خط الثلث الجلي

وهو لا يختلف عن الثلث العادى إلا فى حجمه حيث أن الجلى ينفذ عادة بقلم عرضه ٨ مللى أو يزيد ، وربما يتساءل البعض لماذا لا نحتاج إلى هذا التصنيف مادامت الحروف لم تتغير ، لماذا يتم استعمال قلم عريض يحوِّل الثلث إلى ثلث جلى .

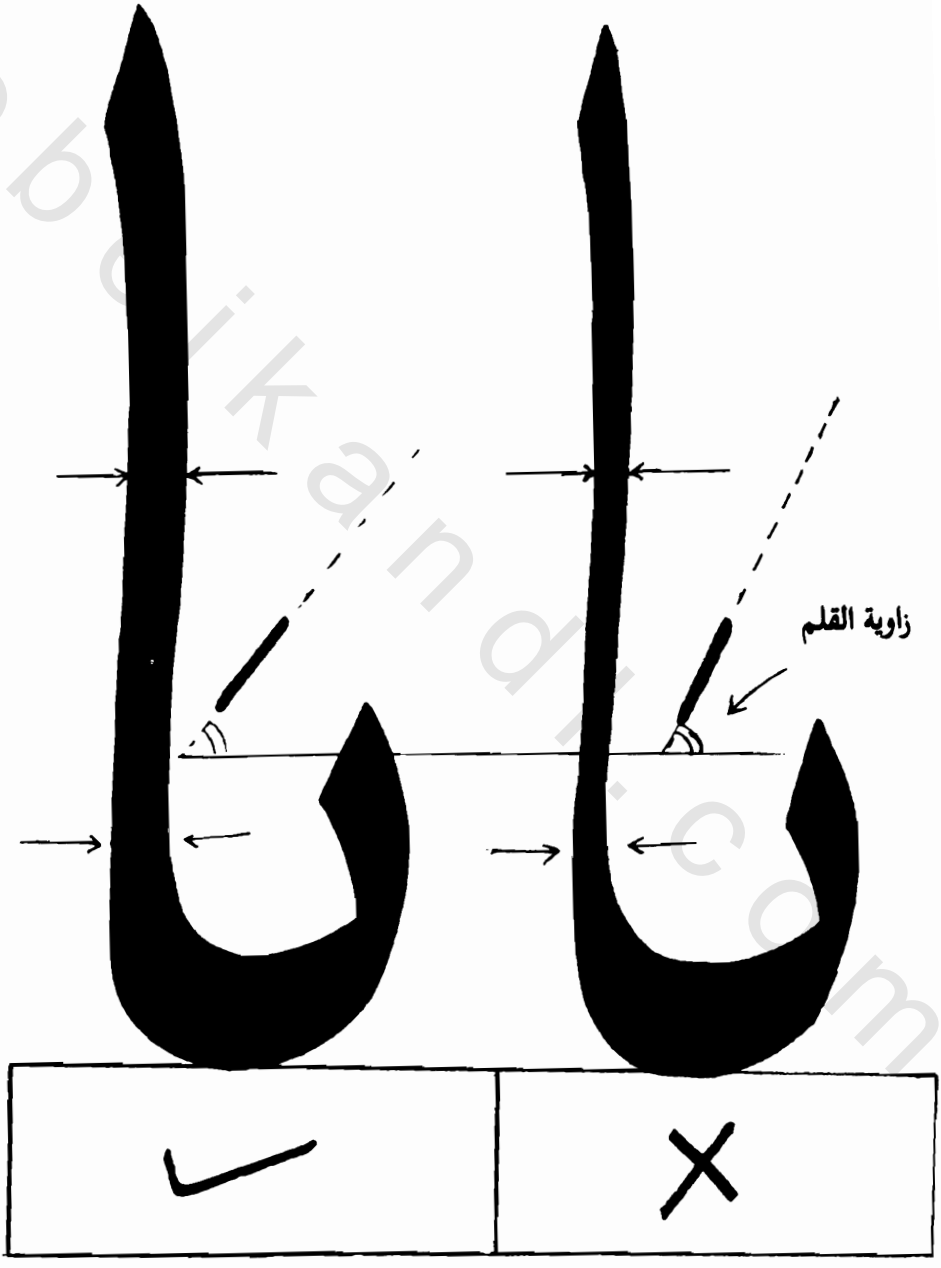
وهذا الكلام صحيح إلى حد كبير إلا أن هناك بعض المهارات التى يجب اكتسابها حتى يتم الحصول على إنتاج جميل . وأول هذه المهارات هى معرفة العلاقة بين الأجزاء الرفيعة فى الحرف وما يترتب على ذلك من صورة هزيلةومفككة وكيفية تفاديها ، لأن النسبة بين الرفيع والسميك فى الثلث العادى متقاربة ومقبولة ، إلاّ أن هذه النسبة فى الثلث الجلى تبدو متباينة جداً ، لأن القلم مهما كان عريضًا فإن سيفه يكَاد يكون متساويًا مع سيف القلم العادى ، ومن هنا فإن المبدأ الذى يجب مراعاته فى الخط الجلى هو تقريب التباين بين الرفيع والسميك وهو يتم بواسطة ثلاث طرق : —

أولاً : استعراض القلم بتغيير زاويته للحصول على حروف سميكة خاصة فى الحروف الرأسية مثل الألف واللامات .

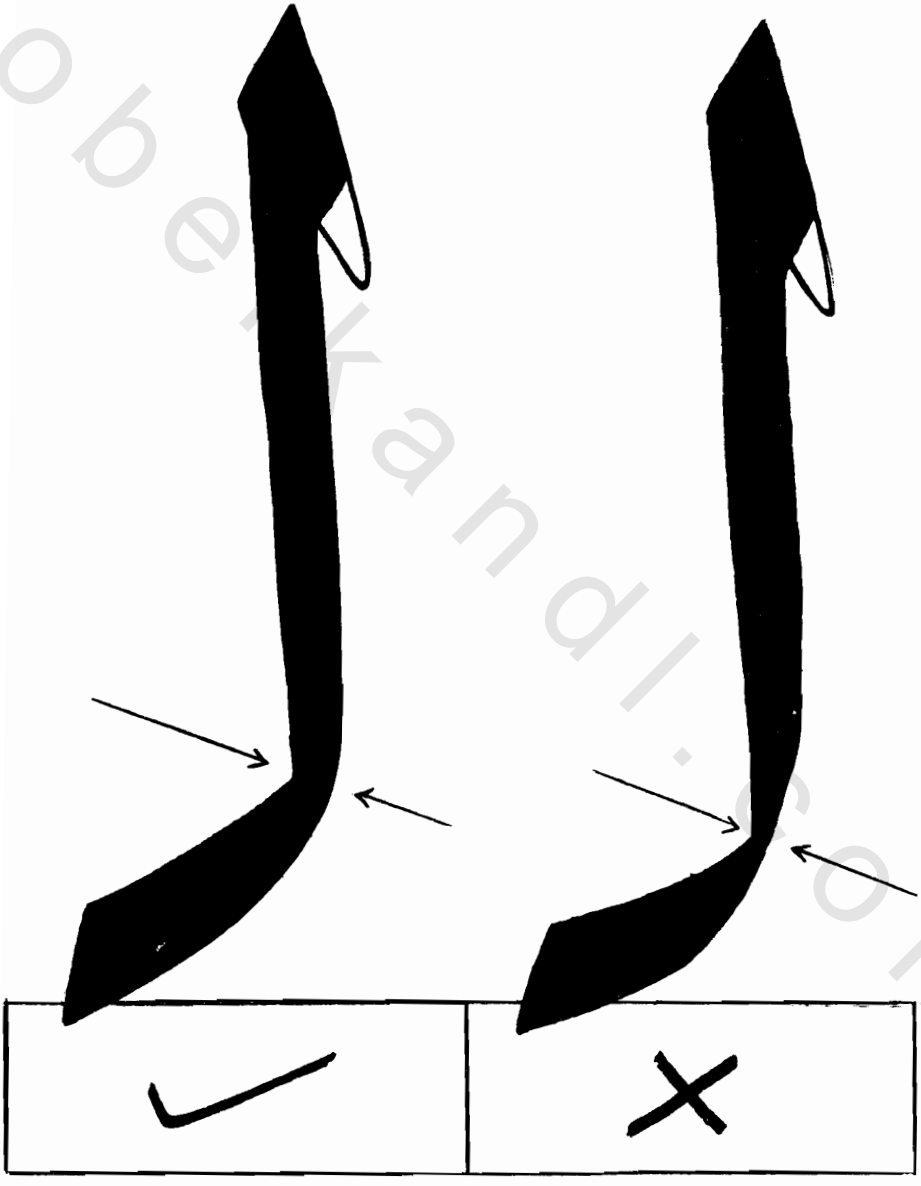
ثانياً : زيادة مساحة التعانق بين الحركات بزيادة مساحة مثلث الربط بينها .

ثالثا : استعمال سن القلم فى الأماكن التى يتعذر تسميكها بواسطة حركة القلم مثل نهايات الكأسات ، أو تعانقات الواو والهاء وما شابهها .

فى حالة الحروف الصاعدة فإن زاوية القلم يجب أن تتغير للحصول على حروف أعرض :

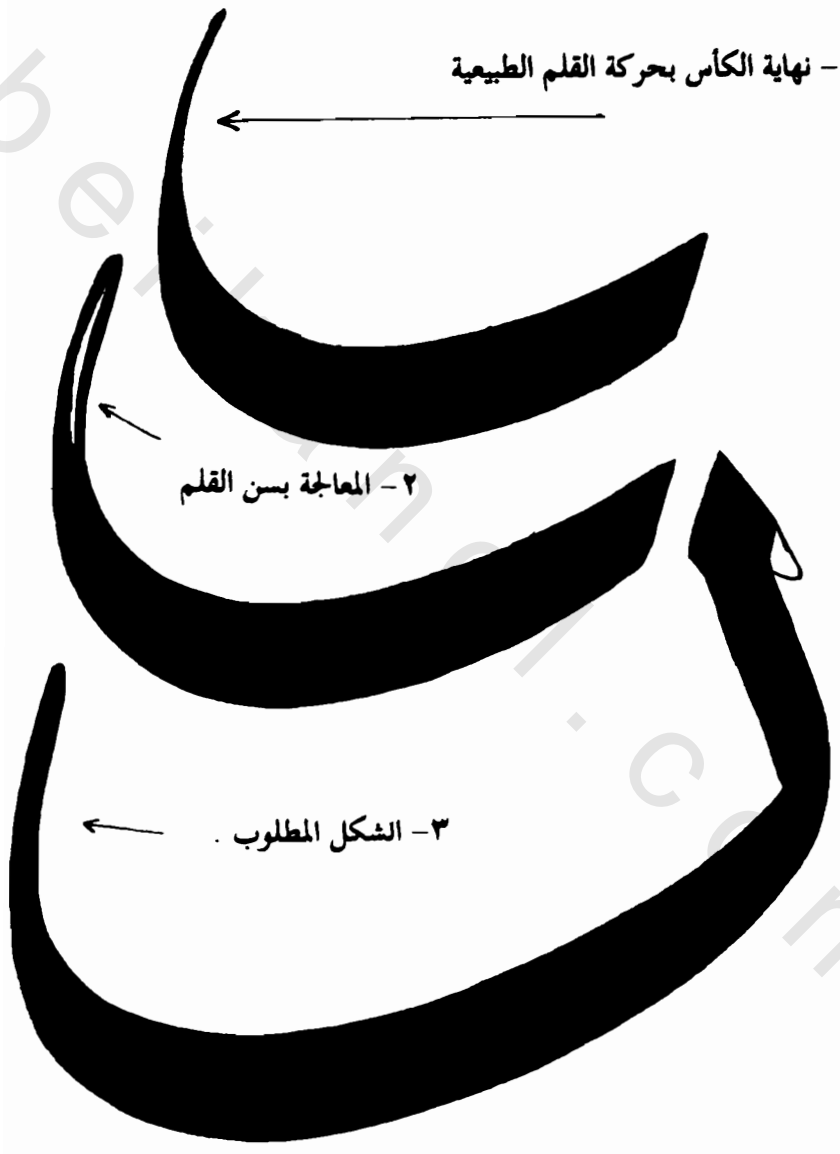


يجب زيادة مساحة مثلث الربط بين الحركات حتى يظهر التماسك بينها ، لأن المثلث العادى عند استعماله فى الخط الجلى فإن الحروف تبدو ، وهى على وشك الانهيار : –



