المقومات التشكيلية و الجمالية في الخط العربي (خط الثلث انموذجاً)

د. هشام إبراهيم عز الدين محمد
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا– كلية الفنون الجميلة و التطبيقية، قسم الخطوط والزخرفة الاسلامية.
E. Mail: hishadin@gmail.com

مستخلص الدراسة

هدفت هذه الدراسة الى معرفة مدى قابلية استخدام خط الثلث في التشكيل الفني، و مساهمته كفن مستقل يعبر عن اصالة امته و مجتمعه في الاثراء الجمالي و الفني. كما هدفت الى التعرف على خط الثلث، نشأته و تطوره وما حققه الخطاط المسلم من تطور وتجويد لهذا الخط و معرفة بعض الأساليب المستخلصه من التجارب الفنية للتشكيل بحرف الثلث وما يرتبط بها في مجال الإبداع. وقد توصلت الدراسة الى ان مرونة وطواعية خط الثلث وقابليته للتشكيل الفني، اغنت الخطاطين عن الاتجاه نحو المدارس التشكيلية الغربية، فكان بذلك مساهما بفن مستقل و منتمي لبيئته و مجتمعه. كما توصلت الى ان اللوحة الخطية الفنية بخط الثلث قد لعبت دوراً هاماً في تعزيز الإحساس بالقيمة الفنية والجمالية للخط، فضلا عن قيمته الوظيفية، وذلك من خلال تعدد انماطها و اساليبها.

كلمات مفتاحية: (اللوحة الخطية/ الخط الموزون/ النسبة الفاضلة)

Abstract

This study aims at exploring the possibility of using *Thuluth* calligraphy handwriting as an artistic mean and its contribution in Arabic calligraphy as an independent Art branch expressing the values of the nation and the society and enriching its esthetical elements. It also aims at introducing *Thuluth* Calligraphy handwriting, its origin, development and achievements of the Muslim Calligrapher regarding development and mastering of this art. It examines further some styles driven from artistic experiences regarding designing using *Thuluth* Calligraphy handwriting. The study concluded that the flexibility in using *Thuluth* Calligraphy handwriting and its suitability for designing allowed the calligraphers to make the best out of it, instead of following the western artistic schools. Hence it contributed in creating an independent art integrated to its society and environment. It further concluded that *Thuluth* Calligraphy handwriting work of art (cablegrams), due its diverse styles and methods, contributed in intensifying appreciation of artistic and esthetical values of Arabic Calligraphy as a fine art apart from its functional role.

مقدمة:

إنّ للخط العربي حضوراً قوياً في الحضارة العربية الإسلامية، فهو يعبر عن أصالة الأمة بما يعكسه من عمق تاريخي و إحساس فني وتذوق جمالي و بما يجسده من قيم روحيه وأبعاد تجريدية، فهو أكثر خطوط العالم تنوعا وجمالا. اضافة الى ما يلعبه من دور في الحفاظا على التراث الحضاري والإسلامي. وقد أدرك الفنانون المسلمون ان الخط العربي يتصف بالخصائص التي تجعل منه عنصراً زخرفياً طيعاً، حيث أن

الزخرفة بصفة عامة تتميز بأنها تميل إلى التجريد ولا تلتزم بأشكال الطبيعة التي اقتبست منها، لذلك كثيراً ما استعمل الخط استعمالاً زخرفياً بحتاً، سواء أكان مرتبطاً أو غير مرتبط بالمضمون المكتوب.

ان الخط العربي يحوي الكثير من القيم التشكيلية و الجمالية، و ينبغي على الفنانين المعاصرين تعميق استخدام الحرف العربي عموما و خط الثلث على وجه التحديد في التشكيل باتجاهاته المختلفة (اتجاه التأصيل . اتجاه الحداثة...الخ) وإجراء الدراسات التي تهتم بأنواع الخطوط العربية المتعددة وبأئمة الخط العربي ودراسة أساليبهم الخاصة في اعمالهم التي تكشف الكثير من الأسرار والأساليب المثيرة في هذا الفن الراقي. وبذلك يكون الانتماء الثقافي و الفني للمجتمع وتمثيل فنه و حضارته بدلاً عن التقليد الاعمي للمدارس و الاتجاهات الفنية التشكيلية الغربية.

وقد أوضحت هذه الدراسة أهمية الخط العربي من خلال تتبع واستقراء تاريخه وتطوره، و توصلت الى ان اللوحة الخطية الفنية بخط الثلث قد لعبت دوراً هاماً في تعزيز الإحساس بالقيمة الفنية والجمالية للخط، فضلا عن قيمته الوظيفية.

مشكلة الدراسة:

1/ هل استطاع خط الثلث ان يغني الخطاط عن تقليد المدارس والاتجاهات الفنية التشكيلية الغربية؟.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة الى:

1- معرفة مدى قابلية خط الثلث للتشكيل والتجديد، و مساهمته كفن مستقل و منتمي لبيئته و مجتمعه.

2- التعرف على خط الثلث، نشأته ونسبته الفاضلة وما حققه الخطاط المسلم من تطور وتجويد لهذا الخط.

3- معرفة بعض الأساليب المستخلصه من التجارب الفنية للتشكيل بحرف الثلث وما يرتبط بها في مجال الإبداع.

أهمية الدراسة:

تتمثل أهمية هذه الدراسة في أنها:

1- تبرز خط الثلث في التشكيل والتجديد، و مساهمته كفن مستقل و منتمي لبيئته و مجتمعه.

2- تتعرف على خط الثلث، نشأته وتطوره وما حققه الخطاط من تطور وتجويد لهذا الخط.

3- تعرض بعض الأساليب المستخلصه من التجارب الفنية للتشكيل بحرف الثلث وما يرتبط بها في مجال الإبداع.

منهج الدراسة:

سينتهج الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفى التحليلى، لانه يعتبر منهجا متوافقاً مع طبيعة الدراسة حيث تقوم الدراسة على اساس سبر اغوار المشكلة و التعرف على حقيقتها في ارض الواقع من خلال رصد الاعمال الفنية المتعلقة بموضوع البحث و تحليل القيم الجمالية فيها بغية الوصول الى نتائج جديدة من خلال الاجابة على استفسارات الدراسة.

المبحث الاول: الخلفية التأريخية لخط الثلث

مختصر نشأة و تطور الخطوط عبر العهود الاسلامية:

إن التطور الذي حدث للخط العربي بعامته لم يكن الا نتيجة لتطور مرحلي امتد لعقود من الزمن، فبدأ منذ ان كان يعرف بالخط اليابس الى ان وصل الى عديد الانواع والاشكال، وبدأ تطور الخط الثلث اعتباراً من أواخر عهد الدولة الاموية إذ ظهر الخطاط (قطبة المحرر) الذي أبتدع قلمي: (الجليل – الطومار)، وهو أول من ابتدع وطور في الخط العربي، حيث حور الخط الكوفي إلى قاعدة جديدة وهو قلم الجليل (حسن قاسم حبش، 1992م، 23) وهو خط ضخم المعالم يستعمل للكتابة على المباني. ثم قلم الطومار وهو أصغر من الجليل ومنه نشأ مختصر الطومار الذي أدى إلى المحقق والذي سمي بجلي الثلث عند العثمانيين، واخترع أيضاً قطبة خط الثلث وخط الثلثين حوالي 136هـ ومن الثلث نشأ خط ضعيف الثلث (وهو ما عرف بخط الرقاع أو خط التوقيع) (معروف رزيق، 1999م، 27)

ومن الذين اشتهروا بحسن الخط في العصر الأموي خالد بن أبي الهياج، كذلك الحسن البصري الذي اشتهر بتجويد الخط وبكتابة المصاحف وهو الذي حور الخط الكوفي إلى خط النسخ والثلث كما اشتهر بحسن الخط ايضاً مالك بن دينار وشعيب بن حمزة واسحاق بن حماد وابراهيم الشجري (حسن قاسم حبش، 1992م، 23)

