

البابُ الرابع

الحركات الفنية في القرن العشرين
القسم الأول (١٩٠٠ - ١٩٢٠)

تمهيد :

وغريب . كما نشأت فكرة العودة إلى البساطة الموجودة في الفن الإفريقي . وشهد مطلع القرن العشرين تحطيم الأشكال الطبيعية وتحريفها ، وبرزت هذه الفلسفة في مذاهب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية وتفرعت من هذه المذاهب عدد من التيارات الفنية .

وهكذا توالى الحركات الفنية حتى عام ١٩٤٠ . على أننا نلاحظ أنه يمكن تقسيم هذه الحركات إلى قترتين الأولى ١٩٠٠ - ١٩٢٠ ، وتميزت بكثرة النظريات الإبداعية الأساسية مما نتج عنه ازدياد مضطرب في عدد الفنانين ، والثانية ١٩٢٠ - ١٩٤٠ قل فيها عدد الحركات الابتكارية .

ولكثرة عدد الاتجاهات والمدارس في ميدان التصوير في القرن العشرين وازدياد عدد المصورين فضلت ألا أجمع بين التصوير والنحت والعمارة في باب واحد .

كما نلاحظ أن الفنانين كانوا كثيراً ما ينتقلون من نزعة إلى نزعة ومن مذهب إلى مذهب لذلك سنلاحظ في تصنيفي لهم أنني سأتناول عنهم أكثر من مرة تبعاً للمذهب الذي ارتبطوا به .

اختلف الوضع في القرن العشرين عنه في القرن الماضي حيث شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغييرات واضحة في فكر المجتمع الأوربي . كما كان لانتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر في ازدياد اهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية . ف شعر كل فرد بحرية كاملة في اختيار طريقة الحياة التي تلائمها بدون أى تفكير فيما إذا كان ذلك يتعارض مع المجتمع الذى يعيش فيه أم لا . لذلك نجد أن فنان العصر الحديث تمتع بنوع من الحرية لم يحظ بمثلها سلفه من قبل .

واحتفظت باريس منذ بداية هذا القرن بمركزها القيادى في ميدان الفنون . وانعكست التطورات التي ظهرت في المجتمع على الفن المعاصر الذى نعيش وقائمه اليوم . فتحرر الفنان في القرن العشرين من التقاليد الفنية التي كانت متبعة في مدارس القرن السابق ، وإبتعد عن الواقعية الموضوعية وبدأ طريقاً جديداً لم يتقيد فيه بأشكال المراثيات وألوانها .

ولما كانت الحرية من أهم خصائص الفن الحديث لذلك نجد أن الجزء الأول من القرن قد تميز بإندفاع غير عادى وراء كل جديد

الفصل الأول

(الحركة الوحشية Fauvism ١٩٠٠ - ١٩١٠)

مقدمة :

وأود أن أشير إلى مجموعة هؤلاء الفنانين الذين أسهموا في الحركة ، على أنني سأكتفي بعرض أعمال الرواد منهم فيما بعد : ماتييس Matisse (١٨٦٩ - ١٩٥٤) - ماركيه Marquet (١٨٧٥ - ١٩٤٧) - فلانك Vlaminc (١٨٨٠ - ١٨٧٦) - ديران Derain (١٩٥٨ - ١٩٦٠) - مانجان Pu (١٨٧٦ - ١٩٦٠) - مانجان Manguin (١٨٧٤ - ١٩٤٩) - فريز Fries (١٨٧٩ - ١٩٤٩) - فالتات valt (١٨٦٩ - ١٩٥٢) - دوفى Dufy (١٨٧٧ - ١٩٥٣) - وبراك Braque (١٨٨٢ - ١٩٦٣) . ولقد استمدت هذه الجماعة نظرياتها الفنية من أسلوب فان جوخ ذى الألوان الصارخة .

أسست جماعة من الفنانين الشبان الفرنسيين الذين شبوا في باريس في التسعينات وسموا أساليب المدرسة التأثيرية ، جبهة فنية جديدة اهتمت بالفنون المتحررة (الإفريقية ، والبدائية والفطرية . وفنون الأطفال) عرفت باسم الوحشية . وتعتبر هذه الحركة من النزعات الفنية المهمة التى ظهرت في القرن العشرين حيث نلاحظ أنها تمثل انجهاً ثورياً جديداً في استخدام الألوان الغير ممزوجة مباشرة على اللوحة . ولم تمثل هذه النزعة مجموعة واحدة من المصورين ، بل نجد أنها ضمت جماعات متفرقة من المصورين ذوى أساليب فردية ، اشتركوا في تصميم الأشكال على أساس التسطيع والألوان القوية .



[لوحة ملونه رقم ٧] كلود مونييه ، « ساقا » في ارجنتوى ، ١٨٧٢ متحف
اللويزي بارس



[لوحة ملونه رقم ٨] أوجست دينوار ، ١ المرجيحة ١٨٧٦ متحف
التأثيريه . باريس

التصوير :

وينتسب القاعة تمثال صغير من البرونز لطفل مستمد من أسلوب عصر النهضة . فقال صائحاً « دونا تملو بين الوحوش » وشاعت هذه التسمية منذ تلك الفترة ، واقتصر يحملها الوحشيون . على أننا نلاحظ أن الوحشين كانوا متأثرين بمجموعة من المصورين الذين استخدموا الألوان بجراً أمثال سيزان ، وجوجان ، وفان جوخ ، وسورا . ثم تمكنوا من تحرير اللون كعامل وصفي في اللوحة كما هو وزد في الحقيقة وأعطوه قياً عاطفية غير خاضعة لأى قانون . إلا أن هذه الحركة كجماعة لم تتأسس أكثر من ثلاث سنوات حيث بدأ ظهور حركة فنية جديدة اجتذبت الفنانين مهي « التكعيبية » .

هنرى ماتيس H. Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤

يعتبر ماتيس من أعظم مؤسسى مذاهب فن التصوير في القرن العشرين ، كما كان زعيماً لأول حركة فنية ظهرت في مطلع القرن العشرين وهي « الوحشية » التي لم تدم طويلاً .

ولد ماتيس في بلدة كاتو كامبريزى Cateau Cambresi بشمال فرنسا . درس القانون في باريس واشتغل لفترة في مكتب محام في بلده ، إلا أنه سرعان ما شعر بمواهبه الفنية فرجع إلى باريس ليدرّس مبادئ الرسم على يد المصور بوجيرو Bougereau ، إلا أنه لم يقتنع بطريقته في التعليم فتركه إلى دراسة أكثر تحراً في مدرسة الفنون الجميلة على يد المصور جوستاف مورو G. Morreau . وهناك تعرف على المصور ماركيه .

اتجه ماتيس في أول الأمر بإيحاء من أستاذه إلى رسم مناظر الطبيعة التقليدية ، كما رسم لوحات الأساتذة القدماء الموجودة في اللوفر . ويتضح في

بدأت بشائر هذه الحركة في التصوير عندما زار ثلاثة منهم - ماتيس ، وفلامنك ، وديران - معرض فان جوخ عام ١٩٠١ . وفي عام ١٩٠٣ انضم إلى الثلاثة عدد آخر من الفنانين ، وازداد عدد المجموعة فكونوا جبهة أقامت مع مجموعة ثانية من الفنانين « صالون الخريف الأول » في أكتوبر ليمجدوا أعمال أساتذة الفن الحديث المجددين أمثال جوجان .

ويرجع الفضل في نشأة المذهب الوحشي إلى المصور ماتيس الذى عرض في صالون الخريف عام ١٩٠٤ لوحات مبتكرة في أسلوبها التصويرى وساهم في العرض فانجان وبوى وفريز . كما شهد ذلك العام عدة معارض في باريس كان لها أثر على أعضاء الحركة . فأقيم معرض للمصورين الفرنسيين البدائين . كما أقيم أول معرض للفن الإسلامى وأعجب به ماتيس . كذلك أقيم معرض للمصور مانيه . ولقد تمكن ماتيس بمهارة من الجمع بين عدة مجموعات من المصورين المتحمسين للتغيير . وظهر اتجاهاً في الحركة ، أحدهما معتدل نسبياً ويمثله ماتيس ، وديران ، ودوفى ، وماركيه . والآخر عنيف ويمثله فلامنك ، والمصور التعبيرى روو .

بدأت معرفة الجمهور للحركة عندما عرضت أعمال كثير من مصورى هذا المذهب في صالون ١٩٠٥ . إلا أن الوحشية ولدت كاسم للحركة في عام ١٩٠٦ عندما عرض ماتيس مع زملائه المتحمسين للتغيير أعمالهم في الصالون حيث أزعجت الأعمال المعروضة النقاد لدرجة أن الناقد الفنى لويس فوكسيل L. Vauxcelles اندعر عندما رأى اللوحات ذات الألوان الصارخة تغطي الجدران ،

الأعمال التي عرضها في الصالون الأهل عام ١٨٨٧ أنه كان متأثراً بمصور ما بعد التأثيرية بونار . كما كان من الممكن أن يتبع المذهب التأثيري ، إلا أنه فضل الانضمام إلى مجموعة المصورين الشبان الذين يبحثون عن ابتكارات جديدة في تاريخ التصوير .

مر ماتيس بمرحلة تجارب في اللوحات التي رسمها في كورسيكا والريفيرا الفرنسية في الفترة ١٩٠٠ - ١٩٠٤ وهذه المرحلة ساعدته على تكوين أسلوبه الخاص . حيث ابتعد كلية عن التأثيريين ، وصارت ألوانه متنوعة زاهية متأثرة بأساليب فنانى ما بعد التأثيرية سيزان ، فان جوخ وبصفة خاصة جوجان . حيث ظهرت في اللوحة

مساحات مبسطة للأشكال يحيط بها خطوط خارجية قوية .

بدأت شهرة ماتيس تتضح بعد أن اشترك مع بعض زملائه في صالون خريف عام ١٩٠٥ ويتضح ذلك في لوحة « منظر رينى » ١٩٠٥ (ش ١٠٧) . واعتبر ماتيس زعيماً للحركة عندما أطلق اسم الوحوش على جماعته . وانهاالت عليه الدعاوات من المعجبين بأسلوبه في عام ١٩٠٦ بعد أن ذاعت شهرة المذهب ، وتوج ماتيس زعيماً له فدعى إلى إنجلترا، وأمريكا ، والسويد ، والترويج لينشئ مراكز لأسلوب الدراسة الوحشية . لذلك كان لتعاليمه أثر في مسار فن التصوير الحديث

(شكل ١٠٧) هنرى ماتيس منظر رينى ١٩٠٥ .



واستقر ماتيس في نيس عام ١٩١٧ بعد تجوال خارج فرنسا لعدة سنوات ، وطور في أسلوبه بعد أن اتجه إلى رسم المناظر الداخلية للمنازل بما تحويه من مجموعة أثاث أو نساء أو طبيعة صامتة . واستخدم زخارف المنسوجات الزهرة كعامل زخرفي في اللوحة ، واستبعد من التصميم كل ما يعتقد بالآ لزوم له . وتدل لوحاته المتأخرة على مهارته وجرأته

(شكل ١٠٨) هنري ماتيس . لوكرس رقم ١٩٠٧٢٠ - ١٩٠٨ . المتحف الملكي للفنون . كوبنهاجن



تحول ماتيس من أسلوبه الوحشي السابق إلى أسلوب يتميز بالتوازن المنعم ، ويتضح هذا التغيير في اللوحات التي بها مجموعات من النساء مثل لوحة (لوكرس رقم ٢) ١٩٠٧ - ١٩٠٨ (ش ١٠٨) . وتتميز هذه اللوحة بخطوط منغمة مبسطة ومساحات مسطحة . ونلاحظ أن ماتيس اتجه إلى أسلوب التسطيع في اللوحات التي رسمها بعد ذلك ، ويوضح أسلوبه المبسط المتكرر لوحة «تناسق باللون الأحمر» ١٨٠٨ [لوحة ملونة رقم ١٢] . حيث راعى ماتيس في هذه اللوحة الانسجام بين اللون الأزرق الموزع على اللون الأحمر الذي يغطي كلاً من المائدة والحائط . كما نجد أن ماتيس قد فرق بمهارة بين الخطوط الرأسية والأفقية في التصميم الواحد . ويؤكد ماتيس على تصميمه بالألوان القوية المسطحة التي تغطي الأشكال الموجودة في الحديقة خارج الشباك .

وبعد أن تفرقت المجموعة في عام ١٨٠٩ عدل ماتيس عن أسلوبه الذي يعتمد على المبالغة في التحرر من التقاليد المتبعة في الألوان والتصميم . واتجه إلى أسلوب جديد يعتمد على الزخرفة ، وساعده على ذلك الفنون الفارسية الإسلامية (المسجاد والمنسوجات) التي أعجب بها في عام ١٩١٠ ، فهدأت ألوانه ، وظهرت في أعماله نزعة زخرفية في تبسيط الخط والكتلة ، وبذلك أمكنه تجنب حركة التكعيبية التي تلت النزعة الوحشية . ويتضح هذا التغيير في اللوحات التي رسمها في الفترة ١٩٠٩ - ١٩١٤ . وكان لزيارته لبلاد المغرب في الفترة ١٩١١ - ١٩١٢ أثر كبير على أعماله الأخيرة التي ظهرت فيها ستائر ومسجاد ونساء .

كما كان بارعاً في رسم الخطوط المنعمة . ويتضح ذلك في السجاد والستائر المزخرفة بالأزهار . تعددت مواهب ماتيس الفنية فقام بعمل مجموعة من التماثيل الآدمية . كما استخدم أسلوب الحفر على النحاس والليتوجراف والطبع بالخشب في عمل رسوم توضيحية لقصائد الشاعرين ملارمي وجويس . كما استخدم ألوان الجواش والورق الملون في عمل لوحات « ملصوقة Collage » مبتكرة ، وفي آخر حياته قام بزخرفة مصلى بلدة فانس عام ١٩٥٠ التي كان قد استقر فيها منذ عام ١٩٤٣ وشملت أعماله الجدران وزجاج النوافذ .

أندريه ديران A. Derain (١٨٨٠ - ١٩٥٤) :

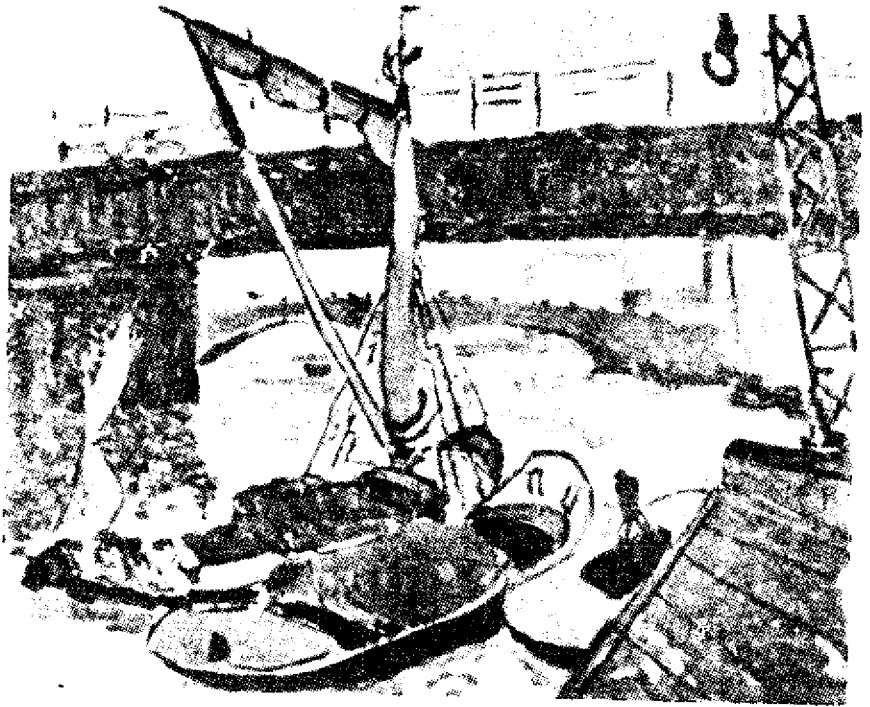
اتبع ديران أسلوب صديقه ماتيس المعتدل نسبياً ، واشترك معه في معارض الوحوش ١٩٠٥ - ١٩٠٦ . وتميزت ألوانه في الفترة التي إنتمى فيها إلى النزعة الوحشية بوفرة وتنوع كبير . وظهر بصفة خاصة الأزرق والأحمر الوحشي في اللوحات التي رسمها لنهر التيمس في الفترة ١٩٠٥ - ١٩٠٦ . ويوضح ذلك لوحة « صنادل في نهر التيمس » ١٩٠٦ (ش ١١٠)

وعندما تفرقت المجموعة في عام ١٩٠٨ اتجه إلى أسلوب تبسيط الكتل الذي كان من أهم أسس المذهب التكعبي . كما ظهر في أعمال تلك الفترة تأثيره بفن النحت الزنجي وتجلى ذلك في الأقنعة التي قام بعملها في خلال فترة خدمته العسكرية في الحرب العالمية الأولى ، وبعد انتهاء الحرب إتجه ديران إلى الفن الرومانتي ولمهارته وبراعته في فن التصوير تمكن ديران من الفوز بجائزة كارنيجي الدولية عام ١٩٣٨ .



(شكل ١٠٩) هنري ماتيس . جارية ١٩٢٧ متحف الفن الحديث . باريس

في الجمع بين الألوان القوية الزاهية التي كان يتخيرها . كما كان للألوان الحمراء دوراً رئيسياً في كثير من لوحاته . وتعتبر لوحة « جارية » ١٩٢٧ (ش ١٠٩) عن تلك الصفات التي ميزت أسلوب ماتيس في الفترة الأخيرة . حيث نلاحظ أن نساءه ترسم جالسة أو واقفة مرتدية غالباً سروالاً أخضر . وبالإضافة إلى مقدرته التصويرية نلاحظ أنه تمكن من الحصول على تأثيرات زخرفية تحاكت فيها الألوان المتباينة الساخنة والباردة



(شكل ١١٠ أنلريه ديران . صنادل في نهر التيمس ١٩٠٦ متحف مدينة لينز إنجلترا)

موريس دي فلامنك Vlaminck (١٨٧٦-١٩٥٨) :

كان فلامنك أحد الأعضاء الثلاثة الذين ساهموا في تأسيس المذهب الوحشي كما ذكرنا من قبل وتعرف على ديران عام ١٨٩٩ في مدينة شاتو التي كان يقيم بها وتنحصر مساهمته في ازدهار هذا المذهب ، في مساحات الألوان الزاهية الأصلية القوية الأحمر والأخضر والأزرق التي استخدمها في لوحات الطبيعة التي أكثر من رسمها ويوضح ذلك لوحة « منظر خلوي بأشجار حمراء » ١٩٠٦ . (ش ١١١)

ومن الأسباب التي ساعدت على نشر الفن الإفريقي بين فنانى هذه التزعة مجموعة التماثيل الزنجية التي اقتناها فلامنك . حيث بدأ الوحشيون والتكعيبيون يهتمون بدراسة هذا الفن .

