الباب الرابع

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

obeikandl.com

obeikandl.com

تمهيد :

اختلف الوضع فى القرن العشرين عنه فى القرن الماضى حيث شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغييرات واضحة فى فكر المجتمع الأوربى . كما كان لانتشار المبادئ الاشتراكية وقيام الحركات التحررية أثر فى ازدياد اهتمام جيل شباب تلك الفترة بتقديس الفردية . فشعر كل فرد بحرية كاملة فى اختيار طريقة الحياة التى تلائمه 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 فى ميدان الفنون . وانعكست التطورات التى ظهرت فى المجتمع على الفن المعاصر الذى نعيش وقائعه اليوم . فتحرر الفنان فى القرن العشرين من التقاليد الفنية التى كانت متبعة فى مدارس القرن السابق ، وإبتعد عن الواقعية الموضوعية وبدأ طريقاً جديداً لم يتقيد فيه بأشكال المرئيات وألوانها .

ولما كانت الحرية من أهم خصائص الفن الحديث لذلك نجد أن الجزء الأول من القرن قد تميز باندفاع غير عادى وراء كل جديد وغريب . كما نشأت فكرة العودة إلى البساطة الموجودة فى الفن الإفريقى . وشهد مطلع القرن العشرين تحطيم الأشكال الطبيعية وتحريفها ، وبرزت هذه الفلسفة فى مذاهب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية وتفرعت من هذه المذاهب عدد من النزعات الفنية .

وهكذا توالت الحركات الفنية حتى عام ١٩٤٠ . على أننا نلاحظ أنه يمكن تقسيم هذه الحركات إلى فترتين الأولى ١٩٠٠ – ١٩٢٠ ، وتميزت بكثرة النظريات الإبداعية الأساسية مما نتج عنه ازدياد مضطرد فى عدد الفنانين ، والثانية ١٩٢٠ – ١٩٤٠ قل فيها عدد الحركات الابتكارية .

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

كما نلاحظ أن الفنانين كانوا كثيراً ما يتنقلون من نزعة إلى نزعة ومن مذهب إلى مذهب لذلك سنلاحظ فى تصنيفى لهم أننى سأتكلم عنهم أكثر من مرة تبعاً للمذهب الذى ارتبطوا به .

الفصل الأول

(الحركة الوحشية Fauvism ١٩٠٠ – ١٩١٠)

مقدمة :

أسست جماعة من الفنانين الشبان الفرنسيين الذين شبوا فى باريس فى التسعينات وسئموا 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 فى القرن العشرين حيث نلاحظ أنها تمثل اتجاهاً ثورياً جديداً فى 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 فى تصميم الأشكال على أساس التسطيح والألوان القوية .

وأود أن أشير إلى مجموعة هؤلاء الفنانين الذين أسهموا فى الحركة ، على أننى سأكتفى بعرض أعمال الرواد منهم فيما بعد : ماتيس Matisse (١٨٦٩ – ١٩٥٤) – ماركييه Marquet (١٨٧٥ – ١٩٤٧) فلامنك Vlaminck (١٨٧٦ – ١٩٥٨) ديران Derain (١٨٨٠ – ١٩٥٤) بوى Pu (١٨٧٦ – ١٩٦٠) – مانجان Manguin (١٨٧٤ – ١٩٤٩) – فريز Fries (١٨٧٩ – ١٩٤٩) فالتات valtat (١٨٦٩ – ١٩٥٢) دوفى Dufy (١٨٧٧ – ١٩٥٣) وبراك Braque (١٨٨٢ – ١٩٦٣) . ولقد استمدت هذه الجماعة نظرياتها الفنية من أسلوب فان جوخ ذى الألوان الصارخة .

obeikandl.com

[لوحه ملونه رقم ٧] كلود مونيه ، « سباق الى ارجنتوى » ١٨٧٢ متحف
اللوفر . باريس

[لوحه ملونه رقم ٨] أوجست رينوار ، « المرجيحه ١٨٧٦ متحف التأثيريه . باريس

التصوير :

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

ويرجع الفضل فى نشأة المذهب الوحشى إلى المصور ماتيس الذى عرض فى صالون الخريف عام ١٩٠٤ لوحات مبتكرة فى أسلوبها التصويرى وساهم فى العرض فانجان وبوى وفريز . كما شهد ذلك العام عدة معارض فى باريس كان لها أثر على أعضاء الحركة . فأقيم معرض للمصورين الفرنسيين البدائيين . 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 اتجاهان فى 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 فى صالون ١٩٠٥ . إلا أن الوحشية ولدت كاسم للحركة فى عام ١٩٠٦ عندما عرض ماتيس مع زملائه المتحمسين للتغيير أعمالهم فى الصالون حيث أفزعت الأعمال المعروضة النقاد لدرجة أن الناقد الفنى لويس فوكسيل L. Vauxcelles انذعر عندما رأى اللوحات ذات الألـوان الصـارخة تغطى الجدران ، وينوسط القاعة تمثال صغير من البرونز لطفل مستمد من أسلوب عصر النهضة . فقال صائحاً « دونا تللو بين الوحوش » وشاعت هذه التسمية منذ تلك الفترة ، وافتخر بحملها الوحشيون .

على أننا نلاحظ أن الوحشيين كانوا متأثرين بمجموعة من المصورين الذين استخدموا الألوان بجرأة أمثال سيزان ، وجوجان ، وفان جوخ ، وسورا . ثم تمكنوا من تحرير اللون كعامل وصفى فى اللوحة كما هو وارد فى الحقيقة وأعطوه قيماً عاطفية غير خاضعة لأى قانون . إلا أن هذه الحركة كجماعة لم تتماسك أكثر من ثلاث سنوات حيث بدأ ظهور حركة فنية جديدة اجتذبت الفنانين هى « التكعيبية » .

هنرى ماتيس H. Mattisse ١٨٦٩ – ١٩٥٤

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

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

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

مساحات مبسطة للأشكال يحيط بها خطوط خارجية قوية .

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

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

مر ماتيس بمرحلة تجارب فى اللوحات التى رسمها فى كورسيكا والريفييرا الفرنسية فى 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 فى اللوحة

(شكل ١٠٧) هنرى ماتيس منظر ريفى ١٩٠٥ .

تحول ماتيس من أسلوبه الوحشى السابق إلى أسلوب يتميز بالتوازن المنغم ، ويتضح هذا التغيير فى اللوحات التى بها مجموعات من النساء مثل لوحة (لوكس رقم ٢) ١٩٠٧ - ١٩٠٨ (ش ١٠٨) . وتتميز هذه اللوحه بخطوط منغمة مبسطة ومساحات مسطحة . ونلاحظ أن ماتيس اتجه إلى أسلوب التسطيح فى اللوحات التى رسمها بعد ذلك ، ويوضح أسلوبه المبسط المبتكر لوحة « تناسق باللون الأحمر » ١٨٠٨ [لوحة ملونة رقم ١٢] . حيث راعى ماتيس فى هذه اللوحة الانسجام بين اللون الأزرق الموزع على اللون الاحمر الذى يغطى كلاً من المائدة والحائط . كما نجد أن ماتيس قد فرق بمهارة بين الخطوط الرأسية والأفقية فى التصميم الواحد . ويؤكد ماتيس على تصميمه بالألوان القوية المسطحة التى تعطى الأشكال الموجودة فى الحديقة خارج الشباك .

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

واستقر ماتيس فى نيس عام ١٩١٧ بعد تجوال خارج فرنسا لعدة سنوات ، وطور فى أسلوبه بعد أن اتجه إلى رسم المناظر الداخلية للمنازل بما تحويه من مجموعة أثاث أو نساء أو طبيعة صامتة . واستخدم زخارف المنسوجات المزهرة كعامل زخرفى فى اللوحة ، واستبعد من التصميم كل ما يعتقد بألاً لزوم له .

وتدل لوحاته المتأخرة على مهارته وجرأته

(شكل ١٠٨) هنرى ماتيس . لوكس رقم ١٩٠٧٢٠ ١٩٠٨ . المتحف الملكى للفنون . كوبنهاجن

(شكل ١٠٩) هنرى ماتيس . جاريه ١٩٢٧ . متحف الفنون الحديثه . باريس

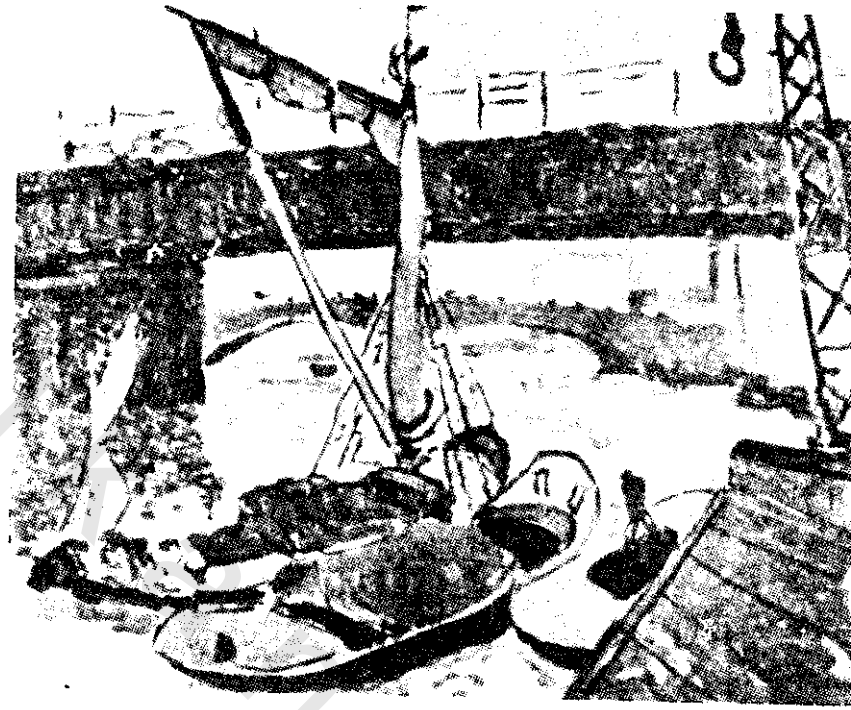
فى الجمع بين الألوان القوية الزاهية التى كان يتخيرها . كما كان للألوان الحمراء دوراً رئيسيًّا فى كثير من لوحاته . وتعبر لوحة « جارية » ١٩٢٧ (ش ١٠٩) عن تلك الصفات التى ميزت أسلوب ماتيس فى الفترة الأخيرة . حيث نلاحظ أن نساءه ترسم جالسة أو واقفة مرتدية غالباً سروالاً أخضر . وبالإضافة إلى مقدرته التصويرية نلاحظ أنه تمكن من الحصول على تأثيرات زخرفية تجانست فيها الألوان المتباينة الساخنة والباردة كما كان بارعاً فى رسم الخطوط المنغمة . ويتضح ذلك فى السجاد والستائر المزخرفة بالأزهار .

تعددت مواهب ماتيس الفنية فقام بعمل مجموعة من التماثيل الآدمية . كما استخدم أسلوب الحفر على النحاس والليتوجراف والطبع بالخشب فى عمل رسوم توضيحية لقصائد الشاعرين ملارميه وجويس . كما استخدم ألوان الجواش والورق الملون فى عمل لوحات « ملصوقة Collage » مبتكرة ، وفى آخر حياته قام بزخرفة مصلى بلدة فانس عام ١٩٥٠ التى كان قد استقر فيها منذ عام ١٩٤٣ وشملت أعماله الجدران وزجاج النوافذ .

أندريه ديران A. Derain (١٨٨٠ – ١٩٥٤) :

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

وعندما تفرقت المجموعة فى عام ١٩٠٨ اتجه إلى أسلوب تبسيط الكتل الذى كان من أهم أسس المذهب التكعيبى . كما ظهر فى أعمال تلك الفترة تأثره بفن النحت الزنجى وتجلى ذلك فى الأقنعة التى قام بعملها فى خلال فترة خدمته العسكرية فى الحرب العالمية الأولى ، وبعد إنتهاء الحرب إتجه ديران إلى الفن الرومانتى ولمهارته وبراعته فى فن التصوير تمكن ديران من الفوز بجائزة كارنيجى الدولية عام ١٩٣٨ .



(شكل ١١٠ أندريه ديران . صنادل فى نهر التيمس ١٩٠٦ متحف مدينة ليدز إنجلترا

موريس دى فلامنك Vlamink (١٨٧٦-١٩٥٨) :

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

ومن الأسباب التى ساعدت على نشر الفن الإفريقى بين فنانى هذه النزعة مجموعة التماثيل الزنجية التى اقتناها فلامنك . حيث بدأ الوحشيون والتكعيبيون يهتمون بدراسة هذا الفن .

(شكل ١١١) موريس دى فلامنك . منظر خلوى بأشجار حمراء ١٩٠٦ متحف الفنون الحديثة باريس

راوول 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 والوحشيين فى صالون عام ١٩٠٥ أعجب بألوانهم الزاهية . كما كان متأثراً فى أعماله الأولى بالمصور سيزان .

وظهر أسلوب دوفى الوحشى ذو الألوان الزاهية فى اللوحات -التى رسمها عام ١٩٠٦ فى « شرفيل » التى 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 .

اتجه دوفى فى أعماله إلى رسم الموضوعات المرحة : سباق الخيل ، سباق المراكب ، المسارح من الداخل 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 ينتم إلى حركة الوحشيين إلا أن حريته فى استخدام مساحات الألوان القوية وتحريفه فى الأشكال والخطوط كانت سبباً فى ربطه أحياناً بالوحشيين خاصة أنه درس مع جوستاف مورو أستاذ المصورين ما تيس وماركيه .

