محاضرات في مقياس الفن الحديث

لطلبة السنة الأولى جذع مشترك

السداسي الثاني الموسم الجامعي 2022-2023

المحاضرة الأولى: بدايات الفن الحديث

Art moderne

المراحل التاريخية الفنية ما بعد الكلاسيكية:

يتفق المختصون في تاريخ الفن والمتتبعون للاتجاهات الفنية على اعتماد مرحلتين تاريخيتين هما:

1- الفن الحديث: ويضم اتجاهات ما بعد عام (1863) وحتى الستينات من القرن العشرين.
2- الفن المعاصر (ما بعد الحداثة): يضم اتجاهات ما بعد الستينات وحتى نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين.

استخدم مصطلح الفنون الحديثة أو الفن الحديث للدلالة على الإنتاج الفني منذ آواخر القرن التاسع عشر وحتى سبعينات القرن العشرين.

وحتى نتمكن من تحديد موعد بدء تاريخ الفن الحديث سنقدم ما كتب "آلان باونيس": [في ربيع عام 1867، قدم شاب يدعى ادوار مانيه (1832-1883) صورة إلى محكمي "الصالون" بباريس، فرفضت كما رفضت مئات الصور غيرها. وجراء ذلك رفع الفنانون المرفوضون الناقمون التماسا إلى الامبراطور نابوليون الثالث، الذي رجح ان يكون هناك شيء من الإجحاف في قرارات المحكمين وسمح بتنظيم

معرض خاص بالرسوم والمنحوتات المرفوضة؛ أطلق عليه "صالون المرفوضات " الذي كان نقطة تحول في تاريخ الفن، وتحدد بفضله أنسب موعد لبدء تاريخ الفن الحديث [1].ولتحديد زمن بدء توضح هذا الفن الحديث لا بد لنا من ذكر ما كتب "د.محمود أمهز": [من المتعارف عليه أن الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية وان لم تتوضح منطلقاته الأساسية الا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى [2].وان أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب وصاية فنانين نظراء لهم، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصاديا، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان، وتوالي المعارض الشخصية والجماعية التي كانت قبل "صالون المرفوضات " حكرا على معارض "الصالون " المختلطة الواسعة السنوية. فظهرت العديد من المدارس الفنية المختلفة مثل: الانطباعية، الوحشية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، الباوهاوس، الفن البصري والفن الحركي والتجريد...

مصادر

- أمهز، د.محمود، الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970 التصوير، دار المثلث، بيروت، 1981.
- أمهز، د. محمود، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1996.
- باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.
- البهنسي، د.عفيف، تاريخ الفن والعمارة، منشورات جامعة دمشق، الطبعة السادسة، 1997-1998.
- البهنسي، د.عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق القاهرة، الطبعة الأولى، 1997.

- صالومة عبد الله، الفنون السبعة وانعكاساتها على فنون التصوير (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في التصوير)، إشراف د. نزار صابور، كلية الفنون الجميلة قسم التصوير، جامعة دمشق، 2004.
- Lucie-Smith, Edward. *L'ART D'AUJOURDHUI*, Editions Nathan, Paris, 1991.

مراجع

1. ^ باونيس، آلان، الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994، ص 10.
2. د. أمهز محمود، الفن التشكيلي المعاصر 1870-1970 التصوير، دار المثلث، بيروت، 1981، ص 8.

المحاضرة الثانية:

ما بعد الحداثة Postmodern أو الفن المعاصر Art contemporain

وهي مجموعة اتجاهات وتيارات فنية ظهرت في الغرب منذ ما بعد الستينات من القرن العشرين، وتمتد حتّى الوقت الحالي. ومصطلح ما بعد الحداثة يشمل كل المدارس والتيارات التالية لما هو حديث خاصة في الفنون وبالذات في العمارة، وينطبق هذا اللفظ على حركة تناهض ما يعرف "بالحديث"، ويتداول مصطلح الفن المعاصر في مجال الفنون التشكيليّة كمقابل أو مرادف لمصطلح ما بعد الحداثة (عمارة(المتخصص في مجال العمارة.

