وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

مسارات فنية

مذاهب الفن التشكيلي

الجزء الثالث

الحداثة و ما بعدها

طاهر البني

مذاهب الفنِّ التشكيليِّ

الجزء الثالث

الحداثة وما بعدها

رئيس مجلس الإدارة
الدكتورة لبانة مشوِّح
وزيرة الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول
د. نايف الياسين
المدير العام للهيئة العامّة السوريّة للكتاب

رئيس التحرير
د. غسان السيد

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

الإخراج الفني
طارق يزبك

طاهر البني

مذاهب الفنِّ التشكيليِّ

الجزء الثالث

الحداثة وما بعدها

الوحشية – التكعيبية – التجريدية

السريالية – التعبيرية – اتجاهات أخرى

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق – ٢٠٢٤م

مذاهب الفن التشكيلي : الحداثة وما بعدها : الوحشية - التكعيبية - التجريدية... / طاهر البني.- دمشق :الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠٢٤ .- ج٣(٤٤٠ص) ؛ ٢٥ سم.-(مسارات فنية).

١- ٧٣٠ ب ن ي م ٢- العنوان ٣- البني ٤- السلسلة

مكتبة الأســد

تمهيد

سعى الفن الحديث إلى تجاوز القيم الثقافية والمفاهيم الجمالية للفنون التي سبقته، وهو يقوم بهذا الدور في كل عصر من العصور التي تميَّزت بخصوبة إنتاجها، ونضارة أفكار مبدعيها الذين يشكّلون منعطفاً تمضي فيه كل أوجه نشاطات البشرية، وكلما نمت روح الحداثة في الفن كلما ابتعد عن السياق الذي سبقه، وازداد انفصاله عنه. ولا ترتبط الحداثة بزمن محدَّد، فهي عكس المعاصرة التي تكون مرهونة بعصر خاص أو زمن محدود، وحين نقول إن جورج براك معاصر لبيكاسو، فهذا يعني أنهما عاشا في زمان واحد. لكن عندما نقول: إنّ سيزان أكثر حداثة من تولوز لوتريك، فهذا لا يعني أن سيزان عاش في عصر متقدِّم على عصر لوتريك، فكلاهما عاشا في عصر واحد، فالحداثة لا ترتبط بزمن، وإنما ترتبط بنتاج متقدِّم على ما سبقه أو عاصره بما فيه من عناصر جديدة لم تكن موجودة من قبل.

وعلى ذلك يمكننا القول أن لوحات الجريكو أكثر حداثة من جداريات مايكل أنجلو رغم أنهما عاشا في عصر واحد، لأن لوحات الأول تتضمن عناصر تشكيلية مبتكرة، تتجاوز العناصر التشكيلية والقيم التعبيرية التي نراها لدى مايكل أنجلو.

استطاع الفن الحديث أن يعبِّر عن ذاته بصيغ شديدة الخصوصية، وهي صيغ جاءت نتيجة التطورات التاريخية، والمكتشفات العلمية والابتكارات التي ظهرت في تقنيات العمل الفني وعلومه، ويمكننا أن نلاحظ عدم ارتباط الفنانين المجدِّدين في الفن بالأيدلوجيا التي تُعيق حريتهم في التعبير، وتقف حائلاً دون مطامحهم، وهذا ما نجده لدى روّاد الحداثة (سيزان وغوغان وفان جوخ وماتيس وبراك وبيكاسو) وسواهم ممن انشغلوا بتكويناتهم وألوانهم مستأنسين بما تُمليه عليهم حساسيتهم، وتجود به قرائحهم، ولذلك علينا أن نعترف بأنَّ اعتماد الفنان على حساسيته ورؤاه هي التي فتحت أمامه أبواب الحداثة والتجديد، وكلَّما خضع العالَم من حولنا إلى

الصيغ النمطية والميكانيكية كلّما ضمر الإشباع الروحي، وازدادت أهمية العالم الداخلي للتخيُّل من أجل التعويض عن فقر الحياة اليومية ورتابتها.

وهنا لا بد لنا من الإقرار بالدور الأيدلوجي الذي وضع الفن في مسارات متقاربة طيلة أربعة قرون منذ فجر النهضة الأوربية حين خضع فيه الفن لرغبات رجال الدين والسياسة وأصحاب النفوذ، فجاء نتاجه مرتبطاً بحاجاتهم، ومرهوناً بالرغبة في إرضاء أمزجتهم في التزويق والتنميق والتوثيق عبر موضوعات محدودة وتقنيات متوارثة تزجيها روح اتباعية ومخيّلة اتكالية، اتخذت من الفنون الإغريقية القديمة نبراساً يحدّد مسارها، فكان الفنان تابعاً مجتهداً في التقليد والمحاكاة، واستعراض المهارات التي وصلت إلى حدودها القصوى لتشكّل له هاجساً، يغلق أمامه منافذ التجديد رغم الطاقات الإبداعية الهائلة التي كان يتمتّع بها غير قليل من عباقرة الفن الكلاسيكي أمثال: مايكل أنجلو وتيتيان وفيرونيز ورامبرانت و روبنز وبوسان وسواهم من المجدِّدين في روح الكلاسيكية.

لكن هذه المنافذ سرعان ما أشرعت أبوابها حين تعرّف الفنان الأوربي على كنوز الفن لدى الحضارات الآسيوية والفنون البدائية في إفريقيا وأمريكا، فأدهشه ما فيها من روح ابتكارية، تتدفق من ينابيع الفطرة والنقاء، واستيقظت حواسه نحو جماليات فنية لم يعهد لها مثيلاً من قبل، وراح يتّخذها وسيلة للنهوض بفنّه من أوهام التقليد التي تحكّمت في نتاجه، وجعلته تابعاً لجماليات مستهلكة.

ومع ذلك فقد ارتبط مفهوم الحداثة بنتاج مجموعة من الفنانين أسّسوا اتجاهات جديدة في الفن التشكيلي منذ مطلع القرن العشرين، تجاوزوا فيها الاتجاهات والمذاهب الفنية التقليدية التي سبقتهم، وشكّلت ثورة في فنون التعبير وأدواته، ومهّدت لظهور اتجاهات ما بعد الحداثة. ولعلَّ الوحشية والتكعيبية والتعبيرية والتجريدية والسريالية، من أبرز اتجاهات الحداثة التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين إلى جانب اتجاهات أخرى لم يكن لها ذاك الحضور الذي حققته الاتجاهات والمذاهب الفنية السالفة الذكر. وقد حاولنا في هذا الجزء من الكتاب استعراض أبرز المذاهب الفنية الحديثة التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وساهمت

في نشر فنونها من خلال نتاج أشهر مبتدعيها من المصوِّرين والنحّاتين، في حين لجأنا إلى عرض ملخص لبعض اتجاهات ما بعد الحداثة التي حققت حضوراً واضحاً أو مساهمة لافتة في عالَم الفنون التشكيلية.

طاهر البني

الوحشية

الوحشية اسم أطلقه أحد النقّاد على مجموعة من الفنانين، ظهروا في مطلع القرن العشرين بزعامة المصوِّر الفرنسي هنري ماتيس. وبالرغم من تباين الأساليب الفنية بين أفراد هذه المجموعة، إنَّ ما يجمعها يتجلَّى في تأثُّرها بأعمال المصوِّر بول غوغان ونزوعه نحو التعبير الفطري عن عالم تسوده البراءة والبساطة البعيدة عن تعقيدات الحياة الفكرية والاجتماعية، التي كانت تسود المجتمع الباريسي أواخر القرن التاسع عشر. فالوحشية تتوافق مع الرومانسية في دعوتها إلى الطبيعة والرشف من ينابيعها الصافية، وتلتقي جماعة الأنبياء في عزوفهم عن الأساليب الأكاديمية في التعبير الفني.

والوحشيون يسعون للعودة إلى الفطرة والتلقائية في التعبير، ويلجؤون إلى الأساليب البدائية في معالجة موضوعاتهم حيث الألوان الحارة المعبِّرة عن الانفعالات والدوافع الغريزية ، والأشكال المستمدَّة من الطابع الزخرفي. فهم يُبدون إعجابهم بالزخرفة العربية والمنمنمات الشرقية والفسيفساء البيزنطية والفن الزنجي، ويحاولون الإفادة من قيمها التشكيلية، ووسائلها التعبيرية الفطرية التي تبني الشكل على أسس غير موضوعية، وتكسوه بألوان صافية وزاهية بعيدة عن التعقيد والتقعيد، وقريبة من الفطرة و المشاعر العفوية.

وقد ظهرت الوحشية من خلال معرض الخريف الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٥، وضمَّ لوحات تصويرية لاثني عشر فناناً شاركوا في هذا المعرض، وبالرغم

من اختلاف أساليبهم إلا أنهم كانوا يتميَّزون بابتعادهم عن الأساليب الأكاديمية وتحرّر بعضهم من التبعية المباشرة للانطباعيين، وإعجابهم بأعمال غوغان وسيزان وفان جوخ. وفي عام ١٩٠٦ تجدد اشتراك هؤلاء الفنانين في معرض المستقلين الذي أقيم في باريس، وقد أثارت لوحاتهم انتباه الناقد لويس فوكسيل وهي ترتصف في قاعة تحتوي تمثالاً صغيراً من البرونز أنجز على الطريقة الفلورنسية بعنوان (دوناتللو)، فتعجَّب فوكسيل من وجود هذا التمثال مع تلك اللوحات التي وجدها ذات طابع همجي خارج عن إطار الفن الأكاديمي، فصاح متعجباً «دوناتللو بين الكائنات المتوحشة!!». ومنذ ذلك الحين أطلق على هؤلاء الفنانين اسم الوحشيين كما أطلق على نتاجهم (مذهب الوحشية).

والحقيقة أن معرض الوحشيين هذا شهد موجة من الاستنكار والنقد اللاذع من قبل عدد من النقّاد والصحفيين الذين راحوا يصفون لوحات المعرض بأبشع الصفات، ويتحدّثون عن «الشذوذ في فن الرسم»، وعن «الجنون في اختيار الألوان»، وعن «الهلوسة التي يعجز عنها الوصف»، ويشيرون إلى الاستهتار في فنون الرسم حيث اللوحة تصبح «التسلية الغريبة والساذجة لطفل يلعب بلعبة الألوان التي قُدِّمت له منذ قليل كهدية عيد الميلاد». أما الجمهور الذي شاهد اللوحات فقد عدَّها ضرباً من العنف المباشر الذي لا يخلو من الرغبة في تهيم الأشكال وتحطيم القيم الفنية، ولم يفهم الأهداف الحقيقية من وراء هذا الاتجاه في فن التصوير و الرسم. (**المرجع الرابع**).

والحقيقة أنَّ الفنانين الذين شاركوا في هذا المعرض لم يسعوا إلى تغيير شكل الواقع رغبةً منهم بإيجاد ما هو مثير أو جرح المشاعر وخدش الأحاسيس، بل كانوا يسعون إلى عودة صياغة الواقع على نحو جديد ومبتكر من خلال إيجاد صيغ مبتكرة في التكوين والتلوين، تتجاوز ما جاء به الواقعيون والانطباعيون.

ويعدّ الفنان هنري ماتيس الرائد الأول لهذا المذهب الذي ضم مجموعة من الفنانين أبرزهم: (الفنان الهولندي فان دونج - وجماعة فناني محترف جوستاف مورو - وجماعة أكاديمية كاربيير التي تشمل كل من: ماركيه - مانجوين - كاميون- بوى - وجماعة محترف شاتو ومن أبرزهم ديران وفلامينك، وجماعة الهافر، وتتضمن فريتس - و ديفي - وبراك).

ففي عام ١٨٩٢ التقى ماتيس مع ماركيه في كلية الفنون الزخرفية في باريس، ونشأت بينهما صداقة وطيدة استمرّت طيلة حياتهما، وقد انتسبا إلى محترف الفنان الرمزي جوستاف مورو الذي لعب دوراً مهماً في إعداد الفنانين وتوجيههم، وبالرغم من قدراته المحدودة من الناحية الفنية شجّع تلاميذه على التحرُّر من الأساليب الاتباعية في التصوير، مع العلم أن رسومه كانت تقليدية وأقرب للأدب منها للفن، بَيد أن طلابه كانوا معجبين بآرائه التحرّرية وألوانه المائية التي تظهر نزوعه نحو التحرّر الفني، كما كانوا معجبين بأسلوبه التعليمي الذي يختلف عن المعلِّمين التقليديين، فقد كان لا يرغب في النقل المباشر عن الطبيعة، لأنَّ الفن عنده ليس محاكاة للطبيعة، بل هو تعبير عن مشاعر الفنان وموقفه من موضوعه عن طريق أشكال رمزية توحي بمشاعره، لأن المشاعر لا يمكن التعبير عنها بواسطة الأشكال التقليدية للفن.

وفي محترف مورو التقى ماتيس مجموعة من الفنانين الشباب أمثال: كاموان ومانجين، ويُذكر أنه كان للفنان جوستاف مورو الأثر الكبير في تكوين هذه الجماعات التي كانت تهتدي بتعاليمه وإرشاداته الفنية المتحررة، فقد كان يعتبر نفسه الجسر الذي يمكن أن يعبروا من خلاله نحو عالم الحداثة في الفن رغم أنه لم يكن يُلزمهم بأسلوب معين، بل كان يحث كل منهم على إيجاد أسلوبه الخاص به. وحين توفي مورو عام ١٨٩٨ قاد ماتيس المجموعة وأكَّد حضورها في العديد من

المعارض والندوات الفنية التي كانت تُفصح عن اتجاهات الوحشيين.

وقد لخّص الأستاذ حسن محمد حسن في كتابه مذاهب الفن المعاصر مبادئ المذهب الوحشي على النحو الآتي: (الضوء المتجانس – البناء المسطّح – تألّق المسطحات المستوية بدون استخدام الظل والنور – تبسيط الأسلوب الأدائي – التجاوب المطلق بين الإيحاء الانفعالي والإعداد الداخلي بواسطة التكوين الزخرفي)، ويستشهد بتعريف ماتيس للتكوين بقوله: «التكوين هو فن الإعداد للعناصر المختلفة بأسلوب زخرفي، يأخذ طريقه خلال تعبير الفنان عن مشاعره.. وأن مطابقة الشكل الأدائي للمضمون يمكن تحويرها عن طريق رد الفعل الطبيعي.. لأن التعبير إنما يبدو في السطح الملون الذي يراه الناظر كلاً واحداً».(١)

ويعدّ ماتيس أن هدف الفنان ينبغي أن يكون إمتاع المشاهد، وهذا لا يكون إلا إذا تمكّن من بناء اللوحة من خلال الألوان والتكوين، وقد شرح وجهة نظره بقوله: «إنّ وضع الأحمر والأخضر والأزرق بجانب بعضها لا تجعل الإنسان ملوّناً، بل يجب أن يضحّي ببعضها من أجل إعطاء الآخر فرصة الظهور» (٢). وفي هذا الموقف يختلف الوحشيون عن التعبيريين، فماتيس يرى أن «الفن هو الذي يهمّ كل عامل، سواء كان رجل أعمال أو كان كاتباً.. يجب أن يصبح الفن مثل كرسي مريح يرتاح فيه من التعب الفيزيولوجي (٣)» ويشعر بالمتعة.

وفي كتابه (المنزل الريفي) كتب الناقد موريس ديني عن معرض الوحشيين وقال: «إنهم يريدون التجديد للتجديد فقط، ولا تعجبهم طريقة المخطط الإجمالي التي تحتل مكان الرسم في البناء»، ولكنه يؤكّد ما في لوحات ماتيس ورفاقه من حيوية وقدرة إيحائية، استطاعت أن تبشر بالتصوير الوحشي التجريدي الذي أوشك أن يظهر فيما بعد، كما أنه قال كلمته المشهورة: «إننا نشعر وكأننا في غمرة التجريد (٤)».

المراجع :

١- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ- ص ١٣٦.

٢-٣- الحياة التشكيلية - العدد ٥١ دمشق ١٩٩٣- ص ١٨٨ - ١٩٧.

٤- سام هنتر و جون جاكوبوس - الحياة التشكيلية - العدد ١٤ دمشق ١٩٨٤ - ص ١١٢ - ١٢٧.

❊ ❊ ❊

ماتيس ١٨٦٩ - ١٩٥٤

هنري ماتيس Henri Matsse مصوِّر فرنسي يأتي في مقدّمة مصوِّري المذهب الوحشي الذي ظهر في مطلع القرن العشرين. وكان يعدّ العمل الفني وسيلة لتجميل الحياة، وتهذيب مدينة الغد وحضارة المستقبل، ومساعدة الإنسان على بناء المستقبل والحفاظ على بهائه.

ولد ماتيس عام ١٨٦٩ ودرس الحقوق في جامعة باريس، ثم أخذ يتدرَّب للعمل في المحاماة في مكتب أحد المحامين في الوقت الذي أجرى فيه عملية استئصال الزائدة الدودية مما استوجب بقاءه في الفراش بضعة أسابيع، عندها نصحه أحد أصدقائه باللجوء إلى الرسم والتلوين كي يملأ فراغه، ويبعد عن نفسه الملل، وحين أقبل على الرسم، وجد فيه متعة كبيرة لم يتمكن من الإفلات منها، فقرَّر الاستمرار في الرسم، ووجد أن مستقبله مرهون به.

وبالرغم من معارضة والده سافر إلى باريس عام ١٨٩٢ لدراسة فن التصوير فانتسب إلى أكاديمية جوليان كي يتأهل لدخول مدرسة الفنون الجميلة، وفي الوقت نفسه كان يحضر الدروس المسائية في مدرسة الفنون الزخرفية، إذ تعرَّف بالفنان (البير مارجيت)، ثم انتسب إلى محترف الفنان غوستاف مورو الذي أدخله معهد الفنون الجميلة الذي كان يترأسه.

لم يكتفِ ماتيس بما تعلَّمه من مورو، بل عمل بنصيحته وتوجُّهاته في تعلُّم الفن من المتاحف مباشرة دون الاكتفاء بالمعلومات الأكاديمية، فشرع يمضي أوقاته في زيارة متحف اللوفر، ودراسة أعمال كبار الفنانين أمثال: رافائيل وبوستان و رويسدايل و شاردان، و أخذ ينسخ لوحاتهم بمهارة، و لاسيما لوحات الفنان شاردان، فقد نسخ عنه أكثر من عشرين لوحة، أكسبته خبرة جيدة في التصوير الكلاسيكي الذي يسعى إلى محاكاة الواقع.

وحين عكف على التصوير وفق ما تمليه عليه مشاعره، أخذت لوحاته الأولى تشير إلى نهجه الموضوعي الشاعري الذي اشتهرت به جماعة مدرسة الأنبياء التي تبتعد عن الموضوعية في التعبير، وتعتمد على ما توحي به المشاعر الداخلية، ولكن صلابة تكوينات ماتيس ومتانة مؤلّفاته البصرية كانت واضحة في لوحاته، وهي صفة باتت تلازمه في كلّ المراحل.

وفي عام ١٨٩٦ يلتقي ماتيس بالفنان الأسترالي (جون راسل) الذي كان صديقاً للنحات الشهير (رودان)، كما كان مقتنياً للأعمال الفنية ولاسيما لوحات فان كوخ و برنار، فيعرفه برودان، وبالفنان كاميل بيسارو الذي نصحه بعدم الاستعمال المفرط للون الأبيض في لوحاته، كما أهداه راسل لوحتين من أعمال فان كوخ بينما اقتنى ماتيس تمثالاً من أعمال رودان، مما شكَّل له زاداً غنياً في مشروعه التصويري الذي ستشهده مدرسة باريس فيما بعد.

وفي عام ١٨٩٨ تزوج ماتيس ثم سافر إلى لندن لدراسة أعمال الفنان الإنكليزي تيرنر قبل أن يسافر إلى جزيرة كورسيكا التي كانت فرصته الأولى في التعرُّف على شواطئ البحر المتوسط، إذ أخذت تظهر ملامح الاتجاه الوحشي في لوحاته التي صوَّر فيها الطبيعة الصامتة مستخدماً اللون الأزرق الداكن والأخضر الفضي والبرتقالي والقرمزي. ووجد في الانطباعية التنقيطية بعضاً مما يلبِّي مطامحه في الصيغ اللونية، فكان يصوِّر إلى جانب سينياك وكروس اللّذين شجّعاه على تبنِّي طريقتهما في الابتعاد عن تدريج الألوان والعمل على وضعها بلمسات خفيفة ومتجاورة.

وبالرغم من الضائقة المالية التي تعرَّض لها، اشترى مطبوعات لرسوم يابانية، ولوحة «رأس فتى» للفنان بول غوغان، واضطرَّ للعمل مع الرسام ماركيه في زخرفة قصر جران باليه استعداداً للمعرض العالمي الذي سيقام عام ١٩٠٠.

كما عرض لوحاته في معرض الرسامين المستقلين عام ١٩٠١ والتقى الفنان فلامينك، وكان قد أنجز عدداً من التماثيل بأسلوب يشبه أسلوب رودان و باير.

وقد اقتصر في لوحاته التي أنجزها في تلك الفترة على التعبير عن الظواهر الضوئية، لكنه كان يبدي اهتمامه بإضاءة اللوحة وتحرير اللون ونقائه، وهذا ما نجده في لوحته التنقيطية الكبيرة المسمّاة (ترف - هدوء - وشهوة) التي أنجزها بين عامي ١٩٠٤- ١٩٠٥، وهي تظهر حفاوته بالرقش العربي واهتمامه بالتوازن في التكوين، فهو يصوِّر مجموعة من العُراة على الشاطئ بطريقة تجعل أشكالهم متوافقة مع أشكال الطبيعة المحيطة بهم.

وكان ماتيس يبدي إعجابه الشديد بلوحات سيزان، مما دفعه إلى اقتناء لوحته المسماة «ثلاث سابحات» بثمن باهظ قياساً لما كان يملكه آنذاك، وقد ظلَّ يحتفظ بهذه اللوحة سنوات طويلة ولم يتخلَّ عنها إلا حين أهداها إلى أحد المتاحف عام ١٩٣٦ وقد كتب في إحدى رسائله: «إن هذه اللوحة كانت سنداً لي في اللحظات العصيبة من حياتي الفنية، أمدّني بالثقة، ووهبني الإيمان، وحثّني على الصبر ومواصلة المسير..».

وقد أتيحت لماتيس تأمُّل لوحات فان كوخ ودراستها حين أقيم له معرض كبير في باريس عام ١٩٠١، كما تمَّ تكليفه بتنظيم معرض للفنان بول غوغان عام ١٩٠٣ فأقبل على دراسة أعماله عن كثب والتعرُّف على الجوانب الإبداعية في تصويره. وفي العام نفسه أقيم في ميونخ معرض للفنون الإسلامية، فأسرع ماتيس لمشاهدته وتعرُّف خصائصه، واستخلاص القيم الإبداعية منه، وكان من قبل مفتوناً كغيره من الفنانين الغربيين بفنون الشرق الأقصى ولاسيما الفن الياباني الذي أخذت طلائعه ترد إلى الغرب وتترك أثرها في نتاج الانطباعيين ومن جاء بعدهم. وقد اشترى ماتيس عدداً من المطبوعات اليابانية التي أعجب

بصفاء ألوانها وصراحة خطوطها.

وكثيراً ما شوهد ماتيس يطوف شوارع باريس يرسم مئات الدراسات القلمية التي ترصد ما يشاهده في الشوارع والمقاهي، فكانت هذه الدراسات ومتابعة فنون القدماء والمحدثين والاستنساخ عنهم بمنزلة دراسة أكاديمية متحررة من كل القيود التي تعيق طموح الفنان ورغبته في الابتكار، وتتيح له فرصة الوصول إلى صيغة فنية جديدة عُرفت بالمدرسة «الوحشية» وهي تسمية أطلقها أحد النقّاد على لوحات ماتيس وعدد من الفنانين الذين شاركوه في معرض الخريف الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٥.

فقد اشترك في المعرض المذكور إلى جانب ماتيس عدد من الفنانين الشباب أمثال: ماركيه و دوفي و فان دونجن و فلامنك، وكانت أعمالهم تتّسم بالعنف والضراوة، فخصَّصوا لها جناحاً، كان في وسطه تمثال يرجع إلى القرن الخامس عشر، وحين رأى الناقد التمثال بين لوحاتهم صاح: «دوناتللو وسط الوحوش؟»، ومنذ تلك الحادثة صار هنري ماتيس زعيم المدرسة الوحشية.

والحقيقة أن ماتيس لم يكن فناناً مندفعاً أو متهوراً، فقد كان يتمتّع بقدر غير قليل من التعقُّل والاتزان، ومحاكمة الأمور ودراستها قبل الإقبال على تنفيذها، لكنه على حد تعبير رمسيس يونان «أراد بألوانه المضطرمة في تلك المرحلة الأولى من حياته الفنية، أن يعبِّر بها عن العاطفة الجياشة في طلاقة ودون أي تقيد بالمواصفات المعهودة، ولكننا نلاحظ حتى في هذه الأعمال الأولى أنه لم ينسَ شيئاً مما تعلَّمه من أئمة الفن فيما يتعلق بهندسة اللوحة وحبكة تصميمها».

وفي الواقع لم تدم الوحشية كحركة فنية أكثر من بضع سنوات، فقد اختار كل فرد فيها طريقاً ابتعد فيه عن جماعته، واختصَّ بأسلوب خاص واتجاه

متميز. بيد أن ماتيس الذي اختار بلدة «كيوليّو» في جنوب فرنسا لإقامته، تابع بحوثه الفنية وثابر على إنتاجه التصويري في اتجاه متميز، أخذت ألوانه تميل نحو الهدوء مع احتفاظها بغناها وبهائها وضيائها، مما جعله عند بعض النقاد في طليعة الملوّنين في الفن الحديث.

وقد ازدادت ألوانه إشراقاً حين زار بلاد المغرب العربي عام ١٩٠٦، وعاد منها يحمل السجاجيد والمنسوجات الشرقية والمرايا والأواني الخزفية والنحاسية والآلات الموسيقية العربية والإفريقية، والقطع المتحفية التي ملأ بها بيته، فتحوَّل إلى متحف للشرقيات التي كانت تمدُّه بصيغ لونية فاتنة تركت أثرها على نتاجه التصويري. فقد أخذت ألوانه تزداد استقلالاً على حساب الموضوع، وبدأت النقاط اللونية تتّسع لتشكِّل بقعاً وسطوحاً وفي الوقت نفسه تزداد إشراقها وتناغمها، ويبدو رنينها أغنى، كما أنه أبدى شغفاً بالفنون الإفريقية، فنفّذ في العام نفسه ثلاثة نقوش على الخشب متأثِّراً بالنحت الإفريقي.

وفي عام ١٩٠٧ وصلت اللوحة الوحشية إلى ذروتها على يد ماتيس الذي انتشرت شهرته في الأوساط الثقافية والفنية، وأخذ هواة جمع اللوحات من الأجانب يقصدونه باعتباره واحداً من أبرز الفنانين الفرنسيين، وفي عام ١٩٠٨ افتتح مدرسة لتعليم مبادئ الفن في محترفه، فانتسب إليه عدد من الأجانب الوافدين من ألمانيا و أمريكا والبلاد الإسكندنافية، ونشر بحثاً له بعنوان (ملاحظات فنان) في إحدى المجلات الفرنسية. وقد صرَّح في مجلة لاغراند روفو عام ١٩٠٨ أنه لن يكتفي من الآن فصاعداً بتسجيل «مشاعر نضرة وسطحية.. بيد أنه يريد أن يصل إلى هذه الحالة، حالة تكثيف المشاعر التي تصنع اللوحة». وهذه العبارة توجز مفهومه للجمال طوال مدة إنتاجه.

وفي عام ١٩١٤ أمضى ماتيس الصيف في سان تروبيز، ورسم عدداً من

اللوحات بالطريقة التنقيطية، ثم استأجر محترفاً رسم فيه مجموعة من اللوحات تقترب من الاتجاه التكعيبي التركيبي، كما رسم لوحات على خلفيات سوداء، وفي عام ١٩٣٠ سافر إلى جزر تاهيتي، إذ رسم فيها نقوشاً لمجموعة أشعار مالارميه، كما صمم ديكورات وملابس إحدى الأعمال الأوبرالية التي قدمتها فرقة باليه روسية في مونتي كارلو عام ١٩٣٩

وحين قامت الحرب العالمية الثانية وجد نفسه محاطاً بالجنود الألمان، يفرضون الحراسة على لوحاته، ويعتقلون ابنته مارغريت التي كانت تشترك مع القوات المقاومة للنازية، ويحكمون على زوجته بالسجن لمدة ستة أشهر لأنها كانت تساهم في طباعة المنشورات على الآلة الكاتبة ضد المحتلين. وحين انتهت الحرب واستقرّت الأوضاع في فرنسا، عاد إلى مَرسمه وأكاديميته التي كان يرتادها هواة الفن من كافة الأجناس.

وفي عام ١٩٤٥ عُرضت لوحات ماتيس السابقة في معرض الخريف، وفي العام التالي رسم لوحات على الكرتون مستوحاة من عالم الأسماك و الطيور و النباتات البحرية، وفي عام ١٩٤٨ رسم لوحة القديس دومينيك لكنيسة نوتردام، كما عمل في زخرفة كنيسة الدومينيكان قبل أن يقرر الإقامة النهائية في (ميدي) حيث أخذت صحته تسوء مع تقدمه في العمر، فقد كان يشكو من آلام في أمعائه، مما دفعه لإجراء عملية خطيرة تكللت بالنجاح، ودفعه ذلك الشفاء إلى بناء كنيسة صغيرة في «فانس» صمّمها وأثثها وزخرفها بنفسه اعترافاً منه بفضل الله على شفائه.

وحين شعر بدنو أجله خاطب الفنانين الشباب بقوله: «إنَّ واجباتكم أن تجمِّلوا الحياة، وأن تهذِّبوا مدينة الغد وحضارة المستقبل، وتساعدوا على اتمام بناء هذا المستقبل والحفاظ على بهائه». كانت هذه وصية هنري ماتيس زعيم التيار

الوحشي قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة بين ذراعي ابنته في الثالث من تشرين الثاني عام ١٩٥٤ بعد أن انتشرت أعماله في معظم متاحف العالم.

المراجع :

١- جوزيه ماريا فايرنا - الحياة التشكيلية العدد ٦٥ دمشق ١٩٩٧- ص ١٧٣ - ١٩٩.

٢- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث – دار المعارف بمصر – القاهرة ١٩٦٤ - ص ٨٥.

٣- جورج مدبك – راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم – دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٧١.

❊ ❊ ❊

فلامينك ١٨٧٦ - ١٩٥٨

موريس فلامينك Maurice Flaminck مصوِّر فرنسي، يُعَدُّ واحداً من أبرز روّاد المذهب الوحشي في فن التصوير بعد هنري ماتيس رغم اختلاف أسلوب كل منهما.

ولد فلامينك في باريس في الرابع من نيسان عام ١٨٧٦ وكان والداه يمارسان العزف على الكمان والبيانو، مما مكَّنه من اكتساب المهارة في العزف على الكمان والعمل مدرِّساً للموسيقا، كما تمكَّن من إحياء أمسيات باريسية جميلة في العديد من حانات باريس الشهيرة إبان العصر الذهبي في (الميوزك هال). وقد أظهر مهارات متعددة في الموسيقى والأدب وفنون الرسم والتصوير والجوانب الثقافية المختلفة.

كان فلامينك يعيش مع أسرته في بيت جدّته في (الفيزينيه)، وفي عام ١٨٩٢ غادر أسرته ليعيش حياته الخاصة في (شاتو)، وعكف على الرسم بغريزته دون الخضوع للمفاهيم الأكاديمية أو التعاليم المدرسية، وكان يتباهى بنفسه أمام الجميع بأنه علَّم نفسه الرسم بنفسه دون الاستعانة بأستاذ أو أكاديمية، وأنه لم يدخل أي متحف. وبعد عامين تزوج وأنجب ثلاث بنات قبل أن يلتقي أندريه دوران عام ١٩٠٠، ويشترك معه في محترف صغير في شاتو. وفي عام ١٩٠٢ نشر رواية أخلاقية بعنوان (من سرير إلى آخر) بالاشتراك مع ف. سير نادا، وقد خصَّ صديقه دوران روايته بغلاف ورسوم بريشته.

في عام ١٩٠٥ التقى فلامينك المصوِّر هنري ماتيس الذي شاهد لوحاته ولوحات دوران وحثّهما على العرض في صالات معروفة وفي معرض الخريف السنوي الذي يقام في باريس. فسارعا إلى تلبية دعوة

ماتيس وشاركا في العديد من المعارض ولاسيما ذاك المعرض الذي نظمه أمبرواز فولار عام ١٩٠٨ وهو آخر عام للفن الوحشي. وحين بدأت ملامح الفن التكعيبي تظهر بين عامي ١٩١٠ - ١٩١٤، حاول فلامينك التصوير ضمن هذا الاتجاه لكنه سرعان ما غادره لعدم انسجامه معه.

في عام ١٩١٤ جُنّد فلامينك في روان، ثم استدعي إلى باريس ليعمل في خريطة كلّف بها، وحين أنهى خدمة التجنيد اشترى منزلاً في فالموندوا بباريس بعد أن وفَّر ثمنه من قيمة لوحاته التي اقتناها أحد السويديين من معرضه الثاني الذي أقامه عام ١٩١٩. لكنه غادر منزله هذا في عام ١٩٢٥ ليستقر في توريلييري ويتزوج من جديد، وينشط في عمله الفني والتصويري منذ عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٥٦، ويقيم المعارض المتوالية في كل من باريس ونيويورك والبندقية ولندن ودرسدن وجنيف. كما ظهرت له مجموعة من الكتب والمذكرات أبرزها: المنعطف الخطر- الطريق المسدود - البطن المفتوحة - صور قبيل الوفاة - عصر وسيط بلا كاتدرائيات - الرأس المفتول).

كان فلامينك فناناً يعتمد على فطرته في معالجته اللوحة، فهو فنان تلقائي قليل الأناة، لا يحب الألوان الصافية التي نراها في لوحات ماتيس إلا إذا كانت تحمل شحنة انفجارية تمكنه من الإفصاح عن رغبته في معاداة التقاليد الفنية المدرسية، كما أن تلك الألوان هي وسيلة للتعبير بشكل مباشر عن انفعالاته وأشواقه للتحرر والانعتاق من كل ما من شأنه مخالفة قناعاته ومزاجه. وقد رأى بعضهم أن فنَّه شعبيٌّ وثوريٌّ ومتمرِّدٌ وفطريٌّ. وهو مفتون بأعمال فان جوخ ولاسيما حين زار معرضاً له في عام ١٩٠١ وقد ترك في نفسه أثراً كبيراً حتى إنه عبر عن إعجابه فيما

بعد بقوله: «ذلك اليوم أحببت فان جوخ أكثر من أبي»، ويبدو تأثُّره به واضحاً في لوحاته التي أنجزها بعد زيارته لمعرضه كتلك اللوحة المسماة (حصاد تحت الزوبعة). **المرجع الثالث ص ٣٤.**

وهكذا تبنّى فلامينك أسلوب فان جوخ في طرح الألوان المشرقة، بل أنه كان يعبِّر عنها بشدة أكبر، ويكدِّس ألوانه بكثافة أشد عنفاً وتصادماً من تلك التي كان فان جوخ يتجنّبها في لوحاته والتي كانت تُحدث تنافراً حاداً فيما بينها. وهي تعكس شراسة الفنان وما في طبيعته من نزعات متمرّدة وسوقية، تتجلَّى في لمساته العريضة والقاسية التي تُحدث ارتجاجاً في الشكل وارتعاشاً في ملامحه، وتغدو إحدى الخصائص التي تميَّزت به لوحات الفنان في مجمل إنتاجه التصويري في الفترة الوحشية الممتدة بين عامي ١٩٠٤ - ١٩٠٧ التي رسم فيها صوراً شخصية ووجوه ومناظر طبيعية. ومن أبرزها لوحة (منظر طبيعي مع أشجار حمراء) و لوحة (شارع في مارلي).

كما ظهر تأثُّره بلوحات سيزان ومَيله إلى تأثير التكعيبية رغم ما كان يظهره من عداء لأسلوب سيزان باعتباره أسلوباً عقلانياً بشكل مفرط. ويمكننا أن نفهم أسلوب فلامينك من خلال حوار دار بينه وبين صديقه أندريه دوران حين كانا يثبتان مساند لوحتيهما فوق جسر شاتو، إذ سأل أندريه: «كيف يمكنك أن ترسم والشمس في وجهك؟». فأجاب فلامينك: «كيف يمكنك أن تخلق الشمس بغير هذه الطريقة؟».

لكن فلامينك توقف عن هذا الأسلوب الاستفزازي عشية عام ١٩١٤ وشرع يبحث عن أسلوب جديد، وجده في الوضع المكثف للألوان الأسود والأبيض والزهري التي أضافت مناخاً عنيفاً ودراماتيكياً إلى لوحات

المنظر الطبيعية الرومانسية التي تغمرها العواصف والرعود كما في لوحته (منزل تحت العاصفة)، فكان يرسم كالمحارب وينفث السواد في تضاعيف الشكل، فتظهر في لوحاته عواصف بين الأسود وبقية الألوان، «حتى حينما تكون سماواته زرقاء، وقمحه ناضجاً غاية النضج، ودوماً، كما يعيد ويكرّر أحد الشرّاح، ترتعد الأرض، وقد هزَّتها آخر قرقعة من رعد، كما أن هناك وعيداً إلهياً يهيمن على هذا الكون، ولا يبدو الخلاص واضحاً إلا في ذلك النور اللطيف الواضح الذي يسيطر على خلفية اللوحة، على مستوى الأرض، فهو النقد وحده». **المرجع الأول ص ١٤٥.**

إنّ لوحة فلامينك لا تصدر عن وعي وتحضير مسبق، فهي وليدة لحظتها الخاضعة لمزاج الفنان وشحناته الانفعالية إزاء المشهد الذي يصوّره، وهو يعبِّر عن ذلك بقوله: «كما أنك لا تستطيع أن تخترع ذاتك، فنحن لا نخترع فنّاً، إن مصير أي أثر هو مصير بذرته».

وهو ليس رسّاماً للطبيعة فحسب، بل مصوِّراً خارقاً للطبيعة الصامتة التي تلامس الحقائق المتمثّلة في (وتر عصب من اللحم الأحمر، حبّة متربة من البطاطس، لمعان باهت للسمك المثلّج، كثافة المعدن المصقول، والخزف المسامي)، إنها المادة الحقيقية للأشياء، فهو شديد الموضوعية في تصوير الطبيعة الصامتة حتى إننا نستطيع أن نشم رائحة الزهور التي يصوِّرها.

أنجز فلامينك الكثير من اللوحات الزيتية، والعديد من اللوحات المائية وبعض أعمال الحفر على الخشب والطبعات الحجرية. وفي عام ١٩٤٦ عُرضت لوحاته في غاليري شاربانتييه في باريس عبر حفل تكريمي حضره الوزير جاك بوردونوف، واستمتع فيه فلامينك وهو يطوف بين

لوحاته التي أنجزها خلال أكثر من خمسين عاماً، وهو في الثمانين من عمره.

المراجع :

١- ريمون ناستا - مانويل سوفيج (موريس دو فلامينك) ترجمة داوود درويش - الحياة التشكيلية - العدد ١٦- دمشق ١٩٨٤- ص ١٤٠ - ١٥١.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٧٢ - ٢٧٣.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٢٤.

* * *

ديران ١٨٨٠ - ١٩٥٤

أندريه ديران Andre Derain مصوِّر فرنسي، يأتي في طليعة المصوِّرين الوحشيين إلى جانب هنري ماتيس وموريس فلامينك، وقد أبدى اهتماماً في تصوير المناظر الطبيعية في جنوب فرنسا ومدينة لندن وبعض ضواحي باريس، واعتبر أعظم رسّام فرنسي على قيد الحياة قبل رحيله في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

ولد في فرنسا عام ١٨٨٠ وأظهر اهتماماً واضحاً نحو فنون الرسم والتصوير منذ كان فتى في مقتبل العمر، وحين بلغ التاسعة عشرة انتسب إلى أكاديمية كاربيير في باريس، وتلقَّى علوم الرسم وفنون التصوير قبل أن يتعرَّف الموسيقيَّ والفنان فلامينك، وتقوم بينهما صداقة قوية و يقرران إنشاء محترف خاص بهما في شاتو عام ١٩٠٠ يمارسان فيه التصوير، ويصبح فيما بعد موئلاً لعدد من الفنانين ذوي الاتجاه الوحشي.

في عام ١٩٠٤ تعرَّف الفنان هنري ماتيس ديران، وأعجب بلوحاته، وكانا قد التقيا عام ١٩٠١ في معرض فان جوخ الذي أقيم عند بيرنهيم - جون، وقد احتفظ هنري ماتيس بذكرى لقائه بديران الذي عرّفه بصديقه فلامينك وقد دوّن ذلك بقوله: «شاهدت ديران بصحبة شاب يتميّز بشخصيته القوية، وكان هذا الفتى يعلن حماسته عالياً بصوته الآمر، فيقول: كما ترى لا بد لنا من أن نرسم بالكوبالت الصافي وبالألوان الحمراء منها والزرقاء». وكان ماتيس يلاحظ أن ديران كان يخشى فلامينيك قليلاً، رغم إعجابه به وبحماسته ونشاطه.

والواقع أن ماتيس لم يتمكّن من التأثير على فلامينك نظراً لطبيعة

الأخير المتمردة والنزقة والتي دفعته باتجاه معاكس لاتجاه ماتيس الذي استطاع أن يترك أثره الواضح على نتاج ديران التصويري، فقد اصطحبه عام ١٩٠٥ إلى مدينة كوليور وصوّرا معاً العديد من اللوحات ذات الطابع الوحشي، واستطاع ماتيس أن يُقنع والدي ديران بالسماح لابنهما في التفرُّغ لفن الرسم والتصوير. وبذلك انطلق ديران لعمله الفني بحماسة كبيرة ونشاط متواصل .

ولعلَّ إقامته في الجنوب منحته القوة في جعل لوحاته أكثر توازناً ومنحتها الطابع المبهج من خلال رغبته في التعبير عن الطبيعة المشرقة في الجنوب والمغمورة بضياء الشمس، وصفاء الأجواء التي انعكست في ألوانه، التي كان يلجأ فيها إلى إظهار فصائل لونية تجمع بين الألوان الزهرية والبرتقالية والخضراء الزمردية والزرقاء الشفافة، وهو إذ يرصف لمساته اللونية على شكل عصيات متجاورة، تفصل بينها ومضات مضيئة بحيث تبدو وكأنها محاطة بهالات النور ونفحات الهواء التي تبعث فيها الرعشة الممتعة.

وقد استطاع أن ينجز في عام ١٩٠٥ العديد من اللوحات التي خصَّ بها موضوع المناظر الطبيعية التي شارك بها في معرض الخريف السنوي في باريس، وقد اشترى منه تاجر اللوحات فولارد كل لوحاته المعروضة، ونصحه بالسفر إلى لندن ليتمكن من نشر فنه في الأوساط الإنكليزية التي تستهويها مثل لوحاته.

وفي غضون عامي ١٩٠٥ و١٩٠٦ سافر ديران إلى لندن مرتين ، وأنجز في المراحل الأولى عدداً من اللوحات أمام نهر التايمز وأمام البرلمان ضمن مناخات غائمة عبر لمسات أقل دفئاً وأكثر تقارباً، ورسم العديد

من اللوحات الناجحة والشهيرة لحديقة هايد بارك، و بعض المناظر الطبيعية لشواطئ نهر التاميز التي أظهرت أسلوبه الجديد في صياغة المنظر الطبيعي في مناخات لونية مبتكرة تميل إلى التبسيط في التكوين واستخدام الألوان الصريحة والدافئة كتلك التي كان يستخدمها ماتيس في بعض لوحاته، وفي الوقت نفسه كان يحدد الأشكال بخطوط مبسطة تذكرنا بلوحات تولوز لوتريك وفان جوخ، مما جعل لوحاته تتمتع بمتانة تكوينها وإثارة ألوانها، لتصبح من أجمل لوحات المناظر الطبيعية التي صورها الوحشيون.

وحين عاد إلى باريس عام ١٩٠٧ ابتعد عن صداقاته القديمة في الوسط الفني، وفترت علاقته بصديقه فلامينك ومحترفه في شاتو، فبقدر إعجابه بفلامينك كان يخشى هيمنته من خلال سلوكه الانفعالي ومزاجه الحاد، ولذلك اختار حي مونمارتر ليقيم فيه ويحقق صداقات جديدة مع عدد من الفنانين الجدد أمثال: جورج براك وماكس جاكوب وأبولينير وبيكاسو. واستطاع أن يؤكِّد حضوره الفني من خلال إنتاجه الجديد الذي شهد تطورات واضحة دون أن يضحي بالصيغ اللونية الوحشية التي كانت تشكِّل محور لوحاته السابقة، غير أنه أخذ يميل في لوحاته الجديدة إلى صيغ لونية مبتكرة تتجاوز الفصائل السابقة لتقترب من تلك التي كانت تتبدى في لوحات براك الساعي إلى التمهيد للمناخات التكعيبية في لوحاته التي المنجزة في تلك الفترة، والتي ستظهر فيما بعد في أعماله التصويرية المبتكرة وأعمال بيكاسو المؤسسة للمذهب التكعيبي.

وفي غضون عام ١٩١٠ بدأ التكوين في لوحات ديران يتخذ مساراً جديداً يحظى بظهور أقوى ووضوح أكبر، ولاسيما في تلك اللوحات

التي صور فيها مجموعة من المناظر الطبيعية في منطقة كاسيس كتلك اللوحات المحفوظة في صالة العرض الوطنية في واشنطن، ومثيلاتها المحفوظة في متحف بال، كما ظهرت في لوحاته بعض تأثيرات التصوير الإيطالي والفلمنكي الذي ساد في القرن الخامس عشر، وهذا مانراه واضحاً في لوحته المسماة (عبر النافذة المنجزة عام ١٩١٢ والمحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك، ولوحة (الفارس) التي أنجزها عام ١٩١٤ والمحفوظة في متحف أرميتاج.

استمرّ ديران في إنتاجه الفني وتصويره الذي أخذ بالتطور والانتشار طيلة خمسة عشر عاماً بعد الحرب العالمية الأولى، ولم يكن يهتم برسم الصور الشخصية كما كان يهتم بها ماتيس، وحين كان يرسم صورة شخصية، يعالجها بنفس الصيغ اللونية التي كان يستخدمها في تصوير المنظر الطبيعي. ولذلك استطاعت لوحاته أن تنال إعجاب الوسطين الفني والشعبي، وتمنحه لقب أعظم مصوِّر في فرنسا على قيد الحياة في ذلك الوقت.

المراجع :

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٦٨ - ٦٩.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٣٩ - ٤٠.

* * *

دوفي ١٨٧٧ - ١٩٥٩

راوول دوفي Raoul Dufy مصوِّر فرنسي، انضم إلى جماعة الاتجاه الوحشي في التصوير بزعامة الفنان هنري ماتيس، وعُرف بأسلوبه المتميّز بأصالته وحداثته وخصوصية معالجته التي ميَّزته عن باقي روّاد المذهب الوحشي.

ولد راوول دوفي في حزيران من عام ١٨٧٧ في الهافر وسط عائلة عريقة يهتم أفرادها بالرسم والموسيقى، ويبدو أنه لم يكن مهتمّاً بالدراسة، مما دفع أسرته لنُصحه في تعلُّم مهنة يستعين بها في حياته، ولذلك غادر التعليم وهو دون الرابعة عشرة من عمره، وعمل في محل تجاري لبيع البن واستيراده، وحين وجد لديه متّسعاً من الوقت بعد عمله، انتسب إلى المعهد البلدي للفنون الجميلة عام ١٨٩٢ ليواصل دروس الرسم في ذلك المعهد بصحبة رفيقه آتون فريز، فحقّق في ذلك المعهد نجاحاً واضحاً، وقد أبدى اهتماماً بلوحات الفنان بودان، وأعجب بلوحات أوجين ديلاكروا التي دفعته لمزيد من البحث الفني.

وفي عام ١٩٠٠ حصل دوفي على منحة من بلدية الهافر للدراسة في باريس، فالتحق بالمعهد الوطني للفنون الجميلة في باريس، وانتسب إلى محترف الفنان بونار، والتقى من جديد صديقه آتون فريز، فعكف معه على دراسة فنون الرسم والتصوير، وتمكَّن من إنجاز العديد من اللوحات التي عرضها في معرض الفنانين المستقلين عام ١٩٠١، كما شارك بلوحاته في معرض الخريف الرسمي الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٥. وفي تلك الآونة أتيحت له فرصة التعرُّف على أعمال عدد من الانطباعيين أمثال: بيسارو ومونيه، فازداد ولعه بهم، وأخذ يشارك في المعارض التي كانت تقام في صالة برث ويل، وحين وجد إقبالاً على

لوحاته تشجع على إقامة أول معرض له في الصالة نفسها.

وفي معرضه الأول أتيحت له فرصة التعرُّف على جماعة المذهب الوحشي أمثال: ماتيس وماركيه وفان دونجين وبراك وديرين وفلامينك، وغيرهم من الفنانين الذين كانوا يتميّزون باستخدامهم للألوان الزاهية والحارَّة التي تعتمد الأصفر والأحمر والأخضر المتجاورة بالبياض، فتأثَّر بأعمالهم ونظرياتهم، وانعكس ذلك في نتاجه التصويري، حيث أخذ يميل إلى الصيغ اللونية المبتكرة، واللمسات السريعة والأشكال المختزلة. كما رسم مع صديقه الفنان ماركيه بأسلوب متشابه، فقد كان ماركيه يكوّن لوحاته من رسم أولي للأشكال يلخص فيه معالمها بحيوية ويكسوها بألوان صافية شديدة الرهافة، إذ يبدو اللون الأحمر واللون الأصفر محاطين دائماً بألوان هادئة متدرجة تخفف من وهجهما، وقد كان ماركيه يتناول في لوحاته مشاهد من المدن والشواطئ وغيرها من الأماكن الحافلة بالإنجازات العمرانية والشوارع.

وحين تعرَّف دوفي أعمالَ ماتيس أبدى دهشته وقال: «لقد فقد الفن الانطباعي جماله بالنسبة لي عندما شاهدت أعجوبة الخيال مترجمة إلى أشياء وألوان». لقد تعلَّم من ماتيس تبسيط الرسم، وإدخال الصيغ التزينية المبهجة، وتعلَّم منه كيف يتخلص من تأثير الانطباعية، كما استدلّ من خلاله على الطريق التي ينبغي أن يمضي بها، وذلك باللجوء إلى تعزيز القيم اللونية، وابتعادها عن كل صيغة عقلانية من أجل منحها قيمة شعرية وطابعاً إيحائياً. كما أبدى إعجابه بلوحات سيزان وجورج براك، غير أنه لم يحفل كثيراً بلوحات التكعيبيين، بينما نرى لوحته المسماة (سيدة ترتدي السواد) والمنجزة عام ١٩٠٨، تظهر تأثُّره بفان جوخ.

كانت أعمال دوفي التصويرية في تلك المرحلة التي تعرف فيها على الوحشيين تتّصف بغزارة الإنتاج، وحدة الألوان، وبساطة المشاهد التي يصوِّرها، وهي في أغلبها: (مهرجانات مزدانة بالأعلام، وواجهات مضيئة، وبيوت مريحة، ومظلّات منفتحة، وأرصفة وبلاجات مزدحمة). وهي موضوعات كان يصوِّرها معظم الفنانين الوحشيين. في الوقت نفسه مارس فنون الطباعة من خلال الحفر على الخشب والمعدن، وحقق فيهما نجاحاً ملحوظاً، كما زيَّن برسومه دواوين صديقه الشاعر أبولينير، وأبدى اهتمامه بفنون الزخرفة، وشرع يجهِّز رسوماً لطباعة الأقمشة لعدد من المصانع والتجّار.

وحين قامت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ التحق دوفي بإحدى الوحدات العسكرية ثم انتدب للعمل في مكتبة المتحف الحربي. لكنه تمكَّن من إنجاز الكثير من اللوحات، خصَّص لها معرضاً أقامه في فانس عام ١٩٢٠، حيث ظهرت في لوحاته مجموعة من الموضوعات المستمدَّة من الريف والطبيعة. واستطاع في عام ١٩٢٢ أن يسافر إلى جزيرة صقلية، وينزل بالقرب من تلورمينا إلى جانب صديقه كريتون الذي يُكن له كل المودّة والتقدير طيلة حياته، وهو مَن كتب له سيرة حياته الفنية والاجتماعية.

وفي عام ١٩٢٦ سافر دوفي إلى المغرب العربي ونزل في مدينة مراكش، وقام بجولات عديدة في بلاد المغرب، تعرَّف خلالها ملامح الحياة العربية ذات الطابع الشرقي، وتأمَّل فنون الزخرفة فيها، فكانت هذه الرحلة بداية لتأثُّره بالزخرفة العربية، وانعكاسها في لوحاته ولاسيما تلك اللوحات التي شارك بها في عدد من المعارض التزينية الدولية منذ عام ١٩٢٥. كانت لوحاته التي أنجزها في تلك الرحلات مفعمة بفرحة الحياة، غنية بالرؤى السعيدة، فكانت تتجلَّى في صورة

السماء الزرقاء المتغيرة والمتقلبة في (تاورينا)، وفي الزنابق الصفراء المنتشرة في الحقول، والألوان الذهبية لسنابل القمح، والألوان المبهجة في الفراشات التي تحوم بين الأزهار.

وقد دأب على إنتاجه هذا طيلة اثني عشر عاماً حتى عام ١٩٣٧، وفي تلك الفترة أخذ يستعمل ألواناً خاصة صنعها له الكيميائي ماروكر، مما أتاح له الحصول على نضارة الألوان المائية وخفتها، وقد أنجز بها لوحة (الكهرباء الساحرة) التي عرضها في معرض باريس الدولي، وهي تتكون من مئتين وخمسين لوحة شغلت مساحة كبيرة تتراوح بين عشرة أمتار طولاً وستة أمتار عرضاً.

ومنذ ذلك الحين أخذ دوفي ينشط في إنتاجه وعرضه في العديد من الدول، ففي عام ١٩٣٨ زار مدينة البندقية، ثم سافر إلى الولايات المتحدة، إذ تمّ اختياره عضواً في لجنة تحكيم (جائزة كارينجي). وحين عاد إلى فرنسا كان النازيون قد سيطروا على معظم بلاده، فأقام في مدينة نيس ثم غادرها إلى جزيرة كريت، لكنه استقرَّ أخيراً في بربينيان ليخضع لعلاج طبي نتيجة تعرُّضه لداء المفاصل الذي لازمه طيلة حياته. ومنذ عام ١٩٤١ أعاد النظر في طبيعة فنّه، وأضحى أكثر تذوقاً وأشد حميمية، مما منح لوحاته نقاء كبيراً وأكسبها شفافية وعذوبة، تجلّت في ألوانه الفاتنة، وأشكاله الحيوية المتحركة في سطح اللوحة على نحو جذاب ومثير.

ومنذ عام ١٩٤٨ اقام عدداً من المعارض في صالة لويز كاريه في باريس وفي مدينتي بوسطن ونيويورك في الولايات المتحدة، وفي عام ١٩٥٢ أقام معرضاً كبيراً في متحف الفن والتاريخ في جنيف ضمَّ ثلاثمئة لوحة، ومنح

على إثر ذلك الجائزة الدولية الكبرى للتصوير في مدينة البندقية، وكان ذلك قبل عام من وفاته في الثالث والعشرين من آذار عام ١٩٥٣.

ويقول الناقد مارسيل بيير ده توريك: «يحتل دوفي في فن التصوير المعاصر مكانة مرموقة متميِّزة على الرّغم من أنه لا يُعَدُّ مؤسس مدرسة معينة في هذا المجال، إلا أن فنَّه وليد عصره، عصر التفتُّح على العلوم الحديثة، عصر السرعة في كل شيء، عصر المخترعات والمبتكرات، لقد جاء فنّه خير معبر، وخير شاهد على روح هذا العصر ومنطلقاته المدهشة». أما الأستاذ ج - بيروكو فإنه يصف فن دوفي بالفن الموزارتي - نسبة إلى الموسيقي موزارت، وذلك من خلال ألوانه المتناغمة التي تبعث في النفس البهجة والحيوية والحبور، وتجعلنا نشعر بما في الحياة من متعة وسعادة، ويضيف إلى ذلك قوله: «يبدو راوول دوفي كفنان بسيط ومرتجل، فرسومه ذات الطابع النقي المشرق، التي تعج بالحركة والحياة، تدخل التشكيل بطمأنينة ومن غير تردد لتصبح لوحة بالغة الدقة، متداخل بعضها في بعض بشكل فتان.. إنه يجري في جميع أعماله وراء لحن موسيقي ووفق مخطط دقيق، يكاد يكون متوقعاً كتصاعد نغم من الأنغام».

المراجع :

١- بشير فنصة – الحياة التشكيلية – العدد ٢٥ دمشق ١٩٨٧ ص ١٧٨ - ١٨٦.

٢-جورج مدبك – راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم – دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ ص ٧٠ – ٧١

٣- جوزيف أميل مولر – الفن في القرن العشرين – ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية – دمشق ١٩٧٦ - ص ٤١.

دونجن ١٨٧٧ – ١٩٦٨

كييس فان دونجن Kees Van Dongen مصوِّر فرنسي من أصل هولندي، وهو واحد من أبرز الفنانين الذين حافظوا على السمات الأساسية للمذهب الوحشي في التصوير إلى جانب هنري ماتيس.

ولد فان دونجن في هولندا عام ١٨٧٧، وحين ظهرت ميوله الفنية واهتمامه بفنون الرسم والتصوير، انتسب إلى أكاديمية روتردام لدراسة الفن وتعرُّف المبادئ الأساسية لفن التصوير، وقد استطاع تعرُّف كثيرٍ من أعمال الفنانين الهولنديين من خلال زياراته الدؤوبة لمتحف أمستردام، كما أبدى إعجابه بلوحات العديد من الفنانين الفلمنكيين.

وحين استكمل دراسته رسم عدداً من الموضوعات المستمدَّة من مشاهد الموانئ التي أظهرت براعته في التقاط المفردات والأشكال بمهارة واضحة، وتجسيدها في لوحات تبرز حساسيته ورهافة أدواته الفنية، وحين بلغ العشرين من عمره فكَّر في السفر إلى فرنسا كي يتمكن من مواكبة الحركات الفنية التي كانت تظهر فيها مجددة روح الإبداع في المحيط الفني، إذ تعاقبت سلسلة من المذاهب والاتجاهات التي نسفت جذور الاتجاهات التقليدية وأطاحت بالقيود الأكاديمية المتوارثة.

وفي عام ١٨٩٧ غادر فان دونجن روتردام وسافر إلى باريس، حيث أقام في ضاحية مونمارتر، وعمل كرسَّام ضيف في محترف الفنان الإسباني الأصل بابلو بيكاسو. واستطاع خلال عام أن يُنجز العديد من اللوحات الزيتية والمائية، كما نشر بعض لوحاته المائية في عدد من الصحف الصادرة في باريس التي ساهمت في انتشار فنِّه وشهرته في الأوسط الفنية والثقافية الفرنسية، وقد تعرّف الناشر الفرنسي فينون

الذي أعجب بلوحاته، ونصح تاجر اللوحات فولارد بتنظيم معرض له، ظهرت فيه لوحاته التي اتّبع فيها أسلوب الرسم التقسيمي أو ما يسمى بالانطباعية الجديدة التي قادها بول سينياك.

وفي عام ١٩٠٤ تعرَّف هنري ماتيس وعدداً من جماعة المذهب الوحشي وشاركهم في المعرض الذي أقاموه في ذلك العام، وكان يطرح آراءه الفنية بجرأة، ويدعو إلى التجديد في الأساليب الفنية التي استهلكت، ولذلك بدأ في عام ١٩٠٥ يرسم سلسلة من اللوحات الجميلة للنساء، تظهر قدرته على التقاط الملامح الجمالية وتجسيدها بريشة شاعرية مبتكرة، وكان يقصد سيرك ميدرانو لتأمُّل اللاعبين واللاعبات وهم يؤدُّون حركاتهم، فيلخِّص بعض هذه الحركات في خطوط سريعة ودراسات قلمية، شكَّلت نواة لسلسلة من اللوحات التي تتضمن ملامح وحركات لعدد من لاعبي الجمباز والراقصات وبعض المهرجين بملابسهم المثيرة.

وفي عام ١٩٠٨ اهتمَّ برسم وتزيين الأواني الفخارية، ووجد من خلالها مذهباً جديداً للتعبير عن طاقاته الفنية، وأخذ يتعاون مع بعض رسّامي الخزفيات للوصول إلى صيغ جديدة ومبتكرة. لكنه في الوقت نفسه لم يبتعد عن تصوير موضوعاته في لوحات أخذ يعرضها في صالة (برنهايم - جون)، واستطاع بالاتفاق الذي أبرمه مع تلك الصالة أن يحقق نجاحاً كبيراً في بيع لوحاته، وفَّر له الكثير من المال، مما هيّأ له الفرصة للسفر والتجوال في عدد من البلدان الأوربية والعربية.

سافر فان دونجن إلى إسبانيا واطّلع على آثار الحضارة العربية فيها، فأثارته فنون العمارة الإسلامية، وتركت في نفسه الأثر الكبير الذي دفعه لمتابعة سفره إلى المغرب العربي عام ١٩١٣. وبعد طوافه في مدنه وبين سكانه زار تونس ومصر التي مكث فيها مدة طويلة، وصوَّر

العديد من اللوحات المستوحاة من بيئتها الفلاحية والعمرانية، نذكر منها لوحته (فاطمة وفرقتها)، ولوحة (دلع الزنجية) التي تبدو فيها المرأة بعيونها الواسعة والكحيلة، ورغم احتفاظ فان دونجن بأسلوبه المتأنِّق في التصوير تأثَّر بحرارة الألوان العربية والشرقية، كما في لوحته المسماة (سالومي) التي يبدو فيها تأثُّره بعالم الوصيفات.

و في لوحته المسماة (الفلاحون) المحفوظة في متحف الفن الحديث في باريس يمكننا أن نلاحظ تأثُّره بالفن المصري القديم ولاسيما التصوير الموجود على جدران المعابد والمقابر الفرعونية، كما يمكننا أن نلاحظ تأثير حرارة الشمس وضيائها في التباين الواضح بين درجات الظل والنور، بالإضافة إلى إهمال بسيط للأبعاد والمنظور. أما في لوحة (امرأة من مصر) فإننا نلمح تأثُّر الفنان بالجو الشرقي وهو يصوِّر بأسلوبه المتميز ملامح فلاحة مصرية تحمل جرَّة على يدها، وهذا ما يتجلَّى في معظم اللوحات التي أنجزها في مصر كلوحة (الطريق إلى الأهرامات)، ولوحة (لولو - وجه فتاة عربية)، ولوحة (العرب)، وسواها.

وحين عاد فان دونجن إلى باريس اكتسب شهرة كبيرة، و أضحى في طليعة رسّامي الشخصيات المهمة في المجتمع الباريسي، وحصل على الجنسية الفرنسية عام ١٩٢٩ ويمكننا أن نلاحظ ذلك في سلسلة من اللوحات ذات الملامح الواقعية التي تظهر صدق مشاعر الفنان وقدرته على نقل ملامح الشخوص و المجتمع الذي يصوِّر فيه في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين. وفي عام ١٩٤٨ رسم مجموعة من اللوحات لشخصيات معروفة كالممثلة الشهيرة بريجيت باردو التي رسمها عام ١٩٥٤، كما أنجز العديد من الرسوم الغرافيكية الحجرية لبعض الكتب الأدبية والدواوين الشعرية لمونترلان وفولتير وأناتول فرانس، وألّف

العديد من الكتب القيمة. واليوم توجد لوحاته وأعماله الغرافيكية في عدد من المتاحف العالمية، أبرزها متحف الفن الحديث في باريس ومتحف نيويورك.

وتظهر لوحات فان دونجن جرأته في معالجة موضوعاته، فهو لا يفكِّر في طرح مواقف ماتيس وتعاليمه على لوحاته، بل يطلق ذاته على هواها وشهوانيتها في نقل رعشاته وأحاسيسه بدل الوقوف عند الوسيلة التي تترجم مشاعره، وتجسِّد رغباته ولاسيما حين يصوِّر امرأة عارية أو راقصة ترتدي ملابس مثيرة، وتكشف عن مفاتن جسدها، حيث يكتفي بتبسيط الشكل الذي يصوِّره، و طرح الألوان الموائمة لتشكيله عبر صيغ تلقائية، تعبِّر عن انفعاله إزاء موضوعه بطريقة مباشرة، وهو يمتاز برقّته ورهافته في خلق درجات لونية في غاية السلاسة والنعومة حين يصوِّر المناظر الطبيعية في أماكن النزهة وشواطئ الاستجمام التي يغمرها بلون فضي هادئ، يمنحها مناخاً شاعرياً منعشاً.

المراجع

١- د. عفيف بهنسي - أثر العرب في الفن الحديث - المطبعة والجريدة الرسمية بدمشق ١٩٧٠- ص ١٣٧ - ٢, ١٣٨.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ ص ٢٦٧.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ ص ٤٢.

❖ ❖ ❖

الوحشية في النحت

مع بداية القرن العشرين ظهرت اتجاهات فنية حديثة، حاولت الإفادة من المنحوتات التي أنجزتها الشعوب البدائية في إفريقية وآسيا، وقد استطاع هنري ماتيس أن يتمثَّل بعض القيم الجمالية الكامنة في تلك الأعمال النحتية عبر مجموعة من المنحوتات التي تبلغ ما يقارب ٧٠ عملاً نحتياً أغلبها ذات حجوم صغيرة، أنجزها بأسلوب مبسَّط عبر مادة البرونز مابين عامي ١٩٠٩ و ١٩١١، وهي تُظهر مدى تأثُّره بالفن العربي والمنحوتات الإفريقية، وتؤكِّد إمكانية البحث عن لغة جديدة يستطيع النحات أن يعبِّر فيها عن مطامحه في الابتكار والبحث عن حلول تشكيلية مبتدعة في صياغة الشكل، تحمل ما لديه من رسائل تعبيرية وجمالية، لم تظهر في فنون النحت التقليدية.

والحقيقة أن منحوتات ماتيس ترتبط برسومه ولوحاته بصلة وثيقة، فهي تبحث بالدرجة الأولى عن الحلول التشكيلية المبتكرة في صياغة الشكل، فقد كان يلجأ إلى التجريب، ويُعنى بدراسة العمل النحتي عبر منهجية ليتوصل إلى أبرز الحقائق التي ينطوي عليه التشكيل، وكانت المرأة تشكِّل المحور الرئيس الذي تقوم عليه تجاربه في النحت، فهو يأخذ رأس امرأة، أو ظهرها، أو وضعية الجلوس لديها، ويقدم على تحليل الموضوع وتبسيطه، وقد يبالغ في بعض مظاهره حتى يصل إلى معرفة أي الحالات أكثر حيوية وأهمية، ويسعى إلى إقامة التناسق الكامل للعمل النحتي، وربطه في وحدة كلية من خلال ربط التفاصيل بعضها ببعضٍ.

ولعلَّ ما نجده من صياغة فطرية في بعض منحوتات ماتيس، يُظهر تأثُّره بفن النحت الإفريقي، فهي تتمتّع بالحذف والإيجاز والاستعارات التشكيلية، والاعتماد على السجية والفطرة في المبالغة والتحريف الذي يخدم القدرة على التعبير الذي أرادت الوحشية إظهاره، بعيداً عن الصيغ الجمالية التقليدية التي تهتم بالمحاكاة الحرفية للأشكال المرئية، وهذا ما نراه ماثلاً في تمثاله المسمى (المرأة الأفعى) الذي سنورد له فيما يلي شرحاً كتبه الدكتور محمد جلال في كتابه (فن النحت الحديث).

تمثال الأفعواني أو (المرأة الأفعى):

«يمثل تمثال الأفعواني المصنوع من البرونز جسد امرأة عارياً، واقفاً في حجوم ممتدَّة في الفراغ، مرتكزاً على عمود، يتّضح فيه التلخيص والتبسيط لحجوم الجسم التي لخَّصها في أشكال إسطوانية تشبه الأنابيب الملتوية، فتظهر حركة تموّج الجسم وليونة أعضائه، فيبدو التمثال في صورة رمزية إيجازية، وقد احتفظ ماتيس للتمثال بالخصائص المميزة لجسم المرأة، مؤكّداً عليها في الاستعارات التشكيلية الممثلة في اتساع حجم الكتلة عند الأرداف، وبروز الثديين، فيتَّسم التمثال بأهم سمات الوحشية، وهو التعبير الفطري والبساطة التشكيلية، ويظهر تأثُّر الفنان بالنحت الزنجي الإفريقي، حيث يعتبر الجذع الأسطواني الطويل السمة المميزة لأغلب الأعمال الفنية الإفريقية، ويعتبر ماتيس واحداً من الفنانين الأوائل المعجبين بالفن الإفريقي، حيث استعمل ماتيس مزيداً من الشكل الأسطواني في تمثاله (المرأة الحية).

كما نجد أن التمثال متّزن، ونتج هذا الاتزان من الوضع المنحني للجسم المرتكز على العمود الجانبي، وعن طريق حركة حجوم الأطراف

حتى حققت حركة إيقاعية تبادلية مع الفراغ، فوضع الذراع خلف الظهر يحصر فراغاً مع الجسم، ويقابله فراغ ضيق، ناتج عن حركة وضع القدمين الملتحمتين بالقاعدة، ويقابله أيضاً فراغ بين الذراع المنثني والمرتكز على العمود، فتؤكِّد الفراغات المحصورة والفراغ المحيط بجسم التمثال الهيئة الأنبوبية الملتوية للحجوم، فتظهر في حجوم ظليلة يسطع على تحدِّيها وميض من الضوء، حيث يتفاعل الضوء مع السطح الملفوف لحجوم التمثال، فيظهر تحدُّبها وتنوُّع حركة تموّج السطح، وبساطة التفاصيل التشريحية للجسم.

كما تكوّن القاعدة مع العمود المتّكئة عليه زاوية قائمة يندمج معها لتشكِّل حجماً مادياً ساكناً، يعادل حجم جسم التمثال، فتبدو الهيئة الكلية لكتلة التمثال مستطيلة الشكل، فتؤكِّد صياغة هذا التمثال الوحشي) أن هناك مقاييسَ جماليةً جديدةً لفنِّ النحت الحديث، تختلف عن المقاييس الجمالية الإغريقية نحو صياغة الشكل النسائي».

وفي معرض مقارنته مع النحات مايول يقول ماتيس: «... أنا أهتم بالآرابسك مثل فناني عصر النهضة»، وهي دلالة واضحة على الاهتمام بالجانب الزخرفي، والهروب من الكتلة والحجم في العمل النحتي إلى الحركة التي تولد الإيحاء، وهذا ما يبدو جلياً في عدد من منحوتاته المسماة (العارية الجالسة الكبيرة) ١٩٠٧، و(شكل زخرفي) ١٩٠٨، و(لاسربنتين) ١٩٠٩، بالإضافة إلى سلسلة من التماثيل النصفية كتلك المسماة (جانيت) ١٩١٠ - ١٩١١، و(العارية المستلقية) ١٩٢٩، و(فينوس في محارة) ١٩٣١.

فكل هذه المنحوتات ذات مسار أرابسكي. ومع ذلك فهي تتضمن قيماً

تعبيرية تتمثَّل بتأكيده على التشويه المقصود للجسد البشري الذي يظهر في التوترات العضلية الداخلية للقوام الإنساني، وهذا المسار التعبيري الماثل في منحوتات ماتيس لانجده في لوحاته التصويرية، ويشير هربرت ريد إلى أن هنري ماتيس لخَّص كل تجاربه وفلسفته للفن في جملة غالباً ما اقتبست عنه ولن نملّ من تكرارها، وهي: «التطابق الدقيق ليس هو الحقيقة». المرجع الثالث

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢ ص ٥٦ - ٥٧.

٢- د. محمد جلال - النحت الحديث - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري ص ٥١ - ٥٢.

٣- هربرت ريد - النحت الحديث - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤- ص٣٠ - ٣٤.

❖ ❖ ❖

التكعيبية

التكعيبية اسم أطلقه الناقد لوي فوكسيل على أسلوب التصوير في لوحات الفنان المصوِّر جورج براك عام ١٩٠٨، فقد وجد أن الفنان براك يُبدي سأمه من الأشكال المحيطة به، ويسعى إلى تحويلها إلى ترسُّبات هندسية وإلى مكعبات. فالوجوه والبيوت والمواقع التي يرسمها في قرية الأيستاك تبدو في لوحاته على شكل مكعبات. ولذلك فإن الأشكال التي يصوِّرها لم تعد تخضع إلى المفاهيم التقليدية التي سبقته.

فنحن لا نجد في لوحات براك خطاً للأفق، ولا خطوطاً تمتد لتلتقي عند نقطة الفرار الوحيدة، فالأشكال باتت كلها ترتصف بعضها إلى جانب بعضٍ على نحو متداخل متّجهة نحو أعلى اللوحة دون الخضوع إلى قواعد المنظور التقليدي، وتكتسب أوراق الأشجار في المنظر الطبيعي نفس الصلابة التي نجدها في جذوعها، بينما تغيب أبواب البيوت ونوافذها من المشهد المصوّر، فالعُمق أو البُعد الثالث الذي كنّا نراه في اللوحات التي تصوِّر المنظر الطبيعي لم يعد موجوداً في لوحاته التي تصدمنا بالكتل الكتيمة أو المسطّحات الصلبة.

هذا النزوع نحو الحس التكعيبي وإخضاع الأشكال الطبيعية إلى الأشكال الهندسية يمكننا أن نعزوه إلى لوحات بول سيزان الذي أفاد المصوِّر ديران منها في إضفاء الشكل الهندسي على رسومه ولوحاته دون أن يقطع صلته بالمنظور التقليدي، لكن جورج براك تجرَّأ على فعل

ذلك، فقطع تلك الصلة التي تربطه بتكوين اللوحة ذات الأبعاد الثلاثة، مستغنياً عن المنظور القديم منذ عام ١٩٠٨، ولم يكن بابلو بيكاسو بأقل جرأة منه حين ابتعد عن ذاك المنظور، وحرّك الأشكال التي يرسمها على نحو هندسي تكعيبي كما فعل في لوحته المسماة (فتيات آفينون) التي نجد لها جذوراً في لوحة (المستحمات) لسيزان.

ويمكننا أن نعزو ولادة التكعيبية إلى ذاك الاجتهاد الذي أبداه عدد من المصوِّرين الذين تأثَّروا بالأساليب التصويرية لكل من بول سيزان وفان جوخ، وبول غوغان، الذين خرجوا عن إرادة التصوير التقليدي والانطباعي، وأسّسوا أساليب تصويرية مبتكرة، جاءت نتيجة تحرُّرهم من القيود الأكاديمية، وخضوعهم إلى أمزجتهم المتحررة من التبعية، فقد انساقوا خلف أحاسيسهم بعد أن عبروا جسور الانطباعية إلى فضاءات جديدة. ولذلك رأينا جماعة الأنبياء والوحشيين يقتحمون عالم التشكيل والتصوير بجرأة كبيرة، متأثّرين بالخطوات التي مضى فيها هؤلاء الروّاد.

إنَّ أبواب الحداثة التي فتحها الرواد ظلَّت مشرعة أمام معظم الفنانين الذين خلفوهم، وتجرّؤوا على ولوج آفاق جديدة للتشكيل والتلوين البعيد عن الأساليب التقليدية التي جرت عليها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الموضوعية، وغيرها من الحركات المحافظة على محاكاة الطبيعة والالتزام بالنسب والمنظور وسواها من القواعد المدرسية التي باتت تثير الملل في النفوس المتطلعة إلى التجديد والابتكار أواخر القرن التاسع عشر.

ومن هنا فإنّ التكعيبية جاءت وليدة التجديد الذي بدأه سيزان من

جهة، ونتيجة ظهور النظريات الفيزيائية (نظرية التبلور) التي جاءت في كتاب وليم أورين من جهة أخرى، وهي نظرية تعتبر جميع المعادن والأتربة التي يدخل المعدن في تركيبها تتألّف حبيباتها وجزيئاتها من أشكال هندسية التكوين. ويُذكر أنه كان لعالم الرياضيات الفرنسي برانسيه أثر كبير في توجيه كل من براك وبيكَاسو نحو تصوير أشكال الأجسام على نحو جديد مع الحفاظ على ملامحه العامة دون تشويه، كما أن بعض الفنانين اعتبر أن الخط المنكسر أقوى في التعبير من الخط المنحني. من هنا أطلقت تسمية المذهب التكعيبي على نتاج كل من براك وبيكاسو وعدد من الفنانين الذين حذوا حذوهم أمثال: جوان جري، وفرنان ليجيه.

وقد ظلَّت التكعيبية مستمرة قرابة سبع سنوات بين عامي ١٩٠٧ و١٩١٤، وساهم في تألُّقها تشجيع كل من ماتيس وديران، رغم ما تعرَّضت له من حملات معادية واستهجان كغيرها من الاتجاهات الفنية المجدّدة، بل إنَّ تسميتها بالتكعيبية باتت مجالاً للتهكُّم والتندر. وحين أقام براك معرضاً له في صالة كانفيلر عام ١٩٠٨ التقط الناقد لويس فوكسل بضع كلمات سمعها من هنري ماتيس حول الحس التكعيبي في لوحات براك، وكتب عنها مقالاً في إحدى الصحف الفرنسية أشار فيه إلى التشكيل التكعيبي عند براك.

ومع ذلك كان كل من براك وبيكاسو يقابلون تسمية التكعيبية بشيء من التحفُّظ، وقد أشار إلى ذلك بيكاسو، واعتبر أنه لم يكن يسعى إلى ابتكار التكعيبية، بل كان يريد التعبير عمَّا في داخله من رغبات في بناء اللوحة وتكوينها. كما أن براك اعتبر أن تكعيبيته كانت مجرد

وسيلة ابتكرها لفائدته الشخصية من أجل الوصول إلى صياغة تجعل فنَّه مستجيباً لموهبته. وبالرغم من اختلاف مزاج براك وبيكاسو في التصوير فقد نمت التكعيبية وتطورت في لوحاتهما. وكان براك يستخدم في تكويناته موازينه العقلانية الموضوعية، بينما كان بيكاسو يعتمد على حسِّه الغريزي في التكوين والتلوين.

وقد رأى بعض الباحثين أن التكعيبية مرَّت في ثلاث مراحل؛ ووجدوا أن المرحلة الأولى تمتد بين عامي ١٩٠٧ و ١٩٠٩، وهي الفترة التي ظهر فيها تأثير سيزان بنتاج بيكاسو ولا سيما في لوحته (فتيات آفينون) التي أشرنا إليها؛ إذ استخدم فيها بيكاسو مساحات لونية قاتمة، وأخرى مشرقة بتركيبات بسيطة بدلاً من استخدام الظل والنور، وقد أطلقوا على هذه الفترة اسم (العهد الزنجي)؛ إذ ظهر تأثُّر بيكاسو بالأقنعة الأفريقية. ولذلك أضحت لغة التصوير الجديدة غنائية وتخيّلية في الوقت نفسه.

وفي تلك المرحلة حفلت صالة كانفيلر بنتاج براك وبيكاسو، واعتبرت مقرّاً للتكعيبية. وفي عام ١٩٠٨ تكوَّنت جماعة (باتو لافوار) في حي مونمارتر، ضمَّت في صفوفها عدد من الفنانين الذين يقطنون ذلك الحي أمثال: بيكاسو، وماكس جاكوب، وجوان غري، بالإضافة للشاعر أبو لينير، وعدد من الأدباء والشعراء الذين كانوا يناصرون التكعيبية ويكتبون عنها في الصحف والمجلات.

أما المرحلة الثانية للتكعيبية فقد امتدّت بين عامي ١٩١٠ و١٩١٢ وتسمى بالمرحلة التحليلية، وقد جاءت انعكاساً لنظرية التبلور، إذ شرعت الأشكال الطبيعية تتحلل و تأخذ أوضاعاً هندسية تضم أوضاعاً

متباينة من القطوع الهندسية التي يتحلّل الشكل فيه إلى تفاصيل هندسية صغيرة، ويتجسد في جمل لونية متقاربة، تحاكي ألوان الكتل الحجرية التي تتراوح بين الأصفر والبني ومشتقاتهما كي يتمكن المشاهد من تذوُّق التكوين ويستخلص ما فيه من تكوينات وكائنات تطل لأول مرة على نحو مبتكر وغريب. وهي في أغلبها تبدي ملامح مستمدة من الأشجار والفواكه والمباني والأواني والمناضد الصغيرة والآلات الموسيقية.

وتستمد بعض لوحات بيكاسو التكعيبية أشكالها من الرؤوس الإنسانية أو الصور الشخصية كلوحته المسماة (السيدة ذات المعطف) التي تبدو بملامحها ذات القطوع الهندسية والمساحات اللونية المتداخلة أكثر وضوحاً واقتراباً من الواقع. بينما نجده في لوحة أخرى صوَّر فيها السيد كانفيلر؛ إذ يُمعن في تشطيراته الهندسية وفي التباين بين الألوان القاتمة والمضيئة، مما يمنح الصورة إيقاعات بصرية غنية. في حين ابتكر المصوِّر جوان غري صورة تحليلية، تعتمد على تحطيم الأشكال وإظهار جوانبها المختلفة بأسلوب، تشفُّ فيه الأشكال عما يختفي خلفها من جوانب مختلفة.

وقد استخدم التكعيبيون في تكويناتهم مواد حقيقية من خامات مختلفة كقصاصات الجرائد والأقمشة والرمل والزجاج، وهم يلصقون هذه المواد ويثبتونها من أجل تحريض الخيال والتصوُّر. وقد ساهم كل من الفنانين جلايتز، وميتسنجر عام ١٩١٢ في انتشار الفن التكعيبي على نطاق واسع، ولذلك صدرت عن التكعيبية مسارات وتشعبات مختلفة وصلت إلى تخوم التجريد.

وتمتد المرحلة الثالثة من التكعيبية حتى عام ١٩١٤ وهي المرحلة

التي ظهرت فيها مساهمات الفنانين جري وليجر، وتتلخّص في تمثُّل الأسلوب التكعيبي الموحد، الذي يبتعد عن تمثيل الأوضاع الطبيعية والمحاكاة التقليدية للأشكال، ويتجاوز الطرق التقنية القديمة، ويستخدم كل الوسائل التصويرية المبتكرة التي تؤدِّي الغرض التعبيري، كما في الاستعارات الشعرية، مما يُضفي على اللوحة طابعاً غنائياً بدلاً من التصوير الذي يعتمد على المطابقة.

المراجع:

١- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ ص - ٤٥ - ٤٨.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ١٥١ - ١٦٩.

٣- الحياة التشكيلية - العدد ١٥ دمشق ١٩٨٤ - ص ١٢٨ - ١٥٠.

* * *

براك ١٨٨٢ - ١٩٦٣

جورج براك George Braque مصوِّر فرنسي، من أبرز مبتكري المذهب التكعيبي في الفن التشكيلي إلى جانب بيكاسو، وفرنان ليجيه من خلال إنتاجه التصويري الذي ظهر في معرضه الذي أقامه عام ١٩٠٨ في باريس.

ولد براك في ضاحية أرجانتوي بالقرب من باريس عام ١٨٨٢، وقد ترك الدراسة منذ كان في السابعة ليعمل مع والده في حرفة الدهان وفنون الزخرفة والديكور، ويتابع بعض الدروس المسائية في مدرسة الفنون الجميلة كي يكتسب خبرات أكبر في مهنة الدهان، ويُقال إنه كان يؤكِّد عدم تلقّيه أيَّة خبرة في تلك الفنون وتقنياتها من مدرس أو معهد رغم إلمامه العميق بمواد التصوير وتقنياته، ومهاراته في الرسم والزخرفة التي انعكست في لوحاته، وأظهرت براعته في التكوين واختيار الصيغ اللونية المبتكرة. والحقيقة أنه أكمل خبرته في فنون الدهان لدى موظف سابق من موظفيه والده، وحصل منه على دبلوم في مهنة الدهان والزخرفة (الديكور).

ومنذ عام ١٩٠٠ سافر إلى باريس، وتعرَّف إلى ماتيس وديران وسواهما من جماعة الفن الوحشي، وشرع يرسم لوحاته منذ عام ١٩٠٢ ويتردد على متحف اللوفر، يتأمَّل الأعمال الفنية التي يضمهما الجناح المصري والجناح الإغريقي، ويستغرق في مشاهدة أعمال بوسان وكورو. وحين انضمَّ إلى فناني المذهب الوحشي عام ١٩٠٦ صوَّر إلى جانب الفنان فرييش العديد من المشاهد الطبيعية والبحرية في مدينة آنفرس/ أنتروب، ومدينة لاسيوتا بين عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٧، واستطاع

في أعماله التصورية التي ظهرت في تلك المرحلة أن يعبِّر عن مشاعره باعتدال، وأخذ طابعه يتطور بهدوء، ولم يكن في ألوانه ما هو حار، حتى حين كان يصوِّر مناظر من جنوب فرنسا فألوانه تميل إلى الهدوء في الغالب على النقيض مما كان يُظهره زميله فريبش وغيره من فنّاني المذهب الوحشي الذين كانوا يبدون اهتماماً بالألوان الحارة .