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

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

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

(شكل ١١٤) جورج روو. المهرجين ١٩٤٠

أسسوا مذهب القنطرة فى تلك الفترة ، وبصفة خاصة بالتعبيريين : نولده وبكمان وينطبق ذلك على أعماله الأولى التى رسم فيها موضوعات تصور حالات البؤس ، والمهرجين ، والمناظر الدينية.

نشأ روو فى باريس ، وبدأ حياته الفنية فى 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 فى ألوانه الداكنة .

اتجه روو إلى الموضوعات الدينية فى أعماله الأولى ، إلا أننا نلاحظ أنه بدأ يغير من تصميماته بعد عام ١٨٩٠ وصارت الشخصيات الدينية فى لوحاته : العذراء ، والأنبياء ، والملائكة ، واقعية لا ترضى الكنيسة ، ويتضح ذلك فى لوحات « المسيح المتوفى » ١٨٩١ ، « النساء الباكيات » ١٨٩٥ ، حيث عكست هذه الأعمال الإحساس بالمعاناة التى يشعر بها المجتمع البشرى . وعندما عرض أعماله فى صالون الخريف عام ١٩٠٥ الذى عرض فيه الوحشيون أعمالهم ، كانت أعماله تبدو أكثر ميلا إلى مذهب الألمان التعبيريين عنها إلى زملائه الفرنسيين الوحشيين مشجعى الألوان الزاهية . ويتضح ذلك فى لوحة « الزوجين » ١٩٠٥ (ش ١١٣) .

امتد نشاط روو إلى رسم شخصيات مهرجى السيرك بالإضافة إلى الشخصيات التاريخية واللوحات الدينية ، ونلاحظ فى الأعمال التى رسمها بعد عام ١٩١٠ أنها كانت متأثرة بلوحات الزجاج المؤلف بالرصاص ، فنجد أن المساحات الملونة مسطحة ويحيط بها لون أسود سميك ، ويتضح ذلك فى لوحة « المهرجين » ١٩٤٠ (ش ١١٤) .

الرؤية البدائية

ظهر فى باريس فى 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 الفطرية لاقت تقديراً من الشعراء والأدباء والفنانين الذين يلتقون فى مونمارتر 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 زعيم حركة التصوير البدائى الساذج البعيد عن التنميق.

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

كان أسلوب روسو بدائيًّا فى اللوحات التى عبر فيها عن المناظر الطبيعة والحيوانات وأنتج كثيراً من اللوحات التى تصور الغابات ، وساعده على ذلك ذكرياته عن الغابات المكسيكية التى رآها فى أثناء خدمته العسكرية فى المكسيك فى الفترة من ١٨٦٢ – ١٨٦٧ ، كما كان ينقل صور الحيوانات كالأسود والنمور فى أثناء زياراته المتكررة لحديقة حيوان باريس .

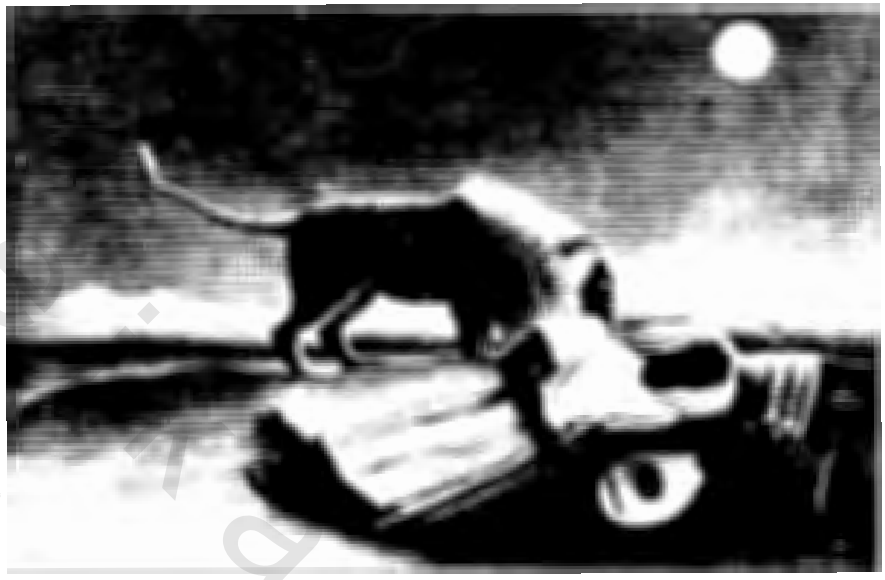
ومنذ أن عرض أعماله لأول مرة فى صالون المستقلين عام ١٨٨٦ ، نجد أن روسو قد أحرز تقدماً فى اللوحات التى تصور الغابة ، وأثارت أعماله البسيطة الساذجة التى عرضها فى تلك الفترة إعجاب الجمهور والنقاد ، وكون أسلوبه الخاص منذ عام ١٨٩٧ .

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

أثارت أعمال روسو البسيطة الساذجة التى عرضها فى معارض المستقلين والوحشين انتباه جوجان وويسارو ، كما أشاد به الشاعر أبولينير ، وكرّمه بيكاسو فى حفلة خاصة أقامها له عام ١٩٠٨ .

كان روسو يعنى بدراسة التفصيلات الصغيرة لأشجار الغابة فى اللوحات الخيالية التى صورها للغابة التى لجأ إليها عقب انتشار الكوليرا فى أوربا ، وشاهد النمور هناك وانزعج من رؤيتها . ويتضح تصوره للغابة الغامضة فى إحدى أجمل لوحاته « الحلم » ١٩١٠ (ش ١١٦) التى تصور غابة مزدحمة بالأشجار المتنوعة وامرأة عارية وحيوانات متوحشة . كما نلاحظ فى أسلوبه الخيال البرئ فى 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 فى طرق الرؤية البصرية .



(شكل ١١٥) هنرى روسو الفجرى النائم ١٨٩٧ . متحف الفنون الحديثة نيويورك

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

الفصل الثانى

الحركة التكعيبية (١٩٠٨ – ١٩١٤)

مقدمة :

ظل الفنانون منذ العصور القديمة حتى أواخر القرن التاسع عشر يتشبثون بمحاكاة الأشكال الطبيعية المرئية فى كافة الأعمال التشكيلية التى نفذوها . إلا أن مطلع القرن العشرين شهد تغييراً جذرياً فى تاريخ الفنون ، حيث بدأ الفنانون يهتمون با بتكار وسائل جديده للتعبير عن تصورهم للفن حتى يلائم التطور الحضارى الذى يحدث فى العالم الحديث ونتج عن هذه التغييرات ظهور ثلاث حركات فنية فى نفس الوقت تقريباً ، التكعيبية فى فرنسا ، التعبيريه فى ألمانيا ،والمستقبلية فى إيطاليا .

ورفض الفنانون فى فرنسا مبدأ محاكاة الأشكال الطبيعية ، وبدأو يختزلون هذه الأشكال إلى أجزاء هندسية وخطوط مستقيمة ، ثم أعادوا صياغتها من جديد فى صور بعيده عن عناصرها الأصلية .

والواقع أن بشائر الثورة على الأشكال الطبيعية قد بدأ ظهورها قبل ذلك فى فرنسا فى أواخر القرن التاسع عشر [١] فى أعمال الفنان المجدد سيزان ، الذى شاهد فى الأشكال الطبيعية مساحات هندسية مبسطة متينة البنيان . ولقد تمكن فنانو القرن العشرين من تطوير فكرته الهندسية إلى مرحلة متقـدمة ، فتمكنوا من رؤية مكعبات ومخروطات واسطوانات فى الأشكال الطبيعية .

كانت الحركة التكعيبية أضخم انتفاضة ثورية فنية عرفها العصر الحديث ، وهى باريسية النشأة ، ظهرت فى أعقاب الحركة الوحشية بمثابة رد فعل لنظريات هذه الحركة وللنزعة 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 بالناقد الفنى لويس فوكسيل الذى وصف اللوحات التى عرضها براك عام ١٩٠٨ فى صالة « كانفيللر Kahnweller » ، بأنها تتكون من مكعبات ، وكرر الوصف مرة ثانية فى العام التالى . كذلك ذكر أن ماتيس – الذى كان من أوائل المعجبين بالحركة – بأنه وصف لوحتى براك اللتين قبلتهما هيئة التحكيم فى صالون الخريف عام ١٩٠٨ ، بأنهما تتكونان من مكعبات صغيرة . وبذلك التصقت التسمية بالأسلوب الجديد ، وانتشر هذا الوصف بعد ذلك . واستخدمت هذه التسمية لوصف أية لوحة تتصل بالحركة . ووصف الناقد أبولينير [١] أعمال مصورى هذه النزعة عام ١٩١٣ بالمصورين التكعيبيين .

---

(١) عرف الفنان المسلم أسلوب تجريد الأشكال الطبيعية منذ عصر الدولة العباسية .

(١) نشر أبولينير دراسة عن مصورى المذهب فى عام ١٩١٣ بعنوان المصورين التكيبين .

المصورون التكعيبيون :

ويرجع الفضل فى 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 عقلانى متفهّم للشكل . ورأيا فى الأشكال الطبيعية المكعب والمخروط والأسطوانة والكرة .

وما إن حلّ عام ١٩١٠ حتى بلغت الحركة التكعيبية على يدى بيكاسو وبراك درجة كبيرة فى تشويه معالم الشكل الطبيعى ، واقتبس كل منهما من الآخر فى تلك الفترة لدرجة أن صعب التمييز بين أعمالهما فى عامى ١٩١٠ – ١٩١١ إلا للدارس المتخصص . ويوضح ذلك لوحتى « كمنجة وباليت » ١٩١٠ (ش ١١٧) للمصور براك و « لاعب الأكورديون » ١٩١١ (ش ١١٨) للمصور بيكاسو .

(شكل ١١٧) جورج براك كمنجه وباليت ١٩١٠ . متحف جوجنهايم نيويورك

(شكل ١١٨) بابلو بيكاسو لاعب الأكورديون ١٩١١ . متحف جوجنهايم نيويورك

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

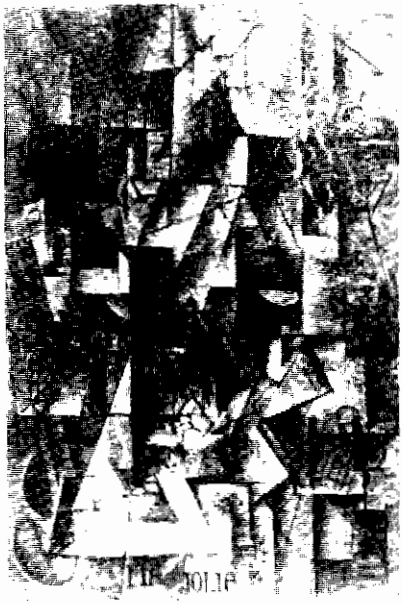
استخدم كثير من المصورين الشبان أساليب التكعيبية فى الفترة ١٩٠٨ – ١٩١١ بالرغم من أن كثيراً منهم لم يكن يعلم تماماً مفهوم هذه النظرية . وفى عام ١٩١١ انضم المصور خوان جرى إلى مؤسسى الحركة ، كما اجتذبت الحركة عدداً كبيراً من المصورين المتفهمين لخطوات المذهب التكعيبى أمثال « فرناند ليجيه Leger » « وألبرت جليزس A. Gleizes» و « جان مترنجر J. Metzinger » [1] « وروبرت ديلونى R. Delaunay » « وجاك فيبون Villon » « ومرسيل دوشامب Duchamp »

واشترك أغلب هؤلاء المصورين فى أول عرض جماعى لمذهبهم الذى أسموه التكعيبية وقوبلوا بالهجوم من النقاد إلاّ أن النقد كان له رد فعل عكسى ، حيث جذب عدداً ضخماً من الجمهور إلى صالة العرض التى اكتظت بهم . وصارت التكعيبية قبلة الموسم فى فن التصوير .

ومنذ عام ١٩١٢ انتشر المذهب التكعيبى خارج فرنسا ، فمثل فى معرض « الفارس الأزرق » بمدينة ميونيخ ، وفى معارض كولون وبرلين وزيوريخ وموسكو وبرشلونة ، وفى لندن . وفى السنين التالية ظهرت اتجاهات جديدة فى التكعيبية كان أهمها حركة « أورفيزم Orphism » التى ابتدعها ديلونى ، واستمدها من التكعيبية التحليلية . كما ظهرت نتائج للحركة التكعيبية فى الحركات الفنية الجديدة المتعددة التى بدأت تغزو أوربا . مثل الأسلوب الميكانيكى والاهتمام بالآلة الذى قدمه ليجيه فى فرنسا .

---

(١) كتب جليزس ومترنجر بياناً عن الحركة عام ١٩١٢ بعنوان Du Cubisme .



