جريدة الهدم النقّاد و المعارضة
ج.هـ .ن .م.ـ
رقم29
أكتوبر2021

تصدر عند الضرورة و تعنى بما لا يعنيها
تهدى و لا تباع و لا ينشر أي جزء منها في الصحف السيارة بدون اذن مكتوب من ناشرها
المراسلات على البريد الإلكتروني
musa.hp@orange.fr

جيوبوليتيك الخط

ى الجزء الأول

جـــــنازة الخـــــط

كتبت الجزء الأول من هذا النص في سياق مناقشة دارت على صفحات منبر سودان للجميع
في عام ألفين و أحدى عشر ونسبة لتعطل الموقع بسبب قرصنة من جهات مجهولة صار الوصول لنصوص المنبر متعذرا . و أنا ابذل هذا الجزء من مناقشتنا لقراء جهنم على امل ان تتاح لنا فرصة بذله بأكمله مستقبلا و مواصلة المفاكرة في هذه السيرة الشيقة التي تتوسل بآدب فن الخط لتضيئ ثنايا السياسة الثقافية في بلدان الشرق الأوسط.

.....

.....

خط الرسامين المشـّاقين

من
تعقيب على مداخلة للصديق الخطاط و مصمم الحروف مامون أحمد محي الدين في موضوع العلاقة الحميمة بين .الرسم و الخط

مامون يا أخانا في هم المشاهدة
شكرا على تعقيبك السديد في تداخل المشق و الرسم .و المشق في مصطلح أهله يكنّى به عن التركيب البالغ اللاحق بممارسة الخط كطرف في الكتابة الجمالية،)و أعني بعبارة " الكتابة الجمالية "كل كتابة تتجاوز الكتابة الوظيفية، سواء تلك الضالعة في نوع الكتابة الجمالية الرسمية) ذات الأقلام الستة أو الستة عشر (أو تلك المستقلة عنها بقانونها الجمالي الخاص .(ذلك ان الكتابة الجمالية إنما تنهض على عمد متداخلة ، رمزية و مادية، تشمل طبيعة حركة يد الخطاط) و جسده (و نوعية الأداة و المسند كما تشمل الترجمة الأيقونية التي يسقطها المشاهد على أثر الحبر علي الورق.و في هذا الأفق يجوز القول بأن كل كتابة جميلة هي في الحقيقة صورة جميلة.و المشق في اللغة يدل على معاني الطول مع الرقة، و يقال": قدّ مشيق و ممشوق"أي طويل مع رقّة.و المشق في الكتابة يدل على مدّ حروفها .و الإمتشاق هو أيضا الجذب و الإستلال و الإختطاف و الإختلاس و الحلب و الإقتطاع.و كلها معاني يدركها العاكفون على هندسة الكتابة كونها تنمّ عن تلك الحركات التي يؤديها قلم الكاتب كما تواليف حركة الكوريغرافيا على خشبة هذا المسرح الصغير الكبير، مسرح مسند الكتابة.و في هذا يحق وصف الخط، في عبارة" اقليدس "المشهودة التي ترجع للقرن الثالث قبل الميلادي ":الخط هندسة روحانية و إن ظهرت بآلة جسمانية."و حتى أعود لتشقيق موضوعة" هندسة الروح "في مقام الكتابة اكتفي بهتاف يعلن هندسة الروح اكبر و أجلّ من أن تنسجن في قمقم الوعي الجمالي و الأداتي الذي تمخض عنه تقليد الأقلام الموروثة عن السلف . الصالح
لقد انتبه تشكيليو القرن العشرين من الأعاجم و من الأعراب لتداخل و تناقض ثنائية الخط و الرسم و استجابوا .لهذا الواقع بأشكال شتى سنعرض لها في براح لاحق
و في الحقيقة يبدو تداخل الخط و الرسم في مشهد الخطاطين العرب المعاصرين كما لو كان شذوذا عن قاعدة الخط بينما الأمر من منظور الرسامين يجعل من الخط إحتمالا في الرسم .و ربما أمكن فهم الأمر بالرجوع لتدريب الخطاط الذي يتم غالبا في حدود إقليم الخط كممارسة تطبيقية تستغني بإتباع النموذج المودع في ذاكرة التقليد) الأقلام الستة (عن كل ابتداع) و هيهات .(بينما تدريب الرسام يتميز بانفتاحه على جملة من إحتمالات الممارسة التشكيلية بما فيها إحتمال الكتابة .و من المحتمل ان يفسر هذا الواقع ميل الرسامين الذين ذكرتهم) جلّي و عمر صبير و كمالا اسحق و آخرين كثر (للمشق بأدوات الخطاط.ربما لهذا السبب انطلقت الحركة الحروفية العربية في الستينات و السبعينات على أيدي الرسامين بينما بقي أبناء جيلهم من الخطاطين يتفرجون، و قيل : يتوجسون من هذه البدعة الجديدة و يستريبون بهؤلاء الأشخاص الذين يتطفلون على التقليد و ينقلون الخط من حرز الحبر و .الورق و قلم البوص لفوضى خامات الحداثة و أدواتها بين الزيت و الكانفاس و الفرشاة إلخ
تعرف يا مامون، قبل شهرين تقريبا هاتفني ، من هولندا، الصديق الفنان عمر دفع الله و هو من خريجي كلية الفنون الذين يحفظون الجميل لهذه المؤسسة الفقيرةالباسلة التي تعلمنا فيها الكثير، و قال لي أنه بصدد تنظيم حملة لتجميع مجموعة من الوثائق و الكتب عن الرسم لحملها معه لمكتبة كلية الفنون في الخرطوم، و اثناء مناقشتنا قال :الصديق
"يا زول عندي خبر سعيد،تصوّر إدارة الكلية قررت إعادة قسم الرسم بعد إيقافه بسنين"
"فتعجبت وسألته " : طيب و الكلية كانت شغالة كيف بدون قسم رسم؟
."و الله ما عارف، لكن الحمد لله أهو فتحوا القسم من جديد "
أنتهت محادثتنا في ثرثرات أخرى، لكن حادثة إيقاف قسم الرسم شغلت خاطري لفترة.كوني كنت ـ و لا أزال ـ أعتقد في محورية الرسم عقيدة دوغمائية لا يثنيني عنها شيئ.ذلك أن الرسم هو العمود الفقري لأي مؤسسة تهتم بتدريب تلاميذها على فنون التشكيل.و مما يحمد لمناهج كلية الفنون بالخرطوم ـ على علاّتها الكثيرة ـ هو اعتمادها مادة الرسم كتدريب أساسي يخضع له كل طلاب الكلية على اختلاف أقسامهم و مستوياتهم و اهتماماتهم.ذلك ان مادة الرسم كانت بمثابة المجال الذي يتم ضمنه ترويض التشكيلي على وعي تناقضات" الشوف الشامل "الذي لا تقوم للتصاوير قائمة بدونه.و" الشوف الشامل" ، شوف البصيرة، فعل مركب معقد تتضافر عليه مجمل جوارح الرسام و في قلبها جارحة البصر.والتدريب على الرسم الذي كان يتلقاه طلاب كلية الفنون التي خبرناها لم يكن ـ في الظاهر ـ شيئا معقدا، فقد كانت حلقات الطلاب تنعقد حول" الموديل "الحي لرسم الجسد او" البورتريه "، أو حول أمتعة "الطبيعة الصامتة "أو أنواع المنظور، فضلا عن صباحية درس التشريح الأسبوعي في كلية الطب.بيد ان التعقيد ينبثق داخل خصوصية الممارسة حين يجد الرسام نفسه مواجها بخيارات "الشوف "فيما يخص طبيعة استخدام الأداة)قلم الرصاص أوريشة الحبرأو الفحم أو الباستيل أو الفرشاة (و نوعية حركة اليد و كيفية شغل فضاء المسند. في هذا الدرب الوعر العام الذي سلكه سلف الرسامين

الذين عبروا أرض الرسم في مشارق الأرض و مغاربها، و الذي هو على عموميته التاريخية يظل دربا بالغ الخصوصية للتلميذ الذي يستكشفه، يصبح حضور الأستاذ العارف بتضاريس المجال الي جانب التلميذ ضرورة قصوى كونه ينبهه للمزالق و المطبات التي قد تعترضه مثلما ينبهه لإمكانات الدروب الجديدة غير المطروقة التي .(يمكنه استكشافها لنفسه و لغيره) بما فيهم الأستاذ

و تجربة دروس الرسم الإجبارية لكافة طلاب الكلية على اختلاف تخصصاتهم خلقت وضعية تعليمية)تقنية و مفهومية (مشتركة بين كل من تدربوا على التشكيل في كلية الفنون.هذا الواقع أتاح للخطاطين، الذين تخرجوا في قسم الخط في الكلية، ان يباشروا الخط من منظور الفنان التشكيلي المسلح بخبرات متنوعة في معالجة الأدوات و الخامات .و قد انتفع جل الخطاطين الذين خرّجتهم كلية الفنون بادوات الرسام التي احتازوا عليها في دروس الرسم في استكشاف أقاليم الخط.ولعل هذا الواقع الخاص هو الذي يفسّر تعدد الغوايات الجمالية بين الأنواع التشكيلية بين الخطاطين السودانيين.فمعظمهم يمارس الخط التقليدي دون ان يهمل انواع التشكيل الأخرى.و إذا تأملنا في آثار أجيال الخطاطين السودانيين مثل أساتذتنا عثمان وقيع الله و أحمد عبد الرحمن و تاج السر حسن فسنلاحظ التداخل الواضح عندهم بين هم الخط كممارسة تقليدية و هموم الكتابة الجمالية التي تتوسل للإبداع بوسائل الرسام الحديث.بل و من الصعب عقلنة التنوع المدهش في آثار هذا النفر المبدع من ممارسي الخط كرسم) .و الرسم كخط (إذا ما قارنتهم بمجايليهم من الخطاطين في العالم العربي

و أظن - غير آثم - أن تجربة دروس الرسم في كلية الفنون قد اسهمت في تبديل الطريقة التي ينظر بها الخطاط السوداني لعمله بعين الرسام كعمل تشكيلي مصمّم اكثر منه خطاطا مجودا لنماذج السلف .و ليس صدفة ظاهرة المبحث الرائد ، النظري و العملي، لنفر كبير بين الخطاطين السودانيين العاكفين على مشروع تطوير الخط العربي المطبوع من خلال طرح تصاميم جديدة للحرف المطبوع .يا مأمون حكاية الحرف العربي المطبوع دي " فولة" جبارة لا يسعها مكيالنا الراهن لكني أعد بتناولها في أول فرصة مواتية.و في الإنتظار أحيلنا للتأمل في التصاوير الخطوطية المائية لكل من عثمان وقيع الله و السر حسن حتى اتمكن من العثور على تصاوير أحمد عبد .الرحمن و في هذا "تلتين "المال

مودتي

.....

هوية الكتابة العربية
و كتابة الهوية العربية

1
العرجا لمراحها

كتبت الجزء الاول من هذا النص، في منتصف نوفمبر2010، بغرض الإسهام في منتدى موضوعه [فنّ الخطّ العربي : المدونة الجمالية و رهانات التصنيع الفني 2011] و ذلك بناء على دعوة كريمة من طرف مؤسسة " بيت الحكمة " التي يديرها الباحث التونسي الكبير عبد الوهاب بوحديبة. و لم يجفل الاستاذ بن يوسف خالد ، منسق التظاهرة ، حين كشفت له بأن مساهمتي تأتي من واقع كوني شخص متطفل على حرم الخط " لأني لست خطاطا كما انني لست باحثا مختصا بتاريخ الخط العربي. أنا تشكيلي يجول في أرض الخط العربي بأدوات الباحث الغرافيكي و هموم الرسام الخارج من تقليد الرسم الاوروبي، و ذلك بعد ان اغرتني اكثر من ثغرة مفهومية و تقنيه بتقحّم هذه الدار التي هجر جل القائمين عليها هم الإختراع منذ قرون . و اظن ان الرجل اولاني ثقته و تقبل حضوري بين كرام الباحثين بسماحة منهجية كبيرة ، ربما لأنه شاهد بعض تصاويري الخطوطية في الإنترنيت فحفزته على دعوتي أو أن أحد معارفي اوصاه بي خيرا و الحمد لله على كل شيئ.

" و هكذا يا سادتي" أفسح لي أهل "بيت الحكمة" التونسية براحا في المحور الاول للملتقى و موضوعه " التلازم الدلالي بين الشكل و المضمون في مدونة الخط العربي .. السياق الثقافي ".

فكان ان فرحت بثقتهم و عكفت على الكتابة حتى خلصت من الجزء الاول من هذا النص و عنونته: جنازة الخط .. ميلاد الكتابة " و بعثت به للقوم.. و سار كل شيئ على ما يرام إلى أن تفجرت الثورة التونسية المنسوبة للياسمين! فانقطع الإتصال مع " أهل " الحكمة" و " انحترت و انبترت " كما يقول رواة الاحاجي السودانية في خاتمة الحكاية . وبقى عزائي اليوم في أن الشعب التونسي" أراد الحياة" فاستجاب له القدر و انجلى عنه ليل بن علي و حرمه المصون و عشيرته وانشغل الناس عن سؤال الخط العربي بأولويات هذه الثورة الفريدة .التي لم تجد بعد حقها من التقويم النقّاد في مشهد ديموقراطية العولمة

ثم مرت أمواه الثورات و الإنتفاضات تحت جسور الانظمة العربية و بقي كل شيئ على ما هو عليه تقريبا: " الشعب يريد تغيير النظام " و دول حلف شمال الاطلسي " تشرّك و تحاحي " لدعاة التغيير من البحرين للعراق للسعودية لسوريا لمصر لليمن لليبيا و المغرب إلخ.. حتى هلّ صباح رن فيه جرس الهاتف و سمعت محدثي ينقل إلي رغبة نفر كريم من أصدقاء الشارقة بدعوتي للمشاركة في برنامج " حوار الفكر" بمساهمة حول الخط العربي. فرحت كثيرا بالدعوة كونها ستمكنني من بذل نصي حول الخط العربي للجمهور الخليجي مثلما تمكنني من لقاء الاصدقاء السودانيين بالشارقة الذين ما ان سمعوا بموضوع حوار الفكر حتى شرعوا في تنظيم انفسهم لمشروع ندوة او محاضرة [ناهيك عن الونسات الإستطراديات الموعودات في .جيوبوليتيك الثقافة السودانية] في المنتدى السوداني العابر للقارات

المهم يا زول، راجعت نصي التونسي الذي كان معنونا على منطق المرآة:
جنازةالخط..ميلاد الكتابة

و الذي بدا لي منغلقا على مباني التقنية الاداتية، و عنّ لي أن استطرد له في تفاكير المعانى ما يفتّحه على إشكالية السياسة العربية، سّيما و نهضة

الخط العربي المعاصر تدين بالكثير لمؤسسات الرعاية السياسية المزدهرة سابقا بجاه القومية العربية و المنتفخة حاليا بجاه البترودولار، و التي توسمت في تقليد الخط قابلية على حمل مشروع جمالية بصرية للهوية العربسلامية. اقترحت على ناس حوار الفكر عنوانا اكثر سعة [على منطق مرآة : جيوبوليتيك الثقافة و السلطة] هو

هوية الخط العربي و خط الهوية العربية" ، فرحبوا و اتفقنا على تقديم المحاضرة في الاسبوع الاخير من شهر يونيو2011، و سار كل شيئ على ما" يرام حتى قادتني قدمي لعيادة طبيبي في زيارة روتينيه، " و ما تشاؤون إلا أن يشاء الله رب العالمين " ،[التكوير]! .كشف عليّ طبيبي العجوز ثم حولني بشيئ من القلق لأخصائي القلب الذي حولني بدوره، و بمزيد من القلق ، لأخصائي الجراحة الذي حولني بدوره ـ بلا قلق ـ لأخصائي التخدير إلخ.. فـ "انحترت و انبترت " من جديد حجوة مساهمتي في برنامج "حوار الفكر" الشارقي، و أهو: " يلمّها النمل و يطاها الفيل " و الحمد لله الذي لا .يحمد على مكروه سواه

في ساعات الإنتظار الطويلة أمام أبواب الأخصائيين، و هي الساعات التي تهيّئ الشخص المعافى لقبول دور المريض،و العافية و المرض درجات، حسب الحكمة غير المعروفة.أقول: في ساعات الإنتظار التي يقلب فيها المنتظرون صفحات المجلات المصوّرة القديمة، شغلت نفسي بتقليب التفاكير في اشكالية الخط العربي المعاصر كوجه من وجوه الممارسة السياسية العربية التي يتضامن عليها الخطاطون العرب و رعاتهم القابضون على أزمّة مؤسسات الرعاية العربية . رئيسة فريق الممرضات في قسم جراحة القلب ، القت نظرة على اوراقي و سألتني إن كنت اقرأ العربية؟ كان سؤالا تقريريا لا ينتظر إجابة لأنها تذرعت به لتقول بانها من اصل عربي جزائري و تحسّرت على كونها لم تتعلم العربية، لغة والديها ، كانت من سلالة الجزائريين الذين يشبهون الاوروبيين و لا شيئ في وجهها بشي بأصلها العرقي. نابني من نظرتها في اوراقي نوعا من التضامن الرمزي السري الذي يقوم بين عرب فرنسا و مسلميها كانت عاقبته انني خرجت من دائرة التنكير المهني الذي يحكم العلاقة بين المرضى و المعالجين في ذلك المستشفى النصراني ..الذي تزيّن ممراته ايقونات النصرانية الشعبية

2

و ماذا نصنع بـ " فن الخط العربي"؟

و هكذا يا سادتي "، فالاسطر القادمة هي بعض من حاصل ملاحظاتي القديمة و المتأخرة في شأن الخط العربي المعاصر أرجو أن تخصّبوها " بتفاكيركم و أن تقوّموا عوجاتها حتى تنفع في تقعيد "هذا الشيء" الذي نسميه فن الخط العربي ، على مقعد النقد، و ربما تصعيده لمقام السلاح الجمالي في الثورة العربية القادمة. و " الثورة العربية القادمة " ـ يا لها من عبارة ! ـ قادمة لا محالة وفق جغرافيا ثورية جديدة تتجاوز التحديد العرقي المتعسف الذي سجنها في فضاء ضيق " من الخليج إلى المحيط " بينما شرط العولمة يمنحها فضاء الدنيا بحالها. ذلك ان الشعوب العربية التي ترغب في الخلاص من تحالف الإستبداد المحلي و العالمي، مطالبة بأن تبني استراتيجيات بقائها في ما وراء هذا الفضاء الرمزي المسموم الممتد " من الخليج إلى المحيط" و الذي تمكنت دوائر رأس المال من إحكام قبضتها عليه بشكل حاسم منذ حرب الخليج الاولى التي اصطفت فيها جيوش البلدان العربية تحت راية أمريكا لـ " إعادة الديموقراطية "في الكويت و في العراق و في غيرها و القضاء على الإرهاب ضمن يوتوبيا " النظام العالمي جديد " الذي سيكون جنة الله في ارضه و غير ذلك من ترهات البروباغندا التي تبثها أجهزة الاعلام الإمبريالي الرسمية [و الشعبية] في بلاد العرب.. الثورة العربية القادمة لن تقوم لها قائمة ما لم تعرّف مكانها بين ثورات شقيقات يتلمسن فرص البقاء ضد قوى القهر العولماني في الفضاء الجديد الذي خلقه واقع هيمنة رأس المال المتعولم في العالم العربي و في إفريقيا و آسيا و أمريكا اللاتينية مثلما خلقه في أوروبا و في امريكا نفسها.و حين يتمكن هؤلاء الناس الذين يعرّفون ذواتهم على مرجع التاريخ العربي اليوم، حين يتمكنون من خلع قميص العروبة الحديدي الموروث من عهود المجد العربي البائد ، فهم سيستعيدون القدرة على حرية المناورة الثقافية بمرونة فكرية و جمالية تؤهلهم من إعادة موضعة مجتمعاتهم كجزء من كل متضامن لصالح الحرية و الديموقراطية و التنمية و السلام ضمن منظور الثورة العالمية التي لا تعرف الحدود. هذا الافق الطوباوي الذي نستشرفه للثورات العربيات هو ايضا الافق الذي نتصور داخله تطورالإشكالية الجمالية للخلق الفني داخل مجتمعات العالم العربي المعاصر. و ضمن هذا المشهد نؤسس لمشروعية التساؤل حول مآل هذا الشيئ الذي يسمّي نفسه فن الخط العربي .و أقول " هذا الشيئ " لأني لا أجد ـ حتى اشعار آخر ـ عبارة مناسبة تغطي جملة الفئات المفهومية الهلامية المتخلقة داخل عبارة " فن الخط العربي" و التي تنتحل مواريث التاريخ العربي و تدّعي حماية الهوية الجمالية للعرب بذريعة إنشغالها بصيانة تقليد" الاقلام الستة". فماذا نصنع بهذا الشيئ الذي يسمي نفسه " فن الخط العربي " و يتوسّل بصفتي " الفن " و " العروبة " ليفرض على العرب المعاصرين هوية جمالية ضيقة و صمّاء متعالية على أسباب الحياة و على أسباب الموت في آن؟ ماذا نصنع بهذا الشيئ الذي يسمي نفسه " خط الفن " العربي الرسمي ويعربد في الساحة الثقافية العربية [و غير العربية]باسم العروبة [و قيل باسم الإسلام] و بمباركة السلطات العربية المحافظة ؟ماذا نصنع بهذا الشيء الذي يسمي نفسه " فن الخط العربي " ويتصدّق بتاريخ لا يملكه لسلطات لا تستحقه ؟

طبعا لن تقوم برمي هذا" الشيئ الذي يسمي نفسه فن الخط العربي " في قمامة التاريخ الحضاري العربي ، فهو مقيم في قاعها منذ عقود بفضل جهود سلطات الرعاية الأيديولوجية التي مسخت الممارسة الفنية لمجرد اكسسوار في سوق الهويولوجيا العربية. و لا ينبغي لنا أن نغسل أيادينا من حبره ، كما غسل" بيلاطس" يديه من دم المسيح. فنحن غارقون في حبر الخط العربي و لات مناص و ذاكرتنا الجمالية تمور بالطيب و الخبيث من مواريث هذا الشيئ الذي يسمي نفسه" فن الخط العربي "، و ليس أمامنا من مخرج سوى الصبر على فحص " هذا الشيئ" و فرز عناصر الحياة فيه من عناصر الموت حتى نتمكن من تمليك الشعوب المعنية بالكتابة العربية المفاتيح المفهومية التي تيسّر لها الإستهداء ـ على درب الثورة العربية ـ بضوء كل الاقلام/ النجوم الآفلة منذ العصر الوسيط . و عيننا تتابع تجارب الخطاطين المعاصرين ، عربا كانوا أو عجما، و تنتقي منها أكثر من قبس خلاق باق .للخلف الصالح من كل ملة بلا استثناء

و" هكذا يا سادتي " يسعى طموح هذه الورقة ـ و باسم أضعف الإيمان ـ نحو تعريف مشروع لتخليص فن الكتابة العربية من اثقال التاريخ الجمالي المحافظ التي يلبّك بها حراس التقليد في المؤسسة التعليمية كاهل الخطاط وأثقال التاريخ السياسي التي تفرضها السلطات الأيديولوجية على جمهور . الخط

3

<u>حجوة ياقـــوت</u>

.قالوا أن المستعصم، آخر خلفاء العباسيين، كان على ولع مشهود بفن الخط.و كان مجلسه عامرا بخيرة خطاطي عهده

قالوا أن الخليفة كان يولي عناية خاصة لأحد عبيده ممن أظهروا البراعة في فن الخط اللّين الذي أرسى قواعده أبو الحسن علي بن هلال المعروف بـ " .ابن البوّاب" عميد الخطاطين العباسيين

، قالوا أن العبد الخطاط، جمال الدين ياقوت

،الوافد من نواحي آسيا الصغرى، فضلا عن تجويده للخط على طريقة ابن البوّاب، كان فطنا واسع الثقافة، عارفا بالآداب، فلقبه أهل زمانه بقبلة الكتّاب قالوا أن ياقوت الذي كان يعرف اعجاب الخليفة بخط ابن البوّاب، كان يعرض على مولاه كل يوم نماذجا مما يستنسخه من آثار ابن البواب.و كان الخليفة .ينظر في الخطين و يخلص في كل مرة الى تفضيل خط ابن البواب على خط مملوكه ياقوت

و جاء وقت شعر فيه ياقوت أن خطه يضاهي خط ابن البواب ان لم يكن يفوقه.و عزم على حمل مولاه على تغيير رأيه ، فكتب سطرين و وضع على .احدهما توقيعه الخاص و على الآخر توقيع ابن البواب و وضعهما بين يدي الخليفة

:قالوا أن المستعصم نظر في السطرين و فضّل سطر ابن البواب كعادته. عندها قال ياقوت

."الحمد لله ، لقد حكم الخليفة باستحقاق ثناء كتابة عبده الحقير "

قالوا أن الخليفة امتعض من هذه الحادثة و أهمل ياقوت زمنا و لم يظهر له علامات الاستحسان.و من جهته لم يعد ياقوت يحرص على عرض خطوطه لمولاه و زهد في تجويد الخط.

حكاية ياقوت عامرة بالمواعظ و العبر في مشهد جدل العلاقة المركبة بين خطاط السلطان و سلطان الخطاط . ذلك ان الخطاط يبني نفوذه في دوائر السلطان من واقع تفوقه في صناعته، و قد كان ياقوت واعيا بوزنه الإبداعي بين اهل زمانه الذين منحوه لقب " قبلة الكتـاب" بين خطاطي زمانه، و هو لقب كان صاحبه يقبله كاستحقاق طبيعي، و له في موقف الإعتداد بصناعته شعر يقول فيه:

و قـد ابدعـت خـطـا لـم تنلـه
سراة بني الفرات و لا ابن مقلة
فان كانت خـطـوط الناس عينا
فخـطّي في عيون الخط مقلة

[1].

4

المبنى كمعنى

الكتابة كممارسة جمالية تبرّر نفسها ، في ما وراء المنفعة الادبية ،كنص " لا أدبي "[إقرأ : غير كلامي .[و في هذا المقام التشكيلي تبذل الكتابة قوانينها الخاصة كأثر مادي بصري متخلّق عند تقاطعات الزمان و المكان و ضالع ، بالقوّة ، في تناقضات التاريخ الإجتماعي .

و رغم ان الكتابة قد تطورت كوسيلة للأدب الكلامي إلا أن المكتوب يموّه في ثناياه اكثر من نص بما يجعل من قراءة النص الادبي مجرد إحتمال بين القراءات . و في هذا المشهد، مشهد الكتابة المقيمة خارج فضاء الكلام ،أتدبّر فحص هذا المصنّف الغرافيكي المسمى بالخط العربي بوصفه كتابة بصرية تشكيلية مقروئيتها مبذولة لكافة أهل البصائر داخل و خارج حدود قرّاء اللغة العربية .و المقروئية هنا تتجاوز معنى النص لتتمدد في معنى التدابير المادية التي تصنع من العلامات الغرافيكية كتابة] إقرأ " معنى [" بدءا من مقروئية الاداة لمقروئية الحركة لمقروئية الخامة و المسند .

5

كتابة ما قبل الكتابة

أظن أن خبرتي بالكتابة (و بالقراءة) بدأت قبل دخولي للمدرسة ، و أظنني دخلت على الكتابة أولا من باب الرسم قبل أن أدخل عليها من باب الأدب. وقبل أن أدخل المدرسة كنت أرى إخوتي الأكبر سنا يكتبون في كراساتهم و يقرأون، و كانت كتاباتهم و قراءاتهم تبدو لي ضربا من السحر العجيب فاتخذت لي أقلاما و أوراقا أخربش عليها شيئا شبيها بالكتابة، نوع من خربشات تنتمي للمنطق الخطوطي لعلامات الكتابة و لتنظيم وحداتها القرافيكية على نحو الكتابة الرسمية.و أظن أن خربشاتي - التي كانت تغادر الورق للحيطان و جوانب الأثاث - كانت تقابل بشيئ من السخرية من قبل الكبار العارفين بالكتابة كونها من جهة أولى مفارقة للكتابة المدرسية الرسمية ، و من الجهة الثانية لم تكن تندرج في مقام الرسم الإيضاحي الذي كانت لي فيه مهارات.هذه "الكتابة المزيفة" التي كنت أمارسها، كإحتمال في الرسم، كانت مقروءة لي(وحدي؟) كنص بصري خامته الكتابة، و في هذا المشهد كنت اتعامل مع الكتابة في غير مقام النص، كأهل قسطنطينية مع كتابة الخطاط ابن مقلة :قال الثعالبي في " ثمار القلوب " ان الخطاط العظيم ابن مقلة (المولود في886 م)" كتب كتاب هدنة بين المسلمين و الروم بخطه فهو إلى اليوم في كنيسة قسطنطينية يبرزونه في الأعياد و يعجبون من فرط حسنه و كونه غاية في فنه ". لكني كنت رغم ذلك أتحرق شوقا لليوم الذي أتعلم فيه سر هذه الشفرة السحرية التي تملك أن تفتح مغاليق عوالم غريبة من القصص و الأخبار و الأحابيل .. ثم جاء وقت تعلمت فيه شفرة الكتابة المدرسية و تكشّف لي أمر جديد: الإستخدام الأداتي المدرسي للكتابة يخون معانيها الجمالية كممارسة تشكيلية غرافيكية. لكن إكتشافي المحزن لم يثبّط من همّتي في تقصي دروب الكتابة الجمالية التي تذهب فيما وراء النص، بل حتى فيما وراء تقليد الخط الجميل القائم على قوالب "الأقلام الستة" ذلك ان قدر الخطاط المجوّد - إن طلب رضاء المؤسسة - هو ان يبقى رهينة في إسار" الأقلام الستة."

حين التحقت بكلية الفنون بالخرطوم في مطلع السبعينات هجرت الخط إلى التصوير الزيتي حتى جاء يوم ، في منتصف الثمانينات احتجت فيه لتصوير صورة المكتوب العربي خارج مقام النص.كانت تلك فترة عملت فيها مصمما لديكور فرقة " بالي نايلي" التي تخصصت في عروض الرقص الفولكلوري المغاربي للجمهور الفرنسي.و قد استخدمت فيها الخط ضمن عرض حي للكتابة على خشبة المسرح. كانت تلك حيلة لبناء ديكور عربي سريع غير مكلّف(فقد كنا فقراء بين الفقراء). و كانت سرعة التنفيذ تفرض علي الإقتصار على ما هو جوهري ، و هو الحضور البصري للكتابة العربية. و من هذه التجربة [و سأعود لهذا في مقامه] ساغ لي ان اتقصّى إمكانية خط تشكيلي لا يعني بالنص إلا كإحتمال في تنظيم الوحدات الغرافيكية. مثلما مكنتني نفس التجربة من تعريف اسس جمالية للعمل في ورش الخط العربي مع جمهور أوروبي يجهل العربية لكنه قادر على التعامل مع الحاصل المرئي للكتابة العربية ضمن مقرونية جمالية غير نصوصية..و في هذا المنظور التشكيلي يملك فن الكتابة الجمالية العربية ان يستشرف أفقا اوسع من أفق القوالب" الستة" [أو العشرة إلخ] ليبذل للإنسانية فرصة الإنتفاع بهذه التجربة الجمالية الفريدة.تجربة التنظيم التشكيلي الحر لعلامات الكتابة العربية.

جنازة الخط

"في تقديمه لكتاب الخطاط العراقي الفرنسي المعاصر " حسن المسعود "حكى الكاتب " غي جاكي Guy Jacquet

أن نفرا من خطاطي اسطنبول سيّروا موكبا وراء نعش وضعوا فيه أقلامهم و محابرهم إحتجاجا على استقدام المطبعة الحديثة الذي اعتبروه بمثابة إعلان موت تقليد الخط]. 2.[و خطاطو اسطنبول محقّون في روعهم من عواقب استخدام المطبعة ،فقد أجّلتهم هذه الآلة الجهنمية ، بين عشية و ضحاها، من موضع الحظوة الذي كانوا يشغلونه في قربهم الحميم من السلطة التنفيذية ، ككتّاب للسلطان ، بما يترتب على ذلك من إمتياز إقتصادي ، مثلما اجلتهم من راحة التمدّد الطويل على ميراث الأقلام الستة بكل ما يترتب على ذلك من زعزعة جمالية غير مسبوقة. و خطاطو اسطنبول، الذين أعادوا للذاكرة مشهد النساجين البريطانيين " اللوديين] " من حركة " اللوديين Luddisme

الذين نشطوا على تحطيم آلات النسيج الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر ، لأنهم رأوا فيها نهاية حرفة النساج " اليدوي[.

أقول : خطاطو اسطنبول الذين شيّعوا الأقلام و المحابر لمقبرة التاريخ، افتتحوا، بعداء المطبعة، الفصل الاول في كتاب اللبس

المستطيل حول الموقف من الاداة في منظور تقليد الخط ، فالمطبعة - في منظور منهج الخلق ليست سوى أداة في يد المبدع مثلها مثل القصبة،و الاداة جماد خامل عاطل عن حظوة الإرادة، حظوة الإنسان وشقائه في آن .و أول اللّبس يكمن في كون متظاهري اسطنبول لا يشكّلون فئة إبداعية متجانسة و إن انتموا لفئة مهنية واحدة ، و آخرة يكمن في كون هؤلاء الناس تعاموا عن رؤية هذه البداهة المفهومية، بداهة استحالة قيام مواجهة جمالية بين الأدوات ،و تمادوا في غيّ مفهومي لا يليق بفطنة من هو في مقامهم العالي " : مقام خطاطي اسطنبول " ، و غي القوم يضمر أن فرص الإبتداع الجمالي مودعة في الأداة و ليس في بصيرة الخطاط المبدع. و موقف معاداة الأداة - أو موقف عبادتها - بغيرنظر نقدي يسحب الخط ، كممارسة فنية ، من مقام الإختراع و يزج به في مقام التقليد.و في مقام التقليد تكسب الكتابة ، المحنّطة في قالب جمالي نهائي ، مضمونا جديدا بإعتبارها ضمانة لثبات الهوية الطبقية للجماعة المتضامنة على صيانة نوع قرافيكي بعينه ، قبل أن تكون ممارسة معرفية . و في هذا المشهد يتم استبدال موقف الإجتهاد المعرفي المتوقع من الخطاط] و من جمهوره [بموقف المداهنة " الغوغائية للعواطف الدينية للجمهور، الأمر الذي يسوّغ توثين الخط كمتاع تمائمي " فتيشي

Fétichiste

للمسلمين، اكثر منه إختراعا يتخلّق على ديناميكتيك تداخل البصائر و الوسائل.و فئة " المسلمين " التي تصون الخط كعلامة هويّة إجتماعية ، تنقله لمقام الإلتباسات الرمزية و السياسية بوصفه تجسيدا للمقدّس[3 .]و ربما لم يخطر لخطاطي اسطنبول أن موقف العداء للمطبعة يملك ان ينطوي على أية عواقب سياسية، لكن موقفهم من الاداة إنما ينطوي ،إمّا على غشامة سياسية غليظة ، أو على تغرير أخلاقي مجحف بالجمهور الذي يعزّ الخط كتعبير تشكيلي عن حركة الفكر. و سواء انطوى موقف خطاطي اسطنبول على معنى الغشامة السياسية او على معنى التغرير الاخلاقي فالحاصل النهائي يتلخص في تفويت فرصة ذهبية لتثوير فن الكتابة العربية بوسيلة المطبعة الحديثة . وإن كانت الغزّالة القديرة " تغزل بظلف حمار" ، كما تعبر بلاغة الشعب ، فما بالك بهذه الآلة الجبارة التي بذلتها ملابسات الحداثة الصناعية لخطاطي اسطنبول قبل غيرهم من خطاطي المجتمعات الكاتبة في الابجدية العربية؟ أحيانا يخطر لي أن جماعة خطاطي اسطنبول كانوا سيفعلون الأفاعيل بالحاسوب لو أن ملابسات التاريخ القت به بين ايديهم .و الحمد لله أن عواقب استقرار الحاسوب في فضاء الكتابة العربية المعاصرة يجسدها القبول الشعبي العام لهذه الوسيلة الجديدة مثلما يجسدها السعي الجاد للمصممين " التيبوغرافيين" المعاصرين ، العرب و المستعربين، الذين يفاوضون، بين البصيرة و الوسيلة] قصبة كانت أو حاسوبا[، فرص مخارج جمالية جديدة للكتابة العربية .هذا القبول العفوي المتزايد لحضور طُرُز كتابة الحاسوب هو بمثابة القاعدة التي ستمكن أجيال .الكتاب الصاعدة] و أجيال القراء [من بناء جدل الوصل و القطع مع التقليد الجمالي للكتابة العربية

<u>كتابة الرغبة</u>

لكن الخط ، كحاصل بصري جمالي ، لا يكون إلا كشراكة بين البصيرة الجمالية للخطاط الكاتب و البصيرة الجمالية للقارئ الناظر في الأثر المخطوط.و الخطاط الكاتب الذي يباشر فعل الخط بقصبته و بيده و ببصيرته إنما يتوجه لقارئ ينظر في صورة المخطوط و يقرأ في الأثر حضور الاداة في يد الخطاط و حضور اليد في ملكة البصيرة . و الشراكة بين البصيرة الكاتبة و البصيرة القارئة ، تضامنا على الإحتفاء بالأثر المخطوط ، هي ، في نهاية التحليل ، حافز المتعة الجمالية . الخطوطية مثلما هي وسيلتها و غايتها في آن واحد

معظم أدبيات الخط العربي القديمة تسمي الخطاط" كاتبا " ،]و يالها من كلمة جبّارة .[!و أنا أحبّذ صفة" الكاتب " لتعريف هوية من يمارس الخط ، كون صفة الكتابة تسع كل" انواع "الخط بما فيها نوع " الاقلام الستة " الذي يحتكر لنفسه صفة" فن الخط ."ولو ساغ لي إجتثاث الكتابة من تركيب محيطها الرمزي و النظر إليها في بعدها المادي البحت - و هيهات - لعرّفتها ، على طريقة أهل المعاجم، بكونها تصوير المعاني برسم مشفّر على اصطلاح مصنوع

ملزم لأهل الجماعة الكاتبة القارئة . هذا التعريف الواسع رحيم بأهل الكتابة كونه يشمل مطلق من كتب بدون فرز .و رحمته" .]وسعت كل شيء ["الأعراف.156

لكن سعة التعريف لا ترحم الكاتب من تبعات الفرز الجمالي بين تصانيف الكتابة التي يبذلها الكاتب لجمهور القراء .و في مقام الفرز يتم تكريس كتابة ما ككتابة جميلة و كـ " خط " مثلما يتم استبعاد غيرها من حظوة الإنتماء لدائرة الخط . و إنمساخ الأثر المكتوب من هيئة الكتابة لهيئة الخط إنما يرتهن اولا بإرادة الكاتب ثم يرتهن ثانيا بنوعية الإستجابة التي تجود بها بصيرة القارئ .و رهن الكتابة - في مشهد الكاتب - بالإرادة يقعّدها في المقام الوجودي للرغبة.و رغبة الكاتب في رفع الكفاءة التواصلية للعلامة المكتوبة تحفزّه على العناية بأسباب مقروئيتها وضبط حالها الادبي و المادي ، مثلما تلهمه العناية بموقعها كصورة للمعنى داخل السياق "الغرافيكي " المكتوب نصّا. و الكاتب في هذا المشهد، مشهد البحث الجمالي يتخذ سمة الباحث عن افضل المخارج الجمالية لمشكلة الكتابة. و في موقف البحث مخاطرة كونه موقف مفتوح معرّض لكل ريح قد تأتي ،أو قد لا تأتي ، بجديد .و في أفق البحث يتربّص الباحث بالعلامات القادرة على مراودة بصر البصيرة القارئة و استمالة القارئ لصالح الخيار الجمالي للكاتب.و هذا المسعى يمسخ فعل الكتابة لمقام مكيدة رفيعة من مكائد الغواية .التشكيلية

أقول: الخط كتجسيد للطموح الجمالي يبدأ في حيز الرغبة و ينتهي فيه.ذلك ان الرغبة هي محرك الإرادة. و من اللحظة التي يرغب فيها الكاتب في إحسان الكتابة فهو ينخرط في كفاح الخط . و انقطاع الخطاط المبدع ، من شاكلة ياقوت المستعصمي، عن الممارسة إنما يفهم في مقام أحوال الرغبة.و تقعيد الكتابة على مقعد الرغبة يصعّد الممارسة من مقام المنفعة الإجتماعية لمقام المنفعة الوجودية كتعبير عن فرادة حال الكاتب و كتجسيد لأناه. و في مشهد التعبير الوجودي لا يبالي الكاتب بتصانيف الكتابات الموروثة إلا كآثار لفرادات وجوديات تقاطعن مع أثره ضمن تداخلات الأزمنة و الامكنة .في مشهد التعبير الوجودي يعيد الكاتب اختراع الكتابة في كل مرة يخط فيها حرفا مثلما يعيد الكائن الحي اختراع الحياة في كل مرة ينجز فيها حركة.و ضمن منطق " الحاجة "، التي هي" أم الإختراع" ، يسوّغ الكاتب المشروعية الجمالية لجملة التدابير المادية و الرمزية لفعل الكتابة . و لا شك أن معالجة الكتابة في مقام التعبير الوجودي تلغي حظوة الخط كمصنّف جمالي مميز و تمسخة لمجرد تنويع بين تصانيف الكتابة الأخرى ، لكن هذه الوضعية تملك

ان تُمـلَك أي كاتب إمكانية إختراع خط جديد فرادته من فرادة الحال الوجودي للكاتب. و هكذا يمكن لوضعية التعبير الوجودي ان تقعّد الكاتب المعاصر [ضمن الشروط و الملابسات الإبداعية التي ألهمت رواد الخط العربي إختراع اساليب الكتابة الجمالية في سياق النهضة الحضارية العربية.[4

و ما الكتابة؟

أقول أن الكاتب ، بسبيل رفع كفاءة المكتوب ، مضطر للعناية بالبعد المادي لعملية الكتابة في مقام تدبير علاقة اليد و الأداة و المسند و في مقام صناعة الصورة، سواء كانت صورة حال الفكرة في خاطر الكاتب أو صورة حال الكاتب في لحظة الكتابة.