وفي العهد العباسي كان لخلفاء بني العباس دور مميز وبارز في تاريخ الحضارة الاسلامية في كافة المجالات ففي محور الخط العربي في هذا العهد برز عميد الخط الوزير ابن علي محمد بن مقلة (272–328 هـ/ 885 – 939 م) وهو أول من وضع مقاييس للأحرف إذ نسب جميع الحروف إلى حرف الألف والى الشكل الدائري و بلغ بخط الثلث وخفيفة درجة الإتقان والتفوق كما أحكم خط المحقق وأبدع في الرقاع والريحاني وأبتدع خط النسخ (بلال بن عبد الوهاب الرفاعي، 1990م، 68). ثم جاء في القرن الخامس الهجري رئيس الخطاطين على بن هلال المعروف بابن البواب (ت عام 413هـ) حيث اكمل قواعد وهندسة الخط, وأنشأ مدرسة للخط استمرت حتى نهاية العصر العباسي. ثم جاء ياقوت المستعصمي والذي أبدع وطور في الخط العربي وأكمل ما بدأه ابن مقلة وابن البواب من هندسة للحرف العربي, حيث اخترع خط (الريحاني) والذي استمر فترة من الزمن بعد المحقق وكانت تكتب به المصاحف غير أنه لم يستعمل في نطاق واسع مقارنة بخط الثلث.

اما في العهد العثماني فقد وجد الخط والخطاطون مكانه مرموقة من قبل الدولة ورجال الدين وعامة الشعب لما يكتبونه من مصاحف شريفة و أسراراً للدولة و لوحات خطية تزين المساجد والقصور. وقد سار خطاطو الدولة العثمانية على نهج ياقوت المستعصي في خطوطهم و كان سلاطين آل عثمان يتذوقون جمال الخط ويقربون إليهم الخطاطين فتتلمذوا على أيدي كبار الخطاطين. (ادهام محمد حنش، 1998م، 92)

وهكذا وصل خط الثلث أوج عظمته واتقانه في هذا العصر متميزاً بطواعية الحروف التي تجمع بين الجمال والتناسق في التراكيب مع جودة علامات التشكيل التي تزيد من جماله ورونقه.

اصطلاح و نشأة خط الثلث:

يكاد يجمع مؤرخي الخط العربي الى ان الثلث هو اصل الخطوط العربية المنسوبة، التي تطورت مع اعلام الخط، بدءاً من ابن مقله، الى ياقوت المستعصمي الذي رسخ مبدأ الخطوط الستة والتي كان الثلث على راسها، وهي في الحقيقة ليست الا تنويع لا يختلف كثيراً عن الثلث، وتكمن اهمية الثلث في تاريخ الخط، انه

اول صورة واضحة وصلتنا لهذه الخطوط، كما انه فنياً– جوهر نظرية الشكل الفني للحروف العربية المنسوبة، بما فيها من تناسب بين اجزائها، وبينها وبين قلمها الذي تكتب به. لهذا كان ابرز الخطوط واهمها وظيفياً وفنياً (صالح ابراهيم الحسن، 2003م، 297)

ان مصطلح قلم الثلث قديم في تاريخ الخط العربي، وقد اختلف في اصل تسميته اذ يذهب البعض في معناه الى نسبته الى الأقلام المنسوبة للكسور كالثلثين والنصف وذلك على مذهبين الأول: أن للخط الكوفي أصلين من أربع عشرة طريقة وهما قلم الطومار وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير، والأقلام تأخذ من المستقيم والمستدير نسباً مختلفة فإن كانت نسبة الخطوط المستقيمة فيه ثلثان سمي قلم الثلثين. و المذهب الثاني: إن هذه الأقلام منسوبة إلى قلم الطومار في مساحته وقياسه، ذلك أن قلم الطومار هو أجل الأقلام مساحته (24 شعرة برذون (البرذون : دابة أشبه بالخيل) وبهذا قلم الثلث منه يعادل 8 شعرات وقلم النصف 12 شعره وقلم الثلثين 16 شعرة (طاهر الكردي، 1939م، 103).

وهناك اتجاه آخر يذهب الى ان تسمية الثلث و ان كانت قديمة إلا ان دلالتها قد تحولت الى نوع مختلف من الخطوط المنسوبة، اذ اصبح رأس هذه الخطوط. ويرى بعض الباحثين انه سمي بالثلث لانحراف القلم عند الكتابة بمقدار ثلث عرضه أصلا. و هو تعليل قريب من الواقع الذي عليه انحراف القلم و مقداره الثلث (وليد الاعظمي، (1980م)، ج2 – م31، 231)

ويقول (فوزي سالم عفيفي، 1980م، 119) ان خط الثلث قديما كان على هيئتين: (المحقق – المطلق) اما الثلث المحقق فهو ما تحققت حروفه وتقيدت بالنسبة الفاضلة له، واصبحت مفرودة على السطر، مع تجنب تزاحم الحروف، فاستتبع ذلك رسم بعض الحروف مرسلة مثل الراء و الواو وما على شاكلتها، اما الثلث المطلق فهو الذي لم ترسم حروفه محققة و اصبحت حره، دون التقيد ببعض النسب و القواعد، مثل طول الالف او سمك بعض اجزاء من الحروف. ولهذا اصبحت كلمة المحقق و المطلق صفات لخط الثلث لا اسماء لانواعه.

و يجمع المؤرخون الى ان تاريخ خط الثلث يعود الى أواخر خلافة بنى أمية وأوائل خلافة بنى العباس على يد قطبه المحرر، وقيل إن جودة الخط انتهت إلى الشام حيث طور إبراهيم الشجرى المتوفى سنة 200هـ خط الطومار فخفف منه قلماً سماه الثلثين، ثم اخترع قلم الثلث محرفه لأنه يحتاج فيها إلى تشجيرات لا تأتى إلا بطرف القلم) (أيمن عبدالسلام، 2000م، 121)

المبحث الثاني: التشكيل بخط الثلث:

جمالية الخط العربي:

فن الخط العربي هو فن بصري مقدس لأنه يمثل الشكل الأمثل للكلمة، فهو فن خالد وأزلي جمع بين الطبيعة الصناعية والهندسية من حيث الشكل والمضمون، هذه الثنائية المعرفية الأساسية لهذا الفن التقليدي (Tradition) المتوارث الدال على الأصالة والإبداع يعكس قيم رمزية تحقق مبادئ وقيم فنية جمالية.

إن تعدد أنواع الخطوط العربية أعطى هذه الخطوط ثراءً فنياً، فهي في حقيقتها أشكالاً مجردةً فالخط العربي أول أمثلة الفن التجريدي الذي لا مثيل له في الواقع، وقد ظفر بقيمة تعبيرية وجمالية ناتجة من تكوين وتراكيب حروفه بنسب ملائمة بين بناء الكلمة باعتبارها وحدة اتصال بما قبلها وبما بعدها من الكلمات، ولهذا التفرد كتبت به أروع اللوحات، لدلالة قرائية فنية وتشكيلية جمالية.

و مع أزدهار الحضارة الاسلامية توجه المسلمون إلي العناية بالخط وتجويده، وكان لكتابة المصاحف أثر كبير في ذلك، حتي رووا في حسن الخط وتحسنيه أحاديث، سواء صحت تلك الأحاديث أم لم تصح، فإنها تعبر عن عناية الناس ورغبتهم في الكتابة، وارتقاء اذواقهم وحسهم الفني، فمما روي من ذلك: (من كتب بسم الله الرحمن الرحيم فحسنه أحسن الله اليه) (الزبيدى، 1954م، 66)، وعن وهب قال: (إن رجلاً كتب بسم الله الرحمن الرحيم فأحسن تمطيطة وتخطيطة فغفر الله له) (التوحيدي، 1957م، 38)، وروي أيضاً عن علي بن أبي طالب قوله: (الخط الحسن يزيد الحق وضوحاً) (القلقشندي، 1987م، 24/3). فكان من أثر ذلك أن اصبح للكتاب والخطاطين مكانة كبيرة.

