الحروفية بين المفهوم الدلالي والتصميم التزييني في الخزف المعاصر (قراءة في المشهد الخزفي العراقي)

أ.م.د. زينب كاظم صالح البياتي

تقدمة :-

ترتهن الثقافة الذوقية بمعايير محلية وحضارية ، وهذه الثقافة كمرتكز بيئي تؤثر في الخطاب الفني لذلك البلد، لاسيما وان كانت ثقافة هذا البلد محملة بل ومتخمة برموز ودلالات تعكس خصائصه الحضارية بكافة مرجعياتها. ولعد الحرف وبمعنى ادق الحروفية تم استدعاءها وتوظيفها في فنون العالم قاطبة ، سواء على مستوى دلالتها الاعلامية كخطاب انساني ، ام دلالتها كخطاب جمالي لا يحمل خصائص المعنى بل تقتصر غايتها الانتقائية على البعد التعبيري ليس الا ، فان هذه الرؤية في قراءة الحرف بحد ذاتها هي التي ادت الى استدعائها من قبل الخزاف المعاصر، بغية الارتقاء بالمنجز الفني لمستويات مفاهيمية متعددة ، حيث الانتقال بالحرف من نمطية الكتابة الى دافع ابداعي خالص.

ومع الحركات الفنية المعاصرة ، وتحديدا عبر روافد الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، نجد ان الخزف المعاصر اسوة بفنون التشكيل الاخرى من عمارة ورسم ونحت ، تمظهرت الحروفية وتكويناتها في تشكيلاته، وجاء هذا الاستدعاء كخطاب انساني ،مرتهن بخصوصية ترتكز على تعددية انظمة تطبيقاته ، حيث القراءة المزدوجة المتأرجحة بين مفهومها العلامي وبين المفهوم التزييني.

فالحروفية تعمل على سطح المنجز الخزفي على وفق تقنيات الاسلوب والاداء ،وكتجربة جمالية تتباين وتتنوع بتنوع الاداء والتعبير ، فهناك ازاحة في نمط القواعد الخطية التي يؤسس عليها نظام الحرف في التوظيف ، من حيث سلطة القراءة من جهة ، ومن حيث الولوج في اصالة الفن العربي ، وتحقيق نوع من الغرابية من وجهة نظر المتلقي الغربي من جهة اخرى ، وهذه الغرائبية بحد ذاتها شكلت مرتكزا مهما في الذائقية المعاصرة على مستويات الفهم والتأويل.

من هنا تبرز اهمية البحث

حول تقصي الحروفية في الخطاب الفني المعاصر، حركة التشكيل الخزفي المعاصر تحديدا ، من خلال خزافيه (سعد شاكر ، شنيار عبدالله ، ماهر السامرائي ، اكرم ناجي ، طارق ابراهيم ، سهام السعودي ، كاظم غانم...).

فيما تم تحديد هدف البحث :-

التعرف على انماط التوظيف الحروفي في الخزف العراقي المعاصر، بين القراءة والرؤية التزينية.

تمتد حدود البحث لتشمل الفترة المحددة للاعوام (١٩٨٠-٢٠١٠).

في ضوء ما تقدم يمكننا ايجاز محاورنا المعرفية على وفق الاتي:-

المحور الاول - الجذر التاريخي للحروفية.

المحور الثاني – دلالة الحرف التعبيرية بين القراءة والتصميم الجمالي.

المحور الثالث - التوظيف الحروفي في التشكيل المعاصر.

المحور الاول- الجذر التاريخي للحروفية :-

تعد الحروفية ظاهرة انسانية عرفها الانسان مذ عرف انسانيته ، حيث كان لاختراع الكتابة بأحرفها الهجائية اعظم انجاز عرفته البشرية في تاريخ الحضارة الانسانية ، وكان للعرب على نحو خاص دور الريادة في الاختراع الانساني هذا. وبهدف اغناء بحثنا الحالي لابد لنا ان نتطرق وبشكل موجز الى خصوصية الحرف من خلال تطوره الحضاري ليتسنى لنا التعرف على خصائصه الشكلية كمرجع مؤثر ، وعليه ارتأت الباحثة تحقيب وتتبع خصوصيته عبر تراتبه الزمني (خصوصيته في العصور السابقة للإسلام ، وخصوصيته في العصور الاسلامية) ، ذلك ان تطوره في العصور الاسلامية كان مرجعه الوحدات الزخرفية القديمة ، والتي استلهمها الفنان المسلم كظاهرة لاشعورية.

يعود الاختراع الاول للحروفية الى السومريين في حدود (٣٥٠٠ق.م) ، وتحديدا العصر المسمى الشبيه بالكتابي ، ويشمل هذا الدور النصف الثاني من عصر الوركاء وجمدة نصر. ولم تقتصر على وظيفتها الانسانية حينذاك ، بل امتزجت بمفهوم الكهنوتية ، حيث عززت العلاقة ما بين الدين والدولة.

تطورت فيما بعد من نشأتها الاولية وظهورها الصوري ، القائم على علامات الاشياء المراد توثيقها ، ونتيجة لكثرة علاماتها (وصل عددها الى ٢٠٠٠ علامة صورية) ، وتعقيدها وصعوبة استخدامها للتعبير عن معانيها المتعددة ، تم تبسيطها واختزالها الى (المرحلة الرمزية) ، و اصبحت ترسم افقيا بعد ان كانت ترسم عموديا. جاءت هذه المرحلة (الاشكال الرمزية) لتعبر عن الافكار المرتبطة معها ، فلم تعد العلامة تعبر عن الشيء المصور فقط ، وانما اصبحت تعبر عن الافكار ذات الصلة بالعلامة وكمثال على ذلك (ان صورة الشمس تعبر عن المعاني المشتقة منها كالضوء والحرارة والليل والنهار) (١) ، وعملوا ايضا على دمج العلامات (علامتين او اكثر) ، فالكاتب مثلا عندما يرسم صورة فم بداخله قطعة من الخبز ، كان للدلالة عن الفعل (اكل). ورغم تطور هذه المرحلة عن سابقتها ، الا انها بقيت عاجزة في التعبير عن لغة التخاطب وكتابة الجمل ، مما ادى ذلك الى ابتكار المرحلة الثالثة (المرحلة الصوتية او المقطعية) باستخدام الخط المسماري ، جاءت هذه المرحلة بهيئة (اصوات للعلامات تتناسب ولغتهم المجردة والمعبرة عن مدلولاتها الصورية والرمزية) (٢). تميزت هذه المرحلة بأخذ لفظ الصوت او العلامة دون معانيها في كتابة الاسم.

