POESÍA, PINTURA Y CALIGRAFÍA. ENTREVISTA A HASSAN MASSOUDY

Jesús Díaz Bucero[*]
jdbucero@ugr.es
M.ª Dolores Sánchez-Pérez[**]
doloresanchezperez@hotmail.es

Resumen

Hassan Massoudy nace en Irak en 1944, estudia caligrafía en Bagdad y Bellas Artes en París. Su trabajo es el fruto del choque de culturas, de la unión de la caligrafía y la pintura, de la literatura y el arte. Su visión en torno a las relaciones interartísticas, al diálogo pintura-poesía, es de un valor inestimable.

Esta entrevista busca la palabra del artista, busca el valor de la experiencia creativa y propia, para el avance en el conocimiento teórico y científico. Así, poco a poco, Hassan Massoudy nos hace partícipes de cómo los temas claves dentro del estudio teórico de las relaciones entre artes (la experiencia estética, la relatividad de la verdad o la conciencia metafórica de la expresión) se desarrollan con naturalidad en la creación.

Hassan Massoudy respondió a nuestras preguntas con sinceridad y el resultado es un lujo dentro de la investigación de las relaciones entre artes y un placer en su lectura. Esta entrevista formó parte de la Tesis doctoral *Poesía-pintura. La metáfora de las relaciones entre artes*, leída en octubre del 2012.

Palabras clave: experiencia estética, experiencia creativa, verdad y arte, relaciones inter-artísticas, escritura e imagen, tiempo-espacio.

Abstract

Hassan Massoudy was born in Iraq in 1944. He studied Calligraphy In Bagdad and Fine Arts in Paris. His work is a cultural integration, it is a bond between Calligraphy and painting, between Literature and Art. His point of view about the inter-artistic relationships, about the dialogue between art and Poetry, is inestimably worth.

Through this interview we search for the artist's words about his creative experience to allow the theoretical and scientific knowledge to grow from them. Hassan Massoudy slowly shows us how core themes for the theoretical research about the relations between arts (such us the importance of aesthetic experience, the relativeness of truth and the metaphoric conciseness of expression) are naturally developed through art creativity.

Hassan Massoudy answered our questions sincerely. The result is an interesting interview, a luxury for the research about the relations between arts and an a pleasure to be read. This interview is part of the research for the PHd: *Poetry and painting. The realtions between art's methaphore.* (October 2012).

Key words: aesthetic experience, creative experience, the truth and art, inter-artistic relationships, writing and image, time-space.

Hassan Massoudy nace en Irak en 1944, estudia caligrafía en Bagdad a partir de 1961 y en 1969 marcha a París, donde reside actualmente, para estudiar Bellas Artes. Ha centrado su investigación plástica en la elaboración de un lenguaje contemporáneo fruto del encuentro de culturas y tiempos, de la unión de la caligrafía, la pintura y la literatura. Sus trabajos son libres y profundos, se insertan en la tradición caligráfica islámica para expandirse al futuro del arte y combinan los tres medios de expresión para crear una nueva posibilidad que experimentar desde sí misma. Sus obras aúnan, con maestría, disciplinas y épocas diversas. Hassan Massoudy lleva trabajando en torno a la interacción de las artes desde hace más de 30 años, combinando su producción caligráfica con colaboraciones en conciertos donde la poesía, la música y la caligrafía interactuaban en directo.

Este documento posee un valor incalculable para el estudio de las relaciones entre artes ya que nos permite adentrarnos en la experiencia del creador, encontrando respuestas a preguntas tan complejas como dónde reside la verdad de las relaciones interartísticas, o dónde se encuentran las uniones o equivalencias entre pintura, poesía o caligrafía. Nos explica desde la palabra la imagen generada del diálogo de medios. Nos permite acercarnos a las caligrafías de Hassan Massoudy desde sus motivaciones más profundas. Nos lleva a comprender la experimentación de los procesos, de las lecturas y de la creatividad. Nos introduce en el mundo mágico de la producción desde la emoción y la racionalización de la misma, y nos ayuda a comprender la expresión como movimiento y transformación. En cierta medida esta entrevista se crea como lo hacen sus caligrafías, con una generosidad tal en sus respuestas, que solo se aprecian en toda su expansión desde la experimentación estética. Solo podemos agradecer a Hassan Massoudy que nos haya regalado sus palabras y disfrutar de la lectura.

Jesús Díaz Bucero posee numerosas aportaciones en torno a la interacción de las artes, que responden a una línea de investigación del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada denominada «Experiencias interdisciplinares en la práctica artística» a la que pertenece. Esta línea de trabajo identifica un interés por el desarrollo de los proyectos artísticos contemporáneos, sus hibridaciones y relaciones con otros lugares de conocimiento.

Ha participado en congresos, seminarios y ponencias sobre el tema de la interdisciplinariedad de la práctica artística a través del Grupo de Investigación «Constitución e interpretación de la imagen artística. Aplicación pedagógica», perteneciente a la Universidad de Granada. Ha impartido cursos de doctorado sobre las relaciones entre el juego del arte y la filosofía y entre el juego del arte y las palabras, tema además de su tesis doctoral: «El juego es el juego. El juego en el pensamiento occidental y en el arte del S. xx». En esta misma dirección, ha sido tutor de numerosos proyectos fin de carrera, tesinas como «Visiones sonoras. La interacción Pintura-Música», de Marina Buj; «Poesía-Pintura. Sobre olvidos de Granada», de M.ª Dolores Sánchez Pérez; «Plástica

---

* Doctor en Bellas Artes. Profesor del Departamento de Pintura de la Facultad Alonso Cano de Bellas Artes de la Universidad de Granada, subdirector del Departamento de Pintura.

** Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Granada.

Mística», de Felisa Maldonado o «Materia y espíritu. El concepto de lo sagrado en el arte contemporáneo», de Sara Blanco, y las tesis doctorales «Conceptos de estética a través de la teoría experiencial de la metáfora», de Juan Gonzalo Lerma Peláez y «Poesía, pintura. La metáfora de las relaciones entre artes», de M.ª Dolores Sánchez Pérez.

M.ª Dolores Sánchez Pérez ha concentrado su investigación, tanto plástica como teórica, en el estudio de las relaciones entre poesía y pintura, tema central de sus tesis doctoral: «Poesía-Pintura: la metáfora de las relaciones entre artes». En su trabajo aboga por una metodología combinada entre emoción y razón, entre creación e investigación, donde el arte se nutre de todo aquello que le rodea y donde las disciplinas artísticas no poseen unos límites fijos ni cerrados: donde lo importante es el movimiento y el cambio como posibilidad.

Su obra plástica en torno a las relaciones entre poesía y pintura ha sido expuesta en numerosas ocasiones, tanto a nivel nacional como internacional, en exposiciones individuales o colectivas, en certámenes y en ferias de arte, en lugares tan variados como Valencia, Cáceres, Madrid, Sevilla, Córdoba, Londres, Friburgo, Izmir, Guanajuato o Hong Kong.

DESARROLLO DE LA ENTREVISTA

1. Podemos calificar la caligrafía como la unión más fuerte entre el texto y la imagen, como la fusión entre literatura y pintura. Para comenzar y situarnos en su propia experiencia como lector, espectador y creador, ¿qué significa para usted la literatura?

H. M. En la infancia de la caligrafía, alrededor del Mediterráneo, vemos que hay centenas de palabras hechas con imágenes simplificadas para expresar cosas e ideas. Con el tiempo la caligrafía se alejó de las numerosas imágenes simplificadas para reducirse hasta las pocas letras abstractas que ahora llamamos alfabeto. Mientras que en la caligrafía china y japonesa continúan escribiendo a través de imágenes simplificadas. A la llegada del islam en Arabia se usaba el alfabeto y debido al odio del islam por la imagen figurativa, el artista musulmán se dirigió hacia la caligrafía para expresar sus sentimientos e ideas dibujando las letras continuamente, dándoles formas expresivas. Desde el siglo XIV las palabras empiezan a acercarse y mezclarse para generar formas cercanas a lo que llamamos ahora arte abstracto. Vemos estas formas en las grandes ciudades musulmanas, en monumentos o en los utensilios cotidianos guardados en las salas de arte musulmán de los museos. Las raíces de mi trabajo artístico provienen de estas caligrafías antiguas. Hago formas caligráficas a textos poéticos y proverbios pero añadiéndoles el sentimiento contemporáneo. Cuando leo poesía siempre veo las imágenes que el poeta realiza por la vía de la palabra, estas se mezclan con las letras como si volviera a las formas primitivas de escritura antes del alfabeto. Veo la literatura como una luz que ilumina el mundo de mis sentimientos internos y me aclara caminos por los que yo solo no puedo discurrir.

2. ¿Y la pintura?

H. M. Para mí la pintura es, en primer lugar, el conocimiento de las formas originales que han contribuido a refinar el sentimiento de la mente humana desde hace

miles de años. La repetición de estas formas geométricas me otorga la estructura que sirve de punto de partida para dibujar todas las formas visuales. La mente humana explica las formas visuales comparándolas con formas aprendidas como el cuadrado, el triángulo o la espiral. El hombre percibe estas estructuras en todo lo que ve, y todo lo que no se ajusta a ellas llama su atención. Por ejemplo: la pirámide posee una base ancha y es puntiaguda en su parte superior, el hecho de verla invertida empuja al cerebro humano a preguntarse por la causa de la anomalía. Y así la ventaja que tiene practicar la pintura es que otorga poder y habilidad al calígrafo para hacer caligrafía elegante y fuerte. Practicar la pintura también nos enseña las leyes físicas de la naturaleza. Por ejemplo: al ver a una planta subiendo desde la tierra hacia el cielo de forma vertical observamos su inclinación por la presión del espacio y es esta inclinación natural la que me interesa en mi trabajo artístico. El dibujo de un pájaro nos revela también el movimiento de empuje y sujeción en el aire para que no caiga debido a la fuerza de la gravedad terrestre. De estos ejemplos aprendo la dinámica y la aplico a los movimientos caligráficos para llegar a estructuras fuertes con movimientos originales. Estas informaciones geométricas básicas de la pintura existen siempre detrás de cada letra, palabra, expresión, de mi caligrafía.