ولتوضيح معنى مصطلح ما بعد الحداثة Post- modern سنقدّم عدّة مقتطفات وآراء وتعاريف وردت في كتاب "مارجريت روز : "Margaret A.Rose/ ومن الأفكار السائدة على ما بعد الحداثة أنها حركة تتقبّل مفهوم "كله ماشي"، (التي ترجع للناقد الفرنسي "ليوتار ...("Lyotard/وعلى جانب آخر نجد ناقد آخر من نقاد ما بعد الحداثة وهو ايهاب حسن يسبق هيبدايج وليوتار في الكتابة ويرى أن زمن ما بعد الحديث هو زمن "استحالة التحديد"... وسوف نرى لاحقاً أن هيبدايج يصف ما بعد الحداثة بأنها التجميعbricolage ، والمعارضة (محاكاة الأشكال السالفة ومزجهاPastiche (، والمجاز أو الرمز allegory والفراغ المفرط hyperspace في العمارة الجديدة[1]...

لقد ظهرت اتجاهات وتيارات فنية تشكيليّة مختلفة في فترة ما بعد الستينات في الفن المعاصر (ما بعد الحداثة) منها:

فن المفاهيم المطلقةart conceptuel :، ما بعد المفاهيم المطلقة post : conceptualisme، الاختصاريّة (الحد الأدنى)minimalisme ، الدادائيّة المحدثة Neo Dadaisme، الفن الفقير أو المتقشّف(المتصحّرL art Povera :(، العرض أو فن الأداء Performance : والحدثيّةHappening :، فن المُحيط أو البيئة : Environnement، الأعمال المركّبة أو الإنشاءات (التنصيبيّة(Installation :، فن

الجسدBody Art :، الفن الشعبي أو الجماهيريPop Art :، فن الفيديو L'art Vidéo...

هكذا فقد كانت بعض اتجاهات ما بعد الحداثة تميل إلى جمع الفنون، سواء الفنون السبعة أو عدد منها, وذلك للخروج من حيّز اللوحة، ويقول "د. أسعد عرابي "مستغرباً : [ابتدأ مع "عصر النهضة" تقسيم مالا يقبل القسمة من الفنون، وازدادت هذه الفروق تخصصا مع العصور الكلاسيكية المحدثة والأكاديمية والنمطية والباروك، في أوروبا، حتى أصبحنا نسمع بمصور مائي وآخر زيتي أو مصمم ميداليات ومفروشات أو سجاجيد وديكورات، ... (ويؤكّد في نفس المقال) لقد آن الأوان أن نقبل ببعث وحدة الفنون في تيارات ما بعد الحداثة، ومن الخطيئة قياس هذه التيارات بمقياس لوحة القرن الماضي... أما توليف الفنون بعد سنوات السبعين (ما بعد الحداثة) فيعتمد لأول مرة على التخلي كلية عن مركزية التصوير وإقامة "ديموقراطية" كاملة بين أصناف التعبير والحواس والتفاعل الكامل بين لغة الصوت والصورة، الشكل والحرف والعبارة والمشهد والجمهور والتعاضد بين المختبرين الصناعي والنقدي[2]].

كما يظهر هذا الجمع للفنون كإحدى ميزات تيارات ما بعد الحداثة، بصفتها بحوث فنيّة تجريبية، حيث كتب "د. عبد الله السيّد": [كما يبدو جلياً أيضاً، أن الربع الأخير من القرن العشرين، كان منخرطاً في بحوث فنية تجريبية، وفق محاور كانت تتقاطع وتتراكب،... (ويؤكّد الباحث د.السيد بأن أحد ما يميّز هذه البحوث هو الكليّة)... ينحو الفن التجريبي إلى فن العيد الجماعي، حيث يصبح المكان مشغولاً بواسطة الفن، وحيث تنحو كل التجارب الفنية للتكامل، وللاستجابة للإنسان بكليته، وبكل أبعاده، من خلال استثارة حواسه، وتحريض ملكاته للمشاركة بهذا الفن الذي أصبح طقساً فنياً جماعياً، وخبرة حياتية يومية. ولعل هذا ما كان يحلم به "فاغنر" ويتطلع إليه، وهذا ما كن في خلفية قول "كاندينسكي" عن إسقاط الجدران بين الفنون. إن قرناً من الزمان، كان مشغولاً

بحلم، ولم تكن التجارب الفنية إلا سعياً حثيثاً نحو هذا الأفق الحلم، الذي يشكل الخيط السري، الذي انتظم هذه التجارب، حتى صبت في بؤرة واحدة، لوضع أبجدية فن، هو "الفن الكلي"، والذي سيكون- كما يبدو -فن بداية الألف الثالث [3][.و يؤكّد "د. عز الدين شموط" التعاون بين الفنون في تيّارات ما بعد الحداثة: [وفي مجالات عديدة حوّل فن الطليعة النشاط التشكيلي إلى طقوس وشعائر، وأصبح المهم هو عمل الفنان، وحركته، ومشاركة الجمهور، وبالتالي تحوّل إلى منشط ثقافي وناقد فني، لأن المهم بالنسبة إليهم، هو (فكرة العمل الفني) وليس العمل بحد ذاته. وهكذا كان يتم الخلط بين عدة أنظمة فنية في العمل الواحد... (نحت- عمارة- رسم- مسرح- موسيقى.. تصوير فوتوغرافي- حفر -طباعة- رقص- نشاط- سياسة)، مما حول العمل الفني إلى استعراض سمعي- بصري - حركي[4]].

