



وَزَارَةُ الثَّقَافَةِ
الْبَيْتُ الْعَامَّةُ السُّورِيَّةُ لِلْكِتَابِ

مذاهب الفن التشكيلي

الجزء الثاني

الكلاسيكية الجديدة و ما بعدها



طاهر البني



مذاهب الفن التشكيلي
الجزء الثاني
الكلاسيكية الجديدة وما بعدها



رئيس مجلس الإدارة
الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

المشرف العام والمدير المسؤول
د. نايف الياسين
المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب

رئيس التحرير
د. غسان السيد

الإشراف الطباعي
أنس الحسن

الإخراج الفني
طارق يزبك

طاهر البني

مذاهب الفن التشكيلي

الجزء الثاني

الكلاسيكية الجديدة وما بعدها

الكلاسيكية الجديدة - الرومانسية

الطبيعية - الواقعية - الانطباعية

ما بعد الانطباعية - الرمزية - الأنبياء

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق - ٢٠٢٤م



مذاهب الفن التشكيلي : الكلاسيكية الجديدة وما بعدها -
الرومانسية... / تأليف طاهر البني.- دمشق : الهيئة العامة السورية
للكتاب ، ٢٠٢٤ .- ج٢ (٢٨٠ص) ؛ ٢٥ سم.- (مسارات فنية).

٣- البني

٢- العنوان

١- ٧٣٠ بني م

٤- السلسلة

مكتبة الأسد

مقدمة

لا أعتقد أن أحداً أطلق عبارة «الكلاسيكية الجديدة وما بعدها» على النتاج الفني الذي ظهر في القرن التاسع ، ونحن لا ندعي أننا ابتكرنا بهذه التسمية شيئاً جديداً، وإنما وجدنا فيها اصطلاحاً للنتاج التشكيلي الذي ظهر في هذه الفترة عبر حركات متوالية، تمثلت بمجموعة من المذاهب التي شكّلت إرهابات لظهور مذاهب الفن الحديث في مطلع القرن العشرين.

لقد ضمّ القرن التاسع عشر بين دفتيه مجموعة من المذاهب الفنية التي جاءت نتيجة حتمية للظروف التاريخية والتطورات العلمية التي تعاظمت في ذاك القرن، في أعقاب الثورة الفرنسية التي ساهمت في نشوء النزعات المتمردة على ما أنتجتته الثقافات التقليدية، وأجّجت روح الابتداع والابتكار، وشجّعت على النزوح عن الفنون الاتباعية، مستعينة بالعلوم الحديثة والاكتشافات الجديدة في علم الفيزياء، وبحوث الضوء والكيمياء التي تبحث في خواص المواد وطاقاتها، والاطلاع على الفنون الوافدة من آسيا وإفريقيا التي شكّلت حافزاً للتجديد بما تحمله من صيغ تشكيلية متباينة. ومع ذلك، فقد ضمّ القرن التاسع عشر مجموعة من المذاهب الفنية التي لم تخرج كثيراً عن الكلاسيكية في أساليب التصوير التي تسعى إلى محاكاة الأشكال الواقعية، ولكنها اختلفت عنها في تناول الموضوعات وبعض الأساليب التي تعتمد على الاستفادة من الضوء الطبيعي، من خلال الخروج إلى الطبيعة، والتصوير المباشر عنها دون الاقتصار على التصوير داخل المحترف الذي يعتمد على مصادر الضوء المحدودة، التي لا تكشف حقيقة الألوان، ولا تظهر ما تنطوي عليه الأشكال في عمّة الظلال.

ونستطيع القول إن الموضوع الديني الذي كان يحتل حيزاً كبيراً في نتاج الفنانين أخذ يتقلّص أمام تقدّم تصوير الطبيعة، والطبيعة الصامتة، ولاسيما حين التفت الكلاسيكيون الجدد إلى الموضوعات المستمدة من الأساطير الإغريقية والرومانية

القديمة، واعتمدوا القيم المثالية في التصوير والنحت. بينما منح الرومانسيون العمل الفني مزيداً من الحيوية والحرارة من خلال العاطفة المتأججة التي ترجمتها اللمسات القوية، والألوان المتباينة، واجتازت ما لدى الكلاسيكيين الجدد من برود وجمود.

وقد أضاف الرومانسيون موضوعات جديدة مستمدة من الشرق العربي، وهذا ما تُظهره لوحات (أوجين ديلاكروا) الذي زار المغرب العربي والجزائر، فأدهشته ملامح الحياة فيها بما هي عليه من حيوية تتجلى في أشكال الناس وأزيائهم ومساكنهم ومظاهر الحياة اليومية، فصوّر صيد الأسود، والنساء الجزائريات وغيرها من الموضوعات التي أظهرت ابتعاده عن الرسم الرصين الذي كان يحرص عليه المصوّر (أنجر)، واقتربه من التصوير عبر اللون، وتخلّيه عن التفاصيل الشكلية التي تُرهق الشكل، وتجعله أقرب للجمود. بينما استمدّ المصوّر (غرو) بعض لوحاته من المعارك التي خاضها بونابرت في حملته على مصر، مستعيناً بالدراسات القلمية التي أنجزها عدد من الرسّامين الذين رافقوا الحملة الفرنسية، وفيها تظهر ملامح من الحياة الشرقية المتجلية في الطُرز المعمارية، والأزياء والعمائم والخيول العربية، وهذا ما حقّقه عدد من المصوِّرين المستشرقين.

أما جماعة الباربيزون الذين انصرفوا إلى التصوير المستمد من حياة الريف الفرنسي، فقد حرصوا على تصوير الفلاحين الذين يعملون في الأرض، والعمّال الذين يرصفون الطرقات أو يقطعون الأخشاب، متجاوزين تلك الموضوعات التي كانت تقتصر على تصوير الملوك والقادة والقديسين والشخصيات الأرستقراطية، وتلبية ما يحتاجون إليه من موضوعات دينية وديوية تُرضي مطامحهم وتلبّي حاجاتهم، وهنا، كان التصوير يقترب من الواقعية التي ظهرت بشكلها الجلي عند المصوّر (كوربيه) الذي ابتعد عن تصوير ما هو غير واقعي، ورفض تصوير الأشياء المتخيّلة التي لا تُبصرها العين، وقد جاءت لوحاته أكثر حيوية، وأقرب للشكل الواقعي وألوانه.

ولعلّ ما أنجزه المجدّدون في التصوير الإنكليزي من أمثال: كونستابل وتيرنر، فتح الباب أمام المصوِّرين باتجاه تطوير لغة اللون والاستفادة من ضوء النهار، والكشف

عن الطاقات الكامنة فيهما وتوظيفها في التصوير، وذلك من خلال التصوير خارج المحترف، وهذا ما أفاد منه الانطباعيون الذين وجدوا في التصوير المباشر عن الطبيعة ما يحقق رغباتهم في إظهار نضارة اللون تحت ضوء النهار وأشعة الشمس، وتنوع الظلال وحيوية اللمسة، وتجسيد الانطباعات السريعة واللحظات الهاربة، التي تسهم في تغيير الألوان .

ولم تقتصر لوحات الانطباعيين على تصوير الطبيعة وحسب، بل شملت جوانب كثيرة من مظاهر حياتهم العصرية، بما في ذلك الحداثات والمنتزهات، والملاهي والأندية الليلية، والشواطئ بما فيها من مراكب ومنتزهين، وحلبات سباق الخيل ومسارح عروض الباليه. وهذا ما نجده في لوحات كل من (رينوار) و(ديغاس) و(سنيك) و(تولوز لوتريك) وسواهم.

وهذا مهد بدوره إلى ظهور عدد من الفنانين المبدعين جاؤوا في أعقاب الانطباعية، ولعبوا دوراً ريادياً في بدايات دروب الحداثة، فقد شكّلت أعمال (فان غوغ) منطلقاً لمعظم التعبيريين الذين جاؤوا من بعده وتأثروا بأعماله التي تعتمد الشحنات الانفعالية في تجسيد القيم التعبيرية في التصوير، التي تبدو في لمساته الجريئة، وإيقاعاته اللونية الصادرة، وخطوطه المتماوجة التي تخضع الشكل إلى دفعات الانفعال أكثر من خضوعه إلى قواعد الفن التقليدي والأكاديمية.

أما (بول غوغان) فقد مهد الطريق لجماعة الأنبياء ورؤاد الوحشية، في اعتماده على الألوان الصافية الصادرة عن الفطرة والغريزة، كما شكّل تمهيداً للمذهب الرمزي الذي يعتمد على ما ترمز إليه الأشكال والألوان، فقد كان يدعو الفنانين إلى تأمل الموضوعات التي يودّون رسمها جيداً ثم يسدلون عليها الستار ويبدؤون برسمها من ذاكرتهم، ومما يمتزج بها من تأملاتهم ومشاعرهم.

في حين عدّ (بول سيزان) أبا الفن الحديث، فهو الفنان الذي مهدّ أعماله لظهور التكعيبية والتجريدية. من خلال اهتمامه بالصيغة البنائية، واتجاهه نحو الطبيعة للكشف عن تلك الصيغة، وقد استفاد من لمسات الريشة في إحداث إيقاعات، لا تعتمد على مصدر النور فحسب، بل تتحرّك في اتجاهات متباينة لتُحدث تلك

الإيقاعات التي تمنح الشكل حيويته، وهكذا تحوّلت اللمسة في لوحات سيزان إلى صيغ لونية إيقاعية بعد أن كانت صيغ لونية لحنية لدى الانطباعيين. وهذا بدوره مهّد لظهور التكعيبية بعد وفاة سيزان بعامين أي في عام ١٩٠٨. وقد جاءت في أعقاب مشاهدة جورج براك وبيكاسو وغيرهما لأعمال بول سيزان في عدد من المعارض التي أقيمت في باريس بعد رحيله.

ومع كل ما أصاب التصوير والنحت والحفر من تطوير خلال القرن التاسع عشر، ظلّ الشكل الواقعي محافظاً على أساسياته، بعيداً عن التحويرات الجذرية التي لحقت به منذ ولادة التكعيبية، وانتهاءً بالتجريدية التي اختفت فيها الأشكال الواقعية المنتزعة من الواقع المرئي بالعين، لتحل مكانها أشكال تبتدعها مخيلة الفنان وتشكّل لغة تصويرية مستحدثة لم تظهر إلا في النصف الأول من القرن العشرين.

الكلاسيكية الجديدة

ظهرت الكلاسيكية الجديدة بعد انحسار الكلاسيكية الموضوعية التي تألفت في لوحات تيتيان وبوسان عقب انتشار أساليب النزعة الباروكية في الفن الكلاسيكي الإيطالي، وقد تفاقمت هذه النزعة بتأثير من الملوك والحكام وتشجيع من الكنيسة الكاثوليكية حين طلبت من الفنانين تزويد الكنائس والقصور بالأعمال الفنية التي ترغب بها. كما كان للبلاط الملكي الفرنسي أثره في انتشار نزعة الروكوكو الساعية لخدمة الأهداف التزيينية الخاصة، مما دفع بالفن إلى الإسراف في الشكلانية والسطحية من خلال التكلُّف والزينة والزخرفة التي أثقلت العمل الفني، وأبعدته عن حيويته ونضارته، وجعلت شخوصه أشبه بالدمى الشمعية المتأنقة من خلال التصنُّع والتكلُّف في صياغة الأشكال.

في ذلك الوقت وخلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، تمَّ الكشف عن الآثار الفنية في حفريات هيركولانوم وبومبئي في إيطاليا، وظهرت الدراسات الفنية لدى عدد من الباحثين والمؤرخين الذين بحثوا في طبيعة العمل الفني وأهدافه، ووسائل تذوقه وتصنيفه، مما ساهم في إعادة النظر في طبيعة النتاج التشكيلي والعودة إلى الكلاسيكية الموضوعية، والتعبير عن مختلف جوانب الحياة بلغة المنطق، والأخذ بمقولات أرسطو في محاكاة الطبيعة ومشاكلتها. كما تركت فلسفة ديكارت وآراؤه أثرها في تعميق إحساس الفرد بأهميته وبعلاقته بمجتمعه، وضرورة تناول مشكلاته في الأعمال الفنية بأسلوب واضح وقريب من الفهم.

وفي الفترة الممتدة بين عامي ١٧٨٠ و ١٨٠٠، كانت الحياة الفنية في فرنسا تخضع إلى عدّة اتجاهات، أبرزها اتجاه الروكوكو الحسي الزاهي الألوان المتمثّل في لوحات (فراجونار)، و(فرانسوا بوشيه). والاتجاه الوجداني المتمثّل في لوحات غروز، واتجاه النزعة الطبيعية البرجوازية المتمثّلة في لوحات شاردان، والاتجاه الكلاسيكي المتمثّل في لوحات فيان الذي لم تخلُ لوحاته من التأنق المرتبط ببعض عناصر الروكوكو.

وحين قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ضد الحكم الملكي، أصدرت إعلان حقوق الإنسان، ونشرت مبادئ الاشتراكية، وكان من نتائج هذه الثورة استقلال بلجيكا، ووحدة إيطاليا، وقيام اتحاد بين الشعوب الجرمانية، ونشوء اتحاد العمال، واختراع الآلة. مما أسهم في تطوير الوعي الاجتماعي، وإحساس الفرد بذاتيته، وعادت للإنسان مكانته، وأضحى رمزا للتعبير عن المشاعر والأفكار في المنجزات التشكيلية.

من هنا نشأت الدعوة إلى الكلاسيكية الجديدة التي تسعى إلى تجسيد الحياة بصورة موضوعية تعتمد المنطق المستند إلى الفكر المتوازن، البعيد عن المبالغات والمؤثرات العاطفية، كما تسعى نحو التسامي بالواقع من خلال تحويل الأشكال والاتجاه بها نحو القيم المثالية الأبولونية التي اعتمدها الفن الإغريقي. فالفنان الكلاسيكي يعتمد على الإلهام الذي يعكسه الواقع على عقل الفنان الذي يعدُّ الجمال هو المثل الأعلى الذي ينبغي تحقيقه في عمله الفني. والجمال عند أفلاطون ينبع من الذكريات التي يحملها الفنّان عن نموذج وَرثَهُ عن حياة سابقة عاشها في موكب الآلهة. ولذلك فهو يجمع بين محاكاة الطبيعة وبين القيم الجمالية المثالية.

فالنحّات الإغريقي كان يتأمّل القيم الجمالية النموذجية في أجساد

الرياضيين، ويختار أجملها كي يصوغ تمثاله، منطلقاً من اعتقاده بأن زيوس كبير الآلهة عندهم، حين فرغ من تشكيل جسم الإنسان بكامل أعضائه أخذ ينتقي أجمل الأجزاء ليصوغ منها أجمل صورة للإنسان، وحين ظهرت لديه أجزاء أقل جمالاً، جمعها دون اكتراث، وشكّل منها الإنسان الذي تبدو فيه بعض التشوّهات.

والكلاسيكية الجديدة تحرص على اعتناق مبادئ الكلاسيكية المثالية التي حدّد مبادئها فلاسفة الإغريق، والتي تستند إلى الصياغة الجيدة، والتعبير الواضح وانتهاج الأساليب السامية والموضوعية في عرض الواقع، واعتبار الإنسان البنية الأساسية للتعبير عن الموضوعات التي تترجم المشاعر والأفكار الإنسانية باعتبار الإنسان محور الكون. كما تدعو الكلاسيكية الجديدة إلى الابتعاد عن الزخارف والمحسنات الشكلانية التي أسرف فيها فنانون الروكوكو.

وقد ظهرت الكلاسيكية الجديدة في منتصف القرن الثامن عشر في نتاج المصوّر (جاك لويس دافيد) الذي كان واحداً من رجال الثورة الفرنسية، إذ أيّده عدد من الفنانين الأوروبيين أمثال: فيان وفالكونيه ومنجز وباتوني وبنجامين وست ووليام هاملتن، في الوقت الذي كان فيه عدد من الفنانين والهواة والنقاد وجامعي الأعمال الفنية، يكتفون بالتأييد الظاهري للثورة على الروكوكو. وتعدّ لوحة دافيد المسماة (قسَم الإخوة هوراثيوس) بداية للكلاسيكية الجديدة التي وضعت حدّاً لنزعة الروكوكو، لتنمو مرحلة جديدة سادت عهد الثورة الفرنسية.

وباتت الكلاسيكية الجديدة الاتجاه الفني الأقدر على التعبير عن روح الثورة بما فيها من مثل عليا وطنية وذات طابع بطولي وفضائل شخصية متأثرة بالروح الرومانية، بينما كانت هناك مجموعة من الفنانين الفرنسيين الشباب يقيمون في روما، ويميلون في إنتاجهم التصويري نحو الكلاسيكية الإيطالية، ويشاركون

في المعرض الرسمي في باريس، وفي مقدمتهم الفنان ميناجو.

وقد اعتبر الباحث (أرنولد هاوزر) أن المصوّر (جاك لويس دافيد) مبدع ثورة الكلاسيكية الجديدة التي رافقت الثورة الفرنسية، وكانت نقطة بداية الفن الحديث: «فهو مؤسس مدرسة لم يكن لسلطانها ونطاقها واستقرارها أي نظير تقريباً طوال تاريخ الفن... فقد ظلّت هذه المدرسة.. أهم مدرسة في التصوير الفرنسي، بل مدرسته الأصلية، بل إنها أصبحت مدرسة النزعة الكلاسيكية الأوروبية بأسرها، وبذلك أصبح لمؤسسها الذي لُقّب - بنابليون التصوير - نفوذ يمكن أن يشبه في مجاله الخاص، بنفوذ الفاتح العالمي».

ومع ذلك لا بد لنا أن نشير إلى أن الثورة الفرنسية لم تمنح الفن التشكيلي الشيء الكثير، وأنّ تأثيرها اقتصر على تشجيع الأسلوب الكلاسيكي القديم الذي تجدد على يد دافيد وعدد من الفنانين الفرنسيين الذين درسوا في الأكاديمية الفرنسية في روما، في عصر استفحلت فيه نزعة الروكوكو المترهلة. والحقيقة أن الكلاسيكية الجديدة لم تكن ثورة في الفن التشكيلي بالمعنى الكامل، بل كانت ردّة نحو الماضي وحلوله التشكيلية وموضوعاته الأسطورية والأدبية بدلاً من الموضوعات الدينية التي كانت تستهلك طاقات العمل الفني دون أن توجّهه نحو تصوير الحياة المعاصرة أو المستقبل، كما فعلت الانطباعية وما تلاها من اتجاهات جديدة على صعيدي الشكل الفني والموضوع الإنساني. ولذلك أطلق بعضهم عليها اسم (الكلاسيكية العائدة).

وسنعرض فيما يلي لاثنتين من أبرز ممثلي الكلاسيكية الجديدة في فن التصوير، هما: (لويس دافيد)، وتلميذه (جان أوغست أنجر)، كما سنعرض لاثنتين من نحّاتي الكلاسيكية الجديدة هما: (أنطونيو كانوفا)، و(جاك أنطوان هودون).

جاءك لويس دافيد JACQUES LOUIS DAVID مصوّر فرنسي، يُعدُّ رائد الكلاسيكية الجديدة التي ثارت على أسلوب نزعة الروكوكو في فن التصوير الفرنسي، واتّخذ من الميثولوجيا الإغريقية محوراً لموضوعاته، كما تميّز بشخصيته الفنية والاجتماعية التي تركت أثرها في الحياة الفنية والسياسية في فرنسا، فقد كان واحداً من أبرز المشاركين في محكمة الثورة الفرنسية التي ساقط الملك لويس السادس عشر إلى المقصلة.

ولد دافيد في فرنسا عام ١٧٤٨ وكان قد ورث عن والده الذي يعمل في الحدادة صلابة المواقف في الفن والسياسة، في الوقت الذي ورث فيه رقة المشاعر عن والدته التي كانت تحنو عليه بعد رحيل والده، إذ مضت به وهو غلام إلى محترف الفنان المصوّر (بوشيه) الذي وضع بين يديه المبادئ الأولية لفنون التصوير، قبل أن ينتسب إلى أكاديمية سان لوك ويتابع دراسته فيها، وينجز لوحته (معركة مينيرفا ومارس) عام ١٧٧١ المحفوظة في متحف اللوفر التي نال عليها الجائزة الثانية لمسابقة الدراسة في روما.

وفي عام ١٧٧٤ نال دافيد الجائزة الأولى في مسابقة الدراسة في روما، فغادر باريس في العام التالي وتوجّه إلى روما في بعثة على نفقة الدولة الفرنسية، وكان قد تعرّف الفنان «ماري جوزيف فيان» الذي أدهشته موهبة دافيد، وقرّر رعايته وتقديم فرص النجاح له، وقد حالف الحظ دافيد حين تمّ تعيين فيان مديراً للأكاديمية الفرنسية في روما، إذ حقّق له رغباته في التعرّف على الأعمال الفنية المنتشرة في الكنائس والقصور الإيطالية، والوقوف على روائع الفن الإيطالي.

وقد استطاع دافيد أن يُكَمِّم بالكثير من المعارف الفنية التي أنضجت خبرته

التصويرية من خلال متابعته لنتاج كبار فنّاني عصر النهضة الإيطالية، كما أن تردّده على حفريات (هيركولانوم وبومبيي) في إيطاليا زاد في إعجابه بالصور والتماثيل الإغريقية والرومانية المكتشفة التي رسّخت لديه المبادئ الفنية الكلاسيكية، عبر دراسات عديدة لها، ولوحات استمدّها من وحي موضوعاتها، ونالت إعجاباً شديداً عندما عُرضت في باريس.

في عام ١٧٨٠ عاد دافيد إلى فرنسا، وقد نضجت خبرته، واغتنت لوحاته بخصائص الكلاسيكية، فانتشرت شهرته، وافتتح له مرسماً في باريس كان مؤثلاً للكثير من المهتمّين بالتصوير الكلاسيكي الرصين، وتدرّب في محترفه عدد من الفنانين الشباب كان منهم: أنطوان غرووفابر وجيرار وأنغر، وكان هذا الأخير قد عمل في محترف دافيد حتى عام ١٨٠١ متأثراً بأسلوبه، ومُعجباً بتعاليمه التي تبناه فيما بعد، وأضحى واحداً من مشاهير الكلاسيكية الجديدة والمدافعين عنها أمام منتقديها الرومانسيين.

وفي عام ١٧٨٤ سافر دافيد إلى روما ليرسم لوحته الشهيرة (قسم الإخوة هوراس) المستمدّة من التاريخ والأدب في المناخات الرومانية القديمة. وحين عُرضت في باريس أثارت اهتمام الفرنسيين الذين وجدوا فيها انعطافاً جديداً في التصوير، مما دفع الملك لويس السادس عشر لاقتنائها، لا لإعجابه بها فحسب، بل من أجل أن يمتص نقمة الفرنسيين على فنون الأكاديمية الفرنسية المتخمة بنزعة الروكوكو التي تميل إلى الصّنع والتصنّع والإبهار من خلال تجويد الرسم والزخرفة الشكلانية المُملة التي كرهها الفرنسيون.

وبعد قيام الثورة الفرنسية دخلت اللوحة المذكورة متحف اللوفر إلى جانب العديد من اللوحات التي أنجزها دافيد وغيره من الفنانين. وقد عدّ الفنانون تلك اللوحة النموذج الذي يمثل خصائص الكلاسيكية الجديدة الرصينة، في

الوقت الذي تتابعت فيه لوحات دافيد الشهيرة: (موت سقراط) و(غراميات باريس وهيلينا) و(بروتاس يتلقى نبأ وفاة أبنائه) وغيرها من اللوحات المستمدة من الأدب الإغريقي والتي عرضها في المعرض الرسمي في باريس عام ١٨٨٧.

كان دافيد يعمد في لوحاته إلى تقصّي أساليب الفنانين الإغريق في بناء اللوحة وتشكيلها الكلاسيكي الرصين المبني على محاكاة الطبيعة ومماثلة الواقع في أبهى صورهِ، كما أنه كان يشجّع تلاميذه على اتباع منهجهِ وأساليب تصويرهِ، وقد جعل شعارهِ في الفن (الإنسانية والمنطق) كما خصّ الخط بمكانة كبيرة في فن التصوير باعتباره أفضل وسيلة لصياغة الشكل. وهو يقول: «إن الخط الرصين والمحاكاة الآمنة لأشكال الواقع لتتجلّى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها فيداس وبوليكليت وميرون، وخليق بنا أن نتبّع خطاها فيما ننتجهِ من أعمال الفن المعاصر... إنه لمن واجبنا أن ندرس أساليب عظماء الماضي، وأن نعمل على الانتفاع بها في تحقيق أسلوب فني يلائم ظروف حياتنا».

ويعدّ بعضهم أنّ لوحته التي صوّر فيها الحسناء (مدام ريكاميه) من أشهر لوحاته الشخصية رغم أنها تركته قبل أن يكملها، وذهبت إلى تلميذه جيرار الذي لمع نجمه بصورة مفاجئة، وطلبت منه أن يرسم لها صورة شخصية، لكنها بعد غياب أعوام طويلة عادت إلى دافيد ترجوه أن يتم لها لوحتها، لكنه أجابها بسخرية: «سيدتي.. إنّ للفنانين نزوات كنزوات النساء.. ولذا يؤسفني أن أبقى اللوحة في نفس الحالة التي تركتها عليها». ويُقال أن اللوحة ما زالت تعدّ من إحدى الصور الشخصية التي يفخر بها متحف اللوفر رغم عدم اكتمالها.

وحين نجحت الثورة الفرنسية، وأطاحت بالحكم الملكي، وقَفَ دافيد شخصه وفنّه على خدمة الأمّة، ولذلك اختارته حكومة الثورة عضواً في لجنة حماية الشعب، وعيّنته رئيساً لتنظيم الاحتفالات الوطنية، ومع ذلك تابع مسيرته

الفنية وإنجازاته في التصوير، فرسم بعض المشاهد التاريخية المأسوية كلوحة (مقتل مارات) ولوحة (موت الشاب بارا) بالإضافة للعديد من الصور الشخصية لأصدقائه وأفراد عائلته وبعض الشخصيات التي كان يُعجب بها، وهي لوحات متوزعة بين متحف اللوفر وجامعة روكفلر في نيويورك.

وبعد مقتل روبسبير أحد أعلام الثورة الفرنسية عام ١٧٩٤، اتهم دافيد بالخيانة العظمى، وزُجَّ به في السجن حتى جاء نابليون بونابرت إلى الحكم فأطلق سراحه، وعيَّنه رئيس الرسّامين في القصر الإمبراطوري، ثمّ كلفه وضع برنامج يصلح فيه الأوضاع الفنية المتردية في البلاد بحيث تتلائم مع ظروف الحياة الجديدة، واستطاع دافيد أن يُقنع نابليون بدعم الفن التشكيلي في فرنسا، وتخصيص الأموال لاقتناء أعمال الفنانين، ورصد الجوائز المالية والتشجيعية للمبرزين منهم، كما حضّه على إقامة المتاحف وفتح أبوابها أمام أفراد الشعب، كما تمكّن بفضل حنكته ومكانته أن يُغلق أبواب الأكاديمية الملكية التي أسّسها أحد ملوك فرنسا عام ١٦٤٨ في باريس، ومن ثم أنشأ بدلاً عنها أكاديمية الثورة عام ١٧٩٣.

كان دافيد أكثر الناس إعجاباً بنابليون، ويرى فيه قيصر أحلامه الذي سيعيد أمجاد الإمبراطورية الرومانية، وكان يقول لتلاميذه: «يا أصدقائي.. إن بونابرت هو بطلاي.. وهو الذي أقيمت له المحارب في العهود القديمة..». لكن بونابرت طلب من دافيد التخلي عن الموضوعات المرتبطة بالأساطير الإغريقية، وتكريس فنّه لخدمة الموضوعات القومية التي تخلد بطولات الشعب الفرنسي ومآثره، إلا أن دافيد لم يستطع التخلي عن مذهبه في التصوير الكلاسيكي، رغم أنه اضطرّ إلى تصوير بعض اللوحات التي تصوّر عظمة الإمبراطور الشخصية والمدنية دون العسكرية.

ويُقال: «إنّ نابليون جلس أمام دافيد ليرسمه، لكن صورته لم يُقدّر لها أن تنتهي لأن نابليون كان يكره الجلوس طويلاً بلا حركة، ولم يكن يهتم دقة الشبه بقدر ما كان يهتم أن تثير اللوحة إعجاب الجماهير.. ولكي يرضي الفنان بطله، صوّره في كثير من المواقف البطولية، في لوحات غاية في الدقة والأناقة». كما في لوحة (التتويج)، ولوحة (توزيع الأوسمة)، ولوحة (الدخول إلى دار البلدية)، التي رسمها عام ١٨٠٤، ومع ذلك وجد بوناپرت في تلميذ دافيد المصوّر أنطوان غرو البديل الذي يحقق له رغباته في تصوير بطولاته وانتصاراته.

وحين عادت الملكية إلى فرنسا نُفّي دافيد إلى بلجيكا التي استقبله فيها تلاميذه الفنانون البلجيكيون، وأسس فيها محترفاً، وراح يصوّر فيه لوحاته التي تعرض قصص الحب المستمدّة من الميثولوجيا الإغريقية والأدب الكلاسيكي، وقد رأى أرنولد هاووزر أن حدّة الصراع في فن دافيد ازدادت حين إقامته في بروكسل، فقد تجلّى هذا الصراع «بين المثالية المجرّدة الهزيلة لموضوعاته الأسطورية والتاريخية القديمة، وبين النزعة الطبيعية الممتلئة حيوية للوحاته التي تصوّر شخصيات، فكلما كان يدخل في علاقة مباشرة بالحياة الواقعية، أي كلما كان عليه أن يصور أشخاصاً، كان يظل هو نفس الفنان القديم العظيم..». وقد أمضى بقية حياته في بروكسل حتى توفّي فيها عام ١٨٢٥. وقد اعتبره رائد الرومانسية في التصوير الفنان أوجين ديلا كروا مؤسس الفن الحديث.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن العنصر البشري والإنساني يشكّلان المحور الأساسي للتعبير عن الأحداث والمشاعر والأفكار في لوحات دافيد، الذي لم يكن يحفل كثيراً بتصوير الطبيعة، إذ تأخذ حركات الأجسام البشرية عنده بُعداً جمالياً يرمز إلى الدوافع الإنسانية المتباينة. وبالرغم من حرصه على الصياغة الرصينة لقوالب التصوير الكلاسيكية لا تخلو لوحاته من الجماليات التي تعوزها النظارة والحيوية، وقد اتّهمت لوحاته بالجمود الأكاديمي المقيد

بالصنعة الكلاسيكية التي حدّدها فلاسفة الإغريق وفنّانوهم وفق معايير رياضية في النسب والتشريح.

وقد رأى بعض الباحثين أن دافيد لم يكن مسؤولاً عن الجمود الذي ظهر في اللوحة الكلاسيكية من بعده، وإنما المسؤول عنها تلاميذه وأتباعه، ولا سيما تلميذه أنغر الذي بالغ في تأنّق أشكاله وشخصه حتى غدت أشبه بالدمى الملوّنة لكثرة ما فيها من عرض للمهارات والدقة في التصوير الذي يسعى لمحاكاة الواقع.

المراجع:

- ١- صبحي الشاروني - هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعة - مكتبة الفنون التشكيلية / ١١ / مركز الشارقة للإبداع الفكري ص ١٣٨.
- ٢- عبود طلعت عطية - معرض العربي - كتاب العربي - العدد ٨٤ الكويت - نيسان ٢٠١١ - ص ٩٨.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٦١.



أنغر ١٧٨٠ - ١٨٦٧

جان أوغست أنغر JEAN AUGUSTE INGRES مصوّر فرنسي من أشهر تلامذة المصوّر دافيد، وواحد من أبرز روّاد الكلاسيكية الجديدة في الفن التشكيلي الفرنسي. عُرف بأسلوبه الفني الذي يقارب أسلوب المصوّر الإيطالي الشهير رافائيل، من خلال لوحاته التي صوّر فيها الجسد الأنثوي العاري، والصور الشخصية التي تتمتع بالوسامة والرقّة وعذوبة الملامح عبر خطوط صريحة.

ولد أنغر عام ١٧٨٠ في مونتوبان في فرنسا، وأخذ عن والده الذي كان يعمل مزخرفاً مبادئ الرسم والزخرفة وفنون التزيين قبل أن ينتسب إلى أكاديمية تولوز وهو في سن مبكّرة، حيث تلقّى تعاليم التصوير والرسم عن طريق أستاذه المصوّر روك دبريان والنحات فيفيان، وحين شبّ انتسب إلى محترف المصوّر الشهير دافيد عام ١٧٩٧، وكان في طليعة تلاميذه الذين أخذوا عنه أساليب التصوير الكلاسيكي الذي يحاكي فنون الأقدمين.

استطاع أنغر أن يتمثّل أساليب التصوير الكلاسيكي، وأن يعيد في عام ١٨٠٠ رسم بعض اللوحات الشهيرة والصور الشخصية، وكان من أبرزها صورة السيد بيرتان المحفوظة في متحف اللوفر. في الوقت الذي كثرت فيه الطلبات من الجهات الرسمية على لوحاته وأعماله التزيينية، إذ طلب منه تزيين سقف قصر اللوفر الذي اختار له موضوع (تمجيد هوميروس) من الأدب الإغريقي. كما أنه استغرق سبع سنوات في إنجاز رسم (الشهيد سان سامفوريان) في كاتدرائية أوتون.

وفي عام ١٨٢٠ دعاه النحات الإيطالي بارتولينّي إلى فلورنسا، فسافر إليها، وأقام فيها مدة أربع سنوات، درس فيها أعمال المصوّر الإيطالي الشهير

رافائيل، ورسم العديد من الصور الشخصية الجميلة كصورة (بارتوليني) التي أنجزها عام ١٨٢٠، والمحفوطة في متحف اللوفر. كما أنجز لوحة (نذر الملك لويس الثالث عشر) بطلب من الحكومة الفرنسية التي حفظت اللوحة في كاتدرائية مونتالبان عام ١٨٢٦. بعد أن عرضها أنغر عام ١٨٢٤ في المعرض الرسمي بباريس، وحظيت بأهمية كبيرة في الأوساط الرسمية والفنية، ونال بها لقب زعيم الرسّامين الكلاسيكيين، كما منحته الحكومة الفرنسية وسام جوقة الشرف، وانتخب عضواً في أكاديمية الفنون عام ١٨٢٥. وحين أسّس محترفه في باريس رسم الكثير من الصور الشخصية، أبرزها لوحة (مدام برتان) التي أنجزها عام ١٨٣٢ وحفظت في متحف اللوفر، وكانت تشكّل إحدى أهم المراحل في مسيرته الفنية.

وحين عُرض عليه منصب مدير أكاديمية ميدتشي الفرنسية في روما، تجددت آماله في متابعة مسيرته الفنية واستعادة مكانته في التصوير، فسافر إلى روما عام ١٨٣٥ وحين وصلها باشر في إعادة زخرفة بناء الأكاديمية، وأنشأ فيها مكتبة، وضمَّ إليها العديد من التماثيل، وقد عمل في إدارة الأكاديمية مدة ست سنوات، تفرَّغ خلالها لتدريس فنون التصوير الكلاسيكي. وكان من بين تلاميذه المصوّر هنري ليهمان، والمصوّر فريدين الذي نال جائزة روما الكبرى. وفي الوقت نفسه أنجز كثيراً من الأعمال التصويرية واللوحات التي رسم فيها عدداً من الصور الشخصية لأصدقائه أمثال: (ليست وغوند والموسيقي الإيطالي الشهير باغانيني).

بيد أن لوحته التي صوّر فيها (مرض أنطوخوس) عام ١٨٤٠ والمحفوطة في متحف شانتي استغرقت الكثير من الجهد والوقت، مما دفعه لطلب إكمال نقل لوحة (شوروبيني وربة الفن) من تلميذه هنري ليهمان قبل أن يعود إلى فرنسا عام ١٨٤١ لينضم إلى رعاية الدوق دورليان الذي أعجب بالصورة الشخصية

التي أنجزها له، والموجودة ضمن مجموعة المونسنيور الكونت دوباري. وبعد وفاة الدوق، تلقى طلباً من كنيسة سيدة الرحمة في باريس لتزيين زجاجيات الكنيسة، إذ رسم سبعة عشر نموذجاً تمثل فضائل الأسرة الحاكمة والقديسين. وكان الدوق دوليونييس قد طلب من أنغر رسم لوحات جدارية لقصر دامبير، فاختار لها موضوعاً يمثل عصري الذهب والحديد أنجزها عام ١٨٤٢، وبعد عامين أنجز ثمانى لوحات لكنيسة القديس لويس ودورو التابعة لأملاك أسرة أورليان. غير أنه ترك الأعمال التزيينية عام ١٨٤٨ وذهب إلى تصوير اللوحات المستمدة من الأساطير الإغريقية والأدب اللاتيني كتلك المسماة (فينوس الأنادومية) التي أنجزها عام ١٨٤٨ والموجودة في متحف شانتي.

وفي هذه الآونة رسم لوحة (العدراء والقرايين) عام ١٨٥٤ ولوحة (الحمام التركي) عام ١٨٦٢، الموجودتين في متحف اللوفر، وفيهما ظهر أسلوبه المتأنق في الصياغة الكلاسيكية المتقنة من خلال براعته في استخدام الخطوط الواضحة والرصينة التي تجلت في لوحته (المسيح وسط الأطباء) والتي أنجزها عام ١٨٦٢ بخطوطها الأولية دون ألوان، والمحفوظة في متحف مونتابان.

ويحتفظ متحف مونتابان بمجموعة من الدفاتر التي تحتوي على الدراسات القلمية التي كان يجريها أنغر كدراسات أولية للوحاته ولبعض الأعمال التي كان يستمدّها من نصوص هوميروس والمسرحيات الإغريقية وبعض أعمال المصوّر الإيطالي رافائيل. وقد شكّلت هذه الدراسات المصادر الأساسية لمعالجة موضوعاته قبل المباشرة في معالجة لوحاته، وكان أميناً للأشكال التي راح ينقل عنها لكبار الفنانين القدامى حين يصوّر الموضوعات ذات الطابع التاريخي والأدبي.

وهذا ما نجده في لوحاته (تمجيد هوميروس، وأمنية لويس الثالث عشر،

والحمام التركي) التي تظهر اعتماده على وجوه، جمع ملامحها من هذا الفنان وذاك ممن سبقوه في تناول الموضوعات التاريخية، وبذلك استطاع أن يشكل ملامح أسلوبه الذي يقوم على الاختيار والاصطفاء لأفضل الأشكال وأجمل الملامح الشخصية التي ابتدعها الأقدمون محققاً بذلك أسلوب الكلاسيكية المثالية التي تعتمد على اصطفاء ما هو جميل في الطبيعة، ومنجزاً عقيدة التصوير الكلاسيكي التي دعا إليها أستاذه لويس دافيد.

وكان أنغر يثق بما صوّره القدماء ولا سيما رافائيل، فقد كان شديد الإعجاب بلوحاته، وفي ذلك يقول: «انظروا... لم يعدل القدماء في نماذجهم، أقصد بذلك أنهم لم يشوّهوا طبيعتها... إذا كنت تذهب إلى تعديل وتقويم ما ترى فلن تبلغ غير الزائف والمريب والسخيف». والحقيقة أن هذا الرأي يناقض ما دعا إليه رواد الحداثة في الفن أمثال: غوغان وسيزان الذين دعوا الفنان إلى تجاوز ما يراه من أشكال، كي يفسح لمخيّلة المجال في ابتكار ما هو جديد يوافق العاطفة الإنسانية والمخيّلة المتوثّبة لدى الفنان.

لقد كان أنغر يصرف جلّ اهتمامه في صياغة الشكل عبر خط متين وأنيق وواضح، يضاهي روعة الخط عند المصوّر رافائيل، فهو يعدّ الخط شرف الفن، وكان يقول: «الخط شرف الفن.. الخط هو الرسم وهو كل شيء، فهو يشكل ثلاثة أرباع ونصف ما يؤلّف فن التصوير.. لو كان لي أن أضع لوحة على باب مرسمي لكتبت (مدرسة الرسم) وأنا واثق من أنني سأصنع مصوّرين».

ويضيف أنغر: «لا يوجد نوعان من الفن، ليس هناك سوى فن واحد فقط؛ إنه الذي يقوم على أساس الجميل الخالد والطبيعي. إن الذين يبحثون في أماكن أخرى يخطئون وبصورة حتمية وقاسية. ماذا يريد هؤلاء المدّعون الذين يعظون باكتشاف الجديد؟ ليس هناك من شيء جديد.. كل شيء قد حصل

وكل شيء قد وجد.. إن الإنسان مغرم بالتغيير، والتغيير في الفن هو غالباً سبب الانحلال».

وكان يسعى إلى إكساب لوحاته التي تصوّر موضوعات معاصرة بُعداً تاريخياً من خلال الأشكال المستعارة من الفنون القديمة ولاسيما الإغريقية والرومانية كما في لوحته (لويس فيليب وأسرته) التي تبدو في صيغة جمالية، تنتمي إلى عصور سابقة رغم انتماء شخوصها إلى القرن التاسع عشر. فهو يأخذ من الواقع ملامحه، ثم يُضفي عليه بُعداً زمنياً وتاريخياً يتّصل بعصر سابق له، وهذه إحدى سمات أسلوبه الذي يجمع بين الواقع والخيال المثالي.

وكان يقول لتلاميذه: «هل هناك ما يمكن مقارنته بأعمال هوميروس أو بتمثال لفيدياس أو بلوحة لرافائيل، أو بمأساة شعرية لكلوك، أو برباعي سنوات لهايدن؟.. هل هناك ما هو أجمل من ذلك أو أكثر ألوهية؟ وبالنتيجة أكثر استحقاقاً للحب؟».

كانت لوحات أنغر تترك أثراً كبيراً في نفوس معاصريه وتلاميذه لما تبديه من حفاوة بالرسم الجميل والأنيق الموشى بغلالة تاريخية مثالية تتبدى في ملامح شخوصه، وأجساد نسائه اللواتي يرسمهن وكأنهن حفيدات فينوس، لما يتمتعن به من أجساد طرية ندية وسحنات فاتنة. وهذا يفسّر كثرة تلاميذه الذين انتسبوا إلى محترفه، وهم يقاربون المئتين، منهم: أماري دوفال - يوليوس زيلكر - فيكتور موتيس - هنري لهمان - بيير أوغست بيشون - تيودودور شاسيرو - والإخوة فلاندران وغيرهم كثر ممن كان لهم مكانة رفيعة في الفن التشكيلي في فرنسا وغيرها من العواصم الأوروبية.

ومع كل ما حقّقه أنغر من نجاحات في حياته الفنية الحافلة بالإنتاج والنجاحات، نرى الشاعر والناقد الشهير بودلير يستخف بأعمال أنغر،

ويفضّل عليها أعمال رائد الرومانسية أوجين ديلاكروا، فهو يرى «أن أنغر الذي تأثّر بمزاجه الشهواني، وبميله إلى تقليد القدامى، وبتذوّقه للفنون القديمة، وبإعجابه برافائيل، وبضرب المثل الأعلى للفن التشكيلي، لا يملك ذلك المزاج المقتدر النشيط الذي يصنع حتمية العبقرية. وهو على عكس ديلاكروا الذي يمتلك خيالاً قوياً، يعبر بوسائل شخصية عن المظهر المدهش في الأشياء». ومهما يكن فقد كان أنغر رسّاماً بارعاً ومدهشاً بخطوطه المتينة وأشكاله التي كان يصوغها بعناية، وكان تأثيره واضحاً على ديفاس ولوتريك وجماعة الأنبياء وعدد من الفنانين الذين جاؤوا من بعده.

المراجع:

- ١- فريد جحا - الحياة التشكيلية - العدد ١١ دمشق - ١٩٨٣ - ص ٧٨.
- ٢- ليونيللو فينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ - ص ٧٨.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١١٨.



الكلاسيكية الجديدة في النحت

بعد دراسته للمكتشفات الأثرية والمنحوتات الإغريقية والرومانية القديمة، عزّز العالم الألماني (ونكلمان) الإحساس بالنزعة الكلاسيكية الجديدة، ولاسيما حين أصدر كتابه عن فنون القدماء الذي تُرجم إلى الفرنسية عام ١٧٦٤، مما دفع عدداً من الفنانين في إيطاليا وفرنسا للمُضي خلف دعوات (ونكلمان) في العودة للقيم الكلاسيكية في الفنون الكلاسيكية المكتشفة، وأضحت أعمالهم عرضاً للمهارات الأكاديمية البعيدة عن الجدة والأصالة. واستطاع المعهد الألماني في روما أن يستقطب نشاط الكلاسيكيين الجدد، ودارت منافسة بينه وبين الأكاديمية الفرنسية في روما على زعامة الفن التشكيلي في أوروبا.

وبعد قيام الثورة الفرنسية ظهرت الكلاسيكية الجديدة كمذهب فني شمل كثيراً من المصوِّرين والنحّاتين الذين عملوا تحت رعاية نابليون بونابرت، وأنجزوا أعمالاً متعددة في ميادين التصوير والنحت والعمارة، وكان النحاتون يلجؤون إلى نحت تماثيل لمشاهيرهم المعاصرين لهم على الطراز الإغريقي أو الروماني القديم، من خلال الوضعيات البطولية والملابس الفاخرة التي كان يرتديها عظماء القادة والشخصيات الأسطورية القديمة، فقد كانوا يعتمدون إلى صياغة الشكل في أجمل صورة له، عبر صيغ تشريحية كاملة ابتعدت عن تجسيد بعض الصفات الإنسانية للشخصيات التي كانوا يجسّدونها، ويبعدون عنها كل الملامح المعبرة عن العواطف الشهوانية، ويقتصرون على التعبير عن العواطف والمشاعر الأولية في الكائن الإنساني كالمعاناة والغضب والحيرة والاستغراق في التأمل.

ومن أبرز رواد الكلاسيكية الجديدة في فنون النحت في أوروبا: الإيطالي أنطونيو كانوفا، والإنكليزي جين فلاكسمان، والفرنسيان جام براديروفرانسوا جوزيف، والألماني جوتوفريد شادو، والإسباني جوزيه جين، والسويدي جون توبيا سرجن. وسنقتصر الحديث على اثنين من ألمع نحّاتي الكلاسيكية الجديدة وهما الإيطالي كانوفا والفرنسي هودون.

كانوفا ١٧٥٧ - ١٨٢٢

أنطونيو كانوفا A-Canova نحّات إيطالي، من أشهر رواد الكلاسيكية الجديدة في النحت، ولد عام ١٧٥٧ في يوسمانو القريبة من مدينة البندقية، وبعد أن درس فنون النحت، وأنجز عدداً من المنحوتات الكلاسيكية، أقام في البندقية، واتّخذ له محترفاً فيها، صار موثقاً لكل محبّي النحت الكلاسيكي البعيد عن نزعة الباروك، واستطاع أن يحقق شهرة جيدة من خلال نتاجه المدهش، وهو في سن مبكرة، لم يتجاوز الثانية والعشرين من عمره، وحين سافر إلى روما سنة ١٧٧٩ التقى الفنان المصوّر الأسكتلندي هاميلتون الذي تابع مسيرة وينكلمان في قيادة الكلاسيكية الجديدة بعد رحيله.

وبعد تعرّفه على أفكار الكلاسيكيين الجدد، واهتمامه بنتائج التصويري والنحتي، تزعم حركتهم في إيطاليا، ورفض العرض الذي قدّمه له بونابرت في الإشراف على أكاديمية الفنون الجميلة في باريس، وظلّ يتابع إنتاجه في إيطاليا، ولعلّ استعراضاً بسيطاً لمنحوتات كانوفا تظهر لنا بجلاء أسلوبه النحتي الذي تمثّلت فيه القيم الجمالية في الكلاسيكية الجديدة التي كانت حركة إحياء للكلاسيكية المثالية التي ظهرت في منحوتات الإغريق والرومان القدماء، والتي تنهض على انتقاء كل ما هو جميل ومثالي في الشكل الإنساني لتجسيد ملامح القوة والكمال.

كانت أعمال كانوفا النحتية تظهر اهتمامه بدراسة الجسد العاري وتجسيد ملامحه الجمالية بدقة كلاسيكية بالغة، تحرص على تفاصيل الجسد وعضلاته في صياغة متقنة ونعومة متناهية، وهذا ما يبدو جلياً في تمثال (نابليون يحمل النصر) الذي أنجزه في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٠٦ و١٨٠٨، وفيه يظهر نابليون عاري الجسد، ويعدُّ التمثال الذي أنجزه لشقيقة نابليون (بولين بورجيزي) من أشهر أعماله النحتية الكلاسيكية التي تظهر براعته في تجسيد القيم الجمالية الرفيعة في فن النحت الذي يقوم على محاكاة ما هو مثالي في الشكل الإنساني، وهو يذكّر بلوحة (فينوس) للمصوّر أنجر. ويُذكر أن كانوفا أنجز تمثال بولين عام ١٨٠٧ إلى جانب تمثال (الحب والنفس) والتمثال الرأسي المسمى (القنصل الأول).

ولعلّ هذه التماثيل التي أنجزها بطلب من نابليون بونابرت لا تؤكد مهارة كانوفا في النحت الكلاسيكي وحسب، بل تظهر مكانته بين فناني أوروبا في تلك المرحلة التي لم يتوفر فيها نحات في فرنسا يوازي بطاقاته قلّة من المصوّر الكلاسيكيين من أمثال: دافيد وأنجر. ولعلّ مَنْ ينظر إلى منحوتات كانوفا للوهلة الأولى سيجد انتمائها المباشر إلى النحت الإغريقي القديم من جهة، وإلى الأعمال التصويرية التي أنجزها المصوّر أنجر فيما بعد، لكن أعمال أنجر جاءت في مرحلة متأخرة عن المرحلة التي أنجز فيها كانوفا منحوتاته، وهذا يدل بوضوح على تأثر أنجر بمنحوتات كانوفا التي انتهج فيها سبيل الكلاسيكية المثالية.

وفي تمثال (بولين بورجيزي) شقيقة بونابرت اتخذت بولين وضعية المرأة المستلقية على أريكة، وقد امتاز النحت بليوننة الخطوط وانسيابية الأشكال التي تبرز المفاتن الأنثوية وتمنحها الرشاقة، دون أن تهتم بالجانب الحركي

في التمثال الذي تهيمن عليه الوضعية الساكنة والوادة البعيدة عن التوتر والانفعال، وهذا يتحقق من خلال الخط الأفقي الذي تحدّته وضعية الاستلقاء فوق الأريكة المتعامدة مع جذع الجسد الناهض بثقل، مما يوحي بالدعة والرغد الذي تتمتع به تلك المرأة.

وقد أشار الدكتور محمد جلال في كتابه (فن النحت الحديث) إلى المؤثرات الإغريقية في تمثال (بولين بوجيزي) بقوله: «... يظهر واضحاً تأثر الفنان بالفن الإغريقي، فعند النظرة الأولى يبدو وكأنه أحد تماثيل آلهة الجمال الإغريقية (فينوس). ومما يلفت النظر اهتمامه كانوفاً بمحاكاة ملابس الأشياء الطبيعية، وهذا ما يجعل الرائي يدرك ويفرق بين طبيعة كل عنصر من تلك العناصر. ومما يدل على ذروة اهتمامه بالمحاكاة هو تلك الأريكة الخشبية التي تبدو مطعمة بخامات أخرى كالنحاس التي تدخل ضمن العناصر المكوّنة للتمثال. وقد اهتمّ بإبراز ذلك الجمال الإغريقي بنسبه المثالية، فأظهر الدقة والأنوثة من خلال هذا الجسد الأنثوي، كما انه اختار وضعاً يؤكد فيه هذا الجمال».

المرجع:

- ١- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ٢٠ - ٢١.
- ٢- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٤١.

هودون ١٧٤١ - ١٨٢٨

جان أنطوان هودون Jean-Antoine Houdon نحات فرنسي، يأتي في طليعة النحاتين الفرنسيين الذين سلكوا سبيل الكلاسيكية الجديدة في النحت أواخر القرن الثامن عشر

ولد هودون عام ١٧٤١ في بلدة فرساي بالقرب من باريس، وكان والده يعمل حاجباً في إحدى المدارس، وحين بلغ الخامسة عشرة من عمره انتسب إلى أكاديمية الفنون الجميلة في باريس. وفيها تلقى مبادئ النحت على أيدي عدد من الفنانين الكبار أمثال: النحات لوموان، والنحات بيغال، واستطاع أن ينال الجائزة التي أهّلته لمتابعة دراسته في روما بما كان يُعرف بـ (منحة روما).

سافر إلى روما عام ١٧٦٤، ودرس في الأكاديمية الفرنسية في روما لغاية عام ١٧٦٨، وفي تلك الفترة تأثر بأفكار العالم (فنكلمان) الذي كان يدعو إلى انتهاج الفنون الكلاسيكية القديمة المتمثلة في المنحوتات الإغريقية والرومانية العريقة، والتأكيد على الجانب التشريحي في دراستها. ثم سافر إلى ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، واستطاع إنجاز العديد من الأعمال النحتية التي كلّف بها، كما أنجز الكثير من التماثيل التي توزّعت في متاحف روسيا، إلى جانب مساهمته في ميدان التربية حتى وفاته عام ١٨٢٨.

كانت منحوتات هودون تتسم بطابعها الكلاسيكي الذي يستمد مادته من الأساطير الإغريقية القديمة، ضمن صياغة متقنة تبدو فيها الخطوط الواضحة التي تحدّد الأشكال بحدّة، وتنتزع عنها حرارة العاطفة، وهذا ما نجده ماثلاً في منحوتته المسماة (ديانا) اللاتينية والتي استمدّ ملامحها من شخصية كاترين الثانية.

وبالرغم من اهتمام الفنان بالموضوعات الأسطورية لم يكن يبيدي اهتماماً

ملحوظاً بالموضوعات الدينية، وقد صرف معظم اهتمامه بالموضوعات المستمدة من الشخصيات المعاصرة له في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وقد انزاحت المنحوتات التي تمثل القديسين، وظهرت بدلاً عنها منحوتات تمثل المبدعين والمفكرين والأدباء والرجال العظام الذين استطاعوا أن يحققوا منازل رفيعة لدى الشعوب. وهذا ما عبّر عنه هودون بقوله: «إنَّ أحد أهداف النحت الرئيسية هو ترسيخ حضور هذه الشخصيات المعطاءة لما قدموه لبلادهم من سمعة مشرّفة». المرجع الأول

من هنا جاءت أعمال هودون تجسيداً وتكريماً لتلك الشخصيات من خلال سلسلة من التماثيل النصفية والنصب الكاملة التي تبدو وكأنها «فصل من فصول الذاكرة للمرحلة التاريخية» التي عاشوا فيها، كما قال عنها النحات الكبير أوغست رودان. وقد تمكّن الفنان من صياغتها في هيئة تفصح عن مكانتها التاريخية العظيمة، بما أضفى عليها من ملامح العبقريّة، وما كساها من ملابس فرنسية معاصرة أورومانية قديمة.

تمكّن هودون من التأكيد على الملامح الواقعية لشخصه، ومحاكاة ملامحها بدقة متناهية وهو ما لم يستطع إنجازها عدد من النحاتين المعاصرين له، ومع ذلك لم يحاول إضفاء الصبغة التجميلية على منحوتاته وفق جماليات الفنون الإغريقية والرومانية القديمة، في الوقت الذي أكّد فيه الجوانب التعبيرية التي تتجلّى في الشخصية التي يجسدها في عمله من خلال الملاحظات الدقيقة والرؤية الصادقة، ولم يتوان عن إظهار الجوانب السلبية في ملامح الشخصية وعدم إخفائها وتجاهلها بما في ذلك التشوّهات الخلقية، وقد أنجز معظم المنحوتات بالطين والصلصال ليتمكّن من صبّها بمواد طويلة الديمومة، وكان يلجأ أحياناً إلى تلوينها ليؤكد الملامح التعبيرية فيها.

وحين تقدّم به العمر وتغصّن وجهه، وكثرت تجاعيده، ووهنت أطرافه، أخذ

يجلس على مقعده، ويمد أصابعه النحيلة على كتلة طين وُضعت أمامه، ليجسّد بها ملامح إحدى الشخصيات الأدبية أو الفكرية من عصر التنوير أمثال: جان جاك رسو، وفولتير، وموليير) وسواهم ممن كان يصوّر على وجوههم الكثير من الملامح النفسية المتميّزة التي تظهر براعته التشكيلية ورهافة حسّه في التقاط الجوانب النفسية لكل شخصية. ونجح في تجسيد شخصية الفيلسوف والشاعر (فولترن) في عدد من التماثيل التي تظهر دقّة الفنان في تصوير الملامح وتعبير الوجه، ولاسيما في التمثال النصفي الذي أنجزه عام ١٧٨١. كما أنجز تمثالاً لفولتير وهو جالس على مقعد، ويبدو فيه اهتمام الفنان بإبراز تفاصيل وثايا الرداء الذي غطّى جسمه دون رأسه وكتفيه، ويظهر هذا التمثال بدايات الاتجاه الرومانسي في النحت من خلال تعبير الوجه، ووضع الكفين على مسندي المقعد.

كان هودون يحب تناول الموضوعات الأسطورية والتاريخية والرمزية في أعماله النحتية، إلا أن انشغاله بتمثيل الشخصيات المعاصرة له لم يتح له فرصة تحقيق رغبته هذه. ومع ذلك أنجز العديد من الأعمال الأسطورية، كان أبرزها تمثال (ديانا الرشيقة وهي تعدو)، والذي تجلّت فيه رقة الملامح ورشاقة الحركات ووداعتها، كما أنجز تمثالي (أبولو) و(سيرس) عام ١٧٨٨. وأبدى اهتمامه بالموضوعات الرمزية، تناول فيها محاور عديدة كالحب والصداقة والألم والأمل، وجسّد الشتاء في صورة فتاة عارية تجثم فوق الأرض من شدة البرد، وقد وضعت رداء فوقها أخفت به رأسها وكتفيتها، وقد عُرض هذا التمثال في المعرض السنوي لصالون باريس عام ١٧٨٣، وأثار حوله الكثير من الآراء والمواقف. كما أنجز الفنان مجموعة من الأعمال النصبية التي تمثل بعض القادة السياسيين في الولايات المتحدة من أمثال: (جورج واشنطن) عام ١٧٨٥، و(بنيامين فرانكلين) ١٧٧٨.

المراجع:

- ١- د. أحمد الأحمد - الموسوعة العربية - دمشق عن طريق الإنترنت.
- ٢- د. محمد جلال - فن النحت الحديث - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - مكتبة الفنون التشكيلية - ص ٢١.