3. ¿Y la caligrafía?
H. M. Mi interés por la caligrafía se remonta al comienzo de la escritura, como la escritura sumeria sobre tablillas de arcilla y su cambio de forma con el tiempo y sus líneas armoniosas sobre la superficie lisa del barro. Además, me interesa mucho la escritura egipcia sobre el papiro, que es la más antigua realizada con tinta negra que nos ha llegado, hecha con cálamo con el pico cortado de una manera parecida a lo que usamos ahora como utensilios de la caligrafía. La inclinación en el comienzo del movimiento caligráfico es de alrededor de 45º, la escritura parece una línea sinuosa, ancha en un punto y fina en otro. Es decir, la escritura no es como antes, cuando era como escribir con el dedo en la arena, ha cambiado y ahora el calígrafo posee una norma que seguir. Es el grado de la inclinación de la punta del cálamo en relación con la forma del papel. Es decir, existe una relación entre caligrafiar cada movimiento de la palabra y los límites del papel que usa el calígrafo. La letra árabe nació en el siglo VII d.C. y su primer tipo de letra se llama *Cufí*, llamada así por ser originaria de Cufa, en Irak, y luego se han derivado numerosas ramificaciones. Una parte de esas derivaciones aparecen en los libros y otras en los murales, como las paredes interiores de la mezquita de La Roca, en Jerusalén, de finales del siglo VII. La letra árabe ha seguido evolucionando y creciendo en paralelo al desarrollo de la civilización de las sociedades musulmanas y han surgido muchos estilos acompañando la actividad humana sobre una tierra que se extiende desde partes de China hasta Andalucía. Estos estilos jugaban un papel literario, estético, social, político y religioso.

4. Sus obras se enmarcan dentro de toda la cultura caligráfica del mundo árabe, pero a la vez rompen con la tradición y plantean una fusión con la pintura abstracta Occidental. ¿Podría relatarnos el proceso creativo que le llevó a la depuración de las formas que se observan en sus caligrafías?

H. M. He vivido muchas experiencias en el campo del arte en general y de la caligrafía en particular. En principio, durante los estudios primarios y medios, era *amateur* de la caligrafía, después trabajé con calígrafos profesionales en Bagdad desde 1961 hasta 1969 pero mi deseo de realizar estudios superiores de arte me llevaron a estudiar a París en 1969. Estudié en la escuela superior de Bellas Artes hasta el año 1975, cuando obtuve la licenciatura. Estudié la historia del arte, el arte contemporáneo y practiqué la pintura y desde el año 1972 contribuí en espectáculos donde practicaba la caligrafía frente a los espectadores usando un proyector que reflejaba el nacimiento de la caligrafía en una pantalla grande. Con estas experiencias he adquirido una gran libertad en la caligrafía. He conocido calígrafos chinos y he trabajado con ellos con el fin de conocer la naturaleza de sus caligrafías y técnicas, lo que me ha dado nuevas ideas para desarrollar la caligrafía árabe. Todas estas fuentes juntas han formado los elementos básicos de mi caligrafía actual. Pienso que no he cortado las relaciones con las tradiciones antiguas de la caligrafía árabe sino que me considero una continuación de las mismas porque escribo las letras con un valor estético inspirado en la letra antigua, pero quiero añadir el calor de la época actual. Si miramos lo que queda de las caligrafías antiguas en las láminas, en las paredes de monumentos históricos, en libros o en las diferentes cosas de los museos vemos que el calígrafo ha ido añadiendo algo nuevo y desconocido a lo largo de los siglos. Gracias a la enorme extensión del territorio donde se usa el alfabeto árabe, desde China a Andalucía, se han inventado estilos que representan la sensibilidad de cada pueblo. Por ejemplo, el estilo persa nació en Irán y es totalmente diferente del estilo marroquí, que nació en Andalucía y el norte de África.

5. Cualquier proceso creativo es el resultado de la interacción del artista con las diferentes facetas de la vida. Todas las experiencias vitales posicionan y marcan la dirección de la obra final. Todas generan un conocimiento. Incluimos aquí la experiencia estética. ¿Cuáles son las lecturas que han marcado sus obras? ¿Y sus referentes plásticos? ¿Qué valor otorga a la experiencia estética como experiencia creativa?
H. M. Durante los años de mi trabajo en Bagdad con otros calígrafos aprendí los estilos importantes de la caligrafía árabe. Conocí la evolución histórica y estética de estos estilos y su presencia social. Luego llegaron mis estudios de artes plásticas en París, donde conocí la creatividad humana en la pintura, en la escultura y en la arquitectura, un estudio amplio de las estéticas del arte y su existencia social en su relación con el alma humana y su apego con la ciudad, su posición política, aristócrata y religiosa. Mi estancia en París, además, me ha ayudado a conocer el movimiento del arte contemporáneo de una menara amplia, donde el cuadro ya no representa lo que vemos sino que refleja las reacciones, sentimientos e ideas del artista. El arte abstracto me ha influenciado mucho, las experiencias de artistas como Picasso o Matisse también me han aclarado mucho sobre la naturaleza y la esencia de los conceptos del arte en nuestra época. Picasso reconstruye las formas según sus ideas y sentimientos intentando bucear en las profundidades del alma humana. Cuando visité su museo de Barcelona en 1970 me sorprendí al ver el gran número de cuadros que realizó sobre *Las Meninas* de Velázquez y luego en París vi el gran número de cuadros que hizo sobre *Mujeres de Argelia* de Delacroix, lo que me llevó a caligrafiar muchas veces el

mismo verso ya que al principio me cuesta capturar su esencia pero al final me alegro al descubrir una creatividad inesperada. Los cuadros de Matisse me han enseñado a ver el color como una luz antes de verlo como materia. Las superficies de colores para él son como el cristal atravesado por la luz. Lo que me recuerda mi visita a la Alhambra, en Granada, donde la luz penetra, a través de la capa de esmalte, en los azulejos. La visita a la Alhambra es también un descubrimiento de la importancia de la luz en la arquitectura, el movimiento de la luz durante las horas del día y su cambio de valor cromático afectan a la caligrafía y los arabescos tallados sobre las paredes. Todo lo que veo me sirve en mi caligrafía. La elegancia y la economía en las superficies y formas es una lección inolvidable. Pasear por la Alhambra es como ver una sinfonía visual, armoniosa, compuesta por caligrafía y arabescos que ondean en el espacio arquitectónico entre el interior y el exterior y su relación con los techos y las finas columnas, la decoración de las paredes y sus materiales sólidos frente a los estanques de agua calma sobre los cuales las fuentes tocan ritmos bailables. Visitar un lugar como este provoca en mí una visión artística nueva.

6. Usted mismo, en «La caligrafía árabe moderna», relata que es gracias a los textos cómo su trazo caligráfico avanza y cómo este se estancaba en las mismas formas cuando, en una etapa de su carrera, solamente se guiaba por el valor formal de las letras. ¿Qué encuentra la poesía que enriquece el lenguaje visual? ¿Qué une a la poesía con la pintura, con la caligrafía?

H. M. Mi caligrafía soy yo pero para que nazca sobre el papel necesito un intermediario que estimule la salida de mis visiones. La poesía cuyas imágenes y ambientes se acercan a mis visiones ayuda al nacimiento de lo que entreveo en el alma de una forma ambigua y desbarajustada. La palabra *nacimiento* aquí está en su contexto exacto porque siento un peso dentro de mí del que quiero liberarme. La liberación es una cosa primordial para mí, liberación antes que trabajo caligráfico o expositivo y como ejemplo: cuando vuelvo de un viaje en el Sahara vuelvo lleno de colores solares y arenas doradas. Veo formas ligeras volando por todas partes, amplios espacios hasta el horizonte, hasta el infinito. Realizo estas visiones como un sediento que quiere calmar la sed.

Otro ejemplo de lo que estimula mi caligrafía son las experiencias de vivir en la ciudad. Escuchar las noticias del mundo y verme afectado por ellas. Cuando hago caligrafía que conecta con el dolor que siento por el sufrimiento de la gente en el mundo siento como si les apoyara frente a los acontecimientos que viven cada día. Puede que mi trabajo no les sirva para nada pero la expresión artística que hago puede quizás jugar un papel en el futuro en el conocimiento del sufrimiento humano.

Como ejemplo de las experiencias maravillosas que influyen mi trabajo artístico: trabajé alrededor de seis meses con el grupo de baile Carolyn Carlson y el grupo musical Kudsi Erguner en espectáculos del festival de Estambul, en Roma (Italia), y luego en cuatro ciudades francesas. Me siento en el escenario escuchando la música y mirando el baile, trazo sobre un papel grabado por una cámara que envía la imagen a una pantalla gigante, me inspiro en los movimientos del baile y en el ritmo de la música. El número de horas de ensayos y el número de horas frente al público era enorme y se desarrolló durante muchos meses. Al terminar este trabajo

estuve influido por él durante meses realizado caligrafías con colores negros y grises, como si mi trabajo artístico se convirtiese en una continuación de estos espectáculos.

Hay muchos factores que contribuyen en orientar mi obra, a veces son hechos cotidianos con pequeñas diferencias que encuentran una respuesta en mi caligrafía, como si me encontrase en un diálogo conmigo mismo a través de la caligrafía. A veces unas palabras y unas letras atraen mi caligrafía hacia ellas y se imponen: como la espléndida letra kaf (ك)y la letra hä (ه) espiral. Siempre repito la importancia de la poesía en la inspiración ¿Cómo puedo no estar anonadado frente a un verso de poesía de **النابغة** (Nabigha s. VI d.C.)?

خيل صيام وخيل غير صائمة تحت العجاج وخيل تعلك اللجما

Cuando leo este verso veo un amplio paisaje del Sahara y el polvo que se levanta con los caballos hambrientos en la guerra bajo los ardientes rayos del sol. Y cuando me quedo anonadado leyendo esta poesía exagero la creación de imágenes sobre ella, imágenes que no pueden existir en la poesía misma y que posiblemente no imaginó el poeta. Es como si ampliase la poesía, como si añadiese nuevos versos, es así como llega la inspiración fácilmente, como si bebiésemos agua, y hago numerosas caligrafías sobre este poema. Es posible que mis caligrafías no reflejen las imágenes del poeta, pero encuentro en la serie caligráfica recursos nuevos que añadir a mi obra. Y así la poesía usa la imagen, pero son imágenes imaginadas, no reales. Unas pocas palabras en un verso son como una puerta abierta a extensos horizontes para muchas de las visiones del alma en el oyente.

La relación entre la poesía y la caligrafía es una relación muy cercana porque el poeta señala solamente la dirección, pero es la labor del oyente crear el camino y terminar el viaje. La caligrafía también da solamente la mitad de la imagen, como la poesía. Su forma exterior pertenece a dimensiones geométricas y movimientos llenos de sentimientos, el observador de una caligrafía puede imaginar muchas imágenes.

7. Sus textos son escogidos con cuidado y son ellos los que configuran el resultado final de la obra. Según su proceso de trabajo es lector antes que calígrafo. ¿En qué basa esa elección? ¿Qué busca como lector en un poema?

H. M. Cuando leo un texto literario elijo lo que llama mi atención y lo anoto en mi cuaderno. Anoto todo lo que enriquece mi imaginación con imágenes inteligentes. A veces son notas de un poeta antiguo y otras son de poetas contemporáneos. Siempre he anotado estas expresiones, desde que tenía quince años, y tengo muchas, pero hay alrededor de 200 que emergen con más fuerza, quiera yo o no, y flotan en mi imaginación e insisten en salir. Elijo de entre ellas lo que me sirve en la caligrafía. A veces caen las expresiones que uso y entonces paro de dibujar hasta llegan otras a ocupar su lugar.