انظر أيضا

- فن تصوري

المصادر

- أمهز، د. محمود، التيّارات الفنيّة المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1996.
- البهنسي، د.عفيف، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق . القاهرة، الطبعة الأولى، 1997.
- روز، مارجريت، ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، الألف كتاب الثاني، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1994.
- السيد، د. عبد الله، بحث بعنوان "التجريب ديمقراطية التشكيل "، نشر في مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة /مجلة علمية محكمة دورية/ المجلد 17 - العدد الثاني-، 2001.

- الشريف، طارق، مقال بعنوان "اتجاهات ما بعد الحداثة الفنية وموقفنا منها؟ "، مجلة "الحياة التشكيليّة" /فصلية/ تصدرها وزارة الثقافة- دمشق العدد 55-56، 1994.
- شموط، د. عز الدين، مقال بعنوان "واقع الفن التشكيلي المعاصر في الغرب وأزمته الراهنة"، مجلة "الحياة التشكيليّة" /فصلية/ تصدرها وزارة الثقافة- دمشق، العدد 55-56، 1994.
- صالومة، عبد الله، الفنون السبعة وانعكاساتها على فنون التصوير (بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في التصوير)، إشراف د. نزار صابور، كليّة الفنون الجميلة قسم التصوير، جامعة دمشق، 2004.
- عرابي، د. أسعد، مقال بعنوان "تزاوج أنواع الفنون في نزعة مابعد الحداثة"، جريدة "الفنون"، شهريّة فنيّة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد 4، أبريل-نيسان - 2001.
- Lucie-Smith, Edward, *L'ART D'AUJOURDHUI*, Editions Nathan, Paris, 1991.
- *Vidéo et après : la collection vidéo du Musée national d'art moderne* / sous la dir. de Christine Van Assche, Paris, Editions Carré / Editions du Centre Georges Pompidou, 1992.

المراجع

1. ^ روز، مارجريت، ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)، الألف كتاب الثاني، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1994، ص 13-14-15.
2. ^ عرابي، د.أسعد، مقال بعنوان "تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة"، جريدة "الفنون" /شهرية فنية/ تصدر عن المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب -الكويت، العدد 4، الصادر في إبريل /نيسان/ 2001، ص44-48.
3. ^ السيد، د. عبد الله، بحث بعنوان "التجريب ديمقراطية التشكيل "، نشر في مجلة جامعة دمشق للعلوم والهندسة /مجلة علمية محكمة دورية/ المجلد 17 - العدد الثاني-، 2001، ص 235-237-238.
4. ^ شموط، د. عز الدين، مقال بعنوان "واقع الفن التشكيلي المعاصر في الغرب وأزمته الراهنة"، مجلة "الحياة التشكيليّة" /فصلية/ تصدرها وزارة الثقافة- دمشق، العدد 55-56، 1994، ص 81.

المحاضر الثالثة: الفن الحديث

ظروف ظهور الفن الحديث:

يمثل النصف الأول من القرن العشرين، فترة اضطرابات وقلاقل عظيمة لم يشهد العالم مثلها في القسوة والبؤس. حيث أنه ما بين 1900 و1945، توسعت الدول الصناعية في مستعمراتها، واشتركت في حربين عالميتين، وشاهدت قيام الشيوعية، والفاشية والنازية، وكابدت الكساد الاقتصادي العظيم. وشهدت هذه الفترة أيضا تغيرات جذرية في الفنون. عندما تمرد الفنانون على القواعد الأولية للفن وعلى الصيغ والأشكال النهائية التي تمثله.