الرومانسية

ظهرت الرومانسية كمذهب فني في عشرينيات القرن التاسع عشر من خلال إنتاج عدد من الفنانين الفرنسيين أمثال: تيودور جيريكو وأنطوان غرو وأوجين ديلاكروا، غير أنها في واقع الأمر وُلدت قبل ذلك بنحو نصف قرن من خلال كتابات ولوحات عدد من الأدباء والفنانين في إنكلترا وألمانيا ممن تميّز نتاجهم بحساسية عالية، وتفرّد في الأداء من أمثال: وليم بليك وجوته. وقد جاءت الرومانسية في أعقاب المذهب الكلاسيكي والتيارات المتفرّعة عنه التي أولت اهتماماً كبيراً للفنون والآداب الإغريقية والرومانية القديمة، والتزمت مجمل المبادئ والأساليب التعبيرية التي جاءت بها تلك الفنون، فكانت الرومانسية بمثابة ثورة على القيود التي حدّتها الكلاسيكية في الفن والأدب، فهي تدعو للعودة إلى الطبيعة والفطرة السليمة في التعبير عن المشاعر الإنسانية، وإطلاق العنان للخيال وإفساح المجال أمام الوجدان للتعبير عن الانفعالات النفسية والعواطف المشبوبة والقرائح المتوقدة.

وتعتمد الرومانسية في التصوير على دراسة الأشكال الموجودة في الطبيعة في، ودراسة الألوان على ما هي عليه في الواقع المرئي، والابتعاد عن تصوير الأوضاع والأشكال التي التزمت بها الكلاسيكية الحديثة، وهي أشكال تستمد ملامحها من نماذج التماثيل الإغريقية والرومانية التي اكتشفت في مدينة بومبي في القرن الثامن عشر.

وكلمة رومانسية مشتقة من كلمة رومانوس التي أطلقت على الفنون والآداب

المتفرّعة من الأدب اللاتيني القديم، كانت تطلق على إحدى لهجات اللغة اللاتينية السائدة في سويسرا، وقد اختار الرومانسيون هذا الاسم لمذهبهم في التعبير الإبداعي تأكيداً منهم تجاوز المذهب الكلاسيكي وما يتّصل بالآداب والفنون القديمة التي استُهلكت حتى مشارف القرن التاسع عشر بعد ظهور الكلاسيكية الجديدة في لوحات رائدها لويس دافيد وتلامذته.

والحقيقة أن الرومانسية لم تكن ثورة على فنون التعبير القديمة وحسب، بل كانت وسيلة للتخلص من القيود الفنية والفكرية للكلاسيكية، والانطلاق نحو عوالم جديدة يمضي الفنان في جنباتها. كما تغرّد الطيور وترعد الغيوم معتمداً على سجيته دون الخضوع لقواعد ثابتة أو أساليب محددة تُملئها إرادة عقلية تقليدية. فالعفوية والسليقة هي التي تقود المبدع نحو إنتاجه الفني الذي يتدفق من ينبوع وجدانه ورهافة حسّه.

فالكلاسيكيون يستندون إلى ما تُمليه عليهم مواقفهم العقلية وتعاليمهم الأكاديمية المرهونة بقيود لا ينبغي تجاوزها في فنونهم التعبيرية، بينما نجد الرومانسيين يعتمدون على عواطفهم في رؤية المواضيع التي يصوّرونها، مطلقين العنان لانفعالاتهم في معالجتها. وإذا كانت طلائع الرومانسية قد ظهرت في ألمانيا وإنكلترا من خلال الأدباء والفنانين في كلا البلدين إلا أنها لم تتبلور إلا في فرنسا نتيجة توفر مناخات وظروف سياسية واقتصادية واجتماعية ساهمت في ولادة الحالة النفسية لدى الرومانسيين، فجيل الفنانين الشباب الذين شهدوا الثورة الفرنسية وعاشوا عهد نابليون الأول وتمثّلوا المبادئ التي خلفها لهم جان جاك روسو وجدوا في الكلاسيكية اتجاهاً فنياً بائداً ينبغي تحرير الفن من تقاليده وقيوده الصارمة، والتوجّه نحو حركة فنية مبتكرة تنطلق نحو الطبيعة، وتبحر في عالم الخيال عبر مناخات تتوفر فيها حرية التعبير.

ولعلَّ مَنْ يتابع النتاج التصويري في كل من فرنسا وإنكلترا وألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر يرى أن التصوير الفرنسي كان يتوخى الدقة والوضوح والصيغ التزيينية التي تؤكدها نزعة الركوكو كتلك التي نجدها في لوحات بوشيه وعدد من تلاميذه الذين ابتدعوا الكلاسيكية الجديدة التي تؤكد صياغة الأشكال بدقة متناهية وفق الأصول الأكاديمية المستمدة من الفنون الإغريقية، بينما كان التصوير في ألمانيا وإنكلترا يتميز بجموح الخيال وتأجج العاطفة، وهذا ما نجده في لوحات كونستابل ووليم بلاك، وأشعار بايرون وكتابات جوتيه.

وقدّمت الرومانسية نفسها على مراحل متتابعة ومن خلال أشكال متنوّعة، فقد اهتمّت في البداية بموضوعات جديدة كتلك التي جرى عليه الكلاسيكيون، والكلاسيكيون الجدد، ثمّ عمدت إلى معالجة موضوعاتها على نحو جديد، ثم عادت لتتناول الموضوعات الكلاسيكية، مما أربك المؤرّخين الذين اعتبروا أنغر رومانسياً وديلاكروا كلاسيكياً ذلك أن عدداً من الرومانسيين استوحوا نتائجهم التصويري من بعض الروايات الكلاسيكية، كما فعل جيروديه حين استوحى رواية (أتالا) لشاتوبريان.

غير أن إنكلترا بقيت بعيدة عن التأثيرات المباشرة للكلاسيكية، وكان تأثير الاتجاهات الأكاديمية ضعيفاً على الفنانين الإنكليز، وقد استطاع الفنانون الإنكليز تحقيق إنجازات عظيمة على صعيد تطوير اللون وتنوّع أشكال التعبير، ولاسيما في تصوير المناظر الطبيعية التي برع فيها كل من كونستابل وتيرنر. وإذا كان رسّامو الصور الشخصية الإنكليز قد استفادوا من أسلوب المصوّرين الفلمنكيين أمثال: فان دايك وروبنز، فإن رسّامي المناظر الطبيعية منهم أفادوا من المدرسة الهولندية أمثال: رويزدايل وفان غوين.

ولذلك جاءت لوحات المصوّر الإنكليزي غنيسبورو تشهد على براعته في رسم الصورة الشخصية ورهافته في تصوير الطبيعة في الريف الإنكليزي. وتشهد لوحات كل من أولد كروم وكونستابل وبونينغتون، على قدراتهم في إقامة توازنات بين الكتل وتحريك الأشكال على نحو يقارب حركتها في الطبيعة، لذلك أضحت المنظر الطبيعي انعكاساً لحساسية الفنان وتأثره بالطبيعة، إذ تبدو كثافة تربة الأرض الطرية ورهافة أوراق الأشجار المتمايلة أمام نسيمات الهواء، وعريضة أمواج البحر أمام الرياح العاتية.

ومن أجل تسجيل اللحظات الهاربة في الطبيعة استعمل الفنانون الإنكليز الألوان المائية التي كانت تستعمل لرسم الدراسات اللونية السريعة، إلا أنهم تمكّنوا من ابتكار لوحات مائية في غاية الجمال، فأضحى التصوير المائي هدفاً في ذاته، وظهر عدد من مصوّرِي الألوان المائية أمثال: كوتمان وكوت، وعدد من أعضاء جمعية الألوان المائية التي تأسست عام ١٨٠٤. واستطاع المصوّر وليم تورنر أن ينقل تدريجات اللون المائي وتداخلاته العفوية إلى التصوير الزيتي وأصبح النور بطل لوحاته المائية والزيتية. أما المصوّر بونينغتون فقد تعلّم التصوير المائي من المصوّر الفرنسي فرانشيا الذي هاجر إلى لندن.

وقد شهدت باريس في مطلع القرن التاسع عشر قدوم عدد من الفنانين الإنكليز أمثال: المصوّر بونينغتون عام ١٨١٦، والأخوين فيلدينغ اللذين التقيا الفنانين الفرنسيين جيريكو وديلاكروا، وبذلك انتقلت للفن الفرنسي بعض التقنيات الحيوية كالتصوير المباشر عن الطبيعة والتصوير المائي وحيوية اللمسة اللونية وتناغمها مع مجاوراتها، ودفعت بالتصوير الزيتي نحو المواقف العاطفية من الطبيعة بما فيها من حيوية وصدق وعفوية حرّكت التصوير الفرنسي، وأشعلت فيه جذوة الرومانسية.

وغدت الطبيعة في لوحات جورج ميشيل لا تشبه الطبيعة الوداعة في لوحات كل من المصورين مورو وشاتلييه، فقد أصبحت طبيعة ميشيل متحركة تتجلى في الطرق المليئة بالحصى، تمضي فيها العربات المحملة بالحبوب وهي في طريقها إلى مطاحن مونمارتر، بينما تبدو الأشجار منحنية أمام الرياح والبحيرات ذات المياه الآسنة، كل هذه المفردات تجسدها ضربات ريشة معقدة وواسعة، وتتعاورها ظلال ثائرة وأنوار مفاجئة، وغير ذلك من خصائص تصويرية لا نجدها في لوحات الكلاسيكيين الهادئة وأساليبهم المتزمّنة.

وإذا كانت كتابات جان جاك روسو دفعت البلاد نحو الثورة السياسية، فإنها في الوقت نفسه دفعت الفنانين نحو الثورة الفنية ولاسيما تلك الآراء التي تحدّث فيها عن الفن والحضارة، وكان لها أثرها في اشتعال الثورة الفرنسية ومحاربة النظم المستبدّة في سبيل قيام أنظمة ديمقراطية، وإذا كان كتابه (العقد الفريد) قد أشعل فتيل الثورة على الاستبداد، فإن كتابه (أميل في التربية) الذي دعا فيه بالعودة إلى الطبيعة كان له الأثر الكبير في بروز المذهب الرومانسي إلى جانب مقالاته عن الفن والعودة به إلى الفطرة والابتعاد عن المظاهر الزائفة للحضارة.

وهنا لا يمكن أن نتجاهل الأثر الذي تركه روسو في الحياة الثقافية الفرنسية؛ إذ ظهرت الرومانسية في الشعر والقصة والمسرح والموسيقا والفن التشكيلي، ففي الشعر والأدب نجد فيكتور هيجو ولامارتين وجورج صاند والفرد دوموسيه والفرد دوقيني وشاتوبريان، وفي الموسيقا نجد شوبان وفاجنر وفريدي، وفي الفن التشكيلي نجد جيريكو وأوجين ديلاكروا وأنطوان غرو وجيرودية وبردون وشاسيرو وغيرهم، ممن أخذت لوحاتهم تصوّر العواصف الثائرة والفيضانات الجارفة وكل ما يمثل قوى الطبيعة في عنفوانها ومشاهد الحروب الطاحنة

وصيد الوحوش الضارية بالإضافة إلى المناظر الطبيعية الحاملة والمروج الخضراء التي ترعى فيها المواشي وادعة هائلة، وجداول المياه المترقرة وغيرها من مشاهد الطبيعة في سكونها ووداعتها أوجموحها وعربدتها.

وقد كان للموضوعات الشرقية والعربية نصيب في نتاج عدد من الرومانسيين الذين استهوتهم غرابة أشكال البيئة الشرقية وألوان ملابس أبنائها ونسائها واختلاف عاداتهم، وهذا ما دفع بعضهم للسفر إلى بلاد الشرق وتصوير أبرز ملامحها، وبذلك اقترب الرومانسيون من صور الحياة المحيطة بهم، وابتعدوا عن المواضيع الخرافية والأسطورية وقصص الكتاب المقدس وتمجيد الملوك والأمراء وأصحاب النفوذ وغيرها من الموضوعات التي جرى عليها نتاج الكلاسيكيين.

وقد استطاع الفنان أنطوان غروأن يحطّم تقاليد الكلاسيكية الجديدة التي أرساها أستاذه لويس دافيد، إذ ابتعد عن الموضوعات المستمدة من الأساطير الإغريقية والرومانية، واستبدلها بموضوعات مستمدة من التاريخ المعاصر ومن حروب بونابرت، كما أنه فضّل اللون على الخط في صياغة اللوحة مخالفاً بذلك ما كان يقدره زميله أنغر. وكذلك فعل ديلاكروا الذي تجاوز هدوء الكلاسيكية وجمودها بحركة الرومانسية وحيويتها، بل إنه عارض رصانة الخط الأفقي بحيوية الخط المائل، وفضّل لمسات الريشة على دقة القلم، أي إنه فضّل اللون على الخط في التصوير، ورفض الدقة المتناهية في تصوير التفاصيل التي يتباهى بها الكلاسيكيون، كما أنه تجاوز النسب التشريحية من أجل حيوية التعبير، وبذلك مهد الطريق للانطباعية وما تلاها من اتجاهات جديدة.

ومع ذلك بالغ بعض الرومانسيين في تطرّفهم حين ابتعدوا عن الموضوعات

التي تصوّر واقع الحياة، ولاذوا بالفرار من جحيم الحياة إلى نعيم مخيلاتهم الذي كانوا يجدون فيه ملاذهم ويُشددون من خلاله مستقبلًا مشرقًا، كما كان بعضهم يتغنّى بماضي الحياة الفطرية للإنسان، ويعبرون عن رغباتهم في العيش في بلاد نائية يرسمون بعض نعيمها في مخيلاتهم، إذ الطبيعة البكر الصافية والحياة الوداعة الهائلة البعيدة عن الكذب والنفاق والرياء والحروب والآلام. وخلافًا لهذه المواقف، كان الرومانسيون يسعون إلى توجيه أفكارهم نحو عامة الناس وقضاياهم على نقيض ما كان يفعله الكلاسيكيون الذين كانوا يهتمون بالمواضيع الخرافية وأساطير الأولين من الإغريق والرومان، وقصص التوراة والإنجيل، وصور الملوك والحكام وطبقة النبلاء.

وقد كانت لوحة غرق الميدوزا) للفنان جيريكو في طليعة اللوحات التي اكتسبت ذلك الطابع الرومانسي في التصوير الفرنسي رغم ما نجده في لوحات زميله أنطوان غرو من إرهابات تبشّر في هذا الاتجاه، فقد كان غرو معجبًا بلوحات المصوّر البلجيكي روبنز لما تتمتع به من حيوية في التشكيل وروعة في الصيغ اللونية المتألّقة. ولذلك جاءت لوحته المسماة (الطاعون في يافا) تمهيداً للوحة جيريكو (غرق الميدوزا) والتي كانت أكثر تعبيراً عن النزعة الرومانسية. وسنستعرض فيما يلي أبرز رواد الرومانسية في فن التصوير:

بليك ١٧٥٧ - ١٨٢٧

وليم بليك WILLIAM BLAKE مصوّر وشاعر وأديب إنكليزي، يُعدُّ رائد المدرسة الرومانسية في الأدب التي أطلقت العنان للخيال كبديل لعقلانية عصر التنوير، ودعت لعودة الإنسان إلى الطبيعة، وقد جمع بليك بين وضوح الفكر وجموح الخيال، وهو ما جعله مشتهً الآراء، ومتعدد النزعات في شبابه، بيد أنه ظلّ مخلصاً لنزعت الرومانسية الصوفية طيلة حياته، وهو يعدُّ لوحاته

(رؤيا الخلود) تعبيراً بصرياً عن الحقائق المطلقة في الوجود.

ولد بليك عام ١٧٥٧ في لندن، ودخل مدرسة هنري بار للتصوير وهو في العاشرة من عمره، وحين بلغ الخامسة عشرة انتسب إلى محترف الفنان النقاش (جيمس باسير) الذي جعله ينقش على الخشب مشهداً من العصور الوسطى، مما دفعه للاهتمام بالفن القوطي، وفي هذا المحترف تمكن بليك من تعرّف خصائص مهنة الحفر، واطّلع على محفورات رّواد هذا الفن من أمثال: مايكل أنجلو، ورافائيل، ودورير. كما أنه أمضى قسطاً من وقته في نسخ شواهد القبور وأنصابها مما أكسبه خبرة جيدة في فن الحفر.

انتسب بليك إلى الأكاديمية الملكية في لندن عام ١٧٧٩ ليتابع تحصيله الفني في التصوير، غير أنه لم يكن يشعر بالراحة تجاه أساتذة الأكاديمية المتشددّين في الرسم الواقعي والالتزام بالتقاليد الأكاديمية، وهذا نابع في الأساس من نزعته المتمرّدة، وميوله نحو الخيال الصوفي الذي اكتسبه من قراءاته لكتابات الأدباء المتصوّفين والأفلاطونيين الجدد في إنكلترا.

لم يستوح بليك لوحاته من الحياة أو من الطبيعة كغيره من المصوّرّين المعاصرين له، بل استمدّ موضوعاته من المواضيع التاريخية والفكرية، وكانت لوحاته الأولى التي أنجزها بالألوان المائية تنتقد الطباع الأخلاقية السائدة في عصره ولا تتوافق معها، كما في لوحته (كفارة جين شور في كنيسة القديس بولس). وحين تعرّف النحات (جون فلاكسمان) تعزّزت صلته بالكلاسيكية الجديدة التي ظهرت آثارها في أعماله كما في لوحة (الروح القانطة والراقصات الجميلات)؛ إذ تبدو الحركة المرحّة والانسيابية في أجساد الراقصات. وقد حاول الاشتراك بهذه اللوحة في معرض عن شكسبير إلا أنها لم تلقَ قبولاً من قبل عدد من الفنانين البريطانيين. ومع ذلك فقد تمكن بليك من عرض بضع لوحات في الأكاديمية الملكية وفي صالات أخرى بدءاً من عام ١٧٨٠.

لم يكن بليك يعتمد على لوحاته في تأمين مورد للعيش. لكنه اعتمد على عمله في الحفر الذي لم يوفر له الدخل الكافي كغيره من الحفّارين المعاصرين، في الوقت الذي تألّق فيه كشاعر في طليعة شعراء إنكلترا، حيث نشر ديوانه (أغاني البراءة) عام ١٧٩٠، مع رسوم توضيحية أعدّها وطبعها بالحفر النافر ثم لوّنها بالألوان المائية، وقد تداخلت الرسوم مع القصائد على نحو يُشبه الرسوم التوضيحية في مخطوطات العصور الوسطى.

وفي عام ١٧٩٣ انتقل بليك من منطقة سوهو في لندن إلى منطقة لامبيث، ومرّ في فترة من التشاؤم الحاد والأزمات النفسية. وفي عام ١٧٩٤ ضمّ ديوانه «أغاني البراءة» إلى ديوان جديد أطلق عليه «أغاني الخبرة»، وزوّده بالرسوم المناسبة التي ظهرت أكثر نُضجاً من سابقتها، واتّخذت حيّزاً أكبر من النص وأكثر وضوحاً، وهذا ما نجده في قصيدة (الحمل) من أغاني البراءة، وقصيدة (النمر) من ديوان أغاني الخبرة، وقد كان للرسوم المنفصلة عن هذين الديوانين أثر كبير في انتشار الطباعة الملونة بعد عام ١٧٩٥. ولاسيما اللوحات المسماة (الله يخلق آدم - بيت الموت - نبوخذ نصر)، وهي لوحات تُشبه الرسم بالفريسك.

رسم بليك منذ عام ١٧٩٩ ولغاية ١٨٠٥ نحو ٣٧ لوحة بالألوان الزيتية، ونحو ١٠٠ لوحة رسمها بالألوان المائية، وفي عام ١٨٠٤ كتب قصيدة (القدس)، وهي من أطول قصائده، وزيّنها برسومه المائية. وكان يرسم أشكاله على سطح قطعة من الكرتون ثم يلوّنه بالألوان ممزوجة بالغراء الذي يجعل سطح اللوحة مرقشاً، مما يكسبه ملمحاً بصرياً غنياً، ويمكن الرسم عليه وهو رطب، وهذا ما حقّقه بليك في اللوحات الطباعية المسماة (نيوتن - نبوخذ نصر - الله يخلق آدم) بحيث يبدو اللون متوهّجاً ومتألّقاً بدرجاته المتمازجة والمتداخلة.

وحين أقام بليك معرضاً فردياً عام ١٨٠٨ لم يحظَ بالاهتمام المناسب، ولم يبع سوى لوحة واحدة اقتناها توماس بوتس الذي كان يملك داراً للنشر، وقد عمل بليك لديه طيلة عشر سنوات ورسم خلالها لوحات عن (ميلتون والكتاب المقدس). وحين تعرّف جون لينل عليه عام ١٨١٨ قدّمه لجمهور الشباب من الفنانين الذين أبدوا إعجابهم بأعماله ولوحاته. ومنذ عام ١٨٢٠ أظهر بليك اهتماماً كبيراً بتصوير سفر أيوب والكوميديا الإلهية لدانتي، فأنجز من سفر أيوب بضع لوحات، ولم ينجز سوى سبع لوحات من الكوميديا الإلهية، في حين ترك أكثر من مئة دراسة قلمية، لَوْن بعضها بالألوان المائية.

وتظهر الرسوم التي أنجزها للكوميديا الإلهية المستوى الفني الجيد الذي وصل إليه بليك، ويبدو ذلك من خلال سيطرته على الألوان، وتنوّع لمساته، وعمق إحساسه بالقيم الجمالية والتعبيرية التي تحقّقها الألوان، وهذا ما يتجلّى في لوحة (بياتريس تخاطب دانتي من العربة) حيث يبدو تأثير الكلاسيكية الجديدة عبر أشكال الشخصيات المتمايلة في انسيابية واضحة وحيوية ظاهرة.

وفي لوحته (دانتي وفرجيل يدخلان الغابة) يبدو جمال التعبير وبراعة الأداء الفني في معالجة بليك لأشكال شخصه لاسيما في تجسيد ذاك التفاعل بين دانتي وصاحبه فرجيل. أما لوحته (دانتي يشرب من نهر الحياة) فهي تظهر تطابق أفكار بليك مع أفكار دانتي، وفيها يضيف بليك ثلاث شخصيات مع مجموعة من المصوِّرين الذين يرسمون الطبيعة. بينما تعبّر لوحة (الصورة المواجهة لرؤيا بنات إنكلترا) عن الإثم الناتج عن خضوع الحب للقيود الدينية، أما لوحة «أوثون روح أمريكا الناعمة» فإنها تعبّر عن إدانة بليك للعبودية في أمريكا.

ومع ذلك فإنّ بعض النقاد عدّوا الشعر هو المجال الذي أبدع فيه بليك، أما التصوير فلم يكن أكثر من هواية أقحم فيها نفسه دون نجاح. والحقيقة أن بليك لم يبلغ ما بلغه معاصروه من المصوِّرين أمثال: غينسبور و تيرنر الذين التزموا الصيغ الكلاسيكية في التصوير، فطبيعته الشعرية المتمرّدة وأفكاره المضطربة كانت تدفعه دائماً إلى تغليب الجوانب الفكرية على الجوانب الفنية التي تقيّد مخيلته الجامحة وتترجم مقلته للقيود الأكاديمية التي كان أساتذته يُلزّمونه بها، ولذلك نراه يرفض النقل عن الواقع، ويعدّ الفن تجاوزاً له، وهو يتساءل: «هل التصوير محصور بالعمل الشاق الرخيص للرموز المنسوخة طبق الأصل للمادة الزائلة الفانية والتي لا ترتفع كما الشعر والموسيقا إلى المجال الإبداعي الحق المرتكز على المفهوم التخيلي؟.. لا.. إن التصوير لن يكون هذا أبداً. فالتصوير كالشعر والموسيقا.. يثير الجذل بأفكاره الخالدة».

لقد عاش بليك معظم حياته بعيداً عن الشهرة، ولم يعترف أحد بموهبته في التصوير حتى الأصدقاء المقربون منه، لكن ذلك لم يقف حائلاً دون مثابرته على إنتاجه الفني إلى جانب إبداعاته الشعرية والأدبية. وحين زاره صديقه الفنان صمويل بالمر، وجده مُقعداً في فراشه بسبب حرق أصاب رجله، وبرغم بلوغه السابعة والستين من عمره، فقد كان يعمل بهدوء فوق فراشه والكتب تحيط به.

توفي بليك عام ١٨٢٧ في لندن بعد أن ترك مجموعات من لوحاته نجد بعضها في صالة تيت في لندن، والمتحف البريطاني، كما تتوزّع أعماله وكتبه المصوّرة في الولايات المتحدة الأمريكية، ولاسيما في معهد الفنون الجميلة في بوسطن، وفي مكتبة مورغان في نيويورك، وفي متحف جامعة كامبريدج وفي مكتبة هاتنجتون في سان مارينو.

المراجع:

- ١- عبد الرزاق العلي - الحياة التشكيلية - العدد ١٢ دمشق ١٩٨٣ - ص ٥٢.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٢.



تيودور جيريكو THEORE GERICAULT مصوّر فرنسي، يأتي في طليعة المصوّرين الرومانسيين، إلى جانب المصوّر الشهير أوجين ديلاكروا، وقد عُرف بأسلوبه الفني الذي تجاوز فيه القيود التصويرية في الفن الكلاسيكي، وكانت لوحته (غرق الميدوزا) أول عمل يحمل سمات المذهب الرومانسي في موضوعه ومعالجته الفنية المبتكرة.

ولد جيريكو في فرنسا عام ١٧٩١ ودرس مبادئ التصوير في المدرسة الأمبراطورية في باريس، وحين شبّ انتسب إلى محترف الفنان فيرينيه الذي كان قد حقّق شهرة كبيرة في رسم الخيول، وحين تحقق للجيريكو ما كان يطمح إليه لدى فيرينيه من مهارات تصويرية وتقنية متنوعة، انتسب إلى محترف الفنان جورين الذي وُجد في جيريكو موهبة فذة تستحق الرعاية والمتابعة، فقدّم له كل ما يحتاج من خبرات ومهارات تؤهّله في متابعة مسيرته الإبداعية في فنون التصوير الزيتي والمائي.

في عام ١٨١٢ عرض لوحته المسمّاة (هجوم ضابط من الخيالة) في معرض باريس الرسمي، فأثارت اهتمام الفنانين والنقاد بما انطوت عليه من طاقات تصويرية مبتكرة، تؤكّد مهارته التي اكتسبها من أساتذته السابقين، وهذا ما حققه في دراساته الملوّنة التي صوّر فيها جنوداً في وضعيات مختلفة كتلك اللوحة المسمّاة (صورة دركي) والموجودة في متحف روان. كما أنه اشتهر بتصوير عدد من الأحداث التاريخية المعاصرة كلوحة (الانسحاب من روسيا) التي تصوّر هزيمة بوناپرت أثناء غزوه الأراضي الروسية. ولم يوفّر جهداً في رسم لوحات ترصد صور العذاب والانهيار والموت كلوحة (عربة الجرحى) التي أظهرت تأثيرات الفنان جيرود.

أُتيحت الفرصة للجيريكو في السفر إلى إيطاليا والاطلاع عن قرب على روائع عصر النهضة، وما أنتجه الفنانون العظام فيها من أعمال خالدة، وحين أقام في روما رسم مجموعة من اللوحات ذات الطابع الكلاسيكي وبعض اللوحات الصريحة للغاية، كما أنجز مجموعة من اللوحات المستنسخة عن لوحة (سباق الخيول الجامحة) التي شهدت اهتماماً من قبل المتابعين والمقتنين الذين وجدوا فيها صيغة فنية جديدة.

وفي عام ١٨١٧ عاد جيريكو إلى فرنسا، وتعرّف الفنان الشهير إنغر الذي تبادل معه الآراء الفنية، ودفعه نحو المزيد من إنتاجه التصويري رغم اختلاف موقفهما من العمل الفني، فقد كان إنغر يعتمد في تصويره على الرسم، ويعدّه شرف الفن، ويرى أن الخط هو الرسم وهو كل شيء، وأنه يشكل ثلاثة أرباع التصوير. بينما كان الرومانسيون يولون اللون عناية أكبر من الرسم، وبيتعدون عن الدقة المتناهية في الرسم.

اتّخذ جيريكو محترفاً في باريس، وعكف فيه على إنجاز العديد من لوحاته الشهيرة التي كان أبرزها لوحة (غرق الطوّافة ميدوز) التي كانت أكثر تعبيراً عن نزعتة الرومانسية، فهي تعرض صورة الفاجعة التي تعرض لها جماعة من البحارة، تعرّضت سفينتهم إلى أمواج المحيط العاتية فابتلعتها، فصنعوا من الحطام طوّافة، ظلّوا يتشبّثون بها أملاً في النجاة، لكن أمواج المحيط المخيفة كانت تتشلهم الواحد تلو الآخر، ولم يتمكّن من النجاة إلا قلة منهم، نقلت أخبار المأساة التي أخذت تتناقلها الأخبار.

لقد أثارت هذه المأساة جيريكو وحركت عواطفه الإنسانية، فأخذ يتابع أخبارها في الصحافة، ومن خلال الرواة وشهود العيان حتى تمكّن من تصويرها على تلك الصورة الرائعة التي أثارت النقاد ودفعتهم لانتقاد الفنان

الذي أمعن في تصوير المأساة على هذا النحو المفزع، إذ إنهم كانوا يرفضون أن يتناول الفن تلك الصور المأساوية التي لا تتناسب مع مهمته الساعية إلى تصوير الجمال. لكن موقفهم هذا دفع جيريكو للغضب والسفر إلى إنكلترا.

وصل جيريكو إلى إنكلترا عام ١٨٢٠ فعرض لوحته (غرق الطوافة ميدوز) في لندن التي أثنت عليه واعتبرته في طليعة المصورين الرومانسيين في فرنسا، وحظي بإعجاب الفنانين والنقاد الذين التقى بهم، كما أنه تعرّف على أعمال المصور الإنكليزي الشهير كونستابل، ووجد في لوحاته صيغة مبتكرة في رسم الطبيعة وتصويرها بأسلوب فني يعتمد على الرسم المباشر أمام مشاهد الطبيعة مما يُكسب اللوحة حيوية ونضارة، ويعكس المشاعر الآنية والانفعالات الراهنة التي تذكّيها الطبيعة في وجدان الفنان.

وحين عاد إلى فرنسا أخذ يحدث زملاءه عن فنون التصوير الزيتي والمائي في إنكلترا، ونقل لهم أخبار المصور كونستابل ذلك الفنان الثائر الذي يصور الطبيعة وبعض مشاهد الحياة اليومية على نحو مثير. لكن حديثه هذا أثار حفيظة الكلاسيكيين والفنانين الأكاديميين الذين رأوا في إشاداته بأسلوب كونستابل خطراً على الكلاسيكية، ولاسيما حين سمعوا أوجين ديلاكروا يشارك زميله جيريكو في الثناء على كونستابل والفن الإنكليزي المتحرر من قيود الكلاسيكية.

اهتمّ جيريكو بالتصوير المائي والتصوير الزيتي، كما اهتمّ برسم الطبقات الحجرية التي كان يصور من خلالها بعض المشاهد الرياضية كالملاكمة وسباق الخيل. وقد صوّر الكثير من الموضوعات المستمدة من الأحداث المعاصرة، متجاوزاً الموضوعات التي كان يصورها الكلاسيكيون الجدد أمثال: دافيد وإنجر اللذين كانا يستمدان المواضيع من الميثولوجيا الإغريقية وبطولات بونابرت، بل

إن جيريكو اهتمّ بتصوير بعض الحيوانات الأليفة كالقطط والكلاب والخيول والكثير من الحيوانات التي كان يشاهدها في حديقة الحيوان في باريس.

كان أوجين ديلاكروا معجباً بجيريكو الذي كان أكبر منه بعشر سنوات، وقد تأثّر بلوحاته وأسلوبه في التصوير، ولئن اعتبر ديلاكروا رائد الرومانسية في الفن الفرنسي، فإن جيريكو كان الجذوة التي أوقدت روح التمرد في الرومانسية الفرنسية. وذات يوم بينما كان يمتطي جواده، تعرّس سقط عن صهوته مما ترك أثراً بليغاً على صحته التي تدهورت وانتهت بوفاته عام ١٨٢٤، وعندها بيعت معظم مقتنياته ووُزعت لوحاته ومطبوعاته الحجرية ومعظم رسومه على عدد من المتاحف والهواة وصلات العرض، ويضم متحف اللوفر كثيراً من أعماله ودراساته.

المراجع:

- ١- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - عصر النهضة - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٤٤.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٩٣ - ٩٤.
- ٣- د. سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٣ - ص ٦ - ٧.



غرو ١٧٧١ - ١٨٣٥

البارون أنطوان جان غرو (Gros (Antoine Jean Baron رسّام فرنسي يُعدُّ في طليعة الفنانين الذين تمردوا على أساليب الكلاسيكية الجديدة التي تزعمها أستاذه لويس دافيد، وزميله المصوّر أنجر في القرن الثامن عشر، وتشكّل لوحاته التي صوّر فيها حروب نابليون بونابرت بدايات حقيقية للمذهب الرومانسي الاستشراقي الذي تزعمه المصوّر أوجين ديلاكروا.

ولد غرو في باريس عام ١٧٧١ وتوفي فيها عام ١٨٣٥، كان والده رساماً لصور المنمنمات، وحين بلغ الخامسة عشرة التحق بمرسم الفنان «دافيد» رائد الكلاسيكية الجديدة حيث تلقّى المبادئ الرصينة لفنون التصوير الكلاسيكي، ثمّ تابع دراسته في أكاديمية الرسم بباريس منذ عام ١٧٨٧، وكان قليل الميل للموضوعات المستمدّة من (الجمهورية الرومانية) التي كانت تشهد حفاوة من قبل أستاذه دافيد، لكنه كان يُبدي ميلاً واضحاً لأسلوب الفنان البلجيكي روبنز، وهو أسلوب يمتاز بفخامته واحتفائه بالعناصر الجمالية الباروكية، وهذا ما نلمسه في لوحته (أنتيوشوس وإيلياز Antio Chus Eteleazar) المحفوظة في متحف سان لو التي تعتبر لوحة ذات طابع باروكي بالنسبة لتلك الفترة.

في عام ١٧٩٣ هرب غرو إلى إيطاليا إثر اندلاع الثورة الفرنسية، وأقام فيها ثمانية أعوام متنقلاً بين جنوة - ميلانو - فلورنسا، واختار للوحاته مواضيع تصوّر فترة ما قبل الرومانسية، ورسم عدداً كبيراً من الصور الشخصية من أبرزها صورة زوجة أحد رجال الأعمال (مدام باستور) المحفوظة في متحف اللوفر.

وفي نهاية عام ١٧٩٦ رافق غرو (السيدة جوزفين عشيقته نابليون بونابرت) من ميلانو إلى جنوة حيث رسم لوحته الشهيرة (بونابرت في مرفأ أركول)

المحفوفة في متحف فرساي، وتم اختياره نائباً في البعثة الفرنسية المكلفة باختيار لوحات الرسّامين الإيطاليين وإرسالها إلى فرنسا لتزيين القصور الإمبراطورية، كما حصل على رتبة في الجيش الذي هُزم عام ١٧٩٩ في مواجهة النمساويين.

وفي شباط عام ١٨٠١ عاد غرو إلى باريس وأنجز لوحة (كريستين بوير) المحفوفة في اللوفر، ثم أقام معرضاً في صالون (سافو ألو كاتيه) كما عرض في متحف اللوفر دراسات لوحة (معركة الناصرة) التي تمجّد بطولات نابليون في مصر، فأثارت ضجة لدى لجنة التحكيم التي رأت في ألوان غرو الفاقعة عودة إلى نزعة الركوكو المتأنّقة في التصوير الذي ساد القرن الثامن عشر، وابتعاداً عن روح التجديد، لكنه سرعان ما اكتسب شهرة واسعة بين معاصريه حين أنجز لوحته المشهورة (مرضى الطاعون في يافا المحفوفة في اللوفر، والتي عرضت في معرض عام ١٨٠٤).

لقد صوّر غرو في لوحة الطاعون مآسي الحرب بزخم درامي ووجداني، وأدخل عناصر جمالية «لفن النهضة الإيطالية إلى اللوحة التاريخية الفرنسية - الاستشراقية وجمع في صورة الشرق عناصر التقليد والحدّاث، ومهد الطريق أمام الرومانسيين، وفرض أسلوباً جديداً مناقضاً لمذهب دافيد الكلاسيكي، في غلبة اللون، وحيوية التكوين، ورقّة الخطوط ومرونتها، والزخم التعبيري وتنوّعه في الشخصيات بالإضافة إلى التخلّي عن الموضوعات الميثولوجية القديمة وإحلال الموضوعات المعاصرة محلها».^(١)

كما عرض غرو لوحة (معركة أبو قير) التي يبلغ طولها عشرة أمتار والمحفوفة في قصر فرساي رغم عدم مشاركته في حملة بونابرت على الشرق، فقد كان يعتمد على الدراسات القلمية التي أنجزها عدد من الرسّامين الذين

رافقوا الحملة على مصر وفلسطين. لقد شكّلت موضوعات هذه الحملة أحد المحاور الرئيسية في فن التصوير الفرنسي في عهد بوناپرت و«حملت في ذاتها معالم وبذور الثورة الفنية الرومانسية - شكلاً ومضموناً - متمثلة في إبداع الفنان أنطوان جان غرو بشكل أساسي»^(٢)، وقد بينَ أرنولد هاوزر أن غرو «كان في الواقع أول مَنْ صور الحرب من وجهة نظر إنسانية، وكشف عن الجانب الأليم في المعركة»^(٣).

في عام ١٨٠٧ نال غرو جائزة الدولة عن لوحته (معركة إيلاو) المحفوظة في اللوفر، وقام بإدارة محترف أستاذه دافيد بعد وفاته، كما تعهّد رعاية أولاده، ومتابعة إنتاج المرسوم. فأخذ يميل بأسلوبه نحو الكلاسيكية ولاسيما بعد أن تقدّم به العمر، وفي عام ١٨٢٤ انتهى من رسم قبة البانتيون (مقبرة العظماء) التي طلبها منه شارل العاشر، ونال على تزيينها لقب بارون.

كان غرو أستاذاً في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة وعضو معهد وعضو شرف في عدد من الأكاديميات الأجنبية، ولكن ذلك لم يمنعه من الاعتراف بالمفارقة التاريخية لفنّه وصحة الانتقادات التي كانت تهاجم بعنف لوحته (هرقل وديوميدي) التي عرضت في معرض ١٨٣٥، فأثر الانتحار، وغرق في نهر السين بتاريخ ٢٦ حزيران ١٨٣٥.

والحقيقة «أنّ إعجاب غرو بآثار الفنان البلجيكي روبنز وطوافه مع نابليون، ورؤيته المعارك الحربية التي خاضت جيوش فرنسا غمارها تحت لوائه عكس على إنتاجه آثار انفعاله العميق بهذا كله، ولعلّ لوحته المثيرة (مرضى الطاعون في يافا) أكثر أعماله تعبيراً عن تلك النزعة الرومانسية التي تزعمها أوجين ديلاكروا من بعده»^(٤).

المراجع:

- ١ - ٢ - د. زينات بيطار (الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي) - عالم المعرفة - العدد ١٥٧ - الكويت ١٩٩٢ - صفحة ٨٦ - ٦٦.
- ٣ - أرنولد هاوذر (الفن والمجتمع عبر التاريخ) - ترجمة د. فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة ١٩٧١ الجزء الثاني - صفحة ١٦٨.
- ٤ - محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٤٤.



أوجين ديلاكروا Eugene delacroix مصوّر فرنسي، يرى العديد من مؤرخي الفن أنه آخر الفنانين العظام في عصر النهضة الأوروبية، كما أنه أول المجدّدين في القرن التاسع عشر، فهو رائد الرومانسية في التصوير، وهو إلى جانب ذلك يتمتع بثقافة عالية في شؤون الفن والتاريخ والأدب، مما جعل مذكراته من أهم الكتابات الأدبية التي تضمّنت نقداً فنياً متميّزاً لفنّاني عصره ومَن سبقهم من روّاد عصر النهضة، وقد عدّه الناقد هربرت ريد عبقرية عالمية.

ولد ديلاكروا في شارانتون بفرنسا في السادس والعشرين من نيسان عام ١٧٩٨، وكان والده شارل ديلاكروا من كبار رجال السياسة في عصره، فقد شغل عدداً من المناصب السياسية، فكان وزيراً للخارجية ثمّ محافظاً لعدد من المدن الفرنسية، ويُقال إن أوجين هو الابن الطبيعي للسياسي الفرنسي تاليران، وهذا ما يفسّر علاقته بهذا السياسي التي هيأت له الفرصة لدخول عالم الفن، فهو سليل أسرة عريقة، أنجبت عدداً من رجال الفكر والأدب والسياسة، مما أتاح له فرصة قراءة الشعر ونظمه، وتذوّق الموسيقى وعزفها على الكمان، بالإضافة إلى إعجابه بالمرسح وتمثيله لبعض الأدوار.

انتسب ديلاكروا إلى معهد لويس لوگران حين بلغ التاسعة من عمره، وعندما نال الشهادة الثانوية أخذت ميوله نحو فنون التصوير تظهر، ففي عام ١٨١٤ قام بأول تجربة في فن الحفر، فقد حفر صورة جانبية لنابليون بونابرت، وأخرى لرجل أحذب وثالثة لقارئ على صهوة جواده، وفي عام ١٨١٥ قام بنسخ عدد من اللوحات لكبار الفنانين أمثال: رافائيل وروبنز، فكانت هذه الخطوات بمثابة تدريبات أولية أكسبته خبرة عملية في ميدان التصوير، وعرفّته على جوانب مهمة بأدواته ووسائله وحين حصل على التعليم الجامعي التحق بمحترف جيرين عام ١٨١٦.

وفي السنة التالية، انضمَّ إلى معهد الفنون الجميلة لمتابعة دراسته في التصوير. يَبْد أن زيارته المستمرة لمتحف اللوفر بباريس أكسبته معارف كبيرة في فنون التصوير وتقنياته، ولاسيما حين تعرّف أعمال كبار الفنانين أمثال: رافائيل و تيتيان وفيرونيز وروبنز وغويا. وقد أثارت إحدى لوحات غويا المعروضة في متحف اللوفر ودفعته لاختيار فن التصوير سبيلاً لحياته المقبلة بعد أن مضى شوطاً بعيداً في فن الموسيقى.

كان أوجين ديلاكروا على علاقة طيبة بصديقه الفنان الفرنسي جيريكو ١٧٩١ - ١٨٢٤ وحين طُلب من الأخير تصوير لوحة للسيدة العذراء كي توضع في أحد الأديرة في مدينة نانت لم يتحمّس لإنجازها فطلب من ديلاكروا رسمها، ووضع عليها توقيعها، وأرسلها للجهة التي طلبتها، وكانت هذه اللوحة من أوائل اللوحات الدينية التي رسمها ديلاكروا إلى جانب لوحة (عذراء الحصاد) التي صوّرَها عام ١٨١٩. وحين توفيت والدته أقام عند أخته في لاميزون دي كارد، وأخذ ينتقل بينها وبين باريس وسويّاك وكروز، ووجد في هذه الآونة فرصة لرسم عدد من اللوحات ذات الطابع الأكاديمي كلوحة (نساء روميات يتجرّدن من حليهن من أجل الوطن).

تأثّر في البداية بلوحات الفنان غروز ذات الطابع الرومانسي العاطفي، لكنه فاجأ الجمهور الفرنسي حين صوّر رائعته لوحة (قارب دانتي) التي تظهر تأثّره بصديقه جيريكو، وقد عرضت اللوحة في صالون باريس الرسمي عام ١٨٢٢، واشترتها الدولة الفرنسية. وعدّها كثيرٌ من النقاد من أفضل لوحاته التي أنجزها طيلة حياته، فقد استوحى موضوعها من الكوميديا الإلهية للشاعر الإيطالي دانتي، وهي تصوّر مركباً بحرياً يضم الشاعر دانتي والشاعر فيرجيل في الجحيم بين المعذبين من الرجال والنساء. وفي العام نفسه أخذ ديلاكروا يكتب مذكراته الشهيرة.

وفي عام ١٨٢٤ أنجز لوحته (مذبحة ساقز) التي استمد موضوعها من كفاح اليونانيين ضد العثمانيين، وأظهرت تعاطفه مع الرّسامين الرومانسيين المعارضين للكلاسيكية الجديدة التي يقودها دافيد وأنجر، وقد وصفه النقاد بأنه زعيم المدرسة الرومانسية في الفن، لأن لوحته تتمتع بعاطفة ثورية مناهضة للقوالب الكلاسيكية في التصوير التي جرى عليها أغلب الفنانين الذين سبقوه، وبالرغم من معاداة الرومانسيين للكلاسيكية خرج أغلبهم من رحم الكلاسيكية الجديدة، ولاسيما غروز وجيريكو اللذين كانا تلميذين لزعيمها دافيد، واللذين تأثر بهما ديلاكروا.

سافر ديلاكروا إلى بريطانيا عام ١٨٢٥، وأقام فيها ما يقارب نصف السنة، تأثر خلالها بمسرحيات شكسبير التي شاهدها، وتعرّف أعمال الفنانين: كونستابل، وبونينغتون وتورنر. واستمد من المسرحيات مواضيع لوحاته حتى نهاية حياته. وفي لندن اكتشف مصدراً جديداً لوحيه عندما شاهد الأوبرا فوست للشاعر الألماني «غوته»، فرسم في السنة التالية ١٧ طبعة حجرية، امتدحها غوته بحرارة.

ولدى عودته إلى فرنسا رسم لوحته مذبحة شيو ١٨٢٤ التي تظهر تأثره بالأدب الرومانسي الإنكليزي، والحملات التي كان الغرب يشنها على الأتراك في حربهم مع اليونان، وقد شبّه الشاعر بودلير هذه اللوحة بأنشودة مخيفة، تترك أثرها في النفوس وتجعل المشاهدين يتعاطفون مع أبطالها الذين سحقتهم الجيوش التركية، وكان ديلاكروا قد وضع دراسات عديدة للوحته قبل إنجازها، مستوفياً كل الجوانب التاريخية للحدث، ومستوعباً كل التفاصيل الفنية التي تجعلها من أكثر لوحاته نجاحاً، كما تؤكد تأثره بالمصوّرين الإنكليز أمثال: كونستابل وتورنر وتالس فايلدنغ، بما حفلت به من حرارة في الألوان وحيوية في حركة الشخصوص. وقد تحدّث إيميلي روبر التي كانت النموذج النسائي في

اللوحة عن معاناته في الرسم، وذكرت أنها كانت تقف أمامه الساعات الطوال وهي عارية الجسد من أجل رسم الوضعيات المناسبة لها.

وفي عام ١٨٢٧ عرض لوحته الشهيرة (موت ساردا نابال)، فأثارت انتقادات الكثيرين، ولكنها اعتُبرت فيما بعد إحدى أبرز روائعه، فقد استمد موضوعها من قصة ساردانابال التي كتبها زعيم الشعر الرومانسي الإنكليزي اللورد بايرون، كما أثارت هذه اللوحة موجة من الانتقادات العنيفة، فقد شبه الناقد بول كوديل النساء العاريات في اللوحة بالأنعام، بينما عدّ الناقد بيير كورثيون أن نساء ديلاكروا في هذه اللوحة من أجمل ما استطاع فن الرسم التعبير عنه. ويذكر أنه كان يستعين في تصوير لوحاته بنماذج حيّة ممن يحيطون به من أقربائه وأصدقائه ومنهم ريمون فرنيك زوجة أخيه، والسيدة دالتون وإيملي روبر واليز بولانجيه والأنسة روز والسيدة فورجيه البرجوازية.

وحين قرأ ديلاكروا عن معركة ميسولونجي التي دارت بين اليونان والأتراك أوحّت له بلوحته الشهيرة (نهاية اليونان فوق خرائب ميسولونجي) التي شارك بها في المعرض الرسمي بباريس عام ١٨٢٧، وفيها تتجلى رومانسيته بجانبها الرمزي، فقد رمز للشعب اليوناني بفتاة جميلة في مقتبل العمر، ترسم في عينيها معاني الإباء والثورة، بينما ترمز حركة ذراعيها وكفيها إلى عزيمة الشعب اليوناني على التحرير من السيطرة التركية، وقد عرضت هذه اللوحة في لندن عام ١٨٢٨ ثم اقتنتها مدينة بوردو وعرضت في متحفها بشكل دائم.

عاش ديلاكروا حياة اجتماعية نشيطة رغم اعتلال صحته، وهو يواصل تصوير اللوحات الشخصية والتاريخية، وارتبط بعلاقات ودية مع عدد من الكتاب والشعراء أمثال: جورج صاند - بودلير - شوبان. وفي عام ١٨٣٠ أنجز لوحته الخالدة (الحرية تقود الشعوب) تخليداً لتلك لثورة الشعب اليوناني،

إذ صُوِّرَ الثورة على شكل امرأة تنهض وسط الثائرين وقد أسفرت عن صدرها وهي تحمل راية وتقود الجموع بخطوات ثابتة وعزيمة صلبة، بينما توزَّعت جثث الضحايا على طريق التحرير، عبر صياغة تشكيلية متقنة وألوان متأججة، وقد اقتنت الحكومة هذه اللوحة، وعرضتها في متحف اللوكسمبورغ في باريس ثم نقلتها إلى متحف اللوفر عام ١٨٤٨، وعُيِّن ديلاكروا على أثرها ملحقا في السفارة الفرنسية لدى سلطان المغرب.

ففي أواخر كانون الثاني من عام ١٨٣١ غادر ديلاكروا مدينة طولون الفرنسية بصحبة البعثة الدبلوماسية التي انطلقت إلى بلاد المغرب العربي في عهد السلطان عبد الرحمن، وحين وصل بلاد الأندلس زار بعض قصورها وحدائقها التي بناها العرب، ثم توجَّه مع البعثة إلى مدينة مكناس المغربية على ظهور الخيل، وهناك تعرَّف على المعالم العمرانية وملامح الحياة الاجتماعية للمغاربة، وقد أعرب في رسالة لأحد أصدقائه عن إعجابه بإفريقيا بما فيها من سحر في الألوان ودفء في المناخ ونقاء في الجو وزرقة في السماء الصافية. فصور العديد من الدراسات واللوحات التي عكست إعجابه وشغفه بما رآه، ولاسيما في زيارته لمدينة طنجة التي شهد فيها استقبال الناس وسلطان المغرب للبعثة الفرنسية، وقد ألهمته تصوير لوحة (سلطان المغرب محاط بجنده) التي أنجزها عام ١٨٤٥ وفيها يبدو احتفاؤه برسم السلطان وهو على صهوة جواده بما فيه من جلال ووقار، وقد أحاطت به جموع الجنود والمستقبلين، ويذكر دعوة السلطان للبعثة في زيارة قصوره والتعرُّف على دوره مما أتاح الفرصة لديلاكروا في تصوير الكثير من البيوت المغربية بما فيها أجنحة الحريم لدى العديد من الأسر اليهودية الشرقية.

ولم يكتفِ بذلك بل رسم العديد من المظاهر الاحتفالية التي كانت تجري في

المغرب والصحراء المغربية كسباق الخيل وترويضها وصيد النمر والسباع، كل ذلك جاء في لوحات تحفل بالحيوية والحركة والألوان الدافئة والغنية التي تظهر براعته في التقاط الشكل وتسجيل تفاصيله. من تلك اللوحات: (عربة الشمس - خيول عربية - إطلاق النار - نمرّة تداعب صغيرها - صيد السباع) وغيرها. وحين زار الجزائر افتتن بجمال المرأة الجزائرية وأزيائها وقد عبّر عن ذلك بقوله: «إنها تجيد إبراز مفاتها بأزيائها الحريرية والمخملية المزركشة بالخيوط الذهبية»، كما تحدّث عن بشرتها وشعرها الأسود المزدان بالورد والزهور، وقد عبّر عن إعجابه هذا بلوحته الشهيرة (نساء جزائريات) التي أنجزها عام ١٨٣٤، واقتناها الملك الفرنسي لويس فليب قبل أن تصبح من ممتلكات متحف اللوفر. وفي متحف مونييه لوحة مماثلة لها نسخها ديلاكروا عام ١٨٤٩.

وعند عودته إلى فرنسا زار جنوب إسبانيا وتعرّف المعالم المعمارية العربية التي أدهشته بفخامتها وجمال أقواسها وروعة حدائقها، كما زار قصر الحمراء في غرناطة وشاهد مساجدها وكنائسها، وأعجب بالأزياء الإسبانية التي تماثل الأزياء العربية في الجزائر والمغرب بأشكالها وألوانها، وصور العديد مما شاهده بالألوان المائية في لوحات ودراسات سريعة، يحتفظ متحف اللوفر بالكثير منها، وفي رسالة كتبها لأحد أصدقائه يحدّثه عن رحلته هذه، يقول: «لقد سعدت بتكوين فكرة حسنة عن هذه البلاد، وقد وجدت فيها ما وجدته في المغرب والجزائر وليس من فارق بين المغربيين والإسبان إلا في الديانة»^(١).

وحين عاد إلى فرنسا في نيسان حمل معه الكثير من الذكريات والانطباعات والدراسات واللوحات التي شكّلت له زاداً غنياً في إنجازاته التصويرية الرائعة. من ذلك لوحته: (ثوار طنجة)، ولوحة (الصليبيون يستولون على

القسطنطينية) التي استعان في تصويرها بملاح خليج مدينة الجزائر، ولوحة (عرس اليهود في المغرب) التي أنجزها بعد عشر سنوات من عودته إلى فرنسا واقتناها (دون أورليان)، وأهداها إلى متحف اللوكسمبورغ قبل أن تستقر في متحف اللوفر.

وفي فرنسا زخرف ديلاكروا سقف صالة العرض (أبولو) في متحف اللوفر، وصالة السلام في دار البلدية، وكنيسة الملائكة القديسين. ثم انتخب عام ١٨٥٧ عضواً في معهد الفنون الجميلة، وعرض للمرة الأخيرة في الصالون الرسمي عدداً من روائع لوحاته قبل وفاته في الثالث عشر من تموز عام ١٨٦٣ نتيجة إرهابه وإصابته بالالتهاب الحنجري السلي. وقد نعاه بودليير بقوله: «إنَّ موت الفنان كان مأساة مفاجئة لكل منا.. إنَّ عظمة ديلاكروا وسموّه، تأييان أن تُفجعا الناس بمنظر الرجل العظيم المحتضر»^(٢).

ويذكر الباحث «الفرد روبو» في مؤلفه الضخم عن ديلاكروا أنه رسم ٨٥٣ لوحة زيتية، و١٥٠٥ لوحة مائية أوباستيل، و٦٦٢٩ رسماً تحضيرياً و١١١٤ لوحة محفورة، كما ترك ستين دفترًا مملوءة بالرسوم بلغ مجموعها ٩١٤٠ رسماً. ناهيك عن مؤلفاته، فقد كتب مقالاته حول الفن منذ عام ١٨٢٩، كما جمعت مراسلاته في خمسة مجلدات وجمعت يومياته في ثلاثة مجلدات بينما جمعت مقالاته الأدبية في مجلدين ويستطيع المتبع لهذا الإنتاج أن يستخلص بحوثاً شتّى في تاريخ الفن وعلم الجمال والنقد الفني^(٣).

المراجع:

- ١ - ٢ - ٣ - حسن كمال - أوجين دولاكروا - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق - دون تاريخ - ص ٥٣ - ٧٤.

٤- الحياة التشكيلية - العدد ٣ دمشق ١٩٨١ ص ٥٦ - العدد ٤١ دمشق ١٩٩١
ص ١٣٠.

٥- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار
المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٤٥.



الرومانسية في النحت

حاول النحاتون مجازاة المصوّرين الرومانسيين في استحضار الشخصيات الأسطورية أو التاريخية القديمة في أعمالهم النحتية حين أخذوا يتناولون بعض الأساطير، وزعم بعضهم أنه أعاد صياغة القيم التعبيرية الأصلية والمظاهر الصحيحة لتلك العصور التي كانوا يصوّرون شخصياتها، معتمدين في ذلك على ما قرؤوه في النصوص الأدبية القديمة. وكان هدف النحات الوصول إلى تجسيد حقيقة الشخصيات التاريخية على النحو الأمثل، وكثيراً ما كان يلجأ إلى استخدام مواد كريمة من أجل تحقيق هذا الهدف.

والنحات الرومانسي يسعى دائماً إلى إظهار التعبير النفسي، والمشاعر العاطفية في منحوتاته، متجاوزاً بذلك المعايير الجمالية للكلاسيكية الجديدة. ويعدّ كل من (فرنسوا رود، وأوغست بريو، وأنطوان لويس باريي، وجان بايست كاريو) في طليعة النحاتين الذين سلكوا مذهب الرومانسية في أعمالهم.

رود ١٧٨٤ - ١٨٥٥

فرنسوا رود Francoic. Rude نحات فرنسي من أبرز النحاتين الرومانسيين بالرغم من ميوله الكلاسيكية في كثير من منحوتاته، وتعتبر المنحوتة الجدارية الشهيرة باسم (رحيل المتطوعين) من أشهر أعماله النحتية التي أنجزها بين عامي ١٨٣٣ و ١٨٣٦، وباتت تزيّن جدران قوس النصر في باريس، التي تُعرف باسم (المارسيليز)، وقد أنجزها بناءً على طلب لويس فليب الذي أحب تزيين قوس النصر الذي شرع ببنائه عام ١٨٠٦.

وهذه المنحوتة الجدارية تشمل تكويناً ملحماً لجملة من العناصر البشرية التي صيغت بأسلوب رومانسي مبتكر، يُشبه بعض التشكيلات المسرحية، وهذا ما نلمسه في حركة الفتاة التي في أعلى التكوين والتي ترمز إلى الوطن، وفي الصرخة التي تطلقها طلباً للحرية، أما بقية العناصر البشرية فهي تمثل الجنود الذين تطوّعوا من أجل الدفاع عن الوطن، وفي حركتهم تظهر معاني الحنين إلى الأحداث الوطنية في عهد ما بعد الثورة.

وعن هذا العمل النحتي الرائع يقول أوغست رودان: «إنّ الفنان يستطيع أن يقدم في فن النحت حدث كبير دون أن يقتصر على كونه مجموعة حركات متتابعة، ولكي ينجح الفنان فعليه أن يصنع شخصياته في ترتيب حتى يرى المشاهد بداية الأحداث واستمرارها... نرى الفتاة ترمز إلى الحرية والوطن، وهي تضرب الهواء بأجنحتها المنشورة، وتهتف بأعلى صوتها: إلى الحرب أيها الشجعان، وترفع يدها اليمنى لتضم بها المتطوّعين إلى جانبها، وتُشير بالسيف في يدها الأخرى إلى الأعداء، وأرجلها مفتوحتان كما لو كانت تجري، ونرى الفتاة بوضوح لأنها هي التي تسيطر على الجزء العلوي من اللوحة، وتُعد بمنزلة تاج على رأس ملحمة الانتصار، وفي الجزء الثاني من اللوحة نجد المحاربين يندفعون إلى الأمام، فيظهر محارب فرنسي مرتدياً رداءً على شكل جلد أسد ويهز بخوذته عالياً، ويقف إلى جانبه ابنه الفتى، وكأنه يريد الخروج إلى القتال مع أبيه، أما الجزء الثالث، فنرى فيه رجلاً كهلاً يحاول اللحاق بهم، ورجلاً آخر يظهر وهو يشيخ الجنود. أما الجزء الرابع فإننا نرى فيه رامي السهام يحني ظهره المفتول ليربط عليه السهام، وآخر يقرع الطبول منادياً القوات وممسكاً برمح يشير به إلى الأمام وكأنه يعطي إشارة ببداية الحرب». وهكذا نجد أن الفنان استطاع أن يترجم مشاعره، وتطلّعات أمته في منظومة نحتية يتألق فيها مضمون العمل الفني مع تشكيله المبتكر.