إن فن الخط العربى فن مستقل له منطقاً جمالياً، تحكمه خصائصه وأساليبه ومساراته، فجماليات اللوحة الخطية ليست فى جمالية الحروف وأشكالها فحسب، بل فى جمال انتظام الشكل الذى يكونه الخطاط عبر تلك الحروف. وقد تميز الخط العربى كفن بطابع الأصالة، أى إنه نبع من روح عربية صرفة وتطور محتفظاً بخصائصه العربية بعيداً عن التأثيرات الأجنبية، وخاصة عندما ارتبط بالقرآن الكريم، ومن ثم أعجب المسلمون به ولم يقف اعجابهم به عند هذا الحد بل صار يتصل بالناحية الجمالية العاطفية الدينية، ويتضح أثر ذلك بوضوح فى الزخرفة الإسلامية، إذ تأثرت الوحدات الزخرفية الإسلامية بوحدات الخط العربى (إياد الحسينى، 2002م، 105- 106).

إذن فإن الجمال الفنى للخط العربى يكمن فى درجة الإتقان والإجادة التى تمثل درجة الكمال، و تكمن فى التناغم الموسيقى الخفى الذى ينبعث من إيقاع الحروف وفى تكرارها، واتصالها وتطابقها وتشابها، وحركاتها واتجاهاتها، كما يكمن فى رقة أشكال الحروف بتناسب أجزائها. هذا ويضيف الإنتظام فى الكتابة، والتسلسل المنطقى، والوضوح مظهراً جذاباً يقوم به الخطاط لتحسين اسلوب اللوحة الخطية.

وفى ذلك فقد ذكر القلقشندي إن اللفظ معنى متحرك والخط معنى ساكن، وهو إن كان ساكناً فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما تضمنه إلى الإفهام وكما أن اللفظ فيه العذب والرقيق في الإسماع كذلك الخط فيه الرائق والمستحسن في الأشكال والصور (بركات محمد مراد، 2004م، 5).

ان الحركة التي تحدث عنها القلقشندي كانت من الحقائق التي استوعبها الفن الإسلامي وأقام أصوله عليها في مفهوم الباطن الذي بنى عليه الفنان المسلم الشكل الخارجي، فأصبح مفهوم العمل الفني قائماً على التجريد التصويري الذي لا سكون فيه بل هو حركة مستمرة. إن بعد الإسلام عن التصوير جعل الفنان المسلم ينصرف إلى ميادين أخرى من الفنون تخلو من القيود، كما في الزخارف بأنواعها المختلفة الأمر الذي جعل الفن الإسلامي ذو طابع زخرفي ميزه عن سائر الفنون الأخرى (بركات محمد مراد، 2004م، 11) والزخرفة شأنها شأن الخط العربي بأنواعه المختلفة فكان التزاوج بين الخط العربي والزخرفة الإسلامية لتحقيق المفاهيم الجمالية اللانهائية.

ميلاد اللوحة الخطية:

لما بلغت أشكال الجلي من الثلث. وأشكال الجلي من التعليق مرحلة الكمال عند العثمانيين ابتداءاً من أوائل القرن 12هـ/ 19م بدأت تنتشر معها عادة تعليق اللوحات علي جدران العمائر الكبيرة. وكانت الكتابات قديماً تعلق – وان كان في أضيق الحدود – بعد لصقها علي ألواح خشبية مستوية وتذهب وتزخرف أطرافها, غير أن تسوس الخشب وتخريمة بدرجة تحول دون قراءة الخط (أو تشوه جمالة) كان أمراً يصعب التغلب عليه, حتى زاد مع مرور الزمن تصنيع الورق ذى المساحات الكبيره, وظهر الورق المقوى من لصقه طبقة فوق

اخرى, فافسح المجال (لشدة المرقعات), واخذ الخطاطون يلصقون خطوطهم بهذه الطريقة عليه ثم يقومون بتحلية اطرفها حتى ظهرت اللوحات الخطيه بشكلها المعروف. غير انهم لم يعبأوا قديماً بالمحافظة علي تلك اللوحات فلم يتوسلوا سبل تغليفها بالزجاج, فكانت تسود سطوحها, وخاصة تعرضها للسناج الخارج من القناديل, (وآسطة الاضاءة آنذالك) مما كاد يجعلها عسيرة القراءة (مصطفى أغور درمان، 1999م، 34). وعلي ذلك يمكن القول أن التقنية التي استخدمت في صناعة اللوحات قد تقدمت هي الاخرى الي جانب تقدم خطوط الثلث الجلي مع مقدم القرن 12هـ/ 19م, ثم انفتح طريق جديد امام فن الخط. ومع نضوج الجلي وتقدمة ايضاً بدأت اللوحات ذات الخطوط المطليه بالذهب, وهي ذات هيئة اكثر بريقاً لهذا النوع من الخط. اذ تكتب خطوط الجلي ويجري تصحيحها, ثم تتخذ اساساً للقالب الذي يعد بعد ذلك. وكانت تكتب خطوط الجلي قديماً بالمداد علي ورق ابيض, ثم لم يلبث الخطاطون أن صرفوا النظر عن تلك الطريقة وشرعوا يكتبون الخطوط بمداد الزرنيخ الاصفر علي ورق اسود أو ورق غامق اللون لان تصحيح الخطوط المكتوبه بالزرنيخ ايسر وأسهل اذ يتم عن طريق مسح الجزء المراد تصحيحه بالمداد الاسود واعادة كتابتة مرة ثانية بالزرنيخ (مصطفى أغور درمان، 1999م، 35).

لوحات الحلية:

اورد (مصطفى أغور درمان، 1999م، 36) إن الحافظ عثمان هو أول من كتب الحلية في أواخر القرن 11هـ/ 17م, إذ نقلها عن إحدى الروايات الموثوقه في كتب السيرة النبوية المعتبرة عن أوصاف النبي صلى الله عليه وسلم وخصاله, ثم جعلها علي شكل لوحة تصلح للتعليق علي الجداران, وأختار لها الثلث والنسخ (ويستخدم المحقق أحيانا للبسملة). وقد أشترك في أواخر القرن 12هـ/18م، محمد أسعد اليساري هو الآخر في عمل لوحات الحلي فكتبها بخط التعليق, ثم استمرت الحلي من بعده علي ذلك النحو, غير أن إعداد اللوحات ولصقها علي ألواح الخشب كان يعرضها لتخريب السوس أو لتأثير العوامل الخارجية فيسود لونها, ويحول ذلك دون انتشارها علي نطاق واسع. فلما شاع تصنيع الورق المقوي ذي المساحات الكبيرة تيسر إعداد الحلي الكبيرة كما هو الحال في لوحات الجلي الأخرى. وعلي ذلك وجدت الحلي في القرن 13هـ/ 19م،مكانها ضيفاً عزيزاً علي جدران العمائر والقصور والمنازل وغيرها. وقد استخدمت لحلية الرسول صلى الله عليه وسلم روايات مختلفة ولكن أكثرها انتشاراً هي رواية علي بن أبي طالب كرم الله وجهه.