وحتى نتمكن من تحديد موعد بدء تاريخ الفن الحديث سوف على ما كتبه "آلان باونيس": [في ربيع عام 1867، قدم شاب يدعى ادوار مانيه (1832-1883) صورة إلى محكمي "الصالون" بباريس، فرفضت كما رفضت مئات الصور غيرها. وجراء ذلك رفع الفنانون المرفوضون الناقمون التماسا إلى الامبراطور نابوليون الثالث، الذي رجح ان يكون هناك شيء من الإجحاف في قرارات المحكمين، وسمح بتنظيم معرض خاص بالرسوم والمنحوتات المرفوضة. أطلق عليه "صالون المرفوضات "، الذي كان نقطة تحول في تاريخ الفن. وتحدد بفضله أنسب موعد لبدء تاريخ الفن الحديث. [1][.ولتحديد زمن بدء توضح هذا الفن الحديث لا بد لنا من ذكر ما كتب "د.محمود أمهز": [من المتعارف عليه أن الفن الحديث يبدأ مع الانطباعية وان لم تتوضح منطلقاته الأساسية الا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى [2][.

ان أهم مميزات الفن الحديث هي حصول الفنان على حريته، وغياب وصاية فنانين نظراء لهم، والابتعاد عن سلطة الكنيسة، والملوك والأمراء، والطبقة المهيمنة اقتصاديا، وجهاز الدولة، وظهور الأساليب المختلفة الخاصة بكل فنان، وتوالي المعارض الشخصية والجماعية التي كانت قبل "صالون المرفوضات " حكرا

على معارض "الصالون " المختلطة الواسعة السنوية. فظهرت العديد من المدارس الفنية المختلفة مثل: الانطباعية، الوحشية، التعبيرية، السريالية، الدادائية، الباوهاوس، الفن البصري والفن الحركي والتجريد...

ومع بداية القرن العشرين، كانت بريطانيا، فرنسا، ألمانيا، بلجيكا، إيطاليا، إسبانيا والبرتغال، كل منها لها موطئ قدم في أفريقيا. في آسيا، كانت بريطانيا تحكم الهند، هولندا تتحكم في أندونيسيا، فرنسا في الهند الصينية، وروسيا تحكم آسيا الوسطى وسيبيريا. اليابان بدأت في الصعود كقوة هائلة في المحيط الهادي.

كانت هذه الدول رأسمالية إمبريالية توسعية. أقامت المستعمرات لإمدادها بالمواد الخام. قامت بينها منافسة شديدة، أدت في النهاية إلى الصراع والحرب العالمية الأولى، التي بدأت عام 1914، بين كتلتين عظيمتين :ألمانيا و(النمسا-المجر) وإيطاليا في جانب. روسيا وفرنسا وبريطانيا العظمى في جانب آخر.

استمر القتال والخراب الناتج عن الحرب العالمية الأولى حتى عام 1918. فكان نتيجة لذلك أكثر من 9 ملايين جندي ماتوا في هذه الحرب البشعة، التي استخدمت فيها الغازات السامة أول مرة عام 1915. والولايات المتحدة لم تدخل الحرب إلا مؤخرا عام .1917

كما أن اندلاع الثورة الروسية عام 1917، أضافت إلى معاناة البشرية بعدا جديدا. عدم رضا العمال عن حكومة نيقولا الثاني (1894-1917)، قيصر روسيا، قاد إلى إضراب عام. أسفر عن تخلي نيقولا الثاني عن الحكم في نهاية سنة 1917، حيث سيطر البلاشفة على كل البلاد.

وقام البلاشفة هم فصيل اشتراكي ديموقراطي روسي بقيادة لينين (1870-1924) بتصعيد الثورة واستخدام العنف. بوصول لينين إلى الحكم، قام بتأميم الأراضي.

بعد حرب مدنية واسعة النطاق، نجح البلاشفة، اسمهم الآن الشيوعيون، في السيطرة على ما تبقى من روسيا وبعض دول شرق أوروبا. وأصبحت الدولة الجديدة تدعى "اتحاد الجمهوريات السوفيتية الإشتراكية"، (USSR)، في عام 1923. وفي عام 1929، ظهر الكساد الكبير، الذي كانت له آثار مدمرة على استقرار الدول الغربية، وخصوصا أنه جاء في أعقاب الحرب العالمية الأولى والثورة الروسية.

وفي عام 1932، بلغ حجم البطالة في بريطانيا 25%، وفي ألمانيا بلغت 40%. وتقلص حجم الإنتاج في الولايات المتحدة إلى 50%. مهدت هذه الكارثة الاقتصادية إلى جانب فشل عصبة الأمم ومعاهدات السلام بعد الحرب العالمية الأولي، لظهور قوى قومية استبدادية جديدة، حكمت العديد من الدول الأوروبية.

