جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر
جميل حمودي / انموذجاً

رسالة ماجستير

مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير

في الفنون التشكيلية

من قبل

رنا حسين هاتف الخفاجي

بإشراف

الأستاذ المساعد

الدكتور عباس جاسم

١٤٢٢هـ **٢٠٠٢م**

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ نۚ والقلم وما يسطرون ﴾

سورة القلم
الآية (١)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

اقرار المشرف

أشهد ان اعداد هذه الرسالة قد جرى تحت اشرافي في كلية التربية الفنية / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية .

التوقيع
المشرف : د . عباس جاسم
المرتبة العلمية : استاذ مساعد
/ / ٢٠٠٢

بناءاً على التوصيات المتوافرة ، أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع
الدكتور : عباس نوري الفتلاوي
رئيس قسم التربية الفنية
التاريخ / /

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إقرار لجنة المناقشة

نشهد انا رئيس لجنة المناقشة واعضاءها اطلعنا على هذه الرسالة (جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر . جميل حمودي / انموذجاً) ، وقد ناقشنا الطالبة رنا حسين هاتف الخفاجي في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها ، وجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير بتقدير ( )

المشرف :
التوقيع :
الاسم : د. عباس جاسم
المرتبة العلمية :
التاريخ : / /

عضو اللجنة :
التوقيع :
الاسم :
المرتبة العلمية :
التاريخ : / /

عضو اللجنة
التوقيع :
الاسم :
المرتبة العلمية :
التاريخ : / /

رئيس اللجنة
التوقيع :
الاسم :
المرتبة العلمية :
التاريخ : / /

مصادقة مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل

التوقيع
الاستاذ الدكتور
عادل خليل الزبيدي
عميد كلية التربية الفنية
التاريخ : / /

الإهداء

الى ....
والدايّ ....
إكراماً وتقديراً

الى ::::
خالي .....
مؤازرة وحباً

خالتي ....
عرفاناً بالجميل
اخوتي وأخواتي ... فخراً وعزاً

أهدي هذا الجهد العلمي المتواضع

رنـــــــــا

شكر وتقدير

الحمد لله حمداً كثيرا وبفضله التمام والكمال

اقراراً بالفضل والعرفان اسجل شكري ... وتقديري الى عمادة كلية التربية الفنية ، وقسم التربية التشكيلية لرعايتهم طوال مدة انجاز هذا البحث ، واخص شكري الى استاذي الذي تكرم بالاشراف على بحثي الدكتور عباس جاسم ، كما اقدم شكري وتقديري للفنان جميل حمودي ولعائلته الكريمة لما قدموه لي من مساعدة . شكري وتقديري الى استاذي وخالي الدكتور مكي عمران راجي لما قدمه لي من مساعدة ومؤازرة متواصلة والى خالتي فاطمة عمران راجي التي كان لملاحظاتها وتوجيهاتها الأثر الكبير في اتمام البحث على النحو الذي هو عليه. واقدم شكري وتقديري الى الدكتور جبار حنون ، والى الاساتذة والفنانين الذين أغنوا البحث بآرائهم السديدة ، والى الاستاذ محمد ابو خضير لتعاونه في رفد البحث بالعديد من المصادر . والى المسؤولين في كلية الفنون الجميلة . اقدم شكري لتعاونهم ، والى اسرتي الذين مدوا يد العون والمساعدة ... والى مكتب الفنون للطباعة لاخراجهم البحث بحلته هذه .

ومن الله التوفيق

الباحثة
رنا حسين هاتف

ABSTRACT

In the name of God, The most compassionate, The most merciful .

(Noon, The stripe and what they are writing) what mighty God said is true .

(A – L – B – G …) are one of the secrets and flowage of superiority compassianate . By these letters , The human beings interrogate the yocks and exceed the ultimate visor, enter the high places .

What kind of this power that is higher than any power , what kind of this Light in this letter , for all these endless questions , This study forms to cover this field , aesthetical studies of a letter in ,modern Iraqi drawings , and especially and in Jameel Hamoudi, s drawings .

The letter in his drawings represents the reality and its different forms . The researcher has felt the importance of such thing through covering his view in his art and in his writing . The researcher started to write this research that consists of five chapter which are .

The first chapter includes the researcher problem , its importance and its necessity and limitation and specifying its terms .

The second chapter is the theoretical frame work that included the first sectian (historical origins of writing) . The letter – (The importance of an A rabian letter) (aestheticism of on Arabian letter in Islamic ornamentation) .

The second section represents aestheticism of an Arabian letter infiguring drawing) .

The third chapter includes two sections , The first one is (aestheticism of making an Arabian letter in modern Iraqi drawing . (making the Arabian letter in Jameel Hamoudis drawings , The fourth chapter (research procedure) includes the research audience and its eighteen target subjects , The researcher followed a descriptive analytical procedure in analysing The subjects deperding on observation , personal inter riewing and philosophical and aesthetical frame work as aresearch tool, The fifth chapter includes the resarch results , The conclusion , The recommendation and the suggestions .

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
-فهرست الأشكال والصور	
-ملخص الرسالة باللغة العربية	
-الفصل الأول :- الاطار المنهجي للبحث	
١ . مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه .	
١ .أهداف البحث	
٢ . حدود البحث	
٣ . تحديد المصطلحات	
- الفصل الثاني :- الاطار النظري والدراسات السابقة	
المبحث الأول : الاصول التاريخية للكتابة (الحرف)	
أهمية الحرف العربي عند الاسلام	
خواص الحرف العربي ودلالاته	
توظيف الحرف العربي في الزخرفة الاسلامية	
المبحث الثاني : جماليات توظيف الحرف في الرسم الاوربي	
- الفصل الثالث :-	
المبحث الأول : جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر	٣١
المبحث الثاني : توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي	
-الفصل الرابع : إجراءات البحث	
مجتمع البحث	٤٩-١٠١
عينة البحث	٥٠-٧١
اداة البحث	٧١-٨٩
طريقة البحث	٧١-٨٩

-الفصل الخامس:	
- النتائج	
- الاستنتاجات	
- التوصيات	
- المقترحات	
-المصادر	
-الملاحق	

-الاشكال	
العينات	
-ملخص الرسالة باللغة الانكليزية	

فهرست الاشكال والصور

ت	الموضوع	المصدر	الصفحة
١	من اقدم الالواح المكتوبة – من الالف الرابع قبل الميلاد وجد في الوركاء		
٢	تطورات الحروف المسمارية		
٣	تمثال كوديا حاكم لكش وهو جالس		
٤	تمثال اورنينا المغنية العظيمة (النصف الأول من القرن الثالث قبل الميلاد)		
٥	مسلة حمورابي الشهيرة (١٧٩٢ – ١٧٥٠ ق . م)		
٦	مسلة نرام سن		
٧	سقف لضريح مقدس ، تجتمع الزخرفة الهندسية وجمالية الخط العربي في تناغم وتكامل مطلق		
٨	قنديل لجامع موجود في متحف داليم ببرلين		
٩	نموذج الرقش العربي الهندسي – الخيط – ونلاحظ علاقته بالخط		
١٠	نموذج الرقش العربي اللين – الرمي – ونلاحظ علاقته بالخط		
١١	الخط النسخي كما ابدعه (قبله الكتاب) ياقوت المعتصمي		
١٢	آية الكرسي مكتوبة بالخط الكوفي . وجدت منقوشة على حجر في بيت المقدس		
١٣	صفحتان من القرآن الكريم مخطوطتان بالخط الكوفي المورق		
١٤	نموذج من الخط الكوفي		
١٥	(الملك لله) منقوشة بالخط الكوفي على باب كاتدرائية اليومي في اواسط فرنسا		
١٦	البسملة بخط الشاعر الالماني (كوتيه) من ديوانه (الديوان المشرقي للمؤلف المغربي)		
١٧	عباءة تستعمل لتتويج الامبراطور الالماني روجرز موجودة في حجرة الكنوز بفينا		
١٨	بساط من حرير صنع على هيئة رداء لقيس وعليه صورة تمثل الصلب والبشارة للعذراء . لاوائل القرن الحادي عشرة للهجرة) .		
١٩	لوحة للفنان براك (الفطور)		
٢٠	لوحة للفنان بيكاسو (القيثارة) ١٩١٣		
٢١	لوحة للفنان بول كلي مستوحاة من الكتابة العربية ١٩٣٨		
٢٢	لوحة للفنان بول كلي (ورقة من تسجيلات البلدية ١٩٢٩		
٢٣	لوحة للفنان توبي –١٩٥٨ (الكتابة البيضاء)		
٢٤	لوحة للفنان الالماني هانس هارتونك –١٩٤٨		
٢٥	لوحة للفنان جون غراي (رجل من توران) ١٩١٨		
٢٦	لوحة للفنان الالماني (كارل هوفر)		
٢٧	لوحة للفنانة مديحة محمد (حروف كوفية)		
٢٨	لوحة للفنان جواد سليم (بغداديات)		
٢٩	لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد		
٣٠	لوحة للفنان ضياء العزاوي (المدينة المفقودة)		
٣١	لوحة للفنان رافع الناصري		
٣٢	لوحة للفنان قتيبة الشيخ نوري (حروف ودوائر)		

٣٣	لوحة للفنان صالح الجميعي (رسالة قديمة) ١٩٦٨		
٣٥	لوحة للفنان سعدي الكعبي (رموز قديمة)		
٣٦	لوحة للفنان جميل حمودي		
٣٧	لوحة للفنان جميل حمودي (رؤيا رافدينية) ١٩٤٨		
٣٨	لوحة للفنان جميل حمودي (لقاء في النور) ١٩٧١		
٣٩	لوحة للفنان جميل حمودي (تحية بغداد لفرنسا) ١٩٤٨		
٤٠	لوحة للفنان جميل حمودي (الى ارواح اطفالنا الشهداء) ١٩٨٥		
٤١	لوحة للفنان جميل حمودي (رموز روحانية) ١٩٨٦		
٤٢	لوحة للفنان جميل حمودي (السمفونية الزرقاء)		

ملخص البحث

(أ – ل – ب – جـ ...) هي سر الاسرار وفيض الرحمن العلوي بها استنطق الانسان الحجر وتجاوز المدى وولج الآفاق أي سلطان هذا فوق كل سلطان؟ أي مشكاه هذا الحرف ؟ وازاء ذلك المدى من الاسئلة اللامنتهية تشكلت هذه الدراسة للاحاطة بهذا المجال جمالية توظيف الحرف في الرسم العراقي المعاصر وفي لوحات الفنان (جميل حمودي) بشكل خاص الذي شكل الحرف لديه تمثيلاً للواقع وتجسيداً لاشكاله المختلفة ودلالاته . وقد تلمست الباحثة أهمية ذلك من خلال الاحاطة برؤيته فناً وكتابة وقد شرعت الباحثة بكتابة هذا البحث المكون من خمسة فصول وعلى الوجه الآتي :

شمل الفصل الأول / مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه ، أهدافه ، حدوده وتحديد المصطلحات فيه .

اما الفصل الثاني / فقد تمثل بالاطار النظري الذي شمل على المبحث الأول وقد تضمن (الأحوال التاريخية للكتابة (الحرف) ، (أهمية الحرف العربي عند الاسلام) ، (خواص ودلالات الحرف العربي) ، (جمالية توظيف الحرف العربي في الزخرفة الاسلامية) ، اما المبحث الثاني فقد تضمن (جمالية توظيف الحرف في الرسم الأوربي) .

فيما تضمن الفصل الثالث مبحثين / المبحث الأول (جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر) والمبحث الثاني (توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي) .

اما الفصل الرابع / (اجراءات البحث) فقد شمل مجتمع البحث وعيناته البلغة (١٨) عينة قصدية واتبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات معتمدة على الملاحظة والمقابلة الشخصية والطروحات الفلسفية والجمالية التي اسفر عنها الاطار النظري ، فيما تضمن الفصل الخامس / (نتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات) .

مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه

قادت الحروف المدونة في اوائل السور القرآنية الباحثة نحو مغاليقها واسرارها للبحث بشكل جدي لمعرفة أهمية هذا الحرف ودلالته وقدسيته وما انطوى عليه من وجدان وفيض ومرجعية تاريخية حضارية على صعيد الافكار والمراحل التي مرت بها هذه الافكار لتجسد موضوعات مختلفة في اللوحات الفنية في الفن العراقي المعاصر بشكل عام ولوحات الفنان جميل حمودي بشكل خاص لما مثلته تجربة هذا الفنان من مثار جدل ، لبعدها التنظيري والتطبيقي ، حيث شكلت الحروف المدونة في لوحات هذا الفنان بشكل كلمات أو حروف أو رموز أو اشارات تمويه نقاط ارتكاز سعت الباحثة للاشتغال عليها حيث شكلت محوراً اساسياً في سياق تجربته .

وهذا ما تبلور لدى الباحثة من مشكلة جمالية قابلة للبحث على الرغم من كل ما قيل وكتب عن استلهام الحرف حيث وجدت الباحثة مساحة فارغة في اعمال هذا الفنان تتطلب هذا البحث التعرف على أهم طاقاته ودلالاته وخصائصه الجمالية ازاء هذا الخضم المتلاطم بأهواله المسرف في تشظيته وجدت الباحثة مجدداً ذلك الاهتمام والبدء بذلك الجانب الجمالي للحرف واستلهامه باللوحة الفنية وصولاً الى معرفة استنطاق الفنان بكوامنه النورانية ودلالاته الجمالية .

حيث يعد الحرف العربي هوية عامة فاق حدود الاقليمية والتعصب والافكار ايضاً فيه تأسست هوية اسلامية وثبتت جذورها وفيه حب انساني اصبح صبراً موحداً وخطاً حديدياً اختزل المدى مابين بصري وبخارى وبغداد ، وسمرقند ، وقرطبة ، والكوفة ، والقيروان ، ودمشق ، فأي فيض نوراني لهذا الحرف الكامن بالقران حيث يخترق كل حصون الحضارات لتأسيس امبراطوريته المقدسة مشيداً تقارباً روحياً وانسانياً.

لقد كان للشرف العربي حقاً عمق افتخاره بالحرف العربي فتتشرف به وشرفه العلي القدير وكان سفر كلام الرب حيث نزل على الرسول الكريم (ص) بحروف عربية . واصبح تأريخ العربي مقروناً بحروفه ، فكان ديوان العرب وقرطاس اعتزازهم وافتخارهم حيث احتضانه للقصيدة والخطاب .

فأهمية الحرف الحضارية والجمالية تكمن هنا من خلال استخدام الفنان جميل حمودي له متنقلاً بين دلالات متنوعة واشكال مختلفة في التمثيل والوان تحمل معاني متغايرة ، فامام كل هذا العطاء الكبير الذي يرفل به الحرف العربي من ديمومة وحرية حركة ، هل أوفى الفنان العراقي تحديداً حقه وكيف استقى منه الخصائص الجمالية الفكرية في عطائه الفني ، وهل شكل الحرف بمحض تقليدية لا تتعدى حدود تشييده النقطي ؟ أم تأمل في كوامنه ونقص دلالته الروحية والفكرية ؟ وهل كان الحرف معماراً يمكن الانطلاق به الى ذاكرة التاريخ أم مجرد ترديد خطابي ؟ من خلال الاجابة والخوض في غمار تلك التساؤلات تتشكل أهمية هذا البحث والحاجة اليه ولتسليط الضوء المعرفي على الكيفية الجمالية التي تم من خلالها استلهام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر وتحديداً رسوم الفنان جميل حمودي ولاسيما ان عملية استخدام الحرف في التشكيل العربي قد اصبحت ظاهرة محلية وعربية خاصة في

الستينيات من هذا القرن وافردت لها الاقلام العديد من تلك الآراء والتناقضات المختلفة ايجابياً وسلبياً باتخاذ المواقف ازاء تلك الظاهرة والوقوف موضوعياً لسبر غور هذه الظاهرة . لذا وجدت الباحثة ضرورة تناولها دراسة علمية وبشكل موسع لتسليط الضوء عليها والالمام بمستوياتها التي لم تزل موضع جدل حيث تتجلى الحاجة الفعلية لهذه الدراسة على الوجه الآتي : –

١- تفيد الحركة التشكيلية في العراق .
٢- تفيد الدارسين والمتذوقين في الفن .
٣- تغني المكتبة التشكيلية والجمالية في المؤسسات الفنية في العراق .

أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي الى : –

١- تعرف جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .

٢- كشف جماليات توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي .

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بدراسته الموسومة بـ "" جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، جميل حمودي انموذجاً "" للوحات الزيتية العائدة للفنان جميل حمودي ، الموجودة في مركز صدام للفنون والمصادر المتوفرة فيها بعض اللوحات ، ومجموعة الفنان الخاصة للفترة الزمنية من (١٩٥٠ – ١٩٩٩) .

تحديد المصطلحات

أ – جمالية *Beauty*

١- الجمال : تجمل : تزين ، الجمال هو الحسن في الخلق والخلقه[١].

٢- الجمال : الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً فهو (جميل) والمرأة (جميلة) و (جملاء) ايضاً بالفتح والمد [٢] .

٣- الجمال : أ . بوجه عام صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفس السرور .
ب. بوجه خاص احدى القيم الثلاث التي تؤلف مبحث القيم العليا ، وهي عند المثالين صفة قائمة في طبيعة الشيء ، ومن ثم هي ثابتة لا تتغير . ويصبح الشيء جميلاً في ذاته قيماً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم ، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون ان الجمال اصطلاح عرفته مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قيمته مختلفاً باختلاف من يصدر الحكم[٣].

٤- الجمالي : هو تجسيد حي لتلك الجوانب من العلاقات الاجتماعية الموضوعية التي تدعم او لاتدعم المنظور المنسق في الفرد وابداعه الحر الجميل وتحقيقه للنبيل والبطولي ، ونضاله ضد القبيح والدنيء ، ويتضمن الجانب الذاتي ايضاً أي متعة الانسان بالغرض الحر لقدراته ، وقواه الابداعية)[٤].

---

(١) ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العرب ، حج٤ ، ببيروت ، دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ ، ص١٣٣-١٣٤ .

(٢) مدكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩ ، ص٦٢

(٣) المعجم الفلسفي ، مجمع اللغة العربية ، مصر ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الميرية ، ١٩٧٩ ، ص٦٢ .

(٤) الموسوعة الفلسفية ، نخبة من العلماء السوفيت ، اشراف ، م . روزنتال ، ب ، يودين ، ط٥ ، ترجمة يوسف كرم ، ببروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٥ ، ص١٦٧ .

تعريف الجمالية اجرائياً :-

الدراسة التي تعني الكشف عن النظام الجمالي لاستخدام الحرف في اللوحات الفنية ، في بعديه التكويني والدلالي .

ب- توظيف : *Utilization*

١- **وظف :** الوظيفة من كل شيء وجمعها الوظائف والوظف .. ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً الزمها اياه ، وجعل يظفه أي يتبعه : ويقال . اذ اذبحت ذبيحة فاستوظف قطع الحلقوم والمرىء والودجين أي استوعب ذلك كله ..[١].

٢- التوظيف : يعني (وظف) بمعنى عين له كل يوم وظيفة عمل[٢] .

٣- توظيف : بمعنى الافادة من أو ايجاد فائدة لشيء ما [٣].

٤- التوظيف : هو استثمار لنشاط مامن اجل تحقيق التكيف المطلوب لاداء معين باكبر قدر من الاستفادة الممكنة[٤].

٥- التوظيف : عملية استنباط وادخال المفردات التصميمية المختلفة (شكل ، حرف ، ...الخ) في البيئة التصميمية مما يحقق وحدة جمالية لاداء غرض وظيفي معين [٥] .

اما تعريف التوظيف اجرائياً فهو : –

استخدام الحروف العربية في اللوحات الزيتية استخداماً جمالياً .

جـ الحرف : *Letter*

١- **الحرف :** "" الحرف من حروف الهجاء . معروف واحد حروف التهجي والحرف الأداة التي تسمى الرابطة لانها تربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل كمن ، وعلى ، ونحوهما ... وكل كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تسمى حرفاً . تقول : هذا من حرف ابن مسعود أي في قراءة ابن مسعود ، والحرف القراءة التي تقرأ على أوجه ما ، جاء في الحديث من قوله ، عليه السلام ، نزل القرآن على سبعة احرف كلها شاف كافٍ، اراد بالحرف اللغة ، قال ابو عبيد ابو العباس : "" نزل على سبع لغات من لغات العرب ، وقال : وليس معناه ان يكون في الحرف الواحد سبعة أوجه هذا لم يسمع به ""[٦] .

---

(١) ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري ، لسان العربي ج٩ ، بيروت ، دار صادر ، ب ت ، ص٣٥٨ .

(٢) اليسوعي ، لـوّي معلوف ، المنجد في اللغة والأدب والعلوم ؛بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦ ، ص١٠٠٦ .

(٣)- A. S. Hornby . Oxford Advenced learners Dictionary of Current English . New Edition, Oxford University press, Printed by vision Ridler , London , ١٩٧٤ . P. ٢٦٦ .

(٤) عبو ، شذى فرج ، توظيف موجهات الموجات الصوتية في تصميم وحدة اضاءة ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص١ .

(٥) كاظم أ اركان عبد الامير ، المعلقات النسيجية العراقية وامكانية توظيف الخط العربي في تصاميمها ؛ رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص٧ .

(٦) ابن منظور ، لسان العرب ، المحيط ، بيروت ، دار لسان العرب ، ١٩٥٥ ، ص٦١٠ .

٢- **الحرف :** رمز مخطوط يقوم مقام الصوت أو مقطع أو معنى كالحروف الابجدية في لغة ما[١].

٣- **الحرف :** احد العناصر التشكيلية تجريدي الشكل تعبيري المضمون له استخداماته المتعددة منها التكوينية والتعبيرية التي لها دلالاتها الرمزية والروحية والتراثية ويمتاز بحركة ايقاعية وتركيب متوازن ومتناغم على سطح اللوحة[٢] .

تعريف الحرف اجرائياً : –

شكل مرسوم لأحد حروف التهجي العربية في اللوحة الزيتية لأغراض جمالية .

د – معاصر : *Contemporaneous*

١- **المعاصر :** (العصر) "" مثلثه وبضمتين الدهر (ج) اعصار وعصور واعصر والعصر اليوم والليلة والعشى الى احمرار الشمس ويتحرك ، والغداة والحبس والرهط والعشيرة والمطر من المعصرات والمنبع والعطية – عصره – يعصره وبالتحريك الملجأ أو المنجاة .. واعصر دخل في العصر والمرأة بلغت شبابها وادركت أو راهقت العشرين ... وهي معصر (ج) معاصر ومعاصير "[٣] .

٢- معاصرة : (عاصر معاصرة) أي كان في عصر وزمانه [٤] .

٣- "" عصر فلاناً ، لجاء اليه ولاذ به ، وعاش معه في عصر واحد """[٥]

٤- المعاصرة : وعي خطوات متتالية تربط الماضي بالمستقبل عبر الزمن المضاف على التوالي والذي نسميه بالحاضر[٦].

٥- معاصر : يعيش في نفسه العصر ، أو في الزمن نفسه في الوقت الحاضر ، معاصر (لجيلنا) شخص معاصر لشخص آخر)[٧].

<u>تعريف المعاصر اجرائياً</u> : –

تتبنى الباحثة تعريف رقم (٥) حول مفهوم المعاصر تعريفاً اجرائياً .

---

(١) مجدي ، وهبه ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ ، ص٨٣ .
(٢) الحسيني ، أياد عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، اطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص١٢٦-ص١٢٧ .
(٣) الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ، القاموس المحيط ، ط٢ ، مصر ، المطبعة الحسينية المصرية ، ١٣٤٤ هـ ، ص٩٠ .
(٤) اليسوعي ، لؤي معلوف ، المنجد ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥١ ، ص٥٣١ .
(٥) ابراهيم ، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، جـ٢ ، القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٩٦١ ، ص٦١٠ .
(٦) سعيد ، مؤيد ، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ ، ص١٢ .
(٧) قاموس القارىء (انكليزي – عربي) ، دار اكسفورد للطباعة والنشر ، انكلترا ، ١٩٨٤ ، ص٤٥ .

الفصل الثانـي

المبـحث الأول

- **الأصول التاريخية للكتابة (الحرف)**
- **أهمية الحرف العربي عند العرب المسلمين**
- **خواص الحرف العربي ، ودلالاته**
- **توظيف الحرف العربي في الزخرفة الاسلامية**

تعد العلامات البدائية والخطوط المخرزة الجذور التاريخية الأولى التي أكدت دافعية الانسان القديم في ترجمة افكاره أزاء الكون (الموقف الانطولوجي(۞) وازاء المحيط الموضوعي والصراع الدرامي الذي يغوص في غماره عبر حياته ، بالاضافة الى موقفه الفكري في جذوره الأولى ، والحقب التاريخية القديمة تشكل الجذور الأولى لتاريخية الحرف والكتابة والنص . حيث الصورة المرسومة أو الشكل المصور يترجم اللغة الأولى (البكر) ان صح التعبير ، كما في (الشكل –١) لاسيما ان للحرف أثره الواضح على الفكر الانساني باعتباره الوسط المادي الذي يواجهه الانسان ويتعامل معه فهو يشكل عاملاً فاعلاً ومؤثراً في الفكر الانساني منذ بواكيره الأولى ، والذي ينعكس بدوره على المنجز الابداعي بشتى اجناسه الفنية .

والحضارة السومرية (۞۞)وهي جزء من حضارة العراق ، التي تعد الموطن الأول لظهور الكتابة حيث كشفت التنقيبات عن البدايات الأولى " منذ الألف الثالث ق . م ، وكانت أول اطوارها تتألف من الفي علامة صورية . وبالنظر لكثرة العلامات وصعوبة استخدام العلامات الصورية للتعبير عن معان كثيرة أخذ السومريون يبسطون ويختصرون في اشكالها ، فعلى سبيل المثال ان كلمة (UDU) التي تؤدي معنى الغنم تكتب بما لا يقل عن (٣١) علامة صورية في الطبقة الرابعة من عصر الوركاء ، اما في الطبقة الثالثة من هذا العصر فقد استخدمت لها ثلاث علامات وفي الطبقة الأحدث منها زمناً اصبحت العلامات عن الغنم علامتين فقط[١] .

ولم يكتف السومريون باختراعهم اسلوب الكتابة بل طوروها وجعلوا منها اداة ناجحة للتدوين ونقل الافكار ، اضافة الى هذا ان ظهور الكتابة انما يرجح بالدرجة الأولى الى الحاجة الملحة لوجود وسيلة لحفظ سجلات بواردات المعبد المتزايدة وبمدخولات دويلة المدينة السومرية التي اصبح اقتصادها في نمو مستمر . وقد مرت هذه الحروف بمراحل هي : –

١- المرحلة الصورية (Pictographic)

الكتابة الصورية هي " التعبير عن كلمة معينة واحدة بصورة تمثلها . فمثلاً عبر العراقيون القدماء في هذا الطور عن كلمة نعجة برسم صورة النعجة ، كما عبر عن كلمة بقرة برسم صورة بقرة وهكذا "[٢] ، وقد سميت هذه المرحلة بالعصر

(۞) الموقف الانطلوجي : عالم الوجود .

(۞۞) سومر : الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في اقصى جنوب بلاد وادي الرافدين وتعني (أرض سيد القصب) نظموا انفسهم في مستهل الألف الثالث ق . م في سلسلة دويلات المدن ويعد عصر فجر السلالات فترة ازدهار عظيم في تاريخهم . ينظر (دانيال كلين ، موسوعة علم الآثار . ترجمة ليون يوسف ، بغداد ، دار المأمون ، ١٩٩٠ ، ص٣٤٣) .

(١) حضارة العراق ، نخبة من الباحثين العراقيين ، ج١ ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٢٢ .

(۞)العصر الشبيه بالكتابي : هو العصر الشبيه بالتاريخي (٣٥٠٠ - ٢٨٠٠) ق . م المتضمن الطور الأخير من عصر الوركاء ودور جمدة نصر والطور الأول من عصر فجر السلالات ، هو العصر الذي سادت به الحروف المسمارية أي اللغة السومرية .(ينظر : طه باقر ، مقدمة في الحضارات القديمة ، بغداد ، دار البيان ، ص ٢٥٢) .

(الشبيه بالكتابي)[٢] .لما يرمز اليه ظهور بوادر الكتابة من أهمية بالغة في تقدم الحضارة . وقد وصلت نماذج لهذه المرحلة من " الطبقة الرابعة من الوركاء مدونة بهذا النوع وتتضمن نصوصاً اقتصادية وجداول باسماء المواد التي كانت كافية لتؤدي الغرض المطلوب "[١] . حيث كانت هذه الحروف اشكالاً مجردة وصوراً تشخيصية مختزلة الاشكال محورة عن الطبيعة والحيوان ، ممثلة اللبنة الأولى في عالم التجريد كمعطى جمالي كما هو معروف لدينا .

٢- المرحلة الرمزية (Ideogram)

اخترع الكاتب العراقي طريقة جديدة تمكن بواسطتها من تدوين الافكار والاشياء المعنوية بطريقة مختصرة بعدما واجه صعوبة في الحروف الصورية المعقدة ، فأخذ بتبسيطها وتحديد اشكالها لدرجة انه اختراع عن طريق التعويض عدداً من العلامات حتى صارت بعيدة عن شكلها الأصلي . فاصبحت (العلامات لا تعبر عن الشيء الذي تصوره فقط بل تعبر عن افكار ذات صلة بما تمثله تلك العلامات بالأصل ، فمثلاً استخدمت العلامة الدالة على الشمس للتعبير عن معان مشتقة من الشمس مثل (لامع ، ساطع ، مشرق) وبالمثل اصبحت صورة الشمس تعبر عن كلمة (يوم) لأن شروق وغروب الشمس يمثل يوماً)[٢] ، أي تعتمد الحروف الرمزية على استخدام رسم الأدوات والاشكال للدلالة على شيء مرتبط بها.

ولما كانت هذه " الاشكال في الحقيقة – رموزاً أو علامات – وليست صوراً تامة للمعاني الهجائية فقد مهدت لتبسيط الكتابات الصورية الى الأحرف الهجائية الفينيقية . وقد تكون هي الأصل لهذه الأحرف . وهذا يدل على قدرة الانسان على استنباط صور ترمز الى المعنى وامكانيته في تبسيط الكتابة "[٣] .

لكن بقيت الكتابة ناقصة بسبب استحالة التعبير بهذه الطريقة في مختلف شؤون الحياة ، فدعتهم الحاجة لتلافي هذا النقص بالبحث عن مرحلة جديدة وهي المرحلة الصوتية .

٣ – المرحلة الصوتية : (Photetic)

مرت الحروف في العراق القديم بمرحلة اخرى من التطور هي المرحلة الصوتية والمقصود بهذه المرحلة الصوتية هو (اعطاء اصوات للعلامات تتناسب ولغتهم المجردة عن مدلولاتها الصورية والرمزية ، وقد ظهرت هذه المرحلة بالطبقة الثالثة من عصر الوركاء على وجه التحديد عندما استخدمت الصورة الممثلة للسهم مرة للدلالة على كلمة (سهم) ومرة للدلالة على كلمة حياة ، وذلك لأن لكل من

---

(٢) عبد الواحد ، فاضل ، الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٦ .

(١) حضارة العراق ، المصدر السابق ، ص٢٢٣ .

(٢) حضارة العراق ، المصدر نفسه ، ص٢٢٣ .

(٣) الجبوري ، تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة ، بغداد : مطبعة بغداد ، شارع المتنبي ، ١٩٨٤ ص٨٠ ، ٨١ .

العلامتين (سهم) و(حياة) لفظاً واحداً متشابهاً في السومرية هي (تي Ti) واسم سين (آله القمر) كتبت هنا بطريقة مقطعية (Su - en) وكذلك كلمة (تاج) في السومرية (Men) كتبت بشكل (Men – en) والمقطع الأخير (en) هو مؤثر صوتي قصد من تحديد لفظ العلامة الصورية للقارىء)[١] .

وهذه المرحلة هي آخر مراحل التطور التي وصل اليها النساخ العراقي في استخدام الخط المسماري . وان تغيير العلامات الصوتية يرجع الى ان السومريين سرعان ما أدركوا استحالة التعبير عن الأفكار المجردة كالحياة والموت والضحك والحزن بالعلامات الصورية أو الرمزية وحدها ولذلك لجاؤا الى استخدام اصوات العلامات فقط مجردة من مدلولاتها الصورية والرمزية معاً .

اصبح " المقطع المسماري أو العلامة المسمارية كجرد لفظ أو انه ضو قيمة صوتية عينة دونما اهتمام لأي مدلول آخر وعند هذه المرحلة غدت العلامات المسمارية وسيلة للتعبير عن الافكار المجردة والصفات والأحوال ولكتابة اسماء الاعلام والألوان وذلك بدمج القيم الصوتية للعلامات المسمارية مع بعضها كما هو الحال في دمج الحروف الهجائية لتكوين الكلمات التي بدورها تكون الجمل "[٢] .

عند هذا الطور بلغت الحروف المسمارية مرحلة الاكتمال والنضج لتدوين المؤلفات في شتى نواحي الحياة المعرفية والاقتصادية والسياسية واستمرت هذه الحروف بـ" الاستعمال منذ منتصف الألف الرابع قبل الميلاد الى ان حل محله الخط الآرامي المتميز عن الخط المسماري بحروفة القليلة ولسهولة تعلمه والكتابة به"[٣] ، وفي شكل (٢) يتوضح تطورات الحروف المسمارية .

وقد أخذت الحروف في الفن العراقي القديم مساحة مهمة من اهتمام الفنان حيث تمثلت بشكل جمالي من خلال التماثيل والمنحوتات البارزة كما في تمثال كوديا حاكم لكش (شكل ٣) وتمثال ايدي ناروم في ماري في اعلى الكتف الأيمن ، وعلى ظهر المغنية اورنينا من ماري (شكل ٤) ومسلة حمورابي (شكل ٥) ومسلة نرام سن (شكل ٦) .

ولم تخل الأختام الاسطوانية من هذا التوظيف الجمالي للحرف المسماري ، حيث توضحت بشكل بارز في ختم (شاكال شاري) ، اضافة الى هذا فقد أولوا " القراءة والكتابة أهمية كبيرة فازدهرت المدارس في المدن السومرية حيث كان العراقيون يتعلمون فيها الخط المسماري "[٤] .

---

(١) عبد الواحد ، فاضل ، الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، ص٦ .

(٢) الاعظمي ، خالد احمد ، المسمارية والحروف الهجائية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١ ، العراق ، ١٩٧٩ ، ص٣٣ .

(٣) الاعظمي ، خالد احمد ، المصدر السابق ، ص٣٣ .

(٤) العبيدي ، صلاح ، التعليم وسائله في الآثار العربية الاسلامية ، مجلة كلية الآداب ن جامعة بغداد ، العدد ٢٧ ، ١٩٧٩ ، ص٩١ .

لم ينحصر استخدام الحرف المسماري في بلاد الرافدين بل خرج من موطنه الاصلي وانتشر الى مناطق أوسع فتأثرت به الأقوام التي عاشت على اطرافه والبعيدة منه فاقتبست الكثير منه .

ان الحرف المسماري الذي استخدم في النصوص المسمارية التي تم العثور عليها في مدينة الوركاء الطبقة الرابعة . والتي تعتبر اقدم نص مسماري وصل الينا ، نلاحظ انتشار هذا الخط في جميع مناطق القسم الجنوبي من العراق (بلاد سومر) رغم اننا لم نعثر على أي اثر (ما عدا لوحة حجرية مكتوبة عثر عليها في مدينة (كيش) وهذه اللوحة الحجرية تخمن زمنياً بفترة احدث بقليل من فترة الواح الوركاء الطبقة الرابعة " حوالي ٣٠٠٠ ق . م) وفي هذه الفترة كان الحرف المسماري مقتصراً على اللغة السومرية فقط ومنذ سنة ٢٥٠٠ ق . م استخدم الحرف لتدوين اللغة الأكدية ايضاً)[١] . وعلى يد الاكديين انتشر الحرف المسماري في جميع مناطق العراق القديم وانتقل كذلك الى مدينة عيلام وبه كانت تكتب اللغة العيلامية (وفي بداية الألف الثاني ق . م انتقلت الحروف المسمارية عن طريق مدينة ماري على الفرات الى شمال سوريا ، وفي هذا التاريخ نفسه اقتبس الحيثيون الساكنون اواسط آسيا الصغرى ، الحروف المسمارية نفسها ، أي بهذا فقد عاشت الحروف المسمارية او الخط المسماري مدة ثلاثة الاف سنة قبل الميلاد)[٢] . وكان يعتبر في هذه المدة الطويلة أهم الخطوط في منطقة الشرق الأوسط . وبعد هذه الفترة فان الخط المسماري في شمال سوريا قد تناقص استعماله بسبب الخط الهجائي الاوغاريتي الذي ساد في (اورغايت) (رأس شمرة حالياً) فان حروفه تختلف عن المقاطع المسمارية لأنها هجائية الا ان اسلوب كتابة هذه الحروف لا يختلف عن الحرف المسماري . وفي الجنوب قد تناقص بتأثير الخط الذي نشأ في " بيبلوس " . وبعد ذلك جاء الخط الفينيقي الذي صار منافساً قوياً للخط المسماري في المنطقة ، فقبل ثلاثة الاف سنة وضع الفينيقيون رموزاً لكل صوت فكانت الحروف ، ثم جاء ((الخط الآرامي) الذي عرف في منطقة الكوفة قبل تشييدها من قبل العرب المسلمين)[٣] وهو خط متطور عن الخط الفينيقي واكتسح جميع الخطوط القديمة . (وعندما سيطرت الآرامية على المنطقة فقد استعملت الخط نفسه مع اجراء مزيداً من التطوير عليه مما ابتعد به عن الصورة أكثر ، وزادت لهجاتها المختلفة من هذا التطوير وذلك كالنبطية)*[١] وتعلم الانباط الكتابة الآرامية ، واخذوا يتعلمون خطها

---

(١) رشيد ، فوزي ، قواعد اللغة السومرية ، السلسلة الفنية (٢٠) ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد : مطبعة شنيان ، ١٩٧٢ ، ص٢٤ .

*** وهم قبائل عربية كانت تعيش عيشة بدوية ، قم هجرت حياة البداوة الى حياة الحضر واتصلوا بالآراميين وتحضروا بحضارتهم التي كانت منتشرة في تلك البقاع .**

(٢) رشيد ، فوزي ، المصدر السابق ، ص٢٥ .

(٣) آل سعيد ، شاكر حسن ، الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٨٨ ، ص٩٧ .

وحروفها في كتابة لغتهم وبطبيعة الحال فكان خطهم غير متقن شأن كل فرد بدأ بكتابة خط جديد عليه وبذلك فقد اتسعت الهوة بين خطهم وبين الخط الآرامي الأصلي . حتى تميز بطابع خاص بهم عرف بالخط النبطي .

ويتجلى لنا هذا الخط في نقش النمارة المؤرخ سنة (٣٢٨) ، وهم أول صناع الكتابة " فحملوا معهم (الحرف) اثناء رحلاتهم التجارية الى الحيرة وبلاد مابين النهرين ليحل محل المسمارية في بابل وآشور وفارس ، ومن هناك رحل الحرف الى الحجاز ولعله جاءها مباشرة مع النبطيين مابين القرن الثالث والسادس الميلادي ، في بلاد الحجاز (شبه الجزيرة العربية) تحرر الحرف من هيئة النبطية التي كانت تميل الى التربيع واكتسب شخصيته العربية المائلة الى الاستدارة[٢] وهي اولى صور الحرف العربي ، ونلمس هذا التطور فيما وصل الينا من نقوش عربية ترجع الى ايام العرب قبل ظهور الاسلام نذكر منها (نقش " حران ") المؤرخ سنة (٥٩٨ م) وهو يحتفظ لنا بالكثير من خصائص الخط النبطي ، والقرآن الكريم يحتفظ لنا في صورته الأولى بالكثير من الخصائص النبطية ، كما يحتفظ بهذه الخصائص كلها أو بعضها كثير من اوراق البردي العربية التي كشفت عنها الحفائر الآثارية في مصر ومعظمها يرجع الى فجر الاسلام [٣] .

فكل تلك الانواع من الخطوط والكتابات كانت بلاشك تترك اثرها في الحرف العربي الذي سيعقبها في مواطنها .

---

(١) عباينة ، يحيى ، النظام السيمائي للخط العربي في ضوء النقوش السامية ولغاتها ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ ، ص١٨ .

(٢) آل سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد أو الفن يستلهم الحرف ، السلسلة الفنية (٨) ، بغداد : مطبعة ثنيان ، ١٩٧١ ، ص٧٦ .

(٣) حسن ، حميد محمد ، اثر الخط ال.