obeikandl.com

نهايات الكأسات لايمكن زيادة سمكها بحركة القلم الطبيعية ،لذلك يجب أن تُعرَّض بالرسم بواسطة سن القلم حتى تتناسب النهاية المدببة للحرف مع السمك الكبير للقلم الجلى .



إيقاع الكلمات

إن مراعاة الشروط الصحيحة فى تكوين الكلمة وحده لايكفى للحكم بجمال الكلمة ، إن الأهم من ذلك هو الاختيار الموفق لصورة الحرف ، لأن المكان الذى يوجد فيه الحرف هو الذى يحدد شكل الاتصال ، ونوع الحرف الذى يجب أن يختار بحسب ملاءمته لكتل الحروف السابقة له أو اللاحقة ، بالإضافة إلى أن إجراء الاستمداد «الكشيدة» بين الحروف له ظروف محددة ، فهو يكون مطلوباً فى أماكن ومرفوضاً فى أخرى .

إن حتمية الاتصال بين الحروف تجعل الكلمة تدخل فى نسق القاعدة الموحدة للحروف فتجعل المسافة بين الحروف فى كل الكلمات موحدة رغم اختلاف حروفها فيصبح الخروج عن هذا النظام بمثابة خروج عن الإيقاع . كما أن الكلمة إذا كانت طويلة أو قصيرة فإن حروفها يجب أن ترص على درجة ميل واحدة ، وهى درجة ميل حرف الباء ، أى أن الحروف الداخلة فى تكوين الكلمة تتحول جميعها إلى سبيكة واحدة . ويظهر جمالها كلما كانت حروفها ملتزمة بهذا الميل .

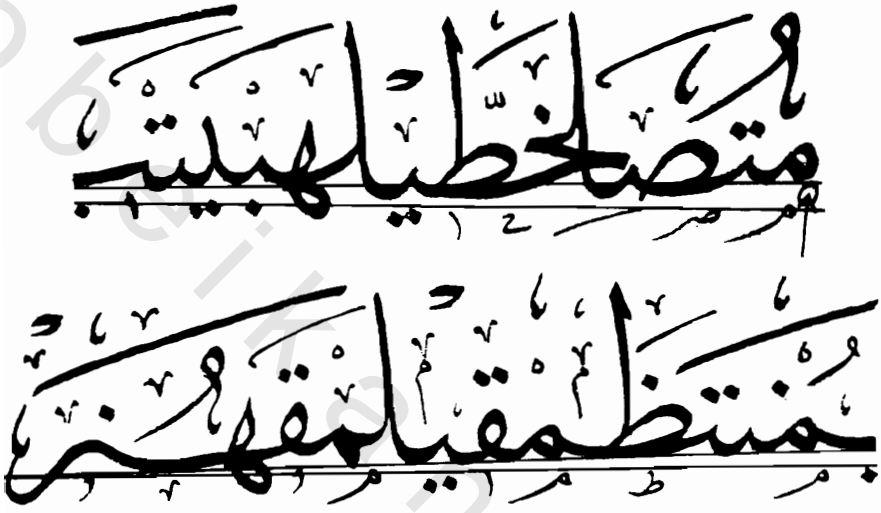
وبالإضافة إلى هذا الميل الأفقى والذى ينحدر من اليمين إلى الشمال فهناك ميل آخر للحروف الرأسية ويميل بالدرجة نفسها إلى الشمال ويكون فى حروف الألف واللامات وهذا ما يجعلها متوازية توازياً تامًا ، وأى خلل فى هذا التوازن يعنى أن الإيقاع مختل .

درجة الميل :

مهما طالت الكلمة فإنها تحافظ على درجة ميل واحدة وهى نقطة ، أى أن الكلمة تكون مرتفعة من اليمين ومنحدرة إلى اليسار .

وهذا يعنى أن أهم إيقاع فى تكوين الكلمة هو درجة الميل ثم يتكرر بعد ذلك مبدأ الاتصال والذى يعنى أن الحرف عندما يتصل بالحرف

الذى يليه إما أن يكون بواسطة «كشيدة» أو يكون اتصالاً مباشراً بالطريقة نفسها التى جاءت فى حرف الباء ، مع مراعاة تغيُّر أشكال الحروف حسب ملاءمة كل حرف مع الحروف التى تعطى أقصى درجة من التماسك والتوازن اللازمين لإظهار جمال الكلمة

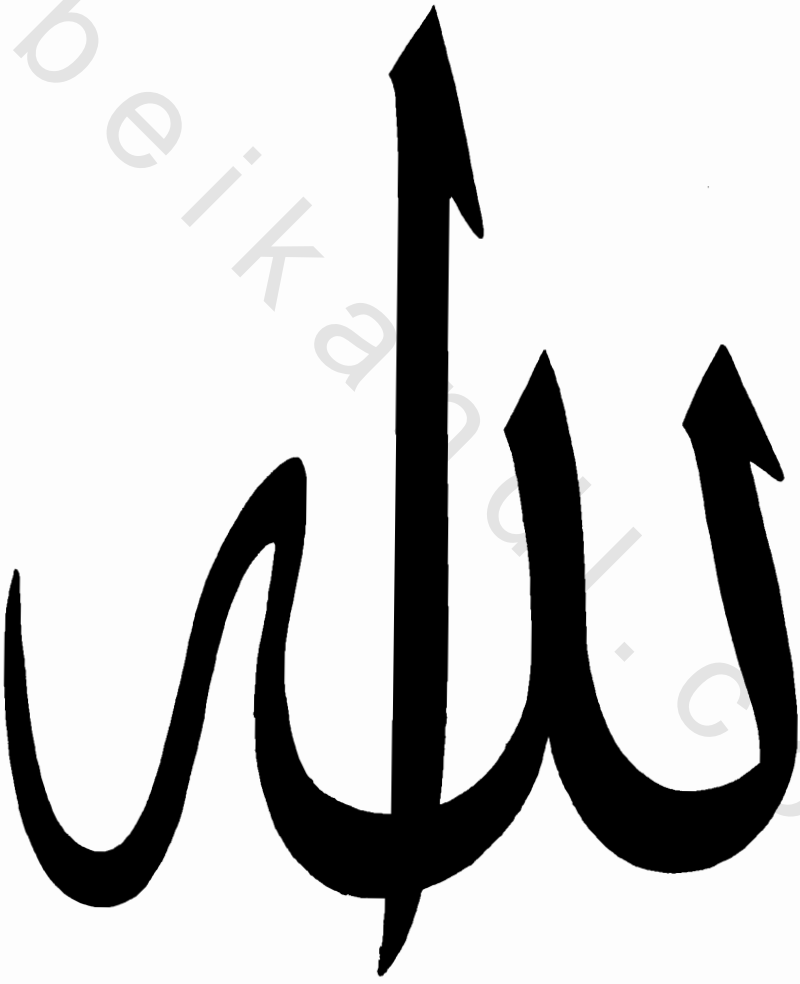


نقطة الميل نقطة واحدة للكلمة التى تتكون من حرف واحد للكلمة التى تتكون من أى عدد من الحروف .

خصوصية لفظ الجلالة في الخط العربي : -

لأن الفنان المسلم أبدع هذا الفن ، وهو فى تلك الحالة المتشربة بالإيمان والإجلال ، ولأنه أبدع هذا الفن أصلاً لكتابة الكلم المقدس ، ولأنه ينطلق فى فنه بالمبادئ الروحية نفسها التى تنزه الذات الإلهية عن أى شبيه ، حتى وإن كان على مستوى الحروف المجردة ، فجعل للفظ الجلالة قاعدة خاصة به ، حيث قام بتركيز - ولا أقول تصغير - اللامات .

فجاءت اللام الأولى ظاهرة الميل نحو اليسار لتتصل باللام الثانية باستعراض ظاهر فى القلم ، ثم تأتى الحركة المتعاكسة صعوداً ليكون الهبوط كامل اللّيونة ومرتفعًا بالانطلاق نفسه ، منتهيًا بجفاف خفيف مضافًا إليه أدق حركة متعاكسة يهيئ للهاء النازلة بانحدار شديد لترتفع بلطف مرة أخرى بانحناء هو للاستقامة أقرب .



إن اللام الأولى لا تشبه الثانية وكلاهما لا يشبه اللام الواردة فى مجموعة الحروف الأخرى .. لا فى المسافة بينها ولا فى الطول ، أما

obeikandl.com

الهاء فهى خاصة بلفظ الجلالة ، ولا تشبه الهاءات الأخرى ، وهذا الشكل الخاص كفل للفظ الجلالة عدم الاختلاط بباقى الكلمات وجعله مميزاً ومقروءاً بذاته ، ومركزاً فى بؤرة واحدة . مما جعل عملية إدراكه تتم بنظرة واحدة غير قابلة للتجزئة لأن حروفه ترسخت فى الذاكرة فى كونها كتلة واحدة غير قابلة للتجزئة أو التغيير بتغير المكان . أما الألف فجاء بنفس الطول الباقى للحروف فكأن الفنان المسلم جعله مرتفعاً ليهتف بوحدانية الله جلّ وعلا .