استمرت الكتابة المسمارية لفترات زمنية ليست بالقليلة لتضم الطريقة الرمزية والمقطعية الصوتية معا ، حيث استخدمت لتدوين اللغتين (السومرية والاكدية). وتفرعت فيما بعد وعبر اللغة الاكدية الى لهجتين هما (البابلية والآشورية) ، وهذه اللغات تخضع لاصطلاح (عائلة اللغات العربية القديمة) ، تميزا لها عن اللغة العربية الحديثة ، والتي اعتمدتها الاقوام التي هاجرت من شبه الجزيرة العربية ، وانتشرت فيما بعد في مختلف انحاء الهلال الخصيب - (موطن الاقوام العربية القديمة).

تعددت الآراء حول الاصول المباشرة للحروفية العربية ، فبعضهم من يرى ان مصدرها الكتابة السريانية الحيرية ، وهناك من يخالف هذا الرأي وحجتهم عدم وجود كتابة سريانية في الحيرة يؤكد هذا الزعم ، وهناك رأي آخر يرجح اصحابه الكتابة الى خط المسند الحميري ، وهذا الرأي ايضا اوجد من يؤيده ومن ينكره ، أما الرأي الثالث والذي اتفق عليه اغلب الباحثين ، (ان الكتابة ظهرت في جبيل وانتقلت عند الآراميين واستعملها الانباط وطوروها ، وامتد تطورها الى العربية) (٣) وما عزز هذا الرأي ، هو ما وجد من كتابات في اماكن متفرقة تحمل خصائص قواعدها الشكلية.

أن وصول الانسان الى الابجدية و (نهاية التجريد الصوتي البصري ، هو التحول النهائي من الصورة الى الكتابة ، ومن التمثيل الحسي الى التجريد العقلي وصولا الى الاحرف المسجلة والمعادلة للصوت الكلامي) (٤) ، فكان اول مثال لظهورها اي (الحروفية الابجدية العربية) ، على ضريح الملك (أجيرام في منطقة جبيل).

أن انتقال هذه الابجدية الى (الكتابة الآرامية والنبطية ومن ثم الى العربية الاولى ثم العربية الحديثة) (٥) ، هو سرعة انتشارها ومن مسببات ذلك ، ان مملكة النبط وعاصمتها البتراء عرفت كمركز تجاري وثقافي ، وبحكم موقعها القائم على طريق القوافل بين سبأ في بلاد اليمن والبلدان الممتدة على البحر المتوسط ، ادى الى التلاقح الفكري حيث ابتدع الانباط خطهم من الخط الآرامي والذي عرف فيما بعد (بالنبطي) ، وكان لتأثيراتهم الخطية الاثر الواضح على الخط العربي ايضا فيما بعد ، حيث اثبتت البحوث العلمية ان العرب

(استقوا خطهم من الخط النبطي ، فالشكل الاول للخط العربي لا يبتعد كثيرا عن صورة الخط النبطي ، ولم يتحرر الخط العربي من هيئته النبطية الا بعد ان استخدمه العرب الحجازيون بقرنين من الزمان) (٦).

ومرورا بالحقبة الاسلامية ، نجد ان تطور الحروفية في العصور الإسلامية كان مرجعها الوحدات الزخرفية التي استلهمها الفنان المسلم كماضي لاشعوري من الفنون السابقة له ، ويمكن ملاحظة ذلك في النظام التربيعي المتداول في الذهنية السومرية ، والذي تم توظيفه في توزيع الوحدات الزخرفية للخط الكوفي المعروف باسم (جار علي) ، فضلا عن استدعاء حركة الصليب المعقوف كعنصر مهم في صلب كيانها ، وهناك وحدات زخرفية مشتقة من التصاميم التزينية الموظفة على الاواني الفخارية لعصور ما قبل التأريخ ، وتحديدا فخاريات دور العبيد وحلف (اواخر الالف الخامس ق.م) ، حيث استدعاء (شكل المثلث قائم الزاوية – تكرار الوحدات تكرارا رتيبا – استخدام الخط المنحني لقرني الماعز – الدوائر ذات النقاط المركزية وما حققته من حضور ، يعيد الى الاذهان العيون السومرية الدائرية في وسطها نقطة مركزية تمثل القزحية – استخدام الشرائط الافقية المتوازية والتي يفصل بينها شق دقيق) (٧) ، ان هذه المبادئ توضح الاستدعاء الشكلي للوحدات الزخرفية للفنون السابقة للاسلام، وطبيعة توظيفها في تدوين الحروفية الاسلامية ، الخط الكوفي على نحو خاص.

وعلى الرغم من التعالق المفاهيمي للحرف بوظيفته اللغوية ، وامتداده كظاهرة حضارية متجذرة في الكتابات والفنون القديمة السابقة لظهور العقيدة الاسلامية ، الا انه لابد من الاشارة الى ان الحرف العربي ظل لصيقا بالفكر الاسلامي بسبب قدسيته العظيمة ، فهو اللغة التي خاطب بها خالق الكون نبينا العظيم ، وهو الكلمة المدونة لكتاب الله المقدس ، حيث قال سبحانه وتعالى...

بسم الله الرحمن الرحيم

((ن والقلم وما يسطرون))...

وقال ((اقرا باسم ربك الذي خلق ، خلق الانسان من علق ، اقرا وربك الاكرم الذي علم بالقلم

علم الانسان مالم يعلم))...

وقال ((وكتبنا له في الالواح من كل شيء))...

وقال ((يا ايها اللذين امنوا اذا تداينتم بدين الى اجل مسمى فاكتبوه وليكتب بينكم كاتب بالعدل

ولإياب كاتب ان يكتب كما علمه الله ان يكتب))... صدق الله العظيم

وقال رسول الله (ص) قيدوا العلم بالكتابة...

من هذه الآيات المقدسة تظهر مكانة الكلمة والحرف كمدلول قدسي ولغوي ، فمع ظهور الاسلام دخل الحرف العربي مرحلة جديدة من التدوين ، وتناولته الدراسات الاسلامية على نحو واسع (فنظرية التوقيف) مثلا ، تحيل تفسيره ونشأته (بكونه توقيفا من الله وهي نظرية اسلامية بحتة) (٨).

تكمن اهمية الحرف ايضا في تشجيع الرسول(ص) للمسلمين للأبداع فيه ، حيث جعلهم يتنافسون في تجويده ، فكان يختار لهذا الغرض افضل الكتاب خطا ومهارة لغرض التفنن بتدوينه. فضلا عن ذلك انتشار الرسالة الاسلامية واحلال اللغة العربية محل اللغات المحلية للبلدان الاسلامية وعدها لغة الفاتحين ، واولى مظاهر الفن والجمال المستحوذة على عناية العرب بعد اسلامهم ، فكانت كتابة الآيات لا تقل اهمية عن تجويدهم لها قراءة وتنسيقا ، ومما عزز ذلك ايضا ان الله سبحانه وتعالى اقسم بالقلم وهو الاداة الرئيسية في التشكيل الحروفي ، ووجدوا في القرآن الكريم سورة تحمل اسم القلم "ن والقلم وما يسطرون" ، وما اوحى به علماء التصوف الاسلامي ، للناس ومنهم الفنانين بأن للحروف العربية اسرارا خفية ، ونسبوا لها القدرة على جلب الخير والبركة ، فلجأوا الى حثهم على توظيفها على التحف والعمائر من خلال (الآيات القرآنية والأدعية) ، اسهم لحل ذلك بدفع الفنان المسلم الى الابداع فيها وتجويدها.

