الأبعاد التشكيليّة والجماليّة في التّجربة الحُروفيّة لدى الفنان إبراهيم أبو طوق

Plastic and Aesthetic Dimensions : The Case of Ibrahim Abu-Touq's Hurufisme

د.عدنان لكناوي،

جامعة محمد الشريف مساعدية، سوق أهراس، الجزائر، l.adnene@univ-soukahras.dz

مختبر بحث الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس

تاريخ الاستلام: 2021/09/26 تاريخ القبول: 2021/10/22 تاريخ النشر: 2021/12/30

الملخص:

تسعى هذه الورقة إلى البحث في أبعاد التجربة الفنّيّة في أعمال **إبراهيم أبو طوق** من خلال تَلمُّس العلاقة القائمة بين الحرف وباقي عناصر اللوحة، ونعني بعبارة أكثر دقّة مدى تأثير كلّ منهما في الآخر، الأمر الذي يطرح جملة من الأسئلة ويثير إشكالات عدّة، أهمّها:

-ما أبعاد التجربة الفنّيّة عند **إبراهيم أبوطوق؟** وما خصائصها؟

- أهي تجربة تنضوي ضمن ممارسات الخطّاط الكلاسيكيّ المتسلّح بالأقيسة الريّاضيّة الصارمة؟ أم هي تجربة تروم التحديث والتجريب والتجاوز؟

كلمات مفتاحية: التجربة الفنّيّة؛ إبراهيم أبوطوق؛ الحروفيّة؛ اللوحة؛ التجريب.

Abstract:

The present study seeks to investigate the aesthetic dimensions in the works of Ibrahim Abu-Touq by examining not only the correlation between the letter and the other elements of painting , but more specifically to what extent they affect one another. Correspondingly, the main questions that set the study are thusly: What are Ibrahim Abu-Touq's dimensions? And what are their characteristics?

Does this experience belong to the practices of the classic calligrapher with his rigorous mathematic principles? Or is it is a product of modernism and experimentation?

Keywords: Artistic Experience; Ibrahim Abu Touq's; Hurufisme; Painting. Experimentation.

المؤلف المرسل: عدنان لكناوي، l.adnene@univ-soukahras.dz

1. مقدمة:

يَتبوَّأُ المنجزُ التشكيليّ للفنّان الأردنيّ **إبراهيم أبو طوق**[1] منزلةً خاصّة في المشهد الفنّيّ الراهن، تولَّدت من ناحية أولى، عن مواقع اشتِغالهِ حيث اتَّخذ الحرفَ العربيَّ هويّةً لعوالمه الفنّيّة، وجعله يدور في فلك اللوحة أينما دارت، فدأب في توظيفه واستلهَامِه، وإلقاء الضوء على أبعاده التكوينيّة والجماليّة في آن، ثم، بأساليب وتقانات خاصّة لم يألُ جهداً في استنهاض لوحة تَسْتنبِتُ الحرفَ جذراً وجذعاً وتجعل من محاورته والكشف عن طاقاته –باعتباره كائناً غير محدودٍ– مَيْسَمها الأبرز.

ومن ناحية ثانية، فإنَّ غزارة نتاجه البصريّ على تَنوّعه واختلاف زوايا تشكيله؛ تُثْبِتُ ممارسة ذات حساسيّة عالية، تتراءى للمشاهد من خلال تمثيلات (Représentations) وتلاوين متعدّدة للحرف، اشتملت على ضروب تشكيليّة تناوبت بين صيّغ تجسيديّة وأخرى تجريديّة، تشهد بتنوّعها على تجربة كاليغرافية Calligraphie معاصرة ومنفتحة، لها خصوصيّتها التي تجعل منها عالماً قائماً بذاته.

تضعنا اللوحة أمام جوانب تصويريّة متعدّدة، ففي الوقت الذي يستدعي بعضها الحرفَ ويعرضه في جوّ يكتنفه السكون والهدوء، تضطرم أخرى بحركة هادرة تجرف الإطار واللون والشكل، ضمن منطق تفكيكيّ(déconstruction) يكرّس مدارات منفتحة على حركات دائريّة وملتوية، تشي بتأثير "الهندسة المعمارية، والمدرسة

التفكيكيّة في الفن وتطبيقاتها على الخط العربي، تحدث **أبوطوق** فأشار إلى العلاقة الوثيقة التي تربط الفنون كافة بفن العمارة، وقال: "الهندسة المعمارية تسمى الموسيقى الصامتة...ونحن نشهد الآن نقلة نوعية كبيرة في فن الهندسة المعمارية، تقوم على تفكيك الموروث، وإعادة خلقه بصورة معاصرة، ويقود تلك المدرسة حاليا العراقية **زها حديد**(1950–2016)، والأميركي **فرانك جيري**(1929–) Frank Gehry، والإسباني **سانتياغو كالترافا**(1951–) Santiago Calatrava، وهذه المدرسة تقوم أساسا على نظريات الفيلسوف **جاك دريدا**(1930–2004) Jacques Derrida، الذي دعا إلى إعادة طرح الموروث الفني والثقافي بصورة تستفز المتلقي وتستخلص الصور الفنية كافة، لذا تجاوزت في أعمالي فنون الخط الكلاسيكية، وذهبت لصياغة أنماط جديدة تقوم على التفكيك"[2]. ولذلك فلا غرو، أن تستضيف اللوحة خطوطاً مستقيمة ومقوّسة، منتصبة ومنبسطة، غالبا ما تنأى عن التضليع والتربيع وتمزج الألوان والأشكال والظّلال في فضاءٍ منفتح الحدود.

