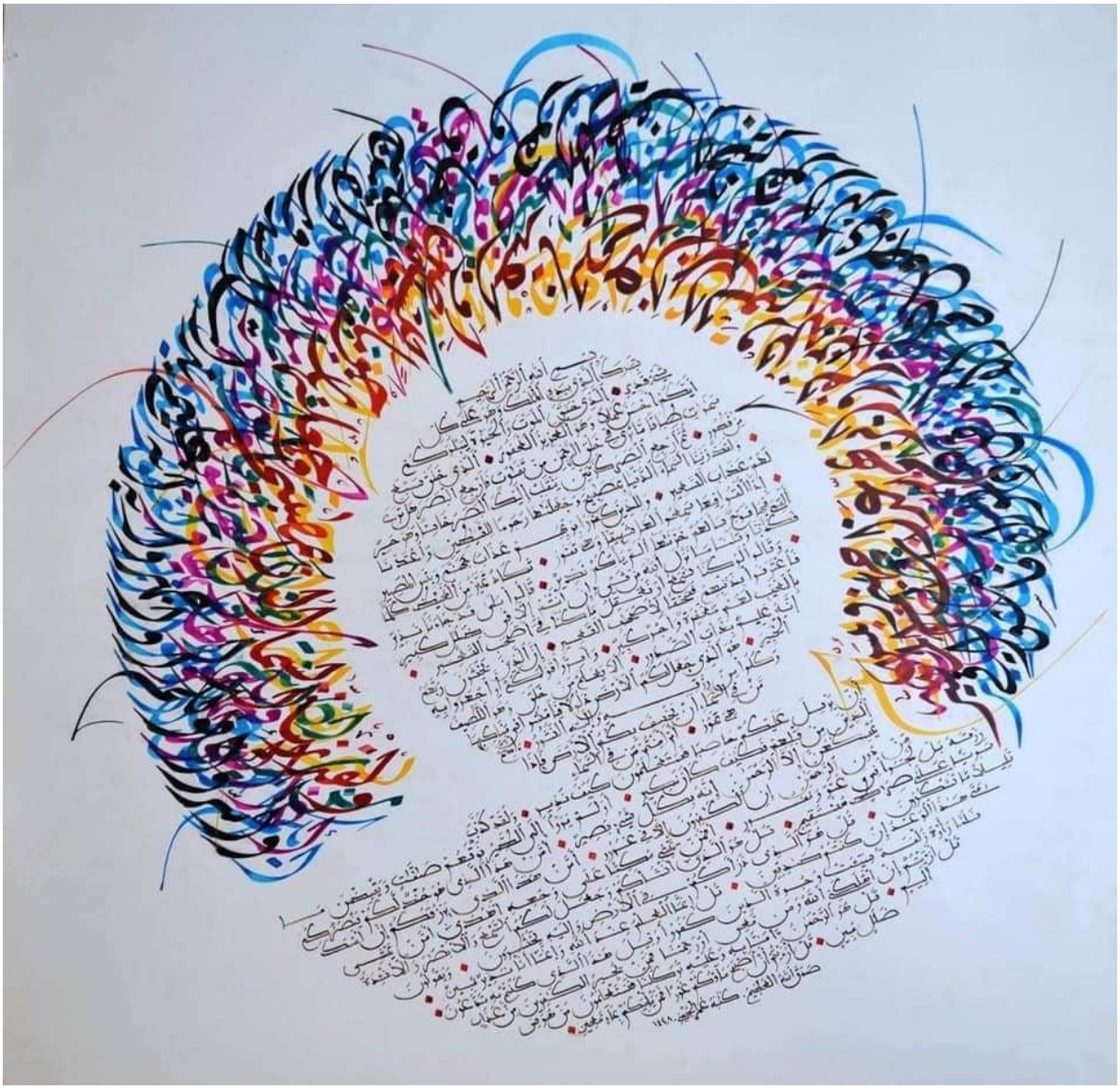


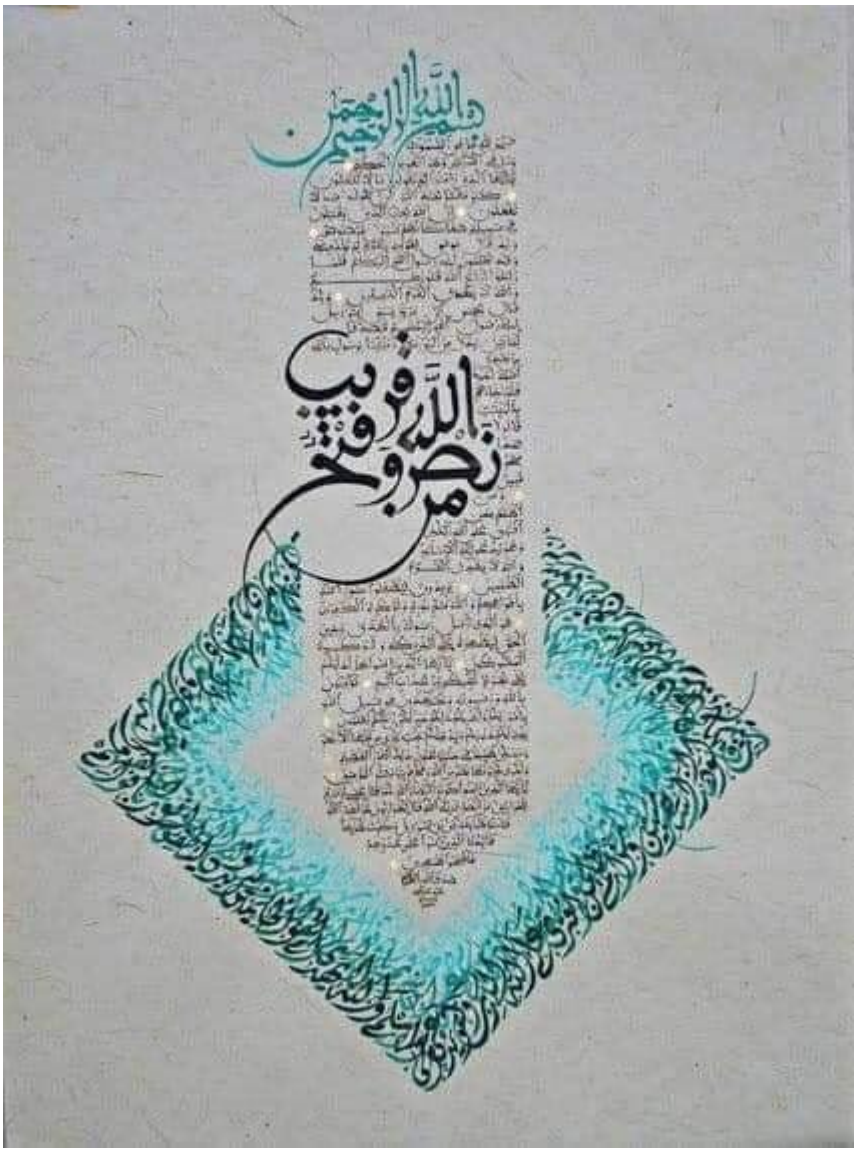




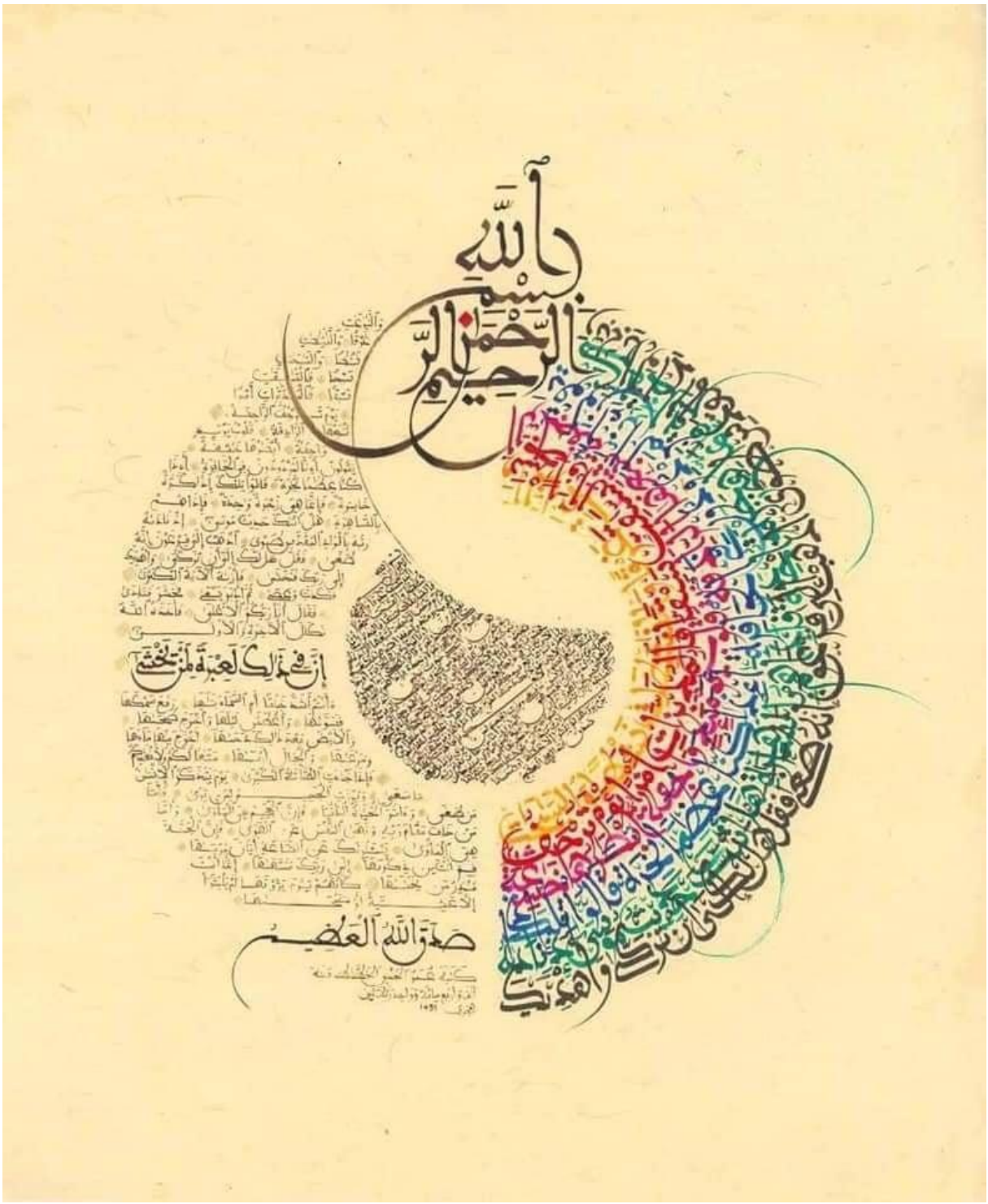
من أعمال الأستاذ الخطاط عمر الجمني "تونس"