جاءت البدايات الاولية للحرف العربي ملبية للدعوة الاسلامية ، وتميزت صورة الحرف باستقامة كيانه عن الخط النبطي الذي ولد منه واستخدمه العرب ، تمخضت عن هذه المرحلة نوعين من الحروفية ، الخط اللين (المدور) والخط الجاف (المربع) ، يميل الاول منه نحو الاستدارة في التشكيل ، في حين يميل الثاني الى التربيع ، من مسمياتهم ايضا (التقوير البسيط) او (اللين واليابس) ، ولكل منهم

وظيفة محددة ، فهناك من يرى ان الصحابة في تدوينهم للقرآن استعملوا الخط اللين ، فيما استخدم الخط الثاني في الشؤون العامة. تعددت مسميات هذه الخطوط ايضا ، فهناك (الخط المدني) نسبة الى المدينة المنورة ، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي بعد ان جوده واحسنه اهل الكوفة فنسب اليهم. وفي خلافتي عمر وعلي (رضي الله عنهم) انتقلت هذه الخطوط الى البصرة والكوفة وعرفت باسم (الخط الحجازي) ، تميزا لها عن الخط الكوفي ، عرف الخط الحجازي بخطوطه اللينة وسرعة كتابته ، واقتصر في ادائه الوظيفي على الاغراض اليومية ، فيما عرف الخط الكوفي في كتابة المصاحف وتزيين المباني والنقود في كافة ارجاء المعمورة الاسلامية.

ومع انتشار الدعوة الاسلامية ودخول اقوام غير عربية الى الدين الاسلامي ، اقتضت هذه المرحلة (اجراءات اصلاحية جادة تعصم اللسان من الخطأ ، والقلم من الانحراف ، فكان للقرآن الكريم الدور الفاعل في اتخاذ هذه الاجراءات) (٩).

هذا وقد خطى الحرف العربي لمراحل اصلاحية اثناء تطوره ، وفي اوقات مختلفة ، تمخضت عنها ثلاث مراحل جاء الاصلاح الاولي على يد (ابو الاسود الدؤلي) وخصوصا (بالإشكال والاعجام) وكذلك استخدامه للنقاط. فيما جرى الاصلاح الثاني في زمن الخليفة (عبد الملك بن مروان) ، حيث وضع هذا الخليفة الاعجام (بمعنى النقاط). اما المرحلة الاصلاحية الثالثة فقد التزمها (الخليل بن احمد الفراهيدي) من خلال ايجاده للحركات التي تعتمدها الكتابة.

إن الخط العربي كفن متميز من اكثر الفنون التي عرفتها حضارات العالم قاطبة ، وخصوصيته هذه ناجمة عن عدم خضوعه لأي مؤثر اجنبي. كما وأن تعددية انواعه جاءت تبعا لمراكز ظهوره وما تفرضه من خصائص شكلية ووظيفية ، فلكل من هذه الانواع استخدام محدد ، وتذكر مراجع الخط العربي ومصادره التاريخية ، ان تعدد المذاهب في تسمية الخطوط العربية تطلق احيانا على مسميات المكان ، كما هو الحال مع الخط الملكي..البصري...الكوفي...الخ ، وهناك ما يطلق على اسماء الاشخاص (الياقوتي..الغزلاني...) ، واحيانا نسبة الى الورق ومساحته (الدفتر. السجلات...الطومار...) ومنها نسبة الى قياسات الاقلام (الجليل. الثلثين...) ، او نسبة الى المواد (كاللازورد.. الذهب..) ، او الى التجريد الخطي (المعلق. المجود..) الخ(١٠).وقد ورد (ان هناك مائة وسبع وثلاثون اسما للخطوط العربية)(١١). جرى توظيفها من قبل الفنان المسلم لغايات قدسية وادبية ، تتأرجح في وظيفتها بين القراءة والتصميم التزييني.

المحور الثاني – دلالة الحرف التعبيرية بين القراءة والتصميم الجمالي :-

كان الحرف العربي ومنذ القدم الشكل المجرد المنبثق من صميم الفكر الانساني ، فلم يقتصر دوره على خطابه اللغوي القائم على الابلاغ ، بل اضحت هذه الحروفيات قيم شكلية خالصة ، وغدت اسلوبا تشكيليا لها معنى تعبيري يترجم تفاعلات الاحاسيس ، (تتجدد بتطور الحياة يهيم بها الشرقي لأنها تضم مؤثرات تراثه الغابر ، ويستأنس به الغربي لأنها رمز حضاري اصيل لا يعرف الفناء) (١٢).

ان التوظيف الحروفي يأتي احيانا كقيمة تعبيرية رمزية تبثها خصائصه التصميمية ، فضلا عن اهميته كرمز لغوي ، فالمقطع اللغوي يحيلنا الى دلالة الفهم ، واحيانا اخرى لتجميع لغوي لا يحقق دلالة الفهم ، كما جاءت به منمنمات يحيى بن محمود الواسطي ، حين استخدم الحروفية بشكل آخر (فلم يلعب الحرف عنده دورا تشكيليا بارزا ، بل كان مجرد تجميع وتنسيق كلمات وعبارات تأخذ مكانا لها في الفراغات لتؤدي غاية لغوية) (١٣) ، انه النزوع عن التصوير والتجسيم الطبيعي لعالم المحسوسات ، فالحروفية شكلت لدى الفنان المسلم احد اهم عناصره التشكيلية ، لما تحمله من قوى كامنة تحمل خصائص التعبير عن جمالية خاصة ، من خلال حركتها الذاتية المستقلة ، فضلا عن الوازع القدسي الكامن خلف موقفها التعبيري هذا ، كقراءة تشكيلية خالصة.

كانت الغايات الاولية للتوظيف هو محاولة الفنان من (تطويع حروفه الى اشكال نباتية وحيوانية وبما يتوافق والقيم الجمالية في الفنون الاسلامية ، لما تحمله اشكاله من معنى للجمال النسبي والمطلق ، فالحرف العربي يرسم في اي حال نظامية يشاؤها الرسام المسلم) (١٤) ، وهذه الآلية في التوظيف مرتهنة برؤيتين ، الاولى سكونيه نسبية والثانية حركية مطلقة ، علما ان اساس كل منهما النقطة وهي مطلقة في جوهرها ، وحيويتها ويأتي حضورها الحركي وايقاعها ضمن التكوين الانشائي مع الحروفيات الاخرى.

