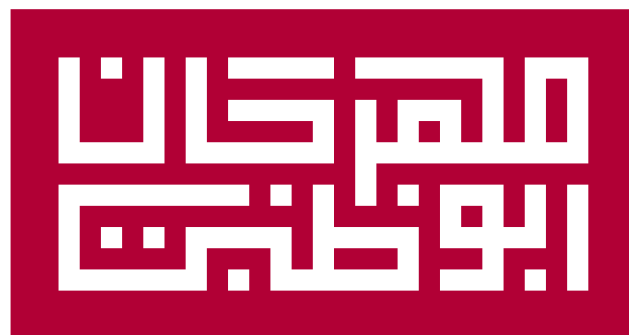


انظر الى السماء النجوم
التي هي قصص
السماء
ما من واحدة
تكون المكان
نفسه

نور

مشتاق
2011

19th March - 15th April 2012
www.abudhabifestival.ae



ABU DHABI FESTIVAL



مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون
Abu Dhabi Music & Arts Foundation



UNDER THE PATRONAGE OF
HIS EXCELLENCY SHEIKH NAHYAN MUBARAK AL NAHYAN
UAE Minister of Higher Education & Scientific Reserch



NEEDS LOOKING AT

HASSAN MASSOUDY
GESTURES OF LIGHT



This catalogue is published in conjunction with the
Abu Dhabi Festival, Abu Dhabi.
19th March – 15th April 2012.

The Abu Dhabi Festival 2012 is presented
by the Abu Dhabi Music and Arts Foundation (ADMAF).

ADMAF
P.O. Box 245
Abu Dhabi
United Arab Emirates
www.admaf.org

© Hassan Massoudy
© ADMAF (Abu Dhabi, UAE)
© October Gallery (London, UK)
All works by Hassan Massoudy © 2008-2012 Hassan Massoudy.
Used by permission. All rights reserved.

The authors of all the works included in this catalogue assert their
statutory and moral rights to be identified as the authors of the works in
this catalogue.

A catalogue record for this book is available from the British Library,
Library of Congress, Bibliothèque Nationale de France, Bibliotheca
Alexandrina and the Al Noor Library. All rights reserved. No part of
this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or
transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical,
photocopying, and recording or otherwise, without the publisher's prior
written permission.

Art direction, graphic design and all colour photography by Jonathan Greet
of October Gallery, London, UK and Dumdum.co.uk
Edited by Gerard Houghton of October Gallery, London, UK.

Editorial research by Rosalind King, Stefani Abadian-Crone, Natalie Harrison and
Laila Shawa of October Gallery, London, UK.

ISBN: 978-1-899542-37-6
Produced by October Gallery for ADMAF.
Joint publication by ADMAF and October Gallery
for the Abu Dhabi Festival.



www.octobergallery.co.uk

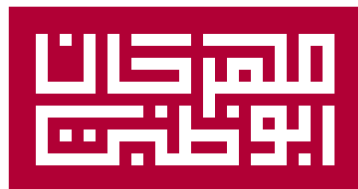


مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون
Abu Dhabi Music & Arts Foundation

www.admaf.org



ACKNOWLEDGEMENTS



ABU DHABI FESTIVAL

SPECIAL THANKS

H.E. Sheikh Nahyan Mubarak Al Nahyan

UAE Minister of Higher Education & Scientific Research

Patron, Abu Dhabi Festival

President and Patron, Abu Dhabi Music & Arts Foundation

H.E. Sheikh Sultan bin Tahnoon Al Nahyan

Chairman, Abu Dhabi Authority for Tourism & Culture

ADMAF HONOURABLE PATRONS

H.H. Sheikha Shamsa bint Hamdan Al Nahyan and H.H. Sheikha Sheikha bint Saif Al Nahyan

ABU DHABI FESTIVAL MAIN SPONSOR:



مبادلة
MUBADALA

**ABU DHABI FESTIVAL FOUNDER
& ARTISTIC DIRECTOR**

H.E. Hoda Al Khamis Kanoo

ADMAF ADVISORY BOARD

- H.E. Saqr Ghobash Saeed Ghobash
- H.E. Khaldoon Al Mubarak
- H.E. Zaki Anwar Nusseibeh
- H.E. Mohammed Khalaf Al Mazrouei
- H.E. Noura Al Kaabi
- H.E. Razan Al Mubarak
- H.E. Reem Al Shemari
- Prinzessin Irina zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg
- Mr. Ian Stoutzker OBE CBE
- Mr. Terence D. Allen
- Mr. Saeed Al Balushi
- Mr. Salem Brahimi
- Mrs. Mary Corrado
- Mr. Bashir Al Haskouri
- Dr. Frauke Heard-Bey
- Mr. Mohamed A. L. Kanoo
- Dr. Shaikha Al Maskari
- Mrs. Zahra Al Masood

LEGAL COUNSEL

Mr. Raymond Mouracade, Jurisgulf

ABOUT ABU DHABI FESTIVAL

Held under the patronage of His Excellency Sheikh Nahyan Mubarak Al Nahyan UAE Minister Of Higher Education & Scientific Reserch, The Abu Dhabi Festival is the UAE’s premiere classical arts event, attracting high calibre regional and international artists to the capital every year. Through comprehensive educational and community programmes, the festival brings together artists, students, community and cultural organizations from across the UAE.

**ABOUT ABU DHABI
MUSIC & ARTS FOUNDATION**

The Abu Dhabi Music & Arts Foundation seeks to nurture the arts, education, culture and creativity for the benefit of society and the advancement of Abu Dhabi’s cultural vision. Established in 1996, the Foundation is a not-for-profit organization under the patronage of H.E. Sheikh Nahyan Mubarak Al Nahyan, Minister of Higher Education and Scientific Research.



FOUNDER'S FOREWORD

The Abu Dhabi Festival is proud to be a festival of partnerships and in its ninth edition, we are delighted to celebrate the theme *Connecting Cultures*, where the economic powerhouses of the world converge upon the world's latest cultural capital to share the past, the present and the future of artistic expression.

It has been five years since visual art was first introduced into the Abu Dhabi Festival programme. Each year since 2008, we have paid homage to the pioneers of modern and contemporary art from across the Arab world and Middle East through a specially commissioned exhibition and commemorative book. From the splendid complexity of Nja Mahdaoui, the colourful abstraction of Dia Al Azzawi, to the contemplative works of Parviz Tanavoli and Adam Henein, and the inspirational installation of Rachid Koraïchi, the Festival has honoured these mavens of art.

Much of our heritage has been diluted by time, and even the most recent forms of creative expression are in danger of being lost due to lack of documentation. It is therefore the duty of the Abu Dhabi Festival and all cultural entities across the Middle East to archive our artistic identity for the benefit of generations to come. Let us record the achievements of those who herald the new dawn of Arab cultural enlightenment, so that they may reach audiences beyond boundaries and borders and pave the way to deeper dialogue between countries and cultures.

Hassan Massoudy is building a legacy that shall effortlessly transcend the temporality of time. His life story and career progression from Baghdad to Paris has been nothing less than awe-inspiring. Over the last 40 years, Massoudy has made significant sacrifices to attain a level of visual expression that resonates across cultures and continents. As a craftsman, he preserves the cultural practice of millennia; that which was borne from the banks of the Euphrates and Tigris rivers. As an artist, he is evolving tradition to new levels of beauty and meaning and advancing expression to new forms.

Through mutual respect, tolerance and understanding – also the founding principles of the UAE - Massoudy has used 'the common language of the human heart' to bring the world together. It is my great pleasure in 2012 to welcome him home to the Arab world for *Gestures of Light*.

Her Excellency Hoda Al Khamis Kanoo
Founder, Abu Dhabi Music & Arts Foundation



CURATORS' FOREWORD

For over thirty-three years October Gallery has exhibited the work of artists from around the planet. Before the art world began to talk of 'centres' and 'peripheries,' the Gallery's programme was already grounded on the belief that artists were the sensitive antennae of the societies to which they belonged. Artists *sensed* the state of things, providing feedback about issues of crucial importance to both the present and the future. In the multi-cultural metropolis of London, the constant interchange between our cultures is everywhere apparent. Dialogues between *avant-garde* artists from different places produce critical updates about the current status of our planet, providing much-needed data on where we, as individuals, cultures and peoples all fit within the ultimate scheme of things. We had met many artists whose practice was profoundly rooted in their own cultures and who were simultaneously alive to current advances in the global interlinked group of artists at the forefront of their own cultures whose creative strategies pushed the artistic boundaries forward on a planetary scale. We called them artists of the *Transvanguard*, or 'trans-cultural avant-garde,' and then went looking for more of them. In thirty-three years of expeditions around this extraordinary planet we found many friends and discovered a wealth of *Transvanguard* artists whose work has since been shown, to much acclaim, in the heart of London.

October Gallery is proud to be involved in this landmark exhibition of Rachid Koraïchi's *Path of Roses* presented as part of the Abu Dhabi Festival of 2011. The work is a complex, multi-faceted installation, drawing together diverse elements of the artist's work accomplished in different countries around the Mediterranean. This unique presentation of *Path of Roses* is only made possible by the efforts of a multi-national team of people, both in Abu Dhabi and around the world, who have added their specialist skills to the artist's own irrepressible energies to facilitate the exhibition and to create this accompanying catalogue. Our deepest thanks go out to all those who have contributed to this twin manifestation of the artist's *oeuvre* to date, and, in particular, to the Abu Dhabi Music

and Arts Foundation with whom it has been a great pleasure to work towards the creation of something of lasting significance.

To view *Path of Roses* or read *Eternity is the Absence of Time*, gives only a small sense of the artist himself. For Rachid Koraïchi is, quite simply, an extraordinary being. His multi-valent art springs from that quality of detailed attention he dedicates to the world around him. Yet his 'art' - as revealed here - involves him in many other projects as well: restoring monuments; building houses; creating gardens and much more besides, because, to him, these things *need* to be done. This catalogue gives glimpses of those other concerns: community ecological projects, education, sewage systems, food production and so on, that most wouldn't consider at all 'artistic.' Unless, that is, 'art' is understood to be a fundamental expression of how humans actually live. Like those artistic 'ancestors,' of his much-loved Tassili Plateau, Koraïchi understands that we are humans first - and only then are we artists. Those early rock painters were firstly hunters and gatherers of everything they needed to live. Only once their community survived did the 'artists' - who also built houses and planted gardens - surface to transmit the superfluous expression of vital energy they felt, leaving cogent signs of their transient lives still decipherable and relevant today.

Might one imagine those first rock artists as the *avant-garde* of their day? If so, this ongoing dialogue between artists across both Space *and* Time might be considered another flowering of the *Transvanguard*. Whatever the case, Rachid Koraïchi's masterpiece, *Path of Roses*, points to the continuation of this ancient path into the unknown but certain future still to come.

Elisabeth Lalouschek (left), Artistic Director, and Chili Hawes (right), Director, October Gallery, London, UK. March, 2012





Hassan Massoudy is a pure soul who cannot be bound by rational strings no matter how delicate or transparent; a boundless spirit who only soars in a world of subtle words, borrowing elusive verse and enticing the heart towards a distant play of meanings, sounds, voices, light and shadow. Only there and then does Massoudy find himself, in a creative milieu that fuses restrictive rules of calligraphy with the free will of imagination; thus the classical master calligrapher provokes the contemporary painter to conceive works of art which defy classicism and modernity alike.

One of the foremost contemporary Arab artists, Massoudy has succeeded in conquering his ego or *nafs*, as it is known in the *Sufi* tradition. With his large vertical strokes and sparse horizontal lines, he alternates between the spiritual and temporal, the perpetual and ephemeral, painting and writing (or is it writing and painting?) as if in a trance, without the least care for the material outcome of his creativity; in this lies his brilliance.

Wijdan Al-Hashemi





INTERVIEW WITH HASSAN MASSOUDY

Gerard Houghton

Gerard Houghton: Your autobiography, *Si Loin de l'Euphrate*, paints a vivid picture of your childhood in the desert town of Najaf. Yet, you've lived abroad in Paris for the last forty years. Tell me something about why you left the deserts of southern Iraq to install yourself in this European capital?

Hassan Massoudy: Well, my first move was to another capital city, Baghdad, which already seemed centuries away from Najaf, with large, open places and monumental architecture. In the late 1950s the prominent Iraqi artist, Jawad Salim, had been asked to decorate Baghdad's Tahrir Square with his *Nusb Al Hurriya* (*Freedom Monument*) symbolising the aspirations of all Iraqis for a secure and prosperous future. This massive mural celebrated the unity of all Iraqis regardless of their varying ethnic, religious or political backgrounds. In 1961, still just seventeen years old, my mind was full of the heady dreams of youth. There's an old photo of me (Fig.1), sitting in Sahat Al Tahrir (Liberation Square) one evening, in a much calmer atmosphere than exists there today. In the background are the bronze panels of Salim's *Monument*. For me, this photo evokes a time when I was concerned about my future and asking lots of anxious questions like 'What am I going to do next?' I was a typical adolescent, really, more worried about my future than the worsening political unrest around me. I suffered during the difficult times that had just begun, but there were also times when we thought things might calm down. However, as the 1960s progressed there was an ever-more-rapid decline into the horrors that continue right up until today. In 1961, I was learning how to support myself as a calligrapher, in Baghdad. But I knew that I didn't want to remain a calligrapher forever. Why be just a craftsman? When I saw the power to persuade of this *Monument*, I knew I wanted to become an artist and study in Paris, like Jawad Salim!

Gerard Houghton: How did you imagine an artist might be different from a craftsman?

Hassan Massoudy: The craftsman's aim is not at all the same as the aim of art, which is more complex - more profound. For me, art is something that asks pointed questions about the human condition. Art deals with life and with death; it asks what needs to be done to make something new; it engages with war, violence and the entire range of human experience. These are questions that anyone might ask about what it means to be human, but it's the artist's duty to continue to question - even when no satisfactory answers can be found. This defines, for me, the matter of art. The craftsman is concerned with the ambiance that surrounds us all, and with making necessary objects that are also agreeable. The origins of art lie in the mysterious act of creation, whereas artisanal production is based upon reproducing what has been made before, using often-repeated motifs and previously developed ideas. In art one can't simply repeat what has already been done: if there's no advance, then one stagnates. Thus, art is predicated on a cycle of continuous development, which is what makes it such a struggle. The artist is always striving to outdo the best that's ever been done before.

Gerard Houghton: I think that you had family and friends in Baghdad who helped you to settle and find work there, as you began to learn the calligrapher's craft.

Hassan Massoudy: Yes, that's right. Another photo, taken in 1968, (Fig. 2) shows me as a young man of twenty-four already established as a calligrapher in the centre of Baghdad. In the beginning I worked with other calligraphers before eventually setting up my own office-studio. I answered demands for all kinds of work: pieces that supported newspaper articles, advertisements in the other media, small signs and any other commissions. Eventually, I became the resident calligrapher for a chain of cinemas doing all the graphics for their publicity materials and posters. Here you see me surrounded by the tools of the trade: the qalams, or reed pens, the materials for making inks, the instruments needed to design

the various shapes within which I'd inscribe text by hand. You can also see the pictures with which I've always surrounded myself, ever since I was young, to act as inspirations for me. In order to focus on my work, I needed to have a quiet, ambient space around me to create the necessary conditions for concentration. At that time, in Baghdad, I was probably something of an exception in that respect. The great calligrapher, Hachem Al-Baghdadi, would pass by my studio and always stop to sit down and talk for a while. He once told me, 'You know, Hassan, I never mind visiting your office, because it's so clean that I can be sure of not getting ink-stains all over my clothes. That's something that always happens when I visit other calligraphers' studios!' This photo was taken not too long before I left Baghdad for Paris, in 1969.

Gerard Houghton: Do you still have any examples or copies of the calligraphic work you did in those early days?

Hassan Massoudy: No! When I left for France, I took nothing of my own along with me except a few personal souvenirs: a piece by Hachem and a Persian qalam, since they're amongst the best there are. But, to give an idea of the styles of calligraphy I most admired at that time, I've selected seven pieces (Figs. 3-10) - each with a small commentary - to illustrate the sort of work that was my daily bread and butter, and that I most enjoyed doing in Baghdad. However, all these examples were done after I'd settled in Paris. Islamic calligraphy follows precisely codified rules, which one learns from a master who, in turn, follows exactly the same rules as his master taught him. If changes in style do occur, therefore, they might be noticeable from one century to another, but are invisible from one generation to the next. However, in the western arts tradition, change is *de rigueur*, even over a few decades of any one artist's development. If I'd continued to work in this earlier vein, I'd have been accepted as a traditional calligrapher anywhere in the Islamic world. But, after becoming conscious of the necessity of exploring things more deeply, and of adding something new, I sacrificed this continuity of tradition to search for something else. When one does that, one breaks with a system that isn't designed to accommodate change, and, as a traditional calligrapher, one is finished. That's a very painful step to take, because one enters into a place of uncertainty, where there are no guides. For the forty years since, almost nobody in the Arab world has been



Fig. 1. 1962, Hassan Massoudy aged 18, Tahrir Square, Baghdad. Jawad Salim's Nasb al Hurriya (Freedom Monument) can be seen in the background.



Fig. 2. 1968, Hassan Massoudy in his calligraphy studio in Baghdad.

interested in the work I've created. That's, perhaps, just beginning to change today, but during most of that time, I've been almost unrecognized. If I had continued with traditional styles, I would have been well able to support myself, and, hopefully, I'd even have made a name for myself.

Gerard Houghton: So, you made the choice to follow your intuition - or destiny, and break with both style and place. Tell me what happened next, after you arrived in Paris almost empty-handed?

Hassan Massoudy: Well, everything is due to this amazing city of Paris and to my subsequent encounters with a whole range of other artistic expressions, by which I mean European artistic styles, not just French. I'm keenly aware that I'm working in the very centre of Europe, here, and that contacts and exchanges with European artists have given me innumerable advantages I didn't have in Baghdad. When I arrived, in 1969, it's true that I had empty hands - but I brought along with me many other things inside my head. I was just twenty-five years old, and couldn't speak much French at all, so the first work I found, ironically enough given my intention to

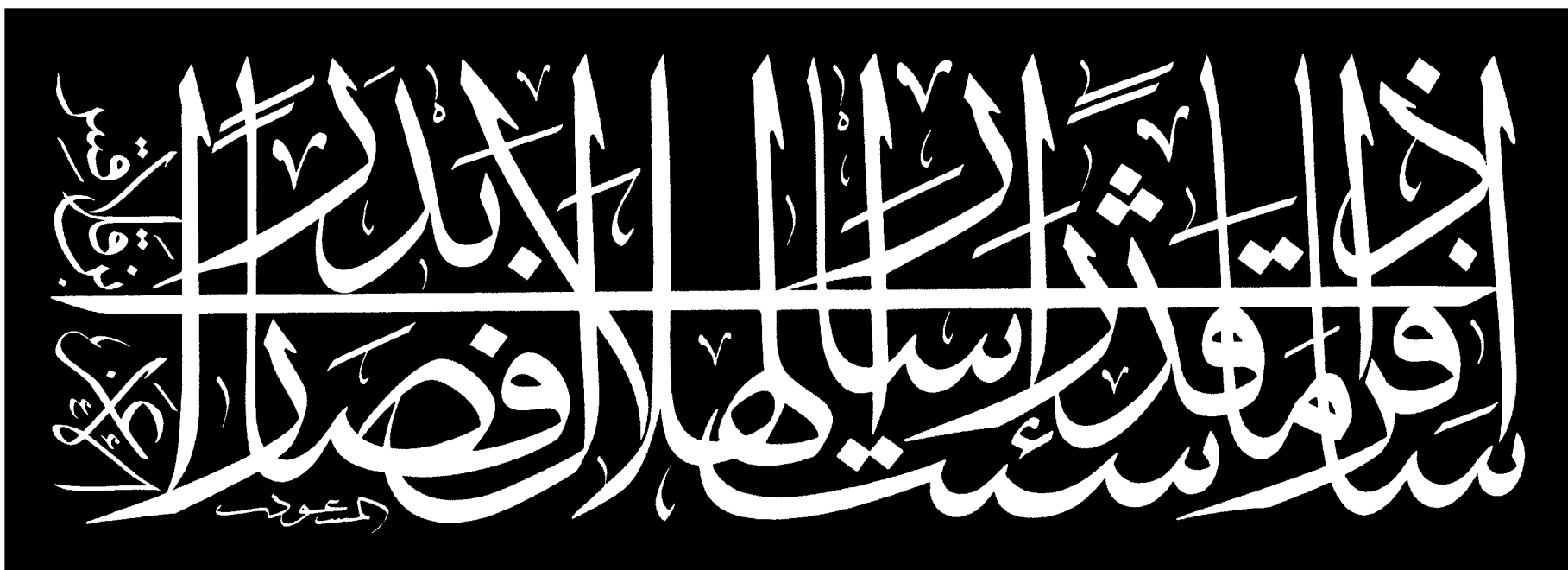


Fig. 3. *Travel if you wish to make something of yourself. Only by travelling through the heavens does the crescent moon become the full moon.* Ibn Kalakis (12th century)

Figs. 3-10. Sadly, I no longer possess any examples of the calligraphies I created whilst in Iraq. These, however, are works in similar styles that I created after I had moved to Paris.

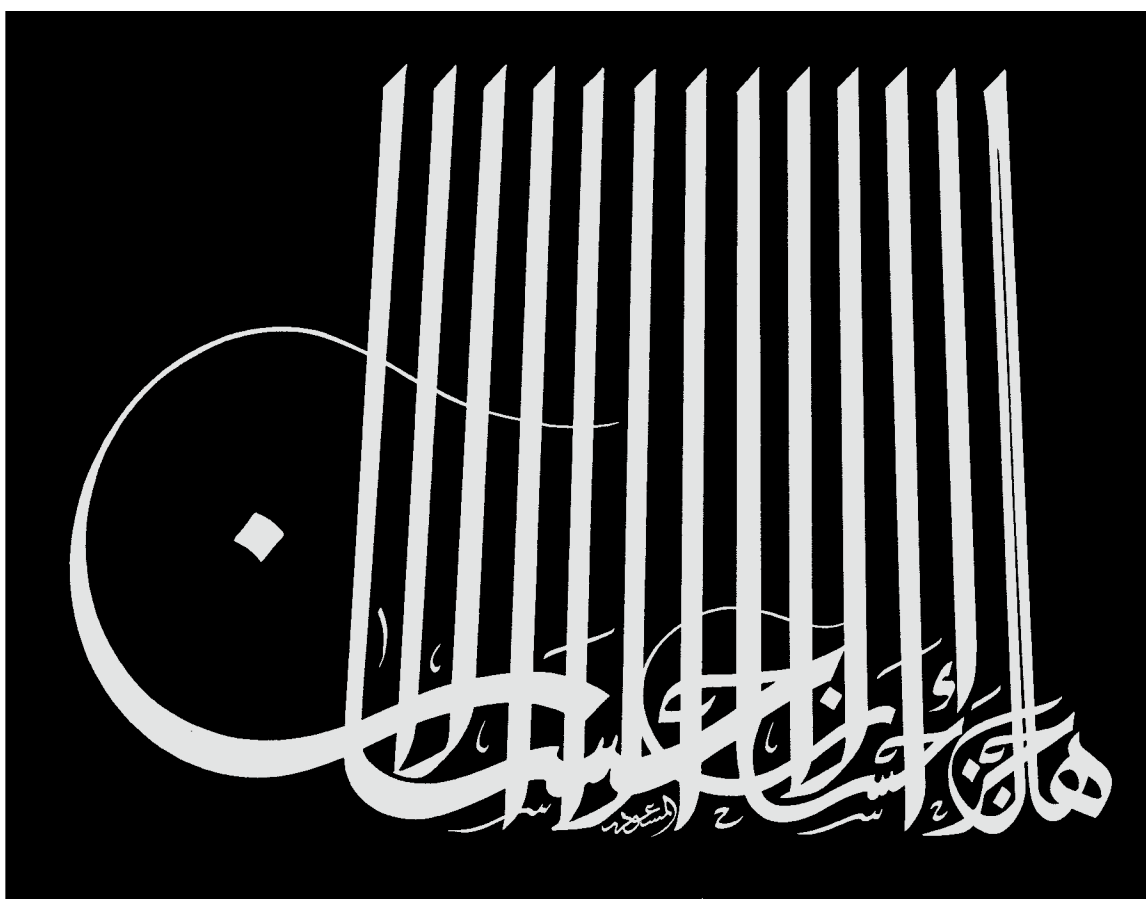


Fig. 4. *There are those who give with joy and that joy is their reward.* The Quran



Fig. 5. *If what you have to say is not more beautiful than silence – then keep quiet!* Arabic saying

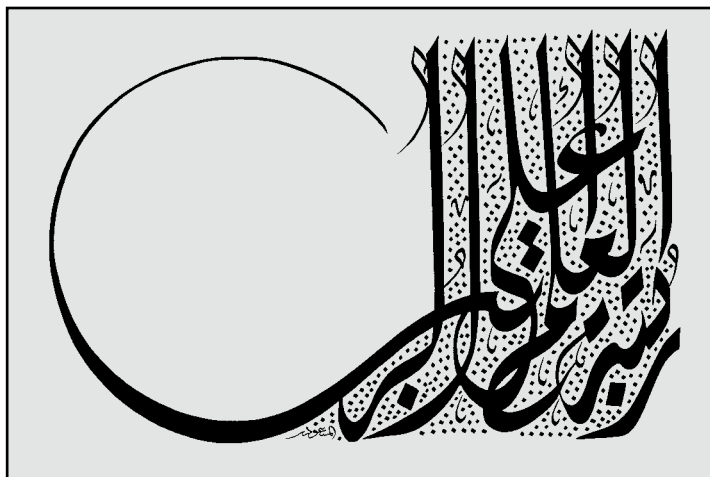


Fig. 6. The rank of the learned is the highest of all ranks. Arabic saying



Fig. 7. Do not take without giving. Proverb



Fig. 8. The rank of the learned is the highest of all ranks. Arabic saying



Fig. 9. Oh my absent ones, how well I see you all within my heart. Al-Baha Zuhair (12th century)



Fig. 10. If evil won't leave you alone – then leave it alone. Slavic proverb

quit the field, was as an Arabic calligrapher – using the one qalam I'd brought with me! I thought that job would only be temporary, but then I realized that any other job would consume huge amounts of my time. My earlier practice in doing calligraphic tasks in a relatively short time-frame, freed me up to attend the Beaux-Arts School where I could spend the rest of my time doing what I really wanted to do - painting. During those first years, I worked mostly for an Algerian newspaper, and they paid me enough to cover my rent and still eat, cheaply, in the University restaurants. I lived frugally, and managed to supplement my earnings with irregular income from various performances I did. Since I had few other expenses, I was able to survive my first decade in Paris.

More importantly, I was attending the most distinguished arts school of the day, *L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts* on the left bank of the Seine, just across from the Louvre. The Beaux-Arts school was very open – after the student strikes of May '68 – and there was a pervasive air of freedom, which was very different from anything I'd known before. However, they still demanded that students pass every exam if they wanted to continue studying to the next level. Obviously I was ecstatic to be studying under fine teachers who taught so many different courses on both theoretical and practical subjects: frescos, painting, sculpture, how to draw, the proportions of things, the dynamics of composition – most of which were quite foreign to me and all of which I worked hard to master. Of the hundred or more canvases I painted during my six years there, most were badly damaged by flooding, but a few that I'd framed and hung on my walls survive intact today. These were mainly figurative canvases worked in oils or acrylic paints. There's a conscious rudeness, or brutality, about the figures in these paintings, which owes everything to their subject. Even though I was deeply involved in my new Parisian world, my feelings were fixed on the frequent news about developments and reversals in Iraq. No matter what I did, I was still thinking about events there, and the brutalities imposed on the ordinary people of Iraq formed the single underlying theme of all my paintings from that period. Some canvases (Figs. 11 & 12) show these brutal, muscular types who were wresting control of that world from others whose lives they were destroying. Another canvas (Fig. 13), dated 1975, takes as its subject the anxiety and uncertainty of ordinary people



Fig. 11. Oil on canvas, 1975.

Fig. 12. Acrylic on canvas, 1975.



caught up in the Lebanese Civil War. This was the first time we'd seen such open sectarian violence, and news of whole families fleeing from one quarter of Beirut to another to escape retaliatory massacres was deeply unsettling, and this poured out onto my canvases. The composition depicts a family and their children escaping with all their worldly possessions loaded into bags or sheets carried on their heads, while bombs and artillery shells explode all around them. Well, I realized it was possible to take on board the sufferings of the whole world with everything reported in graphic detail during an evening's television. So, gradually I tried to free myself from the fetters imposed by this over-concentration on the world of suffering, and to turn to other things equally important for an artist to examine. I asked myself what can an artist offer that has a positive impact upon the wider world. Obviously an artist with his canvases or calligraphies might also transmit messages of calm, peace and serenity – which help to diminish the violence and so ease the weight of suffering around him.

Gerard Houghton: These canvases have all the trappings of modern, western oil-painting, which is quite different from the work for which you're so well-known today. What explains that difference?

Hassan Massoudy: Well, the longer I studied at the Beaux-Arts, the more I realized that all my reactions were finding expression using techniques I'd developed in the West, and that if I was going to create anything that had deep significance for me personally, then it needed to have stronger links to my own culture. So I began to introduce into my paintings elements which gave them interior strength, by referring back to my roots. From the plastic arts perspective, it was obvious that my paintings weren't radically different from what others around me were doing. Of course Picasso had made breakthroughs in this area and created works more significant than anything I was able to do. At best, I was only adding footnotes to what the major western artists had already achieved. This was the reason I decided to introduce 'words' from my Arab culture into my paintings. I moved away from canvas and returned to paper. My paint-brushes were set aside in favour of the qalam, and ink began to replace the oils and acrylics. One of the first examples shows a figure (Fig. 14) drawn against a cyclone of repeated words. The written word which shapes the abstract



Fig. 13. Canvas depicting a family fleeing bombardment during the Lebanese Civil War, 1975.



Fig. 14. Ink on paper. Figure in a whirlwind of words (Liberty), 1979.

background is 'Liberty' – and the person represents someone constantly in search of this indefinable and evanescent quality of freedom.

Gerard Houghton: So who is this 'figure' and why is he engaged in this pursuit?

Hassan Massoudy: It's me! ...and I'm lost! I'm searching for the way forward or, more simply still, just a way to break the pattern of going endlessly round and round in circles. The spiralling force is the thing that traps me. But to escape is not a simple matter of just going back to reclaim my own scriptorial traditions; that would imply that whatever I'd gone to France to discover was useless, and I'd be abandoning everything I'd ever learnt at the Beaux-Arts. I knew that would be a retrograde step, if not a complete admission of failure. This dilemma is caught in the work which shows another figure (Fig. 15) in some sort of conflict with calligraphic signs which appear to be invading the space he occupies. The point is that these are not meaningless signs – I'd already experimented with those before – but the Arabic letter 'waw' encircling me. 'Waw' is unique amongst the letters of the Arabic alphabet in being able to stand alone and, calligraphically speaking, I've always liked its beautiful shape. Here, the calligraphic signs seem to link themselves into a mesh, and I'm the fish caught in that net of signs. This work marks the realization of that moment of separation between these two contrasting impulses: between integration and



Fig. 15. Man in conflict with letters, mirroring my own struggle between figuration and abstraction, 1979.

differentiation, between figuration and abstraction and between oriental and occidental approaches. It's a difficult and painful moment – but also a useful, maybe even a necessary one, and it heralds the start of something new. In 1975, around the end of my time at the Beaux-Arts, I struggled terribly with this blockage, which consumed five more years of restless searching, at least until 1980. Let's try this way, no! What about this way – another dead end! Sometimes I'd introduce letters that had absolutely no sense at all by themselves. Another time I used letters mixed in with faces and people. I experimented with all kinds of signs to try to escape, only to realize that none of them led the right way. Then came a moment of crystal clarity. I told myself to go back to a moment in the desert outside Najaf when I remembered envisioning Arabic letters as though they were sculptures in a desert landscape. That's when the barriers opened, and set me on the first step of the path I've been following ever since (Figs. 19 & 20). Between 1980 and 2012, that makes over thirty years.

Gerard Houghton: It's as though that early memory, or vision, was a necessary seed to start the process of transformation. What's fascinating is that, in some sense, you'd already found the answer to your later questions much earlier in your life!

Hassan Massoudy: Yes! The desert landscape itself held the secret to my quest. This resolution can be seen in (Fig. 17), which uses the same word, 'Liberty', as the previous example. Here, the word, endlessly repeated, creates a landscape in which there appears a sculptural emblem of the same word, whilst a more distant glyph seems to float upon the horizon. Images of the desert are always in my head when I'm working, and here you can see the landscape rising to form a sand dune, the simplest of forms that evokes this quite special zone and the simple but rigorous conditions it follows. Somewhere between abstraction and figuration the landscape itself transforms into phrases that concentrate and focus the attention of the whole piece. I realized that, not only did this new direction hold the maximum potential, but, more importantly, it contained the seeds of real progress, so I could begin to advance again.

Gerard Houghton: You mentioned five years of restless searching, before the floodgates opened. Were there other contributory factors that helped bring about this sudden liberation?

Hassan Massoudy: Well, of course, it really came from several intertwining strands developing over time, a mixture of influences - some coming from western art and others from oriental aesthetics. Most significantly, I'd just encountered something entirely new to me, Japanese calligraphy. Every year, there's an Autumn Festival in Paris, and, in 1978, it placed special emphasis on Japan, with exhibitions, concerts and performances by Japanese architects, musicians, dancers and so on. Amongst the many events programmed was a series of demonstrations, at the Sorbonne Chapel, by six Japanese master calligraphers, each demonstrating a different aspect of Japanese calligraphy, from the traditional to the downright avant-garde. I went every single day and watched dozens of different demonstrations. I was amazed by this work, and became enamoured with this very different art, using soft, flowing brushes of all sizes to produce strikingly beautiful displays. Two things differed from the calligraphy I knew: the use of huge brushes, while standing on the paper itself, to produce characters as large as a man's body; and the speed at which they worked, with rapid strokes giving expression to the calligrapher's intense emotions. In classical Arabic calligraphy one moves deliberately across the paper, advancing millimetre by millimetre in order to leave a deep, even black colour following the tip of the pen. Almost unconsciously, I began to integrate these Japanese techniques into what I was doing. This proved a major stimulus to my development, since I'd become aware of calligraphy executed at speeds and at scales I'd never before imagined. As the rapid brushstroke loses ink, it produces very interesting effects as the paper shines through, and much research amongst Japanese calligraphers goes into varying these subtle effects. I began to experiment myself, using both qalams and the long 'edge' instruments I was devising, to develop similar effects. When the dark ink starts to disappear in strokes I make, it's as though I see light begin to radiate out from within the stroke itself. Although writing with black ink, these gestural strokes seem to emit light. Still, some things, such as the rigidity of the qalam, remain typically Arab in their function and it's taken years of research to integrate these contrasting elements so that they coexist harmoniously in my work.

Gerard Houghton: Did you ever study Japanese calligraphy in any formal manner?

Hassan Massoudy: No, never formally, although I did spend long years learning to integrate different Japanese techniques using the sets of instruments I had developed. In 2004, I was invited to take part in a conference at the National Museum of Ethnology in Osaka. I relished visiting the old cultural capitals of Nara and Kyoto with their wooden temples and stone monuments covered in moving abstractions I couldn't read. In Osaka, I was introduced to the master calligrapher, Shisei Morimoto, who invited me to spend an afternoon in a free exchange of ideas and techniques. When I visited his studio, I'm not sure that I was quite the person he'd been expecting to meet. He greeted me, surrounded by his students, and began to explain about different kinds of brushes, of which he showed me many examples. Next came a long explanation about various papers followed by an account of the different kinds of ink and a demonstration of the time-consuming way ink is made by rubbing the ink-stick in water on the *suzuri*, or stone inkwell. Finally, he gave a brief demonstration of his writing skills, before handing over to me. I had a square piece of card in my pocket, and I asked him if he had any paper I could use, not the absorbent Japanese paper, *washi*, but some ordinary photocopy paper. One of his students finally found some in the printer. Then, I soaked the small cardboard square in the same ink he'd used and began my series of strokes. Morimoto Sensei couldn't believe what was

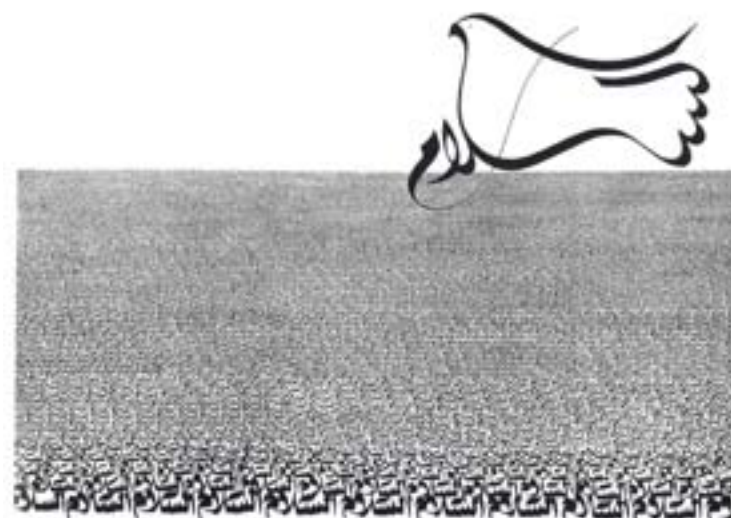


Fig. 16. The word *Peace* in the form of a dove, beneath which a desert landscape - created by the endless repetition of this same word.

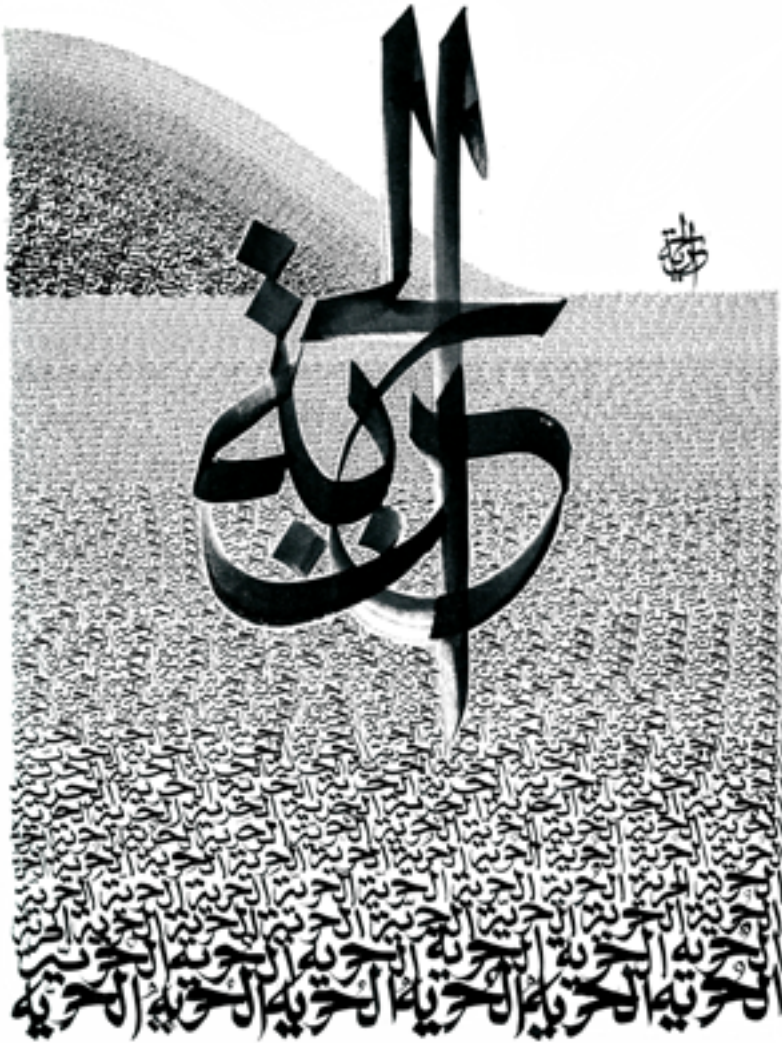


Fig. 17. 1981. Ink on paper. The word Freedom written as glyphs in a desert landscape composed of the same word.



Fig. 18. 2004, Hassan Massoudy with Morimoto Shisei drawing together in Osaka.

appearing from this decidedly low-tech system and let out a cry of surprise. 'This is amazing! How did you do that?' He wanted me to exchange my little bit of cardboard for one of his own brushes, a stick of ink and his beautiful stone inkwell, obviously a prized possession. I told him I'd happily give it to him for nothing, but he insisted on the exchange, made a student empty the *suzuri*, so I could take it with me, and even presented me with a fine piece of his calligraphy as well. He was very polite, and told me that I'd shown him something very valuable that he hadn't known before. Following this, I did some other pieces for him, after which we decided to write some Japanese characters together. We had an enjoyable time, and I copied, after a fashion, some of the things he was doing, which delighted him.

Gerard Houghton: So this unique style you've created incorporates Arabic calligraphic traditions and modern western painting, which you've then integrated with an overlay of oriental aesthetics!

Hassan Massoudy: Well I wouldn't put it quite so simply as that! Today, I realize that I didn't know that much about calligraphy – I mean real Arabic calligraphy – when I first arrived from Iraq. There are plenty of people in the Arab world in the same situation; they have no understanding of what real calligraphy is at all. To be honest, it was only when I came to France that I actually began to understand the true meaning of calligraphy. Sometimes I explain it thus: Iraq gave me my first understanding of western painting, whereas France taught me to understand Arabic calligraphy!

Gerard Houghton: A beautiful paradox! Please, tell me more about what you mean.

Hassan Massoudy: Well, there's so much information here in France, many photos of monuments that were buried or lost in Central Asia and elsewhere, many libraries and books offering the real possibility of finding and consulting many primary source documents and examining historical examples of calligraphy from all over the Arab world. Look at the riches in the Louvre, or British Museum (Figs. 46 & 53). In Baghdad I didn't have such means to study. Once here, too, I could travel to Egypt, to Turkey or to Japan in order to meet many calligraphers of other styles and discuss

theory and technique directly with them. This wealth of information so enriched me, that, in 1981, I published my first book on the subject, *Living Arabic Calligraphy*. Today, I'm still learning, and every successive edition of that book, now into its fifth printing, includes new material.

Gerard Houghton: Tell me about the work that you've done for many years now, working in schools and with other groups to demonstrate the art of Arabic calligraphy.

Hassan Massoudy: It began with my first job after leaving the Beaux-Arts. The Artists' Association asked major companies to employ artists to improve workers' conditions in their factories. So, I'd go to Renault to give demonstrations to the car workers about once a week, for which I received a salary (Fig. 22). The workers were fascinated just to see an artist at work! I'd explain to them the basics of Arabic calligraphy, describe what I was doing, write their names in Arabic letters and so on. They were even interested to learn such things during their lunch break, unsurprisingly perhaps, since many of the workers had Arab backgrounds. But I've also worked a lot in schools, where the young are always captivated by what I do (Figs. 27 & 28). I show them how the instruments work and help them develop their own talents. Children love a challenge and often produce startling results. They're ready to push boundaries in ways that adults don't, which helps me. If I show them how to write the word 'Wind' – I deform certain letters as though a wind were blowing them around, or the word 'Fire' might have little curlicues licking up the sides of letters. Children have no difficulty understanding what's going on and soon start experimenting by themselves. I tell them that a calligrapher, if he wants to play, has the right to take any letter and lengthen its top or its tail, and they can add ornamentation wherever it suits them. While explaining this, I create little bits of magic on the paper that excite them, and they can't wait to try it out. Pretty soon, they all want to become calligraphers and start transforming letters into vivid pictures from their own fertile imaginations.

Gerard Houghton: But you've also expanded these 'demonstrations', as you call them, into full-blown multimedia performances in front of large audiences. How did that develop?

Hassan Massoudy: That all happened as a result of my interactions with the well-known French actor and comedian Guy Jacquet. A very talented man, with a degree in Oriental Languages, Guy was perfectly bi-lingual. In 1972, Guy asked me to accompany him on stage and present my calligraphy before a large group of people. He would read poetry in French and Arabic, and I would perform on stage with him, creating impromptu calligraphic expressions in response to the poems he'd read. At first, I thought I was going to die of fear. Guy was asking me to do something that just isn't done! Arabic calligraphy requires a certain slowness of pace, and one needs to be unpressured by time, to do it well. Here, I was given almost no time at all, and people were watching my every move. It was really unnerving. What if I made a mistake – for example – a misspelling? In the studio, if you miss out a letter, you tear up that piece of paper and begin again! The anguish I felt made me physically very tense; exactly the wrong conditions to produce free-flowing art! But, with time, I was able to tame this debilitating terror and learnt how to overcome my uneasiness. Partly this was out of necessity, since I had no other means of living. I don't mean 'living' in material terms; I'm talking about existing on a spiritual level. My deepest wish was to exist, as a practising artist, in Paris, and I dared not fail, so I had no choice but to meet this challenge head on. Once I began working on stage, I had to find viable solutions to each problem posed along this totally unexpected pathway opening up before me.

Gerard Houghton: That first time you went before an audience must have been the hardest of all?

Hassan Massoudy: Yes, looking back, it wasn't easy! Guy introduced me into this totally foreign space, and suddenly I was sitting up there on stage with everyone looking expectantly at me. Guy helped me in so many ways. He told me, 'Look, Hassan, I'm an actor and I've studied theatre all my life. An audience warms more to the most fragile person on the stage, like you, than they do to a 'pro' like me. People will immediately like you because of who you are. They'll feel your sensitivity, your fragility, and they'll attach themselves much more readily to you. They've seen many actors with big egos like me before, but very few like you!' So, that first time, I trusted him and went onstage. All I really remember



Fig. 19. Arabesque. Actor Guy Jacquet, musician Fawzi Al-Aiedy with Hassan Massoudy performing together on stage, 1972.

is racing through my act. At the end, there was just silence – I didn't dare look up! – then, rapturous applause broke out, and the audience didn't want the evening to end. I was shocked! I'd felt I was ruining the calligraphy by rushing through it like that, and expected the audience to be annoyed with me. But, just as Guy said, it was exactly the opposite. Now, when I work in public I re-encounter this paradox. I sense that when something doesn't turn out properly, and I make small touch-ups, the audience understands this, and responds positively, by empathising with me even more. I remember one evening onstage when a fly, attracted by the light of the overhead projector I was using, landed in the middle of a work I'd just begun. Everyone could see it, projected on-screen, as it started to strut unpredictably around the clear white space. I froze: the insect had invaded my space and didn't know what to do! The answer arrived spontaneously, as I drew a circle of ink around it and left it there to dance around by itself. People realized I was trying to find a solution to the problem. Even though the fly was ruining things for me, I wasn't aggressive towards it – shooing it away or worse. I'd shown respect for its insect needs, and found a solution to suit both of us. Then, I returned to my calligraphy, using the remaining spaces, until the insect flew away, leaving a bright empty circle in the centre. The audience was spellbound. They felt that this compromise came from a sensitivity to other creatures. Perhaps, the ability to react with generosity was also

projected, in real-time, on the screen. You can't prepare for things like that. Quite extraordinary things do happen, and the stage becomes a special place where one sees unfolding situations of real, if ephemeral, drama. Guy knew what marvellous things are possible when an artist reveals glimpses of his inner self before an audience. He taught me that good audiences are sufficiently sensitive to respond to the smallest subtlety and will forgive all genuine mistakes. As time passed I came to understand how the live performance of calligraphy nourishes me - and my work. Now when I finish I'm always happy, since I know I've communicated something with others. So, at the start it was really difficult, but by force of repetition, I couldn't do without it anymore.

Gerard Houghton: Now that you have so much experience of how these demonstrations work, do you have a standard series of themes you run through, a set sequence that you've developed?

Hassan Massoudy: Absolutely not! I change the programme for each and every performance! There are some words that you might use in one situation, or place, that wouldn't necessarily work in another space. Also the things about which I want to talk develop and change all the time. Each audience is quite different, it's a 'live' encounter, and there has to be something new developing out of each exchange. When I say something to an audience it's as though I'm posing a question to those in that room – and I sense how the group reacts, positively or not, and if it's not something they respond to I'll change direction and take another tack until there's a group resonance. But I also enter into these situations with the idea that I'm there to learn something as much as to offer anything. I wish to have some emotional response myself, precisely so that during the next week I've something to add to my work when I'm alone in my studio. Things arise unexpectedly, and that's quite beautiful. No artist can continue to create out of a vacuum. It's the same question I've always asked: how does one nourish novelty? The answer is: by constant interactions with others, in their expressions, the smiles on their faces, the welcome they afford me, the things they say. These all nourish me, so that when I return home, my mind is full of images, sensations and reflections all gathered in the course of one evening. That gives me food for thought and pushes me to explore new things. If



Fig. 20. Hassan Massoudy in front of Alexander Calder Sculpture (Gwenfritz, 1968) Washington, 2009.



Fig. 21. Hassan Massoudy in his studio in Brunoy, France. The influence of Pierre Soulages appears in some recent works.

something I've said or done makes people laugh or excited, then it signals a new direction for further exploration.

Gerard Houghton: Earlier you mentioned 'western art and oriental aesthetics' as being equally important influences. We discussed the oriental path that so fascinated you. Can you also tell me about those western artists whose work has influenced you?

Hassan Massoudy: Once, while exhibiting at the Kennedy Center in Washington, I came upon an enormous Alexander Calder sculpture (Fig. 50), near the Museum of American History. Calder is someone for whom I've always had enormous respect. Guy Jacquet knew Calder very well, and had many examples of his work at home. One day Guy took me along to visit Calder's studio where we saw some magnificent sculptures, so I've been familiar with his work for many years. I mentioned earlier my vision of seeing my own calligraphies set in landscapes and having sculptural qualities. Sometimes I imagine I see his sculptures surfacing through my work: other times I read my own work as though I were looking at a Calder! It's very mysterious! Another artist I like is Pierre Soulages, whose abstract, expressionist canvases mainly in black – or ultra-black, as he describes it - also show the influence of Japanese calligraphy. It was Soulages who gave me the idea of adding these large flat areas, or strokes, which give such force to many of my works. When I use colour, few realize that there might be a link to Soulages' work, but when my work is black ink on white paper, it seems more obvious (Fig. 21). I've had so many influences from the orient to the occident and each one has added another element to my work. They've all entered into me and somehow become integrated into my calligraphies, which is to say, simply, that there's an undeniable duality to my work. Of course this duality has always existed in Arabic calligraphy as well: there is writing that is soft, supple and rounded and there is the quite solemn side, geometrical and architectural, that one sees used in the decoration of monuments. So, in talking of the duality of my own work, I'd suggest that the curves have been greatly influenced by the work of the Japanese calligraphers and the straight lines show the influence of western artists such as Soulages and Calder.

Gerard Houghton: You've come a long way from the heady dreams of that young calligrapher who wished to become an artist in Paris. In retrospect what you've achieved is quite remarkable. Using the familiar tropes of poetry and abstract art you've introduced many thousands to the glories of Arabic calligraphy in a country where it was previously unappreciated and almost unknown!

Hassan Massoudy: All I can say is how incredibly lucky I've been. I've been made to feel so welcome here in Europe by this society that so readily adopted me. In return, I've always wanted to show the people I meet some of the many beautiful things I inherited from my own society, and I've tried to share the best of my world with them. Here in Paris, we've all contributed something quite special, as artists from different cultures and different traditions have gathered in this multicultural capital to perform in concert - all together and all sharing the same stage. These cross-cultural exchanges are extraordinarily intense. What surprises me most - since calligraphy has never been seen as a 'performing art' - is that my own calligraphic contribution, projected as moving lights and shadows on the scenery, has acted as a catalyst that

promotes this spontaneous fusion. When working with musicians from many places, such as Fawzi Al-Aiedy (Iraq), Kudsi Erguner (Turkey), or singers such as Houria Aïchi (Algeria), the rhythm of my strokes keeps time and perfect pitch to illustrate the cadences of their art. When working with dancers from many traditions, such as Kader Belarbi (Algeria/France), Katia Légeret (France/India) and Carolyn Carlson (USA), the movement of my strokes extends the dancers fluent gestures on the stage. So the calligrapher becomes scenographer: writing abstract shapes that unite the haunting voices of poets no longer present, with the eloquent music and dancing of this present moment in time. Sometimes on stage, as I'm following the movements and melodies of my fellow performers, writing dynamically in black ink on a bright screen, I feel as though I'm sculpting an abstract shape that forms, dissolves and re-forms beneath my reactive hands. What word I'm trying to write - I can't be sure - it might be 'Liberty', or 'Hope' or 'Peace' - but I know that everyone watching the dance, who hears the music and observes that forming abstract word, understands intuitively that whatever I'm shaping, in gestures of light, is written in the common language of the human heart.



Rouge Vermillon

Jaune

C

REDO FROM CR2 FILE

Cadmium
clair

Bleu
Cobalt Clair

HASSAN MASSOUDY BIOGRAPHY

1944 Born in Najaf, Iraq
Lives and works in Paris.

Art Education

1969-1975 École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
(School of Fine Arts), Paris, France

Selected Solo Exhibitions

- 2012** *Gestures of Light*, Abu Dhabi Festival, Ghaf Gallery and Emirates Palace, Abu Dhabi, UAE
- 2011** Musée du Château des Rohan, Saverne, France
- 2010** Logis Royal, Château de Loches, Loches, France
Musée Batha, Fez, Morocco
- 2009** *Arabesque Festival*, John F. Kennedy Center, Washington, USA
- 2008** *Scriptorial d'Avranches*, Musée des Manuscrits du Mont Saint Michel, Avranches, France
- 2007** *Modern Arabic Calligraphy*, October Gallery, London, UK
Chapelle du Séminaire, Moissac, France
Centre d'Art Contemporain, Abbaye de Trisay, Trisay, France
- 2002** Hunar Gallery, Dubai, UAE
Galerie Atelier Gustave, Paris, France

Selected Group Exhibitions

- 2011** *Abu Dhabi Art* (2011), October Gallery, Abu Dhabi, UAE
Miragens, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brazil
Dance of Letters 2, Haleh Gallery, Berg am Stamberger See, Germany
Written Images: Contemporary Calligraphy from the Middle East, Sundaram Tagore Gallery, New York, USA
Art Dubai (2008-2011), October Gallery, Dubai, UAE
- 2010** *Calligraphes Irakiens à Paris*, Centre Culturel Français, Baghdad, Iraq
Caligrafia Árabe Moderna, Casa Árabe, Madrid, Spain
- 2008** Hunar Gallery, Dubai, UAE
Word into Art, a British Museum touring exhibition, The Atrium, DIFC, Dubai, UAE
- 2007/8** *"Espejismos"*, *Contemporary Art from the Middle East and North Africa*, Museo San Pedro de Arte, Puebla, Mexico
- 2006** *Word into Art*, British Museum, London, UK
Text Messages, Five Contemporary Artists and the Art of the Word, October Gallery, London, UK
- 2004** *Geschriebene Welten*, Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt, Germany
- 2001** Museum of Sharjah, Sharjah, UAE
- 1986** *Signe et Calligraphies*, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris, France



In 2006, the British Museum used one of my pieces to advertise the exhibition *Word into Art*.

عام 2006 اختار المتحف البريطاني أحد خطوطي لتكون كملصق لمعرض الكلمة في الفن.



Public calligraphy demonstration for *Word into Art* at the British Museum, London, 2006.

أخط على الورق أمام الجمهور في المتحف البريطاني.



Exhibition as part of the *Arabesque Festival* at the Kennedy Center in Washington, 2009.

أعرض لخطوطي في مركز كينيدي بواشنطن بمناسبة مهرجان الفن العربي



Exhibition at the Batha Museum
as part of the *Fez Sacred Music
Festival*, Morocco, 2010.

عام 2010 دعيت لعمل معرض في متحف
بطحة في مدينة فاس بالمغرب. وأثناء محاضرة
عن الخط العربي الحديث.



Public Collections

British Museum, London, UK
Wereldmuseum, (formerly: Museum voor Land - en Volkenkunde),
Rotterdam, the Netherlands
Museumgouda (formerly: Stedelijke Musea), Gouda, the Netherlands
Westfries Museum, Hoorn, the Netherlands
Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman, Jordan
Museum of Sharjah, Sharjah, UAE
Airport of Riyadh, Riyadh, Saudi Arabia
National Museum of Ethnology, Osaka, Japan
Asian Civilisations Museum, Singapore
Musée du Quai Branly, Paris, France
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale de France, Paris, France
Mémorial de Caen, Caen, France
Musée Balzac, Chateau de Saché, Saché, France
Demeure de Ronsard, Prieuré de Sainte-Cosme, La Riche, France
Musée Rabelais, Maison de la Devinière, Seuilly, France
Artothèque de Vitre, Vitre, France
Artothèque d'Angoulême, Angoulême, France
Artothèque de Cherbourg-Octeville, Cherbourg, France
CAF de Roubaix-Tourcoing, Roubaix-Tourcoing, France
Médiathèque, Saint-Denis de la Réunion, La Réunion, France
Médiathèque, Mauriac, France
Conseil Général du Cantal, Aurillac, France
La Ville de Saint-Apollinaire, Saint-Apollinaire, France
La Ville de Rezé, Rezé, France
La Ville de Saint-Avertin, Saint-Avertin, France
La Ville de Dieppe, Dieppe, France
La Ville de Creil, Creil, France
La Ville de Colombes, Colombes, France
La Ville d'Avranches, Avranches, France

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Publications about Hassan Massoudy

Gerard Houghton (ed.), *Hassan Massoudy: Gestures of Light*, October Gallery, London and Abu Dhabi Music and Arts Foundation, Abu Dhabi, 2012.

Exhibition Catalogues

Venetia Porter (ed.), *Word into Art: Artists of the Modern Middle East*, The British Museum Press, London, 2006.

Publications authored by Hassan Massoudy

The Calligrapher's Garden, introduction by Dr. Venetia Porter, Saqi Books, London, 2012.

Living Arabic Calligraphy (Calligraphie arabe vivante), introduction by Guy Jacquet, Editions Flammarion, Paris, 2010 (1st ed. 1981).

Wish to Fly (Désir d'envol), Editions Albin Michel, Paris, 2008.

Sindbad the Sailor (Sindbad Le Marin), Editions Alternatives, Paris, 2006.

So Far From the Euphrates (Si loin de l'Euphrate), Editions Albin Michel, Paris, 2004.

Calligraphies of Love (Calligraphies d'amour), introduction by Jacques Lacarrière, Editions Albin Michel, Paris, 2002.

The ABC of Arabic Calligraphy (ABCdaire de la Calligraphie arabe), Editions Flammarion, Paris, 2002.

Hassan Massoudy, The Calligrapher's Way (Hassan Massoudy, le chemin d'un calligraphe), text by Jean-Pierre Sicre, Editions Phébus, Paris, 1991.

Hassan Massoudy Calligrapher (Hassan Massoudy Calligraphe), introduction by Michel Tournier, Editions Flammarion, Paris, 1986.

Publications illustrated by Hassan Massoudy

I Only Know to Love (Je ne sais qu'aimer), interview by Marie-Françoise Sassier, Editions Conseil Général d'Indre et Loire, Tours, 2010.

Poet of the Desert (Le Poète du désert), introduction by André Miquel, Editions Alternatives, Paris, 2009 (1st ed. 1989).

The History of Gilgamesh (L'histoire de Gilgamesh), Editions Alternatives, Paris, 2004.

Calligraphy for Mankind (Calligraphie pour l'Homme), Editions Alternatives, Paris, 2003.

Perfect Harmony (L'Harmonie Parfaite d'Ibn Arabi), Editions Albin Michel, Paris, 2001.

Calligraphy of the Desert (Calligraphie du désert), Editions Alternatives, Paris, 2000.

The Quatrains of Rûmî (Les Quatrains de Rûmî), Editions Albin Michel, Paris, 2000.

Calligraphy for Beginners (Calligraphie pour débutants), Editions Edifra, Paris, 2000.

Journey of the Birds (Le Voyage des oiseaux), Editions Alternatives, Paris, 1999.

You, My Eternal Delight (Toi, mon infinitude), poems by Jacques Salomé, Editions Albin Michel, Paris, 1998.

Calligraphy of the Earth (Calligraphie de Terre), Editions Alternatives, Paris, 1997.

The Lost Garden (Le Jardin Perdu), text by Andrée Chedid, Editions Alternatives, Paris, 1997.

Exile (L'Exil), text by Seneca, Editions Alternatives, Paris, 1995.

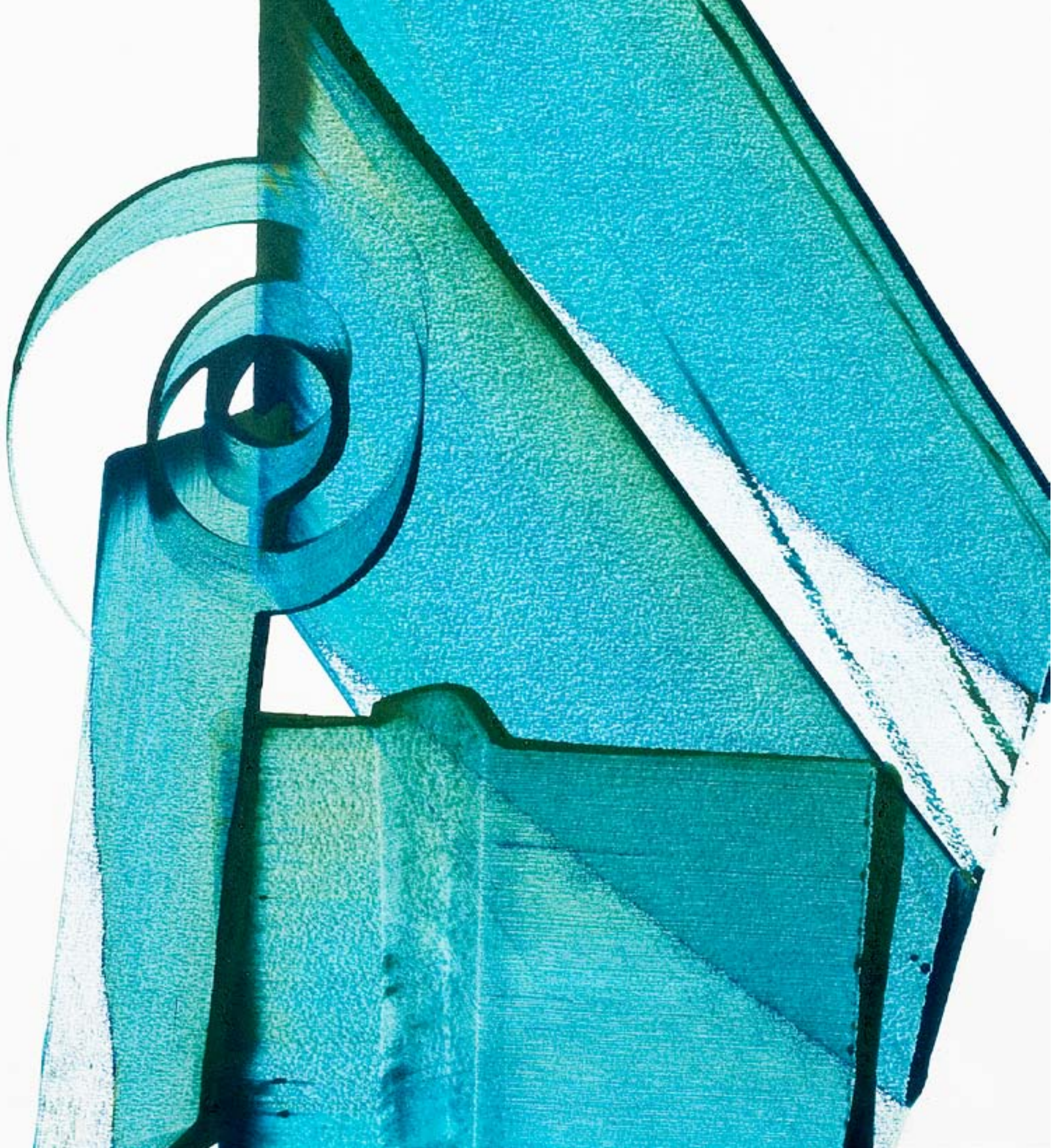
The Traveller of Orphalèse (Le Passant d'Orphalèse), introduction by Professor Jean Bernard, Editions Alternatives, Paris, 1991.

