الفصل الثاني
فن التجريد / قراءة نقدية

الفصل الثاني
فن التجريد / قراءة نقدية

اولا: فن التجريد / الاصول والازمة

لمحة سريعة

ظهر الفن التجريدي في القرن العشرين بصورة مغايرة للمدارس الفنية السائدة في ذلك الوقت. وفي العام 1910 حدثت ثورة في عالم الفن قلبت مفاهيم الجمال في الفنون الصورة والالوان والمقاييس الفنية والنسب المتعارف عليها في الفن الاكلاسيكي والرومانسي. والفن التجريدي من غير صور تعرف عنه يعتمد في نسيجه وابداعاته على الالوان والخطوط والنقاط وتكوين فني يتجرد عن الدلالة الواضحة والفكرة الساطعة[1].

ويعتبر فاسيلي كانديسكي 1860 – 1944 – احد ابرز روادالفن التجريدي وفنانين اخرين مثل ديلوني وماليفيتش ومندريان وكتاب امثال كافكا وبودلير وبليك. وترتبط التجريدية بالاتجاهات والتيارات الادبية والفنية الاخرى من اهمها الرمزية والتعبيرية والسريالية والدادائية حيث يجمعها جميعا منطق الحلم واعتماد الخيال والثورة على الواقع. فقد قامت الرمزية على رفض محاكاة الطبيعة.فالطبيعة كما وصفها الشاعر الفرنسي بودلير انها ستار يحجب العالم الروحي الحقيقي. معتبرا الشعر هو طريق الانسان للمطلق ووسيلة استشفاف عالم الخلود. واعتبرت الرمزية الواقع العالم المحسوس انعكاس لعالم غيبي هو عالم ما وراء الطبيعة الذي يكون فيه المخيال مصدر الالهام وليس العقل. كما اعتبر بليك الطبيعة المحسوسة تجسيد رمزي للحياة الروحية[2].

وتلتقي السريالية مع الرمزية في رفض الواقعية وحسية العقل والدخول في اللاوعي حيث البحث عن واقع اصدق واغنى عن طريقين اساسيين: الاول هو التعبير الآلي التلقائي في اعتماد تداعيات اللا وعي واللاشعور والتخلص من هيمنة العقل الذي اشقى الانسان ولم يقدم له الحلول الناجعة. الثاني السريالية اعتمدت مبدأ الموضوعات الغامضة لانها تستمد من منطق الحلم والمخيال وتداخلاته الزمانية والمكانية وغموض تعبيراته[3].

فن التجريد واصوله في الحضارات القديمة

بالنسبة للحضارات العربية ما قبل التاريخ والعربية الاسلامية فان الرسوم التجريدية في حضارات وادي الرافدين والفرعونية المصرية كانت مؤشرة واضحة. كذلك نجد ملامح الفن التجريدي في الفنون الاسلامية خاصة في فنون الزخرفة حيث اتجهت الى نزعة صوفية وجدانية تهدف الى ما وراء الطبيعة للوصول الى المطلق كما يشير لذلك الباحث حسن محمد حسن في كتابه مذاهب الفن المعاصر.

وبالطبع فان ذلك يرجع الى ان الفكر العقائدي الاسلامي يرفض – التجسيد – لذلك اهتمت الفنون الاسلامية بالتجريد فاهتمت بالخط واللون والزخرفة وبالتالي ظهرت

---

(1) عبدالله الغيث – الفن التجريدي – عالم الفكر ع 2 مج 422013 – ص 249 – 251 .
(2) المصدر السابق ص252 – نقلا عن نهاد صليحة – التيارات المسرحية – دار الصباح 2001 –ص19
(3)ا لمصدر السابق نفسه والصفحة .

الاشكال الهندسية المتعددة والتداخلات اللونية المميزة للفن الاسلامي. وهي عناصر تجريدية يكمن في فلسفتها الموضوع والجوهر الصوفي بعيدا عن المظهر وهو ما يتلاقى مع مفاهيم الصوفية في الاسلام. وفي العصر الفرعوني كانت هناك بعض الرسوم التي تعتمد على التجريد. فقد كان الفنان الفرعوني يرسم رأس الانسان في وضع جانبي بينما جسمه كما لو كان في وضع المواجهة. ويرسم الطيور في وضع جانبي والاجنحة كما لو كان الطائر بالمواجهة[1].