كيف نعرّف الكتابة خارج ـ و داخل ـ فضاء منفعة التوثيق ؟ و ما الفرق بين الكتابة و الخط في مشهد جماليات الكتابة المعاصرة؟

في مستهل كلامي جازفت بتعريف الكتابة "في بعدها المادي البحت "..." بكونها تصوير المعاني برسم مشفّر على اصطلاح ملزم لأهل الجماعة الكاتبة القارئة.هذا التعريف البدائي للكتابة كفعل مادي لا يؤدّي، ما لم نعضّده بمعنى الكتابة كقيمة ثقافية ذات محمول تاريخي ، رمزي و سياسي، يملك، في بعض الملابسات، أن يؤثر ـ سلبا أو إيجابا ـ و بشكل حاسم على البعد النفعي للكتابة كوسيلة إتصال. و رغم ان الكتابة ، كظاهرة ثقافية ، تتجاوز منفعة الإتصال و التوثيق لتصبح قرينة للهوية الجمعية و بعضا من رأس المال الرمزي للجماعة إلا أن هذا المبحث يركز على المحمول المادي في عملية الكتابة.و في هذا المنظور نترك جانبا ، بشكل مؤقت، انواع الكتابات غير الخطية أو غير الغرافيكية .ذلك ان الكتابة التي تهمنا هنا هي الكتابة الخطية الغرافيكية، كتابة تمثيل الفكرة المودعة في النص،و هي تهمّنا بوصفها إحتمالا في معالجة "الرسم "[في معنى

Drawing , Dessin

بل هي أكثر أشكال الرسم شعبية لو اعتبرنا كل كاتب رساما، كون الكاتب، بصرف النظر عن المحتوى الأدبي لنصه، ينخرط في عملية يدوية بالغة. التعقيد حين يباشر تنظيم العلامات الغرافيكية وفق منطق اللغة المكتوبة.

[و إذا استثنينا الكتابات الإيديوغرافية [التصويرية

idéographie

كالهيروغلوفية و الصينية جانبا، مؤقتا،فالكاتب /الرسّام في الكتابة الأبجدية ينظم الحروف ـ التي هي علامات هندسية تجريدية ـ على اساس منطق حركي معين يصدر عن اليد التي تمسك بالأداة لتكوّن الوحدات الغرافيكية الأساسية في شكل الكلمات.و الكلمات المرسومة تتبع بدورها منطقا في التكوين الحركي التشكيلي يراعي إتفاقات الإتجاه و السرعة و الحجم و الهيئة و اللون وعلاقة الكلمات ببعضها ضمن وحدة غرافيكية أعلى هي السطر.و فوق مستوى الكلمات يؤدي منطق التنظيم المادي للوحدات الكتابية الجديدة[الكلمات]، يؤدي بالكاتب الرسّام لمستوي تدبير علاقة الأسطر بالفقرات.و هذا الواقع ينقل المعالجة الغرافيكية للكاتب لمقام تنظيم "جسد النص" المقيم في الصفحة المكتوبة.و عبارة " جسد النص" هنا تتكئ على بلاغة الجسد الإنساني وتستلف المفهوم التشريحي للجسد لمقاربة التدبير الكتابي كوجه من وجوه فن التشكيل المكاني،و لو شئت قل: التشكيل كطريقة في تنظيم عناصر الكتابة داخل فضاء الورقة.ذلك أن النص المكتوب يسكن فضاء الورقة كما يسكن جسد الراقص فضاء الخشبة.و في ما وراء مجاز "جسد النص" الذي يقوم على مفهوم الكتابة كتدبير مادي للعلاقة مع مكان الورقة كـ " مسرح للكتابة"[سارتر]، يطرح فعل الكتابة بعدا زمانيا مهما، من جهة الكاتب، لأن إنجاز مسلسل العلامات الغرافيكية إنما يتم داخل حيز زماني "كرونولوجي" قوامه يمتد بين أول و آخر العلامات، من جهة الكاتب و من جهة القارئ أيضا ، لأنه يتابع امتداد النص عبر تعاقب الصفحات ضمن زمن القراءة.هذه الطريقة في النظر للكتابة تفتح الممارسة الكتابية على فضاء "الكرونولوجيا بما يحيل الصفحة لنوع من وحدة زمنية["تمبو

tempo

.في رطانة الموسيقيين] تندمج ضمن منطق زمني خاص بالقارئ

و ضمن هذا التقديم ، فمسعاي المُعْرِضُ إنما يتلخص في الإنزلاق بمعنى الكتابة لفضاء جديد تتداخل فيه مقتضيات الرسم ، باعتباره فن تدبير علاقة العلامة مع المكان، كما في" الغرافولوجيا"، مع مقتضيات " كوريغرافيا" تعقلن الحركة الجسدية للكاتب الرسام. ذلك أن إيعاب تدابير الغرافولوجيا و الكوريغرافيا و الكرونولوجيا في مبدأ الكتابة يشرعن للكاتب ـ أي كاتب ـ إنتحال موقف الرسام مثلما يشرعن للرسام فرص المراوحة بين أرض الرسم و أرض الكتابة في عفوية حرة لا تحدها الحدود المدرسية البائدة.

و ما الخط؟

قلت فيما تقدم أن " الخط" ، ما هو إلا إحتمال بين أحوال الكتابة، في معنى أن الخط ليس كل الكتابة.و أنا استخدم عبارة " الخط" في المدلول المعاجمي الدارج الذي يعرف الخط كفن الكتابة الجميلة. لكن الكتابة كتعبير وجودي عن حال الكاتب تظل ضالعة بالقوة في الجمالية الوجودية للكاتب.و هذا الزعم يجعل من كل كتابة " كتابة جميلة" ،و ذلك على إطلاق الكتابات.كل كتابة هي خط ، فيما لو قبلنا ان ننظر فيها باستقلال عن أنماط الكتابة المكرسة خطا من قبل السلطات و قولي هذا يضمر أن الخط هو كتابة السلطة، و قيل، في نهاية التحليل ، هو كتابة الطبقة ، و هذا باب للريح أنوي فتحه بالتدرّج في شعاب تفاكير هذه العلاقة المريبة التي سمّمت الفضاء المفهومي لفن الكتابة العربية : علاقة الخطاط بالسلطان.

و حين أعمّم صفة الجمال على كل كتابة فأنا أنظر وجهة الكتابة الشخصية الخاصة التي تنطوي على الفرادة الوجودية للكاتب، فرادة بصيرته و فرادة علاقته بوسائل الكتابة. و حصيلة الفرادات المادية و الرمزية هي التي تجعل من كل كتابة شخصية توقيعا أو علامة دالة على شخصية كاتبها.و لو شئت "قل: هي هوية " غرافولوجية

Graphologie

لفرادة الكاتب.و في موقف بحر الفرادات المتلاطمة تغرق مركب الخط و تسلم ألواح الكتابة [عبد الجبار النفري،" موقف البحر"]، و يطفو الكاتب جنبا إلى جنب مع الخطاط .

في هذا الموقف الابتدائي المفتوح على كافة الإحتمالات، يطمح بعض الكتاب ـ و قيل جلهم ـ لإسترضاء النموذج الرسمي و للإمتثال لمقتضيات الكتابة الجمالية المسنودة بمؤسسات السلطة السائدة.بيد أن هناك نفر مغاير من الكتاب تنطوي كتابتهم على طموح سري بالسوح في شعاب الفراديس التشكيلية المجهولة، أو الممنوعة ، على أنماط الكتابة التطبيقية . أهل هذا الطموح السرّي هم القمينون باختراع الخط الجديد خارج دائرة "الاقلام السُّلطة"!، التصحيف مقصود.[[

و إذا دأب سدنة فن الخط " الكلاسيكي؟"[يا لها من عبارة!] على النعاس في مراقد التقليد الزخرفي البائد فهذه مسؤولية الخطاطين الذين تجنبوا المخاطرة فلم يلقوا بأيديهم " إلى التهلكة"[البقرة195]. لكن " التهلكة" حاصلة في الإمتثال الاعمى لتراث الاسلاف المحنّط المحفوظ في حرز السلطات. و لا نجاة للخطاط المعاصر إلا " في المخاطرة" [النفري] مخاطرة إختراع علاقة جديدة بين البصائر و الوسائل.و من نافلة القول أن المطبعة ـ ناهيك عن الحاسوب ـ روّعت خواطر خطاطي اسطنبول لأنها انطوت على مخاطرة أداتية ذات عواقب مفهومية جبارة أقلها إنمساخ الخطاط المقلد لمصمم " تيبوغرافي".

Typographe

مبتدع عارف بإمكان الأداة . لكن المخاطرة الاداتية لم تغادر أبدا مجال القصبة التقليدية. و قد اورثنا أدب الكتابة العربية إنتباه السلف الصالح لمركزية دور الأداة في صناعة الكاتب المبدع حتى قال المقر العلائي ابن فضل الله: " جودة البِراية نصف الخط " [القلقشندي ، صبح الأعشى] و هي قولة مراميها تتجاوز الإحتفاء العادي بضرورة تحضير الأداة [القصبة] لتبلغ فرص منـهجة فعل الكتابة كمفاوضة مستمرة بين البصيرة و الوسيلة.و لو كانت بصائر خطاطي اسطنبول منفتحة على هم العناية بالأداة لكانوا اعتنوا بالمطبعة و احتفلوا بها كتمديد لفرص القصبة في خدمة الخطاط . لكن أهل اسطنبول في نهاية القرن التاسع عشر اختاروا موقف " آخر الموهيكان " في آخر عنقود الخطاطين المحافظين الذين استجاروا برمضاء الإتباع هربا

من نار الإبتداع الأداتي و صانوا الفقر الاداتي لفن الكتابة العربية كعلامة على الاصالة الفنية.و كون أجيال الخطاطين ثابروا عبر القرون على استخدام نفس الاداة " القصبة"، و بقطّة شبه ثابتة ، فذلك أمر لا يمكن تفسيره بمجرد الرغبة في صيانة الأستمرارية الأكاديمية للسلف الصالح. و أظن ، غير آثم ، أن واقع الفقر الاداتي الذي لازم ممارسة الخط عبر القرون قد أضعف الحساسية الأداتية للخطاطين و ثلم بصائرهم في مقام الوسائل التقنية حتى . ساغ لخطاطي اسطنبول تكريس ذلك اللبس الشنيع المائل في موكب المشيعيين المشهود

في الإيداء:

ادبيات التقنية الخطوطية العربية] و الغربية [تصنف ادوات الخطاط في مقام الوسائل المادية التي يتوسل بها الخطاط لتحصيل القيمة التقنية لجمالية الخط . لكن من ينظر في ادبيات التقنية الخطوطية التي أورثنا إياها اساطين الخط و الرسم في الشرق الاقصى يلمس مركزية الموقف من الاداة في قلب الممارسة الإبداعية للخطاط الرسام حتى تكاد العناية بأداة الكتابة أن تصبح هي غاية الكاتب الاولى عند الخطاطين الصينيين الذين يعرفون الكتابة كـ " فن الفرشاة "أو" فن الحبر] "شيتاو[ ]5.[و رغم ان الخطاطين العرب المعاصرين قلما يفصحون عن طبيعة علاقتهم بالأداة إلا أن من ينظر في تاريخ الخط العربي في العصر الوسيط يرى عناية أهل الخط بالاداة كطرف اصيل في المسعى المفهومي للخطاط المبدع.فالأداة]القلم و الحبر و الورق وغيرها [هي الطرف الغليظ الملموس من ممارسة جذورها ضاربة في أرض الجسد و فروعها سامية في تهاويم الفكر.و أول ادوات الإنسان يده، و لو شئت قل : الإنسان يده، كون" اليد ليست أداة العمل فحسب و إنما هي ايضا نتاج العمل] "6[، فمع العمل تعلم الإنسان ان يصنع الأدوات وأن يمدد بها أعضاءه و يرفع من كفاءتها .و لمولانا " فريديريك إنجلز " مبحث شيق في الدور الذي لعبته يد الإنسان في تطور الحضارة الإنسانية. لكن اليد هي ايضا مستودع التفرّد الإنساني سواء كتبت او رسمت نحتت او لمست أومأت.و هذا البعد الوجودي لعمل اليد هو الذي ألهم أنصار الـ"أسلوبية اليديائية]"لو جاز "لي ان أترجم المصطلح اللاتيني الأصل " مانيريزم "المنحوت من أصل عبارة تدل على اليد " :مان

Manière, manniérisme ,main, Manner,Mannerism]

و لسان العرب يخلّق من عبارة اليد فعل الإيداء فيقولون :أيدى إيداءا عند فلان و إليه في معنى إتخذ عنده يدا ،أي أنعم عليه، فهو مُوْد و ذاك مُوْدى إليه و يقال :يَديَ فلان من فلان في معنى نال منه برا و إحسانا ، و يادى مياداة الرجلَ في معنى جازاه وأعطاه يدا بيد، .و في معني اليد القَدرة و السلطة و الجاه، يقال":ما لك عليه يد"، أي ولاية.و يقال" :هذا في يدي"، أي في ملكي.و تأتي اليد بمعنى الجماعة فيقال ":القوم عليه يد واحدة"أو مجتمعون على عداوته،و الشخص اليدي هو الحاذق اليدوي ،و الأنثى يدياء.و يقال عيش يدي للدلالة على رغد العيش.و من" الإيداء"، في معنى اتخاذ اليد ،أعوّل على سماحة فقهاء العربية الكرام و أسوّغ لنفسي الإنزلاق لمعنى إتخاذ الأداة و الوسيلة التي تؤدّي بصاحبها لغايته .و لو نظرنا في معاجم الناطقين بالفرنسية أو في معاجم الناطقين بالإنجليزية أو الإسبانية لوجدنا أن كل لغة تفسح براحا كبيرا لتصاريف الكلام من مادة اليد .وسير الخطاطين عامرة بأطرف الطرائف حول عناية الخطاطين بأمر هذه الأداة البالغة التركيب المسماة :، يدا، و قد روى الشاعر و الخطاط بهرام ميرزا الصفوي حكاية الخطاط نظام الدين بخاري، من القرن العاشر الهجري نظام الدين الذي يحسن الأقلام السبعة،قليل من أمثاله في البسيطة يكتب الثلث بطرف اصبعه، إلهي، من رأى منطم خطاطا " [مثله، أصبعه قلمه؟] "7

و هناك قولة منسوبة لإبن البواب فحواها قيام فن الكتابة على خمس هي :قوة الأخماس و حدة الألماس و جودة القرطاس و. لمعان الأنقاس] الحبر [و حبس الأنفاس .و الأخماس هي الأصابع أما الألماس فقد احتار الباحث الخطاط الجزائري ،محمد بن سعيد شريفي، في تفسيرها، فهو يفهم منها "القلم نفسه و حدّة سنّه "مثلما يفهم منها "حدّة اللمس في أصابع اليد "التي يجد لها " أثر قوي في معرفة أدنى ذبذبة للقلم و الشعور بها.و أظن ان حيرة شريفي بين التفسيرين مشروعة، و مفتاح مشروعيتها إنما يكون في تجربة شريفي نفسه كباحث يؤهله عكوفه على الممارسة أن يدمج القلم في يده دمجا عضويا، فيكون القلم يده و تكون يده قلما يترجم" هندسة الروح "كما يترجم جهاز قياس ذبذبات الزلازل، " السيسموغراف"، قوّة الزلزلة و طبيعتها.و قد اورد شريفي عن ابي حيان التوحيدي،]رسالة في علم الكتابة[، عن علي بن جعفر الكاتب، و كان حسن الخط ، قوله ":لا شيء انفع للخطاط من أن لا يباشر شيئا بيده من رفع و وضع، خاصة إذا كان ذلك الشيء ثقيلا "..."و لقد رفعت يدي بسوطي إلى الدابة مرارا فيى بعض الأيام و قنعتها به فتغيّر خطي مدّة "." أما الخطاط الإيراني السيد حسين" فقد كان يضع في رقبته منديلا، و عندما يمشي يعلق يده في المنديل لكي لا تتعب زاعما أن يده إذا اهتزّت انحط حسن خطه." .[ ]شريفي، خطوط المصاحف24

" و القلم و ما يسطرون "

تطرقت لمعاني" اليد/الأداة "في عملية الكتابة كتوطئة لمقاربة القلم، هذه الأداة المادية التي تتوسّط بين الجسد و رسم الكتابة.وقلم الخطاط ليس مجرد اداة يغطيها التنكير بين جملة أدوات مشابهة أخرى،فهو في الغالب يرتبط بنوع اليد التي هيّأته ليتبع حركتها، و من فرادة حركة كل يد تكون فرادة تجهيز كل قلم .و في أدب الخط العربي قلّما تخلو رسائل الدارسين :[[من وقفة متأنية في صدد الطريقة التي يدبر عليها الخطاط تهيئة أدواته.ذكر القلقشندي]في صبح الأعشى] 8

ان الأحول المحرّر كان عجيب البراية للقلم، فكان خطه رائعا بهيجا من خير إحكام و لا إتقان.قال الأنصاري المحرر :كنت .. " اكتب في ديوان الأحول، فقربت منه و أخذت من خطه، و سرقت من دواته قلما من أقلامه، فجاد خطي به، فلاحت منه نظرة إلى دواتي، فرأى القلم فعرفه، فأخذ القلم و ابعدني.و كان إذا أراد ان يقوم من مجلسه أو ينصرف قطع رؤوس اقلامه كلها".و اسحق بن ابراهيم الأحول خطاط يتفكّر في الممارسة و له رسالة في الخط سماها " تحفة الوامق."و قد عرف عنه إختراع . [الأقلام كـ " قلم النصف و خفيف الثلث و المسلسل و الحوائجي و غبار الحلية و قلم المؤامرات و قلم القصص]"9

لقد وقعت ، في اكثر من موضع] شريفي وناجي والأعظمي [على حكاية الأحول المحرر الذي كان يقطع رؤوس أقلامه ضنّا

[بخصوصية كتابته، و قد أوردها الباحث الخطاط العراقي وليد الأعظمي في كتابه : تراجم خطاطي بغداد المعاصرين،]10
لإثبات أريحية استاذه هاشم محمد البغدادي الذي قال عنه أنه، على خلاف الأحول " كان يقط اقلامنا جميعا"، إلا أن كرم الأستاذ هاشم البغدادي الذي يقط اقلام تلاميذه يموّه وراءه سطوة مؤسسة النموذج الأمثل.و هي سطوة لم تهتز عبر القرون. ذلك ان الأستاذ الذي يهيئ أدوات تلاميذه إنما يهيئ لهم، بالإجمال، الأداة التي يهيّئها لنفسه، ليده.و في هذا المشهد فالأستاذ لا يرى تلاميذه إلا كإمتداد لفرادة ذاته، كأدوات تمدّد من فاعلية جسده في فضاء الكتابة دون اعتبار لخصوصيات الأخماس و الألماس التي تتفاوت بين الصغير و الكبير و الايمن و الأعسر الأحول و الأحور إلخ.و لو كنت في مكان الأستاذ هاشم البغدادي لقطعت رؤوس اقلامي كما فعل الأحول و لوجهت التلاميذ أن يتولى كل واحد براية قلمه بالطريقة التي توافق يده و "كل شاة معلقة من قطّتها "كما يقول المثل]غير [المعروف بين الخطاطين.ذلك ان مجد الكتابة كممارسة ابداعية إنما يكون في قدرة كل خطاط كاتب على إختراع أسلوبه الوجودي المتفرد الذي يوافق يده التي لا تشبه أي يد اخرى.و مجد العلاقة التعليمية إنما يكون في قدرة الإستاذ على الإحتفاظ بمسافة نقدية تصون فرادته كخطاط راشد مثلما تصون الفرادة المتكنّزة في هشاشة .وجود التلميذ كخطاط كامن

و قطّة القلم ظلت تشغل الخطاطين و الباحثين عبر القرون باعتبارها أحد المحاور المهمة التي تتقاطع عندها أسئلة الخط كحاصل مركب للعلاقة بين الحركة الجسدية و الأداة و الأثر البصري المبذول على الورق كصورة للفكرة.وفي مشهد الأدب المتواتربذريعة القطّة استرعت انتباهي المؤاخذة الصادرة من الباحث الدكتور صلاح الدين المنجد في حق الخطاط و الباحث الدكتورمحمد بن سعيد شريفي.كان شريفي قد أورد في بحثه "خطوط المصاحف عند المشارقة و المغاربة من القرن الرابع إلى العاشر الهجري، 1975"أن الخطاط ياقوت المستعصمي" قد خلد ذكره بقطّة القلم المحرّفة التي ابتدعها، و التي لم تتغير حتى الآن]"ص 136[ثم قال ":كانت قطة القلم عند ابن البواب مستوية " مدوّرة ."و القط المحرّف بدأ يستعمله ياقوت في القرن السابع."..و كتب المنجد ":و قوله]شريفي [أن ياقوت ابتدع القطة المحرّقة، و بدأ يستعمل القط المحرّف في القرن السابع خطأ :واضح للأسباب الآتية

1- إن التحريف في القط عرف منذ القرن الثالث الهجري، قبل ياقوت بأربعة قرون .و كان الكتاب الخطاطون ينصحون به.جاء في شرح المقامات للشريشي] ص107 :[قال الحسن بن وهب]توفي في حدود سنة 250 هـ :[يحتاج الكاتب إلى خلال :جودة [بري القلم، و إطالة جلفته، و تحريف قطّته، و حسن التأتّي لإمتطاء الأنامل، و إرسال المَدّة بعد إشباع الحروف] "11
و يفنّد المنجد دعاوى شريفي، بجملة من الحجج التي تتقصّى تاريخ القطّة المحرّفة، متحركا بين شهادات الحسن بن وهب و ابن مقلة وابن الصايغ و ابن الوحيد بطريقة تكشف عن محورية فعل القط في مشهد الممارسة.و المنجد يقرأ شريفي بعناية كبيرة لا بد ان شريفي الباحث سعد بها، فما كل يوم يتسنى لباحث في مقام شريفي أن يستأنس برفقة قارئ في صرامة .المنجد

يقول المنجد ":أما قول شريفي "كانت قطة القلم عند ابن البواب مستوية " مدوّرة . "فهذا إطلاق لا يجوز.فلم يصل إلينا جميع : ما كتب ابن البواب لنطلق هذا الحكم الشامل على ما كتب.و لأنه هو نفسه في قصيدته يقول عن القط

.لكنّ جملة ما أقول فإنّه ما بين تحريف إلى تدوير

و قد فسّر ابن الوحيد، و هو خطاط مجوّد كبير، قول ابن البواب هذا فقال " :إن المعنى أن لكل قلم قُطّ صفة.فقطّة الريحاني [أشدّ تحريفا ، ثم يقلّ التحريف في كل نوع من أنواع قطّ الأقلام، حتى تكون الرقاع أقلها تحريفا]"12

."و أمر آخر يوجب التصحيح فيما قاله شريفي "هو ان القطّة المحرّفة التي كتب بها ياقوت لم تتغير حتى الآن

فهذا قول تنقصه الدقّة، لأننا رأينا أن الكتاب بعد ياقوت بعضهم اتّبع طريقة ابن البواب و منهم من اتبع طريقة ياقوت.و قد اختلفت القطّة عندهم بإختلاف الطريقة التي اتبعوها .و الذين جروا على طريقة ابن البواب كثيرون "..".و حتى الذين [اتبعوا طريقة ياقوت، و منهم الخطاطون الأتراك، لم يتقيدوا بطريقته تماما، بل حسّنوها تحسينا كبيرا"..،]13

<u>معمار النفس و هندسة الروح</u>

أقول قولي هذا و استغفر الله لي و لكم كوني اقحمتكم في شعاب شقاق القطّة البعيد الغور.وما حفزني على الخوض في مشهد القطّة إلاّ زعم معاند، قائم على تجربة عملية ، بأن أكفأ مقاربة لعقلنة فن الخطاط المبدع إنما تكون من المدخل المادي للممارسة، مدخل الأداة :القلم.فالوعي بالأداة هو، في آن، "آلة "القارئ الناظر في الخط ، فيما وراء المقروئية الأدبية، بقدر ما هو آلة الكاتب الذي يحرّك القلم.ذلك ان الأداة تصبح مدخلا لمقروئية ثانية للأثر البصري كشهادة مادية في المكان لحركة اليد في الزمان.هذه المقروئية الحركية لأثر الكاتب هي التي تمكن القراء، الذين قد لا يتقاسمون إتفاقات المقروئية النصوصية للكتابة، تمكنهم من إدراك المعاني الجمالية للكتابة في مقام تعبير جسدي "كوريغرافيا "يتحقق في مكان و زمان فعل الكتابة.و في هذا الأفق، الكائن وراء منفعة تقييد الكلام بالرسم ،يتاح للجميع التأمل في الكتابة في جوهرها كتجسيد مادي لمعمار النفس لحظة الكتابة ،و لا أجد عبارة افضل من هذه العبارة الغريبة المسكونة بالتناقض " : معمار النفس ." لكن هذا التناقض الظاهر بين قيمةالثبات المعماري و قدرالاضطراب الذي يلازم أحوال النفس يسوغ في خاطر من يقبل بمقولة الكتابة كـ " هندسة روحانية."و مسوغ هذا المفهوم الغريب الغميس المسمّى بـ " هندسة الروح"، يتلخص في قدرته على الإنفتاح بمعاني الكتابة الجمالية نحو مقام التحليل النفسي للأثر البصري كشهادة على هوية النفس في منظور منهج تأويل "العلامات الكتابية، لو جازت ترجمتي لعبارة الـ " غرافولوجيا

Graphologie

و ميزة اعتماد منهج الغرافولوجيا في النظر للأثر المكتوب تتلخص في أن القارئ الغرافولوجي يقبل أي كتابة على الإطلاق. و قبول الكتابات كلها بلا استثناء يلغي حظوة تصانيف الكتابة التي تزعم نفسها" كتابة جميلة. "لكن منهج الغرافولوجيا، الذي لا يبالي بالخط" الرسمي "، يفتح الباب في نفس الوقت للنظر لأي كتابة شخصية كمشروع خطوطي من اللحظة التي

يعمل فيها الكاتب ـ أي كاتب ـ على إحسان كتابته بنية تصعيدها لمقام الجمال.ذلك ان "فن الخط "الماثل بين أيدينا اليوم كنموذج للكتابة الجميلة، لم يولد بأسنانه بين يوم و ليلة.و إنما هو نتاج تطور متشعّب طويل، تقني و مفهومي من جهة .الخطاطين، و سياسي من جهة السلطات التي ترعاهم و تنحاز لبعض تصانيف نتاجهم الخطوطي

و ربما نفعنا التأني و التأمل في مشهد علاقة الخطاط بمؤسسات السلطة السياسية في تفهم أسباب ظاهرة الفقر المفهومي في مقام العلاقة مع الادوات بين أجيال الخطاطين . فالخط كفن إنما نشأ و ترعرع تحت رعاية السلاطين . سواء كانوا سلاطين العصر الوسيط او سلاطين الزمان المعاصر. و . الخطاط ، في نهاية التحليل ،عبد السلطان و موهبته رهينة للمقروئية الطبقية لأهل السلطة. و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه .و حكاية ياقوت مع سيده المستعصمي تردنا لمحاولة فحص هذه الممارسة السحرية الخاصة و العامة التي نسميها الكتابة
إن جاز تعريفي اعلاه لـ " الكتابة "، و هيهات!، فسماحة القارئ تسوّغ لي العودة لتمحيص تعريف " الخط" ، من منظور القارئ . فما الخط ، فيما يرى القارئ الناظر في صورة المكتوب ؟
أقول : الخط يبدو كإحتمال بين احتمالات التدبير المادي للكتابة.و تعرّف المعاجم الخط بعبارة " فن الكتابة الجميلة".فما هي شروط الكتابة الجميلة؟
أول شروط الكتابة الجميلة هي مقروئيتها
Lisibilité/legibility
لأن غياب المقروئية يرفع صفة الكتابة عن نسق العلامات الخطية الغرافيكية المبذولة للنظر.و المقروئية هي الطريقة التي تشفّر عليها الجماعة بنية الإتفاقات بين العلامة الغرافيكية و المعنى الذي تحمله.و اضطراب شفرة الكتابة ينفي الكتابة لخارج دائرة اللغة لأنه يلغي مقروئيتها كأثر للغة الكلام.وغياب المقروئية في الكتابة الأجنبية التي نجهل شفرتها، أو في الكتابة المعكوسة على المرآة مثلا، يرفع عن الكتابة الأجنبية و عن الكتابة .المعكوسة صفة الكتابة و يمسخها نوعا من التراكيب الزخرفية التي تبذل مقروئيتها في مقام الجمالية التشكيلية البصرية
و ثاني شروط الكتابة الجميلة هو تجليها كرغبة ـ واعية او لا واعية ـ في بذل نفسها كتجسيد لطموح جمالي، و لو شئت قلت: كـ " خط".و الكتابة التي تتجلى كـ " خط" تتوسل لذلك بجملة من الوسائل المفهومية و المادية.و أدب الخطاطين في العصر العباسي عامر بنصوص كثيرة تعدد وسائل الخطاط و تتفكر فيها بما يحفزني على إعتبار إحسان تملك الأداة بين شروط المقروئية. وثمة قولة مشهودة، منسوبة لإبن البواب، تلخص تراكب وسائل الخطاط بذكاء بين " قوّة الأخماس و حدّة الألماس و جودة القرطاس و لمعان الأنقاس و حبس الأنفاس. و دوامه في تركيب المركبات و في ترك المنهيات و ."المواظبة على الصلوات

<u>جثّة المِثال بين يدي السلطان</u>
قلت ان حكاية ياقوت مع المستعصمي تتيح لنا التفكر في الطبيعة السحرية للخط بوصفه تكريسا اعتسافيا
Arbitraire
لخيار غرافيكي بعينه لمقام المثال الجمالي السامي. و صفة "السحر" في طبيعة الخط إنما تتأتى من كون الخط لا يصبح خطا لأن الخطاط [ياقوت] اجتهد في تخليقه و لكن لأن السلطان [المستعصمي] قبله و أجازه. و اعتباطية التكريس تكمن في الطبيعة التي تجيز بها السلطة السياسية تصعيد كتابة بعينها لمقام المثال و موالاتها بالتعضيد المادي و الرمزي لتصبح خطا [إقرأ:" خطا سياسيا "] وميسما للسلطة . و السلطة ـ في نهاية التحليل السياسي ـ إنما تنهض على جملة من المياسم و العلامات الإصطلاحية التي تندمج في حياة الناس كأمور طبيعية بديهية فيقبلها الناس الذين هم على دين آبائهم، بقوة العادة غالبا، و يقبلون معها حضور السلطة التي تبثّها و تدعمها كأمر واقع. و من يتأمل في صورة الخط العربي المعاصر ضمن واقع جيوبوليتيك الثقافة العربية يلمس القبول التام ـ و أحيانا الحماس الكبير ـ الذي تبديه سلطات الثقافةالرسمية ، من الخليج إلى المحيط تجاه الخط العربي.و يلتقي في ذلك الحماس كافة القائمين على مؤسسات الرعاية الثقافية سواء صدروا عن حساسية قومية علمانية او صدروا عن حساسية قومية دينية. و حماس سدنة السلطة ضمن أنظمة الطبقة الوسطى العربسلامية لفن الخط كقرينة هوية ثقافية يموّه ، بشكل أخرق ، موقف الإستحواذ السياسي لفن الخط ـ المعرّف بـ " العربي " تارة و بـ " الإسلامي " طورا ـ باعتباره رافعة سياسية مهمّة ضمن آليّات الواقع السياسي للمجتمع العربسلامي المعاصر. و منفعة تملك السلطات السياسية المعاصرة لفن الخط تتجاوز مجرّد صعود السلطان على كاهل الخطاط المعاصر ، بذريعة . رعايته، لتشرعن لهذا السلطان حق القوامة الرمزية على كامل ميراث التقليد الخطوطي منذ العصر الوسيط

أقول: رغم اعتداد ياقوت بقدراته العالية إلا أن اسمه بقي في ذاكرة التاريخ مقرونا باسم مولاه فعرف بـ " ياقوت المستعصمي". ذلك ان فن الخط، في مشهد التاريخ العربي، كان هو فن السلطان. و في مقام "فن السلطان" كان الخطاط عبد السلطان. لكن علاقة الهيمنة و الخضوع التقليدية بين السلطان والعبد، كانت تنمسخ لنقيضها ،ضمن بعض ملابسات الأخذ و العطاء المادي و الرمزي بين فنان السلطة و سلطة الفنان. طبعا الفرق كبير بين مقام فن السلطة و مقام سلطة الفنان،فالفن في يد السلطان أداة من أدوات تعضيد بأسه السياسي و فرض هيمنته على الرعية ، بينما هو في يد الفنان سلطة مرهونة بتقدير العارفين بعلم الفنان و بحق الاستاذية. و قد استفاد فن الخط من حرص السلاطين و الامراء على تعلم الخط باعتباره بعض مستلزمات تأهيل الامير. كان تعليم الخط كتعليم الكتابة جزءا اصيلا من تربية السلطان و كان السلاطين يحرصون على تعليم الخط لأولياء عهودهم.و في هذا الأفق .يحتاز خطاط السلطان على حظوة الأستاذية عند تلميذه الصائر سلطانا
و "حق الأستاذية" مفهوم مركزي في تاريخ فن الخط العربي ورعايته أمر مقدس في تقليد صناعة الخط . لأن الخطاط ينتسب الى شيخه في الصنعة :كما جاء في ادب الخط
و لابد من شيخ يريك شخوصها يساعد في ارشادها و يعين
. و من لا له شيخ و عاش بعقله فذاك هباء عقله و جنون

<u>:"فيما وراء " حق الأستاذية</u>

<u>قالوا أن الخليفة امتعض من هذه الحادثة و أهمل ياقوت زمنا و لم يظهر له علامات الاستحسان.و من جهته لم يعد ياقوت .يحرص على عرض خطوطه لمولاه و زهد في تجويد الخط</u>

ترى هل تنفع أحاجي الخطاطين و السلاطين اعلاه في الوفاء بحق الأستاذية في منظور منهج التربية الفنية[و السياسية] للخطاط المبدع؟ الله أعلم ! فحق الاستاذية، إذا تأملناه من زاوية الكتابة الخلاقة ، يصبح أكثر تركيبا من مجرد لعبة التقليد و المضاهاة التي تطبع علاقة الأستاذ و التلميذ بطابع السيد و العبد على صورة العبارة المأثورة:" من علمني حرفا صرت له عبدا". و مشهد ياقوت و المستعصمي أمام خط ابن البواب يستحق بعض التأنّي في خصوص الموقف من مفهوم النموذج المثالي في أفق الممارسة الفنية.فالخليفة كان ينظر لخط ابن البواب باعتباره النموذج المثالي الذي تتأسس

عليه احكام القيمة الجمالية للممارسة.و لا عجب فابن البواب في منظور التاريخ يقيم في مقام الخطاطين "الفحول" ، لو جازت العبارة الذكورية على صورة "الشعراء الفحول" ، والخليفة ، من موقف الخطاط الهاوي الذي لا يستغني عن قدسية النموذج المثالي، يجد صعوبة نفسية كبيرة في الإعتراف بحدود النموذج المنسوب لإبن البواب، سيّما و ان من ينازع ابن البواب هنا هو خطاط بين خطاطي الأمير و عبد من عبيده .و النموذج المثالي مفهوم فاسد في أفق الخلق .و فساد النموذج - مطلق نموذج - يتلخص في كونه يقيم على ثبات نهائي في منطقة القداسة الدينية، خارج عقلنة التاريخ، و يمتنع على إحتمالات التطوّر. و هذه الصفات تجعله غير قابل للتقليد، لا لأن تقليده مستحيل تقنيا و إنما لأن قبول الكتاب لفكرة إدراك النموذج تنسف مبدأ النموذج من اساسه ،فما نفع النموذج إن كان بوسع المقلد إدراكه؟و هنا يمكن تفهم امتعاض الخليفة من فعله ياقوت كون العبد الخطاط تجاسر على تحطيم عقيدة رمزية عزيزة["دوغما"] ،لا على الخليفة وحده بل على جملة الأعيان و المقربين و العلماء من طبقة " سراة بني الفرات" الذين يقاسمون الخليفة المستعصمي الإحتفاء بنموذج ابن البواب.

و من جهة ياقوت يمكن تفهّم جرأته على نموذج ابن البواب - بل و على نموذج ابن مقلة نفسه - بكون الممارسة الخطوطية الابداعية في ذلك العهد كانت ما زالت نبتة غضة في طور التخلق و لم يدركها بعد اليباس الأكاديمي اللاحق الذي حنّطها في قداسة القالب المعروف بـ " الأقلام الستة".فبين العهد الذي عاش فيه ابن مقلة و عهد ابن البواب و ياقوت تتداخل خبرات الأجيال و تتقاطع أقدار الرجال.

و من جهته لم يعد ياقوت يحرص على عرض خطوطه لمولاه و زهد في تجويد الخط.

ترى ما الذي حدث لياقوت ، الملقب بـ "قبلة الكتاب"، حتى يزهد في الممارسة التي حصّل من خلالها كل عزّ العبد العالم المعتد بقدر صناعته؟هل لأنه وقع بدوره صريع سلطة النموذج فكأنما كل جهده و كل صبره على الممارسة لم تكن له غاية أخرى بخلاف إثبات قدرته على إدراك نموذج ابن البواب و تزييفه و الإلتباس به في عين الخليفة نفسه؟ربما، فياقوت - في نهاية تحليل ما - ابن عصره ، يرى الخط رهن النموذج السائد،فإن تم للخطاط إدراك النموذج الساند فهو قد وصل لمبتغاه ولا حافز يدفعه بعد ذلك للتوغل في دروب البحث بعدها, بيد أني - من فرط افتتاني بهذا الخطاط المتمرد - أجدني ميالا لنهاية تحليل ما، آخر، يفترض أن ياقوت بعد ان كسر اللعبة، لعبة النموذج المثالي الذي اورثه ابن مقلة و ابن البواب لسراة بني الفرات ، لا بد انه عكف على شيء آخر بخلاف تكرار النموذج الساند. هذا الشيء الآخر قد يكون الرسم و تزيين الدور فيما عرف عنه أنه كان يزين المساجد و أنه دفن في المسجد الذي زينه بخطوطه.و قد يكون أسلوبا مغايرا في اجتراح الكتابة لم يحفل به تاريخ الخط العربي آنذاك كونه مفارق للإتفاقات الجمعية التي تصنف بعض الكتابات خطا و بعضها الآخر غيره.أقول قولي هذا و استغفر الله لي و لكم على كل هذا الرجم الأبيض الذي لا يسنده سند بخلاف نظري - الضعيف ؟ - في ما هو تحت بصرنا من تصاوير ياقوت التي نسميها خطا.و ما الخط إن لم يكن ضربا من ضروب التصاوير التي تتوسل بالكتابة لترسم من صورة الفكرة الأدبية فكرة جديدة للصورة التشكيلية؟.

و ما الصورة؟

.....

هوامش الجزء الأول

توفي ياقوت ببغداد عام698 هـ [1]

م، و دفن في المسجد الذي زينه بخطوطه، وبعض مصاحفه محفوظة في المتحف الاسلامي باسطمبول والمكتبة الوطنية بباريس و دار الكتب و 1298 الوثائق المصرية بالقاهرة . أنظر محمد بن سعيد شريفي،خطوط المصاحف عند المشارقة و المغاربة ، الجزائر1975، الشركة الوطنية للنشر. و .صلاح الدين المنجد،ياقوت المستعصمي، ،دار الكتاب الجديد، بيروت،1985

[2]

Hassan Massaoudy ,Calligraphie Arabe Vivante, , Flammarion, 1981

[3]

.في مطلع 1990 قام مصمم الأزياء الفرنسي، كارل لاغرفيلد

Karl Lagerfeld ,

بعرض مجموعة من فساتين السهرة تستلهم أجواء الشرق .وكانت بعض قطعه تحتوي على خطوط عربية لجزء من نص قرآني مطرّز بخيوط مذهبة.لم يتنبه المصمم لعواقب حضور النص المخطوط على تصميماته إلا حين بدأت برقيات الإحتجاج و مكالمات التهديد بالهاتف تتوارد على مقر عمله من أقاصي العالم الإسلامي و بالذات من نواحي جنوب شرقي آسيا]اندونيسيا و باكستان .[بعدها اعتذر لاغيرفيل للمسلمين في مؤتمر صحفي و أحرق مجموعته .و في هذه الحالة تجدر ملاحظة ان معظم مسلمي جنوب شرق آسيا لا يقرأون القرآن في الأبجدية العربية و مصاحفهم تحتوي غالبا على سطر مترجم في لغتهم مقابل سطر النص العربي.هذا النوع من المصاحف متداول في كل المجتمعات الإسلامية التي لا تقرأ العربية، لغة القرآن.و قارئ هذه المصاحف ينتهي بشكل عفوي إلى التعامل مع صورة الكتابة العربية كتمثيل غرافيكي للمقدس.