أوغست بريو prelate Auguste نحات فرنسي تلقى فنون النحت مع الفنان دانجير، كما أبدى إعجابه بعدد من كبار النحاتين الكلاسيكيين أمثال: مايكل أنجلو، وجرمان بيلون، ولكنه كان رومانسياً في إنجازاته النحتية التي تتميز بشاعريتها، وصيغها المبتكرة التي تتجلى فيها مخيلته المبدعة. وقد عرض منحوتاته لأول مرة في المعرض السنوي الذي أقيم في باريس عام ١٨٣٣.

وفي تلك المرحلة، كان الأدباء يعتقدون أن فنون النحت لا يمكنها أن تنجز شيئاً ضمن مفاهيم الرومانسية، لكن بريو تمكن بفضل أسلوبه العاصف أن يدحض تلك الفكرة، وأن يثير الأكاديميين عليه ولاسيما في المنحوتة المسماة (القتل) التي أنجزها عام ١٨٣٤ المفعمة بالخوف والصراع، تظهر العاطفة المتأججة لدى الفنان، وهذه إحدى أبرز سمات الرومانسية في الفن.

ففي هذا العمل النحتي لم يلجأ بريو إلى الأسلوب التقليدي المباشر في عرض الأفكار والمشاعر كما كان يفعل الكلاسيكيون، بل إن تكوين العمل تجاوز ما كان يفعله فرانسوا رود الذي يعتمد التكوينات التقليدية. فهو كما يقول الدكتور محمد جلال: «يقطع الأشكال الآدمية في اللوحة قطعاً حادة بأسلوب غير متعارف عليه من قبل ذلك، كما نجد نوعاً من التركيب الخيالي في الطبيعة، يتجلى في العلاقة بين تلك الأشكال داخل اللوحة، فلا تخضع لزوايا المنظور البصري الواحد.

فيبدو أنه يحاول قدر جهده إبراز التعبير مهما خالف ذلك أسس وتقاليده الفن الغربي آنذاك. فعلى الرغم من إدراكنا للعناصر التشخيصية والانفعالات التي تظهر على الوجوه والأيدي، وما يظهر على أولئك الأشخاص من ذعر وفزع، إلا أننا نستطيع أن نشعر بتوتر حركي عنيف، يعبر عن مضمون الموضوع

وليس الظاهر منه، وذلك إثر تلك التحويلات التي لجأ إليها ليحصل على قدر أكبر من الخطوط المتصارعة والمتقاطعة بعنف».

المرجع: د. محمد جلال - فن النحت الحديث - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٢٦.



باريى ١٧٩٦ - ١٨٧٥

أنطوان لويس باريى Antoine Louis Barye نحات فرنسى تميّز بمنحوتاته البرونزية. حين كان فى مقتبل العمر درس فنون النحت والتصوير فى محترف (غرو) و(بريو). ولمّا باشر أعماله النحتية اعتمد على الموضوعات المتمثلة بالأساطير الإغريقية القديمة والمنحوتات الكلاسيكية، وهذا ما نجده فى المنحوتة المسماة (اللابث والقنطورس) التي أنجزها عام ١٨٤٩ ومنحوتة (تيسياس يصارع القنطورس) التي أنجزها عام ١٨٥٠.

ولعلّ نزعتة الرومانسية تتجلّى بوضوح فى تلك المنحوتات التي خصّ بها مجموعة من الحيوانات التي اشتهر من خلالها بنزعتة الرومانسية المفعمة بالحركة العنيفة والمخيلة المبدعة، وهو ما نراه بوضوح فى تمثال (الفهد والوعل) الذي أنجزه عام ١٨٥٠. المرجع السابق ص ٢٧.



جان بابتيست كاربو Jean -Baptiste Carpeaux نحات فرنسي عاش في الثلث الثاني من القرن التاسع عشر، ويعدُّه بعض النقاد وريث الرومانسية الفرنسية في فن النحت، ويعود إليه الفضل في تحرير الفن من قيوده الأكاديمية، بعد أن درس لوحات روبنز وأعمال واتو، وديلاكروا، ومايكل أنجلو، وتعرّف ما فيها من خصائص فنية وتعبيرية تركت أثرها في إنتاجه الذي تميّز بعنفوانه واستيعابه للمشاعر الإنسانية المتأجّجة، كما أنه ترك بصماته فيما خلفه من النحاتين أمثال: أوغست رودان.

قدم كاربو إلى باريس مع والده من بلدة فالنسين التي ولد فيها عام ١٨٢٧، ليعمل إلى جانبه في حرفة البناء كي يتمكن من الإنفاق على الأسرة وتأمين ما تحتاج إليه من نفقات، لكن ميوله نحو الفن دفعته للانتساب إلى مدرسة تحضيرية للفنون وهو في الخامسة عشرة من عمره، إذ تعرّف فيها النحات الفرنسي كارييه بيليز الذي كان أستاذاً للنحات الشهير أوغست رودان، كما تعرّف شارل جارنييه الذي أصبح فيما بعد المهندس المعماري الذي برع في هندسة مدينة باريس، وبنى فيها دار الأوبرا.

وفي معرض حديثه عن كاربو يذكر جارنييه: أنه كان فتىً ريفياً يتمرّد على النظام، ولكنه يصمد للعمل، وكانت ظروفه المادية القاسية تدفعه لكسب عيشه في الوقت الذي كان يتعلّم الفن فيه. كان كاربو يعمل في حرفة البناء، كما كان يعمل حمّالاً في أسواق باريس، وأثناء دراسته للنحت أخذ يصنع تماثيل صغيرة لأحد مصانع البرونز، ثم عمل في سباكة البرونز لقاء أجور زهيدة من أجل إعانة أسرته ومتابعة دراسته للفن.

وتمكن من اجتياز امتحان القبول في مدرسة الفنون الجميلة في باريس التي دخلها عام ١٨٤٤ بموجب منحة دراسية، وفي العام التالي أقبل أستاذه «رود» على عمل مجموعة نحتية مبتكرة أراد لها أن تهزّ عروش النحت الأكاديمي، تجلّت في مجموعته الشهيرة «رحيل المتطوعين» وكان كاربو يعمل معه في هذه المجموعة التي فشل فيها (رود) من الحصول على مرتبة كرسي الخالدين.

ولذلك نصح رود تلميذه جان كاربو بالبحث عن عضو في الأكاديمية، كي يرشّحه لنيل جائزة روما للفنون، فقصّد كاربو النحات «ديرية» وطلب منه أن يعمل معه وبإشرافه كي يتمكن من معرفة تقنيات النحت، فقبله ديرية وزوّده بكثير من الخبرات والتوجيهات، وكان جان كاربو معجباً بمنحوتات أستاذه المفعمة بالغنائية الجاذبة، وبرؤاه المسرحية، وتمكّن من إنجاز بعض المنحوتات التي شارك بها في جائزة روما، ونال عنها الجائزة الثانية عام ١٨٥٢. وفي نفس العام شارك في المعرض الرسمي بلوحة «عرائس الحقول تلهم الشاعر» وهي من النحت الغائر، وحين أنجز تمثاله الرائع «هيكتور» شارك به في جائزة روما، ونال عليه الجائزة الكبرى عام ١٨٤٤ التي فتحت أمامه أبواب المجد والشهرة لتوصله إلى آفاق الخلود.

وحين سافر إلى روما اتّسعت رياض الفن أمامه، فكان يمضي أوقاته بين متاحفها وقصورها، يتأمّل اللوحات، ويفتتن بروائع النحت الإيطالي، وينغمس في رحاب الحياة الاجتماعية في روما، وعندما دخل متحف الفتيكان أدهشه تمثال «لاوكون» وفتنته قدرة النحات على تجسيد مأساة الصراع والألم في جملة منحوتات متواترة تفصح عن الجوانب النفسية، ففكّر في عمل نحتي مواز له، وراح يقرأ أشعار دانتي ولامارتين، ويتأمّل أعمال مايكل أنجلو ولوحات أوجين ديلاكروا، قبل أن يُجْز تمثاله الخالد «إيجولين» وأولاده الذي انتصب إلى جانب تمثال «لاوكون» عام ١٨٦١، ليبيدي تفوّقه عليه في التعبير عن التراجيديا

الإنسانية. وعندما شاهدته الأميرة بورجيز قالت لكاربو: «إنَّ عبقرية مايكل أنجلو اجتازت ثلاثة قرون لتستقر عندك».

واستطاع هذا التمثال أن يفتح آفاقاً جديدة في النحت الرومانسي الذي تجاوز الصيغ الأكاديمية الجامدة بما يتمتع به من حرارة في التعبير، وحيوية في الحركة، وابتكار في الحلول النحتية التي دفعت بالتمثال إلى مقدِّمة النحت المعاصر له، وأغرَّت العديد من الفنانين في انتهاج أسلوبه بمن فيهم النحات الشهير (أوغست رودان) الذي أثَّره تمثال كاربو، فأقبل على إنجاز تماثله الرائع «المفكّر»، بيد أن هناك تباين بين التمثالين، فقد عبَّر جان كاربو عن الجوع المادي والشقاء الإنساني، بينما عبَّر رودان عن العطش الفكري والمعرفي، وجعل من تضاريس الجسد البشري وسيلة للتعبير عن أهم القضايا الإنسانية. وبذلك ابتعد جان كاربو عن صيغ النحت الكلاسيكية التي درج عليها في عدد من تماثيله السابقة كتمثال «الصيد الصغير والقوقعة» الذي أنجزه عام ١٨٥٧.

وبعد ما أحرزه كاربو من نجاح في إيطاليا، عاد إلى باريس، تحفُّ به عيون المعجبين وتتطلَّع إلى الاستفادة منه أفئدة الأرستقراطيين وفي مقدمتهم الإمبراطور نابليون الثالث الذي فتح له أبواب بلاطه بعدما وجد في تماثيله ما يعبر عن مطامح الإمبراطورية الثانية وزهوها وتطلُّعاتها نحو حياة جديدة ذات طراز جديد. فخصَّص له الإمبراطور جناحاً في حدائق «الأورانجيرى» في القصر، ليتَّخذ محترفاً لأعماله النحتية، التي استهلها بتمثال للإمبراطورة «أوجيني»، وبدروس خاصة لولي العهد.

وأخذت العروض والطلبات تتوالى عليه من كل الجهات ولاسيما من القصر الذي كلفه بأعمال تزيينية لجناح «فلورا» في قصر اللوفر، فجهَّز لواجهته

مجموعة نحّية تمثّل مجد فرنسا في تنوير العالم وتقدّم العلوم والزراعة، كما أنجز لوحة من النحت البارز للإلهة فلورا التي ظهرت في تكوين فنيّ يشي بقدرتها على إشاعة روح الدعابة والمرح، متجاوزة الأوضاع الرسمية ذات الملامح التقليدية التي كانت تعتلي واجهات القصور والأبنية العامة، وقد تضمّنت هذه اللوحة بعض خصائص سلفه النحات كلوديون، ولكنها تتجاوز رقّة أشكاله ونعومة سطوحه بحيويّتها المتدفقة وصياغتها الغنائية، وسمو الخيال الذي ابتدعها.

وفي الوقت الذي ظهرت فيه غيرة النحاتين الأكاديميين وانتقاداتهم لتمثال فلورا، كانت كتابات الأدباء تظهر حماسهم وإعجابهم به لدرجة أن جوتييه قال عنه: «إنّ فلورا حية أكثر من الحياة نفسها»، ومع كل المواقف المتباينة حول التمثال، نال صاحبه استحسان الأمراء والنبلاء، وتمكّن من الفوز بوسام جوقة الشرف. وحين أنشأ صديقه ورفيق دراسته المهندس المعماري شارل جاريينه دار الأوبرا في باريس، طلب منه أن ينجز مجموعة نحّية لتزيين واجهتها.

وكعادته أقبل كاربو على تصميم مجموعة تضم جملة من العناصر البشرية في تكوين ملحمي أفرغ فيه شهوته في التأليف التشكيلي التي تتداخل فيه العناصر في تكوين رائع يرضي طموحه في إظهار عنصرَي الدهشة والفخامة اللذين تظهران إعجابه بلوحات روبنز وديلاكروا المفعمة بالتأليف الدرامي بين العناصر المصوّرة. ولذلك جاءت هذه المجموعة لتعبّر عن أفكاره برموز متعددة وأشخاص يمثلون الأفكار التي يطرحها، في صيغة إبداعية أودعها كل معاني العظمة والجمال.

ولعلّ من يقف أمام هذه الرائعة النحّية، يجدها تتألف من أربع عشرة شخصية، تبدو وكأنها حوريات الغابة، انطلقت تعبّر عن نشوتها بالحياة

وهي ترقص عارية إلا من البهجة والحبور التي غمرت وجوها، وتجسّدت في حركات أياديها وأطرافها. ومما يجعلها تُبهر العيون، تلك الصياغة الواقعية التي تجمع بين مثالية النحت الإغريقي، وانطباعية رودان، وإيقاعات مايكل أنجلو الحركية، وغنائية روبنز في التصوير. لقد استطاع كاربو أن يجمع كل هذه الخصائص في عمل نحتي واحد، يبعث الدهشة والبهجة.

لكن المهندس كارنييه خشي أن تشكّل هذه الجموع خللاً في واجهة الأوبرا، فطلب من كاربو أن يختصر بعض عناصرها، وبالفعل فقد اقتصر كاربو على سبعة عناصر فقط، جاءت ضمن تشكيل رائع يتناسب مع واجهة الأوبرا. ومع ذلك لم تلق الترحيب من الجمهور الباريسي الذي وجد فيها ما يخدش الحياء، إذ لم يعتد رؤية الأجساد العارية إلا في المنحوتات الوثنية التي تجسّد الأساطير الإغريقية والرومانية، وهو الأمر نفسه الذي عاناه أدوار مانيه حين عرض لوحته الشهيرة «الغداء على العشب»، وواجهت استهجان المجتمع الباريسي.

فقد كانت الأمهات يتجنبنّ العبور بالقرب من دار الأوبرا وهنّ يصطحبن البنات، كيلا يشاهدن منظر الحوريات وهنّ يرقصن عاريات، أما الشباب فقد كانوا يقفون أمامها للتندّر وإطلاق النكات الساخرة، بينما راح المهندس كارنييه يتلقّى عشرات الرسائل التي تطالبه بإزالة هذه الواجهة الفاضحة، بل وصل الأمر ببعضهم برشقها بالحبر وتشويهها في شهر آب من عام ١٨٦٩.

لكن الجمهور الفرنسي تراجع بعد فترة عن موقفه من تمثال الرقص، وأخذ يطالب بتنظيفه وصيانته مما أصابه من غبار باريس ودخانها. وبعد مئة عام قام النحات الفرنسي بول بولوندو بصنع نسخة كاملة عن تمثال الرقص، مستخدماً أحدث تقنيات فن النحت، ووضعها في متحف اللوفر، لتبقى على مر العصور تلك التحفة الرائعة التي أنجزها النحات الكبير كاربو.

وحين نشبت حرب السبعين بين ألمانيا وفرنسا، سافر كاربو إلى بريطانيا وأقام في لندن، حيث أنجز تمثاله الشهير «حواء بعد الخطيئة» الذي شكّله في تكوين مغلق من أكثر الوضعيات صعوبة بالنسبة لفن النحت.

وبعد الثورة وجلاء القوات الألمانية عن فرنسا، عاد كاربو إلى باريس، وأنجز رائعته الثانية «أجناس الدنيا الأربعة تحمل الكرة الأرضية» بتكليف من بلدية باريس التي رفضت قبول العمل بعدما تم إنجازها وقرّرت عدم تخصيص مكان مناسب له بحجة مخالفته للمواد التي صنع منها، وهكذا ظلّ النصب ملقى في المستودعات حتى أفرج عنه حين أقيمت أكبر نافورة ماء في باريس فاستقر بين مياهها المتصاعدة التي يتخللها أشكال النسوة بأجسادهن المرفهة المتطاولة وهن يحملن مجسماً فراغياً للكرة الأرضية، وقد أحاط بوسطه حزام توزعت عليه مجموعة من المنحوتات التي ترمز إلى الأبراج.

وبالرغم من انشغاله بمنجزاته النصبية الرائعة كان لا يتوانى عن نحت بعض التماثيل الشخصية لعدد من الشخصيات المرموقة كتمثال صديقه المهندس جارنييه، وتمثال خطيبته مونتفورت، وتمثال المصور واتو، الذي برع في إنجازها على نحو مبتكر، متحرراً من القيود الأكاديمية، وممهّداً لانطباعية النحات رودان بسطوحه المتحركة ولساته الواضحة. كما تمكّن من التعبير عن شخصية اسكندر ديماس الابن من خلال تمثاله النصفي المتألق بحيويته وتحرّره الذي أنجزه عام ١٨٧٤ عندما كان مريضاً بالسرطان.

عاش كاربو حياته بين فرحة النجاح والتألق في منجزاته النحتية، وبين إخفاقاته في جوانب مختلفة من حياته الاجتماعية التي تجلّت في استغلال أسرته له، ودفعه لتسخير فنّه من أجل التجارة والكسب، وفي إخفاقه مع زوجته التي انقلبت عليه في حبّها ومعاملتها، ومع جمهور الفن الذي لم يتمكن من

فهم أعماله المجددة، وتقدير جهوده الكبيرة، وأخيراً عاش الصراع المؤلم مع السرطان الذي أمسك بصدره طيلة ثلاث سنوات انتهت برحيله عن عالمنا عام ١٨٧٥ وهو في الثامنة والأربعين.

المرجع:

- ١- بدر الدين أبوغازي - كاربو.. النحت وانتصار الحياة - مجلة الهلال - القاهرة ١٩٦٩ - ص ١٣٠.
- ٢- أحمد الأحمد - الموسوعة العربية - دمشق - المجلد الخامس عشر - ص ٨٠٧.
- ٣- محمد جلال - فن النحت الحديث - منشورات مركز الشارقة لإبداع الفكري - ص ٢٧.



الطبيعية

حين أراد زعيم مذهب الكلاسيكية الجديدة «جاك لويس دافيد» الخروج على قواعد الكلاسيكية الإيطالية أخذ يعالج موضوعات مستمدة من وحي الأحداث التاريخية والواقعية التي عاصرها، والتفت في الوقت نفسه إلى تصوير لوحات مستمدة من الأساطير القديمة. واعتمد في ذلك على صورة الإنسان باعتباره المحور الذي يحقق له أهدافه في التعبير عن موضوعاته التي عالجه بأسلوب رصين يتسم بقوة التكوين، ووضوح التشكيل، من خلال خطوط صريحة وألوان محدودة. فالرسم عنده يقوم على قوة الخط ووضوحه، أما الألوان فينبغي أن تكون محدودة كي لا تلفت الأنظار إليها وتخفي عيوب الرسم. وكان مجمل عمله يقوم في الرسم دون الخروج إلى الطبيعة كعادة معظم الكلاسيكيين الذين يرسمون في محترفاتهم ويحرمون أنفسهم ولوحاتهم من الطبيعة والإفادة مما تمنحه للفنان من جماليات وحقائق في عالم اللون والضوء.

وعندما جاء الرومانسيون أعلنوا ثورتهم على رصانة التصوير الكلاسيكي وجموده، ورأوا أن أجمل ما في الفن هو الإيحاء والإيهام والابتعاد عن الوضوح من أجل خلق أجواء موحية بالسحر والأسرار، ولذلك لجؤوا إلى الابتعاد عن وضوح الخط ووجهوا عنايتهم نحو اللون والضوء، لذلك أخذوا بالخروج إلى الطبيعة التي تجسدت أمامهم بروعتها وأسرارها، وهذا ما فعله على وجه التحديد عدد من المصورين الإنكليز أمثال: كونستابل وتورنر وغنسبورو. فكانت أعمالهم فتحاً جديداً في عالم التصوير الذي سيفلق الباب أمام الموضوعات التي استهلكتها الكلاسيكية، ويفتح أفقاً جديداً نحو التصوير الواقعي والانطباعي.

وفي فرنسا شرعت النزعة الطبيعية بالظهور حين قرر المصوِّر ت - روسو مغادرة باريس إلى قرية قريبة منها تدعى (باربيزون) حيث الطبيعة التي تتمتع بالهدوء والصفاء وجمال الألوان والضيء الذي تقتقر إليه مدينة مزدحمة ومشحونة بالزيف والرياء كمدينة باريس، فجاءت لوحات الطبيعة في باربيزون، تعكس مشاهدتها الجميلة بدقّة كلاسيكية وحرارة رومانسية، وترجم الحالة الشعورية للفنان أمام روعة الطبيعة. وبالرغم من عدم اهتمام الأكاديميين وجمهور الفن بمثل هذه اللوحات فقد نزح عدد من الفنانين الشباب إلى قرية باربيزون من أجل تصوير المناظر الطبيعية فيها، وقد شكّلوا جماعة من المصوِّرين الذين أطلق عليهم (مدرسة باربيزون) وكان في طليعة فنّانها: ت - روسو ودوبيني وديبريه.

وقد شهد نتاج جماعة مدرسة باربيزون تطوراً ملحوظاً وشهرة في الأوساط الفنية من خلال الفنان المصوِّر كورو الذي تعرّف في شبابه لوحات الفنان كونستابل وتأثّر بأسلوبه، كما تأثّر بأسلوب فنّاني هولندا وإيطاليا، وأخذ يشارك جماعة باربيزون في نشاطهم بتلك القرية وفي قرية دافري التي شدّته بمناظرها الطبيعية الفاتنة، واستطاع أن يشد الأنظار إلى لوحاته التي تعرض المنظر الطبيعي في مناخ من السحر والغموض.

وقد انضمّ إلى جماعة باربيزون عدد آخر من الفنانين، كان من أبرزهم المصوِّر ميه، والمصوِّر دوميه الذي كان يوجّه من خلال لوحاته الكثير من الانتقادات للمجتمع الباريسي الذي تفشّت فيه المفاصد الاجتماعية. كما ظهر في إيطاليا المصوِّر سجانيني الذي كان من أبرز الداعين إلى التصوير في أحضان الطبيعة مباشرة.

وسنعرض فيما يأتي مسيرة عدد من رواد الطبيعة وجماعة باربيزون.

جان بابتيست كورو JANE PAPTIST COROT مصوّر فرنسي عاش في القرن التاسع عشر، وكان واحداً من أبرز مصوّري الطبيعة من جماعة باربيزون في فرنسا، وقد اشتهر بلوحاته الساحرة بما فيها من غموض وإيحاء. ولد كورو عام ١٧٩٦ في باريس، وحين شبّ وجد في نفسه ميلاً إلى فنون التصوير والرسم، فتوسّل إلى والدته أن تطلب من والده الثري أن يمنحه بعض المال كي يسافر إلى إيطاليا لدراسة فن التصوير فيها، وبعد معاناة طويلة وإصرار منه على دراسة الفن رضخ الأهل إلى رغبات ولدهم الذي أعدّ عدته للسفر وهو في التاسعة والعشرين.

وفي عام ١٨٢٥ غادر كورو فرنسا إلى إيطاليا، وحين وصلها التقى عدداً من رسّامي المناظر الطبيعية الذين وفدوا إلى روما من مختلف المدن الأوربية لدراسة فنون التصوير خارج المحترفات وفي أحضان الطبيعة. وبالرغم من إعجاب كورو بلوحات عدد من فناني عصر النهضة أمثال: رافائيل ومايكل أنجلو، لم يلجأ إلى تقليد أساليبهم التصويرية ذات النزعة الكلاسيكية، لأنه كان شديد الثقة بموهبته وفطرته في التصوير والرسم، وبالفعل فقد استطاع بموهبته أن ينتزع إعجاب النقاد والفنانين بلوحاته التي أقام لها أول معرض في إيطاليا ولاقت رواجاً لدى مقتني اللوحات فيها.

كان كوروي يحبّ التنقّل والسفر بين البلدان الأوربية كي يتعرّف معالمها الطبيعية، ولذلك حزم أمتعته وأدواته الفنية وسافر إلى معظم الدول الأوربية التي استوقفته فيها مناظر الطبيعة الفاتنة، فراح يرسمها بشغف ومحبة، راصداً كل ما يثيره من مشاهد وألوان في السهول والكروم والجبال المكسوة بالخضرة مما جعل لوحاته تنبض بجمال الطبيعة وضياؤها كما في لوحته

المتميّزة (كاتدرائية دي شارنر) التي أنجزها عام ١٨٣٠ والمحفوظة في متحف اللوفر.

وبالرغم من كونه واحداً من رسّامي جماعة باربيزون الذين عُرفوا بشغفهم بتصوير الطبيعة في الهواء الطلق، تميّز عنهم في لوحاته المغمورة بالضياء، فقد تعلّم من خلال دراسته في إيطاليا أهمية الضوء وما يتضمنه من طاقة خلّاقة في فن التصوير، كما تعلّم من خلال جولاته الأوربية كيف يعبر عن الضوء بألوان متألّئة، تشيع في اللوحة أجواء من المتعة البصرية^(١).

لقد كانت لوحات كورو تتمتع بجاذبية في بهائها وألوانها التي تعكس التغيّرات الجوية على مفردات الطبيعة، وهو إذ يصوّر لوحته عن الطبيعة مباشرة، يعتمد إلى نسخها في لوحة أخرى يجودها ويصقلها ويدقّق في تفاصيلها كي يتمكّن من عرضها وبيعها، مدركاً أهمية لوحته الأولى وما فيها من حيويّة ونضارة، ومتيقناً من إعجاب الناس بلوحته الثانية المنسوخة، ولاسيما وهو يعيش في وسط ما زالت تهيمن عليه النزعات التقليدية والتقاليد الأكاديمية في الفن. وهذا ما كان يفعله كونستابل في تصويره للمنظر الطبيعي في إنكلترا.

وقد تحدّث الناقد فينتوري عن لوحة (قنطرة نارني) فقال: «... فجري على تصوير لوحة كان يحتفظ بها، وأخرى منسوخة عنها كان يبعث بها إلى المعارض، وكانت الأولى كاملة الشكل من وجهة نظر التعبير، أما الثانية فكان كمال الشكل فيها بالاستناد إلى مقتضيات الأذواق العامة، وعلى هذا الأساس بعث كورو إلى معرض الصالون نسخة رسمها عن أصل لوحة (قنطرة نارني) التي يحتفظ بها في الوقت الحاضر المتحف الأهلي في (أوتارا) وكان قد توخّى في تصوير تلك النسخة الدقة، ولكنها جاءت رغم ذلك عارية من خصائص الحياة، أما اللوحة الأصل التي يحتفظ بها والموجودة حالياً بمتحف اللوفر فمن نتاج فنّه الأصيل^(٢)».

ومن أجل أن نوضح أسلوب كورو في تصوير الطبيعة، نُورد وصفاً للناقد فينتوري يتحدث فيه عن اللوحة السابقة بقوله: «... لقد لَوَّن كورو الأرض الجرداء في تلك اللوحة بلون أصفر، بينما خصَّ أجزاءها الخصيبة بلون أخضر، تدرَّج به إلى العتمة المحسوسة كلما اقترب من الأعشاب المجاورة، أما نهر (نيرا) فقد جعل مائه عكراً مختلطاً بالرمال، ولكن هذا الماء ما يلبث أن يصفو عندما يتجاوز مجرى النهر إلى الجزء الظليل من الأرض قبيل منتصف القنطرة، حتى إذا ما اقترب من التلال تداخل في درجات من اللون الرمادي الضارب إلى الخضرة، ومن ثم نجد أعيننا تتركز على تلك الظلال الصافية الزرقاء المتبوعة على مسافة بألوان صافية عند المرتفعات التي تغمرها الثلوج البيضاء وتعلوها السماء الزرقاء بادية الشحوب، ويبدو وكأن الفنان قد ألقى بنفسه في معركة من أجل إحراز تأثيرات في الضوء والظل، استعمل فيها بضع لمسات سوداء ليلوّن بها الأرض الوعرة والقنطرة المحطّمة، ولكن هذه المعركة لم تلبث أن استنفدت أغراضها منذ أخذت الأرض تستشرف اللون الأزرق الذي يرى عن بعد»^(٣).

ولذلك تميّزت كل مرحلة في مسيرته الإبداعية بواحدة من لوحاته الرائعة كلوحة (ميناء لاروشال) التي أنجزها عام ١٨٥٢، ولوحة (كاتدرائية نانت) التي أنجزها عام ١٨٦٨ ولوحة (منظر داخلي لكاتدرائية دي سنس) التي أنجزها عام ١٨٧٤ حين بلغ الثمانين من عمره، وهي محفوظة في متحف اللوفر مع العديد من لوحاته.

أما اللوحات الكبيرة الحجم التي كان يعرضها كورو في المعرض الرسمي ببإرييس، فقد كانت تتمتع بخصوصية واضحة لكونها كانت تعرض مناظر طبيعية تتضمن شخصيات أسطورية أو دينية تبعث فيها الحياة على نحو مبتكر.

من ذلك لوحة (هوميروس والرعاة)، ولوحة (الهروب إلى مصر)، ولوحة (تدمير سادوما) التي أنجزها عام ١٨٥٧ والمحفوظة في متحف متروبوليتان في نيويورك. كما صوّر العديد من المناظر الطبيعية التي أظهر فيها أعداداً كبيرة من الأشخاص كما في لوحته (سوفنير) التي أنجزها عام ١٨٤٣.

كانت لوحات كورو تبدي عنايته في تصوير الأشخاص وتبرز اهتمامه على وجه الخصوص بالصور النسائية التي برع في رسمها بأوضاع مختلفة يتمتع بعضها بالبراءة، وبعضها الآخر بملامح الإثارة والفتنة كما في لوحته (ماريتا) التي أنجزها عام ١٨٤٣، ولوحة (الفتاة اليونانية) التي أنجزها عام ١٨٦٩ المحفوظة في متحف متروبوليتان، ولوحة (فتيات سبارطة) التي أنجزها عام ١٨٦٩.

ومن أجل دراسة جماليات جسم الإنسان دراسة أكاديمية وموضوعية تلجأ عدد من الأكاديميات والمعاهد الفنية إلى لوحات كورو التي يصوّر فيها الأشكال الإنسانية ذات المعايير الطبيعية. وبالرغم من تمكّن عدد من الفنّانين من رسم المناظر الطبيعية، لم يتمكّنوا من رسم الشكل الإنساني إلا في إطار موضوعة معينة، بينما استطاع كورو أن يصوّر الإنسان عبر جماليات طبيعية كما كان يصوّرُها عدد من كبار الفنانين الذين درسوا الجسم الإنساني دراسة وافية للتحكم برسم الطبيعة أمثال: روبنز ورامبرانت وبوسان.

وفي كتابه (معرض العربي) تحدّث عبود طلعت عطية عن لوحة كورو المسماة (أجوستينا)، ورأى أنّ كورو استوحى لوحته هذه من لوحة أخرى كان قد رسمها قبل أربعة قرون أستاذ عصر النهضة الإيطالية بيارودي لافرانشيسكا. «ولكن أجوستينا في هذه اللوحة امرأة إيطالية واقعية، ابنة عصرها (رسمت نحو العام ١٨٦٦م) يدل على ذلك كل شيء بدءاً بتعبيرات الوجه وقسماته، مروراً

بثوبها ومئزرها الأبيض والأحمر، ولوني العقدين من اللؤلؤ والمرجان اللذين يزيّنان عنقها، وانتهاءً بالوضعية التي تتخذها أمام الرسام^(٤)..

ويرى عطية أنّ أهم ما يميّز هذه اللوحة هو التوازن الرائع ما بين صورة المرأة والطبيعة المتمثلة بمشهد قرية إيطالية من خلفها، لكن من ينظر إلى اللوحة لا يرى ما أشار إليه السيد عطية، فالطبيعة لا تشغل إلا حيزاً ضئيلاً في اللوحة وليست هنا أكثر من خلفية بسيطة تمنح صاحبة الصورة هويتها، ولا تدل بحال على تلك الأهمية التي برع فيها كورو في تصوير الطبيعة.

والحقيقة أنّ لوحات كورو شغلت منزلة مرموقة في التصوير الفرنسي لما تضمّنته من مناظر طبيعية ومشاهد واقعية استحوذت على إعجاب الكثير من عشاق الفن، ووصف الشاعر بودلير لوحات كورو بأنها معجزة القلب والروح. وقد استطاعت لوحاته أن تتبوأ مكانة مهمة في معظم متاحف العالم، وحين طُبع أول كراس مصوّر لأعماله عام ١٩٠٥ تضمن ما يقارب من ٢٥٠٠ لوحة زيتية، وذلك قبل أن تُكتشف ما يقارب ٤٠٠ لوحة أخرى له، ويُقال إنّ تجار اللوحات من الأمريكيين اقتنوا أكثر من عشرة آلاف لوحة من لوحاته.

ولعلّ الشهرة التي حظي بها كورو في حياته دفعت بالكثير من تلاميذه للطلب منه أن يوقع على لوحاتهم كي يتمكنوا من بيعها، وقد كان يفعل ذلك بكل طيب خاطر.

المراجع:

- ١- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٥٢ - ٥٣.
- ٢-٣- ليونيلوفينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ ص ١٥٩.
- ٤- عبود طلعت عطية - معرض العربي - كتاب العربي - العدد ٨٤ الكويت - نيسان ٢٠١١ - ص ٢٩ - ٣١.

جان فرانسوا ميلليه jean francois miller مصور فرنسي عُرف بأسلوبه الطبيعي الواقعي، وهو واحد من فنّاني بارييزون الذين ساهموا في تجديد لغة التصوير الزيتي والمائي في القرن التاسع عشر، وقد عكس في لوحاته مناظر الطبيعة الجميلة ومشاهد من حياة الريف وهموم الفلاحين ونضالهم بالإضافة إلى الصور الشخصية والموضوعات الأسطورية.

ولد ميلليه عام ١٨١٤ في قرية فرنسية قرب شربورغ وسط عائلة ريفية، وقد ظهرت موهبته في الرسم منذ كان يافعاً حيث اهتمّ بالتصوير الكلاسيكي رغم عمله في الأرض والفلاحة، إذ كان يمارس الرسم بنفسه كهوا قبل أن يعمل في محترف الرسام لانجلو المقيم في قريته والذي أذهلته مقدرة هذا الفتى الفلاح على إتقان رسومه، وتعرّفه السريع على وسائل التصوير الفني، فأخذ يشجّعه، ويحثّه على متابعة اهتماماته الفنية، ودراسة الفن في باريس.

وشاءت الأقدار أن يحظى بمنحة دراسية من بلدية شربورغ مكّنته من السفر إلى باريس، والعمل في محترف الرسام بول ديلا روش، حيث استكمل عنده فنون التصوير والتلوين من خلال اللوحات التي كان يُنجزها بإشراف معلمه وتوجيهاته. لكنه كان يتعرض لكثير من الأزمات المالية التي كانت تعيق تقدمه، مما دفعه إلى رسم الصور الشخصية في عام ١٨٤٠ كي يتمكن من الاستمرار والإنفاق على نفسه. وتعتبر لوحة (بولين أونو) المحفوظة في متحف قريته شربورغ نموذجاً لتصويره في تلك المرحلة^(١).

وفي عام ١٨٤٦ تمكّن من إنجاز العديد من لوحات الصور الشخصية ذات الألوان المشرقة التي جاءت عبر لمسات لونية منفصلة نسجت سطوحاً غنية، وشديدة الرهافة على أرضية متينة أعدت مسبقاً كي تحتضن تلك اللمسات،

وبذلك تمكن من الدخول إلى عالم التصوير من باب جديد يختلف عما سبقه وما يحيط به من أساليب التصوير التي جرى عليها عدد من المصورين الفرنسيين في عصره. فاللمسات اللونية الجريئة والمتوازنة في نسج الأشكال ورصفها بحيوية على نحو مبتكر أخذت تظهر في لوحاته بشكل مثير، وهي تُذكر بتلك اللمسات اللونية القوية التي نجدها عند بعض المصورين الفلمنكيين أمثال فرانس هالز.

ولم يقتصر نشاطه على رسم الصور الشخصية، فقد أخذ يتوجّه نحو تصوير بعض الأماكن العامة كالحانات ومرايح اللهو، مجسّداً ما فيها من حركة وحيوية في وضعيات الشخوص وانفعالاتهم، وتنوّع أشكالهم وأزيائهم، وفق التقاليد الفنية التي نجدها عند المصور كوريغيو. لكنه مع بداية عام ١٨٤٥ شرع يطور أسلوبه الذي بدا أكثر خصوصية رغم اقترابه في بعض الحالات من أسلوب ديلاكروا الذي يتمتّع بالمتانة والقوة وجاذبية التكوين واللون المتحرّر من قيود الكلاسيكية.

وقد اقترن اسم ميلليه باسم المصور تورييه؛ إذ كان كل منهما يسعى لابتكار أسلوب طبيعي في التصوير، انعكس في لوحاتهما، وحقّق حضوراً لافتاً في الأوساط الفنية. وقد كتب عنه الناقد ماكسيم دي شامب ووصف لوحاته بأنها «شريفة واضحة نافعة كالخبز...»، وأضاف «إنه لم يرَ التصوير يرقى إلى مثل هذه القمة^(٢)».

تأثّر ميلليه بمؤلّفات فيرجيل ولافونتين، وقصص الكتاب المقدس، ووجد نفسه يتوجّه نحو الموضوعات الدينية والأسطورية التي ما زالت تحظى باهتمام مقتني اللوحات، فأنجز العديد من تلك اللوحات التي نذكر منها لوحة (القديس جيروم)، ولوحة (هاجر)، ولوحة (أوديب ينفصل عن الشجرة)، بالإضافة

إلى لوحات عديدة تجسّد بعض الأحداث التاريخية التي تُعدُّ من أجمل لوحاته على صعيد الصياغة الفنية والموضوعات المرتبطة بالأحداث التي تجسّد الحركات التحرّرية للفلاحين المطالبين بحقوقهم، كتلك اللوحة التي شارك بها في المعرض الرسمي بباريس عام ١٨٤٨.

وقد تركت ثورة ١٨٤٨ التي نهضت في فرنسا أثرها على نتاج ميلليه، كما ظهرت في نتاج العديد من الفنانين الفرنسيين، وهي تعكس الانتصارات التي حققتها الطبقات العاملة والفلاحية على الظلم والاستبداد، وانتهت بقيام حكومة ثورية رعت شؤون الفن والثقافة، وخصّصت لميلليه راتباً سنوياً مكّنه من التفرّغ لإنتاجه الفني والإقامة في قرية باربيزون منذ أواخر عام ١٨٤٩. ولعلّ من أبرز لوحاته التي أنجزها في تلك المرحلة (الفلاح والفأس، الصلاة، الراعية).

وقد استمرّ يُنتج لوحاته في تلك القرية طيلة حياته إلى جانب عدد من مصوِّري جماعة باربيزون، «أولئك الذين يعترفون بأن الفن الذي كان مسخراً للأوثان والحُكّام... قد أصبح للرجل الكادح ووسيلة لتمجيده. وكان ميلليه نفسه يقول: إنّ هذا الفلاح الذي نذره القدر للأرض وقضى عليه بأن يكسب عيشه بعرق الجبين، موجود أزلّي... إنه صيحة الأرض ونباتها الشريف^(٢)».

وفي تلك القرية القريبة من باريس والمشهورة بمناظرها الطبيعية الفاتنة التي تجسّدت في الكثير من لوحات الفنانين، انطلقت شهرة ميلليه عبر لوحاته التي كانت تجسّد نضال الفلاحين وبطولاتهم، كتلك التي شارك بها في معرض باريس الرسمي خلال عامي ١٨٥٠-١٨٥٣ والمحفوظة في متحف اللوفر بباريس، وبوسطن في الولايات المتحدة.

وفي فترة الستينيات من القرن التاسع عشر تابع ميلليه اهتمامه في رسم

الصورة الشخصية، لكنه سرعان ما انعطف نحو تصوير المناظر الطبيعية نتيجة معاشته للمصورّ ثيودور روسو الذي اختار الإقامة في باربيزون وارتبط بصداقة جيدة مع ميلليه، وشكّل معه نواة مدرسة باربيزون التي اتّخذت من مشاهد الطبيعة والمزارع المحيطة بالقرية بما فيها من تلال ومراع، مصدراً لتصوير اللوحات الفنية ذات النزعة الطبيعية، وقد غدت لوحاته الزيتية والمائية وتلك التي كان يلوّنها بالأحبار معيناً للمتعة البصرية بما فيها من رهافة وحساسية، كما أنه أنجز العديد من اللوحات الرائعة بألوان الباستيل.

وقد حققت له صور الطبيعة والفلاحين التي أنجزها بالباستيل مكانة مرموقة في الفن الفرنسي، وأقبل هواة الفن وجامعو اللوحات على اقتنائها. كما منحته الحكومة الفرنسية وسام جوقة الشرف. وعُدَّ واحداً من عباقرة التصوير في القرن التاسع عشر، وقد تأثر به عدد من روّاد الانطباعية والتعبيرية أمثال: بيسارو وسوراه وفان غوغ وغيرهم ممن استعانوا ببعض موضوعاته.

ويرى الناقد فينتوري «أن ميلليه قد أنتج في فن التصوير ما يداني القصص الشعبي في قوة إثارته للشجن، وأنه قد بلغ من الدقة في العرض والتعبير ما لم يبلغه أحد من قبل... ربما كانت لوحته (الدعاء) أشهر لوحاته، وهي التي يعرض فيها اثنين من الفلاحين هما رجل وزوجته وقد انحنيا في دعائهما بينما يصغيان إلى قرع أجراس كنيسة القرية البعيدة بعد يوم من العمل بالحقل، ولقد مثّل المصور هذا الموقف ومن ورائه سهل عظيم الاتساع في لحظة كان الضوء يتراءى فيها قوياً بالسماء بينما أخذ يخفت على الأرض، ولقد ضاعف بعد الأفق وعزلة المكان من جدية مشاعرهما الدينية»^(٥).

ويذكر فينتوري بعض ما كتبه ميلليه إلى صديق له يقول فيه: «بينما كنت أصوّر لوحة الدعاء كانت تحضرني ذكريات أيام عملي في الحقل، وكانت جدّتي

تستوقفنا عن العمل حين تقرر أجراس الكنيسة مؤذنة ببدء الصلاة، فكناً ننحني برؤوس عارية لنبدأ دعاءنا من أجل آبائنا الراحلين». ويتابع فينتوري حديثه عن تلك اللوحة وعن فن ميلليه وينتقد جوانب عديدة فيه. ويعدّ هذه اللوحة نموذجاً للتصوير الذي يعتني بالموضوع أكثر من عنايته بالحساسية الشكلية^(٦).

ولعلّ من أبرز لوحاته التي أنجزها في السبعينيات من القرن التاسع عشر لوحة (صيد العصافير) المنجزة عام ١٨٧٤، والمحفوطة في متحف الفنون في فيلادلفيا، وسلسلة لوحات (الفصول الأربعة) المحفوظة في متحف اللوفر ومتحف كارديف ومتحف بوسطن ومتحف متروبوليتان^(٧).

المراجع:

- ١-٤- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٧٩ - ١٨٠.
- ٢-٣- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٥٤.
- ٥-٦- ليونيلو فينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ - ص ١٣٧.



أونوريه دوميه HONORE DAUMIER مصوّر فرنسي كان في طليعة الفنانين الذين أسهموا في الرسم الساخر والانتقادي في القرن التاسع عشر، وأول من تضمّنت لوحاته عناصر جمالية ذات بعد أدبي.

ولد دوميه في مرسيليا في التاسع والعشرين من شباط/فبراير عام ١٨٠٨، كان والده جان بابتيست دوميه شاعراً مغموراً، وفي عام ١٨١٤ انتقل بعائلته ليقيم في باريس، حيث أخذت بواد النبوغ تظهر على أونوريه في فنون الرسم وهو فتى يافع، فقد أظهر إعجابه بأعمال الفنانين الكلاسيكيين، وحين بلغ الرابعة عشر من عمره دخل محترف الرسام ألكسندر لينوار الذي أبدى إعجابه بمقدرته على الرسم، وتجسيد ملامح الأشكال ببراعة تتم عن رهافة حسّه وقدرته على التقاط التفاصيل والدقة في رسمها. وفي محترف لينوار استكمل دوميه مهاراته الفنية وتعرّف تقنيات الرسم والتصوير الزيتي والنحت، وورث عن أستاذه الإعجاب بلوحات المصوّر الكلاسيكيين ولاسيما تلك الأعمال التي أنجزها كل من تيتيان وروبنز.

وبالرغم من إتقانه فنون الرسم في محترف لينوار، فقد انتسب إلى الأكاديمية السويسرية في باريس، ودأب على زيارة متحف اللوفر وتعرّف أعمال كبار الفنانين وآثارهم التصويرية والنحتية، بل إنه أغرم بالتماثيل الإغريقية المحفوظة في اللوفر، وأنجز العديد من النقوش والرسوم لهذه التماثيل. فكانت هذه الأعمال بمنزلة تدريبات متقنة، وتمارين شملت الكثير من المفردات التشكيلية للرسم الكلاسيكي التي ستترك أثرها على لوحاته فيما بعد، ليس في تقليدها وإعادة صياغتها، بل في تجاوزها وإيجاد صيغ جديدة ومبتكرة في التعبير الفني.

ولمّا كان بحاجة إلى مورد مالي كي يتمكن من متابعة نشاطه الفني، فقد لجأ للعمل في مهنة الطباعة على الحجر بمساعدة الفنان راميليه، ثمّ ما لبث أن عمل لدى الناشر بيلليارد في تجهيز الحجر من أجل الطباعة بين عامي ١٨٢٥ - ١٨٣٠، وفي تلك المرحلة ظهرت له ثلاث لوحات في (مجلة الظل) الأسبوعية، ولمّا كان متحمّساً للثورة ضد الملكية فقد طلب منه شارل فيلبون مدير مجلة (الكاريكاتور) أن ينضم إلى مجلته من خلال رسوم الكاريكاتور التي كانت تنتقد الملكية، وتنتصر لمبادئ الثورة الفرنسية.

كان دوميهيه أكثر فتّاني عصره تحرّراً من التبعية للطبقة البرجوازي والقصر الملكي الحليف لتلك الطبقة المستغلّة، وقد أكّد مواقفه إلى جانب الطبقات الكادحة في سلسلة من الرسوم الانتقادية والهزلية التي نُشرت في عدد من الصحف بين عامي ١٨٣١ - ١٨٣٤. ففي عام ١٨٣١ نشر في إحدى الصحف الباريسية رسماً انتقادياً، سخر فيه من الملك لويس فيليب، فحُكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر. وفي أحد رسومه المنشورة بعنوان (لقد مات لافاييت) يُظهر الملك على شكل رجل بدين يعتمر قبّعة عالية متآكلة ويرتدي سروالاً منتفخاً، وهو يُطبق يديه في حالة ابتهال بينما يتفرّس بمكر في جثة لافاييت. وحين قام عملاء الملك لويس فيليب بمذبحة في مدينة ليون طالت أفراداً من العمال، نشر في نيسان من عام ١٨٣٤ رسماً انتقادياً في إحدى الصحف بعنوان (شارع ترانسنونان) يصوّر أسرة من الطبقة العمالية وقد قتل جميع أفرادها في غرفتهم^(١).

وبعد خروجه من السجن مُنع دوميهيه من تناول الموضوعات السياسية، لكنه سرعان ما عاد لنشر رسوم جديدة ينتقد فيها قوانين المحاكم، ويصوّر لوحات يعرض فيها أنشطة المسرح وحياة المتنزّهات وحركة الأسواق، وملامح من حياة

الفقراء وأولاد الشوارع، وفضائح الحياة الزوجية في الطبقات البرجوازية، كما تعرّض لعجرفة الموظفين والسخرية من الأغبياء من الساسة والزعماء السائرين في ركب الحكم، وقد شجّع عدد من الأدباء والشعراء المتعاطفين مع الحركة الجمهورية الحرّة أمثال: بودليير وميشيليه. كما أنه تزوّج عام ١٨٤٦ من الخياطة ماري الكسندرين.

والحقيقة أن دوميه لم يكن يستطيع الابتعاد عن السياسة، ففي الوقت الذي شهد فيه انهيار الملكية الفاسدة عام ١٨٤٩ وجد الطبقة البرجوازية تقف ضد الفئات الشعبية الفقيرة، وتطرد العمال إلى الشوارع، ووجد الجمهورية التي قامت في أعقاب الثورة تقع فريسة نابليون الثالث الذي جعل من نفسه إمبراطوراً ودفع البلاد إلى الحروب. ولذلك تحرّك دوميه «بشجاعة لمهاجمة نابليون الثالث نفسه، فأحياناً يظهره على أنه طاغية وقاتل متوحّش، وأحياناً يُظهره على أنه مختال تافه»^(٢).

ولعلّ دوميه في هذه الرسوم السياسية والانتقادية التي بلغت ما يقارب أربعة آلاف، لم يُفصح عن موهبته كمصوّر كما في لوحاته التي لا تزيد على مئتي لوحة، فهو في رسومه الانتقادية، لا يعدو أكثر من رسام كاريكاتور موهوب، وسياسي بارع في رصد الحياة السياسية والاجتماعية المعاصرة له، ومن هنا جاءت واقعيته المرتبطة بالأحداث المحيطة به أكثر من ارتباطها بالأسطورة والدين، وتصوير الملوك والنبلاء، وغيرها من الموضوعات التي جرى عليها المصوِّرون الكلاسيكيون والرومانسيون. ومع ذلك صوّر دوميه عدداً من اللوحات ذات الطابع الديني والأسطوري وأخرى مستمدة من الأعمال الأدبية كتلك التي استمدّها من أشعار لافونتين. كما أنجز تمثالين شهيرين الأول بعنوان (المهاجرون) أنجزه عام ١٨٤٨ والثاني بعنوان (رافائيل) أنجزه عام ١٨٥٩، وكلاهما في متحف اللوفر^(٣).

أما تصويره الفني فقد رأى بعضهم أنه يشبه أسلوب رامبرانت.. وأنه يحتفظ بالفخامة والإحساس بالواقع الناطق بالصور الإنسانية، وقد كانت لوحة (الجمهورية) التي أنجزها عام ١٨٤٨ والمحفوظة في متحف اللوفر، هي أول عمل في حقل التصوير الفني الذي سيتبعه بسلسلة من اللوحات التي تصوّر حياة المحامين ومشاهد من الشارع ومحطات القطار، وعروض المهرّجين والفنانين وهواة جمع اللوحات. ومن بين أشهر لوحاته (لاعب النرد)، و(الانتظار في المحطة)، و(الموكب)، و(عربة الدرجة الثالثة)، التي أنجزها عام ١٨٦٢ والمحفوظة في متحف متروبوليتان في نيويورك^(٤).

ويعدّ الناقد والمؤرّخ الفني فينتوري أن دوميه أول من مارس التصوير الذي يتضمن الجمال الأدبي، واستدلّ على ذلك بلوحته المسماة (دون - كيشوت والبغل النافق) التي صوّرها بالألوان المائية عام ١٨٦٨ وأهداها إلى صديقه دوبيني مصوّر المناظر الطبيعية. وفي معرض حديثه عن تلك اللوحة يقول فينتوري: «... وبينما ينطوي الكثير من الموضوعات التي عالجه دوميه على عناصر توضيحية، فإننا لا نجد أي أثر لها باللوحة التي عالج فيها شخصية دون - كيشوت التي ابتدعها الكاتب المعروف سرفانتس في قصته المعروفة، ذلك أن دوميه ذهب في إبداع شكل فني لها دون الاهتمام بعرض تفاصيل القصة، وقد استطاع أن يحقق فيه ذاته، وأن يعرض مثاليته في حرية تامة^(٥)».

ويصف فينتوري اللوحة حيث يبدو دون كيشوت ممتطياً سهوة بغله وموجّهاً رمحه صوب السماء، وبجانبه تابعه سانشويينما يقبع البغل النافق أمامه. «وقد تمكّن الفنان ببضعة خطوط متقطّعة، وببضع إيماءات من اللون النبيذي، ومن الألوان الزرقاء والرمادية والسمراء، أن يشعرنا برهبة الجو الموحش الذي يحيي فيه البطل الأسطوري دون كيشوت، كما نستشعر ميل الشخصيتين الإنسانيتين (دون كيشوت وصاحبه) إلى التلاشي في ذلك العالم من الرموز

المجرّدة دون أن تفقد شدّة حيويتها وطبيعتها^(٦)».

ويرى فنتوري أن هذه اللوحة هي أبعد ما تكون عن التصوير التوضيحي والرسوم الطباعية / الجرافيكية التي اشتهر بها دوميه، رغم أنها تتضمن عناصر مشتركة بين فن كل من الأديب والمصوّر كحماستهما المشتركة لمثالية البطولة، واهتمامهما بالموضوعات الشعبية. ويستطيع المرء أن يكتشف في هذه اللوحة الموقف الرومانسي المتمثّل في شخصية البطل المغامر الذي يصبح ضحية لمواقفه المثالية.

ولذلك أعجب ديلاكروا وسواه من الفنانين الرومانسيين بلوحات دوميه، كما أعجب به عدد من جماعة باربيزون ولاسيما المصوّر ميلليه. ونال تقدير عدد من المصوّرين الذين جاؤوا بعده أمثال: مانيه، وديغا، ومونيه، وتولوز لوتريك، وفان غوغ، كما أنه حظي بإعجاب عدد من الأدباء والشعراء أمثال: بودلير، لأن لوحاته تتمتّع بجمال أدبي، وتتضمن بُعداً رومانسياً ومواقف بطولية. غير أن ابتعاده عن الرسم التوضيحي الساخر في الصحف أفقده الكثير من شهرته كما أنه أفقده بصره في عام ١٨٧٥، وجعله في حال من العوّز والفقر انتهت بوفاته في الحادي عشر من شباط فبراير عام ١٨٧٩ إثر نوبة قلبية.

أقيم أول معرض لدوميه في ربيع عام ١٨٧٨ في صالة دوران رويل، واشترك في اللجنة التي نظّمت المعرض عدد من الشخصيات الثقافية والأدبية برئاسة الأديب الكبير فيكتور هيجو، وقد ضمّ المعرض قرابة ٩٤ لوحة و١٤٠ رسماً و١١ تمثالاً بالإضافة إلى مجموعة من المحفورات الحجرية بلغ عددها ١١٢ محفورة، فكان هذا المعرض بمثابة تكريم لنتاج فنّان كبير. وبمناسبة افتتاح هذا المعرض كتب دورانتي عبارة جاء فيها: «... إن المهارة الفائقة التي يتميّز بها فن دوميه بمزج الألوان تتبع حقاً من عبقرية رسّام، فبالقلم الذي يخط

به الأسود على الأبيض، يسبر بدقة وصفاء ومضات النور وأعماق الظلال...
لقد عمل دوميه في جميع رسومه ولوحاته وصفائحه المحفورة تحت مؤثرات
واسعة حلت التفاصيل، وأذابتها، بحيث إن الشخص والحوادث تتوالد وتتمو
مع السرعة التي تراقق كل رشقة قوية جامحة من رشقاته^(٧)...».

المراجع:

- ١-٢- سيدني فلنكلشتين - الواقعية في الفن - ترجمة مجاهد عبد المنعم
مجاهد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧١ - ص ١٦٨ - ١٦٩.
- ٣-٤- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب
الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٦٠.
- ٥-٦- ليونيللوفينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى
- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ - ص ١٩٢ - ١٩٣.
- ٧- بشير فنصة - الحياة التشكيلية العدد ١٠ - دمشق ١٩٨٣ - ص ١١٩.



الواقعية

بدأت ملامح التصوير الواقعي تظهر منذ القرن السادس عشر من خلال لوحات المصوّر الإيطالي كارافاجيو الذي تناول فيها موضوعات ذات صلة بالمشاهد الواقعية المرتبطة بالحياة اليومية بما في ذلك تصوير عامة الناس والطبقات الشعبية والفلاحية، وقد نهجت تلك اللوحات طريقة استخدام الظل والنور الذي يخضع للإضاءة المصطنعة الناتجة عن تدرج الضوء بين الفاتح والغامق. وقد تركت هذه الواقعية أثرها في كل من هولندا وبلجيكا عبر نتاج مجموعة من الفنانين أمثال: فرانس هالز ورامبرانت، وكذلك في إسبانيا عبر لوحات فلاسكويز وريبيرا وغويا.

ويمكن اعتبار الواقعية اتّجهاً فنياً مضى في اتجاه آخر غير ذاك الاتجاه الذي جرى فيه الكلاسيكيون والرومانسيون الذين استمدّوا مادة تصويرهم من الأساطير القديمة، والقصص الدينية، وحياة الملوك والنبلاء، وصور الشخصيات الأرستقراطية. والواقعيون يميلون في أعمالهم الفنية والتصويرية إلى التبسيط في الخطوط الخارجية التي تصوغ الأشكال، ويعتمدون في لوحاتهم إلى مجموعات لونية تتوافق مع الواقع المرئي. والحقيقة أن جماعة الباربيزون أصحاب الاتجاه الطبيعي في التصوير قد مهّدوا الطريق لظهور الاتجاه الواقعي في لوحات غوستاف كوربيه، كما مهّدوا الطريق لظهور المذهب الانطباعي.

والفن الواقعي هو الفن الذي يحاول أن يعكس حقيقة الأشياء بما هي عليه

في الواقع، وكما تراه العين من خلال نظرة موضوعية بعيدة عن المثالية التي نراها في لوحات أنغر، وبعيدة عن الحساسية الرومانسية التي ظهرت في لوحات ديلاكروا، وبعيدة عن النزعة الانطباعية التي ظهرت في لوحات كلود مونيه على شكل واقعية علمية مشوبة بنظرة مثالية للحياة. ولذلك لا يمكن للفن الواقعي أن يصوّر الملائكة أو الشياطين كما صوّرها مايكل أنجلو، لأنه لم يرها بأّم عينه.