Los hechos vividos y las noticias de las guerras exigen un tipo de expresiones convenientes a estos hechos, porque me encuentro en un diálogo cotidiano con las noticias del mundo y me posiciono al menos a través de la poesía y la caligrafía. Porque yo creo en el papel que la literatura y el arte juegan para mejorar la vida. Si se pueden resumir todas las expresiones que caligrafío sería en esta pregunta: ¿Qué es el ser humano?

En las exposiciones que hago siempre introduzco expresiones que vengan del pasado y otras de nuestro tiempo, del Oriente y el Occidente, poniéndose de acuerdo para preguntar sobre el destino del ser humano.

8. Sus obras son texto, poseen un desarrollo temporal, pero a su vez son visuales y se expanden en el espacio ¿Cómo combina ambos medios? ¿Cómo entiende el tiempo y el espacio en su trabajo?
H. M. El tiempo en mi caligrafía existe dentro de los movimientos que trazo: hay un inicio, una marcha y un final para cada movimiento caligráfico. Este tiempo lo siente el observador. La rapidez inspira un tiempo corto, la lentitud inspira un tiempo largo. Es primordial, necesario y obligatorio que exista esta dualidad en cada movimiento caligráfico. El papel del movimiento lento no es más que la afirmación de la rapidez del movimiento que está al lado.

La rapidez inspira la libertad, pero a condición de que coja su espacio concreto. La rapidez no debe ser la causa de perder la belleza y la fuerza. No se puede añadir un movimiento nuevo a una formación perfecta al igual que no se puede quitar ninguno, de lo contrario la balanza se desequilibra. Mi caligrafía es una lucha continua con el fin de llegar a trazar visiones internas. Quiero una caligrafía con una velocidad controlada que pueda conducir hacia la libertad, para que mi trabajo sea como una imagen del mundo noble y generoso que yo imagino para el ser humano. Es seguro que existen cosas esenciales que tienen un papel en el hecho artístico, no las conozco y no puedo hablar de ellas: como el papel del cuerpo en expresar vía movimientos caligráficos, estas cosas hay que considerarlas como secretos y ambigüedades del arte. Cosas que aprendemos a lo largo del tiempo, como técnicas de preparar los utensilios caligráficos o la preparación de los colores es solo un factor que ayuda en el nacimiento de la obra artística, no es un factor determinante. La obra artística en sí misma está lejos de ser explicada fácilmente. Es posible que otros den su opinión sobre la importancia y calidad de la proyección artística. Vuelvo a decir y resumir que el tiempo es lo que está expresado por los movimientos y el espacio es un empate entre el cuerpo de la letra y el vacío que le rodea. La mezcla entre ellos y su integración es algo parecido a una coincidencia. La creación artística no es obediente y viene como ella quiere, pero la preparación continua es a veces suficiente para poder atraparla, porque estás siempre vigilante.

9. Según sus propias palabras los sentimientos del corazón conducen a la razón y no es posible trazar la imagen de un texto sin dejarse llevar por la emoción. ¿Podría ampliarnos esta afirmación? ¿Cómo la emoción poética se transforma en conocimiento? ¿Y este en una nueva obra de arte?
H. M. Sentimientos de hoy son el conocimiento de mañana. Mientras que el conocimiento es una experiencia pasada digerida por la mente, la creación empieza con los sentimientos. Por eso dice Einstein: «Las imaginaciones son más importantes que el conocimiento». La obra artística empieza desde la imaginación, es siempre el camino más corto para llegar al conocimiento. Las grandes creaciones del mundo han nacido primero en la imaginación, el sentir y el reaccionar llevan a la creación.

El alma acepta fácilmente la belleza poética por la musicalidad de las palabras y cuanto más escuchamos la poesía más este escuchar se transforma en conocimiento.

10. También ha hablado de cómo busca unirse a las metáforas de los textos a través de sus trazos. ¿Qué sentido y valor le da a la metáfora en arte? ¿Y al movimiento del trazo?
H. M. Las expresiones poéticas que trazo son como señales que cada uno interpreta. Por ejemplo: si cogemos este verso del poeta أسامة بن منقذ (Usamah ibn Mungid) del siglo XII:

انظر الى حسن صبر الشمع يظهر للرائين نورا وفيه النار تستعر

El oyente puede ver una vela mientras imagina una persona sacrificándose para iluminar a los demás. También al ver la caligrafía existen diferentes imágenes posibles para este verso, podemos ver la llama o una caligrafía que inspira solamente la luz. No existen límites de creación frente a este verso. El alcance de la interpretación poética en una obra plástica refleja hasta dónde llega mi sentimiento profundo de las palabras del poeta y la conciencia de lo que quiere decir.

La expresión caligráfica exige un nivel alto de concentración y de contemplación. Y si no disponemos de estas por no otorgarle el tiempo suficiente o por cuestiones externas que no se pueden controlar, como por ejemplo la luz a la caligrafía, le puede faltar la energía máxima necesitada. Pero al contrario, cuando existe el entorno perfecto para la caligrafía puedo vivir por mucho tiempo con el verso poético y producir muchas caligrafías que gocen de la energía que quiero y puedan alcanzar la imaginación del poeta.

La inmersión en la imaginación de la metáfora poética y el intento de llegar a lo que quiere el poeta decir es, a veces, como un viaje hacia dentro, hacia el mundo ambiguo, el mundo del subconsciente y la memoria de la infancia, y así puedo vivir estos momentos de imaginación y embriaguez relajantes.

11. Cualquier metáfora entra en conflicto con la verdad. Con la verdad absoluta y lógica. ¿Es viable utilizar el término verdad en arte?
H. M. Decía el poeta Pablo Neruda: «La verdad es que no hay verdad». Pero lo que digo sobre la metáfora poética puede ser mi verdad, y no es la verdad de los demás. Incluso puedo cambiar mañana y la verdad de ayer no es la verdad de hoy. Pero la creencia en una verdad ayuda a seguir en una marcha detrás de la creación artística. El artista anda por un camino oscuro y dentro de él existe fe y duda al mismo tiempo y no ve siempre la luz para llegar. En los momentos cruciales de la duda, la fe en una verdad cualquiera se considera un estímulo para continuar.

12. Usted ha colaborado en conciertos, trabajando con el actor Guy Jacquet y el músico Fawzy Al-Aïedy, además durante un periodo de tiempo muy largo. El origen de esta combinación de artes viene dado por la poesía. El actor lee un poema y tanto usted como el músico lo interpretan en directo. Se ponen en colaboración varios sistemas expresivos para el surgimiento de una nueva visión de los mismos

variando la mirada de los espectadores ¿Puede relatarnos cómo ha sido su experiencia en este campo?

H. M. Con la invitación del actor de teatro Jacquet en 1972 me encontré frente al público caligrafiando en directo vía proyector y una pantalla gigante. En principio vacilé porque la caligrafía que practicaba se hace en soledad y silencio y necesita mucho tiempo, mientras que trazar frente al público exige acompañar al actor con rapidez. Pero la insistencia del actor me llevó a aceptar esta experiencia especialmente porque estaba estudiando arte y buscaba una manera nueva de practicar el arte plástico. Acepté el trabajo en este espectáculo. Después se incorporó el músico iraquí Fawzy Al-Aïedy. La gran experiencia del actor sobre el escenario me ayudó mucho y él me aseguró que el público apreció y valoró el riesgo corrí en sacar la caligrafía del estudio cerrado y llevarla a la sala del teatro abierta al público. Por otro lado, después de participar en estos encuentros muchas veces, descubrí la realidad de que la caligrafía en la casa es diferente de la caligrafía teatral en el hecho de que tengo ser calígrafo y actor al mismo tiempo. Además, empecé a trabajar como un actor al preparar notas generales de lo que quería decir durante la actuación. La mayor parte de la creación es la parte viva en las reacciones durante el enfrentamiento con el público.

El actor hablaba el árabe con fluidez y poseía un diploma del instituto de lenguas orientales en París, incluso estudió en algunos países árabes. Su pasión hacia la poesía le lleva a recitar la poesía como a un poeta árabe y traducía cualquier poesía al francés y encontraba poesía francesa que reflejaba los mismos sentimientos. Al mismo tiempo, el músico Fawzy Al-Aïedy acompañaba con música acorde con la poesía y empezaba a cantar cuando el actor paraba de hablar. Mientras yo trazaba continuamente palabras de estas poesías otorgándoles la parte dramática que requieren. Nuestros espectáculos se desarrollaron durante los años 1972 y 1985 y fueron unos años largos de trabajo conjunto en este pequeño grupo. En cuanto a mí, estos años de caligrafiar frente al público me han abierto un camino nuevo, que no se puede realizar en mi estudio. En este espectáculo estaba obligado a trazar paralelamente al actor y al músico a pesar de que la letra árabe antigua no está acostumbrada a la rapidez y tiene unos estilos que exigen un respeto hacia ella misma y a sus reglas, aquí era imposible usar tiempo y estuve obligado trazar con rapidez. En mi estudio si cometo un error puedo romper la hoja y empezar de nuevo, mientras que caligrafiar frente al público imposibilita hacerlo de esa forma. Para que mi caligrafía estuviese llena de capacidades artísticas y estéticas y concordase con las notas musicales y las imágenes poéticas tenía que intensificar la conciencia, la prudencia y la energía. Es decir: he conservado la esencia estética de la caligrafía pero me he liberado del marco antiguo. Los tres hemos hecho un estudio de nuestro trabajo artístico en los países árabes y en Francia. Fawzy Al-Aïedy ha estudiado el laúd en el instituto de bellas artes de Bagdad y los instrumentos occidentales en Francia. Jacquet estudió teatro en Francia y filología árabe. Yo he estudiado caligrafía en Irak y arte en París. Después de cada concierto dialogábamos largamente sobre la manera en que cada uno desarrollábamos nuestro arte, añadíamos y quitábamos unas partes del programa en cada concierto y este diálogo fue continuamente una renovación en nuestro trabajo y así la gente que acudía a nuestro espectáculo por segunda vez al cabo de unos meses veía un programa diferente. Aquellos espectáculos se llamaban

«arabescos». En los últimos años hicimos otro concierto que se basaba en «Las mil y una noches» titulado «El sultan Mahmoud».