هذا النوع من اللبس المفهومي يستقوي ، في خاطر الجماعة المسلمة المحتجة ، حين يستجيب شخص مثل لاغيرفيل لمطالبهم .و يتراجع عن مشروعه بالكلية □

[4] من يتأمل في آثار رواد فن الخط في العصر الوسيط يلمس بيسر حضور الفرادة الغرافولوجية للكاتب في تنظيم العلامات بأسلوب شخصي ظاهر قلما نلحظه في كتابات الخطاطين الأكاديميين المتأخرين المنصاعين لسطوة النموذج. و قد فصّل الباحث الجزائري شريفي مبحث الفرادة الغرافولوجية للخطاطين الروّاد بمنهجية عالية استثمر فيها خبرته كخطاط قادر على تحرّي المسالك و التدابير التشكيلية التي يستعين بها كل خطاط في خلقه. و كتاب شريفي عن خطوط المصاحف يظل من بين المباحث الرائدة التي تحاول النظرفي فن الكتابة العربية كقنطرة بين مقام البصيرة الفردانية و مقام الوسيلة المادية الجمعية.

[5] القرع المر للراهب" :انظر: شيتاو، رسالة في الرسم ."

Shitao.Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère, Traduction et commentaire de P. Rickmans,1984,Hermann,Paris

[6] إنجلز، دور العمل في تطور القرد إلى إنسان "انظر ترجمة نص إنجلز في الرابط]

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=128329
إقتطفه شريفي من [7]
Huart Cl.Les calligraphes et les miniaturistes de l' Orient Musulman, Paris 1908]

أنظر الرابط،[8]
http://www.al-eman.com/islamlib/viewtoc.asp?BID=234
أنظر :هلال ناجي، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط و الكتاب لعبد الرحمن بن الصائغ، دار بوسلامة للنشر ، تونس [9] 1967]
[أنظر وليد الاعظمي، تراجم خطاطي بغداد ، دار القلم بيروت و مكتبة النهضة ببغداد، 1977.ص 39 [10]
أنظر شرح المقامات للشريشي ، ص 245، في الرابط [11]
http://malikiaa.blogspot.com/2009/06/blog-post_7857.html

.[صبح الأعشى، شرح الرائية لإبن الوحيد، ص 17 [12]
.[صلاح الدين المنجد،ياقوت المستعصمي، 1985،دار الكتاب الجديد، بيروت، ص 32 [13]

.....
.....

جنازة الخط 2

نعم ما الصورة؟

في مستهل كلامي تساءلت عن هويةالكتابة و عن منفعتها.و قد حاولت التبصر في الكتابة كوجه من وجوه فن التصوير.أقول : تبدو الكتابة، في نظري ،و الكتابة إنما تكون في النظر ، تبدو كأثر منظور إليه كشهادة بصرية عن حضور حركة الجسد[اليد] على المسند . هذه الشهادة تبدو كصورة لنصف حقيقة يبذلها الكاتب حتى تكون مع نصفها الآخر الكامن في بصر بصيرة القارئ . و حقيقة الصورة هنا إنما تكون في علاقة الشراكة بين الكاتب و القارئ ، الكتابة تبدو و لا تكون إلا كطريقة بين طرائق صناعة الصورة. و الصورة في يد المصوّر/ الكاتب وسيلة ـ بين غيرها ـ للإحاطة بذلك الطرف من الوجود الذي يستجيب للتدابير الجمالية لصناع الصور، أو قل: ذلك الطرف البالغ التركيب الذي يمتنع على غير وسيلة الصورة المبذولة ضمن سياق الكتابة. و حين اقول أن غاية الكتابة إدراك الوجود في بعده المتاح ضمن ماعون الصورة فقولي يضمر أن إدراك الوجود إنما يتم داخل . سياق مادي و رمزي الصورة فيه جزء من كل متعدد الأبعاد
و فكرة الكتابة كصناعة للصورة قديمة في تقليد الكتابة العربية، و لعل افضل الامثلة على تمظهر الكتابة كصورة جمالية هو حين يقع البصر على كتابة أجنبية لا ينوبه منها سوى دينامية العلامات و انسجام نسقها التشكيلي. في هذه الحالة يقرأ الناظر في الكتابة نصا آخرا غير النص الادبي الذي يزعم توصيل مضمون المكتوب.و الكتابة كنص يسكن في ما وراء [أو ما قبل] حيّز التعبير الأدبي، اعني الكتابة كموسيقى بصرية مفهوم مركزي عند فنان " حديث مثل " بول كلي

Paul Klee

ففي مجموعة دراساته عن الرسم الخطي سعى بول كلي لعقلنة الرسم الخطي مستلهما قواعد التأليف الموسيقي. و قادته تلك المباحث الرائدة. لإستكشاف قارة منسية بين مقام الرسم التقليدي و الكتابة النفعية. و ميراث بول كلي ما زال ماثلا كمنارة يهتدي بها التشكيليون الباحثون في شعاب [ارض الرسم.[أنظر : بول كلي كتابات في الفن،1 ، التفكير الخلاق. و2 ، التاريخ الطبيعي غير المتناهي،1977] [1
" و ميراث بول كلي[و كاندنسكي و غروبيوس آخرين] [2] ممن خرجوا من تجربة مدرسة ال، " باو هاوس

Bauhaus

مسؤول لحد كبير عن الشكل الذي تطورت عليه مناهج الخلق التشكيلي في القرن العشرين.و لا اشتط كثيرا لو قلت أن تجربة الـ " باو هاوس " .مسؤولة عن شكل البيئة البصرية الحديثة التي نعيش وسطها في أنواع المتاع و المسكن و الملبس و كل ما له شكل في عالمنا المعاصر
و أهمية مساهمة بول كلي في مبحث الكتابة " التجريدية" تتجلى في كونه فتح الباب لأكثر من جيل من الرسامين المعاصرين لإستكشاف ارض الكتابة و اغتنام اللقيات المفهومية و الاسلوبية و التقنية التي جعلتهم يثوّرون فن الرسم بطريقة غير مسبوقة في تاريخ الفنون الغرافيكية. أقول هذا و في " خاطري تجارب فنانين متنوعي المشارب منهم من خرج من تلافيف المبحث الحركي البدائي لـ" الأوتوماتية السوريالية

Automatisme pictoral (Ecriture automatique)

مثل "آندري ماسون" و" ماكس إرنست" و "خوان ميرو" و " هانز هارتونغ" و" بيير سولاج"، و منهم من خرج من حساسية الخامات و المساند "المادية الجديدة ، كمثل " جان دوبوفيه" و" أنطونيو تابييس " و منهم من خرج من خبرة " التجريدية التعبيرية

Abstract expressionism

. "في أمريكا مثل " جاكسون بولوك" و " آشيل غوركي " و " كلاين" و" ساي تووميلي
بعد الحرب العالمية الثانية استقرت مناهج و تعاليم مدرسة الـ "باوهاوس" بشكل نهائي في مؤسسات تعليم الفنون في العالم الاوروأمريكي و توابعه الثقافية، بحيث لم يعد بوسع دارس الفنون [أو العمارة أو التصميم الصناعي أ و علوم الجماليات الحديثة] ، أن يجهل تجربة الرواد الذين نظروا لفن .التشكيل المعاصر

و في هذا الأفق يمكن فحص تجربة الفنانين العرب المعاصرين ، الذين ابتدروا ما صار يعرف منذ منتصف الستينات بالتجربة " الحروفية" ، سيّما و جلهم تخرج في مدارس الفنون الأوروأمريكية في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية [صلحي و شبرين من السودان].و هي تجربة غنية بالعبر و المواعظ كونها تعكس بطريقة مركبة جدل القطع و التواصل بين حركة التشكيل في المجتمعات غير الأوروبية و حركة التشكيل في المجتمع الصناعي الأوروأمريكي. فقد بعث المجتع العربسلامي الحديث بأبناء و بنات الطبقات الوسطى المدينية إلى الدراسة في معاهد و كليات الفنون في سنوات ما بعد الحرب الثانية. و هناك تفاعلوا بأساليب مختلفة مع الواقع الثقافي الأوروأمريكي، لكن القاسم المشترك بين هؤلاء الوافدين من خارج دائرة التقليد الثقافي الأوروبي كان يتمثل في موقفهم الغريب المجدول من مزيج الرفض و القبول و الكره و المحبة و الإعجاب و الإحتقار الذي طبع منهجيتهم في التعاطي مع التجربة الثقافية الأوروبية.في ذلك العهد كان المجتمع الأوروبي ، في مشهد الرواد المبعوثين من البلدان العربية ، كان يطرح نفسه كنموذج للتقدم التقني و كقيّم على معاني الحداثة و التقدم ، و كوريث شرعي لقيم الإستنارة و الثورة الإنسانية و حقوق الإنسان. لكن الواقع الذي خبره هؤلاء الرجال و النساء الوافدين من المستعمرات - و فيهم من ساهم في الكفاح ضد السلطات الإستعمارية في مواطنهم - كان يكذب إدعاءات أوروبا رأس المال الإستعماري و يطعن في أحقية الاوروبيين الأخلاقية في وراثة قيم الإستنارة و التقدم الإنساني. و من جملة تناقضات الحياة كطلاب معرفة من جهة و كمراقبين ناقدين للمجتمع الأوروبي من الجهة الأخرى طوّر المبعوثون الرواد موقفا إنتقائيا غايته صيانة نوع من الإستقلالية الأخلاقية و السياسية بالنسبة لقيم الثقافة الأوروبية. و في هذا السياق ثبتت عندهم قناعات عامة فحواها

: الحماية

. - نحن مختلفون ثقافيا عن الأوروبيين و عناصر إختلافنا ليست مما يشين و إنما يجب ان نصونها لحماية هويتنا الثقافية

:الإنتقاء

.- ما كل ما تجود به الثقافة الأوروبية صالح للتبني في مجتمعاتنا و علينا إنتقاء ما يوافقنا و لفظ ما لا يوافقنا

: التوفيق

- الفن عنصر مهم في عملية بناء الوحدة الوطنية و التنمية الإجتماعية. لكن الفن الذي نريده من واقعنا و تقاليدنا يجب ان يوفق بين إلتزامنا بأصالة الموروث الثقافي ،[نسخة الطبقة الوسطى الحضرية]، و إنخراطنا في الحداثة المكتسبة من ثقافة العصر.-

هذه القناعات كانت تجد سندها السياسي في ادبيات حركة التحرر الوطني الصادرة عن طبقة وسطى حضرية تعد نفسها لقيادة النهوض القومي ضد الإستعمار و الإمبريالية . و هكذا" لاقى شن [الفنان] طبقه [السياسي]" ضمن ملابسات صعود الانظمة العربية ذات التوجّه القومي ، و كسب الفنانون عناية أوّل مؤسسات الرعاية الرسمية في الانظمة التي ابتدرت ا ستراتيجيات سياسية للثقافة ترعاها وزارات للثقافة و جملة من المؤسسات الثقافية الرسمية التي كان يغيب عليها - في اغلب الأحايين - فرز التنمية الثقافية الجادة عن البروباغاندا السياسية . ضمن هذا المشهد يبدو لقاء الفنانين مع الاجهزة الرسمية كزواج مصلحة يستجيب الفنانون فيه لمقتضيات البروباغندا السياسية مقابل وفاء اجهزة الثقافة الرسمية بمقتضيات الرعاية. و هو تبادل أملته ملابسات مجتمع بدون سوق للفن و بدون مؤسسات و تقاليد رعاية فنية ، مما يجعل من الدولة ، من خلال مؤسساتها ، الراعي الأوحد للفنانين الراغبين في مزاولة الفن كمهنة. و ضمن هذه "العلاقة المحرّمة " بين الفنان و أجهزة السلطة السياسية تتباين مصائر الفنانين بين الفئة المناوئة التي تتعرض للتجاهل و ربما للملاحقة و الإعتقال ، و قبل الإعتداء [و عند اللزوم : التصفية الجسدية بالمرة] ، و الفئة المُمالئة التي تستفيد من رضاء السلطات و تكسب الحظوة بأنواعها المادية و الرمزية و فيها من يتسنّم أعلى المناصب السياسية .و ذلك دون ان يعني إنخراط بعض " المُمالئين " في سياسات الأنظمة القومية أن كل الفنانين المتعاونين مع الاجهزة هم عملاء يحركهم منطق الإنتهاز و الكسب الشخصي. فهناك بعض .الحالات التي يعانق فيها مشروع الفنان طموح الآيديولوجيا الرسمية و يلتحم به بالكلية

ضمن هذا المنظور تطوّرت حركة "الحروفيين " العرب كمساهمة جمالية ذات بعد سياسي قومي عروبوي. و رغم أن الحركة كانت موجودة بشكل برعمي في مطلع الستينات إلا أن المد السياسي العروبي الذي انتظم المجتمع العربي بعد حرب1967 ساهم لحد كبير في مأسسة الحركة كتوجه واع بغايات التحرر القومي العربي. وضمن هذه الملابسات علا نجم عدد مشهود من رواد التجربة الحروفية الذين وفرت لهم المؤسسات السياسية القومية [حزب البعث العراقي مثلا] جملة من وسائل الإنتشار الإعلامي غير المسبوق في العالم العربي حينها. كانت مهمة الحروفيين العرب هي تصميم نوع من معادل جمالي عربي معاصر للخطاب السياسي العروبوي . و في هذا السياق تمت معالجات تشكيلية للكتابة العربية ، جديدة على مستوى العالم العربي ، لكنها في حقيقتها لم تتجاوز جهد الإنتقاء و التوفيق على لقيات رواد الـ "باوهاوس " و أتباعهم الأوروأمريكيين. كانت الكتابة العربية عند هؤلاء الفنانين الذين صاروا يعرفون بـ " الحروفيين " فيما بعد ، تمثل نوعا من أيقونة عربية ذات كفاءة عالية في تجسير المسافة بين التقليد الفني المحلي [تقليد الخط] العربي و التقليد " العالمي" [إقرأ "الأوروبي"] الذي يتوسل لحرم التجريد بوسيلة الكتابة. بل أن استخدام الكتابة العربية في اللوحات الـ " عربية " صار يجد قبولا و حماسا ظاهرا من بعض مؤسسات الرعاية الأوروأمريكية التي كانت ،مع نهاية السبعينات تتهجأ لغة الخطاب الجمالي .العرقي الذي هيّأ الجميع لقبول خرافة "حوار/حرب الحضارات" التعيسة

الإجتهاد التشكيلي الحروفي العربي ينطرح في أفق تاريخ حركة الرسم الحديث كنوع من تغرير رمزي بالغ الإلتواء بميراث حركة الحداثة التشكيلية عند رواد ال " باوهاوس " ، مثلما هو غش و تدليس ثقافي شنيع في حق جمهور التشكيل العربي الذي انتحلوا له حاصل المعالجات التشكيلية الأوروبية للكتابة كمتاع جمالي عربي أصيل .لكن شقاء جمهور التشكيل العربي لم ينته بإضمحلال خرافة " عبء الرجل العربي " الذي كان يحلم بالحرية و الإشتراكية و الوحدة العربية من الخليج إلى المحيط. فما ان انفض مولد العروبة [كامب دافيد ، حرب الكويت، حرب العراق إلخ] حتى أتته " الصحوة الإسلامية " بـ " عبء الرجل المسلم ". و مع عبء الرجل المسلم ظهر للحروفيين رعاة جدد ورثوا مناهج الرعاة المتقاعدين على طموح سياسي يتجاوز ضيق جغرافيا عروبية محدودة بين "المحيط و الخليج " نحو جغرافيا إسلامية تتخلل " المخيط و المحيط" لأمّة تعدادها يتجاوز المليار] ! من المسلمين

هؤلاء الرعاة" المؤمنون" هم فصل مجهول من كتاب تاريخ التشكيل المعاصر و هم - على إختلاف ألسنتهم - واعون تماما بالمرامي السياسية لرعاية .فن إسلامي و معاصر مصيره أن ينخرط - بطريقة أو بأخرى - في المنازعة الطبقية الحاصلة في زمن العولمة

هوامش الجزء2

. .....

[1]

Paul Klee,Ecrits sur l' Art, I,La pensée créatrice
& II,Histoire naturelle infinie,Dessain et Tolra,Paris 1977

[2]

الباوهاوس عبارة ألمانية تعني " دار البناء " و هي مدرسة فنون و عمارة و تصميم أسسها المعماري والتر غروبيوس على طموح عقلنة الخلق :التشكيلي على مراجع الحداثة التي طرحتها تجربة المجتمع الصناعي الحديث. انظر الـ " باوهاوس " في الرابط

http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D8%A7%D9%88%D9%87%D8%A7%D9%88%D8%B3

عن قلق الأعلام النصراني من نمو عدد المسلمين [3]

انظر الرابط

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2011/01/27/AR2011012700012.html

و الرابط
http://www.nytimes.com/2011/01/27/world/27muslims.html?_r=1&hp

.

.....

جنازة الخط 3

كتابة المجنون

شكرا للصديق محمد عمر بشارة كونه رفد الخيط بتفاكير مولانا" جون بيرجر "في خصوص الرسم عبر حكاية هذه الرسامة" المجنونة " ! التي تُردُّ الرسم لأصله كشهادة مادية عن حال حركة الجسد بين المكان و الزمان.و "جون بيرجر"، بين نقاد الرسم ، رجل شوّاف نظره الحديد يملك أن يفلق الشعرة ثم يملك أن يميّز بين فلقتيها] كما جرت عبارة أستاذنا محمود محمد طه [
كانت تنظر بتركيز لحيث تقف .."
و ربما، من وقت لآخر، ترمق حيث تقصد
[لكنها لا تلتفت للوراء أبدا] " جون بيرجر - في الرسم
هذه الكتابة التي" لا تلتفت للوراء أبدا " تطرح نفسها كسعي محموم لتملك طول و عرض فضاء المسند .فحين تبلغ الكاتبة "حيث تقصد "ترمي الورقة جانبا و تتخذ لها ورقة جديدة و تواصل مسارها" الجنوني"]."و ما صاحبكم بمجنون ".
التكوير - .. [و في حالة الرسام" العاقل"، الذي يصون استمرارية تقليد الرسم المدرسي ، فالمقصود من فعل الرسم هو التوصّل للصورة الباقية أثرا على المسند، و هذا ما يدفع الرسام للإلتفات للوراء و التأمّل في الاثر الباقي على المسند، و ربما تحويره و تعديله وفق مقتضيات الصورة الجميلة السائدة .لكن هذه الرسامة المشّاءة تقطع المكان و الزمان لنهاية المسند ولا تبالي بالأثر الباق إلا كما يبالي الراقص بأثر أقدامه على أرض الرقص بعد إنقضاء الرقصة.و تتخذ مسندا جديدا و تنطلق في رقصة تتجدد بلا نهاية.
و هذا هو فضل الكتابة على الرسم الكلاسيكي :كون الكاتب الرسام " المجنون"،"] جن الشاعرالأمين علي مدني[1] [، لا يلتفت للوراء ليتأمّل في جمال الأثر لأنه يرى الجمال في حال الحركة التي أنتجت الأثر .و في هذا المشهد تتعارض جمالية الثبات بجمالية الحركة بما ينقل الكتابة من مقام صناعة الخط الغرافيكي، المتشيّئ كتحفة نهائية، لمقام المبادرة الجسدية الحرة المنفتحة على كافة الإحتمالات .و أعني الكتابة كلحظة فرادة لا تتكرر عند تقاطع الزمان و المكان.و لو شئت قلت :الكتابة كرقص مستديم، ولا شطط!
في أغسطس الماضي ، 2009،، سافرنا للصين لقضاء ايام مع ميمان في مدينة " كونمينغ " عاصمة إقليم " يونان "في جنوب غربي الصين .و ذات نهار حار كنا نتجوّل في حديقة كبيرة غنّاء وسط المدينة ،]حديقة " تسويخو "و ترجمتها: حديقة بحيرة الزمرّد[، و سميناها نحن " حديقة المغنين " ، لأن دروبها الظليلة عامرة على الدوام بمجموعات الرجال و النساء الذين يواظبون على هم الغناء و الرقص و أنواع الرياضات الصينية الشعبية، بشكل يومي .و على غير انتظار وقعنا على حلقة وسطها شاب و شيخ كل منهما منهمك في الكتابة على بلاط الساحة بفرش ذات مقابض طويلة تتيح للكاتب أن يعمل واقفا.كانا يغمسان الفرش الصفراء الغريبة في الماء و يباشران الكتابة في تراكيب خطية متنوعة ، سريعة و رشيقة، كمثل راقصين يتحاوران أو كمثل فارسين يتبارزان بوسيلة الكتابة على بلاط هذا المسرح المرتجل تحت قيظ الظهيرة . كان الشاب الجاد يعمل في سمت التلميذ و يتابع عمل الشيخ بصمت بينما كان شيخه الباسم يعمل و هو يوزع القفشات الساخرة التي تتوجه للشهود الواقفين.و من جهة الحضور كان هناك من يعلّق من وقت لأخر بردود مستحسنة، لكن المشهد برمته كانت تخيّم عليه روح الإحترام تجاه شيئ نادر و قيّم لا يتيسر للناس كل يوم . ربما لأن هذا" العرض "ينهض بشكل أساسي على مبدأ الهشاشة الفانية التي لا تتكرر، وذلك بحكم أن العلامات المرسومة بالماء على صخر البلاط الحار تجف في دقائق معدودات و لا تترك " أثرا . "وقفنا وسط الحاضرين نرقب معهم هذا الإستعراض المسرحي العجيب في صمت تقطعه عبارات الإستحسان من وقت لآخر.أخرجت باتريسيا كاميرتها في تردد و التقطت صورا للمشهد .وسألنا أحد الحضور إن كان هذا" العرض "الذي يستخدم الكتابة بالماء على الأرض طرف من تقليد قديم في الخط الصيني أم هو مبادرة فردية حديثة اجترحها الخطاطان .رد علينا الرجل بمزيج من الصينية و الإنجليزية استنتجنا منها أنه لم يفهم مبتغانا .فجأة رأيت الشيخ الخطاط يقصدني و يمد لي فرشاته في عبارة صينية متحدية و ساخرة خمّنت أنها تعني " :هاك وريّنا البتقدر عليهو !ضجّت الحلقة بالضحك و أظن ان بعض الحضور تبرّع بعبارات مشفقة من نوع" لكن الزول دا أجنبي !حرام عليكم !و مافيش لزوم للإحراج ..إلخ."أخذت الفرشاة و تفحصتها عن قرب :ذراع طويلة تقارب المتر ، هي أنبوب من الألمونيوم المغطى بالبلاستيك و في نهايته ثبتوا فرشاة مصنوعة من الإسفنج الصناعي و قد تمت تهيئتها في شكل مخروط دقيق الرأس .أشار علي" التلميذ "الصامت بأن أغمس الفرشاة في حوض البلاستيك القريب ففعلت و خاطري مشغول بنوع الصورة التي يمكن ان تستجيب لفرشاة الإسفنج و الألمونيوم .قالت باتريسيا - وفرشاة الإسفنج تشرشر عند قدمي و" الشيخ "الخطاط يرميني بنظرات فيهن من السخرية بقدر ما فيهن من الفضول من وراء هدبين أجعديين -

. "!أعمل ليهم خط عربي " :
خط عربي؟ و بمثل هذه الفرشاة العجيبة؟
.لم يزعجني طول الفرشاة بقدر ما أزعجني رأسها الإسفنجي المدبّب
ترددت ثم حاولت استعراض سلسلة من أحابيل ورشة الخط العربي التي شغلتني لفترة مع جمهور يجهل العربية.و عمل الورشة شيئ " عملي] "يالها من عبارة [!يتم في منطقة الأدوات و الحركات الجسدية التي لا تنفع معها اللغة الأدبية. استقر أمري على صورة" عصفور الخط"، و هي صورة بين أحابيل غرافيكية قديمة مجرّبة،تكمن كفاءتها التشكيلية في سرعة إنجازها التي تعينها على مباغتة الناظر بالإضافة لسهولة مقروئيتها البصرية.و فكرتها الأساسية في الإنزلاق التدريجي من معنى الكتابة الوظيفية لمعنى الصورة التشخيصية
Figurative
ذلك لأن الكتابة الأبجدية ما زالت تموّه تحت ظاهر العلامات التجريدية الإعتباطية جملة من الأنفاق و الدروب السرية التي تقود للصور التشخيصية التي ترُد الأبجدية لإصول إيضاحية] هيروغلوفية مصرية و إيديوغرافية أو بيكتوغرافية صينية
Idéogramme, Pictogramme[
ثم كانت هناك مشكلة هذه الفرشاة الغريبة .فخبرتي بالخط انبنت على عادات القلم الصلب الذي ينزلق على سطح المسند. قلم الخط العربي بهذا يفرض نوع حركى إنزلاقي، ينوّع القلم فيه من طبيعة و حجم العلامة حسب الطريقة التي يسوق بها الحبر أمامه]أو يسحبه خلفه أو ينزل أو يصعد به[، بينما فرشاة الخط الصيني تفعل فعلها على منطق حركي مغاير، كون التنويع في طبيعة العلامة و حجمها يعتمد، من جهة، على الضغط الرأسي الذي يمارسه الخطاط على شعيرات الفرشاة الواقفة رأسيا على سطح المسند، كما يعتمد على نوعية الحركة الإنزلاقية الأفقية التي يكنس بها الخطاط مسطح المسند.و أظن ان الأدبيات التي تعالج علاقة الكاتب مع الفرشاة عند الصينيين تكاد تشكّل نوعا أدبيا قائما بذاته] وهذه فولة تستحق . [مكيالا مستقلا يليق بمقامها
المهم يا زول، توكلت على الحي القيوم و دخلت الحلبة .بثلاث حركات سريعة متتالية :رسمت" خاء "كبيرة مستقلة هي بمثابة" الإطار"أو" القاعدة "التي ستنبني عليها بقية تراكيب لصورة ، ثم وضعت نقطة الخاء في إبط الزاوية بحيث أستفيد منها كعين للعصفور القادم.ثم عدت لأسفل نقطة البداية و رسمت " أصبع الطاء "نازلا نحو مركز الدائرة الكبيرة و استأنفت منه قوس التقويرة التي تقفل بيضة الطاء و تلتف راجعة نحو الميمنة بحيث يمنحني الحاصل شكل عصفور يفرد جناحيه. كان مقصدي معالجة رسم كلمة " خط " بالتحوير التدريجي لتصبح صورة للعصفور.في ورشة الخط أشرح للمتابعين طريقة الكتابة العربية من خلال كلمة من حرفين فيطمئن خاطرهم وينزلقون ، بلا خوف، في ارض الرسم.لكني هنا، في معية هؤلاء الصينيين الأماجد، بعيد عن مقام ورشة الخط.أنا على خشبة مسرح مرتجل بين ريبة الجمهور و فضول الممثل العجوز الذي .أقحمني في عرضه الخاص
ما أن خلصت من رسم العصفور حتى اتبعته بعصفور آخر هو في الحقيقة الجزء الثاني من تمرين ورشة الخط.و فكرته هي مغادرة حيز المقروئية النصوصية و تقعيد رسم الكلمة في مقروئية تشكيلية قوامها التشخيص .وعلى المستوى العملي يبدأ .[التكوين من نفس البداية لكنه يتوجه وجهة استكمال العناصر التشريحية لجسم العصفور].الرسم
أكملت عصافيري و رددت للخطاط فرشاته" فبهت الذي كفر"،و ضحكنا كلنا و حيّيتهم و انصرفت و تركت ورائي كتابة عربية .فانية ستجف و تختفي بعد دقائق
سأعود لموضوعة الرسم كـ" مشي "- نزهة - داخل فضاء المسند .و لموضوعة " الكتابة الضائعة "و أهلنا قالوا " مافي شي .."رايح

هوامش

.....
[1]
"..
أنا شاعر بلا قيد و لا شرط، لا أعرف الوزن و لا أجيد القافية
أنا الشاعر المجنون و هم الشعراء العقلاء لأني أطير بأجنحة غير أجنحتهم و أحلّق في فضاء غير فضائهم] " الأمين ".."
[علي مدني، أعراس و مآتم

: ::

الثلاثاء نوفمبر 01 ,2011 7:49 am :الشوف	
سلام يا محمدعمر بشارة و سلام يا أحمد سيد أحملا شكرا على حكايات جون بيرجر يا محمد و شكرا يا أحمد على حكاية الرسام الصيني " الخيّال"]"بتاع الحصين "حسب المعجم [و أظنني سمعت بمرور هذا الرسام" الحريف "في الكلية لكني كنت أجهل نهاية الحكاية الطريفة]![. زمان تعلّمنا] و مازلنا [أن نفرز بين الزول الرسّام الحريف ساكت و الزول " الشوّاف."و يمكن للزول الشوّاف أن يشتغل بالرسم أو لا يشتغل، فلا جناح عليه و لا حزن، كون مقدرته على الشوف تغنيه عن مكابدة	

الصناعة.لكن الرسام" الحريف ساكت "بدون قدرة على الشوف يبقى اسير قيد الحرفة و محدوديتها و هو غالبا يعمى عن رؤية ما يحدث خارج سجن الدائرة الحرفية التي رسمها حول نفسه .و يبدو لي أن فضل هنود "بيرو" ، الذين لا يزاولون الرسم ، على رسام الخيول الصيني كبير، كون هؤلاء الهنود يمتازون على صاحبنا الحريف بملكة الشوف الفطري الحر.عندي تعليق على منهج الصينيين في تعلم الرسم و الكتابة سأبذله هنا بعد استكمال الشوف] و هيهات [في هذا الأمر العامر بالمزالق .في الإنتظار هاك يا أحمد بعض من " سكتشات" كونمينغ ."

هامش

أذكر فى سنواتنا الأولى فى كلية الفنون كان قد زار الكلية رسام صينى لا أذكر تفاصيل وحيثيات ولا سبب الزيارة .ولكننى أذكر أدواته المكونة من ذلك العدد المهول من الفرش المدببة بأحجامها المختلفة" وقارورة الحبر الأسود ورزمة من الأوراق البيضاء .كان يرسم الحصين فقط) من الزاكرة . (فى لحظات سراع كان يرسم الصورة تلو الصورة للحصان أو الحصين، فى حركات وزوايا مختلفة . معظمها" بجرة فرشة !." كم أثارت دهشتنا . وزع علينا الفرش والأوراق ودعانا لسباق الفروسية!. كنا وقتها نقضى آخر النهار حتى قبيل غروب الشمس فى أسطبلات "إشلاق البوليس بالخرطوم غرب نتدرب على رسم الحصين، نترحل من ظل إلى ظل، وأحيانا يرحل عنا الحصان المستهدف تاركا لنا فى " الصقيعة !." ولم تخلو تلك التجربة من مواقف طريفة !.وأيضا صاحبت تجربة الرسم مع الرسام الصينى مواقف طريفة ومثيرة للضحك .فما إستطعنا سيطرة على فرشه ولا على فرسه !.وخالجنا بعض الشعور بالفشل، ولكنه زال بعد أن طلبنا منه أن يرسم شيئا آخر غير الحصان .ولا أستطيع أن أ قول " فبهت الذى شنو ما عارف "!..لأنه أجاب باسما فى هدوء وسكينة أنه يرسم الحصين فقط !.كانت حصيننا التعبانة ذات الخطوط المترددة فيها من الروح قدر معقول .أما هو وبالرغم من مهارته التى جعلتنا نفغر أفواهننا دهشة فقد إنتهى فى نظرنا بأنه " ترزى بتاع حصين !!. " والآن يا حسن ب " ريفليكشن " أرى حصينه التى لا تشبه حصين الواقع أو حصين الناس الواقعة، أراها خطوط !دون أن أقرأها حصين !.هل نظرنا إليها وقتها كخطوط جميلة أم حصينا مدهشة؟! يعجبنى تفكيرك المسموع / المكتوب يا حسن، فواصل بدون فواصل .وشكرا لك على إشراكنا تفاكيرك " احمد سيد أحمد في .

الرابط

http://www.sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=5986&start=0&sid=b3b2126aa41736534976b11450d467bd

.....

جنازة الخط 4

منسأة الفن العربسلامي

.

سلام يا حاتم الياس

شكرا على اسئلتك العويصة التي ردّتني لأصل الإشكالية بتاعة نصي في صدد ": ماذا نصنع بفن الخط العربي الإسلامي؟ "و قيل " : ماذا نصنع بالفن الإسلامي؟"، و منها تفتح بابا للريح على " : ماذا نصنع بالفن في مشهد تناقض المصالح الذي يكابده المستضعفون من عيال المسلمين تحت شروط العولمة؟ "و كما ترى فالإستطراد وارد في وجهة " ماذا نصنع بالإسلام ذاته؟"..

في منظور تاريخ الفنون خبرنا العهود التي كان الفن فيها بعض آليات سيطرة المؤسسة الدينية على المؤمنين ضمن منطق" الدين أفيون الشعوب " إياه.و اليوم، في زمن انمحاق الإيمان] الديني و العلماني [،صار الفن" أفيونا "معاصرا في يد سادة السوق القابضين على رقاب المستضعفين.و من هنا أسوّغ لنفسي التوجّس من الهدايا المسمومة المدسوسة في حلوى الفن على تباين التصانيف"] إسلامي"، "نصراني "، "ثوري "إلخ .[

أما سؤالك " فلماذا تحاول أن تجرد فن الخط العربي من هويته الحضارية] و ترميه في الصقيعة[؟ " فهو يضمر أن فن الخط وصل لحالة ميؤس منها و قيل مات عديل كدا و لم يعد يعتمد إلا على منسأة سليمان المشهورة في الآية : فلما قضينا عليه الموت ما دلّهم على موته إلا دابة الأرض تاكل منسأته فلمّا خرّ تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب ما" لبثوا في العذاب المهين] " سبأ . [و بعدين يا حاتم إنت الفن" الإسلامي "البقينا نشفق عليهو من التساؤل النقدي دا أحسن ليهو يترمي في " الصقيعة " بتاعة النقد عشان الناس يشوفوا البيهو و العليهو بدل ما يتدسدس في قصور السلطان و متاحفها و غيرها من قلاع الكذب الآيديولوجي المحظور دخولها على الأهالي.

يا حاتم زي ما شايف الموضوع دا طويل و ما بينتهي بأخوي و أخوك.لكن أنحنا وراهو و الزارعها الله في الحجر تقوم سأعود

جيوبوليتيك الحروفية العربية
حروب الشرق الاوسط بين العرب و اسرائيل] 1948 و 1957 و 1967 و 1974 [لعبت دورا كبيرا في تحفيز المجتمعات العربية التي خرجت من أنقاض الأمبراطورية العثمانية، على إستبطان وعي جمعي يتعامل مع موضوعة" العرب "ككيان رمزي] أمّة؟ [تلتئم عليه الأشتات العرقية و الثقافية التي تسكن المنطقة من الخليج إلى المحيط . و قد لعبت قضية فلسطين دورا مركزيا في صيانة و شحذ فعالية هذا الكيان الرمزي التحرري الذي تطوّر ، ضمن ملابسات" الحرب الباردة" ، كقوّة معادية للمجتمع الغربي الأوروأمريكي الذي كان يؤيد إسرائيل و يعتبرها بمثابة حامية لمصالح دول حلف الأطلسي] ناتو .[على هذه الخلفية العروبوية تطوّرت في معظم البلدان العربية جملة من المنظمات و القوى السياسية ذات التوجه القومي العروبي .و في سنوات السبعينات هيمن الخطاب العروبي على فضاء حركة التحرر الوطني في اكثر من بلد عربي .داخل هذا الخطاب العروبي طرح آيديولوجيو الطبقة الوسطى التي ورثت السلطة السياسية من المستعمرين ، كما يرث الإبن حقه من أبيه، طرحوا موضوعة " الهوية الثقافية العربية "و استفادوا منها في المواجهة الآيديولوجية مع " الغرب "مثلما استفادوا منها في تعضيد سلطتهم في البلدان التي توصّلت فيها الفصائل العروبية لسدة السلطة] البعثيون في العراق و سوريا و " الضباط الأحرار "الناصريون و القوميون العرب في مصر و الجزائر و ليبيا و السودان .[و ضمن صعود الرؤية العروبية للتحرر من الهيمنة الإستعمارية، تمكنت أنظمة الطبقة الوسطى العربية من إتخاذ أهم القرارات الإستراتيجية في تاريخ المنطقة بسبيل التخلص من قيود الهيمنة الأجنبية، مثل إعادة النظر في أسس توزيع عوائد النفط مع الشركات ..[الأجنبية] السعودية و الكويت[.. ، أو حتى القيام بتأميم شركات النفط بالمرة] كما في العراق 1972 و الجزائر و ليبيا ومع تنامي المد العروبي داخل المجتمع العربي في مطلع السبعينات يمكن القول بأنه حتى البلدان العربية الأكثر محافظة مثل بلدان النفط] المملكة السعودية و الكويت و بلدان الخليج [اضطرت، تحت ضغط الرأي العام العروبي ، أن تساير موجة العروبة بشكل أنتج واقعا سياسيا جديدا على مسرح الصراع في الشرق الأوسط . و أفضل مثال على هذا الواقع السياسي المستجد هو ما عرف بـ " أزمة النفط لعام 1973 " حين قام أعضاء منظمة الدول العربية المصدرة للبترول] بالإضافة لمصر و سوريا [بإعلان حظر نفطي غرضه ممارسة ضغط على الدول الأوروأمريكية المؤيدة لسياسة إسرائيل لدفع اسرائيل للإنسحاب من الأراضي العربية المحتلة في حرب 1967 .و رد حقوق الفلسطينيين].1 .[و رغم تباين الآراء حول الدوافع الحقيقية التي حفزت هؤلاء و أولئك للإنخراط في " حرب البترول " إلا أن الحاصل النهائي لتلك الخطوة غير المسبوقة كان كبيرا على الصعيد الرمزي،كونه طرح فرصة عمل سياسي وحدوي حقيقي يزرع الثقة وسط الجماهير العربية في إمكانية تحقيق .اليوتوبيا القومية
ضمن هذا الأفق التاريخي ظهرت حركة الفنانين العروبيين المشغولين بتعريف نوع من نظرية جمالية للممارسة الفنية تؤطّر لعمل الفنانين العرب من المحيط إلى الخليج .و في حجر هذه الحركة ظهر "الحروفيون العرب "كتجلّي تشكيلي عروبي حمل .عبئه فنانون عرب من مختلف أنحاء البلدان العربية
و لتعريف الحروفية بإيجاز، فليس هناك من هو أقدر من الكاتب و الناقد اللبناني العروبي " شربل داغر " ، وهو من أهم كتاب الحروفية في العربية . فقد أصدر داغر عام 1990 كتابا عن الظاهرة الحروفية عنوانه " الحروفية العربية ، فن و هوية]" 2 . [وفي كتاب أحدث عنوانه " اللوحة العربية بين سياق و أفق] " 3 [، تساءل داغر " :ماذا نعني بالحروفية؟ " و أجاب": تعني تاريخيا، منذ العام 1945 تحديدا، قيام عدد من الفنانين التشكيليين كمديحة عمر و جميل حمودي، ثم غيرهما منذ مطالع الخمسينات،في غير بلد عربي،و في صورة مستقلة في الغالب عن بعضهم البعض،و مستقلة كذلك عن اي دعوة حزبية أو آيديولوجية معروفة ، بالتعامل مع الحرف العربي كمعطى أو كمادة للتشكيل، على غرار ما سبقهم إليه غير فنان غربي تجريدي.أي أنها تعني فنيا ، حسب عبارة مديحة عمر، في بيانها الفني المؤرّخ في العام 1949 ،- و هو أوّل بيان حروفي عربي - أن تجعل من الحروف العربية " قاعدة "لرسومها التجريدية، أو هي . حسب جميل حمودي، تبعا للشعار الذي أطلقه في 1971، "الفن يستلهم الحرف ."أو هي ، حسب بيان " تجمّع البعد الواحد"، بلسان شاكر حسن آل سعيد،] " 4 [إتخاذ .[الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول إلى معنى الخط كقيمة شكلية صرف]" 5
و في هذا السياق كان من الطبيعي ان يفتتح البعثيون العراقيون في السلطة الفصل الأول في كتاب الرعاية الآيديولوجية للفن القومي.و لا عجب فقد كانت المؤسسة السياسية البعثية الحاكمة في عراق السبعينات، تحلم بقيادة الأمّة العربية نحو آفاق التحرر و البعث الحضاري مستفيدة من الموارد المادية و الامكانات الثقافية المتقدمة للعراق . في هذا المشهد إلتقى طموح الساسة البعثيين بطموح نفر من الفنانين العروبيين الذين كانوا مشغولين بأسئلة الهوية الجمالية ، ضمن ملابسات اغترابهم، الإرادي أو /و القسري ، عن ما يدور وسط حركة الفنانين الأوروبيين . ثم وجدت هذه الحركة لنفسها اسما و أخذت تنتج أدبا يؤطّر موضوع النظر في آثار " الحروفيين " باعتبارها صادرة عن عن خصوصية الأصالة الحضارية العربية .و في البداية تمتّع الحروفيون الرواد بحظوة كبيرة لدى مؤسسة الرعاية السياسية الرسمية التي احتضنتهم و حمتهم كجزء من الجهاز الآيديولوجي لنظام قومي يعتبر نفسه قيّما على فكرة العروبة ، بماضيها المجيد و بمستقبلها الواعد .و في حالة حزب البعث صار الفنانون جزءا لا يتجزأ من جهاز البروباغندا القومية .و هي وضعية لم ينج منها أحد بحكم أن الدولة و حزبها الواحد و مؤسساتها الرسمية كانوا في موقف الراعي الأوحد في مواجهة الفنانين .في إطار هذا التعاقد غير المتكافئ بين الفنان و مؤسسة الرعاية السياسية ينتظر الراعي من الفنان المساهمة في رسم صورة للواقع تنسجم مع المشروع الأيديولوجي الرسمي . و ضمن هذه المطالبة يخاطب الفنان الجماهير باسم مؤسسة السلطة، سيان في ذلك الفنان الذي يستبطن قناعات السلطة أو ذلك الذي ينتحلها نفاقا..و لقد فاقمت ظروف حروب العراق ضد إيران] 1980 - 1988 [من حالة التردي على صعيد شروط العلاقة مع مؤسسة الرعاية الرسمية كون السلطة الحاكمة ، التي كانت توجه إمكانات البلاد نحو أولويات المجهود الحربي، متمثلة في تمجيد الحزب و تكريس الرئيس القائد صدام حسين كبطل لأمّة العرب .و لقد ابتذلت بروباغندا صدّام حسين حلم الفنانين العروبيين و انحطّت بمعارفهم و خبراتهم و كرامتهم و مسختهم لمجرد مصفقين

.يكسبون رزقهم من صناعة المديح و التطبيل لسيادة الرئيس القائد
مع حلول " حرب الخليج الثانية "بعدغزو العراق للكويت] 1990- 1991 [دفن العرب جنازة الحلم العروبي و دخل المجتمع العربي في فضاء حيرة سياسية و رمزية جعلته ينكفئ على الدين كآخر خط دفاع متاح قبل الإجتياح البربري الوشيك لثقافة العولمة الرأسمالية .و في مثل هذا السوق "الحربي "كسدت بضاعة التشكيليين العروبيين، و حلت مشاعر الخيبة و الإحباط محل التفاؤل و الحماس الذي شغل خواطر الفنانين الحروفيين الذين استكانوا لأكثر من عقد في حمى السلطات السياسية .قبل أن تنفض هذه السلطات يدها من اليوتوبيا العروبية
ضمن فوضى الزلزلة المتكاملة التي ألحقتها "حروب بترول الشرق الأوسط "بالمجتمع العربي صعد نجم الأسلمة و تبارى الجميع في رفع المصاحف على اسنة الرماح ، لا طلبا لهدنة أو حقنا لدماء المسلمين، و لكن لإستقطاب الجماهير المسلمة للمشروع السياسي لهذا التيار أو لغيره من الفرقاء المتناحرين .ترى هل يعني إنفضاض المحفل العروبي نهاية الظاهرة الحروفية في مشهد التشكيل؟ هذا ما سأحاول الإجابة عليه من خلال فحص الإجتهادات الساعية لتخليق فن تشكيلي .إسلامي و معاصر لعناية مليار من المسلمين المقيمين في فضاء العولمة الواسع
هوامش

الرابط [1]
http://en.wikipedia.org/wiki/1973_oil_crisis

.شربل داغر، الحروفية العربية فن و هوية .نشر شركة المطبوعات للتوزيع و النشر، بيروت، 1990[2]
شربل داغر، اللوحة العربية بين سياق و أفق .صدر عام 2003، عن دائرة الثقافة و الإعلام، المركز العربي للفنون ، ضمن[3]
.مطبوعات بينالي الشارقة الدولي للفنون .ص 124
عن مديحة عمر انظر نص عادل كامل في الرابط
http://www.dahsha.com/old/viewarticle.php?id=13174
و انظر مستنسخات من أعمالها في الرابط
http://www.iraqfineart.com/photo/22125554-798.jpg
عو جميل حمودي انظر الرابط
http://www.iraqfineart.com/baio.php?recordID=140
عن شاكر حسن آل سعيد انظر الرابط
http://universes-in-universe.org/ara/nafas/articles/2008/shakir_hassan_al_said/photos

.داغر ، نفسه[5]

.....

