مجلة اللسانيات العربية
The Arabic Linguistics Journal
مجلة علمية محكمة تصدر عن مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز للتخطيط والسياسات اللغوية، الرياض، المملكة العربية السعودية
مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز للتخطيط و السياسات اللغوية
King Abdullah Bin Abdulaziz Center For Language Planning and Policies
ISSN: 1658-7421

مجلة اللسانيات العربية، العدد 15، ذو الحجة، 1443هـ/يوليو، 2022م

خط عربي بملامح لاتينية: مقاربة لسانية ثقافية في ضوء نظام الكتابة العربية

هشام صالح القاضي

معهد اللغويات العربية، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

توثيق البحث APA Citation:

القاضي، هشام. (2022). خط عربي بملامح لاتينية: مقاربة لسانية ثقافية في ضوء نظام الكتابة العربية. *مجلة اللسانيات العربية*، *15*، 68-96.

تاريخ الإرسال: 1443/02/13 هـ
تاريخ القبول: 1443/05/26 هـ

Submission Date: 20/09/2021
Acceptance Date: 10/01/ 2022

الملخص

شهدت العقود الأخيرة اتجاها فنيا في جماليات نظام الكتابة العربية وفنون الخط العربي يستفيد من جماليات خطوط أخرى كالخط اللاتيني، فاختلطت بذلك خصائص عربية بخصائص لاتينية رغم البون الشاسع في هوية كل من النظامين الكتابيين العربي واللاتيني. وقد حاولتْ هذه الورقة البحث عن بدايات هذا الاتجاه، ودراسة محاولاته وتحولاته، ومناقشة أسبابه التاريخية، وتحليل إشكالاته الفنية واللغوية، والخروج بنتائج حول ملامحه الخطية. واتبعت في الدراسة المنهج الوصفي التحليلي البصري بملاحظة التفاصيل وتحليلها إلى أولياتها وعناصرها الأصلية ودراسة المكونات في المشاهد والجداريات واللوحات. وانتهت الدراسة إلى أن هذا الاتجاه واقع فني كما هو واقع خطي لغوي له أسبابه الحضارية وأهمها ذلك الاختلاط الثقافي الكبير الذي ساعدت في إيجاده وسائل التنقل والهجرة ووسائل التقنية والعولمة الاقتصادية. وينقسم هذا الاتجاه حسب التحليل إلى ثلاثة أقسام: التبديل الخطي وهو تبديل الكتابة على مستوى الكلمة، والمزج الخطي وهو تبديل الكتابة على مستوى الحرف، والتمويه الخطي وهو تبديل الكتابة بحيث تذوب الخصائص المتنافرة أو المتناغمة للخطين بعضها في بعض. ونجد أن معظم التقنيات المستخدمة في استعارة ملامح لاتينية للخط العربي في كل هذه الأقسام تؤدي رسالة ثقافية لغوية لسانية أكثر من كونها فنية، مما يوحي بأنها ظاهرة حديثة للحرف العربي ما زالت في طورها الأولي.

الكلمات المفتاحية: الخط العربي، الخط اللاتيني، أنظمة الكتابة، فن الخط العربي، الحروفية، الحروفيون.

Abstract

The last few decades have witnessed an aesthetic trend in the Arabic Writing System and its well-known calligraphy arts, in which it exploits features of other scripts such as the Latin script. Though there is a great difference probably in every aspect of the two scripts, this trend manipulates characteristics of Latin and Arabic in which script features are blended. This paper is an attempt to examine the early and recent developments of this trend, look into its underlying motives, and analyze its artistic and linguistic nature. It follows a descriptive qualitative approach in which visual analysis is used to observe details of orthographic items as well as calligraphic features of the script, whether in paintings, landscape, graffiti, or calligraffiti artworks. The results show that this aesthetic and linguistic trend is solid, as it relies on cultural factors, some of which are the increased sense of culturalism, advances in technology and transports, migration, and globalization. As a result, this trend is divided into three sub-trends: Script Switching, Script Fusion, and Faux fonts. All techniques used for the Arabic script to match Latin features are proven to be culturally-induced and linguistically informative more than being merely aesthetic components. The results also indicate that this new phenomenon is probably still in its early stages ans may witness further developments.

Keywords: lettering, Arabic script, Arabic calligraphy, Latin script, script switching, script fusion, faux fonts.

1. المقدمة

ثمة اتجاه فني لا تخطئه عين المهتم فضلاً عن الباحث في نظام الكتابة العربية وجمالياته ينحو نحو التلوين والتزيين بخصائص غير عربية، وعلى الأخص الخصائص اللاتينية. أستعرض في هذه الورقة بدايات هذا الاتجاه، وأدرس تحولاته وتجلياته وخصائصه، وأناقش أسبابه التاريخية، وإشكالاته الفنية واللغوية، والنتائج التي انتهى إليها حتى وقتنا الحاضر.

إن من الظاهر المعلوم الذي لا يحتاج إلى مزيد بيان تلك الاختلافات الجوهرية بين الخط العربي والخط اللاتيني. وأعني بالخط هنا مصفوفةَ الحروف ونظْمَها الكتابي script الذي يُعتمد عليه لكتابة لغة ما، فالخط العربي المقصود هنا هو ذلك الخط المستخدم لكتابة اللغة العربية وغيرها، كالخط المستخدم لكتابة الفارسية وكتابة الأوردو... مع قليل أو كثير من التغييرات لكل نظام كتابي منها. وأعني بالخط اللاتيني (ويسمى الخط الروماني أيضاً نسبة إلى مدينة روما) ذلك الخطَّ المستخدمَ لكتابة لغات أوروبا الغربية، كالإنجليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية، مع اختلافات تزيد أو تنقص بحسب كل نظام كتابي يختص بلغة من هذه اللغات.

إن الهوية التي يحملها كل من الخطين العربي واللاتيني بهذا المفهوم تتنافر في جملة من المكونات والخصائص الكتابية أهمها الاتجاه وشكل الحروف ونقاطها وحركاتها وعددها وطريقة وصلها وتمثيلها للصوت اللغوي... فالاتجاه العربي معاكس للاتيني، كما لا نجد تشابها على الإطلاق بين منظومة الحروف والوحدات الكتابية الصغرى (التي تسمى تقنياً الحرفيمات graphemes) في كل من النظامين. ووفي حين يتأنق أكثر من نصف عدد الحروف العربية (في نظام الكتابة العربية) بالنقط، فإن الحروف اللاتينية (في نظام الكتابة الإنجليزية مثلاً) لا يحوي سوى نقطتين لحرفين في حالتهما الصغرى (هما i ;j). وتظهر الحروف اللاتينية بحالتين لكل حرف (الحالة الكبرى التي تسمى التاجية، والحالة الصغرى) في حين لا نجد للحروف العربية سوى حالة واحدة بهذا المعنى. وتعتمد العربية طريقة الوصل حصراً فيما تعطي اللاتينية خيار وصل الحروف أو فصلها في الكلمة الواحدة. وتتغير أشكال الحرفيمات في العربية عند الوصل بحسب موقعها، فيما تثبت الحرفيمات اللاتينية على أشكالها في كل من النمطين المتصل والمنفصل.

بل إن معمارية كل من النظامين والفصيلة التي ينتمي إليها كل منهما مختلفة كل الاختلاف، على الرغم من محاولات الربط التاريخي العتيق بينهما وصولاً إلى الجذور الكتابية الفينيقية (انظر مثلاً ميخائيل، 2017، ص15). إذ يعمل الخط اللاتيني بمعمارية تُصنف ضمن الأنظمة الألفبائية، وينتمي إلى مجموعة الخطوط الرومانية الإغريقية، في حين يصنف الخط العربي ضمن الخطوط الأبجدية (الصوامتية) وينتمي إلى عائلة الخطوط الساميّة (القاضي، 2018، ص 142 - 176).

وهكذا، فإن من المستبعد على المستوى اللغوي - باعتبار أنظمة الكتابة مبحثاً لغوياً - من جهة، وربما على المستوى الفني من جهة أخرى، الجمع أو الدمج بين الخطين رغم كل هذه الاختلافات الأساسية. إذ قد يكون من المفهوم لغوياً (على صعيد الرسم الكتابي) وفنيا (فيما يختص بجماليات الخطوط calligraphy) الجمعُ بين الكتابة الإنجليزية والكتابة الإسبانية مثلاً، إذ تجمعهما مظلة واحدة هي الخط اللاتيني بمعظم خصائصه الكتابية والفنية. لكن من الصعب تصور الجمع بين الكتابة العربية والإنجليزية كما هو من الصعب تصور الجمع بين الكتابة الفرنسية والصينية على سبيل المثال (للمزيد انظر القاضي، 2017).

ولست هنا أتحدث عن كتابة العربية بالخط اللاتيني فيما سُمّي بالعربيزي أو الفرنكو أو الرَّوْمنة بتحويل الكتابة العربية إلى مقابلها الروماني/اللاتيني التي كان مبدؤها بسبب القيود التقنية، ولا العكس بتحويل الكتابة الأجنبية إلى مقابلها بالحرف العربي، وكلها مباحث قد غُطّيت جيداً بدراسات حديثة مثل كتاب مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدولي لخدمة

اللغة العربية (مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، 2014)، ومقال العتيبي (2017) ودراسة الشهري (2017) وبحث ابتهال علي وزميلاتها (Ali، 2017)، وغيرها الكثير، وما يزال الموضوع قيد البحث في الأسباب والمآلات.

بيد أني أحاول في هذا البحث استجلاء ذلك التشكل الذي يجمع بين قسمات الخط العربي وملامح الخط اللاتيني في اتجاه جمالي يحاول منذ مدة صياغة طراز فني لا يتعارض مع كل تلك الاختلافات الجوهرية الكتابية وما تحمله من تمظهرات وأنماط حضارية، لنسأل: ما حقيقة تلك المحاولات؟ وما النتائج التي وصلت إليها؟ وكيف يمكن الحكم عليها من وجهة نظر لسانية/خطية/كتابية قبل كل شيء؟ لكن من المهم قبل الإجابة عن تلك التساؤلات، التقديمُ لهذا المبحث بنظرية الرسم في نظام الكتابة العربية.

2. نظرية الرسم في الكتابة العربية

إملائياً، يجبر نظامُ الكتابة العربية الكاتبَ على وصل الحروف سواء في الكتابة اليدوية أو الطباعة الآلية، ولا يعدّ ذلك خياراً ضمن أسلوب آخر منفصل كما هي الحال في النظم المعتمدة على الخط اللاتيني. وتتكون مصفوفة الحروف العربية من 29 حرفاً (باعتبار الهمزة حرفاً وقد ناقشت هذا في Alkadi، 2015)، كلها تمثل صوتاً وحيداً في معادلة واحد لواحد أو صامت لحرف، باستثناء ثلاثة أحرف فقط، هي الألف والواو والياء، التي تمثل صائتاً طويلاً /a: ، u: ، i: / على التوالي، بإزاء تمثيل الحرفين الأخيرين أيضاً لأصوات صامتة ومركّبة، فالياء مثلاً تكتب لتمثيل الصائت الطويل والصائت المركب والصامت كما يلي: مِيل، مَيْل، ميُول، على التوالي. ويستعيض النظام عن تمثيل الصوائت القصيرة بالتشكيل الاختياري فيستخدم ما يسمى بالحركات، وهي حرفيمات مرتبطة بأخرى كالضمة والفتحة والكسرة والتنوين (القاضي، 2017).

ولكل حرف أشكال مختلفة بحسبما إذا كان متصلا أو منفصلا عن الحرف السابق واللاحق، بحيث يتغير الشكل الكتابي للحرف بناء على مكانه في الكلمة بين الابتداء والتوسط والانتهاء والاستقلال. وتمثل النقط جزءًا أساسياً لازماً من بنية الحرف العربي، وبهذا فهي غير الحركات الاختيارية، التي قد تضافُ إلى الحروف، خوف اللبس فقط، في النصوص العادية. إذ تضاف النقط إلى 15 حرفاً في مصفوفة الحروف العربية مختلفة الموقع والعدد، بحيث تميز الحروف المتماثلة في الشكل كالباء والتاء والثاء، وكالدال والذال، التي لا يمكن تمييزها لولا الإعجام.