فن التجريد والنقد اللاموضوعي

بعد ان ادرجنا في فقرتين سابقتين اقتباسات للباحث الناقد المسرحي والفني عبدالله الغيث وهي افكار عامة عن فن التجريد بعضها مقبولا وبعضها نناقشه لاحقا. نجد انفسنا ملزمين تثبيت اقتباس ثالث لتكتمل لدينا الصورة النقدية للباحث ونواصل توضيحنا في الفقرة اللاحقة ادناه ورأينا كاملا في فن التجريد و نظرية التلقي والاستقبال الجماهيري.

في نوع من التعمية والمغالاة اثار الباحث مسألة هامة جدا هي حضور المتلقي في ثنائية (اللوحة- المتلقي) المستعارة عن الادب في (النص- المتلقي) في علوم اللغة واللسانيات. في معرض تناوله لوحات فنان تشكيلي كويتي اسبغ على منجزه في عرضه عددا من لوحاته توصيفات مجانية يتسع لها مجال البحث في فن التجريد. في مجملها بعيدة عن الموضوعية في تحميل اللوحة دلالات ومعان وتحليلات لم تخطر ببال الفنان ذاته وهو ينجز لوحاته. وفي افتعال نقدي رد الباحث النقص والاعتبار فيه ان يكون لفن التجريد جمهور من المتلقين وهم على جانب كبير من النضج الثقافي والاستقبالي الاستيعابي لفن التجريد تحديدا في قوله: كذلك يمكن للمتلقي ان يشعر بالجسد الانساني في شكل متكامل برغم عدم واقعيته. لكن الكتل اللونية هي التي تشعر المتلقي بذلك حيث تبدو الكتلة العلوية ذات اللون البني او الازرق الفاتح كانها معادلة للرأس بينما الكتلة الاكثر حجما والتي تشغل قطاعا طوليا رأسيا ليبدو ذلك الجسد البشري كانه في حالة صراع من حالات الصراع مع العالم حوله. ذلك العالم الذي يتحول الى مجموعة من الالوان التي تحمل دلالات متعددة يمكن للمتلقي ان يشعر بها ويفسرها حسب الحالة النفسية للمتلقي لحظة مشاهدته للوحة. وبذلك فان اللوحات هنا –يقصد لوحات الفنان الكويتي– لا تعطي للمشاهد معنى محددا بل تترك له حرية التفسير وخلق المعنى عبر احساسه. ليكون الفنان قد قدم احساسه الخاص وعبّر عن المشاعر الداخلية له بألوان غير واقعية تماما كما هي الحال في الاحلام. يخلق الفنان حالة تعبيرية عبر اساليب التجريد التي لخصت واختزلت الجسد الانساني في الخط والكتلة والمساحة واللون ليخلق اشكالا وحالات متعددة للصراع الانساني ومعاناة الجسد الانساني بل وافراحه ايضا.

بينما ياتي المتلقي ليكمل تلك العملية عملية الخلق الفني او الابداعي ليكون المتلقي هو الذي يخلق المعنى ولتتعدد المعاني وتختلف وفق تعدد المتلقين ووفق عددهم. وهو الامر الذي يلتقي مع النظريات الحديثة في الفن خاصة نظرية التلقي التي تجعل من المتلقي شخصا يعيد انتاج المعنى. بل ويكمل العمل عن طريق تلقيه له ثم اعادة صياغته في عقله

(1) المصدر السابق نقلا عن احمد يوسف خفاجي – الزخرفة المصرية القديمة –ص 77.

ويكمل نواقصه ويعيد ترتيب الاجزاء ليخرج في التفسير او المعنى الخاص به وحده الأمر الذي يجعل هناك تعدد تفسيرات وتعدد معان ويمحي اسطورة المعنى الواحد او الاوحد. الامر الذي يجعل من هذه اللوحات كأنها عالم واحد هو عالم الانسان عالم وجوده وصراعه في الحياة[1].