في خريف عام ١٩٠٧ تعرَّف براك على أعمال بول سيزان من خلال معرضه الذي أقيم في ذلك العام مما ترك أثراً كبيراً في تغيير أسلوبه. فقد كان سيزان يرسم الطبيعة بلمسات هندسية مستمدّة من (المكعب والأسطوانة والكرة) ولذلك جاءت لوحات براك في تلك الآونة تحمل نبرات سيزان المعمارية، وتبتعد عن المنظور الخطي والعمق الفضائي، وقد تأكدت بعض ملامح التكعيب في لوحات براك حين تعرّف بابلو بيكاسو، وشاهد لوحته الشهيرة (فتيات آفنيون) التي تتميَّز بتكوينها الجريء و ملامحها القاسية المستمد من وحي الأقنعة الأفريقية المخالفة لجماليات التصوير الأوربي.

وخلال الصيف من ذاك العام رسم العديد من المناظر الطبيعية والبحرية في الأستاك، لخَّص فيها المنظر عبر مجموعة من الأشكال الهندسية، مستخدماً جملة من الألوان المبسَّطة، والتكوينات المكعَّبة التي أشار إليها هنري ماتيس أمام الناقد الفني لويس فوكسل الذي كتب مقدمة دليل معرض براك، الذي أقيم في شهر تشرين الثاني من عام ١٩٠٨ في صالة كاهنفيلر، وأشار فيه إلى أن براك يكره الشكل المألوف، ويحيل كل الأشياء التي يرسمها - المواقع والوجوه والمنازل - إلى صيغ هندسية ومكعبات. كما كتب عن المعرض في إحدى الصحف، ونعته بالتصوير التكعيبي.

فالتكعيبية لدى براك هي سلسلة من المحاولات التي سعى فيها لإعادة بناء الشكل من خلال بُعدين دون الخضوع إلى البعد الثالث، وهو في هذا المنحى يلتقي مع الفن الإسلامي والعديد من الفنون الشرقية التي لا تحفل بالبعد الثالث أو العمق في اللوحة، وهكذا ظل براك طيلة حياته حريصاً على هذا المنحى الجمالي في صياغة الشكل الذي استغنى عن مفهوم الظل والنور وإظهار العمق. لقد كان هذا الفنان مشدوداً نحو المحسوس وتجسيد الفراغ الذي كان يجتذبه، لذلك غادر رسم الطبيعة، وتحول إلى رسم الصورة الشخصية والطبيعة الصامتة، لأن في الطبيعة الصامتة يوجد فراغ ملموس، فراغ تشكيلي وشاعري في آن واحد.

إنه التشكيل الذي يحدد الفراغ بصورة بصرية ملموسة: «في الفراغ الملموس، تقيس المسافة التي تفصلك عن الموضوع، بينما في الفراغ البصري أنت تقيس المسافة التي تفصل الأشياء بعضها عن بعض»، وهذا ما نراه جلياً في لوحة (مشرب المقهى)، وقد تميَّزت اللوحات التي رسمها عام ١٩١٠ بالطبيعة الصامتة ذات الألوان المتقشفة والاستعانة ببعض المواد التي أخذ يثبتها على اللوحة.

ومنذ عام ١٩١٠ عمل براك مع بيكاسو بشكل دؤوب على تطوير الاتجاه التكعيبي التحليلي من خلال إنتاجهما من جهة، والتنظير له من جهة أخرى، وأضحت لوحات الطبيعة الصامتة الميدان الأساسي للتطبيق العملي لنظريات الفن التكعيبي، وهي في الغالب تشمل أشكال بعض «الآلات الموسيقية مع ظهورها محطَّمة إلى قطع صلبة برّاقة توحي بصورة متزامنة مع مظاهرها المختلفة»، وقد لجأ فيها براك إلى الخداع البصري، استخدم فيه الأحرف اللاتينية من أجل إظهار الجانب المادي لقماشة اللوحة كسطح يصلح الرسم عليه، كما في لوحة

(الرجل البرتغالي) المحفوظة في متحف بال في سويسرا.

وفي عام ١٩١٣ أخذ براك يبحث عن ابتكارات جديدة، فكان يستخدم الورق الملون اللاصق في إكساء بعض أشكال اللوحة، إضافة إلى ورق الجرائد وبعض المواد، كبرادة الحديد والرمل الصخري ونشارة الخشب، لأنه كان يعتقد أن المادة تساهم في تحريك إحساس اللمس، فكانت هذه الخطوات بداية الفن التكعيبي المركب وكان العمل الرئيسي في هذا المنحى متجلياً في لوحة (الموسيقية) التي أنجزها عام ١٩١٧. كما امتازت اللوحات التي أنجزها في تلك المرحلة بما يمكن تسميته بالتركيب التجريدي للمستويات المسطحة المتراكبة، التي توحي بالفراغ دون أي عمق، إذ تظهر عليها الأشياء والمفردات من خلال بعض الإشارات العابرة والمجزأة.

وحين اندلعت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ التحق براك بالخدمة العسكرية، وأصيب خلالها بجرح بالغ، بات يعانيه حتى عام ١٩١٧، وما إن انتهت الحرب حتى عاد يرسم من جديد لوحات الطبيعة الصامتة التي اتّسمت بالذوق الرفيع والأصالة، رغم ما فيها من جرأة واندفاع نحو الابتكار والتجديد.. وفي عام ١٩١٩ انفصل براك عن بيكاسو، ومضى باتجاه فن الصمت الذي صوَّر فيه سلسلة من لوحات الطبيعة الصامتة التي أظهر في أغلبها عنقوداً من العنب في مواجهة آلة موسيقية، نضدت على لوحات من المرمر متداخلة مع مساحات لونية من البني والأخضر والأسود.

كانت اللوحات تبدو في صياغتها التكعيبية التي تعتمد على تحليل العناصر، وتباين المستويات البصرية، وتأليفها في تكوين جميل، يتضمن

إيقاعات بصرية وعناصر زخرفية، ولم يظهر فيها الشكل الإنساني إلا في حالات نادرة ولاسيما في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٧. وبعد ذلك رسم براك العديد من اللوحات بانسيابية كبيرة وألوان خفيفة، كتلك التي أنجزها عام ١٩٣٠ والمحفوظة في صالة العرض الوطنية في سان لويس بالولايات المتحدة. كما رسم لوحة (الرسام وموديله) عام ١٩٣٩ التي تُذكِّر ببعض لوحات بيكاسو.

لقد ألهمت الحرب التي شارك بها براك الكثير من اللوحات التي تظهر رصانة أسلوبه في تصوير المآسي والظروف المؤلمة التي تُحدثها الحروب الدامية. و بناء على ذلك أمضى براك شطراً كبيراً من حياته معتزلاً في محترفه الذي بناه له المهندس بيريه عام ١٩٢٥ في شارع دوانيه قرب حديقة مونسوري، قبل أن ينتقل إلى محترف آخر بناه في فارنجفيل وأقام فيه قبل حرب ١٩٤٠ وبعدها. ولاسيما حين تعرض لمرضين خطيرين تركا أثرهما على حياته وإنتاجه. غير أنه استطاع أن يؤكد حضوره كمصوِّر متميِّز، وفنان متقدم في ساحة التصوير الفرنسي باعتباره «وريث التقاليد و الفضائل الوطنية والكلاسيكية».

وقد رسم العديد من اللوحات التي استمدَّ مادتها من الفن والشعر الإغريقي القديم، كما أنجز الكثير من المحفورات والقوالب الجصية التي صور فيها موضوعات أسطورية. وأتمّ بين عامي ١٩٤٩ و ١٩٥٦ سلسلة مؤلَّفة من ثماني لوحات شمل فيها المواضيع والتجارب التي أنجزها في مراحله السابقة، ولذلك أطلق على عليها اسم (المحترفات) وكانت جميع هذه اللوحات باستثناء لوحة (المحترف ٨) مصوَّرة باللون الرمادي المتدرج أو باللون الأسمر الأحادي كيلا يُصبح اللون مجانياً في

علاقاته مع مايجاوره من الألوان. كما أنه قام في عام ١٩٥٢ بزخرفة سقف قاعة أتروسكان في متحف اللوفر، كما زخرف نوافذ كنيسة القديس دومنيك وكنيسة القديس برنار.

المراجع:

١- فريد جحا - الحياة التشكيلية - العدد ٩ دمشق ١٩٨٢ - ص ٤٦ - ٥٢.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٩ - ٣٠.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٤٧.

* * *

بيكاسو ١٨٨١ - ١٩٧٣

بابلو بيكاسو Pablo Picasso مصوِّر ونحات فرنسي من أصل إسباني، وهو من أشهر الفنانين التشكيليين عبر التاريخ، ويُعَدُّ في طليعة فناني القرن العشرين بما حقّقه من غزارة في الإنتاج، وتنوُّع في الاتجاهات والتقنيات، واختلاف الوسائل التعبيرية التي تشمل الرسم والنحت والحفر والرسوم الغرافيكية والخزفية، ويُعد من أبرز مبتكري الأسلوب التكعيبي إلى جانب زميله المصوِّر الفرنسي جورج براك.

ولد بيكاسو في الخامس والعشرين من تشرين الأول عام ١٨٨١، في مدينة مالاقا في مقاطعة أندلوسيا جنوب الساحل الإسباني، وكان والده دون جوزيه رويز رسَّاماً مغموراً يُدرّس فنون الرسم والتصوير في معهد الفنون الجميلة في مالاقا، أما والدته فهي إيطالية الأصل، وتُدعى ماريا بيكاسو، وسوف يتَّخذ بابلو كنيتها اسماً له في إمضائه على لوحاته فيما بعد، وحين بلغ الرابعة عشرة، التحق بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة، ثم انتقل بعد ذلك إلى أكاديمية الفنون الجميلة بالعاصمة الإسبانية مدريد، إذ أخذت تتجلَّى مواهبه الفنية في الرسم والتصوير، كما بدت في لوحته (رجل بدون قبعة) التي رسمها آنذاك متأثِّراً بالمشاكل الاجتماعية والفوضى التي سادت إسبانيا في تلك الفترة.

في عام ١٩٠٠ زار بيكاسو باريس للمرة الأولى بصحبة أحد أصدقائه، وفي السنتين التاليتين تكرَّرت زيارته لها، وأقام فيها أول معرض له، شهد نجاحاً واضحاً. وقد شجَّعه ذلك على مغادرة إسبانيا والإقامة في باريس بشكل نهائي منذ عام ١٩٠٤، والنزول في محترف باكو دوريو في الباتو لافوار الشهير حيث يقيم أيضاً أندريه سالمون وفان دونجن وعدد

من الشعراء. وقد ظلَّ في ذاك المحترف لغاية عام ١٩٠٩. بعد أن اتّخذ فرناند أوليفييه رفيقة له، والتقى الشاعر أبولينير والمصوِّرين هنري ماتيس وجورج براك.

وكانت أعماله التصويرية في تلك الفترة تخضع لتقاليد الفن الإسباني، إذ يبدو تأثُّره بالفنانين زورباران وفلاسكيز وغويا، كما تأثّر ببعض الانطباعيين أمثال: مانيه و ديغا، لكنه أبدى دهشته وإعجابه حين شاهد لوحات فان جوخ، وتولوز لوتريك في مونمارتر، مما ترك أثره في إنتاجه التصويري في تلك الآونة، وقد أُطلق على لوحاته التي أنجزها بين عامي ١٩٠١ و١٩٠٤ اسم المرحلة الزرقاء، إذ يغلب عليها اللون الأزرق، وتشمل موضوعات مستمدَّة من حياة الفقراء والبؤساء والمرضى، و تُظهر معاناتهم، وقد حافظ في تصويره على حسِّه الواقعي التعبيري الذي يلتقي إحساس الفنان الإسباني الجريكو ولاسيما في تصوير الأجسام البشرية النحيلة والمتطاولة. وهذا ما نراه بلوحة (الأعمى عازف القيثارة) التي صوَّرها بيكاسو وهو في الثانية والعشرين من عمره و الموجودة في متحف الفن في شيكاغو.

كما أطلق على لوحاته التي أنجزها بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٦ اسم المرحلة الوردية لغلبة اللون الوردي على لوحاته التي امتازت برقّتها وعذوبتها وتناولها للموضوعات الإنسانية المستمدة من حياة الفقراء الذين يعملون في السيرك والبارات وصالات الموسيقا، إذ تبدو أجسادهم النحيلة وخصورهم الضامرة التي تشي بمعاناتهم وعذاباتهم، وهي تقارب بعض الموضوعات التي تناولها تولوز لوتريك، ولكن بإحساس خاص لكل منهما، إذ يظهر ذاك الدفق العاطفي والشعور الإنساني الذي تجلَّى في لوحة (الأمومة) التي صوَّرها بيكاسو. والتي قلَّما نجد

لها معادلاً عاطفياً وفنياً في تاريخ التصوير منذ عصر النهضة.

وفي عام ١٩٠٧ انعطف بيكاسو بشدة نحو اتجاه تشكيلي حاد لم يسبقه إليه أحد، سدَّد فيه صفعة قاسية لجماليات الفن التشكيلي السلفية الساعية لمحاكاة الواقع، إذ صوَّر لوحة (فتيات آفينون) التي خضع فيها إلى تأثير الفن الزنجي الذي شاع صيته في أوروبا بما يحمله من خصائص غريبة عن جماليات الفن الأوربي بتكويناته البدائية وحلوله التشكيلية المبتدعة التي تعكس قوة انفعالية ظاهرة. واللوحة تصوّر خمس فتيات عاريات لا يحتفظن إلا ببعض أثوابهن الهفهافة، وتظهر أجسادهن وقد رسمت بخطوط قاسية وزوايا حادة، وبدت بعض وجوههن كأنها أقنعة إفريقية، بينما تكتسي أرضية اللوحة بألوان قوية ومتباينة. واللوحة محفوظة الآن في متحف الفن الحديث في نيويورك. وقد علَّق العديد من النقاد عليها، وكتب عنها عدد من أصدقاء بيكاسو ومؤيّديه الذين أشادوا بما تحمله من شحنات انفجارية في التكوين والتلوين. كما شاهدها جورج براك الذي تجرَّأ وأنجز في صيف ذلك العام العديد من اللوحات التي تحمل حسَّاً تكعيبياً، يعتمد الخطوط الهندسية والزوايا الحادة، وأقام لها معرضاً عام ١٩٠٨ يُعَدُّ المعرض الأول للمذهب التكعيبي الذي كتب عنه الناقد لويس فوكسل، وأطلق عليه اسم التكعيبية.

وفي الفترة الواقعة مابين عامي ١٩٠٧ و١٩٠٨،أنجز بيكاسو العديد من لوحات الطبيعة الصامتة التي استوحاها من مفردات محترفه (المنضّدة والأشياء الملقاة عليها كزجاجة الخمر وكيس التبغ والغليون وبعض قصاصات الجرائد)، وقد جمعها الفنان في تكوين مبتكر تداخلت فيه الأشكال على نحو دراماتيكي انفعالي لم يسبقه أحد إليه،

وقد خضع إلى ذاك الحسّ الهندسي عبر خطوط قاسية وقوية وزوايا حادة، ونبرات لونية متحرِّكة تظهر الجانب الانفعالي في التصوير الحيوي. وقد التقت تجارب بيكاسو هذه تجاربَ جورج براك في نفس الفترة التي أسّست لميلاد المذهب التكعيبي، الذي سوف يظهر بعد حين قليل في لوحات جديدة يدخل الشكل البشري في تكوينها كلوحة (صورة فرناند أوليفييه)، ولوحة (فتاة مع ماندولين).

ومنذ تلك اللحظة انحسرت أهمية الموضوع قياساً إلى أهمية الوسيلة التي ينجز بها، ولم تعد مهمة الفنان التعبير عن القيم الأخلاقية والمشاعر الإنسانية بالطرق التقليدية، التي تهدف إلى محاكاة الواقع، وباتت مهمة الفنان تمضي خلف مطامحه في خلق منظومات تشكيلية مبتكرة لا علاقة لها بما ألفه البصر، بل بما توحي به البصيرة من قيم جديدة في التكوين والتلوين، وعندئذ ولدت التكعيبية التركيبية التي أبدى فيها براعته كل من بيكاسو وبراك على حد سواء، إذ أضحت لوحاتهما متشابهة إلى حد كبير، ولم يعد بإمكان المرء التمييز بين لوحتيهما.

في عام ١٩٠٩ طبّق بيكاسو التركيبات الهندسية على الأشكال البشرية، وصوَّر الوجوه، وهي الوسيلة التي دعا إليها بول سيزان دون أن يصل فيها إلى الحد الذي وصل إليه بيكاسو. فقد كان سيزان يرى أن الأشكال الطبيعية يمكن تحويلها إلى الأسطوانة والكرة والمخروط. فجاءت مساعي براك وبيكاسو تترجم طموحهما في تحويل الأشكال إلى مسطحات مستوية متداخلة، تبتعد عن التفصيلات التي تعتمد على النسب المألوفة والمنظور التقليدي والبُعد الثالث المنبثق عن علاقة الظل بالنور وغير ذلك من الوسائل الفنية الكلاسيكية. وابتكر فن الكولاج -

كما فعل براك - الذي يعتمد على لصق قصاصات الجرائد ومختلف المواد كالقماش والكرتون والخيوط وعلب الكبريت والفلّين وغيرها من المواد، كما في لوحة (زجاجة نبيذ وكأس وصحيفة) التي أنجزها عام ١٩١٢. وقد انتهت المرحلة التكعيبية في فن بيكاسو مع بداية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤.

والحقيقة أن بيكاسو وبراك خضعا في مساعيهما التكعيبية إلى إغواء الشكل الجديد ودواعي الابتكار التي اقتصرت على موضوعات الطبيعة الصامتة وبعض الأشكال المستمدة من الصور البشرية، ولعلَّ هذا يتنافى مع طبيعة بيكاسو التوَّاقة إلى التحرُّر والمتطلعة إلى التجديد في التعبير عن القضايا الإنسانية التي سوف يذهب نحوها فيما بعد، مبتعداً عن براك وبحوثه رغم عودته إلى التكعيبية بين الفينة والأخرى كما في لوحته الشهيرة (ثلاثة موسيقيين) التي أنجزها عام ١٩٢١.

في عام ١٩١٧ يسافر بيكاسو إلى روما لتصميم ديكورات باليه (الاستعراض)، التي كتبها صديقه جان كوكتو ووضع ألحانها الموسيقار ساتي، وفي تلك المناسبة يزور نابولي وبومبي، ويقع في غرام أولجا كوكلوفا راقصة الباليه الروسية التي يتزوجها عام ١٩١٨ بعد مصاحبته الفرقة الروسية إلى إسبانيا التي زار فيها برشلونة ومدريد، ثم يرافق فرقة الباليه إلى لندن عام ١٩١٩ لإعداد تصميمات بالية (القبعة مثلّثة الأركان)، وفي ذلك العام يلتقي المصوِّر الإسباني خوان ميرو.

ويتابع نشاطه في تصوير اللوحات التكعيبية المستمدّة من الطبيعة الساكنة كلوحة (المندولين والغيتار) التي أنجزها عام ١٩٢٤ وفي الوقت نفسه نراه يُنجز مجموعة لوحات المردّة والسابحات التي استلهمها من

الفنون الإغريقية والرومانية؛ إذ تبدو فيها النسوة بأجساد ممتلئة، كلوحة (ثلاث نساء عند النبع) أنجزها عام ١٩٢١، ولوحة (امرأتان على الشاطئ) أنجزها عام ١٩٢٢، بالإضافة إلى ذلك رسم مجموعة من الصور الشخصية، رسمها لزوجته أولجا وابنه بول وهي صور يعتبرها بعضهم من أجمل اللوحات التعبيرية التي صوَّرها بيكاسو في حياته.

وفي عام ١٩٢٥ التفت بيكاسو نحو الموضوعات المستلهمة من قصائد الشعراء السرياليين الذين أخذوا يُشيعون نزعتهم الجديدة في الأوساط الثقافية، فحاول بيكاسو مجاراتهم، إلا أنه لم يقتنع باتجاهاتهم التي تهدف إلى أغراض فقيرة بزعمه، ولكنه أخذ عنها العناصر التي تمكِّنه من تجديد إلهامه، وظهرت لوحاته مسكونة بالمسوخ والمخلوقات المقطَّعة والمتداخلة بعضها ببعض، أو الكائنات المشوهة التي تصرخ بخوف وقلق، كلوحة (لاعب الأكروبات)، ولوحة (مستحمة بجانب البحر)، ولوحة (امرأة تجلس على الشاطئ)، التي أنجزها عام ١٩٣٧. ويبدو أن أشكال النسوة كانت وسيلته لتفريغ نزواته وقلقه وخياله المتوثب، وقد رأى بعض الدارسين أن سبب هذه النزعة التصويرية هو اضطراب الحياة الزوجية للفنان، ولكنها في الوقت نفسه هي ترجمة للهيمنة التي أحدثها الاتجاه السريالي الآخذ باجتياح الثقافة الفرنسية في ذلك الوقت، والذي ظهر في لوحات سلفادور دالي وخوان ميرو اللذين تأثّرا بآراء الشاعر أندريه بريتون.

في عام ١٩٣١ أقام بيكاسو معرضاً ضخماً في صالة (جورج بيتي) في باريس ثم في زيورخ، والتقى ماري تيريز فولتر. وفي هذه المرحلة رسم العديد من اللوحات التي استمدّ مواضيعها من الجمال النسائي ومن معشوقته ماري تيريز. كما اهتمَّ بصُنع تماثيل مبتكرة مصنوعة من

المعدن وغيره من المواد المستهلكة بالإضافة إلى مجموعة من الرسوم الرائعة لديواني الشاعرين أوفيد، وأريستوفان.

وفي غضون عام ١٩٣٣ أخذت الخطوط المستقيمة تختفي من لوحاته لتحل مكانها خطوط منحنية وأقواس مرنة تسهم في تشكيلات مختصرة ومسطحات متألقة، مهَّدت السبيل أمام فخامة الأسلوب واستخدام الألوان الشرقية الحارة في لوحات صوَّر فيها فتيات صغيرات على شاطئ البحر في خطوة اعتبرها النقاد جريئة ومدهشة. ومنذ عام ١٩٣٤ أخذ بيكاسو ينجذب نحو تصوير موضوع مصارعة الثيران، وقد رسم الثور كقاتل شرير يستحق الموت وربما جاء ذلك في أعقاب زيارته إلى إسبانيا في ذلك العام الذي انقطعت فيه علاقته مع زوجته الروسية أولجا. والحقيقة أن تصويره لموضوع مصارعة الثيران لم يتوقف عنه طيلة حياته.

لقد كان للثور حضور واضح في مجمل نتاج بيكاسو ولاسيما في لوحته الشهيرة (الجورنيكا) التي صوَّرها عام ١٩٣٧، وعرضها في الجناح الإسباني في معرض باريس الدولي ، وهي الآن في متحف الفن الحديث في نيويورك، وتعود ملكيتها إلى الحكومة الإسبانية. وقد رسم بيكاسو هذه اللوحة بعد ما شاهد الطائرات الألمانية تُدمّر قرية جورنيكا الإسبانية وتُبيد سكانها، فجاءت لوحته صرخة مدوّية في وجه الهمجية والطُّغيان، وتعبيراً حاداً عن رفض الحرب الفاشية. وقدكُتبت الكثير من الدراسات عن هذه اللوحة والأسلوب الذي تَنَاول فيه الفنان موضوعه، وهو أسلوب يحتوي الكثير من خصائص التصوير التكعيبي بما يتضمنه من مفردات مركَّبة تجمع بين التركيبات الهندسية والأشكال المنحنية

والمساحات اللونية الرمادية بدرجات متفاوتة، تظهر الطاقة الانفعالية لدى الفنان.

ويمكن اعتبار عام ١٩٣٧ عام الغضب بالنسبة لبيكاسو، غضب من الحرب الفاشية، وغضب من عشيقته دورا مار التي صوَّرها في عدد من اللوحات في ذلك العام مُظهراً الوجه القبيح للمرأة، كما رسم العديد من الصور التي شوَّه فيها أشكال النساء كما في لوحاته المسماة (الآنسة دورا مار - امرأة جالسة ترتدي قبعة على شكل سمكة - عارية تسرح شعرها). رغم أنه في ذاك العام استأجر محترفاً ضخماً في باريس، وزار سويسرا وتعرَّف إلى الفنان بول كلي، وأقام معرضاً كبيراً وشاملاً في متحف الفن الحديث في نيويورك عام ١٩٣٩، وهو العام الذي توفيت فيه والدته.

وحين احتلَّ النازيون باريس عام ١٩٤٠ لم يغادرها بيكاسو، وراح يرسم بغزارة، ويصنع التماثيل والمنحوتات ويرسم النقوش التي تعبّر عن البؤس الذي تعيشه البشرية في ذاك الزمان، كما في لوحته (طبيعة صامتة مع جمجمة ثور). كما أنه كتب مسرحية ساخرة بعنوان (الرغبة مشدودة من ذيلها) عرضت عام ١٩٤٤ بعد تحرير باريس، وشارك في تمثيلها فنانون وكُتَّاب منهم سارتر وكامو. وفي ذلك العام انضمَّ إلى الحزب الشوعي الفرنسي، وخُصّص له جناح في معرض الخريف تكريماً له، وفي عام ١٩٤٥ أقام معرضاً في لندن بالاشتراك مع ماتيس وعكف بدأب على فن الحفر في محترف مورلو. وفي عام ١٩٤٦ قضى جانباً كبيراً من وقته في (الكوت دازو) برفقة فرانسوا جيلو التي أنجب منها طفلين، كما شارك في مؤتمر السلام العالمي الذي أقيم في بولاندا و إنكلترا و إيطاليا وفرنسا،

وقدّم في هذا الأخير ملصق حمامة السلام الذي أنجزه عام ١٩٥١ ثم أنجز بعد ذلك تكوينين ضخمين تحت عنوان (الحرب والسلام) عام ١٩٥٢، وقد أثبتت مشاركته في حركة السلام على انضمامه للحركة التي ساهمت في شهرته وجعله أسطورة الفن في كلّ أنحاء العالم كما يرى بعضهم. وفي العام التالي يقيم مجموعة معارض في ليون وميلانو وسان باولو، وينفصل عن فرانسوا جيلو ويرافق جاكلين روك التي يتخذها زوجة بعد وفاة زوجته الروسية أولجا عام ١٩٥٥.

في عام ١٩٥٥ اشترى بيكاسو قصراً في مدينة كان، ثم أقام في مزرعة في إحدى القرى، رسم فيها عدداً كبيراً من النقوش والطبعات الحجرية والملصقات وأعمال الحفر على الخشب وأعمال الخزف والسيراميك والتماثيل، وتُعدُّ التماثيل التي أنجزها في تلك الفترة من أهم إنجازاته النحتية، وتعدُّ لوحة (القردة وطفلها) من أبرز الأعمال التجميعية التي ابتكرها بيكاسو من مواد مختلفة ومهملة. وفي عام ١٩٥٨ ينفِّذ تكويناً حائطياً ضخماً لمقر اليونسكو الجديد في باريس، ويُنجز سلسلة من الرسومات واللوحات المستوحاة من لوحة (الغداء على العشب) لمانيه عام ١٩٦١.

والحقيقة.. يصعب تحديد الإنجازات الكثيرة التي أنجزها بيكاسو في الخمسة عشر عاماً الأخيرة من حياته، والتي حققت له شهرة كبيرة وانتشاراً في كلّ أنحاء العالم، و«ربما كانت أبرز صفات بيكاسو تذمُّره الدائم، وجوعه الثقافي، وغروره، وتوازنه غير المستقر بين ذكريات الماضي والحداثة المحفّزة» **المرجع الثالث**.

في عام ١٩٧١ احتُفل بعيد ميلاد بيكاسو التسعين، وتوفي في الثامن

من نيسان عام ١٩٧٣ بعد أن أقام عشرات المعارض في العالم، و ترك إرثاً فنياً غنياً يقدر بآلاف اللوحات والرسوم القلمية والمحفورات والمنحوتات والخزفيات، توزعت في معظم المتاحف وصالات العرض العالمية .

المراجع:

١-حسن فؤاد - بيكاسو.. معجز الفنان والرجل - مؤسسة روز اليوسف - القاهرة ١٩٧٤.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الثامن - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - بين ص ١٦٩ و ص ١٨٢.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٢١٣ - ٢١٦.

* * *

غري ١٨٨٧ - ١٩٢٧

جوان غري Juan G ris مصوِّر إسباني، يُعَدُّ من أبرز الفنانين المخلصين للمذهب التكعيبي. ولد في مدريد عام ١٨٨٧، واسمه الحقيقي جوس غونزاليز، وحين ظهرت ميوله الفنية نحو الرسم والتصوير، أخذ يدرس تلك الفنون، ويتعرَّف مبادئها الأولية منذ عام ١٩٠٢، وكان قد سمع بما حقّقه الفنان الإسباني بابلو بيكاسو من نجاح في فرنسا، فقرَّر مغادرة مدريد والسفر إلى باريس من أجل التعرُّف عليه، وخوض غمار الحياة والفن على منواله. وفي عام ١٩٠٦ وصل إلى باريس، واتَّخذ له محترفاً للرسم بالقرب من محترف بيكاسو رغبة منه في معايشته والإفادة من خبرته الفنية.

ومن أجل استمراره في ممارسة الرسم واكتساب المهارات الفنية التي تحقق له أمانيه في الفن والإبداع، اضطر للعمل كرسّام كاريكاتور في بعض المجلات المصوَّرة التي كانت تصدر في باريس، وقد استمرَّ خمس سنوات في ذاك العمل، استطاع من خلاله توفير ما يحتاج إليه من نفقات وأدوات وألوان وغير ذلك مما يجعله مؤهلاً للإنتاج الإبداعي الذي غادر موطنه من أجله. لكنه سرعان ما تحرَّر من عمله في الصحافة، وتفرَّغ للعمل الفني بدءاً من عام ١٩١١، وأخذ يتابع ما أنجزه بيكاسو وجورج براك في ميدان التصوير التكعيبي الذي شغل الساحة الفنية والثقافية بإنجازاته المبتكرة والدراسات التي صدرت عن مبدعيه ومناصريه من الفنانين والأدباء أمثال الشاعر أبولينير.

كان غري يعمل بالأسلوب التحليلي، لكنه تحوَّل عنه في صيف عام ١٩١٣خلال فترة إقامته في سيريه مع كل من بيكاسو وبراك؛ إذ بدأ إنجازاته التصويرية بدراسة الضوء والبحث في مشكلاته وخصائصه

التي ستمكِّنه من وضع بصماته على مسيرة الفن التكعيبي، وانطلاقاً من نَزعته العلمية وعقله الرياضي، أخذ يبحث عن الحلول العلمية لمختلف المشكلات التي كانت تواجهه، ورغم ذلك فقد كانت تلك الحلول التي أشاد بها بيكاسو تتمتَّع بقسط من الشاعرية والإنسانية. من هنا جاءت تكعيبيته عبر صياغة واعية، فهو يحبّ الطبيعة والأشكال الطبيعية، ولكنه لا يفضِّل رؤيتها من خلال أحاسيسه، بل يرغب في رؤيتها منعكسة في نفسه.

كان عقله يتحكَّم في مجمل تصرُّفاته وأعماله، ومنذ كان في الخامسة والعشرين من عمره يتحدَّث عن حبِّه للعلم والمعرفة، ولذلك كان يقول: «أنا لا أعرف حتى الآن ما أفعل، ولكنني أعرف تماماً ما لا يجب أن أفعله». ولذلك كان على خلاف دائم مع براك الذي كان يرى أن الأشكال تتوالد وتنتظم أثناء معالجة العمل الفني بينما كان غري يُصر على ضرورة وضع تصورات مسبقة للعمل الفني، وذات مرَّة كتب براك: «إنَّ المسامير لم تصنع من مسامير بل من حديد»، فأجابه غري: «إنني أؤمن بالعكس، فأنا أرى أن المسامير صُنعت من مسامير، لقد كانت فكرة المسمار موجودة في عقل مَن صنعها بشكل سابق».

فهو يؤمن بضرورة وجود فكرة تخطط للعمل الفني قبل مباشرته، أي أن صورة اللوحة سابقة لوجودها، بينما يؤمن براك «أن الوجود سابق على الصورة»، وهذه الفكرة قد انعكست في الفكر الفلسفي الوجودي كلّه كما يرى موريس رينال في كتابه (الفن الحديث). لقد كان سيزان يقول: «إنني أرى زجاجة فأرسم أسطوانة»، لكن غري يقول: «إنني أرى أسطوانة فأرسم زجاجة»، ويرد على سيزان بقوله: «إنَّ سيزان يحاول أن يقترب من الهندسة بينما أبتعد أنا عنها وأن الفكرة تنبع من رؤية الواقع».

ولعلَّ في موقفه هذا، كان غري يختلف عن موقف بيكاسو الذي لم يكن يؤمن بضرورة وجود مخطط مسبق للعمل الفني كما يفعل الكثير من المصوِّرين، لذلك رأى بعضهم أن غري أقرب ما يكون إلى مؤلّف نظريات منه إلى رسام، ولعلَّ أفضل تعريف له هو «إنه أكثر الفنانين التكعيبيين تكعيبية»، وإذا كان كل من براك وبيكاسو أنجزا أعمالاً تكعيبية إلا أنهما لم يستمرا بها طيلة حياتهما كما فعل جون غري الذي تتّسم تكعيبيته بعدم اتكالها على الإحساس، واعتمادها على التنظيم والتوازن في اللوحة، وهذا عكس ما كان يفعله بيكاسو الذي كان يصوِّر ما كان ينفعل به، ويترك أشياء كثيرة تظهر أثناء معالجته لموضوعه، فالتصميم عنده لا يسبق التنفيذ بل يتكامل أثناء التنفيذ.

في عام ١٩١٢ بدأ غري يدخل في لوحاته بعض ملامح الفن التكعيبي كما في لوحته (تحية إلى بيكاسو)، وفي نهاية العام تبنّى تماماً مبادئ الفن التكعيبي التي ظهرت في لوحته (صورة موريس رينال)، ولوحة (طبيعة صامتة) المحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك. وعلى هذا المنوال رسم الكثير من اللوحات التكعيبية التي تمتاز بجمال تكوينها وحيوية ألوانها، وأحياناً بتناقض طبقاتها. كلوحة (مصارع الثيران)، ولوحة (أوراق اللعب) المحفوظة في متحف برن، كما استخدم أسلوب الكولاج الذي يعتمد على لصق قصاصات من الورق الملون، أو ورق الجرائد أو القطع القماشية الملونة كتلك التي كان يستخدمها بيكاسو وبراك.

وحين اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى اضطربت أحوال البلاد، وسيق العديد من الفنانين إلى جبهات القتال، لكن غري استمرَّ في إنتاجه الفني ولم يتوقف عن رسم اللوحات التكعيبية رغم ما تعرَّض له من ضائقة مالية حادة نتيجة عزوف تاجر اللوحات عن شراء لوحاته

التي تعاقد معه على شرائها، فقد كان هذا التاجر ألمانياً ولم يتمكن من العودة إلى فرنسا إلا بعد انتهاء الحرب. وكانت لوحات غري في هذه الفترة تمتاز بجمال تكوينها الهندسي الرصين، وروعة التعبير الصافي والشاعري من خلال ألوان تميَّزت بصفائها وكثافتها، وهذا ما يميِّز لوحاته التي أنجزها في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٣.

استطاع غري أن يُنجز أروع الأعمال التكعيبية في تلك اللوحات التي أنجزها خلال السنوات الثلاث الأخيرة من حياته ، فقد كانت تمثِّل الذروة التي وصلت إليها اللوحة التكعيبية في الوقت الذي تخلّى فيها بيكاسو وبراك عن التكعيبية، وتابعا مسيرتيهما الفنية في اتجاهات جديدة، بينما أصرَّ غري على متابعة مسيره في هذا الاتجاه حتى وفاته في فرنسا عام ١٩٢٧، وبذلك يكون قد سجّل الملامح الراسخة للتكعيبية التي بدأها بيكاسو عام ١٩٠٦، وهذا يبدو جلياً في لوحات غري المسماة (طاولة الرسام - البساط الأزرق - الغيتار الأصفر) التي أنجزها عام ١٩٢٥، وتعدّ من أروع منجزات التصوير التكعيبي في الربع الأول من القرن العشرين.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد ١٥- المدرسة التكعيبية - دمشق ١٩٨٤ ص ١٤٢ - ١٤٤.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ ص ١٦٨.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٠٥.

ليجيه ١٨٨١ – ١٩٥٥

فرنان ليجيه Fernand Leger مصوِّر فرنسي، خضع في مطلع مسيرته الفنية إلى تأثيرات النزعة السيزانية، وأنجز العديد من اللوحات التصويرية من خلال رؤية المذهب التكعيبي الذي قاده كل من جورج براك وبابلو بيكاسو قبل أن يتحوّل إلى أسلوب تشكيلي خاص به، استمدَّه من عالم الآلة ومظاهر الحياة العصرية.

ولد ليجيه في أرجنتان في النورماندي غرب فرنسا عام ١٨٨١، وكان والده من مربي الماشية، وحين بلغ فرنان الحادية عشر أراد أن ينمّي موهبة الرسم التي ظهرت عنده في سن مبكرة، فأرسله إلى (كايان) ليدرس فنون العمارة فيها، وحين تخرّج في جامعتها مهندساً معمارياً، سافر إلى باريس عام ١٩٠٠، وعمل رسّاماً معمارياً في مكتب للهندسة المعمارية. لكن حبّه لفن التصوير دفعه للانتساب إلى محترف الرسام ليون جيروم ليتعلَّم فنون التصوير بعد أن فشل في الحصول على قبول في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وأخذ يتردَّد على أكاديمية جوليان الخاصة بشكل منتظم ليستكمل خبرته الفنية، ويتمكّن من ممارسة فن الرسم والتصوير.

وبعد سنوات قليلة من ممارسة فنون التصوير تمكّن ليجيه من إنجاز عدد من اللوحات التي أظهرت نزعته الانطباعية، واستطاع خلال سنوات قليلة أن يتعرَّف إلى الطليعة المثقفة في باريس، وينتقل إلى بناء في مونبرناس المعروف بخلية النحل (لاروش)، والذي يضم نخبة من الفنانين والمثقفين، وهنا التقى الشاعر بليز سيندارز الذي ارتبط معه بصداقة حميمة، وتعرّف الفنان روبرت دولونيه الذي شاركه في نزوعه

نحو التكعيبية، كما تعرَّف على الفنان الروسي مارك شاجال وغيره من الفنانين.

وحين زار معرض سيزان الاستعادي الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٧ انجذب نحو أعمال سيزان وتأثَّر بنزوعه في البحث عن أشكال هندسية (مخروطية وأسطوانية وكروية) في تصوير الطبيعة، وقد عبَّر عن إعجابه بسيزان بقوله: «لقد علَّمني سيزان حب الأشكال والأحجام، وجعلني أركِّز كل اهتمامي على تصميم اللوحات قبل رسمها». وقد ظهر تأثير سيزان الواضح فيما أنجزه من لوحات بين عامي ١٩٠٩ و ١٩١٠ كما في لوحته (عراة في الغابة) التي ترجم فيها نظرية سيزان في التصوير، وأبدى تأثُّره وإعجابه بالفنان رسو (الجمركي) من خلال الرسم الواضح والأشكال الممتلئة والضخمة، وكان العراة في اللوحة من الحطّابين الذين صوَّرهم بحسّ هندسي متوخياً التحجيم في رسم الأشكال البشرية وجذوع الأشجار، وإعادتها إلى كتل مخروطية أو أسطوانية أو مقرّنة، وتبدو كأنها منحوتة من مادة واحدة. وقد أشار الشاعر أبولينير إلى أن الحطابين في هذه اللوحة يحملون على أجسادهم أثر الضربات التي تركتها فؤسهم على الأشجار.

وبالرغم مما تحمله هذه اللوحة من ملامح تكعيبية، هي من وجهة نظر بعض الدارسين، أقرب للتجريد فيما لو ضربنا صفحاً عن الأشكال التشخيصية المتراصة الغامضة والتي تضيع في غمار التشكيل والتلوين في اللوحة، بل يمكن اعتبارها من اللوحات التجريدية المبكرة التي ظهرت في التشكيل الفرنسي.

وفي تلك الفترة عرض عليه تاجر اللوحات كانفيلر بأن يخصّص له

عرضاً للوحاته إلى جانب لوحات جورج براك، وبابلو بيكاسو في صالته التي يملكها، ففي تلك الأثناء، ظهر تأثُّره بسيزان من جهة وبالفنان ديلانوي من جهة أخرى ولاسيما في لوحته المسماة (أسطح منازل باريس). ولعلَّ وجوده بالقرب من براك وبيكاسو دفعه إلى تصعيد نَزعته السيزانية ودخول عوالم التكعيبية عن طريق آخر غير تلك الطريق التي سلكاها في تطبيقات التكعيبية على الطبيعة الصامتة، فقد آثر ليجيه تطبيق التكعيبية على المساحات المدينية كما فعل صديقه الفنان دولونيه. فأخذ يصوِّر مشاهد من المدن بحس تكعيبي، تلاعب فيه بالنور على الأسطح الرقطاء والدخان المتصاعد من مداخن البيوت والمصانع، في حين قنّن من استعمال اللون في اللوحات التكعيبية التحليلية، وأظهر سخاءه اللوني القائم على التباين الشديد.

وفي عام ١٩١٢ أخذت الألوان المشرقة تغطي مساحات عريضة من لوحات ليجيه، وبدأت سطوحها تبدو متوزعة بفوارق واضحة مولِّدة فيما بينها إحساساً بالتوتر، ونراها تسعى دائماً إلى التوافق بين المتناقضات، فالخط المنحني يقابله الخط المستقيم، والقطع الدائري يقابله المثلث أو المستطيل، والمساحة الواسعة يقابلها الحجم البارز، كذلك الأمر بالنسبة إلى الألوان، إذ الألوان الزهرية القوية والزرقاء تقابلها الألوان الرمادية الصافية والعاجية الهادئة والسوداوية الحازمة.

وواضح أن الفنان لا يعنيه الموضوع ولا عناصره التشخيصية، بقدر ما تعنيه الصياغة التصويرية المنعتقة من كل المعاني المباشرة والدلالات الواضحة برغم ما تحمله من أسماء تشير إلى هذا الموضوع أو ذاك. وهذا ما نراه جلياً في لوحته المسماة (المرأة ذات الرداء الأزرق) التي

أنجزها عام ١٩١٢، وتبدو فيها الصيغ اللونية الصريحة والخطوط الهندسية الواضحة أكثر من ظهور الكائن البشري فيها.

وليس من المستغرب أن يلجأ ليجيه في عام ١٩١٣ إلى ابتداع جملة من الأشكال المتضادة المستوحاة فقط من الأشكال الهندسية. ففي لوحته المسماة (الأشجار داخل البيوت) نراه يُخضع بقوة الأشكال الموجودة في العالم الخارجي إلى رؤيته التشكيلية وصيغه المبتكرة التي تبتعد عن التشخيص، وقد استطاع في هذه اللوحة تحقيق ما كان يسعى إليه والمتمثِّل في تجسيد الحجوم في الأشكال مع إكسائها بألوان صافية. فهو يرسم الشكل بتكوين هندسي، ويضع على امتداد أبعاده شريطين من الألوان تفصل بينهما مساحة بيضاء. وهذا يضعنا أمام حلول تشكيلية مبتكرة لا تمت بصلة إلى تلك الحلول التقليدية المتوارثة في التصوير. إذ تبدو الحجوم في اللوحة مصوغة بقوة رغم رقتها ورشاقتها وصفاء سطوحها، فكأنه يصوغ الشكل البشري داخل قوالب معدنية على شكل أسطوانات ومخاريط فتبدو على شكل إنسان آلي.

وقد رأى جوزيف إميل مولر أن ليجيه لجأ إلى مثل هذه المعالجة الفنية من أجل أن يؤكد أن حضارتنا الصناعية تُحوّل الإنسان بفعل الآلة التي يقودها والتي لا تطيعه إلا حين يتآلف معها. ونحن لا نرى في ذلك ما سعى إليه الفنان، فليس غرضه إظهار المعاني الأدبية أو الآراء الفلسفية بقدر رغبته في ابتكار لغة تصويرية جديدة وممتعة في تكوينها وتلوينها. ويشير مولر إلى أن ليجيه هو أول المصوِّرين الذين أظهروا ما أعطته الآلة من جديد ليس في حياتنا بل في الحياة نفسها، في عاداتنا وسلوكنا وحتى في عقليتنا. وحذر مولر من أنه علينا ألا ننظر إلى ليجيه على أنه يواجهنا في لوحاته بعالم متجهم من الحديد والإسمنت؛ لأن لوحاته

التي أنجزها بين عامي ١٩١٢ – ١٩١٤ تعكس تفاؤله في الحياة من خلال ألوانه المفرحة واللطيفة وأشكاله الحيوية التي تبتعد عن السكون والبرودة.

وفي عام ١٩١٢ عرض ليجيه لوحاته أَوَّلَ مرة في صالة تاجر اللوحات كانفيلر الذي أبرم معه اتفاقاً لبيع لوحاته بشكل حصري في صالته، مما ساهم في شهرته ولفت الأنظار إلى نتاجه، وقد شجَّعه ذلك على السفر إلى ألمانيا وتعرُّف على بعض فنانيها وإلقاء محاضرة في أكاديمية (واسلييف) في برلين، أوضح فيها المبادئ الجمالية التي تعتمد على تكثيف المتناقضات اللونية والشكلية التي تقود العمل الفني إلى التجريد من خلال الجمل اللونية المتناغمة التي ترجمها في لوحته الشهيرة (التباين في الأشكال)، والتي توجد نسخ منها في متحف الفن الحديث في باريس، ومتحف الفنون الحديثة في نيويورك.

لقد استطاع ليجيه أن يبتكر اتجاهاً تشكيلياً جديداً تجاوز فيه التكعيبية التحليلية ووصل من خلال المنظومات اللونية والأشكال المبهمة إلى تخوم التجريد اللوني، وهذا ما نجده في لوحاته المسماة (منازل في الغابة) المحفوظة في متحف بال، ولوحة (طبيعة صامتة تحت ضوء المصباح)، ولوحة (امرأة بالملابس الحمراء والخضراء) المحفوظة في متحف الفن الحديث في باريس.

وقد أثارت الآلات الحديثة بأشكالها المعقّدة وقوتها اهتمام فرنان ليجيه، وجعلته ينعطف نحوها كموضوع جديد توجَّه إليه، وجعله محور العديد من لوحاته، كما رسم عام ١٩٢٤ لوحة (عناصر ميكانيكية) بمساحة كبيرة، وهي محفوظة في متحف الفن الحديث بباريس؛ إذ لخَّص

فيها تجاربه مع موضوع الآلات، فجاءت تحمل ملامح أسلوبه المتميِّز الذي لم يسبقه إليه أحد من معاصريه، وقد أدخل أشكال بعض العمال مع آلاتهم في بعض لوحاته كما في لوحته الكبيرة المسماة (الميكانيكي)، ولوحة (المطالعة) التي أنجزها عام ١٩٢٤، وهكذا أخذ اهتمامه يزداد بإنجاز اللوحات الجدارية التي اعتبرها جدران مضيئة، واستطاع أن ينجز بعضها في مدخل قاعة الجناح الفرنسي في معرض الفنون الزخرفية. كما أبدى اهتماماً بعالم المسرح والسينما، فصمَّم العديد من الديكورات والملابس لعروض الباليه والأفلام السينمائية، وأخرج فلماً سينمائياً دون سيناريو، وصوَّر أشخاصاً من وحي عالم الفضاء.

ومع بداية الثلاثينيات من القرن العشرين أخذ ليجيه يبتعد عن جماليات التكعيبية، لكنّه ظلَّ مهتماً بقيم التشكيل التي تستند في حضورها إلى المتناقضات الشكلية واللونية، كما ظلَّ مخلصاً لموضوعاته التي تتّصل بعالم الآلة، لكنه في الوقت نفسه أضاف موضوعات جديدة استمدَّها من عالم الحيوان والنبات كلوحة (فراشات وأزهار)، ولوحتي (الجذر الأسود)، و(الجذر الأحمر والأسود) المحفوظة في معهد الفن في شيكاغو، كما رسم لوحة (آدم وحواء) عام ١٩٣٥ المحفوظة في متحف الفن الحديث في دوسلدوف، وفي ذاك العام سافر مع المهندس الشهير لوكوربوزيه إلى الولايات المتحدة، وأقام معرضين في نيويورك أحدهما في متحف الفن الحديث، والآخر في المعهد الفني في نيويورك.

وفي عام ١٩٣٨ سافر مرة ثانية إلى نيويورك ووضع ديكورات وأعمال زخرفية لمنزل روكفللر، وأقام في الولايات المتحدة خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، حيث عمل في تدريس الفن في جامعة بيل، ورسم العديد

من اللوحات المستوحاة من عالم السباحة والغطس وعمال المرافئ، وعالم السيرك وسباق الدراجات الهوائية. ولكنه حين عاد إلى فرنسا عام ١٩٤٥ التفت إلى الموضوعات السياسية والاجتماعية، وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، وشرع يرسم لوحات بأسلوب سهل وواضح قريب من الأفهام تهيمن عليه صور الأشخاص، وأنجز العديد من اللوحات الجصية البارزة. كما صمَّم لوحات فسيفسائية، ورسم لوحات زجاج نوافذ لكنائس وجامعة كراكاس في فنزويلا عام ١٩٥٤ قبل وفاته بعام واحد.

في عام ١٩٦٠ أسّست زوجته ناديا ليجيه مع الرسام جورج بوكيه متحفاً ضمت إليه محتويات محترف زوجها ولوحاته، ما لبث أن تحوَّل إلى متحف تبنته الحكومة الفرنسية تقديراً لعطاءات ليجيه وإبداعاته.

المراجع:

١- بطرس خازم - الحياة التشكيلية - العدد ٦٧ دمشق ٢٠٠٠ - ص ١٢١ - ١٢٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٤٣ -١٤٤.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٥٦ - ٥٧.

* * *

ديلانوي ١٨٨٥ - ١٩٤١

روبرت ديلانوي Robert Delaunay مصوِّر فرنسي، يأتي في طليعة الفنانين التكعيبيين إلى جانب بيكاسو وبراك وليجيه، ويُعَدُّ أحد روّاد الفن التجريدي في الربع الأول من القرن العشرين، بل هو أوّل التجريديين الفرنسيين.

ولد ديلانوي في فرنسا عام ١٩٨٥، وحين درس فنون التصوير، وشرع في الرسم، أبدى تأثُّره بأعمال بول سيزان التصويرية التي تسعى إلى رسم المشاهد الطبيعية من منظور هندسي، يلخِّصها ضمن أشكال (الأسطوانة والمخروط والكرة)، فقد تعلَّم من سيزان كيف يتجاوز عدم تماثل الحجم واللون في اللوحة، واستطاع أن يجد للوحته حلولاً شخصية، ولاسيما في لوحته الشهيرة (صورة شخصية) التي أنجزها عام ١٩٠٩ في باريس. إذ تأصَّلت في لوحاته النزعة التكعيبية، على نحو مغاير للصيغ التي درجت عليها أعمال بيكاسو وبراك، فهي تميل إلى التبسيط في المساحات اللونية المتراصفة والمتداخلة والمحاطة بهالة مضيئة.

لقد اتَّجه ديلانوي في خطواته التصويرية الأولى نحو الانطباعية، لاسيما تلك الانطباعية التي اعتمدها المصوِّر سيرا، والتي تعتمد على تجاور الألوان الصافية من أجل إحداث لون ثالث يبدو مركّباً، لكنه سرعان ما أبدى تأثُّره عام ١٩٠٩ بلوحات سيزان وأسلوبه الذي يميل إلى تحجيم الأشكال وتبسيط السطوح. وهذا التأثير في حقيقته لم يعكس أثره على ديلانوي وحسب، بل شمل معظم الفنانين المجدِّدين والباحثين عن صيغ تصويرية جديدة ومبتكرة تتجاوز الاتجاهات السابقة، وتقدّم حلولاً تشكيلية مبتدعة. وقد جاءت الأعمال التصويرية

الأولى لهذا الفنان تترجم رؤيته وتفرض حضوره في الوسط التشكيلي المتنافس في باريس.

فكانت لوحاته المستوحاة من داخل كنيسة سان سيفوران في باريس تعكس اتّجاهه نحو البناء ورشاقة الأعمدة، وتناوب الألوان والظلال التي تبدو منسابة بنعومة في سلسلة من اللونين الأزرق و الزهري المائلين إلى الرمادي. وفي عام ١٩١٠ أخذت ألوانه تزداد إشراقاً ولاسيما حين صور برج إيفل في لوحات عديدة، كان يخطّ فيها الهيكل المعدني للبرج باللونين البرتقالي والأحمر، وقد صوّر البرج من زوايا مختلفة، بعضها من الأسفل، وبعضها من الأعلى، وكان في كل مرة يصوغ هيكل البرج على نحو حركي جديد، ويكسو مفاصله بألوان مبتكرة، حيث تبدو مفاصل البرج مفكّكة وأجزاؤه متقطّعة، ولذلك فإن المتتبع لتلك اللوحات يرى البرج صاعداً نحو السماء تارة، ومترنّحاً يكاد يهوي إلى الأرض تارة أخرى. وفي كل الحالات نشاهد مجموعة من القوى تتجاذب وتحرِّك سطح اللوحة بحيوية، ونشعر بفيض النور المتفجِّر في ثناياها. وقد غُمر فضاء اللوحة بطاقة ضخمة، وهكذا تحوَّل برج إيفل إلى رمز لمدينة تعج بالحركة وتمور بالحيوية وتغمرها الأنوار، وأضحى برجها رمزاً لصروح المدينة الشاهقة التي تهاجم الغيوم وتنشر الضياء. لقد أوجد ديلانوي موضوعاً مبتكراً كان مسرحاً لخياله في صياغة تكعيبية جديدة.

وبالرغم من أنه لم يكن يغادر محترفه إلا نادراً فإنه لم يقتصر على رسم الطبيعة الصامتة والأشياء الجامدة كما فعل كل من براك وبيكاسو، فقد كانت نافذة محترفه التي يطل منها على العالم المتحرِّك، توحي له بالكثير من المواضيع التصويرية، ومنذ عام ١٩١٠ حتى عام ١٩١٢ كان موضوع النافذة أحد أبرز موضوعاته المفضَّلة، وكان النور

الذي يجتاحها لا يشكِّل المصدر الوحيد لإضاءة عناصر لوحته، بل كان النور الذي ينبثق من مخيِّلته يسبق النور الوافد من الخارج، فأنت ترى النور منبعثاً من الألوان التي تتوافق في منظومات ممتعة.

وتكوّن أشكاله جملة من الخطوط المستقيمة والمنحنية التي تشبه الأشعة والموجات الأثيرية، وهذه الخطوط تمنح التشكيل بنية صلبة رغم ما فيها من رشاقة وخفّة تأتي من توالدها عبر العلاقات اللونية المتضادة، فاللون لدى الفنان هو وسيلته للإيحاء بالشكل وما يعتريه ويحيط به من فراغ. وقد أشار الشاعر أبولينير إلى ما في لوحات ديلانوي من سمات، فتحدَّث عن الإشراقات الضوئية والصياغة اللونية التي فيها، وقدرة الألوان على الإيحاء بالشكل ومنحه الشاعرية والموسيقية الفاتنة.

وقد تمكَّن ديلانوي خلال عامي ١٩١٢ و ١٩١٣ أن يقدِّم مجموعة من اللوحات التي تتضمن أشكالاً دائرية صاغها من مخيِّلته دون الاتكاء على العالم الخارجي، وبذلك دخل عالم التجريد اللوني الشاعري، لكنّه في عام ١٩١٤ أنجز عدداً من اللوحات التي تتجاور فيها الأشكال المألوفة مع الأشكال المبتكرة عبر علاقات متوائمة وصياغة متحررة تؤلِّف إيقاعات بصرية ممتعة. وقد رأى بعض النقَّاد أن ديلانوي كان أسبق الفنانين الفرنسيين في الاعتماد على اللون كمادة أساسية في اللوحة التي يمكن الاستغناء فيها عن عناصر الموضوعات التشخيصية، بعد أن كان اللون يوظّف في اللوحة من أجل إكساء الأشكال التشخيصية التي يرسمها الفنان. وبذلك يمكن اعتباره أول مبتكري المذهب التجريدي من الفرنسيين.

وخلال الحرب العالمية الأولى غادر ديلانوي فرنسا وأقام في إسبانيا والبرتغال واستطاع أن ينشر ابتكاراته اللونية، وتمكَّن من تطبيق أسلوبه

الجديد في تصوير الجسم الإنساني والعناصر التشخيصية اليومية، وأنجز العديد من اللوحات التي أظهرت قلقه وتردُّده بين التشخيص والتجريد. ومنذ عام ١٩٣٠ اتّخذت لوحات ديلانوي اتجاهاً جديداً نحو صيغة جمالية، تعتمد على تشكيلات الأقراص في تكوين اللوحة، حيث استخدم الألوان في تشكيلات دائرية، وعبر مجموعة من اللوحات التي أطلق عليها اسم (إيقاعات). وهكذا بدت الألوان في صيغ إيقاعية تماثل الإيقاعات الموسيقية التي لا تفصح عن موضوع محدد، وإنما تمتلك القدرة على توليد إيقاعات بصرية ممتعة، وقد أنجز في هذا المنحى العديد من المجموعات الإيقاعية، منها: (إيقاعات بلا نهاية)، و(إيقاعات حلزونية)، و(إيقاعات مجسَّمة).

وفي عام ١٩٣٧ طلب منه منظِّمو المعرض العالمي في باريس وضع تصاميم ديكورات وزخارف لبناءَيْنِ من أبنية المعرض، وأتاحوا له فرصة تحقيق رغباته في دمج العناصر التصويرية بالعناصر المعمارية، فظهرت اللوحات الجدارية والمجسَّمات الكبيرة التي تجسِّد أحلامه في ابتكار صيغ جديدة للفنون التشكيلية. وقد خصَّصت الدولة له ولزوجته الفنانة سونيا جناح في المتحف الوطني الحديث في باريس، كما انتشرت أعماله في العديد من المتاحف وصالات العرض في العالم.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٦٦ - ٦٧.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٥٤ - ٥٥.

التكعيبية في النحت

اهتمَّت التكعيبية بتحليل العمل الفني بكامل حضوره وبكل تفاصيله وملامس سطوحه، وبالرغم ممّا تحمله الانجازات التكعيبية من قدرة تعبيرية إلّا أنَّ الجانب البنائي والمعماري شكَّل الهدف الأكبر للتكعيبيين ولاسيما في فن التصوير، إذ كان تأثير التكعيبية على النحت ضعيفاً، لكن حضوره بات يزداد مع مرور الوقت نظراً لتلاؤم الكتل النحتية مع التكعيب والتحجيم. وقد ظهرت الإنجازات النحتية التكعيبية عند كل من بيكاسو، وبراك، ولورنز، وأرشيبنكو، وكونزاليس، وفيللون، وليبشيتز، ولوران، وزادكين وسواهم ممّن اتَّخذوا من الشكل البشري أو من الحيوان مادة لأعمالهم النحتية التي خضعت للتحوير والتضليع وتحريك السطوح من أجل إيجاد صياغات نحتية مبتكرة.

لم يقتصر نشاط بيكاسو ١٨٨١ - ١٩٧٣ على فنون التصوير والحفر التي اشتهر بها، بل اقتحم ميدان النحت منذ عام ١٩٠٥، وقد وجد في التكعيبية مجالاً رحباً لتطبيقها في فن النحت، ولذلك يمكن اعتباره الرائد الأول للنحت التكعيبي، ويمكن اعتباره أوّل مَن استخدم خامة الحديد في النحت الحديث منذ عام ١٩٢٨ إلى جانب اثنين من النحاتين الإسبان هما جونزاليس وجارجاللوت، واستطاع بيكاسو إنجاز العديد من المنحوتات ذات الطابع النقدي والساخر بالإضافة إلى منحوتات شكّلَ فيها رؤوس بعض الحيوانات والأقنعة، كما أبدى اهتماماً بمادة الخزف التي جعلها في تكوينات ذات كتل هندسية تبرز في إيقاعات فنية

من خلال خطوطها المنحنية والمائلة.

والجدير بالذكر أنَّ أول عمل نحتي تكعيبي أنجزه بيكاسو كان عام ١٩١٠ وهو (رأس امرأة)، إذ أكَّد فيه الوجودَ الراسخ والعميق للكتلة التي لا يمكن للضوء تبديدها، لما تتمتَّع به من أسس معمارية متينة، فقد عمد بيكاسو إلى قولبة رأس المرأة في كتلة تتجزأ لتغدو تجمُّعاً لسطوح وتجاويف ونتوءات هندسية ذات حواف قاسية.

كان بيكاسو يلجأ إلى الاستفادة من النفايات المعدنية وغيرها من المواد في عمل منحوتات طريفة تقوم على تجميع تلك المواد وإعادة توظيفها في أشكال مبتكرة لحيوانات وكائنات أخرى، فقد أقدم على فن التجميع في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٠ و١٩١٣، وواضح أنه أخذ هذه الفكرة من المنحوتات والأقنعة الإفريقية التي تلجأ إلى تلصيق بعض المواد بالتماثيل والأقنعة من أجل التعبير عن بعض الأغراض السحرية والرمزية.

ويُعَدُّ تمثال (كأس الإبسنت) الذي أنجزه عام ١٩١٤ من أهم الأعمال النحتية التي صنعها بيكاسو ، فقد كوَّنه من الجبس ووضع فوق جانبه الأعلى ملعقة حقيقة وعليها قطعة من السكر، ثم صبَّ الجميع بمادة البرونز ولوّنها، وبذلك قدم عملاً واقعياً بصيغة حديثة ومبتكرة، أضحت نموذجاً للعديد من المجددين الذين جاؤوا بعده.
المرجع الثالث ص ٦٢.

وفي عام ١٩٣٢ شكَّل بيكاسو وجهاً منتفخ الخدين، وجبهة ضيقة وعينين وأنف على شكل نتوءات ضخمة، وكأننا أمام منحوتة لإحدى آلهة السومريين تترك في النفس أثراً شديد الحضور في غرابته وجرأته. وفي

عام ١٩٢٧ صنع تمثالاً سمّاه (الصورة). حيث «جعل الجسم البشري فيه كتلة مطاوعة، فينفخها أو يضغطها أو يرقّقها حسبما يشاء، وإنَّ هذه المنحوتة ذات صلة قربى بالمستحمات الهائلات اللواتي نشاهدهن في اللوحات التي نفّذها في فترة (دينار). ومن الواضح أن منحوتة بيكاسو هي عمل مستقل يستمد قيمته من مزاياه الذاتية في فن النحت، بل في فن الهندسة، ولا يعرض للناظر من الجسم البشري سوى أجزاء متناثرة ومتغيرة». المرجع الثاني ص ٢٠٠.

ويعدّ جوزيف إميل مولر أن المنحوتات الأكثر متانة التي أنتجتها الواقعية التعبيرية منذ الحرب العالمية الثانية هي التي ندين بها لبيكاسو، وهو يرى أن هذا الفنان الذي أبى مراراً إلا أن يتبع خياله، صنع أيضاً (الرجل والخروف) عام ١٩٤٤، و(امرأة حامل)، و(ماعز) عام ١٩٥٠ وقد ظلَّ في منحوتاته تلك غير بعيد عن الواقع المرئي، في حين «تنسجم الشدة اللذيذة مع النعومة المفعمة بالرجولة» المرجع الثاني ص ٣٦٣.

كما تأثَّر النحات جاك ليبشيتيز ١٨٨١ - ١٩٧٣ بالتكعيبية منذ بداياته، وأنجز المنحوتات التي تتَّسم بالتكوينات المعمارية الراسخة، وهو يعتبر التكعيبية رؤيا جمالية جديدة لإعادة تقديم الواقع على نحو مبتكر.

وكذلك تأثَّر الكسندر أرشيبنكو ١٨٨٧ - ١٩٦٤ بالتكعيبية، فكان يبتعد عن محاكاة شكل الجسم الحقيقي، وابتكر أشكالاً جديدة له، حيث منح مساحات التشكيل وسطوح المنحوتات نعومة ورقة وحركة زخرفية.

ففي منحوتته المسماة (امرأة تسير) التي أنجزها عام ١٩١٢ نجده يعبِّر عن شكل مدور بحجم مبسط ومقرن عبر نتوءات وفراغات، وفي عام ١٩١٣ أنجز نحتاً تجريدياً باسم (مباراة ملاكمة) لا يُشاهد فيه

إلا أشكالاً هندسية تتجابه وتتداخل، وشرعت تبرز الخطوط الدقيقة والصريحة في تكويناته وسطوحه التي كان يدعمها ببعض الملصقات، وتوصل إلى عمل تكوينات من مواد مختلفة كالخشب والزجاج والمعادن، ويعتبر تمثال (الميدرانو) من أهم منحوتاته التي أنجزها عام ١٩١٥، وتمكَّن من جعل المنحوتات التكعيبية وسيلة لفنون الديكور والتزيين.

ولعلّ من أصلب المنحوتات التي أنجزها التكعيبيون هي تلك الأعمال التي ابتكرها دوشان فيللون ١٨٧٦ - ١٩١٨ إذ تمكَّن في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٠ و١٩١٤ من إنجاز العديد من المنحوتات التي تمتاز بطابعها التكعيبي على نحو واضح، وهي في أغلبها منحوتات برونزية، اعتبرها النقاد من أكثر منحوتات القرن العشرين قدرة على التعبير، لكن المنية وافته عام ١٩١٨ متأثراً بويلات الحرب العالمية الأولى.

وأوّل عمل نحتي يحمل طابعه الشخصي أنجزه عام ١٩١٠ تحت عنوان (تمثال نصفي لشاب)، وقد تخلَّى فيه عن إظهار عضلات الجسم، كما استغنى عن تجزئة الأحجام، وقد أضفى على عمله طابع الحركة القوية، بينما نجد تمثاله (بودلير) الذي أنجزه عام ١٩١١ يتميِّز بتجمُّع أشكاله وامتلائها، وهو يؤلِّف بين طابعه الشخصي في النحت مع الصفاء الرائع، بما فيه من رهافة وحساسية تتوافق مع ملامح القوة الشاعرية.

وفي عام ١٩١٣ أنجز فيللون نقوشاً بارزة وجدَّد فيها كما جدَّد في أعماله النحتية، وتبدو أجسام منحوتته (الحبيبان) مجزّأة إلى مجموعة من الحجوم المسطحة أو المدبّبة التي تعبِّر عن حرارة الشغف والوجد. وهو في بعض منحوتاته يشارك فرنان ليجيه حفاوته بعالم الآلة، فهو

يبدو متفائلاً مثله بالمكننة التي كانت مصدر إلهام لنتاجهما الفني.

وامتاز هنري لوران ١٨٨٥ - ١٩٤٥ بتلوين منحوتاته التكعيبية، فهو يعدّ اللون شيئاً عريقاً في منحوتات الحضارات القديمة، ويرى أن ضوء الشمس يغيِّر لون المنحوتة، أما المنحوتة الملوّنة فإنها تحافظ على اللون وبذلك يقول: «حين يكون التمثال أحمر أو أزرق أو أصفر، يظل الأحمر والأزرق والأصفر حين يتعرّض للشمس، لكن تبدُّل الضوء يبدل لون التمثال الأبيض الذي لا يلوّن». وقد لجأ إلى تلوين تماثيله في الوقت الذي لجأ فيه التكعيبيون إلى استخدام الملصقات والكولاج، وأدخل التركيبات الهندسية في تماثيله منذ عام ١٩٢٠ فأخذت تبرز الزوايا والخطوط، كما ظهرت السطوح متوازنة في تكويناته. وفي عام ١٩٣٧ بدأت تظهر الأشكال العضوية في منحوتاته التي بدت في حجوم كبيرة، كما في تمثال (امرأة منحنية) الذي يعبِّر عن قيم إنسانية في تكوين تكعيبي كبير.

ولم يبتعد أوزيب زادكين ١٨٩٠ - ١٩٦٦ عن اتجاهه التكعيبي في فن النحت منذ مجيئه إلى باريس عام ١٩٠٩وإعجابه بالتكعيبيين، لكن منحوتاته بدت في صيغة تزيينية منذ عام ١٩٢٠، ولعلَّ تمثال (الأم والطفل) من أبرز منحوتاته التي تتلاحم فيه الكتلة بين شخصين، بينما تبرز السطوح والمنحنيات لتمنح التمثال احساساً بالديمومة والرسوخ. وقد استخدم في أعماله النحتية مواداً مختلفة، فأنجز تماثيل خشبية وأخرى من المرمر أو الحجر، وأنجز العديد من النصب المعمارية الهندسية التي تتضمن قيماً تعبيرية وإنسانية، ويعدّ النصب الذي أنجزه بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥٣ تخليداً لذكرى تهديم (روتردام) من أبرز نصبه التذكارية، وهو يجسِّد رجلاً يرفع يديه في حالة من الخوف والهلع.

المراجع:

١- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مركز الشارقة للإبداع الفكري - مكتبة الفنون التشكيلية - ١ - الشارقة - ص ٥٥.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص٢٠٠ - ٣٦٣.

٣- طارق الشريف - تطور فن النحت - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢ - ص ٦١ - ٦٥.

❖ ❖ ❖

التجريدية

مضى عدد من الفنانين الذين ظهروا في العقد الأول من القرن العشرين خلف ما أنجزه بول سيزان أواخر القرن التاسع عشر، ووصلوا في بحوثهم التصويرية إلى تخوم التجريد من خلال لوحاتهم التي أبدت اهتماماً كبيراً في الصياغة التشكيلية المبتكرة، ويأتي في مقدِّمة هؤلاء عدد من الفنانين التكعيبيين أمثال: فرنان ليجيه، وروبرت ديلانوي، فلوحات الأخير تُعَدُّ اللَّبِنَة الأولى للمذهب التجريدي في فرنسا باعتبارها أعمالاً تشكيلية تحوَّلت إلى مؤلّفات بين عناصر لونية بحتة، وإيقاعات بصرية مبتكرة، لا تستند إلى موضوعات محدَّدة أو مفردات تشخيصية كتلك التي نراها في الاتجاهات الفنية التي سبقت ظهور التجريد.

ولذلك يمكننا أن نعدّ الاتجاه التجريدي اتجاهاً تشكيلياً تتعرى فيه الأشكال من صورها الطبيعية، وتتخلَّى عن مظاهرها العضوية لتكتسب ملامح جمالية غير تشخيصية، ويمكننا أن نصنِّف التجريد في فرعين، الأول تجريد جزئي، والثاني تجريد تام. والتجريد الجزئي يستلهم بعض الأشكال الواقعية بعد تحويرها والابتعاد عن مظهرها المألوف، لتأتلف ضمن صيغة هندسية مبتكرة كما في الزخارف المحوّرة عن الأشكال النباتية التي نراها في السجاجيد الإسلامية، وفي بعض اللوحات التكعيبية. أما التجريد التام فهو التصوير الذي لا نجد فيه أي ملامح مستمدَّة من الواقع المنظور بالعين المجردة، كما في الزخرفة العربية الهندسية .

وتعدّ الموسيقا والعمارة من أقرب الصيغ التجريدية للمذهب التجريدي في الفن، بما في ذلك الرسم والنحت والحفر والإعلان والديكور وغيرها من أشكال الفن التشكيلي. فالموسيقا لا تروي لنا حكاية، ولا تحدِّثنا عن موقف إنساني أو تاريخي، لكنها توحي به دون تصريح. فالأغنية تتضمن الكلمات التي تروي الموضوع، وأداء المغنِّي يوصل مضمون هذا الموضوع، وبذلك تكون الأغنية أشبه بالفن التشخيصي الذي يستمد أشكاله من الواقع، بينما اللحن يشبه الفن التجريدي الذي لا يتضمن ملامح واقعية.

والكتابة الهيروغرافية التي ابتكرها الإنسان القديم، كانت تستمد مفرداتها من أشكال الواقع لكنها تطوَّرت إلى رموز في الكتابة المسمارية والكتابة التي نستعملها اليوم، أي إنها تحوَّلت من التشخيص إلى التجريد، ورغم حالتها التجريدية فإنها تنقل إلينا الأفكار العميقة والمشاعر الرقيقة. وهذا ما أدركه التجريديون الذين وجدوا في الألوان لغة تعبيرية تستطيع نقل المشاعر دون الاتكاء على الأشكال الواقعية التي استهلكها الفن في معظم مراحله.

وقديماً تحدَّث الفيلسوف الإغريقي أفلاطون عن المطلق والجمال المجرد في الأشكال الهندسية، لكن التجريديين في العصر الحديث لم يكتفوا بالتجريد الذي يبتعد عن التشخيص والاستعارة من الواقع، بل اهتمُّوا في إنجازاتهم التصويرية المجرَّدة على التكوين والتلوين، مستفيدين من تجارب سيزان وغوغان وبعض التكعيبيين والمستقبليين الذين وصلوا إلى تخوم التجريد دون قصد منهم.

ويُذكر أن أول بحث ظهر في الفن التجريدي كان للفيلسوف الألماني

فيلهلم فورينجر من خلال كتابه (التجريد والتصوُّر) الذي صدر عام ١٩٠٨ وهو العام الذي وصل فيه واسيلي كاندينسكي الروسي الأصل إلى ميونخ واستقرَّ فيها. ولم يظهر التجريد على صورة مذهب تشكيلي إلا من خلال بحوث كاندينسكي ونظرياته. أي منذ اكتشف هذا الرجل جمال الألوان في ثوب امرأة، ووجد فيه صيغاً لونية مبتكرة تمنح الثوب جماله دون أن تتكئ على أشكال محددة، مما أثار لديه اعتقاداً بأنه يمكنه الاستغناء عن الأشكال الواقعية الموجودة في الطبيعة.

وذات يوم دخل إلى محترفه، فوقع بصره على لوحة مثيرة بألوانها، فأدهشته، وحين اقترب منها وجدها إحدى لوحاته التي صوَّر فيها منظراً طبيعياً، ولكنها كانت في وضعية مقلوبة رأساً على عقب. عندها أيقن أن التصوير يمكنه الاستغناء عن الأشكال المستمدَّة من الواقع كي يصل إلى صيغة تعبيرية تلعب فيها الألوان والأشكال المجرَّدة دوراً في التعبير عن المشاعر والمضامين، تماماً كالموسيقا التي تستطيع التعبير بلغتها المجرَّدة دون الاتكاء على الكلمات. ولم ينجز كاندينسكي أي لوحة تجريدية قبل عام ١٩١٠، وهو نفس العام الذي كتب فيه كتابه (فن الانسجام الروحي) الذي شرح فيه مذهبه في التصوير التجريدي.

وقد استند كاندينسكي في مذهبه إلى نظرية الفيلسوف الألماني شوبنهاور «التي تقوم على فصل القالب العضوي أو الطبيعي عن الأشكال الطبيعية»، أي بالابتعاد عن مطابقة الأوضاع الطبيعية، لأن تلك الأوضاع لم يعد لها صلة بالفن الحديث الذي يسعى للتحرُّر من التشخيص ليصل إلى ما وصلت إليه الموسيقا القائمة على أصوات مجرَّدة، تمنحنا المتعة وتثير فينا شتّى الانفعالات دون أن ترتبط بالأصوات الطبيعية. ولذلك

ينبغي أن يتجرَّد التصوير من الأشكال التشخيصية والحسّية لينقل إلينا المتعة. ويمكننا أن نتأمَّل الكثير من الأعمال التجريدية التي تثير فينا الانفعالات النقية التي لا ترتبط بدوافع نفسية بعيدة عن الناحية الجمالية الفنية.

وقد تحدَّث جوزيف إميل مولر عن أول لوحة تجريدية أنجزها كاندينسكي وهي لوحة مائية، ووصفها بأنها كانت «تبدو وكأنها حصيلة انفجار.. ثمَّة بقع مبهمة أو مقطعة إرباً إرباً، وخطوط مخربشة بشكل عصبي، تحيطها أو تواكبها: تارة تمتد الخطوط، وطوراً تشكِّل اعوجاجات حادة، وتارة أخرى تتكسر وتتداخل كخيوط حديدية رفيعة. كل ذلك يتحرَّك ويخفق، ويبدو كأنه يسبح في فضاء غير متناه. لاشك أنه من الخطأ الادعاء أننا نرى فيها ترتيباً ما، إننا نرى بالفعل توترات ونشعر بتوازن.

غير أن الأشكال التشخيصية أخذت تطل في أعماله على نحو غير واضح منذ عام ١٩١٣ وقد رأى مولر: «.. أحياناً يجب أن نعرف جيداً لغة الفنان لتمييز مجاديف وأمواج هنا، وجبال تعلوها كنائس متوَّجة القباب هناك. فلا يكتفي بتشويه الأشياء وتكبيرها أو بتصغيرها خلافاً لكل تناسب، بل يحط من قيمتها أيضاً. وكان المرء يشعر أنها تدخل في اللوحة دون تصميم من الفنان، وكأن ذاكرة بصرية متأججة أخرجتها في اللحظة الأخيرة من خطوط ومن أشكال دون أن تكون في البدء نية ما لتصويرها».

ويعدّ مولر أن قيمة اللوحة التي أنجزها كاندينسكي ومعناها تكمن في حيوية خطوطها وتدفقها الصاروخي وانحناءاتها المتموّجة وانكساراتها

المفاجئة، وتكمن أيضاً في الألوان المثيرة، والشديدة التأثير إلى الحد الذي نسمع فيه أصوات أبواق ونواقيس أوكسترا فاغنر؛ لأن كاندنسكي كان يسعى منذ البداية إلى تفجير الطاقة الكامنة في الخطوط والألوان، وتحويلها إلى إيقاعات بصرية توازي الإيقاعات الموسيقية وتؤدي غرضها في التعبير. لكن شاعريته الثائرة لا نراها لدى غيره من التجريديين أمثال دولانوي و بيكابيا و كوبكا و ستل وموندريان. وقد رأى بعض الباحثين أن دراسات كاندينسكي في التجريد الموسيقي كانت أكثر قدرة على الإقناع من بحوثه التطبيقية، فقد كان العديد من تلاميذه في مدرسة الباوهاوس لا يرون في لوحاته ما يترجم آراءه، وكانوا يفضلون عليه الفنان الأمريكي فيننجر، والفنان التشيكي كوبكا.

وقد رأى بعض الفنانين أن الموسيقا لم تكن وحدها الباعث على التجريد التشكيلي، فقد كان لفنون العمارة دور في ذلك الاتجاه نحو التجريد لأنها كالموسيقا لا تخضع للمطابقة مع الطبيعة، ولذلك رأينا الفنان الهولندي بييت موندريان يستمد أعماله التجريدية من فنون العمارة، ويطلق عليها اسم (التشكيلية الحديثة). ومن هنا فإن المذهب التجريدي مرَّ في عهدين متتاليين، الأول يمتد بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٦، وهو العهد الذي ظهرت فيه بحوث كاندينسكي في التجريد الموسيقي في ميونخ، والعهد الثاني يبدأ منذ عام ١٩١٧ حين نشر موندريان بحوثه في (التشكيلية الحديثة) في مجلة الطراز (دي استيل) في هولندا.

المراجع:

١- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ٢٠١ — ٢٠٨.

٢- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - ج ٢ - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤- ص ١٠٢ — ١٠٥.
٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٨٠ - ٨٣.

❊ ❊ ❊

كاندينسكي ١٨٦٦ - ١٩٤٤

فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky مصوِّر فرنسي من أصل روسي، كان أحد أبرز روَّاد الفن التجريدي في القرن العشرين، وأحد زعماء الجناح التعبيري خلال عشر سنوات من حياة هذا الاتجاه الذي انتشر في كل بقاع الأرض.

ولد كاندينسكي في موسكو في الرابع عشر من كانون الأول عام ١٨٦٦، ودرس في مدينة أوديسا، وقد أظهر اهتماماً بفنون الموسيقا منذ صغره، لكنه لم يتمكَّن من تعلُّمها، وحين بلغ الحادية والعشرين، التحق بجامعة موسكو لدراسة الحقوق والاقتصاد، وأخذ يهتم بدراسة الفن الروسي القديم، والأيقونات الروسية التي رسمت في العصور الوسطى، كما أبدى اهتماماً بالفنون الشعبية الروسية، وعمل في إحدى اللجان لدراسة العادات القديمة في المجتمع الروسي. وفي عام ١٨٩٢ زار باريس واطلع على النشاط الفني فيها، وفي العام التالي نال إجازة الحقوق والاقتصاد من جامعة موسكو.

وحين بلغ التاسعة والعشرين شاهد معرضاً للفنانين الانطباعيين عام ١٨٩٥ مما ترك لديه رغبة كبيرة في ممارسة فن التصوير، فسافر إلى ألمانيا، ودرس فن الرسم في ميونخ خلال ثلاث سنوات على يد الرسام أنطوان آزب، كما التقى بالفنان جولانسكي الروسي الأصل قبل أن ينتسب إلى الأكاديمية الملكية للفنون، وينال الدبلوم في فن التصوير. وفي عام ١٨٩٨ زار معرض الفنان الانطباعي كلود مونيه الذي أقيم في ميونخ، فأعجب بنتاجه ولاسيما بلوحته الشهيرة (كومة العشب اليابس). لكن إعجابه ازداد بما شاهده من أعمال فان جوخ وبول غوغان وبول سيزان

وفناني المذهب الوحشي أمثال هنري ماتيس.

انصرف كاندينسكي إلى التصوير، وأنجز العديد من اللوحات التي تظهر تأثُّره بالانطباعيين والوحشيين، وأقام أول معرض له في ميونخ عام ١٩٠١ وكانت لوحاته تستمد مواضيعها مما علق في ذاكرته أثناء حياته في موسكو كما في لوحة (نزهة)، ولوحة (المدينة القديمة) ، وفي العام التالي، افتتح مدرسة لتعليم الرسم والتصوير، وأصبح رئيساً لجمعية (فالانكس) الفنية، كما قام برحلات عديدة إلى تونس وهولندا وإيطاليا بين عامي ١٩٠٣ و ١٩٠٥ قبل أن يقيم في مدينة سيفر قرب باريس لمدة عام، ويشترك في معرض الخريف بباريس عام ١٩٠٦. وقد أظهر إعجابه بلوحات ماتيس واعتبره أعظم فنان فرنسي، كما أدهشه بيكاسو، ورأى أنه فنان كبير ووجد في أعماله جمالاً مبتكراً. وفي ذلك العام اعتذر عن قبول عرض من قبل جامعة دربات للعمل فيها كأستاذ للقانون.

وحين عاد كاندينسكي إلى ألمانيا أمضى فترة في برلين و دريسدن، وانضمَّ لجماعة الجسر التي تضم مجموعة من الفنانين التعبيريين، وشارك في معارضهم التي أقيمت في عام ١٩٠٧، كما عرض لوحاته في معرض الفن التخطيطي عام ١٩٠٩، وأسّس مع صديقه جولانسكي مجموعة فنية، لكنه سرعان ما غادر هذه المجموعة، وشرع ينفذ دراسات فنية مع الرسام فرانز مارك. وقد تحدَّث في كتاباته عن بداية اكتشافه للتجريد فقال: «حين عدت إلى المرسم، وأنا مستغرق في التفكير في رسوم رسمتها، فوجئت برؤية لوحة حين فُتحت باب المرسم، إن اللوحة تُشع حلاوة، لقد وقفت مندهشاً أمامها أُمعن النظر فيها، إن اللوحة قد عبّرت عن كل ما أريد التعبير عنه، ولا تتضمن أي موضوع محدد،

واقتربت منها، وعرفت في تلك اللحظة أنها لوحتي، تقف في موضعها، وتوضح لي كل شيء.. إن الواقعية ونقل الواقع ورسمه لا مجال له في لوحاتي، إنه يشوِّهها».

وفي عام ١٩١٠ رسم كاندينسكي أول لوحة تجريدية، وأطلق عليها اسم (ألوان مائية مجرّدة)، «وهي تتألّف من بقع لونية تأثَّر فيها بثوب ملون رآه، ويمكن أن نلمح في اللوحة تأثُّراً بالموسيقا، وبأنه يستخدم الألوان الحية.. إن هذه المرحلة تسمى المرحلة (التجريدية - التعبيرية) إذ إن الخطوط العنيفة الفوضوية والألوان، قد عكست تراجيديا معينة، ولكن هذه الفوضى أعطت مجالاً لمحاولة التوفيق بين الحالات النفسية الذاتية التي كان يحس بها في أعماقه، وبين مقدرة الأشكال على التعبير عن هذه الحالات، إذ إن الهدف هو خلق تكوينات تترجم انفعالاته، وكأن لوحاته تشبه نظم الشعر أو تأليف لحن موسيقي، وقد كانت الموسيقا دوماً تتكرر خلال كل تعابيره في هذه المرحلة».

وفي يقيننا أن هذه اللوحة وما تلاها من أعمال لم تكن سوى ترجمة متعثرة ومضطربة لمذهبه الذي سيشهد تجارب ناضجة أنجزها غيره من التجريديين، ولذلك لم تكن لوحاته تقنع العديد من تلاميذه.

وكان يؤكِّد أن الألوان المائية وسيلة ممتازة لأغراضه في الفن التجريدي، ومنذ ذلك الوقت ابتعد عن التصوير التعبيري للطبيعة، وتحوَّل إلى تصوير تكوينات مجردة للأشكال والألوان، وأنجز كتابه (الروحانية في الفن)، أو (فن الانسجام الروحي) كما ورد في بعض المصادر.