2. الحرف العربيّ وآفاق التشكيل الفنّيّ:

الحرف، تلك الكلمة، التي نتجاوزها ولا نرغب في تحديدها أو تعريفها، أو نقفز فوقها بداهة؛ هو في حقيقة الأمر لفظة ملتبسة تثير إشكالات جمّة، وحين نقترب منه أكثر تتطاير أسئلة تتَّصل بـ: الخطّ، والشّكل، واللّون، والكتابة واللّغة...وغيرها.

وتتضاعف صعوبة الحديث عنه، إذا ما تعلّق الأمر بالمنظومة التشكيليّة المعاصرة؛ ففي نطاق التلقّي–مثلاً– يؤكّد **توماس كون**(1922–1996) Thomas Samuel Kuhn أنّ "الاختبارات البصريّة التي تحصل للأفراد في وقت الرؤية لا تَتحدَّد نتائجها بصوّر الأشياء على شبكيّات عيونهم فقط، وإنّما، تعتمد، أيضاً، على المعرفة السابقة، وعلى ثقافة وتوقُّعات المشاهد."[3]. الأمر الذي ينسحب بالمعنى نفسه، وربما أكثر،

على العين التي تتلقّى العمل الفنّيّ، فهي تحتاج إلى المثابرة في تأهيلها وتثقيفها. وعليه، تجدر الإشارة إلى أنَّ دراسة اللوحة تتطلّب منّا أن نأخذ بعين الاعتبار، ليس فقط الجانب المباشر والتقنيّ فيها، ولكن، كذلك الجانب المعرفيّ والاستطيقيّ الذي تنبع عنه وتنتجه، الأمر الذي يقتضي بَسط بعض الإشارات التي تُوجِّهنا لقراءة الحرف في المنجز التشكيليّ لدى الفنان **إبراهيم أبوطوق**.

ما من شكّ في أنَّ الحديث عن الفنون المُتَّصلة بالحرف العربيّ، يقود إلى الحديثِ عن الخطوط والتشكيلات المتعدِّدَة التي يُتِيحها أمام الخطّاطين والفَنَّانين التَّشكيلِيّين؛ فالخطّ العربيّ من "أكثر الخطوط تَنوُّعاً ومرونة وجماليَّة وقابليَّة للتطوُّر والتأقلم مع جميع الفضاءات وحضوراً في جميع الحقولِ المعرفيّة تقريباً"[4]، وحسب تعبير **عبد الكبير الخطيبي**(1938–2009) فإنّه لا يدانيه قوّة وحضوراً إلّا مثيله في التجارب الشرقيّة البوذيّة (الصينيّة والكوريّة واليابانيّة) [5] باعتبار ما تتيحه من مساحات حرّيّة وإمكانات تشكيل أمام الفنّانين. ومن هذا الموقع تَأتّى للخطّ العربيّ أن يكون محطَّ اشتغال المبدعين، ومصدر إلهامهم منذ أزمنة طويلة؛ من **ابن مقلة**(886–939م)، و**قطبة المحرّر**(708–771م)، و**ابن البواب**(961–1022م)، إلى فنانين معاصرين مثل **مديحة عمر** (1908–2005) التي أشار **جبرا إبراهيم جبرا**(1920–1994) أنّها "منذ أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، كانت قد جعلت من الحروف لوحات كاملة، فهي السَبَّاقة في العراق في تحويل الأبجديّة إلى ذريعة للإنشاءات التخطيطيّة واللّونيّة التي تخلق بها جوّاً من الفَنْتَزَة والحركة" [6] ، إلى **جميل حمّودي**(1924–2003)، و**إيتل عدنان**(1925–2021)، و**رافع الناصري**(1940–2013)، و**جوليان بريتون**Julien Breton، وضياء عزاوي(1939–)، و**محمد غني حكمت**(1929–2011)، **وفائق حسن**(1914–1992)، و**نجا مهداوي**(1937–)، و**إبراهيم الصلحي**(1930–)، و**وجيه نحلة**(1932–2018)، و**جواد سليم**(1919–1961)، و**شاكر**

آل سعيد(1925–2004) مع الرعيل الأول من **جماعة البعد الواحد**** أو ما يُفضِّل **جميل حمّودي** الاصطلاح عليه بعبارة "الفنّ يستلهم الحرف"، إلى قائمة طويلة من الفنانين الذين استلهموا الحرف على اختلاف ثقافاتهم ومشاربهم، وتباين أساليبهم وتعدّد زوايا تعاطيهم.

وبصدد الميزات التي خصّت الحرف العربيّ تخبرنا المصادر مثل: **صبح الأعشى**، و**العقد الفريد**، و**الفهرست**، و**الكامل**، و**رسائل إخوان الصفا**، و**رسالة التوحيدي** في **الكتابة**، أنّ الخطَّ لم يحظ بمكانة عند أمّة من الأمم مثلما حظي بها في الحضارة الإسلاميّة.

وفي ضوء هذه المعطيات، يكون الدَّور الكبير الذي اضطلع به الحرف في إثراء الفنون ليس جديداً ولا طارئاً على الثّقافة العربيّة والإسلاميّة؛ بل عُرف منذ أمدٍ بعيد، ونعاين أثره بجلاء في تراثنا السّخيّ، فقد عُدَّ "مركز الجماليات العربيّة الإسلاميّة والنموذج الأرقى لمختلف أنماط الفن الإسلاميّ، وارتقى فعل كتابة الخطِّ العربيّ في أشكاله الإبداعيّة وأساليبه الفنّيّة من خلال الزّخارف والتلوينات والتشكيلات إلى مستوى من الإتقان والحسن، واستحال إلى تجريديّة خالصة لها دلالاتها الفكريّة الفلسفيّة والروحيّة"[7]. وطالما عكف الكتّاب والخطَّاطون على تطويره وتسخيره لبعث القيّم الجماليّة والتّشكيليّة من باب الرغبة الفنّيّة تارة، أو من باب كتابة المصاحف ومختلف كتب الأدب والشعر تارة أخرى.