اللون في اللوحة الخطية:

اللون من أكثر العناصر إثارة للعين، وهو معيار أساسي لخروج الفكرة للمتلقي كما يتصورها الفنان، وإن اختيار اللون يحمل في داخله اختيار للأسلوب والتعبير عن الفكرة،إن اللون يضفي بعداً درامياً على سطح اللوحة لتكمل المعنى. و هو في اللوحة الخطية عبارة عن مادة مستسلمة للخطاط يطوعها بأسلوبه كيف شاء، وهو كواحد من العناصر التجسيدية أو البنائية في اللوحة فإن اختيار اللون المناسب مع جلالة النص والمعنى وحسن الخط والتصميم كلها عناصر مشتركة مع بقية العناصر الأخرى تعمل على أن تحقق بعداً جمالياً متكاملاً لدى المتذوق (سمير الصايغ، 1988م، 125) وفي بعض الأحيان يكون التركيز البصري على اللون وهنا تكون الألوان مستقلة بذاتها، وفي بعض الإحيان يكون التركيز على شكل الحروف أو المعنى، وهنا تحتاج الكتابة والخط إلى تمارين مستمرة وخبرة ذاتية كالإلمام بتشكيلات الحروف المختلفة وتصميمها في مساحات لونية من البني والأسود والأبيض والذهبي والتي لها دلالاتها التعبيرية والجمالية، والتي يكون فيها للحرف وقع خاص وفكرة يراد إيصالها للمتذوق. فاللون الأسود اعتمد عليه الخطاطون

بشكل واضح ولتجهيزه طقوس وأسرار عند الخطاطين، وهو من أكثر الألوان التي تمزج بين إحساس الوضوح والروعة والمتعة والبساطة في اللوحة الخطية لذلك ركز عليه الخطاطون في استخدامه. كما استخدم اللونين الأبيض والذهبي بكثرة ذلك لأنهما يعطيان طابعاً أنيقاً على الكتابة. إن الكتابة على السطوح السوداء بالأبيض أو الذهبي تتيح للعين قراءة لونية جمالية مزدوجة فانتقال البصر بين الحروف والتشكيلات يوهم بوجود إيقاع وحركة على سطح اللوحة الخطية (عبد الكبير الخطيب/ محمد السجلماسي، 1981م، 71). ويذهب (مصطفى أغور درمان، 1999م، 37) الى ان الخطاطين في القرن التاسع عشر الميلادي ذهبوا إلي تذهيب اللوحات الخطية بزخارف من الصفائح الذهبية المسحوقة أو بالألوان المختلفة أو بتزينها بورق الابرو.

ضوابط نظام التركيب في خط الثلث:

ظهر التركيب في خط الثلث في العصر العباسي فاهتم الخطاطون بإدخال الحروف المنفصلة مع المقاطع مع بعضها البعض، أو بعض الحروف النهائية توضع فوق المقاطع إذا كانت المساحة ضيقة وذلك حتى لا تتجزأ الكلمة كما كان قبل ذلك، ونجد أن هذا النهج من التراكم والتراكيب والصعود بالسطر أتبعة كثير من الخطاطين ويعتبر نواة لأسلوب التركيب، الذي يعد من أهم الأساليب في خط الثلث وله أولوية إلى يومنا هذا، والخطاطون يتبارون في إظهار قدراتهم التكوينية التي تحتاج إلى قدرة إبداعية إلى جانب قدراتهم في رسم الحروف وفق قواعدها الخطية و التي تتمثل في تركيب الكلمات بشكل فني وقرائي وفقاً لـ:

1/ اتجاه القلم من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل، أما عند التكوين يكون المسار من اليمين إلى اليسار ولكن البداية تكون في قاعدة من الأسفل إلى الأعلى ويراعي أن يكون لفظ الجلالة في القمة ما أمكن ذلك. و هنالك عوامل تساعد في ترتيب حركة القلم والحرف في خط الثلث منها:

أ. تعاقب الأجزاء المستقيمة للحروف وتجاور الفراغات اللامتساوية وتنسيق الكلمات التي تتابع أو تكون مترابطة.

ب. امتداد ووصل الحروف فوق أو تحت السطر.

ج. توزيع النقاط والتشكيل على الحروف بشكل متناسق.

د. عدم التزام الخطاط باسلوب واحد في الخط بل يجب ان يكون مستلهماً لإبداع من سبقوه ومضيفاً إليه إبداعه بأسلوبه الخاص.

2/ التصميم: وهو توزيع النص على المساحة توزيعاً متوازياً ويتم ملئ الفراغ بحركات التشكيل والتزيين المناسبة، والتصميم يرجع إلى الخطاط الذي يعتمد على ذوقه وطريقته لمعالجة الشكل والمساحة من حيث الكتلة والفراغ مراعياً التوازي بين الحروف العمودية كالألف واللام والأفقية التي بها منحنيات وكاسات كالسين والصاد، والواو، والحاء، مراعياً التشابه في الحروف مع بعضها البعض (صلاح الدين شيرزاد، 2001م، 51)

علامات التشكيل في خط الثلث:

التشكيل وسيلة لمساعدة النطق والقراءة الصحيحة، غير أن هذا التشكيل عند الخطاطين له بعد جمالي حيث يظهر حسن الخط وجماله. لذا يتقيد الخطاطون بالحركات على قدر إعراب الكلمة إعراباً نحوياً، بوضع التشكيلات الأساسية من كسر وضمة وشدة وغيرها والتي لها دور في اتزان شكل الخط وتعادل الكتلة والفراغ في العمل الفني لذا قد تنقص أو تزيد أو تتكرر هذه التشكيلات. وقد اصطلح الخطاطون على تشكيل خط الثلث والنسخ والإجازة والجلي ديواني حيث يملأ التشكيل فراغات بين الكلمات وبشكل منتظم ودقيق حسب ما تحتاج إليه الكتلة الحرفية وتكتب التشكيلات بثلث القلم الرئيس وبعضها تكتب بسمك القلم (معروف رزيق، 1999م، 116) فالفتحة في الثلث تمتد في الفراغات الطويلة فوق الأحرف المفتوحة بعرض القلم وفي الفراغات القصيرة بثلث القلم وكذلك بقية التشكيلات كالضمة المفردة أو الهمزة التابعة للألف والكسرات، أما الهمزة المنفردة فتكتب بسمك القلم. اما حركات التنوين في الفراغات الواسعة فتكتب بثلث القلم وفي الفراغات الضيقة بأقل من ثلث القلم، كما توجد تحلية تزيين تأخذ شكلين الأولى تعرف بالظفر أو الشولة وتكتب متدرجة ما بين ثلث ونصف وكل القلم ويحدد ذلك حجم الفراغ، والثانية تعرف بالميزان. أما السكون أو الجزم المفتوح فيكتب بعرض القلم. وبالنسبة للحليات التحتية للحروف غير المنقوطة والحلية الفوقية والشدة فجميعها تكتب بربع القلم (عباس شاكر جودي، 1988م، 42).

النسبة الفاضلة في خط الثلث:

أهتم العرب والمسلمون بالحرف العربي فوجد بذلك الحرف عناية منهم في استخدامات لم يحظ بها خط من خطوط الأمم الأخرى، فأوجدوا له قواعد ومعايير فنية يقوم عليها الحرف وهذه المقاييس بمثابة قانون يرجع إليه كل من أراد تجويد الخط العربي. هذه القواعد والمعايير وضعت وفق علاقات جمالية لصورة الحرف المفرد وعلاقته مع الحروف الأخرى، وبين الكلمة والكلمات الأخرى، وبين السطر وعلاقته مع السطر الآخر.

وقد قام أبي علي محمد بن الحسن بن عبد الله بن مقلة – المتوفي سنة 338هـ، بضبط الكتابة العربية – حروفاً وكلمات – ضبط يقوم على هندسة الحروف واشكالها، ونسق يربط بين حجومها وهو ما سمي بالنسبة الفاضلة والتي تعني ان تجري الحروف على نسبة معينة، ان زاذ الحرف عنها قبح، وان قصر دونها سمج، فعرض الالف في الكتابة المقومة بالنسبة الى طولها 1:8 (صالح ابراهيم الحسن، 2003م، 261)

وسمى الخط الذي يخضع للنسبة الفاضلة "محققاً " والذي لايلتزم بالنسبة الفاضلة "درجاً " وهو خط سريع الكتابة للأغراض اليومية وقد بنى ابن مقلة النسبة الفاضلة على أساسين:

الأول: حرف الألف وقياس الحروف به، فعرض حرف الألف ثمن طوله ويقدر هذا العرض بنقطة القلم، أي طول حرف الألف ثمانية نقاط (إبراهيم جمعة، 1939م، 63–69)، والنقطة التي تقاس بها الحروف تأتي من وضع رأس القلم على الورقة وتحريكه للأسفل ومع الحركة نحصل على نقطة بشكل معين. وعلى هذا الوضع تقاس الحروف قياساً بحرف الألف.