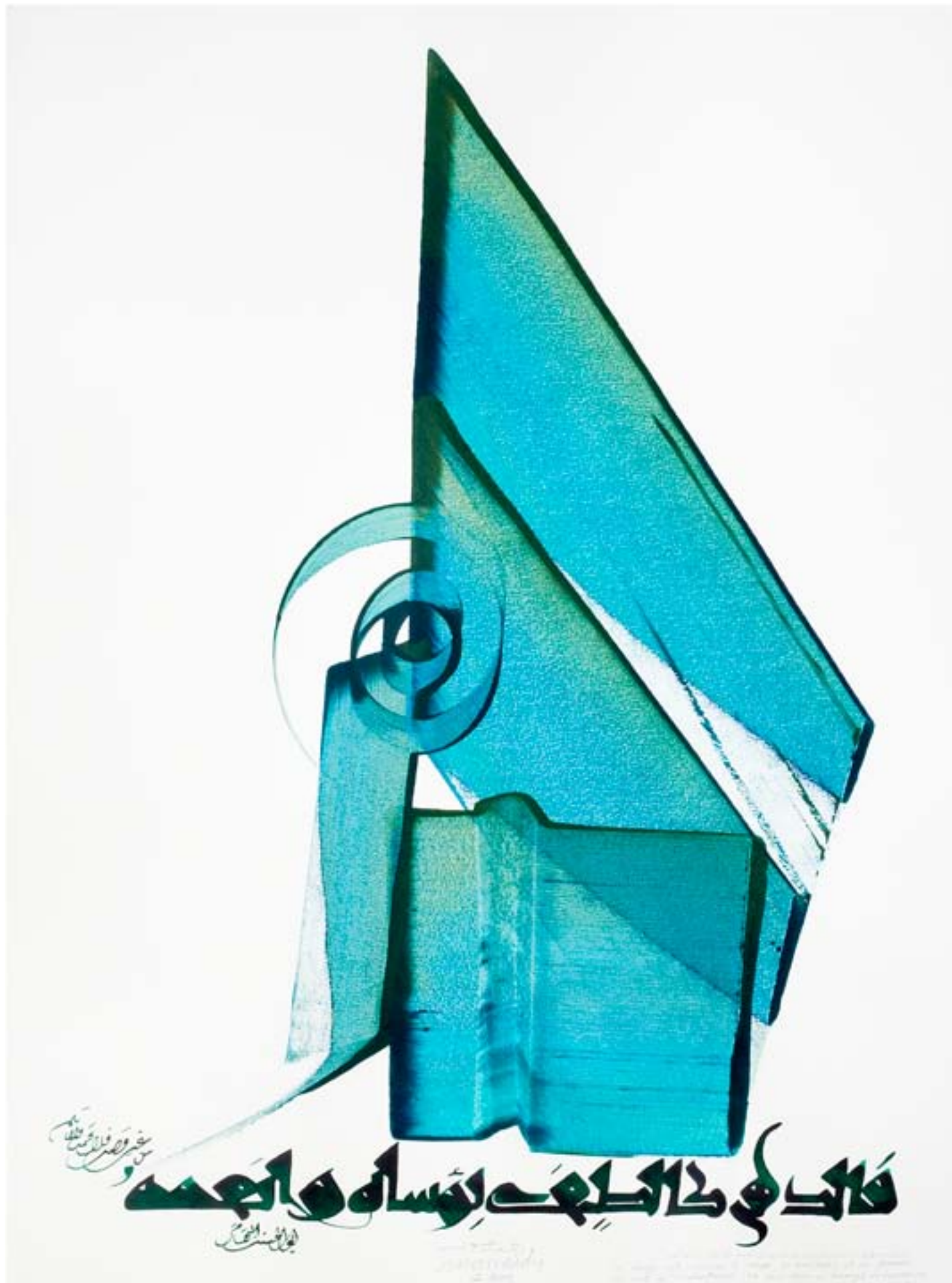


NEVER
FORGET
THE ROOTS...

PLATES
ENGLISH
HEADING
SIZES/DI

ATES/





*Time is like a dream, all its misfortunes and favours are unintentional.
Therefore, neither praise nor reproach it.*
Abu Hassan Al-Touhami (12th century)

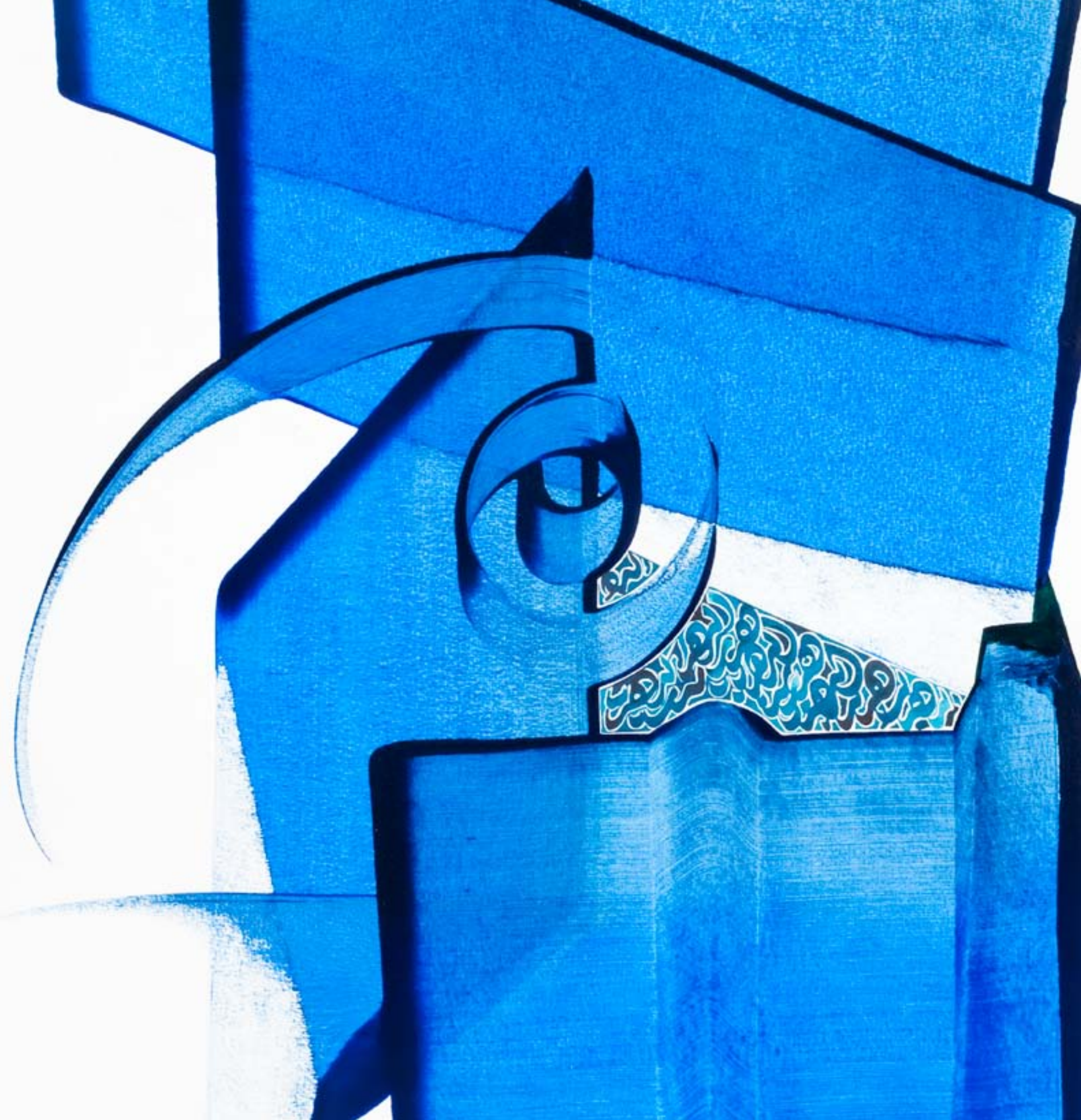
فالدهر كالطيف بوعساه وأنعمه
من غير قصد فلا خمد ولا تلم
أبو الحسن التهامي





If life is like a big dream, why bother living in torment.
Li Bai (701 - 762)

ان تكن الحياة كحلم كبير
فما بالنا نعكر صفوها
الشاعر الصيني لي تاي به





*Time is like a dream, all its misfortunes and favours are unintentional.
Therefore, neither praise nor reproach it.*
Abu Hassan Al-Touhami (12th century)

فالدهر كالطيف بوعساة وأنعمه
من غير قصد فلا خمد ولا تلم
أبو الحسن التهامي





Patience has a bitter taste at the start, but in the end is sweeter than honey.
Arabic saying

الحُلم أوله مر مذاقه
 لكن آخره احلا من العسل - حكمة عربية





Everyone makes their own happiness.
Seneca (4 BC – 65 AD)

كل واحد يستطيع ان يحقق سعادته
 الكاتب الروماني سنك

SELECTED WORK





The way lies beneath your feet.
Zen saying

الطريق تحت اقدامكم - حكمة زن





The best of speech is concise and precise.
Arabic saying

وخير الكلام ماقل ودل - مثل عربي





Towards another land - a country where only light reigns.
Rumi (1207 – 1273)

نحو ارض اخرى.
نحو بلد لاسيادة فيه الا للنور - جلال الدين رومي

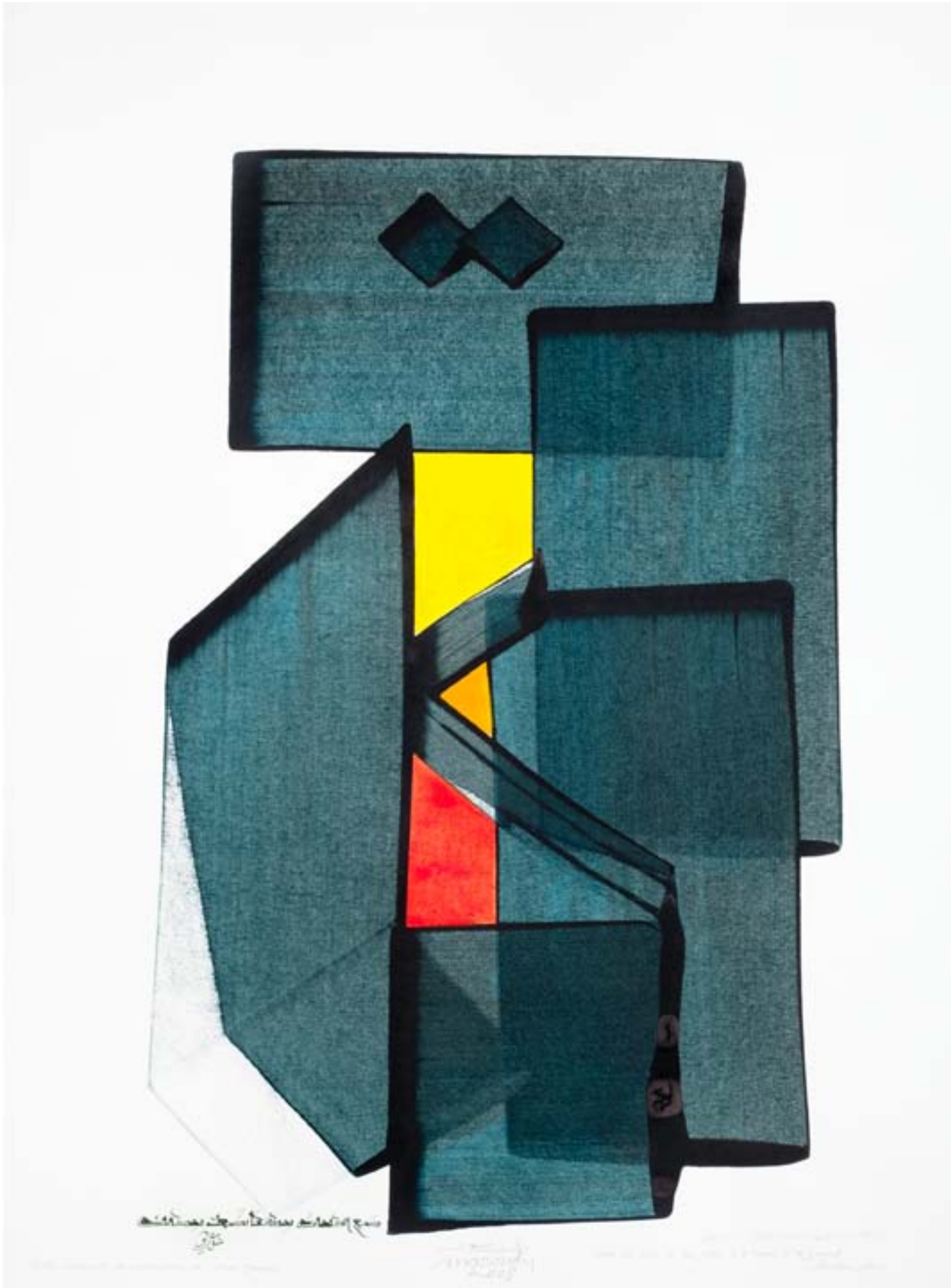




Oh Friend! Do not go to the garden of flowers, for the garden of flowers lies within you.
Kabir (1440 – 1518)

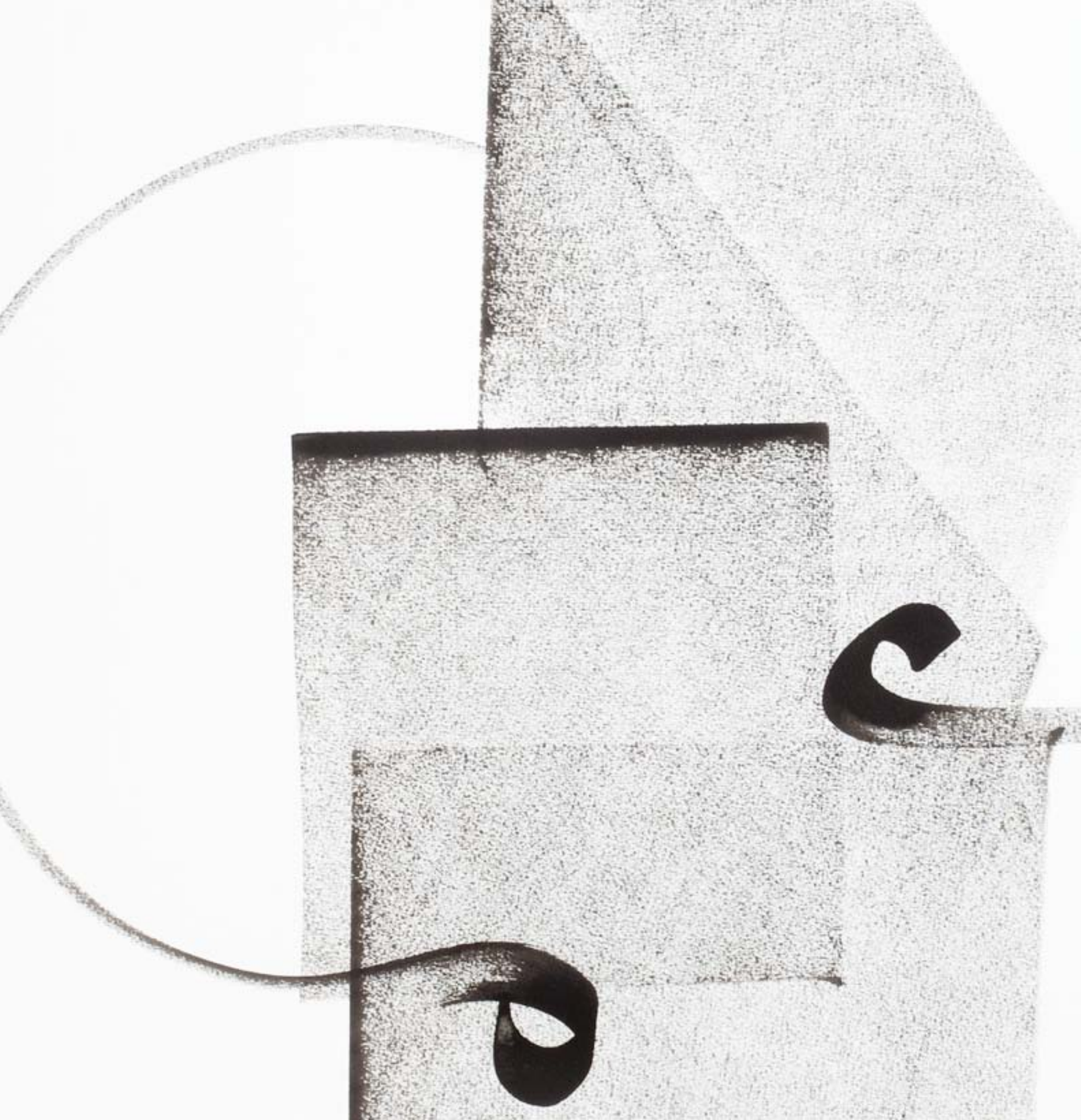
لا تذهب يا صاحبي الى حديقة الورود.
ان حديقة الورود هي في داخلك
الشاعر الهندي كبير - القرن الخامس عشر

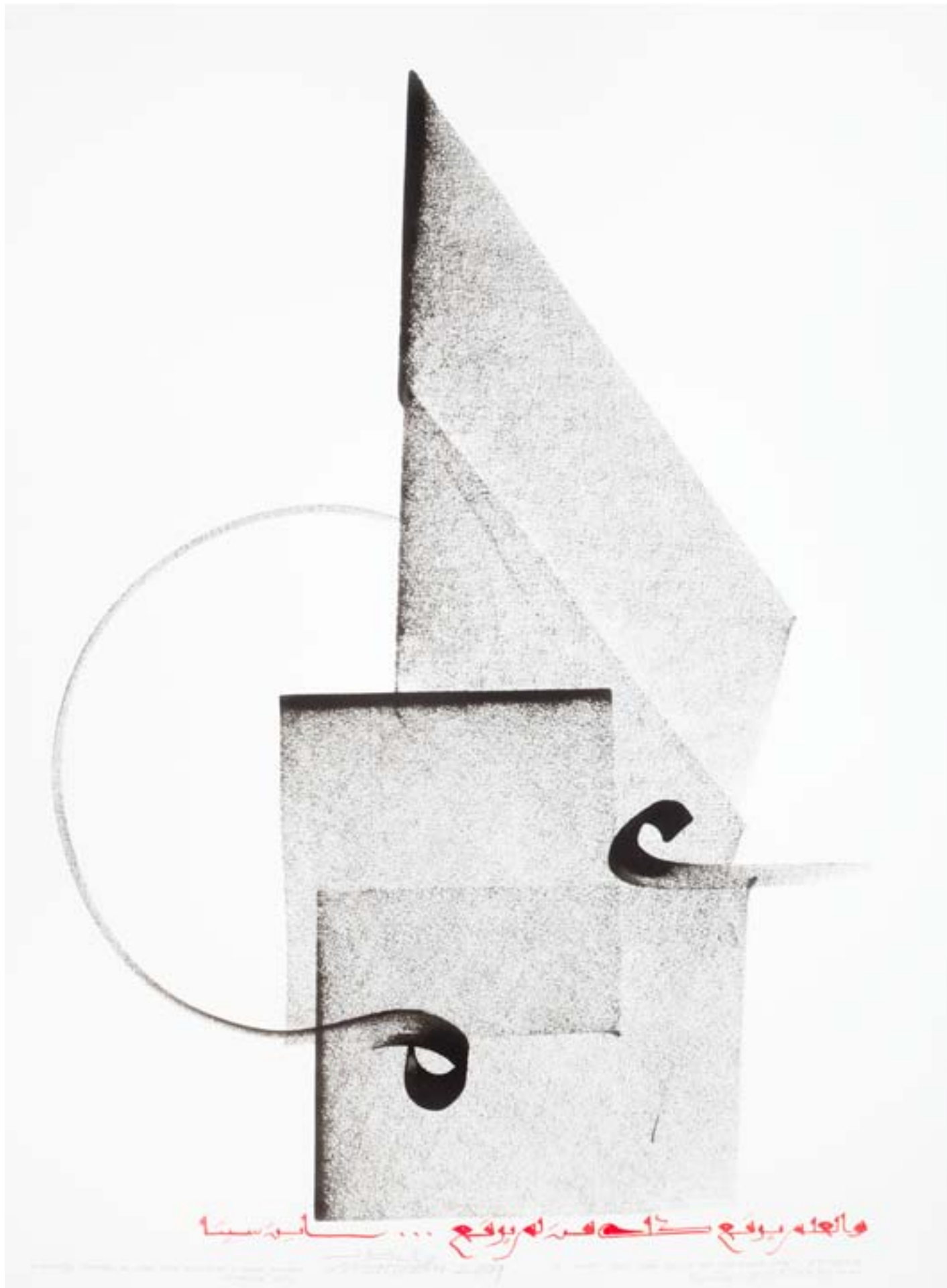




Place your words well, for words place you.
Arabic saying

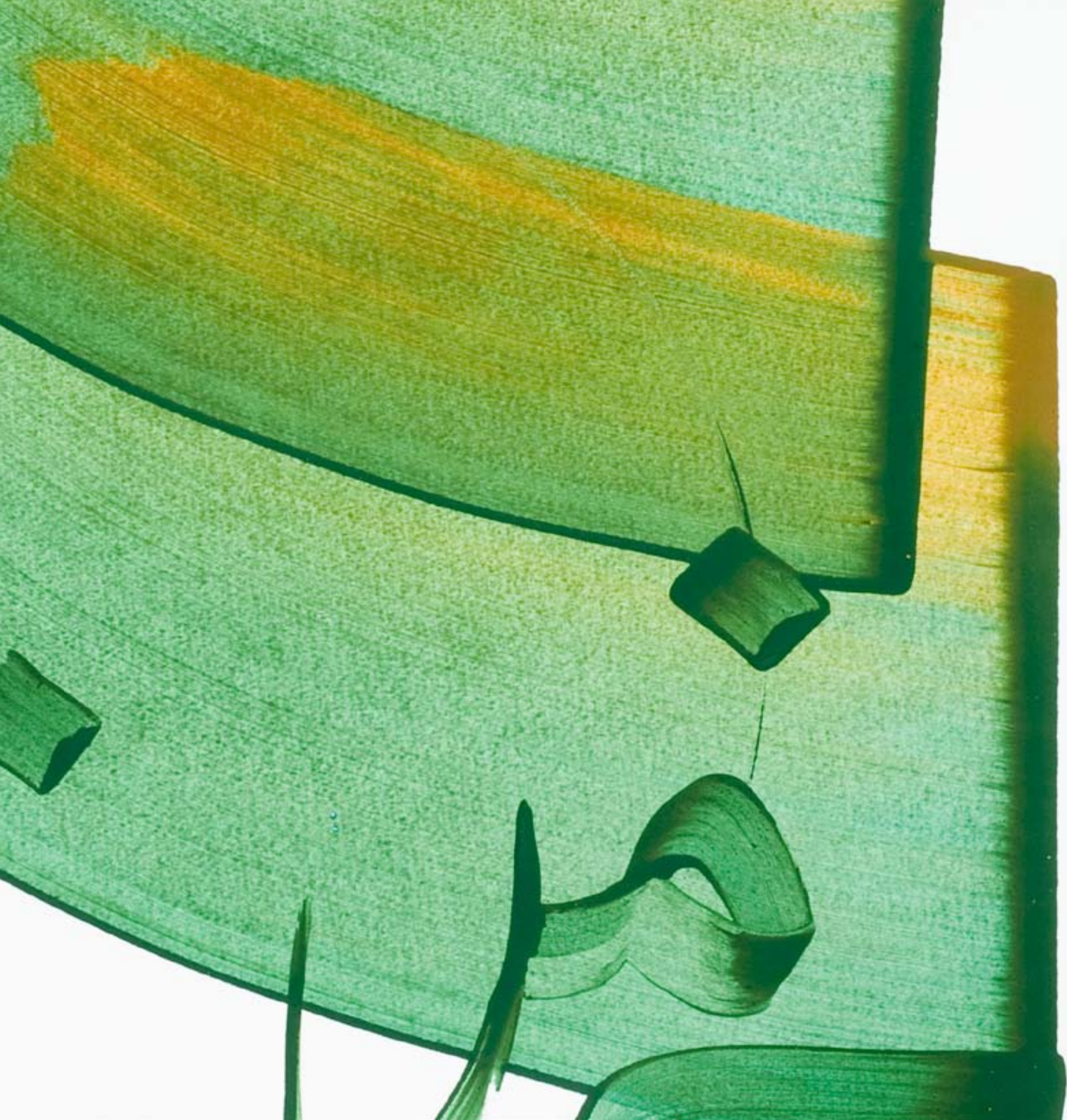
ضع الكلمات بمكانها تضعك بمكانك
 مثل عربي





Knowledge nurtures the man who does not have a high position.
Avicenna (c. 980 - 1037)

والعلم يرفع كل من لم يرفع - ابن سينا





Oh Time - arrest your flight!
Alphonse de Lamartine (1790 - 1869)

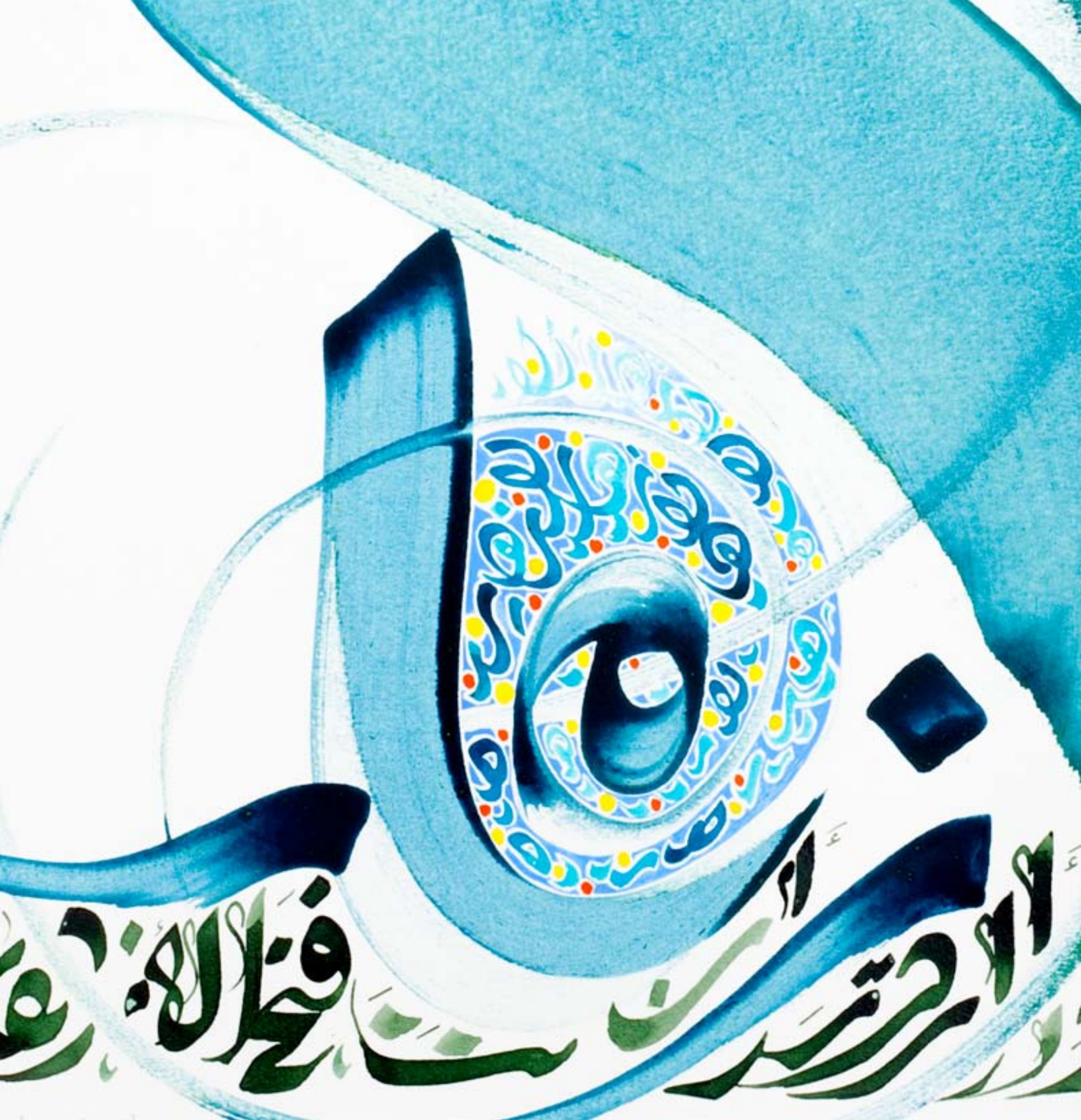
ايها الزمن ... اوقف طيرانك
 الشاعر الفرنسي لامارتين





Where there's a will there's a way.
English saying

ان تتوفر الارادة ترسم الطريق دوما
مثل انكليزي





If you want to have flowers - don't cut the roots!
Japanese saying

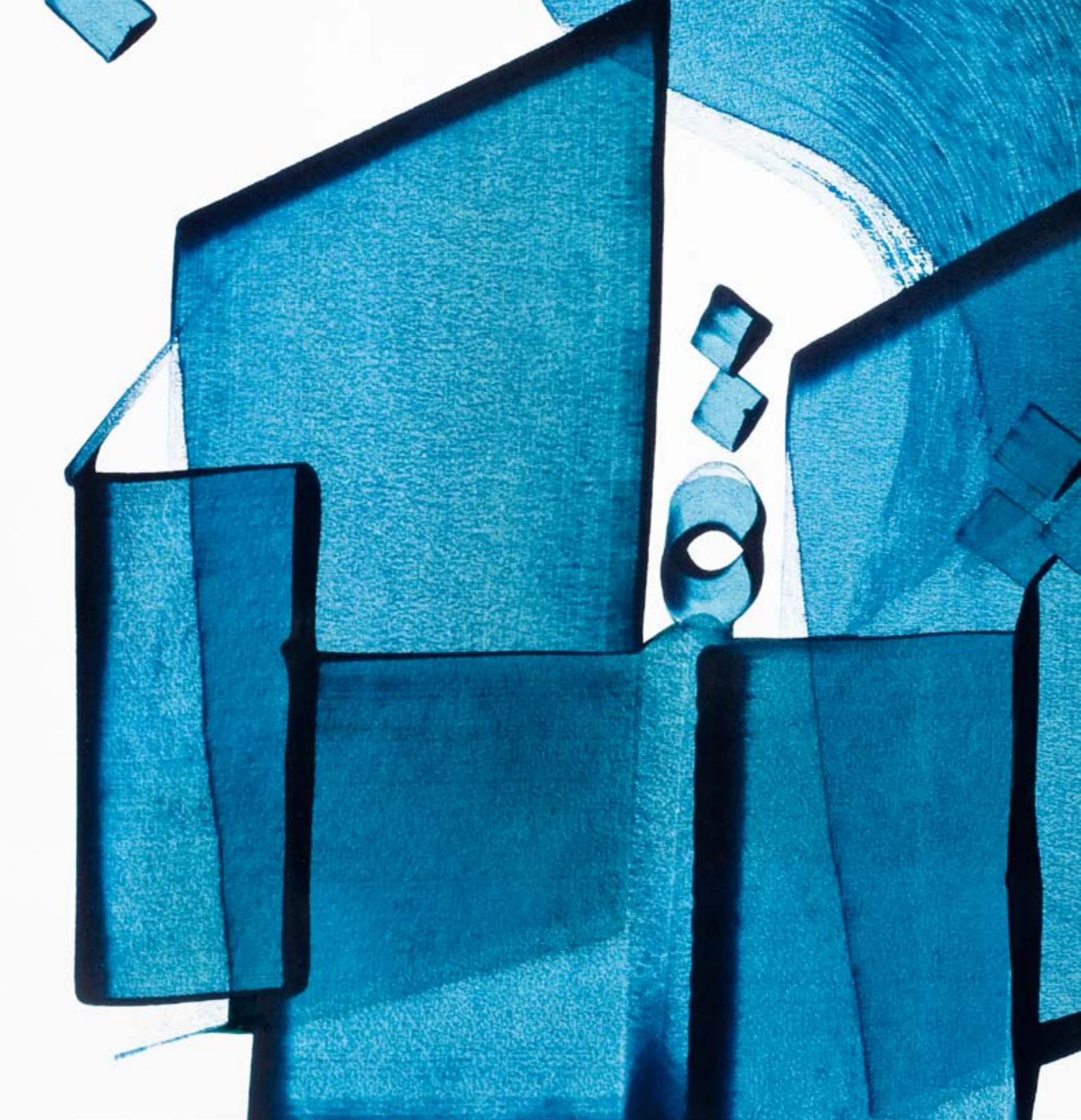
اذا اردت ان تنفتح الازهار فلا تقطع الجذور
 مثل ياباني

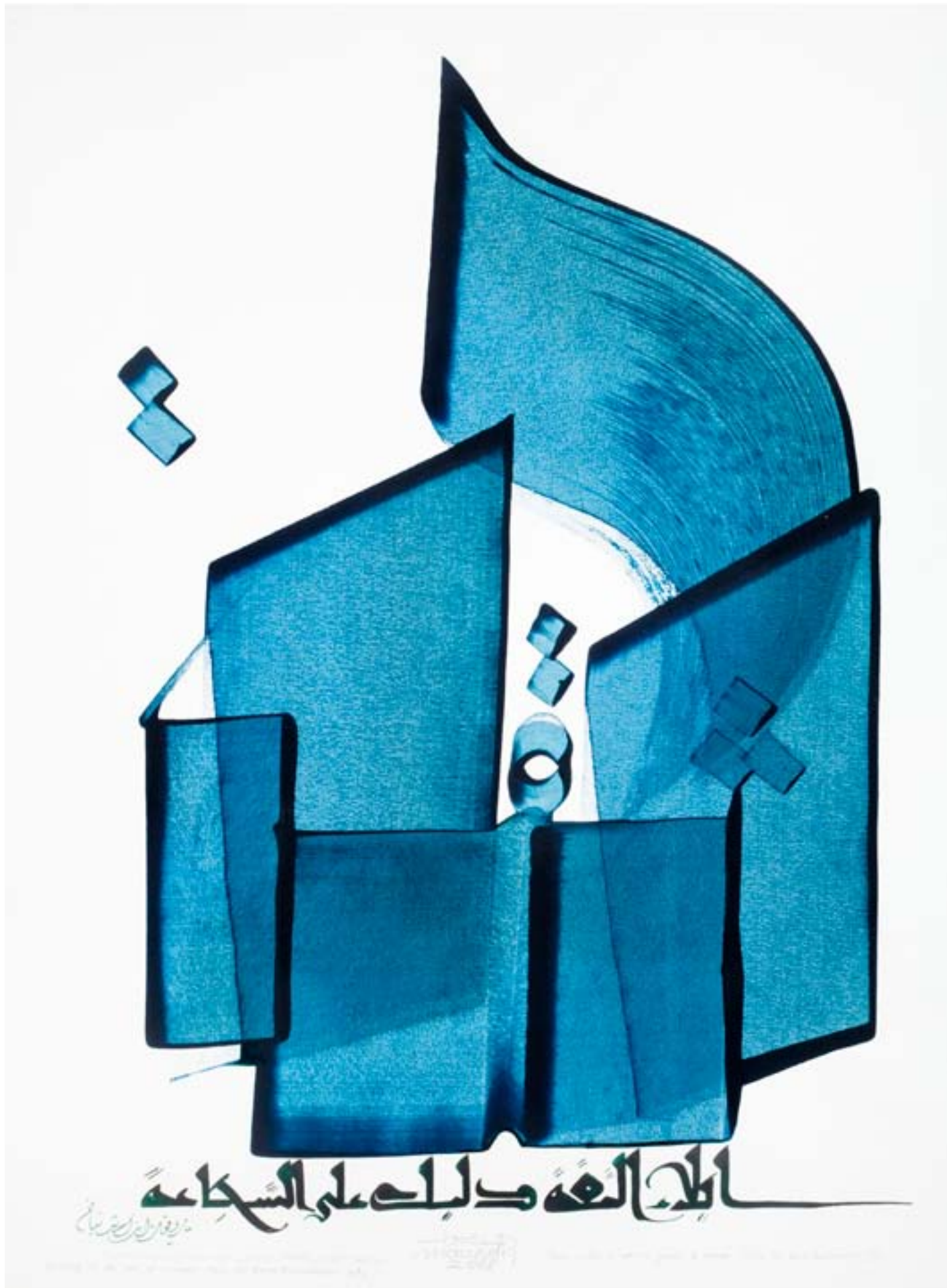




There are those who give with joy and that joy is their reward.
Kahlil Gibran (1883-1931)

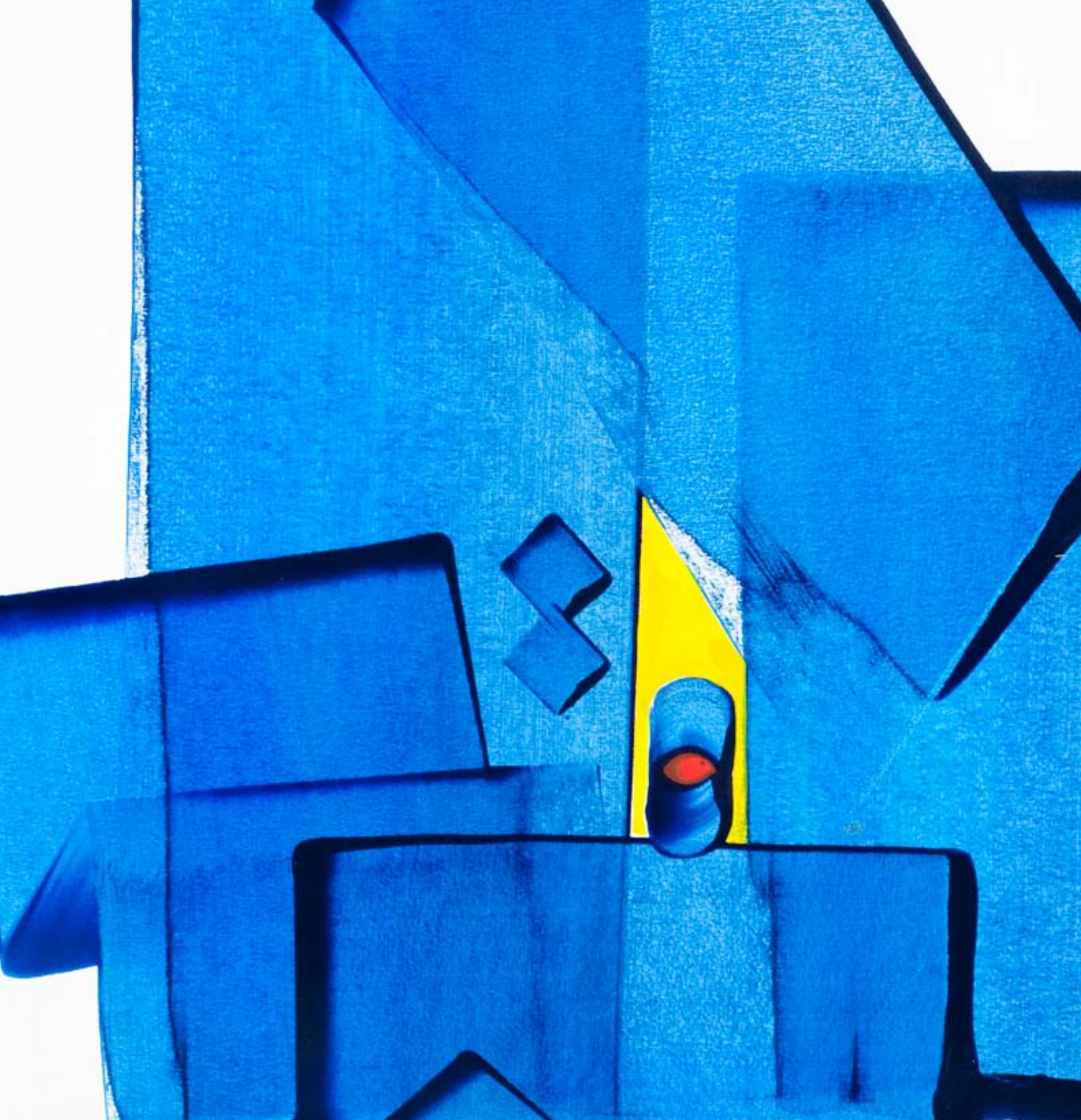
وبعضهم يعطي فرحا وفرحته جزاؤه
 جبران خليل جبران

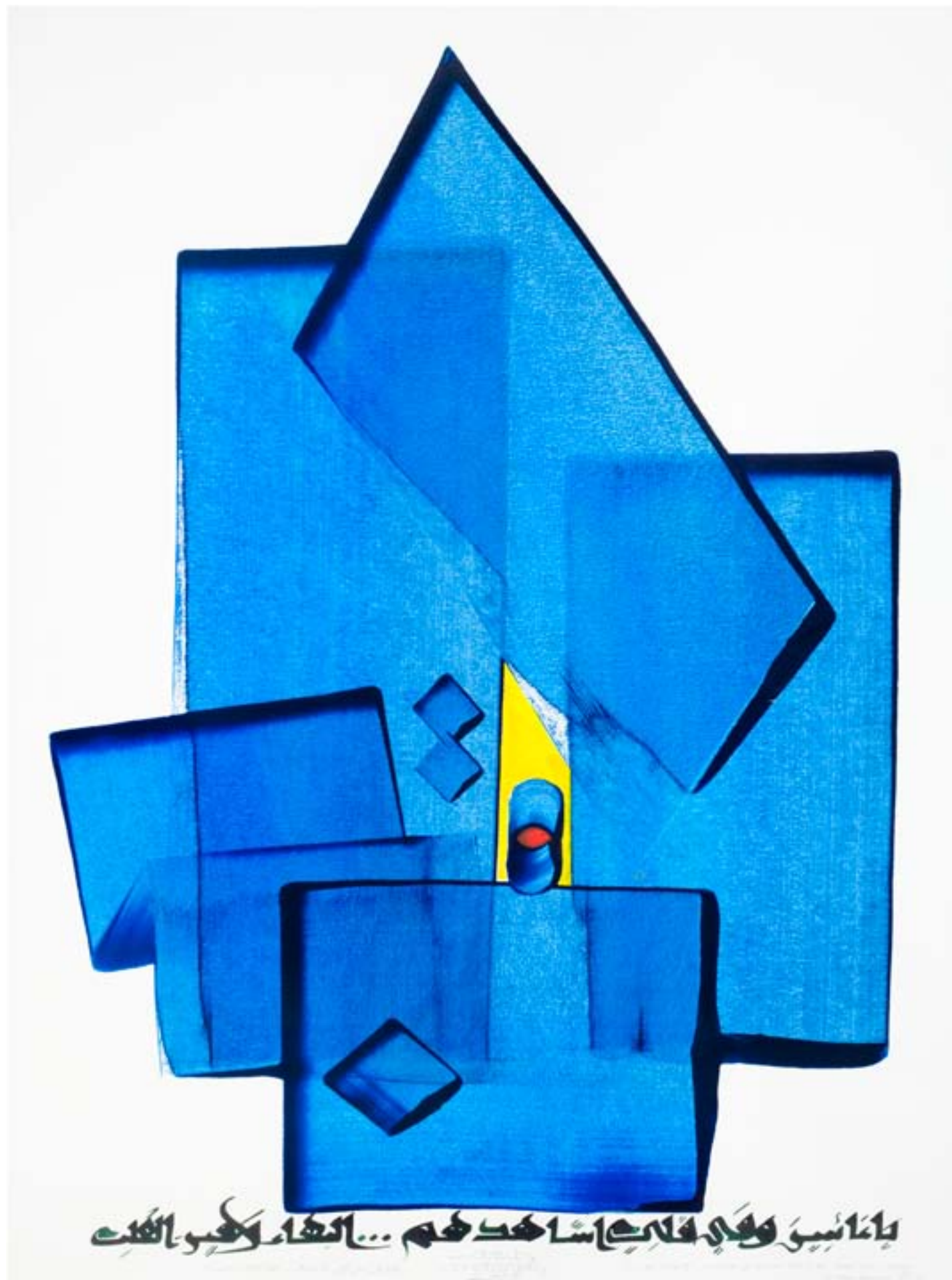




Trusting is an act of courage.
Marie von Ebner Eschenbach (1810 - 1916)

إيمان الثقة دليل على الشجاعة
 الكاتبة النمساوية ماري فون ابتر اسشنباخ
 القرن التاسع عشر





Oh my absent ones, how well I see you all within my heart.
Al-Baha Zouhair (13th century)

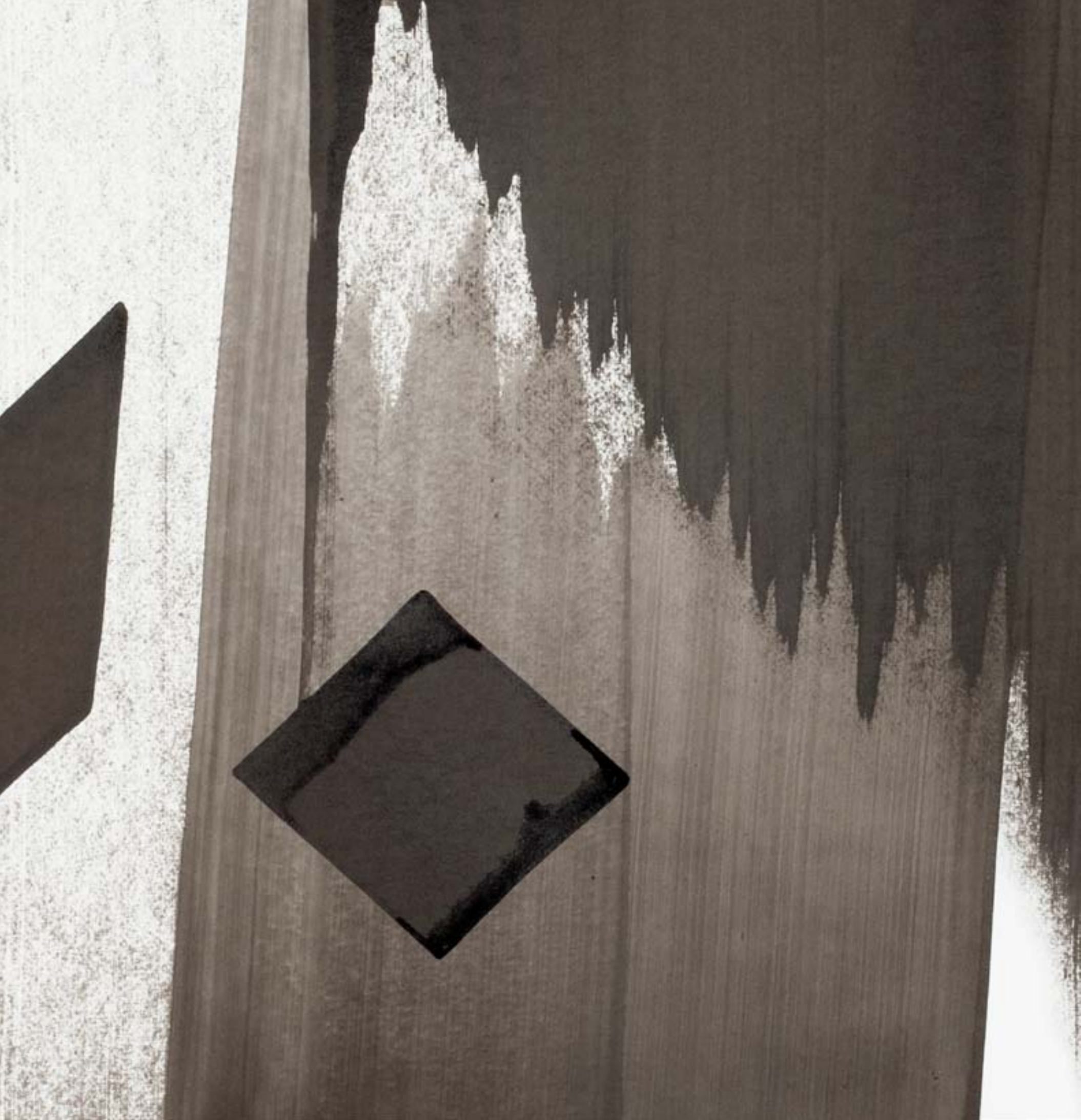
يا غائبين وفي قلبي اَشَاهِدُهُمْ - البهاء زهير

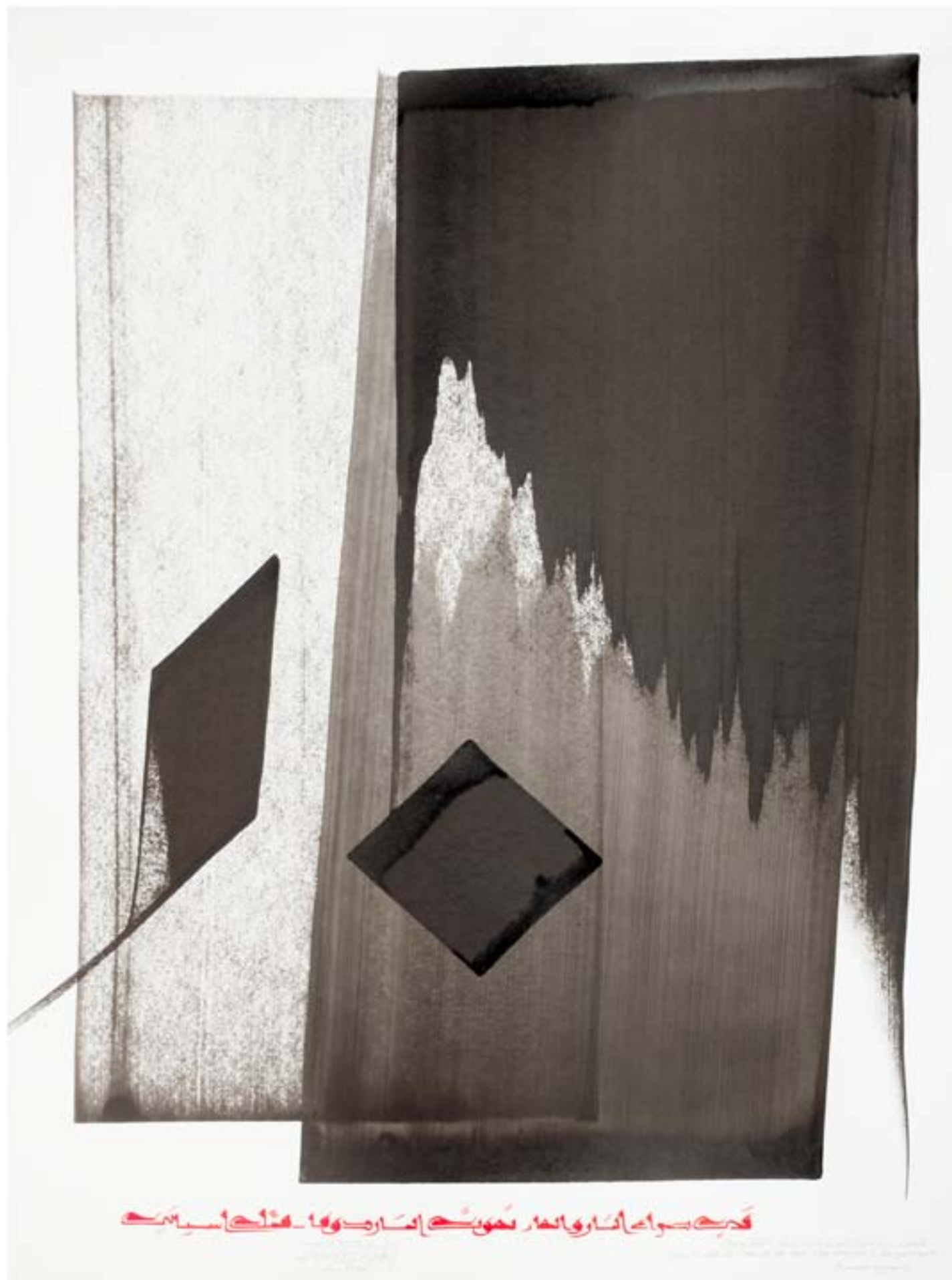




More noble than pearl or coral is the gesture of one man towards another man.
Ibn Al-Habbab (8th century)

احسن من در و مرجان آثار انسان با انسان
 والبّة ابن الحباب - القرن الثامن الميلادي





In a fight between fire and water, the fire always dies.
Spanish saying

في صراع الماء والنار تموت النار دوما
مثل اسباني



THE DYNAMISM OF ARABIC CALLIGRAPHY

Hassan Massoudy

The traditions and rules of Arabic calligraphy are derived from teaching methods that date back to the Sumerian and ancient Egyptian civilizations. While Sumerian writings were stamped onto mud bricks, the ancient Egyptians left behind many examples of writing done with a pen, in black ink, on papyrus. In appearance, these scripts are similar to Arabic writing, and many fine examples can be found exhibited in museums around the world.

When we look closely at the form and shape of these calligraphic inscriptions, we notice a technical similarity to Arabic calligraphy. When visiting museums and looking at these manuscripts from a distance, I often feel that, at first glance, they bear a great resemblance to hand-written scripts in the Arabic style of calligraphy. However, on closer inspection, I discover them, in fact, to be ancient Egyptian texts.

In ancient Egyptian calligraphy, the pen pointed at an angle of 45 degrees to the paper; this represents the average angle still used by Arab calligraphers today. The proportions and measurements of words within a line are also comparable. Moreover, the recipes for the preparation of ink remain the same and calligraphers today still use these same recipes in regions bordering the Mediterranean Sea. Ancient Egyptian scripts celebrating the profession of calligraphy and the calligrapher's critical role in society have been discovered. They suggest the respect this profession earned over the preceding centuries both in the Arab world and other Islamic countries.

In the past, teaching included the shape of the letters, unveiling the forms of calligraphy at one and the same time as the meaning of the words; whereas today the teaching of calligraphy, together with its rules, is totally overlooked in primary schools.

The importance of learning calligraphy resides in its capacity to create discipline and beauty in one's self even prior to the drawing of letters on paper. Even if the concept of beauty varied over time and throughout different geographical areas, the materials and techniques did not change significantly. Calligraphers still use, for example, the qalam, a hollow reed pen, for its flexibility, the simplicity of its mechanism and its abundance in nature. Furthermore, the arrangement of the words on the page as well as the ink and its qualities haven't changed much, so all of these techniques still offer the same aesthetic results.

When Arabic writing was first introduced over fifteen centuries ago, letters had simple and primitive structures. However, the invention of Kufic script at the dawn of Islam, paved the way for a multiplicity of artistic movements in Arabic calligraphy. This diversification was mainly based on the re-shaping of letters under various influences, including: religion, economy, arts, literature, politics and geography, over a period of around one thousand years.

Between the 9th and the 19th centuries, numerous styles and compositions were conceived and ancient calligraphers handed down to us a wonderful legacy, which has contributed, in no small way, to the development of contemporary Arab art.

The teaching methods of Arabic calligraphy have also remained identical over historical time. In other words, the young amateur would knock on the door of a Sheikh Master calligrapher in order to receive an all-inclusive training in the literary, technical and artistic knowledge which would allow him to draw letters, prepare ink, refine papers and understand the humanitarian and philosophical dimension of his profession.

I have selected the following basic passages among the many texts calligraphers used to submit to their students:

‘Observe how letters are like an echo of man’s deepest nature, and how man’s essential nature suffuses the very forms of the letters themselves.’

Jaber Bin Hayan

‘Pay attention to the qalam’s perfect balance within your fingers, and shape every letter with the same minute care that you would lavish on the smallest of letters.’

Al-Hasan bin Wahab

‘Calligraphy is like a finely woven cloth: its vowels are precious jewels, its brilliance stems from the harmonious proportions of black and white and its beauty lies in the unity expressed by its many different letters.’

Al-Asjadi

The shapes of Arabic letters are constantly changing in calligraphy. They even require subtle transformations with the occurrence of every new word on the page. Each succeeding word necessitates a new balance with the words preceding or following it. Consequently, learning calligraphy might be relatively more fastidious in comparison to learning other types of art, as it is vital to have an innate willingness, substantial ability in the hand-drawing of letters, tremendous sensitivity and, above all else, great patience.

Learning how to draw letters is easily accomplished. However, the difficulty resides in creating harmony between black and white spaces, as was stated above by the calligrapher Al-Asjadi. In other words, success relates to the capacity to control the negative space surrounding the words, knowing that this represents an abstract and undetermined space, which does not abide by any set of formal rules. Only sufficient experience of calligraphy itself can generate the requisite subtlety in understanding this complex interface of positive and negative spaces

Al-Souli expresses his thoughts in this interesting passage:

‘Beautiful calligraphy is distinguished by the fine alignment of its words; the letters’ flourishes will be elegant, their curves smooth, and each small divergence will further delight the soul. One would read it even if it contained wretched words and unpleasant meanings, and even if the sense disappointed, one would be caught in the snare of its beauty. However, if the calligraphy itself is unappealing, incomprehensible or unpleasant to the eye or the mind, the reader will be dissatisfied, even though it contains the seeds of great wisdom and extraordinary language.’

The Arabic calligrapher, in the contemporary era, resembles a visual artist. His work requires novel artistic creations adapted to each new space. These pioneering initiatives relate to the arrangement of letters within the words, words within the lines and lines distributed throughout the page. In different circumstances, while working with professional designers, the calligrapher is constrained to insert letters in decorative patterns designed by that professional. These patterns could be rectangular, circular, concave or convex. Calligraphy should, then, be vivid and strongly expressive in each of its constituent parts, from the smallest punctuation mark to the overall impression of the words.

In addition to the innate skill and the talent of the calligrapher, this art demands a long intensive training and the learning of many complex techniques. Practise in drawing the letters, as a prelude to calligraphy itself, should constitute a daily task in any calligrapher’s life. The calligrapher should also memorize perfectly all the shapes of the letters, with the ability to alter them instantly if necessary. Arabic letters are either vertical or horizontal and their succession produces a different repetition in the body of the letter and in the white spaces. While drawing a word in Arabic letters, the calligrapher ought to create a balance between the white spaces occurring in the word and throughout the whole line; creating a steady rhythm between the letters is much like maintaining musical rhythms. As a result, these visual rhythms allow the viewer to enter into a state of trance. This complete power over space and

the organization of space has led the calligrapher, ultimately, to elevate his compositions into the forms of vibrant monuments.

Even though the calligrapher understands all the architectural rules and the patterns that he frequently reproduces, his state of mind and body exercises a great influence over his work. The calligrapher Al-Hafiz Osman used to say:

'If I examine the various works I have produced during any one week, I can successfully differentiate between them using my artistic sense. Inscriptions made on Saturdays are usually less flexible than those made during the rest of the week, due to the pause I take on Fridays.'

Generations of renowned calligraphers have passed on the traditions of ancient calligraphy, from teachers to young students. Each learner has had to absorb and digest the calligraphic material left by the ancients, and then transmit his own accumulated learning on to the next group of young amateurs. Every once in a while, a creative calligrapher will arrive, who continues to explore inventive paths and introduces a totally new technique. Initially considered as a novelty, his work could gradually create a new branch in the evolution of calligraphy as a whole.

Calligraphy was once a real form of art relevant to all aspects of life and replacing the images and statues that emerged among other civilizations. It was adopted for texts in books and used to adorn many objects of everyday life. Moreover, it was included in the many processes of wood, glass and metal production. But the most remarkable aspect of calligraphy in the cities was its use in ornamenting the walls of architectural monuments, to create a kind of museum in the open air.

Then, whenever a particular material imposed new shapes, the calligrapher had to adapt to it and innovate differently. For instance, calligraphy engraved in wood diverges from calligraphy stamped on marble. A solid rock compels the calligrapher to create thicker words that are closer together in order to facilitate the engraver's task. We could cite many examples demonstrating the influence

of material on the forms of calligraphy used. To give just one example, calligraphy in mosaic isn't similar in its details to that carved on stone blocks, and so on.

The rich legacy of Arabic calligraphy represents a cultural platform for the future, provided we continue to innovate in developing deeper knowledge, feelings and thoughts. Even though the shape of calligraphy seems to be neutral sometimes, failing to reflect the calligrapher's state of mind, it could convey personal expression and feelings, as Abu Hayan Al-Tawhidi observed in the 10th century:

'Even though two calligraphers have drunk water from the same source and have followed the same path toward the same goal, each unconsciously leans towards his own nature, which leaves its mark on his calligraphy and distinguishes his work from others in the same style. No calligrapher can accurately imitate the style of another, because each composition is characteristic of the calligrapher who composed it.'

What is the purpose of discussing the teaching of Arabic calligraphy when it has lost the significance it had in the past? Dry ink pens are easy to use, in perfect agreement with the fast-paced modern era. Means of writing have also multiplied as people use keyboards or electronic devices. However the purpose of calligraphy is first and foremost artistic. Art aims at developing one's sensitivity and at the clarification of one's thoughts regarding the essence of life and human relationships. Moreover, art is the simplest way for people to meet.

Typing on a machine is a vertical gesture and doing so for hours, on a daily basis, could possibly cause a person both physical and psychological harm; whereas writing with a pen is a horizontal gesture providing mental and physical comfort to a person. One might say: there are two approaches to Arabic calligraphy which would represent both cultural continuity in our societies, and also be of benefit to any person's body, feelings and mind.

The first approach would be to teach calligraphy to children in primary schools in the same way they are taught to draw. The second approach would be to consider calligraphy as itself a work of art that builds on ancient calligraphy for future experiments in the visual arts. In past centuries, calligraphy prevailed in the constantly developing and flourishing cities. Ibn Khaldún depicts the urban existence of calligraphy in the following passage:

‘Calligraphy is an urban skill, invented by man out of social necessity. Writing and calligraphy are of central importance to language. Their evolution and progress have followed the development of cities and they are almost non-existent in the villages and among the Bedouins, far from urban civilization. Cities are the only places where these gifts can be acquired.’

What would Ibn Khaldún say were he to see our current reality where calligraphy is vanishing from our cities, while it becomes ever more present in other civilizations, as, for example, in Japan? I have visited the school of a Japanese calligrapher, in the heart of Osaka, where I was surprised to learn that it was established in a building of the renowned *Mainichi Shinbum* newspaper that provides the funding for the entire school.

The first writing tool was the qalam, the trimmed reed pen, which allows for the drawing of thick lines, although, in the beginning, it is difficult to manipulate. Indeed, writing with a qalam necessitates thoughtful and controlled breathing, which people don't often consider. We all breathe spontaneously since birth. Yet things become different when calligraphy is involved.

First of all, and before practising calligraphy, one should work separately on one's breathing. This exercise alone has many advantages and could be repeated just for the body's well-being. As we inhale, we imagine air entering our body and going down into our stomach, at approximately four fingers breadth below the level of the navel, then flowing up to our brain. After that, it stops for a while until we exhale the spent air through our nose. This increases the concentration of the calligrapher on his breathing and his whole body. Yet the moment he starts writing, he takes

a different approach to his breathing and his lungs: he blocks the air-flow out of the lungs and holds his breath. Then he takes a quick breath while he reaches out for the inkwell. The qalam teaches the body to move very slowly and with awareness, which can also be difficult to manage at the beginning. This is why the ancients insisted on the necessity of being taught by a professional calligrapher, and were reluctant to allow people to try to teach themselves.

Calligraphy requires a prior physical preparation. At the start, the learner should be taught to write much more slowly than his body is used to, and to make frequent pauses while drawing each letter. This technique goes in opposition to the body's habits in the usual way of writing, where each person has his own impulsive way of writing or walking developed since childhood; however, calligraphy compels one to write either slowly or rapidly depending on the artistic necessity present in the shaping of each letter. It represents an aesthetic language that words find hard to describe.

In order to master all the techniques of the qalam, the learner ought to divide the letter into several parts, and mark a pause after drawing each of these fractions. This is the sort of process that an autodidact would be unable to envisage by himself. Many people seem to think that calligraphy flows swiftly right from the start. But we need to control it inside our minds making of it a memorized pattern first, before inscribing anything.

It is essential to move back and forth towards the inkwell in order to refill the pen with ink and take a moment to breathe. As the ancients used to say, a calligrapher holds his breath while sketching each line allowing him to have free movement, filled with life and energy. When one stops breathing, one's body, and especially one's brain, is deprived of oxygen. Therefore, recurrent pauses become a necessity because the qalam doesn't include an ink cartridge. This makes it the perfect tool for calligraphy as it also participates in the aesthetic process: during these brief moments, the calligrapher will plan his next move on the paper and, as I've already mentioned, deliver more oxygen to his brain. By learning how to overcome all these difficulties, the calligrapher gradually ends up by refining his calligraphic skills.

Many beginners have tried to ignore the calligrapher's expert advice, ultimately leading them to giving up on mastering the difficulties inherent in qalam techniques. They didn't know that the secret behind learning calligraphy resides in these many challenges and the development of strategies to overcome them. How many amateurs are totally unaware of the importance of measured pace in enhancing energy and thus creating finer letters? Although this knowledge was introduced with ancient calligraphy, it remains vital for modern calligraphy, slowness being at the core of swiftness in this art. Indeed, one could not make swift movements while drawing some parts of the letters if one did not progress slowly in creating other parts. The beauty of a letter lies in the coexistence of deliberately measured and rapid motion inside the written word. The calligrapher cannot draw all the letters swiftly because a constant rapidity generates letters that are aesthetically very poor. On the contrary, a monotonously slow pace would deprive letters of their vigorous aspect.

A certain dialogue should be established with the letters. Some letters are vibrant and wide open like roses while others are shrunken and closed like buds. Some letters look up with pride while others lower their heads as though overcome with shyness.

The writing tool, the qalam, can be propelled forward strongly or pulled more softly. The pen then seems to be an extension of the fingers of the hand. However, one should forget about its presence, allowing the letters to flow from the inside, emerging from both instinct and feelings. It is all first elaborated in the mind and one should anticipate any unexpected event in order to be ready to control it if it occurs. The slightest hesitation in calligraphy will be interpreted by the viewer as a lack of energy and strength in the letter. Repetition can also reveal an absence of courage or a lack of artistic ability on the part of the calligrapher.