جنازة الخط 5
[ماذا تبقى من الحروفية العربية؟] 1

:ضوء نجم أفل
أكثر من ربع قرن انقضى على انبثاق حركة التشكيليين الحروفيين بين أقاليم المحيط و الخليج،و اليوم حين يتأمّل المراقب الناقد مسار الحركة الحروفية العربية فهو يراها طرحت ملامحا تتشابه ـ عند الوهلة الأولى ـ و تتباين ، و قيل تتناقض ، لدى النظر المتأني، بين هؤلاء و أولئك من المتحلقين حولها ، ضمن الفعاليات الثقافية لهذا البلد أو ذاك.فهي ظاهرة يتعذر الإحاطة بها بصيغة الإفراد حتى بين فناني البلد الواحد .ذلك أن الحروفية ، في نهاية تحليل ما ، ماهي سوى شكل مسلكي يتيح لمن .ينتحله التعبير عن الموقف الذي يتبناه عند تقاطع الفن و السياسة
و اليوم إذ ينحسر المد الحروفوي العروبي في رزانة تامة عن ساحة الخلق التشكيلي العربي ، يهلُّ في المشهد الفني جيل جديد من التشكيليين العرب الذين يعالجون التجربة الحروفية كمجرد إحتمال في الرسم و ليس كـ " كل " الرسم.وسط هذا الجيل مبدعون يستحقون الإهتمام و النظر المتأنّي بحكم تميّز منظورهم الجمالي و إختلاف غاياتهم الإبداعية عن ابكارهم من جيل " المخضرمين] " تقول العرب ": شاعر مخضرم " و هو من مضى شيئ من عمره في الجاهلية و شيئ في الإسلام.أو " بعير مخضرم " و هو ما قطع طرف أذنه، و بعض الحروفيين شاعر و فيهم البعير، و لذا لزم التنويه بمراعاة .[صيغة الإفراد في مقاربة مساهمات الحروفيين
أقول :إن التبصّر المتأنّي في تجربة الجيل الثاني لا يكون ما لم يتم تمحيص التركة الحروفية الثقيلة التي اختلط فيها الغث و الثمين ضمن ملابسات تطفّل السلطات في شئون التشكيل و تواطؤ بعض الحروفيين مع أنواع الغوغائيات ذات المردود السياسي العاجل.و مثلما يذهب الزبد جفاءا، فإن انحسار الموجة الحروفية في بحر التشكيل العربي المعاصر كشف وراءه عن بعض الأصوات الأصيلة المميزة التي بقيت مموّهة زمنا وسط ضجيج الزفّة الثقافية الرسمية .بضعة عشرات من التشكيليين

المشتتين بين حواضر العالم العربي و بعض المدن الأوروبية ، و الذين ، لسبب أو لآخر ، رهنوا تجاربهم بسعة الماعون الجمالي المتواضع للحركة الحروفية العربية ، قبل أن يمكنهم إنحسار الموجة من الكشف عن معدن المبدع الذي اضطرته ملابسات الواقع السياسي العربي لممارسة الخلق التشكيلي في فضاء الأقلام الستة. هؤلاء الفنانون المتفردون يستحقون .مقاما بحثيا يليق بأصالة خلقهم

و في هذا الأفق لا يهمنا كثيرا سؤال الموثّق الذي لا ينجو منه مؤرخ حروفي " :من كان أول الحروفيين؟ فلانة العراقية؟ أم علان اللبناني؟ أم فلتكان السوداني؟" ، بقدر ما يهمنا سؤال الناقد ": من أعطى للحروفية العربية ثقلها الجمالي كمساهمة ابداعية ضمن المشروع التشكيلي المعاصر؟ ." السؤال الثاني سؤال جوهري، الإجابة عليه تفرض تفحّص الخلفية الإجتماعية للإجتهاد الجمالي المعاصر في العالم العربي ، بما يمكّن من موضعة كل مساهمة في مكانها المناسب ضمن بنية الحركة التشكيلية في العالم كله، بما فيه" العالم العربي ."ذلك أن حركة التشكيليين العرب إنما تنخرط ضمن حركة الثقافة المعاصرة كأحد تعبيرات دياليكتيك النفي و الإثبات بين " الشرق "و " الغرب"، بين المركز"] مين ستريم ["و الهامش ، و لو شئت قل: بين " الشمال "و " الجنوب .!"من هنا ندخل على تركة الحركة الحروفية العربية من خلال مساهمات بعض الحروفيين العرب المخضرمين ، و قد ننتفع ، عند الضرورة، بالإلتباس الواقع على معاني " الخضرمة " بين الشاعر و البعير، فكلاهما مخضرم و الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه..

.

! على أنقاض الغرب

و رغم أن الحركة الحروفية كانت قد بدأت تعبّر عن نفسها كهم جماعي ذي نبرة قومية، على نحو غير منتظم، مع نهاية الخمسينات، و بالذات وسط بعض التشكيليين المشارقة،] مديحة عمر و جميل حمودي و أدهم اسمعيل [.. ، إلا أن ادب الحركة الحروفية دأب على إحالة المشروع التشكيلي للحروفيين إلى مباحث الهوية القومية العروبية بشكل تلقائي، بالذات بعد هزيمة 1967.و لم يخطر ببال أحد أن الخيار الحروفي للفنان العربي يمكن أن يعبر عن مجرد افتتان شكلي بالطبيعة الجمالية للكتابة العربية، دون أن يكون للأمر علاقة بمشروع" بعث "نهضوي يطال الأمة العربية جمعاء بوسيلة التشكيل .و أغلب الظن أن الهم الحروفي كشاغل جمعي انفرض على الفنانين من طبيعة المناخ التحرري العروبي السائد في سنوات النضال من أجل التحرر الوطني .و بعض الفنانين كانوا أسبق من الناشطين السياسيين على الإهتمام باستلهام التراث المحلي كمخرج من أزمة الهوية الثقافية بين التبعية و الأصالة.أو كما عبّر الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد في " بيان جماعة :" البعد الواحد

بالنسبة لنا كمستلهمين للحرف في الفن فإن موقفنا سيعتمد على إدراك هوية التراث العربي الراهن الذي نضعه عبر" اقتباس أهم عنصر من عناصرنا الحضارية و الفكرية ، ألا و هو الحرف العربي] ."..1]في تلك اللحظة الحرجة من تاريخ مجتمع خارج من هزيمة عسكرية و سياسية كانت بمثابة التعبير الصارخ عن الهزيمة الحضارية المتواصلة التي ظل يكابدها المجتمع العربي منذ فجر الغزوة الإستعمارية، يعرّف شاكر آل سعيد الدور المناط بالفنانين العرب بأنه " هو وضع اللبنات . " الأولى لمدرسة معاصرة في الفن العربي تعتمد على استلهام الحرف

كانت العودة إلى التراث في أفق حروفيي مطلع السبعينات تعني هزيمة الهزيمة و بعث الأمة على أنقاض الحضارة الغربية الآيلة للسقوط. كانت تلك نسخة حديثة من حرب الشرق و الغرب، و كان ذلك وقت شهدت فيه الطبقة الوسطى المدينية ، و لأول مرة، إنسجاما نسبيا بين خطاب مثقفيها و خطاب حكامها .! و على صعيد التعبير الجمالي انخرط جل الحروفيين في مشروع تهجين "الأصالة العربية "بـ " المعاصرة الغربية "و ما ترتب عليه من محاولات استعادة " تجريد الفن الإسلامي "من سطوة الفن التجريدي الغربي، لغاية ظهور حمّى " الفولكلور "و ما صاحبها من أعراض "تطوير" "فن الشعب "برسم !استهلاك صفوة الحواضر العربية التي تحلّ محل الشعب كما يحل نائب الفاعل محل الفاعل

!" قيامة الغرب و ".. غرابة القوم

كان وقتا استشرت فيه النبوءات الثورية الكاذبة حول الإنهيار الوشيك للحضارة الغربية و حتمية بعث الحضارة الشرقية على أنقاضها، و ذلك باب مشهود في نمط " الفكر القياموي "الذي لا يطيق الشرق إلا على أنقاض الغرب أو العكس !و أتباع "نوستراداموس"، الفلكي الفرنسي صاحب اشهر النبوءات القياموية في مطلع القرن السادس عشر ، ما زالوا ينشطون عند .كل منعطف مهم للصيرورة الحضارية للمجتمع الإنساني و يجددون ادبيات الكارثة بحماس مشهود

إن إلتفاتة الفنانين الأوروبيين نحو فنون الشرق العربي] من دولاكروا لماتيس لبول كلي [ألهمت القائمين على الشأن التشكيلي العربي استنتاجا غريبا فحواه أن في الأمر إرهاص بموت الحضارة الغربية، أو " إحتضارها "على الأقل.و ذلك ضمن أمل، و قيل ضمن " خطّة "،بوراثتها - بالتي هي أحسن - و احتلال أرضها و بعث النهضة العربية على أنقاضها .و حين لا تؤدي نبوءات القياميين الشرقيين بالغرب إلى الإنهيار المادي الفعلي، فالقوم غالبا ما يقنعون بشيئ من" الإنهيار .الروحي "للحضارة الغربية ، و ذلك أضعف الإيمان

إن قيامة الغرب الروحية المزعومة تلهم منظّري التشكيل العربي المعاصر نوعا من الرضاء الذاتي فحواه أن الغرب بعود - في النهاية - إلى فضيلة الحق الثقافي العربي الإسلامي].هذا الحق العربي الذي ضاع مع الأندلس[! ، و ذلك بقرينة الإستلهام الغربي من الفن العربي] مختزلا إلى إحتماله الكتابي "الخطوطي .[" و يشير الشاعر و الناقد " بلند الحيدري "في كتابه" زمن لكل الأزمنة] "2 [، المكرّس للتشكيل العربي المعاصر ، يشير إلى " ما كان يختمر في الغرب من نزوع إلى استلهام فنون الحضارات الشرقية القديمة و العربية و الزنجية لغناها التعبيري " ، و ذلك ضمن قناعة لا تتزحزح بقرب القيامة الروحية للغرب .اعتمادا على " حس من أدرك من فناني الغرب بأنهم مواجهون بضياع كبير بعد ان استنفذت حضارتهم كل ذخيرتها،

و أن عليهم أن يبحثوا عن معين جديد، و أن يتجنوا بأنظارهم صوب الشرق. " و عودة التشكيليين الغربيين إلى حظيرة الشرق ، إقرأ :حظيرة الخط ، تضمر موقفا عربيا احتيازيا من تجربة التشكيل الحديث في أوروبا .و ذك من خلال إحالة التيار التجريدي الأوروبي إلى باب التجريد في الفن العربي الإسلامي، على زعم أن التجريد العربسلامي السابق بقرون إنما تخلّق كنتيجة منطقية للحظر الديني للتصاوير] و هو زعم متنازع عليه سنعالجه في مقامه .[و بالتالي فإن التشكيلي الحروفي العربي المعاصر حين يستلهم الحرف العربي ، على نهج فناني الحداثة التجريدية في الغرب ، فهو في موقف من يستعيد حقا فقده ، أو كمن يدخل بيته بعد غياب طال في تلافيف تعاليم الرسم التمثيلي الأوروبي.و يكتب شربل داغر الشاعر و الناقد في كتابه " الحروفية العربية " أن " مارك توبي مثل هنري ميشو أو بيرنار كينتين أو براين جيزين، زاروا البلدان العربية المغاربية خصوصا لمعرفة مقرّبة من الخط العربي "..."و قد اقتبس الفنان الأمريكي] براين جيزين [الشكل الدائري للوحة من الشرائط الكتابية العربية الموجودة في العمائر الدينية خاصة ، حيث يضطر المشاهد/القارئ إلى الدوران لملاحقة .[عملية الرؤية /القراءة] ".3

و يبدو أن واقع الإهتمام" الغربي "بالخط العربي يسوّغ لشربل داغر ، و لغيره ، التساؤل حول مشروعية سفر التشكيليين : ![" العرب للغرب اصلا ، بدافع طلب المعرفة .إذ كل شيء موجود هنا] و " زيتنا في بيتنا

و لماذا الهجرة إلى ميونخ و باريس و فلورنسا من تونس و القاهرة و بغداد لتجديد فنهم ، خاصة و أن دوافع هذه الهجرة " .!" هي تعلّم أسباب هذا الفن

و في حالة الحروفي التونسي " نجا المهداوي] "من مواليد 1937[،فالموقف الإحتيازي من الفن الأوروبي المعاصر يشمل، بجانب الخط العربي ،]المزعوم في اصل التجريدية الأوروبية[، الفن الزنجي] المزعوم في أصل التكعيبية .[يقول المهداوي في : الكتاب المكرّس لفنه، و الذي قدّم له الكاتب التونسي عز الدين المدني، و الكاتب الفرنسي إدوار جي مونيك ، يقول

أنا إفريقي و عربي و من الطبيعي أن رسمي يعكس بعضا من ذلك .و لكن من أين التقط " بيكاسو "و " براك " و " كلي" " . [علاماتهم التشكيلية ليثوّروا فن التشكيل الغربي إن لم يكن من عندنا في إفريقيا ؟]."4

أما التشكيلي السوري " أدهم اسمعيل]" 1923-1963 [، فهو يؤكّد أن منطق التجريد قد تحقق في تراثنا الفني العربي قبل ان يعرفه الغرب بمئات السنين] " 5 [بينما يصرّح مواطنه الفنان " محمود حماد] "من مواليد 1925 [منافحا عن التجريدية" : "المحلية

أن الخط العربي عنصر تشكيلي و تجريدي يمكن الإعتماد عليه لإنجاز أعمال فنية تستند إلى عنصر من تراثنا ، بدل " [الإعتماد على الأشكال التجريدية المحضة المستخدمة في الفنون الغربية] " 6

إن مشكلة الحروفيين العرب تتلخص في كونهم يتنكبون مهمة تراجيدية ـ إقرأ " مستحيلة "ـ هي مهمة مصارعة طواحين الهواء "الغربية "بغاية تأسيس قرائن هوية ثقافية قومية تصالح بين الماضي العربي " المجيد "و المضارع " الغربي "المريب ، ضمن طموحات الطبقة الوسطي و أحلامها بالقوامة التاريخية على أمّة العرب.ذلك أن المشروع الجمالي العربي عندهم لا يستقيم بغير استحضار مرجع الغرب الأوروبي : ضد الغرب أو ـ و ـ بالمقارنة معه في آن .ذلك الغرب الأوروبي الذي فجّر وجوده كـ " غرب الشرق "منذ اللحظة التي هيمن فيها الأوروبيون على الشرق قبل الرأسمالي و ألحقوه ، بشكل نهائي ، ببنى السوق الرأسمالي .من حينها فلا شرق و لا غرب إلاّ كنجمين أفلا لكن ضوء كل منهما يسافر مبذولا لمن يستطيع إليه .سبيلا

إن تجربة التشكيليين الحروفيين الأوروبيين تتميز بكون روادها تمكنوا من الإستهداء بضوء ذلك النجم الشرقي البعيد و .انتفعوا به في دفع المشروع الجمالي الغربي خطوات في مضمار الصيرورة الحضارية

فماذا فعل الحروفيون العرب بأضواء كل تلك النجوم المبذولة من غرب الشرق لشرق الغرب ؟

هوامش

.شاكر حسن آل سعيد، بغداد، 1971 .أورده شربل داغر في " الحروفية فن و هوية" ، بيروت ، 1990 [1]

بلند الحيدري، زمن لكل الأزمنة،نظرات و آراء في الفن .نشر المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت،1981 [2]

.داغر، الحروفية فن و هوية [3]

.نجا المهداوي، تقديم عز الدين المدني و إدوار جي مونيك [4]

.دار سراس للنشر بتونس، 1983 , ص 6 من تقديم مونيك

لمشاهدة آثار مهداوي أنظر رابط موقعه في

http://www.nja-mahdaoui.com/gb/ouvre_details.php?id=3&id_col=1

.داغر، الحروفية العربية [5]

.داغر ، نفسه [6]

.....

.....

جنازة الخط 6

ماذا تبقّى ؟

تساءلت :ماذا تبقى من تجربة الحروفيين العرب الرواد اليوم، و قد انقضت عدة عقود على ميلادها في محافل الثقافة العربية المدينية؟

في نظري] الضعيف [أقول : لقد بقي منها الكثير الذي يستحق النظر النقّاد . و رغم أن نفر من غلاة الحروفيين السابقين تنكروا لها بعد ان فقدت ألق الجدّة الأوّل ، فإن أهم ما يحسب للحركة الحروفية هو كونها طرحت مشروعية البحث في التشكيل بذريعة الكتابة العربية .و قبول ذريعة الكتابة العربية فتح الباب واسعا أمام الجيل اللاحق من التشكيليين العرب لمباشرة البحث التشكيلي بذرائع أخرى أبعد ما تكون عن الخط العربي . و هي ذرائع ربما وجد الجمهور العربي صعوبة في قبولها في ظروف التلقّي السابقة للحروفية العربية التي لم يكن الوعي بمبدأ " البحث " واردا في منظورها للممارسة الجمالية . و المغامرة الحروفية في هذا المشهد تبدو كقطيعة مع جمالية الرسم الإيضاحي التي صانها تقليد الرسم المدرسي الأوروبي منذ القرن الرابع عشر .بيد أنها قطيعة لا تنجو من شبهة لبس أخلاقي غميس كونها قطيعة انزلق إليها قوم كان طموحهم صيانة تقليد الأسلاف من فوضى الحداثة و حماية" الحداثة " من وطأة" التقليد . " و أنا أضع عباراتى ":الحداثة" .و" التقليد "بين الأهلّة عامدا حتى يتيسّر لي براح استطرد عليه بعضا من معاني الإلتواء المفهومي اللاحق بالمصطلح على هذا أقول بأن الجيل اللاحق لجيل تشكيليي الحروفية قد توصّل لتجديد التجارب التشكيلية المطروحة في التسعينات من درب التجربة الحروفية و إن غاب الحضور البصري للخط العربي بين مفردات لغتهم التشكيلية الجديدة. أقول قولي هذا و في الخاطر تجارب جسورة لم تكتف بمغادرة الأرض الحروفية وحدها بل غادرت اقليم اللوحة كله ، مثل تجارب " عبد القادر الزين " المغربي في المزج بين التلوين و الفعل المشهدي " هابيننغ [حين استفاد من طقس رقص الجذب التقليدي عند" قناوة " المغرب كمسند لـ " عرض "التلوين الجسدي .أو تجارب حسن شريف الأماراتي الذي يوجّه بحثه وجهة استكناه الأسرار المودعة في متاع الحياة اليومية .تلك الأسرار التي يكشف عنها الشيء لمجرد كونه يبدّل من السياق الذي يؤطّر وجوده ضمن الواقع المألوف.و قد نبّه الباحث الدكتور عبد الكريم السيد للقرابة الجمالية التي تربط عمل حسن شريف بالفنان الفرنسي " مارسيل دوشان " في كتابه " مرايا و ظلال "حين كتب :

ليس عبثا ما يقدمه حسن شريف من أعمال فنية، بل تحطيما للوحة التقليدية و خروجا عن النمطية التشكيلية المدرسية ، و .." [محاولة لإخراج ما في اللاوعي إلى الوجود بالإضافة إلى اللذة الذاتية التي تتحقق من خلال القيام بالعمل نفسه] " 1

غير ذلك فإن ما يبقى من الحركة الحروفية هم الحروفيون " المخضرمون " أنفسهم . و ذلك على تباين خضرمة كل ، بين الكتاب الذين ضلوا السبيل لأرض الرسم و الرسامين الذين كتب عليهم أن يخوضوا في بحر الكتابة وصولا لبر الرسم. الكتاب قعدوا عند حدود النصوص الأدبية يحتفلون بالحرف العربي استنساخا و يجعلون منه غاية في حد ذاته .بينما انطلق الرسامون في ما وراء الكتابة النصوصية و اتخذوا من الحرف العربي مدخلا لملكوت الإختراع الغرافيكي و لهم في ذلك منفعة فريدة تغنيهم عن غيرها . و بين أهل الكتابة و أهل الرسم تمتد أرض الأمور المشتبهات التي تمور بالحيارى و السكارى ! و السحرة و الكَجَرَة و سلالات الغيلان و السعالي المتحالفة مع الرعاة الآيديولوجيين .. و الله أعلم بما ينتفع به كل

منافع الكتابة العربية

كانت العودة للتراث في أفق حروفيي السبعينات تعني الخروج من الأزمة الحضارية، فعادوا، لكن الأزمة ظلت جاثمة حيث هي .!لقد تنكّب الحروفيون مهمّة في جسامة الخروج بالمجتمع العربي المعاصر من أزمته الحضارية ، و غاب عن خيالهم الطبقي، خيال صفوة البورجوازية الصغيرة العربسلامية ، أن العودة للتراث لا تقتصر على تراث اسلاف العرق و العقيدة دون غيرهم .العودة للتراث لا تؤدي ما لم تشتمل على جملة تراث الإنسانية الذي يبذله التاريخ لمن يطيقه .و غاب عن فطنتهم الصفوية ـ أن القيام بأعباء تلك المهمة الجليلة يقتضي من الإمكانات ما يتجاوز الوسائل الفكرية و المادية المتواضعة التي في متناول الجماعة التشكيلية وحدها .و في مسد الأزمة انزلق أغلب الحروفيين في عُصاب الهويولوجيا و انكفأوا على مبحث المكونات الخصوصية لجمالية عربية غامضة يميزون عليها فنون العرب عن فنون الغير.و " الغير " تقرأ" الغرب الأوروبي "، ذلك أن المقارنة ، مضمرة أو معلنة، إنما تفترض الغرب الأوروبي مرجعا أعلى ، سواء من موقف المضاهاة أو من موقف التضاد و الرفض .و لعله من الأمور التي تستحق التأمّل كون مشروع بناء الهوية الجمالية العربية إنما يتم انطلاقا من فرضية حضور النموذج الغربي الأوروبي ، ضربة لازب ، في اساس الفكرة القومية ، سواء اتصف هذا الحضور بصفة السلب أو بصفة الإيجاب.و أن مراجع النماذج الحضارية غير الأوروبية ، كالحضارات الهندية و الصينية و الهندوأمريكية ،غابت عن مباحث الهوية في مضمار التشكيل العربي .و إذا كان بعض الفنانين الأوروبيين قد تمكنوا من تخصيب تقليد الفن الحديث بما استجلبوا من تقنيات و مفاهيم طلبوها في تقاليد الفن الصيني و الياباني أو الإفريقي فهذه الوجهة ظلت زاوية عاطلة .في منظور الإستلهاميين العرب الذي تميز بنظرة آحادية لا تسع ما هو خارج حقل الموضوعات الأوروبية

ترى هل هي مصادفة بريئة كون معظم الحروفيين العرب يميلون لنسيان أو تجاهل الربط بين تجاربهم الحروفية و تجارب الحروفيين الأوروبيين الذين سعوا لإستقصاء القيم التشكيلية في الكتابة] شرقية كانت أو غربية[؟ و هل هو موقف بريئ ذلك الموقف الذي دأب على استبعاد مساهمات الفنانين الأوروبيين في إثراء الإشكالية الحروفية عن مساحة البحث التشكيلي

في الكتابة العربية لمجرد جهل الأوروبيين بالمعاني الأدبية للنصوص المكتوبة بالعربية أو جهلهم بالمحمول القدسي لعلامات الكتابة العربية المطروحة على المسند المادي بذريعة الإعتقاد الروحاني ؟
و حتى حين يعترف الإستلهاميون العرب بأفضال الحروفيين الأوروبيين ضمن المشهد العام للإشكالية الحروفية ، فهم يميزون استجابة الفنان العربي و يصعّدونها لمقام أعلى قدرا من مقام استجابة الفنان الأوروبي.
لقد جاء في بيان صدر بمناسبة انعقاد "المؤتمر الأول للفنانين التشكيليين العرب" ، و المنعقد في بغداد بيت24 و 30 أبريل 1973، .. " : نؤكد نحن الفنانون الذين نعنى باستلهام الحرف في الفن على تحقيق الكشف عن كيان الحرف العربي و الكتابة .. "معتمدين على تطلّعاتنا الفنية المعاصرة "..و أن استلهام الحرف في الفن قد اكتشفت أهميته مجددا في مطلع القرن العشرين بحيث استلهمته بعض المدارس الفنية العالمية ، كالتكعيبية و المستقبلية و التجريدية التعبيرية و السوريالية".." إلا أننا نعتقد أن الفنان العربي أقدر من سواه على استيحاء ابجديته، و ذلك لأن الرصيد الحقيقي للحرف هو خلفيته اللغوية ، و مناخه الإجتماعي و الإنساني و الروحي و العاطفي ، و باختصار فإن شروط وجوده هي شروط وجود الإنسان العربي، أي أن المتكلم و الكاتب باللغة العربية يظل أقرب إلى إدراك الحرف العربي من الذي يجهلها] " 2].
هذا الإستحواذ الإحتكاري للكتابة العربية ، رغم مجانبته الغليظة للحس السليم و لأبسط بديهيات الفكر، حين يمسخ اللغة العربية من حال الكائن الثقافي الحي المنفتح على التبادل الحضاري، إلى حال الملكية العقارية لسلالة الناطقين بالضاد، إنما ينطوي، بالنسبة لغلاة الإستلهاميين الحروفيين، على منفعة الإنخراط في الإستقطاب العروبي الغوغائي للمؤسسة السياسية المهيمنة، و هي مؤسسة كوّنت رأسمالها السياسي في سوق القومية العربية الممتد بين الخليج و المحيط .
إن تحديد خامة الحروفي المعني بالبحث الجمالي في الكتابة العربية ، باعتبارها لغة فنية قاصرة على العرب دون غيرهم، إنما يطرح مخاطر عزل العرب عن تراث المعرفة الإنسانية المتحقق خارج حدود العربية، و ذلك لمجرد أن حفنة من الحروفيين العرقيين العرب يرغبون في قطع أواصر قرباهم مع رواد الحروفية الأوروبية ، و الإستفراد بلقيّات البحث الحروفي إرضاءا للغوغائية القومية و مداهنة لفساد أدب الراعي العربي الجاهل . ترى ما الذي يجعل ناقدا في فطنة الكاتب العراقي بلند الحيدري ينساق وراء الإستنتاج المستعجل محيلا الخصوصية الجمالية للحروفيين العرب إلى نوع من امتياز لغوي عربي غامض ، حين يكتب :
الخط العربي في رحلته الثانية التي شملت كل أجزاء الوطن العربي "..." يسعى لأن يقوم في كل بقعة "..." بمغزى من " خصائصه في الحرف المتنوع الأشكال، و في الكلمة العربية المتميزة بقدرتها على تغيير مضمونها ضمن تغيير مواقع حروفها ، و عبر تركيب اشتقاقي و في الجملة التي توسع للمحتوى الأدبي و الفكري أن يلج العمل التشكيلي و يعمّق من امكانيته التعبيرية ، و ذلك تأكيدا لخصوصية فنانينا في هذا المجال، فيكون لهم أن يتجاوزوا نزوع الفنانين الأوروبيين القائلين باعتماد الحروف في أعمالهم] " 3 . [و من كلام الحيدري يفهم القارئ العروبي أن الكتابة العربية تمتاز على الكتابات الأخرى بطاقتها التعبيرية الخاصة ، وأن اللغة العربية بفضل قابليتها لإستيعاب التراكيب الإشتقاقية على ألاعيب "الجناس التصحيفي] "المعروف عند الاوربيين ب الـ " آناغرام [" تتميز على غيرها باستيعاب التشكيل في مقام تعبيري مزدوج لغوي و بصري !
و بلند الحيدري، الناقد و الكاتب الواسع الإطلاع ، هو أول من يعرف أن لا مجال للمفاضلة بين اللغات ، مثلما لا مجال لتخصيص العربية بأمور موجودة بالتوازي في معظم اللغات الأخرى ،و لا عجب، فمثل هذا الهراء كان بضاعة رائجة في بروباغندا البعث العراقي في تلك السنوات ، و بلند الحيدري ليس " شي غيفارا "النقد العربي و" المعايش جبارة " كما تعبّر حكمة الأهالي.
كانت الكتابة العربية إذن خير مطيّة نحو الخصوصية الجمالية العربية، إنها علامة العروبة و وسمها و دليلها الدامغ ! نوع من قنطرة مأمونة للمراوحة بين الماضي و الحاضر، قل بين الماضي العربي المجيد و الحاضر المزري الواقع سجالا بين الشرق و الغرب، و لو شئت تفصيلا فقل :بين شرق ما قبل رأس المال و غرب رأس المال الحديث .كانت الكتابة العربية في لوحات الحروفيين العرب بمثابة مربط نهائي لأفراس الشرقيين و الغربيين المشغولين بتكريس الشرق شرقا عاطفيا و الغرب غربا عقلانيا فلا يلتقيا فيما زعم شعراء آيديولوجيا الإستبعاد العظام من شاكلة " كبلنغ "و " سنغور ".
كانت الكتابة العربية في أفق منظري الحروفية ، عربا و أوروبيين، مساحة مأمونة للتواطوء الفكري الرامي إلى تقييد نتاج التشكيليين العرب المعاصرين على وتد العرقية الثقافية البائس .فالناقد الحروفي الشاعر " بلند الحيدري] "تاني [!لا يتورّع عن نصرة الحروفية العربية بشهادات النقاد " الغربيين] "نتاج نفس الحضارة الغربية الآيلة للسقوط[! ، و ذلك بغاية تكريس كتابة العرب كـ " ماركة مسجلة " للجمالية العربية حين يكتب :
يرحل الخط العربي اليوم عبر لوحات فنانينا بمعنى جديد في الرؤية ".. " حتى كاد ان يقوم ظاهرة بيّنة تجمع فنانينا و " تغذي طموحاتهم في العمل به ، و هو ما أشار إليه غير واحد من النقاد الأوروبيين ..فـ " سيجريد كاليه " تصف هذه الظاهرة غب حضورها معرض السنتين الذي أقيم في بغداد عام 1974 قائلة]: من جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد إنتاجا يفصح عن مصدره العربي و ينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة ، أي يتخذ من فنون الخط العربي و الحروف مادة له[، و يمتد هذا القول عند " روبير فرنيا "إلى الدلالة المعنوية لتجربة فنانينا]: حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة "..."مما يمكن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل و شكل و أن يعطي ولادات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصبح القراءة في المستحيل و تصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة] " [ص 146].
لقد انطلق الحروفيون وراء الكتابة العربية لا يساورهم أدنى شك في استوائهم على جادة" الخط" ، خط البروباغندا القومية الرسمي الذي يؤدي بمن يتبعه من " القومي " إلى " العالمي "و بالعكس !..لكن المشكلة مع الحروفيين العرب هي أن أرض البحث الحروفي لم تكن أرضا بورا تنتظر بذار حروفيي السبعينات القادمين من ربع الخراب السياسي العربي الذي توجته هزيمة 1967 ! على العكس كانت حركة التشكيل في الشرق الآسيوي و في الغرب الأوروبي قد طرحت تركة حروفية عظيمة لا

سبيل لتجاهلها، و هي تركة ، على اختلافاتها شرقا و غربا، تميزت بتموضعها ضمن دياليكتيك الكتابة و الرسم .الكتابة .[كرسم قوامه قوامه الدلالات الأدبية و الرسم ككتابة قوامها الدلالات التشكيلية] 4
فماذا فعل الحروفيون العرب بهذه التركة التي أورثنا اياها تاريخ حركات الرسم في مشارق الأرض و مغاربها؟ إنهم ببساطة تجاهلوها !لقد تجاهلوا حروفية الشرقيين مثلما تجاهلوا حروفية الغربيين، و استقلوا الطائرة في الدرجة السياحية ليكتشفوا الدنيا الجديدة بعد قرون من رحلة" كولومبوس . "بل أن بعضهم حين اكتشف أن " كولومبوس "قد وطأ ارض الدنيا الجديدة قبلهم لم يتورع ، ربما تحت تأثير حمى الفكر البوليسي العروبي ، من اتهام" كولومبوس "بسرقة اكتشاف : "الدنيا الجديدة بأثر رجعي !أو كما جرت عبارة الفنان التونسي " عبد الحميد عمّار
الفنانون الغربيون سرقوا الكثير من تراثنا، و لقد أحسنوا السرقة و أحسنوا ايضا في استغلال هذا التراث العظيم في " نهضة فنونهم، فالأساليب الغربية الجديدة الناجحة استنبطت من الزخرفة العربية الإسلامية .. و من فنون الخط العربي."
طبعا البون شاسع بين مستوى حديث فنان كعبد الحميد عمار و مستوى حديث فنان آخر من شاكلة شاكر حسن آل سعيد حين يتصدى كل منهما لمعالجة اشكالية التراث التشكيلي العربي .و كون كلاهما منخرط في الزفة الإستلهامية على متاع نقدي غير متساو فهذا الأمر يردنا إلى أن السؤال الحقيقي ليس في كون فلان منخرط أو غير منخرط في الزفة التراثية، و لكن السؤال الحقيقي يبقى بأي مكيدة نقدية ينخرط فلان أو علان في اشكالية التراث ؟و هذه الطريقة في مقاربة تجارب الحروفيين تردنا إلى ضرورة النظر في حصيلة المباحث الحروفية العملية و النظرية بصيغة الإفراد. و هذه هي الطريقة الوحيدة لفرز الحابل من النابل و صيانة حقوق الأفراد المبدعين الغارقين في لجة الغوغائية الإستلهامية و البروباغاندا .السياسية

: ::::::::::::::::::::::::::::::

عبد الكريم السيد، مرايا و ظلال، قراءات في الفنون التشكيلية في الأمارات ، نشر جمعية الأمارات للفنون التشكيلية ، [1] 1993. ص 35
. أنظر ش .الربيعي، "الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، 1885 ـ 1985 " ، بغداد 1986 ، ص 113 [2]
.بلند الحيدري، زمن لكل الأزمنة، بيروت 1981 [3]
أنظر ميشيل بوتور، الكلمات في التصوير [4]
Michel Butor, Les mots dans la peinture,Editions d' Art Albert Skira ,1969.

.....

جنازة الخط7

و حروفية الأدباء

:أطفال الحروفيين
في رواية " طفل الرمل "للكاتب المغربي الطاهر بن جلّون ، فقرة شيقة يحكي فيها راو يافع تجربته في حمام النساء، :بحساسية" حروفية " عالية أزاء الحضور التشكيلي لصورة اللغة في خاطر السامع الحالم
"
لم يكن يهمّهن ما يقلن ،كنّ يتكلمن كلهن في آن معا فكأنهن في صالون الكلام فيه ضروري للصحة .و كانت العبارات و .. الكلمات تنثال من كل مكان .و في الغرفة المغلقة المعتمة كان كلامهن يعلو و يعلق بالبخار فوق رؤوسهن . كنت أرى الكلمات ترتفع ببطء و ترتطم بالسقف الرطب ثم تذوب مثل حفنة سحب جرّاء ارتطامها بالحجر قبل أن تنتثر على وجهي.كنت [استسلم للكلمات تغطيني و تسيل على جسدي]." 1
طبعا رؤية بن جلون لتحول اللغة من مقام السمع لمقام البصر و اللمس قمينة باثارة حماس فلول التشكيليين الحروفيين ليجدوا في تجربة الرجل تأكيدا متأخرا للهم الحروفي الذي سرى الفضاءات الثقافية العربية، لحوالي ثلاث عقود ، كما .!تسري النار في النبت الهشيم

و من يدري فربما كان بن جلون يخفي تحت قناع الكتابة الادبية رساما حروفيا ضل طريقه إلى الأدب.ذلك أن راوي بن جلون اليافع الذي تسيل الكلمات على جسده يبدو على قرابة جمالية بابن التشكيلي الحروفي التونسي " نجا مهداوي ."ذلك الصبي الجالس القرفصاء تكسو جسده كتابة حروفية بديعة كطلاسم سحرية تحميه من كل الشرور .و لا أستبعد ان تكون صورة ابن نجا مهداوي ، و هي سابقة زمنيا على أثر بن جلون الادبي ،لا أستبعد أن تكون هي التي ألهمت بنجلون مشهد .كلمات الحمّام

و بصرف النظر عن اسبقية التشكيل على الادب] او العكس [في المسألة الحروفية ، فأن ما يسوّغ حروفية بن جلون و حروفية مهداوي ، على أصعدة الأدب و التشكيل هو أن كل منهما خاطر بالخوض في ماء الحروفية المحفوف بفخاخ الغوغائية القومية و " الإكزوتية "السياحية دون ينسى أن الأديب يحاسب في أفق الخلق الأدبي و أن المشكّل يحاسب في أفق الخلق .التشكيلي .أقول قولي هذا و أنا أحفظ هامشا للتحفّظ حول جدوى هذا النوع من المخاطرات

:أبكار الحروفيين

و إذا كنت أرى طفل مهداوي سباقا على طفل بن جلون في مضمار المجد الحروفي العروبي ، إلا أن الحضور التشكيلي البصري للكتابة في تقليد الأدب العربي قديم، و قد انتفع به نفر من الشعراء في بناء لقيّات بلاغية طريفة على مثال محمد بن : يحيى الصولي]في " ديوان المعاني"2/76 [حيث يقول في وصف كتابة

إذا ما تجلّل قرطاسه و ساوره القلم الأرقش "

تضمّن من خطّه حلّة كنقش الدّنانير بل أنقش

" حروفا تعيد لعين الكليل نشاطا و يقرؤها الأخفش

: [أو قول أحمد بن اسمعيل "] ديوان المعاني"، 2/57

مستودع قرطاسه حكما كالروض زيّن نبته زهره "

" و كأن أحرف خطّه شجر والشكل في أضعافها ثمره

و في ادبيات حروفيي ما قبل الحروفية /و أعني بهم ثلة الأدباء الذين استوقفتهم المعاني البصرية في الكتابة العربية حيث يبدو القرطاس كما نافذة الإيطالي " ليون باتيستا ألبرتي] "2 [المفتوحة على المنظر الطبيعي العامر بأحداث الماء و الخضرة و الوجه الحسن، أو كما قال العلوي الأصفهاني محمد ابن احمد بن ابراهيم طباطبا الذي استهدي من أحمد بن :اسمعيل دفتر فيه حدود الفرّاء فأهداه و كتب على ظهره

خذه فقد سوّغت منه مشبها بالروض او بالبرد في تفويفه "

نظمت كما نظم السحاب سطوره و تأنّق الفرّاء في تأليفه

و شكلته و نقطته فأمنت من تصحيفه ونجوت من تحريفه

[بستان خط غير أن ثماره لا تجتنى إلاّ بشكل حروفه] " 3

و موضوعة" القرطاس"، مسند الكتابة، كمشهد مسرحي في إطاره تتحرك عناصر الكتابة الخطية] الغرافيكية [و الأدبية التي تتصارع على جماليات الدراما، استرعت انتباه كاتب معاصر مثل " جان بول سارتر "فتأنّى عندها متأملا و كتب معلقا :

»

أستبعد مجرد فكرة كتابة مخطوطاتي على الآلة الكاتبة ففعل الكتابة، فعل رسم الحروف، و الأقواس و ضربات القلم .." العريضة و الرفيعة يمثل إنتاج شكل الفكرة نفسها .إن الكتابة كما أراها على مساحة الورقة تبدو لي مثل فعل مسرحي على مشهد ينفتح الستار فيه عن حوار أكتبه للشخصيات التي تسكنه] "..4

].