وعليه فان الحروفية في الفكر الاسلامي ارتبطت بالمطلق والمجرد ملبية لمبادئ الفكر الاسلامي ، فضلا عن غايتها القائمة على مبدأ التحريم والتمثيل ، فالحروفية في الفن الاسلامي (حلت محل الصورة في الفن المسيحي العربي) (١٥) ، وهذه المبادئ بالذات اتاحت

للفنان المسلم حرية تطويع توظيفاته للحرف ، جاعلا له خطوطا وانواعا وقواعد مستمدة من قدسيته وتأثيراته على النفس ، لما يمتلكه من تعبير مزدوج ، يرتكز الاول منه على بنائه التشكيلي الخالص ، فيما يرتهن الثاني برمزه اللغوي ، بما يكتنزه من دلالة كخطاب ابلاغي مقروء.

ومع الانتقال لتعبيرية الخطاب التشكيلي المعاصر ، نجد ان الفنان يستدعي الحرف كدلالة جمالية بغض النظر عن قيمته التعبيرية والرمزية ، فخصوصية الحرف الرمزية في الفنون المعاصرة تكمن في خلق حالة جمالية تنسجم وقيمة الذوق السائد ، يقول شاكر حسن ال سعيد (ان انسان القرن العشرين بحاجة الى وضوح لا الى رموز صوفية وزخارف لا تعكس حضارة اليوم الاسلامية ابدا ، وليس من السهل ان نجرد كل صور الحياة الشعورية والكامنة في اللاشعور من الفكر) (١٦). بمعنى ان توظيف الحروفية في الفنون المعاصرة ليس بمفهومها الدال على رمزيتها اللغوية ، بل هو تمثيل لقيمة شكلية تنفي قيمتها اللغوية احيانا ،امام حس تشكيلي يضفي قيمة جمالية خالصة.

ان اتجاه الحروفية نحو التجريد هو بمثابة التشبث بالرمز المطلق في تمثيله الفعلي ، فالحرف المرسوم كمفردة مجردة يعني رمزا لغويا ، يحاول الفنان من خلاله التعبير عن جذوره الاصيلة وارتباطه بتراثه الاصيل ، فالمعاصر يلجأ نحو التوظيف الحروفي لغايتين ، الاول منها يحيلنا الى اهتمامه بجماليات هذا الحرف وبعده الفني ، والثاني يحيلنا لمغزاه المعنوي بما يحققه من دلالة. فهو يرتكز على مستويات بصرية وجمالية ، كما وانه يمتلك دلالات تجسد مفاهيمه المألوفة.

اكتسب الحرف العربي خصوصيته كرمز اسلامي له وجوده وكيانه ، يقدِّم لنا في التجربة المعاصرة كقيمة شكلية و جمالية من خلال ما تمنحه خاماته ضمن التوظيف من بعد متفرد تفرضه اسلوبية الفنان في التنفيذ ، فمن الناحية التعبيرية لكل خامة تقنية تنفيذية لها خصائصها المميزة ، سواء تمثلت هذه القيمة بالبنية التركيبية او الشكل او اللون او الملمس ، كما وان هناك تكوينات ذات طابع زخرفي ، وهناك ما صمم استجابة لمتغير المساحة وابعادها ، وهناك ما صمم لأداء اعلاني تقتصر اشكاله على التصاميم الخطية فقط للإشارة لموضوعية إبلاغيه محددة ، تبثها مقروئية الحرف.الا ان ذلك لا ينفي الرؤية المعاصرة للحروفية واستخداماتها المتحررة من وظيفتها الابلاغية ، فالحروفية لم تعد ملزمة في الفنون المعاصرة بموروثاتها التاريخية ، بل اضحت مجالا للأداء الفني المتنوع بما يحققه الحرف من قيمة جمالية خالصة تبثها قيمته الشكلية ، لاسيما بعد ان ادرك الفنانين ثراء ه ، ودلالته الرمزية على المستوى البصري التشكيلي ، واصبح استدعائهم له كأثر تصويري مفرغ من مدياته الوظيفية وسياقاته القائمة على اشتراطات القواعد والضوابط الخطية ، حتى ان توظيفه في تشكيلات الفنانين جاء بآليات متعددة ، بمعنى ان استدعاءه يأتي مفترقا عن دلالته اللغوية بل يحتفظ فقط في بنيته الدالة على الشكل الاكثر تجريدا. الا ان ذلك لا ينفي تداعيات استدعائه لوظيفة وقصدية إبلاغيه.

وعليه فان الدلالة التعبيرية للحرف تتجلى بجماليته كموروث ، دون النظر الى موضوعيته المشروعة ، فيكون توظيفه كرمز وأثر محققا جمالية شكلية ناجمة عن تعالق الاحرف مع بعضها البعض ، وتناسقهم ضمن هيكلية السطح البصري ، كمناورة من قبل الفنان لتكوين مناخات مفعمة بالدلالات الرمزية ، تتوافق ومعطيات الخطاب الجمالي في فنون الحضارة العربية المعاصرة القائمة على التغريب من جهة ، واحيانا اخرى تقوم مهمته كوظيفة إبلاغيه محققة دلالة المعنى لدى المتلقي ، وفي الوقت ذاته لا تخلو وظيفته من قصد جمالي.

المحور الثالث - التوظيف الحروفي في التشكيل المعاصر :-

قبل الخوض في مضمار الحروفية وآلية توظيفها في التشكيل المعاصر ، لابد لنا من الافصاح عن الابعاد التعبيرية للخطاب التشكيلي القائم على مبدأ الحروفية كأثر ، ان هذه الرؤية بحد ذاتها هي ما شكلت مرتكزا فاعلا في تأثر موقف الفنان المعاصر بمحيطه ، والتي مكنته فيما بعد من الجمع بين تراث امته وبين عصرنة محيطه الحالي ، فكل ما هو موجود بالتراث (عجينة سهلة تعمل بيد الفنان الخلاق ، فالفنان لا يخترق تراثه خشية الاستبعاد... بل يضعه في جبينه ليخترق العالم... وليتحدث بلغة الحياة الجديدة ،،، برموزها ، بواقعها الجديد... يحمل روح الاقتحام ، روح التمرد المفرقة لكل شيء محنط ، لكي يعود من رحلته حاملا الرؤية الجديدة) (١٧). كانت هذه الدعوة التي نادى بها الفنان المعاصر ، في البحث عن الاثر المجتمعي لا عن وجوده المتحفي بل عن ضرورة استدعاءه برؤية جديدة ، فجاء الحرف ملبيا لندائه ، وكان البعد الواحد هو التسمية التي انطلق منها الرسامين المعاصرين في العراق وهو (كفكرة يقصد به اتخاذ

الحرف الكتابي نقطة انطلاق للوصول الى معنى الخط كقيمة شكلية صرفة) (١٨).