يكتنز الحرف العربيّ دلالات رمزيّة وروحيّة على نحو ما جاء عند **ابن عربي**(1332–1406)، و**النّفريّ**(–965)، و**الحلّاج**(858–922)، و**البسطامي**(804–874)... وغيرهم من كبار المتصوّفة، فكلّ حرف في عرفهم يؤسّس كوسمولوجيا خاصّة، ويشكّل الحقائق، وليس مجرّد عنصر بناء لغويّ فحسب، بل هو، كذلك، جوهر وباطن، وسبيل معرفة وكشف، يقول **ابن عربي** :

إنَّ الـوجـــود لحرف أنت معـنـاه وليس لي أمل في الكون إلَّاه
الحرف معنى ومعنى الحرف ساكنه ومـا تشـاهـد عـين غير معناه[8]

ويقول **النِّفريّ** في "**موقف بين يديه**":

"وقال لي: المعرفة حرف...
وقال لي: السّوى كلّه حرف، والحرف كله سوى"[(9)]

وفي الإطار نفسه، تشير الباحثة الألمانيّة **آن ماري شيمل**(1922–2003) (Annemarie Shimmel في كتابها "**أبعاد صوفيّة للإسلام**" (Mystical Dimensions of Islam) إلى أنّ الاهتمام بالحرف العربيّ نشأ أساساً في محاضن التيّارات الصوفيّة التي حاولت الكشف عن المعاني الباطنيّة للحرف، وثابرت في محاولات الوصول إلى جوهره، تقول **شيمل:** "في مرحلة مبكرة جدّاً من التاريخ الإسلاميّ اكتشف المتصوّفة الأسرار والمعاني الخفيّة التي تحوط مختلف الحروف الهجائيّة والحروف المقطّعة الواقعة أوائل السّور القرآنية، مما ألهمهم لإبداع تأويلات استعاريّة مذهلة"[10]، وتضيف: "إنّ أغلب كبار المتصوفة عكفوا على حطّ الرحال في أرض الحرف"[11]. ومثلما اجتَذَب الحرف المتصوّفة، وعلّقوا عليه أهمّية كبيرة في حياتهم العقائديّة والروحيّة، فإنّه، أيضاً، ألهم الفنانين المعاصرين واجتذبهم فانخرطوا في محاورته واشتغلوا في مداراته من زوايا مختلفة وبرؤى متباينة ومتنوّعة.

ولا يبتعد **عفيف بهنسي**(1928–2017) عن هذه الرؤية فيؤكّد في كتابه "**جماليّة الفنّ العربيّ**"(1979) كيف "يحمل الحرف دلالات مختلفة، فهو جزء من كلمة تكوّنت بفعل ارتباط أحرفها عضويّاً بالمعنى، فالراء مثلاً في الكلمات التالية جرّ فرّ كرّ الخ... لها صورة الحركة نفرضها على الكلمة. كذلك شأن الدال مدّ–عدَّ– كدَّ–ردَّ فيها البذل، ثمَّ إنَّ للحرفِ قيمة قدسيّة سرّيّة نراها واضحة في القرآن الكريم، عندما تبتدئ بعض السور بها مثل ياء سين نون كاف هاء ياء عين صاد..."[12].

إنَّ جملة المعاني السابقة، لم تَغِب عن ذهن **إبراهيم أبوطوق**، فنجده يقول في أحد الحوارات:"لكلّ حرف قصّة، ولكلّ حرف خيال... وكلّ حرف مرتبط بإله، وكلّ حرف مرتبط بقوّة خارقة خارجيّة"[13]، ومن هذه القصص والأخيلة ينسج **إبراهيم** لوحاته ومن قواها يفجّر طاقاته، والحرف مادته الخام، لكن"المادة الخام لا تكتسب صبغة فنّية فتصبح مادة استطيقيّة، إلّا بعد أن تكون يد الفنّان قد امتدّت إليها فخلقت منها محسوساً جماليّاً، نشعر حين نكون بإزائه أنّه قد اكتسب ليونة وطواعيّة بفعل مهارة فنّيّة"[14]. وهذا الشعور هو ما يخبرنا به المنجز الحروفيّ عند **إبراهيم أبو طوق**، والمتأمّل في لوحاته، تطالعه أسئلة من قبيل: ما الحرف؟ ما الخطّ؟ ما اللّغة؟ ما الهوّيّة الفنّيّة؟ وهذه الأسئلة قائمة في القلب من فنّه؛ إنها أسئلة تُرينا أنّ الفنّان العربيّ لم يزل يبحث عن الجوهريّ والأصيل على جناح الفنّ، ولم يكشف عبر العصور السابقة إلّا القليل عن الجمال الحروفيّ.

بشكل عام، يمكننا أن نُميّز مَسْلكين أساسين يُؤطِّران تجربة **أبوطوق**، ويُشكّلان ملمحين متمايزين، ربما لا يتقاطعان إلّا في نقاط خافتة، ففي المسلك الأول، تعرض اللوحة كل ما فيها بصورة مباشرة تميل إلى التبسيط، إذ تظهر الكلمات مقروءة تستوقف المشاهد بجمالها ودقّتها وتناسقها.