Writing with a ball-point pen causes harm to children, as they continuously press it against the paper. On the contrary, ancient writing tools touch the paper with elegant grace and allow an interchange of pressure between the hard and soft strokes. These slight differences sharpen the children's senses and develop their innate aesthetic skills.

As I mentioned earlier, a calligrapher should hold his breath while drawing the letters. This situation is all the more important when a child is involved. When using a ball-point pen, a child wouldn't know when to hold his breath and start breathing again. He is tempted by the fluidity of the ball-point pen and persists until he finishes writing the whole word. Writing persistently with a steady breath could have a negative impact on a person, especially during childhood. Indeed, the use of a ball-point pen might seriously affect a child's taste and sensitivity for life, as the early years are essential in building one's artistic taste. Moreover, the wrong writing methods could cause physical and mental damage to a child or an adult, because they will experience situations of suffocation and irritation due to a lack of oxygen, which is a kind of mental torture.

While learning how to use the ancient qalam, a child should receive extensive instruction in how to breathe harmoniously and deliver oxygen to his body. The qalam obliges the learner to work slowly and adjust his movements to his breathing, granting him serenity; unlike the ball-point pen which generates a conflict in thoughts and a contradiction between the mind and the ability of the hand to obey the brain. The mastery of this simple step explains the calmness and serenity of calligraphy students.

Agreement and adjustment are depicted by ancient calligraphers as being based on that proportion which determines the drawing of letters. Ikhwan Al-Safa addresses this subject in the 10th century as follows:

'At the origin of letters and of all writing there is the straight line which expresses the diameter of an imaginary circle and the curved line which is an arc of that circle. The best calligraphy, the most perfect writing and all beautiful works contain well-proportioned letters whose balanced letters are proportionally related by means of the Golden Number. Whoever wants to improve his handwriting and be precise in his writing, must first follow a code that will help him build his letters. For example, the length of the 'alif' must be eight times its thickness and its bottom should be thinner than its top.

Make of this 'alif' the diameter of a circle, and all the other letters will express a part of this same circle.'

In this passage, what Ikhwan Al-Safa describes as the 'perfect proportion' was originally designated as 'the virtuous proportions,' determining the ideal unity between the length and width of shapes. They were established long ago and are agreed on by artists, architects, poets and musicians, based on studies of the proportions of living creatures in nature. These proportions were later on translated into mathematics. As Ikhwan Al-Safa mentions in the text above, 'the length must be eight times its thickness', we might conclude that this ratio arises from the human head in proportion to the body. Consequently, it becomes clear how beauty is assessed first through discernment and then through sight.



Page of calligraphic exercises by the calligrapher Mohamed Abd-Al-Kader, Cairo, Egypt 1980.

When one believes in the value of these matters, namely the beauty and the mental state of human beings, one will understand that calligraphy isn't about consumption or unnecessary things but

is rather a necessity for the body and the mind. There is no doubt that the teachings of ancient calligraphers can not be applied today in schools. Therefore, new methods, in line with the current times, should be developed. In ancient techniques, the learner had to start with the Thuluth (third) and then spend many long years mastering it. This is why, nowadays, one could start with the Naskh script, for instance, or other simplified methods, which are more likely to improve children's writing and enrich their souls.

This doesn't imply that we should replace all pens with qalams. However, we could start practising by using a qalam, say, at least once a week. On a purely artistic level, it would help refine one's taste for art, just as we use brushes in painting and plastic arts lessons. Moreover, reed plants grow in plentiful abundance in the countries bordering the Mediterranean Sea.

In the past, the profession of calligraphy embraced ancient traditions, and schools as we know them today didn't exist. If a school was opened, which happened rarely, it would be very small. The most common way was for a young student to knock on the door of a Sheikh Master calligrapher who would carefully select him by exposing him to tests to understand whether or not he was driven by a sufficiently deep desire to learn calligraphy. This situation was not specific to Arab calligraphers, since similar stories punctuate the history of other lands. Take for example, the story of a young Chinese man who wished to learn calligraphy, and who was sent to meet a renowned master calligrapher in a temple in the middle of the forest. After days of walking, he finally reached the temple. But the door was locked and whatever he shouted, saying he wanted to learn calligraphy, met with no reply. At nightfall, he slept in front of the door. The next day, a piece of bread was thrown to him from above. And again he spent the whole day knocking on that door and shouting that he wanted to learn calligraphy. But the door remained closed. At night, he slept again in front of the door and in the morning another piece of bread fell from above. The same story goes on for three days and three nights before the door is finally opened. Only when the master is convinced of the strong desire of the young man to learn, does he accept him as a student of calligraphy.

Each well-known calligrapher would be surrounded by a group of students who respected him and followed his orders. He would transmit his knowledge occasionally and in a very meticulous way, only for the most brilliant student who, in turn, would pass on the lesson to the other learners. This explains why the apprentice had to accompany the master calligrapher for many years in order to master the six compulsory styles and finally be granted his diploma. This diploma enabled him to teach calligraphy, accept official requests and sign his own calligraphies.

Although the words of the poet seem a bit exaggerated in the following passage, they still contain some elements of truth:

'One should have a Sheikh Master to shed light on the secrets of calligraphy and to help to master the difficulties. He who does not depend on a Master, but relies on his own research, not only wastes his time, but might be considered mad.'

Sheikh Muhammad Al-Sinjari stated:

'It is agreed that to become a calligrapher one ought to be precise and a perfectionist, and should spend whatever money is needed, for the apprentice must spare no expense since there are so many pretenders to that title. As the calligrapher Ibn Illal has said "How much gold I spent in order to be able to write in letters of gold!"

One day, the calligrapher Al-Hafiz Osman (17th century) saw from his coach a student who was late for his calligraphy class. So, he stepped down from his coach and asked him about the reason for his being late. Since he found his excuse acceptable, he started to correct his inscriptions right there and then, while standing at the side of the road.

Every teacher has his own teaching methods. It is said that Mullah Ali Al-Fadli, the greatest calligrapher in Baghdad, in the beginning of the 20th century, would ask his students to work on a line of calligraphy, as homework. The next day, they would submit it to him before the dawn prayer, in the mosque of the Al-Fadl district. If one of his students arrived late, he would refuse to correct his calligraphies or even look at them.

Teachers also used to transmit their knowledge orally. Therefore, a great deal of aesthetic information is lost each time an illustrious master calligrapher dies. Very little real information about the teaching of calligraphy has come down to us. However, the following are some examples:

'He who lacks skill in using the ink properly, trimming the pen, holding the paper, rotating his wrist correctly while writing, has nothing to do with calligraphy.'

Al-Makkar Al-Ala'i

'The slightest trace of ink made by the qalam transcribes whole volumes of the writers thoughts, tells what his lips pronounce, announces what his ears have heard, and reveal the hidden language of his heart.'

Muslim Ibn Al-Walid Al-Ansari

'When you cut the reed-pen obliquely to form the nib your reed don't press too hard with your hand. Defects in your calligraphy despite its beauty, are due to the wrong thickness of the nib you shaped which thickens your letters too much. You lack proper concentration, never do it again. A single line of beautiful calligraphy is worth more than ten pages of bad calligraphy.'

From the teaching of Bab Al-Tak to Ibn Al-Khalal Al-Warak (10th century)

We often come across texts depicting the calligraphers' unwillingness to share knowledge, at a time when relevant information contained the secrets of their own techniques. The calligrapher Al-Ansari said of this matter:

'One day I was in the studio of Al Hawal, I approached him and was inspired by his calligraphy, I stole a qalam from his inkpot and this greatly improved my penmanship. He noticed, and recognizing his own qalam he took it back and pushed me away. Ever since, before he leaves his workshop, he breaks the nibs of all of his qalams.'

Proportion within calligraphy being a subject of paramount importance among calligraphers, I've selected these words from an old text from Morocco:

‘What I mean by good proportion is that the white space around the text, to the left or right, at the top or bottom, everything, must express a studied relativity. The beginning of a line must be equal to its close, and the width of each line be similar to any other because if one line overlaps another line, that looks ugly and shows poor presentation, and that is why the white space between lines must be equal.’

Or this similar text:

‘Good organization is half of calligraphy. Arrange carefully the letters with well-proportioned space around them, be careful of the upright lines and their separation from each other, this is one of the basics of calligraphy. When the letters lean to one side, it looks ugly especially if it's early in the text. What is beautiful in calligraphy, are short ‘alif’ and ‘lām’ letters that balance with all other letters. Beautiful calligraphy must be balanced. White paper is the best paper of all because it contrasts with the black colour of the ink.’

The Provisions of the Characteristics of Speech - Al-Kalahi

Sheikh Imad Al-Din Bin Al-Afif declares:

‘Short vowels and punctuation marks should be in equilibrium in the white spaces around the letters.’

From the introduction of Ibn Khaldún:

‘We noticed that in these regions, the teaching of calligraphy is simpler and more efficient with a good method to master the techniques. They have high quality teachers who offer their students sound rules for each letter with well-defined codes. This gives the students a wealth of knowledge and sensitivity which they soon come to possess in a perfect manner.’

Learning the art of calligraphy nowadays implies more difficulties than in the past, due to the deficiency of modern calligraphers. Even existing calligraphers who are willing to teach the profession are hindered by the fact that calligraphy isn't part of the school curriculum. Moreover, there aren't many educational workshops where calligraphers can meet potential students. Therefore, educational and cultural authorities should launch such initiatives to create a bridge between calligraphers and enthusiasts of the calligraphic arts.

In conclusion, let us meditate on Ahmad Bin Ismael's words describing this profession:

***‘Ink like the feathers of the raven,
Paper like a shimmering mirage,
Pens like sharpened spears,
Words like the years of youth.’***

Then he depicts a fine calligraphy:

***‘If it were a plant, it would be a flower;
If it were a metal, it would be pure gold;
If it were a taste, it would be sweetness;
If it were a drink, it would be purity itself.’***

فإنما العلم
مكتسب

ARABIC CALLIGRAPHY AND VISUAL ARTS

Hassan Massoudy

The best way to address Arabic calligraphy in the field of contemporary art would, perhaps, be to consider it through the lens of my own personal experience, because I consider myself to be a visual artist and not a critic. As the Japanese saying goes: 'Calligraphy is the man himself', meaning that each calligrapher has a unique experience reflecting his own particular artistic path.

Since my childhood, I have always been surrounded by Arabic calligraphy decorating the walls of architectural monuments, mosques, graveyards, religious schools and libraries in the city of Najaf in Iraq. I also discovered calligraphy through my uncle who was an orator, a writer and an amateur calligrapher as I watched him drawing calligraphic scripts with his qalam and black ink ever since I was five years old. At the age of ten, my calligraphies attracted the attention of my primary school teacher. Inspired by his warm encouragement, I have participated in calligraphy exhibitions throughout the course of my continuing education, from primary to middle school. Moreover, whilst still relatively young I designed a series of advertising posters for various shops in Najaf. In 1961, at the end of middle school, I moved to Baghdad and began to work with other calligraphers who taught me some aspects of calligraphic style and technique. At the same time, I also pursued a more commercial path of development related to advertising, whilst all the time being moved by a deep desire to express myself somehow through art, and constantly dreaming about studying in Paris.

After working as a calligrapher in Baghdad for eight years, I had the opportunity to travel to Paris, in 1969, where I entered the School of Fine Arts (L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). I needed to learn everything about western art, from its Greek origins to the European Renaissance in the 16th century, and on until the 20th century, where various modern artistic movements were introduced. I also studied the basic techniques

of the visual arts, such as oil painting, colour mixing processes, as well as parallel studies in visual perspective, architecture, mosaic, frescos and various theoretical courses. I had taken with me some qalams for calligraphy from Iraq and was able to contribute my calligraphic skills to an Algerian newspaper issued in Paris, which helped me to pay my tuition fees.

My academic journey at the Beaux-Arts lasted for five years, before I received the National Superior Diploma in the Visual Arts, in 1975. At that time, artistically speaking, I felt as though I was heading towards a dead end and realized that I needed to discover my own personal style. At first, I developed an interest in artists whose paintings could be characterized as minimalist with expressive strokes, and this led me further towards abstract art, as I sought to capture its essential qualities. It is at this moment in time that Arabic calligraphy entered into my paintings. I was pleased by this reconciliation even though it was still mostly ornamental as I continued to work using oil on canvas. This situation didn't satisfy my deeper artistic sense and gave me an appreciation of the importance of the material medium used in achieving certain kinds of artwork.

Following my eight years of experience working as a calligrapher in Baghdad and my five years of studying the visual arts in Paris, I still felt, in 1975, that I was neither a complete calligrapher, in the traditional sense of the term, nor a visual artist with sufficiently wide-ranging skills at the level of the diploma I had been granted. In fact, the calligraphy I learned in Baghdad no longer satisfied me, nor did the oil painting style I had been taught at the Beaux-Arts. So I started asking myself: 'What are my options? Where should I go?' And then an African proverb came to my mind: 'When you don't know where to go, remember where you come from.' So I resumed learning Arabic calligraphy all over again.

What is Arabic calligraphy? Where does it come from? How did it evolve in the last thousand years?

I spent six years analysing all the documents I came across in libraries, museums or on the walls of monuments. Later still, I sought out the greatest living calligraphers, namely Hamed Al-Amadi in Istanbul and a group of calligraphers in Cairo, questioning them closely about matters I knew that I still didn't fully comprehend.

The historical culture and the visual arts knowledge I had acquired in the Beaux-Arts allowed me to appreciate classical Arabic calligraphy from an entirely new perspective, considering the finest particularities of this art. I was able to summarize these six years of intensive research in a book entitled 'Living Arabic Calligraphy' – first published in Paris in 1981, by Flammarion, which traces the technical, visual and social aspects of calligraphy, in both Arabic and French, using selected sequences of images and inscriptions.



The word *Memory* – showing the geometric structure of my work where letters turn about a central point and finish up as a spiral.

Around this time, at the beginning of the Eighties, I left oil and canvas in favour of ink and paper, driven by a mysterious and deep-rooted desire. I now feel that paper and ink have mostly been used in the oriental arts, whereas oil and canvas were, for centuries, the distinctive media of western art. Furthermore, coloured material plays a psychological role: water-colours differ from colours obtained using oil, and paper that absorbs some of the ink differs from canvas covered with resin which prevents the absorption of colours.

At that same time, I also decided to work on abstract compositions based on the shapes of Arabic letters. But after a while, became disillusioned with this path, as I was continuously producing similar forms and dealing with the same questions and solutions from a visual point of view. Words, however, have the capacity to impose shapes, I hadn't considered, through their meaning. Fire, for instance, naturally moves upwards, automatically suggesting a composition in the vertical plane, while water embraces the horizontal plane with its tendency to flow downwards.

The necessity of drawing calligraphic scripts based on texts arose from this idea. But what statements should I then select? Knowing that this content should necessarily be broken down and rebuilt, I thought to choose literary texts, that were at least capable of enduring this process. This is how Arabic poetry became more appropriate in the course of my artistic practice. On the one hand, poets would enrich me with their images, insights and feelings; and at the same time, poetry provides for a freedom of visual expression, illustrated by its facility to deconstruct words as well as the possibility of restructuring them. Poets also manipulate words in their own creative manner.

Addressing poetry has led me to contemplate the wide vistas of Arabic poetry since the infinite desert spaces at the time of *Jahiliyah*. When Arabs used to express themselves through poetry, calligraphy was still in its infancy. But the implicit creativeness of poetry held in its core the future development of Arabic calligraphy, for they both serve to magnify the shape and veil the meaning.

The ancient Arab poets who lived in the desert wrote poems that illustrated the immensity of the desert. Time and space were

likewise asymptotic to infinity in the desert environment, and each person therefore felt as though they existed at the heart of a vast circle bounded only by the horizon. The distance to that horizon seemed equal on all sides and one could stand in the centre of this wide hemispherical space, illuminated by the light of day and by the stars at night. Pre-Islamic poetry was mainly about chants. Poets would create it like jewellery or in the manner of a skillful calligraphic composition, reflecting the desert space with a sober style and simple words.

There is a major aspect of poetry that is also present in calligraphy. A poet doesn't disclose all the words and meanings, inviting the listener to become involved in the poetic images and perhaps even to interpret them differently. This helps the reader, listener or viewer to include his own desires and express his more intimate feelings; thus the words of the poet merge with the listener's unique insights garnered from personal experience.

Similarly, words also provide an opportunity for the reader to create his own imagery. This is of paramount importance for humans. In fact, the human brain needs to liberate its images and ideas every day, and poetry, like other artistic endeavours, allows for the expression of feelings. One can imagine oneself as a poet, whenever reading or listening to poetry. Calligraphy enjoys the same expressive abilities as poetry, and all arts can be interrelated in this fashion, each one paving the way for the other. The intersections between poetry and calligraphy thereby serve to enhance the visually expressive capabilities of the latter art.

I approach the work of a poet with the hope that their metaphors will enrich my visual artwork. This is why I am always seeking different environments, and like any artist, I am on the lookout for new inspiration, always hoping that my images will join with those of the poets, opening the way to new approaches. It pleases me to put my visual images next to their hypothetical descriptions.

When speaking of calligraphy in this context, I use the term 'image' without the slightest hesitation. In my opinion, scripts stem from images. Ancient Sumerian and Egyptian writings were simplified images, as were the letters of the alphabet themselves at a later period. Calligraphy is but the quintessence of images, and we

might ask ourselves of what kinds of images? Original images and not natural or photographic ones: images that emerge like signs, captivating the viewer's sight and inspiring his mind.

Between the years 1972 and 1985, I participated in live performances with the French actor Guy Jacquet and the musician Fawzi Al-Aiedy. The actor recited poems in Arabic and French accompanied by the musician who played music and chanted the same poetic passages, while I created calligraphic scripts that were projected behind us onto a cinema screen. The spontaneity of this artwork proved immediately successful and further encouraged us to show continuous ingenuity and creativity.

Through the intense feelings that prevailed in the crowded halls where we performed, I found myself close to the music at times and to poetry at other times. My fluidly drawn shapes became the meeting point of several art forms, if we also include the voice of the actor and his expressive abilities. At moments, to keep pace with my colleagues, I would draw the letters so swiftly as to infringe upon the basic rules of calligraphy with regards to speed. But, in spite of the rapidity of pace, I always managed to keep in mind the fundamental aesthetics of Arabic calligraphy.

Creating calligraphy in front of the watchful eyes of spectators and under different emotional states generated new challenges every time. The spotlight directed towards us so that the public could see us from the dark recesses of the hall, was more like a burning sun for the eyes, and I had to face unexpected events with both physical and mental skills whenever I would draw my scripts. In the midst of these struggles, crucial and unforeseen moments of great intensity would emerge from the vital fusion of these various arts.

After this experience of some twelve years, during which we achieved dozens of cultural performances, I started introducing novel approaches into my calligraphy. During the performances, our poetry often dealt with subjects such as suffering and hope. My scripts featured a variety of situations such as the seasons of the year where the dark winter might be succeeded by a bright spring. My unfolding inscriptions began to be capable of illustrating such dramatic developments as they appeared before the public.

Whenever our poetry reflected pain, I would use blunt, thick instruments that blocked the space and occluded the resulting structure, and when the singer chanted with a voice charged with emotion, I would perform with slow and solemn gestures, then, again, when his voice rose in anger my hands would accompany him with frantic haste.

I tried to provide classical Arabic calligraphy with a new form of articulation that was equivalent to theatrical or musical expression. Every week, I would isolate myself for hours in my workshop composing scripts on paper. I gradually began to notice the extent to which my calligraphies became influenced by my performances on stage, and I allowed these effects to become assimilated into my work. Little by little, larger letters formed, and dancing, modern strokes fashioned my writings to become an integral whole. However, these modernist strokes were always accompanied by ancient Kufic calligraphy, in tribute to the first Arabic script whose roots were similar to drawing. Today, this ancient precursor is represented by the horizontal line written beneath each flourish of scripts, rising like a colossal statue in the middle of the desert.

My modern scripts are thus clearly related to classical Arabic calligraphy, born as they were, from my long experience with calligraphers, though they also differ from it. After many years living abroad in another culture, if the person must certainly change, then so must his calligraphy also, which is but a reflection of the calligrapher's life.

If we examine thoroughly the calligraphies of all the ancients, we must notice that, in each century, Arabic calligraphy was marked by different variations and innovations. Likewise it also bears the unexpected influences of particular geographical areas. For example, one wonders whether the ancient Kufic calligrapher could accept the change introduced by other professionals, working with bricks, referred to as 'architectural Kufic calligraphy'?

I am certainly not advocating that all calligraphers should abandon traditional scripts in order to follow modern trends. I simply note that Arabic calligraphy needs to embrace various artistic movements. I often return to contemplate the heritage left to us by such celebrated calligraphers as Al-Amasi, Al-Hafiz Osman, Rakem and

Hashem. I also value the new initiatives made by contemporary calligraphers in relation to classical calligraphy, when I encounter them in some Arab and Islamic countries.

I would also like to mention one of the poets who has influenced my calligraphy, namely Mansur Al-Hallaj (10th century) who creates with few words a musical composition filled with deep emotions. His unique poetic style overflowing with strong imagery is built on symmetrical structures. His marvellous verses enchant the ears as he says:

***'Her soul is mine and my soul is hers
Her wishes are mine and my wishes are hers.'***

His words, reflecting each other as though in a mirror, have inspired many calligraphers in the past and opened the path to a new calligraphic style which appears in the artwork ornamenting the Great Mosque of Bursa, in Turkey. However, the limpid stillness in the symmetry of his poems hides intense emotions and inclinations from within, which could have dangerous consequences for poetic calligraphy, like a boat caught in a sudden storm:

***'I float on the oceans of passion, tossed about by the waves
Lifted up by moments and then falling back, broken as I
sink.'***

Such a metaphor can't be written in calligraphy independently of its author's own feelings and spirit. With such a statement, what the heart reveals leads to knowledge, especially in this poem, which embodies a simple meaning and rhythm. This kind of verse resembles calligraphy in its musical cadence and its overarching structure. Moreover, the words, whether heard or read, hide secrets that can only be interpreted according to each person's individual awareness; and this helps explain the reason why these verses entered into the realm of art.

Below is another example of a poet who has inspired me in my calligraphies: Ibn Zaydūn (11th century) who has left us a wonderful collection of poems based upon his political life. But the eternal aspect of his work is revealed through his love for the poetess Wallada, daughter of the Ummayyad Caliph Al-**Mustakfi** of

Cordoba. The poems he wrote to her throughout his life confirm his great aesthetic abilities in structuring Arab poetry. In the face of suffering and loss, Ibn Zaydún concentrates all his sentiments towards artistic creation. Here he addresses the clouds in the sky:

***‘Travel with the lightning and pass by the castle
Feed the one who used to feed me with true love.’***

This metaphor of Ibn Zaydún emerges from the depths of his heart. Here is a poet who has assimilated the heritage of ancient Arab literature. His poetic images are colourful and dynamic, and this is how he sends his words to Wallada on the wings of a breeze:

***‘Breeze of youth, send greetings to the one
Who used to enliven me, though far.’***

The poet’s broken heart finds relief in artistic creation, using spontaneous and sincere words, as he sees Wallada in all the aspects of nature.

Whenever I read Ibn Zaydún’s verses, I share with him his joys, pains and hopes, and images of natural landscapes pass in front of my mind’s eye. These visions find echoes in my scripts, reflecting the letters and the meaning of the words.

The question is often asked, how do words turn into a calligraphic composition? In the past, when a calligrapher wanted to render poetical writings, he would adopt a style such as the Thuluth, Diwani or Farsi scripts, and attempt to abide by the rules upon which all had agreed while drawing his calligraphies. His personal touch appeared in the dynamism and strength of his letters or in the introduction of new shapes, inspired by the style of ancient calligraphers.

When I am concerned with such calligraphic endeavours, I adopt a somewhat different approach. My scripts are largely dominated by the effects of landscapes and images. I always begin by imagining the poetic metaphor and wait for one word to prevail over the others so that I may enlarge that word and give it a distinctive form. I then calculate the number of straight and curved letters in order to produce a balanced structure. Then I allow my imagination to

create various forms using these words and next I draw a quick sketch of the developing shape. I might modify the forms of letters that play only minor roles in the general structure or change their position within the word. For example, I could lift the letter ‘A’ at the beginning of the word in order to build the top of the new structure. While doing this, I keep in mind the virtual image of the poet and the overall meaning behind the words.

At first, the poetic figure generally seems quite ambiguous and some verses come into view faster than others. Sometimes a satisfactory resolution of these conditions might arrive from the very first day; other times only after a month of trying. This latter implies that I haven’t yet unlocked the mystery of the verse, and indicates that I need to pursue my exploration further.

Each letter goes beyond writing as it represents an artwork in itself. Moreover, a letter is charged with energy and should reflect two factors: the strength and accuracy, and the tranquillity and refinement. It ought to lay bare its own path, through a to-and-fro movement: rapidity and languour, stability and explosion.

The birth of new calligraphic scripts is in no way an easy matter, as the calligrapher needs to rebel against ancient calligraphic standards, breaking from them, before finally reconciling with them. At times, I feel that I am directly aligned with ancient calligraphy, at other times I feel totally opposed to it. I’m aware of the necessity of drawing inspiration from the heritage of ancient calligraphers, but at the same time I continually strive to explore the life that surrounds us, our role in the universe as well as our cultural responsibility towards society and humanity. The Chinese philosopher Confucius says of this matter: ‘One who doesn’t progress each day, falls behind each day.’

Setting up the instruments of calligraphy is of paramount importance, and the ancient calligrapher used to prepare his own pens and his ink meticulously. For example, the qalam is thin compared to the size of my work, so I have created other instruments which enable me to draw strokes at the required width, with immediacy of execution. In 1978, I watched more than a hundred Japanese calligraphers producing calligraphies in public at the Sorbonne in Paris. I saw them spread large papers on the floor and create

swift, dancing strokes at lightning speeds with huge brushes that are similar in shape to large brooms. Since then, I have also tried to produce large calligraphic scripts as rapidly as possible, and as such, have created instruments capable of elaborating strokes in a single movement at the required width. While ancient Arabic calligraphy was composed using pens made of reed, all the large-scale calligraphies decorating the walls were produced and filled with delicate brushes. The largest instrument I have designed so far is 50 centimetres wide, whilst the largest paper on which I have drawn my calligraphies on the floor measured 3 x 5 metres.

Watching those Japanese calligraphers has come to bear fruit several years later. The techniques of the Japanese calligraphy have added something new to the Arabic ones. However, the outcome of my work wasn't related to the Japanese style at all. It was rather a modern Arabic calligraphy. The Japanese calligraphy has simply inspired me to draw large and quick strokes, giving full expression to feelings that were already inside me.

I produce most of my scripts with instruments made of thick cardboard or brushes, instruments similar to the tip of the common qalam used in the past, but up to ten times larger. I dip the instrument in colours, then pull it across the surface to draw letters that recall Arabic calligraphy in the manner in which the instrument renders curves on the paper. Some of these letters are analogous in shape to ancient letters, others have undergone changes. However, all of them have thick or thin shapes in accordance with the rules of classical Arabic calligraphy. I also keep in mind the preservation of the essence of Arabic calligraphy, conveying it visually through my artwork. I aim to improve and revive Arabic letters in the way change occurred throughout the long history of classical Arabic calligraphy; striving to open up new horizons in harmony with contemporary life, as, for instance, when I introduced calligraphy into the world of theatrical performance. I aspire for my scripts to derive from classical Arabic calligraphy, yet retain their own specific characteristics. I also give great importance to the spaces in Arabic calligraphy, in other words, the empty areas bordering the letters. I imagine the calligraphic structure as a lonely tree standing in the centre of the desert, surrounded by boundless space.

We have all inherited many valuable aesthetic aspects from classical Arabic calligraphy, such as its elegant character, round shapes and linked letters which give the words the appearance of a perfect body enhanced by the measured proportions of length and width. In doing so, each calligrapher relies on his personal intuition, taste and culture. In modern calligraphy, we can benefit from this great legacy and can include such specificities of modern life as more recent information, and new cultural and scientific discoveries in the field of space. I attach special importance to the space behind calligraphies and imagine my calligraphic structures as statues rising into the sky, resisting both atmospheric pressure and the downward pull of the Earth's gravity.

Most of all, I draw my inspiration from nature. I often feel my heart fill with sadness when I set eyes on a bent tree because it suggests a fall from grace. So then I shift to another tree proudly raising its branches towards the heavens. Then I return to my workplace attempting to illustrate this wonderful tree, and I design my letters by giving them the form of branches. Calligraphy is an art that reflects the essence of things, and not only what the eye perceives naturally. Therefore, its complexity lies in the fact that it addresses the invisible, always exploring that fundamental nature behind the appearance of reality. To illustrate this we need simply recall that the structure of a house represents the strength of its pillars and not the entire shape of its body.

Even though figures appear in my mind clearly and distinctly, it isn't always that simple to put them down on paper, despite much previous preparation. Sometimes resin doesn't work with coloured powder or the instrument becomes dry, preventing the calligraphic process. Conversely, at other times, after a long day of hard labour, indifferent and rebel strokes may begin to produce amazing shapes which appear quite unexpectedly – so free and elevated, large without being heavy, delicate yet unbreakable and finely proportioned. But then, when preparing to work on these calligraphies the next day, in the belief that I've discovered an impressive new style, the inspiration I felt the previous day may have waned and I am forced to start all over again. Beauty comes and goes unexpectedly.

So, I resume my scripts from the start, sketching them, building poetic images in my mind, looking for a word that can soar without ever falling, seeking a dynamic movement that won't degrade the overall structure. I allow colours to break through the forms of the letters and sense the vast horizon spreading beyond the flying letters of this massive word. A word that is simplified and abstract, yet rich in expression and images. Finding the right letters and spellings remains a crucial part of my artistic practice. Moreover, I am always under the impression that my expressive abilities are greatly influenced by the group of people to whom I belong.

The sole objective behind my daily act of creating lasting calligraphy is nothing less than the recreation of myself over and over again. Every attempt towards improvement conceals a challenge to the improvement itself. Consequently, the architectural structure must stand firm, with no risk of falling. And if I am unable to achieve this balance in the calligraphy of the upper word, then I have failed, meaning that I must begin the entire process again. However, in this process, my own limitations as a person and my lack of internal balance on that particular day are brought to light. The experience of creating calligraphy thus leads me towards self-awareness, and might it not signal some form of improvement, if, whenever I stumble, I am able to rise again, to achieve more calligraphies?

Visual contradictions reflect the contradictions that are inherent in life itself and our own lives as human beings. All these efforts reveal the desire to progress. And no one can evolve without falling down once in a while. This should not be seen as failure. What we call failure is not the falling down, but the staying down, as Socrates said. Calligraphy helps to control the body's energy and channel it towards precise movement. When words are soaring, elevated and light, one might fly along with them. Sometimes, perhaps for several moments at a time, the calligrapher becomes master of himself.

However, with every new calligraphic attempt, the calligrapher must take a different direction, choosing a slow and deliberate pace instead of quick movements, for instance. And yet, swiftness remains my main concern because it is connected to modernity and expresses an inner enthusiasm. It allows the feelings to outpace the mind and temporarily ignore it. Similarly, in contemporary music and modern dance, when the dancer leaps high into the air, I feel as if he is using his entire body to draw calligraphic abstractions in space. Yet how could one fly freely without ever falling down?

How do birds fly? One needs enormous capacities both to overcome gravity and to unleash the physical sensations that accomplish calligraphy with great speed. I want my scripts to express the unity of their bond with the 21st century, a century whose soaring pace of development has placed man upon the moon.



THE COMPOSITION OF ARABIC CALLIGRAPHY

Hassan Massoudy

Arabic calligraphy, like all arts, bears witness to its own time, clearly reflecting periods of progress or stagnation in the society within which it was created. When, during a certain era, creation flourishes, the artworks convey the spirit and essence of that society; and when creation declines, it again mirrors the inertia of that society by degenerating into the mere imitation of that which preceded it. In the course of this essay, I shall take as my subject an overview of composition as it relates to Arabic calligraphy. Its fundamental nature cannot be expressed in words since it belongs to art, and thus it can only be perceived or approached by the intermediaries of taste and vision.

Artistic creation became part of Arabic calligraphy at the end of the 7th century, as we can infer through scripts found inside the Dome of the Rock in Jerusalem, which still exist today. The forms of the letters were altered because they were engraved in coloured stones upon the walls. In other words, the change of material from ink to stone compelled the calligrapher to recreate the forms of the letters themselves. The mosaic calligraphy in the *mihrab* (prayer-niche) of the mosque of Cordoba (10th century) involves words that are attached to each other, disregarding the space traditionally left between words, and this again is due to the material - proof, if such were needed, that innovative behaviour has always been characterized by courage and audacity.

Artistic inventiveness persists in calligraphy to this day, at times progressing, at other times declining, spanning a period of more than a thousand years during which the same letters were invented and re-invented. The ingenious inventiveness of the prayer-niche of the mosque of Cordoba isn't only related to the artist's capabilities, but also derives from the encouragement of the authorities. It is said that the Caliph Al-Hakam II used his diplomatic relations with the Byzantine Emperor to procure a ship full of coloured stones and craftsmen, allowing the calligrapher and the workers to achieve

these spectacular scripts which have so impressed viewers for over a thousand years.

Ancient calligraphers of the past have left us thousands of beautiful calligraphies written either in books or on walls. But artists constantly needed the financial and moral support of their public and art institutions. Creation cannot exist without assistance and always faces the risk of being overrun by imitation, thus preventing any further progress. Most often, artists are confronted by hesitancy and reservation on the part of the society to which they belong. Today, as we examine ancient calligraphies, we are struck by the priceless, artistic qualities of the artwork, although this was probably overlooked at the time of its creation. Inventiveness is never acknowledged in its own time and often emerges from unknown and unexpected places. However, what is certain, is that it flourishes during periods when all the doors are open to artistic creativity, without either control or restriction. Creation thrives at those times when intellectuals defend the innovative arts. The poet Tagore puts it thus:

'If you close the door to all errors, truth will be shut out.'

Art always benefits from a great deal of freedom. Another sage has said on the same subject:

'Keep a place in your garden for wild plants.'

I've mentioned these sayings to underline the notion that freedom of artistic expression is paramount for creation, as it opens the door to all kinds of approaches and promotes all movements even if they sometimes have the look of wild plants in a pleasantly ordered garden.

Some enjoy art, whilst basing their whole opinion as to what *constitutes* the arts, on values belonging only to the past and on

an understanding derived from treasures found in museums. We often encounter a similar approach when people try to evaluate the quality of Arabic calligraphy by comparing it to ancient scripts or calligraphies from the 9th century. Whilst giving all due respect to the past, we must recognize that today we live in quite different times. We will never understand the contributions of modern art if we only examine it from perspectives derived from the past. Modern art and contemporary calligraphy display the achievements of those artists and calligraphers still living amongst us today. The important truth is that, over time, only outstanding art will be conserved and the rest will all be forgotten.

In all of the developed countries of the world, the main cultural institutions devote half of their efforts to preserving the past and the other half to promoting the present. In this way, a bridge is created which links to the past, while art critics attempt to stimulate the mental faculties of visitors to contemporary exhibitions, which sometimes require specialist knowledge in order to be understood.

When we look at the heritage left by the ancients in old books or on the walls of historical architectural monuments, we notice the presence of various trends in calligraphic ingenuity. At certain periods of time, it becomes clear that the authorities of ancient cities demonstrated greater openness towards innovative calligraphy and art than is true of the present period.

Creativity fluctuates depending on the epoch. However, what most attracts our attention when examining ancient scripts are the particular compositions using various materials that are found in museums or as external ornamentation on the buildings in ancient Islamic cities. Today, if we take a global perspective, we cannot help but notice that in most societies of the Arab world we are traversing a somewhat lean period in terms of creativity in the field of Arabic calligraphic arts. In other words, we are living in a time of inertia at all levels, if the arts are taken to be the mirror of the advancement or decline of societies.

Calligraphy is constructed by assembling words with a purely aesthetic objective, at the expense of the legibility of the expression, especially when it has an ambiguous and interwoven ending. The calligrapher is driven by an aesthetic desire which influences him

to rearrange the words or the letters into alternative groupings. He brings similar letters closer together and entwines them about each other, whilst separating the incompatible ones and reducing their size. Then, he creates a geometrical structure founded on the rising vertical shapes of some and the more curvilinear and rounded shapes of other letters.

Calligraphic composition should be evaluated as an integrated whole. Words and letters should not be examined independently for the purpose of reading. One must take a comprehensive look at the totality of all the letters and evaluate their appeal on a purely aesthetic plane. It is like contemplating a tree as a whole, without becoming fixated purely by its branches or by its leaves. The form should convey to the viewer a vision of geometrical balance and musical harmony: through the intertwined calligraphic strokes, the lightness or weight of the letters, the manner in which the strokes are filled in and, last, but by no means least, the negative or empty space that surrounds them.

The calligrapher employs all his skills to create this harmony. Those familiar with written Arabic will know that a letter's form differs depending on its position within the word. This rule doesn't apply to calligraphers when they visualize the final structure of their calligraphy. They are able to manipulate the letters to their heart's content, altering the shape of the letters themselves or placing a letter in the centre of the structure that might more correctly be supposed to belong at the end of the word.

The main object of these compositions is to enhance the aesthetic value of the work: to provide the viewer with a new architecture that is embodied within the letters and reflected in the empty spaces around them. They represent a new source of energy for mankind. When the beauty of calligraphy touches a person, it becomes a powerful source of energy that emanates from these artistic compositions. Whilst the expression may be difficult to decipher, this does not pose a problem for the calligrapher, as his main objective is primarily an aesthetic one, especially since what is written always refers to a celebrated text or proverb. The act of reading these veiled texts thus engages the mind and refreshes the memory of the reader. By being actively forced to discern parts of the word, the viewer uncovers the expression's content and in the process must recognize the

approach taken by the calligrapher. In this way, the reader becomes an active interpreter of the artistic process.

The calligrapher uses all possible means available to shape the composition; this could include the lengthening of certain letters in the horizontal or vertical planes, using extended lines between the letters, or even starting to write the expression from top to bottom or vice versa. It has often made me wonder whether some ancient memory of vast expanses of empty deserts, undulating dunes stretching to the horizon in all directions, might have been the seed that encouraged the calligrapher to draw such steady, stable structures, suspended in a vast ocean of space.

The calligrapher begins by visualizing the overall geometrical shape within which he will compose the letters. This represents a simplified architecture, which, instead of being based on precise mathematical calculation is governed rather by a certain evaluation of the shape's dimension and weight using feeling and imagination. This virtual geometrical composition will ensure the balance and the harmony of the structure, as well as the cohesion of the letters. Invisible, it will disappear behind the letters, just as the skeleton remains unseen behind the muscles. It will even appeal to readers who cannot read Arabic, since this primitive architectural shape conforms to a universal aesthetic language, and its harmonious balance serves as a source of inner delight.

The great flexibility found in some calligraphic styles, such as the Thuluth script, helped to create compositions with rounded letters; whereas the Kufic script introduced compositions with straight lines. In this way certain specific styles can help the calligrapher to realize his vision upon the paper.

The calligrapher begins his task by visualizing the forms of the letters in order to elaborate the structure like a huge statue of words standing on the ground and rising into the sky. He develops a new composition of expression and considers the soaring letters, which must resist both the atmospheric pressure of the air and the Earth's gravitational pull. The actual size of a calligraphic creation isn't important because even when small, the work always reflects a bigger picture. Even the smallest letter echoes vast worlds of shapes and meanings in the calligrapher's mind.

The calligrapher strives to produce the finest letters, from the slightest detail to the overall structure. He can never cheat in this endeavour. If he's not at his best, the weakness of the letters and the fragility of the structure will reveal this. As he engages mentally and physically in preparation for the calligraphic process, any failure at this level will be easily detected by an experienced eye. This is why the calligrapher seeks, first of all, a calm environment before beginning to draw the entire alphabet in the style of his choice, practicing for long hours, until he is certain of his ability to manipulate the letters. Then he begins to create his scripts.

This exercise is not just technical, for it guides the calligrapher into a state of serenity and inner peace and enhances his vision of perfection. It stimulates every cell in his body, and, in spite of his steady posture, his inner world seems to be in perpetual motion. These inner emotions flow into the letters and enrich them with subtle energies. While the hand moves slowly, the mind and the emotions visualize the forms with rapidity. Whilst the calligrapher repetitively draws the letters as he prepares himself, his mind moves instinctively towards those vast, empty spaces where virtual compositions clearly emerge. Gradually, this imaginary space invades the scripts, the compositions and the written expressions. Then he dips his qalam into the inkwell and draws freely what comes most vividly to his imagination, turning the paper into the wild space that he perceived, as he fills it with new arrangements, driven by freedom of expression and the spontaneity of creation.

In the beginning, he draws the core letters that inspire stability, always at the focal point of the structure. Nor does he forget to charge some of the letters with a centrifugal urge to escape from this centre. If he achieves this double initiative, making it obvious to the viewer's eye, then the final structure will be a success. It was once said that the best calligraphy is the one that seems to be moving in spite of the fixity of its letters, and this applies to all kinds of arts. The Italian artist Michelangelo would say to his students: 'When you sketch a human being, you must give the impression that his arms are moving backwards and forwards.' Again, the Chinese artist would say to his students: 'When you draw a cloud in the sky, make sure it looks as though it is swallowing something from one side and expelling it on the opposite side.'

Letters that inspire steadiness allow shifting letters to emerge. This proportional relation stems from the calligrapher's imagination. The letters interlace and connect like a dance-troupe performing on stage, and strive to glide in the sky with delicate, yet firm, movements. They may face the risk of falling, but they will always overcome it. Each letter has its own place in the overall structure; its rock-steady or mobile appearance, as well as its expressive strokes, cannot be described in words. The viewer can only sense this and enrich himself with its artistic aesthetic.

The same expression and the same words may embody various compositions in which the calligrapher unveils his aesthetic concept, his philosophy or his vision of the world. The structure can be closed in on itself or blooming, opening towards the world. It can also be static or mobile. Regardless of the size of the structure, it preserves its power of expression due to the same abstract geometrical structure that the calligrapher imagined at the beginning of his composition.

Regarding the dynamism of the structure, it is produced from the start by the smallest letters, then by whole words and finally by the entire structure taken as a whole.

The strength and dynamism of the letters find their source inside each letter drawn. If we take, for example, the letter 'l' in the Thuluth style. Instead of a mere line or accent, the calligrapher sees in it a variety of undulating, imperceptible movements. Consequently, this letter, which looks upright at first sight, contains the following set of complicated moves: it starts at the top with a slight and unnoticeable curve to the right, then a delicate prominence to the left, then a straight and centered descent, and, before caressing the bottom line, it bends elusively towards the left. These small nuances are at the core of classical styles in calligraphy. And when they are not taken into consideration, the calligraphy seems weak and unsteady. Moreover, the calligrapher hides, in every round-shaped letter, small parts of straight letters to give them more strength and vigour. These delicate strokes, handed down by ancient calligraphers, enrich the artistic expression in calligraphy. With regard to the energy of the words, this comes from the calligrapher's ability to rewrite and draw the word from scratch. He should redraft the same letters with more vigour or picture various images in order for them to fit neatly into

the remaining space. In the Thuluth script, for instance, every letter has multiple images that were established by calligraphers, many centuries ago.

First of all, the calligrapher envisages the outline of the structure and the space it will occupy: the shape of a square, rectangle or triangle. He may even invent a new shape. Then he starts filling the letters inside the gaps or pouring them like molten gold in a mould, inside and around the envisaged structure. If wayward letters refuse to obey his wishes or participate in the artistic process, he might assign them a small space and draw them in with a thin pen. In this way, their size won't affect the general outline of the structure. Consequently, he has the power to influence the fate of certain letters, which have their own characteristics, obeying only certain calligraphers. This explains why we feel so attracted to some calligraphers' work and are moved by the urge to see their calligraphies all the time.

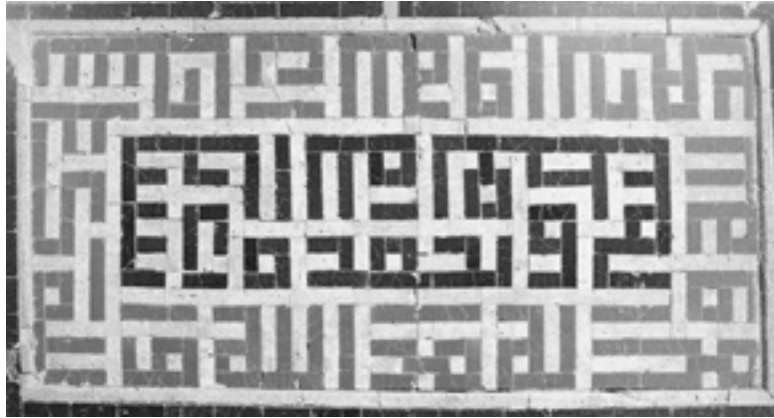
The sight of a powerful structure is a source of fulfillment and tranquillity, whereas shaky calligraphies can create the opposite, feelings of anxiety. Old and beautiful compositions are like the dark, entwined branches of a burned tree standing exposed under the hot desert sun; their black letters bared like a skeleton against a crystal clear background. The letters seem ambiguous and the words illegible but the main objective of the calligrapher is the overall aesthetic conveyed by the totality of the letters.

The calligraphic structure reveals only half of the construction to the spectator; as for the other concealed half, he is required to find it within himself. He looks for the meaning of the script, trying to read it, and imagines things within the constructed framework, which might be very different to the calligrapher's own perceptions. In this way, he brings his own truth to the artwork and becomes involved in the actual process of creation.

From the 14th century onwards, audacious new structures began to emerge, ornamenting architectural monuments in Central Asia, Iraq and Egypt. These new forms were interlaced and looked almost totally unreadable, aiming purely at subtle pleasure and refined contemplation. The structures of the geometric Kufic calligraphy produced on bricks made it impossible to reproduce the main characteristics of ancient Arabic calligraphy, in terms of the

narrowness and width inside each letter, owing to the nature of the raw materials used for construction. Buildings showed scripts that were drawn using bricks, with an empty space surrounding the letter equivalent to one brick's width. This was a new era for calligraphy that covered, in its hugely innovative style, all the architectural monuments in Islamic countries at the time. Nothing was lost as the usage of classical calligraphy carried on and evolved together with the new approaches of the 14th century.

At first sight, there doesn't seem to be any relation between the Kufic script of manuscripts and the Kufic script found in architecture. However, when we look closely, we can see the obvious similarity between the two. This is what artistic creation is really about: at first, it casts doubt on its own nature, only to later introduce additional elements that will enrich what is already there.



Calligraphy in geometric Kufic script, Central Asia (14th century)

Writing with bricks has solved many issues relating to visual spaces in construction. None of the scripts that were previously enlarged for the purposes of ornamenting wall-space was adequate, because they reproduced the calligraphy of manuscripts. These were based on an imitation of the qalam approach to writing, with its thick and thin strokes. However, in the case of the geometric Kufic script, and for the first time in history, the calligraphic ornaments fitted exactly into the areas specified by the architect.

Later, the ancient calligrapher pursued his creative path, giving additional dynamism to the scripts ornamenting the minaret, as he twisted them in a spiral manner. Even the squares covered with scripts took agitated forms due to the single point basis. Consequently, the

calligraphy that was the peculiar province of manuscripts did not transfer to this different domain; therefore architecture found its own more appropriate style, which both enhanced the field of the arts and satisfied the wide audience of viewers.

This is just a single example cited amongst many innovative initiatives that were launched by calligraphers of the past. Calligraphers, poets and musicians were all pioneers in the field of innovation in Islamic cities. And when historians mention the heritage left by Islamic civilization, they rightly insist on the achievements of these groundbreaking intellectuals.

Today, one may well ask: 'What significance does calligraphy have in the modern age? Do we still need it?' Nowadays, great monuments are designed and built by architects who are untrained in, or not appreciative of, the aesthetics of Arabic calligraphy. Besides, the other requirements of calligraphy can now more easily be fulfilled by means of modern printing techniques. The answer is that we only have to contemplate ancient monuments and their calligraphic ornamentation to note that this art continues to feed our feelings and stimulate our senses throughout the present time and on into the future. In addition, new generations of calligraphers create fresh environments that respond to modern needs and expectations. The search to develop the aesthetic tradition doesn't only fulfil our desires but is, in its own way, a distinctive sign of progress itself.

In order to achieve an artistic movement based on Arabic calligraphy, we need to have magazines and books dedicated to the calligraphic arts, especially as it is very easy these days to photograph and print the scripts found on monuments. These developing fields should constitute the main subject for emerging calligraphers who wish to launch and develop new styles of calligraphy. Moreover, exhibitions and meetings should be organized to create a shared climate of creativity, dialogue and renewed debate. Lastly, we should also mention the necessity to buy and collect calligraphers' compositions in order to support them in their ongoing artistic endeavours.

For four hundred years, the Ottoman Empire would supervise calligraphers throughout the whole of its territories. An apprentice would knock on the door of a master calligrapher, who would either accept him or refuse him, after having submitted him to some kind

of test. The student would have to respect his teacher and adopt his calligraphic style, as well as learning the rules of calligraphy transmitted down through the generations of calligraphers. Calligraphic expression followed this trend in the Ottoman Empire and has generally prevailed, since the 16th century, in all Arab countries, with the exception of Morocco.

The artistic work occurred within a context of rules and concepts respected by all; and any calligrapher who didn't abide by the artistic codes regulating the decoration of city monuments, was excluded from the system and no longer assigned official projects. He would then be forced to draw scripts in the local markets for a few dirhams, or take other humble jobs such as teaching children in poor areas. The absence of free time and financial support would prevent his doing research or otherwise improving his style. With the fall of the Ottoman Empire, the existing artistic rules were no longer valued and the calligrapher lost his privileged position. The continuation of ancient calligraphy was made possible due to the efforts of certain calligraphers in our Arab societies who held this art in high esteem. The purpose of calligraphic rules may have been to ensure a respect for heritage and its preservation, but, today we note that the rules themselves have become an obstacle to the conservation of these traditions, since the number of calligraphers has severely declined.

This example can be applied to all the disciplines that existed under the Ottoman Empire and stands as one of the contributory factors to its disastrous fall. We ought not to forget that the inertia of even a single generation will certainly affect and have consequences for all those that follow. In many Arab and Islamic countries today, however, there is a burgeoning art and cultural scene, nourished by growing numbers of contemporary artists. The production of art is, first and foremost, a spiritual concern and aims to develop human taste and raise the moral values of a society to a higher level.

The concept of innovation and renewal would have unsettled conservative elements within the Ottoman Empire. To some extent this mirrors what is happening today in our own countries, when people living under constraints naively claim that they wish to return to the ways of the past -which in truth they barely understand. In reality, we have to move forward and progress, embracing all the possibilities that the evolution of modern times has granted us as

human beings. Let us rather select from the past the memories of times when great openness and prosperity prevailed, and strive to develop feats and accomplishments to rival those past achievements.

In attempting to clarify the evolution of calligraphy in the past, we should mention the example of the Kufic style used in 9th century manuscripts. By the end of the 10th century Kufic script had stagnated, being used only in the reproduction of existing manuscripts. The social reasons for this were many, but principally this trend developed as a result of the cultural prosperity and wealth of the Islamic Empire.

The progress of civilization during the Abbasid period allowed numerous styles to develop in Arabic calligraphy. Indeed, calligraphers were free to unleash their creativity within the Islamic Empire which was very tolerant at that time, in ways reminiscent of those of the United States or the European Union today. These days people travel with little difficulty throughout the vast occidental world and are entitled to work within these greater unions in the country or state of their choice. This was true also in the case of the Islamic Empire which extended from parts of China all the way to Andalusia. The calligrapher had enormous opportunities for work in this environment and new calligraphic styles were often invented. In the 8th century, Bashir Ibn Burd wrote:

'If you ever face an obstacle in some town, don't hesitate to move to another one.'

He knew that it was quite possible to live in another city. In the 12th century, the poet Al-Hariri noted:

'Travel across the country and choose your homeland wherever you please.'

Today, on the contrary, travelling between Arabic and Islamic countries isn't so easy anymore. This optimistic climate, at the time of the multi-ethnic Islamic Empire, spread to all creative disciplines; poets were everywhere, musicians lived in palaces and architects inhabited the cities. We mention as examples the philosopher Al-Ghazali who was born in Iran and worked as a teacher in the Al-Nizamiyya school in Baghdad; or Ziryab who was born in Baghdad

yet opened the greatest music school in Andalusia, which attracted many European students; or Yakout, the most celebrated calligrapher in Baghdad in the 13th century, who was born in Europe before being adopted by the Caliph Al-Mustasmi.

The Caliph Al-Mammun used to ask calligraphers to make copies of all existing books. If it was written in a foreign language, it had first to be translated before being recreated in calligraphy. Consequently, society thrived and progressed. This is the trend followed today in industrialized countries, while the lack of books in Arabic libraries is deplorable. These days, the Empire no longer supervises calligraphy, giving calligraphers complete freedom. However, the lack of exhibitions is mirrored by the lack of interest in general, while negligence, towards calligraphy and the visual arts, creates financial obstacles that compel the calligrapher to take commercial jobs in parallel with his main artistic activity. These conditions prevent him from exploring and improving his calligraphy, which is the necessary requirement in order to progress.

Many art enthusiasts and wealthy people would collect calligraphies at high prices allowing the calligrapher time to research and practice his art. Some ancient calligrapher once said: 'When I sell a calligraphic reproduction of the book Al-Majsi (a scientific book translated from the Greek) this resource allows me to live for a year.' Senior figures throughout the Empire also encouraged and patronized calligraphers. It is said that, in the 17th century, Sultan Mustafa II was charmed by the way the calligrapher Al-Hafiz Osman produced his scripts. One day he asked him: 'Will there ever be another calligrapher like you Hafiz?' Al-Hafiz Osman is said to have replied: 'Yes, there will be a calligrapher like me, the day that a Sultan like yourself holds the inkwell of his favorite calligrapher like you do.'



Calligraphic composition, Mustafa Râkim (1797), Topkapi Museum, Istanbul

Nowadays, children and amateurs do not have the opportunity to learn calligraphy easily. They often have to research and reproduce the printed scripts themselves; but it is a waste of time for someone to learn this kind of art by himself. Practicing calligraphy and mastering some of its styles requires years of training, and this is hard to achieve alone. The apprentice has to understand and digest the calligraphic heritage with its constructions and structures, identifying its aesthetic properties. In addition, he will only unveil the essence of beauty in this art, through continuous training. He will also try to add his personal touch, drawing inspiration from the

elements of nature: fire, earth, air and water; and from the invisible architecture found in the shapes of flowers, sand dunes or clouds in the sky. This seems like a complicated task in a material world where people look, above all else, for the immediate benefits of instant gratification.

Calligraphic compositions were influenced in the past by the structure of architectural monuments. The architect worked hand in hand with the calligrapher in order to arrange the calligraphies on the walls, which allowed the architect to gain knowledge of structural techniques of calligraphy, especially regarding the architecture of the forms, the way of organizing space and of elevating the letters, taking into account the law of gravity. The calligrapher thus designed compositions for the required areas on the walls occupying a specific space in the buildings.

Among the calligraphers who worked with architects we should mention Râkim who had the courage to break the standard phrasal form and restructure it using his own imagination. His celebrated compositions include the calligraphy: 'There is no power except in Allah' (لا حول ولا قوة الا بالله) which is conserved in the Topkapi Museum in Istanbul. He has positioned in the centre of this construction three 'ال' ordinarily separated in the phrase, attaching them to each other. Then he has drawn the letters 'ا' and 'ل' on the right, and the

letters 'ا' and 'ب' on the left. In the original sentence there's only one separate 'ا', while his compositions necessitated two of them. He has also added another expression 'The most high and great' (العلي العظيم) at the top of the structure in very small letters and used one of its letters 'ا' to complete the construction made of large letters. He has intertwined the round-shaped letters and reduced the size of the letters 'و' and both letters 'و' to insert them more easily in the composition. Then he has concentrated the four points of the expression above the three 'ال' and placed the word 'الله' on top, to crown the structure.

The astonishing aspect of this composition is Râkim's ingenuity in rearranging the letters and altering their sizes. He added a letter in order to build a new and harmonized structure, following a simple yet powerful architecture.

Mustafa Râkim (1757-1826) left numerous compositions that are marked by elegance and perfection. The Ottomans used to say of him: 'If Michelangelo is a source of pride to the west, then the calligrapher Râkim represents the same for us.'

Ancient calligraphers have left us many compositions, whether produced in architectural monuments or on paper. In the gardens of the Alhambra Palace we find an expression, the emblem of the poet Bani Abbad, written in small script: 'Only God is victorious' (لا غالب الا الله). The calligrapher has added above it an extension of the letters and details similar to Kufic letters, up to three times the size of the expression. While a quarter of the space at the bottom



Calligraphy in interwoven Kufic script, Alhambra Palace, Granada, Spain (14th century)

of the composition was sufficient to draw the main expression, the calligrapher has inserted some additions on the top, to create more balance in the overall structure. At the same time he has relied on these embellishments to allow him greater freedom and creativity, as he has managed the extra spaces in the manner he desired. The saying was produced in the renowned Kufic style, but the higher embellishments derive from his own personal creativity.

Creation and innovation flourish in a climate of encouragement, reinforcing mutually creative influences between the calligrapher and the surrounding society. In the presence of respect and appreciation, the arts thrive and play a key role in social evolution. However, if neglect prevails, the arts shall certainly wither and society will lose its aesthetic vigour, and be restricted to mere imitation. Art enhances the spectators' perceptions and its beauty creates positive energies which nurture the society itself.

The letters 'ا' and 'ب' rise elegantly in the calligraphies engraved in the stones of the gardens of the Alhambra Palace in Granada. This refinement spreads throughout the palace, its marble columns, marked by their thin and graceful appearance. One might ask: 'Who was the source of this influence? Was it the calligrapher or the architect?' This mutual influence certainly exists between matters of art and life, since art is the reflection of a society's vitality: it is inspired by it, and leaves its mark upon it.

Hence we might ask the following question: 'Can we carry on with the forms of calligraphy that prevailed in the Middle Ages even though we have landed on the moon?'

2 ESSAYS ENDING IN MOON?????

THE SPACE IN ARABIC CALLIGRAPHY

Hassan Massoudy

Artists know they work in the same way as farmers when they plant seeds in the soil. They must be patient and wait for a long time before the solid seed turns into a tree filled with life, flowers and fruits. And every year, the same cycle starts all over again. Artistic creation reflects a desire that arises in the artist and grows like seeds of colour and form awakened from the depth of his imagination. Sometimes, the desire of creation is present in addition to the material requirements for an artwork, but the forms seem dormant, going into a deep slumber inside the artist; and they would be fragile and unstable if he were to force them to emerge on the surface.

This morning, for example, I wanted to draw red scripts on a large sheet of white paper. Their forms rushed to my mind along with the wide space that surrounds them. However, all that I produced on paper seemed small and confined. My hand refused to obey what my mind had imagined for this endless space.

Firstly, I would like to explain the reason why I want to mirror unbounded space in my scripts. I imagine vast space as light and freedom and would like to convey this image in my work of art, allowing the viewer to sense these moments of liberty that I experience through calligraphy.

I would like to draw scripts that spread hope to counter human violence and the anguish it leaves in us. This is why I need my art to be filled with a powerful artistic energy that is able to face up to and prevail against the difficulties of life. I transform the pain I feel into a creative process coloured with optimism. For what is the purpose of wailing in a house that is burning down or in the face of a raging tempest? There's no use in describing a storm to someone who's just been hit by one!

Calligraphy could, as an artwork, take a moral stance, by embracing or rejecting something through the movement of letters and the meaning of words. Calligraphy also has an aesthetic value that appears in its geometric structures, the tone of its forms and the light radiating out from its coloured inks.

As clouds wander and birds fly in the sky, so do strokes change all the time in the space of one calligraphy. This space isn't empty and all artists experience it in their own practice. The large sphere of the Earth we live on moves in space. We see from a distance the planets and the stars as they move slowly around the heavens. The Chinese sage, Lao Tzu, says: 'Pots are made out of clay. But it is the hollow space within them that makes up the essence of the pot'. Consequently, space paves the way for form and perfection. Everything is possible in space and all solutions can be found within it. Space is an unknown quantity, which needs to be challenged. Space creates harmony in calligraphy and silence in music. Yet, this is precisely what I search for in my art.

Space in architecture is the aspect required for habitation, and the space behind scripts will have the same role: a space for dreams, both for me as calligrapher and for the viewer. I wish to create an overflowing space next to my scripts, similar to the one which surrounds us all, filled with invisible waves that radiate from radios, televisions and telephones. A crowded space that, at the same time, remains welcoming.

All the scripts that I produced today looked insignificant, trapped inside cramped spaces, so I stopped working, wondering when I would be able to express what I had pictured in my imagination. When will I be able to see on paper the scripts that clearly exist in my mind? When will my letters and words, floating into an absolute space, carry freedom on their wings?

This internal monologue went on as I waited for the moment when I could achieve my vision. The Surrealists say: 'Imagination is also a productive state.' So I convinced myself to leave the colours and the papers and keep on contemplating, as if in a day-dream. Contemplation keeps the mind afloat, and prepared to explore all kinds of feelings.

Did not an Iranian calligrapher, in the aftermath of a dream, invent the ancient style of Taalik, where the forms of letters resembled the shape of ducks in flight? From the 14th century onwards, the letters of the Taalik style travelled upwards through space, disregarding the line beneath. Since then, that calligrapher's dream has aesthetically enriched the lives of millions of people.

I reflected on the past, when the calligrapher would wake early, take up his qalam, his inkwell and his papers. After long hours of practice, endeavouring to create flawless letters and improve his knowledge of the rules, he would cease work saying that he had not attained perfection, in terms of energy for example, in the letters 'س' and 'ح' and would decide to resume his training the following day.

Calligraphy requires energies similar to those of electricity; energies that fill the letters and let beauty flood into them. When the viewer contemplates them he feels this flow of energy running into him, enhancing his capabilities and strengths.

The calligrapher Ibn Al-Bawab depicted the issue of artistic creation in the following words:

'The person who embraces this profession ought to devote himself to it and practice it with great care and fondness. It is intensely rebellious; slow to settle; it feeds on deception; it is very close to conflict; it is rarely loyal; quick to turn against one and wearisome. It is restrained by commerce and subjugated by perseverance. It only answers the one who chooses it above everything else, fully embraces it, always joins with it, in perfect harmony, and raises it to the level of lover and home.'

He is neither affected by its neutrality nor overwhelmed by its obedience. He faces it with passion and energy and adjusts to it, drained and worn out, until he finally achieves his aspiration and attains excellence.

The fingers strive to open its blossoms and bring out its brightness. The letters seem attached or separated, blinded or blossoming, in a delicate and fine creation. Their qualities are unveiled through the whole structure, their parts are equivalent to the distance between them, their curves and ends are flexible, their middle parts and edges are proportional. Quiet and peaceful in their appearance, they are filled with a fascinating charm in their substance as if their author, his hand guided by his heart, had placed all his thoughts and care in them.

Ibn Al-Bawab summarized the whole idea in this passage, as it is of paramount importance to start drawing scripts with a fully prepared body and mind. The heart should also be free of worries; otherwise the scripts will be heavy and limited in the space. But when the heart is light, they will rise freely in the wider space. When I write, I feel united with calligraphy and we merge together to become one.

But do my scripts meet those of Ibn Al-Bawab produced in the 11th century? How do they compare? The ancient calligrapher struggled to reproduce scripts that were similar to those of his master and those who preceded him, while I try, today, to preserve the finest aspects of this legacy. Moreover, I consider scripts to be much more than a mere means of writing, they are a work of pure art.

I draw calligraphies in order to contemplate rather than read them. Consequently, my letters are evocative through their simple geometric forms. At times, they look serene and still and at other times, they seem dynamic and determined. They fly backwards and forwards, with hesitation or resolve, expressing wrath or delight.

Every time two or three letters meet, a new form emerges and as I have said previously, I pay attention to the shape as well as the space, as a background to the letters. In tackling the subject

of negative space, I always pay great attention when drawing the word to the white behind it, both to the body of the letter and the invisible part that surrounds it. In this context, space is as significant as the words themselves, transforming into a material unit that can be widened or narrowed at will.

I attempt to turn my words into large statues or architectural constructions suspended above a vast land, in order to bear a resemblance to visual artworks. My scripts then become an abstract painting as I create forms on a space called the 'visual surface'. I question whether my work truly resembles visual artworks or is it closer to those works of the poets' imagination?

Even if the outline of my work requires visual arts' techniques, it is similar, in its essence, to the poet's endeavour. In fact, each of us manipulates words as we take them out, break them up or link them in novel combinations to shed new and unexpected light upon them.

The poet Al-Jahez said, 'poetry is about phrasing and building up images'. I say exactly the same about calligraphy.

A letter isn't just a geometric line, since it encompasses several independent strokes. Each letter evolves gradually from beginning to end; and despite its bordered outline, it produces boundless emotional effects due to the endless essence contained in its modest shape. Furthermore, the meaning of the word appears sometimes through its form. The connection between the letters generates the visual space spreading behind the scripts. This explains why the space renews itself with every new calligraphic style.