أن الاستدعاء الحروفي جاء للبحث عن تحقيق تقابلات وخط الاصالة في الهوية العربية ، وعن رؤية عراقية تميز انطلاقات الفن المعاصر ، لما تحمله (الحروفية) من دلالات وتكوينات انشائية رمزية ضمن ايقاعها الفني ، فضلا عن خصوصيتها كرمز اسلامي له وجوده الكياني والتاريخي فللحرف ابعادا جمالية مقصودة ، لما يمتلكه من قيمة هندسية جاءت ملبية لحد ما ، ودعوة الفنانين الحداثويين في بحثهم عن جوهر الاشياء في الطبيعة عبر خطاب التجريد ، فالحروفية ليست تقليدا ماديا ، بل هي اشكالا مستقلة قائمة بذاتها ، مفترقه عن كل تقليد ومحاكاة شكلية.

بدت الشرارة الاولى لاستنطاق الحروفية مع فن التلصيق (Collage) ، وتحديدا مع الفنانين التكعيبيين ، في المرحلة اللاحقة من التحليلية والتركيبية حيث اقدموا على لصق ورق الجرائد والايحاء بذلك لرسم الحروفية ، بغية التعبير عن منحى غرائبي يأخذ شكلا تصميميا ضمن التكوين الفني العام ، مفترقا عن اي موضوعية بنمط فني غير مألوف ، يرتكز على ذاتية الفنان ويدعو الى التأمل والتأويل المفتوح في الفهم ليس الا.

ولابد لنا من التمييز هنا بين الغائية الذاتية لاستدعاء الحروفية لكل من الفنان العربي والفنان الغربي ، فالأول (يبحث في عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الاتصال المستمر بالله المطلق ، اما الفنان التجريدي الغربي فان استدعاءاته ترتكز على قيم شخصية وذاتية) (١٩) ، وما يؤكد ذلك هو عجزهم عن قراءة نصوصه وفهمه ، وخير مثال ذلك على ذلك هو المحاولات الحروفية للشاعر الالماني (كوتيه).

يحيلنا تاريخ الفن الاوربي المعاصر لأمثلة عديدة ومتنوعة للتوظيف الحروفي ، حيث ظهر كنمط تشكيلي خالص ، وتحديدا عام (١٩١٣) في مصورات (جورج براك) و(بيكاسو) و(خوان غراي) و(مارينتي) و(شفاتيرز) و(اندريه ماسون) و(هانس تروكس) واخرين ، ارتكزت تشكيلاتهم على التوظيف الشكلي للحروفية القائمة على خصائص الحرف المجرد ، انتقائية شكلية لتحقيق جمالية مرتكزة على مبدا التغريب ، فيما تأتي توظيفات (بول كلي) الحروفية لتفعيل المزاوجة التشكيلية للحرف والزخارف الاسلامية ، فقد (حاول بول كلي الاستفادة من الخط العربي في العديد من لوحاته ، حتى ان حروفياته تقترب احيانا من صفحات او مخطوطات ، او صفحة من قرآن او هيروغليف ، او مجرد حرف او كلمة عربية اخذت مظهر صيغة مجردة) (٢٠). وهناك من جذبته رشاقة الحرف العربي كأسلوب نسخي كما هو الحال مع محاولات الفنان (كارل هوفر) ، في تجريده للحروفية العربية.

ولم يقتصر الاستدعاء الحروفي للفنان الغربي ، فقد سبقه الفنانين العرب ، فالفنان العربي المعاصر تعامل مع الحروفية كرصيد حضاري معبرا عن قوميته الخالصة، ومحققا في الوقت ذاته رؤية تشكيلية تستنطق الحروفية بمدياتها الجمالية. وهذا ما جرى على المستوى المحلي (العراقي) ، فهناك العديد من الفنانين ارتكزت تشكيلاتهم الفنية على التوظيف الحروفي ، وكل على وفق اسلوبه الذاتي في رؤيته للحروفية ، فالحرف لدى (شاكر حسن آل سعيد) بنية شكلية (قوامه الحقيقي هو الحركة والاتجاه .... فهو يبحث عن الوحدة والتلاشي والتجديد) (٢١). اما الفنان (جميل حمودي) فلجأ الى التحوير الحروفي لأشكال تشبيهية مفترقه عن الرؤية التداولية للقواعد الخطية. والحال ذاته مع الفنان (قتيبة الشيخ نوري) في اسلوبه القائم على التوظيف الحروفي المجرد ،متخذا من انسيابية الحرف ضمن المساحات اللونية المتجاورة ، تكوينات هندسية لأشكال متناغمة، غاية جمالية خالصة تستدعي الحروفية كأثر يحمل خصوصية محلية.

ان محاولة الفنان العراقي المعاصر في توظيفه للحروفية ، هو الرغبة للعودة الى القيم الحقيقية المتأصلة بتراثه القومي كاتجاه فني خالص ، والخزاف العراقي المعاصر كجزء من المنظومة التشكيلية المحلية ، لجأ للتوظيف الحروفي في تشكيلاته الخزفية اسوة بفنون التشكيل الاخرى من رسم ونحت بل وحتى العمارة ، لغايات ومقومات قد لا تفترق عن سابقيه الا في طرائق التشكيل والاظهار، والتي سوف يتم الكشف عنها ضمن اجراءاتنا البحثية اللاحقة.

قراءة في المشهد الخزفي العراقي - اجراءات تحليلية

لابد لنا وبعد الانتهاء من موجز محاورنا المعرفية ، من استعراض ومحاورة البعض من التشكيلات الخزفية المعاصرة بغية تحقيق هدف البحث المحدد بالتعرف على انماط التوظيف الحروفي في الخزف العراقي المعاصر، بين القراءة والرؤية التزينية ، وسوف تلجأ

الباحثة الى المنهج الوصفي القائم على الملاحظة في تحليل النماذج المختارة ، ضمن حدود البحث الحالي من(١٩٨٠-٢٠١٠) ،وهو حد زمني ترى الباحثة فيه استيفاء لما يغطي هدف البحث، وقد اطلعت الباحثة على مصورات الاعمال الخزفية المتضمنة الحروفية ،والتي تحددت كمجتمع للبحث من خلال الخزافين انفسهم ، فضلا عن متحفيه المصورات في كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد(فرع الخزف) ، فيما تحددت عينة البحث بعملين خزفيين لستة خزافين من رواد حركة التشكيل الخزفي المعاصر في العراق، بأسلوب قصدي ، وهم كل من (شنيار عبدالله ، عبد الكاظم غانم ، سهام السعودي ، طارق ابراهيم ، ماهر السامرائي ، اكرم ناجي) ، والتي شكلت الحروفية خصوصية متفردة في تشكيلاتهم.

