جمالية البعد الواحد للحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر

طارق حبيب سعيد
المديرية العامة للمناهج/ وزارة التربية

الفصل الأول

اهمية البحث

للحرف العربي أهمية كبرى في استخدامه في مجال الفنون التشكيلية المعاصرة بشكل عام والرسم العراقي الحديث بشكل خاص. وباعتباره حاجة ملحة في حياتنا اليومية ولغة تفاهم بنقل الحضارة العربية الإسلامية إلى الأمم الأخرى وباعتباره أيضا الرابطة الأساسية والحقيقة لهذه الآمة النابعة من القيم الأصيلة لماضيها التليد وتراثها المجيد إضافة لكونه قضية قومية وفنية في آن واحد . ولكونه شكلاً تجريديا تشكيليا نجد ان استخدامه في اللوحة التشكيلية المعاصرة قد تباين بين الفنانين بسبب أساليبهم المتعددة، حيث لم يكن استخدام الحرف العربي كبعد واحد في الرسم العراقي المعاصر استخداماً تزينياً ظاهرياً بل احتوى العديد من المفاهيم التي تخص شخصية الفنان العربي بشكل عام والفنان العراقي بشكل خاص بكل أبعاده الروحية والتراثية فهو حلقة الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل، استلهام الماضي العريق لحضارتنا العربية الإسلامية بجذورها المتينة المترامية الانتشار.

مشكلة البحث

للحرف العربي ابعاد ومواصفات شكلية وجمالية يجب البحث عنها من ناحية مرونته ورشاقته وقدرته على الإيحاء التصويري، حيث هناك عدد من الفنانين العراقيين المعاصرين ممن استخدم الحرف العربي في اللوحة التشكيلية المعاصرة وأخص بالذكر من رواد الحروفية الفنان شاكر حسن آل سعيد، والفنان جميل حمودي، والفنانة مديحة عمر والفنان قتيبة الشيخ نوري والفنان سعدي الكعبي والفنان ضياء العزاوي والفنان رافع الناصري وغيرهم . علماً ان اول من اسس جماعة البعد الواحد والتي ظهرت على الساحة العربية وانظم إليها عدد من الفنانين العراقيين والعرب عام ١٩٧٣ في بغداد هو

الفنان شاكر حسن آل سعيد، لذلك قام الباحث باختيار عينة بحثه باتخاذ هذا الفنان أنموذجاً استناداً إلى آراء عدد من الخبراء في شأن الاختيار . لدراسة جمالية البعد الواحد للحرف العربي واستخداماته في اللوحة المعاصرة بصيغها الروحية والفنية والجمالية.

١- أهداف البحث :-

الكشف عن جمالية البعد الواحد للحرف العربي في رسوم الفنان شاكر حسن ال سعيد .

٢- حدود البحث : -

يتحدد البحث بكافة اللوحات المرسومة من مواد مختلفة والتي تناولت استخدام الحرف العربي كبعد واحد من قبل الفنان شاكر حسن آل سعيد للفترة من عام (١٩٧٠ – ٢٠٠٠ م) والموجودة في وزارة الثقافة/مركز الفنون عام ٢٠٠٢م .

٣-تحديد المصطلحات :-

قام الباحث بتحديد المصطلحات التالية :-

الجمالية :- مصدر مشتق من الفعل جمل جمالاً حسن خلقاً وخلاقاً فهو جميل وهي جميلة .

وجامل :- احسن. الجمال (مصدر) أيضا :- الحسن والجمالية : علم الجمال [١]

الجمال :- ((هو وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا))[٢]

التعريف الإجرائي للجمالية :- هي حالة الشعور والاحساس بالمتعة لدى الفرد عند قراءته للعمل الفني من خلال الاثارة والتناسق والتوازن والايقاع التي تحدثها مفردات التكوين على سطح اللوحة والتوافق والوحدة بين الشكل والمضمون .

الحرف :- (حرف) كل شيء طرفه وشفيره وحده والحرف واحد (حروف) التهجي وقوله تعالى((ومن الناس من يعبد الله حرف)) *

قالوا على وجه واحد وهو ان يعبده على السراء دون الضراء ورجل (محارف) بفتح الراء أي محدود محروم وهو ضد المبارك وقد (حورف) كشب فلان إذا شدد عليه في معاشه كأنه ميل يرزقه عنه][٣]

التعريف الاجرائي للحرف : هو عنصر تشكيلي تجريدي الشكل تعبيري المضمون ، يمتاز بحركة ايقاعية وتركيب متوازن ومتناغم على سطح اللوحة . له استخداماته المتعددة منها التكوينية والرمزية والروحية والتراثية

البعد الواحد :

((البعد الواحد (كفكرة) يقصد به اتخاذ الحرف الكتابي نقطة، انطلاق للوصول إلى معنى الخط (كقيمة شكلية) صرف [٤]

التعريف الاجرائي للبعد الواحد :

يتحقق بالعودة من الشكل إلى ازالة الخطي ومن الحجم إلى ازالة الشكلي وهو يعبر عن المحور الماورائي آو (الزماني) ازاء المحور التشكيلي (المكاني) .

المعاصر : يقول جبرا إبراهيم ((ربط الاثر بجدلية الواقع)) [٥]

التعريف الاجرائي للمعاصر :-

هي عملية استيعاب ووعي وخبرة للماضي مرهونا بالحاضر والمستقبل فكرة وحضارة .

الفصل الثاني(الإطار النظري)

المبحث الأول

الجمالية في الفكر الفلسفي لـ افلاطون وجون دوي

لو انتقلنا إلى التحليل الجمالي لنظرية المعرفة والابتكار والفن والابداع فنجد اختلافا في تحديد مصدرها وان الفكر الفلسفي الافلاطوني يمكن ان يوجد في كتاب يبحث في فلسفته ، ولكي نفرق في البحث الوصفي للفكر الفلسفي الافلاطوني نأخذ من الجمهورية محاورتي الكهف وايون والتي توضح الاتجاه الافلاطوني في المعرفة وبناءها.

ومن خلال المحاورتين نستنتج تحديد العلاقة ما بين العالمين الحسي والعقلي ، فالعالم المحسوس هو زائف كالظلال، اما الحقيقة فهي في عالم المثل والصور الابدية، وان المثل حقائق ابدية لا يمكن ان تدرك آلا بواسطة التأمل العقلي اما الحواس فإنها لا تعطي سوى ايهامات زائفة عن الحقيقة ، وان عملية الحصول على المعرفة هي عملية صراع تحتاج إلى جهد ونكران الذات الحسية المادية وهو صراع مع مكامن الشر والرذيلة من اجل التسامي إلى عالم المثل فالمعرفة الانسانية متدرجة من الادنى إلى الاعلى بفعل الانتصار الرافض للماديات وما تلحق بها عن لذة حسية فسلجية زائفة ومستويات المعرفة في ادناه تكون حسية التي تنقل صوراً وهمية تم تتدرج المعرفة عن الظن وهي ارقى من سابقتها ولا تقدم آلا الشيء البسيط من الحقيقة ، ثم المعرفة عن الاستدلال وهي درجة مهمة من المعرفة العقلية اما المعرفة التأملية العقلية فيحدث اندماج ما بين الانسان وعالم المثل ولا يخلو الحصول على هذه المعرفة من نوع الهستيريا بفعل سيطرة ربات المعرفة على ذلك الانسان الذي تجاوز حياة المادية . اما العملية الابداعية عند افلاطون فهي منصبه تماما على الافتراض الإلهامي المعطى آو الموهوب إلى ذلك الانسان وربط الالهام بحالة من التصوف و الانقطاع عن الحياة والمبدع والمبتكر هو كائن مقدس كالأنبياء والكهنة فهو بسيط ما بين الالهة والبشر آو عالم المثل. [٦]

لذلك فان التصورات الفكرية مرتبطة بصيغة العلاقة ما بين الحس والعقل . فالجمالي نوعان جمال زائف وجمال حقيقي ثابت رافض لكل شوائب الوجود المادي فهو تأمل في عالم المثل ويحتاج مثل هذا الجمال إلى نفس تحمل في داخلها امكانية ادراكه وهذه الانفس من استطاعت نكران الوجود المادي ورفضت الملذات الحسية ونذرت نفسها لهذا التأمل الصوفي فاستطاعت آن تتسامى بواسطة الجدل الصاعد والهابط وهي المعرفة و الفن ولكون الجمال الافلاطوني مشبعا بالرومانسية الرافضة لكل الأشكال الحسية وهو عبارة عن تجل صوفي يفيض عن عالم المثل ولان الفن باحث عن الجمال فعليه آن يتجرد من كل أشكال المحسوس فهو محاكاة لعالم المثل وبدرجات حسب تقربه من المثل بحكم درجات المعرفة السابقة ان الذي يقصده افلاطون في جمال الأشكال لا يعني ما يفهمه عادة الناس من جمال في تصوير الكائنات الحية بل قصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمسطحات والحجوم المكونة وان هذه الأشكال ليست جميلة كباقي الأشكال لكن جمالها مطلقاً ، وان اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات والحاجات الانسانية ، ان عملية تكوين الأشكال والسطوح والمجسمات يعدها تمثل الجمال الحقيقي المطلق لعدم مشابهتها لما موجود في العام الحسي ولانها مجردة من أي صفة واقعية وان عملية بناء الشكل الهندسي يعتمد على كميات عددية لا تتم دون عمليات تجزئة ومن ثم بناء تركيبي للوحدات من اجل الوصول إلى أشكال ومسطحات جديدة ذات صفة جمالية مبتكرة وهذه عمليات تحليلية تركيبية وتشمل علوم الرياضة والهندسة والمسطحات للأسباب التالية :-

١- ان الأشكال والمجسمات تعتمد على التجزء إلى اجزاء آو عناصر اولية وهو جزء من التحليل والبناء .

٢- نلاحظ من خلال البناء التركيبي للأشكال الهندسية اعتمادها على العلاقات البنائية والتي بدورها تحقق ترابط بين الوحدات (الأشكال والمجسمات) .

٣- ان صفتها المجردة هي الصفة الرياضية وهذا ما يشجع إلى ربطها بالعلاقات التحليلية التركيبية . اما اشهر فلاسفة الفكر الجمالي البرجماتي المعاصر فهو (جون دوي) الذي هبط بفكرة الجمال إلى واقعية الارض التي ارتبطت بالإنسان والحياة حيث كان رفض التقسيم بين الذات والموضوع بين النفسي والمادي بين النظري والتطبيقي والحسي والعقلي حيث قسم العالم إلى نوعين :- ١- وجود اسمى. ٢- وجود ادائي الأول لا يدرك آلا بالعقل وحده اما الثاني فهو متغير تجريبي يمكن ادراكه بالحس والمشاهدة وهذا يدعونا إلى آن المعرفة تأملية في طبيعتها .

