الصوفية في الرسم الحديث
(التجريدية أنموذجا)

م. د. جواد عبدالكاظم فرحان الزيدي

مشكلة البحث والحاجة إليه

يعد الفن الحديث من أكثر الفنون إثارة للجدل والأسئلة، في ضوء تمترسه خلف مقولات فلسفية ورؤى فكرية رافقت منجزه العياني منذ البداية، بوصفها محركات نظرية وموجهات يتحرك من خلالها وعلى أساسها الشكل المتحقق عبر سلسلته الزمنية. ولعل فعل مقولات (أفلاطون وديكارت وكانت وبرجسون) ماثلة بقوة في هذا المنجز، الذي يحتفي بالكثير بما يمكن تأويله والانفتاح على مرجعياته القرائية المتعددة. وتعد الصوفية مساراً فكرياً وروحياً بعيداً عن سياقها الديني والتاريخي، فيما يخص الإنسان المسكون بهاجس التحرر من عالم مادي يشعر أنه يقيده، هي تجربة تصله بذاته العميقة، وبما يتجاوز الواقع الذي يحجبه عن هذه الذات، والنظر إليها على أنها تجسيد لرؤية فنية؛ لا تنفي العالم المادي، بل تنفيه بوصفه حجاباً يحجب الواقع الحقيقي والفعلي، إذ ستكون لتجربتها الفريدة أهمية تجعل من هذه الدراسة ممكنة.

أما التجريدية فإنها موازية للتجربة الصوفية، أو كأنها نوع من التصوف، وقد نعتها البعض (بصوفية الفن)، لاسيما أنها ممارسة للغة متميزة تؤسس مجالات ودلالات ومناخات تتشابه جميعاً مع ما تؤسسه الصوفية بحدود التجربة العملية، فضلاً عن مقولات التجريديين أنفسهم الداعية إلى العودة إلى جوهر الديانات الشرقية، بوصفها منبعاً للصورة ومرافقتهم الثيوصوفيين ومشاطرتهم التفكير العلوي للوصول إلى صورة مجردة.

وللتحقق من أنساق هذه الصورة المجردة وكيفية تجليها في الصوفية والرسم التجريدي تتحدد مشكلة البحث بالسؤال حول أوجه العلاقة والتماثل الصوري بين كلا الاتجاهين.

أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في ما يلي:

1. إن البحث الحالي يعمد إلى ايجاد علاقة بين ما هو مجرد مطلق كما في الصوفية وخطاب مرئي عياني في ضوء رؤية كل منهما للوجود والحقيقة الغائبة.
2. لغياب الدراسات الفنية المتخصصة وتحليلها فلسفياً في ضوء المناهج النقدية المعاصرة.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن العلاقة الباطنية المتداخلة بين الصوفية والرسم التجريدي في انسياقهما نحو مفهوم الصورة المجردة.

حدود البحث:

1. المكانية: الرسم الأوروبي الحديث (المدرسة التجريدية)
2. الزمانية: 1910م –1925م.

تحديد المصطلحات:

1. الصوفية: أرفع تجربة دينية تكمن في معرفة الله معرفة خاصة جداً، بصورة تجريبية لا عقلية منطقية.[1]
2. الثيوصوفية: معرفة الله عن طريق الكشف الصوفي أو التأمل الفلسفي أو كليهما وبنيت في المقام الأول من التعاليم البوذية والبرهمية[2].
3. التجريدية: هي استخلاص جوهر الأشياء، بإخفاء معالم الأشكال وأجزائها، تجمع بين المادة والروح، إنها صوفية الفن، مضامينها تأملات ورؤى ذاتية[3].
4. أما التجريد: فهو نشدان المعنى اللاتشخيصي[4].