من المعاد المكرر بضوء ما يريد تنظير الباحث عبدالله الغيث ان يسبغ من توصيفات غير واقعية لا تحتملها قراءة نقدية في لوحات فنية تجريدية محاولته اثبات ان فن التجريد له علاقة يعتد بها مع المتلقي.... نقول ان هذا المتلقي ربما يكون الباحث وحده او مع ثلاث او اربع اشخاص من نقاد فن التجريد الذين يدعون بمكابرة زائفة تمرير توطين ان فن التجرريد له جذور تاريخية في الحضارات العربية القديمة في مصر الفرعونية حصرا وفي النزعة التصوفية الاسلامية كما مر بنا بالاقتباسات اعلاه على لسان الناقد الباحث. وكلا الأمرين جذور فن التجريد في مصر الفرعونية او في النزعة التصوفية الاسلامية هما محط شك يحتاج الى يقين البراهين القطعية وليس التخليعات والادعاءات المجانية. فالفن التجريدي ولد وتربى وعاش في دول اوربا حصرا ولا علاقة لنشأته وظهوره في منطقتنا. وعودة هذا الفن في احدى تياراته ومدارسه للعصور البدائية ورسومات الاطفال لايخلع عليه جواز صفة العالمية للشعوب. ولنا في الفقرة ادناه رأينا كاملا في فن التجريد.

التجريد في الفن وازمة التوصيل والتلقي

ما يؤكد حقيقة ان جميع التيارات والمدارس الفنية في الرسم والتصوير مرت بمرحلة مفصلية بعد اختراع الكاميرا وانها فقدت الكثير من مبررات استمراريتها على نفس المنهج وذات الاسلوبيات الكلاسيكية التي سادت قرونا طويلة. مثل المدرسة الكلاسيكية والواقعية والانطباعية والرومانسية وغيرها فقدت اساليب الرسم التقليدية التي تسيدت المشهد التصويري الفني في محاكاتها الطبيعة و رسومات ماعرف سابقا ب(الموديل). وفي توظيف اللون باستئثاره الوظيفة التصويرية لآلة الكاميرا الملونة في انتاج رسومات مطابقة تماما لما هو ماثل للعيان واستقبال الحواس والمدركات العقلية له في الاستجابة وتلبية ذائقة مطبوعة للطبقة الارستقراطية الاوربية الغربية المتنفذة وكذا الطبقة الحاكمة من جهة لقرون طويلة. وبعض من المعروض في لوحات تلبي الذائقة الشعبية العامة من جهة اخرى. وبعد بروز وظهور تيارات التحديث التصويرية في مدارس وتيارات التعبيرية والرمزية والسريالية والدادائية وفن التجريد والتكعيبية في مراحلها المتعددة شكلت جميعها خروجا كاملا وتمردا على الموروث الفني السابق السائد احقاب زمنية طويلة من تاريخ الفن.

وكان هذا الخروج يتمظهر في عدة مناحي اسلوبية في الرسم منها الغاء الاستقبال والتلقي الحسي المباشر واعطاء العقل ميزتي التأمل الحلمي والخيال الابداعي الفني اللامحدود وغير المقيد باية اسلوبية او تقنية جمالية مسبقة. كذلك عطّلت الفاعلية العقلية الواعية ان تكون كما في التيارات الكلاسيكية السابقة التي تجاوزتها في ان يكون الوعي

(1) المصدر السابق عالم الفكر ع 2 مج 42 ص 275

والشعور الحسي يمثلان البؤرة المركزية التقويمية والمعيارية في رفض او قبول اللوحة جماليا.

كذلك ابطلت مدارس التحديث التجريدي في الفن ان تكون الطبيعة هي الملهم الذي تستمد منه الموضوعات التصويرية من فضائها. معتبرة هذه التيارات التجديدية الطبيعة واقعا تجسيديا مكتفيا بذاته جماليا. ولا حاجة ولا ضرورة ان يبقى الفنان أسير الطبيعة كألهام وموضوعات في الوقت ذاته. وبذلك انتفت الحاجة عند الفنان من استلهام الطبيعة في موضوعاته التصويرية. وظهرت النظرة التجريدية الجديدة في اعتبارها الطبيعة مكتفية جماليا. وليس في استنساخها التصويري ومحاكاتها.لأن هذه المحاكاة لا تشكل اية اضافة تحسب للفنان والفن. لان جمال الاشياء والموجودات الطبيعية استهلكت اهميتها الوظيفية كموضوعات جرى نقلها على اللوحة باساليب فنية كلاسيكية. واصبح من المتعذر على الفنان التحديثي الاخذ بها تجريديا عن الطبيعة. فلم تعد الطبيعة منبع الفن الذي ينتجه الفنان وانما اصبحت الطبيعة ملهمة فن تصوير الكاميرا فوتوغرافياً. وليس ملهمة الفنان في موضوعاته وتوزيع الالوان والنسب جماليا في نوع حديث من الرسم التجريدي.