Yes, I find myself closer to poets because our work is deeply related to words and poetry always imposes itself on me, as in the following verse written by the Andalusian poet Abu Al-Makhsha Aasem Bin Zayd:

***'And there we were, hearts floating in the air while riding
the wings of the winds.'***

These few words bond human feelings to nature, whilst drawing a painting that suggests an immense space. This is what I find most interesting about Abu Al-Makhsha's words. This verse opens the door to never-ending images, depending on each listener; thus, poets enrich the listener and stimulate imagination and creativity. A few incredible words - since hearts don't really float and neither does the wind have wings. Couldn't we, as artists, suggest these kinds of powerful yet simple images?

Now as I look for inspiration, I recall a verse of the poet Kathir that corresponds to my own situation. He was asked: 'What do you do when you are unable to compose poetry?' Kathir answered: 'I roam about in empty quarters and in gardens abundant with grass until the finest and most solemn verses rush through my mind.'

This, then, is what I should also do. I should wander in empty quarters like the desert and in grassy gardens as well. But, I'm not so sure about that. I am sitting here, peacefully meditating as I recall every landscape that bears a resemblance to endless space. I look deep into myself. I see a vast world and finally, the red scripts that I wanted to draw emerge from this world. Some things that lie inside me are huge and bright; internal images, too large for the eye to see. Meditation helps me intensify my inner capabilities so I can see these large pictures. Sometimes, they are triggered by a verse. In the following one, written by the poet Jamil Bin Muammar, we hear and perceive those images:

***'I let my gaze wander over the sky, hoping to meet hers
when she looks up.'***

The triangle that the poet builds in the sky is startling. He is looking up towards the sky, as well as his beloved, hoping that their gazes might meet up there. Since the poet clearly knows that this won't happen, his desire is less interesting than the spectacular image he draws in the sky. This is the kind of image and space that I look for in my work - an infinitely vast space that I could draw in a very few words.

As for the poet Ibn Zaydún, he asks the rain to visit the palace of Wallada, daughter of the Caliph Al-Mustakfi:

***'Travel with the lightning and pass by the castle
Rain on the one who used to feed me with true love'***

Ibn Zaydún contemplates the sky and creates this geometrical image in space, through a vertical gaze towards the clouds, commanding them to move horizontally to Cordoba and finally to fall on the princess's palace.

One can learn much through contemplation and meditation. I remind myself that form in art is, first and foremost, an idea I should imagine before producing my scripts. If the bond between the idea and the hand does not exist, the calligraphy will certainly be unsuccessful.

No sooner had I arrived at this assumption, than a counter-theory followed:

This idea belongs to the realms of reason, yet intuition plays a key role in art. So, I must go beyond this idea in order to be creative. My thoughts must be completely free whilst I compose calligraphies, unleashing the capacity of the body to express itself sensually and intuitively during the moment of creativity.

I wonder if the following verse of the poet Abu Al-Tayeb Al-Mutanabi is reasonable; or did he allow his imagination to run free, while he invoked his feelings and evoked a landscape at the same time.

***'Like a feather, tossed by the wind, flutters, in an eternal
state of agitation'***

This verse is in itself a calligraphic composition. It evokes a great space with letters dancing all around, carried by the wind. Letters, like the feather, defy the law of gravity, surrendering to the wind. I always wanted my scripts to be like this feather, hardly caressing the earth, thus giving the impression of flying, much as when a dove kicks the ground beneath it as it opens its wings to fly. Each shape encompasses both a fixed and a variable point.

Al-Buhtari depicts a similar scene in terms of emotions, but in

words that combine perspective and space:

***'I headed towards Baghdad, without delay, as if riding a
wingéd horse.'***

We find the same feelings in the verse of Ibn Al-Mutaz, the poet who lived in Dar Al-Salam (Baghdad) under difficult conditions, at a time of great turmoil. Ibn Al-Mutaz was assassinated after holding the reins of power, as Caliph, for no more than a single day. In the verse below, he describes the vast sky of Iraq and the anguish inside him:

***'I used to know this land and every corner of its hills until
the day it was struck by a great disaster.'***

In the south of Iraq, an unknown poet depicts another inspired image of the desert:

***'The shadow of the night descended on me as my eyes
closed in slumber and I became one with the tranquillity
of the wilderness; with darkness fading away, I saw the
desolate desert and the distant horizon.'***

I can almost picture this poet in the desert all curled up and dreaming, seeking warmth next to a sleeping camel, on a cold winter's night. He is surrounded by his sleeping companions, lying amidst an infinite and vast, open space.

Below is another scene of desert space illustrated by the poet Al-Mutanabi. Here I can visualise exactly the landscape that emerges from his imagination; he was born in Koufa, a place not far from where I grew up.

***'Sand spread in the wilderness without warning, lashing
my face, in the scorching heat, without a veil.'***

This verse of Al-Mutanabi keeps coming to my mind bringing with its words images of Najaf, in the south of Iraq. I see its desert areas and the searing wind which carries the sand and which we used to call 'the poison wind', something which I later

encountered again in those other deserts of Tunisia, Algeria, Morocco and Mauritania. When hit by sand-storms which obstruct the space and view, I always feel a mysterious joy tinged with some apprehension. Desert winds are like giant invisible birds in the infinitely vast space. They alter the shapes of dunes and carry the soft sand away in the sky, then turn it into golden nets glowing in the face of the sun.

The endless space takes particular shapes that are suspended in the sky. On the horizon, sandy curtains shine like gold, while the closer ones seem tinted in dark orange. At this point, the desert turns into a golden city where radiant monuments, beaming light, stand on the dunes like flowing letters of the calligraphic Al-Diwani or Al-Taalik style. In this land, light challenges darkness and overcomes it.

Such great images of space can only be observed in the desert. Moreover, these magical spaces can never be photographed, because the surrounding scenery extends in a huge circle radiating from the man looking out from its centre, and the horizon is equidistant on all sides.

The hollow space in a desert is circular and nothing constrains or hinders its expansiveness apart from a few white clouds in the middle of the winter. There is a single bright spot in this landscape under the dark sky: the sun, a huge golden disc. The source of light that makes every colour special, as it generates harmonious tones, enhancing the depth of the space.

The scene of wind and sand ends at night, when dark colours cover the desert. And when the moon comes into view, 'We become three: the moon, my shadow and me', as the Chinese poet Li Bai remarked. Like other poets, he sketches a painting in the sky but in a very few words and with a deft simplicity.

Furthermore, the circular desert space and the feeling of liberty it provides explain this verse of the poet Shanfara:

'No constraint can ever be put on men, willing or not, if they are granted awareness.'

Shanfara's philosophy and creativity are illustrated in these simple words. Human awareness is developed through moral purpose which also helps to set Man's values. The poet's space is defined here by liberty and, according to Shanfara, a man can be free if he strives to attain this freedom. He doesn't feel imprisoned on earth because real freedom and infinite space exist in his mind. Shanfara clarifies the idea of Martin Luther King: 'No one can treat me as a slave if I don't think like one.' His space can then be defined by the freedom of men, which lies first in their minds. And this is the kind of space I wish to have in my scripts.

The poet Jalal Al-Din Rûmi, in the 13th century, told the story of a river which wanted to cross the desert and was absorbed by the sand every time it passed through it. The river was most surprised, saying that it crossed mountains and valleys and so could not understand why the desert prevented it from passing through. A voice seeming to rise from the sand answered: 'You can cross the desert, but on one condition: you have to change.' The river asked, 'How can I change?' And the voice answered, 'You evaporate into the sky, the wind carries you in the form of clouds and at the end you fall as rain and flow like a river once again.'

This is exactly what we artists should go through before engaging in artistic creation; we must, like the river, renew ourselves with every new day. Otherwise, we will be swallowed up by the desert.

In order to draw my red scripts inside a wide enough space, I must build them, first and foremost, inside me. Then, the artwork will be a reflection of my inner image. If the space is narrow, it means that I'm feeling reclusive and introverted. On the contrary, if I want my space to be infinite and free, I have to feel free myself, as the poet Al-Mutanabi says:

'The myriad of mountains and seas I have roamed can witness that I am the mountain and I am the sea.'

The height of the mountains inspires vertical strokes, while the endless seascape evokes a horizontal line. In these settings, the sky and the space are usually immense. In this line, Al-Mutanabi depicts another space, different from the previous one descriptive of the space of the desert.

After our exploration of the poets' world and the spaces they create in their poetry, calligraphic images appear more clearly to me; all I have to do now is go back to my red colours and paper. My thoughts are no longer hesitant and uncertain as the vision becomes clearer and the scripts are unveiled.

I will always try to enter the poets' mind and thoughts in order to draw their words.

I will address Baghdad with Al-Jawahiri:

***'I greeted you at the foot of the mountain from a distance,
so greet me Tigris of abundance, Mother of orchards.'***

I also sing with Ibn Al-Dumaynah:

***'People of Tigris: I bear you all in my heart for the sake of
my love.'***

And I will accompany Qais Ibn Al-Muluh as he says:

'Doves of Iraq, come to my aid.'



THE BEAUTY IN ARABIC CALLIGRAPHY

Hassan Massoudy

When I draw my calligraphies, I am aware that I have been preceded by generations of calligraphers who bequeathed a valuable legacy to all future generations. At the same time, I know that many ancient calligraphers altered the original Kufic style, paving the way for creativity and innovation. The history of Arabic calligraphy has been marked by a succession of different compositions and styles. Only a continuation of these creative trends will prevent calligraphy from becoming inert and inadequate in today's world.

When, driven by the desire for artistic expression, I turn to calligraphy. I experience a state of excitement that I feel that I should overcome and control. Artistic expression derives from just such intuition and emotions. However at other times, I am plagued by doubts about my involvement in modern calligraphy. Am I following the right path in attempting to preserve the beauty of this art? Should I change my course? In the practice of art, doubting oneself is both necessary and can even be quite positive. Although I mention my own experiences in this context, many contemporary calligraphers will no doubt share a similar opinion.

The calligraphic process comprises two phases: the first is when the strokes express feelings and emotions. It is quite a complicated moment, impossible to describe, when emotions and memory unite, reaching deeply into the human soul. The second phase is a dialogue with oneself, before and after creating the calligraphies. Questions such as: 'Where do we come from and where are we heading? What is art and what is calligraphy?' For me, such speculations are nearly always followed by the contemplation of ancient scripts and by the imaginative visualization of future creations still to be realized.

I wonder about the outline of beauty in today's calligraphy. Does it really follow the same course as that of the beautiful scripts left by ancient calligraphers, especially those of the 9th century? Should

we be creating another style of calligraphy, which better depicts the present times? Unquestionably, each innovative creation must engage in a painful battle with the legacies of the past in order to arrive at the birth of a new style of calligraphy. It is easy to appraise the beauty created by the ancient calligraphers. It is not so simple a task to determine the current canons of beauty in calligraphy as they are still in the process of being created. Beauty is based on relative values that evolve over time, guided by our inner development as human beings and the progress of humanity as a whole.

Consequently there will be a new aesthetic for each and every age. In order to create new styles in calligraphy, one should be mentally and physically prepared before each session, and fully focussed in order to enter a deeply contemplative state. These moments begin the minute I start preparing the tools and the colours I shall use, and last until I engage in the act of writing itself. I feel as though I am floating in an endless, empty space, submerged and blinded by a sandstorm in the middle of the desert. The beauty that I seek appears as virtual shapes on a distant horizon, as I struggle to realize it. However, despite all my attempts to reach out and grasp these images, they do not appear quite so easily on the paper. Some days writing seems to be an easy task, and other days it seems altogether insurmountable. Once in a while, I take a look at my modern scripts and compare them to ancient calligraphies, recalling whatever knowledge I have garnered on this subject. In this attempt to be conscious in the moment, I try to reconcile my many different emotions with whatever is happening in the external world. Then, very carefully, I allow my hand to run free, giving vent to my feelings. This energy fills the letters and their various movements, conveying pain, hope, suffering and joy; and all my emotions mix with the colours, to express the writing through the delicacy or strength contained in the strokes.



Letting go of the past leads to the creation of new knowledge. So, at times I attempt to simplify my lines the better to reflect the immediacy of the present moment. In my opinion, true beauty lies in the expression of this experienced instant. Continuously recalling the past would blur my mind and prevent me from soaring in search of those strokes of which I always dream. During these moments of internal turmoil, reason surrenders to feeling, and I find myself caught in a whirlwind of emotions. The poet Nasib speaks of: 'Lords riding the storm even as it overwhelms them.' Secretly, I wish to be able to ride the mount of that storm, yet never let it envelop me wholly. I wish to race onwards but I know that I will never arrive because the world of art always seems to contradict the familiar world around us. In constantly seeking an impossible beauty the process of creation becomes loaded with an intense pain, which can only be compared to the pain afflicting the poet Al-Farazdak:

'At times, having a tooth extracted is less painful than composing a line of poetry.'

I share his sentiments exactly! There are indeed times for the calligrapher, when it would hurt less to have a tooth extracted than to compose a work of calligraphic beauty.

The most remarkable movement in calligraphy is the one reflecting the emotions that emerge at the moment I create my scripts. To reach this beautiful movement, I must, as I mentioned before, disregard all of ancient calligraphy, and even ignore my own previous works. I have to surpass them, avoiding all imitation, even of myself. It would be painless to reproduce the outcome of past experiences or to repeat, in another manner, a style I had discovered many years ago. Sometimes, doubt itself can become an obstacle or even a blockage, so I concentrate my attention and ask myself: 'What exactly do you want to do?' Beauty is simply what Nasib describes when talking of: 'Lords riding the storm even as it overwhelms them.' How was it possible to ride the storm in Nasib's time before aeroplanes were common? Yet his statement gives a simple yet provocative description of the vision he was imagining. So can simplicity be so easily achieved? Certainly not!

I refer to poetry when addressing myself to calligraphy because

when I read an inspiring poem, I perceive calligraphy intertwined amongst its lines, and when I contemplate beautiful calligraphy, I hear poetry. I see numerous ancient scripts flash before my eyes, and then I continue comparing and analysing them for hours, struggling to enter that remote citadel of beauty. Then, I wonder half aloud to myself: Are the aesthetics of the west the same as those of the east? I myself have lived for the first third of my life in the east and the latter two-thirds of it entirely in the west. When I lived in the east, I was attracted by western arts and now that I live here in the west, I find myself re-evaluating the immense artistic heritage of the oriental past. But, is there a universal set of values for beauty? Or does each geographical area and each human group have its own set of values that is shaped by past experiences and transmitted down along with other cultural influences?

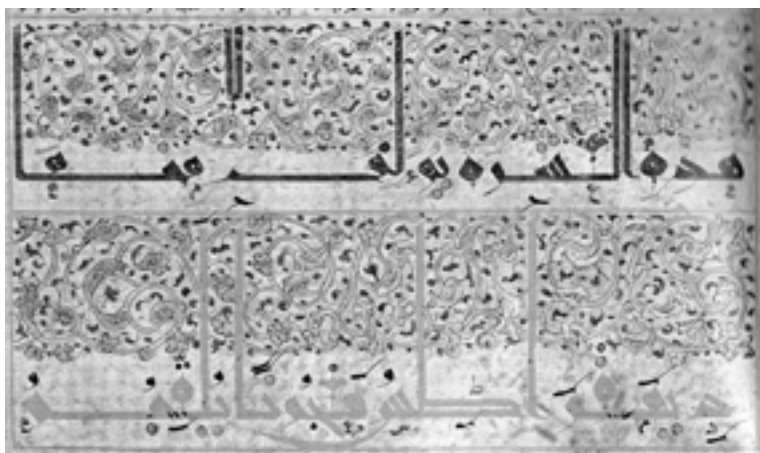
Beauty in ancient Arabic calligraphy is similar to the waves in a wild sea: no sooner do they approach the shore than they break, whilst other waves keep rolling in behind. Each century has viewed beauty in different ways. Arabic calligraphy has followed a long path, in terms of space and time, from the first basic Arabic scripts, fourteen centuries ago, until today. It has travelled to many places as far apart as Samarkand and Cordoba. Its primary style was clear and was designed to be easily read. Later on, the letters interacted with the ornamental details surrounding them, the architectural structures that held them and other objects produced by craftsmen. This fusion created a symbiotic connection between the various art forms, which in turn came to influence the development of calligraphy.

When examining the reasons behind the evolution of styles in Arabic calligraphy over the centuries, we find that there are several contributory factors; the development of an aesthetic awareness, the types of materials used in calligraphy depending on the geographical location, the influence of the ruler and his patronage and even the dreams of the calligraphers themselves.

What was newly introduced was considered to be beautiful. After the first basic Kufic scripts of the 8th century, the scripts which appeared in the 9th century, similar to towering temples built in the sky, were exquisite. They delighted the viewer's eye even if

he was unsure as to what they represented. Each had his own interpretation. The first line seemed prominent because of the letters 'I' and 'U' lifting it from the second line. When the viewer tried to read these texts, their meaning and the suggestive shapes of the letters clashed in his mind, as if daunting images were hiding behind the lines.

Kufic calligraphy fell from favour in the 10th century to be replaced by the Naskh script. The highly refined and developed Abbassid society no longer aligned itself with the heavy Kufic letters and the round, soft shapes of the new calligraphic style used for the reproduction of the Quran represented the contemporary ideal of beauty.



The Book of Theriac (Book of Antidotes) by Galen, calligraphy by Muhamed Ibn Said, 1199, Iraq, Bibliothèque Nationale, Paris, France

Some calligraphers wanted to infuse a new spirit into the Kufic style. They ignored the use of qalams that was more appropriate to the writing of books, drew only the borders of letters with great suppleness, and then filled them with colour. In this way, new methods were elaborated to produce these innovative Kufic scripts. Each Islamic province had its own architectural style and different calligraphic methods shaped by past local cultural influences. Kufic scripts in the Al-Zaytuna mosque, for instance, are very different from those of the *mihrab* (prayer-niche) in the great mosque of Cordoba. Here, there was no allowance made for gaps between the words. The lines, unlike in previous styles, formed a single uninterrupted block. The Caliph Al-Hakam II used his diplomatic influence with the Byzantine Emperor to have him send a ship of coloured stones and craftsmen to help build this

spectacular *mihrab* in Cordoba which still impresses visitors today. This inventive mosaic calligraphy demonstrated a striking originality when compared with the stone engravings of the Al-Zaytuna mosque.

The beauty of Arabic calligraphy evolved with generations of calligraphers who, with the help of craftsmen, created scripts on doors, wooden boards, woven silk hangings, on marble and on glass and metal-ware for everyday use. In all these treatments, calligraphers altered the letters in proportion to the space and texture of the materials they needed to adorn. Many examples of these are exhibited today in museums despite the fact that, at the time, they were essentially products designed for common daily use.

Every country has its own aesthetics. In India, for example, large and tall scripts were engraved in red stone at the Qutub Minar, whereas the white façade of the Al-Aqmar mosque (both 12th century) was decorated with small Kufic scripts. Then, in Nishapur, the same Kufic style acquired a new thin and elegant shape where calligraphers drew the letters in black on a milky white background.

However, today, what kind of beauty do I want to employ to present my art in a manner that reflects contemporary life? I think: 'Look at the natural world all around you. Look at the trees, the mountains, the desert and the seas. All artists, since the dawn of time have drawn their inspiration directly from nature.' But what should I extract from nature? Should it be its essence rather than its image? Should I contemplate the way plants exist instead of their visible reality? Certainly! One must access the essence of forms in nature and get to know their inherent structures: one tree rises into the air as graceful as a dancer, another draws lines with its branches as solid and heavy as steel, roses are filled with colour and brightness and whilst other plants seem frozen to the ground in grief and sorrow.

All forms that are visible and tangible can become a source of inspiration for new shapes in calligraphy, as long as some artist is able to yoke his creative desire to his inspiration and enter that mysterious realm where the imagined shape takes real form before his very own eyes using figures that nature herself provides.

I envy poets from the time of Imru' Al-Qais who have found answers to these artistic dilemmas in their literary work. After developing their knowledge of writing poetry, they imbued their words and images with feeling. We read of the example of the Chinese calligrapher who never produced the same calligraphy twice, since he evolved and became more consciously aware with every passing moment. While some traditional Arab calligraphers ignore their emotions and continue to draw words in exactly the same manner as their masters did, hence the sometimes rigid and artificial appearance of their scripts.

Calligraphy has changed as the world has evolved. The initial Kufic scripts, up until the 9th century, mirrored the desert landscape with its strength and simplicity. They evoked, for example, black goat-hair tents pitched on golden sands, in the open air. However when civilization flowered in Baghdad in the 8th century bringing with it luxurious palaces and gardens, a new calligraphic aesthetic emerged to reflect this beauty. Arabic calligraphy abandoned its sober Kufic scripts and embraced more flexible structures, adding the adornments of branches and leaves.

Another calligraphic trend introduced geometrical forms giving birth to the geometric Kufic. Moreover, ornamental details were also added to calligraphic compositions in order to fill the empty spaces and create a fresh mood, like an eternal garden growing on the walls. The calligraphy covering the walls of the Alhambra Palace, in Andalusia, embodies the words of the resident poet, Ibn Zumruk, who used an undulating Andalusian calligraphy and engraved his letters in gypsum, opting for warm colours. Elegant, upright and thinly plaited Kufic letters were drawn on the doors and above the windows.

In Egypt, the Fatimids' Kufic calligraphy encompassed rich branches on a background of leaves. When we contemplate its words, we feel as though we are wandering in a forest in winter, a forest made of white gypsum. While in Seljuq manuscripts, the letters 'ا' and 'ج' were exaggeratedly high and delicate; thus, the number of lines written per page never went higher than five. The minaret built by Sultan Mas'ud III in Ghazni, Afghanistan, in the 12th century, was stamped with Kufic scripts made of clay with prominent and elevated words sculpted all around the minaret.

The calligrapher added some geometrical patterns in the form of an extension to the letters, and a new form of Kufic was born. It was an eye-catching calligraphy because the calligrapher extracted clay from the ground to create a precious masterpiece. Therefore, when we refer to the ancient Kufic we should be aware of the fact that it has descendants, succeeding generations of scripts which evolved over time preserving the same inherent stylistic properties. Various Kufic scripts later emerged in several countries at different periods. Sometimes, an additional description was added to them such as the wooded Kufic, the plaited Kufic, the Kairouani Kufic or the geometric Kufic. These examples demonstrate how cultural influences are shaped differently into local and regional variations.

From the 14th century, more daring attempts were made in terms of aesthetics. In some compositions, words no longer formed lines but became instead various structures and blocks suspended in the air like abstract statues. Letters became entwined, following a meticulous and calculated arrangement that also encompassed the blank spaces around them. This entangled-letters style was strongly encouraged, in the beginning, by the Mamluks who originally arrived as slaves, drawn from the nomadic Turkic tribes of Asia Minor, and who were then trained as soldiers. Gradually between the 13th and 16th centuries, in Syria and Egypt, the Mamluks took over the reins of power.

The Mamluk Sultanate has bequeathed us many elegant monuments, symbols of an architectural renaissance, inscribed with calligraphy and ornamentation sculpted in stone. Letters and words were interlaced, conveying to the viewer's eye the beauty of the musical rhythms emanating from them. Musical notes flying from the straight and proud strokes of the letters 'ا' and 'ج', and other round-shaped letters bequeathed a legacy that they hoped would last forever. The Mamluk period was also renowned for its decorative arts with lavishly embossed metalwork scripts decorating every-day utensils. During this same era, science and poetry also flourished.

In 1980, I was taking pictures of scripts on Egyptian monuments for a book I was writing on Arabic calligraphy. Despite the shaky old stairs I climbed onto the roofs of some of these monuments as I needed to take close-up photographs of the calligraphy on

the domes. Some of the lines had been wiped away, as they had stood for centuries, defying the sandstorms that invaded Cairo. Scripts appeared or vanished before my eyes, leaving faded prints on the stone. The calligrapher had drawn repeatedly the letters ‘ا’ and ‘ل’ nearby on these walls, and positioned the rest of the letters beneath. As a result, the lines appeared like a forest of high reeds or trunks of date palms standing harmoniously in groves. Traces that remained of these ancient scripts revealed the artistic capabilities and refined tastes of those calligraphers who allowed these stones to inspire the subtle music of forms that I was still just able to conjure up and listen to again across the vast spaces of intervening time.

Beautiful Kufic scripts adorn the upper walls inside Sultan Hassan’s mosque in Cairo. The vertical and close letters stamped on the gray marble are enhanced by this solid material which also confers a unique structure to the words; thus, their forms stand like a monument. The calligrapher has succeeded in manipulating the rock-hard material. He has drawn the letters with a timeless, aesthetic beauty that still delights us today.

If we now refer to the cities of Central Asia such as Samarkand, Khiva and Bukhara and to the architectural heritage of Iran, Iraq and Turkey, we must address the Thuluth style that prevailed on walls and domes, due to its flexibility and ability to adjust to the spaces assigned to the calligrapher. In order to produce scripts which wrap around the domes and cover the walls of old mosques, shrines and schools, the calligrapher had to compose a Thuluth arrangement based on an invisible geometric background. He broke the letters and reconstructed them so they could fit into a specific space. Disregarding the readability of his texts, he was only interested in words that were purely aesthetic. At the time, it was considered a very brave initiative, enhancing the calligrapher’s autonomy in terms of innovation.

In Thuluth scripts, lines are always surrounded by geometric and floral patterns, a kind of extension of the calligraphy itself. Sometimes, decorations appear in a variety of colours behind the scripts increasing the impression of width. New forms of the Arabic alphabet have appeared in many geographical areas, such as the Taaliq style, which was fashioned in Iran in the 14th century as a

consequence, it is said, of a calligrapher’s dream. In his dream, he saw letters inspired by the shapes of flying ducks and then drew them on paper: letters emerged in the form of a wing, a stomach or a beak. The overall appearance was likened to a hanging structure, hence the appellation ‘Taalik’ which means ‘hanging writing’. This style of script is still used by calligraphers today. It differs from preceding styles owing to its unique composition within the space; thus it requires advanced artistic qualities. To draw the letter ‘س’, for instance, at the beginning of the line, the calligrapher points the qalam at an angle of 40 degrees moving with a horizontal stroke towards the left, then bending the qalam subtly, ends it at an angle of 90 degrees to achieve the curve of the letter ‘س’.

Many innovative calligraphic trends were initiated under Ottoman rule. The most important phase, a stepping-stone for the arts under the Ottoman State, occurred in the 16th century during the rule of Suleiman the Magnificent. Sultan Suleiman was an art enthusiast who, from time to time, would take refuge in his workshop, escaping the burdens of his reign, to make jewellery for his wife. He encouraged his favorite calligrapher Ahmad Al-Qara Hasari, who was renowned for compositions more closely aligned to visual art than traditional calligraphy. Suleiman himself went over these scripts many times paying close attention to the structure of the letters and accurately revised, corrected and refined them.

This shouldn’t imply though that the outstanding scripts were only confined to the palaces. During the Eighties, I noticed some students working in a calligraphy school in Cairo. They were reproducing remarkable Thuluth scripts on Cairo street-name boards and headstones. Moreover, the small alleys in old cities are still covered with stunning calligraphies, indicating the spread of these refinements beyond the major cities.

On several occasions, whilst travelling with Bedouins in the Mauritanian desert, we came across families who had carefully preserved, in their tents, chests containing ancient hand-written books. They looked after them, carrying the books with them wherever they went and handing them down from father to son. Once in a while, they would take them out to look at them, and although they didn’t understand a word of what was laid out in

front of them, they were fiercely proud of them, as if leafing through these ancient manuscripts somehow confirmed their cultural identity and reinforced their family's links to the past. At the end of the day, I thought, it is the beauty of these scripts that generates this wonder, creates respect and engenders this invaluable sense of self-worth. Perhaps, this healthy exchange with the past that we still find amongst the Bedouins has somehow become eroded among modern city dwellers. Wisdom would assume that one should respect both the ancient and the modern.

Traditional scripts are largely to be seen in museums and covering the walls of various monuments from Samarkand to Cordoba, indeed throughout all the countries of the Muslim world. They seem to display a great deal of liberty and novelty. In central Asia, scripts were mixed with colours and bricks on minarets, domes and walls. We do not know if it was the decorative details which inspired the forms of the scripts or the calligraphies which generated these ornamentations. However, the viewer is enchanted by the harmonious combination of these many diverse styles.

At the other end of the Muslim-Arab world, in the Alhambra Palace in Andalusia, poetical verses written in calligraphy merge with a background of ornamental details. Letters and floral patterns combine in abstract images which, despite their small size, tell numerous stories. The viewer wanders around this palace, lost in a world of words and flowers, imagining beauty in his own way, and roaming in a conscious dream that only ends when he again reaches the palace gates.

While Europe has adopted images for artistic expression, the East preferred to disregard the appearance of objects in favour of space and reality, encouraging the viewer to sense the beauty veiled behind scripts and ornamentations, and to unlock the secrets of the words and their structures. Thus, through sensory perception, one could attain the world of knowledge. Two modes of decorations were used to surround calligraphy; the first represented branches, leaves and flowers, stylized in a way that matched landscapes and is always found accompanying the Thuluth style, as this form of ornamentation is meant to represent the garden of paradise. The second was the decoration for horizontal lines which intertwine here and there, leaving star shapes which naturally accompany

the Kufic script and are meant to suggest the celestial sphere above.

In the past, these ornamentations were connected to what are known as 'magic squares', and the mathematical calculations relating to them, which aimed to connect the arts and the sciences. These were linked to astrology and clairvoyance and offered, through their intellectual and mystical properties, a more profound understanding of our shared reality. Muhyi Al-Din Ibn 'Arabi depicted them in the 13th century in the following verse:

'You are a small grain, but within you lies a vast world.'

After this quick overview of beauty in the ancient world of calligraphy, I leaf rapidly through the pages of books, reading some of the comments that were made by writers of other times.

Abu-Bakr Al-Suli (10th century) describes scripts of quality using these words:

'A beautiful composition must have well balanced sections, the 'lām' and 'alif' letters are long, its lines equally divided between ascending and descending letters, its loops are generously open, one does not mistake the 'rā' for the 'nūn', its leaf is luminous, its ink, dark black. The eye seizes the image and the mind profits from its fruits. The balance between the large and the fine letters must be like that of a necklace. One must feel the letters move, even though they are fixed.'

Ishaq Ibn Ibrahim depicts one fine calligraphy in the following terms:

'What renders calligraphy beautiful, is that it finds a place in the heart by the jet-black intensity of its ink and its viscous consistency in the ink-well. The ink is like the weaver's cotton; give a skillful weaver bad cotton and all his subtle skills will be of no use at all.'

Calligraphy generated a great deal of interest in society, which encouraged the calligrapher to do more research in order

to progress in his art practice. In the past, these techniques formed part of what was called the 'profession of calligraphy' compelling the calligrapher to have a deep knowledge of his subject. Furthermore, scripts cannot stem from talent, intuition or improvisation. A calligrapher should be aware of the legacy of ancient calligraphers and must add some modern influence. In this way, he builds a bridge between classical and modern scripts.

Another quote from Al-Suli's book:

'To perfect calligraphy requires the calligrapher to be capable of estimating the lengths of letters and words, so as not to cut a word at the end of a line nor embellish a word unnecessarily. It is frowned upon to use two styles of writing in the same line. It's as though you were to mix several different metres in a single verse of poetry, or if you mixed classical and colloquial speech. The most beautiful calligraphies are in the Muhaqqaq style, with its rounded letters and the 'sād' and the 'tā' fully opened.'

Arabic calligraphy draws inspiration from nature without imitating it. It is directly linked to its geometrical and rhythmical properties, in accordance with the 'virtuous proportions' and proper measurements. Scripts are also influenced by architectural structures which reflect the rhythms of music. The standard of beauty was, at the time, everything that pleased the heart and stimulated its feelings. In order to attain beauty, a calligrapher would charge the letters with visual energy by paying attention to the width on wall scripts and through the variety of colours or the soft lines he applied next to wide letters in order to create an impression of depth. He also insisted on brightness in the scripts' substance by letting some light permeate through black or brown ink on paper, glazed ceramic, alabaster and various metals.

And now, how can we define this beauty and harmony in Arabic calligraphy? How did this fascination for balance and harmony arise?

Some say that the term 'beauty' derives from the word for the 'camel', and why not? A camel walking freely in the desert inspires beauty: its pleasant appearance, the various colours of its coat

and its rhythmic pace, either slow or swift. From a utilitarian point of view, the Arabs would never have penetrated the desert without the camel. It is a patient animal resistant to heat and thirst, and truly is man's friend. When the caravan moves through the desert, we gaze towards the horizon where the camels form a long line so similar to the Al-Diwani Jali style of calligraphy.

When the calligrapher holds his pen to draw strokes on white paper, he deals with the endless order of space. In order to fill that space with letters and words, he must take careful steps to sense and to face the unexpected; and however much he knows about letters, the actual attainment of beauty always remains uncertain.

As I see it now, the beauty of calligraphy records an enduring visible mark of one man's intense experience at a particular time. Whereas in previous centuries, the calligrapher was obliged to begin by imitating his master's style and would only be able to experience his own capabilities by practising the letters separately and by himself. After hours of continuous exercise, he would stop and postpone his work to some other day, saying that he was failing to draw the letters as he had imagined them to be. The ancient calligrapher thus explored the standards of perfection and beauty in the letters, based on what he had been taught. He rejected the interference of his own feelings in the calligraphic process. He carried on from day to day, imitating the scripts of renowned calligraphers of the past. Then, once he became convinced of his own ability to draw the letters as he should, he would start to produce scripts striving to create a harmony between the letters, the words and all the parts which would join, in the end, to form a single composition.

I suppose that calligraphy can follow many trends. We should, therefore, respect old techniques and the tenets of those past theories, knowing that any competence should be encouraged today now that there are so few master calligraphers left.

However, I would like to add to my modern scripts the expressive aspect of the visual arts, allowing the inner voice to speak. When the heart is peaceful, the words will be clear and when the heart is heavy, the words will be grave, yet still remarkable, provided they are sincere. The presence of those feelings recorded in my artwork

helps me to understand myself. These personal sentiments, being common to the group of people to which I belong, will be understood by others and act as a shared way of exploring the human soul through calligraphy. In this way, we can create a new trend within Arabic calligraphy.

This fusion between movement and feelings may produce totally unexpected results, but sometimes the unexpected can transform and later on become what is expected; the essence of which, though it cannot be predicted at the start, might still prefigure that which is most needed.

The beauty of calligraphy is one of the main artistic drives in society. The Caliph Al-Ma'mu evoked this idea while examining an official manuscript written in scripts:

'The qalam weaves the ornaments of the kingdom, embroiders the distant borders of the state and straightens the banners of the Caliphate. Calligraphy is the cradle of science and the heart of understanding. It is the very art of wisdom.'

This beauty did not arise accidentally, but resulted from the accumulation of research, experiments and exercises done by many generations of calligraphers. Calligraphy is complex and requires rigorous efforts. It is subject to specific rules that must be respected unless the calligrapher wishes to introduce new creations for a fitting evolution of his artistic production.

Beauty in the past was also achieved because of the existence of objective criticism, and we have many technical and literary texts referring to the complexity of ever producing beauty in calligraphy as with this quote by Al-Mazrabani in the 10th century:

'Calligraphy is a complex puzzle and a difficult trade to follow; if it is pretty it becomes weak, if solid it will be too heavy; if it is large it will be too dry, if it is fine it will become fragile; if it is rounded it becomes too thick. There is no calligraphy that manages to combine all these good qualities - unless it be that rare exception.'

Al-Mazrabani is probably right. Ideal beauty doesn't exist in calligraphy, but each style encompasses fragments of that most difficult to achieve and rare exception that is true beauty.

So, finally, what is beauty? The truth I feel while writing these words is that after acquainting myself with classical calligraphy I must forget all that I have learned whilst attempting to create contemporary calligraphy. Only then will I reach my own truth. In order to express my feelings, knowledge must be kept at a certain distance, so as to open the door to welcome fresh ideas. If I want my scripts to reflect the present moment, as well as the precision and perfection that I seek, I must draw them quickly and fill each space with significant inspiration for the viewer.

Only an experienced eye knows how to appraise beauty, and no machine in the world can assess the value of beauty in a work of art. There is no doubt that some will feel apprehensive about this novel approach because they consider it unfamiliar. As with any innovation, however, acceptance takes time. But over time, change becomes a part of tradition, and waits for other creators to arrive who will add their own stylistic innovations to the ongoing journey of the calligraphic tradition.

Finally, I think I have managed to find, in this inspirational quotation of Khalil Gibran, an image of beauty in contemporary writing. Here Gibran is not speaking of calligraphy precisely, but of the beauty of the poetic image itself. His passage is a painting in its own right, conveying that state of mind with which one contemplates nature with all its sufferings and aspirations. It is a text which holds the past, the present and the future cupped in the palm of its hand. It could, perhaps, be a vision for the future of Arabic calligraphy.

'... an infinite space and a sea without a shore, an everlasting fire, an unquenchable light, a calm wind or a raging tempest, a thundering sky or a rainy heaven, a singing brook or a wailing rivulet, a tree abloom in spring, or a naked sapling in autumn, a rising mountain or a descending valley, a fertile plain or a desert.'

WORKS ON CANVAS

Oil on canvas, 100 x 100 cm, 2010-2011





Perhaps despair itself might lead us towards hope
Ibn Zaydún (1003 – 1071)

ربما أشرف بالمرء على الآمال يأس
ابن زيدون - القرن الحادي عشر الميلادي







Knowledge nurtures the man who does not have a high position.
Avicenna (c. 980 - 1037)

والعلم يرفع كل من لم يرفع - ابن سينا





Trusting is an act of courage.
Marie von Ebner Eschenbach (1810 - 1916)

إيلاء الثقة دليل على الشجاعة
 الكاتبة النمساوية ماري فون ابنر اسشنباخ
 القرن التاسع عشر



The good and the beautiful unify men; the bad and the ugly divide them.
Count Leo Tolstoy (1828 – 1910)

الحسن والجمال يجمعان بين الرجال.
 القبح والقيح يفرقونهم - تولستوي





If I am made of earth, this latter is my country in its entirety,
and all of humanity are my brothers.
Al-Siquili (c 930 - 992)

إذا كان أصلي من تراب فكلها بلادي
وكل العالمين أقاربي
أبو العرب الصقلي - القرن الحادي عشر الميلادي



Travel if you wish to make something of yourself.
Only by travelling through the heavens does the crescent become the full moon.
Ibn Kalakis (1138 – 1171)

سافر اذا ما شئت قدرا سار الهلال فصار بدرا
الاعراب قلاقس



Earth is my country and humanity my family.
Kahlil Gibran (1883 - 1931)

الأرض وطني والانسانية اسرتي
جبران خليل جبران





Travel if you wish to make something of yourself.
Only by travelling through the heavens does the crescent become the full moon.
Ibn Kalakis (1138 – 1171)

سافر اذا ما شئت قدرا سار الهلال فصار بدرا
الاعراب قلافس







Will my heart become a tree laden heavily with fruit that I can pick and give to others?
Kahlil Gibran (1883-1931)

أقلبي أن يصير شجرة حافلة بالثمار
كي أقطف منها لهم وأعطي - جبران خليل جبران



What problems have ever been solved by never having ever been raised?
 Arabic saying

كم من حاجة قضيناها بتركها
 مثل عربي



Development is not about having more but about being more.
Mahatman Gandhi (1869 - 1948)

لا يعني التقدم اتساع الامتلاك
 اما العيش باتساع - غاندي





Perhaps despair itself might lead us towards hope
Ibn Zaydún (1003 – 1071)

ربما أشرف بالمرء على الآمال يأس
ابن زيدون - القرن الحادي عشر الميلادي



You fled to the desert on the wings of the heart; the desert is lost in the realm of your heart.
Rumi (1207 - 1273)

تهيم في الصحراء بأجنحة القلب
وهذه الصحراء تائهة في اتساع قلبك
جلال الدين رومي - القرن الثالث عشر الميلادي



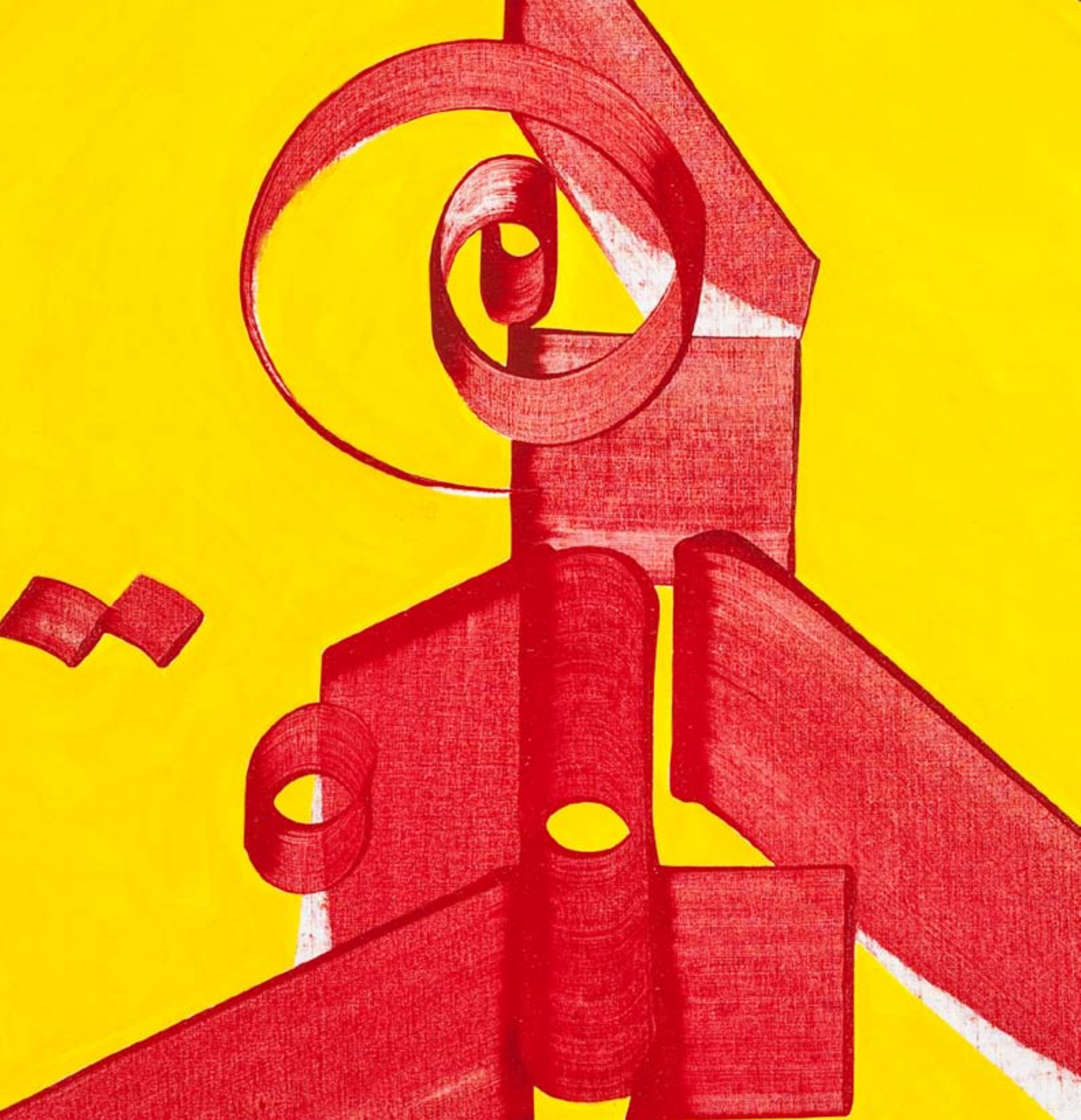
انظر الى النجوم
التي تضيء السماء
ما من واحدة
تلتزم المكان
نفسه

سنة

2011

Look at the stars lighting up the sky, not one of them stays in the same place!
Seneca (4 BC – 65 AD)

انظر الى النجوم التي تضيء السماء
ما من واحدة تلتزم المكان نفسه
الكاتب الروماني سنكا





This day will never again be repeated; each instant is an inestimable jewel.
Takuan (1573 - 1645)

هذا اليوم لا يشابهه يوم آخر
 وكل لحظة هي جوهرة لا تثنى - تاكوان



Earth doesn't belong to Man; it is man who belongs to the Earth.
Chief Seattle (1780 – 1866)

الأرض لا تعود للإنسان
 إنما الإنسان يعود للأرض
 سياتل من هنود أمريكا



When you have reached the mountain-top, then you shall begin to climb.
Kahlil Gibran (1883 - 1931)

وعندما تبلغون قمة الجبل
إنما ستبدأون بالصعود - جبران خليل جبران



*Time is like a dream, all its misfortunes and favours are unintentional.
Therefore, neither praise nor reproach it.*
Abu Hassan Al-Touhami (12th century)

فالدهر كالطيف بوعساه وأنعمه
من غير قصد فلا خمد ولا تلم
أبو الحسن التهامي



Travel if you wish to make something of yourself.
 Only by travelling through the heavens does the crescent become the full moon.
 Ibn Kalakis (1138 – 1171)

سافر اذا ما شئت قدرا سار الهلال فصار بدرا
 الاعرابين قلافس



COLOUR VERSION?????





The Wounded Lioness Assyrian plaque, British Museum, London.





The suffering of this lioness has always called out to me.
This suffering was the inspiration for a series of calligraphic
pieces which reformed the words of the Andalusian poet Ibn
Al-Hassan Mutrif. *'Iraq nourished me with love from her breast;
but Baghdad seduced me with a single glance.'*

تسعة خطوط تمثل اللبوة الجريحة من الآثار العراقية القديمة.
وأردت من خلال صرخة هذه اللبوة مشاركتها في رفض العنف.
على خلفية الشعر الاندلسي: أرضعتني العراق ندي هواها
وغرّزني بطرفها بغداد - أبو الحسن مطرف



Fig.22.



Fig. 23.



Fig. 24.



Fig. 25.

Fig. 22. My childhood memories always revolve around the dream-like landscapes of the desert. I was asked to run calligraphy workshops in the desert, which I have continued to do for more than ten years: in Mauritania, Morocco and Algeria. Returning to these peaceful scenes reminiscent of my childhood has given me many moments of real pleasure.

Fig. 23. At sunset we would make the most of the raking light by drawing calligraphy in the sand.

Fig. 24. Although the workshops focussed on traditional calligraphic techniques using qalams and ink on paper, I can never resist the temptation to create ephemeral calligraphies in the sand. These are rapidly effaced by the desert winds.

Fig. 25. The word *Desert* written in the sand.

Fig. 26. Before each lesson I carry out a series of traditional calligraphic exercises.



Fig. 22. أريد ان اكون فراشة حول شمعة جمالك الشاعر مشرب - اوزبكستان
 Fig. 23. منبع الحرية في الشجاعة - بيركلس
 Fig. 24. اين اجد الموسيقى الذي سترجم ارجافات قلبي الشاعر اورفي
 Fig. 25. لو تنسك السعادة مؤقتا لاتنسها ابدا الشاعر الفرنسي جاك بريفيير
 Fig. 26. تعرف الشجرة بفاكهتها لا بجذورها مثل اسباني



41 – The regular experience of calligraphing in public onstage, since 1972 has given my calligraphy a certain ease and freedom.



42a 42b 42c – On stage in Metaphor with Kudsi Erguner and the dancer/choreographer Carolyn Carlson. I calligraphed on stage following the dancers movements. Istanbul en 2005, as part of the 33rd International Festival of Music taking place in the St. Irene Church – historic monument puis à Rome et dans plusieurs villes de France.

ADD ARABIC CAPTIONS OR DUMP COMPLETELY BECAUSE OF IMAGE QUALITY

43 – Ballet Selim with Kader Belarbi major
ballet star in the Parisian world – and
the Algerian singer Houria Aichi with my
calligraphies projected behind.



44 – Calligraphie done during the
singing of Ahmed Ben Diab with the
(Indian) dancer Katia Legeret also
onstage. Milan 2007





More noble than pearl or coral is the gesture of one man towards another man.
Ibn Al-Habbab (8th century)

احسن من در ومرجان آثار انسان بأنسان
 والبة ابن الحباب - القرن الثامن الميلادي





The good and the beautiful unify men; the bad and the ugly divide them.
Count Leo Tolstoy (1828 – 1910)

الحسن والجمال يجمعان بين الرجال.
 الشر والقبح يفرقانهم - تولستوي







I wish to be a butterfly flitting around the candle of your beauty.
Machrab (18th century)

أريد ان اكون فراشة حول شمعة جمالك
 الشاعرمشرب - اوزبكستان



Where is there a musician to interpret the emotions of my heart?
Orfi (16th century)

أين أجد الموسيقي الذي سيقترجم أريجانات قلبي
الشاعر أورفي



Even if happiness forgets you occasionally, never forget it completely.
Jacques Prévert (1900 – 1977)

لو تنسالك السعادة مؤقتا لاتنسائها ابدا
الشاعر الفرنسي جاك بريفير





If you want to have flowers - don't cut the roots!
Japanese saying

إذا أردت أن تتفتح الأزهار فلا تقطع الجذور
مثل ياباني



The tree is known by its fruit, not by its roots.
Spanish saying

تعرف الشجرة بفاكهتها لا بجذورها
مثل اسباني







More noble than pearl or coral is the gesture of one man towards another man.
Ibn Al-Habbab (8th century)

احسن من در و مرجان آثار انسان بأنسان
 والبّة ابن الحباب - القرن الثامن الميلادي



What did your eyes say to my heart that made it reply to them so?
Al Senoberi (10th century)

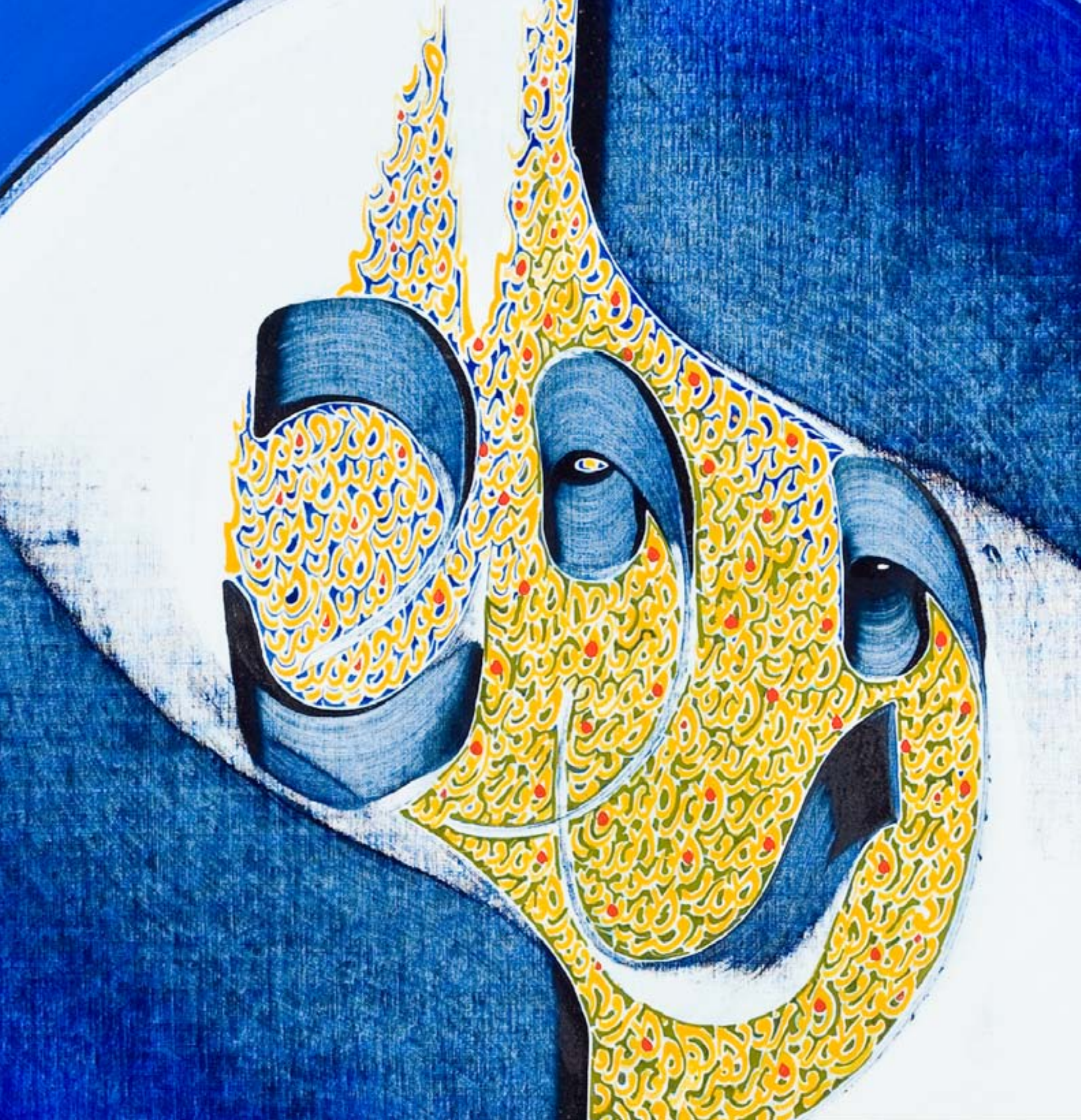
مالذي قالت عيناك لقلبي فأجابا؟ - السنوبري





Oh Friend! Do not go to the garden of flowers, for the garden of flowers lies within you.
Kabir (1440 – 1518)

لا تذهب يا صاحبي الى حديقة الورد.
ان حديقة الورد هي في داخلك
الشاعر الهندي كبير - القرن الخامس عشر







The origins of freedom lie in courage.
Pericles (495 – 429 BC)

منبع الحرية في الشجاعة - بيركلس





What problems have ever been solved by never having ever been raised?
Arabic saying

كم من حاجة قضيناها بتركها
مثل عربي



The heart perceives that which the sight cannot see.
 Al Hassan Ibn Ali Al-Qadi (10th century)

القلب يدرك ما لا يدرك البصر
 الحسن بن علي القاضي



Are you not made of all the souls, you who are the beloved of all hearts?
 Al-Qadi Al-Tannoukhi (10th century)

كانك من كل النفوس مركب
 فأنت الى كل القلوب حبيب
 القاضي التنوخى



Earth doesn't belong to Man; it is man who belongs to the Earth.
Chief Seattle (1780 – 1866)

الأرض لا تعود للإنسان
 إنما الإنسان يعود للأرض
 سياتل من هنود أمريكا



More noble than pearl or coral is the gesture of one man towards another man.
Ibn Al-Habbab (8th century)

احسن من در و مرجان آثار انسان بأنسان
والبدن ابن الحباب - القرن الثامن الميلادي



Perhaps despair itself might lead us towards hope
Ibn Zaydún (1003 – 1071)

ربما أسرف بالمرء على الآمال بأس
ابن زيدون - القرن الحادي عشر الميلادي



You fled to the desert on the wings of the heart; the desert is lost in the realm of your heart.
Rumi (1207 - 1273)

تهيم في الصحراء بأجنحة القلب
وهذه الصحراء تائهة في اتساع قلبك
جلال الدين رومي - القرن الثالث عشر الميلادي

WORKS ON CANVAS

Oil on canvas, 100 x 100 cm, 2010-2011

إن حضور أحاسيس القلب في العمل الفني سيساعدني على معرفة ذاتي. وبالتالي إن أحاسيسي الشخصية، والتي هي من ضمن أحاسيس المجموعة البشرية التي أنتمي إليها. لو دخلت الخط. فلا بد أن تكون هذه التجربة كوسيلة للتعرف أكثر فأكثر على النفس البشرية. وهكذا يمكن أن نخلق تياراً جديداً داخل الخط العربي.

وعندما تمتزج الأحاسيس بالحركات. فقد يأتي أثناء هذه العمليات الفنية ما هو غير متوقع. ولكن ذلك الأمر غير المنتظر قد يصبح ضرورة في ما بعد. ضرورة لا يمكن أن نراها في البداية ولا يمكن التنبؤ بها. ولكن عندما تأتي تكون هي المراد لا غيرها.

*

جمال الخط كان أحد العناصر الفنية الأكثر أهمية في المجتمع. وهذه العبارات للخليفة المأمون وهو ينظر إلى نص رسمي مخطوط. تشير بتلخيص إلى هذه الأهمية:

لله در القلم كيف يحوك وشي المملكة. ويطرز أطراف الدولة.
ويقيم أعلام الخلافة. الخط روضة العلم. وقلب الفهم. وفن
الحكمة. وديباجة البيان.

لم يكن هذا الجمال قد جاء بالصدفة. بل نتيجة لتراكم بحوث وتجارب وتمارين خطاطين وخطاطات من أجيال عدة. إن الخط يتطلب جهوداً واسعة. وهو صناعة معقدة. تخضع لقواعد دقيقة لا يحيد عنها الخطاط. إلا لإضافة ابتكارات جديدة تكون كتطور سليم لهذا الإنتاج الفني. ويقابل هذا الابتكار تسمين واحترام المجتمع.

الجمال في الماضي تحقق أيضاً بفضل وجود النقد. ولدينا نصوص تقنية وأدبية كثيرة حول جمال الخط.

في القرن العاشر يعطينا المزرباني رؤيته للجمال في الخط:

الخط هندسة صعبة. وصناعة شاقة. لأنه إن كان حلواً كان ضعيفاً. وأن كان متيناً كان مغسولاً. وإن كان جليلاً كان جافياً. وإن كان دقيقاً كان منتشرراً. وإن كان مدوراً كان غليظاً. فليس يصح له شكل جامع لصفاته الكبير والصغر. إلا في الشاذ المستندر.

ربما يكون المزرباني على حق. إذ لا يوجد جمال كامل. إنما ذرات من الجمال في كل خط.

وأخيراً. "ما هو الجمال؟".

الحقيقة التي أشعر بها وأنا اكتب هذه الكلمات. هي أنني وبعد هذه الجولة وتعرفي على بعض التراث. لا بد من أن أحاول أن أنسى كل شيء عند ممارسة الخط الحديث. آنذاك فقط سأصل إلى حقيقتي أنا.

من أجل الوصول إلى التعبير الذاتي لا بد أن تكون المعرفة كخلفية بعيدة جداً. كي تفسح مجالاً للتخيلات الجديدة. وكي تكون خطوطي انعكاساً للحظة الآنية. دقة وكمال ما أنشده. لا بد من خطه بأقصر وقت ممكن. وكل مساحة صغيرة يجب أن توحى بشيء لعين المشاهد.

الحكم على الجمال يبقى للعين المتمرسه وحدها. ولا توجد في العالم آلة يمكنها تقدير مدى قيمة الجمال في العمل الفني.

بما لا شك فيه أن البعض سوف لا يجدون في هذا الجديد ما يطمئنهم لأنهم لا يعرفونه جيداً بعد. ولكن هذا هو حال كل جديد. إنه يتطلب زمناً لكي تنقبله الأغلبية. ومع مرور الزمن يصبح هو الآخر قديماً ويصير آنذاك جزءاً من التراث. و يظل في انتظار مبدعين آخرين.

وأخيراً وجدت صوراً للجمال ممكنة الإنجاز في الخط الحديث الذي أعمله. داخل نص جبران خليل جبران. لا يتكلم فيه عن الخط إنما عن جمال الصورة الشعرية. نص بحد ذاته لوحة أو مجموعة لوحات أراها عند قراءته. نص يعكس حالات الروح الإنسانية إزاء الطبيعة. معاناتها وتطلعاتها. نص يمكن أن يكون أيضاً مستقبلياً للخط العربي لارتباطه بالطبيعة. لأنه لا زمني وأتخيل عند قراءته حركات خطية. نص يحتضن الماضي والحاضر والمستقبل:

إنه هو الفضاء ولا حدّ له، وهو البحر بدون شاطئ، وأنه النار المتأججة دائماً، والنور الساطع أبداً. والرياح إذا هبت أو سكنت، والسحب إذا أبرقت وأرعدت وأمطرت، والجداول إذا ترنمت أو ناحت، والأشجار إذا أزهرت في الربيع أو تجردت في الخريف، والجبال إذا تعالت، والأودية إذا انخفضت، والحقول إذا أخصبت أو أجدبت.

والحرف على قياس ما مضى من شرطه في قرب مساحته وبعد سياقته، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرد في غير سطره، ويسوي إصلاح خطوط كتابته ولا يغيره فيحليه بما ليس من زينته، ولا يمنعه حفاً فيخلف حليته، ويفسد قسمته، ويستقبح أن يقع في الخط نوعان مختلفان، ويقوم في النفس من ذلك ما يقوم فيها من الشعور إذا اختلفت أعاريضه، وخلط فصيحته بمولده. وأحلى الخطوط المحقق اللطيف، المستدير الحروف، المفتوح الصادات والطاءات، المختلس التاءات والحاءات ولا يحسن أن يجمع في الحرف مشتقان ولا بين ياءين معروقتين.

الخط العربي فن استلهم الطبيعة دون تقليدها، يذهب مباشرة إلى جوهرها الهندسي والإيقاعي حسب (النسب الفاضلة) والقياسات السليمة. الخطوط تتأثر بمظاهر المعمار، والمعمار يعكس إيقاعات الموسيقى. وكان معيار الجمال آنذاك هو كل ما يفرح القلب فقط ويثير إحساساته.

الجمال عند الخطاط كان يتم في شحن الحروف بطاقة مرئية، والاهتمام بالعمق على سطح العمل الفني الجداري، من خلال تعدد الألوان، أو وضع خط ناعم يوحى بالبعد إلى جانب خط سميك يوحى بالقرب، وكذلك أعطى الخطاط أهمية للنور داخل مادة الخط، من خلال نفاذ الضوء في الحبر الأسود أو البني على الورق، أو عبر السيراميك المزجج والمرمر والمعادن المتعددة.

*

والآن ما هو جمال الخط العربي؟ ومن أين أتت هذه الاهتمامات التقنية العميقة في الانتظام والتناغم لدى الخطاط القديم؟

يرى البعض أن كلمة جمال في اللغة العربية آتية من كلمة جمل، ولم لا؟

فالجمال الحر في الصحراء هو أجمل شيء: شكله الفارع، الألوان المتعددة للوبر الذي يغطيه، حركته الإيقاعية في المشي، فيمكنه البطء إن أراد، كما يمكنه العدو مسرعاً إن شاء.

ومن الناحية النفعية، فلولا الجمال لما استطاع العرب اختراق الصحراء.

الجمال صبور يصمد إزاء الحر والعطش، وعند افتقاد الماء فإن الناقة الرحيمة تنقذ البدوي من الموت بقليل من الحليب.

الجمال رفيق الإنسان يساعده على الحياة، وعندما تسير القافلة في الصحراء تمتد عيوننا نحو الأفق لتشاهد الإبل، وكأنها تكتب سطرًا طويلًا يشبه أسلوب خط الجلي ديواني.

*

عندما يمسك الخطاط قلمه للخط على الورقة البيضاء، إنما يواجه الفضاء اللانهائي، ليشغله بالحروف والكلمات، يتقدم في حذر ذهني لتحسس ومواجهة اللامنتظر، فمهما تكن معرفته كبيرة بالحروف، يبقى الوصول إلى الجمال غير مؤكد.

الجمال في الخط كما أراه اليوم هو في علاقة مع التجربة المعاشة في الزمن الحالي، أما الجمال في القرن الماضي، فقد كان على الخطاط أن يبدأ بالتمرين مقلداً خطوط أستاذه، وعندما يريد الخط، كان يختبر قدرته على خط الحروف منفصلة، وبعد ساعات من مواصلة التمرين قد يتوقف الخطاط ويرجئ الخط ليوم آخر قائلاً إنه لا يستطيع خط الألف أو الباء كما تترأى له في ذهنه.

يبحث الخطاط القديم عن قيم الكمال والجمال في الحروف كما تعلمها، ولا يريد أن يكون في خطوطه مجال لعاطفته الفردية، فيعود إلى التمرين في اليوم التالي، يقلد خطوط كبار الخطاطين الذين سبقوه، وعندما يتأكد من قدرته على خط الحروف جيداً، يبدأ آنذاك الخط، فيبحث عن التآلف والتناغم بين الحروف والكلمات، بين كل الأجزاء التي سوف تكون في النهاية شكلاً واحداً.

وها أنا أتساءل بيني وبين نفسي: "هل يمكنني أن أبحث عن جمال مشابه لهذا في زمننا الحالي وفي أوروبا حيث أعيش؟".

أعتقد أنه من الممكن أن نستمر في الخط على اتجاهات متعددة، يمكننا احترام الأساليب القديمة، واحترام من يريد مواصلتها وله الحرية في ذلك، وأن قلة وجود الخط والخطاطين في زماننا الحالي تتطلب الاعتناء بكل الكفاءات.

ولكنني أريد أن أضيف في عملي الخطي الحديث الجانب التعبيري، أريد أن أضيف شيئاً يقترب من الفن التشكيلي، أن يكون هنالك مكاناً للقلب وأحاسيسه، فإن كان القلب هادئاً جاءت الخطوط صافية، وإن كان القلب مثقلاً تأتي الخطوط مثقلة كذلك، وهذا الثقل إن كان صادقاً يمكن أن يكون جمالاً أيضاً.

*

إن اختارت أوروبا منذ القدم الصورة للتعبير الفني. فإن الشرق فضّل إلغاء المظاهر المكانية والواقعية للأشياء. وتركّ لحدس المشاهد إدراك ما توحيه العلامات الخطية والزخرفية. وفي مجال الخط فإن المشاهد يتحرى الأسرار الكامنة خلف الكلمات وهندستها. ومن عالم المحسوسات فإنه سيصل إلى عالم المعرفة.