:حروفية المعمار

و إذا كان سارتر مثل طفل رمل الطاهر بن جلون تهجسه الكتابة كتجسيد بصري للفكرة ، فإن تجربة الحروفية الأوروبية ، التي استقرت عقودا ضمن إطار "لوحة الحامل "في تجارب تشكيليين رواد،] من نوع بول كليو مارك توبي و هنري ميرو و هانز هارتونغ إلخ[، بدأت ، مع نهاية السبعينات، تستقطب اهتمام معماريين معاصرين مجددين مثل السويسري " جاك هيرتزوغ "و زميله " بيير دوموروك "في المشروع المعماري الذي قدماه لمسرح مدينة " دوبلوا "الفرنسية في مطلع التسعينات .و رغم أن العمارة بخاماتها ذات الصلابة و الديمومة تطرح منطق الثبات إلاّ أن المشروع المعماري " الحروفي" .الذي طرحاه اعتمد جمالية الحركة و التحوّل

تصميم المبنى من الداخل وظيفي بحت لكن وجه الجدة في المشروع المعماري هو في واجهة المبنى .فمن الخارج يملك المبنى ذو الشرفات الأفقية، أن يغير من هيئة واجهته كل يوم، بل كل لحظة.و ذلك بفضل التحوّل في نصوص لوحات الكتابة الضوئية التي تغطي الشرفات الممتدة على طوابق المبنى الخمسة.و رغم أن الكتابة ذات الأحرف المضيئة ،في حد ذاتها،لا تعتبر تجديدا على الواجهات المعمارية التي تحمل الإعلانات التجارية المضيئة، المتحركة و الثابتة ، كما تحمل نصوص صحف الشارع المضيئة ، إلا أن مشروع مسرح" دوبلوا "يتميز باعتماد الكتابة المضيئة كأحد مقومات التصميم المعماري الأصيلة و التي .يحسب لها المعمارى حسابها منذ البداية

و المعماري يلعب على بُعد الكتابة البصري باعتبارها مجموعة أشكال و خطوط ملونة مضيئة تتبدل على خلفية الليل المديني، مثلما يلعب على بعد الكتابة الأدبي المبذول للعابرين و المارة في نصوص المقتطفات الأدبية المسرحية. و المارة على

مبعدة، و حتى من الضفة الأخرى لنهر الـ " لوار "، يستطيعون قراءة النصوص الشعرية و الإقتطافات المسرحية أو حتى الأخبار و التعليقات المعروضة بطريقة لا يمكن تجاهلها.
هذا المسرح المكتوب المتحول الذي يمسك بتلابيب الناس في الشارع لا يترك لأحد فرصة التباهي بتجاهل المسرح أو الشعر. فمجرد قراءة عبارة مسرحية محيرة أو نص شعري جميل تؤدي لخلق نوع من آصرة ثقافية جديدة بين العابرين هي في النهاية نصر صغير لقضية المسرح و..لقضية العمارة.
هذه الطريقة في تدبير علاقة الناس بالفضاء الحضري العام تكشف عن موقف حضاري لطيف بالمنتفعين بالفضاء المديني .و هو شيئ كان حاضرا في الثقافة المعمارية التي عرفها مجتمع عرب الإشراق الحضاري البائد.كل هذا يدعو للتأمل في المفارقة بين واقع عمارة الأبنية العامة في الدور و المساجد القديمة التي استثمرت الطاقة الجمالية للكتابة العربية على واجهات المباني ، بينما بقيت الحروفية العربية المعاصرة سجينة لوحات الرسامين] عدا بعض الإستثناءات المتأخرة .[أما عن فوضى إعلانات النيون المترجمة الركيكة التي تعربد في صفو الليل المديني العربي فحدّث و لا حرج .لقد نسي الرعاة الآيديولوجيون، و" الغرض مرض " كما تعبر حكمة الشعب ، أم هم تناسوا، أن الحروفية العربية هي ايضا ،في تقليدنا المعماري ، بحث تشكيلي في المنطق البصري للعمارة .
وكما ترون، فهذه المناقشة في إشكالية الكتابة الجمالية العربية مازالت تتباعد كل مرة في الشعاب المتجددة للسياسة العربية ، و لا جناح و لا حزن، فنحن إنما نتباعد من الكتابة حتى نتمكن من رؤية أشمل لجبل التشكيل في الثقافة العربية المعاصرة ، وقدرنا أن نعود للتفاصيل و الجزئيات التي لا غنى عنها لتفهم الكل.

::::::::::::::::::::::::

هوامش

/

[1]

Editions du Seuil,Tahar Benjelloun, l’ enfantb de sable,1985

: انظر [2]

Michel Paoli,Leon Battista Alberti, 1404- 1472, Editions de l’ Imprimeur,2004

:أنظر الرابط

http://fr.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti

انظر الرابط [3]

http://www.shiaonlinelibrary.com/الكتب/2077_تصحيفات-المحدثين-العسكري-ج-١/الصفحة_27#top

سارتر، العدد الخاص، في مجلة " أوبليك"1979]

Oblique, No.18-19,1979,Les Editions Borderie

.....

جنازة الخط

8

الحياة الثانية للحروفية

أو

" الحروفية " ميد إن إسلام

لماذا لم تندثر التجربة الحروفية بعد إنفضاض مولد العروبة ؟

السؤال يكسب مشروعيته، لا من استمرارية الظاهرة الحروفية فحسب ، و إنما من مستوى الرواج المتزايد الذي تلاقيه الآثار التشكيلية الحروفية في بلدان العالم العربسلامي.و في اعتقادي أن الحروفية في نسختها الجديدة وجدت في خدمتها جملة من مؤسسات الرعاية الآيديولوجية القوية التي لم تكن في متناول حروفية السبعينات .ذلك لأن حروفية السبعينات كانت

تعوّل على الأنظمة ذات التوجه العروبي القادرة و الراغبة في إنفاق المال على هذا الوليد الغريب على مشهد السياسة العربية.و قد لعبت قلة الرعاة الرسميين الجادين دورا رئيسيا في إنفراد سلطات البعث العراقية برعاية الحروفيين العرب. و لا يفوت على المتابع ان معظم الحروفيين النشطين خرجوا من رحم التجربة التشكيلية العراقية .لكن حروفية التسعينات سقطت من منصة العروبة لتتلقفها يد " الصحوة الإسلامية "الجديدة ، فما هي الآلية التي يسّرت هذا الإنمساخ الكبير في طبيعة التوجهات و الغايات التي انبنت عليها حركة الحروفيين العرب؟

أن عملية تخليق فن تشكيلي إسلامي و معاصر يتجاوز الجمهور القومي و يتوجه لعناية مليار من المسلمين المقيمين في فضاء العولمة الواسع ، مشروع بالغ التركيب لا يمكن تحقيقه بدون توفر جملة من الشروط المادية و الرمزية و بدون توفر نوع .من الإرادة السياسية الواعية بالمنفعة الطبقية المنتظرة من مثل هذا التوجه

في عهد " الحرب الباردة " حين كان التيار العروبي التحرري] في مصر و العراق و سوريا و الجزائر و ليبيا و السودان و اليمن الجنوبي [يلقى الدعم السياسي و الإقاصادي و العسكري من منظومة دول المعسكر الشرقي بينما كان التيار العربي المحافظ] السعودية و الكويت والأمارات و الأردن والمغرب و اليمن الشمالي [يجد دعما مقابلا من منظومة دول غرب أوروبا والولايات المتحدة .في تلك الفترة لم يكن الإسلام كقوة سياسية قد انمسخ بعد لصورة الفزّاعة الإرهابية المتشددة العنيفة التي يتمتع بها اليوم في محافل إعلام المجتمعات المصنعة الخاضعة لمنطق رأس المال المتعولم .كان اسلام الستينات و السبعينات يمثُل، في مشهد الإعلام الأوروأمريكي ، كنوع من خط دفاع أول ضد التهديد الشيوعي.كان الإسلاميون المتحالفون مع دوائر رأس المال الغربي يمثلون المعارضة السياسية المحلية الأعلى صوتا للأنظمة العروبية المتحالفة مع المعسكر الإشتراكي.و ضمن هذا المنظور يمكن فهم التحالفات و التناقضات في منطقة الشرق الأوسط بين الأنظمة العروبية التي كانت تعتبر نفسها قيّمة على حركة التحرر و الأنظمة المحافظة التي كانت تتخذ من صيانة التقليد الديني ذريعة للوقوف ضد " الأخوة الأعداء ." و وسط هذا النزاع كانت قضية فلسطين تمثل كنوع من مقياس حرارة لجسد الأمة المريض على .معطياته يزكي كل فريق ذاته و يصنف خصومه بين معايير البطولة و الخيانة

لكن نزاع الحرب الباردة في منطقة الشرق الأوسط كان يعبر عن نفسه من خلال جيوبوليتيك النفط الذي يتجاوز الجغرافيا العربية ليعانق واقعا جغرافيا أوسع هو واقع جغرافيا العالم الإسلامي في تداخلها مع العالم الصناعي .ففي مقابل السعودية و الكويت و الأمارات كان العراق بموارده النفطية و البشرية يمثل قوة استقطاب سياسي لا يستهان بها و أحتمال تحالف موضوعي بديهي مع بلدان عروبية نفطية مثل الجزائر و ليبيا . و في مواجهة المجموعة العربية بشقيها المحافظ و التقدمي كانت هناك إيران الشاه المتحالفة مع الأورأمريكيين . و من وراء كل هؤلاء الفرقاء كان هناك فرقاء مسلمون أخر .يراقبون الصراع الدائر و عينهم على مصالحهم الإستراتيجية في المنطقة مثل تركيا و الباكستان

العودة من العروبة إلى الإسلام

بعد أقل من عقدين من الزمان العربي الذي اعقب هزيمة 1967 تبين للجماهير العربية أن الأنظمة العروبية التي وعدت الشعوب العربية بيوتوبيا التحرر والتنمية و الديموقراطية هي أنظمة زاهدة تماما في التغيير و التحرر ، وأن كل ما يهم سدنتها هو صيانة امتياز السلطة بشتى الذرائع ،بما فيها ذريعة تحرير الارض المحتلة..و قد لعبت مساعي المصالحة و التطبيع و التكييف التي باشرتها و تباشرها الأنظمة العربية الإستبدادية مع رموز الهيمنة في معسكر قوى رأس المال المتعولم ، لعبت دورا كبيرا في ضعضعة رصيد الثقة العفوي القديم في الخطاب العروبي التحرري].1 [و شرعت الجماهير العربية المحبطة تبحث عن مخارج أخرى .و في مشهد التراجع العام للمد العروبي التحرري انزلقت قطاعات شعبية واسعة من الجماهير العربية في يسر نحو القناعات الدينية المطمئنة التي كانت تمثُل في الأفق الإجتماعي و الحضاري كآخر خط دفاع للجماعة العربية المسلمة .و من جهة أخرى باركت معظم الأنظمة العربية المحافظة ـ طوعا أو /و جبرا ـ عودة الشعوب الحائرة لحظيرة الإيمان، غالبا ، على أمل السيطرة على كل من يدخل " الحظيرة "، و هو" أمل" يسوّغه ، في خيال سلطة الدولة " المؤمنة " ، تقليد طويل في هيمنة الدولة على المؤسسات و الأجهزة الدينية] .وزارة الأوقاف و الشؤون الدينية . [،الأزهر ، الجامعة الإسلامية ،مجالس العلماء و دوائر الإفتاء و القضاء و التعليم

هذه التحولات التي ادركت المجتمع العربي تزامنت ، في نفس الفضاء السياسي العربي الإسلامي الذي تناور داخله قوى سياسية وراءها مصالح طبقية متناقضة ،تزامنت مع الجهود المادية التي تبذلها قوى رأس المال المتعولم لصيانة وإحكام سيطرتها على مقاليد الأمر في منطقة الشرق الأوسط. و ضمن هذا المنظور يمكن فهم الظهور و التطور المتسارع لمؤسسات سياسية أسلامية نشطة ، مثل "منظمة المؤتمر الإسلامي" ،]أو "منظمة التعاون الإسلامي [" التي تعمل على نطاق إقليمي و عالمي و تخاطب المسلمين فيما وراء الجغرافيا السياسية و الإنتماء العرقي مثلما تخاطب العالم غير المسلم بوصفها قيّمة [على كل المسلمين] .2

في نهاية الستينات طرحت الدوائر الإسلامية المحافظة في الشرق الأوسط مبادرة سياسية دولية بإنشاء "منظمة المؤتمر الإسلامي" ، التي لم يكن احد يتوقع لها العواقب الجيوبوليتيكية الكبيرة التي ترتبت على ظهورها" المفاجئ ."و يؤرّخ بعض المحللين لظهور "منظمة المؤتمر الإسلامي " أو " منظمة التعاون الإسلامي " كرد فعل لمحاولة إحراق المسجد الأقصي : من قبل بعض الجماعات الإرهابية الصهيونية في اسرائيل .بل أن موقع المنظمة يقول

وقد أنشئت المنظمة بقرار صادر عن القمة التاريخية التي عقدت في الرباط بالمملكة المغربية يوم12 رجب1398 هجرية (الموافق25 سبتمبر" [1969) ردا على جريمة إحراق المسجد الأقصى في القدس المحتلة " [3

تعتبر منظمة التعاون الإسلامي ثاني أكبر منظمة حكومية دولية بعد الأمم المتحدة، وتضم في عضويتها سبعا وخمسين (57) دولة عضوا موزعة على" " أربع قارات. وتعتبر المنظمة الصوت الجماعي للعالم الإسلامي

و من التأمل في أدبيات المنظمة و لوائحها و مواثيقها لا يفوت على المراقب ذلك النزوع الصريح لأن تكون المنظمة الإسلامية بمثابة الوعاء لتخليق عالم إسلامي في مواجهة العالم غير المسلم . و " العالم غير المسلم "يمكن أن تقرأ" الغرب " فكأن الجماعة الإسلامية تستلهم النموذج العروبي البائد و تعيد صياغته بحيث تحل "الأمة الإسلامية " محل "الأمة العربية ". و إذا فحصنا الشكل التنظيمي العام للمنظمة فسنلاحظ مطابقته لنموذج "منظمة : "الأمم المتحدة "فكأنها "منظمة للأمم الإسلامية المتحدة" تتهيأ لإستقبال القرن الحادي و العشرين على هدي" الشريعة الإسلامية

" وتواجه الدول الأعضاء في المنظمة تحديات متعددة في القرن الحادي والعشرين. ومن أجل معالجة هذه التحديات، وضعت الدورة الاستثنائية الثالثة لمؤتمر القمة الإسلامي التي عقدت في مكة المكرمة في ديسمبر2005 خطة في شكل برنامج عمل عشري يرمي إلى تعزيز العمل المشترك بين الدول الأعضاء ودعم التسامح والاعتدال والحداثة إحداث إصلاحات كبرى في جميع مجالات النشاط، بما في ذلك العلوم والتكنولوجيا، والتعليم، وتحسين مستوى التجارة. كما يشدد البرنامج على أهمية الحكم الرشيد وتعزيز حقوق الإنسان في العالم الإسلامي، ولاسيما فيما يتعلق بحقوق الطفل، والمرأة، وقيم الأسرة المتأصلة في الشريعة الإسلامية.

"

و داخل هذه البنية الدولية، التي تنمو و تتطور بجاه البترودولار و بمباركة دوائر رأس المال المتعولم [و تحت حراسة قوات الناتو]، يلحظ المراقب . النوعية السياسية للتراتب المبني على القوة الإقتصادية أو العسكرية للدول الأعضاء . و داخل هذا التراتب يمكن لدوائر رأس المال تعريف قنوات و سلاسل القرارات المصيرية من القمة للقاعدة [من السعودية و إيران في قمة الهرم لموريتانيا و السنغال في قاعدته].فكأننا بسبيل نسخة إسلامية من العالم يهيمن عليها الحلفاء المحليين بشكل مواز و متضامن مع نسخة العالم الآخر، العالم غير الإسلامي الذي يهيمن عليه سدنة رأس المال. العالم الإسلامي المقابل، و قيل المضاد، لـ " العالم الأخر " لا يرى " العالم الآخر "غير الإسلامي إلاّ ،وفق التصنيف الـ " الهنتينغتوني " لـ " صدام الحضارات " [4]، كعالم قائم على النموذج " الغربي" [إقرأ: النموذج الأوروأمريكي المهيمن]. و هي رؤية تبسيطية تلغي التنوع الثقافي داخل المجتمعات المسلمة ، من جهة، مثلما هي ، من الجهة الأخرى ، تستبعد من العالم الواقعي الذي يعيش فيه المسلمون كافة التكوينات الإجتماعية و الثقافية الأخرى التي تقيم خارج فضاء النموذج الأوروأمريكي. [كمجتمعات الصينيين و الهنود و الأفارقة و الهندوأمريكيين]. هذا الموقف يمسخ المسلمين ككيان معاكس و مكمّل في آن للمجتمع الأوروأمريكي، و يربط مصائر المسلمين بمصير الأورأمريكيين بشكل يقطع الطريق أمام المسلمين فيما لو عنّ لهم استكشاف دروب مغايرة في التحقق الحضاري.. داخل هذه النسخة الإسلامية الضيقة للعالم الأوروأمريكي يسهل عزل المجتمعات الإسلامية و مراقبتها و ضبط حركتها بغرض السيطرة عليها و دمجها ككلية بشكل حاسم في بُنى العولمة الرأسمالية. داخل هذا العالم الإسلامي الموعود بصفات " التسامح " و "الإعتدال" و " التحديث "، وفق النسخة الإسلامية الشرعية للديموقراطية، و انسجاما مع النسخة الإسلامية الشرعية لحقوق الإنسان، لن يكون هناك مكان للفوضى ، ففقهاء منظمة التجارة الدولية ، عبر نسختها "الإسلامية"، سيتكفلون بضبط كل شيء ،من حكم بيع السمك في البحر لحكم جريان الربا في معاملات البنوك الأسلامية، و لن يكون هناك مكان للتعصّب الديني، لأن فتاوى التسامح و الإعتدال ستسود بجرة قلم ،فخير الأمور أوسطها، " و جعلناكم أمّة وسطا " [البقرة]،عندها سينقضي زمن الإرهاب و الحرائق و الحروب فيرد الفقراء أسلحتهم للسلطات و " يسكن الذئب مع الخروف و يربض النمر مع الجدي" .." و الأسد كالبقر يأكل تبنا و يلعب الرضيع على سرب الصّل و يمد الفطيم يده على جحر الأفعوان .." [5،[

!باختصار سيصبح العالم الإسلامي جنة الله في ارضه .طبعا لا أحد يتساءل عن مصير الأقليات غير المسلمة في هذا العالم المسلم الخالص من الشوائب كل هذا ينأى بنا بعيدا عن الفن التشكيلي الإسلامي المعاصر لكن المثل الصيني يقول من المتعذر رؤية الجبل و أنت فيه. لكي ترى الجبل فلا بد أن تتباعد عنه. و رؤية جبل التشكيل الإسلامي المعاصر تفرض علينا هذه السياحة في جيوبوليتيك الإسلام المعاصر. ذلك أن منظمة المؤتمر الإسلامي هي الأساس الذي تفرعت منع جملة من مؤسسات الرعاية الآيديولوجية التي تتحرك وفق منطق الآلات الحربية في نوع من مواجهة مستديمة مع العالم غير الإسلامي. و هي مؤسسات انشطتها تتنوع بين النشاط الإقتصادي و الدبلوماسي و السياسي لغاية النشاط الثقافي و الفني.و في فضاء الثقافة الجمالية تتحرك جملة من المؤسسات الفارهة الشكل الفقيرة المحتوى بذريعة صيانة تقليد الفن الإسلامي و حماية المسلمين من التأثير السلبي للثقافات الأخرى. بينما دورها الحقيقي لا يتجاوز استمالة أو تحييد المثقفين و الفنانين المسلمين و استخدامهم في تجميل واجهة آلة الحرب الطبقية التي تتهيأ لها طبقة وسطى "اسلامانية" متحالفة مع دوائر رأس المال ، بسبيل قهر فقراء المجتمعات الإسلامية الذين تعلموا بالتجربة ضرورة حمل السلاح .دفاعا عن خياراتهم الوجودية

نعم، يمكن تصوّر أن كل هذا الإستطراد في جيوبوليتيك الإسلام المعاصر ، ينأى بنا بالفعل عن قضايا فن التشكيل في بلاد المسلمين ، و هذا إذا عرّفنا فن التشكيل كمجرد ممارسة زخرفية غايتها لا تتجاوز الترفيه الرخيص بوسم الأمكنة و الأزمنة التي يحيا ضمنها المسلمون بمياسم السلطان الجاثم على صدورهم. لكن الفن لم يعد تلك الممارسة التي تجمّل حضور السلطان الغاشم بأحابيل الصناعة التشكيلية. وفن التشكيل اليوم هو طرف أصيل في موضوعات المواجهة الطبقية المدمّمة التي فرضتها دوائر رأس المال المتعولم على فقراء المجتمعات الإسلامية في كل مكان.و جل الفنانين التشكيليين [و غير التشكيليين] المعاصرين ، سواء كانوا مسلمين أو نصارى أو يهود أو لا دينيين، هم قوم يتحركون على قاعدة وعي جمالي يتغذى من التجربة السياسية و يغذيها في آن. مثلما يتحركون في فضاء السياسة بحساسية جمالية ترد للفعل السياسى جلاله الإبداعي الذي ابتذله، باسم العروبة سابقا و .باسم الإسلام اليوم، نفر من رعاة الفن الأيديولوجيين المتحالفين مع دوائر رأس المال

حين يجد الفنان العربي المعاصر،الذي يباشر خلقه على ذاكرة التجربة الحروفية العربية ،حين يجد نفسه في مواجهة هذا الراعي" المؤمن" الذي ورث رعاياه الفنانين كما يرث الإبن إماء والده فهو أمام واحد من اثنين: إما الإمتثال لمشيئة السيد الجديد و تكييف فنه مع مقتضيات التوجه الآيديولوجي الأسلامي، أو الخروج و مواجهة الإهمال و اللعنات كخائن لإتفاقات الجماعة المسلمة . قلة هم الفنانون العرب العصاة الذين اختاروا " التهلكة" و أخذوا حياتهم و فنهم "من فخاخ الناهشين و من يد السفاح "،[كما جرت عبارة " شاعرنا" الضليل] و قلتهم يفسرها الإهمال و التعتيم الإعلامي المنظم الذي يعانونه من قبل أجهزة إعلامية لا مصلحة لها في السباحة عكس تيار الرضاء الرسمي. العدد الأكبر من هؤلاء الفنانين يهجر الممارسة او يهجر الوطن لمثابات المجتمع الأوروأمريكي على أمل الحصول على عون غير مشروط بشروط الآيديولوجيا المهيمنة [و هيهات و ستين هيهات !] . أما " الجماعة الطيبين" الذين قبلوا الإمتثال أمام سلطات الرعاية الأيديولوجية فهم كثر و فيهم تصانيف و بطون و قبائل بدءا من أهل " المعايش"، و " المعايش جبارة" كما تعبر حكمة الأهالي ، و أنتهاءا بالدكاترة العلماء المنظرين البواسل الذين لا يتورعون عن إختراع فن إسلامي جديد ،. و قيل: اختراع إسلام جديد ، عند مقتضى الحال ، و ذلك بسبيل إرضاء الرعاة "المؤمنين" الجدد

في هذا المشهد تم تخليق" الحروفية الإسلامية" ، على أنقاض" الحروفية العربية"، كبناء ثقافي تابع للسلطات السياسية و طوع بنانها. و داخل هذا البناء تتكرر ملهاة الفن في زمن السياسة بشكل تراجيدي جديد.و سأحاول عرض أنمساخات الحروفية الثانية من خلال إضاءة نقدية لبعض المساهمات .النظرية و العملية لمجموعة النساء و الرجال الذين كتبت عليهم مكابدة هذه التجربة السياسية بذريعة الحلق الفني

:

المسلسل طويل يبدأ مع الحرب اللبنانية]من منتصف السبعينات لغاية 1989[، و يستمر مع معاهدة السلام بين مصر [1] السادات و اسرائيل في 1979، التي أدت لتعليق عضوية مصر في الجامعة العربية و اغتيال السادات على يد المتطرفين

الإسلاميين في 1981، ثم الشقاق بين البعثيين في سوريا و العراق في مطلع الثمانينات بسبب حياد سوريا في الحرب العراقية الإيرانية] 1980-1988 [،و إخراج الفلسطينيين من لبنان 1982 . ومجزرة المعارضين الإسلاميين في حماة على يد نظام حافظ الاسد في سوريا،و الغزو العراقي للكويت 1990 و ما ترتب عليه من تحالف الدول العربية مع امريكا و اسرائيل لإستعادة الكويت في ما عرف بـ " حرب العراق الثانية "و تواطؤ الدول العربية مع الأوروأمريكيين ضد العراق في" حرب العراق الثالثة] "2003[، لغاية قمة جامعة الدول العربية في بيروت عام 2002 ، حيث تم الإجماع العربي على "مبادرة السلام . .. السعودية "التي تقترح إنهاء النزاع بإقامة" علاقات طبيعية " بين اسرائيل و الدول العربية
انظر الرابط [2]

http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=468935

و
http://www.oic-oci.org/index.asp
أنظر الرابط [3]
http://www.mbt.gov.qa/Arabic/Departments/Internationaltradeagreements/Pages/OIC-AR.aspx

و
http://www.mbt.gov.qa/Arabic/Departments/Internationaltradeagreements/Pages/OIC-AR.aspx
http://4flying.com/showthread.php?t=75424
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=179783

http://www.aljazeera.net/NR/exeres/106D9561-948A-43D6-B847-279AF2DB992A.htm

[4]
Samuel Huntington,Le choc des Civilisation, Odil Jacob,2000.
[الكتاب المقدس، العهد القديم، إشعياء ، الإصحاح الحادي عشر،6 -10] [5]

.....

جنازة الخط 9

! "الحـــــرف جـــــــرف"

:بين الإمتثال و الإنتحار
لعل اكثر ملامح الحروفية العربية حضورا في ذاكرة الحركة الثقافية المعاصرة هو قابليتها للإستجابة لغوايات الفكر الغوغائي يسهولة محيّرة .و ربما أمكن فهم الميل الغوغائي للحروفية العربية بكونها حركة نمت تضامنا بين الجهد الذاتي للفنان العروبي المهموم بمبحث الخصوصية الثقافية في فنه ، و الجهد الآيديولوجيي للمؤسسة السياسية المهمومة بصيانة مصالح طبقة وسطى حضرية انتحلت لنفسها حق القوامة على الأمّة العربية كلها و تذرّعت بذلك الإنتحال الغليظ لفرض سلطتها على كافة الفرقاء الإجتماعيين . و من الطبيعي أن الفنان، الذي يمثل الشريك الأضعف داخل هذه العلاقة غير المتكافئة مع المؤسسة السياسية ، يجد نفسه ، في لحظة ما، أمام السؤال الصعب حين تتعارض أولوياته مع اولويات المؤسسة السياسية :هل يواصل بحثه الجمالي الحر أم يستجيب لأولويات البروباغندا التي تتوقعها منه المؤسسة السياسية؟
هذه العلاقة التي لا تطيق مبدأ الكفاءة بين الفنان و الراعي ليست جديدة في مشهد تاريخ الفن .فالفنان عبد السلطان ،من أول لحظة تحتاج فيها السلطة لوسيلة الفن لتدعيم هيمنتها الرمزية التي هي ضمانة اساسية لصيانة الهيمنة المادية .و الفنان الذي لا يقبل بعبودية السلطان صعلوك خارج و ملعون و مخلوع و مطارد و مقتول لا محالة.و في بلاد سلاطين العربان تقليد عريق راسخ في ملاحقة المبدعين العصاة على اثر " الغلام القتيل " طرفة بن العبد الذي سخر من عمرو بن هند و : قابوس أخاة بكلمة كلفته حياته .قال طرفة
فليت لنا مكان الملك عمرو رَغُوثا حول قبّتنا تخورُ
:الرغوث هي البهيمَة العاكفة على معلفها[، م كأن الشاعر الشاب لم يكفه هجاء الملك فتمادى و هجا قابوس أخاه بقوله]
لعمرك أن قابوس بن هند ليخلط ملكه نُوك كثير
.و النوك الحماقة و يقال : رجل أنوك و مستنوك أي أحمق
و من يتأمل سيرة طرفة يملك ان يرى فيها تراجيديا الوجود الشاعر بين الإمتثال او الإنتحار .هذا" الغلام القتيل "المعتد

بنفسه عاش حياته القصيرة،]543 - 569 [، متعاليا بالشعر على مشقات الحياة و الموت معا و متآففا من صحبة الملوك . في مشهد طرفة أرى وحشة جليلة لتلك القلة المرموقة من المبدعين المعاصرين الذين رفضوا و قاوموا الإمتثال لمشيئة السلطات].

: 1 [من الشاعر العراقي الكبير الجواهري صاحب القولة المشهودة

" أنا حتفهم ألج البيوت عليهم أغري الوليد بشتمهم و الحاجبا "

و الذي كلفته مواقفه المعارضة للسلطات أسقاط الجنسية العراقية عنه مرتين مع النفي،]2 [للفلسطيتي ناجي العلي رسام الكاريكاتير السياسي الذي دفع حياته ثمنا لرأيه] 3[، لمحجوب شريفنا الذي وقف شاهرا سيف الكلمة الحرة في وجه السلطان الغاشم، لغاية رسام الكاريكاتير السوري علي فرزات الذي كسروا يده التي ترسم بسبب تطاوله على نظام الطاغية .. [المستأسد على الشعب و هو في الحروب]على اسرائيل [نعام و أزرط] 4

العودة لحظيرة الدين

عند هذا المفترق، مفترق إختلال الكفاءة بين الفنان و السلطان، بدأ فساد المسوّغ الأخلاقي للحروفية العربية و انمسخت المبادرات الجمالية البريئة لما سمّاه شربل داغر لنوع من " فن تلفيقي تحويري يقوم مبدأه على استعادة الشراكة و الجماعة ،و تحويرهما إلى مبدأ" الخصوصية "الذي تنهض عليه الحروفية "..".فالحروفية خصّت الشيء - و هو العربية نفسها - لنفسها ، أي اختارته و انفردت به، كما " اختصّت "به، إذ جعلته دالا مميزا لها عن سواها .فهي حين تجعل العربية مادة " مخصوصة "بالتصوير من دون غيرها ، تخص هذه اللغة بقيمة اعتبارية ، لا تبلغها و لا تدانيها المواد الأخرى أبدا. هكذا نرى ان الحروفية العربية استعادت فكرة " اللغة المقدسة] "التي يقوم عليها فن الخط القرآني [و حوّرتها إلى لغة "مخصوصة . "و مرجعية الحروف في الحروفية لم تعد دينية ، إلاّ أنها باتت مدعاة للتسامي ، أي مجيرة إلى قيمة معتبرة .[على أنها قبلة جماعية و علامة تميزها عن غيرها " .21] [5

هذه "الخصوصية " الإعتباطية التي تضامن الحروفيون مع رعاتهم العروبيين على انتحالها و اسقاطها على الفن العربي المعاصر ، ما كان لها ان تتجذّر في المشهد الثقافي العربي إلا على منطق الإعتقاد الديني الذي يستغني بوسيلة الإيمان عن وسائل التفكير العقلاني .و في مقام الإيمان يملك انصار الحروفية ان يبذلوا للجمهور أنواع الخطرفات الصوفية التي ما أنزل الله بها من سلطان و أن يمسخوا الفن دينا حنيفا دون ان يطالبهم أحد بعقلنة ما يقولون بمنهج موضوعي . و من يتأمل في سير الحروفيين العرب يلمس بسهولة أن معظمهم قد تلقى تربية " علمانية "حداثية عامل الدين فيها يمثل بوصفه أحد مكونات الذاكرة الثقافية أكثر منه نهجا وجوديا .و أن الرجوع -" لحظيرة " الدين إنما يعبّر ، في اغلب الأحوال ، عن موقف براغماتي انتهازي أكثر منه إنخراطا اصيلا في الإلتزام الديني .لكن " الشريعة عليها بالظاهر " كما تعبر حكمة الأهالي .وما "الظاهر " - بالنسبة للتشكيلي؟ - إن لم يكن أعمق أبعاد التدبير الجمالي الذي يلعب بلغة المرئيات؟ ..!لقد تدرّب هؤلاء الفنانون على الإمتثال - ظاهريا على الأقل - لمشيئة الرعاة الآيديولوجيين على عهد الحروفية العروبوية.و حين استشعروا بداية عهد "الصحوة الإسلامية "في بلدان النفط] السعودية و الخليج [لم يجدوا غضاضة في الإستجابة للراعي "المؤمن" سيّما و هذا الراعي الجديد، الذي لا يخفي اجندته السياسية ، يبدو - ظاهريا على الأقل - أثرى و أكرم و أقل لؤما من كاريكاتير الراعي الفظ الذي ورثه ناشط حزب البعث العراقي من القومسير الستاليني في الإتحاد السوفييتي .بل أن الراعي المؤمن يبدو أوسع افقا من الراعي العروبي كون أريحيته تسع التشكيليين المسلمين من خارج دائرة الناطقين بالعربية مثل .الحروفيين الإيرانيين و الأتراك و الباكستانيين و الصينيين إلخ

و يمكن القول أن مطلع الثمانينات قد شهد بداية " إشهار "عدد كبير من الحروفيين لإسلامهم بأساليب شتى فيها الفج . " المباشر و فيها الماكر اللطيف البالغ الإلتواء و " على قدر أهل العزم تأتي العزائم

و مع مطلع الثمانينات، بدأ التأكيد على البعد الديني للحروفية، بذريعة الكتابة العربية، شأن حفنة أدباء يتكسّبون من إنتحال التأويل للفنان الذي" يعمل في صمت "و من اسقاط المبررات الدينية على عمله إلخ ...وقد نطق بعض الحروفيين ،الذين صمتوا دهرا، لينخرطوا ،مع حرّاس الحروفية، في غي الرجوع الديني ، طالما اثبت التكسّب باسم الدين نفعه في :مجالات أخرى موازية لمجال الفن

لاحظ بلند الحيدري أن الفنان]و الناقد ؟ [فيصل سلطان " يداخل ما بين حركات الرقص الصوفي المولوي المتميز باستداراته السريعة و بين إيقاعات كلمة "الله ".." " تأكيدا للدلالة الموصلة ما بين الموضوع و الخط المتلاشي فيه"، كما لاحظ عند حسين ماضي، الذي يطرح عبر معرضه في بيروت 1980، " جهدا متفاضلا في استخدام الخط لا كحرف مختزل، "..."بل اختزال الكلمة و تأكيد معناها عبر الأشكال التي تنطلق منها و تدور حولها ضمن عناصر زخرفية اسلامية تدنو بك من دلالة كلماته في " الله "و " مالك الملك "و " الحي "إلخ .و هناك محاولات أخرى لإيثيل عدنان و سيمون فتال تدور ضمن رغبة استثارة ذاكرة المتفرج للغور عميقا في مشاعره الدينية و الصوفية من خلال إيقاعات عربية ." انتهى كلام بلند الحيدري في " زمن لكل الأزمنة"، من أزمنة فن العروبة لأزمنة فن الإسلام .و لا يتورّع مثقف عروبي من مقام بلند الحيدري من الإحتجاج بنوع الحديث المنسوب لابن عباس " أنه قال :أن رجلا كتب بسم الله الرحمن الرحيم، فأحسن تمطيطه ، غفر الله له] " 6 .[و قد سمعت نفس الحديث من الحروفي " المخضرم "سامي برهان في واحدة من ندوات الملتقى الفكري لبينالي الشارقة] 1993[، و ذلك مع إضافة " غفر الله له ما تقدّم و ما تأخر من ذنبه].! "و لمن يجهلون سامي برهان ، فهو تشكيلي حروفي سوري من مواليد 1929، درس الفن في سوريا و إيطاليا.في عام 1980 فاز بجائزة لجنة التحكيم عن مجسمه الجمالي الخطوطي المبني على الآية " قل هو الله أحد " الذي تم تنفيذه بحجم نصبي، و استخدم فيه قرابة المئة طن من الرخام، كي يزين مدخل جامعة الملك سعود في الرياض [.في تلك الجلسة التي كان يديرها الفنان السوداني إبراهيم الصلحي، عقبت على كلام سامي برهان تعقيبا اثار غضبه حتى طالب بمحو تعقيبي من مضابط الجلسة.و خلاصة كلامي كانت في أن ما من أحد بين الحضور قادر على إثبات صحة هذا الحديث من ضعفه، و أظن أن الاستاذ برهان قصد من إيراده في هذا المقام مداهنة عواطف الجمهور

الدينية من خلال الإيحاء بأن البحث التشكيلي باب في الممارسة الدينية .و هي مناورة تنطوي على إلتواء فكري مركب كونها تهرّب مشروعية البحث التشكيلي العربي المعاصر خلسة إلى مقام الجمهور العربي المتوجس دينيا من الرسم ، في نفس الوقت الذي تهرّب فيه البحث التشكيلي المتسربل بسرابيل الدين إلى مقام النقد الفني الحديث]إقرأ الأوروبي [الذي يحرسه نقاد" غربيون "قمينون بتزكية هذا الفن الـ" نيوإسلامي " على خلفية حوار حضارات سادت ثم باخت.و هي تزكية تطمئن الجمهور العربي الخارج من متاهات العرق لمتاهات العقيدة على أصالة اختياره الجمالي .في العام 1993 منح بينالي [الشارقة سامي برهان لقب " رائد الفن العربي]. "7

: فرائض الصلاة " في فضاء التشكيل"

أما الباحث الأفريقاني ، النمساوي " أولي باير"، و الذي يدين له الحروفيان السودانيان] ابراهيم الصلحي و أحمد شبرين[بفضل تقديمهم في محفل الفن المعاصر في العالم الأوروأمريكي، فهو يفترض أن التأمل في بعض انواع الخطوط التي تنبتي على اسم " الله "يمكن المشاهد من الإنطلاق على درب البحث الروحي بنفس مفعول رسومات "التنترا "الهندية.و يؤمّن الصلحي على افتراض" باير "زاعما أن " النظر إلى الإسم مخطوطا هو نوع من الصلاة] "8 .[و فكرة " الصلاة" بذريعة الخلق الحروفي تضعي على الحروفيين العرب ، مسلمين أو نصارى، نوعا من هالة دينية تمكنهم من تمويه الممارسة التشكيلية ضمن مباحث التصوّف .ففي كتابه عن" الحروفية العربية "يكتب شربل داغر عن " إيثيل عدنان، الشاعرة و الفنانة اللبنانية المولد، السورية الأب اليونانية الأم " : تغسل إيثيل يديها قبل الرسم تماما مثل المتعبد قبل أداء فروضه الدينية".." ." تقبل صوب طاولة الرسم نظيفة، نقية و مستغرقة لأن أي خطأ او دنس] كذا [!أو اعتذار مستقبح تماما في هذا الطقس أما الحروفي السوداني عثمان وقيع الله فهو يطرح ، خلال أعماله الحروفية التي عرضها في "المركز الثقافي الإسلامي" بلندن] بين 2 و 13 يونيو 1987 [، معالجة البعد التأملي للكتابة العربية في النص الفرآني .و ذلك في ما أسماه بـ " نظرية البعد الرابع."و الذي - حسب تعبيره - في المطبوعة الصادرة على شرف هذا المعرض] دار نبتة للنشر " [ينبثق من التكوين الحروفي للنصوص القرآنية ، فلغة القرآن نسيجها الحرف و الكلمة و الجملة ، و هذا هو قوام اللوحة العربية الإسلامية . فإذا اجتمعت هذه العناصر الثلاثة المذكورة، متمتعة بحريتها الإيقاعية ، مشبّعة غنية بلونها الذاتي ، انبثق بالتحام العناصر ." التشكيلي ذلك البعد الرابع

لا جناح على عثمان وقيع الله] أو على غيره [من إجتراح خيار البحث التشكيلي في منطقة الكتابة ، قرآنية كانت أم دنيوية. لكن الإحتجاج المفهومي بالمحتوي القدسي للنص كمادة تشكيلية لا يؤدي بنا ابعد من الهلوسة الذاتية التي لا تلزم غير !قائلها، و هيهات

و إذا كان عثمان وقيع الله يركز على معالجة " الحروف المفردة الواردة في القرآن الكريم و المعرّفة بالحروف النورانية] " 9[ضمن منطق جمالي يسافر في شعاب التشكيل على مطيّة الدين، فالحروفي الإيراني " حسين زندرودي "ينخرط بكليته في الممارسة الدينية ، مسافرا في شعاب التصوّف الإسلامي على مطية التشكيل .. أو كما قال في الورقة التي قدمها إلى " مؤتمر : الفن العربي الإسلامي و آسيا "المنعقد باسطنبول بين 7 و 12 سبتمبر 1982