ان تأكيد دوي على كشف المتغير في البناء الناتج من اثر تلك الاحداث ((التي هي بطبيعتها نتاجات واقعية طبيعية آو حتى حتمية بفعل حركة العمل وصراع الانسان مع بيئة لهو صلب البينة المعرفية وقمتها فادراك الحدث كما هو لا يكفي بل يتطلب أدراك بنية المتغير في مسيرته وهو في حقيقته أدراك وعي لمواقف وعلاقات وسياقات وبالتالي أدراك معادلات المتغير في الحدث بفعل الزمان والمكان واخيرا التدخل في ايجاد معادلات جديدة)) (٧)

فقد التزم (دوي) الفكر بصيغة البناء بفعل عمليات التفاعل والانصهار ما بين البيئة والكائن الحي وحصول نوع من التوافق لغرض المنفعة للكائن واستمرار الحياة فعالياتها.
يقول دوي في كتابه الفن خبرة ((وحال الفكر كحال المحيط ابان العاصفة فانه يستميل إلى سلاسل من الامواج وهكذا تنتشر الافكار وتمتد الايحاءات لكي لا تلبث آن تتراجع منكسرة على اثر صدمة آو تجد نفسها محمولة إلى الامام بفعل مؤازرة موجة فاذا ما تم الوصول إلى نتيجة كانت تلك النتيجة ثمرة لحركة استباق وتجميع اعني حركة نجحت اخيرا في بلوغ اقصى تمامها واذن فان (النتيجة) لا يمكن آن تعد شيئا منفصلا آو مستقلا بل هي تجيء بمثابة النهاية المكملة للحركة)) (٨)

آن عمليات التفكير ما هي آلا عمليات حل المشكلات الموجودة آو العالقة بين الانسان ومحيطه لغرض احداث نوع من التوازن وهذا هو اعلى مراحل الاحساس وان المعرفة ليست سوى مواجهة المواقف آو الفجوة بين الانسان وبيئته والعمل على حلها وهذا يعطي العلاقة آو الربط بين الفكر والعمل ان الفكر والانتاج الذي ينادي به دوي ارتبطت باتجاهه الفلسفي البرجماتي فاعتبر الفكر اداة محركة وفعالة في تحقيق النفع للإنسان وتطور مستمر في حياته وبيئته . فالعقل اداة للعمل في واقع متحرك ، لذلك كانت المعرفة والفكر تقاس بقدرتها على المواجهة ، يقول دوي ((الافكار توجه العمليات والعمليات تنمو نتيجة ليست الافكار فيها مجردة)) (٩)

ان عملية الاحساس بالجمال محكومة بفعل نتاج التوازن الحاصل بين الذات الحاسة والمحيط المحسوس آو المادة المحسوسة فهو قيمة موضوعية يدركها الكائن الحي بفعل قيمة الخبرة الجمالية لذلك فان الوعي الجمالي ناتج لعملية التذوق مشابه لأي فعل ادائي اخر ويعتمد على مجموعة من المسببات قد لا يعي المتذوق بنيتها لكنها موجودة بفعل بناء أي وعي او فعل وما الاحساسات وادواتها الحسية آلا منافذ لبناء العملية

المتذوق للجمال وهي مترابطة ومتداخلة ميكانيكيا في بناء التذوق للجمالي المرتبط بفعالية الكائن الحي مع بيئته بما يحقق له الانتفاع ويؤدي بالتالي إلى اعلى درجات الاحساس بالجمال . وهذه العملية هي تركيبية تحليلية .

وكلمة (جمالي) كما يقول دوي في الفن خبرة ((انها تشير إلى الخبرة بوصفها عملية أدراك وتقدير وتذوق آو استمتاع)) [١٠] يقول جون دوي ان عملية الابداع آو الابتكار تنطوي على شيء من التمازج أوالتراكب العضوي بين مجموعة بنى تؤسس وبالتالي هي حصيلة الابداع والابتكار وكلها تنحصر في حقيقة الخبرة التي تحقق حالة التوازن بين الانسان وبيئته فالإنسان مستخدم عناصر الطبيعة وطاقتها لغرض توسيع مجرى حياته الخاصة وهو في توافق مع بناء جهازه العضوي فالفن هو الدليل الحي (الملموس) بحيث يعمل الانسان بكل ما في وسعه على تحقيق الاتحاد بين كل من الحس والدافع والفعل بطريقة شعورية . إن عمليات الابداع والابتكار عند دوي هي عمليات انتاج فني فكرية مشابهة لعمليات الانتاج الفكري في مجال الاختصاصات الاخرى وهنا لا يفرق دوي بين الابداع الجمالي والابداع في مجالات المعرفة الاخر فكل التوجيهات والاختصاصات ما هي إلا أعمال ذهنية تحكمها عمليات الخبرة في التجريب والخبرة الفكرية تحكمها غاياتها وهي ترجع في الاعم إلى تحقيق توازن في حياة الانسان وان نظرية دوي الادائية في المعرفة ما هي الاّ نظرية في الأشكال العامة للتصور والاستدلال وهذا ينطبق على كل الاتجاهات المختلفة ومنها الفن((إن أي موضوع او حدث انما هو دائما جزء خاص او مرحلة معينة آو مظهر في عالم يحيط بنا مختبر من قبلنا ، اذن فان الموضوعات في رأي دوي اجزاء داخلة في سياق ... ولا تبدا عملية البحث المنطقي الاّ حين يجد الانسان نفسه امام (مواقف) غير محددة باعثة على الشك وما البحث الاّ عملية منطقية يراد منها تحديد وكشف المواقف الغير محددة ورفع الشك وصولا إلى تحقيق اليقين وما النتيجة النهائية المترتبة على البحث ليست سوى ما اصطلحنا على شخصيته باسم المعرفة)) [١١]

ويمكن أن يكون الابداع الفني هو الاحساس او أدراك المواقف المراد كشفها ضمن سياقات وعلاقة سابقة وما التحليل آلا كشف لكل العلاقات المرتبطة بالموقف. لذا فان قيمة التحليل تكون بمستوى الخبرة وبمستوى التجريب علما ان الخبرة تنتقل إلى مستوى اخر وكما يتضح لنا من الفكر البرجماتي لجون دوي ان نظرية الفن والعمل الفني تنطلق من عدة عمل ادائي ذو خلفية تحليلية التي هي في حقيقتها وحدات متداخلة بين فعل

التفكير والتطبيق وبهذا يكون الفن التشكيلي اكثر اتجاهات الفنون تطابقا مع نظرة دوي، اذ ان الفن التشكيلي هو فن ادائي ينص على بنائية تركيبية بتسلسل محسوب الوحدات مترابط العلاقات فعن تحليل أي عمل تشكيلي نجد المتتاليات المتداخلة تأخذ أساسا مهما في البناء التركيبي وهذا ما تكشفه دراستنا للعمليات التحليلية التركيبية للخامات الجمالية والتقنيات.(١٢)

المبحث الثاني

١- البعد الواحد :-

البعد الواحد ما هو آلا ممارسة فنية جديدة ورؤيا انسانية نحو الحرف كشكل فني وكرمز حضاري ذات علاقة اندماجية لشخصية الانسان الشرقي المعاصر الممارس بصريا وفكريا وروحيا للحرف العربي انه خروج عن التحديد الهندسي إلى استلهام تشكيلي كأي عمل فني يتجاوز الموجود إلى ابعاد اعمق واشمل ويكتشف المعاني العميقة الاكثر انسانية في الحياة في جسد الانسان في الفضاء وفي الكون اما التفسيرات المادية فهي في اختصاص العلم (كالترشيح والفسلجة والفلك والفيزياء ... الخ) . والبعد الواحد تجاوز للمعنى اللغوي(الذي هو من اختصاص فقهاء اللغة والادب إلى المعنى التشكيلي المجرد، ولا شك ان هذا هو اكتشاف بعد جديد للحرف .

ان الحرف العربي الذي يمتاز بجمالية وتعبيرية واضحتين يشد المشاهد إليه بصرف النظر عن معناه اللغوي وفي الفن المعاصر نجد الكثير من الفنانين الغربين دهشوا به امثال (بول كلي، بيرو ، كلاين، كاند نسكي، هارتنك) والآخرين هكذا ادخل الحرف العربي في تاريخ الفن العالمي بشخصية تأملية وتعبيرية جديدة واكتسب بعدا اخر ان لهذا الاكتشاف أهميته فقد غابت حقيقته التشكيلية هذه منذ ولادته وتاهت في زحام المعاني اللغوية والمخارج الصوتية حتى زمن متأخر .

نبحث الان في مولد الحرف عند الانسان، الانسان الذي اراد ان يكتب ، ففي البدء كان للحرف شخصيتين منفصلتين ثم دمجها ذلك الانسان القديم في شيء واحد هو الحرف التراثي، هاتان الشخصيتان هما الشخصية البصرية (التشكيلية) والشخصية الصوتية (الفونونيكية) . الشخصية الأولى البصرية هي ما يهتم بها الفنانون، اما الشخصية الثانية الصوتية فهي من اختصاص اللغويين والمسرحيين والمغنيين .

الان يبرز السؤال الصعب، لماذا رسمت يد الكاتب الأول الحرف بهذا اللين والانسياب والصعود والتقاطع وليس بشكل اخر؟ ولماذا رسمت الواو بالتفافه خطية لا مركزية ، ولماذا تكون السين من ثلاث ايقاعات قصيرة دائرية ورابعة كبيرة متحررة وقد تكون هناك صلة ما بين الحرف كصوت والحرف كرسم ولكن هذه العلاقة تبدو ساذجة وغير مقنعة وانية .

ان دراسة الاصول النفيسة والمجتمعية لتكوين الحرف العربي ذات أهمية ملذة . لقد منحت الشخصية البدوية للحرف العربي الكثير من العاطفية والجمالية والفضائية إذا ما قارناه بالحرف اللاتيني الذي ولد في المدينة كخطوط مستقيمة متصاعدة تخضع لهندسية يابسة، وفنانو البعد الواحد هم باحثون يستقصون جمالية وحضارية الحرف العربي ويقرأون الذهنية اليدوية والتعبيرية العاطفية والاكتناز الحضاري فيه .