(شكل ١٢٠) بابلو بيكاسو . جميلتى ١٩١١ - ١٩١٢ متحف الفنون الحديثة نيويورك

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

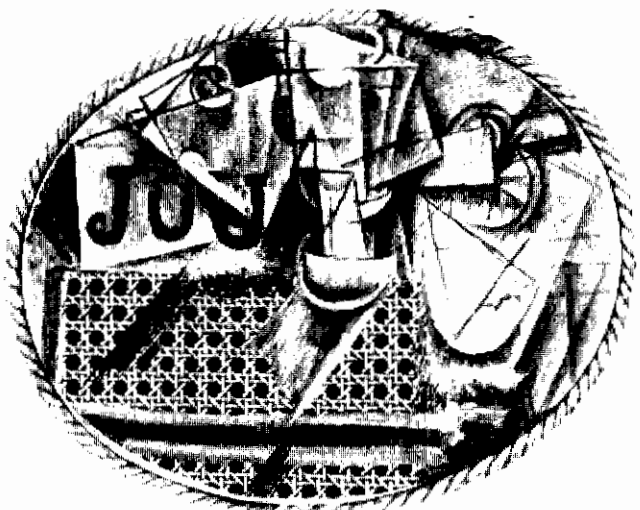
وبدراسة المراحل التى مرت بها تجارب بيكاسو وبراك للوصول إلى هذه النتيجة ، نلاحظ أنها مرت بثلاث مراحل . المرحلة الأولى استغرقت الفترة من ١٩٠٧ - ١٩٠٩ ، واقتصرت الموضوعات على بعض أشكال طبيعية اخترلت إلى مساحات هندسية بسيطة . وكانت هذه المرحلة نتيجة لتأثير سيزان ، ويوضح ذلك لوحة « ميناء فى نورماندى » ١٩٠٩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

والمرحلة الثانية عرفت بالتكعيبية 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 فى صورة جديدة . كما يرسم الفنان عدة رؤى للشئ الواحد فى اللوحة ، ويوضح ذلك لوحة « جميلتى » ١٩١١ - ١٩١٢ (ش ١٢٠) للمصور بيكاسو ،

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فعرفت « بالتكعيبية 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 يؤدى إلى طريق مسدود . فتمكن زعماء التكعيبيين فى هذه المرحلة الأخيرة - قد يكون بيكاسو أوبراك - من العودة إلى صور الأشكال الطبيعية أو أجزاء منها .

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

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



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

بابلو بيكاسو P. Picasso ١٨٨١ – ١٩٧٥)

يعتبر الفنان الإسبانى بيكاسو من أهم عمالقة الفن الحديث المعاصر ، حيث تعددت مواهبه الفنية ، فمارس التصوير والنحت والتصميمات المعدنية ، كما صمم وزخرف الكثير من الأوانى الخزفية . وذاق طعم الشهرة والمجد فى حياته ؛ كما كتب عنه عدد كبير من المؤلفات فى حياته وبعد مماته بكل اللغات العالمية . وأصبح أسطورة وبطلا لأنه كان دائماً أكثر الفنانين المعاصرين تجديداً .

ولد بيكاسو فى مدينة « ملقا » . وتلقى دروس الفن وهو صغير على يد والده الفنان « بلاسكو »(١) ولما انتقلت الأسرة إلى برشلونة فى عام ١٨٩٦ ، التحق بيكاسو بأكاديمية الفنون ، ثم انتقل إلى أكاديمية الفنون بالعاصمة مدريد ، وظهرت براعته ومقدرته فى أول معرض أقامه هناك عام ١٨٩٧ ويلاحظ فى 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 التى كانت منتشرة فى الوسط الفنى فى باريس مقلداً بذلك طريقتى ديجا ولوتريك . إلا أننا نلاحظ أنه تحول فى الفترة من ١٩٠١ – ١٩٠٤ إلى رسم دراسات جادة لشخصيات عابسة تمثل البؤساء والمنبوذين والأطفال اليتامى والبهلوانات وساد فى هذه اللوحات اللون الأزرق بدرجاته لكى يعطى التأثيرات بمأساة هؤلاء الأفراد ، وعرفت هذه الفترة بالمرحلة الزرقاء . ويوضح أسلوب تلك الفترة لوحة « الغداء » ١٩٠٤ (ش ١٢٣)

اتخذ بيكاسو مرسماً خاصاً فى « باتو لافوار » بحى مونمارتر عام ١٩٠٥ ، وأصبح هذا المكان منتدى لكثير من الفنانين والكتاب أمثال أبو لينير .

واتجه بيكاسو فى لوحات الفترة التالية ١٩٠٥ – ١٩٠٦ إلى رسم شخصيات السيرك من مهرجين ولاعبين إلخ . . . ونلاحظ فى هذا الإنتاج أن شخصياته تبدو أكثر سعادة ، وألوانه أكثر دفئاً . كما تبدو الصحة على أجسامهم التى زادت امتلاءاً . وتميزت هذه الأعمال بسيطرة اللون الأحمر الطوبى فيها ، مما جعل النقاد يطلقون على أعمال تلك الفترة المرحلة الوردية .

تغير أسلوب بيكاسو تغييراً تاماً فى أعمال المرحلة التالية ١٩٠٧ – ١٩٠٩ ، حيث ابتعد

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

(شكل ١٢٣ بابلو بيكاسو ، آنسات أفينيون ١٩٠٦ – ١٩٠٧ متحف الفنون الحديثة نيويورك

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

ولقد اهتم بيكاسو بفن النحت الإفريقى واستمد منه الكثير ، كما تعرف على الفن البدائى من أعمال الوحشيين. ورسم أشكالاً غريبة بدائية يظهر بها تشويهات ، كذلك استفاد من أساليب سيزان . ونجح فى النهاية فى إنجاز أولى لوحاته المبتكرة الجريئة ، « آنسات أفينيون » ١٩٠٧ (ش ١٢٣) التى أثارت ضجة بين النقاد عند عرض فكرة أشخاصها المحرفة التى تعتبر مرحلة انتقال إلى نزعة جديدة .

وتعرض هذه اللوحة تصويراً مسطحاً لخمس فتيات شبه عاريات ، ونلاحظ أن الأشكال الطبيعية قد حطمت ، وظهر فى خطوطها تحريفات وزوايا ، فتظهر زوايا هندسية فى خطوط أجسامهن وفى ثنيات ملابسهن ، وتبدو وجوه الفتيات بالجهة اليسرى مبسطة على طريقة النحت الأيبيرى القديم الذى رآه فى إسبانيا ، كما رسم وجهى الفتاتين الأخرتين وكأن عليهما أقنعة زنجية .

وبعد ما نجحت الحركة التكعيبية فى التقدم بفضل التجارب التى قام بها بيكاسو وبراك ، بدأ بيكاسو فى اتباع الطريقة التحليلية التى 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 فى الفترة من ١٩١٢ – ١٩١٤ ، وعالج بعضاً منها بطريقة الورق الملصوق للحصول على تأثيرات ملمس السطح . ويوضح ذلك لوحة «طبيعة ساكنة وخيزران» التى سبق الكلام عنها (ش ١٢٠)

وعندما تفرقت مجموعة موصورى التكعيبية بنشوب الحرب العالمية الأولى وتشتت الحركة ، بقى بيكاسو فى باريس يستكمل تجاربه لمرحلة الفن التكعيبى . بالإضافة إلى دراسات طبيعية لبعض الشخصيات المتصلة به أمثال جامع التحف أمبرواز فوبار ، وتتميز هذه الأعمال بإيجاز فى الخطوط ، وكمال فى النسب يذكرنا بالمصورين هولباين وأنجر

ذاعت شهرة بيكاسو فى باريس بعد أن كلف عام ١٩١٧ بعمل تصميمات ديكور وستارة لمسرحية «الاستعراض» التى كتبها جان كوكتو ، وتعرف براقصة الباليه « أولجا كولولفا وتزوجها عام ١٩١٨ » .

وبالرغم من انتشار المذهب التكعيبى فى أوربا فى تلك الفترة ، إلا أن المبالغة فى تحطيم الأشكال الطبيعية التى اتبعها التكعيبيون تسببت فى ضعف المذهب ، حيث ضاع التصميم الشامل للوحة من كثرة الزوايا والمسطحات ، فبدأ بيكاسو فى تغيير أسلوبه التكعيبى عن طريق تقليد طريقة الورق الملصوق . وبذلك اختفت الزوايا والمسطحات المجسمة ، وحلت محلها مسطحات مبسطة ذات ألوان قوية .

ومن أشهر أعماله التى توضح ذلك الأسلوب لوحتان لموضوع « الموسيقيين الثلاثة » ١٩٢١ الأولى فى نيويورك [لوحة ملونة ١٣] ، والثانية فى فيلادلفيا ، وتعتبر الأولى أعظم مارسمه بيكاسو فى

(شكل ١٢٥) بابلو بيكاسو ، أم وطفل ١٩٢١ متحف الفنون شيكاغو

هذا اللون من الفن التكعيبي التسطيحى التجريدى . ويلاحظ فى 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 . وتتميز 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 العبقرى الإسبانى بيكاسو فى تقديم ونشر المذهب التكعيبى .

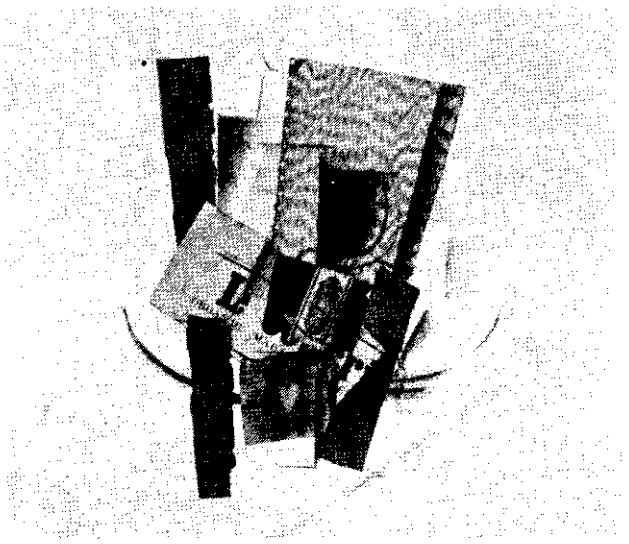
ولد فى مدينة أرجنتوى القريبة من باريس ، وكان والده يملك متجراً للبويات ويعمل مزخرفاً ونقاشاً . والتحق وهو صغير بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة الهافر التى استقرت فيها العائلة . وعندما شعر بميل إلى الفن ذهب إلى باريس عام ١٩٠٠ والتحق – لفترة قصيرة – بمدرسة الفنون الجميلة فى عام ١٩٠٢ . وعرض أعماله فى معارض المستقلين ١٩٠٦و١٩٠٧ ، ويتضح فى هذه الأعمال الأولى ذات الألوان الزاهية أنه كان مؤيداً لمصورى المذهب الوحشى الذين عاصرهم .

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

(شكل ١٢٦) جورج براك ، البرتغالى ١٩١١ متحف الفنون بازيل سويسرا

« آنسات آفينيون » . وفى عام ١٩٠٨ تقدم إلى صالون الخريف بسبع لوحات لأشكال طبيعية اختزلت إلى أشكال هندسية ، إلا أن المحكمين رفضوا سبعة منها ، فما كان منه إلا أن سحبهم جميعاً وعرضهم فى 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 محوّرة فى عام ١٩٠٨ . كما عرض هذا النوع من الأعمال فى صالون المستقلين عام ١٩٠٩ . وتوضح أعماله أنه مر بالمرحلتين : التحليلية « البرتغالى » ١٩١١ (ش ١٢٦) ، والتكعيبية التركيبية ، إلا أنه لم يتمادى



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

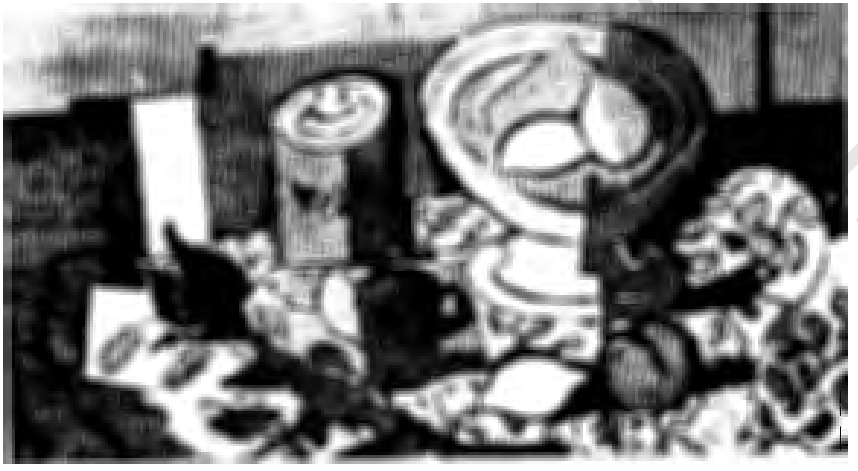
فى الاسترسال فى التجارب مثلما فعل صديقه بيكاسو ، لذلك نجد أنه كان معتدلاً فى تحريف أشكاله

ولقد نوّع براك تصميمات الطبيعية الساكنة المنفذة بأسلوب اللصق التى صارت أكثر تعقيداً ، ويوضح ذلك لوحة « ناقل الأخبار » ١٩١٣ (ش ١٢٧) حيث تجمع هذه اللوحة بين جملة أشياء ، دورق وكوب نبيذ وعلبة سجائر وقصاصات من عناوين الجرائد وورق لعب كوتشينة .

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

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

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

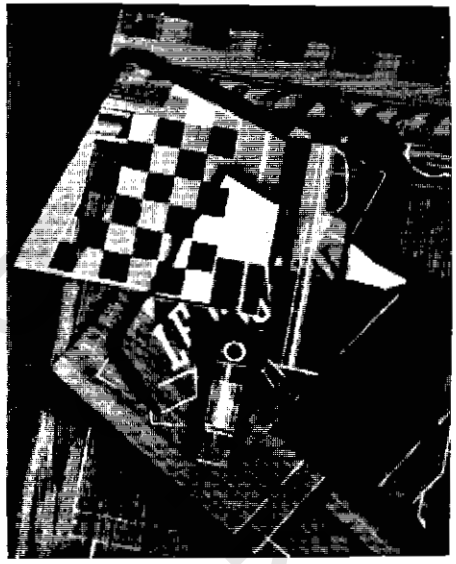


خوان جرى J. Gris (١٨٨٧ – ١٩٢٧)

كان جرى الإسبانى من أكثر الفنانين تحمساً للمذهب التكعيبى ، والمؤسس الثالث لمجموعة مصورى التكعيبية . وأحد القادة الذين اهتموا بتصوير الطبيعة فى تلك الفترة .