في الزخارف التي جاور الخط. استعملت باستمرار وحدات متكررة تمثل نوعين مختلفين: الأول هو الأغصان والأوراق والزهور. التي حورت وأعيد رسمها كيلا تشابه المشاهد الطبيعية. جاور أسلوب خط الثلث دائماً. وهذه الزخرفة تريد أن تمثل الجنة «الحديقة».

أما النوع الثاني. فهو الزخرفة ذات الخطوط المستقيمة. والتي تتشابه في ما بينها وتترك هنا وهناك أشكالاً جسمية. ومن الطبيعي أنها ترافق الخط الكوفي. والمراد منها أن تعكس السقف السماوي الأهل بالكواكب. ارتبطت الزخارف في الماضي بما يسمى بالمربعات السحرية. وحساباتها الرياضية. والتي تربط الفن بالعلم. وما كان يسمى آنذاك بعلم التنجيم ومعرفة المستقبل. فقد كانت هذه الزخارف وخلفياتها الفكرية والسحرية. تعطي الإنسان حجماً واسعاً يختصره الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي في القرن الثالث عشر بهذا البيت الشعري:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر.

*

وبعد هذه الجولة السريعة في عالم الخط القديم بحثاً عن الجمال. أقلب صفحات بعض الكتب. وأقرأ ما كتبه نقاد الخط سابقاً. وكيف كانوا يحددون القيم الجمالية. ففي كتاب أبو بكر الصولي من القرن العاشر. وفي مبحثه حول متى يستحق الخط أن يوصف بالجودة. يكتب:

إذا اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حدوده، وفتحت عيونه، ولم تشتبه راؤه ونونه، وأشرق قرطاسه، وأظلمت انقاسه - الحبر -، ولم تختلف أجناسه، وأسرع إلى العيون تصوره، والى العقول ثمره، وقدرت فصوله، واندمجت أصوله، وتناسب دقيقه وجليله، وتساهت أطنابه، واستدارت أهدابه، وصغرت نواجذه، وانفتحت محاجره، وخرج عن نمط الوراقين. وبعد عن تصنع المحررين، وقام لكاتبه مقام النسبة والحلية، وخيل أنه يتحرك وهو ساكن.

ومن نص آخر:

إذا كان الخط حسن الوصف، مليح الرصف، مفتاح العيون، أملس المتون، كثير الائتلاف، قليل الاختلاف هشت إليه النفوس اشتتهه الأرواح.

ويصف إسحاق بن إبراهيم الخط الحسن بالكلمات التالية:

وما يزيد الخط حسناً، ويمكن له في القلب موضعاً، شدة سواد المداد، وجودة الأفة في الدواة، فإنه يجري في الخط مجرى القطن من الثوب، فمتى كان القطن رديء الجوهر، لم ينفع النسيج حذقه.

أما ابن مقلة في القرن العاشر فإنه يرى أن جمال الحروف في أشكالها يحتاج إلى خمسة أشياء هي: «التوفية، والإتمام، والإكمال، والإشباع، والإرسال، ويستمر شارحاً لكل هذه الأشياء».

ويصف خطاط آخر جمال الحروف بمجموعة معاني:

“الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتحريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق”، وهو الآخر يستمر شارحاً كل معنى.

*

كان للخط حضورٌ واسعٌ كما كان يلاقي اهتماماً عاماً من المجتمع. اهتماماً يدفع الخطاط للبحث والتطور. وإتقان مهنته والإجادة فيها. وكانوا يسمون في الماضي تقنيات الخط بـ صناعة الخط إذ لا بد للخطاط من معرفة هذه الصناعة. ولا يمكن المضي في تعلّمه وإتقانه من اللا شيء.

لا يوجد خط مولود من القريحة والبديهة والارتجال. إنما لا بدّ من معرفة واستيعاب تركة الأقدمين. ومن ثم إضافة شيء جديد منبثق من تأثير العصر الذي يعيش فيه الخطاط. وهكذا يبقى الخطاط على صلة بين خطوط الماضي والخط المعاصر.

ومن نص آخر في كتاب الصولي:

الحذق بالخط أن يقدر الكاتب (الخطاط) بقلمه أجزاء حروفه وكلمه، وخاصة في طول الحرف لا في عرضه، ويفرق بين الحرف

*

ولدت أشكال جديدة للألغباء العربية في مناطق جغرافية متعددة. ومنها خط التعليق الذي ولد في إيران في القرن الرابع عشر نتيجة حلم خطاط كما يقال. إذ رأى حروفاً تكتسب أشكالها من البط الطائر. ورسمها بعد ذلك على الورق. فاكتملت بعض الحروف شكل الجناح وأخرى شكل البطن أو المنقار. والهيئة العامة للخط جعل منظر الحروف معلقاً. وهكذا سمي هذا الخط بـ «تعليق».

لا زال الخطاطون يستعملون هذا الخط حتى يومنا هذا. وهو لا يشابه الخطوط التي سبقتة. بسبب مظهره الفضائي. إن خط شكل بعض الحروف في أسلوب التعليق يتطلب قدرات فنية عالية لإجازه. فمثلاً إن حرف السين الطويل. والذي يعمل كخط أفقي مستقيم ينتهي بنصف دائرة. يتطلب خطه وضع منقار القلم في بداية الخط بانحناءة 04 درجة تقريباً ويستمر أفقياً نحو اليسار ثم يلتوي برهافة على نفسه. لينتهي بدرجة 90 للهبوط من أجل خط كأس السين.

*

خلال حكم الدولة العثمانية ولدت اتجاهات متعددة في الإبداع داخل الخط. وأهم مرحلة. والتي هي القاعدة الأساسية لفن الدولة العثمانية. ولدت أثناء فترة حكم «سليمان القانوني» في القرن السادس عشر. وسليمان هو نفسه كان من هواة الفن. فرغم متاعبه في الحكم وانشغالاته. كان يدخل مشغله الفني من وقت لآخر ليعمل حلية لزوجته.

وكان يشجع خطاطه المفضل «أحمد القره حصارى». والذي كان يرسم تكويناته ويخطها بشكل أقرب إلى الفن التشكيلي منها إلى الخط التقليدي. كان يعيد خطه مرات عدة. ويهتم في البناء للحرف وبالتنقيح والتصحيح والصقل.

ولا يعني هذا أن جمال الخطوط كان سابقاً في القصور فقط. فقد شاهدت في الثمانينات من القرن العشرين بعض طلاب مدرسة تحسين الخطوط في القاهرة. وهم ينقلون الخطوط الثلثية الرائعة عن لوحات أسماء الشوارع في القاهرة. لأنها عملت من قبل خطاطين كبار. أو من واجهات بعض المقابر.

وهكذا إن زوايا المدن القديمة لا زالت تحتوي على خطوط في غاية الروعة والجمال أود أن أكرر مرة أخرى. «إن ما أقوله هنا لا يعني أن الخط العربي متواجد في المدن الكبرى فقط».

كم من مرة وأثناء رحيلي مع البدو في الصحراء الموريتانية. كنا نجد عوائل بدوية تحت الخيام يحتفظون بصناديق فيها كتب قديمة مخطوطة باليد. وتكون هذه المخطوطات. الإرث والتراث الوحيد الذي يملكونه لتحديد هويتهم الثقافية.

يعتزون بهذه الكتب ويحافظون عليها كما يحافظون على عيونهم. يحملونها أينما ذهبوا. وقد توارثوها أباً عن جد. يفتحونها من وقت لآخر. لا يعرفون قراءتها ولا يفهمون مواضيعها. لكنهم يعتزون بها أشد الاعتزاز. وكأن تصفح هذه المخطوطات يؤكد لهم مدى عمق جذورهم العائلية. ويمنحهم الثقة بالنفس.

أقول لنفسي: «إن جمال هذه الخطوط هو وحده الذي يهبهم هذا التعجب والاحترام. إنه في النهاية العمل الجمالي للخطاط. والجمال في هذه الخطوط هو وحده الذي ينمي عندهم هذه الثقة بأنفسهم والشعور بالفخر».

وربما أن ما نجده عند البدو نفتقده لدى ابن المدينة. بل إنه ينسأه اليوم وهو يدمن الصور المبتوثة من شاشة التلفزيون. بينما الحكمة تفترض احترام الجمال القديم والحديث.

*

الخطوط القديمة تملأ المتاحف. وتغطي جدران المعالم المعمارية في الهواء الطلق. من سمرقند وحتى قرطبة مروراً بكل دول العالم الإسلامي. خطوط تتميز بحرية واسعة وابتكار لا حصر له.

في آسيا الوسطى تمازجت الخطوط بالألوان والطابوق في المنائر والقباب والجدران. ولا ندري هل إن الزخرفة هي التي أعطت هذه الخطوط أشكالها وأوحت بها. أم أن الخطوط ذاتها أُلحبت تلك الزخرفة. فإن ما يدهش الرائي هو الانسجام في ما بينهما.

وفي الطرف الآخر من العالم العربي - الإسلامي. في الأندلس مثلاً. في قصر الحمراء. يختلط الشعر بكلماته المنحوتة على خلفية زخرفية. فتتمازج الحروف والأغصان النباتية في لوحات غلب عليها التجريد. وكأنما تروي لنا أشياء كثيرة على صغر حجمها. فيتبه الزائر لهذا القصر ما بين عالم النباتات. وعالم الكلمات. ويتخيل الجمال كما يريد وكأنه في حلم لا يوقظه منه إلا خروجه إلى الشارع وعودته للزمن الحاضر.

وهكذا عندما نذكر الخط الكوفي، لا بد من الإدراك أن للخط الكوفي القديم أولاداً وأحفاداً.

إنها حقاً لسلالة نمت وتطورت بمرور الزمن. اتخذ كل أبنائها اسم الخط الكوفي، ومن كوفي المصاحف الأول سنجد أن كل بلد وكل زمن ابتكر الكوفي الذي يلائمه، أحياناً يضاف له اسم فرعي كالكوفي المشجر أو المظفر أو القيرواني أو الهندسي.

ابتداءً من القرن الرابع عشر، بدأت محاولات أكثر جرأة في جماليات الخط العربي، ففي بعض التكوينات لم تعد الكلمات تكتب على شكل سطور، بل على شكل هياكل وكتل تصعد للأعلى كالتماثيل التجريدية في الفضاء.

أخذت الحروف تتشابه في ما بينها، تشابكاً مدروساً للحروف ولل فراغ المحيط بها. ومن الأقوام الأكثر حباً وابتكاراً لهذه التشابكات في البداية هم المماليك.

من هم هؤلاء المماليك؟

أصلهم قبائل رحل من التركمان، استوطنوا آسيا الصغرى، وكان من عادة الحكام المسلمين آنذاك شراء أرقاء من هذه البلدان، ثم يقومون بتربيتهم على الفنون العسكرية لحراستهم، وبالتدريج ارتقى هؤلاء الأرقاء مراتب الحكم في سورية ومصر منذ القرن الثالث عشر وحتى السادس عشر، بعد ذلك حكموا بشكل متقطع.

وترك لنا هذا العهد المملوكي معالم معمارية غاية في الرشاقة والخفة، تمثل نهضة في الفن المعماري، وزينت هذه المعالم بخطوط وزخارف أكثرها محفورة على الحجر، خطوط امتزجت فيها الحروف والكلمات ولا يبدو لعين الناظر، إلا جمال الإيقاعات الموسيقية الآتية من الحروف، موسيقى تبعثها للعين خطوط مستقيمة واقفة، كالألفات واللامات، وأخرى مدورة في عناق أبدي.

كما ترك لنا عصر المماليك الكثير من الحاجيات المعدنية المستعملة في الحياة اليومية، حاجيات تغلفها خطوط عملت بمعادن مختلفة الألوان على غاية من الروعة والجمال، وتوجد الكثير من هذه التحف الآن في المتاحف العالمية، كما أن للمماليك نهضة بالعلم والشعر.

كنت في عام 1980، أصور بعض الخطوط في معالم القاهرة، وأنا أحضّر كتاباً عن الخط العربي، فصعدت على سطوح بعض هذه المعالم، رغم خطورة السلالم العتيقة.

كنت أريد الاقتراب من القباب وتصوير خطوطها عن قرب، لأن الحروف لا ترى بوضوح عن بعد، مُسِحت السطور بسبب مرور قرون من الزمن عليها، وهي تتحدى العواصف الرملية التي تغزو القاهرة من وقت لآخر، فكانت الخطوط تبدو تارة موجودة وتارة أخرى غائبة في الحجر، ولم يتبق منها إلا الأثر.

كرر الخطاط في هذه الجداريات الألفات واللامات متجاورة، وأنزل كل الحروف الباقية للكلمات في الأسفل، فبدت السطور للمشاهد وكأنها غابات من القصب العالي، أو جذوع نخيل متناغمة في البساتين.

توحي الآثار الباقية لهذه الخطوط القديمة بقدرة الخطاط الفنية العالية آنذاك، وبذوقه المرهف الذي كان يجعل الحجر يوحى بالأنغام.

داخل مسجد «السلطان حسن» في القاهرة، وفي أعلى الجدران توجد خطوط كوفية غاية في الروعة والمتانة، حروف عمودية متلاصقة على الرخام الرمادي، أعطت هذه الخطوط المادة الصلبة للصخر هيئة لأشكال الحروف وبناءً فريداً للكلمات، إذ تبدو أشكال الحروف كالبناء، أو كمعالم معمارية.

وقد عرف الخطاط في ذلك الوقت كيف يوظف المادة الصلبة في عمله الفني، ورسم الحروف بشكل جمالي يخترق الزمن إذ لا زالت هذه الخطوط رائعة في نظرنا لحد اليوم، ولا أعتقد أنه يمكن أن نضيف الآن لهذه الخطوط شيئاً آخر، إنها جمال خالد.

ولو انتقلنا إلى مدن آسيا الوسطى كسمرقند وخيفا وبخارى، وإلى معالم إيران والعراق وتركيا، لوجدنا أن أسلوب خط الثلث هو المهيمن على الجدران والقباب، لقدترته على التطاوع مع المساحات المعطاة للخطاط.

لعمل خطوط تدور حول القباب، ولكي تغطي الجدران للمساجد والأضرحة والمدارس القديمة، اتجه الخطاط في الماضي لعمل تشكيلة بخط الثلث تخضع لخلفية هندسية لا مرئية، كسّر الكلمات وأعاد ترميمها وبناءها من جديد، لكي تدخل ضمن المساحات المعطاة له أو المساحات التي يريدها هو نفسه، غير أنه لعدم إمكانية قراءة ما يكتبه، فهو يضع الكلمات كفن وبهدف جمالي بحت، وليس بهدف قراءة النص، إنه حقاً لتطور جريء في الخط يعطي حرية واسعة للخطاط في الابتكار.

تُحاط السطور في أسلوب الثلث دائماً بزخارف نباتية وهندسية، فيتكامل الخط مع الغصون المرسومة حوله، في بعض الأحيان تظهر الزخارف بألوان متعددة خلف الخطوط فتعطي بذلك إيحاءً بالعمق.

*

مع حُلّ الزمن وتغيره. تطور الخط وتغير أيضاً. كانت الخطوط الكوفية الأولى وحتى القرن التاسع الميلادي تعكس أجواء الفضاء الصحراوي. بنقائنها وقوتها وبساطة الأشكال فيها. كالخيام السوداء التي تُصنع من شعر الماعز على الرمل الذهبي وفي الهواء الطلق.

ولكن الحضارة التي دخلت بغداد وقصورها المترفة وحدائقها الغناء في القرن الثامن الميلادي. فرضت على الخط التفاعل مع الجمال الجديد. فانتقل الخط العربي من الكتل الصافية المبنية برصانة في الخط الكوفي إلى ما يشابه الأغصان في أساليب الخط المرنة. بل حتى إن الخط الكوفي هو نفسه تزين بالأغصان والأوراق.

تيار آخر قاد الخط الكوفي إلى بناء الحروف بشكل آخر متأثراً بالعمارة. فخلق الكوفي الهندسي.

تبعث الخط أخته الزخرفة والتي استعملت في أكثر الأحيان بهدف تزييني لملء الفراغ ولخلق أجواء جديدة. لخلق حديقة أبدية ساكنة على الجدران. خلق الجنة.

في خطوط قصر الحمراء بالأندلس. ترقص على الجدران كلمات شاعر القصر في ذلك الزمن وهو «ابن زمرّك»، بخط أندلسي متموج. حفرت حروفه على الجبس و بألوان دافئة. وعلى الأبواب وأعلى النوافذ خطت استقامات الحروف الكوفية المضفرة النحيفة والأنيقة.

بينما خط الفاطميون في مصر الكوفي المشجر على خلفيات مورقة. وعند تأمله نشعر وكأننا نتجول في غابة غطيت بوفر الشتاء ولكنها من الجبس الأبيض. أما خطوط المصاحف السلجوقية فقد طوّلت فيها الألفات واللامات وصعدت للأعلى بحروف رفيعة. مما جعل السطور في كل صفحة لا تتجاوز الخمسة سطور.

وهكذا إن للجمال حضوراً متغيراً في كل مكان.

منارة الملك «مسعود الثالث» في غزنة بأفغانستان من القرن 12. نُحتت عليها الخطوط الكوفية من الطين المفخور. نحت بارز للكلمات في سطور عالية حول المنارة. وأضاف الخطاط للحروف زخارف هندسية ملتصقة بها أو كامتداد لها. فولد خط كوفي جديد. خط مدهش لأن الخطاط أخذ من الأرض الطين وعمل منها حُفّة لا تثمن.

بالقاهرة. مع ملاحظة أن كليهما في القرن 12. عملت على واجهته الحجرية البيضاء خطوط كوفية صغيرة.

والخط الكوفي نفسه أخذ شكلاً آخر. ومظهراً نحيفاً وأنيقاً على غاية من الجمال في الأواني التي كانت تعمل في ذلك الوقت في نيسابور. حيث رسمت الحروف باللون الأسود على الإناء الأبيض الحليبي.

ولكن. الآن وهنا. ما هو الجمال الذي أريد أن أطرحه في عملي الفني. كي يعبر عن زمننا الحالي؟ أقول في نفسي: أنظر إلى الطبيعة من حولك. أنظر إلى الأشجار والجبال الصحراء والبحار. فكل الفنانين استوحوا واستلهموا الجمال من الأشكال الطبيعية.

ولكن ماذا سآخذ من الطبيعة؟ هل أستوحي من الطبيعة هيئتها وليس صورتها؟ هل أتأمل طريقة وجود النباتات لا واقعيتها؟ نعم. لا بد من الولوج جوهر الأشكال في الطبيعة. والتعرف على هياكلها الأصلية. فهنا شجرة تطير نحو السماء بخفة الراقصة. وهناك شجرة ترسم بغصونها خطوطاً لا تقل قوة وثقلًا عن الفولاذ. هنا ورود ملونة وزاهية. وهناك نباتات جائمة على الأرض في غم وحزن.

إن كل ما هو مرئي ومتحسس من الأشكال. ومهما كانت هذه الأشكال. بشرية. أو نباتية. أو صناعية. فإنها يمكن أن تكون مصدر إلهام ومنبعاً لأشكال جديدة في الخط. بشرط وجود الرغبة الغامضة للولوج في أجواء التعبير الفني.

*

كم أحسد الشعراء. الذين حسمو المشكلة الفنية في عملهم الأدبي. منذ زمن طويل. فمنذ زمن امرئ القيس وجدوا الحلول الكافية للمعضلات الفنية. فهم بعد أن تعرفوا على صناعة الشعر. أخذوا يسكبون مشاعرهم الوجدانية والعاطفية داخل الكلمات والصور. تماماً كالخطاط الصيني الذي لا يخط الكلمة نفسها مرتين بالشكل نفسه. لأنه يتقدم ويزداد وعياً كل يوم بل في كل لحظة. بينما يجمد بعض الخطاطين العرب التقليديين كل ما يعصف بقلوبهم. ويخطون الكلمات بمثل ما يخطها أستاذهم القديم. فتأتي في أكثر الأحيان متكلفة وجامدة.

*

جلست بهدوء أتأمل وأفكر في كل خطوط الماضي. أتخيل ألوانها ومساحاتها. أتوقف متأملاً عند الخطوط المبتكرة في زمنها وغير المتشابهة.

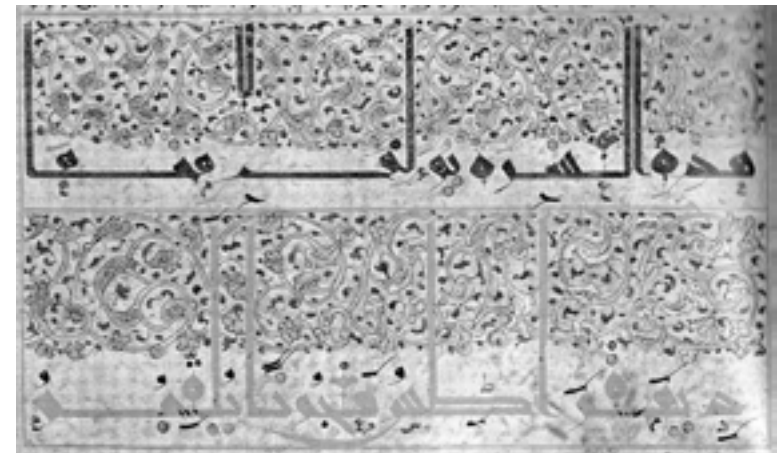
منذ بداية الخط للكتابة العربية البسيطة قبل أربعة عشر قرناً وحتى يومنا هذا، طريق طويل، هو طريق الخط عبر الفضاء والزمن الذي اخترقه، جَوَّل في بلدان عديدة ما بين سمرقند وقرطبة.

أشكال الخطوط في البداية لم تكن سوى كتابة واضحة تُعمل من أجل القراءة، في ما بعد أصبحت الحروف في حوار مع أشكال الزخارف المحيطة بها، ومع أشكال المعمار التي تحتضنها، وكذلك مع الحاجيات التي يصنعها المهنيون، وهذا التلاقي جعل لكل هذه الفنون علاقة عائلية، إذ يتأثر شكل الخط بشكل الفنون الأخرى التي يقترب منها.

عند البحث عن أسباب تغير وتطور أشكال الخط العربي على مدى القرون، نرى أن هنالك أسباباً عديدة، منها تطور الوعي الجمالي للبشر، وأسباب أخرى تعود للمواد التي استعملت للخط، بسبب الموقع الجغرافي أو تغير سلالة الحكم، وحتى حلم خطاط.

الجديد كان هو الجميل دائماً، بعد أول خطوط كوفية بسيطة للقرن الثامن الميلادي، فكم هي جميلة الخطوط الكوفية للقرن التاسع، والتي كانت تبدو كهياكل عالية مبنية في الفضاء، نعجب برؤيتها رغم أننا لا نعرف ماذا تمثل بالضبط.

كل مشاهد يتحسسها على طريقته، كان السطر الأول يبدو وكأنه يُرفع من قبل الألفات واللامات للسطر الثاني، وعند القراءة لهذه النصوص، يشتبك في ذهن القارئ معنى النص وإيحاءات أشكال الحروف، وكأنما توجد هنالك صور مخفية خلف السطور لا تبيح عن نفسها بسهولة.



صفحة من كتاب الترياق لجالينوس - خط محمد بن سعيد - بغداد - 1199

في القرن العاشر أُبدل الخط الكوفي لكتابة القرآن بخط النسخ، لأن المجتمع العباسي المتطور والمترف لا تلائمه الحروف الكوفية الثقيلة، وهكذا أصبح الجمال هذه المرة في حروف أسلوب النسخ المدورة والناعمة.

بعض الخطاطين أرادوا إعطاء الخط الكوفي نفساً جديداً ورشاقة إضافية، فقررروا عدم خطه بالقصبة في الكتب، إنما رُسمت حدود الحروف بخطوط ناعمة، ثم أضافوا إليها الألوان، وهكذا وُلدت طرق جديدة للخط الكوفي.

لكل إقليم من الأقاليم الإسلامية طراز خاص في المعمار، وأساليب مختلفة في الخط، وتتميز فنون كل منطقة بما اكتنزته من تأثيرات الثقافة المحلية السابقة، فالخطوط الكوفية لجامع الزيتونة في تونس مثلاً، لا تشبه الخطوط الكوفية في محراب الجامع الكبير في قرطبة.

الخطوط الكوفية لجامع قرطبة لم يعد فيها فراغ بين الكلمات، وكان هذا جديداً بالنسبة لما كان قبله من خطوط، فقد أصبح السطر كله كتلة واحدة.

ولعمل هذا المحراب استغل الخليفة «الحكم الثاني» في القرن العاشر كل علاقاته الدبلوماسية مع إمبراطور بيزنطة، كي يرسل له باخرة محملة بالأحجار الملونة، وعمالاً يساعدون عمال البناء المسلمين لعمل هذا المحراب الرائع، والذي لا زال يبهر الزوار بجماله لحد اليوم.

كان هذا الخط بالفسيفساء هو الجميل بالنسبة لما قبله من الخط المحفور على الحجر في جامع الزيتونة.

جمال الخط العربي وتطوره تم على يد سلسلة من الخطاطين الكبار، وكذلك من قبل خطاطين مجهولين عملوا مع المهنيين في الخط على الأبواب واللوحات الخشبية، وفي المنسوجات المخطوطة بخطوط حريرية، أو في سطور الحروف الكوفية المحفورة على الرخام، وكذلك في الأواني المعدنية والزجاجية المستعملة في الحياة اليومية.

في كل هذه المجالات كان الخطاط يحوّر الحروف لكي تدخل في المساحة المخصصة له، وحسب شكل الغرض المراد تزيينه بالخط، وبحسب صلابة ورهافة كل مادة، ونرى الكثير من هذه الحاجيات تعرض اليوم في المتاحف العالمية، رغم أنها كانت، في وقت عملها، حاجيات للاستعمال في الحياة اليومية.

كل بلد له تقاليده الجمالية، ففي الهند مثلاً عملت الخطوط عاليةً وكبيرةً على الحجر الأحمر كما في «منارة قطب»، بينما في مسجد الأقمر

أتخيل بسرعة ما يجري حولي. وأحاول معرفة الخواطر في داخلي. وما تتناقله الأخبار عن أحوال الكرة الأرضية وساكنيها. وبحدري أترك العنان ليدي كي تعبر عن هذه الأحاسيس.

تعبير يدي سيكون في الطاقات التي ستدخل في جرات الحروف وحركاتها المتعددة. الألم أو الأمل. المعاناة أو الفرح. وهكذا تمتزج كل هذه الأحاسيس بالألوان وتصبح المادة المعبرة للخط. عبر الرقة أو القوة التي تنبعث من الحركات.

من جانب آخر أريد لخطوطي البساطة. وعكس اللحظة المعاشة فقط. أريد عدم التذكر لكل تركة الماضي في لحظة الخط. نسيان الماضي يؤدي إلى ابتكار لمعرفة جديدة. فالجمال الحقيقي بالنسبة إليّ هو التعبير عن هذه اللحظة المعاشة. وتذكر خطوط الماضي باستمرار سوف يشوش مخيلتي. ولا يدعني أطيّر مع الحركات التي أحلم بها.

كيف الوصول إلى حقيقتي أنا إزاء عالم اليوم؟ تشابه هذه اللحظات زوبعة داخلية تعصف بالأفكار والأحاسيس. ويفقد الذهن قدرته على التحكم بها. لذا أجدني في مهب الريح أو كما يقول الشاعر نصيب:

سروا يركبون الريح وهي تلفهم.

أريد أن أركب العاصفة. ولا أدعها تسحقني. أريد أن أركض. أركض. ولكني كلما ركضت أشعر أنني لم أصل. فعالم الفن يبدو دائماً على نقيض العالم المألوف كما هو. ودائماً أشعر بأنني أبحث عن جمال مستحيل. فيصبح عيش هذه اللحظات ألماً لا يوصف إلا بالألم الشاعر الفرزدق الذي قال:

**ورما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أهون عليّ من قول
بيت شعر.**

أشاركه القول بأننا في الخط نواجه الصعوبة نفسها. ففي بعض الأحيان يكون نزع ضرس أهون من عمل لوحة خطية.

الحركة الجميلة في الخط هي الحركة التي تعكس وجدان وعواطف اللحظة المعاشة في ذلك اليوم الذي أخط فيه. ولكن الوصول لهذه الحركة الجميلة يتطلب نسيان كل خطوط الماضي كما قلت. وحتى خطوطي أنا. يجب أن أتخطاها. كي لا أقلدها وكي لا أعيد خطوطاً معروفة. فمن السهل

جداً الاستمرار على حصيلة الزمن الماضي. من السهل جداً أن أكرر بطرق متعددة شكلاً اكتشفته منذ سنوات.

أحياناً يكون هذا الشك وهذا الشرط شللاً وتوقفاً. فأقول لنفسني: "ماذا تريد؟". إن الجمال ببساطة هو كقول نصيب في كلماته الخمس في الأعلى: "سروا يركبون الريح وهي تلفهم". ولكن هل يمكن ركوب الريح في زمن نصيب وقبل اختراع الطائرة؟ ففي قول نصيب تخيل للصورة ببساطة وعمق وقوة في آن واحد. وهل إن البساطة هي سهلة المنال؟ بالطبع لا.

وها أنا أذكر الشعور عند التكلم عن الخط. لأنني عندما أقرأ شعراً جميلاً أرى خطأً. وعندما أتأمل خطأً جميلاً أسمع شعراً.

يتردد في ذهني سؤال يتكرر دائماً. سؤال يريد معرفة الجمال. معرفة جمال اليوم وجمال المستقبل.

وأتساءل مرة أخرى: "ما هو الجمال وكيف الوصول إليه؟".

حينها فقط. تمر أمامي بسرعة الضوء. مئات الخطوط القديمة التي أعجبت بها. وأستمر في مقارنات وتحليل لساعات طويلة. أدور حول قلعة الجمال المغلقة. ولا أجد أي منفذ للدخول إليها.

أعود وأتساءل: "هل إن قيم الجمال في الغرب هي قيم الجمال ذاتها التي في الشرق؟". ومرة أخرى أتساءل: "هل أنني أنحدر من ثقافة الشرق أم من ثقافة الغرب؟".

عشت ثلث عمري الأول في الشرق. وثلثين منه في الغرب. ولكنني عندما كنت في الشرق كنت معجباً بالفن الغربي. وفي الغرب أعيد النظر للتراث الواسع من خطوط الماضي.

وأخيراً. "هل هناك قيم ثابتة للجمال في العالم بأجمعه؟ أم لكل بقعة على الأرض. ولكل مجموعة بشرية قيمها الجمالية. قيم نابعة من تجارب الماضي وتأثيرات البيئة المحيطة بهم؟".

الجمال في الخط العربي القديم يشبه موجات البحر الهائج. فما تلبث أن تقترب الموجة من الشاطئ. حتى تتكسر قبل الوصول إليه. ومن بعيد تأتي موجات أخرى وموجات. ففي كل قرن كان الجمال متغيراً.

الجمال في الخط العربي حسن المسعود

عند عمل كل خط، أدرك جيداً أن أجيالاً من الخطاطين كانوا قد سبقوني على خطه. مخلفين إرثاً ثميناً. تركوه لنا ولأجيال المستقبل. ولكنني في الوقت نفسه أعرف جيداً أن الكثير من الخطاطين القدماء، غيَّروا وحوَّروا الخط الكوفي الأول. فأدى ذلك إلى بدء مسيرة الإبداع والابتكار في الخط. وأصبح تاريخ الخط العربي في ما بعد، مليئاً بالأساليب والتكوينات المختلفة.

تتطلب خطوط الماضي الثرية منا مواصلة الابتكار، كي لا يتجمد هذا الفن و يصبح من الفنون التي لا تلائم العصر وروحه.

*

عندما أجه نحو الخط شاعراً برغبة التعبير الفني، أعيش حالة من تنتابه حمى يريد التخلص منها بشتى الأساليب. وهكذا فإن التعبير الفني يأتي دائماً بدافع الحدس والإحساس قبل كل شيء، ولكن من وقت لآخر، تمرّ في ذهني تساؤلات حول ما أعمله في مجال الخط الحديث. «تُرى هل أنني أسير في الطريق الصحيح لمواصلة الجمال في هذا الفن، أم لا بد من تصحيح المسار؟».

في العمل الفني يصبح الشك من الأشياء الضرورية والإيجابية. وإن كنتُ أستمعمل هنا الضمير «أنا» فربما لا تكون «الأنا» إشارة فردية، إذ قد يشاركني المشاعر نفسها الكثير من خطاطي اليوم.

هناك مرحلتان في العمل الفني بمجال الخط: المرحلة الأولى، وهي لحظة الخط حيث تعبر الخطوط وحركاتها عن الأحاسيس والانفعالات، وهي لحظة معقدة لا يمكن التكلم عنها. إذ تمتزج هذه الأحاسيس بالذاكرة، وتمتد نحو جذور بعيدة وعميقة في النفس البشرية.

والمرحلة الثانية هي في الحوار مع النفس قبل وبعد الخط. «من أين أتينا، وإلى أين نذهب؟»، «ما هو الفن؟ وما هو الخط؟، ثم علينا التأمل في خطوط الماضي، وتخيل خطوط المستقبل.

أتساءل عن شكل الجمال في خطوط اليوم، هل هو حقاً الاستمرارية الشكلية للخطوط الرائعة التي تركها لنا الخطاطون القدماء، وخصوصاً الخط في القرن التاسع عشر؟، أم لا بدّ أن نعمل خطأ آخر يعبر عن الزمن الحالي، كل إبداع جديد لا بد وأن يخوض صراعاً مؤلماً مع تركة الماضي، من أجل مخاض ولادة جديدة.

من السهل جداً معرفة جمال عمل الخطاطين القدامى، لأن تجربة خطوط الماضي انتهت ويمكن الحكم عليها بسهولة، ولكن من الصعب جداً تحديد شكل الجمال المعاصر، لأنه لا زال بطور الخلق، فالجمال هو قيم نسبية، تتغير مع مرور الزمن و بمدى تطور الإنسان داخلياً. ومع التقدم الذي حرّزه البشرية في منتجاتها المختلفة، إذن لا بد من جمال جديد لكل صباح جديد.

*

من أجل عمل خطوط جديدة، لا بد من تهيؤ نفسي وجسدي مسبق لكل مرة، من الضروري التركيز التام للدخول في مرحلة التأمل.

تبدأ هذه اللحظات من الوقت الذي أبدأ فيه بتحضير الأدوات والألوان، حتى لحظات البدء بعملية الخط. أشعر وكأنني أنطلق من فراغ واسع ولا نهائي لا حدود له، أشعر كما لو كنت مغموراً بعاصفة رملية وسط الصحراء، حيث تنعدم الرؤية تماماً. الجمال الذي أنشده يبدو لي كصور متخيلة غائبة وبعيدة أريد لها الحضور، ولكنها لا تأتي ولا تتحقق بسهولة على الورق، في الوقت الذي أكون كلي رغبة في محاولة الوصول إليها، هناك الرغبات، وهناك أيضاً الحافز الداخلي الذي يستعر في داخلي كالحمى، كاللهب، ففي بعض الأيام تكون ولادة الخطوط يسيرة، وفي أيام أخرى تكون عسيرة.

ومن وقت لآخر أنظر إلى كل ما عملته وأدخل في تساؤلات ومقارنات بين الخطوط القديمة وخطوطي الحديثة، حينذاك أستعيد كل ما رأيته وكل ما عرفته عن خطوط الماضي، وفي الوقت نفسه، أحاول تكثيف طاقاتي لتحسس اللحظة المعاشة.

يوحي بامتداد أفقي، وفي هذه الأماكن تكون السماء عريضة والفضاء على اتساع كبير.

وهكذا نرى في هذا البيت الشعري فضاء آخر رسمه لنا الشاعر المتنبي يختلف عما رسمه في البيت الشعري السابق للفضاء الصحراوي.

بعد هذه الجولة في عالم الشعراء ورؤية الفضاء الذي يرسمونه، أرى الصور الخطية في مخيلتي أكثر وضوحاً، وما علي الآن إلا أن أعود إلى الألوان الحمراء والورق، لقد تحررت مخيلتي من التردد، استيقظت الرؤية، وأشكال الخطوط اقتربت.

سأحاول دائماً الولوج والتغلغل في مخيلة الشعراء وسأخط كلماتهم:
سأخاطب بغداد مع الجواهري:

حيث سفحك عن بُعد فحييني يا دجلة الخير يا أم
البساتين.

وأحيي مع ابن الدمينه:

أيا ساكنين شط دجلة: كلكم إلى القلب من اجل
الحبيب، حبيب.

وسأخط قول قيس ابن الملوحي:

ألا يا حمامات العراق أعنني



كنت دائماً أشعر بفرح غامض يشوبه القلق عند مجيء هذه الرياح. فإن الرياح في الصحراء كطيور عملاقة غير مرئية في الفضاء الواسع. تُغيّر على الكثبان المحدبة فتأخذ من رمالها الناعمة كالدقيق. وتصعد بها للسماء. فتصبح الرمال أمام الشمس وكأنها ستائر نسجت من نور ذهبي.

يأخذ الفضاء اللا نهائي أشكالاً محددة معلقة في السماء. الستائر الرملية البعيدة تكتسي باللون الذهبي. أما القريبة فتتميل إلى اللون البرتقالي القاتم. عند ذاك تتحول الصحراء إلى مدينة ذات معالم ذهبية من النور تقف على الكثبان التي تشبه حروفاً انسيابيةً من الخط الديواني أو خط التعليق. النور هنا يقاوم الظلام ويتحداه.

إنّ هذه الصور الكبيرة للفضاء لا يمكن رؤيتها في مكان آخر غير الصحراء. كما لا يمكن تصويرها أبداً لأنّ كلّ هذا المنظر يرتسم في دائرة كبرى مركزها الإنسان. فيكون الأفق بمسافة تساوي البعد لعين الإنسان من كل الجهات.

فراغ وفضاء الصحراء دائري. ولا شيء يوقفه عند صعوده نحو الأعلى سوى بعض الغيوم البيضاء في عز الشتاء. هنالك نقطة واحدة منيرة في هذا المنظر الكبير تحت السماء المعتمة. ألا وهي الشمس. مصدر النور الذي يعطي لكل لون قيمته. وبذلك يخلق نور الشمس درجات لونية متناغمة توحى بعمق الفضاء. قرص أصفر كبير من الذهب معلق في الأعلى بين الستائر الرملية التي يلاعبها الهواء.

وتنتهي مشاهد لعبة الرياح والرمال عند غياب الشمس ليلاً وهبوط الألوان القاتمة. وعندما يأتي القمر «نكون نحن الثلاثة: القمر وظلي وأنا» كما يقول الشاعر الصيني لي تاي به. وهذا الشاعر هو الآخر يرسم لنا لوحة كبيرة في الفضاء ولكن بأقل كمية ممكنة من الحروف. ببساطة مذهلة أليس كذلك؟.

وهكذا إنّ فضاء الصحراء الدائري والحرية المطلقة التي يوفرها. يجعلنا نفهم ما يقوله الشاعر الشنفرى:

لعمرك، ما بالأرض ضيق على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً،
وهو يعقلُ.

فكر الشنفرى وإبداعه الفني ملخص هنا بكلمات بسيطة. أهداف أخلاقية تزيد من وعي الإنسان وتساهم في تكوين مبادئه. فإن فضاء

الشنفرى هو الحرية. وهو يرى أن الإنسان يمكنه أن يكون حراً إن أراد. ولا ضيق عليه في الأرض. لأن الحرية الحقيقية والفضاء الواسع موجودان في ذهنه.

ويوضح فكرة الشنفرى. الزنّجي الأمريكي مارتن لوثر كينغ في العبارة التالية: «لا يستطيع استعبادي أحدٌ إذا لم أفكر كعبد».

فضاء الشنفرى إذن هو حرية الإنسان وكلّ هذه الحرية تكمن في ذهنه قبل كل شيء. وهذا هو الفضاء الذي أبحث عنه وأريد أن أضعه في خطوطي.

هنالك نص للشاعر جلال الدين الرومي في القرن الثالث عشر. يروي فيه قصة نهر يريد عبور الصحراء فتمتصه الرمال كلما توغل في الفضاء الصحراوي. فيصيح النهر متعجباً ومحتجاً بأنه عبّر الجبال والوديان. فكيف لا تسمح له الصحراء بالعبور؟

فيأتيه صوت من الرمل يقول له: «إنك تستطيع عبور الصحراء. ولكن على شرط أن تتغير». فيتساءل النهر: «وكيف أتغير؟». فيجيبه الصوت: «تتحول إلى بخار. وتصعد في الفضاء فيحملك الهواء على شكل غيوم. وفي نهاية الصحراء سوف تصطدم بالجبل. وتسقط كمطر. وتسيل كنهر من جديد. وهكذا علينا نحن الفنانين قبل البدء بعمل فني مبتكر. أن نعيش مخاضاً جديداً مثل ذلك النهر. وأن نتغير في الشكل كل يوم جديد عن الأمس القديم.

وإلا سوف تمتصنا الرمال ...

لو أردت إجاز خطوطي الحمراء داخل فضاء واسع. فلا بد من أن أخلق هذا الفضاء في نفسي قبل بدء الخط. وهذا هو الشرط الأول. أي أن العمل الفني هو انعكاس لصورتي الداخلية. إذا كان الفضاء ضيقاً. فذلك يعني أنني أعيش حالة انكماش وتقوقع. وإن أردت للفضاء أن يكون متسعاً فيجب أن أعمل على الوصول إلى هذا الاتساع قبل كل شيء. ولو أردت الحرية في مظهر خطوطي. عليّ أن أعيش هذه الحرية كما يقول المتنبي:

وكم من جبال جبت تشهد أنني الجبال وبحر شاهد
أنني البحر.

العلو في ارتفاع الجبال يوحي بأشكال عمودية. ومنظر البحر اللانهائي

أما الشاعر ابن زيدون فيتكلم مع المطر طالباً منه أن يذهب إلى قصر ولادة بنت المستكفي قائلاً:

يا ساري البرق غاد القصر. واسق به من كان صرف الهوى
والود يسقينا.

التأمل في الفضاء يقود ابن زيدون إلى ابتكار هذه الصورة الفضائية الهندسية. نظرة عمودية إلى الأعلى لرؤية الغيوم. أمراً إياها بالتوجه أفقياً لضياع قرطبة. وأخيراً الهطول على قصر الأميرة.

عند التأمل يكون الإنسان معلم نفسه. وها أنا أقول لنفسي: "إن الشكل في الفن هو قبل كل شيء فكرة. ولا بد من رؤية هذه الفكرة في ذهني قبل الانطلاق للبدء بالخط". فعندما لا توجد علاقة وصل بين اليد وهذه الفكرة. فسيحكم مسبقاً على عملية الخط بالفشل.

وعندما وجدت هذه النظرية جاءتني عقبها وبسرعة نظرية متناقضة معها: "الفكرة تبقى عقلانية وفي العمل الفني لا بد من مجال واسع للحدس. وعلى الجسد أن يعبر عن ذلك. لذلك أجدي مجبراً على تجاوز هذه الفكرة بسرعة وتخطيها إن أردت الابتكار.

ففي العمل الفني وفي لحظة الخط علينا أن ننسى كل ما فكرنا به مسبقاً ونترك الجسم يعبر حسياً وحدسياً لحظة الإبداع.

*

هذا البيت الشعري لأبو الطيب المتنبي وأتساءل هل كان عقلانياً؟ أم انه ترك لخياله حرية التعبير. التعبير عن الحالة الوجدانية والصورة الطبيعية في آن واحد:

كريشة في مهب الريح ساقطة لا
تستقر على حالٍ من القلق

إن هذا البيت في حد ذاته لوحة خطية. أرى فيه فضاءً واسعاً وحروفاً ترقص في مهب الريح. الحروف كما الريشة تتحدى قانون الجاذبية الأرضية. تسلم نفسها للرياح وتستسلم لها. وقد أردت لخطوطي دوماً أن تكون كتلك الريشة. وأن تلمس الأرض بأقل ما يمكن. أن توحى بالطيران. تماماً كالحمامة التي تركل الأرض برجل واحدة. فاتحة جناحيها للطيران. في كل شكل أردت أن أرى نقطة ثبات ونقطة هروب. في آن واحد.

يرسم البحري صورة مشابهة لصورة المتنبي من الناحية الوجدانية. ولكن بكلمات يختلط فيها البعد الجغرافي والفضاء:

وأستبطي إلى بغداد سيري ولو أنى رحلت على البراق.

ونجد الشاعر نفسه عند ابن المعتز. هذا الشاعر الذي عاش في بغداد يوم كانت دار السلام تعيش ظروفها الصعبة من الآلام والمآسي. إذ قتل ابن المعتز بعد توليه الخلافة بيوم واحد فقط. وفي هذا البيت الشعري يلخص الفضاء الواسع للعراق. والأسى في قلبه:

الدار أعرفها زبي وربوعاً حتى أساء بها الزمان صنيعاً.

ولو نهبط إلى جنوب العراق. في صورة أخرى يائسة للفضاء الصحراوي تركها لنا شاعر مجهول. في لوحة تنم عن قدرة واسعة في رسم التخيلات:

سرى طيف ليلي عندما غلب الكرى سحيراً وصحبي في
الفلاة رقود
فلما انتهينا للخيال الذي سرى أرى الجو قفراً والمزاد بعيد.

أكد أرى صورة هذا الشاعر في الصحراء متكوراً على نفسه يزوره الحلم بعد أن غلبه النعاس. يتدفأ بجانب بعير نائم في ليل شتوي بارد. يحيط به بعض رفاق الرحلة وحولهم الفضاء بلا حدود. فضاء موحش وممتد حتى اللا نهاية.

*

لوحة أخرى للشاعر أبو الطيب المتنبي عن الفضاء في الصحراء. فإنني أرى في مخيلتي الفضاء الذي يتكلم عنه في البيت الشعري التالي. وهو الذي ولد في الكوفة بمكان لا يبعد كثيراً عن المكان الذي ولد فيه. وبعيداً عن جماليات الصحراء. يرسم لنا أبو الطيب الفضاء الصحراوي بشكل تراجيدي:

ذراني والفلاة بلا دليل ووجهي والهجير بلا لثام.

كم من مرة تذكرت هذا البيت للمتنبي. أولاً في النجف وصحاريها بجنوب العراق. والرياح السريعة المحملة بالرمال والتي كنا نسميها السموم. وبعد ذلك في صحاري دول الجزائر والمغرب وتونس وموريتانيا. عندما كانت تدهمنا عواصف رملية تسد الفضاء وتحجب الرؤية. ولكني

أريد أن تتحول الكلمة عندي إلى ما يشبه تمثالاً كبيراً أو بناءً معمارياً عالياً على أرض واسعة. وهكذا أكون أقرب إلى الفنانين التشكيليين. فيتحول الخط لديّ إلى لوحة جريدية. لأنني أعمل شكلاً يشغل مساحة نسميها بالسطح التشكيلي.

ولكنني أتساءل مع نفسي وأقول: «إنني أقرب إلى الفنانين التشكيليين». وأظن أعيد السؤال: «هل أنا فعلاً أقرب إلى الفنانين التشكيليين أم أقرب إلى خيال الشعراء؟».

إذا كان مظهر عملي يتطلب تقنيات الفن التشكيلي. فإن جوهر عملي على أية حال يقترب كثيراً من الشعراء. فكلانا يلعب بالكلمات. نحذف من العبارة ما نريد. نقرب ونفرك الكلمات. بهدف ولادة شرارة نور جديدة.

ألم يقل الجاحظ «والشعر صياغة وضرب من التصوير». وأنا أردّد معه: «الخط أيضاً هو صياغة وضرب من التصوير».

الحرف ليس مجرد خط هندسي بسيط. إنما هو مجموعة حركات مستقلة في ذاتها ولها حياتها الخاصة بها. فكل حرف له بداية وتطور ونهاية. وعلى الرغم من كونه محدداً، فإنه لا بد له من أن يعطي تأثيرات وجدانية وعاطفية لا حدود لها. تكمن في إشارته إلى اللا محدود داخل شكله المحدد والمتواضع.

ثم إن معنى الكلمة قد يحاول الحضور في بعض الأحيان ويزج نفسه من خلال الشكل. فعندما أخط كلمة هواء أرى الهواء في الحروف. وعندما أخط النار فستكون الحروف كاللهب ترتفع إلى الأعلى. وخلف هذه العناصر سيكون الفضاء المرئي على الورقة خلف الخطوط. وهو النتيجة الحاصلة من علاقات الحروف في ما بينها. لذا فإن الفضاء هو جديد في كل خط جديد.

نعم أجد نفسي أقرب إلى الشعراء لأن مادتنا هي الكلمات. ودائماً ما يفرض الشعر نفسه عليّ. كهذا البيت للشاعر الأندلسي أبو الخشى عاصم بن زيد:

فبتنا والقلوب معلقة وأجنحة الرياح بنا تطير

سبع كلمات تربط الإحساس الإنساني بالطبيعة. سبع كلمات ترسم لوحة أرى فيها الفضاء الواسع وهذا ما يهمني في كلمات أبو الخشى. وكل من يسمع هذا البيت الشعري. يخلق في ذهنه الصورة التي يريدها. ولا تتشابه هذه الصورة عند شخص وآخر وكذلك مدى اتساع المنظر. إن الشعراء يجعلون السامع ذكياً. يجعلونه يخلق صورته هو نفسه.

سبع كلمات لا معقولة. إذ لا يمكن للقلوب أن تعلق. و ليس للرياح أجنحة.

ألا يمكننا نحن الفنانين إعطاء صور بهذه القوة والبساطة؟

ويحضرني الآن قولٌ للشاعر كثير يوجب على حالتي في هذا اليوم بعدم الالتقاء مع الإحياءات. فقد قيل له: «يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟». فقال كثير: «أطوف في الرباع الخلية والرياح المعشبة. فيسهل عليّ أرضه. ويسرع الي أحسنه».

إذن سأفعل ككثير. سأجول في الرباع الخلية كالصحراء. والرياح المعشبة. فنحن محاطون بالحدائق.

لا. لا. فأنا الآن أجلس لأسبح في تخيلات هادئة. أستعيد الذكريات عن كل ما يقترب من مناظر الفضاء الواسع. وأنظر بوضوح في نفسي. فأرى عالماً واسعاً. وها هي الآن الخطوط الحمراء التي أود رؤيتها. وبالضبط كما أتخيلها داخل هذا العالم الرحب. لأن ليس كل ما هو كامن في داخلي صغير ومظلم. إن صور الرؤى الداخلية قادرة على أن تكون أكبر بكثير مما تراه العيون.

التأمل يقودني دائماً إلى تكثيف طاقاتي الداخلية. لرؤية هذه الصور الكبيرة. وأحياناً يفجرها عندي بيت شعر. كما نسمع ونرى هنا صور الشاعر جميل بن معمر:

أقلب طرفي في السماء لعله يوافق طرفها حين تنظر.

إن المثلث العالي الذي يرسمه الشاعر في الفضاء. مذهل من حيث الاتساع. فنظرته تصعد إلى السماء. ومن مكان آخر فإن نظرة عينها تعلق إلى السماء أيضاً. ولعل اللقاء بين نظرتيهما قد يتحقق هناك في الفضاء. ليس المهم هنا واقعية رغبة الشاعر جميل فإنه يعرف جيداً أن ما يبغيه لن يتحقق قط. ولكن ما يهمني هنا هو الصورة المتخيلة المرسومة داخل الفضاء. إن هذا النوع من الصور هو ما أبحث عنه. وهذا الفضاء الذي أريده. هو فضاء كبير أرسمه بتسع كلمات فقط.

مساحات ضيقة كما قلت. فتوقفت عن الخط متسائلاً: «متى سأستطيع خط ما أراه في ذهني؟ متى سأرى على الورق الخطوط التي أراها بوضوح في مخيلتي؟ متى سأرسم الحرية من خلال حروفي وكلماتي الطائرة داخل فضاء مطلق؟».

بقيت في حوار داخلي انتظر تحقيق هذه الرؤى. يقول السورياليون: «إن التمدد والتخيل هو عمل أيضاً». فقلت في نفسي: «لأترك الألوان والأوراق جانباً. وأبقى في التأمل. في حلم يقظة». فالتأملات تترك الذهن عائماً على الدوام. فيكون رجباً لاستقبال مختلف الأحاسيس.

ألم يبتكر الخطاط الإيراني القديم أسلوب التعليق. بعد حلم رأى فيه أشكال الحروف مرسومة على جسم بط طائر في الفضاء؟ ومنذ القرن الرابع عشر تنطير حروف التعليق في الفضاء غير أبهة بالسطر الذي تحتها. ومنذ ذلك الزمن يغذي حلم هذا الخطاط الملايين من الناس جمالياً.

عدت بأفكاري بعيداً بعيداً... إلى الأزمنة القديمة. عندما كان الخطاط ينهض في الصباح الباكر. يأخذ قلمه ومحبته وأوراقه. وبعد ساعات طويلة من التمرين على الحروف وقواعدها يتوقف فجأة ليقول إنه لم يصل إلى ذروة القوة المطلوبة لحرف الهاء أو حرف الحاء مثلاً. ويقرر العودة في اليوم التالي للخط من جديد.

هنالك طاقات ضرورية ولا بد منها للخط. تشبه طاقة التيار الكهربائي. التي تولّد النور في المصباح. طاقات تشحن الحروف فيبدو الخط جميلاً. وعندما يتلذذ المشاهد بهذه الرؤية فإنه سوف يتسلم هذه الطاقات التي ستشحن بدورها قدراته وتعينه على العيش.

وقد لخص الخطاط ابن البواب قبل ألف سنة معضلة الخلق الفني بهذا النص:

إن من تعاطى هذه الصناعة. يحتاج إلى فرط التوفر عليها. والانصراف بجملة العناية بها والكلف الشديد بها. ولوع الدائم بمزاولتها.

فإنها شديدة النفار بطيئة الاستقرار. مطمعة الخداع. وشيكة النزاع. عزيزة الوفاء. سريعة الغدر والجفاء.

نوار قيدها الأعمال. شמוש قهرها الوصال. لا تسمح ببعضها إلا لمن أثرها بجملته. وأقبل عليها بكليته. ووقف على تألفها سائر زمنه واعتاضها عن خله وسكنه.

لا يؤسسه حيادها ولا يغمره انقيادها. يقارعها بالشهوة والنشاط. ويوادعها عند الكلال والملال حتى يبلغ منها الغاية القصية. ويدرك المنزلّة العلية.

وتنقاد الأنامل لتفتيح أزهارها. وجلاء أنوارها. وتظهر الحروف موصولة ومفصولة. ومعماة ومفتحة في أحسن صيغها وأبهج خلقتها.

منخرطة المحاسن في سلك نظامها. متساوية الأجزاء في تجاورها والتأمها. لينة المعاطف والأرداف. متناسبة الأوساط والأطراف.

ظاهرها وقور ساكن ومفتشها بهج فاتن. كأنما كاتبها. وقد أرسل يده وحث بها قلبه. رجع فيها فكره ورويته.

إن ابن البواب يقول في هذا النص كل شيء. إذ لا بد من الولوج في عالم الخط بتهيؤ كامل من الجسم والإحساس. ومن القلب أيضاً. فإن كان القلب مثقلاً ستكون الخطوط ثقيلة ويتضاءل الفضاء من حولها. وإن كان القلب خفيفاً ستطير الخطوط في الفضاء الرحب. ففي لحظة الخط أكون أنا والخط واحداً. أي يصبح الخط أنا. وأصبح أنا الخط.

ولكن هل أن ما أعمله من خطوط يشابه ما كان يعمل به ابن البواب في القرن الحادي عشر؟ وهل يمكنني المقارنة في هذا المجال؟ كان الخطاط القديم يريد التوصل إلى خط يقترب مما تعلمه من أستاذه وأستاذ أستاذه. بينما أجدني اليوم أتمسك بتركة الماضي لأختار منها الأكثر نبلاً والأكثر جمالاً فقط. فلم يعد الخط عندي وسيلة للكتابة فقط. بل إنه عمل فني بحث.

الخط لدي هو شيء آخر. إنني أخط للرؤية أكثر مما أفعل للقراءة. لذا تأخذ حروفي التعبير عبر أشكالها وهندستها المبسطة. تبدو مرة في الراحة والثبات. وأخرى في الحركة والمثابرة. تطير في الذهاب والإياب. في تردد أو إقدام. في غضب أو فرح.

وكل التقاء بين حرفين أو ثلاثة سيولد شكلاً جديداً لم أكن أعرفه مسبقاً. كما أنني لا أنظر إلى الشكل فقط كما قلت. بل للفراغ أيضاً الذي يكون كخلفية للخطوط.

الفراغ موضوع هذه السطور.

أبذل دائماً الجهد نفسه في خط الكلمة والبياض خلفها على حدٍ سواء. نحو جسم الحرف واللا جسم المحيط به. وأهمية الفضاء هنا تعادل أهمية الكلمات المخطوطة. فيتحول الفضاء إلى عنصر مادي أيضاً. يمكن فتحه وسحبه وتوسيعه.

الفضاء في الخط العربي حسن المسعود

للخلق المتسم بالتفاؤل، ماذا ينفع العويل والبكاء في بيت يحترق؟ أو أثناء عاصفة هوجاء ومدمرة، هل سينفع وصف هذه العاصفة لمن يعيشها؟.

يمكن للخط كعمل فني أن يتحول إلى موقف أخلاقي، عبر التقبل أو الرفض، في تعبير حركات الحروف وعبر المعنى الذي حمله الكلمات. للخط أيضاً قيمة جمالية، من خلال البناء الهندسي والنغم في الأشكال والنور الذي يخترق المادة اللونية.

في الفضاء تهيم الغيوم وتطير العصافير، وفي الفضاء تتجدد الحركات بدون توقف، الفضاء ليس فارغاً، جميع الفنانين يختبرون الفضاء في عملهم الفني، وحتى الأدب الشعبي كان يعوم في الفضاء عبر بساط الريح، في الفضاء تعوم هذه الكرة الحجرية الكبيرة التي نعيش عليها «الأرض»، ومن بعيد نرى الكواكب والنجوم بحركاتها البطيئة.

يقول الحكيم الصيني لاو تسو: «تُصنع الأوعية من الطين، ولكن الفراغ هو الذي يعطي الإناء منفعته»، فالفضاء إذن، هو الذي يمهّد الطريق للشكل وللبحث عن الكمال.

إذن، كل شيء ممكن في الفضاء، وكلّ الحلول يمكنها أن تتحقق، الفضاء هو الجديد غير المعروف، وهذا ما أبحث عنه في عملي الفني، وهو الذي يضيف التناغم في الخط كما الصمت في الموسيقى.

الفضاء في المعمار هو الجانب المفيد للسكن، وهكذا سيكون الفضاء خلف الخطوط، مجال الحلم لي وللمشاهد في ما بعد.

أريد بجانب خطوطي فضاءً متلئلاً، كامتلاء الفضاء المحيط بنا بموجات غير مرئية للبث المتعدد «راديو» و«تلفزيون» وهاتف، نعم فضاء متلئ، لا يمكن إضافة أي شيء إليه، ولكنه يبقى فضاءً رحباً يمكن للخيول أن تعدو فيه.

كلّ ما عملته هذا الصباح من خطوط بدت لي صغيرة ومغلقة داخل

أن كل من يمارس العمل الفني، يدرك أن عمله هذا مشابه تماماً لما يعمل به الفلاح، حين يبذر حبوبه، وما عليه إلا الصبر والانتظار طويلاً، كي تتحول الحبة الصلبة الصغيرة إلى شجرة مفعمة بالحياة، شجرة ذات عطاء من ورود وأثمار، وكلما أراد الفلاح بذر الحبوب في الموسم القادم، تكرر كل شيء من جديد.

إن الابتكار الفني هو عبارة عن رغبة، تكون في بداياتها كالبذرة نابعة من داخل الفنان، وهي في ظهورها تشبه عملية إيقاظ أشكال وألوان مضى عليها زمن طويل وهي راقدة في مخيلته.

في بعض الأحيان تكون الرغبة للابتكار متوفرة، إضافة إلى كل ما يتطلبه العمل الفني من ألوان وأوراق، لكننا الأشكال قد تكون لا زالت في حالة ركود أو حتى في سبات عميق في داخل الفنان، وإن أجبرت على الولادة في غير أوانها فستكون هشة وضعيفة.

فهذا الصباح مثلاً، أردت إنجاز خطوط حمراء، على مساحات كبيرة بيضاء، وكنت أرى في مخيلتي أشكال هذه الخطوط وما يحيط بها من فضاء واسع، لكن كل ما كنت أخطه على الورق كان يبدو صغيراً ومحصوراً ضمن مساحة ضيقة، أردت أن تنفّذ يدي ما أتخيله من فضاء لا نهائي، ولكنها لم تطاوع رغبتني.

لا بدّ من أن أوضح أولاً لماذا أريد أن تعكس خطوطي الفضاء الواسع، لأن الفضاء الواسع يعني لي مجال النور والحرية، وهكذا أتصوره، بالنسبة إليّ أريد التعبير عن موقفني من خلال العمل الفني، وأريد أن يعيش المشاهد لحظات الحرية التي أحسّسها من خلال رؤيته للخط الذي أعمله.

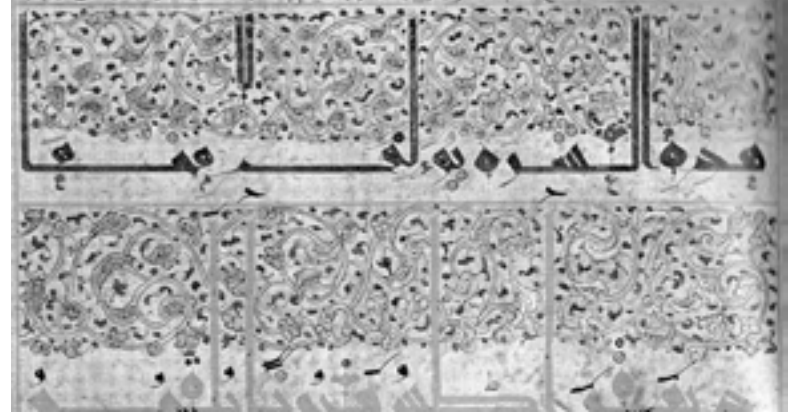
أريد أن أخط كلمات تهبّ الأمل، لمجابهة العنف البشري والحزن الذي يخلفه فينا.

لذلك أريد لعملي الفني أن يكون مشحوناً بطاقات فنية مقنعة، تعين على مواجهة صعوبات الحياة، وأريد أن أحوّل الألم الذي أحسه إلى مادة

ترك لنا الخطاطون القدماء الكثير من التكوينات في المعالم المعمارية وعلى الورق. ففي حدائق قصر الحمراء خط صغير كُتبت فيه عبارة هي شعار بني عبّاد: «لا غالب إلا الله». وقد أضاف الخطاط في الأعلى امتداداً للحروف وزخارف تشابه الحروف الكوفية بما يعادل ثلاث مرات حجم العبارة. أي أن ربع المساحة في الأسفل كان كافياً لخط العبارة. ولكن الخطاط عمل إضافات في الأعلى لمعادلة تكوينه. ولكنه من جهة أخرى استغل هذه الزيادات للتمتع بحرية الإبداع والخلق. فالمساحات الإضافية هي ملكه الخاص يتصرف بها كما يحب وكما يريد. وقد خطّت العبارة بأسلوب كوفي معروف لكن كل ما رسمه في الأعلى كان من إبداعه الشخصي. الإبداع والخلق يتم في أجواء من التشجيع. فهناك تأثير متبادل بين الخطاط والمجتمع. فإن كان هنالك احترام وتقدير. تبرز الفنون وتلعب دورها الفعال. وإن كان هنالك الإهمال فسوف تضحل الفنون ويفقد المجتمع علاماته الجمالية ويبقى المجتمع مقلداً. الفن هو تكثيف للطاقات التي تغذي من ينظر إليها. وأن الجمال الفني يتحول في عيون المشاهد إلى طاقة إيجابية.

ترتفع الألفات واللامات بخطوط رهيبة في خط الحجر المحفور في حدائق قصر غرناطة. لا نلبث أن نرى هذه الرهافة حولنا في القصر نفسه. فالأعمدة الرخامية في قصر الحمراء رفيعة رشيقة. وهنا يأتي السؤال: من تأثر بمن؟ هل إن المعماري تأثر بعمل الخطاط. أم أنّ الخطاط تأثر بهندسة المعماري؟. إن هذا التأثير المتبادل يمكن تصويره في مجالات متعددة ما بين الفن والحياة. فالفن هو انعكاس لحركة المجتمع. يتأثر به ويؤثر فيه.

ومن هنا نطرح السؤال التالي: هل يمكن أن نستمر على مظهر الخط كما كان في عصر الحصان. ونحن الآن في زمن الطيران؟



خط كوفي - قصر الحمراء - غرناطة - اسبانيا

تصغير الحروف - واو - وحرفي - قو. كي تدخل بسهولة في التكوين. ثم وضع الأربع نقاط لكل العبارة سوية في أعلى اللاءات ووضع لفظ الجلالة الله في الأعلى.

إن ما يدهش في هذا التكوين هو اتساع مخيلة راقم في عدد المرات التي يتدخل فيها كي يغير مكان الحروف ويصغرها. ويضيف حرفاً من أجل بناء تكوين جديد ومتناغم يخضع لهندسية بسيطة وقوية.