(شكل ١١١) موريس دي فلامنك . منظر خلوي بأشجار حمراء ١٩٠٦ متحف الفنون الحديثة باريس



راؤول دوفى R. Dufy (١٨٧٧ - ١٩٥٣)

انفرد دوفى بطابع خاص فى طريقة تبسيطه للأشكال . وبدأ بدراسة الفن فى مدينة الهافر مسقط رأسه ، ثم انتقل إلى باريس ، والتحق بمدرسه الفنون الجميلة . وعندما شاهد أعمال ماتيس والوحشين فى صالون عام ١٩٠٥ أعجب بألوانهم الزاهية . كما كان متأثراً فى أعماله الأولى بالمصور سيزان .

وظهر أسلوب دوفى الوحشى ذو الألوان الزاهية فى اللوحات -التي رسمها عام ١٩٠٦ فى « شرفيل » التي ذهب إليها بصحبة المصور ماركيه . وعرض أعماله مع المتوحشين عام ١٩٠٧ ، إلا أنه سرعان ما هجر تلك الألوان الصاخبة وتحول إلى أسلوبه المتميز الذى يعتمد على خطوط مبسطة تعطى فكرة كافية عن الموضوع .

انجحه دوفى فى أعماله إلى رسم الموضوعات المرحية : سباق الخيل ، سباق المراكب ، المسارح من الداخل

(شكل ١١٢) راؤول دوفى . نزهة على الشاطئ ١٩٠٥ مجموعة

م . بونترن

ومناظر الشاطئ . إلخ . ويوضح هذا الاتجاه لوحة « نزهة على الشاطئ » ١٩٠٥ (ش ١١٢) . وامتد نشاط دوفى إلى عمل تصميمات زخرفية للمنسوجات الحريرية وأقمشة التنجيد . كما كلف بعمل تصوير جدارى لجناح الكهرباء بمعرض باريس عام ١٩٣٧ . وتمكن من الفوز بجائزة عالمية للتصوير فى بينالى البندقية عام ١٩٥٢ .

جورج روو G. Rouault (١٨٧١ - ١٩٥٨)

بالرغم من أن روو لم يتم إلى حركة الوحشين إلا أن حريته فى استخدام مساحات الألوان القوية وتحريفه فى الأشكال والخطوط كانت سبباً فى ربطه أحياناً بالوحشين خاصة أنه درس مع جوستاف مورو أستاذ المصورين ما تيس وماركيه .

كان أسلوب روو فى الواقع أكثر ارتباطاً بأسلوب المدرسة التعبيرية التي يعبر فيها الفنان عما يشعر به تجاه الطبيعة والإنسان . ويمكن نسبة أسلوبه المنفعل إلى الألمان التعبيريين الذين





(شكل ١١٤) جورج روو المهرجين ١٩٤٠



(شكل ١١٣) جورج روو الزوجان ١٩٠٥ ألوان مائية مجموعة
ف ليكبرك

الموتى» ١٨٩١ ، «النساء الباكيات» ١٨٩٥ ، حيث عكست هذه الأعمال الإحساس بالمعاناة التي يشعر بها المجتمع البشري . وعندما عرض أعماله في صالون الخريف عام ١٩٠٥ الذي عرض فيه الوحشيون أعمالهم ، كانت أعماله تبدو أكثر ميلا إلى مذهب الألمان التعبيريين عنها إلى زملائه الفرنسيين الوحشيين مشجعي الألوان الزاهية . ويتضح ذلك في لوحة «الزوجين» ١٩٠٥ (ش ١١٣) . امتد نشاط روو إلى رسم شخصيات مهرجي السيرك بالإضافة إلى الشخصيات التاريخية واللوحات الدينية ، ونلاحظ في الأعمال التي رسمها بعد عام ١٩١٠ أنها كانت متأثرة بلوحات الزجاج المؤلف بالرصاص ، فنجد أن المساحات الملونة مسطحة ويحيط بها لون أسود سميك ، ويتضح ذلك في لوحة «المهرجين» ١٩٤٠ (ش ١١٤) .

أسسوا مذهب القنطرة في تلك الفترة ، وبصفة خاصة بالتعبريين : نولده وبكمان وينطبق ذلك على أعماله الأولى التي رسم فيها موضوعات تصور حالات البؤس ، والمهرجين ، والمناظر الدينية . نشأ روو في باريس ، وبدأ حياته الفنية في ميدان الفنون التطبيقية وسنه أربعة عشر عاماً حيث عمل مع مصور يلون زجاج النوافذ المؤلفة بالرصاص ، ثم انتقل بعد ذلك إلى مدرسة الفنون الجميلة ، ودرس مع الفنان مورو ، ويظهر تأثره بأستاذه في ألوانه الداكنة .

انجذب روو إلى الموضوعات الدينية في أعماله الأولى ، إلا أننا نلاحظ أنه بدأ يغير من تصميماته بعد عام ١٨٩٠ وصارت الشخصيات الدينية في لوحاته : العذراء ، والأنبياء ، والملائكة ، واقعية لا ترضى الكنيسة ، ويتضح ذلك في لوحات «المسيح

الرؤية البدائية

ظهر في باريس في حوالى عام ١٩١٢ اتجاه فنى بسيط ساذج عرف بالفن البدائى . وكان ذلك بمثابة رد فعل للاتجاه الذهنى الذى أخذه فن التصوير قبل ذلك التاريخ . ولأن هذا الأسلوب كان بعيداً عن أى تأثير أكاديمى ، نجد أن هذه النزعة القطرية لاقت تقديراً من الشعراء والأدباء والفنانين الذين يلتقون في مومنتراتى الحى اللاتينى بباريس ويرجع أصل التسمية إلى الشاعر أبو لينير التى أطلقها على أعمال عرضها موظف الجمرك هنرى روسو الذى يمثل المصورين البدائيين أحسن تمثيل .

هنرى روسو H. Rousseau (١٨٤٤ - ١٩١٠)

يعتبر روسو الذى اشتهر باسم موظف الجمرك زعم حركة التصوير البدائى الساذج البعيد عن التنميق.

ولد في لافال . وتنقل بين عدد من الوظائف قبل أن يتجه إلى التصوير ، حيث التحق بفرقة موسيقية حتى عام ١٨٦٩ ، ثم عمل بجمرك باريس في عام ١٨٧١ ، ومنها أخذ اسم الشهرة . وبدأ يمارس التصوير بعد استقالته من الوظيفة عام ١٨٥٥ ، وعلم نفسه بنفسه .

كان أسلوب روسو بدائياً في اللوحات التى عبر فيها عن المظاهر الطبيعية والحيوانات وأنتج كثيراً من اللوحات التى تصور الغابات ، وساعده على ذلك ذكرياته عن الغابات المكسيكية التى رآها في أثناء خدمته العسكرية في المكسيك في الفترة من ١٨٦٢ - ١٨٦٧ ، كما كان ينقل صور الحيوانات كالأسود والنمور في أثناء زيارته المتكررة لحديقة حيوان باريس .

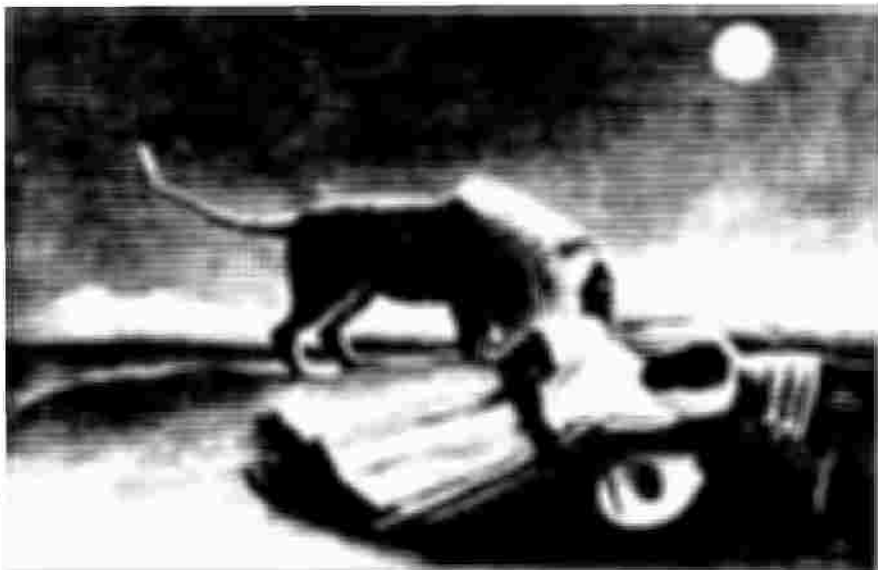
ومنذ أن عرض أعماله لأول مرة في صالون

المستقلين عام ١٨٨٦ ، نجد أن روسو قد أحرز تقدماً في اللوحات التى تصور الغابة ، وأثارت أعماله البسيطة الساذجة التى عرضها في تلك الفترة إعجاب الجمهور والنقاد ، وكون أسلوبه الخاص منذ عام ١٨٩٧ .

وتتضح مهارته في إحدى أشهر أعماله « الغجرى النائم » ١٨٩٧ (ش ١١٥) التى عرضها في أول معرض سيريالى عام ١٩٢٦ . وتصور هذه اللوحة غجرياً زنجياً نائماً في الصحراء وبحواره أسد وقيثارة من جهة ، ومن الجهة الأخرى إناء وتمهد هذه اللوحة باتجاهها ناحية الخيال إلى النزعة السريالية ، كما أن التحوير في شكل القيثارة والإناء يمهّد للوحات الأولى من الطبعه الصامته التى رسمها بيكاسو .

أثارت أعمال روسو البسيطة الساذجة التى عرضها في معارض المستقلين والوحشين انتباه جوجان وويسارو ، كما أشاد به الشاعر أبولينير ، وكرمه بيكاسو في حفلة خاصة أقامها له عام ١٩٠٨ . كان روسو يعنى بدراسة التفصيلات الصغيرة لأشجار الغابة في اللوحات الخيالية التى صورها للغابة التى لجأ إليها عقب انتشار الكوليرا في أوروبا ، وشاهد النمور هناك وانزعج من رؤيتها . ويتضح تصوره للغابة الغامضة في إحدى أجمل لوحاته « الحلم » ١٩١٠ (ش ١١٦) التى تصور غابة مزدحمة بالأشجار المتنوعة وامرأة عارية وحيوانات متوحشة . كما نلاحظ في أسلوبه الخيال البرئ في اللوحات التى تمثل فيها الحروب .

كان أسلوب روسو منطلقاً بسيطاً خالياً من المشكلات . وهو من القلة التى لم تتأثر بأى أستاذ من أساتذة التصوير واتفق أسلوبه مع رؤية الفن الحديث الذى كان يبحث في طرق الرؤية البصرية .



(شكل ١١٥) هنرى روسو الفجرى التالىم ١٨٩٧ . متحف الفنن
الحديثة نيويورك



(شكل ١١٦) هنرى روسو الحلم ١٩١٠ متحف الفنن الحديثة نيويورك

الفصل الثاني

الحركة التكعيبية (١٩٠٨ - ١٩١٤)

مقدمة :

مقدمة ، فتمكنوا من رؤية مكعبات ومخروطات واسطوانات في الأشكال الطبيعية . كانت الحركة التكعيبية أضخم انتفاضة ثورية فنية عرفها العصر الحديث ، وهي بباريسية النشأة ، ظهرت في أعقاب الحركة الوحشية بمثابة رد فعل لنظريات هذه الحركة وللترعة التعبيرية . والواقع أن التكعيبية كانت تتجه إلى التحرر من الشكل مثلما تحرر الوحشيون من الألوان الطبيعية . وكان ماتيس من أوائل المعجبين بها .

وارتبطت تسميتها مثل الوحشية بالنقاد الفني لويس فوكسيل الذي وصف اللوحات التي عرضها براك عام ١٩٠٨ في صالة « كانفيلر Kahnweiler » ، بأنها تتكون من مكعبات ، وكرر الوصف مرة ثانية في العام التالي . كذلك ذكر أن ماتيس - الذي كان من أوائل المعجبين بالحركة - بأنه وصف لوحتي براك اللتين قبلتهما هيئة التحكيم في صالون الخريف عام ١٩٠٨ ، بأنهما تتكونان من مكعبات صغيرة . وبذلك التصفت التسمية بالأسلوب الجديد ، وانتشر هذا الوصف بعد ذلك . واستخدمت هذه التسمية لوصف أية لوحة تتصل بالحركة . ووصف الناقد أبولينير^(١) أعمال مصوري هذه النزعة عام ١٩١٣ بالمصورين التكعبيين .

(١) نشر أبولينير دراسة عن مصوري المذهب في عام

١٩١٣ بعنوان المصورين التكبيين .

ظل الفنانون منذ العصور القديمة حتى أواخر القرن التاسع عشر يتشبثون بمحاكاة الأشكال الطبيعية المألوفة في كافة الأعمال التشكيلية التي نفذوها . إلا أن مطلع القرن العشرين شهد تغييراً جذرياً في تاريخ الفن ، حيث بدأ الفنانون يهتمون بابتكار وسائل جديدة للتعبير عن تصورهم للفن حتى يلائم التطور الحضاري الذي يحدث في العالم الحديث ونتج عن هذه التغيرات ظهور ثلاث حركات فنية في نفس الوقت تقريباً ، التكعيبية في فرنسا ، التعبيرية في ألمانيا ، والمستقبلية في إيطاليا .

ورفض الفنانون في فرنسا مبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية ، وبدأوا يختزلون هذه الأشكال إلى أجزاء هندسية وخطوط مستقيمة ، ثم أعادوا صياغتها من جديد في صور بعيدة عن عناصرها الأصلية . والواقع أن بشائر الثورة على الأشكال الطبيعية قد بدأ ظهورها قبل ذلك في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر^(١) في أعمال الفنان المجدد سيزان ، الذي شاهد في الأشكال الطبيعية مساحات هندسية مبسطة متينة البنيان . ولقد تمكن فنانو القرن العشرين من تطوير فكرته الهندسية إلى مرحلة

(١) عرف الفنان المسلم أسلوب تجريد الأشكال الطبيعية

منذ عصر الدولة العباسية .

المصورون التكعيبيون :

وما إن حلَّ عام ١٩١٠ حتى بلغت الحركة التكعيبية على يدى بيكاسو وبراك درجة كبيرة في تشويه معالم الشكل الطبيعي ، واقتبس كل منهما من الآخر في تلك الفترة لدرجة أن صعب التمييز بين أعمالهما في عامى ١٩١٠ - ١٩١١ إلا للدارس المتخصص . ويوضح ذلك لوحى « كمنجة وبالييت » ١٩١٠ (ش ١١٧) للمصور براك و « لاعب الأكرديون » ١٩١١ (ش ١١٨) للمصور بيكاسو .

ويرجع الفضل في نمو التكعيبية وازدهارها إلى التجارب التى اشترك فيها . بيكاسو وبراك منذ أواخر القرن التاسع عشر لتطوير فكرة سيزان الهندسية إلى مرحلة تجريبية متقدمة . فاستبدلا التأثيرات البصرية على سطوح الأشكال التى اهتم بها التأثيريون بتصور عقلاى متضهم للشكل . ورأيا فى الأشكال الطبيعية المكعب والمخروط والأسطوانة والكرة .

(شكل ١١٨) يابلو بيكاسو لاعب الأكرديون ١٩١١ . متحف جوتنهام
نيويورك

(شكل ١١٧) جورج براك كمنجه وبالييت ١٩١٠ . متحف جوتنهام
نيويورك





(شكل ١١٩) جورج براك ميناء في نورماندى ١٩٠٩ معهد الفنون شيكاغو

جذب عدداً ضخماً من الجمهور إلى صالة العرض التي اكتظت بهم. وصارت التكعيبية قبلة الموسم في فن التصوير .

ومنذ عام ١٩١٢ انتشر المذهب التكعيبى خارج فرنسا ، فمثل في معرض « الفارس الأزرق » بمدينة ميونيخ ، وفي معارض كولون وبرلين وزوريخ وموسكو وبرشلونة ، وفي لندن . وفي السنين التالية ظهرت اتجاهات جديدة في التكعيبية كان أهمها حركة « أورفيزم Orphism » التي ابتدعها ديبلونى ، واستمدتها من التكعيبية التحليلية . كما ظهرت نتائج للحركة التكعيبية في الحركات الفنية الجديدة المتعددة التي بدأت تغزو أوروبا . مثل الأسلوب الميكانيكى والاهتمام بالآلة الذى قدمه ليجه في فرنسا .

استخدم كثير من المصورين الشبان أساليب التكعيبية في الفترة ١٩٠٨ - ١٩١١ بالرغم من أن كثيراً منهم لم يكن يعلم تماماً مفهوم هذه النظرية . وفي عام ١٩١١ انضم المصور خوان جري إلى مؤسسى الحركة ، كما اجتذبت الحركة عدداً كبيراً من المصورين المتهتمين لخطوات المذهب التكعيبى أمثال « فرناند ليجه Leger » و « ألبرت جليزيس A. Gleizes » و « جان مترنجر J. Metzinger »^(١) و « روبرت ديبلونى R. Delaunay » و « وىجاك Villon » و « مرسيل دوشامب Duchamp » واشترك أغلب هؤلاء المصورين في أول عرض جماعى لمذهبهم الذى أسموه التكعيبية وقبولوا بالهجوم من النقاد إلا أن النقد كان له رد فعل عكسى ، حيث

(١) كتب جليزيس ومترنجر بياناً عن الحركة عام



(شكل ١٢٠) بابلو بيكاسو - جمبلي ١٩١١ - ١٩١٢ متحف الفن
الحديثة نيويورك

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فعرفت « بالتكعيبة التركيبية . Synthetic Cubism » ، واستغرقت الفترة من ١٩١٢ - ١٩١٤ ، وكانت هذه المرحلة بمثابة رد فعل للمرحلة الأولى . حيث أن التحليل المبالغ فيه كان من الممكن أن يؤدي إلى طريق مسدود . فتمكن زعماء التكعيبيين في هذه المرحلة الأخيرة - قد يكون بيكاسو وأوراك - من العودة إلى صور الأشكال الطبيعية أو أجزاء منها .