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

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



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

ولما كانت دراسته الأولى فى مجال الهندسة ، فقد كانت نظرته إلى الأشياء نظرة علمية . وأنجز دراسات متنوعة للأشكال الهندسية ، وصار من أخلص أتباع المذهب التكعيبى . وفى الفترة من ١٩١٢ – ١٩١٣ كان له دور حاسم فى المرحلة التركيبية يختلف عن أسلوب التكعيبيين ، حيث نادى بإمكان رسم زجاجة من الشكل الإسطوانى بعكس النظرية التكعيبية التى تهدم الشكل الطبيعى لتبنيه من جديد .

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

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

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

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

تأثر فى أعماله الأولى بفنانى التأثيرية وما بعد التأثيرية . وخاصة بالمصور سينياك . كما قلّد الوحشيين وخاصة ماتيس فى الفترة ١٩٠٥ – ١٩٠٧ وساعدت دراسته المعمارية على ارتباطة بأسلوب سيزان البنائى للفترة ١٩٠٧ – ١٩٠٨ ، واستخدام هذه المعلومات فى الوصول إلى أسلوبه الخاص ووقع تحت تأثير المذهب التكعيبى فى الفترة من ١٩٠٩ – ١٩١٤ ، وتعرف على بيكاسو وبراك عام ١٩١٠ إلا أنه سرعان ما كوّن لنفسه أسلوباً مستقلاً بنائياً يحتوى على عناصر التكعيبية والمستقبلية . وعرض أعماله فى صالون المستقبلية عام ١٩١١ مع بعض مصورى التكعيبية دبلونى وجليز وميتزنجر .

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

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

(شكل ١٣٢)

فرناند ليجيه نساء وباقات زهور ١٩٢١

أن توصل إلى نوع من التكعيبية يتميز بخطوط مقوسة استمدها من الأشكال الديناميكية فى الآلة مثل الأقماع الهندسية ، السلندرات ، وما شاكل ذلك . وكانت ألوانه هادئة فى أول الأمر إلا أنها ازدادت قوة بعد ذلك . وغلب على لوحاته الطابع الميكانيكى الهندسى الذى صار من أهم مميزات ليجيه . 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 الميكانيكى ، وساعدت الألوان الزاهية البراقة على زيادة التأثير بضخامتها ، كما تميزت بعنصر زخرفى مبسط . ويتضح ذلك فى لوحة « سيدات وباقات » ١٩٢١ (ش ١٣٢)

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

مارسيل دوشامب M. Duchamp (١٨٧٧ - ١٩٦٨)

يعتبر دوشامب من أكثر مصورى العصر الحديث الذين قاموا بتجارب جديدة لتحويل مسار المذهب التكعيبى إلى وجهة جديدة ، كما ساعد على إحياء الحركات الفنية الحديثة التى ظهرت فى الربع الأول من القرن العشرين .

ولد بالقرب من مدينة روين بفرنسا ، وكانت عائلته تحترف الفن . فإخوته الثلاثة هم المثال ريموند دوشامب والمصور جاك فيون والمصورة سوزان .

تأثر فى مطلع حياته بالمصور سيزان وبالتكعيبيين، وصار أحد الأعضاء المجربين المبتكرين بين جماعة الفن التكعيبى . واتجه إلى الأسلوب التكعيبى منذ عام ١٩١١ فى العام الذى انضم فيه إلى جماعة « القسم الذهبى » [١] . ويتضح ذلك فى أحد أشهر أعماله « عارية تنزل الدرج » ١٩١٢ (ش ١٣٣)

(١) القسم الذهبى Section D'or عندما انتقلت التكعيبية التحليله إلى التكعيبية التركيبية فى عام ١٩١٢ . كون جماعة من التكعيبيين جبهة بزعامة جليز ومتزخر للبحث فى شؤون هذا المذهب . وكانوا يتقابلون فى مرسم المصوّر فيون - الذى اقترح الاسم بالقرب من باريس . وكانت معروضاتهم تشمل معظم دساموالتكعيبيين باستثناء بيكاسوو براك

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

ويلاحظ فى هذه اللوحة أن دوشامب استخدم المرحلة التحليلية للتعبير عن الحركة . كما يتضح اهتمام الفنان بالزمن فى هذه اللوحة . وهذا يعتبر أهم دعائم المذهب المستقبلى المعاصر الذى أعجب دوشامب لفترة . ولقد أثرت هذه اللوحة على المستقبليين .

وفى الوقت الذى انتشر فيه المذهب التكعيبى فى كثير من مراكز الفن العالمى ، نلاحظ أن الفنانين لم يكتفوا بذلك بل استمروا فى ابتكار أساليب جديدة تتفق مع النظريات العلمية الجديدة ، أو عمل إضافات جديدة للمذهب التكعيبى ، مما تسبب فى ظهور مذهب التكعيبية الأورفية نتيجة لذلك .

التكعيبية الأورفية Orphism (١٩٠٩ – ١٩١٤)

ظهر فى التكعيبية اتجاه هندسى رياضى يتجه إلى تسطيح الأشكال ثم تغطيتها بألوان جوهرية صافية نباتية قريبة من ألوان التأثيريين . وعرف هذا الاتجاه التكعيبى الجديد البنائى باسم « الأورفية » وأطلق هذا الاسم الكاتب أبوليتير على أعمال الفنانين ديلونى ، وليجيه ، وبيكابيا ، ودوشامب . إلا أننا نلاحظ حالياً أن هذا الوصف لا ينطبق إلا على أعمال المصور ديلونى .

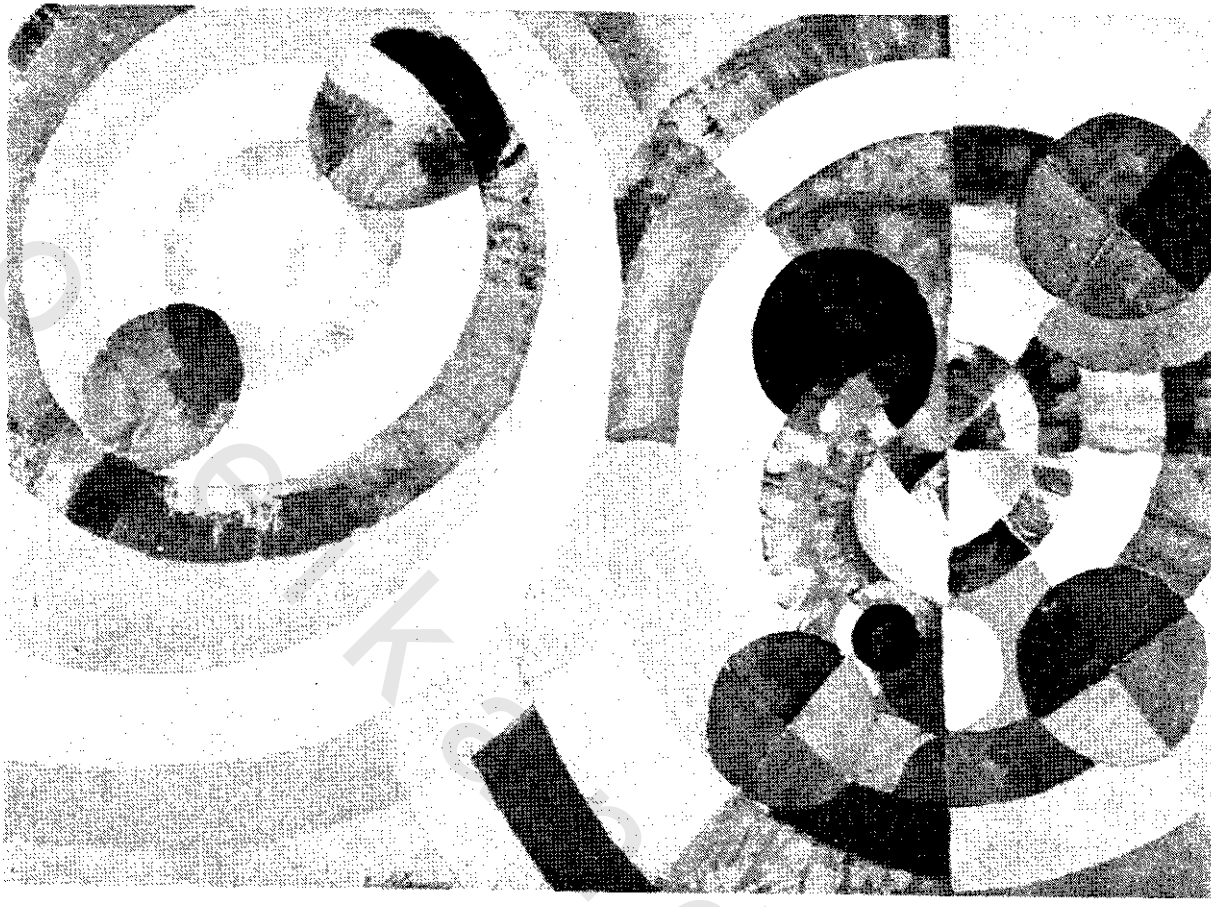
روبرت ديلونى R. Delaunay (١٨٨٥ – ١٩٤١)

يعتبر ديلونى من أهم الفنانين المعاصرين ، داوم باستمرار على البحث والابتكار فى ميدان التصوير الحديث ، مثلما فعل معاصراه بيكاسو وبراك

ولد ديلونى فى باريس وتعلم الفن فى مرسم للزخرفة عام ١٩٠٢ . واتجه إلى التصوير عام ١٩٠٥ . وكان معجباً بالفنون المصرية القديمة وبلاد النهرين التى رآها فى اللوفر .

(شكل ١٣٤) روبرت بلونى برج إيفل ١٩١٠ متحف جوجنهايم نيويورك

obeikandl.com



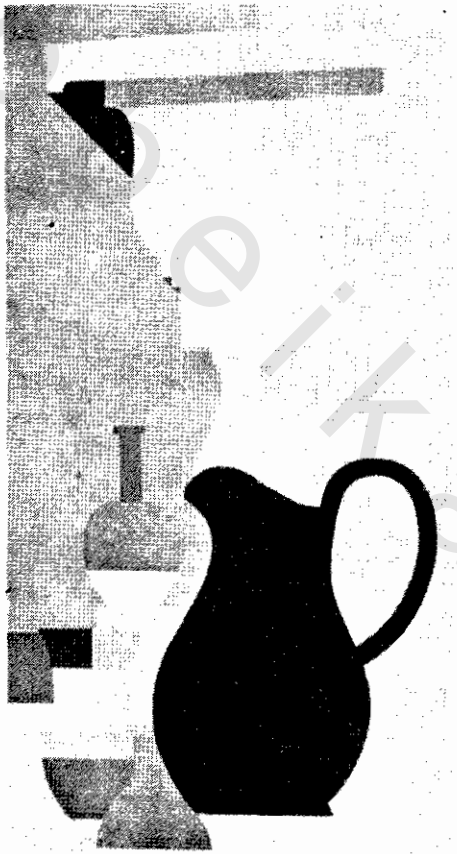
(شكل ١٣٥) روبرت بلوني أشكال دائرية ١٩١٢ . متحف جوجنهايم نيويورك

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

اشترك ديلونى فى معارض جماعة « الفارس الأزرق » ١٩١١ - ١٩١٢ . وتعرّف على المصورين فرانز مارك ، وماكى وكلى ، اللذين كانا يستمعان إلى آرائه . وتوصل فى عام ١٩١٢ إلى المرحلة الأورفية فى لوحتى « مدينة باريس » و « النوافذ » التى أكثر من رسمها . وكان فى تلك الفترة قد بدأ يهتم بالألوان واستخدمها فى إحداث حركة فى اللوحة من خلال تباينها ، بدلا من الاعتماد على الوسائل الهندسية القديمة .

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

(شكل ١٣٦) أميدى أوزنفانت . الإبريق ١٩٢٦ متحف الفنون مدرسة التصميم روداىلاندالولايات المتحدة

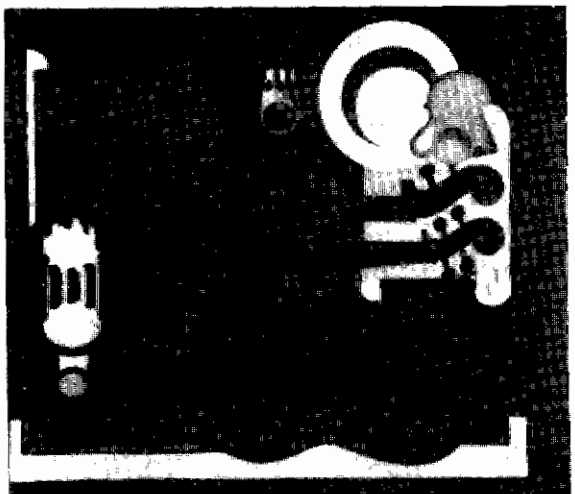


البيوريزم (الفن الصافى) :

انتقد بعض الفنانين الفرنسيين الاتجاه الزخرفى الذى وصل إليه التكعيبيون فى أعمالهم وكان على رأسهم أوزنفانت وليكوربوزييه . 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 .