والثاني: هي الدائرة التي قطرها حرف الألف وعليه فإن أصل الحروف في كل أنواع الخطوط وبأي أقلام كتبت هو الخط المستقيم (أ) الذي هو قطر الدائرة والخط المقوس الذي هو محيط لهذه الدائرة وسائر الأحرف مركبة منهما فالجيم مثلاً تتكون من خط مائل ونصف دائرة قطرها حرف الألف (ناجي زين الدين، 1972م، 177) .

وهذا حافظ على توازن الحرف العربي كما وصل إلينا، وأعطاه أبعاده اللائقة به وجعله معتدل النسب الهندسية – فصار بذلك من الصعب تحريف إنحناءات وإستدارات الحروف العربية على الإطلاق.

وقد وضع ابن مقله الحروف في أوضاعها بما تكون عليه حركات جسم الإنسان، بإعتبار أن جسم الإنسان أحسن صورة في الوجود، وكذلك شكل الحيوان والنبات. ودل على ذلك صفات هذه المخلوقات على الحروف وأجزائها. ركبت الحروف من خطوط عمودية وأفقية ومستلقية ومنكبة بمقادير مقدرة، بين اليبس والليونة على حسب النسبة الفاضلة في كل حرف (محمد سعيد شريفي، 1989م، 76–127).

الخط الموزون/ المنسوب:

أطلق اسم الخطوط الاصلية والموزونه علي الخطوط التي ابتكرها الفنانون (فى العهدين الاموى والعباسى), ثم طوروها – معتمدين علي عدد من النسب التي اوجدوها تبعاً لاذواقهم وحسهم الفني – برعاية خلفاء الدوله العباسية وتشجيع وزرائهم في اواخر القرن الثاني/ الثالث الهجري (الثامن الميلادي). وتعرف اسماء قسم من الفنانين المشهورين الذين كتبوا بهذه الخطوط الموزونه والمهارات التي كان عليها البعض منهم فهناك الزاقف (احمد بن محمد) (القلقشندى،1987م، 17/3) الذي ذاعت شهرتة في خط الثلث بصوره خاصة, وكان يجله الوزير والاديب الشاعر ابن الزياد (ت 233هـ/ 847 م), وهناك ابن معدان استاذ الجليل (القلقشندى،1987م، 16/3) وأبرز طلابة ابو الحسين اسحاق بن ابراهيم البربري. وينسب البربري الي عائلة ظهر فيها عدد من الخطاطين منهم ابوه, وكان معلماً للخليفة المقتدر (خلافته: 295– 320 هـ/ 908 – 932 م) ومعلماً لاولاده (التوحيدي، 1951م، 29–30) وهو مؤلف اول كتاب في الخط والكتابة هو: تحفة الوامق (ياقوت الحموى، 1936م، 61/6) واستاذ ابن مقلة الذي يعتبر فاتحة عهد جديد في تاريخ فن الخط (مصطفى اوغور درمان، 1990م، 21).

وهذا الخط الذي نضج ليصبح طريقة للكتابة واقبلت علي استخدامه كل الشعوب التي دخلت الاسلام في اقاصي الارض قد اكتسب – من ثم – هوية جعلت منه (خطأ اسلامياً) إستمر قروناً بهذه الهوية, خلالها بيئات جديدة كانت تزخر بالحركات الثقافية والفنية, وتنافس في ذلك مركز الخلافة الاسلامية (مصطفى اوغور درمان، 1990م، 21). وأهم هذه المراكز ظهر في مصر؛ فقد كان هناك رجال مشهورون مثل طبطب المحرر (القلقشندى،1987م، 17/3) أحد كتبة ابن طولون (ت 270هـ/884م) الذي كان يغبطه البغداديون. ومع هذا فان الخط (الاصلي والموزون) الذي ظهر نتيجة لمرحلة من المراس والبحث استمرت ثلاثه قرون علي الاقل قد اكتسب في بغداد ايضاً هوية فن واضح القواعد والقوانين علي يدي ابن مقلة (او بمعني أصح الاخوين ابني مقلة), وذلك في اوائل القرن الرابع الهجري.

و قد طرح ابو علي بن مقله منهجاً ذا قواعد معينه, امكن الوصول اليه نتيجة لجهود وتجارب استمرت ثلاثه قرون. حتي امكن بفضل ذلك وضع النسب الخاصة بالخط الموزون التي سعي الفنانون لالتقاطها بأذواقهم وحدسهم, فقام ابن مقله بربطها باسس معينه, وايضاحها تبعاً للمقاييس المعينة في هذا الفن, مما أفسح المجال لنقدها ودرسها وتعليمها. وعلي هذا أخذ الخط المنسوب مكان الخط الاصلي, و الخط الموزون هو الذى ترتبط اشكال حروفه منفصله ومتصله بنسب موضوعة علي أسس ومقاييس هندسية مقدرة.، و بهذه القوانين التي وضعها الوزير بن مقلة لكل حرف من الحروف العربية إضافة إلى المبتكرات التى ابتكرها أصبحت الكتابة موزونة ومنضبطة.

فالتي جاءت كذلك سماها إبن مقلة بالخط المنسوب أو المحقق والتي جاءت بخلاف ذلك سميت درجاً (سهيلة الجبوري، 1962م، 43-44).

وهناك من يذهب الى ان من وضع الخط المنسوب ليس ابن مقلة الوزير ولكن وضعه اخوه ابو عبد الله (ابن خالكان، 1948م، 342/3). وقد ظل ابن مقله موجها وحادياً لمسيرة تطور الخط فيما بعد.

النظام في خط الثلث:

منذ بدايات ظهور فن الخط العربي وحتى عصرنا الحاضر بقي أسلوب الخطاطين في التعامل مع خط الثلث لا يتعدى شكلين: الأول شكل السطر، والثاني التركيب، وإن لكل منهما نظاماً تم الحفاظ عليه طوال القرون التي شكلت تاريخ كل منهما، ونقصد بالنظام هنا: صيغة العلاقات بين الحروف داخل المقطع أو الكلمة الواحدة ثم علاقة كل من هذه بما يجاورها من حيث إختيار الموقع المناسب والمسافة المناسبة، والتي أصطلح لهما إبن مقلة بكلمتي التأليف والتسطير (صلاح الدين شيرزاد، 2001م، 48).

إن إجتماع الميزات الكتابية والميزات الخطية في الحرف العربي، جعل الخطاط أمام عملية طويلة في تطبيق النظام، فإذا كانت الميزات الكتابية تتمثل في خاصية الإتصال والإنفصال في الحروف، فإن الميزات الخطية يمكن إيجازها كالآتي:

أ/ معظم الحروف العربية لها صور متعددة، بعضها يتحدد حسب موقعها من الحروف الأخرى، مثل الجيم والعين والميم، التي تتغير صورها وفق الحروف التي تليها، فالجيم مع الألف غيرها مع الياء وغيرها مع التاء. وكذلك تتعدد صور بعض الحروف من غير سبب: فالهاء التي تسمى عين الهر يمكن أن تحل محل الهاء التي تسمى أذن الفرس أنى شاء الخطاط ودون تحديد.

وكذلك فيما يخص حرفي الجيم والعين المتطرفتين، إذ يمكن أن تكونا مرسلتين أو ملفوفتين، وغيرها من الأمثلة.