فالتصوير الواقعي ينقل صورة الحياة نقلاً أميناً، ويعكس ما فيها من مشاهد تُبصرها العين دون الاعتماد على المخيلة، ومع ذلك فهو تصوير موضوعي لا يتوافق مع ما تصوّره آلة التصوير الضوئي، لأنه يعتمد على أسلوب الفنان وقدرته على عكس الواقع عبر أدوات فنية مبتكرة تُظهر مهارة الفنان في معالجة الموضوع الذي يصوّره دون الانفعال الذي يظهره التصوير التعبيري.

ويعدّ جوستاف كوربيه رائد مذهب الواقعية في الفن التشكيلي، وهو يرى أن الفن في جوهره شيء مدرك بالحواس، ولا يمكن أن نراه إلا في اللوحات التي تصوّر الحقائق الموجودة في واقع الحياة. وقد اتخذت الواقعية أشكالاً متعددة في الفن منذ أن وُجدت، فهي كلاسيكية الأدوات كما في لوحات كارافاجيو وباروكية، كما في لوحات روبنز ورامبرنت، وتعبيرية كما في بعض لوحات جويا وفان جوخ، وانطباعية كما في لوحات رينوار، وواقعية جديدة كتلك اللوحات التي أنجزها فنانون كوبييون وسوفييت في ظل الأنظمة الاشتراكية.

ومع كل هذا وذاك فالواقعية لم تظهر في صورتها الجلية كما ظهرت في لوحات غوستاف كوربيه الذي سنقتصر على استعراض مسيرته فيما يلي لكونه الفنان الأبرز في هذا الاتجاه.

غوستاف كورييه gustave corbe مصوّر فرنسي، يُعدُّ رائد المذهب الواقعي في القرن التاسع عشر، وهو يشكّل إلى جانب أنغر وديلاكروا أبرز ثلاثة فنانين عظام عاشوا في تلك المرحلة التي تنافست فيها الاتجاهات الفنية، إلى جانب التنافس بين الملكية والجمهورية، وبين الطبقة البرجوازية والطبقة العمالية في فرنسا، حيث كانت باريس بؤرة غليان ثوري بين الأفكار المحافظة والأفكار الثورية المتطلّعة للتغيير والتحرُّر.

ولد كورييه عام ١٨١٩ في بلدة أورنان في فرنسا، وقد ساهمت أوضاعه العائلية الجيدة، وثراء والده على تثقيفه وتعليمه منذ كان شاباً صغيراً، إذ درس مبادئ القانون، وأحاط بالكثير من الأفكار والنظريات السياسية والاجتماعية. بيد أن اهتمامه الشديد بعالم الفن والتصوير دفعه نحو ممارسة الرسم على النحو الذي كان لدى الفنانين الفلمنكيين الذين اتّخذوا من الحياة الواقعية مادة لأعمالهم التصويرية. وكان قد تلقّى مبادئ الرسم والتصوير في بيزانسون قبل أن يسافر إلى باريس عام ١٨٤١ لمتابعة دراسته في ذلك الميدان.

كان كورييه يرسم موضوعاته عن نماذج حيّة في الأكاديمية السويسرية التي انتسب إليها في باريس، ولم يكتف بذلك، بل كان يُمضي الساعات الطوال في متحف اللوفر أمام لوحات فيرونيز وفلاسكويز وزورباران، ينسخها بإتقان ويأخذ عنها الجوانب الإبداعية التي سوف تُثري لوحاته فيما بعد، وتجعله أحد أئمة التصوير في عصره. وحين زار هولندا توقف طويلاً أمام لوحات رامبرانت التي أدهشته ودفعته إلى نسخ العديد منها.

بدأ كورييه مسيرته الفنية برسم المناظر الطبيعية وتصوير الموضوعات الدينية المستلهمة من الكتاب المقدس كلوحة (لوط وبناته) التي أنجزها عام ١٨٤١. كما

أنه كان يصوّر بعض اللوحات ذات الطابع الشاعري كتلك التي عرضها في صالون باريس الرسمي عام ١٨٤٨. لكن أسلوبه الواقعي لم يَنَمُ إلا من خلال لوحاته التي كان يرسم فيها الصور الشخصية، وقد تجلّى ذلك في لوحة (رجل وكلبه) التي عرضها في المعرض الرسمي عام ١٨٤٤، والمحفوطة في متحف بني باليه، وكذلك لوحة (الرجل الجريح) التي أنجزها في نفس العام والمحفوطة في متحف اللوفر. إضافة إلى لوحة (العاشقان السعيدان)، ولوحة (رجل وجليونه) المنجزة عام ١٨٤٦ والمحفوطة في متحف متروبوليتان في نيويورك.

ولعلّ زيارته لهولندا عام ١٨٤٧ شكّلت منعطفاً مهماً في مسيرة كوربيه، وذلك حين شاهد لوحات رامبرانت التي تركت أثرها الواضح في إنتاجه التصويري. وفي تلك الآونة أنجز مجموعة من اللوحات الرائعة التي تظهر شغفه بلوحات رامبرانت، وقدرته على تمثيل القيم التصويرية الواقعية بمناخات شاعرية. ورغم تعرّض هذه اللوحات للكثير من الانتقادات من قبل عدد من النقاد والفنانين أمثال: ديلاكروا، استطاعت أن تنتزع إعجابهم وإقرارهم بروعتها^(١).

وحين عرض كوربيه إحدى لوحاته (امرأة عارية) في الصالون الرسمي لعام ١٨٥٣، غضب نابليون الثالث، وأمر بسحبها من المعرض، لأن المجتمع الفرنسي لم يعتقد رؤية الأجساد العارية في لوحات واقعية، فقد كان تصوير العري مقتصرًا على اللوحات الأسطورية ولاسيما المستلهمة من الأساطير الإغريقية، وقد تكرّر رفض نابليون الثالث للوحة (الفداء على العشب) للفنان مانيه لأنها كانت تصوّر امرأة عارية تجلس بين رجلين في إحدى الحداثق، واعتبرها لوحة تخدش الحياء.

وقد رأى عدد من النقاد أن اللوحات التي صوّر فيها كوربيه مناظر طبيعية من مقاطعة فرانسيس، تُعدّ في طليعة اللوحات التي صوّرت في ذلك العصر من

قبل العديد من الفنانين الفرنسيين لنفس المناظر التي صوّرها كورييه. فقد كان رسّاماً صادقاً للطبيعة، وتميّزت مناظره بوضوح الضوء وجمال الألوان. كما أنه كان يصوّر في لوحاته بعض المشاهد الريفية التي تتضمن صور بعض الفلاحين، كما في لوحة (آنسات القرية) التي أنجزها عام ١٨٥٢ والمحفوظة في متحف متروبوليتان^(٢).

وحين زار كورييه الجنوب الفرنسي لأول مرة عام ١٨٥٤ خلّد هذه الزيارة بلوحة (اللقاء)، كما أظهر جمال البحر في لوحة (البحر في بالافاس)، إذ جسّد أمواج البحر وتيّاراته بلمسات خشنة وجريئة، وضربات لونية واضحة ومتوافقة، وهذا ما بدا في لوحته (الأمواج) التي أنجزها عام ١٨٧٠، والمحفوظة في متحف اللوفر. وعندما واجه تعنت القائمين في المعرض الرسمي على قبول إحدى لوحاته، أنشأ (قاعة الواقعية) بقرب صالة المعرض الرسمي، وعرض فيها أربعين لوحة من لوحاته، ومنذ ذلك الحين بات يُعرف بزعيم الواقعية.

وفي عام ١٨٥٨ زار كورييه ألمانيا التي احتفت به كواحد من أبرز فنّاني العصر، كما زار في عام ١٨٦٥ شواطئ النورماندي التي كانت مصدراً لمجموعة من اللوحات التي أظهرت براعته في التصوير الواقعي المنتزع من الطبيعة مباشرة، وقد تجلّى ذلك في مجموعة من اللوحات التي تحتفظ ببعضها صالة العرض الوطنية في كوبنهاغن^(٣).

وبين عامي ١٨٦٤ - ١٨٧٠ رسم كورييه مجموعة من اللوحات لنساء عاريات تظهر قدرته على التقاط الجوانب الجمالية في الجسد الأنثوي، وبراعته في إظهار القيم التعبيرية والحسية في ذلك الجسد، كما في لوحة (امرأة مع بغاء) المحفوظة في متحف متروبوليتان، ولوحة (النائمات) المحفوظة في متحف بني باليه. وفي عام ١٨٦٧ عرض أكثر من مئة لوحة في خيمة نصبها على جسر (الما

في العاصمة الفرنسية، فكانت تظاهرة رائعة لأعماله التي شهدت الكثير من الإعجاب والثناء الذي لم تحظ بهما إلا قلة من أعمال المصوّرين المعاصرين له. بعد أن وضعت الحرب الفرنسية البروسية أوزارها عام ١٨٧٠ اتُّهم كورييه بالاشتراك في تهديم عامود ساحة فاندوم، وحُكمت عليه السلطات بالسجن والنفي رغم مساهمته في إطفاء الحرائق التي اشتعلت في متحف اللوفر. وبعد مضي ثلاثة أعوام على سجنه، أفرج عنه عام ١٨٧٣ وسافر إلى سويسرا التي أحاطته بالحفاوة والتقدير^(٤).

لقد تركت مواقف كورييه السياسية وتحدياته الفنية الأثر الكبير في مسيرته الفنية، ولدى معارضيه ومنتقديه، فقد كان يسعى من خلال لوحاته إلى التصديّ لزعماء التصوير الأكاديمي والتصوير الرومانسي، وأراد أن يقدم صيغة فنية ذات طبيعة واقعية مستمدة من واقع الحياة العامة وما تشاهده عين الفنّان من حوله، ورغم أنه كان مندفعاً خلف المظاهر الثورية الاشتراكية إلا أنه أظهر نبوغاً في أفكاره وبراعة في أسلوبه الذي تجاوز القيود والمبادئ التقليدية للتصوير، وأسّس لمرحلة جديدة في فن التصوير الذي سوف يجني ثمارها الانطباعيون ومن جاء بعدهم.

كان كورييه يؤمن بأن الفن تعبير عن الحياة الواقعية التي نعيشها، ويرى أن على الفنّان أن يكتشف ما في الحياة من جوانب متباينة، ويعكسها في لوحاته، ولذلك كان يرفض الاستسلام لتداعيات الخيال، ويفضّل النظر إلى الواقع وإلى الطبيعة في الحياة اليومية التي يعيشها الإنسان، وقد عدّ رائد تصوير الطبيعة في الهواء الطلق، ولاسيما حين وجّه اهتمامه نحو دراسة الضوء وتسجيل تأثيراته على الألوان. وقد مضى في إنتاجه على قدر واضح من الموضوعية والابتعاد عن النزعة الذاتية. ولذلك ظهرت في لوحاته مشاهد مختلفة من

صور الحياة اليومية بما فيها من جمال وقبح وخير وشر^(٥).

يُبد أن خصوم كورييه ومنتقديه كانوا يعيبون على لوحاته خلّوها من عنصر الإلهام أو المثالية، لكنه استطاع أن يتجاوز ذلك بفضل صياغته الفنية العالية التي كانت تدهشهم كما في لوحاته (كاسروالأحجار - مجرى الماء الأسود - المرسوم)^(٦).

وبالرغم من أن لوحاته تبدو أكاديمية الطابع، وتُبرز مهاراته في صياغة الشكل وتلوينه، تظهر هذه المهارة في بعض اللوحات جوانب إبداعية رائعة ولاسيما حين يتخلّص من إغراءات الألوان، ويبتعد عن الإبهار بواسطتها، ويلجأ إلى الدرجات اللونية الخافتة التي تهمس بالإضاءة الهادئة، محققاً في ذلك الشفافية بألوان الضوء التي تطل من الظلال، مما يشير إلى مهارته في استخدام العجائن اللونية الدسمة عبر لمسات سريعة^(٧).

وحول قصة لوحته (كاسروالأحجار) كتب لأحد أصدقائه يقول:

«كنت أستقل عربة ذات يوم في طريقي إلى قلعة سان ديني من أعمال ميزيير، فإذا بي أتوقف على مشهد اثنين من الحجارين يعملان على حافة الطريق.. إنه ليندر أن نلتقي بصورة الفقر أكثر تعبيراً عنه من هذا المشهد».

وقد دعا الرجلين إلى مرسومه وصوّرهما فيه، وحين فرغ من لوحته كتب يصفها بقوله:

«تغمر الشمس مكان العمل عند نهاية الطريق، حيث وقف العاملان أمام منحدر الجبل الذي تكسوه الخضرة وتغشاه الظلال، بينما لا تظهر السماء إلا من خلال جزء صغير في الزاوية اليمنى من اللوحة.. إنني يا صديقي لم أخترع شيئاً من عندي بل أرى أولئك الرجال كل يوم على هذا النحو، كلّما خرجت بالعربة للنزهة... أراهم على هذه الحال.. الحال الذي يمثل النهاية»^(٨).

وقد أشاد العديد من النقاد الاشتراكيين بهذه اللوحة ورأوا فيها صورة للواقعية الاشتراكية التي نمت وتعاظمت في روسيا خلال عهد الثورة البلشفية. ورغم اختلافه مع زعيم الرومانسية ديلاكروا في بعض الآراء التي كانا يتجادلان بها حول طبيعة العمل الفني ووظائفه، كانا على جانب كبير من المهوبة التصويرية القريبة جداً من الخصائص الأكاديمية الاتباعية. بل يمكن اعتبار الكثير من اللوحات التي أنجزها ديلاكروا في الجزائر والمغرب في عداد التصوير الواقعي كلوحة (نساء جزائريات).

المراجع:

- ١-٢-٣-٤- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٥٤ - ٥٥.
- ٥-٦- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٥٧ - ٥٨.
- ٧-٨- ليونيلوفينتوري - كيف نفهم التصوير - ترجمة محمد عزت مصطفى - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ - ص ١٤١.



الانطباعية

الانطباعية أو التأثيرية كما يسميها بعض النقاد تأتي في طليعة المذاهب الفنية التي ثارت على التقاليد الفنية الأكاديمية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، من خلال لوحات عدد من الفنانين الذين سعوا إلى مغادرة المراسم المغلقة والانطلاق نحو الفضاء المتمثل بالطبيعة ومشاهد الحياة اليومية، يصورونها بشكل مباشر تحت تأثير ضوء الشمس وانعكاساته، متأثرين بنظريات الضوء وعلوم الفيزياء التي شهدت تطوراً في عصرهم.

كان للفنان أوجين بودان ١٨٢٤ - ١٨٩٨ تأثيره الواضح على رؤاد الانطباعية، فقد كان من عشاق تصوير المناظر الطبيعية والبحرية، ولوحاته تُفصح عن محبته لضياء الشمس وانعكاساته على مفردات الطبيعة، بما في ذلك صفحة السماء وغيومها التي برع في تصويرها. لذلك كان المصور كورو يعتبره أفضل من رسم السماء. بينما يؤكد بودلير أننا نستطيع أن نحدد الفصل والساعة والهواء الذي رسمت فيه لوحات بودان.

وفي كثير من عباراته كان كلود مونييه يعترف بفضل بودان على الانطباعيين، كما يعترف بفضل المصور يوهان بارتولد جونكيند المولود في هولندا عام ١٨١٩ ويعده أستاذه الحقيقي. وقد كان جونكيند من أشهر مصوري الألوان المائية، وكان قد أقام في باريس يصور اللوحات المائية والمناظر الطبيعية، ويدعو الفنانين للتصوير المباشر عن الطبيعة كي يتمكنوا من التقاط الانطباعات المباشرة عنها، ولعل تلك الشفافية التي نراها في لوحات الانطباعيين كان مصدرها اللوحات المائية لهذا الفنان الذي توفي عام ١٨٩١.

إلى جانب ذلك كان لمزرعة القديس سمعان الموجودة في مدينة هنفلور الصغيرة أثرها على انطلاقة الانطباعيين، فقد كان بودان يرسم في هذه المزرعة التي تملكها مدام توتان، وهي سيدة عجوز كانت تستقبل الزوار من الفنانين والأدباء أمثال: كوربيه وجونكيند وفريدريك بازيل والشاعر بودلير وسواهم، ممن كانوا يمارسون فنون التصوير والرسم في الطبيعة، ويجتمعون في المساء لتدور بينهم الأحاديث والمناقشات حول فنون التصوير والأدب والشعر، ويشارك بها كلود مونييه ويتأثر بها يدور فيها.

وفي مقهى كيربوا في باريس كان يجتمع عدد كبير من الفنانين الذين يتحاورون في الفن ويعرضون آراءهم، وكان في طليعتهم بازيل وديغاس ورينوار ونادار والروائي الشهير إميل زولا. وذات يوم دخل المقهى الفنان براكموند وعرض عليهم نسخاً مطبوعة من فن التصوير الياباني، كانت رسوماً بسيطة الألوان سريعة الخطوط، وقد تركت أثرها لدى هؤلاء الفنانين الذين يميلون إلى التجديد في لغة التصوير.

وهناك أماكن عديدة عاش فيها الانطباعيون وتركت أثرها في لوحاتهم. من ذلك (غابة فونتنبلو) القريبة من باريس والمشهورة بقصرها التاريخي ومناظرها الطبيعية التي كان يقصدها الرومانسيون والطبيعيون والواقعيون، كما قصدها الانطباعيون وفنانو (أكاديمية كلير) أمثال: مونييه وبازيل وسيسلي ورينوار. وفنانو (الأكاديمية السويسرية) أمثال: بيسارو ومونييه وسيزان.

ويعد الفنان إدوار مانييه في مقدمة المصوّرين الذين تخلصوا من الارتباط بمراسمهم ومحترفاتهم، وخرجوا إلى الطبيعة، فقد سعى مانييه إلى تصوير الأشكال الإنسانية والأجساد البشرية في الهواء الطلق، مستفيداً من ضوء الشمس في الكشف عن القيم اللونية التي لا يمكن الحصول عليها داخل

المحترف الذي لا يتمتع بإضاءة كافية لكشف حقيقة الألوان. وحين أنجز لوحته الشهيرة (الغداء على العشب) حرص فيها على إظهار التباين بين الألوان الزاهية والألوان القاتمة، مستخدماً في ذلك لمسات عريضة من أنبوب اللون من أجل إبراز حيوية الألوان ومنحها الطاقة الحركية، فكانت لوحته هذه بمثابة ثورة على رومانسية ديلاكروا وواقعية كوربيه.

وفي عام ١٨٦٣ اشتدّ الصراع بين لجان المعرض الرسمي الذي يسمى (صالون باريس)، وبين عدد من المصوّرين الذين كانوا يسعون للتخلص من قيود التقاليد الأكاديمية كما فعل مانيه. وكان الفنان كلود مونيه من أوائل المتمرّدين على النهج الأكاديمي، وقد برز ذلك حين أقبل يصوّر لوحاته تحت ضوء الشمس ولاسيما لوحته المسماة (انطباع شروق الشمس). وقد انضمّ إليه ثلاثون من الفنانين الشباب الذين أجمعوا على إقامة معرض مشترك في بيت المصوّر الضوئي نادار بعدما رُفضت لوحاتهم في المعرض الرسمي.

كان من أبرز هؤلاء المصوّرين الشباب (رينوار - ديغاس - سيزان - بيسارو - سيسلي)، وكانت لوحة مونيه المسماة (انطباع شروق الشمس) من أبرز اللوحات التي عرضت في بيت المصوّر نادار عام ١٨٧٤، وجعلها الناقد الفني لوروا اسماً لمذهب هؤلاء الشباب، فكانت ميلاد الانطباعية كمذهب في الفن.

وحين توافد أساتذة الفن الأكاديمي والنقاد على هذا المعرض صدمتهم تلك الجرأة التي ظهرت في لوحات هؤلاء الشباب الذين تجاوزوا التقاليد الأكاديمية في التصوير، مطلقين العنان لأهوائهم في استخدام اللون على نحو مثير، بعيد عن الضوابط المعتمدة، فراحوا يبدون استنكارهم لتلك اللوحات الشاذة، والأساليب المحرّفة في التصوير، وأخذوا يتهمون الشباب بالعجز والجنون، وراحوا يكتبون عن أعمالهم الفاشلة التي غابت عنها الموضوعات

المناسبة، ولاسيما لوحة مونية التي لا تتضمن سوى لمسات لونية تعكس انتشار ضوء الشمس بأسلوب ركيك كما يزعمون.

لقد شكّلت لوحة مونية خيبة أمل لدى الأكاديميين، فكانت صفة في وجوههم واستهتاراً بأساليبهم الأكاديمية المستهلكة، فقد صوّر هذا الشاب لوحته في مناخ لوني شاعري، مهملاً الخط الذي كان أساساً في التصوير الأكاديمي، واستخدم في لوحته اللمسات اللونية التي تسجّل انطباعاته البصرية الخاطفة للضوء في لحظة معينة، فكانت تعكس تراقص الإيقاعات الضوئية تحت أشعة الشمس.

والحقيقة أنّ النظريات العلمية الحديثة في الضوء وتحليله ودراسة انعكاسه على الأجسام، ساهمت في نتاج الانطباعيين الذين فتنهم الألوان المتألقة تحت أشعة الشمس وفي ضوء النهار، فعكفوا على تمثيلها، وبرعوا في استخدام الألوان المتباينة في مواضع متجاورة من أجل إكساب لوحاتهم مزيداً من الرونق والجمال، ولم يستخدموا الألوان المركبة في تصويرهم، بل عمدوا إلى الألوان الأصلية والأساسية يستخدمونها على شكل لمسات متجاورة للحصول على لون جديد يوحي باللون المركب، فإذا أرادوا أن يحصلوا على اللون البرتقالي مثلاً، فإنهم يلجؤون إلى تجاور اللونين الأحمر والأصفر.

فالانطباعيون لم يقفوا موقف الرومانسيين الذين كانوا ينتظرون الإلهام من الطبيعة، ولم يسلكوا مسلك الواقعيين في البحث عن قوانين الطبيعة، بل كانوا يتأثرون بمشاهدها، ويسجّلون انطباعاتهم البصرية عنها، دون إقحام مشاعرهم الذاتية إزاءها كما فعل فيما بعد فان جوخ وغيره من المصوّرين التعبيريين. لذلك أطلق الناقد الإنكليزي هربرت ريد على مذهبهم اسم الواقعية العلمية).

وكان الانطباعيون يعملون على صياغة الأشكال من خلال الألوان دون

اللجوء إلى الخطوط التي كان يُعنى بها الكلاسيكيون الجدد أمثال: دافيد وتلميذه أنجر، وراحوا يعالجون لوحاتهم بألوان الزيت تارة، وبالألوان المائية والباستيل الشمعية تارة أخرى، فظهرت عندهم مفاهيم تقنية جديدة، أغنت فنون التصوير، وكانت ألوان الباستيل الشمعية من أكثر المواد ثراءً في لوحاتهم ولاسيما لوحات الفنان ديجاس التي صوّر فيها راقصات البالية والمستحلمات.

كان الانطباعيون يسجّلون كل ما تراه أعينهم من مشاهد الطبيعة والطبيعة الصامتة والأشكال البشرية وغيرها بلمسات سريعة مركّزة من أنبوب اللون، وفي كثير من الأحيان تتحوّل هذه اللمسات إلى ضربات قوية وجريئة على سطح اللوحة، وهم بذلك يتجنّبون التطابق مع الأصل الذي يصوّرونه، معتبرين الطبيعة هي المادة البكر التي تمدّهم بالموضوعات، أما الفن فهو بناء جديد للموضوع الطبيعي، فالحمل الفني يكتسب جماله من تلك الانطباعات السريعة التي يجسّدونها بريشة رشيقة وألوان مضيئة، لا من البراعة في محاكاة الأشكال ورصانة صياغتها.

استغلّ رواد الانطباعية طاقات اللوحة، فاعتبروها سطحاً تغطيه مجموعة من الألوان، تشبه إلى حد كبير قطعة من نسيج صيغت من أشعة الضوء وسنا الألوان، وهم يتحدثون عن الحالة النفسية للمنظر الطبيعي، كما لو كان كائنًا حيًا، تعيش عواطفه على النشوة والعذاب، ويشيرون إلى قدرة الانطباعات على توليد الصور دون الاعتماد على المبادئ الأكاديمية والمهارات التقنية التقليدية، وهم يؤكّدون أن العمل الإبداعي يتحقق من خلال التحام الفنان بعمله، حيث تتوالد اللذة التي يستمتع بها.

أقام الانطباعيون ثمانية معارض جماعية في باريس كان آخرها عام ١٨٨٦

واستطاعوا أن يتركوا آثارهم على فنون النحت والشعر والموسيقا، فظهر عدد من الفنانين الانطباعيين في هذه الميادين أمثال: النحات رودان والشاعر بول فيرلين والموسيقي كلود دوبوسي. كما انتشر المذهب الانطباعي في عدد من الدول الأوروبية والولايات المتحدة، وكان من أبرز روادها في ألمانيا الفنان بروكلين، وفي إيطاليا الفنانان بريفياتي وسينيورين، وفي روسيا الفنان كورفين، وفي الولايات المتحدة الفنان هسّام.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٢٥ - ٢٨.
- ٢- حسن محمد حسن - مذاهب الفن المعاصر - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - دون تاريخ - ص ٣٣ - ٣٥.
- ٣- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٠ - ٦٦.



إدوار مانيه EDWARD MANET مصوّر فرنسي، يعدّه الكثير من النقاد ومؤرّخي الفن همزة وصل بين الاتجاهات التقليدية والاتجاهات الحديثة في الفن التشكيلي الأوربي، فبالرغم من اتّباعه واقعية الفنان كوربيه واستفادته من بعض أساتذة الفن الكلاسيكي المتميّزين، كان ممهّداً لظهور المدرسة الانطباعية بخروجه للتصوير في الهواء الطلق بعيداً عن المرسوم المغلق الذي يعتبره كالتقبر بالنسبة للفنان المصوّر الذي يحتاج إلى ضوء النهار.

ولد مانيه في باريس عام ١٨٣٢ في وسط برجوازي، يتمتّع بالثراء، وكان والده يشغل منصباً مهماً في وزارة العدل الفرنسية، وكانت والدته ابنة سفير في عهد نابليون الأول، وحين أظهر ميوله نحو فن الرسم، حاولت أسرته إبعاده عن مسعاه، فتوجّه إلى دراسة البحرية فلم يتمكّن من النجاح، فقرّر دراسة التصوير، وانتسب إلى محترف الرّسام كوتر، وكان معجباً بأعمال الفنان تيتان فأخذ يتردّد على متحف اللوفر لدراسة أعمال تيتان ونسخها، كما نسخ بعض لوحات فيلاسكويز.

وحين تعرّف الفنان أوجين ديلاكروا طلب منه أن يسمح له بنسخ لوحته دانتي وفرجيل الموجودة في متحف لوكسمبورغ، ثم سافر إلى لاهاي وفلورنسا ليدرس أعمال رامبرانت وتيتان وينسخ بعضاً منها، فكانت هذه الجولات وغيرها مدرسة فنية لمانيه أغنت تجاربه في التصوير الكلاسيكي والرومانسي، كما أن اهتمامه بإنجازات كوربيه عزّزت ملامح الواقعية في تصويره الذي أضحى يقترب من الانطباعية.

كان مانيه يصاحب كبار رجال الفكر والأدب في عصره، فقد عاش مع الكونت دوبالروا أثناء جولاته في عدد من الدول الأوربية، وحين تعرّف ديلاكروا أبدى

له مودته وعرفه على عدد من الشخصيات الفنية، وكان صديقاً للشاعر شارل بودلير الذي كان يرى فيه الرسّام الحقيقي الذي أظهر عظمة جيلهم وأهميته، كما كان صديقاً للروائي إميل زولا الذي دافع عنه في أكثر من مناسبة.

ولعلّ شخصيته القوية ونباهته جعلته في منزلة الأب الروحي لعدد من الفنّانين الشباب الذين كانوا يهتمون بتعاليمه وتوجيهاته، ويرفضون الاتجاهات التقليدية، والدراسة في الأكاديميات الرسمية المتزمّنة، ويفضّلون الدراسة في المتاحف والمعاهد الخاصة والمراسم الحرة كمرسم جيليان وكليمر وأكاديمية سويس. وكانت مناقشاتهم الحادة وانفعالاتهم الدائمة تأخذ طريقها إلى أعمالهم ولوحاتهم التي تلاشت منها الخطوط، وظهرت فيها الألوان الدسمة المشبعة بالضياء على نحو ما تظهر عليه في لوحات الفنان الإنكليزي كونستابل. أبدى مانيه اهتماماً بالموضوعات الواقعية التي تتّصل بالحياة الاجتماعية والبيئة الباريسية ذات الطابع الأرستقراطي، فأطلق عليه اسم: مصوّر الحياة الحديثة، ولعلّ لوحة (الموسيقا في حديقة التويليري) التي أنجزها عام ١٨٦٠ والمحفوظة في الصالة الوطنية بلندن، تعكس طابعه التصويري، وهي تصوّر حديقة في قصر اللوفر، كان الناس يفدون إليها للاستمتاع بالموسيقا في أيام الأحاد، كما نجد ذلك في لوحة «الآنسات على ضفاف السين»، وهما لوحتان تعكس تأثره بالفنّان كوربيه رائد الواقعية.

في عام ١٨٦٣ عرض مانيه لوحة (الغداء على العشب) التي أراد أن يتناول فيها تصوير الجسد العاري في قلب الطبيعة بدلاً من تصويره داخل الأماكن المغلقة، وكانت اللوحة تصوّر امرأة عارية تجلس بين رجلين بكامل ملابسهما العصرية في بستان قرب غدير ماء، مما أثار استنكار عدد من النقاد والمهتمين الذين وجدوا في هذه اللوحة ما يخدش الحياء كما قال الإمبراطور

نابليون الثالث حين شاهدها، ورأى أحد النقاد أنها لوحة غير جديدة بالعرض، كما وجد الفنان الرمزي رودون أنه لا شيء جميل في هذه اللوحة التي ستهرع فيها المرأة العارية لارتداء ملابسها بعد انزعاجها من ملامسة العشب البارد لجسدها.

كان تصوير الجسد العاري مستهجناً إلا في اللوحات التي تجسّد الأساطير الإغريقية، لكن مانيه أراد أن يتجاوز ذلك، وأن يصوّر كما كان يصوّر فنانو عصر النهضة أمثال / رافائيل وجيوغورن، وهذا ما يظهره قوله: «يبدو أنه يجب أن أصوّر عارية.. حسناً.. سأصنع لهم عارية. عندما كنت في الرسم نقلت لوحة نساء مع الموسيقيين لجيوغورن.. أريد أن أصنع من جديد هذه اللوحة، وأن أضعها في شفافية الجو مع أشخاص كهؤلاء الذين أراهم هناك».

ولم يكتفِ النقاد بما صوّره مانيه في لوحته، بل أخذوا عليه أسلوب التصوير الذي تناول فيه هذه اللوحة، فقد أكّد فيها التضاد بين الألوان القاتمة الموجودة في خلفية اللوحة، والألوان الفاتحة التي صوّر بها الأشخاص، كما أنه أظهر اللمسات اللونية الحيوية في نسيج الأشكال على نحو واضح رغبة منه في إظهار النور الذي يمهد للانطباعية، ويتجاوز الاتجاهات السابقة، وهذا ما نراه أيضاً في لوحته (أولبيا) التي صوّر فيها إحدى عذارى آلهة الإغريق وهي تستلقي عارية على سريرها، وإلى جانبها خادمة زنجية تقدّم لها باقة من الورد والأزهار.

فقد استهجن الباريسيون لوحة أولبيا، وأثاروا عاصفة من الغضب، مما اضطرّ السلطات لتعيين حراسة عليها أثناء عرضها، واستنكر أحد النقاد شكل هذه العذراء ذات البطن الأصفر ونعتها بالجنون، لكن مانيه ردّ عليه بقوله: «إنني أصوّر الأشياء التي أراها بأبسط ما يمكن.. هكذا الأولبيا، وهل

هناك أكثر عفوية؟ هناك بعض القسوة على ما يُقال.. ولكنها كانت فيها. لقد رأيتها فصنعت ما رأيت». وحين شاهد بودلير هذه اللوحة اعتبرها بداية هدم التعاليم الأكاديمية، ورأها الناقد ريموند مقدّم لفن المستقبل.

وقد تحمّس الفنانون الشباب لأعمال مانيه، ووجدوا فيها دلالات واضحة للحياة الجديدة والأساليب الحديثة التي كانوا ينتظرونها، وعدّوه حامل لواء الانطباعية التي أخذت تظهر بواكيرها في التصوير الفرنسي، وكانوا يلتقون به في مقاهي الحي اللاتيني، يتبادلون الآراء، ويمضون في مناقشاتهم الصاخبة وآرائهم الثورية التي تستهزئ من الفن التقليدي وتنادي بالتجديد، وكان مانيه يلتقي بديغاس ورينوار وبيسارو في مقهى كيربوا بحي مونمارتر يناقشهم في موضوعات الفن ووظيفته، ويحرّضهم على البحث عن الجديد فيه.

كان مانيه محور الحركة الشبابية بين الفنانين لأنه أوّل من تجرّأ على إظهار المعادة للجان التحكيم والمقتنيات في المعارض الرسمية، وهو من دعا الفنانين إلى التصوير في الهواء الطلق والإفادة من ضوء الشمس، من هنا ظهر اهتمام الفنانين الشباب بالضوء وأثره على التصوير، «فركّزوا اهتمامهم على تسجيل الانفعالات البصرية التي تعكسها النظرة الخاطفة على شبكة العين، ولقد ساعدت علوم البصريّات على توضيح معالم الطريق لهم إلى وجهتهم الخاصة».

وبالرغم من اهتمام مانيه بالمصوّرين الانطباعيين، كان يُبدي عدم تأييده في كل ما كانوا يذهبون إليه، ولاسيما في اعتمادهم على النظريات العلمية للضوء ومحاولة تطبيقها على فن التصوير الذي ينبغي أن يكون متحرراً من قوانين العلم.

ومنذ عام ١٨٧٢ بدأ مانيه يميل أكثر إلى لوحات مونيّه ورينوار، وهناك

عدد من لوحاته التي تظهر تأثره بهذين الفنانين، ومنذ عام ١٨٧٤ أخذ يصوّر أروع لوحاته، كما رسم العديد من اللوحات المستوحاة من أدب موباسان كلوحة (نانا) المنجزة عام ١٨٧٧، والمحفوظة في متحف هامبورغ، ولوحة «خادمة المطعم» المنجزة عام ١٨٧٨، والمحفوظة في صالة العرض الوطنية في لندن.

وفي رائعته التي صوّر فيها فتاة في (بار فولتي برجار) المنجزة عام ١٨٨٢ والمحفوظة في معهد «كور تولد» في لندن، تمكّن مانيه من التقاط ملامح بهجة الحياة الباريسية في حي مونمارتر كتلك التي صوّرها رينوار في رائعته (غداء البحّارة).

وكانت لوحاته تستمد بعض موضوعاتها من ملامح الحياة الاسبانية، والمعارك البحرية كلوحة (معركة المدمرة كيرساج والمدمرة ألأهوما) التي أنجزها عام ١٨٦٤، والمحفوظة في متحف الفنّون في فيلادلفيا، كما صوّر لوحات تتصل بالتاريخ المعاصر كلوحة (مقتل الإمبرطور ماكسيميليان) المنجزة عام ١٨٦٧ والمحفوظة في متحف مانهايم، كما صوّر بعض الموضوعات الدينية والطبيعة الصامتة.

وقد ظلّ مانيه محتفظاً بأرائه وأسلوبه في استعمال اللون الأسود والمساحات القاتمة، واللجوء إلى التباين بين الظل والنور، محتفظاً بالروح الكلاسيكية فلوحته أولبيا تذكّر بتكوينات الفنان الإيطالي تيتيان، ولوحة الصيد تذكّر بلوحات الفنان الفلامنكي روبنز، ولوحة مصارع الثيران تذكر بلوحة الفنان الإسباني فيلاسكيز المسماة (المقاتل الميت). وهو لم يهمل الموضوع من أجل الشكل كما فعل كلود مونيّه وغيره من الانطباعيين الذين وصلوا إلى تخوم التجريد.

وفي سنواته الأخيرة ارتبط مانيه بصداقة مع الشاعر مالارميّه، ورسم له

العديد من مؤلفاته ولا سيما ترجمته لديوان (إدغار آلان بو)، كما رسم صورة شخصية لمارميه عام ١٨٧٦ محفوظة في متحف اللوفر، وتعد من أجمل الصور الشخصية التي رسمها إلى جانب صورة إميل زولا.

وفي عام ١٨٦٨ رفضت لجنة التحكيم في المعرض الرسمي لوحتين من لوحات مانيه، فثار الأديب إميل زولا، ونشر سلسلة من المقالات العنيفة ضد لجنة التحكيم وإدارة المعرض. ومما كتبه زولا في معرض دفاعه عن أدوار مانيه: «ما دام أحد لا يقول ذلك، فسأقوله بنفسه، وسأهتف به من أعلى أسطح المنازل، أنا متأكد أن السيد مانيه سيصنّف غداً بين كبار الأساتذة، ولو كنت ثرياً لكان أفضل استثمار عندي هو شراء كل لوحاته اليوم. إنَّ متحف اللوفر سيحفظ له مكانه الخاص كأبي فنّان يتمتّع بموهبة غير قابلة للجدل».

وحين توفي مانيه عام ١٨٨٣ ودّعه الفنان ديغاس بقوله: «لقد كان أعظم مما اعتقدنا».

المراجع:

- ١- الحياة التشكيلية - العدد ١١ دمشق ١٩٨٣ - ص ٣١ - ٣٨ - ٤٥.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١٦ - ٢٣.
- ٣- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٢ - ٦٤.



كلود مونييه CLAUDE MONET مصوّر فرنسي يتصدّر طليعة الانطباعيين الذين أكّدوا سمات المدرسة الانطباعية من خلال نتاجهم التصويري، ويمكن القول إنه ما من فنان جاء من بعده لم يتأثر بلوحاته التي تصوّر الطبيعة بما فيها من فهم عميق للضوء وتجريد مرهف للون، فقد كان يسعى دائماً من أجل اغتراف الضوء من مصدره المباشر، فهو يبدأ لوحته وينهيها في المكان والزمان نفسيهما، حتى لا تفقد صلتها بال اللحظة التي أنجزت فيها، كما تعدّ لوحاته الأخيرة المهد الأول للتجريدية الشاعرية التي ظهرت فيما بعد كمدرسة فنية حديثة.

ولد كلود مونييه عام ١٨٤٠ في باريس من أسرة متوسطة الحال، وما لبث أن انتقل مع أسرته إلى مدينة الهافر، وهي ميناء على شاطئ بحر الشمال في فرنسا، وقد بدأ حياته الفنية برسم صور كاريكاتورية، حتى التقاه الفنان أوجين بودان الذي اكتشف موهبته ونصحه بدراسة فن التصوير ورسم المناظر الطبيعية، والانغماس في الأوساط الفنية، إذ «لا يمكن للإنسان أن يبتكر الفن وحده في زاوية منعزلة في الريف بدون نقاد وبدون وسائل للمقارنة وبدون إيمان واضح».

ويمكن القول إن أوجين بودان كان الملمهم الأول لرائد الانطباعية مونييه، فقد كان يعشق تصوير المناظر البحرية، ويتفانى في تصوير السماء بصفائها وغيومها، ويؤكد بودلير أننا أمام لوحات بودان نستطيع أن نتبين الفصل والساعة والهواء الذي أنجز فيه بودان لوحته. وكان مونييه يعترف بفضل بودان عليه، ويقول: «إذا كنتُ مصوراً فأنا مدين بذلك لبودان.. لقد كان بالنسبة لي كحجاب ينشق فجأة فأرى وأفهم ما هو فن التصوير».

أما المعلم الثاني لمونيه فهو المصوّر الهولندي (يوهان - بارتولد جونكيند)، الذي كان من أشهر مصوّري الألوان المائية، ومن الذين كانوا يدعون للتصوير المباشر عن الطبيعة، وما نجده من شفافية في لوحات مونيه وغيره من الانطباعيين، يعود فضله إلى ذاك المصوّر الذي اعترف مونيه بتشجيعه له بعد ما ناله من بودان، وفي هذا يقول: «لقد كان منذ تلك اللحظة معلّم الحقيقى، وإليه يعود الفضل في تربية عيني».

وفي مزرعة القديس سمعان في مدينة هنفلور القائمة على شاطئ النورماندي، كان الشاب مونيه يُصغي باهتمام للأحاديث والمحاورات التي تدور بين الشاعر بودلير والفنانين: بودان وجونكيند وكورييه وبازيل وغيرهم ممن كانوا يرتادون هذه المزرعة، وقد تركت هذه المحاورات أثرها على فن مونيه قبل أن يعود إلى باريس ويتابع نشاطه فيها ويلتقي عدداً من الفنانين والأدباء في مقهى «كيرابو» أمثال: الروائي إميل زولا والفنانين: ديغاس ورينوار وسيزان وبازيل وغيرهم.

في عام ١٨٥٩ يسافر مونيه إلى باريس لحضور معرض اللوحات في قصر الصناعة، وهناك يلتقي الفنان مونجينيوت الذي وضع مرسومه تحت تصرّف مونيه الذي أخذ يتردّد على الأكاديمية السويسرية، وفيها يتعرّف الفنانين: بيسارو وسيزان وفي تلك الأثناء يدعى للخدمة الإلزامية في الجزائر، حيث يمضي سنتين في سلاح الفرسان تعلّم خلالها أشياء كثيرة، فهو يقول: «ليس بالإمكان أن تتخيّلوا لأي درجة تعلّمت خلال هذه المدة، وكم كسبت رؤيتي للأشياء».

ولدى عودته إلى باريس يدخل محترف الفنان السويسري كلير عام ١٨٦٢ بتشجيع من والده الذي أراد أن يخضع لدراسة أكاديمية في الفن، وفي هذا المحترف يتعرّف عدداً من الفنانين ممن شاركوه مسيرته الفنية، وكان لهم الدور البارز في التصوير الانطباعي. وساعده رائد الواقعية الفنان كورييه

ببعض المال، مع أنه كان يختلف معه في بعض الأفكار كان يتبع نصائحه وتوجيهاته، وحين تقدّم بلوحاته إلى المعرض الرسمي رُفِضت، فقرر تمزيقها وابتعد عن كوربيه.

وذات يوم يتعرّف مونييه الفتاة «كاميل» فيتخذها مودياً للوحاته، ثم يبدي حبه لها فيتخذها زوجة له وتُنجب منه طفلاً، وتبدأ معاناته في تحمّل أعباء زوجته وطفله، ويعاني ضيق الحال، فيضطر في عام ١٨٦٨ إلى إخلاء الغرفة التي كان يُقيم فيها في أحد الفنادق، فيُسرع بعض أصدقائه إلى إنقاذه مما هو فيه ويستعيد شيئاً من استقراره. ويتخذ له منزلاً في إحدى الضواحي، ويرسم في حديقة منزله في الهواء الطلق مجموعة من اللوحات، كان أبرزها لوحة (نساء في الحديقة) التي اشتراها صديقه الفنان الشاب بازيل بمبلغ ألفين وخمسمئة فرنك، تدفع له بأقساط شهرية، كل قسط بقيمة خمسين فرنكاً فيخفف عنه بعض ضائقته المالية.

وفي عام ١٨٦٩ يذهب مونييه بصحبة رينوار إلى ضاحية بوجيفال قرب باريس على ضفاف نهر السين، وهناك يمضيان فصل الصيف كصديقين، يرسمان المناظر الطبيعية التي تحيط بهما، ولاسيما المكان الذي يُعرف باسم (مسبح الضفدعة الصغيرة)، إذ ينتشر المتنزهون تحت الأشجار الضخمة التي تجعل من تلك البقعة أجمل حديقة في العالم.. ومن حركة الأمواج وارتعاش النور فوق صفحات الماء، التقط مونييه مذهب الانطباعيين في التصوير، فظهرت اللمسات اللونية العريضة والخشنة في لوحاته في حين ظهرت المستحّمات في لوحات رينوار وهنَّ يغتسلن في مياه السين بين أحضان الطبيعة.

وفي عام ١٨٧٠ تشتعل الحرب، ويُحاصر الألمان باريس، فيهرب مونييه بصحبة سيسلي وبيسارو إلى لندن، وهناك يجوب متاحفها مع رفاقه، ويتعرّف

روائع التصوير الإنكليزي، ولاسيما لوحات تيرنر وكونستابل الذي كان من أبرع مصوِّري الطبيعة في إنكلترا، وهو الفنان الذي يعتبر النور والنسيم والندى والطراوة والأزهار من أبرز مواضيعه في التصوير، وهذا ما كان يُثْلج صدر مونييه ويدفعه نحو الضوء والشفافية.

وفي لندن يتعرّف مونييه تاجر اللوحات الشاب «دوران روبل» الذي يقتنى مجموعات من لوحاته ولوحات رفاقه، وينقذهم من الضائقة المالية التي يتعرّضون لها، ويقول مونييه: «لولا دوران روبل لمتنا جوعاً في لندن». وحين زار دوران باريس اقتنى من مونييه ثلاثة وعشرين لوحة بقيمة خمسة وثلاثين ألف فرنك. وكان يدافع عن الانطباعيين، ويجد في أعمالهم مستقبل الفن، وحين بلغ مجموع مقتنياته ألف وخمسمئة عمل فني شارف على الإفلاس لولا أن فتحت نيويورك أبوابها لمقتنياته وأنقذته.

أمضى مونييه ست سنوات بين عامي ١٨٧٢ - ١٨٧٨ في ضاحية «أرجانتويل» على ضفاف السين قرب باريس، متّخذاً من مركب شراعي مرسماً له، يتنقل فيه من بقعة لأخرى، وكان يستقبل فيه أصدقاءه الفنانين أمثال: رينوار وكلود مانيه وسيسلي. وعلى ظهر هذا المركب أخذت الانطباعية تنمو وتتضج وتأخذ أبعادها الفنية، حتى أقيم أول معرض للانطباعيين عام ١٨٧٤، ولذلك يسمّي المؤرّخون تلك الفترة بمرحلة أرجانتويل.

وفي منزل المصوِّر الفوتوغرافي الشهير «نادار» أقيم المعرض الأول للانطباعيين في باريس لمدة شهر كامل اعتباراً من الخامس عشر من نيسان عام ١٨٧٤، وحين زاره الناقد «لوروا» كتب عن المشاركين في المعرض وأطلق عليهم اسم الانطباعيين وهو اسم أخذه عن لوحة مونييه التي أطلق عليها اسم (انطباع شروق الشمس).

يقول مونييه: «ليس المنظر الطبيعي سوى انطباع لحظي، ومنه ذلك الاسم

الذي أطلق علينا بسببي أنا. فقد أرسلت لوحة للمعرض صوّرتها من نافذتي في الهافر.. الشمس في الضباب، وفي المستوى الأول بعض من صواري السفن الناتئة، وطلب مني أن أضع لها اسماً في الدليل، فقلت عفواً: انطباع، ومنها الانطباعية. وانتشرت القصص». وقد تأثر الشاعر (بودلير) بلوحات (مونييه) فنظم بعض القصائد من وحيها.

تابع مونييه إنتاجه التصويري الذي كان يحظى بالاهتمام والإعجاب لدى فئة، ويلقى الاستهجان لدى فئة أخرى، وفي عام ١٨٨٨ وقّع اتفاقاً مع (ثيو) شقيق (فان كوخ) لبيع لوحاته، كما سافر إلى جزر الأنتيب ورسم عدداً من اللوحات التي يضم بعضها متحف الفنون الجميلة في بوسطن، وفي عام ١٨٨٩ يلتقي بالنحات الشهير رودان ويقيم معه معرضاً مشتركاً في صالة العرض (جورج بيتي)، ويتمكن من بيع خمس وستين لوحة بأسعار باهظة.

تمكن مونييه بعد هذا المعرض المشترك أن يكون بعض المال الذي دفعه في عام ١٨٩٠ لشراء بيت ريفي في قرية «جيفرني»، وكانت له حديقة واسعة تحفل بشتى الأزهار والنباتات النادرة، فأشاد فيها جسراً صغيراً على الطراز الياباني، ووجد في هذا البيت متسعاً لتجاربه في التصوير الآني، فعكف على التصوير الذي يتناول موضوعاً واحداً مثل: (أكوام القش) التي صوّرها في خمس عشرة لوحة، و(أشجار الحور)، و(كاتدرائية روان) التي رسمها في عشرين لوحة، عرضها عام ١٨٩١، وتمتاز كل منها بمناخ لوني مبتكر، وتعدُّ دراسة عميقة للشكل تحت تأثيرات الضوء.

وعن كاتدرائية روان أصدر كليمنصور رئيس وزراء فرنسا آنذاك كتاباً أطلق عليه اسم (ثورة الكاتدرائيات) أشاد فيه بلوحات مونييه وبراعته في دراسة الضوء وتجسيده في لمساته الرشيقة، كما أشار رائد التجريدية كاندينسكي إلى ما تتضمنه لوحات (أكوام القش) من خصائص التصوير التجريدي

الشاعري، وذكر في كتابه (الروحية في الفن): أنه لم يستطع أن يميّز بين أكوام التبن، وأن يهتدي إلى الموضوع، ولكنه وجدها تنطبع بعمق في ذاكرته، ثم ما لبث أن تتشكّل أمام عينيه بأدق تفاصيلها، ومن هنا بدا له إمكان الاستغناء عن الموضوع في لوحات التصوير.

وفي عام ١٨٩٥ تلقّى مونيه دعوة من الملكة «كريستينا» ملكة النرويج، فسافر إليها، وأنجز عدداً من اللوحات التي عرضها في باريس، ويحتفظ متحف اللوفر ببعضها، كما سافر إلى لندن عام ١٩٠٠ ورسم مجموعة من اللوحات لنهر التايمز، ثمّ عرضها في باريس فبيعت جميعها، وفي عام ١٩٠٨ سافر إلى البندقية، ورسم من مشاهدتها تسعاً وعشرين لوحة، عرضها عام ١٩١٢ في صالة العرض (برنشتاين) منها: لوحة (قصر الدوق) المحفوظة في متحف بروكلن في نيويورك، ولوحة «القنال الكبير» المحفوظة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

أسّس مونيه في منزله بقرية «جيفرني» محترفاً واسعاً لرسم اللوحات الكبيرة، التي خصّ فيها موضوع الحوريات، وفي عام ١٩١٨ شجّع صديقه كليمنصو على إهداء الدولة الفرنسية عدداً من هذه اللوحات على شكل عمل تزييني كبير، فتم اختيار قصر التويليري لعرض هذه اللوحات التي شاهدها الجمهور الفرنسي عام ١٩٢٧ بعد مضي ستة أشهر على وفاة مونيه. الذي عاش قرابة ست وثمانين سنة.

احتفظ ابنه ميشيل مونيه بما يقارب من مئة وثلاثين لوحة، ولم يقدّم منها واحدة لمتحف اللوفر الذي تجاهل فن والده أثناء حياته، ولم تكن كل هذه اللوحات من إنتاجه، بل كان ثلثها من مقتنياته لعدد من أصدقائه الفنانين بمن فيهم أستاذه ديلاكروا وبودان، كما تتضمن صورة شخصية رائعة رسمها

له صديقه رينوار عندما كان في الثانية والثلاثين من عمره، ولكن أبرز ما في هذه المجموعة هي لوحاته التي تبلغ خمساً وستين لوحة زيتية وأربع لوحات بالطباشير الملون / الباستيل.

اعتبر النقاد أنّ لوحات مونيه تشكّل الخطوات الأولى للتصوير التجريدي الشعري، ولاسيما أعماله الأخيرة التي صوّر فيها غدران الماء التي تطفو فوقها أزهار اللوتس، ففي هذه الأعمال راح يقترب ببصره من المنظر الذي يصوّره، فيصوّر جزءاً منه ويستغرق في تفاصيله، مُركّزاً اهتمامه على الشكل دون الموضوع الذي بات أمراً ثانوياً بالنسبة إليه، لقد تجاوز نفسه في شيخوخته حين كشف في هذه اللوحات عن رؤية شديدة الحساسية، تتم عن عبقريته البصرية التي أشاد بها كاندينسكي.

وبعد ثلاثة وثلاثين عاماً من رحيل كلود مونيه وقف «فلاديمير - جورج» يشرح فن مونيه أستاذ الانطباعية الحقيقي قائلاً: «إنه وضع لتلك الأزهار قوالب راسخة في مزيج من درجات اللون، ثم تختفي في سديم من التخطيط والأمواج المتداخلة». وفي تموز من عام ١٩٥٩ أقيمت ثلاثة معارض فنية في باريس تقديراً لأعمال كلود مونيه، ومن أجل أن يرى الناس تأثير مونيه في (الانطباعية التجريدية الجديدة)، وقد شارك في هذه المعارض أكثر من خمسة عشر فناناً من جنسيات مختلفة في العالم.

واليوم تحتفظ معظم متاحف العالم بلوحات رائد الانطباعية كلود مونيه، حيث يحتفظ متحف «الوفر» بباريس بست وخمسين لوحة من أعماله، كما يحتفظ متحف «متروبوليتان» بثلاثين لوحة له، في حين يحتفظ متحف «مارموتان» بخمس وسبعين لوحة له، أهداها ابنه ميشيل لهذا المتحف عام ١٩٦٨.

المراجع:

- ١- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٦ - ٦٨.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٢٥ - ٣٥.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٨٥.



كميل بيسارو GAMILLE PISSARRO أحد أقطاب المدرسة الانطباعية في التصوير الفرنسي، وإليه يعود الفضل في ترسيخ معالمها الأساسية من خلال نتاجه الغزير، وتعاليمه وتوجيهاته التي كان يسديها لتلاميذه الذين أبدوا حفاوة في دراسة الضوء، وتأثيره على الأجسام والأشكال التي كانوا يصورونها في الهواء الطلق بشكل آني ومباشر.

ولد بيسارو عام ١٨٣٠ في جزيرة سان توماس في جزر الهند الشرقية التي كانت تحت سيطرة البرتغال، كان والده يعمل في التجارة، ونتيجة ضغوط والده، هرب إلى فنزويلا بصحبة الرسّام (فريتز ميلبي) لدراسة الفن بعيداً عن والده الذي اضطرّ إلى إرساله لدراسة الفن في باريس على نفقته. وفي باريس زار المعرض الدولي الذي أقيم عام ١٨٥٥، فأبدى اهتمامه بأعمال الفنان الواقعي كورييه، والفنان أنغر أبرز أعلام الكلاسيكية الجديدة،

ولكنه كان يشعر بالإعجاب الشديد أمام لوحات الفنان «كورو» فقصده وطلب منه أن يرسم تحت إشرافه، ويطلق على نفسه اسم (تلميذ كورو)، وكان «كورو» معلماً في تصوير المناظر الطبيعية، ويُبدي اهتماماً بالفنانين الشباب ويعتبرهم كأولاده، وبذلك ترك أثره في بيسارو ولوحاته، وأعمال غيره من الانطباعيين، وظهرت تعاليمه في مدرسة (بونتواز). وبعد زواجه من (جولي فيلي) رزق بثمانية أبناء.

كان (كورو) يهتم بالحجوم في صياغة اللوحة، وكان يلجّ على تلاميذه في مراعاتها، ويقول لهم: «الحجم.. والحجم دوماً، إنه المجموعة التي تسترعي انتباهنا، ويجب ألا نفقد الانطباع الأول الذي هزّ مشاعرنا.. فلنخضع للانطباع الأول، فإن كنا قد شعرنا فعلاً، فإن إخلاص شعورنا ينتقل للآخرين». وكان

يوصي تلاميذه دائماً بأن يهتموا بالصيغة، والقيم، والبناء الرصين، والاهتمام بالنور.

درس بيسارو في مدرسة الفنون الجميلة في باريس، كما انتسب إلى الأكاديمية السويسرية التي تعرّف فيها الفنان كلود مونيه وعددًا من الرسّامين الشباب الذين كوّنوا فيما بعد بدايات المدرسة الانطباعية في الفن، كان بيسارو أثناءها يرسم المناظر الطبيعية في الهواء الطلق في ضواحي باريس وخارج الرسم، وفي مواجهة الطبيعة مباشرة، وأخذ يعرض لوحاته في المعرض الرسمي حتى عام ١٨٧٠. وحين شاهد الأديب إميل زولا لوحته «منظر على ضفاف نهر المارن في الشتاء» علّق عليها بقوله: «لوحة صارمة وجادة فيها اهتمام بالغ بالحق والعدل... أنت فنان أحبّه يا سيدي».

وفي هذه المرحلة تعرّف بيسارو مونيه وديغاس وعدد من الفنانين الشباب الذين يرتادون مقاهي باريس في حي مونمارتر، ويشارك الأدباء والشعراء والفنانين في محاوراتهم حول الفن وضرورة تخطي الاتجاهات التقليدية، كما ظهرت تأثيرات الفنان كورو على لوحات بيسارو، إذ نجد ذلك متمثلاً في تجمّعات البيوت في جانب أحد التلال، ونشاهد الطرق الملتوية الغائرة في اللوحة، وحين اشترك بيسارو في معرضي ١٨٦٤ - ١٨٦٥، كان يشترك باسم «تلميذ كورو» كما سيظهر تأثير بيسارو على سيزان فيما بعد من خلال تصويره الطبيعة الصامتة.

وحينما تنشب الحرب بين الفرنسيين والألمان عام ١٨٧٠، يهرب بيسارو بصحبة مونيه وغيره إلى لندن، وهناك يزور عددًا من المتاحف، ويتعرّف فيها أعمال كبار الفنانين الإنكليز أمثال: تيرنر وكونستابل، كما يتعرّف تاجر اللوحات «دوران روبل» الذي اقتنى منهم الكثير من اللوحات، وأنقذهم من

الضائقة المالية التي تعرّضوا لها، وحين عاد إلى باريس وجد عدداً كبيراً من لوحاته ولوحات مونه التي أودعها عنده، وجدها وقد أُلُفَت نتيجة استيلاء الألمان على منزله واتّخاذ لوحاته واقيات من المطر.

كان بيسارو يؤمن بالأفكار الاشتراكية، ويميل إلى الفوضوية مع احتفاظه بمنطق رصين، وتواضع واضح، وهو لا يحبّ فرض تعاليمه وأحكامه على تلاميذه، بل كان يفضل مناقشتها وفق المنطق العلمي، فهو يقول: «يجب البحث عن التركيب الحديث بوسائل قائمة على العلم، هي نفسها قائمة على نظرية الألوان التي اكتشفها السيد شوفرول، وحسب تجارب ماكسويل، وقياسات رود». وفي رسالة لابنه لويسان الذي كان فتناً إلى جانب خمسة من إخوته، يقول:

«احذروا أحكامي، إنني أرغب أن أراكم كباراً لدرجة أنني أخشى فرض آرائي عليكم، فلا تأخذوا منها سوى ما يوافق عواطفكم، وطريقتكم في الفهم.. إن أكثر ما أخاف هو أن تقلّدوني.. كونوا جريئين إذن واعملوا بجد». وكما تقول الفنانة (ماري كاسات): «لقد كان أستاذاً ممتازاً لدرجة أنه كان باستطاعته أن يُعلّم الحجارة كيف ترسم»، كما قال عنه الفنان بول غوغان: «لقد كان أحد أساتذتي، ولا أنكر ذلك».