المبحث الأول:

الصوفية.. تمزيق الحجب

اختلف الدارسون بشأن الصوفية، بوصفها مفهوماً معرفياً أو فرقة إسلاميةً، شأنها شأن الفرق والحركات التي تحرك الساكن في الفكر والرؤية. وقد كثرت التأويلات حولها وتعددت الآراء. إذ جاء نعتها من لباس الصوف، الذي ترتديه جماعة تزعمها الحسن البصري في القرن الثاني الهجري؛ اقترنت بالزهد والبحث عن الخفي والغيبي. وذهب آخر إلى أنها ترسخت من أصول بوذية أو غنوصية يهودية، أو هرمسية مسيحية، وقيل إنها أخذت من كلمة (Sofia) اليونانية، التي تعني الحكمة[5]. وعلى الرغم من كل ما قيل عن الصوفية فإنها تتجلى في الدعوة إلى الاستبطان والتأمل في الطبيعة التماساً للحقيقة، والقول بوحدة الكون ورفض الثنائيات والتناقضات، إذ لا يفصح الشيء عن ذاته إلا في نقيضه، إلا أنها، في مجمل بحثها، تدير ظهرها للعالم المادي المحسوس نزوعاً نحو عالم روحي لا مرئي يتصل بالغيب، وما الوقوف عند المرئي إلا وقوفٌ عند السطح والقشرة، أي الظاهر المتجلي، بمعنى أن الظواهر المرئية تجليات لموضوعات غير مرئية ومجهولة.

ومن خلال رفضها للذات الإنسانية فإنها تجد انصهارها بالذات الإلهية حقيقة يجب إدراكها وإيجاد الكيفية التي يتم بها ذلك، وبهذا تتحدد العلاقة بين الأنا والوجود، وبين الذات والموضوع من جهة أخرى، التي ستكون في دلالتها العميقة والأساسية، علاقة معرفة واتحاد بين الذات العارفة والشيء المعروف، وبحسب أهمية المعرفة وحجمها ستتضاءل المسافة بينهما وتصغر فإن " الوجود في الرؤية الصوفية ليس موضوعاً خارجياً، يدرك بأداة من خارج، كالعقل أو المنطق. إن مقاربة الوجود بوساطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرة وضياعاً " [6].

وحين تغادر الصوفية الواقع المعيش وتدفع باتجاه الغيبي، فإنها تحاول مغادرة الوعي وزواله من دائرة البحث، وهذا الزوال، أو ما تدعوه بالفناء، يرمز للبقاء في أبهى درجاته وأغناها. "والفناء هنا زوال العائق ومحو الحجاب، وبه يفقد الوجود تعيناته وتحديداته وقيوده، ويعود إلى أصله (اللاتحديد، واللاتعيين) ويتم التطابق عبره بين الحالة الذاتية للعارف والبنية الموضوعية للعالم المعروف، وأن الأشياء الخارجية، بوصفها تعيينات الوجود ماهي إلا

روابط وعلائق قائمة على التوهم. وبالفناء يتمزق حجاب الوهم، ويكون الفناء بدءاً من هذا التمزق، وتسقط الأوصاف المذمومة وتتمظهر الأوصاف المحدودة "[7]. تلك التي يبحث عنها الرسم التجريدي، حيث نزوعه نحو الخلاص من شوائب الواقع وعوالقه وتشييد واقع آخر يبتعد عن ذلك الذي تم تقويضه.

والفناء، بوصفه معرفة للمطلق، له ثلاث مراحل أو درجات هي: (المكاشفة، التجلي، المشاهدة) تعني المكاشفة، أن المطلق خفي، محجوب بالأشياء ولا يعرف إلا بزوال هذه الحجب، حيث تتم معرفة جمال المطلق (الله) وجلاله، الذي لا يعرف في ذاته، وإنما صور تؤول وتبنى على هذه الصورة. وفي التجلي يكون الحجاب قد زال، حيث يبدو النور الإلهي، ويحدث التجلي إمّا عن طريق التأمل أو مباشرة بهبة من الله، ففي الأولى يخترق هذا النور الجسد ويدخل الروح ولا يستطيع الجسد أن يحركه، والثانية تهيمن الطمأنينة والراحة، وبهذا التجلي تتبدد الظلمات، التي تعتم المسار السري للانخطاف. أما المشاهدة فتفترض أن الحجب، التي تخفي الإلهي زالت، وأن الروح أضيئت بالتجلي، فلا تبقى غير الرؤية، فالمشاهدة معرفة مباشرة، حاصلة بشهادة عينية وحضورية، ولئن كانت تكمن في كشف الغطاء، الذي يحجب النور الإلهي، فإنها انعكاس أو حضور هذه الأنوار في القلب.