تنظم مجموعة من القواعد الأساسية طريقة الكتابة في أي نظام من أجل هدف وحيد هو ضمان المقروئية والوضوح بغض النظر عن اختلاف السرعة والخطوط اليدوية (Sassoon، 2004). وفي كتابة العربية بشكل مثالي، تُكتب الكلمة الواحدة برسم الحروف متصلة (في الغالب) على السطر مع اختلافات جزئية بحسب الحرف، وتفصل مسافات إجبارية بين كل كلمة وأخرى على خلاف في بعض الكلمات وعلى اختلاف في سبب الفصل وضرورته (الغامدي، 2017، ص 127)، وليس في نظام الكتابة العربية حالات متعددة للحرف من حيث الحجم وبدء الجملة به، كما أن استخدام علامات الترقيم يعدّ حديثاً ومحدوداً إذا ما قيس بأنظمة أخرى[1].

وتُكتب الكلمات والحروف في نظام الكتابة العربية يدوياً في حركة رسومية، وبطريقة شبه دائرية واتجاه عمودي من الأعلى إلى الأسفل، وأفقي من اليمين إلى اليسار، وباستمرار منذ نقطة البدء وحتى يُرفع القلم عن الورق، وهو ما يعد من أهم خصائص نظام الكتابة العربية (Alkadi، 2015). بعبارة أخرى، "تُرسم" الكتابة العربية رسماً معتمداً على حرية المنحنيات واستخدام المستقيم والدائرة، كما هي أشكال الحروف <ق، هـ، و، ي> مثلاً، وكما نراه كثيراً في فنون الخطوط العربية، وهو اتجاه مغاير للخط اللاتيني ذي الأشكال الهندسية في الغالب، كما هي أشكال الحروف <W, F, L, A> مثلاً.

وإذا رجعنا إلى التصورات اللسانية الحديثة وفق نظرية الرسم في الكتابة العربية، فإننا نجد أنفسنا أمام فرضيات ثلاث هي (أ) ثنائية التشكيل و(ب) والزيادة على الرسم الأساسي و(ج) الوصلة (الرفاعي، 2017). إذ تفترض ثنائية التشكيل أن الحرف العربي مكون من جزأين: أولهما أساسي، كالنقطة والنبرة في الباء <ب>؛ والآخر تحسيني، كالواصلة بما قبله <ب> أو الانحناء في نهاية شكل الحرف المنفصل <ب> حيث يظل الشكل الأول الأساسي<ب> موجوداً في كل الأشكال المحسَّنة والمزينة. وذلك التقويس والتزيين والتدوير عنصر جمالي إضافي حسب هذه الفرضية. ورغم تصنيف شكل الحرف إلى أساسي وتجميلي فإن هذه الفرضية تعترف بأشكال الحرف المختلفة (أربعة على الغالب) حسب انفصاله أو اتصاله بما قبله وما بعده. في حين تخالف الفرضية الثانيةُ الأولى، إذ تنظر إلى الحرف باعتبار العنصر الأساسي فيه حرفاً كاملا يزاد عليه (ولا يقتطع منه) في مواقع الحرف المتطرفة والمستقلة. أما الفرضية الثالثة فترى أن الحرف تسبقه وصلة منفردة <ب> ولا تلحقه <ب>، وتعلل أن الوصلة اللاحقة هي الوصلة السابقة المنفردة للحرف اللاحق بدليل وجود الحروف التي لا تتصل بما بعدها كالألف والدال والراء، وبهذا يكون لحرف الباء مثلاً صورتان فقط هما <ب> المستخدمة في البدء والتوسط و<ب> المستخدمة في التطرف والاستقلال. وأزعم أن هذا التصور، وخاصة الفرضية الأولى والأخيرة، هي أفضل تصور لنظرية الرسم في الكتابة العربية تدعمه العناصر الجمالية المتوافرة في أنواع الخطوط العربية الشهيرة ولا تخالفه[2].

"وتبين المعطيات التاريخية أن الخط العربي بلغ أوجه من التطور في العصر العباسي بتأثير المناخ الحضاري العام واختلاط الأجناس والأعراق" (القاضي، 2017، ص 39)، وظهرت في ساحة الفنون أنواع مختلفة للخطوط العربية وقواعد محددة للفن وأصبح علماً له أساتذة وطلاب. ولا يمكن ذكر الخط العربي دون ذكر ابن مقلة الوزير وأخيه اللذين اخترعا عدداً من الخطوط أشهرها الثلث والنسخ والرقعة، والأخير هو أقدم الخطوط العربية وأشهرها بطريقته الهندسية المستخدمة في كتابة المصاحف (الجبوري، 1994، ص 116). وتنوعت الخطوط وتعددت الأقلام تنوعاً وتعدداً كبيرين فسميت بأسماء المدن، كالكوفي والمكي والمدني، أو بمقاديرها، كالثلث والثلثين، أو بأغراضها، كالرقعة والتوقيع والنسخ، غير أن الغالب المشهور منها اليوم هي الخطوط الستة: الثلث والنسخ والرقعة والديواني والفارسي والكوفي.

لقد تحولت الكتابة والخط من تسجيل الكلام والأفكار إلى عنصر جمالي قائم بذاته في عالم الفنون الحضارية الجميلة، وله رواده وأفانينه وأدبياته وقوانينه. تقول ناجية السعيدي: "واجتماع الخط والرسم في دائرة واحدة يرجع إلى أصل واحد حيث إن الخط في حقيقته عبارة عن رسم والرسم عبارة عن خط ولكل منهما دلالة خاصة بحيث تؤدي تلك الرسوم الخطية في حالة تركيبها معاني دقيقة قد تتجاوز حدود الكلمات الدالة على معاني حركية، وتوحي بأفكار دقيقة هي وسيلة الإنسان إلى المعرفة، وبذلك كانت الكتابة في جميع أحوالها مظهراً من مظاهر الحضارة" (السعيدي، 2016، ص 160). وإذا أخذنا في المعطيات ما انتهينا إليه من نظرية الرسم، فإنه يمكننا بسهولة تفهُّم المرونة الكبيرة التي يبدو عليها الحرف العربي دون سائر الحروف في بروزه عنصراً جمالياً يمكن تطويعه باستخدام الوصلات التي تتجه في اتجاهات مختلفة أفقياً وعموديا ومائلاً (Coulmas، 1996).

3. نزعة أم اتجاه؟

لما كان الخط "من الصنائع الحضرية" والإنسانية، كما يقول ابن خلدون (ت. 732هـ، ط.2014، ص 880)، وأن جودة الخط - كما يؤكد- تستلزم الكمالات المدنية وتتبع العمران، كان لزاماً أن تكون الخلفية الحضارية لكل أمة مؤثرة في صورتها وأساليبها

وأنماطها الكتابية. ومن هنا كانت الذائقة الخطية بالضرورة مصطبغة بصبغة اللسان الذي يقول واليد التي تسطر. ولقد رأينا ونرى أن أكثر فنون الخط العربي تسطر آياتٍ من القرآن العربي وأبياتاً من الشعر العربي وأقوالاً من الحكمة العربية.

من البديهة إذن - وهذه العلاقة بين الخط والحضارة - ألّا يكون للخط العربي أي تأثر بالخط اللاتيني إبان صعود الحضارة العربية وعصورها الذهبية فيما كانت الأمم التي تكتب بالخط اللاتيني تغط في سبات القرون الوسطى. ولا أزعم هنا إطلاقاً أن تأثر الخط العربي بملامح الخط اللاتيني يقتضي انحداراً حضارياً للخط العربي؛ بل أعني أن الاهتمام بالخط اللاتيني هو وليد الصعود الحضاري للأمم اللاتينية، وقد لا يكون بالضرورة ناتجاً عن تقلص الامتداد الحضاري للخط العربي.

وكما عرفنا، فقد تحول الحرف من أغراضه اللغوية الكتابية الأساسية إلى حالة جمالية وذائقة فنية استدعت الاهتمام من الفنانين العرب وغيرهم حتى صار الخط العربي أحد أهم الفنون الحضارية في مناطق إيران وتركيا منذ توسع الدولة الإسلامية وامتداد الخلافة العثمانية (The Encyclopaedia of Islam، 1997). ومن هنا لم يكن مستغرباً وجود كتابات بالفارسية والتركية اللتين تستخدمان الحرف العربي مضمنة في لوحات عربية، غير أننا قد نستغرب استخدام الحرف اللاتيني ضمن العناصر الجمالية مع كونه مختلفاً تماماً عن وحدة الحرف العربي اللغوية والجمالية، كما أسلفنا.

ولا أدعي أنني سأستقرئ تاريخياً كل محاولات "تطعيم" الخط العربي بالخط اللاتيني، ولكني أحاول جاهداً - وباختصار يسمح بالولوج إلى المناقشة والتحليل - أن أرصد بدايات هذه النزعة حتى تشكلت في اتجاه له خصائصه ورواده، دون الخوض بالضرورة في تفاصيل تاريخية أو فنية.

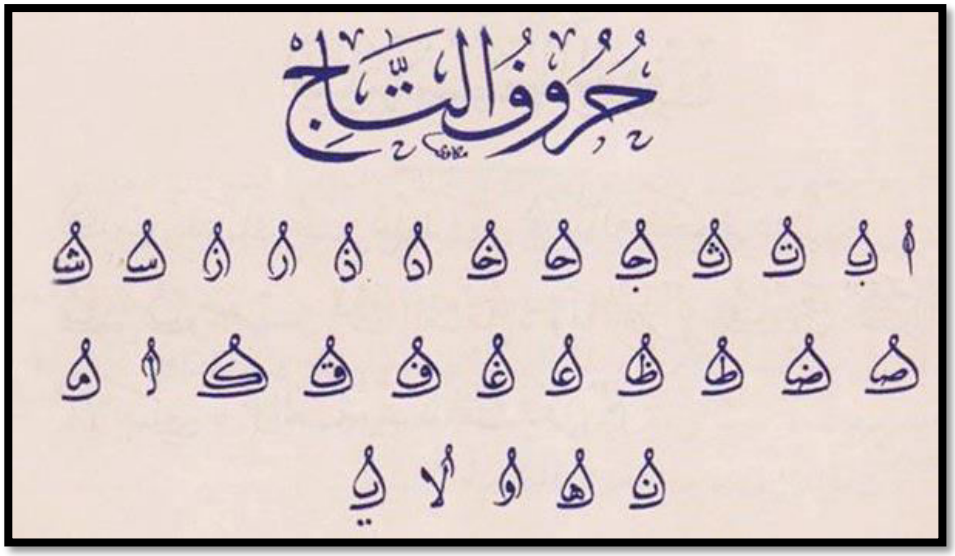
4. المحاولات

ربما كانت أولى محاولات تلك النزعة في العصر الحديث على يد الخطاط المصري محمد محفوظ الذي "ابتدع" خطاً سماه "خط التاج" عام 1349هـ 1930م، باقتراح من الملك فؤاد الأول، وقد سمّاه بهذا الاسم نسبة إلى التاج الذي يعتمر الحرف الأول من كل سطر، ولم يكتب للخط البقاء، بل زال مع زوال الملكية في مصر (عبيد، 2017، ص 62). والخط في الأساس مُحَوّر من خطيْ النسخ والرقعة، وله زائدة كالتاج فوق الحرف الأول من أسماء الأعلام وفي ابتداء السطر (انظر الشكل 1).

جاءت هذه المحاولة ضمن سياق جهود الملك فؤاد الثقافية في نهضة مصر الحديثة في القرن العشرين، التي لامست الخط العربي، حيث أنشأ مدرسة تحسين الخطوط الملكية واهتمّ بالعلم والجامعات، ولم يكن هذا التحديث إلا امتداداً لفترة عهد الخديوي إسماعيل الذي رغب أن يُلحق مصر بالعالم المتقدم فيجعلها "قطعة من أوروبا" في اتجاه تغريبي يفصلها عن إطارها الحضاري الخاص (عزب وحسن، 2010). ومن هنا يمكن فهم الاعتراض الكبير من قبل بعض الخطاطين والأكاديميين على صياغة خط التاج الفنية التي لم تزد على إضافة التاج للحرف الذي يبدأ أول السطر وللحرف الأول في الأعلام محاكاةً لحالة الحرف اللاتيني الكبرى التي تستخدم للغرض ذاته، وهذه الزيادة وحدها غير مسوغة لاعتبار الخط نمطاً فنياً مختلفاً وتسميته خطاً جديداً (عزب وحسن، 2010، ص 434).