ان الحرف العربي يعيش كأي موجود عضوي ولد بدائيا ثم استكمل ملامحه وبعدها بدأ يزين نفسه بالحركات والنقاط واستمر يتطور فتأثر بالحضارة والمعمار الاسلاميين في الخط الكوفي والاشكال الاخرى وسيظل يتطور ويتغير تبعا للمرحلة الاجتماعية التي يعيشها ويسير الزمن ليبعث الخط من جديد وسط هذا العصر ذي الهموم والمشاكل الحديثة والبعد الواحد مرحلة حضارية في حياة الحرف يعامل بها كقطعة متحفيه ولا كشكل هندسي مفروض وانما كمخلوق حضاري ، وهي مرحلة تاريخية تنتهي إلى جوهره والى المستقبل، ولمنسبي البعد الواحد معالجات متنوعة بالنسبة للفنان الممارس فهذا يهتم بصوفيته والآخر بعلميته وثالث بعاطفيته التشكيلية . انها خيوط قوس قزحية في حزمة ضوئية معاصرة ويقول شاكر حسن آل سعيد ((انا رجل علم (طبيب) وذو حساسية فنية لسنوات عديدة ازاء (الدائرة) اثارت فيّ الاهتمام التشكيلي والفلسفي واشاهدها دوما تساهم في كل المرئيات في الخطوط والسطوح في المعاني الخلفية الحياتية، ثم وجدت في الحرف العربي اكثر من الرؤيا الدائرية والانسياب القوسي والترديد الموسيقي ولا شك ان اتصالا عميقا يحدث مع الحياة ومع التراث عند ممارستي الحرف في صوري)) [١٣]

٢- التجمع الحروفي في الفن العربي

من وثائق الفن العربي المعاصر كانت قد أنجزت خلال فترة انعقاد المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب في بغداد عام ١٩٧٣ ، كان هناك اهتمام كبير من قبل الفنان شاكر حسن آل سعيد بالبعد الواحد وأهمية استلهام الحرف العربي في الفن التشكيلي

الذي حدا به على مفاتحة إخوانه من الفنانين العرب بإمكانية تكوين رابطة التجمع الحروفي في الفن العربي حيث وافق المهتمون بالاجتماع على تأسيس هذه الرابطة على ان يتبنى اتحاد الفنانين العرب رعايتها ولظروف معينة حالت دون ذلك وهكذا ظلت الرابطة مجرد فكرة على ورق .

هنالك رابطة تربط ما بين بعض الفنانين دون ان تفك من وحدتهم مع إخوانهم الآخرين وتلك هي رابطة استلهام الحرف العربي آو الكتابة العربية في الفن التشكيلي . لقد كان الحرف العربي منذ اقدم العصور التاريخية هو الشكل المجرد المنبثق من صميم الفكر الإنساني الملائم للبيئة العربية جمعاء سواء أكان بيئة اجتماعية آم طبيعية كما كان هو العلامة المميزة لمناخهم الروحي والفكري بضوء ما طرحته الحضارة الإسلامية في هذا المجال وخلال ما يسمى (بفن الأرابسك) و(فن الكتابة) ثم ما تلى ذلك من تطور لكلا الفنين ضمن وحدة جديدة تضم الزخرفة والخط معا ، أي الكتابة الزخرفية . كل هذا وغيره مما حدث من تطور في الفن الإسلامي ومما يدور حول الحرف يدفعنا اليوم نحن الفنانين في العصر الراهن المثابرين على البحث إلى التوفيق فيما بين وسيلتنا اللغوية للتعبير ووسيلتنا التشكيلية للتواجد بواسطة (لغة العصر) حيث المجال المفتوح لمناقشة الفكرة من شتى الوجوه عبر التوصلات التقنية، والانتصارات العلمية والإنسانية وذلك بعد ان ظهرت بوادر تغلغل الفن التشكيلي بجميع أنواعه مع الحقول الأخرى للوجود وبعد ان اتضح ان الحركة والزمان والفضاء هي من متممات الأبعاد الثلاثة كل هذا يدفع العمل الفني عموما لتحقيق كيانه الروحي والمادي معاً ٠

لقد حقق الفنانين الذين استلهموا الحرف العربي ما يلي :-

١. الكشف عن كيان الحرف العربي والكتابة وكل ما يتعلق بذلك الرمز اللغوي معتمدين على تطلعاتنا الفنية المعاصرة انطلاقا من إحساسنا بأن (الأبجدية) تستند إلى الحرف نفسه كأساس وليس إلى المقطع آو العلامة اللغوية التي هي بمثابة الكلمة كما هو الحال في الكتابة في الشرق الأقصى وكما كان الحال بالنسبة للخط المسماري في الحضارات القديمة مثلا ، وبهذا الصدد فنحن لا ننكر آن استلهام الحرف في الفن ظهر منذ العصور القديمة في النحت البارز السومري وخاصة الأختام الأسطوانية كما تطور في العصور الوسطى خلال الحضارة الإسلامية ثم اكتشفت أهميته مجددا في مطلع القرن العشرين بحيث استلهمته بعض المدارس الفنية العالمية كالتكعيبية

والمستقبلية والتجريدية والتعبيرية والسوريالية، وان هناك فنانين اعتمدوا في أسلوبهم على الكتابة فاكتشفوا صياغات جديدة هي في اصلها ضرب من التعبير اللغوي آلا أننا نعتقد أن الفنان العربي اقدر من سواه على استيحاء أبجديته وذلك لان الرصين الحقيقي للحرف هو خليفته اللغوية ومناخه الاجتماعي والإنساني والروحي والعاطفي معا .

أي ان المتكلم والكاتب باللغة العربية يظل اقرب إلى أدراك الحرف العربي من الذي يجهلها ومن هنا يصبح اهتمامنا بالحرف مستهدفا إرساء البحث عن القيم التشكيلية على أسس موضوعية حقه، مستمدة من كوننا فنانين عربا قبل كل شيء .

٢. هناك فارق بين استعمال الخط العربي في التشكيل الفني كما كان الحال طوال الفترات الماضية من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية وبيننا إذا كان باستخدام الخطوط في النحت البارز على الحيطان كزينة جدارية آو كزخرفة على الخزف آو في الكتب واللوحات الخطية التي تستلهم آيات القران والحكم والأمثال والأشعار والرسائل كمجال للتعبير الفني واقتصر ذلك في مجالها كما نعتقد رغم جودة مآثرها وجمال تشكيلاتها المتنوعة على استعمال واستخدام الخطوط كوسيط ينتقل عن طريقه للقاري والمتمتع مما تحمله الكلمات والسطور والجمل من معان، بينما يرتبط الاتجاه الذي نوحي إليه بالحرف أساسا ارتباطا جذريا وذلك باعتباره وحدة تجريبية قائمة بذاتها له من الطاقات والإمكانات ما يجعل منه خامة فريدة وصالحة للتشكيل الفني ، جديرة بالتمعن في حد ذاته دون ان تكون هناك حاجة إلى ربطه بمعان أخرى يقوم فيها بدور الوسيط في حملها للمشاهد لهذا فنحن نركز على الحرف العربي، حلقة الوصل بين جميع اقطار العالم العربي الاسلامي والقالب المتعارف الموروث كأساس عضوي ودعامة ركيزة الحركة التشكيلية الرائدة في مجال البعد الواحد .

٣. إذا كان للحرف وجوده الفني من خلال الزخرفة على الرغم من كونه رمزا لغويا بحثا مقطوع الصلة بنشأته الأولى وهو ما تحقق بوضوح في الحضارة العربية الإسلامية فان في استطاعتنا اليوم استلهامه من خلال أشكاله المتنوعة تلك والمعروفة عبر فن الكتابة العربية(الخط العربي) والأنماط المختلفة له كخط النسخ والثلث والديواني والتعليق والرقعة، لقد بلغ الآمر بالخطاط العربي حدا جعله يوفق ما بين قواعد فن الخط نفسه وفق الزخرفة فظهر الكثير من التجويد الخطي على هيئة أشكال

الزخارف الهندسية والنباتية كما التزمت بعضها نظام التكرار آو التماثل واخرى أصبحت بمثابة رسوم الأشخاص والحيوانات والنباتات وهكذا فان باستطاعتنا استعادة نفس التجربة أي استلهام الحرف عبر الوحدات الزخرفية مهتمين بالقيم الشكلية والهندسية له .

٤. يشغل الحرف جانبا هاما من (الوعي اللغوي) كما يعكس طبيعة هذا العالم الفكري وهو الوسيلة المادية لتجسيد اللغة تجسيداً مرئيا وبالتالي مسموعة عند قراءته وقد ظهرت الأشكال المتنوعة للحرف من قبل الفنانين أدباء آو مفكرين . وكان ابن مقلة عميد الخط العربي يتقلد منصب الوزراء والمهم في الآمر هو آن اختلاف وتنوع الخط العربي يعكس اختلاف وتنوع المزاج الإنساني نفسه في مكان وزمان معينين فالحرف المكتوب هو بدروه صورة للحياة نفسها سواء أكان يعتمد الناحية الشكلية البحتة آو كان مثبتا بصورة عفوية وباختصار فان للحرف التقليدي نمطين الأول النمط الهندسي بجميع أنواعه المعروفة وهو الشكل المتأنق والثاني هو النمط اللاهندسي كالتواقيع والكتابات اليدوية المختلفة آن كليهما مصدر هام من مصادر البحث الحروفي العربي في الفن التشكيلي المعاصر .

٥. ان من مظاهر الحضارة الحديثة للإنسان المعاصر ظهور التعبير الابجدي في الفن حيث يتحول العمل الفني إلى وحدات تتكرر بصورة معينة تتعلق بالأسلوب التشكيلي والشخصي لكل فنان وتؤدي إلى ظهور رؤية جديدة في الفن نتيجة لهذا التطبيق من هنا تبرز أهمية معاصرة بحثنا الحروفي .

٦. آن للحضارة الإسلامية نتيجة امتزاجها بالحضارات الاخرى سابقة في علم الحروف فعلم الحروف لا يزال حيا في التوصيات الشعبية كالحفر واستخدامات ضرب الرمل وصانعي الحجب والأوفاق، هذا كله يشير إلى أن للحرف وجودا حضاريا كما أن له موجودا فنيا ومن هنا فان للحرف العربي المعاصر وجوده الحضاري بدوره والذي يمكنه أن يثبت كيانه الفني ولكن بصورة أخرى مشروطة بقيم انسانية جديدة هي في نفس الوقت كشف عن عصرها واستمرار للتراث الإسلامي العربي .

٧. أن المنهج الذي يستخدم فيه الحرف(مصطلح العالم اللغوي) في العالم التشكيلي(أو السطح التصويري – الكتلة – الخ) هو منهج مقارن ليستوعب الوجود لمعناه الزماني والمكاني بمعناه ومن هنا تأتي أهمية كونه لغة صوفية تنشد الحقيقة من منطلق واقعي

وبمعنى اخر أن استيحاء الحرف في الفن هو اول الطريق في التصوف الفني إذا جاز لنا هذا التعبير بان الفكر الصوفي بدوره ينزع نحو الحقيقة .

٨. أننا نستطيع استخدام الحرف مع الفن كزخرف مفرغ من المضمون ينعكس على الفنون الاخرى وعلى طريقة الكتابة في مجالات الحياة ان بهذا المعنى بحث علمي – فني وقد كانت الاسباب التي دفعت إلى هذا الاتجاه كثيرة اهمها المنطق الشكلي والرغبة في ايجاد فن عربي .