ففي إيطاليا، ترأس موسوليني (1883-1945) نظام فاشي قومي. وفي الاتحاد السوفيتي قام ستالين (1879-1953) بالسيطرة على البلاد عام 1929. وفي ألمانيا، نجد هتلر (1889-1945)، يقوم بتكوين حزب العمال الوطني الاشتراكي الألماني، وجعله يمثل حركة الجماهير الألمانية. ثم قام بعد ذلك بتصفية كل خصومه.

إن أسلوب قنص السلطة هذا الذي لا يرحم، أدى في النهاية إلى صراعات، قادت بدورها العالم إلى الحرب العالمية الثانية، التي بدأ يشتعل فتيلها عام 1939. بدأت الحرب العالمية الثانية، عندما غزت ألمانيا بولندا. بسبب ذلك، أعلنت بريطانيا وفرنسا الحرب على ألمانيا. ثم تحولت إلى حرب عالمية لتشترك فيها العديد من الدول.

فقامت ألمانيا وإيطاليا، بمحاربة باقي أوروبا والإتحاد السوفيتي. واليابان التي

كانت تحارب إلى جانب ألمانيا وإيطاليا غزت الصين واحتلت الهند الصينية. وبعد هجوم الطائرات اليابانية على ميناء بيرل هاربر في جزر هاواي، انضمت الولايات المتحدة إلى الحرب في صف بريطانيا وفرنسا.

انتهت الحرب العالمية الثانية عام 1945، عندما هزم الحلفاء ألمانيا، وعندما ألقت الولايات المتحدة قنبلتين ذريتين، واحدة على هيروشيما والأخرى على ناجازاكي في اليابان.

ولنا أن نتخيل حجم هذه الكوارث الإقتصادية والثورات والحروب التي لا ترحم، والرعب الذري الذي يهدد بفناء البشرية.

المحاضرة الرابعة:

تأثير الأحداث على الفنانين:

وباعتبار أن الفنانين لهم إحساس مرهف، لا بد أن تكون معاناتهم وآلامهم أعظم بالنسبة لباقي أفراد المجتمع. فكان لزام عليهم أن يبحثوا عن تعريفات جديدة واستخدامات أخرى للفن، كمحاولة لتغيير هذا الواقع المؤلم، أو على الأقل الحلم بمستقبل أفضل.

طلائع الفنانين: في عام 1880، كان يطلق على بعض الفنانين لقب الطلائع. وهو لقب مقتبس من العسكرية الفرنسية. ويعني الفنانين الذين يسبقون عصرهم ويرفضون الفن الكلاسيكي والأكاديمي التقليدي، ولا يدخرون جهدا في البحث عن صيغ وأساليب جديدة غير مألوفة. وأطلقت كلمة طلائع أول مرة "ما بعد التأثيريين" .

إن فئة الفنانين الطلائع أصبحوا قوة في النصف الأول من القرن العشرين. حيث ظهروا في الساحة الفنية الأوروبية ضمن حركة فنية أوسع اسمها "الفن التعبيري ." والفن التعبيري يعني الفن الذي يعبر به الفنان عن نفسه وإحساسه.

وهذا يختلف عن مفهومنا للفن الغربي منذ عصر النهضة، الذي يركز على وصف الفنان للعالم الواقعي.

ان أحدى حركات الفن التعبيري التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين هي المدرسة الوحشية.
تهتم المدرسة الفوفية أو الوحشية بالضوء والمساحات من دون استخدام الظلال والنور. يعرض اللون بدرجة واحدة من دون تدرج. وتعتمد أيضا على تبسيط الأشكال، مما جعلها تقترب من الرسوم البدائية. الأشكال بسيطة أو مجردة مثل نقوش الأرابيسك والزخارف النباتية.

بنى الفنانون الوحشيون أعمالهم الفنية، على إرث فنانين عظام مثل فان جوخ وجوجان. بل يمكننا القول إنهم تخطوا من سبقهم في تحرير الألوان من خواصها الوصفية، واستخدموها في التعبير والبناء والتكوين الفني للوحة.
إنهم يعبرون عن الشعور الداخلي للفنان، بالألوان الصارخة وضربات الفرشاة الجريئة. إن الفنانين الوحشيين لم ينجحوا في تكوين هيئة تمثلهم. ولذلك سرعان ما بدأت المدرسة الوحشية في التفكك والتلاشي.
وخلال خمس سنوات فقط، بدأ كل فنان وحشي يسلك طريقا خاصا به. لكن خلال هذه المدة القصيرة، أنتج الفنانون الوحشيون لوحات رائعة، أضافت ثروة لا تقدر بثمن لعالم الفنون.
ومن أشهر الفنانين الوحشيين هو الرسام "هنري ماتيس" (1869-1954). كان ماتيس يعتقد أن الألوان تحمل معانيَ، ومن ثم لها دور أساسي في عالم الرسم. وفي إحدى لوحاته التي رسمها مبكرا لزوجته أميلي، "إمرأة بقبعة"، نجده يظهرها في ألوان تباغت وتبهر المشاهد.
واللوحة كلها، من وجه المرأة وملابسها والقبعة، وخلفية الصورة، عبارة عن بقع