وأمَّا في المسلك الثاني، فالحرف يهجر مواقعه الأوّلى إلى مواقع حرّة ومساحات تكوينيّة جديدة، تتجلَّى من خلال انخراطه في أدوار تجريديّة. ولنا أن نتساءل ههنا: ما الذي يمكن أن تنطوي عليه هذه الهجرة؟ وما الذي يمكن أن تُضيفه للوحة؟

في حركة التحوّل صوب المسلك التجريديّ، ثمّة خروج للحرف عن الإطار المعتاد، خروج يزيد اللوحةَ تعقيداً واتِّساعاً وسخاءً، حيث تتخفّف من أثقال الأبعاد الحسّيّة والهندسيّة، وتنفلت من إسارها، فيتمّ تخليصها من كل لواحق التزيين، لتنفتح

على آفاق رحبة في ضروب من التفاعل متعدّد الأبعاد مع الموسيقى، والهندسة، والرقص، واللعب، وشتى الفنون والمعارف الأخرى وفق علائق عنكبوتية، ما يتيحُ للحرف الانبعاث والتدفّق برمزيّة خصبة، وإيحاءات لامتناهية، حتى يستحيل لغة فنّ توحي أكثر ممّا تفصح، وتضمر أكثر مما تُظهر، وفي هذا الحيّز، يتحقّق التنقّل من القول إلى اللاقول، الأمر الذي يمنح التجربة الفنّيّة سحراً (Charme[15]) مرئيّاً خاصّاً.

هكذا، إذن، يصحب التحوّل العميق الذي يطال اللوحة في خضم المسار الثاني، تحولٌ آخر يرتبط بجوهر العمليّة الفنّية، فالتشكيل، فيها لا يغدو متعلّقاً بالمعنى أو الشكل بقدر ما يتعلّق بالفنّ ذاته، ولا يرتبط بالوظيفة التزينيّة أو الزخرفيّة الباردة التي تُخرج العمل من نطاق الفنّ الحقيقيّ وحسب ما يرى **هيجل** (1770–1831) Hegel في كتابه المهمّ "**المدخل إلى علم الجمال**" فالفنّ الذي "لا غرض له سوى تجميل محيطنا الخارجيّ والأشياء الداخلة في عداده، وسوى لفت الأنظار إلى أشياء أخرى بواسطة الزينة والزخرفة؛ لا يكون حرّاً ولا مستقلاً"[16]، لأنَّ جوهر الفنَّ أن يكون متعالياً عن الجزئي والغَرضيّ، ليعانق الكلّيّ والأصيل ولعلّ "أسمى مقصد للفنّ هو ذاك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة، فهو، كهذين الأخيرين، نمط تعبير عن الإلهيّ، عن أرفع حاجات الروح وأسمى مطالبه"[17]. وحذو هذه الفكرة، يمكن لمشاهد لوحات الفنان **أبوطوق** أن يَستشفَّ بيسر كثيراً من النزوع الذي يُقوّي العمل الفنّيّ ويثريه، ويعيد إدراج الخطّ واللون والحركة في مدارات أصيلة، تدفع تلك العناصر إلى مساحات تأويليّة لا محدودة، تُصيِّر الخطّ حين نستعير عبارة **الخطيبي** "كتابة جليلة تلغي، تُدمّر، تقلب الجوهر نفسه للغة عند نقلها إلى فضاء خاصٍ، هو بين الرسم والكتابة والموسيقى" [18].

وفي ضوء المعطيات السابقة، يمكننا القول بأنّ الحرف في تجربة **إبراهيم أبو طوق** العريضة ليس نقلاً فوتوغرافياً ولا آليّاً، وإنّما هو نسيج متعدّد المستويات يغذّيه– وفق رؤاه الخاصة– بأخيلة وأساليب متنوّعة، وفي هذه العمليّة ما يذكرّنا بقول **إرنست**

فيشر Ernst Fischer إنّ "الإنسان يتحكّم في الأشياء ويجعلها ملك يده عن طريق تحويله إيّاها. والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية. لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضا، يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقه يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة بوسائل سحرية"[19]. ومن هذا المنظور، تقيم لوحات **أبوطوق** علاقة جدليّة مع الحرف الذي لم يكن –بالنسبة إليه– محور تشكيل جوهريّ فحسب، بل هو عنده مفتاح عبور لتجاوز المرئي إلى اللامرئيّ، والثابت إلى المتحوِّل، والعلامة إلى البعد الشامل، ولعلّ هذا ما يفسِّر الحضور اللافت لممارسات تجريبيّة وتنويعات ذات منحى تجريديّ ما انفكّت ترتمي في ضلال السامي Sublime والمدهش والغريب.

3. من النّصّ إلى اللوحة:

إنَّ طائفة النّصوص التي استلهمها **إبراهيم أبو طوق** هي في أغلبها آيات قرآنيّة وأحاديث نبويّة، أو مقتطفات شعريّة مختارة بعناية من الشِّعر العربيّ قديمه وحديثه لشعراء مثل: **زهير بن أبي سلمى**، و**المتنبي**، و**جلال الدين الرومي**، و**عمر الخيام**، و**الحلّاج**، و**أحمد شوقي**، و**نسيب عريضة**، و**محمود درويش**، و**سميح القاسم**، و**الهادي آدم**، و**نزار قباني**... ونورد منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