وفي معرض حديثه عن الروحانية في الفن، يقول كاندينسكي: «إن

الروحانية التي داخل الإنسان، تجد لها تعبيراً مباشراً من خلال الفن.. إني أحب كل شكل ينبع من الروح، أو الذي خلق من الروح، كما أني أكره كل شيء لا يكون منهما... ولا يكفي الاستسلام للروحانية، بل ينبغي الاستماع إليها في خشوع ومتابعتها كحرفي خبير عاكف على عمله». وكان يعتقد أن الألوان تعيش حياة رمزية حين تنفصل عن الأشياء، ولذلك يسعى إلى انتزاع الألوان عن الأشياء لتعيش حياتها بأشكال جديدة لترتبط بالواقع، بل تعبِّر عن ذاته وما فيها من مشاعر وأحاسيس، وأن اللون والخط وتأليفهما في وحدة، وانسجامهما في نغم ينسِّقه ويربطه، ويُبعده عن الأصول هما الوسيلة الوحيدة لنقل العالم الذاتي، عالم الروح والتعبير عنه.

وفي عام ١٩١١ أسس جماعة (الفارس الأزرق) التي ضمَّت إليها كلاً من (فرانك مارك ، وبول كلي) ، وأقامت أول معرض لها في ذلك العام، شمل ٤٣ لوحة. وفي عام ١٩١٢ عرضت صالة العرض (دير ستورم) لوحاته السابقة، وفي عام ١٩١٣ عرض لوحاته في معرض الخريف في برلين، ونشر كتابه (لمحات من الماضي) الذي استعرض فيه الفترات الحاسمة في مسيرته الفنية التي أوصلته إلى التجريد، كما نشر مجموعة من القصائد من تأليفه.

وفي إحدى مقالاته التي نشرها كاندينسكي في إحدى الصحف الألمانية عام ١٩١٣ شرح نظريته في الفن، وقد أوردت مجلة الحياة التشكيلية السورية موجزاً عنه جاء فيه: «إنَّ العمل الفني يتضمن عنصرين أساسيين، العنصر الداخلي، والعنصر الخارجي، إن العنصر الداخلي هو (العاطفة الكامنة في روح الفنان) ، وهذه العاطفة تملك مقدرة كبيرة لأنها تحرِّك العواطف المماثلة لدى المشاهد. إن

العواطف تقاس بالأشياء التي تحس بها، لذا فالإحساسات هي الجسر، وهي تشمل علاقة الأشياء اللامادية (عواطف الفنان) بالمادة (العمل الفني)، وتشمل أيضاً العلاقة بين العمل الفني (المادة) وبين الأشياء اللامادية (عواطف المشاهد). وتكون هذه العلاقات مرتّبة على النحو الآتي: (عاطفة في الفنان - الإحساس - العمل الفني - الإحساس - العاطفة في المشاهد). وحين تكون العاطفتان متشابهتين، يكون العمل الفني ناجحاً، أي إن العمل الفني الناجح هو الذي يكوّن في المشاهد عاطفة مماثلة لها في الفنان... وبقدر ما ينسجم الشكل مع اللون يعبر عن العالم الداخلي.

ويرى كاندينسكي أن الجمال يكون في «التعبير الناجح عن علاقة الحاجة الداخلية للإنسان بالمعنى التعبيري الذي يترجم هذه الحاجة،» ويختم مقاله بالتفريق بين ثلاثة مصادر للإلهام الفني: الأول يتمثل بالانطباع المباشر بالطبيعة الخارجية، ويسمى (الانطباع)، والثاني يتمثل باللاشعور أو التعبير الغريزي عن الحاجة الداخلية أو العالم المادي ويطلق عليه اسم (ارتجالات)، والثالث يتمثل بالتعبير عن المشاعر الذاتية البطيئة والشكلية وهذا ما يسمى (التكوين) والشعور يلعب دوراً مهماً هنا، لكن عملية التكوين لا تظهر.

وحين اندلعت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ عاد إلى موسكو، ولمَّا قامت الثورة البلشفية في روسيا عُيِّنَ عضواً في مكتب التطوير الثقافي، وبدأ عمله كأستاذ في أكاديمية الفنون الجميلة في موسكو، واستطاع بعد سنة تأسيس متحف الثقافة في موسكو، كما أسس اثنين وعشرين متحفاً في اتحاد الجمهوريات السوفييتية، وفي عام ١٩٢١ أسس في موسكو

أكاديمية العلوم الفنية، وحين شعر بفتور القادة السوفييت تجاه العمل الفني وانحيازهم نحو التصوير الواقعي، غادر موسكو، وعاد مع زوجته إلى ميونخ ليعمل مدرساً في المعهد الفني (الباوهاوس) الذي كان يدرّس فيه الفنان بول كلي، وعاد ليلتقي من جديد بجلانسكي و فينجر وبول كلي.

وفي الباوهاوس عمل كاندينسكي في التعليم والكتابة والديكور، ونقل آراءه الفنية لتلاميذه، مؤكِّداً لهم بأنَّ كل شكل وكل لون له وظيفة محدَّدة بدقة، وطلب منهم مراقبة الأشياء بدقة، وضرورة التصوير الدقيق ليس فقط للمظهر الخارجي بل للعناصر التي تكونه. وبيّن لهم أن التعبير يجب أن يفر مما هو شخصي وغير محدد، وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل الفن مجرَّداً بالمعنى الصحيح، وأوضح لتلاميذه أن العمل الفني ينبغي أن يصبح كالأرقام الرياضية وكالأحرف لا يرتبط بأصله الذي استمدَّ منه.. وكان يعمل بهمة كبيرة ودأب متواصل في الباوهاوس، واستطاع تطوير أسلوب جديد في التصوير، يجمع بين ثلاثة أشكال أساسية – الدائرة والمثلث والمربع – وهذا ما تظهره لوحاته التي أنجزها بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٥ والتي يحتفظ ببعضها كل من متحف غوغنهايم في نيويورك ومتحف الفنون الحديثة في باريس.

في عام ١٩٢٦ احتفل كاندينسكي بعيد ميلاده الستين، و تابع تطوير أسلوب التركيب في الفنون، وصمَّم ديكورات وملابس بعض الأعمال المسرحية عام ١٩٢٨ وزار كل من بلجيكا ومصر وفلسطين وتركيا وإيطاليا خلال الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣١ كما عرض في باريس عام ١٩٢٩ وكانت لوحاته تظهر تموُّجات لونية جديدة وأشكال هندسية أكثر

بروزاً كالمربع والنقطة المعتمة، ونفَّذ لوحات جدارية ضخمة في أجنحة المعرض الهندسي الدولي في برلين عام ١٩٣١، واضطرَّ إلى ترك معهد الباوهاوس حين أغلقه النازيون عام ١٩٣٣. عندها غادر ألمانيا وسافر إلى فرنسا بصحبة زوجته وأقام فيها حتى وفاته عام ١٩٤٤.

بعد الحرب العالمية الثانية أخذ النقاد يوجهون الأنظار نحو إنجازات كاندينسكي التجريدية، وشرع العديد من الفنانين في العالم يتبعون نهجه في التصوير التجريدي ولاسيما بعد أن توزَّعت أعماله في عدد من المتاحف وصالات العرض العالمية التي تأتي في مقدِّمتها صالة العرض الوطنية في ميونخ، والمتحف الوطني للفن الحديث في باريس، وصالات العرض الوطنية في كولونيا و دوسلدورف وإيسن وهامبورغ، وفي صالات العرض الأمريكية في لوس أنجلوس وشيكاغو ونيويورك ولاسيما في متحف غوغنهايم.

المراجع :

١- مجلة الحياة التشكيلية – العدد ١٤ – دمشق ١٩٨٤ - فاسيلي كاندينسكي - ص ١٢٨ – ١٤١.

٢- جورج مدبك – راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم – دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ ص ١٢٥ – ١٢٧.

٣- حسن محمد حسن – مذاهب الفن المعاصر – منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري – دون تاريخ – ص ٢٠٨ – ٢١١.

* * *

كلي ١٨٧٩ - ١٩٤٠

بول كلي Paul Klee مصوِّر سويسري، اعتبر من أبرز روّاد الفن الحديث المجدِّدين إلى جانب كاندينسكي وبيكاسو، وقد استطاع أن يتجاوز قواعد الفنون التكعيبية والسوريالية والتعبيرية، ويبتكر لغة جديدة في التصوير.

ولد كلي عام ١٨٧٩ في برن بسويسرا لأبوين كانا يمتهنان العزف على آلة الكمان، وقد اكتسب منهما مهارة العزف على تلك الآلة أثناء دراسته، لكنه كان يظهر ميلاً شديداً نحو فنون الرسم والتصوير، فقرَّر الدراسة في أكاديمية الفنون، فغادر سويسرا إلى ألمانيا، ودرس فن التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة في ميونخ، وفي عام ١٩٠٦ سافر إلى روما بصحبة النحات هرمان هالر، فزار متاحفها وكنائسها و اطّلع خلالها على أعمال أساتذة الفن الإيطالي، وفي ذلك العام تزوج (ليلى شتوف) وأقام معها في موناكو، وقد ظلَّت شريكته طيلة حياته، وحين عاد إلى برن انضمَّ للعمل مع إحدى الفرق الموسيقية كي يتمكَّن من الاستمرار في ممارسة الرسم.

وقد أبدى اهتماماً في التصوير المائي على الزجاج بصورة عكسية، وحقَّق من خلاله مهارة واضحة مما جعل أسلوبه في التصوير يبتعد عن الأساليب المألوفة والأكاديمية كما في لوحة (مشهد من الحديقة)، ولوحة (المِرَشة)، ولوحة (المقعد الأحمر) المحفوظة ضمن مجموعة كلي في برن، كما أظهرت بعض لوحاته ميوله نحو السوريالية، وفي عام ١٩١٠ أقام أول معرض له في متحف برن، ضمّ ٥٦ توزَّعت بين رسوم ورقية وأعمال طباعية ولوحات زجاجية ولوحات زيتية.

في عام ١٩١١ تعرَّف بول كلي بعدد من الفنانين أمثال: كاندينسكي وجولانسكي الروسيين وماكي ومارك وغيرهم من جماعة الفارس الأزرق التي انضم إليها كلي عام ١٩١٢ ، كما تعرَّف أعمال الفنانين التكعيبيين، وأنجز ٢٦ رسماً لأحد كتب فولتير، وهي محفوظة الآن في مؤسسة بول كلي في برن.

وحين اندلعت الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ تفرَّق أصدقاء كلي، فقد عاد كاندينسكي إلى موسكو، وقُتل في الحرب صديقاه ماك ومارك، أما هو فقد سافر إلى تونس والحمّامات والقيروان وتعرّف على معالمها العمرانية ومشاهد الحياة فيها، والتقى سكانها، فأدهشته عاداتهم وأزياؤُهم وألوانها، وتركت أثراً كبيراً في نفسه، فكتب في مذكَّراته: «ينتابني شعور من الراحة، أشعر بالاطمئنان، لا يبدو علي التعب، يتملَّكني اللون، لا أحتاج إلى إعادة وضعه، أشعر به يمتلكني إلى الأبد أنا واللون شيء واحد، أنا رسّام.. أن تصبح رساماً، أن ترسم جيداً، يعني ببساطة أن تضع اللون المناسب في المكان المناسب». المرجع الأول ص ١٨٦.

ومنذ زيارته لتونس أخذ كلي يبتعد عن تصوير العالم المادي الظاهر للعين، وشرع يرسم بوحي من بصيرته التي اختزنت جوهر الأشياء وانعكست في صور تجريدية، بعيدة عن التشخيص، تعتمد على اللون واستخدامه كوسيلة نقية للتعبير التشكيلي. وتدل مائياته التي أنجزها عام ١٩١٤ على تأثُّره بالفنان الفرنسي ديلانوي ولوحاته التي أوحت له بأهمية تحرُّك اللون من تلقاء نفسه دون أن يرتبط بالأشكال الواقعية، ومن خلال دراسة لوحاته التي أنجزها في تلك المرحلة يتبين لنا أهمية التعامل مع اللون وطريقة وضعه على اللوحة في خلق مناخات تجريدية

ممتعة. وهذا ما عبَّر عنه حين تحدّث عن لوحات ديلانوي بقوله: «لوحة مستقلة ذات وجود تجريدي كامل». المرجع الأول ص ١٩٠.

في مطلع عام ١٩١٦ أعطته زوجته مجموعة قصائد صينية، واستطاع أن يُنجز من وحيها ست لوحات، وقد رأى بعض النقَّاد أن القصائد الصينية، شجَّعت بول كلي على الجمع بين مضمون العمل الفني وشكله، حيث يدخل في المفهوم الصيني مضمون النص في شكله، واللغة التصويرية للكتابة ضمن القصيدة، ففي شكل القصيدة الصينية يؤخذ بالاعتبار معناها الذي يترجم إلى أشكال ورموز كتابية، وهذا ما يفسِّر وجود الرموز والإشارات التي تشبه الهيروغليفية في لوحات بول كلي.

وتبدي اللوحات التي أنجزها بين عامي ١٩١٦ و ١٩١٨ تأثُّره بصديقه فرانز مارك أحد أعضاء جماعة الفارس الأزرق، إذ أخذت تظهر لديه نقاء وصفاء الأشكال التعبيرية والألوان المضيئة. وفي لوحاته تتحوّل الأشكال الطبيعية إلى أشكال هندسية، فالعناصر المكوّنة للمنظر الطبيعي، كالجبال والغابات والسهول تتحول إلى حديقة هندسية يتحكم الإنسان بها. وهذا ما نراه في لوحة (عمود السماء)، ولوحة (مذبح وقمران)، ولوحة (منظر من سيليبنبوند) المنجزة عام ١٩١٧، ولوحة (تحت النجمة السوداء) المنجزة عام ١٩١٨.

في عام ١٩٢٠ عُيِّن كلي أستاذاً في معهد برلين للفنون، وبدأ يرسم لوحاته بشكل متواصل، وقد ساعده في ذلك الخبرة التي اكتسبها من الفن التكعيبي في تكويناته ذات الأشكال الهندسية التي منحت أشكاله نقاوة في التشكيل والتصميم، ودفعته لإيجاد مفردات متميزة في لوحاته التي أخذ ينجزها بانتظام بدءاً من عام ١٩١٩. إذ كان يرسم بالألوان الزيتية مستوحياً أعمال بول سيزان وفان غوغ وبعض التكعيبيين ولاسيما

لوحات ديلانوي، ولاسيَّما لوحته الشهيرة (تحية إلى بيكاسو).

وفي عشرينيات القرن العشرين استطاع كلي أن يبتدع أسلوباً خاصاً في التصوير الزيتي، وهذا ما نجده في لوحتيه (المدينو)، و(جناح النساء) المنجزة عام ١٩٢١. وفي تلك الفترة، ظهر استخدامه للمسطرة لرسم الخطوط المتوازية والزوايا الحادة، وهو يرى «أنَّ ما يتشكّل يبدأ بالنقطة المتحركة الرمادية، فيتشكّل الخط من تكرار نقاط عديدة، ويتشكّل السطح من تكرار عدد من الخطوط، ويتشكّل اللون المتدرِّج بين الغامق والفاتح على أساس الحركة اللانهائية... إنَّ اللون وحده قادر على الحركة الديناميكية الصرفة، أي بعيد الانجذاب الأرضي، وفي الطبيعة تظهر تلك الحركة مشابهة للهواء والماء، والرموز التي تمثِّل الحركة الديناميكية هي السهم، الشكل الحلزوني والدائرة». المرجع الأول ص ١٩٨.

وفي مطلع العشرينيات قام بعدد من الرحلات خارج ألمانيا، حيث زار إيطاليا والبرتغال ومصر، وأقام معرضاً في متحف الفن الحديث في نيويورك عام ١٩٢٤. وفي عام ١٩٣١ ترك عمله كمدرِّس في معهد برلين للفنون، وانتقل للعمل كمدرِّس في أكاديمية دوسلدوورف، لكن الحكومة النازية أقالته من عمله هذا، فاضطرَّ للعودة إلى برن عام ١٩٣٣ بعد إصابته بتصلُّب الشرايين وتدهور صحته النفسية، إذ تغيَّرت نظرته للحياة، وتحوَّل تهكُّمه إلى الشعور بالحزن الدفين والتفكير بالموت، وهذا ما نجد أثره في لوحته (الرجل العاقل) التي أنجزها عام ١٩٣١ لتشكِّل مساراً جديداً نحو الحزن والتشاؤم في حياته الفنية، والتي نجد لها حضوراً في لوحاته التي أنجزها في تلك الفترة كلوحة (الخوف) التي أنجزها عام ١٩٣٤ والمحفوظة ضمن مجموعة روكفللر في نيويورك.

وقد أدخل في لوحاته الكثير من المفردات التي تترجم موقفه من الحياة،

فكانت من مفرداته (لأفاعي والأقنعة والسهام وبعض الفاكهة)، باعتبارها رموزاً ميتافيزيقية، بل إنه أدخل الحروف الهيروغليفية المصرية في بعض لوحاته منذ عام ١٩٣٦. وحين اشتدَّ عليه تصلُّب الشرايين، وأنهك صحته الجسدية والنفسية سيطرت عليه صورة الموت، وألحّت في حضورها عبر لوحاته التي أنجزها أواخر حياته كتلك المسمّاة (الموت والنار)، و(رحلة مظلمة في مركب)، و(خزانة الملابس) التي أنجزها عام ١٩٤٠، وكانت آخر لوحاته (طبيعة صامتة) قبل وفاته في ٢٩ حزيران من ذلك العام.

وفي اعتقادنا أنَّ مجمل بحوث كلي وإنجازاته التصويرية كانت تنصب على وجود صيغ تشكيلية مبتكرة، تتجاوز ما أنجزه التكعيبيون، وتكون مدخلاً لعالم التعبير الصوفي والروحاني الكامنة في الكائنات، وقد استطاع بالفعل إيجاد لغة بصرية جديدة أفاد منها عدد من التشكيليين المعاصرين له بمن فيهم بابلو بيكاسو في بعض إنجازاته التجريدية البحتة.. بعد رحيل كلي بست سنوات أسّس أصدقاؤه متحفاً خاصاً به ضمَّ الكثير من أعماله التي نقلت فيما بعد إلى متحف بول كلي في برن عام ١٩٥٢. كما توزَّعت بقية أعماله في متاحف دوسلدورف وبال وباريس وهامبورغ ونيويورك وباسادينا، ولدى مجموعات خاصة لهواة جمع الأعمال الفنية في أنحاء العالم.

المراجع:

١- كارمينا بيكاسا - الحياة التشكيلية - العدد ٢٣ دمشق ١٩٨٦- بول كلي - ترجمة شيرين إيبش - ص ١٨٢ - ١٩٩.

٢- عبد القادر أرناؤوط - الحياة التشكيلية - العدد الثالث - دمشق ١٩٨١ - ص ٧٨.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٢٩ - ١٣٠.

بيكابيا ١٨٧٩ - ١٩٥٣

فرانسوا بيكابيا Francois Picaba مصوِّر فرنسي، كان في طليعة المجدِّدين في فنون التصوير في مطلع القرن العشرين، وهو من أبرز المصوِّرين التجريديين في فرنسا. إلى جانب اهتمامه بالفن التكعيبي، وإنجازاته في التصوير السريالي.

ولد في باريس عام ١٨٧٩، وظهرت موهبته في الرسم مذ كان صغيراً مما دفع بوالده لإرسال إحدى لوحاته إلى المعرض الرسمي في باريس، كي يؤكِّد نبوغ ابنه المبكِّر في فن الرسم، وكانت المفاجأة المثيرة حين قبلت لجنة التحكيم اللوحة وعرضتها ومنحتها الجائزة الكبرى للمعرض. وحين علم والد فرانسوا بهذه النتيجة أسرع لاحتضانه ورعاية موهبته، وفي العام التالي أدخله أكاديمية الفنون الزخرفية في باريس، وكان فرانسوا في الوقت نفسه يحضر الدروس الفنية المسائية التي كانت تعقد في إحدى قاعات متحف اللوفر. كما انتسب إلى أكاديمية هومبارت إذ أصبح زميلاً لجورج براك و لورانسان، وتبادل معهما الحماسة في الإنتاج الفني المبتكر الذي سوف تظهر نتائجه في عهد قريب.

في عام ١٨٩٧ شاهد بيكابيا أعمال المصوِّرين الانطباعيين، فأثارت إعجابه ولاسيما حين شاهد أعمال الفنان سيسلي، وازداد إعجابه بالانطباعيين حين تعرّف عائلة الفنان بيسارو وأولاده الذين كانوا يسيرون على خطا والدهم في التصوير الانطباعي الجديد. ومنذ ذلك الحين انطلق بيكابيا يرسم بغزارة مئات اللوحات الزيتية بأسلوب انطباعي، وخلال عشر سنوات استطاع خلالها أن يكسب إعجاب عامة الفرنسيين. إذ كانت لوحاته تظهر براعته في تصوير المناظر الطبيعية وملامح الحياة العامة في باريس وضواحيها عبر لمسات لونية رشيقة

ومضيئة، تعكس انطباعاته، وحيوية أشكاله.

وفي عام ١٩٠٥ أقام بيكابيا أول معرض له في صالة هوسمان بباريس، وتضمن المعرض عدداً من لوحاته الانطباعية التي حققت له شهرة جيدة وربحاً مكّنه من متابعة تجاربه في فنون التصوير. لكنه أخذ يتطلَّع نحو التجارب التشكيلية الجديدة التي تظهر في الوسط الفني المحيط به، فأثارته أعمال سيزان وتجارب كل من جورج براك وبابلو بيكاسو وهنري ماتيس لما تتضمنه من صيغ جمالية مبتكرة، تتجاوز ما كان يُنتجه، فأخذ يُعيد النظر في تجربته، ويبحث عن صيغة تشكيلية جديدة تتوافق مع الصيغ المعاصرة له، ومنذ عام ١٩٠٨ قرَّر التوقُّف عن التصوير الانطباعي بعد أن توفَّر له ما يحتاج إليه من مال كان قد ادّخره من بيع لوحاته، فلم يعد يعنيه إرضاء زبائنه بقدر ما يعنيه تحقيق مطامحه في خوض غمار العملية الإبداعية التي ستُنجز له لوحة تحقِّق له موقعاً متقدِّماً في المشهد الفني المعاصر.

وهكذا راح يعمل بشكل دؤوب على خوض تجارب مختلفة، بدأت بدخوله عالم التجريد اللوني، ثمَّ انتقل إلى الفن التكعيبي، ومنه إلى الفن الوحشي، مُنجزاً العديد من اللوحات التي كان أبرزها لوحة (الكاوتشوك)، ولوحة (منظر طبيعي) التي أنجزت عام ١٩٠٩. وسرعان ما أبدى تأثُّره بالفنان مارسيل دوشامب بعدما شهد معارضته للتكعيبية الفلسفية، وأقام معه صداقة انضمَّ إليها الشاعر أبولينيير الذي شجَّعه في مساره الجديد حيث تظهر حيوية أشكاله وتحرُّرها من القيود التي تعيقها، وهذا ما بدا واضحاً في معرضه الذي أقامه عام ١٩١٢ في باريس.

وقد وصف جوزيف إميل مولر لوحات بيكابيا بقوله: «ثمَّة ديناميكية كبيرة أيضاً لدى بيكابيا، فلوحاته الكبيرة إنتاج عام ١٩١٣، وبصورة خاصة لوحتاه (أودني)، و(ادتاوونيسل)، تظهر منحنيات تقفز كنوابض شُدَّت بقوة. بَيدَ أنَّ شدَّتها لا تجزِّء التكوين، فكل وثبة مضبوطة، وكل شكل مرسوم بدقة هندسية وخاضع لإيقاعات عريضة تنمُّ جميعها عن تحكُّم الفنان بها. أما اللون فهو لدى بيكابيا أكثر برودة مما هو عليه لدى دولانوي، وأقل غنى مما هو لدى كاندينسكي وله طابع فعّال».

ويرى مولر أن بكابيا استوحى هاتين اللوحتين من الحقيقة الخارجية، فلوحة (أودني استوحاها من إحدى نجوم الرقص، ولوحة (أدتاوونيسل) استوحاها من راهب دومينيكي التقاهما الفنان على ظهر الباخرة التي سافر بها إلى نيويورك، واعتبر مولر أن كل ما في اللوحتين متخيّل بدءاً من الألوان وانتهاءً بالأشكال، وأن ما وضعه الفنان من تسميات للوحتيه لا يُفصح عن محتواهما، وإنما جاءت التسمية من أجل تمييز اللوحات، وعلى معرفة تشكيلها، وليس معرفة موضوعها. وأشار مولر أنه بفضل مثل هاتين اللوحتين القويتين والجريئتين ظهر بكابيا كواحد من أهم مروّجي الفن التجريدي، بالرغم من عدم استمراره في هذا الاتجاه الذي مضى فيه لفترة قصيرة، وهو على العكس من الفنان التشيكي كوبكا الذي وفد على باريس وحافظ على اتجاهه التجريدي طيلة حياته بدأ من عام ١٩١٠. المرجع الثاني ص ٨٢ – ٨٣.

في عام ١٩١٣ سافر بيكابيا إلى الولايات المتحدة للمشاركة في معرض أقيم في نيويورك، وكان عليه أن يكون داعية للأعمال التكعيبية المشاركة في المعرض، وقد تركت الأجواء الاحتفالية التي أحيطت به أثراً

بالغاً ولاسيما حين ألقى محاضراته، وأجرى مقابلات صحفية ناجحة دفعته لرسم سلسلة من اللوحات المائية، كلوحة (نيويورك) المحفوظة في متحف الفن الحديث في باريس، ولوحة (أغنية العبيد) المحفوظة في متحف متروبوليتان.

وحين عاد إلى باريس أعاد رسم تلك اللوحات ضمن مساحات كبيرة، مطوراً أشكالها كي يتمكّن المشاهد من استيعاب ما فيها قيم تجريدية، تبتعد عن الأشكال الواقعية والموضوعية، وتكتفي بالمناخات اللونية والتكوينات المجرَّدة المفعمة بالحيوية، كما تأثر بدراسات الشاعر أبوليني ير ونظرياته الفنية التي انعكست في لوحات بكابيا، وظهرت على شكل عناصر ميكانيكية تتجلَّى في ملامح الآلات التي بدأت تنتشر في خضم الألوان كتلك اللوحات التي أنجزها عام ١٩١٤.

وحين اندلعت الحرب العالمية الأولى، التحق بيكابيا بالخدمة العسكرية، وفي عام ١٩١٥ أرسل إلى كوبا بمهمة دامت عاماً كاملاً، كتب خلاله بحثاً فنياً قيِّماً نشره في برشلونة عام ١٩١٧، وهو العام نفسه الذي سافر فيه إلى نيويورك، وأقام فيها مدة ستة أشهر، استطاع خلالها أن يحي مجلته المسمّاة (٣٩١) وعزَّزها بمواضيع تتصل بالفن الأمريكي، كما شارك الفنان مارسيل دوشامب في المعرض الأول للفنانين المستقلين الذي أقيم في نيويورك، لكنه غادر الولايات المتحدة إثر إصابته بنوبة عصبية، وسافر إلى سويسرا لقضاء فترة نقاهة فيها، تعرَّف خلالها بالفنان تزارا الذي كان له باع في إدخال الدادائية إلى سويسرا.

في عام ١٩١٩ عاد بكابيا إلى باريس، وما كاد يستقر بها حتى التحق به تزارا الذي نشر فيها تعاليم الدادائية ومبادئها خلال ستة أشهر من وجوده. ورغم ذلك استمرّ بيكابيا في رسم لوحاته المستمدّة من عالم

الآلات، وأنجز العديد من اللوحات التي أدخل فيها الملصقات (الكولاج) التي كان يستخدمها التكعيبيون كما في لوحته المسمّاة (قبعة من القش) ولوحة (سنتمترات) وسواها من اللوحات ذات الطابع التجريدي.

وفي مطلع العشرينيات من القرن العشرين أقام بيكابيا عدداً من المعارض الفردية، كما أظهر تخلّيه عن فنون الدادائية حين أصدر العدد الرابع عشر من مجلته (٣٩١)، ثمَّ جَدَّد صلته بأندريه بريتون زعيم الحركة السريالية، وأنجز سلسلة من اللوحات ذات المناخ السريالي قبل أن يستقر في قرية موغينز طيلة عشرين عاماً، تابع خلالها إنجازاته الفنية، إذ صوَّر العديد من اللوحات السريالية المثيرة، وكتب سيناريو لإحدى فرق الباليه وصمَّم ديكوراتها، وتعاون مع المخرج السينمائي رين كلاير في أحد أفلامه.

وفي منتصف عام ١٩٤٥ طوَّر أسلوبه الفني السريالي، وأنجز من خلاله العديد من اللوحات، توّجها بمعرض فردي أقامه عام ١٩٤٦. وبعد ثلاث سنوات عرض مجموعة من لوحاته السريالية في صالة دروين، تعدّ إحدى روافد التصوير السريالي التي أحدثت إثارة كبيرة في الأوساط الفنية والثقافية بباريس قبل وفاته عام ١٩٥٣.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢١١ - ٢١٢.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٨٢ - ٨٣.

٣- نيللو بونينيتي - الحياة التشكيلية - العدد ٨ دمشق ١٩٨٢ - ترجمة محمود حماد - ص ١٠١.

كوبكا ١٨٧١ - ١٩٥٧

فرانتيسك كوبكا Frantisek Kupka مصوِّر تشيكوسلوفاكي، يأتي في طليعة الفنانين المجدِّدين في مطلع القرن العشرين، ويُعَدُّ واحداً من أبرز التجريديين إلى جانب كل من كاندينسكي وموندريان وبيكابيا وبول كلي.

ولد في براغ عام ١٨٧١ وعمل في مقتبل عمره في أحد مصانع مدينته، ولما كان يتمتَّع بحساسية شديدة ورهافة ظاهرة، تأثَّر بالمبادئ الروحانية التي تلقاها من صاحب المصنع، ولما كان يشعر بميوله نحو فنون الرسم وممارسته، ترك العمل في المصنع ليدرس الرسم في الكلية الفنية، كي يتمكّن من دراسة الفن في أكاديمية الفنون الجميلة في براغ.. في الوقت الذي أبدى فيه اهتمامه بنتاج معظم الفنانين الأوربيين المعاصرين وتعرُّف لوحاتهم.

غادر كوبكا براغ وتوجَّه إلى النمسا حيث انتسب إلى أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا، ورسم لوحته (آخر حلم للميت) وهي لوحة ذات طابع أكاديمي رغم ما تحمله من رمزية، وقد تأثَّر بلوحات الفنان النمساوي يوجند ستل إلى حد ظلَّ فيه هذا التأثُّر واضحاً في لوحاته لمدة طويلة. وفي عام ١٨٩٤ سافر إلى لندن، لكنّه لم يجد فيها المناخات الفنية التي تحقّق مطامحه، فلم يمكث فيها طويلاً، فسافر في العام نفسه إلى باريس التي استوعبت رغباته، ووجد فيها المناخ الفني الذي يسعى إليه، فعاش فيها بقية حياته. ونظراً لظروفه المادية الصعبة، اضطرَّ إلى إعطاء دروس خاصة في الرسم كي يتمكّن من توفير حاجاته وتأمين قوَّته، كما عمل رساماً للكاريكاتير في عدد من الصحف والمجلات الفرنسية التي هاجم من خلالها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان وقسوته عليه.

واستطاع كوبكا أن يلفت الأنظار إليه في الوسط الثقافي الفرنسي، وحقّق بعض النجاح من خلال رسومه التزيينية التي خصَّ بها الكتب الأدبية، كما لاقت لوحاته التي رسمها بأسلوب انطباعي الكثير من الاهتمام من قبل المقتنين، لكنه كعادته لم يستمر في التصوير الانطباعي، ففي عام ١٩١٠ رسم لوحته المسمّاة (ليلية) التي تظهر ميله الواضح نحو التجريد الذي سوف يتحول بعد مدة إلى فن تجريدي يقوم على نوع من الهندسة المبنية على إيقاعات شاقولية أو دائرية أو منحنية، كما في لوحته (لحن بالأحمر و الأزرق)، ولوحة (أقراص نيوتن) التي أنجزها عام ١٩١٢.

ومنذ عام ١٩١٣ اتّجه نحو التصوير الرمزي متأثِّراً بلوحات المصوِّر رودون، وشارك في عدد من المعارض التي أقيمت في فرنسا، وكانت لوحاته تبتعد عن الانطباعية، وتقترب أكثر من الاتجاهات الجديدة التي تجاوزتها. وفي لوحاته الجديدة التي أنجزها بعد عام ١٩١٥ حاول كوبكا أن يقترب من الوحشيين، مستخدماً الألوان الصافية عبر مساحات نقية، كما تمكَّن قبل غيره من الرسامين أن يجسّد الحركة والضوء في اللوحة المسمّاة (ليلية)، وقد حقّق هذا الإنجاز سابقة في لغة التصوير قبل أن يحققه الفرنسي مارسيل دوشامب والفنانين المستقبليين في إيطاليا.

وفي العام نفسه رسم لوحته المسمّاة (لوحة البيانو)والمحفوظة الآن في متحف براغ، وقد شكّلت هذه اللوحة منعطفاً مهماً في مسيرته الفنية، إذ «قسّم فيها اللوحة إلى مجموعة من الأشرطة المتوازية الضيّقة التي شكلت فيما بعد مستويات اللون التي اعتمدها في لوحاته التجريدية والتي عرضها عام ١٩١٢ في صالون «الخريف»، وهذا ما نراه ماثلاً في لوحته

المسمّاة (السيدة كوبكا بين خطوط عمودية) المحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك، ولوحة (مستويات عمودية) المحفوظة في متحف الفن الحديث في باريس، ولأنه أراد أن تدخل لوحاته عالم الحداثة فقد أبدى اهتماماً بالعلوم الطبيعية، وظهر ذلك في العديد من لوحاته، أبرزها لوحة (الربيع). المرجع الأول ص ١٣٤.

في عام ١٩٣١ انضمَّ كوبكا إلى حركة الفنانين التجريديين وتعرَّف عدداً من الفنانين الذين يهتمون بالتجريد الهندسي، فشاركهم حماسهم في إيجاد لغة تصويرية تبتعد عن التشخيص وتبني عوالم جديدة يكون التكوين والتلوين الدعامة الأساسية في خلق قيم جمالية مبتكرة، ولذلك عاد إلى العديد من لوحاته القديمة التي أنجزها منذ ١٩١٣، وأخذ يُعيد صياغتها على نحو جديد يتوافق مع رؤيته التجريدية، ولعلَّ اهتماماته الموسيقية ساهمت إلى حد كبير في إيجاد إيقاعات لونية مبتكرة في لوحته، فكان أفضل الممثلين للروح الفنية الحديثة، كما يرى بعض المهتمِّين في التصوير التجريدي من أمثال الشاعر أبولنيير الذي امتدح لوحاته، وأثنى على ما تتضمنه من إحساسات لونية وإيقاعات موسيقية بصرية.

وقد تحدَّث الناقد جوزيف إميل مولر في كتابه (الفن في القرن العشرين) عن تجربة كوبكا في التصوير التجريدي، وأشار إلى أنّ اللوحة التجريدية بدت لديه أكثر من مرة ظاهرة تزيينية، وأضاف: «... وعلى الرّغم من أن الأشكال فيها كانت مخترعة بَيد أنها غالباً ما بدت نتيجة لنمطية. وهي على كل حال كثيرة التنوُّع، فهنا نرى انتشار موجات متمركزة كلها حول نقطة واحدة، والصور التي ترسمها هذه الموجات تذكِّر برسومات أولية، شموس أو أزهار. وهناك نتخيّل أننا أمام عالم

في فجر الحياة: إذ نرى مادة تتكاثر ولم تبرد بعد بشكل كامل، تبدو وكأنها تنتظم تحت وضع الفجر. وفي معرض آخر نراه لا يبتعد فقط عن فكرة النبات أو الأزهار، بل عن كل شكل منحن، إذ تبنى التكوينات لديه بقسوة بواسطة خطوط مستقيمة ومائلة، وأحياناً يكون التكوين معقّداً بواسطة مستويات مختلفة، وأعماق متباينة، وفتحات تسمح بنفوذ النور، وبحواجز مظلمة ترد هذا النور، وأحياناً أخرى يكون التكوين على العكس بسيطاً، كيلا نقول غاية في البساطة، ولا نجد أنفسنا إلا إزاء بعض الأشرطة الطولانية المصفّفة الملونة بشح على أرضية ذات لون واحد...». المرجع الثاني ص ٨٣.

وبلغ اهتمام كوبكا في الفن التجريدي حدّاً دفعه لكتابة بحث في الفنون الجميلة الحديثة باللغة الفرنسية شارك فيه كل من كاندينسكي وموندريان وديلانوي ومالیفتش، و قد عدَّه عدد من النقاد أحد أبرز روّاد التصوير التجريدي، وخصّصت له الحكومة الفرنسية جناحاً في متحف الفن الحديث في باريس، ضمَّ لوحاته التي تقدّمت بها زوجته لإدارة المتحف، كما ضمّ المتحف الوطني في براغ العديد من لوحاته.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٣٤ - ١٣٥.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٨٣.

٣- نيللو بونينيتي - الحياة التشكيلية - العدد ٨ - دمشق ١٩٨٢ - المذاهب اللاتشخيصية في الفن التشكيلي الأوربي - ترجمة محمود حماد - ص ١٠١.

موندريان ١٨٧٢ - ١٩٤٤

بييت موندريان Pieter Mondrian مصوِّر هولندي، يُعَدُّ أحد أقطاب الفن التجريدي إلى جانب كاندينسكي ومالیفیتش، وقد تركت دراساته وإنتاجه التصويري كبير الأثر في مسيرة الحداثة الفنية في القرن العشرين.

ولد موندريان في أمستردام عام ١٨٧٢، وحين بلغ العشرين من عمره تخرَّج في جامعة أمستردام، وفي عام ١٨٩٢ دخل أكاديمية أمستردام للفنون الجميلة، ودرس فيها مبادئ الرسم والتصوير الفني خلال ثلاث سنوات على يد الفنان أوغست أللیب. كما عكف على تلقِّي دروس مسائية في فنون الرسم خلال الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٥ و ١٨٩٧ لأنه كان يعمل في النهار كرسّام للصور الشخصية، وناسخ للوحات كبار الفنانين، كي يبيعها لهواة الفن، ويتمكن من توفير ما يحتاج إليه.

كان موندريان يرسم خارج محترفه الكثير من المناظر الطبيعية التي تُظهر مقدرته العالية في التصوير الأكاديمي، كما أنّ اللوحات التي كان ينسخها لكبار الفنانين كانت تؤكِّد براعته في التقاط الملامح وتصويرها على نحو يجمع بين الدقة والمهارة، ولاسيما تلك اللوحات التي كان يرسم فيها الصور الشخصية. وقد احتفظ متحف الفن الحديث في نيويورك بالعديد من تلك اللوحات التي أنجزها في مطلع القرن العشرين. «كان موندريان ينتمي إلى طائفة الكالفينيين، وعندما قابل في عام ١٨٩٩ التيوصوفي الشاب (ألبير فان بريل) تأثَّر بأفكاره ومبادئه بحيث انضم إلى الجمعية التيوصوفية، وكان من الطبيعي أن تحتل هذه المبادئ حيّزاً مهماً في تطور فن موندريان». المرجع الأول ص ١٨٤.

وقد تحدّث جوزيف إميل مولر عن خطوات موندريان الأولى في اتجاه التجريد فقال: «.. ينطلق من الطبيعة، ويعريها أكثر فأكثر من صفاتها الخاصة ولا يحتفظ بالنهاية إلّا بإشارات خطوط وألوان. وهكذا بدءاً من شجرة مصوّرة في عامي ١٩٠٩ و١٩١٠ بأسلوب يمكن وصفه بالوحشي، فإنه ينفذ تكوينات مختلفة، تبعدنا خطوة خطوة عن اللوحة الأصلية. فمن عمل إلى آخر تتّخذ الأغصان شكلاً هندسياً أكثر، وفي نهاية المطاف لا يبقى على اللوحة سوى تأرجح خفيف لمنحنيات مجزّأة. واللون رزين، ينحصر تقريباً بالرمادي - الزهري أو المائل نحو الأزرق. وإذا ما أطلق على اللوحة اسم (أشجار مزهرة)، فبسبب هذه الألوان الخفيفة والمتبخرة ولاشك». المرجع الثالث ص ٨٤.

وفي مطلع العقد الثاني من القرن العشرين أسّس مع بعض الرسّامين دائرة الفن الحديث في أمستردام، وأقام فيها معرضاً قبل أن يسافر إلى فرنسا ويقيم في باريس في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٢ و١٩١٤، إذ اتّخذ فيها محترفاً خاصاً، وتعرَّف أعمال بيكاسو وبراك التكعيبية التي تركت أثرها في نتاجه وجعلته يبدي اهتماماً بالعناصر التخطيطية، والتكوينات المدروسة على حساب الألوان، كما في لوحته (طبيعة ساكنة مع كوب من الزنجبيل).

قام موندريان في عام ١٩١٤ في زيارة قصيرة لإسبانية، وبعد عودته منها استقر في قرية أودين، وبدأ يُظهر تغييراً كبيراً في تكويناته التصويرية التي أخذت تميل نحو التلخيص في الأشكال والتبسيط في الصيغ اللونية، لكنه عاد إلى أمستردام عام ١٩١٥، وباع عدداً من لوحاته التي أنجزها في تلك الفترة، كما أكمل بعض لوحاته المهمة كلوحة (الشجرة الحمراء).

كانت حياته في باريس تدفعه للتفكير في اتجاهات جديدة في التصوير، وحين عاد إلى أمستردام أخذ يبحث عن لغة تصويرية عالمية، ويبتكر نظريات تحقق مطامحه، واتّصل بالناشر والفنان (فان ديسبورغ) الذي كان يجهِّز مجلّته المسمّاة (دي ستيل) ويقاسمه أفكاره ووسائله التصويرية، فنشر فيها مجموعة من المقالات بين عامي ١٩١٧ و ١٩٢٢ عرض فيها المبادئ الأساسية للتصوير التجريدي، التي أخذت تنتشر في كل من هولندا وفرنسا، وفي الوقت نفسه بدأ بتصوير سلسلة من اللوحات بتركيب الماسي الشكل كتلك التي أنجزها عام ١٩١٨ والمحفوظة في المتحف الشعبي في لاهاي.

بَيد أنه سافر في عام ١٩١٨ إلى جزيرة زيلاندا ورسم فيها العديد من اللوحات التي لم يتقيّد فيها بأسلوب محدد، وحين أكمل سلسلة لوحات (الأشجار) التي بدأها عام ١٩١١ ابتعد عن أسلوب جماعة الأنبياء، كما أنه أنجز لوحة ذات ثلاثة مصاريع أظهرت ارتباطه بالرمزية التيوصوفية من خلال خطوطه الصلبة. وفي عام ١٩١٩ عاد موندريان إلى باريس وأقام فيها حوالي اثني عشر عاماً رسم خلالها ما يقرب من سبعين لوحة، كان يحاول في بعضها تقليص المساحة المكسوَّة باللون، وتمديدها باتجاه أطراف اللوحة.

في عام ١٩٢٠ نشر موندريان بحثه تحت عنوان (الجمالية الجديدة) وشارك في العديد من المعارض الفنية في كل من باريس ولاهاي وأمستردام ولندن. وكان لمعرض باريس الذي أقيم في صالة (ليونز روزنبرج) أثره الفعال في انتشار الفن التجريدي في فرنسا، إذ اتّسعت مساحة الحركة التجريدية منذ عام ١٩٢٤ بانضمام كل من المصوِّر فان ديسبورغ، والمصوِّر هوتسار، والمصوِّر النحات فان تونجولر. كما امتدَّ

أثر الحركة إلى كل من ألمانيا و أمريكا، وظهرت في ألمانيا مجموعة من الكتب التي نشرتها جماعة الباوهاوس، تشرح (التجريدية الحديثة)، وفي الولايات المتحدة ظهرت دراسة عن الفن التجريدي باللغة الإنكليزية تحت عنوان (الفن التشكيلي وفن التشكيل المجرّد). المرجع الثاني ص٢١٩.

وكانت الجمالية التجريدية التي دعا إليها موندريان تقوم على استلهام الفن المعماري والفن التكعيبي، إذ ترتسم الأشكال في مساحات تقوم على استخدام الزوايا القائمة عبر خطوط عمودية وأفقية، أما الألوان فإنها تمتد في المساحات المرسومة في حالتها الأولية دون مزجها، إلى جانب استخدام الألوان الحيادية كالأبيض والأسود والرمادي. ويُذكر أن المحاولات الأولى لدخول عوالم التجريد في لوحات موندريان بدأت في استخدام شكل الشجرة أو واجهة كاتدرائية، ومنه انطلق نحو تطهير تلك الأشكال من مظاهرها الطبيعية بشكل تدريجي حتى وصل الشكل إلى صيغة رياضية مجرَّدة، قادته بصورة منظَّمة إلى المبالغة في التطبيق الأسلوبي للتجريد الذي يعتمد على الصيغ المعمارية المتعامدة التي أشرنا إليها والتي أضحت إحدى سمات التصوير التجريدي في هولندا مما ترك أثره الواضح على فنون العمارة والبناء. المرجع الثاني ص ٢١٦ - ٢١٧.

وفي عام ١٩٣٣ أنجز موندريان لوحته الرئيسية (تكوين بخطوط صفراء) والتي تجلَّت فيها جماليات أسلوبه في التجريد المعماري، وفي عام ١٩٣٨ سافر إلى لندن، إذ نفّذ فيها مجموعة لوحات، تعتمد على التكوينات المتضمنة خطوطاً متعددة كلوحة (ساحة ترافلغار)، ولوحة (ساحة الكونكورد). وفي خِضَم الحرب المشتعلة في أوربا سافر إلى

الولايات المتحدة، ولجأ إلى نيويورك التي استقبلته بحفاوة كبيرة، وأقامت لأعماله معرضاً عام ١٩٤٢ وآخر عام ١٩٤٣، كما أطلقت عليه الصحافة الأمريكية لقب (أعظم الرسّامين الأوربيين اللاجئين).

وفي نيويورك التي وصل فيها إلى ذروة مجده الفني وشهرته، أصيب موندريان بذات الرئة التي أدّت إلى وفاته في شباط من عام ١٩٤٤. في حين أقيم له عدد من المعارض في متحف الفن الحديث في نيويورك والمتحف الوطني في أمستردام، ومتحف بال، ومتحف أورانجيري في باريس، وتوزَّعت أعماله ضمن مقتنيات عدد من المتاحف العالمية، منها المتحف الشعبي في لاهاي، ومتحف الفن الحديث في نيويورك ولدى كثيرٍ من هواة الفن في العالم.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٨٤ - ١٨٥.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ٢١٦ - ٢١٧ - ٢١٩.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٨٤.

❊ ❊ ❊

بولوك ١٩١٢ - ١٩٥٦

جاكسون بولوك Jackson Pollock مصوِّر أمريكي من أشهر الفنانين التجريديين في الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت لوحاته تُباع بأسعار باهظة نتيجة شهرته الواسعة التي ازدادت بعد وفاته، وحوَّلته إلى شخصية رمزية ممثّلاً لحركة فنية، أعطت فن التصوير الأمريكي منزلة مرموقة، لم يحظَ بها من قبل.

ولد بلوك في الولايات المتحدة عام ١٩١٢ وتنقّل مع أسرته في أرجاء مختلفة من الولايات، فقد قضى مطلع شبابه في أريزونا وكاليفورنيا قبل أن يغادر لوس أنجلوس عام ١٩٢٥ بعد أن تعرّضت مشاريع والده للإخفاق والإفلاس عام ١٩٢٨، وقد انتقل إلى نيويورك ودرس فنون التصوير والرسم على يد توماس بنتون بعد انتسابه إلى اتحاد طلاب الفنون لمتابعة دراسته الفنية، وفي هذه المرحلة ظهر اهتمامه الواضح باللوحات الجدارية لكبار المصوِّرين المكسيكيين أمثال: الفنان ديجو ريفيرا التي تتمتَّع بقيم تعبيرية وتشكيلية متحررة ساهمت في تنامي إحساسه بالمعيار النسبي.

عانى بولوك من الفقر والبؤس والمرض حين تعرَّضت البلاد لأزمة اقتصادية حادة عام ١٩٢٩، بَيد أنه تغلَّب على ظروفه القاهرة، وأنجز العديد من اللوحات التي اشترك بها في معرض أقيم عام ١٩٣٦ ضمن مشروع الفن الفيدرالي، لكنه سرعان ما انصرف إلى دراسة الفن السوريالي والاتجاهات التجريدية التي كانت تزدهر في فرنسا ومعظم البلاد الأوربية.

في عام ١٩٤١ تعرّف بولوك عدداً من الفنانين الشباب في نيويورك

ما أتاح الفرصة ليصبح رئيساً لمصوِّري الفن التجريدي في الولايات المتحدة، وحين نشبت الحرب العالمية الثانية لجأ إلى نيويورك عدد من الفنانين الأوربيين أمثال: بيت موندريان، وماكس أرنست، وماسون، بالإضافة إلى زعيم السريالية أندريه بريتون ما دفع تاجرة اللوحات (بيجي غوغنهايم) إلى تنشيط الحركة الفنية في نيويورك، إذ أقدمت على تأسيس صالة عرض لنتاج الفنانين المحليين والوافدين، وخصّصت لها جناحاً جعلته متحفاً لمقتنياتها، وآخر لبيع اللوحات أسمته مركز الفن، وذلك عام ١٩٤٣ رغبة منها في تشجيع الفنانين الشباب.

في الوقت نفسه طلبت بيجي من بولوك عرض لوحاته في صالتها، ووقَّعت معه عقداً لشراء معظم إنتاجه الفني، كما كلَّفته رسم لوحة جدارية في المنزل الذي تقيم فيه بنيويورك، ودفعت النقَّاد للكتابة عن لوحات بولوك، والعمل على شُهرته، وقد نشر الناقد كليمنت غرينبرغ مجموعة من المقالات التي تُشيِّد بأعمال بولوك، وتؤكِّد أهميتها باعتبارها تمثِّل طليعة التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة. وكان بولوك قد أنجز بالفعل عدداً من لوحاته المتميزة التي يحتفظ بها متحف الفن الحديث بنيويورك، ومتحف سان فرانسيسكو والتي تظهر تأثير بيكاسو وماسون.

ومع بداية عام ١٩٤٧ ظهر لدى بولوك أسلوب جديد يتمحور حول التجريد الحر غير النظامي والذي يعتمد على التنقيط ورشق اللوحة بالألوان التي سعى من خلالها إلى تجسيد (الحركة الدائمة)، مما جعلها تتميّز عن التعبيرية التجريدية في أعمال الفنانين الأوربيين. وقد وصف بولوك ذاته ما يحدث عندما يعمل في هذه اللوحات التي يرسمها بهذا الأسلوب فقال:

«إنّ رسمي لا يأتي من حامل قماشة الرسم، فأنا لا أكاد أفرد قماشتي

قبل الرسم على حامل الرسم، بل أفضِّل أن أتعامل مع القماش غير المفرود على الحائط الصلب أو على الأرض، فأنا بحاجة إلى مقاومة سطح صلب فأشعر بالراحة أكثر في الرسم على الأرض، وأشعر بالقرب من اللوحة، وكأي جزء منها لأنني بهذه الطريقة أدور حولها، وأعمل من الجوانب الأربعة وأكون بالفعل داخل اللوحة. وهذا أقرب إلى رسّامي الغرب بالرمال الهندية. أنا مستمر والفرشاة...إلخ. فأنا أفضِّل استخدام العصي والمدى والتنقيط باللون أو السربلة بالرمال أو قطع الزجاج المكسور أو أي مادة غريبة أخرى. وعندما أكون داخل الصورة لا أدري ماذا أفعل، بل أدري مايحدث فقط بعد فترة من (التعارف)، ولا أخشى أن أُجري تغيّرات وأدمِّر الصورة... إلخ لأن الصورة لها حياة خاصة بها، وأحاول أن أجعلها تبزغ، وفقط عندما أفقد الاتصال مع الصورة تكون النتيجة عبارة عن فوضى، وفيما عدا ذلك يكون هناك تناسق وتناغم وتفاعل سهل وتخرج الصورة في شكل جيد». **المرجع الثالث ص ٤٧ - ٥٠.**

أما الناقد الأمريكي الشهير هارولد روزنبرج الذي يُعَدُّ من كبار منظِّري التعبيرية التجريدية فإنه يصف أسلوب بولوك بأنه ظاهرة تحوّل، ويتمادى أكثر فيصفه بأنه حركة دينية أساساً ولكنها حركة دينية بدون وصايا، ويبدو ذلك من ملاحظات هذا الناقد الذي يقول: «أنَّ الإيماءة على قماش الرسم هي إيماءة التجرُّد من القيمة، من القيم السياسية والجمالية والأخلاقية. وتبدو أيضاً إيماءة اغتراب عن المجتمع ومتطلّباته، وقد تضاف هذه الصفة في أعمال بولوك كصفة مشتركة مع فنانين آخرين». ويصف فرانك أوهارا الفنان بولوك بأنه «يتعذَّب بالشك ويتأسى ويتمزَّق بالانفعال». **المرجع الثالث ص ٥٠ – ٥١.**

كانت اللوحة الجدارية الكبيرة التي أنجزها بولوك في منزل السيدة بيجي غوغنهايم تمتد بطول عشرين قدماً، وتؤسّس إلى ازدهار فنون التصوير الأمركية المجدّدة إلى جانب لوحاته الشهيرة التي أنجزها عام ١٩٥٠ والمحفوظة الآن في متحف الفن الحديث في نيويورك ومتحف متروبوليتان. كما تحدَّث يورغن كلاوس عن تلك اللوحة التي أطلق عليها اسم (لوحة الحلبة) قائلاً: «هي لوحة أبعادها ٤٣، ٢م - ١١، ٦م رسمها بولوك عام ١٩٤٣، وقد تطلَّب تكوينها المتسلسل تطابق أسلوب الإيقاعات المنتظمة والعلامات المكرّرة التي تحتل بقوة مركز اللوحة، وتعدّ من لوحاته المهمة، بعدها يصل بولوك إلى مرحلة الرش، كما في لوحات (الكاتدرائية، عمق خمسة أذرع) ويصف هانس ماموث هذه التجربة بعد أن قام بعمل فيلم وثائقي عن بولوك بقوله: «لقد كان مشهداً عظيماً، الانفجار الملتهب للألوان الذي يصبّه على القماش، حركات الرقص التي كان يقوم بها، العذاب الظاهر في عينيه قبل تقرير الموضع الذي سيحدث فيه الرش المقبل للألوان، التوتّر ومن ثمّ الارتخاء، لقد كانت يداي ترتعشان.. هنا يتحوّل الرسم إلى حركة مباشرة، والخامة البيضاء تتحوّل إلى حلبة.. إنه مشهد لواقع قلق». المرجع الثاني ص ١٢٥.

في عام ١٩٥٦ تعرَّض بولوك لحادث سيارة مؤسف أودى بحياته قبل أن يُنجز طموحاته في المواءَمة بين العناصر التشكيلية والتجريدية التي كان يسعى إليها في لوحاته، لكن شهرته كفنان كبير أخذت تتألّق في الأوساط الأمريكية والعالمية، وأضحت لوحاته تُباع بأسعار باهظة، تنافس في أسعارها لوحات كبار الفنانين القدامى والمحدثين، وتسابقت المتاحف الأمريكية والعالمية في نيويورك ولندن وباريس وروما لاقتناء لوحاته وعرضها بالإضافة إلى العديد من مقتني اللوحات وهواة الفن. المرجع الأول ص ١٢١ - ١٢٢.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٢١ - ٢٢٢.

٢- يورغن كلاوس - ترجمة مانيا سيوفي - الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - ٤٠ - دمشق ١٩٩٠- ص ١٢١ - ١٢١.

٣- أدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - العدد ١٧ - ص ٤٧ - ٥٠.

❖ ❖ ❖

التجريدية في النحت

ظهرت الأعمال النحتية التجريدية في نتاج العديد من الفنانين الذين ابتعدوا عن الموضوعات التشخيصية التي كان يتناولها النحت من قبل، ولذلك جاءت منحوتاتهم تحمل سمات جمالية صافية، لا تستند إلى أي موضوع يعيق طموحات الفنان في الصياغة المتحررة من الأشكال المتوارثة والتي ألفتها العيون، وسئمتها الأبصار التي ترنو إلى الجديد والمدهش في الفنون. وقد مضى في الاتجاه التجريدي عدد من الفنانين المجددين، ولكن كل منهم اختار مساراً يختلف عن الآخر مما جعل التجريدية تبدو في ثلاثة مسارات رئيسية هي: التجريدية العضوية، والتجريدية التعبيرية، والتجريدية الهندسية.

التجريدية العضوية:

التجريدية العضوية هي الاتجاه الذي يبتعد عن التشخيص المباشر للكائنات العضوية، ويكتفي ببعض ملامحها التي توحي بها دون تصريح واضح في شكلها، وهذا ما نراه في منحوتات هنري مور التي تستمد تكويناتها من أشكال القواقع البحرية وتكوينات الحصى، وبعض العناصر الموجودة في الطبيعة كالخضروات والجذور الأشجار والنباتات.

واصطلاح (عضوي) كما يعرِّفه الدكتور محمد جلال : «يعني التعبير عن خصائص الجسم الحي، فالعين تمثّل في جسم محيط، فتجريدها مثلاً إلى دائرة أو بيضاوي أو أقواس على جسم هندسي، يعكس رابطة

بين الجزء والكل، كما تلمح في الكائنات الحيّة، ولذلك فإن الفتحات الدائرة داخل الكتل إنما يعطي هذا الإحساس العصري»*.

ونستطيع أن نقرِّر هنا أنّ التجريد العضوي، هو اختزال شديد للأشكال العضوية في صيغة توحي بها من خلال تلخيصها في أشكال مبتكرة، تبتعد بها عن مظهرها الواقعي، مما يُضفي على العمل الفني أبعاداً جمالية وتعبيرية واسعة وغير محدودة، وتعتبر منحوتات هنري مور في طليعة الأعمال التي تتَّسم بالتجريدية العضوية.

التجريدية الهندسية:

بعض النحاتين لجأوا إلى تحويل الأشكال الطبيعية إلى إيقاعات هندسية على شكل مربعات أو مستطيلات أو أقواس، مبتعدين عن أشكالها الموجودة في الطبيعة في محاولة لتلخيصها ومنحها أبعاداً جمالية مختلفة عن تلك الجماليات المألوفة، وكان لكل نحات مساره الهندسي نحو التجريد، فبعضهم اهتمَّ بتأكيد ملامس السطوح، وبعضهم اهتمَّ بالتجسيد الهندسي الخالص. ومن أبرز الفنانين الذين سلكوا مذهب التجريد الهندسي (باربارا هيبورث ولويس نلفس).

* * *

* د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الأول - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٦٥.

مور ١٨٩٨ - ١٩٨٦

هنري مور Henry – Moor نحّات إنكليزي، يُعَدُّ رائد التجريدية العضوية في القرن العشرين، ولد في كاسلفويرد في بريطانيا عام ١٨٩٨، واكتسب شهرة واسعة في العالم، نظراً لغزارة إنتاجه وثبات أسلوبه، إذ تتمتَّع أعماله برسوخ كبير، تظهر سيطرة الفنان على المادة التي تحكمها إرادته القوية التي تأبى خضوع الشكل إلى أي تقاليد نحتية سابقة.

وقد أشار هربرت ريد إلى الحيوية التي ظهرت في الفن الحديث، وعدَّ بيكاسو أول مَن أوحى بها، لكن هذه الظاهرة تجلَّت في عبقرية هنري مور، الذي عبَّر عنها بقوله: «الحيوية وقوّة التعبير بالنسبة لي شرط أساسي في العمل الفني، إذ يجب أن يمتلك العمل حيوية خاصة به أولاً. أنا لا أعني انعكاساً لحيوية الحياة أو الحركة، أو لفعل طبيعي، أو لهو أو أشكال متراقصة أو غيرها، بل أن يكون عملاً قادراً على أن يمتلك طاقة كامنة وحياة عارمة خاصة به، مستقلاً عن الشيء الذي يمثّله. وحين يمتلك العمل هذه الحيوية الهائلة فلا مبرر لأن نُلصق كلمة الجمال به». **المرجع الثالث ص ١٥.**

ويرى ريد أن منحوتات مور في مراحله الأولى تظهر تأثير جاكوب أبشتاين، ومور يعترف بذلك كما يعترف بتأثير بيكاسو عليه قبل عام ١٩٢٧، وهذا يبدو في منحوتة (رأس امرأة) التي أنجزها بيكاسو بين عامي ١٩٠٩ - ١٩١٠. وقد كان هذا قبل أن يُقبل بيكاسو على النحت بشكل ملحوظ منذ عام ١٩٣١. حين أخذ محترفه في بواجيلوب يحفل بالعديد من المنحوتات الجصية التي حوَّل بعضها إلى أعمال برونزية. و«هناك بضعة أعمال لهنري مور قد تُرد رداً مباشراً إلى عمل بيكاسو

«منها منحوتته المسمّاة (تصميم النصب) التي أنجزها بيكاسو عام ١٩٢٩ وهي نفس السنة التي شغف فيها مور بالنحت المكسيكي الذي عُرض في المتحف البريطاني، كما شغف بالنحت الأفريقي والنحت الرومانسكي. المرجع الثالث ص ١٥٩.

وينوِّه ريد إلى أن هناك قوتين مؤثرتين في نحت مور، وصفهما بالحيوية والأسطورية، ويشير إلى أن حيويتها جاءت من التناسق الشكلي والإيقاع الدينامي وإدراك الكتلة المتكاملة في الفضاء الحقيقي، وأما الجانب الأسطوري في منحوتاته، فيتجلى في الحياة الغامضة لأشكاله وتراكيبه، وهذه السمة تضعه في سياق كبار المجدِّدين من أمثال: بيكاسو و برانكوزي، وتجعله على صلة وثيقة بمنحوتات الحضارات القديمة في آسيا وأمريكا اللاتينية وإفريقيا.

ويُذكرأن منحوتات مور تطورت في اتجاهين، تقني وأسلوبي، فهو يفضِّل النحت المباشر على الحجر أو الخشب، وهذا يشمل معظم منحوتاته باستثناء بعض المنحوتات التي أنجزها من الطين المشوي من أجل نسخها بالبرونز أو الإسمنت أو سواها من المواد. وهو يرفض الأخذ بمفهوم الجمال عند فنّاني عصر النهضة أو فناني الإغريق. ويرى أنَّ «بين جمال التعبير وقوة التعبير يكمن الفرق في الوظيفة. فالأول يبغي مسرة الحواس، لكن للثاني حيوية روحية، هي بالنسبة لي أكثر إثارة وأعمق تأثيراً من الحواس.. وحين ينأى عمل ما عن إعادة تمثيل الظواهر الطبيعية، فليس معنى ذلك هروباً من الحياة، بل قد يكون نفاذاً إلى الحقيقة.. تعبيراً عن روعة الحياة وحافزاً لجهد أكبر في العيش». المرجع الثالث ص ١٥١.

وتشكِّل الطبيعة ومظاهرها المختلفة ومفرداتها الغنية مصدراً لمنحوتاته التي تكتسب فيها الخامة المستخدمة أهمية كبيرة في الحصول على القيم التعبيرية والصيغ الجمالية للعمل النحتي. ويلاحظ ريد «أنّ هناك حسّاً متغلغلاً في مسيرة هذا الفنان بما هو خارق، بتلك القوة الطبيعية أو الحيوية الأرواحية المكوِّنة للأشكال الطبيعية كلّها - لا للكائنات العضوية، ولاسيَّما الكائنات البشرية وحسب، بل لسائر الأشكال غير العضوية ما دامت قد أُعطيت تكويناً بفضل النمو كالبلورات مثلاً، أو بفضل القوى الطبيعية مثل تآكل الصخور بفعل الريح والأمواج». المرجع الثالث ص ١٦٤. والأرواحية: مذهب حيوية المادة، والاعتقاد بأن كل الكائنات في الكون لها أرواح، بما في ذلك النبات والجماد.

ويذكر مور: «أن هناك أشكالاً كونية يتكيف لها الكل لاشعورياً، ويمكن أن يستجيبوا لها لو لم تحل بينهم وبينها سيطرتهم الواعية.. وعلى الرغم من ولعي العميق بالقوام الإنساني إلا أني أوليت دائماً اهتماماً كبيراً للأشكال الطبيعية مثل العظام والقواقع والحصى.. إلخ أحياناً». المرجع الثالث ص ١٦٤.

وقد وجد بعض الدارسين لأعمال مور أنه يُخضع فكرة العمل النحتي إلى مادته التي يعتمد عليها في تنفيذه، بحيث ينموان معاً في وحدة عضوية مترابطة، فإذا كانت المادة التي سيكوّن منها شكل كائن حي هي مادة الحجر، فإنه سيخضع هذه المادة إلى تأثير العوامل الطبيعية فيها كالرياح والمياه والحرارة والزمن وغيرها من العوامل التي ستكشف الطبيعة الفطرية لمادة الحجر التي استخدمها الفنان. فالنحت بالنسبة إليه هو ترجمة للمعنى من مادة إلى مادة أخرى، وليس مضاعفة للشكل أو تجسيداً للملامح الأساسية فيه.

وهذا ما نلمسه في منحوتاته التي خصَّصها لشخصيات مستلقية أو مضطجعة والتي تحمل إيحاءات تعبيرية متنوعة رغم تواصلها مع أصولها الإنسانية. وهو ما سنجده في تمثاله (شخص مضطجع) الذي تحدَّث عنه الدكتور محمد جلال، ورأى أنه «يمثِّل رؤية تعبيرية سريالية لصياغة الشكل الإنساني، فقد دمج مور كتلة الجسم البشري بتفاصيلها ونسبها التشريحية في بناء حيوي عن طريق الحذف والمبالغة والتحريف والتضخيم في بعض أعضائه واختراق كتلته بالفراغات والتجاويف لتصبح هيئته المتكئة حركة متنوعة الحجوم، ممتدة في وضع أفقي يصنع التحامه وحركته على القاعدة فراغات محصورة، تدفع بحجم الساقين ومنطقة الصدر إلى أعلى، وتكون للتمثال هيئة فراغية في تناغم إيقاعي متبادل بين تشكيل الكتلة والفراغ المحيط به، نتيجة الحركة الداخلية المتنوعة، التي أكسبت التمثال قدراً من الحرية رغم اتكائه على الأرض. كما أكسبته توازناً وتعادلاً حيوياً بين امتداد حدود كتلته في الجزء العلوي وما يقابله من ضخامة في الجزء السفلي». المرجع الأول ص ٦٧.

وقد أشار جوزيف إميل مولر إلى المؤثرات التي ساهمت في تكوين الرؤية التشكيلية التي انطلقت منها منحوتات هنري مور، وهي مؤثرات اجتمعت فيها منحوتات بيكاسو، وأرشيبنكو، وبرانكوزي إضافة إلى النحت الحجري في المكسيك الذي يعود إلى عهد ما قبل الكولومبي، ونوَّهَ مولر إلى استفادة مور من طبيعة المادة التي يشكِّل منها منحوتاته، والكشف عن خصائصها التعبيرية، وطاقاتها الكامنة. «فإذا كان ينحت في الصخر، أخذ يقارب ما بين الجسم الإنساني وبين قطعة من الصخر. وإذا كان ينحت في الخشب جعل الجسم الإنساني قريباً من غصون الأشجار. وقد نجم عن ذلك كله بعض التشويهات. وليس هذا

فقط، بل نشأ أيضاً عن ذلك بعض التحوّلات، فجاء هذا الفن الذي يلفت الانتباه، لأنه ينم عن خيال خصب، ويتميَّز برصانة تقترب من رصانة العبادة والطقوس، وذلك رغم ما قد يكون في الحجوم من افتقار إلى الثبات المكين». المرجع الثاني ص ٢٠٨.

ولطالما عبّر مور عن رغبته في عرض منحوتاته في العراء وفي أحضان الطبيعة، وقد تحقّق له ذلك حين تمكَّن من عرض بعض هذه المنحوتات في مواقع طبيعية على ضفاف البحيرات وبين مروج الحدائق. فقد كانت تجد مكانها الطبيعي لتعبر عن انشغال مبدعها بالقضايا الإنسانية ولا سيما تلك الموضوعات المرتبطة بالعائلة بما في ذلك الأم وطفلها، والمرأة المستلقية والرجل المستلقي.

المراجع:

١- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الأول - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص٦٦ -٦٧.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ص ٢٠٨.

٣- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤ ص ٧٢ - ١٥١ - ١٥٤ - ١٦٤.

* * *

كوستانتين برانكوزي ١٨٧٦ – ١٩٥٧

كوستانتين برانكوزي Konstntin - Brancusi نحّات روماني برز في عشرينيات القرن العشرين كواحد من أبرز النحاتين المجدّدين الذين وضعوا الأسس الراسخة للنحت الحديث، وكانت منحوتاته تتميَّز بأسلوبه الشخصي المستقل عن سواه من النحاتين المعاصرين له، وهو أحد روَّاد التجريدية التعبيرية في النحت .

ولد برنكوزي عام ١٨٧٦ في إحدى المناطق الجبلية في رومانيا، وعاش مع أسرته التي تعمل في الفلاحة والزراعة، ولم يتعلَّم الكتابة إلا حين بلغ الثامنة عشرة من عمره، حين انتسب إلى مدرسة الصنائع، لكنّه تمكَّن من إدراك خصائص العمل الفني حين درس في أكاديمية الفنون الجميلة في بوخارست ثم في باريس التي دخلها عام ١٩٠٤، وأظهر حرصه على إتقان العمل النحتي المتكامل الذي يؤكد موهبته ومهارته.

وحين أخذ يشارك في معارض باريس، شاهد النحّات الشهير رودان منحوتاته، وعبَّر عن إعجابه بها، وطلب منه أن يعمل مساعداً له، لكنه اعتذر له قائلاً: «لا يمكن أن ينمو شيء في ظل الأشجار الكبيرة». ومع ذلك فقد عكف على دراسة الأعمال النحتية لكل من رودان، ومايول، وماتيس كي يتمكَّن من اكتشاف جوهر العمل النحتي، فهو يعدُّ النحت هو الوصول إلى جوهر الشكل وخلاصته المكثفة. المرجع الأول ص ٥٩.

ولذلك رفض برانكوزي النحت الأوربي من مايكل أنجلو إلى رودان باعتباره فن يقوم على المحاكاة والتقليد، وقال عنهما: «إنهما يعملان في صُنع اللحم والتشريح والتمثيل والتجسيد والنسخ». وهذه الأمور لا تظهر جوهر العمل النحتي لأنها تكتفي بتمثيل الشكل الخارجي للأشياء، ولا

تبحث عن جوهره وخلاصته المكثفة. ولا يمكن للنحات أن يكتفي بتقديم المساحات الخارجية للأشكال. المرجع الأول ص ٦٠.

كان برانكوزي يصنع تماثيله من الرخام أو الجبس أو البرونز بعد إدخال بعض التعديلات عليها كي يتمكن من إخضاعها لقيمه التعبيرية الخاصة، وقد انشغل فترة في تلخيص شكل الرأس البشري، وعالج عن طريقه العديد من الموضوعات المرتبطة بالحياة والموت والولادة، ثم انتقل إلى نحت الطيور والأسماك والحيوانات والأشكال الإنسانية التي منحها طابعاً يتأرجح بين التعبيرية والرمزية بما فيها من إيحاءات وإشارات تحمل دلالات مثيرة.

لم يهتم برانكوزي بالنور المتحرِّك على سطح العمل النحتي كما فعل رودان، بل انصرف إلى تلخيص الأشكال، وإبعاد التفاصيل عن الأجسام والوجوه، ساعياً إلى إغلاق الشكل، ومنح الكتلة المغلقة حساً بدائياً بعيداً عن العنف. وهذا ما يفصح عنه تمثال (رأس امرأة) الذي أنجزه من الحجر عام ١٩٠٨ وتميز بنعومة ملامحه وعذوبة سطوحه. وهذا ما ينسحب على معظم منحوتاته التي أنجزها بين عامي ١٩٠٩ و١٩١٠.

ويشير جوزيف إميل مولر إلى أنَّ أول تحفة أنجزها برانكوزي هي (الحورية النائمة)، «وهي رأس بسيط مستلقي، يكاد يكون بنقاوة البيضة، أشير فيه إلى العيون وإلى الفم بنعومة كبيرة، أما الأنف فقد ظهر على شكل زاوية ناتئة دقيقة، قليلة الانحناء. والقولبة دقيقة جداً حتى إن الشكل لا يبدو سوى تجسيم سلسلة من اللمسات الحالمة». ويرى مولر أن برانكوزي يبالغ في الزهد في تعامله مع الشكل لدرجة تدفع مَن يشاهد تمثال الحورية النائمة إلى التساؤل فيما إذا كان باستطاعة

الفنان أن يتخطَّى التأثير الذي يثيره تمثاله المتأرجح بصورة ممتعة بين الصورة البعيدة عن المحاكاة الخارجية للشكل وبين التلخيص الهندسي المتطرف. المرجع الثاني ص ١٠٠.

في عام ١٩١٣ أنجز برانكوزي منحوتة باسم (الآنسة بوغاني) بدت شديدة التلخيص إلى حد كادت تفقد فيه خفقانها وتقترب من التزيين، كما ظهرت فيها المنحنيات بحالة قاسية وحادة، ومع ذلك يبدو في هذه المنحوتة تأثير الفن الإفريقي. بيد أن منحوتاته التي أنجزها بعد عام ١٩١٤ كانت أكثر نقاء ورقة. ويبدو ذلك في سلسة المنحوتات المسمّاة (آدم وحواء) التي أنجزها بين عامي ١٩١٧ و١٩٢١، وفي سلسلة منحوتات (الأسماك) التي أنجزها بين عامي ١٩١٨ و ١٩٢٨.

كما نجد ذاك النقاء الصوفي والتشكيل الملخص والمكثف في منحوتة (ليديا) المنجزة عام ١٩٢٤، وفي منحوتة (الصبية المتحذلقة)، وهذا ما دفعه إلى نحت أشكالاً للبيضة أطلق عليها اسم (بدء العالم)، وهي من أكثر منحوتاته إثارة تمثِّل اتجاهه في النحت، وتلخِّص مواقفه الفنية إلى جانب منحوتاته المسمّاة (العصفور)، التي أنجز بعضها بالرخام وبعضها بالبرونز، وهي منحوتة على شكل «ساق شاقولي لا يزال ينتفخ ثم يرتفع بلطف ونعومة. وليس من شك مطلقاً في أن أحداً لم يعبّر بمثل هذه الصيغة الموجزة الشديدة التعبير عن فكرة الطيران، وعن الخفَّة الديناميكية في الحركة المنزلقة في الفراغ، صاعدة نحو الأعالي في انطلاقة سريعة تبهر الأنظار». المرجع الثاني ص ٢٠٩.

ولعلَّ حرص برانكوزي على تنفيذ أعماله بمواد مختلفة، يظهر رغبته في مشاهدة التمثال الواحد في أكثر من حالة، فهو يريد الكشف عن الخصائص الجمالية والتعبيرية لكل مادة، ولذلك نراه يمعن في صقل المرمر، كما يبالغ في صقل البرونز ليجعله صقيلاً كالمرآة، لتعكس ما حولها من صور الأشياء المحيطة بها، وتكتسب بعداً جمالياً، يزدان بانعكاسات ضوئية مبهرة في تألقها ولمعانها.

ويعدُّ تمثال (القبلة) من أهم تماثيل برانكوزي فهو «مصنوع من الحجر الجيري ومحفوظ بمتحف فلادليفا للفن، وهو عبارة عن كتلة من الحجر على شكل متوازي مستطيلات حدد فيها برانكوزي أشكاله التي تمثل رجل وامرأة يحيط كل منهما بالآخر .. تحيط أذرع كل منهما بالآخر، وتتقابل العيون والشفاه. وقد بدت العينان وكأنهما عين واحدة، وعلى الرغم من أن الكتلة مستطيلة، أعطاها برانكوزي قدراً كبيراً من الحيوية، وينتظم شعر كل من الرجل والمرأة في خصل متماوجة متوازية ومتقابلة. ويظهر شعر المرأة بوجه خاص حتى نهاية ظهرها». وأشار الدكتور محمد جلال إلى أن برانكوزي أنجز هذا التمثال ليوضع كنصب جنائزي في مقبرة مونبارناس في باريس. **المرجع الثالث ص ٧٠.**

ويُذكر أن برانكوزي ارتبط بصداقة مع المصوِّر الإيطالي أميدو موديلياني أثناء إقامته في باريس، مما دفع الأخير إلى ممارسة النحت وإنجاز العديد من القطع النحتية ذات الطابع التعبيري البدائي، وكان موديلياني يلجا إلى النحت المباشر الذي يكشف عن الجوانب التلقائية والمستترة في النفس والمخيِّلة. وقد عدَّ برانكوزي النحت المباشر هو الطريق الحقيقية للنحت الجيد.

المراجع:

١- طارق الشريف - تطور الفن الحديث - الحياة التشكيلية - العدد٧ دمشق ١٩٨٢ ص ٤٩ - ٦٩.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١٠٠ — ٣, ٢٠٩.

٣- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الأول - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٧٠.

❊ ❊ ❊

هيبورث ١٩٠٣ - ١٩٧٥

بربارة هيبورث Barbara Hepworth إحدى أبرز النساء اللواتي عملن في ميدان النحت الحديث في القرن العشرين، وهي فنانة إنكليزية وزوجة الفنان المصوِّر بن نيكولسون. استطاعت أن تنشر شهرة النحت الإنكليزي من خلال أعمالها التي امتازت بصياغتها التجريدية الهندسية التي تبدو فيها تأثيرات برانكوزي وآرب.

والحقيقة أنَّ هيبورث تعترف بفضل برانكوزي في إنجازاتها النحتية، إذ تقول «في عام ١٩٣٢، زرنا أنا وبن نيكلسون النحات الروماني قسطنطين برانكوزي في محترفه بباريس. أخذت معي صوراً عدّة لمنحوتتين من أعمالي، هما (شكل مثقوب) بالجبس لعام ١٩٣١، و(شكل جانبي) لعام ١٩٣٢، لأريهما له، وكذلك لأريهما لبيكاسو وآرب في اليوم التالي. في كلا هذين النحتين كنت أبغي تجميعاً حرّاً لعناصر شكلية معينة تتضمن فضاءً وكتابة كما تتضمن وزناً ونسجاً. وفي (شكل مثقوب) شعرت بلذّة شديدة وأنا أثقب الحجر من أجل أن أصنع شكلاً تجريدياً وفضاءً. وهذا الشعور الذي انتابني يغاير ذاك الذي ينتاب أحدنا بهدف تحقيق نحت واقعي. كنت؟ لذلك، أتطلَّع إلى ترسيخ فكرة طالما اعتملت في نفسي وتنامت خلال السنتين المنصرمتين، وأضحت تشكِّل أساس عملي منذ ذلك الحين». المرجع الثاني ص ١٧١.

وأضافت هيبورث: «في إستديو برانكوزي واجهت إحساساً عجائبياً بالخلود، مضمخاً بعطر الحجر وغبار الحجر. ليس سهلاً وصف تجربة مثيرة كهذه بكلمات قليلة: أهي بساطة ذلك الفنان وسمّوه؟ أم هي الإلهام الذي يوحيه محترفه الجليل، بكتله الحجرية كطواحين ضخمة جُعلت قواعد لأشكال كلاسيكية؟». المرجع الثاني ص ١٧٢.

كانت هيبورث وزوجها على صلة وثيقة بالنحات الروسي نعوم غابو الذي وصل إلى إنكلترا عام ١٩٣٥ وارتبط بصداقة معهما طيلة عشر سنوات، وبالرغم من تأثيره على هيبورث، لا يمكن اعتبار أعمالهما النحتية ضمن صيغة البنائية التي جرت عليها أعمال غابو وأخيه بيفسنر، فأعمالها تتضمن «تياراً قوياً من اللاعقلانية الشعرية، زادته قوة تلك الطبيعة البرية والبحرية التي كانت تراها هيبورث في مقاطعة كورنواي» التي كانت تعيش وتعمل فيها منذ عام ١٩٣٩.

وقد كتبت في تعليق على أعمالها هذه العبارة : « يمكن للمرء من وجهة نظر النحات، أن يكون الناظر للشيء أو الشيء نفسه، لقد أصبحت أنا هذا الشيء خلال بضع سنوات».

والحقيقة أن القوة التعبيرية التي حققتها هيبورث في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين لم تستمر خلال السنوات العشر التي تلتها، فقد بلغت شهرتها حدّاً جعلها في مرتبة متقدمة في النحت الإنكليزي بعد هنري مور ولاسيما في منحوتاتها الخشبية التي تمتَّعت بقيم جمالية جديدة ومبتكرة، بَيد أنها أخذت تميل إلى المنحوتات البرونزية التي يسهل من خلالها إنجاز الأعمال الضخمة.

المرجع:

١- أدوار لوسي سميث - فن النحت بعد الحرب - ترجمة مروان بطش - الحياة التشكيلية - العدد ٧ دمشق ١٩٨٢- ص ١٢١.

٢- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤- ص ١٧١ - ١٧٢.

* * *

كالدر ١٨٩٨ - ١٩٧٦

آلكسندر كالدر Alexandar - Calder نحّات أمريكي من أبرز روَّاد التجريدية الحركية في النحت في النصف الأول من القرن العشرين. وقد تصدرت أعماله العديد من الساحات والصروح الكبيرة في فرنسا وعدد من البلدان في أمريكا الشمالية والمكسيك.

ولد كالدر في فيلادلفيا في الولايات المتحدة عام ١٨٩٨ كان والده يعمل في النحت والديكورات النحتية كتلك التي أنجزها في المعرض في سان فرانسيسكو عام ١٩١٥. درس كالدر الهندسة الميكانيكية في نيوجرسي بين عامي ١٩١٥ - ١٩٢٢، كما درس فنون الرسم في الجمعية الطلابية في نيويورك بين عامي ١٩٢٢ - ١٩٢٤. وقد ظهرت بواكير أعماله في مجموعة من اللعب الصغيرة التي كان يصنعها، ويحرِّكها في مسرح صغير أشبه بمسرح العرائس في السيرك، وكان يطوف بها من مكان لآخر، ويعرضها على أصدقائه، ويصدر أصواتاً تتناسب مع كل شخصية من الدمى.

سافر إلى باريس عام ١٩٢٦ وهو في الثامنة والعشرين من عمره، إذ عمل في صناعة بعض الدمى بواسطة الأسلاك المعدنية، وفي عام ١٩٢٨ نحت تمثال (الحصان) الذي اعتبره بعضهم من الأعمال النحتية المهمة لكالدر، وفي العام التالي نحت تمثال (البقرة) وكان نحته في كلا التمثالين يقارب النحت الفطري لدى الشعوب البدائية رغم ما فيهما من حيوية.

فاجتذب نحوه أنظار الفنانين والمثقفين في باريس، ثم تعرّف الحفار الإنكليزي هايتر الذي عرّفه على النحّات الإسباني جوزيه دي كريفت،

إذ تمكّن كالدر من نحت عدّة قطع خشبية بأسلوب بدائي. لكنه طوّر تجاربه النحتية من خلال استخدام الأسلاك فقط، وقدَّم منحوتات تتحرَّك من تلقاء نفسها، تتضمن حيوانات ومهرِّجين وغيرها. وقد قادته هذه الأعمال إلى صناعة منحوتات معلّقة، تتحرّك بنسمات الهواء. فنصحه صديقه كريفت إلى إرسال هذه المنحوتات إلى معرض الفنانين الساخرين.

وأضحى محترفه في باريس موئلاً لعدد من الفنانين المجدِّدين أمثال: فرنان ليجيه، وبييت موندريان، وخوان ميرو، وسواهم ممّن كانوا يُنجزون بعض الرسومات والأعمال الفنية في محترفه. ولكنه فاجأهم عام ١٩٣١ باختراعه (الأجسام المتحركة) التي أطلق عليها هذا الاسم الفنان مارسيل دو شامب، وهي في حقيقة أمرها تماثيل معلّقة تهتز عند هبوب النسمات الهوائية عليها، وهي تُشبه بأشكالها بعض مفردات لوحات خوان ميرو الزيتية، وقد عرضها كالدر في صالة العرض (فينيون)، وأثارت اهتمام الكثيرين. ثمّ ما لبث أن ابتكر (الأجسام الثابتة) وهي إنشاءات ميكانيكية لا تتحرَّك، وقد أطلق عليها هذا الاسم المهندس جان أرب.

قدَّم كالدر في هذه المنحوتات الثابتة والمتحرِّكة تماثيل لا تُوضع على قاعدة في الأرض أو على طاولة، ولأوّل مرة نجد تماثيل تعلّق بخيوط وتتحرّك من تلقاء نفسها، نتيجة اتصال قطع التمثال بعضها ببعضٍ، وبذلك ظهر جنس جديد من النحت، يعتمد البساطة في التكوين، وفي استخدام مواد جديدة ترتبط بعضها ببعضٍ بدقة علمية، بل هو يقدِّم البعد الرابع في النحت المتمثِّل بعنصر (الزمن) عن طريق الحركة.