وُلد مصطفى راقم في عام 1757 وتوفى عام 1826 وترك لنا الكثير من التكوينات التي تتميز بالأناقة والكمال. وكان العثمانيون يقولون فيه: إذا كان الغرب فخوراً بما يكل أجملو. فنحن فخورون بالخطاط راقم.

*

لا يجد الأطفال والهواة اليوم إمكانية تعلم الخط بسهولة، وعلى من يريد تعلم الخط في أكثر الأحيان الاعتماد على نفسه في البحث وتقليد الخطوط المطبوعة، وكم هو تبذير للوقت أن يحاول الشخص التعلم وحيداً لفن كهذا، إن التمرين على الخط والتوصل إلى إتقان بضعة أساليب يتطلب سنيماً من العمل، ولكن يصعب تحقيق ذلك بشكل فردي، إذ لا بد للخطاط المبتدئ من فهم واستيعاب تركة الماضي من الخطوط والتكوينات، ومعرفة أين تكمن جمالياتها، إضافة إلى التمرين المستمر الذي سوف يساعده على إدراك كنهه وجوهر الجمال في هذا التعبير الفني، كذلك لا بد من إضافة الجديد بالاستلهام من أشكال وعناصر الطبيعة كالأرض والنار والهواء والماء، وكذلك من الهندسية الخفية خلف أشكال الأزهار مثلاً أو التأمل في أشكال كثران الرمل والغيوم في السماء. كل هذا سيكون صعباً جداً في عالم مادي يبحث عن المنفعة المباشرة قبل كل شيء.

*

لقد تأثرت التكوينات الخطية سابقاً بشكل المعالم المعمارية، وكان المعماري يعمل مع الخطاط، في كيفية وضع الخطوط على الجدران، وبهذا تعلم الخطاط كثيراً من المعماري، في هندسته للأشكال وكيفية احتلال الفضاءات، والصعود عالياً بالحروف مع مراعاة قانون الجاذبية، وبهذا عمل الخطاط تكوينات للمكان المطلوب على جدران البناية، ولتشغل المساحة المخصصة لها تحديداً.

ومن الخطاطين الذين عملوا مع المعماريين أذكر على سبيل المثال الخطاط راقم الذي خلى بجرأة كبيرة في كسر العبارة وإعادة تركيبها حسب تصوراته، ومن تكويناته المشهورة لوحة «لا حول ولا قوة الا بالله» المحفوظة بمتحف طوب كبي باسطنبول.

وضع في وسط هذا التكوين الثلاث لاءات المتباعدة في العبارة، ولكنه لصق بعضها ببعض، ثم عمل ألفاً ولاماً على اليمين وألفاً وباءً على اليسار.

في العبارة ألف منفردة واحدة، بينما تكوينه احتاج إلى اثنين، فأضاف عبارة أخرى هي العلي العظيم في الأعلى وخطها بشكل صغير جداً، ولكنه اقترض منها ألفاً ليستعملها في إكمال تكوينه للحروف الكبيرة، كما جعل الحروف المدورة تدخل الواحد في بطن الآخر، ولم يتردد في



تكوين بخط الثلث - مصطفى راقم - 1797 متحف طوب كبي - اسطنبول

كان هنالك أيضاً تشجيع واسع من الشخصيات العليا في الدولة، يقال إن السلطان مصطفى الثاني كان ينظر بإعجاب إلى الخطاط الحافظ عثمان في القرن السابع عشر وهو يخط، فيقول له: هل سيأتي يوم يا حافظ، يأتي بخطاط مثلك؟

فيجيبه الحافظ عثمان:

نعم سيكون هنالك خطاط مثلي لو يأتي سلطان مثلك يمسك الحبرة بخطاطه المفضل.

ربما كان الهدف من القوانين القديمة في الخط احترام التراث والحفاظ عليه. ولكننا اليوم نرى أنها أصبحت في بعض البلدان عائناً لمواصلة هذا التراث. وحتى إنها لم تستطع المحافظة على الخط القديم. فقبل قرن من الزمن كان عدد الخطاطين يحسب بالآلاف أما اليوم فانه يحسب بالعشرات.

إن هذا المثل يمكن تطبيقه على كل جوانب حياة ومسيرة الدولة العثمانية. وإنه أحد الأسباب التي أدت إلى الانهيار المفجع لهذه الإمبراطورية. إذ لا يجب أن ننسى أن جمود جيل من البشر سوف يؤدي إلى فقر الجيل الذي سوف يخلفه.

إن شعوب الدول العربية - الإسلامية، تعيش الفقر الثقافي. والكثير من شبابها يحلم بالهجرة إلى العالم الصناعي. أي الدول التي تفتح ذراعيها أمام الخلق الفني بكل اتجاهاته. النظر للخارج بسبب ركود مجتمعاتنا ثقافياً. وتقلص الإنتاج الفني.

الانتاج الفني هو انتاج روحي قبل كل شيء والغرض منه تطوير الذوق البشري والسمو بأخلاق المجتمع ككل.

الخوف من التجديد. كان قد أسقط الامبراطورية العثمانية. ومزّقها. وهذا ما نشاهده في الكثير من بلداننا أيضاً اليوم. وعندما يشعر الناس بهذا الاختناق. يطالب البعض وبسذاجة بالرجوع إلى الوراثة. الرجوع إلى الخلف في قراءة خاطئة للتاريخ. بينما المفروض أن نمضي قدماً إلى الأمام. وأن نتطور مع كل ما أعطانا إياه التطور البشري الحديث من إمكانيات. فلنتذكر من الماضي فقط فترات الانفتاح وخيراتها. ونأخذ أجمل ما تركه الماضي لنا ونطوره باتجاه المستقبل.

ولتوضيح التطور الذي مر به الخط في الزمن الماضي. يمكن أن نأخذ كمثال على ذلك استعمال الخط الكوفي بشكل واسع للمصاحف في القرن التاسع. ولكن بنهاية القرن العاشر بدأ التحول نحو أسلوب النسخ. لأسباب اجتماعية عديدة. أهمها الازدهار الحضاري والترف للدولة الإسلامية الكبيرة المتعددة القوميات.

التقدم الحضاري في العصر العباسي سمح بولادة أساليب في الخط العربي لا حصر لها من إبداع الخطاطين. لأن الدولة الإسلامية كانت آنذاك دولة مفتوحة. على شكل الولايات المتحدة أو الاتحاد الأوروبي في عصرنا الحالي. ففي العالم الغربي الواسع اليوم يتنقل الناس بدون جوازات سفر ويعملون في المكان الذي يجدونه ملائماً لهم.

وهكذا كانت الدولة الإسلامية سابقاً تمتد من بعض أجزاء الصين وحتى الأندلس. فكان للخطاط مجالات عمل واسعة. و تمكن من إبداع أساليب عديدة في الخط. وهكذا كنا نسمع بشار بن برد في القرن الثامن يقول: **واذا خشيت تعذراً في بلدة فاشدد يدك بعاجل الترحال.**

كان يعرف أنه يستطيع العيش بمدينة أخرى. وكان الشاعر الحريري في القرن 12 يقول: **وجب البلاد فأيتها أرضاك فاختره وطن.**

أما اليوم فلم يعد التنقل سهلاً بين الدول العربية والإسلامية.

ويمكن تصوّر أن هذا المناخ الإيجابي. في زمن الدولة الإسلامية المتعددة القوميات. والذي كان يشمل كل مجالات الإبداع. فالشعراء في كل مكان. والموسيقيون في القصور. والمعماريون في المدينة. وكمثال على ذلك. فإن الفيلسوف الغزالي ولد في إيران وعمل أستاذاً في المدرسة النظامية ببغداد. وزيار ولد في بغداد وفتح أكبر مدرسة للموسيقى في الأندلس يتعلم فيها حتى أبناء الأوروبيين. وياقوت أكبر خطاطي بغداد في القرن الثالث عشر ولد في أوروبا وتبناه الخليفة المستعصم بالله.

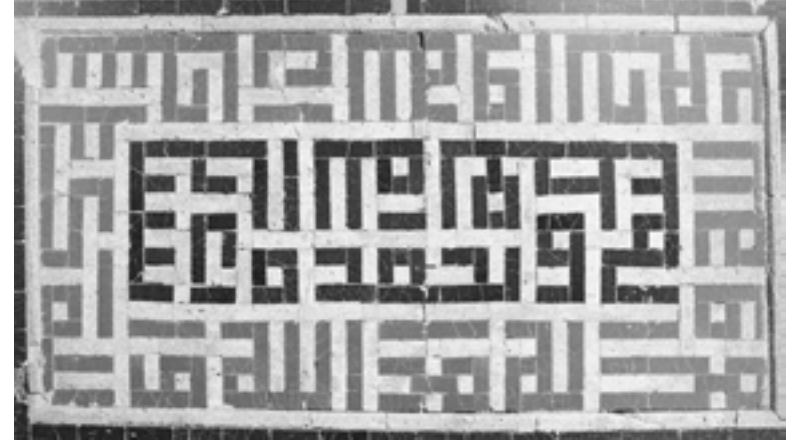
كان الخليفة المأمون يطلب من الخطاطين أن يستنسخوا نموذجاً من كل كتاب موجود على الأرض. وإن كان بلغة أخرى ليرجم ويخط. وهكذا تنشط مخيلة الإنسان ويتطور المجتمع. وهذا بالضبط ما يحدث الآن في الدول الصناعية الكبرى. بينما في العصر الحالي عندما نريد شراء كتاب ندخل مكتبة عربية تصيبنا الدهشة لقلة الكتب.

في عصرنا الحالي لم تعد الدولة توجه الخط. كما حصل سابقاً. مما يعطي الخطاط الحرية الكاملة في عمل خطوطه. لكننا قلّة المعارض وقلّة الاهتمام بالخط إن لم نقل الإهمال الكامل بعمل الخطاط كجميع الفنون التشكيلية. هذا الإهمال يجعل الخطاط يواجه مشاكل اقتصادية تدفعه إلى ممارسة العمل التجاري إلى جانب عمله الفني. و تجبره على تقليص وقت البحث والتجديد والذي هو ضرورة ملحة كي لا نتراجع إلى الخلف.

كان الكثير من هواة الفن والأثرياء في الزمن الماضي يقتنون الخطوط بأسعار عالية مما يوفر الوقت للخطاط للبحث والتدريب. قال أحد الخطاطين القدماء: «عندما أخط وأبيع نسخة من كتاب - المجسطي - وهو كتاب علمي مترجم عن اللغة الاغريقية. يكفيني هذا المورد أن أعيش لمدة سنة».

في الوهلة الأولى لا تبدو العلاقة بين كوفي المصاحف و بين الكوفي الهندسي واضحةً، ولكن عند التمعن جيداً نرى بوضوح العلاقة العائلية المتينة بين الخطين، وهذا هو الخلق الفني، فإنه في البداية يحير ويقلق، ولكننا في النهاية نكتشف أنه ثراء وإضافة لما نملك.

الكتابة بالطابوق وضعت حلولاً عديدة للمساحات التشكيلية في العمارة، إذ إن كل الخطوط السابقة التي عملت خصيصاً للعمارة لم تكن



خط كوفي هندسي على الطابوق - اسيا الوسطى - القرن الرابع عشر

متناسبة، لأنها تقليد لخط المصاحف، أي تقليد خط منقار القصبة في حركاته الرفيعة والسميكة، بينما في الكوفي الهندسي ولأول مرة تدخل الخطوط بالضبط في المساحة المخصصة لها من قبل المعمار.

وبعد ذلك واصل الخطاط القديم إبداعه فأعطى ديناميكية أكبر للخطوط على المنارة فجعلها تنزل مائلة بشكل حلزوني، وحتى المربعات المخطوطة أخذت فيما بعد أشكالاً قلقاً عبر جعلها ترتكز على نقطة واحدة، وهكذا فإن خط المصاحف بقي في المصاحف، أما العمارة فإنها وجدت ما يلائمها، والنتيجة هي إثراء للفنون وبهجة للعيون.

هذا مثال واحد ولكن هنالك أمثلة كثيرة لإبداع الخطاطين في الماضي، لقد كان الخطاطون والشعراء والموسيقيون في طليعة المجددين داخل المدينة الإسلامية، وعند ذكر تراث الحضارة الإسلامية، إنما يذكر المؤرخون نتائج وأعمال هؤلاء المثقفين.

وقد يُطرح اليوم سؤال: ما مدى أهمية وضرورة الحاجة للخط في العصر الحديث؟ إن المعالم الكبرى يقوم بها معماريون ليسوا على علم بجماليات الخط العربي وما عدا ذلك فإن احتياجات الخط الأخرى يمكن أن تقوم بها وسائل الطباعة الحديثة؟

والجواب هو لو ننظر إلى ما تبقى من المعالم القديمة والديكور الخطي، سندرك أن هذا الفن يمكنه أن يغذي باستمرار الأحاسيس والمشاعر لحاضرنا ولمستقبلنا، وبالإضافة إلى ذلك فإن الأجيال الجديدة من الخطاطين يمكنها أن تخلق أجواء جديدة لحاجات جديدة، إذ لا يمكن للبحث الجمالي أن يشبع رغباتنا فقط، إنه التقدم والتطور بحد ذاته.

وللوصول الى حركة فنية قاعدتها الخط العربي، لا بد من وجود صحف وكتب تهتم بالخط، في هذا الزمن الذي يكون فيه سهلاً تصوير الخطوط على المعالم وطبعها، كي يتعرف عليها الخطاطون الناشئون، وتكون دراستها المادة الأولى لخلق خط حديث، كذلك لا بد من معارض ولقاءات تخلق مناخ إبداع وتجديد وحوار، كما لا ننسى ضرورة التعود على اقتناء أعمال الخطاطين من قبل كل من يتمكن شراء هذه الأعمال، آنذاك يستطيع الخطاط مواصلة إعطاء الزمن الذي تتطلبه العملية الخطية.

*

في القرون الأربعة الأخيرة كانت الدولة العثمانية هي التي تقود مجموعة الخطاطين على أراضيها، كان الطالب الصغير يدق باب خطاط كبير، وبعد التجربة يقبل به الأستاذ كمتعلم أو لا يقبل به.

وقد كان على الطالب احترام أستاذه وتتبعه في أسلوبه، وعبر الأستاذ يتعلم التلميذ قوانين الخط، والتي تعلمها الأستاذ هو بدوره من أستاذه، وهكذا إن التعبير الخطي أخذ هذا المنحى عند الدولة العثمانية، والتي هيمنت منذ القرن السادس عشر على كل الدول العربية، عدا المغرب.

كان العمل الفني يتبع مجموعة من القوانين والمفاهيم يحترمها الجميع، ومن لا يريد احترامها يضع نفسه خارج قوانين الفن الذي يزتن معالم المدينة، وإن اختار الخروج عن نظام الدولة، فلا تكلفه الدولة بطلبات لإجاز العمل.

وإن اختار أن ينأى بنفسه عن الالتزام بتلك القوانين، فليذهب إذن إلى السوق ليخط للصفارين ببضعة دراهم أو ليقم بأي عمل آخر، كتعليم الأطفال في المحلات الفقيرة، حينها لن يكون لديه الوقت للبحث والتطور، لأنه يعمل كثيراً و بمورد قليل، وعندما انهارت الدولة العثمانية، لم تعد قوانينها الفنية تساوي شيئاً، لم يعد للخطاط دورٌ حقيقي كما كان سابقاً، وهكذا انتهى حال الخطاط لحد يومنا الحالي، والاستمرارية للخط القديم إنما تتم بجهود بعض الخطاطين الذين يقدرّون أهمية هذا الفن لاجتماعنا العربي، ولكل من يستعمل الحرف العربي.

يمكن للخطاط أن يعطي للعبارة نفسها والكلمات نفسها تكوينات متعددة ومختلفة، يعكس فيها مفهومه الجمالي وفلسفته ونظريته للعالم، ويمكن أن يكون التكوين منغلقاً على نفسه، أو متفتحاً على العالم، يمكنه أيضاً أن يكون واقفاً، ويمكنه أن يكون راكضاً.

مهما يكن كبر وصغر التكوين الذي يعمل الخطاط، فإنه يبقى يحتفظ بقوته التعبيرية بسبب الهيكل الهندسي التجريدي الذي فكر به في بداية عمله الخطي.

أما ديناميكية التكوين فتتكون في البداية من أصغر الحروف، ثم في الكلمات، وأخيراً في التكوين كله.

قوة وديناميكية الحروف آتية من داخل كل حرف، فمثلاً لو نأخذ حرف الألف في خط الثلث فإنه عند الخطاط ليس خطأً مستقيماً وهمزة فقط، بل إنه سلسلة من الحركات المتموجة اللا مرئية داخل الخط، فإن هذا الحرف الذي يبدو مستقيماً لأول وهلة، إنما هو مجموعة من حركات معقدة.

يبدأ الحرف من الأعلى بتقعر خفيف غير مرئي لجهة اليمين، ثم خدب رهيف نحو اليسار، وبعد ذلك ينزل الحرف في استقامة وسطية، وقبل هبوطه للامسة السطر يميل قليلاً نحو اليسار، وهذه الفوارق الصغيرة هي كل الخط في الأساليب الكلاسيكية، وان فُقدت فسيكون الخط ضعيفاً، كذلك يخفي الخطاط في كل حرف مستدير أجزاء صغيرة من خطوط مستقيمة لمنح الحرف قوة تجنّبه الارتخاء.

إن هذه الحركات الصغيرة والرهيفة، والتي تعلّمها الخطاط الناشئ من الخطاطين الكبار الذين سبقوه، هي التي تجعل من حروفه خطوطاً ثرية التعبير الفني.

أما ديناميكية الكلمات فإنها تأتي من مقدرة الخطاط على إعادة صياغة ورسم الكلمة في كل مرة من جديد، وهذا يمكن وذلك عبر إعادة الخط للحروف نفسها بشكل أقوى مما كانت عليه، أو البحث في الخيلة عن رسوم متعددة للحروف نفسها كي تشغل المكان بشكل أفضل، ففي أسلوب الثلث مثلاً توجد لكل حرف أشكال عدة ابتكرها الخطاطون منذ قرون عديدة.

قبل كل شيء، يتخيل الخطاط الاتجاهات العريضة للتكوين، والمساحة التي سوف يشغلها التكوين: الشكل المربع، أو المستطيل، أو المثلث، أو يمكنه أن يجد شكلاً جديداً، ثم يأتي بالحروف ويُسكنها في هذه الفراغات، أو يسكبها كالصائغ عندما يصنع الحلية، يُسكن الحروف داخل وحول

الهيكل الذي تخيله، وإن واجهته حروف متمردة ترفض الانصياع والمشاركة بالعملية الفنية، فيترك لها حيزاً صغيراً، ويخطها بقلم رفيع، كيلا يؤثر حجمها على المظهر الفني العام للتكوين.

وهكذا فإن للخطاط قوة التحكم في مصير حروفه، وهنالك ما تقوله الحروف هي أيضاً، فإنها تطيع بعض الخطاطين وليس جميعهم، ولهذا نعجب بخطوط البعض فقط ونميل لرؤية خطوطهم باستمرار.

إن مشاهدة تكوين قوي تهبنا شعوراً بالامتلاء والاطمئنان، على عكس الخطوط الرديئة التي تخلق بداخلنا إحساساً بالقلق.

كانت التكوينات القديمة الجميلة، كأغصان سوداء متشابكة لشجرة محترقة بفعل حرارة الشمس في قلب الصحراء، حروف سوداء عارية كهيكل عظمي على خلفية صافية للفضاء، تلابست الحروف في التكوين ولم تعد الكلمات تقرأ، فهدف الخطاط قبل كل شيء هو رؤية جمالية شاملة عبر كل الحروف.

التكوين الخطي يعطي نصف المعلومات للمشاهد، أما النصف المتمم فيبحث عنه المشاهد في نفسه، يبحث عن المعنى محاولاً القراءة، ويتخيل في الشكل العام للتكوين أشياء قد تبتعد تماماً عما تخيله الخطاط، آنذاك يضع حقيقته في العمل الفني، فيشعر وكأنه المساهم في عمل التكوين، يمكنه أن يشعر هو أيضاً بمقدار كونه فناناً وخلاقاً.

*

ابتداء من القرن الرابع عشر الميلادي بدأت تظهر تكوينات تتسم بالجرأة في المعالم المعمارية في آسيا الوسطى، ثم إيران والعراق ومصر، تكوينات متشابكة لا يستطيع قراءتها أحد، الهدف منها إمتاع العين، والانغماس في التأملات.

تكوينات الخط الكوفي الهندسي التي عملت من الطابوق، تلغي أهم ما في خط القدماء بسبب نوعية المواد الأولية للبناء، تلغي أهم ما كان معروفاً في الخط العربي، ألا وهو النحافة والسماكة داخل كل حرف.

في الخط الكوفي الهندسي بالمعمار يكتب الخطاط الحرف بالطابوق، وكذلك الفراغ المحيط بالحرف يكون بسماكة الطابوق أيضاً، إنه زمن جديد للخط طبقته جميع الدول الإسلامية في معالمها المعمارية، ولم نخسر أي شيء، فالخط الكلاسيكي استمر وتقدم والأساليب الجديدة للقرن الرابع عشر هي الأخرى تطورت.

*

يبتدئ الخطاط بتخيل شكل هيكل هندسي ستوضع عليه الحروف. هندسية مبسطة ودون حسابات رياضية، إنما بتقدير الشكل وثقله بالتحسس والتخيّل.

وهذا الهيكل الهندسي الوهمي هو الذي سوف يعطي التوازن والنغم للتكوين. وكذلك سيمنح القوة والتماسك للكلمات. وسيكون هذا الهيكل اللا مرئي كامناً خلف الحروف. تماماً كما يختفي الهيكل العظمي خلف عضلاتنا.

وإن هذا الهيكل اللا مرئي نفسه سيكون سبب إعجاب كلّ من لا يقرأ الحرف العربي. أمام التكوينات الخطية. لأن هذه الهندسية البدائية المبسطة هي لغة عالمية، والتوازن الذي تسمح به الهندسة هو مصدر سعادة داخلية.

إن مرونة بعض الأساليب الخطية. كأسلوب الثلث ساعدت على إنجاز التكوينات ذات الحروف المدورة. بينما استعمل الخط الكوفي للتكوينات ذات الخطوط المستقيمة. وهكذا إنّ بعض الأساليب تسمح للخطاط أكثر من غيرها بتحقيق رؤاه على الورق.

في البداية يتخيل الخطاط أشكال حروفه بهدف عمل التكوين. كتمثال كبير من الكلمات. يقف على الأرض. ويصعد عالياً في الفضاء.

يفكر الخطاط في بناء جديد للعبارة. ويتحسس حروفه الصاعدة. والتي ستواجه ضغط الفضاء. وسحب الجاذبية الأرضية. ومهما كان التكوين الخطي صغيراً فإنه صورة لعالم أكبر. وهكذا تكون الأمور دائماً في الخط. فإنّ أبسط حرف يمثل في ذهن الخطاط عوالم واسعة من الأشكال والمعاني.

يلتزم الخطاط بالأمانة في إنجاز الحروف بأحسن ما يمكنه. من أصغر حرف إلى نهاية التكوين. ولا يمكن أبداً الغش في مجال الخط. فإن لم يكن الخطاط على أحسن ما يرام. فإن ذلك سيبدو واضحاً في ضعف الحروف وهشاشة التكوين. إذ إنه يلتزم ذهنياً وجسيمياً وبكل إحساساته في تركيز تام قبل بداية الخط. وإن اختل تركيزه بسبب ما واضطرب فسيكون ذلك واضحاً للعين المتمرسّة. التي ستري خطوطه فيما بعد.

لذلك فإن الخطاط يبحث قبل بدء الخط عن جو هادئ. ويبدأ التمرين بخط كل حروف الألف باء للأسلوب الذي سوف يخط فيه. ويكررها لساعات طويلة. حتى يشعر تماماً بكمال قدرته وتمكّنه من كل الحروف. آنذاك فقط يبدأ الخط.

إن هذا التمرين لن يكون تقنياً فحسب. بل يقود الخطاط إلى أجواء داخلية هادئة وصفاء روحي. ورؤى تعلو إلى السمو. فتتقبط عنده كل خلايا الجسم. وعلى الرغم من مظهره السكوني الثابت. يبقى عالمه الداخلي في حركة دائبة.

إن هذه الأحاسيس الداخلية هي التي تصب في الحروف وتغذيها بالطاقات العالية. فاليد تتحرك ببطء لكن الفكر والأحاسيس تتخيل الأشكال بسرعة.

عندما يكرّر الخطاط عمل الحروف في التمرين فإنما يدفع ذهنه إلى الذهاب في أماكن فسيحة واسعة وفارغة. ترتسم فيها بوضوح صور التكوينات المتخيلة والتي يريد خطها. وتدريباً يحتل هذا الفراغ الذي يراه بمخيلته. الخطوط والتكوينات وصدى العبارات الخطوطة.

يتوجه عند ذاك بقلمه نحو المحبرة ليخط ما يرى في الخيلة. فتتحول الورقة إلى شكل المنظر الفسيفسي الذي تخيله. يمارس فيه الخطاط حرية التعبير والابتكار بتشكيلات جديدة. تكوينات لم تعرف من قبل. ولكنها على صلة عائلية بخطوط الماضي.

يخط الخطاط أولاً الحروف التي توحى بالثبات. ودائماً يكون هذا الثبات هو مركز التكوين. ولا ينسى بعد ذلك أن يعطي لبعض الحروف حافزاً للهروب من قلب التكوين. وإن كانت هذه الثنائية ناجحة وواضحة للمشاهد فإنها من أهم العوامل في نجاح التكوين. وقيل قديماً إن أفضل الخط هو ما يبدو متحركاً رغم أن الحروف ثابتة. وهذا نراه في كلّ الفنون. فقد كان الفنان الإيطالي مايكل أنجلو يقول لطلابه: «عندما ترسم إنساناً. دع ذراعيه توحيان بحركتين. إحداهما في ذهاب إلى الأمام والأخرى في رجوع إلى الخلف».

والفنان الصيني يقول لتلميذه: عندما ترسم غيمة في السماء أعمل طرفاً منها يوحى بابتلاع شيء ما. وطرفاً آخر يوحى وكأنه يبصق شيئاً ما.

إن الحروف التي توحى بالثبات. هي التي تسمح للحروف المتحركة بالظهور. وهذه العلاقة النسبية تتم في مخيلة المشاهد. تتشابك الحروف وتتلاقى كفرقة رقص على المسرح تطمح إلى التحليق في الفضاء بحركات رهيفة وقوية. تخاطر بالسقوط. لكنها لا تسقط قط.

كل حرف في التكوين له موقعه ومظهره المتحرك أو الثابت. حركات تعبيرية لا يمكن وصفها بالكلمات. يبقى على المشاهد نفسه تحسسها وترجمة جمالياتها الى طاقة فنية. كغذاء فني.

عند الذين يحكمون على الخط العربي وجودته مقارنة بخطوط الماضي، أو بالأحرى مقارنته بخطوط القرن التاسع عشر. ومع احترامنا للماضي فإننا لا نريد العيش فيه.

لا يمكن اليوم معرفة ما هو فن اليوم بشكل مسبق. فن اليوم وخط اليوم هو ما يمارسه الخطاطون والفنانون الذين يعيشون بيننا، وبعد مرور الزمن سيبقى الفن الجيد وينسى الرديء. وهذا هو المهم.

في كل البلدان المتقدمة في العالم، تعمل المؤسسات الثقافية على تخصيص نصف مجهودها لحفظ الماضي. ونصف يبحث عن الجديد. وهكذا يولد الحوار مع الماضي وينمو النشاط الذهني والحسي لمن يزور المعارض. ولمن يقرأ النقد في وسائل الإعلام.

عندما ننظر إلى تركة الخطاطين القدماء، في الكتب أو على جدران المعالم المعمارية للزمن الماضي، نجد أن هنالك تيارات متعددة في الإبداع الخطي، في فترات زمنية كانت فيها المدن القديمة في تفتح وتفهم للخط وللفن بشكل عام أكثر بكثير عما هو الأمر عليه اليوم.

هنالك مراحل زمنية أكثر فيها الإبداع وأخرى يقل فيها. ولكن ما يلفت النظر عندما ننظر إلى خطوط الماضي، هو رؤية تكوينات مختلفة وعلى مواد عديدة في المتاحف والبنائيات في المدن الإسلامية القديمة. بينما لو نظرنا اليوم بشكل عام على مستوى الملايين من البشر في العالم العربي الإسلامي، لوجدنا أننا اليوم نمر في أكثر الفترات فقراً في الإبداع في فن الخط العربي، وهذا يعني أننا في حالة ركود على كل المستويات، فالفنون هي شهادة على المجتمعات التي ولدت فيها. بخصوصيتها أو بانحسارها.

إنّ التكوين في الخط، هو جميع كلمات في ما بينها، بهدف جمالي بحت، وعلى حساب القراءة للعبارة المخطوطة. إذ تنتهي العبارة متلازمة ومتشابكة وغير مقروءة.

هناك رغبة جمالية في خيال الخطاط تدفعه إلى تغيير مكان الكلمات والحروف، فيقرب الأحرف المتشابهة ويجعلها تتعاقب فيما بينها. يبعد المتنافرة منها ويصغر من حجمها، ويبني تكويناً هندسياً أساسه الحروف العمودية الصاعدة والحروف المستقيمة والدورة.

والنظر للتكوين الخطي يكون بشكل كلي، وليس جزئياً ولا يجب رؤية الكلمات والحروف بشكل منفرد، وبهدف القراءة، إنما نلقي نظرة شاملة

على كلّ الحروف في آن واحد، وبهدف تذوّق جمالي بحت، كما لو ننظر إلى الشجرة ككل ولا ننظر إلى كل غصن أو كل ورقة وحدها.

ومن المفروض أن يعطي شكل التكوين للمشاهد رؤى التوازن الهندسي والتناغم الموسيقي. عبر تعاقب الحركات الخطية وثقل وخفة الحروف. وعبر الامتلاء للحروف والفراغ حولها.

يستخدم الخطاط كلّ مهارته لإيجاد هذا التناغم، فيغير من شكل الحروف، أو يضع حرفاً في الوسط يفترض أن يكون في آخر الكلمة، فكما هو معروف لكل من يكتب العربية أن الحرف العربي يأخذ أشكالاً متغيرة إن كان في بداية الكلمة أو في وسطها أو في آخرها، فتكون هذه القاعدة غير إجبارية عند الخطاطين في لحظات تخيل شكل التكوين، فيلعبون بالحروف كما يرغبون، ومن السهولة عندهم وضع حرف في وسط الكلمة، اعتيادياً يوضع في آخر الكلمة.

الهدف الأول من هذه التكوينات هو جمالي، أي إعطاء المشاهد هندسية جديدة ونغم جديد ما بين أجسام الحروف والفراغات المحيطة بها. فتكون هذه التكوينات مبعث طاقات جديدة تضاف لذاكرة البشر. فعندما يتحسس الفرد الجمال الفني، يتحوّل هذا الجمال إلى طاقة مقوية للإنسان يستلمها عبر العمل الفني.

وإن كان من غير الممكن قراءة العبارة، فإن ذلك لا يسبب مشكلة للخطاطين، لأن هدفهم من عمل التكوين هو هدف فني قبل كل شيء وليس قراءة النص، خاصةً وإن التكوينات تستخدم دائماً نصوص وحكم مشهورة، فيصبح محاولة قراءتها من المشاهد نوعاً من النشاط الذهني، فيمجرد التعرف على بعض الكلمات يخمن المشاهد بحدسه أي عبارة كتبت وبأي طريقة حوّرت، وهكذا يتحول هو بدوره الى مشارك في العملية الفنية.

يستخدم الخطاط كلّ ما أجز له استعماله، كتطويل بعض الحروف بشكل أفقي أو عمودي، أو وضع مدات ما بين الحروف، وبدء العبارة من الأعلى نحو الأسفل أو العكس من الأسفل نحو الأعلى.

*

هل إن ذكريات الماضي في فراغ الصحراء والكثبان الرملية الأفقية المتموجة، هي التي دفعت الخطاط نحو التكوين الثابت المبني على هيكل قائم في الفضاء عالياً؟

التكوين في الخط العربي حسن المسعود

إن الخط العربي كسائر الفنون الأخرى شاهد على زمانه، فهو يرينا بوضوح فترات الحركة أو الجمود في المجتمع الذي ولد فيه. فكلما ازدهر الإبداع في زمن ما، عكست الأعمال الفنية روح وجوهر المجتمع وحيويته في ذلك الزمن.

وكلما ركدت الفنون ولم تعد سوى تقليد لما سبقها، فإنها تسجل بذلك مرحلة تخلف وجمود المجتمع في تلك الفترة.

إن ما يمكن الحديث عنه هنا في هذا المقال هو مظهر التكوين في الخط العربي فقط. أما الجوهر فلا يمكن التحدث عنه بالكلمات فهو يقع في مجال الفن، ولأنّ تحسسه يكمن بتذوقنا له، تذوق عبر الرؤيا.

ابتدأ الإبداع في الخط العربي أواخر القرن السابع في خطوط داخل قبة الصخرة بالقدس. خطوط لا زالت موجودة حتى يومنا الحاضر. حيث تغيرت أشكال الحروف بسبب عملها من الأحجار الملونة على الجدران. أي أن تغير مادة الكتابة من الحجر إلى مادة أخرى، فرض إعادة خلق الحروف من جديد. وفي خطوط الفسيفساء بمحراب مسجد قرطبة في القرن العاشر الميلادي نرى الكلمات التصقت الواحدة بالأخرى وألغى الخطاط الفراغ التقليدي بين كلمة وأخرى. وبسبب مواد الخط أيضاً، وهنا نرى أن التصرف والإبداع يتميز بالجرأة.

واستمر الخلق الفني في الخط وجاوز الماضي حتى زمننا الحالي. في مسيرة مدّ وجزر استمرت لأكثر من ألف سنة. من الابتكار وإعادة الخلق للحروف نفسها.

لا يعود الابتكار في محراب مسجد قرطبة فقط إلى قدرة الفنان فقط، إنما لتشجيع المسؤولين أيضاً. يقال إن الخليفة الحكم الثاني استغل علاقاته الدبلوماسية مع الإمبراطورية البيزنطية، لإرسال باخرة مليئة بالأحجار الملونة. كي يستطيع العمال والخطاط تنفيذ تلك الخطوط الجميلة. التي لا زالت تبهر المشاهدين منذ ألف سنة.

وقد ترك لنا أجيال الخطاطين من القرون الماضية آلاف الخطوط الجميلة في الكتب وعلى الجدران. ولكن إبداع الخطاط في كل الأوقات احتاج للتشجيع المادي والمعنوي من قبل الجمهور. ومن قبل المؤسسات الفنية. وعندما يُفقد التشجيع يتوقف الإبداع وبطل التقليد للماضي مهيمناً، أي المراحة على المستوى نفسه وفي المكان ذاته، رغم أن عجلة الزمن تدور.

في أكثر الأوقات يصطدم المبدعون بعدم الفهم من المجتمع. وما يجذب انتباهنا هو أننا نرى اليوم في بعض الخطوط القديمة قيمة فنية عالية جداً. ونعتبره غاية في الجمال، ولكن ربما لم يكن ينظر إليه كذلك في زمن ولادته.

إن الإبداع يكون دائماً غير معروف مسبقاً. بل ويأتي في أغلب الأحيان من أماكن مجهولة وغير متوقعة. ولكن ما هو أكيد ومعروف أن الإبداع كان يأتي دائماً في زمن تفتح فيه كل الأبواب أمام الفنانين دون رقابة ودون توجيه صارم.

يزدهر الإبداع في زمن يتولى فيه الدفاع عن الطليعة الفنية بعض المثقفين أو المتنورين. كقول الشاعر طاغور:
إن تغلقوا أبوابكم أمام كل الأخطاء فإن الحقيقة ستبقى خارجاً

فلا بد للفن من حريات واسعة.

وهناك حكيم آخر قال الفكرة نفسها ولكن بعبارة أخرى:
اتركوا في حديقتكم مكاناً للأعشاب الضارة

أكتب هذين العبارتين للقول مرة أخرى إنه لا إبداع دون حرية تعبير فني. حرية تفسح المجال لكل الأساليب. وتشجع كل التيارات حتى لو كانت كالأعشاب الضارة في الحديقة الجميلة.

يحكم البعض على الفن انطلاقاً من فن الماضي فقط. ويقارن الأعمال الفنية لهذا العصر بما تحويه المتاحف من روائع. ونرى هذه الظاهرة كثيراً





جديدة واكتشافات بمجال الفضاء. اهتم بالفضاء خلف الخطوط في كل خط أعمله. وأرى أشكالاً الخطية كتماثيل عالية في السماء. تقاوم ضغط الفضاء وتكافح ضد سحب الجاذبية الأرضية.

استلهم من الطبيعة أشكالها. فكم من مرة أرى منظر شجرة مائلة يثير عندي الحزن لأنها توحى بالسقوط. بينما تتجول عيوني نحو شجرة أخرى منتصرة في الصعود. يدفع النسغ أغصانها نحو الأعلى. وعندما أرجع إلى مرسمي أحاول إن أجد مظهر تلك الشجرة الزاهية. فأعمل الحروف كأغصان. فالخط هو فن يعكس ما هو جوهري. وليس ما هو منظور طبيعياً. وصعوبة عملي الخطي تكمن في أنه يحاور اللامرئي دائماً. أي إنني أريد أن استلهم من الأشكال ما هو خلف المظاهر كالهياكل. مثلاً هيكل دار هو القوة في الأعمدة وليس الشكل الكامل للدار.

عندما أريد الخط وتترأى في ذهني الأشكال واضحة. أجد أن ولادتها على الورق شيء آخر. وعلى الرغم من كل التحضيرات لولادة سهلة. فربما إن المادة الصمغية لا تتعايش مع مادة البودر الملون. أو أن الآلة تكون يابسة وجهاز عملية الخط.

أحياناً أخرى على العكس. فبعد نهار كامل من العمل المتعب تأتي لحظات استرخاء. حيث تكون الحركات لا مبالية وغير مطيعة فتعطي شكلاً مدهشاً. تكون بالنسبة إليّ مفاجأة غير متوقعة. إذ أجد خطوطاً تتمتع بحرية واسعة. حركات طائفة دون خطر السقوط. خطوط عريضة جداً ولكنها ليست ثقيلة. رهيفة ولكنها لا تنكسر. وكلها بقياسات صحيحة وسليمة.

وفي اليوم التالي أخضر للاستمرار في ما عملته بالأمس ذاته. وأعتقد أنني وجدت أسلوباً جديداً حراً رائعاً. ولكن هيهات. إذ لا بد من العودة إلى البداية من جديد. ولا يأتي شيء يشابه الاندفاع الحر بالأمس. فإن الجمال يأتي ويذهب عندما يقرر هو وليس أنا.

وهكذا أعود للبداية من جديد. أعمل تخطيطات للكلمات. أتخيل الشعر وصوره. أبحث عن الكلمة التي يمكنها أن تصعد عالياً بثقلها دون السقوط. وبحركة ديناميكية دون كسر للشكل. أدع اللون يخترق أشكال الحروف. وعبر هذه الحروف الصاعدة أخسس الفضاء البعيد خلف الكلمة الكبيرة.

كلمة مبسطة ولكن هذا التبسيط ليس تفكيراً لها. كلمة مجردة ولكنها توحى بصورة ما. وتبقى دائماً في عملي الفني إمكانية العثور على الحروف وتهجؤ الكلمة.

أشعر وأدرك باستمرار أن طاقاتي التعبيرية تتأثر بالمجموعة البشرية التي أنتمي إليها. وأدرك أيضاً إمكانية التأثير عليها بعملتي الفني.

الهدف أيضاً من الخط كل يوم يتمثل في بناء أشكال متينة مع ما يعنيه ذلك من بناء لنفسني من جديد كل يوم. وكل بحث أقوم به للإتقان. فإن ما أريده أيضاً هو أن أكون أنا نفسي متقناً. لذلك لا بد أن يكون الهيكل الهندسي واقفاً بتعادل ولا يوحى بالسقوط. وأن لا أحقق التعادل في خط الكلمة العالية فمعنى ذلك الفشل. ولا بد من إعادة الخط من جديد. ولكن هذا يوضح لي حدود إمكانياتي كشخص. وأن لا أصل هذا اليوم إلى التعادل فمعنى ذلك فقدان التعادل في داخلي أنا أيضاً.

ولا بد أن أنتبه إلى نفسي. وهكذا تكون تجربة الخط هنا معرفة للذات. وربما ستكون تطوراً. أن أنهض بعد السقوط للعودة إلى الخط من جديد.

التناقضات التشكيلية هي انعكاسات لتناقضات الحياة أو انعكاسات لتناقضات نعيشها نحن كأشخاص. وكل هذه التجارب إنما تعكس الرغبة في التطور. ولا يوجد تطور دون سقوط. فالسقوط ليس فشلاً. «إنما الفشل أن يبقى الإنسان حيث سقط». كما يقول سقراط. والخط يسمح بالسيطرة على طاقات الجسم وقيادتها نحو الحركات المضبوطة. فعندما تكون الكلمات خفيفة يطير معها. وأحياناً يصبح الخطاط سيد نفسه ولو للحظات قصيرة.

ولكن في كل عودة جديدة للخط لا بد من التفكير بتغيير الاتجاه. فربما سيكون من الأفضل اختيار البطء بدل السرعة. ولكن السرعة تبقى دائماً من اهتماماتي الآنية. إذ إنها تعكس الزمن المعاصر. وبالتالي تسمح بقطف فاكهة الاندفاع الداخلي. تسمح للأحاسيس بالمرور بسرعة أمام الفكر وعدم الرضوخ لطغيانه باستمرار. كما في الموسيقى المعاصرة أو الرقص الحديث. عندما أنظر إلى الراقص يطير في الفضاء أشعر وكأنه يترك جسمه يخط الكلمات في الفضاء ولكن كيف يمكن الطيران بحرية دون السقوط؟

كيف تعمل الطيور؟ لا بد من طاقات كبيرة للتغلب على الجاذبية والسماح للأحاسيس الجسدية بأن تخط بسرعة فائقة. أريد لخطوطي أن تعكس انتماءها للقرن الواحد والعشرين. هذا القرن الذي يعيش عصر السرعة التي أوصلت الإنسان إلى القمر.

وكمثال يمكن رفع حرف الألف من أول الكلمة وتصعيده إلى الأعلى ليساهم في بناء سقف التكوين الجديد. ولا أنسى في هذه اللحظات الصورة الافتراضية للشاعر. وأخمن بالحدس ما أراد قوله خلف الكلمات.

في البداية دائماً ما تكون الصورة الشعرية غير واضحة لي. بعض السطور تظهر أسرع من الأخرى. أحياناً في أول يوم وأحياناً لشهور. وهذا البطء يعني أنني لم استطع حل لغز البيت الشعري ولا بد لي من الإصرار على الاستمرار في البحث.

الحروف عندي ليست مجرد كتابة إنما هي عمل فني بحد ذاتها. والحرف هو نفسه طاقة. ولا بد أن يعكس شيئين: الأول هو القوة والدقة والثاني هو الاسترخاء والرهافة. فيجب أن يعكس الحرف مسيرته هو نفسه. الدفع مرة والسحب مرة أخرى. السرعة أو البطء. الثقل أو الخفة. الاستقرار أو الانفجار.

إن عملية ولادة خطوط جديدة هي معاناة أيضاً. إذ لا بد من المرور بحالة التمرد على الخط القديم والانفصام عنه. ومن ثم العودة للحوار مع هذا الخط القديم نفسه. ففي يوم أشعر بأنني مع الخط القديم وفي يوم آخر أجدني بموقع مضاد له. أدرك جيداً ضرورة الاستلهام من تركة الخطاطين القدماء. ولكن في الوقت نفسه أريد التغلغل عميقاً في الحياة المحيطة بنا. ومعرفة موقعنا في العالم. ودورنا الثقافي نحو مجتمعنا ونحو البشرية جمعاء. وهنا تبرز كلمة للفيلسوف الصيني كونفسيوس:

من لا يتقدم كل يوم، إنما يتراجع كل يوم

*

إن معرفة تخضير المواد لمهنة الخط ضرورة لا بد منها. فالخطاط القديم كان يحضر أقلامه وحبره. مثلاً. إن قلم القصب يبقى ربيعاً بالنسبة لحجوم لوحاتي. وأردت أن أعمل آلات تخط مباشرة بالعرض المطلوب. فقد شاهدت في عام 1979 أكثر من مائة خطاط ياباني جاؤوا إلى باريس للخط أمام الجمهور في جامعة السوربون. بقوا أسبوعاً كاملاً. شاهدت خلاله كل هؤلاء الخطاطين يضعون أوراقهم الكبيرة على الأرض. وبفرشاتهم العريضة كالكنسنة الكبيرة. يرقصون بحركاتهم الخطية كالبرق السريع على الورق.

ومنذ ذلك التاريخ. بدأت أعمل خطوطاً عريضة بشكل مباشر. محاولاً الإسراع قدر الامكان. وابتكر الآلة للخط بالعرض المطلوب. فالخط العربي التقليدي يخط بالقصة. بينما كل الخطوط العريضة التي عملت على الجدران كانت تُرسم وتُملأ بفرش دقيقة.

وأعرض آلة عملتها لحد الآن كانت بعرض 50 سنتمترًا. والخط المباشر على الأرض كان على ورقة بقياس 3 أمتار × 5 أمتار.

إن رؤية الخطاطين اليابانيين أثمرت بعد سنوات عديدة. وهكذا إن تقنيات الخط الياباني أضافت جديداً لتقنيات الخط العربي. ثم إن ما عملته لا يمت شكلياً بأي صلة للخط الياباني. إنما هو خط عربي حديث. وإن الخط الياباني اعطاني فكرة فقط. فكرة الخط العريض والسريع. فكرة لاقت صداها في احساساتي الداخلية.

أكثر خطوطي أعملها بآلات مصنوعة من الكارتون السميك أو الفرش. آلات تشابه شكل منقار القصة الخطية المعروف سابقاً. ولكنها مُكبَّرة عشرات المرات.

أغمسها بالألوان وأسحبها ضاغطاً على الورق. وأبتغي دائماً المحافظة على مظهر للحروف يوحي للمشاهد بأن هذه الحروف مستمدة من الخط العربي. وذلك عبر الانحناءات للآلة على الورق.

بعض الحروف يشبه تماماً شكل الحروف القديمة وأخرى تغيرت بسبب الظرف الجديد. أحاول أن أبقى على أشكال الحروف من حيث شكلها العريض والرفيع حسب قوانين الخط العربي القديم. كما أعي ضرورة الإبقاء على كل ما هو جوهري في الخط العربي. أحاول ذلك قدر الامكان. وأود أن يبقى هذا مرئياً في خطوطي. فالهدف بالنسبة إلي هو إضافة تطوير وتجديد في الحروف العربية كما حصل باستمرار في تاريخ الخط العربي بالماضي. وكذلك أريد فتح مجالات جديدة للخط تتلاءم مع حياتنا المعاصرة كإدخال الخط في العمل المسرحي مثلاً. أريد أن تكون خطوطي نابعة من الخط العربي القديم ولكن لا تشابهه. وأهتم كذلك بفضاء الخط العربي. أي البياض المحيط بالشكل للحروف. وأرى التكوين الخطي كشجرة وحيدة في فضاء الصحراء حولها وخلفها فراغ لا حدود له.

هنالك أشياء كثيرة آتية من الخط العربي القديم تبقى تفرض جمالياتها. كالأناقة التي صاحبته منذ البداية. وغلبة الاستدارات في أكثر أساليبه. واتصال الحروف ببعضها. فيكون للكلمة مظهر جسم مكتمل. والمقادير السليمة التي درست منذ قرون عديدة. أي نسبة الطول للعرض... والخ. كل هذا الحساب يتم من قبل الخطاط نفسه بتخمين وحدس شخصي و يرتبط بذوقه وثقافته.

في الخط الحديث يمكن أن نستفيد من كل هذه التركة الثرية. وأن نضيف إليها كل ما تعطينا إياه الحياة المعاصرة. من معلومات وثقافة

أرجع للنظروالتمتع بما تركه لنا خطاطون كبار كالاماسي والحافظ عثمان وراقم وهاشم. وأثمن وأقدر كذلك محاولات جديدة داخل نطاق الخطوط الكلاسيكية لخطاطين معاصرين. أراها هنا وهناك في بعض البلدان العربية والإسلامية.

*

أعود الآن. لأذكر بعض الشعراء الذين دخلوا في خطوطي بأشعارهم. وعلى سبيل المثال منصور الحلاج من القرن العاشر. حيث يبتكر في شعره وببضع كلمات تكويناً موسيقياً كديكورعالٍ مليء بالانفعالات. أسلوبه الشعري لا يشابه أي أسلوب آخر بقوة صوره الشعرية وتكويناتها المتناظرة. أبياته الشعرية المدهشة تطرب الإذن كما يقول مثلاً:
روحه روحي وروحي روحه إن يشأ شئت وان شئت يشأ

كلماته المتقابلة كالمرآة ألهمت الكثير من الخطاطين في الماضي. وفتحت أسلوباً جديداً في الخط. كما نرى في اللوحات الكثيرة التي تزين الجامع الكبير في مدينة بورصة بتركيا.

ولكن هذا الهدوء في التناظر في شعر الحلاج يخفي انفعالات واندفاعات آتية من الداخل مما يميل بخطورة الخط الشعري كالقارب المتماوج وسط العاصفة:

مازلت أطفو في بحار الهوى يرفعني الموج وأنحط
فتارة يرفعني موجها وتارة أهوى وأنغط

إن صورة شعرية كهذه لا يمكن خطها دون التأثير بعواطف قائلها. ولا يمكن للخطاط أن يتجاهل الانفعالات الخاصة بالشاعر. ففي عبارة كهذه تكون أحاسيس القلب طريقاً للمعرفة. ولاسيما أن هذا الشعر واضح ويتميز بالبساطة الموسيقية. ويقترب شعر كهذا من الخط عبر التنعيم الموسيقي والهندسية للشكل العام. كما انها كلمات مسموعة كانت أو مكتوبة. تخفي أسراراً تجعل كل واحد يفسرها حسب وعيه لها.

وهكذا فإن هذه الأبيات دخلت عالم الفن بسبب كونها تسمح بتفسيرات متعددة.

مثال آخر لشاعر آخر عملت له خطوطاً أيضاً وهو ابن زيدون من القرن الحادي عشر. ترك لنا ديواناً كبيراً يتناول قسم منه حياته السياسية. لكننا الجانب الخالد من أشعاره ما هو موجه للأدبية الشاعرة ولادة بنت الخليفة المستكفي وحبه لها. فقد كتب لها أشعاراً طيلة حياته. تعتبر اليوم من الأبيات التي تمتاز بالقدرات الجمالية العالية في بناء الشعر العربي. فإزاء

ألم الفراق يوجه ابن زيدون كل أحاسيسه نحو الابتكار الفني. فان ير غيوما
تمر في السماء يكلمها:

يا ساري البرق غاد القصر وأسق به من كان صرف الهوى والود
يسقينا

إن هذه الصورة الشعرية عند ابن زيدون إنما انبعثت من أحاسيس القلب مباشرة. لشاعر هضم التراث الأدبي العربي القديم. وكل صور ابن زيدون ملونة وديناميكية. فبمجرد أن يمر النسيم يكلفه ابن زيدون بنقل رسالته إلى ولادة:

ويا نسيم الصبا بلغ خيتنا من لو على البعد حيا كان
يحيننا

وأمام الآلام. يجد قلب الشاعر ما يواسيه في الخلق الفني. بكلمات عفوية بسيطة. إذ يرى حبيبته ولادة عبر كل مظاهر الطبيعة.

وهكذا. إنني دائماً أرى منظرًا طبيعياً عند قراءتي لأبيات ابن زيدون. فأشاركه الأفراح والأحزان والأمل. وتدخل هذه الرؤى خطوطي في ما بين الحروف ومعنى الكلمات.

*

كيف يتحول بيت من الشعر إلى لوحة خطية؟

كيف تتحول الكلمات إلى تكوين خطي؟. بالنسبة للخطاط في الماضي كان إن أراد أن يخط بيتاً من الشعر يختار أسلوباً كالثلث أو الديواني أو الفارسي... الخ. ويحاول إتقان الخط بشكل يوحى باحترام القواعد المعترف بها من الكل. وإن ما يضيفه الخطاط من عنده. إنما هو إعطاء الخط حيوية وقوة أكثر مما يستطيع من جهة. ومن جهة أخرى يحاول ابتكار أشكال جديدة للتشكيل الخطية. بإحعاء طرق كبار الخطاطين القدماء.

بالنسبة إليّ فإنني استخدم الخط بطريقة أخرى. وتغلب على خطوطي تأثيرات المناظر والصور. أبتدئ دائماً بتخيل الصورة الشعرية وأنتظر أن تفرض إحدى الكلمات نفسها لكي أكبرها وأعطيها مظهراً جديداً. أحسب عدد الحروف المستقيمة ثم الحروف المنحنية لكي أكوّن بناء متناغماً من خلالها. فأبقى أتصور أشكالاً مختلفة لهذه الكلمة. أفكر بها بكل الأساليب التي أعرفها. فأعمل بقلم الرصاص تخطيطاً سريعاً للشكل الجديد. أغتير أشكال بعض الحروف التي لا تريد المشاركة بالشكل العام. أو أبدل مكانها في الكلمة.

الشعرية، وهكذا تمكنت باستمرار من أن أجد أجواء جديدة، فإنني أبحث عن الإحياءات ككل فنان، ورغبتني أن تلتقي بصوري الخطية بصور الشعراء لكي يولد طريق جديد، أريد أن أضع صوراً مرئية بجانب صورهم الافتراضية.

وإنني متأكد هنا من صحة استعمال كلمة «صور» عند التكلم عن الخط، فبالنسبة لي الكتابة هي بنت الصورة، فالكتابة السومرية والمصرية القديمة لم تكن إلا صوراً مبسطة، والحروف الأبجدية فيما بعد كانت كذلك، والخط ما هو إلا جوهر صور، ولكن أي نوع من الصور؟ إنها صور أصلية وليست صوراً طبيعية أو فوتوغرافية، صور كالعلاقات تنشط نظر وتفكير المشاهد.

*

ما بين عام 1972 وعام 1985 شاركت مع الممثل الفرنسي جي جاكيه والموسيقي فوزي العائدي بإقامة حفلات في قاعات مليئة بالحضور، وكان الممثل يقرأ الشعر باللغتين العربية والفرنسية، والموسيقي يعزف ويغني المقاطع الشعرية نفسها، وأنا أخطها على جهاز يعكس الخطوط على شاشة كبيرة كالسينما، وقد لاقى هذا العمل نجاحاً فرض علينا الإبداع والابتكار المتواصل.

من خلال الأحاسيس المكثفة داخل الصالات وجدت نفسي أقترب في خطوطي من الموسيقى تارة، وتارة أخرى من نص الشعر، فأصبحت خطوطي ملتقى لأكثر من فن لوأضفنا صوت الممثل وقدراته التعبيرية، فكنت أسرع أحياناً للحاق بزملائي، مما جعلني أكسر العهد الذي فرضته علي مهنة الخط بالبطء في الإنجاز، ولكني كنت واعياً بضرورة عدم التضحية بجماليات الخط العربي، فالإسراع نعم، ولكن بشرط الحفاظ على هذه الجماليات.

في الخط أمام الجمهور وحت تأثير مشاعر مختلفة، وحت رقابة عيون مئات الأشخاص في القاعة تبرز صعوبات جديدة كل مرة، فالضوء المسلط علينا لكي يرانا الجمهور في صالة مظلمة، يكون بالنسبة للعيون كالنظر باتجاه قرص الشمس المحرقة، وهنالك المفاجآت غير المنتظرة، فكل ما هو مفاجئ في العمل الفني الحي أمام الجمهور تتطلب مواجهته طاقات واسعة، يبحث عنها الذهن والجسم هنا وهناك لحظة الخط، ومقابل هذا الكفاح تأتي لحظات حاسمة يولد فيها ما لم يكن منتظراً، إذ تتداخل الفنون فيما بينها بما هو أساسي وجوهري.

بعد هذه التجربة التي امتدت اثني عشر عاماً، قدمنا خلالها العشرات

من الحفلات الثقافية، وجدت أن معالجات جديدة للحرف أخذت تظهر في خطوطي على الورق، ففي هذه الحفلات كان الشعر يتكلم عن الألم ويدعو للأمل، فتخللت خطوطي حالات متنوعة المظاهر كفصول السنة، حيث إن الشتاء الحزين يخفي إزاء الربيع الزاهر، وهكذا كنت أعكس في خطوطي التي أنجزها في مرسومي الشحنات الدراماتيكية لهذا العمل الفني أمام الجمهور.

وإن كان الشعر يعكس الألم فحينها أستعمل آلات عريضة تغلق الفضاء وتثقل التكوين، وإن تخشج صوت الممثل تبطئ يدي في هدوء وقور، ولكنه إذ يغضب ويثور تتبعه اليد في حركات هوجاء، كنت أحاول أن أزج الخط العربي القديم نحو تعبير خطي جديد يوازي التعبير المسرحي للممثل والموسيقي.

وفي كل اسبوع كنت أعتزل وحيداً في مرسومي لبضعة أيام، أعمل خلالها خطوطاً على الورق، ما دفعني تدريجياً إلى ملاحظة مدى التأثير والتبادل مع ما أعمله على خشبة المسرح، فتركك هذه التأثيرات تأخذ مكانها في أعمالي الخطية على الورق، وتدرجياً أخذت الحروف العريضة والحركات الراقصة تكون تشكيلاتي الخطية، الخطوط الحديثة التي أبتكرها.

ولكن كان يجاورها دائماً بعض السطور من الخط الكوفي القديم، بهدف عدم التنكر لأول خط عربي يقترب من الرسم، والخط الكوفي في لوحاتي الخطية يكون كخط أفق تحت الكتلة الخطية الموضوعة كتمثال كبير في الصحراء.

إن خطوطي الحديثة تبدي بوضوح انتماءها للخط العربي، لأنها نابعة من كل ما تعلمته أثناء عملي مع الخطاطين لكنها في الوقت نفسه لا تشابه الخط العربي المعروف، فبعد سنين عديدة من الاغتراب لا يمكن أن يبقى الإنسان كما كان عليه سابقاً، فالخط ما هو إلا مرآة تعكس حياة الخطاط نفسه.

لو نعمن النظر جيداً في كل الخطوط القديمة، فإننا سنرى أن الخط العربي شهد في كل قرن تحولات وابتكارات، وفي كل منطقة جغرافية سافر إليها الخط العربي ظهرت عليه ملامح تحولات لم تكن متوقعة وعلى سبيل المثال فهل يقبل الخطاط الكوفي القديم ما عمله المهني في الطابوق بما يسمى الخط الكوفي الهندسي؟

لا أريد هنا القول إن على كل الخطاطين أن يتركوا أساليبهم التقليدية نحو خط حديث، فنحن بحاجة لأن نتعدد تيارات الخط العربي، وغالباً ما

خلال ست سنوات أقدمت على تحليل كل الوثائق التي استطعت دراستها في الكتب وفي المتاحف. أوعلى جدران المعالم المعمارية. ثم ذهبت أطرق أبواب آخر كبارالخطاطين. كالخطاط حامد الأمدي في أسطنبول ومجموعة من خطاطي القاهرة. طارحاً عليهم الأسئلة حول ما لم أتمكن من إدراكه.

ثم إن الثقافة التاريخية والمعرفة التشكيلية التي حصلت عليها في «البوزار» أعطتني منظراً آخر لرؤية الخط العربي القديم. فبدأت أحسس الفروق الرهيفة في هذا الفن. وملخص نتيجة هذه السنوات الست من البحث صدرت في كتاب اسمه «الخط العربي» ظهر بباريس عام 1981 يتناول لمحات عن الجوانب التقنية والتشكيلية والاجتماعية باللغتين العربية والفرنسية. مع صور وخطوط متعددة.

وفي هذه الفترة. أي في بداية الثمانينات. تركت الزيت والقماش ورجعت إلى الحبر والورق. بدافع من رغبة داخلية غامضة. ولكني الآن أشعر بأن الحبر والورق هي مواد الكثير من الفنون الشرقية. بينما الزيت والقماش رافقا مسيرة الفن الغربي منذ قرون عديدة. وحتماً إن المادة اللونية تلعب هنا دوراً نفسياً. فالملء الملون ليس كالدهن الملون. والورق الذي يمتص جزءاً من الحبر ليس كالقماش المغطى بمادة صمغية تمنع امتصاص الألوان.

وفي هذه الفترة أيضاً قررت أن أعمل تكوينات تجريدية أساسها الحرف العربي ولكن دون أي معنى غير شكل الحروف. اكتشفت بعد فترة قصيرة أنّ هذا الطريق لا يناسبني. لأنني أضع اشكالاتاً تتشابه باستمرار أي أنني أضع دائماً التساؤلات نفسها والأجوبة نفسها من الناحية التشكيلية. بينما يمكن أن تفرض الكلمات بمعناها أشكالاً لم أفكر بها مسبقاً.

مثلاً إن النارمن طبيعتها الصعود إلى الأعلى. وخط هذه الكلمة يوحي بتكوين عمودي يرتفع بينما خط كلمة ماء سيأتي بشكل أفقي. يود الهبوط الى الأسفل.

وهنا جاءت الحاجة إلى نصوص لخطها. أي عبارات سأخطها؟ فضرورة التخطيط للعبارة وإعادة بنائها تتطلب أن أجد نصوصاً أدبية يمكنها تحمل هذه المعاناة. وهكذا فرض الشعر العربي دوره. كمادة أدبية لعمل الفني. أولاً. لأن الشعراء سوف يزدونني ثراءً بصورهم وأفكارهم وأحاسيسهم. وثانياً لأن الشعر يعطي للتعبير التشكيلي الحرية في كسر الكلمات من جهة وإعادة بنائها من جهة أخرى.

فالشعراء هم أيضاً يلعبون بالكلمات.

وهكذا فان توجهي نحو الشعر فرض علي تأمل المنظر الشعري العربي منذ الأفق البعيد الذي يتيه في لا نهائيات الفضاء الصحراوي. أي منذ زمن المعلقات.

في الوقت الذي عبّر فيه العرب القدماء بواسطة الشعر كان الخط في طفولته. لكننا الابداعات الشعرية آنذاك كانت تخفي بداخلها ما سوف يكون عليه الخط العربي في ما بعد. لأنهما كليهما يفخمان الشكل ويحجبان المعنى.

الشعراء العرب القدماء الذين كانوا يعيشون في الصحراء تركوا لنا أشعاراً جعلنا نشعر بالفضاء الواسع. فالزمن والفضاء الصحراوي كانا لا نهائيين. وكان كل إنسان هناك يشعر بالامتلاء لأنه مركز دائرة واسعة يرسمها الأفق. فالمسافة نحو كل الآفاق ومن كل الجهات في الصحراء متساوية إزاء عيون الإنسان. والإنسان يكون وسط دائرة فسيحة جداً يحاور الضوء في النهار والنجوم في الليل.

الشعر العربي ما قبل الاسلام كان في أكثره إنشاداً. وقد صاغه الشعراء كالحلى. أو كتكوين خطي ماهر. وجعلوه يعكس هذا الفضاء الصحراوي. بأسلوب رزين وكلام بسيط.

هنالك شيء مهم في الشعر يقترب من الخط. فالشاعر لا يبوح بكل الكلمات ولا يعطي كل المعاني. إنما يترك لذكاء السامع إكمال الصور الشعرية. وإعطاء معنى قد يختلف عما أراده الشاعر. فيسمح له بأن يلبي رغباته الذاتية. وبالتعبير عن إحساساته وأفكاره الشخصية. فتمتزج كلمات الشاعر بأفكار وإحساسات السامع.

وهذه الإمكانية المعطاة للقارئ ما بين الكلمات. لكي يخلق صورة هو أيضاً. لها أهميتها الكبرى للإنسان. لأن العقل البشري بحاجة لتحرير صورته وأفكاره وإخراجها كل يوم. وهكذا إن الشعر يكون هنا ككل الأعمال الفنية. يعطي للإنسان امكانيات إخراج فيض العواطف من القلب. وبالشعور بأنه هو نفسه شاعر. عند سماع أو قراءة الشعر.

الخط يشارك الشعر جوهرياً في هذه القدرات التعبيرية. ولما كانت كل الفنون أخوة. وكل فن يضئ الطريق للآخر فان اقتراب الخط من الشعر يزيد من قدرات التعبير التشكيلي للخط.

الجهة دائماً نحو الشعراء. آملاً أن يغذوا عملي التشكيلي بصورهم

الخط العربي والفن التشكيلي حسن المسعود

للتكلم عن كيفية تطبيق الخط العربي في الفنون المعاصرة. أرى أنه من الأفضل أن أتكلّم عن تجربتي الشخصية فقط. لأنني فنان تشكيلي ولست ناقدًا. وكما يقول المثل الياباني: «الخط هو الإنسان نفسه». أي أنّ كل خطاط له تجربة مميزة تعكس مسيرة حياته الفنية.

منذ طفولتي كنت محاطاً دائماً بالخطوط العربية مكبرة على جدران المعالم المعمارية في مدينة النجف بالعراق. على جدران المساجد والمقابر والمدارس الدينية والمكتبات.