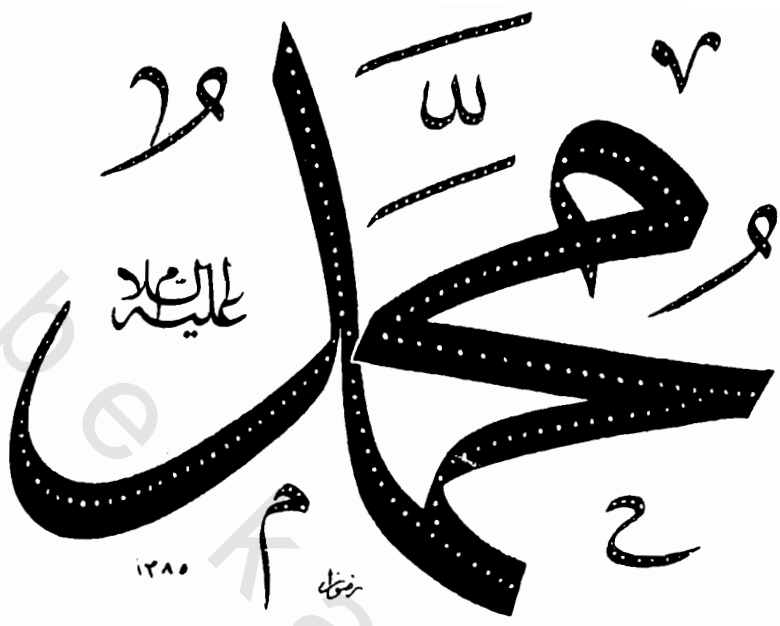
إن الحروف عندما تفعل هذا التمييز ، إنما تريد أن تقول بطريقتها الخاصة «ليس كمثله شئ وهو السميع البصير» .

خصوصية التكوين للاسم «محمد» :

لما كان سيدنا محمد ﷺ ، رسول الإنسانية كافة والذى أرسل ليكون رحمة للناس جميعاً ، لم يكن فى وسع ذوى النفوس المؤمنة إلاّ أن تكون محبتهم له أكثر من محبتهم لأنفسهم .

فانعكست هذه الروح المُحبة فى وجدان الفنان المسلم فجاء بهذا التكوين الرائع لكلمة «محمد» وإن كانت هناك عدة تصميمات لهذا الاسم ، إلاّ أنه التزم بهذا التصميم فى أغلب الأحيان حفاظاً على رفعة الرسول الكريم وسموّه .

ويلاحظ فى التصميم أن الميم فى امتدادها مع الدال تكوّن كلمة «من» وهذا يعنى أن جسم الدال يختلف عن الدال مع الحروف الأخرى، فهى هناك جافة بالمقارنة مع هذه الدال ، فهى هنا فى كلمة «محمد» أكثر مرونة وارتفاعاً تأكيداً لكونها متفردة ، بتفرد صاحب الاسم صلى الله عليه وسلم .



كتبها الأستاذ محمد رضوان

إيقاع السطر المرسل

إن إجادة الحروف والكلمات ، وحدها لا يعنى أن الخطاط يستطيع أن ينفذ خطاً مرسلاً سليما . لأنه لا توجد قاعدة محكمة لذلك ، فلم نتعرض فى السابق إلى موقع الحروف بالنسبة للسطر بتحديد قاطع لأنه غير موجود .

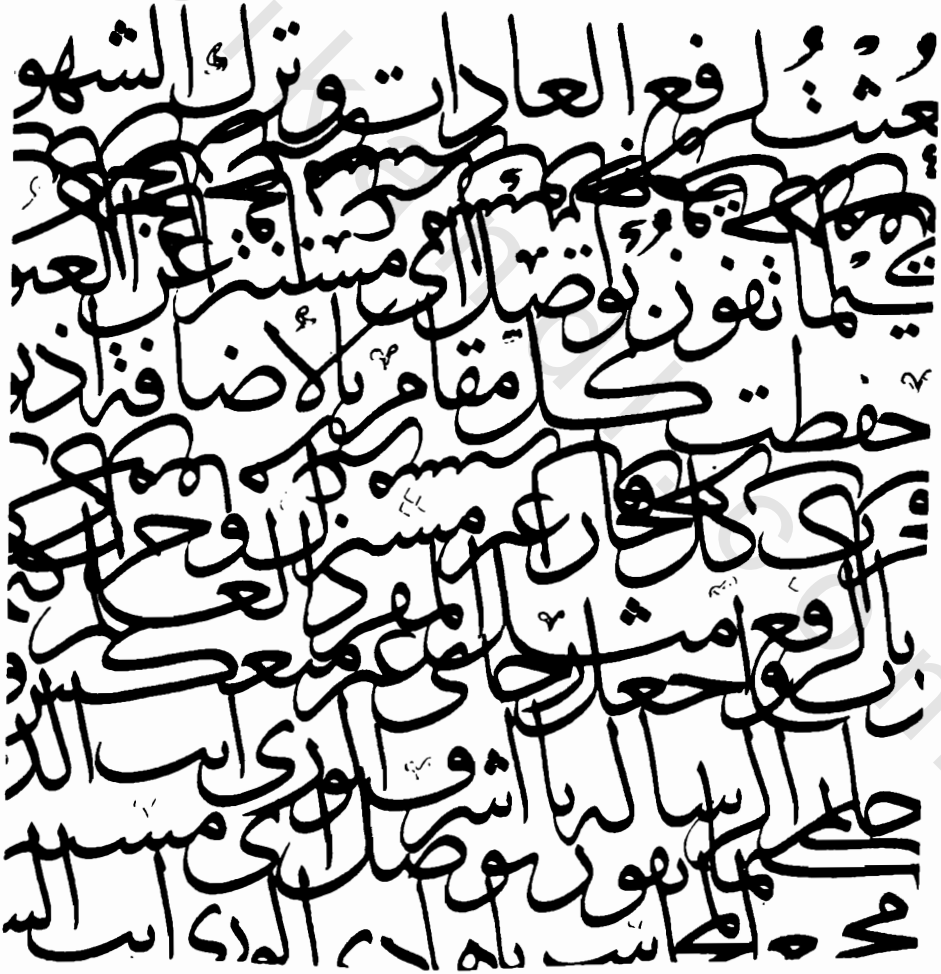
فالمسألة خاضعة لإحساس الفنان بالدرجة الأولى ، فى التوزيع المناسب لكتل الحروف مع تفادى الفراغات الناشئة من اختلاف صور الحروف باستعمال أقرب الصور تآلفاً ، وأكثرها انسجاماً للحصول على سطر خالٍ من العيوب .

إن مقدرة الفنان تكمن فى تكوين هذا السطر الذى ربما تحول إلى

لوحة مكتملة الشروط . إذ قام بتركيب الكلمات فى طبقات أخرى فوق طبقة الأساس بحيث يكون التوازن فى النهاية تاماً .

إن هناك عدة شروط يجب توافرها فى السطر حتى يحكم عليه بالجمال ، وإيقاع السطر يتكون من هذه الشروط وهى : -

التوزيع - التعشيق - التركيب - التشابه - التوازى - التشكيل والتحلية . بالإضافة لإيقاع الحروف الداخلى ، والإيقاع الخارجى الذى تقدم فى الصفحات السابقة ، وإيقاع الكلمات ، لأن أى خلل فى أى إيقاع من الإيقاعات ، هو حكم صريح بفساد العمل كله .



قبل الدخول فى كتابة سطر يقوم الخطاط بإجراء بعض التجارب الخارجية بانتخاب أفضل الصور المناسبة فى تكوين السطر ويتدرب عليها .

ويتحول هذا الفعل إلى تمرين يومى يقوّى به الخطاط حروفه ولا فرق فى ذلك بين خطاط مجيد أو مبتدئ ، والتحرين عاليه لإسماعيل الزهدى شقيق ومعلم مصطفى راقم . وهما رائدا التجويد فى المدرسة التركية .

لم يكتف الخطاطون المجيدون بتكرار الحروف و التأكد من إتقانها فى مساحات حرة فحسب ، ولكنهم كانوا يقومون بعمل تراكيب صعبة لعبارات تتكرر فيها حروف بعينها ، تحتاج إلى مهارة فائقة لا تتوافر لغير المثابرين .

أى أنهم يلزمون أنفسهم بتمارين شاقة ، ويتبارون فى ذلك لإثبات تفوقهم حتى يكونوا فى حالة استعداد دائم ، فلا يقف فى طريقهم عائق متى ما طلب منهم تنفيذ أى عمل من الأء
فى هذا التمرين ! فهو أيضاً لإسماعيل الز

التوزيع الجيد : -

يعتمد تصميم السطر اعتماداً كليًا على التوزيع الجيد للحروف ، واختيار أنسب الصور التى تجعل السطر متوازناً ، فالحروف تختلف فى كتلها وفى امتداداتها .

فالسطر فى خط الثلث عمل فكرى وفنى بالمقام الأول ، لأن رص الحروف متجاورة لا يعطى الشكل الجميل ، فلابد من دراسة كل الاحتمالات فى حالة استخدام حروف بعينها والتأكد من أن استخدام هذه الحروف هو الأنسب والأجمل .

ويعتمد التوزيع على عدة مبادئ هى : التعشيق والتركيب والتشابه والتوازى والتشكيل والتحلية ، لاحظ المجهود الفكرى المبذول فى إخراج هذا العمل للفنان محمد حداد .

التعشيق : -

وهو تداخل الكلمة بنهاية الكلمة السابقة لها ، وغالبًا ما يكون الحرف الذى تسند عليه الكلمة مجموعاً ، مثل الدال ، أو الراء المجموع، أو الواو المجموع أو النون أو الهاء المنتهية المتصلة ، ولاحظ لفظ الجلالة وهو مستند على الدال ، والراء وارتكازها على لفظ الجلالة .

وكذلك التعشيق فى «الرحمن الرحيم» وحرف «ما» فى نهاية الرحيم ، والميم التى ارتكزت على نهاية الكاف والتى قامت بدورها

بحمل كلمة «الدين» واكتمل التعشيق بارتفاع النون فوق الدال لتكون المحصلة سطراً متماسكاً وتصميماً قوياً .

التركيب : –

وهو تركيب حرف فوق حرف لزيادة الترابط واختصار المسافات الأفقية، ويمكن تركيب كلمة فوق كلمة ، خاصة الكلمات التى تخلو من الحروف الواقفة مثل الألف واللام والكاف وربما تنتهى بحروف الراء أو الكاسَات ، مما يجعل الفراغ أسفلها كبيراً .

ويتم «امتصاص» هذا الفراغ بتركيبها فى كلمة أخرى . ويبدو ذلك فى رفع لفظ الجلالة ، وتركيب كلمة «خير» و «هو» و «حم» فى أرحم و «حمين» فى الراحمين .

ولاحظ أثر «الكشيدة» فى تحريك الحروف حتى تجد مكاناً ملائماً .

التشابه : –

يجب تنفيذ الحروف المتشابهة أو أجزائها بدقة شديدة للحصول على التناغم المطلوب ، لأن التشابه بين الحروف يمثل أوضح الإيقاعات فى

السطر ، فهو إما أن يرفع من قيمة العمل إذا استخدم بفهم وحذر ، أو يهبط به فى حالة التنفيذ المتنافر .