كما اصبح الالهام الحقيقي في الفن التجريدي الحديث ليس مصدره الطبيعة. بل انكفاء الفنان ذاتيا نفسيا في دواخله الجوانية واستحضاره حالة هي مزيج من التامل والخيال الحلمي اللاشعوري في تغييب الطبيعة والعقل وتعطيل دورهما في انتاجية العملية الابداعية في اللوحة. ليحل محلها تداعيات اللاوعي والذهان اللاشعوري.

الشيء الاكثر اهمية في التحديث الفني التجريدي تمثل في الجنوح المتطرف نحو التنكر للوعي ونبذ الشعور الحسي المباشر بالاستعاضة عنه بتداعيات اللاوعي وانثيالات اللاشعور بما تستحضره من جدة وحداثة غير مالوفة واقعيا في اللوحة.وفي تراجع العقل والطبيعة معا – كما ذكرنا سابقا – ان يكونا ملهمي الفنان في اختيار موضوعاته حتى لو كانت تلك المواضيع تمثل تضاريس الجسد الانثوي – الجنسي وما تمثله من اثارة التلقي والاستقبال كما كان يفعل رامبرانت وماتيس ومانيه وغوغان في رسوماتهم وفناني عصر النهضة قاطبة بدءاً من دافنشي و انجلو. في الفن التجريدي اصبح اعتماد المخيال المخصب للابداع او حلم المخيلة التأملية الوجدانية الذاتية واحيانا التصوفية هي في انكفاء فنان التجريد نحو عوالمه الجوانية في ممارسة نوع من اغتراب الذات المبدعة. وترجمة الفنان انفعالاته النفسية والتأملية الحلمية في توزيع عشوائي جديد للالوان والاحجام والكتل والزوايا والخطوط والهيكلية الهندسية المعمارية الفنية على سطح اللوحة. فجاءالتجريد الفني التصويري عملا يتسم بالادهاش الغريب والغموض العصي على المتلقي العادي.

ولو استعرضنا سلسلة تطورات التجديد ومراحل التغييرات التحديثية التي طرأت في فن التجريد والتي جاءت بها مدارس وتيارات الرمزية والتعبيرية والسريالية والدادائية واخيرا التكعيبية لدى بيكاسو لوجدناها عديدة منها على سبيل الاستشهاد لا الحصر ان التجريد الغى صفة الجمال الفني ان يكون معيارا حقيقيا مطلوبا في الاستئناس بالعمل الفني. كذلك عمد التجريد الى تحطيم انساق التنظيمات الهيكلية في بناء تقنية اللوحة وتوزيع نسب واحجام الكتل. وكذلك تحرير الالوان من شراك التطابق التكاملي مع ما هو

مألوف حقيقي ماثل للعيان وسائد في الطبيعة.واستبدل عن ذلك توزيع الالوان بعشوائية لا ضابط من الواقعية والا نسجام ينتظمها.

وجاء التجريد في تحرير الفنان ايضا من التزامه في نقل اية فكرة مفهومية منظمة او موضوع غير متشظ من خلال اللوحة. وبهذا وصل التجريد الفني الى الصورة المحضة بدلا من ايحائية الموضوع ودلالاته المتماسكة المنظمة التي تعطي نفسها للمتلقي ببساطة ويسر وسهولة.

واخيرا ان مدارس التحديث التجريدية وتقليعاتها الاسلوبية الغريبة شتت تعدد اللوحات بتعدد وتباين واختلاف اسلوبية كل فنان على حدة لوحده.