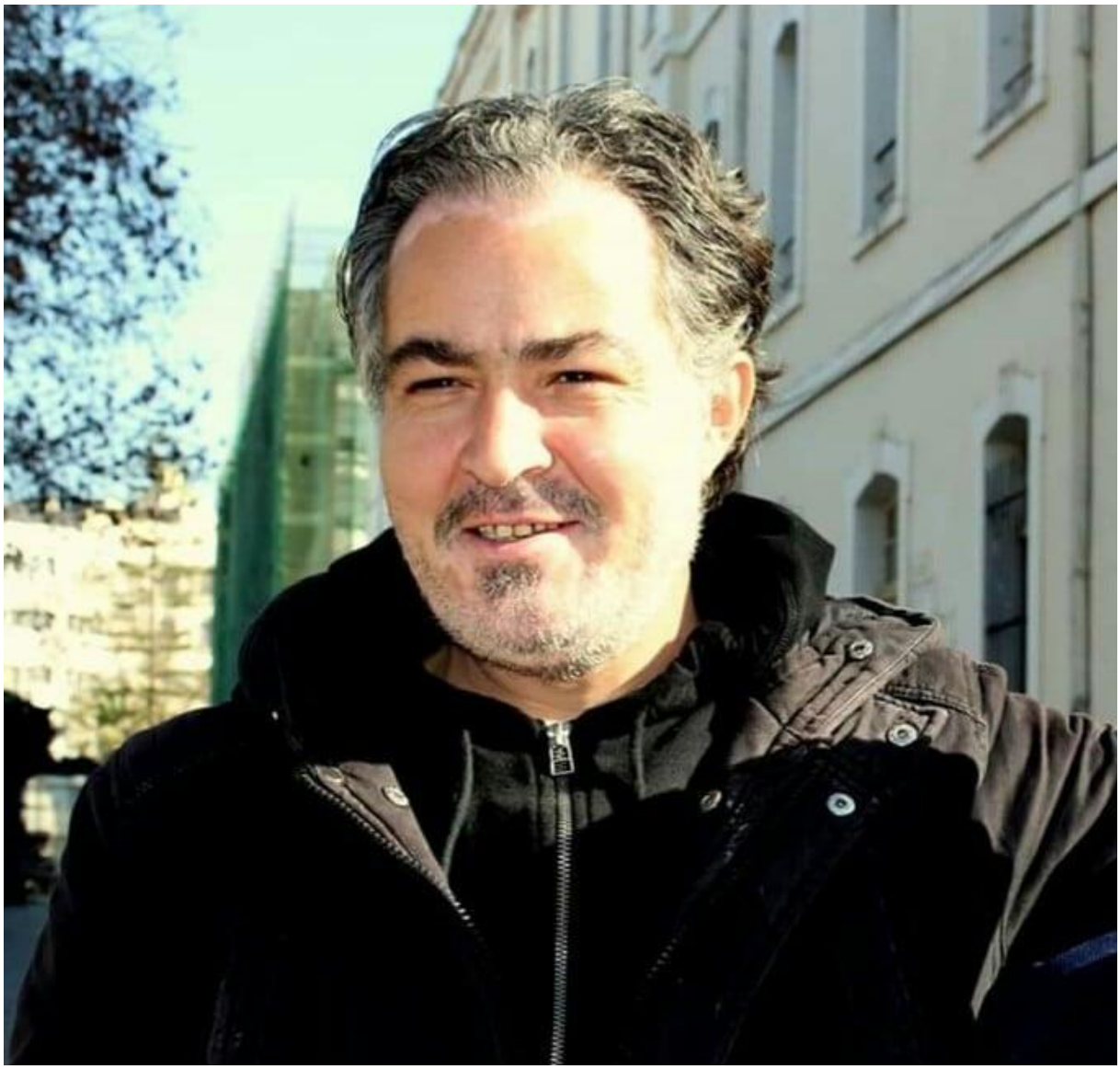
إليك إله الخلق أرفع رغبتي
إليك إلـه الخلق أرفع رغبتي
وإن كنت - يا ذا العرش والعفو - مجرما
وضاقت مذاهبي جعلت الرجا مني لعفوك سلما
تعاظمني ذنبي فلما قرنته بعفوك ربي كان عفوك أعظما
فما زلت أعفو عن ظلوم مذنب ولم تزل تجود وتعفو منة
وتكرما فلولاك لم يصمد لإبليس عابد وكيف وقد
أغوى صفيك آدما فيا ليت شعري هل أصير لجنة
وأما للسعير فأندما فإن تعف عني تعف عن متمرد
ظلوم غشوم لا يزايل مأثما وإن تنتقم مني فلست بآيس
ولست أمنطوا تعسي بعزم جمعتما فلله عز العارفين
المذنب إنه تفيض لفرط الوجد أجفانه دما يقيم إذا ما الليل مسة
كظلمة قلبي تقسيه من جنة الخوف مأتما فيصبح إذا ما
كان في غير زيه وفي ما سواه في الورى كان أجهما
وتبدو كأن أيام ما مضت من شبابه وما كان فيها بالمحقق
الذي أجرما فصار قرين الهم طول نهاره أخا السهد والنجوى إذا الليل
أظلما يقول حبيبي أنت مولاي وبغيتي كفى بك للراجين
سؤلا ومغنما أنت الذي لهدى قلبي هديته ولا زلت
ستارا لكل وميما فمن لا له الإحسان يغفر زلتي
وتستر أوزاري وما قد تقدما / الإمام الشافعي
كتبه عثمان الحنبلي 2018