الشكل1

(عاشور، 1932)



على الأرجح كانت هذه المحاولة الأظهر - وربما الوحيدة فيما بين القرنين التاسع عشر والعشرين - لتلوين الخط العربي ببعض خصائص الخط اللاتيني من حيث الشكل وعلى مستوى الحرفيم ذاته بإضافة نوع شكلي جديد[3] لكل حرف من منظومة الحروف، ليكون لدينا في النهاية حالتان إحداهما بالتاج تقوم مقام الحرف اللاتيني في حالته الكبرى ويستعمل الاستعمال ذاته، والأخرى هي حالة الحرف العادية وتقوم مقام الحرف اللاتيني في حالته الصغرى موصولا بغيره من الأحرف.

ورغم كون هذه المحاولة الأولى على هذا الصعيد حسب استقراء المصادر التي استطعت الوصول إليها، فقد سعت محاولة "الخط التاجي" إلى تحوير عميق في البناء الداخلي للحرف حتى يطابق شكل الحرف اللاتيني في حالته الكبرى، ولم تقف عند حدود التحسين اللغوي بالتشكيل ووضع العلامات diacritics فوق الأحرف للدلالة الصوتية accented letters كما فعلت اللغات الهندية التي تكتب بالعربية لحاجة اللغة ذاتها مثل وضع الزيادات على هذه الحروف الأوردية <پ> و<چ> و<ٹ> مثلاً، ولا عند حدود التلوين الفني بممارسات هي من خصائص الحرف اللاتيني الأجنبية كما سنرى لاحقاً. ومن هنا لم يكن مستغرباً أن تُوأَد هذه النزعة ساعةَ ولادتها، إذ كان الوقت مبكراً جداً على اختلاط حضاري يسمح بنوع من هذا الامتداد، كما أن المحاولة كانت غريبة جداً على خصائص الخط العربي الكتابية والفنية، وهو ما أدى في النهاية إلى ذوبانها مع وفاة الملك فؤاد ولم تتعدّ سنيها العقد الأول. أما باعتبار السياق التاريخي اللاحق للملك فؤاد من ذهاب الملكية وصعود الحس العروبي وثورة الاستقلال، فإنه غنيٌّ عن القول إن الخط التاجي مع فقره الفني لم يستطع البقاء، في ظل هذا المحيط الثائر على ذلك الاتجاه التغريبي في الحضارة والفنون، وبالتأكيد في الثقافة واللغة.

5. التحولات

حتى قريباً من نهايات القرن العشرين، لم تكن تلك النزعة لتتخذ صفة الاتجاه. لكن التقارب الحضاري الكبير بين أمم الأرض بتأثير العولمة التي كان نصيب الحضارة الغربية منها أكبر بكثير من نصيب غيرها من الحضارات الشرقية أسهم كثيراً في تحويل

تلك النزعة التي بدأها الملك فؤاد والخطاط محمد محفوظ إلى ما يشبه الاتجاه، وإن لم يكن له شكل واضح ولا خصائص محددة.

لقد كان للتقدم التقني على الأخص بما يتضمنه من ثورة الاتصالات والحوسبة والتواصل التجاري وما اقتضاه من الاهتمام والتعرض الضروري للحرف اللاتيني، أثر كبير في التناقص التدريجي لسيطرة الحرف العربي في الفضاء البصَري للعالم العربي والإسلامي، وأدّى ذلك إلى تسامح كبير بامتزاج الهويتين للحرف العربي واللاتيني عملياً بعدما كانت هوية الحرف العربي مستقلة تماماً.

وأدى هذا التقدم التقني على وجه خاص إلى نمو كبير في فنون الخطوط الطباعية typography الحرة التي لا تعتمد على نظام سابق بكل خصائصه، ولا تتكئ على مثال فني بقواعده المحددة. فظهر لدينا جيل جديد من الخطوط الطباعية الشهيرة أنتجها خطاطون أو تقنيون، اهتموا كثيراً بالوجه التقني الحاسوبي وربما بدرجة أقل بالوجه الكتابي اللغوي للخط المطبوع. أما قواعد الخطوط الكلاسيكية كالنسخ والديواني والرقعة والثلث وغيرها فقد كانت غُفلاً في أغلب الخطوط المنتجة للحواسيب الآلية fonts. لقد نشأت هذه الخطوط في محيط "حر" أقل تمسكاً بقواعد الفن وأكثر اهتماماً بالإنتاج التقني والحلول الحاسوبية للبيئة العربية، فلم تعد النقطة الشهيرة مقياساً ولا الميلان والانحناء والتكسّر والأطوال ذات شأن كما هو الأمر بالنسبة إلى وصل الحرف في الكلمة وثبات أشكاله وإضافة زوائده وحركاته وإمكانية طباعته على تطبيقات الحاسوب.

ثم اتسعت رقعة الخطوط "الحرة" لتشمل الخطوط اليدوية، وصار الخطاطون، من الذين لا يهتمون كثيراً بالمدارس والإجازات قدر اهتمامهم بالجوانب الجمالية، يصنعون خطوطهم الخاصة بهم وينشرونها ثم يستخرج بعضهم منها خطوطاً طباعية typography ليزيد انتشارها خاصة في المجال التقني. ورغم كون الخطوط الحرة بأنواعها لم تنتشر كثيراً في البيئات الفنية اليدوية التي ظلت على احترامها لصرامة القواعد الفنية، ولم ينل الخطاطون في هذا المجال شهرة على نطاق الخط الفني calligraphy، فإن هذا التحوّل من الكلاسيكية الصارمة إلى مرونة الخطوط الحرة بتنوعاتها وأذواقها كان كبيراً على المستوى التقني بالذات.

ترافق ذلك مع صعود الاهتمام بقيمة الحرف العربي الجمالية لدى عدد من الفنانين الذين انعتقوا من كلاسيكية الخط العربي، ليشكلوا تيارات فنية مختلفة كان أبرزها التيار الحروفي. إذ لم يعد الحرف يشكل وحدة كتابية وخطية فقط ضمن المشغولات الفنية، بل أصبح هو ذاته قيمة فنية مجردة ذات غنى كبير بالمرونة الزخرفية من جهة والتشكيل الهندسي من جهة أخرى.

كما تآخى القلم مع الفرشاة في إطار هذه التحولات، فأصبحت الرتوش وبقايا الحبر والخطوط غير المتماثلة عناصر جمالية لا تقلّ أهمية عن صرامة قواعد الخط العربي. ودخل العنصر اللوني إلى تشكيل الحرف ذي اللون الواحد غالباً في الاتجاه الكلاسيكي ليشكل خصيصة إضافية لهذا الاتجاه أبدع في استخدامه الحروفيون كثيراً فصنعوا لوحات هي خليط متجانس من الكلاسيكية التقليدية والفنون الحديثة. بالطبع ليس لعنصر اللون تأثير كبير في "شكل الحرف" وخطوطه واتجاهاته وبقية خصائصه الكتابية على النحو الذي شرحناه في فصل نظرية الرسم أعلاه، لكنه مزية إضافية تطبع تلك الخصائص لتجمعها في طابع مختلف. إذ عندما يجتمع اللون والحرف في اللوحة الحروفية يصبح التأثير أقوى بسبب تتابع دقة الحرف الشكلية "وانسيابيته وتداخله مع الحروف الأخرى، بجانب امتزاجه باللون الذي يشكل هالة إشعاعية... (انظر الشكل 2) فتتآزر الكتلة اللونية مع كتلة الحرف مشكلة كتلة إبداعية يصعب تكوينها من أي شكل آخر" (السعيدي، 2016، ص 162).

يمكن القول إن نظرية الرسم في الكتابة العربية قد بلغت أوجها في ظل صعود وحدة الحرف العربي الفنية المجردة التي لا تتوسل بالزخارف والإطارات والخطوط ولا حتى بالمضامين المعنوية في إيصال رسالتها الجمالية. بل أصبح هذا الاتجاه التجريدي يتغيّ إظهار الحرف ذاته بكل أشكاله ونتوءاته وانحناءاته وتموجاته وتركيباته واتجاهاته واختزالاته وأجزائه دون أي شيء آخر لا يتعلق به لصيق التعلق. ومن مشاهير الحروفيين وسام شوكت[4] ومحمد مندي وخالد سباع وعلي الجاك سعيد ونجا المهداوي وأيمن جعفر وغيرهم، حيث تمثّل لوحاتهم خروجاً على النمطية السائدة لقواعد الخط العربي، بحيث مازجوا بين الخطاط والتشكيلي في ذواتهم، وانتقلوا بذلك إلى مرحلة جديدة من التحوّل والابتكار.

الشكل 2

لوحة حروفية للفنان وسام شوكت (2018)

يقول البياتي(2016، ص 166):

> ولعل جماعة البعد الواحد الذين استلهموا صوفية الحرف وقيمته المقدسة تجاوزوا القواعد التي اعتبروها نظاما صارما يقف حائلا أمام الخلق والإبداع الفني، فما على الفنان إلا المزج بين العطاء الذاتي والقواعد .فيكون العمل الفني رموزاً وصيغا بصرية تأتي عفوية وغير خاضعة للمفاهيم والأعراف والتقنيات الخطية المتعارف عليها. وهنا يخرج الفنان من القالب الكلاسيكي للحرف ويذهب به بعيداً، حتى يصبح مجرداً تجريداً كاملاً. فيتحول من غاية توثيقية إلى حالة ابتكار جديد ووسيلة تجلٍّ لمعاني خفية خاصة لدى الفنان.

تساوقت تلك التحوّلات المختلفة، سواء تلك المتعلقة بالانعتاق من القواعد الفنية والكتابية أو تلك التي تركزت حول تجريد الحرف ووحدته الفنية وقيمته الجمالية الذاتية، مع انتشار الفن الحائطي أو ما يسمى بالجرافيتي graffiti ذي المنشأ الغربي في المحيط العربي. إذ صار لهذا الفن الذي يعتمد الكتابة على الجدران[5] رواده ومريدوه وخصائصه الفنية وأدواته التعبيرية ومجالاته. وكان للخط العربي حضوره الواضح بصفته عنصراً مهمّا من عناصر الجرافيتي العربي كما يظهر هنا في أحد شوارع القاهرة (الشكل 3). وبطبيعة الحال فقد كان الخط المستخدم انعكاساً واضحاً لكل تلك التحولات من جهة ولطبيعة فن الجرافيتي الثائرة من جهة أخرى.