اسلوب اللوحة في الفن التشكيلي التجريدي هو الموضوع تجريديا او بالاحرى اللاموضوع وتشتيت الفكرة او المفهوم. من هنا ادخلت التجريدية الفن في نفق النخبوية الطاغية ومحدودية المتلقين. وتضخيم ذاتية الفنان وتحرره من كل قيد فني او اي التزام يأتي عن طريق اللوحة الفنية.كان الفن قبل ظهور مدارس وتيارات حداثة التجريد نوعا ما سلعة تداولية استهلاكية متاحة للجميع بالمشاهدة او الاقتناء. اما في تجريد اليوم في الفن فاصبحت اللوحة سلعة صالونات مشاهدة قلة قليلة من المهتمين بالفن ونقده. واقل منهم من التجار ورواد الصالونات اصحاب فضل تنشيط مزادات بيع وشراء اللوحات.الذين لايفقهون شيئا عن المعيارية والتقييم الجمالي.

بالرغم من انتشار حداثة التجريد التصويرية على نطاق عالمي واسع واتخاذ فنانيها اساليب غاية في الغرابة والادهاش خارج المألوف المعتاد في لوحاتهم ورسوماتهم. يبقى الاسهام الاكبر في وصول الفن التجريدي هذا الانتشار العالم الفضل الاول به مثابرة كاندنسكي الالماني الذي اوصل غرابة فضاءات وافاق التجريد الى مراحل متقدمة في التطور التي كانت مرحلة الهندسة في التشكيل الهندسي عند (فازريلي) احدى هذه التطورات الهامة التي فتحت ابواب الاجتهاد والاضافات الاسلوبية الغريبة لعل ابرزها ما انجزه كل من بيكاسو وبراك في ايصال التجريد الى اساليب التكعيبية والوحشية والعودة الى الفن البدائي وتوظيف الاقنعة الافريقية تحت ذريعة الادهاش الاكبر والبحث عن الحقيقة في ما وراء دلالات وايحاءات تلك الرسومات.هذه الفضاءات التجديدية التجريدية جاءت كرد فعل نفسي قوي من الفنان في خداع ومخاتلة الوعي الحسي والعقلي. البعض من دارسي ومؤرخي فن التجريد يعزون انبثاق وظهور التحديث التجريدي كرد فعل عنيف غاضب على ويلات ومخلفات الحروب الكارثية التي عاشتها اوربا في الحربين العالميتين الاولى والثانية وما خلفتاه من تدمير نفسي ضاغط على الانسان.وكذلك تطور التكنلوجيا وما اهدرته في الانسان من قيم عاشها وتوارثها.

الا ان الحقائق في تطور فن التجريد تشير الى انه بدأ منذ عام 1910 بدايات القرن العشرين على يد الالماني كاندنسكي كما مر بنا. وانتقل بعدها من المانيا الى جميع بقاع العالم في روسيا والولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا واسبانيا ودول اخرى. وان اجيال اوربا التي مزقتها نفسيا واقتصاديا الحرب العالمية الثانية 1939-1944 كاد يتلاشى تاثيرها اليوم في ان تكون الحافز الاوفر حظاً في بقاء وتطور فن التجريد طيلة القرن العشرين والى يومنا هذا بعد ان مضى على تلك الحرب سبعون عاما.

بظهور فلسفات وتيارات ادبية وثقافية وفنية وتبلور مفاهيمها الفنية-الفلسفية في القرن العشرين مثل تيار الحداثة وما بعد الحداثة والبنيوية وعلوم اللسانيات والتفكيكية على يد ابرز فلاسفة ومفكري تلك التيارات امثال يوجين هبرماس وورولان بارت وجاك دريدا وليفي شتراوس وجاستون باشلار ودي سوسير والتوسير وغيرهم. وكانت المناداة قوية باهمية المتلقي في عملية الابداع الادبي والفني عموما ورفع شعار سسيولوجيا المعرفة والفضاءات المفتوحة امام المتلقي. كما وضعت تلك الفلسفات والمدارس التحديثية جميع المعارف الانسانية وانجازات العلوم والايدولوجيات القارة والسرديات الكبرى وبضمنها الاداب والفنون تحت طائلة المحاسبة الشديدة والمراجعة النقدية الصارمة في توخي تصحيح جميع المسارات الخاطئة والمنحرفة. واصبح فن التجريد من الفنون التي يطالها الشك في ضرورة المراجعة النقدية الجديدة والقراءة الجديدة في اعتبار كل النصوص المكتوبة او اية فعالية ثقافية او فنية هي نصوص وكتابات وفنون ناقصة غير مكتملة ما لم تضع في اعتبارها مسالة التداول الاستقبالي وان المتلقي عنصر هام ياتي ضمن وحدة ثنائية النص–القاريء. في تكملة معنى النص ومعنى اللوحة. وهو ما لا تتوفر عليه جميع الفنون المعاصرة في مقدمتها تيارات العبث واللامعقول والوجودية الحديثة وكذلك فنون ما يعد الحداثة منها على وجه التحديد التجريد الفني التصويري حصريا وما يسببه من اغتراب سلبي للانسان.ان فن التجريد التصويري بهذه الفضاءات المفتوحة وضع الانسان في متاهة من الوجود العبثي.