أن استخدام الحرف يشابه استخدام بعض العناصر الزخرفية العربية وكلاهما ذو اتجاه واحد

٩. الحرف ... الكتابة عنصر بصري ويتميز بانه اول الأشكال التي نتعلمها في طفولتنا وترافقنا في نشأتنا وتتطور ملامحها مع تطور شخصيتنا حتى تغدو جزء منا كالطبع يصعب تذليله آو تزويره، فدخول الكتابة في العمل الفني دخول غريزي وعفوي كما يتمنى لكل منا في صباه حينما يصنع لنفسه توقيعا ، وكما هو الحال في كثير من الحروف التي تستهل بها اوائل السور القرآنية (الم.. طسم ... آو كلمات أخرى), ويبقى مضمون العمل للتكوين النهائي الذي تدخل فيه عناصر هندسية تزين وترتبط ، وتؤلف، فالكتابة وسيلة لدف اليد للحركة العفوية لذاتها ومن خلال الفكر لتحديد مطلع القصيدة آن اردنا التشبيه ومن ثم تتولى خبرات الفنان.

١٠. انه بالأمكان ايصال الاقتباس الحروفي في الفن إلى مستوى الحالة النفسانية (البيسيكولجية) وذلك بالعودة إلى ظروف نشأته نفسها منذ فجر التأريخ. وهكذا نحن نعلم للرأي العام في الوطن العربي قبل غيره أهمية رابطتنا ودورها في العمل الفني كتجمع تشكيلي يخرج عن مستواه القطري إلى رفقة القومي الاوسع ، أننا نمجد أهمية التعبير الفني الحضاري الذي يستلهم التراث ويستوعب معا روح (العصر) [١٤]

المبحث الثالث

الجمالية والبعد الواحد للحرف العربي في الرسم العراقي المعاصر

قبل الولوج في هذا الموضوع في الفكر المعاصر لا بد أن تشير بعض الاشياء إلى استخدام الحرف العربي لدى الفنان الاوربي وتنوع اساليبه في الفن التشكيلي نفسه هو محاولة ما يمكن تسميته(بالتلصيق Collage) أي الصاق مادة من نوع ما على مادة من نوع اخر ومثل هذه الظاهرة في الفن تعتبر من الظواهر التي تعني بتحويل عملية التعبير

الفني منذ مطلع القرن العشرين من كونها محاولة لتحقيق معنى الوجود [١٥] فظهر التلصيق في الفن إلى جانب استبدال الشيء المنجز بما كان جاهزا آو يطلق عليه(Reedy mad)، وما آل إلى ذلك من محاولات فان ظهور التلصيق وقتئذ كان بمثابة خطوة جرئيه خطاها الفنان من اجل اسهامه بواقعه اليومي والمحيطي وهذا ما قدمه الفنانون التكعيبيون في فنونهم للصق ورق الجرائد والايحاء بذلك الرسم، آو رسم الحروف والكلمات المقروءة، والمعروف ايضا آن الفنانين (المستقبلين Futurists) و(الدادائيين Dadaists) كانوا من طليعة المستلهمين للحرف في اعمالهم ايضا فضلا عن (بول كلي) الرسام التجريدي المعروف بحبه للخط العربي الذي اقتبسه كثيرا في لوحاته .

ومن الفنانين العرب الذين استلهموا الحرف العربي في لوحاتهم التشكيلية الفنية وابداعاتهم وفق المحاور الثلاث الزماني والمكاني والمحور التركيبي الذاتي امثال الفنان احمد عز الدين من مصر ومحمد الأرناؤوط من ليبيا ووجيه نحلة وفيصل سلطان وسعيداً. عقل من لبنان ومحمود حماد من سوريا ورشيد القريشي من الجزائر ومحمد المليحي واحمد الشرقاوي من المغرب وابراهيم الصلحي من السودان وسليمان منصور من فلسطين ونجا المهداوي والزبير التركي من تونس حيث تبدو لوحاتهم بشكل تكوينات حروفية تعطي شكل هيئة حيوان آو انسان بحركة معينة كذلك آن عملية التكرار للحروف في داخل اللوحة يعطي للوحة انطباعا سيمتريا متناغما ويكاد آن يكون الفنان وجيه نحلة من ابرز واكثر الفنانين اللبنانيين في استخدام الحرف العربي في رسومه وبكل أنواع النسخ والرقعة والكوفي إضافة للمفردات الزخرفية ذات الطابع التوريقي والهندسي لغرض بيان مفهوم الحرف ودلالاته الشكلية والروحية من جهة والجمالية من جهة أخرى ووفق قراءات فلسفية، ويعد هذا الفنان ايضا بانه صانع حاذق ملم بأسرار مهنته اكثر من الفنان العادي الذي ينقل بعفوية حطوطه بحرية وحركتها وتعبيراتها التي تنم عن انفعالاته الذاتية[١٦] ونجد على النقيض منه في لوحات الفنان فيصل سلطان التي امتازت بحركات الرقص الصوفي المتميز باستدارته السريعة وهذا ما نجده في أعمال فناني المغرب العربي حيث استخدموا الحرف العربي بطابعها التجديدي لغرض الإيحاء بالمخطوطات القديمة واستلهام القيم الهندسية لبعض الخطوط العربية بمنهجية كالخط الكوفي مثلا، وبغية خلق أشياء جمالية لا يكون للخط أو الحرف ما يتميزان به عن الأشكال الاخرى المطروحة في الصورة المتنكرة للباسها في شكله الظاهري وتخلق منه مناخا سحريا يسترجع الحرف العربي أصوله وحضارته .

وتظهر الحروفية ايضا في لوحات الفنان محمد المليحي من المغرب العربي الملون التجريدي حيث قام ببناء الشكل من خلال حركة الحرف ولونه وصياغته المعمارية ((وتسبح مفردات المليحي في الفراغ كقيمة شكلية لها تأثيراتها على المشكلة الجمالية والثقافية وهذا يعني انه يستمد المقومات من الموروث الشعبي كما انه يسعى إلى التطابق مع حاجات المجتمع)) [١٧]

ويغلب في معظم لوحاته العنصر المكاني (الإسلامي) وتوحده بالعنصر الزماني (الحضاري) فهو يقوم بصهر هذه العناصر باسلوب جديد ذا رؤيا فكرية ونزعة جمالية فلسفية اما تجربة احمد الشرقاوي فكانت رؤيته واضحة للحرف ولا قيمة لمدلوله المعنوي لانهما يعيقان اللغة الاصلية الكشف عن نفسها وهي بعيدة عن شكل الاشياء آو الحروف لأنها اللغة الحقيقية لما هو غير مرئي ومن المعروف آن خصائص فنون الشعوب هو تطور لذاتها من تراثها وواقعها الزماني والمكاني وبوتائر متجانسة ومتفاعلة مع هذا الواقع حيث آن الغربين سرقوا الكثير والكثير واحسنوا في سرقة واستغلال هذا التراث العظيم في تطوير ونهضة فنونهم، وان معظم الاساليب الغربية الناجعة قد استنبطت من الفنون العربية الإسلامية منها الزخرفة وفن النحت والهندسة المعمارية ، ونجد هناك مسعى آو اقتراب كبير نحو التراث عند الفنانة نجا المهداوي من خلال استخدام الحرف بكل جماليته وتكويناته باسلوب الكتابة الشريطية كما هو الحال في العمارة الإسلامية لذلك اصبح الحرف العربي في نظر كثير من الفنانين المحدثين اما في حيز النزوع التشكيلي التعبيري الجمالي آو في حيز الزخرفة . ويقول سانت اوغسطين (هل هذا جميل لأنه مرض آم انه مرض لأنه جميل ؟) ويجيب ((ان هذا يرضي لأنه جميل وهو جميل لأن اجزاءه تتشابه وينتظم فيها انسجام واحد)). [١٨]

ونجد ايضا ان هؤلاء الفنانين المحدثين قاموا بمحاولات ناجعة في مجال استلهام الحرف العربي وابراز مفاهيم جديدة في الفن العربي منها التعبير عن البعد الواحد وهذا يعني وجود تيارين الأول تقليدي الذي يهتم بالحفاظ على الروح والمضمون (الزمان والمكان) يعني (الروح والتراث) والثاني يعتمد على استبدال المضمون الحضاري بإسلوب الخط اليدوي فيه تذوب كل الانماط والطرز حال تدوينها ذاتيا وهذا يعطي الخط الجانب التركيبي الذاتي، اذن البعد الواحد هو استغلال كافة الطاقات الشعورية واللاشعورية والذاتية (السريالية – التأملية – الرؤيا التعبيرية) في الفن لغرض صيغة

معاصرة لا تتضمن النزعة السلفية وهو كمعطى لغوي ذو هدف جمالي. يقول ارسطو ((انه لم يضع نظرية في الجمال وانما اقتصر على اعطاء فكرة عن الفن وفرق كبير بين فكرة الجمال وبين نظرية الفن)) (١٩)

ويعد التوصل إلى الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي بهذه الصورة التي نكشف عنها في هذا الفصل يوضحه ايضا مدى(التطور الراهن) خلال الصيغ المعاصرة له فان استقرار الآراء على اشتقاق هذا الخط من خطوط أخرى عاصرته آو سبقته لا يتناقض ومبدأ تأصيله من خلال تلك القيم الجمالية التي عاشتها انماط أخرى(كتابيه) أو(تشكيلية) سبقته ايضا، ولكنه بالمقابل يلتقي مع هذه الصيغ الجديدة التي تمثله في صيرورته ايضا فليس من العبث آن تظهر أشكال جديدة للكتابة بتأثير التكنلوجيا والحياة الانسانية اليومية وليس من دواعي العجب آن تستوعب من قبل فنون الرسم والنحت والفخار والمعمار ...الخ بشتى الاشكال والطرز التقليدية والجديدة .

وفي اعتقادي ان هذه الظاهرة المعاصرة في الفن التشكيلي تجسد لنا الحرف العربي (كقيمة) وليس (كتقنية) او(اسلوب) وهو بذلك تجل مهم في تجلياته خلال التاريخ، لقد اكتسب الخط مفهومه الحرفي خلال العصر الاسلامي ولايزال يعبر عن نفس هذا الموقف مع ما طرأ عليه من تغيير بسبب الانتقال الى الذهنية التكنوقراطية (التصنيعية) فيما بعد، ومن هنا حدث الاضطراب في كيانه التقليدي، وقد ظلت الحاجة الى قيمة الحرفية قائمة ولكنها اصبحت في (قطيعة) مع الواقع التصنيعي سببه الكثير من العنت للخطاطين .

وقد اصبح من قبيل التراث العودة الى ما نص عليه مفهوم البعد الواحد بعد مرور اكثر من واحد وثلاثون عام .. ويقول الفنان شاكر حسن ال سعيد عن البعد الواحد ((ان نظرية البعد الواحد بهذا المعنى تفترض ان المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل الى ازله الحظي ومن الحجم الى ازله الشكلي، انه ممارسة (للتجاوز) من خلال العلاقة المعقودة ما بين الذات والعالم الخارجي بحيث لا تصبح هذه العلاقة قيدا يتحجر فيه الوجود الانساني بل يصبح علاقة متطورة وموضوعية تشعر فيه الذات بكيانها في الوجود))(٢٠)

اذن نحن عند اهمية الخط العربي لا كتدوين مقروء وهو في نطاقه الحرفي واللغوي، كما هو شأنه في العصر الاسلامي حيث اصبح له دور اساس في الفنون

الحرفية جمعاء بل كما هو في عصرنا الحاضر ... العصر الذي لم تعد للحرفة فيه من اهمية جوهرية وذلك بعد استشراق الفكر التصنيعي ، وهكذا فان استخدامه في الفنون الجميلة يظل بمثابة الصيغة الجديدة للذهنية العربية المعاصرة .