جمالية الحرف العربي عند العرب المسلمين :

اهتم العرب والمسلمون اهتماماً كبيراً بالحرف والخطاطين واقترن الحرف العربي بخلفية دينية مقدسة ، حيث شرف العرب بنزول كتاب الله ، على الرسول الاعظم (ﷺ) بلغة العرب لغة قريش مما جعل الحرف العربي يرتقي منزلة قدسية كبرى الا وهي تدوينه لكلام الله .

حيث تجلت فضيلة الكتابة والحرف ان جعلها الله تعالى أول آية افتتح بها الوحي. قال تعالى:(اقرأ وربك الأكرم ، الذي علم بالقلم ، علم الانسان مالم يعلم)* فنزول القرآن كان " نهاية البداوة وبدء المدينة فالقرآن ابداع للعالم بالوحي من حيث انه تصور جديد للعالم . وتأسيس له بالكتاب ، فالكتابة هي وضع العالم – واقعياً وغيبياً ، صورة ومعنى ، فهي وليدة رؤيا جديد للعالم "[1] . وبذلك فقد اضحت المفاهيم القرآنية على اثبات الخالق وتوحيده (الرحمن ، علم القرآن ، خلق الانسان ، علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان)** حيث اصبح الآن (المتكلم في النص القرآني ، بوصفه وحياً منزلاً ، هو الله وبوصفه نصاً مكتوباً – مقروءاً هو الكلام الآلهي . أي اللغة ... التي فتحت للناس الابواب لدين جديد هو الاسلام)[2] .

اصبح القرآن الركيزة الاساسية في الاسلام والبنية الحضارية للمسلمين من هنا اصبح للحرف العربي منزلة مقدسة لأنه الحرف الذي بد دون كلام الله تعالى هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى فان الحروف التي تقرأ منفردة في بدايات السور عظمت من شأن الحرف وافاضت عليه طقوساً خاصة ، فقسم الرب بالنون (ن والقلم وما يسطرون)* لابد وان يعطي لحرف (النون) ذلك المناخ الرهيب المشحون بسرية ونورانية لا تنجلي كوامنها بيسر .

كما شجع الرسول الاعظم (ﷺ) على الكتابة والقراءة ونشرها بين المسلمين " جعل بدل فداء الذين يعرفون القراءة والكتابة من اسرى قريش ، تعليم عدد من المسلمين القراءة والكتابة "[3] ولذلك نجد العرب قد افردوا على فن الخط مما رفعه الى اعلى مراتب الابداع والجمال والتجويد ، واصبح الحرف له دلالة اسلامية في العمارة والكتاب والآنية والازياء وكل ما يمت للانسان من فعالية تطبيقية ومعرفية وجمالية ، فزينت الآيات القرآنية جدران المساجد والاضرحة المقدسة (شكل ٧) وكذلك البيوت الضخمة ، حيث تتوج كلمات الله المداخل حتى اصبحت تلك الكلمات

□ القرآن الكريم ، سورة العلق آية ٣ ـ ٥ .

** القرآن الكريم ، سورة الرحمن ، الآية ١-٦ .

(١) ادونيس ، الثابت والمتحول ٣ (صدمة الحداثة) ترجمة علي احمد سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣ ، ص٢٣ .

(٢) ادونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، بيروت ، دار الادب ، ١٩٩٣ ، ص٤٢-٤٣ .

* القرآن الكريم ، سورة القلم آية ١ .

(٣) الطيباوي ، عبد اللطيف ، محاضرات في تاريخ العرب المسلمين ، ط٢ ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ، ص٢١ –٢٢ .

اعلاناً للولاء الاسلامي وايماناً في (التبرك) لله تعالى ، وكان الوازع الديني يتخلل في اللاشعور والوعي للانسان المسلم . وكان هذا الدور الديني يتنافذ في نفسية الخطاط المسلم ، حتى اصبحت عملية تجويده للحرف نوعاً من العبادة والخضوع لله ، فيقول (باول بارتين) في ذلك " في الاسلام يلعب الوازع الديني دوراً اساسياً في عمل الخطاط المسلم ، الذي يعبر في عمله عن التسليم لله والتوكل عليه ...[١] .

لقد وصل الحرف العربي نحو (اربعة قرون الى جمال زخرفي لم يصل اليه أي حرف آخر من تاريخ الانسانية قاطبة حيث بلغ ذروته في القرنين الخامس والسادس الهجريين (الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين) وذلك لأن الاسلام ايقظ في نفوس المسلمين الحاجة الى الحضارة وبعث فيهم الشعور بحب الخير ، ويذكر بهذا الخصوص المستشرق " كريتي " فيقول : " ان الحرف العربي الذي كتب به القرآن الكريم كان يعتبر مقدساً في عهود الاسلامة كافة ، وكان الخطاطون يتنافس احدهم الآخر في التفنن بكتابة حروفه الجميلة "[٢] .

فلجمالية الحروف العربية ميزة تجلت فيها تلك العبقرية وتلك اليد المرنة وحالها من قابلية ابتكارية تكسب الخط جمالاً وبهجة ، ولحروفها حرية شديدة ناشئة من مطاوعتها واستدارتها وجميعها اصل هندسي ثابت وقاعدة رياضية معروفة " فأصل الحروف العربية (الألف) الذي هو خط مستقيم جعلوه قطر دائرة ، اما بقية الحروف فهي اجزاء من الدائرة المحيطة بهذا القطر منسوب اليه لو اعيدت الحروف الى التسطيح وازيل تقوسها لكانت كلها من الألف بنية معينة ثابتة ولكل حرف من الحروف العربية هندسته الخاصة عرفت بالنسبة الفاضلة[٣] .

ولذلك فان الحروف العربية بتنوع اشكالها وتعددها منحها خصائص جمالية قلما نشاهدها في حروف الامم الأخرى ، ويؤكد العرب الحرف خاصة لما يحمل من خصائص الجمال المجرد والجمال الفني ما يرفعه في نظرهم الى اعلى مراتب الابداع . فالحرف العربي يعد ارقى واجمل الحروف فان له من حسن شكله وجمال هندسته وبديع نسقه وجاذبية صورته ما جعله كثير التوظيف حتى لدى الاجانب الغربيين ، وقد وصف الامام الغزالي طبيعة هذه الناحية حوالي سنة ٥٠٠ هـ / ١١٠٦م وذلك في نص مقتبس من كتابه (كيمياء السعادة) قائلاً " كل شيء ، بجمالية وحسنه في ان يحضر كماله اللائق به الممكن له . فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال .. والخط الحسن كل ما يجمع ما يليق بالخط تتناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها . وكل شيء كمال يليق به ، وقد يليق بغير (ضد)

---

(١) الشاروني ، صبحي ، الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التراث ، مجلة فكر وفن ، ٢٣ ، ١٩٧٩ ، ص٤٧ .

(٢) حسن ، حميد محمد ، اثر الخط العربي في الفنون الأوربية ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد الرابع ، السنة الثالثة عشرة ، ١٩٨٨ .

(٣) الجبوري ، محمد شكر ، أصل الخط العربي وجماليته ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد ٣ ، السنة الثالثة ، ١٩٧٧ ، ص٦٤-٦٥ .

فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به . فلا يحسن الانسان بما يحسن به الفرس ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت ، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب وكذلك سائر الاشياء [١] .

فللحرف العربي في الفن الاسلامي دلالة جمالية اضافة الى دلالته التصويرية والموضوعية ، ولم تقتصر وظيفة الكتاب من الناحية الفنية على جمال الحرف وحده ، بل ان اختيار النصوص نفسها كان ذا مهمة تصويرية وجمالية وخاصة في الكتابة على الابنية والاشياء ، وكثيراً ما نجد على القطع الخزفية والبرونزية امثالاً وادعية تعبر عن الغرض الاجتماعي للقطعة كما في (الشكل –٨-) ، اضافة الى هذا هناك مجال معنوي للحرف العربي " يدركه المرء ببصيرته قبل البصر وهذا الجمال المعنوي هو فوق القواعد الخطية وهو ايضاً غير تناسب الحروف والكلمات تلك هي روح الجمال أو بعبارة أخرى عبقرية الجمال وطبعاً لا يدرك هذا الجمال المعنوي ولا يفهم هذه الجاذبية الروحية الا من علا به نبوغه وسما به عقله [٢] .

لقد ادرك الفنان العربي ما لجمال الحرف من وقع في النفوس فسخر اقلامه لتزين الآيات الكريمة والاحاديث الشريفة فأطرب النفس بروعة ابداعاته وابتكاراته التي استلها من جمال روحه . وان اشكال الكلمات والحروف لم تكن لتتكرر لمجرد التكرار التقليدي بل كان القصد من ذلك الايحاء بالفكرة الاساسية التي يقوم عليها الدين الاسلامي الحنيف وهي ان الله خالق كل شيء ، أي ان الفن العربي الاسلامي قائم على فكرة عقائدية وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات " ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام "* وعلى هذا ((فان ديمومة كل شيء مرتبطة بمشيئة الله ، وهذه الديمومة المحددة ليست ثابتة ، ولهذا فان كل شيء قابل للتحول بمشيئة الله ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع ايضاً))[٣] .ليس هناك وجه ثابت ، فكل شيء زائل وباطل إلا وجه الله هو غير قابل للتصور . اما الباعث على التحوير فلم يكن من " ((عجز الفنان عن محاكاة الواقع ، ولم يكن وسيلة لاخفاء التشبيه على الله يوم الحساب ، بل يرجع الى الشعور بتفاهة الوجود الارضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي))[٤] وهذا ما يميز الفن الاسلامي بمميزات عن بقية الفنون التي افرزتها حضارات اخرى بصفات واضحة فالفنان الاسلامي لا يؤمن بفكرة الخلق ولا يهدف الى محاكاة الواقع وتقليده بل

*** سورة الرحمن ، آية ٢٧ .**

(١) تنجهاوزن ، ريتشارد ، الفنون الزخرفية والتصوير بشخصيتها وجمالها . سلسلة عالم المعرفة ، تراث الاسلام ، القسم الثاني ، مطابع اليقظة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ص٧٦-٧٧ .

(٢) ذنون ، باسم ، خطاطون مبدعون ، ط١ ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ ، ص٢٠-٢١ .

(٣) بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، عالم المعرفة ، مطابع اليقظة ، الكويت ، المصدر نفسه ، ص٧٣

(٤) بهنسي ، عفيف ، المصدر السابق ، ص٧٣ .

يسعى الى تجاوز الحياة المادية العرضية والاقتراب من المطلق والمجرد . لذا فهي فنون لا تقوم على الفهم والمعرفة العقلية بقدر ما تقوم على الكشف والمعرفة الحدسية .

الحروف العربية ، في خواصها ودلالاتها :

حرف الألف : هو أول الحروف . وهو حرف نوراني واول العدد واول مرتبة في تقسيم الحروف على العناصر ، وكونه نارياً " هو ان القلم لما امره الله ان يكتب ماهو كائن الى يوم القيامة وضع رأسه على اللوح فساح منه نقطة من النور ثم ساح منها الألف فلهذا السر كان نارياً وأول عنصر النار وابتداؤه الاسم الشريف الذي هو الله بالاجماع [١] .ويشير (ابن عربي) الى ذلك بقوله " الألف اشارة التوحيد "[٢]

تكمن اهمية هذا الحرف لدى المتصرفة في انه مقام (احد) أي انه صار حيزاً لوحدة الله المطلقة ، وكثيراً ما يحكى في المناقب بان فلاناً لم يتعلم سوى حرف الألف من الحروف الهجائية وهو الحرف الأول واستغنى عن الباقي لأنه يشمل على كل شيء ، كما ان الوحدة الالهية منبع كل مافي الكون ، وعن سهل التستري الصوفي (المتوفى ٨٩٦ هـ) قال " ان الألف أول الحروف واعظم الحروف ، وهو الاشارة في الالف أي الله الذي الف بين الاشياء ، وانفرد عن الاشياء "[٣] .

حرف الباء : حرف صامت (بارد يابس) ، والباء سطح الألف كما ان الألف قائم بالباء والاصل في تشكيل الحروف كلها هي النقطة [٤] ، يعد هذا الحرف من الحروف المقدسة عند أهل المعرفة (أهل الحقيقة) ، المتصوفة ، لأنه الحرف الأول في القرآن الكريم ، حيث ابتداء البسملة ضناً انها منبع الحروف كلها[٥] فالباء " لها حركتها لانها أول حرف في القرآن "[٦] .

حرف التاء : حرف صامت بارد يابس كالباء ، مقرون هذا الحرف باسمين مشتقين منه يدعى بهما (وهي اللهم اني اسألك ياثابت ياتواب ..." .

حرف الثاء : وه حرف صامت ايضاً طبع الحياة حار رطب هوائي وهو في النطق متقارب من حرف التاء مخرجاً ولها يبدل به في غالب اللغات (هذا الحرف الشريف نوراني الشكل طبعه قريب من الاعتدال وله خواص عجيبة .. اما قسمة فلا يوجد غير اسمه ثابت ..."[٧] .

---

(١) اليوني ، احمد بن علي ، شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف : القاهرة . المطبعة المصرية ، ب ت ، ص٣٠٥ .

(٢) ادونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ط١ ، بيروت ، دار الاداب ، ١٩٩٣ ، ص٥٢ .

(٣) شيل ، انا ماري ، التشبيه في الحرف في الادب الاسلامي ، مجلة فكر وفن ، العدد ٣ ، المانيا ، اصدار البرت تايلا ، ١٩٦٤ ، ص٣٩ .

(٤) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣٠٥ .

(٥) شيل ، المصدر السابق ، ص٣٩ .

(٦) بهنسي عفيف ، جمالية الفن العربي ، المصدر السابق ، ص١١٩ .

(٧) البومي ، المصدر السابق ، ص٣٠٧ .

حرف الجيم : وهو حرف ((ناطق نوراني مثلث أول مراتب الحرارة والرطوبة ، وحوالي الحرارة واليبس اقرب من الرطوبة لأن رطوبته مائلة الى الحرارة فبهذه العلة اقتضى ان يكون له يوم الثلاثاء ، قال (ابو قراط الحكيم) : انه ثالث من مرتبة الحروف واول عنصر الهواء أي يبسه غالب على رطوبته شكله مثلث . وتران مجتمعان على نقطة التعديل وتر في التسطيح مجتمعة على طرفيه تلك الأوتار . ومن الاسماء التي لهذا الحرف والتي يدعى بها (ياجبار ، ياجليل ، يا جامع)[١] .

حرف الحاء : حرف صامت بارد مائي والاسم الذي يدعى به هذا الحرف (ياحي ، ياحكيم ، ياحنان ، ياحبيب ، ياحفيظ ، ياحق ، ياحافظ) .

حرف الخاء : حرف صامت بارد وقسم حرف الحاء وهما عنصر واحد ولكن مختلفان في الخواص من وجه دون آخر ان اتفقا في الطبع وليس الحرف للخاء وكل صامت غير العدد البسطي وما يتشعب من اعداد وحروف وله اسماء يدعى بها على اعماله (ياخلاق ، ياخالق ، ياخبير ، ياخفي اللطف)[٢] .

حرف الدال : حرف ناطق دال على العلوم والحكمة وهو منسوب الى فلك (عطارد) وهو بارد ورطب [٣] .

حرف الذال : حرف ناطق صامت لانه في آخر عنصر الحرارة واليبوسة وبسيطة مثل الدال وهو حرف ناري . ومن الاسماء التي يدعى بها (اللهم اني اسألك ياذا الفضل ياذا المن ، والجود والكرم ياذا الاحسان وياذا الجلال والاكرام ياذا البطش الكبير ياذا العفو ياذا الصفح ..) .

حرف الراء : حرف صامت مائي رطب ، في مرتبة الثوالث ، رطوبته زائدة جداً ، وبرودته كذلك من اسمائه التي تدعى بها (اسألك يارحمن ، يارحيم ، يارزاق،...)[٤] ولقد تم تسمية هذا الحرف لدى الشعراء بالسكين والخنجر والهلال ، حيث شبه شاعر تركي مشهور (الباقي) متوفى في سنة ١٦٠٠ بالهلال[٥] .

أهو نون اذا يبدو في آخر شعبان

أم راء في ابتداء رمضان

وصدغين كالقافين في طرفي سطر .

حرف السين : حرف ناطق حار رطب ترابي هوائي رطوبته معتدلة واسماؤه التي يدعى بها (اللهم اني اسألك ياسلام ياسميع .. ياسريع) ويقارن السين احياناً بالمشط.

حرف الشين : حرف ناطق حار رطب ، يابس عند اليونان والهند وعند أهل المغرب بارد رطب له اسماء يدعى بها ياشكور ، ياشهيد ، ياشديد) .

حرف الصاد : حرف ناطق يابس طبعه التراب برودته زائدة على يبوسته والاسماء التي يدعى بها (اللهم اني اسألك ياصادق ، ياصبور ، ياصاحب ..) .

---

(١) البوني ، المصدر السابق ، ص٣٠٧ .

(٢) البوني ، المصدر نفسه ، ٣٠٨ .

(٣) شيل ، المصدر السابق ، ص٤٠ .

(٤) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣٠٨-٣١٠ .

(٥) شيل ، المصدر السابق ، ص٤٠ .

حرف القاف : حرف ناطق حار رطب يابس ، له خواص عديدة ابتدأ به اسماء تعالى (قادر ، قوي ، قايم ، قديم ، اقهار ، أي انه رأس القوة)[١] .
وقد ثبته ابن المعتز بالصدغ كما يقول :

تدور علينا الكأس في قنينة زهر
بكر غزال ذي عذار مطر

حرف الكاف : حرف حار رطب ناطق سعيد اسماؤه التي يدعى بها (اللهم انتي اسألك ياكبير ، ياكافي ، ياكريم)[٢] .
و(الكاف) الكينونة التي تبعث الحياة في كل شيء من خلال قدرة الباري على خلق الاشياء عبر لفظه (كن)[٣] .
حرف اللام : حرف بارد ناطق سعيد ومن سرمده اللطف الخفي واشتقاقه من اسم لطيف[٤] .
حرف الميم : حرف ناطق حار يابس فيه بعض رطوبة وله خواص عديدة واسماؤه (اللهم اني اسألك يامالك ياموليك يامؤمن يامهيمن يامكتكبر ..) .
ويعد من الحروف المهمة لدى المتصوفة لأن الفرق بين (أحد ، واحمد) هو حرف الميم وكان يرمز الى الرسول الاعظم (محمد) (ص)[٥] .
حرف النون : حرف ناطق بارد يابس فيه بعض رطوبة وهو كالميم في عنصر الهواء والعين في عنصر الماء واسماؤه (يانور يانافع)[٦] ويذكرنا ابن عربي عن دلالة النون حينما يقول : ((اولاً دلالة النون روحانية ، المعقول فوق شكل النون السفلية ، التي هي النصف من الدائرة . والنقطة الموصولة بالنون المرقومة ، الموضوعة أول شكل ، التي هي مركز الألف المعقولة . ثم يخلص الى انها " بهذا الاعتبار تعطيك الازل الانساني ، كما اعطاك الألف والزاي واللام في الحق))[٧] .
حرف الهاء : حرف هوائي ترابي فيه بعض يبوسه ، من اشتقاق اسم الله تعالى هادي هو الله الذي لا اله الا هو ، يعد حرف الهاء الحرف السري لدى المتصوفين الذين عدوا الافادة الكاملة من هوية الله وصنوا رسائل من اسرار اللاهوت (وقد شاهد ابن عربي الهوية الالهية في شكل حرف الهاء البراقة الزاهية على بساط احمد وبين يدي هذه الهاء التي تضيء شعاعها الافلاك ظهرت كلمة (هو)[٨] وفي الادب شبه الهاء بالعين وقد رسمت الهاء في اه عينا تقطر دمعاً أو ينبوعاً .

---

(١) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣١٠ .
(٢) اليوني ، المصدر السابق ، ٣١٣ .
(٣) الجنابي ، قيس كاظم ، حروفيات فلسفة المعنى ، الموقف الثقافي ، السنة ٤ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ ، ص١١٥ .
(٤) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣١٣ .
(٥) شيل ، المصدر السابق ، ص٤١ .
(٦) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣١٣ .
(٧) الجنابي ، قيس كاظم ، المصدر السابق ، ص ١١٥ .
(٨) شيل ، المصدر السابق ، ص٤٢ .

حرف الواو : حرف يابس وفيه بعض رطوبته والاسماء التي يدعى بها (ياوهاب ، ياواحد ، ياوراث ياودود ، ...) وقد شبه في الرسوم والخطوط التركية بالزورق .
حرف الياء : حرف نداء واسرار كحرف التاء ، ويقاس عليه[١] .
حرف اللام : وهو حرف هوائي فيه بعض يبوسه من الحروف الهجائية ويكون هذا (الحرف لا) : أي لام الف ، هو التاسع والعشرون .

توظيف الحرف العربي في الأشكال الزخرفية

وظف الفنان المسلم الحرف العربي في تزيين جدران المساجد والتحف والمصوغات الاسلامية بشتى انواعها ، أي لم يكن توظيفه وسيلة للتبرك أو تخليد ذكرى اشخاص أو تحديد تاريخ ما بل كان هدفاً آخر . " يتمثل في استخدامها كعنصر زخرفي ابتكره الفنان المسلم واصبح يلعب دوراً هاماً حتى اعتبر ميزة مهمة من مميزات الفنون الاسلامية . وساعد على ذلك طبيعة الكتابة العربية وما في حروفها من مرونة وبساطة وحيوية وقابلية زخرفتها على وجوه شتى "[٢] . فكان للحديث النبوي الشريف (ان اشدد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون) الاثر في تطوير فن الرقش والمنمنمات الى ان وصلت الى درجة الابداع في التكوين اضافة الى ازدهار " الحضارة الاسلامية وتنوع الثقافات واغتناء الفكر الاسلامي نفسه بالدراسات والشروح انعكس على الجماليات الاسلامية فازداد الوعي الجمالي واغتنى وتنوع ، وكان لابد للحرف العربي ان يواكب هذا التطور فظهرت انواع من الخطوط لها قراءتها في التطور . فبعضها امتاز بالخطوط الهندسية وزوايا مثل الكوفي ، او الجمال الرصين كالثلث أو السهولة كالنسخي والرقعي أو الليونة كالديواني أو الشكل الفني المبدع كالجلي ديواني والطغراء ... وهكذا بالنسبة لباقي الخطوط "[٣] .

لقد انطلقت الحروف العربية من ((مصادر الكنعانية في (جبيل) يحمل اشكالاً اكثرها هندسي ، وتطور فيما بعد حتى اخذ اشكالاً لينة تارة أو هندسية متكسرة اخرى أو لينة ومنكسرة معاً . وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب ، بل اصبح صيغاً راسخة كالبناء الهندسي تحلية اغصان واوراق مجردة من الرقش (اللين) الرمي نفسه ، ولكن خطاً هندسياً صرفاً استعمل في القرن الخامس عشر في تزيين الواجهات المعمارية في فارس ، مركباً من الواح الآجر التي تتشابك مؤلفة كلمات مقدسة كأسم الله ونبيه والخلفاء))[٤] .

---

(١) اليوني ، المصدر السابق ، ص٣١٤ .
(٢) الاعظمي ، خالد خليل حمودي ، الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام . العراق ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ ، ص١٤٧ .
(٣) قلعة جي ، عبد الفتاح رواس ، مدخل الى علم الجمال الاسلامي ، ط١ ، بيروت : دار قتيبة ، ١٩٩١ ، ، ص٧١ .
*** ابن مقله ، ابن البواب ، وياقوت المتعصمي :**
١- ابن مقلة : (٢٧٢-٣٢٨هـ) هو خطاط معروف درس ابعاد الحروف واشكالها ووضع لها مقاييس تضبط بها اشكالها من مدات وقوائم .
٢- ابن البواب : المتوفي (٤١٣هـ) فهو استطاع ان يجمع خطوط ابن مقلة في الثلث والنسخ والقيام بتنقيحها وتجويدها وتهذيبها ، كما قام باصلاح خط المحقق . ينظر :

وبذلك فالرقش العربي يتكون من شكلين هندسي ينطلق من مثلث أو مربع ، وهو ما يسمى (الخيط) (شكل –٩) ، وشكل آخر بين يستوحي من النباتات وعروقها ويسمى (الرمي) (شكل –١٠) والتي تؤكد العفوية الابداعية عند الفنان ، فالرقش اللين لا ينفصل عن الطبيعة ، أي هناك رموز مشتركة لهذه العناصر الزخرفية بعالم الازهار والنباتات والأوراق العكس من الرقش الهندسي فاذا كان نظام الرقش الهندسي هو (تشابكاً وفق اسقاطات الاشعة البصرية الآلهية ، فان نظام الرقش الآخر تتواجد فيه رموز الطبيعة والكون لكي تؤكد على ارتباطها المستمرة بقوة علوية لا مناص من الارتباط بها ، وكثيراً ما تجلت من خلال العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي او خط لين ، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على هذا النظام الكوني الفردوسي ، فاذا كان نظام الخيط الرقشي قد عبر عن الملأ الاعلى بابعاده اللامتناهية فانه هنا يعبر عن الفردوس الارضي مؤئل الانسان المؤمن الى الملاذ الاجل)[١] .

اما الصورة الثانية من الخط التي رافقت الخط الكوفي فهي الصورة اللينة التي جاءت الى العراق مع الفتح الاسلامي . فقد كانت أول الأمر ((تسير في طريقها المرسوم يستعلمها الناس في التراسل والتدوين وفي نسخ الكتب من هنا عرف بخط النسخ الذي روعي في كتابته الدقة والتناسب ولكن هذا الخط لم يقف عند هذه الصورة بل أخذ يرقي في سلم التطور درجات لاسيما في عصر المأمون ، ذلك العصر الذي اتسم بنهضة علمية تتمثل في الترجمة والتأليف الأمر الذي تطلب كثرة النساخ))[٢] .

وقد اشتهر بكتابة خط النسخ* خطاطون بارعون وفي (شكل ١١) توضيح لخط النسخ الذي ابدعه (قبله الكتاب)* ياقوت المستعصمي .

من المؤكد ان هذا العنصر الزخرفي (الحرف العربي) يساعد على ايجاد جو اسلامي الا انه من غير المحتمل ان يكون محتواه اسلامياً بالضرورة فالكثير من تلك النقوش الحروفية ليست ذات معنى بل نقوش على هيئة حروف عربية أو تكرار لكلمات مألوفة تعبر عن التمنيات الطيبة ، أو تكون امثالاً دنيوية .

وبذلك فقد اتجه الحرف العربي من شكله البدائي الى شكل فني زخرفي لم يعد له حد في التفنن والابداع ومن ثم لم ((يتخل عن وظيفته فانه اصبح صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته بل بصفته القدسية التي اصبحت جمالية تبعاً لجمالية الحرف ذاته ، وتزداد مكانة الحرف الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية ، وتصبح الصيغ

■ **Rice . David strom , The Unique ibn Al-Bawwab manuscript in the chesten Beatty library . Dublin ١٩٥٥ . P. ٦٠-٦٥ .**

٣- ياقوت المستعصمي : اشهر خطاطي العراق في القرن السابع الهجري فقد خرق في الخط واتقنه وجوة حتى استحق عن جدارة لقب (قبله الكتاب) – (ينظر – الجبوري ، محمد شكر ، دليل انتاجات الفكرية والثقافية ، في العصر العباسي ، بغداد ، بيت الحكمة ، ٢٠٠٠ ، ص٣٣٠ .

(٤) بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص٩٣ .

(١) بهنسي ، عفيف ، المصدر نفسه ، ص١٠١ .

(٢) مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، السلسلة الفنية(١٠)، بغداد : مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧١ ، ص٤٢ .

المجردة التي هي من نوابع الخط مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق ، أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشاً بذاته))[١] .

ان المسلمين ليسو أول من زخرف على المباني ، بل سبقهم غيرهم كالبيزنطيين بزخارفهم النباتية . ولكن توظيف الحرف العربي في الزخرفة كان على يد المسلمين لأن الحرف العربي بحد ذاته يمتلك قدرة بلاستيكية على التجاوب الهندسي من مختلف الزوايا ، وذلك لأن كل ما اراده الفنان المسلم هو أن ((يخلد ذكر الله في ابداع صورة من صورة الماثلة في الحرف . لقد ادى الخط الكوفي بشكل خاص وظائف زخرفية مهمة فضمن اشكاله الثلاثة المورق* والمشجر** والمظفر*** استطاع الفنان ان يصنع من خلال ربط الكلمات اشكالاً هندسية بالغة التعقيد والدقة ، كما ادى الكوفي المربع وهو هندسي الشكل قائم الزوايا وظائف جمالية بالغة الاتقان والدقة))[٢] كما في (الشكل ١٢) .

فنجد ان الحروف العربية تستمد زخرفتها من تناسق الحروف وحدها ، واتخذ الخطاطون العرب في القرون الوسطى الحروف العربية ما يصلح لان يكون اساساً لزخرفتهم فوظفوا عناصر زخرفية جميلة من رؤوس الحروف وسيقانها ، وجعلوا للحرف العربي اشكالاً متنوعة وبديعة سواء بشكلها الهندسي أو الزخرفي ، فكتبوا الحروف على اشكال ((دائرية وعلى مربعات ومسدسات وعلى اشكال الطير والزهر وساعدهم على ذلك طبيعة الحروف العربية وطريقة اتصالها ، وهم بذلك لم يلتزموا بما تفرضه عليهم قواعد الخط واصوله من ضروريات أو مستلزمات ، فأخذوا يتلاعبون بتشكيلها الزخرفي ، فمرة يظهرونها متقاربة جداً أو مزدوجة وتارة متباعدة منسقة ومرتبة ترتيباً بديعاً))[٣] وليس هذا اغراقاً في الشكلانية بقدر ماهو اهتمام من الخطاط كي تأخذ كتابته شكلاً خارجاً عن المألوف ، مستقى احياناً من المضى . ومحققاً جماليات اضافية . فاللوحات الحروفية تعتمد على كيفية صياغة المفردات الحروفية وفق الانشاء العام للوحة . والخيارات اللونية المتمثلة والحسابات الدقيقة والموفقة في تكوين العلاقة بين الكتلة والفراغ وغير ذلك مما يعكس في النهاية قدرات الخطاط الفنية ومؤهلاته الابداعية في تشكيل لوحة خطية تعبر عن الامكانات اللامحدودة التي يختزنها الحرف العربي في الاشكال الفنية الجمة لانواع الخط العربي ، وتجديداً في جمال الجمالية والمرونة والانسابية ، وهذا يعطيها علاقات موسيقية متناغمة في تنظيم

---

(١) بهنسي ، عفيف ، جمالية الفن العربي ، ص٩٣ .

*** الكوفي المورق / أي المنقوش على ارضية بها زخارف نباتية .**

**** الكوفيلاالمشجر أو المزهر / أي الذي تخرج من حروفه فروع نباتية بها أزهار .**

***** الكوفي المضفور / أي الذي يتشابك فيه الألف مع اللام على هيئة ضفيرة .**

(٢) القيسي ، عمران ، الحروفية في الفن العربي الاسلامي ، الرواق ، العدد ١١ ، مجلة شهرية تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٠ ، ص١١ .

(٣) جودي ، محمد حسين ، الابداع العربي في الخط والزخرفة ، آفاق عربية ، العدد ١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ ، ص٧٢ .

الحروف التي تشكل البنية الخطية الكلية في (هيئة معمارية متميزة من خلال عمليات الاختيار الموفقة لخصوصية شكل معين لهذه الحروف دون سواها من الاشكال الخاصة بنفس الحروف حيث تعددية اشكال الحرف الواحد عند خط كلمة معينة واداء حروفها برشاقة من جهة ، أو من خلال عمليات المد والفصل والوصل والتركيب والتشكيل والتأليف وغيرها من عمليات صقل وتهذيب التعبير الفني (الشكلاني) في أداء الحرف العربي)[١] فالحرف العربي تسمو فيه قيمة الشكل بقيمة المضمون ، حيث اننا لا يمكن ان نفصل الشكل عن المضمون في الفكر الاسلامي ، بل ان هذه الثنائية غير قائمة اصلاً فيه ((يكتسب الشكل في التكوين الفني قيمته المتعالية والمتناهية من (تعالي) وسمو المضامين البليغة والخالدة التي اتجه الحرف العربي ، ولا يزال الى التجويد الفني السامي في التعبير البصري عنها عبر أداء خط الآيات القرآنية الكريمة والاحاديث الشريفة والحكم والأمثال الخالدة والمقولات السديدة وروائع الاعمال الأدبية))[٢] . أي ان المسلم في تمتعه بالنظر الى هذه الآيات والأقوال وقراءتها يرى فيها جمالاً اضافياً هو ((جمال المضمون ، انه وبخاصة اذا كان من ضوي الطبائع التفكيرية الدينية ، يشعر بسرور داخلي من خلال النظر الى هذه القطع الفنية بطريقة اعمق ، وهو لا يفصل في داخله ابداً جمالية الشكل الفني عن جمالية المضمون الروحي))[٣] .

لقد خدمت الحروف العربية المنقوشة على المساجد ان اصبح لها (وظيفة رمزية ، تؤكد قوة الاسلام وروحانيته ، وكانت تلك الوظيفة الرمزية هي الجانب الاجتماعي للفن العربي ، مؤكداً قدرته على اضفاء المسحة الفنية . الى جانب العطاء الروحي ، الذي يقدمه الاسلام لراحة النفوس والدعوة الى الروحانية الخالصة والطهر العفيف)[٤] .

ولذلك فقد حاول الفنان المسلم ان يؤكد دوره الفني الزخرفي في تقديم الحرف العربي تقديماً تشكيلياً مبدعاً يزاوج مابين اصولية الحرف والقواعد المتوازنة وبين الاتجاه التجريدي في الفن فان خاصية التجريد التي تمتاز بها الحروف العربية في نظام الحرف العربي قد جعلت طبيعة التكوين الفني طبيعة تجريدية مثالية متسامية تتجاوز في معناها البعد الكتابي الوظيفي المحض لتنظم اليه بعداً جمالياً متنامياً تنامياً رؤيوياً وعقائدياً محكوماً بين محاولة الفنان العربي المسلم في انتاج تكوينات خطية متسامية

---

(١) حنش ، ادهام محمد ، الخط العربي واشكالية النقد الفني ، ط١ ، العراق ، مطبعة التعليم العالي ، ١٩٩٠ ، ص٣٥.

(٢) حنش ، ادهام محمد ، المصدر السابق ، ص٤٥

(٣) قلعه جي ، عبد الفتاح رواس ، مدخل الى علم الجمال الاسلامي ، ط١ ، بيروت ، دار قتيبة ، ١٩٩١ ، ص٧٥ .

(٤)- Welch . Anthony : Colligraghy in the arts of the muslims world , folkstorekent : . Dowson , ١٩٧٩ , P. ٣١ .

الشكل بالمضمون وبين محاولته في السعي وراء الكمال المطلق في تمثيل العقيدة الاسلامية تمثلاً صوفياً نقياً .

فاتجه الفنان المسلم بالحرف العربي نحو الزخرفة التي تمتاز بالتجريد سواء الهندسية منها أو النباتية أو الكتابية (استخدام الحرف العربي) حيث وظف هذه الاشكال الزخرفية ((بدلاً من توظيف الاشكال الآدمية التي كثر استخدامها عند الفنان الاوربي . فكانت اشكاله تلك هي الصفة المميزة والطابع التشكيلي المختار لاعماله بما يتميز من تراكيب وقوانين رياضية قامت عليها اشكاله بما تحمله من حيوية وتوافق وايقاع زخرفي يظهر تأثيره في نفس المشاهد لتلك الأعمال التي فيها الاشكال النجمية وما توحي به للمشاهدة من خلال تراكيبها اللامتنهية بالخروج من الحيز المحدود الى اللانهائية))[١] .

اصبحت جمالية الحرف العربي مكانة مهيمنة وبذلك جل الخطاط والنساخ واتخذ الحرف العربي والرقش مكانه بارزة في الحضارة الاسلامية لما يتميز به من استقامة وانبساط . حيث نجد ان ((الفنان العربي لم تتجل عبقريته في ناحية من نواحي الفن بقدر ما تجلت في الحرف العربي الذي اتخذ منه عنصراً زخرفياً ابتكره ذهنه الخلاق))[٢] .

فثمة علاقة تشكيلية تربط بين الحرف والزخرفة ، أي ينعدم الفاصل بينهما في احيان كثيرة ((حين يكون الالتحام الموضوعي بين وظيفتهما محوراً لتكوين قائم على اساس عقلي لا تكون بهجة العين فيه هي المبتغى وليست الحاجة الفنية كذلك ، بل المتعة الروحية مضافة اليهما معاً))[٣] .

أي يصعب الفصل بين هذين الفنين ، فكل منهما يكمل الآخر ، وهذه ميزة تضيف قيماً جمالية يتنقل بها الفنان المسلم وهي ملازمة الحرف العربي للرسم والتصوير حتى ان الكلمة المخططة اصبح لها شكلها الذي لا يقل دوره التشكيلي عن دور أي شكل تجريدي في اللوحة ، واحياناً يكون الحرف هو كل شيء في التشكيل كما هو الحال في النماذج القرآنية سواء كان خطاً كوفياً ام نسخاً او ثلثاً ، أنظر (الشكل ١٣) . فاخذت هذه الزخارف الحروفية تتطور حتى في العمائر والمساجد اضافة الى تنوع الزخارف سواء اكانت زخرفية نباتية أو هندسية ، فقد قصد بها ان تكون عنصراً زخرفياً جميلاً اضافة الى تسجيل اسم صاحبها . فالفنان المسلم استخدم اطار للكتابة بعدة اشكال منها الشريط الكتابي ، والمستطيل ، والمربع وما يتولد منه تداخل مربعين كالمثمن ، والدائرة في المنمنمات والرقش التي تتداخل فيها الخطوط الكتابية بحيث تتحول اللوحة الى قطعة فنية متكاملة . لا يمكن النظر اليها على انها لوحة خطية أو رسم فحسب بل هي لوحة تشكيلية الحرف فيها حركة وايقاع عام .

---

(١) بهنسي ، عفيف ، جماليات الفن العربي ، ص٤٢ .

(٢) حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، مصر ، مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٨ ، ص٢٣٤ .

(٣) الراوي ، نوري ، تأملات في الفن الاسلامي ، الرواق ، ١١ ، سلسلة شهرية ، تصدرها وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٠ ، ص٧ .

اضافة الى هذا فهناك ((البراعم والزهرة والتوريقات النباتية والخطوط الهندسية تبرز ايضاً في الخط العربي وخاصة الكوفي ، أي ان القسم الاسفل من مستطيل الخط تحتله الكلمات المكتوبة ، اما المستوى الاعلى فتحتله هذه الزخارف الممتدة كأشعة أو كأغصان مورقة ومزهرة من الاحرف ، بحيث ان الخطاط كما الرسام لا يترك فراغاً في اللوحة المكتوبة))[1] (شكل ١٤) فالاعتناء بجمالية الحرف العربي موازٍ لقدسية الحرف ، فمنه تتألف كلمات القرآن الكريم ، وهو في أهميته معادل للتجويد .

(١) قلعة جي ، عبد الفتاح رواس ، المصدر السابق ، ص ٧٢ .

الفصل الثاني

المبحث الثاني

جمالية الحرف في الرسم الأوربي

جمالية الحرف في الرسم الأوربي

ان الحرف العربي يمتاز بالمرونة العالية والمطاوعة والحركة وقابلية التشكيل بصورة جمالية بالغة التنوع من حيث الصياغة الشكلية ، وهذا ما حدا ابدع هذه الصياغات لما يعرف بالخطوط العربية ، هذا الثراء الجمالي بالاضافة الى ما يحمل من قدسية عالية لدى الفنان العربي المسلم . جعل الاجادة في كتابته ونقشه اقرب الى ان يكون قد أوجد منه ضرورة ادائية أو تقنية ، كل هذه العوامل جعلت من الحرف العربي

يمتاز بالاجادة في طرحه عبر السياقات الابداعية التي وسمت هوية الفن الاسلامي على مر الحقب والعصور .

وهذا لم ينحصر على مستوى هذه الحضارة العظيمة فحسب ، بل كان الحرف مثاراً لاعجاب الفنانين خارج بقاع الامة الاسلامية . ولذا نجد الفنان الاوربي متأثراً بالريازة العربية والخطوط العربية فيثري نتاجه الابداعي من خلال استخدام الحرف والنقش العربي في ملابس موشاه أو في معمار كما في (الشكل ١٥) أو عمل نحتي ...

لقد اثر الحرف العربي على كثير من الفنانين المحدثين فاوظفوه على الرغم من عدم استطاعتهم قراءة نصوصه ولاعجب ان بلغت حماسة الشاعر الالماني (كوتيه) للحرف العربي درجة كبيرة ، حتى انه كان يحاول تقليده بين حين وآخر وهذا ما نلاحظه في كتابه (الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)* الذي جعل عنوانه باللغة العربية على الغلاف (شكل ١٦) .