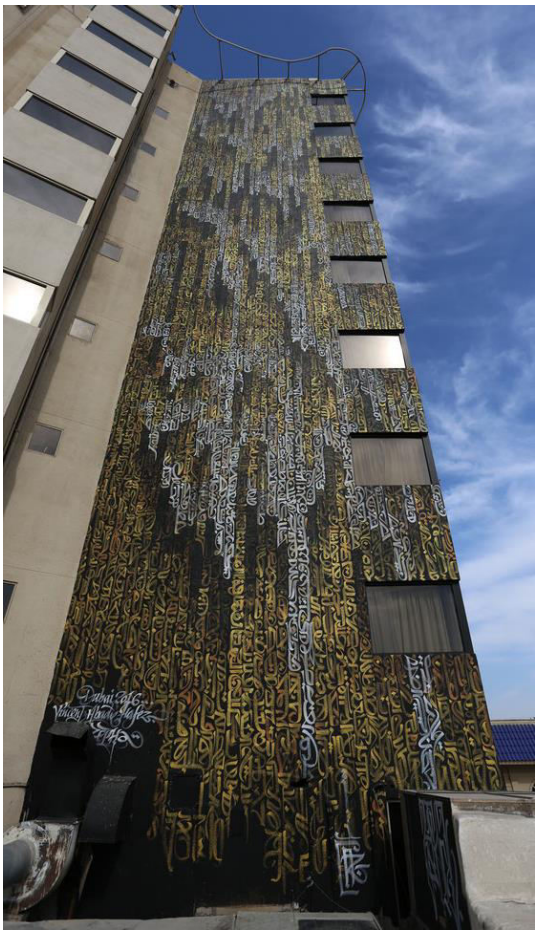
الشكل3

(تاريخ) جرافيتي في حي الزبالين بالقاهرة (العتيبي، 2017)

ولأن تلك التحولات قد تفضي فجأة إلى إبداع مزيج من العناصر المختلفة، فقد ظهر حديثاً ما يسمى بفن الكاليجرافيتي Calligraffiti وهو خليط من فنون الخط اليدوية والطباعية وفن الكتابة على الجدران، إذ ينتحي هذا الفن ناحية التعبير الفني خطياً وليس كتابياً أو رسومياً، ويمكن ترجمته إذن بالجمع بين المصطلحين ليكون "فن الخط على الجدران" (Meulman، 2017). وكان للفنانين العرب وخاصة الحروفيين منهم حضورهم الكبير في هذا الفن على رغم حداثته واضطراب نشأته. ومن خصائصه الجمالية استلهام مبدأ وحدة الحرف وقيمته الجمالية من خلال دمج الحروف في تركيبات بصرية ذوات أبعاد طوبوغرافية مختلفة تتجاوز المعنى المباشر لتخلق مشاهد جمالية على جداريات (رسومية) جرافيكية كجدارية المعلقات (الشكل 3) بالإضافة إلى استخدام "موادّ" أخرى كالأبواب وأسطح المباني وجوانب السيارات والطائرات واللوحات الإعلانية الكبرى. ولهذه الخصائص التي لا تشتمل المعنى اللغوي المباشر، فقد أبدع في كتابة الكاليجرافيتي العربي فنانون عرب وغير عرب، مثل الروسي بوكراس لامباس والفرنسي عبادي حافظ.

الشكل4

جدارية "المعلقات" على مبنى حكومي في دبي للفنان فنسنت عبادي حافظ (Hafez، 2018)



لم تلبث هذه التحولات في الخط العربي - وخاصة منها تلك التي تعرضت لوهج الثقافة المعولمة (الغربية - اللاتينية) من جهة وحاصرتها قيود التقنية أو قوة تدفق قنواتها الأجنبية - أن تتشكل لاحقاً فيما يشبه الاتجاه نحو الاستفادة من الخط اللاتيني سواء باستعارة بعض خصائصه لأغراض جمالية فنية أو لأسباب لغوية كتابية. حدث هذا في بدايات هذا القرن الميلادي وما يزال يتطور مع تزايد الاهتمام العالمي والعربي بجماليات الكتابة العربية.

ومن الجدير بالذكر في هذا الاتجاه، محاولات الفنانين وسام شوكت ورضا عابديني[6] حيث أظهرا إبداعاً استطاعا تطويره خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين الميلادي. إذ يعمل الفنانان على أسلوب حديث في مزج الخط العربي بخصائص أجنبية وغالباً لاتينية بهدف دمج الثقافتين العربية واللاتينية - أو في إطار عالمي أشمل بهدف دمج الثقافة الإسلامية بالثقافة الغربية - في منتجات ومشاهد landscape وتصاميم إبداعية.

لقد هيأ هذا الاتجاه بكل تلك التحولات على اختلاف شدتها واتجاهاتها وبُعدها الحضاري واللغوي وتنوع مصادرها ومدى انعتاقها من الكلاسيكية، هيأ لظهور خط عربي في المهجر وبالتحديد في إنجلترا على يد الخطاط/الفنان اللورد ريتشارد-فؤاد مكلاود في تحوّل جديد أكثر جرأة وتقدماً ووضوحاً، حيث سمى الخط الذي أبدعه QEII أو خط الملكة إليزابيث الثانية.

ولما كانت أغلب المحاولات منذ ثلاثينيات القرن العشرين - كما أسلفنا - متسمةً بالفقر الفني حتى لم يستطع بعض نقاد فن الخط العربي وصفها بالخط العربي، عدا كون بعضها متركزاً في جوانب الخطوط الطباعية typography، وليست الخطوط الفنية الكتابية calligraphy، فإن هذا الخط مؤشر على تحول جديد يلمح إليه الخطاط بوصفه الخط العربي البريطاني الأول من نوعه في التاريخ (MacLeod، 2014).

نشأ هذا الخط الملكي (نسبة للملكة إليزابيث الثانية) في أرضية أكاديمية لكونه مشروعاً في برنامج للماجستير في جامعة سندرلاند، ومن خلفية ثقافية محددة هي الجالية الإسلامية في بريطانيا، التي تعيش جيلها الثاني والثالث. من هنا فإنه يأتي محمّلاً بهالات جمالية مختلفة اجتمعت في شخصية الخطاط وانصهرت لتعبر عن هوية حضارية جديدة لم يعشْها الخط العربي من قبل، تجمع بين القيم الإسلامية والثقافة البريطانية في تناغم وفخر (MacLeod، 2014، ص58). وفي خصائصه الفنية، يتركب هذا الخط من الخط القوطي[7] بأشكال حروفه المتسمة بالحدة والقمم والزوايا والمنحنيات، ويمزج تلك الملامح القوطية الصارمة بالخط الكوفي العربي وأشكاله الهندسية المعروفة في طريقة سمّاها بعضهم بالخط العربي القوطي، (انظر الشكل 5).

الشكل5

نموذج للخط الملكي QEII العربي- البريطاني للفنان ريتشارد-فؤاد مكلاود

كانت كل تلك المنحنيات التي مر بها الخط العربي في تحوّلاته التحديثية مؤثرة في مسيرته، وخاصة منها تلك المتأثرة بثقافات مختلفة أبرزها اللاتينية أو تلك التي نشأت أساساً في المهجر اللاتيني. لقد نتج اتجاه واضح إذن على ما وصفنا ولم يعد

مجرد نزعات فردية فنية رغبة في الخروج من السائد التقليدي، بل هو اتجاه كان من محفزاته الكبرى هذا التطور التقني الكبير في وسائل الحوسبة ووسائل التنقل والحركة والهجرة، وذلك التواصل متعدد الثقافات الذي لم يشهده العالم من قبل، بحيث جمعتْ كل تلك الوسائل والمحفزات أهل الفنون من ثقافات مختلفة فأصبح الإنتاج الخطي والكتابي والفني مشتركاً بينهم. وبغضّ النظر عن مدى تجانس ذلك الإنتاج وتمايزه، فقد صار ذلك سمة واضحة لهذا الاتجاه.

6. المنهجية

تأسيساً على هذا الخط التاريخي باستقراء تلك النزعة التي تحولت لاحقاً إلى اتجاه ثقافي كتابي جمالي، يحاول التعبير عن نفسه فنياً من خلال الجمع بين خصائص مختلفة وأحياناً متضادة (كما شرحنا في فصل نظرية الرسم في الكتابة العربية) للخط العربي والخط اللاتيني. ينبع ذلك التعبير - ربما - من شعور حضاري بتعددية الأنا وسؤال الهوية أو هو لأسباب فنية بحتة. ومن هنا فإننا نسأل في هذه الورقة:

1- ما حقيقة تلك المحاولات في جانبها الكتابي؟ وكيف يمكن وصفها علمياً؟

2- وكيف يمكننا الحكم عليها في ضوء نظرية الرسم في الكتابة العربية؟

تحدثت أعلاه عن اندماج حديث حصل بين فن الخط العربي من حيث هو فن كتابي يدوي، وبين الفنون التشكيلية من حيث هي فنون رسومية، بالإضافة إلى التقنية الطباعية والتصميمية أيضاً، بحيث أصبحت لوحات الخط العربي ذاتها مزيجاً جديداً ومنتجاً إبداعياً لم يحصل من قبل. وأضحت اللوحة تُقرأ قراءات مختلفة، منها العبارة أو مصفوفة الحروف ونظامها في اللوحة وهي الواجهة الكتابية؛ ومنها الرسوم والخلفيات والألوان وهي الواجهة التشكيلية؛ ومنها نوع الحرف المستخدم وطريقة كتابته وقواعده أو "حريته" وهي الواجهة الخطية؛ ثم هنالك القراءة الشمولية لكل تلك العناصر والواجهات بحيث تؤدي اللوحة معاني مختلفة بحسب طريقة قراءتها أو بحسب خلفية قارئها.

لست بطبيعة الحال مهتماً هنا بشيء غير تحليل جانب واحد فقط هو الجانب الخطي في كل لوحة من تلك اللوحات الممزوجة بكل تلك العناصر، لأسباب أهمها الاختصاص اللغوي لا الفني، والمنهجية العلمية التي هيّأت لدراسة موضوع لساني كتابي (خطي)، بإزاء استحالة الإحاطة بكل تلك الجوانب في مثل هذه المساحة. من هنا فتلك هي حدود الدراسة وإطارها ودائرة اهتمامها.

أما منهجها فهو المنهج التجريبي الوصفي من خلال التحليل البصري لعدد من المنتجات الخطية التي تقع في دائرة الاهتمام، وصولاً إلى نتائج تجيب عن السؤالين أعلاه. ويعد المنهج الوصفي النوعي في مثل هذه الدراسات مفضلاً على الكمي لقدرته على كشف التفاصيل الدقيقة وربطها بمسبباتها واستجلاء خلفياتها واستشراف آثارها. وبذا فإننا سنستعرض عدداً من المحاولات المهمة في هذا الاتجاه لدراستها وتقسيمها أو تصنيفها ومعرفة طريقة تشكلها، ثم نستعرض آثارها الكتابية والفنية ومدى إمكانية توصيفه بناء على نظام الكتابة العربية وتطوراته.

7. الملامح الخطية: تحليل التفاصيل

من خلال استعراض عدد من المحاولات في صورتها الفنية التي شكلت بعض تحولات الخط العربي الحديثة - التي أشرت إليها في قسم الاستعراض التاريخي من هذه الورقة - سأحاول هنا الكشف عن حقيقة تلك المحاولات في جانبها الكتابي باستقراء خصائصها الكتابية script characteristics وتحليلها خطياً ليمكن لنا توصيفها علمياً.

بعد دراسة معمقة لعدد غزير من تلك المحاولات ضمن هذا الاتجاه الرئيس نحو التأثر بالخط اللاتيني في الإنتاج الفني بالخط العربي ظاهرياً أو ضمنياً، فإني أظن أنه يمكننا تصنيف ذلك الإنتاج المختلف بكل تحولاته إلى ثلاثة اتجاهات فرعية بحيث نجد بوضوح أن لكل اتجاه منها أدواته الكتابية وتقنياته الخطية الخاصة. وأزعم أن هذه الدراسة هي أول دراسة تكشف عن تلك الاتجاهات بهذا التوصيف الشامل وعبر تحليل عميق للأدوات والتقنيات التي يستخدمها الخطاطون/ الفنانون في كل فئة. تلك الاتجاهات الفرعية - بحسب التقنية الخطية المستخدمة - هي: التبديل الخطي، والمزج الخطي، والتمويه الخطي، وفيما يلي بيان ذلك ونماذجه.

أ. التبديل الخطي Script Switching الذي يقع على مستوى الكلمة بكتابة كلمات مختلفة الخطوط (خطين على الأقل) داخل العبارة الواحدة أو اللوحة الواحدة، وتُستخدم في هذا الاتجاه الكتابة اليدوية والطباعية أو يمزج بينهما كما في العبارة المبينة في الشكل 6.

ونلاحظ هنا وجود كلمتين مختلفتين لم تتكررا في اللغتين، فالكلمة الأولى LOVE (وتعني الحب) باللغة الإنجليزية كتبت بحروف لاتينية جميعها في الحالة الكبرى، وتتعالق بها كلمتان في العربية العامية كتبتا بحروف عربية بالخط الفارسي هما "مش عيب" (والمُقدَّر في الفصحى: الحب ليس عيباً). ونجد في اللوحة ثلاثة مستويات متعاقبة من الشريحة الأولى الأمامية حتى الشريحة الثالثة قبل الخلفية السوداء، حيث يمكن ملاحظة ظهور النقط كلها فوق الشرائح الأخرى، فيما يظهر الحرف الأول من الكلمتين العربيتين أولاً ثم تتراوح الحروف العربية واللاتينية بين الشريحتين التاليتين.