لقد عُرف كالدر بنشاطه وحيويته في إدارة ورشته، يحضّر الرسوم والدراسات لتنفيذ أعماله في منطقة (تور) حيث كان يعمل في أماكن أخرى، ويجهِّز الماكيتات والنماذج المصغَّرة التي عرضها في صالة (ميغت)، وهي تبدو كألعاب بسيطة، لكنها أعدَّت لتكون بحجوم كبيرة في الساحات وقد تتضاعف إلى عشرين أو ثلاثين مرة، ولذلك أطلق النحّات أرب على تلك المنحوتات اسم (الراسيات)، ورغم رسوخها وارتباطها بالأرض لا تخلو من الحركة والطيران بفعل الهواء. ولذلك كانت تعبّر عن عالم الفضاء والمركبات الفضائية.

وحين بلغ الثالثة والثلاثين من عمره عرض كالدر في صالة العرض (بيير)، ثم سافر إلى الولايات المتحدة، وأقام في مزرعته في كونيكنيكوت، لكنه ما لبث أن عاد إلى فرنسا وعرض إنجازاته النحتية في قاعة العرض (كاريه)، وقدَّمه الفيلسوف بول سارتر الذي أشار إلى أهمية أعمال كالدر في مضمار الفن الحديث. وفي عام ١٩٥٢ فاز في مسابقة (بينالي البندقية).

وقد عبر جوزيف إميل مولر عن أهمية منحوتات كالدر المعلّقة بقوله: «... فما هذه المنحوتات كلها إلّا محاولات أولى في مجال يُبرز فيه كالدر ولاسيما بعد الحرب، فكرة المبدع، وقوته العاطفية، وأنه في الحق فكرٍ خلاق بما يصطفي من مواد وبما يبتكر لها من أشكال. فهو قريب جداً من الفكر المبدع الذي نشاهد الآن انتصاره في عالمنا المصنع الحاضر».

المرجع الثالث ص ٢١٦.

وأضاف، مولر في موضع آخر قوله: «... وبوجيز العبارة نقول أن المواد التي يبدو أنها مخصَّصة للقسوة والتصلُّب، تظهر هنا بمظهر اللعب اللطيف، ويمكننا أن نقول إنه يتجاوز التسلية ليثير ويعجب..

وذلك أمر لا بد من الاعتراف به... حتى المنحوتات الثابتة التي يصنعها كالدر تنجو من كل ثقل وغلظة، وإنَّ الأوراق الحديدية الكبيرة التي تشكِّلها مقصوصة بوضوح تام، وكذلك بذكاء، ومع أنها لا تشكِّل أي حجم، توحي بأنها تمثِّل فارساً أو عنكبوتاً أو كلباً، كلها خيالية».

المرجع الثالث ص ٣٤٨.

تربَّعت أعماله في مقر اليونسكو في باريس، وفي المطار الدولي في نيويورك وفي أماكن أخرى في أوربا والولايات المتحدة، أما عمله الذي يتصدر واجهة بناء اليونسكو في باريس، فهو تكوين مبتكر، بعضه يتألف من صفائح معدنية تُشبه في تشكيلها أوراق النباتات، وبعضه يتكون من أقراص تترنَّح كالأجنحة، وتلك العناصر تذكّر بالنبات، بالسمك، بالماء، وتبدو شديدة الشبه بالعناصر التي يرسمها خوان ميرو في بعض لوحاته كما أشرنا. ومن أبرز أعمال كالدر العملاقة (الشمس الحمراء) التي أنجزها في المكسيك مستوحياً حضورها من شمس غواتيمالا المشرقة التي تركت أثرها في نفسه، كما ترك الأثر نفسه قمرها الفضي.

المراجع:

١- جان ياجي - ترجمة خليل شطا - الحياة التشكيلية - العدد ٧ دمشق ١٩٨٢ - ص ١١٢ - ١١٦.

٢- طارق الشريف - الحياة التشكيلية - العدد ٧ دمشق ١٩٨٢- ص ٩٩.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢١٦ - ٣٤٨.

❖ ❖ ❖

السريالية

نشأت السريالية في رحم الدادائية ذات النزعة العبثية المتشائمة التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وما رافقها من كوارث وآلام، إذ كان الدادائيون يثورون على الحرب والأكاذيب التي كانت الجهات المتحاربة تبرِّر بها المجازر التي ترتكبها، ويشعرون بالسُّخط على العِلم والتكنولوجيا التي استخدمت لتدمير البشرية، ويتبرمون من الفن التقليدي الذي يجلّه المتحاربون، ولذلك كانوا «يقبلون على تسخيف العقل، والهزء بالمنطق، والسخرية من العصر الآلي، والاستخفاف بفن التصوير، وإنكار كل تمييز بين الفن وبين ما يعتبر عادة نقيضاً له» [١].

وقد تأثَّرت السريالية بأبحاث فرويد التي درست العقل الباطن واللاوعي، واستطاع الشاعر أندريه بريتون الذي اعتنق الدادائية ثم هجرها، أن يحدِّد معالم السريالية، وأصدر بياناً في باريس عام ١٩٢٤ حدَّد فيه مفهوم السريالية بقوله: «إنَّ كلمة السريالية - أي ما فوق الواقعية أو ما وراءها - تعبِّر في رأينا عن الرغبة في الوصول إلى وعي بالحياة أكثر وضوحاً من قبل، إلى وعي بها أعنف عاطفة وأشد شعوراً... لقد حاولنا أن نصف الحقيقة الداخلية، والحقيقة الخارجية كعنصرين هما في طريقهما إلى الاندماج لكي يصبحا في النهاية حقيقة واحدة.. إن هدف السريالية الأسمى هو هذا التوحد النهائي...» [٢].

ومع ذلك لم يكن بريتون من الرافضين لكل المبادئ كما كانت

الدادائية تتنكّر لها وتدعو للتخلُّص منها، بل كان يبحث عن نور يضيء الطريق أمام المبدعين لتظهر أمامهم حقيقة الأمور، من خلال الكشف عن عالم اللاشعور والحلم، وما يمكن تسميته (لغة الروح) وهي اللغة التي تبتعد عن كل ما هو مراقب من العقل كي تتمكّن من الوصول إلى أعماق (الأنا) في عريها.

فالسريالية هي تعبير عن خواطر النفس وخبايا العقل الباطن دون رقابة من الواقع الاجتماعي، وذلك عن طريق استعمال الأشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة للعقل الواعي.. وقياساً على ذلك المفهوم فإن السريالية ظهرت في أعمال عدد من الفنانين الكلاسيكيين أمثال: دافنشي، وبوتشللي، وبوش، وغويا، وبليك، فقد كان دافنشي يصوِّر الغرائز البشرية بأشكال حيوانية، بينما نجد وليم بليك يصوِّر عوالم غريبة تصدر عن مخيِّلته المبتكرة التي لا يمكننا أن نجدها في الواقع، إذ تقبع في اللاشعور صور وحالات متباينة ترد بعفوية عن طريق المصادفة كما تأتي في حالات أخرى كالأحلام والهلوسة والهذيان والجنون والخواطر الفكاهية وغيرها من الفعاليات والدوافع السيكولوجية التي تمثِّل مكبوتات العقل الباطن. وهذه المكبوتات تبدو في الأحلام في أشكال رمزية مبهمة تتَّصل بعضها مع بعضٍ على نحو مغاير للمنطق والواقع.

والجمال عند السرياليين هو المدهش الذي يأتي على نحو غير مألوف، وقد استعانوا بقول الشاعر لوتريامون أحد مبشِّري السريالية: «إنَّ الجمال هو لقاء غير متوقع على طاولة تشريح بين آلة خياطة ومظلَّة»[٢]. وقد جعل بيرتون وجود الأشياء في غير أمكنتها الطبيعية

هو عنصر المفاجأة الرئيسي، وأنّ ما هو بدائي أو متوحّش في الفن هو هدف السريالية الأساسي لأن الأقنعة والأشياء المقدَّسة ظلَّت مرتبطة بالتمثيل السحري والقُدرة السحرية التي يمكنها إخراج العقل عن أسسه، ولذلك نسمعه يقول: «لا يوجد عمل فني... يقع خارج البدائية التي وضعنا أسسها»[٣].

وقد اتّبع السرياليون في لوحاتهم طريقتين؛ إحداهما تقوم على تصوير الأشكال بواقعية ضمن تشكيلات نابعة من تداعيات الواقع والخيال الميتافيزيقي كتلك التي صوَّرها الفنان الإسباني سلفادور دالي، وعدد من المصوِّرين أمثال: دي كيريكو، ورينيه مارغريت، وبول دلفو و توين. وقد أطلق على ما صوَّره هؤلاء اسم (السريالية الوصفية). أما الطريقة الثانية فتقوم على الأشكال المجرَّدة والرمزية المنثورة في مسطَّح ذي بُعدين، وقد انتشرت في معظم بلاد العالم، واشتهر بها كل من الفنانين (ماكس أرنست، وأندريه ماسون، وجوان ميرو، وجاك هيرولد، ولفريد لام، وماتا) وقد أطلق على لوحاتهم اسم (السريالية الرمزية) وقد جذبت إليها بول كلي و شاجال.

والسريالية الرمزية يعبِّر فيها الفنان عن فكرته بتلقائية دون اهتمام أو تركيز كي يتمكَّن من الوصول إلى التعبير الدقيق والأصيل، بينما تؤكِّد السريالية الوصفية الصياغةَ الواقعيةَ لمفردات الموضوع، وتركيبها ضمن تكوينات تنبع من مخيِّلة الفنان، وعوالمه الغريبة. وهناك بعض الفنانين يتأرجحون بين هذه الطريقة وتلك، كما هو حال كل من الفنانين (فيكتور براون، وكورت سليغمان، ولينور فيني، وماري لور) وسواهم من النحّاتين الذين انتقلوا من الواقعية النحتية للأشكال إلى التداخل الفراغي فيها.

وقد توصل السرياليون إلى التلقائية في التصوير من خلال الرسم السريع الذي يُشبه التحدُّث السريع الذي يُفصح عمّا في داخل الإنسان، ويظهر ما يكمن تحت الشعور عبر زلّات اللسان وهفواته، وهذه التقنية تتطلّب حالة غير عادية من الانفعال التي ترجمها أندريه ماسون في لوحاته. كما يمكن التوصّل للتلقائية عبر آلية ميكانيكية تعتمد على استخدام الملصقات الورقية المصوَّرة والقطع الخشبية وغيرها مما يسمى بالكولاج، كتلك اللوحات التي أنجزها ماكس أرنست. وقد رأى السرياليون أن هذه التلقائية لا تكفي لإنتاج عمل فني ما لم تتوفر لدى الفنان مهارات تصويرية تساهم في توظيف تلك التلقائية لصالح العمل الفني.

والفنان السريالي يسعى لتصوير عالَم أعمق من العالم الظاهر.. عالَم أقرب للحقيقة التي تجمع بين العالَم الخارجي والعالَم الباطني على نحو يثير الدهشة ، ويحثُّ على التفكير، ولذلك دأب السرياليون في بحثهم عمّا هو مثير من خلال التجارب والبحوث والوسائل المختلفة بما فيها اللعب لدرجة أضحت فيه أهمية الفن تأتي بالدرجة الثانية، وهذا ما قاد مارسيل دوشامب لجعل أي موضوع عملاً فنياً مهما كان بسيطاً أو تافهاً بمجرد تغيير اسمه أو تسميته بأسماء الأشياء الجاهزة. في الوقت الذي كان يقدّم فيه فرنسيس بيكابيا عناصر مصنوعة في لوحاته كأن يضيف لها علبة كبريت أو فرشاة أسنان أو غير ذلك من الأشياء المسبقة الصنع. كما استخدم غيره بعض المواد كالرمل والصدف فلصقوها على لوحاتهم، وقد استخدم جوان ميرو في إحدى لوحاته باباً حقيقياً مع قطع من الحبال[٢].

وإذا كانت السريالية انطلقت من خلال بريتون وسواه من الأدباء عبر مجلة (أدب) وسواها من الكتب والدواوين التي نشروها بين عامي ١٩٢٤

و ١٩٣٦ إلا أن هذه الحركة لم تترك أثرها الكبير في الحياة الثقافية، بل إنَّ كتابات بريتون الأولى و إيلوار و أراغون باتت شيئاً كلاسيكياً؛ واقتصر انتشارها في المجتمع الفرنسي، بينما اكتسبت السريالية أهميتها من خلال نتاج الفنانين التشكيليين الذين تمكَّنوا من إظهار تلك العوالم الغريبة في لوحاتهم ولاسيما في لوحات سلفادور دالي، وماكس أرنست، وجوان ميرو، وتانغي، ومارغريت وغيرهم ممن منحوا السريالية شُهرة عالمية. والحقيقة أنَّ للسريالية مجموعة من الروَّاد الذين ساهموا في وجودها من خلال أعمالهم التكعيبية أو التجريدية قبل صدور البيان السريالي، ومن هؤلاء بيكاسو، وجيريكو، وبيكابيا، ودوشامب، ومان راي.

ويُعَدُّ بيكاسو أحد روّاد السريالية في العديد من أعماله التصويرية التي لم تكن واقعية ولا تجريدية، وقد تحدَّث عنها أندريه بريتون بقوله: «إنَّ إنجازاته المحبّبة هي رمز ثمين جداً بالنسبة لنا، ذلك أننا لا نستطيع أن نفكِّر بغيرها... إنَّ لوحة (الرجل والكلارينيت) تبدو البرهان الواضح على ما نسعى لبلوغه، المعرفة التي تتحدَّث معنا عن (قارّة جديدة) حيث كل إنسان في مكان معيّن يعيش في عالم أكثر جمالاً واستمراراً من (أليس في بلاد العجائب)»[٣].

ويرى جوزيف أميل مولر أنَّ المصوِّر الإيطالي جيورجيودي دي جيريكو من أبرز المبشّرين للسريالية في القرن العشرين، فقد أنتج أثناء الحرب العالمية الأولى أعمالاً ميتافيزيقية حين كان مجنَّداً في مدينة فيرارة، إذ رسم لوحات صور فيها المباني الهندسية التي يستوحيها من أبنية تلك المدينة، ثم وضع أمام المباني صوراً لشواخص متعددة الألوان، هندسية الطابع، يظهر فيه الإنسان بشكله المسرحي في مجتمع تسيطر الآلة عليه. فيبدو كائناً مطموسَ الملامحِ، مغموراً بالكآبة.

«وفي لوحات أخرى تظهر تكوينات خيالية معقَّدة وغير معقولة، وإلى جانبها قطع من البسكويت مصوَّرة بشكل خدّاع، مما يحقّق أحد اللقاءات العارضة التي يشيد لوتر يامون بجمالها. إنّ التضاد بين هذه الأشياء المتباينة المتنافرة، يزداد وقعه من جرَّاء تصوير بعض هذه الأشياء كما هي في الواقع، بجميع خصائصها وألوانها وأشكالها وموادها، بينما يصوِّر البعض الآخر بأشكال مبتسرة مجرَّدة كرسم هندسي أولي». المرجع الأول ص ١١٣.

ومع تأثُّر العديد من السرياليين بأعمال دي جيريكو إلا أنّهم استبعدوه من مِلَّتهم لأنه أهان شبابه حين ابتعد عن السريالية، وقرَّر أن يرسم كما كان يرسم رينوار، وبالضرورة «فَقَد الرقّة إلى درجة أنه لم يعد يرى في أعماله الأولى الشابة إلا وجوه أشخاص من نوع ما». المرجع الثالث ص ١١٥.

كما يعدّ المصوِّر بيكابيا واحداً من أبرز الممهِّدين للسريالية وقد أشار إلى ذلك أندريه بريتون بقوله: «على الرغم من عدم فهمه للسريالية، فإن السريالية تمر عبر تجاربه المختلفة.. إنه أحد الفنانين الأوائل الذين لعبوا عن طريق الصدفة دوراً كبيراً في التفرقة بين اللوحة المنفّذة، وبين عملية تنفيذها، وإنّ آلاته الخيالية التي أنشأها من العجلات المسنّنة، والتي تحرِّكها الأزرار، كما أنَّ تشكيلاته من عيدان الكبريت والخيطان وعيدان تنظيف الأسنان، والتي تشكِّل جميعها وجه امرأة، أو إناء زهور، تقدِّم لنا ومضة نادرة ضمن تطوُّر عميق، لم يتجرّأ أحد غيره على طرقه قبله». المرجع الثالث ص ١١٥.

كما عدّ بيريتون أعمال مارسيل دوشامب من الأعمال المهمة التي تحتل منزلة كبيرة في قلب السريالية، فهو يرى: «إنَّ دوشامب كان

دوماً يتمتَّع بموقع مهم في قلب الحركة السريالية.. إنَّ عمله الفني (العروس تتعرَّى أمام العُزَّاب) يجمع بين دوافع عاطفية ترجع لطفولته، وبين المصادفة التي اختيرت بدقة... وبين القواعد العلمية التي استخدمت، بعد أن أبعدها عن أصلها، وأعطيت معنىً لا منطقياً، وأخيراً قدرته على النظر إلى نفسه بدون أي تسامح معها، بل بأسلوب ساخر». المرجع الثالث ص ١١٦.

المراجع:

١- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١٠٧ ص١١٣.

٢- جبرا إبراهيم جبرا - الحرية و الطوفان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩- ص٢١٤.

٣- باتريك والدبرج - الحياة التشكيلية العدد ٩ - دمشق ١٩٨٢- ص١٠١ - ١١٢ - ١١٤- ١١٥ - ١١٦.

* * *

أرنست ١٨٩١ - ١٩٧٦

ماكس أرنست Max Ernst مصوِّر فرنسي من أصل ألماني، شكَّلت أعماله جزءاً مهماً من تاريخ الفن الحديث في القرن العشرين، بعد أن احتلَّ مكانة مرموقة بين الدادائيين والسرياليين بفضل مخيِّلته المبدعة التي قادته إلى ابتكار عدد من التقنيات والصور عبر مجموعات مختلفة من التجارب الفنية، وتشهد منجزاته التصويرية والنحتية والكتابية ومجسَّماته التكوينية على تعدُّد مواهبه وتنوُّع مهاراته.

ولد أرنست في الثاني من نيسان عام ١٨٩١ في ألمانيا، وكان والده رسّاماً هاوياً يحبّ رسم الطبيعة، وكثيراً ما كان يصطحبه وهو طفل إلى الغابة، مما رسّخ في ذاكرته صورة الأشجار الغريبة، والطيور المغرِّدة بين أغصانها، والمشاهد الساحرة والغنية التي سوف تُغني مخيِّلته وتُصبح من أبرز مفرداته التصويرية. درس أرنست تاريخ الفن والفلسفة والتحليل النفسي في جامعة بون تحت إشراف الفيلسوف وليم وورنغر، وشرع يرسم اعتباراً من عام ١٩١١ بعد لقائه مع أوغست ماك، وفي عام ١٩١٤ تعرَّف إلى الفنان آرب، وأصبح أحد أصدقائه، وفي عام ١٩١٣ عرض لوحاته في معرض الخريف الأول في ألمانيا، كما شارك في معارض الانطباعيين في كولونيا وبرلين وبون.

وفي الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٤ و١٩١٨ خضع أرنست للخدمة العسكرية في الجيش الألماني ضمن ظروف عصيبة، أضاع خلالها كل ما رسمه، وقد كتب فيما بعد يقول: «مات أرنست في الأول من آب عام ١٩١٤، وعاش في أيلول عام ١٩١٨ كإنسان يرغب في أن يصبح ساحراً حتى يستطيع أن يجد أسطورة عصره»[١].

لقد تركت الحرب العالمية الأولى أثرها المفزع على أرنست الذي تعرَّف عام ١٩١٩ على أعمال الدادائيين الموجودين في كولونيا وسارع للانضمام إليهم، واستطاع أن يطوِّر أسلوباً خاصاً يقوم على التكوينات التجريدية التي تعتمد على الملصقات المنتزعة من صور ومجلات وسواها، لكنه سافر إلى باريس عام ١٩٢٠ بعد أفول حركة الدادائية في كولونيا، وعرض لوحاته في بعض صالاتها، وفي عام ١٩٢١ ظهرت لوحاته التي أظهرت بداية السريالية لديه.

كان أرنست قد تأثَّر فيما كتبه دافنشي «بأنَّ الفنان المتميِّز قادر على أن يحوّل المنظر إلى فن إذا كان قادراً على الرسم السليم، وإذا تمكَّن من أن يخلق من كل العناصر التي يستخدمها في لوحته عملاً فنياً حتى ولو كانت عبارة عن ألوان قد ألقيت على جدار». المرجع الأول ص ١٢٠.

وقد تركت عبارة دافنشي أثراً كبيراً في تفكيره الذي ترجمه ذات يوم حين أقام في أحد الفنادق المطلَّة على البحر، إذ استيقظت كل ذكريات الطفولة لديه بما فيها من مشاهد ترتبط بالطبيعة كالأشجار والصخور والمروج الخضراء، فتناول قطعة من الورق وشرع يرسم بعض تلك المشاهد ووجد ذاته تغرق في خضم من الصور المتزاحمة والمتناقضة. وبذلك استطاع أن يُترجم كلام دافنشي بهذا الرسم العشوائي السريع الذي يعتمد على التداعيات التي تقذف بها الذاكرة، ويكتشف فيها كائنات متعددة ومتباينة اجتمعت على نحو مثير، فكانت (الوجوه، والوحش الخرافي، وأزهار الغابات والنباتات، والزلزال واحتفالات الموت وحركة الضوء).

ومنذ تلك التجربة رأى نفسه ينضم إلى المصوِّر فرانسيس بيكابيا والشاعر أندريه بريتون وإلى بقية السرياليين الذين كانوا يقومون

بأعمال مشتركة بحيث يأخذ أحدهم ورقة يكتب عليها بيتاً من الشعر، ثمَّ يعطيها إلى زميله ليكتب بيتاً آخر دون أن يقرأ ما كتبه الأول، وهكذا تنتقل الورقة بين مجموعة من الشعراء كل منهم يكتب بيتاً دون أن يقرأ ما كتب زميله حتى تتكون القصيدة السريالية. فاكتسب أرنست أسلوبهم هذا واستخدمه في الرسم.

لقد أراد أرنست أن يكتشف ما يخفيه الإنسان في أعماق اللاشعور، ففي عام ١٩٢٤ رسم إحدى لوحاته الشهيرة التي أطلق عليها اسم (امرأة - رجل عجوز - زهرة) والمحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك، وقد وصف أحد النقّاد تلك اللوحة بقوله: «في هذه اللوحة يظهر الشاطئ الصخري، والرجل العجوز في الجانب الأيسر، وشكل إنسان قد أدار ظهره لنا، وحرَّك يديه بطريقة انسيابية، وقد رسم اليدين بالخطوط فقط، ويجمع الشخص بين (التشريح) و(الأجزاء الميكانيكية) وهو يذكِّرنا بأشخاص دي كيريكو، أو نماذجه الخشبية».

ويصف الناقد طبيعة هذه الأشكال في اللوحة، فيقول: «أما الشخص الذي نراه على اليسار فقد ضغط برأسه على الجدار، وبرزت يداه من خلال درع يرتديه، وهو يحمل امرأة عارية، وقد ظهرت من سرواله قطعة من خشب بدل القدم. إنّ الشخص المرسوم، الذي أدار ظهره لنا، قد برزت في ظهره بعض رسوم النباتات والمناظر، وقد اعتمر قبعة غريبة من المعدن، لها مروحة تشكِّل الرأس والرقبة».

ويفنِّد الناقد ما صوَّره أرنست بقوله: «ربما كان الشخص الأيسر والشكل الإنساني يقدِّمان لنا (العالَم الداخلي) و(الخارجي)، وربما يقدِّمان لنا حُلماً مزعجاً، لكن من الواضح أنَّ من الصعوبة بمكان تفسير كل ما يبدو في أعمال أرنست من أشياء وتحوُّلات غريبة». والحقيقة أنَّ

الفنّان كان يحاول تسجيل كل ما يخطر في عالم اللاشعور من كائنات غريبة ومشاهد مدهشة، وقد أطلق على هذه المرحلة عبارة (رحلة اكتشاف في أعماق اللاشعور، وما يراه الإنسان ويجرِّبه من علاقات بين العالَمين الداخلي والخارجي). وهو يزعم أن الفنّان لا يمكنه أن يصوِّر الأشكال التي تتراءى له بالدقة التي تُظهر المعنى الرمزي لها، وتكشف عن مدلولاتها، لأنها تحاول أن تصوِّر أشياء تشبه الأحلام.

ومن هنا نجد أنّ الفنان يضع كل جهده في عرض الصور الغريبة على حساب القيم التصويرية، والمعالجة الفنية المبتكرة التي نجدها عند التكعيبيين والتجريديين، وهو في هذا يمضي في نفس المسار الذي مضى فيه كل من (دالي، ودي كيريكو، وتانغي، وماجريت).

وفي عام ١٩٢٤ سافر أرنست إلى الشرق الأقصى لمدة ثلاثة أشهر مع بول إيلوار وغالا إيلوار، وقد تعلَّق أرنست بشقيقة إيلوار، وتوقف خلال علاقته معها عن الرسم حتى صيف ١٩٢٥ إذ قدّم عدّة تجارب مهمّة، عاد فيها إلى طفولته وزيارته للغابة، وما ينتابه من مشاعر ممزوجة بالمُتعة والرهبة، وفي هذه التجارب ظهر التطوُّر التقني في لوحاته، إذ لم يكتفِ بالتلقائية التي تستدعيها مخيِّلته، بل سعى إلى تنظيم تلك التلقائية من خلال علاقات وإضافات مبتكرة، تجعل اللوحة تبدو واقعية طبيعية.

فهو يقدِّم الإحساس الغريب في مشهد مألوف، معتمداً على تفاصيل تخفي أشكالاً مختلفة (عصافير، مراوح، عيون) وغيرها من المفردات التي تثير الأسئلة، كما استعان بالتصوير الفوتوغرافي، واستعمل (الفرك) في بعض لوحاته، وهي طريقة تُوضع فيها صفحات من الورق على قطعة خشبية تنتشر على سطحها مجموعة من الأشكال المسطَّحة، وتُحَك بقلم الرصاص كما في لوحته المسمّاة (التاريخ الطبيعي)، ولوحة

(نهر الحب) المُنجزة عام ١٩٢٥.

ولعلَّ من أبرز المفردات التي تجدها في لوحاته المنجزة بين عامي ١٩٢٧ و١٩٤٠ تلك التي سردها لنا جوزيف إميل مولر في قوله: «فترى في صوره طيوراً خائفة متعطِّشة للحنان، وشراذم قاسية تهدِّد وتتوعّد، وجماعات تُمعن في هروب مجنون، ووحوشاً مزمجرة وحانقة، وغابات أصبحت أشجارها هياكل جرداء أو بقايا من فحم محروق، ومدناً متحجرة، وخلايا فارغة مقوّية، تنبسط خالية كأنها بقايا حضارة، درجت منذ أزمان وأزمان. كأنها صحارى خاوية مقفرة تحت قمر أكبر من الواقع»[٣]. وتعدُّ لوحته المسمّاة (الغابة العظيمة) التي أنجزها عام ١٩٢٧ من أبرز لوحاته التي تمثِّل أسلوبه المتميِّز، وهي محفوظة في متحف بال.

وفي عام ١٩٣٨ انفصل أرنست عن السرياليين وهاجر إلى الولايات المتحدة، وأقام في نيويورك، يرسم ويعرض منجزاته المبتكرة التي تركت أثرها الكبير على الفنانين الشباب في أمريكا، وشهد الكثير من الحفاوة والتكريم قبل وفاته عام ١٩٧٦. بعد أن توزَّعت أعماله في العديد من المتاحف وصالات العرض العالمية في أوربا وأمريكا وسائر البلاد.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد التاسع - وزارة الثقافة بدمشق ١٩٨٢ - ص١١٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٧٧ - ٧٨.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ١١٥.

مارغريت ١٨٩٨ - ١٩٦٧

رينيه ماغريت Rene Magrite مصوِّر بلجيكي، عُدَّ في طليعة الفنانين السرياليين في القرن العشرين، وقد تميَّز بلوحاته التي تسعى إلى صدم المشاهد من خلال ما تتضمَّنه من متناقضات رغم اعتمادها على الصور المنتزعة من الواقع.

ولد ماغريت عام ١٨٩٨ في بلجيكا ودرس فنون التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة في بروكسل، ولكنّه انصرف إلى الأعمال الفنية ذات الطابع التجاري الذي يحقِّق للناس رغباتهم من الصور الشخصية والمناظر الطبيعية، وفي الوقت ذاته كان يُنجز بعض الأعمال التجريدية من خلال تأثُّره بالمستقبليين والتكعيبيين.

وذات يوم شاهد لوحة للفنان السريالي دي جيريكو اسمها (أغنية الحب) فتركت في نفسه بالغ الأثر، واعتبر الفنان دي جيريكو أعظم الفنانين في القرن العشرين، لأنه استطاع أن يمنح لوحاته قوة شاعرية، أكثر مما أعطاها موضوعاً جمالياً، وأنّ هذا الفنان هو الفنان الأول الذي كان يحلم بما كان عليه أن يرسمه بدلاً من أن يقدِّم لنا كيف نرسم. مما دفع ماغريت إلى الابتعاد عن أعماله الفنية التجارية، والالتفات نحو الفن السريالي.

وفي عام ١٩٢٥ تشكَّلت في بروكسل جماعة من الفنانين والشعراء السرياليين، فانضمَّ إليهم ماغريت، وشكَّل المحور الرئيسي لهذه الجماعة من خلال نشاطه ودأبه، وقد شجّعته أعمال الفنان ماكس أرنست التي كان يعتمد فيها على الملصقات الورقية المنتزعة من الصحف والمجلات في إغناء سطوح لوحاته. وشرع ماغريت يصوِّر لوحاته السريالية المستمدة من الفن الفلمنكي القديم الذي يتميَّز

بعراقته وأشكاله الواقعية.

وقد كتب ماغريت معلِّقاً على اتّجاهه هذا بقوله: «إنَّ الحزن الذي نراه عادة في بيوتنا وعلى وجوهنا، يمكن أن أقدِّمه ضمن سماء، وأنَّ امرأة عارية فوق مدينة، تقدِّم لي بعض أسرار الحب، ووجدت أن رسم (العذراء) عارية تمثّل (امرأة عاشقة).. وهكذا قدَّمت مواضيع جديدة، وتطويراً لمواضيع قديمة، وتحويلاً لها، وعلاقات بين عوالم لتقديم صورة، وإضافة أفكار إلى صور قدَّمها لي بعض الأصدقاء، واقتباس بعض المشاهد من هالات حلم أو أحلام يقظة، وكل ذلك من أجل خلق علاقة بين اللاشعور والعالم الخارجي... وإنَّ اختيار أسماء لوحاتي، قد تمَّ على نحو يبعد المشاهد عن كل الأفكار التي يملكها وترسّخت فيه».

المرجع الأول.

في عام ١٩٢٧ قدم ماغريت إلى باريس، وأقام فيها قرابة ثلاث سنوات تعرَّف فيها على زعيمي السريالية، الأديبين أندريه بروتون وبول إيلوار، في الوقت الذي كانت فيه السريالية في أوج شبابها ونشاطها، فظهرت لوحاته التي كانت تمتاز بخصوبتها رغم عدم لجوئه إلى التلقائية في رسومه كما كان يفعل غيره من السرياليين، ولم يقبل بالحلم وحده كمادة أساسية في اللوحة، فقد كان يستمد موضوعاته من الواقع المحيط به، وأعاد تنظيم ما استمدَّه من الحلم وما أخذه عن الواقع، ليقدِّمه لنا في صياغة جديدة ومبتكرة، ولذلك جاءت لوحاته تحمل في داخلها أسئلة فلسفية وعلمية عن الواقع وطبيعته.

فالعناصر التي تكوّن لوحاته والمفردات التي تدخل في تشكيلها، تثير أسئلة حول منطق الأمور التي توصل إلى حقيقة الواقع، وتسعى

إلى تقديم صيغة شاعرية عميقة، وهذا يتم من خلال إخراج الصور المنتزعة من الواقع والمستمدّة من الحلم، وإعادة صياغتها عن طريق العقل والمخيِّلة الواعية، ولذلك ينبغي للمشاهد لأعمال ماغريت أن يُعيد النظر في أساليب رؤيته للأمور حتى يتمكَّن من إدراك الحقيقة. فهو يعمل على صدم المشاهد لإعادة النظر فيما يعتقد أنه يعرفه من الأمور.

ففي لوحاته التزيينيّة القديمة كان ماغريت يسعى إلى إرضاء المشاهد، أما في أعماله السريالية الأولى فقد لجأ إلى صدم المشاهد من أجل تحريض مداركه وإثارة حواسه نحو المفاهيم الشعورية واللاشعورية في العمل الفني. وهذا ما نراه ماثلاً في أعماله المسمّاة (تفاحة تملأ الغرفة)، و(المصابيح تضيء الشارع في النهار)، و(أحذية لها أصابع أشخاص)، وهناك لوحات كانت تتضمن تحويرات، كتلك المسمّاة (عصفور من حجر يطير في سماء فوق شاطئ بحري)، و(وجه امرأة قد صنع من أجزاء جسدها).

وكان يستخدم في بعض لوحاته عبارات كتابية، يكتبها أسفل اللوحة كتلك التعليقات التي نراها في الرسم الكاريكاتيري من أجل الإفصاح عن المعاني التي يريد إيصالها للمتلقّي، وهذا ما فعله حين رسم في إحدى لوحاته غليوناً، وكتب تحته «هذا ليس بغليون». لأنه يرى أنَّ الكتابة يمكنها صدم المشاهد، ويمكن استبدال الكلمات برسوم تترجمها، وتعبِّر عن فحواها. وهذا ما نراه في لوحته المسمّاة (تفاحة تملأ الغرفة) التي يرسم فيها تفاحة كبيرة تملأ اللوحة، وحولها إطار وقد كتب فوقها «هذه ليست تفاحة»، وكتب تحتها «هذه ليست لماغريت» وختمها بتوقيعه.

وهكذا فإنَّ لوحات ماغريت تضع الأهداف الأساسية للحياة موضع

التساؤل، بل إنها تثير الشكوك في أحاسيسنا ومدركاتنا، و هو يبرّر ذلك بقوله: «إنَّ تجربة إدراك اللوحة، تضع العالم الواقعي في محاكمة، والتي تثير في نفسي الإيمان في لانهاية الإمكانيات التي يمكن أن نصل إليها، والتي لا يعرفها أحد، وأنا أعلم أن هذا الشعور لا يقتصر علي، بل يشاركني فيه الآخرون، والذي يتلخَّص بأنّ قهر الواقع هو القيمة الوحيدة، والسبب الرئيسي الذي يبرّر وجود الإنسان» المرجع الأول.

وبالرغم من أن ماغريت كان من اليساريين كان أقرب إلى الفوضويين، وكان كغيره من السرياليين يمجد الإنسان المتحرر من القيم الأخلاقية السائدة، ومن القوانين، من أجل الدفاع عن الضعفاء ففي لوحته (القاتل الخطر) يقدِّم التحية الحارة لذاك القاتل الخارج عن القانون، وهو في ذلك يذكِّرنا بكتابات كل من (المركيز دو ساد)، و(لوتريمون)، و(رامبو) وبعض الشخصيات الرومانسية من أمثال: (روبن هود و فنتوماس).

ففي لوحة (القاتل الخطر) نجد غرفة فيها جسد امرأة عارية مسجّى على مقعد، وهي مقتولة، وقد سال الدم من فمها، أما القاتل، فهو شاب أنيق يقف بالقرب من جهاز الحاكي (الغرامافون) يستمتع بسماع الموسيقا، ويختبئ أمام الغرفة شخصان حتى لا يراهما القاتل والأول يحمل هراوة والثاني يحمل شبكة، وفي أقصى اللوحة تظهر ثلاثة رؤوس خارج الغرفة، ومن خلفهما يطل جبل من بعيد. ولعلَّنا في هذه الحال أمام مشهد درامي، تعبِّر فيه الوجوه عن المأساة، إلا أننا لا نشعر بوقوع الجريمة. فالفنان يريد صدم المشاهد بعرض الجريمة بطريقة لا تبعث على إدانة المجرم، لأنه يهزأ دائماً من القيم التي يعدُّها الناس قضايا لا يمكن مساسها والنَّيل من مصداقيتها. المرجع الأول.

لكن الباحث جوزيف إميل مولر يرى أن ماغريت يلجأ إلى الخديعة والغدر في لوحاته، فهو: «يصوِّر تصويراً دقيقاً أشياء مألوفة وعادية، لكنه يجمع بينها أو يربط بعضها ببعض بطريقة تجعل منها مجموعة غامضة وغير معقولة. والحقيقة أن كل شيء في لوحاته غدّار. فكل شيء يَنْصبُ لنظر الناظر فخّاً. حتى اسم اللوحة أو عنوانها يسهم في مواراة معنى الصورة الحقيقي. ويستعمل ماغريت الواقعية الأكثر بساطة، والأكثر محافظة، ليُدخلنا في عالم كل ما فيه يهدف إلى بلبلتنا وارتباكنا. فهل يصل الفنَّان إلى هدفه هذا؟.

ينبغي القول أولاً إنَّ المرء يحس في هذا الفن برود يعود سببه جزئياً بلا شك إلى الطابع المتقن للصورة، وهذا البرود يحول دون أن يؤثِّر هذا الفنان فينا بقدر تأثير ماكس أرنست. فأرنست يستطيع أن يجعلنا نحسّ نفس القلق الذي يحسّه في نفسه، وذلك بسهولة تنجم عن أن المرء يرى حتى في طريقته وأسلوبه، ما كان يعانيه فيها من تمزُّق في داخل نفسه».

المرجع الثاني.

كانت تأثيرات الفنان الإيطالي دي جيريكو تظهر في بعض لوحات ماغريت، وهذا ما تظهره لوحة (سلّم النار) التي أنجزها عام ١٩٣٣ لكنه استمرَّ يرسم وفق أسلوبه الخاص لغاية عام ١٩٤٠ معتمداً أسلوبه في صدم المشاهد من خلال ربط الأشياء مع محيطها بطرق غير متوقعة كلوحته (الحالة الإنسانية) التي أنجزها عام ١٩٣٤، ولوحته (أدراج الصيف) التي أنجزها عام ١٩٣٨. وبالرغم من علاقاته المضطربة مع الفنانين السرياليين فقد عاد إلى أسلوبه السابق منذ عام ١٩٤٦، واستبدل أشكال الأشخاص بأشكال توابيت الموتى، كما في لوحتيه المسمّاة

(شرفة مانيه)، و(مدام ريكامييه لدافيد) اللتين أنجزهما عام ١٩٤٩.

توفي ماغريت عام ١٩٦٧ بعد أن أدخل إلى السريالية إحساساً بالتناقض من خلال صدم المشاهد، ولاسيما حين رسم مشاهد الموت، واستطاعت أعماله أن تتبوّأ مكانة رفيعة في المتاحف العالمية، كلوحة (إمبراطورية الأضواء)، ولوحة (السر المزدوج) وغيرها من اللوحات المحفوظة في المتاحف البلجيكية. ومتحف الفن الحديث في نيويورك، ومتحف الفنون الحديثة في باريس، ومتحف غوغنهايم، ولدى الكثير من جامعي اللوحات في العالم.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٢٣ - ١٢٤ - ١٢٥.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ١١٦.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٥٨ - ١٥٩.

* * *

ميرو ١٨٩٣ - ١٩٨٣

جوان ميرو Miro Jean مصوِّر إسباني، ولد عام ١٨٩٣ في برشلونة العاصمة الثقافية لمقاطعة كاتالونيا الإسبانية، وقد ظهرت موهبته في فن الرسم منذ حداثة سنّه، إذ أنجز أول عمل فني له عام ١٩٠١ وهو في الثامنة من عمره، ولذلك انتسب إلى مدرسة لونجا للفنون الجميلة في برشلونة ودرس فيها مبادئ الرسم والفنون.

وفي برشلونة شاهد ميرو معرضاً أقيم عام ١٩١٢ وضمَّ لوحات لعدد من الفنانين الانطباعيين والوحشيين والتكعيبيين، وحين أقام تاجر اللوحات فوللارد معرضاً لمشاهير الفنانين الفرنسيين عام ١٩١٦، افتتن ميرو بلوحاتهم وتأثَّر ببعض اتجاهاتهم، وشرع يرسم لوحات بأسلوب هنري ماتيس ذات الطابع الوحشي، ثم أنجز العديد من اللوحات التي تظهر تأثَّره بالتكعيبية التي تحوّلت لديه إلى تكعيبية تركيبية حرّة كلوحة (صورة ريكا) التي أنجزها عام ١٩١٧. واستطاع في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٠٨ و ١٩١٩ أن يُنجز العديد من اللوحات التي صوَّر فيها مناظر طبيعية، عبر أسلوب تكعيبي تركيبي، كان مقدّمة لأسلوبه السريالي.

في عام ١٩١٩ سافر ميرو إلى فرنسا، وأقام في باريس مدة ثلاثة أشهر، التقى خلالها بيكاسو وماتيس، وتعرّف نتاج كبار الفنانين الفرنسيين، لكنه لم يرسم أي عمل فني قبل عودته إلى برشلونة. وفي عام ١٩٢٠ جدَّد زيارته إلى باريس وانضمَّ إلى حركة الحداثة في الفن، بَيدَ أنه استمرَّ في الانصياع إلى ملهماته الخاصة عبر لوحات الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية التي رسمها، وتحرَّر فيها من بعض التفاصيل، وكانت أعماله في الفترة الممتدّة بين عامي ١٩١٩ و ١٩٢٣ ذات طابع تشخيصي تتخللها

بعض التجارب ذات البناء الهندسي التي تظهر تأثيرات التكعيبية، وقد تمكَّن من عرض لوحاته أَوَّل مرة في باريس عام ١٩٢١.

كان للفترات التي أمضاها ميرو في فرنسا مع عدد من الكتَّاب والفنانين الذين ينتمون للحركة السريالية كبير الأثر في تحوُّله إلى العوالم التي تشبه الأحلام، وأحلام اليقظة التي شكَّلت فيما بعد عالَمه الخاص. ومع بداية عام ١٩٢٣ أخذ ميرو يلجأ إلى الصيغ التشكيلية المركبة، وإلى التجارب السريالية الملوّنة التي ظهرت في لوحة (كارنفال أرلكان)، ولوحة (الأرض المحروثة) المحفوظة في متحف غوغنهايم، ولوحة (الأمومة)، ولوحة (رأس فلاح من كاتالونيا) وغيرها من اللوحات التي أنجزها بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٥. وحلَّ فيها الأسلوب التلقائي محل الأسلوب المنهجي الذي اتَّبعه في الفترة السابقة.

وفي عام ١٩٢٥ أنجز ميرو سلسلة من اللوحات تزيد على مئة لوحة أطلق عليها اسم (اللوحات - الحلم)، وقد رسمها بأسلوب بسيط لم يسبقه إليه أحد من الفنّانين، ويُشبه إلى حد ما تداعيات الهلوسة نتيجة تأثُّره بالشاعرين لوتريمون، ورامبو، والمصوِّر جون غري، والرومانسيين الألمان أمثال: نوفاليس. وقد عكست هذه اللوحات عالَمه الذاتي إذ لم تكن نقلاً مباشراً عمَّا هو روحي أو تسجيلاً للعالم الداخلي، إذ تبدو الألوان ناعمة، تهيم فيها بعض الأشكال الغريبة وبعض الألوان التي توحي بمناظر و أشخاص.

وكانت اللوحات التي أنجزها بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧ تمتاز بشاعريتها وتناغمها، وأسلوبها الساخر في بعض الأحيان كلوحة (كلب ينبح باتجاه الشمس) التي صوَّرها عام ١٩٢٦، والمحفوظة في متحف

الفنون في فلادلفيا. وكان أندريه بريتون يعدُّ أن لوحات ميرو في هذه المرحلة كانت أكثر اللوحات السريالية صدقاً، وأن ميرو أكثر السرياليين سريالية. وتعتبر لوحة (الأرنب البري) من اللوحات التي حقَّق فيها ميرو درجات متناغمة من الضوء، كما أدخل فيها بعض الأشكال العضوية، واستخدم المساحات المسطحة التي يستخدمها المصوِّرون الشرقيون. ولوحة (الأرنب البري) هذه، تظهر تأثُّر ميرو بالأساطير القديمة للشعوب المختلفة، إذ إنّ الأرنب حيوان استخدمته الأساطير القديمة كثيراً، ويرى الصينيون أنه يسكن القمر. ولكن ميرو حين أنجز هذه اللوحة تخلَّى نهائياً عن السريالية كأسلوب للتصوير الفني.

ومنذ عام ١٩٣٠ ابتعد عن التلقائية واعتماد المصادفة في صياغة اللوحة، وأخذ يعتمد على الوعي والعقل في تجاربه الجديدة، مستخدماً في لوحاته الملصقات وأعمال الكولاج التي تشمل الورق والخشب والمعدن والخيوط في الفترة التي امتدَّت بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣١. ومنذ عام ١٩٣٠ بدأت محاولات ميرو في الطباعة الحجرية، بينما تمكَّن في عام ١٩٣٣ أن يُنجز أول نقش على الخشب عبر لوحة (امرأة جالسة)، كما صوَّر بهذه التقنية مجموعة من اللوحات التي تعرض أحداث الحرب الأهلية الإسبانية.

وفي الفترة الممتدّة بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٣٦ أخذت تظهر في لوحات ميرو الأشكال المرعبة، عبر صيغة تعبيرية رائعة، وتُعَدُّ لوحته (اللوحة الليلية) من أكثر النماذج تعبيراً عن قدرات الفنان المتمثِّلة بضربات فرشاته الدقيقة في محاولة منه لتصوير (الوحوش القاتلة) التي تغزو العالَم، معتمداً في ذلك على وعيه الاجتماعي ومحاكماته العقلية لما

يحدث في العالم من مآسٍ، وهكذا نراه يتحوَّل من اعتماد المصادفة إلى اعتماد العقل في تقديم المضمون لعمله، وهذا ما نراه في لوحته التي تصوِّر رجلاً وامرأة يرفعان يديهما في حالة استسلام، كما لو أنهما وقعا أسيرين في قبضة ليل أسود مخضر، بينما يبدو القمر في اللوحة ذليلاً في اقترابه من الأرض، بينما يتصاعد الدخان من إحدى المداخن.

وفي هذا المنحى يقول جوزيف إميل مولر: «نرى فن ميرو لا يحسب أي حساب للمدنية وللجهود التي تبذلها لكي تصد الحيوانية وتكبحها أو على الأقل تسترها بقناع. وهو على العكس من ذلك، يكشف ما تخفيه الأقنعة. ولكنه بينما كان يفعل ذلك دون أقوال طنَّانة، يظهر من الثورة أقل مما يظهر من التهكُّم. لذلك تبدو أشخاصه في العادة مضحكة أكثر مما هي مخيفة، ومع ذلك، فهي تشير إلى حقائق ووقائع. ولن تلبث الحرب أن تظهر مدى ما يمكن أن تكون عليه الحقائق من شر وهول» **المصدر الثاني ص ١٢١.**

خلال الحرب الأهلية لجأ ميرو إلى فرنسا وبقي فيها حتى عام ١٩٤٠ حيث بدأ في إنجاز سلسلة من الأعمال الصغيرة التي تتَّسم بالشاعرية، وتضم في مفرداتها أشكالاً نسائية وعصافير ونجوم وسموات ليلية، في حين اختفت صور الوحوش بشكل نهائي، وقد استغرق عمله فيها قرابة عامين، ويبدو أن هذا التغيير جاء نتيجة علاقة عاطفية عاشها الفنان فانعكست آثارها الجميلة في لوحاته. وقد عبَّر عن تجربته تلك بقوله:

«حين اندلعت الحرب، وبدأت مرحلة جديدة في عملي، وذلك عام ١٩٣٩، شعرت برغبة عميقة في الهرب، ولهذا السبب أغلقت الباب على نفسي... واقتصرت على الموسيقا... ومراقبة الليل والنجوم التي بدأت

تلعب الدور الأساسي في أعمالي، إنَّ الموسيقا قد حلَّت عندي محل الشعر الذي كان مصدر وحي لأعمالي في العشرينيات». المرجع الأول ص ١٢٩.

وحين غادر فرنسا بعد تقدُّم النازيين نحو باريس عام ١٩٤٢ عاد ميرو إلى برشلونة وخصَّص كل أوقاته للعمل على الورق، وبدأ يرسم سلسلة جديدة من الأعمال التي تابع فيها تجاربه الزيتية ورسومه الخطية بأحجام صغيرة، وكان يُنجزها بسرعة كبيرة، وتُعَدُّ من أجمل الأعمال على الصعيدين التقني والفيزيائي. ولعلَّ أهم ما يميِّز تلك الأعمال يكمن في قدرة الفنان على تنفيذها بوعي خارق، وسيطرة على المادة التي يعمل بها، إذ أدخل في بعضها النقط، وقدم الأشكال العضوية والهندسية إلى جانب الطيور وأجزاء تشريحية من الجسد البشري بالإضافة لمفردات أخرى.

وفي عام ١٩٤٤ عاد يُمارس الطبعات الحجرية والتعاون مع رسّام الخزفيات أرتيغاس، كما سافر في عام ١٩٤٧ إلى الولايات المتحدة؛ إذ صنع لوحة جدارية لأحد الفنادق، ونفّذ بعض الأعمال الخزفية في جامعة هارفرد، ونفّذ بالاشتراك مع أرتيغاس رسوماً عديدة على الخزف بين عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٩ كما رسم لوحات جدارية لمبنى الأونيسكو في باريس ١٩٥٨ ولجامعة هارفرد ١٩٦٠. وظلَّ الرسم على الخزفيات يشغله مع النّحت على المرمر والبرونز بالألوان. كما صمَّم أيضاً ديكورات للباليه (روميو وجوليت) لفرقة الباليه الروسية بالاشتراك مع ماكس أرنست، ورسم أيضاً رسوماً للسجاد، وعرض نقوشه وطبعاته الحجرية عام ١٩٧٤ في باريس.

توفي جوان ميرو عام ١٩٨٣ بعد أن ترك إنتاجاً غزيراً ومتنوعاً وأصيلاً، خصَّص له متحف قرب برشلونة، يحتوي أكثر من مئة لوحة

زيتية وكامل إنتاجه من الطبعات الحجرية والمنحوتات، كما توزَّعت لوحاته في كلّ صالات العرض في العالَم ولدى هواة وضمن مجموعات خاصة.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية -العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٢٦ - ١٢٩.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١٢١.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٨١ - ١٨٢.

* * *

تانغي ١٩٠٠ - ١٩٥٥

إيف تانغي Yves Tanguy مصوِّر فرنسي، وهو واحد من أبرز فنّاني التصوير السريالي في النصف الأول من القرن العشرين، وقد اتَّسمت أعماله بعوالمها الغريبة المستمدَّة من عالَم البحار والشواطئ الصخرية والصحارى الجافة.

ولد في باريس عام ١٩٠٠، وكان والده ضابطاً في البحرية الفرنسية، فأراد أن يخلفه ابنه في هذا الميدان البحري الذي عاش فيه، لذلك توجَّه تانغي منذ يفاعته للعمل في السفن التجارية البحرية كضابط بحّار، ولعلَّ أسفاره، ومعايشته لعوالم البحار وغرائبها وشواطئها الصخرية ستترك أثرها الواضح في نتاجه التصويري الذي سوف يظهر فيما بعد، حين يتوجَّه نحو فنون التصوير، و يعتنق السريالية.

لم تذكر المصادر الكثير عن بداياته وتعلُّمه فنون الرسم والتصوير، وأين تلقّى تعليم ؟ ولكنها أشارت إلى اهتمامه بالفن السريالي منذ عام ١٩٢٣ حين كان مارّاً بصالة تاجر اللوحات (بول غيوم) للفنون الجميلة في باريس، وشاهد لوحة للفنان السريالي دي جيريكو في واجهة العرض، فأدهشته وتركت في نفسه أثراً عميقاً، ولذلك قرّر أن يرسم لوحات زيتية، يتبع فيها أسلوب ذاك الفنان.

وهكذا خضع لتأثير دي جيريكو، كما تأثَّر بلوحات المصوِّر السريالي ماكس أرنست حين شاهدها، مما دفعه إلى تعرُّف الشاعر أندريه بريتون المُنَظِّر الأول للمذهب السريالي والإفادة من أفكاره وآرائه، وانضمَّ مع صديقه جاك بريفيه إلى الحركة السريالية، وراح يتردَّد إلى أوساط الفنانين والمصوِّرين السرياليين، يختلط بهم ويشاركهم محاوراتهم في

الفن، والكشف عن اللاوعي واللاشعور، ووسائل تجسيدها في الأعمال الفنية، ولم يبتعد عن لقاءاته بهم إلا قبل الحرب العالمية الثانية.

وحين قرأ بيان السريالية الذي أصدره بريتون عام ١٩٢٤ وجد أن هدف السريالية يكمن في عملية تنظيف للرؤيا العقلية، واستبدالها برؤيا غير واعية، حيث تعتمد على المعرفة الأولية والفطرية للأشياء التي يراها الفنان أو التي تقع تحت حواسه، كما أنه قرأ ما كتبه ماكس إرنست عن التصوير السريالي الذي يقول فيه: «إنَّ أي عمل يصدر عن أي رقيب ذهني واع للعقل أو الذوق أو الإرادة، يعدّ عملاً خارجاً عن النطاق الذي يستحق نعته بالعمل السريالي المطلق»، فالسرياليون ينظرون إلى الأشياء نظرة عميقة يشترك فيها اللاوعي مع المشاعر الغامضة، وهم يملكون حرية التعبير عمَّا يرونه ويشعرون به، دون الاستناد إلى قانون أو قاعدة أو نظام، كما هو الحال في الأحلام التي تعرض المشاهد على نحو غير خاضع لمنطق العقل وقوانينه. المرجع الرابع ص ٢٧٨.

لقد تركت هذه الآراء والأفكار أثرها على تانجي، وجعلته يندفع بحماس لممارسة التصوير السريالي، فظهرت أعماله الأولى بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧، وكانت تتَّسم بالبساطة والبدائية، كلوحته المسمّاة (العاصفة) التي تتضمن مفردات تجمع بين الأشخاص والأسماك والبيض وأشكال تشبه الكائنات البحرية، وبعض الرموز المألوفة، وقد صاغها بأشكال محوّرة وتكوينات عقلانية، تكسوها ألوان حارة.

كما ظهر في لوحاته تأثير الفنان آرب، لاسيما في استخدامه لمواد مختلفة كالخشب والورق وسواها التي صاغها في مساحات هندسية وتكوينات عضوية، تقترب من الأعمال النحتية ، فكان في صياغة أشكاله أكثر واقعية

من بقية السرياليين، وأقرب مايكون إلى دي جيريكو وماغريت. ففي لوحته المسمّاة (ماما... بابا قد جُرح) تظهر بعض خصائص أسلوبه، إذ العمود يكتسي بالشعر البشري، في خضم العتمة التي تهيمن على الأشكال، وتكاد تبتلعها وهي تسبح بتلقائية كأنها كائنات حية.

استطاع تانغي أن يبتكر طريقة للرسم التلقائي السريع (الأوتوماتيكي)، فأنجز ضمن هذا الأسلوب العديد من اللوحات السريالية كلوحتي (الثورة السريالية)، و(العاصفة) التي أنجزها عام ١٩٢٦ والمحفوظة في متحف الفن الحديث في فيلادلفيا، وهي تقدِّم لنا مشاهد غريبة مستمدَّة من عالَم البحار والصحاري الخاوية، التي تشكِّل نوافذ نُطلّ منها على عوالمه الذاتية ورؤاه المتافيزيقية. تبدو فيها أشكاله أقرب إلى أشكال المستحاثات التي تشبه العظام البشرية المتحجِّرة، كتلك التي نجدها في لوحاته المسمّاة (طريق الابتسامة)، و(أربعة غرباء)، و(حركات وأعمال) وسواها من اللوحات التي أنجزها بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٤١.

وسرعان ما أخذت أشكال الشخوص والحيوانات الغريبة، تختفي من لوحاته التي اكتسبت خصائص متميِّزة من خلال الإضاءة المبتكرة التي كانت تقارب لون الحليب، في حين ظهرت الفيافي والصحارى الممتدَّة حتى أفق السماء دون أن يفصل بينهما فاصل واضح. وأخذت تطلّ في لوحاته صور شخوص ذوي مجسّات أشبه بتلك التي نراها عند بعض الكائنات والحشرات، أو سويقات الأزهار التي تتسابق فوق سطح اللوحة.

وقد وصف الباحث جوزيف إميل مولر أسلوب تانغي ومفرداته وعالَمه الفني المدهش: «... فهو يدخلنا برقّة إلى مشاهد لا يمكن لأيّة حياة بشرية أن تتفتَّح فيها، ففيها مساحات شاسعة واسعة يلفُّها البرد

والضباب، وليس فيها إلا كائنات يرقانية تعيش عيشة مريبة، وكثيراً ما نجد في المساحات المترامية أشياء خيالية لا يُدرك كنهها، تشبه من بعيد حصى أو عظاماً، وهي ملوّنة تلويناً غير معقول، ومرتَّبة ترتيباً لا يُدرك معناه أو سببه، وليس بين كل هذه الأشياء علاقة ما، اللهمَّ إلّا العلاقة التي ينسجها الفراغ، وهذا اليباب المقفر الذي يستولي على كل ما في اللوحة». المرجع الثاني ص ١١٧.

وخلال فترة الأربعينيات من القرن العشرين أخذت تظهر ملامح الفن التنقيطي في لوحاته، وحين سافر إلى الولايات المتحدة حقّق نجاحاً لافتاً، وحصل على الجنسية الأمريكية عام ١٩٤٨. وعاش فيها حتى وفاته عام ١٩٥٥ بمدينة كونكتيكوت. وقد توزَّعت أعماله في كثيرٍ من متاحف الفن، وصالات العرض العالمية في باريس ونيويورك وشيكاغو، وفي متحف بال وصالة العرض (تيت) في لندن، ومتحف هلنسكي، ولدى العديد من هواة الفن في العالم.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٣٠.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١١٧.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٣٥٧.

٤- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري — دون تاريخ.

ماتا - ١٩١١

روبرتو ماتا Roberto Matta مصوِّر تشيلي ولد عام ١٩١١، وجاء إلى أوربا، وحين أقام في باريس عام ١٩٣٣، عمل في محترف الفنان المعماري الشهير لوكوربوزيه، الذي شجَّعه على الرسم والتصوير، فشرع يرسم بدءاً من عام ١٩٣٧، وكانت لوحاته أقرب إلى لوحات الفنان تانجي لاسيما في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٣٨ و ١٩٣٩، وحين عرض لوحاته على بعض الفنانين المرموقين في الوسط التشكيلي الفرنسي، لمس منهم الإعجاب والتشجيع ولاسيما من قبل بابلو بيكاسو وسلفادور دالي وزعيم السريالية الشاعر أندريه بريتون، وأصبح عضواً في جماعة السرياليين في فرنسا.

كانت لوحاته في المرحلة الأولى تستمدُّ مادتها من الواقع المحيط بالفنان، ولكنها تخرج خاضعة للتكوين التلقائي الذي يخضع لتداعيات العقل الباطن وهمسات اللاشعور، وكان يستخدم في تصويره الزيتي الألوان الممدَّة والمميِّعة التي تفترش سطح اللوحة القماشية، ثمَّ يحرِّكها بحركات عفوية، ويرسم فوقها بالفرشاة أشكاله ومفرداته. وبذلك استطاع أن يقدِّم صيغة سريالية مبتكرة تعبِّر عن العالَم الذاتي للفنان.

ففي حوار معه حول معنى السريالية يقول ماتا: «السريالية تعني أن نستخلص من الواقع ما هو أبعد منه، وأن نكون واعين للأشياء من كل الأنواع، أن نقدِّم ما هو اجتماعي واقتصادي من العالم، وأيضاً من العقل. لهذا السبب تبدو السريالية هي عملية ثورية هدفها أن تتحرَّى فعالية الفكر الحقيقية، بدون أي تأثُّر بالقيم الأخلاقية والجمالية، وأن نسعى إلى فهم الكائن الحي والعالم».

ولكن كيف تتكوّن اللغة التصويرية في لوحات ماتا؟ يقول الفنان: «إنني أفهم العالَم عن طريق الحركة، كل شيء يتحرّك، حتى التفاحة، أو الزهرة، اللّتان تتمتَّعان بحركة تختلف عن غيرها، وكل هذه الحركات تنعكس في نفسي كحركات وانفعالات هي نفسها تشابه الحركات.. إنَّ هاتين الحركتين هما بداية تكوّن اللغة عندي. إنَّ هذه اللغة هي بداية (تكوين اللغة) وقد انتقلت من هذه الحركة التي يتضمّنها العالَم عدّة أشكال من الحركة التي سعت لتكوين (لغة) تستبدل باللغة التي أهانت الإنسان، وكانت تلك بداية التكوّن والتي أصبحت اليوم عبارة عن (توتم) جديد يسيطر على عصرنا الراهن».

سافر ماتا إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٩، وأمضى معظم سنوات الحرب العالمية الثانية فيها، وانضمَّ إلى جماعة الفنانين السرياليين في نيويورك، واشترك معهم في العديد من المعارض ولاسيما المعرض الذي أقيم عام ١٩٤٢. وأصبح صديقاً للعديد من الفنانين الأمريكيين أمثال: أرشيل غوركي وموزرويل ونوغوشي. وفي عام ١٩٤١ سافر ماتا في رحلة إلى المكسيك بصحبة الفنان موزرويل واطّلع خلالها على نتاج عمالقة الفن المكسيكي أمثال: ريفيرا، وسيكيروس ، فتأثَّر بما شاهده من صيغ تعبيرية ثورية وتجارب غنية وعريقة.

استطاع ماتا أن يحقِّق حضوراً لافتاً في الأوساط الفنية الأمريكية، فكان من أبرز الفنانين الذين ربطوا السرياليين المهاجرين مع السرياليين الأوربيين، كما كان من أبرز روّاد التعبيرية - التجريدية في أمريكا. ومنذ عام ١٩٤٢ أخذت أعمال ماتا تتَّجه نحو منعطف جديد، وصارت أشكاله تتبدَّل وتخضع إلى تغييرات مهمّة، حيث ابتعد في رسمه عن المنظور التقليدي، وأدخل عناصر هندسية في بعض لوحاته، وبدأت

مساحاته اللونية تتحرّك فيها خطوط منفعلة، وفي تجاربه الأخيرة بدأ يستمد موضوعاته من الأساطير القديمة، ويستلهم الرسوم الشعبية، ويقدِّمها على نحو مبتكر تظهر تأثُّره بتراث الهنود الحمر وحضارة المايا.

وفي مراحله الأخيرة أنجز ماتا العديد من الأعمال التي تفصح عن مواقفه الإنسانية وتعاطفه مع نضال العمال والشعوب في العالم، وقد أنجز العديد من اللوحات التي تعرض جوانب مهمّة من القضية الفلسطينية، كان آخرها ما عرضه في معرض (من أجل فلسطين).

لم يكن ماتا يعبأ بالقيم الجمالية، ولم تشغله الأساليب والتقنيات في العمل الفني بقدر ما كان يشغله التعبير الثوري الذي يكمن فيه، ولذلك كان يقول: «أنا لا أومن بالتحدُّث عن الجمال في هذه الحالة.. أنا لم أفكِّر في أن أقدِّم ما هو جميل بالمعنى الدارج للكلمة.. إنني أعني بالثورية، إعطاء أقصى الإمكانيات المتاحة لوعي أفعال الإنسان في علاقاتها مع الإشارة الهندسية واللانهائية».

في عام ١٩٤٧ أنجز لوحة جدارية كبيرة لمبنى الأونسكو في باريس، كما رسم لوحة كبيرة لعائلة رونزبرغ عام ١٩٥٣، و رسم في العديد من الكتب لمشاهير الأدب في فرنسا. وفي لقاء معه عبّرَ ماتا عن مساعيه الفنية في الحياة وقال: «إنني سعيت حتى لا أتجاهل أي شيء يحدث في هذا العالم، خلال حياتي كلها، ومن الواضح أن مهمّة الفنان أن يكون ملتزماً، طالما أننا... نحن البشر مترابطون معاً.. إنَّ عليَّ أن أولد في ضمير الناس، كظاهرة واضحة، وإذا خذل أحدنا الآخر فإننا نفشل في الحياة... كل تصرُّف ثوري هو تصرُّف سريالي... إنَّ كل التصرُّفات

التي يقوم بها إنسان تجاه آخر والتي نسمِّيها إنسانية، هي شيء قليل جداً عمَّا يمكن أن يفعله إنسان لخدمة آخر».

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٣٣ - ١٣٤- ١٣٥.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٧٤.

* * *

دالي ١٩٠٤ - ١٩٨٩

سلفادور دالي Sagvador Dali مصوِّر إسباني، يُعَدُّ من أشهر فنّاني القرن العشرين إلى جانب مواطنه الفنان بابلو بيكاسو. وهو الممثِّل العملي الأبرز للمذهب السريالي في الفن التشكيلي.

ولد دالي في فيجويراس بمقاطعة كتالونيا في إسبانيا عام ١٩٠٤، وكان والده يعمل كاتب عدل في تلك المقاطعة، وقد ظهر نبوغه مذ كان صغيراً بعد أن تلقّى دروساً خاصة على يد الفنان نونز، وحين شبَّ انتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة في مدريد عام ١٩٢١، ويمكننا أن نلمس في لوحاته الأولى الطابع التاريخي للفنان مورينو كاربونيرو الذي كان يدرّس في تلك المدرسة الأكاديمية التي درس فيها بيكاسو.

وكان دالي كثير التردُّد على الأوساط الفوضوية والطليعية في مدريد، كما تعرّف بالأديب غارسيا لوركا وارتبط معه بصداقة متينة في مطلع شبابهما، تركت أثرها الكبير في تبادل الآراء ووجهات النظر حول القضايا الفنية، «وكان لوركا يرسم ويصوِّر بخيال أثيري. بينما كان دالي يعكس تلك الناحية الإيحائية إلى صور الأشكال، مع اهتمامه بالأوضاع الواقعية، تلك الواقعية التي تبلغ حدّاً من الفوتوغرافية».

وتذكر المصادر اهتمام دالي بالثقافة والفن والأدب والسينما إلى جانب قراءاته بحوث فرويد في علم النفس وتأثُّره بها. إذ كان «يدّعي بأن ولعه بهذه الاتجاهات الفكرية قد يصل به إلى حالة من الانفعال تتساقط معها الدموع من عينيه». المرجع الثالث ص ٢٨٧.

ومنذ عام ١٩٢٥ أقام دالي معرضه الأول في صالة عرض (دالمو) في برشلونة وله من العمر واحد وعشرون عاماً، وقد أجمعت الصحافة على

أن هذا الفنان سيخلّد اسمه في عالم الفن. وفي هذا المعرض ظهر تأثُّره بمجموعة من الاتجاهات الفنية منها (الأكاديمية والواقعية الهولاندية والإسبانية والمستقبلية والتكعيبية)، وهذا ما نلاحظه في لوحاته المتافيزيقية الأولى، التي كانت تستمد مادتها من مناظر شواطئ البحار التي كانت تثيره حين كان في مرحلة الطفولة، كما في لوحته (امرأة أمام الصخور)، ولوحته المسمّاة (لوحة فتاة جالسة) التي صوَّرها عام ١٩٢٥ والمحفوظة في متحف الفنون الجميلة في مدريد.

انشغل دالي في بداياته بالتكعيبية التي ابتدعها كل من بيكاسو وجورج براك، ثم انعطف نحو المستقبلية التي وفدت من إيطاليا، لكنه سرعان ما أغرته السريالية التي وجد فيها ترجمة لبحوث فرويد وأفكاره في اكتشاف اللاشعور وتجسيده، ولم يرسم لوحة تحمل أسلوبه الشخصي المتميِّز إلا بعد عام ١٩٢٧ من خلال لوحة تحمل اسم (الدم أحلى مذاقاً من العسل)، وتوالت اللوحات السريالية التي تحمل أسلوبه الشخصي الذي يصوِّر فيه عوالم غريبة ضمن صيغ كلاسيكية تظهر غنى أفكاره وبراعة أدواته الفنية، كما تبدي تعظيمه لشأن الرغبة أو اللذَّة باعتبارها المحرِّك الأساسي للحياة النفسية الإنسانية وفق آراء فرويد، ذلك «أنَّ من طبيعة اللذَّة الدخول في صراع مع الحقيقة الخارجية المتمثِّلة بالمجتمع ومحرّماته ومع مختلف السلطات النفسية اللاشعورية تقريباً، والتي هي تعبير مستبطن عن هذه المحرّمات نفسها». المرجع الأول ص ١٣٧.

في عام ١٩٢٨ قام برحلته الأولى إلى باريس، وهناك تعرَّف الأوساط الثقافية والفنية فيها، إذ التقى المصوِّر بيكاسو، والأديب والشاعر أندريه بريتون زعيم السريالية، وانضمَّ إلى مجموعة الفنّانين السرياليين،

كما تعرّف بالسيدة غالا زوجة إيلوار التي ستُصبح زوجته في المستقبل ورفيقة دربه ومصدر إلهامه الدائم، ولذلك استقرَّ في باريس.

ومنذ عام ١٩٢٩ أخذ يعرض لوحاته في صالة (غومان) برعاية بريتون، ومنها لوحته (أمي، أمي، أمي) المحفوظة في متحف زيورخ. كما أسهم مع بونويل في إخراج فلم (الكلب الأندلسي). وفي الثاني والعشرين من آذار عام ١٩٣٠ نسمعه يُلقي محاضرة في (نادي أثينا) في برشلونة تحت عنوان: (الأخلاق السريالية) يقول فيها: «نحن حريصون على الإسهام في هدم عالم الحسّ والفكر، والقضاء على نفوذه، يجب علينا أن نحط من قيمة كل ما يمتّ بصلة إلى العواطف النبيلة والمشاعر الإنسانية». المرجع الخامس ص ١٥٠.

وفي الفترة الواقعة بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٥ أسهم دالي مع المخرج الفرنسي بونويل في إخراج فلم (عصر الذهب)، وأنجز كتابه (انتصار اللامعقول) الذي عرض فيه نظرياته عن آلية تداعي الصور، والدمج الحر للأفكار ابتداءً من الأشكال التي كان يرسمها في لوحاته كيفما حلّت، حسب ورودها إليه عبر تداعيات اللاوعي دون أن تحمل معاني محدَّدة أو واضحة، وانتهاءً بالأساليب التي تصوغ هذه الأشكال. كما في لوحته (عناد الذاكرة) التي أنجزها عام ١٩٣١ والمحفوظة في متحف الفنون الجميلة في نيويورك.

ففي لوحته (عناد الذاكرة) يبدو دالي مصوِّراً بيولوجياً يسعى إلى تحليل مادة الأشياء التي يرسمها وتحويلها إلى مادة أخرى ذات سمات مغايرة لحقيقتها، ليولِّد لدى المشاهد أفكاراً مثيرة، تذهب باتجاه التفكير العميق بما تملكه المادة المطروحة من طاقات، لا يستطيع

الإنسان إغفالها، فالذاكرة في هذه اللوحة، تتمثَّل بصورة أربع آلات لساعات زمنية، إحداهما ملقاة على غصن شجرة عارية، والثانية تتكئ على حافة مصطبة حجرية، وترتصف بجانبها ساعة أخرى تبعثرت محرِّكاتها الدقيقة، بينما تستلقي الساعة الرابعة على محَّارة تتّخذ شكل وجه بشري. وقد تحوَّلت مادة الساعات من حالتها المعدنية إلى حالة عجينية تشط من جانبيها.

إنَّ تحويل الأشياء عن سماتها الأساسية، وإدخالها في سمات جديدة، هي إحدى نزوات دالي للتوصُّل إلى معاني مزدوجة تثير الدهشة، وتبعث على الرحيل نحو زوايا معتمة في متاهات الفكر والكشف عن مكنونات اللاوعي. ومن أجل تحقيق هذه الأغراض، يعيش دالي لحظات من التأمُّل كي يكتشف ما يُضمره اللاوعي من أسرار، ولذلك نراه يسجِّل في كتابه (حياة سرية) وصفاً لحالته في ترقُّب المجهول حيث يقول: «ها أنذا طوال النهار جالس أمام الحامل، كنت أثبت لوحتي كوسيط التنويم المغنطيسي، لأرى انبثاق عناصر خيالي الخاص منها، وعندما كانت الصور تتوضّع بوضوح تام على اللوحة، كنت أرسمها في الحال، وهي حارّة». **المرجع الأول ص ١٣٨.**

لكن أندريه بريتون لم يعجبه ما توصل إليه دالي في أعماله التصويرية التي أنجزها عام ١٩٣٤ ورأى أنه استند إلى جمالية الفن السريالي، «واستغلَّ شاعرية هذا الفن المرتكز على الاتصالات المقطوعة والدعابة والحرية التي يمنحها للخيال». وهذا ما تُظهره لوحته المسمّاة (هاجس الحرب الأهلية) التي أنجزها عام ١٩٣٦ والمحفوظة في متحف فيلادلفيا، كما استطاع أن «يعرِّي عالماً داخلياً متماسكاً، يسود فيه الشبق والسادية

والتعفُّن» من خلال الديكورات التي صمَّمها لأفلام المخرج بونويل.

في عام ١٩٣٦ جعل دالي مرجعياته في التصوير تتَّصل بالفن الباروكي الإيطالي، وهو بذلك يبتعد عن السريالية التي كانت منتشرة بين معاصريه، ولاسيما السريالية الرمزية، ولعلَّ هذا ما جعله متميِّزاً في قدرته على الجمع بين كلاسيكية الصياغة وسريالية الأجواء التي تنطلق فيها العلاقات الصادرة عن اللاوعي وعالم اللاشعور، ولذلك تمكَّن من إرساء مسار سريالي جديد مما هيَّأ له فرص النجاح والشهرة التي سبقته إلى الولايات المتحدة.

وفي غمرة الحرب العالمية الثانية، سافر دالي إلى الولايات المتحدة، وأقام فيها مدة ثماني سنوات بين عامي ١٩٤٠ - ١٩٤٨ استطاع أن ينال حظوة كبيرة في الأوساط الثقافية والفنية، وأن يجمع ثروة من بيع أعماله التي حقّقت له شهرة واسعة، لكنها في الوقت نفسه كانت أحد أسباب قطيعته مع أندريه بريتون، في حين كان يوزِّع وقته بين نيويورك وباريس وأحد المنتجعات على الشواطئ الإسبانية التي كان يملكها. وفي عام ١٩٥٨ تزوج رسمياً من صديقته الدائمة غالا التي صوَّرها في كثيرٍ من لوحاته.

استفاد دالي من كافة الاتجاهات الفنية التقليدية والحديثة في نتاجه التصويري، بما في ذلك الواقعية الهولندية، والباروكية الإيطالية والفن الشعبي المسمّى (بوب آرت). واستخدم عبقريته في فنون الدعاية لشخصه ولوحاته، كي يجعل لنفسه هالة من الشهرة أوصلته إلى حد الأسطورة التي انتشرت في كل بقاع الأرض، معتمداً في ذلك على الابتكارات المتوالية والحركات المثيرة التي كان يقوم بها، والتي نعتها

بعضهم بالخزعبلات، كما كان لتواصله مع الطبقات الأرستقراطية، والشخصيات القوية في الأوساط السياسية والدينية كبير الأثر لجعل الناس يهتمُّون بشخصيته الأسطورية وفنِّه المثير، واعتباره الممثِّل الحقيقي للفن السريالي. وامتدَّت ابتكارات دالي عبر مزج شخصيته وفنِّه في خلق حالة من الخداع المقصود الذي يمكن اعتباره عملاً فنياً بحد ذاته، يستحق الاهتمام. المرجع الثاني ص ٥٩.

وقد وصف الباحث جوزيف إميل مولر لوحات دالي «التي يسود فيها هذيان عدواني. بَيدَ أن هذا الهذيان يخضع إلى قدر لا بأس به من التوجيه. وفيه ما لا بأس به من المداراة والمسايرة حتى ليكاد يتعذر على المرء أن يعرف ما هو نصيب الخداع الساخر في كل هذا، ومهما يكن من أمر فإن في لوحات دالي الكثير الكثير من الأشياء الوحشية والتشوُّهات الجسمية، ومن الأجساد نصف المتعفِّنة. ويتميَّز الضوء فيها بمظهر حالم كاذب يزيد في كراهية هذه المشاهد وهذه المناظر الشبيهة بما في الأحلام المخيفة والكوابيس». المرجع الرابع ص ١١٦.

ويبرز دالي في لوحاته معلِّماً متباهياً في قدراته الفائقة في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي الذي يبرز عجز بقية السرياليين عن بلوغ ما وصل إليه. ومع ذلك فإن مولر ينعت ألوان دالي بصفات سيئة، بقوله: «أما ألوانه فهي سخيفة ومبتذلة للغاية، وتذكِّر بألوان أبغض الصور المطبوعة الرخيصة. وبالطبع فإن سوء الذوق هذا إنما هو أمر مقصود. وإنَّ التكلُّف المزعج في اللون يُقصد منه إبراز ناحية التحدِّي في هذا التصوير الذي يرفض عن عمد جميع القيم العزيزة على الفن الحديث، إن لم نقل العزيزة على الفن بإطلاقه. وليس سبب ذلك أن دالي يرفض المهارة، فهو يدأب على إظهار مهارته، ولكنه ينتسب إلى بيكلين وإلى

ميسونيه، ولا يبالي مطلقاً بالأبحاث التي يقوم بها الفن الحديث في مجال الشكل. وإنَّ الأمر الوحيد الذي يهمّه هو أن يعرض علينا صوراً غريبة تشذ عن المألوف». المرجع الرابع ص ١١٧.

وفي عام ١٩٧٠ عرض دالي لوحاته في صالة (بوي مانز) في روتردام، كما عرض إنتاجه السابق في باريس ولندن عام ١٩٨١. وأقام متحفاً خاصاً بأعماله ولوحاته في مدينة فيجويراس مسقط رأسه، وأنشأ متحفاً آخر في كليفلاند، ضمَّت مجموعة مورس من أعماله، كما توزَّعت العديد من لوحاته في صالات العرض وعدد من المتاحف العالمية ولاسيما في أوربا وأمريكا من بينها متحف متروبوليتان، ومتحف الفنون الجميلة في فيلادلفيا، ومتحف الفن الحديث في نيويورك.

المراجع:

١- فريد جحا - الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٣٦ -١٣٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٥٨ - ٥٩.

٣- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص٢٨٧.

٤- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١١٧.

٥- أنطونينا رودريغو - بين دالي ولوركا - ترجمة خليل شطا - الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢ - ص ١٥٠.

غوركي ١٩٠٤ - ١٩٤٨

أرشيل غوركي Arshile Gorky مصوِّر أمريكي من أصل أرمني يُعَدُّ آخر المصوِّرين السرياليين، وأوّل المصوِّرين التعبيريين التجريديين.

ولد غوركي في قرية خوركوم من قرى مدينة (وان) في أرمينيا الشرقية، في الخامس عشر من نيسان عام ١٩٠٤ واسمه الحقيقي فوستانيك آدويان، وكان والده ستراك يمارس مهنة البناء وبعض الأعمال التجارية الصغيرة، لكنه اضطرّ للسفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٠٨ ليستقر في مقاطعة بروفانس. بعد أن ترك زوجته وأولاده في أرمينيا يعانون ظروفاً صعبة في ظل الفاقة والحرمان.

وقد تركت هذه الظروف أثرها البالغ على شخصية فوستانيك الذي ظهرت موهبته في فنون الرسم منذ كان في الرابعة من عمره، حين كان يرسم صور القديسين وقادة التاريخ الأرمني، وفي سنة ١٩٠٨ رافق والدته وأخواته للإقامة في مدينة وان، وقد كان شديد التعلُّق بوالدته وأخته وارتوش، ونتيجة للحروب نزح فوستانيك مع أسرته إلى مدينة يرفان عاصمة أرمينيا سنة ١٩١٥، ثمَّ انتقل معهم إلى مدينة تفليس، وعاشوا في فقر مُدقع انتهى بمرض أمِّه ووفاتها، فانتقل مع أخواته إلى إحدى جمعيات الأيتام في إستانبول التي نقلتهم إلى نيويورك في الولايات المتحدة عام ١٩٢٠.

وفي نيويورك التقى فوستانيك والده بعد اثني عشر عاماً، وانتسب إلى المعهد المركزي للفنون الجميلة في نيويورك، وتخرَّج فيه عام ١٩٢٦ وعمل مدرِّساً فيه لمدة خمس سنوات، وفي عام ١٩٢٥ اتّخذ لنفسه اسماً مستعاراً (آرشيل غوركي) تيمُّناً بالكاتب الروسي (مكسيم غوركي) الذي كان يُكنّ له محبَّة كبيرة.

ومنذ قدومه إلى الولايات المتحدة، شرع يرسم العديد من اللوحات التي تعكس اهتمامه بالمنظر الطبيعي والصورة الشخصية، وتكوينات الطبيعة الصامتة، مستعيراً مجموعة من الأساليب الفنية لعدد من الفنانين المعاصرين أمثال: سيزان، وبيكاسو، وماتيس، وبراك وسواهم من روَّاد الحداثة في الفن، وقد عكس في لوحاته المبكِّرة محبّته لبلاده وأهله وأصدقائه، فكانت هذه الأعمال بمنزلة تمهيد للمرحلة التي سيتخطى فيها تلك الأساليب، ليؤسّس لنفسه أسلوباً خاصاً في اتجاه السريالية التي اعتنقها لفترة قصيرة، ما لبث أن غادرها نحو التعبيرية المجرَّدة التي تعكس حالات القلق ومشاعر الألم من خلال أشكال مجرّدة.

وقد ذاعت شهرة غوركي بعد ثلاثينيات القرن العشرين، ووصل إلى قمَّة مجده بعد الأربعينيات؛ إذ إنَّ انتشر فنَّه في الولايات المتحدة وأوربا. فمنذ عام ١٩٣٦ حتى عام ١٩٣٨ رسم غوركي سلسلة من اللوحات التي أطلق عليها اسم (مناظر من خوركوم)، كما رسم في مطلع الأربعينيات سلسلة لوحاته المسمّاة (حدائق في سوتشي)، كما رسم سلسلة من اللوحات أبرزها (الشلال)، و(الطاحونة المائية المزهرة)، و(كيف تتفتَّح صدرية أمِّي المشغولة بالإبرة في حياتي)، وفي سنة ١٩٤٥ رسم اللوحات (ليلة راحة - المحراث - الأغنية - سلسلة حقول خوركوم - الاحتضار)، ومعظم هذه اللوحات موجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك.

وفي مناسبة افتتاح معرض أرشيل غوركي الذي أقيم عام ١٩٤٥ كتب زعيم السريالية أندريه بريتون يقول: «... إنّه الوحيد في جيله الذي له طابعه الخاص الفريد... وفي تقديري أن غوركي هو الوحيد بين جميع الرسّامين السرياليين، الذي استطاع أن يتَّصل بالطبيعة بصورة مباشرة». المرجع الثالث ص ٤٣.

أما بول إيلوار فإنه يرى: «أنه نابض العين... غوركي هو أول رسّام بالنسبة إلي، انكشف له هذا السر... لقد سُحرتُ أخيراً أمام لوحة بتوقيع غوركي، وهي لوحته المسمّاة (الرئة هي عرف الديك) التي يمكن اعتبارها باباً كبيراً قد فُتح على عالم النسبية...». المرجع الثالث ص ٤٥.

ولعلَّ ابتعاده عن السريالية جاء نتيجة موقف عبّر عنه في رسالة إلى شقيقته وارتوش، إذ يقول: «... فن أكاديمي متخف خلافاً لجمالية الفن، مشكوك فيه بشكل كبير، ومخالف بشكل واسع للفن الحديث». ثمّ يضيف: «يجب أن يكون الفن صادقاً دوماً وموضوعياً، ولا يكون خفيفاً هزلياً».

كان غوركي يرسم لوحاته متأثّراً بالمرحلة التعبيرية عند بيكاسو، وهذا ما تظهره لوحته (الفنان ووالدته) التي أنجزها عام عن صورة فوتوغرافية وهي محفوظة في متحف (ويتني)، لكنه بدءاً من عام ١٩٣٣ ابتعد عن تأثير بيكاسو ولاسيما حين تخلّى عن الخطوط القاسية والحواشي الجامدة، واستبدلها بالمعالجة الحيوية والمتحرّرة من تعقيدات الخطوط. وبدأ اهتمامه يتوجَّه نحو التلميح ببعض الأشكال العضوية والتفصيلات الغامضة، والتي تُظهر سعيه للغموض والإيحاء، ولاسيما تلك اللوحات التي أنجزها في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين.

ويتحدَّث غوركي عن منابع الإلهام لديه فيقول: «عندما أرسم، أحكي لنفسي حكايات لا تتعلَّق بالرسم بأيّة صلة، هل سمعتم كلام طفل عندما يتجول قلمه فوق مساحة الورقة بخطوط لا معنى لها في ظاهر الأمر... ذاك بيت، وهذا رجل، أما هذه... فبقرة تحت أشعة الشمس... إن حكاياتي تأتي عادة من عهد الطفولة، كانت أمّي تحكي لي حكايات

كثيرة، بينما كنت أغمض عيني وأغرق وجهي داخل صدريتها البيضاء الطويلة، وفي صدرية أخرى لها مشغولة بالإبرة، كانت حكاياتها تختلط في ذهني بأشغال الإبرة التي على صدريتها، عندما أجلس أمام الخامة البيضاء أجد حياتي كلها لا تزال معروضة من خلال ذكرياتي بصور حكاياتها» المرجع الأول ص ١٥٨.