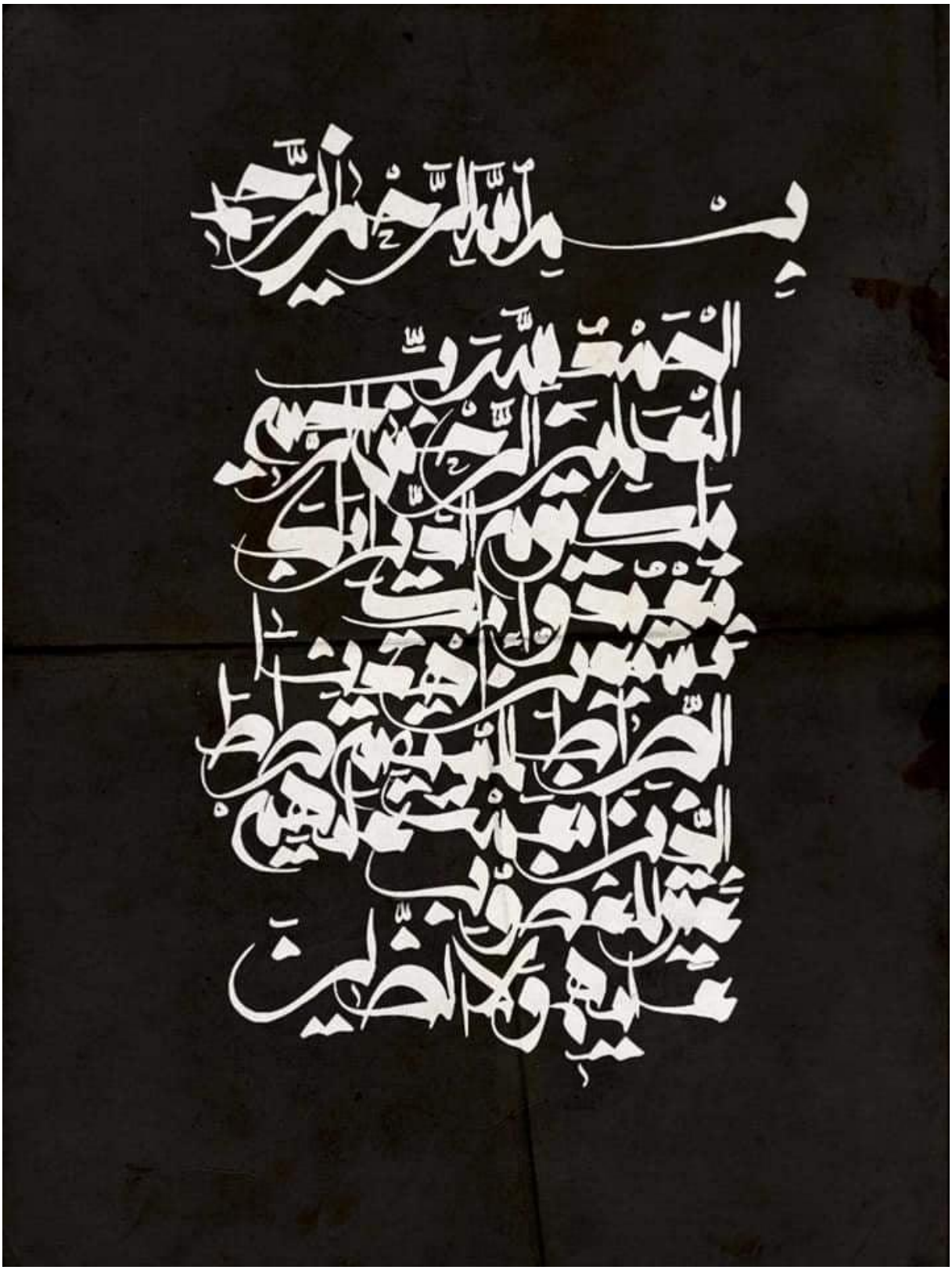

بسم الله الرحمن الرحيم
نصر من الله وفتح قريب

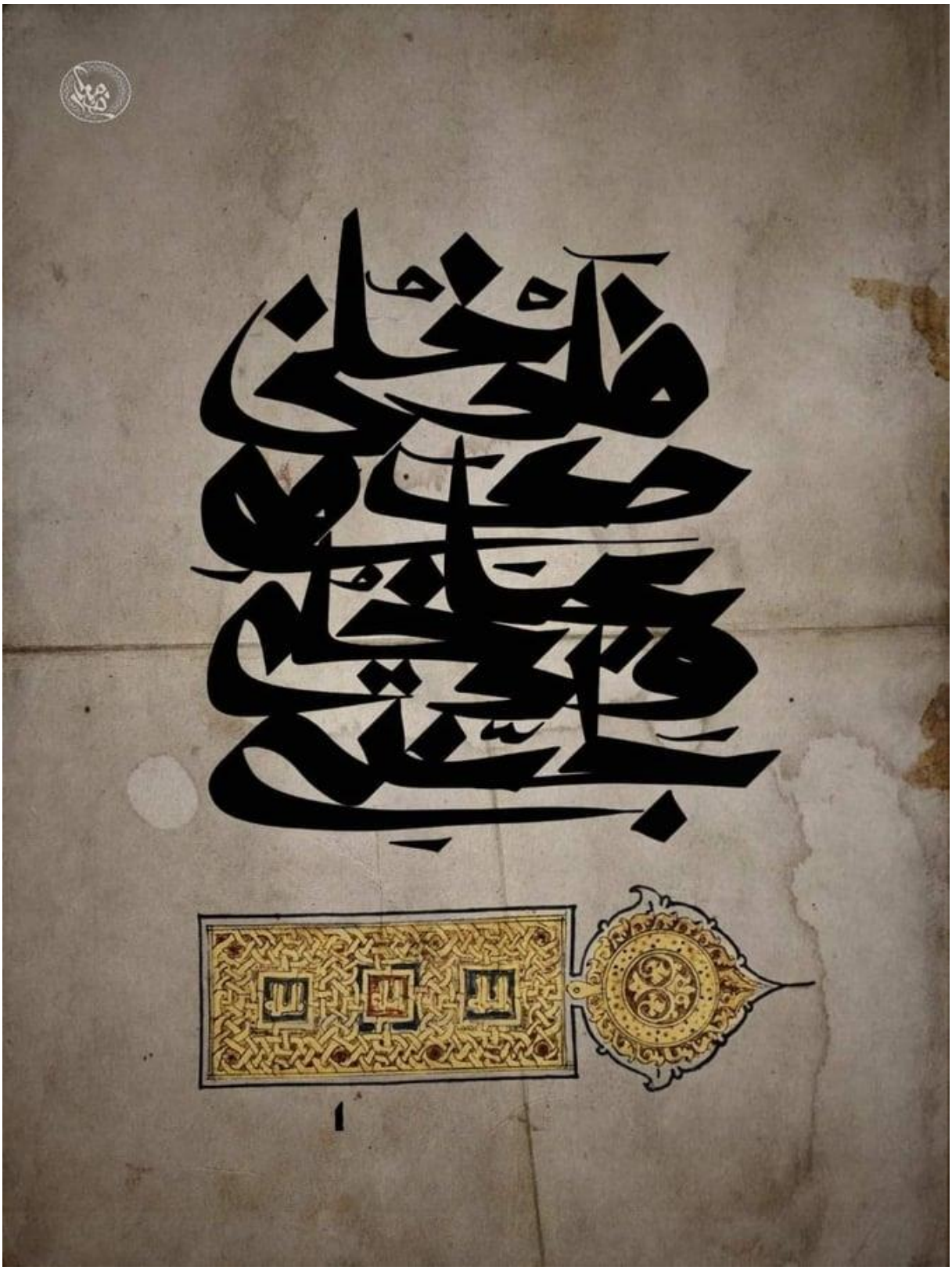
بسم الله


بسم الله الرحمن الرحيم
إن في ذلك لعبرة لمن يخشى
صدق الله العظيم

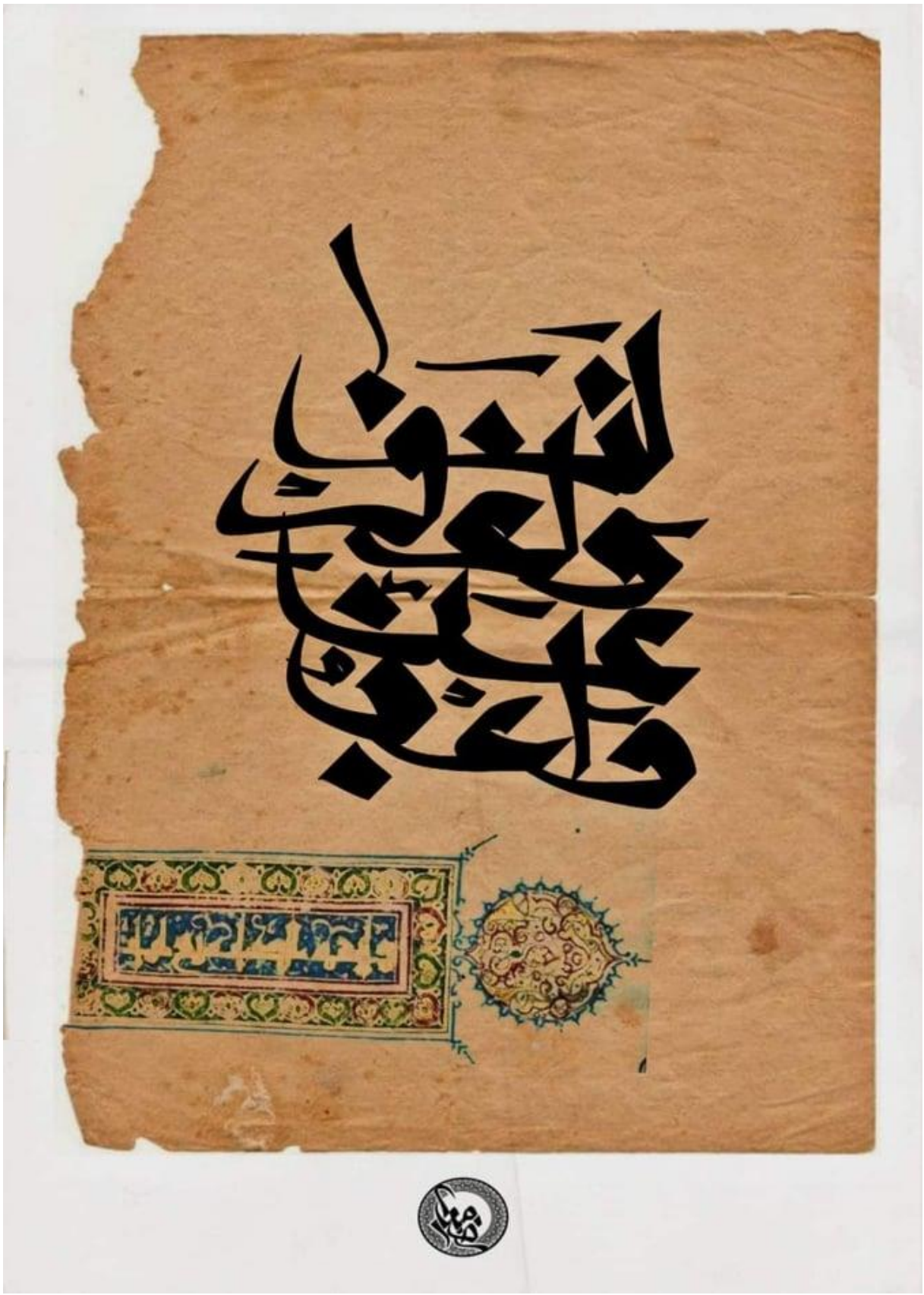


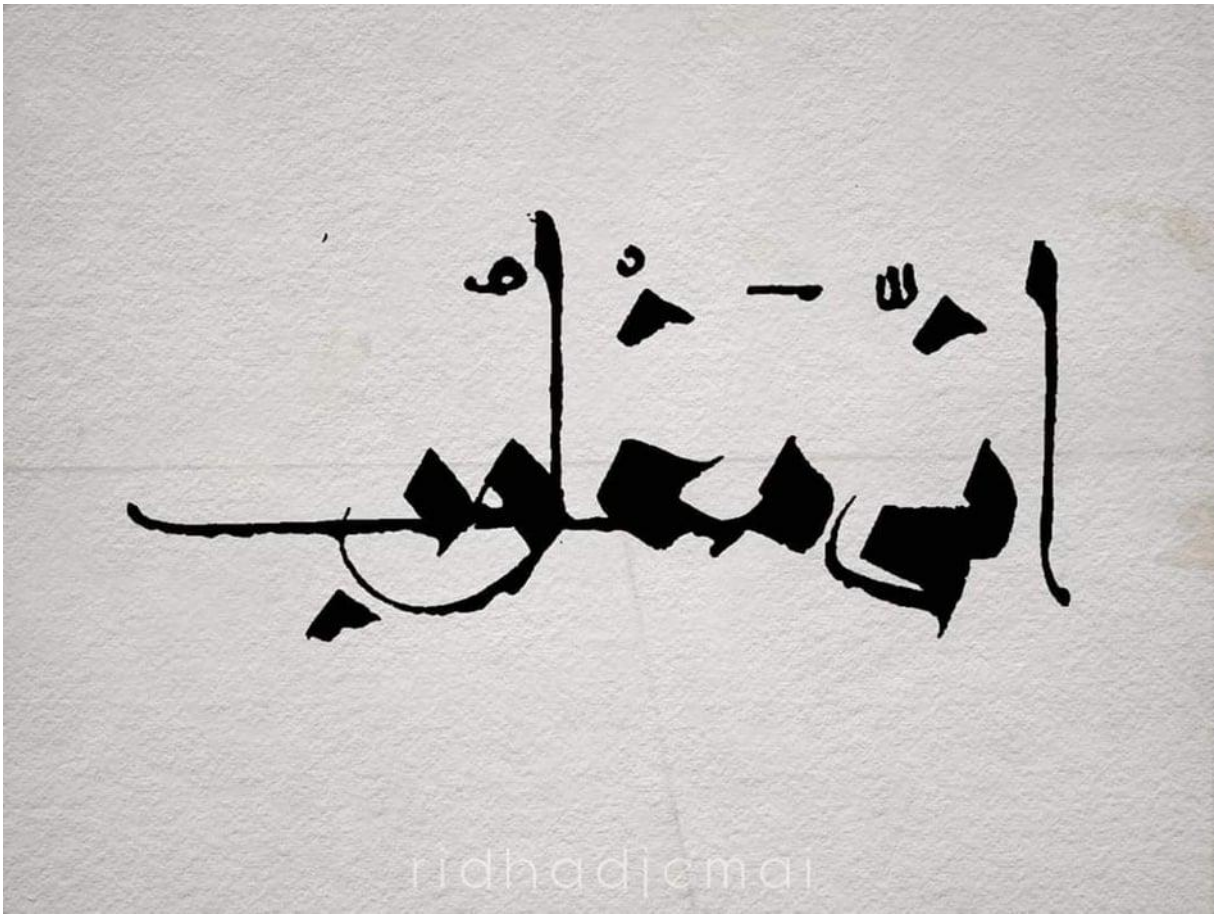
من أعمال الدكتور رضا جمعي "الجزائر"