وفى الشكل المجاور لاحظ التنفيذ المحكم للحروف المتشابهة ، حيث تعمد الخطاط الإتيان بالصورة المفردة المجموعة لحروف الحاء والعين ، فقام بعمل تركيب مبتكر لكلمة «غافلاً» و «عما» ولايخفى على العين تناظر «اللام» فى يعمل مع الحاءفى «تحسبن» .

التوازى : –

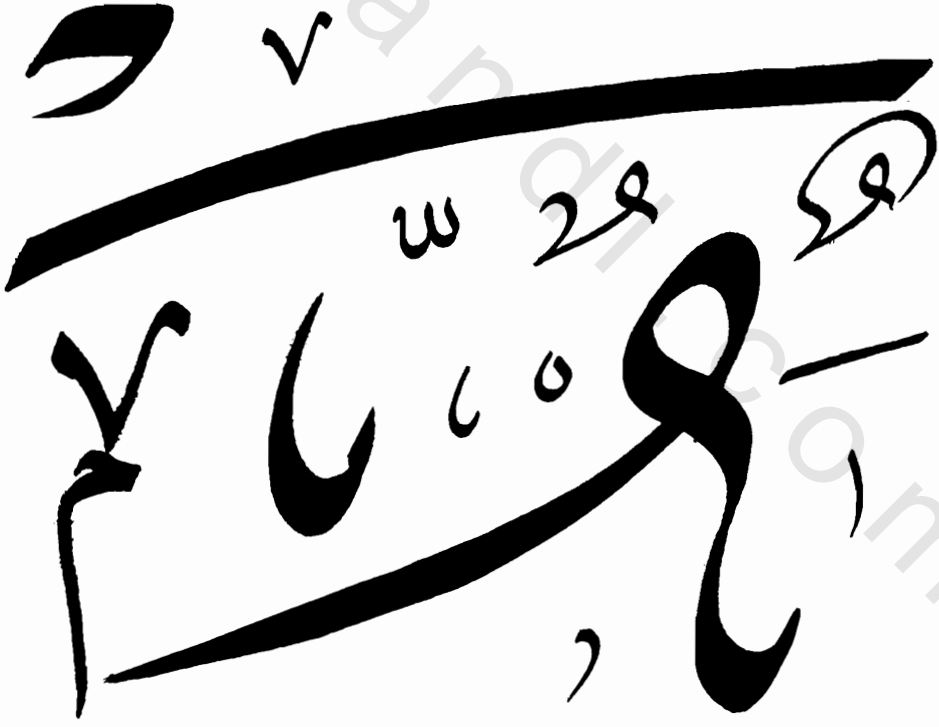
يجب أن تكون الحروف الرأسية كلها متوازية توازياً تامًا ، وهى تميل كلها نحو اليسار ما عدا الحرف الأخير فهو يصعد بدون ميل ، أما المسافة بين الحروف الرأسية فى الكلمة الواحدة فهى نقطتان .

أى أن المسافة بين الألف واللام فى «أل» دائمًا تكون بهذه المسافة ، وكذلك اللامات المتعاقبة . وكلما كانت الحروف الرأسية فى الكلمات الأخرى متساوية بقدر الإمكان متوازية فى كل السطر ، كان ذلك سببًا لإظهار جمال السطر كما يبدو فى هذا النموذج .

ولاحظ إكمال السطر بخط النسخ .

التشكيل : –

يقوم التشكيل بدور مهم فى إخراج العمل الفنى بصورة جميلة ، ويكون بقلم الكتابة نفسه فى حالة وجود بعض الفراغات ويتم شغلها «بالفتحات» الممتدة أو بالضمة أو السكون ، ثم بقلم آخر سمكه «$\frac{1}{3}$ الأول» يتم عمل باقى الحركات الإعرابية فى النص . ويعتبر التشكيل عملاً أساسياً ومن صميم العمل الفنى ، فجمال الخط الثلث لا يظهر إلا به .



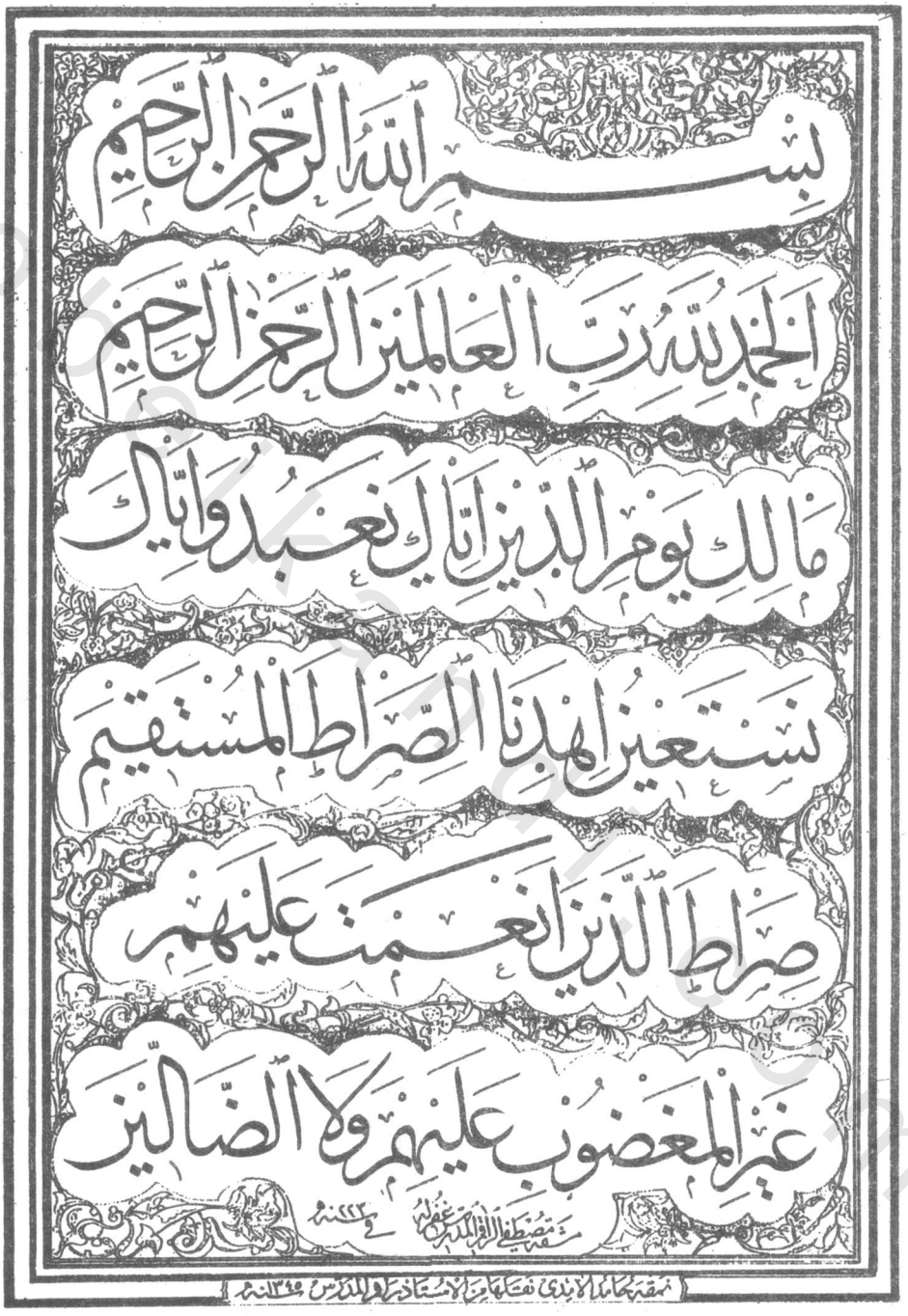
التحلية : –

وهى عبارة عن شغل للفراغات المتبقية بعد التشكيل وتكون بكل القلم فى حركة «الظفر» وبثلث القلم إذا لم تكن هناك ضرورة لكل القلم ، وهناك حركة أخرى هى حركة الميزان ، ويمكن أن يضاف إليها حرف الميم النسخى المفرد لشغل الفراغات الرأسية بالإضافة للحروف المفردة التى توضع أسفل الحروف . إلا أن الهاء تكون أعلى الحرف .

وتكمن فلسفة ملء الفراغات بالتحلية فى كونها نابعة من ذات المنبع الروحى الكاره للفراغ عند الفنان المسلم ، باعتبار أن المسلم فى حياته لا يعرف فراغًا فإما أن يكون فى حالة عمل أو عبادة ، صلاة كانت أو تسبيح.

قبل التشكيل والتحلية

بعدهما



نموذج مكتمل التوزيع والتنفيذ ويعبر عن النضوج التام للسطر فى الخط الثلث.

قوة الخط : -

يحتاج الخط العربى إلى مدة طويلة من الزمن حتى يثبت فى اليد ، فالحروف فى بداية التعلم تكون مترددة وخائفة ، فإذا كان اتجاه القلم سليماً ، تجد أن المسافة قد زادت عن المطلوب ، وإذا تم ضبط المسافة تتغير زاوية القلم ، فيتغير معها تدرج السمك ، وإذا روعيت كل هذه المهارات، تجد أن الحرف نفذ ببطء شديد ، ومعظم الحروف تحتاج إلى انطلاق بسرعة معينة ، فإذا قلت هذه السرعة بدأ التكسُّر على الحرف ، وإذا زادت يظهر الانسلاخ والهزال على الحرف ، لذلك فإن أى خلل فى تنفيذ الحرف يؤدى إلى الحرف الضعيف .

أما الحرف القوى فهو ليس الحرف الصحيح ولكنه الحرف الناضج ، والذى تم تنفيذه بثقة تظهر من «ضربة القلم الواحدة» المشتركة بين أجزاء الحروف الداخلية .