ويعود اكتشافي للخط أيضاً إلى خالي الذي كان خطيباً وكاتباً وخطاطاً هاوياً. رأيته يخط بقلم القصب وبالحبر الأسود وعمره خمس سنوات.

في العاشرة من عمري كنت أجزّ خطوطاً جذبت انتباه المعلم في المدرسة الابتدائية ونالت استحسانه وتشجيعه. كما ساهمت في معارض الرسم والخط لكل سنوات الدراسة الابتدائية والمتوسطة. ومن جهة أخرى عملت بعض اللوحات الإعلانية لمحات تجارية في مدينة النجف.

في عام 1961 وعند إكمالي دراسة المرحلة المتوسطة. إنتقلت من النجف إلى بغداد وعملت مع بعض الخطاطين هناك. فتعلّمت بعض أساليب الخط وتقنياته. ولكنني بقيت في عمل تجاري يستجيب لمطالب الدعاية والإعلان. بينما كانت تنبض في داخلي أحاسيس عميقة بالرغبة في التعبير الفني. وكان يراودني باستمرار حلم الذهاب إلى باريس لدراسة الفن.

بعد ثمانية أعوام من العمل كخطاط في بغداد. سنحت لي الفرصة للذهاب إلى باريس عام 1969. فدخلت المدرسة العليا للفنون الجميلة «البوزار». واثناء دراستي كنت أريد معرفة الفن الغربي منذ أصوله الاغريقية مروراً بفنون عصر النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر. حتى القرن العشرين حيث تنوعت وتعددت الحركات الفنية الحديثة. وفي المدرسة العليا للفنون الجميلة «البوزار». درست أيضاً

التقنيات الأساسية للعمل التشكيلي في التصوير الزيتي وتحضير الألوان. إضافة لدراسات جانبية في المنظور الهندسي. والمعمار. والموزاييك. والفريسك. ودروس نظرية أخرى متعددة.

عندما تركت العراق كنت قد جلبت معي إلى باريس. بعض أقلام القصب للخط. أعانتني على دفع مصاريف الدراسة بعمل بعض الخطوط العربية لصحيفة جزائرية تصدر في باريس.

دراستي في «البوزار» استمرت خمس سنوات. في عام 1975 حصلت على الدبلوم الوطني العالي للفنون التشكيلية. ولكن في ذلك الوقت بدأت أشعر أنني أجه فنياً نحو طريق مغلق. وأحسست بضرورة إيجاد أسلوب شخصي. فاجّهت أولاً نحو التأثير بفنانين أعطوا أهمية للتعبير في رسومهم بخطوط قليلة. حركات تبسط الشكل في أقل مقدار من الخطوط. ثم بدأت أنظر إلى الفن التجريدي والتمعن فيه. محاولاً إدراك كنه ما أراه. وفي هذه اللحظات بدأ الخط العربي يدخل لوحاتي. فشعرت بالسعادة لهذا الاقتراب من الخط. ولكن الخط في البداية كان مجرد مادة تزويقية. اذ مازلت استعمل المادة الزيتية للعمل على القماش. واللذين لايتجاوبان مع الحس الداخلي العميق عندي. فأدركت ان المادة التي تُستخدم في إنجاز العمل الفني هي أمرٌ مهم جداً.

بعد العمل لمدة ثماني سنوات كخطاط في بغداد. ثم خمس سنوات لدراسة الفن التشكيلي في باريس. كنت أشعر في عام 1975 بأنني لست خطاطاً بالمعنى المتعارف عليه تقليدياً ولست فناناً تشكيلياً بمستوى الدبلوم العالي الذي منحتني إياه «البوزار» فالخط الذي كنت أمارسه في بغداد لم يعد يقنعني والتصوير الزيتي الذي علمتني إياه «البوزار» لم يعد يقنعني كذلك.

ما العمل إذاً؟ وإلى أين الذهاب؟ تذكرت آنذاك مثلاً افريقيا يقول: «عندما لا تعرف أين تذهب تذكر من أين أتيت» فبدأت أدرس الخط العربي من جديد.

ما هو الخط العربي؟ ومن أين يأتي؟ وكيف عاش الألف سنة الأخيرة؟



کتابخانه

ورش تعليمية كثيرة يسهل فيها لقاء الخطاط ومن يريد تعلم الخط.
لذا فإن الحل الأفضل هو أن تساهم الجهات التربوية والثقافية بتنظيم ذلك، كي يسهل الاتصال بين الخطاطين ومحبي هذا الفن.
وأخيراً لنسمع أحمد بن إسماعيل يصف هذه المهنة:

مداد مثل خافية الغراب
وقرطاس كقرقراق السراب
وأقلام كمرهفة الحراب
وألفاظ كأيام الشباب

ثم يصف الخط الجيد:

لو كان نباتاً لكان زهراً
ولو كان معدناً لكان تبراً
أو مذاقاً لكان حلواً
أو شراباً لكان صفوياً

ومعنى قولنا جودة التقدير، أن يكون ما يفعله من البياض في القرطاس والكاغد على يمين الكتابة وشماله وأعلاه وأسفله على نسب معتدلة، وأن تكون رؤوس السطور وأعراضها متساوية، فإنه متى خرج بعضها على بعض قبحت وفسدت، وأن يكون تباعد ما بين السطور على نسبة واحدة.

ويشابهه هذا النص الآخر:

فإن الترتيب نصف الخط، وترتيبه استواء حروفه، والفصل المتقارب المتناسب بينهما، ومن ذلك إقامة أشكاله وتبيينها، واستقامة الأسطر والفصل بينها أصل جليل في الخط، واعوجاجها قبيح، ولا سيما اعوجاج أوائل الأسطر إلى أول الكتاب، واعوجاج أواخرها إلى أواخره، وما يستحب في الخط قصر ألفاته ولاماته واعتدالها مع أحكام سائر حروفه، ومن رتبة الخط استوائه وأن يكون أول البطاقة منفسح الخط وأن يكون آخرها دقيقاً، وأحسن ما يكتب به الكاغد الأبيض لأنه ضد لون المداد.

الكلاعي - احكام صفة الكلام

ويقول الشيخ عماد الدين بن العفيف:

لا بدّ من تناسب الشكل والنقط، وتناسب البياضات في ذلك للحروف.

ومن مقدمة ابن خلدون:

جُدّ تعليم الخط في هذه الأمصار أبلغ وأسهل وأحسن طريقاً لاستحكام الصنعة فيها، وأن بها معلمين منتصبين لتعليم الخط يلقون على المتعلم قوانين وأحكاماً في وضع كل حرف، وفق موازين الحروف المعروفة، فتجتمع لدى المتعلم رتبنا العلم والحس في التعليم، وتأتي ملكته على أتم الوجوه.

إن من يريد تعلم الخط في يومنا الحالي، يواجه صعوبات أكثر مما كان الأمر عليه في الماضي، إذ لا يجد الهاوي من يعلمه الخط لقلة الخطاطين، وحتى إن الخطاطين الموجودين، والذين لديهم الرغبة بالتعليم، لا يستطيعون ذلك، بسبب أن الخط لا يدخل ضمن المواد التعليمية في المدارس، ولا توجد

تلميذه وهم وقوف على الرصيف.

لكل أستاذ طريقة خاصة في التعليم. يقال إن الملا علي الفضلي، وقد كان أكبر خطاط في بغداد مع مطلع القرن العشرين، كان يعطي تلاميذه كواجب سطر من الخط وعليهم التمرن عليه، وعلى التلميذ أن يأتي في اليوم الثاني بواجبه قبل صلاة الفجر بجامع محلة الفضل، وإن تخلف أحد التلاميذ فإنه لا ينظر إلى سطره ولا يصلحه.

وكان الأساتذة يعطون معلوماتهم بشكل شفوي، ولهذا نفقد مع وفاة كل خطاط قدير ثروة من المعلومات الجمالية، ووصلتنا بعض المعلومات النادرة عن تعليم الخط كهذه السطور:

من لم يحسن الاستمداد، ويري القلم والقط، وإمساك الطومار،
وقسمة حركة اليد حال الكتابة، فليس هو من الكتابة بشيء
المقر العلاتي

أستمد القلم برشفة ما احتملت ظبته، فحينئذ يظهر به ما
أسداه العقل، وألحمه اللسان، وبلته اللهوات، ولفظته الشفاه،
ووعته الأسماع، وقبلته القلوب

مسلم بن الوليد الأنصاري - القرن العاشر

يا هذا إذا حرقت القلم فلا تثقل عليه يدك، وإذا قومته فلا
تخففها عنه، وعيب خطك مع حلاوته أن شحمة قلمك زائدة
على الحاجة، ولك فيه خطرفة (توسع) تدل على قلة المبالاة، فلا
تفعل، فإن سطرًا من التحسين أنفع لك، وأنفق عليك من عشر
ورقات من التشمير.

من المدرس بباب الطاق - بغداد - إلى ابن الخلال الوراق - القرن العاشر

وكثيراً ما نقرأ عن بخل الخطاطين بمعلوماتهم المهنية، في زمن كانت فيه
هذه المعلومات سر صناعتهم، ومن هذا ما يقوله الخطاط الأنصاري:

كنت أخط في ديوان الأحوال، فقريت منه وأخذت من خطه
وسرقت من دواته قلماً من أقلامه، فجاد خطي به، فلاحته منه
نظرة إلى دواتي، فرأى القلم فعرفه، فأخذ القلم وأبعدني، وكان
إذا أراد أن يقوم من مجلسه أو ينصرف قطع رؤوس أقلامه كلها،

التناسب في الخط يتكلم عنه كل الخطاطين، وهو شغلهم الشاغل، ومن
نص قديم محفوظ في المغرب أختار هذه الكلمات:



صفحة تمرين للخطاط محمد عبد القادر - القاهرة - 1980

التلاميذ كانوا ينظرون إلى أستاذهم نظرة احترام وتقدير ويطيعون أوامره، ولا يعطي الأستاذ معلوماته إلا بشكل مقنن ومن وقت لآخر إلى الطالب الأكثر تقدماً فقط، وهذا الطالب بدوره يعطي الآخرين ما تعلمه، لذلك كان على متعلم الخط البقاء لسنين طويلة قرب الشيخ المعلم، من أجل إتقان ستة أساليب إجبارية كي يحصل المتعلم على إجازته، هذه الإجازة التي تقدم له الإمكانية بتدريس الخط، وقبول الطلبات الرسمية والتوقيع باسمه تحت خطوطه.

ولقد يبدو ما يقوله الشاعر في هذا النص مبالغاً لكنهما فيه بعض الحقيقة:

ولا بد من شيخ يريك شخوصها يساعد في ارشادها ويعين،
ومن لا له شيخ وعاش بعقله فذاك هباء عقله وجنون.

وقال الشيخ محمد السنجاري: "قالوا جميعاً من شروط الكاتب - الخطاط - يكون ذا حرص ومهنة ثاقب، ويبذل الأموال في تطلّابها فمهرها يغلو على خطابها، ابن هلال قال كم أنفقت من ذهب حتى به كتبت".
رأى الخطاط الحافظ عثمان من القرن التاسع عشر، وهو في عرته أحد تلاميذه وكان متخلفاً عن الحضور لدرس الخط، فنزل من مركبته وسأله عن سبب تغيبه، ولما كان العذر مقبولا فأخذ الحافظ عثمان يصلح حروف

الجاف هو السبب في تخلف ذوق وحساسية الطفل مدى الحياة. لأن السنوات الأولى هي اللبنة الأولى في تكوين الذوق الفني للإنسان.

إن مردود عواقب حالة سوء الكتابة عند الطفل. وعند الإنسان البالغ أيضا هو ضرر نفسي وجسدي. لأن الطفل سوف يعيش حالات من الاختناق والتوتر بسبب قلة تغذية الجسم والدماغ بالأكسجين. إنه نوع من التعذيب النفسي.

بينما قلم القصب القديم كانت ترافقه معلومات وشروح واسعة لتنغيم التنفس وبالتالي حسن تزويد الجسم بالأكسجين. لذا نرى دائماً الصفاء والهدوء عند متعلمي الخط.

ويأتي التوافق والتألف سابقاً عند الخطاطين القدماء من النسب التي تخط بها الحروف. كهذا النص الذي تركه لنا أخوان الصفا في القرن العاشر الميلادي:

أصل الحروف والكتابات كلها هو الخط المستقيم الذي هو قطر الدائرة. والخط المقوس الذي هو محيطها.

وأجود الخطوط وأصح الكتابات وأحسن المؤلفات ما كان مقادير حروفها بعضها من بعض على النسبة الأفضل.

ينبغي لمن يريد أن يكون خطه جيداً وكتابته صحيحة أن يجعل لها أصلاً يبني عليه حروفه. وقانون يقيس عليه خطوطه والمثال: أن يخط الألف بأي قدر شاء ويجعل غلظه مناسباً لطوله. وهو الثمن وأسفله أدق من أعلاه. ثم يجعل الألف قطر الدائرة. ثم يبني عليه سائر الحروف.

ما يسميه إخوان الصفا في هذا النص «النسبة الأفضل» إنما يعود إلى ما يسمى «النسب الفاضلة» وهي أفضل العلاقات بين طول وعرض الأشكال. وقد تم الاتفاق عليها منذ القدم ما بين الفنانين والمعماريين والشعراء والموسيقيين...الخ. عبر دراسات لنسب كل ما هو في الطبيعة من حيوانات ونباتات. وبالتالي ترجمت هذه النسب إلى حسابات رياضية. وكما يقول نص إخوان الصفا. إن حرف الألف يكون غلظه مناسباً لطوله وهو الثمن. ويمكن تصور أن هذه النسبة آتية من نسبة رأس الإنسان إلى طول جسمه.

وهكذا نرى أن الجمال هنا يدرك قبل كل شيء بالبصيرة لا بالبصر فقط. وقلم القصب القديم كان يجبر المتعلم على البطء وتنغيم الحركات والنفس. ما يهب الإنسان في لحظات الخط هدوءاً نفسياً. على العكس من استعمال القلم الجاف الذي يولد تصادماً في الأفكار ما بين الذهن و بين قدرة اليد على إطاعة الدماغ.

وعند الإيمان والاعتقاد بأهمية هذه الأشياء. أي الجمال والوضع النفسي للإنسان. سوف ندرك أن تعلم الخط ليس شيئاً من الأشياء الاستهلاكية وغير الضرورية. إنما هو حاجة للروح والجسم.

من المؤكد أنه لم يعد ممكناً اليوم تطبيق تعاليم الخطاطين القدماء لطلاب المدارس. ولا بد من ابتكار طرق جديدة ميسرة تناسب الزمن الحالي. فقد كانت الطرق القديمة تتطلب أولاً تعلم خط الثلث والذي يحتاج إلى سنوات طويلة لإتقانه. لذلك لا بد من البدء في زمننا الحالي بخط النسخ مثلاً وابتكار طرق مبسطة لتعليم الأطفال. يمكنها أن تحسن الكتابة وتثري الطفل روحياً.

لا يعني هذا أن نستبدل اليوم كل الأقلام بقلم القصب. إنما يمكن استعماله لمدة ساعة في الأسبوع على الأقل. وبهدف فني بحث يؤدي إلى تطوير الذوق. تماماً كما نستعمل في عصرنا الحالي الفرش في دروس الرسم والتصوير التشكيلي. وأن القصب متوفر بكثرة في الدول المطلة على البحر الأبيض المتوسط.

*

رافقت مهنة الخط في الماضي تقاليد قديمة. فلم تكن هنالك مدارس بالمعنى المعروف في الزمن الحالي. وإن حصل وأن فتحت في الماضي بعض المدارس فأنها كانت نادرة جداً وصغيرة. والطرق المعروفة التي كانت ولا زالت سائدة تتم بأن يطرق الشاب المتعلم باب شيخ معلم. لم يقبل الأستاذ أي طالب وبسهولة. بل كان الأساتذة يختارون تلاميذهم ويخضعونهم للتجارب. لكي يتأكدوا من رغبتهم العميقة في تعلم الخط. ولم تكن هذه الحالة عند الخطاط العربي فقط. ففي الخطوط الأخرى نجد قصصاً توضح لنا صعوبة القبول للهاوي داخل هذه المهنة.

كالشاب الذي أراد تعلم الخط الصيني فأشاروا عليه بالذهاب نحو شيخ قدير في معبد بقلب الغابة. وبعد أيام من المشي وصل أخيراً إلى المعبد. ولكنه وجد أن الباب مقفل ومهما طرق الباب صارخاً «أريد تعلم الخط» لم ينفتح له الباب. وعند هبوط الليل نام أمام الباب وفي صباح اليوم الثاني رُميت له من الأعلى قطعة خبز. وأمضى النهار أمام الباب يدق ويضرب عليه صارخاً «أريد تعلم الخط» فلم ينفتح له. وعند الليل نام مرة أخرى أمام الباب لليلة الثانية. وفي الصباح سقطت عليه قطعة خبز أخرى. واستمر على هذا الحال ثلاثة أيام وثلاث ليال قبل أن ينفتح له الباب. أي عندما تأكد للمعلم أن هذا الشاب عنده رغبة شديدة وعميقة للتعلم. فوافق آنذاك على أن يفتح له الباب لتعلم الخط.

كان كل خطاط كبير في الماضي محاطاً بمجموعة من التلاميذ. وهؤلاء

يفرض قلم القصب كذلك تعليم الجسم على البطء الشديد. وهذا البطء يكون أيضاً صعباً جداً على البعض في البداية.

ولهذا أوصى القدماء بضرورة تعلم الخط مع خطاط يعرف مهنته جيداً. وذكرُوا بصعوبة تعلمه بدون معلم.

يتطلب الخط تهيؤاً جسمى مسبقاً. ففي البداية لا بد من تعلم البطء في الخط بأكثر من قدرة الجسم الاعتيادية. والتعود على التوقف المتكرر لمرات عدة عند خط كل حرف. وهذا يكون أيضاً منافياً لعادات الجسم الاعتيادية في طريقة الكتابة. لأن كل فرد اكتسب منذ الطفولة طريقته في الكتابة. كما أن لكل واحد منا طريقته في المشي. وكل ذلك يجري بشكل عفوي لم نفكر به مسبقاً.

بينما في الخط يتوجب إعادة تعلم الكتابة مرة ببطء وأخرى بسرعة حسب الضرورة الفنية لإخراج شكل الحرف. إنها لغة جمالية يصعب التعبير عنها بالكلمات.

من اجل السيطرة على كل الإمكانيات التي يتيحها قلم القصب. لا بد للمتعلّم من تقسيم الحرف إلى أجزاء عدة والتوقف عند خط كل جزء من الحرف. وهذا ما لا يستطيع تصوره من يريد تعلم الخط وحده وبدون معلم. فإنّ الكثيرين يتصورون أن الخط يعمل بسرعة ومنذ البداية. بينما لا بدّ من الخط ببطء في البداية لكي نحتويه في داخلنا. أو كما يقال أن نحفظه عن ظهر قلب.

من الضروري الذهاب للمحبرة باستمرار للاستزادة من الحبر والاستفادة لأخذ النفس أيضاً. فكما قال القدماء إن الخطاط يحبس نَفْسَه عند خط كل حركة. وحبس النَفَس هو ضرورة لإعطاء الحرية للحركة. ولنح الحياة والقوة لها. وعند حبس النَفَس لا يتزود الجسم وخصوصاً الدماغ بالأكسجين. لذلك إن التوقف باستمرار والعودة للمحبرة يصبح أيضاً ضرورة للتزود بالأكسجين.

وهكذا وبسبب كون قلم القصب لا يملك مخزناً للحبر ويجبر الخطاط للتوقف مرات عدة من أجل الذهاب نحو المحبرة. يكون هذا القلم هو الآلة الأفضل للخط ويكون أيضاً مساهماً في العملية الجمالية. لأن الخطاط سوف يستفيد من هذه اللحظات الضئيلة جداً في العودة للمحبرة. لإيجاد الفكرة القادمة للحركة التالية. وفي الوقت نفسه كما ذكرنا تكون هذه اللحظات كفرصة لإشباع الدماغ بالأكسجين. وفي النهاية إن كل هذه الصعوبات والتمرّن على تجاوزها. تجعل الخطاط يتطور في الخط. كم من مبتدئ للخط أراد تعلمه بدون نصائح خطاط. لكنه تراجع أمام

صعوبة استعمال قلم القصب. لأنه لم يدرك أن في هذه الصعوبات وتخطيها يكمن سر تعلم الخط. وكم من هاو لا يدرك أن البطء هو ضرورة لتكثيف الطاقة من أجل جمال الحرف.

وإن تكن هذه التعاليم قد ولدت مع الخط القديم. فإنها تبقى ضرورية للخط الحديث أيضاً. إذ إنّ البطء يكمن في قلب السرعة في الخط. وبدون البطء في بعض أجزاء الحرف لا تمكن السرعة في الأجزاء الأخرى. بل إنّ جمال الحرف يكون في تعايش البطء والسرعة في حروف الكلمة. إذ لا يمكن الإسراع في كل الحروف. فعند السرعة المستمرة تظهر الحروف فقيرة جمالياً. كذلك لا يمكن البطء في كل الحروف. لأن ذلك سيفقدها حيويتها.

لابد من تعلم الحوار مع الحروف. فهناك حروف متفتحة ديناميكية كالورود وأخرى متقلصة ومنغلقة كالبراعم. حروف تنظر للأعلى بفخر. وأخرى تخني رأسها خجولة.

*

يمكن دفع آلة الخط. القصبة. للأمام بقوة أو سحبها بلامسة خفيفة. فيكون القلم وكأنه استطالة وتمدد للأصابع. ولكن لا بدّ من نسيان القلم باليد. آنذاك تنبع الحروف من الداخل. من الحدس والإحساس معاً. كل هذا يتم في حذر ذهني. وترقبٍ لما هو غير منتظر لمواجهته والسيطرة عليه. فإن أي تردد في خط الحروف سيبدو لعين المشاهد برودة في طاقة الحرف وفقداناً للقوة. ومعنى ذلك أيضاً. إن تكرر كثيراً. نقص في جرأة الخطاط وقدرته الفنية.

*

الكتابة بالقلم الجاف مضرّة للأطفال. لأن الطفل سوف يضغط باستمرار على الورقة لكتابة الحروف. بيد أنّ أدوات الخط القديمة كالقصب تلامس الورقة برهافة. وفيها تناوب ما بين الضغط واللامسة الخفيفة. وبذلك تعمق هذه الفوارق الرهيفة إحساس الطفل وتهذب ملكاته الجمالية الفطرية.

سبق وأن قلت إن الإنسان يحبس نَفْسَه عند كتابة الحروف. وتلعب هذه الحالة عند الطفل دوراً أكبر. لذلك فإن الطفل إذا استعمل القلم الجاف فإنه لا يدري أين يتوقف للتنفس من جديد. ويكون هذا القلم بين أصابعه مغرياً للاستمرار. فيركض لإكمال الكلمة بدون توقف. يستمر بسبب سيولة الكتابة بالقلم الجاف.

إن الاستمرار بالكتابة بلا توقف ودون تنغيم التنفس له مردود سلبي على الإنسان وخصوصاً في سن الطفولة. وربما يكون مردود استعمال القلم

استعمل الخط للنصوص في الكتب، ولتزوين الحاجيات المستعملة في الحياة اليومية، وأستعمل كذلك في نتاج المهنيين من الخشب والمعادن المختلفة والزجاج، ولكن الجانب الأكثر حضوراً للجمهور في المدن يكمن في الخطوط التي عملت على جدران المعالم المعمارية، والتي تبقى كمتحف في الهواء الطلق.

ولما كانت بعض المواد تفرض أشكالاً جديدة، فاضطر الخطاط للابتكار دائماً، فالخط المحفور على الخشب لا يشابه ما هو محفوراً على الرخام: إنّ الصخر الصلب يدفع الخطاط لعمل كلماته سميكة ومتقاربة كي يقلل من عمل الحفّار إلى أقل ما يمكن. وهكذا يمكن أن نجد أمثلة عديدة في تأثير المادة على مظهر الخط، فما عمل من الخطوط في الفسيفساء لا يشبه ما نُقش على الطابوق وهكذا.

إن تركة الخط العربي الثرية يمكن أن تكون قاعدة ثقافية للمستقبل، بشرط مواصلة الإبداع نحو تعميق المعرفة والإحساس والفكر. وإن كان مظهر الخط يبدو حيادياً ولا يعكس حالة الخطاط النفسية، فإن التعبير والإحساس الفردي يمكن أن يمر عبر الخطوط، كما يشهد أبو حيان التوحيدي في القرن العاشر:

الكتّاب (ويقصد الخطاطين) وإن نهلوا من شرعة واحدة، وسلكوا في سبيل قاصدة، فلا بد لكل منهم أن تميل به نفسه ويسرقه طبعه، إلى معان تخص خطه وتميزه عن غيره من يكتب على طريقته، ولو اجتهد في محاكاة خطه، هذا إذا صدق النقد والتمييز، وخلص الكاتب من التكلف والتبديل، لأن أمزجة الناس لم تتماثل بالتطبيق، ولم تتعادل بالتحقيق، فالخط ينسب إلى كاتبه الجيد.

*

ما الفائدة من التكلم عن تعليم الخط العربي في زمن لم يعد فيه دور الخط كما كان، فأقلام الحبر الجاف سهلة الكتابة وتلائم سرعة العصر، ووسائل الكتابة تنوعت، إذ إن الكثيرين يستعملون الآن لوحة الحروف في الأجهزة الإلكترونية، لكنني أؤكد هنا على أن القصد في هذه السطور هو قبل كل شيء فني، والفن يتوجه لتعميق إحساس الإنسان وتوضيح أفكاره نحو جوهر الحياة والعلاقات الإنسانية، إضافة إلى أن الفن هو أقصر الطرق لالتقاء البشر.

الضرب على الآلة الكاتبة هو ضرب عمودي، واستعماله لمدة ساعات طويلة يومياً له ضرره النفسي على الإنسان، بينما الكتابة بالقلم هي أफीة، أي أكثر راحة للإنسان نفسياً وجسدياً.

يمكن القول: "يوجد اتجاهان في الخط العربي ويمكنهما أن يكونا استمرارية ثقافية لمجتمعاتنا، وفيهما فائدة لجسم الإنسان واحساساته وذهنه:"

الاتجاه الأول وهو تعليم الخط للأطفال في المدارس الابتدائية، كما يتعلمون الرسم، أما الاتجاه الثاني فيكون في استعمال الخط كعمل فني يعتمد الخطوط القديمة كقاعدة لتجارب تشكيلية مستقبلية.

في كل القرون الماضية كان الخط في حضور دائم ومتطور في المدينة، ويلخص ابن خلدون في هذا النص الصغير الوجود الحضاري للخط:

إن الخط هو من جملة الصنائع المدنية المعاشة، فهو لذلك ضرورة اجتماعية اصطنعها الإنسان، وحيث إن الخط والكتابة هما المرتبة الثانية من مراتب الدلالة اللغوية، فإنها بذلك تكون تابعة في نموها وتطورها لتقدم العمران - شأن كثير من الصناعات المختلفة - ولهذا السبب نجد أن الخط والكتابة يندمجان في القرى والبدو البعيدين عن المدنية، وتكتسب بالتحضر والمدنية والعمران

ماذا سيقول ابن خلدون لو يرى حقيقة واقعنا الحالي، حيث ينحسر الخط من مدننا ويتقلص وجوده؟ بينما في حضارات أخرى يزداد حضوره كاليابان مثلاً، وكنت قد زرت مدرسة أحد الخطاطين اليابانيين، في وسط مدينة أوساكا الكبيرة، وما أدهشني أن المكان نفسه هو بناية إحدى كبريات الصحف، وهذه الصحيفة هي التي تموّل هذه المدرسة مادياً.

*

آلة الخط الأولى هي القلم - القصبة المبرية - ويسمح القلم بخط عريض، لكن استعماله صعب ومعقد في البداية، إذ يتطلب الخط بقلم القصب إعادة تنظيم التنفس بشكل مدروس، بينما لم يفكر الإنسان قبل ذلك بطريقة تنفسه، فكلنا نتنفس بشكل عفوي منذ الطفولة، أما في الخط فالأمور ليست كذلك.

أولاً وقبل التمرين على الخط، لا بد من تمرين مسبق للتنفس وحده، وهذا التمرين له فوائد كثيرة، ويمكن تكراره لفائدة الجسم، نتخيل في هذا التمرين الهواء عند دخوله إلى جسمنا، ومن ثم توجيهه داخلياً لينزل إلى أسفل البطن بمقدار أربعة أصابع تحت الصرة، ثم يصعد عالياً ليقرع باب الدماغ، يتوقف قليلاً، ومن ثم يخرج من الأنف، وبذلك يزداد وعي الخطاط بعملية التنفس وبجسمه.

أما في لحظة الخط فهناك علاقة أخرى للخطاط مع تنفسه ورئته، إذ إنه يحبس الهواء في الرئة ويقطع تنفسه عند الخط، ويأخذ النفس من جديد في اللحظة القصيرة جداً بين التوقف والذهاب للمحبرة.

حسن التآني لامتطاء الأنامل وإرسال المدة بقدر إشباع الحروف.
أحسن بن وهب

إن للخط ديباجة متساوية، وأما وشيه فشكله، وأما التماعه
فمشاكلة بياضه لسواده بالتقدير، وأما حلاوته فافتراقه في
اجتماعه.

العسجدي الخطاط

الحروف العربية ليست ثابتة الأشكال في الخط، بل تتطلب تحولاً جديداً في
كل مرة تتغير فيها الكلمات.

كل كلمة جديدة تبحث عن تعادل جديد، تعادل بالنسبة لما قبلها من
الكلمات وما بعدها، ولهذا السبب يكون تعليم الخط طويلاً نسبياً
بالمقارنة مع الفنون الأخرى، فلا بدّ من استعداد فطري، ومقدرة يدوية على
رسم الحروف وإحساسٍ مرهفٍ رقيق الشعور، والصبر الطويل.

إن تعلم رسم أشكال الحروف قد يكون يسيراً لكن الصعوبة تكمن في -
مشاكلة بياضه لسواده - كما يذكر العسجدي في العبارة أعلاه، أي
كيف يمكن السيطرة على الفضاء المحيط بالكلمات، وهذا الفضاء هو
جُرَيْدي غير محدد ولا يمكن تدريسه، وإن الممارسة الطويلة للخط وحدها
يمكن أن تجعل الوعي بالفضاء مكناً.

وفي نص جميل يقول لنا الصولي:

إذا كان الخط حسن الوصف، مليح الرصف، مفتاح العيون،
أملس المتون، كثير الائتلاف، قليل الاختلاف هشت إليه النفوس
واشتهته الأرواح، حتى إن الإنسان ليقروء ولو كان فيه كلام
دنيء ومعنى رديء، مستزيداً منه ولو كثر من سامة تلحقه،
وإذا كان الخط قبيحاً، مجته الإفهام ولفظته العيون والأفكار،
وسئم قارئه، وإن كان فيه من الحكمة عجائبها ومن الألفاظ
غرائبها.

الخطاط العربي هو كالفنان التشكيلي في العصر الحديث يتطلب منه
عمله، الخلق الفني الجديد لكل مساحة جديدة، ابتكار في وضع الحروف
في الكلمات والكلمات في السطر والسطور على الورقة.
أو في مجال آخر وعند العمل مع المهني حيث يضطر الخطاط لإقحام
الحروف في المساحات التي تفرضها أشكال الحاجيات والديكور الذي ابتكره
المهني.

تارة يكون الشكل مستطيلاً وتارة أخرى دائرياً، محدباً أو مقعراً، ولا بد من
قوة وتعبير في الخط، قوة تكمن في كل مليمتر واحد من أجزائه، ابتداء من
أصغر الحركات حتى نهاية الكلمات.

بالإضافة إلى الجوانب الفطرية والموهبة عند الخطاط، يحتاج هذا الفن إلى
تمرين طويل، ودراسة للتقنيات المعقدة، فالتمرين على أشكال الحروف يجب
أن يكون بشكل مستمر قبل الخط يومياً، وهكذا لطيلة الحياة.

كما يجب أن يحفظ الخطاط عن ظهر قلب كل أشكال الحروف، وأن تكون
لديه القدرة على إمكانية تحويلها في لحظة الخط إن تطلبت الضرورة ذلك،
فالحروف العربية منها العمودية ومنها الأفقية، وتعاقبها يولد تكراراً
مختلفاً لأجسام الحروف والفراغات.

خط الكلمة بالحرف العربي، يتطلب موازنة الفراغات داخل هذه الكلمة
نفسها وداخل السطر بأكمله، وموازنة الإيقاعات للحروف هي كما في
الإيقاعات الموسيقية، وبالتالي تمنح هذه الإيقاعات المرئية للمشاهد نشوة
عند رؤيتها، وهذا التصرف في الفضاء والتحكم فيه قاد الخطاط فيما بعد
للمعود بتكويناته في الفضاء كتماثيل ديناميكية.

ومع الإدراك لكل القواعد الهندسية والنماذج التي يكررها الخطاط بمهارة،
فإن الوضع النفسي وحالة الجسم يفرضان تأثيراتهما.

كان الخطاط الحافظ عثمان يقول: «لو عُرضت علي الخطوط المختلفة التي
كتبتها طوال الأسبوع؛ لعرفت بحاستي الفنية، من بينها، خطوط يوم
السبت، لأنها تكون أقل مرونة من خطوط بقية أيام الأسبوع، بسبب
توقيفي عن الكتابة يوم الجمعة».

سلسلة من أجيال الخطاطين الكبار نقلت لنا تقاليد الخط القديم، من
معلم إلى شباب متعلمين، وكل متعلم عليه استيعاب وهضم كل ما
تركه الأقدمون من خطوط، وهو بدوره عندما يكبر يحاط بمجموعة من
الشباب الهواة ينقل إليهم ما تعلمه.

ومن فترة لأخرى يبرز خطاط مبدع يواصل الابتكار فيضيف شيئاً جديداً،
ابتكاراً لا يشابه ما عمله كل الخطاطين الذين سبقوه، فيكون عمله
انعطافاً في طريق الخط، وبالتالي يُسجل كإبداع له.

كان الخط في الماضي فناً معاشاً واستعمل في كل جوانب الحياة، وشغل
المكان الذي خصصته الشعوب والمحاضرات الأخرى للصور والتمائيل.

حيوية الخط العربي حسن المسعود

استوحيت تقاليد تعليم الخط العربي في البداية، الكثير من طرق تعليم الخطوط القديمة في الشرق الأوسط. أي منذ العصر السومري والحضارة المصرية القديمة.

إن ما وصل إلينا من الكتابة المسمارية كان قد عمل على الطين، أما الحضارة المصرية القديمة فتركزت لنا الكثير من أوراق البردي وعليها خطوط بالقلم وبالحبر الأسود، وهذه الصفحات القريبة الشبه لمظهر الكتابة العربية، تتوزع اليوم بين المتاحف العالمية.

وعند التمعن في مظهر خطوط هذه الصفحات نجدها تقترب تقنياً من الخط العربي، وقد تكرر عندي إحساس وأنا أزور المتاحف، وأرى من بعيد بعض هذه الصفحات المخطوطة، كنت أتصور ذلك للوهلة الأولى بأن ما أراه هو خط عربي بأسلوب النسخ، ولكن عند اقترابي من الكتابة أكتشف أنها إحدى الكتابات المصرية القديمة.

إن زاوية وضع منقار القلم على الورقة للخطوط المصرية القديمة كان بحدود 54 درجة، وهو المعدل الوسطي لما يستعمله الخطاطون العرب حتى يومنا الحاضر. كذلك إن نسب وقياسات الكلمات على السطر تكون متقاربة أيضاً.

وإن وصفات تحضير الحبر القديمة لازالت هي نفسها، وتستعمل حالياً من قبل الخطاطين حول البحر الأبيض المتوسط.

وقد عُثر على نصوص مصرية قديمة تمجد مهنة الخطاط ودوره في المجتمع، وهي تشابه النظرة المحترمة لهذه المهنة خلال كل القرون الماضية في البلدان العربية الإسلامية.

كان التدريس فيما مضى يتضمن شكل الحروف، أي الخط ومعنى الكتابة في آن واحد، بينما في عصرنا الحالي أهمل تدريس الخط وقواعده تماماً في المدارس الابتدائية.

تكمن أهمية تعليم الخط في كونها تعمل على خلق النظام والجمال في داخل نفس الإنسان قبل أن يبدأ بالخط على الورق، وإن كان مفهوم الجمال متطوراً ومتغيراً جغرافياً وزمنياً على مر القرون، فإن المواد والتقنيات لم تتغير كثيراً، ولأزال الخطاط يستعمل مثلاً قلم القصب لمطاوعته وبساطة تحضيره، ويمكن الحصول عليه بسهولة لوجوده بكثرة في الطبيعة، كذلك إن شكل وجود الكلمات على الصفحة والحبر ونوعيته لم يتغيرا كثيراً، وكل هذه التقنيات يمكنها اليوم أن تواصل العطاء الجمالي نفسه.

عند ولادة الكتابة العربية قبل حوالي خمسة عشر قرناً كانت أشكال الحروف بسيطة وبدائية، ولكن ابتكار الخط الكوفي في بداية الإسلام مهد لظهور حركة فنية متعددة في الخط العربي، تتمثل في إعادة رسم الحروف بحسب تأثيرات متعددة منها الدينية والاقتصادية والفنية والأدبية والسياسية والجغرافية.

على فترة زمنية تقارب الألف سنة، ما بين القرن التاسع والقرن التاسع عشر وُلدت أساليب وتكوينات خطية لا حصر لها، ويمكن أن تكون هذه التركيبة الثرية للخطاطين القدماء أحد روافد الفن العربي المعاصر.

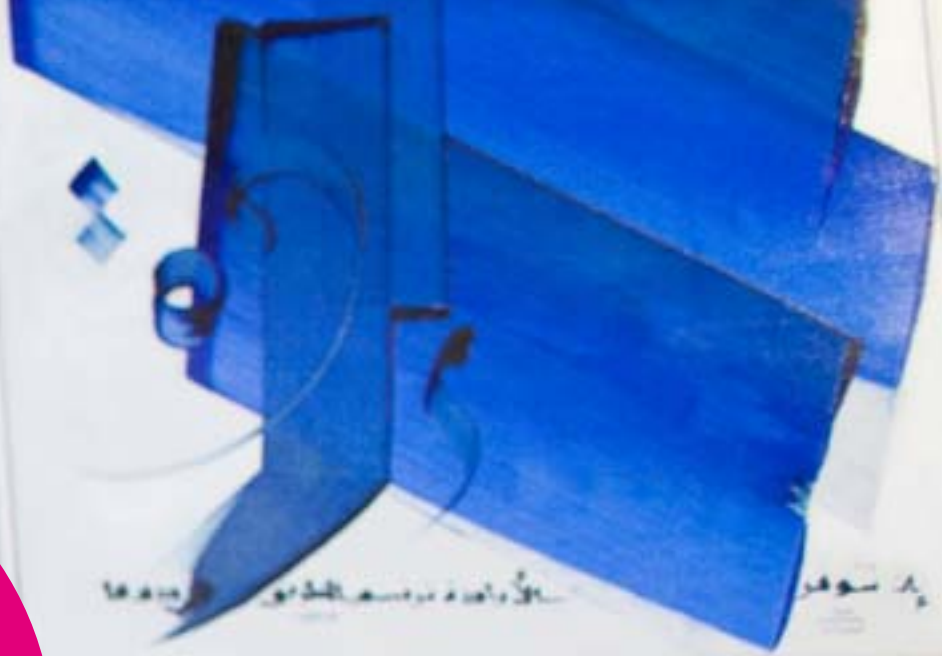
طرق التعليم للخط العربي استمرت على حالها كما كانت سابقاً، حيث يطرق الشباب الهاوي باب شيخ معلم، يتلقى منه المعرفة الأدبية والتقنية والفنية في كيفية رسم الحروف وتحضير الحبر وصقل الورق، واستيعاب كل ما يتعلق بهذه المهنة على الصعيد الإنساني والفلسفي.

ومن النصوص الكثيرة التي كان الخطاطون يلقنونها لتلاميذهم اخترت هذه المقاطع البسيطة:

انظر إلى الحروف كيف وُضعت على الطبائع، وإلى الطبائع كيف وُضعت على الحروف، وكيف تنتقل الطبائع إلى الحروف والحروف إلى الطبائع.

جابر بن حيان









I encounter moments of despair that kill me, then hope smiles upon me and revives me
Majnoun Laila (7th century)

اذا مت خوف اليأس احيانى الرجا
 فكم مرة قد مت ثم حييت - قيس ابن الملوح





He who doesn't progress each day regresses each day.
Confucius (551 - 479 BC)

من لا يتقدم كل يوم يتراجع كل يوم - كونفسيوس

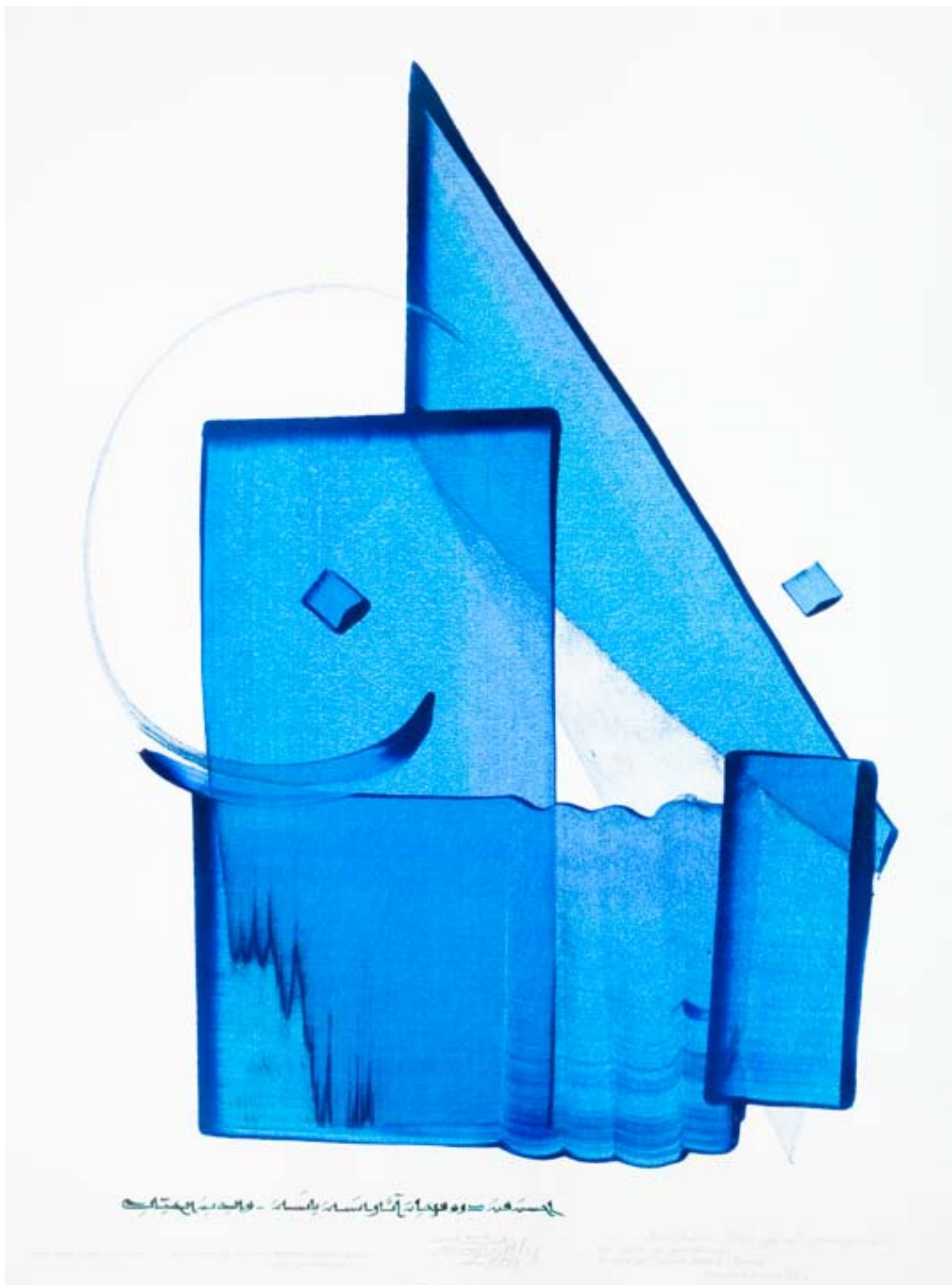




It is better to light a little lantern than to rail against the darkness.
Chinese saying

بدل ان تغضب ضد الظلمات
اشعل مصباحا صغيرا - مثل صيني





More noble than pearl or coral is the gesture of one man towards another man.
Ibn Al-Habbab (8th century)

احسن من در و مرجان آثار انسان بأنسان
 والبة ابن الحباب - القرن الثامن الميلادي





Beauty will save the world.
Fyodor Dostoyevsky (1821 - 1881)

الجمال سينقذ العالم - دسٲيوفسكي



مَدِينَةُ الْمَدِينَةِ

المدنية



*If I am made of earth, this latter is my country in its entirety,
and all of humanity are my brothers.*
Arabic saying

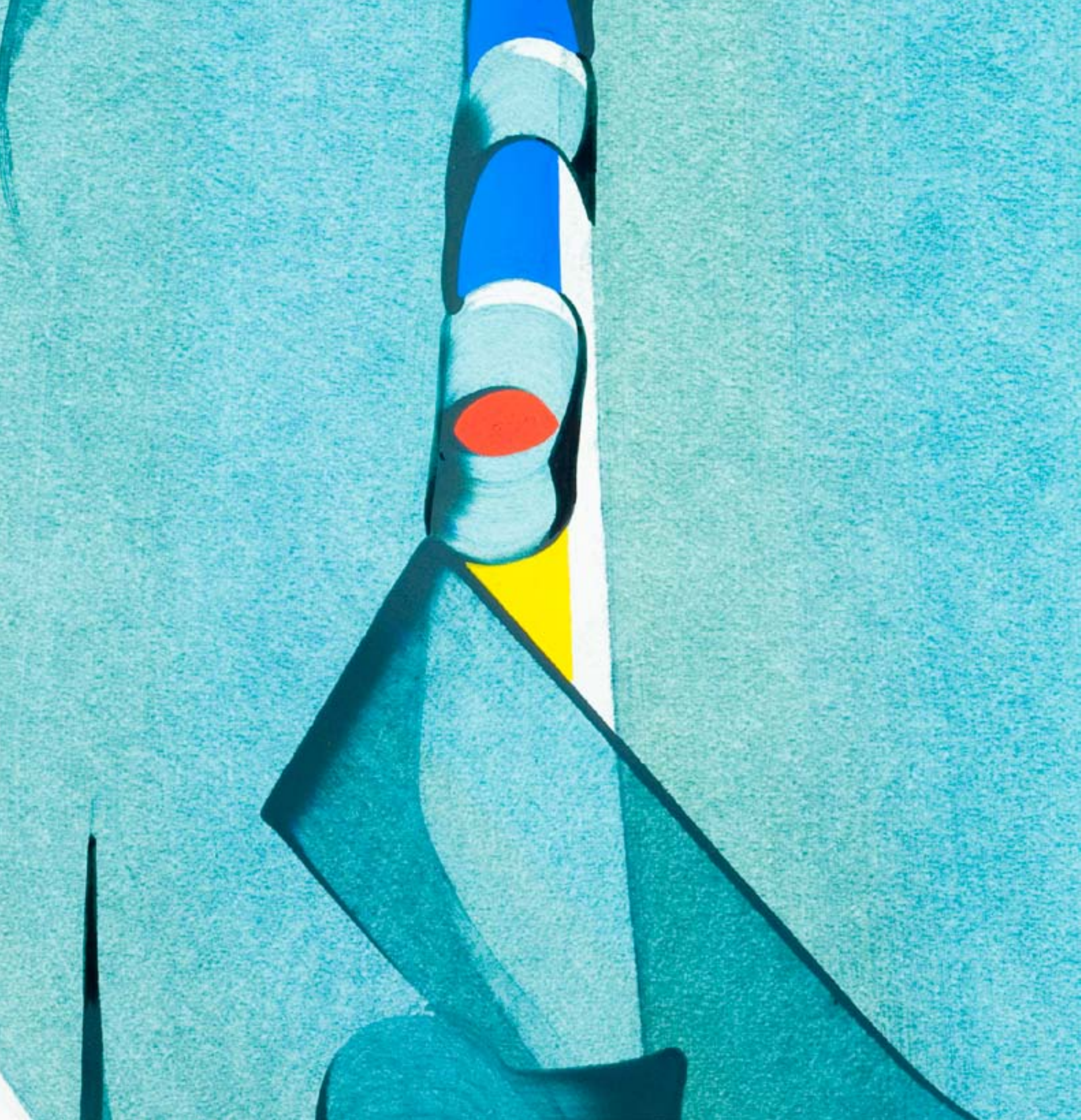
اذا كان اصلي من تراب فكلها بلادي
وكل العالمين اقاربي
ابو العرب الصقلي - القرن الحادي عشر الميلادي





Earth doesn't belong to Man; it is man who belongs to the Earth.
Chief Seattle (1780 – 1866)

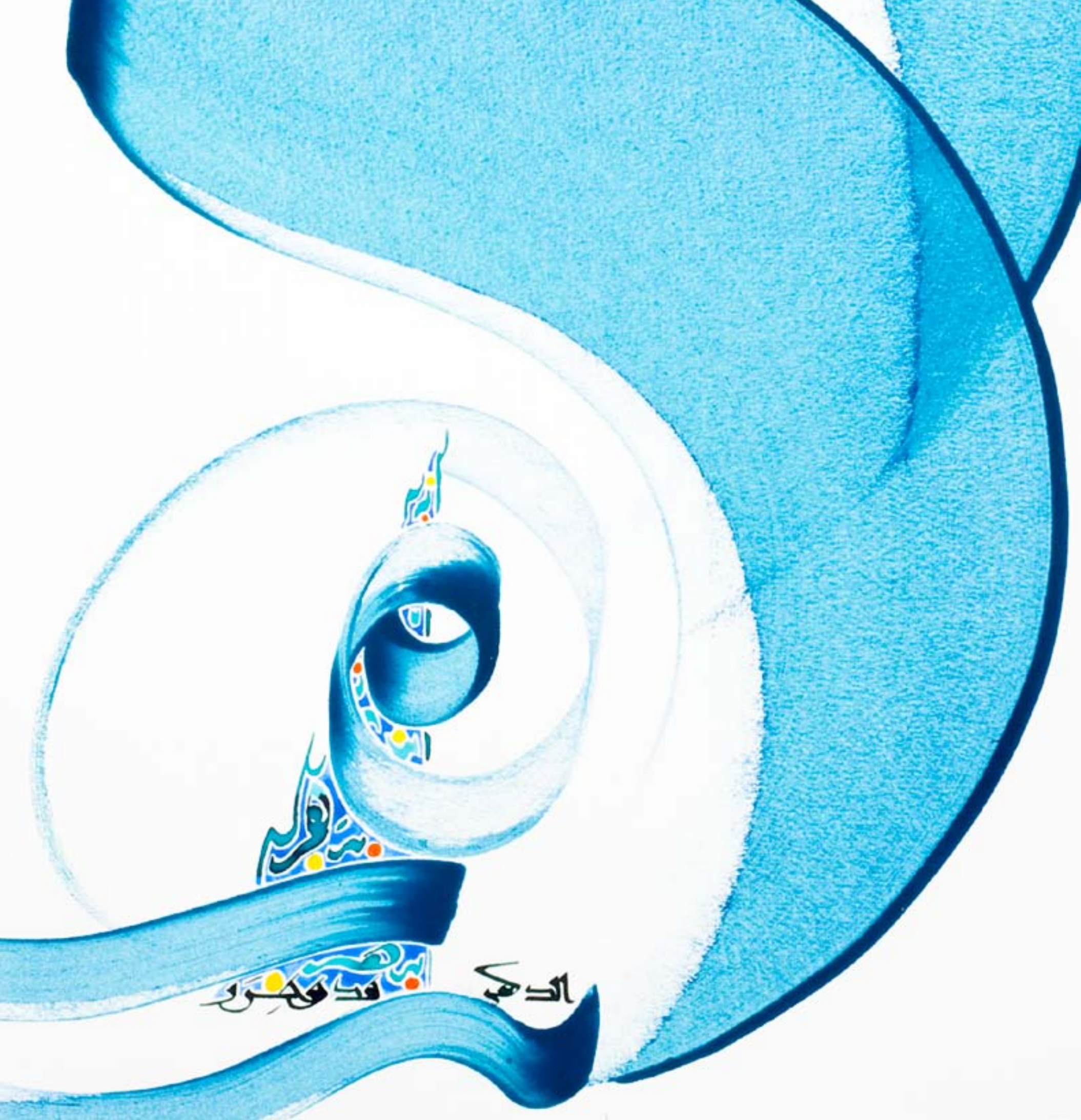
الأرض لا تعود للإنسان
 إنما الإنسان يعود للأرض
 سيئاتل من هنود أمريكا





The East and West are ever in search of each other, and must eventually meet
Rabindranath Tagore (1861 – 1941)

لايني ينشد الشرق والغرب
 أحدهما الآخر ولا بد أن يلتقيا - طاغور





Time rushes and then rushes back again. Life, how sweet it is, and yet how bitter.
Al-Aqilli (12th century)

الدهر مد وجزر والعيش حلو ومر
 الشريف العقيلي - القرن الثاني عشر الميلادي





A thing of beauty is a joy forever.
John Keats (19th century)

الدهر مد وجزر والعيش حلو ومر
 الشريف العقيلي - القرن الثاني عشر الميلادي





The heart perceives that which the sight cannot see.
Al Hassan Ibn Ali Al-Qadi (10th century)

القلب يدرك ما لا يدرك البصر
 الحسن بن علي القاضي









Increase my bewilderment, out of sheer love for thee!
Ibn Al-Faridh (13th century)

الحكمة









With a strong will, one can go through rocks
Aleksis Kivi (1834-1972)

بالعزيمة القوية يمكن ان نخترق الحجر الصلب - الكسيس كيافي





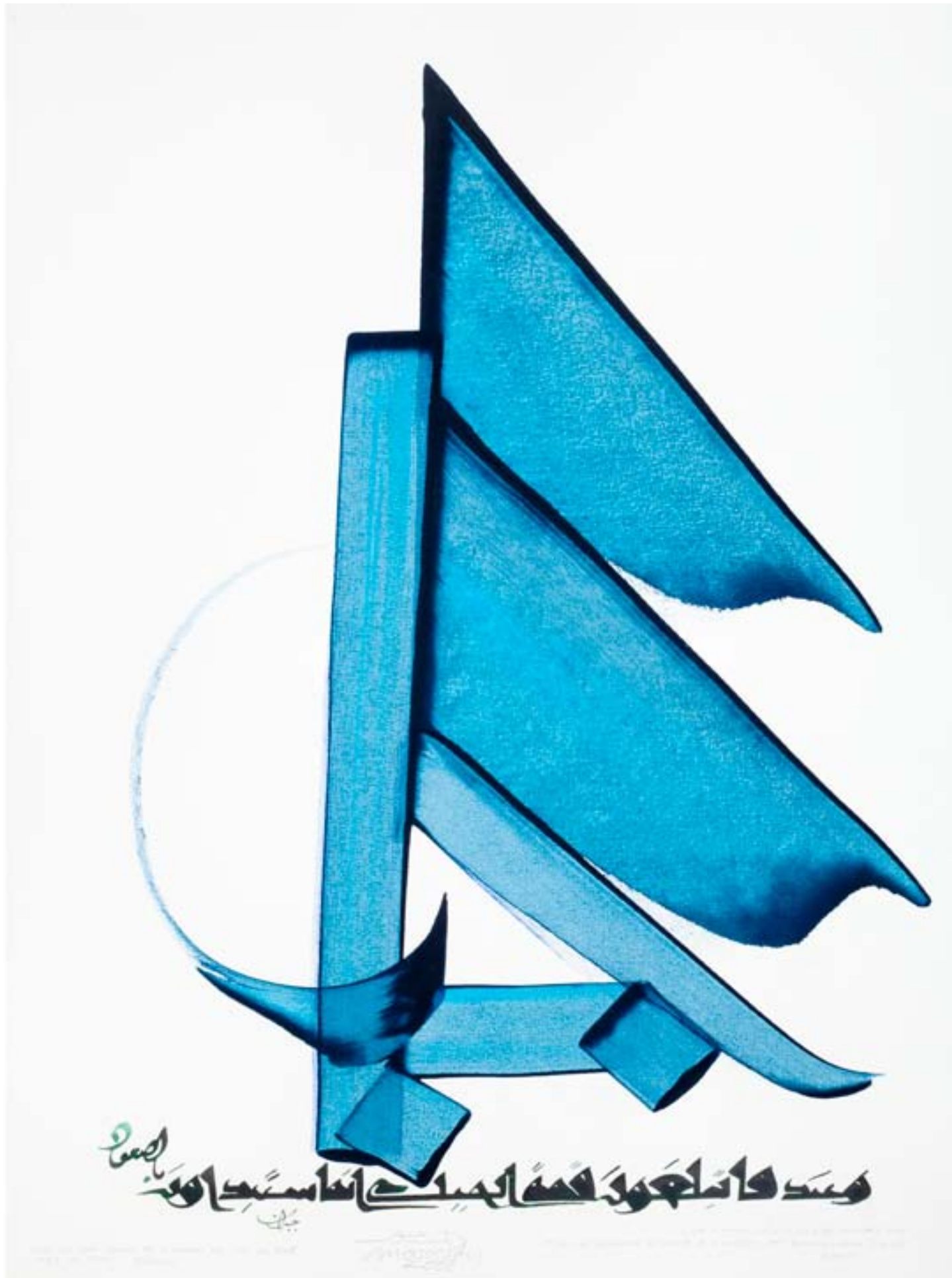




Without hope it is impossible to find the unexpected.
Heraclitus (c. 535 - 475 BCE)

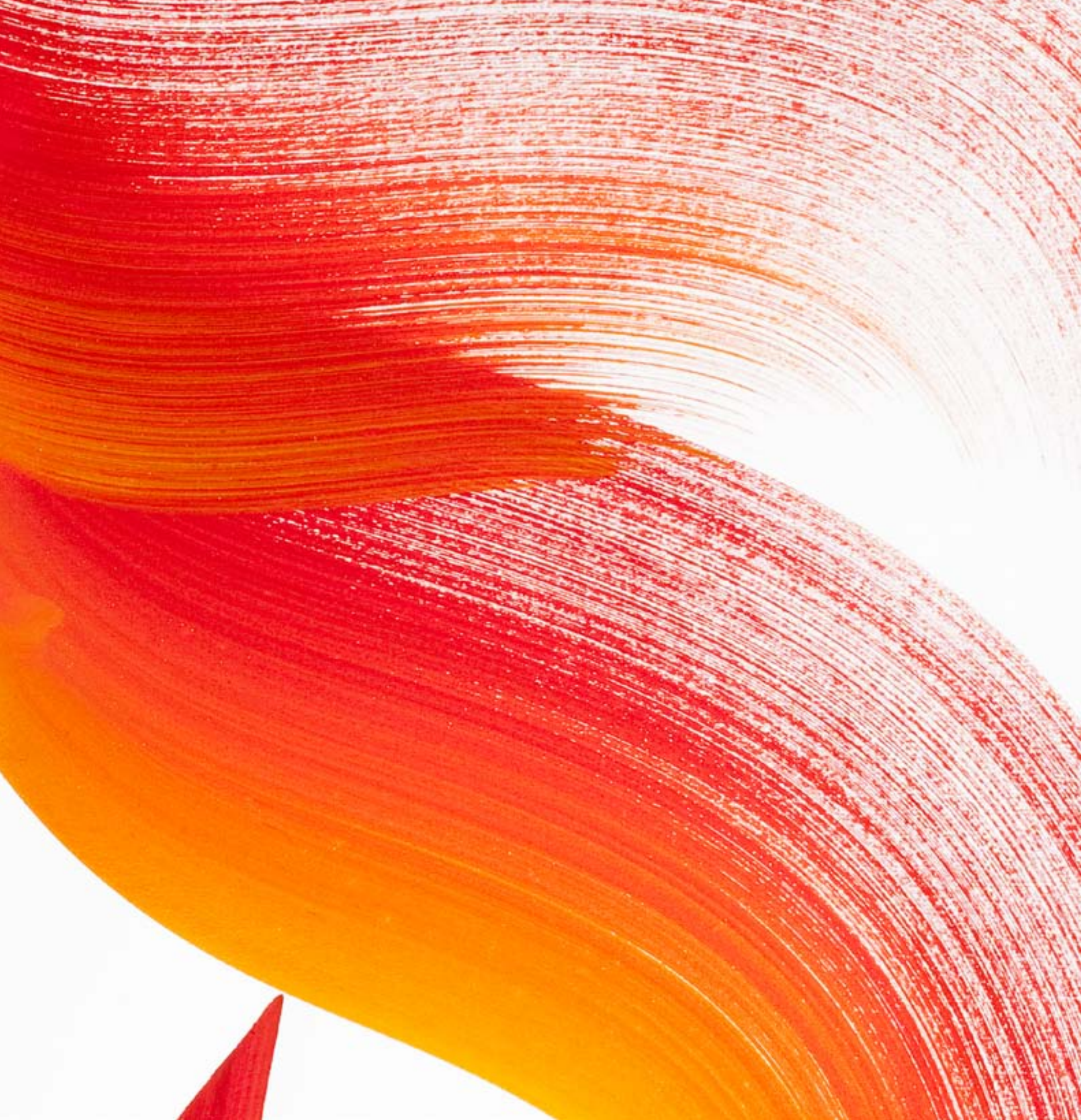
بدون الأمل لا يمكن الوصول إلى اللا مؤمل
هيراقليت





When you have reached the mountain-top, then you shall begin to climb.
Kahlil Gibran (1883 - 1931)

وعندما تبلغون قمة الجبل
إنما ستبدأون بالصعود - جبران خليل جبران





Knowledge nurtures the man who does not have a high position.
Avicenna (c. 980 - 1037)

والعلم يرفع كل من لم يرفع - ابن سينا

PLATES
ARABIC HE
SIZES/DAT
MEDIUM

READING
TES/



50. أتأمل تمثال جريدي في واشنطن للنحات الكسندر كالدر. وهو من الفنانين الذين ائمن وأقدر عملهم الفني.



54. تدريجيا استطعت عمل الآلات المناسبة للخط بحجوم عريضة وعلى القماش. الى جانب الاستمرار بالخط على الورق وبالحبر الذي اعمله انا حسب وصفات الخطاطين القدماء من جهة. ومن جهة اخرى لنتائج التجارب على الالوان التي اعملها مع ما يتوفر الان من بودر ملون.

فنانين من الغرب والشرق. دخلت الكثير من التأثيرات على أعماله الفنية وخصوصاً من الجانب التقني. هنالك ثنائية في عملي الخطي. فبعض الخطوط تكثر فيها الانحناءات كالأغصان وأخرى تكثر فيها الاستقامات كالعمار. وفي الحقيقة إن هذه الثنائية لازمت الخط العربي منذ بدايته. فالخطوط المنحنية نجدها في بعض الأساليب كالخط الديواني. والخطوط المستقيمة نجدها في أساليب أخرى كالخط الكوفي الهندسي.

جيرارد هوتون: استعرضنا مرحلة طويلة ابتداءً من حلم الشباب بالذهاب الى باريس لكي تصبح فناناً. ولكن لو تلقي نظرة سريعة على الأربعين سنة التي أمضيتها في باريس. نرى أنك حققت شيئاً يستحق التقدير. وذلك بتعريف الآلاف بالخط العربي في بلد لم يكن الخط العربي فيه معروفاً.

حسن المسعود: كل ما اريد قوله إنني صادفت حظاً لا يصدق. استقبلت في فرنسا بشكل جيد وكذلك في المجتمع الأوربي منذ البداية. وتبنوني بسهولة. ومقابل هذا أردت أن يرى الناس الذين صادفتهم في حياتي شيئاً جميلاً توارثته من مجتمعي. حاولت أن أتقاسم أحسن ما عندنا معهم. في باريس ساهمت مع مجموعات فنية من مختلف البلدان. اجتمعوا في هذه العاصمة المتعددة الثقافات. وإن ما أدهشني في البداية انفتاح هذه الجماهير على فنون العالم. كذلك أن الخط العربي لم يكن ممكناً أن يصبح مسرحياً ولكن هنا أصبح هذا الأمر ممكناً. وعملت مناظر خطية أعطت وأثرت على المشاهد وبعبقوية. عندما عملت مع موسيقيين كفوزي العائدي و قدسي أوركندر. او مغنين كحورية عايشي و امه دو لا سال. حاولت أن تكون حركاتي الخطية محافظة على الكمال العالي لعكس أجواء فنونهم. وعندما عملت مع راقصين من تقاليد متعددة. كقادر بلعربي او كاتيا لو ترجه او كارولين كارلسون. كانت حركات خطوطي تستلهم حركات رقصهم الانسيابي على المسرح. وهكذا يتحول الخط إلى رسوم مسرحية. أشكال تجريدية توحد ما بين الأصوات والموسيقى والرقص. أحياناً وفي لحظات الخط العلني وبعد امتلاك الحركات والأصوات والأنغام. أكتب بسرعة وبالحبر الأسود على الشاشة البيضاء. وأشعر وكأنني أعمل لوحات متكاملة. حيث تأتي الأشكال وتتغير باستمرار ويدافع من أحاسيس داخلية لا تفسر بالكلمات. أخط كلمات الحب والحرية والسلام. ولكنني أدرك أن الجمهور ينظر الى خطوطي الراقصة ولسماعه الموسيقى فإنه يرى ما أضعه من الأشكال. فتكون مفهومة لديه. بشكل حسي. لأن كل ما أكتبه وكل الحركات والتشكيلات التي أخطها ما هي إلا لغة القلب.