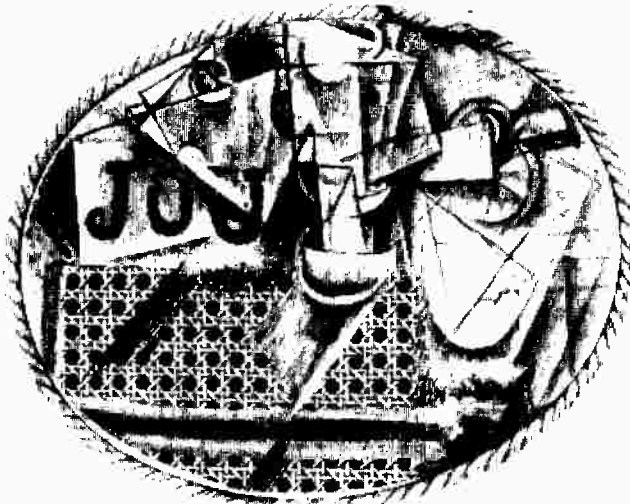
ولقد استخدم كل منهما في بعض أعمال تلك المرحلة قصاصات من الجرائد أو من ورق اللعب ، لتصق على السطح ، ثم يضاف إليها خطوط وألوان لتكامل التصميم . وعرف هذا الأسلوب الذي ابتدعه بيكاسو عام ١٩١٢ باسم « كولاج » - اللصق - « ويوضح ذلك لوحة طبيعة ساكنة وخيزران » (١٩١٢) (ش ١٢١) ولقد شاع استخدام هذا الأسلوب بعد ذلك بين التكعيبيين والتجريديين والسيرباليين وعندما انتهى التكعيبيون في تجاربهم إلى مرحلة العودة إلى واقع الأشياء من جديد ، وصلت الحركة في نهاية مشوارها الطويل إلى ما قبل النقطة التي بدؤوا منها .

(شكل ١٢١) بابلو بيكاسو - طبيعة ساكنة وخيزران ١٩١٢ مجموعة الفنان

وبالرغم من أن الحرب العالمية الأولى أوقفت نشاط الحركة التكعبية إلا أن تأثيرها كان قد تسرب إلى كثير من المصورين الناشئين .

وبدراسة المراحل التي مرت بها تجارب بيكاسو وبراك للوصول إلى هذه النتيجة ، نلاحظ أنها مرت بثلاث مراحل . المرحلة الأولى استغرقت الفترة من ١٩٠٧ - ١٩٠٩ ، واقتصرت الموضوعات على بعض أشكال طبيعية. اخترلت إلى مساحات هندسية بسيطة . وكانت هذه المرحلة نتيجة لتأثير سيزان ، ويوضح ذلك لوحة « ميناء في نورماندي » ١٩٠٩ (ش ١١٩) للمصور براك .

والمرحلة الثانية عرفت بالتكعبية التحليلية (Analytical Cubism) واستغرقت الفترة من ١٩١٠ - ١٩١٢ . وازداد فيها تفتيت الأشكال مع استخدام لون واحد بدرجاته . فكان المصور يجزئ الأشكال إلى مكعبات ثم يجمعها ليعيد بناءها في صورة جديدة . كما يرسم الفنان عدة رؤى للشئ الواحد في اللوحة ، ويوضح ذلك لوحة « جمبلي » ١٩١١ - ١٩١٢ (ش ١٢٠) للمصور بيكاسو ،





(شكل ١٢٢) بابلو بيكاسو . الغداء . ١٩٠٤ . متحف الفنون الحديثة . نيويورك

تلك الفترة لوحة « الغداء » ١٩٠٤ (ش ١٢٣) اتخذ بيكاسو مرسماً خاصاً في « باتو لافوار » بحي مونمارتر عام ١٩٠٥ ، وأصبح هذا المكان منتدى لكثير من الفنانين والكتاب أمثال أبو لينير . وانجبه بيكاسو في لوحات الفترة التالية ١٩٠٥ - ١٩٠٦ إلى رسم شخصيات السيرك من مهرجين ولاعبين إلخ . . . ونلاحظ في هذا الإنتاج أن شخصياته تبدو أكثر سعادة ، وألوانه أكثر دفئاً . كما تبدوا الصحة على أجسامهم التي زادت امتلاءً . وتميزت هذه الأعمال ببطورة اللون الأحمر الطوي فيها ، مما جعل النقاد يطلقون على أعمال تلك الفترة المرحلة الوردية .

تغير أسلوب بيكاسو تغييراً تاماً في أعمال المرحلة التالية ١٩٠٧ - ١٩٠٩ ، حيث ابتعد

بابلو بيكاسو P. Picasso (١٨٨١ - ١٩٧٥)

يعتبر الفنان الإسباني بيكاسو من أهم عمالقة الفن الحديث المعاصر ، حيث تعددت مواهبه الفنية ، فمارس التصوير والنحت والتصميمات المعدنية ، كما صمم وزخرف الكثير من الأواني الخزفية . وذاق طعم الشهرة والمجد في حياته ، كما كتب عنه عدد كبير من المؤلفات في حياته وبعد مماته بكل اللغات العالمية . وأصبح أسطورة وبطلاً لأنه كان دائماً أكثر الفنانين المعاصرين تجديداً . ولد بيكاسو في مدينة « ملقا » . وتلقى دروس الفن وهو صغير على يد والده الفنان « بلاسكو » (١) . ولما انتقلت الأسرة إلى برشلونة في عام ١٨٩٦ ، التحق بيكاسو بأكاديمية الفنون ، ثم انتقل إلى أكاديمية الفنون بالعاصمة مدريد ، وظهرت براعته ومقدرته في أول معرض أقامه هناك عام ١٨٩٧ ويلاحظ في هذه الأعمال أنه كان متأثراً بالمصورين الأسبانيين .

سافر بيكاسو إلى باريس لأول مرة لفترة قصيرة عام ١٩٠٠ ، وأعجب بتعدد الحركات الفنية بها ، لذلك نجد أنه قرر عام ١٩٠٤ الاستقرار بها . وبطبيعة الحال كانت أعماله المبكرة تصور الموضوعات التي كانت منتشرة في الوسط الفني في باريس مقلداً بذلك طريقتي ديكا ولوتريك . إلا أننا نلاحظ أنه تحول في الفترة من ١٩٠١ -

١٩٠٤ إلى رسم دراسات جادة لشخصيات عابسة تمثل البؤساء والمنبوذين والأطفال اليتامى والبهلوانات وساد في هذه اللوحات اللون الأزرق بدرجاته لكي يعطى التأثيرات بمأساة هؤلاء الأفراد ، وعرفت هذه الفترة بالمرحلة الزرقاء . ويوضح أسلوب

(١) حمل الفنان لقب عائلة والدته « بيكاسو » وكانت من أصل إيطالي .



(شكل ١٢٣) بابلو بيكاسو ، آناست أفينون ١٩٠٦ - ١٩٠٧ متحف
الفترة الحديثة نيويورك

فيها كلية من تأثير الفنانين السابقين سواء في الموضوع أو في الأسلوب ، واتخذ لنفسه اتجاهاً جديداً يميل إلى التجريد. وتكمن أهمية هذه المرحلة في أنها الفترة التي بشرت بولادة المذهب التكعيبي . حيث تعرف على المصور براك عن طريق الشاعر أبو لينير عام ١٩٠٧ ، وتعاون معه في إخراج المذهب التكعيبي إلى الوجود .

ولقد اهتم بيكاسو بفن النحت الإفريقي واستمد منه الكثير ، كما تعرف على الفن البدائي من أعمال الوحشيين . ورسم أشكالاً غريبة بدائية يظهر بها تشوهات ، كذلك استقاد من أساليب سيزان . ونجح في النهاية في إنجاز أولى لوحاته المبتكرة الجريئة ، « آناست أفينون » ١٩٠٧ (ش ١٢٣) التي أثارت ضجة بين النقاد عند عرض فكرة أشخاصها المحرفة التي تعتبر مرحلة انتقال إلى نزعة جديدة .

وتعرض هذه اللوحة تصويراً مسطحاً لخمس فتيات شبه عاريات ، ونلاحظ أن الأشكال الطبيعية قد حطمت ، وظهر في خطوطها تحريفات وزوايا ، فتظهر زوايا هندسية في خطوط أجسامهن وفي ثنيات ملابسهن ، وتبدو وجوه الفتيات بالجهة اليسرى مبسطة على طريقة النحت الأيبيري القديم الذي رآه في إسبانيا ، كما رسم وجهي الفاتين الأخرتين وكان عليهما أقنعة زنجية .

وبعد ما نجحت الحركة التكعيبية في التقدم بفضل التجارب التي قام بها بيكاسو وبراك ، بدأ بيكاسو في اتباع الطريقة التحليلية التي زادت من تحطيم الأشكال وهدم كل ما يعمل على مطابقة أشكال الطبيعة مع استخدام لون واحد ، ويمثل هذا الاتجاه لوحة « فتاة وقيثارة » ١٩١٠ (ش ١٢٤) .



(شكل ١٢٤) بابلو بيكاسو ، فتاة وقيثارة ١٩١٠ مجموعة خاصة

أنجز بيكاسو أعمالاً كثيرة للطبيعة الساكنة في الفترة من ١٩١٢ - ١٩١٤ ، وعالج بعضاً منها بطريقة الورق الملصوق للحصول على تأثيرات ملمس السطح . ويوضح ذلك لوحة «طبيعة ساكنة وخيزران» التي سبق الكلام عنها (ش ١٢٠)

وعندما تفرقت مجموعة موصوري التكعيبية بنشوب الحرب العالمية الأولى وتشتت الحركة ، بقى بيكاسو في باريس يستكمل تجاربه لمرحلة الفن التكعيبى . بالإضافة إلى دراسات طبيعية لبعض الشخصيات المتصلة به أمثال جامع التحف أمبرواز فويار ، وتميز هذه الأعمال بإيجاز في الخطوط ، وكمال في النسب يذكرنا بالمصورين هولباين وأنجر ذاعت شهرة بيكاسو في باريس بعد أن كلف عام ١٩١٧ بعمل تصميمات ديكور وستارة لمسرحية «الاستعراض» التي كتبها جان كوكو ، وتعرف

براقصة الباليه «أولجا كولولفا وتزوجها عام ١٩١٨» . وبالرغم من انتشار المذهب التكعيبى في أوروبا في تلك الفترة ، إلا أن المبالغة في تحطيم الأشكال الطبيعية التي اتبعها التكعيبيون تسببت في ضعف المذهب ، حيث ضاع التصميم الشامل للوحة من كثرة الزوايا والمسطحات ، فبدأ بيكاسو في تغيير أسلوبه التكعيبى عن طريق تقليد طريقة الورق الملصوق . وبذلك اخضت الزوايا والمسطحات المجسمة ، وحلت محلها مسطحات مبسطة ذات ألوان قوية .

ومن أشهر أعماله التي توضح ذلك الأسلوب لوحتان لموضوع «الموسيقين الثلاثة» ١٩٢١ الأولى في نيويورك [لوحة ملونة ١٣] ، والثانية في فيلادلفيا ، وتعتبر الأولى أعظم مارسمه بيكاسو في (شكل ١٢٥) بابلو بيكاسو ، أم وطفل ١٩٢١ متحف الفنون شيكاغو





(شكل ١٢٦) جورج براك ، البرتغالي ١٩١١ متحف الفن بازيل
سويسرا

«آنسات آفينيون». وفي عام ١٩٠٨ تقدم إلى صالون الخريف بسبع لوحات لأشكال طبيعية اخترلت إلى أشكال هندسية ، إلا أن المحكمين رفضوا سبعة منها ، فما كان منه إلا أن سحبهم جميعاً وعرضهم في صالة «كانفيلير» . وكان ذلك إيذاناً بمولد كلمة التكعيبية عندما وصفهم الناقد قوكسيل بهذا الوصف .

ويعتبر كثير من النقاد أن براك هو مبدع التكعيبية وذلك لأنه كان أول من تقدم بعرض لوحات لموضوعات خطوطها معوّرة في عام ١٩٠٨ . كما عرض هذا النوع من الأعمال في صالون المستقلين عام ١٩٠٩ . وتوضح أعماله أنه مر بالمرحلتين : التحليلية « البرتغالي » ١٩١١ (ش ١٢٦) ، والتكعيبية التركيبية ، إلا أنه لم يتأدى

هذا اللون من الفن التكعيبى التسطيحي التجريدى . ويلاحظ في هذه اللوحة أن بيكاسو أضاف إلى الأشخاص أشكالاً زخرفية .

ومن الملاحظ أن بيكاسو وعدداً كبيراً من فنانى التكعيبية كانوا منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى يعودون من وقت إلى آخر إلى أسلوب كلاسيكى . وتميز الأشخاص التى رسمها بيكاسو فى تلك الفترة بضخامة بالغة تشبه التماثيل ، ويتضح ذلك فى لوحة « أم وطفل » ١٩٢١ (ش ١٢٥) وفى حوالى عام ١٩٢٥ مر أسلوب بيكاسو بمرحلة خيالية اقترنت بازدهار المذهب السيريالى . لذلك أرى من الأفضل دراسة هذه الأعمال عند دراسة هذه الحركة .

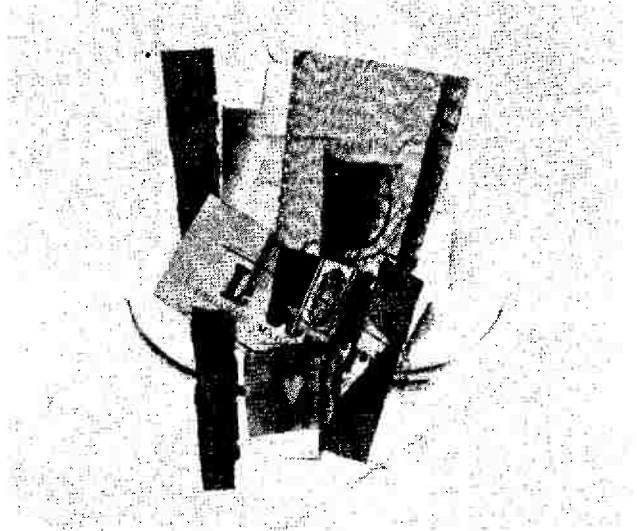
جورج براك G. Braque (١٨٨٢ - ١٩٦٣)

يعتبر براك أحد زعماء التصوير الفرنسى العصرى ، كما شارك العقبرى الإسبانى بيكاسو فى تقديم ونشر المذهب التكعيبى .

ولد فى مدينة أرجنتوى القريبة من باريس ، وكان والده يملك متجرّاً لللبويات ويعمل مزخرفاً ونقاشاً . والتحق وهو صغير بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة المافر التى استقرت فيها العائلة . وعندما شعر بميل إلى الفن ذهب إلى باريس عام ١٩٠٠ والتحق - لفترة قصيرة - بمدرسة الفنون الجميلة فى عام ١٩٠٢ . وعرض أعماله فى معارض المستقلين عام ١٩٠٦ و ١٩٠٧ . ويتضح فى هذه الأعمال الأولى ذات الألوان الزاهية أنه كان مؤيداً لمصورى المذهب الوحشى الذين عاصروهم .

إلا أنه تحول عن هذا الأسلوب التأثير بتشجيع سيزان ، خاصة بعد أن تعرف على بيكاسو عام ١٩٠٧ عندما ذهب إلى مرسمه برفقة أبولينير لرؤية لوحة

(شكل ١٢٧) جورج براك ، ناقل الأخبار ١٩١٣ متحف فيلادلفيا



اشترك براك في الحرب العالمية الأولى في عام ١٩١٤ ، إلا أنه عاد إلى باريس بعد أن أصيب عام ١٩١٥ ، واقترب عن بيكاسو واتخذ لنفسه طريقاً مخالفاً. وتحولت لوحاته إلى مساحات عريضة مسطحة من الألوان ، كما قلّت الزوايا في أشكاله . واستخدم ألواناً زاهية في لوحاته منذ عام ١٩٢٧ ويتضح هذا التغيير في لوحة « طبيعة صامته » ١٩٢٩ (ش ١٢٨) .

وتعددت الأعمال التي قام بها براك منذ عام ١٩٣١ ، فقام بعمل تصميمات للنسيج الحائطي . كما صمم عدداً من التماثيل في عام ١٩٣٩ ، واشترك في عدة معارض عالمية بعد ذلك ، ومع المصور روو في متحف تيت (Tate Gallery) عام ١٩٤٦ . وحاز على جائزة البينالي في البندقية عام ١٩٤٨ . كما عرض أعماله في الولايات المتحدة عام ١٩٤٨ ، وفي اليابان عام ١٩٥٢ ، وفي برن وزيوريخ عام ١٩٥٣ .

في الاسترسال في التجارب مثلما فعل صديقه بيكاسو ، لذلك نجد أنه كان معتدلاً في تحريف أشكاله ولقد نوع براك تصميمات الطبيعة الساكنة المنفذة بأسلوب اللصق التي صارت أكثر تعقيداً ، ويوضح ذلك لوحة « ناقل الأخبار » ١٩١٣ (ش ١٢٧) حيث تجمع هذه اللوحة بين جملة أشياء ، دورق وكوب نبيذ وعلة سجائر وقصاصات من عناوين الجرائد وورق لعب كوتشينة .

(شكل ١٢٨) جورج براك ، طبيعة صامته ١٩٢٦ مجلس الفنون





(شكل ١٣٠) خوان جرى ، الشطرنج ، ١٩١٥ متحف الفن شيكاغو

ولما كانت دراسته الأولى في مجال الهندسة ، فقد كانت نظرتة إلى الأشياء نظرة علمية . وأنجز دراسات متنوعة للأشكال الهندسية ، وصار من أخلص أتباع المذهب التكعبي . وفي الفترة من ١٩١٢ - ١٩١٣ كان له دور حاسم في المرحلة التركيبية يختلف عن أسلوب التكعبيين ، حيث نادى بإمكان رسم زجاجة من الشكل الإسطواني بعكس النظرية التكعبية التي تهدم الشكل الطبيعي لتبنيه من جديد .

تمكن جرى من إنتاج لوحات كثيرة مركبة ، قلّد فيها عملية اللصق (كولاج) ، وذلك عن طريق تصميمات تكعبية ملونة بعدة مسطحات للطبيعة الصامتة . ويتضح ذلك في لوحة « الشطرنج » ١٩١٥ (ش ١٣٠) ، ونلاحظ أنه تمكن بمهارة من التعبير عن خامة الخشب والأشياء الأخرى فتبدو كأنها ملصوقة .

(شكل ١٢٩) خوان جرى ، بيكاسو ١٩١٢ متحف الفن شيكاغو

خوان جرى J. Gris (١٨٨٧ - ١٩٢٧)

كان جرى الإسباني من أكثر الفنانين تحمّساً للمذهب التكعبي ، والمؤسس الثالث لمجموعة مصوري التكعبية . وأحد القادة الذين اهتموا بتصوير الطبيعة في تلك الفترة .