ب/ تشابه العديد من الحروف بشكل تام، فلا تتميز عن بعضها إلا بالنقاط، وهي معروفة كالباء والتاء والثاء والنون والياء (الحرفان الأخيران في حالتي الإبتداء والتوسط). وكذلك الجيم والحاء والخاء، والراء والزاي، والدال والذال..إلخ.

ج/ تلحق بالحروف أشكال: منها صوتية (كالفتحة والكسرة والضمة والتنوين..إلخ) ومنها تزيينية.

هكذا يتبين لنا أن الحروف الثمانية والعشرين ستبلغ الأضعاف إذا ما أضيفت إليها الصور المتعددة لكل منها، وبهذا الكم الكبير من الحروف والأشكال الملحقة، يجد الخطاط نفسه أمام خيارات كثيرة لكل كلمة، وضمن النوع الواحد من أنواع الخط العربي.

ربما لهذا السبب أصبح وضع قواعد كاملة لنظام الخط إجراء غير عملي، ومن ناحية أخرى فإن هذا النظام لا يرتكز على قواعد صارمة مثل قواعد أشكال الحروف.. بل يمكن تسميتها بـ (الإختيار الأجمل) أو (الوضع الأنسب) الذي تم التوصل إليه عُوفاً، بعد تجارب، وعبر أزمان (صلاح الدين شيرزاد،2001 م، 48). ومع كل ذلك يمكننا أن نلتقط بعض ملامح هذا النظام (غير المعلن)، نتيجة عملية إستقرائية للتراث الخطي، ونحاول أن نوثق ما يمكننا الوصول إليه في كل من شكل السطر، وشكل التركيب.

المبحث الثالث: اجراءات الدراسة:

وصف وتحليل نماذج من الاساليب التشكيلية في خط الثلث:

يستخدم الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفى التحليلى، لانه يعتبر منهجا متوافقاً مع طبيعة الدراسة حيث تقوم الدراسة على اساس سبر اغوار المشكلة و التعرف على حقيقتها في ارض الواقع من خلال رصد الاعمال الفنية المتعلقة بموضوع البحث و تحليل القيم الجمالية فيها بغية الوصول الى نتائج جديدة من خلال الاجابة على استفسارات الدراسة. وقد تم في هذه الدراسة تصنيف الاتجاهات الفنية لخط الثلث الجلي، وذلك لان غالب اعمال الخطاطين تتجه نحو اسلوب الثلث الجلي لما له من امكانات تشكيلية و قابلية تركيبية تتيح للفنان مساحة التحرك و التنويع والتوزيع باستخادم المكون النصي للعمل. اذ يمكن ان يكتب هذا النوع على سطر او عدة اسطر متراصة، فيه ترتفع الحروف وتنزل حسب النص، ويراعي في تركيب الكلمة اتصال الحروف ببعضها من حيث المسافة ووضوح الحرف الذي يسبقه، واختزال بعض الحروف في التركيب وتشابه بعضها في الرؤوس أو في النهايات (الراجعة . المرسلة . المجموعة) و النقاط فيه تأخذ شكل المستطيل أو الدائرة حسب المساحة. والتشكيل فيه يتم بقلمين الأول ثلث قلم الكتابة والآخر بنفس سمك قلم الكتابة، وفيه تكون المدات لملئ الفراغ، وهو يحتاج إلى خطاط متدرب ومتمكن من قواعد الحروف واتصالاتها. وهو يعتبر من أصعب أنواع الثلث لتعدد أشكال تصميمه، ويحتاج إلى معرفة بأشكال الحروف وتراكيبها ويهتم الخطاط فيها بالحروف الرأسية والأفقية والمائلة والمتشابهة في الرؤوس والعراقات وتداخلها والتزامها بالقواعد الخطية وبترتيب النص، وهو يحتاج إلى جهد ذهني كبير ويمتاز بالرزانة والفخامة في النص والتصميم، لذلك تعددت انماطه والتي يمكن حصرها في الاتي:

1/ النمط المستطيل (شكل 1):

هذا النمط يعتمد في شكله العام على الترابط والتداخل بصورة كبيرة و يساعد في ذلك حسن اختيار النص وحسن استغلال المساحة. و التركيب هنا بحد ذاته استجابة لإشغال المكان, أي المساحة المراد إيجاد التكوين عليها, و يرتبط التركيب هنا ارتباطاً نوعياً بشكل الحروف المكونة للنص, إذ أن هناك انماطاً اخرى تستجيب للتركيب حتى في السطر المنفرد و بصورة بسيطة, وهنا يلعب التصميم على المحورين الجمالي و التزييني, اذ تكون له علاقات بين مفردات الحروف أي مكونات النص و بين خصائص المساحة و النص الكتابي.

2/ نمط الطغراء (شكل 2):

يعتبر من تراكيب خط الثلث إذ يجمع بين الكتابة والرسم في شكل بديع، وهي إشارة استعملها بعض الخلفاء المسلمين فكتب بها في الأوامر السلطانية أو على النقود، ويذكر فيها اسم السلطان واسم أبيه ولقبه، وهي عبارة عن توقيع سلطاني.

3/ النمط المتشابك (شكل 3):

تتطلب الحبكة في هذا النمط حسن التوزيع ولحكام الترتيب، فحسن التوزيع يتطلب ألا تتجمع الحروف وتكتظ في جانب من اللوحة وتخف في الجانب الآخر، مما يضطر الخطاط إلى الإكثار من حركات

التشكيل والتزيين لحفظ التوازن في اللوحة وهو غير محمود. أما إحكام الترتيب فهو وضع الكلمات والحروف والنقاط في مواضع حتى لاتتعسر قراءتها.

4/ النمط المتأثر بالرسم (الاشكال 4، 5، 6):

الفنان المسلم له أسلوبه الخاص في رسم لوحاته فلم يصور الإنسان او الطير او الحيوان تصويراً واقعياً كما هو على الطبيعة، بل صورها كما يتوافق مع شعوره من خلال الحرف العربي في رسم الطير والحيوان والنبات بطريقة مجردة تعبرعن الواقع ولا تحاكيه، فكانت أعماله الفنية تتم عن ذوق سليم وخيال خصب بأسلوب مميز وفي هذا النمط تحدث بعض التجاوزات في شكل الحرف وسمكه لتتماشى مع الرسم وذلك ما نلاحظه بوضوح في النماذج قيد الدراسة وهي:

أ/ شكل الإنسان (شكل 4)

ب/ شكل الحيوان (شكل 5)

ج/ شكل النبات وثمره (شكل 6)

وهذه الطريقة تتماشى لحدٍ ما مع اسلوب الرسم بالحروف عموماً.

5/ النمط الهندسي (شكل 7):

هو النمط الذي تتشابك حروفه وكلماته لتكون نسيج هندسي بديع يقوم على أساس جمالي، يستخدم فيه الخطاط الحروف الرأسية والأفقية والمائلة ليكون منها تصميم زخرفي هندسي، فهو يجمع بين ليونة الحرف وطواعيته وبين نقيضه، فاختيار النص هنا يعتبر محور رئيس يتطلب حسن الاختيار ما بين اشكال الحروف ونوعية النص لتتوافق مع الاطار العام للعمل.

6/ النمط المتناظر (شكل 8):

يسمى بالمتناظر أو بالمرآة لأن الجانب الأيسر فيه يعكس ماهو موجود في الجانب الأيمن فكأن بين الجانبين مرآة.

وهو متوافق مع قانون التناظر أو التماثل في الطبيعة، وفي هذا الخط تكتب اللوحة مرتين أحداهما بالشكل الطبيعي والأخرى بالشكل المقلوب، وعند التقاء الشكلين تتداخل الحروف في الوسط لتحدث شيئاً من الترابط بين الشكلين لتكون شكل جمالي بديع يجمع بين جمال الحرف وحسن توزيعه وتصميمه ويكون عادة على عدة هيئات منها الدائرى او المثلث او البيضي (البضاوي).