تزوج غوركي ورزق ببنتين، ليبدأ مرحلة جديدة من المعاناة، إذ احترق محترفه الذي يضم سبعاً وثلاثين لوحة، وعدداً كبيراً من الرسوم الصغيرة والدراسات عام ١٩٤٦، وأصيب بسرطان الأمعاء، وبعد عامين أصيبت يده اليمنى بالشلل بسبب حادث سيارة، فتوقف عن الرسم، وهو في أوج طاقاته الفنية، في الوقت الذي ابتعدت عنه زوجته مع ابنتيه، فأصيب بالانهيار، فأقبل على إنهاء حياته بالانتحار شنقاً بحبل وسط محترفه، بعد أن كتب على صندوق خشبي بالطباشير عبارة (وداعاً يا أعزائي).

وقد صدر في اليابان كتاب يستعرض سيرة أرشي غوركي باللغتين اليابانية والإنكليزية في ٢٧٠ صفحة كتبه كارلين موراديان ابن أخت الفنان، ويتضمن صور خمسين لوحة ملوّنة، وعشر رسائل من رسائله عن الفن، وعشر مقابلات للفنان، كما صدر في اليابان أيضاً كتاب باللغة الإنكليزية للناقدة الفنية دايان والدمان في ٢٨٥ صفحة من القطع الكبير، ويتضمن ٦٥ صورة ملوّنة لأشهر لوحاته إلى جانب أكثر من مئة لوحة بالأبيض والأسود، بعنوان (أرشيل غوركي نظرة إلى الماضي).

ويمكن لزوَّار متحف غوغينهايم أن يزوروا جناح الفنان أرشيل غوركي في الطابق السادس لمشاهدة مئتين وتسع وأربعين لوحة من أعماله التعبيرية المجرَّدة المُفعمة بالحزن العميق والألم الدفين.

المراجع:

١- ناظار ناظاريان - الفنان أرشيل غوركي - الحياة التشكيلية - العدد التاسع - دمشق ١٩٨٢ - ص ١٥١ - ١٥٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٩٩ - ١٠٠.

٣- كرّاس نادي الشبيبة السورية بحلب - بمناسبة مرور خمسين عاماً على رحيل الفنان أرشيل غوركي - حلب أيار ١٩٩٨.

* * *

موراندي ١٨٩٠ - ١٩٦٤

جيورجيو موراندي Giorio Morandi مصوِّر إيطالي، يُعَدُّ في طليعة ممثِّلي الميتافيزيقية في الفن الإيطالي، ومن أهم أنصار بعث حركة الإحياء للقيم الفنية التقليدية الأصيلة.

ولد عام ١٨٩٠ في مدينة بولونيا الإيطالية، وكان والده أندريا يعمل في إحدى المكاتب الخدمية التجارية، وفي عام ١٩٠٦ عيّن الوالد ابنه جيورجيو في العمل معه، لكن الابن لم يتمكّن من الاستمرار في عمل والده أكثر من عام واحد، انتسب بعده إلى أكاديمية الفنون الجميلة في بولونيا، ودرس مبادئ الرسم وفنون التصوير بين عامي ١٩٠٧ و ١٩١٣ ونال شهادة دبلوم، وحين غادر الأكاديمية، بدأ يرسم النقوش المطبعية، وأنجز كثيراً من اللوحات الزيتية التي صوَّر فيها مناظر طبيعية، مستقاة من الطبيعة الريفية المحيطة بمدينة بولونيا التي عرضت في المعارض الدولية كمعرض بينالي فينيسيا.

كان موراندي محبّاً للسفر، فقام بعدد من الرحلات للربوع والمدن الإيطالية، فدرس آثارها الفنية ومنحوتات الفنانين القدماء وأعمالهم التصويرية، كما صوَّر العديد من لوحات الطبيعة الصامتة التي اكتسبت أهمية كبيرة في نتاجه طيلة مسيرته الفنية. وفي تلك اللوحات يبدو جلياً تأثُّره بأعمال بول سيزان، ولوحات بييرو ديلافرانشيسكا التي فتحت أمامه الطريق إلى الميتافيزيقية. وفي نهاية عام ١٩١٥ دُعي للخدمة العسكرية، ولمَّا سُرِّحَ عُيِّن مشرفاً على إدارة مجموعة من المدارس الابتدائية في أربعة أقاليم إيطالية في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٢٧، وفي عام ١٩٣٠ عُيِّن مدرِّساً في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة بولونيا.

عُرف عن موراندي ميوله نحو العُزلة والتأمُّل، وخوضه في تجارب فكرية ونفسية منذ مطلع شبابه، وحين ظهرت نشاطات الفنانين المستقبليين ومعارضهم، تابع أعمالهم بشغف، لكنّه كان يميل إلى تجارب التكعيبيين ولوحات الفنان الفرنسي جورج براك. ولذلك ظهرت في لوحاته الأولى الأنساق اللونية الموحّدة والرمادية، والتي ستستمر في لوحاته مستقبلاً، كما برز اهتمامه باستخدام البُعدين في التصوير، ومَيله نحو الاستخدام اللطيف للألوان، كالأزرق الخفيف والرمادي والزهري والأبيض.

وفي المدّة الواقعة بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ درس أعمال بعض المتافيزقيين أمثال: فيرارا، وكارا، ودي جريكو، وعمل على الاستفادة منها دون أن يفقد أسلوبه الشخصي الغني بالتجارب الهندسية النقية التي وُفدت إليه من حالة الانعزال التي كان يعيشها، والتي كانت تفرض عليه الشعور بالوحدة، وتدفعه نحو التأمُّل الهادئ، والتمسُّك المتواضع بالحقائق الغامضة المتمثِّلة بالانسجام الفراغي الذي يبدو في تكوينات الطبيعة الصامتة التي يصوِّرها في مناخ متافيزيقي، يتمثّل بتلك العلاقة التي تربط الكتل المتراصفة مع الفراغ والظلال المترامية، وهذه المكوِّنات تعيش في مناخ شعري، يثير جملة من العلاقات القائمة بين الطبيعة والعقل، وبين الجمال والحقيقة، وبين ما يولِّده الخيال وما يدعو إليه العقل.. وبذلك يستطيع الفنان أن يترجم حياته الخاصة ووحدته من خلال فنِّه.

وفي عام ١٩١٩ أخذ موراندي يميل نحو تلطيف الأشكال الهندسية التي تبرز الأشياء التي يصوِّرها، وكذلك راحت ألوانه تبدو أكثر رقة، وصارت لوحاته تميل نحو التوافق العقلي مع الإحساس، ومنذ عام

١٩٢٠ أحسّ بضرورة إدخال عناصر فنية جديدة إلى لوحته تميل نحو التجريد، وذلك من خلال جعل الأشياء تتحوّل إلى رموز تفضي إلى معانٍ مستترة. وفي مقابلة أجراها عام ١٩٥٧ أشار إلى أنَّ «غاليليو درج على التذكير بأن كتاب الفلسفة الحقيقي، هو كتاب الطبيعة، وقد كتب بلغة مختلفة عن لغتنا وأبجديتنا، فالحروف كانت مثلثات، ومربعات ودوائر، أهرامات ومخروطات وأشكالاً هندسية أخرى، أنا أشعر بتفكير غاليليو هذا... أنا مقتنع بأن ليس هناك ما هو أكثر سريالية وأكثر تجريدية من الواقع نفسه». المرجع الأول ص ١٣٠.

وتظهر بعض لوحاته تأثُّره بالمنحى المثيولوجي والميتافيزيقي الذي مضى فيه كل من الفنانين المعاصرين له جيريكو وكارا. بينما نجده في أعمال الحفر يظهر رموزاً تعطي حفراً فراغياً تتصالب فيه الخطوط لتوحي بجميع الألوان والأطياف على مختلف درجاتها ونبراتها الضوئية كتلك التي تظهر في اللوحات الملونة، وهو يعتمد النموذج المكرّر، ويلح على ذات الموضوع الذي صوَّره في الكثير من أعماله مؤكّداً الجانب النفسي والمشاعر الموحية، إذ تبدو الظلال في نفس نقاء الأجسام، والأجسام بنفس صفاء الظلال. وهذا ما تجلَّى في أغلب الأعمال التي شارك بها في كثير من المعارض مع عدد من الفنانين البارزين ولاسيما في المعرض الذي أقيم في برلين عام ١٩٢١.

وتظهر بعض أعمال موراندي التي أنجزها بعد عام ١٩٢٥، تأثُّره بالفنان دوران، ولاسيما في تكوينه الأفقي الضوئي الذي صوَّر فيه الطبيعة الصامتة، وفي خطوة معاكسة للمستقبلية التي تنادي بهجر الفنون المتخفّية، أبدى اهتماماً واضحاً بفنون قدامى المصوِّرين في المتاحف ولاسيما بأعمال الفن التوسكاني الذي يعود إلى القرنين الرابع

عشر والخامس عشر. وبذلك استطاع موراندي تطوير أسلوب تصويري خاص به يمتاز بشاعريته، ومناخاته الصوفية النقية والمتقشِّفة، مبتعداً عن معظم الاتجاهات الفنية التي عاصرها، واقتصر على موضوعات الطبيعة الصامتة التي شكَّلت لديه مرتعاً واسعاً لعالَمه التصويري الخاص والذي يميل إلى التأكيد على معاني الغربة والوحشة.

كانت مواضيع المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة من أبرز أعماله التي صوَّرها في أجواء شاعرية، وأحاسيس صوفية، ظهرت في الزجاجات والأواني والمزهريات والمشاهد الريفية. وفي عام ١٩٣٠ عُيِّنَ موراندي أستاذاً للنقش في أكاديمية بولونيا، كما شارك في المعرض الفني الذي أقيم في مدينة البندقية ذلك العام، واستمرَّ في إنتاجه المتألِّق لغاية عام ١٩٣٩إذ عرض خمسين لوحة في روما، وأنجز سلسلة من اللوحات التي صوَّر فيها مناظر طبيعية كانت تقارب لوحات الفنان الفرنسي كورو.

أما لوحاته التي أنجزها موراندي نحو عام ١٩٤٠ فقد بدت أكثر تألُّقاً، إذ أخذ يرسم الزجاجات وكأنها صروح تتباهى بنقائها وبساطتها، وتساميها نحو الكمال الذي يوازن بين الكتلة والفراغ، ويجعلها تقترب من حالات الوجد الصافي الذي يحمل في طيّاته درجات عالية من التأمُّل الفكري والصفاء الروحي، وهذا ما نراه في اللوحات الملونة والمحفورات المطبوعة، وقد أشار الناقد لامبرتو فيتالي إلى ذلك بقوله: «يوجد علاقات متينة بين العمل الملون والعمل المحفور، وفي الوقت نفسه يحتفظ كل منهما بهويته الخاصة». المرجع الأول ص ١٢٨.

في عام ١٩٤٥ أقام موراندي معرضاً في صالة فيوري في فلورنسا، تبعه مجموعة من المعارض الخاصة بنتاجه، استطاع من خلالها أن يحقّق

موقعاً هاماً في الوسط الفني الإيطالي، وتألَّق اسمه في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٣ و ١٩٦٤، لكن التيارات الفنية العاصفة التي كانت تجري من حوله كانت تزيد من قلقه، فقد كان لا يثق كثيراً بإنجازات المستقبليين رغم أنه عرض معهم عام ١٩١٤، وكان يطلق على المستقبلية عبارة (الصبي الرديء) الذي يتَّصف بالزخرفة والفوضوية المرتبكة، وقد شبَّهها بالمسرحية أو الجوقة الموسيقية التي تعزف ألحاناً متنافرة، ولم تكن أكثر من نداءات استغاثة أطلقت من بعض الفنانين أمثال: بوسيوني وسيفريني. **المرجع الثاني ص ٤٦.**

وقد صرَّح الناقد الأمريكي تيليم سدني أنَّ «موراندي كان يقف في الموقف الفاصل بين التأمُّلية والتزيينية. لقد كان مقدام زمانه والزمن الذي سبقه، وإذا كانت مناظره الطبيعية قد حفلت بنجاح، فإنّ الطبيعة الصامتة حفلت بنجاح أكثر نزوعاً وإلهاماً». والحقيقة أنَّ الفن عند موراندي هو بالدرجة الأولى تعبير عن قيم فنية، ولذلك كان يقول: «أنا أعتقد أن الفن يعبِّر عن قيم فنية أكثر مما يعبِّر عن قيم دينية أو أخلاقية أو عن معاني العدالة الاجتماعية أو الأمجاد الوطنية، لاشيء يكون غريباً عنّي أكثر من ذلك الفن الذي يخصّص نفسه لخدمة أهداف أخرى غير الذي يتضمنه الفن نفسه». **المرجع الثاني ص ٤٥.**

ومع ذلك ظلَّ متمسّكاً بأسلوبه وأصالته، ينهل من الينابيع التي سعى إليها بنفسه، واقتصر على عمله في تدريس التصوير والحفر في أكاديمية بولونيا، والعمل في محترفه حتى وافته المنية في عام ١٩٦٤، بعد أن ترك إرثاً فنياً مهمّاً، كانت العائلات الإيطالية تتنافس على اقتنائه. وحين أقيم معرض للفن الإيطالي في نيويورك عام ١٩٩٤ لم تحضر أعمال موراندي لأن الجمعيات الفنية الأمريكية، رفضت وجود

أعماله، ودعت لعدم اقتنائها، مما دفع محبّيه وأصدقاءَه لجمع أعماله من بيوتهم ومن مقتنياتهم الخاصة، وخصّصوا لها متحفاً في مدينة بولونيا صار مقصداً للزائرين، كما وزَّعت العديد من لوحاته الزيتية والمائية ومحفوراته المطبعية على بلديات المدن الإيطالية لتكون في متناول المواطنين للاطلاع عليها.

المراجع:

١- ستيفانيا ماساري - موراندي - ترجمة شيرين إيبش - الحياة التشكيلية - العدد ٢٥ دمشق ١٩٨٧- ص ١٢٤ - ١٣١.

٢- د. عبد الكريم فرج - المصور جيورجيو موراندي - الحياة التشكيلية العدد ٩٠ دمشق ٢٠١٠- ص ٤٢ - ٥٠.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٨٨.

❖ ❖ ❖

التعبيرية

التعبيرية هي اتّجاه فنّي سلكه فريق من الفنّانين للتعبير عن مشاعرهم الذاتية تجاه ما يعانونه من آلام وأحلام، وما يحيط بهم من هموم وقضايا إنسانية واجتماعية، تدفعهم للتعبير عنها بكل الوسائل الفنية التي تُظهر انفعالهم إزاء الموضوع الذي يعالجونه دون الالتزام بالقيم الفنية والتشكيلية التقليدية والأكاديمية، ولذلك نراهم يبالغون في صياغاتهم الشكلية والتلوينية، ويلجؤون إلى التحريف والتشويه في الأشكال الطبيعية والواقعية من أجل الوصول إلى الصيغ التي تتوافق مع رؤاهم وتنسجم مع مشاعرهم الذاتية. وهم في سعيهم هذا يبتعدون عن المواقف الموضوعية والعلمية والوسائل المدرسية التي جرت عليها معظم الاتجاهات الفنية التي سبقتهم.

ولعلَّ ما صوَّره الجريكو في طليطلة منذ القرن السادس عشر، وما رسمه الفنان الإسباني فرانشيسكو غويا في أواخر حياته على جدران بيته، وما أنجزه الفنان الفرنسي دومييه في بعض لوحاته، يمكننا أن نعتبره تمهيداً للاتجاه التعبيري في التصوير الذي ظهر جلياً في لوحات الفنان الهولندي فان جوخ الذي لم يكن يعنيه في فن التصوير سوى التعبير عن مشاعره المتأجّجة، وأزماته النفسية المضطربة التي ظهرت في التباين الحاد في ألوانه المشعَّة والخامدة، وضربات فرشاته القوية واللولبية التي تعكس انفعالاته، وطاقته التعبيرية المتعاظمة، والتي ندركها في قوله: «بدلاً من أن أحاول أن أنقل ما أمام عيني بحذافيره،

فإنني أستخدم اللون استخداماً جائراً حتى أعبِّر عن نفسي بقوة أكبر».

ويرى الدكتور نعيم عطية أنّ الصورة الفنية عند الفنان التعبيري ليست نقلاً للواقع الخارجي، بل هي إفراغ لما في أعصاب الفنان من شحنة عاطفية متولِّدة عن انصهار الوجود في مخيِّلته، ثم إفراغه في اللوحة كما لو كان قطعة من ذاته لا جزءاً من الواقع الموضوعي المحيط به. من هنا تأتي تجربة الفنان الفرنسي تولوز لوتريك الذي عايشه فان جوخ بعض الوقت، لتكون شاهداً على إرهاصات التعبيرية التي اتّخذت لها مساراً رسمياً في أوائل القرن العشرين.

وبالرغم من التوازن الذي أقامه فان جوخ بين ما هو موضوعي في الشكل وما هو ذاتي في المضمون والمعالجة اللونية، أطاح معظم التعبيريين الذين جاؤوا بعده بالكثير من القيم التشكيلية المتوارثة، وأمعنوا في تحريف الشكل وتشويهه، متجاهلين قواعد المنظور، ومستخفّين بالنسب بين الأشخاص والأشياء المحيطة بهم، ومبالغين في تحريف النسب في الشكل البشري، وممعنين بتشويه الوجه الإنساني حتى قارب الأشكال الحيوانية المفزعة لدى بعضهم. ولعلَّ كل هذه المساعي في التحريف والتشويه إنما الغرض منها بزعمهم إظهار الحقيقة الداخلية التي أضحت الآن أغلى من الانسجام البصري للمرئيات، إذ حلت قوة التعبير محل جمال التعبير[1].

أما اللون فقد تحوَّل لدى التعبيرين إلى أداة تحريض للكشف عن الانفعالات الحادة من خلال جرأته وقوته وتمرُّده على الصيغ اللونية اللطيفة، كما أظهروا للون وظيفة رمزية غير وظيفته الجمالية المطابقة للواقع، ولذلك أضحت الوجوه البشرية في لوحات التعبيريين مصبوغة

بالأخضر، وظهرت الخيول باللون الأزرق، وأمواج البحار العاتية باللون الأحمر. وقد تزامن ظهور التعبيريين مع بحوث فرويد وتلاميذه في علم النفس، مما ساهم في اتجاههم التصويري، واعتمادهم على اللون باعتباره يختزن قدرة إيحائية تمنح العمل الفني طابعاً درامياً حاداً[٢].

وقد اهتمَّ الفنان التعبيري برسم الوجه البشري باعتباره المرآة التي تعكس الجوانب النفسية المختلفة، وأظهر من خلاله ما يعانيه الإنسان من بؤس ومعاناة كما صوَّر مشاهد من الطبيعة المشحونة بالانفعالات التي تجسِّد موقف الفنان منها، واستعان عدد من التعبيريين ببعض الموضوعات الاجتماعية والأدبية، وترجموها في لوحاتهم، فهم يُبدون اهتماماً واضحاً بموضوع العمل الفني ومضمونه، ولا يرون بأساً من ترجمة العمل الأدبي إلى عمل تشكيلي شريطة ألا يكون تابعاً ذليلاً له، وألّا يتحوّل إلى رسوم توضيحية للعمل الأدبي بحيث يفقد قيمته الإبداعية[٣].

وهكذا نجد أن التعبيريين سلكوا اتجاهاً مغايراً للاتجاهات التي سلكها الوحشيون والتكعيبيون والمستقبليون والتجريديون وغيرهم ممن اهتموا بالابتكارات الشكلية، وبحثوا في تطوير لغة التصوير المتحررة التي لا يعنيها موضوع العمل الفني بقدر ما يعنيها الأسلوب الفني الذي ينجز فيه. وقد وجد الاتجاه التعبيري مناخاً ملائماً في الظروف المأساوية التي مرّت بها البشرية بين الحربين العالميتين الأولى والثانية. فظهر في نتاج النمساوي إيجون شيلي، والفرنسي جورج رؤوه، و السويديين أدغار مونش، و هودلر، والبلجيكي أنسور، والألماني بكمان .

ويرى بعض النقّاد أن التعبيرية كحركة فنية جماعية انطلقت من

ألمانيا في مطلع القرن العشرين، ففي عام ١٩٠٥ اجتمع في دريسدن مجموعة من الفنانين الشباب، وشكّلوا (جماعة الجسر) كأول تجمُّع للاتجاه التعبيري، وكان في طليعتهم (إرنست لودفيج كرشنر، وإريك هيكيل، وكارل شميدت - روتلوف)، ثمَّ التحق بهم كل من (ماكس بيشتاين، وإتومولر، وإميل نولد)، وأقاموا معرضاً لأعمالهم عام ١٩٠٦ شهد صخَباً شديداً، ومواقف متباينة من قبل النقاد والفنانين الأكاديميين، ولذلك تشتّت الجماعة في عام ١٩١٣ بسبب الخلافات الداخلية بين أعضائها.

وكانت جماعة الجسر هذه قد تأثَّرت بأعمال فان جوخ، وتولوز لوتريك، وبول غوغان، وتمرَّدت على الاتجاهات التقليدية المتزمِّتة في الفن، ثم أخذت تتطلَّع إلى فنون الأمم الأخرى، وأبدوا إعجابهم بالفن الإفريقي وما فيه من إبداعات فطرية، كما اهتمُّوا بلوحات الفنان الفرنسي هنري رسو ونزعته الفطرية. بل إنهم افتتنوا بالفنون البدائية التي ظهرت منذ ما قبل التاريخ، والفنون الشعبية، وفنون المجانين والأطفال، وعمدوا إلى الاستفادة من أساليبها التصويرية في لوحتهم، وقد ظهرت الكثير من بحوثهم وآرائهم في مجلة (العاصفة) التي ظلَّت تصدر في ميونخ حتى عام ١٩٢٨. وتشير المصادر إلى أن أغلب الفنانين التعبيريين من اليهود الذين عانوا من اضطهاد الأوربيين، ولذلك جاءت أعمالهم تحمل طابع الملّة والجنس والنوع والآمال الطائفية الخاصة، ويمكن ملاحظة ملامح الريبة و التحفُّز والحزن والتشاؤم في تلك الأعمال.

وقد واجهت التعبيرية استنكاراً من أكثر الناس في عصرها، كما عانت من اضطهاد السلطات النازية التي أتلفت الكثير من لوحات التعبيريين، ومنعت كثيراً منهم ممارسة الفن، بل أقامت معرضاً كبيراً

لأعمالهم في ميونخ عام ١٩٣٧ بهدف السخرية منهم وأطلقت عليه اسم (معرض الفن المنحل)، ومنحت فيه الجائزة الأولى للفنان كوكوشكا في جوٍّ من السخرية والاستهزاء. وفي الوقت نفسه أصدر النازيون أوامرهم بتنظيف المتاحف من أعمال عدد من التعبيريين الذين ظهروا في فرنسا أمثال: (رؤوه، وفلامينك، وبراك، وبيكاسو) وشجَّعت على بيع لوحاتهم بأي ثمن خارج ألمانيا للتخلُّص منها. وما أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها عام ١٩٤٥ وانهزم النازيون، حتى أعيد لهؤلاء الفنانين اعتبارهم، فعُرضت أعمالهم في الصالات والمتاحف، وكتب النقاد عن لوحاتهم، وأشادوا بهم وبإنتاجهم، وأضحوا في طليعة التشكيليين المشهورين في القرن العشرين. وقد اشتُهر عدد من التعبيرين خارج ألمانيا، كان أبرزهم الفنان النمساوي كوكوشكا ، والفنانين الروس (سوتين، وباسان، وشاجال، ومكس فيبر) والفنانين الفرنسيين جورج رؤوه، وبابلو بيكاسو، والإيطالي أميدو مودلياني.

المراجع:

١- د. نعيم عطية - التعبيرية في الفن التشكيلي - سلسلة كتابك - العدد ٦٥ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ٨٢ - ٨٨.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٦٧ - ٧٨.

* * *

أنسور ١٨٦٠ - ١٩٤٩

جيمس أنسور James Ensor مصوِّر بلجيكي، من أبرز روّاد التصوير الحديث في أوربا ، كان له الأثر العميق في تحديث الفن في بلجيكا وألمانيا ولاسيما في التصوير التعبيري، فهو في طليعة المصوِّرين التعبيريين إلى جانب فان جوخ، كما أنه سبق التعبيرية الألمانية بثلاثين عاماً من خلال لوحاته التي كان ينتقد بها طبائع المجتمعات المزيفة للحقيقة.

ولد أنسور عام ١٨٦٠ في بروكسل، وظهر نبوغه في فن الرسم منذ طفولته، ودرس مبادئ الرسم والتلوين وهو في الخامسة عشرة من عمره، كما أنجز العديد من اللوحات الصغيرة للمدينة التي كان يعيش فيها، كانت تظهر دقّة ملاحظته للأشكال ورهافة حسّه في تصوير الجو المحيط بها. درس فنون التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة في بروكسل بين عامي ١٨٧٧ و ١٩٠٠، وأشرف على تعليمه الفنّان المصوِّر جين بورتالس الذي كان له الفضل في إدخال أساليب التصوير الشرقي إلى بلجيكا.

بدأ أنسور ممارسة التصوير منذ عام ١٨٨٢ برسم لوحات صغيرة جداً له، كانت تظهر تأثُّره بالمدرسة الانطباعية السائدة في بلجيكا، وكانت تمتاز بألوانها القاتمة لأنه كان يصوِّرها داخل المنزل، كلوحة (امرأة بملابس زرقاء) التي أنجزها عام ١٨٨٢ والمحفوظة في متحف الفن المعاصر في بروكسل، وكانت معظم لوحاته تتمتَّع بخصوصية حين كانت تُعرض في صالات العرض في بروكسل وسواها من المدن البلجيكية. كما أنه انضمَّ إلى جماعة العشرين منذ عام ١٨٨٤، وكان في طليعة مؤسّسيها.

وهو يُبدي اهتمامه بتصوير الناس ليبرز ما في سلوكهم من غرابة وسخرية، فهو ينظر إليهم من زاوية الأخلاق الفاسدة، ويكشف ما لديهم من ادعاءات، وما يشغل نفوسهم من تفاهات رغم اعتدادهم بأنفسهم. ولذلك يحوّل أشكال بعضهم إلى هياكل عظمية نخرة مغطّاة ببعض الخرق والأسمال. ومنذ عام ١٨٧٩ أبدى أنسور اهتماماً كبيراً برسم الأقنعة التي تغلِّف وجوه الناس في الحفلات الجماعية والمهرجانات السنوية، وتُعَدُّ اللوحات التي رسمها في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٨٧ و١٨٩٠ من أهم اللوحات التي أبدع فيها برسم الأقنعة، والتي أظهرت براعته في تصوير ملامح الرُّعب والسخرية المفاجئة في الأوساط الاجتماعية التي تظهر محاسنها وتخفي طبائع الكذب والنفاق.

ويشير جوزيف إميل مولر إلى أن أنسور «أحياناً يخفي الوجه بقناع يظهر في وضح النهار ما يرغب الإنسان غير المقنَّع في إخفائه. لون حي، وأحياناً ثاقب، ينمِّي الطابع الهزلي لأعماله التي لا تكتفي في أن تكون نقداً لاذعاً جامحاً وشديداً، حتى سن الأربعين بقيت عبقرية أنسور تكمن في أعماقه، وكانت لوحاته تتميَّز أيضاً بشاعرية تصويرية دقيقة: فهي تجمع بين روعة التصوير والدقة في العمل، كما أنّ بعض التنافر بين الألوان الذي يسر الفنان في استخدامه، يشير إلى أي مدى تتجاوب الألوان بنجاح». المرجع الثاني ص ١٩.

كما رسم في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٨٧ و ١٨٩٠ العديد من اللوحات المستمدّة من الكتاب المقدّس والتي تعكس مواقفه الدينية، كما في لوحته المسمّاة (إغواء القديس أنطونيوس) التي أنجزها عام ١٨٨٧ والمحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك. ولوحته الكبيرة والرائعة المسمّاة (دخول المسيح إلى بروكسل) التي أنجزها عام ١٨٨٨

وهو العام نفسه الذي رحل فيه فان جوخ إلى آرل في جنوب فرنسا ليلتقي بدفء الشمس ويغمر لوحاته بضيائها. وفي عام ١٨٩١ أنجز أنسور لوحة (المسيح يهدِّئ الأمواج) والمحفوظة في متحف أنسور.

وتشهد لوحاته التي صوَّر فيها نفسه على تلك العزلة التي كان يعيشها في وسطه الاجتماعي الذي لا يتوائم مع طبيعته المنتقدة ومشاعره المرهفة، كما تُظهره على نحو درامي، يكسوه الوقار، وترتسم في عيونه نظرات قلقة بما يدور من حوله من أعمال هزلية على مسرح الحياة التي تحوّل فيها البشر إلى مهرِّجين مخادعين، يتستّرون بأقنعة تُخفي حقيقتهم.

كما صوَّر أنسور لوحات للمناظر الطبيعية في بلجيكا، بالإضافة للوحات الطبيعة الصامتة التي استعمل فيها ألواناً خفيفة للغاية إلى جانب الاستخدام الكثيف للون الأبيض، كما صوَّر العديد من المناظر الطبيعية في بلدة أوستاند بألوان شديدة الشحوب كلوحة (ميناء أوستاند في الغسق وقت العاصفة) التي أنجزها عام ١٩٣٣. وبالرغم من أنه كان يتبع أساليب الانطباعيين في تصوير الطبيعة كان يُظهر عشقه للنور، واهتمامه بتصوير الومضات الضوئية التي تبدو في سماء أوستاند أو بحرها أو تلك الومضات التي تصوِّرها مخيِّلته.

وتقديراً لإنجازاته التصويرية منحته الدولة لقب بارون عام ١٩٢٩ باعتباره الرائد الأول للمذهبين السريالي والتعبيري في بلجيكا، لكن هذين المذهبين شهدا تطوراً مختلفاً عمّا خطَّه أنسور الذي عُرف بدأبه ورفعة إنتاجه المتمثِّل في لوحاته الزيتية ومحفوراته المعدنية التي بلغت ١٥٠ نقشاً على المعدن بالإضافة إلى مجموعتين من الطبعات الحجرية.

وقد جاء بعد أنسور جيل من المصوِّرين التعبيريين في بلجيكا، كان من أبرزهم فريتز فان دين بيرج، وكنستان بيريميك، وجوستاف دي سميت، لكنهم لم يتمكَّنوا من الوصول إلى مقدرة أنسور في خفّة اللون وبراعة التهكُّم، فقد كانت لغتهم أكثر خشونة، وسيطرت على لوحاتهم مدرّجات اللون البني، كما استمتعوا بلعبة التضاد الدرامي بين الظلمة والنور، وأطلقوا العنان لقلقهم وتشاؤمهم الذي انعكس في لوحاتهم.

المرجع الثالث ص ٤٧ – ٤٨.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦.

٣- د. نعيم عطية - التعبيرية في الفن التشكيلي - سلسلة كتابك - العدد ٦٥ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨- ص ٤٧ - ٤٨.

* * *

مونش ١٨٦٣ - ١٩٤٤

إدوار مونش Edward Munch مصوِّر نرويجي يأتي في طليعة الفنانين الذين أرسوا ملامح التعبيرية في الفن التشكيلي إلى جانب أوسكار كوكوشكا، وشيلي، وكليمت، وغيرهم، وكان له الدور البارز في النتاج الفني لجماعة الفن الجديد في ألمانيا وجماعة المنشقّين في النمسا.

ولد مونش عام ١٨٦٣ في بلدة لوتين الريفية في النرويج، وكان والده الدكتور كريستيان مونش يعمل طبيباً في البحرية النروجية قبل أن يستقر في العاصمة أوسلو ويعمل في الطب والتجارة، وكان إدوار الابن الثاني بين خمسة أبناء للطبيب كريستيان مونش وزوجته لورا كاترين التي توفيت إثر إصابتها بالسل، ولحقت بها إحدى بناتها مصابة بالمرض نفسه.

عاش إدوار طفولته وصباه يتيم الأم، وقد تولَّت رعايته أخته التي تدعى لورا على اسم والدتها. وكان الأب ذا نزعة دينية متطرفة يخاف الموت والعقاب، مما ترك أثره في تكوين الجوانب النفسية والسلوكية لابنه الذي نشأت لديه نزعة تشاؤمية في الحياة، ودفعته للخوف من الموت ومصير الإنسان، وهذا ما سيُظهره معظم نتاجه الفني.

لم تكن النرويج تمتلك إرثاً فنياً يُذكر قبل استقلالها عام ١٨١٤، وكانت الاتجاهات الواقعية تسود مناخاتها الفنية قبل أن تتسرَّب إليها الاتجاهات الحديثة الوافدة من باريس، حين دخل إدوار المدرسة النرويجية للرسم الطبيعي في أوسلو، وتتلمذ على يد المصوِّر كريستيان كروهج، فبدأ حياته الفنية يرسم بعض أفراد أسرته وأصدقائه بأسلوب واقعي هادئ ولطيف قبل أن ينصحه أستاذه بالسفر إلى باريس لاستكمال دراسته الفنية فيها.

سافر مونش إلى باريس عام ١٨٨٥ بمنحة دراسية من حكومة النرويج، فأخذ يتردَّد على محترف ليون بونات ويتعرَّف لوحات غوغان، ويتأثَّر بلوحات الانطباعيين، وحين شاهد الناقد الفرنسي تاديه ناتا سون أعمال مونش التي أنجزها في أوسلو كتب في «مجلة ريفيو بلانش» مقالاً تحدَّث فيه عن الجوانب الإبداعية في لوحات مونش، وفيما بعد نشرت المجلة نفسها صورة لوحته الذائعة الشهرة (الصرخة) التي لفتت الأنظار إليها باعتبارها انعطافاً في عالم الفن التعبيري ممّا دفعه إلى الانضمام إلى جماعة الرمزيين الفرنسيين الذين كانوا يلتفُّون حول الشاعر الفرنسي مالارميه ويشاركونه نهجه التعبيري.

وفي باريس، أخذ مونش يُبدي نشاطه الفني، فساهم في تقديم أعمال غرافيكية كتلك التي خصّصت لمسرحية (بيرجنت) لإبسن التي عرضت في باريس، وغلاف ديوان (أزهار الشر) لبودلير، وحين كتب الأديب المسرحي السويدي سترندبرغ مقالاً في مجلة ريفيو بلانش عن أعمال مونش الفنية التي عرضها في باريس، رسم له مونش صورة نصفية، وأحاطها بإطار رسمه بخطوط متعرِّجة تمتد من شعر امرأة عارية في أحد جوانب الإطار مما أغضب سترندبرغ.

وخلال إقامته في باريس لم يكن يمتلك اتجاهاً واضحاً في التصوير، فقد تأثَّر في البداية بأسلوب مانيه، وبيسارو، الانطباعيين، ثم تأثَّر بأسلوب فان جوخ وألوان غوغان، وقد كتب في يومياته: «لن أرسم مزيداً من الممرَّات، ولا أناساً يقرؤون أو نساءً عابسات، بل سأرسم أناساً أكثر حيوية، يتنفسون، يشعرون، يتألّمون، يعشقون».

كان مونش يتابع بحوث التحليل النفسي عند فرويد وكارل يونغ، ويهتم بما ينشره الأخير في كتاباته عن أسرار النفس البشرية، فانعكس ذلك

في لوحاته التي تُظهر اهتمامه بموضوعات النفس كالأحلام ومشاعر الغيرة والخوف والوهم والكآبة والإحباط والخطيئة والعصاب، إلى جانب اهتمامه بالأدبين الواقعي والرمزي، كم نشط في تصوير بعض الأدباء والمفكِّرين المعاصرين الذين كان يلتقي بهم من أمثال: هانز يوغر الذي كان معادياً للبرجوازية.

وفي مطلع القرن العشرين، أبدى مونش اهتماماً واضحاً بتصوير الطبقة العمالية، وما يحيط بها من ظروف حياتية ولاسيما عمال مناجم الفحم الذين كانوا يعانون البؤس والشقاء في معترك العمل، ولا يحصدون إلا الفاقة والحرمان في ظل الثورة الصناعية، ومن ذلك لوحته (العامل والآلة) المنجزة عام ١٩٠٨، ولوحة (عمال في الثلج) المنجزة عام ١٩١٢، ولوحة (العمال يعودون إلى بيوتهم) التي أنجزها عام ١٩١٥، وفي تلك الآونة اقتنى متحف وارسو خمس لوحات من أعماله، هي: اليوم التالي - البلوغ - رماد - فتاتان على الشرفة - الرجل الفرنسي.

ومع بدايات الحرب العالمية الأولى أخذ مونش يوسِّع دائرة نشاطه الفني، ويقيم كثيراً من المعارض في الكثير من العواصم الأوربية، منها أحد عشر معرضاً في برلين، وثمانية معارض في أوسلو، وستة معارض في ستوكهولم، وأربعة في غوتبرغ وثلاثة في كوبنهاغن واثنين في باريس. كما شارك في عدد من المعارض التي أقيمت في نيويورك وبوسطن وشيكاغو في الولايات الأمريكية، بالإضافة إلى مشاركات أخرى في معارض أقيمت في موسكو وبراغ ووارسو، وفي الصين واليابان. وقد بلغت معارضه الفردية والمشتركة وقتئذ مئة وستة معارض خلال عشر سنوات، قبل أن يبلغ الخمسين من عمره.

ورغم ذلك لم يجد مونش الحفاوة التي ترضيه في موطنه النرويج، بل واجه نقداً لاذعاً لأعماله التي عرضها أول مرة في برلين وهو في الثلاثين من عمره ، إذ عدّها بعض النقاد أعمالاً لا علاقة لها بالفن، فقد كانت الحركة الفنية في برلين تشهد ازدهاراً، بينما كانت لوحات مونش تظهر تأثره ببعض الفنانين الأوربيين، وتكتنفها ملامح البؤس والخوف والقلق، كما تشير إليها عناوينها: يأس - قرب سرير الموت - الفتاة والموت - ليلة عاصفة - الغضب - صراع الموت - رماد - الغيرة... وغيرها من العناوين التي تحمل معاني البؤس والخيبة.

ومع ذلك كانت لديه لوحات أخرى مفعمة بالأحلام نتيجة تأثُّره بالاتجاهات الرومانسية في مراحله الأولى قبل ذهابه إلى باريس، واهتمامه بعلم النفس وتيّارات الأدب الرمزي، فكانت بعض هذه اللوحات مشبعة بالمناخات الرومانسية كتلك المسمّاة: شاطئ الأسرار - أمسية - ضوء القمر - ليلة مقمرة - شروق الشمس - نجمة المساء.

وقبل أن يغادر برلين عرض مونش مجموعة من اللوحات على شكل مسلسل بعنوان (حياة الإنسان) كتب عنها بعض أصدقائه من الفنانين والكتاب المهاجرين من بولونيا والبلدان الإسكندنافية، ثمّ طُبعت في كتاب بعنوان (أعمال أدوار مونش).

تعلَّم مونش في برلين تقنيات النقش والرسم بالحبر الجاف والطباعة الحجرية والحفر على الخشب، وبعد أن فرغ من تأثير الانطباعية اتّجه نحو الصيغ التعبيرية في التصوير المدمج بألوان باهتة، وقد ظهر أسلوبه التعبيري في لوحة (المساء في شارع كارل جوهان في أوسلو) التي أنجزها عام ١٨٩٢ ولوحة (القلق) التي أنجزها عام ١٨٩٤، ووصل إلى قمَّة

أسلوبه التعبيري في لوحته (الصرخة) التي أنجزها بالألوان الزيتية عام ١٨٩٣، ثمَّ أعاد رسمها بعد عامين بطريقة الحفر، وقد كتب في مذكّراته، يتحدّث عن هذه اللوحة:

«كنت أتمشّى ذات أمسية في ممر ضيّق، وكانت المدينة في جهة، بيني وبينها خليج صغير، فشعرت بالإعياء والمرض، فوقفت ونظرت عبر الخليج، حيث كانت الشمس تغيب، والغيوم تتلوّن بالأحمر، فأحسست بصرخة تعبر الطبيعة، وبدا لي أنني سمعت هذه الصرخة... ثمّ رسمت تلك الصورة، رسمت الغيوم بلون الدم كما هو، اللون الصارخ».

عاد مونش إلى باريس عام ١٨٩٦، وعرض لوحاته في صالة الفن الجديد، ودأب على رسم مجموعة لوحات (إفريز الحياة) التي عرضها عام ١٨٩٧ في صالة عرض الرسّامين المستقلين، وفي عام ١٩٠٠ رسم لوحة (رقصة الحياة) التي بدت فيها نزعته التشاؤمية لحياة الإنسان ومصيره، فقد نال منه القلق والخوف والتشاؤم طيلة ثماني سنوات حتى أصيب بانهيار عصبي عام ١٩٠٨، ومن أبرز لوحاته التي رسمها في تلك الفترة: (ليلة صيف على ضفاف النهر) ١٩٠٢ محفوظة في متحف الفن الحديث في فينا، و(رقصة على ضفاف النهر) عام ١٩٠٢، محفوظة بمتحف براغ، و(لوحة ميناء لوبيك مع باخرة) المنجزة عام ١٩٠٧، وفي عام ١٩٠٩ شرع في رسم اللوحات الجصّية التي طلبتها منه جامعة أوسلو وتابع العمل في إنجازها حتى عام ١٩١٥.

وكان في بعض لوحاته يميل إلى التعبيرية التجريدية، كما في لوحة (أولاد في الشارع) ١٩١٠، لكنه سرعان ما اتّجه نحو أسلوب تعبيري يُظهر شخوصه أكثر استرخاء كما في لوحته (بريجيت أولسن جالسة في سريرها) ١٩٢٥ المحفوظة في متحف مونش في أوسلو.

وبالرغم من قدرته على إيجاد صيغ فنية متوازنة، تتيح له فرصة التعبير في أشكال موضوعية تحمل خصائص التصوير الانطباعي، وملامح التعبير الإنساني المشحون بالعواطف والانفعالات، آثر الانصراف نحو التعبير المباشر عن تلك العواطف بأبسط الوسائل التشكيلية، وفضّل إظهار أفكاره الأدبية وقلقه النفسي في لوحات تخلو من المهارات التصويرية التي نجدها عند فان جوخ وبول غوغان، فقد كان مسرفاً في تطرُّفه وتخلِّيه عن أدوات التعبير التي تحتاج إلى مزيد من الوعي ، لقد أراد أن تتحوَّل لوحته إلى صرخة في وجه أدوات التعبير التي سبقته، ووجد مَن يقف إلى جانب مساعيه ومقولاته من الكتَّاب والأدباء المتمرِّدين على تلك الأدوات التعبيرية، وهذا أمر طبيعي في ظل ظروف قاسية عاشتها النُخبة المثقَّفة في أوربا في أعقاب الحرب العالمية الأولى التي نجمت عنها الكثير من الويلات والآلام، ممّا دفعهم للتنكُّر لكل القيم التقليدية التي سبقتهم.

والحقيقة أنَّ الحديث عن الجوانب التقنية في لوحات مونش ومحفوراته، يبدو كأنه ضرب من العبث، فخطوطه الهشّة وألوانه القاحلة وأشكاله المضطربة لا تخدم إلا موضوعاته الأدبية، وأفكاره المغرقة في التشاؤم والقلق النفسي والاضطراب العاطفي، نتيجة مساعيه الرامية للتميّز وتحقيق المنزلة الرفيعة في التشكيل العالمي، و قد تحقّق له ذلك حين ترك أثره البالغ في الحياة التشكيلية في ألمانيا والنمسا، ولاسيما لدى جماعة (الفن الجديد) ، وجماعة المنشقّين الذين كانوا يعانون عدم تقبل الجمهور الألماني لأعمالهم التصويرية، حتى جاء النظام النازي ورفض هذه الأعمال باعتبارها ضرباً من ضروب العبث والتشويه للقيم الجمالية في الحياة والفن.

لعبت الحياة النفسية والعاطفية التي عاشها مونش دوراً واضحاً في مسيرته الفنية ونتاجه التصويري، فقد عاش علاقات عاطفية متعددة وقصيرة، ولم يجد فيها ما يروي ظمأه، وهو يؤكِّد تأثير اعتلال صحته على سلوكه وفنّه إضافة إلى التربية الدينية القاسية التي خضع لها في طفولته وصباه، فهو يقول في مذكراته: «المرض والجنون والموت، هي الثلاثي الذي رافقني من المهد في رحلة حياتي، أنا الذي تعرَّفت مبكراً البؤسَ ومخاطر الحياة، كما تعرَّفت العقاب الأبدي الذي ينتظر الخاطئين في الجحيم...».

وهكذا عاش مونش اثنين وثمانين عاماً في صراع مع القلق والمرض والطموح إلى تحقيق لوحة متميّزة في عالم الفن، ومع ذلك ترك ما يزيد على ألف عمل فنّي توزَّعت في عدد من المتاحف العالمية منها: متحف مونش في أوسلو، وصالة العرض الوطنية في برلين، ومتحف الفنون الحديثة في كولونيا، ومتحف الفنون الجميلة في بوسطن.

المراجع:

١- بندر عبد الحميد - إدوار مونش - الحياة التشكيلية - العدد ١٦ دمشق ١٩٨٤- ص ١٣١ - ١٣٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٩٢.

٣- نعيم عطية - خمسة رسّامين كبار - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - فرع مصر ١٩٦٨ ص ١٨٨ - ٢٢٢.

* * *

روّوه ١٨٧١ - ١٩٥٨

جورج روّوه Georges Rouault مصوِّر فرنسي، يأتي في طليعة التعبيريين الفرنسيين بعد فان جوخ. ولد في فرنسا عام ١٩٧١، ودرس مبادئ فن الرسم والتصوير في مدرسة الفنون الجميلة في باريس على يد الفنان ديلانوي، ثم انتسب إلى محترف الفنان غوستاف مورو الذي أبدى إعجابه الشديد بموهبته الفنية، وتميُّزه عن أقرانه، ولذلك عُيِّنَ في عام ١٨٨٩ أميناً لمتحف مورو في باريس لاهتمامه بتوجيهات أستاذه وأفكاره المتحرِّرة في فن التصوير، فقد كان مورو يعدُّ نفسه الجسر الذي يعبر عليه تلاميذه نحو عالم الحداثة الذي لم يتمكن هو من الولوج إليه.

ومنذ بداياته في ممارسة فن التصوير، توجَّه جورج نحو الموضوعات الإنسانية التي تهتم بالطبقات الفقيرة والمعوزة كالمهرجين وفنّاني السيرك والأندية الليلية وبائعات الهوى، وغيرهم ممن كان يشعر نحوهم بالأسى والحزن، وأراد أن يصوِّر جانباً من أوضاعهم المعيشية والنفسية المؤلمة، وأن يلفت الأنظار إلى ظروفهم الحياتية الصعبة. وهي الموضوعات نفسها التي عالجها بابلو بيكاسو في مرحلتيه الوردية والزرقاء. وواضح هنا تأثُّر الفنانين بما أنتجه الفنان تولوز لوتريك الذي يعدّ في طليعة الفنانين الفرنسيين الذين توجّهوا لمثل هذه الموضوعات المأسوية بعد أن كان الفنانون يهتمُّون بالموضوعات التي تُعجب الطبقات الغنية في المجتمع الأوربي.

وينتسب رووه إلى جيل المصوِّرين الوحشيين بزعامة هنري ماتيس، لكنه حين عرض في معرض الخريف الرسمي الذي أقيم في باريس عام ١٩٠٥ صدم المشاهدين بلوحاته التي تتميَّز عن لوحات الوحشيين في

أسلوبها، إذ لا توجد الألوان الصافية في لوحاته، ولا تهيمن عليه النزعة الشهوانية التي نراها عند بعض الوحشيين، فهو في زعم جوزيف إميل مولر، يرى نفسه محاطاً بالخطايا وبالمآسي الإنسانية وبالظلم، لذلك يشعر بالألم والغضب على تلك الأوضاع المأساوية.

وذكر مولر أنه نحو عام ١٩٠٣ أخذت تظهر في لوحات رووه ملامح الشكوى والانتقام، ولاسيما في لوحة (فتيات)، ولوحة (مهرّجون) التي تبدو فيها الفتيات بوجوه بليدة ومخبولة، وبأجساد مرتخية أو منتفخة. وقد قال رووه للباحثين عن لذّات الحواس والحب النفعي: «انظروا إلى الهيئات الكريهة التي تستقبل أولئك الذين يبحثون عنها». أما بالنسبة لمهرّجيه فإنّ مولر يرى أنَّ الحياة قد أذلَّتهم. فنظراتهم قلقة ووجناتهم متورِّمة، وأفواههم لم تعرف إلا مُرَّ المذاق. ومن الواضح أن رووه يشعر إزاءهم بالشفقة[١].

ويذكر مولر أن رووه حين شرع يصوِّر السيد المسيح في لوحاته منذ عام ١٩٠٥ فقد صوَّره في وجه لا يختلف عن صورة مهرِّجيه بما فيها من آلام دفينة، غير أن اللوحات التي صوَّر فيها (القضاة) عام ١٩٠٨ تختلف كل الاختلاف، ففوق أرديتهم الحمراء المخيفة تتوضع رؤوسهم الثقيلة والبليدة والمضحكة في آنٍ معاً، وهي تشبه رؤوس الخنازير أكثر من صلتها بالرؤوس البشرية. لقد أظهر في هذه اللوحات الفقر المستشري في الأحياء الخلفية المحيطة بباريس.

ويحتفظ متحف الفن الحديث في باريس بالعديد من اللوحات التي أنجزها جورج رووه في الفترة الممتدَّة ما بين عامي ١٩٠٣ و ١٩١٤ والتي تشمل تلك الموضوعات الإنسانية، المنجزة بأسلوب تعبيري واضح. ولعلَّ

انشغاله بالموضوع الذي يعالجه، صرفه عن تلك الابتكارات الشكلية التي اهتمَّ بها الوحشيون والتكعيبيون وسواهم، ممن شغلتهم النزعات التشكيلية التي تهتم في صياغة الأشكال ومعالجة ألوانها على نحو جديد ومبتكر، فخدمة موضوعه، وإيصال مشاعره ومواقفه، تشكِّل الهاجس الأكبر له، ولذلك يقول:

«يبدأ المرء في السعي ليكون حرفياً، ثمّ يصبح فنّاناً إذا استطاع ذلك، ولكن أليس من الأفضل أن يكون حرفياً ماهراً من أن يكون فنّاناً فاشلاً؟..[٢]».

لقد سعى رووه في كافة الحالات إلى الانصياع إلى مطامحه في إيصال أفكاره ومشاعره ومواقفه إزاء الموضوع الذي يطرحه، وهذا ما عبَّر عنه في لوحته المسمّاة (رأس المسيح المجلود) التي أنجزها عام ١٩٠٥، إذ تبدو آثار الجلد ذاتها توحي بالشكل. وفي لوحات أخرى يظهر الخط لديه أكثر وضوحاً، بحيث يغدو أحد أبرز وسائله التعبيرية عن شدَّة انفعاله وحدَّة موقفه، وقد ظلَّ يعبِّر عن حنقه وانفعاله الحاد حتى عام ١٩١٠، إذ أخذ التعبير لا يقتصر على صلابة الخط، بل شرع اللون يوازيه في مهمّته التعبيرية، فظهرت الألوان الرمادية المائلة إلى الزرقة، والألوان الزهرية المائلة إلى البياض، تبدو خفيفة وشفافة تحت تأثير النور الذي يخفّف من حرارتها، ويمنحها طاقة تعبيرية خاصة. وهذا ما نراه في لوحته (السيد والسيدة بولو) التي عرضها في معرض الخريف في باريس عام ١٩١٥، وحقّق من خلالها نجاحاً كبيراً.

والحقيقة أنَّ جورج رووه، استمدَّ الكثير من القيم التعبيرية في صياغة أشكاله، وتوضع ألوانه من مصادر مختلفة، من أبرزها اللوحات

الزجاجية لمصوِّري القرون الوسطى، ورسوم غويا التعبيرية، ولوحات دومييه الانتقادية. وهو بذلك يختلف عن غيره من التعبيريين الذين تأثَّروا بأعمال فان جوخ وغوغان والفنون البدائية، بما في ذلك الفن الإفريقي وسواها من الفنون التي شغفت بها جماعة الجسر في ألمانيا.

ومنذ عام ١٩١٨ شرع رووه باستخدام الألوان الزيتية في تصويره بعد أن كان يرسم بالألوان المائية، واهتمَّ بفنون الحفر والنقش، فأنجز سلسلة من المحفورات والنقوش المتميزة، مما دفع تاجر اللوحات فولار لشراء كل نتاجه من المحفورات، كما اهتمَّ بحفر النقوش على الخشب، وأنجز العديد من الطبعات الحجرية التي زيَّنت الكثير من الكتب الأدبية والدواوين الشعرية كديوان (أزهار الشر) للشاعر بودلير، وكتاب (الآلام) لأندريه سواريس.

في عام ١٩٤٥ رسم رووه لوحة (فيرونيك)، ولوحة (رأس المسيح)، وقد بدا السيد المسيح في تلك اللوحة مغايراً لمسيح التقليديين والمتعصِّبين، فهو عند رووه مسيح الفقراء الذي يخالطهم ويناصرهم في بحثهم عن الرحمة والعدالة.. المسيح الذي يحيا في قلوب القدِّيسين والمتصوِّفين. وفي تلك المرحلة صمَّم ملابس وديكورات باليه (الابن الضال) لبركوفييف، كما رسم زجاج خمس نوافذ لكنيسة في (آسي)، وفي عام ١٩٤٨ رسم لوحات ضمَّت العديد من المناظر الطبيعية ومشاهد الطبيعة كلوحة (نهاية الخريف).

وحين توفي تاجر اللوحات فولار، اختلف جورج رووه مع ورثته، ووزَّع معظم اللوحات التي كانت لديه، كما حطَّم كل المحفورات والطبعات الحجرية التي كانت بحوزته. وبعد وفاته عام ١٩٥٨ توزَّعت أعماله في

متحف الفنون الحديثة في باريس، وفي عدد من متاحف وصالات العالم، ولدى العديد من هواة الفن.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٢٤٣.

٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٦٧ - ٦٨.

٣- د. نعيم عطية - التعبيرية في الفن التشكيلي - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨- ص ٤٩ - ٥٠.

❊ ❊ ❊

شيللي ١٨٩٠ - ١٩١٨

إيغون شيللي EGON SHELLY مصوِّر نمساوي، يأتي في طليعة التشكيليين الأوربيين الذين تصدّروا الاتجاه التعبيري في الفن إلى جانب كوكوشكا، وكليمت، ومونش، وبالرغم من بداياته المبكرة التي كانت تظهر تأثُّره الواضح بأستاذه جوستاف كليمت، تميّز عنه بغزارة الإنتاج، وحدّة الانفعال، وغرابة الأشكال المسكونة بالقلق والعاطفة الغريزية النزقة.

ولد إيغون عام ١٨٩٠ في مدينة طولن في النمسا، وهي مدينة قديمة وصغيرة تربض على شاطئ نهر الدانوب، وكان والده من أصول ألمانية يعمل في السكك الحديدية، أما أمّه فكانت من الجانب البوهيمي الذي يتكلّم الألمانية، وكانت طولن تمتاز بمبانيها ذات الطراز الأوربي التقليدي التي تحيط بها الطبيعة النمساوية بما فيها من سهول وأودية وجبال. وقد أمضى إيجون طفولته في هذه المدينة، لكنه كان يرافق أمه إلى موطنها في مدينة كروما التي تركت أثرها في مخيِّلته بما فيها من طرز معمارية عريقة.

وفي مدرسة طولن الصغيرة اكتشف أستاذه الدكتور وولفجانج موهبة إيجون المبكرة، وساعده على تجاوز الظروف الصعبة التي أحاطت به منذ صغره، فقد توفي والده الذي كان مصاباً بمرض عقلي، وترك أسرته تعاني من الفاقة والفقر، لكن إيجون استطاع أن يتابع دراسته الجامعية بأكاديمية الفنون الجميلة بفينا بين عامي ١٩٠٦ - ١٩٠٨، وعمل تحت إشراف الفنان الرومانسي كرستان جريبنكرل.

لكن إيجون سرعان ما تمرَّد على المناهج الأكاديمية في التصوير

مبتعداً عن تعاليم أستاذه، وأخذ يشق طريقه نحو مسار جديد في التصوير، لا يخفي إعجابه بالفنان جوستاف كليمت الذي كان بالنسبة إليه أباً روحياً، ترك أثره في نتاج إيجون التصويري الذي أخذ اسمه يظهر في المحيط التعبيري إلى جانب رفيقه أوسكار كوكوشكا الذي ذاعت شهرته في ألمانيا حين انتقل إليها.

كان الاتجاه الانطباعي قد انطلق من باريس، وانتشر في معظم الدول الأوربية منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وظهرت طلائع الاتجاه التعبيري من خلال نتاج الفنان الهولندي فان جوخ. وحين أقام الفنان كونستشار معرضه في فينا بين عامي ١٩٠٨ - ١٩٠٩، أخذت الحركة الفنية النمساوية تتّجه نحو مسار جديد في التعبير الفني الذي يتجاوز القيم الأكاديمية، ففي ذلك العام تألَّق اسم كوكوشكا، ولاسيما حين نشرت دار فينار فيركستات كتاباً مصوَّراً ضمَّ نتاجه التصويري التعبيري.

وفي الوقت نفسه كانت لوحات إيجون شيلي تقتحم الحياة الفنية النمساوية بجسارة، وتشكِّل منعطفاً حاداً في التعبير المفعم بالانفعالات الإنسانية، رغم قرابتها من لوحات جوستاف كليمت التي كانت أكثر شاعرية، وأقل تطرُّفاً في صياغة الشكل الإنساني. بل إنَّ لوحات كليمت كانت تتضمن مناخات لونية، ومعالجات تصويرية، تعكس خبرته المتطورة التي لا نجدها في لوحات إيجون التي كانت تولي عناية للخطوط في صياغة الأشكال.

وحين بلغ إيجون العشرين من عمره، أضحت أعماله التصويرية، تظهر نضجه الفني وأسلوبه التقني المتميز، فقد أصبح غزير الإنتاج، يعمل بدأب مستمر، بدافع داخلي متأجِّج، وكأنه يسعى إلى إفراغ كل ما في جعبته المتخمة في حيز زماني محدود، غير مبال بكل القيم التشكيلية

الأكاديمية التي سبقته. فقد أراد أن تكون له لغته التشكيلية الخاصة، والمتمرِّدة التي أثارت اهتمام النقّاد رغم عدم استساغتها من قبل الجمهور الذي لم يرَ فيها ما يرضي ذوقه.

كان إيجون يتمتَّع بموهبة فطرية متأصِّلة في نفسه، لذا عزف عن كل ما يحيط به من مفاهيم سلفية في الفن، واختار لنفسه ذلك الينبوع الداخلي الذي يتدفق دونما توقف في نسج لوحته، ولذلك تلقّى جمهور الفن في فينا صفعة حادة حين عرض أول لوحة زيتية له على هيئة أشباح، ومفردات رمزية لقوى الحياة والموت، انطلقت من مخيِّلته بأشكال وأخيلة تشبه رؤى كافكا، وجوليان غرين، وما يكتنفها من انفعالات وهلوسات، وكأنها تتعرَّض لضربات الأرواح الشريرة والمردة.

وتتكون أغلب لوحاته من تكوينات فردية أو ثنائية لأشخاص متأزّمين، يعانون من أمراض نفسية أو أزمات عقلية، وهي ترزح تحت ضغوط اجتماعية أو أخلاقية مبهمة، تُفصح عنها الصياغة الجسدية التي رسمتها خطوط مرتعدة، تحمل في مسارها آثار الانفعال المتجسِّد في الانعطافات المفاجئة والزوايا الحادة، وكأنها صُنعت من أسلاك شائكة، وخيوط خشنة، فقد كان يرسم خطوطه بقلم الرصاص أو قلم الفحم الأسود أو الطباشير. وهو في رسمه وتكويناته، ينطلق بتلقائية دون أن تحفل شخوصه كثيراً بالنسب التشريحية الطبيعية، بل تسعى إلى المبالغة في تجسيد الأعضاء أو تحجيمها وحشوها بمادة لونية متحركة، تنسج الجلد بكاشط حاد أو بقع مترامية على سطحه المتهالك وأديمه المعروق، وهي ألوان مركَّبة في أغلبها من الأخضر العفني والأحمر الترابي.

وتظهر لوحاته الكبيرة التي أنجزها عام ١٩١٠ مَيله الواضح إلى الصياغة المعمارية التي كان يرسم من خلالها صورته الشخصية، أو

صور آخرين يشاركونه الوضعيات المتأزّمة، وقد احتلّت الصورة وسط اللوحة، وأحاطت بها مساحات بيضاء تعبِّر عن الخواء الذي تعانيه والغربة التي تستشعرها، وتبدو العيون التي يصوِّرها لهذه الشخصيات، مفعمة بالاستغراب أو التعجُّب أو أنها مرتدَّة نحو الداخل تُضمر ألماً دفيناً، وكثيراً ما تُسفر شخوصه العارية عن أعضائها التناسلية بصورة فاضحة تبرز جانباً من الأزمة الجنسية لدى شخوصه.

لقد جاءت أعمال إيجون تعبيراً عن حاجة ملحّة في تصوير ما يفيض به وجدانه من مشاعر متأجِّجة، أراد أن يطلقها في لوحات ودراسات قلمية تعكس توتّره وتُفرغ الشحنات العاطفية التي تجري في دمه، فجاءت شخوصه على صورته، في وضعيات وحركات غير تلك التي نجدها في التصوير الاتباعي، وهي في الغالب وضعيات تأتلف في تشكيلات شاقولية مغلقة على آلامها المضمرة تحت وطأة القلق والعذاب، وقد تتّخذ وضعيات أفقية مستسلمة في بعض اللوحات ولا سيما تلك التي تصوِّر وضعيات أنثوية تعاني حاجاتها الغريزية.

كانت لوحاته تتدفق بسرعة مذهلة، وكأنه يريد لفظ ما لديه دفعة واحدة، وهذا يذكرنا بالطاقة الانفعالية عند فان جوخ، فهما ينتميان إلى تلك النفوس التي أغواها التعبير التصويري عن حاجاتها الدفينة، دونما التفات إلى قيم تعبيرية سائدة أو موقف يتّصل بحاجة جمالية محدّدة تتيح لها فرصة الترويج أو الإعجاب، ولذلك حظيت تلك اللوحات بمكانتها لأنها تأتي تعبيراً صادقاً عن حاجة ملحّة تنطلق من ذات الفنان وتعكس انفعالاته الآنية بكل الوسائل المتوفرة بين يديه، ووجدنا فان جوخ من قبل يضغط على ماسورة الألوان بقوة وانفعال ليزرع بها سطح لوحته بضربات لولبية وألوان كثيفة، ورأينا إيجون يستخدم الفرشاة الخشنة

والجافة لسحق اللون فوق أجساد شخوصه.

وحين بلغ الثانية والعشرين من عمره أصدرت إحدى المحاكم المحلية أمراً بسجنه لمدة أربعة وعشرين يوماً لأنه عرض لوحة تنافي القيم السائدة في زعم الادعاء، وهناك في سجنه أنجز مجموعة كبيرة من الرسوم التي نشرت فيما بعد ضمن مجموعة خاصة، والتي تؤكِّد إصراره على مزيد من الإنتاج من أجل إفراغ انفعالاته والتعبير عن معاناته.

أقام إيجون فترة طويلة في فينا، لكنه فضّل الإقامة في نيولينجباخ في الريف النمسوي الحافل بالمناظر الطبيعية الفاتنة، وأقام في بيت صغير تحيط به الأشجار، ويطل على سهل تتناثر في ربوعه الخضرة. فكان الربيع يمدّه بالأمل، ويبعث في نفسه التفاؤل بالحياة بينما كان الخريف يزيد في انغلاقه على ذاته، ويولد لديه الشعور بالموت، فكانت لوحاته الأخيرة تشبه أوراق الخريف الذابلة التي تترنَّح تحت ضربات الريح.

وحين انهارت الإمبراطورية النمساوية إثر اشتعال الحرب العالمية الأولى التحق إيجون بالخدمة العسكرية عام ١٩١٥، ولمّا كانت نفسه تعاف الحرب والقتال فقد ازدادت معاناته، وانعكس ذلك على إنتاجه الفني، الذي شهد فتوراً واضحاً، فقد كان يستغل إجازاته وأوقات فراغه حتى يتمكّن من رسم بعض لوحاته أو دراساته القلمية التي جاءت ناقصة رغم ما تعكسه من مشاعر مؤلمة ومضطربة. وفي عام ١٩١٨ اجتاحت أوربا الأنفلونزا الإسبانية التي فتكت بأرواح البشر أكثر مما خلَّفته الحرب من ضحايا، وكانت زوجة إيجون إحدى ضحاياها، فقد توفيت في ذلك العام، ولحقها إيجون بعد ثلاثة أيام من رحيلها مصاباً بنفس المرض وهو في الثامنة والعشرين من عمره.

لقد شكَّلت تجربة إيجون منعطفاً واضحاً في محيط التشكيل العالمي، ووجّهت موكب الفن باتجاه التعبيرية العنيفة إلى جانب تجربة كوكوشكا، وكانت تأسيساً للمدرسة التعبيرية الألمانية التي تألَّقت عند جماعة الجسر، وجماعة الحصان الأزرق، وبالرغم من اعتمادها على تجربة كلميت في بداية خطواتها، تميَّزت عنها بخصائص واضحة تجلّت بالخطوط الانفعالية التي تبني الأشكال بمزاجية حادة، وخيال متطرف في تشخيص الشكل الإنساني، مستفيدة من الفنون التقليدية في اليابان والصين ولاسيما في تكتيل الشكل وسط اللوحة المحاطة بالفراغ، وهذا ما يوحي به توقيعه على اللوحات، وهو توقيع يشبه توقيع الفنانين الآسيويين.

أنجز إيجون آلاف اللوحات خلال عمره الفني القصير الذي لم يتجاوز اثني عشر عاماً، وهي لوحات أنجز أغلبها بقلم الرصاص والألوان المائية وألوان الغواش والألوان الزيتية، وكان اعتماده فيها على الرسم أكثر من اعتماده على اللون، لكن سيرته المؤلمة تركت أثرها في شهرته وانتشار فنِّه ولوحاته التي خُصص لها متحفاً في مدينة فيينا وهو متحف ليوبولد.

المراجع:

١- بندر عبد الحميد - إيفون شيللي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٣ دمشق ١٩٨٦ - ص ١٧٠ - ١٧٥.

٢- هبة عنايت - الفنان ايجون شيلي - مجلة الهلال - القاهرة - مطلع السبعينات من القرن العشرين - ص ١٣٠ - ١٤٧.

كوكوشكا ١٨٨٦ - ١٩٨٠

أوسكار كوكوشكا Oskar Koboschka مصوِّر سويسري، يختلف عن سواه من روَّاد المدرسة التعبيرية بشاعريته التي دفعته إلى تعظيم الجوانب الجمالية والإيجابية في الحياة، ورفض كلّ الفرص التي تسمح بالانحلال والانعدام، والبحث عن الجوانب الفطرية وقيم الخير والحق والحب في الإنسان والكائنات، فجاءت أعماله التصويرية ترجمة صادقة لمساعيه وتطلُّعاته في الفن والحياة.

ولد كوكوشكا في مطلع آذار من عام ١٨٨٦ في بوشلارن الواقعة على نهر الدانوب في النمسا، وفي عام ١٩٠٥ انتسب إلى مدرسة الصنائع والفنون في فينا، وتخرَّج فيها عام ١٩٠٩، وعمل في محترف خاص لإنتاج اللوحات الفنية، أكسبه خبرة عملية في فنون الرسم والتصوير، لكنه كان يميل إلى الكتابة الأدبية في المسرح والشعر، فأنجز ثلاثة مسرحيات وبعض القصائد التي زيَّنها برسومه، مما لفت الأنظار إلى نتاجه الإبداعي، وحظي بتشجيع الأوساط الثقافية والفنية التي لاحظت تأثُّره بأعمال روماكو، وكليمت وفنون الشرق الأقصى، وهذا ما أظهرته لوحاته التي عرضها في معرضه الأول الذي أقامه عام ١٩١٠، في حين لم تحظَ لوحاته باستحسان الجمهور الذي وجد فيها ابتعاداً عن القيم الفنية المألوفة.

استمرَّ كوكوشكا في إقامة المعارض حتى عام ١٩١٤، رسم خلالها لوحته الهامة المسمّاة (العاصفة)، كما رسم سلسلته الشهيرة من الصور الشخصية التي تُبرز قدرته على تجسيد الملامح النفسية لشخوصه، والتي وصفها بقوله: «لقد رسمت الأشخاص في قلقهم وعذابهم، كانوا دائماً خائفين، وكنت أرى ملامح هذا الخوف رغم تصنُّعهم المزيَّف».

وعندما سافر إلى سويسرا، أثارت إعجابه مناظر جبل الألب وروعة الطبيعة من حوله، فصوَّرها في كثيرٍ من لوحاته التي أظهرت حبّه للطبيعة الريفية ومشاهدها الفاتنة.

وحين اندلعت الحرب العالمية الأولى، التحق بصفوف الخيَّالة الذين يقاتلون على الجبهة الروسية فأصيب بجروح خطيرة في رأسه وصدره عام ١٩١٥، وبات فترة طويلة يعالج جروحه في مستشفيات ألمانيا حتى تماثل للشفاء، وعاد إلى إنتاجه التصويري الذي كُتبت عنه عدة دراسات، كان أوّلها الدراسة التي كتبها بول ويستيم وقد ظهرت الدراسات بالألمانية والإيطالية والإنكليزية.

في تلك الفترة، تأثَّر كوكوشكا بالثقافة الفنية في ألمانيا التي نما فيها الاتجاه التعبيري، وتكوَّنت فيها «جماعة الجسر» عام ١٩٠٥، وضمَّت إليها كلاً من: أرنست لودويغ كيرشنر، وايريك هيكيل، وكارل شميدت روتلوف، وإيميل نولد، وأوتو مولر. كما تكوَّنت «جماعة الفارس الأزرق» التي أسّسها فاسيلي كاندينسكي، وانتسب إليها فرانس مارك، وبول كلي.

دُعي للتدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في دريسدن عام ١٩١٩ لكنه غادرها عام ١٩٢٤، وفضّل أن ينصرف إلى إنتاجه الفني، ويشد الرحال إلى عدد من الدول الأوربية، حيث عكف على تصوير المشاهد المستوحاة من الطبيعة في إيطاليا وفرنسا وإنكلترا وهنغاريا، وصور مشاهد بانورامية لباريس وفينا ومدريد وغيرها من المدن، محققاً نجاحاً واضحاً فيها بما تضمَّنته من قدرة تصويرية متميّزة، تمتاز بشاعريتها وتحرُّرها. وفي أثناء زيارته لإيطاليا تأثَّر بأساتذة الفن في البندقية ولاسيَّما لوحات تنتوريتو، ورسم لوحات تظهر تأثُّره بذلك الفنان.

وحين عاد إلى فينا عام ١٩٣١ استمرَّ في إنتاجه سنوات عديدة، لكن حنينه للسفر عاوده من جديد، فغادر فينا إلى باريس، وفي عام ١٩٣٨ رسم ملصقات إعلانية للنظام الجمهوري في إسبانيا، ثمَّ توجّه إلى براغ وتزوج أولغا بالكوسكا، وسافر معها إلى لندن حين اجتاح الألمان تشيكوسلوفاكيا، وأتلفوا عدداً كبيراً من لوحاته الموجودة في المتاحف الألمانية، معتبرين هذه اللوحات من فصيلة الفنون الفاسدة التي حاربها النظام النازي، ولاحق منتجيها. وهناك في إنكلترا عاش كوكوشكا حياة بؤس وشقاء، إذ لم يستسغ الإنكليز لوحاته، ولم يتمكّن من بيعها.

وفي عام ١٩٥٣ سافر إلى سويسرا، فأقام في سالز بورغ، وعمل مدرِّساً في الأكاديمية الصيفية، فعاد إلى إنتاجه التصويري بهمَّة ونشاط، ثم سافر إلى فيلنوف، وبنى بنفسه منزلاً له على ضفاف بحيرة جنيف، ليتابع مسيرته في التصوير الفني الذي شهد اهتماماً من قبل النقَّاد الذين كتبوا عن نتاجه الإبداعي كواحد من أبرز الفنانين التعبيريين. ورسم لوحات بحجم كبير تتضمن مواضيع كلاسيكية كلوحة «نهر التميُّز من مبنى فيكرز» ١٩٦١، كما اهتمَّ بالأعمال المسرحية، فصمَّم ديكورات وملابس أوبرا موزارت (الناي المسحور) وأوبرا فردي، وأنجز سلسلة من الطبعات الحجرية لمجموعة من الكتب، أبرزها: الملك لير ١٩٦٣ - الأوديسة ١٩٦٥ - نساء طروادة. وأنجز لوحة فسيفسائية كبيرة لكنيسة القديس نيقولاس في هامبورغ عام ١٩٧٣.

وتبدو لوحات كوكوشكا التي أنجزها حوالي عام ١٩٠٧ تُفصح عن مقدرته كرسّام قبل كل شيء، فهو يرسم لوحاته بخط حاد متعرِّج يظهر مهارته في صياغة الملامح التي تكشف الحقائق، وتجلو الجوانب الخفية منها، لكن خطَّه أضحى أكثر وضوحاً نحو عام ١٩١٢ حين أخذت ريشته

تخط الشكل بحيوية وتعرُّج، تعكس انفعالاته، وتأثُّره الآني بما يصوِّره. وباتت ألوانه تعكس تفاعله مع المشهد الذي يصوِّره، وتؤكّد حضورها في جو مفعم بالقلق والاضطراب المشحون بالمؤثرات النفسية المتمرِّدة من خلال ضربات الفرشاة العنيفة والزاخرة بمادة اللون.

كما تُبدي لوحاته التي أنجزها نحو عام ١٩١٣ انتقاله من استخدام الألوان الناعمة إلى الألوان الكثيفة، وتُظهر تقسيمه للشكل إلى أجزاء مضاءة بألوان مختلفة، بَيد أن كثافتها وشدَّتها مازالت تهيمن على كل الأشكال التي صوِّرها في هذه المرحلة، وهذا ما نجده في لوحة «الثنائي» التي يصوِّر فيها نفسه إلى جانب (المامهلر) أرملة أحد الموسيقيين التي كان يُكنّ لها المودَّة. ولعلَّ شدة تقاطيع الوجه الذي كان يصوِّره كوكوشكا، وصلابة الخطوط المتعرِّجة والألوان المفعمة بالحيوية، جعلته أقرب إلى التعبيريين الألمان ولاسيما جماعة الجسر .

وبالرغم من جرأته وتحرُّره من القيود الفنية التقليدية كان يُبدي تأثُّره بعدد من الفنانين الكلاسيكيين أمثال: دورير، وكروينفالد، وحفاري القرن السادس عشر، وكان دائب السعي لاكتشاف الجوانب الإنسانية الخفية في أعمال هؤلاء الفنانين، فقد كان يبحث دائماً في تقاطيع الوجه عن قوة التعبير وأسرار النظرات، وما تحمله من معانٍ مستترة، وهو إلى ذلك يمتلك بموهبة نادرة في الكشف عمّا هو خفي خلف الملامح والأشكال الظاهرة. ولذلك جاءت لوحاته تحمل بعض خصائص التصوير لدى هؤلاء الفنانين، بل كانت لوحاته تكشف ما لدى بعضهم من طاقات تعبيرية كانت مجهولة قبل أن يسلّط الضوء عليها، ويكتشف غناها.

وفي الوقت نفسه كان كوكوشكا يتجنَّب التأثُّر ببعض معاصريه، ولاسيما أصحاب الاتجاه التكعيبي الذين كانوا يسعون إلى تفكيك الشكل وإعادة بنائه وفق رؤيتهم الفنية، ولا يرى مبرراً لبحوثهم المخالفة للمنطق كما يرى، فهم يعمدون إلى الرسم بصورة ميكانيكية دون الاعتماد على العاطفة والإلهام، ولذلك تأتي أعمالهم جامدة باردة، كما انتقدهم في استخدامهم للألوان المطفئة المتدرّجة، وهو يفضِّل تكوين الشكل وسط الألوان لينتفع من طاقته في إبراز الجوانب العاطفية المتدفقة أثناء التصوير. وقد تفوَّق على التكعيبيين، ولاسيما بيكاسو الذي كان يعمد إلى رسم الوجه في وضعية جبهوية وأخرى جانبية في آن، فقد تمكّن كوكوشكا من تصوير الوضعية الجانبية داخل الوضعية الأمامية للوجه، وكذلك الأمر بالنسبة لبقية أقسام الجسم.

وكان كوكوشكا يتجاوز ما وصل إليه الفنانون الانطباعيون بخروجه عن التأثير المباشر لعلاقة الضوء على الأشياء، فهو يخرج عن تلك العلاقة الظاهرة إلى الكشف عن العلاقة المستترة، وعوضاً من الاهتمام بمخططات ذات رؤية محدودة يلجأ إلى رؤيا تمتد أو تتقلّص بطريقة لا إرادية، تتحكّم بها المشاعر، ولا تخضع لنظريات الضوء التي جرى عليها الانطباعيون، لكنّه اهتمَّ ببعض جوانبهم التقنية، ولاسيما طريقتهم في التقارب العنيف للألوان كتلك التي نجدها في لوحات بيسارو.

وتظهر بعض لوحاته تأثُّره بفان جوخ في استخدامه للألوان الكثيفة والضربات العنيفة، كما تظهر أعماله الأولى تأثُّره بحركة الأشكال عند مونش وعدم الاكتفاء في تصوير الأشكال المرئية، وتجاوزها للتعبير عن حالات القلق ومشاعر اللذة والألم و الغيرة والخوف من الموت. وبالرغم من بداياته الأدبية والشعرية، كان يتجنَّب تأثير الجانب الأدبي

على لوحاته، فهو لا يريد أن يكون أديباً أو فيلسوفاً أمام لوحته، ولا يريد أن يُسرف في الجانب الحسّي والتصحيح التقني، تاركاً لسجيَّته قيادة انفعالاته وإفراغ عواطفه، وهذا ما كان يبدو في الصور الشخصية التي صوَّرها في أوضاع درامية مفعمة بالقلق والخوف.

لقد كانت حياة كوكوشكا مزيجاً من التنقُّل والاستقرار، والغبطة والألم المشحون بالمشاعر الإنسانية، تجاه الطبيعة والإنسان وغيرها من الكائنات التي كان يصوِّرها بمحض إرادته، وطاقاته التعبيرية المتدفقة من ينبوع عواطفه الجيّاشة، وأدواته التعبيرية المتحرّرة، والمتدفقة من أصول فنية راسخة، انتقلت إليه من إنجازات المتقدِّمين، وبحوث المعاصرين دون أن تُعيق حضوره الذاتي، وتقلِّص من إرادته في التعبير المتحرِّر، والباحث عن صيغة تتوائم مع نفسه المتطلّعة إلى طرح ما هو صادق ومعبِّر عن القيم الإنسانية الدفينة.

المراجع:

١- عماد غيبة - أوسكار كوكوشكا - الحياة التشكيلية - العدد ١١ دمشق ١٩٨٣ - ص ٨٩ - ٩٣.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٣٢.

* * *

شاجال ١٨٨٧ - ١٩٨٥

مارك شاجال Mark Chagall مصوِّر فرنسي من أصل روسي يزاوج في أعماله التصويرية بين روحانية الشرق وفكر الغرب، ويعالج موضوعاته التعبيرية من خلال رؤية ميتافيزقية وإحساس شاعري، ونَزعة صوفية روحانية.

ولد في قرية فيتبسك الروسية عام ١٨٨٧ وظهر اهتمامه بفن الرسم مذ كان يافعاً، وفي عام ١٩٠٧ انتسب إلى محترف أحد الرسّامين في قريته، وأخذ يمارس فن التصوير بإشرافه، فاكتسب بعض تقنيات التصوير قبل أن يسافر إلى سان بطرسبورغ عام ١٩٠٨ وينتسب إلى المدرسة الإمبراطورية الروسية للفنون الجميلة، التي فتحت لديه أشواق السفر إلى باريس ومتابعة نشاطه الفني.

بعد أن أمضى فترة في موسكو وصل إلى باريس في صيف عام ١٩١٠ وهو في الثالثة والعشرين من عمره، وهناك اطَّلع على لوحات فان جوخ وتعلَّم منها الصيغ اللونية الكثيفة، واستفاد من فنون التكعيبيين وبحوثهم في اللون وإيقاعاته، لكنه لم يلقَ الاهتمام من قبل الفنانين، بل لمس ترحيباً من قبل بعض الأدباء والشعراء أمثال: أبولينير، وبليز سندرار، وغيرهما ممن وجدوا فيه رسولاً مشبعاً بالروحانية، وكأنه خرج من عالَم الأيقونة الروسية بما فيها من قيم روحية، وخصائص تصويرية شاعرية، في الوقت الذي كانت فيه باريس تحتفي بالمدرسة التكعيبية ذات الطابع العلمي البعيد عن المؤثرات الأدبية في مفهوم التصوير المجرَّد عن الموضوعات الفكرية والاجتماعية.

لكن شاجال كان يحمل معه المادة الأدبية والروحانية التي استمدَّها

من بيئته الريفية وأحلامه القروية التي لم تغادره في معظم نتاجه التصويري المفعم بذكريات طفولته، ومعالم قريته الروسية ذات البيوت الخشبية، والأسقف القرميدية المتعانقة مع بعضها في أحضان الطبيعة، بما فيها من سهول وأشجار وحيوانات. الأمر الذي عدَّه الشاعر الفرنسي أبو لينير ضرباً من التصوير فوق الطبيعي الذي يمزج الواقع بالخيال، لأنه يستمد مادته من وجدان الفنان.

كانت لوحات شاجال تحمل بشائر السريالية بما تفيض به من مشاعر وخيال، يتجاوز القيم المادية في التصوير، فهو يقول: «لقد أحسست بأننا لم نزل نطوف على سطح المادة، وإننا نخشى الغوص في الظلام، وتحطيم السطح المعهود... فلتسقط الناتورالية والانطباعية والتكعيبية والواقعية.. ومرحباً بجنوننا.. بحمّام نغتسل فيه من أدراننا.. بثورة من الأعماق، لا تقنع بالقشور..».

فالتحرُّر من العالم الفيزيقي المنظور الذي سعت إليه التكعيبية، قابله تحرُّر شاجال من القوانين الموضوعية في التصوير، وإطلاق العنان لمشاعره، والكشف عن الجوانب النفسية في لوحاته التي أنجزها في تلك الفترة ولاسيما لوحة (المحنة) التي أنجزها عام ١٩١٢، والمحفوظة في متحف غوغنهايم في نيويورك ولوحته الشهيرة (أنا والقرية) المنجزة عام ١٩١٤، المحفوظة في متحف نيو يورك، حيث يجمع فيها بين ما هو ظاهر وما هو مستتر في عالم الروح والمادة، وبين ما هو واقعي وما هو غير واقعي، وبذلك مهَّدت لوحاته الطريق للسرياليين الذين جاؤوا من بعده.

وبالرغم من البناء التصويري الذي تبديه لوحات شاجال، وهو بناء يشبه رسوم الأطفال وبعض الفطريين الذين ينسجون في لوحاتهم بعض

المواقف والحكايات الأسطورية، بما تتضمّنه من فطرية في صياغة الشكل، يرى بعض النقّاد فيها صياغة لأفكار متمرِّدة على أوضاع الحياة، ورَغبة في الكشف عن أسرار اللاوعي، واقتحام المجهول، فهي تصوغ الواقع على نحو متخيَّل، يميل إلى التبسيط ويستمد بعض خصائص الصياغة التكعيبية في تداخل الأشكال، وعلاقات اللون والإضاءة المتباينة.

وفي عام ١٩١٤ وقبل قيام الحرب العالمية الأولى، أرسل شاجال مئتي لوحة إلى برلين، إذ حضر افتتاح معرضه فيها وهو في طريقه إلى روسيا التي وصلها قبل قيام الحرب، وأعلن زواجه من فتاته (بيللا) التي كان يحبّها في قريته فيتبسك، وكان لها الأثر الكبير في فرحه الغامر، ونشوته التي انعكست في لوحاته بأشكال مفعمة بالبهجة والفرح، وألوان تُفصح عن سعادته، وهذا ما نجده جلياً في لوحته (العاشقان محلّقان في المدينة) المنجزة عام ١٩١٧، والمحفوظة في متحف موسكو. وفي لوحته (وجهان وكأس من النبيذ) المنجزة في العام نفسه والمحفوظة في متحف الفن الحديث في باريس.

ففي اللوحة الأولى، يصوِّر نفسه يطير مع زوجته بيللا في سماء قريته وقد أحاطها بذراعيه، وبدت بيوت القرية منتشية بالفرحة من خلال ألوانها وأشكالها، بينما يبدو في اللوحة الثانية، يصعد إلى السماء محمولاً على كتف زوجته التي ترتدي ثوب الزفاف الأبيض، وتمسك بباقة من الورد، في حين يرفع في يسراه كأساً من النبيذ، وقد لعبت النشوة في رأسه الذي يعلوه ملاك الحب.