وشاعت الزخرفة بالحروف العربية على المنسوجات الحريرية التي صنعت في اوربا ، والتي كانت تتخذ لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين أو عباءة تتخذ لحفلات تتويج ، ((ولدينا عباءة تتويج من خلل اباطرة الالمان ، تفيد حاشية فيها بالعربية انها صنعت في عام (**٥٢٨هـ-١١٣٣م**) للملك روجر الثاني في باليرمو))[١] .(شكل ١٧)

وكان يشير هذا التأثير هو اتصال الشرق الاسلامي باوربا في العصور الوسطى بفضل التجارة ومشاهدات الحجاج المسيحيين في الاراضي المقدسة ، وفي اثناء الحروب الصليبية ، فضلاً عن اتصال الاوربيين بالدولة العثمانية فيما بعد ، حيث أخذ الصناع والفنانون الاوربيون يألفون بالتدريج ما ابدعته الايدي العربية في ميادين الحضارة المختلفة وبصورة خاصة شكل الخطوط العربية على الرغم من عدم معرفتهم للغة العربية وعدم تمكنهم من قراءتها .

وقد حاول بعض الفنانين الاوربيين ((ان يكتب بالحروف اللاتينية بصورة تقرب في شكلها العام من صورة الخط الكوفي ولاسيما الاندلسي ، ونجحت هذه المحاولة وتجلت في الكتابة القوطية))[٢] . ونظرة الى الشكل الذي يجمع بين نصوص الخط الكوفي والخط القوطي يكفي لاثبات ذلك ، على ان نظرة الاوربيين الى الحرف الكوفي كانت بمثابة عنصر زخرفي . فتوظيف الحروف العربية كعنصر زخرفي نراه بكثرة ممثلاً في المباني والتحف المعدنية والخشبية وعلى الصور كما هو الحال في بعض اللوحات الايطالية ، مثال على ذلك ((الكتف لصورة السيد المسيح في قيامة

*** الديوان الشرقي للمؤلف الغربي / ديوان شعر شهير لاعظم الادباء الذين تأثروا بالشرق فقد كتب غوته هذا الديوان بعد أن اقر القرآن وامضى فيه ، وقد ضمن هذا الديوان الكثير من الآيات القرآنية . [ينظر ، عفيف بهنسي ، اثر العرب في الفن الحديث ، ص١٢] .**

(١) ارنست ، كونل ، الفن الاسلامي ، ت د : احمد مرسي ، لبنان ، دار صادر ، ١٩٦٦ ، ص٥٦ .

(٢) مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، بغداد ، ١٩٦٥ ، ص٢٠٩ .

لعازر بكنيسة (أرينا Arina) حيث كان الفنانون الايطاليون مغرمين بهذا النوع من الزخرفة ، منهم (فرا انجليكو) و (فرافليبي بيبو) اللذان استعملا هذا النوع من الزخرفة في تزيين اكمام مريم العذراء وحاشية ثوبها))[١] (شكل ـ ١٨) .

وكان من اوائل الفنانين الذين وظفوا الحروف العربية عناصر زخرفية المصور جيوتو* نجد توظيفه للحروف العربية في زخارف بعض الثياب التي يرتديها اشخاصه في الصور التي التي تزخرف الكابيلا ارينا في بادو (سنة ١٣٠٣ ـ١٣٠٥) وشهدت ايضاً في ذلك الوقت رواج المنسوجات العربية في ايطاليا . وفضلاً عن جيوتو نجد مصوراً فلورنسياً آخر في (القرن ١٥) يوظف ايضاً الحروف العربية زخرفة على ثياب الاشخاص في صوره مثل المصور (فيليبوليبي ١٤٠٦-١٤٦٩م) إذ نجد الثياب التي يرتديها بعض الاشخاص في لوحته تتويج العذراء في فلرنسا تحليها طرز تشتمل على كتابة عربية ، وان توظيفه للحرف العربي يؤيد اقامته مدة من الزمن اسير المسلمين في بلاد العرب)[٢] .

ومن الفنانين الذين وظفوا جمالية الحرف العربي في تماثيلهم (فيروكو " ١٤٣٥-١٤٨٨) استاذ ليوناردو دافنشي (حيث استخدم الحرف العربي في احد تماثيله على هيئة اشرطة كتابية تزخرف حواشي الاشخاص . يمثل ذلك التمثال المحفوظ في (البارجيلو) في فلورنسا)[٣] .

ولقد كان لظهور الاتراك اثر كبير في نقل الثقافة والفنون الاسلامية الى اوربا ويمكن ان نضرب مثلاً لاثر الفنون الاسلامية التركية على فن النهضة لفنانين اوربيين ، (هاجنتلي بليني سنة (١٤٢٩-١٥٠٧م) في ايطاليا وهانس هوليبان الاصغر في المانيا وانجلترا سنة (١٤٩٧-١٥٤٣م) وتظهر هذه النماذج الشرقية الاسلامية في صورة باللوفر وتمثل (استقبال السلطان قانصوه الفوري لسفير البندقية في سنة ١٥١٢ حيث نشاهد اسوار احدى المدن الاسلامية ورسوماً ومآذن وازياء وشعارات اسلامية)[٤] نجد ان هذا الفنان اعتمد بشكل كبير على هذه النماذج الشرقية وادخلها في صورة وكان متأثراً بالطقوس والأزياء والعادات وطرز العمارة والزخرفة والمنمنمات الفنية حيث ((اصبحت مصدر الهام لكثير من الفنانين الذين جاؤوا بعده ، وخاصة معاصرة كارباشيو الذي صور متخيلاً ، مسجد محمد ومسجد الاقصى ، كما رسم الناس بالازياء الشعبية العربية))[٥] وقد استعار اشكالاً كثيرة من صور جنتلي بليني وكذلك

---

(١) العبيدي ، صلاح ، الآثار العربية الاسلامية واثرها في الفنون الاوربية في عصر النهضة ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٣ ، جامعة بغداد ، السنة السادسة ، ص٢٢ .

*** جيوتور ، (١٢٧٦-١٣٣٧م) يعد من اهم رواد النهضة الاوربية في ميدان التصوير .**

(٢) الدوري ، عياض عبد الرحمن امين ، تأثيرات الفن الاسلامي في فنون اوربا ، آفاق عربية ، العدد ٩-١٠ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ ، ص٧٧ .

(٣) مرزوق ، محمد عبد العزيز ، الفن الاسلامي تاريخه وخصائصه ، ص٢١٨ .

(٤) الدوري ، عياض عبد الرحمن امين ، تأثيرات الفن الاسلامي في فنون اوربا ، ص٧٧ .

(٥) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، دمشق ، ١٩٧٠ ، ص٢٢ .

ادخل في صوره فضلاً عن النماذج وللازياء الشعبية الشرقية رسوم بعض القباب والمآذن الاسلامية التي امتازت بزخرفتها للحرف العربي .

ولقد امتدت تأثيرات الرسام الايطالي جنتلي بليني خارج ايطاليا . إذ نجد المصور الالماني دورر يقتبس في صوره بعض اشخاص من صور بليني ، كما انه قد تأثر بالفن العربي بصورة غير مباشرة ، وذلك عندما زار فلورنسا واقام فيها عام ١٥٠٦ واحتك بالجاليات العربية من التجار والممثلين الدبلوماسيين ، وهذا نجده بشكل واضح في نماذجه الشرقية في نقوشه ورسومه .

هذا وقد ظهرت التأثيرات الفنية الاسلامية ولاسيما العثمانية في انتاج مصور الماني آخر مشهور هو هانس هولبابن الاصغر الذي يعد انتاجه بمثابة أول تعبير فني عن الروح العلمية الحديثة . وقد كان هولباين مزخرفاً من الطراز الأول . وقد (وجد في الفن الاسلامي معيناً خصباً يستمد منه بعض عناصره ووحدته الزخرفية ، ويتضح تأثير الفن الاسلامي في رسوم هولباين من جهة في زخارف الثياب التي يرتديها اشخاصه في لوحة اذ انها مستمدة من الزخارف العربية الموروثة التي يصطلح على تسميتها باسم الاربسك ، ... وكذلك نجد في متحف برلين لوحة تمثل تاجراً امام مائدة ونلاحظ وجود طنفسة اسلامية مفروشة فوق المائدة في حاشيتها ما يشبه (الكتابة الكوفية المربعة)[١] .

ويبدو التأثير الشرقي بصورة اوضح في الاندماج الفني للرسام الفرنسي ديلاكروا ، في الحضارة الاسلامية وخاصة في طابعها المغربي لاسيما مخططاته التصويرية ، حيث نجد ان الفنان ديلاكروا ((لم تجتذبه فنون الشرق في اول الأمر عندما زار طنجة والغرب الاقصى والجزائر عام ١٨٣٢ . اما الذي اثر فيه تأثيرا بالغاً فهي النماذج البشرية وكل " الجو " الذي وجده هناك ، مع ما يزخر به من حياة للبشر والحيوانات ، وهو الأمر الذي عبر عنه بالعبارة التالية " ذلك العنصر الحي المهيب الذي يؤكد نفسه))[٢] . على ان ديلاكروا لم يكن فناناً استشراقياً وحسب ، بل كان مدرسة فتح الطريق امام الفنانين الغربيين للكشف عن اسرار الجمال في بلاد العرب .

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

---

(١) باشا ، حسن ، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الاسلامية ، دار النهضة العربية، القاهرة : ١٩٦٧ ، ص٣٨ .

(٢) اتنجهاوزن ، رتشارد ، اثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الأوربية ، عالم المعرفة (تراث الاسلام) ، الكويت ، مطابع اليقظة ، ١٩٧٨ ، ص١٣٥ .

ففي اوائل القرن العشرين ظهرت مكانة الخط (وضمناً الكتابة بالحروف العربية) التعبيرية والتجريدية بل والتكعيبية في المجال الفني ، مما حدا ببعض الفنانين الاوربيين الى استخدامه كعنصر من عناصر العمل الفني وهو في شكله الكتابي ، أي كحرف ولو تأملنا معطيات الفن الجديد (Art Nove) والذي يعتمد بصورة رئيسة على البنية الخطية والحركة الحلزونية . فنتلمس عمق التأثر الواضح بفنون الزخرفة العربية وحتى عملية توظيف الحرف بمعطى جمالي خالص تجسد فيه علاقة لا يمكن ان لا تلقي ظلالها الواضح الا من خلال تشرب الحدود البلاستيكية للحرف العربي فصاحة (خط الثلث) .

إلا ان استخدامهم لتلك الملامح العربية والخصائص الاسلامية في اعمالهم الفنية ، بقيت خالية من تلك الروح الغائرة في اعماق الحرف والرقش ، حتى وان بلغت دقة محاكاتها حد الاعجاز لن نجد سوى عين غريبة شاهدت بحب مشهد استشراقي[١] . ولتوضيح ذلك نجده في عمل بقايا جامع الحكيم في القاهرة ١٨٤٠ للفنان (بروسير مارالت) وعمل الفنان المستشرق فاسيلي فاسيلفيج في اعماله التي تحاكي الزخرفة الحروفية العربية الهندسية والاربسك . بشكل دقيق ، إلا ان العمل بقي خالياً من تلك الروح العميقة التي تكتنف اعمال الفنانين المسلمين ، كأعمال الفنان يحيى بن محمود الواسطي ، بكل ما تمتلك في مفرداتها وعناصرها وحتى طريقة تكوينها ، تستنطق افكاراً جمالية تعكس الروح الفكرية الاسلامية بتساميها في المطلق وانطلاقها الرحب في اكوان لانهائية .

كما تم استثمار الخصائص العربية الاسلامية في اعمال فناني جماعة الانبياء* امثال (رودون ، ورانسون ، وسيروزية ، وبرنارد ،حاولوا الاقتباس من الحرف العربي ، ومن ابرز هؤلاء داتسون الذي جعل تصاميم السجاد لديه بالخطوط العربية وبالتزيينات والمواضيع ، حتى لتكاد بعض لوحاته تكون نسخة عن الصور العربية مثل لوحته (قاطفات التفاح) ، وفيها نرى الخطوط العربية تضم الموضوع برمته ، والموضوع بصورة عامة باطاره وخلفيته يشبه السجاد الشرقي)[٢] نجد ان الطابع الصوفي والرمزي شامل للكثير من اعمال الفنانين لجماعة الانبياء وخاصة بونارد – دوني – فويللارد ، فلقد اثر الفن الاسلامي في اعمال برنارد حيث امتاز اسلوبه بالطابع

*** جماعة الانبياء : هي مدرسة فنية شهيرة بحد ذاتها واطلق ببروزية هذه التسمية Nabi من العربية واطلقه على اعوانه منذ عام ١٨٨٨ ، كرمز لدور كل منهم ، فكان اسم بونارد الينبي الياباني ، واطلق على فيركاو اسم النبي المسلة وعلى فوبللارد النبي الجزائري ، وقد كانوا ضمن حدود الايمان الخالص والتبتل الشبيه تبتيل الصوفين .**

(١) Julllan . Philippe . The OR . Entalists, Phaldon Oxford , Pm . Switzerland , ١٩٧٧ . P.P. ١٣٩ , ١٦٦ .

(٢) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، المصدر السابق ، ص١٢٢-١٢٣ .

الروحاني الذي يتصف به التفكير العربي ، ويقول بيزريب " ان برنارد مدين جداً للشرف ليس بالشكل بل بالجوهر))[١] .

وقدمت الزخرفة العربية مناخاً رلاحباً لكل من كوكان ، وكستاف مورو ، وهنري ماتيس ، إذ تجلت تلك الروح في العديد من اعمالهم الخطية ذات المنحى الزخرفي والتكوين المسطح ، وكأن اعمالهم الخاصة الفنان والاستوديو ، لذة الحياة ، حياة جامدة وغيرها ترجمة حديثة لاعمال الواسطي وكثيراً ما صرح ماتيس مؤكداً ((ان زيارتي للبلاد العربية ساعدتني على اتمام تحولي الضروري ، وسمحت لي ان اتصل من جديد وبصورة جداً ضيقة بالطبيعة ، مما لم تحققه لي الوحشية ذاتها ، ثم ان اطلاع ماتيس على الفن العربي من خلال المنمنمات الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس ، ومن خلال الخزف المحفوظ في المتحف الوطني للفنون التزيينية ، ومن خلال الآثار التي عرضت في المعارض الكثيرة في اوربا ، كونت طريقته واسلوبه في الرسم))[٢] هذا يؤكد ان ماتيس كان يعيش بحب وانجذاب نحو مظاهر الفن الاسلامي ، نستطيع ان نتبين ذلك في اسلوبه القائم على الرقش العربي (الارابسك) فارشاً المساحات الواسعة والخلفية بتزيينات تجريدية عربية ، او بتوريقات مالئاً كل الفراغ كما هو شأن الرسم العربي . أي لم يعد ((الشكل غاية لدى ماتيس . لقد اصبح وبكل بساطة مجرد مساحات وليس حجماً ، انها مساحات للون والضياء محاطين بتلك الخطوط السوداء الواضحة ، والتي اعتاد الناس ان يطلقوا عليها الرقش العربي ، ولقد اصبح من مهام هذه الخطوط تلخيص جميع عناصر الموضوع والتعبير عنها))[٣] فكل ما اراد ماتيس هو ان يكون صادقاً مع حقيقة التصوير كما كان شأن العرب .

وما زال العرب يشكل مركز اهتمام العديد من الفنانين المعاصرين فتوظيفهم مهم للحرف في الفن لم يكن لتستند على ((أسس لغوية أو فكرية ، فقد اعتبرت مجرد وسيلة من وسائل التلصيق الفني ولا أدل على ذلك من مناورات بعض اعمال بيكاسو وماتيس ذات القيمة الخطية الواضحة منذ مطلع القرن العشرين ، ولكن من المؤكد ان الرسام الفرنسي جورج براك كان أول الفنانين التكعيبيين المولعين باقتباس الحرف اللاتيني كما ان بيكاسو كان من المندفعين في هذا المضمار ايضاً))[٤] .

وقد كان لماتيس فضل توجيه انتباه بيكاسو الى أهمية هذا الفن ذلك ان بيكاسو يعترف بانه كان يتردد من خلال ((خريف ١٩٠٧ على متحف السلالات " الانترغرافي " في التروكاديرو بباريس ، لكي يدرس معالم الفن العربي في المغرب

---

(١) بهنسي ، عفيف ، الفن والاستشراق ، لبنان ، دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٣ ، ص١٢١ .

(٢) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، ص١٥٧-١٥٨ .

(٣) بهنسي ، عفيف ، المصدر نفسه ، ص١٦٢ .

(٤) آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الاسم ، مجلة الرواق ، العدد١ ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٨ ، ص٢ .

العربي ، ولعله درس هذا الفن من خلال بعض المخطوطات العربية في المكتبة الوطنية في باريس))[١] .

لقد قدم الفن التكعيبي ولاسيما فن بيكاسو البرهان على ((وحدة اواصره مع الفن الشرقي الاسلامي ، وتبدو هذه الاواصر بصورة خاصة في الحرف العربي ، كما في منبر القيروان المصنوع في نهاية القرن التاسع وقد حفر عليه آيات من الخط العربي المسمى بالكوفي الذي يعتمد على ترتيبات هندسية مسطحة))[٢] .

وحاول كل من براك وبيكاسو ان يوظفا الحرف* بشكل عام في منجزاتهما الفنية فكانت عناصر زخرفية من جهة ، ورابطة مع الواقع من جهة ثانية ، ثم ذهبا الى ابعد من ذلك ، الى لصق الأوراق المقصوصة من الصحف أو الملونة . ثم يطبعان عليها بعض الخطوط والبقع اللونية ، كما في الشكل (١٩-٢٠) فان ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جريئة خطاها الفنان من أجل اسهامه بواقعه اليومية والمحيطي وهذا ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك الرسم أو رسم الحروف والكلمات المقروءة وخصوصاً ((توظيف كلمات مقابل حروف منقطعة وكلمات مجزأة مثال على ذلك ماورد في احدى نسخ بيكاسو للوحة المسماة (حلوتي Majolie - ١٩١٣)[٣] .

وهكذا فان توظيف الحرف في الفن لم يكن في بدايته احتكاراً لمدرسة معينة من المدارس ، فهو لم يقتصر على كونه رمزاً للحياة اليومية كما تقدمها الملصقات الصحفية المطبوعة لانه كان ايضاً رمزاً للحيوية والحركة لدى المستقبلين في حين اضحت الحروف العربية (بالذات جنباً الى جنب هي والحروف الهيروغليفية) لغة جديدة تقود الى مسارب النفس البشرية المتأملة كما في رسول بول كلي ذات النير الكوني والروحي العظيم))[٤] . حيث وظف الحرف العربي في العديد من لوحاته المرسومة في عام ١٩٣٨ كما في (الشكل – ٢١) .

مما لا شك في ان زيارات بول كلي للبلاد العربية كان لها التأثير في تعرف الفن العربي ، وقد استطاع ببصيرته النافذة ان يدخل الى اعماق الفن العربي . (الفن الذي قام على عقائد ومفاهيم روحية خاصة تجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها ، وتجعل الدين الاسلامي يقوم على الغيبية كما يقول غروهمان ان هذا الفن قد وجد لدى بول كلي مكانه من الرسوخ ، ولهذا يضيف غروهمان اننا نجد كلي قد تشبع بالرغبة في اخفاء التشبيه ذلك لانه قد امتنع بمفهوم وحدة الوجود . هذه الوحدة التي تبرز لديه العمل على تحوير الاشكال وتفريغها من خصوصيتها ، لكي تعبر فقط عن

---

(١) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، ص١٨٢ .

*** الحرف ، بصورة عامة وليس حصراً على الحرف العربي .**

(٢) بهنسي ، عفيف ، المصدر السابق ، ص١٨١ .

(٣) ر . روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، د. مي مظفر ، ط١ ، بغداد ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠ ، ص٢١٤ .

(٤) آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، المصدر السابق ، ص٢ .

الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها)[١] ، فقد وجد مجالاً واسعاً في الفن العربي لاشباع ذهنه يمتد من الواقعية الساذجة وحتى التجريدية العفوية ، وهناك اواصر قوية بين كلي والفن العربي فأكثر لوحاته تحمل تسميات عربية ، كما تتضمن عرضاً جديداً لانماط الحرف العربي ، سواء في الخيط* ام في الرمي** او في الخط العربي والخط الهيروغليفي ، وفي الرسم الهندسي .

وقد حاول بول كلي الاستفادة من جمالية الحرف العربي في كثير من لوحاته وكانت هذه الحروف تشبه احياناً (صفحة من مخطوط كما في لوحته عالم هاربور أو صفحة من قرآن كما في " وثيقة ١٩٣٣ " أو هيروغليف كما في (هاربورك – و – ك-١٩٣٩) أو هو مجرد حرف أو كلمة عربية اخذت مظهر صيغة مجردة كما في (Tambaliers) ولوحات اخرى (شكل –٢٢)[٢] . فاصبح سمات الفن في منتصف القرن العشرين تتواشج في اعماقها الكتابة والحروف والاعداد مكونة صميم المعطى الفني المرسوم على الرغم من تباين نزعات جيل الرواد مع جيل الاتباع بحيث يتساوى عندئذ في الأهمية ويركمان اوروزنبرغ أو مارنيتي أو خوان جراي اوفوستيل ، وبعد نصف قرن من التطور نجد الاهتمام ((بالحرف والخطوط عبره اساليب شخصية تعتمد على طريقة رسم الحرف أو الحروف المتواشجة (سيربان) أو على استنباط لغة حروفية جديدة كل الجدة (هنري ميشو) بل استيعاب ابجديات ومقطعيات معروفة متداولة في الشرق الاقصى (كتابات مارك توبيه الامريكي البيضاء ، أو رؤية زاووكي الصيني))[٣] .

وهناك الكثير من الفنانين في مجال البحث الحروفي في الفن واسماء عديدة منها (سولاج وهارتونج ومارك توبي وماتيوس وروزنبرغ وهنري ميشو ، الخ) (فرؤية سولاج المعتمدة على الواقع يجعل من لوحاته وسيلة لتكوين لغة ، مفرداتها الواقع نفسه ، وكان يطور باستمرار اسلوباً في (توظيف الحرف) كايقاعية حركية يصل في اصوله الى الشرق الاقصى على الرغم من استخدام طبقة من التكوينات الحيوية التي توحد جهوده بهارتونج وشنايدر ، أما مارك توبي فان الفن لديه يظل نوعاً من الاعتقاد بطاقات الحرف الروحية كبديل للوجود . فهو بعد اكتشافه للحرف العربي استمر منذ عام ١٩١٧ باستخدام التبقع اللوني مثلما انكب على دراسة الكتابات الصينية واليابانية للتوصل الى نوع من حروفية التعبير تعتمد تقنياً على استخدام الفرشاة في رصف اللوحة بالحروف المزدحمة وهو ما اسماه في فترة من فترات اسلوبه الفني (بالكتابة البيضاء)[٤] . كما في (الشكل –٢٣) وعند هارتونج يوظف حروفه بحركة ايقاعية

*** الخيط : هو الرقش العربي الهندسي .**

**** الرمي : وهو الرقش العربي اللين**

(١) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، ص٢٠٦ .

(٢) بهنسي ، عفيف ، اثر العرب في الفن الحديث ، ص٢١٥-٢١٧ .

*** ينظر مجلة فكر وفن ، الاعداد (١ ، ص٢٢) ، (٣٣ ، ص٤٨) ، (٣٤ ، ص٣) (٣٦ ، ص٢٤) .**

(٣) آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، ص٢ .

(٤) آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، ص٢ .

نحو فضاء مفتوح يتضمن الاشكال اللامتماثلة والاقواس والزخارف الاسلامية من خلال جمالية التكوين الحروفي ، كما في (الشكل – ٢٤) ، وكذلك الفنان كيرت شويترز ، فقد وظف الحرف في الكثير من اعماله الالصاقية اضافة الى مانوسيه ، جون غراي (شكل – ٢٥) شفايترز والفيلسوف والشاعر طاغور ... وغيرهم* [١] .

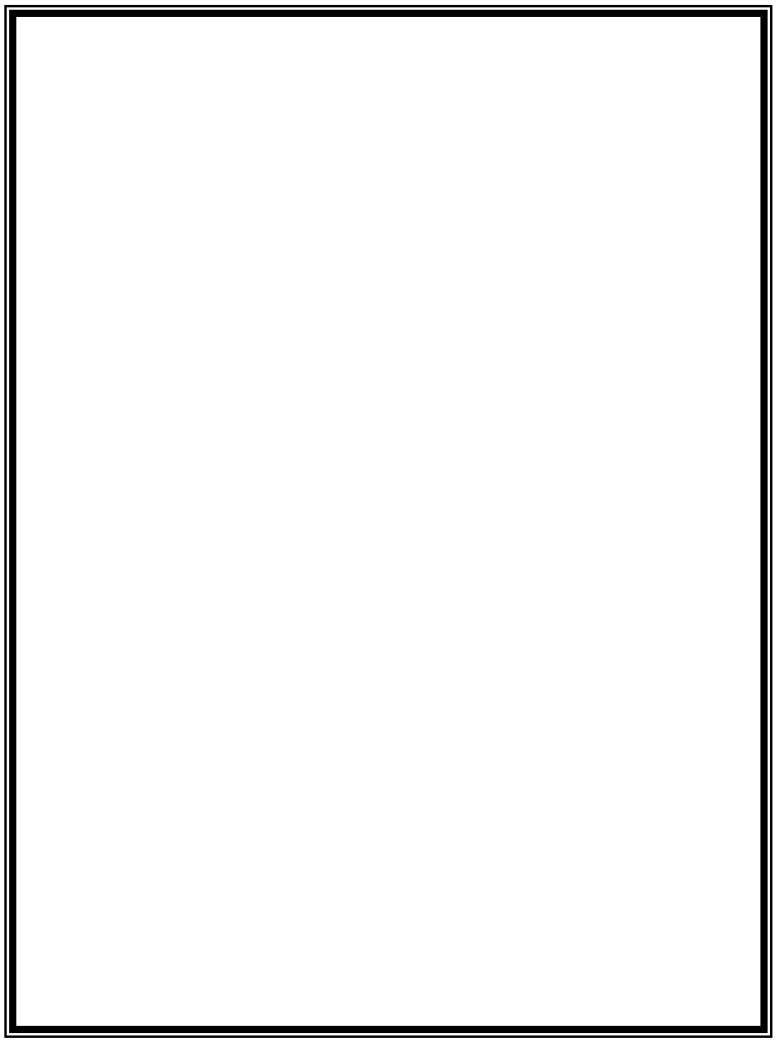
وعندما عرضنا أهمية توظيف جمالية الحرف العربي كعنصر فني ذي دلالة خاصة بالعرب . فقد نقل هذا اضافة الى بول كلي عن طريق نالارد وديفوتكس وتروكس وهوفر وسينغيه (ولقد امتاز اسلوب لويس نالارد Nallard المولود في الجزائر عام ١٩١٨ بتوظيف الكتابة العربية مع التصوير مستوحياً ذلك من الرقش العربي في المغرب ، اما كارل هوفر Hoefer المولود في سليبيا عام ١٩١٤ فلقد جذبته رشاقة الحرف العربي في الاسلوب النسخي خاصة فاقام اسلوبه على اساس هذا الخط . ولقد بدت لوحاته التي عرضت في متحف كلنشيوز في المانيا نماذج رائعة لمحاولة تجريد الحرف العربي)[٢] كما في (الشكل – ٢٦) .

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

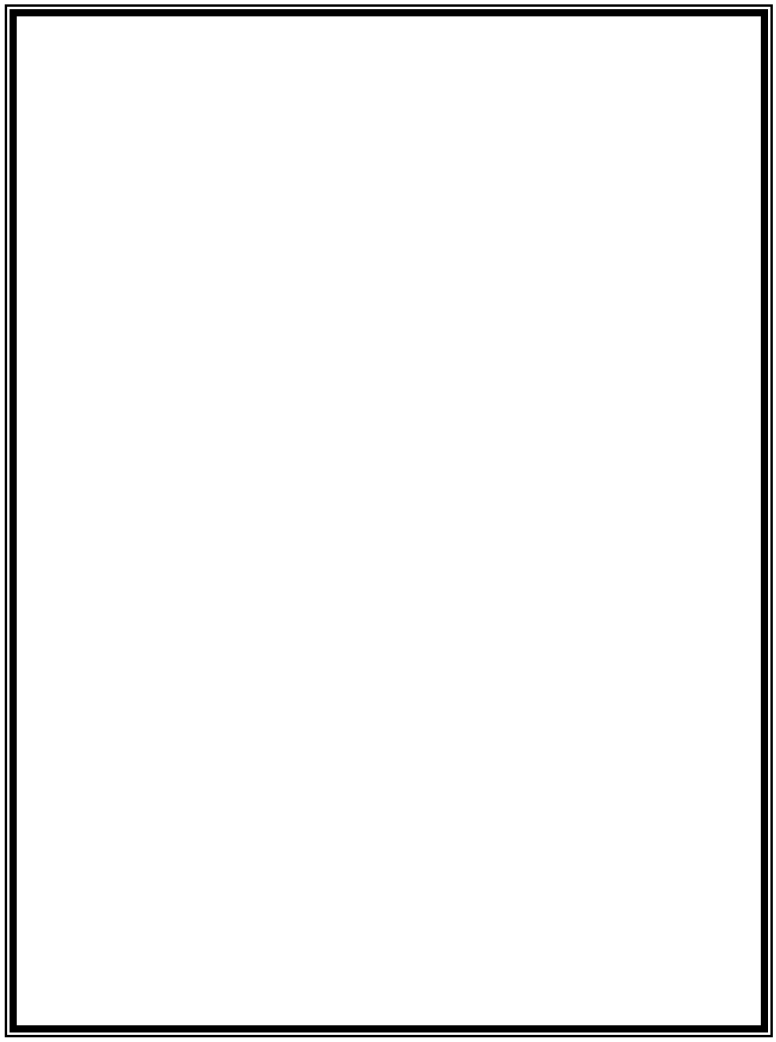
وقادت التوجهات المعاصرة نحو الفن الاستشراقي في استلهام الحرف العربي والحرف الصيني والياباني ، حيث تنبه الفنان الغربي الى تلك الخصيصة البارزة في الجانب الروحي والطاقة الديناميكية والجمالية الخاصة بهذه الحروف وفي الاشكال السابقة كانت هناك نماذج مختلفة لاستخدام الحرف بالفن العالمي ، الحرف اللاتيني والحرف الصيني ، والحرف العربي والحرف الرمزي (الحروف الصورية) والكتابة الآلية (اللاشعورية) وطاقات الحروف الجمالية وقابليته البلاستيكية في التكوين .

(١) الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ١٩٧٢ ، ص٦٣ .

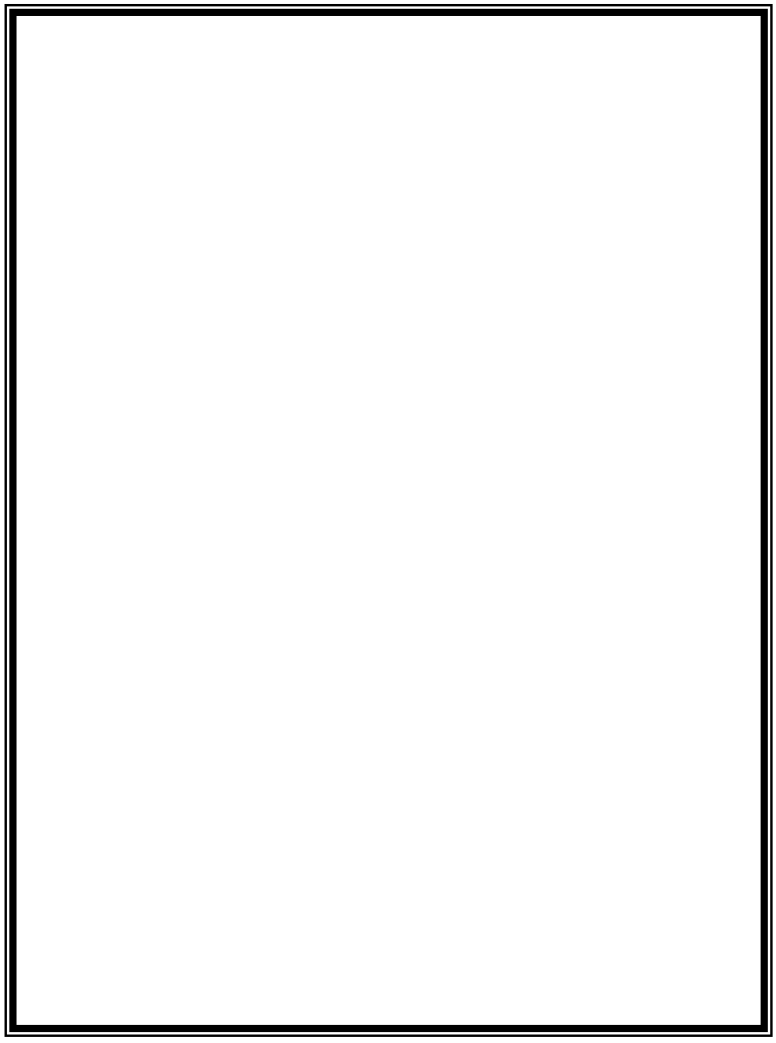
(٢) بهنسي ، عفيف ، المصدر السابق ، ص٢٥٧-٢٥٨.



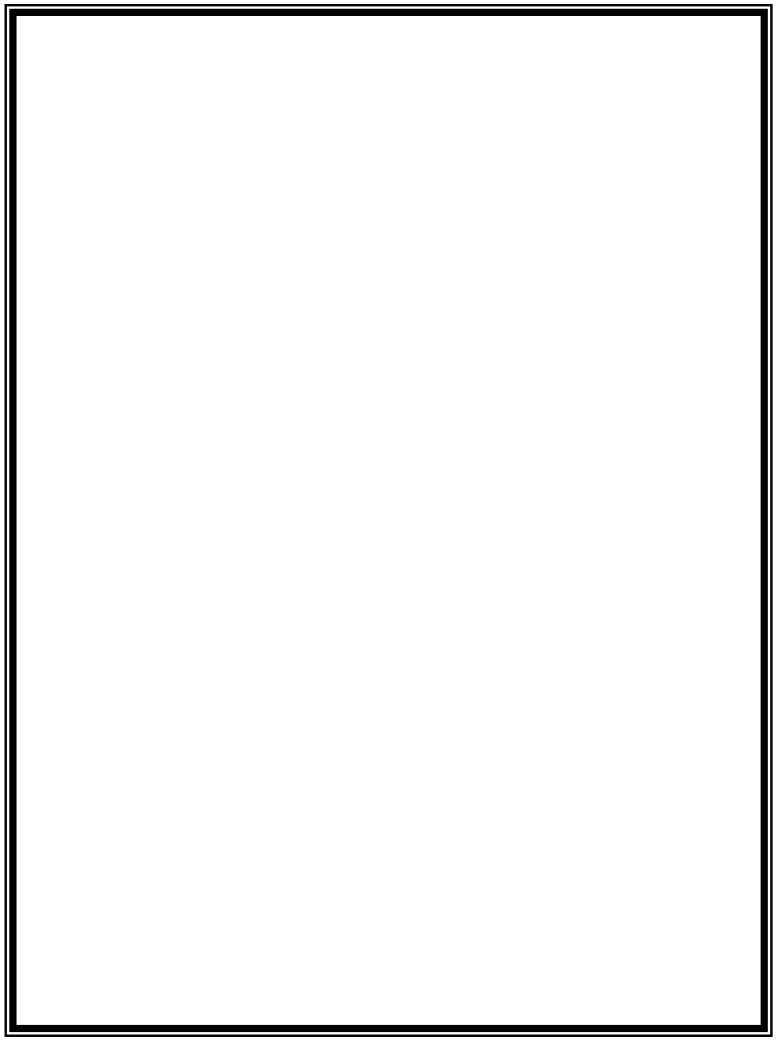
عينة (١)



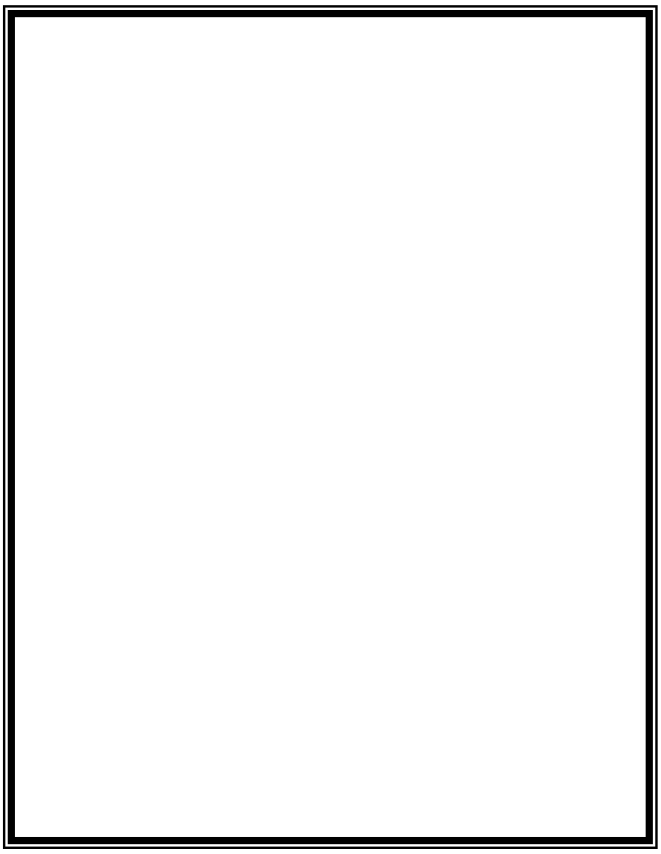
عينة (٢)



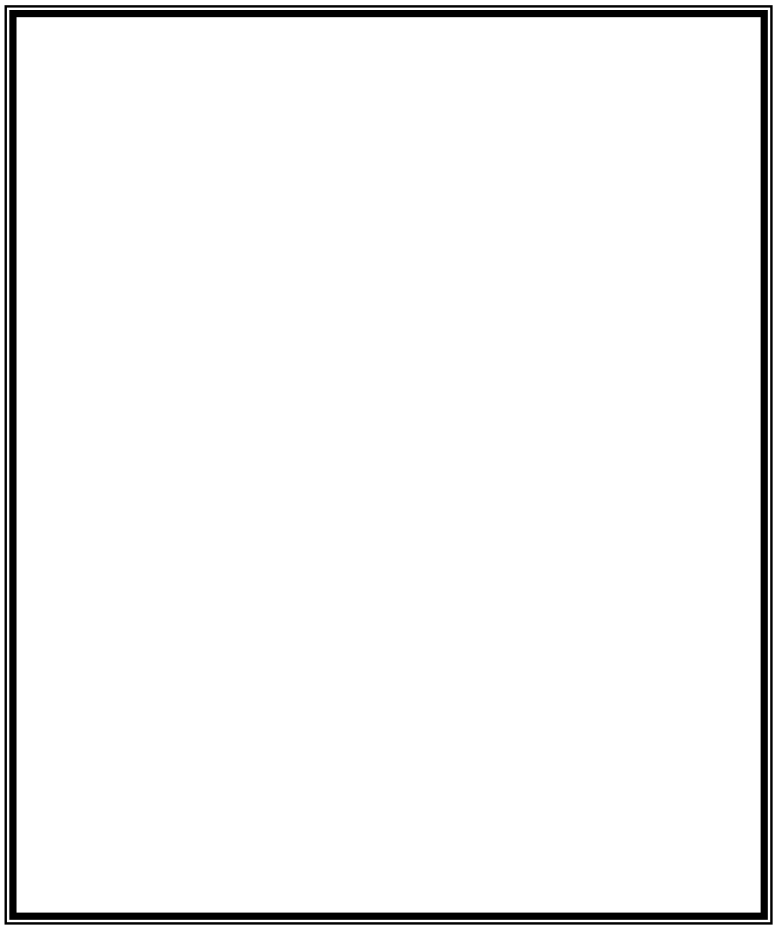
عينة (٣)