7/ الانماط الدائرية (شكل 9):

تستلزم الانماط الدائرية احداث التوازن في أحجام الحروف وتوزيعها في المساحة الدائرية، والإيقاع الذي يلحظ في الحروف من ارتفاع وانخفاض ومدات يجعل العين تتحرك وتتجول في التكوين بشكل مريح بين الجزء السفلي والعلوي من التكوين، بحيث تجعل الحروف التصميم كتلة واحدة متداخلة و مترابطة، وكل الحروف في أطراف التكوين تقود حركة العين إليها في تسلسل مريح من خلال ارتباط الحروف ببعضها. وحسن التوزيع في هذه الانماط يسهل عملية قراءة النص خاصة في التكوين البنائي المتدرج من اسفل الى اعلى، ويساعد في ذلك وضع النقاط في الأماكن المناسبة مع حسن التنسيق والاهتمام بعلامات التشكيل

لتملأ الفراغات بين الحروف مما يجعل كتلة الحرف متناسقة، وهذه الانماط في مجملها تعبر عن خطاط متمكن يعرف أسرار خط الثلث. ويمكن تصنيفها الى الاشكال الاتية:

أ/ الشكل البيضي (شكل 10)

ب/ شكل القبة (شكل 11)

ج/ الشكل الإشعاعي (شكل 12)

8/ النمط الهرمي (شكل 13):

في النمط الهرمي تبدأ العين بالنظر من أسفل إلى أعلى ويمكن فيه تنوع قياسات القلم، و يمكن ان يكون ايضاً من اعلى الى اسفل، و تظهر قدرة الخطاط من خلال مراعاة الإيقاع البنائي و اختلاف قياسات القلم بين سماكة الحرف و علامات التشكيل و التزيين.

9/ النمط الحر (شكل 14):

التكوين في هذا النمط لا يلتزم بقاعدة ثابتة، ولا بقياس ثابت للقلم، حيث يعتبر العمل على هذا النمط في مجمله لوحة بصرية تتجلى في حسن تركيبها و تناسقها، و تدلل على قدرة الخطاط وإبداعه.

ويتمثل الحرف هنا كرمز وشكل ونظام، فهو رمز لأنه مصطلح لغوي من جهة وصورة متفق عليها، وعند تشكله يؤدي إلى معنى نفهمه والذي وافق إدراكاً مسبقاً لرمزيته. وهو شكل لأنه مجرد من أي دلالة لواقع أو حقيقة أو لصورة، وهو نظام لأنه يخضع لقوانين ونظم هندسية دقيقة وموحدة. إن توظيف حروف خط الثلث وما بها من إيقاع حركي مستمر من خلال القيمة التشكيلية البصرية المبنية على أشكال الحروف وتنوع الإيقاع الشكلي أو الخطي وكل ما يتضمنه من معان تشكيلية، يحدث تفرد بقدرات تشكيلية وتعبيرية تجعل منه مجالاً حيوياً من خلال شكل الحرف الزخرفي و تداخله مع كثير من أنواع الفنون الأخرى.

13/ النمط الحروفي (شكل 15):

في هذا النمط يستخدم حرف الثلث بتركيبات متنوعة مقروءة ولكنها مفرغة من المعاني وهنا يستخدم الفنان الحرف أو جزءاً منه أو جزءاً من الكلمة مجردة المعاني اللغوية. فيستخدم الحرف في ذاته بحلول تشكيلية لتظهر إمكانياته الفنية والجمالية أي أنها رموز تستخدم لرؤية جمالية غير مقروءه وفيه يستخدم الحرف بتركيبات جديدة ملتزماً بقواعد الخط، والحرف وحدة بنائية يتعامل معها بحساسية فنية عالية من خلال توظيف شكل الحرف وحركاته وما يصدر عنه من إيقاع في تشكيلات متداخلة مع الحروف متآلفة في إطار مفتوح التكوين، وهنا يفصل الفنان بين الخط كفن وبين الخط كوسيلة توصل المعنى اللغوي وبالتالي لم يعد الخط في اللوحة كلمات أو جملاً ذات معنى بل تتجمع وتتوزع الحروف باعتبارها مجرد أشكال وخطوط ومساحات وألوان وأحجام وفراغات، مما يعطى أحساساً بالحركة والديناميكية في اللوحة، وكل الحروف مرتبطة ومتماسكة بإيقاع وأحد يدل على قدرة الفنان التشكيلية العالية بخط الثلث وبذا تحررت اللوحة من كونها وسيلة لموضوع أو فكرة تحاكي الطبيعة ذلك لخصائصها الجمالية التجريبية التي تستقل بها عن العالم الواقعي أو المرئي. وهذا النمط يعتبر اعلى درجة من درجات التجريد.

المبحث الرابع: النتائج والتوصيات:

أولاً اهم النتائج:

تتمثل اهم النتائج التى توصلت اليها الدراسة فى:

1/ ان مرونة وطواعية خط الثلث وقابليته للتشكيل والتجديد، اغنت الخطاطين عن الاتجاه نحو المدارس التشكيلية الغربية، تقليداً ومحاكاةً فكان بذلك مساهما بفن مستقل يعبر عن اصالة امته و مجتمعه في الاثراء الجمالي و الفني.

2/ لم يقتصر تطور خط الثلث على الأمة العربية فقط بل أسهمت الشعوب الإسلامية غير العربية في تطوره.

3/ اتجه بعض الخطاطين الى التعامل مع خط الثلث الجلي بقيمة التشكيلية البصرية المبنية على أشكال الحروف وتنوع الإيقاع الشكلي أو الخطي وكل ما يتضمنه من معان تشكيلية، دون الاعتبار الى المضمون اللغوي و اللفظي للحروف.

4/ استمر بعض الخطاطين في استخدام خط الثلث الجلي ملتزماً بقواعده الخطية في كلمات وعبارات لها مدلول لفظي متسقاً مع القيم الجمالية والفنية لا يخلو من بعد روحاني وايماني كالآيات القرآنية أو الأحاديث الشريفة والحكم وغيرها.

مناقشة النتائج:

ان الحرف في خط الثلث رمز وشكل ونظام، فهو رمز لأنه مصطلح لغوي وصورة متفق عليها، وعند تشكله يؤدي إلى معنى يفهم يوافق إدراكاً مسبقاً لرمزيته. وهو شكل لأنه مجرد من أي دلالة لواقع أو حقيقة أو لصورة، وهو نظام لأنه يخضع لقوانين ونظم هندسية دقيقة وموحدة. وقد توصلت الدراسة الى إن توظيف حروف خط الثلث وما بها من إيقاع حركي مستمر يقوم على رؤى متعددة بأساليب متباينة تظهر من خلالها معطيات تصميمية هامة إذ تمثل إبداعاً تشكيلياً قائما على تراث حضاري عريق له أصوله وقواعده، حيث يذهب عديد من الخطاطين في هذا الاتجاه حيث يستخدمون حرف الثلث ملتزماً بقواعده الخطية في كلمات وعبارات لها مدلول لفظي متسقاً مع القيم الجمالية والفنية من استقامة واستدارة وايقاع وتنوع ...الخ، ليمثلها في شكل حروف أو كلمات أو جمل نصية وفق منطق تشكيلي ذو رسالة و مضمون لغوي ولفظي للحروف لا يخلو من بعد روحاني وايماني كالآيات القرآنية أو الأحاديث الشريفة والحكم وغيرها، فهم ينظرون إلى الحرف العربي على أنه رمز وتراث حضاري له قيمته ومقوماته وقواعده وأصوله التي يجب أن تصان. والبعض الاخر من الخطاطاين ينظر إلى الحرف بوصفه معطاً فكرياً له رمزيته الحضارية ولكن يمكن أن يغير فيه فلا يلتزم بالقاعدة الخطية للحروف. بل يطوعه من خلال القيمة التشكيلية البصرية المبنية على أشكال الحروف وتنوع الإيقاع الشكلي أو الخطي وكل ما يتضمنه من معان تشكيلية، وتعبيرية تجعل منه مجالاً حيوياً من خلال شكل الحرف الزخرفي دون الاعتبار الى المضمون اللغوي و اللفظي للحروف.