ولد في مدريد ، ودرس في مدرسة الفنون والصناعات عام ١٩٠٢ . وبدأ في مطلع حياته في كسب عيشه من الرسوم الهزلية التي يرسمها للصحف ثم ذهب إلى باريس عام ١٩٠٦ وأقام في مونمارتر بالقرب من بيكاسو ، وتعرف على أبو لينير والأدباء المؤيدين للتكعبية . وبدأ منذ عام ١٩١٠ في ممارسة فن التصوير بحماس واضح ، وبدأ يعرض في صالون المستقلين عام ١٩١٢ . ولا تظهر في لوحات جرى المبالغة والتشويه الذي يظهر أحياناً في لوحات بيكاسو ، ويوضح ذلك لوحة « بيكاسو » ١٩١٢ (ش ١٢٩)



تأثر في أعماله الأولى بفناني التأثيرية وما بعد التأثيرية . وخاصة بالمصور سينيك . كما قلّد الوحشين وخاصة ماتيس في الفترة ١٩٠٥ - ١٩٠٧ وساعدت دراسته المعمارية على ارتباطه بأسلوب سيزان البنائي للفترة ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ، واستخدام هذه المعلومات في الوصول إلى أسلوبه الخاص ووقع تحت تأثير المذهب التكعبي في الفترة من ١٩٠٩ - ١٩١٤ ، وتعرف على بيكاسو وبراك عام ١٩١٠ إلا أنه سرعان ما كَوّن لنفسه أسلوباً مستقلاً بنائياً يحتوى على عناصر التكعيبية والمستقبلية . وعرض أعماله في صالون المستقبلية عام ١٩١١ مع بعض مصوري التكعيبية دبلون وجليز وميتزنجر .

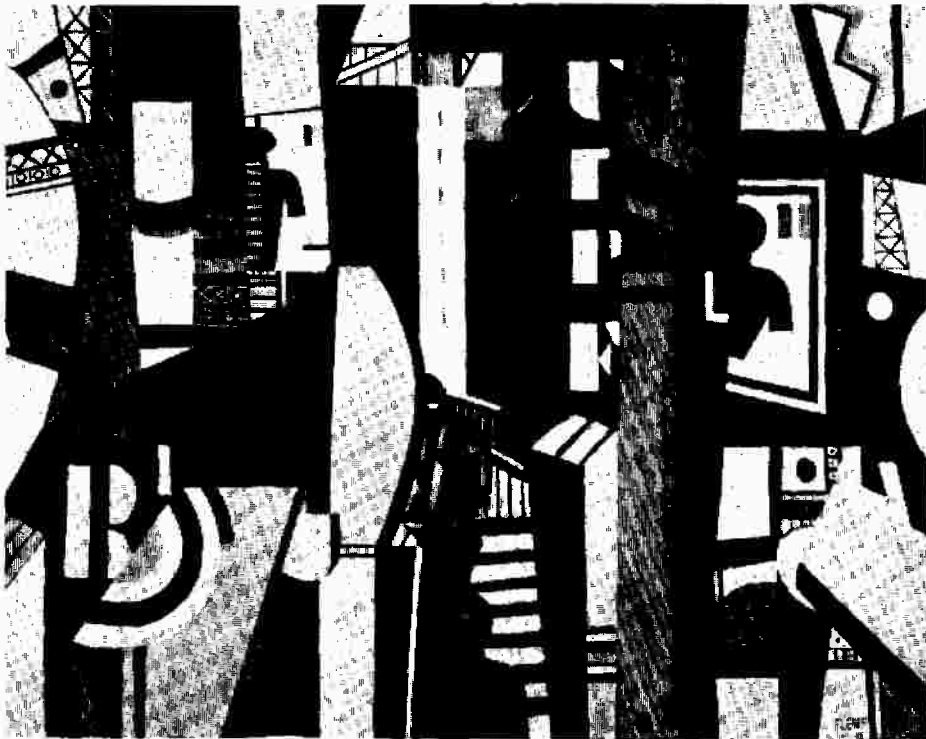
التحق ليجيه بالجيش عام ١٩١٤ . وفي خلال الحرب بدأ يهتم بالآلات الحربية . ونتج عن ذلك

(شكل ١٣١) فرنان ليجيه المدينة ١٩١٩ متحف الفنون . فيلاديلفيا

« فرنان ليجيه » F. Leger (١٨٨١ - ١٩٥٥)

كان ليجيه الفرنسي أحد زعماء المدرسة العصرية الحديثة . إلا أن أسلوبه في التصوير يختلف تماماً عن أسلوب بيكاسو وبراك التكعبي ، وربما يرجع ذلك إلى أنه انتقل من أعماله المبكرة التأثيرية إلى المرحلة التركيبية بدون أن يمر بالمرحلة التحليلية مثلما فعل بيكاسو وبراك .

ولد ليجيه في بلدة « أرجستان » بإقليم نورماندى ، وبدأ نشاطه الفني في مكتب مهندس معمارى في بلدته ، ثم أكمل دراسته المعمارية في باريس في الفترة ١٩٠٠ - ١٩٠٢ . إلا أنه اتجه إلى التصوير عام ١٩٠٣ فالتحق بمدرسة الفنون الجميلة ، ودرس في أكاديمية « جوليان » ، ثم علّم نفسه في اللوفر .



(شكل ١٣٢)

فرناند ليجه نساء وثلاث زهور ١٩٢١



مارسيل دوشامب (M. Duchamp ١٨٧٧ - ١٩٦٨) يعتبر دوشامب من أكثر مصوري العصر الحديث الذين قاموا بتجارب جديدة لتحويل مسار المذهب التكعبي إلى وجهة جديدة ، كما ساعد على إحياء الحركات الفنية الحديثة التي ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين . ولد بالقرب من مدينة روين بفرنسا ، وكانت عائلته تحترف الفن . فإخوته الثلاثة هم المثال ريموند دوشامب والمصور جاك فييون والمصورة سوزان .

تأثر في مطلع حياته بالمصور سيزان وبالتكعبيين ، وصار أحد الأعضاء المجررين المبتكرين بين جماعة الفن التكعبي . واتجه إلى الأسلوب التكعبي منذ عام ١٩١١ في العام الذي انضم فيه إلى جماعة « القسم الذهبي » ^(١) . ويتضح ذلك في أحد أشهر أعماله « عارية تنزل الدرج » ١٩١٢ (ش ١٣٣)

(١) القسم الذهبي Section D'or عندما انتقلت التكعبية التحليلية إلى التكعبية التركيبية في عام ١٩١٢ . كون جماعة من التكعبيين جهة بزعماء جليز ومترنغر لبحث في شؤون هذا المذهب . وكانوا يتقاربون في مرمم المصور فيون - الذي اقترح الاسم - بالقرب من باريس . وكانت معروضاتهم تشمل معظم دسامو التكعبيين باستثناء بيكاسو وبراك

أن توصل إلى نوع من التكعبية يتميز بخطوط مقوسة استمدها من الأشكال الديناميكية في الآلة مثل الأقماح الهندسية ، السلندرات ، وما شاكل ذلك . وكانت ألوانه هادئة في أول الأمر إلا أنها ازدادت قوة بعد ذلك . وغلب على لوحاته الطابع الميكانيكي الهندسي الذي صار من أهم مميزات ليجه . ويوضح الميل إلى عالم الآلة لوحة « المدينة » ١٩١٩ (ش ١٣١)

أثرت الأشكال الآلية على أشخاصه الذين عاد يرسمهم مرة ثانية . فرسم مجموعات ضخمة مبسطة مفككة الأوصال تشبه الإنسان الميكانيكي ، وساعدت الألوان الزاهية البراقة على زيادة التأثير بضخامتها ، كما تميزت بعنصر زخرفي مبسط . ويتضح ذلك في لوحة « سيدات و باقات » ١٩٢١ (ش ١٣٢)

وبعد أن أمضى ليجه فترة الحرب العالمية الثانية ١٩٤٠ - ١٩٤٥ في الولايات المتحدة ، رجع إلى باريس وقام بإعداد ديكورات للمسرح ، كما قام بتصميمات لأعمال الفسيفساء والزجاج الملون المعشق .

هذا الاتجاه التكعيبي الجديد البنائي باسم « الأورفية »
وأطلق هذا الاسم الكاتب أبولينير على أعمال
الفنانين ديلوني ، وليجييه ، وبيكاييا ، ودوشامب .
إلا أننا نلاحظ حالياً أن هذا الوصف لا ينطبق
إلا على أعمال المصور ديلوني .

روبرت ديلوني R. Delaunay (١٨٨٥ - ١٩٤١)
يعتبر ديلوني من أهم الفنانين المعاصرين ،
داوم باستمرار على البحث والابتكار في ميدان
التصوير الحديث ، مثلما فعل معاصره بيكاسو
وبراك

ولد ديلوني في باريس وتعلم الفن في مرس
للزخرفة عام ١٩٠٢ . واتجه إلى التصوير عام
١٩٠٥ . وكان معجباً بالفنون المصرية القديمة
وبلاد النهرين التي رآها في اللوفر .

(شكل ١٣٤) روبرت ديلوني بلوى برج إيفل ١٩١٠ متحف جوجنهايم
نيويورك



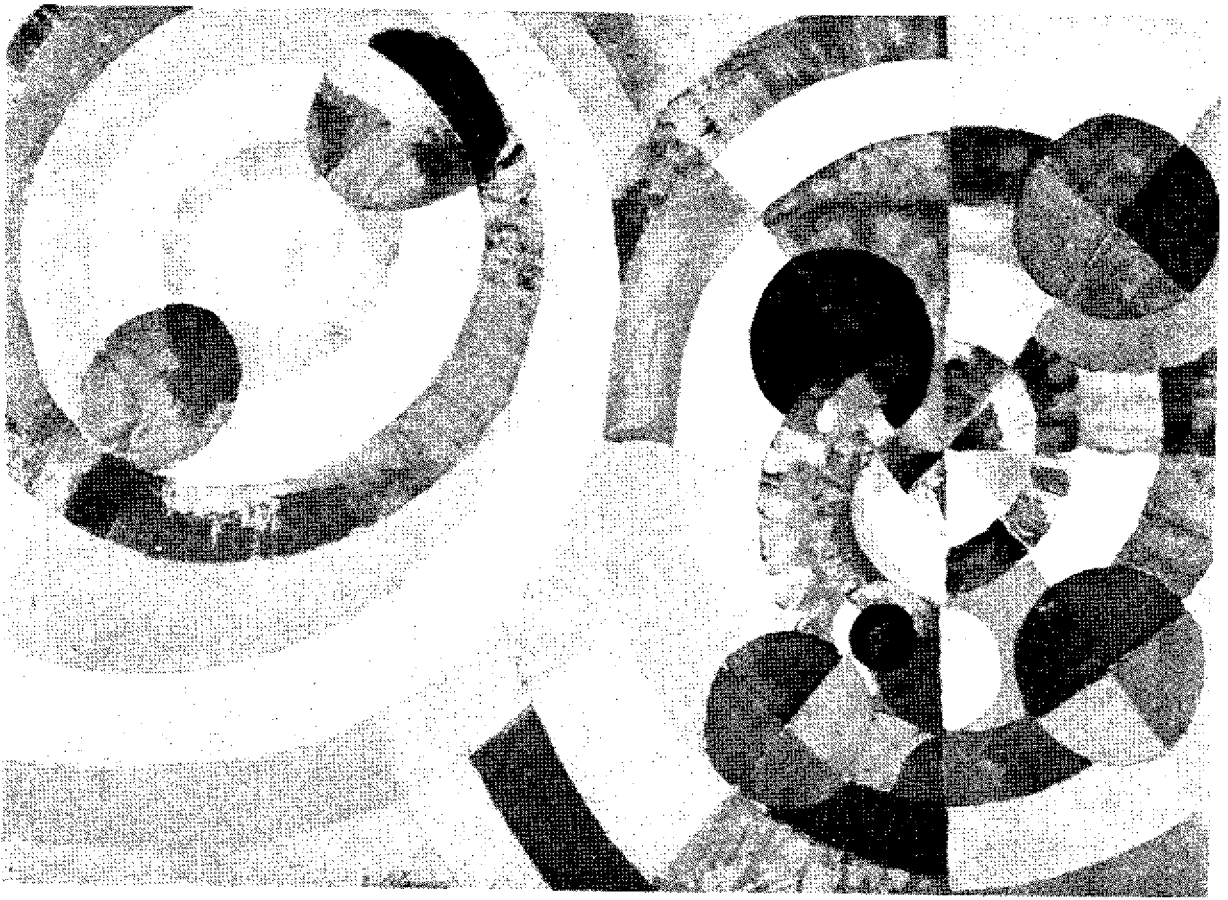
(شكل ١٣٣) مارسيل دوشامب عارية تنزل الدرج ١٩١٢ متحف الفنون
فيلادلفيا

ويلاحظ في هذه اللوحة أن دوشامب
استخدم المرحلة التحليلية للتعبير عن الحركة .
كما يتضح اهتمام الفنان بالزمن في هذه اللوحة .
وهذا يعتبر أهم دعائم المذهب المستقبلي المعاصر
الذي أعجب دوشامب لفترة . ولقد أثرت هذه
اللوحة على المستقبلين .

وفي الوقت الذي انتشر فيه المذهب التكعيبي
في كثير من مراكز الفن العالمي ، نلاحظ أن الفنانين
لم يكتفوا بذلك بل استمروا في ابتكار أساليب
جديدة تتفق مع النظريات العلمية الجديدة ، أو
عمل إضافات جديدة للمذهب التكعيبي ، مما تسبب
في ظهور مذهب التكعيبية الأورفية نتيجة لذلك .

التكعيبية الأورفية Orphism (١٩٠٩ - ١٩١٤)

ظهر في التكعيبية اتجاه هندسي رياضي يتجه
إلى تسطيح الأشكال ثم تغطيتها بألوان جوهريّة
صافية نباتية قريبة من ألوان التأثيرين . وعرف



(شكل ١٣د) روبرت بلوى أشكال دائرية ١٩١٢. متحف جوجنهايم
نيويورك

التي أكثر من رسمها . وكان في تلك الفترة قد بدأ يهتم بالألوان واستخدمها في إحداث حركة في اللوحة من خلال تباينها ، بدلا من الاعتماد على الوسائل الهندسية القديمة .

اهتم ديبلوى بالأشكال المستديرة . وأكثر من رسمها في الفترة من ١٩١٢ - ١٩١٣ . ويتضح أسلوبه التجريدي الجديد في إحدى هذه اللوحات « أشكال دائرية » ١٩١٢ - (ش ١٣٥) وما إن حلَّ عام ١٩١٤ حتى قوبلت أفكاره بالترحيب من عدد من المصورين الشبان الذين أقبلوا على تقليدها . وانتشر تأثيره خارج حدود فرنسا خاصة في ألمانيا عند ما عرض ديبلوى أعماله في أول معرض لصالون الخريف يقام في ألمانيا كذلك يظهر تأثيره على أسلوب زوجته سونيا ديبلوى (١٨٨٦ - ١٩٥٠)

ابتدأ في الاتجاه إلى أسلوب تفكيك الأشكال الطبيعية لإعادة صياغتها منذ عام ١٩١٠ . وأخرج لوحات من هذا النوع لا تقل كفاءة عن اللوحات التي رسمها براك في نفس العام . ويوضح ذلك لوحة « برج إيفل » ١٩٤٠ (ش ١٣٤) . وتلاحظ في هذه اللوحة أن ديبلوى فكَّك الأشكال الطبيعية (البرج والمناظر المحيطة به . ليعيد رسمها بأسلوب به حركة) .

اشترك ديبلوى في معارض جماعة « الفارس الأزرق » ١٩١١ - ١٩١٢ . وتعرّف على المصورين فرانز مارك ، وماكي وكلى ، اللذين كانا يستمعان إلى آرائه . وتوصل في عام ١٩١٢ إلى المرحلة الأورفية في لوحتي « مدينة باريس » و « النوافذ »

(شكل ١٣٦) أميدى أوزنفانت . الإبريق ١٩٢٦ متحف القرن
مدرسة التصميم رودأيلاندالولايات المتحدة

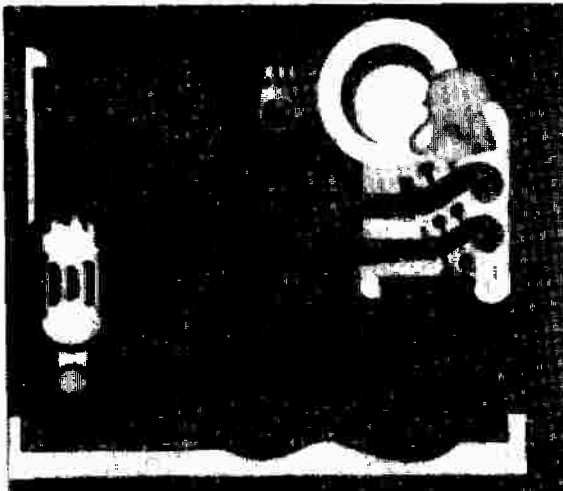


البيوريزم (الفن الصافي) :

انتقد بعض الفنانين الفرنسيين الاتجاه الزخرفى الذى وصل إليه التكعيبون فى أعمالهم وكان على رأسهم أوزنفانت وليكوروبوزيه . وحاولا معاً خلق أساليب جمالية فى التصوير تحمى الفنان من هذا الأسلوب الزخرفى الذى كاد يقضى على الحركة التكعيبية . وتسمى هذه الحركة التى تفرعت من التكعيبية باسم « البيوريزم » أو « الصافية » وكانت تهدف إلى تقييم الشكل الهندسى المستمد من الآلة والذى ارتبط بفن التصوير فى تلك الفترة .

أميدى أوزنفانت A. Ozenfant (١٨٨٦ - ١٩٦٦)
ادوارد جينريت E. Gineret (لوكوروبوزيه)
(١٨٨٧ - ١٩٦٤)

وجه أوزنفانت مع زميله ليكوروبوزيه نقداً شديداً إلى التكعيبين للمبالغة فى الاتجاه الزخرفى الذى ظهر فى الفن التكعيبى عام ١٩١٤ . ونشطت حركة « البيوريزم » فى حوالى ١٩١٨ . وانجبه مؤسساً هذه الحركة إلى إعطاء الأشكال الطبيعية تكوينات هندسية ساكنة . وبوضح هذا الاتجاه لوحة « الإبريق » ١٩٢٦ (ش ١٣٦) التى رسمها أوزنفانت . ولوحة طبيعية ساكنة ١٩٢٠ (ش ١٣٧) التى رسمها لوكوروبوزيه . على أن هذا المذهب تلاشى بعد فترة وجيزة .



(شكل ١٣٧) لوكوروبوزيه . طبيعة ساكنة ١٩٢٠ مجموعة خاصة
فى باريس

الفصل الثالث

التعبيرية في ألمانيا

مقدمة :

جوخ ، حيث اطلع الألمان في المعرض الذي أقيم في برلين عام ١٨٩٢ . على أعمال الأول المكتبة ، ولوحات الثاني التعبيرية العنيفة . ولم تكن الحركات الفنية في ألمانيا مركزة في مدينة واحدة مثلما كان الحال في باريس بل نجد أنها نشأت في عدة مدن رئيسية وهي برلين ، وميونخ ، ودرسدن . ولقد بدأت مظاهر المذهب التعبيري تتجمع في درسدن بين مجموعة من الشبان الألمان الذين أسسوا جمعية في عام ١٩٠٥ اتخذت اسم « القنطرة » Die Brücke وعندما تفرقت هذه الجماعة عام ١٩١٣ ظهرت مدرسة جديدة في ميونخ باسم « الفارس الأزرق » تحولت إلى الاتجاه التجريدي .