لقد مكّن اختيار الخط الفارسي بامتداداته الرسومية من هذه المراوحة بين الشريحتين الثانية والثالثة بحيث يمكن قراءة اللوحة بسهولة خاصة مع بدء الحروف العربية وانتهائها في مساحة خارج اللفظ الأجنبي LOVE وعلى جانبيه كأنهما يتخللان الحب ويغطيانه، لتكون الرسالة عندئذ طلباً لكسر "التابو" الاجتماعي المتعلق بالحب. ثم تأتي النقط كلها فوق اللوحة كأنها مثبتات للفظ الأجنبي لا العربي فقط. فهل كان الخطاط في حالة حب أجنبية؟ أم كان حبه هو أجنبياً عنه؟ أم إن هناك حول هذا الحب ما يجب إخفاؤه مرة وإظهاره أخرى؟ إنه المكشوف المغطى والظاهر الخفي وربما هذا القلق الذي يصحب هذه الحالة بحاجة ضرورية لتثبيته.

الشكل6

لوحة بالخط العربي واللاتيني: عبارة "LOVE (الحب) مش عيب"

وتكثر في هذا الاتجاه لوحات الأسماء التجارية والشعارات وبطاقات المباركة والمعايدة لأسباب ظاهرة تتعلق بإعطاء الانطباع العالمي بالنسبة إلى الشعارات والأسماء التجارية، كما تتعلق بالخلفيات الإسلامية غير العربية فيما يتعلق بالمباركة والتهنئة بالأيام الدينية والمعايدة.

ومن الأمثلة على لوحات التبديل الخطي في الأسماء والشعارات التجارية هذا الشعار في الشكل 7 الذي يحوي لوحة من تصميم الخطاط الحروفي البحريني إبراهيم جعفر، ونلاحظ فيه مباشرة أن الكتابة العربية جاءت بالتصميم اليدوي فيما تبدو الكتابة الإنجليزية بالخط الطباعي من نوع سانس سيريف Sans Serif. وتجيء النقط والحروف كلها متدلية في شكل تعليقات ذهبية، فيما لا يكاد ينتمي الخط العربي إلى فن محدد من الفنون الكلاسيكية أو الحرة المعروفة. وإذ تتعامد النقاط في خط رأسي، فإن الخط اللاتيني يتوارى في الزاوية السفلى مفسحاً المجال للوهج الكبير الذي يحمله التصميم ذو المنحنيات والتموجات بالخط العربي. ويزيد الخطَّ اللاتينيَّ انطفاء استخدامُ سانس سيريف ذي النهايات البسيطة المغلقة، كأنما اللوحة تعطي انطباعاً واضحاً بالهدف الرئيس من وجود الخط اللاتيني وهو خدمة هذا التصميم العربي بالترجمة والقراءة لتبدو العلامة التجارية ذات ألق غامض ومكشوف في الوقت ذاته، حيث يهرك الحرف العربي بمنعرجاته وأراجيحه ريثما يكشف عنه الحرف اللاتيني بقراءة حرفية transliteration تزيل الغموض وتؤدي رسالة العلامة التجارية عالمياً.

الشكل7

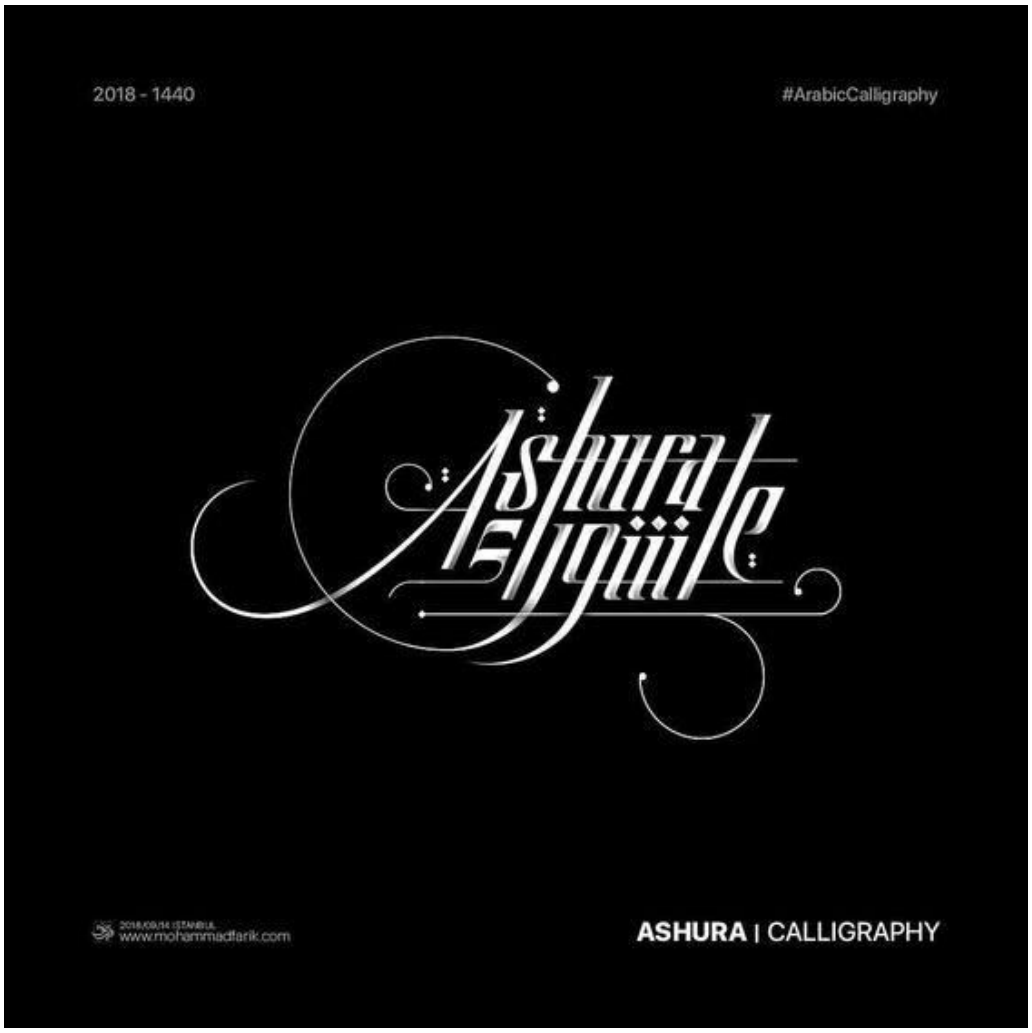
شعار "غير Kear " من تصميم إبراهيم جعفر (ONE-BH، 2013)

وللفنان السوري محمد فريق لوحة ليوم عاشوراء (الشكل 8) تزخر بخط طباعي يجمع بين الخط العربي واللاتيني مع لمسات تصميمية يدوية في جنبات اللوحة ونواحيها. وتأتي اللوحة بتقنية التبديل الخطي بسبب موضوعها ذي الخلفية الإسلامية بحيث تؤدي في نهاية المطاف رسالة دينية عالمية.

تتضمن اللوحة خطاً شبه موحد لكتابة العربية والإنجليزية، حيث يعتمد - كما سنرى في التقنية المستخدمة في الاتجاه الثالث - على المزج بين العناصر الخطية لتتشابه وتتوحد بما يشبه نمطاً معروفاً للخط في أحد الأنظمة الكتابية. يقع التركيز بين خطين أفقيين متوازيين، ويتركّب التصميم بحيث تكون الكتابة العربية هي الأساس الذي تُبنى عليه الكتابة الإنجليزية، ولكن النمط العام لتصميم الخط يميل إلى الشكل اللاتيني منذ ابتدائه بحرف العين حتى انتهائه بحرف الهمزة اللذين يأتيان على شكل قريب جداً من حرف <S> اللاتيني. ونجد في التصميم أيضاً عدداً من النقاط الأصيلة التي تنتمي إلى حرفيمات عربية، كما نلحظ نقاطاً أخرى تجميلية تقترب من الخط اللاتيني لتضفي توازناً بصرياً يكمّل تقنية "التمويه الخطي". وفي صورة إجمالية يتناغم الخط كله في اللغتين كأنما هي لغة واحدة مكتوبة بخط واحد، كأنما يريد الفنان أن يقول إنما الأساس عربي ولكن الرسالة عالمية.

الشكل8

لوحة "عاشوراء" بالخط العربي واللاتيني للفنان محمد فريق (فريق، 2018)



ب. **المزج الخطي Script Fusion** الذي يقع على مستوى الحروف (وليس على مستوى الكلمات كسابقه) باستخدام أكثر من خط كتابي لكتابة الكلمة الواحدة، أو المزج بين عدد من الحروف العربية واللاتينية في لوحات حروفية (لا تحتوي تعبيراً لغوياً). ومع وجود هذه التقنية في كلّ من الخطوط اليدوية والطباعية على السواء، فإن الكتابة الطباعية typography هي غالب الإنتاج الإبداعي باستخدام هذه التقنية.

ويجدر بالذكر أن المزج الخطي أحد أكثر التقنيات استخداماً لدى الحروفيين خاصة، ويستخدمون لذلك خطوطاً مختلفة كالصينية والهندية واللاتينية والرموز وما يشبه الحروف... ولكون هذا التنوع خارجاً عن إطار هذه الدراسة التي تركز على الاتجاه نحو إشراك الخط اللاتيني، فإننا سنهتم بذلك النوع من المزج بين الخطين العربي واللاتيني فقط.

الشكل9

لوحة للفنان رضا عابديني بتقنية المزج الخطي باستخدام خطين مختلفين لكتابة كلمة "مهران" (Abedini، 2018)

يعرض الشكل 9 أعلاه لوحة لأحد أشهر الحروفيين يستخدم فيها خطوطاً طباعية فقط، لكتابة كلمة "مهران زماني" في مزيج يتداخل على مستوى الحرف بحيث يمزج بين الحروف العربية واللاتينية. ولعابديني عدد من اللوحات التي يبدعها في هذا الاتجاه منذ بدايات هذه الألفية. إذ يجمع فيها مجموعة من الحروف التي قد تؤدي معنى لغوياً واضحاً كهذه اللوحة، وقد تكون لا تؤدي إلا معنى ضمنياً فنياً كلوحات أخرى له في هذا السياق، وكثيراً ما تكون لوحاته مزيجاً بين الخطين العربي بشكله الفارسي واللاتيني الإنجليزي في حروف تنطلق في اتجاهات عمودية وأفقية أو في منحنيات غير منضبطة.

يقول عابديني عن رحلته الفنية في مقابلة مصورة (Sorbello، 2012):

> عندما كنت في إيران، كنت أحاول جمع عدد من المصممين الموهوبين الشباب لنصمم مشاريع مختلفة/ وقد اخترتهم من مدارس مختلفة وجمعتهم معاً للنظر في مشكلة... لأن واحدة من المشكلات الكبرى في الخط العربي الفارسي هي الخط الطباعي typography، ولذلك فقد حاولنا إيجاد معرفة خاصة بخطوطنا الطباعية ولغتنا ونظامنا الكتابي، وكانت هذه نقطة الانطلاق لمشروعنا... وعند انتقالي إلى أوروبا حيث وجدت جمهوراً مختلفاً فقد حاولت تأسيس جسر بين لغتي التصميمية الخاصة وبين ما اعتاد عليه الأوروبيون، وبالطبع لم أرد أن أغير لغتي ولكنني أردت صنع جسر بين عملي وبين ما هو موجود في مشهد التصميم الأوروبي.