وما تمر به الحروف العربية في عالم الطباعة من تجارب مستفيضة في البحث عن اشكال جديدة لها لابد ان تستقر يوما من الايام على حال، واملنا كبير في ان يبقى خطنا العربي الذي يختلف عن الخط الاوربي والخط الاسيوي (في الصين واليابان وكوريا) شامخا معبرا عن دورنا الحضاري خلال التاريخ .[٢١] ان الحرف العربي وجماليته كبعد واحد في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة تبدو واضحة من خلال استخدام الالوان الزيتية والأكريلك والمائية وغيرها من المواد الاخرى ، اضافة الى تقنيات اللوحة التي اضفت عليها جانبا من الرؤية الفلسفية والجمالية ويأخذ الحرف بعدا تشكيلا وذا رموز ودلالات عديدة لذا نجد ان النصف الثاني من القرن العشرين قد برز على الساحة الفنية عدد من الفنانين العراقيين المعاصرين ممن اسهم وابدع في استخدام الحرف العربي كعنصر رمزي وحضاري وتراثي في اللوحة العراقية المعاصرة هم جماعة البعد الواحد الرواد منهم والمحدثين .

ومن الرواد امثال شاكر حسن ال سعيد ومديحة عمر وجميل حمودي ونوري الراوي وقتيبة الشيح نوري اما المحدثين فهم ضياء العزاوي، رافع الناصري، سعدي الكعبي وغيرهم، اما الآراء التي طرحت من قبلهم كان بمفهوم الجمالية والبعد الواحد للحرف العربي، كتب الفنان شاكر حسن ال سعيد قائلا، تعتبر ممارسة الحرف العربي في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن، وذلك بعد ان حققت النزعة التجريدية اخر اشكال التطور الفني الذي بدأ فنان العصر الحديث من حيث انجاز حريته في مجال تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني ولكن التجريدية لم تكن مجرد شكل جديد للأساليب الفنية التي تمخض عنها النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي نمت وترعرعت في القرن العشرين بل كانت وجهة نظر جديدة في تخلي الفنان عن رؤيته الطبيعية او شبه الطبيعية للأشياء في العالم الخارجي بالمرة سواء اكانت مجالا للمحاكاة او المناقشة او التعبير عن الذات والمشاعر مستبدلا اياها بالرؤيا غير الطبيعية بل (بالرؤيا اللاشكلية non – figurative) ومع ذلك فان الفن التجريدي ظل اخر معقل لكيان الفنان الانساني المعبر عن حريته الانسانية عند مناقشة القيم الموضوعية التي يصوغها ويلغي

الحقيقة الموضوعية في فن كان حتى الآن خاضعا لهذه الحقيقة بواسطة وسط ثالث تلتقي فيه وجهة نظر كل من الفنان والمشاهد، الا انه باتخاذه من العلاقات بين الفنان والعالم الخارجي مسرحا للبحث يظل خاضعا للموضوعية الشكلية في التعبير ولو عن طريق تقنيه لا شكلية وهكذا تجيء هذه المحاولة سياق البحث الخطي كنقطة عبور مدرك لاستحالة الاستمرار في هدم العلاقة بين الفنان والعالم الخارجي وهذا الهدم هو ما تنطوي عليه المحاولات الفنية المعاصرة من وعي حينما يمهد لها بالوسائل الادائية لحضور مفاجئ للمشاهد دونما واسطة فنية لا يساهم في صنعها .(٢٢)

إن العلاقة بين الفنان وبين الابعاد الفنية بالذات أي من اجل فن يتخذ من الابعاد التشكيلية نفسها موضوعا للمناقشة بدلا من ان يسلم بها كل التسليم دون مناقشة فالتعبير بالحرف اذن هو في صلبه محاولة مشروعة وتطور تأريخي للفن نحو تخطي الواقع السطحي ذي البعدين كمناخ طبيعي للعمل الفني الى حقيقة الخط (او البعد الواحد) . كما توجد هناك محاولات اخرى تستبدل السطح التصويري بالفضاء الحقيقي ، الفراغ المعماري ذي الابعاد الثلاثة او البعد الرابع ، الحركة النسبية او بالحركة الفعلية او الرؤيا البصرية الفوقية ..الخ الا ان مثل هذا التخطي لا يمكن ان يتم بصورة يلغي فيها السطح التصويري او الوسط الثالث ما بين الفنان والمشاهد كما هو الحال في الفن المحيطي او الحركي مثلا ، انما سيتخذ من الرؤيا التصويرية مجالا لذلك فهو اذن يؤلف مجالا جديدا للمناقشة عالم الابعاد او البعد الواحد عند حضور موضوعي على السطح التصويري بالذات .

اذن من الناحية الخطية والمعمارية اذن هو تلاقي سطحين ورياضيا هو افتراض منطقي ، وهو ايضا حركة نقطة ، على ان في جميع الاحوال اثر كوني او حصيلة تفاعلات كونية تجمع ما بين الانسان (الفنان) والعالم الخارجي عبر وجود مكاني وزماني في ان واحد . وبمعنى اخر ان الاطار الفكري للتعبير بواسطة الحرف يقتضي من جهة اعتبار العمل الفني فتا مكانيا ولكن في شكله الزماني وذلك على الضد من وجهة النظر الاكاديمية التي تجعل من البعد الرابع اضافة للأبعاد الثلاث المكانية الاولى ، والواقع انه من الممكن اعتبار ان هذه الصيغة الجديدة للفن المكاني وهو في شكله الزماني قلبا اساسيا لمفهوم الفن المكاني كلغة شكلية ومرئية في نفس الوقت ، فاذا ما حاولنا التعبير عنه بواسطة الشكل او الكتلة او الفراغ تعذر علينا كل التعذر واصبح علينا اياه

وعيا مجازيا لامعنى له فهو فن ذو شكل زماني يتوقف على مدى الوقت الـــذي يمضـــيه المشاهد في مشاهدته (الفن الحركي المحيطي) بل هو كذلك لأنه يبحث عن ازل الشـــكل فهو مشاهده تصويرية أي كشف يعتمد على حركة ذهنية يهيئها العمل الفني بشتى معطياته التشكيلية اللاشكلية، اللامرئية(أي خارج الرؤية) فهو يقتضي بحكم وجوده حصيلة التقـــاء بين الفنان والمشاهد وبين الاثر المرئي والعمل الفني كعملية تأمل وليس كمجـــرد رؤيـــة بصرية .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث من كافة اللوحات الحروفية المرسومة ذات البعد الواحد للفنان شاكر حسن ال سعيد للفترة من عام ١٩٧٠ – ٢٠٠٠ م . حيث كان عدد اللوحات المنجزة من قبل الفنان والموجودة فعلا في وزارة الثقافة مركـــز الفنـــون عـــام ٢٠٠٢م هـــي (١الوحة).

اختيار العينة : قام الباحث باختيار عينة بحثه بعد اتخاذ الاجراءات التالية :

١) تم الاخذ بآراء الخبراء في الفنون التشكيلية باختيار الفنان شاكر حســـن ال ســـعيد نموذجا كونه من الرعيل الاول (الرواد) ومن مؤسسي جماعة البعد الواحـــد ولـــه دور متميز في الحركة التشكيلية العراقية والعربية وان اعمالـــه التـــي اســـتلهمت الحرف العربي كبعد واحد لها صلة بالتراث .

٢) اعتمد الباحث دائرة الفنون التشكيلية في وزارة الثقافة والاعـــلام ســـابقا الجهـــة الرسمية التي توثق الاعمال الفنية ورصينة في حفظها عام ٢٠٠٢م.

٣) قام الباحث باختيار اربعة اعمال(لوحات) معينة بحث بصورة قصدية بحيث شملت كل مجتمع البحث وبنسبة ٢٣% من لوحاته .

الخبراء الذين استعان بهم في اختيار عينة بحثه هم :

١. الاستاذ سعد الطائي .
٢. الاستاذ محمد غني حكمت .
٣. الاستاذ الدكتور ماهود احمد .
٤. الاستاذ الدكتور خليل الواسطي .
٥. الناقد الفني عادل كامل .

اداة البحث : اعتمد الباحث في اداة بحثه على ما يلي :

١) اطلع الباحث على الصور الفنية للفنان والارشيف الخاص باللوحات والمجلات العراقية والعربية من بحوث ودراسات ومؤلفات .

٢) تم مقابلة الفنان شاكر حسن ال سعيد بتاريخ ٢٠٠١/١٢/٢٣ وقد وظف هذه المقابلة في اهداف بحثه .

الفصل الرابع

نتائج البحث :

قام الباحث بتحليل الاعمال الفنية للفنان شاكر حسن ال سعيد وكما يلي :

شكل (١)

عنوان اللوح : التوحيد

المادة المستخدمة: زيت على خشب القياس: ١٠٠×٧٠ التاريخ : ١٩٧٨

المسح البصري للوحة : خمس وحدات تبنى على سطح لوني واحد مع تداخل نسبي للون اخر في العمل الذي تبنى عليه اللوحة هو اللون البني مع تداخل اللون الاخضر والازرق في بعض من اجزاءهما ، وتحدد معالم اللوحة من خلال مجموعة من الوحدات البصرية ومن خلال لونين هما الاحمر والاسود ، اضافة اللون الابيض مع تداخل نسبي للازرق والاخضر كمحدد ثانوي لبنية الاشكال ، فالوحدات هي كلمة (الله ، العرب) وحدات بصرية ذات شكل دائري وخطوط ذات اتجاهات متوازية .