نصّ اللّوحة	صاحب النّصّ
وَمَهما تَكُن عِندَ اِمرِئٍ مِن خَليقَةٍ. وَإِن خالَها تَخفى عَلى الناسِ تُعلَمِ.	زهير بن أبي سلمى
أَجَارَتَنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَاهُنَا وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلغَرِيبِ نَسِيب	امرؤ القيس
أنا لك...فلا تُرجعني إليّ	جلال الدين الرومي
يا كلّ كلي كن لي	الحلاج

أنت غمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك	ابن عربيّ
يا دهر قد طال البعاد عن الوطن*** هل عودة ترجى وقد فات الظعن	نسيب عريضة
وَالمَرءُ يَأمُلُ وَالحَياةُ شَهِيَّةٌ *وَالشَيبُ أَوقَرُ وَالشَبيبَةُ أَنزَقُ	المتنبي
ولي ماض أراه الآن يولد من غيابك	محمود درويش
وَقتٌ يَضيعُ وَعُمرٌ لَيتَ مُدَّتَهُ, في غَيرِ أُمَّتِهِ مِن سالِفِ الأُمَمِ	المتنبي
أنا لو لا أنت لم أحفل بمن راح وجاء	الهادي آدم
ويل للشجيّ من الخليّ	مثل
لئن غبت عن عيني لما غبت عن قلبي	أبو العتاهية
أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا · وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرّاهَا وَيخْتَصِمُ	المتنبي
على هذه الأرض ما يستحق الحياة	محمود درويش
يا أمة ضحكت من جهلها الأمم	المتنبي
نفذْن عليَّ اللبَّ بالسهم مُرسلا وبالسّحر مقضيًا وبالسيف قاضيا	أحمد شوقي
نم إن قلبي فوق مَهدِكَ كُلّما ذُكِر الهوى صلَّى عليكَ وسلَّما	بشارة الخوري
فما لي بُعْدٌ بَعْدَ بُعْدِكَ بَعْدَمـا تيَقّنْتُ أنّ القرب والبُعد واحد	الحلاج
لا أرض للجسدين.. في جسدي	محمود درويش

جدول رقم(1): نصوص اللّوحات عند الفنّان إبراهيم أبو طوق

وإلى جانب استثمار تلك الأشعار، نُسجِّل توظيف جملة من الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، وغالباً ما تكون مُثبَّتَة إلى خلفيات هادئة نسبيّاً تتخارجُ ألوانها، وتتمازج بين الأخضر واللازوردي والأسود، ونشير إلى أن الاتكاء على الرافد الصوفيّ لم يتجل فقط في استجلاب النصوص التي يشتقّ منها الموضوع، أو في نغم الألوان المعبئة للوحة؛ وإنَّما ينكشف كذلك، من خلال التناغم القائم بين تلك العناصر والحركات المتراقصة والتموّجات الممتدّة على سطوح اللوحات.

إنّ جملة المقوّمات السابقة ترتفع باللّوحة، وتضفي عليها أثراً وجدانيّاً ينجم عن تواشج لغة التشكيل بالمقول المتجذّر في الذاكرة الجماعيّة، لتلقي الضوء على القضايا

الإنسانيّة والاجتماعيّة المتأصّلة في ذوق المشاهد العربيّ وهو ما يتيح للفنان الانتقالَ في تأكيده على المحليّ والعربيّ من مجاله الذاتيّ إلى مجال الجماعيّ والشعبيّ.

وفضلاً عن تبيان مكانة تلك النصوص، وإخراجها إلى الضوء تجسيداً وتمثيلاً، وتشكيلها في صور قشيبة تُبرزُ جمالياتها، فقيمة هذا الضرب من التشكيل، تكمن في المقام الأوّل في طبيعة تكوينه، من حيث هو تشكيل كليّ متجذّر في فضاء اللوحة دفعة واحدة لا نكاد معها نضع أيدينا على العناصر الجزئيّة التي تشكّلها إلّا في حدود نادرة، وهذا الطابع الكليّ يعني، بوجه ما، أنّ الرسم عند **إبراهيم أبو طوق** فعل امتلاء وتجذّر.

وبخلاف ما سلف، نلفي اللوحة، في المسلك الثاني، تنخرط في مضمار مغاير كلّ المغايرة؛ إذ تكسر الظهور الاعتياديّ للحرف، وتقذف به في صميم لعبة تُحرّره من كلّ شكل مسبق، وتطرح عنه كلّ معطى تالد أو نمطيّ، فتتعيَّن داخل حقول رمزيّة مبتكرة تستغرق الباطن أكثر من الظاهر والجوهر أكثر من المعنى، فتستحيل مثل "الصورة العظيمة تُرينا شيئاً نبصره بالعين مع شيء نُدرِكه بالبصيرة، فهي تجمع بين البصر والبصيرة"[20]. ولتحقيق ذلك، تأتي محاولات **أبو طوق** اتكاءً على تأمّلاته الشخصيّة في الحرف، واللون، والخطّ... حثيثة لاكتشاف ما يختَبِئ فيها. ويغدو الحرف موضع تساؤل أدبيّ عابر في البداية، وينتهي إلى أن يكون موضع تساؤل جماليّ ووجوديّ، فاللوحة، ههنا، تنمو وتتطوّر –خصوصاً في أعماله الأخيرة– إلى أشكال صوفيّة وتجريديّة، يَتُوه فيها الحرف كلّيا وينصهر في مدارات وأشكال تستقطر جماله وتفجّر طاقاته التشكيليّة.