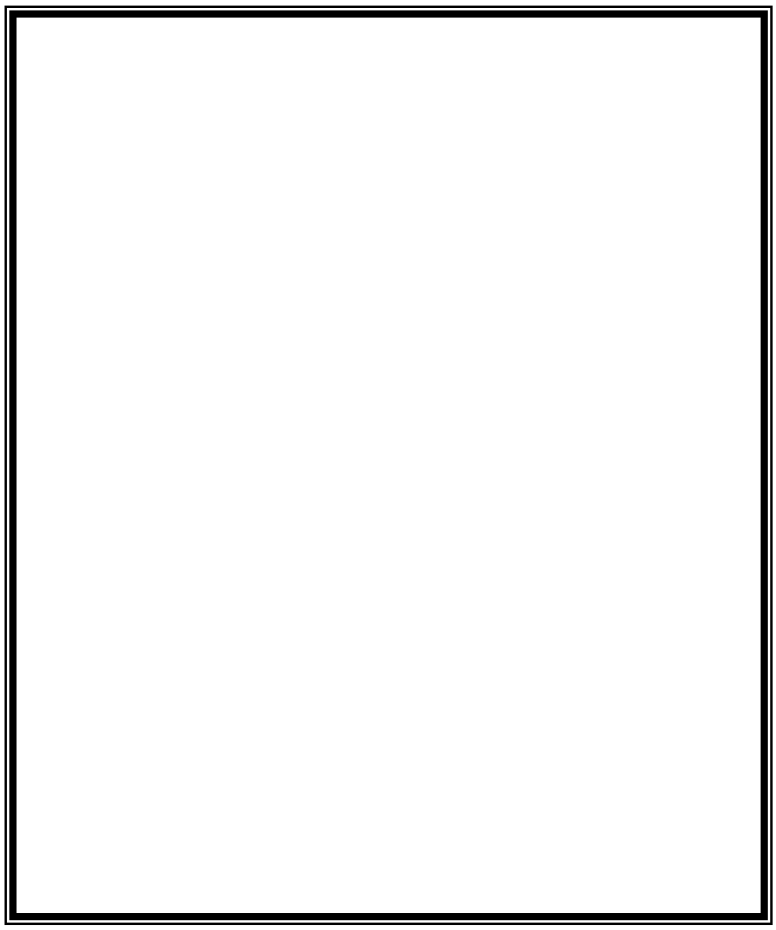
عينة (٤)



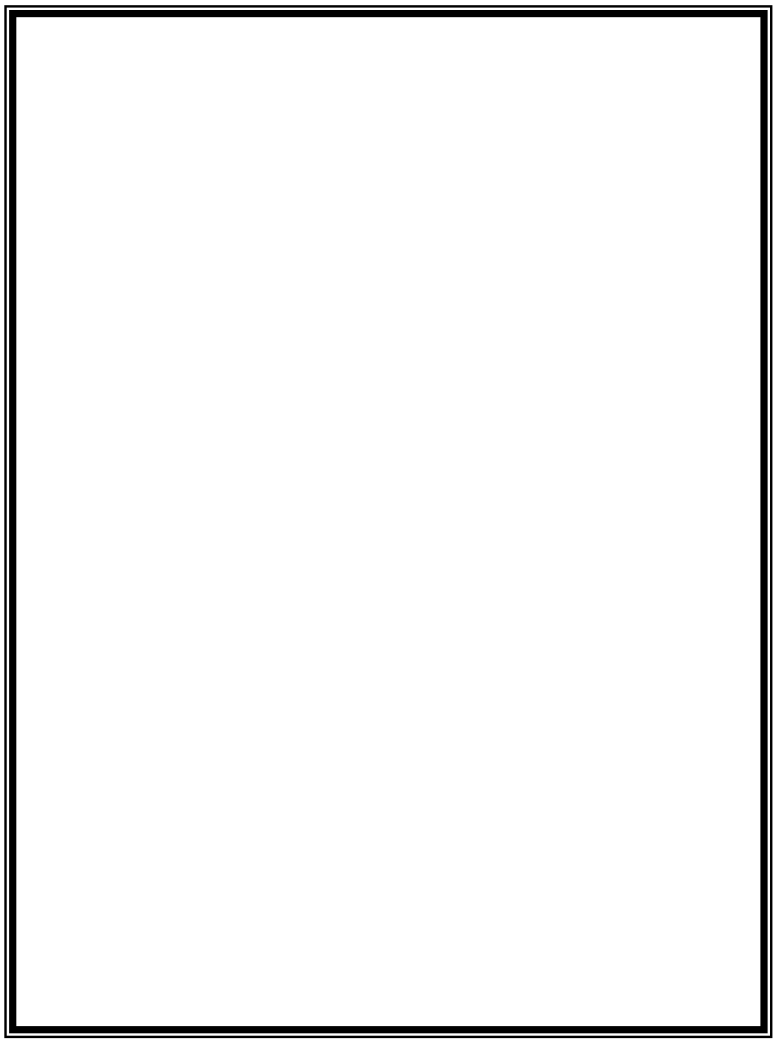
عينة (٥)



عينة (٦)

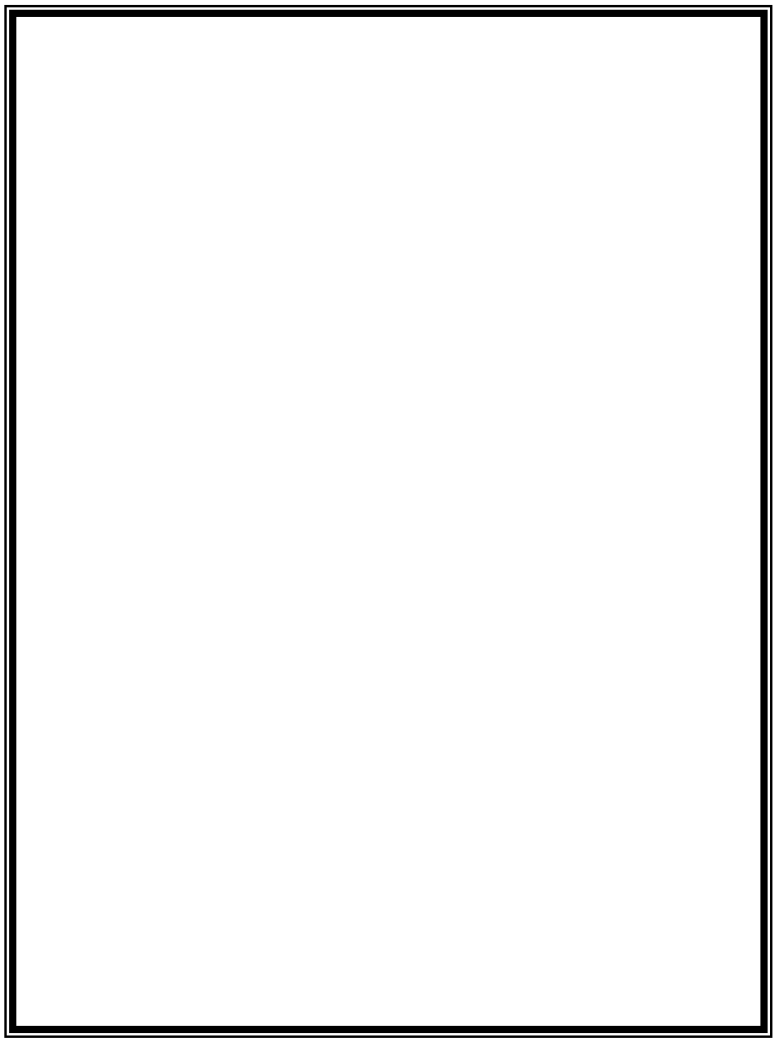


عينة (٧)

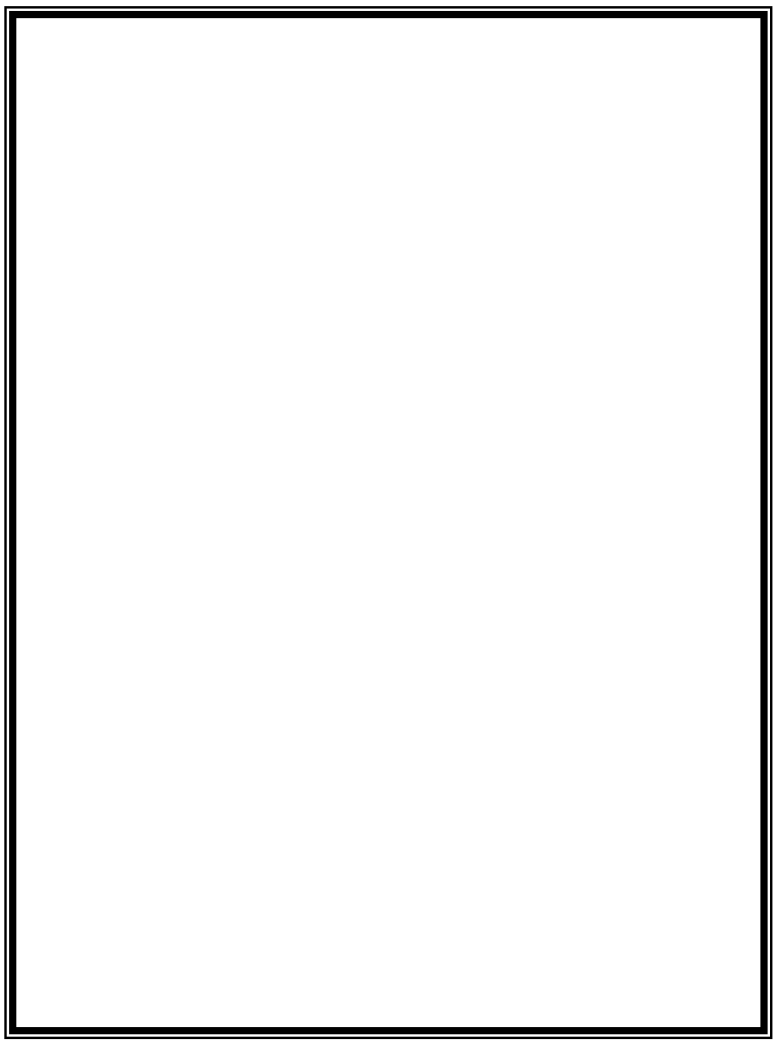


عينة (٨)

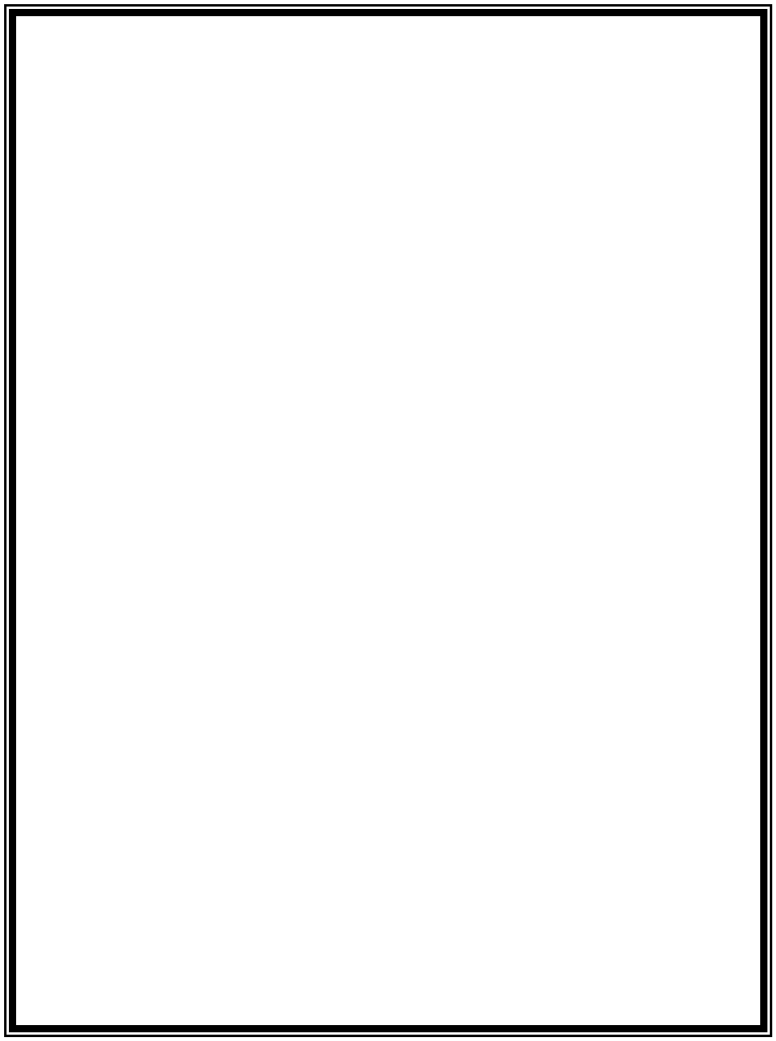
عينة (٩)



عينة (١٠)

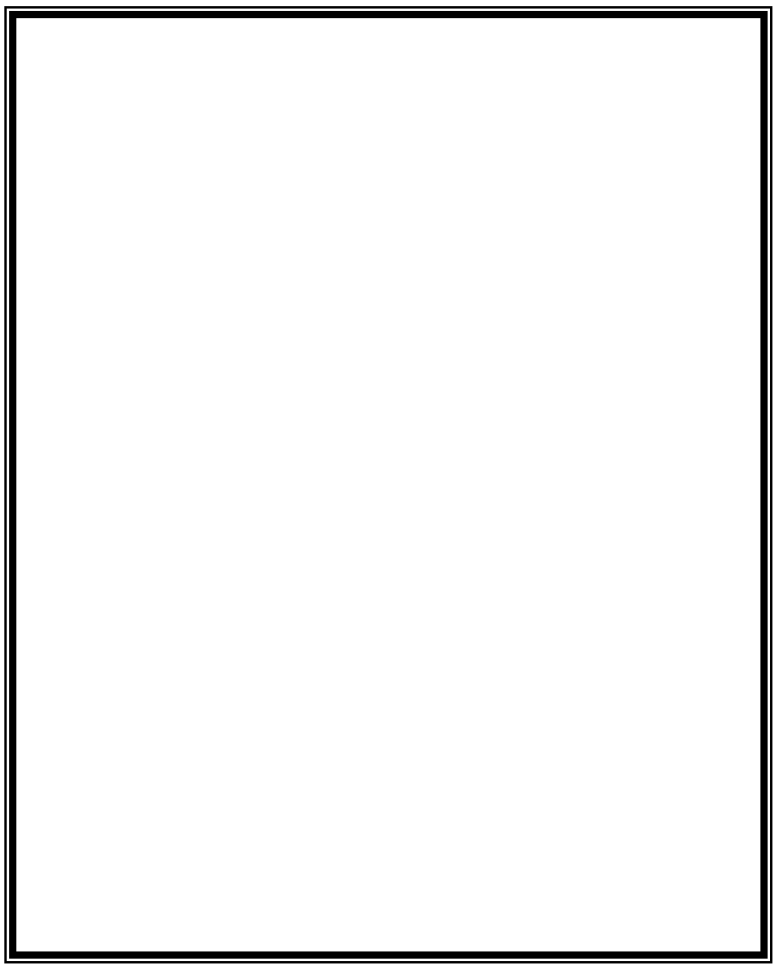


عينة (١١)

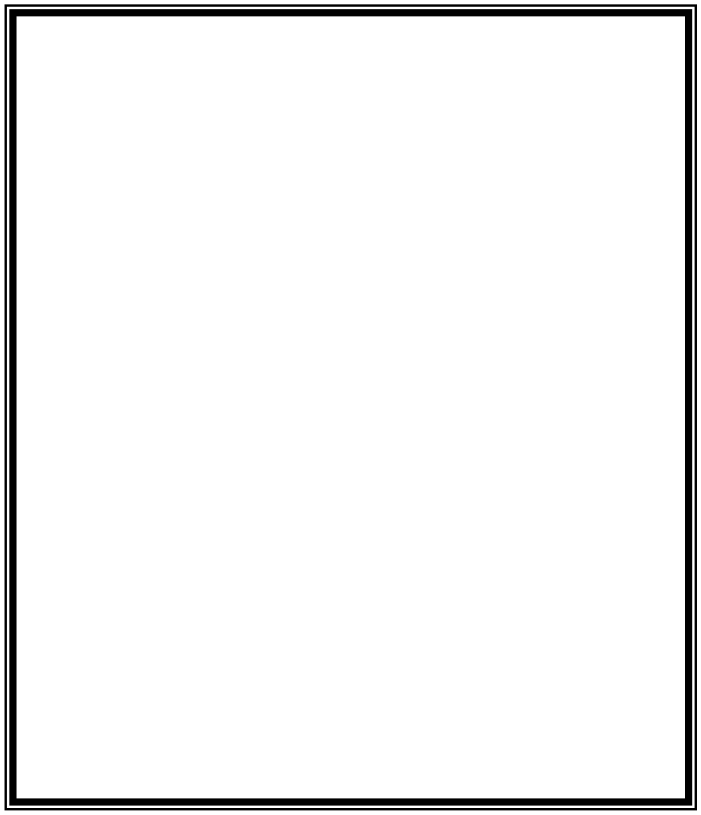


عينة (١٢)

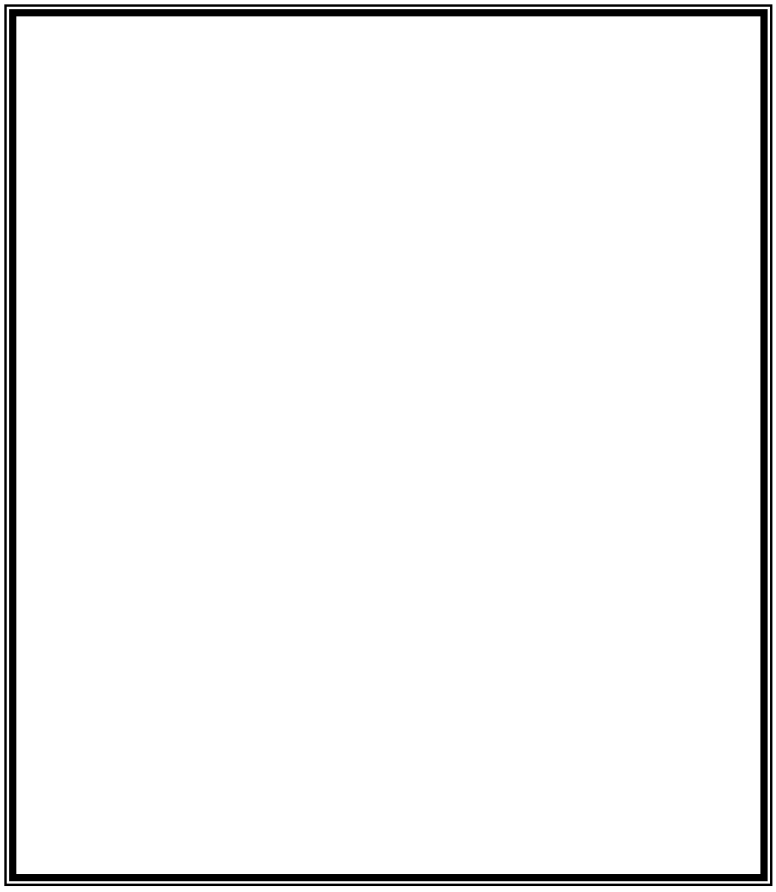
عينة (١٣)



عينة (١٤)

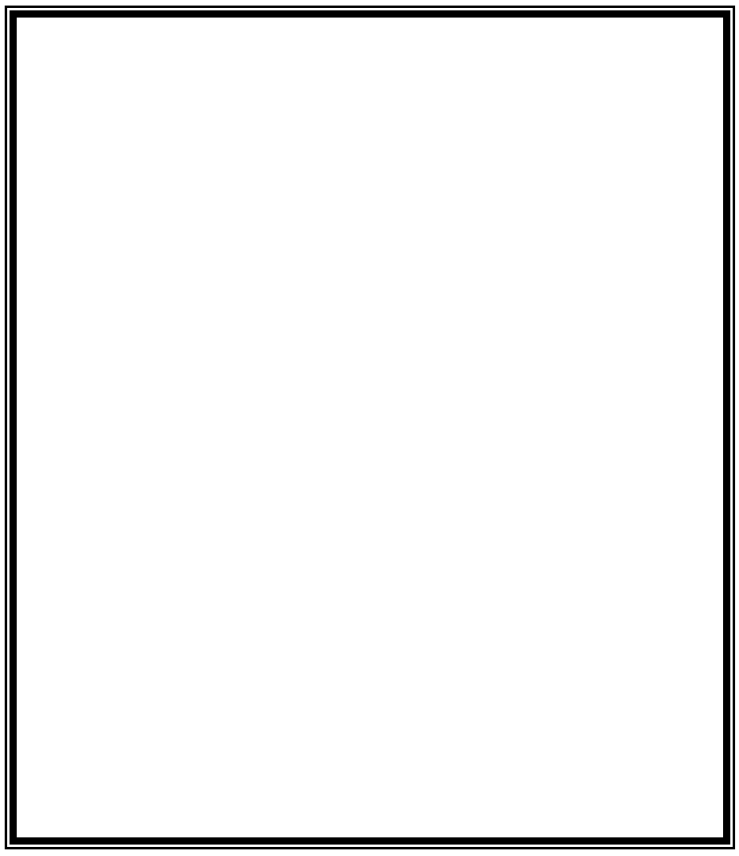


عينة (١٥)

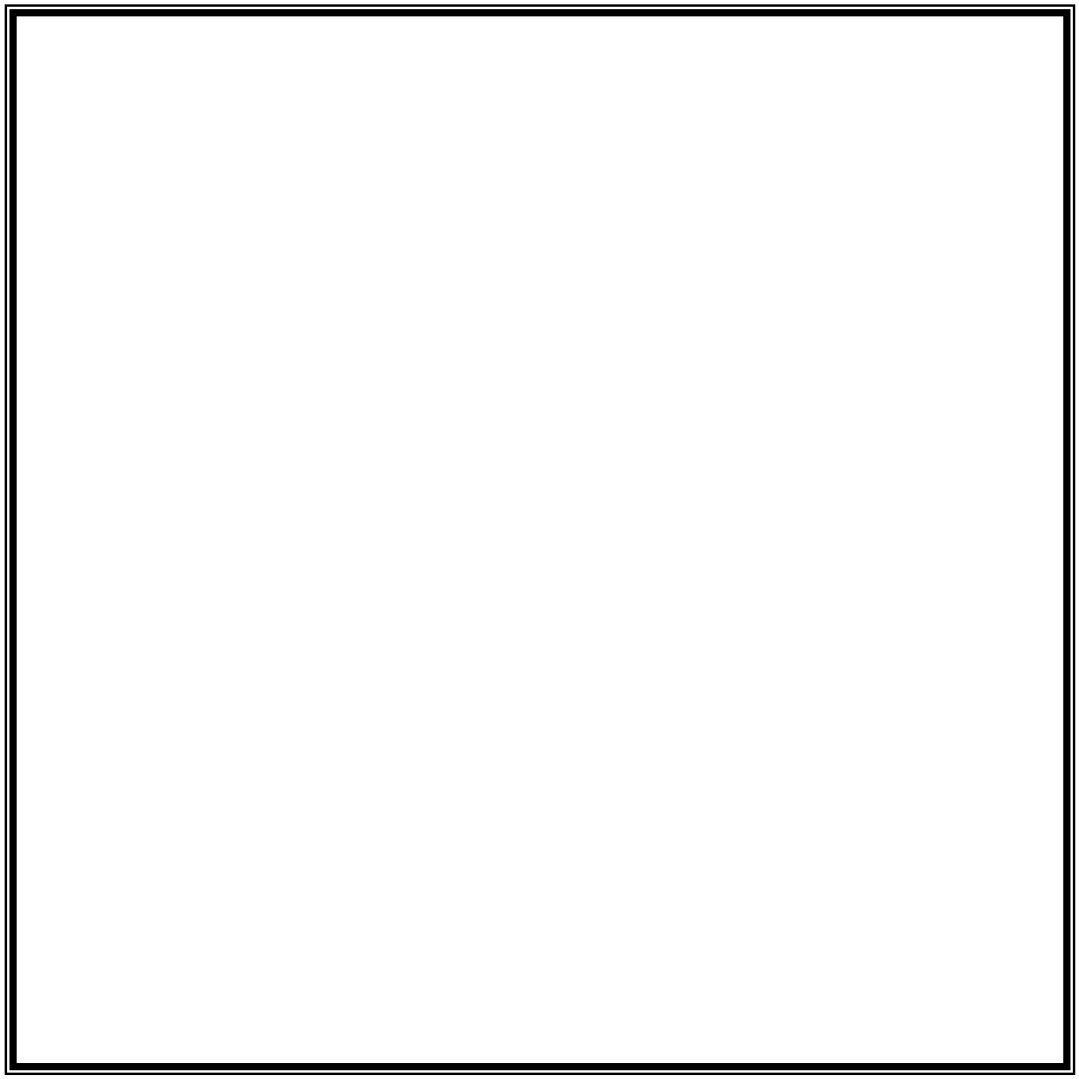


عينة (١٦)

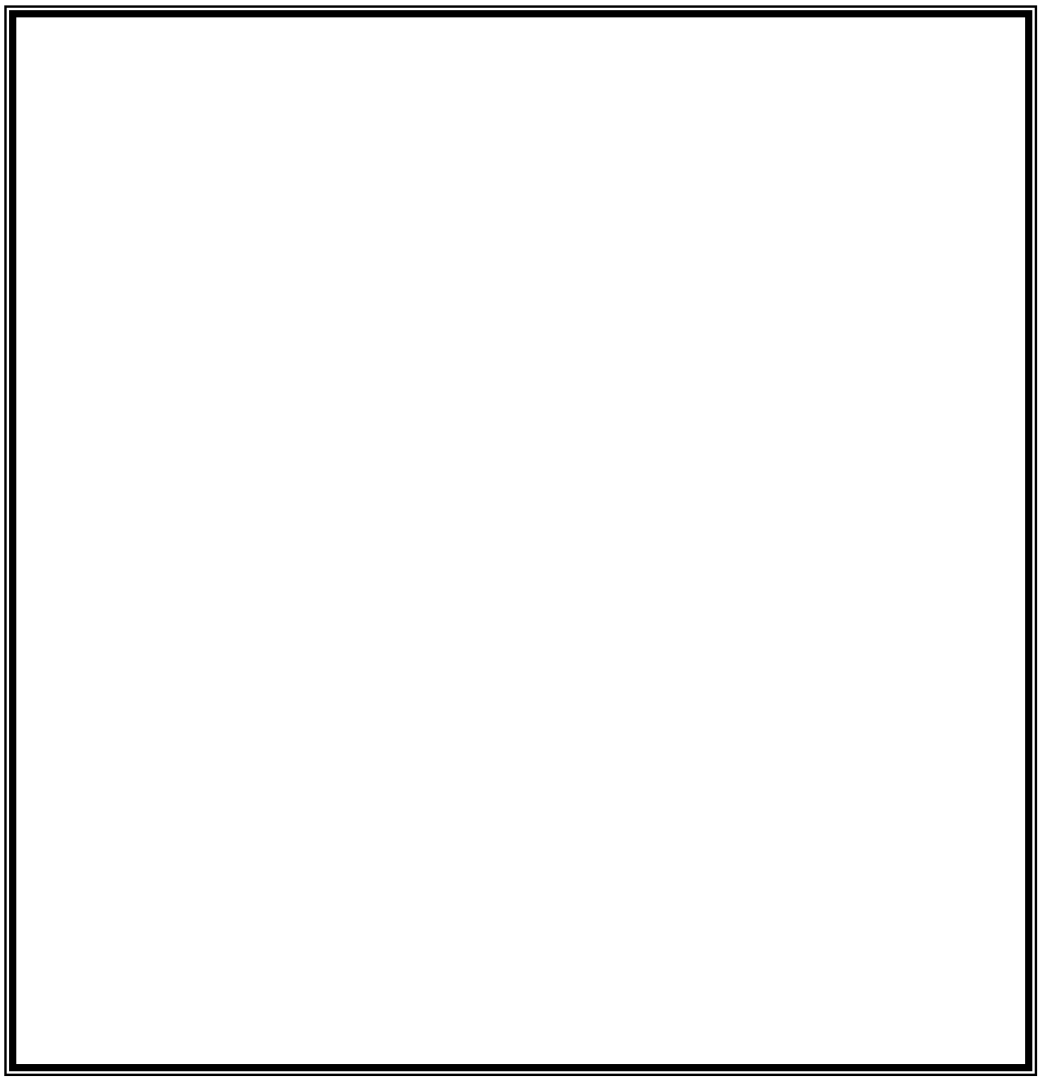
عينة (١٧)



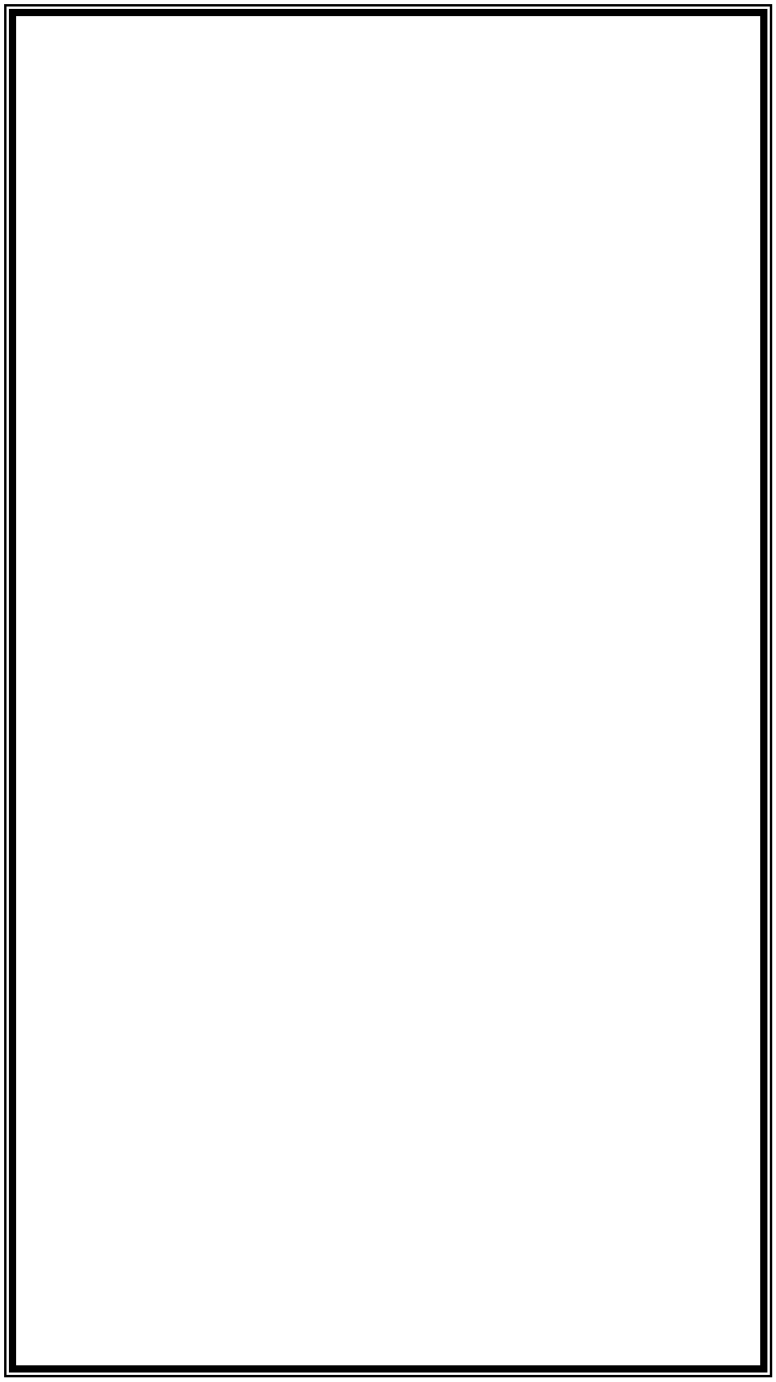
عينة (١٨)



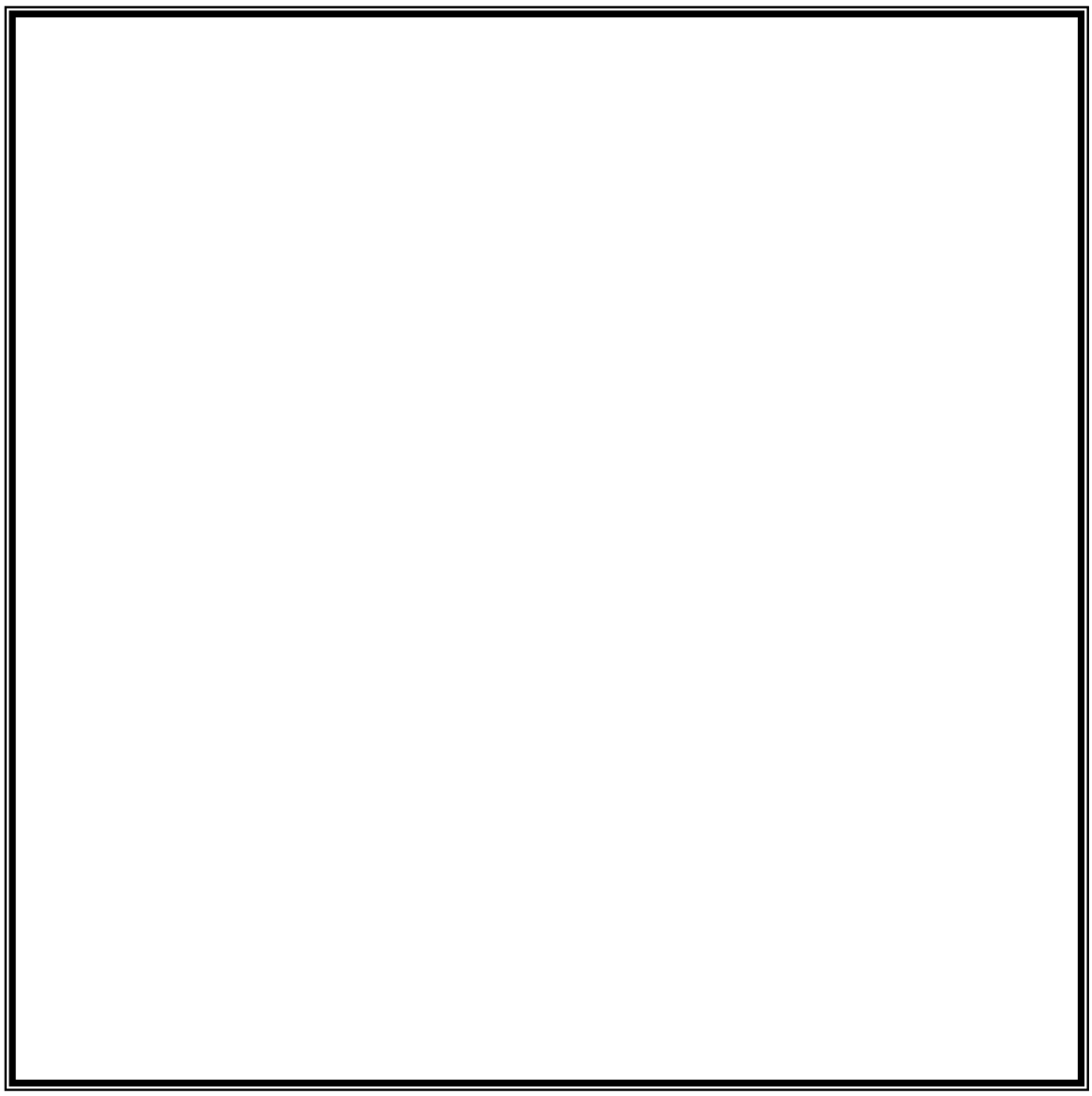
شكل (١)



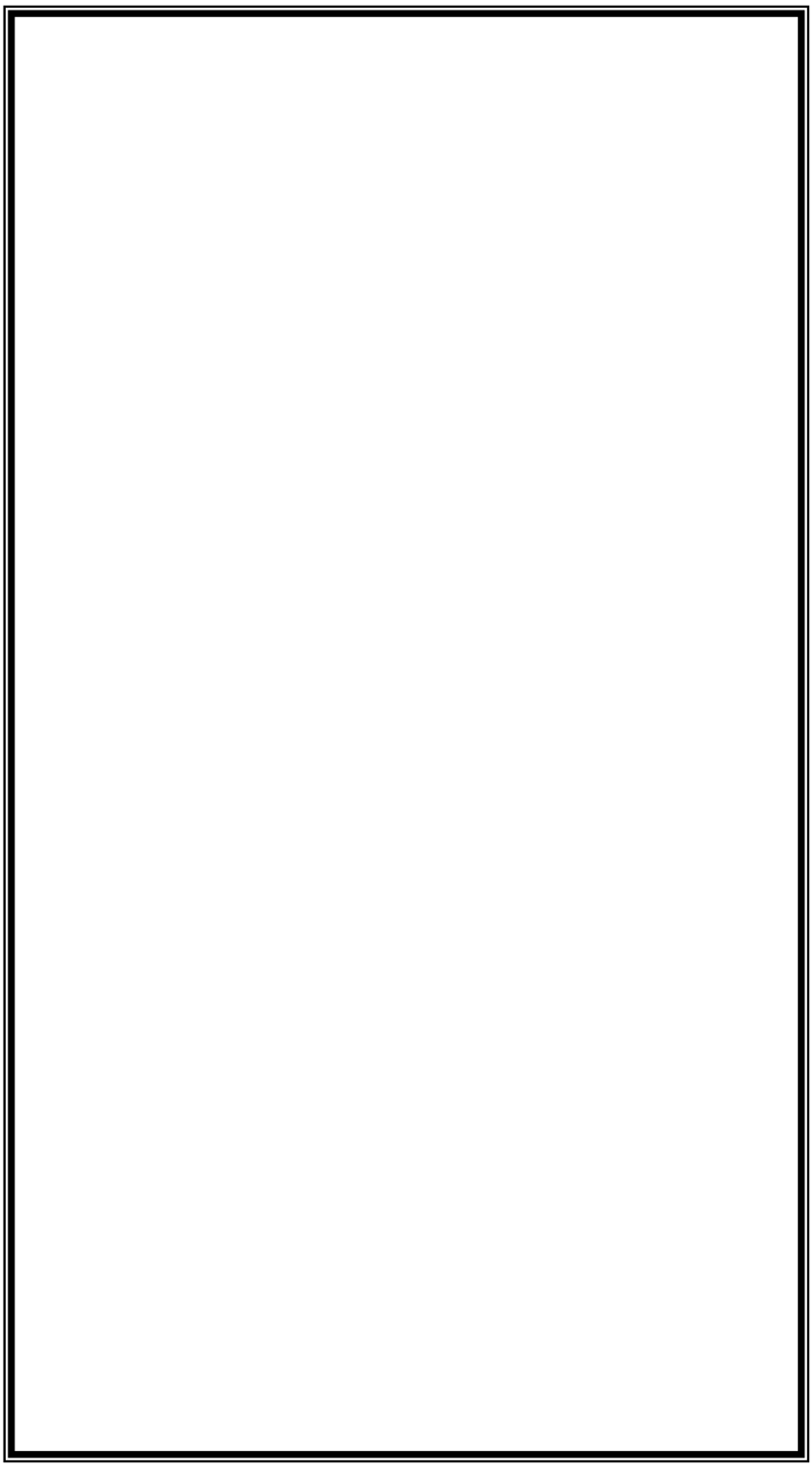
شكل (٢)



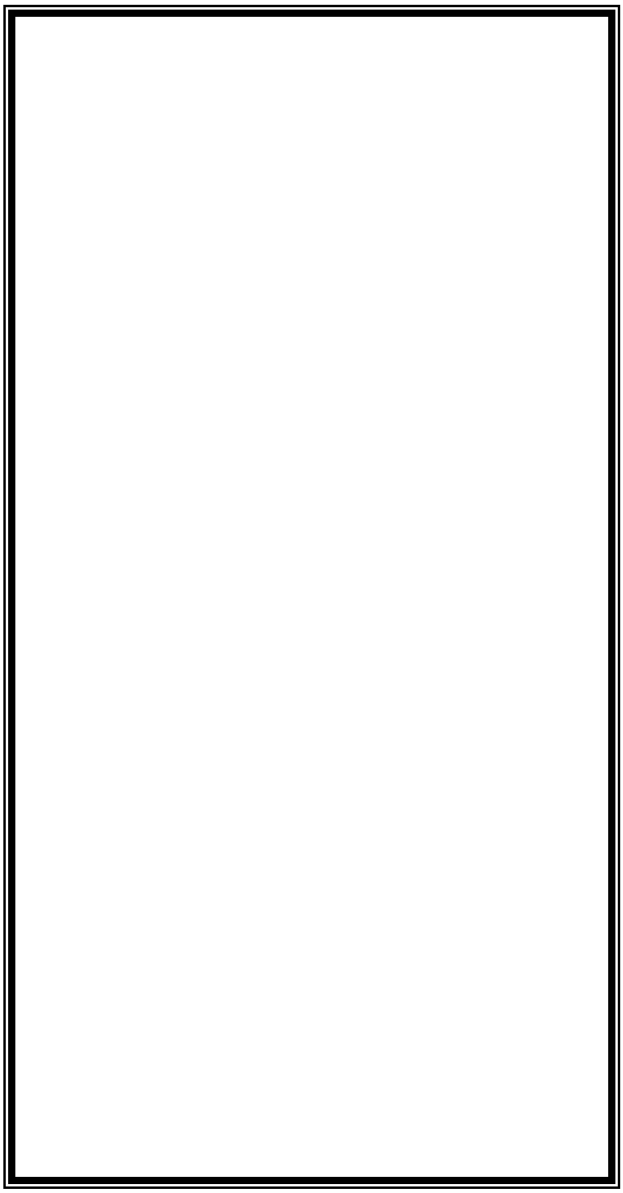
شكل (٣)