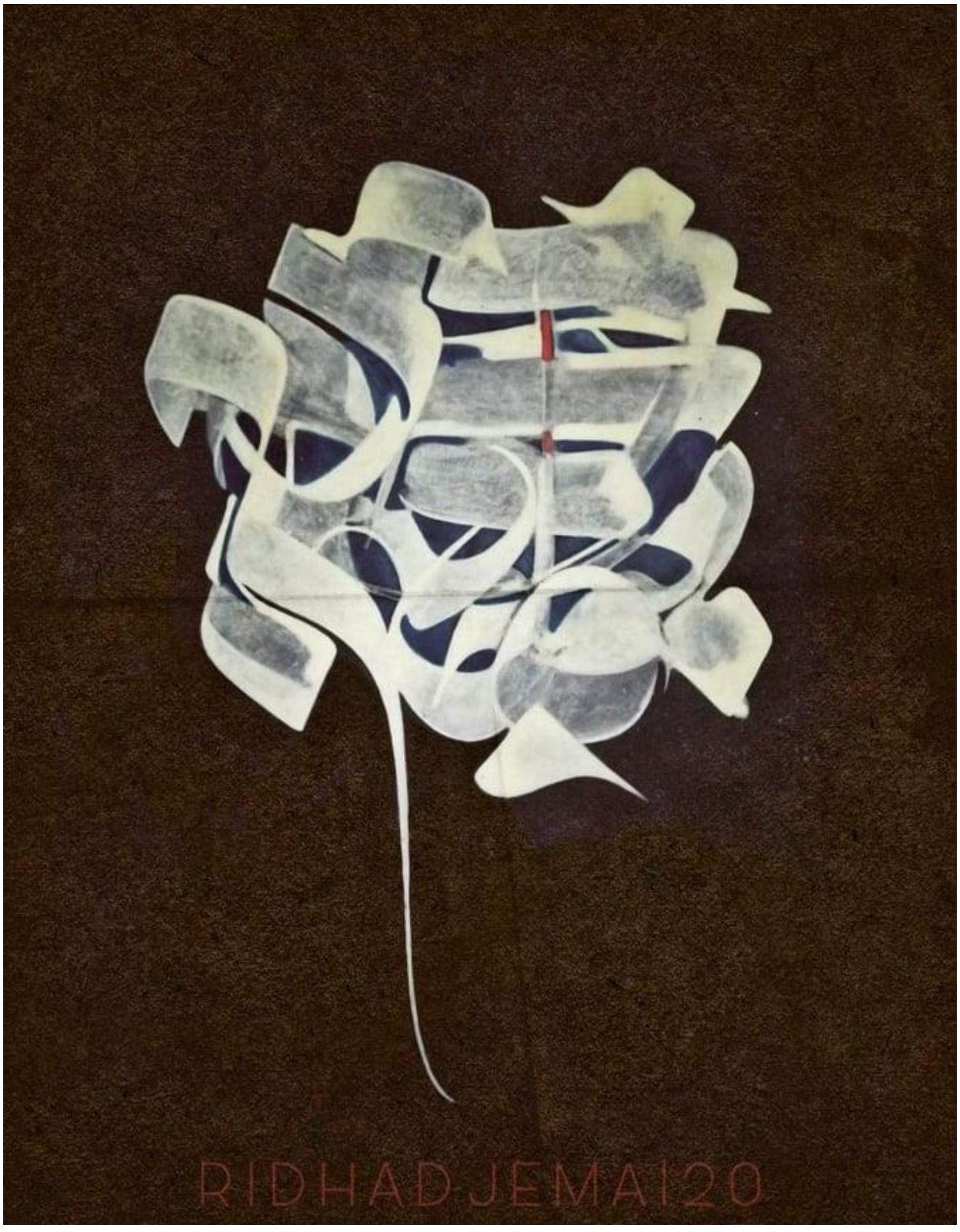


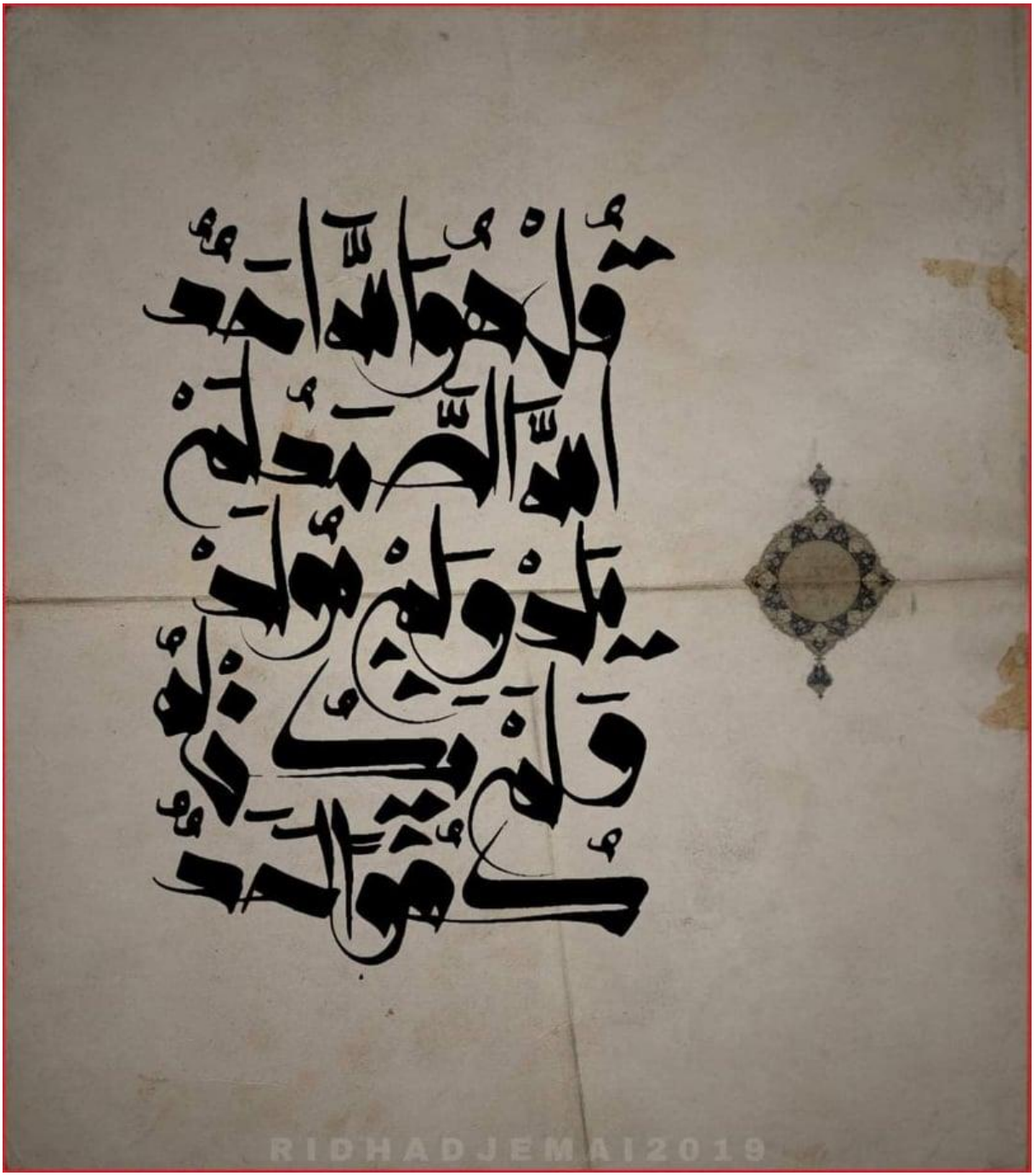


RIDHADJEMA1209



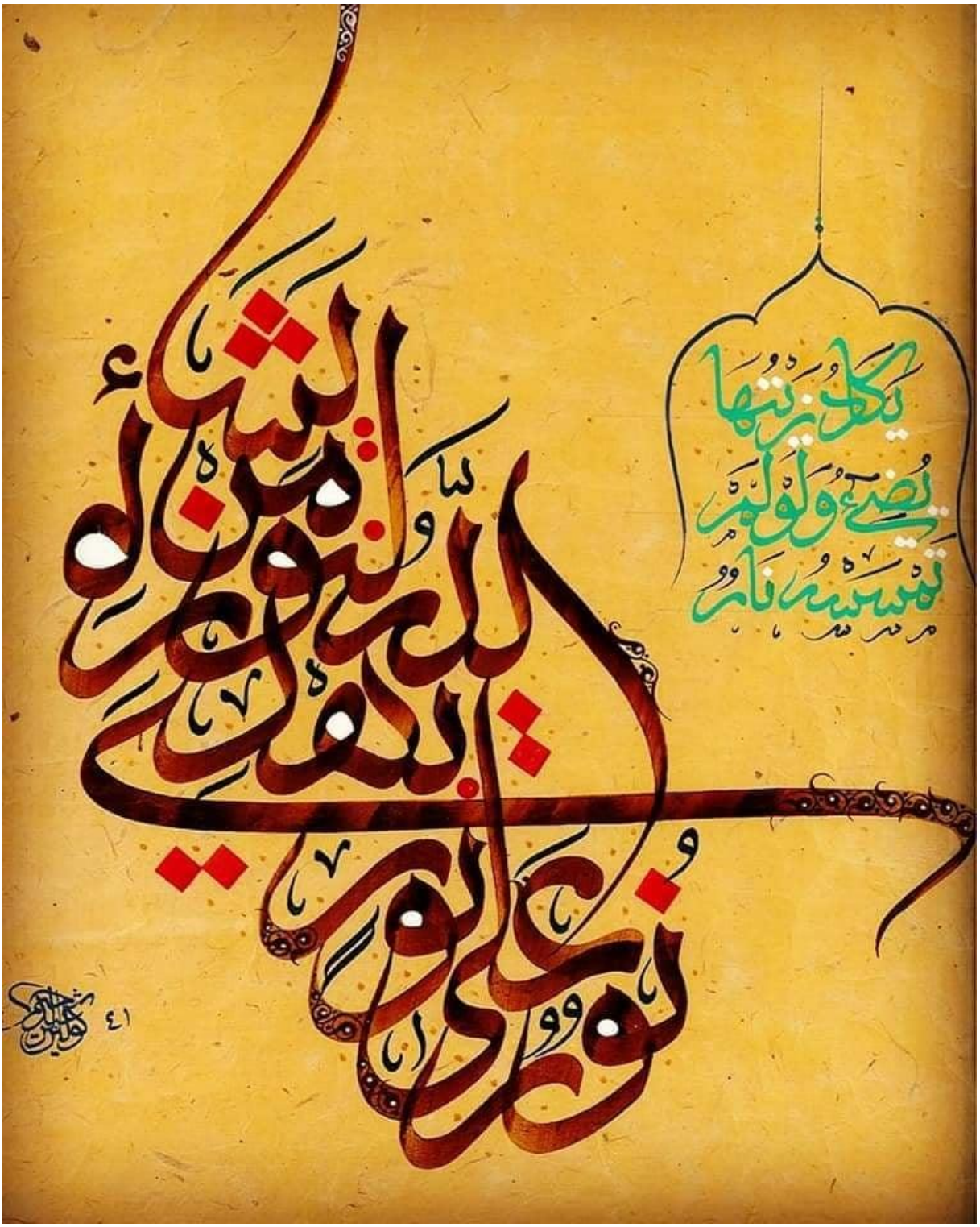

ridhadjemai

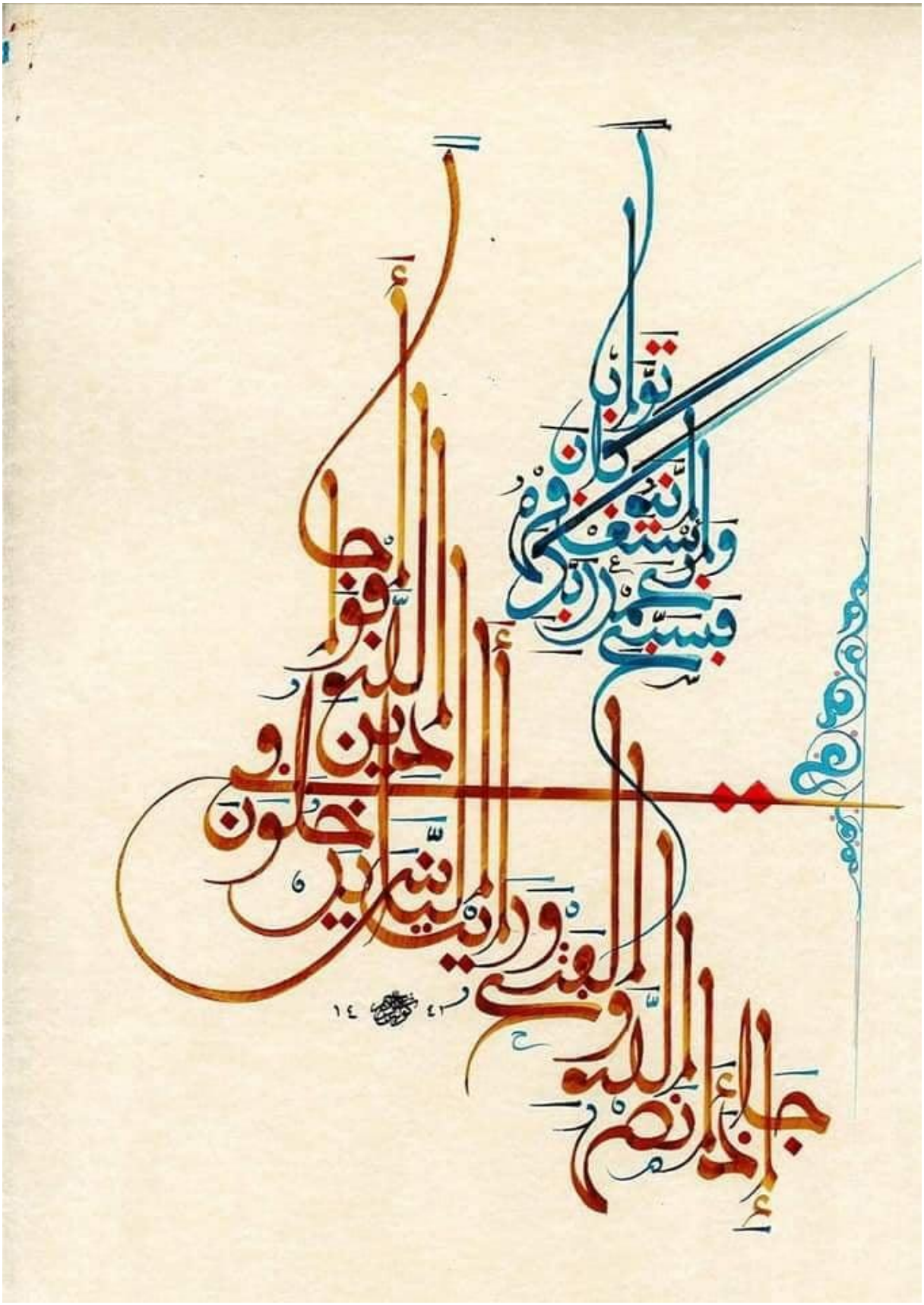

RIDHADJEMA120

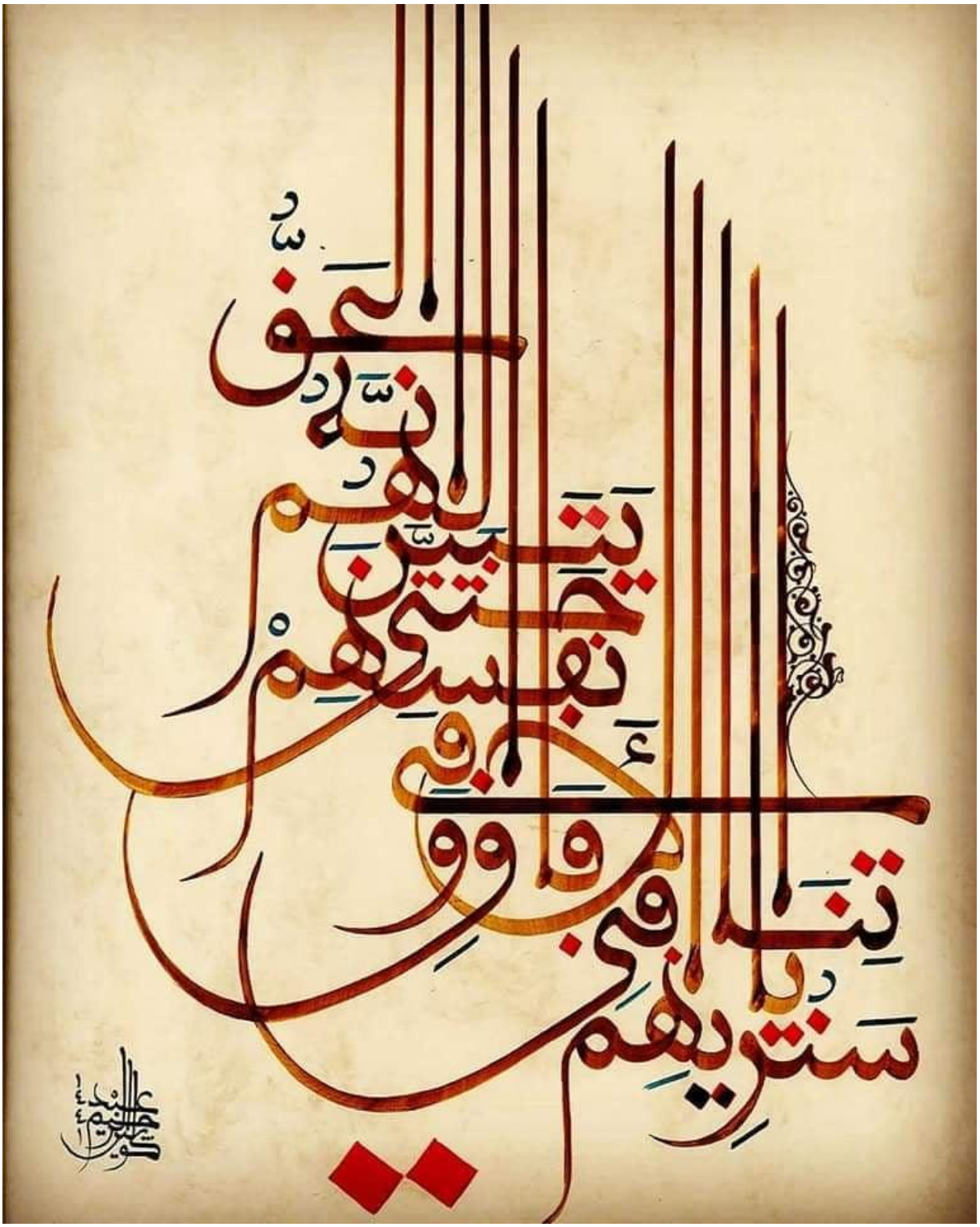

قل هو الله أحد
الله الصمد
لم يلد ولم يولد
ولم يكن له كفوا أحد
RIDHADJEMAI2019

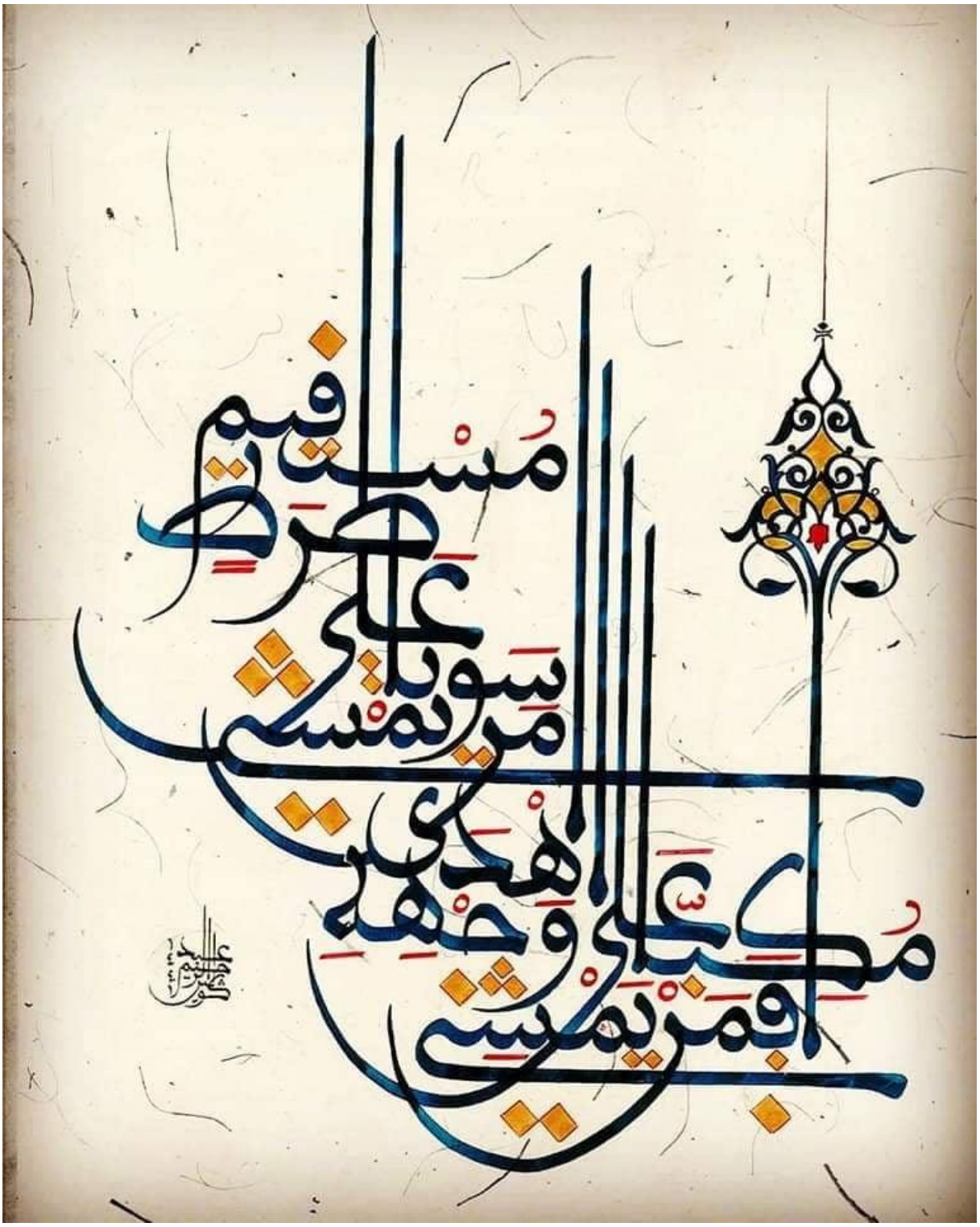
من أعمال الأستاذ الخطاط **عبد الرحمان كولين "المغرب"**

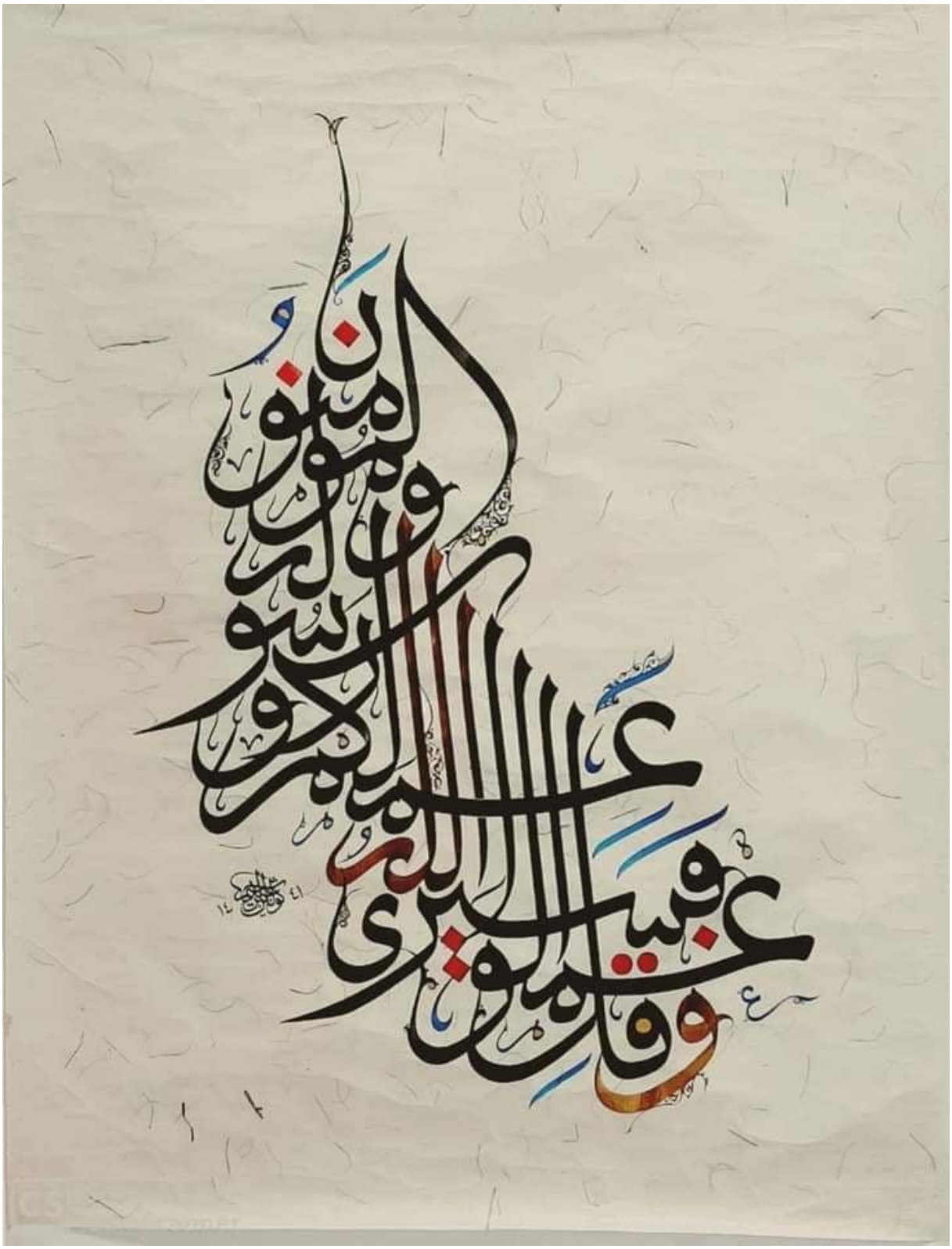
بسم الله الرحمن الرحيم


يكاد زيتها
يضيء ولو لم
تمسسه نار

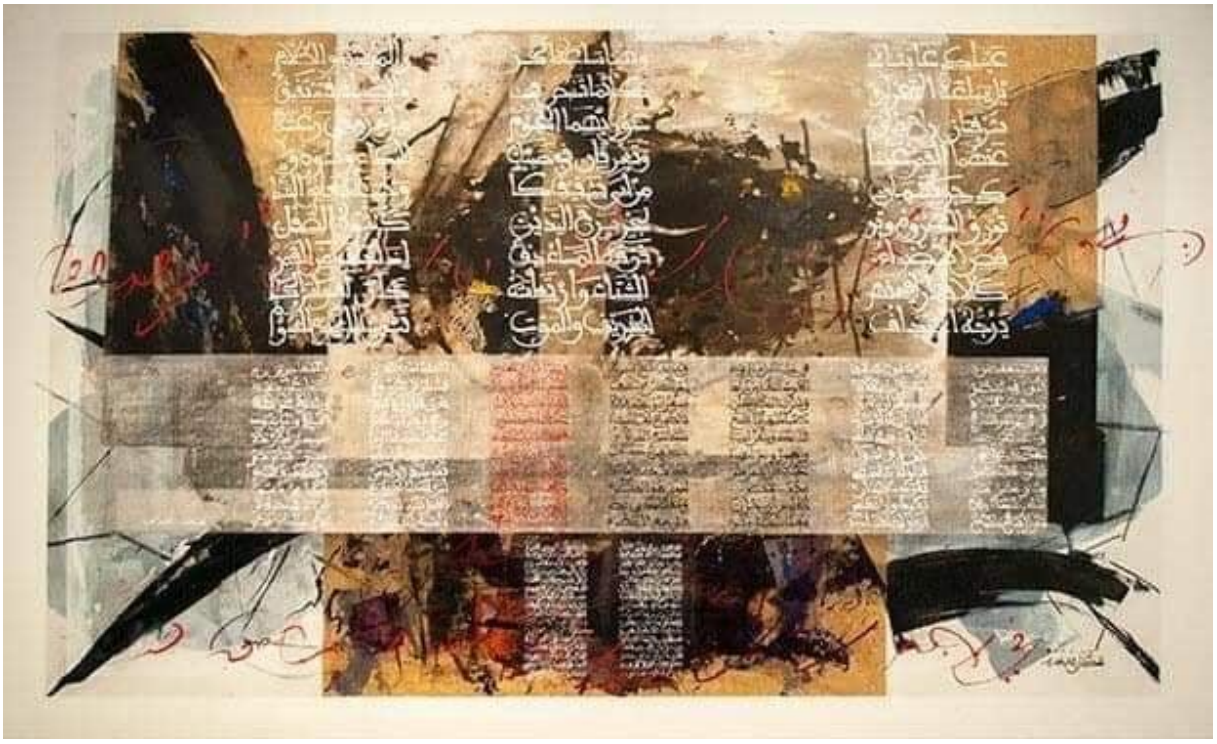


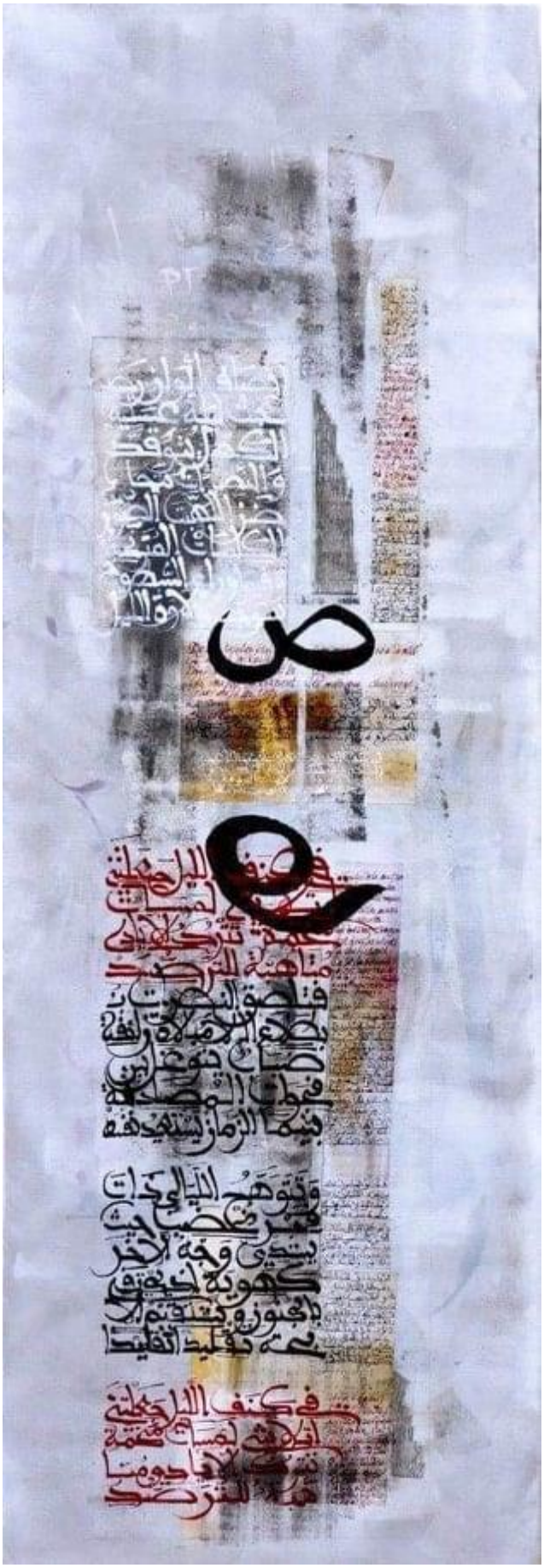






من أعمال الأستاذ الخطاط **عبد الله عكار "تونس"**




ص

قائمة المصادر

القرآن الكريم:

1. سورة الأعراف، الآية: 31.
2. سورة الأنفال، الآية: 31.
3. سورة البقرة، الآية: 152.
4. سورة البقرة، الآية: 32.
5. سورة التوبة، الآية: 105.
6. سورة الحجرات، الآية: 13.
7. سورة العلق، رقم الآية 04.
8. سورة الفجر، الآية: 6- 10.
9. سورة القصص، الآية: 77.
10. سورة القلم، الآية: 01.
11. سورة الكهف، الآية: 109.
12. سورة المائدة، الآية: 90.
13. سورة الغاشية الآية: 17 - 22.

المعاجم والقواميس اللغوية:

14. أبي الفضل جمال الدين بن محمد مكرم المعروف بابن منظور، لسان العرب، مطبعة ميرية، بولاق، مصر، ج5، ط1، 1300هـ- 1882م.
15. معلمة المغرب، قاموس مرتب على حروف الهجاء يحيط بالمعارف المتعلقة بمختلف الجوانب التاريخية والجغرافية والبشرية والحضارية في المغرب الأقصى، الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، مطابع سلا، المغرب، الجزء11، 2000م.

المصادر والمراجع باللغة العربية:

16. إبراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف للنشر والتوزيع، مصر، 1947م.