كان بيسارو من أكثر الفنانين الانطباعيين تأثراً بالطبيعة، فقد كان يمضي أيامه في تأملها واكتشاف أسرارها وعناصرها المختلفة، وهو يصوّر ما فيها من جوانب جمالية وروحانية، ولم يكن التعب ينال منه وهو يتأمل ذات المنظر الذي رسمه ليكتشف فيه عنصراً جديداً لم يسجّله في لوحته، وبتشجيع منه ابتعد الانطباعيون عن الموضوعات الخيالية والخرافية، ووجّهوا اهتمامهم لتصوير الواقع المحيط بهم بما فيه من حيوية وأبعاد اجتماعية وجمالية يعيشون غمارها.

وحين عاد بيسارو من لندن عام ١٨٧٢ استقرّ في ضاحية بونتواز قرب باريس، وكانت تُشرف على حقول محروثة، وأخرى تحفل بالمرزوعات والغابات الكثيفة، وأخذ يصوّر ما فيها من مناظر بتكوينات متينة عبر لمسات رشيقة تُظهر تأثيرات الفنانين كونستابل وكورو، وفي تلك الضاحية زاره عدد من الفنانين الذين أقاموا معه فترات متباعدة، وساهموا في تصوير المشاهد الطبيعية، مستفيدين من توجيهاته، ومنهم الفنان بول سيزان، والفنان بول غوغان.

فقد أحاط غوغان برعايته، وكان معلماً له، وهو من شجّعه للاشتراك في المعرض الخامس للانطباعيين الذي أقيم في باريس عام ١٨٨٠، ولما كان مسؤولاً عن عائلته الكبيرة التي تضم ثمانية من أولاده وأمهم فقد اضطرّ للعمل في النقش والزخرفة، وصنع طبعات حجرية للوحاته، كان ينسخها بواسطة مطبعة يدوية ثبتها في ركن في منزله، ليتمكن من بيع المطبوعات والإنفاق على أسرته وأولاده الذين تعلّموا فنون التصوير منه وتابعوا مسيرته.

في نهاية عام ١٨٨٥ اجتمع بالفنانين (سورا وسنيك) وأخذ يجاريهم في التصوير وفق الطريقة النقطة التي كانا يستخدمانها، وتمكّن من العرض معهما عام ١٨٨٦، واستمرّ يستخدم الطريقة التنقيطية لسنوات عديدة، ولكنّه لم يجد من يهتم بمثل هذه اللوحات ويشتريها، لذلك تخلّى عن الرسم بهذه الطريقة، وعاد إلى أسلوبه في التصوير المباشر عن الطبيعة.

وفي عام ١٨٩٢ عرض تاجر اللوحات الإنكليزي دوران روبل عدداً من لوحات بيسارو التي حظيت بنجاح كبير، مما ساهم في تجاوز الضائقة المالية التي كان يعاني منها، ولكنه ما لبث أن اهتمّ بتصوير مناظر للمدن فقد رسم في روان ودييب، ومنها لوحة (الجسر الكبير في روان) التي أنجزها عام ١٨٩٦ والموجودة في متحف الفن في برمنجهام، ولوحة (كنيسة القديس يعقوب في

دييب) التي أنجزها عام ١٩٠١، والمحفوفة في متحف اللوفر في باريس، وكانت اللوحات التي صُوِّرَ فيها ساحات باريس وشوارعها وحدائقها من أروع اللوحات التي أنجزها في هذه المرحلة.

وبالرغم من القرابة بين لوحات بيسارو ولوحات مونييه، تختلفان بأمور عديدة، ففي حين كان مونييه يكرّر تصوير المشهد الواحد في عدّة لوحات في أوقات مختلفة من النهار، فإن بيسارو اهتمّ بتصوير المشهد من مختلف الزوايا والنقاط. ورغم ذلك فإنّ نتاجه يُعتبر لبنة أساسية في الاتجاه الانطباعي الذي حمل رايته، والتزم به ودافع عنه. وقد تنوّع إنتاجه الغزير بين التصوير بالألوان الزيتية، والألوان المائية، وألوان الغواش والباستيل، بالإضافة لأعمال النقش والطباعة الحجرية.

توفي بيسارو عام ١٩٠٣ بعد أن قارب الثلاثة والسبعين عاماً، وتوزّعت أعماله ولوحاته في معظم متاحف العالم، ولاسيما متحف اللوفر في باريس وصالة العرض الوطنية في لندن، ومتحف متروبوليتان في الولايات المتحدة.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣- ص ٣٩ - ٤٢.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٢١٩.
- ٣- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤- ص ٦٦ - ٦٧.



الفرد سيسلي ALFRED SISLEY مصوّر إنكليزي عاش معظم حياته في فرنسا، وواكب ميلاد الانطباعية، وشارك أعلامها في العديد من معارضهم التي أقيمت في باريس ولندن، اشتهر بتصوير شوارع باريس ومناظر الطبيعة في غمرة الثلوج.

ولد سيسلي في باريس، في تشرين الأول / أكتوبر من عام ١٨٣٩، من أبوين إنكليزيين، وكان والده (وليام سيسلي) يعمل في تجارة الزهور الاصطناعية في العاصمة الفرنسية، وحين بلغ الفرد الثامنة عشرة أرسله والده إلى لندن عام ١٨٥٧، كي يُتقن اللغة والعادات الإنكليزية، وهناك تمكّن من ممارسة فن الرسم، قبل أن يعود إلى باريس عام ١٨٦٢، وينضم إلى محترف كليز للفنون، ويتعرّف فيه عدداً من الفنانين الانطباعيين أمثال: مونييه ورينوار وبازيل.

وفي مقهى كيربوا كان يلتقي أصدقاءه الفنانين، ويستمتع إلى محاوراتهم في الفن والفكر والثقافة، ومنذ عام ١٨٦٣ أخذ يرافقهم في رحلاتهم الفنية إلى ضواحي باريس حيث يرسم لوحاته معهم بصورة مباشرة عن الطبيعة، وتابع مسيرته مع رينوار وذهب بصحبته إلى قرية مارلوت عام ١٨٦٥ التي ظهرت فيها أولى لوحاته الانطباعية المعروفة باسم (أشجار الكستناء)، و(النساء الذهاب إلى الغابة)، و(شارع في مارلوت) التي أنجزها عام ١٨٦٦، وهي محفوظة في معرض برجستون في طوكيو.

وحين قدّم أعماله للمعرض الرسمي رفضت اللجنة جميع لوحاته، فانضم إلى أصدقائه رينوار وبيسارو وبازيل الذين حاولوا تنظيم معرض لهم أسموه (معرض المستقلين) لكنهم قوبلوا بالرفض أيضاً. وكان سيسلي قد أنجز لوحته الرائعة المسماة (لا يزال يعيش مع هيرون) المحفوظة الآن في متحف برن في

سويسرا. وتوالت لوحاته التي كانت لا تحظى بقبول لجان العرض في المعارض الرسمية.

وحين نشبت الحرب الفرنسية - البروسية عام ١٨٧٠، لم يتمكن سيسلي من متابعة نشاطه الفني، فقرّر الهرب إلى لندن بصحبة بيسارو ومونييه، فترك الأول لوحاته في مرسمه، وترك الثاني زوجته وولده في النورماندي، وهرب الثلاثة إلى لندن يرسمون ويبيعون لوحاتهم.

وفي عام ١٨٧١ توفى والده إثر إفلاسه، فتعرّض لصدمة كبيرة، وقرّر العودة على فرنسا، إذ أقام في بلدة لوفيسين ووقع فريسة المرض والفاقة.

واستطاع صديقه الفنان بيسارو أن يحثّه على إنجاز بعض الرسوم بصحبته، فحقّق العديد من الأعمال التي حفّزته على متابعة إنتاجه التصويري، فقد رسم صورة لولديه بيير وجان أطلق عليها اسم (الدرس) المحفوظة ضمن مجموعة شولمان.

وفي عام ١٨٧٤ استطاع أن يشارك الانطباعيين في أول معرض لهم، وكانت مشاركته بخمس لوحات تحمل ملامح الانطباعية، وظلّ يلزم أصدقاءه الانطباعيين في نشاطاتهم، ويتنقلّ معهم في ضواحي باريس، يصوّر طبيعتها ومناظرها في أروع لوحات حتى أطلق عليه لقب (عصفور جزيرة فرانس) وبقي يتابع نشاطه هذا حتى عام ١٨٨٠ وهو يُنجز أجمل لوحاته ولاسيما تلك التي كان يصوّر فيها الطبيعة في غمار الثلج.

أقام عدداً من المعارض، وباع العديد من اللوحات، وقام بزيارة لندن ورسم في مقاطعة ويلز عدداً من اللوحات التي تصوّر مناظرها الطبيعية، وهي محفوظة في متحف كولونيا. وقد ساعده في بيع لوحاته تاجر اللوحات الإنكليزي دوران - رويل، والمغنيّ جان باتيست فور الذي اصطحبه إلى لندن حيث رسم

لوحات (سباق المراكب الشراعية) المحفوظة في متحف اللوفر.

وحين اشتدَّ عليه المرض عاد إلى باريس، يعمل من جديد، لكنه لم يتمتَّع بالنجاح والشهرة التي تمتَّع بها غيره من الانطباعيين، ففضَّل الانسحاب على غابة فونتينبلو، فأقام فيه حتى أدركته المنية في عام ١٨٩٩ إثر إصابته بسرطان الحَنَجْرَة.

كان سيسلي أكثر تحرُّراً من القيود الأكاديمية التي تلقَّاها في معاهد الفن ومحترفاته، ولعلَّ انطلاقته نحو الطبيعة التي شغف في تصويرها جعلته يكتسب الكثير من المهارات التي تعلَّمها من الطبيعة أكثر من تلك التي تعلَّمها في المعاهد الفنية، وبذلك أضحى واحداً من أبرز المصوِّرين الانطباعيين، وأكثرهم حماسة لمغادرة المرسوم المغلق، والتوجُّه للرسم في الهواء الطلق.

فقد أحب المناظر الريفية والغابات التي صوَّرها في معظم لوحاته بإحساس مرهف، وتوحي البساطة والدقة والابتعاد عن الأساليب المعقدة من أجل وصولها إلى المتلقِّي بصورة واضحة. وهو يلخِّص ذلك في قوله: «إنَّ موضوع اللوحة والدافع وراءه ينبغي أن يُصاغ بأسلوب سهل مبسَّط، بحيث يتمكن المُشاهد من فهمه، وإدراك مراميهِ وأبعاده، وذلك بتجنُّب الإفراط والتعقيد في التفاصيل، الأمر الذي يدفع بالمُشاهد إلى الهدف الذي يرمي إليه الفنان، ويجعله يشعر للوهلة الأولى بما يختلج في أعماق الفنان نفسه.

وفي بداية انطلاقته في التصوير وجد سيسلي نفسه مفتوناً بأسلوب المصوِّر الطبيعي (كورو)، فاتَّبَع أسلوبه في تصوير الطبيعة، لكنه في الوقت نفسه كان يشاطر بعض المصوِّرين الانطباعيين الإنكليز الذين كانوا يقيمون في باريس همومهم، ويتعاون معهم في مهامهم، وكان أقرب إلى المصوِّر الإنكليزي بيوننغتن. وقد ظهرت انطباعيته الرائعة في لوحته (مونمارتر من مدينة

الزهور في باتينبول) التي أنجزها عام ١٨٦٩، والمحفوظة في متحف غرينوبل، وهي صوّرت بقياس ١١٧ - ٧٠سم، وتمثّل مشهداً بانورامياً رائعاً لأحد شوارع باريس لم يصوّره أحد من فنّانها على هذا النحو الشعري.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣- ص ٤٣.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٢٥٣.
- ٣- بشير فنصة - الحياة التشكيلية - العدد ٢٩ دمشق ١٩٨٨ - ص ١٥٦ - ١٦٣.



جورج سورا GEORGES SEURT مصوّر فرنسي ابتدع المذهب التنقيطي في التصوير الانطباعي، وقد طوّره مع تلميذه سينيّاك مبتعداً عن مذهب مونيّه ورينوار وبيسارو، الذي أنجز بعض اللوحات التنقيطية بصحبة سيرا، ثمّ عاد إلى أسلوبه الذي عُرف به. وقد أطلق على مذهبه اسم الانطباعية الجديدة أو التنقيطية، وأسمّاها بعضهم التقسيمية.

ولد جورج سورا عام ١٨٥٩ في باريس من أسرة بسيطة، فقد كان والده يعمل خادماً في إحدى المحاكم، وحين بلغ جورج التاسعة عشر انتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة في باريس، أمضى فيها عامين يتعلّم فنون التصوير الكلاسيكي بإشراف أحد أساتذة الكلاسيكية الجديدة، وكان يرتاد المتاحف الفرنسية، ويدرس لوحات كبار المصوّرين أمثال: رافائيل، ودافيد، وأنجر، وهولبين، وبوسان وغيرهم. وفي عام ١٨٧٩ استأجر محترفاً، وأخذ يمارس فيه تجاربه في التصوير.

كان سورا هادئ الحركة، قليل الكلام، يميل في طبعه نحو التنظيم والجديّة، ويحبّ العزلة والانطواء وعدم البوح بأسراره ونواياه. بيدّ أنه كان يحبّ المطالعة ودراسة الأبحاث التصويرية، إضافة إلى تعلقه بالإنجازات العلمية في عصره، ولاسيما دراسة الضوء واللون، ككتاب (نظريات الألوان) للعالم الأمريكي رود، وكتاب (حوادث الرؤيا) لدافيد سوتر، وكتاب (قانون التضادّ الآني للألوان والأشياء الملوّنة) تأليف شوفرول. وغيرها من الكتب التي تهتمّ بعلوم البصريّات وكيمياء الأصباغ.

في مطلع شبابه أبدى سورا اهتماماً واضحاً في دراسة النقش والحفر، وكان يرسم بنفس الطرق الأكاديمية التي تبدأ الرسم بأقلام الفحم قبل استخدام

الألوان، ولذلك اكتسب خبرة في التصوير بالأبيض والأسود، تتم عن مهارته وذوقه الرفيع، ولم يبدِ اهتماماً بالخطوط بقدر اهتمامه بالتضاد بين الأبيض والأسود والظل والنور. وهذا ما دفع صديقه سنيك لاعتبار رسومه سورا القلمية السريعة تشكل مدرسة في التباين والتدرج بحيث يمكن للمصور الأخذ عنها دون العودة إلى النموذج الذي أخذت عنه.

في عام ١٨٨٣ حين كان سورا في الرابعة والعشرين، رسم صورة شخصية لصديق له بالحجم الطبيعي استخدم فيها أقلام الفحم، وتقدم بها إلى المعرض الرسمي، فعرضت، وتحدث عنها روجيه ماكس، مشيداً بمهارة سورا في الظل والنور (اللوحة محفوظة في متحف متروبوليتان)، لكنه ما لبث أن انطلق للتصوير بالألوان الزيتية بعد إنجاز مئات الدراسات بالفحم والزيت، وأنجز لوحته الزيتية الأولى المسماة (المستحمات في أنيير) وهي تصور مجموعة مستحمات في أحد المسابح بضاحية أنيير الباريسية، وإن كانت هذه اللوحة تحمل بشائر التنقيطية إلا أنها كانت أقرب لانطباعية مونيه وبيسارو، لذلك رُفضت حين تقدم للمشاركة بها في المعرض الرسمي عام ١٨٨٤.

حين رُفضت لوحة المستحمات، شعر سورا بالاستياء، وشن حملة ضد لجان التحكيم، وأخذ يدعو ضد التزمّت في أكاديمية الفنون، وانضم إليه صديقه بول سنيك، والفنان أوديلون ريديون، فأسسوا مع عدد من الفنانين الذين رفضت أعمالهم (جماعة الفنانين المستقلين) في ٣٠ حزيران من عام ١٨٨٤، وشرعوا يعدّون أنفسهم لإقامة معرض خاص بهم كل سنة، يشارك فيه كل فنان دون أن تخضع أعماله إلى لجان التحكيم، وبذلك تمكّن سورا من عرض لوحة المستحمات في أول معرض للمرفوضين الذي أضحى يقام سنوياً في باريس باسم (معرض المستقلين).

لم يشهد المعرض الذي شارك به سورا، وسينياك، ولوس وانكراند، اهتماماً من قبل الجمهور والنقاد باستثناء الناقد فيلكس فيننون، وهو من كبار نقد الفن في عصره، فقد أشاد بلوحة المستحزمات ولفت الأنظار إلى ما فيها من قيمة متميزة من خلال طرحها اتجاهاً جديداً في التصوير الانطباعي، وتحمس للدفاع عن اللوحة ومبدعها، وما تتضمنه من طاقات تصويرية مبتكرة.

وفي عام ١٨٨٦ أقام الانطباعيون معرضهم الثامن والأخير، وحاول سورا وسينياك الاشتراك فيه، لكن الاستقبال كان سيئاً، مما أثار حفيظة عدد من المصورين أمثال: رينوار ومونيه ويسيلى وكاييوت، ثم ما لبث أن عاد الوفاق إلى المشاركين، فاشترك ديغاس وبيسارو ورودون وسينياك وغوغان وسورا الذي عرض لوحته الشهيرة (بعد ظهر يوم الأحد بجزيرة لاجرندجات) معلناً بها ميلاد الانطباعية الجديدة أو التنقيطية أو التقسيمية كما يسميها بعضهم.

وفي هذه اللوحة المحفوظة الآن في متحف شيكاغو في الولايات المتحدة، صوّر سورا نساء ورجالاً بأزيائهم الأنيقة، وهم يتنزهون على ضفاف السين، وفي الطرف الأيمن من اللوحة تبدو امرأة تقود نسانساً، وقد تبلورت في هذه اللوحة ملامح التنقيطية التي ابتدعها سورا، فقد استخدم في رسمها ملايين النقاط الصغيرة الملونة المتجاورة، وكل نقطة فيها تتكوّن من لون نقي من أحد الألوان الأساسية (الأحمر والأصفر والأزرق)، بالإضافة إلى نقاط أصغر حجماً من أحد اللونين الأبيض والأسود. أما الألوان الممتزجة كالأخضر والبرتقالي والبنفسجي وغيرها من الألوان المتدرجة فإنها تتحقق من خلال تجاور الألوان الأساسية التي تشكّل في عين المتلقّي اللون المركّب عبر عملية فيزيائية داخل شبكية العين.

وكان قد أمضى في إنجازها قرابة سنتين رسم من أجل تحضيرها أكثر من

٢٨ دراسة بالألوان الزيتية، و٢٣ دراسة قلمية. ولم يكن بحاجة إلى نور النهار أثناء رسمها كما هو حال التعبيريين لأنه في لوحاته التحضيرية كان قد درس كل لون بدقة قبل وضعه على اللوحة التي أثارت ضجة كبيرة أثناء عرضها، بين مستهجن ومستحسن، وبين ناقد وآخر، وكان الناقد فيلكس فينتون يرى فيها فتحاً جديداً في التصوير الانطباعي، فوضع كتاباً أسماه (الانطباعية عام ١٨٨٦)، وأطلق اسم (الانطباعية الجديدة) على أعمال سورا وسينياك ومن مضى في أثرهما بالطريقة التنقيطية.

لقد اكتسبت هذه اللوحة مكانة خاصة في التصوير الحديث باعتبارها منعطفاً جديداً في مسارات الفن، كان ملهماً لعدد من الاتجاهات الفنية الحديثة، أثبت فيه سورا نظريته في عالم الألوان والأضواء بشكل عملي، لكن عدداً من نقاد الفن لا يجدون في هذه الطريقة العلمية ما هو ينفع التصوير، لأن فن التصوير يعتمد على العفوية والعاطفة الإنسانية، وبالرغم من الصنعة المتقنة التي أنجزها سورا يفتقر عمله إلى الحيوية التي نجدها في أعمال الانطباعيين. وهذا يفسّر لنا محاولات كل من: فان كوخ، وغوغان، ومونيه، في التصوير بالطريقة النقْطية في لوحة أو أكثر ثم ارتدادهم عنها.

لم يتوقف سورا عند آراء النقاد المؤيدين لفنه أو المعارضين له، بل تابع عمله في إنجاز لوحاته بهمة لا تفتر، وعزيمة لا تستكين. وواصل ليله بنهاره يرسم تحت ضوء النهار تارة، وتحت ضوء المصباح تارة أخرى، فكان يقضي الشتاء يرسم في باريس، ويمضي الصيف يرسم على شواطئ البحر بصحبة صديقه سينياك الذي كان بحاراً بطبعه، ويحبّ العيش على شواطئ البحر.

وحين شعر سورا بزحف الجفاف إلى لوحاته وابتعادها عن الحيوية، أخذ يبحث عن موضوعات ترتبط بالحركة، فصار يصوّر ألعاب السيرك وغيرها

لعلّه يمنح لوحته بعض الحيوية، لكن مساعيه لم تُسفر عن نتيجة مقنعة، فقد ظلّت البرودة مستعصية داخلها، والجمود يهيمن على أشكالها لأنها كانت تخضع لموازين العلم والعقل أكثر من خضوعها لحساسية المشاعر والعواطف.

ومع ذلك عرض لوحاته في نيويورك وبروكسل مع جماعة العشرين، وفتحت صالات عرض عديدة أبوابها أمام لوحاته، ورسم مشاهد بحرية كبيرة الحجم اشترتها متاحف وصالات عرض في أوروبا وأمريكا، تاركاً بصمته في الفن، فقد اهتمَّ بعمق المشهد الذي يصوّره، العمق الفيزيائي المتمثّل في البُعد الثالث الذي استخفّ به الانطباعيون ولاسيما مونيّه، فقد كان يحسب بالمليمترات مكان كل نقطة صغيرة من اللون في تحديده لأوضاع الأشخاص والأشياء بالنسبة إلى بعضها في عمق اللوحة حتى تتمكن العين من النظر إلى عمق المشهد وإدراك أبعاده التي تتلاشى كلّما دخلنا إلى عمق المشهد الذي يصوره.

واستطاع سورا أن يعيد للأجسام المصوّرة كثافتها، بعد أن خفّت هذه الكثافة عند الانطباعيين، لأنهم كانوا يصرفون جهدهم في نقل الصورة الآنية والعابرة للمشهد الذي يصوّرونه، وقد تمكّن سورا من ذلك دون التضحية بجمال الألوان التي يحرص عليها الانطباعيون، بيد أن كثافة الأجسام عند سورا اقترنت بتفتيت هذه الأجسام إلى حبيبات لونية فسيفسائية، وهو يختلف مع الانطباعيين في تبنيهم فكرة الرسم المباشر والتلقائي، ففي الوقت الذي كان يُنجز فيه مونه لوحته بجلسة واحدة، كان سورا يمضي أياماً بل أشهراً، بل سنوات وهو يحضر الدراسات الدقيقة للوحته قبل أن يُقبل على العمل فيها.

كما اهتمَّ سورا بدقة التحليل والقياس إلى درجة مكنته من وضع قواعد ثابتة لتأثير الألوان على النفس، وتأثير الخطوط واتجاهاتها على إثارة الانفعالات المتباينة. ومن هذه القواعد: «إنّ البهجة تتحقق من الألوان الناصعة والدافئة،

والخطوط الصاعدة إلى أعلى من خط الأفق، أما الهدوء فيتحقق بتوازن درجات الألوان الباردة والدافئة مع الخطوط الأفقية في اللوحة، بينما الكآبة تتسبب من الألوان القاتمة الباردة والخطوط الهابطة إلى أسفل من خط الأفق».

واستمرَّ سورا في تصويره حتى توفي بأزمة قلبية، وقيل بدء السل في التاسع عشر من آذار عام ١٨٩١ عن عمر يناهز الثانية والثلاثين عاماً، وقد أسف على رحيله صديقه المقربان سينيّاك وبيسارو، وولده لوسيان، وقد كتب بيسارو رسالة إلى ابنه يقول فيها: «لقد ذهبت إلى جنازة سورا ورأيت سينيّاك، ولقد أصيب بهذا المصاب العظيم، أعتقد أنك على حق. لقد انتهى أمر النقطة، ولكنني أعتقد أنه سيظهر منها نتائج أخرى، وستكون ذات أهمية كبرى فيما بعد بالنسبة للفن. لقد جاء سورا بشيء ما، وهذا واضح».

في عام ١٨٩٢ عُرضت أعمال سورا في باريس، وأهدى صديقه سينيّاك لروحة كتابه الذي أسماه (من أوجين ديلاكروا إلى الانطباعية الجديدة) ووصفه بأنه مبتكر المزج البصري في الرسم، واهتمَّ التكعيبيون والانطباعيون والمستقبلون في إيطاليا وألمانيا وبلجيكا وفرنسا بإنجازات سورا التصويرية ودراساته في اللون.

المراجع:

- ١- داوود درويش - الحياة التشكيلية - العدد ١٥ دمشق ١٩٨٤ - ص ١٠١.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١٤٧ - ١٥٣.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٥٠.



يعدُّ بول سينيّاك PAUL SIGNAC أحد أبرز فنّاني الانطباعية العلمية الذين تجاوزوا الانطباعية الرومانسية التي تألّق فيها كل من: مانيه، ومونيه، وبيسارو، وسيسلي، ورينوار في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في فرنسا. وإذا كان سورا رائد الانطباعية العلمية أو التنقيطية، فإنَّ صديقه وتلميذه سينيّاك أبرز المنظرين لها، والمدافعين عنها، والساعين إلى انتشارها من خلال مواقفه الجريئة ومؤلفاته التي عرض فيها أبرز منطلقات الانطباعية الجديدة (العلمية).

ولد سينيّاك في فرنسا عام ١٨٦٣، وحاول في مطلع شبابه دراسة العمارة تحقيقاً لرغبة والديه، لكنه سرعان ما افتتن بفن التصوير الزيتي حين زار معرض (كلود مونيه) وغيره من الانطباعيين، وأخذ ينعطف بشدة نحو الفن الانطباعي منذ عام ١٨٨٢ وشرع يرسم معتمداً على خبرته الذاتية.

في عام ١٨٨٤ ساهم سينيّاك في تأسيس جمعية الفنانين المستقلين التي ضمّت نحو أربعمئة فنّان، أقاموا لهم أول معرض شارك فيه (سورا - سينيّاك - كروس - إنكراند)، وقد أثار معرضهم هذا ضجّة كبيرة في الأوساط الثقافية والفنية الفرنسية، حيث تباينت المواقف بين مؤيّد ومعارض مما يذكّر بالمعارض الأولى للانطباعيين الرواد. وفي هذا المعرض تعرّف سينيّاك بالفنّان سورا، وأعجب بلوحاته، وتبنّى آراءه في الانطباعية العلمية التي أفادت من الدراسات العلمية للألوان، وانعكاسات الضوء ولا سيما بعد صدور كتاب (المحلل الجمالي) لشارل هنري، وكتاب (قانون التضاد الآني) لشوفرول، الذي كان يرى أن «كل لون مركب يكمل اللون الأساسي غير المستعمل في تركيبه، ويصل إلى أقصى لمعانه. هذا اللمعان المتعاكس يسمى قانون التضاد الآني».

كان سينيّاك مثقفاً وجريئاً ومحباً للمناظرات الفكرية والفنية، لذلك جعل من نفسه مدافعاً عن نظرية الانطباعية التتقيطية أو التقسيمية. وكان يدعو الفنانين والأدباء إلى مرسومه مساء كل اثنين، إذ تُثار الحوارات والمناقشات حول الفن ونظرياته، وقد توجّ ذلك بكتابه (من أوجين ديلاكروا إلى الانطباعية الجديدة)، الذي استعرض فيه تطوّر الفن منذ ثورة الرومانسية، مروراً بكورييه رائد الواقعية، وصولاً إلى الانطباعيين الأوائل مانيه - مونيه - رينوار... ومن ثمّ إلى الانطباعية الجديدة، كما أوضح في كتابه وسائل التطبيق للنظرية العلمية من خلال تحليل الألوان، وضرب المثل على ذلك بقوله:

«إنّ اللون الأخضر يتكوّن من امتزاج لونين أساسيين هما الأزرق والأصفر، والأحرى بالمصوّر أن يضع بقعاً زرقاء وصفراء منفصلة على سطح اللوحة، إذ يتم امتزاجها بالرؤية بدلاً من خلط اللونين على ممزج اللون (البالّة) كما أنجز كتاباً عن الفنان (جونكيد)، وآخر عن الروائي الفرنسي ستاندار.

وفي عام ١٨٩٢ اكتشف سينيّاك ميناء سان تروبيز، وهو ميناء صغير على البحر المتوسط، لم يكن معروفاً آنذاك، ولا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق البحر، وهناك بنى منتجعاً كبيراً حمل اسم (لاهون).

اعتمد سينيّاك في لوحاته على تجاور الألوان الأساسية بطريقة تتقيطية، حيث تتوضع الألوان على شكل لمسات ناعمة، تكسو الأشكال التي يرسمها كما هو الحال في رصف الفسيفساء، مستفيداً في ذلك من تجربة صديقه سورا اعتماداً على تصنيف الألوان في الصورة، وكان يستمد موضوعاته من ملامح الحياة والطبيعة على ضفاف نهر السين وشواطئ البحر المتوسط، مصطحباً معه سورا ولاسيما في رحلاته البحرية التي كان يقضي فيها أوقات واسعة، مستمتعاً بأفاق البحر وزرقتة، وقد كانت لوحاته الزيتية لا تخلو من الجفاف

والجمود قياساً بلوحاته المائية التي كانت تبدو أكثر حيوية وجمالاً، وقد طوّر لنفسه أسلوباً تزيينياً وغنياً بالألوان، واستخدم في تنفيذه ضربات فرشاة قوية مهّدت للاتجاه الوحشي. وتركت لوحاته أثراً على عدد من الفنانين، فقد تأثر به: كروس - ليث - أمان.. الذين راحوا يصوّرون مشاهد الطبيعة في مناخات ضبابية، تشيع في النفس الإحساس برطوبة المكان، وعبق الأشجار والألوان.

توفي سينياك عام ١٩٣٥ بعد أن ترأس معرض المستقلين قرابة سبعة وعشرين سنة. وحظي بمنزلة مرموقة بين الفنانين الشباب الذين كانوا يكسبون تشجيعه ورعايته، كما استطاع أن يوطّد العلاقة بين الأدباء الرمزيين وبين صديقيه سورا وبيسارو، بالإضافة إلى عقده صداقات جديدة مع عدد من الرسّامين البلجيكيين الذين انضمّوا إلى جمعية الفنانين المستقلين، ونال احترام الفنانين المتوحشين والتكعيبيين الذين مهّد سينياك لبحوثهم التشكيلية.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣- ص ١٥٥ - ١٥٧.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦- ص ٢٥٢
- ٣- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٨.



بيير أوغست رينوار PIERRE AUGUSTE RENOIR من أشهر المصوِّرين الانطباعيين الذين جسّدوا في لوحاتهم جمال الطفولة، والجسد الأنثوي بلغة فنية شاعرية وإحساس عفوي، يعكس مباحج الحياة الاجتماعية، لأنه كان ينظر إلى الكائنات التي يصوِّرها بقلبه لا بعينه، متجاوزاً ما يدور من حوله من مقولات في الفكر والسياسة والعلوم التي تمجّد العقل، أو تلك التي تسرف في البحوث النفسية والاجتماعية، وتترك أثرها لدى عدد من المصوِّرين الذين شغلتهم الهموم الاجتماعية والأزمات الفردية والنفسية المقلقة لذواتهم، فقد كان كالفراشة التي تنتقل بين الزهور معجبة بسحر ألوانها وروعة أريجها.

ولد رينوار في ليموج بفرنسا في الخامس والعشرين من شهر شباط عام ١٩٤١. وكان والده حرفياً بسيطاً يعمل في حياكة الملابس وخياطتها، وحين شعر بضيق الحال في (ليموج) انتقل مع أسرته إلى باريس عام ١٨٤٥، وهناك أظهر رينوار اهتماماً واضحاً في الرسم والموسيقا، ولاسيما حين عمل في مصنع للخزف الصيني، فكان يصوِّر على الآنية الخزفية الورود والأزاهير وصور الأميرات، بعد أن تعلّم الرسم بالفرشاة المستديرة المدببة والمرنة التي ترشف الألوان السائلة على الطريقة الصينية، ثم انتقل للرسم على المراوح اليدوية التي كانت تُستخدم وقتئذ.

في تلك الأثناء كان رينوار يتردّد كثيراً إلى متحف اللوفر، يتأمّل لوحات الفنانين، ويُبدي إعجابه بلوحات الفنان (بوشيه) بما فيها من مناخات مرحة ونعومة طرية في تصوير الأجساد الأنثوية. عندها قرّر أن يدرس الفن ويتفرّغ للرسم، فانتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة في باريس عام ١٨٦٢، وأخذ يتردّد إلى أكاديمية كلير، ويلتقي فيها مجموعة من الفنانين أمثال: مونيه وبازيل وسيسلي، وكان يصطحبهم إلى غابة فونتينبلو وشايي - ان بير وبعض الأماكن

التي كانوا يصوّرونها في الطبيعة مباشرة، وعاش رينوار هذه الفترة في رفقة بازيل يقاسمه مرسمه في الباتينيول، ويصطحبه إلى مقهى كيربوا حيث تدور الأحاديث بين الفنانين والأدباء والشعراء.

تأثّر رينوار في تلك المرحلة بلوحات رائد الواقعية كوربيه، كما تأثّر بلوحات مانيه قبل أن يتعرّف ببسارو وسيزان، واشترك مع الانطباعيين في مناقشاتهم وأبحاثهم كما صوّر مع مونييه لوحة (مسبح الضفدعة الصغيرة) في ضاحية قرب باريس، وفيها يظهر تأثّره بالانطباعية واضحاً، وحين نشبت حرب ١٨٧٠ التحق رينوار بكتيبة الفرسان في بوردو، لكن رئيسه فضّل أن يفرغه للعمل الفني بعيداً عن الحرب، فراح يرسم حتى توقفت، وانتهت خدمته فيها.

وبينما كان الانطباعيون مهتمّين بنظريات الضوء وتأثيره على الألوان والأشكال، كان رينوار منهمكاً في التصوير بعيداً عن النظريات، فقد كان يعدّ أن النظريات لا تخلق اللوحات الجميلة، وأن العمل الفني الجميل لا يحتاج إلى تفسير أو تعليل، فالفن عنده عملية صعبة ومعقدة، وأن البساطة والسلامة ضروريّتان للعمل الفني. وهو لا يخفي إعجابه برائد الرومانسية ديلاكروا وعدد من الفنّانين القدماء أمثال: تيتيان وروبنز وواتو، غير أنه كان يفضّل أن يمضي على خطوات الانطباعيين وهذا ما أظهرته لوحة (الشوارع الكبيرة) التي رسمها عام ١٨٧٥.

وحين أقيم أول معرض للانطباعيين في صالة المصوّر الضوئي نادار عام ١٨٧٤، عرض رينوار لوحة (اللوج) التي أظهرت تأثّره بأدوار مانيه، ولم تظهر ملامح الانطباعية لديه، مما جعله في موضع السخرية والانتقاد، ولم ينقذه منها إلا تاجر اللوحات الإنكليزي (دوران رويل) الذي شجّع، ورأى في أعماله التصويرية خصائص تجربة فنية أصيلة، وأخذ يقتني لوحاته، كما تعرّف في

الوقت نفسه السيد شوكيه الذي كان يهوى فنون التصوير.

وفي عام ١٨٧٥ أخذ رينوار يرتاد حي مونمارتر ومقرص طاحونة لاجاليت الذي تعقد فيه حفلات راقصة للشباب والشابات من أبناء الطبقات الشعبية في باريس، وقد استهواه ذلك المناخ بما فيه من مباحج وأفراح، فراح يصوّر ما يدور فيه من حفلات تظهر مرح الشباب ونشوته، وقد تجلّى ذلك في لوحته الشهيرة (مقرص طاحونة لاجاليت) التي يتوزّع النور فيها على شكل بقع متماوجة على ملابس الراقصين الذين تلاحمت أوضاعهم في نسيج لوني مفعم بالبهجة والغبطة.

وحين أقام الانطباعيون معرضهم الثاني عام ١٨٧٦ شاركهم رينوار في معرضهم، وتعرّف فيه الناشر شاربانتيه الذي أشاد بلوحاته من خلال كتاباته، وعرفّه على عدد من الأدباء والمثقفين المرموقين من خلال صالون زوجته مدام شاربانتيه التي صوّرها رينوار مع طفلها في لوحة رائعة عام ١٨٧٨. وكان قد رسم من قبل صورة عائلة هنريو وصورة الممثلة جان سامارى.

وفي عام ١٨٧٩ باشر رينوار في تصوير لوحته الشهيرة (غداء البحارة) قياس ١٢٩ - ١٧٣ سم، وانتهى من إنجازها عام ١٨٨١. وفي هذه اللوحة تبرز مهارات رينوار وبراعته في صياغة المناخات الاحتفالية على نحو يظهر تأثره بلوحة الفنان الإيطالي فيرونيز (عرس قانا). كما تبدو في اللوحة صورة الأنسة ألين شاريجو وهي تداعب كلباً صغيراً، وهذه الأنسة هي التي سوف تُصبح زوجة رينوار فيما بعد.

وفي عام ١٨٧٩ يقيم رينوار معرضاً فردياً في مقر مجلة الحياة الحديثة التي كان يصدرها أصدقائه من عائلة شاربانتيه، وفي هذا المعرض يظهر ابتعاده عن الانطباعيين وتأثره بكبار الفنانين الذين تنتشر لوحاتهم في متحف اللوفر

بباريس، وقد أتيحت له فرصة السفر للجزائر عام ١٨٨١، فتأثر بما شاهده فيها من أشكال شرقية، غمرتها شمس إفريقيا، ورسم عدة لوحات للنساء الجزائريات والمناظر الطبيعية.

ثم يسافر إلى إيطاليا فيزور ميلانو وفينيسيا، ويستمتع بأعمال رافائيل، ثم يزور فلورنسا وروما، ويشاهد أعمال فنانها، ويلتقي الموسيقار الشهير ريتشارد فاغنر، ويرسم له صورة عام ١٨٨٢ قبل أن يعود إلى باريس، وقد اغتنى بصره بروائع الأعمال الفنية الخالدة التي ستُغني نتاجه الفني فيما بعد، وتبعده عن الانطباعيين الذين أسرفوا في استخدام الضوء وباتت لوحاتهم تبدو في أجواء ضبابية وأشكالهم مهتزة تحت ضربات اللون، في حين أخذت أشكال رينوار تبدو أكثر وضوحاً من خلال الخط الذي أضحى أكثر إحاطة بالشكل.

وفي هذه المرحلة صوّر رينوار لوحة المستحبات التي استغرق في إنجازها ثلاث سنوات، وقدمها للمعرض الدولي عام ١٨٨٩، فأثارت حولها ضجة المعجبين، وهي تحفل بالأشكال الأنثوية العارية التي صوّرها على نحو شاعري يقترب فيه من صياغة الفنان أنغر، ولكن في حيوية واضحة تعكس نضارة الأجساد البضة، ولمسات الفرشاة في الأشكال النباتية والشجيرات المحيطة مؤكدة مهارته التصويرية، فهو يعدُّ التصوير صنعة ينبغي إتقانها، ويقول: «ليس فن التصوير أضغاث أحلام. إنه أولاً مهنة يدوية ويجب العمل فيه كعامل جيد».

لكن رينوار يمر بمرحلة جديدة يسميها بعض النقاد بالمرحلة الصدفية، وفيها يبتعد عن تحديد الشكل بالخطوط ويهتم ببناء الكتلة والإضاءة ذات اللمعة الصدفية، فكانت هذه المرحلة بداية لمرحلته الأخيرة التي ظهرت عام ١٩٠٠، إذ تبدو لمسات فرشاته طويلة مسترخية، ومحيط الأشكال متلاشياً ومبهماً، والألوان متداخلة متلائة، يغلب عليها اللون الأحمر ومشتقاته.

في عام ١٩٠٣ يقيم رينوار في مدينة كانيه على شاطئ البحر المتوسط بعد أن نصحه الأطباء بترك باريس وجوها الرطب، والذهاب إلى شواطئ المتوسط بعد إصابته بالروماتيزم وتصلب الشرايين، والتواء أصابعه وجمود مفاصله، وفي كانيه يعكف رينوار على تصوير الجسد الأنثوي، فيرسم المستحاثات والوصيفات والغسالات، ويتخذ الفتاة كابريل ذات الجسد الممتلئ نموذجاً لتصوير المرأة التي تفيض بالحيوية والنضارة.

كان رينوار يرى في العمل الفني سبيلاً للمتعة والفرح، ليخفف ما تُبدية الحياة من مصاعب ومآسٍ، ولذلك كان يختلف عن التعبيريين الذين كانوا يصرون على تجسيد الآلام في لوحاتهم، فهو يرى ما يراه الإغريق الذين يعتبرون الأرض جنة الآلهة، ولذلك يعتبر أن الفن يجب أن يجلّ الحياة، ويصور ما فيها من جمال ممتع. من هنا وجدناه يجمع في لوحته بين مشاهد الطبيعة الفاتنة والجسد الإنساني الرشيق والجميل، ويميل في أواخر أيامه للنحت مستعيناً بفنان شاب لإنجاز تمثال لفينوس وآخر لغسالة.

في عام ١٩٠٠ ينال رينوار وسام جوقة الشرف بدرجة فارس، ثم ينال الوسام نفسه بدرجة ضابط عام ١٩١٢، ولكنه يتعرض لمرض حاد فيُشل أطرافه، ويعيقه عن إنجاز لوحاته، فيزور متحف اللوفر على كرسي متحرك، ويستمتع بمشاهدة لوحات فيرونيز وروبنز وفلاسكيز وغيرهم من أساتذة الفن الذين أعجب بهم، ويشاهد لوحاته وقد ارتصفت إلى جانب لوحاتهم، فيشعر بالراحة والسعادة، وبعد ثلاثة أشهر من زيارته هذه يستسلم للموت في الثالث من كانون الأول عام ١٩١٩ عن عمر يناهز الثامنة والسبعين.

كان إنتاج رينوار غزيراً، وكان هواة الفن يُقبلون على اقتناء لوحاته، ولذلك أضحت لوحاته تنتشر في كافة متاحف العالم، وأبرزها المجموعات التي يحتفظ

بها متحف اللوفر في باريس، ومتحف متروبوليتان، وصالة العرض الوطنية في واشنطن، ومؤسسة بارنس في ميريون في الولايات المتحدة، ومتحف أرميتاج في روسيا، ومعهد الفنون في ويليامز تاون في الولايات المتحدة.

المراجع:

- ١- محمد عزت مصطفى - قصة الفن التشكيلي - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٦٩.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١٦٣ - ١٧٩.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٣٦.



إدغار ديغاس HILAIRE GERMAIN DEGS مصوّر فرنسي عاصر الانطباعيين، وامتاز عنهم بحيويّة تكويناته التي تبدو في حركة شخوصه ونبض ألوانه، عبر موضوعات يستمدّها من مسرح رقص الباليه، ومضمار سباق الخيل، والملتقيات الاجتماعية في المقاهي والملاهي، واشتهر بلوحاته التي صوّر فيها ملامح الجسد الأنثوي بمزيج من ألوان الباستيل والزيت بتقنية متميزة.

ولد ديغاس في باريس عام ١٨٣٤، وكان والده من عائلة برجوازية يعمل مديراً لأحد البنوك، كما كان مولعاً بفنون الموسيقى والرسم، يصطحب معه إدغار لزيارة المتاحف وتعرّف على معروضاتها، مما ساهم في اكتسابه ثقافة فنية وذوقاً رفيعاً، وحين أنهى ادغار دراسته الثانوية انتسب إلى كلية الحقوق لدراسة القانون نزولاً عند رغبة والده، لكنه ظلّ يرنو إلى دراسة التصوير، فاضطرّ والده للسماح له بدخول مدرسة الفنون الجميلة في باريس، وكان أستاذه فيها الفنان (لاموت) الذي كان بدوره تلميذاً للفنان أنغر أحد أبرز معلّمي الكلاسيكية الجديدة.

وقد تركت تعاليم أنغر أثرها في لوحات ديغاس ولاسيما في اهتمامه بالخط الذي يحيط بالشكل، ومنها قوله: «ارسموا الخطوط، كثيراً من الخطوط، عن الطبيعة ومن الذاكرة». وقد دفعه إعجابه بمعلّمي الرسم للسفر إلى إيطاليا عام ١٨٥٦، فاستقرّ في نابولي ثمّ في فلورنسا، وفيها نسخ لوحات عدد من مشاهير الفنانين الفلورنسيين، ثم زار روما، وتعرّف متاحفها، وتأمّل معظم الروائع الفنية فيها، ثم زار إسبانيا، وهولندا وبلجيكا والولايات المتحدة، وتابع زيارته لمتاحفها وتعرّف على إنجازات مبدعيها في التصوير والنحت.

بدأ ديغاس حياته الفنية بتصوير موضوعات مستمدة من التاريخ والأسطورة

بأسلوب كلاسيكي، فأنجز عام ١٨٦٠ لوحة (عائلة بيليلي)، المحفوظة في صالة العرض الوطني في لندن، كما أنجز لوحة (فتيات إسبارطة تدعو الشباب للقتال)، وفي عام ١٨٦١ أنجز لوحة (سمير أميس تبني بابل)، المحفوظة في متحف اللوفر بباريس، وفي عام ١٨٦٢ أنجز لوحة (إسكندر وبوسيفال) المحفوظة في متحف اللوفر، كما أنجز عام ١٨٦٤ لوحة (مصائب مدينة).. وقد جاءت هذه اللوحات تؤكد مهاراته التصويرية في التكوين والتلوين ودقة النسب وسلامة التشريح، وغيرها من المعايير الكلاسيكية في فن التصوير.

وحين تعرّف ديغاس المصوّر الشهير أدوار مانيه، أخذت علاقته تتوطد مع المصوّرين الانطباعيين أمثال: كلود مونييه، وبيسارو، ورينوار، وبازيل وسيزان، وراح يلتقيهم في مقهى «كربوا» حيث تدور المناقشات والحوارات في شؤون الفن والثقافة، بمشاركة الأديب لويس أميل دورانتي الذي كان يشارك الانطباعيين اهتماماتهم، ويكتب عنهم في مجلة الفنون الجميلة، وأصدر كتاباً عنهم بعنوان (فن التصوير الجديد).

وفي تلك الآونة كان الشاعر الشهير «بودلير» يدعو إلى نبذ الموضوعات الأسطورية والتاريخية التي كانت تعالجها الاتجاهات التقليدية في الفن، ويحثّ على معالجة الموضوعات التي تتّصل بالحياة العصرية المحيطة بالفنانين، وفي ذلك يقول: «إنّ الحياة الباريسية خصبة بالمواضيع الشعرية الرائعة.. إنّ الرائع يحيط بنا ويغذيّنا كالهواء ولكننا لا نراه».

رأى ديغاس في مثل هذا التعبير دافعاً نحو معالجة موضوعات جديدة تتّصل بالحياة المعاصرة، فغادر الموضوعات التاريخية والأسطورية، وأخذ يبحث عن موضوعات جديدة في دار الأوبرا، وراقصات الباليه، وميادين سباق الخيل، والمجمّعات الاجتماعية، حيث النساء الجميلات بأزيائهن الجديدة والمبتكرة

التي تُفصح عن مواطن الجمال والفتنة، بل إنه استمدَّ بعض موضوعاته من حياة النسوة العاملات كلوحة (الغسّالات يتألن من أسنانهن)، ولوحة (الغسالة تعمل)، ولوحة (الكواية)، ولوحة (السكرارى في المقهى)، كما أنجز العديد من الصور الشخصية لأصدقائه وأقربائه.

وفي هذه المرحلة أنجز ديغاس ما يقارب الخمسين لوحة، أظهر فيها اهتمامه في جعل الوجه الإنساني معبراً عن العاطفة والمشاعر الإنسانية في اللحظات الهاربة. ولذلك كان يعتمد على الصورة الفوتوغرافية في تسجيل تلك اللحظات، ومن ثمّ تصويرها في لوحاته. وبذلك يقول الشاعر جان كوكتو: «كان ديغاس يُكبّر بعض الصور الفوتوغرافية بنفسه ويأخذ عنها مباشرة بالألوان التباشيرية / الباستيل، مفتوناً بالمشاهد العابرة» التي يندر حدوثها أو تكرارها. ومن أبرز لوحاته في هذه المرحلة لوحة (مدرسة الرقص في دار الأوبرا المحفوظة في متحف اللوفر التي أنجزها عام ١٨٧٢ وصورة الأنسة فيوكر في الباليه المحفوظة في متحف بروكلين).

وامتاز ديغاس عن الانطباعيين بمهارته في اختيار الزاوية التي يصوّرُها، والمنظور الذي يحتويها، وهذا يبدو جلياً في لوحته المسماة (السكرارى في المقهى) التي أنجزها عام ١٨٧٦، إذ يصوّر في المستوى الأول مجموعة من الطاولات، ثمّ ينتقل إلى تصوير رجل وامرأة في المستوى الثاني، مبرهنًا على جرأته في استخدام هذا المنظور الآسيوي الذي نراه في الرسوم اليابانية، وقد أثارت لوحته هذه جمهور النقاد حين عرضت في لندن عام ١٨٩٣. وهذا يندرج على لوحته (المسرح) التي أنجزها عام ١٨٨٠، ولوحة (مقهى الأمباسادور) التي أنجزها عام ١٨٧٧، ولوحة (الموسيقيون في الأوركسترا) التي أنجزها عام ١٨٧٢. وحين زار الولايات المتحدة برفقة أخيه عام ١٨٧٢ رسم لوحته الشهيرة (مكتب القطن) المحفوظة في متحف باو.

وبالرغم من معاشته للفنانين الانطباعيين كان يعارضهم في خروجهم للرسم في الهواء الطلق، ويعدُّ الرسم المباشر عن الطبيعة وسيلة لمحاكاتها وتقليدها، بينما على الفنان أن يتأمل الطبيعة أو المشهد الذي يودُّ تصويره، ثمَّ يرسم على الورق دراسات عنه، فإذا عاد إلى مرسومه استعان بتلك الرسوم، واستحضر تلك الانطباعات التي اختزنها في ذاكرته عن موضوعه الذي يباشر تصويره، وفي هذه الفكرة يلتقي مع عدد من المصوِّرين المجددين أمثال: بول غوغان.

لذلك كان ديغاس يضطرُّ للجوء إلى هذه الطريقة حين يذهب إلى حلبات السباق لتصوير الخيول في أوضاعها المختلفة، أو حين يقصد دار الأوبرا لتصوير الراقصات بأوضاعهن المختلفة وحركاتهن المتباينة، فهذه الموضوعات المفعمة بالحركة والحيوية، لا تمنح الفنان فرصة حمل ألوانه وأدواته إلى ميدان التصوير في الأماكن العامة والهواء الطلق، فليس التصوير الفني كالتصوير الضوئي، فهو لا ينقل ما يدور أمام العدسة، بل يسعى إلى تصوير ما يود الفنان إيصاله عبر أدواته ووجدانه.

وحين عاد ديغاس من الولايات المتحدة عام ١٨٧٢ أسرع إلى دار الأوبرا في باريس يستقي منها موضوعاته، وظلَّ قرابة عشرين عاماً يصوِّر راقصات الباليه ومعلّمي الرقص، والموسيقيين والمشاهدين، ويُبدي براعته في الإضاءة المسرحية التي تنعكس على وجوه الرقصات وأجسادهن وأزيائهن وغيرها من أركان المسرح والصالة. ومن أجمل لوحاته في هذا السياق لوحة (التدريب على رقص الباليه في المسرح) المنجزة عام ١٨٧٤، والمحفوظة في اللوفر ولوحة (راقصات في الكواليس) المنجزة عام ١٨٩٠، والمحفوظة في المتحف الفني في سان لويس بالولايات المتحدة.

وقد وصفه موريس رينال: «بأنه كان انطباعياً للحركة وليس للنور»، فالتنوير

الذي يعكسه في لوحاته هو النور الذي يسقط على الأجسام من أضواء المسرح وليس من ضوء الشمس كما هو الحال لدى الانطباعيين الذين يرسمون في الهواء الطلق مباشرة.

وفي عام ١٨٨٦ عرض ديغاس مجموعة من اللوحات الرائعة التي صور فيها نسوة عاريات في وضعيات مختلفة، كأن تكون إحداهن تغتسل، أو تمشط شعرها، أو تدلك ظهرها، أو تجفف جسمها، وفي تلك اللوحات نجد الفنان يرسم الأجساد الممتلئة والمكورة المكسوة بالألوان الحارة التي تسيل على الأجساد بتقنية مبتكرة ذات حيوية ونضارة مشعشة كبريق الشمس على سطح المياه المتحركة، مستعيناً على ذلك بالألوان الشمعية وتأثيراتها الحيوية التي أفاد منها الفنان في خلق تأثيرات ضوئية متباينة كما في لوحة (الخروج من الحمام) المنجزة عام ١٨٨٥، والمحفوطة في متحف الفنون الجميلة في نيويورك ولوحة (نساء تكوي الملابس) المنجزة عام ١٨٨٤، والمحفوطة في متحف اللوفر ولوحة (عند بائعة القبعات) المنجزة عام ١٨٨٢، والمحفوطة في متحف متروبوليتان.

وإذا كان ديغاس قد بدأ حياته الفنية بالتأكيد على الخط في صياغة الأشكال متأثراً بدراسته الأكاديمية، وإعجابه بلوحات الكلاسيكيين القدماء والجدد، فإن لوحاته الأخيرة ولاسيما تلك التي أشرنا إليها آنفاً، تبدي ابتعاده عن الخط واهتمامه باللون وضربات الفرشاة المتوالية في حيوية لصياغة الشكل وتحديد ملامحه المرتعشة، «إنه يرسم الموضوع بالفحم، وبعد تثبيته يضع بعض الألوان التباشيرية ويثبتها، ثم يمر عليها بالفرشاة بالألوان الزيتية بخطوط طويلة متوازية فيصل إلى نوع من الفسيفساء في الألوان».

حظي ديغاس بمنزلة رفيعة في الأوساط الفنية والثقافية لما يتمتع به من مهارات تصويرية، استمدّها من دراسته لفنون التصوير عند المعلمين، ومن

ابتكاراته التقنية الجديدة التي جعلت لوحاته ذات مذاق عصري بما حفلت به من لغة بصرية مبتكرة، لذلك كان الفنانون الشباب يحرصون على الاستفادة من خبراته ومهاراته وتوجيهاته. فقد كان يقول: «ليس الرسم ما يرى، إنه ما يجب أن نريه للآخرين.. يجب أن يكون لنا فكرة سامية ليس عمّا نفعله، إنما عمّا نستطيع عمله ذات يوم، وإلا فليس من داع للعمل».

وفي أواخر أيامه أخذ بصره يضعف شيئاً فشيئاً، مما اضطرّه إلى استخدام الأساليب الجامحة والظلال الكثيفة، كما في لوحة الراقصات المنجزة عام ١٨٩٩، والمحفوظة في متحف الفنّون في أوهايو، وحين فقد بصره عزل نفسه عن الناس، وأخذ يمارس النحت، وقبل وفاته عام ١٩١٧ كان قد أنجز ما يقارب ٢٠٠٠ لوحة، وترك أثره على عدد من الفنانين المعاصرين له أمثال: تولوز لوتريك، وفوران، وسوزان فالادون، وماري كاسات، بالإضافة إلى جماعة الأنبياء أمثال: فويلارد، وبرنارد، وروسيل وسواهم.

المراجع:

- ١- داوود درويش - الحياة التشكيلية - العدد ١٢ دمشق ١٩٨٣ - ص ١٠٦ - ١١٨.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١٨١ - ١٩٦.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٦٢.



تولوز لوتريك ١٨٦٤ - ١٩٠١

هنري تولوز لوتريك HENRI TOULOUSE LAUTREC مصوّر فرنسي عاصر الانطباعيين، واهتمّ بتصوير نساء الملاهي ودور المتعة، وكان أقرب للتعبيريين في صياغة أشكاله ومعالجة ألوانه المتهامة في ضربات لونية متوالية، ويعدّ رائداً في فنون الإعلان.

ولد لوتريك عام ١٨٦٤ في مدينة (ألبي) جنوب فرنسا على ضفاف نهر التارن. وهو من عائلة نبيلة، تزوج والده الكونت الفونس من ابنة عمّه الكونتيسة أديل، فجاء هنري ضعيف البنية، وبعد أن أمضى فترة في مدارس باريس، عاد إلى بلده، وتولت والدته تعليمه وتثقيفه، لكنه أظهر اهتماماً واضحاً في الرسم، إذ كان يملأ دفاتره برسوم كاريكاتورية لمن حوله من الأهل والأصدقاء. وفي عام ١٨٧٨ حين كان في الرابعة عشر من عمره، تعرّض لحادث فكّسرت ساقاه، وأصيب بمرض عضال أودى به إلى شلل ساقيه، فصار قزماً.

حين شعر والده بمأساة ولده، أرسله إلى محترف أحد معارفه الرسّامين ويدعى «رينيه برينسيو»، كي يتابع هوايته في الرسم، ويخفف عنه معاناته النفسية والصحية، فتابع لوتريك اهتمام أستاذه الذي كان مهتماً برسم الخيول والكلاب، وأنجز العديد من اللوحات التي تجسّد هذه الموضوعات متأثراً بأسلوب الفنان أدوار مانيه وغيره من الانطباعيين، ولاسيما في تلك اللوحة التي صوّر فيها والدته الكونتيسة دي تولوز لوتريك عام ١٨٨٣ والمحفوفة في متحف ألبي.

في عام ١٨٨٢ ينتسب لوتريك لمدرسة الفنون الجميلة بباريس بإشراف الأستاذ بونا، ثم يدرس الفن في محترف كورمون، ويتعرّف إميل برنار ونكتان، ويلتقي الفنان فان جوخ، وتنشأ بينهما صداقة غير متينة، ويتأثر بأسلوبه التعبيري، وهذا ما ستظهره اللوحة التي صوّر فيها ذاته عام ١٨٩١، كما يلتقي

الفنان ديفاس، ويأخذ عنه اهتمامه بتكوين اللوحة على نحو مبتكر، واستعمال اللمسة القصيرة في توضع اللون.

وفي عام ١٨٩١ يبتعد لوتريك عن الانطباعيين، وينضم إلى الفنانين المستقلين أمثال: رينوار وديفاس، ومن خلالهم يتعرف الأخوة ناتانسون صاحبي مجلة تُعنى بالفنون، لكنه كان دائماً يُبدي رفضه للتقوُّل في سياق المدارس والنظريات الفنية، ويُبدي إعجابه بإدغار ديفاس وبأسلوبه في معالجة لوحاته الذي تظهر قدراته التعبيرية في صياغة الأشكال الإنسانية، كما شجَّعه رافائيلي وفوران على اكتشاف حياة الفقراء في مونمارتر وتصويرها.