إن القلم الذى يأتى بالحرف القوى يكون قد عرف اتجاهه تمامًا وتحول إدراك المسافة القياسية فى تكوين الحرف إلى لحظة زمنية ، فإذا كانت «الكشيدة» مثلاً فى كتابتها تستغرق عندى زمناً معيناً ، فإننى عندما أنفذها فى أى مكان آخر سوف احتاج لنفس الزمن ، وبذلك يمكننا أن نقول إن الحروف القوية هى الحروف التى تشترك فى مسار القلم وزمن التنفيذ ، ولا يتأتى ذلك إلا بكثرة التمرين ، وهذا ما يجعل كبار فنانى الخط يحرصون على إجراء تمارين إحماء يومية ، بل إن بعض التمارين تأخذ شكل لوحة عفوية يبرز فيها الفنان موهبته محاولاً إيجاد علاقات جديدة بين الحروف، وتعرف هذه اللوحة العفوية «بالكرملة»

كرملة لمحمد عبدالقادر

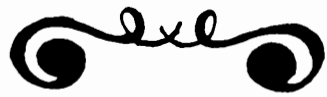
إيقاع اللوحة الخطية : -

إن الخط العربى فن أصيل ، لأنه لم يتأثر بأى فن آخر ، أى أن أحداً لم يستطع أن يتسلل إلى داخله ليقوض أساسه ، فاستمر محافظًا على خصائصه نقية حتى اليوم على الرغم من الحرب الطويلة التى تعرض لها:

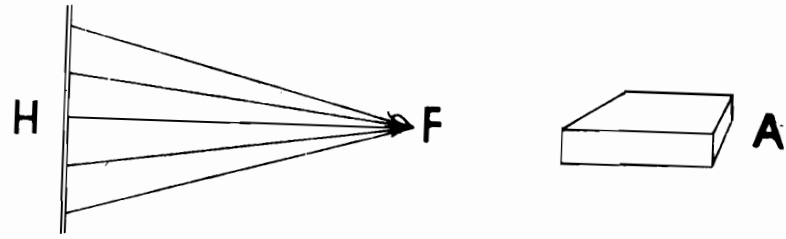
إن أصالة الخط تكمن فى تلك الروحانية المستمدة من القرآن الكريم

والتى جعلت الفنان المسلم يتعامل معه بهالة من التقديس فأعطى حروفه عناية خاصة وصلت إلى حد الإحساس بأن هذا الفن ماهو إلا ترتيل صامت للقرآن .

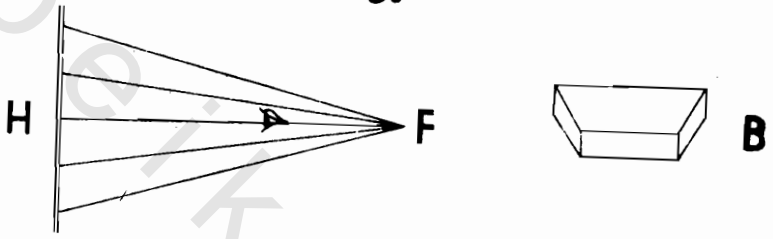
وهذه المبادئ الروحية هى التى استند عليها الفنان المسلم فى إبداعه ، فجعلته يرتبط بالمطلق فى أعماله الفنية ، فجاءت هذه الأعمال غير مرتبطة بزاوية بصرية معينة ، ولا بمكان معين، ولا بلحظة زمنية ،وذلك بانعدام البعد الثالث فيها ، لأن التجسيم يعنى المكان وسقوط الضوء يعنى الزمان وهذا التحديد فى المنظور البصرى يصطدم مع فكرة المطلق فى العمل الفنى ، لذلك تجد أن أول إيقاع فى اللوحة الخطية هو خضوع هذه اللوحة لمبدأ المنظور الروحى باعتبار أن الحروف تتحرك فى الفراغ المحض دون أن تكون محددة بزمان أو مكان ، وهذا لا يتعارض مع المقاييس المحددة للحروف فهى مثل المقاييس المعمارية لا تقيد الإبداع ولكنها تضمن فقط سلامة البناء ، وما لوحة الخط العربى إلا بناء متناسق من الحروف المنسجمة .



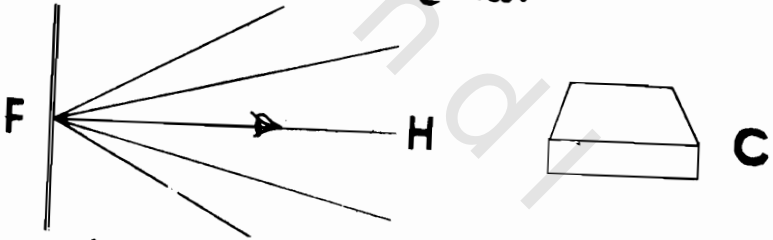
المنظور البصرى : -



١- المنظور الخطى ، مخطط بصرى مع حجم حسب مبادئ المنظور الخطى الغربى

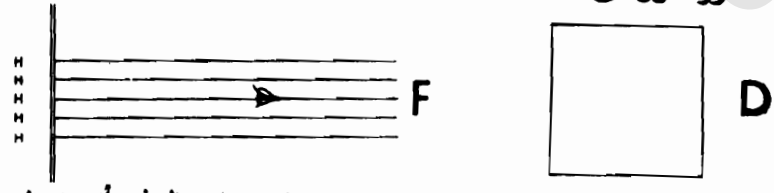


٢- المنظور الهندى ، مخطط بصرى مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع خلف العين .



٣- المنظور الصينى ، مخطط بصرى مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع أمام العين .

المنظور الروحى : -



٤- المنظور الروحى ، مخطط بصرى مع مسقط ، ويلاحظ فيه أنه بدون حجم

عن جمالية الفن العربى . د. / عفيفى بهنس .

إن اللوحة الخطية التقليدية تلتزم دائمًا بحدود خارجية منتظمة مثل الدائرة أو البيضاوى أو المستطيل ، وغالبًا ماتكون اللوحة قائمة على إظهار بعض الحروف ذات الشكل المميز بطريقة متناغمة أو بتوزيع الحروف الصاعدة بمسافات موحدة ، أو عمل امتدادات أفقية متوازية ، بحيث تبدو كتل الحروف فى النهاية متساوية مع مساحة الفراغ ، ويعتبر هذا الشرط من أهم الشروط لتوصيف اللوحة بأنها جميلة ، لأن الفراغ بين الحروف إذا قل فإنه يعطى الإحساس بالضيق والزحام ، وإذا زاد فإن اللوحة تبدو مفككة .

ويجب أن تنفذ هذه التراكيب الخطية بنفس الصورة القياسية للحروف إلا أنه يمكن تجاوز هذه القاعدة ، إذا كان هذا التجاوز يأتى بعلاقات جديدة تزيد من جمال اللوحة .

ويجب مراعاة الترتيب الموضوعى لسلامة القراءة ، وأكثر اللوحات تكون بدايتها من أسفل ثم الصعود إلى أعلى وربما يكون العكس من أعلى إلى أسفل ، هو اتجاه القراءة وإن كان فإن هذا النوع من التوزيع ليس شائعًا ، وربما تنشأ بعض التجاوزات فى الترتيب ولكن يجب ألا يكون إلى الحد الذى يدخل اللبس فى القراءة خاصة فى العبارات غير المألوفة .

وزيادة فى التوضيح سوف نقوم بعرض اللوحات فى الصفحات القادمة مع نقد فنى لكل عمل :

مصطفى نظيف : –

تركيب بسيط وجميل يبدأ هذه المرة من أعلى وعلى طبقتين ، ولاحظ هبوط حرف الألف فى «إنما» وقصر الألف فى لفظ الجلالة ،

وطوله فى كلمة «العلماء» مما يؤكد أن المقتضى الجمالى هو الذى يتحكم فى هذه الأطوال ، ويتحكم أيضًا فى توزيع أرقام التاريخ وفى وضع التوقيع ، ودرجة ميله حتى يتوافق مع الليونة اليمنى . وفى تكبير التحلية فى أماكن وتصغيرها فى أخرى وصولاً للتوازن التام الذى كان أُسه حرفى العين بشكليهما الجميلين .

محمد إبراهيم محمود : -

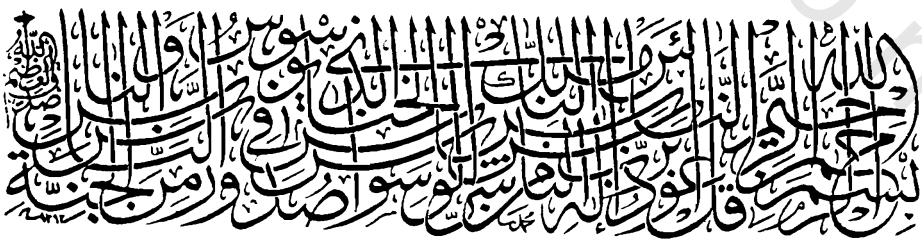
يعتبر هذا التكوين من أروع التكوينات فى الخط العربى ولقد استطاع الفنان محمد إبراهيم محمود أن يجمع كل إيقاعات الخط العربى فى هذه اللوحة .

فكل الحروف أخذت حقها فى جمالها الفطرى فلم يجن حرف على حرف ، لا من حيث شغل المكان أو فى الاستمداد ، فكل الحروف تعاونت فى إظهار جمال هذا العمل .

من ناحية الكُتل تجد أن العين تنتقل بين الحروف فى سلاسة ، فالفراغات متساوية تمامًا مع كتل الحروف ، وهذا ينم عن توزيع جيد للتصميم ، فجاء التركيب سلسلاً ، ويلاحظ التضفير الذى تم بين الحروف المتقاطعة فجاءت الحروف المتشابهة فقد أعطت تناغمًا مناسبًا دون تكلف كما فى حروف السين ،. ويلاحظ أيضاً الأثر الذى أحدثته الياء الراجعة أعلى التصميم فهى زادته تماسكًا لوقوعها فى الوسط تماماً

أما أكثر الحركات رشاقة وجمالاً فهى الألف المرتفعة إلى لفظ الجلالة فى بداية التصميم وفى آخره . مع ملاحظة الطول الزائد «لألف الظاء» وارتفاعه وحيداً كأنه يؤكد العظمة لله جلّ وعلا .

قال تعالى



صدق الله العظيم

محمد شوقى : -

يعتبر التصميم على شكل دائرة من أكثر التصميمات شيوعًا ، ويلاحظ فى هذه اللوحة ، أن نسبة الفراغ فى اللوحة يزيد قليلاً عن نسبة كتل الحروف ، مما جعلها مريحة للنظر وسهلة بالإضافة لحروفها المتقنة ، إلاّ حرف «لا» زاد ميله قليلا نحو اليمين وذلك حتى لا يتقاطع مع لفظ الجلالة .

اقتراح بتوزيع جديد للنقاط .

كما أن توزيع النقط فى كلمة «توفيقى» لم يكن موفقًا باعتبار أن تبادل نقاط الياء مع التاء أدخل اللبس فى القراءة ، وربما استند الخطاط فى ذلك إلى أن العبارة مألوفة ومعروفة .

وكان يمكن تفادى هذا الإشكال بوضع نقطتى الياء فى قلب الواو ، مع تغيير حركة اتصال التاء بالواو إلى الحركة التى تبدأ من أسفل ، لإتاحة المكان لنقطتى التاء .. كما يبدو فى الاقتراح أسفل اللوحة .

وهبوط التاء سوف يتيح فراغًا أعلاها ويمكن للفاء الممتدة أن تتصل بالياء دون أن تكون حركة الاتصال بالارتفاع والعمق الشديد الذى جاء فى اللوحة .