ولمسات ألوان متجاورة بطريقة قد ينتج عنها في بعض الأحيان تعارض وتنافر. يفسر لنا ماتيس أسلوبه بالآتي: "ما يميز الفن الوحشي، هو أننا نرفض الألوان المقلدة للطبيعة. ونستعمل الألوان الصافية النقية، حتى يمكننا الحصول على تأثير أقوى."

وبالنسبة لماتيس والفن الوحشي، الألوان هي العنصر الأساسي الذي يحمل المعنى في اللوحة. فالألوان هنا ليست بهدف تقليد الطبيعة، ولكن لتؤثر بأسلوب ما في المشاهد.

إن التعبير في اللوحة لا يأتي من تكشيرة في الوجه أو إيماءه هنا أو لفتة هناك، ولكن التعبير يأتي من اللوحة كلها، بتكوين وترتيب أجزائها، واختيار ألوانها، والمساحات التي تشغل موضوعاتها. إن النسبة والتناسب وكل شيء له نصيبه من المشاركة. وهارمونية الألوان وتنافرها، تعطينا التأثير المطلوب.

لقد وجد الفن الوحشي القبول لدي الكثير من الفنانين. إلا أن الفنانين الألمان، أضافوا للفن الوحشي بعدا جديدا جعله أكثر وحشية. وهو التشويه الموجع للصيغ والأشكال المتعارف عليها. وربما يكون هذا أكثر ملاءمة للتعبير عن الآلام والعواطف والأحاسيس إبان الحرب العالمية الأولى.

المحاضرة الخامسة

المدرسة التأثيرية أو الانطباعية:

ويحاول رسامو الانطباعية تقليد الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء، ويحققون ذلك باستخدام الألوان الزيتية في بقع منفصلة صغيرة ذات شكل واضح، بدلاً من خلطه على لوحة الألوان، وفضَّل الانطباعيون العمل في الخلاء لتصوير الطبيعة مباشرة، وليس داخل جدران المرسم، وأحياناً كانوا يقومون برسم نفس المنظر مرات عديدة في ظروف جوية مختلفة، لإظهار كيف تتغير الألوان والصفات السطحية في الأوقات المختلفة.

ومن أشهر رسامي الانطباعية "أوجست رينوار" و"بول سيزان" الفرنسيان. وقد أظهر "رينوار" براعة فائقة في رسم الطبيعة تحت الضوء الدافئ وخاصة التغيرات الدقيقة في المناخ وتأثير ضوء الشمس على الأجسام والأشكال والزهور، ويبدو هذا واضحاً في لوحاته "في الشرفة" التي رسمها عام 1879م. أما "سيزان" فقد أظهر فهماً وتقدير للألوان بكل ثرائها وشدتها اللونية.

وأعتقد الإنطباعيون أن الخط في الرسم من صنع الإنسان ، إذ لا وجود للخط في الطبيعة، وألوان المنشور كما هو معروف هي: البنفسجي والنيلي ، والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي والأحمر.

كانت ألوان الانطباعيين نظيفة نقية صافية، عنيت بتسجيل المشاهد بعين عابرة ولحظة إحساس الفنان في مكان وزمان واحد، إذ أن الفنان الانطباعي يقوم بتسجيل مشاهداته وانطباعاته في فترة معينة من الزمن، كما يلتقط المصور الفوتوغرافي صورة لشيء ما في لحظة معينة من النهار. لقد عني التأثيريون بتصوير الأشكال تحت ضوء الشمس مباشرة وخاصة لحظة شروق الشمس، فظهرت

لوحاتهم متألقة بالألوان الجميلة.

اعتنت الانطباعية بتسجيل الشكل العام، فالتفاصيل الدقيقة ليست من أهدافها بل يسجلون الانطباع الكلي عن الأشياء، بطريقة توحي للمشاهد انه يرى الأجزاء رغم أنها غير مرسومه، مما يزيدها سحرا وجمالا وجاذبية من قبل المشاهد.