وكان لوتريك قد اتخذ له مرسماً خاصاً في حي مونمارتر، وظلَّ يعمل فيه حتى عام ١٨٩٧ مستمداً موضوعاته من مشاهداته في هذا الحي الذي يضج بالحركة والحيوية، فقد كان يرتاد الملاهي والمراقص ومدن الألعاب والسيرك المنتشرة في ذلك الحي، ويصوِّر ما فيها من نساء وغانيات وراقصات كتلك اللوحة التي صوِّر فيها الراقصة (سوزان فلادون)، جالسة أمام طاولة نضدت فوقها زجاجة خمر وكأس، وقد أسندت رأسها المخمور على يدها، وهي تسرح بنظرها في أفق بعيد تغمره الهموم والعذابات، ويُقال إن (فان جوخ) كان إلى جانب هنري حين رسم لوحته هذه التي تظهر تأثر هنري به، فقد نسجها بلمسات اللون المتقاطعة والجريئة التي تُبدي انفعاله وتأثره بموضوعه.

وبالرغم من دمامة شكله فقد كان لوتريك كريم النفس، يشعر بالآلام التعساء والفقراء، ويُبدي تعاطفه معهم وحنوَّ عليهم، وحين كان يصوِّرهم يعكس مشاعره تجاههم من خلال التعبير الذي يبديه في وجوههم، فهو حريص على إظهار طباعهم وصفاتهم الشخصية وانفعالاتهم عبر خطوطه الطويلة والبسيطة التي تتوضع بلمسات فرشاته القوية، وتنسج الشكل بتلقائية متقنة،

تبرز مهارته في صياغته وتحمله كل المعاني الإنسانية والمشاعر العاطفية الآنية، وهذا ما تظهره اللوحات التي صُوِّرَ فيها مجموعة من بائعات الهوى في حديقة جاره السيد فورست، حيث ترسم على وجوههن ملامح الشقاء والضياع في خضم الحياة المأساوية التي انتهين إليها في دور اللهو والمتعة.

وفي ملاهي مونمارتر تعرّف لوتريك الشاعر الشعبي اريستيد بروان الذي كان يردّد أشعاره ذات الطابع الاجتماعي المنتقد، والنكات اللاذعة والمتهمّة، فكان لوتريك يُنجز رسوماً لأشعاره، تجسّد مواقفه الاجتماعية وتفضح حياة الفساد في المجتمع، وكان دأبه إظهار التعبير على الوجوه التي يصوّرُها، إذ لم يكن النور هدفه الرئيسي في لوحته كما هو الحال لدى الانطباعيين، ولم يعبأ مثلهم بالتغيرات التي تطرأ على الأشكال من جرّاء تحولات النور أثناء النهار، فهذه أمور لم تكن تعنيه، ولا سيما وهو يصوّر في الغالب في أماكن مغلقة، لذلك كان ينير الوجه بإضاءة هادئة كي يتمكن من تجسيد الملامح التعبيرية للوجوه.

وكان يختار الوجوه ذات الملامح الحزينة المشحونة بالتعبير عن القضايا المأساوية التي تخفي بؤس الحياة وشقائها، فيسعى هو إلى كشفها وتشريح ملامحها وكأنه طبيب يشخّص المرض ويكشف العلل، وهو يُفصح عن موقفه هذا بقوله: «لو لم أكن مصوراً لكنت طبيباً جراحاً، لقد حاولت أن يكون ما أصوّره حقيقياً وليس مثالياً». فهو لا يبحث عن الجمال الخارجي للأشكال الإنسانية، بل عن المضمون الإنساني الذي يفرضه الواقع المؤلم في الحياة.

اهتمّ لوتريك بحركات الراقصات والراقصين في ملهى الأليزيه وملهى الطاحونة الحمراء وملهى لجاليت الشعبي الذي كان يرتاده الفنان رينوار، فصوّر (الغولو) و(فالانتان) الذي اشتهر بمرونة جسمه ورشاقة حركاته،

وكانت لوحاته تُعرض عند مدخل الملهى، ثم عرضها تباعاً عام ١٨٩٣ فأعجب بها ديفاس وأثنى عليه قائلاً: «إننا نراك في هذا المعرض كصرخ ضخم».

وقد حظيت الراقصة (جان أفريل) باهتمام خاص في لوحات لوتريك، فقد صوّرها مرات عديدة وهي تؤدي رقصتها المتميّزة التي كانت تترجم في حركات دائرية سريعة على ساق واحدة، لكن لوتريك كان مفتوناً بوجهها الوردي الشاحب ونظراتها الحزينة التي تُخفي وراءها معاني البؤس والإرهاق، وهذا ما نراه في لوحته المسماة (الراقصة جان أفريل) المنجزة عام ١٨٩٢ والمحفوطة في متحف اللوفر بباريس، وكانت جان أفريل تبدي له مودّتها وعطفها، وتساعده في شؤون مرسمه واستقبال أصدقائه.

وفي عام ١٨٩٥ رسم المغنيّة الشهيرة (ماي بيلفور) في لوحة محفوظة في متحف كليفلاند، كما أبدى اهتمامه بسيرك فرناندو، فرسم المهرّجين ولاعبي الجمباز والحركات البهلوانية، ومنهم المهرّج (فوتي) الذي كان ضخّم الجسم مفتول العضلات، والمهرّج (شوكولا) الذي كان قصير القامة ضئيل الجسم، كما رسم مشاهد من سباق الدراجات كتلك اللوحة التي أنجزها عام ١٨٩٤ والمحفوطة في متحف اللوفر، ورسم في المسرح الكوميدي فرانسيز الممثلة الشهيرة (سارة برنارد) والممثلة (مارسيل لاندر) وسواهما.

كان لوتريك يرسم على ورق مخطط، أو على لوحات خشبية غير محضّرة بشكل مناسب، وكثيراً ما كان يرسم على كرتون مقوّى، وعُدَّ الرسام الأول للملصق الإعلاني في باريس، وحين تطورت فنون الطباعة تمكّن من طباعة ملصقاته بأربعة ألوان، ومن أفضل ملصقاته الإعلانية ذاك الذي رسم فيه الراقصة جان أفريل، وكان إعلان ملهى الطاحونة الحمراء أول ملصق أنجزه

عام ١٨٩١.

كما أنجز طبعات حجرية زخرفية جريئة، تظهر تأثره بفن الرسم الياباني. ونشر حتى عام ١٨٩٣ أكثر من اثنين وعشرين رسماً مطبوعاً على الحجر. كما أنجز حتى عام ١٨٩٩ ما يقارب ثلاثمئة طبعة حجرية، إضافة إلى كثيرٍ من الرسوم التي خصَّ بها عدداً من المجلات والصحف الباريسية المصوّرة.

وفي عام ١٨٩٥ أقام معرضاً له في صالة غوبيل، حظي بإعجاب الفنانين والنقاد والمشاهدين، حيث بدت لوحاته متألفة بموضوعاتها الإنسانية وتكويناتها المفعمة بالحركة والابتعاد عن المنظور التقليدي، عبر خطوط رشيقة ولمسات لونية متدفقة، كانت تتوضع في بنية الشكل بشفافية، ولم يُبدي اهتمامه بالظل على الأرض بل حذفه في معظم لوحاته، كما كان يفعل غوغان، وفي ذاك العام رسم اللوحات التزيينية لأحد أجنحة معرض ترون في متحف اللوفر.

عاش لوتريك حياة حافلة بالمآسي منذ حادثة سنّه حين أصيب بالشلل، ووجد بفن التصوير عزاءه وغرامه الذي دفعه إلى تصوير مباحج الحياة ومآسيها في حركة حيوية، كان يفتقر إليها جسده الواهن، وأسرف في شرب الخمر حتى أصيب بالهذيان، وشلّت أطرافه عام ١٩٠٠، ولم يمضِ عام حتى استسلم للموت في بيت والدته التي أهدت كل أعماله إلى متحف (البي). الذي ضمّ أغلب لوحاته الزيتية، ورسومه القلمية ومطبوعاته الحجرية، ونماذج من ملصقاته الإعلانية التي تُفصح عن مكانته كواحد من أبرز الفنانين المجدّدين في أواخر القرن التاسع عشر، وقد أفاد من تجربته وأسلوبه عدد من الفنانين أمثال: غوغان، وبابلويكاسو، وفنّاني مدرسة الأنبياء، كما مهّد بأسلوبه لظهور فنّاني المدرسة الوحشية.

المراجع:

- ١- بشير فنصة - الحياة التشكيلية - العدد ٥ دمشق ١٩٨١ - ص ١٤٨.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٦١.
- ٣- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١٩٧ - ٢٠٩.



الانطباعية في النحت

انعكست المبادئ الفنية التي اتخذها الانطباعيون على فنون النحت، وظهرت في تجارب عدد من المصوِّرين أمثال: رينوار وديغاس وغوغان، إذ تجاوز هؤلاء الصيغ التقليدية في النحت رغم قلة إنتاجهم في هذا الميدان قياساً إلى إنتاجهم التصويري. فقد خرج النحاتون إلى الطبيعة، ودرسوا انعكاس الضوء على أسطح الأشكال، واستغلُّوه في تحريك السطوح الساكنة لكتلة التمثال من خلال التفسير الجزئي للسطح الأملس، مما أضفى عليه حيوية وحركة كان النحت الكلاسيكي يفتقر إليها، وهذه الحركة تبدو في تنقّلات الضوء عبر السطوح في الأوقات المختلفة.

ومع ذلك ظلَّ النحت الانطباعي محافظاً على أشكاله الواقعية، واقتصر التجديد فيه على تحريك سطوح المنحوتات كما أشرنا، وهو تحريك يحدثه الفنَّان بأدواته وأصابعه مخلفاً نتوءات وتجاويف وتموجات على سطح التمثال، تتأثر بالضوء الساقط عليه، مما يُضفي عليه الحركة والحيوية، ويظهر تفاعل النحات مع منحواته، ويعكس انفعالاته ومشاعره أثناء إنجاز عمله، وبذلك يتخلَّص من الواقعية الموضوعية التي نجدها في المنحوتات الكلاسيكية، ويحرر تماثيله من الملامح الساكنة والحدود الصارمة.

والحقيقة أنَّ الفنان الانطباعي استفاد من حركة سقوط الضوء على الأجسام في الطبيعة، واستطاع ترجمة ذلك في تنظيم حركة الحجوم وتفاعلها مع الفراغ، ودراسة العلاقة بين الكتلة والفراغ، والعمل على إيجاد توازنات بين النور والظل

المترايمين على الأجسام المنحوتة، كما تمكّن النحّات الانطباعي من تأكيد بناء الأشكال وحركتها، مستفيداً من حركة الضوء وتنقلاته. ويمكن أن نلاحظ تلك الجوانب الجمالية في منحوتات كل من رينوار وديغاس وغوغان بنسب متفاوتة، ولكنها أكثر وضوحاً في منحوتات ديغاس الذي يقترب من خصوصية النحت التي نجدها عند النحّات الكبير أوغست رودان الذي سنقتصر على عرض سيرته الفنية فيما يأتي باعتباره الممثل الأكبر للانطباعية في فنون النحت.

وقد أشار هربرت ريد إلى إسهام كل من الرسّامين (ديغا وماتيس) في انعطاف النحت نحو الحداثة من خلال الأعمال النحتية التي أنجزها، وقد كانت متألفة مع الرسم دون أن يخضع النحت لسطوة الرسم، فقد كان الرسّامون الانطباعيون منشغلين في فن الرسم، ولم تكن تجاربهم النحتية إلا لهواً أو اختباراً أو تحدياً في سياق تجاربهم التشكيلية المدفوعة بعواطفهم من أجل سبر أغوار الحجوم في الفضاء، وصراع الضوء والكتلة. وهذا ما تترجمه منحوتات كل من ديغا وغوغان ورينوار وبونار وماتيس.

ويرى هربرت ريد أن معظم منحوتات غوغان كانت تهدف إلى الزخرفة لاسيما في منحواته الناتئة (الريليف) باستثناء اثنين أو ثلاثة تماثيل خشبية صغيرة كتمثال (امرأة كاريبية) الذي أنجزه عام ١٨٩٠. أما منحوتات كل من رينوار وبونار فإنها تُظهر إحساساً واضحاً بالقيم اللمسية للنحت، وهي مُنجزّة بعناية وفق التقاليد النحتية الموجودة في منحوتات رودان ومايول، وهذا ما نجده في منحوتة بونار البرونزية المسماة (فتاة تستحم) التي أنجزها عام ١٩٢٣. وهي تقارب أسلوب رودان. أما رينوار الذي شرع في ممارسة النحت في شيخوخته فإن إنجازاته النحتية على قلّتها كانت تقارب منحوتات مايول، وهذا يبدو في تماثله البرونزي (فينوس الواقفة) الذي أنجزه عام ١٩١٤، وعكس

فيه الرهافة والنعومة اللتين نجدهما في لوحاته، وامتلاء الجسد الأنثوي الذي نجده في منحوتات مايول.

أما منحوتات ديغا فقد كانت ذات ملامح انطباعية في تكويناتها وملامس سطوحها، وشكّلت مساهمة فاعلة في تكوين اتجاه جديد في النحت، ترك أثره في نتاج العديد من النحاتين الذين جاؤوا بعده، فقد «استطاع (ديغا) أن يستكشف مشكلات الشكل والحركة التي كان يصعب عليه حلّها بوسيط ذي بعدين هو الرسم، فتماثيل راقصاته وأحسناته البرونزية كانت دوماً جزءاً معاصراً لمفهومه المسبق» لدراساته القلمية مما جعل منحوتاته أقرب إلى منحوتات رودان. وهذا يبدو في تماثله (الراقصة الصغيرة) التي عرضها في المعرض الانطباعي السادس عام ١٨٨١. وأدهشت معاصره هويسمان الذي وصفها: «بأنها المحاولة الحديثة الحقة الوحيدة التي أعرفها في النحت».

المراجع:

- ١- د- محمد جلال - فن النحت الحديث وكيف نتذوّقه - منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري - مكتبة الفنون التشكيلية - ١ - ص ٣٢ - ٣٣.
- ٢- هربرت ريد - النحت الحديث - تاريخ موجز - ترجمة فخري خليل - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٤ - ص ٢٢ - ٢٦.



أوغست رودان AUQUSTE RODIN من أبرز النحاتين الغربيين في تاريخ الفن إلى جانب الإغريقي فيدياس والإيطالي مايكل أنجلو، وهو ينتمي لمعلمي الفن المبدعين الذين تركوا بصماتهم على مسيرة النحت العالمي أواخر القرن التاسع عشر، ومطلع القرن العشرين. فقد حرّض النحت من الصيغ الكلاسيكية، وأضاف إليه إيقاعاً حركياً وبعداً تعبيرياً، مع احتفاظه بملامح العظمة الرومانسية التي أثارت إعجاب عدد من النحاتين أمثال: بورديل ومايول ووليبشيتز وغيرهم، كما دفعت منجزاته النحتية العديد من النقاد والأدباء لدراساتها وتحليلها.

ولد رودان في الثاني عشر من تشرين الثاني عام ١٨٤٠ في مدين باريس، ونشأ وسط أسرة تعاني من عسر الحال، فقد كان والده يعمل في الشرطة الفرنسية، ولم يكن راتبه الشهري يفي بإعالة أسرته، مما دفعه إلى تعليم ولده في مدرسة الفرير المجانية، ثم ما لبث أن تابع تعليمه في (بوفيه) عند أعمامه، ولم يتمكن من دخول المدرسة الرسمية حتى بلغ الرابعة عشرة من عمره.

تأثر رودان كثيراً بوفاة أخته الصغيرة التي أصيبت بمرض خطير، دخلت على إثره أحد الملاجئ حتى توفيت، وتركت جرحاً بالغاً في نفس رودان الذي أضحى لا ينسى طيفها طيلة حياته، وهذا دفعه إلى التصوف الديني ودخول أحد الأديرة، وارتداء المُسوح الدينية لمدة ستة أشهر. بيد أنه في عام ١٨٦٤ تعرّف الأب (إيمار) فأحبه، وأعجب رودان بشخصيته وطباعه الأخلاقية، فصنع له تمثالاً نصفياً تقديراً له، وكان هذا التمثال الخطوة الأولى لظهور موهبة النحت لديه، وهو في الرابعة والعشرين من عمره.

وحين شاهد الأب إيمار التمثال، تملكه العجب من هذا الشاب الموهوب،

ونصحه أن يتخلّى عن كل شيء في حياته، ويتفرغ لموهبته وفنّه، فانصاع رودان لنصيحة الأب، وانتسب إلى مدرسة الفنون الزخرفية؛ إذ أشرف على تعليمه الأستاذ لوكوك، كما تتلمذ على يد النحات الشهير كاربو الذي كان يلقنه فنون النحت، ويصحّح له مشاريعه الدراسية، وبالرغم من موهبته أخفق ثلاث مرات في الانتساب إلى مدرسة الفنون الجميلة في باريس.

اضطرّ رودان للعمل لدى أحد متعهّدي العمارة في زخرفة الحجارة حتى يتمكن من كسب رزقه، فأتاح له هذا العمل فرصة كبيرة في تأليف العناصر الزخرفية، وكان في الوقت نفسه يزور المتاحف ويتأمل ما فيها من روائع المنحوتات والفنون، كما عمد إلى أخذ سلسلة من الدروس عند النحات باري المشهور في نحته لأشكال الحيوانات، فتأثر رودان بنحته وأنجز تمثال الأسد الباكي عام ١٨٨١.

وحين تعرّف رودان كاريير بللوز عمل معه في المعمل الوطني اليدوي في سيفر، وأنجز أعمالاً فنية ذات أهمية، كما عمل في أعمال فنية تزيينية لناشري الفن، وأسهم في زخرفة مفروشات فندق «بايفا» في الشانزيليزيه بباريس. وحين دارت حرب السبعين بين فرنسا وألمانيا عام ١٨٧٠ التحق رودان بالحرس الوطني أثناء حصار باريس، وعندما انتهت الحرب عاد إلى عمله عند كاريير بللوز، وأنجز تمثال (الرأس ذو الأنف المكسور) الذي رفضته لجان التحكيم في المعرض الرسمي الذي أقيم عام ١٨٧٦ في باريس.

ولمّا كان رودان يُبدي مهارة متميّزة في عمله فقد أسند إليه مدير معمل كاريير مهمّة السفر إلى بلجيكا من أجل تنفيذ بعض المشروعات الفنية، فسافر وأقام خمس سنوات في بروكسل، تعرّف خلالها النحات البلجيكي قسطنطين مونييه، وعقد اتفاقاً مع النحات البلجيكي فان راسبورغ لإنجاز عدد من الأعمال

النحتية ذات الطابع الزخرفي لبعض أبنية بروكسل منه: مبنى البورصة، وقصر الأكاديميات، وبعض البيوت الأرستوقراطية في شارع انسباش.

وحين توفّرت لديه بعض الخبرة والمال، قرّر السفر إلى إيطاليا للوقوف على أبرز المنجزات النحتية لفنّاني عصر النهضة، وقصد روما وفلورنسا في عام ١٨٧٦ وتعرّف على أعمال مايكل أنجلو، وأثار دوناتللو، فتأمّلها ودرس ما فيها من جوانب إبداعية استحوذت عليه، وقد عبّر عمّا جناه في هذه الزيارة لصديقه النحات بورديل في رسالة كتبها عام ١٩٠٦ يقول فيها: «إنّ تحرّري من القيود الأكاديمية كان بفضل مايكل أنجلو الذي علّمني قواعد تناقض كل ما تعلّمته في مدرسة أنغر.. لقد حرّرتني».

وحين عاد رودان من إيطاليا حمل إزميله وباشر في إنجاز تماثله الرائع الذي أسماه (عصر النحاس) وأرسله في عام ١٨٧٧ إلى المعرض الرسمي في باريس، وما إن شاهدته لجان التحكيم حتى صعقت بروعته، واتّهمه بعضهم بأنه صبّ تماثله هذا عن نموذج حي مباشرة، ودار الجدل حول التمثال، وشكّلت لجنة للتحقيق في حقيقة الأمر، وجاءت النتيجة في صالحه، فقد أيقنت اللجنة أن هذا التمثال الرائع هو من إنجاز رودان وإبداعه.

ومنذ تلك الحادثة التي شعر فيها رودان بنشوة الانتصار، أخذت شهرته تنتشر وكثر مريدوه، وأسندت إليه الدولة إنشاء باب خاص لمتحف الفنون الزخرفية، مما فتح أمامه فكرة إنجاز نصب (باب الجحيم) الذي شرع في إنجازه منذ عام ١٨٨٠ وبقي يعمل فيه طيلة حياته. واستطاع بفضل صديقه المصوّر (موريس هايكيت) أن يوفّر لنفسه محترفاً كبيراً للنحت في شارع الجامعة، فقد كان مستودعاً للرخام، فخصّصته الدولة لإنجازاته النحتية، وقد كان في الأربعين من عمره، وفي هذا المحترف أنجز تماثله الرائع (المفكر) وتمثال (الظلال الثلاثة) عام ١٨٨٠.

وفي عام ١٨٨١ أنجز رودان تمثال (آدم وحواء)، وفي عام ١٨٨٢ أنهى تمثال (أورغولين)، كما أنهى بين عامي ١٨٨٧ - ١٨٩٣ - ١٩٠٥ عدة تماثيل باسم (باولووفرانشيسكا). لكن تماثيله لم تلقَ الترحيب من بعض الأوساط المتزمتة التي لا تحب التجديد والخروج من النحت التقليدي الذي اعتادته، وعندما كلفته جمعية (رجال الأدب) عمل تماثيلين لفيكتور هيجو وبلزاك، رفضت ما أنجزه لعدم مطابقته للمعايير الأكاديمية التي يتشبَّث بها أعضاء الجمعية. ولكنه في عام ١٨٨٦ أرسل تمثال (بلزاك) مع نسخة من تمثاله الشهير (القبلة) إلى المعرض الرسمي ليبرهن للمشاهدين على التطوُّر الذي حقَّقه في منحوتاته.

وقد كتب عنه غوينتر ستيرن أندروز: «كان يعبر عن النفحات الفنية ولحظات الوحي والإلهام بقوة وصدق لا جدال فيهما. لذلك لقيت آثاره معارضة كبرى من قبل معاصريه من الفنانين ونقاد الفن، وأثيرت حولها ضجة كبيرة، ونوقشت نقاشاً مُرّاً. فتركزت بذلك شخصيته واعتبرت خلاصة الفن الرومانتيكي بحدوده العاطفية، كما كانت فاتحة فن النحت المعاصر».

كانت منحوتات رودان وتماثيله تترجم إعجابه بمايكل أنجلو، وتجعل منه وريثاً للاتجاهات الباروكية والرومانسية، فهو لا يبتعد عمّا يوحي به الأدب، ولا يبالى بمنجزات علم النفس، ويُبدي احتراماً للطبيعة وأشكالها، وهو يقيم وزناً للموضوع الذي يتناوله على غير ما نراه في معاصريه أمثال: رينوار وسيزان وغوغان، وهذا ما أفصح عنه تمثاله (حواء)، وكذلك نُصب (برجوازي وكاليه)، ورغم ذلك فهو بعيد عن النحت الأكاديمي الموضوعي بحيث تكون لشاعره وانفعالاته حضور واضح في أعماله.

يبدو رودان في البداية كنحات يحب التكتيل والتجسيم، ويُغريه عجن الطين بين يديه، فهو يحرك سطوح منحوتاته بتضاريس متعددة من أجل إحداث

حركة من الأنوار الساطعة من خلال الظلال التي تتكشف تدريجياً، بيد أن هذه التضاريس تعكس انفعالاته، ولذلك يصنّفه بعضهم في الاتجاه الانطباعي، ويقاربون بين منحوتاته البرونزية ومنحوتات ديفاس المماثلة لها، ووفق ما يذهب إليه جوزيف إميل مولر: «فهما تكن أوضاع الراقصات والخيول في إنتاج ديفاس غير متوقعة، ومهما كانت غاية الفنان جليلة في أن يجعل من الجسد مجموعة حجوم تعارض بعضها بعضاً في توازن غير مستقر، يظل المهم في التكوين الجسدي ومن المفاصل محترماً. بينما يبدو رودان في إنتاجه للراقصات في أواخر عمره وكأنه يريد تمثيل فكرة الحركات اللينة والمتجانسة أكثر من تمثيله الأجساد التي تتحرك».

والحقيقة أن أهمية رودان في النحت تماثل أهمية ما حققه الانطباعيون في فن التصوير، فهو يعتمد على تأثيرات الضوء في تحريك سطوحه ويستند إلى تأثير الانفعالات الآنية في صياغة تماثيله، وهذه أبرز خصائص الانطباعيين، ولكنه يختلف عنهم بقدرته على تثبيت أشد اللحظات ارتعاشاً في الحياة، وأن يحتفظ بحيويتها ونضارتها عبر الزمان والمكان. وهو يتميز عن معاصره من النحاتين بأمور عديدة، فهو «أكثر غنائية من النحات رود، وأكثر قوة من النحات كاربو».

فمنحوتات رودان تُفصح عن آرائه الصارخة التي لا تؤمن إلا بالحياة المتحركة، فقد كان يسعى إلى تخليد الانطلاقة الحيوية في استمرار الجسد وديمومته، والجسد هو الصيرورة والوجود الحق الذي يمثل الزمن والحركة. فالرؤوس في تماثيله ليست مادة تحاكي رؤوس الأحياء، فكل رأس منها هو كتلة من التضاريس التي تظهر فيه النتوءات البارزة والأخاديد المنخفضة التي لم تتخذ شكلها النهائي فهو يُصر أن يرينا الأشكال وهي في طور التكوين لأنها تحتفظ بكثير من الحقائق والرؤى التي لم نشاهدها أثناء التكوين.

لقد أراد رودان أن يحتفظ بالحركة التي تجسّد انفعالاته، والتضاريس التي تترجم مشاعره، وهو يعترك مع المادة التي يريد أن تتحوّل إلى كائن يحمل الحيوية والحياة، ويضمّر الأفكار والأسرار، ليضع المشاهد أمام مخلوق يثير الدهشة والإعجاب. ولذلك كان يضع مئات الدراسات القلمية والملونة بالألوان المائية قبل أن يباشر عمله في التمثال، وكانت هذه الدراسات تؤكّد الحركة والوضعيات المبتكرة البعيدة عن الوضعيات المنتصبة التي نراها في المنحوتات التقليدية.

وكما عمد فان كوخ إلى إظهار انفعالاته عن طريق اللمسات اللونية الكثيفة التي تبعث الحيوية وتبرز الإضاءة في لوحته، كذلك فعل رودان حين لجأ إلى تحريك سطوح منحوتاته بلمسات عنيفة تعكس إرادة الحياة لديه، وتمنح تماثيله إيقاعات ضوئية مثيرة بما فيها من قوة ورسوخ، وتبعث في النفوس مشاعر الصلابة والكبرياء. وهذا ما دعا أحد النقاد للقول: «أراد رودان أن يسبح في خضم متموّج من الحجر، كما لو أنه كان يقول لمعاصريه: إذا كان لكم أن تتحرّكوا في مثل هذه الضوضاء الصاخبة فلتكن حركتكم صلبة راسخة الجذور».

وفي عام ١٩٠٠ أقام رودان معرضاً لإنجازاته النحتية في ساحة (ألم) في باريس التي شهدت عبقرية هذا الفنان، وهو يشكّل منعطفاً مهماً في مسيرة النحت العالمي، ويحرّره من قيود الكلاسيكية المثالية، وينتزع عنه الصبغة التقليدية، ويضيف إليه قيماً جمالية وتعبيرية مبتكرة، تتجلّى في الحركة والإضاءة.

وفي السابع عشر من تشرين الثاني عام ١٩١٧ توفي أوغست رودان في مودون، وأنشأت الدولة متحفاً خاصاً باسمه في فندق بيرون، وخصّصت مجمعاً

خاصاً لتمثيله في مودون، كما أقيم احتفال خاص أثناء نصب تمثال (بلزاك) في إحدى ساحات باريس عند ملقى الطرق بين راسباي ومونتبارناس، كما خصّصت ساحة أخرى لتمثاله (برجوازي وكاليه).

المراجع:

- ١- أدهم إسماعيل - أوغست رودان - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق ١٩٦٠.
- ٢- الحياة التشكيلية - من العدد ١ إلى العدد ٨٠ - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٨٢ - ص ٧٠ - ٨١.

ما بعد الانطباعية

ساهمت الانطباعية في ظهور عدد من الاتجاهات الفنية الحديثة على يد مجموعة من الفنانين الذين شكّلوا حلقة وصل بين الانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية، كان في طليعتهم فان غوغ - بول غوغان - بول سيزان - تولاوز لوتريك، وغيرهم ممن عرفوا بفنّاني ما بعد الانطباعية.

فقد أخذ سيزان عن الانطباعية صفاء الألوان، وأفاد منها في إبعاد الغشاوة التي كانت تبدو في لوحاته المبكرة، لكنّه سرعان ما تجاوز الانطباعية في فهمه للعمل الفني، وتكوين عناصره، ساعياً إلى الحقائق التي تكمن خلف ظواهر الطبيعة المتغيرة، ليعبر عنها بطريقة حيوية، واكتشف سيزان عنصر الإيقاع في تكوين الأشكال، وعنصر النغم في تأليف الألوان، وجعل من سطح اللوحة نسيجاً متماسكاً أضفى على بنية اللوحة قوّة ومتانة. كما رفض استخدام التظليل وقواعد المنظور في تحقيق البعد الثالث، مستعاضاً عنها بتحويل سطوح الأشكال إلى مربّعات صغيرة كان يملؤها بخطوط قصيرة مستقيمة ومتوازية بنفس ألوان الشيء الذي كان يصوّره في اتجاهات ودرجات متباينة، وكان حلقة الوصل بين الانطباعية والتكعيبية التي ازدهرت على يدي جورج براك وبيكاسو، وبذلك لُقّب أبو الفن الحديث.

أما فان غوغ فقد مهّد السبيل إلى ظهور الاتجاه التعبيري من خلال لوحاته التي عبّرت عن ردّة فعله إزاء الانطباعية والحضارة الآلية، كما عبّرت عن رفضه فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة، مؤكّدة حسّه التعبيري العنيف الذي جسّد عواطفه المفعمة بالحب والعطف على البؤساء. فكان أشبه بعاشق

ثائر ومتصوّف مجذوب، يثور على القيم غير الإنسانية. واستخدم فان غوغ الألوان الصارخة والضربات القوية المشحونة بطاقة انفعالية متدفقة، فكانت عواطفه المتوقّدة تدفع ريشته النزقة لتخطّ أشكالها المتحرّكة في غمرة الألوان الحارّة التي تعكس إحساسه بوهج الشمس، وكان يلجأ إلى اعتصار أنبوبة اللون المرتبط بنبض قلبه المفعم بالثورة والحب فكانت لوحاته تمهيداً للاتجاه التعبيري الذي تألّق في أعمال الفنان النروجي (مونش) وجماعة القنطرة في ألمانيا بالإضافة لجماعة الفارس الأزرق.

واستطاع بول غوغان أن يترك أثره الواضح في جماعة الأنبياء الذين تأثّروا بأفكاره الفنية وأسلوبه في التصوير. كما أنّ لوحاته كانت تؤسّس للاتجاه الوحشي الذي تزعمه فيما بعد هنري ماتيس. فقد استمدّ غوغان تصويره من الأساليب البدائية التي تتجاوز الأشكال الطبيعية، وتعرضها في مساحات لونية بسيطة مفعمة بأشدّ الألوان غزارة، وأكثرها نضارة، لكنه كان يحرص على ربط عناصرها، وتأكيد جمال تشكيلها، مظهراً الأجسام البشرية في مقدمة لوحته بنسب ظاهرة، مستغنياً بذلك عن البعد الثالث في حدود مقبولة، غير أنه كان يسعى إلى تحقيق إيقاعات بصرية مبتكرة، تعتمد على تلوين الأشياء بغير ألوانها الطبيعية، مستبعداً الزوايا والكتل من مظهرها، كي يجعلها أكثر انسجاماً، مؤكداً ظهور الإنسان في كيانه المادي وعقله الروحي تتنازعه العاطفة السامية والشهوة الجامحة.



بول سيزان paul cezanne مصوّر فرنسي، يرى الكثير من نقّاد الفن ومؤرّخيه أنّ هذا الفنان يشكّل منعطفاً مهماً في مسيرة الفن التشكيلي، فهو الرائد الفعلي لمشروع اللوحة الحديثة التي انبثقت عنها الاتجاهات الحديثة في الفن، ولذلك يعدّونه أباً للحداثة التي تجاوزت الاتجاهات التقليدية وبحث عن آفاق جديدة في لغة الفن، ولا غرابة أن نجد ناقداً كبيراً مثل هربرت ريد يقول: «لكي نفهم جيداً مصادر الفن الحديث، يجب قبل كل شيء أن نفهم الأهداف التي بحث عنها سيزان».

ولد سيزان عام ١٨٣٩ في بلدة «إيكس» جنوب فرنسا، وكان والده يعمل في تجارة القبعات التي كانت توفر له أرباحاً وفيرة، مكّنته من افتتاح مصرف خاص في إيكس.. وحين نال ابنه الوحيد (بول) الشهادة الثانوية أراد أن يتابع دراسته في كلية القانون كي يصبح محامياً ناجحاً لما يتمتع به من نباهة، وبالفعل درس (بول) القانون في كلية بوروبون في باريس، في الوقت الذي كان يمارس هواية الرسم بتشجيع من صديقه (إميل زولا) الذي أصبح فيما بعد من أشهر الروائيين في فرنسا، وكان إميل يشاطر بول اهتمامه بالموسيقا، إذ كان يعزف الفلوت، بينما كان بول يعزف على البزق. وفي هذه المرحلة من عام ١٨٦٠ رسم بول سيزان لوحة (الفصول الأربعة) لتزيين المنزل الريفي الذي اشتراه والده.

في عام ١٨٦١ انتسب بول سيزان إلى الكلية السويسرية للفنون، وتعرّف فيها على بيسارو، لكنه لم يتمكّن من متابعة دراسته لعدم قدرته على الخضوع للمعايير الأكاديمية في فن التصوير، فاضطرّ إلى مغادرة الكلية والعودة إلى بلدته للعمل كموظف في مصرف والده، بيد أن حبّه للرسم والتصوير بات يشغل

كل تفكيره، فقد كان يعتقد في قرارة نفسه أن مستقبله مرهون بالفن، فقرّر العودة إلى باريس وهناك أصبح من رواد مقهى جوربويس، والتقى عدداً من الفنانين الهواة أمثال: كورييه ومانيه وجيريكو ودوميه وغيرهم من الواقعيين المتحمسين للتجديد في العمل الفني، فأخذ يتبادل معهم الآراء والأفكار التي تهتم بشؤون الفن وقضاياها.

وتتجلى هذه المرحلة عن مجموعة من اللوحات أنجزها سيزان مستخدماً اللون الأسود الكثيف ومستلهماً أعمال الرسّامين الطليان والباروكيين، ذات الطابع الرومانسي التي وصفها فيما بعد بالتفاهات.

وفي الحقيقة كانت هذه اللوحات تستوحي مادتها من الخيال، ويغلب عليها التعبير العنيف كتلك المسماة (إغراء القديس أنطوان)، ولوحة (الغداء على العشب)، ولوحة (الريفية)، وفي هذه اللوحات يقارب أسلوب الفنان الواقعي دوميه الذي كان يهتم بالتضاد القوي بين الألوان القاتمة والفاتحة، ويبالغ بالنسب التشريحية، وقد بالغ سيزان بتلك النسب لدرجة التشويه من أجل التعبير الوجداني في ظنّه. بينما أظهرت لوحات (الطبيعة الصامتة) المحفوظة في متحف اللوفر ومتحف بودابست وبعض الصور الشخصية التي أنجزها بين العامين ١٨٦٤ - ١٨٦٩ قوة مدهشة، وأسلوباً متميزاً في التصوير تجاوز فيه الاتجاه الانطباعي.

كان سيزان قصير القامة يميل إلى السّمنة، وبالرغم من حدة طباعه كان خجولاً، يحبّ العزلة والانطواء، ويميل إلى التدين، ويكره التملق كما يحب التعظيم والتبجيل لمن يستحق ذلك. وحين أعلنت الحرب عام ١٨٧٠ بين الألمان والفرنسيين، لم يتأثر سيزان بها نتيجة الوفرة المادية التي كان يملكها، فهرب إلى مدينة مرسيليا، ولجأ إلى ضاحية الاستاك، وأخذ يصوّر ما فيها من

مشاهد طبيعية تشمل الغابات والشواطئ، في لوحات أظهرت أسلوبه المتميز في التصوير.

وهناك في الاستاك يتعرّف الفتاة ماري هورتنس فيكيه، ويتخذها خلية له، وتُجب له طفلاً يسميه (بول)، ثمَّ ينتقل بهما إلى مدينة أوفر. حيث يعيش فيها بصحبة غيلرمان وبيسارو الذي ترك أثره في نتاج سيزان التصويري، وأبعده عن استخدام الألوان القاتمة، وحضّه على استخدام اللمسات اللونية الدقيقة، وهذا ما نجده في لوحة (بيت المشنوق) التي تصوّر داراً ريفية شنع صاحبها نفسه فيها، كما نجده في لوحة (منزل الدكتور شوكيه) الذي كان صديقاً للفنانين.

كانت لوحات سيزان في هذه المرحلة تترجم تعاليم بيسارو الانطباعية التي تبدي اهتماماً بالألوان الصافية، وتبتعد عن الألوان المركبة التي كان يلجأ إليها سيزان في مرحلته السابقة، اعتقاداً منه أنّ فن التصوير يقوم على تجسيد العواطف والتعبير عن الانفعالات بصورة ذاتية، لكنه تجاوز ذلك بفضل تعاليم بيسارو، فاشتدّ حماسه، وأراد أن يجعل من الانطباعية شيئاً متيناً وخالداً كما هو الحال في اللوحات الخالدة التي تحتفظ بها المتاحف لكبار الفنانين.

وعدّ سيزان أنّ فن التصوير لا يتحقق إلا فيما نبصره بأعيننا من حيث الصيغة الشكلية واللون، لا بما ندركه في مخيلتنا، فالصيغة هي العنصر الإيقاعي، واللون هو العنصر اللحني. وهو يرى أنه يجب على الفنان نسيان نفسه أمام موضوعية العمل الفني. ويقول: «لكي يتحقق التقدّم لا يوجد إلا طريق الطبيعة، فالعين تتكلّم بالتماس معها.. إنني أريد أن أصوّر عذوبة العالم.. ويجب على الفنان أن ينسى كل ما صوّره من قبل».

وفي عام ١٨٧٤ شارك سيزان في معرض الانطباعيين، وناله ما نالهم

من الاستخفاف بلوحاتهم والاستهجان لأساليبهم التصويرية الخارجية عن التقاليد الفنية الأكاديمية، إلا أنَّ الكونت (دوريا) اقتنى منه لوحته (بيت المشنوق)، وأتيحت له فرصة التعرُّف على الدكتور «فيكتور شوكيه» الذي كان من هواة الفن وصديقاً لعدد من الفنَّانين، فكان شوكيه يدافع عنه وعن لوحاته التي لم تحظَ بقبول لجان التقييم في المعارض، إذ كانت لوحاته تُرفض كلما تقدَّم بها للاشتراك في أحد المعارض الفنية الرسمية، وكانت تُقابل بالاستهزاء والسخرية حين يشارك بها في المعارض الخاصة. وكان الدكتور شوكيه قد عرّفه بالفنان فان كوخ الذي عرض على سيزان لوحاته، وحين شاهدها الأخير، لم تحظَ بإعجابه، وقال له: «إنك يا صديقي ترسم كالمجانين».

وكما أصيب سيزان بالخيبة من مواقف النقاد ولجان التحكيم من أعماله فقد أصيب والده بالخيبة من ولده وانصرافه إلى هذا الفن، وشرع يُقتر في الإنفاق عليه ولاسيما بعد أن علم بزواجه غير الشرعي، عندها ترك سيزان باريس وأقام في بلده وتزوج رسمياً من (فيكيه) ونال رضا والديه، وبعد سنتين توفى والده وترك له ثروة تقدر بمليون فرنك فرنسي، مما أتاح له الفرصة في متابعة إنتاجه الفني وبحوثه التصويرية.

كان إميل زولا يستخف بما أنجزه صديقه سيزان، فتشاجر معه، وعده فناناً فاشلاً، ولاسيما حين كتب قصته (الأثر) التي صوّرت فشل سيزان الذي اتخذ اسم (كلولانتيه) في القصة، كما أنه تشاجر مع كلود مونيه وابتعد عنه بسبب علاقة عاطفية سابقة، فازدادت انفعالاته ولاسيما حين اكتشف إصابته بمرض السكري، وأمعن في عزلته وابتعاده عن أصدقائه، لكنه نهض من جديد وسافر في جولات عديدة لجبال الجورا وبعض مناطق سويسرا وفونتبلو، فعكف على إنجاز أشهر لوحاته: (لاعب الورق) - (المستحمات) - (جبل سانت فيكتور).

وخلال عشر سنوات ما بين عامي ١٨٨٥ - ١٨٩٥ استطاع سيزان أن يُنجز ما يزيد على مئتين وخمسين لوحة، وقد كان يكرّر الموضوع الواحد والمشهد الطبيعي الذي يصوّره أكثر من مرة باحثاً عن قيم فنية وجمالية جديدة ومبتكرة في كل مرة يصوّر فيها موضوعه، فهو لا يكتفي برسم الشكل بل يسعى إلى تحليله وإعادة تركيبه على نحو مبتكر يتجاوز الصيغ السابقة، وفي نهاية هذه المرحلة أي في عام ١٨٩٥ يعرض نتاجه التصويري عند تاجر اللوحات امبرواز فولارد، فتثير لوحاته جدلاً كبيراً في الأوساط الفنية والثقافية بين معجب ومستنكر لما قدّمه في عرضه هذا، وينتشر اسمه بن الفنانين والمهتمين بشؤون الفن على اختلاف اتجاهاتهم.

وفي هذه المرحلة يظهر سيزان اهتمامه في إيجاد صيغة جديدة لتجسيد العمق في الأشكال التي يصوّرها، فهو يرى: «أنّ الطبيعة كائنة في العمق أكثر منها في المساحة». وبذلك وصل إلى ما أسماه التنغيم أي تحويل اللمسات اللونية المتجاورة التي كان يلجأ إليها الانطباعيون إلى مربعات صغيرة، كل مربع بنفس لون السطح إنما على درجات متفاوتة منه، والمربع نفسه يتكوّن من لمسات لونية سريعة على شكل خطوط قصيرة ومتوازية تمضي في اتجاهات مختلفة لإحداث إيقاع حيوي في اللوحة.

فالشكل عند سيزان يتحقق بالريشة التي ترسم الخط، كما يتحقق الحجم باللون. واستطاع أن يحوّل الصيغة النباتية الطبيعية إلى صيغة فنية إيقاعية، وهذا ما أراد أن يعبر عنه بالموضوعية في الطبيعة، حين اهتمّ بالصيغة البنائية للموضوع، وزاد اهتمامه بهذه الصيغة البنائية الهندسية، مما دفعه إلى القول: «أريد أن أعالج الطبيعة بالأسطوانات والكرات والمخاريط»، وبهذا وصل إلى تخوم التكعيبية التي ابتكرها كل من جورج براك وبابلو بيكاسو عام ١٩٠٨ بعد مشاهدة لوحاته في أحد معارضه.

وحين توفيت والدته باع منزل والده، وأقام في بيت بسيط تُشرف عليه خادمتها (السيدة بريموند) التي أحاطته بالرعاية والاهتمام في غياب زوجته وابنه اللذين فضّلا العيش بعيداً عنه، وفي هذا البيت، يعكف سيزان على التصوير، وتأخذ لوحاته تظهر في المعارض المشتركة وصالات العرض، وراحت شهرته تنتشر داخل فرنسا وخارجها، فيقتني متحف برلين إحدى لوحاته، وتحيط به مجموعة من الفنانين المعجبين بفنّه ولوحاته أمثال: بونارد ودينس ورودون وسيروزيه وفويلارد وروسل، ويتحمّس الفنان موريس دينس، فيرسم لوحة (تقدير لسيزان).

وفي عام ١٩٠٤ خصّصت حكومة باريس قاعة خاصة لعرض لوحات سيزان في معرض الخريف تقديراً لموهبته الفذة، ولوحاته التي فتحت نوافذ جديدة لتيّارات الفن الحديث، وأقبل عليه الفنانون يباركون خطواته وتكريمه، ويحاولون الاستفادة من تجربته التصويرية، وكان في طليعتهم: لارجيه وكاسكيه وكامران وجالو وروسل ودينس وبرنارد، ويزداد سيزان تألقاً حين يشارك في معرض الخريف عام ١٩٠٥، ومعرض المستقلين، وكان قد أنهى لوحة (المستحمين) الضخمة بعد أن عمل فيها مدة سبع سنين، كما أنجز ما يقارب أربعمئة لوحة مائية، ظلّت غير معروفة حتى عرضها تاجر اللوحات فولارد في ذلك العام.

وفي الخامس عشر من شهر تشرين الأول عام ١٩٠٦ تعرّض سيزان لعاصفة شديدة عندما كان يرسم إحدى لوحاته في الطبيعة، فأصيب باحتقان في رئتيه، وحين عاد إلى بيته اهتمّت به السيدة بريموند، وأسرعت تدعو زوجته وابنه لمشاهدته، لكنه فارق الحياة بعد أسبوع من تلك الحادثة، وقد بلغ مجموع ما أنجزه من اللوحات تسعمئة لوحة منها أربعمئة لوحة بالألوان المائية.

وقد توزعت لوحاته في معظم متاحف العالم منها: اللوفر في باريس ومتحف

بوشكين في موسكو ومتحف مترو بوليتان في نيويورك ومتحف الفنون في فيلادلفيا ومتحف الفنون الجميلة في بوسطن ومتحف بودابست.

المراجع:

- ١- محمد دنيا - الحياة التشكيلية - العدد ٥٧ دمشق ١٩٩٥ - ص ١٧٤ - ١٨٥.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٦٧ - ٨٠.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٣٩.



بول غوغان PAUL GAUGUIN واحد من أبرز المصوِّرين الفرنسيين الذين عاصروا المدرسة الانطباعية، وتجاوزوها من خلال رؤية خاصة، كانت مدخلاً لبوابات الحداثة في التصوير العالمي، فقد كانت لوحاته تشكّل بدايات الاتجاه الرمزي في فن التصوير، كما كانت الملهم الأول للمدرسة الوحشية التي تهتم بصفاء الألوان وتآلفها، في حين حظيت باهتمام جماعة الأنبياء من المصوِّرين المجدِّدين الذين تأثروا بنتاج غوغان التصويري، واعتبروه أباً روحياً لهم.

ولد بول غوغان في باريس عام ١٨٤٨ وكان والده (كلوفيس) يعمل في الصحافة المناوئة لحكم نابليون الثالث، فاضطرَّ الأب للهروب إثر انقلاب عام ١٨٥١، وتوفي في بناما، في حين سافرت زوجته إيلين شازال إلى البيرو، وأقامت عند أقاربها بصحبة أطفالها. في عام ١٨٥٥ يعود بول إلى فرنسا ليعمل في البحرية التجارية وهو في السابعة عشر من عمره، وحين توفيت والدته عام ١٨٧١ أقام في باريس ليعمل موظفًا في أحد بنوكها طيلة اثني عشر عاماً.

كان غوغان قوي البنية، تذكّر ملامحه الجسمانية بفرسان العصور الوسطى، لكنه في الوقت نفسه كان يتمتع بكرم النفس وطيب القلب وحسن المعشر، واستطاع أن يحظى بمكانة مرموقة في عمله، وأن يتزوَّج من فتاة دانيماركية تدعى (ماتيه صوفي جاد)، وأن يُكوّن أسرة آمنة تنعم بحياة وادعة في ظلّه، ولطالما كان يصطحب عائلته إلى المتنزهات والحدائق الباريسية، ويحاول رسم بعض المناظر الطبيعية المحيطة به في لوحات صغيرة.

وفي البنك الذي يعمل به، يلتقي غوغان بزميل له يدعى (إميل شوفينيكر) كان من هواة الرسم والتصوير الفني، فأخذ يرافقه في جولاته التصويرية،

ويرسم كل منهما لوحات صغيرة، دفعت غوغان للاهتمام بالحركة الفنية في باريس، وشراء لوحات لعدد من الانطباعيين أمثال: مانيه وسيزان ومونيه وبيسارو، وفي عام ١٨٧٤ يقام أول معرض للانطباعيين فيزوره غوغان، ويتعرّف فيه المصوّر بيسارو، فيصادقه ويرافقه إلى ضاحية بونتواز قرب باريس طيلة أيام الصيف يرسم إلى جانبه، ويستمتع إلى آرائه ونصائحه في فن التصوير، ثم يتخذ لنفسه محترفاً يرسم فيه، وتبدأ موهبته تتفتح ولوحاته تتضج، وتظهر براعته.

في عام ١٨٧٦ عرض غوغان إحدى لوحاته في الصالون الرسمي بباريس، كما اشترك بسبع لوحات وتمثال في المعرض الخامس للانطباعيين الذي أقيم عام ١٨٨٠، وبعد ست سنوات يشترك بتسع عشرة لوحة في المعرض الأخير للانطباعيين الذي أقيم عام ١٨٨٦، إذ كانت لوحاته تظهر تأثره الواضح بالمصوّر بيسارو، ولذلك اعترض مونيه على لوحاته وعدّها تشويشاً للانطباعية. وكان غوغان قد اتخذ قراراً خطيراً في مطلع عام ١٨٨٣؛ إذ قدّم استقالته من عمله في البنك، وقرّر أن يتفرّغ لفنّه وتصويره، فكان لهذا القرار وقع الصاعقة على زوجته التي استنكرته وحذّرت من العواقب التي سيؤول إليها حالهم، لكنه أصرّ على فعله، وانتقل مع أسرته إلى مدينة روان من أجل التمكن من العيش باعتبار تكاليف الحياة فيها أقل من باريس، لكن ظروفه المادية أخذت تتدهور، ولم تحتمل زوجته متابعة الحياة معه، فاضطرت لأخذ أولادها والسفر إلى أهلها في كوبنهاغن، واضطرت إلى مرافقتها، وهناك حاول أن يقيم له معرضاً، لكنه لم يحظَ بالموافقة، فعاد إلى باريس بصحبة ابنه كلوفيس.

وفي باريس واجه غوغان ظروفًا قاسية، واضطّر أن يعمل في لصق الإعلانات في الشوارع من أجل الإنفاق على ولده الذي لم يتمكن من إطعامه فعمد إلى

تسجيله في مدرسة داخلية قبل أن يذهب إلى مدينة (بون آفن) في النورماندي وقيم فيها، ومن ثم ينطلق منها إلى جزر المارتينيك بصحبة صديقه (لافال) عام ١٨٨٧، وهناك يعملان في حفر قناة بناما لتوفير بعض المال، ولكن الطبيعة البكر لجزر المارتينيك تفتته بألوانها النقية، فيتعرّف القيمة التركيبية للألوان، ويُنجز عدداً من اللوحات قبل أن يعود إلى فرنسا عام ١٨٨٨ مصطحباً معه اثنتي عشرة لوحة منها أربع صور شخصية.

ورغم قصر هذه الرحلة المضنية استمدّ غوغان معرفة جديدة في الطبيعة وما تحفل به، ورأى أن الانطباعيين عدّوا اللون عنصراً تزيينياً، ورأى هو غير ذلك، فهم يؤكّدون ضرورة محاكاة الطبيعة، ويخضعون إلى أسر المشابهة، دون أن يدخلوا الخيال الناتج عن الأحلام المبتكرة والمشاعر العاطفية نحو ما يصوِّرون، وكان يدعوهم للإفادة من الفنون الشرقية (الفارسية والكمبودية والمصرية).

وحين عاد إلى بون آفن عام ١٨٩٠ التقى كثيراً من الفنّانين الشباب أمثال: شوفنيكر وبول سيروزيه الذي تأثّر بأفكار غوغان، وساهم في تأسيس جماعة الأنبياء، كما التقى أميل برنار الذي دافع عن سيزان ورودون. وذات يوم يتلقّى دعوة من فان جوخ لزيارته في (آرل) جنوب فرنسا فيسافر إليه وقيم معه، ولكنه لم يتمكّن من التأقلم مع طباعه، فقد كان فان جوخ انفعالياً، لا يتوافق مذهبه في التصوير مع ما يرسمه غوغان، وكثيراً ما كانت تدور المناقشات بينهما، وتحتدم المواقف حتى وصل الأمر بفان جوخ على حمل موساً للحلاقة والحقاق بغوغان يريد قتله، لكن الأخير يشعر به، ويهرب من أمامه عائداً إلى باريس.

وفي باريس يلتقي غوغان عدداً من الشعراء والفنّانين الرمزيين ويشاركهم الحوار في مقهى فولتير الواقع في الحي اللاتيني، ويستمع إلى أشعار فولتير التي

كانت تثيره وتدفعه إلى تصوير بعض منها، كما يشارك في معرض للانطباعيين والرمزين أقيم عام ١٨٩١، ولكنه كان يشعر برغبة جامحة لمغادرة الحياة الباريسية بما فيها من صخب ونفاق، وكان يرنو ببصره نحو جزر تاهيتي التي يأمل أن يجد فيها ما تصبو إليها نفسه من هدوء وسكينة في ظل حياة بدائية بسيطة، فيُعدّ نفسه للسفر، ويبيع ثلاثين لوحة من أعماله في مزاد علني حتى يوفر لنفسه نفقات السفر والإقامة، ويقيم أصدقائه حفل وداع له في مقهى فولتير، وكان الشاعر الفرنسي الشهير ميلارميه في طليعتهم.

وفي الرابع من نيسان عام ١٨٩١ يغادر غوغان فرنسا متوجّهاً إلى جزر تاهيتي، وحين يصلها يقيم في مدينة باييتيه، ثم يغادرها إلى منطقة تبعد عنها أربعين كيلومتراً في قلب الغابات التي يقطنها سكان بدائيون، حيث يقيم في كوخ بسيط يبنيه بنفسه، ويعاشر بعض جيرانه من السكان الأصليين ويتزوج من نساءهم، وينطلق يرسم ما يحيط به وما تُمليه عليه مخيلته، ويشعر بالغبطة والسعادة وهو يُنجز الكثير من اللوحات ويقول: «إنّ الحضارة تذهب عني شيئاً فشيئاً. إنني أبدأ بالتفكير ببساطة ولا أملك لجاري إلا حقداً ضئيلاً أو أحسن من ذلك إنني أحبه، لدي كل قوى الحياة الحرّة الحيوانية والإنسانية. إنني أتخلص من الاصطناعي فأدخل الطبيعة».

وكان يرسل اللوحات التي يُنجزها إلى زوجته (ماتيه) فتبيعها وتنفق قيمتها، وتطالبه بمزيد من اللوحات والمال، فيأخذ رصيده المالي بالتراجع، وتضيق به الظروف المادية ويصاب بالزحار وبعض الأمراض التي كانت تنغص حياته وتحد من نشاطه، فيضطرّ للعودة إلى فرنسا بعد سنتين حاملاً معه كتاباً كان قد كتبه وزوّده برسوم ملوّنة عن الحياة في تاهيتي أسماء (نوانوا) أي ذات الرائحة الزكية.

يعود غوغان إلى باريس عام ١٨٩٣ فيفاجئ بوفاة عمّه الذي ترك له ثروة تزيد على عشرة آلاف فرنك فرنسي، فيستأجر مرسماً يضم إليه الخادمة (أنا) من جاوة، ويقيم معرضاً عند تاجر اللوحات الإنكليزي (دوران رويل) يتعرّض فيه للانتقاد من فئات مختلفة، ولكنه يحظى بإعجاب الفنانين الشباب من جماعة الأنبياء، ثم يسافر إلى كوبنهاغن لرؤية أبنائه وزوجته التي ترفض الحضور معه إلى باريس، وحين يعود إلى مرسمه يجد مرسمه منهوباً، فقد جمعت الخادمة (أنا) ما فيه وهربت، فيفكر في السفر إلى تاهيتي مرة أخرى بعد إصابته بمرض الزهري الذي نقلته إليه إحدى المومسات.

وفي مطلع تموز من عام ١٩٠١ يغادر فرنسا ويصل إلى تاهيتي، ويتابع حياته وإنتاجه فيها رغم آلامه وعوزه المادي، ويتملكه الأسى حين يعلم بوفاة ابنته (ألين) ومع ذلك يُنجز الكثير من اللوحات، منها لوحته الشهيرة (من أين نأتي؟ أين نح؟ وإلى أين نسي) التي باعها لتاجر اللوحات الفرنسي إمبرواز فوللارد، والمحفوظة في متحف بوسطن للفنون الجميلة، ولكنه يستسلم لليأس ويحاول الانتحار بالسم فيفشل، ثم يعمل بالصحافة، فيُصدر جريدة ساخرة باسم (الزنابير) فتغلقها السلطات المحلية، ويُصدر مجلة أخرى باسم (ابتسامة) فيكون لها نفس مصير سابقتها لأنها كانت ابتسامة ساخرة من السلطات الاستعمارية المهيمنة على مقدرات الفقراء.

ويسافر غوغان إلى جزر الدومنيك ويبني له كوخاً وسط الغابات وبين أبنائها البدائيين، ويسمّيه (بيت المتعة) ويعكف على الرسم رغم مضايقات السلطات المحلية التي اتهمته بالجنون لأنه كان يدافع عن حقوق سكان الجزيرة، وتعصف به الآلام وتحاصره الفاقة، ويصاب بوهن وضعف عقل وبدني يوماً بعد يوم، فيستسلم للموت في الثامن من شهر مايو عام ١٩٠٣ ويدفن هناك في الدومنيك

حيث الطبيعة التي أحبها والحياة البدائية البسيطة التي سعى إليها. وفي عام ١٩٦٥ يقام في جزيرة تاهيتي متحفاً خاصاً بغوغان يضم العديد من لوحاته والوثائق والصور المتعلقة بحياته وفنه. كما تنتشر لوحاته في معظم متاحف العالم.