المسألة المهمة الاخرى التي تحاصر بها اليوم الاداب والفنون جميعها امام تطور التكنلوجيا الآلية الذكية التي بامكانها الغاء الوعي والحس الوجداني العاطفي للانسان. وفي اعتماد هذه التكنلوجياو الهوس اللاشعوري وغياب تداعيات الوعي المنضبط وغياب الموضوع ايضا وانسيابية اسلوب تنفيذ اللوحة من غير ما وجود تقنية منتظمة تنظم توزيع الالوان والخطوط والنسب والاستعاضة عنها بتداعيات اللاشعور والتاملات الحلمية باسترخاء ذهني يغيب الحواس المباشرة والعقل.وبعضهم لجأ الى استخدام العقاقيروالمخدرات في الوصول لتلك الحالة. كل هذا يوفر امكانية وقدرة لهذه التكنلوجيا الالكترونية الذكية من كتابة نظم الشعر وكتابة القصة والرواية ورسم اللوحة ايضا.التي تنزاح عنها فعالية الوعي على صعيد وحدة ثنائية الشكل والمضمون لاي منتج ابداعي آلي الكتروني. ويحضر النص او اللوحة المتشظية بلا موضوع حقيقي ولا انسجام تناغمي او تركيز ضابط يحمي تماسك اللغة في النص الادبي المكتوب او تناغم الالوان والنسب والكتل والحيز والخطوط والزواية الهندسية على صعيد منجز رسم اللوحة.

الآن الدراسات والنظريات الحديثة في علوم اللغات الأ لسنية والبنيوية على يد اقطاب فلاسفتها التي عددنا بعضهم يرومون كما قلنا في مراجعة نقدية –تغييرية لجميع الانجازات البشرية والمعارف والعلوم على مدى التاريخ. لكن تبقى الامور في كل الاحوال تحتاج الى جدوى يقينية تأخذ مداها التطبيقي في نشدان التغيير المطلوب ورصد المتحقق وغير المتحقق وجدوى هذه النظريات والمناهج في مساعيها وهل بمستطاعها تقديم ما يفيد ويغني تطلعات الشعوب ومستقبل البشرية ؟

لغة التصوف

عن مثقف ما بعد الحداثة يذهب د.علاء جبر، هو على النقيض من ذلك الناقد الملتزم، حيث يعيبون عليه مثاليته وعموميته ونضاله من اجل قيم مجردة، مثل الحق والحرية والاغتراب وما شابه ذلك. ويأخذون عليه انه يمكن ايضا لمثقف ما بعد الحداثة ان يتكلم باسم البشرية جمعاء.

اما المثقف التكنو- مثقف، فعليه ان يكتسب القدرة على تفكيك هيكلية القوى الاجتماعية المسيطرة، وهي تعمل في اطار الممارسات التفصيلية، وان يستمر في قيامه بمهمة الناقد المناضل الذي لا يتحدث باسم الجماهير، بل يشاركهم حديثهم ويكسبهم القدرة على التعبير ويذكي فيهم روح التغيير. ويقول هيدجر ان اللغة بحاجة الى مصطلحات تمزج بين السلبي والايجابي لكي ندرك اغوار الوجود، وان اللغة احيانا تعجز عجزاً مطلقا عن التمييز بين الوجود ونسيان الوجود.