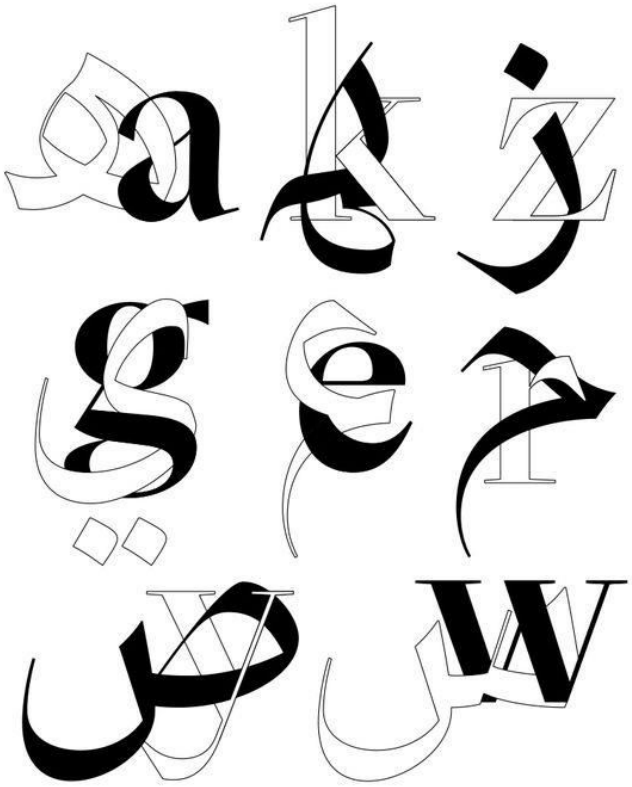
ويشير عابديني في مقابلته تلك إلى وجود مشكلة حضارية بين الشرق والغرب بسبب سوء الفهم وسوء الاتصال، وأن هذا الاتجاه الفني قد يسهم في تقليل هذا السوء. إنها إذن تقنية ذات اتجاه واضح في دعم الاتصال الحضاري بين الشرق والغرب. وإن عمله ليس اتجاهاً فنياً فسيفسائياً عبثياً بل هو اتجاه ذو هدف واضح - كما يراه هو - ينحو نحو خلق مجال ثقافي مشترك بين الحضارتين اللتين طالما كانتا كالأضداد سواء كانت تلك الأضداد الإسلامية - الغربية، أو الشرقية - الغربية، أو العربية - اللاتينية بتعبير لساني/كتابي. ويعالج هذا الاتجاه في رأي عابديني مشكلة تقنية هي الخطوط الطباعية، فرغم تفوق الخط العربي يدوياً وتشكيلياً فإن ذلك التفوق يكاد يتوارى في مجال الخطوط الطباعية وخاصة في بدايات القرن الميلادي الحادي والعشرين.

ونجد ضمن تلك الجهود الجمالية التي تتجه إلى تعزيز وجود الخطوط الطباعية العربية في السياقات الأجنبية هذا العمل الفني لتصميم خط عربي لاتيني (الشكل 10)، تضافرت لإنتاجه جهود مؤسستين إحداهما زين العربية والأخرى باسكال زغبي الفرنسية (Baboukhian، 2014). ويرمز العمل للمزاوجة بين الخط العربي واللاتيني والالتقاء الثقافي بين الحضارتين المختلفتين.

في هذا الشكل تسيطر الخطوط الطباعية على الخطين كليهما ويتعلق كل حرف من النظامين بالحرف الآخر دون علاقة صوتية ولا خطية واضحة كأنما هي إشارة إلى العلاقة الغامضة في بدايات الاتصال الحضاري بين الثقافتين المختلفتين لتعبر عن هذا الاختلاف واجهتهما الكتابية الخطية. وتتسم الحروف كلها بالحدة وتتباين في كل صف منها الألوان بين المفرغ تارة والمعبأ باللون الأسود تارة أخرى، كما تنعدم الاتجاهات في اللوحة لتصبح كينونة بذاتها لا تعتمد على الاتجاه العربي اليميني ولا على الاتجاه اللاتيني اليساري بل تعتمد على مصفوفة عمودية وأفقية في الوقت ذاته بحيث يمكن النظر إليها من اتجاهات مختلفة من الأعلى إلى الأسفل والعكس، ومن اليمين إلى اليسار والعكس، وبالميلان من الزاوية اليمنى في الأعلى نحو الزاوية اليسرى في الأسفل والعكس، وبالميلان أيضاً من الزاوية العليا اليسرى نحو الزاوية اليمنى السفلى والعكس. إنها مجموعة من العناصر الخطية والمرايا الثقافية والحضارية التي التقت فجأة فاصطفت هكذا، أو ربما وجدت نفسها هكذا، بلا علاقات ولا اتجاهات جمعية. فهل ذابت كل تباييناتها وزالت هويتها الذاتية؟

الشكل 10

عمل فني باستخدام مزيج من خطوط طباعية عربية ولاتينية (Baboukhian، 2014)



ثمة إذن ما يقال لغوياً وثقافياً على مستويات فلسفية وحضارية وراء تلك المنتجات الفنية وعناصرها الخطية. تلك كما يبدو حقيقة لغوية فوق ما هي حقيقة فنية. هذا أحد الحروفيين العرب، وهو مروان إمام، يقول إنه "ليس لديك الحروف الكافية لصنع ذلك الضجيج" (Panovic، 2018، ص79). وفي لوحته التي يوضحها الشكل 11 نلاحظ بوضوح مثلاً استخدام مجموعة من حروف وحرفيمات الخط العربي من الحركات (الفتحة والشدة)، والأرقام بنمطها العربي الشرقي، والنقط، بالإضافة إلى حرف الحاء بخط الثلث، ممزوجة كلها بحروف لاتينية داخل كلمة واحدة تكوّن كلها بمجموعها كلمة "أنا التحرير". ويختار إمام النقط بعناية لتكون اثنتان منها ناحية البدء في اليسار للكلمة الإنجليزية قبل كل الحروف اللاتينية، لتعبر أولاً عن الهوية وربما عن نقطة البدء، ثم نجد النقطتين الأخريين تحت حرف <I> الإنجليزي الذي يناسب صوته صوت الياء العربي كأنه يصرخ باللغتين معاً وبكل قدرات الخطين التعبيرية.

يضمّن Panovic (2018، ص71) تصميم مروان إمام الفني هذا ويقول في دراسة له حول خصائص المزيج الخطي: "بنسق جميل وبحجم أكبر من الحياة، استُودعَ حرف الحاء العربي <ح> في تضاعيف كلمة "TAHRIR"، بحيث استجمعت واجهة الشعار كلها رغم ترك كل شيء قابلاً للقراءة. لقد جعلت العربية تتحدث إن لم تَصِحْ من خلال الإنجليزية". ولم يكن اختيار الحرف هذا بالذات جزافاً كما يقول Panovic بل اختار حرفاً يخرج صوته من أقصى الحلق ممتلئاً بالهواء غنياً بالهوية

الذاتية، لا ينطقه هكذا سوى العرب وقليل غيرهم، وذلكم هو حرف الحاء <ح>. ثم نجد حركة الشدة <ـّـ> فوق الحاء أيضاً كأنما الصرخة تظل تتردد وتطول وتتضاعف.

الشكل11

لوحة بتقنية المزج الخطي باستخدام خطين مختلفين لكتابة كلمة "أنا التحرير" (إمام، 2018)

ج. **التمويه الخطي Faux fonts** وهو منحى يصبغ الخط الكتابي من خلال تمويه حروفه وكتابتها بما يشبه خطاً آخر، ويغلب على هذا التقنية الكتابة الطباعية لا اليدوية ويختلف إنتاجها بحسب درجة التمويه ونوع الخطوط المستخدمة بين العربية واللاتينية. ونماذج هذا الاتجاه آخذة في الانتشار مؤخراً، حيث نجد خطوطاً طباعية خاصة مطورة من بعض الفنانين العرب وغير العرب بحيث تكسوها ملامح من خطوط لاتينية. ومن هؤلاء المصمم والخطاط البريطاني روح-العالم الذي صمّم عددا من الخطوط الطباعية من خلال العمل على هذه التقنية. ومن ذلك هذا الخط الذي صُمّمَ على الطراز الفرنسي التقليدي من ديدوت لكنه ممزوج بتقاليد الخط العربي ليصبح اسمه Arabic Didot (انظر الشكل 12).

الشكل12

لوحة لخط عربي طباعي مطور Arabic Didot بما يشبه الحروف اللاتينية (Ruh Al-Alam، 2018)

تتميز الكتابة بهذا الخط بالتناقض الكبير بين خطوطه الرقيقة للغاية في الاتجاه الأفقي والسميكة الغنية في شطحات الخط المنحنية والاتجاهات العمودية. وفي اللوحة عدد من الأسماء العربية هي من الأعلى: فاتح، عمر، سلام، حمزة، مريم. وجميعها كتبت بخط يشبه الحرف اللاتيني الطباعي المعروف بنسخه المختلفة ومنها نسخة بودوني Bodoni MT ونموذجه هكذا في حالة الأحرف الكبرى OMAR، أو هكذا في حالة الأحرف الصغرى للأعلام حيث يكون أولها في الحالة الكبرى Mariam. ونحن لا نخطئ هذا التشابه بين التاء المربوطة <ة> والميم البادئة <مـ> والمتطرفة <ـم> وكذلك الفاء <ف> والسين <س> في الخط العربي المطور الظاهر في الشكل أعلاه، وبين الحروف اللاتينية <O> و <M> و <g> في هذا الخط اللاتيني.

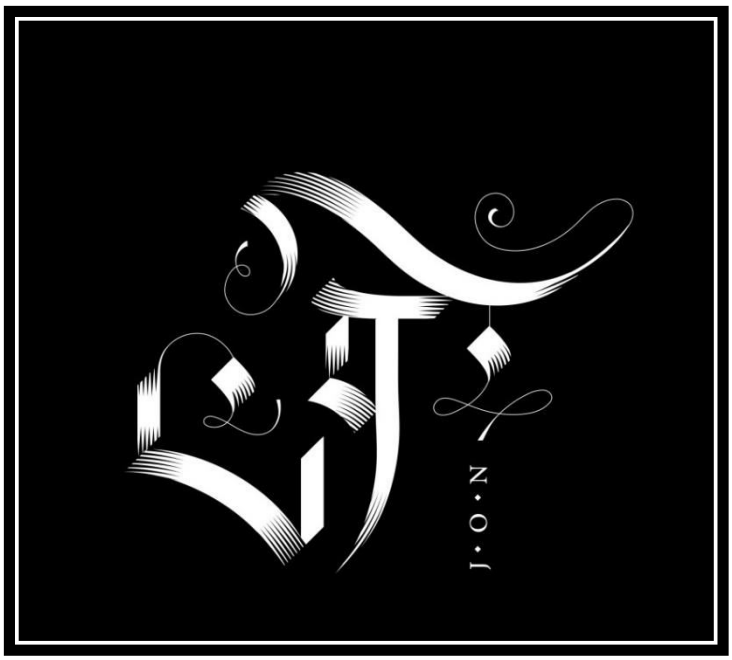
ويعترف روح العالم بأن الخطوط الطباعية typography لها حدودها التي لا يمكنها مواكبة الخط العربي اليدوي calligraphy، إذ يعرض عدداً من النماذج التي صممها بهذا الخط، ويستنتج أنها تحتاج إلى الكثير من العمل التركيبي لنقلها من الخط القياسي التقني font ومقاربة الخط اليدوي. ورغم ذلك، فما فتئ هذا الفنان الحاصل على عدد كبير من الجوائز العالمية يعمل على المزيد من التجارب في هذا المضمار باستخدام هذه التقنية (Ruh Al-Alam، 2018)، فأنتج خطوطاً تقنية fonts مختلفة مثل خط أرين Arin، وخط جود Jude، وخط كوفيكا KUFICA، وخط موضة MODA، وغيرها... (Behance، 2018) وجميعها خطوط عربية عصرية تتوشح الملامح اللاتينية.

ومن نماذج هذا الاتجاه أيضاً هذه اللوحة في الشكل 13 من تصميم الخطاط والفنان إبراهيم جعفر، وهي لكلمة جَون، حيث تبدو اللوحة كلها بالأبيض والأسود في إشارة إلى معنى الكلمة إذ إن الجَوْن من ألفاظ الأضداد التي تعني شديد البياض أو شديد السواد، ويبدو الخط العربي المستخدم كأنه قُدّ من ضفائر لاتينية لعدد من الحروف مثل <T> و <J> و <I> وغيرها.