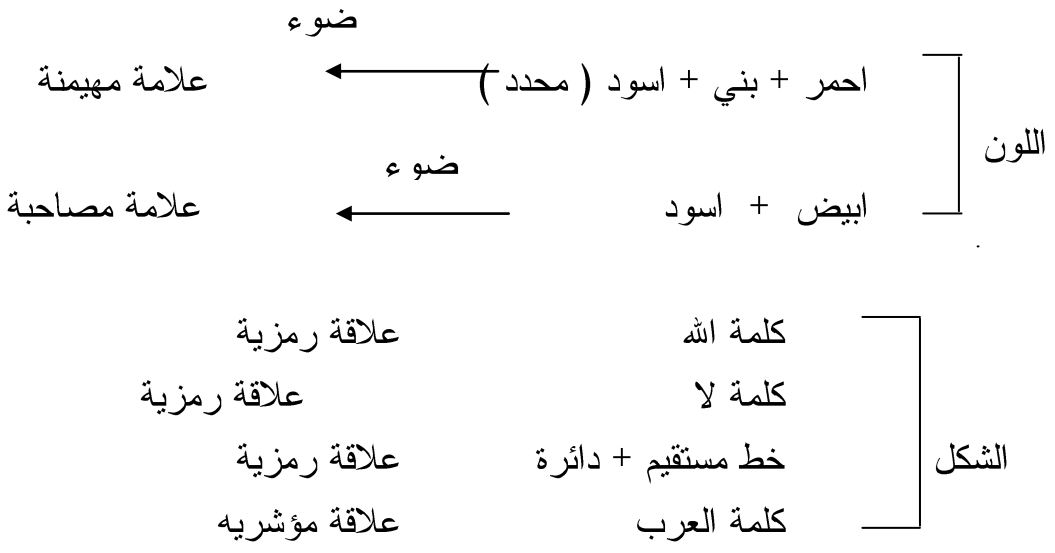
تتمحور اللوحة في بناءها على قانونين هما : الانسجام والتضاد حيث ينتشر الفعل المنسجم للتدرج اللوني على ارضية العمل بشكل كامل في حين يمثل التضاد شكل الحرف

ولونه ، نأخذ الكتابة (الله ، الوطن ، لا) تدرج المكان اما الشكل أي شكل الدوائر والخطوط المستقيمة فهي تستعيد الوانها وتدرجاتها من المكان مع سيادة واضحة للون البني .

تحديد المعالم :

كلمة (الله والعرب) تبنى على التشخيص والتشفير الدلالي الذي يعطي معنى وتغيب كنه المعنى عن الخط المستقيم والدوائر، حيث تمثل الكلمتين حجما يكاد يشكل المسافة الكبرى من العمل، وهذا مايجعله محورا مركزيا مبني على التشييد للمعنى والكتابة كعلاقة تتناسب وقيمة المعنى الذي يظهر به ومن خلاله. تعمل الاشارة في الاعلى بهيئة اتجاه وهي تشابه من حيث معناها التشبيهي كلمة(لا)، يعمل هنا الظل على تغيب جزء من الكلمات الملامس لسطح اللوحة على الرغم من التباين الحاصل مابين اللون الابيض والسطح البني . يعمل اللون الاحمر هنا عمل الضوء الذي يكشف المعالم المظهرية لكلمة (العرب)، كما ان الحركة الايقاعية للحروف بتداخلها وتراكبها الواحدة على الاخرى تشكل حركة افقية مع تعامد نسبي مع بعض الحركات والاشارات على سطح اللوحة مما يؤدي الى تفعيل العمل وكسر رتابة ايقاع التكوين المنسجم .

ان كلمة (الله) في الاعلى تشكل علامة إيقونية مبنية على تشفير دلالي بكل نظام والفعل البصري لعموم المشهد وذلك للعلاقة التضايفية ما بين المتحرك كلمة (العرب) وما بين الثابت كلمة (الله) وعلى هذا الاساس يمكن تحديد العلاقات في اللوحة على النحو التالي :



التحليل العلامي للحركة والتضمين

تدخل كلمة (الله) و (العرب) في علامتين هما الحجم والحركة مما ادى الى تحويل هذا التباين الى فعل من خلال التباين اللوني فكلمة (الله) تعمل كعلامة منفردة مهيمنة من خلال المعنى اما كلمة (العرب) فتعمل كعلامة مهيمنة اخرى من خلال الحجم . اما كلمة (لا) والاتجاه والاشارة فهما علامات رمزية شامخة وساندة لفعل الحرف على الرغم من وقوعها في اتجاه افقي واحد .

ولكي يفعل الفنان نظام العرض لا كبلاغ لم يراعي القيم المنظورية كأساس لتوزيع المشهد البصري بل اعتمد على ما يمتلكه الحرف (الشكل) من طاقة تؤسس المسافة الجمالية للتكوين، وهذا ما يجعل الحرف اكثر قدرة على البث كمعنى اولا ومعنى اخر مصاحب لهذا المعنى هو المعنى الجمالي ويمكن رؤية هذا واضحا من خلال كسر قاعدة الحرف وتحويله الى شكل تصميمي يتناسب والقيمة الجمالية التي يريد ان يبصرها الفنان من خلال عمله الفني وهذا ما يؤكده شاكر حسن ال سعيد في عمله ، فهو احتساب منظم لمجموعة من العلامات الساندة والمهيمنة التي تؤكد معناها من خلال ما يقترحه التكوين. وعلى هذا الاساس يمكن الكشف عن البنية العميقة المختفية وراء البنية المتمظهرة من خلال بعض المؤشرات التي تولد النص وتؤسس خط الظاهر فيحاول الفنان من خلال هذا الرصد المتموضع ان يؤسس مرجعيات جمالية ذات طابع صوفي في بنية الحرف كمعنى من الداخل وليس كإشارة مقروءة من الخارج وهي لغة الصراع ما بين المرسل والمخاطب في حق البث الجمالي للبعد الواحد للحرف العربي ، وعلى هذا الاساس يمكن ان نفهم ان التمظهر البلاغي للحرف على هذا النحو ما هو الا فعلا جماليا هدفه تأسيس قيم تكوينية وجمالية اساسها حركة الحرف على السطح التصويري وما تتضمنه هذه الحركة من معنى ابلاغي وتكوين جمالي .

شكل (٢)

عنوان اللوح : الفاو

المادة المستخدمة: اكرلك على خشب القياس: ١٢٠×٩٠ التاريخ: ١٩٨٥

المسح البصري للوحة :

يلاحظ ان هناك وحدات رقمية تبنى على سطح اللوحة التي يسودها اللون البني مع تداخلات الوان اخرى كاللون النيلي مع سيادة لون اخر هو اللون الابيض الذي يتمثل بالوحدات البصرية الرقمية ، موزعة على سطح اللوحة بشكل متسلسل وهي (١، ٤، ٥، ٣) بشكل افقي والتي تعطي قراءات فلسفية وحسب قراءة منطق الأوفاق للحروف التي تقابلها الارقام وايضا حركة الرقمين ٦ ، ٧ بشكل عمودي وكانه حركة عمودية تصاعدية باتجاه افقي الى جهة اليسار ، يكون تمحور اللوحة وفق قوانين التضاد والانسجام حيث التدرج اللوني على سطح اللوحة يبدو من اللون الغامق في اعلى اللوحة الى اللون الفاتح في اسفل اللوحة ، اضافة الى حالة التضاد التي تتمثل بلون الارقام البيضاء على الارضية ذات اللون البني الغامق .

وتبدو الحروف ذات سيادة حركية على سطح اللوحة مع الحفاظ على وحدة الموضوع وبالالوان المرئية وسيادة اللون البني على بقية الالوان .

التحليل العلامي للحركة والتضمين

الارقام (١، ٤، ٥،)و(٦، ٧) تبنى على معنى التشفير الدلالي الذي يعطي معنى وتغيب كنه المعنى عن الخط المستقيم والدوائر. هناك نظام الأوفاق ودلالاتها ، انه المنطق الصوري للأوفاق يأتي من العلاقة ما بين الارقام وما يقابلها من الحروف كما هو معمول

به في الأوفاق الثلاثية والرباعية ، ومن خلالها يتم البث العلامي لرموز هذه الحروف وبتشفيرات تنطق هذه الحروف او الارقام من على سطح اللوحة التصويري .

نلاحظ ان مجموع الرقمين ٦+٧=١٣ وان مجموع الارقام ١+٤+٥+٣=١٣ وان الحروف التي تقابل هذه وحسب الوفق الثلاثي المعمول به هي :

١ = هو حرف الالف ٤= هو حرف الدال ٥= هو حرف الهاء ٣ = هو حرف الجيم

من هذه الحروف يمكن ان نستخرج كلمة (جاهد) وتعني (الجهاد) ، وهناك علامة اخرى تظهر على سطح اللوحة من جهة اليمين وهي دائما تتكرر في لوحات الفنان شاكر حسن ال سعيد وهي علامة (×) وهذه العلامة هي في الحقيقة أي رقم ٧ فوق الرقم ٨ وتعني رقم (٨٧) واذا ما فسرناه حسب المنطق الرياضي للوفق فان كلمة (فاو) مجموع حروفها رياضيا هو الرقم ٨٧

ف = ٨٠ أ = ١ و = ٦

وفي هذه السنة تم تحرير مدينة (الفاو) وبما ان الارقام ٦٠٧ تتحرك بشكل عمودي ومجموعها الرقم (١٣) أي كلمة جاهد بالاتجاه العمودي وكلمة جاهد الاولى بالاتجاه الافقي وهي الارقام(١،٤،٥،٣) وهذا ما يفسره المنطق الرياضي في تفسير اللوحة وهو(جاهد الفاو) أي جاهد لتحرير الفاو .

تحديد المعالم :

ان معالم سطح اللوحة يكتنفه اللون البني وهذا يرمز الى الارض المعطاء ارض العراق وهي ارض الفاو اما اللون الابيض المائل الى الزرقة فهو الماء وهي ما تحدد بها منطقة الفاو بمياه الخليج العربي في جنوب العراق اضافة الى ما بين الثابت وهي الارض التي تمثل الدلالة العلامية × وهي مدينة الفاو والمطلق المتحرك هي كلمة جاهد رقم (١٣) مرتبطة بشكل روحي غيبي بالاستشهاد، ويمكن تحديد العلامات في اللوحة على النحو التالي :

اللون

ابيض + بني ← ضوء ← علامة مهيمنة

ابيض + ازرق ← ضوء ← مصاحبة

الشكل	٦ + ٧	علامة رمزية
	١+٤+٥+٣	علامة رمزية
	علامة × وهي	علامة مؤشرية

يستطيع الفنان من خلال هذا العرض المنطقي الفلسفي في الأوفاق ان يعطي مرجعيات جمالية ذات طابع صوفي كمفهوم يستنطق من باطن اللوحة الحروفية والرقمية بعد تأملها من الداخل برؤية فلسفية غائية مما تعطي راحة نفسية للمتلقي بعد استنطاق العمل من قبله بهذه القراءة الفلسفية وهذا هو الهدف الجمالي للبعد الواحد للحرف العربي وما تتضمنه هذه الحركة والتمظهر الخارجي لها اعطت البث الجمالي للمخاطب فأصبحت لغة التفاهم ، بين المرسل والمخاطب بهذه الشكلية العلمية الناطقة .