إن الصوفية تتمثل في رؤية إشراقية للإمساك بحقيقة الأشياء، وحين يتجلى المطلق لا ينقطع ولا يكرر ذاته، فإن قلب العارف الذي يوازي الذات العارفة الخلاقة لدى الرسام، يخلق كل لحظة كذلك الشأن في الوجود. فالعالم الذي نراه هذه اللحظة أمامنا ليس العالم نفسه، الذي رأيناه في لحظة سابقة، إذ إنه يتغير باستمرار طبقاً لفعل تجلي الصورة، التي تحاصر المخيلة لدى المتصوف أو الرسام على السواء. وما يصح على العالم يصح على قلب العارف، وعلى الإنسان، إذ لا ماهية ثابتة، العالم تحول دائم، وشأن الجماد في ذلك شأن ما هو حي.

المبحث الثاني:

تشيُّؤ الصورة بين الصوفية والتجريدية

تلج الصوفية الروحي والصوري بقوة في بحثها عن المطلق عبر طريق معرفي تجريبي، غير عقلي منطقي، وقد أغنت طروحات المتصوفة هذا الحقل، إذ "تمثل الصورة واحدة من المسائل الأساسية المطروحة في التصوف، كما يمكن التعبير عن الغيبي المتجاوز، وبحسب أية معايير نترجم بمفردات المرئي، تجربة يقيم أفقها في الغيب الغائب، وهذا يحيلنا إلى تجربة الرؤية ونشاط المخيلة ودخول الصورة العقلية في المشهد"[8]، هذا كله يجد مداه في الموقف الجمالي والكيفية التي نقدم بها شيئاً غير قابل للتمثل برجوعنا إلى أدوات المحاكاة، الرسم والنحت، هذه الحوامل،التي تستقبل الصورة المحسوسة، وأن سؤالاً أساسياً يسكن اللاهوت: شرعية التعبير عن الله من خلال هذه الحوامل أو انعدام شرعية ذلك، وهذا يقودنا إلى البحث عن الصورة الغيبية المماثلة لنصنع شبهاً وتأويل ما هو خارج المنال بالمفردات التي تقع في المتناول وتفسر الغائب بمفردات حسية وكل شيء مرتبط بالمطلق (الله).

وبما أن الله لا شكل له ولا صورة يمكن للذاكرة أن تدركهما ينتج عن هذا أنه حين تكون الروح متحدة بالله، فهي أيضاً لاشكل لها ولا صورة، ويظل الخيال ضائعاً والذاكرة غارقة، من دون ذكرى عن أي شيء، لأن هذه الوحدة الإلهية تفرغ الروح من وهمها، تنظفها من جميع الأشكال والمعارف وترفعها إلى الغيبي، أو ما فوق الطبيعي. ويميز (ابن عربي) بين الخيال المتصل والخيال المنفصل "فالأول يقود إلى الرؤية الطبيعية، والثاني يمكن من دخول مجال الرؤية الغيبية"[9] . ومن هذا يبدو أنه محبٌ للصورة، لأن تجربته تدعوه إلى الذهاب بعيداً في اختراق الممنوع، الذي يصوغه الشرع المنتمي هو إليه. ويعلل ذلك بوصفه للخيال بأنه أوسع الحضرات، لأن الله نفسه لايقبل الصورة ، وقد يتجلى بالصورة في حضرة الخيال، الذي يصور ما ينفي العقل إمكان تصوره، ولاتوجد واسطة بين الخيال والمطلق، أو بينه وبين المحسوس، إنه نقطة لقاء، يهبط المطلق، ويصعد المحسوس، وإن الخيال في هذه الحالة هو الحضرة، التي يتجلى فيها المطلق، أو هو حضرة التجسد " وإن الحقيقة الكونية بالنسبة إلى ابن عربي، ثلاث مراتب: علوية وهي مرتبة التجريد أو المعقولات، وسفلية وهي مرتبة الحس

والمحسوس، وبرزخية وهي الجامعة الواصلة بين هاتين المرتبتين، أي أنها معقولة – محسوسة في آن، وتلك هي مرتبة الخيال والمتخيلات"[10]