اميدى أوزنفانت A. Ozenfant (١٨٨٦ - ١٩٦٦)
ادوارد جينريت E. Gineret (لوكوربوزييه)
(١٨٨٧ - ١٩٦٤)

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



(شكل ١٣٧) لوكور بوزييه طبيعة ساكنة ١٩٢٠ مجموعة خاصة فى باريس

الفصل الثالث

التعبيرية فى ألمانيا

مقدمة :

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

على أن جذور هذه الحركة كانت قد وجدت من قبل فى شمال أوربا نتيجة لضعف التفاهم بين الفنان والمجتمع ، وانساق الفنان إلى التعبير عن مشاعره الخاصة وانفعالاته الذاتية . واتضح ذلك فى أعمال النرويجى مونخ ، والهولندى فان جوخ ، حيث اطّلع الألمان فى المعرض الذى أقيم فى برلين عام ١٨٩٢ . على أعمال الأول المكتئبة ، ولوحات الثانى التعبيرية العنيفة .

ولم تكن الحركات الفنية فى ألمانيا مركزة فى مدينة واحدة مثلما كان الحال فى باريس بل نجد أنها نشأت فى عدة مدن رئيسية وهى برلين ، وميونخ ، ودرسدن . ولقد بدأت مظاهر المذهب التعبيرى تتجمع فى درسدن بين مجموعة من الشبان الألمان الذين أسسوا جمعية فى عام ١٩٠٥ اتخذت اسم « القنطرة » Die Brucke وعندما تفرقت هذه الجماعة عام ١٩١٣ ظهرت مدرسة جديدة فى ميونخ باسم « الفارس الأزرق » تحولت إلى الاتجاه التجريدى .

obeikandl.com

جماعة القنطرة ١٩٠٥ – ١٩١٣

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

ويرجع الفضل فى تكوين المجموعة إلى الفنان لودفيج كيرشنر وزملائه الطلبة المعماريين « بليل Bleyl ، وهيكل Heckel وشميت روتلوف S. Rottlof . ثم انضم إليهم بعد ذلك إميل نولدى وماكس بشتاين M. Peschtien وغيرهم وظهر نشاط المجموعة فى درسدن على هيئة معارض أقاموها سنوياً فى عام ١٩١٠ .

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

لودفيج كيرشنر L. Kirchner (١٨٨٠ – ١٩٣٨)

كان كيرشنر الراعى لحركة القنطرة التعبيرية وأبرع مصورى هذه المدرسة واحتل مكاناً مرموقاً فى تاريخ التصوير الألمانى الحديث . اتجه إلى دراسة العمارة فى أوائل حياته الفنية ثم تحول إلى التصوير الذى درسه فى ميونخ . وتزعم الحركة فى درسدن عام ١٩٠٥ ، واستقر فى سويسرا عام ١٩١٧ بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى .

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

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

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

اميل نولده E. Nolde (١٨٦٧ – ١٩٥٦)

كان نولده من المصورين الألمان التعبيريين

(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 فى الفن الحديث على استخدامه لألوان قوية للتعبير عن عـواطفه الداخلية ويتضح فى أعماله الأولى أنه كان معجباً بأعمال المصورين سيزان ، وفان جوخ ، وإنسور ، ومونخ ، فشارك فان جوخ فى التأكيد على التعبير الشخصى ، كما اشترك مع جوجان فى الاهتمام بالمجتمعات البدائية وبفنونها .

كان نولده متديناً ، لذلك نلاحظ أنه اتجه إلى الموضوعات الدينية فى 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 بألوان قوية تذكرنا بأعمال فان جوخ .

ونلاحظ بعد عام ١٩٠٩ أن نولده اتجه إلى أسلوب جديد فى اختيار موضوعاته ، حيث بدأ يصور لوحات ذات موضوعات دينية استمدها من موضوعات العهد القديم والعهد الحديث . ومن أجمل هذه الأعمال « توماس المرتاب » ١٩١٢ (ش ١٣٩) التى كانت جزءاً من عدة لوحات رسمها فى الفترة ١٩١١ – ١٩١٢ لموضوع حياة المسيح .

جماعة الفارس الأزرق ١٩١٠ – ١٩١٦ .

كون عدد من مصورى المذهب التعبيرى فى ميونخ عام ١٩٠٩ « الرابطة الجديدة للفنانين » وتزعمها المصور الروسى المولد كاندنسكى ، واتسعت الرابطة فى عام ١٩١٠ بعد أن – انضم إليها مصورون من شرق وغرب أوربا . وأقامت الرابطة عدداً من المعارض الجريئة شملت أعمال فنانين مختلفى الجنسية واللون الفنى ، أمثال بيكاسو وبراك واتباع المذهب الوحشى فلامنك وروو .

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

(١) كتب كاندنسكى بحثاً فى عام ١٩١٠ بعنوان Concerning the Spiritnal Art . نشر عام ١٩١٢ .

obeikandl.com

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 الأقنعة الزنجية وريف جبال الألب . . . . إلخ .

اتسع حجم المجموعة بعد ذلك حيث ضمت أصدقاء الأعضاء من مصورين وموسيقيين ، على أنها كانت أقل قومية من جماعة القنطرة ، حيث احتوت معارضهم على أعمال فنانين أجانب أمثال هنرى روسو ، وروبرت ديلونى . كما اشترك معهم فى عام ١٩١٢ بول كلى السويسرى والتكعيبيون 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 ، إلا أن كاندنسكى وكلى احتمعا 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 اجتذبته الحركات الفنية بها فهجر وظيفة أستاذ القانون فى جامعة روسيا وذهب إلى ميونخ لدراسة التصوير وسنه ستة وثلاثون عاما

وبعد أن أتم دراسته فى ميونيخ قام برحلات

(شكل ١٤٠) فاسيل كاندنسكى جنازة ١٩٠٩ متحف مدينة ميونخ

متعددة إلى تونس وهولاندا وإيطاليا فيما بين سنتى ١٩٠٣ ، ١٩٠٤ . واستقر فى فرنسا عام ١٩٠٦ واشترك فى معارض الخريف التى أقيمت فى الفترة ما بين ١٩٠٤ – ١٩١٠ . كما عرض أعماله مع الوحشيين فى صالون المستقلين عام ١٩٠٧ . لذلك نجد أنه كان متأثراً بألوان الوحشيين فى كثير من لوحاته .

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

وفى العام التالى أقيم المعرض الثانى فى سبتمبر واشترك فيه فنانون من روسيا وفرنسا ، واشترك فيه من الفنانين التكعيبين بيكاسو وبراك ، والوحشيين روو ، وفلامنك .

وظهرت طلائع اتجاه كاندنسكى إلى التجريد فى هذا المعرض ، حيث عرض لوحة بالألوان المائية بعنوان « تجريد » ١٩١٠ (ش ١٤١) ظهرت بها بقع لونية موزعة فى أسلوب ديناميكى لا يمت بصلة إلى واقع الأشياء الطبيعية إلى رسمها .

فرانزمارك F. Marc (١٨٨٠ – ١٩١٦) .

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

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

إلا أنه بدأ يستخدم بحرية الألوان الساطعة بعد تعرفه على كاندنسكى وماكى فى ميونخ عام ١٩١٠ على أنه لم يصل إلى التجريد الكامل الذى نراه فى لوحات كاندنسكى . كما تأثر بالإتجاه التكعيبى بعد تعرفه على ديلونى فى باريس ونلاحظ فى لوحاته أن أسلوب رسمه للحيوانات كان مقتبساً إلى حد ما من طريقة التكعيبيين . كما كانت حيواناته موضوعية ورمزية أكثر من كونها دراسات

(شكل ١٤١) قاسيل كاندنسكى تجريد ١٩١٠ ألوان مائية

(شكل ١٤٢) فرانز مارك، غزلان فى الغابة ١٩١٣ متحف الفنون بازل

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

أوجست ماكى A. Macke (١٨٨٧-١٩١٤)

كان هذا الفنان الألمانى أحد الأعضاء البارزين فى جماعة الفارس الأزرق . بدأ بدراسة الفن فى دوسلدورف ، وأثرى معلوماته الفنية عن طريق السفر إلى البلاد الأوربية (إيطاليا - وهولندا - وبلجيكا - ولندن - وباريس) فى الفترة (١٩٠٨ - ١٩٠٩) وانضم إلى الجماعة فى عام ١٩٠٩ بعد تعرفه على مارك وكاندنسكى ، زار ماكى تونس مع بول كلى فى أبريل ١٩١٤ ، وأثرت الصور التى رسمها للقيروان على كلى . على أننا نلاحظ أنه فى محاولاته نحو التجريد فى صور المجموعات قد تمسك بالأشكال الطبيعية لأشكاله . ويوضح ذلك لوحة الوداع ١٩١٣ (ش ١٤٣)

(شكل ١٤٣) أوجست ماكى ، وداع ١٩١٣ . متحف مدينة كولون ألمانيا

أليكس جولينسكى A. Jawlensky (١٨٦٤-١٩٤٢)

بالرغم من أن المصور الروسى المولد جولينسكى لم ينتم إلى جماعة الفارس الأزرق ، إلا أنه كان من أبرع فنانى جمعية الفنانين الجديدة .

ذهب جولينسكى إلى ميونخ عام ١٨٩٦ وتعرف على كاندنسكى وأسس معه الجمعية الجديدة لفنانى 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 فى أعماله التى عرفها فى ميونخ تأثره بألوان الوحشيين ،

(شكل ١٤٤) اليكس فون جولينسكى . نبات عود الصليب ١٩٠٩
متحف الدولة فوبرتال ألمانيا

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

مصورون تعبيريون فى ألمانيا :

وبالإضافة إلى هاتين الحركتين كان هناك عدد من المصورين لهم صلة بالحركة التعبيرية سواء كانوا يعملون منفردين أو كان بينهم نوع من الارتباط ونذكر منهم كوكوشكا النمساوى ، وجيمس إنسور البلجيكى وماكس بكمان الألمانى .

أوسكار كوكوشكا O. Kokoscka (١٨٨٦ –

كان هذا المصور النمساوى أحد الشخصيات البارزة فى الفن الحديث فى ألمانيا ولد فى مدينة بوخلارن Pochlarn على الدانوب الواقعة حالياً داخل حدود تشيكو سلوفاكيا .

درس فى مدرسة الفنون الزخرفية فى فينا ؛ ذهب إلى برلين فى عام ١٩٠٧ وتنقل بين سويسرا وإيطاليا وأقام أول معرض له فى عام ١٩١٨ . ويتضح من أعماله الأولى أنه كان يعارض الفن الأكاديمى التقليدى .

(شكل ١٤٥) أوسكار كوكوشكا صورة ذاتية للفنان

التحق بالجيش عندما قامت الحرب العالمية الأولى وأصيب مرتين فى الجبهة وكان لذلك تأثير على نفسيته حيث رسم بعد شفائه لوحات تعبيرية عبر فيها عن اضطهاد النازى له وإحساسه بالمعاناة والقسوة . واشترك فى معرض الحركة الدادية فى زيوريخ عام ١٩١٧ . كما عرض فى دريسدن فى نفس العام لوحات لمجموعات من الأشخاص .

تنوعت أعمال كوكوشكا التعبيرية ، وتكشف أعماله المختلفة المناظر الطبيعية أو الطبيعة الصامتة رومانتيه ثائرةً كما تظهر تعبيريته فى اللوحات الشخصية التى رسمها . ويوضح ذلك لوحة « صورة ذاتية للفنان » ١٩١٧ (ش ١٤٥) التى عبّر فيها عن إحساساته بخطوط مهتزة منفعلة .

(شكل ١٤٦) أوسكار كوكوشكا أهرام الجيزة ١٩٢٩

قام كوكوشكا بالتدريس فى درسدن فى الفترة ١٩٢٠ – ١٩٢٤ وتأثر بفنانى جماعة القنطرة . وتنقل فى البلاد الأوربية (أسبانيا – ومرسيليا – ولشبونة وأمستردام) فى عامى ١٩٢٤ و ١٩٢٦ كما زار الفنان البلاد الشرقية تونس ، إسطنبول ، والجزائر ، ومصر فى الفترة ١٩٢٨ – ١٩٣١ . واتجه فى تلك الفترة إلى رسم مناظر لطبيعة هذه البلاد التى تركت فى نفسه أثراً كبيرا 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 تنتوريتو وديلاكروا .