شكل (٣)

عنوان اللوح : شق في جدار

المادة المستخدمة: اكرالك على خشب القياس: ١٠٠× ٧٠ التاريخ: ١٩٨٧

المسح البصري للوحة :

هناك وحدات منتشرة على سطح اللوحة على شكل كلمات واسهم وشق طويل عمودي نازل من الاعلى الى الاسفل قريب من نهاية اللوحة بلون اسود وعلى ارضية اللوحة ذات اللون (الاوكر) بتدرجاته حيث يتحدد معالم اللون من خلال الوحدات البصرية الموجودة على سطح اللوحة بالوانها البارزة الاسود والبني الغامق ، اما الوحدات فهي كلمة فريق بلون بني وكلمة وحدة مكررة مرتين بلون اوكر فاتح وسهم بلون اسود متجه من الاعلى الى الاسفل ، الذي يعطي دلالة الرمز بالاتجاه وحرف الواو المنفرد قرب الشق من الاعلى وكلمة محمد بلون رصاصي في منتصف اللوحة من الجهة اليسرى للشق ، وهكذا فان هذه الخطوط والحركات الاتجاهية تعطي فهما روحيا خاصا وتعطي اللوحة لونا تدريجيا بالبني والاوكر ومشتقاتهما واضافة اللون الرصاصي والفاتح والغامق الذي يتخلل الجزء الوسط من اللوحة أي اعطاء السيادة اضافة الى التداخلات اللونية الحاصلة من جراء اندماج الالوان مع بعضها ولانتاج لون اخر في حالة الانسجام اما التضاد فهي وجود بعض البقع او الشق الطولي في الجدار بلون اسود مغاير لارضية اللوحة التي تعطي اللون الاوكر الفاتح وهو سيادة هذا اللون على معظم مساحة اللوحة .

تحديد المعالم :

الشق الطولي في الجدار بلون اسود تبنى عليه علامات التشفير الدلالي بصورة غيبية والكلمات الكبيرة والصغيرة والملونة باللون البني الغامق والفاتح بتدرج لوني تعطي انطباعا سيادة واحدة من الكلمات على الاخرى باللون الذي تحمله اضافة الى لون الشق الطولي في الجدار كعلامات مهيمنة والذي يمثل مركز السيادة في اللوحة ويكاد يكون محورا مركزيا مبني على التشييد في المعنى التي تظهر اللوحة من خلاله، تعمل الاشارة السهم الملون بالأسود وتعطي معنى رمزي دلالي وان الحركة الايقاعية للكلمات الواحدة تلو الاخرى باتجاه الاسفل تشكل حركة ايقاعية تناغمية مع حركة شق الجدار الى الاسفل ومرتبطة بحركة السهم الى الاسفل مما يؤدي الى تفعيل العمل الفني وكسر الرتابة في الايقاع بهذه العلامات الأيقونية المبنية على التشفير الدلالي وبكل الانظمة التي تخدم الفعل البصري او حركته لعموم الحالة التي تشاهدها والعلاقة التضايفية بين المتحرك هو (الفريق) والثابت هو كلمة (الوحدة).

ضوء

بني + اسود ← علامة مهيمنة

اللون ظل

— اوكر فاتح + رصاصي ←——— علامة مصاحبة

الشكل
- كلمة فريق ←——— علامة رمزية
- كلمة وحدة ←——— علامة رمزية
- السهم + الشق ←——— علامة مؤشرية

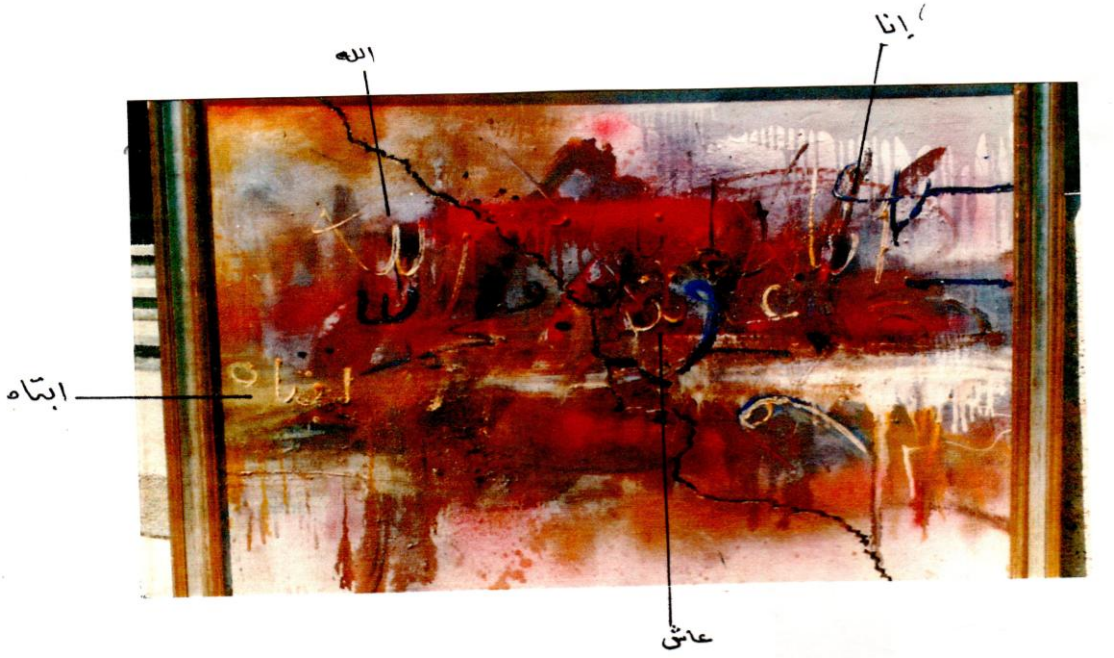
التحليل العلامي للحركة والتضمين :

تدخل الكلمات وحركة اتجاه الاسهم في علاقات سيمولوجية فيما بينها والتي تعطي تفسيرات ذات منطق علمي مبني على حقائق ذات مفهوم فلسفي .

ان الشق الطويل العمودي الحاصل في الارض، هو اصطناع حالة انقسام او شطر، حالة تناقضية ومعاكسة تماما لكلمة (الوحدة) تظهر على سطح اللوحة ولا يمكن معالجتها الا عن طريق الوحدة تعني وحدة الفكر الديني والروحي وبتفعيل عالي وبرؤيا صوفية عالية عند الفنان شاكر حسن ال سعيد ، وتشير علامة السهم الى كلمة فريق والوحدة ، وحدة الارض، وحدة الفكر، وحدة الدين، اما المعنى الاخر فهو الوحدانية لله سبحانه وتعالى فكرة غيبية (وحده لا شريك له) وتشير كلمة (محمد) عليه الصلاة والسلام الى مفهوم وحدانية الرب من جهة ووحدة البشر على الارض من ناحية اخرى ، وفكرة الفريق والوحدة هم متلازمتان وهما سر قوة العالم .

هنا تعطي كل هذه العلامات الدلالية كأيقونات وبما تملكه من طاقة تؤسس على غرارها القراءات الفلسفية لهذه الوحدات وعلاقتها على سطح العمل الفني ووفق الجماليات المنطقية المعرفية لحركة الايقون مع عناصر اللوحة الاخرى . وتعتمد ايضا على المرجعات التي تعني بالجمال منها البعد الواحد ذات الطابع الصوفي التأملي الغائي في لوحات الفنان شاكر حسن ال سعيد والتي تعطي بدورها ايحاءات وتأملات روحية عقلانية وتعطي مفهوم اللذة والتمتع في تحقيق هدف وانجاز مهمة وحل مشكلة وايصال فكرة معينة هي بطبيعتها حالة في قمة الجمال .ان حركة الايقونات الحروفية وتفاعلها مع بعضها البعض من ناحية وبينها وبين العلامات الدلالية الاخرى منها الرمزية والاشارية

من جهة اخرى كل هذه الدلالات والعلامات الساندة المهيمنة تؤكد معناهـــا وتفســـيراتها العلمية من خلال ما يقترحه التكوين الانشائي للوحة تعطي ايحاءاتها الجمالية .



شكل (٤)

عنوان اللوح : كتابات وبقع على الجدران

المادة المستخدمة : زيت على خام كانفس القياس: ١١٠× ٩٠ التاريخ : ١٩٧٤.

المسح البصري للوحة :

عدد كبير من الموحدات تبنى على سطح لوحة متعددة الالـــوان وتـــدخلات هـــذه الوحدات بالوانها مع الوان سطح اللوحة التصويري يحقق حالة سيادة لونية معينة ، اللون الاحمر كبقعة لونية في وسط اعلى اللوحة بحركة افقية باتجاه الاسفل مع وجـــود بقهـــة صغيرة حمراء في الجزء الاسفل من وسط اللوحة تعطي سيادة لونية لهذه البقعة وبهـــذه الحركة ومتداخلة مع الالوان الاخرى المتمثلة بوحدات الحروف ذات اللون الابيض المائل الى الأوكر والكلمات الاخرى بأشكالها اللونية المختلفة وتـــدخلاتها مـــع الخطـــوط ذات الاشكال الدائرية والمستقيمة العمودية منها والافقية تعطي مفهوم فلسفي ماورائي .

ان بناء اللوحة وتمحورها تعتمد على قوانين التضاد والانسجام والسيادة في اللون والتدرج اللوني لكل لون قد وقع واقع على سطح اللوحة ويمثل التضاد شكل الحرف ولونه علـــى الارضية حيث تأخذ الكتابة هذا المنحى بشكل واضح فالكلمات التي تظهر واضحة بهـــذا الاتجاه هي كلمة (الله، انا، عاش، ابتاه، ولا، محمد) ، نلاحظ هيمنة الوانها مـــن خـــلال

الالوان المجاورة لها على سطح اللوحة مما يعطي حالة تأملية ورؤيوية للمشاهد، وان تفاعلها مع الكتل اللونية المجاورة وتداخلها تعطي حالة ارتياح واستقرار دائمين في عناصر تكوين اللوحة مع الاحتفاظ ببعض العلاقات الخطية واللونية المجاورة كايقونات عاملة وفاعلة برموز دلالية تشفيرية بإيحاءات روحية غيبية تختلف عن بقية الوحدات البصرية .

تحديد المعالم :

الكلمات المقروءة على سطح اللوحة هي (الله، انا، عاش، ابتاه، محمد) كل هذه المفردات تعطي معاني دلالية تشفيريه صوفيه روحية في رؤيا الفنان شاكر حسن ال سعيد بتأملات وتحليلات فلسفية باعتبار ان البعض منها تمثل ايقونات لها دلالاتها ورموزها وعلاماتها المعروفة التي تعطي الفهم الكامل لهذه الوحدة في الموقع المكاني للحدث من على سطح اللوحة التصويري .

يعمل اللون الاحمر هنا على الضوء الكاشف وهي العلامة الحمراء التي تبدو واضحة في وسط اللوحة وعلاقتها بالكتابات المجاورة لهل مثلا كلمة (عاش) و(انا) و(الله) و (ابتاه) كل هذه الكلمات المفاهيمية تعمل متضامنة ومتكافئة مع بعضها البعض على سطح اللوحة التصويري مع سيادة معنوية روحية وفلسفية لاحداها مع بقاء الرابط العضوي والفلسفي لهذه الوحدات .