في صلاة المسلمين تتكرر السورة الواحدة عدة مرات .و لهذا التكرار أثر روحاني، أما أنا فقد كنت استخدمه لإقامة علاقة " صوفية . كنت أكتب، مثلا ،كلمة " الله "بصورة متكررة إلى أن تمتلئ اللوحة بها .كنت استعمل لهذا الغرض تلوينات مختلفة لتوليد الأثر الجمالي، إلا أنني كنت ارسم شيئا اشبه بالصلاة "..." أبحث في نتاجي، على اختلاف النصوص التي اعو دبها و معالجاتها المختلفة ، عن الوصول إلى حالة الإنقلاب الشخصي التي تتيح الإتصال بالله و التعبير عن الغبطة الروحانية، و . [تمكين كل فرد من مخاطبة خالقه . البحث الروحاني هو غرضي الأول كفنان] " 10

: الريس الذي غرّق مركب نوح

قلت أن عودة الحروفيين إلى حظيرة الدين في الثمانينات تزامنت مع تراجع الراعي القومي العروبي و ظهور الراعي" المؤمن "في المشهد الثقافي العربي .لكن هذا "الراعي المؤمن "لم يعد يقصر رعايته على الفنانين العرب فحسب بل هو منفتح على الفنانين عموما بصرف النظر عن انتماء الفنان الثقافي أو الديني او العرقي. و أفضل مثال على هذا" الإنفتاح" يتجلّى في سياسة مدينة جدّة السعودية التي كلّفت فنانين من كافة انحاء العالم بطلبيات لعمل " أشكال جمالية "و" مجسّمات "، حسب التعبير السعودي ، مقصود منها تجميل شوارع و ساحات المدينة .فعلى كورنيش جدة الممتد لحوالي 100كيلومتر ينتثر 478 مجسما لفنانين بعضهم يتمتع بشهرة عالمية مثل " هنري مور "و " الكسندر كالدر " و " فازاريللي" جنبا لجنب مع فنانين لم يسمع بهم أحد في أعمال ضعيفة القيمة..هذا الراعي الجديد الثري الذي يشتري" أي شيئ "بدون تحرّز ، مدفوعا بالرغبة الملحة في تأثيث فضاء المدينة بعلامات الحداثة و تمييزها عن غيرها من حواضر البلاد ، هو الذي يغري بعض التشكيليين العرب بالعودة لحظيرة الإيمان والتنافس على مداهنة المشاعر الدينية للمسؤول/الراعي المنقسم بين علو صلاحياته الإدارية و تواضع ذائقته النقدية.و لتجنب اللبس المحتمل في هذا الأمر فمفهومي لـ " الذائقة النقدية" يتجاوز مقام " المزاج "الذاتي لشخص الراعي لينطرح في مقام الموقف النقدي المؤسس على تراكم الخبرات و المعارف التي تؤهله و تشرعن خياره الجمالي كموقف تربوي .ذلك أن اختيار عمل ما و وضعه في الفضاء الجمعي هو عمل تربوي غايته الإرتقاء بالذوق العام من خلال التعليم الجمالي المتصل المنظم.و في هذا المنظور تتعاظم مسؤولية راعي الفنون بقدر ما ينجح]أو يفشل [في توجيه الذوق العام للجمهور .و من يتأمل في الطريقة التي يؤثث عليها رعاة الفنون المؤمنين الجدد فضاء المدينة بآثار الفن وفق نموذج مدينة جدة ، فهو لا يملك إلا أن يتعاطف مع الكاتب السعودي محمد العباس الذي يحمل :حملة شعواء على هذا الواقع بقوله

هذا المتحف المتمدد ببذخ لافت في الهواء الطلق الذي يكتظ بروائع الفن العالمي لا يخلو من كاريكاتير ثقافي، فهو على قدر "

غير يسير من الفوضى الفنية، لدرجة أنه يربك الحواس و يولد الإحساس بالتشويش البصري، و الإغتراب الروحي احيانا، خصوصا عند محاولة استيعاب تلك البعثرة الشكلية كمنظومة ، حيث تحولت الساحات العامة إلى وسائل تعليمية و إيضاحية تلقينية . كما تم التمثيل عن ذلك المنحى بفجاجة تعبيرية مباشرة من خلال متوالية من النصب المضخّمة التي تحيل إلى التراث بمعناه الإنبساطي الساذج كالمباخر و جرار الفول و دلال القهوة و قوارب الصيد و الفوانيس .كما تم تعريف الميادين بمجسمات استعراضية للخيول و الجمال و الصقور و الدراجات و الطائرات و أدوات الهندسة بدعوى التنوّع و التماس مع المعنى اليومي و التاريخي الذي تؤديه مدينة جدة .أي المواءمة بين الشعور الشعبي و تعاليات الأحاسيس [الثقافوية] ".11

و قد لاحظ شربل داغر أن " مجموعة كبيرة من الأعمال النحتية] في جدة [تقوم على تشكيلات من الخطوط العربية حتى أن البادئ الأول في هذا السعي كان الفنان الإيطالي " لافوينتي "، في أحجام كبيرة قل نظيرها في العالم .إن وزن البرونز الذي يشكّل الآية الكريمة " رب ادخلني مدخل صدق و اخرجني مخرج صدق "عند مدخل الصالة الملكية لمطار الملك عبد العزيز الدولي في جدة، يصل إلى عشرين طنا، كما أن مسطح الكرة الأرضية العملاقة ذات الزجاج الملوّن، يبلغ ستمائة متر [مربع.ضخامة في الأشكال و فخامة في المواد أحيانا] " 12

كل هذه " الضخامة "و " الفخامة "و البذخ و فرص الكسب السهل هي أمور لا قبل للفنان العربي الفقير اليتيم بمقاومتها.و هكذا كان من الطبيعي ان يتنافس المتنافسون على نيل رضاء الراعي المؤمن و لو أدى بهم الأمر لإتخاذ مواقف لا تليق بتجاربهم و معارفهم و مواقعهم من خارطة الثقافة العربية المعاصرة .و في هذا المشهد يقف الفنان اللبناني الحروفي" المخضرم "عارف الريس] 1928 - 2005 [كمثال بليغ على تهافت الحروفيين العروبيين أمام سلطة الراعي المؤمن .و عارف الريس لمن يجهلونه شخصية مفتاحية في تاريخ حركة الحداثة التشكيلية في لبنان.و مساهماته الفنية و النظرية و مواقفه السياسية التقدمية تتجاوز حدود لبنان لتثري حركة التشكيل المعاصر في العالم العربي] .13.[و عارف الريس ليس نسيج وحده في هذا الموقف لكني توقفت عند تجربته من باب الحسرة على مآل هذا الشيخ الجليل، تلميذ "فيرنان ليجيه "و" زادكين "في الخمسينات ، الذي اضطرته ملابسات جيوبوليتيك الفن في العالم العربي إلى تلبية نداء الراعي المؤمن و العودة لـ" حظيرة الإيمان " السعودية .ففي منتصف الثمانينات غادر الريس لبنان إلى السعودية و أمضى عدة سنوات انجز فيها منحوتات مستمدّة من الحروفية العربية على نصوص دينية مثل " الله "و " الله أكبر "و "يارب "و " كنتم خير أمّة أخرجت للناس "و " الله نور السموات و الأرض "و " سيوف الإسلام . "معظم هذه المنحوتات النصبية تزين فضاءات مدن سعودية كالرياض و جدة و الطائف و تبوك. و في مقابلة مع محر الملحق الثقافي لصحيفة الخليج، يعلق عارف الريس على هذا الإنجاز بوصفه للمنحوتات بكونها " مستمدة من علاقتي بتراثي .الحروفية العربية هذه المرة أخذت شكل الحجر المتحرك في الفضاء، و المنحوتات جميعا ارتكزت على قواعد هندسية أكدتها صيغة الحرف العربي نفسه .. فأنا من الذين يعتقدون ان الحرف العربي يمتلك القياس الدقيق و المتناغم .لقد تحولت المنحوتة إلى كلمة حجرية تقرأ بذاتها كدلالة فنية و روحية معا. أي أن عملية الصوغ استمدت قوتها من قوّة الموقف الذي أعبّر عنه .فمنحوتة مثل " الله أكبر

أو " يا رب "أو الله نور السموات و الأرض "كلها بنائيات جمالية لا تتجه إلى تجريد مهوّم، بل تذكر بوعي صوفي يؤكد " ارتباطه بروح المكان و زمانه] "14 .[و في حمى الراعي السعودي لا يكتفي الريس بتجنّب " التجريد المهوّم " فحسب ، لكنه ينفض يده من مجمل التركة النقدية التي تحققت داخل النسخة العربية التحررية لحركة الحداثة و التقدم ، ثم لا يتورّع عن سب المثقفين العرب المهمومين بـ" التنظيرات و التحليلات] " كذا .[!يقول " : في أجواء منطقة مكة المكرّمة شعرت بارتياح عميق و بانتماء حضاري اصيل تحصّنت فيه من كل متاهات الجدليات المعاصرة و التنظيرات و التحليلات الفلسفية و الإجتماعية و السياسية التي تطغى عادة على عقول المثقفين العرب فتسلبها إرادتها و نسقها الحر المستقل.."، في مثل هذا السياق المفجع تستغيث أمّي عادة بـ " النبي نوح" ، لكن هذا "الريّس " الملاّح الذي يجدّف في حق حركة التقدم العربية ! قمين بإغراق سفينة نوح بحالها " في شبر موية " و الأجر على الله

.....

هوامش

.....

1.

قالوا أن طرفة كان في صباه معجبا بنفسه يتخلّج في مشيته .فمشى تلك المشية مرة بين يدي الملك عمرو بن هند، وكان قد[1] هجاه من قبل، فنظر إليه الملك نظرة كادت تبتلعه .و كان خاله المتلمّس] جرير بن عبد المسيح [حاضرا، فلما قاما من المجلس قال له المتلمس ":يا طرفة إني اخاف عليك من نظرته إليك " فلم يأبه طرفة و حمل رسالة الملك لعامله في البحرين و عمان ، و فيها أمر بقتل طرفة .كان طرفة عارفا بمحتوى الرسالة و لم يثنه ذلك عن بلوغ المكعبر عامل الملك.بل أن المكعبر الذي كانت له صله نسب بطرفة لم يقبل قتله فبعث ملك الحيرة رجلا من تغلب و جيئ بطرفة إليه فقال له ":إني قاتلك لا محالة فاختر لنفسك ميته تهواها "، فقال ": إن كان و لا بد فاسقني الخمر و افصدني ."

أنظر الرابط

http://www.khayma.com/sohel/tareekh/tareekh18.htm

,أنظر، شرح المعلقات السبع للزوزني، دار الجيل، بيروت ، 1979.ص 61
يمكن الإستماع لقصيدة الجواهري " أنا حتفهم " في الرابط [2]
http://www.iraqhurr.org/content/article/1956893.html

أنظر موقع ناجي العلي في الرابط [3]
http://www.najialali.msrmsr.com/
[4]
شاهد و اسمع فرزات على الرابط
http://www.youtube.com/watch?v=FKkg8Fz6Iyw

.شربل داغر ، اللوحة العربية بين سياق و أفق، 130 [5]
.بلند الحيدري، زمن لكل الأزمنة [6]
للمزيد عن سامي برهان أنظر الرابط.[7]
http://www.justsyrian.com/vb/t2590.html
.أولي باير، حوار مع الصلحي، بايرويت ، 1983 [8]
Ibrahim El-Salahi: Conversation with Ulli beier, Iwalewa-Haus , Universitat Bayreuth,, September, 1983
.ش. داغر، الحروفية [9]
,ش .داغر، الحروفية ، ص 152 [10]
أنظر مقالة محمد العباس عن نصب جدة في جريدة الرياض، عدد الخميس 1 يوليو 2010، و هي متوفرة ايضا على[11]
الرابط
http://m-alabbas.com/ara/contact/p2_articleid/272
.ش .داغر .اللوحة العربية بين سياق و أفق.102[12]
عن سيرة عارف الريس أنظر الرابط [13]
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/Tashkeel/maared/3aaref.htm
.عارف الريس، مقابلة منشورة في صحيفة الخليج، الملحق الثقافي ، العدد 2731،رقم 284، الإثنين 13/19/1986 [14]

.....

جنازة الخط 10

إمتهان المصورين:-

! " لا تدخل الملائكة بيتا فيه صورة أو كلب "
سلام يا عبد الله الشقليني .تعرف في عبارة هذا الحديث شيئ مشاتر كونه يجمع في فئة واحدة بين مصنّفين متنافرين هما "الصورة " و " الكلب "و يجعل منهما موضوعا لإدانة واحدة ، بينما بقية الأمتعة و الحيوانات المنزلية الأخرى من ابل و بقر و خيل و حمير و غنم و قطط و دواجن و ثعابين و عقارب و خنافس و نمل تنعم بقبول الملائكة .بالنسبة للمصنف الأول" : الصورة " ، أعتقد أنني اكتشفت هذا الحديث في وقت متأخر ، أي بعد فوات الأوان، و حينها لم يعد في وسعي الإستغناء عن التصاوير لإستقبال الملائكة].و على كل حال لو في ملايكة مصرة تشوفني بلاقيهم في الشارع ! [، و بالنسبة للمصنف الثاني " :الكلب" ، فقد عرفت في يفاعتي الباكرة أن العالم ينقسم لنوعين من البشر :الذين يقبلون الكلاب و الذين لا يقبلون الكلاب . أظنني كنت في السادسة من عمري حين أهدانا بعض الجيران جروا لطيفا، ففرحنا به أيّما فرح و حملناه للدار وقضينا يومنا نعتني به و نلعب معه.لكن فرحتنا لم تدم ، إذ ما أن رأي الوالد الجرو حتى أمرنا بحزم ظاهر ان نرد الجرو لأصحابه بحجة أن" الكلب ينبح في الضيفان ." من حينها عرفت بأننا ولدنا في غير معسكر محبي الكلاب ، فكان أن قنعنا برعاية القطط التي كانت تتمتع بحظوة خاصة]لدي أمي التي لم تكن تتحرّج من محاورتها كما لو كانت تنطق ، "قالوا الكديسة اكلت مع النبي في قدح واحد [!"و الدواجن و أنواع من الحيوانات النادرة التي صارت جزءا لا يتجزأ من ميراث الأساطير الشفهية العائلية] بقرات و غزالة و سلحفاة و قرد و ببغاء و نعامة و حماران واحد لنقل أبي من و إلى السوق و آخر لجلب الماء من الدونكي د .[مرة ، في مطلع الخمسينات ، جلب أحد الأقارب فرخ نعام بزغبه فتركته أمي في معية دجاجاتها .في البداية لم يتنبه أحد لأن معدل نمو النعامة لا علاقة له بنمو الدواجن المنزلية .فكان تعملقت النعامة وتحولت بسرعة لنوع من حيوان عجائبي يجتذب الصغار و الكبار من أهل الحي، قبل أن تتحول لمشكلة حقيقية حين بدأت تنطلق في الشارع و يتبعها جمهور من الأطفال الهائجين من الفرحة .تعودت نعامتنا أن تسوح في شوارع الحي المتربة ثم تعود مع المغيب لتبيت في ركنها بين دجاجات أمي اللواتي كن قد قبلن بها على زعم أنها مجرد دجاجة كبيرة رعناء أخرى، حتى جاء يوم خرجت فيه نعامتنا و لم تعد ابدا.من حين لآخر اتذكر إختفاء نعامتنا و أتأمل في الفراغ الكبير الذي تركته بين أهل الحي و بين سكان حوش الدواجن.

...
:قالوا أن سليمان عليه السلام لمّا غضب على الهدهد قال
!سأعذبه العذاب الأشدّ هولا من القتل
قالوا :و ما أشد هولا من القتل؟
.قال سأضعه بين قوم لا يعرفون قدره
قلنا : يا ويلنا !لا تدخل الملائكة بيوتنا و لا يزور معارضنا جمهور عيال المسلمين ، الذي يجهل قدرنا ، إلا ليلعننا أو يذكرنا !بحراجة موقفنا في مواجهة قياس أقرن حدّه الأوّل " حار "و حدّه الثاني " لا يُنْكَوى به " فما العمل؟
لا عمل غير النظر النقّاد في مجمل منعطفات المسار الذي اوصلنا لغاية جنازة هذا الشيء الذي يسمّي نفسه " الفن الإسلامي المعاصر" ، هذا الفن" الرسمي "الذي ينتحل صفة الإسلام في فضاء الثقافة المعاصرة و الذي يبني له الرعاة المؤمنون أغلى الاضرحة في أعظم المتاحف " التي لم يخلق مثلها في البلاد]"الفجر[، . ما هو إلا آلة حربية أخرى بين عشرات الآلات التي تدفع نفقتها دوائر رأس المال المتعولم كجزء من " المجهود الحربي "في هذه الحرب الشاملة المعلنة على المسلمين المعاصرين.. هذا الفن الإسلامي المعاصر يضع لنفسه أولوية قصوى غايتها تحييد أو تجنيد الفنانين المسلمين المعاصرين في أجهزة البروباغندا السياسية العايرة في ساحة الثقافة المعاصرة بذريعة" حرب/حوار "الإلتباسات المفهومية بين الشرق و الغرب]إقرأ :بين الإسلام و المسيحية![و المداخل كثيرة لعقلنة الطريقة التي يتخلّق عليها جدل القطع و التواصل بين مكونات هذه الظاهرة المتحققة عند تقاطع الفن و السياسة
فمن أين نبدأ؟

أدخل من مدخل حديث ابن عباس أن النبي] ص [قال " :لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب و لا تصاوير" ، أو " من صوّر صورة في الدنيا كُلّف يوم القيامة أن ينفخ فيها الروح و ليس بنافخ " ، أو في ما روي عن مسلم أنه قال ":كنا مع مسروق في دار يسار بن نمير فرأى في صُفّته تماثيل ، فقال : سمعت عبد الله قال :سمعت النبي] ص [يقول :أشد الناس عذابا يوم القيامة المصوّرون" ، أو فيما روي عن عائشة أنها " اشترت نُمرُقة فيها تصاوير فقام النبي]ص [بالباب فلم يدخل، فقلت :أتوب إلى الله مما أذنبتُ . فقال ما هذه النمرقة؟ قلت لتجلس عليها و تتوسدها.قال:ان أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة ، يقال [لهم : احيوا ما خلقتم، و أن الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصورة]."1

لكن الناظر في أدب الفتاوي المستشري على الأسافير يقرأ أكثر من تفصيل مثير للتأمل على صورة تخريج الخطابي الذي يصنف الصور لصور ممتهنة و صور غيرها و يحلل اتخاذ " الصور التي تمتهن في البساط و الوسادة و فيرهما فلا يمتنع ..."دخول الملائكة بسببه
"..
قال النووي في شرح مسلم":قال الخطابي :إنّما لا تدخل الملائكة بيتا فيه كلب أو صورة مما يحرم اقتناؤه من الكلب والصور، فأما ما ليس بحرام من كلب الصيد والزرع والماشية، والصورة التي تمتهن في البساط والوسادة وغيرهما فلا يمتنع دخول الملائكة بسببه" وقال ابن حجر في تعليقه على حديث جبريل" :وفي هذا الحديث ترجيح قول من ذهب إلى أنّ الصورة التي تمتنع الملائكة من دخول المكان التي تكون فيه باقية على هيئتها مرتفعة غير ممتهنة، فأما لو كانت ممتهنة، أو [قطعت من نصفها أو رأسها فلا امتناع"] .2

في حديث " امتهان "الصور إضمار بأن التصرف في الصورة يبطل مفعولها السحري، سواء بطريقة عرضها على الأرض فتطأها الأقدام ، كما في حالة صورة جورج بوش الأب التي رسمتها الفنانة العراقية ليلى العطار عند مدخل فندق الرشيد ببغداد] 3 [،أو بتحويرها أو بإتلافها كما في حالات الإعتداء باسم الدين على تصاوير المخطوطات الأثرية أو التماثيل الموجودة في الأماكن العامة .لكن المشكلة الحقيقية تبقى في أن إتلاف الصورة لا يلغي مفعولها و إنما ينتج صورة جديدة تذكّر بالأصل السابق على فعل التحوير او الإتلاف و تنضاف لمسلسل التصاوير اللانهائي.و ديمومة التصاوير إنما تنهض على مبدأ أن إدراك الناس للوجود لا يستغني عن وسيلة التصاوير بأية حال.و قد طرحت مركزية حضور التصاوير في حياة الجماعة، طرحت على السلطات، ومنذ أقدم العصور، موضوعة ضبط التصاوير و السيطرة على مفعولها و استخدامها لدعم قبضة السلطة على مقدرات الجماعة.والأدب المبذول بين ايدينا منذ قرون في موضوع شقاق التصاوير إنما يمثّل كسجل للشقاق الإجتماعي الناتج من تناقض المصالح بين الفرقاء التاريخيين .و ضبط السلطات للتصاوير لا يقتصر على ضبط الصورة وحدها بالتصرّف في طريقة عرضها أو بتحريفها أو إتلافها أو حظرها و إنما يتعداه لمحاولة ضبط النظر و تأطيره بجملة من الموجهات و المحاذير و اللوائح و المغريات .و فوق هذا و ذاك فليس هناك وسيلة أكثر كفاءة من السعي لضبط المصورين باستمالتهم لجانب السلطات أو بتحييدهم أو بإرهابهم أو حتى بتصفيتهم عند مقتضى الحال.و تاريخ علاقان السلطان و الفنان في المجتمع الإسلامي جعل من" امتهان المصورين" تقليدا مرعيا في ممارسة السلطة.

. .....
.أنظر صحيح البخاري، الجزء السابع، دار إحياء التراث العربي، القاهرة]بلا تاريخ[، صص 214 لـ 217 [1]
أنظر الرابط
http://www.9alam.com/forums/archive/index.php/t-6512.html

أنظر الرابط [2]
http://www.islamweb.net/newlibrary/display_book.php?idfrom=5391&idto=5396&bk_no=56&ID=1769

انظر صورة جورج بوش في فندق الرشيد على الرابط [3]:
http://www.karemlash4u.com/vb/showthread.php?p=884036

أو
http://www.youtube.com/watch?v=c__ypMS8imE

.....

جنازة الخط
11

"صورة " سالم موسى

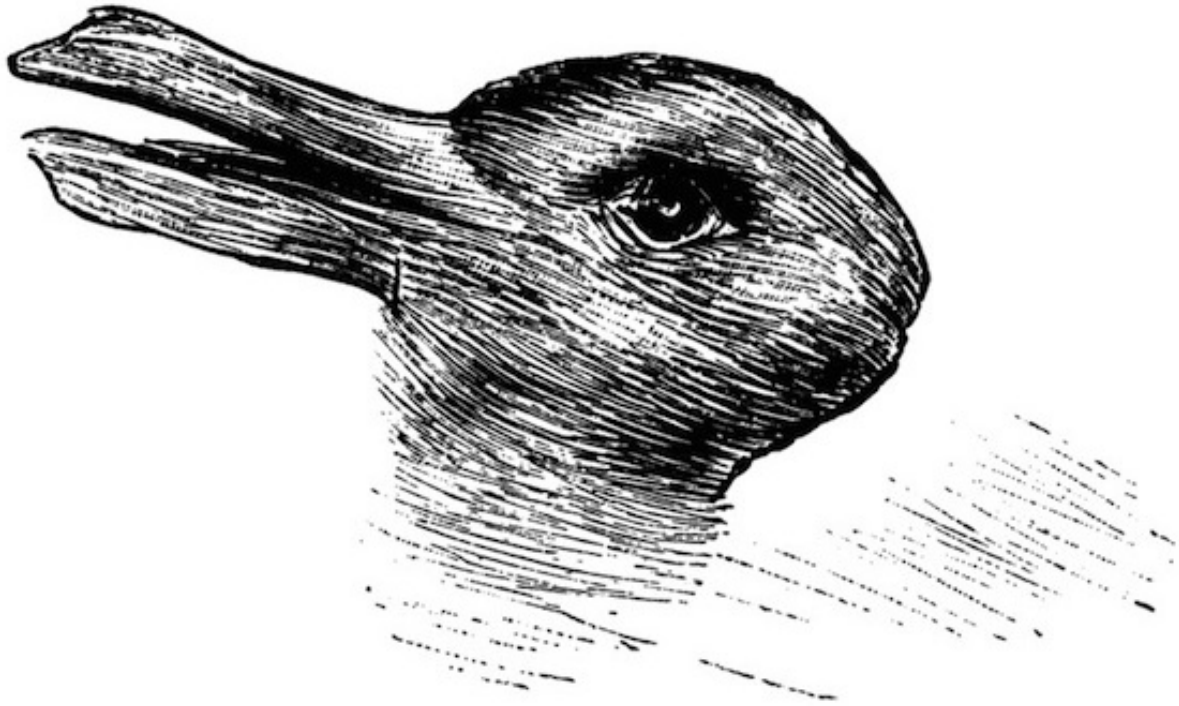
ليس بالخبز وحده".. ، "لا إله إلا الله"!، "يا عمال العالم اتحدوا"!..،"إفتح يا سمسم"! ، " سلطةالثورة تنطلق من فوهة " البندقية" ، "قد أختلف معك في الرأي لكني مستعد للموت من أجل حقك في التعبير"!.. ، "الحرية لنا و لسوانا"، " إذا الشعب يوما أراد الحياة "..و غيرها من العبارات السحريات ممن فجّرن البراكين الدفينة في أفئدة الجموع البشرية المتحمسة، كل هذا الادب يردنا لكفاءة الكلام الإجتماعية حين تقع الكلمة المناسبة حيث تنتظرها الأسماع المتحرقة للفعل.و العبارة السحرية مثل الكائن الحي تولد]من العدم ؟ [ثم تحيا و تعمّر وتبني عزّها قبل أن تضمحل و تتفتّت ، و قد تموت و تقبر في ارشيف التاريخ .لكن موت الأدب قابل للنقض حين تقيّض العناية للعبارة الميتة نوع الملابسات التاريخية التي تؤهلها للإنبعاث من قبرها فتحيا من جديد.
هذا الصباح خطرت لي عبارة سالم موسى الملهمة:
. الحقيقة تبدو و لا تكون " التي أخرجها لنا بولا مرة في منتصف السبعينات فتنبّهنا لسر سالم موسى "
هذه العبارة، الملغومة بالتفاكير على إيجازها، " تبدو "كما الطلسم الذي أورثنا إياه هذا الشاب الغريب قبل أن يختفي في لجّة الماء، فكأنه موسى فلق البحر بعبارته و غاب في النيل زاهدا في النجاة من الحياة ومن الموت معا . من حينها و نحن نتضامن على صيانة سيرة هذا الغريق الفتّان بحكايات و أحابيل تنتهي كلها عند تلك القولة السحرية في حقيقة الحقيقة.
فمن هو سالم موسى ؟ و من أين له كل هذا البأس الفلسفي الخفي ؟و ما طبيعة هذا الفن الذي كان يشغل خاطره في تلك الستينات التي تمخضت عن " ثورة شعب "أعزل إلا من سلاح الحماس الديني؟
كل هذا علمه عند ربي] و بعض منه عند بولا و آخرين من أصدقاء سالم موسى الصامتين .[لكن كلمة سالم موسى فرضت نفسها علينا كلنا و نحن نتأمل في مفهوم الصورة كـ " حقيقة "وجودية و إجتماعية تنظم الفضاء الذي تتخلق فيه إشكاليات الفن ضمن جدل العام و الخاص .فالصورة التي تساورنا تفيض عن مجرد الحضور البصري أو الحجمي أو الصوتي و غير ذلك من موضوعات جوارح الإدراك .الصورة موضوع الرؤيا هي ما يمكن أن نطلق عليه " صورة الوجود "التي تتفرّع منها، و تتفرع إليها في نفس الوقت، جملة الصور الأخريات المحتملات و المتتابعات و المتشابكات و المتكاملات و المتعارضات و المتساندات في آن معا .صورة الوجود المتوترة بين ما كان و ما هو كائن و ما ينبغي له أن يكون ، و لو شئت شططا فقل هي :[!صورة" الحقيقة]" و سجن سجن غرامة غرامة
القشيرة؟ ترجمة الحقيقة ـ !ذلك الشيئ المتحوّل الممسوخ المخاتل الذي اخترعه المؤمنون -والإنسان حيوان مؤمن - خوفا من الموت الأناني الذي يكشف اجندته منذ بداية المضمار " .الحقيقة !"هذا" الشيئ "العجيب الذي لا يستغني عن" الزيف" ، حتى" يبدو "لبصيرة " ود ابن آدم الغلّب الهدّاي "، هو، في نهاية التحليل، بمثابة أُسّ الإلتباس الوجودي و مبتدأه و منتهاه في آن .الحقيقة لا تكون إلا كما تبدو "كـ " .. كائنة في مقام الحقيقة .و على كاف التشبيه أسوّغ لنفسي القول بأن الحقيقة تبدو لوهلة حين تكون، مثلما تكون، لوهلة أخرى، حين تبدو .و " الوهلة "في لسان العربان هي مبتدأ كل شيئ.و في مشهد الوهلة فالحقيقة] كما الزيف [لا تبدو و لا تكون إلا في مبتدأ أمرها قبل أن يدركها قدر الإنمساخ الذي يتربص بها عند عتبة كل إستهلال . الحقيقة تبدو ككائنة رهينة بـ " وقف التأويل "، على وزن " وقف التنفيذ "في رطانة الحقوقيين و الله أعلم] .شايف " الله أعلم "دي؟ .[عبارة سالم موسى تزعزع صورة الحقيقة الكائنة النهائية لتثبتها في صورة الحقيقة البادية المتحولة.و مشكلة الحقيقة "البادية "إنما تكون في شبهة " دوغما "ثباتها على مبدأ التحوّل الأزلي.ذلك ان تثبيت الحقيقة لأي صورة كانت، هو ، في نهاية تحليل ما ، مناورة " دينية "مقصود منها تطمين العباد ضد واقع التحوّل المتأصّل في فعل الحياة ، و الذي يؤدّي بالأحياء إلى الموت. -

!و صورة الله ؟

.."! يا زول الله شافوه بالعين و لاّ عرفوه بالعقل؟ "
هذا التعبير الشعبي الذي يجسد المنطق الشكلي ينتفع به الأهالي في إرهاب المحاور و إغلاقه في إجابة واحدة لا تحتمل غيرها ":طبعا الله عرفوه بالعقل." !و فوق منفعة فرض الإجابة على المحاور فالسائل يفرض على المحاور مسلّمة زائفة فحواها أن هناك قاعدة للمناقشة في شكل قناعة إيمانية مشتركة مصيرها ان تؤدي بالطرفين للإتفاق و في النهاية فكل شيئ من عند الله و إنا لله و إنا إليه راجعون . لكن موضوعة " الشوف "في هذه العبارة كانت تغريني في سنوات إيماني اليافع بالإجابة الممنوعة ":طبعا الله شافوه بالعين "! ، عين البصر المحسوسة القريبة ناهيك عن عين البصيرة التي ترى في ظلمة الخاطر و عين الخيال الجامح الناهل من تصاوير الفن و الأدب التي لا تستغني عن الصور .مرة قال لنا معلم التربية الدينية في "مدرسة الأبيض الأميرية الوسطى "أن من المستحيل على اي مخلوق ان يتصوّر صوره الخالق و أن الله في النهاية هو بخلاف كل تصوّر قد نتوصل إليه، و أنه من الأنفع لنا أن نتفكر في صفات الله و لا نتفكر في ذاته فنهلك .. و اظننا فهمنا ذلك المنع المصحوب بوعيد الهلاك كدعوة مفتوحة لمتابعة خيالنا الجامح في شعاب تصاوير الله الأدبية و الأيقونية .كنا في طفولتنا نتخيل الله في صورة رجل عملاق أشيب طيّب المحيّا تغطي نصف وجهه لحية بيضاء و عليه ملابس بيضاء واسعة، يحيط به جمع من الملائكة بينما هو مشغول بتصريف أمور الخلق يحيي من يشاء و يميت من يشاء ، يفصل في قضايا الإنس و الجن و يولج الليل في النهار بيد و ينظم الفصول و حركة الأفلاك بيد أخرى و لا يستنكف عن أن يضع سره في اضعف خلقه ، إلى آخر تلك الصور الرائعة التي يبذلها النص الديني لخيال المؤمنين المعاصرين، و التي تستقر على مرجعها الآيقوني في رصيد التصاوير التي بذلها لنا ، عبر مستنسخاته المطبوعة و المبثوثة في السينما و التلفزة ، إعلام حداثة السوق ..و هذه التصاوير تصدر، في أفضل احوالها ، عن صورة الله في التقليد الأيقوني النصراني السائد . كما جسدتها مراجع الرسم النصراني منذ القرن الرابع عشر ، بالذات في تصاوير فناني" عصر النهضة "الإيطالية، و التي بدورها [تستلهم ايقونات التقليد الإغريقي] .1

كل هذه الثروة الأيقونية الغامرة ، انتهت بي إلى تكييف مخيلتي الطفلة لقبول فرصة أن " الله شافوه بالعين ." و حتى حجة أن صورة الله تقيم في ما وراء مقام التصاوير، المعتمدة على ذلك الحيّز المستحيل، حيث " ما لا عين رأت"، و الذي يطرح نفسه كحيّز لا يدركه بصر و لا بصيرة و " ليس كمثله شيئ ." فهي تنتهي بخلق صورة لما لا تطاله الصورة، و هكذا فلا شيء يفلت .من طائلة التصوّر
و العبارة التي تعارض بين "شوف العين "و "شوف العقل "تنطوي على إضمار ظاهر لتسويغ " الشوف "كوسيلة مشروعة لعقلنة وجود الظواهر .و قيل كمكمّل لشوف العقل .لكن شوف العين " البصر "معطوب بحكم خضوعه لأهواء "النفس" الأمّارة بالطيب و الخبيث معا . شوف العين يملك ان يختلق ما لا يمثل في حيز الواقع مثلما يملك أن يحوّر ،أو حتى يلغي بالمرة ، ما هو واقع أمام الحواس .و موضوعة قصور شوف البصر أمام شوف البصيرة تضمر أن شوف العين يتحقق في مستوى فعل حسي يكتفي من الموضوع بظاهره دون ان يتحرّي اسباب وجوده الأخري] اين؟ و كيف ؟ و كم؟ و متى ؟ و لماذا؟ إلخ.[.على هذا الإضمار
مال المفكرون المسلمون المنقسمون في المناقشة القديمة حول إشكالية رؤية الله ، مالوا لذلك الطريق الثالث ، طريق العين الثالثة، فيما نسب لابن حزم من " أن الرؤية السعيدة ليست بالقوة الموضوعة بالعين بل بقوة أخرى موهوبة من عند الله "أو [كما جرت عبارة الإمام الأشعري " : أن الله لا يُرى بالأبصار و لكن يخلق الله لنا يوم القيامة حاسة سادسة فندركه بها] ." 2

هذه الحقيقة المتوترة بين شوف العين و شوف العقل لا ترتاح إلاّ في ثبات اليقين الديني .لكن اليقين الديني المتصوّر و المتوثّن كصورة، معرّض بالضرورة - ضرورة حياة الصورة] و لا بد من العودة لموضوعة " حياة الصورة " في مقامها [- لمخاطر التحوّل التي يبتلي بها الناظر كل صورة يطالها نظره. كمثل انمساخات الوهم البصري في صورة" الأرنب/ البطة" عند" جوزيف جاسترو "و " إرنست غومبريتش "و " فيتغنشتاين "التي تفضح آحادية الرؤية و تفسد شوف العين و شوف العقل معا].3 .[فالناظر للرسم الذي يمثل أرنبا و بطة في نفس الوقت، يعرف أنه يملك أن يقرأ أرنبا أو بطة على التوالي لكنه لا يستطيع ان يرى الأرنب و البطة في نفس الوقت .ذلك ان الشوف يطرح نفسه كخيار ثقافي و كتأويل معقلن محكوم بطبيعة العواقب المترتبة على موضوع النظر .و ليس هناك نظر خام بريئ من حساب المصالح المادية و الرمزية التي يجنيها الناظر من فعل الشوف .و التقابل الذي يقيمه تصنيف فيتغنشتاين بين الشوف الخامل و الشوف المعقلن في العبارة
Seeing / seeing as
Voir/ voir comme
يزكي الشوف المعقلن على حساب شوف خامل لا محل له من الإعراب ، بنفس المنطق الذي يزكي به المشرّع الديني النظرة الثانية الزانية المعقلنة] و العين تزنى] [!4 [على النظرة الأولى " نظرة الفجاءة " العفوية المجانية التي لا تقتل غزال] 5 .[ذلك .ان النظرة الثانية هي النظرة التي تؤوّل موضوعها و تكسب لفعل الشوف فداحته الإجتماعية
و هذا الشقاء اللصيق بإقتصاد الشوف عند الذكور المسلمين هو الذي يجعل من كفاح التصاوير مسارا من الأسئلة المتناسلة .بلا نهاية .حول بين صورة الحقيقة و حقيقة الصورة



..... .

انظر صورة " خلق آدم "لمايكل آنجلو بوناروتي على الرابط [1]
http://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=
%D9%85%D9%84%D9%81:Creation_of_Adam_Michelangelo.jpg&filetimestamp=20100729181315

أنظر جعفر سبحاني " رؤية الله في ضوء الكتاب و السنة و العقل "على الرابط [2]
http://www.shiaweb.org/books/roaya/index.html

:انظر الرابط [3]
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Jastrow_illusion
و حول صور الوهم البصري أنظر الرابط
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_optical_illusions

عن ابي هريرة أن النبي ص قال " كتب على ابن آدم حظه من الزنا أدرك ذلك لا محالة فالعين تزنى و زناها النظر و اليد [4]
تزنى و زناها اللمس و اللسان يزنى و زناه المنطق و الفم يزنى و زناه القبل و النفس تتمنى و تشتهي و الفرج يصدق ذلك أو
يكذبه " أنظر الرابط
http://www.islamweb.net/hadith/display_hbook.php?hflag=1&bk_no=1197&pid=335407

قال رسول الله ص ":يا علي لا تتبع النظرة النظرة فإن لك الأولى و ليست لك الآخرة ."رواه الترمذي 2701 و هو في " [5]
صحيح الجامع 7953
الرابط
http://www.islamqa.com/ar/ref/1774

.....