وتعد الصورة وسيلة انتشار يسهل حضورها في العالم؛ ثقافة تنتقل من خلال وفرة الصور، يتوسع المذهب الذي تمثله، نرى إليه مدفوعاً بفعل منطق نظامه هو، والضرورة الوجودية لتجربته، إلى اتخاذ موقف معادٍ للصورة موضوعياً، والمعرفة الحقيقية هي معرفة الشيء من داخل، ذلك أنها تلغي المسافة بينه وبين العارف وتتيح للعارف تحقيق ذاته، فلا نعرف الوجود إلاّ بالشهود وفقاً للمصطلح الصوفي، أي (بالحضورأو الذوق، أو الإشراق). لذلك تتيح لنا الصوفية والتجريدية في جميع الحالات أن نقرأ في ضوء الآخر غياباً–حضوراً. غياب الإنسان وحضور الإله، غياب القلب وحضور العقل، غياب الطبيعة وحضور الصناعة. ولكن هل تصل التجريدية إلى هدفها الأساس، بوصفه هدف الصوفية نفسه، أي وحدة التناقضات ، أو وحدة الوجود، بمعنى التوحيد بين الذات والموضوع، العالم الخارجي والمعرفة الداخلية، وأن المؤالفة بين المطلق والأشياء، بين الباطن والظاهر، بين الشعور واللاشعور، هي التي توسع حدود الوعي والمعرفة، وبالإشراق تتحدد هذه المؤالفة، لهذا كانت المعرفة الإشراقية أعلى درجات المعرفة.

تعلمنا التجربة الصوفية أن الذات تعبر عن الحقيقة، أو ما نظنه أنه الحقيقة، لايستنفدها، بل إنه لايقولها، وإنما يشير إليها أو يرمز. فالحقيقة ليست في ما يقال، في ما يمكن قوله، وإنما هي في ما لايقال، فيما يتعذر قوله، إنها في الغامض والخفي اللامتناهي، أي حين نفصح عن شيء ما تشكيلياً، أن نصوره، هو أن نقدم عنه صورة تغاير صورته العينية الظاهرة، وأن نقلب صورته. " فالحس فنياً بالأشياء لايبدأ إلا بنشوء مسافة بينه وبين واقعها الظاهر المباشر، لأن العالم فنياً ليس موجوداً في العالم بل في ما وراءه، هو بالضرورة نوع من التجريد، كأن المصور المبدع يصور لكي يمحو (الصورة)، وبهذا المحو يخلق حضور نسيج شفاف لايحيل إلى الواقع المباشر، بل إلى معناه ودلالته"(11). وبما أن الصوفية موقف لتشويش نظام العالم الظاهر وأدوات معرفته، فإن الصوفي لا يقيم علاقات عقلية مع الطبيعة وأشيائها، وتصبح لديه مجمع للرموز والصور والإشارات، وهذا ما ينطبق

على فهم التجريدية للواقع المعيش، الذي تراه إشارات ورموزاً مجردة تتحرك دلالتها في ضوء العلاقات الباطنية المدركة والمعبرة ، حين تكون العلاماتية مبدءاً تستأثر به لإنتاج المعنى.

إن اللوحة التجريدية تعد كينونة بحد ذاتها، لاتحتاج إلى شيء خارجي، كما أن المعنى محمول على الشكل، بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس، بما يهيّئ قدرة على الإدراك الفني، الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة، مما قاد التجريدية إلى تمجيد الذات وجعلها الشكل يتماهى مع المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا دون الموضوع المباشر، وإقصاء العالم الخارجي والدعوة إلى تكريس الأشكال الكونية على هيأة ألوان وأشكال. وحين يلجأ الفنان إلى التجريد، فإنه يستبدل المعالم المميزة لحقائق الأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيأة مجموعة من الألوان، لأن التجريدية تتقصد البحث عن جوهر الأشياء، لذلك سميت (صوفية الفن) وبإمكانها أن تنشيء واقعاً آخر في بحثها عن الحقيقة لإيمانها بزيف الواقع الفعلي. ويقول (برانكوزي)* بهذا الصدد " إن الجمال هو عدالة خالصة "ولا جميل إلا الحقيقة " إذ يبدأ باختزال أشكاله المنحوتة، ليصل إلى أشكال هندسية لتكون حقيقته الجوهرية"(12) . ويعتقد جميع التجريديين، بأن في الفن التجريدي إمكانات للتعبير عن الانفعالات الباطنية العميقة أكثر مما في الفن ذي الموضوع، تدعو الفنان إلى الانسحاب إلى داخل الذات بعيداً عن صخب العالم. "ويقرن البعض ذلك بالخوف الميتافيزيقي للشعوب؛ مما يجعل الفنان فيها يتجاوز أو يحاول أن يتجاوزحدود الطبيعة والواقع المادي، سعياً وراء اللامتناهي، المطلق، الأبدي"[13].