17. ابراهيم جمعة، قصة الكتابة العربية، دار المعارف، مصر، 1947م.

18. ابن خلدون، المقدمة (المسمى دوان المبتدأ في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، دار القلم، بيروت- لبنان، ط1، 2004م.

19. أبو الحسن حازم القرطاجني، ت684هـ/1285م، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، منهاج البُلغاء وسراج الأُدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981م.

20. أبو صالح الألفي، الخط العربي كفن تشكيلي ووظيفته في الفنون الإسلامية، مجلة المجلة المصرية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة، العدد ه139، 1968م.

21. أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، الجزء 3، 1995م.

22. أبي بكر محمد بن يحي الصولي، أدب الكتاب، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر،1341هـ- 1922م.

23. أحمد أفندي بيدابيش، ترجمته سامية محمد جلال، راجعه الصفصافي أحمد القطوري، الخط والخطاطون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م.

24. أحمد بن علي القلقشندي، ت: محمد حسين شمس الدين، صبح الأعشى في صناعة النشأ، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط1، 1985م.

25. أحمد حسين شرف الدين، اللغة العربية في عصور ما قبل الإسلام، مطابع الفرزدق، الرياض، ط2، 1405هـ- 1985م.

26. أحمد شوحان، رحلة الخط العربي من المسند إلى الحديث، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م.

27. أحمد عبد الرزاق أحمد، الفنون الإسلامية حتى نهاية العصر الفاطمي، كلية الأدب جامعة عين الشمس، مصر، ط1، 2001م.

28. أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، مؤسسة الثقافة والتراث الوطني- وزارة شؤون مجلس الوزراء والاعلام، البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.

29. أحمد عبد الله سرحان، رموز الخط العربي في البحرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001م.

30. أرنست كونل، ترجمه أحمد موسى، الفن الإسلامي، دار صادر، بيروت، 1966م.
31. الأمير أمين آل ناصر، (الرافد– معجم لغوي)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1971م.
32. أميل يعقوب، الخط العربي، نشأته، تطوره، مشكلاته، ودعوات إصلاحه، منشورات جروس برس، طرابلس– لبنان، ط1، 1986م.
33. آن زالي؛ آني بيرثييه، ترجمة: سالم سليمان العيسى، تاريخ الخط العربي وغيره من الخطوط العالمية، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطِّباعية، دمشق، سورية، ط1، 2004م.
34. أنور الرفاعي، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، دار الفكر، مصر، ط2، 1977هـ-1397م.
35. إياد حسين عبد الله الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، جروس برس، طرابلس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار صادر، بيروت، ط1، 2003م.
36. إياد خالد الطباع، المخطوط العربي دراسة في أبعاد الزمان والمكان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.
37. أيمن عبد السلام، موسوعة الخط العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط1، 2002م.
38. بركات محمد مراد، رؤية فلسفية للفنون إسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2009م.
39. بلقيس محمد هادي، تاريخ الفن العربي الإسلامي، مطبعة دار الحكمة، بغداد، 1990م.
40. البهنسي عفيف، الخط العربي أصوله نهضته انتشاره، دار الفكر المعاصر، ط1، 1984م.
41. توفيق حمد عبد الجواد، تاريخ العمارة والفنون في العصور المتوسطة الأوروبية والإسلامية، ج2، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2009.
42. الجبوري تركي عطية عبود، الخط العربي والزخرفة الإسلامية، دار الامل للنشر والتوزيع، الأردن، 1998م.
43. جرجي زيدان، العرب قبل الإسلام، مطبعة الهلال، مصر، ط2، 1922م.
44. جرجي زيدان، الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
45. حاتم صالح الضامن، فقه اللغة، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط2007،1م، ص122.
46. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج2، 1941م.

47. حسن الباشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، مكتبة أوراق شرقية، بيروت، لبنان، المجلد الثالث، ط1، 1420هـ-1999م.

48. حسن باشا، موسوعة العمارة والأثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ج3،ط1، 1999م.

49. حسن باشا، موسوعة العمارة والآثار والفنون الإسلامية، أوراق شرقية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج 3، ط1، 1999م.

50. حفني ناصف، حياة اللغة العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002م.

51. حمود جلوي المغري – نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مطبعة الشويخ، الكويت، ط1، 1998م.

52. حمود جلوي المغري، نايف مشرف الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، مطبعة الشويخ، الكويت، ط1، 1998م.

53. حمود جلوي المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، تهذيب ومراجعة مشاري بن حسن السعدون، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار المؤلفين، الكويت، ط1، 1997م.

54. حمود جلوي فرج المغري، نايف مشرف حمد الهزاع، التجارب المعاصرة في الخط العربي، دار المؤلفين، الكويت، ط1، 1997م.

55. حمينير مارك، ترجمة شربل داغر، ما الجمالية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2009 م.

56. حنان عبد الفتاح مطاوع، الفنون الإسلامية الإيرانية والتركية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2010م.

57. خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مطبعة بول باربيه، القاهرة، 1935م.

58. خليل يحي نامي، أصل الخط العربي وتاريخ تطوره إلى ما قبل الإسلام، مطبعة بول باربيه، القاهرة، 1935م.

59. دليلو، مقدمة في وسائل الاتصال الجماهيرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1998م.

60. ديماند، ترجمة احمد عيسى، مراجعة:د. أحمد فكري، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط1، 1954م.

61. زكي محمد حسن، في الفنون الإسلامية، مطبعة الاعتماد، مصر، د.ط، 1938م.

62. سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة الشباب الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1991م.

63. سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1991م.

64. سلمان الحجري، الحروفية العربية من خلال الأدوات الغرافيكية المعاصرة الفنان سلمان الحجري تجربة ذاتية

65. سهيلة ياسين الجبوري، أصل الخط العربي وتطوره حتى نهاية العصر الأموي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1977م.

66. سهيلة ياسين الجبوري، الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، مطبعة الزهراء، بغداد، 1962م.

67. سوسير، فرديناند دي، عالم اللغة العام، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، 1980م.

68. السيد عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس، دار المعارف، لبنان، د.ط، 1961م.

69. شاكر عبد الحميد، التفصيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، العدد267، 2001م.

70. شربل داغر، الحروفيّة العربيّة فن وهويّة، لبنان، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 1990م.

71. شريفي محمد بن سعيد، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى القرن العاشر الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

72. الشيخ أحمد رضا، رسالة الخط، مطبعة العرفان، سوريا، د.ط، 1914م.

73. الصادق بخوش، التدليس على الجمال، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الجزائر، 2002م.

74. صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1424هـ-2003م.

75. صالح بن إبراهيم الحسن، الكتابة العربية من النقوش إلى الكتاب المخطوط، دار الفيصل الثقافية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2003م.

76. صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، منشورات دار الكتاب الجديد، بيروت – لبنان، ط2، 1979م.

77. صلاح الدين المنجد، دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

78. طالب عبد الرحمن، نحو تقويم جديد للكتابة العربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الدوحة، ط1، 1999م.

79. الطاهر أحمد مكي، دراسات في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م.
80. الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 1999م.
81. عادل الألوسي، الخط العربي نشأته وتطوره، مكتبة الدار العربية للكتاب – القاهرة، ط1، 2008م.
82. عبد الجليل مرتاض، اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة، الجزائر، 2003م.
83. عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر بين القرنين الثاني والثامن للهجريين، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية د ن – الجزائر، 2002م.
84. عبد الحق معزوز، الكتابات الكوفية في الجزائر، بين القرنين الثاني والثامن الهجريين، منشورات وزارة الثقافة والاتصال – الجزائر، 2000م.
85. عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد جاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، المكتبة المعاصرة، ج1، 1986م.
86. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الله محمود الدرويش، الجزء الثاني، مكتبة الهدى– دمشق، ط 1، 2004م.
87. عبد السلام أيمن، موسوعة الخط العربي، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م.
88. عبد العزيز حميد صالح، تاريخ الخط العربي عبر العصور المتعاقبة، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ج1، ط1، 2017م.
89. عبد الفتاح عباده، انتشار الخط العربي في العالم الشرقي والعالم الغربي، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة–مصر، 1915م.
90. عبد الله ربيع محمود، في علم الكتابة العربية، جامعة تنشر الإسلام في ماليزيا، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.
91. عبد الله، نظريات الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ط1، 2006م.
92. عفيف البهنسي، التراث الأثري السوري، منشورات الهيئة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2013م.
93. عفيف البهنسي، الشام الحضارة دراسة تاريخية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط1، 1986م.
94. عفيف البهنسي، فن الخط العربي، دار الفكر، دمشق–سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ط 2، 1999م.
95. عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، علم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، الكويت، 1979م.

96. علي فهمي خشيم، الأكادية العربية، مركز الحضارة العربية القاهرة، ط1، 2005م.

97. عمر آفا ومحمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، مطبعة دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007.

98. عمر آفا، محمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء، ط1، 2007م.

99. عمر الإسكندري، أ.ج. سَفِدْج، تاريخ مصر إلى الفتح العثماني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1996م.

100. فرج حسين فرج الحسيني، إسماعيل سراج الدين، مكتبة الاسكندرية، القاهرة، د.ط، 2000م.

101. فرج حسين فرج الحسيني، النقوش الكتابية الفاطمية على العمائر في مصر، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2007م.

102. فوزي سالم عفيفي، سلسلة تعليم الخط العربي الخط الفارسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، 1996م.

103. فوزي سالم عفيفي، نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الاجتماعي والثقافي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980م.

104. كامل سليمان الجبوري، موسوعة الخط العربي الخط الكوفي، تاريخه، أنواعه، تطوره، نماذجه، دار ومكتبة النشر، بيروت -لبنان، ط1، 1999م.

105. كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م.

106. ماري بيرد وجون غرام هندرسون، ترجمة: محمد فتحي خضر، التراث الكلاسيكي مقدمة قصيرة جدا، منشورات مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2015.

107. محمد أدهام حنش، الخط العربي وحدود المصطلح الفني، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطاع الشؤون الثقافية، إدارة الثقافة الإسلامية، الكويت، ط1، 2008م.

108. محمد الجلالي، اللسان العربي تاريخا وأسراراً، المغاربية للطباعة والنشر، الجمهورية التونسية، ط1، 2016م.

109. محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي – دراسة فنية في تاريخ الخط العربي، دار بن كثير- دار القادري (دمشق –بيروت)، ط 1، 1998م.

110. محمد بن سعيد شريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي المركبة بخط الثلث: دراسة فنية في تاريخ الخط العربي، دار القادري، دار بن كثير، بيروت، ط1، 1998م.

111. محمد بن سعيد شريفي، خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من القرن الرابع إلى العاشر الهجري، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975م.

112. محمد سعيد شريفي خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

113. محمد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الاسلام، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

114. محمد سهيل طقوش، تاريخ العرب قبل الإسلام، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2009م.

115. محمد شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية (قيم ومفاهيم)، دار الأمل للنشر والتوزيع، أريد – الأردن، 1998م.

116. محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة، مصر، ط1، 1939م.

117. محمد عبد الحفيظ خبطة الحسني، الخط المغربي بين التجريد والتجسيد، دراسة تاريخية فنية، مطبوعات أمينة الأنصاري، فاس، ط1، 2013م.

118. محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991م.

119. محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز، جامعة الملك عبد العزيز، المكة المكرمة، 1980م.

120. محمد فهد عبد الله الفعر، تأطير عبد الرحمان فهمي محمد، تطور الكتابة والنقوش في الحجاز،

121. محمود شاهين، الحروفية العربية الهواجس والإشكالات، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق، 2012.

122. محمود شكر الجبوري، الخط العربي والزخرفة الإسلامية – قيم ومفاهيم، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، دت.

123. محمود عباس حموده، تطور الكتابة الخطية العربية دراسة لأنواع الخطوط ومجالات استخدامها، دار نهضة الشرق، القاهرة، ط1، 1421هـ- 2000م.

124. محمود فهمي حجازي، أسس علم اللغة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 2003م.

125. محمود فهمي حجازي، علم اللّغة العربية مدخل تاريخي مقارن في ضوء التراث واللغات السامية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

126. منصور بن ناصر العواجي، جماليات الخط العربي، دار طريق للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1421هـ-2000م.

127. ناجي زين الدين، مصور الخط العربي، مكتبة النهضة- بغداد، دار القلم- بيروت، ط3، 1980م.

128. نزار شقرون شاكر حسن آل سعيد ونظرية الفن العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان – دار محمد علي للنشر صفاقس، تونس – منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010.

129. هناء حافظ بدوي، الاتصال بين النظرية والتطبيق، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2003م.

130. يحي وهيب الجبوري، الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

131. يوهانس فريدريش، ترجمة: سليمان أحمد الضاهر، تاريخ الكتابة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004م.

المجلات:

132. إدهام محمد حنش، كتابة المصحف الشريف عند الخطاطين العثمانيين، دراسة تاريخية- فنية، مجلة البحوث والدراسات الاسلامية، العدد7، د.ت.