ومن مميزات الانطباعية أيضا عدم الاهتمام بالناحية الموضوعية للوحة، إذ تمتزج الأشكال في اللوحة فتصبح كلا، وان البعد في اللوحة يأخذ امتداد واحدا، وكما ذكرنا فالضوء في اللوحة هو أهم العناصر البارزة. ومما هو جدير بالذكر ان الانطباعية قد انبثقت من الواقعية، لكن ضمن إطار علمي مختلف، فهي تصور الواقع لكن بألوان تعتمد على التحليل العلمي.

بقي أن نذكر جانبا هاما هو الأساليب التي ظهرت في هذه المدرسة، إذ ظهرت فيها أساليب تؤمن بنفس النظرية، لكن التنفيذ يختلف من فرد لاخر، فالتأثيرية لها اساليب ثلاثة:

الأسلوب التنقيطي: وهو أسلوب يتبع رسم اللوحة بكاملها عن طريق النقاط الملونة المتجاورة، ويشبه هذا الأسلوب إلى حد كبير المشاهد التي نراها على شاشة التلفزيون الملون عندما تتحول الصورة إلى نقط نتيجة لعدم ضبط الهوائي أو لبعد محطة الإرسال ورداءه الأحوال الجوية.

الأسلوب التقسيمي: ويعتمد هذا الأسلوب على تقسيم السطوح إلى مجموعة ألوان متجاورة صريحة دون أن يمزج الألوان أو يخلطها، فالأصفر هو الأصفر والأزرق والأحمر، وهكذا فالمهم لا يرسم بالألوان الأساسية نقية صافية.

والاسلوب الآخر: يعنى برسم الأشكال أكثر من مرة في لحظات متغيرة من النهار،

كأن يرسم الفنان منظراً للطبيعة في الصباح، ثم يعود ليرسمه في الظهيرة، ثم يرسمه في المساء عند غروب الشمس.

المحاضرة السادسة:

من أشهر أعلامها:

الفنان فاسيلي كاندينسكي(1866-1944): يعتبر آخر فنان تعبيري ألماني "". ولد في روسيا، ثم انتقل إلى ميونخ عام 1896. كاندانسكي هو واحد من أوائل الفنانين الذين مارسوا الفن التجريدي.

كان كاندانسكي يغذي موهبته بنزعة صوفية وميل للعلوم الحديثة. كان مثقفا من الطراز الفريد، وقارئ نهم للفلسفة والتاريخ والأديان المقارنة وباقي الفنون، بالأخص الموسيقى.

إن معرفته بتركيب الذرة، جعلته يعتقد بأن المادة ليس لها مضمون. لأن الذرة عبارة عن فراغ كبير بالنسبة لمكوناتها. مما جعله يشك في هذا العالم الملموس.

وفي القرن العشرين، واجهت المجتمعات في كل أنحاء العالم اكتشافات جديدة في العلوم، أدت إلى تبني أسلوب جديد في التفكير، وأجبرت الإنسان على أن يعيد فحص طريقة فهمه لهذا العالم. كما جعلته يعيد تقييم مُثُله وقيمه العليا.

لم يتخلف الفنانون أيضا عن هذا الركب. بل أسهموا في إعادة تقييمهم للنظريات الفنية الكلاسيكية. لذلك نجد معظم تاريخ الفن في القرن العشرين، ما هو إلا تاريخ رفض للأساليب التقليدية.

بابلو بيكاسو: ومن الفنانين التعبيريين الذين تحدوا الأسلوب التقليدي، واتجهوا إلى التجريد بجرأة شديدة، هو الرسام "بابلو بيكاسو" (1881-1973). ولد في إسبانيا، وأجاد كل مدارس الرسم التقليدي التي ظهرت في القرن التاسع عشر.

التحق بأكاديمية برشلونة للفنون الجميلة عام 1890. مهارته الفائقة جعلته يجرب أنواعا كثيرة من فنون التعبير في إسبانيا ثم في مدينة باريس حيث استقر بها عام 1904.

لقد أسهم بيكاسو في إيضاح طرق جديدة غير مسبوقة لكي نرى بها العالم. ويعتبر من أغزر الفنانين إنتاجا، مارس تقريبا كل أنواع الفنون خلال عمره المديد. ويعتبر بيكاسو تجسيدا للحداثة في الفن بالرغم من تحوله من أسلوب لآخر. وعندما استقر في باريس كان أسلوبه هو الأسلوب التأثيري، وكان يوصف بالفترة الزرقاء، التي كانت تعبر عن الحزن.