ويقترب هيدجر هنا في وظيفة اللغة من "التجربة الصوفية" في عسر وصعوبة اللغة الرمزية عندهم من ترجمة حالتهم ومعاناتهم التصوفية، إذ يعجز المتصوف نقل او تمييز الوجود، عن نسيان الوجود الحقيقي ويضع في مثالية عرفانية في الكشف والاستبطان، بما يجعل اللغة لديه عقيمة عن ترجمة حقيقة تجربته الذاتية. ويعيب براتراند رسل على المتصوفة عقم الغة وعجزها ان تقول شيئا يعتد ويؤخذ به. كما يسخر العلم من اللغة الصوفية سخرية كبيرة.

يقول الكاتب الفرنسي جورج باتاي حول عجز اللغة التصوفية من التواصل والتوصيل:التجربة الايروسية–الشبقية تتوازى مع التجربة الصوفية في كونهما فيضين لاتستوعبهما اللغة.

اما الشاعر المفكر ادونيس فله رأي مخالف في اعتباره لغة التصوف العربي الاسلامي هي لغة استكشاف معرفي في الدين والفلسفة والوجود. ويقول: ان السرياليين اخترعوا الكتابة الاوتوماتيكية والغاء العقل واستخدموا لذلك المخدر. المتصوف ألغى رقابة العقل بالسيطرة الذاتية على الجسد.وسمي آنذاك الكتابة الهياً سماوياً وهي ذاتها الكتابة التي نادى بها السرياليون. والصوفية بحسب رأيه ضد الاسلام.الصوفية نقض كامل للاسلام وهذا الامر يقع في مشروع قراءة التراث العربي. وهو مهمة الادباء والمثقفين عموما حسب دعوته. ولهذا لايمكننا ان نصنع شعرا من دون ثقافة عظيمة. شعرنا ما زال شعر انين وبكاء وتوجع. قليل من السياسة وقليل من الوطنية وانتهى الأمر. هذا لا ينتج شعرا كبيرا علينا ان نجابه الحقائق ليس لدينا مغامرة كبرى بالشعر بل بالفن عامة. اعود واقول ان اول ما قام به المتصوف هو تغيير مفهوم الله كما ورد في القرآن. اذ ان مفهوم الله قرآنيا قائم على المفهوم التوراتي. انه قوة مجردة لا علاقة لها بالانسان والعالم غير محايثة. التصوف قدم مقاربتين: الاولى ان الانسان يمكن ان يكون الها وان الله يمكن ان يكون انسانا. المقاربة الثانية هي لأبن عربي الذي وسع الحدود فقال ان الوجود نفسه هو الله وقال بوحدة الوجود.وهذا نقض كامل للاسلام. وترتب على هذا النقض اشياء عظيمة منها العلاقة بالحقيقة والعلاقة بالآخر والعلاقة بالوجود. تغير اولا مفهوم الحقيقة ما الحقيقة؟ في الاسلام كما في كل الاديان الحقيقة هي ما يقوله النص الموحى به من الان والى اخر العالم. الصوفية تقول: الحقيقة ليست في نص ولا تجيء من ورائنا. الحقيقة هي في التجربة

وتجيء من امامنا هذا نقض كامل. تغير ايضا مفهوم الهوية فالهوية اسلامياً معطاة سلفا للانسان ناجزة وعليك ان تسلم بها وكفى. اما في التصوف فليس هناك هوية ناجزة الا للجمادات والاشياء. اما الانسان فكائن متحرك يبدع هويته. تغير ايضا مفهوم الواقع فالواقع ليس ما نراه مباشرة بالعين ولا نستطيع فهمه الا اذا فهمنا ما وراءه والواقع وما وراءه جزء لا يتجزأ. وما نراه ليس سوى صورة عابرة ومتغيرة. اللا مرئي جزء جوهري من المرئي وبالنتيجة غيّر المتصوفة كل شيء اكثر من كل ذلك فان الكائن الانساني في الاسلام والاديان الاخرى مردود دائما الى اصل. الاصول نبع والكائن يتدفق منه لذا فان هويته في هذا النبع. التصوف نقض هذا ايضا وجعل المستقبل هو النبع والعالم يحيا من المستقبل وليس من الماضي.