ولأن المطلق هنا فكرة سامية، اتجهوا نحو المجرد والقصي والغيبي بدلاً من الواقع الفعلي، بما ينعكس من خلال التطور الكلي للفعالية الذهنية، التي تبدأ من الإدراك إلى إعادة التمثيل، وذلك يعني الموازنة بين تحويل ما هو بعيد من الحقائق إلى أفعال ثابتة وإعادة تشكيلها كحقائق ذهنية. في إشارة إلى أن الواقع المجرد الوهمي يمكن أن يتحول إلى شيء من الحقيقة، حينما يمارس الذهن فعاليته التحليلية عليه، إذ يستحضر التفكير صوراً، والصور تحتوي على فكر. ويعتقد (بول كلي 1879–1940) أن الفن يلعب في الأشياء العلوية، وقد ينتهي به الأمر إلى بلوغها أحياناً، وما الأشياء المرئية إلاّ أمثلة جزئية في الوجود الكلي، " وإن الحقائق لاتدرك بفعل الحواس، وعلى الإنسان أن ينمي قدراته لاستخدام

وسائل أخرى للمعرفة انطلاقاً من فعل الروح، التي تتخذ شكلين، فتصير مادة مرئية، الفضاء روح، والشكل المعتم روح"(14). شكل (1). ويتحول الفن التجريدي عندها إلى علامات شكلية، طبقاً لانتماء الإمكانية المجردة إلى عالم الذات، وتُصبح ممارسة عبادية كما يفعل الصوفي حين يطهر جسده أولاً ويكبح رغباته في محاولة للصعود مع الروح إلى مكان الجمال المثالي أو فيه نوع من التماهي مع الحرية الفردية، والسعي إلى اكتشاف الحقائق بمعناها السامي. والفن التجريدي سعيٌ إلى وضع فاصلة بين التيارات الموضوعية التي انتهت إلى تكريس الشيئية، في حين انفتح هو إلى ما لا نهاية على الشيئية.

المبحث الثالث:

ملامح الصوفية في الرسم التجريدي

وبتحريك مسار الصورة وتحولاتها، نجد أن هناك أوجه شبه بين التجربتين الصوفية والجمالية، تلفت النظر إليها، لا في أهدافها، بل في طرق التفكير الفعلية حين تدخل مرحلة العمل، وكذلك في بعض آثارهما، وتفسر هذه التقابلات دليلاً واضحاً على الترابط التشابهي بين التجريدية والصوفية، وأن الأنا البسيطة، بوصفها مركزاً للوجود الروحي، هي التي يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة، على أن هذا التمييز بين نوعي الأنا هو القاعدة الأساسية للسيكولوجيا الصوفية، وهذا ما يلغي الحدود الفاصلة بين الأنبياء والشعراء لدى أفلاطون " أنه ما من إنسان بقادر على قرض الشعر الجميل، إن لم يكن الإله أمسك به" [15].

وعلى الرغم من أن الفن الحديث أعلن قطيعته مع كل ما هو خارجي، فإنّه أعلى، في الجانب الآخر، من شأن الذاتي والجوهري والخالص، مما جعل تلك المفاهيم تلتقي مع المقدس والديني، فقد دعا التجريديون إلى العودة للديانات الشرقية القديمة لاستخلاص إنموذج فني جديد. وكانت مقولة (رودان)* "عندما يضيع الدين يضيع كل شيء" خلاصة البحث وهاجساً يفتح الباب أمام قراءات جديدة. فالدين لديه (الشعور بالمجهول) وهو ما بحث عنه الفن التجريدي عبر تمرحلاته الزمنية. ويتحدث (هنري ماتيس 1869–1954) في موضع آخر عن العاطفة الدينية التي يمتلكها ويأخذها من الحياة وعن الصفة المقدسة لكل شيء حي "ها نحن أولاء بعيدون عن الله أو عن الآلهة، عن كل مذهب وعقيدة وطقوس، وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من حكمة الدين"[16].