سوف تلجأ الباحثة الى محاورة هذه التشكيلات من خلال المحددات الآتية :-

- نوع الحروفية
- آلية التوظيف على وفق طرائق التشكيل
- آلية التوظيف على وفق القراءة
- التقانات المعززة للتوظيف

(عينة – ١) الخزاف شنيارعبدالله :-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل-١) :- الجدار ، عمل خزفي جداري معماري ، لجأ الخزاف في توظيفاته الشكلية للحروفية الى الالتزام بقواعد الحرف العربي القائمة هنا على استدعاء الخط الكوفي القديم بدلالته المقروءة ، تشكل الحروفية (المعوذات) الجزء العلوي من الجدار وبهيئة دائرية افقية ، فضلا عن ذلك توظيف حروفيات متفرقة موزعة على سطح مستوي منتظم بتقانة الرسم على السطح الخزفي دون اضافات. وبخاصية لونية متباينة ، حيث التوع اللوني للزجاج الشفاف بين(الابيض ، الازرق ، النيلي ، البني الغامق ، الرصاصي ، الاسود ، الاوكر).

يمتد التوظيف الحروفي في الجزء العلوي المقروء نحو الاعلى ضمن اتجاهه التكويني ، وبتقانة لونية بيضاء على السطح المستوي الغامق. فيما تتوزع الحروفيات غير المقروءة في الوسط ، وبالوان غامقة على السطح المستوي الازرق، بتوليف تزييني مع الوحدات التزيينية الاخرى، حيث توظيف اشكال العيون السومرية، ووحدات مثلثة بنسق تكراري ، مع الدوائر ذات النقاط المركزية، فضلا عن ذلك توظيف مساحات خطية يفصل بينهما شق افقي تحيلنا لفخاريات دور العبيد (الالف الخامس ق.م).

(شكل-٢) :- جدارية خزفية معلقة ، موضوعية غير شكلية ، تقوم على وحدات هندسية بهيئة تربيعية ، بأنشاء تكويني يقوم على توظيف هذه التربيعات بهيئة افقية وعمودية لتشغل الجزء العلوي من الجدارية. نفذت بطريقة الرسم على السطح المستوي. لجأ الخزاف في توظيفاته الحروفية لتشغل الجزء المركزي السفلي من المشهد التشكيلي ، حروفيات متجه الى الاسفل غير محددة بالقواعد الخطية ،

نفذت بتعددية لونية تقوم على الالوان(الابيض ،الاوكر ، الرصاصي) على ارضية متأرجحة لونيا بين البني الغامق والفاتح.

يؤكد الخزاف هنا على النقطة بلون رصاصي غامق (مغايرة في لونها عن الحر وفيات الاخرى) ، لشد المتلقي لبؤرة المشهد. نفذت الجدارية بزجاج معتم وبتوزيع لوني انطباعي ، حيث التداخل اللوني الموزع افقيا بهارمونية عالية من الالوان (الابيض ، الترابي، الرصاصي، البني الغامق والفاتح ، الاوكر). ان هدف الفنان من توظيف الزجاج المعتم لتحقيق خصوصية الاثر في التشكيل.

(عينة -٢) الخزاف عبد الكاظم غانم :-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل -١) :- نحت جداري مزجج ، يتكون من تراتب التوظيفات الحروفية ، يلجأ الخزاف الى المنحنيات الدائرية ، بانسيابية شكلية تتوافق على نحو ما وانسيابية الحرف الشكلية. تمتد الحروفية المقروءة (واذكر أسم ربك) والمنفذة بأسلوب الاضافة البارزة في اتجاهها الى الاعلى لترتكز في جزئها السفلي على حرف (ص) ، المجسد بهيئة نحتية ، وبفجوات غائرة نسبيا بغية تحقيق التباين الشكلي واللوني للعمل الخزفي.

لم يقتصر الخزاف في توظيفه للحروفيات بدلالتها المقروءة ، بل يلجأ لاستدعاء الحروفية ضمن التكوين العام للعمل كنظام تزييني كما في الحروفيات (ص) ،(و) والمنفذة بأسلوب الاضافة والحفر. وقواعد خط الثلث سواء على مستوى دلالة الحرف المقروء ، ام دلالته التزيينية. وبهدف تعزيز قدسية الحرف، لجأ الخزاف للون الشذري الشفاف المنفذ باعتدالية لونية متوافقة التباين اللوني للفجوات.

(شكل-٢) :- نحت خزفي مدور ،يقترب في تجسيمه والشكل المخروطي للقباب الاسلامية ، يضيق كلما ارتفع للأعلى وينفتح يسارا نحو انشاء حر تقوده امتدادات الحروفية الى الاعلى. لجأ الخزاف لتقنية الاضافة والحفر لحروفياته الهندسية المنفذة على وفق الخط الكوفي القديم ، بمنحى تزييني تعززه النقاط الغائرة ضمن المعالجة السطحية ، مع تماثل وتشابه العلاقات الحجمية للأحرف ضمن حيزها المحدد.

تتماثل الحروفية في مظهرها الخارجي وملمس سطح النحت الخزفي ، حيث اللون الابيض المعتم بدلالته القدسية للحروفية مع وجود تباين ملمسي يمتد بين نهاياتها العلوية ، مما يضفي على العمل طابعا جماليا تحدده انتقاله الرؤية في التباين بين الملمسين ، الاملس والخشن.

(عينة- ٣) الخزافة سهام السعودي:-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل-١) :- جدارية خزفية ، تتأسس على علاقات لتكوينات انشائية متنوعة (قباب ، اهلة، تموجات مائية، زهور، اقواس منحنية، واشجار النخيل) ، بتوسطها افريز افقي ليشغل السطح البصري بتوظيف حروفي مقروء(الحب والحياة) تمتد في اتجاهها الى الاعلى ، نفذت باستخدام الاضافة البارزة لهيئة الحرف بمعالجة لونية مغايرة للأرضية ، من خلال تطبيق اللون البني الفاتح للحروفية على الارضية الغامقة. لجأت الخزافة الى تفعيل التباين اللوني والملمسي ضمن التكوين العام للجدارية ، مع تبسيط مختزل اقرب ما يكون للفن الفطري لأنظمة الاشكال الموزعة على السطح، تتوافق في بنائيتها الشكلية والتوظيف الحروفي المتحرر من القواعد الخطية على الرغم من دلالته المقروءة.

(شكل -٢) :- جدارية خزفية بهيئة قوس منتظم محدب ، مؤطرة بتوظيف حروفي يشغل الجزء الاكبر من الجدارية ، موزعة بهيئة تزيينية مبعثرة ، يتحدد اتجاهها مع انحناءات القوس المحدب ، يتوسط المشهد الجداري تكوينات معمارية (اقواس ، شنا شيل ، قباب ،النخيل). بمعالجات لونية تقوم على اللون الشذري والعسلي الشفاف. مع وجود فضاءات مجوفة توحي بالتباين السطحي للتكوين الجداري. نفذت الحروفية بتقنية الاضافة والحفر ، بهيئة زخرفية تتخذ من ملمس الحرف وتضاده مع الارضية تكوينات باتجاهات حروفية مبعثرة تشكل تكراريتها هيمنة تزينية مقصودة ، تبعث على التوافق والانسجام فيما بينها كهيئة تصميمية منتظمة قائمة على تماثل العلاقات الحجمية للحروف. ومن خلال لونها البني الغامق حققت تباينا لونيا مع مفردات المشهد الجداري.