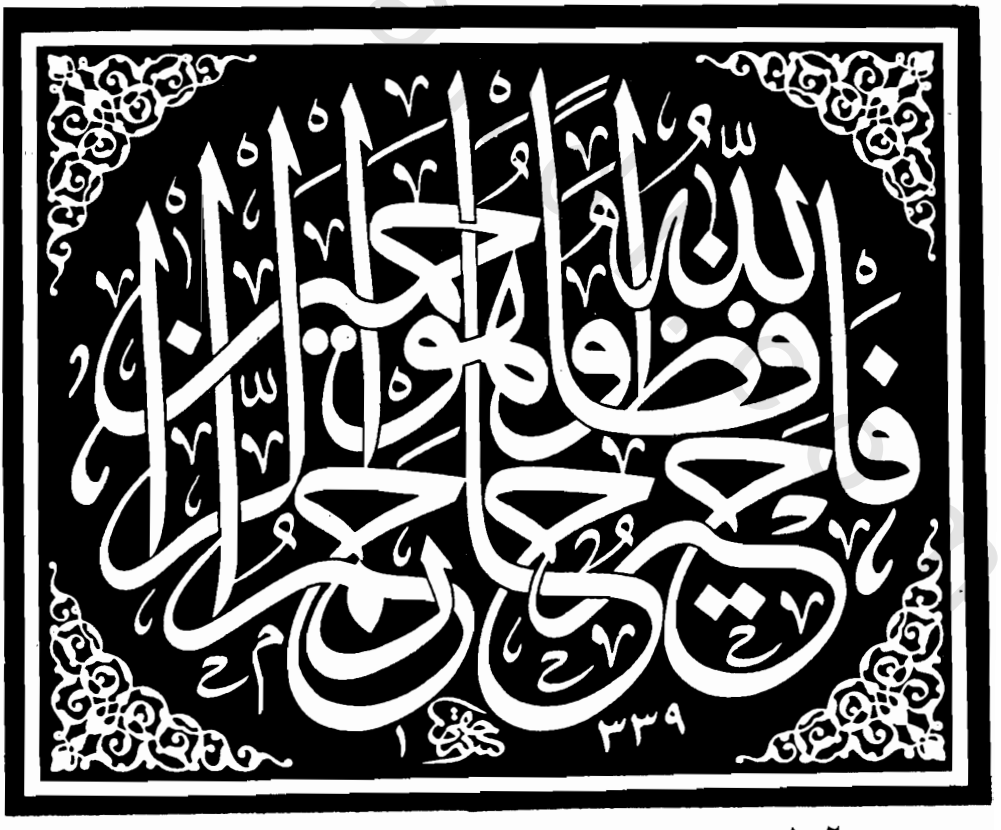
وحركة الاتصال ارتفعت فى اللوحة حتى لا تصطدم بذراع التاء المرتفع .

obeikandl.com

إسماعيل حقى : -

يحرص معظم فنانى الخط على جعل لفظ الجلالة أعلى التصميم ما أمكنهم إلى ذلك سبيلاً ، وهذا ما فعله «حقى» فى هذه اللوحة رائعة التكوين والسبك .

حيث إنه لم يحتج كثيراً للتشكيل والتحلية لإحداث التوازن . ولاحظ الحاءات الثلاثة المجموعة حين جاءت متكررة بإيقاع لطيف ، زاده الاستخدام الجيد للراءات المعلقة كاملة الليونة ، بالإضافة للنون المعلقة فى أعلى التصميم ، مع تناغم الألفات وتوزيعها على الرغم من تأخير بعضها عن أماكنها إلاّ أن هذا التأخير كان ضرورياً . فالتقت فى مكان واحد استقامة منتظمة مع ليونة كاملة منتظمة ، فساهم هذا التباين فى إظهار نبض جديد ، وفى إيجاد منطقة وسط ، جمعت بين الرقة والصرامة .



ويلاحظ أن استخدام النقاط الدائرية دائمًا يكون فى الأماكن الضيقة والتى ربما تتعرض للمس إذا استعمل فيها النقاط الطبيعية .

وتجدر الإشارة إلى أن التأريخ يكون بالتاريخ الهجرى وليس الميلادى ، ويمكن توزيعه بالطريقة التى تزيد من جمال التصميم ، وذلك بملء الفراغات التى تنشأ غالباً أسفل التكوين .

محمد شفيق : –

تعتبر الكشيدة من الحركات المهمة فى الخط العربى لأنها تتيح للخطاط أن يتجول داخل اللوحة متى ماكان هذا الاستمداد ضرورياً ويخدم جمال التكوين ، فجاء «المد» فى «هذا» بقدر المطلوب تمامًا ، حيث قام «شفيق» بمدها بالقدر الذى يسمح بوضع كلمتى «من فضل» دون زيادة أو نقصان ، فبدا التصميم متماسكًا ، خاصة وأنه متصاعد بشكل هرمى ، فساعدت كلمة هذا – على الرغم من قلة حروفها – على إعطاء الإحساس بكثرة الفضل ، كأن الفنان يريد أن يقول إن كل «شئ» إنما هو من فضل ربى . مستفيداً من تمديد كلمة «هذا» .

وانتهاء اللوحة تصاعداً إلى كلمة ربى ، يفيد أن كل الفضل راجع لله تبارك وتعالى ، فاستطاع الفنان أن يصور هذا المعنى بتوفيق كبير .

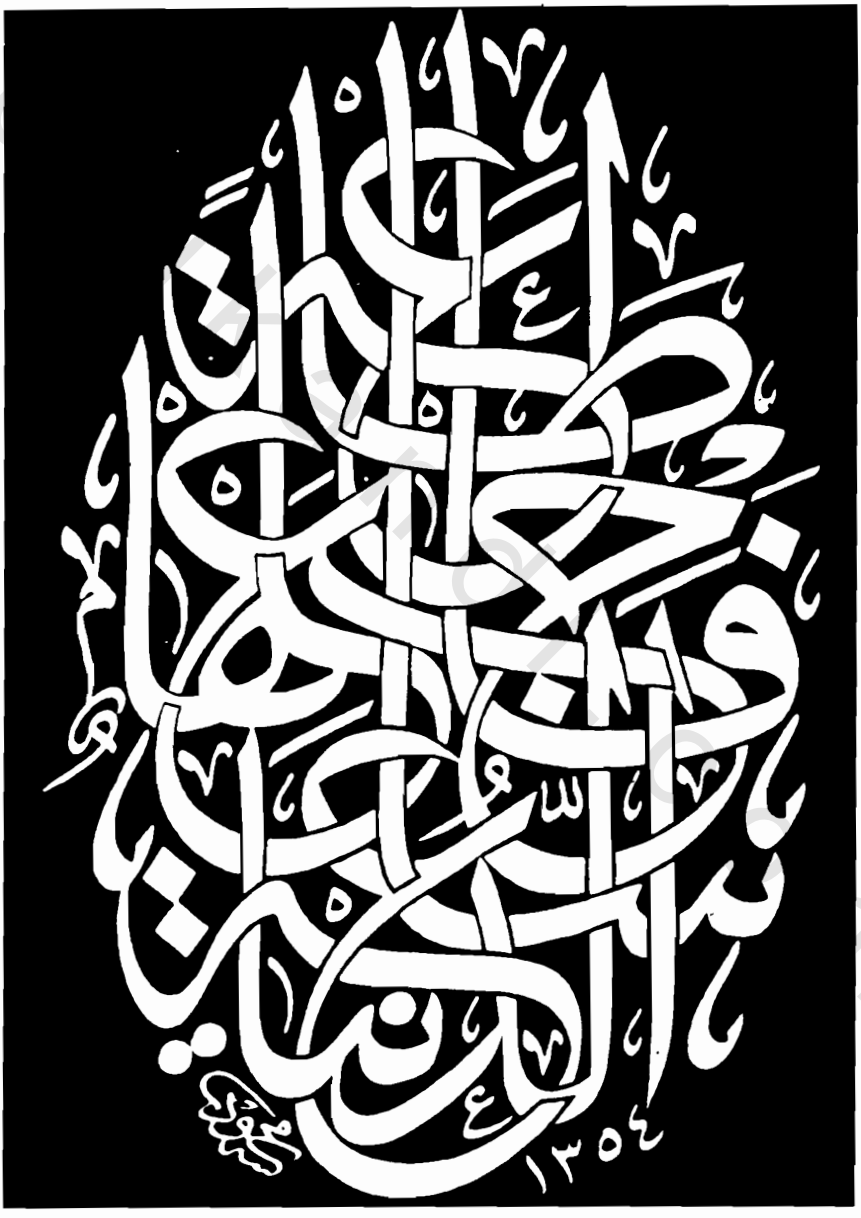
وبإجراء المقارنة مع التصميم الآخر فإننا لا نلحظ أى ملمح جميل أو مقصود ، حيث أن التوازن مفقود ولاحظ بداية اللوحة من أعلى ثم هبوطها إلى أسفل لكلمة «من» ثم صعودها لكلمة «فضل» ثم الارتداد مرة إخرى فى الياء الراجعة ، كما أن الحروف شديدة الجفاف ، ولاحظ اختفاء الحركة المتموجة أو المتعاكسة فى سن الضاد .

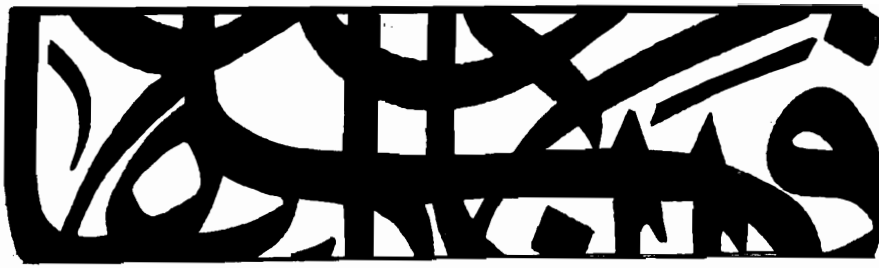
م ١٢٨٥

م

محمود يازر : –

لوحة جيدة التركيب ، إلا أن مساحة الحروف جاءت أكبر من مساحة الفراغ ، مما أعطى إحساساً ثقيل الظل ، كان يمكن تفاديه بعمل تضفير فى بعض المناطق لفك الاشتباك الحادث بكثرة التقاطعات ، أو إجراء خلخلة فى التكوين بتوسيع المساحة التى يشغلها .





اتصال حرف الجيم مع العين المقترح من الأستاذ محمد عبد القادر .

وتعتبر حركة اتصال الجيم مع العين فى كلمة «فاجعلها» غريبة على الخط العربى ، حيث أن حركة الارتفاع من اليمين إلى الشمال ، وبدون أى تعاكس أو تموج ، غير موجودة فى الخط العربى ، أى أنها حركة مفتعلة ، وهذا ما يؤكد أن أى حركة فى الخط العربى لها ما يبررها ، بمعنى أن الحروف يجب أن تتكون من سريان القلم الطبيعى وليس بإضافة أى حركات خارج هذا الإطار .