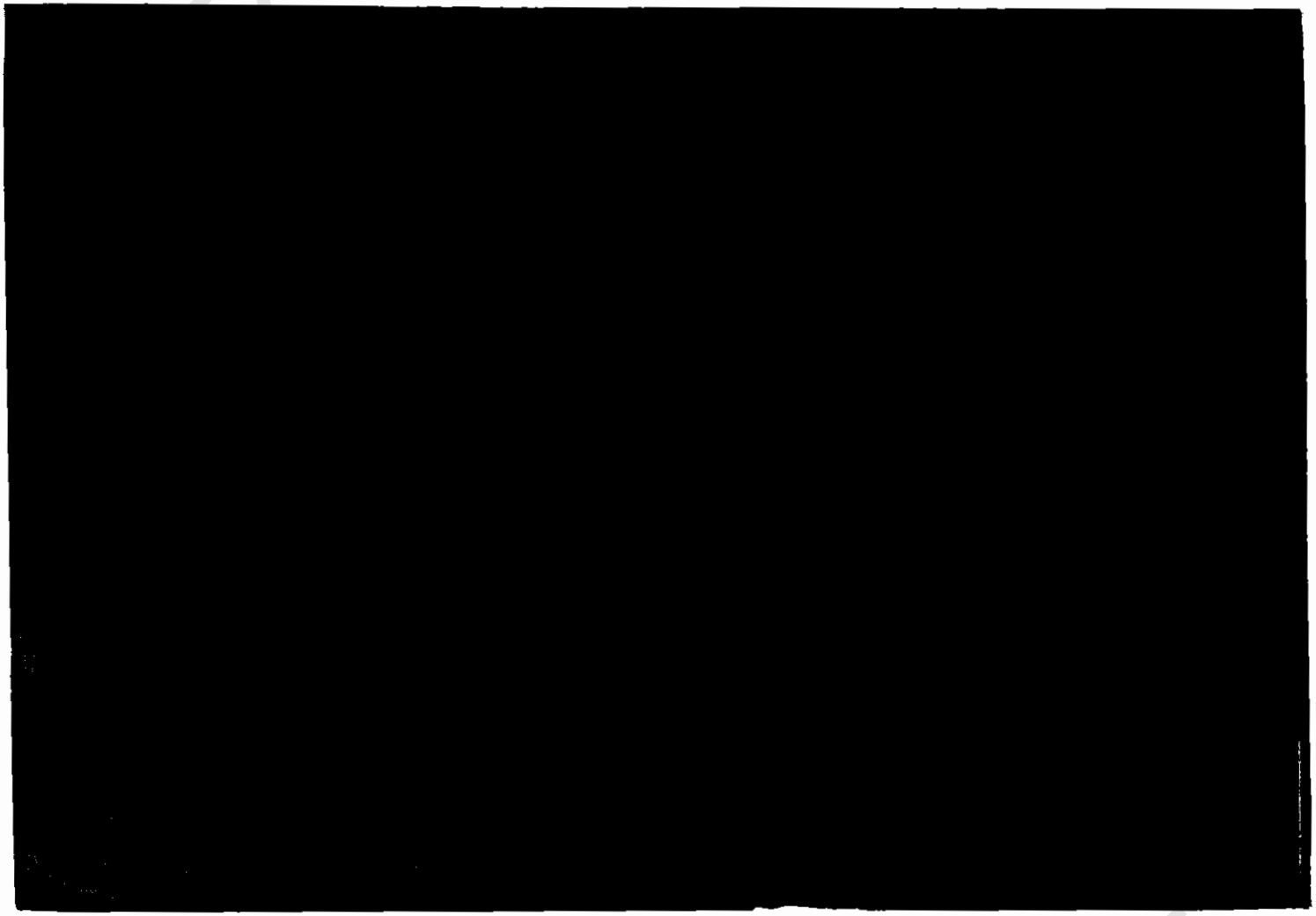
استقر كوكوشكا فى فيينا عام ١٩٣١ وانتقل إلى براج فى عام ١٩٣٤ وصور هناك كثيراً من المناظر الخلوية وتوضح هذه الأعمال ناحية رومانتية ثائرة . على أن كوكوشكا اضطر ثانية إلى الهجرة إلى لندن عام ١٩٣٨ هرباً من النازيين – ثم استقر فى سويسرا منذ عام ١٩٥٠ بمدينة فيل نوف على بحيرة ليمان . ويقوم حالياً بإعطاء دراسات فى الصيف فى أكاديمية الفنون الجميلة فى سالزبورج .

ماكس بكمان M. Beckmann (١٨٨٤ – ١٩٥٠)

كان بكمان من مواليد ليبزج بألمانيا ، والتحق بأكاديمية الفنون فى فايمار عام ١٩٠٠ ، وتأثر بالمصورين الإيطاليين فى فترة تنقله بين فرنسا وإيطاليا (١٩٠٣ – ١٩٠٦) . وصار بكمان جزءاً من الحياة الفنية فى برلين منذ عام ١٩٠٦ وظهرت فى أعماله بدء تأثره بالحركة التأثيرية الألمانية .

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

[لوحه ملونه رقم ٩] جورج سورات « بعد ظهر يوم احد ف جزيرة
جراند جات ١٨٥٥ – ٨٦ . متحف الفنون ، شيكاغو



لوحه ملونه رقم ١٠] فنسنت فان جوخ ، حقول القمح وشجر السرو
١٨٨٩ المتحف الأهلي لندن

ذلك فى تغيير أسلوبه من مصور تأثيرى وصفى إلى أحد زعماء المذهب التعبيرى الألمان . حيث تحول إلى مصور تعبيرى بعد الذى شاهده من مآس فى الحرب ويوضح ذلك لوحة « ليل » ١٩١٩ (ش ١٤٧) .

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

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

(شكل ١٤٧) ماكس بكمار ، ليل ١٩١٩ متحف دوسلدرف

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

هولندا عام ١٩٣٧ بعد اضطهاد النازى له ، ومطاردتهم إياه عن الأمل فى الرحيل من البلاد التى تعانى الظلم . ولقد صور بكمان أنواعاً من التعذيب فى اللوحات الجانبية ، أما اللوحة الوسطى فتصور ملكاً وشخصاً مغطى وجهه يستعدان للرحيل فى قارب يطفو على مياه هادئة تعبر عن الأمل بالهروب إلى شواطئ آمنة .

بدأ بكمان يمارس فن النحت فى عام ١٩٣٤ وأوضح ذلك فى إحدى لوحاته الشخصية العديدة وتعكس هذه اللوحات الشخصية اكتئاب النفس الذى كان يشعر به الفنان بعد لجوئه إلى أمستردام التى عاش فيها حتى عام ١٩٤٧ قبل هجرته إلى أمـريكا . وكانت مـوضوعاتـه تعكس مآسى العصر ، واستخدم فى نقده للمجتمع شخصيات غريبة . وبعد أن ضعفت ذكرى مآسى الحرب لـديه نلاحظ أنـه بـدأ يرسم مناظر مـن الخلاء ، ومن مجموعات الطبيعة الساكنة ، كما قام بعمل دراسات للصور الشخصية والجسد العارى الأنثوى .

ساهم الجنس الناعم أيضاً فى تدعيم التعبيرية فى ألمانيا واشتهر منهن كاتى كولفتز K. Kollwitz (١٨٦٧ — ١٩٤٥) وبولا بكر مودر زون

بولا مودرزون P. Moderzone (١٨٧٦ — ١٩٠٧) :

كانت بولا هى الفنانة التشكيلية الوحيدة التى ذاعت شهرتها فى ألمانيا فى العصر الحديث وتعدى صيتها الحدود الألمانية .

قامت بولا بدراسة الفن فى بريمن وهامبورج قبل زيارتها عـام ١٨٩٧ لمستعمرة الفنـانين فى فوربسفيد بالقرب من مدينة بريمن . وهناك تعرفت على الفنان مودرزون وتزوجته عام ١٩٠١ . ولقد كانت بولا متأثرة برواد الفن الألمانى فى عصر النهضة دورير وكراناش وهولبين وأقامت أول معرض منفرد عام ١٨٩٩ فى مدينة بريمن إلا أن أعمالها قوبلت بالنقد اللاذع .

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

(شكل ١٤٩) بولا بكر مودرزون . المرأة العجوز ١٩٠٦

الفصل الرابع

الحركة المستقبلية ١٩٠٩ – ١٩١٦

مقدمة :

ظهرت فى إيطاليا فى أوائل القرن العشرين حركة فنية متصلة فى بعض نواحيها بالحركة التكعيبية ، عرفت باسم « الحركة المستقبلية » . ولقد صدرت تلك الحركة فى أول الأمر عن جماعة من الأدباء ، ثم تحولت إلى ميدان الفن بفضل الشاعر الإيطالى فيليبو مارينتى »[1] F. Marinetti الذى اهتم بهذه الحركة الفنية واتخذ لها اسم المستقبلية Futurism .

وبدأت تلك الحركة عام ١٩٠٩ بالبيان الثورى الذى نشره مارينيتى فى فبراير فى جريدة « الفيجارو» فى باريس ، وهاجم فيه رجعية الفن التشكيلى بجميع مذاهبه بشدة ، وعدم مقدرته على مسايرة تطورات العلم الحديث . وفى اهتمام مؤسس المذهب بالتعبير عن الحركة فى نطاق البعد الزمنى .

هدد مارينتى فى بيانه بأن ثورة المستقبلية سوف تحطم فى اندفاعها المتحمس المتاحف والأكاديميات .

وفى العام الثانى تقابل مارينتى فى ميلانو مع ثلاثة من الفنانين الإيطاليين : « بوتشيونى Boccioni » « وكارا Carra » ، « وروسولـــو Russolo » . وبعد أن تناقشوا فى حالة الفن الإيطالى التشكيلى الذى لا يتطور على أيدى الفنانين الإيطاليين الكلاسيكيين ، أصدروا بياناً نشر فى تورينو فى فبراير ١٩١٠ . ودعوا فى هذا البيان شباب الفنانين الإيطاليين إلى التمرد على الفن الكلاسيكى الذى يدرس فى المدارس والمراسم . وحرضوا على الابتعاد عن التقاليد الفنية القديمة والاهتمام بالفن العصرى الذى يعتمد على إحساسات تساير العصر الحديث . ونادى البيان بأن الحركة التى 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

---

(١) ولد هذا الشاعر الإيطالى (١٨٧٦ – ١٩٤٤) فى مصر .

obeikandl.com

السابقين بل اشترك معهم فى التوقيع المصور « بالاّ » الذى كان يقيم فى روما ، وسيفرنى الذى كان يقيم فى باريس . ولأن البيان لم يوضح أسلوب التنفيذ ، أعقب المستقبليون بيانهم الأول ببيان ثان فى أبريل نشر فى جريدة الفيجارو الفرنسة ، يوضحون فيه ويشرحون أسلوب تنفيذ هذه الحركة الديناميكية .

أقام المستقبليون أول معرض لهم فى باريس فى فبراير سنة ١٩١٢ ، وبالرغم من أنهم انتقدوا التكعيبية لخلوها من الحركة ، إلا أننا نلاحظ أن أعمالهم المعروضة كانت تشبه المحاولة التكعيبية التى يعتمد فيها المصور على تفكيك الأشكال ثم إعادة صياغتها فى صورة أخرى . على أننا يجب ألاّ يفوتنا أن هناك فرقاً واضحاً بين المذهبين .

فالفنان التكعيبى يحطم الشكل ليتخذ من أجزائه المحللة مادة يؤلف منها الشكل على نظام جديد ، فى حين يهدف المستقبلى من هذه العملية إلى الوصول إلى الخطوط الأساسية للقوة الكامنة فى الحركة ليتكاثر الشكل فى اتجاه هذه الخطوط المندفعة . ولقد استخدم الفنان اللون والخط والشكل ليزيد من الحركة فى الصورة فتبدو الأشكال متدافعة مستمرة . وهنا نلاحظ أن الفنان بذلك يطبق نظرية علمية فى نطاق الفن حيث إنها تشجع فى البحث عن البعد الرابع .

اجتذبت هذه الحركة عدداً كبيراً من الفنانين فى إيطاليا وفرنسا ومن ابرزهم جينو سيفيرنى وجياكومو بالاّ ، كما أعجب بها الفرنسى دوشامب لفترة ، واستخدم المستقبليون مجموعة ألوان قوية تختلف عن ألوان التكعيبيين البنية والخضراء الداكنة .

على أن حماس المستقبليين ضعف فى نهاية الحرب العالمية الأولى بوفاة بوتشيونى دينامو الحركة وأبرعهم فى الحرب عام ١٩١٦ . وانفض عن المذهب أغلبية أعضائه المؤسسين له فى عام ١٩١٨ .

أمبرتو بوتشيونى U. Boccioni (١٨٨٢ – ١٩١٦)

يعتبر بوتشونى أحد زعماء المذهب المستقبلى الذين نادوا بأن البعد الرابع يعتبر عاملاً من العوامل الرئيسية فى نظرية المستقبلية ، كما كان الممثل للفكرة التى نقوم عليها الحركة ، وهو أكثر الأعضاء ابتكاراً .

ولد بوتشونى فى بوكسونى بمقاطعة كالابريا ، وتعرف على سيفرنى وبالاّ عندما ذهب لدراسة الفن فى روما ، عام ١٨٩٨ وبعد إقامة طويلة فى باريس انتقل إلى ميلانو عام ١٩٠٧ ، وتوضح أعماله هناك شعوره بالحركة الديناميكية فى أكبر مدينة صناعية فى إيطاليا .

(شكل ١٥٠) أمبرتو بوتشونى مرونة ١٩١٢ مجموعة خاصة فى ميلانو

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

جينو سيفيرينى G. Severini (١٨٨٣ – ١٩٦٦)

يعتبر سيفيرينى من أهم فنانى مجموعة المستقبليين . ولد فى كورتونا ثم ذهب إلى روما عام ١٩٠١ ، وقابل بوتشيونى ثم بالاً فى العام التالى ، وذهب إلى باريس عام ١٩٠٦ ، وأمضى طيلة حياته فى فرنسا ، وفى عام ١٩١٠ وقع مع المستقبليين بيانهم ، واشترك معهم فى أول معرض لهم عام ١٩١٢ .

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

(شكل ١٥١) جينو سيفرنى ، ديناميكية فى حفلة تاباران١٩١٢

جياكومو بالا G. Balla ١٨٧١ – ١٩٥٨

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

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

(شكل ١٥٢) جياكومو بالا ، « سيدة تتنزه مع كلبها ١٩١٢ . أكاديمية الفنون بمدينة بافلولاية نيويورك

الفصل الخامس

الحركة الدادية فى زيورنج ١٩١٦ – ١٩٢١

مقدمة :

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 « الدّاديّة » .

وتشعبت من بقايا هذه الحركة – المتمادية فى الاستهتار بكل ما هو جميل والتشاؤم بالمستقبل – حركة جديدة تميزت بسيطرة عنصر الخيال واللامعقول على كل تفكير عقلانى واع ، وعـرفت باسم السيريالية .