(عينة-٤) الخزاف طارق ابراهيم :-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل -١) :- نحت خزفي مدور ، يشكل الحرف (ي) موضوعته بصورة كاملة ، تم توظيف الحرف(ي) بهيئة عمودية محققا توازنا على قاعدة خزفية مستطيلة. نفذ الحرف بهيئة تكعيبية وبخط الثلث ضمن قواعد انشائيته التكوينية. ولون احادي يميل الى اللون الاحمر المائل الى البني ضمن تكوينه العام. مع تحديد غامق في الزوايا المحيطة بالحرف.

تتباين المعالجات اللونية بين القاعدة ولونها البني الغامق (مائل الى اللون الاسود) وتقنيته المعتمة و لون الحرف الاحمر الشفاف ، وتتوافق مع اللون الغامق المحدد للحرف بشكل كامل. وعلى مستوى البناء الشكلي جاء التوافق في هيكلية الانشاء القائم على الهندسية التكعيبية. لجأ الخزاف في عمله هذا الى تفعيل هيمنة الحرف ضمن لغة التشكيل كخطاب ابلاغي ودلالة قدسية ، يحيلنا للمطلق من خلال هندسيته الواضحة.

(شكل -٢):- نحت خزفي مدور ، يشكل التكوين الحروفي محورا رئيسيا ضمن انشاءه التكويني. حروفيات متصلة بهيئة مركبة تمتد كتوليف شكلي يقوم على العلاقة التكوينية بين الحروفيات (ع) ،(و) ، فضلا عن توظيف النقاط الحروفية والتي جاء استدعائها على الحرف المهيمن في المشهد النحتي لتحقيق مغايرة عن ما هو متداول ضمن نظامه الشكلي ، نفذت ضمن قواعد خط الثلث، وباتجاهات متباينة.

حقق التكوين مفارقة لونية بين حروفياته وقاعدته ، اذ جاءت المعالجات اللونية على قاعدة بنية غامقة ، مع لون الحروفيات ، الحرف المركزي الاحمر المائل للبني، واللون الاصفر للحرف الجانبي ، والنقطة بلونها الاصفر، جاء التوظيف التقني للون بشفافية عالية ، وهندسيتها المنتظمة تتوافق والشكل الحروفي وهندسيته التكعيبية على مستوى التكوين العام للحروفية.

(عينة -٥) الخزاف ماهر السامرائي :-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل-١) :- نحت خزفي مدور ، يحيلنا في نظامه الشكلي الى اللقى والرقيم الطيني الاثري ، بتقنية لونية هارمونية تتداخل خلالها الالوان (الابيض، الازرق، الزهري) مع تقزح لوني في مواقع محددة من التكوين. جاء التوظيف الحروفي في وسط العمل الخزفي ، وبتباين لوني وتقني حيث النصوص لحروفيات لها دلالات قدسية ، نفذت بهيئة الرسم بالأوكسيد على خلفية فخارية معتمة ومعشقة بأوكسيد الحديد الاحمر بغية تفعيل الاثر.

جاء التوظيف الحروفي لقواعد الخط الكوفي القيرواني ، وباتجاه تكويني ثابت الى الاعلى. توحي بالقراءة كنصوص تكرر نفسها بتناسق انشائي مدروس، تقترب النصوص والتوظيف التزييني، لم يكتف الخزاف باستدعاءاته للحروفية ، بل دأب لمعالجاته اللونية لتعزيز الدلالة القدسية لها.

(شكل -٢) :- نحت خزفي مدور يحيلنا لنظام الشكل الكروي ، يقترب في بنيته وشكل الحصى المنتظمة مزينة بتكوينات حروفية ، تمتد لتشغل الجزء الاكبر من العمل الفني. تتعدد القواعد الحروفية الموظفة بين الكوفي القيرواني والكوفي القديم ، بتوزيع انشائي يمتد

حول محيط الشكل وحتى الجزء العلوي منه. مع اضافات تم توظيفها على السطح لغاية تعتيقية ، تقترب والطيات الورقية لتحقيق وتعزيز دلالة الحرف ووظيفته التداولية.

نفذت الحروفيات بتنوع ادائي يقوم على القراءة احيانا (توظيف النص القرآني) وفي نصوص اخرى تحيلنا الحروفية لنصوص قدسية غير واضحة المعالم ، لجأ لخزاف في معالجته اللونية للتعدد القائم على الالوان القدسية(الشذري، الاوكر ، البني، الازرق الغامق) فضلا عن توظيف خامة الذهب لتعزيز قدسية حروفياته ،سواء على دلالته في القراءة ، ام في التزيين.

(عينة - ٦) الخزاف اكرم ناجي :-

(شكل-١)

(شكل-٢)

(شكل- ١) :- صحن خزفي دائري منتظم ، تشكل الحروفية بؤرة العمل وتشغل المساحة الكلية للصحن. نفذ الصحن بتقنية الرسم بالأوكسيد بقواعد الخط الكوفي القديم ، المتجه الى الاعلى وبتنظيم منسق لدلالات حروفية مقروءة (سورة الفلق) ، وبتوافق سطحي ناجم عن سطح الصحن المستوي ، تحقق الحروفية توزيعا متماثلا على مستوى العلاقات التنظيمية فيما بينها.

جاءت المعالجات اللونية للصحن ، من خلال التحقيل الممتد على محيط الصحن بتوزيع ثلاثي منتظم ، وبتوزيع لوني قائم على الالوان (الازرق- الاوكر- الازرق) لكل حقل ، نفذ بتقنية الزجاج المعتم. كعنصر تزييني يحيلنا لمفهوم الاثر في ابعاده الجمالية على الرغم من ان الحروفيات نفذت على السطح دون اي اضافات .

(شكل - ٢) :- نحت جداري خزفي ، يقترب في نظامه الشكلي والمعلقات الاثرية ضمن الحقب الاسلامية القديمة، كما هي الالواح والطيات الورقية. نفذ السطح بالزجاج البني الغامق الشفاف ، للطيات المتراتبة.