وقبل أن نغادر هذه النقطة، لا يفوتنا القول بأنّ اللوحة في ظلّ هذا الانخراط تغدو إذا ما قورنت بالمسلك الأوّل كثيفة الحمولة مكتنزة الدلالة، تعكس جملة من الأبعاد التي تكشف مدى رهان الفنان على التجريب بوصفه فعلاً خلّاقاً، وفي هذا

الضرب من التشكيل "ليس ظهور الأشياء بشكل مبسّط دليلاً على أنها بسيطة، وليس معنى تعرّفنا على المعاني المصطلحة (conventionnel) فيما ننظر إليه من الأشياء دليلاً على أنها فقيرة فنّيّاً؛ إذ يجوز أن يكون المانع وجود غطاء حاجز على الرؤية الصحيحة، بحيث يقوم هذا الحاجز حجر عثرة في الرؤيا ويقيدنا بشكله المتجمّد من كشف أيّ خبرة جديدة في المرئيّ"[21]. وبهذا المعنى، نلحظ أن اللوحة التجريديّة لا تنادي المشاهد بالفهم أو التفسير، وإنّما تستفزُّ ذوقه وبصيرته من خلال استدراجه لتأمُّلِ عمقها وأغوارها التي تقوده إلى مرافئ الدهشة والجمال، وتتيح له لقاء حرف بأجساد وآفاق غير معهودة.

4. ارتِحَالات الحرف في فضاءات التجريد:

ترتكز لوحات **إبراهيم أبو طوق** على استثمار نظام الرسم في اللّغة العربيّة، ونعني بالضبط، محوري الكتابة الشاقوليّ (Vertical) كما في حرف (الألف) و(اللام) والأفقيّ(Horizontal) كما في (الفاء) و(القاف) و(الباء) وأخواتها، وفي الانتقال من اليمين إلى اليسار تتولّد حركة فريدة بمقتضاها ترتسم الحروف حيّة نضرة.

يشير Titus Burchardt في كتابه L'art de l'islam (1985) إلى الدور العميق الذي تؤدّيه هذه الخاصّيّة فيقول إن "الكاليغرافية العربيّة بوصفها نسيجاً ثريّاً، تَستمِدُّ من الحركة الخطّيّة الأفقيّة أبعاد التكوين، ومن الحركة الشاقوليّة أبعاد الجوهر"[22]. وفي لوحات كثيرة شديدة الهدوء والوضوح لدى **أبوطوق** لا تُخطئ العينُ سمة التَشبُّعَ بتلك الحركات؛ ورغم ذلك، فالأمر ليس نفسه فيما يتعلّق بالضروب التجريديّة، فاللوحة فيها لا ترتكن إلى الخطّيّة، بل تنشد التطوير والإنـتاج والتخطّي فتبيح جملة من التجوّزات، والتحويرات، والتصرّفات أهمّها تلك التواترات البارزة للأشكال الدائرية أو نصف دائرية والملتوية خاصّة، وباقي الأشكال الهندسيّة الأخرى عامَّة، فمن غير حاجة إلى تحقيق الاستقامة والتماثل أو التنظيم الرياضيّ البارد، تستفيد اللوحة، بالدرجة الأولى، من

الدائرة التي تمثّل أسَّ العمليّة التشكيليّة عبر الحروف (النون، الواو، السين، القاف، الراء، والهاء..) وما يطالها من تحويقات وتخريقات بدرجات مختلفة وأحواض متباينة، كما نلفيه يرتكز على النقطة المضلّعة ويضفي عليها تلوينات فاقعة بالأزرق أو الأحمر تختلف عن لون الخلفية والحروف، فتغدو مؤشّراً فاقعاً في فضاء اللوحة.

وإلى جانب هذا، تُستدعى الأشكال الدائريّة والمنحنية، في مستوى ثان، بأشكالها، وأحجامها وأبعادها المختلفة لتشييد المحيط الداخليّ للوحة، الأمر الذي يجعل الولوج إليها كولوج ساحة رقص صوفيّة، وكما تكون النفس محور الدوران عند الصوفيّ ؛ يكون الحرف محور الدوران في اللوحة.

وفي ضوء ما تقدَّم، يمكننا القول بأنَّ رغبة الفنان **إبراهيم أبو طوق** في خرق أنساق التشكيل التقليديّة قادته إلى تجاوز حدود المساحة التي أطَّرت الحرف العربيّ الموروث؛ لأنّ مفهوم الفنّ عنده لا يرتبط بالمقاييس الضيّقة بل ينبثق من الحركة المستمرة ونشدان التحرّر الفنيّ وتطويع الخطّ في شتى الصور اللافظة لكلّ رتابة أو جمود.

إنَّ سلسلة المحاولات السابقة للفنّان **إبراهيم أبو طوق**، تتنزَّل ضمن سياق يُشدّد على تخطي السطحيّ، والمكرّر، عبر اكتشاف اللامتناهي في جسد الحرف، وإبراز ثرائه ومرونته، ومن ثم كان إخصابه في أرض اللوحة، وتطويعه وإعادة تشكيله طبقًا لرؤى الفنان الذي لم يقصر دوره عند الاشتغال الحِرفيّ عليه، بل تجاوزه إلى فعل التخييل وأوغل في استحداث وتجريب أشكال جديدة، وأخضعه إلى تفكيره وتأمّله الذاتيّ، متوخّياً في ذلك الكشف عن طاقته التشكيليّة وأدواره الجنينيّة في نسج اللوحة. ومن خلال توليفات متنوّعة، وتحوّلات كثيرة يمكن أن نوعزها إلى تعدّد المرجعيّات والرؤى التي تخترق الفنان.