شكل (٤)

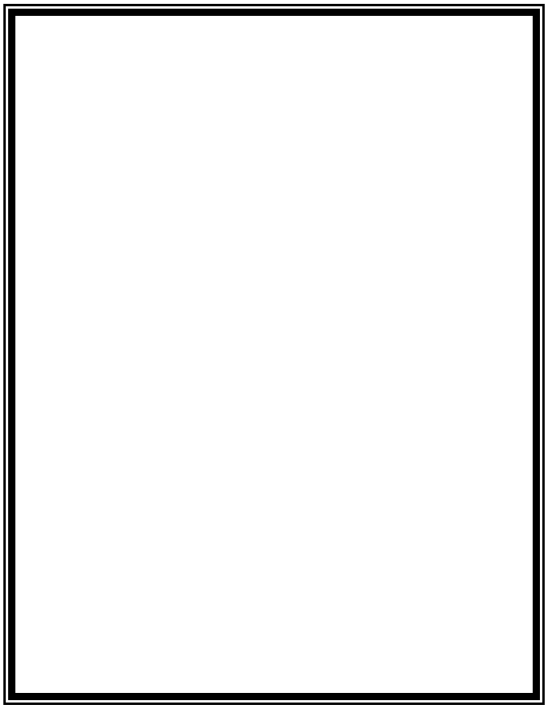


شكل (٥)

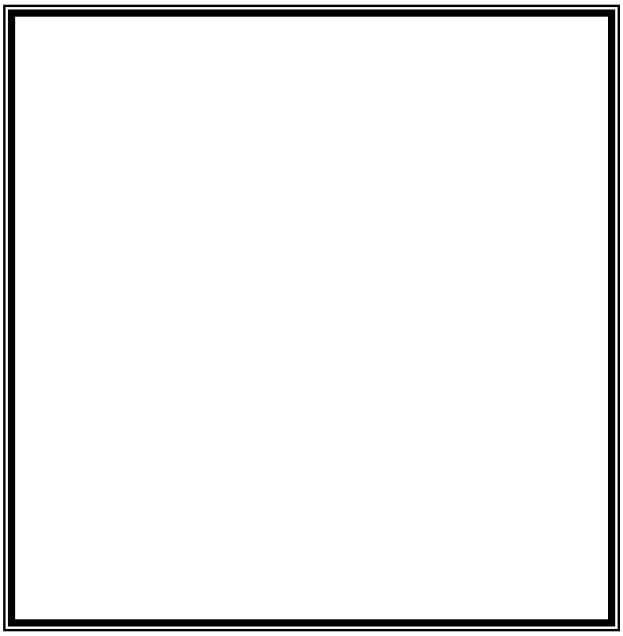


شكل (٦)

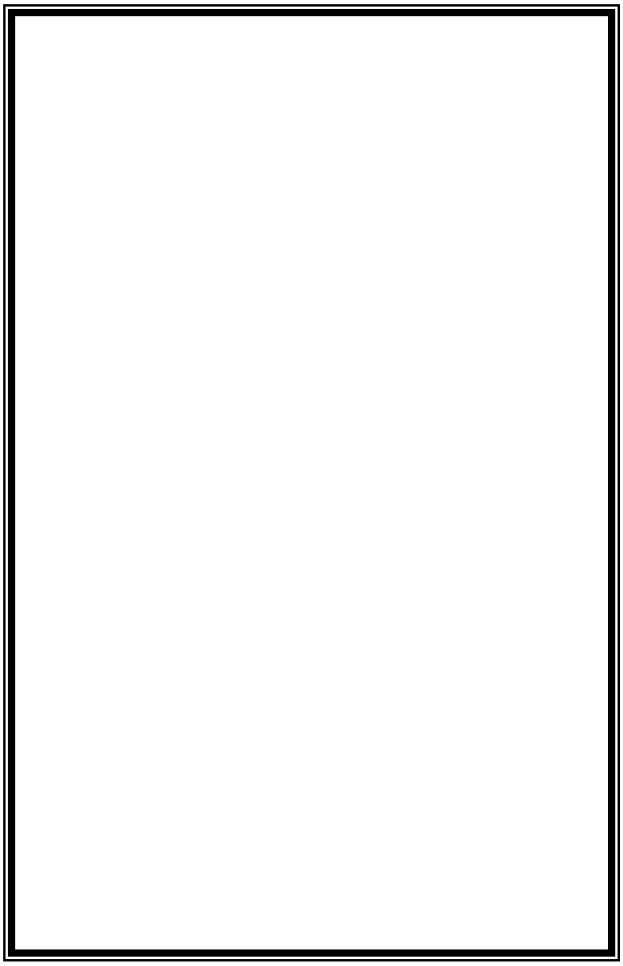
شكل (٧)



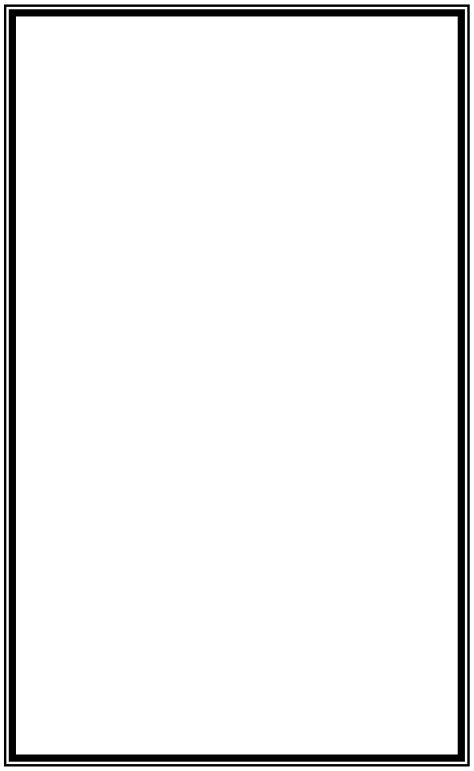
شكل (٨)



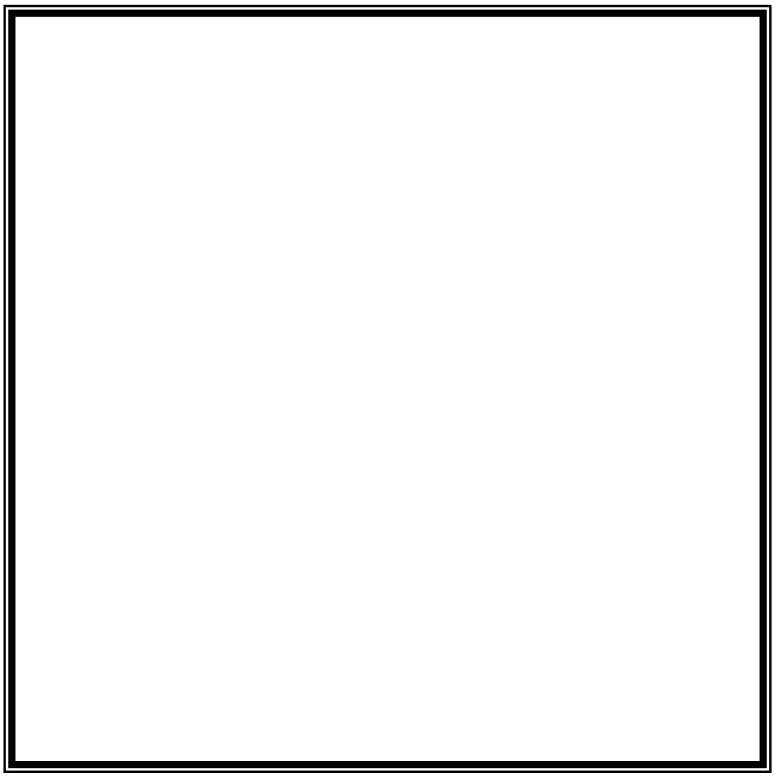
شكل (٩)



شكل (١٠)



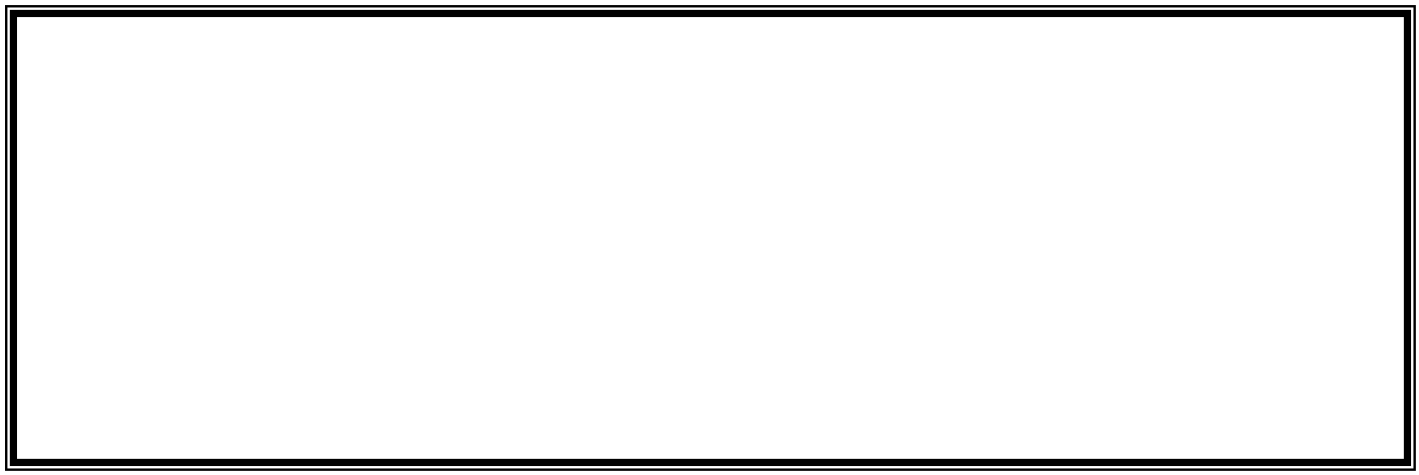
شكل (١١)



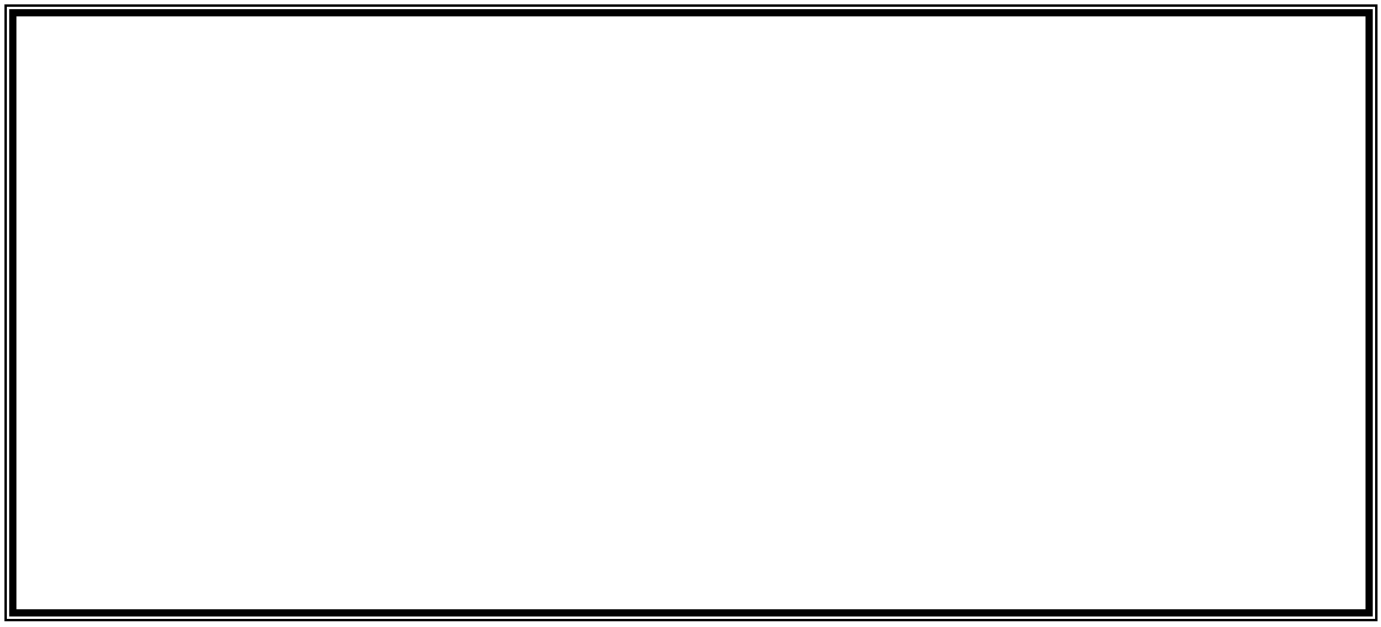
شكل (١٢)

شكل (١٣)

شكل (١٤)



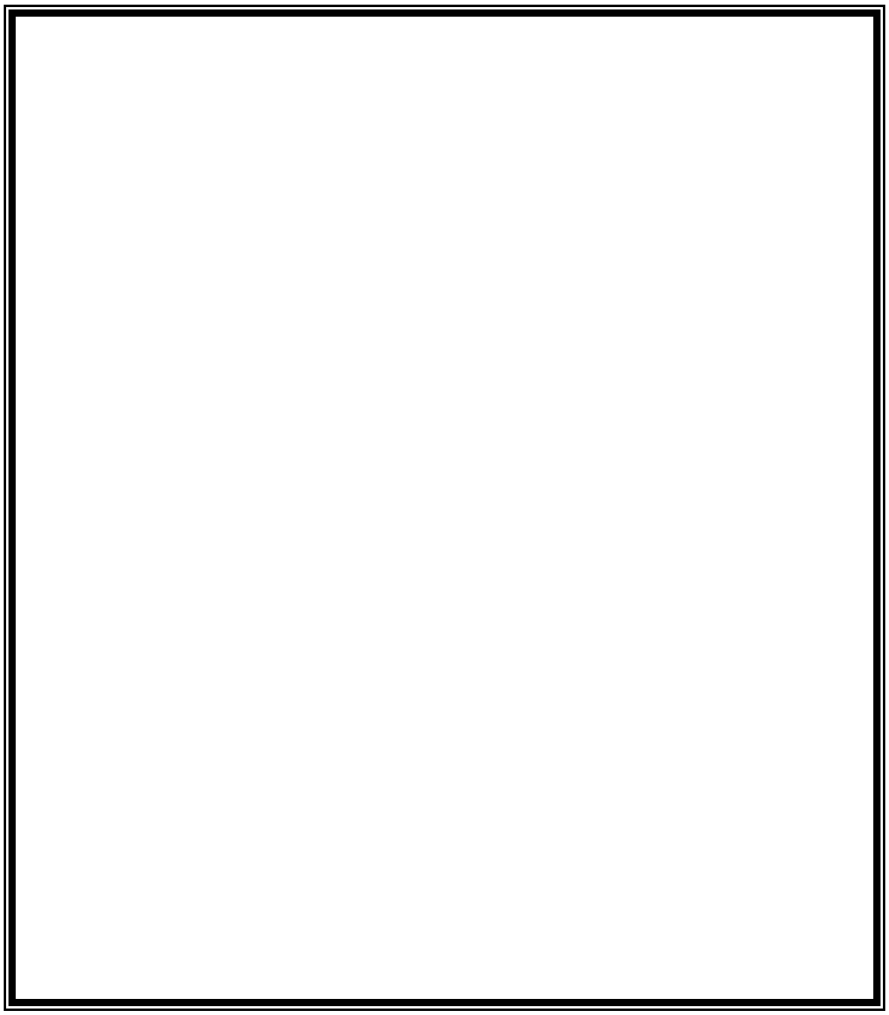
شكل (١٥)



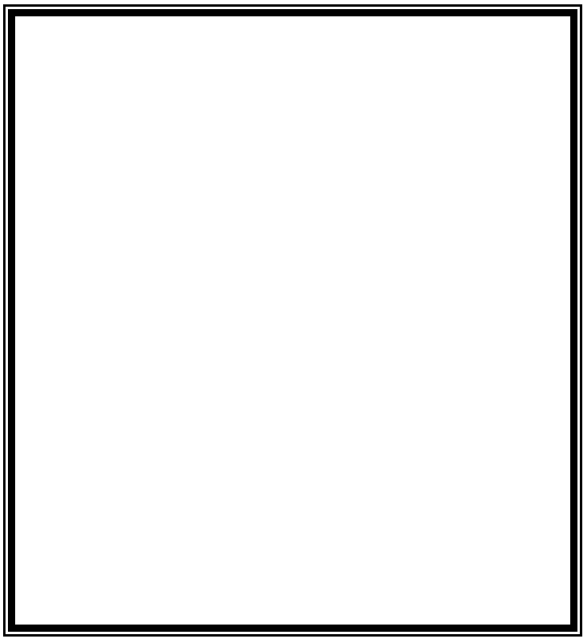
شكل (١٦)

شكل (١٧)

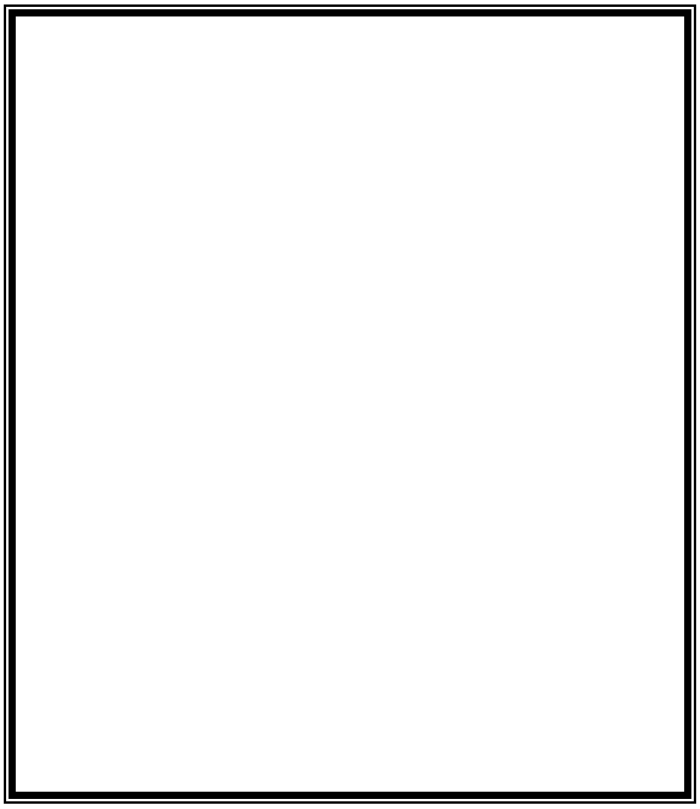
شكل (١٨)



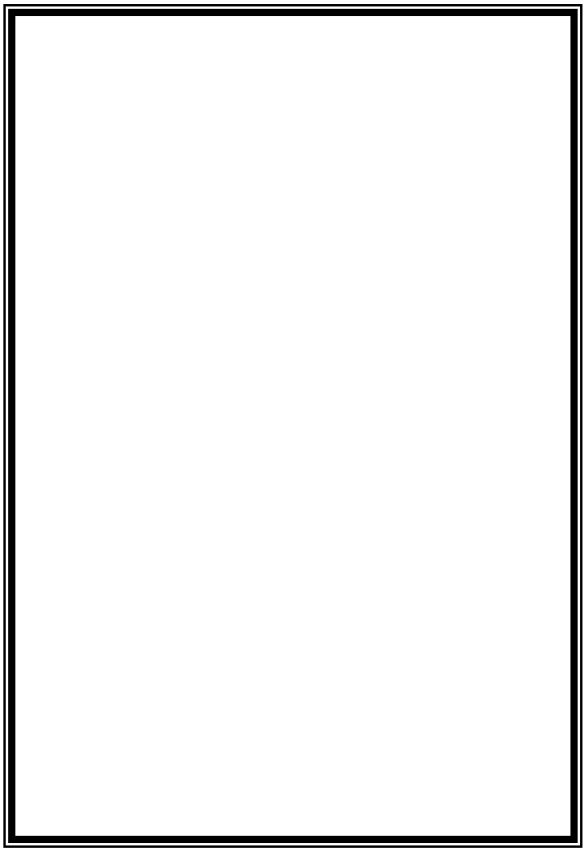
شكل (١٩)



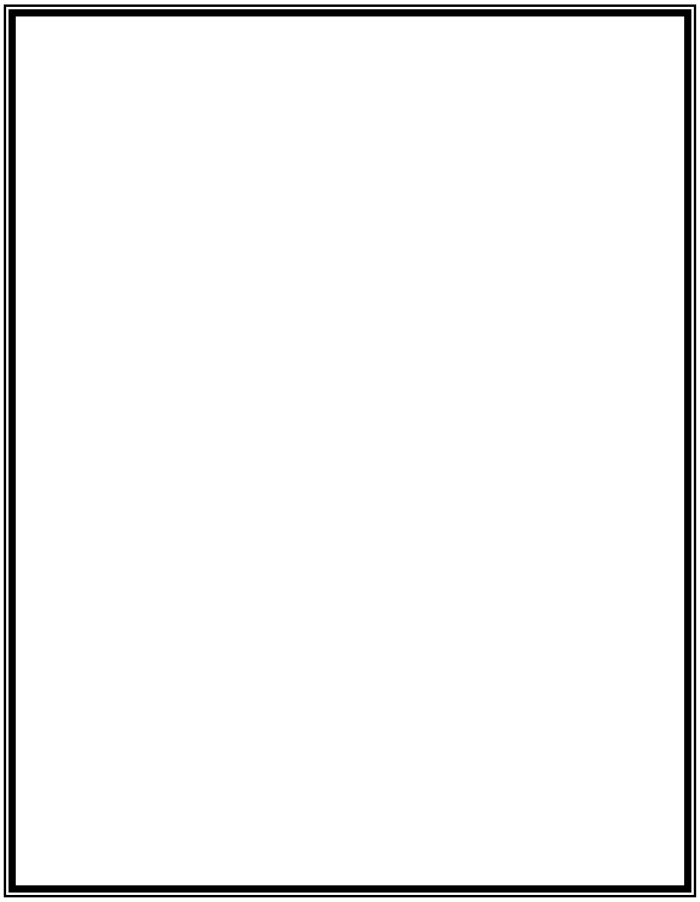
شكل (٢٠)



شكل (٢١)

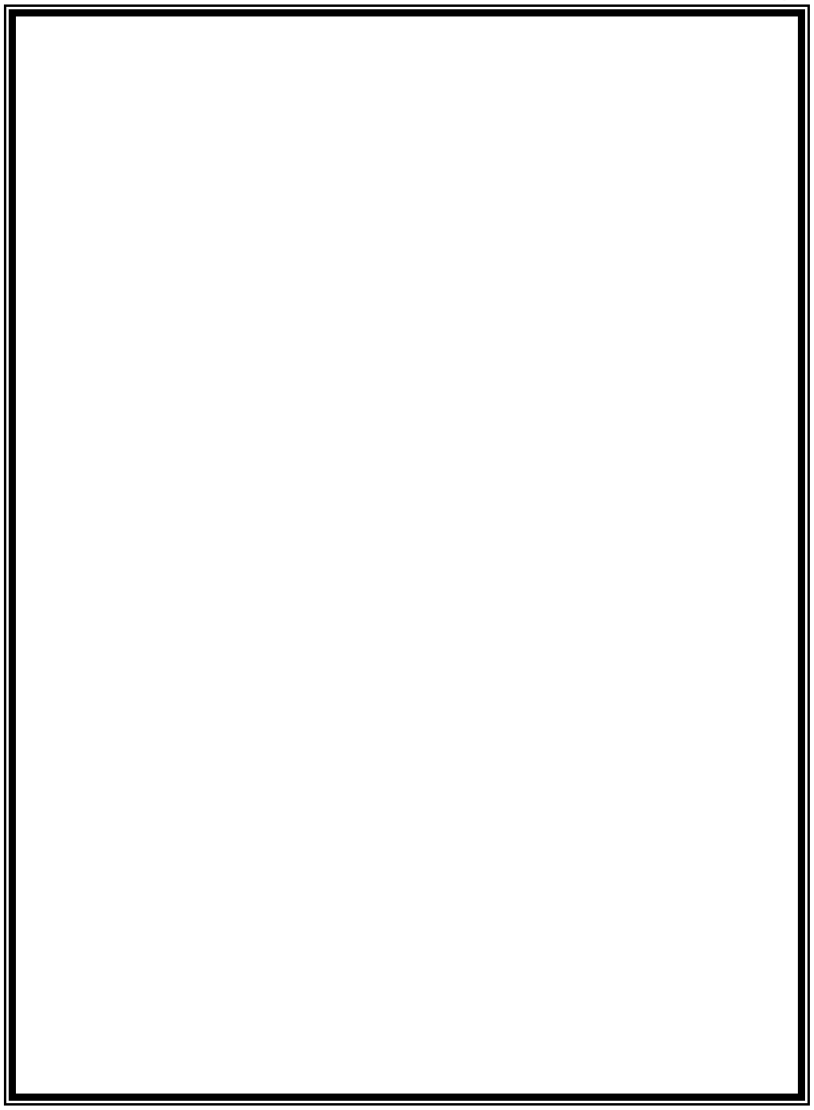


شكل (٢٢)

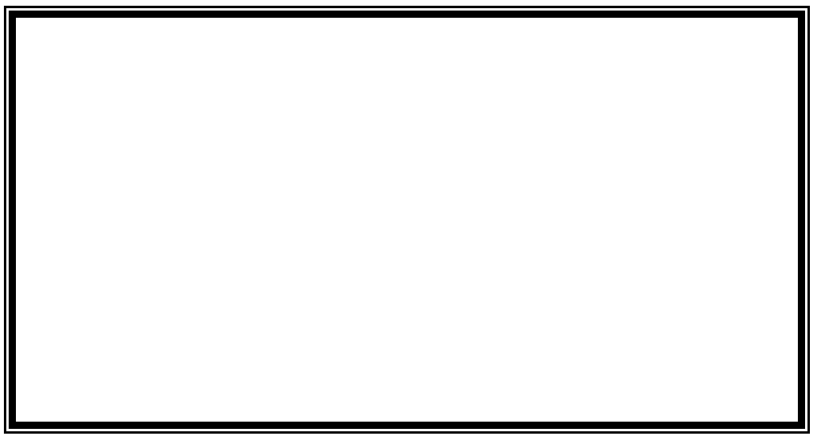


شكل (٢٣)

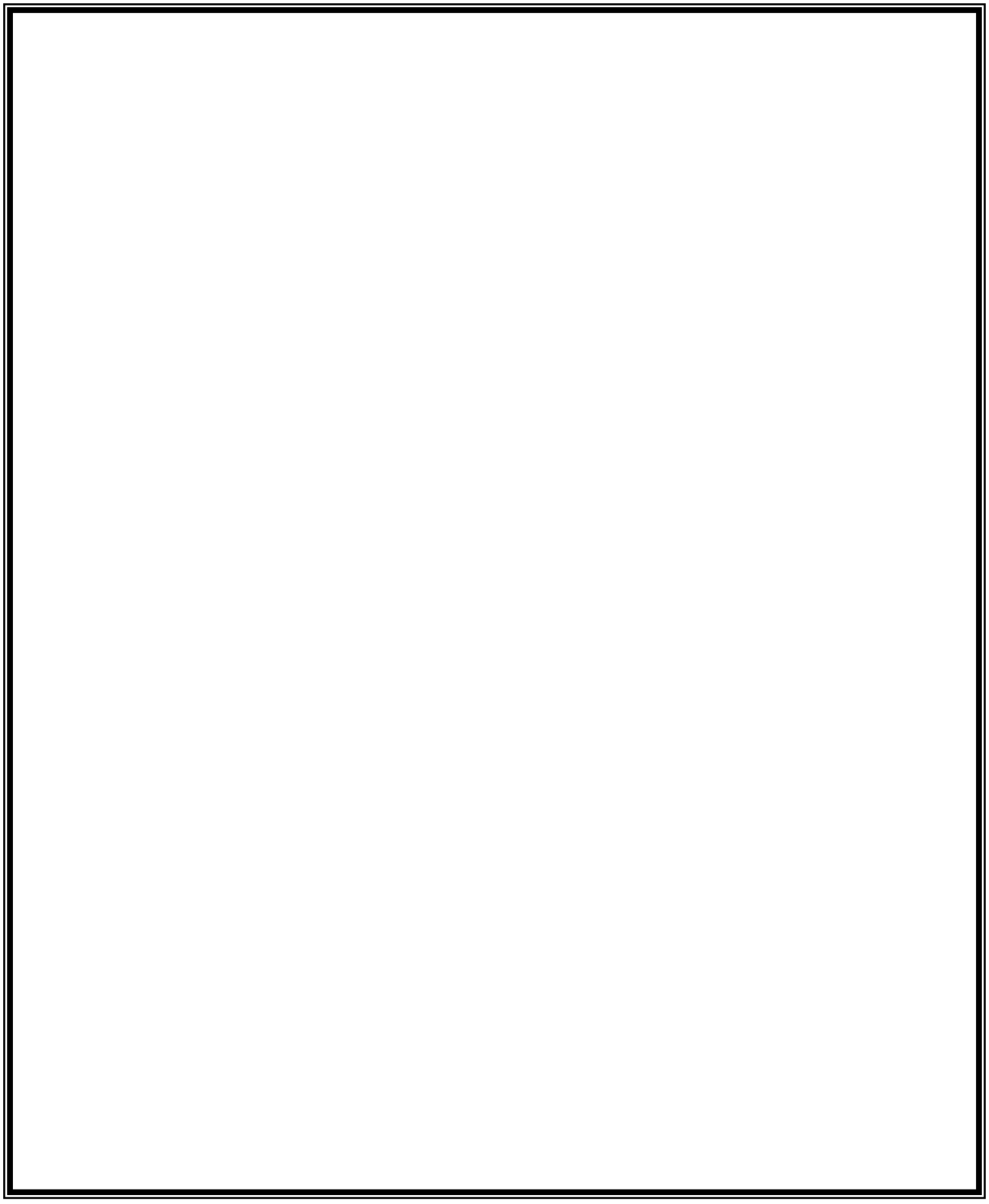
شكل (٢٤)



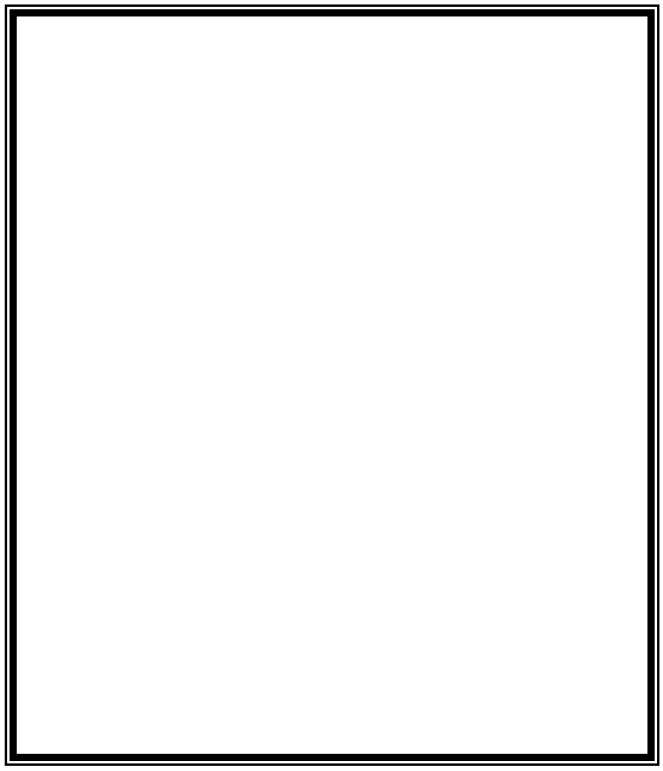
شكل (٢٥)



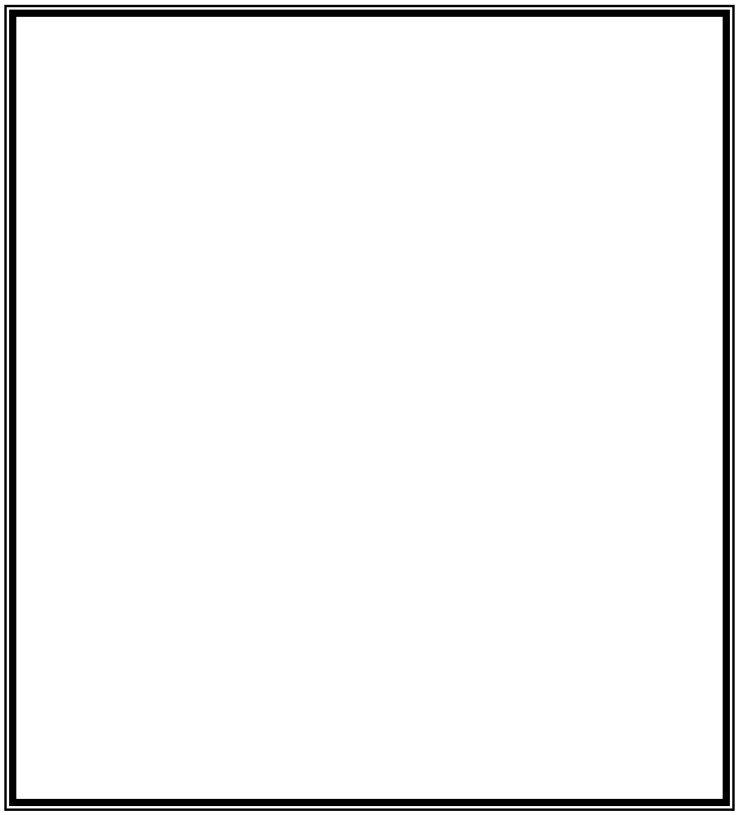
شكل (٢٦)

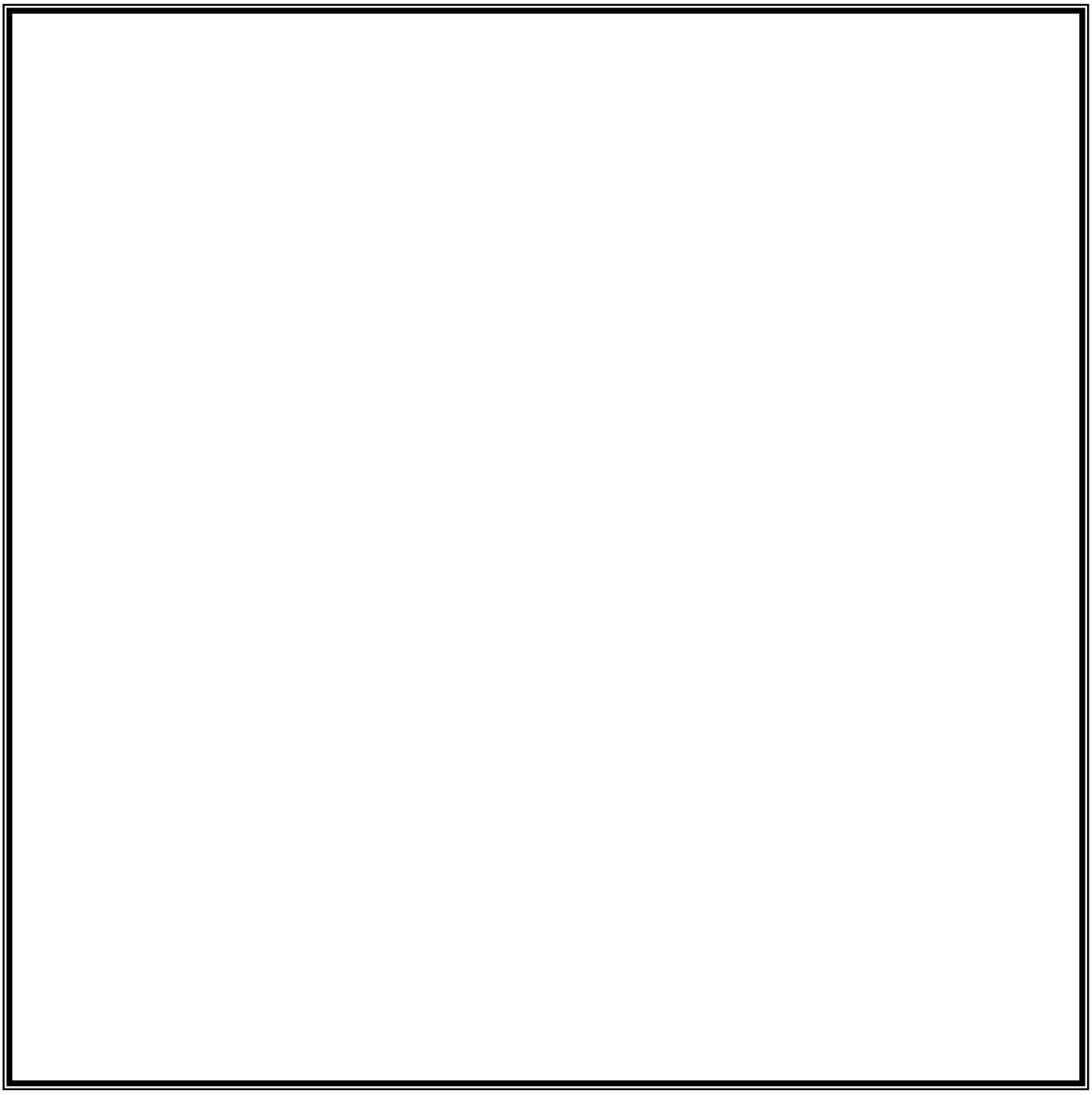


شكل (٢٧)

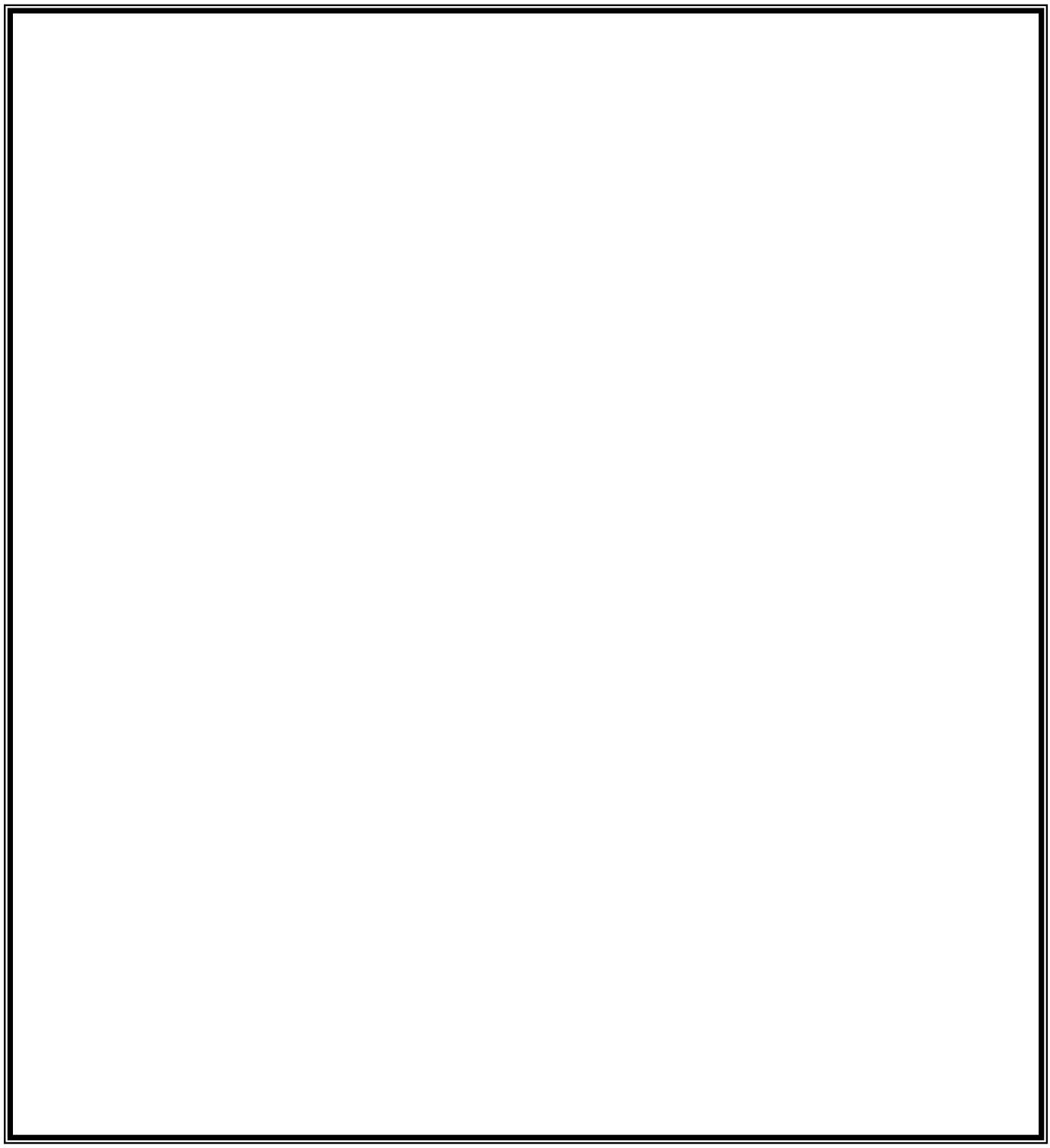


شكل (٢٨)