كان غوغان قد ترك أثره في نتاج عدد من الفنانين الذين اعتمدوا الطريقة التسييجية في التصوير، وهي طريقة جاءتهم من فنون الشرق، وتعتمد على تسييج الشكل أو إحاطته بخط أسود أو أزرق. ومن ثم غمره بالألوان، كما أنه كان يدعو الفنانين إلى اختيار أجمل الألوان في تصويرهم، والاهتمام بموسيقا اللوحة، التي تظهر من خلال انسجام الأشكال وتناسق الألوان، وحثهم على الإفادة من الفنون القديمة والبدائية ولاسيما في البحث عن الرمز المستتر في الشكل. ولذلك يقول:

«من المستحسن بالنسبة للشباب أن يكون أمامهم نموذج للتصوير عنه، ولكن يجب أن يتركوا ستاراً مسدلاً عليه حينما يصورون. من الأفضل أن يرسم المرء من ذاكرته، فهكذا يصبح عملكم الفني، عملكم أنتم، إحساسكم، ذكاءكم، وترتفع نفوسكم عن نفس الهاوي».

وهذا يتناقض مع دعوة سيزان الذي يشدد على ضرورة الأخذ عن الطبيعة بشكل مباشر وموضوعي دون الاتكاء على المخيلة أو المشاعر الذاتية. فغوغان يرفض النقل المباشر عن الطبيعة باعتبار ذلك نوعاً من المحاكاة لها، وابتعاداً عن الإبداع الذي يتطلب تدخل الفنان في صياغة الشكل على نحو جديد تسهم في إنجازه مخيلته ومشاعره تجاه الموضوع الذي يصوره، وينبغي أن يرشح عن الصورة شيء آخر غير ما يظهره الشكل، شيء يرمز إلى جوانب خفية تستتر خلف الشكل وتمنحه أبعاداً غير محدودة. وهذا ما دعا إليه شعراء الرمزية أمثال: بودلير ورامبو وما لارميه الذي يقول: «أن نوحى قليلاً قليلاً بشيء ما،

نظهر حالة النفس أو بالعكس، نختار شيئاً ما ونظهر فيه حالة نفسية ما».

والحقيقة أن غوغان لم يكن رمزياً بالمعنى الذي أرادته شعراء الرمزية وإنما كانت بعض لوحاته تتضمن بُعداً رمزياً يدعو للتأمل في الأغراض المعنوية التي يريدها الفنان. وبذلك كانت لوحاته تمهيداً للاتجاه الرمزي الذي ظهر واضحاً في لوحات الفنان أوديلون رودون. أضف إلى ذلك أن غوغان كان يصور لوحاته عن الطبيعة مباشرة، ولكنه كان يتدخل في صياغتها واختيار الألوان التي يحبها والتي تميل إلى الصراحة والصفاء وتبتعد عن التمازج والتدرج إلا في حدود بسيطة. مستفيداً في معالجته للشكل من الفن الياباني وفنون آسيا، وبذلك مهد الطريق أمام المدرسة الوحشية التي تزعمها هنري ماتيس.

المراجع:

- ١- بشير فنصة - الحياة التشكيلية - العدد ٢١ دمشق ١٩٨٦ - ص ١٢٤ - ١٣٢.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٩٠.
- ٣- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٨١ - ١١٠.



فنان فان جوخ VINCENT VAN GOGH مصوّر هولندي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويُعدُّ من المؤسّسين الأوائل للاتجاه التعبيري في فنون التصوير، وقد اكتسبت لوحاته مكانة بارزة في الفن العالمي، ودخلت معظم المتاحف العالمية رغم ما عاناه من ظروف حياتية بائسة وأمراض نفسية مؤلمة، ورغم ما أصابه من إهمال وجحود من قبل عدد من الفنانين والنقاد المعاصرين له، ويُذكر أن بول سيزان استخف بتصويره، ورأى أنه يرسم كالمجانين.

ولد فنان فان غوغ عام ١٨٥٣ في قرية نوينن الصغيرة من ريف هولندا، وكان والده قساً بروتستانتيّاً، وقد ظهرت موهبة الرسم لدى فنان مذ كان في التاسعة من عمره، وحين بلغ السادسة عشر من عمره سافر إلى مدينة لاهاي ليعمل بائعاً في متجر (كوبيل) لبيع اللوحات الفنية والتحف الأثرية، ثم أرسله صاحب المتجر للعمل في فرع ثان له في بروكسل، وهناك أتاحت له فرصة التعرف على أعمال أبرز الفنانين، والاستماع إلى مختلف الآراء الفنية التي تدور حول الفن ومبدعيه، مما شكّل له نافذة ثقافية في عالم الفن واللوحات، بالإضافة إلى اهتمامه بقراءة الكتب الأدبية والدينية مما وفر له ثقافة معرفية جيدة.

وحين بلغ فنان العشرين من عمره، أرسله صاحب المتجر إلى فرعهم في لندن، فشغل مكانه في بروكسل أخوه الأصغر (ثيو) الذي كان يبادل أخاه كل المحبة والعطف، وفي لندن يشرع فنان برسم بعض المشاهد الطبيعية، ويرتبط بعلاقة عاطفية مع أرسولا ابنة السيدة التي كان يقيم في منزلها لكن هذه العلاقة سرعان ما تفشل حين تتزوج الفتاة من غيره، وتترك في نفسه ألماً مبرحة، فيغادر لندن إلى هولندا ثم إلى باريس، ويُفصل من عمله.

وفجأة يقرّر السفر إلى إنكلترا ليعمل مدرّساً للدين في مدينة رامسكيت، فقد كان يتمتع بكثير من الورع، ويسعى ليُصبح رجل دين كوالده لأنّ هذه المهنة أكثر قدسية من مهنة الرسم التي يحبّها، وهذا ما تضمّنته إحدى رسائله لأخيه ثيو، وبالفعل يدخل في خدمة القس (جونس) محاولاً إلقاء المواعظ ودعوة الناس إلى الدين، لكنه ينتقل للعمل موظّفاً في إحدى المكتبات، ويحاول دراسة اللاهوت في جامعة أمستردام فلا يستطيع متابعتها، ويفضّل الذهاب إلى بعض العائلات الفقيرة ليعظّمهم ويواسيهم، ويبعث الآمل والإيمان في نفوسهم، فيقصد مدينة (فاسم) ويعيش مع عمال المناجم وعائلاتهم التي أحاطها الشقاء والبؤس والمرض، فيعاني من حياة مماتلة تنتهي به إلى التشرد والفاقة، فينام على الأرصفة، وتحت العربات محاطاً بالقلق والحرمان.

عاش فنسان تجربة مؤلمة، ولكنّه ازداد معرفة بحقائق الحياة التي تبدو جميلة في أحد وجهيها وبأئسة مريرة في وجهها الآخر، فيكتب رسالة مطوّلة إلى أخيه (ثيو) يشكره على المبلغ الذي أرسله ليعينه، ويبثه شكواه مما ألمّ به من حال صعبة، وقلق شديد في اختيار هدفه في الحياة، معبراً عن عواطفه الإنسانية المتأجّجة وروحه المعذّبة. فيتألّم ثيو الذي يصغره بأربع سنوات من رسالته، ويعدّه بالوقوف إلى جانبه والاستمرار في مؤازرته، فيبعث بعض الطمأنينة في نفسه، بعد ذلك يسافر فنسان إلى بروكسل ويتعرّف الرسام (ريد - فان راباد) الذي يدرّسه التشريح والمنظور ويصقل موهبته.

وفي عام ١٨٨١ يسافر فنسان إلى (لاهاي) فيلتقي ابن عمّه الفنان (موف) الذي يشاهد رسومه ويقدر موهبته ويشجّعه، ويمدّه بكل ما يحتاج إليه من عتاد وأدوات لممارسته الفنية. وذات يوم يلتقي كريستين المرأة الحامل والمدمنة على الكحول، فيعرض عليها العيش معه، فتقبل ذلك، ويتّخذها كزوجة ونموذجاً للرسم، لكنها تهجره بعد عشرين شهراً، عندها يسافر إلى منطقة (دارنت)

الريفية في الشمال، ويعكف على رسم دراسات قلمية عن الطبيعة والفلاحين، ويقرأ في الكتاب المقدس والرواية والأدب لديكنز وكارليل وهيغو وإميل زولا وغيرهم ممن استمد موضوعاته من أدبهم.

وبعد كل هذه الجولات يعود فنسان إلى منزل أهله في نوين بهولاندا، ويتخذ له مرسماً، ويشرع في الرسم في الليل والنهار، يصور المناظر الطبيعية والفلاحين والفلاحات والخطّابين وكل ما يناسب مادته التصويرية، مستعيناً بالراتب الذي كان يرسله أخوه ثيو على أن يبعث له بكل اللوحات التي كان ينتجها. وهكذا راح فنسان يعمل بهمة عالية ونشاط دائم ويرسل ما ينتجه إلى أخيه، ويكتب له الرسائل التي تعبّر عن حماسه وأفكاره في الفن والحياة. وفي تلك البلدة الريفية يمر بتجارب عاطفية ممتعة تنتهي بالفشل والمرارة.

وقد كانت لوحاته في هذه المرحلة تستمد مقوماتها التصويرية من بعض خصائص الفن الهولاندي الذي يحتفي بتصوير المشاهد الطبيعية وملامح البيئة الفلاحية، كما أنّ لوحاته تبدي تأثره بأعمال الفنان الفرنسي جان فرانسوا ميلليه، وكان قد نقل عنه بعض لوحاته التي تصوّر البيئة الريفية وأعمال الفلاحين. ويكتب لأخيه: «إنني أكرّر عليك بأن ميلليه هو الأب ميلليه أي الناصح والقائد للفنانين الشباب.. ولأجل رسم حياة الفلاح يجب أن يكون الفنان سيداً لكثير من المواضيع، كما هو حال أشخاص ميلليه.. ولقد أبان الطريق الذي ينبغي على المصوّر أن يسلكوه».

ولعلّ لوحة (أكلو البطاطا) التي أنجزها عام ١٨٨٥ والمحفوطة في متحف (فان جوخ) بأمستردام تعتبر نموذجاً لتلك المرحلة، ففيها يصوّر عائلة من بسطاء القرويين، وهم مجتمعون حول المائدة يأكلون حبّات البطاطا بأيديهم الخشنة والمعروقة، ويصفها فنسان لأخيه بقوله: «إن هؤلاء الناس الذين

يأكلون البطاطا بأيديهم تحت المصباح والذين يغمسون أصابعهم في الطبق، إنهم أيضاً قد حرثوا الأرض، وأردت أن تكون لوحتي تمجيداً للعمل اليدوي والغذاء الذي كسبوه عن طريق شريف جداً».

وفي عام ١٨٨٦ يسافر فنسان إلى بلجيكا، ويعمل في أكاديمية أنفر، ويزور متاحفها، ويتأمل لوحات روبنز بما فيها من حركة وألوان، ويطلع على رسم الفن الياباني، فيتأثر ببساطتها وأناقتها، ويدفعه حماسه للسفر إلى باريس التي سبقه إليها أخوه ثيو ليعمل مديراً لفرع (كوبيل) في الوقت الذي كان الحديث يدور في الأوساط الباريسية حول الانطباعية والانطباعيين، ويلتقي الشقيقان في بيت واحد يجمعهما بعد فراق، ويعيشان فيه لمدة سنتين بين عامي ١٨٨٦ - ١٨٨٨.

في تلك الفترة كان فنسان يتردد على محترف الفنان كورمون الذي تعرّف فيه على الفنان الفرنسي تولوز لوتريك، وكان يرافقه في بعض جولاته التصويرية في الملاهي الليلية، ويصوّره في إحدى لوحاته.. ويأخذ فنسان بزيارة إلى متحف اللوفر في باريس، والاستمتاع بروائع اللوحات التي أنجزها كبار الفنانين عبر التاريخ، وحين ينتهي من ذلك يذهب إلى حي مونمارتر ليلتقي بأخيه ثيو في متجر كوبيل، أو يقصد مقهى كيربوا أو ملهى تامبوران أو متجر الأب تانغي ليجتمع ببعض الفنانين أمثال: لوتريك وغوغان وسيزان وسورا وغيرهم من الفنانين الشباب المتحمسين للتجديد في الفن.

وشرع فنسان يتعرّف على بعض الفنانين الانطباعيين، وأخذت لوحاته تتأثر بتعاليمهم، فخفت الألوان الداكنة منها، وبدأت الألوان المشرقة والحارة تمتد إليها، كما ظهرت مؤثرات الفنان سيرا النقطية في بعض لوحاته.. في تلك الآونة أنجز فيها أكثر من مئتي لوحة تبرز الملامح الأولية لأسلوبه الذي بدأ يأخذ طريقه نحو النضوج والتفرد.

وبعد أن منحته باريس ما يرغب به من علوم وأجواء فنية وإبداعية، فكّر في الذهاب إلى الريف لمتابعة مطامحه التصويرية، فنصحته الفنان تولوز لوتريك بالتوجّه إلى جنوب فرنسا حيث الطبيعة الريفية التي يرغب في تصويرها، وفي جعلها مسرحاً لموضوعاته في المرحلة التالية.. فهو يرى أن «الجنوب.. يجب أن يكون مرسماً المستقبل».

وفي شهر آذار من عام ١٨٨٨ يسافر فنسان إلى مدينة آرل الصغيرة في جنوب فرنسا، ويتخذ له مسكناً في غرفة صغيرة بأحد الفنادق المتواضعة، ثم ينطلق إلى الرسم بهمة عالية ونشاط دائم، وفي أثناء جولاته يجد بيتاً صغيراً في ساحة لامارتين، فيستأجره ويقيم فيه بعد أن يُطلّيه باللون الأصفر، ويرسل ببطاقات دعوة لأصدقائه الفنانين كي يشاركوه في رسمه، ويتعرّف ساعي البريد (رولان) فيصوّره ويصوّر زوجته وولده، ويعكف على تصوير لوحاته في الريف وعلى شواطئ البحر المتوسط تحت أشعة الشمس الملتهبة، لكنه كان يُبدي انفعالاً واضحاً أثناء رسمه ويُسرف في تعاطي التبغ والكحول وسهر الليل، فتوترت أعصابه، وتدهورت حالته الصحية.

وفي تشرين الأول من عام ١٨٨٨ يستجيب بول غوغان لدعوة فنسان لزيارته في آرل، فيزوره ويقيم عنده في بيته الأصفر، وذات مساء بينما كانا يحتفلان بعيد الميلاد يشتد النقاش بينهما فيحتاج فنسان ويرمي ما في كأسه في وجه غوغان، وحين يحاول الأخير الهرب منه في اليوم التالي يلحق به فنسان، وحين يلتفت خلفه يجده يشهر موساً للحلاقة في يده، فينظر إليه بقوة وعنف، فيستدير فنسان ويعود إلى بيته، لكنه يسرع للانتقام من نفسه فيقطع أذنه ويضعها في لفافة ورقية ثم يذهب ليقدمها إلى راشيل.. إحدى الغانيات التي كانت تُبدي إعجابها بأذنيه الصغيرتين.

وحين يعود إلى بيته، يُصاب بالإغماء ويسقط على الأرض مضرّجاً بدمه، ويُقل إلى المستشفى، فيمكث فيه مدة أسبوعين ريثما يأتي أخوه ثيو من باريس ويعيده إلى بيته، ويحاول مساعدته على متابعة نشاطه وحياته التي سادها القلق والأسى، ويستسلم فنسان لآلامه وذكرياته، ويستعيد ما دار بينه وبين غوغان، فيرسم الكرسي الذي كان يجلس عليه غوغان، ويضع فوقه شمعة وكتابين ويصوّرهما في مناخ من الألوان الخضراء والزرقاء الكئيبة تعبيراً منه على أسفه لفراق غوغان.

كان فنسان شديد التأثر بما كان يطرحه غوغان من آراء في الفن، رغم التباين في مواقفهما، وكثيراً ما كان فنسان يرسم نفس الموضوع الذي يرسمه غوغان، من ذلك مثلاً صورة (مدام رولان) التي تناولها كل منهما في خمس لوحات، كل بأسلوبه، ولكن تعاليم غوغان كانت تبدو في تمثله للطريقة التسيجية، التي يُحاط بها الشكل بخطوط واضحة ونبرات تزيينية. وهذا يتّضح في رسالة كتبها فنسان قبيل انتحاره، حيث يخاطب فيها غوغان، ويعبر فيها عن أسفه له وشوقه إليه، وتأثير تعاليمه، ومما قاله فيها:

«... لقد حاولت أن أكون وفياً لرسمك باحترام، ولكنني تحرّرت من التفسير بواسطة لون واحد في الصفة الجدية، وأسلوب الرسم المذكور. إنها تركيب (لامرأة من أريل). ومع ذلك كان تأثير غوغان في بعض اللوحات مفيداً كما في لوحة (صالة الرقص في أزل) المنجزة عام ١٨٨٨ والمحفوظة في متحف اللوفر، لكن هذا التأثير كان غير نافع في لوحات أخرى، ويظهر ذلك في لوحة (النزهة) المنجزة في نفس العام والمحفوظة في متحف الأرميتاج.

والحقيقة أن هذه المرحلة التي أنجز فيها فنسان لوحاته كانت من أخصب مراحلها الفنية وأكثرها تألقاً، إذ نضج أسلوبه الشخصي، وتحدّدت هوية لوحته

التي كانت أكثر احتفاءً بالألوان الحارة، ولاسيما الأصفر بكل درجاته رغم أنه صرّح بأنه سعى إلى التعبير بواسطة اللونين الأحمر والأخضر عن المشاعر الإنسانية العنيفة. وفي هذه الآونة يزوره الفنان سينيّاك بطلب من أخيه ثيو الذي كان منشغلاً بتحضير زواجه، فيعجب سينيّاك بلوحاته، ويُثني عليه.

وفي التاسع من آذار من عام ١٨٨٩ يدخل فنسان مستشفى سانت ريمي إثر شعوره بنوبة مرضية تكرّرت ثلاث مرات، ورغم ذلك كان لا يتوقف عن التصوير، فقد صوّر نفسه مقطوع الأذن في لوحة محفوظة في متحف شيكاغو، كما أنجز أكثر من مئة وخمسين لوحة، ومئات الرسوم بالحبر، لأنه كان يرى في التصوير علاجه الوحيد الذي يُنسيه آلامه ويخفّف من وطأة المرض، وخلال هذه المرحلة تدخل لوحاته في مناخ جديد تفقد فيه الألوان صفاءها ونضارتها وألقها الموسيقي، فيخبو اللون الأزرق، ويميل الأحمر إلى البني، والأصفر إلى النحاسي، وتزداد لمساته عنفاً وانفعالاً، ويكتسب التعبير بعداً نفسياً قلقاً.

أما أخوه ثيو فيتزوج، ويُرزق بطفل يسمّيه فنسان، ويحاول تخفيف معاناة أخيه الذي ضاق ذرعاً بمرضه والمستشفى، فيستمع لنصيحة بيسارو بإرساله إلى صديق الفنانين الدكتور كاشيه في كوردفيل على ضفاف اللوار، وفي الثامن عشر من آذار ١٨٩٠ يحزم فنسان أمره ويغادر المستشفى متوجّهاً إلى (أوفر) ليقيم عند الدكتور كاشيه مدة لم تدم أكثر من شهرين، حاول فيها الطبيب مساعدته لتحسين حالته الصحية والنفسية، كما رسمه فنسان في لوحة رائعة، ورسم ابنته في أكثر من لوحة، ويُقال أنه أبدى لها حبّه، فصدّته، وأنّ صدّها كان سبب انتحاره.

وفي أوائل شهر تموز من عام ١٨٩٠ يتمكّن أخوه ثيو من بيع إحدى لوحاته

بمبلغ أربعمئة فرنك، وهذه اللوحة محفوظة الآن في متحف بوشكين في موسكو، ويتوجّه فنسان إلى باريس لزيارة أخيه ثيو وأسرته، فيقيم عنده ثلاثة أيام يتعرّف فيها على زوجة ثيو وابنه فنسان الصغير، ثم يستعرض كل لوحاته التي كان يرسلها إلى ثيو، ويلتقي صديقه تولوز لوتريك والناقد الفني أوريه ليشكره على المقال الذي كتبه عنه في إحدى الصحف الباريسية، ويبحث عن غوغان، فيعلم أنه سافر إلى جزيرة تاهيتي، فيكتب له رسالة يعتذر فيها عن سلوكه معه، ويعبر عن شوقه إليه.

وحين يعود إلى أوفر يذهب إلى حقل للقمح فيصوّره، وتكون لوحة (حقل القمح والغربان آخر ما رسمه قبل أن يكتب رسالته الأخيرة لأخيه ثيو ويضعها في جيبه، ثم يُخرج مسدساً ويصوّبه نحو قلبه، ويطلق رصاصة تخطئ قلبه وتخترق أحشاءه، فيتحامل على نفسه ويدخل غرفته في منزل الدكتور كاشيه الذي يعود من جولة على بعض مرضاه فيجد فنسان يعاني أوجاعه، فيحيطه بالرعاية والحنو، ويُخبر أخاه ثيو الذي يسرع إليه ليراه قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة أواخر تموز من عام ١٨٩٠. وحين أخرج ثيو من جيب فنسان آخر رسالة كتبها.. قرأ رسالته فصُعق بمضمونها الإنساني وتأثّر بمعاناة أخيه، فأصابه الشلل، وتوفي بعد ستة أشهر، ودُفن إلى جانب أخيه فنسان في أوفر.

كانت حياة فنسان فان جوخ أشبه بحلم طويل ممزوج بالمتعة والألم، فقد كان يُقبل على الرسم باندفاع ونهم، وكأنه محموم يريد التخلص من هواجسه وآلامه، فلا غرابة أن نسمع سيزان يقول له: «إنك يا صديقي ترسم كما لو كنت مجنوناً». فقد رسم في حياته أكثر من ٨٥٠ لوحة موزعة في معظم متاحف العالم.

وكانت لوحاته تستمد مادتها من الطبيعة الريفية وحياة الفلاحين، كما تجسّد معاناته الشخصية من خلال الصور الكثيرة التي صوّر فيها نفسه

وأصدقائه والمقربين منه، فجاءت أشكاله تعكس انفعالاته وقلقه، من خلال خطوطه المعقدة وألوانه الصارخة ولمساته القوية والخشنة، وكانت اللوحات التي أنجزها في أرل تظهر نضج أسلوبه المتميز الذي تجاوز فيه الانطباعيين ومهدّ للتعبيرية عبر موضوعاته المأسوية وألوانه الحارة، فكان الأصفر الملتهب يغمّر لوحاته بأشعة الشمس المتأجّجة، وكثيراً ما كانت يده تعتصر أنبوبة اللون مباشرة فوق سطح اللوحة لتتقل معها إحساسه النابض بانفعالاته الثائرة. فجاءت لوحاته أشبه بمقطوعات موسيقية درامية تستتر في حناياها مضامين إنسانية مفعمة بهوموم الإنسان ومشاعره.

المراجع:

- ١- بشير فنصة - الحياة التشكيلية - العدد ٨ دمشق ١٩٨٢ - ص ٧٠ - ٧٨.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ١١١ - ١٤٦.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٩٧.



سوزان فالادون Suzann. Valadon مصوِّرة فرنسية، عاصرت الانطباعيين، وعملت موديلًا لعدد منهم أمثال: رينوار ولوتريك وديغا، ولكنها لم تتَّبِع أساليبهم التصويرية، فقد كانت أقرب للواقعية التعبيرية، وقد حظيت لوحاتها باهتمام الفنان ديكا الذي لم يتردّد في تشجيعها ومتابعة أعمالها التصويرية.

ولدت سوزان فالادون في الرابع والعشرين من أيلول عام ١٨٦٨ في بيسين في النورماندي بفرنسا، وتوفيت في باريس عام ١٩٣٨. وقد جاءت والدتها مادلين من الريف من أجل العمل في باريس كخادمة تعمل في تنظيف البيوت، وكانت في الثالثة والثلاثين من عمرها حين أنجبت سوزان في ظروف غامضة دون رعاية أبوية، فعاشت الطفلة حياة مغمورة حتى شبّت، وظهرت بقدها الممشوق، فتاة شقراء ذات جاذبية راحت تعمل في سيرك (موليه) ترقص على ظهور الجياد، وتلعب الحركات البهلوانية على الثابت والأرجوحة حتى سقطت ذات يوم وكُسرت ساقها، فتوقفت عن ذاك العمل.

وكانت سوزان واسمها الحقيقي (ماري كليمانتان فالادون) قد أثارت اهتمام الفنانين بقوامها ورشاقتها، فطلب بعضهم أن تعمل لديه كنموذج للرسم، وراحت تقف موديلًا للفنان أوغست رينوار الذي كان معجباً بلون بشرتها اللؤلؤي، وكان يدعوها (ماري الرهيبة)، وقد ظهرت في العديد من لوحاته كتلك المسماة (حفلة رقص في بوجيفال) أو الرقص في الريف، إذ تظهر سوزان في اللوحة وقد اعتمدت قُبعة من القش وهي ترقص برشاقة.

كما وقفت موديلًا أمام الفنان تولوز لوتريك الذي كان يستهويه ذاك الجمال الحزين المرسوم على محيّاها، وقد صوَّرها في العديد من لوحاته كتلك المسماة (فم من خشب)، و(امرأة في حديقة السيد فورست)، إذ تبدو مثالاً رائعاً لفتيات

باريس بقدها الممشوق، وشعرها الأشقر، وعينيها الزرقاوين، وسحر الأنوثة الذي كانت تبدو فيه، وكانت موضع إعجاب وإطراء في كل ملاهي حي مونمارتر مما جعلها عرضة للطامعين، وقد ظلت تتسكع بين مراسم الفنانين بين عامي ١٨٨٣ و١٨٨٥، مترددة بين مراسم كل من رينوار، ولوتريك، وديغاس، وبويه دوشافان، والفنان التشيكي إينار والفنان الأمريكي هاولاند وغيرهم.

كانت سوزان تقف ساعات عديدة بالقرب من المدفأة دون حراك وهي عارية، تستمع إلى صوت فرشاة الفنان الذي كان يصورها، وتشتم رائحة الزيوت والألوان، في الوقت الذي يتسرب فيه الضوء من زجاج إحدى النوافذ ليتلألأ فوق بشرتها البضة ذات اللون العاجي الذي ينسجم مع لون الستائر المسدلة خلفها، وحين كانت تشعر بالتعب والملل، تسرع إلى اللوحة وتقف أمامها متأملة ما صورّه الفنان من ملامحها، وتنتشي بالقيم الجمالية والتعبيرية التي استمدّها من ملامحها.

وفي صبيحة عيد الميلاد عام ١٨٨٣ وضعت مولودها موريس من أب مجهول، هرب عندما ولدت سوزان وهي في الثامنة عشر من عمرها، وتركها مع طفلها تواجه ظروف الحياة القاسية، ولاسيما حين كبر موريس وراح يعاني وضعه الاجتماعي الصعب، ويُقبل على إدمان الكحول. وفي عام ١٨٩١ تعرّف الفنان الإسباني ميشيل أوتريللو على سوزان، فتبنّى ولدها ونسبه إليه، فأصبح اسمه (موريس أوتريللو) وسوف يصبح من مشاهير الفن في باريس. في الوقت الذي استمرّت فيه سوزان تعمل كموديل للفنانين.

وذات يوم دفعها الحماس لممارسة الرسم، فراحت ترسم مجموعة من اللوحات المفعمة بالحيوية والقوة، وحين عرضتها على جارها الفنان تولوز لوتريك أثنى عليها وشجّعها، وأضحى الفنان إدغار ديغاس يهتم برسومها

ويُبدى إعجابه بها، ويشترى بعضاً منها، ويقول لها: «إنها خبيثة، وقاسية ومرة.. فكم ترسمين جيداً». المرجع الأول ص ٢١٤. وسوف تبدأ تجربتها التصويرية عام ١٨٨٣ بصورة شخصية لها، نفذتها بألوان الباستيل، كما ستنتهي تلك التجربة عام ١٩٣٧، بصورة زيتية لحفيدتها، مروراً بالكثير من الرسوم واللوحات التي رسمت فيها طفلها مورييس ووالدتها مادلين وخادمتها وأصدقاءها، والكثير من الصور الفنية ذات الطابع العائلي، والتي تشمل صور بعض الأثاث المنزلي والطبيعة الصامته والقطط والكلاب المنزلية.

ويبدو في تلك الرسوم التي أنجزتها دون إشراف مباشر من أحد الفنانين، تأثرها بأعمال الفنان بول غوغان ورسمي (مدرسة بون آفن) حين شاهدتها في المعرض الدولي الذي أقيم في باريس عام ١٨٨٩. وهي رسوم تتسم بقساوة الخط وخشونته، وتحفظ بانسجام بين الأشكال ورشاقة في تكوينها. وكانت معظم رسوماتها تصوّر أجساداً عارية، تأخذها عن خادماتها أو حارسة العمارة التي تقيم فيها، فكانت تبدو أجسادهن الضخمة المكورة والمتهدلة. ثم ما لبثت أن تعلّمت فن الحفر بإشراف الفنان ديغاس الذي كان يشجّعها، وكانت تعترف بفضلها عليها.

وحين تجاوز ديغاس الستين عاماً عبّر عن إعجابه برسوماتها بمخاطبته لها: «عزيزتي ماريا... كثيراً ما أتطلع إلى رسمك المعلق في حجرة الطعام، وأقول لنفسى: كم هي موهوبة هذه الشيطانة! لماذا لم تعودى تعرضين عليّ رسوماتك كعادتك؟ أنا الآن اقترب من السابعة والستين من عمري.. تعالي لزيارتي يا ماريا ومعك بعض الرسوم التي أحبّ مشاهدة مرونة خطوطها السمكية». المرجع الثالث ص ٣٢.

وفي عام ١٩٠٩ توقفت عن الرسم بالأقلام، وشرعت تصوّر بالألوان الزيتية،

وعالجت ذات المواضيع التي كانت ترسمها بالأقلام، وأخذت ترسم صور بعض الأصدقاء، وبعض المناظر الطبيعية التي كانت تتسم بدقّتها وبأسلوبها التصويري الخاص بها، متجاوزة تأثيرات مَنْ كان حولها من الفنانين، وقد لاحظ بعضهم أن ألوانها لم تكن على توافق تام مع الأشكال التي تصوّرها، بينما تظهر الألوان في تباين واضح في بعض لوحاتها، ومع ذلك كانت الوجوه التي ترسمها تبدو مفعمة بالتعبيرات الإنسانية العميقة، كما هو حال الوجوه التي كانت تصوّر فيها نفسها، والتي ترتفع بلوحاتها إلى مكانة مهمة.

أما المناظر الطبيعية التي صوّرتها فكانت تعبّر عن حبّها للطبيعة وإعجابها بمشاهدها الفاتنة، فهي تقول: «للطبيعة سلطان كامل عليّ، تسحرني الأشجار والسماء والماء والكائنات بشغف وعمق، فالأشكال والألوان تجعلني أرسم، محاولة بحب، إعطاء ما أحب كثيراً... لقد حملتني الطبيعة القدرة على التحكم بالحقيقة، وأعطتني المتانة التي ساعدتني على تقديم تكوينات قوية أوجدتها أنا، لكنها بقيت أسيرة الانفعالات والحياة» المرجع الثاني ص ٨٧.

وقد أنجزت سلسلة من لوحات الحفر يظهر فيها طفلها مورييس في التاسعة من عمره، وهو عارٍ يداعب ألعابه في حوض، أو أنه يقف بقرب جدّته التي كانت تعتني به قبل ذهابه إلى المدرسة، كما يظهر وهو في السابعة عشر من عمره ملتجئاً، وفي تلك الأثناء تعلّق بها أحد الموسيقيين وبادلها الحب، ورسمت إحدى روائعها الفنية المسمّاة (الجدّة والطفلة روزالي الصغيرة). كما ظهرت والدتها مادلين في لوحات عديدة امرأة عجوز، منحنية الظهر، ذات وجه بارز الملامح مملوء بالتجاعيد يعلوه شعر أشيب، تعزف على الأرغن وإلى جانبها سوزان وحفيدها مورييس.

وبعد طلاقها من الفنان الاسباني أوترللو تزوجت من آخر عام ١٩١٤،

وغادرت حي موممارتر، إذ اشترت بيتاً قريباً منه، وأقامت فيه قبل أن تشتري قصراً قديماً ذا أبراج يعود للقرون الوسطى، وخلال هذه التنقُّلات في حياتها وبيتها كانت تنتقل سوزان بأعمالها ولوحاتها من حالات بسيطة إلى حالات أكثر نضجاً. لقد غدت لوحاتها مضيئة ومصقولة، تملؤها الوجوه، واللوحات العارية، والفاكهة الطازجة، وباقات الزهور النضرة المنضدة بأنية فخارية جميلة.

وكانت تشعر بكثير من الألم نحو بعض الفنانين الذين كانوا يعانون الفاقة والتشجيع أمثال: فان غوغ، ولنستمع إلى قولها وهي تعبّر عن مشاعرها تجاهه: «كم ينفطر قلبي كلما فكرت في المسكين فان غوغ، وكيف كان يحضر إلى مرسوم لوتريك ليعرض عليه آخر إنتاجه، وهو ينظر إليه كما ينظر التلميذ إلى أستاذه.. ثم يأخذ لوحاته من غير أن يسمع منه كلمة تشجيع واحدة، ويمضي حزينا تحت عبء صمته الثقيل...» المرجع الثالث ص ٣٣.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ ص ٢١٢ - ٢١٥.
- ٢- إيف بونوا سوزان فالادون - ترجمة رنا ترجمان - الحياة التشكيلية - العدد السادس - دمشق ١٩٨٢ ص ٨٦ - ٩١.
- ٣- حسين بيكار - لكل فنان قصة - مكتبة الفنون التشكيلية - ١٠ - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص ٣٢ - ٣٣.



هنري روسو Henri Roussau مصوّر فرنسي، ولد روسو عام ١٨٤٤ في مدينة قديمة في لافال بفرنسا، وكان والده يعمل سمكياً، وقد اهتمّ بالموسيقا منذ كان فتى في المدرسة الثانوية، وحين التحق بالخدمة العسكرية، انضمّ إلى الفرقة الموسيقية للجيش. وحين أنهى خدمته العسكرية عام ١٨٦٩ تزوج وأقام في باريس حيث عُيّن موظّفاً في الجمارك، بصفة مفتّش من الدرجة الثانية بمساعدة أحد أقارب زوجته.

ونظراً لبساطته وطيبته، فقد أسندت إدارة الجمارك إليه بعض الأعمال البسيطة والسهلة التي تتناسب مع طاقاته المحدودة، وحين بلغ الأربعين من عمره أحيل إلى التقاعد، فأخذ يرسم ببطء شديد، وببذل جهداً كبيراً لإنهاء اللوحة التي يرسمها، وكتب على باب منزله عبارة (هنري روسو... أكاديمية الرسم والتصوير الزيتي والموسيقا، دروس خاصة... أجور متهاودة). وكان فتية الحي يتردّدون إليه ليُعطيهم بعض الدروس في الموسيقا.

وفي عام ١٨٨٤ حصل روسو على إذن من متحف اللوفر لنسخ لوحات كبار الفنانين، كانت بمنزلة تدريبات شحذت أدواته الفنية، وتطوّرت مقدرته على الرسم والتصوير. وفي عام ١٨٨٦ تمكّن من عرض لوحاته لأول مرة في معرض الفنانين المستقلين في باريس، وهو المعرض الذي يستقبل أعمال الفنانين الذين لم تُقبل لوحاتهم في المعرض الرسمي الذي تقيمه الأكاديمية الفرنسية. واستمرّ روسو في عرض لوحاته في معرض المستقلين طيلة حياته، وهو يحلم بمكانة مهمة بين الفنانين الذين لم يعترفوا بموهبته لسذاجة لوحاته على حد اعتقادهم.

لم تكن لوحاته توفّر له دخلاً يستطيع به شراء ما يحتاجه من طعام، وكان يكتفي من رسمه بأن يجعله سعيداً وفخوراً بنفسه كفنان، وكان يعتمد على

القليل الذي توفره الدروس الخصوصية للفتية الصغار، وهذا ما تدل عليه مذكراته التي كتبها عام ١٨٩٤ والتي تُشير إلى أحلامه في الوصول إلى الشهرة، ولطالما اصطحب دفتر الرسوم السريعة وهو يجول في شوارع باريس وضواحيها، يرسم ما في حدائقها من نباتات. وفي المساء كان يدعو بعض أصدقائه الذين يشاركونه أمسياته الموسيقية، ويعزفون معه، وفي مراحل الأخيرة أخذ بعض الفنانين والشعراء يزورونه في شقته المتواضعة التي كان يقيم فيها في شارع بيريل. وكان الشاعر الفرنسي الشهير أبولينير من بين الأدباء الذين كانوا يحضرون حفلاته الموسيقية، وفي إحدى دعواته له كتب روسو: «إنني أكتب لك هذه الكلمة، لأذكرك بأن غداً الجمعة في اليوم الحادي عشر من الشهر الحالي، ستكون هناك سهرة فنية، وأنا أتوقع قدومك، أنت وملمهتك التي ستقدم لنا بعض الأغنيات الساحرة».

كان روسو يرسم المناظر الطبيعية، والمشاهد الريفية، والأكواخ النظيفة، والماعز التي ترعى في السهوب، والصيادين الذين يقفون على الشواطئ دون حركة، والنباتات المنتشرة في حدائق باريس، والتماثيل البيضاء الموزعة في جنباتها، والأشخاص الذين يمضون في الشوارع الخاوية والنظيفة، وغير ذلك من الموضوعات التي يصور فيها أشخاصاً في حالات ساكنة ومتأملّة كما تبدو في الأحلام، كما في لوحاته المسماة (الفجري النائم)، و(عربة بيير جونييه) و(الأدغال)، و(ساحرة الأدغال)، و(لاعبو الكرة)، و(جزيرة سان لوس)، و(بير لوتيه والهرة).

وبالرغم من معاصرته للانطباعيين الذين ملؤوا فرنسا بثورتهم الفنية لم يعبأ روسو بنتائجهم ولم يتأثر بلوحاتهم، وفضّل أن يرسم على سجيته، ومن خلال رؤيته الخاصة، ولعلّ لوحته التي رسمها لنفسه في عام ١٨٩٠ والمحفوظة في متحف براغ تفصح عن أسلوبه الفني ورؤيته للفن، فهو يبدو في هذه الصورة

في بذّته السوداء التي يرتديها عادة يوم الأحد، يُمسك باليت الألوان بيسراه والفرشاة بيميناه، ويقف على حافة نهر السين، ينظر أمامه بحزن دفين، في الوقت الذي كتب فيه على باليت الألوان اسم زوجته الأولى كليمانس التي توفيت، واسم جوزفين التي تزوجها عام ١٨٩٩. ومن خلفه تبدو سفينة تغادر المرفأ لتُطل من خلفها بعض معالم باريس.

وقد أنجزت اللوحة بصيغة واقعية متحرّرة، لكنّها في الوقت نفسه تبدو وكأنّها صوّرت في حلم، فالسماء تبدو فيها زرقاء تميل للألوان الخضراء والذهبية، وقد توزّعت فيها غيوم بنفسجية شاحبة تمتد كطيور ورقية يتخلّلتها منطاد يعلو نحو الفضاء، ويُطل من بعيد رتل من المداخلن المتراصفة، ينتصب بالقرب منها برج إيفل بقامته المعدنية المتشابكة، وتتقدّمه مجموعة من البيوت الباريسية المحاطة بأشجار ربيعية، وخلف الفنّان تظهر سفينة تحاول الانطلاق من المرفأ، وهي مزدانة بالبالونات والأعلام الملوّنة التي رُسمت بدقة واهتمام، كأنّها تحتفل في مهرجان.

والحقيقة أن روسو يرسم لوحاته عن الواقع الذي يبصره بعينه والذي ينقله ٢٦ أن يرسم أوراق النباتات، فهو يرصفها إلى جانب بعضها ضمن نسق متوازن، ويكسوها بألوان حلمية، ونعتقد أن بعض الذين رسموا للأطفال فيما بعد استعاروا رؤية روسو وتقنياته، من أجل منح الأشكال المرسومة إحساساً بالأحلام والغرابة ويقربها من عالم الطفولة الجميل.

وفي يومياته يشير روسو إلى أن معلمه الرئيسي هو الطبيعة، بالرغم من أنه تعلم من كبار المصوِّرين الإيطاليين أمثال: باولو أوشيلو وكارافاجيو وغيرهم ممن نسخ أعمالهم في متحف اللوفر، ولذلك فإن لوحاته لا تتضمن السذاجة التي نراها في رسوم الأطفال أو البدائيين لأنها تستند إلى تنظيمات العقلية وقوالبه المتقنة التي تصوغ الشكل على نحو يبدو ساذجاً لكنه ليس كذلك، فهو كما يقول: «كان يرفض

عن وعي كل العناصر الساذجة في لوحاته». المرجع الأول ص ٤٥.

ولا يخفى على المتابعين للفن الأوربي اهتمام الفنانين بآثار الفنون البدائية التي ظهرت لهم في القرن التاسع عشر، والتي كانت من أبرز الأسباب في تجاوز فنونهم التقليدية والاستفادة من فنون الشعوب البدائية في إفريقيا وأمريكا وغيرها، إذ وجدوا أن البدائيين يصوغون أشكالهم على نحو مبتكر بعيد عن المحاكاة والتقليد، ويخضعونها إلى ما تمليه عليهم عقولهم وأمزجتهم التي تبتكر في الشكل وتحور في ملامحه ليدو في حالة جديدة معبرة، وهذا ما سعى إليه بيكاسو الذي أفاد من الأقنعة الأفريقية في اكتشافه للتكعيبية، وهذا ما قصده روسو بفطرته ونقاء بصيرته.

لقد كان روسو حريصاً على النبرة التي تبدو ساذجة في لوحاته، ولذلك كان يقول لأحد النقاد: «في الأيام المقبلة... لن يكون هذا الشيء مستغرباً بالنسبة لك، وذلك لأن الناس كانوا يقولون لي، بأنني لست من هذا القرن، ولكن... أصبح من المستحيل تبديل أسلوبِي، الذي أصبح مطلوباً فنياً». ولعلّ لوحة (الحرب) المحفوظة في متحف اللوفر من أبرز اللوحات التي أثارت نقاد الفن، وهي لوحة استوحاها من مخيلته، تمثل فتاة بدائية تقفز فوق أنقاض عالم مدمر، وقد أراد أن يظهر بشاعة الحرب والجنون الذي يدفع البشر للاقتتال، وقد كتب خلفها: «... إنها تجرف الماضي كله، وتزرع الخوف في قلوب الإنسانية.. وتترك الأنقاض والدموع واليأس حين تستيقظ». المرجع الأول ص ٤٧.

وفي عام ١٨٩٧ عرض روسو لوحة (الفجرية النائمة) في معرض الخريف، وقد انتزعت إعجاب الجمهور الذي احتشد لرؤيتها مما دفع بالشرطة لإبعادهم عنها، وقد أشار الشاعر جان كوكتو إلى الشاعرية التي رسمت بها اللوحة المحفوظة الآن في متحف نيويورك، بينما عبّر روسو عن سعادته لوأن

هذه اللوحة عُرضت في بلدته لتبقى ذكرى منه.

وفي المراحل الأخيرة من حياته بدأ روسو يستمتع بما أنجزه، وبالشهرة التي كان يحلم بها بعد أن اتّضحت رؤيته للعمل الفني وتطورت في لوحاته بعض العناصر الحدسية التي أصبحت أكثر وعياً، وعكست إدراكه لبناء العمل الفني. وفي عام ١٩١٠ رسم لوحة (الحلم) التي تُعتبر من أجمل أعماله وقد أرسلها إلى معرض المستقلين في شهر آذار، وجلس ينتظر ردود فعل المشاهدين والنقاد بهذه اللوحة التي أحبّها، بعد أن بيعت في مرسومه، وكتب عنها صديقه الشاعر أبولينير..

لقد شعر روسو بالسعادة تغمره وهو يرى نجاحه وعلو مكانته بين الفنانين والنقاد ولدى الناس الذين أخذوا يتذوّقون لوحاته ويُعجبون بها، لكن الموت لم يدعه يسترسل في فرحه، بل وافاه في الثاني من أيلول عام ١٩١٠، إذ توفي في أحد المستشفيات المخصّصة للفقراء، ولم يحضر جنازته إلا قلة من أصدقائه ومحبيه، وكتب بودلير على قبره قصيدة مشهورة. واليوم تتوزّع لوحاته في أعظم صالات العرض، ومعظم متاحف العالم في نيويورك وزيورخ ولندن وفرانكفورت وباريس ومتحفى الأرميتاج وبوشكين في روسيا، كما تحتفظ مؤسسة بارن في الولايات المتحدة بأربع عشرة لوحة من أعماله.

المراجع:

- ١- ن. برودوسكايا - الحياة التشكيلية - العدد الثامن - دمشق ١٩٨٢ - ص ٤٢ - ٥٢.
- ٢- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٤٤.



الرمزية

ظهرت الرمزية في الأدب والفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل على الحركة العلمية الحديثة التي كانت تعتقد أننا نستطيع الوصول إلى حقيقة الأمور والأشياء، بالعقل الواعي والوسائل العلمية المادية وحسب. بينما يعتقد الرمزيون أن معرفة حقائق الأشياء لا يمكن أن تتم عن طريق العقل الواعي وحسب، لأنه يقتصر على الظواهر دون الجواهر.

لقد بحث الرمزيون في علوم النفس، واكتشفوا أن العقل الواعي محدود و«أنَّ خلف هذا العقل الواعي يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعي، أي العقل الباطن»، فإذا أردنا معرفة حقيقة الأشياء علينا البحث عما يُخفيه العقل الباطن، والبحث عن لغة تكون وسيلة التعبير عن حقائق الأشياء. فاللغة الفنية التقليدية لا تمتلك القدرة على إثارة الصور الذهنية، ولذلك علينا البحث عن لغة مبتكرة، لا تقتصر على نقل المعاني المحددة والصور الواضحة الأبعاد، بل علينا أن نجد اللغة الموحية التي تستطيع نقل الحالات النفسية من المبدع إلى المتلقي. المرجع الأول ص ١٠٩.

وقد وجد الرمزيون أنَّ معطيات الحواس متداخلة متبادلة، وعبر الشاعر «بودلير» عن هذه الفكرة بكلمة (التعادل)، أو (التبادل). ولخص الفكرة في بيت شعري يقول فيه: «الألوان والروائح والأصوات تتجاوب». أي إنَّ حاسة النظر وحاسة الشم وحاسة السمع، وغيرها من الحواس، كلها تولّد وقعا نفسياً موحداً. وهذا ما يترجمه أحد الرمزيين في وصفه للون السماء المغطاة بسحب بيضاء، حيث يقول: «وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ». فقد نقل حاسة البصر

إلى حاسة اللمس ليصوّر لنا حالة السماء. المرجع الأول ص ١١٠.

وقد تعزّزت الرمزية في شعر عدد من الشعراء الفرنسيين أمثال: بودلير ومالارمييه وفيرلين، كما ظهرت عند عدد محدود من المصوّرين الفرنسيين أمثال: ريدون وغوغان. وإذا كان عمل الانطباعيين في التصوير يقتصر على الإدراك المباشر الواقعي للموضوع، فإنّ الرمزيين يمشون في اتجاه معاكس، فهم يتوجّهون نحو الرمز، مستعينين بمفردات الواقع للوصول إلى عالم اللاوعي والكشف عن أسرار الغامضة.

ومع ذلك فالرمزية في التصوير محدودة لأنها لم تنهض بتعاليم رائد لها أو أفكار واضحة عنها، فقد اقتصر على الإحياء بالحياة الداخلية للفنان، والكشف عن كوامن العقل الباطن. فالمنظر الطبيعي بالنسبة للفنان الرمزي هو مجموعة علامات ورموز لعالم أعمق توحى به تلك الرموز والمفردات. وبما أن الرمز علامة لعالم غير مرئي، فإن العمل الفني سيبدو غامضاً، ويحتل التأويل والتفكير دون التفسير الحرفي، فهو كالموسيقا المجردة.

وقد كتب الناقد «البيير أوربه» عام ١٨٩١ مقالاً بعنوان (الرمزية في التصوير) عرّف فيه الرمزية بقوله: «إنها إلباس الفكرة شكلاً محسوساً». و«إنها اعتبار للطبيعة خلال الحلم، وذلك بالاستعانة بكل بدائي قديم، رمزي، تركيب، انفعالي، تزييني». ويضيف المصوّر ريدون: «كل شيء ناتج عن الخضوع الهادئ لمجيء اللا شعور» المرجع الثاني ص ٩٥ - ٩٦.

المراجع:

- ١- د. محمد مندور - الأدب ومذاهبه - دار نهضة مصر - القاهرة - دون تاريخ - ص ١٠٩ ١١٠.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٩٥ - ٩٦ و ١٩٤.

أوديلون ريدون Odilon Redon مصوّر فرنسي، يأتي في طليعة فناني المدرسة الرمزية في التصوير، عاصر الفنانين الانطباعيين دون أن يتأثر بأساليبهم التصويرية، وكان مبتكراً لأسلوب تصوير جديد، يتسم بالرمزية وبخصائص فردية غير مسبقة. ولذلك يعدّ من أكثر فناني القرن التاسع عشر أصالة وتفرداً في فنون التصوير والنقش والحفر والفنون الزخرفية.

ولد ريدون في بوردو بفرنسا عام ١٨٤٠، وتعلّم فنون الرسم والتصوير في محترف الفنان (ستانيسلاس كورين) أحد أبرز أعضاء جمعية أصدقاء الفنون في بوردو، كما تعلّم من الفنان (رودولف بريسلين) تقنيات فنون الحفر على النحاس والحجر وأساليب طباعتها ونقشها. وقد عاش منعزلاً في بوردو بعيداً عن الحركات الفنية التي كانت تنشأ في باريس، ولكنه كان على صلة بصديقه كلافاود أحد علماء الطبيعة والأحياء الذي لفت نظره إلى أشكال المخلوقات المجهرية عبر جهاز الميكروسكوب، ودفعه إلى تأملها والاستفادة من أشكالها والغوص في معاني وجودها.

تعرّف ريدون عدداً من الشعراء والفنانين الرمزيين أمثال: ستيفان مالارمييه، وناقش أفكارهم وتأثر ببحوثهم، ومنذ عام ١٨٧١ أخذ يطور أسلوباً جديداً في التصوير أطلق عليه اسم (أسلوب ضميري الخاص)، وقد لخص مفهوم أسلوبه الرمزي بقوله: «يريد البعض أن يكون فن المصورّ منحصرّاً في تصوير ما يراه، إنَّ مَنْ يظل ضمن هذه الحدود الضيقة يقضي على نفسه بمثال وضع. إنَّ المصورّين المعلمين يبرهنون لنا أن الفنان، عندما يمتلك لغته، ويأخذ عن الطبيعة الوسائل الضرورية للتعبير، يصبح حرّاً، حرّاً بصورة شريفة، بأن يستعير مواضيعه من التاريخ والشعر والخيال». المرجع الأول ص ٩٤-٩٥.

في الوقت نفسه ظلّ ريّدون مبتعداً عن الانطباعيين، ولم يتمكّن من قبول أفكارهم، واعتبر تعاليمهم ذات حدود منخفضة. فهم كغيرهم من التقليديين الذين يعتمدون على الواقع المرئي في تصويرهم، وهذا ما يبعدهم عن حقيقة الفن. وقد كتب عبارات، كان ينتقد بها أدوار مانيه ومن تبعه من الانطباعيين، كقوله: «إنهم طفيليون حقيقيون على الشيء.. إن أكثرهم قد مارس الفن في الحقل البصري الصرف، وأغلقوه في وجه كل ما من شأنه أن يضع الضوء والروحانية في أكثر التجارب تواضعاً» المرجع الثاني ص ١٩.

من هنا ندرك أن ريّدون لا يصوّر عناصر من العالم الخارجي إلا كي يذكّرنا بشيء آخر له صلة بعوالمنا الداخلية. فهو يطمح إلى توظيف المرئي في خدمة اللامرئي. ولذلك نسمعه يقول: «إنني أعترف بضرورة الواقع المرئي كقاعدة، ولكن الفن الحقيقي هو في الواقع الحسي... وإنّ كل أصالتي هي أن أخلق بصورة إنسانية، مخلوقات غير معقولة، وذلك حسب قوانين المعقول، بأن أضع حسب الإمكان منطق المرئي في خدمة اللامرئي». المرجع الأول ص ٩٥.

فهو كمّن يرسم في مخيلته صورة لمخلوق غريب، يستمد بعض عناصره من الطبيعة والواقع المرئي، ويعيد صياغته على نحو مبتكر، تُسهم مخيلته في تكوينه، ففي لوحته المسماة (السيكلوب) نجده يرسم وجهاً لكائن خيالي دون أنف وله عين واحدة، ويتوجّه نحو مشهد غريب تبرز فيه الأعشاب والأزهار البرية مع الصخور مع جسد امرأة عارية.

فالفنان يضع أمام أنظارنا مشهداً غريباً، ينبع من عالم اللاشعور، وتتحرّك فيه عناصر ومفردات رمزية في مناخ تشكيلي مثير، تألفت أشكاله وألوانه على نحو جديد، يدعونا للتأمل، وولوج عوالم النفس المبهمة، والتفكير في تلك المخلوقات التي لا تنتمي إلى ساحات الشعور، بقدر ما تنتمي إلى عالم

غير مرئي، يكتنفه الغموض والتوهّم. كتلك العوالم التي توحى بها المعزوفات الموسيقية التي تثير لدى كل إنسان مشاعر وأفكاراً تعنيه وتتوافق مع مواقفه الحياتية وتجاربه الروحية.

وقد ازداد نشاط ريدون في إنجاز اللوحات المرسومة بقلم الفحم والطبوعات الحجرية، واستمرّ في ذلك حتى عام ١٨٩٠. إذ كان يعبر من خلالها عن حبه للأضواء الموحية للحنين وشبه الظلال المرتعشة التي تهدد العتمة بابتلاعها، كما أنه لجأ إلى استخدام بعض الألوان السحرية المضيئة برقة لتصوير لوحاته: (زهور قمرية) و(أصداف) و(ميلاد فينوس) و(عربات أبولون) وهي لوحات لا تشهد على اهتمامه بعلم الأحياء والكائنات المجهرية وحسب، بل تؤكد أنه فنّان حالم وصاحب رؤية.

والفترة الواقعة بين عامي ١٨٧٩ - ١٨٩٩ أنجز مجموعة من لوحات الطباعة الحجرية ونشرها في ثلاثة عشر مجلداً، كما رسم لوحات مجموعة ثانية من لوحات الطباعة الحجرية تحت عنوان (غواية القديس أنطونيوس). ومنذ عام ١٨٩٠ أخذ ريدون ينتقل من التصوير بالفحم إلى التصوير بالألوان الزيتية والباستيل. وقد تأثر بتجربته التصويرية عدد من المصوِّرين المرموقين أمثال: إميل برنار، وبول غوغان، وفوللارد.

استطاع ريدون أن يكتسب مكانة مرموقة بين معاصريه من الأدباء والفنانين، فقد ترك أثره الواضح على العديد من أصدقائه من فنّاني مدرسة بون - آفن، وكان بول غوغان يفخر بصداقته، في حين كان إميل برنار يحبه إلى درجة العبادة إلى جانب زملائه الذين سيشكلون فيما بعد (جماعة الأنبياء) الذين كانوا يُعجبون بأعماله ويُصغون إلى نصائحه وتعاليمه. وتشهد العديد من لوحات غوغان على تأثير ريدون، ولاسيما تلك اللوحات التي أنجزها في جزيرة

تاهيتي كما في لوحته (الطلسم ملتجئ في أعماق أعينهم)، ولوحة (من أين نحن؟ وأين نحن؟ وإلى أين نحن سائرون؟).

المراجع:

- ١- د. سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٩٤ - ٩٥.
- ٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - ترجمة مهاة فرح الخوري - منشورات وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ١٩.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٣٣.



غوستاف كليمت Gustav Klimt مصوّر نمساوي، من أبرز المجددين في الفن التشكيلي أواخر القرن التاسع عشر، فقد جمع بين فنون التصوير التعبيري الغربي إلى جانب بعض الخصائص الجمالية في الفنون الآسيوية.

ولد كليمت في النمسا عام ١٨٦٢ وكان والده يعمل في الحدادة والدهان، يصنع الأسوار والنوافذ المعدنية لقصور الطبقة الغنية في فيينا، ويزين البيوت بالدهان والرسوم الزخرفية، وكان يصطحب في عمله ابنه كليمت الذي أخذ عنه الخبرة العملية في فنون النقش والزخرفة وتقنياتها وهو صغير، وحين بلغ الرابعة عشرة انتسب إلى مدرسة الفنون الزخرفية في فيينا ودرس فيها فنون الرسم والتزيين، وكان أصغر طالب فيها، ولذلك مكث فيها سبع سنوات.

وفي السنة الثالثة من دراسته، التحق به أخوه أرنست، وكوّنَا مع صديقهما (ماتش) فريق عمل في ورشة الموزاييك والسيراميك داخل الأكاديمية بإشراف أستاذهم (لومرجه) الذي زوّدهم بخبراته في هذا الميدان، وشجّعهم على ممارسته، ودفع بهم إلى سوق العمل في وقت مبكّرة نتيجة الخبرة التي اكتسبوها. وقد امتاز غوستاف كليمت بمهارته في أعمال الموزاييك نتيجة خبرته السابقة التي اكتسبها من خلال العمل مع والده في ترميم كثير من خزفيات الورد في متحف ألبرتينا، إذ تمكّن من زخرفتها ورسمها بأسلوب يجمع بين فن الباروك وفنون النمسا.

ولذلك رشّحه أستاذه «لومرجه» للعمل في ترميم وتزيين قصر إمبراطور النمسا «جوزيف فرانسوا»، وتزيين مسرح النمسا الوطني، وقد عكف غوستاف على العمل في هذين الصرحين بمساعدة شقيقه أرنست، وأنجز كل الأعمال التزيينية والتصويرية المتمثلة بمجموعة من اللوحات التي تعرض تاريخ المسرح

في فيينا، بالإضافة إلى لوحتين تُعرف الأولى باسم (قصة الموسيقى) والثانية تصوّر الموسيقار (شوبرت يعزف على آلة البيانو) أنجزهما عام ١٨٩٨.

وبالرغم مما حققه كليمت من شهرة، وما كسبه من أموال في أعماله التزينية، كان يطمح للعمل في ميدان التصوير الفني، والكشف عن مسارات مبتكرة في فن التصوير، إذ كان يسعى إلى دمج فنون التصوير الغربي التي تعتمد المحاكاة مع فنون الشرق الوافدة من اليابان والصين وفارس، كما كان يفكر في إزالة الفوارق بين الفنون التطبيقية وفنون الحداثة التشكيلية من أجل تجاوز الاتجاهات التقليدية التي كانت سائدة في التصوير الأوربي.