جاء التوظيف الحروفي على هيئة نصوص حروفية مجزأة من الخط الكوفي الهندسي على وفق القواعد الحروفية، محققة توافقا وانسجاما في العلاقات الحجمية للأحرف المستدعاة. على الرغم من التباين في اتجاهاتها ، حيث وظفت على جانبي الشكل بتقنية الاضافة. نفذت بزجاج معتم مغاير على نحو ما والسطح السفلي للمشهد. اما دلالتها فجاءت كهيمنة تصميمية تخضع لتوثيق الحروفية كخصوصية جمالية ، وكأثر تشكيلي خالص يحيلنا لدلالة الاثر غير المقروء ، على الرغم من خضوع الحرف هنا لقواعد البناء الشكلي. كما ويعكس التباين اللوني للحروفية تفعيل الجانب الجمالي والتعبيري ، حيث اصبح اللون جزء من الانشاء التكويني لسطحه الخزفي المعلق.

نتائج البحث :-

وعلى ضوء ما تم عرضه في محاورنا السابقة ، وبعد الانتهاء من تحليل وتوصيف نماذج العينات الممثلة لمجتمع البحث ، والتعرف على آلية التوظيف الحروفي في اعمال رواد الخزف العراقي المعاصر ، توصلت الباحثة للنتائج الآتية :-

- لجأ الخزاف المعاصر للتوظيفات الحروفية في تشكيلاته الخزفية بدلالتها المقروءة والتزيينية على حد سواء، وهذا الاستدعاء مرتهن بالغايات الجمالية من جهة ، فضلا عن وظيفته الابلاغية.

- تتعدد آلية التوظيف الحروفي ، من حيث اداء الفنان ، فهناك الاضافة البارزة ، الحز، الرسم بالأوكسيد ، الحفر الغائر.. وقد تجتمع احيانا في تشكيل واحد.(شملت جميع عينة البحث من اعمال خزفية).
- تتنوع التقانات المستخدمة في تطبيق الزجاج وتتنوع تبعا للتوظيف الحروفي ، فهناك الزجاج الشفاف (غالبية الخزافين) ، وهناك المعتم (كاظم غانم ، شنيار عبدالله ، ماهر السامرائي، اكرم ناجي ، عبد الكاظم غانم) ، واحيانا يكتفي الخزاف بتطبيق الاوكسيد على الفخار لتحقيق غاية التعتيق ، رغبة منه لتحقيق الأثر بكافة ابعاده الشكلية. واحيانا يلجأ الخزاف لتطبيق مادة الذهب لتعزيز قدسية الحرف (اعمال ماهر السامرائي).
- من حيث المعالجات اللونية للحروفية ، فأنها تتأرجح بين التعدد اللوني احيانا ، واللون الاحادي احيانا اخرى(عبد الكاظم غانم) ، تبعا لأسلوبية الخزاف. ويلجأ احيانا لألوان لها ابعاد روحية كما هو الحال واللون الشذري (سهام السعودي ، ماهر السامرائي، عبد الكاظم غانم ، شنيار عبدالله) ، ويلجأ ايضا الى التضاد اللوني لتعزيز التوظيف الحروفي (طارق ابراهيم ، شنيار عبدالله ، اكرم ناجي).
- تتنوع اتجاهات الحرف في التوظيف ، فهناك توظيفات متجهة الى الاعلى ، وهناك توظيفات متعددة ، واحيانا اتجاهات مبعثرة تقتصر وظيفتها على تعزيز شكل الحرف.
- تتنوع انماط التشكيل الخزفي لتشمل (الجداريات، المنحوتات الخزفية ، الانية- الصحن) حيث عدت سطوحا مستوية للتوظيف (شمل اعمال جميع الخزافين) ، وعلى وفق تقنيات التنفيذ المتعددة. واحيانا يتخذ الخزاف من هيئة الحرف وعلى وفق بنائيته الشكلية. بمعنى ان الحرف بحد ذاته هو التشكيل المنجز، (اعمال الخزاف طارق ابراهيم).
- يلجأ الخزاف المعاصر لتوظيف حروفياته ضمن عناصر تزيينية ، او معمارية او بناءات تشكيلية مجردة ، او طيات ورقية او اشكال النخيل ، الاهلة ، الاقواس المنحنية لتعزيز مبدأ الهوية والاصالة والمحلية من خلال التعشيق الحروفي.(كما جاءت اعمال الخزافة سهام السعودي).
- لا يخلو النمط الحروفي – غير المقروء في دلالته عن نداء الاثر الشكلي الدال على المرجع الاسلامي (اشكال النصوص الموظفة في اعمال الخزاف ماهر السامرائي ، اكرم ناجي) تحديدا.
- جاءت جميع اعمال الخزافين مرددة لخصوصية الاثر لأثراء مفاهيم الاصالة ، والمحلية فالحروفية وظفت لتحقيق نوع من الغرائبية في طرحها التشكيلي.

مصادر البحث وهوامشه :-

القرآن الكريم

(١)- نخبة من الباحثين العراقيين ، حضارة العراق، ج١ ، دار الحرية، بغداد ، ١٩٨٥ ،ص٢٢٣

(٢)- المصدر نفسه

(٣)- البهنسي، عفيف ، جمالية الفن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧٩ ، ص١١٧

(٤)- مقالة(معرض ولادة الكتابة المسمارية والهيروغليفية) ، مجلة فنون عربي' العدد٦، ١٩٨٢

(٥)- البهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، مصدر سابق، ص١١٥

(٦)- الحسيني ، اياد، استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة بالاوفسيت ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٩، ص٢٢

(٧)- آل سعيد، شاكر حسن ، الاصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣ ، ص٧١-١١٠-١١٢

(٨)- المصدر نفسه ن ص١٠٥

(٩)- الحسيني ، اياد ، استخدام الخط العربي في المجلات العراقية المطبوعة بالاوفسيت،ص٢٦

(١٠)- عبد الرضا بهية ، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،

١٩٩٧، ص١٢٢

(١١)- الخط العربي من خلال المخطوطات، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الاسلامية، الرياض ، ١٤٠٦هـ، ص٢٢-٢٣

(١٢)- الصراف، عباس، آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ١٩٧٩ ،ص٢٣

(١٣)- المصدر نفسه ، ص٢٣-٢٤

(١٤)- الربيعي ، شوكت ،الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، مديرية الثقافة العامة ،بغداد،١٩٧٢ ،ص٦٧

(١٥)-البهنسي، عفيف، جمالية الفن العربي، مصدر سابق،ص٧٩

(١٦)- الخطيب، عبدالله، الفنون التشكيلية والثورة ، منشورات وزارة الاعلام،بغداد،١٩٧٩ ،ص١٢٤

(١٧)- الفن العراقي المعاصر، فن التصوير، ج١ ،وزارة الثقافة ،طبع في ايطاليا،(د.ت) ،ص١٨٣

(١٨)- المصدر نفسه ، ص٢٠٣

(١٩)- البهنسي، عفيف، أثر العرب في الفن الحديث ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٠، ص٢٥٢

(٢٠)- المصدر نفسه ، ص٢١٥

(٢١)- الصراف ، عباس ، آفاق النقد التشكيلي، مصدر سابق، ص٢٤