وتحافظ اللوحة على نهايات متلاشية باستمرار لتبين الأضداد اللونية التي يحملها معنى اللفظ المكتوب، ويتألق الخط بأطراف ملتوية حتى بعد النقط، وتبدو اللوحة كلها في نظرة شمولية كأنها توقيع يدوي سريع بسبب تلك الأطراف الملتوية وسمة التلاشي اللازمة، فيما يذكرنا بشيء من تقاليد الطغراء العثماني للخط العربي.

الشكل13

لوحة بتقنية التمويه الخطي بحيث تبدو الحروف العربية شبيهة بالحروف اللاتينية (eje Studio، 2015)



لقد صار هذا النهج متبعاً حتى في الاتجاه العكسي، أعني تصميم خطوط تقنية لاتينية مشابهة لتكوينات الخط العربي وتقاليده مستغلة ما يتمتع به الخط العربي من اتصال دائم cursive ومرونة كبيرة. فخرجت مجموعة من الخطوط الطباعية إلى المستخدم العالمي من تطوير مصممين وفنانين مختلفي الثقافات مثل Roger Vershen (PageStudioGraphics، 2018)، لنجد عدداً من الحروف اللاتينية في أشكال عربية كحرف <d> الذي يخرج بصورة حرف الطاء، وحرف <G> الذي يصبح <ع>، و<E> الذي يصبح <ع>... وهكذا، وقد يصل التمويه درجة تبدو معها بعض الحروف مضللة أو عسيرة القراءة.

ومن نماذج ذلك التطوير العكسي - أعني تطوير بعض الخطوط اللاتينية لتشبه الملامح العربية - هذه اللوحة Lucid Dream (انظر الشكل 14) للفنان الكاليجرافيتي سايمون ساليدز، ونرى فيها مشهداً بصرياً بديعاً لتداخل الحروف العربية واللاتينية. وعند إنعام النظر في تفاصيل هذه الجدارية فإننا نجد الخط ذاته يزاوج بين خصائص عربية كالنقط والمنحنيات التي تذكرنا بمنحنيات الخط الديواني وخصائص الخط اللاتيني التي نجد فيها الحروف الكبرى (التاجيّة) في بداية الكلمات

والأشكال الهندسية المربعة والزوايا المتعددة. وتبدو اللوحة خادعة أول وهلة بكل تلك التفاصيل التي تشبه كثيراً تقاليد الخط العربي، لكنها في النهاية تتبدى للمتأمل بحروفها اللاتينية التي تعني باللغة الإنجليزية "الحلم الجلي".

ينحدر هذا الفنان اليوناني من أصول مختلفة ويعتز بتلك الخلفيات المتعددة ليقول إن عمله الكاليجرافيتي يعكس تأثراً متبايناً بفنون الخط العربي والخطوط الغربية فيما يصفه بعملية روحانية تتصل بالطرق والمَشاهد التي يراها العابرون (Slaidis، 2018).

الشكل 14

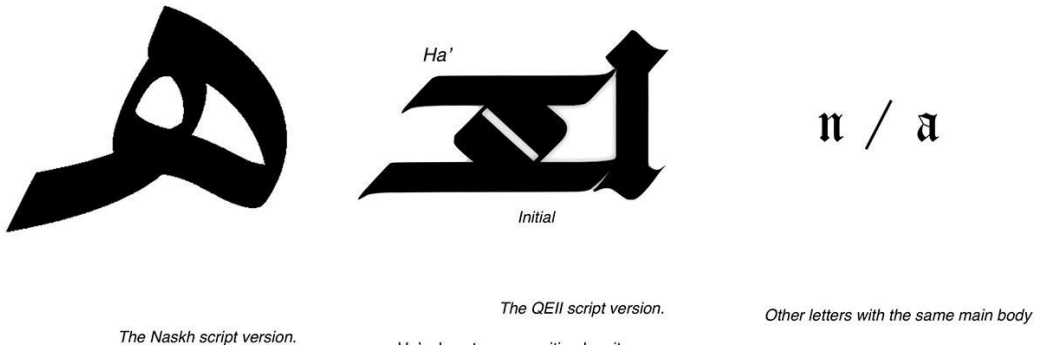
لوحة "الحلم الجلي" للفنان الكاليجرافيتي سايمون ساليدز (Slaidis، 2018)

هذه هي الملامح الخطية لهذا الاتجاه الذي تكوّن حديثاً وما يزال في اتجاه صاعد وتطور مستمر. وتلك اتجاهاته الفرعية وتقنياته وأدواته التي يستعملها في الإبانة عن ثقافاته المتداخلة، وهوياته المتعددة، والتناغم الذي يعيشه - أو ربما التنافر الذي يعانيه - بعض أولئك الفنانين في لوحات خطية بديعة قد تكشف لسانياً أكثر مما تبدي فنياً.

وإن أحد أهم الأمثلة على استمرارية هذ الاتجاه، ذلك المسار الذي تبدو الآن ملامحه في صنع خطوط يدوية لا طباعية فقط كما يفعل الفنان اللورد ريتشارد فؤاد مكلاود، وهو تطور كبير جداً مقارنة بكل تلك الأعمال التي تركزت على الخطوط الطباعية لا اليدوية. لقد سَنّ فؤاد مكلاود لكل حرف في منظومة الحروف العربية قواعد وجعل لها توصيفها اليدوي مثل كل كراسات الخط العربي التقليدي، غير أننا نجدها هنا بشكلها العصري الحديث كالتوصيف التكويني لحرف الهاء في خط QEII (انظر الشكل 15)، وهو تطور لم يسبق لنا رؤيته، باستثناء ما كان من محاولات يتيمة ماتت في مهدها في القرن العشرين على يد الخطاط محمد محفوظ، كما فصلنا سابقاً.

الشكل15

وصف لتكوين حرف الهاء في الخط الملكي البريطاني QEII (MacLeod، 2014)



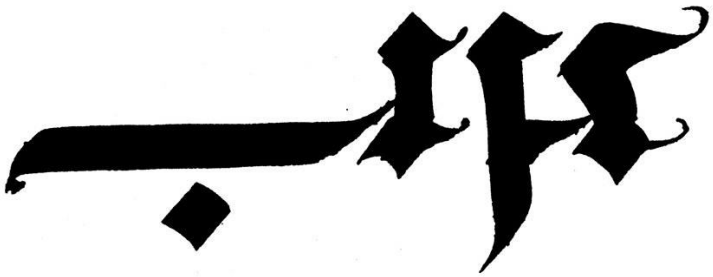
إننا نجد في عمل هذا الفنان وصفاً دقيقاً لعملية ولادة الخط الجديد ضمن هذا الاتجاه بحيث يصف الخطاط في كراسه كيفية بناء حروفه من أصولها العربية من خط النسخ والكوفي وتأثرها الفرعي بالخط اللاتيني، وفي هذا الشكل أعلاه نموذج توصيفي لأصل حرف الهاء النسخ وبنائه بملامح لاتينية بحيث يشبه حرفي <a> و<n> بالخط القوطي.

ولِنستكمل المسيرة التي بدأناها في تلمس ملامح هذا الاتجاه، نختم بإجمال ملامح هذا الخط العربي-البريطاني اليدوي (انظر الشكل أدناه 16) أو حسب ما يسميه صانعه "الخط الملكي البريطاني" فيما يلي:

- الأصل الكوفي العربي: حيث نجد الصبغة الكوفية واضحة في الأصول التي بُني عليها هذا الخط، وأحد أهم أسباب هذا البناء الكوفي صفاته الهندسية التي تتماشى مع التكوين اللاتيني القوطي بحيث يبدو التشكل النهائي للحرف متناغماً.
- سمات الخط القوطي اللاتيني: إذ تنتشر لمسات من هذا الخط وخاصة في الأطوال والمنحنيات والأقواس التي تشكل منه في النهاية نمطاً فريداً.
- الشكل المعين: أو الألماسة التي تبدو في الرؤوس والنهايات السفلى للحروف، ومع أن هذه السمة مستعارة من الخط اللاتيني فإننا نتساءل ما إذا كانت هذه السمة ربطاً يعود بنا إلى خط التاج الملكي.
- خصائص عربية ثابتة: ومن تلك الخصائص الباقية المرونة والميلان والاتصال والمنحنيات والتكسر، وهي من خصائص الخط العربي الأزلية.
- البناء المتناسب: فقاعدة الخط وسقفه وأطوال الحروف وأحجام النقط جميعاً متناسبة هندسياً.
- استخدام تقنية الاختزال[8]: حيث يحاول الفنان أحياناً دمج بعض الحروف لتكوين انطباع أكثر تناغماً خاصة حين يستخدم اتجاه التبديل الخطي. وتبدو في الشكل 17 كلمة "سلام" التي تجاورها الكلمة الإنجليزية التي تؤدي المعنى ذاته "peace"، ويعمد الفنان إلى استخدام الاختزال ليدمج الحرفين العربي <م> والإنجليزي <p> فيما يصفه بالتجاور الثقافي والعيش المشترك في سلام.

الشكل16

نموذج للخط الملكي العربي البريطاني QEII (MacLeod، 2014)



Arabs
QEII Script

الشكل17

كلمة "سلام" و"peace" بالخط العربي البريطاني (Fouadisms، 2018)

8. الخاتمة

حاولت في هذه المقاربة التحليلية اللسانية والثقافية لجماليات الخط العربي وتطوراته الخطية استقراء تاريخ تلك النزعة التي تشكلت لاحقاً في اتجاه واضح له سماته وخصائصه وتقنياته نحو توشيح الخط العربي بملامح الخط اللاتيني. ورغم كل الاختلافات الجوهرية بين الخصائص الكتابية لكل من الخطين، ليس أولها الاتجاه ولا آخرها منظومة الحروف المختلفة كلياً،

فإن تلك الاختلافات لم تمنع الخطاطين والفنانين من المحاولات المستمرة التي ظهرت في ثلاثة اتجاهات فرعية بحسب استخدامها لتقنيات محددة هي: التبديل الخطي، والمزج الخطي، والتمويه الخطي.

ورغم غزارة الإنتاج في هذه الاتجاهات الفرعية كافة، فإننا نشاهد تمتع التقنيتين في الاتجاهين الفرعيين الأول والثاني بالشهرة، خلافاً للتقنية الثالثة لسبب أرجح أنه بديهي، هو الامتداد الطبيعي للتطورات الفنية التي حدثت في مجال فنون التصميم والخطوط اليدوية الحروفية مقابل التطوير الطباعي المعزول. فضلاً عن ذلك، فالتقنيتان الأوليان تبدوان أيضا أكثر طواعية ومرونة قياساً بالتقنية الثالثة.

ويبقى من مهمة هذه الدراسة اللسانية الإجابة عن السؤال الخطي الأخير: هل كانت هذه التقنيات مستخدمة لأسباب خطية؟ أم لأغراض ثقافية؟ أم لأهداف جمالية؟ وكما رأينا في تحليلنا لهذه النماذج في الاتجاهات الفرعية الثلاثة، فإننا نميل إلى أن معظم التقنيات المستخدمة في استعارة ملامح لاتينية للخط العربي تؤدي رسالة خطية وتحقق هدفاً أو أهدافاً ثقافية، كانت في النص وشكل الحرف ورسمه وتموجاته وانعطافاته وتكسّراته واتصاله أو انفصاله أكثر منها في الخلفية والزخارف والألوان والجماليات غير الخطية بشكل عام، وهو ما يقودنا إلى استنتاج أن تلك التمظهرات تعكس تبدلات ثقافية وأنماطاً حضارية وفسيفساء حديثة للحرف العربي ما زالت - ربما - في مهدها.

الهوامش

[1] المقصود بالطبع علامات الترقيم بمفهومها الحديث في الكتابة التقليدية النظامية، لكن العربية سبقت في وضع علامات كثيرة ضمن الرسم المصحفي لكتابة القرآن الكريم، مما يشير إلى الوقف والوصل ومنع الوقف وغير ذلك.