ان كلمة (الله) تشكل علاقة أيقونية بمفهوم دلالي له رد الفعل البصري للمشهد والفهم الباطني والمنطقي للحرف او الكلمة والعلاقة التضامنية ما بين المتحرك كلمة (انا) و(ابتاه) و (عاش) والثابت هي كلمة (الله) سبحانه وتعالى وعلى هذا الاساس يمكن تثبيت الرموز والعلامات في اللوحة وكما يلي :

اللون	احمر + بني	←	علامة مهيمنة
	ابيض + رصاصي + اسود	←	علامة مصاحبة
الشكل	كلمة انا	←	علامة رمزية
	كلمة عاش	←	علامة رمزية
	كلمة ابتاه	←	علامة رمزية
	كلمة الله	←	علامة مؤشرية

التحليل العلامي للحركة والتضمين :

ان العلاقة ما بين هذه الوحدات المقروءة (الله، عاش، انا، ابتاه، محمد) الموجودة على سطح اللوحة التصويري ، هي علاقة الحجم وعلاقة الحركة والاتجاه واللون ، كلمات تبدو واضحة مهيمنة في اللوحة مثلا كلمة (الله) حيث تبدو مكررة باللون الابيض والاسود هو بعدها وظلها في مفهوم العمق الفلسفي ومنفردة من خلال المعنى بمفهومها الروحي والتغييبي، وكلمة عاش هي علامة مهيمنة اخرى على سطح اللوحة اما كلمة (انا) و (ابتاه) و (محمد) فهي علامات ساندة لفعل الحرف في السطح التصويري ، على الرغم من تداخلاتها مع الكلمات الاخرى المشبعة بالألوان الحارة والمتضاربة والمتلاطمة والمتداخلة مع بعضها بحركات افقية عشوائية واخرى عمودية كما تعطي حالة تأملية وقراءة فلسفية لكل الوحدات والايقونات العاملة على سطح اللوحة التصويري هناك شق في جدار طولي متحرك قريب من الزاوية العليا للوحة باتجاه الزاوية اليمنى الى الاسفل حيث يقسم اللوحة الى نصفين ، وهذا الشق يعني شرخا قد يحدث في مطلوب الانتباه اليه كونه يشكل خطرا جسيما في بنية المجتمع، ان الترابط بين هذه الكلمات وبقعة اللون الاحمر المتعلقة في الافق واخرى ساقطة على الارض كأنها تعطي حالة الاستشهاد (الشهادة) من اجل الارض من اجل القيم السماوية ، تتبعها صيحات بكلمة و(ابتاه) وكلمة (انا لله .....) مرتبطة بجملة ماورائية تقرأ بلا شعور او وعي كل هذه الوحدات والمفردات مجتمعة لها قراءات روحانية غيبية مقدرها وفاعلها ومحركها هو الله سبحانه وتعالى لا غيره فلابد من العودة اليه .

ولكي يقوم الفنان بعرض هذه الانظمة لا كبلاغ مع مراعاة القيم الغير مرئية والشكلية المنظورة لتوزيع المشهد البصري ، ولما يمتلكه الحرف او الكلمة من طاقة كبرى في تفسير الحدث المصاحب للمعنى بتفسير رؤيا باطنية فلسفية تعطي مفهوم الحرف والكلمة جماليا من ناحية المضمون الغيبي والروحي هذا ما يؤكده ويؤيده الفنان شاكر حسن ال سعيد .النابعة من رؤيته التأملية الفلسفية الصوفية الغائية في استلهام الحرف العربي كبعد واحد وتأثيره كعلامة رمزية او دلالية في سطح اللوحة مما يعطي الاحقية لصاحب القضية انه يفسر البعد الواحد حسب رؤيته وثقافته الفلسفية التواضعية المساندة للحدث وما تتطلبه العلامات الساندة والمهيمنة لغرض كشف البنية العميقة من خلال بعض المؤشرات.

نتائج البحث

توصل الباحث من خلال تحليله للأعمال الفنية للفنان شاكر حسن آل سعيد ما يلي :-

١- استلهم الفنان في لوحاته البعد الواحد للحرف العربي وفق رؤيــة تأمليــة وبــدلالات رموز تعبيرية روحية وتراثية ذات قيم جمالية .

٢- استخدم الفنان في لوحاته نظام الأوفاق في تفسيره للحدث باستخدام الحروف والارقام العربية وفق المنطق الرياضي الذي يعطي بدوره اللذة الجمالية ٠

٣- امتازت معظم لوحاته باستخدام الحرف العربي لكونه وحدة تراثية وروحية، اضــافة لكونه صوفي النزعة يؤمن بالوحدانية لذلك فان البعد الواحد قد اشتقه ضمن فلســفته الخاصة لكي يعطي صورة جمالية ناصعة للحرف.

٤- ان الجمالية تكمن عند بلوغه الهدف المرجو من خلال استخدامه للحرف وتوظيفه في اللوحة لغرض قراءاته الفلسفية وبالتالي يخرج بصيغ وقوانين ذات هدف جمالي.

٥- تضمنت معظم لوحاته المرسومة معالجة موضوعات اجتماعية وسياسية ودينية مــن خلال استخدام صورة الحرف التجريدية الرمزية المتمثلة بهذه الجوانب والتي تعطــي بدورها جمالية الحدث الاني.

٦- ان جميع الحروف التي استخدمها الفنان في لوحاته المرسومة لم تخضع لقاعدة رســم الحرف العربي وانما كعنصر تشكيلي مهم ضمن التكوين العام للوحة.

الاستنتاجات

١- ان الجمالية تكمن عند تحقيق (الفنان الغاية والهدف المرجو عند رسم لوحته باستخدام الحرف العربي وفق منظور فلسفته الخاصة.

٢- ان اتجاه الفنان الروحي (الصوفي) جعله يؤمن بالبعد الواحد للحرف عند رسمه على سطح اللوحة واعد الحرف مكملاً للأنشاء التصويري للعمل الفني والذي اعطاه مــن خلال هذه المفردات الصفة الجمالية .

٣- استخدم الحرف العربي بكل حرية على سطح اللوحة، أي استخدم الحــرف بقيمتــه التشكيلية وليس الهندسية التي تخضع للقواعد، لذا فان التصرف بكتابة الحروف واسع جداً وغير محدود معطياً اياه القيمة الجمالية له ووفق الاسس العلمية .

الهوامش:

(١) المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، ط ٤ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٢

(٢) ريد ، هربرت ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، ط ٢ ، العراق ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، (افاق عربية) ، ١٩٨٦ ، ص ٣٧

* سورة الحج ، الآية ١١

(٣) الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، ط ١ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٩٧٩ ، ص١٣١

(٤) ال سعيد ، شاكر حسن ، البعد الواحد الفن يستلهم الحرف ، بغداد ، وزارة الاعلام ، السلسلة الفنية ٨ ، ١٩٧١ ص ٢٣

(٥) ابراهيم جبرا ، جبرا ، الفن واللم والعقل ، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ، ١٩٨٦ ، ص ٦

(٦) نجم حيدر ، بحث في التحليل والتركيب للفكر الجمالي الافلاطوني ، كلية الفنون الجميلة ، د.ت ، ص١٨-١٩

(٧) د. نجم حيدر ، المصدر السابق ص٨٢

(٨) جون ، دوي ، الفن خبرة ، ص ٩٧

(٩) جون ، دوي ، البحث عن اليقين ، ترجمة احمد فؤاد الأهواني ، القاهرة ، دار احياء الكتاب العربي ،١٩٦٠، ص١٩٤

(١٠) دوي ، جون ، الفن خبرة المصدر السابق ص ٨٤

(١١) ابراهيم ، زكريا ، دراسات في الفلسفة المعاصرة ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٦٨ ، ص٧٠

(١٢) نجم حيدر ، المصدر السابق ، ص ٩٠

(١٣) ال سعيد ، شاكر حسن ،الفن يستلهم الحرف ، بغداد ، ١٩٧٢ ص ٢٥

(١٤) رابطة التجمع الحروفي في الفن العربي ، مجلة الرواق ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، العدد ١٤ ، ١٩٨٢ ص١١٩-١٢٠

(١٥) ال سعيد ، شاكر حسن ، الحرف في الفن العراقي ، مجلة فنون العدد ٣١ ، بغداد وزارة الثقافة والاعلام ١٩٧٩ ، ص١٨

(١٦) الحيدري بلند ، تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ، مجلة الفن العربي ، العدد /٤ ، العراق ، تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ، د.ت .

(١٧) الربيعي ، شوكت ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي مصر ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ص٤٤

(18) Charles Brrnand : Esthetqe , et critique , p. 280

(19) Croce B. Aesthe etice < 2nd , Impr of 2nd ed . Vision , press . & Pater Own 1953 p 198 ff

(٢٠)) شاكر حسن ال سعيد ، مجلة المورد ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية ، العدد /٤ ، المجلد ١٥ ، ١٩٨٦ .

(٢١)) مجلة المورد ، المصدر السابق ، ص ٥٩ .

(٢٢)) شاكر حسن ال سعيد ، البعد الواحد الفن يستلهم الحرف ، المصدر السابق ، ص٨٣-٨٤ .

المصادر العربية

١- ابراهيم جبرا، جبرا، الفن والحلم والعقل، وزارة الثقافة والاعلام، العراق،.١٩٨٦

٢- ابراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة القاهرة مكتبة مصر، ١٩٦٨.

٣- آل سعيد، شاكر حسن، البعد الواحد، الفن يستلهم الحرف بغداد، وزارة الاعلام، السلسلة الفنية ٨، ١٩٧١.

٤- آل سعيد، شاكر حسن، الحرف العربي في الفن العراقي، مجلة فنون العدد / ٣ بغداد وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٧٩.

٥- آل سعيد، شاكر حسن، مجلة المورد، العدد /٤، المجلة ١٥ وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.

٦- حيدر، نجم، بحث في التحليل والتركيب للفكر الجمالي الافلاطوني بغداد، كلية الفنون الجميلة .

٧- الحيدري، بلند، تأثير الحرف العربي في الفن العربي المعاصر، مجلة الفن العربي/٤، العراق ، تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب، د. ت .

٨- دوي، جون، البحث عن اليقين ، ترجمة احمد فؤاد الأهواني ، القاهرة ، دار احياء الكتاب العربي، ١٩٦٠

٩- ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة، ط٢ العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، ١٩٨٦.

١٠- الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح ط١ بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٧٩ ٠الربيعي، شوكت، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مصر، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٨ .

١١- المنجد في اللغة والاعلام، ط٤، دار الشرق، بيروت، ١٩٨٦.

١٢- رابطة التجمع الحروفي في الفن العربي، مجلة الرواق، بغداد وزارة الثقافة والاعلام، العدد /٤ ، ١٩٨٢ .

١٣- سورة الحج، آية ١١ .

المصادر الاجنبية

١٤ - Charles Brrnand : Aesthetic et critique ، P ، 280 .

١٥ - Croce B ٠Aesthetic ، 2 nd Impr of 2 nd ed – vision ، press & pater own ، 1953 ، P ، 198 ، ff ٠