5. الخاتمة:

بعد نظرنا في بعض جوانب وأبعاد التجربة الفنّيّة لدى **إبراهيم أبو طوق**، يحسن بنا أن نؤكّد:

أوّلاً: لقد اختار الفنَّان أن يكون الدفق التشكيليّ في لوحاته موكولاً إلى فيوضات الحرف، فهو جوهريّ ومتضمّن بحضورٍ طاغٍ في أغلبها، واهتمامه انصبَّ، أوّلا وآخراً، على النّظر فيه بوصفه مفتاحاً خلّاقاً للعمل الفنّيّ.

ثانياً: ثمَّة روح محلّية سادت لوحات الفنان تعكس الاعتزاز بالتراث والثقافة العربيّة، وتبدَّت بشكل جليّ في الامتياح من معين النّصوص الدينيّة والشّعريّة، بيد أنَّ ذلك لم يمنعه من ارتياد آفاق تجريبيّة، فكان الانفتاح على المنجزات الحداثيّة ومواكبة التطوّرات الحضاريّة والفكريّة إضافة قيّمة لهذا المنجز الفنّيّ.

ثالثا: لقد سعى الفنان في المسلك التجريديّ إلى مشارفة ممكنات خصبة، فتنوّعت لوحاته واختلفت أساليب تكوينها ما أهّلها لتتضمّن معاني الجدّة والاختلاف، كما منحها ذلك احتمالات جماليّة رفعت سقف اللوحة إلى حد بعيد.

رابعاً: استطاع الفنان أن يختطَّ للوحته مسالك خاصة، رسَّخ من خلالها بصمة حروفيّة تميّزت بطاقة تعبيريّة كثيفة وقدرة على الإدهاش؛ تحمل الناظر فيها إلى مرافئ الجمال والمتعة.

6. ملحق لعيّنة من اللوحات:

لوحة: مَنْ يُولَدُ في القفص سيظن أن التحليق جريمة، 2015، زيت على قماش، مقاس70x50سم، تم التواصل مع الفنان للحصول على اللوحة.

6. الهوامش:

[1] – إبراهيم أبو طوق: فنان ومهندس معماري، ولد في الأردن عام 1958م، شارك بلوحاته في معارض كثيرة في عدد من الدول العربية منها الجزائر، ومصر، وإيران، والسعودية، وتركيا، والإمارات العربية...ونال العديد من جوائز التكريم والتقدير.

[2] – خالد سامح، أبو طوق تجاوزت فنون الخط الكلاسيكية لصالح أنماط تقوم على التفكيك، آخر تحديث الاثنين 02/14/ 2011، الساعة: 02:00 ، اطّلعت عليه بتاريخ 2021/10/18، في الساعة 25: 18، الرابط: https://www.addustour.com/articles/468683

[3] – توماس كون، بنية الثورات العلمية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2007، ص.34.

[4] – عاطف عبد الستّار، الخطّ العربيّ بين قداسة المقول وجمال المنظور، مجلة الحياة الثقافيّة(تونس، وزارة الشؤون الثقافية)، عدد: 301، ماي2019، ص.66.

[5] – ينظر: عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربيّ الجريح، ترجمة: محمد بنيس، بغداد–بيروت، منشورات الجمل، ط.1، 2009، ص.143.

[6] – جبرا إبراهيم جبرا، جذور الفنّ العراقيّ، بغداد،الدار العربيّة، ط.1، 1986، ص.37.

** جماعة البعد الواحد: تجمّع فنّي أسّسه شاكر حسن آل سعيد رفقة مجموعة من الفنانين منهم فائق حسن ورافع الناصري، وضياء العزاوي وجميل حمودي، هدفوا إلى مقاربة اللوحة العربية باللجوء إلى إمكانات الحرف العربي، "ففي عام 1969 ظهرت فكرة تنظيم معرض عن تأثير الحرف في الفنّ التشكيليّ لدى أولئك الرسامين المولعين بإدخال الحرف في عالم الفنّ" ينظر: شاكر حسن آل سعيد: البعد الواحد، بغداد، مديرية الثقافة العامة (السلسلة الفنّية)، ط.1، 1971، ص.9.

[7] – محمد الكحلاوي، الفنّ الإسلاميّ: المفهوم والنشأة والجماليّات، تونس، منشورات كارم الشريف، ط.1، 2010، ص.234.

[8]– محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكّيّة، تحقيق: عثمان يحيي وإبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط.2، 1985، ج.2، ص.321.

[9]– محمد بن عبد الجبّار النّفريّ، المواقف والمخاطبات، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصريّة، ط.1، 1934، ص.9.

[10] -Annemarie Shimmel , Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press, 1975, p.411.

[11] -Ibid., p.412.

[12] – عفيف بهنسي، جماليّة الفنّ العربيّ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1979، ص.101.

[13] – أجري الحوار على قناة رؤيا، بعنوان: الخطاط والفنان التشكيلي إبراهيم أبو طوق، (ملف فيديو)، تمَّ الاسترجاع من الرابط:
https://www.youtube.com/watch?v=FpW9q0YwyfM&t=450s&ab_channel=RoyaTV

[14] – زكرياء إبراهيم، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، ط.1، 1960، ص.27.

[15] – من الكلمة اللاتينية (carmen) وتعني الشّعر والسّحر معاً.

[16] – هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.3، 1988، ص.33.

[17] – المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[18] – عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، مرجع سابق، ص. 143.

[19] – إرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1، 1998، ص.27.

[20] – ألكسندر إيليوت، آفاق الفن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.3، 1982، ص.73.

[21] – محمود البسيوني، التجريد في الفنّ، القاهرة، مكتبة النهضة المصريّة، ط.1، 1950، ص.15.

[22] -Titus Burchardt, L’art de l’Islam Langage et signification, Paris, Sindbad, 1985, p.99.