ومن أجل تحقيق أهدافه في تطوير فنون التصوير وتحديثها، بدأ كليمت خطوات جديدة، عمل فيها على إدخال فنون الزخرفة والمنمنمات في التصوير الزيتي، فكان يصوغ الأشكال الإنسانية برؤية تعبيرية، ويضيف إليها عناصر زخرفية وتزينية ضمن علاقات مبتكرة لم يسبقه إليها أحد من الفنانين الغربيين، وكان يجمع بين شفافية الألوان ورهافة الخطوط في تصوير العناصر البشرية والنسائية، وبين الإيقاعات المتباينة في المساحات الزخرفية المتداخلة مع الأشكال الآدمية على نحو يبعث على الإثارة والدهشة.

وبالرغم من إعجاب الناس بمذهبه التصويري الذي انتهجه وإقبالهم عليه بشكل كبير، لم يُرض الأكاديميين الذين صدمتهم لوحاته التي جمعت التصوير مع الزخرفة، فكان عليه مواجهةتهم والتصدي لمواقفهم الهجومية، والتأكيد على حاجة المجتمع إلى فن جديد ومبتكر، ولذلك أسس عام ١٨٩٧ جمعية فنية أطلق عليها اسم (جماعة الانفصاليين) وكان رئيساً لها. وجعل من أبرز أهدافها محاربة الفن التقليدي الجامد في التصوير الأوربي، والتصدي لأصاحب الذوق المتردّي في المجتمع، وعدم التمييز بين فنون النخبة وفنون العامة، بين سكان

القصور وسكان الدور البسيطة.

وأقام كليمت مقرّاً للجمعية، وصمّم صالة كبيرة لإقامة المعارض فيها مستمداً من العمارة الفرعونية والإغريقية، وأنشأ صحيفة لعرض أفكارها، وفتح باب التعامل مع الفنون الوافدة من أوروبا وغيرها. فأقامت الجمعية أول معرض ناجح لها عام ١٨٩٨، وصمّم له الملصق الإعلاني على شكل أسطورة إغريقية، ونجح في جذب المجتمع الأرستقراطي واستقطاب الطبقات الفنية في فيينا التي قدّمت الدعم المادي للجماعة، واقتنت أعمال كل المشاركين في المعرض.

كتب كليمت مجموعة من الأبحاث حول الاتجاهات الرمزية في الفن ونشرها في الصحف النمساوية، وكان يظهر من خلالها خصائص الفنون الحديثة والفنون الوافدة من الشرق، وضرورة التخلي عن الأساليب الفنية التقليدية التي تتسم بالنمطية والجمود والتكرار في الموضوعات التي تعالجها والأساليب التصويرية التي تنتهجها.

وطلبت جامعة فيينا من الفنان رسم لوحة كبيرة لتزيين مدخل الجامعة تتضمن الموضوعات الآتية (العدل - النور - الحكمة)، وقبل أن يحملها إلى الجامعة، أرسلها إلى معرض باريس الدولي الذي أقيم عام ١٩٠٠، ففازت بالجائزة الأولى، ونال عليها الميدالية الذهبية، وفي زيارته لباريس تعرّف بالناحات الكبير «أوغست رودان» الذي أثنى عليه وامتدح أعماله الفنية، كما دارت بينهما أحاديث كثيرة حول الفن والحرية، وعبر له كليمت عن إعجابه بالفيلسوف الألماني نيتشه، وعالم النفس فرويد وما أنجزه من بحوث لها الأثر الكبير في تطوير المجتمع وتحرر أفكاره.

وحين عاد إلى فيينا أحبَّ الإمبراطور تكريمه، وأراد منحه ميدالية ذهبية

ثانية، لكن سبعة وثمانين من أساتذة الجامعة عبّروا عن استيائهم من لوحته التي عرضها في باريس، وقلّوا من أهميتها لأنها تحتوي أجساداً بشرية عارية، تتعارض مع العادات والتقاليد الاجتماعية في البلاد، ولذلك طالبوا بعدم قبولها في الجامعة. وهذا ما أحنّز كليمت الذي عبّر عن أسفه من موقف أساتذة الجامعة، وأعرب عن تمسّكه بمواقفه الفنية عبر مقال كتبه في إحدى الصحف. وطلبت الجامعة من الفنان إعادة المبلغ الذي حصل عليه من أجل إنجاز اللوحة بعد أن أنفقه، ولم يبقَ لديه ما يعينه على رد المبلغ سوى بيع العديد من لوحاته لأحد الأثرياء الذي اشترى اللوحات، وزيّن بها أحد قصوره الذي دُمّر فيما بعد أثناء الحرب العالمية الثانية، ولم يبقَ من تلك اللوحات إلا مجموعة رُسمت بالأبيض والأسود. وفي عام ١٨٩٤ كلف كليمت تزيينَ سقف القاعة الرئيسية في جامعة فيينا، فرسم ثلاثة مشاهد هي الفلسفة والطب والفقه، ولم ينتهِ من إنجازها حتى عام ١٩٠٧ بعد أن أجرى عليها تعديلات عديدة. لكن هذه القاعة دُمّرت أيضاً خلال الحرب العالمية الثانية.

وحين طلب الفنان التدريس في أكاديمية الفنون رُفض طلبه لأنه كان يخالف النظام التعليمي فيها، كما كان تلميذه وصديقه شيلي يرفض طريقة التعليم في تلك الأكاديمية التقليدية، وكانت (والي نيوزل) صديقة شيلي هي الموديل الذي صوّره كليمت في أجمل لوحاته، فقد صوّرها في وضعيات متعددة، فهي تارة واقفة أو جالسة، وتارة ترقص أو تحلم بأومتها.

وفي عام ١٩٠٢ أقام معرضاً فردياً كبيراً في صالة الجمعية في فيينا، ودعا إليه أوغست رودان الذي كان لمواقفه وآرائه الفنية الأثر الكبير في ثبات كليمت في نهجه التصويري. وقد جاء معرضه هذا تكريماً للموسيقار بيتهوفن، إذ ربط فيه الفنان بين الفن التشكيلي والموسيقا، فكان يعتمد فيه المقامات الشرقية

والزخرفة إلى جانب التصوير شبه الكلاسيكي.

شارك كليمت في بينالي فينيسيا ومعرض روما السنوي الذي أقيم عام ١٩٠١ ونال الجائزة الأولى في معرض روما، كما سافر إلى باريس وتعرّف أعمال تولوز لوتريك التي أثارتها، كما شاهد معرض الوحشيين، وحين عاد إلى فيينا رسم المرأة في أقصى حالات العشق والهيام، وهي محاطة بالمجوهرات الذهبية والفضية والزخارف.

تكمّن أهمية كليمت في قدرته على إحياء الفن الذي يعتمد على الرسم ببعدين دون التأكيد على البعد الثالث الذي يظهر العمق المكاني في الأشكال، فقد حقّق كليمت هذا الاتجاه من التصوير في العديد من لوحاته التي تعدّ لوحة (القبلة) من أشهرها، كما اتّبعت هذه المبادئ في لوحاته ذات الطابع الرمزي كما في لوحة (الأم) التي أنجزها عام ١٩٠٣، ولوحة (ثلاث مراحل من حياة المرأة) التي أنجزها عام ١٩٠٥، والمحفوفة في متحف الفن القديم في روما، ولوحتي (الحب والحياة)، و(العذراء) التي أنجزت عام ١٩١٣، والمحفوفة في متحف براغ.

اهتمّ كليمت في تصوير المناظر الطبيعية والحدائق التي تميّزت بالهدوء والعزلة، كتلك اللوحة المسماة (الحديقة العامة) التي أنجزها عام ١٩١٠ والمحفوفة في متحف الفن الحديث في نيويورك. كما رسم العديد من الصور الشخصية كلوحة (أديل بلوش باور) التي أنجزها عام ١٩١٢ والمحفوفة في متحف القرن العشرين في فيينا. ومن أشهر لوحاته التي أنجزها في سنواته الأخيرة لوحة (الأم مع طفلها) التي عُرفت باسم (الأم والمهاجرين) التي جسّدت رؤيا مأسوية لا نهاية لها.

توفي غوستاف كليمت عام ١٩١٨ عن عمر يناهز ستة وخمسين عاماً بعد

إصابته بسكتة دماغية، وفي ذلك العام توفي صديقه الفنان إيغون شيللي الذي كان تلميذاً له إلى جانب الفنان التعبيري الشهير كوكوشكا.

المراجع:

- ١- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ١٣٠ - ١٣١.
- ٢- عبد الرزاق عكاشة - نشر إلكتروني بتاريخ ٢١ مايو ٢٠١٠.

جماعة الأنبياء

تشكّلت جماعة الأنبياء بعد ظهور الانطباعيين ومن جاء بعدهم من المجدّدين أمثال: بول سيزان وبول غوغان وفان جوخ، وقد تأثرت هذه الجماعة بلوحات غوغان عن طريق تلميذه بول سيروزيه الذي درس في معهد جوليان بباريس والذي كان يحدث زملاءه في المعهد عن بول جوجان وعبقريته في التصوير، وهم يُنصتون لأحاديثه بكل شغف واهتمام، وكان من بين هؤلاء: بونارد - فويلارد - فاللوتون وغيرهم ممن شكّلوا جماعة الأنبياء أمثال: رانسون - موريس دانيس روسيل - بيو - فركاد - لاکومب - روناي - النحات مايول.

وكانت جماعة الأنبياء تجتمع كل أسبوع في مرسوم زميلهم رانسون، وفي بعض الأوقات في مخزن الأب تانغي صديق الفنانين الذي تعرّفوا من خلاله لوحات فان جوخ وسيزان وغوغان. وقد اهتمّ بهم التاجر لوبارك دوبوتقيل، وأقام لهم عدداً من المعارض بين عامي ١٨٩١ و ١٨٩٧. كما كان بعضهم يجتمعون في مقر المجلة البيضاء حيث تدور بينهم المناقشات والمحاورات في قضايا الفن والثقافة، وينضم إليهم تولوز لوتريك، يعرض أفكاره وآراءه الفنية، ويستمعون إلى نكاته الساخرة. ويلتقون بعدد من النقاد والأدباء أمثال فيليكس فيئون، والأخوين ناتاسون والشاعر أبولينير، وعدد من شعراء فرنسا الرمزيين أمثال: مالارميه وفيرلين وميتيرلنك.

وقد أطلق عليهم الشاعر كازالي لقب (الأنبياء)، فاتّخذوه اسماً لجماعتهم، وراح زميلهم دنيس يكتب عن أفكارهم ويدافع عنهم. وقد أخذوا عن غوغان

وفان جوخ وسيزان الجرأة في تحوير الأشكال وصياغتها على نحو مبتكر، واعتمدوا في لوحاتهم على نوعين من التحوير. الأول موضوعي فاعل، يعتمد على الجمال التزيني في التكوين والتلوين، والثاني التحوير المنفعل الذي يمزج مع الشكل الأحاسيس الشخصية للفنان.

ابتكرت جماعة الأنبياء تقنيات عديدة في التصوير، كالرسم بالألوان الزيتية على الكرتون، واستعمال الصمغ، وطباعة الحفر على الحجر، واهتموا بفن الإعلان وتزويد الكتب بالرسوم المرافقة للمادة الأدبية، أو ما يسمّى بفنون الموتيف، وتزيين الزجاج المعشق. وأقاموا عدداً من المعارض الفردية والمشاركة، كان آخرها عام ١٨٩٩. وقد كانت لوحاتهم تشكّل امتداداً للمدرسة الانطباعية التي لم يتجاوزها سوى بعضهم أمثال: بونارد، وفويلارد، وفالوتون. الذين يعرفون باسم (الداخليون) لأنهم استمدوا موضوعاتهم من المحيط الداخلي للحياة الاجتماعية، البعيدة عن المشاهد الطبيعية في الهواء الطلق كتلك التي كان يهتم بها الانطباعيون ومن جاؤوا بعدهم.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣- ص ٢٢١ - ٢٣٩.
- ٢- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦- ص ٢٥ - ٣١.



بونار ١٨٦٨ - ١٩٤٧

بيير بونار PIERRE BONNARD مصوّر فرنسي من أبرز أعضاء جماعة الأنبياء الذين تأثروا بأعمال سيزان وغوغان وديغاس ورودون، كما تأثروا بفن التصوير الياباني والأرابسك، وامتاز نتاج بونار التصويري بشاعريته وصفاء ألوانه، وموضوعاته التي استمدّها من محيطه العائلي والاجتماعي في الحياة الباريسية.

ولد بونار في ضاحية فونتنا قرب باريس عام ١٨٦٨، وكان والده يشغل منصباً مهماً في وزارة الحربية الفرنسية، وحين شبّ أرسله والده لدراسة القانون إلى جانب دراسة الفن بأكاديمية جوليان، لكن بونار لم يتمكّن من العمل في دائرة تسجيل العقود التي توظّف فيها بعد دراسة القانون، فاتّجه نحو العمل في ميدان الفنون الزخرفية، وانتسب إلى مدرسة الفنون الجميلة في باريس عام ١٨٨٧ وهناك التقى صديقيه الفنانين روسيل وفويار، وفي عام ١٨٨٨ أنشأ مع أصدقائه جماعة الأنبياء أو ما يُطلق عليهم «فنانو المجلة البيضاء»، وكان في طليعتهم بونار - دوني - ايبلز - رانسون - روسيل - سيروزيه - فويلار. واعتبروا أنفسهم تلامذة غوغان.

١٨٩١ شارك بونار في معرض المستقلين بباريس، وبالرغم من أنه يُعدّ من أبرز تلاميذ الانطباعيين، إنّ لوحاته لا علاقة لها باتجاههم الفني الذي خرج عنه من خلال تبسيط الخطوط في صياغة الشكل، وشاعرية الألوان التي استخدمها بطريقة عفوية دون أن يهتم بنظريات الضوء التي كانت تلقى حفاوة لدى الانطباعيين، فالضوء في لوحته ينبع من داخل الأشكال التي كان يصوّرُها لاسيما تلك اللوحات التي كانت تصوّر ملامح من الحياة اليومية الباريسية كلوحة (نساء في الحديقة) ١٨٨٩، ولوحة (ساحة كلشي) ١٩١٢.

لم يكن بونار يتأثر كثيراً بما يدور حوله من مناقشات حول طبيعة العمل الفني، بل كان يسعى إلى التحرُّر من القيود والنظريات، وترك نفسه على سجيتها وفطرتها في معالجة موضوعاته، فكان يقول: «إن وجود الشيء أو الموضوع بالنسبة للفنان شيء مزعج جداً لأن نقطة انطلاق الفنان في اللوحة هي الفكرة التي يريد التعبير عنها، فإذا كان الشيء موجوداً في نفس اللحظة التي يعمل فيها الفنان، فقد يؤخذ بلقطات الرؤية المباشرة واللحظية للشيء. وخلال الإغراء البدائي أو الفكرة الأولى التي أحسَّ بها الفنان يستطيع الوصول إلى الكوني، ولكن إذا أمحلت الفكرة ولم يبق كدافع سوى الشيء الذي يقتحم كيان الفنان، فهو واعتباراً من تلك اللحظة لا يصوِّرُ فنّه الخاص به». فهو يريد من الفن أن يترجم مشاعره فقط.

لقد شكَّلت الأماكن التي عاش فيها بونار وتردَّد عليها مصدراً للوحاته، فكانت: الدوفينة ومونمارتر والشاطئ اللازوردي هي ميادين تصويره بما فيها من كائنات تسعى في رحابها، وتمنحه المادة التصويرية للتعبير عن مشاعره تجاهها، وكما كان للأشكال البشرية حضورها في لوحاته، كان للحيوانات الأليفة حضورها أيضاً ومنها كلاب الصيد ذات القوائم القصيرة.

تزوج بونار من «مارتا» التي رافقته في حياته الفنية وكانت النموذج الأنثوي الذي صوَّر فيه المرأة بما فيه من متعة ونشوة وأحلام بأسلوب شاعري كما في لوحة (امرأة شابة تحت المصباح) ١٩٠٠ المحفوظة في متحف برن في سويسرا والتي تظهر تأثره بالفنان ديغا، كما زيّن برسومه الجرافيكية كتاب (مظاهر من الحياة الباريسية) ١٨٩٩، وقد استمرَّ في تصوير هذه الموضوعات حتى عام ١٩٣٨.

لقد سعى بونار منذ بداية ١٨٩٠ أن يحيل الأجسام التي يصوِّرُها إلى ظلال

متجنباً إخضاعها إلى أطر محددة، فلا وجود للخط الواضح في حدود الشكل، وغالباً ما تحدّد الألوان أشكاله، وحين يلجأ إلى الخط، فإنه يُبقيه مرتعشاً، ولا يكون صريحاً، وهذا عكس ما كان يدعو إليه أنجر، وما تظهره الرسوم اليابانية التي تأثر بها كما تأثر بها فنانو عصره أمثال: تولوز لوتريك، فهو يريد أن يُعبّر عن روح الفنان وانفعالاته أكثر من تعبيره عن براعته وأناقته، ولذلك ينتقل الخط لديه مرتعشاً في محيط الشكل. وهو يضحي بالخط من أجل حضور اللون على النحو الذي يريد، وفي هذا الصدد يقول:

«.. لقد اجتذبتني اللون فضحيّ من أجله بالشكل، ولكن صحيح جداً أن الشكل موجود، فلا بد إذن من دراسة التصوير، وبعد التصوير يأتي التركيب والمزج مع مراعاة التوازن. إنّ لوحة محكمة التركيب تعتبر مصنوعة جزئياً». وكثيراً ما كان يندفع إلى تركيب الألوان الجريئة والغريبة التي وصفها رينال بقوله: «عندما يَصوّر بونار فإنّ الألوان تظهر وكأنها تفلت من يده كمناديل ملونة تخرج من يد ساحر».

وهو في لوحاته يختار أكثر الموضوعات بساطة: (غذاء يجمع الجدة والأم والحفيدين)، (لعبة الورق في البيت)، (شارع في باريس تسير فيه العربات تجرّها الخيول)، (رجال يمشون)، (نساء تستوقفهن واجهات المحلات التجارية)، إنها موضوعات بسيطة لكنها تشي بصفاء السريرة وروح الدعابة التي تدعو إلى الدهشة والإعجاب بما تتضمنه من تلقائية لا تتعارض مع الحقيقة ولا تقسو عليها، وتظهر أن الحقيقة قد تم رصدها بعين فضولية لا تخفي بساطتها ورؤيتها الطفولية الساذجة.

والتكوين في لوحات بونار لا يخضع إلى منطق التصوير الواقعي الذي نراه عند ديغاس مثلاً، بل هو تكوين متحرر ويسعى إلى المفاجأة رغم ابتعاده عن

التصنُّع والتكُلف، كما تبدو التكوينات في بعض لوحاته تنطلق بعفوية تُفصح عن جرأة واضحة في تأليف الأشكال وإقامة التوازنات فيما بينها، لتتيح الفرصة للصيغ اللونية في درجاتها المشرقة التي ما تلبث أن تتحوّل إلى ألوان هادئة وادعة في بعض اللوحات التي تبدو أكثر شاعرية وأقل بهرجة منذ مطلع القرن العشرين، ليغدو بونار في طليعة الملّوين في عصره وأكثرهم حرارة في ألوانه.

ومن أجل الحصول على مؤثّرات بصرية مبتكرة كان يلجأ إلى استخدام الكرتون المقوّ بدلاً من القماش، ويمزج الزيت بالبنزين كي يمتص البنزين بريق الزيت وتبدو اللوحة هادئة ومريحة للعين دون إبهار. وقد أفاد من طريقة فان جوخ في استخدامه للخطوط الملونة الرشيقة في حركتها، كما أخذ عن رينوار حبّه للألوان الممزوجة والمتناثرة في اللوحة، واهتمامه بشكل الأجسام المكوّرة، وهو يقارب فوللارد في جعل خلفية اللوحة ومحيط الأشكال يتحول إلى مساحات بطريقة سلسلة وناعمة، وبذلك لم يأخذ بونار كل ما جاء به الانطباعيون، بل اختار بعض الخصائص التي تناسب إحساسه الخاص، فكوّن بذلك أسلوبه المتميّز.

في عام ١٨٩٦ يقيم بونار أول معرض له في صالة ديران ريبيل بباريس، لتظهر فيه طاقاته الإبداعية المتميزة، وشاعريته في صياغة الشكل وتدفق الألوان بإحساس عفوي في أديم شخوصه ومفرداته. في حين استمرّ في جولاته السياحية في ضواحي باريس، وتتالت معارضه الداخلية والخارجية لتضعه في طليعة الفنانين المعاصرين له، بينما نجده يشارك زميله فويار في وضع رسوم لأشعار فرلين.

ويمكن للمتابع لإنتاج بونار أن يلحظ لديه إحساساً خفياً بالسخرية من بعض الظواهر الاجتماعية التي يستنكرها كلوحته المسماة (بعد ظهر برجوازي)

التي يصوّر فيها عائلة برجوازية في حديقة، تضم الأب والأم والجدة والخالة والأطفال الخبثاء.. وحتى القطط والكلاب، وقد يكون هذا الإحساس الساخر هو ما يمنح لوحاته حيويّتها ويجعله يحتفظ بطراوة فنّه حتى آخر حياته. كما أنه اهتمّ بفن الإعلان، فأنجز أول ملصق إعلاني ملوّن تحت عنوان (فرنسا - شامبانيا) وهو الذي عرّف تولوز لوتريك على مطابع أنكور عام ١٨٩١، كما اهتمّ بالرسوم التزيينية للكتب، فزيّن كتاباً للشاعر فيرلين إضافة إلى كتاب (دافنيس وكلويه) وسواه من الكتب الأدبية.

كان بونار طويلاً، نحيلاً، يميل إلى العزلة والانطواء، وفي عام ١٩٢٥ تزوج صديقه مارتا، وأقام معها في بكانيه، فنشط في إنتاجه وإقامة المعارض المتوالية، ونال جائزة كارينجي. وفي سنة ١٩٤٢ توفيت زوجته، فعاش في عزلة طويلة في كاتيه في منزل صغير ومرسم متواضع، كانت تتوزع فيه لوحاته دون عناية، يعيش بسوية متواضعة وظروف بسيطة، يتابع إنتاجه الفني ضمن صيغته التي مضى فيها حتى وافته المنية في الثالث والعشرين من كانون الثاني عام ١٩٤٧ بعد أن ظلّ وفياً لأسلوبه في التصوير والحياة، يدفعه إلى ذلك حبه للسحر الكامن في الإنسان والكائنات والجسد الأنثوي الذي يعبق بالعطر والجمال في لوحاته.

يرى بعض الباحثين ومنهم جان غرونيه أن بونار يمثل التصوير النقي في عصره، «فهو يميل إلى استبعاد كل ما لا يمت إلى الرسم بصلة، فهو يقول عن نفسه، وهو في الرابعة والعشرين من عمره: أنه لا ينتمي إلى أي مدرسة، وأنه يسعى إلى العزلة لإبداع شيء خاص به... ويقول حين بلغ الثمانين من عمره: إنّ ردود الفعل هي وحدها لها أهمية في الفن. وكان يقول أيضاً: لا وجود للقواعد على الإطلاق». إنّ هذه المقولات التي كان يردّها، هي ذاتها

المقولات التي انطلق منها رؤاد الحداثة في الفن أمثال: غوغان وسيزان، فهم جميعاً يسعون إلى تجاوز الصيغ التقليدية التي توقفت عند زعماء الكلاسيكية الجديدة أمثال: أنغر الذي توفي يوم ولد بونار.

المراجع:

- ١- خليل شطا - الحياة التشكيلية - العدد ٩ - دمشق ١٩٨٢ - ص ٥٣ - ٥٧.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٢٢٥ - ٢٣٠.
- ٣- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية - بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٤.



فويللار ١٨٦٨ - ١٩٤٠

إدوار فويللار EDOUARD VUILLARD مصوّر فرنسي، يُعدّ واحداً من أبرز مصوّرِي جماعة «الأنبياء» الذين عاصروا رواد الانطباعية، ومنهم: جورج بونار وفيلكس فاللوتون، وقد تميّز بلوحاته ذات الموضوعات المنزلية الحميمة و المناخات اللونية الدافئة والهادئة.

ولد فويللار عام ١٨٦٨ في فرنسا، وكان والده يعمل موظفاً في إحدى الدوائر الرسمية الفرنسية، أما أمّه فقد كانت تعمل لتنفق على أولادها بعد وفاة زوجها الذي يكبرها بسبع وعشرين سنة، ولذلك تعلق فويللار بوالدته التي كانت تنفق وقتها بين العمل في خياطة الملابس بالأجرة، وبين عملها في المطبخ، وأوقاتها في مطالعة الكتب وتعليم أطفالها الذين اصطحبتهم معها إلى باريس لتفتتح مشغلاً لتفصيل الملابس وحياتها.

في هذا المناخ عاش فويللار طفولته بين أشكال الملابس وألوان الأقمشة التي كانت والدته تختارها لسيدات باريس وفتياتها، ولا شك أن شيئاً من رهافة والدته وذوقها وتفننها في التفصيل والحياسة قد انتقل إليه، وشكّل لديه بداية موهبته في الرسم والتصوير قبل أن يدخل المدرسة الثانوية، ويتعرّف الفنان روسيل الذي تزوج أخته ماري فيما بعد، وأصبح واحداً من أسرته، وهو الذي أقتنعه بالاهتمام بفن الرسم، وجعله يُقلع عن فكرته في الانتساب إلى المدرسة الحربية والتطوُّع فيها.

تلقى فويللار مبادئ الرسم وفنون التصوير في مدرسة الفنون الجميلة بباريس، بإشراف الفنان (كورو) قبل أن يدخل أكاديمية جوليان الخاصة، ويتعرّف فيها عدداً من الشباب المصوّرِين الذين كانوا يشكلون جماعة الأنبياء أمثال: بونار ودوني ورانسون وروسيل وسيروزييه وغيرهم ممن كانوا يبتعدون

عن التصوير الأكاديمي والواقعي والانطباعي، ويتطلَّعون إلى اتجاهات جديدة في الفن كتلك التي أنجزها كل من: سيزان وديغاس ورودون وغوغان، وقد تأثروا بلوحات زميلهم سيروزييه الذي كان يعمل إلى جانب غوغان في مقاطعة البروتتاني في خريف ١٨٨٨.

استطاع فويلار أن يُنجز اتجاهه في التصوير، ويؤكد ملامح أسلوبه من خلال اللوحات التي صوَّرها في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٠ - ١٩٠٥ وفيها انتقل من استعمال الألوان القاتمة إلى الألوان الصافية متأثراً بلوحات جورج سورا وأبحاثه في خصائص الألوان واستعمالها، كما أفاد من لوحات تولوز لوتريك في تحريك سطوح الأشكال، وفي استخدام الخطوط المائلة المتوازنة، وحين تعرّف على لوحات بول غوغان استهواه ما فيها من مناخات سحرية، وإذا كان غوغان قد هرب إلى الجزر البدائية والغابات البكر في تاهيتي وصوّر موضوعاته منها ومن وحيها، فإن فويلار لجأ إلى داخل البيت البرجوازي يستمد موضوعاته منه.

لقد اهتم فويلار بما يحتويه البيت البرجوازي من أشياء صغيرة وعادية، فكان يصوّر ما فيه من سجاجيد ومقاعد وساعات جدارية وإطارات ملونة ومذهبة، وحين كان يصوّر المناظر الطبيعية يحيطها بالمنازل والبيوت، فالبيت ركن أساسي في موضوعاته، وإذا كان الانطباعيون يلجؤون إلى فتح النوافذ في تصويرهم للمشاهد الداخلية في الغرف من أجل أن يغمرُوا رسومهم بالضياء، فإن فويلار كان يسدل الستائر والسجاجيد على النوافذ، فكانت لوحاته تفتقر إلى الضياء والهواء.

وبالرغم من ذلك فإن رهافة حسّه ورقة مشاعره، كانت تنعكس في لوحاته التي تمتاز بانسجام أشكالها ورقة ألوانها، فقد كان يبتعد عن استعمال الألوان

الأساسية، والألوان المركبة الموجودة في الطيف الشمسي، ويفضل استعمال المزيج الثلاثي من اللون البني واللون الرمادي مع لون آخر، «إذ إن ألوان البيج والبني والأبيض المزهر، والأخضر والأزرق الخفيف، تبدو وكأنها تهمس فقط على الرغم من أن كل لون له نغمته وله نبرته ودقته البالغة، وعلاوة عن ذلك فكل لون وضع بيد خفيفة تتحاشى الدقة خوفاً من أن تظهر متحذقة».

ولم يكن فويللار في مسعاه هذا يهدف إلى إيجاد تدريجات في الظل والنور، وإنما كان يهدف إلى ابتكار صيغ لونية ذات تأثيرات نفسية تعكس رقة مشاعره وسمو طبيعته التي تميل إلى الانطواء والانعزال، ولعل ذلك يرتبط بحنينه الدائم لوالدته، والمنزل الدافئ الذي عاش فيه طفولته في كنف أمه. وهو يحتفظ برزانة ألوانه حتى حين يصور مشاهد من ساحات باريس وحدائقها. «وهكذا يحقق لوحات تزيينية كبيرة، إذ تظهر نساء العصر بأزيائهن المخططة المقلّمة، أو ذات الترايع أمام المفروشات الخشبية وجدران غرفهن المزدانة بالورق الملون، أو بين أشجار الحديقة حيث يروضن أولادهن، فاكسبن بتأثير ريشة الفنان وجوداً أقل ظهوراً وأكثر غموضاً وأكثر فتنة».

لقد كان فويللار يميل بطبعه نحو الهدوء والعزلة، ونادراً ما يراه المرء خارج حي مونمارتر الذي كان يُقيم فيه، وقلماً كان يغادر حديقة فانتميل الصغيرة القريبة منه والتي باتت اليوم تحمل اسمه، ولعل طبعه التّوّاق إلى الوحدة دفعه للبحث عن الانسجام بين مفردات التصوير، فهو يرفض إغلاق المساحات والأشكال بالخط على نحو التسييج الذي كان يدعو له غوغان، فقد كان يجمع بين المساحات اللونية والأشكال بطريقة خاصة تترك أثراً نفسياً هادئاً فهو يؤلف بينها بواسطة خطوط تتقاطع في زوايا قائمة.

وتبدو في لوحاته عناصر أخرى من ذكريات طفولته، فالألوان الأقمشة التي

كانت تخطيطها والدته كانت تأخذ مكانها في تصويره، ولا سيما تلك الألوان التي تشبه نسيج السجاد، والتي تظهر في لوحته المسمّاة (الحديقة العامة) المصوّرة عام ١٨٩٤، وفي اللوحات التزيينية التي أنجزها للطبيب فاكيز عام ١٨٩٦، إذ يملأ المساحات بألوان تبدو كأنها سجاجيد فاخرة أو أقمشة مطرّزة.

يقول جوزيف إميل مولر في كتابه الفن في القرن العشرين: «لم يتمكن أحد مثله من إعطاء شاعرية أكثر إثارة من منزل برجوازي صغير، وما هو متوقع أن نلاقه في هذه الغرف من كمد ومن ضيق، يحملنا فويللار إلى نسيانه تماماً ليدخلنا في وسط فائن حيث كل ما فيه ينبض بحرارة خفية. وعلينا أن نعود إلى شاردان، وإلى هولاندي القرن السابع عشر لنجد فنّاناً يستطيع أن ينظر بهذا التأمل إلى امرأة تخطط أو تتناول طعام الإفطار. ولا نعرف إلا القليل من البيوت المملوءة بهذا القدر من الدفء المهيمن داخل البيوت التي صوّرها فويللار، فكل ما فيها هادئ وصامت ورقيق».

أخذت لوحات فويللار طريقها للعرض عبر أروقة بناء المجلة البيضاء عام ١٨٩١، قبل أن يتخذ له مرسماً مع صديقيه المصوّرين: بونار ودينيس في شارع بيجال بباريس، ويساهم مع لونه - بوي في تأسيس (مسرح العمل) الذي كان يشترك فيه بأعمال الديكور، وتصميم الملابس، بل في أعمال الإخراج في بعض الأوقات، وكانت مسرحية (رمير شولم) لإبسن، أول مسرحية قدّمها المسرح عام ١٨٩٣، ووضع فويللار مناظرها وملابسها. كما رسم لوحات مستمدة من حياة الترف واللهو كلوحة الممثل (كوبيلان كاديه)، ولوحة (ممثلة في جناحها).

وفي تلك المرحلة أي بعد عام ١٩٠٠، أخذت لوحاته عمقاً جديداً، وبدأت شهرته تنتشر، وأسندت إليه مجموعة من الأعمال التزيينية، فصوّر رسوماً متعددة لحدائق التويللري، وأخرى لمنزل الطبيب فاكيز، وثالثة لمنزل الروائي

كلود آنيت، كما أُسندت إليه مهمة تزيين قاعات مسرح قصر شايفو (مبنى الأونيسكو الشهير) مع روسل وبونار عام ١٩٣٨، فأنتهوا من إنجازها عام ١٩٣٩، وأسند إليه تزيين مبنى عصابة الأمم في جنيف عام ١٩٣٦ بالاشتراك مع الفنانين: روسل ودينيس وشاستل، وأخيراً انتخب عضواً في المعهد الفرنسي. وحين ذاعت شهرته في الأوساط الأرستقراطية، أخذ الناس يقصدونه من أجل أن يُنجز لهم صوراً شخصية، فصورَ عدداً كبيراً منها ولاسيما الصور الشخصية لآل ناتانسون، لكنها لم تكن تتمتع بتلك الأصالة التي نجدها في لوحات البيت البرجوازي، نتيجة عدم الانسجام النفسي الذي كان يصور فيه شخصيات لا تربطه بها روابط عاطفية، فقد كان يؤدي دور المصور المتقن وحسب.

توفي إدوار فويلار في مدينة لابلول عام ١٩٤٠، عن عمر يناهز الثانية والسبعين، وقد توزعت لوحاته لدى جهات خاصة مختلفة، وفي عدد من المتاحف والصالات العالمية، منها متحف الفن الحديث في باريس. ومتحف هيوستن ومتحف كليفلاند ومتحف بروكسل.

المراجع:

- ١- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسّامين في العالم - دار الراتب الجامعية بيروت ١٩٩٦ - ص ٢٦٣.
- ٢- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٢٣٣ - ٢٤٢.
- ٣- جوزيف إميل مولر - الفن في القرن العشرين - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٦ - ص ٢٥ - ٢٦.



فاللوتون ١٨٦٥ - ١٩٢٥

فيليكس فاللوتون مصوّر فرنسي من أصل سويسري، وهو من مدرسة الفنانين الأنبياء التي ظهرت أواخر القرن التاسع عشر، وكان من أبرز روادها الفنان بيير بونار وإدوار فويللار وبول سيروزيه ودنيس وغيرهم ممن سلكوا مسارات الذات الداخلية في التعبير الذي تجاوز الواقعية والانطباعية.

ولد فاللوتون في مدينة لوزان بسويسرا في الثامن والعشرين من كانون الأول عام ١٨٦٥، وحين بلغ السادسة عشرة قصد مدينة باريس ليدرس فن التصوير في أكاديمية جوليان، وهناك أبدى إعجابه بأعمال الفنان إدوار مانيه الذي كانت لوحاته تشكّل المنعطف الذي عبر منه التصوير من الواقعية إلى الانطباعية، ولكنه ما لبث أن توجّه بإعجابه نحو لوحات فان غوغ، وتولوز لوتريك، وهنري رسو، الذي عُرف بلوحاته ذات الطابع الفطري.

كان فاللوتون يحب التنقّل والسفر، وقد شارك في معظم معارض الفنانين المستقلين إلى جانب سورا، وسينيّاك، وكروس، ورودون وغيرهم ممن رقدوا هذا المعرض بنتاجهم، بيد أنه أبدى اهتماماً بفن الحفر، ولاسيما الحفر على الخشب، وساهم بمشاركاته العديدة في رسوم عدد من المجلات الفرنسية، منها (مجلة الضحك، والمجلة البيضاء).

التقى فاللوتون جماعة الأنبياء، وشاركهم في المعرض الذي أقيم سنة ١٨٩٣ عند لوبارك دوبوتيفيل، ثمّ في مبنى مجلة (برقية تولوز) سنة ١٨٩٤، وبعد ست سنوات حصل على الجنسية الفرنسية.

كانت بدايات فاللوتون في التصوير الطبيعي، وكانت لوحاته تلتزم بالجوانب الأكاديمية التي تظهر براعته في محاكاة الفنانين القدامى، لكنه حين تعرّف بونار وفويللار في عام ١٨٩٥، توجّه نحو تصوير ملامح الحياة الحديثة

والمعاصرة له كغيره من الفنّانين الذين ابتعدوا عن الموضوعات الكلاسيكية المستمدّة من الأدب والتاريخ والأساطير، وبدأت تظهر في لوحاته صور الشوارع الباريسية ومناظر البحار ومشاهد الحياة الاجتماعية، وأخذت تبدو لديه عناصر جديدة وإيقاعات حادة وهي تتناول أكثر الأشياء بساطة كالأحذية والكلاب والقطط والقبعات، بيد أنه منذ عام ١٨٩٦ شرع يتوجّه نحو التعبير عن الدخليات عبر أسلوب خاص لا نجد له مثيلاً لدى زميليه بونار وفويلار.

لم يكن اللون لديه يقتصر على الوظيفة الشكلية أو التزيينية كما هو لدى فويلار، بل أضحت له وظيفة تعبيرية، وصار للخط وظيفة مماثلة في إحداث المناخ التعبيري كذاك الذي وجدناه لدى تولوز لوتريك، منها توجّه أنظاره نحو فن الحفر على الخشب باعتباره الوسيلة التعبيرية التي تستوعب نواذعه ومشاعره العنيفة من خلال العلاقة المتباينة بين الأبيض والأسود التي تسهم في إبراز الحس الدرامي والانفعالي في الصورة. وهذا عكس ما اتجه إليه بونار وفويلار، حين اهتمّا بالحفر الملون على الحجر، لأن اللون سيحقق لهما الغاية التي يسعيان إليها.

ولذلك كانت تحفل خطوطه البسيطة بقدرة تعبيرية واضحة، وهو يلج على إظهار الجانب الجمالي بما فيه من غنى يصدر عن الصورة بشكل عفوي وتلقائي، لكنه لم يستطع الوصول إلى ما كان يصبو إليه نتيجة القلق الذي كان يتأرجح به بين ما يراه بعينه وما يشعر به بقلبه، ولذلك كانت الشخصيات تبدو في لوحاته باهتة جامدة، ومع ذلك كان يتجاوز تلك المعضلة بتحريك الألوان في ثنايا الأشكال لتحدث نوعاً من الحركة القلقة الباعثة على الحيرة التي تصيب المشاهد حين ينظر إلى التماثيل الشمعية وهي تحدّق فيه بجسارة.

وفي السنوات الأخيرة ولاسيما بعد عام ١٩٠٥، كان يُبدي اهتماماً بتصوير

النماذج العارية، ويكسو الأجساد بلمسات لونية قاسية، فيمنحها مزيداً من التكتُّل والتجسيم بشكل مثير في بعض الحالات، كما أنه يعود إلى تصوير نوع من الطبيعة المتحررة التي تقترب من تخوم التعبيرية، وهذا يشير إلى ذاك التأمل الداخلي للذات والمراقبة الداخلية للنفس والإصغاء لإحساساتها، فهو يقول: «إنني أحلم بفن تصوير عظيم منزّه عن كل شكل حرفي للطبيعة». فهو يريد التخلص من المحاكاة من أجل التمكن من عكس الذات الإنسانية والمشاعر الذاتية من خلال الطبيعة. هذا ما أراد فاللوتون تحقيقه قبل وفاته في ٢٨ كانون الأول عام ١٩٢٥.

المراجع:

- ١- سلمان قطاية - المدرسة الانطباعية - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٣ - ص ٢٣٩ - ٢٤٢.
- ٢- جوزيف أميل مولر - الفن في القرن العشرين - منشورات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٦ - ص ٢٧ - ٣٠.



أرستيد مايول Maillol نَحَّات فرنسي يأتي في طليعة النحاتين الذين ظهرُوا في مطلع القرن العشرين أمثال: «برديل» و«دسبيو» اللذين تخرَّجا من مدرسة النحَّات الشهير أوغست رودان، فهورائد النزعة الفطرية في النحت الحديث، فقد استطاع بفطرته وذكائه أن يعود بالنحت إلى منابعه الأصيلة. كما ترك أثره في أعمال عدد من النحَّاتين المعاصرين له أمثال: أرب ولوران وبرانكوزي، وهنري مور، وكان واحداً من جماعة الأنبياء.

ولد أرستيد مايول في الثامن من كانون الأول عام ١٨٦١، في بانيولس في جنوب فرنسا، وكان والده يعمل في الصيد البحري، فعاش مايول طفولته في منزل خالته بالقرب من شواطئ البحر، وكروم العنب المتاخمة لها، تظللها سماء زرقاء صافية وشمس مشرقة تغمر الحقول بضياءها. في تلك الأجواء المفعمة بألوان الحياة الريفية، عاش مايول طفولته، متأملاً جمال البحر، وروعة الجبال، وسحر الطبيعة التي أيقظت في روحه نوازع الجمال ودفعته للبحث عن وسيلة فنية للتعبير عنها، وقد وجد ضالته في نصيحة صديق له، أشار عليه بالسفر إلى باريس ودخول مدرسة الفنون الزخرفية.

وحين وصل إلى باريس، انتسب إلى مدرسة الفنون الزخرفية وهو في العشرين من عمره، وتلقَّى فيها مبادئ التصوير والزخرفة، لكنه غادرها إلى مدرسة الفنون الجميلة حين حصل على منحة دراسية من المجلس البلدي، وفي تلك المدرسة لم يجد ما تصبو إليه نفسه، وتسعى من أجله مطامحه، فقد كانت التعاليم الأكاديمية لا تمنحه تلك الحرية التي يتطلَّع إليها الفنان الطموح، وشعر بخيبة الأمل من عطاء أساتذته، وهذا ما عناه بقوله: «إن مدرسة الفنون الجميلة قادتني بعيداً عن النور بدلاً من أن تشدني إليه». بل هذا ما أفصح

عنه الفنان هنري ماتيس بقوله: «إنَّ مدارس الفنون تذكّرني بلوحة بروجل الشهيرة - الأعمى يقود الأعمى - كذلك شأن تعليم الفن في مدارسِه، أستاذ يقود أتباعه المكفوفين وهو نفسه فاقد البصر».

والحقيقة أنَّ مايول كان يتلقَّى في مدرسة الفنون الجميلة مبادئ التصوير، ولكنه لم يقتصر على ذلك فقد كان يُكثر من زيارة متحف اللوفر، ومتحف السجاد اليدوي الذي يتضمن مقتنيات من العصور الوسطى، وكانت هذه المعارضات تثير في نفسه الدوافع الكامنة للعمل الإبداعي، كما أثارت أعمال غوغان التصويرية والنحتية التي أنجزها في جزر تاهيتي، ووجد فيها تلك الألوان الصافية المشبعة بالضيء، كما أثارت لوحات الفنان «بوفي د يشافان» ذات الطابع الزخرفي، التي تتألق بألوانها الصافية وحالتها النقية.

لقد تركت تلك المعرفة التي اكتسبها من زيارته للمتاحف أثراً واضحاً في قراره الذي دفعه للعودة إلى قريته بانيولس، وافتتاح محترف لفنون السجاد اليدوي، الذي جَدَّ له خبرته، وصنَعَ أصباغ خيوطه من أعشاب الريف المحيطة به، وبالرغم من النتائج الفنية الجيدة التي حقَّقتها إلا أنه اضطر إلى إغلاق المحترف نتيجة الدخل المحدود الذي لم يحقِّق له الوضع المناسب بعد زواجه من إحدى عاملاته التي أنجبت له طفلاً. وانصرف إلى زراعة العنب، في الوقت الذي سعى فيه بعض أصدقائه لتأمين عمل له كمزخرف لجدران البيوت.

كاد عمله في زخرفة المنازل يرمي به في مهاوي النسيان لولا أن أنقذه بعض الفنانين من أصدقائه الذين أعادوه إلى عمله في فن السجاد اليدوي، وعرفوا به الأوساط الأرستقراطية التي أخذت تقتني أعماله، وكان أصدقاؤه الفنانون من جماعة «الأنبياء» التي كانت تسعى إلى اكتشاف حالات جديدة من الفن تتجاوز منجزات المدرسة الانطباعية، وتؤمن بقول الفنان بوفي - دي - شافان:

«من قلب الإنسان، ومن كل أصوات الطبيعة تتألق السمفونية المقدسة».

ونتيجة للإرهاق الذي تعرّض له في أعماله، مرَّ مايول بأزمة صحية خطيرة، أضعفت بصره وأغرقتة في الظلام مدة ستة أشهر، وخلال هذه الفترة الصعبة، أخذ يُشغل نفسه بصُنع تماثيل صغيرة من الطين، وحين شاهدها تاجر اللوحات أمبرواز فولار عام ١٩٠٥، نالت إعجابه بما فيها من صياغة مبتكرة، تتجاوز الصيغ التي سبقتها في تكوينها وسطوحها الصريحة التي تتوافق مع فنون الطليعة الفنية التي كان يشجّعها، فأخذها منه، وصبّها بمادة البرونز، وأقام له معرضاً حظي باهتمام عدد من النقاد والفنانين الذين اكتشفوا نحاتاً جديداً تحمل منحوتاته سمة إبداعية رغم صياغتها الواقعية.

وحين تعرّف النحات الشهير رودان على منحوتاته، أبدى إعجابه الشديد بتمثال «ليديا» وقال: «من كل النحت الحديث لا أعرف عملاً له هذا الجمال المطلق والصفاء المطلق كتمثال مايول - ليديا». كما استطاعت منحوتاته أن تجتذب إليه النحات الكبير (بورديل) الذي قرّبه إليه وأفسح له الفرصة لعمل تماثيله في محترفه، وتعرّف على خصائص منحوتاته.

كان رودان يجسّد في تماثيله ملامح التراجيديا الإنسانية، ولم يكن بورديل يبتعد عن تجسيد الرموز الوطنية والمعاني الأدبية، في حين أراد مايول أن يجعل منحوتاته شبيهة بشروق الشمس وطفولة النباتات وخصوبة الطبيعة، فمضى إلى ريفه الرحب بروح الفلاح الفطري، يرشف منه رحيق الحياة وقطرات الندى، ويودعها في أعطاف منحوتاته التي اجتذبت إليها عدداً من المفكرين ورجال الأدب والفن في فرنسا، وجعلتهم يكبرون موهبته ورهافة حسّه، وصفاء رؤيته.

وكان في طليعة المعجبين بفن مايول، الأديب أندريه جيد، فقد أشاد بتمثاله الكبير «البحر الأبيض» الذي عُرض في معرض الخريف لعام ١٩٠٥. وكتب

عنه في إحدى الصحف الفرنسية، يُكبر فيه ذاك التعبير الصافي والصمت الهادئ، وومضات النور التي تعانق تضاعيفه وتسترخي على بقاعه الساكنة. وقد جاء مقال أندريه جيد ليرفع من شأن مايول، ويرد له اعتباره أمام جمعية الأدباء التي كلفته بعمل تمثال للأديب إميل زولا عام ١٩٠٣، ثم رفضته حين لم يتوافق مع إمكاناتها المادية، وأذواق بعض من يديرونها ممن يتشبثون بالصيغ النحتية التقليدية، وهو الأمر نفسه الذي فعلوه مع النحات الكبير أوغست رودان حين كلفوه عمل تمثال للأديب بلزاك.

وسنحت له فرصة أخرى ليسترد فيها اعتباره، وتؤكد أهميته، وذلك حين تشكلت لجنة مؤلفة من الزعيم السياسي كليمنصو، وأناطول فرانس، وميربو، وكلفته بنحت نصب تذكاري للزعيم الثوري غوستاف بلانكي، فراح مايول يتابع تفاصيل شخصية ذلك المناضل الذي أمضى نصف حياته في المعتقل من أجل الدفاع عن الحرية وتحقيق العدالة، وحين تم له ذلك أقبل على إنجاز النصب الذي أضحى أعجوبة فنية، أطلق عليها اسم «الحرية في القيود».

وبعد أن أنجز هذا النصب، أتاح له صديقه الألماني الكونت كيسلر فرصة السفر إلى اليونان بصحبته، إذ شاهد روائع النحاتين الإغريق أمثال: فيدياس وبوليكليت، وبالرغم من إعجابه بعبقرية فيدياس إلا أنه كان معجباً بتلك الجزر اليونانية الرائعة التي حرّكت طبيعتها الخلابة بواعث الإبداع قبل أن تنبثق الأساطير، فالطبيعة البكر ومياه البحر الأبيض المتوسط هي مصدر الإلهام عند مايول، أما أشكال الآلهة وحكاياتهم الأسطورية فهي ليست مما يدخل في موضوعاته ومنحوتاته التي تستمد حضورها من نساء المتوسط، الفلاحات، وزوجات الصيادين اللواتي يجمعن الأعشاب البرية لطهي الطعام لأزواجهن المتعبين.

عاد مايول إلى فرنسا وهو أكثر ارتباطاً بالحياة الفطرية، وينايع الطبيعة الصافية البعيدة عن ما تُضرّمه الحياة العصرية في النفس وما تُؤججه من مشاعر تبعد الإنسان عن فطرته وتغلّف روحه بأوشحة القلق. واستمرّ في إنجازاته النحتية كشجرة باسقة على شاطئ المتوسط، تقيض بثمارها على مَنْ يستظل بفيئها، استمرّ يعمل في محترفه ببلدته بانيوليس، وفي مصيفه الريفي في مارلي ليروا، ويُنجز روائعه وتمائيله المفعمة بالجمال المطلق والبساطة الوداعة، والوحدة والكمال.

وخلال الحرب العالمية الأولى عكف مايول على إنجاز تمثال «تحية إلى سيزان» الذي كان يعدّه الفنان العبقرى الذي طوّر الفن الحديث، كما أنجز نصباً لتحية الشهداء وضحايا الحرب، وقد تمّ ذلك بتكليف من بعض الجمعيات والهيئات الخاصة، وفي عام ١٩٢٨ أنهى رائعته «فينوس ذات الأكاليل» بعد أن استغرق في إنجازها قرابة عشر سنوات، وعرضها في معرض الخريف الرسمي بباريس، كما عرضها في لندن وبرلين، في حين عرض العديد من منحوتاته الرائعة في نيويورك.

أما الدولة فقد كلّفته عام ١٩٣٢ بتصوير مجموعة لوحات من الفريسك للمكتبة الوطنية. بينما تمكّن في عام ١٩٣٧ من إنجاز تحفته «باقة الحوريات الثلاث».

ولذلك رفضت بلدية إكيس التي كان يعيش فيها سيزان، نقل تمثاله إلى إحدى ساحاتها لعدم اقتناعها به، وتمّ نقله إلى باريس فيما بعد بتوجيه من الرئيس هيريو، وكان مايول يقول: «إنّ المال لايعنيني ولن أسعى إليه، والشهرة ليست شاغلي، وسأبقى هذا الريفي من الجنوب وفيّاً بحبّه لفلاحات بلاده».

لكن العالم الجديد أدرك ما أنجزه مايول من أعمال نحتية رائعة، فأقام له معرضاً كبيراً في نيويورك عام ١٩٣٣ كما أقيم له معرض آخر وشامل في مدين بال في سويسرا.

وبعد ما حققه من نجاح كبير في النحت، عاد من جديد إلى فن الرسم والتصوير، وأنجز العديد من اللوحات الجميلة بين عامي ١٩٤١ - ١٩٤٢ أي قبل وفاته بعامين؛ إذ توفي بحادث سيارة عام ١٩٤٤، ودفن في بلدته بانيولس.

والحقيقة أن مايول واحد من النحاتين الذين عارضوا ما جاء به رودان دون أن يبتعدوا عن تقاليد الواقعية، بل هو أكثرهم أهمية، فقد استطاع أن يحدّد ملامح إنتاجه وموضوعاته بفترة وجيزة، وبالرغم من التسميات الأدبية لمنحوتاته لا يختلف بعضها عن بعض من حيث الموضوع، فهي غالباً تلك الأجساد النسائية العارية إلا من امتلائها واكتنازها، وهي دائماً إما واقفة أو مستلقية أو جالسة بمسميات مختلفة «الليل»، و«الفعالية المكبلة»، و«البحر الأبيض المتوسط».

ولا يبدي مايول اهتماماً بالأفكار الأدبية أو بعلم النفس على نحو ما نرى عليه رودان، فهو يختلف معه من هذه الزاوية، كما أنه يختلف معه بالأسلوب، فذاك انطباعي وانفعالي، وهذا متوازن، وليس في منحوتاته اضطراب، أو عاطفة محمومة أو مبالغة في الحركات، وكتلة تبتعد عن التجايف والفراغات، فهي في الغالب مملوءة وراسخة في السكون، وتزدان بالهدوء الذي يعزّزه النموذج الحي الذي أخذ عنه الفنان، وهو نموذج أنثوي قروي يمتاز بجسم قوي لا يقترب كثيراً من معايير الجمال المثالية أو المدينية، بل يبتعد عن الأناقة رغم ما يبيده من رشاقة وعافية وشهوانية وثنية، لا نجدها في المنحوتات الإغريقية، فهو أكثر

بدائية منها. من هنا اكتسبت منحوتات مايول قيمتها، بما تضمّنته من إحساس فطري بالجمال، لا يخضع لمعايير عصره المهجنة، فهو يشبه غوغان في تصويره ومواقفه الجمالية المتوافقة مع فطرة الإنسان وصفائه.

المراجع:

- ١- بدر الدين أبوغازي - مايول.. العودة إلى النبع - مجلة الهلال - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٩٨.
- ٢- بشير فنصة - الحياة التشكيلية - العدد ٤١ - دمشق ١٩٩٢ - ص ١٦٦ - ١٩٠.

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 هاويز - الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة الدكتور فؤاد زكريا - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.
- ٤- أندريه ريشار - النقد الفني - ترجمة صيَّاح الجهم - وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٧٩.
- ٥- بينوسانميا تلي - 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 حتى عام ٢٠١١.
- ٩- جورج مدبك - راتب قبيلة - قاموس الرسَّامين 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 - والأرجح
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- ليونيلوفينتوري - 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 - العالم الحديث - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٦٤.
- ٢٣- محمود بسيوني - الفن الحديث - مكتبة الفنون التشكيلية - الكتاب الرابع - مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- ٢٤- ميشيل لاكلوت وجان 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.

المراجع الغربية:

- 1- Michel Laclotte & Jean-Pierre Cuzzin (dictionnaire de la)
(Larousse) 17, RUE DU MONT-PARNASSE – 75298 PARIS
CEDEX 06.
- 2- LE MONDE – DELA PEINTURE – HATHETTE – 75005
PARIS.
- 3- CHEFS – D'OEUVRE – 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.



ملحق الصور



جاك لويس دافيد JACQUES LOUIS D



جان أوغست أنغر JEAN AUGUSTE



A- أنطونيو كانوفا A- Canova



جان أنطوان هودون Jean-Antoine Houdon



وليم بليك WILLIAM BLAKE



تيودور جيريكو THEORE GERICAULT



البارون أنطوان جان غرو (Antoine Jean Baron Gros)



أوجين ديلاكروا (Eugene Delacroix)



فرنسوا رود . Rude . Francoic



أوغست بريو prelate Auguste



أنطوان لوييس باريي Antoine Louis Barye



جان بابتیست کاربو Jean –Baptiste Carpeaux



جان بابتیست کورو JANE PAPTIST COROT



جان فرانسوا ميلليه jean francois miller



أونوريه دوميه HONORE DAUMIER



غوستاف كوربيه gustave corbe



إدوار مانيه EDWARD MANET



كلود مونيه CLAUDE MONET



كاميل بيسارو GAMILLE PISSARRO



الفرد سيسلي ALFRED SISLEY



جان فرانسوا ميلليه jean francois miller



بول سينياك PAUL SIGNAC



جان فرانسوا ميلليه jean francois miller



إدغار ديغاس HILAIRE GERMAIN DEGS



جان بابتيس كورو JANE PAPTIST COROT



أوغست رودان AUQUSTE RODIN



أوغست رودان AUQUSTE RODIN



بول سيزان paul cezanne



بول سيزان paul cezanne



PAUL GAUGUIN بول غوغان



VINCENT VAN GOGH فان غوغ



VINCENT VAN GOGH فان غوغ



سوزان فالادون S.Valadon



هنري روسو Henri Roussau





أوديلون ريدون Odilon Redon



غوستاف كليمت Gustav Klimt

المحتوى

0		• مقدمة
11		الكلاسيكية الجديدة
19		– أنغر
25		الكلاسيكية الجديدة في النحت
26		– كانوفا
29		– هودون
33		الرومانسية
39		– بليك
45		– جيريكو
49		– غرو
53		– ديلاكروا
61		الرومانسية في النحت
61		– رود
63		– بريو
65		– باربي
66		– كاربو
73		الطبيعة
75		– كورو
80		– ميلليه
85		– دوميه
91		الواقعية
93		– كوربيه
99		الانطباعية
105		– مانيه
111		– مونيه
119		– بيسارو

١٢٤	 سيسلي
١٢٨	 سورا
١٣٤	 سينيك
١٣٧	 إدغست
١٤٣	 إدغار ديغاس
١٤٩	 تولوز لوتريك
١٥٥	الانطباعية في النحت
١٥٨	 رودان
١٦٥	ما بعد الانطباعية
١٦٧	 سيزان
١٧٤	 غوغان
١٨١	 فان جوخ
١٩٠	 فالادون
١٩٥	 روسو
٢٠١	الرمزية
٢٠٣	 ريدون
٢٠٧	 كليمت
٢١٣	جماعة الأنبياء
٢١٥	 بونار
٢٢١	 فويللار
٢٢٦	 فاللوتون
٢٢٩	 مايول
٢٣٧	 المراجع
٢٤٠	 المراجع الغربية
٢٤١	 ملحق الصور
٢٧٧	 المحتوى

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 نظمتها وزارة الثقافة السورية منذ مطلع ١٩٧١.
- صمّم ونفّذ أكثر من ثلاثين عربة احتفالية لمهرجان القطن بين عامي ١٩٨٩ - ٢٠١٠.
- صمّم العديد من الديكورات المسرحية وصوّر 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.
- حاضر في الفن التشكيلي، وشارك في عدد من الندوات النقدية في كثير من المنابر الثقافية المحلية والعربية.

- أعدّ وقدم برنامج «لمسات» في الفن التشكيلي لإذاعة 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 الفنانين المعلمين 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 - عضواتحاد التشكيليين العرب.
- عضو جمعية العاديات بحلب - عضو جمعية أصدقاء فتحي محمد بحلب.



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 أدت 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 الرعكوكو. 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 والذاتية والبنائية وسواها...

ويتضمن الكتاب ترجمة لمئة وثلاثين عالماً من أعلام الفن التشكيلي في أوروبا الغربية.



www.syrbook.gov.sy

E-mail: syrbook.dg@gmail.com

هاتف: ٣٣٩٨٨٦ - ٣٣٩٨٨٦

مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠٢٤ م