الترمت الحركة الفنية في ألمانيا حتى القرن التاسع عشر بتقاليد الفن الأكاديمي إلا أن الحركات الفنية الثورية المختلفة التي ظهرت في فرنسا في أواخر القرن وعلى رأسها التعبيرية ، كانت سبباً في تحول الألمان من المدرسة الكلاسيكية الحديثة إلى أساليب تعبيرية أكثر واقعية بعيدة عن أشكال الطبيعة . ولقد لاقى المذهب التعبيري تشجيعاً كبيراً من الشبان الألمان .

على أن جذور هذه الحركة كانت قد وجدت من قبل في شمال أوروبا نتيجة لضعف التفاهم بين الفنان والمجتمع ، وانساق الفنان إلى التعبير عن مشاعره الخاصة وانفعالاته الذاتية . واتضح ذلك في أعمال التروبيجي مونيخ ، والهولندي فان



جماعة القنطرة ١٩٠٥ - ١٩١٣

تكونت جماعة القنطرة في درسدن عام ١٩٠٥ في الفترة التي ظهر فيها المذهب الوحشي في باريس . وكان فنانو هذه الجماعة متأثرين بمصوري ما بعد التأثيرية في فرنسا وبالرسوم الألمانية القديمة المطبوعة بقوالب الخشب . كما تأثروا بالفنون البدائية الموجودة في المستعمرات الألمانية في إفريقيا . التي وجدت نماذج منها في درسدن .

ويرجع الفضل في تكوين المجموعة إلى الفنان لودفيج كيرشنر وزملائه الطلبة المعممين « بلييل Bleyl ، وهيككل Heckel وشميت روتلوف S. Rottlof . ثم انضم إليهم بعد ذلك إميل نولدي وماكس بشتاين M. Peschtién وغيرهم وظهر نشاط المجموعة في درسدن على هيئة معارض أقاموها سنوياً في عام ١٩١٠ .

انتقل أعضاء المجموعة إلى برلين في عام ١٩١١ عندما زادت أهمية المدينة ، واستأنفوا نشاطهم الفني في المعارض التي أقاموها هناك . إلا أننا نلاحظ أن التعبيريين الألمان اتخذ كل منهم أسلوباً منفرداً في تلك الفترة مما تسبب في تفرق المجموعة عام ١٩١٣ . على أن أعمالهم كانت قد ساهمت في نشر آراء جديدة في الفن الألماني .

لودفيج كيرشنر L. Kirchner (١٨٨٠ - ١٩٣٨) كان كيرشنر الراعي لحركة القنطرة التعبيرية وأبرز مصوري هذه المدرسة واحتل مكاناً مرموقاً في تاريخ التصوير الألماني الحديث . انجذب إلى دراسة العمارة في أوائل حياته الفنية ثم تحول إلى التصوير الذي درسه في ميونخ . وترغم الحركة في درسدن عام ١٩٠٥ ، واستقر في سويسرا عام ١٩١٧ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى .

(شكل ١٣٨) لودفيج كيرشنر خمس نساء في الشارع ١٩١٣ متحف كولون

تأثر كيرشنر في مطلع حياته الفنية بفن النحت الزنجمي ، وبالتقوش الجرمانية القديمة المطبوعة . وتميزت أعماله المصورة بألوان صارخة بدائية ، وأشكال غير منتظمة ، ويوضح ذلك لوحة « المصور مع موديل » ١٩٠٧ [لوحة ملونة رقم ١٤] . ونلاحظ في هذه اللوحة أن كيرشنر كان متأثراً بألوان ماتيس القوية وخطوطه الواضحة ، ويتضح ذلك في زى الفنان البرتغالي الأصفر والمساحات الزرقاء الموجودة به . كما كان متأثراً بالمصورين جوجان وفان جوخ .

تحول كيرشنر في أعماله الأخيرة إلى الأسلوب الذي انتشر بين المصورين المجددين ويظهر ذلك في لوحات رسم فيها مجموعات من الأشخاص في الشارع ، ويوضح ذلك الاتجاه لوحة « خمس نساء في الشارع » ١٩١٣ (ش ١٣٨) .

إميل نولده E. Nolde (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كان نولده من المصورين الألمان التعبيريين



أسلوب جديد في اختيار موضوعاته ، حيث بدأ يصور لوحات ذات موضوعات دينية استمدّها من موضوعات العهد القديم والعهد الحديث . ومن أجمل هذه الأعمال « توماس المرتاب » ١٩١٢ (ش ١٣٩) التي كانت جزءاً من عدة لوحات رسمها في الفترة ١٩١١-١٩١٢ لموضوع حياة المسيح .

جماعة الفارس الأزرق ١٩١٠-١٩١٦ .

كون عدد من مصوري المذهب التعبيري في ميونخ عام ١٩٠٩ « الرابطة الجديدة للفنانين » وتزعّمها المصور الروسي المولد كاندنسكي ، واتسعت الرابطة في عام ١٩١٠ بعد أن - انضم إليها مصورون من شرق وغرب أوروبا . وأقامت الرابطة عدداً من المعارض الجريئة شملت أعمال فنانين مختلفي الجنسية واللون الفني ، أمثال بيكاسو وبراك واتباع المذهب الوحشي فلامنك ورو .

وعندما أراد كاندنسكي عرض لوحات متطورة في معرض عام ١٩١١ رفضت للمبالغة في فكرتها التعبيرية مما تسبب في استقالته مع فرانز مارك وعدد من المصورين الألمان ، وأسسوا مجموعة صغيرة عرفت باسم « الفارس الأزرق » ضمت الفنانين : كلي Klee ، وماكي Macke وجولنسكي Jawlensky وغيرهم . وصارت بعد جماعة القنطرة أهم حركة أسست لنشر تعاليم التعبيرية التجريدية الألمانية ، كما كانت لها صلة بالحركات الفنية المعاصرة في فرنسا خاصة التكيبية ، ونشر كاندنسكي وثيقة هامة تبحث عن العلاقة بين الفن والروحانيات (١) .

(شكل ١٣٩) إميل نولده . توماس المرتاب ١٩١٢ مجموعة عائلة نولده الذين مهدوا لحركة القنطرة . نشأ بالقرب من مدينة نولده على حدود الدانمارك ، بين عائلة ريفية فقيرة . واقتصرت مساهمته في الفن الحديث على استخدامه لألوان قوية للتعبير عن عواطفه الداخلية ويتضح في أعماله الأولى أنه كان معجباً بأعمال المصورين ميزان ، وفان جوخ ، وإنسور ، ومونخ ، فشارك فان جوخ في التأكيد على التعبير الشخصي ، كما اشترك مع جوجان في الاهتمام بالمجموعات البدائية وبنونها .

كان نولده متديناً ، لذلك نلاحظ أنه اتجه إلى الموضوعات الدينية في لوحاته المتطورة وسنحت له الفرصة للاتصال بمجموعة القنطرة عندما قابل مونخ عام ١٩٠٦ ودعاه إلى الانضمام إلى الحركة ، وربما بدأ اهتمامه بالفنون البدائية بعد اتصاله بأعضاء الحركة . إلا أنه تركهم بعد عام وذهب إلى باريس ، وكون لنفسه أسلوباً تأثيرياً مدعماً بالألوان قوية تذكرنا بأعمال فان جوخ .

ونلاحظ بعد عام ١٩٠٩ أن نولده اتجه إلى

(١) كتب كاندنسكي بحثاً في عام ١٩١٠ بعنوان

Concerning the Spiritual Art . نشر عام ١٩١٢ .

إلا أن كاندنسكى وكلى اجتماعا ثانية فى مدرسة الباوهاوس التى أنشئت عام ١٩١٩ فى فايمار . وكان أساس الدراسة هناك أعمال جماعة الفارس الأزرق التعبيرية التى صارت أهم حركة فنية فى ألمانيا ، إلى أن جاء هتلر إلى الحكم فطارد أصحاب المذهب التعبيرى وأغلق المدرسة فى عام ١٩٣٣ .

فاسيلى كاندنسكى V. Kandinsky (١٨٦٦-١٩٤٤) . ولد هذا الفنان الروسى فى موسكو ودرس الاقتصاد السياسى والقانون هناك . ولما زار باريس فى خريف عام ١٨٨٩ اجتذبه الحركات الفنية بها فهجر وظيفة أستاذ القانون فى جامعة روسيا وذهب إلى ميونخ لدراسة التصوير وسنه ستة وثلاثون عاما

وبعد أن أتم دراسته فى ميونخ قام برحلات

(شكل ١٤٠) فاسيل كاندنسكى حنازة ١٩٠٩ متحف مدينة ميونخ

وترجع تسمية الجمعية إلى عنوان لوحة تجريدية رسمها كاندنسكى كان قد اشتق اسمها من مجلة فنية سنوية تصدرها الرابطة الجديدة للفنانين : وكان للمقالات التى تنشر فيها أثر على الحركة الفنية الحديثة ، حيث شملت موضوعات الساعة الفنية المختلفة مثل الأفنعة الزنجية وريف جبال الألب إلخ .

اتسع حجم المجموعة بعد ذلك حيث ضمت أصدقاء الأعضاء من مصورين وموسيقين ، على أنها كانت أقل قومية من جماعة القنطرة ، حيث احتوت معارضهم على أعمال فنانين أجانب أمثال هنرى روسو ، وروبرت ديلوى . كما اشترك معهم فى عام ١٩١٢ بول كلى السويسرى والتكسييون الفرنسيون . وكان هدف الجماعة تعريف الألمان بالحركات الفنية الحديثة .

وعندما قامت الحرب العالمية الأولى توقف نشاط المجموعة حيث قتل مارك وماكى ورجع كاندنسكى إلى روسيا والتحق كلى بالجيش .



بها بقع لونية موزعة في أسلوب ديناميكي لا يمت
بصلة إلى واقع الأشياء الطبيعية إلى رسمها .

فرانز مارك F. Marc (١٨٨٠ - ١٩١٦) .

كان هذا المصور الألماني أحد رواد جماعة
الفارس الأزرق استخدم أسلوباً تجريدياً نوعاً ما
للتعبير عن أشكاله الحية .

بدأ دراسة الفن في ميونخ ، وتأثر بأسلوب
ما بعد التأثيرية بعد زيارته لباريس . وقلد أسلوب
هذه المدرسة في استخدام الألوان في التعبير عن
الطبيعة الكامنة في الحيوانات التي رسمها ، وحتى
عام ١٩٠٩ كان مارك ينتقل بين عدة أساليب
منها التأثيرية حركة الشبية وفن فان جوخ .

إلا أنه بدأ يستخدم بحرية الألوان الساطعة
بعد تعرفه على كاندنسكي وماكي في ميونخ عام
١٩١٠ على أنه لم يصل إلى التجريد الكامل الذي
نراه في لوحات كاندنسكي . كما تأثر بالإجاء
التكعبي بعد تعرفه على ديلوني في باريس ونلاحظ
في لوحاته أن أسلوب رسمه للحيوانات كان مقتبساً
إلى حد ما من طريقة التكعبيين . كما كانت
حيواناته موضوعية ورمزية أكثر من كونها دراسات

متعددة إلى تونس وهولندا وإيطاليا فيما بين سنتي
١٩٠٣ ، ١٩٠٤ . واستقر في فرنسا عام ١٩٠٦
واشترك في معارض الخريف التي أقيمت في الفترة
ما بين ١٩٠٤ - ١٩١٠ . كما عرض أعماله
مع الوحشيين في صالون المستقلين عام ١٩٠٧ .
لذلك نجد أنه كان متأثراً بالأوان الوحشيين في كثير
من لوحاته .

وعندما رجع إلى برلين في نهاية عام ١٩٠٧
تردد على دريسدن وتعرف على جماعة القنطرة
وعرض معهم أعماله . وفي عام ١٩٠٩ انتقل إلى
ميونخ وأسس هناك جماعة فناني ميونخ . وفي
ديسمبر من نفس العام أقام معرضاً لأعضاء
الجمعية وظهر في أعماله اتجاه إلى تبسيط الأشكال
مع التأكيد على الألوان القوية . ويتضح ذلك
في لوحة « جنازة » ١٩٠٩ (ش ١٤٠) .

وفي العام التالي أقيم المعرض الثاني في سبتمبر
واشترك فيه فنانون من روسيا وفرنسا ، واشترك فيه
من الفنانين التكعبيين بيكاسو وبراك ، والوحشيين
روو ، وفلامنك .

وظهرت طلائع اتجاه كاندنسكي إلى التجريد
في هذا المعرض ، حيث عرض لوحة بالألوان
المائية بعنوان « تجريد » ١٩١٠ (ش ١٤١) ظهرت



(شكل ١٤١) فاسيل كاندنسكي تجريد ١٩١٠ ألوان مائية



(شكل ١٤٢) فرانز مارك، غزلان في الغابة ١٩١٣ متحف الفنن بازل

طبيعية وبذلك كانت لوحاته تعبيرية ويوضح ذلك لوحة « غزلان في الغابة » ١٩١٣ (ش ١٤٢) .

أوجست ماركى A. Macke (١٨٨٧-١٩١٤) كان هذا الفنان الألماني أحد الأعضاء البارزين في جماعة الفارس الأزرق . بدأ بدراسة الفن في دوسلدورف ، وأثرى معلوماته الفنية عن طريق السفر إلى البلاد الأوربية (إيطاليا - وهولندا -

(شكل ١٤٣) أوجست ماركى ، بداع ١٩١٣ متحف مدينة كولون ألمانيا



وبليجكا - ولندن - وباريس) في الفترة (١٩٠٨-١٩٠٩) وانضم إلى الجماعة في عام ١٩٠٩ بعد تعرفه على مارك وكاندنسكى ، زار ماركى تونس مع بول كلى في أبريل ١٩١٤ ، وأثرت الصور التي رسمها للقيروان على كلى . على أننا نلاحظ أنه في محاولاته نحو التجريد في صور المجموعات قد تمسك بالأشكال الطبيعية لأشكاله . ويوضح ذلك لوحة الوداع ١٩١٣ (ش ١٤٣)

أليكس جولينسكى A. Jawlensky (١٨٦٤-١٩٤٢) بالرغم من أن المصور الروسي المولد جولينسكى لم ينتم إلى جماعة الفارس الأزرق ، إلا أنه كان من أبرع فناني جمعية الفنانين الجديدة .

ذهب جولينسكى إلى ميونخ عام ١٨٩٦ وتعرف على كاندنسكى وأسس معه الجمعية الجديدة لفناني ميونخ عام ١٩٠٩ وتولى منصب نائب الرئيس . وبالرغم من أنه لم ينضم إلى جماعة الفارس الأزرق إلا أنه كان متفقاً مع أهدافهم . أعجب جولينسكى بأساليب فان جوخ وجوجان كما عمل لفترة مع ماتيس . لذلك تظهر في أعماله التي عرفها في ميونخ تأثره بألوان الوحشين ،



(شكل ١٤٥) أوسكار كوكوشكا صورة ذاتية للفنان

التحق بالجيش عندما قامت الحرب العالمية الأولى وأصيب مرتين في الجبهة وكان لذلك تأثير على نفسه حيث رسم بعد شفائه لوحات تعبيرية عبر فيها عن اضطهاد النازي له وإحساسه بالمعاناة والقسوة . واشترك في معرض الحركة الدادية في زيوريخ عام ١٩١٧ . كما عرض في دريسدن في نفس العام لوحات لمجموعات من الأشخاص . تنوعت أعمال كوكوشكا التعبيرية ، وتكشف أعماله المختلفة المناظر الطبيعية أو الطبيعة الصامتة رومانيته ثائرة كما تظهر تعبيره في اللوحات الشخصية التي رسمها . ويوضح ذلك لوحة « صورة ذاتية للفنان » ١٩١٧ (ش ١٤٥) التي عبر فيها عن إحساساته بخطوط مهتزة منفصلة .



(شكل ١٤٤) أليكس فون جوليشتكي . نبات عود الصليب ١٩٠٩
متحف الدولة فوبرال ألمانيا

ويتضح ذلك في لوحة « نبات عود الصليب » ١٩٠٩ (ش ١٤٤) . كما يظهر حنينه إلى القرى التي تعرف عليها أثناء نشأته في روسيا في الأعمال التي رسمها منذ عام ١٩١٠ . على أننا نجد أنه تحول إلى الأسلوب التحريدي في العشرينات .

مصورون تعبريون في ألمانيا :

وبالإضافة إلى هاتين الحركتين كان هناك عدد من المصورين لم صلة بالحركة التعبيرية سواء كانوا يعملون منفردين أو كان بينهم نوع من الارتباط وتذكر منهم كوكوشكا النمساوي ، وجيمس إنسور البلجيكي وماكس بكمان الألماني .

أوسكار كوكوشكا O. Kokoschka (١٨٨٦ -

كان هذا المصور النمساوي أحد الشخصيات البارزة في الفن الحديث في ألمانيا ولد في مدينة بوخلارن Pochlarn على الدانوب الواقعة حالياً داخل حدود تشيكوسلوفاكيا .

درس في مدرسة الفنون الزخرفية في فيينا ، ذهب إلى برلين في عام ١٩٠٧ وتنقل بين سويسرا وإيطاليا وأقام أول معرض له في عام ١٩١٨ . ويتضح من أعماله الأولى أنه كان يعارض الفن الأكاديمي التقليدي .



(شكل ١٤٦) أوسكار كوكوشكا أهرام الجيزة ١٩٢٩

إلى لندن عام ١٩٣٨ هرباً من النازيين - ثم استقر في سويسرا منذ عام ١٩٥٠ بمدينة فيل نوف على بحيرة ليمن . ويقوم حالياً بإعطاء دراسات في الصيف في أكاديمية الفنون الجميلة في سالزبورج .

ماكس بكمان M. Beckmann (١٨٨٤-١٩٥٠) كان بكمان من مواليد لينزج بألمانيا ، والتحق بأكاديمية الفنون في فايمار عام ١٩٠٠ ، وتأثر بالمصورين الإيطاليين في فترة تنقله بين فرنسا وإيطاليا (١٩٠٣-١٩٠٦) . وصار بكمان جزءاً من الحياة الفنية في برلين منذ عام ١٩٠٦ وظهرت في أعماله بدء تأثره بالحركة التأثيرية الألمانية .