وقد اجاب "ماتيس" عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر "نعم أؤدي صلاتي وأنت كذلك، وتعلم هذا تماماً عندما تسوء الأمور ونلقي بأنفسنا في الصلاة لنجد جو الاتصال بالله.. وأنت تفعل هذا أيضاً"[17]. ولكن التجريديين المتأخرين جسدوا مع ماتيس مفاهيم دينية صوفية وكان أبرزهم (كاندنسكي وموندريان ومالفتش وبرانكوزي)، إذ أنجز (فاسيلي كاندنسكي 1866–1944) عمله الكبير (تكوين رقم 7) في أواخر عام 1913م (شكل2) مستثمراً مادة البقاء في موضوعاته، التي بلغت الذروة في سلسلة لوحاته (يوم الدينونة، والطوفان، وعيد

القديسين) وتكوينات أخرى مماثلة، ليطرق معنى الرسم من زاويتين (نفسية وروحية)، إذ ناقش طويلاً التأثيرات التي تخلقها الألوان فنياً، داعياً إلى ما يشبه الإجماع على اقتراحه القائل: "إن اللون الأزرق لون سماوي"، ولكونه مسيحياً أرثوذوكسياً ذا قناعة دينية راسخة آمن، مثل العديد من أبناء جيله، بالحاجة إلى انبعاث روحي في الغرب، الذي سيطرت عليه النزعة المادية، وذهب أبعد من ذلك بإزاء إعتقاده بأن في الإمكان تحقيق ذلك بدراسة تعاليم الديانات الشرقية القديمة*، التي تقبلت التمازج المادي والروحي، " وحظيت محاولة كاندنسكي بالتخلي عن التشبيه في رسمه أهمية بالغة كان مقدراً لها أن تكون سبيلاً إلى نوع جديد من الفن الديني، له مغزى إنساني عظيم بكثير مما تحقق حتى ذلك الحين" [18].

لهذا تكتسب الأشياء حياة روحية لا شعورية لدى (كاندنسكي)، ويعد ذلك من محمولات الفن التجريدي، الذي تتحكم بمنتجه قوة عظمى أسماها "الضرورة الداخلية" بعدما كانت الأشكال الطبيعية موضع اهتمام الفن الكلاسيكي، التي تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الضرورة، إذ يجد لها الفنان تكوينات إنشائية تتساوق مع ذلك الدفع الداخلي، وإن المهم في الفن هو الشكل الذي يخفي مضمونه النصي وراءه، ويكون هذا المخفي أقل جاذبية للعين، ولكنه يتجه نحو الروح، بما يعكس حضور المعاني المخفية، بالرغم من غيابها الخارجي، حيث تتضح لعبة الحضور والغياب وارتباط كل منهما بالآخر ضمن ثنائية جدلية، أي إن " لكل رائعة من روائع الفن مغزًى روحيًا، فهي جميعاً دونما استثناء صادرة عن ذرى التجربة"[19]. ولتأكيد هدفه الروحي وعلاقته مع الواقع الخارجي يشير إلى علاقة الكون وموسيقى الأجرام في مغزى التعبير عن الروح السرية، وحينما تخلى عن الرسم التماثلي، لم يحلم بأن يدير ظهره للطبيعة، بل سعى للتوحد معها، "إذ إن الفنان التجريدي لا يمارس أسلوبه بمنأى عن العالم المعيش، وأنه لا يعبر عن شيء سواء نفى أو رفض العالم. وأن اللوحة تحمل دائماً شيئاً ما للوصول إلى معنى أو التعبير عن حقيقة، لا أن يقدم تمثيلاً صادقاً للأشياء، ولكنه يقدم نظاماً جديداً من المعادلات؛ يحكم العلاقات التقليدية بين الأشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له أكثر صدقاً، ولذلك فإن الحقيقة في التصوير صدق باطني يمكن اتساقها مع ذاتها"[20].

وتأثر (كازيمير ماليفتش 1878–1935) بالنظرة الصوفية للفن، وتعلق بها كثيراً، إذ استوحت رسومه شكل الصليب ونقاء اللون الأبيض، وأدرك أن الموضوع لا معنى له، كما ان الأفكار القادمة من الفكر المدرك لا قيمة لها، والشعور هو العامل الحاسم، لذلك فإن الرسم التجريدي يصل أعلى قيمة في السوبرماتزم Supermatism* أو التفوقية ليغادر الواقع وعوالقه بحثاً عن جمال خالص يبلغ من الصفاء درجة قصوى، ويرى أن لا شيء له واقعية سوى الحساسية، لا الحساسية بالنسبة للإنسان، بل بالنسبة للأشياء، مثل لوحته مربع أبيض فوق مربع أسود، حيث يصفها بصورة الليل البهيم الذي شعر به في أعماق نفسه، مشيراً إلى أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وأن المعرفة النقية بدون أشياء تبعد التواردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق، وهو سعي لاختزال كلي للعالم التمثيلي، جاعلاً من المربع شكلاً نقياً يصفه بقوله (المربع طفل ملكي وحي) إشارة إلى تكاملية المربع ورمزيته وقدرته التوليدية لأشكال جديدة، (شكل 3).