ثانيا: سلسلة الالغاءات في فنون الحداثة

1. إلغاء فكرة ان يكون العمل الفني جميلا يثير اللذة والمتعة في الحواس والوجدان، فبينما يرى هنري ما تيس، ان العمل الفني لا بد له ان يكون جميلاً، يريح الانسان عند عودته الى بيته، بعد يوم شاق من العمل، نجد على النقيض من ذلك التشويه والمسخ والعبث بالنسب الطبيعية قد اصبحت من ابرز ملامح الفن عند بيكاسو تعبيرا عن سخطه على ذلك الواقع القبيح الذي افرزته تكنولوجيا الصناعة وما صاحبها من نظم اقتصادية وسياسية.
2. تحطيم الشكل وهيكلية العمل من قبل التكعيبية الفرنسية (بيكاسو، براك) حيث سحقت الاشكال وتناثرت عناصر بنائها في وحدات تشكيلية صغيرة تتداخل وتتباعد، تستقيم وتنحرف، تتضخم تارة، وتتقلص تارة اخرى مكونة بناء تشكيليا مستقرا على الرغم من شدة تشظيه.
3. الغاء العلاقة بين الالوان في اللوحة، والالوان المناظرة لها في الطبيعة، بعد ان تحررت الالوان على يد غوغان لنجد وجوها اصطبغت باللون البنفسجي واوارق الشجر الاحمر، وليس ثمة قيد من ان يصبح سواد العين بياضا.
4. وتمضي سلسلة الالغاءات الحداثية في الفن حتى بلغت ذروتها، بإلغاء ان يكون للعمل الفني شيء يجسده، ولا تبقى بعد ذلك فكرة كما هي الحال فيما يعرف بـ"الفن المفهومي".
5. الفن المفهومي غايته نقل الفكرة الى المتلقي فليس هدفه انتاج اعمال فنية مادية من لوحات ومنحوتات، فالفكرة او المفهوم هي اهم جوانب العمل وآلة صنعه الاساسية. وهذا يعني ان التخطيط للعمل الفني والقرارات الخاصة بإخراجه توضع مسبقا، اما تنفيذ العمل فهو مجرد امر روتيني مكمل.
6. لقد تخلّص الفن على المستوى المفهومي من ماديته بعد ان تخلص من موضعته في الفن التجريدي، ليبدأ رحلته صوب الصورة المحضة، فالافكار المجردة لها جمالها، ويذكر عن براتراند رسل قوله " ان الرياضيات ذات جمال من نوع اسمى".
7. ويلح على الذهن هنا ما قاله "فازريلي" المبدع المجري العظيم، رائد فن التجريد الهندسي: " انني لا ارسم بل اضع معادلة اللوحة".
8. يؤكد منظروا ما بعد الحداثة حتمية الصراع الطبقي واستمراره وعجز الاليات الاجتماعية عن استيعاب التنوع الثقافي والتوفيق بين مصالح الفئات الاجتماعية المختلفة. وهذا يلقي على عاتق و مسؤولية الفنان الحداثي التجريدي على وجه الخصوص ان يضع نصب اهتمامه وعنايته اهمية المتلقي من جهة والتزامه قضايا الانسان من الجهة الاخرى.
9. فنون الحداثة تشكو من نخبوية طاغية وهو ما ادى الى استفحال الامية الفنية خصوصا على صعيد الشعر، والتشكيل والموسيقى وما زاد الطين بلّة هو هبوط الفن الجماهيري الى ذلك المستوى المتردي الذي تبثه وسائل الاعلام، وبدلا من ان يرقى الفن بوعي جماهيره، نراه يشوه هذا الوعي حد الابتذال.

10. يطمح اهل الذكاء الاصطناعي الى ما هو اكثر بإكساب الآلة القدرة على تشكيل الرسومات التجريدية وتأليف المقالات والروايات بل وقرض الشعر أيضا[1].وهو ما يضع التجريد الادبي-الفني في مأزق.

(1) د.نبيل علي، العقل العربي ومجتمع المعرفة، ج1، سلسلة عالم المعرفة، ص221-313. وبتصرف منا.