الحركة الدادية فى زيوريخ ١٩١٦–١٩٢١

ولدت الحركة الدادية فى ربيع عام ١٩١٦ فى مدينة زيوريخ المحايدة ، وكان ذلك انعكاساً لانفعال الأدباء والفنانين اللاجئين فى سويسرا بمأساة الخراب الذى دمّر العالم نتيجة لاندلاع الحرب العالمية الأولى . فبدءوا يسخرون فى أعمالهم الفنية من كل شىء 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 » (Arp . j) « وهوجو بال » (H . Pall) ، و« مارسيل يانكو M . Janko » « وريتشارد هولسنبك R. Hülsenbeck » . وكانت هذه الجماعة تلتقى فى مقهى بالمدينة عرف باسم « كابارية فولتير » .

obeikandl.com

اتخذت الجماعة اسماً لها اثناء إحدى إجتماعاتها بالمقهى ، وينسب إلى تزارا الذى صار زعيماً للجماعة ، أنه هو الذى أطلق لفظ « داداً » [١] على الحركة . حيث فتح قاموس لاروس الفرنسى عفواً وكان يحمله معه وهو بصحبة زملائة فى المقهى ، وعثر على كلمة « داداً » التى لاقت حماساً منهم جميعاً .

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

الدادية فى برلين :

وسرعان ما اجتذبت الحركة الدادية عدداً من المصورين المشهورين ، وتأسست فروع فى مراكز متعددة . وفى عام ١٩١٧ تكونت حركة مماثلة فى برلين بزعامة المصور « جروز Greuse » ، كما تكونت جماعة مماثلة فى مدينة كولون فى العام التالى . 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 فى أمريكا وإيطاليا . وصارت باريس فى النهاية مركزاً للحركة الدادية بزعامة « أندريه بريتون A. Breton » (١٨٩٦ – ١٩٦٦) الشاعر والناقد الفرنسى .

---

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

وفى عام ١٩٢٠ أقامت الجماعة معرضها الشاذ فى كولون وعرضت لوحات من هذا النوع من الفن الذى ينقد الفن التقليدى ويعارضه ، إلا أن البوليس أغلقه لبذاءته[١]. وبلغت الدادية قمة شهرتها عندما أقيم معرض لها فى باريس فى نفس العام ، عرض فيه بعض الفنانين المشهورين أعمالهم ، أمثال دوشامب .

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

ويوضح المرحلة الانتقالية بين المذهبين نوع جديد من التوليف « كولاج » يختلف عن أسلوب التكعيبيين . 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 الذى أخرج لوحات استخدم فيها قطعاً ملصقة من الخشب والقماش أو أوراق الصحف . كما يوضح لوحات التوليف التى ظهرت فى المرحلة الانتقالية أعمال كورت شويترز وماكس أرنست .

---

(١) أقام الداديون معرضاً لهم فى قائمة ملحقة بمطعم ، وكان الوصول إليها عن طريق دورة مياه عمومية . ويجد الزائرون فى الداخل فتاة صغيرة ترتدى مسوح تقرأ شعراً فاضحاً ، وأعطى لكل زائر بلطة ليشج بها نحتاً خشبياً كبيراً !

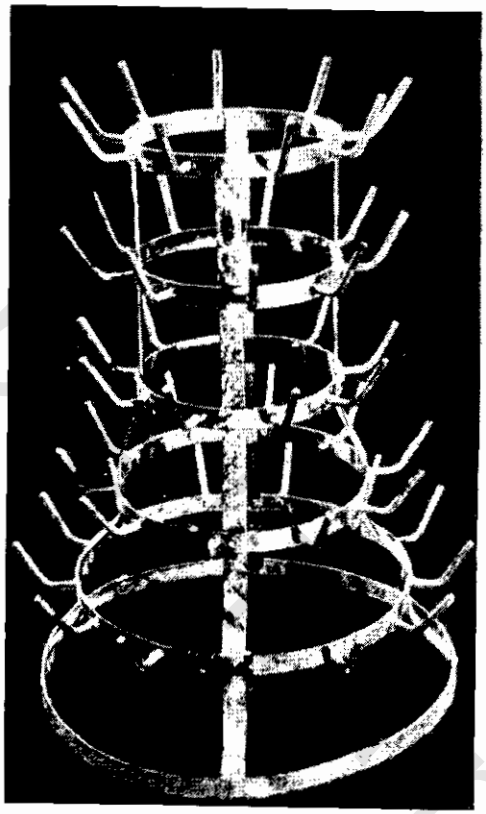
مارسيل دوشامب .

كان دوشامب أحد أبطال الدادية البارزين ، كما يتضح فى أعماله أن بها عناصر تكعيبية ومستقبلية ، كما كان من دعائم المذهب السيريالى .

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

وفى عام ١٩١٥ استخدم فى لوحاته الأشكال العجيبة المقتبسة من الآلة التى اعتبرها الداديون عنصراً هامًّا فى الحياة الحديثة . كما أكثر من فكرة الأعمال الجاهزة . وذهب فى نفس العام إلى الولايات المتحدة ، وصار أهم شخصية فى جمـاعة « شتيجليتـز Stieglitz » بنيويـورك ، التى كانت تعاصر الدادية فى زيوريخ ، وتشاركها فى معارضـة الفن ، وتضم مان رى (M. Ray) وبيكابيا (Picabia) .

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



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

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

ولقد أوضح دوشامب مذهب الحركة الدادية فى عدة مقالات نشرها فى الولايات المتحدة ، كما مهدت أعماله القريبة لفكرة المذهب السيريالى الذى ظهر بعد ذلك ، واستقر فى آخر حياته فى الولايات المتحدة وتجنس بالجنسية الأمريكية .

ماكس إرنست M. Ernst ١٨٩١ .

يعتبر هذا المصور الألمانى من أعظم مصورى الفن الحديث بالرغم من أنه لم يتلق تعليماً فنيًّا بالمعنى الشامل .

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

وفى عام ١٩١٤ تعرف على المصور آرب فى معرض أقيم فى كولون ، إلاّ أنه دعى إلى الخدمة العسكرية بعد قيام الحرب وبعد أن أمضى أربع سنوات فى الجبهة ، رجع منها وهو ممتلىء بالاشمئزاز من المآسى التى عاصرها فى الحرب . وتعرف على الحركة الدادية التى كانت مزدهرة فى تلك الفترة فى زيوريخ .

وفى عام ١٩١٩ وصل إلى كولون الفنان الدادى آرب محملا بأخبار الحركة الدادية فى زيوريخ . فانضم إليه إرنست وأسسا معاً حركة الدادا فى كولون ، وأقام مع بعض مؤيدى الحركة هناك معرض الدادا الشاذ المشهور الذى أغلقته سلطات الأمن .

وبدأ إرنست فى عام ١٩٢٠ عمل تجارب التوليف (كولاج) فى لوحاته ، وابتكر طريقة جديدة فى تنفيذ هذا النوع من اللصق . فاستخدم أشكالا 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) .

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

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

لم يتمكن إرنست من الخروج من ألمانيا فى هذا العام . إلا أنه نجح فى عام ١٩٢٢ من ترك ألمانيا والاستقرار فى باريس . وجذبه تيار **الحركة السيريالية التى بدأ انتشارها فى تلك الفترة ، لذلك نجد أن الأعمال التى رسمها بعد عام ١٩٢٤** تدخل فى نطاق المذهب السيريالى .

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

الفصل السادس

الحركة التجريدية – الفن اللاموضوعى

مقدمة :

تطلق 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 التكعيبيون 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 مجردة متناسقة ليس لها ارتباط بأى نوع من النماذج الطبيعية .

على أننا نجد أن كلمة تجريد التى 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 وصفى 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 لا موضوعى Non Objective » على الفن الذى لا يعتمد على الطبيعة . على أننا يمكن أن نستخلص أن التسميتين ، الفن التجريدى أو الفن اللاموضوعى تؤديان إلى نفس المعنى .

obeikandl.com

شعب الفن التجريدى :

وينقسم الفن التجريدى إلى قسمين : « التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism » وتزعمها كاندنسكى فى أوربا ، « والتجريدية الهندسية « Geometric Abstraction » وتزعمها ماليفيتش فى روسيا ، وموندريان فى هولندا .

مرّ الفن التجريدى فى مرحلتين تاريخيتين . فترة ابتدائية استغرقت الفترة ١٩١٠ – ١٩١٦ ، وفترة تالية بدأت عام ١٩١٧ بحركة « دى ستيل De Stijl » الهولندية واستمرت حتى الآن ، ويظهر التحوير فى 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 .

ومما يثير الدهشة أن الخطوات التقدمية التى ظهرت فى ميدان الفن التجريدى لم تكن من نصيب باريس مثل أغلب حركات القرن العشرين ، إنما نلاحظ أنها أحرزت نجاحاً سريعاً على يد فنانين من أبناء روسيا وهولندا وألمانيا .

التعبيرية التجريدية فى أوربا :

ظهرت طلائع المذهب التعبيرى التجريدى فى أوربا منذ عام ١٩١٠ عندما عرض كاندنسكى فى 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 مر بها الفنان الروسى . وشبه كاندنسكى تجربته الجديدة فى فن التصوير بالموسيقى ، وذكر أن الألوان والأشكال المجردة يمكن أن تعبر عن الطبيعة ، مثلما تعبر الأصوات عن الموسيقى . واستخدم كاندنسكى فى أعماله ألوان الطيف وديناميكية فرشاة الوحشيين.

كان كاندنسكى يقيم فى تلك الفترة فى ألمانيا ، وتكشف له إمكانية الاستغناء عن الأشكال الطبيعية عندما كان يتأمل فى يوم من الأيام الألوان الموزعه على ثوب امرأة . ويذكر كاندنسكى أن الفكرة قويت لديه فى إحدى الأمسيات عندما دخل إلى مرسمه ولم يتمكن من التعرف على موضوع إحدى لوحاته التى تصور منظراً طبيعياً لأنها كانت موضوعة مقلوبة ، ومن تلك اللحظة بدأ يفكر فى تجريد الأشكال ونشر مع أول معرض أقيم له عام ١٩١٢ مؤلفه الذى 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 التى شجعت الفن الحديث . وتولى عدة مناصب فنية هامة[1] فى الفترة ١٩١٨ - ١٩٢١ . إلا أنه رجع إلى ألمانيا فى نهاية عام ١٩٢١ بعد ما حورب الفن الحديث فى روسيا تبعاً لتغير الجو الثقافى هناك .

عين كاندنسكى أستاذاً بمدرسة الباوهاوس فى فايمار التى كانت مركزاً للحركة الفنية فى ألمانيا ، وتقابل هناك مع كلى وجولنسكى وفننجر ، وانتقل مع المدرسة عندما انتقلت إلى داسو عام ١٩٢٥ .

---

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

(شكل ١٥٧) فاسيلى كاندنسكى دائرة متعددة الدروب ١٩٢١ متحف جامعة ييل الولايات المتحدة

وأقام معرضاً منفرداً فى باريس عام ١٩٢٩ .

قام كاندنسكى بعدة رحلات إلى الشرق الأوسط عام ١٩٣١ فزار مصر وفلسطين وسوريا إلخ . وعندما استولى هتلر على الحكم فى ألمانيا أغلق مدرسة الباوهاوس التى كانت قد انتقلت إلى برلين . فما كان من كاندنسكى إلا أن رجع إلى باريس للإقامة بها إلى آخر حياته .

مرت أعمال كاندنسكى التجريدية بعدة مراحل يمكن تقسيمها إلى ثلاث فترات : الفترة الأولى فى أثناء إقامته فى ألمانيا ، وتميزت بتصميمات تجريديّة لأشكاله التعبيرية . وتقع هذه الأعمال فى نطاق جماعة الفارس الأزرق بميونيخ التى سبق ذكرها

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

والمرحلة الثالثة كانت نتيجة تجاربه السابقة ، وتنحصر فى الفترة التى أمضاها فى باريس ١٩٣٣ – ١٩٤٤ . وتتميز بأسلوب لا موضوعى يتصف بحبكة التصميم وبالخطوط المنغمة . ويوضح ذلك لوحة « حركة متزنة » ١٩٣٥ (ش ١٥٨)

(شكل ١٥٨) فاسيلى كاندنسكى حركة متزنه ١٩٣٥ متحف جوجنهايم نيويورك

obeikandi.com

التجريدية واللاموضوعية فى روسيا ١٩٠٤ – ١٩٢٢

ساهم الفنانون الروس منذ مطلع القرن العشرين فى الحركات الفنية المختلفة التى انتشرت فى أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . وتشهد بذلك المعارض الكثيرة التى أقاموها فى بطرسبرج وموسكو . على أننا نلاحظ أن نشاطهم الفنى قد لعب دوراً قيادياً فى ميدان التصوير التجريدى . وتفرقت من المذهب التجريدى فى روسيا شعباً متعددة ، نذكر من روادها لا ريونوف زعيم شعبة « ريونيزم » ومالیفتش زعيم شعبة « سوبر ماتيزم » وتاتلان زعيم شعبة « البنائية » وزود شنكو زعيم « اللاموضوعية » .

ميخائيل لاريونوف M. Larionov ١٨٨١ – ١٩٦٤

كان لاريونوف من أبرزفنانى التجريد فى فى روسيا ، ومبتكر أسلوب جديد فى المذهب التجريدى عرف باسم « الإشعاعى أو رايونيزم » أتجه لاريونوف فى أول الأمر إلى الفن الروسى الشعبى وفن الأطفال . وبدأ يعرض مع زميلته ناتاليا فى معرض خاص أعمالاً ذات طابع بدائى شعبى ، ويوضح هذا الأسلوب لوحة « الخريف » ١٩١٢ (ش ١٥٩) .