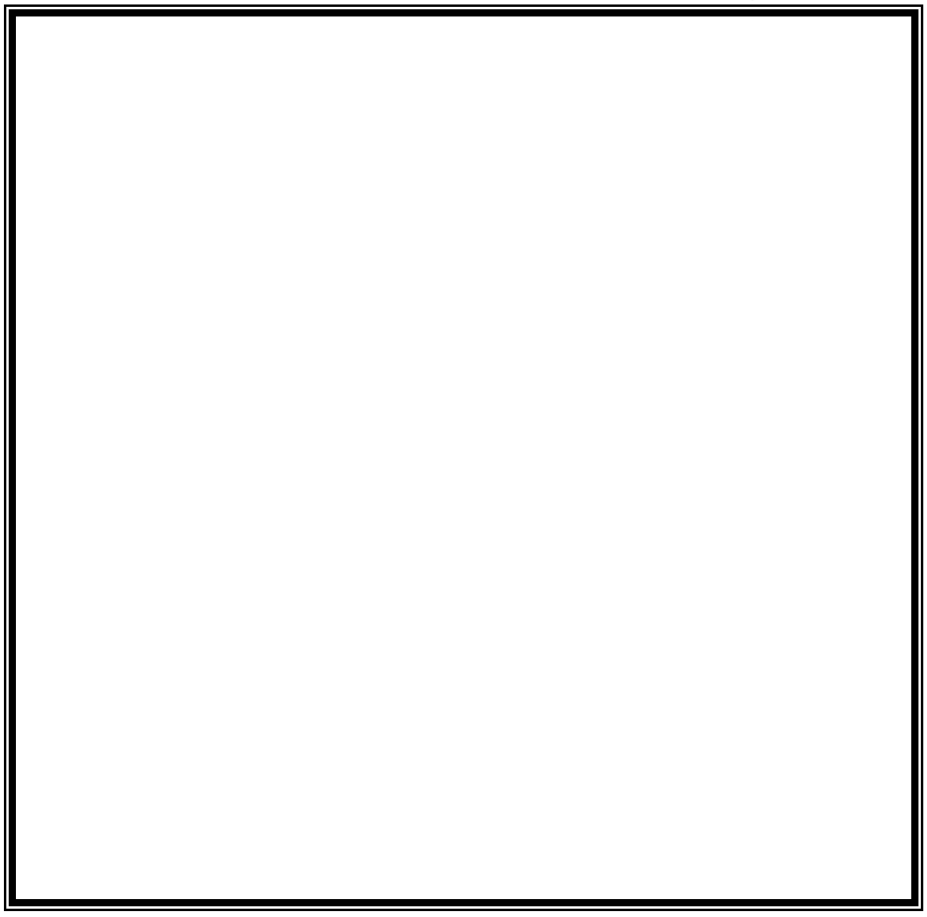




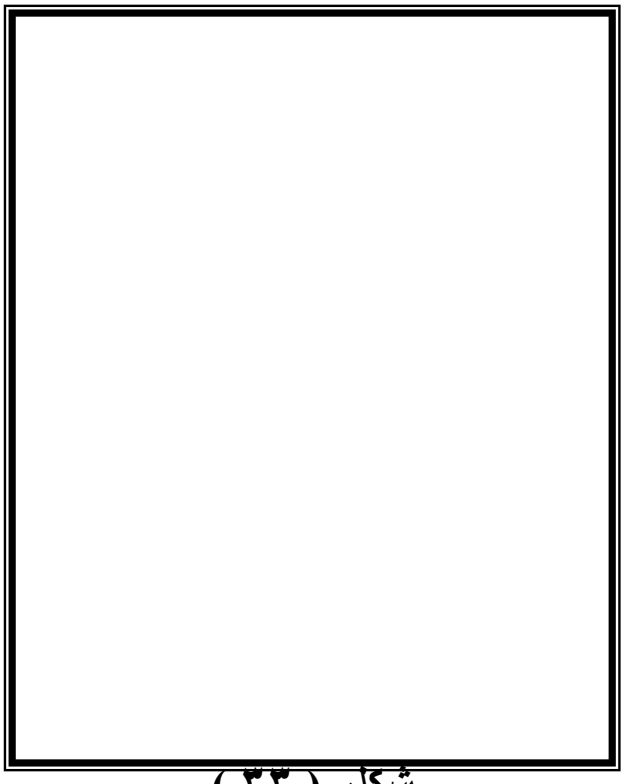
شكل (٣٠)



شكل (٣١)

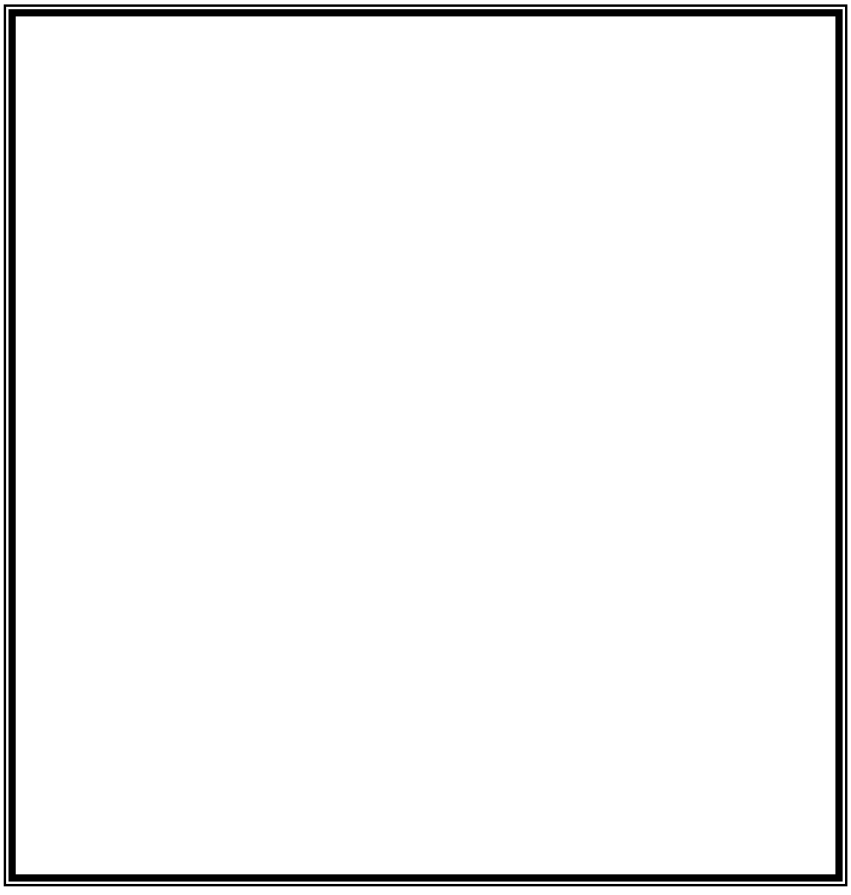


شكل (٣٢)

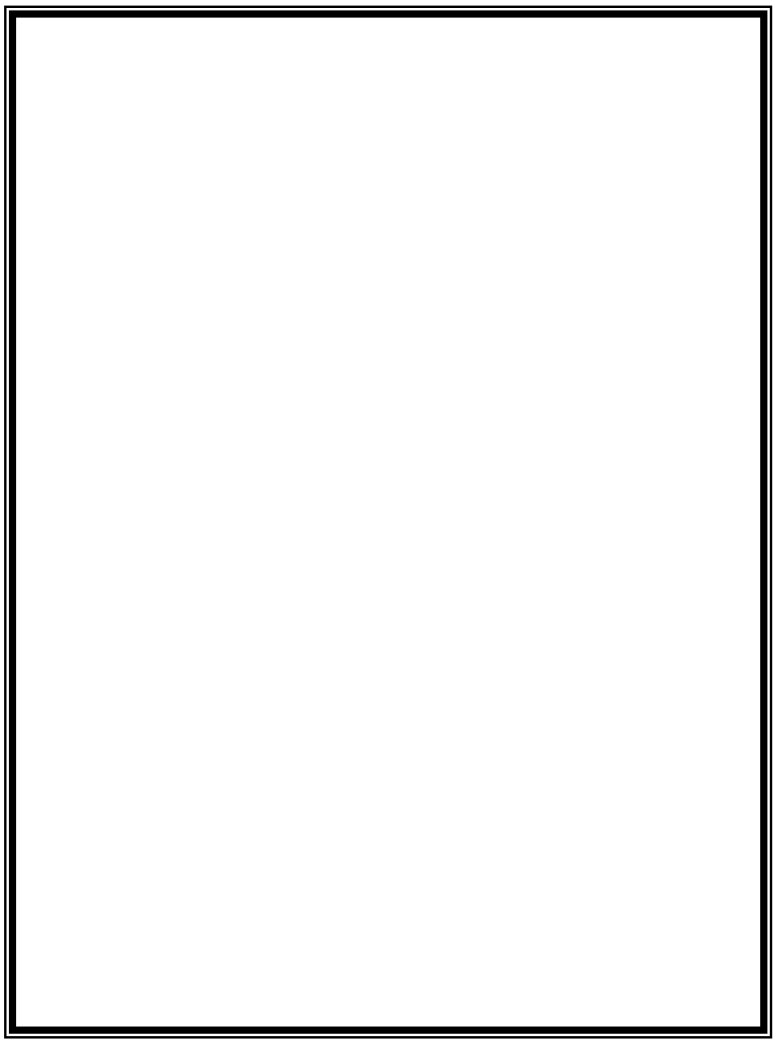


شكل (٣٣)

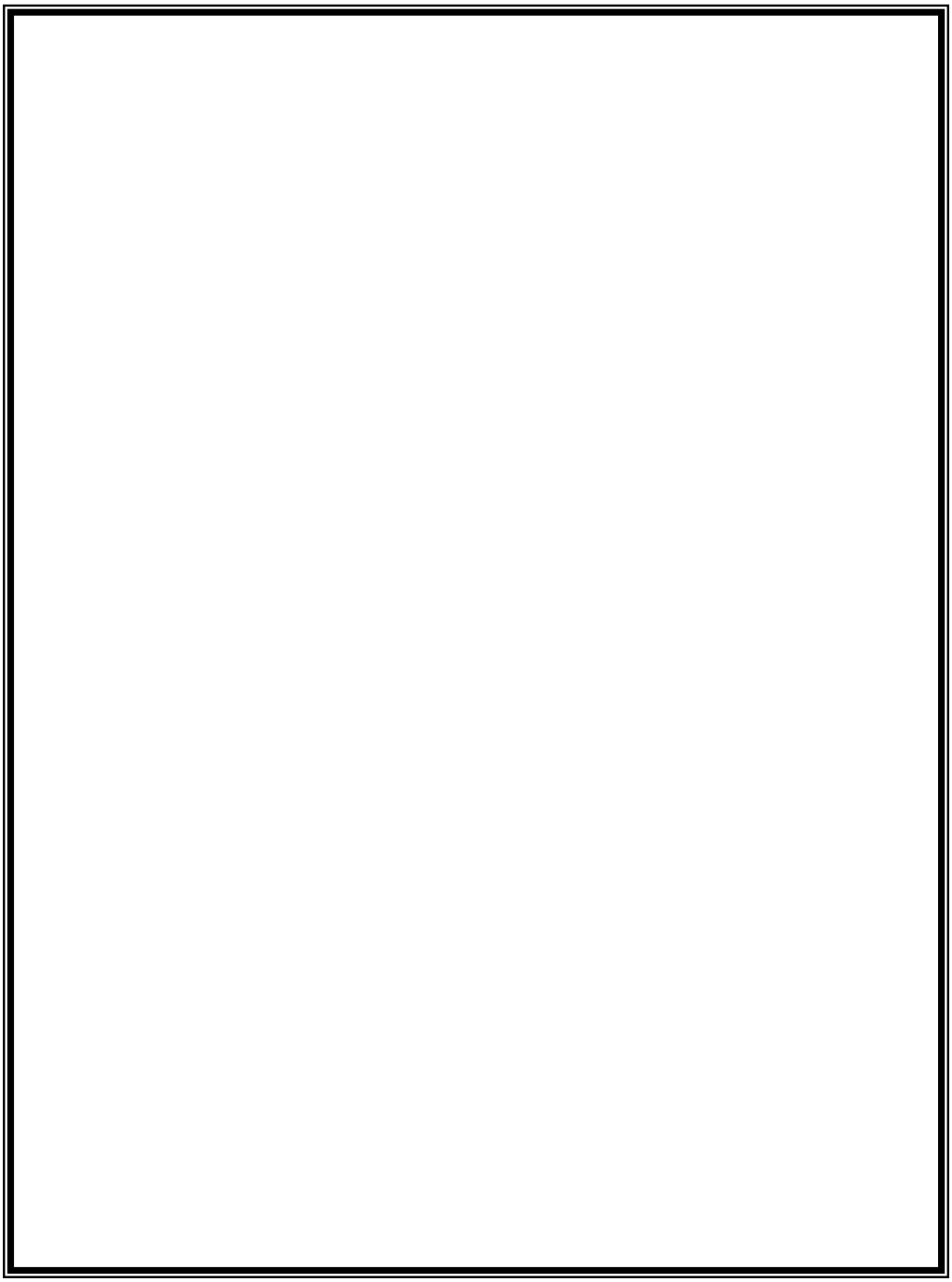
شكل (٣٤)

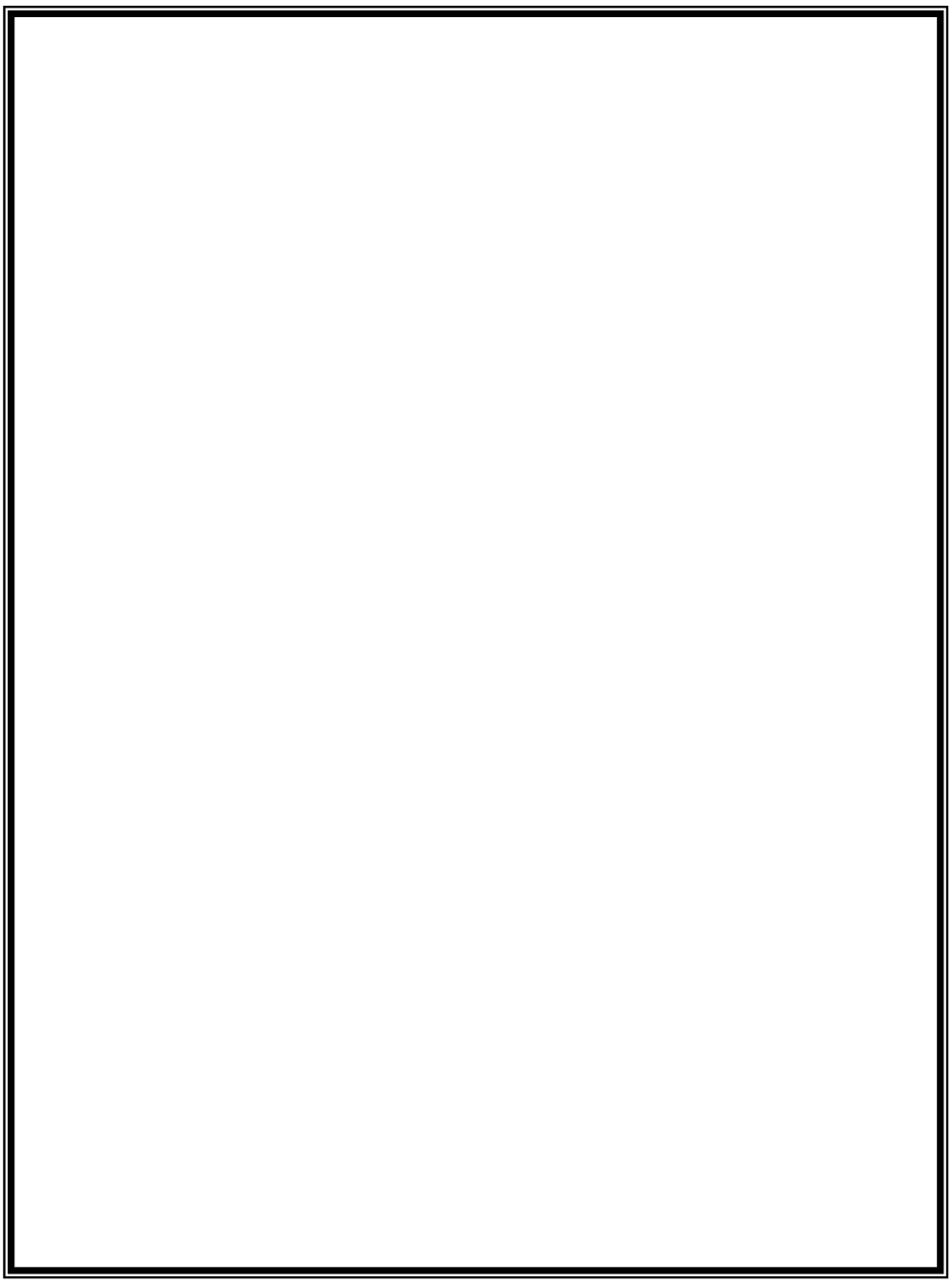


شكل (٣٥)

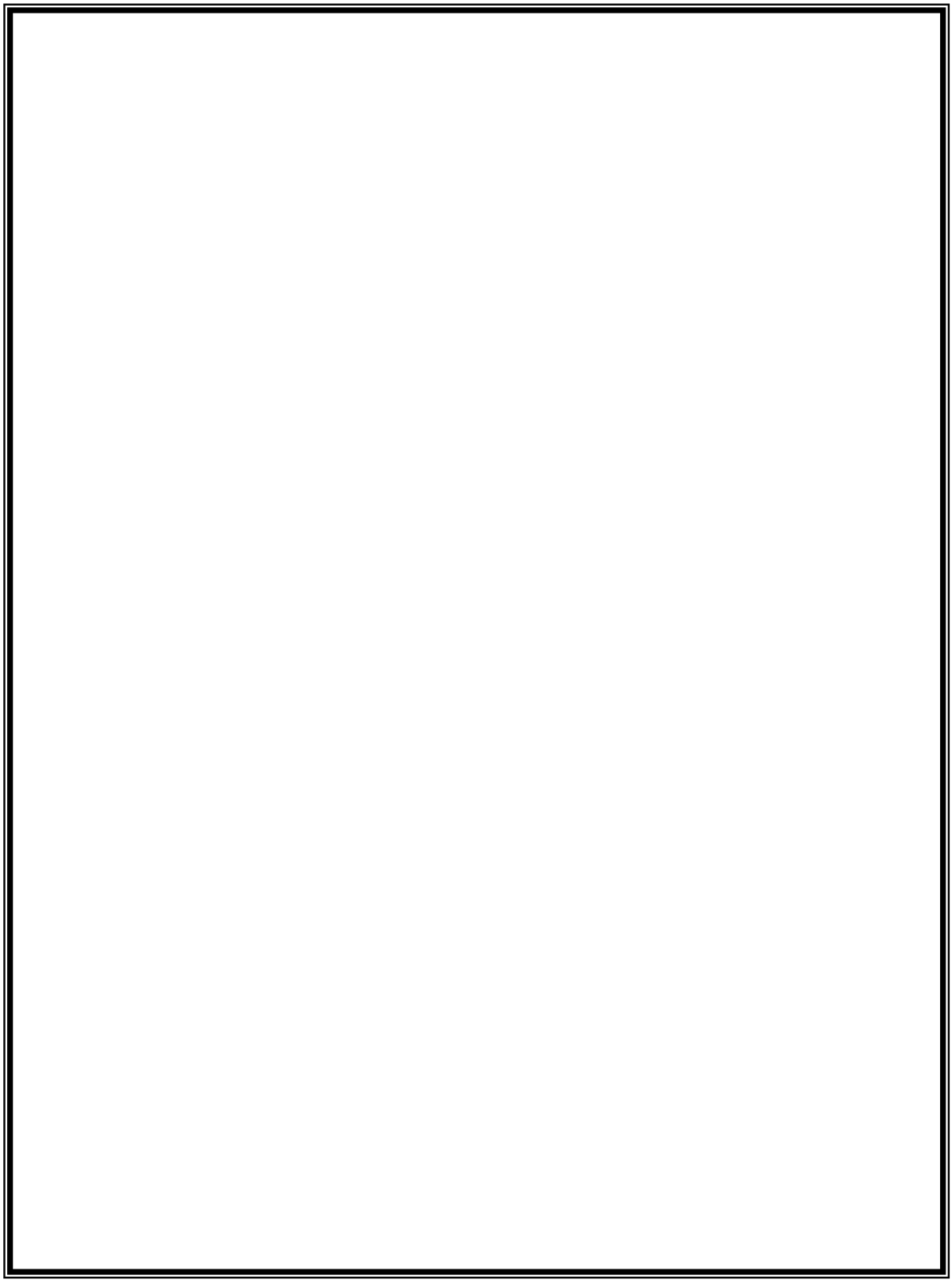


شكل (٣٦)

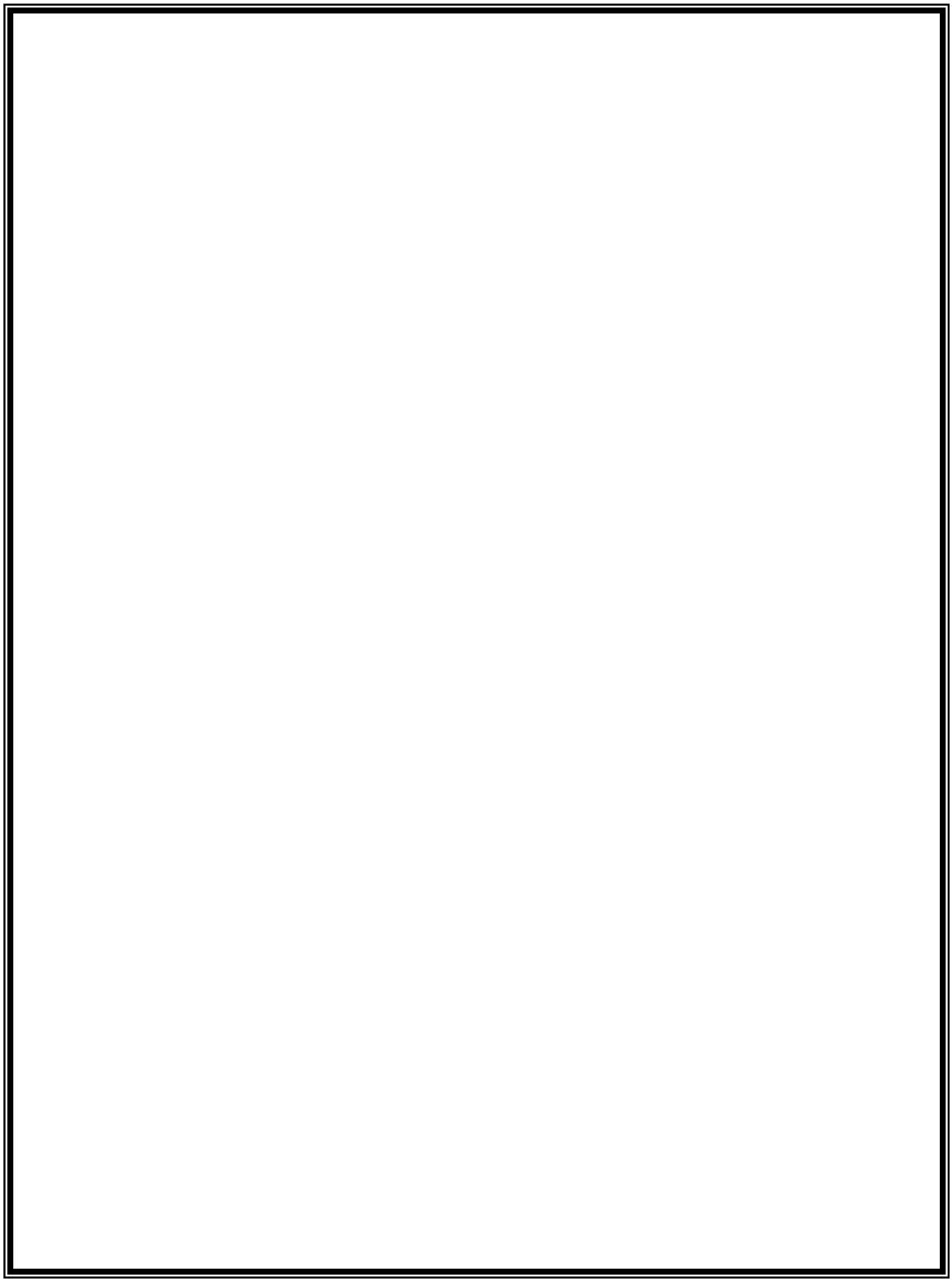




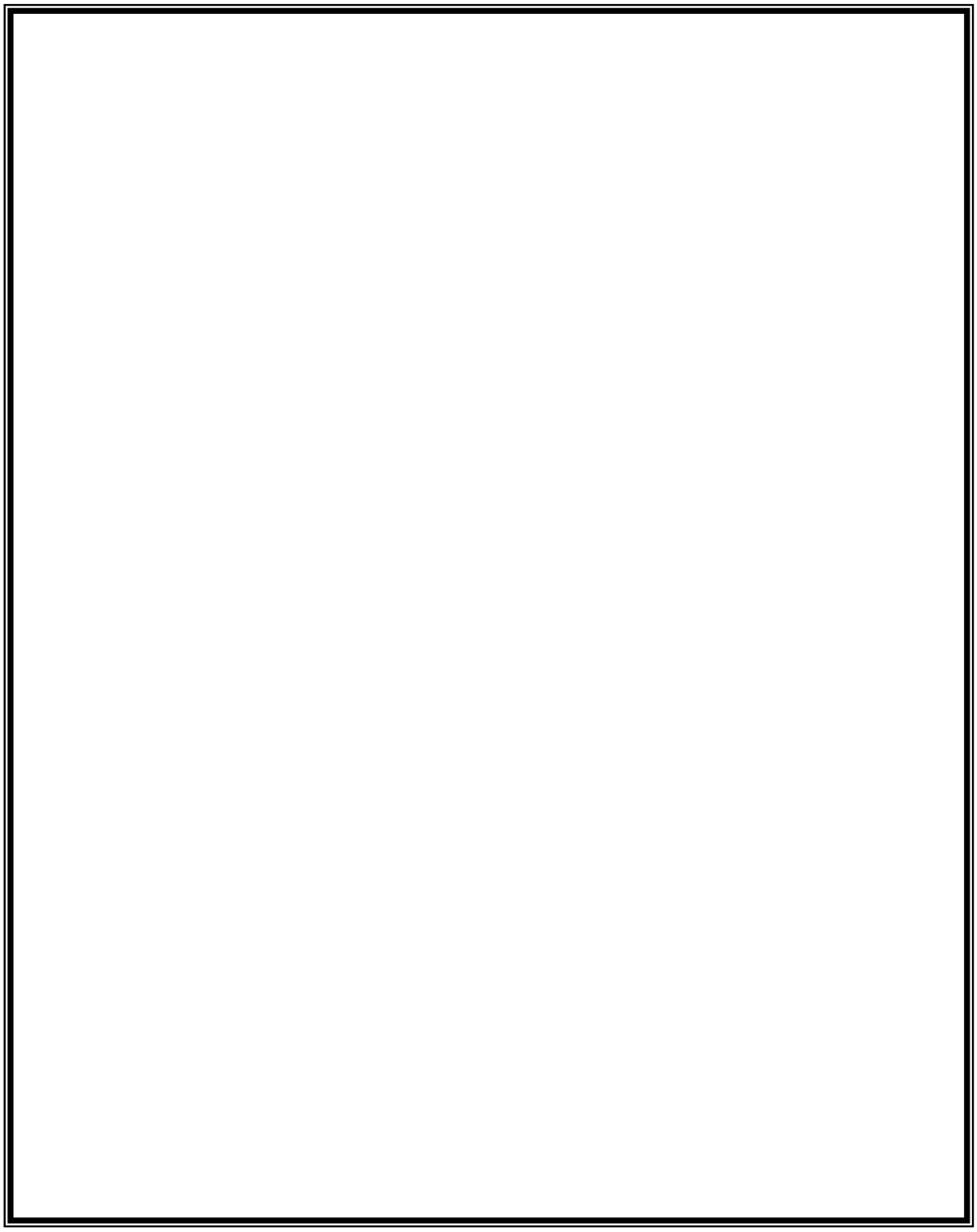
شكل (٣٨)



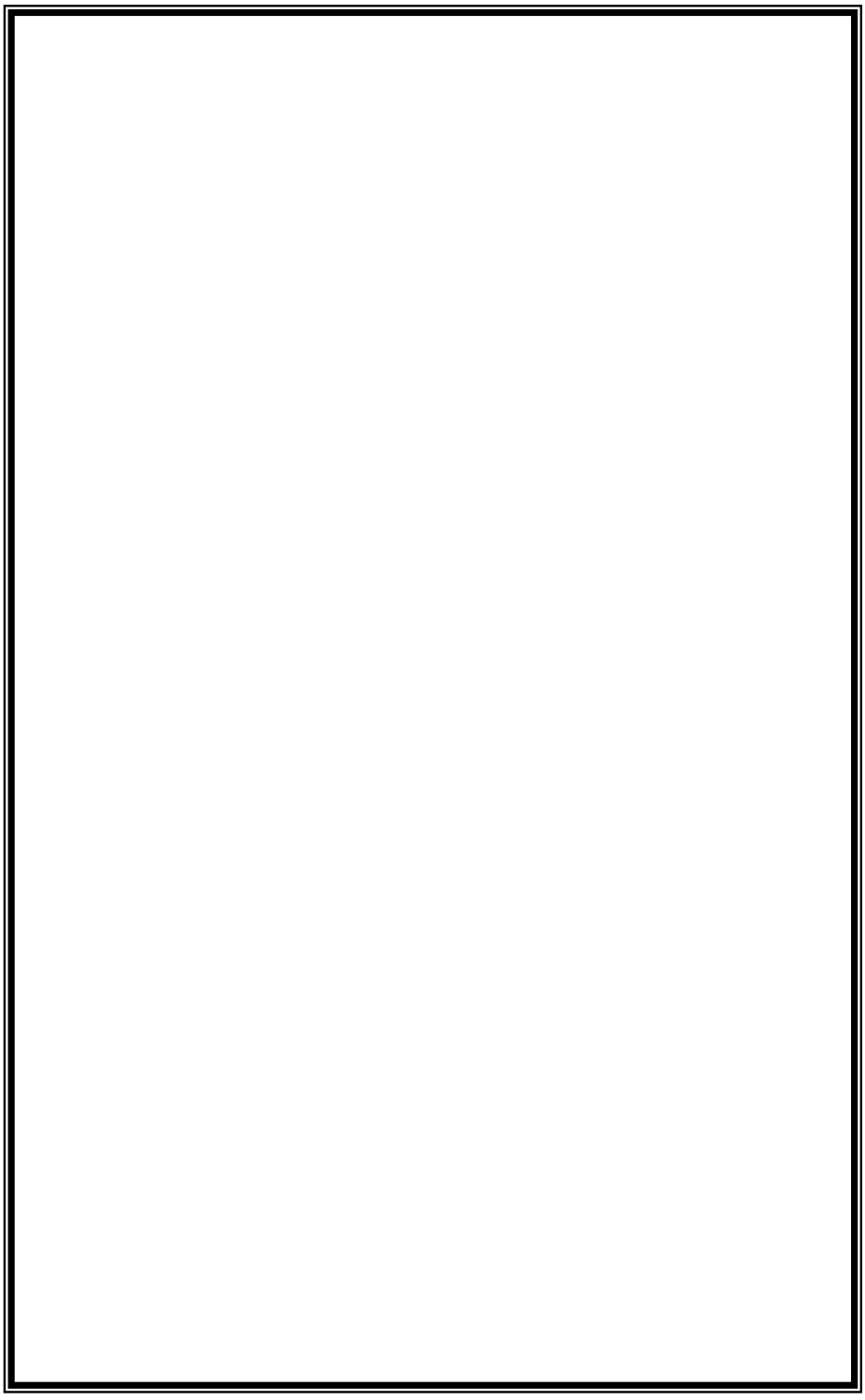
شكل (٣٩)



شكل (٤٠)



شكل (٤١)



شكل (٤٢)

الفصل الرابع

إجـــــــراءات البحـــــــــث

١- مجتمع البحث
٢- عينة البحث
٣- أداة البحث
٤- طريقة البحث
٥- الثبات
٦- الوسائل الأحصائية

١ ـ مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث على اللوحات الزيتية والتي رسمها الفنان جميل حمودي للفترة من (١٩٥٠-١٩٩٩) والموجودة في مركز صدام للفنون وبعض المصادر ومجموعة الفنان الخاصة ، وقد تمكنت الباحثة من احصاء هذه اللوحات الزيتية اذ بلغ مجموع ماهو متوفر (٨٠) لوحة زيتية تشكل المجتمع الأصلي في هذا البحث مقسمة الى اربعة عقود* .

٢ ـ عينة البحث :

تم اختيار عينات البحث باسلوب قصدي انتقائي من اللوحات الزيتية للفنان جميل حمودي التي يمكن تلمس توظيف الحرف العربي بما يضمن تحقيق أهداف البحث الحالي والتي بلغ عددها (١٨) لوحة زيتية وفقاً للعقود الخاصة لمسيرة الفنان.

٣ ـ مجتمع البحث :

لغرض تحقيق أهداف البحث الحالي تطلب على الباحثة اعتماد الأدوات الآتية :ـ

أولاً : المقابلات الشخصية .

اجرت الباحثة عدداً من المقابلات الشخصية المفتوحة** مع الفنان (جميل حمودي) اولاً الذي تشكل تجربته موضوع البحث الاساسي ومع بعض النقاد ومن عاصروا الحركة التشكيلية في العراق وعدد من الأساتذى من ذوي الخبرة وموضوع البحث مما ساعد في تحليل عينات البحث ملحق (٤) ولفهم الاساسيات التي تقوم عليها تجربة الفنان وبغية التمهيد لبلورة محكات الاداة وقد شملت عدداً من المحاور . انظر ملحق (١) .

ثانياً : استمارة تحليل المحتوى :

بعد اجراء المقابلات الشخصية ، تطلب الامر بناء استمارة تحليل محتوى تتم بالموضوعية والصدق عند تحليل عينات البحث وقد تطلب ذلك الخطوات الآتية :

١ـ جمع فقرات استمارة التحليل :ـ

بعد قراءة الباحثة للأوليات التي تناولت علاقة الفن بالحرف العربي في ضوء الاطار النظري وما يتمخض عن المقابلات الشخصية مع الفنان (جميل حمودي)

---

* لم يتسن للباحثة الحصول على لوحات اكثر في عقد الستينات .

** المقابلات الشخصية :

١. الفنان جميل حمودي ٢٠٠١/٢/٤ في داره الواقعة في السيدية ١١/٥ صباحاً .
٢. أ.د. علي شناوة ٢٠٠٢/٣/٢٣ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٢ ظهراً .
٣. أ . م . د. زهير صاحب ٢٠٠٢/٢/٥ في كلية الفنون الجميلة / بغداد الساعة ١٢ ظهراً .
٤. أ . م. د. مكي عمران ٢٠٠٢/٢/١٠ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠ صباحاً .
٥. أ . م. د. عبد السادة صاحب ٢٠٠٢/٣/١٠ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١١.٥ صباحاً .
٦. أ . م . د . عاصم عبد الامير ٢٠٠٢/٣/١١ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥ صباحاً .
٧. أ . م . د كاظم مرشد ٢٠٠٢/٤/١٤ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١١.٥ صباحاً .
٨. أ . م . د حامد مخيف ٢٠٠٢/٥/٢١ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١٠.٥صباحاً .
٩. أ . م . د جبار حنون ٢٠٠٢/٦/١ في كلية التربية الفنية / بابل الساعة ١١ صباحاً .
١٠. أ . م . د . اياد الحسيني ٢٠٠٢/٧/٢ في كلية الفنون الجميلة / بغداد الساعة ١١ صباحاً .
١١. أ . م . د نصيف جاسم ٢٠٠٢/٧/٢ في كلية الفنون الجميلة / بغداد الساعة ١٢.٥ ظهراً .

وعدد من الفنانين ، اعدت الباحثة استمارة تحليل محتوى بشكلها الأولي ملحق رقم (٢) .

٢ـ صدق استمارة تحليل المحتوى : –

بعد جمع استمارات التحليل من السادة الخبراء* ، تم فرز الاجابات الخاصة بمحاور استمارة التحليل واجراء التغييرات والتعديلات من حذف او اضافة ، وحساب درجة الاتفاق بين الاساتذة الخبراء حول محاور هذه الاداة بعد ان ناقشتهم الباحثة اذ كانت درجة الاتفاق ٨٥% وهي درجة تمنح استمارة التحليل صدقاً ظاهرياً .

وبهذا تم اعداد استمارة لتحليل عينات البحث بشكلها النهائي ملحق (٣) .

٤ – طريقة البحث

اعتمدت الباحثة الطريقة الوصفية التحليلية في تحليلاتها لعينات البحث الحالي .

٥ ـ الثبـــات

استخدمت الباحثة طريقة اعادة الأختبار عبر الزمن حيث طبقت الأداة بصورتها النهائية على عينات البحث ، ثم أعيد تطبيقه بعد مرور ثلاثة اسابيع ، وقد استخدمت الباحثة معادلة سكوت للتعرف على ثبات أداة البحث ، وقد ظهرت بأن الأداة ناجحة ومناسبة للتطبيق وكان معامل الثبات بحدود ٨٦% .

٦ ـ الوسائل الأحصائية

اتبعت الباحثة الوسائل الأحصائية التالية :

١) استخدام معادلة كوبر لصدق الأداة .

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + dy} \times ١٠٠ \quad (١)$$

حيث أن :

Ag = نسبة الأتفاق

Dg = نسبة المختلفين

٢) استخدام معادلة سكوت لأيجاد معامل الأرتباط بين الأختبارين .

$$Ti = \frac{Po - Pe}{} \quad (٢)$$

* الاساتذة الخبراء

ت	اسم الخبير والدرجه العلميه	الاختصاص	مكان العمل
١ـ	الاستاذ د. عبد المنعم خيري	تربية فنية	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
٢ـ	الاستاذ د. علي شناوة	تربية فنية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
٣ـ	الاستاذ المساعد د. عبدالرضا بهيه	تصميم طباعي	جامعة بغداد ـ كلية الفنون الجميلة
٤ـ	الاستاذ المساعد د. عبد السادة صاحب	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
٥ـ	الاستاذ المساعد د. مكي عمران راجي	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
٦ـ	الاستاذ المساعد د. عباس نوري	تربية فنية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
٧ـ	الاستاذ المساعد د. عاصم عبد الامير	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
٨ـ	استاذ مساعد د. اياد الحسيني	تصميم طباعي	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
٩ـ	استاذ مساعد د. جبار حنون	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
١٠ـ	استاذ مساعد د. نصيف جاسم	تصميم طباعي	جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة
١١ـ	استاذ مساعد د. حامد مخيف	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
١٢ـ	استاذ مساعد د. عارف وحيد	فنون تشكيلية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية
١٣ـ	مدرس د. محمد ابو خضير	فنون مسرحية	جامعة بابل – كلية التربية الفنية

(١) Coper – Jannd . " Measurement and Anglvsis New york (٥ Th ed) Helt Ginhart & Winston . ١٩٦٣ , p, ٢٧

(٢) Ho;sti ober , Content Sangrias , " Hand bppk With Sappkicetion porthe Stagy of inteetion Grisis " ١٩٦٣ (in) Ricjard Budde Content Anahkisis of Communiastion . New york , Macmillan , ١٩٦٧ , p, ١٣٢ .