وحين نهضت الثورة البلشفية في روسيا عام ١٩١٧ عُين شاجال مديراً للفنون الجميلة في بلدته فيتبسك، فأبدى حماسة واضحة من

أجل النهضة الفنية في روسيا وإبعادها عن الاتجاهات التقليدية التي كانت تسودها، فقد أراد أن يصنع ثورة موازية في الفن، يستميل فيها الفنانين الروس نحو الأساليب الفنية الحديثة، وأخذ يدعو صديقه الفنان ماليفتش لمساعدته في هذه المهمة التي لاقت استحساناً في الأوساط الفنية التي كانت تسعى لتطوير أدوات التعبير الفني والأدبي والموسيقي وغيرها، ويُقال إن لوحات شاجال تركت أثرها على الشعر الروسي الحديث ولاسيما في شعر واسنين ومایاكوفسكي.

وعندما أخذت الثورة تسعى إلى توجيه الفنون والآداب نحو الواقعية الجديدة، لم يحتمل شاجال هذا الاتجاه، فاستقال عام ١٩٢٠، بسبب خلافه مع رئيس مجلس الوزراء، وفي هذه المرحلة أنجز العديد من اللوحات التي تصوِّر سلسلة من المناظر الطبيعية وبعض اللوحات الكبيرة الحجم المستوحاة من الحياة الريفية والدينية، ثمَّ انتقل إلى موسكو ليعمل في الديكور المسرحي حتى عام ١٩٢٢؛ إذ سافر إلى برلين، والتقى مجموعة من الفنانين، وتعلَّم منهم تقنيات الحفر على النحاس، وأنجز رسومات غرافيكية لأحد الكتب المهمة، ثمَّ قرّر السفر إلى باريس التي أخذ اسمه يظهر فيها كواحد من أبرز المجدِّدين في الفن، وما إن وصلها حتى كلّفه تاجر اللوحات الشهير فولار بعمل رسوم توضيحية لقصة الأرواح الميتة للأديب الروسي غوغول وديوان أشعار لافونتين.

وفي تلك الآونة أخذ الاتجاه السريالي بالظهور في باريس، فأعلن شاجال تأييده له باعتباره يعتمد على النزعة الذهنية، والمخيلة المبدعة التي يتّسم بها فنه، لكنَّ السرياليين لم يرحِّبوا به كثيراً لأنهم كانوا يرون في لوحاته بُعداً صوفياً، لا يتوافق مع نزعتهم، وقد ظلُّوا على موقفهم

هذا حتى عام ١٩٤٥ حين اعترف أندريه بريتون زعيم السريالية بفضل شاجال، وتأثيره على النزعة السريالية باعتباره أول مَن أدخل مفهوم المجاز والكناية في العمل الفني مقترباً به من عالم الشعر الحديث الذي يحمل كثيراً من المعاني المجازية والكنايات.

وفي باريس انعطف شاجال إلى تصوير شخصيات مستوحاة من عالم السيرك على غرار ما كان يتَّجه إليه بيكاسو مع فارق واضح بين نزعة بيكاسو التعبيرية، ومسار شاجال الذي يمتزج فيه الواقع بالحلم في لغة شاعرية مشحونة بالانفعالات، وزاخرة بالرموز الأسطورية التي تخفي الكثير من المعاني الإنسانية والوجدانية، ولذلك تبدو لوحاته حافلة بالقيم الجوهرية في الحياة، كالولادة والموت، والعشق والفرح والألم وغيرها من المعاني التي تستتر وراءها تأمُّلاته ومشاعره في الحياة الإنسانية.

ولذلك كُلِّفَ عملَ رسوم للتوراة، فارتحل إلى مصر وفلسطين وسورية ليتزوَّد بطاقة روحية ومعرفية، مكَّنته من إنجاز هذه المهمة. ثم أقام أول معرض شامل لأعماله التصويرية في مدينة بال في سويسرا عام ١٩٣٣ حقق له شهرة واسعة، وعزَّز موقعه في الحركة الفنية العالمية باعتباره واحداً من ألمع فنّاني المدرسة الحديثة في باريس. وشجَّعه ذلك على زيارة عدد من دول شرق أوربا، فشاهد ما تعانيه من ظروف إنسانية واجتماعية صعبة في ظل الأنظمة الفاسدة والحكمين النازي والفاشي، فانعكس ذلك في لوحاته التي اكتست مسحة من الألم والحزن، وتضمنت بعض الرموز الدينية (كصلب المسيح، و هلع الكهنة، وانشقاق السماء، وامتداد الظلال على سطح الأرض).

وفي عام ١٩٤١ هاجر شاجال إلى الولايات المتحدة، وعمل فيها حتى

عام ١٩٤٨، وفي اليوم الذي وصل فيه إلى الولايات المتحدة، هاجمت النازية روسيا، واحتلَّت جيوش هتلر قريته وهدموها، وخلال إقامته في أمريكا صمَّم عدداً من ديكورات الأعمال المسرحية وأزيائها، ثم تلقّى دعوة من المكسيك لوضع تصاميم لديكور وملابس باليه (أليكو)، وباليه (عصفور من نار) لسترافنسكي التي اعتمد فيها على أسطورة روسية قديمة، لكنّه في هذه الأعوام، فجع بوفاة زوجته بيللا وهدم قريته، فقرَّر العودة إلى فرنسا رغم ما أحيط به من حفاوة وتكريم.

حين توقفت الحرب العالمية الثانية، عاد شاجال إلى فرنسا، لكنه لم يتوجَّه إلى باريس، بل فضَّل الإقامة في الريف بعيداً عن صخب المدن، وقريباً من الطبيعة، فاختار بلدة (فانس) في الجنوب وجعلها مقر إقامته، وأبدى اهتماماً بفنون الخزف والنحت. وأنجز العديد من الأعمال الزخرفية والتزيينية لبعض الكنائس، والأعمال المسرحية بما فيها من ملابس وديكورات. وفي عام ١٩٦٣ دعاه وزير الثقافة الفرنسية أندريه مالرو لتزيين سقف دار الأوبرا في باريس، كما دُعي لإنجاز تماثيل في إحدى ساحات شيكاغو.

وفي عام ١٩٧٣ تأسّس في مدينة نيس في فرنسا متحفاً، ضمَّ الكثير من أعمال شاجال الفنية، كما انتشرت الكثير من أعماله في معظم المتاحف العالمية ولاسيما متحف الفنون الجميلة بباريس، ومتحف الفن الحديث في نيويورك، ومتحف غوغنهايم في فيلادلفيا، وفي صالة العرض تيت في لندن، والمتحف الوطني في أمستردام بالإضافة إلى متحف موسكو.

المراجع:

١- رمسيس يونان - مارك شجال - مجلة الهلال - القاهرة - دون تاريخ - في الغالب أوائل سبعينيات القرن العشرين - ص ١٣٠ - ١٣٦.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٤١ - ٤٢.

* * *

موديلياني ١٨٨٤ - ١٩٢٠

أميدو موديلياني A medeo Modigliani مصوِّر ونحّات إيطالي، من أبرز فناني الاتجاه التعبيري في القرن العشرين، وقد استطاع أن ينجز مئات الأعمال التصويرية والنحتية التي تمتاز بخصوصيتها التعبيرية المستمدة في بعض خصائصها من الفن الإفريقي، مشكلة نسقاً مبتكراً ذا خصوصية في التعبير الفني.

ولد موديلياني في الثاني عشر من تموز عام ١٩٨٤ في ليفورن بإيطاليا، وكان والده تاجراً روماني الأصل، وحين بلغ أميدو الرابعة من عمره أخذ يتدرَّب على فنون الرسم في محترف الفنان ج. ميتشيلي، وعلى أثر إصابته ببعض الأمراض الرئوية، انتقل مع والدته للإقامة في نابولي شتاء عام ١٩٠١ ولدى عودته توقف في روما وفلورنسا وزار متاحفها، وفي العام التالي انتسب إلى المدرسة الحرّة للفن العاري في فلورنسا، ثم انتقل في عام ١٩٠٣ إلى المعهد الملكي للفنون الجميلة في البندقية.

اكتسب موديلياني خلال دراسته الكثير من المعارف الفكرية والفنية، فكان مثقّفاً محبَّاً للأدب والشعر وفنون التصوير التي قرَّر تكريس نفسه وجُهده لها، وفي عام ١٩٠٦ وصل إلى باريس، وكان في الثانية والعشرين من عمره، فاستقرَّ في حي مونمارتر بالقرب من منزل بيكاسو، ثم انتقل إلى (باتو - لافوار)، ومنه إلى شارع جان باتيست كليمان، ولم يفارق تلك الأمكنة التي كانت القلب النابض لباريس حين حلّ بها. وخلال إقامته تعرّف الدكتور بول الكسندر الذي أحاطه برعايته وتشجيعه، وشاهد أعمال تولوز لوتريك، وشتينلين، وتأثَّر بها، وقد ظهر ذلك في لوحته (اليهودية)، ولوحة (مود أبرانتيس)؛ إذْ تجلّت ألوانه المضطربة

ذات الألوان الشحيحة، وهذا يتشابه مع الأسلوب الذي اتّبعه بيكاسو قبل عشر سنوات في مرحلتيه الزرقاء والوردية.

وفي عام ١٩٠٨ عرض مودلياني للمرة الأولى في معرض الفنانين المستقلين، وفي العام التالي عاد إلى ليجهورن في إيطاليا، ورسم لوحة (عازف الكمان) التي أظهرت ملامح أسلوبه الفني. وفي عام ١٩٠٩ عرض سيفيريني على مودلياني التوقيع على بيان المستقبليين، والانضمام إليهم لكن مودلياني لم يفعل ذلك، وفي عام ١٩١٠ عاد إلى باريس، وشاهد لوحات العديد من الفنانين، و كان يُبدي إعجابه بلوحة رينوار (الباريسية المتنكّرة بزي جزائرية)، ولوحة بونار (وجه مدام جوس بيرنهايم)، ولوحات ماتيس و سيرا.. كما أنه تعرّف عدداً من معاصريه أمثال: بيكاسو، وماكس جاكوب، والشاعر أبولينير، وعلى نحو مغاير لمعاصريه كان مودلياني قليل التحدُّث عن فنّه ولوحاته، وقد أشار أندريه سالمون في كتابه عن مودلياني أنه كان متواضعاً، ولا يفضِّل الحديث عن لوحاته ممّا أبعده عن دائرة الضوء. رغم وجود عدد محدود من أصدقائه أمثال: أوترللو، وسورفاج، وسوتين، ولونيا تشيتشووسكا، التي صوَّرها الفنان في أكثر من ثماني لوحات.

وحين شاهد مودلياني معرضي سيزان خلال عامي ١٩٠٧ و١٩٠٩ أبدى إعجابه بأسلوبه الفني، ولاسيما بلوحته (الشاب ذو السترة الحمراء)، ورسم على أثرها لوحة (عازف الكمان) التي تُظهر بداية الطابع المميّز لمودلياني رغم قرابتها من سيزان، ولعلَّ اللوحات التي أنجزها لصديقه الدكتور بول آلكسندر بين عامي ١٩٠٩ و١٩١٣ تُظهر تطوره واستيعابه لفن سيزان ولاسيما في استخدامه للألوان وفي تبسيطه للتعبير في الوقت الذي تمكَّن فيه من تحديد أسلوبه الخاص، ففي اللوحات الأخيرة التي

صوَّرها لصديقه، ظهر وجهه وأنفه أكثر تطاولاً، وأصبح شكل العينين والأذنين هندسياً.

ومنذعام ١٩٠٣ أقام موديلياني في حي مونبارناس بالقرب من النحّات الإيطالي قسطنطين برانكوزي، فالتقاه، وأخذ عنه ممارسة النحت المباشر على الحجر، والاهتمام بالنحت الزنجي، فقد كان برانكوزي يتوخّى تبسيط الأشكال وتلخيصها، ويؤكِّد التكتيل الصارم الموشى بالنقوش الخطية المنمّقة وهذا ما نجده تمثال (القبلة). ومنذ إقامته قريباً منه حتى عام ١٩١٢ أنجز موديلياني العديد من التماثيل النصفية التي أظهر فيها تأثُّره بالنحت الزنجي، لكنه ما لبث أن ابتعد عن النحت نتيجة ظروفه الصحية السيئة وضعف رئتيه. وقد رأى بعض النقّاد «أنّ موديلياني يستعير من الفن الأفريقي الأكثر تنميقاً، بأشكاله المبسَّطة، ومسوخه الأنيقة: عينان لوزيتان تحت حاجبين مقوّسين، يستطيلان ويستمرّان مع امتداد الخط القوي والطويل للأنف. وتبدو مجموعة الرسوم التي تحضر أعمال النحت مأخوذة مباشرة عن نماذج منحوتات ساحل العاج[١]».

بعد تسع سنوات من عمله في النحت عاد موديلياني إلى الرسم، وأنجز العديد من الوجوه المدهشة التي استمدَّ ملامحها من أعماله النحتية بعد أن لخَّص أشكالها، وأضاف لها الألوان والتسطيح، وقد اعتبرها بعض النقّاد فاتحة مرحلته الذهبية الأكثر إبداعاً والأكثر خصوصية بين أعماله، وأطلقوا عليها مرحلة (هيستنغيز) نسبة إلى الشاعرة الإنكليزية الحسناء (بياتريس هيستنغيز) التي صوَّرها الفنان بين عامي ١٩١٣ – ١٩١٦. وهذا النجاح سوف يستمر في الصور الشخصية التي رسم فيها كل من (مدام بومبادور)، و(بياتريس) و (ريمون راديغيه)،

ولوحة (الخادم) المحفوظة في متحف زيورخ. إذ يبدو فيها استيعاب الفنان لمعادلات الفراغ السيزانية، وخطوط الفن الإفريقي، وقدرته على عكس الملامح الشخصية إلى جانب تجسيد المشاعر النفسية نظراً لما يتمتَّع به من رهافة وثقافة كان قد اكتسبها من الوسط الثقافي في أسرته وأصدقائه، ومن مطالعاته في الأدب والفن.

وقد اكتسبت لوحاته الأخيرة التي تشمل مرحلة (جان هيبوترن) أهمية وشهرة كبيرة رغم أنها ليست أغنى لوحاته فنياً، والسبب في ذلك يعود إلى أن الفنّان تعرَّف إلى الفتاة جان هيبوترن في كرنفال عام ١٩١٧ فعاشت معه، وأنجبت منه ابنته الوحيدة جان بعد أن منحته كل ما يرغب به من حنان وإعجاب ووفاء. ففي هذه المرحلة بدت الصور الشخصية متطاولة الأعناق، وظهرت جلسات نماذجها مسترخية تميل للذبول، أما عيناهاه فقد فرغت وانكفأت إلى داخلها، بينما تجلَّت الرقّة والحنو في الكثير من صوره، ولاسيما تلك التي رسم فيها عشيقته جان وصديقه زبوروسكي، وبعض اللوحات التي رسم فيها نفسه.

وقد كتب جان كوكتو عن الشَّبه في لوحات مودلياني فقال: «.. إنَّ ذاك الشبه لم يكن سوى ذريعة عبَّر الفنان من خلالها عن شبيهه هو، لا من حيث صورته المادية وإنما صورة عبقريته الغامضة[٢]». وقد لاقت هذه الأعمال رواجاً من قبل المقتنين بفضل بول غييوم الذي عرض بعض لوحات مودلياني إلى جانب لوحات ماتيس، وبيكاسو، ودوران، وفلامينك، وكيريكو، وقد صرَّحت بعض الصحف بأن مودلياني وكيريكو كانا أفضل العارضين.

ويمكننا أن نلاحظ فيما رسمه من صور شخصية ذاك المزاج الخاص

لكل شخصية صوَّرها، كما في اللوحة التي صوَّر فيها صديقه الفنان سوتين حيث كثّف فيها الطبقات اللونية، وبالغ في تعبيريتها مظهراً فيها نفحة من روح سوتين. أما اللوحات التي صوِّرها بين عامي ١٩١٧ و ١٩١٩ فإنها تظهر النمنمات الخطية، ودفقات الحنان، واهتمامه بالاستدارات الجميلة، والنفوس الصافية. كما هو حال وجه (جان هيبوترن) الذي يبدو رقيقاً وحزيناً، يرتفع فوق عنقها الطويل، وشعرها المرتفع فوق رأسها، وملامح أنفها الدقيق الذي يبدو كساق زهرة يحمل عينيها الفارغتين.

وفي عام ١٩١٧ أقام مودلياني معرضه الأول في صالة (بيرت فيل) واضطرَّت الشرطة إلى سحب بعض لوحاته التي صوَّر فيها عاريات بوضعيات فيها إثارة رغم بساطتها، وعفَّتها على حد زعم بعض النقَّاد الذين رأوا أن الفنان حين يصوِّر الجسد الأنثوي، يقدِّمه بصيغة بديعة مفعمة بالطاقة والحيوية التي تغادر الوجه لتحطّ على البطن الصلب المتماسك. والحقيقة أنَّ مجمل أعمال مودلياني التصويرية والنحتية اقتصرت على الوجه والجسد الإنساني، فهو لم يتناول المنظر الطبيعي أو الطبيعة الصامتة كبقية معاصريه إلا ما ندر.

وفي عام ١٩١٨ أصيب بداء السل، فسافر إلى نيس من أجل تحسين حالته الصحية، لكن الداء لم يفارقه حتى توفي في الرابع والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٢٠، وفي اليوم التالي انتحرت جان هيبوترن حزناً عليه. وقد وجد بعض النقَّاد أنّ أعمال مودلياني الفنية لم ترتبط بالزمن، ولا بالأبحاث الطليعية للتعبير عن واقع محدث أو جديد كما فعل ليجيه أو التكعيبيون أو المستقبليون، كما أنه لم يرتبط بالاتجاهات السريالية والتجريدية، فقد ابتعد عن معظم التيّارات الفنية التي عاصرها، ولذلك

كان متفرِّداً في أسلوبه، و لم يستطع أحد اتّباع خطواته، أو تقليد أعماله، فهو الذي وجد في الفن الأوربي القديم والفن الزنجي مصادر إلهامه، وهو بخلاف معاصريه سعى إلى إعطاء شكل جديد للحقيقة بدل السعي إلى تحديد مفهوم جديد للفن.

المراجع:

١-٢- مها زيدان - مودلياني في باريس - الحياة التشكيلية - العدد١٤ دمشق ١٩٨٤ - ص ٧٦ - ٨٤.

٥- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٨٢ - ١٨٣.

❊ ❊ ❊

سوتين ١٨٩٤ - ١٩٤٣

حاييم سوتين Soutin مصوِّر بولندي، يعتبر واحداً من طليعة التعبيرين إلى جانب الإيطالي أميدو موديلياني والروسي مارك شاجال. ولد في قرية سميلوفتش البولندية، وكان والده يعمل في خياطة الملابس وحياكتها، وهو المُعيل الوحيد لعشرة أولاد وأمِّهم، ولذلك نشأ سوتين في ظلال الفقر والفاقة، لا يجد ما يُعينه على تحقيق أحلامه وأمانيه، وينمِّي هوايته في الرسم الذي لازمه منذ صغره إلى جانب الفقر، والمحيط الديني المتزمِّت في الحي اليهودي الذي يضم كوخ أسرته المتهالك. وحين تجاوز العاشرة، أراد أن يتخلَّص من الفقر ومن دعوة والده له في تعلُّم مهنة تكفل له قوت يومه وإعانة أسرته، ففكَّر في الهروب من قريته والبحث عن آفاق جديدة في الحياة.

وذات يوم غادر سميلوفتش، وقصد مدينة مينسك سيراً على الأقدام وهو في الثانية عشرة من عمره، لكنه لم يجد ما يحلم به في تلك المدينة الصغيرة التي تبعد عن قريته قرابة عشرين كيلو متراً، فتابع مسيره وأبحر إلى مدينة فيلنا، فمكث فيها وعمل أجيراً في إستديو أحد المصوِّرين الضوئيين، مما أتاح له فرصة التفكير في تنمية هوايته في الرسم، فانتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة، واكتسب فيه مبادئ الرسم، ومعارف الفنون التي جعلته يُقبل على الرسم والتصوير بنهَم كبير.

لكن ذلك لم يحقِّق له أمانيه، فحزم حقيبته وسافر إلى باريس، وهو في السادسة عشرة، وحين دخلها عام ١٩١٣ قصد حي مونمارتر الذي يقيم فيه الفنانون، فالتقى شاباً يهودياً مثله قادماً من إيطاليا يُدعى (أميدو موديلياني)، وأقام معه في بيت متواضع لا يتَّسع لأحلامهما العريضة، ومطامحهما في الرسم والتصوير.

كان كل من الفنانين الشابين يشقّ طريقه في تلك المدينة الكبيرة التي تكاثرت فيها الاتجاهات الفنية، وحفلت بالكثير من الفنانين الطموحين من الفرنسيين والوافدين الذين يسعون لعرض نتاجاتهم الإبداعية، وابتكاراتهم الفنية من أمثال: هنري ماتيس، وجورج براك، وبابلو بيكاسو، وبرانكوزي وغيرهم ممن كانوا يملؤون الساحة الفنية والثقافية بأفكارهم، وأعمالهم التصويرية والنحتية التي تمرَّدت على الاتجاهات التقليدية والأكاديمية للفنون، وسعت إلى إيجاد اتّجاهات جديدة ولغات تصويرية مبتكرة.

لم تحظَ لوحات الفنانين الشابين باهتمام المقتنين للوحات الفنية نتيجة غرابة التعبير لدى كل منهما عن الوسط الفني، فعاشا حياة الفقر والمعاناة، وكان القلق يستبد بهما، ولم يكن سوتين راضٍ عن أعماله التي كان يقدم على تمزيق العديد منها، مصاباً بالإحباط وعدم الرغبة في مخالطة الناس. حتى تعرَّف تاجر اللوحات سوبرفسكي على أعمال موديلياني، وأخذ يقتنيها، ويوفِّر لهما بعض حاجاتهما، وكان موديلياني يحاول دائماً إقناع سوبرفسكي باقتناء أعمال سوتين حتى إنه أوصاه به وهو على فراش الموت بقوله: «لا تقلق على فراقي. فإني أضع في رعايتك موهبة نادرة».

كانت لوحات سوتين ذات طابع استبطاني، تضمر مشاعره تجاه الحياة، وظلت ألوانه مرتبطة بعواطفه المضطربة، والنابعة من إحساسه بالخوف والإحباط، ولذلك لم تلقَ الاهتمام من قبل المقتنين في المجتمع الباريسي، فكان أسلوبه التعبيري مفعماً بمشاعر الألم، فقد باتت الشخصيات التي يصوِّرها، تفضح بؤسها بوجوهها المريضة وندباتها الدامية وأجسادها المشوَّهة المثقلة بالأمراض، وكذلك البيوت التي كان

يرسمها في المناظر الطبيعية، إذ كانت تترنَّح أو تنقلب رأساً على عقب، أما الأشجار فإنها تميل بعنف أمام ضربات الرياح العاتية التي تكاد تقتلعها من جذورها. بينما تبدو الأزقّة التي يرسمها تنطلق نحو السماء هاربة من مآسيها ومستجيرة بربها. وعندما يصوِّر تكويناً من الطبيعة الصامتة فإنه يختار قطعة من لحم فاسدة أو دجاجة عجفاء أو أرنباً مسلوخاً، معبِّراً في ذلك عن الفساد الذي يعتري الكائنات، ويصيب المخلوقات الضعيفة. وتلعب الألوان الشاحبة الموحلة دوراً مهماً في تجسيد القيم النفسية التي تعكس موقفه من واقع الحياة التي يعيشها.

وحين توفي موديلياني زادت معاناة سوتين وإحساسه بالعَوز، وذات يوم دخل مقهى الروتوند، فشاهد تاجر اللوحات سوبرفسكي ومعه كلبه الصغير، فتقدَّم منه سوتين، وطلب منه أن يشتري إحدى لوحاته مقابل بضعة فرنكات منه كي يتمكّن من شراء ما يسد رمقه، لكن تاجر اللوحات صرفه وطلب سندويشة نقانق لكلبه المدلل. وإزاء هذا الموقف تدخّل بعض الحضور، فاضطرَّ التاجر إلى منح سوتين مئتي فرنك على أن يسافر إلى مقاطعة ميدي لرسم بعض اللوحات فيها.

وحين عاد سوتين من سفره، لم تعجب لوحاته سوبرفسكي فأخذها منه ورماها في أحد مستودعاته، وحين زاره جامع التحف الأمريكي الدكتور بارن، عرض عليه العديد من اللوحات لبعض الفنانين المرموقين في باريس، لكنها لم تُعجبه، في الوقت الذي لمح فيه لوحات سوتين، ووجد فيها ما يسعى إليه، فأبدى إعجابه بها وطلب من التاجر تعريفه على ذاك الفنان الذي أبدع تلك اللوحات.

وحين التقى الدكتور بارن سوتين أكرمه، واشترى مجموعة من

لوحاته وأسكنه في فيلا في (بارك مونتسوري) قريباً من براك، ولوركا، وفوجيتا، لكن سوتين اضطرّ للهروب إلى تورين في إيطاليا حين احتلَّ النازيون فرنسا خوفاً من ملاحقته، فعاش في جبال إيطاليا وغاباتها عيشة تشرُّد وفقر ومعاناة، وأصيب بالقرحة حتى أدركته المنية في أحد المستشفيات في عام ١٩٤٤.

المراجع:

١- حسين بيكار - لكل فنان قصة - مكتبة الفنون التشكيلية - ١٠ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٧٠ - ٧٣.

٢- د. نعيم عطية - التعبيرية في الفن التشكيلي - سلسلة كتابك ٦٥ دار المعارف - القاهرة ١٩٧٨- ص ٥٠.

* * *

نولده ١٨٦٧ - ١٩٥١

إميل نولده Emil Nolde مصوِّر ألماني، من أشهر فناني جماعة الجسر التي ظهرت في ألمانيا مطلع القرن العشرين، وهي جماعة شكَّلت منعطفاً هاماً في التصوير التعبيري.

ولد إميل هانسن في بلدة نولده عام ١٩٦٧ وهي بلدة تقع في الشمال الغربي من شلسويغ الألمانية، وكان والده يمتلك مزرعة ورثها عن أجداده، ويقيم فيها مع أسرته في منزل ريفي، يطلّ على البحر مما عكس أثره على أعمال إميل التصويرية وطبيعته الروحانية، إذ تبدو أشكال الطبيعة في لوحاته وقد تحوَّلت إلى أرواح وشياطين شرسة. كما تأثَّر بالاتجاهات الدينية المسيحية السائدة في بلدته، ولاسيما مبدأ العصمة الذي التزمه طيلة حياته، وكان يأمل أن يكون له منصب ديني وأن تعلّق لوحاته في الكنائس.

تعلَّم إميل نولده فن الحفر على الخشب في مصنع للمفروشات، وفي عام ١٨٩٠ انتقل إلى برلين وعمل في وضع تصاميم ورسوم لصنع المفروشات، وأنجز العديد من الرسومات لبعض المتاحف متأثّراً بالفن المصري والفن الآشوري قبل أن يعمل في ميونخ، ثم عمل في تعليم فن الديكور والتزيين في متحف جيوريه، في الوقت الذي اكتشف فيه فنون الحداثة في أعمال كل من بوكلين، وفردناند هودلر.

بدأ نولده مسيرته التصويرية من خلال تدريس مادة الرسم في مدرسة الفن الصناعي في سويسرا، وقد تركت طبيعة سويسرا أثرها على تجربته في التصوير، إذ كان يرسم قمم الجبال كرؤوس بشرية، ظهرت على شكل بطاقات لاقت نجاحاً على الصعيد التجاري، مكَّنته

من ترك التدريس والتوجُّه إلى ميونخ؛ إذْ تفرَّغ للعمل الفني، وانتسب إلى محترف أدولف هولزل حيث درس مبادئ الرسم والتلوين. وجرّب الأسلوب الغنائي الشاعري في رسم الطبيعة، وأنجز العديد من اللوحات المائية الجميلة كلوحة (صورة فتاة صغيرة) صوَّرها عام ١٨٩٨.

وفي عام ١٨٩٩ سافر نولده إلى باريس، وأمضى فيها تسعة أشهر، تأثَّر خلالها بأعمال رامبرانت، ومانيه وعمل في أكاديمية جوليان، ثم أمضى بضع سنين في كوبنهاكن وبعض مناطق الدانمارك قبل أن ينتقل إلى برلين، ويستقر في جزيرة (آلسن) عام ١٩٠٣. وهكذا مضى نولده ينتج لوحاته، واستطاع أن يترجم أصوات الحيوانات وكائنات الطبيعة عبر ألوانه الساطعة التي اكتسبها من خلال تعرُّفه على لوحات مونش، وفان جوخ، وبول غوغان، وقد تجلَّت في لوحاته من خلال ضربات الفرشاة المباغتة المفعمة بالإثارة والنشوة، ولمسات أصابعه المترعة بالألوان الكثيفة ذات الوقع الدراماتيكي التي تركت أثرها على فناني جماعة الجسر الذين انضمّ إليهم وشاركهم في معرضي ١٩٠٦ و ١٩٠٧. وعلّم الشباب منهم تقنيات الحفر على المعدن، بينما تعلَّم منهم الحفر على الخشب والحجر.

في عام ١٩٠٩ كان نولده قد شُفي من مرض حاد، فشرع يرسم مجموعة لوحات حول مواضيع دينية، مزج فيها بين المشاعر الدينية والحساسية الوحشية كما في لوحة (الرقص حول العجل الذهبي) المستمدَّة من العهد القديم، ولوحات (المسيح مع الأطفال)، و(حياة المسيح)، و(العشاء الأخير) المستمدَّة من الإنجيل، والتي وصلت فيها الأشكال إلى أقصى درجات البساطة، وأضحى التعبير بالرؤيا يظهر من خلال علاقات الألوان وما ينتج عنها من ومضات ضوئية .

وقد أشار جوزيف إميل مولر إلى موضوعات نولده فقال: «فالكائن البشري هو موضوعه المفضَّل لا المنظر الطبيعي، وهو يعود إليه دائماً ليضعنا أمام وجه من أبشع الوجوه البشرية التي صوِّرت. وتبدو الوجوه كأنها أقنعة مرقوشة بشدة، والأجسام مصغَّرة بشكل سيِّئ وتقريبية. ومهما يكن مقام الأشخاص المصوِّرين سواء أكان الأمر يتعلَّق بالمسيح والرسل الملتفين حول العشاء السري، أو بابنة فرعون التي تجد موسى، أو بشخصين غامضين من (سلوفين) يقابلهما في علبة من علب الليل في برلين، فالطريقة هي نفسها».

ويؤكِّد مولر «أنَّ القيمة العليا لدى نولده تكمن في البدائي والوحشي والقاسي، فيرى في القُبح حقيقة أكبر من التي يراها في الجمال، ويرى في التعبير الفوري فضائل أكثر من تلك التي يراها في التعبير المراقب. سيان عنده أكان اللون عنده فجّاً وصارخاً، أو كانت مادته لا تعطي متعة ما، أو كان الشكل الذي يصوِّره غليظاً ومرتخياً. فهو يريد أن يؤثّر بقوة حين يحوِّل رؤاه إلى مادة، وهنا يكمن هدفه الوحيد».

وفي عام ١٩١٠ رفض انفصاليو برلين لوحته (عيد العنصرة) نتيجة مهاجمته لهم، مما دفعه للابتعاد عنهم وتأسيس جماعة (الانفصاليين الجدد). كما رسم مجموعة مكوَّنة من تسع لوحات، تناول فيها موضوع الرفض الديني والدنيوي مثل: لوحة (الرقص الجامح للأطفال) ١٩٠٩ المحفوظة في متحف كيبل، ولوحة (راقصات يحملن الشموع) وهي نقش على الخشب.

وخصّص نولده لوحات أخرى لمواضيع الحياة في المدينة بما فيها من حيوية وصخب، ففي عام ١٩١٠ عمل في مرفأ هامبورغ، وأظهر نشاطه

وصخبه في محفورات خشبية ولوحات رسمها بالفرشاة والحبر الصيني. أما اللوحات التي صوَّر فيها المقاهي والحانات الليلية والمطاعم، فقد اعتمد فيها على دراسات قلمية أنجزها بين عامي ١٩١٠ ١٩١١، وأراد من خلالها أن يُظهر الوجه الرديء للمدينة، مستخدماً في ذلك المفردات التي تؤكِّد تلك الجوانب.كما في لوحة (في المقهى) التي صوَّرها عام ١٩١١، والمحفوظة في المتحف الشعبي في إيسن. وفي عام ١٩١٢ اشترى متحف (هالي) لوحة نولده (العشاء الأخير) مما دفع عدداً من مديري المتاحف الأخرى للاعتراض على تلك الخطوة .

في عام ١٩١٣ رافق بعثة استكشافية إلى غينيا الجديدة، وجلب معه عدة رسوم بالألوان المائية والألوان الزيتية مثل: (الشمس الاستوائية) التي تُظهر اهتمامه بفنون الشعوب البدائية، كما أنه بدأ العمل بتأليف كتاب (التعبير الفني عند الشعوب البدائية)، وقد كتب في مقدمته: «الأصالة المطلقة الكثافة، التعابير الفجَّة للقوة والحياة بأبسط أشكالها هي التي يمكن أن تعطينا المتعة في تلك الأعمال البدائية».

في عام ١٩١٦ عاد نولده إلى مدينته شلسوينغ وهو في الخمسين من عمره ليعيش متعة الحياة الريفية البسيطة من جديد، حيث الراحة والطمأنينة في أحضان الطبيعة، مما جعل لوحاته تتَّصف بالهدوء والسكينة، وتمهِّد لمعرضه الكبير الذي أقيم تكريماً له عام ١٩٢٧ بمناسبة عيد ميلاده الستين.

بعد عام ١٩٣٠ رسم أفضل لوحات حول مواضيع الأزهار مثل: (عبّاد الشمس)، و(زهرة الأقحوان)، وفي عام ١٩٤١ منعه النازيون من الرسم، ومع ذلك تمكَّن من رسم عدد من اللوحات الصغيرة بالألوان

المائية لمناظر طبيعية وأشخاص، وبين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥١ أنتج نولده ١١١٢ لوحة بالألوان المائية والزيتية و ٢٣١ نقشاً و ١٩٧ نقشاً على الخشب و٨٣ طبعة حجرية، وفي عام ١٩٥٧ حوَّلت الحكومة الألمانية منزله إلى متحف، ونقلت إليه معظم أعماله.

المراجع:

١- ولف ديتردوب - فنانون تعبيريون - ترجمة أبية حمزاوي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٥ دمشق ١٩٨٧- ص ٢٢٤ - ٢٢٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٩٩.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٧٢.

❊ ❊ ❊

كيرشنر ١٨٨٠ - ١٩٣٨

أرنست لودفيغ كيرشنر Ernst lodwig kirchner مصوِّر ألماني من روّاد التعبيرية الألمانية، ويُعَدَّ من أبرز جماعة الجسر، وأكثرهم جرأة، وقد اتّصف بعدم الاستقرار والخوض الدائم في التجارب الفنية واكتشاف الجديد.

ولد كيرشنر في دريسدن عام ١٨٨٠، وبدأ دراسته في المدرسة التقنية في دريسدن، ودرس النقوش الألمانية نورنبورغ، ولا سيَّما أعمال دورير ولوحاته المحفوظة في متحف دريسدن، كما درس النقوش الإفريقية والشرقية، فتكوَّنت لديه خبرات فنية جيدة، وتقنيات متنوعة وأصيلة في عالمي الرسم والتصوير وطباعة المحفورات، مما زاد في طموحه لمتابعة دراسته في ميونخ. وحين بلغ العشرين من عمره، توجَّه إلى ميونخ، و فيها أمضى فصلين دراسيين متتالين في مدرسة الفن والتقنية خلال عامي ١٩٠٣ و ١٩٠٤ وحضر دروس (ولهلم فون ديبشيتز، وهيرمان أوبرست)، وتعرَّف أساليب التصوير الحديث واتجاهاته التي تحمل في طيَّاتها خلاصة منهج (الباوهاوس).

وفي ميونخ حضر كيرشنر العديد من المعارض التي أقيمت في صالاتها وجعلته يتعاطف مع بعض الاتجاهات الفنية الوافدة، ولاسيما مع اتجاه ما بعد الانطباعية الذي شاهده عام ١٩٠٣ في معرض ضمّ لوحات وأعمال غرافيكية لعدد من الفنانين البلجيك والفرنسيين أمثال: سينياك، وتولوز لوتريك، وفالوتون، وفان جوخ وسواهم، وكان المعرض من تحضير كاندينسكي، وقد ترك في نفس كيرشنر أثراً كبيراً بما فيه من حيوية ونضارة، تجلَّت في التصوير المباشر لمشاهد الحياة خارج جدران المرسم. وفي ذلك يقول:

«... كنت بحاجة إلى تكنيك للإمساك بالأشياء أثناء حركتها، وكانت تصاوير رامبرانت في قاعة الحفر في ميونخ هي التي علَّمتني كيف يتم ذلك، وبدأت أتدرَّب على التقاط الأشياء بسرعة، وبضربات فجَّة حيثما كنت، سائراً أو واقفاً. وفي البيت بدأت أرسم من الذاكرة، وهكذا تعلَّمت كيف أمسك بالحركة، ومن خلال نشوة وسرعة العمل عثرت على أشكال جديدة. صوَّرت كل شيء أراه، وأريد أن أظهر صورته بطريقة واضحة وجلية، وإلى تلك الأشكال أضفت ألواناً نقية نقاء اللون الذي تولده الشمس... بدأت أدرس نظرية اللون القائمة على الرؤيا، ووصلت إلى النتيجة المعاكسة تماماً، وهي بأن الألوان غير المتتامة، والألوان المتتامة بحد ذاتها، يجب أن تولدها العين في خط يتماشى مع نظرية غوته. إن ذلك يجعل الصورة أكثر تلويناً».

ويؤكِّد كيرشنر أنَّ فنَّ الحفر على الخشب الذي تعلَّمه، وهو في الخامسة عشرة من عمره، ساعده في الوصول إلى اكتساب القدرة على تبسيط الأشكال وجعلها أكثر ثباتاً. والحقيقة أنه أظهر مهارة مبكّرة في فن الحفر على الخشب في سلسلة لوحات (رجل وامرأة) التي أنجزها عام ١٩٠٤، وسلسلة لوحات (السابحات) التي أنجزها عام ١٩٠٦.

وما كاد كيرشنر يقدّم امتحاناته الأخيرة في المدرسة الفنية في ميونخ عام ١٩٠٥ حتى سارع إلى حقول الإبداع، يرسم ويصوِّر، وينضم إلى جماعة الجسر ويشارك في تأسيسها، ويُصبح الرئيس الموجِّه لأعضائها. وكان يستمد موضوعاته من العالَم المحيط به (مشاهد من المدينة - مناظر طبيعية - رسوم شخصية له ولأصدقائه - مشاهد من السيرك ومن قاعات الموسيقا - وضعيات مختلفة للجسد الإنساني العاري).

وتعدُّ لوحة (بحيرة في الحديقة) التي أنجزها عام ١٩٠٦ أوّل لوحاته الزيتية التي تظهر بوضوح تأثُّره بفناني ما بعد الانطباعية ولاسيما بالفنان فان جوخ.

لقد شرع كيرشنر منذ عام ١٩٠٧ يعالج أشكاله بطريقة مدهشة، وبدأت ضربات ريشته تبدو في إيقاعات أكثر ثباتاً وأبعد طولاً وامتداداً، وأكثر ملائمة للشكل الذي يعالجه، وأضحت في عام ١٩٠٨ مكسوة بكثافة لونية تتحرِّك في محيط اللوحة بحيوية ظاهرة. كما في لوحته (شارع في درسدن) المحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك التي تظهر تأثُّره بفان جوخ و مونش.

ولم يلبث أن أبدى اهتمامه بفن (الكاليغرافي) أو الكتابة، وقد أطلق عليه اسم هيروغليف، وهو فن يقوم على رسم الأشكال الطبيعية بطريقة مبسّطة وثنائية الأبعاد، وهي تبدو في الوهلة الأولى على شكل خطوط مضطربة، تتحوَّل تدريجياً إلى رموز هندسية عبر سطوح لونية نقية ، وتظهر أهمية هذا الفنان في بضع لوحات أنجزها عام ١٩٠٩ ومن أبرزها لوحة (أخوة ثلاثة عند بحيرة مورتيزبوغ)، ولوحة (الترامواي في دريسدن).

وخلال إقامته في دريسدن اكتسب إحساسه بالطبيعة الذي شاهده عند فنّاني جماعة الأنبياء وورثة بول غوغان، فرسم الأشخاص الصغار داخل منازلهم كما في لوحة (ماركيلا) التي أنجزها عام ١٩٠٩ والمحفوظة في متحف الفن الحديث في ستوكهولم، ولوحة (أربع سابحات) على ضفاف النهر. كانت آخر لوحة رسمها قبل أن يستقر في برلين. لوحة (فتاة ترتدي قبعة) شكَّلت بمجملها استجابة رائعة لأسلوب ماتيس خلال ١٩٠٩ و ١٩١٠.

كانت لوحاته في هذه المرحلة تعكس مزاجه العصبي واندفاعه السريع لإنجاز لوحته، فكان يأخذ ألوانه من أنبوب اللون مباشرة، ويضعه على اللوحة، وكانت بعض لوحاته تبدو وكأنها حفر ملون بالألوان الزيتية «ابتدع تلويناً ليس له سابقة في تاريخ الفن.. انسجم فيه الأحمر مع الأزرق، والأسود مع البنفسجي والأحمر، والأحمر مع البني والأزرق الكوبالتي، وأخضرين مختلفين مع الأصفر، هذا الانسجام في الألوان هو أحدث مما عند نولده ويحمل كثيراً من الدلالات الفنية، وهو ليس أقل أصالة من ماتيس .

في عام ١٩١١ توجَّه كيرشنر مع رفاقه إلى برلين، وأخذ يتعرَّف ما أنجزه التكعيبيون من أعمال تصويرية، فمالَ نحوهم وتأثَّر بهم، وأنجز العديد من اللوحات التي تعبِّر عن خوفه من الأماكن المغلقة للحياة في المدينة كما في لوحته (خمس نساء في الشارع)، ولوحة (غرفة في البرج)، ولوحة (صورة شخصية مع أرنا)، التي أنجزها عام ١٩١٣. وقد أوحت إليه حياة الحانات والسيرك مواضيع للرسم، كما أوحت إليه الحياة في الأرياف مواضيع لوحات عديدة كلوحة (بزوغ القمر في قرية فيمارن) التي أنجزها عام ١٩١٤ والمحفوظة في متحف الفن الحديث في دوسلدورف.

ومع نشوب الحرب العالمية الأولى التحق بالخدمة العسكرية، وشهد المآسي التي تعرَّضت لها الإنسانية في تلك الحرب الطاحنة، فانهارت أعصابه، وكاد يصاب بالجنون، وحين تسرَّح من الجيش عام ١٩١٦ رسم مجموعة من المحفورات الخشبية لكتاب من تأليف شاميسو، وقد اعتبرها بعضهم من أجمل روائعه الغرافيكية، وفي عام ١٩١٧ سافر إلى سويسرا كي يستعيد صحته النفسية، ويتخلّص من كوابيس الحرب

التي لازمته، فكانت تلك الفترة التي دامت طويلاً فترة تأمل عظيم رسم خلالها مناظر طبيعية لجبال الألب ومشاهد من حياة الريفيين كلوحة (دافوس تحت الثلج) التي أنجزها عام ١٩٢١، والمحفوظة في متحف بال.

كان كيرشنر كثير الإنتاج، وقد شملت أعماله نحو ألف محفورة على الخشب ونحو ٥٠٠ طبعة حجرية كان أهمها (صورة شخصية مع الموت)، وفي عام ١٩٣٤ تعرَّف بالفنان بول كلي، وبعد أن صادر النازيون معظم أعماله - لأنهم عدّوها متفسّخة ومثيرة للغرائز - انتحر عام ١٩٣٧.

المراجع:

١- ولف ديتردوب - فنانون تعبيريون - ترجمة أبية حمزاوي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٥ دمشق ١٩٨٧- ص ٢٢٩ - ٢٣٤.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسَّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٢٨.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٧١.

* * *

بيكمان ١٨٨٤ - ١٩٥٠

ماكس بيكمان Max Beckmann مصوِّر ألماني عُرف باتجاهه التعبيري، ولد في لايبزغ بألمانيا عام ١٨٨٤، وحين بلغ الخامسة عشرة درس الفن في أكاديمية (فيمار) بين عامي ١٨٩٩ و ١٩٠٣ حيث خضع إلى علوم فنية أكاديمية دقيقة وصارمة على يد (كارل فريتوف سميث) الذي كان مشهوراً بتصوير الأشخاص ومظاهر الحياة اليومية. وفي عام ١٩٠٣ سافر إلى باريس حيث أمضى فيها ستة أشهر تعرَّف خلالها أعمال الانطباعيين التي حظيت باهتمامه، ولاسيما لوحات أدوار مانيه.

وفي عام ١٩٠٤ سافر إلى برلين وأقام فيها، وأنجز العديد من الأعمال التصويرية كان أبرزها لوحة (شبان على شاطئ البحر) المنجزة عام ١٩٠٥، والتي شارك بها في معرض اتحاد الفنانين الألمان الذي أقيم في فيمار عام ١٩٠٦. إذ اشترى متحف فيمار تلك اللوحة التي فازت بجائزة (فيلا رومانا)، وأتاحت له فرصة السفر إلى فلورنسا والدراسة فيها لمدة ستة أشهر. وحين تقدَّم للمشاركة بلوحته المسمّاة (مشهد عند سرير الميت) في ذات المعرض، رفضت لجنة التحكيم اللوحة لأنها كانت تعكس رؤيا مخيفة، لعلَّها كانت تظهر تأثُّره بوفاة والدته، وتبدي تأثُّره بالفنان إدغار مونش الذي نصحه بالابتعاد عن أساليب التصوير التقليدية.

وهكذا أضحى بيكمان يصوِّر لوحاته في صيغة تعبيرية مبدياً اهتمامه بمواضيع تاريخية ودينية كلوحته التي صوَّر فيها صلب المسيح، وأطلق عليها اسم (دراما) عام ١٩٠٦، وهو العام الذي شاهد فيه معرض الفنان أوجين ديلاكروا الذي أقيم في برلين. وقد شجَّعه ذلك على إنجاز لوحات دينية وأسطورية بقياسات كبيرة، من أبرزها (نزول الروح - القدس - المسيح يحمل الصليب - آدم وحواء - فينوس

ومارس - شمشون ودليلة) كما تطرَّق لمواضيع مستمدَّة من الأحداث المعاصرة كلوحة (زلزال مسينا) التي أنجزها عام ١٩١٠، ولوحة (غرق التيتانيك) التي أنجزها عام ١٩١٢.

كما اهتمَّ بتصوير الصور الشخصية والمناظر الطبيعية، لكن أعماله هذه التي أنجزها بغزارة عام ١٩١٣، لم تتمتَّع بالعُمق الروحي المناسب مما دفعه للتوقُّف عنها عام ١٩١٤، والتطوُّع في الخدمة العسكرية الصحية في أعقاب اندلاع الحرب العالمية الأولى. وقد تعرَّض للكثير من المخاطر وويلات الحرب التي أثارت فيه الخوف والهلَع، فكتب لزوجته عام ١٩١٥ يُعرب عن رغبته في العودة للرسم والتصوير في أسلوب يكون أكثر بساطة وتركيزاً في التعبير عن الأشياء، دون إهمال الكمال في تجسيد الحجم والتشكيل المتوازن البعيد عن الزخرفة أو جمال الخطوط.

ونتيجة إصابته بانهيار عصبي أعفي من الخدمة العسكرية، وأخذ يشعر بانفصاله عن الماضي بشكل كامل في كلّ جوانب حياته الفنية والعائلية، فقد ابتعد عن زوجته وعاش في فرانكفورت، ولم يمارس الرسم مدّةً طويلة نتيجة رعبه وخوفه منه، وفي عام ١٩١٧ صوّر نفسه مع الوشاح الأحمر في لوحة تظهر عذاباته وعجزه عن الوقوف باستقامة، وعدم قدرته على حمل نفسه. لكنه ما لبث أن استردّ صحته، وانطلق يرسم مواضيعه السابقة كتلك اللوحة التي صوّر فيها (المسيح والمرأة الزانية) والتي تظهر تفوقه التقني ومعالجته الفنية.

وقد اعتمد بيكمان في لوحته المذكورة على الرسم بالدرجة الأولى، فقد كانت الألوان فيها مخفّفة وباردة وقليلة الحضور، كما نسج سطح اللوحة بأشكال ذات زوايا حادة، يضغط بعضها على بعض بعنف، أما تكوينها فلم يخضع لقواعد المنظور التقليدي، لكنها تظهر إخلاص

الفنان للفراغ والعمق، فهو يعدّ الفراغ بداية الأشياء، فيقول: «لأنه في البدء كان الفراغ، ذلك الإبداع الغامض المستعصي على العقل، وكان الزمن من اختراع الإنسان والفراغ قصر الآلهة».

يعتبر بيكمان الحياة كلها مشهد من دراما الأزل، وأحد مشاهدها هو الكابوس المرعب للتعذيب والقتل الذي رسمه في لوحته المسمّاة (الليل) التي أنجزها بين عامي ١٩١٨ و ١٩١٩، وصوَّر فيها حالة ألمانيا بعد الحرب، ووصل فيها إلى ذروته الفنية، وكذلك لوحته (سينا غوغ) التي تظهر فجاجة العالَم الذي يخلو من الفرح كمسرحية إيمائية تدور أحداثها تحت بقع مضيئة. أما لوحاته التي أنجزها بعد عام ١٩٢٠ فإنها تظهر الأشخاص وقد فقدوا الصلة فيما بينهم، ولا يعرفون ماذا يفعلون بالتجهيزات التي لا حصر لها، كما في لوحة (ما قبل الحفلة التنكُّرية) التي يبدو فيها التكوين جامداً وصارماً وأسلوب التصوير بارداً.

في عام ١٩٢٥ انضمّ بيكمان إلى (حركة الموضوعية الجديدة)، واتّخذ دور الرجل الشاهد على عصره الذي يستمد الحقائق الكبيرة من الأحداث، فأنجز عشر طبعات حجرية بعنوان (السفر إلى برلين)، ولوحة (الرقص في بادن).. وهو إذ يعبِّر عن موقفه من الفن والحياة يقول: «... كلما اشتدت وتركَّزت رغبتي في أن الأشياء التي يصعب التعبير عنها في هذه الحياة، كلما احترق في داخلي ذلك الأسى العميق لوجودنا، وازددت في إغلاق فمي، وتصبح أمنيتي باردة في أن أمسك ذلك الوحش المرتجف المخيف، الذي هو الحياة لأضعه في قفص زجاجي شفاف حاد الخطوط والمساحات لأخمده وأخنقه... أيها العالم الجميل الذي كثيراً ما أسيء استعماله، أنا إذا كنت قد قمت بعملي جيداً فبإمكاني أن أموت الآن». توفي في نيويورك عام ١٩٥٠.

المراجع :

١- ولف ديتردوب - فنانون تعبيريون - ترجمة أبية حمزاوي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٥ دمشق ١٩٨٧ - ص ٢٣٧ - ٢٣٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ١٨.

* * *

أوتريللو ١٨٨٣ - ١٩٥٥

موريس أوتريللو Maurice Utrillo مصوِّر فرنسي ولد عام ١٨٨٣ في باريس، وهو الابن غير الشرعي للفنانة سوزان فالادون التي كانت ترسم وتعمل موديلاً لرينوار، وتولوز لوتريك، وحين وضعت موريس لم يشأ أحد أن يمنحه نَسَبه، لكن صديق العائلة الفنان ميشيل أوتريللو أعطاه اسمه عام ١٨٩٠ إكراماً لوالدته. وعاش موريس طفولته دون أن يعرف له أباً يرعاه، أو أماً تتفرَّغ لتربيته، فبات يطوف في الشوارع، ويُدمن شرب الخمر، ولم تتمكّن والدته من معالجة أوضاعه الصحية والنفسية، فنصحها أحد الأطباء بأن تعلّمه فن الرسم كي ينشغل به ويبتعد عن تعاطي الخمر.

وبالفعل عكفت الأم على تعليم ولدها مبادئ الرسم، واصطحبته معها إلى محترف الفنان كيزيت في حي مونمارتر حيث تلقَّى عنده بعض خصائص التصوير الفني. وهكذا شغف أوتريللو بفن الرسم ومنذ عام ١٩٠٦ أخذ يطوف ضواحي باريس مصطحباً ألوانه وأدوات الرسم، ويصوِّر معالم تلك الضواحي، ولاسيما ضاحية مونمارتر التي بدأت تظهر في لوحاته على نحو جديد لم يسبقه إليه أحد من الفنانين الذين رسموا ذلك الحي، فقد كان أوتريللو يرسم بفطرته كما يغرِّد الطير، مما لفت انتباه تاجر اللوحات كلوفيس ساجور الذي شجَّعه على الاستمرار في هوايته، واشترى بعض لوحاته.

كان أوتريللو يرسم في الخلاء، وكان مرسمه الأرض والسماء، أما موضوعه فهو تلك البيوت والأكواخ والكنائس والطرقات المؤدية إليها، وكان يدفعه إلى ذلك شعور ديني دفين، يظهر في لوحاته التي تميل ألوانها إلى الطهر والصفاء، وكأنها تغسل ما علق به وبحياته من أدران

ومفاسد وما انتابها من أحزان وآلام. وفي عام ١٩٠٩ عرض عليه تاجر اللوحات ليبادو أن يكون التاجر الوحيد لإنتاجه مقابل راتب شهري، فقبل أوتريللو هذا العرض، واستطاع من خلال هذا التاجر تعرُّف الكثير من الشخصيات في الوسطين الفني والأدبي مما أكسبه مكانة جيدة في الحياة الثقافية في فرنسا. وهيَّأ له فرصة عرض لوحاته في صالون الخريف بباريس بدءاً من ذلك العام، كما شارك في معرض الفنانين المستقلين.

وكان يستخدم اللون الأبيض بكثرة في لوحاته التي أنجزها بين عامي ١٩١١ و ١٩١٥، ولذلك عُرفت بالمرحلة البيضاء، وفي تلك المرحلة، ظهرت بعض تأثيرات الانطباعيين في صياغة الأشكال التي احتفظت بشيء من الواقعية المرهونة بخفقان قلبه، وقلق وجدانه، لكنها كانت مفعمة بحساسيته ورهافة يده التي تترجم مشاعره بعفوية صادقة، لا تحفل كثيراً بالقيم الاتباعية بالفن، ولا تلتفت إلى ما يدور حولها من اتجاهات تتنافس من أجل ابتكار الجديد في التشكيل، لذلك كانت لوحاته تشكِّل حالة مستقلة على هامش الفن الحديث، وقد استطاع أن يُنجز قبل عام ١٩١٠ أعمالاً مؤثّرة بما تتضمنه من صدق وصراحة وحيوية ماثلة في ألوانها الرمادية والبيضاء.

في عام ١٩١٤ بدأ أوترللو يطوِّر أسلوباً خطياً مشبعاً بالألوان، وأضحت لوحاته تنعم بمذاق تشكيلي متميز في الفن الفرنسي، لكنه كان يعاني مضايقات كثيرة من قبل بعض المشاغبين والمستخفين بلوحاته، فكان يجد عزاءه في رسم الكنائس التي غدت تشكِّل لروحه القلقة ملاذاً يلجأ إليه. و اضطرَّ إلى التوقُّف عن الرسم في الشوارع نتيجة المضايقات التي كان يتعرّض لها، واكتفى بالرسم عن بطاقات البريد التي كان يمده بها

أحد رجال البوليس المتقاعدين الذي كان يمتلك حانة صغيرة، فآواه وعطف عليه.

وكان أوتريللو ينقل مناظر الأحياء والأماكن المصوَّرة في تلك البطاقات بطريقة مدهشة، ويبيعها ببضعة فرنكات ليشتري بها زجاجة نبيذ حتى يخفِّف عنه وطأة العذاب ومرارة العيش كما كان يعتقد، لكن ذلك زاد من وطأة آلامه النفسية والجسدية، فانهارت أعصابه، وأدخل مستشفى الأمراض العقلية عام ١٩١٦ وبالرغم من ذلك تابع نشاطه داخل المستشفى، وأنجز العديد من اللوحات التي عرضت عام ١٩١٩، وحققت نجاحاً كبيراً على الصعيدين المادي والمعنوي. ورغم كل ما حققه من نجاح ظلّ غير مستقر عقلياً، بل إنه حاول الانتحار، لكن والدته أنقذته وأبدت عناية فائقة به، وجعلته يستعيد قواه العقلية وتوازنه.

وذات يوم بينما كانت والدته تتحفَّظ عليه داخل غرفة محكمة الإغلاق، عثر على كتاب ديني فانكبَّ على قراءته، وما إن فرغ منه حتى زال القلق عنه، فأشرقت روحه، وانتعشت نفسه بالأمل وحب الحياة، فقرَّر الإقلاع عن الخمر بشكل نهائي، وأضحى الرسم والعبادة محور حياته، واستطاع في عام ١٩٢٣ أن يصمِّم ديكورات لأوبرا (باراباو)، كما مُنح وسام جوقة الشرف عام ١٩٢٨ وأصبحت حياته منتظمة ولاسيما بعد زواجه من لوسي فالوري عام ١٩٣٥ التي أقام معها في فيلا بإحدى ضواحي فيسينيه، وبنى في حديقتها كنيسة صغيرة، راح يصلّي فيها ويطلب من ربه المغفرة .

بدأت شهرته تتّسع ووصلت إلى نيويورك حيث عرضت لوحاته عام ١٩٣٩، وفي عام ١٩٤٨ صمَّم ديكورات أوبرا (لويز)، كما عرض عدداً من لوحاته في مهرجان البندقية عام ١٩٥٠، واستطاع في عام ١٩٥٥ أن

يُنجز لوحتين بارتفاع تسعة أقدام لزخرفة صالة لجان الفنون الجميلة في مبنى بلدية باريس قبل أن يصاب بذات الرئة، ويرحل عن عالمنا في ذلك العام. واليوم يحتفظ المتحف الوطني للفن الحديث في باريس بمجموعة ممتازة من لوحات أوتريللو، كما توجد لوحاته في معظم صالات العرض الرئيسية في أوربا والولايات المتحدة.

المراجع :

١- حسين بيكار - لكل فنان قصة - مكتبة الفنون التشكيلية - ١٠ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٣٥ - ٣٩.

٢- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦- ص ٢٦٥.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٩١.

* * *

فرنسيس باكون ١٩٠٩ - ١٩٩١

فرنسيس باكون Francis Bacon مصوِّر إيرلندي، ولد في دبلن عام ١٩٠٩ من أبوين إنكليزيين، وكان والده يعمل في ترويض الخيول، أما هو فقد بدأ ممارسة فن الرسم منذ أصبح في الثانية والعشرين من عمره دون أن يعتمد على دراسة مسبقة في محترف فني أو أكاديمية لتعليم الفنون، فقد كان يمارس من قبل تصميم الأثاث الداخلي للبيوت والمكاتب، ولذلك استطاع تحصيل العديد من الخبرات في فنون الرسم والتصوير.

سافر بيكون إلى برلين عام ١٩٢٦ حين طرده والده من دبلن بعد أن عاش فيها متسكّعاً، يعاني التردُّد والخجل ويؤثر العزلة، ثم انتقل إلى باريس التي كانت تعاني التوترات التي سبقت الحرب العالمية الثانية، فغادرها عائداً إلى انكلترا ليعمل فرّاشاً في مكتب أحد رجال المحاماة في هولبورن، وفي تلك الأثناء تعرف بـ(إريكا براوزن) التي أعجبت برسمه، واقتنت إحدى لوحاته، وعرضت عليه إقامة معرض خاص يضم نتاجه التصويري ، وبذلك تشكَّلت الخطوات الأولى في مسيرته الفنية.

ومنذ عام ١٩٣٧ أخذ يشارك في عدد من المعارض الجماعية، وفي عام ١٩٤٤ شارك في أحد المعارض بلوحته الشهيرة (ثلاثة دراسات عن الصلب)، ولكنه لم يستطع أن يحقق مكانة بين المصوِّرين المعاصرين له لأنه لم يكن يرسم بأسلوب التجريديين أو السرياليين الذين كانوا يهيمنون على المشهد الفني الأوربي والعالمي. فقد كان يكره أن تكون للوحاته ذلك المظهر العشوائي للوحات التجريدية التعبيرية، وبالرغم مما حقّقه من شهرة فيما بعد رُفض في معرض السرياليين الذي أقيم عام ١٩٦٣. (**المرجع الأول ص ١٢٠**).

والحقيقة أنَّ التصوير الزيتي التعبيري شكَّل المحور الرئيسي في إنتاج بيكون منذ عام ١٩٤٥، إذ ظهرت إحدى لوحاته كصفعة في فن التصوير، فقد كانت تمثِّل قديسين على شكل وحشين مخيفين، وقد شكَّلت انطلاقة له نحو تصوير عوالم الخوف والقلق، وطرح المواقف الإنسانية المتأزّمة، التي يظهر فيها الشكل البشري كائناً مسحوقاً يعاني العذاب والشقاء، وهو يعتقد أن للفنان (لاريك هول) تأثيراً كبيراً عليه في تلك المرحلة، فقد تلقَّى منه كل الدعم والتشجيع، وأنه لم يتمكَّن من تحقيق ما هو متميِّز وتحليلي إلا حين تجاوز السابعة والعشرين، مما جعله يتأخر في اتخاذ خطواته الجادة في ابتكار الأسلوب الذي يعبِّر عن مطامحه التعبيرية.

وأول معرض فردي أقامه كان عام ١٩٤٩، ويتضمن مجموعة من اللوحات التي تصوِّر وجوهاً بأسلوب تعبيري يعتمد على تشويه الملامح، مما أثار موجة من ردود الفعل المتباينة حول إنتاجه التصويري، وفي عام ١٩٥٤ رسم لوحة بعنوان (رجل بالأزرق)، وكان ممثِّلاً لبريطانيا في بينالي البندقية، مما أسهم في شهرته، وأتاح له فرصة العرض في صالة متحف التيت في لندن عام ١٩٦٢، وفي القصر الكبير في باريس وعدد من صالات العرض في نيويورك عام ١٩٧١. وهو العام الذي صُنِّف فيه ضمن أبرز عشرة فنانين أحياء في العالم من خلال الدليل الذي تصدره مجلة كونيسانس ديزار كل خمس سنوات.

وتكمن أهمية بيكون في كونه واحداً من الفنانين الذين كانوا يقاومون الاتجاهات الفنية التي تسير نحو الاستهلاك، فهو يرفض الفن التجريدي ويعدُّه خالياً من أي انفعال إنساني أو توتر. لذلك نرى بيكون يلحّ على تصوير الوجه الإنساني إلى جانب اهتمامه بتصوير بعض

الحيوانات والمناظر باعتبارها موضوعات حيوية، تعكس الكثير من المشاعر والانفعالات التي تصور الجوانب المأسوية في الحياة.

فالإنسان في لوحاته يبدو منعزلاً يعاني الوحدة والقلق والخوف والألم، فهو يقيم في غرفة فارغة، يشكّل الفراغ حيّزاً كبيراً فيها، ويهيمن عليها السكون والظلام، وكثيراً ما يبدو فيها وجه الإنسان أقرب للحيوان المسلوب الإرادة. وثمّة أشكال مريبة أخذت تظهر كمفردات مثيرة في لوحاته (أقفاص ومقاعد فندقية، وأحواض غسيل ومرايا مشوّهة).

وتعدُّ لوحته المسمّاة (البابا الصارخ) من أكثر لوحاته شهرة، وقد وصفها هيوبرت هيوز بقوله: «لوحة البابا الصارخ، الناهض ملطّخاً من سواد أشبه بجبلة خارجية تخص آكلي اللحوم، وعرشه محدد بنهايتي برج ذهبيتين، وكلّه محاط بقفص تخطيطي غير واضح، وهي شبيه إلى حد كبير بلوحة لفيلاسكيز رسمها للبابا أنوسنت العاشر، المحفوظة ضمن مجموعة دوريا في روما، لكن بيكون يُنكر تماماً أنه رأى اللوحة من قبل». المرجع الثالث ص ١٣٢.

إنَّ لوحاته تثير لدى المشاهدين الشعور بالموت والفناء، فهو يصرِّح أنه دائماً يشعر بأنه كائن مصيره الفناء، وأنه ككل إنسان يشبه قطعة النقود التي تدور بين الحياة والموت. إذ يتضمن بعضها موتيفات عديدة من مشاهد الصلب، أو صوراً لشخوص معاقين ومن ذوي الحدبات، بعضهم يتشبّثون بشيء ما، وبعضهم يتمدّدون على مناضد العمليات الجراحية أو على حامل الرسم، وجوههم مشوَّهة، وأجسادهم تظهر عليها آثار الطعن بأدوات حادة، ويسترسل هيوبرت هيوز في وصف لوحات بيكون، ويرى أنها تظهر: «أرواح أسخيلوس المنتقمة المثبتة فوق زجاج النوافذ، وتحوّل اللحم البشري إلى لحم للأكل، والأنف إلى فم، والفك إلى فك

حيواني، والفم إلى نوع من الفوهة المتعددة الأغراض، ذات أضراس طاحنة قاتلة، وكلها تطمح إلى أن تكون أشبه شيء بالوثيقة» المرجع الثالث.

وبالرغم من كل هذه المفردات المفزعة والعوالم المخيفة التي تدفع بها مخيِّلة الفنان إلى أتون اللوحة، يعتبر نفسه مصوِّراً واقعياً، ويرفض تصنيفه بين التعبيريين، وهو يدفع عنه ذلك بتصريح، يبين فيه أنه «ينقل الشكل التوضيحي.. عبر العقل مباشرة، ما الذي يدور حوله هذا الشكل، بينما يقوم الشكل غير التوضيحي بالتأثير على الإحساس أولاً ثم يتسرب ببطء عائداً إلى الواقعية» المرجع الثالث.

وعلى هذا يكون الفرق بين بيكون والتعبيريين، بأنَّ لوحاته لا تثير الشفقة على شخوصه كما هي لدى التعبيريين، بل تضع المشاهد أمام حالة من الفزع الناتج عن الاصطدام مع واقع مرير ومخيف. ولذلك تتمتَّع لوحاته بمكانة عالية إلى جانب عدد من التعبيريين الذين اهتمُّوا بتمثيل الحالات الداخلية للجسد البشري من أمثال: شيللي، وكوكوشكا، وجياكوميتي. وقد أثارت لوحاته الوسط الفني في فرنسا، واستطاع معرضه الأخير الذي أقيم في باريس أن يجتذب ثمانية آلاف زائر في اليوم الأول، وفي إحدى المناسبات أرسلت له إيطاليا طائرة خاصة لتنقله إلى روما. كما أقيم له معرض استعادي لأعماله في صالة تيت بمتحف الفن في لندن، ضم مئة وعشرين لوحة، تتضمن مجموعة من أشهر لوحاته.

لم يكن بيكون يستخدم فرشاة الألوان للرسم على قماش اللوحة وحسب، بل كثيراً ما كان يباشر لوحته بكمية من اللون يضعها على كفه ثم يلطخ بها القماش، وقد يستخدم في ذلك خرقة من القماش، وهو لا يتردّد في استخدام أي شيء في سبيل الوصول إلى غاياته التصويرية

بما في ذلك المكانس. وهو يصرح في أكثر من مناسبة بأنه عندما يرسم يستسلم لتوجيه جهازه العصبي، وأنه ليس لرسمه رسالة، إنه صورة وحسب، أما الصور فإن الناس يقرؤونها كما يشاؤون. المرجع الثاني ص ١٩٦.

اعتبر في مطلع تسعينيات القرن العشرين واحداً من أعظم الفنانين الأحياء، وقد بيعت إحدى لوحاته بمبلغ ثمانية عشر مليون فرنك فرنسي، وفي أيامه الأخيرة أقام مجموعة من المعارض في عدد من صالات العرض في مدريد، وكان في الثانية والثمانين من عمره حين غيبته عن الحياة نوبة ربو حادة.

المراجع :

١- دافيد سلفسنر - حوار مع فرنسيس بيكون - ترجمة ظافر عبد الواحد - مجلة الحياة التشكيلية - العدد الثاني - دمشق ١٩٨١ - ص ١١٧ - ١٢١.

٢- محمد الدنيا - فرنسيس بيكون - الحياة التشكيلية - العدد ٥٧ دمشق ١٩٩٥ - ص ١٩٤ - ١٩٥.

٣- هيوبرت هبوز - فرنسيس بيكون - ترجمة توفيق الأسدي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٥ - دمشق ١٩٨٧ - ص ١٣٢ - ١٣٧.

❖ ❖ ❖

التعبيرية في النحت

ظهرت التعبيرية في النحت عبر نتاج عدد من المصوِّرين والفنانين الذين وجدوا في النحت وسيلة للتعبير عن مواقفهم الإنسانية أو الانتقادية من خلال تحريف الشكل الواقعي، وإخضاعه للعوامل النفسية والمشاعر العاطفية التي يُحس بها الفنان، ولذلك سمحوا لأنفسهم الانقياد لعواطفهم وانفعالاتهم في تحريف الشكل أو تشويهه بما يتناسب مع المخزون النفسي دون أي اعتبار للنسب التشريحية أو المطابقة للواقع.

ومع ذلك حافظ الفنان التعبيري على العناصر الأساسية في الشكل دون أن يلجأ إلى تلخيصه، أو تحويله إلى عناصر هندسية أو تجريدية. ولا يخفى هنا تأثير الظروف الاجتماعية، والحروب الطاحنة، وما تخلِّفه من أزمات نفسية ومشكلات إنسانية على مواقف الفنان التعبيري، واندفاعه لتفريغ الشحنات الانفعالية في قالب فني جديد يستوعب تلك الحالات، ويعبِّر عنها تعبيراً صادقاً بعيداً عن قيود الاتجاهات التقليدية والموضوعية التي لا تتيح للفنان القدرة على إفراغ مشاعره وانفعالاته إزاء ما يدور من حوله من أحداث، وما ينتابه من مشاعر. ولا يمكن هنا تجاهل المؤثِّرات التي وفدت من فنون إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية التي فتحت آفاقاً جديدة للنحت، تجاوزت الاتجاهات الكلاسيكية والتقليدية التي كانت سائدة في الفن الأوربي.

وتُعدُّ المنحوتات التي أنجزها كل من: وليم ليمبروك، وأميدو موديلياني، ومارينو ماريني، وألبيرتو جياكوميتي في طليعة الأعمال التعبيرية في النحت الغربي.

ليمبروك ١٨٨١ - ١٩١٩

وليم ليمبروك Wilem - Leambruck نحّات ألماني من روّاد التعبيرية في فنون النحت الحديث، درس الرسم و النحت في دوسلاورف، ثم سافر إلى إيطاليا وفرنسا لمتابعة بحوثه وأعماله النحتية، إذ ظهرت ميوله التعبيرية في صياغة منحوتاته التي اختصر فيها الأحجام، واستطالت لديه الأشكال البشرية على نحو يعيدنا إلى بعض خصائص النحت القوطي، وهذا ما نجده واضحاً في تمثال (شاب جالس) الذي أنجزه ليمبروك، واستطاع من خلاله أن يجسِّد المعاناة الثقيلة في مواجهة مصاعب الحياة.

وتبدو أعمال ليمبروك في صياغتها التعبيرية كبحوث عن أساليب جديدة للتعبير عن هموم الإنسان وآلامه، فشخوصه يتمتَّعون بخصوصية تشكيلية، تقوم على استطالة الأجسام ونحافة الأعضاء، التي تُفصح عن معاناة أصحابها، وهمومهم الحياتية التي خلَّفتها المآسي التي يتعرضون لها، وهنا تكمن القوة التعبيرية في منحوتات ليمبروك وتماثيله. ويُعدّ تمثال (الساجد) الذي أنجزه الفنان عام ١٩١٥ في طليعة الأعمال النحتية المهمة عند الفنان. وسنورد فيما يلي دراسة موجزة لهذا التمثال قدَّمها الدكتور محمد جلال:

«قدَّم ليمبروك في هذا التمثال رؤية تشكيلية جديدة لصياغة الشكل الإنساني، فتحوَّل الشكل إلى علاقات تشكيلية، تنقل مضامين تعبيرية قوية، فصاغ التمثال في وضع أفقي متمدِّد على قاعدة مستطيلة الشكل، يغلب على تنظيم حجومه الروح التعبيرية، فيعكس الوضع الساجد للكتلة الإحساس بالسكون والهدوء، وتشكِّل صياغة الحجوم حركة إيقاعية في الفراغ، فتحصر كتلة الجذع المرفوعة بواسطة حجوم الأطراف على

القاعدة فراغات تنشأ عنها علاقة إيقاعية مع حركة الحجوم نتيجة اتجاهات الأطراف إلى الأمام والخلف، فصياغة الجسم في الحركة الساجدة ونحافته، وحركة الذراع الملتفَّة خلف الرأس المُنكَّسة المُبالَغ في طول رقبتها، تعكس البُعد التعبيري المأساوي الكامن في جسم التمثال. ويؤكِّد وضع جذع التمثال الموازي للقاعدة سكون حركة الكتلة، بتلاحم أعضائها مع القاعدة لتكون علاقات فراغية، فتظهر علاقة إقاعية تبادلية بين الحجوم والفراغات المحصورة بينها».

ويضيف الدكتور جلال «نلاحظ أنّ ليمبروك يختزل حجوم الجسم، ويحتفظ لها ببعض التفاصيل التي لا تؤثِّر على صياغة التمثال، وتزيد من التفاعل المباشر للحجوم مع الضوء في إحدى ظلاله عليها، فينساب الضوء من حجم إلى آخر دون وجود تفاصيل تعترضه، فتأكَّدت الحركة الإيقاعية للحجوم الناتجة من إدراك الفنان لقيمة عنصر الضوء وما يحدثه من ظلال تظهر حركتها في الفراغ وتجسيم الحجوم الأسطوانية الهيئة، وتعكس ليونتها المستمدَّة من عضوية الجسم البشري».

وفي سياق حديثه عن العناصر الأساسية لفن النحت يرى ليمبروك أن العلاقات التشكيلية التي يقوم عليها النحت تعتمد على الخط الخارجي المحيط بالكتلة النحتية، وبالبعد الثلاثي لهذه الكتلة الذي يجسِّد عمق الكتلة، ويُظهر الفراغ المحيط بها أو الفراغ الذي يجتازها في مواضع مختلفة من بنيتها التي تتخلَّلها بعض الفراغات.

وقد أشار هربرت ريد إلى أن وليم ليمبروك واحد من النحاتين الألمان المترددين بين الاتجاهات التقليدية والاتجاهات الحديثة الذين وقعوا تحت تأثير النحات الكلاسيكي أدولف هيلدبراند ١٨٤٧ - ١٩٢١. وهو السبب في تردُّدهم بدخول أبواب الحداثة كما فعل الفرنسيون

وغيرهم من الفنانين الإسبان والرومان والطليان الذين عاشوا في باريس، وغيرهم ممن امتلكوا شجاعة بيكاسو، وبرانكوزي، وموديلياني في خوض غمار الحداثة.

المراجع:

١- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - ١ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٤١ - ٤٢.

٢- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤- ص ٢٠.

❊ ❊ ❊

موديلياني ١٨٨٤ - ١٩٢٠

أميدو موديلياني A medeo Modigliani مصوِّر إيطالي، عاش في باريس وتعرَّف النحّات الروماني برانكوزي، وأنجز عدداً من المنحوتات التعبيرية ذات الطابع العفوي والبدائي الغني بالقيم الإنسانية النبيلة.

في عام ١٩٠٩ أقام موديلياني في حي مونبارناس في باريس بالقرب من محترف النحات الروماني قسطنطين برانكوزي، وتعرَّف عليه بواسطة وقد أشار هربرت ريد إلى تأثير برانكوزي على اندفاع موديلياني نحو النحت، وشهرته كرسام ومصوِّر: «كان موديلياني رسّاماً، لكنه مارس النحت بتوجيه برانكوزي، إلا أنّ رسوم موديلياني كانت أكثراً جذباً للانتباه من منحوتاته، وبعد موته المأساوي، ذاعت شهرته في العالم كله. المرجع الثالث ص ٦٨.

صديقهما المشترك الدكتور بول آلكسندر، مما أتاح له فرصة التعرُّف على أعمال برانكوزي النحتية، وكان قد تعرَّف عليها من قبل في معرض الخريف الذي أقيم عام ١٩٠٦ عندما كان النحّات متأثِّراً بأعمال رودان.

إلا أنَّ إعجاب موديلياني بهذا النحات، ظهر في اللوحات الشخصية التي صوَّرها عام ١٩١١ ولاسيما حين شاهد تمثال (القبلة) الشهير الذي أنجزه برانكوزي عام ١٩٠٨، وسواه من المنحوتات التي تمتاز ببساطة الشكل، وقسوة الكتلة المغطَّاة بتنميق النقوش الخطيّة التي ستميِّز التماثيل النصفية التي سيقوم موديلياني بنحتها على مدى عامين، يكرِّس فيها نفسه كنحات بالدرجة الأولى.

وقد أشار هربرت ريد إلى تأثير برانكوزي على اندفاع موديلياني نحو النحت، وشهرته كرسّام ومصوِّر: «كان موديلياني رسّاماً، لكنه مارس

النحت بتوجيه برانكوزي، إلا أنَّ رسوم موديلياني كانت أكثراً جذباً للانتباه من منحوتاته، وبعد موته المأساوي، ذاعت شهرته في العالم كله. المرجع الثالث ص ٦٨.

لكنه سرعان ما تخلَّى موديلياني عن النّحت لأسباب عديدة، كان أبرزها اعتلال صحته الناتج عن ضيق التنفُّس لديه، وضعف رئتيه أمام الغبار الناتج عن النحت المباشر للحجر، كما لعبت الظروف المادية الصعبة دوراً في عدم تمكّنه من شراء الحجارة التي يحتاج إليها في عمليات النحت.

وكغيره من الفنانين الأوربيين المجدِّدين في فنون التصوير والنحت، أبدى موديلياني إعجابه بالنحت الإفريقي، وهذا ما نوَّه إليه جان لود في قوله: «لا بد أن موديلياني قد اطّلع على المجموعة المهمة من منحوتات ساحل العاج التي تعود للدكتور بول إسكندر... كما أن ارتباطه بالسيد بول غييوم في عام ١٩١٤، قد أكَّد اهتمامه بطريقة النحت والأقنعة المستخدمة في ساحل العاج». المرجع الأول ص ٨٢.

وهكذا أخذ موديلياني يستعير من الفن الإفريقي أشكاله المبسَّطة ومسوخه الأنيقة التي كانت تبدو الواحدة منها بعينين لوزيتين يعلوهما حاجبان مقوّسان متّصلان عند عقدة الأنف المتطاول، كما يبدو هذا في تلك الرسوم التحضيرية التي كان يُعدها لإنجاز منحوتاته. ومع كل ما حققه من نجاح في العديد من المنحوتات التي اتّخذت طابعاً بدائياً يُفصح عن براءة في الرؤية، وبراعة في تمثُّل القيم الإنسانية في الوجه الإنساني إلا أنّ موديلياني توقّف عن النحت، واستمرَّ في نتاجه التصويري المتألِّق.

لكن النحت منحه الكثير مما كان يبحث عنه منذ فترة بقلق شديد. لقد جعله يكتشف ذاته، ويتعرَّف القيم النقية في الفن الإيطالي التوسكاني بما فيه من قيم نبيلة وجميلة. وما نجده من ملامح في لوحات الوجوه التي رسمها، تعود أصولها إلى منحوتاته، فالعنق الطويل، وارتباط الفك بالعنق، والوجه البيضوي والأنف الدقيق والعيون اللوزية شبه الفارغة كلها من سمات منحوتاته التي هي سمات المنحوتات الخشبية في الفن التوسكاني.

وبذلك يقول (ج. دي سان لازارو): «أما بالنسبة لأناقة الوجوه التعبيرية، فهي ليست سوى تلك الأناقة النبيلة المتناسقة للفن التوسكاني، أجل، بفضل موديلياني كانت إيطاليا حاضرة في باريس، ولا سيَّما في لوحات الوجوه.... حيث لم يتنازل موديلياني حتى في تشويهاته التعبيرية عن احترامه للوجه الإنساني».

المرجع:

١- مها زيدان - مودلياني في باريس - الحياة التشكيلية - العدد ١٤ دمشق ١٩٨٤ - ص ٧٦ - ١٠٢.

٢- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - ١ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٤٤.

٣- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤- ص ٦٨.

* * *

مارِيني ١٩٠١ - ١٩٨٠

مارينو ماريني Marino Marini نحَّات إيطالي ولد في بوستويا، ودرس الرسم والنحت في أكاديمية الفنون الجميلة بفلورنسا، وعمل مدرِّساً للنحت في مدرسة (الفيلا الملكية للفن) في مونزا في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ - ١٩٤٠، ثم عُيِّنَ أستاذاً لمادة النحت في أكاديمية بريرا في ميلانو.

سافر ماريني إلى معظم البدان الأوربية وأمريكا الشمالية، كما أمضى عدداً من السنوات المتوالية في باريس، شارك في معظم معارض النحت الكبيرة التي أقيمت في إيطاليا وأوربا، كما شارك في بينالي فينيسيا. عاش في ميلانو منذ عمل في أكاديميتها، وأنجز العديد من أعماله النحتية الكبيرة التي اهتمَّ فيها بتجسيد الحصان والفارس منذ عام ١٩٣٦.

أحبَّ ماريني أعمال الفنان مدرادو روسو، وأُعجب بها، ثمّ تعرَّف النحت الكلاسيكي الإيطالي والإغريقي، فدخل إلى فن النحت من بابه الأكاديمي، ولعلَّ عمله كأستاذ لمادة النحت دفعه للاهتمام بفنون النحت عبر التاريخ، وهذا ما تؤكِّده مجموعة التماثيل التي أنجزها، وهي تُظهر اهتمامه بفن النحت منذ عصر الكهوف وحتى العصر الحديث منتصف القرن العشرين. كما تُفصح منحوتاته العارية ووجوهه التي أنجزها عن تنوُّع المصادر التي استقى منها وتعدّد الجهات التي استفاد منها في عمله النحتي.

فليس غريباً أن نراه يتعرَّف الفن القديم لشعوب الكهوف ويُنجز نماذج قريبة منها، ويتعرَّف النحت الإغريقي، وينحت تمثال (فينوس)

بأسلوبه الخاص، ويكتشف ما يتضمنه النحت المصري القديم من قيم تعبيرية وجمالية تتمثَّل في بساطته وقوّته، كما أبدى اهتمامه بالنحت القوطي، فظهر في العديد من منحوتاته، وهناك تجارب لديه تشير إلى اهتمامه بالنحت الصيني، والتجارب التكعيبية في النحت التي ظهرت عند بيكاسو، وقد وجد بعضهم صلة بين حصان مارنيني وحصان بيكاسو في الغورنيكا.

لذلك وجد أحد الباحثين أن وراء إبداعات ماريني تقف عوالم النحت كلها، فهو لم يدع اتجاهاً إلّا درسه واستفاد منه واستخدمه في منحوتاته، التي تؤكِّد صلته بالإنسان والحصان عبر علاقة تراجيدية تعبِّر عن براعة ماريني في النحت التعبيري. لقد عبَّر هذا الفنان عن مأساة الفارس على حصانه الجموح، فجعله مصلوباً فوق حصانه، وأظهر الحصان والفارس في كتلة متينة مترابطة العناصر، وفي هذا دلالة واضحة عن علاقة هذا الكائن النبيل بالإنسان. **المرجع الأول ص ٩٦.**

وقد أشار إدوار لوسي سميث إلى أهمية تجربة مارتيني في الفن العالمي، وذكر أن شهرة ماريني تعاظمت في إيطاليا منذ عام ١٩٤٥، في الوقت الذي تعاظمت فيه شهرة هنري مور وهيبورث في إنكلترا، وأن تماثيل الخيول التي أنجزها منذ أواسط الثلاثينيات أضحت تشكِّل نموذجاً لفن النحت المعاصر .. كما نوَّه سميث إلى أن كثيرين من نقّاد الفن يعتبرون منحوتات ماريني تحمل دلالة واضحة على أن النحت الحديث يمكنه أن يحتفظ بنزاهته في الوقت نفسه الذي يمكنه أن يتواصل مع الجمهور الواسع. وأضاف سميث: «لقد أضحى مارينو ماريني، ومعاصره جياكو مومانزو الممثّلين الرئيسيين لنحت رمزي وإنساني جديد في إيطاليا، تماماً كما كان جياكوميتي في فرنسا». **(المرجع الثاني ص ١٢٢).**

المراجع:

١- طارق الشريف - النحت الحديث - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢ - ص ٩٦.

٢- إدوار لوسي سميث - فن النحت بعد الحرب - ترجمة مروان بطش - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢- ص ١٢٢.

٣- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - ١ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٤٤ - ٤٥.

* * *

جياكوميتي ١٩٠١ - ١٩٦٦

ألبرتو جياكوميتي Alberto Gicometti نحّات فرنسي من أصل سويسري. ولد عام ١٩٠١ في ستامب في جبال كويسوني، وكان والده جيوفياني جياكوميتي من مصوِّري ما بعد الانطباعية. عاش البرتو طفولته انعزالياً، يسيطر عليه الخجل والانطواء مما ساهم في خصوبة مخيِّلته وعالَمه الداخلي، وكان يجد في الرسم وسيلة للسيطرة على الأشياء المحيطة به ، وحين بلغ الرابعة عشرة نحت تمثالاً صغيراً لأخيه ديغو.