ثانياً التوصيات:

1/ الاهتمام بالبحث العلمي وبالدراسات النظرية والتطبيقية و بالتأليف والنقد المتخصص في محيط الفنون الاسلامية.

2/ إقامة المعارض التشكيلية والمسابقات التي تهتم بالفنون الاسلامية عامة والحرف العربي خاصة لتزيد من وعي المجتمع بالقيم الجمالية والحضارية في فنون الأمة الإسلامية وبالثقافة البصرية في مجال الفنون.

المراجع:

1/ إبراهيم جمعه (1947م) قصة الكتابة العربية
مصر: دار المعارف للطباعة والنشر
2/ ابو العباس شمس الدين احمد بن محمد **بن خالكان** (تحقيق، محمد محى الدين عبدالحميد): (1948م) وفيات الأعيان.
مصر: ط السعادة
3/ ابوالعباس احمد بن على **القلقشندى** (1987م) صبح الاعشى في صناعة الانشا.
بيروت: دار الكتب العلميه.
4/ ادهام محمد حنش (1998م) الخط العربى فى الوثائق العثمانية.
الاردن: عمان، دار المناهج – الطبعة الاولى
5/ أيمن عبدالسلام (2000م) موسوعة الخط
عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1
6/ بلال عبد الوهاب الرفاعي (1990م) الخط العربي تاريخه وحاضره،
بيروت: دار أبن كثير للطباعة والنشر الطبعة الأولى
7/ حسن قاسم حبش (1992م) نفائس الخط العربي
لبنان: بيروت– دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع– الطبعة الأولى
8/ سمير الصايغ: (1988م) الفن الإسلامي قراءة تأملية في فلسفته وخصائصة الجمالية
لبنان: دار المعرفة بيروت.
9/ سهيلة ياسين الجبوري: (1962م) الخط العربي وتطوره فى العصور العباسية فى العراق
العراق: المكتبة الاهلية فى بغداد
10/ صالح ابراهيم الحسن (2003م) الكتابة العربية من النقوش الى الكتاب المخطوط
السعودية: دار الفيصل الثقافية
11/ عباس شاكر جودي البغدادي (1988م) ميزان الخط العربي
بغداد، الأعظمية: دار الحرية للطباعة مكتبة الخطاط البغدادي
12/ عبد الكبير الخطيب، محمد السجلماس (1981م) ديوان الخط العربي . ترجمة محمد برادة
المغرب: الناشر: الدار البيضاء
13/ فوزي سالم عفيفي (1980م) نشأة وتطور الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعى.
الكويت: وكالة المطبوعات/ الطبعة الاولى.

14/ محب الدين ابوالفيض محمد مرتضى **الزبيدى**: (نوادر المخطوطات تحقيق، عبدالسلام هارون): (1954م) حكمة الأشراق إلى كتاب الآفاق.
مصر: القاهرة.
15/ محمد طاهر الكردى الخطاط (1939م) تاريخ الخط العربى وآدابه
القاهره: مكتبة دار الهلال
16/ مصطفى اوغور درمان (ترجمة: صالح سعداوى): (1990م) فن الخط تاريخه ونماذج من روائعه على مر العصور.
تركيا: مركز الابحاث للتاريخ والفنون والثقافة الاسلامية، استانبول.
17/ مصطفى أوغور درمان: (1999م) أمشاق محمد شوقى فى الثلث والنسخ.
استانبول: اللجنة الدولية للحفاظ على التراث الحضارى الإسلامي.
18/ معروف رزيق (1419هـ – 1999م) كيف نعلم الخط العربي دراسة تاريخية فنية تربوية.
لبنان: دار الفكر المعاصر، الطبعة الثانية
19/ ناجي زين الدين (1972م) بدائع الخط العربي
بغداد: منشورات مكتبة النهضة
20/ ياقوت **الحموى** (تحقيق: فريد رفاعى): (1936م) إرشاد الاريب.
مصر: (بدون دار نشر)

المجلات:

1/ ابو حيان على بن محمد التوحيدي (تحقيق، ابراهيم الكيلانى) (1951م) رسالة الخط، ضمن ثلاث رسائل، (رسالة الكتابة المنسوبة).مجلة معهد المخطوطات العربية.
سوريا: دمشق، ط. المعهد الفرنسي. (خليل محمد عساكر)
2/ إياد الحسينى (2002م) الجمال فى فن الخط العربى بين المبنى والمعنى.
مجلة حروف عربية، العدد التاسع، ندوة الثقافة والعلوم، دبى، ص 12
3/ بركات محمد مراد (2004م) الخط العربى فلسفة التاصيل الجمالى والتفريع الفنى.
مجلة حروف عربيه، ندوة الثقافة والعلوم، دبى، العدد الثانى عشر، ص .5
4/ صلاح الدين شيرزاد (يوليو 2001م) النظام في الخط (طريقة الخطاطين في نظام السطر والتركيب).
مجلة حروف عربية عدد يوليو ص 48.
5/ محمد سعيد شريفي (1989م) مقال بعنوان الخط العربي أصالته وفنه، كتاب الفنون الإسلامية المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة.
دمشق: دار الفكر، صـ76–127.
6/ وليد الاعظمي (1980م) خصائص الخط العربى
مجلة المجمع العلمي العراقي– ج2 م31

صور النماذج الفنية

(شكل 1) النمط المستطيل (للخطاط محمد نظيف)

(شكل 2) نمط الطغراء (للخطاط داؤود بكتاش)

(شكل 3) النمط المتشابك (للخطاط وسام شوكت)

النمط المتأثر بالرسم:

(شكل 4) شكل الإنسان (للخطاط وليد مهدي الاعظمي)

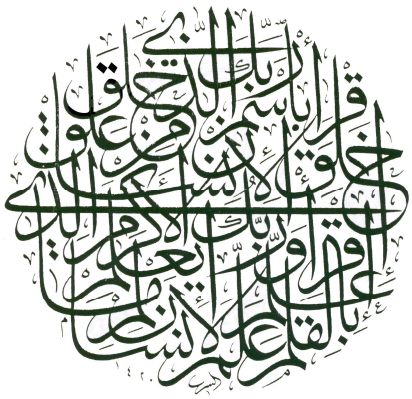
(شكل 5) شكل الحيوان

(شكل 6) شكل النبات وثمره (للخطاط عبد العزيز الرفاعي)

(شكل 7) النمط الهندسي (للخطاط ابراهيم ابو طوق)

(شكل 8) النمط المتناظر (للخطاط فاروق الحداد)

(شكل 9) الانماط الدائرية (للخطاط تاج السر حسن)

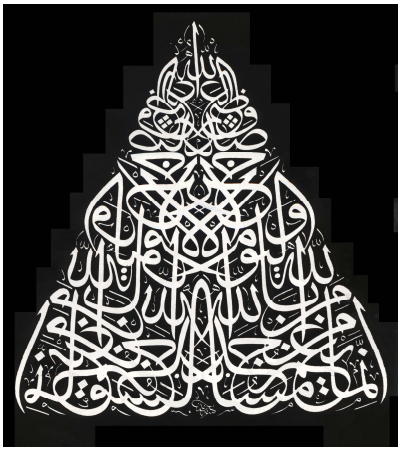


(شكل 10) الشكل البيضي (للخطاط علي)

(شكل 11) شكل القبة

(شكل 12) الشكل الإشعاعي (للخطاط حامد الآمدي)

(شكل 13) النمط الهرمي (للخطاط حامد الآمدي)



(شكل 14) النمط الحر (للخطاط وسام شوكت)

(شكل 15) النمط الحروفي (للخطاط الحاج خليل الزهاوي)