133. إسماعيل زغودة، عبد القادر بعداني، مجلة التعليمية، المجلد 5، عدد 13، مارس 2018.

134. آل سعيد شاكر حسن، الفن يستلهم الحرف، جريدة فنان اليوم، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد7، 1976م.

135. إيمان خزعل، عباس معروف، دلالات الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد22، العدد7، 2014م.

136. زكي محمد حسن، الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي، مجلة الكتاب، العدد1، 1946م، ص288، سامي أحمد عبد الحليم إمام، الخط الكوفي الهندسي المربع حلية معمارية بمنشآت المماليك في القاهرة.

137. سوزان شكرون، علاقة الزخرفة والحروفية بالفنون التشكيلية في الغرب والعالم العربي، مجلة العربي، الكويت، عدد 635، 2011.

138. سي ناصر عبد الحق، التصميم الطباعي والجمالي للخط المغربي الجزائري في المطابع الجزائرية، مجلة جماليات، المجلد 1، عدد 5، 2018.

139. الفاضل عبد الواحد علي، الخط المسماري واللّغة الأكادية، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العدد 32.

140. لؤي نجم جرجيس أمين البياتي، البعد الإبداعي والجمالي في التكوينات الخطية لحامد الآمدي، مجلة العلوم الإسلامية، تصدر عن كلية العلوم الإسلامية جامعة العراق، عدد 20، 2018م.

141. محمود شاهين، الحروفيّة والحروفيون بين القديم والجديد مجلة الكويت، الكويت، العدد 293، (مارس 2008م).

142. المنجي عمار، نشأة الخط وتطوره، فن الضاد – مجلة علمية تعنى بشؤون الخط، يصدرها المعهد الوطني للتراث، المركز الوطني لفنون الخط، وزارة الثقافة التونسية، عدد 1، 2001م.

143. نور نديم عمران، التشكيليون بين الانغلاق المحلي والانتشار العالمي، صحيفة أوكر، العدد السابع، 2019م.

144. المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2018م.

145. اسماعيل زغودة، عبد القادر بعداني، مجلة التعليمية، المجلد 5، عدد 13، مارس 2018م.

146. المنجي عمار، مجلة فن الضاد، تصدر عن المعهد الوطني للتراث، وزارة الثقافة – تونس، عدد 1، 2001م.

147. محمد الصادق عبد اللطيف، الخط العربي في المغرب العربي الكبير، المجلة العربية، عدد85، سنة 1984م.

148. الدسوقي حسن عيسى، جمالية والفراغ والفضاء في الحرف العربي، حولية الحرف العربي2، مركز يوسف الخليفة لكتابة اللغات بالحرف العربي، 2016م.

149. مفيد عواد مسلم، تمثلات التجريدية في رسوم فناني البصرة، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد 4، 2016م.

150. محمد المنوني، تاريخ الوراقة المغربية، سلسلة بحوث ودراسات رقم 2 تصدر عن جامعة محمد الخامس– كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1991م.

151. عبد القادر بن حامد، مجلة جماليات، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، المجلد 05، عدد 01 / 2019م.

152. مصطفى الكيلاني، موازين الخط العربي، مجلة فن الضاد تصدر عن المعهد الوطني للتراث– وزارة الثقافة، تونس، عدد 1، نوفمبر 2001م.

153. عمر آفا، محمد المغراوي، جماليات الخط المغربي.. تاريخ وفن، مجلة المختار الإلكترونية تهتم بشؤون الخط العربي، عدد 8، 2012م.

154. المرسوم رقم 2 – 06 – 384. صادر في 12 من جمادى الثانية 1428 (28 يونيو 2007م).

المصادر والمراجع باللغة الإنجليزية:

155. ADGAR, Sturtevant, An introduction to linguistic. Science (new havenyule universitypress. Landon. Geoffrey Cumberlege. Oxford universityperss).

156. Steven Roger Fisher, A History of Writing, Published byreqktion ltd, London, 2001.

157. Lings, Martin. The Quranic Art of Calligraphy and Illumination. London, 1976.

المصادر والمراجع باللغة الفرنسية:

158. JudithLazar, Le Sciences de la communication, que sais-je ?, (2eme ed,Paris,Pressesuniversitaire,Alger, Dahleb,1993)

159. Eugén Véron, Esthétique, Editions Vrin,Belgique, Paris,2007.

الرسائل والماجستير:

160. عامر عبد الله الجميلي، تأطير عبد الله نجم، الكاتب في بلاد الرافدين القديمة، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، العراق، 2001م.

161. داوود، عبد الرضا بهية، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997م.

المواقع الإلكترونية:

Https ://archive.org/Details/65654_201702

162. أحمد بن المأمون البلغيثي العلوي الحسني، الابتهاج بنور السراج، الجزء الثاني، صورة للمخطوط من منتديات أهل الحديث في تطوان:

https://archive.org/stream/alibtihaj/alibtihaj-02#page/n1/mode/2up

163. مها عزيزة سلطان، البعد الجمالي للخط العربي، يومية الخليج، تصدر عن دار الخليج، مركز الخليج للدراسات، نشر بتاريخ: 02 / 04 / 2012.

http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/8f1eb3b3-5b09-445e-91ae-9ea0692d15c3

164. نسرين أحمد الزاوي، الخط المغربي يمتلك خصائص ميزته عن باقي الخطوط العربية والغربية، جزايريس نقلا عن جريدة الجزائر الجديدة، نشر يوم2013/12/02:

.https://www.djazairess.com/eldjadida/285

165. الخصائص الجمالية للخط المغربي الصحراوي، ميدل أيست أونلاين 2016/05/03:

https://middle-east-online.com

166. محمد البندوري، جماليات الخط المغربي في التراث المغربي – دراسة سيميائية–، منشورات مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، المطبعة والوراقة الوطنية– مراكش، ط1، 2016.

http://hibastudio.com/moroccan-calligraphy.

http://hibastudio.com/wp-content/uploads/2013/02/Kolin02.jpg

167. سامية الصديق، الحروف العربية نالت شهادة الجودة من فناني العالم، جريدة الاتحاد، تاريخ النشر، 18 جويلية 2018:

https://www.alittihad.ae/article/68542/2013

168. نسرين أحمد الزاوي، الخط المغربي يمتلك خصائص ميزته عن باقي الخطوط العربية والغربية، جزايريس نقلا عن جريدة الجزائر الجديدة، نشر يوم: 02 / 12 / 2013.

https://www.djazairess.com/eldjadida/28542

169. نماذج للتجريدية الحروفية بالخط المغربي مأخوذة من الموقع: https://www.alquds.co.uk

والموقع: https://artsgulf.com/77841.html

170. من أعمال فائق عويس مأخوذة من الموقع:

https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2018/01/30/455837.html

171. محمود بركات، عبقرية الخط – الحروف العربية بين الرمز اللغوي والتشكيل الجمالي، (موجود على الرابط 02 / 01 / 2020)

/http://hibastudio.com/arabic-genius

172. مصدر الصورة متاح على الرابط: https://say7at.annahar.com/article/777564D8D8

173. اللوحة متاحة على الرابط: http://artpress.ma/article/147

174. سلمان الحجري، الحروفية العربية من خلال الأدوات الغرافيكية المعاصرة الفنان سلمان الحجري تجربة ذاتية، إعداد: وسام عبد المولى، من وقائع الملتقى الدولي الأول لـ ملتقى الطرق للفنون البصرية: الممارسات العمانية المعاصرة، منشورات جامعة السلطان قابوس ص 38. متاح على الرابط الأتي:

https://www.researchgate.net/publication/313217410

175. محسن الذهبي، الحروفيون العرب...الريادة والهوية استلهام الحرف في حداثية الفن التشكيلي، منشورات مؤسسة النور للثقافة والإعلام، 2007، متاح على الرابط:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=13211

176. عمار رقبة، المكتبة الشاملة، أعلام جزائرية معاصرة، ترجمة الخطاط الجزائري محمد بن سعيد شريفي، متاح على الرابط التالي: https://shameldz.net/?p=996

177. ن.ج، ابن سعيد شريفي يأسف على الخط المغربي، جريدة المساء، 27 سبتمبر 2016، الصفحة الثقافية، متاحة على الرابط: https://www.el-massa.com/dz/

Bernard Lamizet et Ahmed Silem, Op. cit, Communication.

178. محمود شاهين، الحروفية والحروفيين بين القديم والجديد، مجلة الكويت، العدد 290،2007:

-https://hibastudio.com/alhorofiyoon.

فهرس الأشكال

رقم	فهرس الأشكال	ص
01	تمثل هذه الرقم أقدم الرقم المكتشفة حتى الآن لذا عُرفت بالرقم ما قبل المسمارية، وإذ كانت العلامات الكتابية مرسومة عليها بقلم مدبب الرأس يتم تحريكه على الطين الطري لرسم الشيء المادي المراد التعبير عنه.....	17
02	نموذج كتابة الإنسان في الطور الصوري.....	18
03	أنموذج لكتابة صورية.....	18
04	نموذج من الخط المصري القديم.....	21
05	الخط البدوي العادي للكتابة الهيروغليفية المصرية.....	22
06	ص حكومي هيراطيقي ونص أدبي ديموطيقي تُرجِما إلى الهيروغليفية.....	23
07	نموذج من الكتابة المسمارية الإسفينية التي كانت عند الآشوريين في العراق القديم.....	24
08	القلم المسماري القديم في عهد السومريين لا يزال شكله صورياً تشوّه شكله باستخدام المسامير في طبعه على الطين فصار على شك مسامير.....	24
09	ترتيب الحروف الأبجدية المسمارية التي وجدت في مدينة أوغاريت الفينيقية (رأس شمرا) بشمال اللاّذقية في سوريا.....	26
10	سلسلة تفرّع الخطوط السامية الشمالية والجنوبية الرئيسية.....	28
11	نموذج من الخط الآرامي الذي كان يكتب به النبط قبل أن يتنوع خطهم ويصبح خطا نبطيا مخصوصا.....	29
12	خريطة الشرق الأدنى من القرن الأول الميلادي.....	30
13	مقابلة الخطوط الصفوية والثمودية واللحيانية بالخط المسند (أي السبئي) الحِميري.....	32
14	خريطة الأنباط.....	37
15	تصنيف الدكتور محمود عباس حمودة للتسلسل التاريخي في مجال الخط العربي وأصوله حسب رأي المؤرخين العرب والإفرنج المستشرقين.....	38
16	نقش نبطي قديم.....	39
17	نقش أم الجمال الأولى250م.....	40

18	نقش المنارة 328م.....	41
19	نقش زبد 51م.....	42
20	نقش اسيس 528م.....	43
21	نقش حرّان 568م.....	44
22	نقش أم الجمال الثاني (حوالي مطلع القرن السادس ميلادي.....	45
23	رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى المقوقس عظيم الأقباط في مصر يدعوه.....	48
24	رسالة النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى المنذر بن ساوى امير البحرين.....	49
25	خريطة الشرق الإسلامي.....	60
26	نقش بالخط الكوفي البسيط على حجر وهو شاهد قبر ثابت بن زيد عُثِر عليه.....	79
27	الخط الكوفي المصحفي.....	80
28	صورة للخط المائل المصحفي من مجموعة موريتز من القرن الثاني الهجري.....	81
29	صحيفة8 من مصحف بالخط الكوفي المصحفي المشق.....	81
30	كوفي مورق بقلم الأستاذ محمد برهان كبارة.....	82
31	كوفي مضفر بقلم الأستاذ ذنون من لوحاته المنشورة.....	83
32	لوحة كوفية على أرض زخرفية بخط كوفي مزهر.....	83
33	كتابة كوفية هندسية في شكل مكعب للأستاذ محمد مرتضى.....	84
34	خط النسخ للخطاط حسن أميري.....	85
35	قلم الثلث الخفيف وهو الذي يُكتب به في قطع النصف، وصوره تشبه الثلث الثقيل، إلاّ أنها أدقّ منها قليلاً وألطف.....	87
36	فارسي بقلم الأستاذ أحمد عبد العال من لوحاته المشهورة.....	89
37	الخط البهلوي الساساني.....	89
38	رقعة بقلم الأستاذ محمد عبد الرحمان.....	91
39	خط الديواني للخطاط حسن أميري.....	93
40	خط جلي الديواني للخطاط عباس يوسف (البحرين).....	95
41	توقيع بقلم الأستاذ هاشم محمد البغدادي من كراسته.....	97