وليس ببعيد عن هذا كانت صلة (بيت موندريان 1872–1944) بالثيوصوفيين ومشاطرتهم الاهتمام بالديانة الشرقية واعتقادهم بأن هذا النبع، وحده، كفيل بأن يجد الانبعاث الروحي العظيم، ذلك البناء الثلاثي السحري جسده بثلاثية التطور المرسومة عام 1911م وهي (صورة مذبح ثيوصوفي) (شكل4)، فضلاً عن تأكيده اللون الأزرق السماوي، لذا عبر عن قناعاته الشكلية، لأنها تأخذ الفن إلى أبعد مما هو شخصي " أنها تهدف إلى إلغاء الأنا في الفن، وهذا الإلغاء بات هدفاً رئيساً لموندريان، على الفن أن يعنى بالقوة الشاملة فنياً، يردد أفعالنا العميقة غير الواعية بالعالم الذي نسكن فيه، إن التشكيلة الجديدة تسعى إلى تحقيق التوازن والانسجام" (21) وهذا ما يفسر نظرته إلى القيم المتعادلة (المادية والروحية) المنسجم بعضها مع بعض فتكون كلاً موحداً غير منفصل عن بعضه، وأمضى عامين يطبق أنساقاً جديدة عن (التصوف الايجابي) أو (الرياضيات الشكلية)، التي تعمد إلى اختزال الكون إلى أشكال هندسية أفقية وعمودية (شكل 5) تلك التي تعلمها من صديقه القس (شونميكوز)، فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً؛ يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون، وفي بحثه عن صفة التعامد بين الخطوط الطولية والأفقية يعكس

الحقيقة الرمزية لصفة السلطان والهيبة لإسلوب الخلق الإلهي، مما يعني إظهار التوافق من حيث الرؤية الجمالية الإلهية مع التجريدات الهندسية.

النتائج

1. تشترك الصوفية والتجريدية في البحث عن حقيقة غائبة لا مرئية، وإن اختلفت طرق التعبير عنها.
2. تؤكد الصوفية مثلما التجريدية فعل الذات، لكونه معبراً عن الحقيقة الكامنة في اللامرئي والخفي واللامتناهي.
3. تؤمن التجريدية بأن الفن يخوض في الأشياء العلوية وقد يبلغها أحياناً. وما المرئي إلا تمثّلٌ جزئيٌّ للوجود الكلي، وهو ما تبحث عنه الصوفية، إذ تنصهر الذات الإنسانية مع الذات الإلهية العلوية، وعندها ستكون الذوات تمثيلاً جزئياً لحقيقة الذات الإلهية.
4. إن تأثر الفنان التجريدي بالنظرة الصوفية والتعلق بها دفعه لاستثمار مرموزات دينية على صعيد الشكل واللون ودلالة العلامة والمضمون.
5. يصبح العالم لدى الصوفي والتجريدي على السواء مجمعاً للرموز والصور والإشارات في ضوء العلاقات الباطنية والمعبرة لبلوغ المعنى النهائي.
6. بحثت الصوفية في الصورة من خلال نشاط المخيلة وأدوات المحاكاة لتمثيل الغيبي وتفسيره بمفردات حسية مرئية، وتحديد الحقيقة الكونية على أساس ثلاث مراحل؛ يكون التجريد أعلاها، وهو ما يلتقي مع طبيعة فعل الفن التجريدي من تخيل واقع يمكن إخفاء ملامحه الواقعية ومن ثم تجريده.