وعندما أصبح في الثامنة عشر انتسب إلى أكاديمية الفنون الجميلة في جنيف، كما التحق بمدرسة الفنون الحرفية في تلك المدينة، وتابع دراسته حتى عام ١٩٢٠، إذ اصطحبه والده إلى إيطاليا لمشاهدة روائع الفن الإيطالي، فقد كان والده عضواً في هيئة التحكيم البروسية في البندقية، واستطاع خلال هذه الرحلة التي استمرَّت تسعة أشهر أن يتعرَّف العديد من المدن الإيطالية، ويشاهد متاحفها وقصورها وكنائسها، وما تحويه من روائع في فنون التصوير والنحت، مما شكَّل لديه مخزوناً كبيراً من المعرفة الفنية.

في عام ١٩٢٢ قصد البرتو باريس، ودرس في محترف النحات بورديل، فكان يرسم الأشخاص بالأحجام الطبيعة، لكن خضوعه لقواعد الدراسة الأكاديمية جعله يشعر بالضيق، نتيجة ابتعاده عن مناخات الفن الحديث المحيطة به والتي كان يتطلَّع إليها بشغف كبير. وفي عام ١٩٢٣ التقى الفنان بارشينكو في محترفه، واطّلع على نتاجه الذي يتَّسم بالنزعة البنائية التي تطورت عن التكعيبية.

وكغيره من الفنانين الذين يتوقون للتجديد، أبدى إعجابه بالحيوية التي تتَّسم بها المنحوتات البدائية للفنون القديمة التي شاهدها في عدد

من المعارض والمتاحف في باريس، وقد أثاره ما فيها من بساطة وتلقائية في التعبير، ووضوح في التكوين المبتكر الذي يخرج عن سياق جماليات الفن الأوربي التقليدي. وهكذا أخذت تتكون لديه القناعة في ولوج أبواب الحداثة.

وفي عام ١٩٢٥ أخذ يشعر بعدم رغبته في رسم أو نحت أي عمل فني يقترب من المحاكاة التي تؤكد التشابه مع النماذج الواقعية، وشرع يُنجز أعمالاً تصويرية ونحتية تترجم الانطباع البصري الذي يشعر به عند رؤية موضوع ينفعل به، وأخذ يستعين بذاكرته في ابتداع شخوصه، ورسومه التي أخذت تبدو على شكل كتل أو بقع، وراح يُجري تجارب مختلفة في النحت والتصوير طيلة عشر سنوات حتى وصل إلى تخوم التجريد في عام ١٩٣٥.

ففي الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٨ أنجز عدداً من الأعمال التي تدور موضوعاتها حول (الكرسي والمصباح والأواني) وغيرها من الأدوات التي تركت سحرها الخاص في تكويناته النحتية، والتي سنجد صداها في منحوتاته السريالية فيما بعد، فقد امتازت أعماله في تلك المرحلة في تبسيط الأشكال، وتجاوز التفاصيل، وانعكاس الانطباعات السريعة للموضوع الذي يعالجه.

كما أنه أنجز مجموعة من التماثيل النصفية ذات ملامح غير صريحة، وتتداخل مع تضاريس العمل، كان أبرزها (جذع)، و(امرأة) و(رأس). كما عمد إلى تشكيلات تكعيبية بيضوية تنتهي بأقواس مكسّرة. ويرى بعض النقاد «أن أعمال جياكوميتي تبدو وكأنها محجوبة أو مغطّاة بطبقة من الانطباعات التي لا مبرِّر لها، ويجب إبعادها، والفنان يدرك فيما بعد أن تلك الطبقة من الانطباعات لها قيمة بقدر ما تخدم الشكل بحد ذاته» (**المرجع الأول ص ١٧٩**).

وهكذا أخذت منحوتاته تبدو في صورة (أشخاص - رجل - امرأة مستلقية تحلم...) وهي تتَّسم بأبرز خصائص أسلوبه في النحت الذي أخذ يتوجَّه فيما بعد نحو العالم الداخلي، ويرصد العلاقة بين الذات والواقع الخارجي، ثم ما لبثت بحوثه النحتية أن امتدَّت باتجاه الرمزية بعد اختراقها للأفكار السريالية.

ويمكننا أن نميِّز في هذا الاتجاه مجموعته المسمّاة (قصر في الساعة الرابعة صباحاً) المحفوظة في متحف الفن الحديث في نيويورك «وهي تُشبه القفص المصنوع من قضبان متباعدة، ويبدو في داخلها هيكل عصفور، وعمود فقري، وكأنهما حبيسان في أقفاص أصغر حجماً من الأول، تزيد من إبراز عزلتهما التي تبدو حقيرة ومثيرة الشفقة بنفس الوقت... وإن الفراغ المعنوي لا التشكيلي فحسب، يوجد أيضاً في أعمال أخرى تتجابه فيها أشياء ابتدعها الخيال إلى حد ما، ولا سيَّما في منحوتته (مشروع لبناء ساحة) ١٩٣١ الذي تتجاوز فيه بحنين بضعة أشكال صغيرة بدائية» **المرجع الثالث ص ٢١٢.**

وقد تحدَّث جياكوميتي عن منحوتاته السريالية بقوله: «أنا أدور في الفراغ، وفي ضوء النهار الساطع أتأمَّل الفضاء والنجوم التي تسبح في السائل الفضي من حولي.. مرَّة بعد أخرى أجد نفسي مأخوذاً ببنائيات تسرُّني، تلك التي تعيش فوق واقعها: القصر الجميل، الأرضية المرصوفة، الأسود والأبيض والأحمر تحت قدميّ، والأعمدة المحلّقة والسقف المبتسم من الهواء، والميكانيكيات القديمة التي لا نفع فيه» **(المرجع الرابع ص ١٤٢).**

وفي عام ١٩٣٠ بدأت منحوتاته تثير حماس أعضاء الحركة السريالية

من خلال مفرداتها التي يظهر في الكرات والكتل المعلَّقة، واستمرّ يعرض معهم حتى عام ١٩٣٨. لكنه ما لبث أن ابتعد عنهم وعاد إلى النحت مستعيناً بالموديلات التي قادته نحو تجسيد الواقع الخارجي والاستغناء عن إيحاءات اللاشعور التي كان السرياليون يعتمدون عليها في نتاجهم. وفي الكثير من تصريحاته، كان يصف الفترة بين عامي ١٩٣٤ و ١٩٤٠ بأنها فترة من القلق الروحي الذي لم يحقق له ما كان يصبو إليه.

وحين ابتعد عن السريالية تمكّن من إيجاد جسر يربطه مع الواقع، ويوصله إلى حلول تشكيلية أصيلة تحمل قدراً كبيراً من المشاعر. لكن سنوات الحرب العالمية الثانية أبعدته عن باريس فقد عاد إلى جنيف، وتنقَّل في عدد من البلدان مما أظهر «خبراته الوجودية من خلال علاقات جدلية مأساوية في عالم مليء بالعنف والصراع».المرجع الأول

وقد تمكَّن في هذه المرحلة وبدءاً من عام ١٩٤٤ من إيجاد أسلوبه الخاص الذي عُرف به، وتمَّ له ذلك بعد ما شاهد التماثيل الفرعونية التي تبدو في ثلث الحجم الطبيعي للإنسان، ومنذ ذلك الوقت شرع ينحت تماثيله المتطاولة لأشخاص أشبه بالمومياوات المحنطة والجافة، والتي أصابتها عاديات الزمن، فغدت عجفاء تتعاورها التضاريس، وتقف كشواهد على ما يفعله الزمن بالكائنات، ولذلك كان جياكوميتي يشعر بالقلق كلما أقبل على إنجاز عمل نحتي. وقد عبِّر عن ذلك بقوله:

«كلما فكّرت في نحت عمل، كنت أشعر بالضيق والحصار، وذلك حتى عام ١٩٤٤، كنت أرى الناس في أحجامهم الطبيعية، وحياتهم العادية، ومنذ ذلك التاريخ بدأت أراهم يتضاءلون شيئاً فشيئاً. كل شيء يتضاءل.. كل إنسان يصبح أشد نحولاً مما كان». المرجع الثاني ص ٩٣.

لقد كانت منحوتاته تؤكِّد الفراغ الروحي والمكاني الذي يحيط بالإنسان، ولذلك كان يؤكِّد أهمية نحت هذا الفراغ، فتبدو شخوصه ضمن هذا الفراغ نحيلة متضائلة أمام قوى الفراغ المحيط بها. ولذلك وجد سارتر «أنَّ تماثيل جياكوميتي تسلّمنا إلى الحقيقة التي تقول: إنَّ الإنسان هو الكائن الذي تكمن ماهيته في الوجود بالنسبة للغير» **(المرجع الثاني ص ٩٥)**.

في عام ١٩٤٥ عاد جياكوميتي إلى باريس، وأقام معرضاً كبيراً لشخوصه المتطاولة في صالة (ماتيس)، وشارك في معظم المعارض الكبيرة في باريس وشيكاغو ونيويورك وجنيف وبروكسل وغيرها. وراح يعمل في جوانب تشكيلية مختلفة شملت النحت والتصوير والحفر، حتى أدركه الموت في ١١ حزيران عام ١٩٦٦ بعد إصابته بالسرطان.

المراجع:

١- د. شفيق الشمّاط - جياكوميتي - الحياة التشكيلية - العدد ٢٣ - دمشق ١٩٨٦- ص ١٧٦ - ١٨١.

٢- طارق الشريف - النحت الحديث - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢- ص ٩٣.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢١٢.

٤- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤ - ص ١٤٢.

* * *

اتجاهات مابعد الحداثة

لعبت الظروف السياسية والإنجازات العلمية، والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي ظهرت في القرن العشرين دوراً مهمّاً في بزوغ النزعات المتمرِّدة في الفن، وشملت عدداً من العواصم الأوربية والأمريكية، ولاسيما باريس ونيويورك، فقد أشعلت الحربان العالميتان الأولى والثانية فتيل الثورة على معظم القيم الأخلاقية، والعقائد الروحية لدى جيل الشباب الذي عانى ويلات الحروب، وشاهد الدمار والحرائق تلتهم الناس، فتغلغلت سموم الكفر بالقيم، والتنكُّر للمقدَّسات في النفوس المضطربة التي أضاعت قدرتها على التمييز بين الحلال والحرام، وأبعدتها عن مسالك الصواب والنجاة، وبات الضمير الإنساني قلقاً بين صراخ المصابين وعويل المنكوبين، وسخر الإنسان من نفسه، وأخذ يتهكَّم عليها لأنه وقف عاجزاً أمام تلك المحن والمصائب.

وتركت دراسات فرويد وأبحاثه في علم النفس أثرها لدى العديد من الأدباء والفنانين الذين أخذوا يبحثون عن مفاهيم جديدة، تتعلَّق بالنفس البشرية وآفاق التأمُّل في وسوسات العقل الباطن، وما وراء الشعور، ويفجِّرون في الأدب والفن القدرة على سبر أغوار النفس، والكشف عن مكنوناتها، في حين تأثَّرت بعض النزعات بنظرية أنشتاين في النسبية، وشرعت في تطبيقها على النتاج الفني ذي النزعة المستقبلية.

وساهمت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية في ظهور الأنظمة والمؤسسات الرأسمالية، وتصاعد التيارات الاشتراكية التي ساهمت

بدورها في توجيه الفن نحو مرافئ جديدة وأهداف سياسية واقتصادية، أبعدت العمل الفني عن مساراته السابقة، وأخضعته إلى مصالحها، واستخدمته في الدعاية والترويج وغسيل الأموال وغير ذلك من الأهداف المستترة، متحكّمة في مفاهيمه والسيطرة على اتجاهاته وتسويقه.

وتعدّ الميتافيزيقية والمستقبلية والدادائية والبنائية والبوب آرت، والأوب آرت في طليعة النزعات المتمرِّدة التي عُرفت بفنون الطليعة، وكانت تمهيداً لظهور فنون ما بعد الحداثة المتمثِّلة بالدادائية المحدثة، والمفاهيمية المطلقة التي تناسلت، وأظهرت الفن المتصحِّر وفن البيئة وفن التجليات التوليفية وغيرها.

❖ ❖ ❖

الميتافيزيقية

الميتافيزيقية هي تيار فنّي يقترب من السريالية في بنيته الفكرية، ويماثل بعض جوانب التكعيبية في بنيته التشكيلية، وقد ظهر هذا التيّار في مطلع العقد الثاني من القرن العشرين في لوحات عدد من الفنانين الغربيين أمثال: جيرجيو دي كريكو، وكارلو كارا، وموراندي، وقد جاء هذا التيّار كوسيلة للتعبير عن الأزمات الإنسانية التي تعرَّضت لها المجتمعات الغربية ضمن ظروف صعبة، تنامت فيها مشاعر العزلة والغربة لدى الأفراد والجماعات نتيجة الحرب العالمية الأولى التي تركت آثارها المدمِّرة على البشرية.

وقد ورد هذا التيّار في أشكال فنية جديدة، أفسحت المجال أمام الفنان لإظهار مشاعر الوحدة والغربة عبر تكوينات، تقوم بين عناصر يؤلِّفها الفنان معتمداً فيها على تفكيره ومخيِّلته التي تتجاوز محاكاة الواقع المنظور إلى واقع مبتكر، يستتر خلف الطبيعة في نظرة فلسفية ورؤيا صوفية ومواقف شاعرية. لذلك تعاطف معها عدد من الشعراء والأدباء الذين وجدوا فيها تجسيداً لعالَم ما وراء الطبيعة، وعكست الكثير من مشاعرهم وأفكارهم المفعمة بالأسرار والغموض.

ويرى بعض الباحثين أن الميتافيزيقية جاءت كرد فعل معاكس لما كانت تسعى إليه المستقبلية في تعبيرها عن الحركة والعصر، ورفض كل ما هو تراث فني تقليدي. فالميتافيزيقية اتجاه معاكس يعبِّر عن السكون

والتوازن بدلاً من الحركة، ويترجم المشاعر النفسية والحاجات الروحية التي لم تظهر في المستقبلية والتكعيبية اللتين اقتصرتا على الأشكال المادية الوصفية، ولم تعكسا الجانب الروحي والفكري للإنسان المعاصر، فالبحث في بنية العمل الفني لا تفي بالغرض، ولا بد من تضمينه المعاني التي تُظهر معاناة الإنسان وشعوره بالغربة واللاجدوى، وتقدِّم له عوالم ميتافيزيقية، تؤكِّد لا معقولية الواقع.

فالمضمون الفكري والروحي هو ما دأبت عليه لوحات الميتافيزيقيين، رغم ما أظهرته من استفادة واضحة من تجارب التكعيبيين في بناء اللوحة على شكل كتل معمارية وهندسية، واختيار الصيغ اللونية التي عبَّرت عن صلابة الواقع وغُربته، عبر عناصر مستمدّة من الواقع لكنها لا ترتبط ببعضها على نحو واقعي، بل تظهر في علاقات غريبة كتلك التي تظهر في الأحلام والكوابيس، فهي تقوم على علاقات يُسهم الفكر والخيال والمشاعر في ترابطها، وهو ترابط يبتعد عن المنطق والوعي ليعيش في مناخات سكونية تدعو للتأمُّل والتفكير.

«فالميتافيزيقيون يريدون خلق عالَم جديد يختلف عن الواقع المرئي، ويتمتَّع بميزات هندسية ومعمارية مستقلّة عن تمثُّلنا له، فكأنه موجود أمامنا ومنفصل عنّا، ووجوده راسخ كوجود الواقع الخارجي عند التكعيبيين، وهو عالَم حقيقي أكثر من العالَم المرئي، ولهذا تبدو علاقات الأشكال والألوان متماسكة متينة، صلبة، رغم كل الخيال الذي استخدم لخلق هذا العالم». **المرجع الأول ص ١٩٤.**

ويعبِّر المصوِّر كارلو كارا عن العلاقة بين الواقع والقيم الثقافية في اللوحة الميتافيزيقية بقوله: «إنّ الفن الميتافيزيقي بالنسبة لي هو البحث

عن علاقة أفضل بين الواقع والقيم الثقافية، بحيث إن الشيء المعاصر والقديم ليسا في ثنائية لأنهما يندمجان معاً، فهما وجها حقيقة واحدة، يتبدَّل مرة فيُصبح إلى الأعلى أو إلى الأسفل، وهكذا يُصبح ما هو ثوري تقليدي والعكس صحيح» المرجع الأول ص ٢٠٢.

ويُلحّ كارلو كارا على ارتباطه التصويري بالعناصر والأشياء البسيطة الموضوعية، وتنظيمها وتركيبها للوصول إلى المعاني العميقة، فهو يربط العنصر البسيط بالمعنى العميق. وفي ذلك يقول: «الأشياء العادية التي تبدو بأشكالها البسيطة تدلُّنا على المرحلة العالية من الوجود التي تتضمن كل غنى الفن وأفكاره، وحين توحي لا تكرر ما تقوله» (المرجع الأول ص ٢٠٣).

وتبدي لوحات موراندي المولود في بولونيا عام ١٨٩٠ حالات واقعية ذات نفحات صوفية، تستمد طاقتها مما هو بسيط وصافٍ، فالكائنات البسيطة والعادية تتمتَّع لديه بأهمية كبيرة، وتغدو أكثر شاعرية وأقل درامية من كارلو كارا، فهو يمضي لإظهار كل ما فيها من جوانب خارقة وسحرية، ولذلك كانت لوحات الطبيعة الصامتة، تتضمن الألوان المتدرّجة في إيقاعات هرمونية هامسة عبر أشكال منتظمة، ومصوغة بدقة وعناية، متأثِّراً بخبرته في فنون الحفر والطباعة رغم اقتصاره على ثلاث درجات من الإضاءة، وهذا يفسِّر عزلته وعَيشه المنفرد بين الأواني التي كان يصوِّرها بكثير من الهدوء والصوفية والمشاعر الرقيقة.

ومع ما قدَّمته الميتافيزيقية من تميُّز، فقد عدّها بعض الباحثين أنها ليست أكثر من رافد من روافد السريالية التي تألَّقت في لوحات سلفادور دالي.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - الميتافيزقية - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩٠- ص ١٩٠ - ٢٠٤.

٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الثامن من منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٢٨٣.

٣- هربرت ريد - الفن الآن - ترجمة فاضل كمال الدين - منشورات دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة ٢٠٠١ - ص ١٦٦ - ١٢٤.

* * *

دي جيريكو ١٨٨٨ - ١٩٧٨

جيورجيو دي جيركو Giorgio de Chirico مصوِّر إيطالي من أبرز فنّاني الميتافيزيقية التي تهتم بالتعبيرعن القضايا الإنسانية والفكرية وما تعانيه البشرية من أزمات اجتماعية وروحية في ظل تطوُّر المدنية، والحروب العالمية التي عصفت في أوربا والعالم.

ولد دي جيريكو في اليونان عام ١٨٨٨ ، وحين شبّ درس فن التصوير في أكاديمية أثينا للفنون الجميلة، ثم سافر إلى ميونخ بألمانيا وأقام فيها خلال عامي ١٩٠٦ - ١٩٠٩ ، مستكملاً دراسته الفنية التي زوَّدته بكثير من المعارف التشكيلية، بعد أن تعرَّف الفلسفة الألمانية وآراء الفيلسوف نيتشه بشكل خاص، كما تعرَّف الفن الرومانسي من خلال أعمال الفنان بوكلين.

في عام ١٩١٤ سافر دي جيريكو إلى فرنسا حيث التقى الوسط الطليعي فيها، وتعرَّف بالمصوِّر بابلو بيكاسو، والشاعر أبولونير الذي اعتبر دي جيريكو من أعظم مصوِّري عصره عبر حديثه عن لوحاته، التي تَحفل بقوة الصورة وروعة المضمون، ورأى أنه: «استطاع أن يحمل الروح إلى عالم أبعد» المرجع الثاني ص ١٩٧.

والحقيقة أنَّ دي جيريكو استطاع منذ عام ١٩١٥ أن يُنجز العديد من اللوحات التي تجسِّد المنحى الميتافيزيقي الذي جعل الشعراء والأدباء المعاصرين له يشيدون بلوحاته، التي كانت تبدو أمامهم أشبه بقصائد يائسة سوداء مفعمة بالإيحاءات. وقد وصف أحدهم إحدى لوحاته بقوله: «الطرق خالية تماماً إلّا من شخص له ظل. والمصانع عالية الأبراج، والظلال المعتمة في الشوارع والتماثيل الكلاسيكية القديمة

النصف حيّة، والخطوط اللانهائية التي تدل على منظور يمتد حتى الأفق، والأقواس والعمائر الكلاسيكية، والناس يعيشون في صمت، والأجسام الخشبية المفصلة الأطراف، كما لو أنها موديلات خيّاط، والصمت المطبق الذي ينذر بالشؤم في الساحات، والشمس مسلَّطة على صبية تدفع طوقاً عبر شارع طويل موحش» المرجع الثاني ص ١٩٧.

لقد تأثَّر دي جيريكو منذ طفولته بالمنجزات النحتية الإغريقية والرومانية، كما تأثَّر بالمدن الكلاسيكية في إيطاليا وألمانيا، ولذلك أظهر في أعماله الأخيرة مَيلاً واضحاً نحو المواضيع الميتافيزيقية والميثولوجية المفعمة بالرموز السريالية، وقد رأى بعضهم أن المواضيع التي تتضمنها لوحات هذا الفنان تؤكِّد لنا عدّة حقائق من أبرزها: أنّ اللوحات تصوِّر لنا عالَماً ساكناً كما لو أنه القبر، والإنسان المعاصر فيه يعيش في فراغ قاتل، وهي تؤكِّد على المعنى الأساسي للحياة المعاصرة وعلى الإحساس بالفراغ من خلال نظام معيَّن يعبِّر عن الواقع، وهي تعكس الارتباط الكامل بين تجربة الفنان الحياتية وأعماله، وتجمع بين أشكال ترجع إلى الإغريق والرومان، وتجسِّد مواقف رومانسية، ولعلّ أبرز ما في لوحاته هذا الفراغ الذي يفصل بين الأشياء، والذي دُرست علاقاته، ونُظِّمت عن طريق المنظور مما ساهم في خلق جو من صمت غريب ظهر في أشكال الأبنية والأشكال البشرية التي أخذت شكل حجوم، وظِلُّ الإنسان على الأرض ساعد في تفاقم الشعور بعزلة الإنسان ووحدته القاتلة في عالَمنا المعاصر. المرجع الثاني ص ١٩٩ - ٢٠١.

وهذا ما يفسِّره الفنان دي جيريكو بقوله إن الفنان «حين يصل إلى شيء أصيل غريب وخالد، يجب عليه أن يعزل نفسه عن العالَم لعدة دقائق بشكل كامل، فتظهر الأحداث أمامه جديدة وغريبة، وبهذه الطريقة يصل

إلى التعبير عن خصائصها الحقيقية» (المرجع الثاني ص ٢٠٢).

وهو يسعى إلى الوصول إلى أجواء الغرابة التي يتحدَّث عنها بشاعرية وصوفية كما في قوله: «أحياناً نرسم الأفق ونعبِّر عنه عن طريق رسم حاجز، تتصاعد من خلفه ضجّة قطار يختفي، والحنين إلى اللانهائي، يبدو خلف التحديد الهندسي للدائرة، نحن نبحث لكي نصل إلى الحركة التي لا تنسى، وحين تظهر لها بعض معالم كنَّا نتجاهلها تماماً، ونجدها في قبضتنا وقد أمسكنا بها كما في حالة الاكتشاف للأسرار المفاجئة، لقد أصبحت بين أيدينا ولم نكن نراها لأننا قصيري النظر، ولم نشعر بها لأنّ حواسنا ليست ملائمة لها، ولم تتطور هذه الحواس لتُشعرنا بها، هذه الأصوات الميتة التي اختفت تتكلَّم عن قُرب وتصدر أصواتاً من عالم آخر» (المرجع الثاني ص ٢٠٢).

ولعلّ هذا التفسير يذكِّرنا بالطُّرق الصوفية التي يلجأ إليها عدد من الشعراء أمثال: أبولونيير وغيره، ممن يحملون بذور تجارب إنسانية، انتهت إلى حالة صوفية لها علاقة بعالَم ميتافيزقي غريب.

في عام ١٩٥٦ أقام دي جيريكو أول معرض له في نيويورك، ثم تابع ذلك في عدد من المعارض أقامها في باريس وروما وميلانو، ولذلك تتوزّع لوحاته في العديد من المتاحف العالمية وصالات العرض. من أبرزها معهد الفنون في شيكاغو، ومتحف الفن الشعبي في روما وصالة العرض الوطنية في ستوكهولم. وبعد عام ١٩٦٨ شرع في إنجاز تماثيل نحاسية تستمد قوامها من الأشكال الكلاسيكية.

«ومع ذلك يجب القول إنّ اهتمام دي جيريكو بالصورة يفوق اهتمامه بالتصوير، ولا يخلو فنّه من جفاف إن كان في التلوين أو في

الرسم، بَيد أن لا مبالاته بالفضائل التصوُّرية، وكذلك موقفه الرجعي في مجال الأسلوب لا يستقبحها جميع الناس، بل على العكس إنّ هاتين المزيتين تحبّبان السرياليين بفنِّه، فيعدّونه بهذا بشيراً ومثالاً يحتذى» (المرجع الثالث ص ٨٩).

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ٦٢.

٢- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩٠ - ص ١٩٥ - ٢٠٢.

٣- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٨٨ - ٨٩.

❖ ❖ ❖

المستقبلية

تأتي المستقبلية في طليعة النزعات الفنية التي تمرَّدت على الاتجاهات التقليدية في الفنون الإيطالية بوجه خاص، والأوربية على وجه العموم، وهي تدعو إلى تدمير المتاحف التي تحوَّلت إلى مقابر، تقبع فيها النفايات التي ينبغي إحراقها والتخلُّص منها، والعزوف عن عبادة الماضي، والكف عن تقديس ما أنتجه فنّانو عصر النهضة والتطلُّع نحو المستقبل بفن ثوري عنيف يفتح بوابات الإبداع، ويُغلق نوافذ التقليد بالقوة.

وقد تزعَم هذه الحركة الشاعر الإيطالي فيلبو توماسو مارينتي، المحرّر في جريدة «شعر» الذي دعا للتخلُّص من مرض الكانكرين النتن الذي نشره الأكاديميون، وعلماء الآثار، والأدلاء السياحيون الذين جعلوا من إيطاليا مستودعاً لتسويق البضائع الكاسدة والسلع البالية، وقد آن الآوان لحرق مكتباتها وإغراق متاحفها ومعارضها وهدم مدنها المقدّسة[1].

والشاعر مارنيتي من مواليد مصر عام ١٨٧٦ وقد درس في باريس، ونشر بيان المستقبلية عام ١٩٠٩ في جريدة ليفيغارو الباريسية، وكان ينتقل من بلد لآخر يُعلن للناس بيانه، ومعه طبل كبير، فإذا قرأ بنداً من بيانه، ضرب الطبل بعنف وانتقل إلى البند التالي، وهو يردّد: «الماضي بلسم السجناء والمقعدين، والأناس المحتضرين الذين يرون المستقبل مسدوداً أمام أعينهم.. نحن نرفض الماضي. إننا شباب أقوياء، وإن الحياة لتتدفق في عروقنا.. إننا مستقبليون !.. المتاحف مقابر.. على

الشعر أن يكون هجومياً عنيفاً. لا إبداع بدون هجوم عنيف...[٢]».

ويعزو بعض مؤرِّخي الفن نشأة المستقبلية إلى ظهور نظرية النسبية للعالِم أنشتاين، إذ يرى المستقبليون أننا نعيش في المستقبل، لأنَّ كل لحظة من لحظاتنا تندفع إلى اللحظة التي تليها. فليس هناك سكون في الحياة فالسكون يعني العدم ولذلك فعلى المصوِّرين أن يرسموا الحركة في الأشكال التي يصوِّرونها، فالعمل الفني الذي لا يصوِّر الحركة التي توحي بالمستقبل لا قيمة له.. ويجب أن تكون هذه الحركة مجسّدة للقوة والعنف، لأن الحياة يجب أن تكون للأقوياء حتى يتمكنوا من الاستمرار[٣].

استطاع مارنيتي أن يجمع حوله عدداً من الفنانين الذين اعتنقوا أفكاره، ولفتوا الأنظار إليهم عام ١٩١٠ حين أصدروا بيانهم الذي نشر أَوَّلَ مرة في ميلانو، ثم نُشر في باريس، ووقّع عليه كل من: بوتشيوني Boccioni، وكارّا carra، و روسّولو Russolo، وبالا Balla، و سيفيريني Severini، وهذا الأخير كان مقيماً في باريس.

وقد أجمع المستقبليون على «أنَّ الرغبة في الوصول إلى الحقيقة لاتتحقق عن طريق الرسم بالشكل أو اللون كما فهم في الماضي، بل يتحقق عن طريق التعبير عن حركة الأشياء.. تبدّلها.. ديناميكيتها التي هي أساس العصر الحاضر[٤]»، وكانوا جميعهم ينادون بهدم المتاحف باعتبارها مقابر، ويؤكِّدون ضرورة أن يكون العمل الفني هجومياً، وأن يكون الفنان غريب الأطوار مهما كلّف الأمر، وأنّ الفن لا يمكن أن يكون إلا عُنفاً وقسوة وظلماً.. واعتبروا سيارة السباق أكثر جمالاً من تمثال (ربة نصر ساموتراس)، وأكَّدوا ضرورة هدم المتاحف التقليدية والكف

عن تقديس الماضي، والشغف بأعمال القدماء، والتكلُّف في محاكاتهم، والابتعاد عن التمسُّك المتزمِّت بالتعاليم الأكاديمية الشكلية[٥].

يرى جوزيف إميل مولر أنَّ المستقبليين كانوا «يعيشون في وسط لم يجد فيه الفكر الحديث أي صدى، فراحوا يضاعفون النداءات الصاخبة والمثيرة بُغية التأثير على هذا الوسط، على أن حركتهم لم تبقَ دون أثر، إذ نجحوا بالفعل في تغيير الجو الفني في وطنهم، وقد كان لأفكارهم ولآمالهم ردود فعل أيضاً في فرنسا وألمانيا وروسيا أكثر مما كان لأعمالهم التي لم تكن جديدة بالقَدر الذي كانوا يريدون أن يجعلوا الناس يعتقدون به[٦]».

وحين أقام المستقبليون أول معرض لهم في باريس عام ١٩١٢ عدَّ النقّاد أعمالهم التصويرية نوعاً من الاستجابة للتصوير التكعيبي الذي ازدهر وقتئذ في لوحات جورج براك، وبيكاسو ومن اتبعهم ولاسيما حين لجأ بعض المستقبليين إلى تحطيم الشكل، وإعادة بنائه من عناصره الأساسية على نحو آخر، ولكنهم كانوا يسعون إلى إثارة الإحساس بالحركة كما في لوحة بالا التي تمثِّل (سيدة تتنزّه مصطحبة كلبها)، إذ لجأ الفنان إلى رسم ساقيها وقوائم كلبها لعدة مرات بشكل متلاحق مما يوحي بحركتها، أما بوتشوني فقد عرض تمثاله المسمّى (تركيب الديناميكية في الجسم البشري) وعالجه بأسلوب يعبِّر فيه عن العمق الزمني للبعد الرابع بدلاً من البعد الثالث.

ورأى بعض النقاد أن المستقبليين لم يتمكنوا من تجسيد الحركة في الشكل كما زعموا، بل رمزوا إليها، لأنهم باتوا ضمن حدود الفن التشكيلي بمعناه التقليدي وقد صوَّروا الحركة بشكل ساذج وبدائي

ومتخلّف أحياناً، «فهم استخدموا التكرار إذ أعطوا الحصان عشرين قائمة، رسموها جميعاً، ومن ثَمَّ حوّلوا الزمان إلى مكان متتابع مع تغيير بسيط في الشكل، ولهذا أصبح الزمان صيغة مماثلة للمكان وتكراراً له ضمن اللوحة، وهكذا بقوا ضمن الخطوط العريضة للمفهوم التقليدي للزمن[٧]».

أما أحلامهم في تصوير الحركة فقد أنجزها الفنانون الذين أتوا بعدهم، حين استخدموا الكهرباء والمغناطيس والضوء والآلات البسيطة للتعبير عن الزمن، ولجؤوا إلى استعمال مواد جديدة في بنية العمل الفني، ليتجاوزوا الشكل التقليدي من التعبير عن الحركة. وقد بلغ المستقبليون غاية الازدهار خلال الحرب العالمية الأولى، وبالرغم من اعتراف بعض النقاد بأهمية دورهم التاريخي، رأوا «أنّ المستقبليين يولون اهتمامهم لبرنامج فنِّهم أكثر من صفات هذا الفن التصويرية، وكثيراً ما نرى في تصويرهم هذه الطنطنة الفارغة التي تتّسم بها تصريحاتهم[٨]».

لم تعمّر المستقبلية طويلاً، واستمرَّت حتى عام ١٩٢٠ حين انضمَّ مارينتي وجماعته إلى موسوليني، فكان فنَّهم من أعراض الفاشية التي كانت تسير إليها إيطاليا بعد الحرب العالمية الأولى، وتعاني مآسيها التي عكست نزعتهم العدمية، ورغبتهم الشاملة في الرفض، والتمرُّد على كل الأطر التقليدية بما في ذلك خلق الفن الهجومي، وتمجيد الحرب والعنف، وعدم النظر إلى الماضي، وكراهية كل ما هو أنثوي، والدعوة إلى تدمير المتاحف والأعمال الفنية القديمة.

المراجع:

١- عبد الفتاح قلعجي - رقص ما بعد الحداثة - جريدة الفنون - العدد ٦١ الكويت ٢٠٠٦ - ص٥٤.

٢-٣- جبرا إبراهيم جبرا - الحرية والطوفان - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩ - ص٢١٢ - ٢١٣.

٤-٧- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩١ - ص ١٦٨ - ١٧٥.

٥-٦-٨- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ - ص٦٣ - ٦٤ - ٦٥.

* * *

بوكشيوني ١٨٨٢ - ١٩١٦

أمبرتو بوكشيوني Umberto -Boccioni نحّات إيطالي يُعَدُّ من أبرز فنّاني الحركة المستقبلية التي ظهرت في الفن التشكيلي مطلع القرن العشرين. ولد في إيطاليا عام ١٨٨٢، وتعرَّف في شبابه رائد المستقبلية الشاعر مارينتي في ميلانو، وشكّل مع الفنانين سيفيريني، وروسولو، وكارلو كارا الاتجاه المستقبلي في الفن التشكيلي، وأصدروا بيان المستقبلية عام ١٩١٠.

ومنذ ذاك التاريخ أضحى بوكشيوني المُنظّر الأول للمستقبلية في الفن، وقد عمل على تطبيق الآراء والمواقف المستقبلية في نتاجه الفني من أجل دخوله عالَم الحداثة في عصر الآلة، رافضاً كل أشكال الفن التقليدي، ومتّخذاً من الآلة أيقونة العصر، باعتبارها الأداة التي قدّمت السرعة وحرّكت عجلة الحياة. وحين كتب عن الفن المستقبلي شدّد على أهمية اللوحة التي تجسِّد الحساسية والأفكار، وتظهر قوة الخط التي تجسد الحركة والسرعة، لإعطاء اللوحة حيويتها وطاقتها الحركية المعبِّرة عن روح العصر الحديث.

في عام ١٩١٢ عبّر بوكشيوني عن اهتمامه بفن النحت، وأصدر بياناً تضمن دراسة جمالية للمفاهيم النحتية المستقبلية، رفض فيه الصيغ التقليدية المستهلكة التي تثير الشفقة، ووقف ضد التقاليد الفنية السقيمة المتوارثة. وأشار في بيانه إلى أولئك النحّاتين الذين لا يهتمُّون إلا بتقليد النحت العاري القديم، ودعا إلى رفض النحت التقليدي شكلاً ومضموناً. وأشار إلى تجربة النحّات مدرادو روسو باعتبارها التجربة التي تقدِّم صيغة حديثة للنحت تتجاوز ما قدَّمه كل من رودان، وبورديل، ومايول وسواهم ممّن اهتمُّوا بالنحت العاري الذي كان يُنجزه النحّاتون الكلاسيكيون.

أكّد بوكشيوني أهمية الفراغ في النحت المستقبلي، ودعا إلى إنجاز المنحوتات عبر سطوح متباينة، تمتلك صيغة معمارية تكون فيه الكتلة النحتية متلائمة مع الفراغ المحيط بها، والجو الذي يحتويها. ومن أبرز منحوتاته تمثال (الأم) الذي أنجزه عام ١٩١٢، إذ أظهر فيه المساحات التي حوّرها إلى سطوح مستديرة، وضاعف الحجوم المدببة والمنحنيات العنيفة.

أنجز بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٤ مجموعة من المنحوتات التي أخضعها لمفاهيمه المستقبلية، وكان من أهمها: (أشكال للاستمرار في الفراغ)، و(تطوّر زجاجة في الفراغ)، و(حصان + راكب + بيت). وقد تميَّزت هذه المنحوتات بتكوينات تعتمد الأشكال المنحنية بقوة، وذات نهايات مدبَّبة، والتي تعكس الانفعالات النزقة المتجلِّية في علاقة الكتلة النحتية المفخّمة مع الفراغ المحيط بها. **المرجع الثالث ص ٩٦.**

ومع ذلك لم يُنجز بوكشيوني سوى اثني عشر تمثالاً لم يبقَ منها غير أربعة تماثيل. وقد تحدَّث هربرت ريد عن تمثال (أشكال مستمرة في الفراغ)، وأكَّد أنه «لم يحدث أن فناناً آخر من فناني المستقبلية كان له الحسّ التشكيلي والطموح الابتكاري الذي كان لبوكشيوني في هذا التمثال» **المرجع الثاني ص ٦٢.**

وقد وصف الدكتور محمد جلال هذا التمثال بقوله: «يجسّد هذا التمثال الحركة.. وطوّع الفنان العناصر الحجمية المكوَّنة لأجزاء الجسم الإنساني إلى علاقات وكتل نحتية ذات حركة تشكيلية خالصة، فلم يكن هدف بوكشيوني في هذا الشكل إخفاء المظهر الطبيعي للجسم بقدر اهتمامه بترجمة عنصر الحركة في قالب دينمي... فكتلة التمثال... ممتدَّة ومندفعة في الفراغ، بحكم صياغة الفنان له في الوضع الرأسي

على الأرض، وأكَّد هذا الامتداد التفاعل المتناغم بين حركة التمثال بهيئته المادية والفراغ المحيط به، فأظهر الفراغ حيوية حركة الحجوم، حيث انفراج الساقين مع مَيل كتلة الجذع أكّد اندفاع كتلة التمثال إلى الأمام، ويدعم هذا الاتجاه امتلاء حجم الصدر المندفع إلى الأمام، وقد اختزل الفنان الأذرع ودمجها في جسم كتلة التمثال، وأعطى اهتمامه بحجوم الساقين لكونهما أساس الحركة والانطلاق. كما بالغ في انفراجها ليؤكّد اندفاع الساق الأمامية واستمرارها في الحركة، والإحساس بقوة انفراج الساق الخلفية وامتدادها في الفراغ في حركتها المستمرَّة المتلاحقة معها.

وشكَّل بوكشيوني حجوم كتلة التمثال في أشكال تشبه ألسنة اللهب المعروفة، فتثير الإحساس بتدثُّر الثياب حول الجسم البشري وامتلائه بالهواء عند انطلاقة الجري، محققاً هدفه في تحرير هيئة الكتلة من سكونيتها» المرجع الثاني ص ٦٣.

المراجع:

١- طارق الشريف - تطور فن النحت الحديث - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢- ص ٦٥ - ٦٦.

٢- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الأول - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٦٢ - ٦٣.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٩٦.

❖ ❖ ❖

الدادائية

أدَّت الحرب العالمية الأولى دوراً كبيراً في زعزعة القيم الأخلاقية والثقافية الإنسانية لدى عدد من الفنّانين والأدباء الأوربيين الذين اجتمعوا في زوريخ بسويسرا عام ١٩١٦ وأقرّوا مبادئ الدادائية، وكان في طليعتهم الشاعر الروماني تريستان تزارا والكاتبان الألمانيان هوغوبل، وريتشارد هولسنبيك، والمصوِّر والنحات الألزاسي هانس آرب.

وفي الوقت نفسه تسرَّبت هذه المبادئ إلى نيويورك، فاعتنقها مارسيل دوشامب، وبيكابيا، ثمّ انتشرت في باريس وكولونيا وهانوفر، فانضمّ إليهم جروز من برلين، وماكس أرنست من كولونيا، وبريتون من باريس. وكانوا جميعاً يدعون إلى التمرُّد على القيم الأخلاقية، ورفض الأشكال الفنية التقليدية، فهم «يقبلون على تسخيف العقل، والاستهزاء بالمنطق والسخرية من العصر الآلي، والاستخفاف بفن التصوير وإنكار كل تمييز فيما بين الفن وبين ما يُعتبر عادة نقيضاً له[١]».

ويروى أن تزارا أطلق على هذه الحركة اسم الدادائية حين التقط لفظ «دادا» من معجم انفرجت صفحاته عنها مصادفة حين كان بصحبة زملائه في مقهى يدعى كاباريه فولتير في زوريخ في شتاء ١٩١٦. وقد جعل الدادائيُّون هذا المقهى نادياً لهم، يعرضون فيه لوحاتهم ومنحوتاتهم، ويلقون القصائد والمحاضرات، ويعزفون الموسيقا.. وفي شهر تموز من نفس العام أصدروا بيانهم الذي سخروا فيه من العلم

والفن والفلسفة، ومضوا «يقدِّمون نماذج على مذهب الدادائية من الأدب السقيم، والتصوير والنحت الركيك، ويدسّون من خلالها الآراء الهروبية، وكثيراً ما كانت تلك العروض الأدبية تُختتم بمشاجرات، وكانت سلطات الأمن تتدخل لفضّها[٢]».

وقد كان الشكل العدمي والتمرُّد العنيف هو المميَّز لهذه الحركة، وفي ذلك يقول أحد روَّادهم: «كنَّا نهاجم الحرب والوطن والأسرة والنظام والمنطق، وكثيراً من الأشياء في تلك الفترة.. إننا نريد أن نحطّم، أن نكره، أن نشتم، أن نضحك على كل شيء، نضحك على أنفسنا وعلى الإمبراطور والملك والبلد[٣]».

أما تريستان تزارا فكان ينشد قصائده قائلاً: «انظروا إليّ جيداً... أنا أحمق، أنا مراوغ، أنا تنبل.. أنا قبيح، ووجهي خالٍ من التعبير.. أنا صغير.. أنا مثلكم جميعاً[٤]».

ولذلك رأى جوزيف إميل مولر أن الدادائية تهمّ تاريخ الفكر وتاريخ الحضارة أكثر مما تهمّ تاريخ الفن، وقد أشار إلى نتاجهم الفني وما يعتريه من تفاهة وسخرية لاسيما حين «عمد مارسيل دوشامب إلى وضع صورة شاربين ولحية على نسخة من الجوكندا، وأخذ حاملة زجاجات مما تصنعها آلة، فمهرها بتوقيعه كما لو كانت منحوتة فنية. وفي عام ١٩١٧ وقّع باسم مستعار هو (ر. م. ت r.mutt) على مبولة، وأرسلها إلى معرض المستقلين في نيويورك لتعرض فيه تحت اسم (منهل)، ولمّا رفض المعرض هذا الأثر، وزّع دوشامب منشوراً كتب فيه: «ليس من الأهمية في شيء أن يكون السيد (مت – mutt) قد صنع بيديه هذا المنهل أم لَم يصنعه، إنما المهم هو أنه اختاره... فقد عمد إلى عنصر

عادي من عناصر الحياة اليومية ورتَّبه، وأبرزه بشكل يختفي معه معناه النفعي وراء الاسم الجديد، ووراء وجهة النظر الجديدة.. لقد خلق فكرة جديدة لهذا الشيء[٥]».

وواضح من تصريح دوشامب زَعمه أن العمل الفني ليس ما يُنتجه الفنان من رسم ونحت، وإنما هو ما يختاره، فالأشياء التي يختارها الفنان تكتسب قيمة فنية ولو كانت كثيرة الابتذال، كتلك الأشياء التي تنتجها المعامل بكميات كثيرة، وبذلك تصبح الفرصة متاحة لكل إنسان أن يكون فنّاناً، ويُصبح كل شيء عملاً فنياً.. لقد أراد دوشامب أن يثور على عبادة الصور والمنحوتات التقليدية التي كان يعتنقها خصوم الفن الحديث، وكان طبيعياً أن نراه يُعرض عن التصوير بسبب ميوله المعادية للفن.

ومع ذلك لم يكن هدف الدادائيين مقتصراً على التهديم والتخريب، فقد كتب هوغوبل: Hugo Ball إنَّ الهدف الذي ترمي إليه هذه المجموعة هو تذكير الناس بأنّ وراء الحرب، وراء الأوطان، يوجد رجال مستقلون، لهم مثل عليا مختلفة عن مثل غيرهم. كما كتب آرب Arp «إنَّ الهدم كان ضرورياً حتى يستطيع هؤلاء الماديون البؤساء أن يتعرّفوا في الأطلال الباقية على ما هو جوهري[٦]»

إن التمرُّد الذي مارسه الدادائيون دفعهم إلى البحث عن صيغ فنية جديدة يستخدمون فيها مواد مختلفة غير المواد التي كانت تستخدم في التصوير والنحت، وحثّهم على البحث عن تقنيات جديدة وأشكال مبتكرة، مما ساهم في تطوير مفهوم الفن التشكيلي.. لقد غدا اللهو واللعب والعبث لدى الدادائية مصدراً لإنتاج فن جديد ظهرت طلائعه بعد الحرب العالمية الثانية، وتجلَّى ذلك في أعمال بيكاسو الذي لم يتردَّد

في الأخذ ببعض مبادئ الدادائية ولاسيما في استخدامه لقصاصات الصحف في لوحاته، واعتماده على مواد مجسّمة من خرق وأقمشة وقطع خشبية، ونشرها على سطوح اللوحة، وقد تبعه في ذلك جروز.

واستطاعت الدادائية أن تترك أثرها في معظم الحركات الفنية المتمرِّدة التي ظهرت في القرن العشرين، ورفضت معظم القيم الجمالية التقليدية وغير التقليدية السابقة لها، مولِّدة الرغبة في الخلق والبحث والابتكار وإيجاد مفاهيم بديلة في الفن. وهكذا شرع النتاج الفني يأخذ شكل تكوينات وتركيبات لعناصر مختلفة من أجل ابتكار مناخات فنية مثيرة، قد لا تكون جميلة أو مفيدة، لكنها تحمل صفة الحركة التي سعى إليها المستقبليون، أو صفة الإدهاش أو الخداع التي دأب عليها فنّانو الأوب آرت / الفن البصري ، وأضحت الوسائل الحديثة التي شجَّعتها الدراسات الجديدة، تدفع بالعمل الفني نحو الابتكار مهما كان مسرفاً في طرافته وخداعه.

وهكذا حرَّرت الدادائية الفنان من كل القيود التي تحول دون تجاوزه الاتجاهات المدرسية وما تلاها من اتجاهات حديثة، وألهبت مخيِّلته بسياط الأفكار والوساوس التي جعلته مهووساً بالبحث عمَّا هو طريف وغريب، بل إنها حطَّمت قدسية الفن، وأشرعت أبوابه أمام العديد من الناس الذين استسهلوا العمل الفني حين سوَّلت لهم نفوسهم الطموحة اقتحام عالَم الفن وتحقيق مقامات مرموقة من الشهرة والمجد.

وقد دأب عدد من الدادائيين أمثال: ماكس أرنست، وهانز أرب على ولائهم للدادائية حتى انهارت في أعقاب معرضها الأخير الذي أقيم في باريس عام ١٩٢٢ في حين تنكَّر لها عدد من روَّادها الفرنسيين أمثال: بريتون - أراجون - إيلوار - سوبوه.. وفي النهاية تنكَّر لها رائدها الأول تزارا.

المراجع:

١- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ - ص ١٠٧ - ١٠٩ - ١١٠.

٢- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - دار المعارف بمصر ١٩٦٤ ج ٢ - ص ١١٦.

٣- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ دمشق ١٩٩١- ص ٢٠٨.

❊ ❊ ❊

دوشامب ١٨٨٧ - ١٩٦٨

مارسيل دو شامب marcel duchamp مصوِّر فرنسي، يُعَدُّ في طليعة الدادائيين الذين رفضوا الأساليب التقليدية والاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وسعى مع الأمريكي بيكابيا إلى إيجاد صيغ مبتكرة للفن التشكيلي في عصره، وهو صاحب الاتجاه الذي عرف بالفن الجاهز.

ولد دوشامب في فرنسا عام ١٨٨٧ في أسرة تهتم بفنون التصوير، منهم شقيقيه: جاك فييون، وريموند دوشامب - فييون، وقد درس فن التصوير في أكاديمية جوليان في باريس، وأنجز العديد من اللوحات، كان أبرزها صورة (أيفون دوشامب) التي رسمها عام ١٩٠٧، ولوحة (المنزل الأحمر في بستان التفاح) التي رسمها عام ١٩٠٨، وقد ظهر اهتمامه من خلالها بالمذهب التكعيبي الذي ابتدعه كل من جورج براك، و بابلو بيكاسو، فكانت لوحاته تظهر شغفه بالتكعيبية، بَيد أنه تميَّز باهتمامه بالحركة التي ظهرت في الاتجاهات المستقبلية.

في عام ١٩١٣ رسم لوحة (الآنسة ماريه) المحفوظة في متحف الفنون في فيلادلفيا، والتي أنجزها بالألوان الزيتية على الزجاج، وقد عدَّها بعضهم في طليعة أعماله التي أصابت نجاحاً كبيراً وضجَّة عنيفة حين عرضت في نيويورك عام ١٩١٣[١].

في عام ١٩١٥ غادر دوشامب فرنسا إلى نيويورك، وأقام فيها حتى عام ١٩١٨ أنجز خلالها العديد من الأعمال التشكيلية التي شكَّلت مع إنجازات بيكابيا ملامح الدادائية، فكان تأثير دوشامب واضحاً على فنون مابعد الحداثة، إذ استخدم في أعماله الزجاج والمواد الملونة والقطع

الجاهزة التي أظهرت أهميتها في أعمال فازاريللي، إذ كان دوشامب يرسم على الزجاج ويُلصق عليه القطع المعدنية[٢]. كما عمد إلى وضع صورة مستنسخة عن الجيو كندا لدافنشي، وثبّت عليها شاربين ولحية، وعرضها، فكانت خطوة جريئة لم يسبقه إليها أحد.

وفي عام ١٩١٤ عرض حاملة زجاجات معدنية، وضع عليها توقيعه فقط دون أن يضيف إليها أي شيء من عمله، مما أثار دهشة الجمهور والنقَّاد الذين عظمت دهشتهم عام ١٩١٧ حين وضع توقيعاً مستعاراً على مبولة، وأرسلها إلى معرض المستقلين في نيويورك لتعرض تحت اسم (المنهل). وحين رفضت لجنة العرض هذا العمل، وزّع دوشامب منشوراً كتب فيه: ليس من الأهمية في شيء أن يكون السيد (مت) قد صنع بيديه هذا المنهل أم لم يصنعه، إنما المهم أنه اختاره، وقد أثار ذلك فضيحة كبيرة نظراً لقذارة موضوعها وغرابته[٣].

كان دوشامب يريد إظهار القيمة الفنية الموجودة في منتوجات الصناعة الجديدة، ويسعى إلى تحويل الأدوات العادية، والمستعملة في حياتنا اليومية من أدوات استهلاكية إلى عمل فني، وكان يكتفي بوضع توقيعه على سلعة مسبقة الصنع ليؤكِّد أنّ وضع أي شيء في المتحف يمكن أن يتحول إلى عمل فني» المرجع الثالث.

وبذلك استطاع دوشامب أن يحقّق الدادائية في الفن، من خلال أعماله التي تتَّصف بنفس خصائص الدادائيين التي تنطلق من التحدِّي والرفض لكل التقاليد الفنية السابقة، والدعوة إلى الوصول إلى تعبير قد يكون «ضد الفن» إذ استعمل موادَّ غريبة تعد تحدّياً للمواد المألوفة في إنتاج العمل الفني. ولذلك يرى هانس رتشر أن الدادائية ليست حقيقة

فنية بالمعنى الدقيق للكلمة، بل عاصفة حطّمت عالم الفن أثناء الحرب العالمية الأولى، وأتت دون تحذير، وتركت بعدها أشكالاً فنية جديدة» المرجع الثاني.

وفي عام ١٩١٨ رسم دوشامب آخر لوحة زيتية له، وفي عام ١٩٢٠ تلقّى دعوة من صالون الدادائيين، فاعتذر عن المشاركة، وتوقف عن الرسم، إلّا أن شهرته استمرت كفنان كبير بعد أن تفرَّغ لتدريس لعبة الشطرنج للراغبين فيها باعتباره كان من أمهر لاعبي الشطرنج في العالم» المرجع الأول.

وقد ظلّ على هذه الحال حتى وفاته في نيويورك عام ١٩٦٨ وفي عام ١٩٧٧ أقيم له معرض في متحف الفن الحديث بباريس تحت عنوان «دوشامب الأب الروحي لفن الطليعة المعاصر» كما عدَّه السرياليون واحداً منهم.

المراجع:

١- جورج مدبك - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ٧٠.

٢- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - ٤٠ دمشق ١٩٩١- ص ٢٠٥ - ٢١٤.

٣- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ١٠٩- ١١٠.

* * *

هانس آرب ١٨٨٧ - ١٩٦٦

هانس آرب Hans Arp يأتي في طليعة الفنانين الذين يمثّلون النّزعة الدادائية في الفن، ولا سيما بفنون النحت. وقد شكّل مع زادكين وبرانكوزي جزءاً متكاملاً في حركة النحت التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين.

ولد هانس عام ١٨٨٧ في ستراسبورغ، في مقاطعة الألزاس، وكان يتكلّم الألمانية والفرنسية، ويُبدي اهتمامه بفنون متعددة، وقد أظهرت لوحاته الأولى إعجابه بسيزان، وبول كلي، في الوقت الذي كان فيه على اتصال مع جماعة الفارس الأزرق، وعدد من الفنانين التعبيريين من جماعة الجسر في ألمانيا، و قد شرع في ممارسة الفن حين انضم إلى الدادائية التي ظهرت في زيورخ عام ١٩١٦، وأخذ يلتقي بالشعراء والفنانين في كباريه فولتير، ويشاركهم حماسهم في نبذ التقاليد القديمة، وتطلُّعهم إلى فن حديث يرتبط بروح العصر المتمردة.

وبدأت أعماله الدادائية تظهر من خلال الرسوم التزيينية التي خصّ بها أشعار زعيم الدادائية تريستان تزارا، وعبر تصميم الملصقات الإعلانية، والنقش على الخشب الملوّن، وكتابة الشعر الانتقادي الهزلي. كما ارتبط بصداقة حميمة مع الفنان ماكس أرنست. وقد تحدّث آرب عن تلك المرحلة التي عاشها في زيورخ، وأشار إلى الدوافع التي كان تدفعه نحو أنشطته الفنية بقوله: «لقد ثرنا على المذبحة عام ١٩١٤ المسمّاة الحرب العالمية.. نحن في زيورخ اندفعنا إلى الفن، وحين كانت البنادق تُطلق قريباً منا، كنا نبحث عن فن يعتمد على أسس راسخة، حتى نعالج جنون العصر، ونقدِّم نظاماً جديداً للأشياء التي تحفظ التوازن بين الجنة والجحيم، واكتشفنا أنَّ القوة القاهرة العمياء سوف

تسعى إلى استخدام الفن لقتل عقول الناس» المرجع الأول ص ٦٧.

في عام ١٩٢٢ ذهب آرب إلى باريس بصحبة ماكس أرنست وعرض في صالة مونتان، وحين أقام بالقرب من باريس، أخذ يمارس فنون النحت، ويُقال إنّ ممارسته لهذا الفن جاءت مصادفة. إذ بينما كان يتفنّن في قص ورقة، وقعت منه بعض القصاصات على الأرض، وحين أراد التقاطها، وجدها تشكّل تكويناً جميلاً، فأعجبه، وراح يصنع منحوتة تشبهه من الكرتون المقوّى أو الخشب المقصوص على شكل طبقات، وهذا يذكّرنا بنفس الأسلوب الذي كان يفكّر به معظم الدادائيين بمَن فيهم زعيمهم تزارا الذي كان يلتقط بعض الكلمات من الجريدة بشكل عشوائي، ويكوّن منها قصيدة.

وهكذا أخذت تظهر التكوينات النحتية عند آرب التي تطورت عبر تجارب متوالية، لتقدّم أشكالاً لنباتات غريبة، وملامح بشرية محوّرة، وكان كلما ظهر في عمله شكل يوحي بكائن حي، يطلق عليه اسم هذا الكائن، وكانت أشكاله تتَّخذ ملامح عضوية أكثر من التكوينات الهندسية أو الدائرية، وكان يؤسس تكوينها بخطوط عفوية وغير منتظمة، فهو يبتعد عن كل ما هو خاضع لرقابة العقل، ويتجنّب كل ما يمكن انتسابه لغيره، فجاءت منحوتاته تحمل خصوصيته وتفرُّده.

ومنذ عام ١٩٣٠ أخذ آرب يقدّم منحوتات ذات أحجام مجسّمة وملأى، وناعمة الملمس، تمتاز بليونة تكوينها ومرونة أشكالها، وهذا ما نراه في منحوتاته المسمّاة (ثلاثة أشياء كريهة على وجه) ١٩٣٠، و(رأس عفريت يعرف باسم غاسبار) ١٩٣٠، و(بذرة جبارة ١٩٣٦، و(إكليل من البراعم) ١٩٣٦. «... على أن ما يميِّز هذه المنحوتات قبل كل شيء هو أنها قريبة قرباً شديداً من الأشياء الطبيعية. فهي تنتفخ

كالثمار، وتستدير كالأثداء، وتنحني كالأرداف. وإذن، فليس ثمَّة شيء من الغرابة أو عدم الملاءَمة في تسمية بعض المنحوتات تخثر إنساني. فهذه الآثار التي ابتدعت بكاملها ابتداعاً محضاً، تحتوي واقعية أكثر دفئاً وخفقاناً مما نجده في العديد من أعمال الواقعيين». المرجع الثالث ص ٢١١.

وهكذا استطاع آرب أن يترجم مفاهيم الدادائية في منحوتاته، قبل أن ينضم إلى السريالية، ويكون واحداً من أبرز النحاتين في صفوفها. وقد ظهر أن آرب الذي اكتشف موهبته في النحت عن طريق المصادفة، استطاع أن يكتشف أسلوباً في النحت قابلاً للحياة، مضى به بكل جسارة، ورأى بعضهم أن أعماله التي أنجزها في فترة ما بعد الحرب تختلف قليلاً جداً عن تلك التي أنجزها في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين.

وقد وصف الناقد الأمريكي هارول روزنبرغ المراحل الأخيرة من إنتاج آرب بقوله: «تلخص النّضج الفني بالنسبة للفنان الذي لا يناضل في صفوف الطليعة، بالتحوُّل من أعمال المخيِّلة إلى ابتكارات فنان محترف، في عالَم ذي قيم محددة بقوانين» المرجع الثاني ص ١٢٠.

المراجع:

١- طارق الشريف - تطور فن النحت الحديث - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢- ص ٦٧ - ٦٨.

٢- إدوار لوسي سميث - فن النحت بعد الحرب - الحياة التشكيلية - العدد السابع - دمشق ١٩٨٢ - ص ١٢٠.

٣- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢١١.

البنائية

نشأت النزعة البنائية في أعقاب حركة «السوبر مايتزم» الروسية التي ظهرت قبل الثورة الاشتراكية، وقادها عدد من الرسّامين والنحاتين والمهندسين الميكانيكيين الذين شنّوا هجوماً على اللوحة الزيتية التقليدية، وحملوا على الفن الأكاديمي، وهم يرون أنه ليس من الضروري أن يكون العمل الفني جميلاً أو متناسقاً، بل عليه أن يكون تعبيراً عن العصر بمفهومه الآلي والمعاصر.

ورثت البنائية هذه المفاهيم، وظهرت عام ١٩٢٠ في موسكو حين صدر بيان تحت اسم (البيان الواقعي) للأخوين غابو، وأنطوان بفسنر ثم أصبح هذا البيان يدعى (البيان البنائي) لأنّ الفنانين الشقيقين أصبحا مؤسّسي البنَّاءة في الفن، وجاء في هذا البيان أن البنائية تعني ثلاثة أمور أساسية هي:

- ضرورة أن يتضمن العمل الفني عنصري الزمن والفراغ، وأهمية التعبير عن الحركة والديناميكية.
- ضرورة التعبير عن الفراغ لا عن الكتلة المصمتة، لأنّ الحجم ليس ظاهرة فراغية.
- ضرورة اعتبار الفن وسيلة لاكتشاف الأشكال الجديدة، وليس محاكاة للطبيعة، ولذلك على الفنان أن يتمتَّع بمقدرة عالية في استعمال يديه، وملاحظة ما حوله، والفن يعكس طبيعة العلم المعاصر، ويقدِّمه عبر لغة تشكيلية.

ويبدو جلياً تأثُّر البنّائية بالنزعة المستقبلية الإيطالية والنظريات الفيزيائية التي ابتكرها أنشتاين عن الزمن والحركة، كما أنّ النزعات الفوضوية والأشكال المتمرِّدة في ظل النظام القيصري طبعت البنّائية بطابع التمرُّد والرفض للأشكال الفنية ذات الطابع التقليدي. وقد انتشرت البنّائية في أربعة بلدان أوربية عام ١٩٢٢في أعقاب الثورة البلشفية، ففي ألمانيا تأثّرت جماعة (الباوهاوس) بالبنَّائية، كما تأثّر بعض فناني باريس بعد وصول أنطوان بفسنر إليها، في الوقت الذي تأثّر بها بعض فناني لندن حين وفد إليهم غابو، فكان منهم الفنان الإنكليزي بن نكلسون، ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة، إذ شاع أثرها عند عدد غير قليل من الفنانين.

لقد رفضت البنَّائية مادة التصوير الزيتي، ورفضت مفهوم اللوحة كسطح له إطار محدد، وأكَّدت أنّ التكعيبية والمستقبلية لا يمكن أن تُمثِّلا المستقبل، كما رفضت التصوير التجريدي الهندسي الذي ابتكره موندريان، لأنه فن يتمتّع برسوخ وكلاسيكية، وينطلق من مسطَّحات بنيت على أساس زوايا قائمة تحصرها خطوط مستقيمة.

لكن البنَّائية سعت إلى ابتكار أشكال تحتوي على الفراغ، وتعكس إيحاءاته، وحين صنع غابو تمثال «الرؤوس» استخدم قطعاً خشبية وصفائح معدنية، لا ترينا سطح الجلد في الوجه أو الشكل الخارجي للرأس، بل ترينا ما يحتويه من خلال الفراغات التي بين الصفائح المنضّدة، مفسحة المجال للبصر في عبور هذا الرأس، وبذلك يقوم تشكيل الرأس على كتلة، تتخللها الفراغات والمسطّحات.. فالفن لدى غابو ضد الكتلة المصمتة، بل هو بناء مجسَّمات فراغية، تستعمل فيها المواد المعاصرة: المعادن - الزجاج - الأسلاك - الصفائح. وتوحي بشكل آلة أو تصميم هندسي ميكانيكي.

يقول بفسنر: «إنني وغابو في الطريق إلى الوصول إلى شيء جديد، وإنَّ الفكرة التي توجِّه عملنا هي فن مركَّب من النحت والرسم والعمارة، وليس خيالياً، لأنّ تاريخ البشرية سوف يمر بمرحلة فيها الكثير من الأعمال التعاونية، وسوف نشهد وجود مجسَّمات في مساحات كبيرة معمارية[١]».

وهكذا لم يعد الفن تعبيراً ذاتياً لدى البنَّائيين، بل هو شيء نصنعه بمهارتنا اليدوية، وهو آلة أو بناء مفرغ أو عمارة أو نحت أو تصوير، أو كل هذا وذاك معاً، وهذا ما ترك أثره في النتاج الفني عند الباوهاوس في ألمانيا، إذ زالت الفروق بين الفنون التشكيلية والتطبيقية.. وتمتاز أعمال «بن نكلسون ببنّائية خاصة، فقد اعتمد على النحت البارز وأدخل مفهوماً لمحو الفوارق بين النحت واللوحة، متأثّراً في تكويناته بالتجريد الهندسي ومقترباً من الفن الصافي الذي يُعنى بالسطوح المكسوّة بالألوان الشفافة».

وفي الولايات المتحدة قدّم تشارل بيدرمان تجارب بنائية تقترب من النحت البارز والملون والهندسي، ولكنه اتّجه نحو شكل جديد من التعبير التشكيلي أطلق عليه اسم «البنيوية» وهو يهتم ببنية الأشكال أكثر من الاهتمام بإنشائها وإقامة صروحها[٢].

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩١ - ص ٢١٨.

٢- المصدر السابق ما بين ص ٢١٥ و ص ٢٢٨.

٣- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤- ص ٨٤.

نعوم غابو ١٨٩٠ - ١٩٧٧

نعوم غابو Naum – Gabo نحّات روسي من أبرز النحّاتين الذين عكسوا في منحوتاتهم ملامح الصناعة الحديثة في القرن العشرين. ولد عام ١٨٩٠ وهو شقيق النحّات بيفسنر، وكانا قد أقاما في عدد من البلدان الأوربية، أما غابو فقد تنقَّل بين برلين وباريس ولندن منذ عام ١٩٢٢ لكنه استقرّ مع أخيه في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٤٦.

سعى غابو مع أخيه إلى ربط فن النحت بالاتجاهات المقترنة بصناعات القرن العشرين، كي يكتسب الفن سمة عصرية تتناسب مع ما تنتجه المصانع من ابتكارات، ولذلك لجأ إلى استخدام المواد الصناعية الجديدة في أعماله النحتية، وعمد إلى تكوين أشكالها بصيغة شديدة النقاء، وسعى إلى ترتيبها في العمل الفني ترتيباً دقيقاً، فهو حين يريد نحت رأس أو جسم بشري فإنه لا يتصوَّر الرأس أو الجسم بغير ما يتصوّره المهندس للسيارة أو الطائرة. لذلك لجأ إلى الآلات الميكانيكية يستوحي منها، وعبّر في أعماله عن الحركة الفيزيائية، وأصبح فنُّه أكثر ديناميكية وحيوية، لأنّ هدفه الوصول إلى شكل هندسي ميكانيكي، وليس إلى شكل معماري ساكن.

يقول غابو: «إنّ صورة تشكيلية جديدة أو نحتية، سوف تعبِّر بكل تشكيلاتها عن روح ما يحاول العقل المعاصر أن يبتكره، ليصبح الصورة المقبولة للحياة في العالم». وهكذا يدعو غابو إلى فن جديد يرفض الأشكال التقليدية للفن، بل يرفض ما ذهبت إليه المدرسة المستقبلية في حفاظها على المادة التقليدية المستخدمة في التصوير كالألوان الزيتية. وطالب بتبديلها، كما رفض مفهوم اللوحة كسطح له إطار محدد. (**المرجع الثاني ص ٢١٧**).

ويستبعد غابو الأحجام المحسوسة المليئة في العمل النحتي، ويلجأ إلى تجميع عناصر تجعل للفراغ حيّزاً على شكل قالب، يتماوج النور على سطوحه، وكان يكثر في ذلك من استخدام الزجاج واللدائن البلاستيكية والنايلون، ويصطاد بواسطتها الضوء بطريقة غير مادية، وهذه المنحوتات «لا تمسك بالضوء إلا على الحوافي وعلى ما يشبه شباك الخيوط العنكبوتية». مما يجعل هذه المنحوتات مثيرة للخيال وباعثة لعنصري المفاجأة والغموض. (المرجع الأول ص ٢١٧).

وهذا ما يظهر جلياً في تلك الرؤوس التي شكَّلها غابو، والتي استخدم فيها قطعاً خشبية أو صفائح معدنية، لا تظهر لنا سطح جلد الوجه أو الشكل الخارجي له، بل تدفعنا لرؤية ما بداخل الرأس من خلال مجموعة من الفراغات الناتجة عن رصف الصفائح المعدنية إلى جانب بعضها، فالمُشاهد يستطيع العبور إلى داخل الرأس من خلال تلك الفراغات، فالفنّان يريد أن يبتعد عن الكتلة المصمتة والمغلقة، من أجل بناء مجسَّمات فراغية.

وقد أخذت تظهر المجسّمات الفراغية في أعمال غابو، وبيفسنر، وبدت متوازنة في صيغ معمارية مبتكرة استعملت فيها المواد المعاصرة كالمعادن واللدائن والزجاج والأسلاك والصفائح والبرونز، وأضحت تبدو كآلة ميكانيكية حديثة يكون الفراغ جزءاً منها. وفي هذا يقول بيفسنر: «إنني وغابو في الطريق إلى الوصول إلى شيء جديد، وإنَّ الفكرة التي توجِّه عملنا هي: فن مركّب من النحت والرسم والعمارة، وليس خيالياً، لأن تاريخ البشرية سوف يمر بمرحلة فيها الكثير من الأعمال التعاونية، وسوف نشهد وجود مجسّمات في مساحات كبيرة معمارية» (المرجع الثاني ص ٢١٨).

وحين سافر غابو وأخوه إلى الولايات المتحدة غدت منحوتاته أكثر تعقيداً وأكبر حجماً، وقد دَعَتْهُ إحدى المؤسسات أو الشركات الكبرى إلى إنشاء منحوتات ضخمة كبيرة الحجم، تُضم إلى منشآت هندسية كبيرة كتلك المنحوتات التي أنشأها بين عامي ١٩٥٤ - ١٩٥٧ أمام مخزن بيينكورف في روتردام، وقد استخدم فيها المواد الخفيفة والشفافة. وفي الوقت نفسه صنع أخوه بيفسنر (العمود المعبِّر على النصر) الذي أقيم أمام مصانع شركة جنرال موتورز في مدينة ديترويت، وكان بيفسنر يستخدم المعادن في منحوتاته الضخمة، وهما في كلتا الحالتين يجعلان النور يتألَّق في انعكاسات غنية وناعمة. المرجع الأول ص ٣٤٦.

الجدير بالذكر أنّ بعض المصادر تسمّي الاتجاه الفني لغابو وأخيه بالمدرسة البنائية، وهذا ما نراه عند هربرت ريد في كتابه النحت الحديث وما نجده في الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ الصادر عام ١٩٩٠.

المراجع:

١- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢١٧ - ٣٤٦.

٢- طارق الشريف - البنائية - الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩٠ - ص ٢١٥ - ٢٢١.

٣- هربرت ريد - النحت الحديث، تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤ - ص ٨٤.

❖ ❖ ❖

الجماهيرية / البوب آرت

الجماهيرية نزعة فنية تسعى إلى إنجاز فنون بصرية تكون أكثر انتشاراً بين الناس، فهي «الفن الذي جعل زجاجة الكوكا كولا تتمتَّع بأهمية لا تقل عن زجاجة الخمر»، كما يزعم روَّادها الذين أطلقوا على إنتاجهم الفني اسم «بوب آرت» اختصاراً لكلمة populior art أي الفن الجماهيري. وكلمة جماهيري هنا لا تعني الشعبي، بل ما هو عصري جداً ومنتشر على نطاق واسع في المجتمعات الصناعية المتطورة.

ظهرت النزعة الجماهيرية في الولايات المتحدة عام ١٩٢١ حين رسم الفنان الأمريكي ستيوارت ديفز لوحة بعنوان (لاكي سترايك) مستمدّاً موضوعه من غلاف علبة التبغ الشهير بهذا الاسم، وقد أطلق الفنان «الوي» عام ١٩٥٤ كلمة بوب على تجارب عدد من الفنانين الذين استوحوا أعمالهم من الأشياء الجماهيرية المستعملة في الحياة اليومية على نطاق واسع، والتي تعكس مفردات الحياة الأمريكية الحديثة. فهم يرسمون زجاجة البيرة بدلاً من الأشخاص الذين يشربون البيرة، ويرسمون السيارة للدلالة على الأسرة التي تركبها. وحين يرسمون شخصية سينمائية لا يرسمونها كما هي، بل كما تظهر في الإعلانات السينمائية، وقد يستخدمون القصاصات الورقية التي يستخدمها المراهقون في رسومهم للدلالة على الجيل الجديد.

فالجماهيرية أو جماعة البوب آرت تتوجَّه إلى ما هو متداول وحديث

جداً، وتستوحي مادتها من إعلانات السينما والتلفزيون والدعايات المختلفة، والأطعمة المعلَّبة، وعلب التبغ وزجاجات الشراب، والأسطوانات ووجوه المشاهير «السوبر مان - ألفيس بريسلي - مارلين مونرو» وغير ذلك مما هو شائع في العالَم الحديث، فالفن هنا ينبغي أن يرتبط بهذه الحاجات العصرية، وأن يرفض الأشكال التقليدية التي تستخدمها الطبقات الغنية.

والفن عند جماعة البوب آرت هو رفض واحتجاج على القيم الجمالية المستهلكة، وهو استخدام لما هو جديد وإن كان قبيحاً أو مبتذلاً أو محرَّماً كالجنس وغيره. وقد تعدَّت الجماهيرية مجالات الفن لتصبح دلالة على ثقافة عصرية متمرِّدة فلم تعد مجرّد لوحات، بل تجاوزت ذلك إلى الأزياء والديكورات وأغلفة الكتب والإعلانات، وارتبطت بكل مظاهر الحياة العصرية الجديدة ولاسيما عند الأجيال الجديدة التي راحت تستمع لموسيقا «البيتلز» وترتدي الأزياء الحديثة، وتضع على قمصانها صور الممثّلين ومشاهير السياسيين والرياضيين، وتتفرّج على أفلام رعاة البقر.

وهكذا أضحت الجماهيرية ثورة على الثقافة البرجوازية كما يدّعي أعلامها، بل هي ثورة على الرومانسية والتجريدية التعبيرية التي انتشرت في الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، وقد حقَّق هذا الاتجاه مجده في معرض أقيم في لندن عام ١٩٦١، واستمرَّ هذا المجد حتى عام ١٩٦٤ بعد أن انتشر في معظم أرجاء العالم إلى أن تدهورت مكانته بعد نشوء الفن البصري أو ما يسمى «الأوب آرت».

لقد أفادت الجماهيرية من السريالية في رصد المشاعر الباطنية

والدوافع الجنسية، كما أفادت من التكعيبية في استخدام القصاصات الورقية للصحف والمجلات على اللوحات، وأفادت من التجريدية في تشكيل اللوحة وبنائها، كما أفادت من الدادائية في رفضها الأشكال الفنية المستهلكة، حتى إن بعضهم أطلق عليها اسم «الدادائية الجديدة»، وقد تميَّزت عن غيرها بربط موضوعاتها بالصناعة العصرية، وحاجات المجتمع الاستهلاكية، كما أفادت من البنائية في مبدأ التجميع للعناصر المختلفة في تكوينات العمل الفني، فغدا مبدأ التجميع والتركيب من أبرز سمات الفن التشكيلي بمعناه العصري.

ومن أشهر فنّاني البوب آرت في الولايات المتحدة: جاسبر جونز - روشنبرغ - روي ليش ستاين. بينما اشتهر من فنّاني البوب آرت في المملكة المتحدة: رتشارد هاملتون، ووارهول. ويمثِّل هذا الأخير أكثر اتجاهات البوب آرت ثورية ونقداً للمجتمع المعاصر له، وهو يستعمل في أعماله التصوير الضوئي ويلتقي فنّه الواقعية أكثر من غيره، ومن أبرز مواضيعه: السيدة كيندي بعد موت زوجها - مارلين مونرو بعد انتحارها - جنازة زعماء العصابات - العنف في حوادث التمييز العنصري في أمريكا - الكرسي الكهربائي[1].

المراجع:

١- الحياة التشكيلية العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩١ - ص ٢١٨.

٢- إدوار لوسي سميث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥- منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - مكتبة الفنون التشكيلية - العدد ١٧ ص ١١٥.

* * *

هاميلتون ١٩٢٢ – ٢٠١١

ريتشارد هاملتون Richard hamlto مصوِّر وناقد ومدرِّس للفن، يعدّ من أبرز فنّاني البوب آرت إلى جانب مواطنه وارهول، وقد ترك أثره على الفن البريطاني في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، وحاز جائزة الأسد الذهبي الكبرى في بينالي فينيسيا عام ١٩٩٣، وهي أعلى جائزة في هذا البينالي.

ولد هاميلتون في لندن عام ١٩٢٢ درس الهندسة وعمل خلال الحرب العالمية الثانية في الهندسة والمساحة، وحين وضعت الحرب أوزارها شرع في دراسة التصوير، وأنجز العديد من اللوحات التي استخدم فيها الألوان الزيتية مما دفعه لإقامة أول معرض لأعماله عام ١٩٥١ في معهد الفنون المعاصرة في لندن، وانتخب عضواً في المجموعة المستقلّة في هذا المعهد[١].

ضمَّت المجموعة المستقلّة عدداً من الفنانين والنقاد والمعماريين، كان أبرزهم: أدوارد، وباولتسي، وإيلسون، وبيتر سمثون، وبيتر رينيه، وبنهام، ولورانس الووى بالإضافة إلى ريتشارد هاميلتون، وقد كانت هذه المجموعة تظهر إعجابها بالثقافة الشعبية الحضرية، ولا سيَّما ببرامجها في أمريكا التي أضحت عند البريطانيين بلاد الغنى والثروة، فهي متفوقة في كل شيء من النايلون إلى السيارات[٢].

ومنذ عام ١٩٥٣ ولغاية عام ١٩٦٦، عمل هاميلتون مدرِّساً لمادة التصوير والرسم في جامعة نيوكاسل مما جعل إنتاجه بطيئاً، فقد كانت لوحاته تتَّسم بالدقة والتجريب والتحليل، كما أنها ارتبطت نوعاً ما بأعمال جيمس جويس، وبارتوك، وبول كلي. كما أنّ شغفه بأشكال

الآلات دفعه إلى إدخال وأساليب الثقافة الشعبية في لوحاته، وهذا مادفع به إلى استخدام الكولاج والملصقات في العديد من لوحاته التي ظهرت على شكل ملصق إعلاني في معرض أقيم في لندن تحت عنوان «هذا هو الغد».

في عام ١٩٥٧ أنجز هاميلتون لوحة رسم فيها سيارة على شكل حيوان مسخ بعين واحدة، وفي العام التالي رسم لوحة مزج فيها صوراً لسيارة (بويك) مع شفاه صوفيا لورين، ومبنى الأمم المتحدة في نيويورك، ومنذ عام ١٩٦٤ أخذ يستخدم في لوحاته بطاقات بريدية لبعض المناظر الطبيعية، وصور بعض مشاهير الفن أمثال: مارلين مونرو، فظهر ذلك في العديد من المعارض التي أقامها في صالة (تيت) في لندن ومتحف غوغنهايم مما ساهم في تعاظم شُهرته كأبرز فنّاني عصره. «المرجع الأول».

في الوقت نفسه نشطت المجموعة المستقلّة في تنظيم المعارض التي ظهر نتاجها في قاعة (وايتشابل) الفنية، ففي عام ١٩٦٥ نظَّمت معرضاً لها تحت عنوان (هذا هو الغد)، وقد توزَّع في اثني عشر قسماً ليجتذب المشاهدين للتعرُّف على سلسلة من البيئات، وكان الجناح الأبرز في المعرض ذاك الذي شمل أعمال هاميلتون التي ظهرت فيها صوراً من الملصقات تحت عنوان (ما الذي يجعل منازل اليوم مختلفة وجذابة هكذا؟).

وقد أشار الناقد الفني أدوار لوسي سميث إلى إحدى تلك اللوحات، وأوضح أنّ الصورة تحتوي على رجل ذي عضلات قوية أخذت من مجلة طبية بالإضافة إلى عارضة رقصات جنسية ترتدي حمالة صدرية ساقطة، ويحمل الرجل القوي مصّاصة ضخمة الحجم كتب

عليها (بوب) بالحروف الكبيرة، وقد فتحت هذه اللوحة السبيل أمام فنَّاني البوب آرت باستخدام الصور الفوتوغرافية لتضمين العمل الفني الأغراض التي يسعون إليها. «المرجع الثاني».

كان هاميلتون يدرك الخصائص الفنية التي ينبغي أن يتضمنها العمل الفني في القرن العشرين، وقد صرَّح عام ١٩٥٧ أنّ النوعيات التي كان يبحث عنها والصفات التي يريدها هي الشعبية والذكاء والجنس والفخامة وإمكانية الاستغلال والتلاعب بالأدوات، وينبغي أن تكون هذه الأشياء قليلة التكلفة تنتج على نطاق واسع، وشابّة وتمثل عملاً تجارياً كبيراً.

المراجع:

١- جورج مدبك - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ١١٠.

٢- إدوار لوسي سميث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - مكتبة الفنون التشكيلية - العدد ١٧ ص ١١٥.

٣- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣ - ٤٠ دمشق ١٩٩١ - ص ٢٢٨.

❖ ❖ ❖

البصرية / الأوب آرت

الفن البصري اتّجاه في التصوير يعتمد على عنصرين أساسيين هما (الحركة)، و(الخداع البصري) الذي يحدث نتيجة الحركة التي يجسِّدها الفنان في لوحته، ليوهم المُشاهد بأنَّ اللوحة نافرة أو غائرة، وقد لا يستطيع متابعة مشاهدتها والنَّظر إليها لما تُحدثه في العين من زيغ وارتياب.

فاللوحة في هذا الاتجاه، تظهر براعة الفنان في الحيل البصرية التي تؤدِّي إلى خداع العين، مستفيداً من أبحاث علم النفس، ونظرية الغشتالت بالإضافة إلى البحوث البصرية في الفيزياء من أجل إيجاد تكوينات معقَّدة في تداخلها وبنيتها الشكلية، لذلك عدَّ هذا الاتجاه في الفن صيغة فنية عصرية، فهي تستند إلى رسم أشكال متكررة ومتباينة، تعتمد على الإضاءة واللون والتباين في الأشكال المتداخلة التي تولّد الحركة، وتصل إلى الخداع البصري وفق تنظيم عملي مبرمج أطلق عليه اسم (علم الفن).

وهذا العلم يقوم على علاقات عديدة ومتنوِّعة بين الأشكال الهندسية كالدوائر والمربّعات، مما يفيض في ظهور التشكيلات المبتكرة والاحتمالات المتوالدة التي لا حدود لنهاياتها، وانطلاقاً من هذا العلم يمكننا توظيف شتّى العلوم التكنولوجية والفيزيائية والنفسية لخدمة الفن التشكيلي، ومِن ثَمَّ لخدمة مدينة عصرية جمالية، كما يرى أصحاب هذا الاتجاه

الذي يتزعمه الفنان فيكتور فازاريللي الذي صرّح: «أن فكرة الحركة قد امتلكتني منذ كنت صغيراً، إنّ اللوحة لا تكتمل إلا إذا نظرنا إليها، ومِن ثَمَّ تعيش اللوحة ضمن العلاقة القائمة بين العمل والنظر، ولا تعيش على الجدار[1]».

وإذا أردنا معرفة الوسائل التي تظهر الحركة في اللوحة الفنية، فلا بد لنا من تذكّر الأمور الآتية:

- يمكن للخط أن يولّد الحركة في اللوحة الفنية، فهو يتحرَّك في حنايا الأشكال التي يبنيها، وهذه الحركة تتباين في سرعتها وليونتها وسكونها، والحقيقة أن الخط لا يتحرَّك وحده بل يوحي للمشاهد بالحركة، وهذا ما نجده في فنون الرقش العربي أو ما يسمى بالأرابسك.

- وللون دور أيضاً في توليد الحركة في اللوحة، فقد استطاع الانطباعيون أن يولّدوا الحركة من خلال اللمسات اللونية التي دخلت لوحاتهم بوضوح بعد أن كانت متهامسة، ومتدرّجة وفق الأساليب الكلاسيكية، وقد جاء ذلك نتيجة دراستهم لتسلسل الألوان وتحليل النور بواسطة الموشور، وقد ظهر ذلك جلياً في لوحات الانطباعية التنقيطية.

ويمكن تجسيد الحركة من خلال توالي المساحات اللونية التي تتدرَّج في إضاءتها (التونات)، ويمكن تحقيق هذه الحركة من خلال تكرار شكل هندسي في اللوحة، كالمربع أو الدائرة وغيرها بحجوم متقاربة أو متباينة، مما يولِّد إيقاعات بصرية غنية، وهذه الحركات والإيقاعات، ترتبط بالحالة النفسية للفنان في لحظات ولادة العمل الفنّي كما في الحركة التي نجدها ظاهرة في لوحات فان جوخ.

ولعلَّ الحركة السريعة والإقاعات المتوالية والمتباينة في شدّتها التي

تعاظمت في القرن العشرين من خلال الآلات والسيارات والطائرات والسينما، كل ذلك ساهم في شحن العمل الفني وتزويده بطاقة حركية، امتاز بها فنّانو العصر، وفي مقدِّمتهم فنّانو الأوب آرت، وروّاد الفن التجريدي التعبيري الذين عملوا على ابتكار آلات تستعمل الكهرباء، وتمنح الإضاءة المتحرِّكة على شاشات كشاشة التلفاز، إذ تتداخل الأشكال والألوان بشكل مستمر على نحو مثير.