13. En la misma medida ha participado en la combinación con la danza, donde el movimiento del trazo se combina con el movimiento del bailarín ¿Qué aspectos destacaría de la unión de la poesía y la caligrafía con la danza?
H. M. He participado en muchos espectáculos al lado de bailarines y con estilos diferentes y veo un acercamiento entre los movimientos armoniosos del cuerpo humano sobre el escenario y los movimientos caligráficos sobre el papel. El bailarín quiere elevarse lo máximo posible sin sacrificar la belleza de sus movimientos. Lucha contra la gravedad terrestre. En mi caligrafía quiero que el cuerpo de la letra muestre la misma lucha y quiero que inspire las mismas características de ingravidez sobre la superficie del papel. En el concierto **مجاز** («Metáfora») pasé casi seis meses viviendo este ambiente. Participaban el grupo Carolyn Carlson de baile y el grupo de música Kudsi Erguner, este último nos dio, al principio, poesía de جلال الدين رومي (Yalal Al-Din Rumi) —siglo XIII— que versaba sobre las contemplaciones de la vida y la muerte y nos juntamos en el teatro para practicar lo que nos inspiraban estos versos y confrontar nuestras experiencias. Nuestros trabajos se integraron muy rápidamente. Viajamos a Estambul para el primer concierto en la iglesia Santa Irene, del siglo V, una iglesia parecida a una cueva excavada dentro de la piedra que se ha convertido en un espacio de arte. Había 1.500 espectadores y yo estaba sobre el escenario trazando sobre el papel y proyectando en una pantalla gigante. Los espectadores veían a los bailarines, sus sombras y la caligrafía en armonía con los movimientos del baile. A pesar de que usaba tinta negra aligerada con agua para los movimientos de la caligrafía, los espectadores veían colores en la misma por el sistema de la iluminación de colores cambiantes y los papeles que yo utilicé. La sensibilidad de la cámara transmite estos colores a la pantalla. Este cambio de colores también se producía porque pusimos luz debajo del papel y yo podía manejar los colores mediante un botón eléctrico. Elegí palabras de poesía y les di formas que reflejan el ambiente dramático de la misma. Todas eran un reflejo de los sentimientos que esconde la poesía. Pero al mirar a los bailarines y escuchar la música añadí a la caligrafía nuevas emociones y a veces la caligrafía estaba inspirada en lo que yo escuchaba y veía. Las letras iban en paralelo con el baile: si el entorno es claro la caligrafía también lo es, si los sentimientos son pesados y dolorosos las letras se compactaban y se ponían más negras y si luego aparecía la esperanza las letras empezaban a bailar con alegría y éxtasis mientras que otros artistas utilizan siempre caligrafía espaciada, no improvisada. Así la poesía nos inspiró un gran trabajo teatral, permaneciendo detrás de todo el proceso. Es decir, los espectadores reciben lo que sentimos por la poesía sin que hubiesen oído o leído la poesía. De Estambul fuimos al teatro Valle, en el centro de Roma, donde se escenificó dos veces, y luego en cuatro ciudades francesas diferentes.

14. En su opinión, ¿los medios expresivos poseen una fuente común?
H:M: Los estilos artísticos pueden tener fuentes comunes, como en nuestro trabajo —metáfora— entre el baile, la música y la caligrafía a partir de la poesía. Pero esto no significa que haya una fusión total entre las artes, es decir: hay puntos

comunes y puntos divergentes y la percepción de todo eso conduce a que las artes se complementen y se enriquezcan. La integración entre artes diferentes conduce a una verdad nueva.

15. En toda expresión artística el espectador es fundamental para la lectura de las obras. En su caso se encontrará habitualmente con dos miradas diferentes: el espectador árabe, que es capaz de leer sus textos, y la mayoría de los espectadores occidentales, que solo reaccionan a la fuerza de la visualidad ¿Cómo cree que afecta esta doble percepción en su obra?
H. M. La evolución de la caligrafía árabe se desarrolló en dos direcciones: unas letras para la lectura, como la de los libros, y la letra como decoración en vez de imágenes en paredes y monumentos. En mi trabajo plástico sigo en la segunda dirección, es decir que quiero que la percepción sea plástica por encima de todo. Puede que las palabras sean difíciles de leer, pero lo importante no es la lectura sino la realización del bloque caligráfico sobre la superficie plástica. Entre el texto y el significado del mismo por un lado y la imagen que yo realizo nace un tercer elemento en la mente del espectador que no puedo expresar con palabras, pero la puedo sentir cuando escucho al público en los espectáculos que realizo. Es la contribución artística del espectador. Es posible que esta contribución sea el resultado del efecto de los colores y la armonía entre los movimientos y la consolidación de la formación del bloque general de la caligrafía y su relación con el vacío

16. En los conciertos y espectáculos que ha ofrecido, donde se le puede observar en directo realizando caligrafía ante cientos de espectadores, ¿cómo reaccionan estos?
H. M. Hay siempre un público diferente en la sala y pienso que lo que más le importa a la mayoría es ver a un artista plástico arriesgándose en un trabajo en directo. Entre ellos puede existir quien se interesa por el arte de forma general o por la cultura árabe. Tengo que decir que después de muchos años practicando en público he adquirido una experiencia amplia en la preparación de cada concierto. Veo en mi mente dos horas continuas de trabajo y puedo cerrar mis ojos y trazarlas sin dificultad ninguna. He encontrado soluciones a los problemas técnicos y con el tiempo siento que intensifico mi aportación artística en cada concierto nuevo.

17. ¿Y cómo influyen ellos en la realización de la obra?
H. M. Al principio no conocía al público en la sala y era víctima de las condiciones del trabajo en directo. Luego practiqué las palabras de Chaplin cuando dijo que la sala es un animal salvaje sin cabeza y mis esfuerzos se dirigieron a tranquilizar la sala en los primeros minutos. Siento la cantidad de energía que me envía el público. Al principio muchos de ellos me ven a mí antes que a la caligrafía, como si se preguntasen quién es esa persona y qué quiere decir, más que eso: miran mi ropa y la manera en la que permanezco de pie y realizo mi trabajo. Pero a continuación, y después de unos minutos, me doy cuenta de que he dominado la sala y siento que han empezado a ver el arte que quiero que vean y siento el éxtasis de practicar un arte que llama la atención de un público entregado. Es seguro que el público elige venir voluntariamente, es decir, es un público simpatizante desde el principio y al

final me recargo con energías nuevas. El encuentro puede llevar a conocer a la gente, que charlan conmigo sobre arte y así la aportación es valiosa.

18. Usted fabrica sus propias herramientas, sus propios cáñamos e instrumentos para aplicar las tintas sobre el papel. ¿Cuál es la importancia de la técnica en la caligrafía? ¿Hasta que punto marca el desarrollo final de la misma?
H. M. El calígrafo árabe antiguo preparaba su cálamo, su papel y su tinta. Hoy en día muchos calígrafos siguen trabajando de esta manera. Se decía en el pasado que preparar el cálamo es la mitad de la caligrafía, por eso cada verano me dirijo al Mediterráneo y elijo la caña conveniente e insisto en que me envíen la mejor caña para hacer cálamo especialmente de Irán. La caligrafía del calígrafo árabe antiguo tiene una anchura limitada, pero yo uso herramientas anchas influenciado por los calígrafos chinos y japoneses, que trazan usando plumas muy grandes, pero quiero que la herramienta que invento siga pareciéndose a la punta de la caña. Por eso he fabricado herramientas de madera o de cartón prensado, incluso las plumas que corto para usarlas como el punto del cálamo en tamaño grande son de estos materiales. Hay una expresión china que dice: cuando la idea está en la punta de la pluma no hace falta ir al extremo de la misma. Es decir, la herramienta de la caligrafía puede decir algo en el proceso de la creación. También traigo la tinta negra según las características antiguas porque la tinta negra disponible en los mercados está mezclada con elementos aglutinantes que no convienen a la caligrafía árabe clásica porque no se consigue la precisión necesaria y muchos otros inconvenientes. En la caligrafía moderna en la que uso color encargo las tintas de la misma manera, lo que me ayuda a fabricar los colores que realmente busco y que no están disponibles en los almacenes. Así puedo añadir los materiales aglutinantes necesarios para que la tinta adquiera la densidad apropiada y sea compatible con las herramientas duras y anchas que yo mismo fabrico. De esta manera consigo la obediencia de las tintas a las herramientas caligráficas, lo que ayuda a que el proceso creativo se termine con éxito. En resumen, mediante la preparación de las tintas consigo mejores colores que los comercializados. El éxito del trabajo artístico estriba en estas pequeñas diferencias.

19. En sus obras se aprecia una limpieza del color absoluta. El color forma la palabra y la pintura y transforma el texto. Ocurre lo mismo con las transparencias de las tintas, gracias a las cuales sus trabajos cobran ligereza, vuelo y profundidad. ¿Responden estas cuestiones a emociones surgidas de los textos, del proceso creativo o a ambos?
H. M. La claridad de los colores para mí es un diseño interno profundo, pueden reflejar las primeras imágenes que he dibujado en mi corazón durante la infancia y han continuado como un misterio profundo dentro de mí. Las primeras imágenes que vi son las del Sahara. Nací en la ciudad Nayaf, al sur de Irak, era una ciudad pequeña rodeada por el desierto, la atmósfera era clara todo el año, el cielo azul hasta el final del día y la ciudad posee un color dorado. La luz es la dueña de la ciudad y acaricia las paredes de los monumentos con vidrieras llamando la atención de los ojos hacia los colores que cambian con el paso de las horas. Además, me he sentido influido por artistas cuyos colores reflejan la luz, como el italiano Fray Angelico, el francés Mattisse o el español Murillo y, por supuesto, hay expresiones que me

conducen en la misma dirección. Como dice Jalal Al-din Romi: hacia otra tierra, hacia un país donde solo existe el poder de la luz.

20. Para terminar nos gustaría que nos comentase cómo ve usted el desarrollo de la caligrafía en el arte contemporáneo, su inserción en el arte occidental e incluso las influencias o contrastes que se puedan establecer con la caligrafía china o japonesa.
H. M. Es posible que la caligrafía sea un afluente artístico actualmente. La caligrafía tiene numerosas raíces en Oriente y Occidente. Estilos que responden a deseos diferentes y a necesidades estéticas de cada artista. Podemos ver algo de esta influencia actualmente en los jóvenes que realizan *graffiti* en nuestras ciudades: lo que hacen es trazar letras en concordancia con su manera de ver el arte. En la época de la victoria absoluta de las imágenes televisivas y las cámaras digitales la caligrafía se convierte en un tranquilizante y un estimulante mental ante la frialdad de la imagen moderna. No quiero rechazar la imagen moderna, solo creo que es posible que el ser humano alcance un equilibrio en su vista con la existencia de otras corrientes artísticas como la caligrafía. Las imágenes de la televisión y las imágenes digitales que se usan actualmente son imágenes bellas y atractivas, frente a ellas el ser humano está en una situación de pasividad continua y es bombardeado con imágenes a gran velocidad, como en la televisión, esto ata al ser humano y no le da la oportunidad de dibujar su propia imagen y de participar en ella: solo es un receptor.

Mientras que la caligrafía queda continuamente como la mitad de la imagen, el espectador tiene que añadir la otra mitad y empieza a buscar en su imaginación algo con lo que contribuir a completar lo que falta. Así el calígrafo da oportunidad al espectador de ser un artista él mismo.