سياسة الشـوف

شكول يا مازن مصطفى على الشوف الحديد، و ملاحظتك حول قدرة " صريح العبارة "بتاعة القديس أوغستين]هذا لو قبلنا بوجود عبارة صريحة [!على توصيل التفاكير الفلسفية المركّبة، وقعت لي في جرح كونها تتيح لنا التأمل في فرص إدراك الموضوعات الفلسفية بغير وسيلة الأدب. وعلى كل حال، فإذا قبلنا بتأسيس مقولات الفلسفة] بل و جملة الميتافيزيقيا[، و التي لا تستغني عن لغة الأدب، على أنظمة معرفية لا أدبية مثل الرياضيات و الفيزياء أو علم الفلك ، فلا شيئ يحظر علينا تأسيس مقولاتنا الفلسفية على معطيات التجربة التشكيلية .و ربما] أقول " : ربما ["كان سالم موسى من ذلك النفر الفنان الذي يبني مقولاته الفلسفية على خبرة الرسام المستبصر في كفاح الأدوات و الخامات ، مثلما يستنبط الفلاح البسيط ،]شايف " البسيط "دي؟[، حكمة فلسفية عميقة من مجرد التأمل في الشرط المادي لعمل الفلاحة.و في نهاية التحليل فالشريعة عليها بالظاهر] أين يبدأ و أين ينتهي هذا "الظاهر"؟ و ماذا تحت " الظاهر "؟ أهو ذلك الشيئ المعرّف بـ "الباطن" ؟ و ما الباطن إن لم يكن ظاهرا جديدا لباطن آخر؟ مندري [!و الظاهر موضوع ازلي لأوهام البصر، و هذا أمر شرحه يطول كما نوّه الشقليني بأن الامر " يحتاج لملف منفصل"، و في ظني ان سؤال الوهم البصري يحتاج لحياة بأكملها و لجيش من البحّاث المتمرسين المتعددي المهارات و هيهات !حتى يتمكن الأهالي من فرز مويات التصاوير ، لا في منطقة الصور التشكيلية فحسب و إنما في منطقة الصور الحياتية الأخرى ، و في مقدمتها تلك الصور التي تجود بها الحياة السياسية في السودان] و في غيره .[ليعقلن الناس طرائق الشوف في أمر" هؤلاء الناس "الملتبسين بوهم الدين اليوم و الذين لن يتورعوا غدا عن إنتهاز الأوهام المغايرة، حسب مقتضى الحال، ليتعلم أطفالنا في المدارس نقد التصاوير حتى يتسنى لهم أن يهتفوا أمام الشعب ." ! المقهور ": أنظروا إلى مليكنا العريان

مرة في التسعينات،في جنوب فرنسا، كنت اقدّم" ورشة خط "لمجموعة من التلاميذ الذين تتراوح أعمارهم بين العاشرة و الثانية عشر.و هي " صنعة "كنت ثابرت] و صابرت [عليها منذ الثمانينات كونها كانت تدر علي بعض المال، حسب طلب السوق،في الدور الثقافية كالمكتبات العامة و المراكز الثقافية و المدارس و منتديات و أسواق الكتب . و قد اتخذت ورشتي، التي كانت محاور العمل فيها تتركب من الكتابة القوطية والعربية مرورا بالكتابة الصينية لغاية الكتابة الشخصية] الغرافولوجية[، اتخذت شكل منتدى مهني موضوعه الادوات و الخامات و الحركة و طرائق الشوف، و هو منتدى مفتوح للناس من كل الأعمار و لا يشترط في المتقدمين له أية معرفة مسبقة باللغة العربية و لا بالكتابة العربية أو الصينية . حذرتني المعلمة التي رافقت التلاميذ من أنهم لم يسمعوا ابدا بالخط ، فطمأنتها بأن الأمر إنما يتعلق بمقاربة الكتابة في بعدها الغرافيكي كممارسة للرسم بأدوات و خامات و طرائق الخطاطين.و أظن ان فضول التلاميذ قد ومض حين عرضت عليهم بعض تصاويري الخطوطية المطبوعة في بعض كتبي و مجموعة أدواتي المتنوعة التي تتراوح بين أقلام الخط التقليدية و أقلام أخري غريبة الأشكال لا تشبه أدوات الكتابة المعروفة] فرش صينية و فرش اسنان و فرش نظافة و قطع من الإسفنج الصناعي و مكانس صغيرة و أقلام من القصب و من الورق الملفوف المبطّط أو من الخشب أو البلاستيك و أمشاط من الورق المقوى و شوك و سكاكين و ليفة و عيدان خشبية متنوعة إلخ.[و شرحت لهم أن تصاويري مصنوعة بمجموعة الأدوات التي .أمامهم

كنت قد تعلمت، بالتجربة، أن اعوّل على التناقض بين أناقة رسوماتي الخطوطية المطبوعة و تواضع الأدوات المستخدمة في إثارة فضول المشاركين. ذلك ان أدواتي، مثل كل الأدوات ، كانت تخفي برامجها السرية تحت بساطة شكلها البدائي الذي يحصّنها من الوقوع في الخيلاء الإكزوتية اللصيقة بأدوات الخط التقليدية. و أناقة أدوات الخط التقليدية فصل شيق في كتاب اللبس المفهومي اللاحق بممارسة الخط اليوم .ذلك أن الإفتتان بأدوات الخطاط ألهم أهل الحوانيت المتخصصة في بيع الهدايا تأطير مجموعات ريش الخط المعدنية الصقيلة وراء زجاج و عرضها للهواة و الجامعين الذين يعلقونها على حوائط الدور من فرط اعجابهم بها.و فيما وراء الإفتتان الإكزوتي بأدوات الخطاط و الذي يُحال عادة لفضاء الشرق الألفليلوي أو لتقاليد لقرون الوسطى] قدر القصبة الخضراء موزع بين قلم الخط و ناي الموسيقي و سهم الصياد[! ، فهناك إفتتان قديم أصيل و مشروع بالأداة، مطلق أداة ، قَلَما كانت أو رمحا او حاسوبا، كونها تمدّد من جسد الإنسان و تزيد من قوته و ترفع من قدراته على تملّك محيطه المادي و تحويله .المشكلة مع الأدوات] لو جاز لي استخدام عبارة"المشكلة [" هي في كون الاداة مصنّف مادي و مفهومي يقف خارج دائرة التعبير الادبي .و النصوص التي تعالج موضوعة الأداة قليلة في فضاء أدب الممارسة التشكيلية . باستثناء ما كتبه الخطاطون الصينيون عن ادواتهم . ربما لأن الكلام عن الاداة مستحيل بحكم ان الاداة تبرّر وجودها في الفعل المادي الذي تنخرط فيه ضمن علاقة الجسد .الفعل الجسدي الذي تكون الاداة فيه امتدادا ليد مستخدمها.و مقام الفعل هو مقام حركي صامت لا يطيق الثرثرة و لا يبالي بالكلمات . و أظن أن ندرة النصوص التي تعالج علاقة الأداة بالجسد هي من جنس ندرة النصوص التي تعالج الممارسات الجسدية الموازية كالرقص و الرياضة و الأداء الموسيقي.و لعل امتناع الممارسة الجسدية على التعبير الأدبي يتجلى في الفقر التعبيري الظاهر في ذلك الادب الشفهي للعاشقين الذين تشغلهم سورة الجسد عن شاغل الأدب فيقنعون من غنيمة التعبير الأدبي بالصمت أو بالعبارة العملية ، و . ربما بالعبارات البدائية المنمّطة المتاحة لكل من هب
المهم يا زول .فرغت من توزيع الأدوات و المحابر و الورق و انقضت لحظة الفضول الأولي بعد ان صنع كل واحد قلما بسيطا من الورق المطوي] سأعود لصناعة قلم الورق .[كنت بصدد شرح منهج الشوف في علاقتنا بحضور و غياب الصور فقلت أن الصور في الاصل غائبة و محجوبة عن البصر بحكم وقوعها الطبيعي داخل دائرة التنكير التي تمور بتصاوير لا تحصى تنتظر النظرة التي تنتشلها من ظلام التنكير"]الناظر هو الذي يصنع الصورة "كما جرت عبارة مولانا مارسيل دوشان .[و

لكي نستطيع رؤية صورة ما فلا بد من تعريفها و الإعلان عن حضورها أولا .و فعل التعريف يملك ان يتحقق إما بفعل فاعل[فاعل خير [!أو بفعل الحاجة الذاتية للصورة المعينة التي تموضعها ملابسات الشوف داخل تلك المنطقة التي يتحقق فيها فعل الشوف و لنسمها " : مجال الشوف" ،]لا بد من عودة متأنية عند موضوعة " مجال الشوف "بالمقارنة مع موضوعات أخرى موازية كمجال السمع و مجال الذوق إلخ[، و منطقة مجال الشوف لا تطيق الصور العاطلة عن التعريف .و تعريف الصورة إنما يكون بتأهيل ملكة الشوف عن طريق تنبيه جارحة البصر لوجود الصورة. وحدهُ النظر المؤهّل يملك رؤية الصور المعرّفة ضمن مجال الشوف كما يملك توريثها لغيره.و في نهاية تحليل ما، فنحن ميالون لأن نقصر رؤيتنا لصورة الوجود على ذلك الطرف الذي اجتهد أسلافنا في تأهيلنا لرؤيته.و هذا الواقع يردنا للطبيعة الجزئية لمجال الشوف بوصفه موضوعة تاريخية متأثرة بتناقضات المصالح بين الفرقاء الإجتماعيين.فمجال الشوف طبقي ولا شوف يفلت من صراع الطبقات. طبعا هذا لا ينفي وجود موضوعات للشوف خارج مجال الشوف المتاح لفئة إجتماعية بعينها .لكن بما أن الناس يهيئون مجال الشوف و ينتقون موضوعات الشوف بما يتوافق مع مصالحهم فهم يخلصون بالضرورة للتعامي عن الموضوعات " الأجنبية" الموجودة خارج دائرة مصالحهم ، و أمام التعامي الطبقي فلا فائدة من تذكير المتعامي بوجود هذه الموضوعات " الأجنبية" .و لا أحد يعد ايام شهر لا نفقة له فيه

و هكذا أخذت قلم الورق و رسمت به حرف " كيو] "كابيتال [على الطراز الروماني الكلاسيكي

Q

"و قلت للتلاميذ أنني كلما نظرت لحرف "كيو" الكبير الماثل في لوغو مطاعم الساندويتشات المعروف بـ " كويك بيرغر

Quick Burger

لم أقاوم رؤية صورة حلزون يزحف على الورقة. و قبل أن يسألني أحد " كيف؟" أضفت قرني الإستشعار عند موضع الرأس من العلامة التي تمثل جسد الحلزون. ضحك التلاميذ عند رؤية الحرف ينمسخ حلزونا و ساعدني ضحكهم على إشاعة روح من الفكاهة وسط جماعة الورشة. و الضحك كسب عظيم في مقام التعلم كونه يهيئ التلاميذ لمقاربة العمل بشقيه الغرافيكي و المفهومي كوجه من وجوه اللعب الحر و ينأى بنا عن روح الإنقباض الذي يلبّك ذاكرة تعلم الكتابة المدرسية. ذلك أن تعلم الكتابة المدرسية ينطوي على مضمون قمعي يقبله الجميع كشر لا بد منه بسبيل توحيد المواصفات الغرافيكية للكتابة على نموذج فرد، و ذلك حتى يمكن للكتابة أن تؤدي وظيفتها كوسيلة إتصال بدون لبس. و معظم الأطفال الذين يتعلمون الكتابة المدرسية يقيمون على نوع من الإحباط شبه المستديم من واقع كون كتابتهم الطفولية المترددة الخرقاء تقصيهم عن النموذج الرسمي بطريقة أو بأخري. و وراء هذا النوع من الإحباط "المحتمل" فهناك حالات من الإذلال الصريح الذي يمارسه بعض المعلمين الزبانية في حق الأطفال الذين .[يعجزون عن مجاراة النموذج الغرافيكي للكتابة المدرسية. [سأعود في مقام منفصل لحكاية تعلّم الكتابة كتجربة سلبية في خاطر الطفل

:على قاعدة الإنفراج الضاحك قلت للتلاميذ بافتخار

!"- الآن بعد ان نبّهتكم لحضور صورة الحلزون في رسم حرف الـ " كيو" فلن يكون بوسعكم تجاهل حلزوني إذا مررتم أمام لوغو الـ " كويك بيرغر

: و خرج صوت متردد من عمق الصالة

!- لكن يا أستاذ ممكن نشوف في الـ "كيو " صورة تانية غير الحلزون

- أي صورة؟

."- أنا مثلا شايف فيه " إسكيمو

ضجت الصالة بالضحك ، فـالـ "إسكيمو" ماركة لآيس كريم مشهورة في فرنسا منذ ثلاثينات القرن العشرين، و يمثلها رسم وجه طفل من الإسكيمو .يعتمر قلنسوة تؤطر الوجه الباسم. مددت له القلم و دعوته أن يتقدم و يشرح كيف يرى الإسكيمو

بثقة و تؤدة تقدم نحو الورقة التي رسمت عليها حلزوني ، و بضربتين داخل دائرة الحرف رسم العينين ثم اكمل الفم بضربة ثالثة. عندها اختفى .الحلزون و وجدنا انفسنا أمام وجه الإسكيمو و قد انمسخ جسم الحلزون و قرنا استشعاره لشكل "شال" في مهب الريح

: هذه الحجوة البصرية اتاحت لنا أن نتفق على اربعة نقاط

. - شوف الصورة يرتهن بتنبيه الناظر و تأهيل نظره1

.- الصورة الواحدة تملك ان تخفي وراءها صورا عديدة أخرى2

.- الصور تتعدّد بتعدد طرائق الشوف3

- الشوف ضالع في صراع تناقض المصالح الإجتماعية، و هذه الصفة تجعل من الشوف مسألة سلطة لأن من تقتضي مصلحته شوف صورة الحلزون4 .يملك ان يعارض من يجدون مصلحتهم في رؤية صورة الإسكيمو أو أي صورة أخرى

.....

.."السرحسن " يمحو الحدبة عن ظهر الخطّاط

1

تربية الخطاط الجمالية في التقليد العربي - و قل في التقليد المتوسطي - تعتمد على منطق التقليد .تقليد مثال المعلّم .و المعلم في مشهد الخط سيّد و التلميذ تابع وعبد. و حتى بعد نيل الإجازة يظل التلميذ وفيا و معترفا بأفضال سيده . و ضمن علاقة السيد و العبد طور تقليد الخط العربي مقولة المثال لحدود بعيدة . و في حدها المتطرّف صنع منها نوعا من عقيدة" دوغما "جمالية تقبر التجديد بين حيطان النماذج المستقرة و تدين الإختراع كخروج لا يغتفر على دين القلم.و

التبجيل المفرط لشخص الأستاذ /الشيخ /السيد ما هو إلا بعض من آلية إعلاء المثال التي تضامنت على صيانتها حكاوي : الخط على تعاقب الأجيال
.قالوا أن الخطاط الدرويش محمد، المعروف بالكوكب،المتوفي في 1736 ،كان بين تلاميذ الخطاط حافظ عثمان
:و لما أتقن الكوكب الاقلام الستة أصابه زهو وقوي اعجابه بنفسه و بدأ يتقمّص هيئة الاساتيذ حتى قال
."اني أكتب أحسن من استاذي حافظ عثمان"
قالوا أنه أخذ يوما مصحفا من يد استاذه لينقل منه .و لدى بريه لقلمه زلّت يده فقطعت السكين أصبعين من يده بضربةٌ واحدة .و حال الحول على الجرح و لم يندمل و طال انقطاع الكوكب عن ممارسة الخط . و لما عاود الخط بعدها قلّت مهارته . و فسدت صناعته و لم يبلغ بعدها مرتبة الاجادة

2

لكن الكتابة ، كما جاء في الاثر، " هندسة روحانية "تتجسد " بآلة جسمانية ." وعند عتبة هذه الهندسة القائمة بين تناقضات الروح و الجسد تفسد عقيدة المثال النهائي التي لا تطيق فرادة قلق الروح مثلما هي لا تطيق فرادة حياة الجسد، كون الفرادة ، في كل حال، تشهد عن قلق " ود ابن آدم "العظيم، و تكشف قَدَره الجهنمي الذي لا مناص منه إلاّ فيه.ومشقّة قدَر الفرادة عند الإنسان تتمثل في تناقض الوعي المزدوج بها، من جهة كونها هوية لازبة بقدْر الإنسان، و من جهة كونها ، في نفس الوقت ،موضوعة مفهومية مستقلة يملك الفرد أن يتحرر منها على مسافة قوامها التأمل النقدي.هذا الوعي المزدوج بمعنى الفرادة هو الذي الهم المتصوفة من وزن الحلاج طموح تجاوزها ،و قيل إلغائها بالمرة ، عبر مسعى الإندماج في سواها الذي سمّوه بـ" الحق."و عبر مسعى انتحال هذا الحق و حلول محله في مكائد ادبية تعيد عقلنة العلاقة مع الحق، بل و تعيد صياغة الحق نفسه و تتغوّل على سيادته الإفتراضية لصالح فردانية الذوق.أوكما قال

أقلبّ قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه وأنت به أنسي

[الحلاج]

في هذا المقام، مقام قلق الفرادة في مواجهة ثبات النموذج النهائي تنطرح ممارسة الكتابة كتجسيد للمخاطرة الجمالية التي تبدأ في حرزالرغبة الحميم و تنتهي في مقام التواصل الجمعي المبذول في الظاهر.و إذا كانت الرغبة هي محرك الإرادة .فالكاتب - أي كاتب - يتورط في منطق الخط من اللحظة التي يقرر فيها إحسان الكتابة، و ذلك بصرف النظر عن طبيعة الحال الجمالي لكتابته في مبتدأ الأمر أو في منتهاه.و هكذا يرتهن المشروع الخطوطي بالرغبة في المبتدأ و في المنتهى، لأن الرغبة - ديناميو الحياة - تحرّك الإرادة و توجّه اليد .وفي هذا الأفق يمكن فهم إتصال أو أنقطاع الخطاط المبدع عن الممارسة داخل او خارج إطار النموذج كتعبير عن أحوال الرغبة .و الخطاط الذي ينقطع عن الممارسة إنما يفعل مدفوعا، إما بالضجر عن ممارسة مكرورة محكوم عليها باللهاث وراء المثال أو لأن ممارسة الخط قادته لعتبة فتح جديد في عوالم الكتابة الإبداعية . و الخطاط المبدع الذي يضجر من الركض وراء المثال النهائي قمين بطرح مثال جديد يخرجه من .ثنايا فرادته الوجودية

3

و في مشهد الفتح الإبداعي انظر لتجربة السر ، بين تجارب نفر من الخطاطين المعاصرين ، بوصفها محاولة لإنعتاق روح الخطاط و جسده من إسار عقيدة " الأقلام الستة" ،و لو شئت اقرأ " :الاقلام السُّلطة " ، كونها أساليب غايتها صيانة مقروئية حضور السُلطة حين تتخلل مقام الكتابة و تتطفل على حلقة الكتاب المبدعين. و السلطة تفرض مقروئيتها من طبيعة علاقة السلطان و الرعية.فأسلوب الخط التركي العثماني الذي يدفع الخيار الغرافيكي نحو طرز أدخل في نوع الـ "باروك "الثرثار، يغزو الفضاء الإجتماعي لعلاقة الكتابة /القراءة و يحتل شعابه كلها، بل ويصادر فرص المقروئية العملية للكتابة حين يجعل منها مجرد علامة تنبئ عن حضور سلطان لا يبالي بالتداول مع الرعية لكنه، في نفس الوقت، لا يستغني عن تذكير هذه الرعية بكونه حاضر و علامة حضوره هذا الزخرف الممتنع على القراءة .و في هذا السياق يمكن فهم تمسّك خطاطي السلاطين الاتراك العثمانيين بخيار الزخرفة الماثل في تمويه الكتابة ضمن تراكيب زخرفية تقليدية تنأى بها عن مقام القراءة مثل تركيب" الطغراء "أو تكوينات الكتابة المعكوسة لغاية انواع التراكيب الخطوطية التي يبيح الخطاط لنفسه فيها تعديل قواعد الكتابة العربية .و لعل السهولة التي استبدل بها مصطفى كمال اتاتورك رسم الكتابة التركية القديم بالرسم اللاتيني يمكن ان تنفهم من واقع القطيعة بين وظيفة الكتابة كوسيط إتصال جماهيري وحالها العثماني كتمظهر غرافيكي لسلطة بائدة منبتة عن الواقع و غريبة على أولويات المجتمع الجديد .و في هذا المشهد يمكن أيضا فهم عبارة داعية ريفي متقشف، من نوع محمد أحمد المهدي، التي يخاطب فيها وكلاء السلطة المهدوية و كتابها في "! قوله ": إياكم و كتابة التُرك
وإشكالية المقروئية ، بوصفها من أوّل وسائل السلطات في تعضيد حضورها، تحتاج لوقفة خاصة تفيض عن إطار هذه .التأملات في صدد كتابة السر حسن الجديدة..سأعود لهذا في براح مستقل

4

أقول :تجربة السر حسن في الكتابة. و أنا احبذ عبارة " الكتابة " على عبارة " الخط" ، كونها تفتح ثغرة في حصن تقليد الخط تنفذ منها جملة " الضلالات " الخطوطية المعاصرة ، المفهومية و التقنية ، التي ستنتهي برد الإعتبار للكتابة كممارسة جمالية فردانية يتموضع ما يسمى بـ " الخط "داخلها كمجرد إحتمال بائد بين احتمالات الكتابة - تجربة السر حسن في الكتابة تنجح في الإنعتاق من قيد التقليد بطريقة خلاقة ، ليس لأنها كتابة ترفض التقليد لكن لأنها كتابة استوعبت تقليد الخط في صيرورة الخلق كمجرد إحتمال في الرسم.و أنا أستخدم عبارة " الرسم "هنا لأن السر حسن ينبري لصناعة الخطاط بمنهج الرسام الذي يعالج صورة المكتوب ببصيرة التشكيلي . و "بصيرة التشكيلي "تتخلّق

عند السر ـ كما هي عند معظم الخطاطين السودانيين الذين تخرجوا في كلية الفنون ـ في زخم ذلك الحاصل الإبداعي المركّب المجدول من نوعية التدريب التقني الذي تلقوه في كلية الفنون، مثلما تتخلّق من نوعية الحوار الفكري الذي خاضوه حول ضرورة الفن و جدوى الممارسة التشكيلية في مجتمع كمجتمع السودان، مثلما تتخلق ايضا من طبيعة المواريث الجمالية التي يتركها كل جيل للجيل اللاحق.

كل واحدة من هذه المعطيات تستحق وقفة مستقلة و سآتي عليها واحدة تلو الاخرى:

التدريب التقني ، حسب مناهج كلية الفنون التي عاصرناها ، كان يفرض على جميع طلبة الكلية من كل المراحل دروس مادة الرسم

Drawing

بأنواعه] طبيعة صامتة و موديل حي و بورتريه و سكتشات و رسم هندسي و تشريح و تصميم أساسي و..خط عربي و لاتيني إلخ [ـ كمادة اساسية ..مثلما كان الجميع ينخرطون في تجربة الرسم المائي أثناء رحلات الطلبة السنوية في أقاليم السودان .و وجود شعبة الخط كجسم مهني مؤسسي ضمن اقسام كلية الفنون الجميلة و التطبيقية يموضع طالب الخط ضمن علاقة ندية رمزية كفرد مبدع يحمل مشروعا جمالية موازيا لمشاريع اقرانه و يفرض عليه ان ينخرط كطرف فاعل في الجدال النقدي الفكري و التقني و السياسي الذي يتخلل العلاقات بين الطلاب و الأساتذة .هذا السياق التربوي يلعب دورا مهما في صياغة البصيرة الجمالية للخطاط الخارج من شعبة الخطوط في كلية الفنون مقارنة مع الخطاطين العرب الآخرين الذين يتخرجون ضمن مؤسسات تعليمية فنية يركز منهج التدريب فيها على مهنة الخط إن لم يقتصر عليها.

وهذا الواقع الذي يجعل مؤسسات تدريب الخطاطين في العالم العربي تفرّخ نوع الخطاط الذي يجوّد الصنعة التقليدية و يجهل فضاءات الخلق الغرافيكي الأخري .و لعل هذا هو السبب الذي الهم الخطاط المبدع محمد سعيد الصكار، في تقديمه لمطبوعة معرض السر الاخير، تلك الإشارة الذكية لواقع الفقر الجمالي بين جمهور الخطاطين العرب المعاصرين الذين اكتفوا بإتقان قواعد الخط و اهملوا العناية بـ " الفنون المجاورة لفن الخط العربي كفن التصميم، و فن الرسم، و إنجازات العمارة، و الصحافة ، و كيمياء الألوان، و حروف الطباعة وبرامج استخدامها، إلى آخر ما يتعلق باستخدامات الخط العربي في مختلف الوسائل و التطبيقات"..".تاج السر الحسن، الرسام و الخطاط و الصحفي و مصمم الحروف الطباعية و الملون البارع، و الممارس الحاذق للعلامات التجارية، و المتعامل مع فضاء لوحته على مستوى تشكيلي متوازن، هذا الفنان الذي جاء معززا بهذه الكفاءات، هو ما كنت أعنيه بدعوتي]"..محمد سعيد الصكّار، جوهر الصور، نشرأبوظبي للثقافة و التراث،مارس 2011[.

////////////////////////////

5

ضجر الخطاط

حين يضجر الخطاط المجود من المشي في دروب النموذج البائد فهو يجد نفسه أمام خيارين: إما ان يهجر ملل الممارسة التي فقدت اسباب متعتها و يهرب إلى صناعة مغايرة او يعمل على إختراع كتابة جديدة تتيح له مواصلة مسار الخلق الجمالي بذريعة الخط . هذه " الكتابة الجديدة "تقوم ، عند معظم الخطاطين المعاصرين ، على رد الخط إلى أصله الغرافيكي في مربط الرسم.ورغم ان المراقب يلمس ان معظم الخطاطين المعاصرين الذين يحاولون الخط في مقام " الكتابة الجديدة " يسمون تجاربهم بمسميات متنوعة إلا أنهم جميعا يتضامنون على إعادة استكشاف ارض الخط بوسائل الرسام.و قد كان لأستاذنا الخطاط الرسام و الشاعر] و الموسيقي المغني [عثمان وقيع الله] 1925 ـ2007.[انظر الرابط

http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=1322&highlight=&sid=750790c8ff6ece95dca9f47c71a61dce

كان له فضل الإنتباه المبكّر لضرورة الخروج من قالب التقليد التركي البائد في مخرج كتابة جديدة سمّاها " البعد الرابع " للخط العربي، و الطريقة التي يقدّم بها عثمان" بعده الرابع" تستحق التأني، من جهة لأن عثمان وقيع الله يمثل في مشهد الجماعة التشكيلية السودانية كمبدع رائد يحترمه الجميع، و من الجهة الأخرى لأنه يطرح كتابته الجديدة كتتويج لجملة المباحث الخطوطية التي شغلته عبر ازمنة و امكنة ممارستة الخطوطية الطويلة :

"..

البعد الرابع للخط العربي

و ما دمنا في معرض الحديث عن البحث و التمحيص، فإنني أود هنا أن أؤكد ، للذين أصابهم هذا المصطلح]البعد الرابع [بالحيرة ، أنه لم يكن)خبطة (عشواء و لا كان) شطحة (صوفي، و لا هو) هجسة (فنان.و لكنه مصطلح أطلقته على

. تجربة استمرت عشرين عاما كاملة بدأت منذ وصولي إلى لندن عام 1967
فمنذ ذلك التاريخ و حتى كتابة هذه السطور، لم يعد يشغل بالي غير الخروج بفن
الخط العربي الجميل من قوقعة القطعة التركية إلى متسع آفاق الحرية الفنية
،الماثلة في إزالة التأطير و المحسنات البديعية الخطوطية ، و الزخرف الرتيب
.. و الزينة المتراكمة ، و الذهب و الفضة و اللازورد و
عندما ألغى كمال أتاتورك الكتابة في تركيا و استبدلها بالحروف اللاتينية، فانه - و يا للسخرية - بجرة قلم عربي ، ألغى أيضا الخط العربي كفن جميل في تركيا ، و من ثم في العالم العربي و الإسلامي كله.و هكذا أصبح واجبا على الفنانين و الخطاطين في تلك البلاد أن يسعوا إلى تطوير هذا الفن كما فعل سابقوهم في القرون الماضية، حينما حلت بهم مثل هذه الظروف التعسفية، غير أن الذي فعله الخطاطون - و أنا منهم - أنهم مضوا يدبجون اللوحات الخطية وفقا لمستويات المدرسة التركية الراحلة و كأنها غاية في ذاتها ، ينبغي أن لا يتجاوزها الخطاط.و هذه حالة فنية محزنة، فالخطاط التركي ذاته أخذ .عن سابقيه و طوّر أساليبه و تقنياته فأدرك بذلك المستويات التي أصبحت قمة من قمم الخط العربي
.و الخط العربي كله تطور و تجديد و تنسيق و تجويد يؤدي إلى التجديد
و تاريخ تدوين المصحف شاهد على ذلك ، بما نجده من كثرة الأقلام التي
،كتبت بها المصاحف.أما الأقلام التي استخدمت للأغراض اليومية الأخرى
فمراجعنا العربية تثبت أنها بلغت المئات عبر هذه العصور
إلا أن الفارق هنا و هناك أن الخطاط العربي يومئذ كان يتمتع بحرية الإختيار.
.و الإبتكار، و كان سيدا للموقف لا صدى لصوت سيده
،و اليوم حتى بعد مضي سبعين عاما على كتابة شهادة وفاة المدرسة التركية
يظل الخطاط العربي ينمق اللوحة الخطية و يحيط نصها بحلقات من الزخرفة
القبيحة السمجة الرتيبة التي لا تخدم غرضا و لا تقدم جديدا
بل أن الخطاط العربي المعاصر يتعامل مع صيغ الأقلام التركية.
.و كأنها وحي منزل من السماء يحرم الخروج عنه
و كأن الخروج عنه كفر و إلحاد.بل و تبلغ درجة العمى و العمه الفني أن تعقد
المؤسسات الإسلامية المسابقات بين الخطاطين المعاصرين و تضع شرطا
.للمسابقة تقليد أسلوب الخطاط التركي) حامد الآمدي (عليه رحمة الله
.ثم تمنح الجوائز لأكثر اللوحات المقدمة تطابقا مع خطوط الآمدي
و لم يكن الآمدي شيئا يذكر إلا لأن التاريخ وضعه في لحظة زمنية كان فيها
.آخر جيل " المجودين."و حتى في هذه الأخيرة لم يكن الآمدي ذا شأن يذكر
.فلم يكن في الحقيقة إلا آخر" المقلدين "لسابقيه من شيوخ الترك و أئمتهم
كان ، في مثل هذا الغثيان الخطوطي ،لا مناص من الهروب إلى منطقة فيها صحة و عافية.و هذا هو عين ما فعلته في تجربة العشرين عاما الأخيرة.هربت مهاجرا من اللوحة التركية إلى الأصول الخطوطية الأولى، و إلى أول قممها، و هو المخطوط الكوفي.هناك وجدت ضالتي.و منذ تلك اللحظة لم أر اللوحة التركية مثلا أعلى يحرم الخروج عليه.بل عادت إلى وضعها الصحيح في السياق التاريخي الفني.مرحلة فنية استنفذت أغراضها.و جاء " البعد الرابع " منبثقا من تأملاتي في الخط الكوفي، و في الحروف المفردة الكوفية التي تتمتع بخواص تشكيلية تفتقر إليها جميع الخطوط العربية و ذلك لما فيها من حرية الحركة، و طراوة الأطراف و حيوية الإنسياب و طواعية التشكل .و لأنها لم تعش إطلاقا داخل إطار مزخرف بل ولدت و عاشت طليقة من حلقات الزينة و اللون التي تحيط بالحرف العربي كالسياج حول الحديقة.و تبلورت رؤية البعد الرابع عندي بتخطيط الحرف المفرد و الكلمة المفردة في صفحة كاملة .و كان موضوع هذه التخطيطات الحروف المفردة الواردة في القرآن الكريم.و المعرّفة بـ " الحروف النورانية."و أول ما نزل منها كان حرف النون .و اتضح لي أن أجمل ما تكون هذه الحروف حينما تكتب بالفرشاة و بالمداد على الورق الأبيض.هناك لا يرى الناظر بعدا ثانيا فقط، بل يبصر ثالثا و رابعا ، و يرى كل ."ألوان قوس قزح منبثقة من درجات الأسود إلى الرمادي الفاتح في تشكيل رائع لا يتأتّى حتى بالألوان أحيانا
.[الأيام " 7 فبراير 1988 "]
وعثمان وقيع اللة باختيار الحروف النورانية و الكلمات المفردة في القرآن يستغني عن مبدأ الكتابة النفعية الزخرفية التي تخدم النص الادبي، ذلك ان الحرف او الكلمة المفردة تصبح كائنات غرافيكية مقروئيتها تتحقق خارج فضاء الادب.إنها كتابة تشكيلية تقرأ عبر بصيرة البصر الخلاق .و بعبارة أخرى فعثمان يهجر الخط كممارسة تطبيقية ليجده كوجه من وجوه الرسم التجريدي .و هجران عثمان الخطاط المجوّد للخط الرسمي يبدو موقفا طبيعيا ينسجم مع رؤية عثمان وقيع الله كفنان كان يباشر الخط كإحتمال في الرسم فكأن غاية مباحثه الخطوطية التي اتصلت لعشرات السنين كانت ردّه ، في نهاية المطاف ، لما قد يسميه السر حسن " جوهر الخط " في مقام الرسم الحر، على منهج التجريديين الذين ثوّروا فن الرسم الحديث من خلال الإستبصار في المضامين البصرية و الحركية لفعل الكتابة].هانز هارتونغ و بيير سولاج وآنتوان تابييس و جاكسون بولوك و موذرويل و سام فرانسيس و ساي تووميلي .[إلخ
و عثمان وقيع الله في هذا الموقف، موقف العودة من الخط للرسم يقابل رفاقه الرسامين]

صلحي و شبرين]، الذين عادوا من الرسم للخط، يقابلهم في منتصف قنطرة الكتابة الجمالية التي تربط ضفة الرسم بضفة الخط.و عثمان وقيع الله الخطاط لم يكن يوما بعيدا عن هموم الرسامين الحروفيين :حكى استاذنا الرسام الملون القدير تاج السر أحمد]تي إس أحمد[، الذي يعتبر نفسه "أول من كتب على كنفص "،حكاية لوحته الشهيرة " المولد] "1957 [التي تمثل : مشهد الإحتفال بالمولد النبوي،و التي يؤطر تكوينها بحزام من الخط العربي .قال كانت قدامي حلول كتيرة . فكرت في طراز السجاد الإيراني مع الكتابة على الهامش بألوان .." صفراء و رزقاء.عملت منها ليثوغراف، ماعجبتني النتيجة، كانت " تو سيلف كونشس"،قطّعتها.بعد دا بأيام بديت اشتغل فيها على كنفص ابيض نضيف بألوان الزيت. عملت التكوين الاساسي و طلبت من عثمان وقيع الله يكتب لي الكتابة بالخط الثلث ".."قمت نقلت الخط بكل تفاصيله بقلم باستيل صغير] " تاج السر أحمد، 17 ابريل 1981،نشرت في ["جهنم "رقم 20، ابريل 2002

6

و شهادة الفنان الخطاط المصمم العراقي محمد سعيد الصكّار في حق السر حسن، بوصفه فنان منتبه لضرورة " العناية بـ " الفنون المجاورة لفن الخط العربي كفن التصميم، و فن الرسم، و إنجازات العمارة، و الصحافة ، و كيمياء الألوان، و حروف الطباعة وبرامج استخدامها، إلى آخر ما يتعلق باستخدامات الخط العربي في مختلف الوسائل و التطبيقات".، يمكن فهمها، من جهة أولى ، بكون الصكّار يرى في عمل السر شهادة عملية تعضّد توجّه الخطاط المعاصر في مخاطرة الإبتداع ضد الإستكانة في خدر الإتّباع على ثفل الأقلام النهائية.و الصكّار من بين الفنانين المعاصرين الذين عانوا الكثيرمن حراس التقليد الذين توجّسوا من كتابته الجديدة و اعتبروها ضلالة و خروج لا يغتفر على صورة الهوية القومية. بل هو من المبدعين العرب القلائل الذين اضطرتهم عواقب المخاطرة الجمالية للنجاة بجلده بعيدا عن عسف السلطات السياسية التي توهمت في عمله خطرا على صورة الهوية القومية التي كان آيديولوجيو حزب البعث العراقي يسقطونها على الكتابة العربية .و لعله من سخريات الاقدار أن الملاحقة التي تعرّض لها الصكار بسبب حرفه الطباعي الجديد تمت بالتزامن مع الدعم و التبني و الرعاية الرسمية التي قدمها النظام البعثي في العراق لتشكيليي تيار الحروفية العربية . و أظن ، غير آثم ،أن تفسير الإحتفاء الرسمي بالتشكيليين الحروفيين الذين كانوا] و مازالوا [يزخرفون محافل السلطة السياسية إنما يكمن في كون الحروفيين العراقيين كانوا يتحركون كجنود مطيعين في جيش البروباغندا البعثية .و كان خطابهم الجمالي يتلخص في تجميل مشروع" البعث "السياسي و مرافقته جماليا، بينما اتخذت مخاطرة الصكّار وجهة بعث معقلن للمشروع الجمالي المستبطن في المنطق الغرافيكي للكتابة العربية .و هكذا وقع الصكار في شر أعماله بحسن نيّة حين كشف أمام الملأ التناقض السياسي القديم بين تجميل الثورة من خارجها و تثوير الجمال من داخله .و الذعر الذي اصاب سدنة النظام الديكتاتوري من كتابة الصكار الجديدة يتفسر في كون مشروع الصكار التجديدي انطرح كمبادرة ابداعية فردية و حرة تخلّقت خارج الآلة الآيديولوجية لسلطة البعث، ناهيك عن المخاطر الرمزية المترتبة على زعزعة مقروئية الخطاب السياسي للسلطة إذا تم تبني .رسمي لأبجدية الصكار الجديدة

و لفهم قضية الصكار اقتطف لكم بعضا من احاديثه و كتاباته التي سعى من خلالها لشرح .خكايته مع السلطات

"..

محمد سعيد الصكار:حبري أسود فلا تطلبوا مني أن أرسم قوس قزح عن الابجدية والاعدام والشعر والخط

أعد الندوة: وارد بدر السالم

في سبعينيات القرن الماضي أطلق الشاعر والفنان العراقي محمد سعيد الصكار مشروعه المثير للجدل " الأبجدية العربية المركزة" وهو أول محاولة لإدخال الحروف العربية في الكتابة الإلكترونية وكسر قيود الحرف العربي وتطويره بما يتلاءم مع معطيات التحديث في الطباعة القائمة على أسس علمية متطورة ،وأبجدية الصكار اختصرت وكثفت عدد الحروف العربية الطباعية معتمدة على جذورها المشتركة. حيث أن هذه الأبجدية لم تعد لها حروف أولية أو وسطية أو متطرفة.

الصكار الذي عانى المرارات جراء اكتشافه الصعب هذا من قبل السلطة العراقية السابقة كان ضيف المؤسسة العربية للصحافة والإعلام في ندوة مفتوحة بحضور مدير عام المؤسسة العربية للصحافة والإعلام ، وشارك فيها جمعٌ من المحررات والمحررين، وتحدث فيها عن ذكرياته الطويلة في البصرة وباريس وعن اكتشافه للأبجدية التي أثارت جدلاً واسع النطاق ...

"..الأسئلة الأبجدية ما هي المـــــواقف الصعبة في حياتك ..ما أبرزها ما أصعبها هو ردود الفعل عن الأبجدية العربية المركزة التي ابتكرتها والحديث في هذا الموضوع يطول، لكني سأقف عند أبرز المحطات فيها".." :

لاكانت هناك نظرية استشراقية تقول بما أن الكتابة العربية موصولة الحروف فقد تعددت أشكال الحرف الواحد، وهذا من حيث المبدأ الأولي صحيح، فأقل الحروف عندنا تأخذ أربعة أشكال، فدرست هذه النظرية بدقة لمدة سنتين بيني وبين نفسي وكنت أتساءل إنه كيف أستطيع أن أقلص هذا العدد؟ فوجدت الموضوع صعباً وصلباً، وبعد شهرين خطرت لي فكرة قلب تلك النظرية الإستشراقية، فلغتنا موصولة الحروف كما تقول النظرية، إذن يمكن اختصار الحروف، ولما توصلت الى ذلك بقيت عندي التطبيقات لكي تصبح نظرية صالحة للتطبيق والتنوع وينبغي أن تكون هناك أسس فقدمت ثمانية أنماط منها للهيئات العلمية وحصلت على براءة اختراع من العراق ولبنان وسجلتها في فرنسا وبريطانيالا.. وأين الموقف الصعب من كل هذا !!في ذلك الوقت كنت رئيس القسم الفني في جريدة الثورة العراقية التي كان يرأس تحريرها طارق عزيز، ولما سمع بنظريتي طلب مني الاستمرار بالعمل وقال أنهم سيصنعونها ، خاصة وأن صحف العالم تحدثت عن هذا الابتكار الجديد وجاءتني عروض وطلبات كثيرة من دول مختلفة ؛ غير أن الاتفاق الأخير كان مع طارق عزيز ، وكان وقتذاك وزيراً للإعلام ، لإستثمار هذا الابتكار لمدة ثلاث سنوات ونصف وبعدها يتم تصنيعه إذا لم تكن هناك احتجاجات ومواقف مضادة، ووقتها كتبت إحدى أكبر الصحف الفرنسية) أبجدية الصكار خطر سياسي واقتصادي وعسكري ينبغي أن يستثمره العرب لأن مفاتيح الأمور كلها ليست بأيديهم وهذه الحروف ستجعل المفاتيح بأيديهم (..وقتها طلب مني طارق عزيز أن أكون رئيساً للقسم الفني في الجريدة ، حتى ينحصر الموضوع باعتباره منجزاً بعثياً ! ولما انتهت فترة العقد اخذوا يغازلونني بلطف ثم بعناد ثم ابتدأت حملة صحفية مغرضة واسعة وكبيرة ضدي تطالب بمنع استخدام الحروف التي ابتكرتها ، وثمّ مَن يتهمني بالماسونية حتى أن كاتباً كموفق عمر قال بما معناه أن الماسونية ربتني لأكثر من عشرين عاماً حتى أهين التراث العربي ! وكتب ضدي موفق عسكر ومحمد جميل شلش وغيرهما وكان يدير الحملة آنذاك خيرالله طلفاح)خال صدام حسين (حتى بدأ الأصدقاء يخافون عليّ من تلك الهجمة المسعورة ، وأغرب ما فعلته المخابرات العراقية هي أنها وضعت في بيتي أحد عملائها لمدة شهرين كاملين وظل يحتسي معي القهوة من الصباح الى المساء ! ولا أعرف لماذا فعل طارق عزيز ذلك وهو الذي تبنى المشروع فترة طويلة ، ومن حسن الحظ كان شفيق الكمالي وهو عضو قيادي بارز في حزب البعث يتفهم الهجمة الى حد كبير ، وفي احتفال لمجلته آفاق عربية دعا مجموعة من المثقفين العراقيين والعرب بينهم عبدالرحمن منيف وتوفيق صالح وعبدالوهاب الكيالي ، فانبرى منيف طالباً من الضيوف أن يتكلموا أمام طارق عزيز الذي حضر الاحتفال لحمايتي وهكذا تكلم منيف أمام عزيز الذي أجابني بلباقة ": المسائل العظيمة طبعاً تصادف هذا النوع من الهجوم.. أنت في نظر القيادة أرقى من أن تنال منك هذه المسائل ولا يجب أن تسبب لك إحباطاً"...، غير أن الأمور تفاقمت وكان من المفروض أن أقدم الى المحاكمة ، ولم يسمحوا لي بالتفرغ فاضطررت الى تقديم استقالتي في نهاية الأمر، وظلت الهجمة الشرسة تتصاعد وقُدمت وثائق مزورة عن الأبجدية الى الرئيس أحمد حسن البكر مع مذكرات تحريضية يذكرون له فيها أنه استطاع) أي البكر (أن يصفّي الجواسيس من العراق فكيف لا يستطيع تصفيتي كوني أريد هدم الثقافة العربية وتراثها العتيد ! لكن الرجل يبدو أنه كان حصيفاً ولم يتخذ أي إجراء، لكنه أمر بتشكيل لجنة برئاسة نوري حمودي القيسي وآخرين من التلفزيون والأوقاف وممن لا علاقة لهم بالموضوع، واجتمعت اللجنة أربع مرات وكان عليها أن تحسم الأمر في الجلسة الرابعة وتصدر حكمها، غير أن دخول شفيق الكمالي على اجتماع اللجنة حال دون أن يُتخذ أي إجراء ونبههم الى أن ينشغلوا بأمور أهم ، وذكّرهم بوطنيتي وشعري وفي الحقيقة لقد أنقذني الرجل من مخالب هؤلاء لكنه أخبرني عندما خرجنا من الجلسة الأخيرة بأن عليّ الكثير من" التقارير "والمذكرات ولو اخرجها الى المسؤولين لما نبت ريشٌ على جلدي بحسب المثل. فأخذت كلامه بمنتهى الجدية واعتبرت كلامه هذا إشارة الى أن أهرب الى الخارج وحصل هذا بالفعل عام 1978"..