وقد تمكَّن عدد من الفنانين من الرسم على أشرطة التسجيل السينمائية أو الفيديو، وقدَّموا لوحات تجريدية متحرّكة، كما استخدم بعضهم الضوء والماء والمغناطيس لإنجاز أعمال فنية متحرّكة، تحمل قيماً جمالية مختلفة، ولم يقتصر الأمر في الحركة على التصوير، بل تعدَّاه إلى النحت الذي شهد تطوراً واضحاً في أعمال (كالدر) التي اتّسمت بقدرتها الحركية من خلال تشكيل عناصر تشكيلية تعتمد على توازنات «غير مستقرَّة تحرِّكها أبسط النسمات الهوائية أو من خلال علاقات مدروسة بين المعادن». كما تمكَّن بعض الفنّانين من استخدام المغناطيس لإنجاز حركة مستمرّة بين عناصر العمل، وهذا ما أظهرته أعمال الفنان جان تانجلي الذي عرض عملاً عام ١٩٦٠ في متحف الفن الحديث في نيويورك أطلق عليه اسم (آلة تُحطّم نفسها).

وجدير بالذكر أنّ الفن الحركي، ظهر في بداياته عبر أعمال الفنان جوزيف البرت الذي اعتمد على المربعات الملونة لإيجاد خداع بصري، معتمداً في ذلك على العلاقة بين الألوان الحارّة والباردة، وهذا يمثِّل انتقالاً واضحاً انطلاقاً من تجربة التجريد الهندسي الذي جسَّده (بيت موندريان) في لوحاته.

لكن الفن الحركي والبصري، تجلَّى بصورة واضحة في أعمال

فيكتور فازاريللي الذي أضحى زعيماً له حين ابتكر لغة فنية، تشبه المعادلات الرياضية في قدرتها على التطبيق في مجال الفن والعمارة وسواها من الفنون المعاصرة، مستفيداً من خبرته الفنية في الطباعة والحفر والإعلان ومن دراساته العلمية والتكنولوجية، وصولاً إلى إطلاق متطابقته الشهيرة عام ١٩٥٥ التي تبحث في العلاقة القائمة بين الشكل واللون.

المراجع:

١- الحياة التشكيلية - الفن البصري / الأوب آرت - العدد ٣٣ - دمشق ١٩٩٠ - ص ١٧٧ - ١٩٢.

٢- فيكتور فازاريللي - مصادر النظام والجمال - الحياة التشكيلية - العدد الثالث - دمشق ١٩٨١ - ص ٩١ - ٩٨.

٣- ادوار لوسي سميث - الفن البصري والفن الحركي - ترجمة فائق دحدوح - الحياة التشكيلية - العدد الثالث - دمشق ١٩٨١ - ص ٩٩ - ١٠٩.

❊ ❊ ❊

فازاريللي ١٩٠٨ - ١٩٧٧

فيكتور فازاريللي vasarely - victor مصوِّر فرنسي من أصل مجري، يأتي في طليعة فنّاني الأوب آرت / الفن البصري من خلال ابتكاره لغة فنية قابلة للاستخدام في كثير من المجالات الفنية والمعمارية، وهي لغة تشكيلية تعتمد على الخداع البصري والحركة التي يبتكرها الفنان، لتجعل المشاهد يرى اللوحة نافرة أو غائرة.

ولد فازاريللي في المجر عام ١٩٠٨ ودرس الطب، ثم انتسب إلى أحد المعاهد الفنية التقليدية، فتعلَّم مبادىء الرسم والتصوير، لكنه تابع دراسته في أكاديمية موهلي بإشراف إلكسندر بورتنيك الذي تخرّج في الباوهاوس من بودابست بين عامي ١٩٢٨ - ١٩٢٩.

سافر فازاريللي إلى فرنسا، واستقرّ بعد أن رسّخ في تفكيره بأن الوظيفة للفن التشكيلي، قد بدت أمامه خلال فترة الباوهاوس. كانت بداياته في فن الحفر والطباعة والإعلان، لكنه عاد إلى التصوير اللوني عام ١٩٤٣ فاكتسب بذلك الخبرة الفنية المركَّبة، وهذا ما ظهر في عمله (الكتاب) الذي أنجزه بعد الحرب العالمية الثانية، وبدت فيه بعض الأفكار المهمة التي تعدّ الفن نشاطاً عملياً، يعتمد على الموهبة والخبرة بعيداً عن المصادفات مما جعله يقف موقف العداء من الفن التجريدي الحر، الذي انتشر بسرعة كبيرة في الولايات المتحدة وعدد من البلدان الأوربية، وقد عبَّر عن ذلك عام ١٩٥٠ بقوله:

«لقد أصبح الفنان حرّاً ويستطيع أي شخص أن يدّعي لقب فنان لنفسه أو حتى يدّعي أنه عبقري، وأي بقعة لون أو رسم تخطيطي أو حتى خط تحديد خارجي يدّعي صاحبه أنه عمل فني باسم الحساسية

الموضوعية. ويسود النبض في عالم التكنولوجيا، إذ يتم تحطيم الأسلوب الفني المتميز الشريف لصالح التكوين الخيالي العشوائي «المرجع الأول ص ١٣٨».

وهكذا يدين فازاريللي التجريد الحر، ويرى أن الفنان ليس رجلاً يصنع قوالب جامدة يمكن إعادة إنتاجها، وأنّ قيمة القالب الجاهز لا تكمن في نُدرته بل فيما يحتويه من قيمة، وهو يعدُّ جميع الفنون التشكيلية، ترتبط بعضها ببعضٍ، ولا حاجة لفصلها وتصنيفها في فئات ثابتة كالتصوير اللوني، والنحت والحفر والعمارة. ويؤكِّد ذلك في قوله:

«في عام ١٩٥٥ عرّفتُ المتطابقة الشهيرة في الفن، وقلت إنَّها ترجع إلى عنصرين أساسيين هما (اللون - الشكل)، أو (الشكل - اللون) أي ١ = ٢ أو ٢ = ١ وهي تعني الوحدة التشكيلية، إذ إن هذه الوحدة تتألف من ثابتين اثنين: الجوهر الأساسي (الشكل) وما يحيط به من متممات، ومن ضمنها (المربع) الذي يمثل الخلفية بالإضافة إلى وجه الشكل المضاعف، نلاحظ أن الوحدة التشكيلية لها وجه مضاعف هو (اللون المضاعف) الذي يكون إما متناسقاً وإما إيجابياً أو سلبياً» المرجع الثاني ص ١٩٢.

ويرى فازاريللي أن تضافر الفنون وتكاملها، سوف يحقّق نتائج مهمة في العمارة والفن، وسوف تنهض مدن حديثة وجميلة، يجري إنشاؤها بتعاون العلماء والمهندسين والتقنيين والصنَّاع والمعماريين والفنانين والمبدعين، وهكذا سنتجاوز المراحل السابقة للفن التشكيلي، وسنربط الفن بالحياة وننقذ الفنان من عزلته عن المجتمع» لأنّ الفنان المنعزل في برجه العاجي سوف يُستبدل بكائن مكوّن على شكل مثقف - عالم». «المرجع الثاني ص ١٩٢».

ويتابع فازاريللي تأكيده ضرورةَ الابتعاد عن فصل الفنون عن بعضها وعدم الرجوع إلى الوراء، ويقول: «إنَّ عصرنا يتميّز بالجور على الأساليب الفنية والسرعة، فالسرعة وعلوم العصر الجديدة، ونظرياته واكتشافاته وموارده الجديدة يفرض قانونه علينا. فالفن التجريدي الذي يتّخذ مفهوماً جديداً الآن يختلف عن منهجه، ما زال يرتبط بالعالم السابق، يرتبط بالفن القديم، بأسلوب فني شائع، وتمثيل شكلي يشدّه إلى الوراء، ويلقي بظلال الغموض على فتوحاته «المرجع الأول ص ١٢٩».

هذه الأفكار التي يطرحها فازاريللي ينظر إليها بعضهم بشيء من الاحترام، لكن إدوار لوسي سميث يرى أن هذا الفنان يملك الكثير من الخبرات والأفكار غير أنه لايملك القدرة الكافية من الأفكار، «وينبغي القول إن فازاريللي كان من عدّة نواحٍ فناناً منقسماً بطريقة تدعو للفضول، إذ كان أقل من حيث الابتكار عما هو عليه من حيث خصوبة أفكاره الجديدة ومفاهيمه، فكانت أعماله التجريدية - غير المركبة -على سبيل المثال تدين بالشيء الكثير لعمل أوجست هيربين قبل أربعين عاماً، وقد اعترف فازاريللي أنه ينتمي جزئياً إلى مفردات هيربين في اللون والشكل.. وقد ادَّعى أنه يستخدم مفرداته بطرق جديدة» المرجع الأول ص ١٣٩ - ١٤٠.

ومع ذلك فإن أبرز ما يميِّز أعمال فازاريللي الطابع الحركي التي اكتسبتها لوحاته لسببين الأول شخصي يرتبط بطفولته، والثاني هو أنَّ الصورة التي تعيش بواسطة الآثار البصرية توجد جوهرياً في العين والعقل من المشاهد وليس فقط على الحائط فهي تكتمل ذاتياً فقط عند النظر إليها.

ونختم برأي لجوزيف إميل مولر الذي يلخِّص ما جاء به فازاريللي بقوله: «مارس فازاريللي قصداً فن المختبر، وراح يقوم بتجارب متنوعة ويحسب ما لكل منها من أثر. وهو لا يرصف إلا أشكالاً بسيطة مسطّحة، ولكنه يستطيع بواسطتها أن يوحي بوجود مستويات وتجاويف وبروزات. فهو يخلق ما يخدع النظر فعلاً، كما أنه يثير انعكاسات برّاقة، وحركات، بفضل تغيير الشكل وتغيير ترتيب المساحات الملونة. وإذا كان من الصعب علينا أن نصوِّر مثل هذه اللوحات في غرف يركن المرء إليها، فمن المقبول جداً مشاهدة اللوحات الكبيرة التي صوّرها في الأيام الأخيرة، معروضة للنظر في الأماكن التي تجتمع فيها أو تمر فيها الجماهير، مثل المقاهي الكبيرة الحديثة أو في المطارات. والواقع أن لهذه الصور قيمة زخرفية أكيدة وهي تماشي تماماً روح فن العمارة النافعة في أيامنا هذه، فهي تحمي الجدار وتهيج النواظر وتبهجها وتدعوها إلى نزهة سريعة في اللوحة. المرجع الثالث ص ٢٩٤.

المراجع:

١- إدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإباع الفكري - العدد ١٧ - ص ١٣٩-١٤٠.

٢- الحياة التشكيلية - العدد ٣٣-٤٠ - دمشق ١٩٩٠ - ص ١٩٢.

٣- جوزيف ايميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢٩٤.

❖ ❖ ❖

الهيبريالية

الهيبريالية أو الواقعية الفوتوغرافية هي اتّجاه في التصوير ينقل فيه الفنان الأشكال التي يراها في الواقع كما هي دون تحريف أو خلل، كما أنه يُعنى بدقة التفاصيل التي تحاكي دقة آلة التصوير الفوتوغرافي، بل إنه يحاول التفوُّق عليها مستعيناً بالإضاءة الموجَّهة من جهات مختلفة، ومستخدماً وسائل الإنارة الحديثة والملونة والمتحرِّكة، ما يضفي على الأشكال التي يرسمها واقعية جديدة ومبتكرة، تفوق التصوير الكلاسيكي الأوربي الذي تنامى منذ عصر النهضة.

لقد حظي هذا الاتجاه بنجاح كبير لدى هواة جمع الأعمال الفنية وسماسرة الفن، لأنَّ أنصار الهيبريالية ومعتنقيها حاولوا العودة بالتصوير والنحت إلى ما كان عليه في الفترات الكلاسيكية، مؤكِّدين أن الأسلوب الفني الوحيد الجدير بالاهتمام هو أسلوب التصوير الأكاديمي، الذي استمرَّ حتى نهاية القرن التاسع عشر، وقد صدر هذا الموقف كردَّة فعل تجاه معظم الاتجاهات المستحدثة التي استسهلت فنون الرسم واستخفّت بتقنيات التصوير، وأنشأت تيارات فنية متمرِّدة تتجاوز القيم الفنية الأكاديمية منذ مطلع القرن العشرين.

وهكذا أضحت الاتجاهات الواقعية، تؤكِّد حضورها في الأوساط التشكيلية العالمية منذ عام ١٩٤٥من خلال عدد من الفنانين أمثال: دافيد هوكني، وكليم كلارك، وتشوك كلوز، وريتشارد ماكلين، ودوان

هانسون وسواهم ممن حرصوا في أعمالهم التصويرية والنحتية على مطابقة الواقع ومحاكاته بكل تفاصيله، ومنافسة آلة التصوير الضوئي.

فالفنان البريطاني دافيد هوكني المولود عام ١٩٣٧ يعدّ «التناقض بين مختلف تقاليد التصوير التي يمكن للفنان أن يستخدمها هو الذي يفتنه في التصوير. والتقاليد التي يختارها الآن هي التقاليد نفسها التي اعتبرها فنانو عصر النهضة مألوفة[١]».

ومع ذلك فإننا نشاهد اختلافاً بين لوحات هوكني ولوحات الأمريكي فليب برلشتاين الذي يصرف جلّ اهتمامه على تصوير العاري الذي لم يقتصر على الجسد الأنثوي، بل تعدَّاه إلى الجسد الذكوري مما جعل منه واحداً من أبرز مصوِّري الهيبريالية، التي ازدهرت في ثلاثينيات القرن العشرين في لوحات إدوار هوبر، فقد كان برلشتاين لا يقتصر بتصويره على الموضوعية، بل كان يصور عارياته من خلال نماذج حيّة يسلط عليها إضاءة صناعية مبتكرة، ويجتزء من أشكاله ما يوحي بأنه مصوِّر فوتوغرافي تعوزه الخبرة. فهو يعتمد هذا الأسلوب في الاجتزاء، فينطلق من جزء بسيط ليتابع تكوين عناصره في الشكل العاري دون توقف، وفي هذا تجاوز لأساليب التصوير الأكاديمي في القرن التاسع عشر، فهو يلجأ بهذا إلى تطوير الإدراك الحسي في اللوحة الفنية.

ويمكننا أن نعتبر لوحات الفنان الإنكليزي مالكوم مورلي المولود في لندن عام ١٩٣١ المقيم في الولايات المتحدة الصورة الحقيقية للهيبريالية، فقد ابتدع هذا الفنان اتجاهاً خاصاً مستمدّاً من أسلوب البوب آرت الذي انتشر في أمريكا، وأنجز في ستينيات القرن العشرين مجموعة من اللوحات المستمدَّة من الصور الفوتوغرافية الملونة بأربعة ألوان، طرح

فيها مواضيع تتعلَّق بالسياحة الجماعية من أسفار عبر الأطلسي، وكان يُبدي اهتماماً في تصوير الحياة في البواخر وسواها مما كانت تحفل به قصص العادات والتقاليد الأمريكية كمباريات رعاة البقر، وهو يجتهد في «أن يصنع بيده ما قامت الآلة بصُنعه بكثير من الفعالية. ولهذا السبب نجده يتبنَّى طريقة تعسُّفية في الإنتاج، ولا ينظر إلى ما استطاع تحقيقه من نجاح، ومقدار الاقتراب مما حاول تقليده والاقتداء به إلا بعد أن يكون قد انتهى من عمله تماماً، ولكي يزيد في إظهار الجانب التعسُّفي في أسلوبه نراه ينقل عن الأصل بعد أن يقلبه رأساً على عقب» **المرجع الأول ص ٦٢.**

أما جون كليم كلارك فهو من أبرز الفنّانين الذين يمثِّلون مرحلة الانتقال من البوب آرت إلى الهيبريالية، وقد تميَّز بغزارة إنتاجه وتعدُّد أساليبه، فلوحاته تعكس سعيه في اتجاهات متعددة بما في ذلك النقل عن كبار الفنانين الكلاسيكيين التي بات ينقلها بإحساسه الخاص خلافاً لما كان يفعله ماريشال رايس الذي كان ينسخ لوحات أنجر وبردون وسواهم من كبار الكلاسيكين.

وقد تمثَّل النحت الهيبريالي في نتاج عدد من الفنانين الأمريكان أمثال: جون وي أندريه، ودوان هانسون الذين عمدوا إلى صدم المشاهد، ووضعه أمام مظهره المزعج والوقح على حد تعبير أدوار لوسي سميث الذي رأى أن النحت الهيبريالي ليس أكثر من مجرد مجسّمات شمعية تتماشى مع الذوق اليومي، فهي أكثر واقعية وأقل إيهاماً وخداعاً من المنحوتات الشمعية التي تتقولب على الجسد الإنساني مباشرة. في حين أنّ المنحوتات الهيبريالية قد تمَّت بجمع القوالب المجهّزة بهذه الطريقة، بحيث تبدو تماثيلَ متقنة الصنعة في كل تفاصيلها وخلاياها، وقد تمَّ

تنسيقها وتلوينها لتماثل أصولها الحية، إذ زوِّدت بالشعر والأهداب والعيون الزجاجية والملابس الحقيقية في كثير من الحالات. ويعدّ المصوِّر الأمريكي شوك كلوز المولود عام ١٩١٠ من أبرز الهيبرياليين الذين يسعون للاستفادة من آلات التصوير الفوتوغرافي لتكتسب اللوحة طابعاً تبدو فيه أكثر واقعية.

المراجع:

١- أدوار لوسي سميث - الهيبريالية أو الواقعية الفوتوغرافية - ترجمة فائق دحدوح - الحياة التشكيلية - العدد الأول - دمشق ١٩٨٠ - ص ٥٦ - ٧٤.

٢- إدوار لوسي سميث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف رفيق عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٢١٢ - ٢١٣.

٣- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ١١٣.

* * *

هوكني ١٩٣٧

دافيد هوكني david hockney مصوِّر إنكليزي، يأتي في طليعة مصوِّري الهيبريالية الذين اهتمُّوا بالاتجاهات الكلاسيكية في فن التصوير، وقد عكس ذلك في لوحات تتَّسم بالواقعية الرصينة التي تضاهي آلة التصوير الفوتوغرافي.

ولد هوكني في مدينة براد فورد ببريطانيا عام ١٩٣٧، ودرس فنون التصوير والرسم في أكاديمية براد فورد، ثمَّ في الكلية الملكية للفنون الجميلة التي ضمَّت عدداً من المصوِّرين الذين باتوا يرفضون التصوير التجريدي الذي انتشر في الولايات المتحدة الأمريكية، ويفضِّلون أساليب الرسم الواقعي الجماهيري المتمثِّل بفن البوب آرت الذي ظهر في لوحات ريتشارد هاميلتون ووارهول.

تميَّزت لوحات هونكي المبكّرة بأسلوب خاص يتمتَّع بالأصالة، وقد أنجز هذا العديد من اللوحات التي تظهر تجاربه، وتعكس تجارب أقرانه وأساليبهم في الحياة والفن، بَيد أن طموحه دفعه للسفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٣، إذ أظهر مَيلاً واضحاً تجاه الفن الأمريكي، وقد لازمه هذا الميل والاهتمام طيلة حياته، فقد رسم الكثير من المناظر الطبيعية التي صوَّر فيها الطبيعة في معظم الولايات الأمريكية.

ومع بداية ستينيات القرن العشرين، شرع هوكني يتنقّل بين نيويورك ولندن وباريس ما ساهم في انتشار شهرته، التي تجسَّدت في فيلم ظهرت فيه لوحة شخصية خيالية للفنان هوكني، لكن هذه الشهرة الواسعة لم تُصبه بالغرور، بل كانت حافزاً له على متابعة نشاطه وإنجاز العديد من اللوحات الرائعة في سبعينيات القرن العشرين، وهي لوحات تصوِّر

شخصيات كتلك اللوحات التي ظهرت فيها شخصيات مزدوجة مثل: (كريستوفر إبشرود، ودون باشاردي) عام ١٩٦٨، ولوحة (هنري غالد زاهلر و كريستوفر فرسكوت) التي أنجزها عام ١٩٦٩، ولوحة (السيد والسيدة كلارك وبيرسي) التي أنجزها عام ١٩٧٠، كما أنه أبدى اهتماماً برسم لوحات الطبيعة الصامتة في العديد من اللوحات التي شهدت نجاحاً واضحاً.

كان هونكي لا يخفي إعجابه بتقاليد الفن لمصوِّري عصر النهضة رغم ما يبديه في لوحاته من أسلوب خاص، يتجلَّى في توزيعه للأشكال والعناصر، التي تظهر صدى محدّداً لبعض الألوان والإضاءة، التي تبدو في لوحاته تجسيداً مكثّفاً للمرحلة التي ولدت فيها اللوحة، وبذلك استطاع أن يثير في النفوس روح عصره، وأن يستحوذ على إعجاب الكثيرين الذين أدهشتهم لوحاته، وهذا ما يترجمه اهتمام صالات العرض العالمية بإنتاجه الذي خصّص له عدد من المعارض في صالة (مايتشابل) عام ١٩٧٠، وصالة متحف الفنون الزخرفية في باريس عام ١٩٧٤.

المراجع:

١- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦- ص ١١٣.

٢- إدوار لوسي سميث الهيبريالية - ترجمة فائق دحدوح - الحياة التشكيلية - العدد الأول ١٩٨٠ - ص ٥٦ - ٦١.

* * *

هانسون ١٩٤٥

دوان هانسون dawn.hanson مصوِّر ونحّات أمريكي، من أبرز الفنّانين الهيبريالية الذين ظهر إنتاجهم في أواخر القرن العشرين، وهم يركِّزون على حالة اللحظة الزمنية التي تكون عليها الأشياء والعناصر، ويتميَّز عن سواه من منتهجي الهيبريالية باستخدامه الأدوات التقليدية دون تدخُّل في المجسّمات التي ينجزها كالملابس والشعر وأدوات النظافة وغيرها.

ولد هانسون في الإسكندرية عام ١٩٤٥، ويبدو أنه سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ودرس فنون الرسم والنحت فيها، وأنجز العديد من المجسّمات والمنحوتات ذات الطابع الواقعي، استخدم فيها نماذج بلاستيكية تنتمي شخوصها لطبقات اجتماعية مختلفة، وعرضها بأوضاع مبتذلة، ليندّد بسخرية لاذعة أنماط الحياة الرتيبة في المجتمعات الاستهلاكية، بغية صدم المشاهد ومفاجأته بظهره المزعج.

وقد رأى بعض النقّاد أنّ أعمال هانسون تعتمد طريقة (سيجال) في صب القوالب على الجسد الإنساني وإتقانه، وبذلك تظهر النسخة ككائن لابوصفه نسخة شاحبة للنموذج الحي، وإنما تمثال تام الصنعة في كل خلية من خلاياه بعد أن خضع للتنسيق والتلوين، ليحاكي النموذج الحي الذي نسخ عنه، فقد يزوِّده الفنان بالشعر والأهداب والعيون الزجاجية والثياب وغيرها من العناصر التي تجعل منه نموذجاً حيوياً.

استطاع هانسون أن يملأ إحدى صالات العرض بالوجوه الأمريكية التي راقبها الفنان ببراعة، وعالجها غالباً بقسوة، كما أنه كان يطرح في مجسّماته بعض الموضوعات السياسية والاجتماعية كتلك التي أطلق

عليها اسم (فتنة عصرية)، كما تعدّ رائعته (امرأة وعربة المؤونة) من الأعمال التي يستحيل على أيِّ مدبِّرة منزل أمريكية أن تجسّد كل ما فيها من عناصر.

وفي معرض حديثه من مجسّمات الهيبرياليين يقول إدوار لوسي سميث: «إنَّ النحت يكون أكثر حرفية في تمثيله وعرضة للواقع، أو هو يبدو كذلك عندما ننظر لأول وهلة إلى هذه التماثيل التي تكون غالباً بالحجم الطبيعي غير العادي، فيبدو للحظة كما لو كان الشخص الذي يمثّله العمل يقف حيّاً ويتنفّس الهواء أمامنا، وبالتأكيد بذل الفنان كل ما في وسعه ليعطينا هذا الشعور، فالتمثال لايرتدي فقط ملابس حقيقية، ولكنه مجهَّز أيضاً بكماليات تمَّ اختيارها بعناية، وتمَّ تلوين الوجه والمناطق الجلدية الأخرى الظاهرة بألوان تُشبه الألوان الطبيعية، غير أن أعمال هانسون تتميّز بخاصية لا توجد في التماثيل الشمعية المعروضة في الملاهي التي تحاول خداعنا بالطريقة نفسها، فهناك عنصر التكثيف الحصيف، الذي يمكن أن نسمّيه المبالغة في التمثيل الفني الذي يجعل هذه الشخصيات لصيقة بالذاكرة أكثر من النماذج التي نقلت عنها». المرجع الثاني ص ٢١٢.

المراجع:

١- إدوار لوسي سميث - الهيبريالية - ترجمة فائق دحدوح - الحياة التشكيلية - العدد الأول - دمشق ١٩٨٠ - ص ٥٦ - ٦١.

٢- إدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - العدد ١٧ - ص ٢١٢.

فنون الدادائية الجديدة

فن التركيب والملصقات

يشكِّل فن التركيب والملصقات التوليفية نقطة انطلاق نحو مفهومين على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لفنّاني ما بعد التعبيرية التجريدية، وهما (البيئة) و(الحدث). وقد استند هذا الفن إلى تجارب التكعيبيين في استخدام الملصقات، كما استمدّ فكرة التركيب من تجارب الدادائيين أمثال: مارسيل دوشامب الذي أبدى اهتماماً بالعناصر البيئية الجاهزة، مما جعل فن التركيب وسيلة لإبداع أعمال فنية، تتشكَّل من مواد موجودة مسبقاً، يُسهم الفنان في إيجاد علاقات بينها من خلال تركيبها ضمن أنساق خاصة.

ففي عام ١٩٦١ أقيم معرض في متحف الفن الحديث في نيويورك تحت عنوان (فن التركيب). وظهر أنّ أغلب المشاركين فيه يسعون إلى فكرة الاختزال، وغير المستقر، والزائل فيما يقدِّمون من أعمال. وكان في طليعة المؤسسين لهذا الفن في الولايات المتحدة: روبيرت راوشنبرج، وجاسبر جونز، وقد رأى إدوار لوسي سميث: «أن راوشنبرج كان أكثر تنوّعاً، بينما جونز هو الأكثر أناقة. والأناقة تلعب دوراً حقيقياً وغير سهل في أي مناقشة لما يمثّله هذان الفنانان» المرجع الثاني ص ١٠٧.

وإذا كان لنا أن نتعرَّف سمات هذا الفن فلابد من التحدُّث عن بعض أعمال الفنانين الذين مضوا في مساره:

روبرت راوشنبرج Robert Rauschenberg ولد في تكساس عام ١٩٢٥، ودرس الفن في أكاديمية جوليان بباريس أواخر الأربعينات من القرن العشرين، كما تتلمذ على جوزيف البرز في كلية بلاك ماوتن أوائل الخمسينيات في (الجبل الأسود). وقد ظهر نتاجه التصويري في سلسلة من اللوحات البيضاء التي لا يظهر فيها سوى خيال المشاهد على اللوحة. ثمّ رسم بعد ذلك سلسلة من اللوحات السوداء تماماً. وهو بعمله هذا لم يأتِ بجديد، فقد سبقه إلى ذلك الإيطالي لوشيو فونتانا عام ١٩٤٦، والفرنسي إيف كلين الذي رسم مجموعة من اللوحات أحادية اللون عام ١٩٥٠.

بعد ذلك شرع راوشنبرج في إنجاز الأعمال التي تظهر اهتمامه في (التصوير التوليفي) الذي يجمع فيه بين السطح الملوّن، وأشياء مختلفة تثبت على السطح، وقد تتحوَّل بعض اللوحات إلى أشكال ثلاثية الأبعاد متحرّرة الحركة مثل: (العنزة الشهيرة) المحشوّة التي ظهرت في عدد من نتاج الأمريكيين المعاصرين له. كما أنه شكَّل أحد أعماله التركيبية من جهاز لاسلكي وآخر من ساعة منبِّه، كما استخدم صوراً فوتوغرافية طُبعت على قماش الرسم.

استمدّ راوشنبرج أفكاره من آراء المؤلّف الموسيقي التجريبي جون كيج الذي قابله في نورث كارولينا، وتبدو إحدى أفكار كيج، تهتم في تشتيت عقل المشاهد. وهو يسعى بذلك إلى جعل المشاهد أكثر انفتاحاً وأكثر وعياً بنفسه وبيئته على حد زعمه. ويقول كيج: «موسيقا جديدة، استماع جديد. ليست محاولة لفهم شيء ما يقال، لأنه إذا قيل شيء سوف تعطي الأصوات أشكال الكلمات، مجرّد الانتباه إلى فعالية ونشاط الأصوات» **المرجع الثاني ص ١٠٨.**

ويرى بعض الباحثين أن التوليفات المتعددة لهذا الفنان ترتبط بالفكر العبثي الذي يمتزج فيه النحت بالتصوير، إذ يتم تطعيم اللوحة بالملصقات الوثائقية، ثم طمسها بالمادة اللونية، ثم الخروج من النطاق الذي تهدف إليه نحو الفراغ المطلق، فإحدى لوحاته، تجتاز إطارها إلى كرسي قريب منها. **المرجع الأول ص ٦٢.**

أما لوحاته الكبيرة الحجم التي عرضها تحت عنوان (سفينة) عام ١٩٦٢ فإنها تترجم حالة من أحلام اليقظة التي تدعو المشاهد للمشاركة فيها، إذ تتدفق الصور غير الثابتة وغير القابلة للتغيير.

وقد ظلّ راوتشنبرغ متعاقداً مع شركة (ميرس كننجهام) لسنوات عديدة، إذ كان يصمّم لها معارضها بالإضافة إلى اهتمامه بتصميم الأثاث المسرحي والمناظر الخلفية، فكان واحداً من أبرز المساهمين في النشاط التصويري وإنتاج الأعمال الفنية، وقد استطاع عمله (السفينة) أن يدفع المشاهد للتحرُّك نحو العمل المشهدي البانورامي الذي يحيط بالمشاهد من جهات متعددة.

وفي المسار نفسه يمضي جاسبر جونز jasper johns الذي توحي أعماله بالتنظيم بشكل أكبر، فهو يستخدم العناصر المسبقة الصنع ضمن وظائف استهلاكية مبتكرة، بينما تعطي أعمال جون كيج انطباعاً بالسخرية، وهذا ما يظهره أحد أعماله الذي عرضه تحت عنوان (ضحكات الناقد) وهو يتألّف من فرشاة أسنان وُضعت في إناء معدني يرتكز على قاعدة معدنية، ويتميَّز جون كيج عن راوشنبرج باستخدامه للصور البسيطة المفردة، مثل (مجموعة من الأرقام - هدف - خريطة - علم أمريكي..)، وسعيه في ذلك يهدف إلى الابتعاد عن الأفكار الواضحة

رغبة منه في إبعاد المشاهد عن المعاني المحدَّدة، والعمل على دفعه نحو التأمُّل في سطوح اللوحة التي تظهر براعته في توضُّعات الصيغ اللونية، وتحريك السطوح بحساسية عالية، تبرز اهتمامه بالسكون التصويري.

وهو يلتقي مع التجريديين في تأكيده الحس التصويري والصيغ اللونية البعيدة عن التشخيص وتمثيل الأفكار. وقد يلجأ في بعض لوحاته إلى الرسم على قطعتي قماش متَّصلتين ببكرَتين من الخشب كي يتمكّن المشاهد من رؤية الجدار خلفهما. كما أنَّ لديه بعض الأعمال التي تتضمن إضافات مثل مسطرة أو ملعقة أو غير ذلك رغبةً منه في الابتعاد عن صيغ التصوير الخالص.

وتظهر التركيبية في نتاج عدد من معتنقيها أمثال: جوزيف كورنيل والنحاتة نفيلسون صاحبة الملصقات الخشبية المتوحِّدة اللون، والنحات باج صاحب الأقنعة، وغيرهم ممن يسعون للخروج عن استخدام المواد التقليدية في التصوير، مُظهرين اهتمامهم بالتركيب والتجميع والتلصيق والتدريع وتثبيت المواد الاستهلاكية المختلفة في سبيل إنعاش الدادائية الجديدة في الولايات المتحدة.

وفي أوربا ظهرت مجموعة من منتجي فن التركيب والتلصيق، أطلقوا على أعمالهم اسم (الواقعية الجديدة) وادّعوا أنَّ هذه الواقعية تسجِّل الواقع الاجتماعي دون أي نيَّة للجدل، فأعمال (أرمان) تتميّز بتكديسها العشوائي للأشياء المحشوّة في أغلفة بلاستيكية شفافة، تأتي على شكل لوحات أو مجسَّمات ثلاثية الأبعاد كما في المجسَّم الذي أنجزه على شكل امرأة، وملأه بالقفازات المطاطية المجعَّدة، وهذا ما كان يفعله كريستو الذي عُرف بمجسَّماته المتكوِّنة من أشياء غامضة، تُفصح عمَّا في داخلها حيناً، وتحجبه حيناً آخر.

ويعدّ إيفي كلين yevs klein المولود عام ١٩٢٨ في طليعة هذا الاتجاه في أوربا، وقد اكتسب مكانته من القيمة الرمزية لسلوكه أكثر مما قدَّمه في أعماله، فقد كان عازفاً للجاز، وخبيراً في الجودو الذي درسه في اليابان، وقد عُرف بأساليبه المبتكرة إلى جانب أعماله الأحادية اللون، وكان يستخدم في بعض لوحاته قاذف اللهب أو ما تتركه الأمطار المتساقطة على قماش الرسم من تأثيرات، وقد أطلق على إنجازاته (نظريات نشأة الكون).

لكن أبرز ما ابتدعه كلين ذلك العرض الذي استخدم فيه فتيات عاريات لُطِّخت أجسادهن باللون الأزرق، وأخذن يتقلّبن على قماش رسم مفروش على الأرض. وقد تمَّ هذا العرض في صالة حضرها الجمهور بمشاركة عدد من العازفين الذين رافقوا العارضات بعزف (سمفونية كلين أحادية اللحن) مدَّة عشر دقائق متواصلة بجملة موسيقية واحدة بالتبادل مع عشر دقائق من الصمت، وقد تمّ تسجيل هذا العرض في فيلم بعنوان (علبة البشر).

وكان كلين يُبدي رغبته في الابتعاد عن فكرة الفن بأشكاله السالفة، وهو يصرِّح بذلك في قوله: «إنّ جوهر التصوير هو ذلك الشيء. ذلك (الغراء الأثيري) هذا المنهج الوسيط الذي يُفرزه الفنّان بكل كيانه الإبداعي، والذي لديه القوة على وضعه وتغليفه وتلقيحه في شكل تصويري في اللوحة» **المرجع الثاني ص ١١٢**.

وحين توفي كلين عام ١٩٦٢ كانت أعماله تتوزَّع في عدد من الاتجاهات الفنية المتباينة، فهي ترتبط بالدادائية الجديدة من خلال استخدامه للألوان الأحادية على أقمشة متشقّقة ومألوفة. كما تبدو في بعض أعماله

بقايا من خطوط الفرشاة المفردة المتواصلة التي تسير على شرائط طويلة من الورق، كما ترتبط بالاتجاه نحو الاختزالية في النحت.

وقد تطورت الفنون التركيبية في عدد من البلدان الأوربية كتلك التي ظهرت في لندن عبر (المجموعة المستقلّة) التي ضمَّت عدداً من الفنانين والنقَّاد والمصمِّمين المعماريين أمثال: إدوارد باولتسي، وبيتر سمثون، وريتشارد هاملتون، وبيتر رينيه بانهام، ولورانس الووى، وسواهم ممن كانت تجتذبهم الثقافة الشعبية ولاسيما الأمريكية.

المراجع:

١- أسعد عرابي - اتجاهات مابعد الحداثة - الحياة التشكيلية - العدد ٥٥ - ٥٦ - دمشق ١٩٩٤- ص ٦١ - ٦٢.

٢- إدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإباع الفكري - العدد ١٧ - ص ١٠٧ - ١٠٨ - ١١٢.

❖ ❖ ❖

فن المفاهيم المطلقة

فن المفاهيم المطلقة conceptual art تيار فني يتوخّى الإفصاح عن طقس من المفردات الذهنية المنبثقة عن التجربة الحسّية (الجسدية) العابرة، كأن يعرض أحدهم جسمه العاري للشمس الحارقة ساتراً صدره بكتاب، وحين يرفع الكتاب بعد مضي ساعات من الوقت، يظهر القسم المختفي من جلده تحته مختلفاً في لونه عن سائر جسده. فالجسد في هذه الحال تعرّض لاتصال مباشر مع قوى الطبيعة، لكنه في الوقت نفسه تحوّل إلى مادة إبداعية تتطابق فيها الأنا الفاعلة مع الأنا المنفعلة، وهذا ما فعله عام ١٩٧٠ دينيس أوبنهايم.

ويتم تصنيف مثل هذا العمل تحت عنوان (الفن الجسدي) أو فن الأداء فقد كان أوبنهايم مضطرّاً للتعرُّض لشيء من الألم لإنجاز عمله، ولذلك اعتبر عمله نوعاً من تعذيب الذات (الماسوشية) وهي إحدى السمات الملازمة للفن الجسدي. وبما أن الطقوس التي يُجريها أصحاب هذا التيّار تكون عرضة للزوال، فقد عمدوا إلى حفظها عن طريق التصوير الفوتوغرافي أو تصوير الفيديو، وهذا ما لجأ إليه جان دوبوبي الذي صوَّر مشاهد بانورامية ذات منظور دائري على شكل صور متوالية التقطها في شروط طبيعية متقاربة.

ويشكِّل الأمريكي جوزيف كوسوت رمزاً لتيار المفاهيم المطلقة الذي

يُطلق عليه الإنكليز (فن اللغة) langage art فقد قدَّم عام ١٩٦٥ عملاً بعنوان (واحد وثلاثة مقاعد) وهو عمل جاء على شكل صورة لمقعد أضيف إلى جانبه ملصقاً كتب عليه تعريفاً معجمياً للمقعد، كما أضيف للصورة مقعد خشبي قابل للطي. وهو في هذه الصورة يسأل الجمهور: أين توجد شخصية الشيء الظاهر في الصورة؟ هل توجد في الشيء نفسه، أم فيما يمثِّله، أم في الوصف الكتابي أو الشفوي له؟ أين نجد شخصية هذا الشيء؟

من هنا نجد أنّ فن المفاهيم المطلقة أو (الفن المفاهيمي) كما يسمّيهم بعضهم، يركِّز على الجانب الفكري في العمل، وهو بذلك يقف في الجانب المعاكس لاتجاه التعبيرية الجديدة التي تولي اهتماماً أكبر للعواطف الجيَّاشة، كما أنه يلجأ إلى كلّ الوسائل التي تحقّق له أهدافه المتمثِّلة في إثارة الأفكار والمفاهيم.

وقد أضحت (المحاكاة الساخرة) من أبرز سمات هذا الفن في الثلث الأخير من القرن العشرين، كما في العمل الذي قدَّمه ديفيد سميث بعنوان (نهر هدسون – منظر طبيعي)، وأعمال الأمريكية نانسي جريفز الذي أطلقت عليه اسم (المتعثّر). فقد حوَّلت نانسي الغطاء النباتي لدمية إلى نموذج مدينة «من خلال وضع حبة فاصولياء عملاقة متداخلة مع ورقة نبات متآكلة».

كما باتت (الدعابة) سمة واضحة في فن النحت على السيراميك الذي ظهر عند فنّاني كاليفورنيا، كما في سلسلة روانسبرت أرنسون التي صوَّر فيها نفسه لإثارة السخرية، بل إنّ هذا الفن وصل إلى (التهكّم) منذ مطلع سبعينيات القرن العشرين عند عدد من مريديه في ولاية

شيكاغو ممن أطلقوا على أنفسهم اسم (هاري هو)، وكان في طليعتهم إد باشوك الذي امتاز بأسلوبه الساخر التهكُّمي، وأعماله تشبه أعمال فليب جاستون الذي يعدُّه بعضهم أبو الحركة الفنية العالمية التي تُعرف باسم (الرسم السَّيِّئ) لفجاجة أسلوبه، كما اشتهر بهذا الأسلوب جوليان شنابل الذي عُرف من خلال لوحاته الكبيرة التي يصوغها من قطع متكسّرة من الفخّار الملوّن مما يُضفي انطباعاً بأنّ اللوحة متصدِّعة ويصعب بناؤها.

وهذا التيار الساخر في الفن المفاهيمي نجده لدى عدد من الإيطاليين أمثال: ساندرو تشيا، وميمو بالادينو، وفرانسيسكو كليمنتي، كما ظهر هذا التيار في أعمال عدد من الألمان أمثال: أنسلم كيفر، وجورج باسلتيز، ورينر فتنج، وماركوس ليرتز وسواهم. كما شمل هذا التيار أعمال عدد من النساء في بريطانيا وأمريكا اللواتي كُنَّ على هامش حركة (التصوير السَّيِّئ) أمثال: سوزان روتنبرغ، وأليس إيكوك، وجودي شيكاغو التي أنجزت عملاً بعنوان (حفل العشاء) في سبعينيات القرن العشرين.

المراجع:

١- أسعد عرابي - اتجاهات ما بعد الحداثة - الحياة التشكيلية - العدد ٥٥ - ٥٦ - دمشق ١٩٩٤- ص ٦٢.

٢- إدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - العدد ١٧ - ص ٢١٧ - ٢٢٢ - ٢٢٣.

❖ ❖ ❖

فن التجليات التوليفية

وقد نشاهد ارتباطاً بين فن البيئة وفن طقوس (التجلّيات التوليفية) التي عُرفت باسم (البرفورمانس). وهذا الاتجاه يعتمد على الحدث العابر المشهدي، كما يعتمد على تضافر شتَّى الفنون التوليفية التي تشمل المؤثّرات الضوئية والصوتية، والرقص والحركات الإيمائية، والديكورات المسرحية، والتصوير الجداري، وإسقاطات الفيديو، وسواها من الوسائل التي تساهم في عروض البرفورمانس، التي تُعَدُّ من مستنسخات العروض والمشاهد الدادائية التي ظهرت في مسرح العبث (ملهى فولتير في زيوريخ) ومسرح بريخت قبل الحرب.

وقد ظهرت بدايات طقوس التجليات التوليفية منذ عام ١٩٦٢، من خلال عروض جماعة فلوكسيس الموسيقية التي قدَّمت عرضاً في ألمانيا تحت عنوان (كونسير من الضجيج)، كما ظهرت في عروض جوزيف بويز التي عمدت إلى الجمع بين التعبير الفنّي والحياة. كما ظهرت في العديد من العروض التي تعتمد على جماهيرية الأداء الجسدي العاري المرتبطة بهلوسات الأحلام. ففي عام ١٩٦٦ أتمَّ تانغيلي تمثالاً ضخماً لفينوس طوله ٢٧م، وعرضه ١٥م، وهو موجود الآن في متحف الفن الحديث في ستوكهولم، وهذا التمثال يسمح للزوّار بالولوج إلى داخله والخروج منه، فهو يتألف من ثلاثة طوابق تستوعب ١٥٠ زائراً، ويوجد بداخله صالة عرض سينمائية وأجهزة اتصال هاتفية.

الفن المتقشف

الفن المتقشّف تيّار فني مضى فيه عدد من الفنانين الإيطاليين منذ ستينيات القرن العشرين إلى استخدام بعض المواد المنتزعة من الطبيعة كالتراب والحجر والملح والريح والنار وسواها من المواد، وقد ظهر هذا التيار في الولايات المتحدة منذ عام ١٩٧٠ تحت اسم (الفن المتصحّر)، و(فن الأرض) نتيجة ارتباطه بصحراء نيفادا التي ظهرت فيها تجارب الفنان ميشيل هايزر، فقد كان هايزر ينتزع من الأرض صخرة ضخمة تزن عشرات الأطنان، ثم يعيدها إلى نفس الحفرة بعد تعديل نحتها.

«لقد أعلن هايزر عام ١٩٦٨ رفضه لإنتاج العمل الفني المتوارث الذي يتحوّل إلى سلعة متحفّية مفيدة، فالإنسان خرج من الأرض ليعود إليها وإلى مواردها الأولية»، وقد هجر عدد من الفنانين مراسمهم، وتوجّهوا نحو الطبيعة ليعملوا في الأرض، وكان صدى نشاطهم يصل إلى الجمهور عن طريق الصور الفوتوغرافية والأفلام، إذ كانوا ينفِّذون أعمالهم على الرمال والثلوج، فكانت تختفي بعد تعرُّضها للرياح وحرارة الشمس. في حين كتب أحدهم اسمه، ويُدعى بيزم في الفضاء بواسطة دخان طائرة سرعان ماذهب مع الريح. ويتلخَّص مفهوم هذا التيار بأن: «العمل الفني لم يعد له وجود إلا من خلال ذوبانه في الطبيعة، لذا يجب تحويله إلى حياة متحرّكة، وتحريره من جدران المتحف الأربعة دون حصره بشكل وحجم وأسلوب دائم».

❖ ❖ ❖

فن البيئة

فن البيئة هو تيار فني يرتبط بالمناخ الطبيعي أو الصنعي الذي يشمل الحقل البصري، وتعود أصول هذا الفن إلى سطوح (السينتيك) و(الأوبتيك) التي أنشأها كل من سوتو، وفازاريللي، ويمكن أن تقوم علاقة عملية بين فن البيئة والفن المتصحِّر ولاسيما في حالات التعبير الجماعية في رحم الطبيعة، كتلك التي ظهرت لدى فريق من الفنانين الذين كانوا يصبغون مساحات من الثلج بالألوان، أو تلك التجربة التي تمثّلها جدران كريستو القماشية فقد عمد عدد من الفنانين إلى تغليف عناصر مختلفة بذلك القماش بدءاً من الزجاجة حتى جسر البون العابر فوق باريس عام ١٩٨٥.

فن البودي

وفيما يُعرف بـ(فن البودي)، طلى أحدهم ويدعى «زوزيو» عام ١٩٧١ جسده بطلاء فوسفوري، وتحرَّك في غرفة مظلمة بحركات إيحائية. ولم يبقَ من هذا العمل سوى صور فوتوغرافية معروضة في متحف الفن الحديث في باريس.

وقد رأى جوزيف بويز أنَّ الفن هو تحويل وتجديد للمواد بما في ذلك تقشير البطاطا وإعداد الطعام، ولذلك استقال من التدريس في أكاديمية الفنون في مدينة أوستيردوف بألمانيا، وأنشأ جامعة خاصة للفنون، وحرَّرها من كل القيود الأكاديمية لفنون التصوير، وجعلها تستقبل كل أفراد المجتمع، وعرض فيها (مضخة العسل) التي حاول خلالها الربط بين الطبيعة والتكنولوجيا اعتقاداً منه بأن «لكل إنسان طاقة إبداعية مثله مثل الفنان، وأنّ المهم في مضخة العسل هو تحويل الطاقة الإبداعية إلى عمل إنساني خلّاق.. فالمهم في العمل الفني الفكرة، وسير العمل، وليس إنتاج عمل فني جميل يعرض بالمتحف وصالات العرض».

وحين اقتنى متحف بال في سويسرا عمل بويز المسمّى (الموقد رقم١) تجوّل بويز في شوارع المدينة بصحبة جوقة موسيقية ترتدي اللبّاد وتحمل العصي، فتحوَّلت هذه الظاهرة إلى ما يسمّى بالموقد رقم ٢، ولم يبقَ منها سوى الفيلم الوثائقي الذي صوّرت به.

وفي أيار من عام ١٩٧٤ أقامت صالة العرض (رونيه بلوك) في نيويورك

معرضاً لبويز لا يحتوي على لوحات أو معروضات، بل اقتصر على عرض نفَّذه بويز حين أقبل بسيارة إسعاف من مطار كندي بعد أن غطَّى نفسه باللبّاد ليعزلها عن آثار الحرب الفيتنامية، وعن العنصرية الممارسة ضد الهنود الحمر، بعد أن تحوَّلت صالة العرض إلى قفص وضع فيه ثعلب، وقد بس بويز نفسه في هذا القفص لمدة ثلاثة أيام، ليعود بعدها مباشرة إلى المطار بواسطة سيارة الإسعاف ويغادر نيويورك. ولم يبقَ من هذا العرض سوى فيلم وثائقي يسجِّل وقائع هذا الاستعراض. وقد باعت صالة رونيه بلوك هذا الفيلم عام ١٩٨١ إلى صالة (أوماي) التي باعته إلى متحف دارستاد.

وقد رأى بعض الباحثين أن هذه التيارات ابتعدت عن مساراتها التي انطلقت منها، وهامت في متاهات التجديد والبحث عن مكامن الإثارة، وجعلت من العمل الفني سلعة للترف بعد أن كان حاجة ثقافية ونشاطات اجتماعية، وهذا بدوره «أوصل العمل الفني إلى درجة كبيرة من التفاهة في بعض الأحيان، وأفقدت الفنان اعتباره بعد أن فقد هذا معايير المهنة الجدية كمنتج لسلع ثقافية ضرورية تستجيب لحاجات روحية إيجابية تسمو بالحياة، وترفع عالياً إنسانية الإنسان».

وانتهز تجّار الفن الجانب الاستعراضي والفضائحي لهذه التيارات فاستغلوه من أجل أغراضهم التجارية من خلال الرفع المصطنع لأسهم الفنان وذيوع شهرته في بورصة الفن. ومنذ سبعينيات القرن العشرين تحوّل زعماء هذه التيارات إلى اجترار عشب البنوك والمؤسسات الرسمية والمتاحف.

وقد حظيت هذه التيارات بدعم كبير من صالات العرض والشركات الصناعية والتجارية الكبرى في كل من الولايات المتحدة وسواها من

الدول الغربية، فاستغلت استغلالاً واسعاً من قبل هذه الجهات التي وجدت فيها وسيلة للانتشار والتجارة الرابحة، وهذا ما عبَّر عنه جورج ويسمان مدير شركة سجاير فليب موريس بقوله: «لنكن واضحين. إنّ مصلحتنا الأساسية بالنسبة للفن هي أولاً مصلحتنا الخاصة بالربح الفوري والنفع العملي والدَّور الذي نلعبه في عالم المصالح».

المراجع:

١- د. أسعد عرابي - اتجاهات مابعد الحداثة - الحياة التشكيلية - العدد ٥٥ - ٥٦ دمشق ١٩٩٤- ص ٥٦ - ٧٦.

٢- د. عز الدين شموط - واقع الفن التشكيلي المعاصر في الغرب - الحياة التشكيلية - العدد ٥٥ - ٥٦ دمشق ١٩٩٤ - ص ٧٩ - ١١٥.

٣- إدوار لوسي سيمث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - العدد ١٧- ص ٢١٧ - ٢٢٢ - ٢٢٣.

المراجع

١- أبو صالح الألفي - الموجز في تاريخ الفن العام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٣.

٢- أحمد أحمد يوسف - ليوناردو دافنشي - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٨.

٣- أرنولد هاوزر - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة الدكتور فؤاد زكريا - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

٤- أندريه ريشار - النقد الفني - ترجمة صيّاح الجهيّم - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٩.

٥- بينو سانمنياتللي - حياة مايكل أنجلو - ترجمة طه فوزي - مؤسسة سجل العرب - القاهرة ١٩٦٥.

٦- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ -

٧- حسين بيكار - لكل فنان قصة - مكتبة الفنون التشكيلية - ١٠ - مركز الشارقة للإبداع الفكري.

٨- الحياة التشكيلية - من العدد ١ إلى العدد ٩٠ - وزارة الثقافة السورية - دمشق منذ عام ١٩٨٠ ولغاية عام ٢٠١١.

٩- جورج مدبك - راتب قبيعة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦.

١٠- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦.
١١- جيمس توماس فلاكسز - موجز تاريخ فن الرسم الأمريكي - ترجمة زهير سمهوري - منشورات مكتبة أطلس - دون زمان أو مكان - و الأرجح أنه طبع في دمشق أوائل السبعينيات من القرن العشرين.
١٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣.
١٣- سيدني فلنكلشتين - الواقعية في الفن - ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١.
١٤- صبحي الشاروني - هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعة - مكتبة الفنون التشكيلية - ١١ - مركز الشارقة للإبداع الفكري.
١٥- طارق الشريف - بول سيزان - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٥.
١٦- عبود طلعت عطية - معرض العربي - كتاب العربي - العدد ٨٤ الكويت - نيسان ٢٠١١.
١٧- عفيف بهنسي - الفن عبر التاريخ - منشورات الفن الحديث العالمي - دمشق.
١٨- غوميل راينوف - الفانوس السحري - ترجمة ميخائيل عيد - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٩٧.
١٩- ليونيللو فينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

٢٠- محمد جلال - فن النحت الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الأول - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.
٢١- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - عصر النهضة - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٩.
٢٢- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالَم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤.
٢٣- محمود بسيوني - الفن الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الرابع - مركز الشارقة للإبداع الفكري.
٢٤- ميشيل لاكلوت و جان بيير كوزان - معجم الرسّامين (بالفرنسية) دار لاروس للنشر - باريس ١٩٩١.
٢٥- هربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامي خشبة - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٨.
٢٦- هربرت ريد - الفن الآن - ترجمة فاضل كمال الدين - منشورات دائرة الثقافة والإعلام - الشارقة ٢٠٠١.
٢٧- هربرت ريد - النحت الحديث - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤.
٢٨- نعيم عطية - خمسة رسّامين كبار - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - فرع مصر ١٩٦٨.
٢٩- أدوار لوسي سميث - الحركات الفنية منذ عام ١٩٤٥ - ترجمة أشرف رفيق عفيفي - مكتبة الفنون التشكيلية - العدد ١٧- منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري.

المراجع الغربية:

1- Michel Laclotte & Jean-Pierre Cuzzin (dictionnaire de la) (arousse 17, RUE DU MONTPARNASSE -75298 PARIS CEDEX 06.

2- LE MONDE - DELA PEINTUTURE - HATHETTE - 75005 PARIS

3- CHEFS - D,CEUYRE - DE L'ART - GRANDS PEINTRES - LE LIVRE DE PARIS. 3 AVENUE DE LARLADE. 99221. BAGUEUX.

4- THE LITTLE LIBRARY OF ART - METHUEN AND CO LTD - 36 ESSEX STREET. LONDON. WC2

5- A DOLPHIN ART BOOK. THAMES AND HUDSON- LONDON.

ملحـــق الصـور

هنري ماتيس Henri Matsse

موريس فلامينك Maurice Flaminck

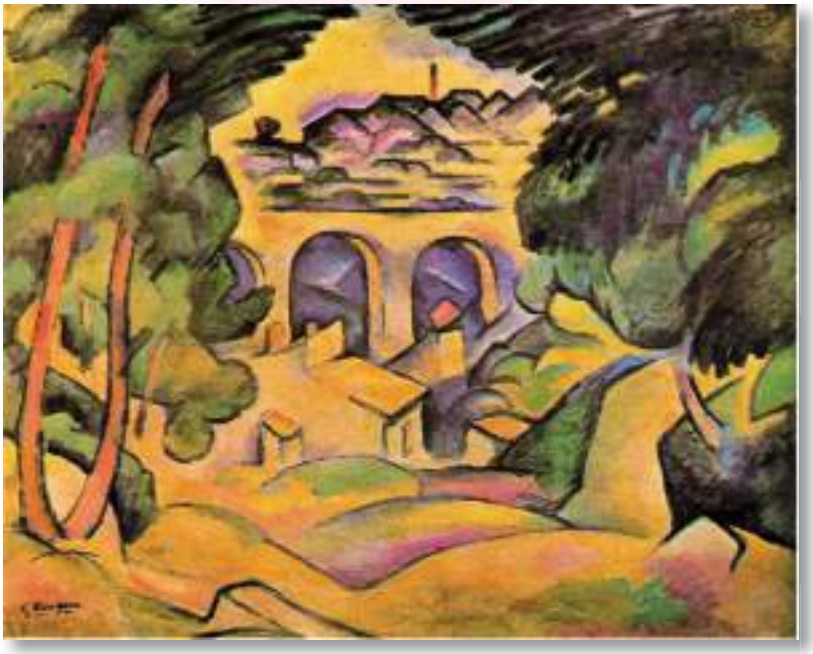
أندريه ديران Andre Derain

راوول دوفي Raoul Dufy

راوول دوفي Raoul Dufy

كييس فان دونجن Kees Van Dongen

الأفعوان – هنري ماتيس

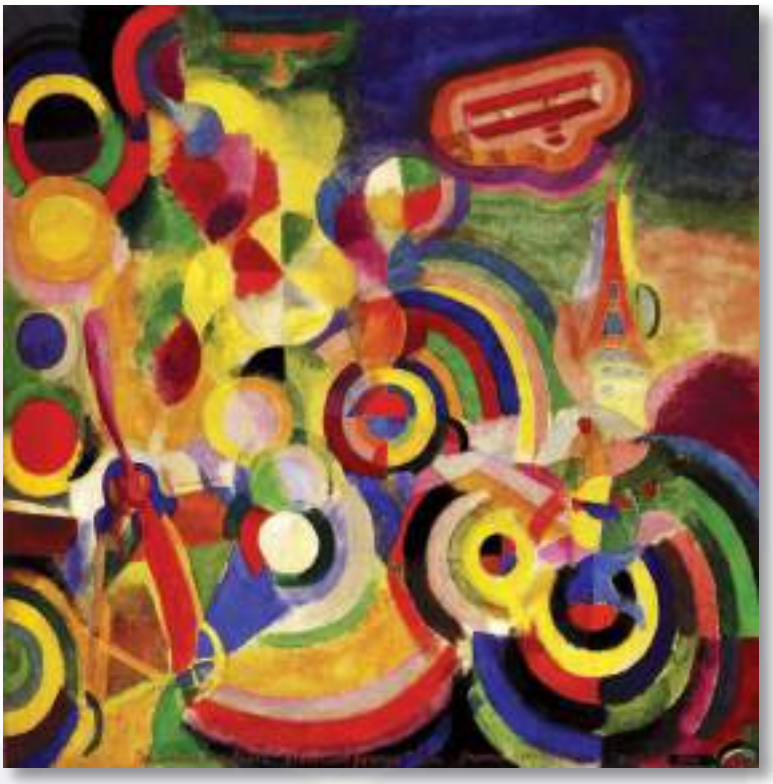


جورج براك George Braque

بابلو بيكاسو Pablo Picasso

جوان غري Juan G ris

فرنان ليجيه Fernand Leger



روبرت ديلانوي Robert Delaunay

بيكاسو

هنري لوران

آلكسندر آرشينكو

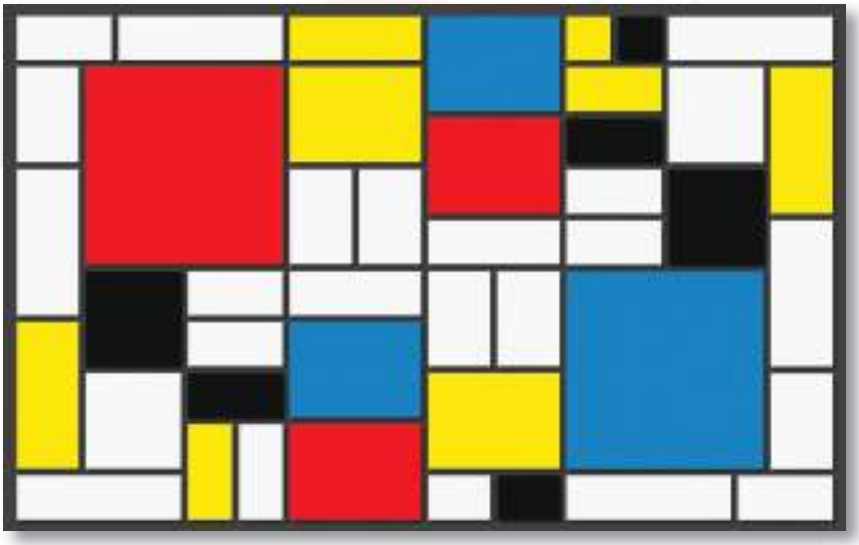
أوزيب زادكين

فاسيلي كاندينسكي Wassily Kandinsky

بول كلي Paul Kle

فرانسوا بيكابيا Francois Picaba

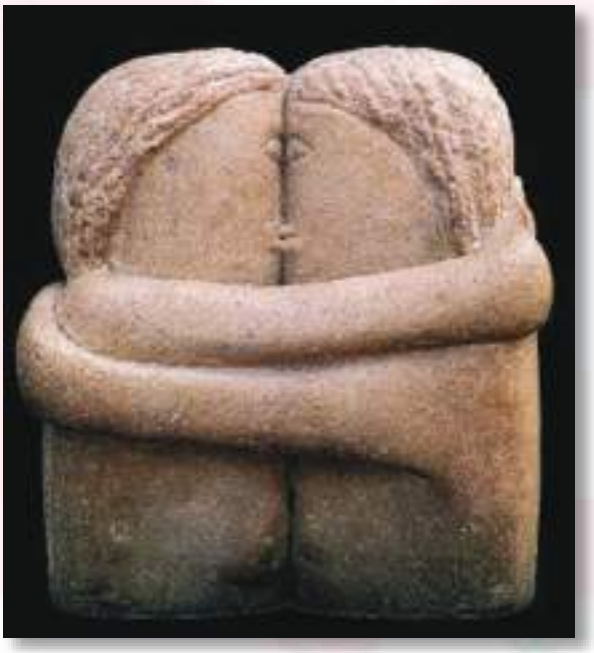
Frantisek Kupka فرانتيسك كوبكا



بييت موندیان Pieter Mondrian

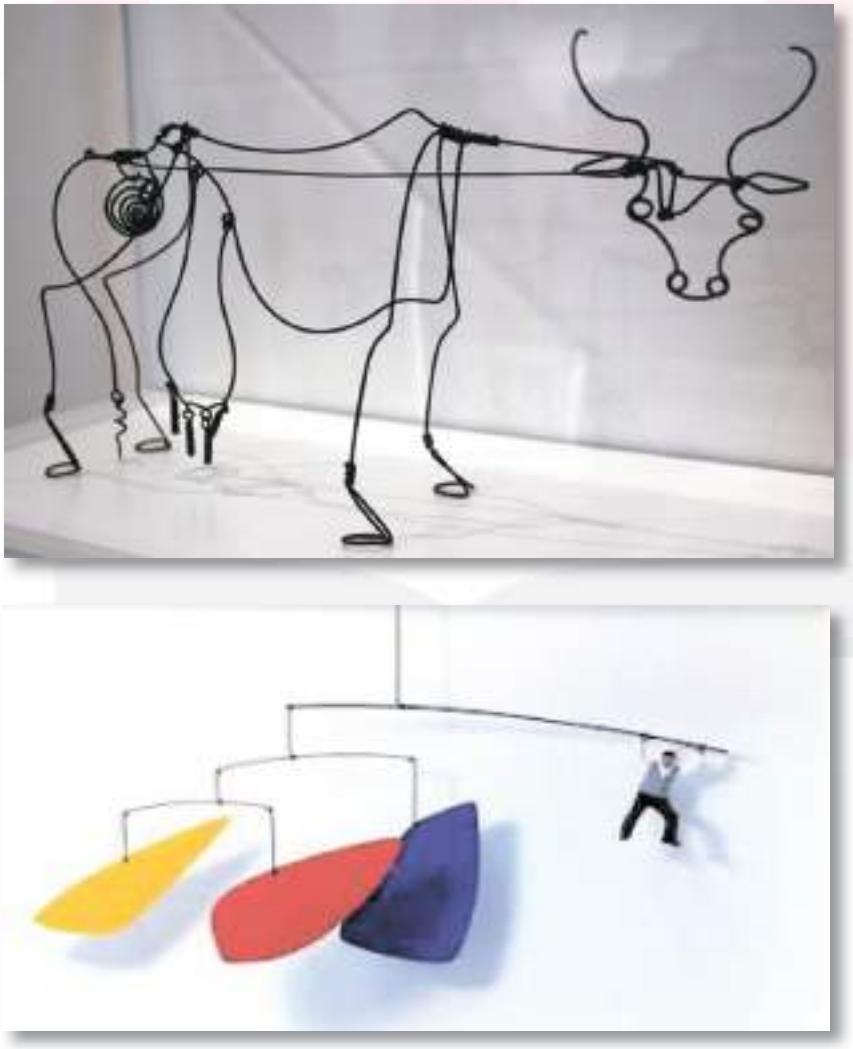
جاكسون بولوك Jackson Pollock

هنري مور Henry – Moor



كوستانتين برانكوزي Konstntin – Brancusi

بربارة هيبورث Barbara Hepwort



آلكسندر كالدر Alexandar – Calder

ماكس أرنست Max Ernst

رينيه ماغريت Rene Magrit

فرانسوا بيكابيا Francois Picaba

يف تانغي Yves Tanguy

روبرتو ماتا Roberto Matta

سلفادور دالي Sagvador Dali

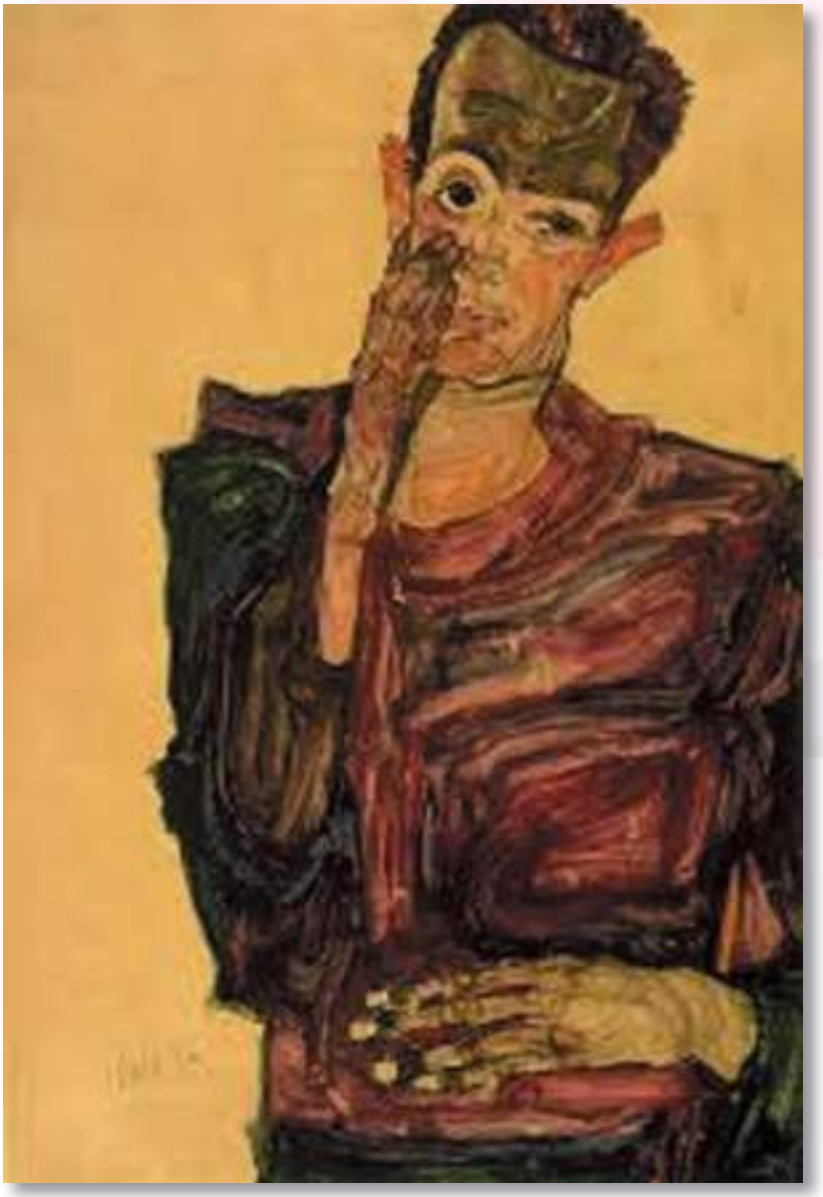
أرشيل غوركي Arshile Gorky

جيورجيو موراندي Giorio Morandi

جيمس أنسور James Ensor

إدوار مونش Edward Munch

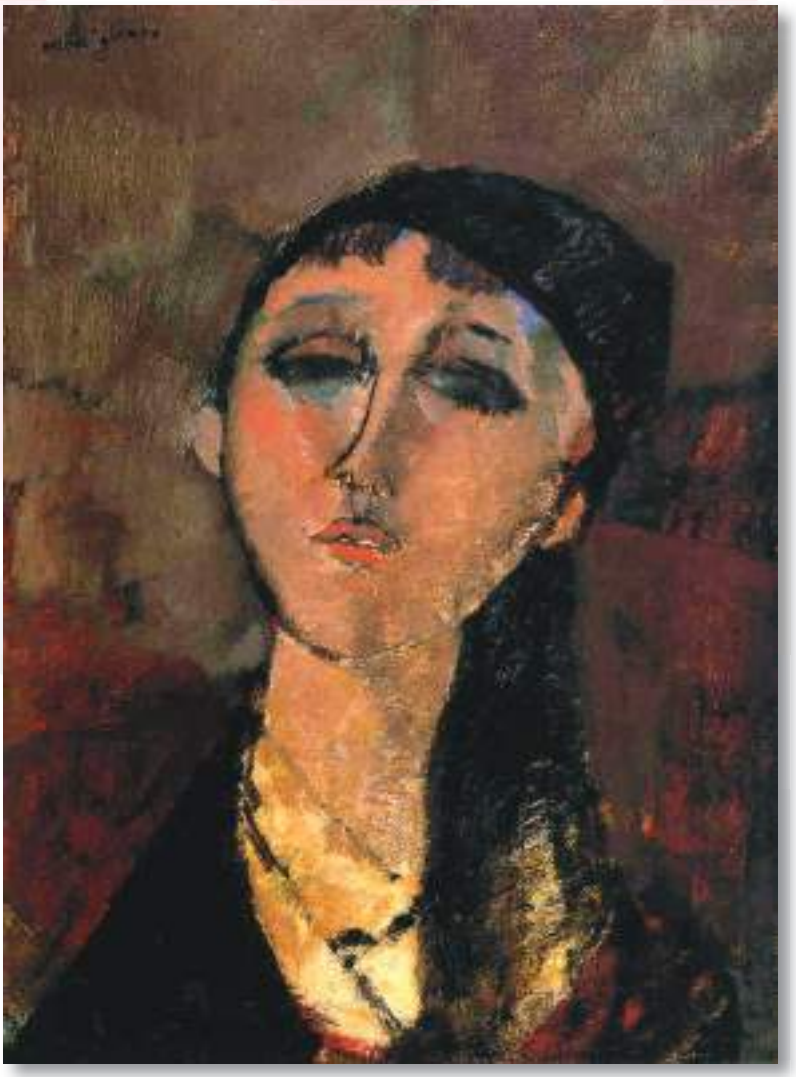
جورج روّوه Georges Rouault



إيغون شيللي EGON SHELLY

أوسكار كوكوشكا Oskar Koboschka

مارك شاجال Mark Chagall



أميدو موديليانى A medeo Modigliani

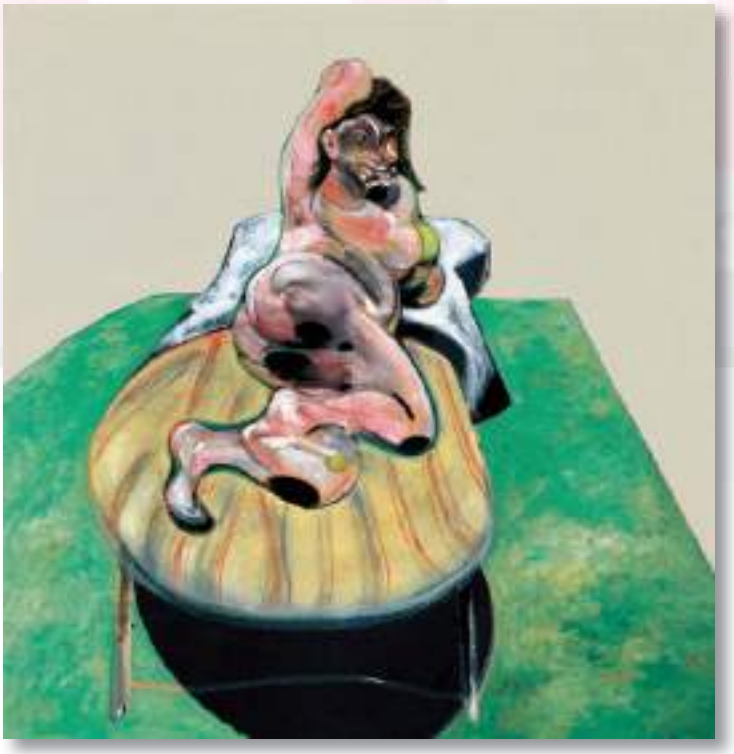
حاييم سوتين Soutin

إميل نولده Emil Nolde

أرنست لودفيغ كيرشنر Ernst lodwig kirchner

ماكس بيكمان Max Beckmann

موريس أوتريللو Maurice Utrillo



فرنسيس باكون Francis Bacon

وليم ليمبروك Wilem – Leambruck

أميدو موديلياني A medeo Modigliani

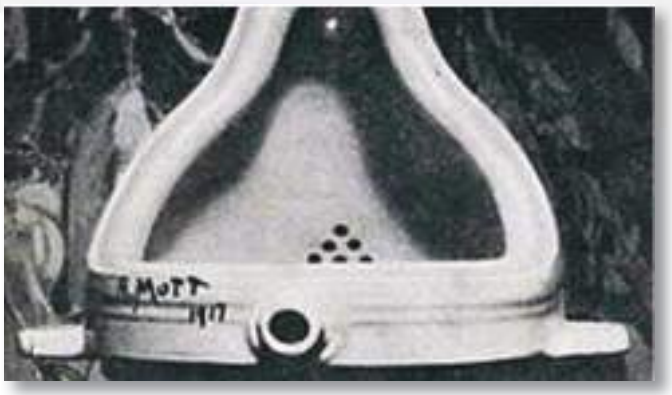
مارينو ماريني Marino Marini

ألبرتو جياكوميتي Alberto Gicometti

جيورجيو دي جيركو Giorgio de Chirico

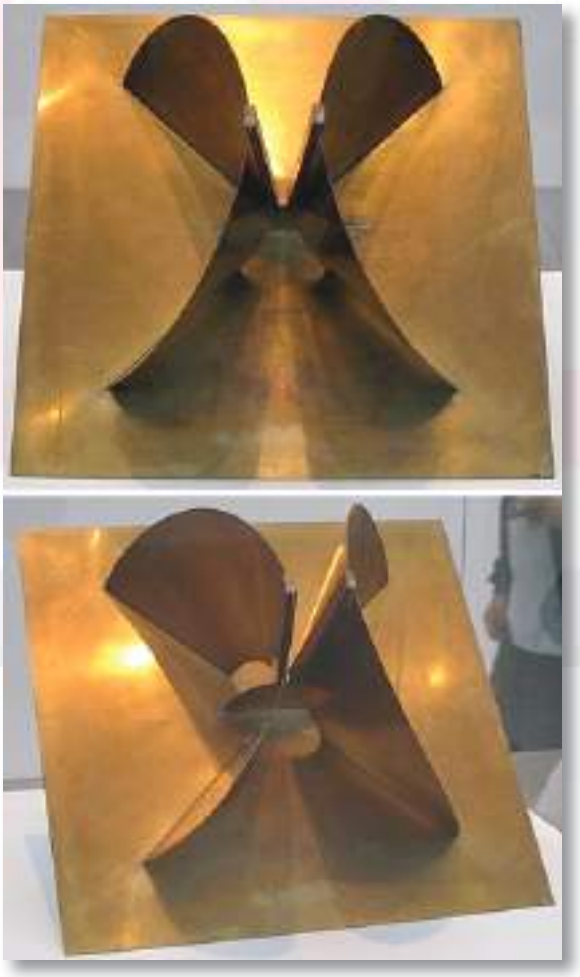
أمبرتو بوكشيوني Umberto –Boccioni

أمبرتو بوكشيوني Umberto –Boccioni



مارسيل دو شامب marcel duchamp

هانس آرب Hans Ar



نعوم غابو Naum – Gabo

ريتشارد هاملتون Richard hamlto

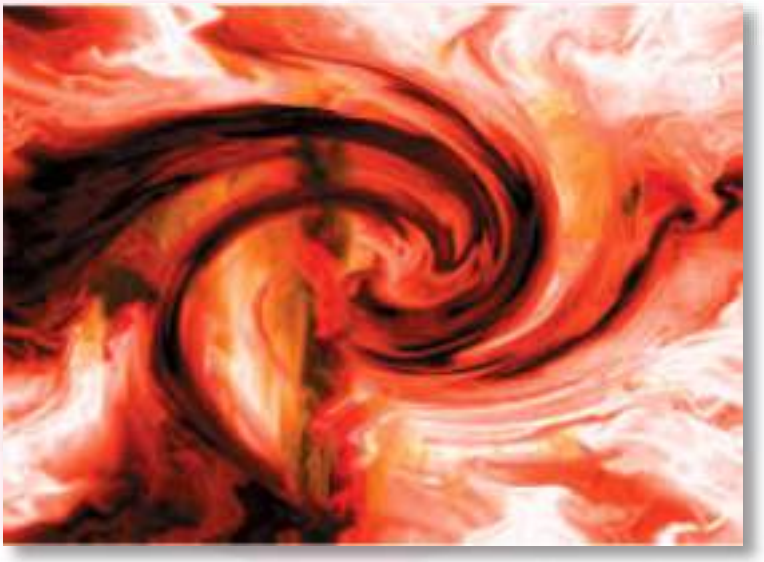
فيكتور فازاريللي vasarely – victor

دافيد هوكني david hockney

دوان هانسون dawn.hanson

روبرت راوشنبرج

جاسبر جونز



إيف كلاين

جوليان شنابل

دينيس أوبنهايم

جودي شيكاغو

جوزيف كوست

ديفيد سميث

جوزيف بويز

مايشل هايزر

مايكل هايزر

سوتو

جوزيف بويز

المحتوى

مقدمة ٥

الوحشية ٩

- ماتيس ١٤
- فلامينك ٢١
- ديران ٢٦
- دوفي ٣٠
- دونجن ٣٥

الوحشية في النحت ٣٩

التكعيبية ٤٣

- براك ٤٩
- بيكاسو ٥٥
- غري ٦٥
- ليجيه ٦٩
- ديلانوي ٧٦

التكعيبية في النحت ٨١

التجريدية ٨٧

- كاندنيسكي ٩٣
- كلي ١٠٠
- بيكابيا ١٠٥
- كوبكا ١١٠
- موندريان ١١٤
- بولوك ١١٩

التجريبية في النحت ١٢٥

- مورو ١٢٧
- كوستانتين برانكوزي ١٣٢
- هيبورث ١٣٧

- كالدر ١٣٩

السريالية ١٤٣

- أرنست ١٥٠
- مارغريت ١٥٥
- ميرو ١٦١
- تانغي ١٦٧
- ماتا ١٧١
- دالي ١٧٥
- غوركي ١٨٢
- موراندي ١٨٧

التعبيرية ١٩٣

- أنسور ١٩٨
- مونش ٢٠٢
- روّوه ٢٠٩
- شيللي ٢١٤
- كوكوشكا ٢٢٠
- شاجال ٢٢٦
- مودلياني ٢٣٣
- سوتين ٢٣٩
- نولده ٢٤٣
- كيرشنر ٢٤٨
- بيكمان ٢٥٣
- أوتريللو ٢٥٧
- فرنسيس باكون ٢٦١

التعبيرية في النحت ٢٦٧

- ليمبروك ٢٦٨
- موديلياني ٢٧١
- ماريني ٢٧٤

- جياكوميتي ٢٧٧
اتجاهات ما بعد الحداثة ٢٨٣
الميتافيزيقية ٢٨٥
- دي جيريكو ٢٨٩
المستقبلية ٢٩٣
- بوكشيوني ٢٩٨
الدادائية ٣٠١
- دوشامب ٣٠٦
- هانس آرب ٣٠٩
البنائية ٣١٣
- نعوم غابو ٣١٦
الجماهير / البوب آرت ٣١٩
البصرية / الأوب آرت ٣٢٥
- فازاريللي ٣٢٩
الهيبريالية ٣٣٣
- هوكني ٣٣٧
- هانسون ٣٣٩
فنون الدادائية الجديدة ٣٤١
- فن التركيب والملصقات ٣٤١
- فن المفاهيم المطلقة ٣٤٧
- فن التجليات التوليفية ٣٥١
- الفن المتقشف ٣٥٣
- فن البيئة ٣٥٥
- فن البودي ٣٥٧
مراجع الكتاب ٣٦١
المراجع الغربية ٣٦٤
ملحق الصور ٣٦٥
المحتـوى ٤٣٣

طاهر البني

- فنان وباحث تشكيلي - مواليد سورية - حلب ١٩٥٠.
- إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة حلب عام ١٩٧٦.
- درس فن التصوير في مركز فتحي محمد للفنون التشكيلية بحلب ١٩٦٧.
- أقام اثني عشر معرضاً فردياً داخل سورية وخارجها ما بين عامي ١٩٧١ – ٢٠٠٩.
- أقام سبعة معارض مشتركة مع عدد من زملائه بين عامي ١٩٩١ – ٢٠١٣.
- شارك في معظم المعارض الجماعية التي نظَّمتها وزارة الثقافة السورية منذ مطلع ١٩٧١.
- صمّم ونفّذ أكثر من ثلاثين عربة احتفالية لمهرجان القطن بين عامي ١٩٨٩ - ٢٠١٠.
- صمّم العديد من الديكورات المسرحية وصوَّر عدداً من قصص الأطفال بين عامي ١٩٧١ – ١٩٨١.
- صدر له مجموعة من الكتب عن وزارة الثقافة السورية، أبرزها: الفن التشكيلي في حلب - فضاءات تشكيلية - ذاكرة الفن التشكيلي في سورية ثلاثة أجزاء - تجارب تشكيلية رائدة - أطياف في التشكيل السوري - وحيد مغاربة - دراسات في النقد التشكيلي. وله عشرة كتب في الفن التشكيلي، لم تُنشر بعد.
- نشر عدداً من الدراسات النقدية حول تجارب تشكيلية مختلفة في معظم الدوريات والمجلات الثقافية المحلية والعربية منذ مطلع السبعينيات.
- حاضَر في الفن التشكيلي ، وشارك في عدد من الندوات النقدية في كثير من المنابر الثقافية المحلية والعربية.

- أعدّ وقدّم برنامج «لمسات» في الفن التشكيلي لإذاعتي حلب ودمشق بين عامي ٢٠٠٨ - ٢٠١١.
- نال عدداً من الجوائز في معارض ومهرجانات فنية مختلفة.
- الجائزة الأولى في مهرجان القطن بحلب عام ١٩٩٥.
- جائزة مجلس مدينة حلب للإبداع الفني والفكري لعام ٢٠٠٣.
- الجائزة الأولى في معرض الفنّانين المعلّمين في سورية لعام ٢٠٠٦ .
- نال درع مديرية الثقافة بحلب في حفل تكريمي عن دوره في الثقافة الفنية آذار ٢٠١٨.
- عضو اتحاد الفنانين التشكيليين في سورية - عضو اتحاد التشكيليين العرب.
- عضو جمعية العاديات بحلب - عضو جمعية أصدقاء فتحي محمد بحلب.

٢٠٢٤م

يستعرض هذا الكتاب بأجزائه الثلاثة، المذاهب والاتجاهات التي ظهرت في الفن التشكيلي منذ القرن الرابع عشر وحتى النصف الأول من القرن العشرين، أي منذ ظهور الكلاسيكية الإيطالية حتى آخر المذاهب الحديثة التي ظهرت في أوروبا، قبل دخول اتجاهات فنون ما بعد الحداثة التي انتعش أغلبها في الولايات المتحدة في ظل المتغيرات التاريخية والاقتصادية التي أدّت دوراً في رعاية الفن وتوجيهه نحو الأهداف التي تسعى إليها.

يعرض الجزء الأول الاتجاهات الكلاسيكية التي ظهرت في غرب أوروبا (إيطاليا، بلجيكا، هولندا، إسبانيا، إنكلترا، فرنسا، ألمانيا)، بما فيها من انعطافات نحو النزعة الباروكية ونزعة الركوكو. أما الجزء الثاني فيعرض المذاهب الفنية التي تعاقبت بعد الكلاسيكية، وتوقف عند أهم المذاهب التي ظهرت في القرن التاسع عشر بدءاً من الكلاسيكية الجديدة، وانتهاءً بمذهب الأنبياء، مروراً بالرومانسية والطبيعية والواقعية والانطباعية وما بعد الانطباعية والرمزية وجماعة الأنبياء. بينما استعرض الجزء الثالث المذاهب الحديثة التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، وتشمل الوحشية والتكعيبية والتجريدية والسريالية والتعبيرية بالإضافة إلى مجموعة من الاتجاهات الأخرى كالمستقبلية والدادائية والبنائية وسواها... ويتضمن الكتاب ترجمة لمئة وثلاثين علماً من أعلام الفن التشكيلي في أوروبا الغربية.

www.syrbook. gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٣٣٢٩٨١٤ - ٣٣٢٩٨١٦
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٤م