الخاتمة

يعد البحث عن المطلق واللامحدود واحداً من المنطلقات الأساسية، التي تلتقي عنده الصوفية بالرسم التجريدي، على الرغم من استنباط كل منهما وسيلته الخاصة للوصول إلى ذلك الهدف، وتأطير شكلهما الفني وصورتهما المتجلية ضمن حدود معينة تظهرها الصياغة الأسلوبية، سواء أكانت صورة عقلية تتراوح بين التجريد والتشبيه، أم انتهجت طريق التجريد المطلق، إلا أنها في كلتا الحالتين تكون متحركة، متغيرة وفي حالة خلق جديد لا تمثل العالم الواقعي، أو المحسوس، بل هي تجليات عنه تتمظهر على هيأة تجربة جمالية ترسمها الذات العارفة والخلاقة. بيد أنها تتبدى في الصوفية على هيأة نصوص تقترب من الشعرية تصور الذات الإلهية وكيفية التواصل معها، في حين ينزع الفنان التجريدي إلى خطاب بصري مشفر وإشاري مجرد، للتعبير عن واقع آخر بعد أن غادر الواقع الفعلي أو هجره كما رفضه الصوفي من قبل، بحثاً عن حقيقة مضاعة ومجهولة تتجلى بصورة عيانية ظاهرة، تنصهر فيها الذوات الإنسانية مع الذات الإلهية المطلقة، بفعل سلطة الحدس الصوفي، التي تتجاوز حدود الحسي والعقلي. ومن خلال الغوص في المنجز التجريدي وتحليله في ضوء مقولات المنهج نفسه، نجد أن العلاقة قائمة ومؤسسة على مبدأ الاتحاد بين المتعارضات الذاتية والموضوعية.

المصادر

1. آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1، 1988.
2. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995.
3. أليوت، الكسندر: آفاق الفن، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
4. باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، ت. فخري خليل، دار المأمون للترجمة، بغداد،1990.
5. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت. أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر،1970.
6. بعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1996.
7. إبن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، نشر الدكتور أبو العلا عفيفي، القاهرة، 1946.
8. توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1992.
9. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
10. الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
11. عطية، نعيم: خمسة فنانين كبار، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1968.
12. كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، ت. ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1989.
13. المؤدب: عبد الوهاب الصورة والغيب، مجلة الكرمل، ع13، دار الكرمل ، 1984.
14. النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج3، دار المعارف، مصر،1978.
15. هيث، أدرين، الفن التجريدي ، أصله ومعناه، ت محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة،بغداد.

الهوامش

[1]النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج3، دار المعارف، مصر، 1978، ص137.

[2]بعلبكي، منير: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1996، ص589.

[3]الصراف، عباس: آفاق النقد التشكيلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص164.

[4]آل سعيد، شاكر حسن: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، 1988، ط1، ص22

[5]للمزيد عن التسمية والنشوء، ينظر: النشار، علي سامي، المصدر السابق، ص122.

[6]أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص39.

[7]بتصرف عن أدونيس: المصدر السابق نفسه، ، ص41.

[8]المؤدب: عبد الوهاب الصورة والغيب، مجلة الكرمل، دار الكرمل، ع13، 1984، ص137.

[9]المصدر نفسه، ص147.

[10]أدونيس: المصدر السابق نفسه، ص75.

[11]ينظر، إبن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، نشر الدكتور أبو العلا عفيفي، القاهرة، 1946، ص41.

*نحات فرنسي رافق تأملات كاندنسكي الأولى في الفن الروحي.

[12]ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 58.

[13] ينظر: هيث، أدرين، الفن التجريدي ، أصله ومعناه، ت محمد علي الطائي، مكتبة اليقظة، بغداد، ، ص8.

[14]عطية، نعيم: خمسة فنانين كبار، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر، 1968، ص56.

[15]باونيس، آلان: الفن الأوربي الحديث، ت. فخري خليل، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1990، ص201.

*نحات فرنسي حداثي.

[16]برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت. أنور عبدالعزيز، دار نهضة مصر، 1970، ص574.

[17]برتليمي، جان المصدر السابق نفسه، ص577.

*يعتقد الباحث أن حيرة كاندنسكي بإزاء هذا الموضوع تلقفها شاكر حسن آل سعيد وأجاب عنها باستثماره جوهر الفكر الصوفي ليشيد على أساسه نصه البصري.

[18]باونيس، آلان: المصدر السابق، ص204.

[19]أليوت، الكسندر: آفاق الفن، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص39.

[20]ينظر: توفيق سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص230.

*وتعني أولوية الاحساس الصرف، وقد بدأ برسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء وبلغ الصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء.

[21]كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، ت. ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة، بغداد، 1989، ص202.