١ – Pe

حيث ان :
Po= نسبة المتفقين
Pe= نسبة المختلفين

التحليل

العينة : ١

اسم اللوحة : تكوين حول كلمة الحرية

سنة الانتاج : ١٩٥٢

الأبعاد : ١٨٠ × ١٠٠ سم

في خضم بحث الفنان (جميل حمودي) لموضوعات الحروف العربية في عقد الخمسينات تأتي هذه اللوحة التي تتخذ شكل سجادة يدوية زاخرة الألوان . ممتلئة بالاشكال العديدة المثلثة والمعينية والدائرية وبخطوط متقاطعة مكونة انشاء مفتوح الجانبين مكونة بكتلة الالوان شكلاً وهمياً هرمياً قاعدته الى الاسفل ورأسه الى الأعلى .

يلاحظ في هذه اللوحة الحرف وقد اتخذ طابعاً خاصاً له حيث شكله الفنان بطريقة غير مألوفة للناظر ولو تمعنا في هذه اللوحة أكثر يصعب علينا قراءة ما مكتوب فيها ، لكن من خلال عنوان اللوحة يمكننا التوصل الى معرفة بعض الحروف ، ومنها حرف الحاء والباء ، والتاء والألف .. الحرف هنا يشكل عنصراً تكميلياً للوظائف الهندسية والتقنية الصرفة ، اضافة الى وظيفته ذات الطابع اللغوي التقليدية ... كخطوة اولى في عملية التكوين الفني ثم يقوم بوظيفته الرمزية التي تهدف الى تحوير في فن الكتابة يبتكره الفنان ليضفي جمالية على اللوحة .

ويبقى الحرف الحامل الوحيد لهموم الفنان وما يعيشه من غربة* وابتعاد عن وطنه معبراً عن واقعه الاجتماعي والانساني والتزامه الحضاري مختاراً كلمة الحرية لايمانه بضرورة النضال الجاد . مختاراً لحروفه مقاطعات هندسية حادة جداً تتداخل خطوطه وتلتوي بعضها فوق بعض مقترباً من الاسلوب التكعيبي في الفن الحديث مستخدماً تقنية العجينة الكثيفة حيث يوحي الفنان لنا من خلال اللوحة سمك المادة الزيتية المستخدمة بالسكين ، تقربنا من عملية صنع السجاد اليدوي ... حيث يحاول الفنان تعشيق الزخرفة العربية والتراث العربي مع التقنيات الغربية غير متناس الرابطة التي تربط بين العلاقات السائدة في اللوحة ..

حيث يعتمد الخطوط الجرئية الواضحة التي تنطوي على بعضها لتعبر عن الحرف بطريقة يتقولب من خلالها الخط الى الشكل اذ لا يمكن ان يمثل الحرف هويته بدون هذا التكوين الشكلي المحيط به .

*** في هذه الفترة كان الفنان في باريس منذ عام ١٩٤٩-١٩٥٢ حيث اقام لاعماله معرضا شخصيا في قاعة فوييل (حي سان جرمان دي بيريه) عام ١٩٥٠ .**

وقد عمد الفنان الى تجزئة كلمة (الحرية) في هذه اللوحة وفصل اشكالها حيث يسهل ملاحظة ذلك محاولاً جعل الاشكال تتوسط اللوحة .. وهي تحمل الواناً شرقية حارة كالأحمر الذي يشكل مساحة كبيرة من اللوحة واللون الاصفر الذهبي الذي يتوسط اللوحة ويقترب من حافتها العليا ينشر حريته هو الآخر . كذلك اللون الأخضر والأسود . حيث ثبتت كل هذه الألوان على أرضية بيضاء نقية ربما توحي بأرض باريس المغطاة بالثلوج أو رمزت الى نقاء الكلمة التي تحتويها .

اما الفضاء فقد تم تحقيقه وفقاً للغرض الحقيقي نزوعاً للمطلق الذي يتناسب مع نظرة الفنان للحرف وتخليداً له .ويظهر التباين اللوني والشكلي واضحاً في ثنايا هذه اللوحة.

العينة : ٢

اسم اللوحة : حياتي في فرنسا

سنة الإنتاج : ١٩٥٤

الأبعاد : ١٢٠ × ٩٠ سم

اللوحة عبارة عن سطح مستو يحتوي على مجموعة من الحروف المرسومة برشاقة في الأداء التقني ، حيث تظهر الحروف وهي اكثر تجرداً واعظم صفاءاً ، محاولاً اثراء احساسنا البصري والجمالي بالملمس من خلال التقنية الأدائية المستخدمة من خلال التربيت بالسكين على الالوان الزيتية اضافة الى استخدامه الالوان الباردة التي توحي بالهدوء والسكينه التي تحتويها هذه الحروف .

فحرف (الراء) حرف صامت مائي رطب بارد في مرتبة الثوالث، ومن اسمائه التي يدعى بها هو (يارحمن – يارحيم – يارزاق – يارافع ...) وتم تشبيهه بالسكين والهلال عند الشعراء ، وقد تعمد الفنان الى ان يجعله يتوسط هذه اللوحة . ومحاطاً بسحنه زرقاء قريبة للون البنفسجي موحداً من خلالها الايقاع اللوني الساكن ... المحيط باشراقة من الجانب الايمن والعلوي للوحة .. حيث يوجد الشكل الكروي أو النقطة وهي ترتدي حلتها الصفراء ... وهي الكون والبداية لكل شيء في الحياة في الوجود وفي الحرف ايضاً محاولاً الفنان اللعب بالحرف من خلال العبثية المستخدمة

في ذلك ومن خلال عملية الكتابة للحروف بطريقة مقلوبة ... لاذكاء الطابع الخفي والرمزي في اللوحة بوصفها خطاباً ترميزياً يتطلب جهداً لتفكيك رسالتها وتسلمها .

وعلى الصعيد التقني نجد جميل حمودي مستخدما التقنية نفسها السكين والزيت الكثيف ، ونشاهد في هذا العمل تحقيق الفنان للوجود الانساني والكوني معاً من خلال جمع عناصر الوجود الاربعة (الهواء – الماء – النار – التراب) من خلال الدلالات الصوفية الكامنة في الحرف (د، م ، ن ، و) المستخدمة في اللوحة . مبتعدة عن التشخيص والتجسيم في عمله مكوناً سطحاً ناعماً أملس جاعلاً له فضاءاً مفتوحاً من خلال الخلفية القريبة من لون السماء بلونها الفاتح .

ويظهر لنا التأثير واضحاً بلوحات الفنان بيكاسو ولا سيما المرحلة الزرقاء وهذا ما يجتمع مع عمله (شكل ـ ٤٢) السمفونية الزرقاء ... هذا اذا لم ننسى تواجد الفنان في هذه المرحلة في باريس . وقد حقق الفنان الفنان انسجاماً وتوافقاً لونيا من خلال اللون الأزرق وتدرجاته منتهياً باللون البنفسجي ، حيث يضفي اللون الأزرق سيادة كاملة على اللوحة .

العينة : ٣
اسم اللوحة : تكوين م
سنة الانتاج : ١٩٥٥

الأبعاد : ١٠٠ × ٨٥ سم

هذه اللوحة عبارة عن سجاد يعتمد على تكويناته بشكلها العامودي التي تعيقه بعض تعرجات الخطوط لكنها في النهاية تنشد الخروج والارتفاع الى اعلى حيث المطلق ، تبقى هذه اللوحة شاهدة على الفترة التي عاشها الفنان في باريس . ويبقى ينهل من الثورة العالمية التي حدثت في التقنية واثرت على الحياة الاجتماعية والاقتصادية ... كافة .

حرف الميم هو حرف ناطق حار يابس فيه بعض رطوبة وله خواص عديدة واسماؤه (اللهم اني اسألك ياملك ياملیك يامؤمن يامهيمن يامتكبر ...) ويعد من الحروف المهمة لدى المتصوفة لأن الفرق بين احد واحمد هو حرف الميم وكان يرمز للرسول الاعظم محمد (ص) . بهذا الحرف . وقد جعله الفنان لهذه الأهمية متركزاً أو متوسطاً في اللوحة الفنية المتشكلة بطريقة فنية عالية المرونة ، قريبة من الشكل الآد مي . محاطة بهالة من الضياء صفراء اللون . اضافة الى احاطة الحرف برسوم تقترب بطريقة تنفيذها من رسوم التكعيبيين محققاً تضاداً لونياً مابين اللونين الازرق والبرتقالي . مقترباً من اللون الترابي حيث تتشاكل هذه اللوحة مع لوحة الفنان بيكاسو (القيثارة) (شكل ـ ٢٠) ، وقد غدا الحرف عنده كياناً متعدد الجوانب من حيث هو وجود شكلي للحرف المدون حرف (م) ووجود خطي له بعد من الابعاد الشكلية ووجود روحي له كيانه ومقروئيته . معتمداً فضاءاً مغلقاً ذا ملمس خشن . ويبقى التكرار السائد للأشكال العامودية المتعرجة هو المهيمن على جميع اللوحات محركاً ايقاعها الرتيب الساكن يذكرنا بتعرجات الماء المنسابة من الأناء الفوار حيث تشكل هذه الخطوط مسارات مغلقة ومنفتحة ، مشيدة علاقات بين كتلها ونسيجها المطلق يجعلنا الفنان نتأمل هذا النسيج المعماري ضمن مساحات غير محدودة عائمة في اللانهائي .

هذا الأنفتاح التكويني هو سر الزخرفة الإسلامية الذي لمسه جميل جوهراً جماليا في هذه اللوحة . مؤكداً الدلالة اللونية للون الأزرق الذي يتشاكل مع الأزرق اللأزوردي في (الكاشي الكربلائي) أو (القاشاني) .

العينة : ٤
اسم اللوحة : الله والمرأه
سنة الانتاج : ١٩٥٨
الأبعاد : ٩٠ × ٦٣ سم

تتخذ اللوحة بتشيدها السماوي مقترباً من الاسلوب التكعيبي حيث تشكل كلمة لفظ الجلالة (الله) البؤرة المركزية في اللوحة . وترتفع سامية الى جزء اللوحة العلوي . نحو المطلق (الله ، العلي ، القدير) اسهم في اغناء هذا الحس الطقسي والرمزي للكلمة الطافية فوق سماء زرقاء رمادية ، حيث أكد الفنان استخدام هذه الألوان اللازوردية ، الزرقاء حيث تذهب بالمشاهد الى اعماق نص معماري مقدس ، حيث يترجم اللون الأزرق المعطيات الجمالية للفن العربي الاسلامي . إذ تسهم في تثبيت قصدية العلاقة بين النص (الكلمة) المكتوبة لفظ الجلالة ، وبين العلاقة الدالة على المرأة الموجودة اسفل اللوحة . والتي تدل باغناء خطوطها وانطوائها وليونتها على رمز من رموز الدلالة على المرأة والأنوثة.

في هذه اللوحة تم تأكيد الانتماء المعماري للحرف حيث استثمرت خطوط الكلمة العامودية والافقية والتي عدت سلفا لانها مرجعياً حروف كوفية (الخط) .

مستخدماً تقنية العجينة العالية ، وضعت الوانه بالسكين على اللوحة مما اثقل واعطانا حساً مادياً كثيفاً ... وهنا اصبحت المناخات أو الاحياز المحيطة بالحرف (الارضيات) عوامل اثقال جمالي . ولم يبتعد الفنان عن المرأة التي حاول كتابة نصها من خلال توزيعه للحروف الدالة على الكلمة (م ، ر ، ا) والتي يصعب قرأتها وهي متداخلة ضمن كلمة لفظ الجلالة . وقد اعطاها اللون الابيض الدال على رقة المرأة وانوثتها وبياض بشرتها ازاء الخلفية غامضة اللون ، وقد اعتمد الفنان على تحقيق نوع من التوازن اللوني في هذه اللوحة معتمداً الخطوط العامودية للدلالة على المطلق والخطوط العرضية الأفقية للدلالة على المادي الذي ينحني او ينكسر امام هذه العظمة الالهية ... ممثلاً بالمرأة المنحنية اجلالاً واكراماً لهذه العظمة الالهية .

وجوه ضاعت ملامحها في بساطة التلوين والتكوين فن يعبر عن الكائن الزائل في هذه الحياة . وهنا نصل الى بدايات الفنان الأولى في تعشيق او ربط الآيات الكريمة والكلمات والاحاديث مع الاشكال والمجسمات الدالة على الاشكال الآدمية ، معتمداً الانشاء المفتوح الجانبين جاعلاً اللوحة باعثاً للحيوية والحركة ... والوحدة التي تتفرد بها من خلال كلمة لفظ الجلاله ، الدالة على الوجود والكون والخلق .مكونة السيادة الكاملة في اللوحة حيث الحرف هو لغة القصد ، وعمق فعالية الترميز والتأويل حرف يطفو في سماء الألوان ، ويعود ليغوص من جديد ، سطح نافر ، لون مضيء ، يخرج من ثنايا العتمة . حيث يطرح الحرف مكاناً جمالياً ضمن سياق مكاني جمالي ايضاً من

خلال استيعابه لبنية (النور ـ الظلام) وهي بنية تعمقت في الفكر الإسلامي بمستوياته العديدة وعبر خطابه ، وهذه البنية تنفتح لتؤسس بنى اخرى مثل (الحضور ـ الغياب) مشاهدها واضحة من خلال التدرج اللوني لكلمة لفظ الجلالة .

العينة : ٥

اسم اللوحة : قصة فرعونية

سنة الانتاج : ١٩٦١

الأبعاد : ٦٠ × ٥٠ سم

تمثل اللوحة سطحاً مستوياً يحمل العديد من النقاط أو الكتابات البعيدة والاشارات المموهة ، حيث شكلت اللوحة رأساً قريب الشبه من رأس فرعوني لتوت عنخ آمون لكن بشكل تجريدي بعيداً عن الواقعية غير واضح المعالم متوسطاً اللوحة وفي اعلى يمين اللوحة ينهل فرعا النيل دمياط ورشيد لتعم المياه البيضاء الصافية التي مثلها الفنان بشكل بقع قريبة الشبه من اسلوب التنقيطية ، وتنتهي عند عنق الشخص كلها تضفي اليه بريقاً وصفاءاً وبياضاً ، وكأن الفنان اراد بهذا العمل اذكاء المعالم البيئية لمصر مع معالمها الأثرية ، ليحكي لنا هذه القصة الفرعونية من سلالة الحضارة الفرعونية مستعيراً من هذا الارث الحضاري مختلف انواع الرموز والاشارات مموهاً اياه بشكل حروف ، لكن هذه الحروف لم تبرز بهذا العقد من الستين كما تطورت اليه في السنوات القادمة ، حيث بقي الشكل هو المهيمن الرئيس في هذه اللوحة .

لكننا نستطيع الاستدلال وبصعوبة بالغة الى بعض الحروف مثل حرف النون الذي يمثل اعلى الرأس الفرعوني بشكله المقلوب وحرف الألف الذي استخدمه الفنان بشكل ضربات فرشاة بلون اصفر باهت متدلياً من اعلى الرأس الى اسفل الرقبة وحرف الدال الذي يمثل غطاء الرأس وحرف (لا) الذي يمثل دلتا النيل ، ولم تخل هذه اللوحة من الاشكال الهندسية الدائرة – المثلث – المكعب ، حيث غدا الحرف عنده في هذه اللوحات كياناً متعددة الجوانب من حيث هو وجود شكل حرف ، ومن حيث هو وجود خطي له من حيث بعد من الابعاد ، في هذه اللوحة يلتقي جميل بتوجيهات

المدرسة التنقيطية من حيث تأكيد استخدام اللون كما هو بدون فلسفة والاعتماد على بعض العمليات الفيزيائية لاظهار الشكل المطلوب من خلال عملية وضع الالوان بطريقة مضادة ، لابراز الظلال ، وتبقى اللوحة بصورة حاوية لمجموعة الوان الطيف الشمسي لكن تم استخدامها بلون فاتح وبريق عال حيث ساد اللون الابيض معظم اللوحة للدلالة على النقاء والصفاء فقد تأثر (الفنان بهذه المرحلة ولنقل صورة المياه بهذا اللون الممتلىء بشعاع الشمس الذي يغلفه خفوت من ضباب بسيط ، موه سطح اللوحة ، حيث كان ملمس اللوحة خشناً الا ان تعاريق السكين المستخدمة في اللوحة وكثافة الزيت المستخدم بالفرشاة كانت تكاد تخرج من سطح اللوحة حيث حملها الفنان بعداً ثالثاً مقترباً من اعماله النحتية جنباً الى جنب مع الرسم وحيث تم رسم هذه اللوحة على قطعة من الفايبر (الموسنايت) مما زاد في صلابة اللوحة وخشونتها وكأنها جدار صلب . قد سادت النقاط بشكل متكرر جميع اللوحة . وبعدة اتجاهات . محققاً انتماءً معرفي ـ حضاري للحرف مشكلة نظرة تجريدية للفنان لأنعكاس رؤيته للعالم الخارجي لأنها تعبر عن الأنسانية وليس الذاتية . حيث تظهر تجرد الفنان دنيوياً .

العينة : ٦

اسم اللوحة : اله البشر

سنة الانتاج : ١٩٥٨

الأبعاد : ١٠٠ × ٨٠ سم

للوهلة الاولى نلمح صورة بناء شبيه بالجامع أو قبة تم استخدامها للدخول الى ما تتضمنه هذه اللوحة من حيث اعتماد الفنان على استخدام هذا التكوين المركزي ممثلاً بالسحنه الترابية في الشق الايسر من اللوحة والسحنه الزرقاء في الشق الايمن من اللوحة منصفاً العمل الى جزئين بطريقة شقية محاولاً خلق نوع من المزاوجة بين التعلق المادي الارضي والنفاذ الى الصفاء الروحي والتعلق بالماورائيات ، وتبقى اللوحة معبرة عن مضمونها الاجتماعي والديني حيث تنقل لنا صورة واقعية عن الحياة والبشر والعمارة والبناء مما اكسبها جمالية خالصة توظف الوانها بشكل معماري بنائي لتوضح لنا قيمة الليل والنهار والنور والظلام والآله والبشر عبر مستويات متباينة من الألوان والاشكال حيث استخدم الفنان في هذه اللوحة الكلمة المدونة والمكتوبة بشكلها العربي اله البشر ، حيث اظهر لنا جمال الحرف والكلمة التي اصبحت طافية على سطح اللوحة ، وشاغله باكبر مساحة منها ، وكأنها تحكي لنا مجموعة قصص تبين نضال البشر من اجل الوصول الى المقامات العالية والراقية التي مثلها الفنان بكلمة (اله) والتي تظهر بلون ترابي ، وكأنه اراد من الانسان التجرد والابتعاد عن كل ماهو ارضي حيث ركز على الكلمة وتجلياتها بشكلها البارز امام ناظرها مبتعداً عن لعبة الخفاء والرموز في هذا العمل ، حيث كان حضور كلمة (اله) المرسومة على احد جدران الجامع من ابرز الخصائص الاسلامية لأن الصورة الرمزية للكون الذي يتألف نتيجة من الاسم الالهي تنطوي عليها الصوفية التأملية التي يطرحها الفنان من خلال هذا العمل وهذا ما تعنيه الكلمة الشهيرة التي تلفظ بها الصوفي محمد بن واسع الذي يذكره الهيجوري الغزنوي في كتابه (كشف المحجوب) ، (ما رأيت شيئاً الا رأيت الله فيه) وقد جعل من اللون الازرق السماوي أو الفيروزي الذي يشكل اكبر مساحة باللوحة حاوياً لهذا الاسم الالهي الذي اعده الفنان سراً أو لغزاً في هذا العمل باستخدامه اللون الترابي او ربما اراد ان يحقق نوعاً من التناقض الذي يثير بعض الاسئلة وهناك احتمال انه وظف اللون الذهبي لكن عوامل التعرية ومرور الزمن ادت الى تأكسد الوان اللوحة . وجعلها قريبة من اللون الترابي اما الاشكال السائدة في هذا العمل فهي الشكل الهندسي الدائري والمكعب والمثلث والخطوط المستقيمة مشكلاً من اللوحة انشاءاً مغلقاً ممثلاً بالقبة لكنه يعود ليضفي الانفتاح على اللوحة من جانبها الايسر بخروج حرفي الكلمة (أ – ال) الممثلة لكلمة (اله) ، مستخدماً تقنية التربيت بالفرشاة والسكين محققاً الكثافة المطلوبة للوحة الزيتية . مكرراً للدائرة باشكال مختلفة الحجم مع

تكرار للمعين باحجام مختلفة أيضاً . ليحقق نوعاً من التوازن الشكلي مع التاكيد لسيادة القوس والتكور النصفي في هذه اللوحة .

العينة : ٧

اسم اللوحة : كتابه في الفراغ

سنة الانتاج : ١٩٧١

الأبعاد : ١٤٣ × ١٢٨ سم

تمثل اللوحة سطحاً مستوياً يعمه الفراغ من جميع الجهات لكن الفراغ يحتوي على ظلال بعيدة لمدن متلاشية أو ربما لرموز وكتابات واشارات باشكال هندسية مختلفة غير منتظمة ، تتشابك مع الكتابة المستخدمة في النصوص المسمارية السومرية القديمة ، وما يتعلق بطريقة الكتابة بواسطة الختم .

حيث يبقى الفنان يستعير مفرداته ورموزه من الموروث الحضاري القديم مضيفاً اليه قيمته الجمالية في الفن الاسلامي كما ظهر في المخطوطات والمنمنمات حيث كان الفنان يستعير جمالية الحرف ليمنح الاثر الادبي قيمة فنية مضافة الى قيمته معتمداً الزخرفة والتزويق مقترباً في لوحته هذه من النحت وفن العمارة في انشائه وتكويناته متناغماً في درجاته اللونية مما يوحي لنا بتكوين مدينة ذات طراز اسلامي وجوامع محيطة بها بشكلها الكروي الذي يحمل الحرف (ي) متوسطاً في اللوحة حيث اسهم اللون الابيض مع اللون السماوي او الرصاصي على ارساء علاقة دينية وروحية واضحة المعالم حملت العمل بايقاع متنوع ناتج بفعل الهارموني اللوني معتمداً الفضاء المفتوح من كل الجوانب الكتابية الوسطية بهالة من الضوء الابيض والنور دلالة على القيمة الدينية التي وصل اليها الحرف عند العرب والمسلمين اضافة الى تاكيد الفنان على الحرف العربي من خلال تأسيسه لجماعة البعد الواحد ١٩٧١ معتمداً

اشكالاً هندسية مجردة ذات الوان ترابية وزيتونية متبعاً تقنياته السابقة نفسها في لوحاته الفنية مقترباً من المدرسة التكعيبية في تكسيرها وتحطيمها للاشياء .

يظهر الحرف منا لغة تجريدية متجاوزة للعالم . باتجاه يميل إلى الأعلى . وإن للملمس لدى الفنان أهميته الجمالية ، بل سمة بارزة في اعماله ، لاسيما استخدامه لأداة تعزز هذا العنصر الجمالي فالسكينة هي أداة الفنان الرئيسة التي جعلت اللوحة مفعمة مادياً بالملمس الخشن الذي يوحي بالطابوق السومري القديم . يستمثر الفنان حركة الشكل وتناقضه وصراعه الداخلي عبر حيزه في خلف عملية شد فراغي تعمق العلاقة الأنشائية للعمل عبر توازن المفردات المتماثلة والمتنوعة وبفعالية الأضاءة والعمق السابحة في فضاءها .

العينة : ٨

اسم اللوحة : شامورامات

سنة الانتاج : ١٩٧٣

الأبعاد : ١٣٠ × ٨٠ سم

اللوحة مكونة من هيئتين رئيستين الفارسة والجواد ، شكلت المحور العامودي والافقي لهذه اللوحة وعلى الجانب البعيد توجد آثار بابل الآشورية كما تكرر هذه الآثار في اسفل اللوحة من جانب من عربة آشورية قديمة ، حيث يصور لنا الفنان ملحمة شامورامات بابل الآشورية . في السابق كانت الكلمة المدونة غالباً ما تصاحب الحيوان والانسان والذي يظهر باسلوب الاشارة اليه تلاف ايجابي بين الحضارات عبر الزمان والمكان .

وقد عمد الفنان في هذا العمل الى تمويه أو جعل الكلمة أو الحرف جزءاً لا يتجزأ من اللوحة وقد عمد الى ادخال كلمة (شامورامات) بشكل زخرفي مع رأس المرأة تمتطي الجواد وجسدها مقترباً في هذا العمل من الاسلوب التكعيبي على الرغم من ان اللوحة لا تخلو عن واقعية الاشكال لكنها لا تخلو من التجريد ايضاً من خلال تبسيطه لهذه الاشكال لا سيما شكل المرأة محاكياً اسلوب فن النحت الآشوري بسبب اقتراب الفنان المباشر من فن الآثار في مدرسة اللوفر وهي احد المؤشرات التي اهم بها الفنان في بحثه عن عالم الفلكلور والتراث الشعبي والآثار . اما توظيفه للون فلم يبتعد كثيراً عن الألوان الترابية ، التي توحي لنا باتصال اللوحة ببيئتها العراقية مع مزجه للون الاحمر والاصفر ليستخدم ثوب المرأة ، كما لا يخلو العمل من اللون الأزرق الفيروزي المستخدم في بابل وآشور يعد من الالوان الطاهرة والالهية لكن تبقى هذه اللوحة بدلالتها الرمزية التي تستنطق ملحمة شامورامات بابل الآشورية ، كأنها حلم يطفو فوق مدينة ساكنة بكل قوة وصلابة ليعبر اسوار المدينة وسيتخطى جميع العقبات امامه . ومما يؤكد حلم هذه اللوحة او اقترابها من الحلم رسم جناح الالهة باللون الابيض الذهبي ، أي جناح الالهة على الجواد كأنه يريد تأكيد لا واقعيتها وانفصالها عن الواقع المادي محققاً فضاءاً مفتوحاً من الاعلى ومن الامام من خلال حركة الجواد والمرأة المتقدمة الى الامام للدلالة على مواصلة السير والتقدم وتحقيق النصر في المسعى الذي تريد . محدداً أتجاه اللوحة إلى الجانب الشمالي كتوسيم منفتح إلى إمام محاولاً بث سيادة التكرار بالأعمدة الآشورية الأربعة السفلى مع العمود الكبير الذي يمثل جزء من بناية وهو خلفية للوحة .

العينة : ٩

اسم اللوحة : البسمله

سنة الانتاج : ١٩٧٥

الأبعاد : ١٢٥ × ٧٠ سم

يبقى الحرف لغة القصد ، حاملاً عمق فعالية ... حاملاً نسيجه الشكلي كدال ... وفيه مكنون ذهني وعمق وجودي ، حيث هو الحياة باسرها .. نعم حروف هذه اللوحة طافية في سماء الالوان ، لون نافر وآخر مضيء ينبلج من ثنايا العتمة ، حيث يطرح لنا الفنان عبر هذه اللوحة ... (آية قرآنية) وحروفهاً لها مكان جمالي تملأ سطح اللوحة (تتوسط اللوحة) يحيطها الفضاء من كل جانبيها العلوي والسفلي ... كما يقول بالتا .

من هنا تبدأ لعبة المرأة لعبة الروح أي الكلمة المخطوطة وكأنها تعكس نفسها على الماء فتصبح مرسومة الرمز ، حيث استطاع الفنان ان يدرس دلالة الكتاب بمعناها الحضاري في الفن العربي الاسلامي محققاً استلهامها من خلال التجارب المعاصرة .

عاد هنا جميل حمودجي متسائلاً عن معنى الذات فاحيا في داخله تكريمه للحرف ، عاد لجلاء الابصار وفناء الجسد ، وجعل الحرف المقدس الذي يحمل (بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ) هو الجسد الصوفي ، حيث نجد الحرف هنا يحمل دفقاً حيوياً انه يستعيد من الحياة عنفوانها وحركتها مجسداً جدلية تطفو فيها الحروف ذات الالوان المتضادة ، وهي مطوقة بعامة الليل . لأن الفنان اراد ازاء هذا ابراز

(نـور / ظـلام) مـابين السـطحين السـالب والموجـب حيـث يقتـرب مـن فـن الاربسـك . مظهراً التـألق المرهـف الـذي يوجـد بـين الحـس العربـي الاسـلامي والكتابـة العربيـة لغـة القـرآن ، حيـث يظهـر الاتسـاق الجمـالي لهـذه الحـروف مـن خـلال الخـط ، العنصـر المركزي والرئيس في هذه اللوحـة والـذي يـذكرنا برسوم الواسطي حيث يقوم بتحديد لوحاته بمداد احمر اللون . كذلك تقترب هذه الخطوط من الاربسك الاسـلامي والتخـريم الحاصـل فـي الزخرفـة العربيـة . محققـاً ملمسـاً خشـناً بتقنيـة العجينـة الكثيفـة باتجاهـات رأسية وعرضـية شـاغلاً المسـاحة الوسـطى مـن اللوحـة محققـاً معمـاراً بغـدادياً يـذكرنا بالقباب والجوامع . ويبقى النور هو السائد في اللوحة ... مانعاً الخفاء والحجب المتولد فيهـا خـالق الاشـياء ومبدعها . يستمد تجليتـه مـن الكلمـة (بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ) ومـا تحمله من معان ودلالات وما لها من كرامات جليلة . نتلمس في ثناياها خطوطاً هندسية قائمة تؤسس ثباتها ازاء حركـة الخطـوط الجريئـة . عبـر المسـاحة المكونـة لهـا . وقـد تـم استنفار اللون من خلال التدرج والتنـاغم والتداخل بـين الالـوان المضـيئة والحـارة التـي ترتقي فوق المساحات الغامقة .

امـا طبيعـة التكوين الفنـي للوحـة فهـو مؤسـس مـن مصـطبات التكعبيـة التحليلـة ، والاورفية التي جعلت من اللون هو الحركـة التكوينيـة فـي اللوحـة حيث اللـون الاصـفر والازرق اللونـان السماويان اللذان تم استخدامهما لصالح بنية جمالية اسلامية عبـر ارث حضاري .

العينة : ١٠
اسم اللوحة : الناس سواسيه
سنة الانتاج : ١٩٧٦
الأبعاد : ١٢٥ × ٨٠ سم

تطالعنا هذه اللوحة بمفرداتها الحروفية المتعددة المكونة على شكل كلمتين ، مشكلة تصعيداً جمالياً لما قدمه الفنان في عقد السبعينات اذ نرى اللوحة وهي تمثل معمارا من الطراز الاسلامي ، يغلب عليها الاشكال الهندسية وهنا يلتقي الفنان بتيار الفن التجريدي معتمدا المعنى او الكلمة في التعبير عما يجول في خاطره ، من خلال العبارة المدونة الناس سواسية معتمداً على اللون الأوكر – البرتقالي والألوان الترابية ليعطي احساساً بالبيئة العراقية والجدران الطينية السومرية والآشورية ليحقق التزاوج بين الخط في هيئة الكتابة وبين البيئة محققاً فضاءاً مفتوحاً من الاعلى محاطاً بهالة من النور او الضوء مشكلاً دائرة أو شمساً اراد بها الفنان الحياة او الكون ، ونلاحظ الفنان قد عمد الى تطويل وتقصير بعض من الحروف للحصول على لوحة فنية معاصرة مرتكزة على استلهام الموروث الحضاري ، محققاً جمالية الخط من خلال غياب فن الخط التقليدي محققاً تجريدية معاصرة من دون ان يكون تجريدياً كما يقول اندريه بارينو ١٩٨٧ .

معتمداً التقنيات السابقة نفسها في لوحاته من حيث الكثافة الزيتية المحمولة بواسطة الفرشاة والسكين ، ويمكننا القول ان جميل حمودي قد حقق ثنائية في لوحته هذه من حيث تحقيق الجانب الاجتماعي والجانب الديني من خلال المقولة المدونة للرسول الاعظم (ص) (الناس سواسية) .

امكنه الى توليفات العناصر الاربعة التي تتكون منها اللوحة بوجودها الشامل ، حيث احتواؤها على الألوان النارية والترابية والهوائية والمائية السائلة . التي انهملت من موروثنا العراقي السومري الآشوري ، لقد استثمر الفنان معالجته اللونية عبر الهارموني اللوني من خلال اللون الترابي واللون المحايد الأسود لأبراز عناصر الضوء أو النور الموجود في حرف الألف تقديساً لهذا الحرف واذكاءاً للمشاهد بهذه التموجات الضوئية التي تحتويها اللوحة ، والتي توحي بسرمديتها من خلال تكرار حرف الألف بشكله النقي الطويل ومن خلال تكراره المكعبات التي مثلت الكلمتين .

العينة : ١١
اسم اللوحة : انشاء على كلمة النصر
سنة الانتاج : ١٩٨٠
الأبعاد : ١٥٠ × ١٠٠ سم

تمثل اللوحة المستطلية الشكل سطحاً مستوياً تملأه الزرقة والصفاء والشفافية وتظهر في وسطه وبصورة مائلة الى الخلق قليلاً فتاة تحمل في يدها اليسرى مشعلاً من النار على شكل حمامة رأسها الى الاسفل ، وتوحي لنا هذه الفتاة برقصات خفيفة وبايقاعات متكررة بشكل دائري ، وهذا ما تم استنتاجه من ارضية اللوحة او القاعدة التي تقف عليها الفتاة الشبه الدائرية والتي تتمايل راقصة معبرة عن فرح ونشوة بانتصار العراق في الحرب العراقية الايرانية في احد المعارك بجبهات القتال ، وتحتوي اللوحة على الهالة الدائرية التي لا تفارق القتال في اعماله الفنية التي توحي بالدائرة الكونية التي تم استخدامها على شكل هالة فوق رأس الفتاة وعلى شكل هالة بيضاء تطوق دائرة صفراء في وسط اللوحة امام الفتاة ، وكأنه يريد بها ولادة اجيال متعاقبة واستمرارية توالد الكون . وبهذه اللوحة تخطى جميل حمودي العمل الفني الى الفضاء الفعلي باحداث هذا الضوء والانارة التي تحيط بالفتاة معززاً موقفاً فكرياً ودينياً في آن واحد بجوار توكيدة التسجيلية للعمل الفني بوصفه خطاباً مصاحباً للمعركة من خلال عملية بعثرة حروف كملمة النصر في وسط اللوحة . حيث استمر الفنان معالجته اللونية عبر تناقض لوني بين اللون الفاتح بمستوياته المتعددة مع اللون الاصفر الذهبي ، والبرتقالي .

ان من يرى هذه اللوحة من بعيد يداهمه تدرج ضوئي من الاسفل الى الاعلى وكأنه مشهد طبيعي يذكرنا بمشاهد الانارة والاضاءة المستخدمة في الاعراس

والاخراج ليحقق نشوة النصر مبتعداً في هذه اللوحة عن جو المعركة حيث يحقق واقعاً بعيداً عن المعركة ، كأنه اراد به نقل الفرح المرسوم على الوجوه العراقية في المنازل تضامن مع مقاتلين في ساحة المعركة .

وفقاً لكل هذا شيد جميل حمودي يوماً للنصر ليكلله بالحروف (أ - ل – ن – ص - ر) وقد دون ذلك على اللوحة محققاً قراءة زمكانية لهذه اللوحة ، محققاً شفافية في العمل مقترباً من تقنية الرسم بالوان المائية .

العينة : ١٢

اسم اللوحة : احتراماً للمرأة الخالدة

سنة الانتاج : ١٩٨٤

الأبعاد : ٢٠٠ × ١٥٠ سم

اللوحة عبارة عن امرأة واقفة في الجانب الايمن من اللوحة بطريقة كانها تمتطي جواداً مع حركة بسيطة في اقدامها ، وايديها ، وتحيط رأسها ثلاث هالات بيضاء اللون . كما يوحي لنا الشكل العام للوحة بالطراز المعماري البغدادي المحاط بالاقواس والاقبية .

لكن جميل حمودي لم يتبعد عن حروفه ، حيث طرز جسد المرأة بعدد لا يحصى من الحروف العربية (التاء ، الراء ، الألف ، الثاء) وغيرها . فقد تحول الفن لديه لخلق ابعاد تشكيلية خالصة تحولت وابتعدت عن المعنى اللغوي المقروء الى معنى آخر يتم التوصل اليه من خلال الحس ولا يتجاوب الا مع المفهوم الجمالي للقيمة الفنية المجردة .

وتأتي هذه اللوحة لتشكل تزامناً زمكانياً مع ذكرى الحرب العراقية الايرانية حيث تشكل المرأة رمزاً من رموز الشهادة والفداء والتضحية لكل ما قدمته وما قامت به من مساندة اخيها وزوجها وبنيها ، من اجل هذا العراق العظيم .

وبقيت طبيعة التكوين الفني والمؤسس المعماري قائمة على استثمار واضح لمعطيات التكعيبية ، حيث يبقى الفنان يوظف جمالية الحرف العربي تكويناً لخلق اشكال مصاحبة لجغرافية الحرف المكونة منه ، حيث تشكل لنا هذه الآلية لتوظيف الشكل السطح لخلق الاحساس بالتكتل في الحرف العربي ... الذي اخفى حساً حركياً ووسيلة تعبيرية عن الحركة من خلال العلاقات اللونية السائدة والتضاد الذي تحمله الالوان الصفراء الحارة مع الالوان الزرقاء الباردة . التي تضفي حساً سماوياً خالداً ... مع فضاء ملىء باللون الابيض والسماوي الفاتح ليدل على نقاوة قصد الفنان وسمو المرأة عنوان اللوحة . مع تأكيد ارتدائها للزي العراقي الذي يحيط بها ويغلف جسدها كما يطوق رأسها ... لأنه جزء من بنيتها الدينية . وزيادة تأكيد ذلك هي وجود الهالات الثلاث البيضاء اللون المشعة التي تحيط برأس المرأة وهي تذكرنا بالتأمل والصوفية أو قدوم هذا الجسد من الاعلى وكأنه جسد مطلق لم تلوثه المادية بعيوبها وسلبياتها وتبقى المرأة مليئة بحركتها وحيويتها حيث اضفى عليها الفنان ثلاث ايد مقوسة او هلالية الشكل مستعيداً من الارث الآشوري حيث كان الفنان الآشوري يعمد على ابراز الاشكال الآدمية أو الحيوانية بجانبها الامامي والجانبي فيقوم بزيادة عدد الاقدام أو الايدي أو العيون .... الخ ويبقى الشكل هو السائد في العمل حيث تم استخدام عدد من الاشكال الدائرية ونصف الدائرة والمثلثة والمربعة فيه . لكنه لم يبتعد عن دلالة الحرف ضمن ارتباطه بمجمل تكوين العمل الفني . ولم يبتعد الفنان عن الانشاء المفتوح الذي يدل على سعة الصحراء والتي تعد البيئة المكانية الاساسية للانسان المسلم . وحقق الفنان هنا نوعاً من التباين الشكلي واللوني في هذا العمل .

العينة : ١٣

اسم اللوحة : آية من القرآن الكريم

سنة الانتاج : ١٩٨٥

الأبعاد : ١٢٥ × ٧٠ سم

تمثل هذه اللوحة موضوعاً يحمل النص الالهي (قرآناً غير ذي عوج لعلهم يتقون)* هنا ينتمي الحرف الى عروبته واسلاميته كوثيقة معرفية لها صلاتها في حفريات تاريخ الحضارة الانسانية .

في عمله هذا نتلمس علاقات معمارية مكانية تمت بصلة للارث الاسلامي ، فعلى الجانب الايسر نجد الاقواس المكونة لبوابات تنفتح نحو اعماق اللوحة . وتفيض بالنور (اللون الابيض) ، حيث يمنحها التجلي الذي كونته حروفاً عربية لنص قرآني حيث تظهر الحروف الارابسكية وهي مؤسسة من عمق استلهام ملامح الفن الاسلامي . استلهام الدلالة الروحية للخط العربي حيث استطاع الفنان ان يشيد جسراً مابين الماضي والحاضر مستلهماً قيماً بلاغية للخط العربي مؤكداً على دلالة زمكانية ، مكانية من خلال قيمة المسجد او الجدران او المكان المكون من الحروف المتشابكة ، وقيمة زمانية ارتباط هذه الحروف بالمطلق الغيبي من خلال رؤية تجريدية معاصرة . معتمداً الخط الذي يشبه المنمنمات والتزويقات الاسلامية مؤكداً من خلاله الكلمة وليس الحروف المتقطعة ، اما اللون فهو في تدرج وتناغم بين الألوان الحارة الصفراء والبرتقالية والالوان الباردة الخضراء والزرقاء ... قاطعاً اللوحة من الوسط بقوسين ذوي لونين بنيين نجدهما ملتصقين من الخلف ، وترتقي مواقعهما فوق المساحات البيضاء الباردة المائلة الى الزرقة من الاعلى وذات اللون الترابي من الاسفل وكأنه يعني بهذين القوسين خط الافق وخط الارض حيث تسهم حركة الاشكال والخطوط (المنحنية) في تعميق هذا الانفتاح التكويني اللانهائي ، وتشكل تقنية الرطب في الرطب .

العينة : ١٤

اسم اللوحة : الحرب الخراب

سنة الانتاج : ١٩٨٧

الأبعاد : ١٠٠ × ٨٠ سم

* القرآن الكريم (سورة الزمر) آية – ٢٨ .