26. كنا باستمرار في بحث مستمر لتطوير عملنا الفني امام الجمهور. نجده البرنامج الشعري في كل مرة. وفي السنوات الاخيرة عملنا حفلة تكون النصوص الادبية فيها مستوحاة من قصص الف ليلة وليلة. وأنهى عملنا المشترك في عام 1985

منذ سنين طويلة. أشعر بالثقة في الاستمرار في هذه الدرب ومواصلة البحث عن الخطوط الجميلة.

جيرارد هوتون: ذكرت الفن العربي وجماليات الخطوط الشرقية. والتأثير على عملك الفني. كما ذكرنا الطريق الشرقي الذي أبهرت. هل يمكن أن نخبرنا من هم الفنانون الغربيون الذين أثروا فيك؟

حسن المسعود: كنت أقيم معرضاً عن خطوطي في مهرجان للفن العربي بمركز كنيدي بواشنطن. وأثناء جوالي قرب متحف التاريخ الأمريكي. رأيت تمثالاً تجريبياً للنحات الكسندر كالدور (صورة 50) وأكرت لهذا النحات احتراماً وتقديراً. وأول مرة تعرفت على أعماله كانت عند عائلة صديقي الممثل جيه جاكوي وكانوا على علاقة صداقة مع كالدور وفي دار جيه جاكوي كنت أرى بعض الأعمال لكالدور. وفي أحد الأيام اصطحبوني إلى داره قرب مدينة ساشه. ولكن كالدور لم يكن هناك إنما رأيت الكثير من التماثيل موزعة في الهواء الطلق خارج المشغل. وكنت أعرف أعماله منذ سنين طويلة. وأراها في مدن عديدة. ودائماً كنت أقول "إن الخطوط التي أعملها يمكن أن تكبر مثل هذه التماثيل. وبلا وعي أجد بعض خطوطي على الورق أحياناً تقترب من أشكاله". فنان آخر أحترمه وأقدر عمله الفني. وهو الآخر أجد بعض خطوطي وكأنها استوحيتها من أعماله. وهو بيار سولاج. تنتصب لوحاته التجريدية السوداء. بحركاتها السريعة والثقيلة. بتعادل قوي يدهش من يتأمل فيها. وخلال الأربعين سنة من وجودي بباريس وزيارة المتاحف والمعارض. كذلك التعرف على

القبائجي. وكان يشرح العلاقة بين هذه الأصوات والخط العربي. وأنا كنت أحاول تمديد الحروف كما في الغناء. بعد ذلك عقدنا حفلات عن الشعر العربي. ولكن في المرة الأولى كان هذا العمل صعباً جداً بالنسبة لي. كنت أقول لـجيه جاكبي إن هذا غير ممكن أمام الجمهور. لأن الخط يحتاج إلى وقتٍ أطول ولا يمكن إنجازها في العلن وبسرعة. كنت أؤمن بقواعد الخط والبطء الذي تتطلبه الحروف لخطها. بينما يفرض الخط الحي والسرعة شروطاً لم أكن أتصور أنها ممكنة في هذه الحالة بدايةً. عندما كنت أخط بسرعة أرى أنني لا أطبق القواعد كما يجب. وأن الخطاط في مرسومه لو يخطئ فسوف يمزق الورقة ويعيد الخط من جديد. أما هنا وأمام الجمهور لا يمكن الخطأ. ولا بد أن يكون كل خط كتحة فنية لإدهاش الجمهور. وبمرور الزمن استطعت أن أجد نوعاً من الخط يتلائم والعمل أمام الجمهور. وتعودت على دراسة كل المشاكل أثناء الخط الحي وإيجاد الحلول لها. كانت هذه الأعمال مصدر معيشتي. لأنني في ذلك الزمن لم أكن أستطيع بيع أعمالتي الفنية. ولأنني ابتعدت عن العمل التجاري في الخط وأردت أن أسير في طريق فني يغذي الروح بالامتلاء. كنت أحلم أن أكون فناناً. وقد سمحت لي هذه اللقاءات والحفلات بتحقيق حلمي. وبذلك كنت أتدرب مراراً وتكراراً لتجاوز كل مصاعب هذا العمل. خاصةً وأنه في كل لقاء وكل حفلة كان هنالك مشاكل تقنية غير متوقعة.

جيرارد هوتون: أول مرة واجهت الجمهور ربما كانت الأكثر صعوبة؟

حسن المسعود: كلما أنظر إلى الوراثة أتذكر أول مرة صعدت فيها خشبة المسرح. لأقوم بدور خطاط. إذ لم يكن المسرح مكاناً للخط. وأنا لا أعرف قوانين العمل العلني للمسرح. ولكن جيه جاكبي هو الذي دفعني لهذه التجربة. ولتهدئة قلقي كان يقول لي ”أنظر حسن. أنا مثل مهني. درست المسرح ومثلت كثيراً في مسرحيات من كل الأنواع. ولكن الجمهور شاهد الكثير مثلي. بينما سترى أن الجمهور سيتعاطف مع شخص مثلك عندما يكون صادقاً ولديه شيء يقوله. رغم ما يبدو أنه في غير مكانه. سيحبك الجمهور ويتحسس وضعك وقلقك. وفي الوقت نفسه سيقدر جهودك لما تعطيه من فن. وسوف يركزون نظرهم عليك“. ولثقتي به وبإنسانيته قررت الموافقة على صعود المسرح لأول مرة. وجدت نفسي فجأة أمام قاعة مليئة بالحضور. وكانت خشبة المسرح في مكان عالٍ. وكنت أرى الجمهور في الظلام. ينظر إلينا وإلى الخط على الشاشة. وعند الانتهاء من عملنا الفني كانت القاعة في صمت. ولم أجرؤ على النظر إلى الجمهور. كنت متأكداً من أن ما عملته ليس خطأ جيداً بسبب السرعة. وبسبب الضوء القوي الآتي من الجهاز نحو عيوني ولم أكن متعوداً على ذلك. بدت لي تلك اللحظات القليلة طويلة جداً وذات فراغ موحش. لم أكن أعرف بماذا

أفكر. وفجأة سمعت التصفيق الذي استمر طويلاً. كنت أتصور أن الجمهور سوف ينتقدني لأنني خالفت قواعد الخط. ولكن ما تبين لي كان العكس تماماً لما أفكر به وكل ما قاله لي زميلي الممثل كان الحقيقة. الآن أدرك جيداً أن معيار الخط في الرسم الهادئ ليس هو نفسه أمام الجمهور في قاعة علنية. وبمرور الزمن أصبحت لي طريقة أخرى للخط في الأماكن العلنية. إنه ابتكار أزاوله منذ أربعين عاماً. ويعتمد أيضاً على عطاء ومشاركة الجمهور في الأحاسيس. لأنني أشعر بالاختلاف من قاعة لأخرى. يتعاطف الجمهور معي أيضاً عندما تبرز مشاكل غير متوقعة. فهم يدركون صعوبة هذا العمل وندرته. أتذكر في إحدى الأمسيات بمدينة في الجنوب الفرنسي. كنت أخط على الجهاز العاكس للخط. كانت القاعة مظلمة. وكان الجهاز يبعث ضوءاً قوياً. وحين بدأت بعمل تكوين خطي. إذا بذابة خط على الجهاز يراها الجمهور أيضاً. وأول انطباع لي كان أن أدعها تلعب كما تريد وعملت دائرة كبيرة لها. وتابعت الخط ما بين ضحك وإعجاب الجمهور. وأنهيت التكوين ولكن دائرة الذبابة كانت من ضمن التكوين. ما أدهش الجمهور أنني استفدت من رقص الذبابة لتساهل بالعمل الفني. جيه جاكبي كان يقول لي إن أشياء رائعة يمكن أن تحصل عندما تبرز روح الفنان الحقيقية. ويتضح عالمه الداخلي بدقة عبر تعبير سريع أو حركة صغيرة. وهكذا بمرور السنين أدرك أن العطاء الذي أقدمه أثناء عملي الفني. إنما أجد مقابله مشاركة من الجمهور تجعلني سعيداً. وهكذا ورغم صعوبة البداية فإنني بالاستمرار في هذا العمل تجاوزت الكثير من الصعوبات.

جيرارد هوتون: الآن ومع مرور الزمن وكثرة التجارب في الخط أمام الجمهور. هل عندك مجموعة برامج تكررهما بشكل ثابت؟.

حسن المسعود: لا أبداً. إنما أعمل برنامجاً جديداً لكل عمل جديد. هنالك كلمات وعبارات تصلح لمكان ولا تصلح لمكان آخر. لذلك لا بد من إضافة شيء جديد في كل مرة. كذلك أنتظر تطوراً يأتي من القاعة نفسها. في كل لقاء. وأحياناً من الحوار الذي يتم في النهاية. عندما أذهب إلى مدينة للخط أمام الجمهور. أتخيل عملي كنوع من الأسئلة أطرحها لمن هم في القاعة. أنتظر معرفة أحاسيس الجمهور وما يكون رد الفعل. وحتى أثناء الصمت التام أشعر بأن الحوار مستمر. هنالك موجات تأتي من القاعة للفنان. ويتحسسها كل فنان مارس العمل الحي. أريد من هذه الانفعالات تغذية المسار الفني الذي أسلكه. كما إنني أريد أن يستلم كل شخص في هذه اللحظات طاقات جديدة. وهكذا فإن هذه اللقاءات تغذي عملي الفني باستمرار. ويغذي عملي الفني أيضاً الاستقبال من منظمي اللقاء بالإضافة للحوار مع الجمهور. الابتسامات وكلمات التشجيع تجعلني أرجع إلى داري ومخيلتي مليئة بالصور الخطية. ولاستمرار نجاح هذه اللقاءات

حسن المسعود: بدأت هذه اللقاءات تأخذ أهمية عندما أنهيت دراستي في مدرسة الفنون الجميلة. فقد كانت الجمعيات الثقافية المتعددة وبيوت الثقافة والمكتبات العامة. تعقد باستمرار وبكثرة لقاءات ما بين الفنانين والجمهور. كذلك إن المصانع كانت تعقد أيضاً لقاءات تكون دائماً ما بين الساعة الثانية عشرة ظهراً والثانية بعد الظهر. حيث هنالك وقت ما بين الغداء والعودة للعمل يمكن ترتيب هذه اللقاءات فيه. وشاركت كثيراً في هذه اللقاءات وكان علي تنظيم عملي حسب إمكانية هذه الأماكن باستقبال الفنانين. قسم من عمال المصانع كانوا من بلدان المغرب العربي ولم يكونوا يتوقعون رؤية فنان يكتب الحرف العربي أمامهم. وربما كانوا يشاهدون خطاطاً عربياً لأول مرة (صورة رقم 22). كما عملت لقاءات كثيرة في المدارس حيث كنت أعطي دروساً في الخط في منتصف الأسبوع. وكانت الدروس عن الخط العربي والخط الفرنسي في آن واحد. وكل طالب يعمل الخط الذي يريده. (الصورتان 27 و28). كنت أحضر أمامهم قلم الخط من القصب. وأتكلّم عن أهمية الخط وتحسينه لتنمية الذوق. ولإرسال معلومات سليمة الى الفطرة. ولتنعيم التنفس حسب تنعيم وقياسات الحروف. ويدخل الأطفال في عالم الخط بسهولة. ويبدؤون تقليد النماذج التي أعطيها لهم أو يبتكرون أخرى. كنت أريهم كيف يمكن خط كلمة الهواء بسحب الحروف باتجاه التيار وكأنها تطير. وعندما أخط كلمة النار يرون لهيباً يرتفع إلى الأعلى. لأنني أعطي نهايات الحروف شكل اللهب. يلعب الأطفال في سهولة بالكلمات. ويبتكرون هم أنفسهم كلمات تشابه الصور. أقول لهم إن الخطاط عندما يريد اللعب بالكلمات يمكنه أن يطيل الحرف من اليمين أو من اليسار أو في الأعلى. كما يمكنه إضافة زخارف لاعلاقة لها بتلفظ الحرف. وخلال هذه اللحظات وأنا اعطي المعلومات. أخط ما أقوله. فيبدون إعجاباً بهذه الخطوط السحرية المدهشة. ويطلبون أن يجربوا هم أنفسهم الكتابة بقلم القصب. أو بآلة عريضة أخرى. وأرى نتيجة مخيلتهم الثرية في خطوط مبتكرة.

جيرارد هوتون: ولكنك تعمل أيضاً لقاءات أكثر أهمية في حفلات يشارك فيها فنانون آخرون أمام جمهور واسع. كيف تطورت هذه اللقاءات.

حسن المسعود: البداية كانت بدعوة من الممثل المسرحي جيه جاكوي للخط أمام الجمهور عام 1972. كان جيه جاكوي إنساناً مثقفاً ويتكلم العديد من اللغات. وعنده دبلوم في اللغة العربية من مدرسة اللغات الشرقية. كما زار العديد من الدول العربية. وكان من المعجبين بالثقافة العربية الإسلامية. طلب مني أن أخط على جهاز يعكس الخط على شاشة أمام الجمهور. في لقاء أراد له أن يجمع ما بين الصوت والخط العربي. وجاء بأصوات عبد الباسط. عبد الصمد. أم كلثوم ومحمد



21. كلمة الحرفية مكررة لتكوّن الخط والمنظر بآن واحد. ضمن كل لوحة كنت أخطها في البداية كانت كل الأشكال تمثل كلمة واحدة. وتدرجياً عملت تكوينات تمثل عبارات شعرية. محاولاً إيجاد الصورة الافتراضية للشاعر.

ان هذا الاتجاه يمثل جوهر كل عملي الفني فيما بعد. فكل خطوطي أنخيلها كتكوينات عالية. كالتماثيل تقف شامخة في وسط الصحراء. سوى انني لم اعد اخط سطور كثيرة وباستمرار تحت التكوين. انما تضائلت السطور ليبقي الان سطر واحد يمثل الارض والافق في آن واحد.

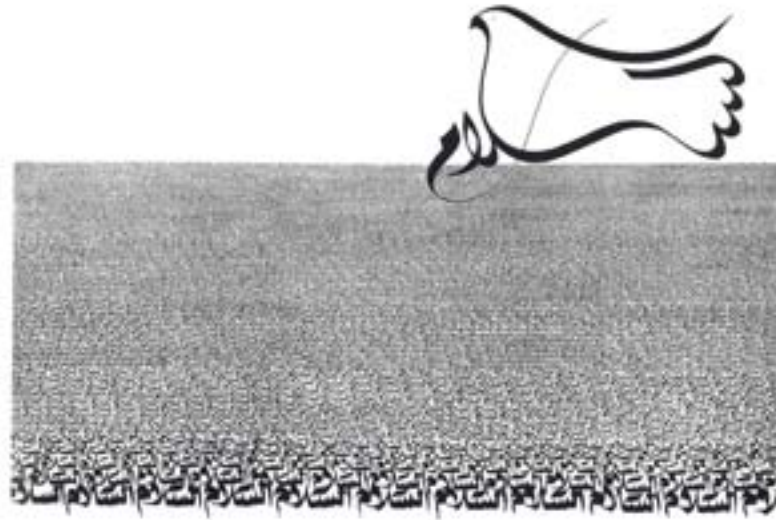


37. في عام 2004 كنت مدعواً للمساهمة بمعرض الف ليلة وليلة في متحف اوزاكا باليابان. والقيت محاضرة في المتحف عن الخط العربي. وعملت لقاء في مرسوم الخطاط موريموتو.

جيرارد هوتون: مفارقة جميلة، هل يمكنك من فضلك أن توضح لي أكثر ما تقوله؟

حسن المسعود: هنا في فرنسا توجد إمكانية التعرف على معلومات كثيرة عن فنون العالم، وكذلك في كل أوروبا، ومن السهل رؤية خطوط عربية أصلية في المكتبات العامة والمتاحف، كما توجد كتب كثيرة عن الفن الإسلامي مزينة بالخطوط والصور، مثلاً لدي مجموعة كتب وألبومات عن معالم آسيا الوسطى، وعلى المساجد والمقابر أرى خطوطاً رائعة جداً، ولم أكن أعرف هذا سابقاً، أنظر إلى ثراء الوثائق في المتحف البريطاني ومتحف اللوفر، بينما في بغداد لم يتوفر لي إمكانية رؤية هذا العدد الهائل من الوثائق، وخلال وجودي في باريس استطعت السفر إلى مصر وتركيا بهدف اللقاء مع الخطاطين وتصوير الخطوط المهمة في المعالم والكتب والمتاحف، ولكن هدفي الأول من هذه السفارات والبحث هو تأكيد ذاتي قبل كل شيء، ولتوضيح ما كنت أبحث عنه، ساعدتني هذه السفارات لامتلاك فكرة عامة عن تطور الخط العربي منذ بدايته، ولخصتها في كتاب اسمه "حيوية الخط العربي" نشر لأول مرة عام 1891 باللغتين العربية والفرنسية ويعاد طبعه منذ ثلاثين عاماً باستمرار.

جيرارد هوتون: كلمني عن العمل الذي تقوم به منذ سنوات عدة في المدارس والأماكن الثقافية للتعريف بالخط العربي.



02. خط يمثل كلمة السلام على شكل حمامة تقف على خط الافق 1891، وتحت الحمامة سطور تكرر كلمة السلام، الشكل العام يمثل في ذهني منظر الصحراء..

حسن المسعود: لا لم ادرس الخط الياباني، رغم انني اهتم منذ زمن طويل بهذا الخط ونظيره الخط الصيني، ودائماً اتخيل كيفية خطه والبحث عن تقنياته الجمالية، في عام 2004 دعيت للمساهمة بمعرض والقاء محاضرة في المتحف الوطني الاتنولوجي لمدينة اوزاكا باليابان، وكنت سعيداً لزيارة العاصمتين الامبراطوريتين نارا وكيوتو، فزرت المعالم الكثيرة والمعابد المبنية من الخشب والصخر، ورأيت الكثير من الخطوط المحفورة على الصخر، وكنت أعجب بها كأعمال فنية جمالية دون إمكانية فهم المعنى، وقد قدمني المتحف إلى أحد خطاطي مدينة أوزاكا، "موريموتو سنشي"، وقد دعاني لأمضاء بعض الوقت في مرسومه، للحوار حول الخط وتقنياته، كان محاطاً بتلاميذه وبدأ يشرح لي نوعية الفرش المختلفة، ونوعية الشعر المستعمل فيها ومصادره الحيوانية، وكان يجرب في كل مرة الفرشة أمام الجميع بحيث نرى الفرق مع الفرش الأخرى، ثم استمر بالشرح عن الورق وأهمية اختلاف انواعه، وأخيراً الحبر والوقت الطويل الذي يتطلبه حك أصابع الحبر الجاف على المحابر الصخرية، وبعد ذلك عمل مجموعة من الخطوط لتوضيح قدراته المتعددة، ثم التفت نحوي طالباً أن أعمل شيئاً، فأخرجت قطعة صغيرة من الكارتون من جيبتي، واعتذرت لعدم تمكني من استعمال الورق الذي يستعمله لأنه يمتص الحبر، وطلبت أوراقاً عادية كالتي تستعمل للاستنساخ مثلاً، فركضت إحدى تلاميذه وجاءت بكمية من هذه الأوراق، فأغمست الكارتون في الحبر الذي خط فيه هو نفسه، وبدأت أخط كلمات بالعربية، فاستغرب موروميتو سنشي وصرخ يا للروعة، كيف عملت هذا؟ وعرض علي تبديل قطعة الكارتون بفرشه ومحبرته الصخرية وأصابع الحبر الجاف، وضحكنا، وقلت له "لا، إن هذه القطعة من الكارتون لا تساوي شيئاً"، ولكنه ألح وطلب من احد تلاميذه غسل المحبرة الدائرية الكبيرة، وألح علي أن آخذ بعض الفرش وأصابع الحبر، ثم أضاف لي لوحة خطية، قائلاً "إنك أريتني شيئاً نادراً لم أشاهده من قبل"، بعد ذلك عملت من جديد أمامه بعض الخطوط بالحروف العربية القديمة، ثم قلدت الخطوط اليابانية، وفي نهاية الأمر عملنا خطوط يابانية سوية.

جيرارد هوتون: إذن إن أسلوبك الخطي هو أسلوب فريد، تلتقي فيه ثلاث منابع، هي الحروف العربية وتقنيات الفن الغربي، ثم دمجت فيه تأثيرات من الجماليات الشرقية.

حسن المسعود: أدرك الآن إنني عندما كنت في العراق لم أكن أعرف الكثير عن جماليات الخط العربي وتاريخه المليء بالإبداع، وربما إن هذا هو وضع الكثير من ممارسون الخط العربي، ولكن عند وجودي بباريس أتيت لي إمكانية معرفة الخط العربي وجمالياته بشكل أكثر عمقاً، مما يجعلني أقول إن العراق دفعني للتعرف على الفن الغربي، والغرب دفعني للتعرف على الخط العربي.

لأنني لا أجد ما يشجعني للذهاب لكل الطرق التي اكتشفتها. وامضيت ما يقارب الخمس سنوات اي حتى عام 1980 في عمل مجموعات من الخطوط. في كل مجموعة كانت هنالك فكرة جديدة. ولكن كنت أجدني بعد مدة غير مقتنع بكل هذا ولا أريد أن أصرف وقتي بالاستمرار على كل هذه الحال. وفي إحدى هذه المحاولات جاءتني فكرة واضحة وأخذت تشع كما الكريستال. وذلك عام 1980. قلت "لماذا لا أرسم بخطوطي لوحات تعكس أجواء الصحراء والفراغ اللا نهائي حتى الأفق. ووضع كلمات في الوسط كتمثال كبير". وعندما بدأت بخط لوحات مرسومة بهذه الفكرة وجدت أن كل الحواجز قد رفعت. ووجدت نفسي في بداية طريق لازلت أسلكه حتى اليوم.

جيرارد هوتون: ان ذكريات ايام الشباب. وهذه الرؤى كانت كبذور ضرورية. لتحرك منهج التحولات. يا لروعة هذه اللحظات. انك تجد الجواب لاسئلتك المستقبلية في ذكرياتك القديمة.

حسن المسعود: نعم ان المنظر الصحراوي يضم اسرار النهج الذي اتبعته. وترى ذلك في الخط (رقم 21) حيث استخدمت كلمة الحرية. وبتكرار هذه الكلمة فإنها ترسم المنظر بأكمله. والكلمة الكبيرة كالتمثال هي ايضا كلمة الحرية. وقسم من الكلمات يتعد نحو الأفق كي توضح الفراغ الواسع. إن صور الصحراء تكون دائما في ذهني عند الخط. بعض الكلمات ترسم الكتيب الرملي. وفي هذا الخط تبرز العلاقة المتينة عندي ما بين الصورة والتجريد.



15. صورة شخص في صراع مع الحروف. وحتما ان هذه اللوحة تعكس التردد الذي كنت اعيشه. وتمثل التآرجح الذي عشته ما بين التصوير الزيتي للأشخاص على الطريقة الغربية. وما بين ايجاد لوحة تعكس علاماتها ثقافتي العربية.

جيرارد هوتون: تكلمت عن خمس سنوات من البحث المستمر قبل أن تفتح الاقفال لولوج أبواب أسلوبك الفني. هل توجد عوامل اخرى ساهمت وساعدت لتحقيق هذا التحرر المفاجئ؟

حسن المسعود: نعم. من الأكيد ان اغصانا كثيرة متشابكة تطورت مع الزمن. لتعطي ما توصلت اليه في عملي الفني. هنالك خليط من التأثيرات والايحاءات آتية من الفن الغربي. وأخرى من الفن الشرقي. فقد التقيت بالخط الياباني. وقد بدأ هذا اللقاء عام 1978. خلال مهرجان الحريف الذي يقام في باريس كل سنة. وفي هذه السنة كان المهرجان يكرم اليابان. بمجموعة معارض وموسيقى وحفلات قام بها العديد من الفنانين. ومن بين هذه الأحداث المبرمجة. لقاءات مع خطاطين من اليابان. في معبد جامعة السوربون. بقوا لمدة أسبوع في كل يوم يخط مجموعة منهم. كنت مندهشا لرؤية هذا العمل بمجال الخط. وعلى الأخص التقنيات. فهم يخطون بفرش كبيرة تعادل طول أجسامهم. ويعملون حركاتهم بسرعة توازي سرعة البرق. الفرش تكون انسيابية وطبيعة. على الورق الذي يسمونه ورق الأرز. والذي يمتص الحبر عند أقل بطء مما يشوه شكل الخط. فوجدت لأول مرة خطاطين يعكسون في لحظة الخط انفعالاتهم ومشاعرهم الداخلية. الخط العربي ينتقل على الورق ببطء شديد. من أجل أن تبقى كل الحروف على المظهر اللوني نفسه. بينما في الفرشة اليابانية يكون نقص الحبر كالنور الذي يدخل الظلام. ويعطي نتائج جميلة تعود لصدف لا يعرفها الخطاط مقديما. وبوعي او بلا وعي استلهمت بعض تقنيات الخط الياباني. وانددمجت هذه التقنيات في خطوطي مع مرور الزمن كالسرعة والاستفادة من نقص الحبر في آخر الحركات الخطية والخط العريض مباشرة. والآن أدرك أن كل هذا كان منشطا ومقويا لخطوطي. بطريقة لم أكن أتصورها مسبقا. ان الضربات السريعة للفرشة بالحبر على الورق تعطي نتائج مهمة جدا. حيث يمكن لمن يشاهد الخط في ما بعد أن يتحسس مدى قوة الضربة. وكيفية ملامستها للورق. وأخيرا كيف تنتهي الحركة عائمة في الفضاء الأبيض للورقة. وبتأثير الخط الياباني ابتكرت آلات للخط العريض مباشرة. فالخطاط العربي يخط دائما بالقصبة. ولكل الخطوط الكبيرة يكبرها في ما بعد كرسم وليس كخط مباشر. أردت أن تكون الآلات العريضة التي ابتكرها تعطي مظهرا يشابه الخط العربي التقليدي. ومع مرور الزمن استطعت السيطرة على آلات عريضة جدا لخط الحروف الكبيرة. ولكل ما تبقى من كلمات صغيرة أخطها بقلم القصب التقليدي.

جيرارد هوتون: اذن حاولت الاستفادة من طريقة الخطاط الياباني في ضربات الفرشة العريضة. ولكن هل درست الخط الياباني؟



13. لوحة زيتية تمثل عائلة هاربة تحت قصف القنابل. مستوحاة من الصور التي كنت أراها في الصحف عن الحرب في لبنان.

حسن المسعود: بعد دراستي للفن وتاريخه. وممارستي للفن التصويري من أجل التوصل لمعرفة تقنية تسمح لي بالتعبير عن أحاسيسي الشخصية. توصلت الى رأي بأن يكون عملي الفني بارتباط مع ثقافتني الأصلية. وازافة عناصر ترتبط بجذوري الاجتماعية. وهكذا استخدمت الحرف العربي. والشعر العربي. ولكن بانفتاح على التقنيات والادبيات الاخرى. لأنني شعرت بضرورة إضافة الجديد للخط العربي. اللوحات التشخيصية الاولى والتي عملتها اثناء دراستي. لا تختلف كثيرا من الناحية التشكيلية عما ينتجه الفنانون حولي. بل ان فنانين كبارا كبيكاسو له اهمية في الانتاج الفني الواسع والبحث التشكيلي وخلق الاشكال. أكد أن كل ما نعمله سيكون هو نفسه الذي سبقنا ومنذ مدة طويلة. تركت الالوان الزيتية والقماش. واستبدلتها بالحبر والورق كالفن الشرقي. وضعت الفرش جانبا واستبدلتها بأقلام القصب. الخط (رقم 14) نرى شخصا في زوبعة مع الكلمات المخطوطة. وما كتبت هو كلمة الحرية مكررة لمرات عديدة والشخص يدور ويدور في هذه الحالة غير المحددة والزائلة للحرية.

جيرارد هوتون: من هذا الشخص ولماذا يلتزم في هذا البحث الشخصي؟

حسن المسعود: ربما هو انا نفسي. فأنا كنت في ذلك الوقت في تيه. أبحث عن طريق أجه اليه. او ببساطة أريد الخروج من هذا الطريق المغلق. تلك الحركية التي تدور حول مركزها. حيث القوة الحلزونية تستمر بدون توقف داخل دائرة حتى الأبد. اريد الهروب من هذا المأزق. وعندما اخترت الحرف العربي كمادة لعملي الفني. كنت في شك مستمر. كنت أتساءل هل انني جئت الى فرنسا لاكتشاف ما اعرفه مسبقاً؟ وهل معنى العودة الى الخط انني نسيت كل ما تعلمته لسنوات في مدرسة الفنون الجميلة. أحيانا كنت اعتقد انني اقوم بخطوة إلى الوراء. أو ربما أنني في فشل كامل. يعكس هذه الحالة الخط (رقم 15) حيث الخصام مع الحروف التي تحوطني من كل جانب. في هذا الخط يتكرر حرف واحد هو حرف الواو وهو من أجمل الحروف. كذلك انه الحرف الفريد في الكتابة العربية. فهو وحده يمكن ان يقول شيئا بينما كل الاحرف الاخرى تتطلب مشاركة حرف آخر. وقد أحببت الواو كثيرا. لشكله الجميل ولكل ما يدور حوله من معاني في تاريخ الخط. ولكن تكرار حرف الواو هنا يصبح كحلقات شبكة وانا السمكة في داخل هذه الشبكة. وهذا الخط هو من مجموعة خطوط لمرحلة ما بين اللوحات الغربية التي عملتها وخطوطي الحديثة الآتية في ما بعد. انها لحظات صعبة ومؤلمة. ولكنها ظروف نافعة في الوقت نفسه. وربما ان كل هذا هو شرط ضروري لاعلان بداية شيء جديد. في عام 1975 ومع نهاية وجودي في مدرسة الفنون الجميلة. كنت اعيش فترة ثبات وتوقف.

14. عند انتهاء دراستي الفنية عام 1975 اردت العودة الى روح الفن الشرقي عبر المواد اولا. فبدلت الزيت بالحبر وبدلت القماش بالورق. واستعملت قلم الخط كأداة رسم بدل الفرشاة.



بدأت أعيش من أجور العمل الفني في الخط أمام الجمهور. إن أهم شيء كنت أريده هو مواصلة العمل الفني وحضور الدروس النظرية في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة، والتي تقع أمام متحف اللوفر من الجهة الأخرى لنهر السين. وكانت هذه المدرسة متفتحة على كل جديد، بعد إضرابات عام 1968 أي قبل وصولي الى باريس بسنة واحدة. واستمر الانفتاح لكل الفترة التي كنت أدرس فيها. كانت الأقسام والبرامج الكثيرة والكبيرة تعيش حرية لا مثيل لها. حرية لم أكن أعرفها ولم أكن أتصورها. ولكن النظام الأكاديمي لا زال مستمراً. والامتحانات مستمرة كالماضي لكل من يريد انهاء دراسته بالحصول على الدبلوم العالي. وأنا كنت من هؤلاء. متعطشاً للدراسة وفرحاً للالتقاء بأساتذة من كبار الفنانين. دروس نظرية متعددة كتاريخ الفن وعلم الجمال وكل ما يتعلق بالمنظور وهندسة اللوحة، الى جانب دروس عملية في تخضير الألوان. والفريسك والموزاييك، والتصوير على النسيج والزجاج. الى جانب النحت والتصوير الزيتي. كنت أمضي ساعات طويلة في رسم الموديل الإنساني. وكل الأشكال الممكن رسمها. أدرس القياسات النسبية لوضع الاشكال وكتلها على السطح التشكيلي. من أجل تكوين متين وديناميكي في آن واحد. وكانت كل البرامج الدراسية جديدة بالنسبة لي. ولم تسنح لي الفرصة سابقاً للتعرف عليها. وأمضيت كل سنوات الدراسة لتعلمها بشكل جدي. وعندما انتهت الدراسة كنت قد عملت عشرات اللوحات من التصوير الزيتي والاكريليك على القماش. ولكن اكثرها تلف بسبب تسرب المياه في الاماكن القديمة التي كنت أسكنها. ولم يبق لي كذكرى لتلك السنين سوى بعض اللوحات التي كانت معلقة على الجدران. أو بعض الصور للوحات التالفة. الكثير من لوحاتي في ذلك الزمن يمثل أشخاصاً برؤوس ضئيلة وأجساد كبيرة. تعكس جفاف الاحاسيس وتخجر الفكر لمن يحتلون وسط اللوحة. فرغم انني كنت أعيش في الوسط الفني الباريسي. إلا انني كنت أراقب من بعيد العنف الدكتاتوري المهيمن على بلدي. كان العراق وهمومه خلف كل عملي الفني. (الصور 11 و 12). اما اللوحة (رقم 13) فإنها تعود الى عام 1975 وموضوعها يمثل الألم والتهب لعوائل لبنانية اثناء الحرب وخت القنابل. رسمت عائلة هاربة وبعض الأكياس على الرأس بينما تنهمر القنابل من كل مكان. ولكن التطور الهائل بوسائل الاعلام. والصور الأنية المرئية بسرعة الضوء، تروي ما يحدث في العالم لحظة بلحظة. وقوتها التعبيرية وحقيقتها. كل ذلك جعلني أؤمن بأن دوراً آخر للفن لا بد منه. وهكذا تدريجياً كنت اطرح هذه الاسئلة عما يمكن عمله في مجال الفن التشكيلي. لا بد من الاستمرار في الحوار مع الأفكار الفلسفية والرؤى الشعرية. وإعطاء صور افتراضية للعالم كما نتخيله ونريده. ويبقى للفن دائماً دور في تنمية الاحاسيس والذوق، والمساهمة في إرسال إشارات الهدوء والسلام والصفاء. من أجل تخفيف العنف والالأم داخل المجتمع.

جيرارد هوتون: هذه اللوحات الزيتية تشابه الأساليب الغربية. تختلف تماماً عما تعمله من خطوط اليوم. هل ان هذا الاختلاف يشرح التحول الفني الذي تتكلم عنه.



11 & 12. لوحة بألوان الاكريليك على القماش. وتمثل هذه الاعمال نوع اللوحات التي كنت اعملها اثناء دراستي في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس. كنت ارسم اشخاص في وضعيات عنيفة تعكس الالم الذي اعيشه ازاء اخبار العالم.

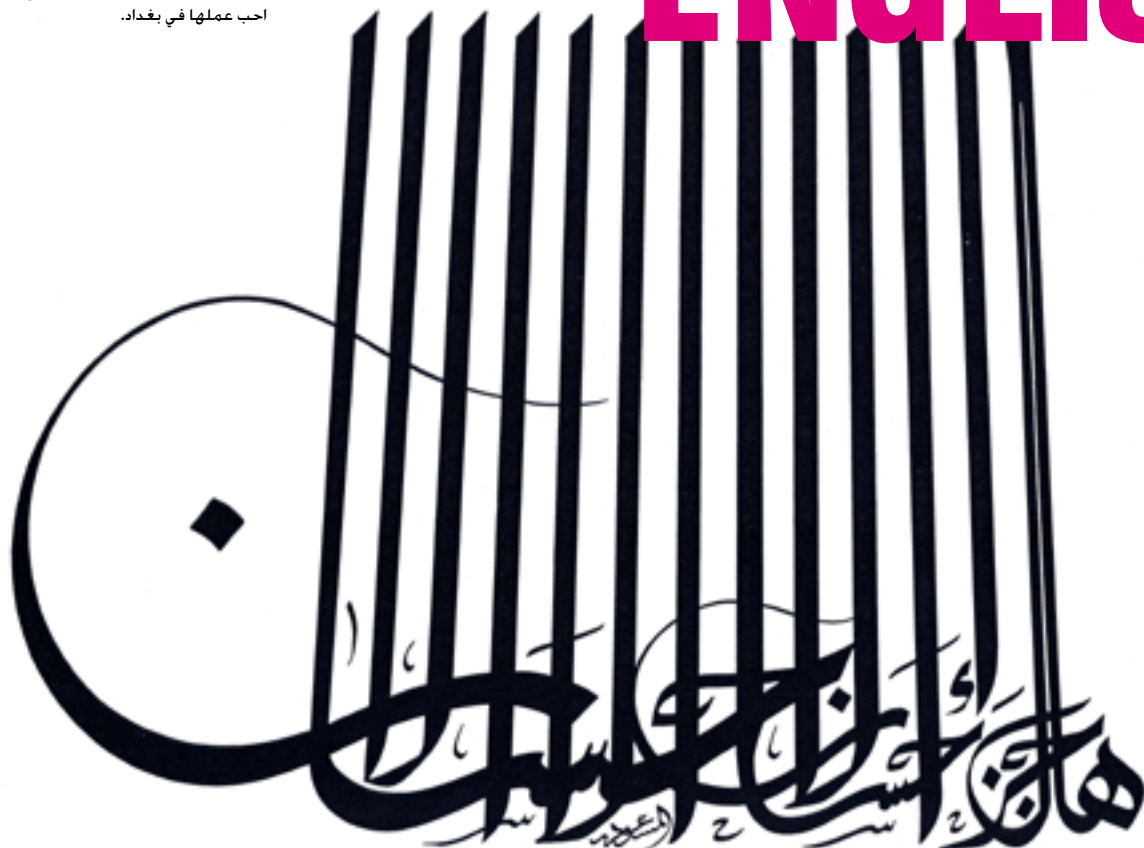


RATIONALISE WITH

3. سافر إذا ما أسكت قدرا سار الهلال فصار بدرا - الأعراب في بلادهم.

ENGLISH LAYOUT

3-10. كل هذه الخطوط عملتها في باريس ولكنها تقترب من نوع الخطوط التي كنت أحب عملها في بغداد.



4. هل جزاء الإحسان إلا الإحسان - قرآن كريم.



5. قل الخير والا فأسكت - مثل عربي.



8. لا أخذ بدون عطاء.



7. رتبة العلم اعلى الرتب - مثل عربي.



9. ان لا يريد السوء تركك اتركه - مثل سلاف.



10. رتبة العلم اعلى الرتب - مثل عربي



6. يا غائبين وفي قلبي اشاهدهم - البهاء ز



1. في ساحة التحرير بوسط بغداد عام 1962 بعد نهار من العمل كخطاط. اجلس في المساء تحت منحوتات الفنان جواد سليم. أحلم بأن أكون فناناً تشكيمياً.



2. في مكنتي ببغداد عام 1968 حيث أمضيت ثمان سنين من العمل كخطاط رغم التطلع باستمرار لأن أكون فناناً تشكيمياً.

حسن المسعود: أدين بالكثير الى هذه المدينة الرائعة، باريس. واللقاءات العديدة التي حصلت لي مع الكثير من الاتجاهات الفنية والادبية، وليس فقط مع الفن الفرنسي إنما مع فنون أوربية وعالمية، وإنني على وعي تام بأنني أعمل وسط اوربا ولدي اتصالات ولقاءات مع فنانين أوروبيين، والذين أثروا تجربتي الفنية ما لم أكن أستطيع عمله وتحقيقه لو بقيت في بغداد. عندما وصلت باريس عام 1969 صحيح أنني جئت والأيدي فارغة، لكنني حملت الكثير من الأفكار في رأسي، كان عمري آنذاك خمسة وعشرين عاماً، ولم أكن أتكلم الفرنسية جيداً، وشاء لي القدر أن أجد أول عمل في مجال الخط العربي، كنت اعتقد أنني بالسفر الى باريس سوف أترك الخط العربي الى الأبد، لكنني عدت من جديد إلى أقلام القصب التي حملتها معي، و كنت على ثقة تامة بان هذا العمل مؤقت ولا يدوم طويلاً، ولكن، وبلااستمرار، ادركت ان العمل بمجال الخط في باريس يمنحني الوقت الكافي لمواصلة دراستي الفنية، وهكذا كنت أجد الساعات الطويلة الضرورية لعمل ما كنت أحلم به، في الرسم والتصوير بمدرسة الفنون الجميلة، أول عمل للخط كان في مجلة جزائرية حيث كنت أخط العناوين، وكان المرتب الضئيل كافياً لوجبات الغداء بالمطاعم الطلابية ودفع إيجار غرفة الطلبة، وبعد ذلك ولسنوات طويلة

صوري منذ ايام الشباب، وحتى اليوم انني كنتُ محاطاً وباستمرار بأشياء ترتبط بعملتي في الخط، ديكور يساهم في تنشيط الايحاءات، وخلق اجواء تساعد على التركيز في الخط. في ذلك الزمن ببغداد، كنت من قلائل الخطاطين، الذين يحاطون بديكور جميل وأنيق، وأتذكر ان الخطاط هاشم البغدادي اهم خطاط في بغداد، كان يتوقف عندي اثناء مروره بمحلتنا، يجلس لبرهة يتكلم بنصائح في الخط، ولما كنت اشكره على ذلك، كان يرد عليّ يا حسن انني متأكد عند دخولي لمكتبك، فإن ملابسي سوف لن تتلوث ببقعة أصباغ، ما يحصل لي دائماً عندما ادخل مكتب بعض الخطاطين، أخذت هذه الصورة بزمان قصير قبل السفر من بغداد الى باريس.

جيرارد هوتون: هل احتفظت بخطوط من السنين الاولى لممارستك الخط؟

حسن المسعود: عند مغادرتي العراق لم احمل معي سوى اثنين من الخطوط عملها لي هاشم البغدادي وخط آخر لزميله مهدي الجبوري، وبعض اقلام الخط من القصب الفارسي، لانها أحسن الاقلام للخط، ولإعطاء فكرة عما كنت احب عمله في ذلك الزمن، اخترت ثمانية خطوط (من رقم 3 الى رقم 10) وهي تكوينات عملت في باريس. الخط العربي اتسم بقواعد دقيقة، يتعلمها الناشئ مع خطاط كبير، وعندما تمر السنين ويصبح هو الآخر خطاطاً كبيراً فيكون عنده تلاميذ، وهكذا تستمر سلسلة الخطاطين منذ قرون عديدة، وإن بدت بعض التحويرات في الاساليب، فأنها ستكون واضحة من قرن لآخر، وليس ما بين جيل وآخر، بينما في الفن الغربي، الاختلاف والتغيير ضروري وحتى عبر سنوات قليلة من الزمن في تطور الفنان نفسه، لو كنت قد بقيت أعمل كخطاط في بغداد لانتهيت كأحد الخطاطين في العالم الاسلامي، ولكنني بعد التعرف على تاريخ الخط، ومراحل تطوره منذ الخط الكوفي الاول، توصلت الى الوعي بضرورة اضافة شيء جديد في عصرنا الحالي، ولكن وفي هذا الحال لا بد من الابتعاد عن نظام القواعد التقليدية السائدة اليوم، وهكذا تكون مرحلة الانفصام صعبة ومؤلمة، لأنها مرحلة يكون فيها الطريق غامضاً وبلا وضوح، ولا يوجد معلم لخطوط لم تخلق بعد، انما هنالك إحساس داخلي عميق، يدعو لولوج طريق الحداثة واكتشافه، منذ أربعين عاماً لم يهتم الكثير في العالم العربي الى الخطوط الجديدة التي ابتكرتها، ويمكن القول إن هنالك بوادر تغير حالية.

جيرارد هوتون: انن قاد اتجاهك الحداثي والفطرة، أو إنه القدر في الانفصال عن نظام الخطوط القديمة، وكذلك ابتعادك عن مكان ولادتك، فإنك تقول عندما وصلت الى باريس كانت الأيدي فارغة انما كان الذهن يحمل الكثير للمستقبل.

مقابله مع حسن المسعود جيرارد هوتون

جيرارد هوتون: ترسم في كتابك - بعيدا عن الفرات - صورة حية عن سنوات الطفولة والشباب في العراق. بمدينة النجف المحاطة بالصحراء. ولكنك منذ أكثر من أربعين عاما تسكن مدينة باريس. هل يمكن ان تصف لي كيف انتقلت من صحراء جنوب العراق الى هذه العاصمة الاوربية؟

حسن المسعود: أول انتقال من النجف كان نحو العاصمة بغداد. والتي بدت لي انذاك وكأنها متقدمة بقرون من السنين عن النجف. كانت بغداد مدينة كبرى متفتحة على العالم فأثارت اهتمامي. بعد اعلان الجمهورية في عام 1958 أنجز أحد كبار الفنانين العراقيين وهو جواد سليم. نصب الحرية في ساحة التحرير. والذي يعكس أمل كل العراقيين بالتقدم والازدهار. ويمثل هذا النصب وحدة الشعب العراقي بكافة طبقاته بعيداً عن الاصل والمعتقد الديني أو السياسي. في عام 1961 كان عمري آنذاك سبعة عشر عاما وعندما كان الذهن مليئا بأحلام الشباب. تراني في صورة قديمة (رقم 1) وفي احدى الامسيات الدافئة ببغداد أجلس في ساحة التحرير. في ظروف كانت الحياة أكثر هدوءاً من زمننا الحالي. أجلس متأملاً تحت نصب الحرية للفنان جواد سليم. تمثل هذه الصورة بالنسبة لي التساؤل الذي كنت أعيشه. عن الطريق الفني الذي سوف أسلكه في المستقبل. أسئلة كثيرة كانت تجول في ذهني حول مستقبلتي الفني. كنت أريد دراسة الفن التشكيلي بمعهد الفنون الجميلة ببغداد. ولم يسمح لي آنذاك بالدخول في هذا المعهد. لأسباب ادارية على خلفية سياسية. الكل يعرف ان تلك الظروف السياسية جلبت الولايات للعراقيين ولحد اليوم. ولما لم استطع ولوج عالم الفن ببغداد. اضطررت للبحث عن عمل مع خطاطي بغداد. لكننا كنت واثقا بانني سوف لن ابقى في مجال الخط. انما سأجد الفرصة لدراسة الفن. كنت أعتقد في ذلك الزمن أنه لا يوجد فن آخر غير اساليب الفن الغربي. اما الخط ولعدم معرفة تاريخه وجمالياته. كنت اعتبره كمهنة حرفية لا أكثر. وبتأثير نصب جواد سليم وزيارتي لمعارض الفن الحديث. بدأت تراودني افكار السفر الى باريس.

جيرارد هوتون: كيف يمكنك ان تحدد الفرق بين الفنان والمهني؟

حسن المسعود: الفن بالنسبة إلي يطرح اسئلة عميقة حول قدر الانسان. ويتناول قضايا الحياة والموت. والعملية الفنية تتطلب خلق الجديد في كل مرة. ويلتزم الفن بموقف ازاء الحروب والعنف. كما يطرح تساؤلات أزاء كل مجالات الحياة الانسانية. أسئلة الفن. هي الاسئلة التي تطرحها الانسانية باستمرار. وواجب الفنان الاستمرار بطرح هذه الاسئلة. على الرغم من ان الاجوبة لا تكون دائما مقنعة. أما المحترف المهني فإنه يؤدي أعمالاً لحاجيات آنية. ويصنع منتوجات جميلة وضرورية. ولكن أهداف المهني ليست أهداف الفنان ذاتها. فأصول الفن تكمن في جوهر العملية الغامضة للخلق الفني. بينما ان الانتاج المهني انما يعتمد تكرار انتاج ما عمل من قبل. واستخدام زخارف معروفة وأفكار متبلورة سابقاً. في مجال الفن لا يمكن الثبات في المكان نفسه أو الاستمرار بتكرار انتاج الماضي. وأن لا يتطور الفن فذلك يعني أنه يخفق في تحقيق أهدافه. وهكذا ان الفن بني على مراحل متطورة باستمرار. اذ يريد الفنان دائما تخطي أحسن ما عمل سابقاً.

جيرارد هوتون: أعتقد ان مساعدة العائلة والأصدقاء أعانتك على البقاء في بغداد وأيجاد عمل. كيف بدأت تعلم اساليب الخط العربي؟

حسن المسعود: صحيح. وفي صورة اخرى (رقم 2) أخذت عام 1968 تراني وعندما كان عمري أربعة وعشرين عاماً. في مكتبي للخط الذي كان يقع في وسط بغداد. لكننا في بداية حياتي ببغداد عملت كمساعد لخطاطين آخرين. وتدرجيا استطعت الانفراد في مكتب خاص لي. كنت أجب على كل الطلبات في مجال الخط. كخط اعلانات الصحف. ولوحات الدعاية. وكنت في السنوات الأخيرة خطاط لشركة توزيع افلام سينمائية. أخط لهم كل ما يتطلب الاعلان عن الأفلام للصحف والمصقات. ولا بد من الذكر ان الحروف المطبعية الجاهزة كانت في ذلك الزمن من الرصاص. وهنالك بياض يقع ما بين الحروف المتصلة دائما. ولكل المطبوعات الجميلة كان التوجه دائما الى عملها عند الخطاطين وليس بحروف مطبعية. ترى في هذه الصورة. انني محاطٌ بآلات الخط. الاقلام من القصب. وكل ما يتطلبه تحضير الخبر. وأشكال هندسية مختلفة كنت ارسمها لوضع الخطوط باليد في داخلها. كما يمكنك ان ترى في كل







روح حرة نقية. لا تكبح جماحها روابط منطقية وعقلانية مهما كانت شفافية تلك الروابط ورقتها. هو ذا حسن المسعودي... طليق يحلق في سموات الكلمة المرفهة. ويستعيد أبيات شعرية وأقوال نثرية من التراث الإنساني. فينجذب قلبه نحو لعبة فنية تساهم فيها المعاني والأصوات والأصدااء والنور والظلال. فيجد المسعودي نفسه وسط جو مبدع خلاق تذوب فيه ضوابط فن الخط العربي الصارمة لتختلط مع الخيال. يتحدى صرامة الخطاط التقليدي وانطلاق الفنان المعاصر ليبعد أعمالاً تتحلى بالجمال الذاتي وتتحدى التقليدية والمعاصرة معاً.

نجح المسعودي. وهو أحد أشهر الفنانين العرب المعاصرين. في قهر ما يسميه الصوفيون "النفس". فبضرباته العامودية العريضة. وخطوطه الأفقية المقننة ينتقل ما بين الروحاني والمادي. ما بين الأزلي والآني. يكتب ويخط ويرسم كأنه في غيبوبة دون التفكير بثمار إبداعه الدنيوية. وفي هذا التفاني تكمن عبقرية حسن المسعودي وتتجلى.

وجدان بنت فواز الهاشمي.



مقدمة القائمين على المعرض

على مدار أكثر من ثلاثة وثلاثين عام يعرض معرض أكتوبر الفني أعمال فنانين من جميع أرجاء الكوكب. وقبل أن يبدأ عالم الفن الحديث عن المراكز والأوساط الخارجية. كان برنامج المعرض الفني يقوم على الإيمان بأن الفنانين هم الاستشعار الحساس للمجتمعات التي ينتمون إليها. يشعر الفنانون بحالة الأشياء فيقدمون تغذية راجعة عن قضايا ذات أهمية كبيرة للحاضر والمستقبل. ففي الحاضرة متعددة الثقافات في لندن. يتضح التفاعل المستمر بين الثقافات. يقدم الحوار الذي يجري بين الفنانين الطليعيين من المناطق المختلفة تجديدا هامة للحالة الراهنة للكوكب من خلال تقديم البيانات المطلوبة عن المكان الذي ننتظم فيه باعتبارنا أفراد وثقافات وأشخاص داخل النظام الكامل للأشياء. لقد قابلنا كثير من الفنانين الذين تأصلت ممارستهم في ثقافتهم و في الوقت نفسه ذوي أهمية بالنسبة للتقدم الحالي في الفنون العالمية. إننا مجموعة متقدمة من الفنانين في طليعة ثقافتهم من كانت استراتيجياتهم الجديدة توسع الحدود على المستوى العالمي. فنانين الطليعة العالميين وهي الطليعة الثقافية العالمية وأخذنا نبحت عنهم. وفي خلال ثلاثة وثلاثون عامًا من الحملات في أرجاء هذا الكوكب غير العادي وجدنا العديد من الأصدقاء واكتشفنا ثروة من فنانين الطليعة العالميين من عُرضت أعمالهم بقبول شديد في قلب لندن.

يفخر معرض أكتوبر الفني بالمشاركة في هذا العرض البارز لرائعة راشد قريشي طريق الورد المقدمة كجزء من مهرجان أبو ظبي في 2011. إن العمل عبارة عن تركيبة فنية معقدة متعددة الوجهات. تجمع عدة عناصر مختلفة من عمل الفنان المنفذ في دول مختلفة في أرجاء منطقة البحر المتوسط. خرج هذا العرض الفريد لطرق الورد إلى النور فقط بسبب جهود الفريق متعدد الجنسيات من الأفراد في أبو ظبي أو في أرجاء العالم. الذين أضافوا جهودهم ومهاراتهم الخاصة إلى الطاقات التي لا يمكن التعبير عنها للفنان. لتسهيل العرض وإنتاج الكتالوج المصاحب له. نتقدم بخالص الشكر إلى كل من ساهم في هذه التظاهرة المزدوجة عن أعمال الفنان وخصوصًا لجنة مؤسسة أبو ظبي للموسيقى والفنون التي كان العمل معها يمثل متعة عظيمة جاء خلق شيء ذو أهمية دائمة. إن رؤية طريق الورد أو قراءة الكتالوج. الأبدية هي غياب الوقت. تعطينا

شعور صغير عن الفنان نفسه. إن راشد قريشي إنسان غير عادي. ينبع منه متعدد الأبعاد من جودة الانتباه إلى التفاصيل التي يقدمها إلى العالم من حوله. مع ذلك يتضمن منه – حسبما يتضح هنا- مشاركته في العديد من المشروعات الأخرى: مثل ترميم الآثار وبناء المنازل وتصميم الحدائق وغير ذلك بسبب أنه من الضروري من وجهة نظره تصميم هذه الأشياء. بالنسبة له يوجد دائمًا المزيد الذي يحتاج إلى تنفيذ ويقدم هذا الكتالوج لحث عن هذه الاهتمامات الأخرى: مثل المشروعات البيئية على المستوى البشري ونظم التعليم والصرف وإنتاج الغذاء وبناء المجتمع الذي لا يراه البعض عمل فني على الإطلاق. ما لم يكن الفن مفهوم على المستوى العالمي باعتباره تعبير أساسي عن الطريقة التي يعيش بها البشر فعلا مثل أسلافه الفنانين. الذين يظل عملهم على حوائط كهف هضبة تاسيلي الذي يحبه كثيرًا. فإن قريشي يفهم أننا بشر أولاً ثم بعد ذلك نصبح فنانين. كان هؤلاء الرسامين على الصخور أولاً وقبل كل شيء صيادين أو مجسمين لكل شيء يحتاجون إليه لكي يعيشوا. بمجرد أن حافظوا على بقائهم. قام الفنانون – الذين بنوا المنازل وزرعوا الحدائق – في الظهور على السطح لينقلوا للآخرين تعبير الطاقة الحيوية الظاهرية التي شعروا بها. لقد تركوا لنا علامات مقلنة عن الحياة الزائلة التي تظل في حاجة إلى فك رموزها وصلتها اليوم. ربما يتخيل الإنسان هؤلاء الفنانون الحجريون باعتبارهم فنانون طليعيون في أيامهم. إذا كان الحال كذلك فإن هذا الحوار المستمر بين الفنانين عبر الفضاء والوقت ربما يعتبر ازدهار للفنانين الطليعيين العالميين. وأي كان الحال. فإن رائعة راشد قريشي طريق الورد تشير إلى

استمر هذا الطريق القديم إلى المستقبل غير المعلوم القادم. شيلي هاويس عضو مجلس إدارة، إليزابيث لالوسيك، مدير فني، معرض أكتوبر الفني، لندن، مارس 2011.



كلمة سعادة هدى الخميس كانو مؤسس مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون

وإن من أولى أولويات مهرجان أبوظبي أن يساهم في النهضة الفنية العربية المعاصرة. عبر الحفاظ على إرثنا الفني العريق وتراثنا الأصيل الذي يعكسه منجز الفن التشكيلي الغني والمتنوع. وفي هذا الإطار يوحد المهرجان جهوده مع كبريات المؤسسات الثقافية ومعارض الفن التشكيلي العالمية لحفظ هذا المنجز الرائع لأجيالٍ قادمة من الفنانين والباحثين والدارسين. والمهتمين بالفنون.

وها نحن نحتفي بتجربة رائدة في مسيرة الحروفية العربية والتشكيل الفني المنبثق من ألق الحرف العربي وتجلياته الإبداعية على يدي الفنان حسن المسعود. وهو يساهم في توسيع آفاق انتشار الحروفية العربية في الغرب الأوروبي. في مسيرته من ضفاف دجلة والفرات إلى ضفاف السين. وعبر تجربته الباريسية الرائدة. مستلهماً تكوينات الخط العربي من المعمار العريق على امتداد الحضارة وروائع الشعر والحكم. والأمثال من الأدب العربي. مفتتحاً عصراً جديداً للحروفية العربية يدمج لأول مرة الخط بالموسيقى وفنون الأداء والحركة. ويساهم في إطلاق الطاقات الخلاقة الكامنة في الحرف لتصل إلى جمهور متشوّق للجديد في الإبداع والابتكار الفني.

شكراً حسن المسعود. لقد حررت مخيّلنا من التردد. وأيقظت رؤانا فأطلقتها إلى اللامنتهى. وخطوطك خطت لنا طريقاً إلى العالمية.

ينعقد مهرجان أبوظبي 2012 تحت شعار "العالم في حوار". احتفاءً بعلاقاته الإستراتيجية الثقافية وشراكاته مع مؤسسات ثقافية عالمية عريقة في مجالات الفن والموسيقى والإبداع. وإسهاماً في الحوار الحضاري في إطار التزامه بترسيخ مكانة أبوظبي كعاصمة عالمية للثقافة والفنون وحاضنة للحوار الثقافي العالمي الذي يعلي قيم التسامح والتفاهم والاحترام.

إهتم مهرجان أبوظبي بالفنون جميعاً منذ انطلاقة العام 2004. بدءاً باللحن والنغم وصولاً إلى اللون والقلم. مروراً بالحركة والأداء. سعياً منه لتقديم باقة متكاملة من أشكال التعبير الثقافي والفني الجميل. وشكلت الفنون التشكيلية بدءاً من دورة العام 2008 إضافة نوعية للمهرجان. إذ مثّلت سعينا للاحتفاء بالفن التشكيلي المعاصر في العالم العربي والشرق الأوسط. وعكست إسهام المهرجان الفاعل في إحياء فنون التراث العربي والمنجز الثقافي العريق في مجالات الخط والحروفية والنحت والتشكيل. عبر استضافة معرض خاص لفنان وإصدار كتاب خاص بتجربته وحياته وفنه المبدع.

ومنذ خمس سنوات إلى اليوم. استضاف المهرجان معارض فنية لكل من الفنانين التشكيليين: نجا المهداوي من تونس. ضياء العزاوي من العراق. بارفيز تانافولي من إيران. آدم حنين من مصر. ورشيد القريشي من الجزائر.



ABOUT ABU DHABI FESTIVAL

Held under the patronage of H.H. General Sheikh Mohammed bin Zayed Al Nahyan, Crown Prince of Abu Dhabi and Deputy Supreme Commander of the UAE Armed Forces, The Abu Dhabi Festival is the UAE's premiere classical arts event, attracting high calibre regional and international artists to the capital every year. Through comprehensive educational and community programs, the festival brings together artists, students, community groups and cultural organizations from across the UAE.

ABOUT ABU DHABI MUSIC & ARTS FOUNDATION

The Abu Dhabi Music & Arts Foundation seeks to nurture the arts, education, culture and creativity for the benefit of society and the advancement of Abu Dhabi's cultural vision. Established in 1996, the Foundation is a not-for-profit organization under the patronage of His Excellency Sheikh Nahyan Mubarak Al Nahyan, Minister of Higher Education and Scientific Research, ADMAF Patron and President.

ABU DHABI FESTIVAL FOUNDER & ARTISTIC DIRECTOR

H.E. Hoda Al Khamis Kanoo

ADMAF ADVISORY BOARD

H.E. Saqr Ghobash Saeed Ghobash

H.E. Khaldoon Al Mubarak

H.E. Zaki Anwar Nusseibeh

H.E. Mohammed Khalaf Al Mazrouei

H.E. Noura Al Kaabi

H.E. Razan Al Mubarak

H.E. Reem Al Shemari Prinzessin

Irina zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg

Mr. Ian Stoutzker OBE

Mr. Terence D. Allen

Mr. Saeed Al Balushi

Mr. Salem Brahim

Mrs. Mary Corrado

Mr. Bashir Al Haskouri

Dr. Frauke Heard-Bey

Mr. Mohamed A. L. Kanoo Dr. Shaikha Al Maskari

Mrs. Zahra Al Masood

LEGAL COUNSEL

Mr. Raymond Mouracade, Jurisgulf

AKNOWLEDGEMENTS



ABU DHABI FESTIVAL

SPECIAL THANKS

H.H. General Sheikh Mohamed bin Zayed Al Nahyan

Crown Prince of Abu Dhabi

Deputy Supreme Commander of the UAE Armed Forces

H.E. Sheikh Nahyan Mubarak Al Nahyan

Minister of Higher Education & Scientific Research President and Patron,

Abu Dhabi Music & Arts Foundation (ADMAF)

H.E. Sheikh Sultan bin Tahnoon Al Nahyan

Chairman of Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage (ADACH)

ADAMAF HONOURABLE PATRONS

H.H. Sheikha Shamsa bint Hamdan Al Nahyan and

H.H. Sheikha Sheikha bint Saif Al Nahyan

ABU DHABI FESTIVAL MAIN SPONSOR:



مبادلة
MUBADALA



نشرت هذه المطبوعة بائخاد
مع مهرجان أبو ظبي. أبو ظبي
19 مارس – 4 أبريل

مجموعة أبو ظبي للثقافة و الفنون
صندوق البريد 245
أبو ظبي
الإمارات العربية المتحدة

© رشيد القريشي
© مجموعة أبو ظبي للثقافة و الفنون (أبو ظبي. الإمارات العربية المتحدة)
© أكتوبر غالري (لندن. المملكة المتحدة)
© المؤلفون
© منشورات البرزخ (الجزائر)

كل الأعمال لرشيد القريشي © 2011 رشيد القريشي
استعملت بأذن. كل الحقوق محفوظة.
كل المؤلفين لكل الأعمال الواردة في هذا الكتاب يؤكدون حقهم القانوني و المعنوي
بتشخيصهم كمؤلفي هذه الأعمال.
ودعت نسخة من هذا الكتاب في المكتبة الوطنية البريطانية. و مكتبة الهيئة
التشريعية (الكونغرس) البريطانية. و المكتبة الوطنية الفرنسية. و مكتبة
الإسكندرية. و مكتبة النور. جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار الكتاب
أو تخزينه في نطاق استعادة معلومات أو نقله بأي شكل كان أو بواسطة وسائل
إلكترونية أو كهروستاتية. أو أشرطة مغنطة. أو وسائل ميكانيكية. أو الاستنساخ
الفوتوغرافي. أو التسجيل و غيره دون إذن خطي من الناشر.

الإدارة الفنية و التصميم من جوناتان جريت من أكتوبر غالري.
حرير جيرار هاوتن من أكتوبر غالري
حرير النصوص العربية لسفيان حجاج من منشورات البرزخ
ترجمة النصوص العربية من قبل منشورات البرزخ و وولفستون.

ISBN: 978-1-899542-34-5
أنتجته أكتوبر غالري من أجل مجموعة أبو ظبي للثقافة و الفنون. نشر مشترك بين
مجموعة أبو ظبي للثقافة و الفنون و أكتوبر غالري لمهرجان أبو ظبي.



www.octobergallery.co.uk





أحمد السعيد

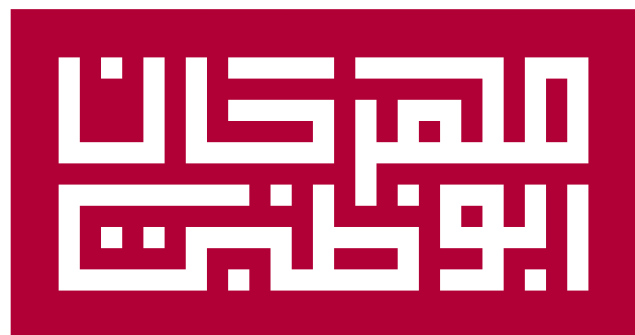
خطوط النور

الفريق أول
سمو الشيخ محمد بن زايد آل نهيان
ولي عهد أبوظبي، نائب القائد الأعلى للقوات المسلحة

“الإمارات دار زايد زادها الوفاء ورسالتها السلام.”



19th March - 15th April 2012
www.abudhabifestival.ae



ABU DHABI FESTIVAL



مجموعة أبوظبي للثقافة والفنون
Abu Dhabi Music & Arts Foundation



والله اعلم
بما كنا نعبد
مؤسسه وادعاه
من غير قصد
فلا تبهت
ولا تلم
والله اعلم
بما كنا نعبد

2.4M