وخروجًا من هذا الإشكال يجب أن يستمر حرف الجيم أفقيًا لتتصل بالعين عند الهاء مع إظهار نهاية الجيم فوق حرفى «لها» وهذا الاقتراح من الأستاذ محمد عبد القادر .

والخط المنقط هو المسار الذى نقصده ، فلاحظ الفرق بين اللوحة والمعالجة التى تمت .

محمد حسنى : —

تصميم جيد التوزيع للفنان حسنى ، ولاحظ الابتكار فى اتصال القاف حيث قام برفعها حتى تتساوى مع الفاء ، وجاء حرف «لا» فى الوسط ليؤكد نفى التوفيق لغير الله ، ليأتى لفظ الجلالة منفصلاً أعلى التكوين ليزيد من تأكيد هذا المعنى .

ولضرورة المكان جاء حرف الواو فى «توفيقى» صغيراً ، إلا أن الضرورية الجمالية لا تبرر تكبير حرف الميم إلى ذلك الحد حيث أن حجمها الطبيعى كان يمكن أن يفى بالغرض ، لأن ذراع التاء كان يمكن أن يشغل أى فراغ أسفلها .

الميم الصغيرة المعكوسة أسفل التصميم توافقت تمامًا مع ليونة التصميم ، إلا أن «الظفر المعكوس» جوار القاف جاء زائداً ولم يضف جديداً للفراغ كونه معكوساً .

الذيل المصاحب للتوقيع قطع انطلاق الألف إلى أعلى مرتين ، فبات الألف مقطعاً ثلاث مرات فى مساحة صغيرة ، وحذف هذا الذيل سوف يعطى نتيجة أفضل .

استخدام الحليات التى تشبه الرقم «واحد» فى التكوين ساهمت فى زيادة توازنه دون أن يكون لتكرارها أى رتابة .

كامل البابا : –

تكوين متماسك وجميل ، فجاء التناظر فى الحاء والعين موفقًا ، وتوافقت فى الوسط حركة الواو مع الياء ، وساهم رفع نقاط الياء فى كلمتى «رحمتى» و «شئ» فى شغل الفراغ بطريقة جيدة .

استطاع الفنان أن يشغل المساحة السفلية بالكامل بكلمتى «ورحمتى وسعت» ، ولاحظ الشكل الخارجى الهابط بدوران من الناحية اليمنى اليسرى «العين والتاء» .

وبعد الفراغ من تصوير أن الرحمة قد وسعت بأسفل جاءت كلمة «كل شئ» بأعلى مهيمنة وصريحة لتأكيد هذا المعنى .

إلا أن اتصال «الشين» مع الياء نتج عنه حرف زائد باعتبار أن القنطرة التى تسبق الياء المتصل تمثل حرف الياء أو أخواتها ، فأصبح رسم «شئ»

أقرب إلى رسم «شتى» بحسب القاعدة المعروفة ، وربما استند الخطاط على كون أن «الآية» مألوفة ، وتجاوز القاعدة وصولاً لهذا الشكل حتى يربط التكوين من أقصاه إلى أقصاه بكلمة واحدة .

جاءت النقاط مختلفة الحجم فى الشين ورحمتى ، وليس هناك ضرورة جمالية لهذا الاختلاف لأن تكرار المتشابهات يعتبر أحد عناصر إيقاع الخط العربى .

تحولت كلمة شئ إلى شتى فى التكوين .

مدرسة محمد عبدالقادر التعبيرية : -

بعد أن نضجت الحروف على يد المدرسة التركية ، أصبح المطلوب من الخطاط أن يقف عند مستوى محدد ولا يتجاوزه ، مقلداً سابقيه فى كتابة سطر ثلث وتحته عدة سطور من النسخ مائلة أو معتدلة ، أما إذا أردت أن تبلغ غاية الإبداع فعليك تنفيذ تكوين للوحة دائرية أو بيضاوية لأنه الشرط الوحيد للاعتراف بك فناناً

إلا أن هذا الانكفاء الداخلى والمراوحة ، ساعد الخط العربى فى المحافظة على نفسه بعيداً عن التيارات الفنية الدخيلة التى فرضت على الناس فرضًا ، ولكنها نجحت فى إزاحته عن الساحة الفنية مستفيدة من جموده الظاهرى ، حتى أن الفن التشكيلى توغل فى الحروف العربية معتبراً نفسه قادراً على استخراج معانٍ جديدة لم يستطع فنانو الخط استخراجها ، فجاء استخدامهم للحروف بالفوضى اللونية نفسها المستخدمة فى اللوحة التشكيلية .

من هنا برزت الحاجة لتطوير شكل اللوحة الخطية ، بحيث تحافظ على الصورة الكلاسيكية للحروف ، وتخرج من الشكل التقليدى للتكوينات الخطية ، وتقوم باستخدام الألوان ، أو توظيف الأرضية أو إيجاد علاقات تعبيرية مستوحاة من المعنى ، ليكون محمد عبدالقادر أول من يفتح هذا الباب ، ليفتح عوالمًا للإبداع مافكر فيها أحد من قبل بهذا الشمول .

كان معظم الخطاطين مشغولين بالخط الثلث والنسخ ، إلا أن محمد عبدالقادر كان مشغولاً بالكوفى والتذهيب والديوانى بنفس الدرجة من اهتمامه بالخطوط الأخرى ، فأجاد فيها جميعها . ولأنه دقيق فى حياته فقد استطاع أن يضع للخط الكوفى قواعد ومقاييساً محددة لأول مرة فى تاريخ الخط الكوفى وقام بتدريسه بنفسه ، ثم أرجع الزخرفة مرة أخرى

إلى الخط الكوفى باعتبارها جزءاً لا يتجزأ منه ، فبدأ فكره ينساب إلى اللوحة الخطية الكوفى . دون أن يزاحمه أحد فمزج التذهيب مع الكوفى مزجاً لطيفاً ، ومن هذا الباب أدخل الألوان إلى لوحاته .

ألوان محمد عبدالقادر تميل إلى الهدوء ، فهو يرفض الألوان الفاقعة التى كانت سائدة فى التذهيب . لأن ذلك يصرف النظر إلى أصل اللوحة معتبراً أن التذهيب مكمِّل لجمال اللوحة وليس العكس ، ثم إن الألوان الصلبة لا تتماشى مع المعانى الروحية للخط العربى ، لذلك فألوانه من فرط خفتها تبدو كأنها لون أبيض متشرب بالدرجة اللونية المعينة ، لتعطى إحساساً باللطف ، والحياد والتسامح والمحبة والشفافية والاطمئنان .

لم يتخل محمد عبدالقادر عن هوايته فى الابتكار . فأدخل الخط الديوانى فى معركته الإبداعية فحوّل حتى أسماء الناس إلى لوحات قائمة بذاتها . مؤكداً على أن الجمال لا يمكن تحديده بقوالب جاهزة فانطلق فى الخط الديوانى فى جميع الاتجاهات باحثًا عن علاقات حروفية أجمل وأكثر جدة .

ولم تكن الحروف هى هدفه الأخير فى اللوحة ، بل إن ما يبذله فى الأرضية كان يفوق ذلك ، فجاءت لوحاته متماسكة ومتجانسة مع الأرضية ، وهى ملأى بالتفاصيل المكملة لمعانى اللوحة .

لأى لوحة عنده قصة ومناسبة ، فهو يعبر عن نفسه فى لوحاته فأصبحت الحروف عنده لها معانى ، والكُتل لها دلالة ، تستطيع أن تسمع تحاوره مع الخط العربى من ذلك الإحساس المعبر فى لوحاته الذى يأتيك بلغة الحروف قبل لغة المعانى ، فيداخلك شعور بالفرح ، وتساورك متعة خالصة لاتدانيها متعة غير الانتقال إلى لوحة أخرى من لوحاته ، والتى بلغت حد الكمال فى دقة تنفيذها .

حرص محمد عبدالقادر على الابتكار حتى فى اللوحة التقليدية ، فهو

كتبت بقلم الحاج محمد عبدالقادر عبدالله كبير الخطاطين بمصلحة المساحة
ومدرس بمدرستى تحسين الخطوط العربية بالقاهرة والجيزة سنة ١٣٨٣ هجرية

هنا يحافظ محافظة تامة على الترتيب الموضوعى للقراءة ، وعلى التوازن بين السواد والفراغ ، مع الإتيان بأشكال جديدة لنهايات حرفى الدال والميم فكان التوافق لطيفًا ، ثم جعل ألف الطاء هى نفسها حرف اللام فى كلمة العمل والتى انتهت بذات النهاية المرسلة غير المألوفة لحرف اللام والتى أتاحت للفراغ أن يتوزع جيداً ، وتنسجم مع نهاية الحاء ، والتى أعطت التصميم نهاية طبيعية على الرغم من أن الآية لم تنته فتم رفع الكلمة الأخيرة لهذه الضرورة الجمالية .

لاحظ التوازى التام للحروف الرأسية ، والتشابه فى حرفى الصاد والعين ، أولاً من حيث المسافة حيث أن الصاد بعدت عن البداية بنفس القدر من الصاد التى فى النهاية وكذلك العين . وثانيًا من حيث الارتفاع ، فأعطت تناظراً جميلاً .

جاء التنفيذ النهائى للعمل متقناً إتقانًا تامًا فلم يترك الفنان جزئية تحتاج إلى صقل دون أن يمر عليها ، حتى التوقيع والتشكيل ، وهذه هى عادته !

إن النظرة الأولى لهذه اللوحة تعطى الإحساس بذلك التشبث المرتعش الباحث عن دفء .إن الحشد الملتف حول ألف لفظ الجلالة بدى كأنه التعلق بأهداب الحياة ، فجاء الألف بشموخه هذا بمثابة العمود الذى يقوم عليه كل البناء . ولولاه لماتم هذا التكوين . إن المعنى الذى رأيناه بلغة الحروف هو نفسه المعنى الذى فهمناه بلغة المعانى : «الله حى قبل كل حى» .

استطاع الفنان أن يوصل لنا هذا المعنى بواسطة الشكل الهرمى والذى أعطى الكتابة اتجاها إلى أعلى . واستفاد من توازى اللام فى كل «واللام فى قبل» مع حرف الألف الرامز للحياة . ولزيادة امتثال الحروف فى النسق الهرمى حذف شارة الكاف فى كل .

كتبه بتونس مراد بك محمد عبد الحادي عبد الله
سنة ١٣٦١ من هجرة خاتم المرسلين

أما الحيوية والحركة فبدت من تداخل الحروف فى بعضها بواسطة التضفير ، ومن التكرار المتطابق لكلمة (حى) .

كما لاتفوت على العين كبر حجم لفظ الجلالة الواهب للحياة ، وصغر الحروف فى باقى اللوحة . وما يمثل هذا الاختلاف من دلالة .