(Traducción realizada por El Mustapha Abidi)

Recibido: 29/09/2013
Aceptado: 07/11/2014

① هل يمكن اعتبار فن الخط أو مدة جزءاً لا يتجزأ من الرسم والصورة؟ كما الفهارس والدعاية لبيت الأدب والرسم. في البداية وحتى اليوم نلمح الفنان العربي المسلم يستلهم الخط العربي في أعماله الفنية، فما الذي يعنيه الأدب بالنسبة للفنان؟

② الرسم؟

③ فن الخط؟

④ تدمج أعمال الفنية في الظل تقاطع الخط مع الفن الغربي، ولكن في نفس الوقت تقطع مع التقليد. تجمع الفهارس مع الرسم التجريدي الغربي. هل يمكن أن نتحدث عن تاريخ العملية الإبداعية التي أوصلك إلى تطوير الأشكال الملائمة في أعمالك المتعلقة بفن الخط؟

⑤ كل عملية إبداعية هي نتيجة لا تتغير وتتفاعل الفنان مع مختلف مظاهر الحياة. كل الفنون الجماليات قد وتطور الفنان العمل الفني النهائي وتولد النتيجة، فما هي تلك النتيجة الفعلية. ما هي القرارات حيث العالم؟ وما هي مرجعياتكم التشكيلية؟ ما هي القيمة التي تمنحها النتيجة الجمالية النتيجة الإبداعية؟

⑥ في مقالكم "في الخط العربي المعاصر" ذكرتم أنه لا يمكن النصوص تتقدم تشكيلاتكم الخطية وبعدها هذا تتوقف، متى أنها أحياناً تفسخ وزالة القيمة الرمزية للحروف، ما هو الشيء الذي وحد تموه في الشعر والذي يبقى اللغة المرئية؟ ما الذي يوحد بين الشعر والفن الرسم؟ وما الذي يوحد كذلك بين الشعر وفن الخط؟

⑧ نصوصكم منتقاة بعناية وهي من تحديد الشكل النهائي لعملكم. وفقا لاسلوب عملكم انتم كقارئ قبل ان تكون خطابها، على أي أساس يتم هذا الاختيار؟ وما تبحثون كقارئ في قصيدة شعرية؟

⑨ اعمالكم نصوص، لها قيمة زمنية، لكنها في نفس الوقت مرئية وتمتد في المكان. كيف يتم الدمج بين هاتين الوسيلتين؟ ماهو مفهوم الزمان والمكان في اعمالكم؟

⑩ طبعا لكلامكم الشفهي تعاطف وأحاسيس اكثر تتوجه الى العقل ولا يمكن رسم صورة أخر النصوص دون الالبوار والانسياق وراء العاطفة. ليتكم تعطونا مزيدا من التوضيح حول هذا التأكيد؟ كيف يمكن للعاطفة الشعرية أن تتحول الى معرفة؟ وكيف تحوله هذا الاخير بدوره الى عمل فني جديد؟

⑪ تحدثتم كذلك عن كيفية تعاملكم مع النهار والتوحد مع مجاز النصوص عبر تحويلها الى خطوط. أي معنى وأي قيمة تعطونها للمجاز في الفن؟ وكذلك الى حركة التخطيط؟

⑫ كل مجاز يدخل في تناقض وصراع مع الحقيقة المطلقة وكذلك المنطق. هل تجوز استعمال لفظ "الحقيقة" في الفن؟

⑬ شاركتم في عدة عروض موسيقية وعملتم مع الممثل Guy Jacquet ومع الموسيقار فوري العيدي ولمدة طويلة جدا، مصدر هذا التعزيز الفنون وقوة الشعر. فعندما يقرأ الممثل قطعة شعرية، تقومون أنتم والموسيقار بترجمتها مباشرة. تتعاونون وتتمازج العديد من الاساليب التعبيرية لتولد رؤية جديدة لهذه الاخيرة. وبذلك تتنوع نظرة المتلقي والمشاهد فيها هل يمكنك أن

لخبرنا كيف كانت تجربتكم في هذا الميدان؟
⑬ بنفس المقدار شاركتم كذلك في المزج مع الرقص، حيث التشكيلة الخطية تمتزج لحركة الراقص. ما هي المظاهر التي يمكن ابرازها من خلال الوحدة بين الشعر وفن الخط من جهة والرقص من جهة أخرى؟
⑭ في نظركم، هل للاساليب التعبيرية مصدر مشترك؟
⑮ في كل التجارب الفنية لابد من متلقي او مشاهد لقراءة هذه الاعمال. في حالتكم، تلتقون عادة مع نظرتين مختلفتين: الجمهور العربي الذي باستطاعته قراءة النصوص، وكذا اغلبية الجمهور العربي الذي يتفاعل ويتأثر فقط بقوة الفرجة. فكيف يؤثر هذا التدخلين او هذا الادراك المزدوج في عملكم الفني؟
⑯ في العروض والمشاهد التي قدمتموها حيث يمكن مشاهدتكم مباشرة وانتم تقومون بتشكيلات خطية امام اعين المشاهدين. كيف يتفاعل هؤلاء مع اعمالكم؟
⑰ كيف يؤثرون هم كذلك في انجاز عملكم الفني؟
⑱ تقومون بصناعة أدواتكم الخاصة من أقلام وغير ذلك لوضع الحبر على الورق. فما أهمية هذه التقنية في فن الخط؟ والى أي حد تسهم وتطبع العمل الفني النهائي؟
⑲ يقدر في أعمالكم صفاء وطهارة اللون المطلقة. يشكل اللون الكلمة واللوحة، ويكون الذي يحدث نفس الشيء كذلك مع شفافية الحبر، هذه الشفافية التي بعضها يميز عملكم بالخفة والحيوية البارزة والعمق. هل يستجيب كل هذا للاحاسيس النابعة من النصوص ام للعملية الابداعية، أم للاثنين معا؟

في الختام نود لو أعطينا تفصيلا عن رؤيتك للتطور في
الخط ضمن الفن المعاصر والأعمال الفنية الفردي كما
في ذلك التأثيرات أو المنعطفات التي يمكن أن تكون
التعامل مع الخط الفني أو التيبوغرافي؟

1 ـ عندما ننظر الى الخطوط الاتية من زمن طفولة الكتابة، في الحضارات القديمة حول البحر المتوسط، نجدالكلمات قد عملت من صور مبسطة تعد بالمئات، من أجل القول والتعبير عن الاشياء والافكار.
وبمرور الزمن ابتعدت هذه الكتابة عن الرسوم المبسطة الكثيرة، وأتجهت نحو حروف قليلة مجردة نسميها **الالفباء**.
بينما استمرت الكتابة الصينية واليابانية حتى يومنا الحاضر في الكتابة عبر صور مبسطة.
في الجزيرة العربية وعند مجيء الاسلام كان العرب يكتبون بالالفباء. وبسبب كراهية الاسلام للصور انذاك، اتجه الفنان الاسلامي للتعبير عن احاسيسه وأفكاره عبر الخط، أي بتفخيم الكلمات وأعادة رسم الحروف بأستمرار وأعطائها اشكال تعبيرية.
ومنذ القرن الرابع العشر الميلادي، بدأت الكلمات تقترب فيما بينها وتختلط لتكون اشكال أقرب الى ما يسمى الآن بالفن التجريدي. ونرى هذه التكوينات في المدن الاسلامية الكبيرة، على المعالم المعمارية أو على الحاجيات المستعملة في الحياة اليومية، والمحفوظة الآن في قاعات الفنون الاسلامية بالمتاحف.
جذورعملي الفني تنحدرمن تلك الخطوط القديمة. واعمل تكوينات خطية لنصوص شعرية وحكم، ولكن بأضافة احساس العصر الحالي.
أرى دائما عند قراءة الشعر الصور التي اراد الشاعر تحقيقها عبر الكلمات. فتختلط الصور المتخيلة بالحروف.
وكأنني اعود الى الاشكال الاولى للكتابة لما قبل الالفباء.
اجد الادب كضوء ينير عالم الاحاسيس الكامنة في داخلي، يوضح لي طرق لايمكن ان اكتشفها وحيدا.

2 ـ معنى الرسم عندي أولا هو التعرف على الاشكال الاصلية التي ساهمت في صقل احساس الذهن البشري منذ الآف السنين. وتكرار رسم هذه الاشكال الهندسية يعطيني قاعدة اطبق عليها رسم كل الاشكال المرئية.
يفسر الذهن الانساني الاشكال المرئية بالنسبة لأشكال هندسية سبق وأن تعرف عليها كالمربع والمثلث والدائرة والشكل الحلزوني. ويرى الانسان هذه الهياكل في المنظر المرئي امامه. وكل ماهو غير اعتيادي سوف يثير انتباهه. فمثلا ان الهرم هو عريض في الاسفل ورفيع في الاعلى، وان نرى هرما مقلوبا يبدأ الذهن بالتساؤل عن سبب هذا الشكل الغير طبيعي.
وهكذا ان فضل ممارسة الرسم يكون على مايعطيه من قدرة ومهارة في عمل الخطوط وأناقتها وقوتها. فأنه ايضا يعلمنا قوانين الطبيعة الفيزيائية.
وكمثال عند النظر الى الى النبتة الصاعدة من الارض نحو السماء بشكل عمودي، نرى بعد ذلك انحنائها ازاء ضغط الفضاء. وهذا الانحناء الطبيعي يهمني في عملي الفني. أو رسم طير يوضح لنا حركة الدفع والسحب داخل الهواء ، كي لايقع الطير ضحية الجاذبية الارضية. ومن هذ الشكل اتعلم الديناميكية وأدخلها في الحركات الخطية. كي أصل الى تكوينات قوية وبحركات اصيلة.
ان هذه المعلومات الهندسية الاساسية في الرسم، تكمن دائما خلف الحرف والكلمة والعبارة التي أخطها.

3 ـ أهتمامي بفن الخط يعود الى بداياته الاولى، كالكتابة السومرية على الطين. وتحولات اشكالها بمرور الزمن. وسطورها المنغمةعلى الطين الاملس.
وكذلك اهتم كثيرا بالكتابة المصرية القديمة على ورق البردي ـ **البابيروس** ـ وهي اقدم كتابة وصلت لنا بالحبر الاسود، وبقلم قطع منقاره بطريقة تشابه ما نعمله اليوم في آلات الخط.
ويكون انحناء بداية الحركة الخطية بما يقارب 45 درجة. فتبدوا الكتابة كشريط ملتوي، عريض بمكان ورفيع بمكان آخر. أي لم تعد الكتابة كما لو نكتب بالاصبع في الرمل، انما اصبح للخطاط قانونا يسير عليه. وهو درجة انحناء منقارآلة الخط، بالنسبة الى شكل الورقة. أي انه هنالك علاقة مابين خط كل حركة للكلمة، مع حدود الورقة التي يكتب عليها الخطاط.
ولد الخط العربي في القرن السابع الميلادي، وكانت حروفه الاولى السائدة تسمى ـ **الخط الكوفي** ـ نسبة الى مدينة الكوفة في العراق، وابتكرت فيما بعد تفرعات كثيرة للخط الكوفي. منها ماهو في الكتب، ومنها ماهو على الجدران، كما في الجدران الداخلية لقبة الصخرة في القدس. ـ نهاية القرن السابع الميلادي ـ
وبعد ذلك استمر الخط العربي في التطور والابتكار بموازاة التطور الحضاري للمجتمعات الاسلامية، فولدت اساليب كثيرة ترافق النشاط الانساني، على ارض تمتد مابين اجزاء من الصين وحتى الاندلس، اساليب لها دور ادبي وجمالي واجتماعي وسياسي وديني.