[2] يفصل الرفاعي فيما يستتبعه هذا التصور من شكل الحروف العربية وما هو منها حرفيمات أساسية أو زوائد وتنوعات شكلية allographs، وهي دراسة جديرة بالنظر.

[3] وهو ما يسمى في مصطلحات أنظمة الكتابة: ألوجرافيم.

[4] خطاط ومهندس مدني وفنان تشكيلي عراقي ولد في البصرة عام 1974، أنتج مجموعة خطوط الوسام الطباعية التي تضم عدداً من الخطوط الكلاسيكية بصبغة حديثة. وأحدث نقلة نوعية في الخطوط الحرة بأسلوب فريد لإنتاج خطوط عربية حديثة.

[5] قد يخلط البعض بين النقش على الحجر في بدايات نشأة الكتابة وبين الجرافيتي المعاصر، إذ نشأ الأخير في الولايات المتحدة الأميركية في أواسط القرن العشرين الميلادي تقريباً، وسيطرت خاصة في أحياء مدينة نيويورك وضواحيها، وتعبر الكتابة بهذه الطريقة الفنية عن اهتمامات موسيقية أو آراء سياسية حادة ثم انتشرت لاحقاً في ولايات مختلفة وانتقلت إلى بقية أنحاء العالم خاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ثم صار الجرافيتي اتجاها فنياً خاصاً له خصائصه وتقنياته وأنواعه. مؤخراً انتقل هذا الفن إلى البلدان العربية وخاصة تلك التي تعاني ويلات الحرب أو الاحتلال كفلسطين التي يمتلئ الجدار العازل في ضفتها الغربية بفنون من هذا النوع. ولكون الفن يؤدي رسالة تعبيرية وأدبية بجانب رسالته الفنية فقد سُمّي لاحقاً بأدب الجدران.

[6] فنان ومصمم وناقد إيراني ولد في طهران عام 1967. تتصف أعماله بالحداثة لاتباعه أسلوباً مركباً من ثقافات مختلفة وأنماط خطية وفنية متعددة رغم تركيزه على اللغة الفارسية. نال عابديني عدداً من الجوائز العالمية كان آخرها في هولاندا عام 2006.

[7] الخط القوطي خط محوّر من الخط اللاتيني وهو خاص بكتابة اللغة القوطية في القرن الرابع الميلادي وهي لغة من لغات شرقي ألمانيا، اندثرت في القرن السابع عشر.

[8] تعتمد إحدى طرق الاختزال في فن الخط العربي على الاستفادة من ميزة التشابه بين بعض الحروف باستعمال شكل واحد للدلالة على أكثر من حرف. وتمنح هذه التقنية إمكانات تصميمية ليتصرف الخطاط في المشهد الناتج ليعطي تكاملاً بصرياً في اللوحة الفنية.

المراجع العربية

إمام، مروان. (2018، نوفمبر 1). أنا التحرير.فيسبوك:
https://www.facebook.com/I-Am-Tahrir-The-Art-of-Revolution-180800778629908/.

ابن خلدون، عبدالرحمن. (ت. 732هـ، ط. 2014). *المقدمة*، تحقيق: علي عبدالواحد وافي. دار نهضة مصر، القاهرة.

البياتي، فارس. (2016). مدى ملاءمة الخط العربي والريازة الإسلامية لتكنولوجيا تصميم المشاريع المعاصرة ودورها في الحفاظ على اللغة العربية. *المؤتمر الدولي السادس للغة العربية* (ص ص 160 - 174). المجلس الدولي للغة العربية، دبي.

الجبوري، يحيى. (1994). *الخط والكتابة في الحضارة العربية*. دار الغرب الإسلامي، بيروت.

جريدي، سامي. (2012). *الكتابة على الجدران*. وزارة الثقافة والإعلام، الرياض.

الرفاعي، محمد. (2017). "الكتابة العربية: نظام بين نظامين". **في:** محمد سعيد ربيع الغامدي (محرر.)، *نظام الكتابة العربي: النشوء والتطورات*. (ص ص77-120). مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض.

السعيدي، ناجية. (2016). "الحروفية العربية والساحة التشكيلية: دور الفن التشكيلي في إبراز جمالية الخط العربي". *المؤتمر الدولي السادس للغة العربية* (ص ص 160 - 168). المجلس الدولي للغة العربية، دبي.

الشهري، فائز. (2017). لغة الإيموجي، نحو لغة عالمية موحدة: دراسة تطبيقية على اللغة العربية كنموذج للغات العالم. **في:** إبراهيم بن يوسف البلوي (محرر.)، *اللغة العربية حاضراً ومستقبلاً: التحديات والتطلعات* (ص ص 87 - 97). مندوبية المملكة العربية السعودية لدى اليونسكو، باريس.

شوكت، وسام. (2018، نوفمبر 21). صفحة وسام شوكت *wissamshawkat*.
https://www.wissamshawkat.com

صحيفة البلاد البحرينية. (2017،نوفمبر 30).انطلاق معرض الفن التشكيلي في الهند ضمن *"مشروع الفنان البحريني العالمي"*. *صحيفة البلاد البحرينية*.
https://albiladpress.com/newspaper

عاشور، عبدالقادر. (1932). *حروف التاج وعلامات الترقيم ومواضع استعمالها على حسب النظام المعدل*. وزارة المعارف، مصر.

عبيد، أحمد. (2017). "الخط العربي: ذروة الجمال وقمة الإبداع". ضمن محمد المصيلحي إبراهيم، *جماليات الفنون في الثقافة الإسلامية*. بروج للنشر، القاهرة.

العتيبي، ناصر. (2017). "واقع اللغة العربية في شبكات التواصل الاجتماعي". **في:** إبراهيم بن يوسف البلوي (محرر.)، *اللغة العربية حاضراً ومستقبلاً: التحديات والتطلعات* (ص ص 69 - 78). مندوبية المملكة العربية السعودية لدى اليونسكو، باريس.

عزب،خالد. وحسن، محمد. (2010). *ديوان الخط العربي في مصر في عصر أسرة محمد علي*. مكتبة الإسكندرية، الإسكندرية.

الغامدي، محمد سعيد. (2017). "نظرية الرسم في نظام الكتابة العربية". **في:** محمد سعيد الغامدي (محرر.)، *نظام الكتابة العربية: النشوء والتطورات*. (ص ص 121-170). مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض.

فريق، محمد. (2018). مستلة في 12 نوفمبر 2018 من https://mohammadfarik.com

القاضي، محمد. (2017). الحرف العربي: الجذور وبدايات التشكل. **في:** محمد سعيد ربيع الغامدي (محرر.)، *نظام الكتابة العربية: النشوء والتطورات*. (ص ص19-42). مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض.

القاضي، هشام. (2017). نظام الكتابة العربية: محددات الهوية والتصنيف. في: محمد سعيد ربيع الغامدي (محرر.)، *نظام الكتابة العربية: النشوء والتطورات*. (ص ص43-76). مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض.

القاضي، هشام. (2018). أنظمة الكتابة: النظرية وإشكالية التصنيف.*مجلة اللسانيات العربية*، *7*، 142 - 176.

مركز الملك عبدالله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية. (2014). *لغة الشباب العربي في وسائل التواصل الحديثة: بحوث ومقالات حول اللغة الهجين (العربيزي، الفرانكو)*. مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض.

ميخائيل، ديان. (2017) *ثنائية اللغة في التواصل البصري: الصورة والمضمون في التيبوغرافيا العربية واللاتينية [*فصل: الخطوط العربية واللاتينية: خيوط تاريخية مشتركة]. دار جبل عمان، عمان.

ناصر، مكاريوس. (2016، مارس 15). *روبرتاج - إل سيد يرسم أكبر جرافيتي فى القاهرة داخل حي الزبالين*. مستلة في 07 نوفمبر 2018 من مدونات عربية: http://makariosnassar.arablog.org

المراجع الأجنبية

Abdelhadi, Souad. Ibrahim, Raphiq. and Eviatar, Zohar. (2011) 'Perceptual Load in The Reading of Arabic: Effects of Orthographic Visual Complexity on Detection', *Writing Systems Research*, 3(2), pp. 117-127.

Abedini, Reza. (2018) *Posters* .retrieved 13 Nov 2018 from http://www.rezaabedini.com/

Ali, Ebtihal. Gamal, Ghada. Mohamed, Hagar. Taha, Keyara. and Hemdan, Sondos (2017) *The Impact of Globalization on Identity and Values of Citizenship.* retrieved 02 Nov 2018 from Democratic Arab Center: https://democraticac.de/?p=47306

Alkadi, Hisham. (2015) '*English Speakers' Common Orthographic Errors in Arabic as L2 Writing System: An Analytical Case Study*'. PhD thesis. Newcastle University: Newcastle upon Tyne, UK.

Baboukhian, Jérémie. (2014). *29LT Zeyn x Swiss Typefaces*. retrieved 05 Nov 2018 from https://www.pointypo.com/29lt-zeyn-x-swiss-typefaces/

Behance. (2018) *Ruh Al-Alam* . Retrieved 11 Nov 2018 from https://www.behance.net/ruhalalam

Coulmas, Florian (1996) *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*. Oxford: Blackwell.

eje Studio (2015) retrieved in 03 Nov 2018 from http://www.eje-studio.com

Fouadisms (2018) retrieved 22 Oct 2018 from https://www.deviantart.com/fouadisms

Hafez, Vincent. (2018) *Vincent Abadie Hafez Aka ZEPHA* .Retrieved 09 Nov 2018 from https://www.abadiafez

MacLeod, Richard-Fouad. (2014) *Queen Elizabeth II (QEII).* Sunderland: MA thesis.

Meulman Niel. (2017) *What is Calligraffiti?* retrieved 04 Nov 2018 from Calligraffiti: http://www.calligraffiti.nl

ONE-BH. *إبراهيم جعفر*.(2013) Retrieved 01 Nov 2018 from http://onebh.tumblr.com

PageStudioGraphics. (2018) *Faux Arabic* .Retrieved 10 Nov 2018 from MyFonts: https://www.myfonts.com/fonts/pixymbols/faux-arabic/

Panovic, Ivan. (2018) 'You don't have enough letters to make this noise: Arabic speakers' creative engagements with the Roman script". *Language Sciences*. Pp 70-81.

Ruh Al-Alam. (2018) *Design* .retrieved 10 Nov 2018 from Ruh Al-Alam: https://www.ruhalalam.com/design/category/typography

Sassoon, R. (2004) The Acquisition of A Second Writing System. Bristol: Intellect Books.

Slaidis, Simon. (2018) *Lucid Dream* .retrieved 08 Nov 2018 from Urban Calligraphy: http://www.urbancalligraphy.com/

Sorbello, Marina, (2012) *Interview Reza Abedini*. Film. Berlin. Retrieved 09 Nov 2018 from http://www.right-to-left.net/en/news/180/right-to-left-interview-reza-abedini

The Encyclopaedia of Islam. (1997), EI2, Vol. 4, Iran–Kha, 2nd edition, EI. Leiden: EJ Brill.

بيانات الباحث

هشام صالح القاضي، أستاذ مشارك في اللسانيات التطبيقية في قسم تدريب المعلمين بمعهد اللغويات العربية في جامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية. حاصل على درجة الدكتوراه في أنظمة الكتابة في اللغة الثانية من جامعة نيوكاسل عام 2015. تدور اهتماماته البحثية حول أنظمة الكتابة، وتعليم واستخدام اللغة الثانية، واللغة والتقنية، واكتساب اللغة الثانية، واللسانيات الاجتماعية العربية.

AUTHOR BIODATA

Hisham Alkadi is Associate Professor of Applied Linguistics. He holds a PhD in Applied Linguistics, obtained in 2015 from Newcastle University, UK. He is currently Vice Dean for Development and Quality at the Arabic Linguistics Institute, King Saud University, Riyadh, Saudi Arabia. His research interests cover the teaching Arabic as L2, language and technology, writing systems, second language acquisition, and Arabic sociolinguistics.

معرف أوركيد (**ORCID**): 0000-0002-5009-037X

Email: halqadi@ksu.edu.sa