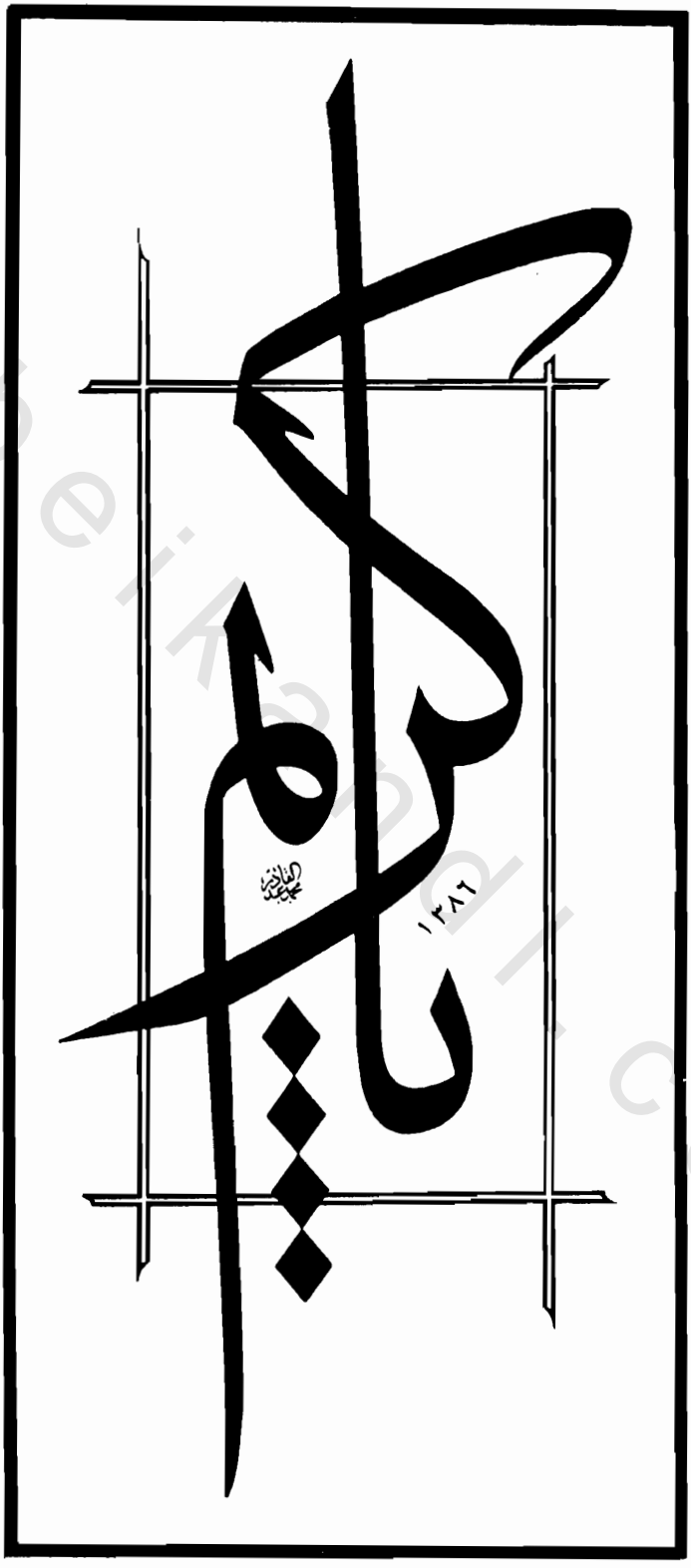
لوحة بكلمة واحدة !! ياكريم ، ارتفاع ياء النداء بهذا الطول عبر عن الإلحاح فى الدعاء ، وجاء وسط التصميم تماماً ، ربما ليعبر عن التأدب فى الدعاء ، والذى يجب أن يتم لا بالصوت العالى ولا بالخفيف ، ولكنه وسط بين الاثنين .

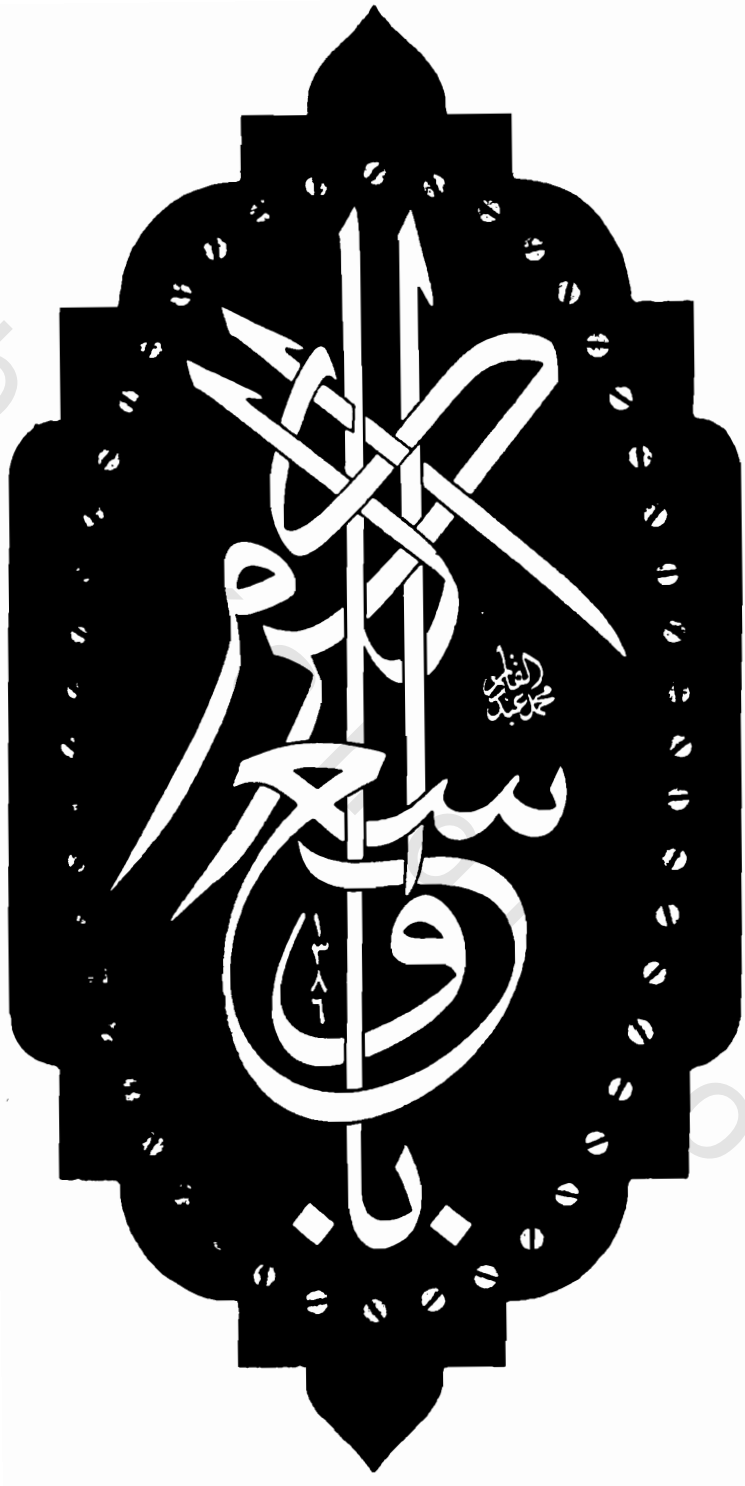
الكرم عند الله تعالى لاتحده حدود ؛ فعبرت اللوحة عن هذا المعنى خير تعبير ، فخرجت كل حروف الكلمة عن الإطار الداخلى فى اتجاهات نابعة من الداخل إلى الخارج ، لتقرر طلاقة قدرة الله فهو المعطى وهو الباسط وهو الكريم جلّ وعلا .

امتزاج نقاط ياء النداء مع نقاط ياء الكريم عبر عن حسن الرجاء فى استجابة الدعاء ، بل هو الإيمان الصادق والموفق بالاستجابة ، والتى تمت بوضوح فى الميم النازلة ، فالسؤال تم رأسيا إلى أعلى فى ارتفاع الياء ، فجاءت الإجابة رأسيا إلى أسفل فى هبوط الميم ، وهذا هو الوضع الطبيعى لهذا الحوار الإيمانى الجميل .

لوحة مبتكرة تحمل عبارة «ياواسع الكرم» .. وتأكيداً لهذه المدرسة الخارجية من الشكل التقليدى للوحة فى الخط العربى ، فإن الحروف الداخلة فى هذا التصميم لم تلتزم بحدود خارجية تحركت بحرية كاملة .

فكان المطلوب هو إعطاء معنى الاتساع فتم ذلك فى تكبير العين بأكثر مما هو معتاد فى النسبة القياسية المعروفة لحرف العين . وهذا مايؤكد أن الضرورة الجمالية هى التى تفرض منطقها ولاشئ غير ذلك .


سلام
محمد الماغوط
۱۳۸۶


باب وسام
محمد عبد الفتاح
١٣٨٦

ويلاحظ أن وجود الواو داخل العين المتسعة لايخلو من دلالة الرحمة والرعاية الكاملة إذا تصورنا هذه الواو جنيناً فى بطن أمه .
جاءت كلمة الكرم بميل شديد ليعبر عن الاندماج الكامل لهذا الكرم الذى زاده إرسال حرفى الراء والميم .

لعدم وجود كتل حروف فى الجانب الأيمن طال الألف للحصول على التوازن المطلوب . وأضيف التوقيع .

أما ماتبقى من فراغ فلقد تم شغله بزخرفة شفيفة محاطة بإطار بيضاوى مكون برؤوس «مسامير الربط» وهو استخدام طريف وجرئ ، كأنه يريد أن يفتح الباب للوحة الخط العربى أن تستفيد من ماحولها من قيم جمالية واقعية .

لم تكن الأرضية هى الشغل الشاغل للخطاط فى السابق ، إلاّ أن مايبذله محمد عبدالقادر فى الأرضية يفوق بمرات عديدة الجهد المبذول فى الكلام المخطوط ، وإن كان فإن أى جزء فى اللوحة لايختلف عن غيره فاللوحة كلها يعتبرها عملاً متكاملاً .

فالأرضية فى العمل تعطينا الإحساس بالقدم ، وهى عندما بدأت فى التآكل ظهرت العبارة «كن مع الله» فكأن هذه المعية قديمة جداً وموجودة قبل كل شئ .

تعانق ألف لفظ الجلالة مع الكاف جاء ليؤكد استمرارية هذه العلاقة الروحية المطلوبة بين العبد وخالقه ، أما اختزال حرف النون فقد تم بهذا الشكل الهامس ليتوافق مع نزول العين ، وليكون طرقه للمسامع بالقدر الذى يخاطب الوجدان بلطف وحكمة لابفظاظة وغلظة قلب .

وخروج الألف والكاف عن الإطار عبر عن أن هذه الدعوة موجهة للجميع . وبإلحاح جميل يحمل كثيراً من الحب مذكراً بـ «وإن تذكروا الله يذكركم» .