4 ـ مررت بتجارب عديدة في مجال الفن بشكل عام والخط بشكل خاص. كنت هاويا للخط في مرحلة الدراسة الابتدائية والمتوسطة، بعد ذلك عملت مع خطاطين محترفين في بغداد لمدة تقع بين عام 1961 وعام 1969، ولكن رغبتي بدراسة عليا للفن دفعتني للسفر الى باريس عام 1969 فدخلت المدرسة العليا للفنون الجميلة ـ البوزار ـ حتى عام 1975 حيث حصلت على دبلوم عال في الفنون التشكيلية. وتعرفت على تاريخ الفن والفن الحديث ومارست الرسم والتلوين.

ومنذ عام 1972 ساهمت في حفلات اخط فيها امام الجمهور على جهاز يعكس الخط لحظة ولادته على شاشة كبيرة. وهذه التجارب جعلتني اكتسب حرية واسعة في الخط.
وتعرفت على خطاطين من الصين وعملت معهم، بغية التعرف على جوهر خطوطهم وتقنياته. مما اعطاني افكارا جديدة لتطوير الخط العربي.
ان كل هذه الروافد مشتركة كونت العناصر الاساسية للخط الذي امارسه اليوم.

لا اعتقد بانني قطعت العلاقة مع التقاليد القديمة للخط العربي، انما اقول انني الاستمرارية لتلك التقاليد، لانني اكتب الحروف بقيمة جمالية تستلهم الخط القديم، ولكني اريد ان اضيف اليه حرارة العصر الحالي.
ولو نلقي نظرة على ماتبقى من الخطوط القديمة، في اللوحات وعلى جدران المعالم المعمارية، او في الكتب والحاجيات المتعددة بالمتاحف، لنرى ان الخطاط اضاف الجديد واللامعروف في كل قرن.
كذلك ان الاتساع الجغرافي لارض الالفباء العربية، من الصين حتى الاندلس.ساعد في ابتكار اساليب تمثل حساسية كل شعب. فالاسلوب الفارسي ولد في ايران، وهو يختلف تماما عن الاسلوب المغربي الذي ولد في الاندلس وشمال افريقيا.

5 ـ خلال سنوات عملي في بغداد مع الخطاطين الاخرين، تعلمت الاساليب المهمة في الخط العربي. وتعرفت على التطور التاريخي والجمالي لهذه الاساليب وحضورها الاجتماعي.
ثم جاءت دراستي للفنون التشكيلية في باريس. حيث تعرفت على الابداع البشري في الرسم والتلوين والنحت والمعمار. دراسة موسعة لجماليات الفن ووجوده الاجتماعي وعلاقته بالنفس البشرية. وارتباطه بالمدينة ووضعها السياسي والاقطاعي والديني.
وكذلك وجودي في باريس ساعدني بالتعرف على حركة الفن المعاصر بشكل واسع. حيث لم تعد اللوحة كالسابق تصّور الاشكال كما هي مرئية، انما اصبح الفن يمثل انطباعات واحاسيس وافكار الفنان. وقد تأثرت كثيرا بحركة الفن التجريدي.
كما ان تجربة فنانيين كبيكاسو وماتيس وضحت لي الكثير عن ماهية وجوهر مفاهيم الفن في عصرنا الراهن. فأن بيكاسو يعيد تركيب الاشكال حسب افكاره واحاسيسه، محاولا الغور في اعماق النفس الانسانية.
احد الدروس التي تعلمتها من رؤية لوحات بيكاسو عام 1970 كنت ازور متحفه في برشلونة. ودهشت لرؤية عدد اللوحات الكثيرة التي عملها امام لوحة فيلاسكيز ـ لوس منينوس ـ وفي باريس رأيت العديد من اللوحات التي عملها امام لوحة ديلاكروا ـ نساء الجزائر ـ مما جعلني اخط كثيرا ازاء بيت من الشعر يستعصي على ادراك كنهه لاول مرة. فأعيد الخطوط عدة مرات، مما اكون سعيدا في النهاية لوجود ابتكارات لم اتوقعها في خاطري.

اما الفنان ماتيس فأن لوحاته علمتني كيف انظر الى الالوان كنور قبل ان تكون مادة. المساحات اللونية عنده كالزجاج الذي يخترقه النور. مما يذكرني بزيارتي لقصر الحمراء في غرناطة حيث النور يدخل الزليج عبر الطبقة الزجاجية الخفيفة التي تغطي الالوان.
وزيارة لقصر الحمراء هي أيضا اكتشاف لاهمية النور في المعمار، وذلك بتحول الضوء في ساعات النهار وتغييره للقيمة اللونية للخطوط والزخارف المحفورة على الجدران. كل ما اراه ينفعني في خطوطي. فالاناقة والاقتصاد بالمساحات والاشكال. هي درس لاينسى.
التجول في قصر الحمراء هوكمشاهدة لسيمفونية مرئية متناغمة من الخطوط والزخارف تتماوج في الفضاء المعماري. مابين الفسحات الداخلية والخارجية، وعلاقتها بالسقوف والاعمدة الرهيفة. وديكور الجدران وموادها الصلبة. مقابل الاحواض المائية الساكنة التي تعزف عليها نافورات رفيعة راقصة.
ان زياراتي لمكان كهذا تكوّن عندي رؤى فنية جديدة.

6 ـ خطوطي هي انا ، ولكن لكي تولد هذه الخطوط على الورقة احتاج لوسيط يحفز الرؤى على الخروج. الشعر الذي تقترب صوره وأجوائه من رؤاي يساعد على ولادة ما اراه في النفس غامضا ومشوشا.

كلمة ولادة هنا في محلها بالضبط، لانى اشعر بثقل في داخلي واريد ان اتحرر منه. التحرر هنا هو حاجة ضرورية لي، قبل ان يكون عمل تشكيلي للمشاركة في معرض فني.
وكمثال فعندما اعود من سفرة في الصحراء أكون ممتلئا بالوان شمسية للرمال الذهبية.
ارى اشكال خفيفة وطائرة في كل مكان. فضاء فسيح حتى الافق، حتى اللانهاية.
اريد ان احقق هذه الرؤى كالعطشان الذي يريد ان يرتوي الماء.

ومثال آخر لما يحفزني على الخط هو تجارب العيش في المدينة. وسماع اخبار العالم والتأثر بها. فعندما اعمل خطوط تتجاوب مع الالم الذي اتحسسه لعذاب بشر مثلنا على الارض. اشعر وكاني أقف بجانبهم ازاء الاحداث التي يمرون بها. قد لايؤدي عملي الفني اي خدمة لهم. لكنما التعبير الفني الذي اقوم به ربما يؤدي في المستقبل دور في معرفة المعاناة الانسانية.
من التجارب الرائعة التي تؤثر في عملي الفني وكمثال: عملت حوالي 6 شهور بجانب فرقة **كارولين كارلسون** للرقص ومجموعة الموسيقي **قدسي اوركنر**، في حفلات بمهرجان اسطنبول وفي روما بأيطاليا وثم اربعة مدن فرنسية.
اجلس على المسرح اسمع الموسيقى وارى الرقص، وأخط على ورق تصوره الكاميرا وترسله الى شاشة كبيرة. وكنت استلهم شكل الخطوط من حركات الرقص ونغم الموسيقى.
مجموع ساعات التدريب حيث اخط باستمرار، وساعات الخط امام الجمهوركانت ساعات طويلة جدا وأستمرت لمدة شهور. جعلتني عند الانتهاء من هذه الحفلات، بقيت لشهور عديدة اخط بالالوان السوداء والرمادية. وكانما عملي الفني اصبح استمرارية لتلك الحفلات.

هنالك عوامل كثيرة تساهم في توجيه عملي الفني، احيانا تكون احداث يومية ذات فوارق رهيفة وصغيرة. تجد جوابا لها في خطوطي وكانما اكون في حوار مع نفسي عبر الخط.
احيانا بعض الكلمات والحروف تقود خطوطي نحوها وتفرض نفسها كحرف الكاف الشامخ، وحرف الهاء الحلزوني.
ودائما اكرر وأقول عن اهمية دور الشعر في الالهام عندي. كيف لا اكون مبهورا امام هذا البيت الشعري **للنابغة** - القرن السادس الميلادي -

خيل صيام وخيل غير صائمة تحت العجاج وخيل تعلك اللجما

ارى منظرا واسعا في الصحراء والغباريتطاير والخيول الجائعة في معركة تحت اشعة الشمس المحرقة. ولما كنت مبهورا في قراءة هذا الشعر اجدني ابالغ في خلق صور للمنظر قد لاتوجد في الشعرنفسه وربما لم يراها الشاعر. وكانما كنت اساهم في قول الشعر. وهكذا يأتي الالهام بسهولة كما نشرب الماء. واعمل خطوط كثيرة على هذا الشعر، قد لاتعكس الصور المتخيلة، ولكن في المجموعة التي اعملها اجد الكثير من الخطوط الجديدة فأضيفها الى مجموعتي.
وهكذا ان الشعر يعتمد الصور ايضا، ولكنها صور متخيلة وليست صور طبيعية مرئية. فالكلمات القليلة في البيت الشعري تكون كباب مفتوحة على آفاق رحبة ،
لرؤى كثيرة في نفس السامع.
العلاقة بين الشعر والخط هي علاقة قريبة جدا، لان الشعراء لايعطون في الشعر الا الاشارات للاتجاه، وعلى السامع خلق الطريق وأكمال الرحلة.
الخط ايضا انه نصف صورة كالشعر، فشكله الخارجي يعود الى ابعاد هندسية وحركات مليئة بالاحاسيس، ومن ينظر الخط يمكن ان يرى صورا عديدة في ذهنه.

7 - عند قرائتي للنصوص الادبية انتقي ما يجلب انتباهي وأسجله في دفتر. كل ما يثري مخيلتي بالصور الذكية اسجله. احيانا لشاعر قديم او لآخر يعيش فيما بيننا.
وكنت اسجل مثل هذه العبارات منذ كان عمري 15 عاما، ولديّ منها الكثير. ولكن هنالك مايقارب 200 عبارة تفرض نفسها وتطفو في مخيلتي تلح على الخروج. فاختار منها ما اخطه، وبمرور الزمن تسقط بعض العبارات وأتوقف عن خطها، بينما تأتي عبارات اخرى جديدة بمكانها.
الاحداث المعاشة واخبار الحروب تفرض نوع من العبارات الملائمة لهذه الاحداث. لانني في حوار يومي مع اخبار العالم. وأتخذ موقفي ولو عبر الشعر والخط ، لانني اؤمن بدور الادب والفن بأعلاء الحياة.
ولو الخص كل العبارات التي اخطها بكلمتين لقالت : ماهو الانسان؟
في المعارض التي اقوم بعملها، اريد عبارات آتية من الزمن الماضي. وأخرى من زمننا الحالي. من الشرق والغرب تتفق كلها في التساؤل عن قدر الانسان.