وعندما التحق بالفرقة الطبية عام ١٩١٤ في الحرب العالمية الأولى أصيب بمرض مستعص أطال من فترة نقاهته ١٩١٤-١٩١٨ ، وأثر

قام كوكوشكا بالتدريس في درسدن في الفترة ١٩٢٠-١٩٢٤ وتأثر بفناني جماعة القنطرة . وتنقل في البلاد الأوربية (أسبانيا-ومرسيليا-ولشبونة وأستردام) في عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٦ كما زار الفنان البلاد الشرقية تونس ، إسطنبول ، والجزائر ، ومصر في الفترة ١٩٢٨-١٩٣١ . واتجه في تلك الفترة إلى رسم مناظر لطبيعة هذه البلاد التي تركت في نفسه أثراً كبيراً ويوضح ذلك لوحة «أهرام الجيزة» ١٩٢٩ (ش ١٤٦) وبالرغم من أن كوكوشكا كان كثيراً ما يستخدم ألوان قوية ناصعة مثل التعبيريين إلا أن مناظره الطبيعية وأعماله الأخيرة ما زالت تؤكد صلتها بألوان عظماء الفنانين القدماء من تنويريتو وديلاكروا .

استقر كوكوشكا في فيينا عام ١٩٣١ وانتقل إلى براج في عام ١٩٣٤ وصور هناك كثيراً من المناظر الخلوية وتوضح هذه الأعمال ناحية رومانسية ناثرة . على أن كوكوشكا اضطر ثانية إلى الهجرة



[لوحة ملونه رقم ٩] جورج سورات ، بعد ظهر يوم احد في جزيرة
جواند جات ١٨٥٥ - ٨٦ . متحف الفنون ، شيكاغو

برجہ ملوہ رقم ۱۰ [نسبت ۵۵ جوخ ، حقول القمح وشجر السرو
۱۸۸۹ المتحف الأثري لبلدین

ذلك في تغيير أسلوبه من مصور تأثيري وصفي إلى أحد زعماء المذهب التعبيري الألمان . حيث تحول إلى مصور تعبيري بعد الذي شاهده من مأس في الحرب ويوضح ذلك لوحة « ليل » ١٩١٩ (ش ١٤٧) .

بدأت أعمال بكمان أكثر مرحاً منذ عام ١٩٢٢ ، فرسم لوحات للطبيعة وصوراً شخصية ، وتولى تدريس التصوير في مدرسة الفنون الجميلة في فرانكفورت عام ١٩٢٥ . إلا أن الإحساس بالكآبة رجع إليه عندما انتهت النازي بالانحلال ، وأجبروه على الاستقالة من الأكاديمية في عام ١٩٣٠ ، فانتقل إلى برلين وبدأ يرسم أولى تسع لوحات ثلاثية Triptych رائعة عبر فيها عن شعوره وأحاسيسه بالظلم الذي ساد البلاد في فترة حكم هتلر .

وتعبر ثلاثية « الرحيل » (١٩٣٢ - ١٩٣٥) (ش ١٤٨) التي رسمها بكمان قبل هربه إلى

(شكل ١٤٨) ماكس بكمان ، ، الرحيل ١٩٣٢ - ٣٥ متحف الفنون الحديثة نيويورك



(شكل ١٤٧) ماكس بكمان ، ليل ١٩١٩ متحف دوسلدورف



النهضة دورير وكراناش وهولبين وأقامت أول معرض منفرد عام ١٨٩٩ في مدينة برلين إلا أن أعمالها قوبلت بالنقد اللاذع .

تغير أسلوب بولا بعد زيارتها لباريس عام ١٩٠٠ حيث بدأت تتبعد عن تقليد الطبيعة تدريجياً . لتعبر في اللوحة عن أحاسيسها ومشاعرها الداخلية ويوضح ذلك لوحة « المرأة العجوز » ١٩٠٦ (ش ١٤٩) .



(شكل ١٤٩) بولا بكر مودرزون . المرأة العجوز ١٩٠٦

هولندا عام ١٩٣٧ بعد اضطهاد النازي له ، ومطاردهم إياه عن الأمل في الرحيل من البلاد التي تعاني الظلم . ولقد صور بكمان أنواعاً من التعذيب في اللوحات الجانبية ، أما اللوحة الوسطى فنصوّر ملكاً وشخصاً مغطى وجهه يستعدان للرحيل في قارب يطفو على مياه هادئة تعبر عن الأمل ماغروب إلى شواطئ آمنة .

بدأ بكمان يمارس فن النحت في عام ١٩٣٤ وأوضح ذلك في إحدى لوحاته الشخصية العديدة وتعكس هذه اللوحات الشخصية اكتساب النفس الذي كان يشعر به الفنان بعد لجوئه إلى أمستردام التي عاش فيها حتى عام ١٩٤٧ قبل هجرته إلى أمريكا . وكانت موضوعاته تعكس مآسي العصر ، واستخدم في نقده للمجتمع شخصيات غريبة . وبعد أن ضعفت ذكرى مآسي الحرب لديه نلاحظ أنه بدأ يرسم مناظر من الخلاء ، ومن مجموعات الطبيعة الساكنة ، كما قام بعمل دراسات للصور الشخصية والجسد العاري الأنثوي . ساهم الجنس الناعم أيضاً في تدعيم التعبيرية في ألمانيا واشتهر منهن كاتي كولفتر K. Kollwitz (١٨٦٧ - ١٩٤٥) وبولا بكر مودرزون

بولا مودرزون P. Moderzone (١٨٧٦ - ١٩٠٧) : كانت بولا هي الفنانة التشكيلية الوحيدة التي ذاعت شهرتها في ألمانيا في العصر الحديث وتعدى صيتها الحدود الألمانية .

قامت بولا بدراسة الفن في برلين وهامبورج قبل زيارتها عام ١٨٩٧ لمستعمرة الفنانين في فوربسفيد بالقرب من مدينة برلين . وهناك تعرفت على الفنان مودرزون وتزوجته عام ١٩٠١ . ولقد كانت بولا متأثرة برواد الفن الألماني في عصر

الفصل الرابع

الحركة المستقبلية ١٩٠٩ - ١٩١٦

مقدمة :

سوف تحطم في اندفاعها المتحمس المتاحف والأكاديميات .

وفي العام الثاني تقابل ماريتى في ميلانو مع ثلاثة من الفنانين الإيطاليين : « بوتشيوني Boccioni » ، « وكارا Carra » ، « وروسولو Russolo » . وبعد أن تناقشوا في حالة الفن الإيطالي التشكيلي الذي لا يتطور على أيدي الفنانين الإيطاليين الكلاسيكيين ، أصدروا بياناً نشر في تورينو في فبراير ١٩١٠ . ودعوا في هذا البيان شباب الفنانين الإيطاليين إلى التمرد على الفن الكلاسيكي الذي يدرس في المدارس والمراسم . وحرصوا على الابتعاد عن التقاليد الفنية القديمة والاهتمام بالفن العصري الذي يعتمد على إحساسات تسير العصر الحديث . ونادى البيان بأن الحركة التي يسعى إلى تحقيقها مؤسس المذهب الجديد لن تكون حركة ساكنة . بل ستكون حركة ديناميكية تتضاعف على الدوام ، ويتغير شكلها باستمرار مع اندفاعها . ولم يقتصر إصدار هذا البيان على الفنانين

ظهرت في إيطاليا في أوائل القرن العشرين حركة فنية متصلة في بعض نواحيها بالحركة التكعيبية ، عرفت باسم « الحركة المستقبلية » . ولقد صدرت تلك الحركة في أول الأمر عن جماعة من الأدباء ، ثم تحولت إلى ميدان الفن بفضل الشاعر الإيطالي فيليبو ماريتى ^(١) F. Marinetti الذي اهتم بهذه الحركة الفنية واتخذ لها اسم المستقبلية Futurism .

وبدأت تلك الحركة عام ١٩٠٩ بالبيان الثوري الذي نشره ماريتى في فبراير في جريدة « الفيجارو » في باريس ، وهاجم فيه رجعية الفن التشكيلي بجميع مذاهبه بشدة ، وعدم قدرته على مسايرة تطورات العلم الحديث . وفي اهتمام مؤسس المذهب بالتعبير عن الحركة في نطاق البعد الزمني .

هدد ماريتى في بيانه بأن ثورة المستقبلية

(١) ولد هذا الشاعر الإيطالي (١٨٧٦ - ١٩٤٤)

الحرب العالمية الأولى بوفاة بوتشيوني دينامو الحركة وأبرعهم في الحرب عام ١٩١٦ . وانفض عن المذهب أغلبية أعضائه المؤسسين له في عام ١٩١٨ .

أمبرتو بوتشيوني U. Boccioni (١٨٨٢ - ١٩١٦) يعتبر بوتشوني أحد زعماء المذهب المستقبلي الذين نادوا بأن البعد الرابع يعتبر عاملاً من العوامل الرئيسية في نظرية المستقبلية ، كما كان الممثل للفكرة التي تقوم عليها الحركة ، وهو أكثر الأعضاء ابتكاراً .

ولد بوتشوني في بوكسوني بمقاطعة كالابريا ، وتعرف على سيفرني وبالا عندما ذهب لدراسة الفن في روما ، عام ١٨٩٨ وبعد إقامة طويلة في باريس انتقل إلى ميلانو عام ١٩٠٧ ، وتوضح أعماله هناك شعوره بالحركة الديناميكية في أكبر مدينة صناعية في إيطاليا .

(شكل ١٥٠) أمبرتو بوتشوني مرثونة ١٩١٢ مجموعة خاصة في ميلانو



السابقين بل اشترك معهم في التوقيع المصور «بالا» الذي كان يقيم في روما ، وسيفرني الذي كان يقيم في باريس . ولأن البيان لم يوضح أسلوب التنفيذ ، أعقب المستقبلون ببيانهم الأول بيان ثان في أبريل نشر في جريدة الفيجارو الفرنسية ، يوضحون فيه ويشرحون أسلوب تنفيذ هذه الحركة الديناميكية .

أقام المستقبلون أول معرض لهم في باريس في فبراير سنة ١٩١٢ ، وبالرغم من أنهم انتقدوا التكمينية لخلوها من الحركة ، إلا أننا نلاحظ أن أعمالهم المعروضة كانت تشبه المحاولة التكمينية التي يعتمد فيها المصور على تفكيك الأشكال ثم إعادة صياغتها في صورة أخرى . على أننا يجب ألا يفوتنا أن هناك فرقاً واضحاً بين المذهبين . فالفنان التكميني يحطم الشكل ليتخذ من أجزائه المحللة مادة يؤلف منها الشكل على نظام جديد ، في حين يهدف المستقبل من هذه العملية إلى الوصول إلى الخطوط الأساسية للقوة الكامنة في الحركة ليتكاثف الشكل في اتجاه هذه الخطوط المتدفقة . ولقد استخدم الفنان اللون والخط والشكل ليزيد من الحركة في الصورة فتبدو الأشكال متدافعة مستمرة . وهنا نلاحظ أن الفنان بذلك يطبق نظرية علمية في نطاق الفن حيث إنها تشجع في البحث عن البعد الرابع .

اجتذبت هذه الحركة عدداً كبيراً من الفنانين في إيطاليا وفرنسا ومن أبرزهم جينو سيقيرني وجياكومو بالا ، كما أعجب بها الفرنسي دوشامب لفترة ، واستخدم المستقبلون مجموعة ألوان قوية تختلف عن ألوان التكميين البنية والخضراء الداكنة .

على أن حماس المستقبلين ضعف في نهاية

إلى باريس عام ١٩٠٦ ، وأمضى طيلة حياته في فرنسا ، وفي عام ١٩١٠ وقع مع المستقبلين بيانهم ، واشترك معهم في أول معرض لهم عام ١ٹ١٢ .

ويوضح أسلوبه في التعبير عن الحركة المتدافعة ، أشهر أعماله لوحة « الطريق » ١٩١١ و « ديناميكية في حفلة تاباران » ١٩١٢ (ش ١٥١) ونلاحظ في هذه اللوحة أن الأشخاص يبدون في حركة مستمرة وكأنهم متعددى الأذرع والأرجل كما نلاحظ أن سيفيريني كان يستخدم ألواناً زاهية بعكس ألوان التكعيبيين .

وتوضح لوحة « مرونة » ١٩١٢ ش (١٥٠) التي رسمها بعد معرض المستقبلين في باريس تأثره بالأسلوب التكعيبى . التى أراد أن يعبر فيها عن ديناميكية حركة جواد في السباق : ونلاحظ أن الأشكال موضوعة فوق بعضها . كما تؤكد الخطوط الدائرية حركة المشهد . كما خلط في هذه اللوحة بين أساليب التكعيبية مع التأثيرية . ولقد طبق بوتشونى نظرياته الجديدة في أعماله نحتيه مبتكرة .

جينو سيفيريني G. Severini (١٨٨٣ - ١٩٦٦) يعتبر سيفيريني من أهم فناني مجموعة المستقبلين . ولد في كورتونا ثم ذهب إلى روما عام ١٩٠١ ، وقابل بوتشونى ثم بالاً في العام التالى ، وذهب

(شكل ١٥١) جينو سيفري ، ديناميكية في حفلة تاباران ١٩١٢



ويوضح أسلوبه الحركي لوحة «سيدة تنزه مع كلبها» ١٩١٢ (ش ١٥٢) . حيث نلاحظ أن الفنان في رغبته للتعبير عن الحركة المستمرة ، رسم عدة سيقان للكلب والسيدة ، تتلاحق في أثناء سيرها وتبدو وكأن كل رجل منها تندمج مع الأخرى .

(شكل ١٥٢) جياكومو بالا ، سيدة تنزه مع كلبها ١٩١٢ . أكاديمية الفنون بمدينة بافلوولاية نيويورك

جياكومو بالا G. Balla ١٨٧١ - ١٩٥٨

ولد في تورينو وذهب لفترة قصيرة إلى باريس . وتعرف على سيفيريني وبوتشيني عند عودته إلى روما وتحول إلى مذهب المستقبلية عام ١٩٠١ وتخصص بالآ في رسم موضوعات طريفة متنوعة عبّر من خلالها عن الحركة المتدافعة التي كان يؤمن بها .



الفصل الخامس

الحركة الدادية في زيورنج ١٩١٦ - ١٩٢١

مقدمة :

الحركة الدادية في زيورنج ١٩١٦ - ١٩٢١

ولدت الحركة الدادية في ربيع عام ١٩١٦ في مدينة زيورنج المحايدة ، وكان ذلك انعكاساً لانفعال الأدباء والفنانين اللاجئين في سويسرا بمأساة الخراب الذى دمر العالم نتيجة لاندلاع الحرب العالمية الأولى . فبدءوا يسخرون فى أعمالهم الفنية من كل شئ يحيط بهم وكان على رأس ذلك الفن بطبيعة الحال .

وكان من مؤسسى هذه الحركة الشاعر « تريستان تزارا » (Tzara) الذى هرب من رومانيا فراراً من التجنيد ، والمثال والمصور « جان آرب » (J. Arp) « وهوجو بال » (H. Pall) ، و« مارسيل يانكو » (M. Janko) « وريتشارد هولسنبك » (R. Hülsenbeck) . وكانت هذه الجماعة تلتقى فى مقهى بالمدينة عرف باسم « كابارية فولتير » .

كونت جماعة من الأدباء والفنانين الذين هاجروا إلى سويسرا بسبب قيام الحرب العالمية الأولى ، حركة ثورية فنية مضادة للفن التقليدى المعروف الذى يتميز بالقيم الجمالية ، والذى يعكس الشعور بالاطمئنان والسعادة . وعرفت هذه الحركة الشاذة المتمردة على كل ما هو جميل فى الحياة باسم « الدادية » .

وتشعبت من بقايا هذه الحركة - المتأدية فى الاستهتار بكل ما هو جميل والتشاؤم بالمستقبل - حركة جديدة تميزت بسيطرة عنصر الخيال واللامعقول على كل تفكير عقلانى واع ، وعرفت باسم السريالية .

وفي عام ١٩٢٠ أقامت الجماعة معرضها الشاذ في كولون وعرضت لوحات من هذا النوع من الفن الذي ينقد الفن التقليدي ويعارضه ، إلا أن البوليس أغلقه لبداءته (١). وبلغت الدادية قمة شهرتها عندما أقيم معرض لها في باريس في نفس العام ، عرض فيه بعض الفنانين المشهورين أعمالهم ، أمثال دوشامب .

على أن الحركة الدادية بدأت في الانهيار منذ عام ١٩٢١ ، وأقيم آخر معارض لأنصارها في باريس عام ١٩٢٢ . إلا أنه كان معرضاً أدبياً أكثر منه فنياً ، وظهر انقسام بين تزارا زعيم الداديين الألمان وبين أندريه بريتون الذي كان يتزعم الحركة في فرنسا . وانتهت بانتصار بريتون الذي تمكن من اجتذاب عدد من الداديين الألمان والويسريين . وأنشأ بعد ذلك بسنتين حركة جديدة عرفت باسم السريالية .

وبوضح المرحلة الانتقالية بين المذهبين نوع جديد من التوليف « كولاج » يختلف عن أسلوب التكبيين . فعرض بعضهم لوحات بها صور مقصوصة من الصحف وملصقة ضمن التصميم العام للوحة . واستخدم هذا الأسلوب المصور هوك .

ولقد اتبع هذا الأسلوب لفترة الفنان بيكاسو الذي أخرج لوحات استخدم فيها قطعاً ملصقة من الخشب والقماش أو أوراق الصحف . كما يوضح لوحات التوليف التي ظهرت في المرحلة الانتقالية أعمال كورت شويتزر وماكس أرنست .

(١) أقام الداديون معرضاً لهم في قائمة ملحقة بمطعم ، وكان الوصول إليها عن طريق دورة مياه عمومية . ويجد الزائرون في الداخل فتاة صغيرة ترتدي مسح تقرأ شعراً قاضحاً ، وأعطى لكل زائر بلطة ليشح بها نحتاً خشبياً كبيراً !

اتخذت الجماعة اسماً لها اثناء إحدى إجتماعاتها بالمقهى ، وينسب إلى تزارا الذي صار زعيماً للجماعة ، أنه هو الذي أطلق لفظ « دادا » (١) على الحركة . حيث فتح قاموس لاروس الفرنسي عنواً وكان يحمله معه وهو بصحبة زملائه في المقهى ، وعثر على كلمة « دادا » التي لاقت حماساً منهم جميعاً .