إلا أننا نجد أنه تحول عن هذا الأسلوب بعد ذلك ، فتأثر بالفن المستقبلى بعد استماعه إلى المحاضرة التى ألقاها الكاتب مارنيتى عن هذا المذهب فى موسكو عام ١٩١٠ ، ففكر فى ابتكار أسلوب تجريدى يجمع بين عناصر من التكعيبية وبعض أساليب المستقبليين ، ويعتمد على الخطوط الإشعاعية .

ويوضح هذا الأسلوب لوحة « تكوين إشعاعى » ١٩١٢ (ش ١٦٠) . على أن البيان الذى أصدره عن المذهب التجريدى الإشعاعى لم يعلن إلا فى عام ١٩١٣ .

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

التجريد الهندسى :

بلغ الفن الهندسى التجريدى قمة الكمال فى روسيا وهولندا وألمانيا .

الحركة التجريدية الهندسية فى روسيا

لم ينتشر التجريد الهندسى الخالص بين الفنانين الروس إلا بعد أن اكتشف أحد الرواد الروس المجددين « الشكل المربع » ، وكان هو المصور ماليفتش الذى تزعم شعبة « سوبر يماتيزم » أى التفوّقية .

كازيمير ماليفتش K. Malevich (١٨٧٨ – ١٩٣٥

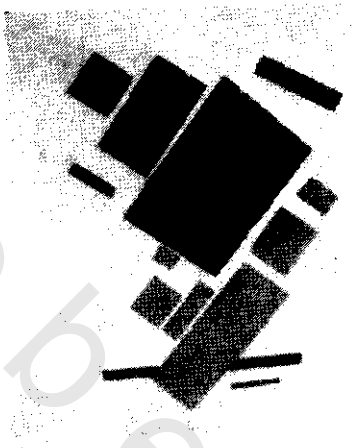
بلغ الفن التجريدى الهندسى قمة الجمال الخالص على يد الفنان الروسى ماليفتش . ويعتبر هو وموندريان وكاندنسكى أعظم رواد مذهب الفن التجريدى .

ولد ماليفتش فى مدينة كييف ، وتأثر فى أول حياته بمصورى ما بعد التأثيرية وبالوحشيين ثم ؛ صادق بعد ذلك المصور التكعيبى لاريونوف والشعراء الروس التقدميين .

اعتنق ماليفتش التكعيبية فى عام ١٩١٠ وكانت هذه الحركة تلاقى تشجيعاً كبيراً من المراكز الروسية موسكو وبطرسبرج . وبعد زيارة لباريس عام ١٩١٢ بدأ ماليفتش يرسم على منوال المصور ليجيه مع الأبتعاد عن أشكاله الميكانيكية ، والتأكيد على الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة .

اتخذ ماليفتش التكعيبية نقطة البداية مثل موندريان فى الوصول إلى التجريدية وكانت هذه المرحلة هى السبب فى تحوله فجأة إلى أسلوب التجريد الكامل فى عام ١٩١٣ حيث عرض فى موسكو لوحة بها « مربع أسود على خلفية بيضاء » أثارت ضجّة فى الأوساط الفنية ، حيث استغنى فيها ماليفتش كلية عن الألوان ، ورسم المربع بالقلم الرصاص . وأطلق على مذهبه الجديد سوبر ماتيزم .

وكان هذا المربع الأسود أولى دعائم المذهب



(شكل ١٦١) ماليفتش ، تكوين سوبرماتزم ، ١٩١٤

الجديد ، وألحق به بعد ذلك الدائرة ، والصليب ، والمثلث وفى 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 فى مذهبه فى لوحته الشهيرة « أبيض على أبيض » ١٩١٩ (ش ١٦٢) التى رسم فيها مربعاً أبيض داخل مربع آخر أكبر بلون أبيض مختلف .

وعندما ذاعت شهرته عين أستاذاً فى مدرسة الفنون التطبيقية بموسكو إلا أن الجو الثقافى تغير فى العاصمة بعد بضع سنوات فنقل إلى لينتجراد .

(شكل ١٦٢) كازيمير ماليفتش ، أبيض على أبيض ١٩١٨ متحف الفنون الحديثة نيويورك

openkanal.com

الحركة التجريدية الهندسية فى هولندا : ١٩١٧-١٩٣٢

ظهر اتجاه فى هولندا عام ١٩١٧ يهدف إلى البحث عن أسلوب جديد فى الفن التجريدى فى الفترة التى ظهر فيها الفن التركيبى – البنائى – فى روسيا ، حيث اكتشفت جماعة من الفنانين فى هولندا أن الجمال المثالى يكمن فى الشكل الهندسى 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 التى تتقابل لتكون زوايا قائمة .

أطلق على هذه الحركة الهولندية اسم « دى ستيل » [1] . وكان دوسبرج هو عصب هذه الجماعة بالرغم من أن الأسم كان أكثر ارتباطاً بالمصور موندريان . وفى عام ١٩٢١ انتقل نشاط الحركة إلى ألمانيا عندما اتصل دوسبرج بوالتر جروبيوس مدير الباوهاوس . ولقد اختلف الفنانان فى طريقة نظريتهما الهندسية مما جعل موندريان يستقيل من الجماعة عام ١٩٢٥ .

بيت موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢ – ١٩٤٤)

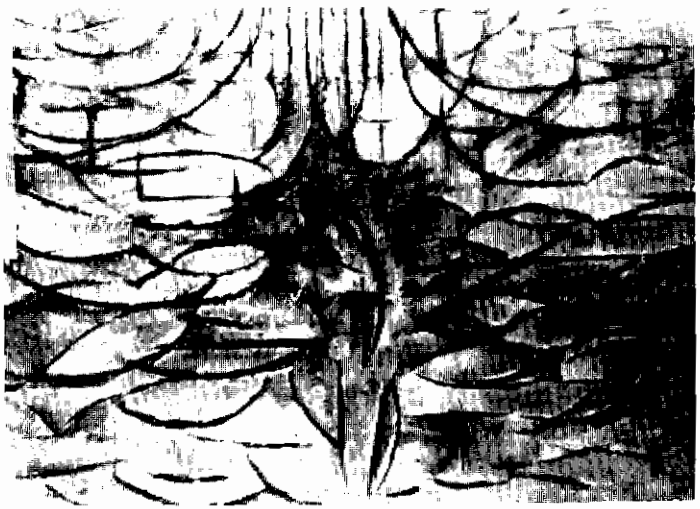
يرجع إلى هذا الفنان الهولندى فكره الدعوة إلى التجريد الهندسى فى هولندا ثم فرنسا وأمريكا .

بدأ دراسة الفن فى أمستردام ثم ذهب إلى باريس عام ١٩١١ وأقام فيها حتى عام ١٩١٤ . وتأثر فى هذه الفترة بالفن التكعيبى الذى كان مزدهراً فى تلك الفترة على يدى بيكاسو وبراك فى فترة التحليلية . وبدأ يرسم لوحات تجريدية مشتقة من الطبيعة تعتمد على خطوط عمودية وأفقية ، مائلة أومنحنية متقابلة لتكون تصميمات هندسية . ويوضح أسلوبه المبكر « شجرة التفاح المزهرة » ١٩١٢ (ش ١٦٣)

وعندما رجع موندريان إلى هولندا انضم إلى دوسبرج وبعض الفنانين الهولنديين فى تكوين حركة دى ستيل ، وأصدروا مجلة عام ١٩١٧ تنطق بأفكارهم . واتخذ موندريان نقطة البداية من الفن التكعيبى لينشئ أسلوباً تجريدياً خاصاً .

وفى عام ١٩٢٠ بدأ موندريان يخوض تجربة جديدة أطلق عليها اسم « نيوبلاستيسزم » – وتعنى

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



(شكل ١٦٣) بيت موندريان ، شجرة التفاح المزهرة ١٩١٢ متحف مدينة لاهاى

obeikandl.com

التشكيلية المحدثة – 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 .

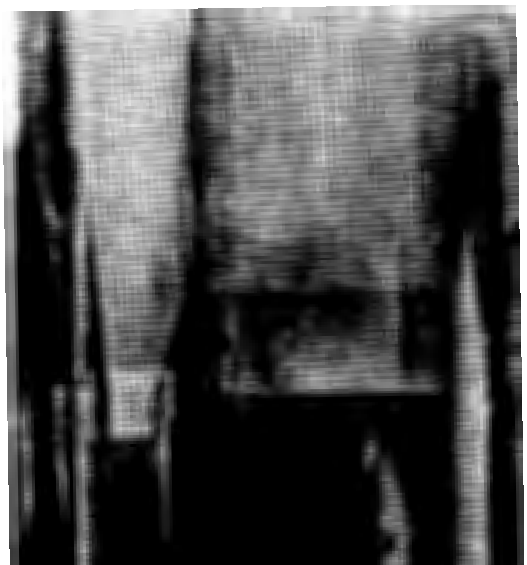
وتتضح نتيجة تجاربه لهذه النظرية الهندسية فى لوحات رسمها فى الفترة ١٩٢٩ – ١٩٣٢ بعد ما اختلف مع دوسبرج فى عام ١٩٢٥ واستقر فى باريس ويوضح أسلوبه الجديد مجموعة من اللوحات تتكون كل منها من مربعات ذات مساحات ونسب مختلفة تكونت من خطوط سوداء . ويوضح ذلك لوحة « تكوين أزرق – أحمر – أصفر (لوحة ملونة رقم ١٥) .

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 قنبلة مرسمه .

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

الحركة التجريدية فى ألمانيا ومدرسة الباوهاوس

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



(شكل ١٦٤) ليونيل فينجر . كنيسة جيلميرودا ١٩٢٩ . متحف الفنون بمدرسة التصميم رود أيلاند الولايات المتحدة .

مدرسة باوهاوس Bauhaus

أسس المهندس « والترجروبيوس W. Gropius مدرسة فنية فى فايمار بألمانيا عام ١٩١٩ ، وكان ذلك تلبية لرغبة الغراندوق زاكس فايمار الذى استدعاه لتنظيم التعليم الفنى فى مقاطعته بالقرب من برلين . فشيد 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 وشليمر .

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. Fenninger (١٨٧١ – ١٩٥٦)

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

Oberkampf.com

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

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

وفى عام ١٩١٢ تعرف على التكعيبية التى ساعدته على تكوين أسلوب خاص به تميز بتحريف الأشكال . وكان من أوائل الأساتذة الذين استعان بهم جروبيوس عام ١٩١٩ ليدرس فى الباوهاوس .

ومن أشهر أعماله عدة لوحات لكنيسة « جلميرودا Gelmeroda ، رسمها فى عدة لوحات . وتوصل فيننجر فى النهاية من تحوير العمائر إلى أشكال هندسية تجريدية اختفت فيها الأشكال الطبيعية ، ويوضح ذلك « كنيسة جلميرودا «رقم ١٢» ١٩٢٩ (ش ١٦٤)

أوسكارشليمر O. Schlemmer (١٨٨٨ - ١٩٤٤)

كان شليمر من أكفأ أساتذة مدرسة الباوهاوس أجاد التصوير والنحت والزخرفة ، والتحق بها فى عام ١٩٢٠ ليتولى الإشراف على النحت والمنسوجات وكان أسلوبه تجريدياً ولما ترك المدرسة فى عام ١٩٢٧ قام بالتدريس فى برلين ، وتحول أسلوبه بالتدريج من التجريدية إلى شبة تكعيبى .

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

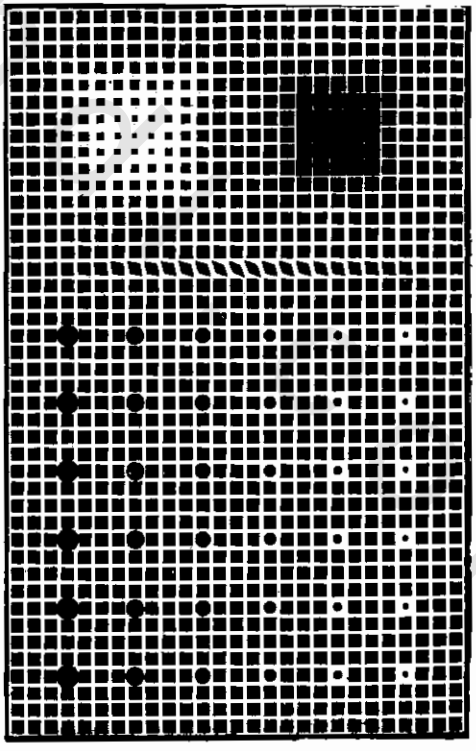
التجريد فى فرنسا OP. Art

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

فيكتور فاساريللى V. Vasarelly (١٩٠٨)

ولد هذا المصور فى المجر فى مدينة بيتشه وانتقل إلى باريس ليستقر فيها منذ عام ١٩٣٠ . وإبتدأ يهتم بمشاكل الحركة فى التصوير ، وظهرت أعماله فى صالون مايو ١٩٤٥ ، الذى ضم أعمال فنانى 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 ناجى فى عام ١٩٢٩ .



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

التجريد فى انجلترا

إنتشر الفن التجريدى فى انجلترا أيضاً وبلغت الأشياء قمة جمالها التجريدى الخالص على يد المصور بن نيكولسن B. Wicholson (١٨٩٤) ابن السير ويليام نيكولسن .

لم يتلق نيكولسن تعليماً فنياً بالمعنى الأكاديمى ، وبدأ يرسم بالأسلوب التقليدى لوحوت 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 الإكتشافات سبباً فى ذيوع 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 ١٩٦٧) بن نيكلسون . ميناء سانت إيف ١٩٣٠ . مجلس الفنون . لندن