8 - الزمان في خطوطي يكمن داخل الحركات التي اخطها، فهناك بداية ومسيرة ونهاية لكل حركة خطية. وهذا الزمن يتحسسه المشاهد، السرعة توحي بزمن قليل والبطيء بزمن طويل، ولابد من هذه الثنائية في كل حركة خطية. فدور الحركة البطيئة انما هو تأكيد لسرعة الحركة بجانبها.

السرعة توحي بالحرية. ولكن على شرط ان تأخذ هذه الحركة السريعة مكانها بالضبط. وأن لاتكون السرعة سببا لفقدانها اناقتها وقوتها.
ان التكوين الجيد لايمكن اضافة حركة جديدة له، كما لايمكن حذف حركة منه، والا بدا اختلال التوازن فيه.
خطوطي هي كفاح مستمر بهدف التوصل الى خط الرؤى الداخلية، خط اريده ان يكون بسرعة اتحكم فيها واستطيع قيادتها نحو حرية الخط. ولكي تكون اللوحة التي اعملها كصورة لعالم نبيل اتخيله للانسان.
هنالك حتما وجود اشياء جوهرية مهمة لها دور في العملية الفنية، لا اعرفها ولا استطيع التكلم عنها، كدور الجسم في التعبير عبر الحركات الخطية. وتبقى هذه الاشياء من اسرار وغموض الفن.
فأن كل مانتعلمه على مرور الزمن من تقنيات كتحضير الآت الخط وتحضير الالوان. ما هو الا عامل مساعد لولادة العمل الفني. اما العمل الفني نفسه فأنه بعيد عن التعريف السهل. وربما يستطيع الاخرون اعطاء رأيهم حول اهمية وجودة الانتاج الفني.
اعود للقول بأختصار ان الزمان هو ماتعبر عنه الحركات، والمكان هو التعادل بين جسم الحرف واللاجسم المحيط به.
والدمج بينهما للتكامل يكون اشبه بالصدفة. فان الخلق الفني ليس مطيعا وياتي كما يحب ويريد. ولكن التهيؤ المستمر يكفي احيانا للمسك به عندما يمر قربي.

9 ـ احساسات اليوم هي معرفة الغد. بينما ان المعرفة هي تجربة مرت وهضمها العقل، الابتكار يبدا بالاحساس.
لذلك يقول اينشتاين: التخيلات اهم من المعرفة.
العمل الفني يبتديء من التخيل، وان هذا العمل الفني يكون دائما اقصر الطرق نحو المعرفة.
كذلك ان الابتكارات الكبرى على الارض ولدت اولا في الخيال. فأن التحسس والانفعال يقود الى الابتكار.
الجمال الشعري تتقبله النفس البشرية بسهولة بسبب موسيقية الكلمات. وكلما ازداد السماع الى الشعر كلما تحول هذا السماع الى معرفة عند الانسان.

10 ـ العبارات الشعرية التي اخطها تكون كعلامات يفسرها كل واحد حسب حاجته، فمثلا لو ناخذ هذا البيت للشاعر أسامة بن منقذ ـ القرن 12:

انظر الى حسن صبر الشمع يظهر للرائين نورا وفيه النار تستعر

يمكن لسامع ان يرى شمعة، بينما يتخيل شخص آخر انسان يضحي بنفسه لينير الآخرين.
كذلك عند مظهر الخط هنالك صورا متعددة ممكنة لهذا البيت الشعري. يمكن ان نرى اللهب، أو نرى عمل خط يوحي بالنور فقط، ولا حدود للابتكار ازاء هذا البيت الشعري. ومدى تفسير الشعر تشكيليا يدل على مدى تحسسي العميق لكلمات الشاعر والوعي بما اراد قوله.
التعبير في الخط يتطلب حالة عالية من التركيز والتأمل. فان لاتتوفر هذه الحالة بسبب عدم اعطاء الوقت الكافي لها، او بسبب عوامل خارجية لايمكن السيطرة عليها كالضوضاء. فأن الخط سيكون مفتقدا للطاقة العليا المطلوبة. ولكن ان يحدث العكس وتتوفر الحالة المطلوبة للخط، انذاك يمكنني احيانا ان اعيش لمدة طويلة مع البيت الشعري، وأنتج خطوطا كثيرة. تتوفر فيها الطاقات التي اريدها وقد تتعدى خيال الشاعر.
الانغمار في تخيل المجاز الشعري ومحاولة التوصل الى ما اراد الشاعر قوله. يكون في بعض الاحيان كرحلة نحو الداخل. نحو العالم الغامض، عالم اللاوعي وذاكرة الطفولة. وبالتالي يمكن ان أعيش هذه اللحظات في تخيل ونشوة مريحة.

11 ـ قال الشاعر بابلو نيرودا: الحقيقة انه لاتوجد حقيقة. ولكن يمكن ان يكون ما اقوله عن المجاز الشعري هو حقيقتي انا، وليست حقيقة الاخرين. وحتى انا قد اتغير غدا وحقيقة الامس لم تعد حقيقة اليوم.
ولكن الايمان بحقيقة يساعد على الاستمرار في السير خلف الابداع الفني. فالفنان يسير دائما في طريق مظلم وبداخله ايمان وشك بآن واحد، ولا يرى دائما النور للوصول. وفي لحظات الشك الرهيبة هذه يكون الايمان بحقيقة ما، دافعاً للاستمرار.

12 ـ بدعوة من الممثل المسرحي **كي جاكه** عام 1972 وجدت نفسي امام الجمهور اخط علنا على جهاز يعكس الخط على شاشة كبيرة. ترددت باديء الامر لان الخط الذي كنت امارسه يتم في الوحدة والصمت. ويحتاج الى وقت طويل. بينما ان الخط امام الجمهور يتطلب مواكبة الممثل بسرعة. ولكن الحاح الممثل دعاني الى القبول بهذه التجربة خصوصا واني كنت ادرس الفن وكنت ابحث عن طريقة جديدة لممارسة الفن التشكيلي. فوافقت على العمل في هذه الحفلة. وفيما بعد التحق بنا الموسيقي والمغني العراقي فوزي العائدي. ولكن تجربة الممثل العريضة على

المسرح ساعدتني كثيرا. فأنه اكد لي ان الجمهور يثمن ويقدر مخاطرتي بجلب الخط من المرسم المغلق الى قاعات المسرح المفتوحة للجمهور. ومن جهة اخرى وبعد ممارسة هذه اللقاءات لعدة مرات اكتشفت حقيقة ان الخط في الدار لايشابه الخط المسرحي. وانني لابد ان اكون خطاطا وممثلا مسرحيا بآن واحد. كما انني بدات اعمل كالممثل في التحضير لكل لقاء بعض الخطوط العريضة التي تمثل ما اريد قوله للجمهور في الحفلة. ويبقى الجانب الحي في الانفعالات اثناء هذه المواجهة مع الجمهور هو الذي يمثل الجزء الاكبر من الابتكار.
كان الممثل يتكلم اللغة العربية بطلاقة وحصل على دبلوم من معهد اللغات الشرقية بباريس، كما انه درس في بعض البلدان العربية. ومحبته للشعر جعلته يلقيه كأي شاعر عربي. وكان يترجم كل شعر الى اللغة الفرنسية او يجد شعرا فرنسيا يقول نفس الاحاسيس. وبنفس الوقت كان الموسيقي فوزي العائدي يعزف الموسيقى الملائمة ويبدا بالغناء عند توقف الممثل عن الكلام. بينما كنت انا اخط باستمرار كلمات من الشعر واعطيها الجانب الدراماتيكي المطلوب.
استمرت حفلاتنا مابين عام 1972 وعام 1985 وكانت سنوات طويلة من العمل المشترك ضمن هذه المجموعة الصغيرة، وبالنسبة لي فتحت لي هذه السنوات في الخط امام الجمهور طريق جديد في الخط. لايمكن ابدا تحقيقه في مرسمي. فانني في هذه الحفلة كنت مجبرا بالخط بموازاة الممثل والموسيقي. بينما ان الخط العربي القديم لم يكن يعرف هذه الحالة في السرعة. وكانت للخط القديم اساليب تتطلب احترامها واحترام قواعدها. بينما هنا لم يكن ممكنا استعمال نفس الزمن القديم ولابد من الاسراع في الخط. ففي مرسمي ان اخطأت يمكنني ان امزق الورقة وآخذ اخرى للخط من جديد. بينما عندما اخط امام الجمهور لايمكن ابدا ان اطبق هذه الطريقة. انما لابد ان اكثف الوعي والحذر والطاقة كي تكون خطوطي ممتلئة بالقدرات الفنية الجمالية وعلى نغمات عالية في المظهر الموسيقي والصورالشعرية. أي انني احتفظت بجوهر الخط الجمالي وتحررت من الاطار القديم.
ثلاثتنا كنا قد عملنا دراسة لعملنا الفني في الدول العربية وفي فرنسا. فوزي العائدي درس العود في معهد الفنون الجميلة ببغداد، والآت غربية في فرنسا.
كي جاكة درس المسرح في فرنسا واللغة العربية. وأنا درست الخط في العراق والفن في باريس. وكنا بعد كل حفلة ندخل في حوار طويل عن كيفية تطوير الفن الذي يمارسه كل واحد من عندنا. وكنا نضيف ونحذف بعض اجزاء البرنامج لكل حفلة. وهكذا كان هذا الحوار باستمرار تجديد لعملنا الفني. ومن كان يرى حفلتنا مرة ثانية بعد شهور كان يرى برنامجا آخر. كانت الحفلات هذه تسمى **الارابسك.** وفي السنوات الاخيرة عملنا حفلة اخرى تعتمد قصص الف ليلة وليلة بأسم **السلطان محمود.**

13 ـ شاركت في عدة حفلات مع راقصين وباساليب مختلفة. فانني ارى تقاربا بين حركات الجسم البشري المتناغمة على المسرح، وبين الحركات الخطية على الورقة.
الراقص يريد الصعود الى اعلى مايمكن دون التضحية بجمال حركاته. يقاوم الجاذبية الارضية. وفي عملي الخطي اريد لجسم الحرف المخطوط ان يبدي نفس المقاومة، واريده ان يوحي بنفس المظاهر في الطيران على سطح الورقة.