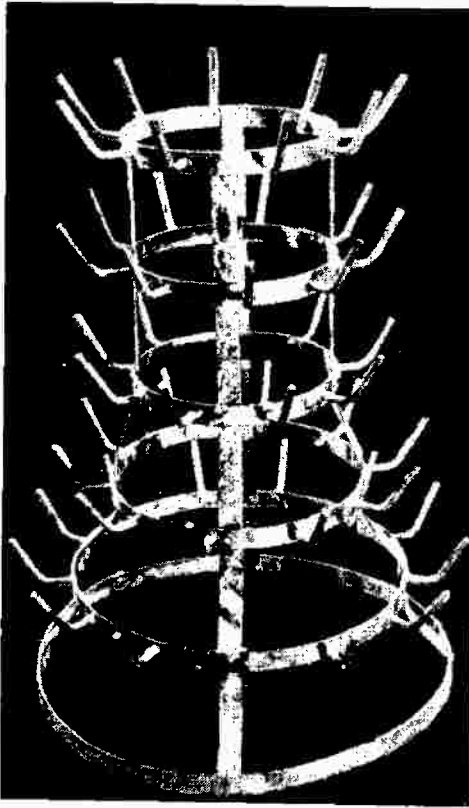
أصدر أعضاء الحركة مجلة يكتبون فيها آراءهم الثورية المناهضة لكل ما هو جميل في الحياة . وعندما انتقلت الحركة إلى ميدان الفن كان تزارا وزملاؤه المصورون ورجال الأدب يعرضون نماذج لأعمالهم الدادية تتسم بالركاكة وقلة الذوق . كما أن لوحاتهم التي تضم آلات وأدوات منزلية ليس لها معنى ، وأثارت فضيحة واشتماراً بين الجماهير .

الدادية في برلين :

وسرعان ما اجتذبت الحركة الدادية عدداً من المصورين المشهورين ، وتأسست فروع في مراكز متعددة . وفي عام ١٩١٧ تكونت حركة مماثلة في برلين بزعماء المصور « جروز Greuse » ، كما تكونت جماعة مماثلة في مدينة كولون في العام التالي . كان من أهم زعمائها المصور « ماكس أرنست M. Ernst » .

وانتقل نشاط الحركة إلى باريس قبل أن تضع الحرب أوزارها ، وذلك عندما ترك تزارا زيوريخ وذهب إلى باريس عام ١٩١٩ ، كما انتشرت بعد ذلك في أمريكا وإيطاليا . وصارت باريس في النهاية مركزاً للحركة الدادية بزعماء « أندريه بريتون A. Breton » (١٨٩٦ - ١٩٦٦) الشاعر والناقد الفرنسي .

(١) تعني كلمة « دادا » الفرنسية لعبة حصان صغير من الخشب .



(شكل ١٥٣) مارسيل دوشامب ، حامل القوارير ١٩١٤ نسخة عن الأصل المفقود . وان رى باريس



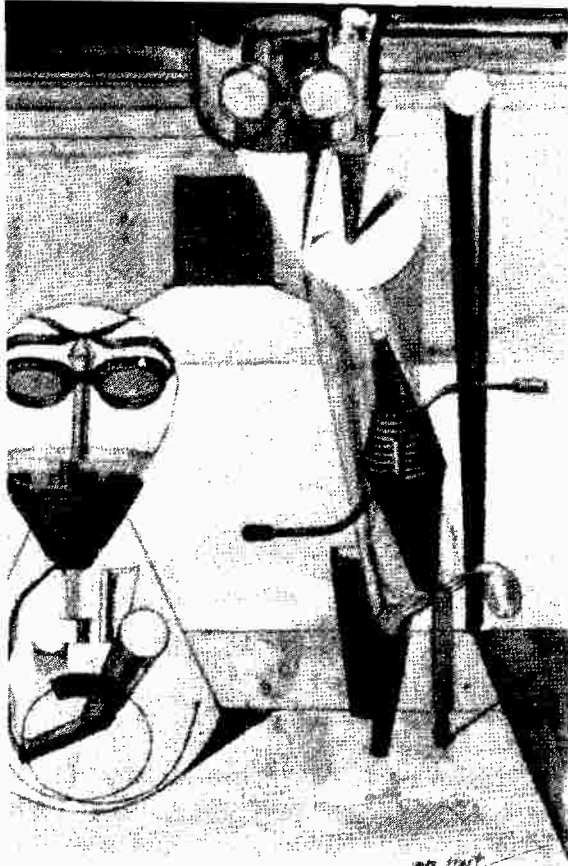
مارسيل دوشامب .
كان دوشامب أحد أبطال الدادية البارزين ،
كما يتضح في أعماله أن بها عناصر تكعيبية
ومستقبلية ، كما كان من دعائم المذهب
السيربالي .

وعندما اجتذبت الدادية دوشامب بدأ بسخر
من فكرة تقديس الفن التقليدية ، وبدأ يبحث
عن أسلوب جديد في الفن ، فأدخل فكرة العمل
« الجاهز » ليحل محل العمل الفني الذي يصوره
الفنان . وعرض في عام ١٩١٤ حامل قوارير من
المعدن مما يباع في الأسواق على أنه قطعة فنية
« حامل القوارير » ١٩١٤ (ش ١٥٣) ، ووقعه
بإمضائه وجذبت هذه الفكرة الغريبة أنظار
الجمهور .

وفي عام ١٩١٥ استخدم في لوحاته الأشكال
العجيبة المقتبسة من الآلة التي اعتبرها الداديون
عنصراً هاماً في الحياة الحديثة . كما أكثر من
فكرة الأعمال الجاهزة . وذهب في نفس العام
إلى الولايات المتحدة ، وصار أهم شخصية في
جماعة « شتيجلتيز Stieglitz » بنيويورك ،
التي كانت تعاصر الدادية في زيوريخ ، وتشاركها
في معارضة الفن ، وتضم هان رى (M. Ray)
وبيكابيا (Picabia) .

واشترك دوشامب في معرض الدادا الذي أقيم
في باريس عام ١٩٢٠ ، وعرض فيه صورة منقولة
عن لوحة « موناليزا » أضاف إليها شارباً وذقناً باسم
« ل . ه . ك . ك » ١٩١٩ - ١٩٢٠ (ش ١٥٤)
وكان ذلك بمثابة حركة مناهضة لفن المتاحف .

(شكل ١٥٤) مارسيل دوشامب ، ل . ه . ك . ك ١٩١٩ (صورة
منقولة عن موناليزا) مجموعة خاصة في نيويورك



(شكل ١٥٥) ماكس إرنست أجزاء ١٩٢٠ . مجموعة هانز آر ب فرنسا

ولقد أوضح دوشامب مذهب الحركة الدادية في عدة مقالات نشرها في الولايات المتحدة ، كما مهدت أعماله القرية لفكرة المذهب السيريالي الذي ظهر بعد ذلك ، واستقر في آخر حياته في الولايات المتحدة ونجس بالجنسية الأمريكية .

ماكس إرنست M. Ernst ١٨٩١ .

يعتبر هذا المصور الألماني من أعظم مصوري الفن الحديث بالرغم من أنه لم يتلق تعليماً فنياً بالمعنى الشامل .

ولد في مدينة برول (Brühl) ، وبدأ بدراسة الفلسفة في بدء حياته ، ثم اتجه إلى دراسة الفن عام ١٩١٣ . وانتقل إلى مدينة بون ودرس فيها تاريخ الفنون . وتمكن من عرض أعماله في صالون الخريف الألماني في برلين عام ١٩١٣ . وجذبت براعته أنظار الجمهور .

وفي عام ١٩١٤ تعرف على المصور آر ب في معرض أقيم في كولون ، إلا أنه دعى إلى الخدمة العسكرية بعد قيام الحرب وبعد أن أمضى أربع سنوات في الجبهة ، رجع منها وهو مهتم بالاشتراكية المائسة التي عاصرها في الحرب . وتعرف على الحركة الدادية التي كانت مزدهرة في تلك الفترة في زيوريخ .

وفي عام ١٩١٩ وصل إلى كولون الفنان الدادى آر ب محملاً بأخبار الحركة الدادية في زيوريخ . فانضم إليه إرنست وأسساً معاً حركة الدادا في كولون ، وأقام مع بعض مؤيدي الحركة هناك معرض الدادا الشاذ المشهور الذي أغلقت سلطات الأمن .

وبدأ إرنست في عام ١٩٢٠ عمل تجارب التوليف (كولاج) في لوحاته . وابتكر طريقة

جديدة في تنفيذ هذا النوع من اللصق . فاستخدم أشكالاً بها رسوم أو صور نزعها من المجلات القديمة ، ولصق هذه الأشكال المختلفة بجانب بعضها بعناية ليؤلف منها تصميماً كاملاً جديداً بعد أن يضيف إليه بعض الخطوط . ويوضح ذلك لوحة «أجزاء» ١٩٢٠ (ش ١٥٥) .

لم يتمكن إرنست من الخروج من ألمانيا في هذا العام . إلا أنه نجح في عام ١٩٢٢ من ترك ألمانيا والاستقرار في باريس . وجذبه تيار الحركة السريالية التي بدأ انتشارها في تلك الفترة ، لذلك نجد أن الأعمال التي رسمها بعد عام ١٩٢٤ تدخل في نطاق المذهب السريالي .

ولما ذاعت شهرة إرنست خارج كولون وسمع عنه الفرنسي برينون ، أقام معرضاً لأعماله الدادية في باريس عام ١٩٢٠ ، على أن إرنست في داديته الشاذة كان ملتزماً ببراعة واضحة في التصميم ، ويوضح ذلك لوحة « فيل سيليب Celebe » ١٩٢١ (ش ١٥٦) .

(شكل ١٥٦) ماكس إرنست ، فيل سيليب ١٩٢١ . مجموعة
بروز لندن



الفصل السادس

الحركة التجريدية - الفن اللاموضوعي

مقدمة :

مجردة متناسقة ليس لها ارتباط بأى نوع من النماذج الطبيعية .

على أننا نجد أن كلمة تجريد التي أطلقت على هذا النوع من الفن الذى يتخلى عن الشكل الطبيعى قد قام بشأنها جدل من النقاد والفنانين ، حيث ظهر منذ عام ١٩١٠ لوحات مصوره وأعمال نحتية لا تعتمد على الواقع الطبيعى ، إنما تهدف إلى الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون . لذلك نجد أن النقاد ورجال الفن داوموا البحث عن بديل وصى لكلمة تجريد . فتوصلوا إلى لفظ بدون أشكال ، بدون تمثيل أو غير طبيعى .

وكان ممن عارضوا التسمية بيكاسو ، كما طالب بالتغيير بعض الفنانين فى روسيا وأمريكا . لذلك أطلق تعبير لاموضوعى Non Objective « على الفن الذى لا يعتمد على الطبيعة . على أننا يمكن أن نستخلص أن التسميتين : الفن التجريدى أو الفن اللاموضوعى تؤيدان إلى نفس المعنى .

نتعلق لفظه التجريد فى الفن على طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة فى أشكاله . ولقد عرفت عملية التجريد فى الفنون منذ فجر التاريخ ، حيث ظهر التجريد فى الفن المصرى القديم وبعض فنون العالم القديم . كما كان التجريد من أهم صفات بعض مدارس الفن الإسلامى . ولفظة التجريد فى الفن التشكيلى المعاصر هى صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعى وعرضه فى شكل جديد .

وكان التصوير الحديث فى القرن العشرين يتقدم بخطوات ثابتة نحو التجريد منذ مطلع القرن . ولقد بدأ ذلك التغيير منذ عهد سيزان . ثم أكمل التجربة التكعيبون الذين فككوا الأشكال الطبيعية ليعيدوا صياغتها ثانية فى أسلوب هندسى جديد . وفى النهاية نجد أن نهاية المرحلة تكون على يد فنانين اتخذوا التكعيبية مذهباً لهم لفترة . إلا أنهم قرروا فجأة التحرر من طريقتهم ورسم أشكال

وشبه كاندنسكى تجربته الجديدة في فن التصوير بالموسيقى ، وذكر أن الألوان والأشكال المجردة يمكن أن تعبر عن الطبيعة ، مثلما تعبر الأصوات عن الموسيقى . واستخدم كاندنسكى في أعماله ألوان الطيف وديناميكية فرشاة الوحشين.

كان كاندنسكى يقيم في تلك الفترة في ألمانيا ، وتكشف له إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية عندما كان يتأمل في يوم من الأيام الألوان الموزعة على ثوب امرأة . ويذكر كاندنسكى أن الفكرة قويت لديه في إحدى الأمسيات عندما دخل إلى مرسمه ولم يتمكن من التعرف على موضوع إحدى لوحاته التي تصور منظرًا طبيعيًا لأنها كانت موضوعة مقلوبة ، ومن تلك اللحظة بدأ يفكر في تجريد الأشكال ونشر مع أول معرض أقيم له عام ١٩١٢ مؤلفه الذي يبحث عن العلاقة بين الفن والصوفية الطبيعية .

ولما قامت الحرب العالمية الأولى وتوقف نشاط جماعة الفارس الأزرق لجأ كاندنسكى إلى سويسرا . ثم ذهب إلى موسكو بعد انتهاء الحرب ونجاح الثورة الروسية التي شجعت الفن الحديث . وتولى عدة مناصب فنية هامة^(١) في الفترة ١٩١٨ - ١٩٢١ . إلا أنه رجع إلى ألمانيا في نهاية عام ١٩٢١ بعد ما حارب الفن الحديث في روسيا تبعاً لتغير الجو الثقافي هناك .

عين كاندنسكى أستاذاً بمدرسة الباهواوس في فايمار التي كانت مركزاً للحركة الفنية في ألمانيا ، وتقابل هناك مع كلي وجولنسكى وفننجر ، وانتقل مع المدرسة عندما انتقلت إلى داسو عام ١٩٢٥ .

(١) عين أستاذاً بأكاديمية الفنون الجميلة بموسكو عام ١٩١٨ ، ثم مديراً لمتحف انتفاضة الفنية عام ١٩١٩ ، وأسس أكاديمية الفنون عام ١٩٢١ .

شعب الفن التجريدى :

وينقسم الفن التجريدى إلى قسمين :
« التعبيرية التجريدية » Abstract Expressionism
وتزعمها كاندنسكى في أوروبا ، « والتجريدية الهندسية » Geometric Abstraction وتزعمها مالفيتش في روسيا ، وموندريان في هولندا .

مرَّ الفن التجريدى في مرتين تاريخيتين . فترة ابتدائية استغرقت الفترة ١٩١٠ - ١٩١٦ ، وفترة تالية بدأت عام ١٩١٧ بحركة « دى ستيل De Stijl » الهولندية واستمرت حتى الآن ، ويظهر التحوير في تلك الحركة خالصاً لا يمت بصلة إلى الطبيعة ، لذلك فضل بعض مؤرخى الفنون إطلاق اسم الفن التجريدى على النوع الأول والفن اللاموضوعى على النوع الثانى . وما يشير الدهشة أن الخطوات التقدمية التي ظهرت في ميدان الفن التجريدى لم تكن من نصيب باريس مثل أغلب حركات القرن العشرين ، إنما نلاحظ أنها أحرزت نجاحاً سريعاً على يد فنانيين من أبناء روسيا وهولندا وألمانيا .

التعبيرية التجريدية في أوروبا :

ظهرت طلائع المذهب التعبيرى التجريدى في أوروبا منذ عام ١٩١٠ عندما عرض كاندنسكى في ألمانيا أولى لوحاته التجريدية بعنوان « تجريد » . على أن هذا النوع من التصوير كان ينتمى إلى التجريد التعبيرى الذى يستمد فيه الفنان ابتكاراته من شتى دوافعها .

ف. كاندنسكى :

كان ظهور أول لوحة تجريدية صورها كاندنسكى بدون هدف أو ارتباط بالأشكال الطبيعية نتيجة تجارب طويلة مرَّ بها الفنان الروسى .



والمرحلة الثالثة كانت نتيجة تجاربه السابقة ،
وتنحصر في الفترة التي أمضاها في باريس ١٩٣٣ -
١٩٤٤ . وتتميز بأسلوب لا موضوعي يتصف بحبكة
التصميم وبالخطوط المنغمة . ويوضح ذلك لوحة
« حركة مترنة » ١٩٣٥ (ش ١٥٨)



(شكل ١٥٨) فاسيلي كاندينسكى حركة مترنة ١٩٣٥ متحف جوجنهايم
نيويورك

وأقام معرضاً منفرداً في باريس عام ١٩٢٩ .
قام كاندينسكى بعدة رحلات إلى الشرق
الأوسط عام ١٩٣١ فزار مصر وفلسطين وسوريا إلخ .
وعندما استولى هتلر على الحكم في ألمانيا أغلق
مدرسة الباوهاوس التي كانت قد انتقلت إلى
برلين . فما كان من كاندينسكى إلا أن رجع إلى
باريس للإقامة بها إلى آخر حياته .

مرت أعمال كاندينسكى التجريدية بعدة
مراحل يمكن تقسيمها إلى ثلاث فترات : الفترة
الأولى في أثناء إقامته في ألمانيا ، وتميزت بتصميمات
تجريدية لأشكاله التعبيرية . وتقع هذه الأعمال
في نطاق جماعة الفارس الأزرق بميونخ التي
سقى ذكرها

والفترة الثانية ابتعد فيها عن المرحلة التعبيرية
السابقة ، وأخذت تجريدية طابعاً هندسياً ، واعتمد
على التصميم المحكم ولم يعتمد على الألوان . وتميزت
لوحاته بتصميمات هندسية موزونة متكاملة ،
سادت فيها الخطوط المستقيمة والأقواس . ويتضح
ذلك في لوحة « دائرة متعددة الدروب » ١٩٢١ (ش
١٥٧) . ونلاحظ في هذه اللوحة التي أحضرها معه
إلى برلين عندما هاجر من روسيا مدى تأثير كاندينسكى
بحركتي « سوبر مايتزم » و « البنائية » الروسيتان
في أثناء إقامته في موسكو .

الشعبي وفن الأطفال . وبدأ يعرض مع زميلته ناتاليا في معرض خاص أعمالاً ذات طابع بدائي شعبي ، ويوضح هذا الأسلوب لوحة « الخريف » ١٩١٢ (ش ١٥٩) .

إلا أننا نجد أنه تحول عن هذا الأسلوب بعد ذلك ، فتأثر بالفن المستقبلي بعد استماعه إلى المحاضرة التي ألقاها الكاتب ماريتي عن هذا المذهب في موسكو عام ١٩١٠ ، ففكر في ابتكار أسلوب تجريدي يجمع بين عناصر من التكعيبية وبعض أساليب المستقبلين ، ويعتمد على الخطوط الإشعاعية .

ويوضح هذا الأسلوب لوحة « تكوين إشعاعي » ١٩١٢ (ش ١٦٠) . على أن البيان الذي أصدره عن المذهب التجريدي الإشعاعي لم يعلن إلا في عام ١٩١٣ .



التجريد الهندسي :

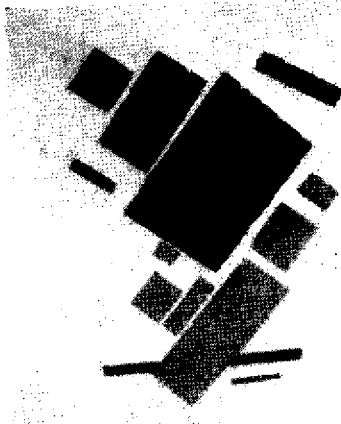
بلغ الفن الهندسي التجريدي قمة الكمال في روسيا وهولندا وألمانيا .