42	طغراء (محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم) بقلم حامد الآمدي.....	98
43	البسملة بالخط الريحاني لدى الاتراك (العليا لأحمد الكامل والأخرى لحامد الآمدي)	100
44	خريطة بلاد المغرب الإسلامي.....	119
45	الخط الكوفي القيرواني.....	121
46	بعض مقاطع من الخط الأندلسي مستخرجة عن المصحفين.....	122
47	البسملة وما تبعها مكتوبة بخط مبسوط أما الخط الذي داخل الدائرة فهو خط مغربي متمشرق عن كتاب المخطوطات المشرقية.....	124
48	كتابة كوفية، عن كتاب الخط العربي أصوله نهضته وانتشاره، دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع بدمشق، الطبعة الأول.....	125
49	نموذج للخط المغربي المتمشرق. عن كتاب الخط العربي وأصوله، نهضته، انتشاره. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. بدمشق، الطبعة الأولى (1934/1404)	126
50	صفحة تمثل الخط المجوهر كما جاء في كتاب المخطوطات المغربية.....	127
51	سيمات الخط المبسوط.....	137
52	مقطع مستخرج من مصحف عبد الله الغالب السعيدي.....	143
53	أشكال حروفية شبيهة ببعض الطيور.....	144
54	أشكال حروفية مقتبسة من بعض الحيوانات.....	145
55	نماذج للتجريدية الحروفية بالخط المغربي.....	146
56	من أعمال فائق عويس.....	148
57	اللوحة الحروفية (الامتناع عن المرور)	148
58	مخطوط الحصن الحصين (الخزينة العلاوية)، مكتوبة بالخط المغربي.....	156
59	لوحة للخطاط عبد السلام الأمين المغربي.....	159
60	اكريليك على قماش مقاس 162/205 سم انجاز 2018 (خالد اسباع)	173
61	اكريليك على قماش مقاس 80/60 انجاز 2016 (الفنان خالد اسباع)	174
62	لوحة للفنان الخطاط عبد الرحيم كولين من المغرب ممضاة ومؤرخة بـ 1441 هـ.....	175
63	لوحة للفنان عبد الرحيم كولين ممضاة ومؤرخة بـ 1434 هـ.....	176

64	لوحة للفنان التونسي عمر الجمني التونسي.....	177
65	لوحة حروفية للفنان عمر الجمني التونسي.....	178
66	لوحة للخطاط التونسي نجا المهداوي.....	179
67	غرافيك على الطائرة بخط نجا المهداوي.....	180
68	الآية:(فاذكروني أذكركم) بخط محمد الصالح الخماسي.....	182
69	خط الشيخ عبد الكريم الوزاني 1988.....	183
70	البسملة مع سورة الإخلاص بخط ناصر الدين دينيه، مأخوذ من كتاب حياة محمد صلى الله عليه وسلم.....	185
71	صورة للوحة البسملة لخطاط على راسم.....	186
72	اللوحة الأولى على اليمين، الآية: (وأن ليس لإنسان إلا ما سعى) ومعها لوحتين لعمر راسم.....	188
73	ثلاث صور لمطلع سورة المؤمنون من المصاحف الثلاثة التي كتبها السفطي.....	190
74	آية الكرسي بخط السعدي حكار.....	191
75	سورة الفاتحة بخط الأستاذ رضا جمعي.....	196
76	نموذج الاتصال التقليدي ترجيع الأثر.....	205
77	من أعمال الخطاط حسين أحمد يوسف سعيد.	217
78	هذا الجزء من صفحة مبكرة من ورقة بردية محفوظة في المكتبة الوطنية في فينا مجموعة دنير أصلها مكتوب بخطين عربي واغريقي نشرت في دليل معرض فينا تحت رقم 189-558 تعود لعهد خلافة عمر بن الخطاب سنة 22هـ نشرها كرهمان.....	225
79	صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.....	235
80	صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.....	237
81	صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.....	239
82	صورة للوحة من لوحات الفنان سامي برهان.....	241
83	صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.....	245
84	صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.....	249
85	صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.....	252

86	صورة للوحة من لوحات الفنان خالد سباع.....	254

فهرس الجداول

رقم	فهرس الجداول	ص
01	جدول بالخطوط العربية وأسماء مبدعيها مع ذلك التاريخ.....	**105**

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوعات الصفحة

اهداء.....

شكر وعرفان.....

مقدمة.....

تمهيد.....**02**

الفصل الأول: فن الخط في بلاد المشرق الإسلامي

تقديم.....**08**

المبحث الأول: أصول الخط العربي المشرقي **10**

النظريات العربية في الكتابات القديمة الأولى.....**11**

نظرية التوقيف.....**12**

النظرية الحيرية الشمالية.....**13**

النظرية الحِمْيَرية.....**14**

الأطوار الأولى للخط العربي.....**16**

الطور الصوري.....**17**

الطور الرمزي.....**18**

الطور الصوتي.....**19**

الكتابات القديمة الأولى.....**20**

الكتابة الهيروغليفية المصرية.....**21**

الكتابة المسمارية.....**24**

الكتابة الأبجدية الكنعانية.....28
الكتابة الآرامية.....29
المبحث الثاني: الخط العربي قبل وبعد الإسلام.....31
الخط عند العرب في الجاهلية.....33
الخط السرياني.....34
الخط النبطي.....35
الخط العربي في النقوش الجاهلية.....39
نقش أم الجمال الأول.....40
نقش المنارة.....41
زبد.....42
نقش أسيس.....43
نقش حران.....44
نقش أم جمال الثاني.....45
البعثة الإسلامية والخط العربي.....46
الخط في عصر الرسول صلى الله صلى الله عليه وسام.....47
الخط في عصر الخلفاء الراشدين.....50
الخط في العصر الأموي.....51
الخط في العصر العباسي.....52
الخط في العصر الفاطمي.....53
الخط العرب في العصر العثماني.....54
الخط عند الإرانيين.....55
المبحث الثالث: الهوية الفنية للخط العربي المشرقي.....57
الفن والخط في بلاد المشرق الإسلامي.....57
الفن.....57
الخط.....64

من آثار فن الخط عند المشارقة بين الماضي والحاضر.....68
فن الخط في العمارة الإسلامية.....69
فن الخط في اللوحات الخطية المعاصرة.....71
المبحث الرابع: الخط والخطاطين المشارقة.....74
الخط العربي المشرقي بين الصلابة والليونة.....74
أنواع الخطوط المشرقية.....76
الخطوط الأساسية.....77
الخط الكوفي.....77
الخط الكوفي البسيط.....79
الخط الكوفي المصحفي.....80
الخط الكوفي المصحفي المائل.....80
الخط الكوفي المصحفي المشق.....81
الخط الكوفي المصحفي المحقق.....82
الخطط الكوفي المورق.....82
الكوفي المضفور.....83
الكوفي المزهر.....83
الخط الكوفي الهندسي.....84
خط النسخ.....85
خط الثلث.....87
خط التعليق (النستعليق أو الفارسي) 89
خط الرقعة.....91
خط الديواني.....93
الخطوط المشتقة.....95
خط جلي الديواني.....95
خط المحقق.....96

خط الإجازة.....97
خط الطغراء.....98
خط الريحان.....100
خط التاج.....101
خط الشكسته.....101
أشهر الخطاطين المشارقة.....105
الخطاط بن مقلة.....106
الخطاط بن البواب.....107
الخطاط ياقوت المستعصمي.....108
الخطاط الحافظ عثمان.....110
الخطاط هاشم البغدادي.....110
الخطاط حامد الآمدي.....111
الخلاصة.....112
الفصل الثاني: فن الخط في بلاد المغرب الإسلامي
تقديم.....116
المبحث الأول: الملامح الأولى للخط المغاربي.....117
نشأة الخط العريب المغربي.....118
أنواع الخط المغربي.....120
الخط التونسي (القيرواني).....120
الخط الجزائري (خط تلمسان ووهران) 122
الخط الأندلسي (نسبة لبلاد الأندلس) 122
الخط السوداني (التمبكتي بمالي) 123
الخط الفاسي (خط المغرب الأقصى) 123
الخط المبسوط 124
الخط الكوفي المغربي 124

خط الثلث المغربي (الخط المتمشرق) 125
الخط المجوهر..... 126
الخط المسند (الزمامي) 127
الخط المدمج 128
انتشار الخط في المغرب الإسلامي 128
المبحث الثاني: الخط المغاربي وسماته المحلية..... 129
الخصائص الفنية والجمالية للخط المغاربي..... 132
الجمالية..... 136
الانسجام والتناغم..... 136
التجريد..... 137
الغنى والتنوع..... 137
الليونة والانسيابية..... 138
الحرية التشكيلية..... 138
الأثر التجريدي على الخط ا لمغاربي..... 141
المبحث الثالث: بصمة الخطاطين المغاربة على الخط العربي..... 152
تطور الخط بين المغربي، الجزائري، التونسي والخط السوداني والأندلسي..... 153
هندسة الخط العربي المغاربي..... 154
صحة أشكال الحروف..... 155
مد الحروف دون مبالغة..... 155
استدارة الخط في أجسام الحروف..... 155
العامل الروحي (الديني)..... 161
العامل الحضاري والنفسي/ الاجتماعي..... 162
إحساس الخطاط بالقيم الجمالية للخط العربي..... 163
اللوحة الخطية المعاصرة عند المغاربة..... 167
نماذج من اللوحات الخطية المعاصرة عند المغاربة..... 173

أشهر الخطاطين المغاربة.....180
محمد صالح الخماسي 181
عبد الكريم الوزاني.....183
ناصر الدين دينيه.....184
علي راسم.....186
عمر راسم.....187
الشيخ محمد السفطي.....189
السعدي حكار.....190
محمد بن سعيد شريفي.....191
آثاره.....192
الأستاذ الدكتور رضا جمعي 194
الخلاصة 197
الفصل الثالث: التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي
تقديم.....201
المبحث الأول: آليات التواصل الفني.....202
التواصل مفاهيم عامة.....202
مفهوم الاتصال الفني.....202
خصائص الاتصال الفني.....203
أهداف الاتصال الفني.....205
الاتصال في الفن التشكيلي.....207
الدلالة.....207
الدلالة الايحائية 208
التواصل الفني والحرف العربي 213
المبحث الثاني: رحلة الحروف العربية إلى بلاد المغرب الإسلامي.....218
عوامل انتشار الحرف العربي..... 219

عامل الفتوحات الإسلامية.....221
عامل التجارة.....222
عامل التظاهرات الثقافية.....222
عامل الدواوين المراسلات وتبادل المصاحف.....224
هجرة الحروف العربية الى المغرب الاسلامي.....226
المبحث الثالث: اللوحة الخطية المعاصرة بين المشرق والمغرب دراسة مقارنة.....230
دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان سامي برهان من سوريا.....231
دراسة تحليلية لعينة من أعمال الفنان خالد سباع من الجزائر..... 243
الخلاصة.....257
الخاتمة.....260
ملحق الصور.....270
قائمة المصادر والمراجع.....312
فهرس الأشكال.....326
فهرس الجداول.....332
فهرس الموضوعات.....334

الملخص:
كثرت الدراسات التي تتناول الخط العربي والكتابة وأصولهما، وعلاقاتهما بميادين أخرى؛ ومن ذلك ما يتعلق بكون الخط العربي فنا تشكيليا، ذلك أنه أثبت نفسه في مجال التشكيل الفني، زيادة على أنه أساس من أسس التواصل لأنه الأداة الرئيسة المعبرة عن أصوات اللغة، وهذا المجال يعاني نقصا فادحا واضحا مؤثرا على ما يضاف للمكتبة العربية من دراسات متخصصة، لذلك جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على مسألة التواصل الفني بين المشارقة والمغاربة من خلال الخط العربي، متمثلة في دراسة استقرائية لأنموذج اللوحة الخطية المعاصرة، دون أن نغفل الأصل والتاريخ اللذان تختصان الخط العربي عموما واللوحة الخطية خصوصا.
الكلمات المفاتيح:
التواصل الفني؛ المشرق – المغرب – الخط العربي – اللوحة الخطية المعاصرة

Abstract:

There are several studies dealing with calligraphy and writing and their origins, in addition to their relationship with other fields. However, what is related to the fact that Arabic calligraphy is an artistic art, is that it has proven itself in the field of artistic composition. Additionally, it is one of the bases of communication because it is the main tool that expresses the origins of language. Hence, this field suffers from a huge and clear lack affecting the added specialized studies of the Arab library. Therefore, this study intends to shed light on the issue of artistic communication between the Arab orient and Moroccans through the Arabic calligraphy, represented in an inductive study of the contemporary calligraphic painting model without neglecting the origin .and history that pertain to Arabic calligraphy in general and calligraphy in particular

Keywords:

.Artistic communication; Orient, Magreb, Arabic calligraphy, Contemporary calligraphy painting

Résumé:

Il existe de nombreuses études traitant de la calligraphie et de l'écriture arabes, de leurs origines et de leurs relations dans d'autres domaines; Cela inclut ce qui est lié au fait que la calligraphie arabe est un art plastique, car elle a fait ses preuves dans le domaine de l'arts plastiques, en plus d'être l'un des fondements de la communication car c'est l'outil principal qui exprime les sons du langage, et ce domaine souffre; Une pénurie claire et importante qui affecte les études spécialisées ajoutées à la bibliothèque arabe. Cette étude a donc mis en lumière la question de la communication artistique entre les Levantins et les Magrébins à travers la calligraphie arabe, représentée par une étude inductive du modèle de peinture calligraphique contemporaine, sans perdre de vue l'origine et l'histoire qui se rapportent à la calligraphie arabe en général et à la peinture. Et le tableaux calligraphique en particulier.

Mots-clés:

Communication artistique; Orient - Magreb - Calligraphie arabe - Calligraphie contemporaine