في حفلة **مجاز** امضيت مايقارب الستة شهور اعيش هذه الاجواء. وكانت الحفلة تتضمن مجموعة كارولين كارلسون للرقص ومجموعة الموسيقي قدسي اوركنر.
وفي البداية اعطانا قدسي اوركنر شعرا لجلال الدين رومي ـ القرن 13 ـ يتناول تاملات في الحياة والموت. والتقينا كلنا على المسرح للتدريب على ما اوحت لنا به هذه المقاطع الشعرية. ومواجهة عملنا الفني، وبسرعة عجيبة اتفقت اعمالنا الفنية. وسافرنا الى اسطنبول لاول عرض في كنيسة سانت ايرين من القرن الخامس الميلادي وهي تشابه مغارة محفورة داخل الصخر واصبحت مكان للفنون في الزمن الحالي. امام الف وخمسمائة شخص بدا العرض الاول، وكنت على المسرح اخط على الورق الذي تصوره الكاميرا وترسله الى شاشة كبيرة. ويرى الجمهور الراقصين وظلالهم والخطوط التي كنت اعملها نسبيا وحركات الرقص. ورغم انني كنت اخط بالحبر الاسود واستعمل الماء لتخفيف بعض الحركات باللون الرمادي. فأن الجمهور كان يرى الخطوط ملونة. اذ ان الانارة كانت تتحول بألوان مختلفة والاوراق التي كنت اخط عليها كذلك. وحساسية الكاميرا نقلت هذه الالوان نحو الشاشة. وكذلك وضعنا ضوء تحت الورق وكنت ادور الزر الكهربائي فتظهر نتيجة الانارة الوان مختلفة على الشاشة.

كنت قد اخترت كلمات من الشعر واعطيتها اشكال تعكس الجو الدراماتيكي للشعر.
وكلها كانت اختصار لما يحوي الشعر من احاسيس. ولكنني كنت انظر للراقصين واسمع الموسيقي واضيف الاحاسيس الجديدة الى خطوطي. وأحيانا كانت الخطوط استلهام الرقص او الموسيقى الذي كنت اراه وأسمعه..

جعلت الحروف توازي الرقص فان كانت الاجواء صافية كانت الحروف كذلك. ولكن ان تكون الاحاسيس ثقيلة ومؤلمة تزداد الحروف التصاقا ويزداد الخط سوادا، ثم مايلبث الامل آتياً فترقص الحروف بمرح ونشوة.

كذلك كان عمل بقية الفنانيين الاخرين في عمل حي يعتمد على خطوط عريضة اتفقوا عليها مسبقا. وهكذا ان الشعر اوحى لنا بعمل مسرحي كبير. وبقي خلف العمل الذي قمنا به، اي ان الجمهور استلم مانتحسسه ازاء الشعر. ولم يطلع على الشعر او يسمعه.
ومن اسطنبول الى مسرح باروك قديم في وسط روما لمرتين وبعد ذلك في اربعة مدن فرنسية.

14 ـ يمكن ان يكون للاساليب الفنية مصدر مشترك كما في عملنا ـ مجاز ـ بين الرقص والموسيقى والخط انطلاقا من الشعر.
ولكن هذا لايعني ان هنالك اتفاق تام بين الفنون، فهناك نقاط التقاء وهنالك نقاط ابتعاد. وادراك كل هذا يؤدي الى التكامل بين الفنون والاثراء لها. ودائما مايقود اللقاء بين الفنون المختلفة الى التوصل الى حقيقة جديدة.

15 ـ مسيرة الخط العربي كانت في اتجاهين: الخط للقراءة كما في الكتب. والخط كديكور بدل الصور على جدران المعالم المعمارية.
وفي عملي التشكيلي اواصل الاتجاه الثاني، اي انني اريد ان تكون القراءة تشكيلية قبل كل شيء.
قد تقرأ الكلمات او تكون صعبة القراءة، فليس المهم هنا هو القراءة انما الانجاز للكتلة الخطية على السطح التشكيلي.
مابين النص والمعنى من جهة والرسم للحروف التي اعملها من جهة اخرى، يولد شيء ثالث في ذهن المشاهد. لا استطيع قوله بالكلمات ولكنني تحسست دائما وجود هذا الشيء الثالث عندما اسمع المتفرجين في المعارض التي اعملها. اي انه مساهمة المشاهد الفنية. وربما تكون هذه المساهمة نتيجة التأثر بالالوان، والتناغم في الحركات، ومتانة التكوين للكتلة العامة للخط، والعلاقة لهذه الكتلة مع الفراغ.

16 ـ هنالك جمهور مختلف في القاعة دائما، وأعتقد ان اول شيء يهم اكثرية الجمهور هو رؤية فنان تشكيلي يغامر بعمل لوحات بشكل مباشر امامهم. وقد يكون فيما بينهم من يهتم بالفن بشكل عام، أو بالثقافة العربية.
ولكن لابد من القول انني وبعد سنين طويلة من ممارسة هذه الطريقة في العمل اكتسبت خبرة واسعة في التحضير المسبق لكل مرة. ارى في ذهني ساعتين مستمرة من العمل، ويمكنني ان اغلق العيون وأخطها دون صعوبة.
وتوصلت الى ايجاد الحلول للكثير من المشاكل التقنية. وبمرور الزمن اشعر بأني اكثف العطاء الجمالي في كل حفلة جديدة.

17 ـ في البداية كنت لا اعرف الجمهور في القاعة، فكنت ضحية الظروف التي يوفرها العمل الحي امام الجمهور. ولكني بعد ذلك آمنت بقول شارلي شابلن بأن القاعة هي حيوان مفترس بدون رأس. اتجهت جهودي فيما بعد لاطمئنان القاعة في الدقائق الاولى.
وانني اتحسس مقدار الطاقة التي يبعث بها الجمهور لي. ففي البداية ينظر الكثير لي قبل خطوطي، وكانهم يتساءلون من هو هذا الشخص وماذا يريد قوله، بل قد ينظرون الى ملابسي وطريقة وقوفي وطريقة عملي. ولكن وبأستمرار وبعد مرور دقائق اجدني امسكت بالقاعة، واشعر انهم بدأوا ينظرون للفن الذي اريد ان يروه، وهنا اشعر بنشوة ممارسة الفن الذي يجد تقبل جمهورة المعجب. من الاكيد ان الجمهور دائما اختار هو نفسة المجيء الى القاعة. اي انه دائما جمهور متعاطف مسبقا. وفي الاخير اكون قد شحنت بطاقات جديدة، وقد يتطور اللقاء بعد ذلك الى التعرف على من يتناقش معي حول الفن وبذلك يكون العطاء ثمينا.

18 ـ كان الخطاط العربي القديم يحضر اقلامه والورق والحبر. بل ولا زال الكثير لحد اليوم يواصل هذه الطريقة. وقبل سابقا ان تحضير القلم هو نصف الخط، وبالنسبة اتوجه كل صيف الى جوار البحر المتوسط وانتقي القصب الملائم، كما اطلب ان يرسل لي احسن القصب لعمل الاقلام وخاصة من ايران. الخطاط العربي القديم كانت خطوطه بعرض الاصبع لا أكثر.
وفي الخط الحديث الذي اعمله استعملت الآت عريضة، متأثرا بما رأيته عند الخطاطين الصينيين واليابانيين. حيث يخطون بفرش كبيرة جدا.
ولكني اردت ان تبقى الالة الخطية المبتكرة تشابه منقار القصبة. لذلك عملت الآت من الخشب او الكارتون السميك بل وحتى الفرش التي اقطعها لتكون كمنقار القلم ولكن بحجم كبير.
هناك تعبير صيني يقول: عندما تكون الفكرة في طرف الفرشة لاداعي للذهاب الى طرف الفكرة. أي ان آلة الخط يمكنها ان تقول شيئا في عملية الابداع.
كذلك احضر الحبر الاسود حسب الوصفات القديمة لان الحبر الاسود المتوفر في الاسواق مزج بمواد لاصقة لاتناسب الخط العربي الكلاسيكي، اي لانحصل على الدقة المطلوبة اضافة الى مساوئ اخرى كثيرة.

وفي الخط الحديث حيث استعمل الالوان. فاني احضرها بنفس الطريقة مما ساعدني ذلك بعمل الالوان التي اريدها والتي هي غير متوفرة في المخازن، كذلك انني استطيع اضافة المواد اللاصقة الضرورية بشكل يساعدني لملائمة الاصباغ مع آلة الخط الصلبة والعريضة جدا. وهكذا تكون الاصباغ مطيعة الى آلة الخط.
مما يساعد ذلك في نجاح العملية الفنية. وباختصار ان تحضير الالوان يجعلني اتوصل الى الوان افضل بكثير من الالوان التجارية. وان هذه الفوارق الصغيرة يكمن فيها نجاح العمل الفني.

19 ـ صفاء الالوان عندي هو رغبة داخلية عميقة. قد تعود الى الصور الاولى التي رسمت في قلبي، عندما كنت طفلا وانغلق عليها القلب، واستمرت كلغز عميق في داخلي. فأن الصور الاولى التي شاهدتها هي صور الصحراء، فقد ولدت بمدينة النجف في جنوب العراق، و كانت مدينة صغيرة ومحاطة بالصحراء من كل مكان. الجو صافيا كل السنة، السماء زرقاء، حتى نهاية النهار فتكون ذهبية اللون.
النور هو السيد في المدينة. ويلامس جدران المعالم المعمارية المزججة، فيجلب العيون الى داخل الالوان التي يلعب فيها مع تحول ساعات النهار.
كذلك انني تأثرت بفنانيين تعكس الوانهم النور كالفنان الايطالي فرا انجليكو او الفرنسي ماتيس والاسباني موريو.
وطبعا هنالك عبارات تقودني لنفس الاتجاه كما يقول جلال الدين رومي: نحو أرض اخرى، نحو بلد لاسيادة فيه الاللنور.

20 ـ من الممكن ان يكون الخط احد روافد الفن في عصرنا الحالي. الخط له جذور متعددة في الشرق والغرب. واساليب يمكن ان تجيب الى رغبات متعددة. وتلبي الحاجيات الجمالية لكل فنان. ونرى بعض هذا التأثر عند الشباب اللذين يخطون على جدران المدن في عصرنا الحالي. فكل مايعملونه هو خط الحروف ولكن بما يتلائم مع طريقتهم في الفن.
في زمن الانتصار الكاسح لصور التلفزيون والآت التصوير الرقمية. يكون الخط راحة للذهن ومنشط له. بعد البرود امام الصور الحديثة.
لا اريد ان ارفض هذه الصور الحديثة، انما يمكن ان يجد الانسان تعادل في رؤيته بوجود تيارات فنية اخرى كالخط.
ان صور التلفزيون والصور الرقمية التي يستعملها الكل في يومنا الحالي، هي صور جميلة وجذابة. وأمامها يكون الانسان في حالة استلام مستمر. وسرعة هطولها بعدة صور في الثانية كما في التلفزيون، تجعل الانسان في حالة لايمكنه فيها من تحرير صوره الشخصية ولا يشارك في هذ العمل الفني انما يبقى متفرجا فقط.
بينما ان الخط هو يبقى باستمرار كنصف صورة، وعلى المشاهد اضافة النصف الثاني، فيبحث المشاهد في مخيلته عما يساهم في اكمال ما ينقص. وهكذا ان الخطاط يتيح للمشاهد ان يكون هو الآخر فنانا.