تطالعنا هذه اللوحة بشكلها الدائري الملتهب ناراً والمقسوم الى نصفين متعادلين ، ومحاطة بكتلة من الظلام والسواد حيث تعد هذه اللوحة من اللوحات التي تتطلب رؤية شاملة ودقيقة من كل جوانبها ، لما يترتب على موضوعها من آثار خراب ودمار يشمل الحرب بصورة عامة لأنه هنا على الرغم من انه يعيش احداث الحرب العراقية – الايرانية وتطوراتها وهو في باريس في هذا العام بالتحديد ١٩٨٧ ، الا انه عبر بصفة شمولية وكأنه اراد الخراب والدمار المتولد نتيجة الحرب لانه قام برسم دائرة وتم فلقها الى نصفين بشكل افقي ، لانه اراد بها نقل صورة الكرة الارضية بكل ما تحويها من قارات وتوضيح قدرة الدمار والحرب الشاملة على التمزيق والتقطيع والتقسيم والقتل والقدرة الفائقة التي خلقت الكرة الارضية باكملها ، ولم تكتف بهذا الانقسام ، بل حولتها الى كتلة من النار الملتهبة او الى ارض مغلقة بمختلف انواع الدمار والتي تخفي في طياتها حروف كلمتي (الحرب الخراب) بالالوان الرمادية او الزرقاء الفاتحة اللون جاعلاً من اطراف بعض حروفها كتلاً ملتهبة من النار بلونين هما الاصفر والاحمر مؤكداً سيادة اللون الاسود كضرورة من ضروريات الشد اللوني ومن الفضاء المفتوح باللوحة مع زيادة ضياء هذا اللون في الاطراف السفلى من اللوحة حيث تبرز لنا آثار مقبرة تحتوي على مجاميع من الاصوات وباعمار مختلفة تحمل في ثناياها نهايات لولادات وموتاً لحياة ودمار لازدهار وبالقرب من هذه المقبرة هناك حمامة بيضاء مقتولة بسهم يمتد من اعلى اللوحة ونسفه يمثل حرف (الالف) من كلمة خراب وفي طرفه الاعلى توجد روح لهذا الطائر المقتول ، وهي لم تنعم بسلام وهدوء لأن الفنان قام برسمها على شكل كتلة ملتهبة من النار . وهنا ينقل لنا الفنان جميل حمودي عدة افكار في آن واحد منها ماهو اجتماعي ومنها ماهو سياسي ومنها ماهو ديني ، حيث ينقل لنا صورة الكائن الزائل على هذه الارض متنقلاً بين مستويين في اللوحة افقي وعامودي مابين مجموعة من المساحات والاشكال الهندسية من دوائر ومعينات طرح من خلالها قصدية واضحة ومعتمدة وتسجيلية في آن واحد حيث يمكننا اعتبار هذه اللوحة وثيقة من وثائق الزمكانية التي تذكرنا بأيام الحرب معتمداً على الفضاء المغلق بسبب استخدامه اللون الاسود الداكن ، ومن خلال الكتابة حاول الفنان ان يعطي صفات خاصة بتناقضات الالوان الحارة والباردة ، ويتجريد الفنان لمفردات هذه اللوحة مستخدماً تقنية العجينة الكثيفة والسكين لتأكيد دلالة الحرب من خلال الحرف في اللوحة .

العينة : ١٥
اسم اللوحة : آية قرآنية كريمة
سنة الانتاج : ١٩٩٢
الأبعاد : ١٠٠ × ٨٥ سم

نرى في هذه اللوحة تجريدية الطابع فكرة مركزية حاول الاشتغال عليها بسمة اسلوبية خلال عطائه الفني وهي بالوقت نفسه خصيصة تقنية قد استخدمها الفنان عبر اكثر من نصف قرن ، وهي في الوقت نفسه دلالة لفعل الحرف الناتج من آية قرآنية ، حيث لم يبتعد الفنان عن حروفه وارقامه المدونة في هذه الفترة ومن خلال كل ذلك تبرز شفافية اللوحة القريبة من الاعمال المائية والمحاطة بالالوان المضاءة البيضاء والصفراء واللون الفيروزي الذي يضفي السيادة الدينية والسماوية بزرقته المشكلة من مجموعة من الالوان الزرقاء (الهارموني) اما اشكاله فهي عبارة عن حروف متداخلة مشكلة تعاريف مختلفة تثير في نفوسنا العودة أو الحنين الى الاربسك او الفن الاسلامي ورسومات الواسطي اضافة الى السرمدية من تكرارات الحروف المتداخلة والدوائر المبعثرة في اللوحة على شكل سابحة في فضاء الزرقة والضياء الابيض مشكلاً فضاءاً مفتوحاً للوحة الفنية ، بتقنية مباشرة مستخدماً الوانه الزيتية والسكين في اللوحة .

العينة : ١٦
اسم اللوحة : الله نور السموات والأرض
سنة الانتاج : ١٩٩٣

الأبعاد : ١٥٠ × ١٠٠ سم

تشكل هذه اللوحة مجموعة من الحروف المشكلة لاربع كلمات طافية فوق سطح ابيض ، تثير في النفوس دلالة بهية من الضياء والنور او الانفتاح الى الخارج او الاتحاد مع المغلق وهذه الكلمات مكتوبة بالوان مائلة الى الزرقة والالوان الصفراء – الترابية – الزيتونية) لتأكيد منح الفضاء الصفاء والشفافية ودورهما في عمليتي التجلي وبلورة الاتجاه الروحي الصوفي اضافة الى انها تديم حضور الانسان وفعاليته واثره في هذه البيئة التي تحمل مضامينها عبر كلمات (الله نور السموات والأرض) ، والحروف نجدها تشكل لعبة في الخفاء والتجلي من خلال الوانها الخافته والبارزة في الوقت نفسه ، حيث اعتمد على استخدام لونين او اكثر للحرف الواحد . مقترباً من تكسيرات التكعيبية في الاشكال محققاً طابعاً دينياً من خلال حضوره كلمة الله المرسومة اعلى وسط اللوحة والتي تحيط بها هالة سرمدية من الضياء الاصفر والاخضر ، وكأنه يريد صورة رمزية لحركة الكون الذي يتألف نسيجه من الاسم الالهي تنطوي عليه الصوفية والتأملية ، وهنا يعبر الفنان عن تصور افلاطوني . المدخل الوحيد للمسلمين وكل توجهاتهم هو تأمل الوحي . لقد جعل من الشكل المربع ازرق اللون يشكل اكبر مساحة في اللوحة يحوي الاسم الالهي لأن المربع لدى العرب لا يعرف السكون فهو يتحرك باتجاه الدائرة .

اضافة النقدسيته المتمثلة بالكعبة الشريفة ولم يكتف الفنان بهذا بل جعله داخل مربع أوسع منه يطغي عليه اللون الابيض او النور الابيض ليعطي قدسية اكبر لهذه الكلمات التي تحتويها اللوحة محققاً مستوى بصرياً مفتوحاً ويمكن من خلال هذا العمل معرفة مؤشر صوفي وديني جديد يطمح الفنان للوصول اليه من خلال المسيرة الطويلة التي انتقل من خلالها الحرف باشكال واساليب مبتعدة واتخاذ الوان وتكرارات وخطوط متنوعة كما يوحي لنا العمل برق الغزال القديم الذي كان يستخدم في زمن الرسول الكريم (ص) في كتابه الرسائل بين القبائل ، فيوحي هذا العمل بملمس شفاف وهادىء مبتعداً عن خشونة العقود السابقة ، حيث يثير بالمتأمل شفافية الرسم بالألوان المائية والألوان الخشبية حيث اثر سكون الحرف وهدوئه اكثر مما كان عليه سابقاً .

العينة : ١٧

اسم اللوحة : (العامرية) ، أم المعارك

سنة الانتاج : ١٩٩٥

الأبعاد : ١٠٠ × ٨٥ سم

امتداداً لذات التجربة الحروفية نجد الفنان في هذه اللوحة استثمر حدثاً تاريخياً مازالت جراحه نازفة مثيرة الألم والحزن الا وهو ملجأ العامرية الذي احتضن الاف الضحايا الابرياء من مختلف الاعمار والأجناس ، قد حاول الفنان في هذه اللوحة الاشتغال على سطح اللوحة باسلوب تكعيبي ومن حروف مموهة لا نستطيع ازالة بعضها عن بعض كما لا نستطيع تحقيق مقروئية لهذه الحروف او الكلمات المبعثرة في اللوحة ، وكأنه اراد جعل اللوحة كتلة متراصة وسميكة في الوسط ، كما هو الحال الذي ظهر عليه (ملجأ العامرية) بعد العدوان الثلاثيني ، حيث يصعب اخراج الضحايا وتعرفهم وقد عبر عن ذلك ايضاً من خلال استخدامه للون الاسود والبني والأزرق الغامق والألوان الترابية المحمرة وجعل هذه الكتل غامضة اللون محاطة بلونين من الضياء الابيض والأصفر ، وكأنه اراد بذلك عملية انتقال برزخي لهذه الارواح الطاهرة البريئة في الصعود الى الأعلى مما يعطيها أيقاع متناغم ما بين المناطق الفاتحة و الغامقة ، حيث تستقر النفوس في نهاية المطاف ، وكأنها لحظة ظهور شمس جديدة ومن ضياء جديد وفيض نور الهي متدفق من اعلى اللوحة يظهر لنا الفنان النفس الانسانية لحظة ولادتها الروحية الطاهرة جاعلاً من هذه الحروف ساعة فوق لون ازرق سماوي محققاً انشاءاً مفتوحاً من كل الجوانب ، وتبقى هذه اللوحة سجلاً توثيقياً مضافاً للعقد الثمانيني في لوحات الفنان جميل حمودي حيث تنقل لنا زمكانية الحدث (عبرة العبر) .

العينة : ١٨

اسم اللوحة : الحرية
سنة الانتاج : ١٩٩٦
الأبعاد : ١٨٠ × ١٠٠ سم

تمثل اللوحة مجموعة من المثلثات والمكعبات والاشكال الهندسية القباب والاقواس التي تمثل طرازاً من البناء البغدادي القديم والحضارات السومرية والآشورية القديمة التي يراها الفنان المنهل الذي يمده باستمرار بمختلف الافكار الفنية ، حيث تعد هذه اللوحة تأسيساً تكوينياً على علاقات حروفية بارزة ومهيمنة على سطح اللوحة . نرى الفنان هنا منحازاً بمعطيات الفن التجريدي والمرحلة التكعيبية في الأداء التقني الذي يمنحنا حساً طبيعياً . وعنوان هذه اللوحة حيث استخدم مواد مختلفة والواناً زاهية وبراقة ممثلة الوان الموشور بجميعها التي تغلف حروف كلمة الحرية في اللوحة ، والتي عمد الفنان على جعلها حرة مبعثرة في هذه اللوحة وتم تخل اللوحات الفنية السابقة من هذا الضياء والبريق واللمعان ونشوة الفرح التي تملأه بحرية وانسيابية والتي تعد نوعاً من انواع التجلي والتخلي عن كل ماهو مادي وواقعي ، قد اسهم الفنان من ارساء علاقة بيئية ، اضافة الى ايقاع لوني المتناقض الذي هيمنت عليه السحنه السماوية والبيضاء المتنوعة في العمل من جراء احكامه للشد الفضائي وجعل اللوحة ذات فضاء مفتوح من الجانب العلوي الايمن ومغلقاً في الجوانب الاخرى من اللوحة . مما يعطي تباين لوني وشكلي واضح، اضافة إلى سيادة الأشكال الهندسية المثلثة والمعينية والدائرية في اللوحة .

الفصل الخامس

- النتـــــائج
- الاستنتاجات
- التوصيـــات
- المقترحـــات

النتائج

توصلت الباحثة الى عدد من النتائج وهي على الوجه الآتي :

١- ان جمالية توظيف الحرف في رسوم جميل حمودي ابان العقد الخمسيني ذات اتجاه ينحو منحا تجريديا في العينات (١-٢-٤) كما يدل عليه عنوان اللوحة.

٢- الحرف في العقد الخمسيني مموهاً وتحتوي اللوحة اشكال هندسية متعددة كما في العينات (١، ٢ ، ٣) اما في العينة (٤) تكاد تظهر الحروف بشكل واضح قريبة من الخط الكوفي كما في كلمة الجلالة (الله) .

٣- الحرف العربي في العينات (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) محاطاً بظروف المدارس الغربية (الانطباعية ، التكعيبية ، التجريدية) . اذا ما استثنينا العينة رقم (١) حيث تدل الوانها الحارة على اقترابها من السجاجيد والبسط الشعبية والفلكلورية العراقية .

٤- في عينات العقد الخمسيني نجد للحرف برزخاً يحلق الى الاعلى وكأن الفنان قام برسم هذه اللوحات معتمداً على الخط الشاقولي الرأسي ناشداً المطلق .

٥- بدأ الحرف ابان الستينات اكثر اقتراباً من العمارة والآثار كما في عينة (٥) قصة فرعونية المتمثلة برأس توت عنخ آمون والعمارة البغدادية المتثلة بالمسجد والقبة المقوسة ذات الاربسك والزخرفة المكونة للكلمات كما في عينة (٦) .

٦- غدى الحرف هنا ممثلاً لكلمة كاملة وواضحة المعالم في العينة (٦) .

٧- اصبحت اللوحة حاملة لمستويين زمكاني من تمثيلها للجانب المكاني للقبر الفرعوني والمسجد والجانب الزماني الحامل لتاريخ هذا الحدث كما في العينتين (٥ ، ٦) .

٨- جمالية توظيف الحرف في العقد السبعيني ظهرت مجسدة لأشكال انسانية وحيوانية واسطورية كما في عينة (٨) .

٩- اصبح الحرف لديه حاملاً لعدة مضامين اجتماعية ودينية من خلال تضمين النص لعدة كلمات مثل (بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ) و(الناس سواسية) و (كلمة في الفراغ) . كما في عينات (٧ ، ٩ ، ١٠) .

١٠- تضمين النص في العقد السبعيني المستوى العاموي الشاقولي البرزخي والمستوى الافقي المكاني . ويتضح هذا في صياغته للاشكال الحية ولاشكال الحروف فنشاهد وضوح المستويين في العينتين (٧ ، ٨) وبروز المستوى الافقي في عينة (٩) والشاقولي عينة (١٠) .

١١- في العقد السبعيني شكل الحرف والزخرفة الارابسك ثنائية في لوحات الفنان جميل حمودي عينة (٧ ، ٩ ، ١٠) .

١٢- وفيما يتعلق بالعقد الثمانيني فان جمالية توظيف الحرف في رسوم جميل حمودي نحت نحو التجريد كما في العينتين (١١ ، ١٢) .

١٣- لظهور متغير الحرب العراقية الايرانية (١٩٨٠-١٩٨٨) حيث اسبقت على لوحات الفنان سمة تعبيرية توثيقية لتغدو اللوحة اكثر التزاماً بالقاضايا الوطنية كما في العينتين (١١ ، ١٤) .

١٤- لا تخلو اعمال الفنان من التأثر الواضح بالمدرسة التكعيبية ويظهر ذلك من خلال تكسيره للاشكال الآدمية وتبسيطها وجعلها على شكل مكعبات صغيرة العينتين (١١ ، ١٢) .

١٥- في هذا العقد اعتمد الفنان على الشكل الدائري او الهالة السرمدية وحاول تكرارها بالوان مختلفة متحولاً من اللون الابيض في العينات (١١ ، ١٢ ، ١٣) الى اللون الترابي والاحمر في العينتين (١٣ ، ١٤) .

١٦- سيادة الاشكال المجردة في لوحات هذا العقد محاولاً جعل الحرف غير واضح ولا يمكن الوصول اليه الا من بعض النقاط التي تتكون منها الكلمات متناثرة في سطح اللوحات .

١٧- الاسلوب المتبع في لوحات العقد التسعيني يستعير تجاربه من الفن التجريدي ويتشاكل مع اعمال بيكاسو في المهلة الزرقاء والتكعيبية حيث الاهتمام باللون الازرق وتكسر الاشياء المكونة للوحة .

١٨- يعود الحرف في لوحات العقد التسعيني للظهور باشكال هندسية وخطوط مختلفة الانواع . ليكون هو البؤرة الاساسية في اللوحة حيث نشاهد اللوحات مملوءة بالحروف والكلمات ذات انشاء مفتوح الى الخارج ، كما في العينات (١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨) .

١٩- ويبقى الحرف في لوحات العقد التسعيني اكثر تأملاً واشراقاً وابتعاداً من الواقع وهذا ما نلاحظه في شفافية الألوان وسيادة اللون الابيض المضيء . على الرغم من وجود تأثيرات حضارية ، محلية ، وعالمية .

٢٠- ويبقى لمؤثر الحرب في التسعينات اثرها الفاعل في نفس الفنان الذي حاول تسجيل هذه الاحداث وثائقياً في لوحته أم المعارك عينة (١٧) ولوحته الحرية عينة (١٨) .

الأستنتاجات

١- تهدف لوحات العقد الخمسيني إلى التوفيق بين الأساليب العالمية الحديثة وبين الأساليب التراثية . حيث يتجلى الحرف ضمن سياق بنية (النور ـ الظلام) التي تفتحت على عملية الحضور ـ الغياب .

٢- مثلت لوحات الفنان في العقد الستيني اتجاها فنياً يربط مستويين من التعامل في اللوحة المستوى الزماني والمكاني حيث اصبح أكثر اقتراباً من العمارة .

٣- بدأت لوحات الفنان في العقد السبعيني مجسدة لأشكال اسطورية وحيوانية مضمناً نصه مضامين اجتماعية ودينية .

٤- تطورت اللوحة في العقد الثمانيني لتغدو وثيقة تسجيلية أكثر التزاماً بالقضايا الوطنية مع سيادة الأشكال الهندسية المجردة .

٥- هدفت لوحات الفنان في العقد التسعيني إلى العودة إلى التجريد وتكسير الأشياء . مع التأكيد على شفافية الألوان وسيادة الألوان المضاءة البيضاء ، مع التأكيد على تسجيل احداث أم المعارك وثائقياً .

التوصيات

توصي الباحثة مما يأتي : –

١- ضرورة التوثيق الدقيق لاعمال الفنان جميل حمودي في مركز صدام للفنون وفنانين آخرين .
٢- اعتماد تدريس التطورات الفكرية والفنية للحرف العربي في اكاديميات الفنون في العراق .
٣- تخصيص مادة حول جماليات الحرف العربي قديماً وحديثاً ضمن مادة تاريخ الفن .
٤- تشجيع الترجمة والتأليف حول جماليات الحرف العربي قديماً .
٥- التوسع في استحداث مادة جماليات الحرف قديماً وآثاره على المنجز الفني للفنانين التشكيليين والعراقيين .
٦- دراسة الطروحات الفنية التي اثارها الفنان جميل حمودي بالمنجزات الفنية ، لما لها من اثر في تحديد هوية الفن المعاصر الذي يجمع بين التراث والتيارات الحديثة .

المقترحات

تقترح الباحثة اجراء دراسة مما يأتي :

١- تطور الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر .
٢- جماليات الحرف السومري في الرسم العراقي المعاصر .
٣- اثر جمالية الحرف في الفنون الاسلامية .
٤- جمالية توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي في مرحلة الشباب .
٥- اثر جمالية الحرف العربي في الفنون الاوربية .

المصادر باللغة العربية

القرآن الكريم
١- آل سعيد ، شاكر حسن ، الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ .
٢- ـــــــ ، ـــــــ ، البعد الواحد . السلسلة الفنية (٨) . بغداد : ثنيان ، ١٩٧١ .
٣- ـــــــ ، ـــــــ ، البيانات الفنية في العراق . بغداد : مديرية الفنون العامة ، ١٩٧٣ .
٤- ـــــــ ، ـــــــ ، البعد الواحد الفن يستلهم الحرف (٢) . بغداد : مطبعة الشعب ، ١٩٧٣ .
٥- ـــــــ ، ـــــــ ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، ج٢ ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ .
٦- ابراهيم ، عبد الله ، السردية العربية ، ط١ ، بيروت : الدار البيضاء ، ١٩٩٢ .
٧- ابراهيم ، مصطفى وآخرون ، المعجم الوسيط ، ج٢ ، القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٦١ .
٨- ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب . ج٤ ، بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ، ١٩٥٥ .
٩- ابن منظور ، ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، ج٩ ، بيروت ، دار صادر للطباعة والنشر ، ب ت .
١٠- اتنجهاوزن ، رلايتشارد ، فن التصوير عند العرب ، ت عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغدادج : مطبعة الاديب البغدادي ، ١٩٨٤ .
١١- ادونيس ، النص القرآني وآفاق الكتابة ، ط١ ، بيروت : دار الاداب ، ١٩٩٣ .
١٢- ادونيس ، الثابت والمتحول ٣ – صدمة الحداثة ، ط٤ ، ت علي احمد سعيد ، بيروت : دار العودة ، ١٩٨٣ .
١٣- اسماعيل ، عز الدين ،الفن والانسان ، ط١ ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٤ .
١٤- الاعظمي ، خالد خليل حمودي ، الزخارف الجدارية في آثار بغداد ، السلسلة الفنية (٤٢) . بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
١٥- بارو ، اندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ت عيسى سلمان وسليم ، طه التكريتي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العالمة ، ١٩٧٩ .
١٦- باقر ، طه ، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط١ ، بغداد : دار البيان ، ١٩٧٣ .
١٧- بارينو ، اندره ، جميل حمودي ، مدرسة الحرف ، باريس : دار اليونسكو ، ١٩٨٧ .
١٨- البستاني ، الشيخ عبد الله ، الوافي ، معجم اللغة العربية ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٠ .

١٩- بصمه جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية (٧٧) بغداد : مديرة الاثار العامة ، ١٩٧٣ .
٢٠- بهنسي ، عفيف ، جماليات الفن العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، مطبعة اليقظة : ١٩٧٩ .
٢١- ـــــــ ، ـــــــ ، اثر العرب في الفن الحديث ، دمشق : المطبعة والجريدة الرسمية ، ١٩٧٠ .
٢٢- ـــــــ ، ـــــــ ، الفن والأستشراق ، لبنان : دار الرائد اللبناني ، ١٩٨٣ .
٢٣- بوتيرو ، جان ، بلاد الرافدين الكتابة ـ العقل ـ الآلهة . ت الأب ابيير ابونا ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ .
٢٤- البوني ، احمد بن علي ، شمس المعارف الكبرى ولطائف الطوارف . القاهرة : المطبعة المصرية ، ب ت .
٢٥- جبرا ، جبرا ابراهيم ، جذور الفن العراقي ، بغداد : الدار العربية ،١٩٨٦
٢٦- الجبوري : تركي عطية ، الكتابات والخطوط القديمة . بغداد : مطبعة بغداد ـ شارع المتنبي ، ١٩٨٤ .
٢٧- الحسيني ، اياد عبد الله ، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي ، اطروحة دكتوراه ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
٢٨- حسن ، زكي محمد ، فنون الاسلام ، مصر ، مطبعة الاعتماد ، ١٩٣٨ .
٢٩- حنش ، ادهام محمد ، الخط العربي واشكالية النقد الفني ، ط١ ، العراق ، مطبعة التعليم العالي ، ١٩٩٠ .
٣٠- ذنون ، باسم ، خطاطون مبدعون ، ط١ ، بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ .
٣١- ر.روجرز ، فرانكلين ، الشعر والرسم ، ت مي مظفر ، ط١ ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠ .
٣٢- الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، بغداد : وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧٢ .
٣٣- ـــــــ ، ـــــــ ، الموجز في تاريخ الرسم الحديث ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٣٤- الراوي ، نوري ، تأملات في الفن العراقي الحديث ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٩ .
٣٥- رشيد ، فوزي ، قواعد اللغة السومرية . السلسلة الفمية ٢٠ ، وزارة الأعلام ، بغداد : مطبعة ثنيان ، ١٩٧٢ .
٣٦- سعيد ، مؤيد ، التواصل والاستقبال الحضاري في التاريخ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٣ .
٣٧- الشيرازي ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآباذي ، القاموس المحيط ، ط٢ ، مصر : المطبعة الحينية المصرية ، ١٣٤٤هـ .

٣٨- شيل ، انا ماري ، التشبيه في الحرف في الادب الاسلامي ، مجلة فكر وفن ، العدد ٣ ، اصدار البرت تايلا ، ١٩٦٤ .
٣٩- الطيباوي ، عبد اللطيف ، محاضرات في تاريخ العرب والمسلمين ، ط٢ ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .
٤٠- عباينة ، يحيى ، دراسة النظام السيمائي للخط العربي في ضوء النقوش السامية ونعامتها ، دمشق : مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨ .
٤١- عبو ، شذى فرج ، توظيف موجهات الموجات الصوتية في تصميم وحدة اضاءة ، اطروحة دكتوراه ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ .
٤٢- فراي ، ادوارد ، التكعيبية ، ت هادي الطائي ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠ .
٤٣- قلعه جي ، عبد الفتاح رواس ، مدخل الى علم الجمال الاسلامي ، ط١ ، بيروت : دار قتيبة ، ١٩٩١ .
٤٤- كاظم ، اركان عبد الامير ، المعلقات النسيجية العراقية وامكانية توظيف الخط العربي في تصاميمها ، رسالة ماجستير ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠١ .
٤٥- كونل ، ارنست ، الفن الاسلامي ، ت د : احمد مرسي ، لبنان : دار صادر ، ١٩٦٦ .
٤٦- كامل ، عادل ، الحركة التشكيلية في العراق ، مرحلة الراود ، بغداد : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .
٤٧- ـــــ ، ـــــ ، الحداثة في الفن التشكيلي العراقي . الموسوعة الصغيرة ، ٤٣٠ ، العراق : دار الشؤون العامة ، ١٩٩٧ .
٤٨- كلين ، دانيال ، موسوعة علم الآثار ، ت ليون يوسف ، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠ .
٤٩- مجدي ، وهبة ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٩ .
٥٠- مدكور ، ابراهيم ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاخيرية ، ١٩٧٩ .
٥١- مرزوق ، محمد عبد العزيز ، العراق مهد الفن الاسلامي ، السلسلة الفنية ١٠ ، بغداد : وزارة الاعلام مديرية الثقافة العامة ، ١٩٧١ .
٥٢- المعاضيدي ، طارق حبيب سعيد ، علاقة التكوين والتعبير في استخدام الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير ، بغداد : كلية الفنون ، ١٩٩٨ .
٥٣- مورتكان ، انطوان ، الفن في العراق القديم ، ت وتعليق د. : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، بغداد : مطبعة الاديب ، ١٩٧٥ .
٥٤- اليسوعي ، لؤي معلوف ، المنجد في اللغة والادب والعلوم ، بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦ .
٥٥- نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق ، ج١ ، بغداد : ١٩٨٥ .

٥٦- نخبة من علماء السوفيت ، الموسوعة الفلسفية ، اشراف م . روزنتال ب. يودين . ، ط٥ ، ت يوسف كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٥ .
٥٧- مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، مصر : الهئية العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٧٩ .
٥٨- قاموس القارىء (انكليزي – عربي) ، دار اسكفورد للطباعة والنشر ، انكلترا : (١٩٨٤) .
٥٩- مجهول ، الفن العراقي المعاصر ، تعاونية المطبعة ، يوكو ، بوك ، ميلانو ، ايطاليا ، ١٩٧٧ .

الدوريـــات :ـ

٦٠- آل سعيد ، شاكر حسن ، بوادر استلهام الحرف في الرسم ، مجلة الرواق ، العدد ١ ، نيسان ، ١٩٧٨ .
٦١- الاعظمي ، خالد احمد ، المسمارية والحروف الهجائية ، مجلة آفاق عربية ، العدد ١ ، العراق : دار الشؤون الثقافية العامة . ١٩٧٩ .
٦٢- الجبوري ، محمود شكر ، الخطاط البغدادي ياقوت المعتصمي... وتلامذته ، آفاق عربية ، العدد ٧ ـ ٨ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٦ .
٦٣- الجنابي ، قيس كاظم ، حروفيات فلسفة المعنى ، الموقف الثقافي ، العدد ٢٢، بغداد : دار الشؤون الثقافية العام ، ١٩٩٩ .
٦٤- جودي ، محمد حسين ، الابداع العربي في الخط والزخرفة ، آفاق عربية ، العدد ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٦٥- حسن ، حميد محمد ، اثر الخط العربي في الفنون الاوربية ، آفاق عربية ، العدد الرابع ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ .
٦٦- الحسيني ، حسين ، جميل حمودي ، مجلة الف باء ، بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٩٩ .
٦٧- الراوي ، نوري ، تأملات في الفن الإسلامي ، الرواق ، العدد ١١ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠ .
٦٨- الدوري ، عياض عبد الرحمن ، تأثيرات الفن الاسلامي في فنون اوربا ، آفاق عربية ، العدد ٩ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ .
٦٩- ديب ، الياس ، جميل حمودي بالعربية والفرنسية ، آفاق عربية ، العدد ١٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٣ .
٧٠- سعيد ، منى ، الفن بلورة الحياة ، مجلة الشباب العربي ، العدد ٥ ، عجمان ، الامارات العربية المتحدة : دار الخليجي ، ٢٠٠٢ .
٧١- الشاروني ، صبحي ، الحرف العربي في فن التصوير الحديث واصوله في التراث ، مجلة فكر وفن ، العدد ٣٣ ، اصدار البرت تايلا، ١٩٧٩ .
٧٢- العبد ، رجب عطا ، الفن وعلاقته بالواقع ، مجلة افكار ، العدد ٤٨ ، الاردن : وزارة الثقافة والشباب ، ١٩٨٠ .

٧٣- عبد الواحد ، فاضل ، الكتابة والكتاب في حضارة الرافدين ، مجلة الاقلام ، العدد ٦ ، بغداد : جار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٩ .
٧٤- العبيدي ، صلاح ، التعليم وسائله في الآثار العربية الاسلامية ، مجلة كلية الآداب ، العدد ٢٧ ، جامعة بغداد ، ١٩٧٩ .
٧٥- القيسي ، عمران ، الحروفية في الفن العربي الاسلامي ، الرواق ، العدد ١١ ، بغداد ، دار الحرية ، ١٩٨٠ .
٧٦- مهدي ، ابتسام ، جماليات الخط العربي ، حوار مع الفنان جميل حمودي . آفاق عربية ، العدد١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٢ .
٧٧- يوسف ، فاروق ، الرسم الحديث في العراق ، فكر وفن ، العدد ٤٣ ، اصدار انترناسيونال ، ١٩٨٦ .
٧٨- الياس ، ديب ، جميل حمودي ، مجلة كل العرب ، ضمن ارشيف الفنان جميل حمودي في مركز صدام للفنون .
٧٩- ناصر ، عائد محمود ، الفنان جميل حمودي .
٨٠- ارشيف الفنان جميل حمودي في مركز صدام للفنون ، ٢٥/٢٦ أ .

النشريات

٨١- ابراهيم ، خولة ، الحرب في تجربة الفنان العراقي (الفن التشكيلي والتحدي) صحيفة الجمهورية ، ٢٣ ، ٢٦ في ١٩٨٦/٩/٤ . ٨٥/٣٦ أ .
٨٢- الحاح ، ليلى، الفنان جميل حمودي ، اليوم السابع ، العدد ٦٤ ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥ ، ضمن ارشيف الفنان ، ٢٥/١٤٦أ .
٨٣- الربيعي ، شوكت ، جميل حمودي ، ضمن ارشيف الفنان جميل حمودي في مركز صدام للفنون ، ٢٥/٤٨ أ .
٨٤- ديب ، الياس ، جميل حمودي ، مجلة كل العرب ، العدد (١) ١٩٨٤ ، ضمن ارشيف الفنان في مركز صدام للفنون ، ٢٥/١٤٠ أ .
٨٥- كامل ، عادل ، جميل حمودي ، ضمن ارشيف الفنان جميل حمودي ، في مركز صدام الفنون ، ١٩٨٥ ، فايل ٢٥/١٤٦ أ .
٨٦- ناصر ، عائد محمود ، قنان جميل حمودي ، صحيفة العراق ، العدد ٢٠٥٠ ، ١٩٨٩/١١/١ ، بغداد ، ضمن ارشيف الفنان ٢٥/١٢٧ أ .
٨٧- اسرة الأرشيف ، جميل حمودي ، دائرة الفنون التشكيلية في الكرادة الشرقية ، ١٩٧٦ .
٨٨- ضمن ارشيف الفنان جميل حمودي في مركز صدام للفنون ، ٢٥/٢٤ أ .
٨٩- ضمن ارشيف الفنانة مديحة عمر ، مركز صدام للفنون ، الجمهورية ، العدد ٤٢٣٧ في ١٩٨١/٤/٨ .

الأدلة : ـ

٩٠- راجي ، مكي عمران ، دليل معرض جميل حمودي ، قاعة ابعاد للفنون ، ١٩٩٧ .

٩١- الراوي ، نوري ، جميل حمودي في ملوناته المائية ، قاعة ابعاد للفنون ، ١٩٩٧ .
٩٢- دليل معرض الشارقة ، جميل حمودي ، بغداد ، ١٩٩٨ .

المقابلات :

٩٣- الفنان جميل حمودي ٢٠٠١/٩/٨ في داره الواقعة في السيدية الساعة ١١.٥.
٩٤- الفنان جميل حمودي ٢٠٠٢/١/٣ في داره الواقعة في السيدية الساعة ١٠.٥.
٩٥- أ.م.د. اياد الحسيني ٢٠٠٢/٧/٢ في كلية الفنون الجميلة ، بغداد .
٩٦- أ.م.د. مكي عمران راجي ٢٠٠٢/٨/٣ في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل.
٩٧- أ.م.د. عبد السادة صاحب ٢٠٠٢/٨/٢٤ في كلية التربية الفنية،جامعة بابل .

المصادر الانكليزية : –

٩٨- Ander , Parinaud , Jamil Hamoudi. La Maison De L' un ESCO – Paris – ١٩٨٧.

٩٩- A. S. Hornby – Oxford Advanced Learners Dictionary of current English , New Edition , Oxford University press, printed by vision Ridler, London , ١٩٧٤ , P. ٢٦٦ .

١٠٠- Coper – Janud , " Measurement and Auglvsis" New york (٥th ed) Helt Rinhart & Winston . ١٩٦٣.

١٠١- Holstiober . Content Sangrias , " Hand book With Sapplicetion porthe Stugy of inteention Grisis " . ١٩٦٣ (in) Richard Budde Content Anaglisis of Communication . New yprk . Macmillan . ١٩٦٧ .

١٠٢- Jullian , Philippe , The OR. Entalists , Phaldon Oxford , PM. Switzerland , ١٩٧٧ P.P. ١٣٩-١٦٠.

١٠٣- JamiL.Hamoudi , Editions de I, A. D.E.I.A.O. Paull Balta , Paris , ١٩٨٦ .

١٠٤- Rice David Storm , The Uniqueibnal – Bawwab manuscript in the chester Beatty library , Dublin ١٩٥٥ . P. ٦٠-٦٥ .

١٠٥- Welch . Anthony : Calligtaphy in the Arts of the Muslims world , Folkstorekent : Dowson , ١٩٧٩ , P. ٣١ .

ملحق (١)

- ماهي المفاهيم الجمالية للحرف العربي في لوحات الفنان جميل حمودي (عينة البحث) ؟
- معنى الاسلوب وخصائصه في لوحات الفنان جميل حمودي (عينة البحث) .
- معنى الابعاد وتطبيقاتها في لوحات الفنان جميل حمودي (عينة البحث)
- ماهي المرجعيات الفكرية والدينية للحرف العربي في لوحات جميل حودي (عينة البحث) ؟
- مفهوم العلاقات السائدة بين العناصر التصويرية وتطبيقاتها في لوحات الفنان جميل حمودي (عينة البحث) .
- معنى التقنية وتطبيقاتها في لوحات الفنان جميل حمودي(عينة البحث) .

ملحق (٢)

جامعة بابل / كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا – الماجستير

استبيان لجنة الخبراء

الاستاذ الفاضل

تحية طيبة

تقوم الباحثة بدراسة موسومة ((جماليات توظيف الحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر ، جميل حمودي انموذجاً)) وتهدف هذه الدراسة الى : –

١- كشف جماليات توظيف الحرف العربي في رسوم جميل حمودي .

وبغية تحقيق هذا الهدف يتطلب من الباحثة اعداد اداة تحليل ربما يغطي اهداف البحث الحالي من خلال تحليل بنية الموضوع والجانب التقني علاوة على العلاقات التصويرية مما يتطلب تحليل محتوى شكلي ومضاميني ، وفي ضوء مؤشرات الاطار النظري ومقابلة الباحثة للفنان نفسه ولعدد من الاساتذة من ذوي العلاقة وموضوع هذه الدراسة .

ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية في هذا الميدان تود الباحثة الاستفادة من آرائكم ومقترحاتكم لغرض بناء هذه الأداة مع فائق الاحترام .

المرفقات

- الأداة بصورتها الأولية .

ت	جمالية توظيف الحرف	المجالات الثانوية لتوظيف الحرف	صالحة	غير صالحة	التعديل
١-	جماليات توظيف الحرف والاسلوب	تنقيطية- انطباعية – تكعيبية - تجريدية			
٢-	جماليات توظيف الحرف والموضوع	اجتماعي ديني ميثولوجي رمزي تاريخي			
٣-	جماليات توظيف الحرف والتقنية				
٤-	جماليات توظيف الحرف والعلاقات السائدة بين العناصر التصويرية	الخط اللون الفضاء الملمس			

ملحق (٣)

- الاداة بصورتها النهائية : –

ت	جمالية توظيف الحرف	المجالات الفرعية	صالحة	غير صالحة	التعديل
١-	جماليات توظيف الحرف والموضوع	اجتماعي – ديني رمزي – تاريخي جمالي - ميثيولوجي			
٢-	جماليات توظيف الحرف والاسلوب	تنقيطي- سريالي تكعيبي - تجريدية			
٣-	جماليات توظيف الحرف	الخط			

	والعلاقات السائدة بين العناصر التصويرية	اللون الشكل الملمس الاتجاه القيمة الحجم			
٣-	جماليات توظيف الحرف العربي واسس التصميم	التباين التناسب التوازن الانسجام السيادة الوحدة التكرار (الايقاع)			
٥-	جمالية توظيف الحرف والتقنية				

ملحق (٤)

عينات البحث

ت	اسم اللوحة	المواد المستخدمة	القياس والرسم	سنة الانتاج	العائدية
١-	تكوين حول كلمة الحرية	قماش × زيت	١٨٠ × ١٠٠سم	١٩٥٢	كتاب جميل حمودي
٢-	حياتي في فرنسا	كانفس × زيت	١٢٠×٩٠سم	١٩٥٤	Jamel Hamoud
٣-	تكوين –م-	قماش × زيت	١٠٠×٨٥ سم	١٩٥٥	Amel Hamoud
٤-	الله والمرأة	قماش × زيت	٩٠ × ٦٣سم	١٩٥٨	مركز صدام للفنون
٥-	قصة فرعونية	خشب × زيت	٦٠ × ٥٠سم	١٩٦١	منزل الفنان
٦-	اله البشر	قماش × زيت	١٠٠× ٨٠ سم	١٩٦٩	كتاب جميل حمودي
٧-	كتابة في الفراغ	كانفس × زيت	١٤٣ × ١٢٨سم	١٩٧١	مركز صدام للفنون
٨-	ملحمة شمورامات بابل الآشورية	كانفس × زيت	١٣٠ × ٨٠سم	١٩٧٣	Jamel Hamoud
٩-	البسملة	قماش × زيت	١٢٥×٧٠ سم	١٩٧٥	كتاب جميل حمودي
١٠-	الناس سواسية	كانفس × زيت	١٢٥×٨٠ سم	١٩٧٦	Jamel Hamoud
١١-	انشاء على كلمة النصر	قماش × زيت	١٥٠ × ١٠٠سم	١٩٨٠	منزل الفنان
١٢-	احتراماً للمرأة الخالدة	قماش × زيت	٢٠٠ × ١٥٠سم	١٩٨٤	منزل الفنان
١٣-	آية من القرآن الكريم	قماش × زيت	١٢٥×٧٥سم	١٩٨٥	كتاب جميل حمودي
١٤-	الحرب والخراب	قماش × زيت	١٠٠×٨٠سم	١٩٨٧	كتاب جميل حمودي
١٥-	آية قرآنية كريمة	كانفس × زيت	١٠٠ × ٨٥سم	١٩٩٢	منزل الفنان
١٦-	الله نور السموات والأرض	قماش × زيت	١٥٠ × ١٠٠سم	١٩٩٣	منزل الفنان

١٧-	(العامرية) أم المعارك	قماش × زيت	١٠٠ × ٨٥سم	١٩٩٥	منزل الفنان
١٨-	الحرية	قماش × زيت	١٨٠ × ١٠٠سم	١٩٩٦	منزل الفنان