التجريدية واللاموضوعية في روسيا ١٩٠٤ - ١٩٢٢
ساهم الفنانون الروس منذ مطلع القرن العشرين في الحركات الفنية المختلفة التي انتشرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وتشهد بذلك المعارض الكثيرة التي أقاموها في بطرسبرج وموسكو . على أننا نلاحظ أن نشاطهم الفني قد لعب دوراً قيادياً في ميدان التصوير التجريدي . وتفرقت من المذهب التجريدي في روسيا شعباً متعددة ، نذكر من روادها لاريونوف زعيم شعبة « ريونيزم » واليفتش زعيم شعبة « سوبر ماتيزم » وتاتلان زعيم شعبة « البنائية » وزود شنكو زعيم « اللاموضوعية » .

ميخائيل لاريونوف M. Larionov ١٨٨١ - ١٩٦٤
كان لاريونوف من أبرز فنانَي التجريد في روسيا ، ومبتكر أسلوب جديد في المذهب التجريدي عرف باسم « الإشعاعي أو رايونيزم » أنجبه لاريونوف في أول الأمر إلى الفن الروسي



(شكل ١٥٩) ميخائيل لاريونوف الخريف ١٩١٢ سابقاً متحف بازل .



(شكل ١٦١) مالفيتش «تكوين سوبرماتزم» ١٩١٤

الجديد ، وألحق به بعد ذلك الدائرة ، والصليب ، والمثلث وفي السنين التالية تقدم بمذهبه خطوة إلى الأمام وذلك برسم عدد من التكوينات البسيطة تشمل على عدد أكبر من الأشكال الهندسية ، كلوحة «تكوين سوبرماتزم» ١٩١٤ (ش ١٦١) واستخدم فيها ألواناً صافية على أرضية بيضاء . وتوصل إلى قمة البساطة والتنسيق في مذهبه في لوحته الشهيرة «أبيض على أبيض» ١٩١٩ (ش ١٦٢) التي رسم فيها مربعاً أبيض داخل مربع آخر أكبر بلون أبيض مختلف .

وعندما ذاعت شهرته عين أستاذاً في مدرسة الفنون التطبيقية بموسكو إلا أن الجو الثقافي تغير في العاصمة بعد بضع سنوات فنقل إلى ليننجراد .

(شكل ١٦٢) كازيمير مالفيتش ، أبيض على أبيض ١٩١٨ متحف القرن الحديثة نيويورك

الحركة التجريدية الهندسية في روسيا

لم ينتشر التجريد الهندسي الخالص بين الفنانين الروس إلا بعد أن اكتشف أحد الرواد الروس المجددين «الشكل المربع» ، وكان هو المصور مالفيتش الذي تزعم شعبة «سوبرماتيزم» أي التثوية .

كازيمير مالفيتش K. Malevich (١٨٧٨ - ١٩٣٥)

بلغ الفن التجريدي الهندسي قمة الجمال الخالص على يد الفنان الروسي مالفيتش . ويعتبر هو وموندريان وكاندنسكي أعظم رواد مذهب الفن التجريدي .

ولد مالفيتش في مدينة كييف ، وتأثر في أول حياته بمصورى ما بعد التأثيرية وبالوحشيين ثم ؛ صادق بعد ذلك المصور التكعيبي لاريونوف والشعراء الروس التقدميين .

اعتنق مالفيتش التكعيبية في عام ١٩١٠ وكانت هذه الحركة تلاقى تشجيعاً كبيراً من المراكز الروسية موسكو وبطرسبرج . وبعد زيارة لباريس عام ١٩١٢ بدأ مالفيتش يرسم على سنوالمصور ليجه مع الأبعاد عن أشكاله الميكانيكية ، والتأكيد على الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة .

اتخذ مالفيتش التكعيبية نقطة البداية مثل موندريان في الوصول إلى التجريدية وكانت هذه المرحلة هي السبب في تحوله فجأة إلى أسلوب التجريد الكامل في عام ١٩١٣ حيث عرض في موسكو لوحة بها «مربع أسود على خلفية بيضاء» أثارت ضجة في الأوساط الفنية ، حيث استغنى فيها مالفيتش كلية عن الألوان ، ورسم المربع بالقلم الرصاص . وأطلق على مذهبه الجديد سوبرماتيزم . وكان هذا المربع الأسود أولى دعائم المذهب

بيت موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢ - ١٩٤٤) يرجع إلى هذا الفنان الهولندي فكره الدعوة إلى التجريد الهندسي في هولندا ثم فرنسا وأمريكا . بدأ دراسة الفن في أمستردام ثم ذهب إلى باريس عام ١٩١١ وأقام فيها حتى عام ١٩١٤ . وتأثر في هذه الفترة بالفن التكعبي الذي كان مزدهراً في تلك الفترة على يدى بيكاسو وبرك في فترة التحليلية . وبدأ يرسم لوحات تجريدية مشتقة من الطبيعة تعتمد على خطوط عمودية وأفقية ، مائلة أو منحنية متقابلة لتكون تصميمات هندسية . ويوضح أسلوبه المبكر « شجرة التفاح المزهرة » ١٩١٢ (ش ١٦٣)

وعندما رجع موندريان إلى هولندا انضم إلى دوسبرج وبعض الفنانين الهولنديين في تكوين حركة دى ستيل ، وأصدروا مجلة عام ١٩١٧ تنطق بأفكارهم . واتخذ موندريان نقطة البداية من الفن التكعبي لينشئ أسلوباً تجريبياً خاصاً . وفي عام ١٩٢٠ بدأ موندريان يخوض تجربة جديدة أطلق عليها اسم « نيوبلاستيزم » - وتعنى

الحركة التجريدية الهندسية في هولندا : ١٩١٧-١٩٣٢ ظهر اتجاه في هولندا عام ١٩١٧ يهدف إلى البحث عن أسلوب جديد في الفن التجريدي في الفترة التي ظهر فيها الفن التركيبي - البنائي - في روسيا ، حيث اكتشفت جماعة من الفنانين في هولندا أن الجمال المثالي يكمن في الشكل الهندسي البحت . وضمت هذه المجموعة مصورين ومثالين ومعماريين ومزخرفين . على أن أبرز رواد هذه المجموعة هما المصوران فان دوسبرج وموندريان ، اللذان اعتمدا على الخطوط العمودية والأفقية التي تقابل لتكون زوايا قائمة .

أطلق على هذه الحركة الهولندية اسم « دى ستيل » ^(١) . وكان دوسبرج هو عصب هذه الجماعة بالرغم من أن الاسم كان أكثر ارتباطاً بالمصور موندريان . وفي عام ١٩٢١ انتقل نشاط الحركة إلى ألمانيا عندما اتصل دوسبرج بوالتر جروبيوس مدير الباوهاوس . ولقد اختلف الفنانان في طريقة نظريتهما الهندسية مما جعل موندريان يستقيل من الجماعة عام ١٩٢٥ .

(١) لفظ De Stijl الهولندي يعنى Style أو طراز أطلقه دوسبرج على مجلة فنية أصدرها عام ١٩١٧ مع موندريان .



(شكل ١٦٣) بيت موندريان ، شجرة التفاح

المزهرة ١٩١٢ متحف مدينة لاهاي

مدرسة باوهاوس Bauhaus

أسس المهندس « والتر جروبيوس W. Gropius »

مدرسة فنية في فايمار بألمانيا عام ١٩١٩ ، وكان ذلك تلبية لرغبة الغراندوق زاكس فايمار الذى استدعاه لتنظيم التعليم الفنى فى مقاطعته بالقرب من برلين . فشيّد مدرسة عرفت باسم « باوهاوس » جمعت الدراسة فيها بين الفنون الجميلة والتطبيقية .

كان الهدف من الدراسة هو تذويب الفوارق بين الحرفى والفنان والجمع بينهم لخدمة احتياجات المجتمع الألمانى الذى مزقته الحرب . لذلك اشتملت قائمة الأساتذة على مصورين ومعماريين ومثالين وصنّاع ، كان على رأسهم كاندنسكى وكلى وفيننجر وموهولى ناجى وشليمير .

وفى عام ١٩٢٩ انتقلت المدرسة إلى داساو ، ثم أغلقت فى عام ١٩٣٣ بأمر هتلر . على أن تأثيرها فى تدريس التصميم كان قد اتسع وانتشر وازدهر فى أقطار أخرى .

ليونيل فيننجر L. Fenniger (١٨٧١ - ١٩٥٦)

ولد هذا الفنان الألمانى فى أمريكا وذهب إلى ألمانيا منذ أن كان سنة ستة عشرة عاماً ، وانجبه إلى

التشكيلية الحديثة - تعتمد على الفن الهندسى اللاموضوعى الوثيق الصلة بالمفاهيم الرياضية ، ونشر بياناً فى باريس ، ذكر فيه أن نظريته فى فن التصوير تعبر عما سيحدث فى المستقبل فى أشكال العمارة والنحت . وقد تحقق ذلك وأثرت تعاليمه بدون شك فى العمارة والفنون التطبيقية .

وتتضح نتيجة تجاربه لهذه النظرية الهندسية فى لوحات رسمها فى الفترة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ بعد ما اختلف مع دوسبرج فى عام ١٩٢٥ واستقر فى باريس ويوضح أسلوبه الجديد مجموعة من اللوحات تتكون كل منها من مربعات ذات مساحات ونسب مختلفة تكونت من خطوط سوداء . ويوضح ذلك لوحة « تكوين أزرق - أحمر - أصفر » (لوحة ملونة رقم ١٥) .

وعندما شعر موندريان باقتراب الحرب العالمية الثانية هاجر إلى بريطانيا عام ١٩٣٨ وتعرف على الفنانين العصريين نيكولسن وهيبورث وجابو . إلا أنه اضطر إلى الذهاب إلى أمريكا فى آخر عام ١٩٤٠ عندما نسفت قبلة مرسه .

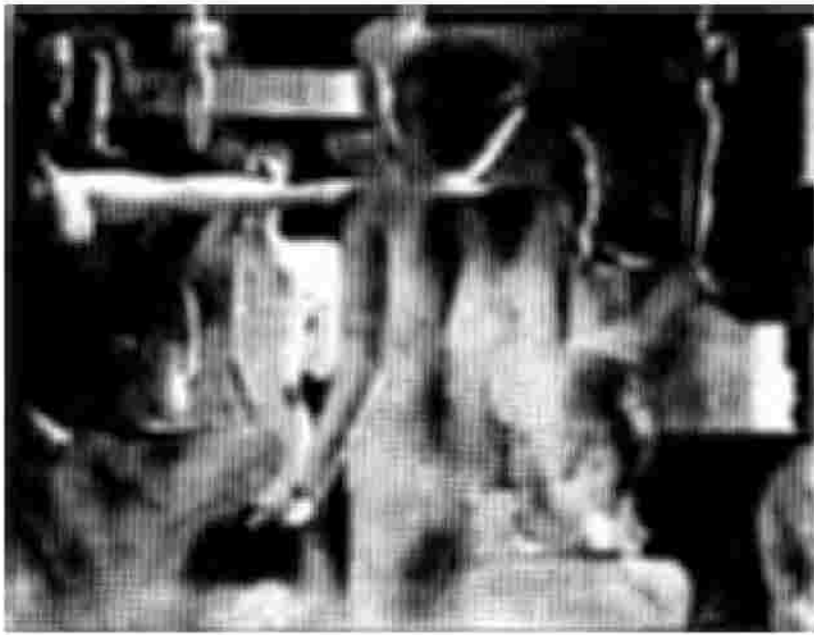
وفى فترة إقامته فى الولايات المتحدة صغرت مساحات المربعات وزاد عددها ، كما تنوعت وكثرت الألوان بها .

الحركة التجريدية فى ألمانيا ومدرسة البوهاوس

كانت ألمانيا من البلاد التى شاع فيها الفن التجريدى ، حيث حاول بعض الفنانين المجددين إيجاد نوع من الجمال فى الفن لا يعتمد على الخطوط الطبيعية . وانتشرت هذه النزعة بين أساتذة البوهاوس

(شكل ١٦٤) ليونيل فيننجر . كتيبة جيلبرودا ١٩٢٩ متحف الفن بمدرسة التصميم . رود أيلاند الولايات المتحدة .





(شكل ١٦٥) أوسكار شليمير مجموعة من أربعة عشر شخصاً ١٩٣٠
متحف كولون

ويتضح أسلوبه التجريدي التكعبي في تكوينات من الأجسام الآدمية يوزعها على اللوحة في أسلوب محبوبك ويظهر ذلك في لوحة «مجموعة من أربعة عشر شخصاً» ١٩٣٠ (ش ١٦٥) ويظهر هؤلاء الأشخاص في جميع الاتجاهات أمامية وجانبية ومن الخلف إلخ ، ويظهر أيضاً في أعماله النحتية التي قام بعملها في فترة إقامته في الباوهاوس هذا النوع من التجريد التكعبي .

التجريد في فرنسا OP. Art

تفرع من مذهب التجريد الهندسي بعد الحرب العالمية الثانية عدة اتجاهات ، كان من أبرزها حركة في فن التصوير تعتمد على خداع البصر عن طريق تنسيق الخطوط أو مسافات اللون أو المكعبات ، وعرفت هذه النزعة التجريدية الهندسية باسم «الفن البصري Optical art» واختصر تداولها إلى اسم «أوب آرت Op art» وترغم هذا المذهب في فرنسا فاساريلى

إلى دراسة الفن . وارتبط بالحركات الفنية القائمة فيها منذ مطلع القرن العشرين .

وفي عام ١٩١٢ تعرف على التكعيبية التي ساعدته على تكوين أسلوب خاص به تميز بتحريف الأشكال . وكان من أوائل الأساتذة الذين استعان بهم جروبيوس عام ١٩١٩ ليدرس في الباوهاوس . ومن أشهر أعماله عدة لوحات، لكنيسة «جلميرودا Gelmeroda» ، رسمها في عدة لوحات . وتوصل فينتجر في النهاية من تحويل العناصر إلى أشكال هندسية تجريدية اختفت فيها الأشكال الطبيعية ، ويوضح ذلك «كنيسة جلميرودا» رقم ١٢» ١٩٢٩ (ش ١٦٤)

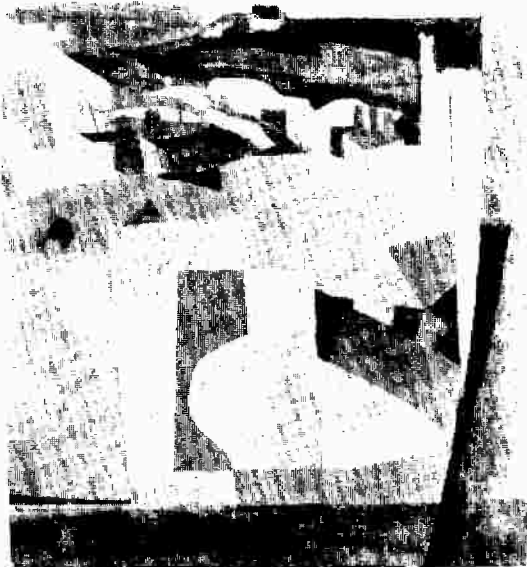
أوسكار شليمير O. Schlemmer (١٨٨٨-١٩٤٤) كان شليمير من أكفأ أساتذة مدرسة الباوهاوس أجاد التصوير والنحت والزخرفة ، والتحق بها في عام ١٩٢٠ ليتولى الإشراف على النحت والمنسوجات وكان أسلوبه تجريدياً ولا ترك المدرسة في عام ١٩٢٧ قام بالتدريس في برلين ، وتحول أسلوبه بالتدريج من التجريدية إلى شبه تكعبي .

التجريد في إنجلترا

انتشر الفن التجريدى فى إنجلترا أيضاً وبلغت الأشياء قمة جمالها التجريدى الخالص على يد المصور بن نيكولسن B. Nicholson (١٨٩٤) ابن السيرويليام نيكولسن .

لم يتلق نيكولسن تعليماً فنياً بالمعنى الأكاديمي ، وبدأ يرسم بالأسلوب التقليدى لوحات للطبيعة الساكنة ، إلا أنه أكتشف فجأة جمال الأشكال التجريدية الهندسية ، فاستبدل الأشكال الطبيعية بأشكال هندسية ذات زوايا وخطوط ويوضح ذلك لوحة ميناء سانت إيف ١٩٣٨ (ش ١٦٧) كانت هذه الاكتشافات سبباً فى ذبوع شهرته عالمياً خاصة أن تصميماته الهندسية المتناسقة تميزت بألوان جميلة متناغمة . وتوضح أعماله التى رسمها بعد الحرب العالمية الثانية مزيداً من الإهتمام بالخط الخارجى للأشكال

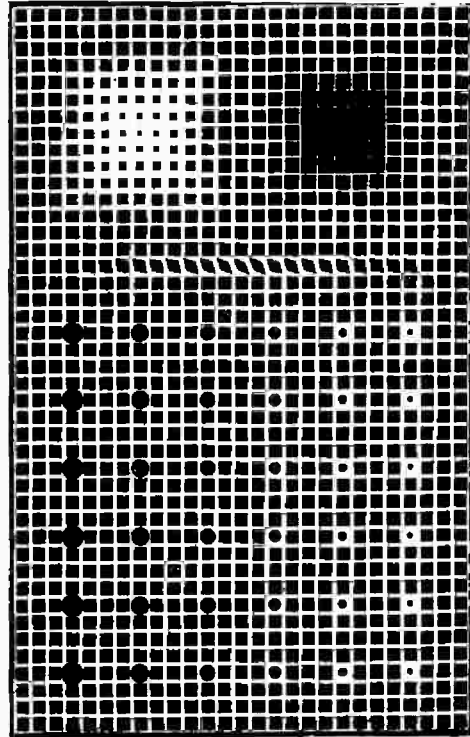
(شكل ١٦٧) بن نيكولسن . ميناء سانت إيف ١٩٣٠ مجلس الفنون لندن



فيكتور فاساريللى V. Vasarely (١٩٠٨)

ولد هذا المصور فى المجر فى مدينة بيتشه وانتقل إلى باريس ليستقر فيها منذ عام ١٩٣٠ . وابتدأ يهتم بمشاكل الحركة فى التصوير ، وظهرت أعماله فى صالون مايو ١٩٤٥ ، الذى ضم أعمال فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية . كما عرض أعماله فى صالون «الحقائق الجديد» عام ١٩٤٦ الذى اقتصر على الأعمال اللاموضوعية .

وتتميز تجريدية فاساريللى بطابع هندسى (أشكال) ١٩٦١ (ش ١٦٦) ويرجع ذلك إلى تأثره بمبادئ مدرسة الباوهاوس التجريدية ، التى تعرف عليها من خلال محاضرات موهولى ناهى فى عام ١٩٢٩ .



(شكل ١٦٦) فيكتور فاساريللى أشكال ١٩٦١ متحف
بيت . لندن