انظر الرابط

http://almadapaper.net/sub/07-436/p13.htm

انظر ايضا الرابط

http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=81794&issueno=8444

\

قلت ان حماس الصكار لتجربة السر يمكن فهمه، من جهة أولى ، بكون الصكّار يرى في عمل السر شهادة عملية تعضّد توجّه الخطاط المعاصر في مخاطرة الإبتداع ضد الراحة و الإستكانة في خدر الإتّباع الاعمى لنماذج الماضي.و من الجهة الاخرى يمكن فهم كلمة الصكار المتحمسة بكون الصكّار يلمس في تجربة السر الخطوطية امتدادا لتجربته هو في الخروج من قوالب التقليد، فكأن السر المولود في عام 1954 يمثل كوريث شرعي للصكار المولود في 1934. لكن السر لم يرث الصكار وحده ، فتجربته مع الخط تمور بمواريث شتى، كونه من جيل تفتحت بصيرته التشكيلية في فترة كانت الكتابة العربية قد استكملت فيها خروجها الناجز من إسار تقليد الأقلام الستة لتصبح موضوعا للبحث التشكيلي الحديث .فمع نهاية الستينات و بداية

السبعينات كانت تجارب الرواد الحروفيين بين العراق و السودان و لبنان ، و معظمهم رسامون تهجسهم القيمة الجمالية البصرية للكتابة و اسئلة التكوين التشكيلي ، ربما بحكم تخرجهم في اكاديميات الفنون التي تتبع الحداثة التشكيلية على نهج تجارب" الباوهاوس] " نظريات كاندنسكي و كلي [و تنويعات التجريدية و مقاربات" البوب آرت.. "إلخ .أقول :كانت تجارب الرواد الحروفيين و آراءهم مبذولة عبر المطبوعات و الدوريات و الصحف] ضمن الانتشار النسبي الذي حظيت به المطبوعات العربية التقدمية بعد هزيمة حرب الايام الستة 1967 . [أذكر اننا حين وصلنا كلية الفنون في 1970، كان التلوين في صدر اولوياتنا الفنية .و لذلك استغربنا ان نجدنا مضطرين لحضور دروس الخط العربي و اللاتيني، حسب البرنامج العام لطلاب السنة الاولى.و كان يعلمنا الخط استاذ مصري متمكن من صناعته، لكنه كان شخصا بعيدا كل البعد عن جملة الأسئلة النقدية الجمالية] حول قضايا التمثيل و التجريد [و السياسية] حول قضايا الهوية و الديموقراطية [التي طرحتها الحركة الحروفية على الفنانين العرب في السبعينات، فقد كانت حركة الحروفيين العرب تنطوي على هم هويولوجي قومي مضمونه السياسي البحث عن هوية مغايرة للهوية التي انتجت هزيمة العرب أمام إسرائيل في 1967 .أذكر أننا ذات صباح ، بينما كنا منكبّين على واحدة من تلك العبارات العجيبة التي يتمرن عليها الخطاط،كونها تتيح معالجات غرافيكية متمايزة لنفس التراكيب الحروفية، شيء من قبيل" و كل خطاط جهول"، خطر لبعضنا مشاكسة الاستاذ ، من جديد، حول منفعة الخط التقليدي ضمن الافق التجديدي الذي تطرحه تجربة الحروفيين العرب، فرد علينا الرجل ساخرا بلكنته المصرية الحبيبة :يا بني مالك و مال البهدلة، دا الخط يخليك تكسب دهب .! و اظننا قضينا عامنا الدراسي ذاك و نحن نؤدي واجب الخط على مضض ظاهر حين لا نتوقف لإضجار استاذنا من وقت لآخر.و الغريب اننا حين نلنا" حريتنا"، في السنة الثانية في قسم التلوين ، لم نتحمّس كثيرا للعمل وفق الهم الحروفي.ربما لأن الهم الحروفي بدا لنا ـ على ضوء تجربة تشكيليي " مدرسة الخرطوم " ـ غارقا في شبهات التواطؤ السياسي مع نظام النميري الذي كنا نناهضه في تلك الأيام .كان يكدرنا] أيديولوجيا [كثيرا مشهد أعيان" مدرسة الخرطوم]"صلحي و شبرين و كمالا و عبد العال وآخرون [في صدارة محافل البروباغندا المايوية يتلقون الجوائز المادية و الرمزية و يعرضون الأنواط و الاوسمة .التي كان النميري يوسّمهم بها في كل مهرجان

المهم يا زول، حين وصل السر حسن لكلية الفنون ،كان، مثل معظم مجايليه ملمّا، بطريقة او بأخرى، بمجموعة الافكار النقدية التي كانت مبذولة في حوارات التشكيليين السودانيين و غير السودانيين ، و هي افكار تؤدي بالفنان الخطاط للنظر لتجربة الخط من مسافة تسمح بالتأمل النقدي على ضوء تناقضات إشكالية التقليد و الحداثة .وقد قدّمت أن السر حسن لم يرث الصكّار وحده، ذلك انه ورث ايضا خبرة اساتذة اجلاء من عيار الفنان الملون و الخطاط و المصمم القدير أحمد عبد الرحمن الذي عاد من بريطانيا لتدريس الخط في قسم الخطوط بالكلية في منتصف السبعينات.ولد احمد عبد الرحمن علي بأمدرمان عام 1943، و تخرج في قسم الخطوط بكلية الفنون عام 1967 و عمل بالتدريس بالكلية قبل ان يحصل على منحة لدراسة فنون الطباعة و تصميم الحروف في لندن] سنترال كوليدج اوف آرتس [1977 .كان احمد عبد الرحمن بين النفر القليل من الخطاطين العرب الذين عكفوا على إشكالية رسم الحرف العربي المطبوع.و قد خرج أحمد من تلك التجربة بمجموعة من الحروف الطباعية الجديدة التي وجدت "تطبيقاتها ، على طريقة الـ " دراي نرانسفير سيستم

Dry Transfer System

بفضل اهتمام مؤسسات طباعية تجارية مهمة من وزن" " ليتراسيت انترناشيونال "و" مونوتايب "تولت مهمة تسويقها بنجاح بين مستخدمي الحرف العربي.و قد كان لتجربة أحمد عبد الرحمن التي فتحت افقا جديدا امام الخطاطين ابلغ الاثر في تغيير اسلوب التعامل مع الخط ضمن مناهج كلية الفنون.و مع احمد عبدالرحمن بدأت شخصية الخطاط تتأكد كمصمّم غرافيكي همّه الجمالي يقيم في ما وراء مقام التقليد] .انظر المقابلة التي اجراها مع احمد عبد [الرحمن الاستاذ محمد صالح يعقوب في " الصحافة 28/9/1981

و هكذا حين وصل السر حسن إلى بريطانيا ليحضر شهادة ماجستير الكلية المركزية للفنون و التصميم] 1983 [كانت اضابيره عامرة بمشاريع خطوطية هي نتاج التعامل الجديد مع الخط كقارة جمالية عذراء تنتظر مستكشفيها .و قد نجح السر من خلال تصميمات الاطقم الطباعية العربية في جذب اهتمام الجهات المعنية بتصميمات الحرف الطباعي العربي فسوّقت له" لتراسيت انترناشونال " مجموعة من الأطقم الطباعية التي لاقت رواجا بين مستخدمي الحرف .[الطباعي العربي] .انظر الصورة

مسلسل الخبرات المتشابكة الممتدة من عهد الكتابة على لوح الخلوة مرورا بدروس الرواد السودانيين و غير السودانيين غذت بصيرة السر الجمالية كتشكيلي خطاط منفتح لاستقبال

المهارات التقنية و المفهومية مثلما الهمته موقف " المناولة " الإبداعية لتلاميذه النظاميين و غير النظاميين .و" المناولة "في مشهد الخلق هي اعلى درجات الإحسان التي لا يكون الفنان بدونها، ذلك ان الفعل الإبداعي هو في جوهره مبادرة مجانية يبرّ بها الفنان ذاته المبدعة في نفس الوقت الذي يبرّ بها الناس من حوله.

و لعل افضل شهادة إجلال ينالها السر" الاستاذ "إنما تتمثل في ذلك الحرف الطباعي الجديد الأنيق و الواضح و المحكم، المستخدم في طباعة نص مطبوعة " جوهر الصور."أعني حرف" وضاح "الذي صممه الفنان الخطاط و المصمم القدير صديقنا مأمون أحمد محي الدين .و مأمون الذي درس الخط مع السر يقف، في منظور تطوّر صناعة الخطاط المعاصر، كدليل حي على إتصال الحيوية الإبداعية لسلسلة الخطاطين السودانيين المجدين الذين يجددون صورة الكتابة العربية و يردون الإعتبار لصناعة الخطاط كشخص فاعل ضمن مشهد التشكيل المعاصر.

أنظر الرابط الذي يحتوي على جزء من بحث مأمون عن الحرف الطباعي
أخيرا-..فونطات-متنوعة-لصفحات--http://sudanartistunion.com/showthread.php?199
!!الانترنت

أنظر ايضا رابط لحرف " إسراء "تصميم مامون احمد محي الدين
http://new.myfonts.com/fonts/linotype/isra/

2011-04-13

.....

[السر حسن يمحو الحدبة]..2
5
ضجر الخطاط
المبدع شخص ضجر بطبيعته،و لولا قدرة المبدعين على الضجر من المألوف و المكرر و البسيط"] إني لأكره البساطة في كافة اشكالها "سلفادور دالي [لما توصلت الإنسانية لمراكمة هذا الكم الجبار من الإختراعات المتنوعة التي تجعل الحياة اكثر إحتمالا
وحين يضجر الخطاط المجود من المشي في دروب النموذج البائد فهو يجد نفسه أمام خيارين :إما ان يهجر ملل الممارسة التي فقدت اسباب متعتها و يهرب إلى صناعة مغايرة او يعمل على إختراع كتابة جديدة تتيح له مواصلة مسار الخلق الجمالي بذريعة الخط . هذه " الكتابة الجديدة "تقوم ، عند معظم الخطاطين المعاصرين ، على رد الخط إلى أصله الغرافيكي في مربط الرسم.ورغم ان المراقب يلمس ان معظم الخطاطين المعاصرين الذين يحاولون الخط في مقام " الكتابة الجديدة" يسمون تجاربهم بمسميات متنوعة إلا أنهم جميعا يتضامنون على إعادة استكشاف ارض الخط بوسائل الرسام.و قد كان لأستاذنا الخطاط الرسام و الشاعر] و الموسيقي المغني [عثمان وقيع الله] 1925 -2007.[انظر الرابط
http://sudan-forall.org/forum/viewtopic.php?t=1322&highlight=&sid=750790c8ff6ece95dca9f47c71a61dce

كان له فضل الإنتباه المبكّر لضرورة الخروج من قالب التقليد التركي البائد في مخرج كتابة جديدة سمّاها " البعد الرابع" للخط العربي، و الطريقة التي يقدّم بها عثمان" بعده الرابع "تستحق التأني، من جهة لأن عثمان وقيع الله يمثل في مشهد الجماعة التشكيلية السودانية كمبدع رائد يحترمه الجميع، و من الجهة الأخرى لأنه يطرح كتابته الجديدة كتتويج لجملة المباحث الخطوطية التي شغلته عبر ازمنة و امكنة ممارستة الخطوطية الطويلة :
"..
البعد الرابع للخط العربي
و ما دمنا في معرض الحديث عن البحث و التمحيص، فإنني أود هنا أن أؤكد ، للذين أصابهم هذا المصطلح]البعد الرابع [بالحيرة ، أنه لم يكن)خبطة (عشواء و لا كان) شطحة (صوفي، و لا هو) هجسة (فنان.و لكنه مصطلح أطلقته على تجربة استمرت عشرين عاما كاملة بدأت منذ وصولي إلى لندن عام 1967 .
فمنذ ذلك التاريخ و حتى كتابة هذه السطور، لم يعد يشغل بالي غير الخروج بفن الخط العربي الجميل من قوقعة القطعة التركية إلى متسع آفاق الحرية الفنية ،الماثلة في إزالة التأطير و المحسنات البديعية الخطوطية ، و الزخرف الرتيب .. و الزينة المتراكمة ، و الذهب و الفضة و اللازورد و
عندما ألغى كمال أتاتورك الكتابة في تركيا و استبدلها بالحروف اللاتينية، فانه - و يا للسخرية - بجرة قلم عربي ، ألغى أيضا الخط العربي كفن جميل في تركيا ، و من ثم في العالم العربي و الإسلامي كله.و هكذا أصبح واجبا على الفنانين و الخطاطين في تلك البلاد أن يسعوا إلى تطوير هذا الفن كما فعل سابقوهم في القرون الماضية، حينما حلت بهم مثل هذه

الظروف التعسفية، غير أن الذي فعله الخطاطون - و أنا منهم - أنهم مضوا يدبجون اللوحات الخطية وفقا لمستويات المدرسة التركية الراحلة و كأنها غاية في ذاتها ، ينبغي أن لا يتجاوزها الخطاط.و هذه حالة فنية محزنة، فالخطاط التركي ذاته أخذ .عن سابقيه و طوّر أساليبه و تقنياته فأدرك بذلك المستويات التي أصبحت قمة من قمم الخط العربي
.و الخط العربي كله تطور و تجديد و تنسيق و تجويد يؤدي إلى التجديد
و تاريخ تدوين المصحف شاهد على ذلك ، بما نجده من كثرة الأقلام التي
،كتبت بها المصاحف.أما الأقلام التي استخدمت للأغراض اليومية الأخرى
فمراجعنا العربية تثبت أنها بلغت المئات عبر هذه العصور
إلا أن الفارق هنا و هناك أن الخطاط العربي يومئذ كان يتمتع بحرية الإختيار.
.و الإبتكار، و كان سيدا للموقف لا صدى لصوت سيده
،و اليوم حتى بعد مضي سبعين عاما على كتابة شهادة وفاة المدرسة التركية
يظل الخطاط العربي ينمق اللوحة الخطية و يحيط نصها بحلقات من الزخرفة
القبيحة السمجة الرتيبة التي لا تخدم غرضا و لا تقدم جديدا
بل أن الخطاط العربي المعاصر يتعامل مع صيغ الأقلام التركية.
.و كأنها وحي منزل من السماء يحرم الخروج عنه
و كأن الخروج عنه كفر و إلحاد.بل و تبلغ درجة العمى و العمه الفني أن تعقد
المؤسسات الإسلامية المسابقات بين الخطاطين المعاصرين و تضع شرطا
.للمسابقة تقليد أسلوب الخطاط التركي) حامد الآمدي (عليه رحمة الله
.ثم تمنح الجوائز لأكثر اللوحات المقدمة تطابقا مع خطوط الآمدي
و لم يكن الآمدي شيئا يذكر إلا لأن التاريخ وضعه في لحظة زمنية كان فيها
.آخر جيل " المجودين."و حتى في هذه الأخيرة لم يكن الآمدي ذا شأن يذكر
.فلم يكن في الحقيقة إلا آخر" المقلدين "لسابقيه من شيوخ الترك و أئمتهم
كان ، في مثل هذا الغثيان الخطوطي ،لا مناص من الهروب إلى منطقة فيها صحة و عافية.و هذا هو عين ما فعلته في تجربة العشرين عاما الأخيرة.هربت مهاجرا من اللوحة التركية إلى الأصول الخطوطية الأولى، و إلى أول قممها، و هو المخطوط الكوفي.هناك وجدت ضالتي.و منذ تلك اللحظة لم أر اللوحة التركية مثلا أعلى يحرم الخروج عليه.بل عادت إلى وضعها الصحيح في السياق التاريخي الفني.مرحلة فنية استنفذت أغراضها.و جاء " البعد الرابع " منبثقا من تأملاتي في الخط الكوفي، و في الحروف المفردة الكوفية التي تتمتع بخواص تشكيلية تفتقر إليها جميع الخطوط العربية و ذلك لما فيها من حرية الحركة، و طراوة الأطراف و حيوية الإنسياب و طواعية التشكل .و لأنها لم تعش إطلاقا داخل إطار مزخرف بل ولدت و عاشت طليقة من حلقات الزينة و اللون التي تحيط بالحرف العربي كالسياج حول الحديقة.و تبلورت رؤية البعد الرابع عندي بتخطيط الحرف المفرد و الكلمة المفردة في صفحة كاملة .و كان موضوع هذه التخطيطات الحروف المفردة الواردة في القرآن الكريم.و المعرّفة بـ " الحروف النورانية."و أول ما نزل منها كان حرف النون .و اتضح لي أن أجمل ما تكون هذه الحروف حينما تكتب بالفرشاة و بالمداد على الورق الأبيض.هناك لا يرى الناظر بعدا ثانيا فقط، بل يبصر ثالثا و رابعا ، و يرى كل ".ألوان قوس قزح منبثقة من درجات الأسود إلى الرمادي الفاتح في تشكيل رائع لا يتأتّى حتى بالألوان أحيانا
.[الأيام " 7 فبراير 1988 "]
وعثمان وقيع اللة باختيار الحروف النورانية و الكلمات المفردة في القرآن يستغني عن مبدأ الكتابة النفعية الزخرفية التي تخدم النص الادبي، ذلك ان الحرف او الكلمة المفردة تصبح كائنات غرافيكية مقروئيتها تتحقق خارج فضاء الادب.إنها كتابة تشكيلية تقرأ عبر بصيرة البصر الخلاق .و بعبارة أخرى فعثمان يهجر الخط كممارسة تطبيقية ليجده كوجه من وجوه الرسم التجريدي .و هجران عثمان الخطاط المجوّد للخط يبدو موقفا طبيعيا ينسجم مع رؤية عثمان وقيع الله كفنان كان يباشر الخط كإحتمال في الرسم فكأن غاية مباحثه الخطوطية التي اتصلت لعشرات السنين كانت ردّه ، في نهاية المطاف ، لما قد يسميه السر حسن " جوهر الخط " في مقام الرسم الحر، على منهج التجريديين الذين ثوّروا فن الرسم الحديث من خلال الإستبصار في المضامين البصرية و الحركية لفعل الكتابة].هانز هارتونغ و بيير سولاج وآنتوان تابييس و جاكسون بولوك و موذرويل و .[سام فرانسيس إلخ
و عثمان وقيع الله في هذا الموقف، موقف العودة من الخط للرسم يقابل رفاقه الرسامين] صلحي و شبرين[، الذين عادوا من الرسم للخط، يقابلهم في منتصف قنطرة الكتابة الجمالية التي تربط ضفة الرسم بضفة الخط.و عثمان وقيع الله الخطاط لم يكن يوما بعيدا عن هموم الرسامين الحروفيين :حكى استاذنا الرسام الملون القدير تاج السر أحمد]تي إس أحمد[، الذي يعتبر نفسه "أول من كتب على كنفص "،حكاية لوحته الشهيرة " المولد] "1957 [التي تمثل مشهد الإحتفال بالمولد : النبوي،و التي يؤطر تكوينها بحزام من الخط العربي .قال
كانت قدامي حلول كتيرة . فكرت في طراز السجاد الإيراني مع الكتابة على الهامش بألوان صفراء و رزقاء.عملت منها .." ليثوغراف، ماعجبتني النتيجة، كانت " تو سيلف كونتشس"،قطّعتها.بعد دا بأيام بديت اشتغل فيها على كنفص ابيض نضيف بألوان الزيت .عملت التكوين الاساسي و طلبت من عثمان وقيع الله يكتب لي الكتابة بالخط الثلث ".."قمت نقلت الخط [بكل تفاصيله بقلم باستيل صغير] " تاج السر أحمد، 17 ابريل 1981،نشرت في" جهنم "رقم 20، ابريل 2002

و شهادة الفنان الخطاط المصمم العراقي محمد سعيد الصكّار في حق السر حسن، بوصفه فنان منتبه لضرورة " العناية بـ" الفنون المجاورة لفن الخط العربي كفن التصميم، و فن الرسم، و إنجازات العمارة، و الصحافة ، و كيمياء الألوان، و حروف الطباعة وبرامج استخدامها، إلى آخر ما يتعلق باستخدامات الخط العربي في مختلف الوسائل و التطبيقات.".، يمكن فهمها، من جهة أولى ، بكون الصكّار يرى في عمل السر شهادة عملية تعضّد توجّه الخطاط المعاصر في مخاطرة الإبتداع ضد الإستكانة في خدر الإتّباع على ثغل الأقلام النهائية.و الصكّار من بين الفنانين المعاصرين الذين عانوا الكثيرمن حراس التقليد الذين توجّسوا من كتابته الجديدة و اعتبروها ضلالة و خروج لا يغتفر على صورة الهوية القومية .بل هو من المبدعين العرب القلائل الذين اضطرتهم عواقب المخاطرة الجمالية للنجاة بجلده بعيدا عن عسف السلطات السياسية التي توهمت في عمله خطرا على صورة الهوية القومية التي كان آيديولوجيو حزب البعث العراقي يسقطونها على الكتابة العربية .و لعله من سخريات الاقدار أن الملاحقة التي تعرّض لها الصكار بسبب حرفه الطباعي الجديد تمت بالتزامن مع الدعم و التبني و الرعاية الرسمية التي قدمها النظام البعثي في العراق لتشكيليي تيار الحروفية العربية . و أظن ، غير آثم ،أن تفسير الإحتفاء الرسمي بالتشكيليين الحروفيين الذين كانوا] و مازالوا [يزخرفون محافل السلطة السياسية إنما يكمن في كون الحروفيين العراقيين كانوا يتحركون كجنود مطيعين في جيش البروباغندا البعثية .و كان خطابهم الجمالي يتلخص في تجميل مشروع" البعث "السياسي و مرافقته جماليا، بينما اتخذت مخاطرة الصكّار وجهة بعث معقلن للمشروع الجمالي المستبطن في المنطق الغرافيكي للكتابة العربية .و هكذا وقع الصكار في شر أعماله بحسن نيّة كبير حين كشف أمام الملأ التناقض السياسي القديم بين تجميل الثورة من خارجها و تثوير الجمال من داخله .و الذعر الذي اصاب سدنة النظام الديكتاتوري من كتابة الصكار الجديدة يتفسر في كون مشروع الصكار التجديدي انطرح كمبادرة ابداعية فردية و حرة تخلّقت خارج الآلة الآيديولوجية لسلطة البعث، ناهيك عن المخاطر الرمزية المترتبة على زعزعة مقروئية الخطاب السياسي للسلطة إذا تم التبنّي الرسمي لأبجدية الصكار الجديدة.

و لفهم قضية الصكار اقتطف لكم بعضا من احاديثه و كتاباته التي سعى من خلالها لشرح حكايته مع السلطات السياسية لبعث العراق.

"..

"محمد سعيد الصكار:حبري أسود .."

إعداد: وارد بدر السالم

" في سبعينيات القرن الماضي أطلق الشاعر والفنان العراقي محمد سعيد الصكار مشروعه المثير للجدل " الأبجدية العربية المركزة" وهو أول محاولة لإدخال الحروف العربية في الكتابة الإلكترونية وكسر قيود الحرف العربي وتطويره بما يتلاءم مع معطيات التحديث في الطباعة القائمة على أسس علمية متطورة ،وأبجدية الصكار اختصرت وكثفت عدد الحروف العربية الطباعية معتمدة على جذورها المشتركة. حيث أن هذه الأبجدية لم تعد لها حروف أولية أو وسطية أو متطرفة!!

الصكار الذي عانى المرارات جراء اكتشافه الصعب هذا من قبل السلطة العراقية السابقة كان ضيف المؤسسة العربية للصحافة والإعلام في ندوة مفتوحة بحضور مدير عام المؤسسة العربية للصحافة والإعلام ، وشارك فيها جمعٌ من المحررات والمحررين، وتحدث فيها عن ذكرياته الطويلة في البصرة وباريس وعن اكتشافه للأبجدية التي أثارت جدلاً واسع النطاق ...

"..!!أسئلة الأبجدية!!ما هي المـــــواقف الصعبة في حياتك ..ما أبرزها !!أصعبها هو ردود الفعل عن الأبجدية العربية المركزة التي ابتكرتها والحديث في هذا الموضوع يطول، لكني سأقف عند أبرز المحطات فيها!!"..." : !!كانت هناك نظرية استشراقية تقول بما أن الكتابة العربية موصولة الحروف فقد تعددت أشكال الحرف الواحد، وهذا من حيث المبدأ الأولي صحيح، فأقل الحروف عندنا تأخذ أربعة أشكال، فدرست هذه النظرية بدقة لمدة سنتين بيني وبين نفسي وكنت أتساءل إنه كيف أستطيع أن أقلص هذا العدد؟ فوجدت الموضوع صعباً وصلباً، وبعد شهرين خطرت لي فكرة قلب تلك النظرية الإستشراقية، فلغتنا موصولة الحروف كما تقول النظرية، إذن يمكن اختصار الحروف، ولما توصلت الى ذلك بقيت عندي التطبيقات لكي تصبح نظرية صالحة للتطبيق والتنوع وينبغي أن تكون هناك أسس فقدمت ثمانية أنماط منها للهيئات العلمية وحصلت على براءة اختراع من العراق ولبنان وسجلتها في فرنسا وبريطانيا!!.. وأين الموقف الصعب من كل هذا !!في ذلك الوقت كنت رئيس القسم الفني في جريدة الثورة العراقية التي كان يرأس تحريرها طارق عزيز، ولما سمع بنظريتي طلب مني الاستمرار بالعمل وقال أنهم سيصنعونها ، خاصة وأن صحف العالم تحدثت عن هذا الابتكار الجديد وجاءتني عروض وطلبات كثيرة من دول مختلفة ؛ غير أن الاتفاق الأخير كان مع طارق عزيز ، وكان وقتذاك وزيراً للإعلام ، لإستثمار هذا الابتكار لمدة ثلاث سنوات ونصف وبعدها يتم تصنيعه إذا لم تكن هناك احتجاجات ومواقف مضادة، ووقتها كتبت إحدى أكبر الصحف الفرنسية) أبجدية الصكار خطر سياسي واقتصادي وعسكري ينبغي أن يستثمره العرب لأن مفاتيح الأمور كلها ليست بأيديهم وهذه الحروف ستجعل المفاتيح بأيديهم (..وقتها طلب مني طارق عزيز أن أكون رئيساً للقسم الفني في الجريدة ، حتى ينحصر الموضوع باعتباره منجزاً بعثياً ! ولما انتهت فترة العقد اخذوا يغازلونني بلطف ثم بعناد ثم ابتدأت حملة صحفية مغرضة واسعة وكبيرة ضدي تطالب بمنع استخدام الحروف التي ابتكرتها ، وثمّ مَن يتهمني بالماسونية حتى أن كاتباً كموفق عمر قال بما معناه أن الماسونية ربتني لأكثر من عشرين عاماً حتى أهين التراث العربي ! وكتب ضدي موفق عسكر ومحمد جميل شلش وغيرهما وكان يدير الحملة آنذاك خيرالله طلفاح)خال صدام حسين (حتى بدأ الأصدقاء يخافون عليّ من تلك الهجمة المسعورة ، وأغرب ما فعلته المخابرات العراقية هي أنها وضعت في بيتي أحد عملائها لمدة شهرين كاملين وظل يحتسي معي القهوة من الصباح الى المساء ! ولا أعرف لماذا فعل طارق عزيز ذلك وهو الذي تبنى المشروع فترة طويلة ، ومن حسن الحظ كان شفيق

الكمالي وهو عضو قيادي بارز في حزب البعث يتفهم الهجمة الى حد كبير ، وفي احتفال لمجلته آفاق عربية دعا مجموعة من المثقفين العراقيين والعرب بينهم عبدالرحمن منيف وتوفيق صالح وعبدالوهاب الكيالي ، فانبرى منيف طالباً من الضيوف أن يتكلموا أمام طارق عزيز الذي حضر الاحتفال لحمايتي وهكذا تكلم منيف أمام عزيز الذي أجابني بلباقة ": المسائل العظيمة طبعاً تصادف هذا النوع من الهجوم.. أنت في نظر القيادة أرقى من أن تنال منك هذه المسائل ولا يجب أن تسبب لك إحباطاً"...، غير أن الأمور تفاقمت وكان من المفروض أن أقدم الى المحاكمة ، ولم يسمحوا لي بالتفرغ فاضطررت الى تقديم استقالتي في نهاية الأمر، وظلت الهجمة الشرسة تتصاعد وقُدمت وثائق مزورة عن الأبجدية الى الرئيس أحمد حسن البكر مع مذكرات تحريضية يذكرون له فيها أنه استطاع) أي البكر (أن يصفّي الجواسيس من العراق فكيف لا يستطيع تصفيتي كوني أريد هدم الثقافة العربية وتراثها العتيد ! لكن الرجل يبدو أنه كان حصيفاً ولم يتخذ أي إجراء، لكنه أمر بتشكيل لجنة برئاسة نوري حمودي القيسي وآخرين من التلفزيون والأوقاف وممن لا علاقة لهم بالموضوع، واجتمعت اللجنة أربع مرات وكان عليها أن تحسم الأمر في الجلسة الرابعة وتصدر حكمها، غير أن دخول شفيق الكمالي على اجتماع اللجنة حال دون أن يُتخذ أي إجراء ونبههم الى أن ينشغلوا بأمور أهم ، وذكّرهم بوطنيتي وشعري وفي الحقيقة لقد أنقذني الرجل من مخالب هؤلاء لكنه أخبرني عندما خرجنا من الجلسة الأخيرة بأن عليّ الكثير من" التقارير "والمذكرات ولو اخرجها الى المسؤولين لما نبت ريشٌ على جلدي بحسب المثل. فأخذت كلامه بمنتهى الجدية واعتبرت كلامه هذا إشارة الى أن أهرب الى الخارج وحصل هذا بالفعل عام 1978"..

انظر الرابط

http://almadapaper.net/sub/07-436/p13.htm

انظر ايضا الرابط

http://www.aawsat.com/details.asp?section=19&article=81794&issueno=8444

\

7

مواريث الخطاط

قلت ان حماس الصكار لتجربة السر يمكن فهمه، من جهة أولى ، بكون الصكّار يرى في عمل السر شهادة عملية تعضّد توجّه الخطاط المعاصر في مخاطرة الإبتداع ضد الراحة و الإستكانة في خدر الإتّباع الاعمى لنماذج الماضي.و من الجهة الاخرى يمكن فهم كلمة الصكار المتحمسة بكون الصكّار يلمس في تجربة السر الخطوطية امتدادا لتجربته هو في الخروج من قوالب التقليد، فكأن السر المولود في عام 1954 يمثّل كوريث شرعي للصكار المولود في 1934 .لكن السر لم يرث الصكار وحده ، فتجربته مع الخط تمور بمواريث شتى، كونه من جيل تفتحت بصيرته التشكيلية في فترة كانت الكتابة العربية قد استكملت فيها خروجها الناجز من إسار تقليد الأقلام الستة لتصبح موضوعا للبحث التشكيلي الحديث .فمع نهاية الستينات و بداية السبعينات كانت تجارب الرواد الحروفيين إبين العراق و السودان و لبنان إ، و معظمهم رسامون تهجسهم القيمة الجمالية البصرية للكتابة و اسئلة التكوين التشكيلي ، ربما بحكم تخرجهم في اكاديميات الفنون التي تتبع الحداثة التشكيلية على نهج تجارب" الباوهاوس] " نظريات كاندنسكي و كلي إو تنويعات التجريدية و مقاربات" البوب آرت.. "إلخ .أقول :كانت تجارب الرواد الحروفيين و مفاهيمهم مبذولة عبر المطبوعات و الدوريات و الصحف] ضمن الانتشار النسبي الذي حظيت به المطبوعات العربية التقدمية بعد هزيمة حرب الايام الستة 1967 . [أذكر اننا حين وصلنا كلية الفنون في 1970، كان التلوين في صدر اولوياتنا الفنية .و لذلك استغربنا ان نجدنا مضطرين لحضور دروس الخط العربي و اللاتيني، حسب البرنامج العام لطلاب السنة الاولى.و كان يعلمنا الخط استاذ مصري متمكن من صناعته، لكنه كان يتحلّى بمزاج " صنايعي " بعيد كل البعد عن جملة الأسئلة النقدية الجمالية] حول قضايا التمثيل و التجريد إو السياسية] حول قضايا الهوية و الديموقراطية [التي طرحتها الظاهرة الحروفية على الفنانين العرب في السبعينات، فقد كانت حركة الحروفيين العرب تنطوي على هم" هويولوجي "قومي مضمونه السياسي يتلخص في البحث عن هوية مغايرة للهوية التي انتجت هزيمة العرب أمام إسرائيل في 1967 .أذكر أننا ذات صباح ، بينما كنا منكبّين على واحدة من تلك العبارات العجيبة التي يتمرن عليها الخطاط،كونها تتيح معالجات غرافيكية متمايزة لنفس التراكيب الحروفية، شيء من قبيل" و كل خطاط جهول"، خطر لبعضنا مشاكسة الاستاذ ، من جديد، حول منفعة الخط التقليدي ضمن الافق التجديدي الذي تطرحه تجربة الحروفيين العرب، فرد علينا الرجل ساخرا بلكنته المصرية الحبيبة :يا بني مالك و مال البهدلة، دا الخط يكسّبك دهب .! و اظننا قضينا عامنا الدراسي ذاك و نحن نؤدي واجب الخط على مضض ظاهر حين لا نتوقف لإضجار استاذنا من وقت لآخر.و الغريب اننا حين نلنا" حرّيتنا"، في السنة الثانية في قسم التلوين ، لم نتحمّس كثيرا للعمل وفق الهم الحروفي.ربما لأن الهم الحروفي بدا لنا ـ على ضوء تجربة تشكيليي " مدرسة الخرطوم " ـ غارقا في شبهات التواطؤ السياسي مع نظام النميري الذي كنا نناهضه في تلك الأيام .كان يكدّرنا] أيديولوجيا [كثيرا مشهد أعيان" مدرسة الخرطوم]"صلحي و شبرين و كمالا و عبد العال وآخرون [و هم يتصدرون محافل البروباغندا المايوية و يتلقون الجوائز المادية و الرمزية و يعرضون الأنواط و الاوسمة التي كان النميري يوسّمهم بها في كل مهرجان.

المهم يا زول، لا بد أن السر حسن حين وصل لكلية الفنون ،كان مثل معظم مجايليه ملمّا، بطريقة او بأخرى، بمجموعة الافكار النقدية التي كانت مبذولة في حوارات التشكيليين السودانيين و غير السودانيين ، و هي افكار تؤدي بالفنان الخطاط للنظر لتجربة الخط من مسافة تسمح بالتأمل النقدي على ضوء تناقضات إشكالية التقليد و الحداثة .وقد قدّمت أن السر حسن لم

يرث الصكّار وحده، ذلك انه ورث ايضا خبرة اساتذة اجلاء من عيار الفنان الملون و الخطاط و المصمم القدير أحمد عبد الرحمن الذي عاد من بريطانيا لتدريس الخط في قسم الخطوط بالكلية في منتصف السبعينات.ولد احمد عبد الرحمن علي بأمدرمان عام 1943، و تخرج في قسم الخطوط بكلية الفنون عام 1967 و عمل بالتدريس بالكلية قبل ان يحصل على منحة لدراسة فنون الطباعة و تصميم الحروف في لندن] سنترال كوليدج اوف آرتس [1977 .كان احمد عبد الرحمن بين النفر القليل من الخطاطين العرب الذين عكفوا على إشكالية رسم الحرف العربي المطبوع.و قد خرج أحمد من تلك التجربة بمجموعة من "الحروف الطباعية الجديدة التي وجدت تطبيقاتها ، على طريقة الـ " دراي نرانسفير سيستم
Dry Transfer System
بفضل اهتمام مؤسسات طباعية تجارية مهمة من وزن" " ليتراسيت انترناشيونال "و "مونوتايب "تولت مهمة تسويقها بنجاح بين مستخدمي الحرف العربي.و قد كان لتجربة أحمد عبد الرحمن التي فتحت افقا جديدا امام الخطاطين ابلغ الاثر في تغيير اسلوب التعامل مع الخط ضمن مناهج كلية الفنون.و مع احمد عبدالرحمن بدأت شخصية الخطاط تتأكد كمصمّم غرافيكي همّه الجمالي يقيم في ما وراء مقام التقليد] .انظر المقابلة التي اجراها مع احمد عبد الرحمن الاستاذ محمد صالح [يعقوب في " الصحافة 28/9/1981
و هكذا حين وصل السر حسن إلى بريطانيا ليحضر شهادة ماجستير الكلية المركزية للفنون و التصميم] 1983 [كانت اضابيره عامرة بمشاريع خطوطية هي نتاج التعامل الجديد مع الخط كقارة جمالية عذراء تنتظر مستكشفيها .و قد نجح السر من خلال تصميمات الاطقم الطباعية العربية في جذب اهتمام الجهات المعنية بتصميمات الحرف الطباعي العربي فسوّقت له " لتراسيت انترناشونال " مجموعة من الأطقم الطباعية التي لاقت رواجا بين مستخدمي الحرف الطباعي العربي. .[ ]انظر الصورة
مسلسل الخبرات المتشابكة الممتدة من عهد الكتابة على لوح الخلوة مرورا بدروس الرواد السودانيين و غير السودانيين غذت بصيرة السر الجمالية كتشكيلي خطاط منفتح لاستقبال المهارات التقنية و المفهومية مثلما الهمته موقف " المناولة" الإبداعية لتلاميذه النظاميين و غير النظاميين .و" المناولة "في مشهد الخلق هي اعلى درجات الإحسان التي لا يكون الفنان بدونها، ذلك ان الفعل الإبداعي هو في جوهره مبادرة مجانية يبرّ بها الفنان ذاته المبدعة في نفس الوقت الذي يبرّ بها الناس .من حوله
و لعل افضل شهادة إجلال ينالها السر" الاستاذ "إنما تتمثل في ذلك الحرف الطباعي الجديد الأنيق و الواضح و المحكم، المستخدم في طباعة نص مطبوعة " جوهر الصور."أعني حرف " وضاح "الذي صمّمه الفنان الخطاط و المصمم القدير مأمون أحمد محي الدين .و مأمون الذي درس الخط على يد السر في كلية الفنون يقف اليوم ، في مشهد تطوّر صورة الخطاط المعاصر، كدليل حي على إتصال الحيوية الإبداعية لسلسلة الخطاطين السودانيين المجدين العاكفين على تجديد صورة الكتابة العربية و المشغولين برد الإعتبار لصناعة الخطاط كممارسة إبداعية كاملة السيادة ولشخص الخطاط كذات مبدعة و مسؤولة ضمن مشهد التشكيل المعاصر .و مأمون، في هذه الإضاءة السريعة لعمل السر حسن، يسبح في الجزء المنظور من نهر جوفي عامر يسبح في أمواهه نفر من الخطاطين السودانيين الذين تخرجوا في قسم الخطوط في العقود الاخيرة على .هم تصعيد فن الكتابة العربية لمقام الخلق الكبير
أنظر الرابط الذي يحتوي على جزء من بحث مأمون عن الحرف الطباعي
!!أخيرا-..فونطات-متنوعة-لصفحات-الانترنت-http://sudanartistunion.com/showthread.php?199

أنظر ايضا رابط لحرف " إسراء "تصميم مامون احمد محي الدين
http://new.myfonts.com/fonts/linotype/isra/

2011-04-13

.

الصور

- نماذج من خطوط الرسامين1
جلي و كمالا و النور حمد و صلحي
.و نماذج من رسومات الخطاطين عثمان وقيع الله و السر و أحمد عبد الرحمن و مأمون أ.محي الدين
- نموذج من خط ياقوت المستعصمي و خط ابن البواب2
- نماذج من كتابة الأطفال التي تقلد الكتابة الرسمية3
- نماذج من كتابة الغرافولوجيا4
[ ]- نموذج قمع اليد و الطريقة المثلى لمسك القلم5
- نموذج المقروئية، الكتابة البصرية و الكتابة النفعية6
- نماذج من كتابة بول كلي و كندنسكي و ماكس ارنست الخ7
- نماذج من كتابات الحروفيين العرب الأوائل كشاكر حسن آل سعيد و صلحي و شبرين و نجا المهداوي مع الحروفيين غير8 العرب الإيرانيين و الهنود و الباكستان و الأوروبيين

ـ نماذج من تصاوير الإلتفاف الجمالي و السياسي على الحظر الديني للتصاوير8
ـاشكالية النظر بين الأرنب و البطة9
صورة كويك بيرجر و الإسكيمو مع اللوقو
ـ الأحرف النورانية لعثمان وقيع الله10
بيير سولاج و تابييس و تووميلي كخطاطين في منطقة الرسم المعاصر 118
ـ مولد تاج السر أحمد12
ـأحرف الصكار13
و أحرف أحمد عبد الرحمن و السر حسن و مامون

ملاحظة أخيرة

عفوكم على قصوري في بذل الوثائق الأيقونوغرافية التي صاحبت المناقشة في منبر "سودان فورأول دوت أورغ" لأن معظم وثائق المناقشة ضاعت في الهجوم الذي طال الموقع لكن يمكن للقارئ الوصول لمعظم التصاوير التي تخص الخطاطين في جراب سيدنا غوغل كرم الله وجهه.ـ