7- قائمة المصادر والمراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم (زكرياء)، مشكلة الفن، القاهرة، مكتبة مصر، ط.1، 1960.

2- آل سعيد(شاكر حسن)، البعد الواحد، بغداد، مديرية الثقافة العامة (السلسلة الفنّية)، ط.1، 1971.

3- إيليوت (ألكسندر)، آفاق الفن، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.3، 1982.

4- بهنسي (عفيف)، جماليّة الفنّ العربيّ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1979.

5- البسيوني (محمود)، التجريد في الفنّ، القاهرة، مكتبة النهضة المصريّة، ط.1، 1950.
6- جبرا إبراهيم (جبرا)، جذور الفنّ العراقيّ، بغداد، الدار العربيّة، ط.1، 1986.
7- الخطيبي (عبد الكبير)، الاسم العربيّ الجريح، ترجمة: محمد بنيس، بغداد-بيروت، منشورات الجمل، ط.1، 2009.
8- فيشر (إرنست)، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.1، 1998.
9- ابن عربي (محيي الدين)، الفتوحات المكّيّة، تحقيق: عثمان يحيي وإبراهيم مدكور، القاهرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط.2، 1985.
10- الكحلاوي (محمد)، الفنّ الإسلاميّ: المفهوم والنشأة والجماليّات، تونس، منشورات كارم الشريف، ط.1، 2010.
11- النّفريّ (محمد بن عبد الجبّار)، المواقف والمخاطبات، تحقيق: أرثر يوحنا أربري، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصريّة، ط.1، 1934.
12- كون (توماس)، بنية الثورات العلمية، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2007.
13- هيجل (فريديريش)، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.3، 1988.

المراجع باللّغة الأجنبيّة:

14- Burchardt (Titus), L'art de l'Islam Langage et signification, Paris, Sindbad, 1985.
15- Shimmel (Annemarie), Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press,1975.

المجلّات :

16- عبد الستّار (عاطف)، الخطّ العربيّ بين قداسة المقول وجمال المنظور، مجلة الحياة الثقافيّة، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد: 301، ماي2019. صص 75-92.

اللقاءات:

17– حوار على قناة رؤيا، بعنوان: الخطاط والفنان التشكيلي إبراهيم أبو طوق، (ملف فيديو)، تمَّ الاسترجاع من الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=FpW9q0YwyfM&t=450s&ab_channel=RoyaTV

المواقع الإلكترونية:

18- سامح خالد، أبو طوق تجاوزت فنون الخط الكلاسيكية لصالح أنماط تقوم على التفكيك، آخر تحديث الاثنين 02/14/ 2011، الساعة: 02:00 ، تمّ الاطّلاع عليه بتاريخ 2021/10/18، في الساعة 25: 18، الرابط: https://www.addustour.com/articles/468683

Bibiliography:

Books :

1- Al-Niffari Muhammad Ibn Abd al-Jabbar, Mawaqif and Mukhatabat, Cairo, Arthur Arbury, Egyptian Book House Press,1934. (In Arabic)
2- Al Saeed Shaker Hassan, The One Dimension, Baghdad, Directorate of General Culture (Art Series), 1971. (In Arabic)
3- Bahnasi Afif, Aesthetic of Arab Art, Kuwait, Aelam Marifa Series,1979. (In Arabic)
4- Burchardt (Titus), L'art de l'Islam Langage et signification, Paris, Sindbad, 1985.
5- El Basioni Mahmoud, Abstraction in Art, Egyptian Renaissance Library, Cairo, 1950. (In Arabic)
6- El kahlaoui Mohamed, Islamic Art: Concept, Genesis and Aesthetics, Tunisia, Karem Sharif Publications, 2010. (In Arabic)
7- Eliot Thomas, Art Horizons, Translated by Jebra Ibrahim Jebra, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publication, 1982. (In Arabic)
8- Fischer Ernst, The Necessity of Art, translated by Asad Halim, Cairo, The Egyptian General Book Authority, 1998. (In Arabic)
9- Hegel Friederich, Lectures On Art, Translated by George Tarabishi, Beirut, Vanguard Printing and Publishing, 1988. (In Arabic)
10- Ibn Arabi Muhiyuddin, Al futuhat Al makkiyya, The Investigation of Osman Yahya and Ibrahim Medkour, Cairo, Egyptian General Authority for Writers, Volume:2, 1985. (In Arabic)
11- Ibrahim Zakaria, The Problem of Art, Cairo, Egypt Library,1960. (In Arabic)
12- Jabra Ibrahim Jabra, The Roots of Iraqi Art, Arab House, Baghdad, 1986. (In Arabic)
13- Khatibi Abdelkébir, Arabic Name of The Wounded, Translted by Mohammed Bennis, Bagdad-Beirut, Al-Jamal Publications, 2009. (In Arabic)
14- Kuhn Thomas,The Structure of Scientific Revolutions, Translated by Hajj Ismail, Beirut, The Centre for Arab Unity Studies, 2007. (In Arabic)
15- Shimmel (Annemarie), Mystical Dimensions of Islam, The University of North Carolina Press,1975.

Periodicals:

16-Abdelsattar Atef, The Arabic Line Between Holiness of Al Maqul and the Beauty of Perspective, Al Hayat Athaqafia (Tunisia, Ministry of Cultural Affairs, N° 301, May 2019, PP. 75-92. (In Arabic)

Websites :

17-https://www.youtube.com/watch?v=FpW9q0YwyfM&t=450s&ab_channel=RoyaTV

18-https://www.addustour.com/articles/468683