كان بيكاسو يبحث بدون كلل عن أسلوب جديد. وجد بعض الدلائل في الفن والتماثيل البدائية. بدأ بيكاسو يرسم لوحة لصديقته "جيرترود ستين" في بداية سنة 1906 لكنه تركها بدون أن يكملها بعد 80 جلسة. ثم عاد لكي يرسم الرأس. وجد بيكاسو تفاوتا بين شكل الرأس وباقي الجسد. الرأس مفلطحة وليست بها تفاصيل كثيرة مثل التماثيل البدائية. بعين الفنان المرهف الحس. ولم يكن هذا التفاوت عيبا، ولكن وجوده يضيف قوة شديدة لشكل البورتريه. هنا، اكتشف بيكاسو أسلوبا جديدا لرسم صورة الإنسان.

هذه اللوحة تبين بوضوح مدى تأثير الفن البدائي على بيكاسو. وتمثل بداية أسلوب جديد جذري لرسم الأشكال والصيغ في فراغ اللوحة.

بدأ بيكاسو العمل في هذه اللوحة على أنها لوحة رمزية، اختار لها اسم "بيت دعارة فلسفي". يصور فيها رجلين زبونين، يختلطان مع نساء في غرفة استقبال في بيت دعارة بشارع "أفينيون" ببرشلونة. أحد الزبائن كان بحارا، الآخر يحمل جمجمة كرمز للموت.

عندما أنهى بيكاسو رسم اللوحة، كان قد حذف من المشهد الرجلين، وبسط تفاصيل الغرفة، لكي توحي بالستائر، ولكي تشبه رسوم "الحياة الساكنة" في مقدمة اللوحة. لأن بيكاسو كان يبحث عن أسلوب جديد لرسم هؤلاء النسوة الخمس داخل فراغ اللوحة، نجده هنا قد أظهر أجسادهن مكسرة، ومختلطة بمستويات تمثل الستائر وفراغات اللوحة.

المحاضرة الثامنة :المدرسة الوحشية

مقدمة:

"لم أكن احلم إلا بجعل الألوان تغني عندما كنت اعمل في هذا الجو المثير من دون أي اعتبار للقواعد والممنوعات". بهذه الكلمات وصف الفنان الفرنسي هنري ماتيس حريته كرسام والتي دفعت احد النقاد لأن يطلق على رسومات هنري ((قفص الوحوش)) ومن تلك اللحظة ولد المذهب المتوحش ومن ثم صُنف كمدرسة فنية لها قواعدها وهويتها الخاصة.

سبب التسمية:

يعود الى عام 1906 حين قامت مجموعة من الشبان الذين يؤمنون باتجاه التبسيط في الفن والاعتماد على البديهية في رسم الأشكال بعرض أعمالها في صالون الفنانين المستقلين وحين زار الناقد لويس فوكسيل الصالون وشاهد تمثالا للنحات دوناتللو بين الأعمال التي امتازت بألوانها الصارخ قال:

دوناتللو بين الوحوش فسميت بعد ذلك بالوحشية.. لأنها طغت على الأساليب القديمة.

تعريف المدرسة الوحشية:

الوحشية مدرسة فنية بدأت في مطلع القرن العشرين، لم تكن ذات مذهب محدد. إنها التقاء عدد من الفنانين ذوي الميول والمواقف المتقاربة نحو المعالجة اللونية والشكلية المشتركة. سمَيت الحركة بالوحشية لاعتماد الفنان في معالجة لوحته على الألوان الصارخة التي تخرج من الأنبوب مباشرة أحياناً : كالبنفسجي ، والأصفر ، والأخضر، والأحمر والأزرق والبرتقالي إلخ ....اختار جماعة " الوحشية " الموضوعات التي تعجَ بصخب الألوان، والحركة. اللون عندهم هو الوسيلة الأساسية للتعبير.والشكل لديهم عفويَ ، طفوليَ ،مبسط.

أهم فنانيها:

أعطت المدرسة الوحشية للفنانين حرية أوسع في الرسم، فلم يكتفوا

باستعمال الألوان الباردة كالأزرق، بل استخدموا الألوان الحارة كالأرجواني والأحمر، دون اعتبار للتنافر اللوني أو التشكيلات الصارخة ..وأصبحت الألوان لدى المدرسة الوحشية تترجم الانفعالات والأحاسيس بكشف جوانبها الأكثر تواترا. ويستمر الفنان في اختيار الألوان الواحد تلو الآخر حتى تساهم جميعاً في التوافق الكلي للصورة بلا تضارب، بل في علاقة بناء..وكان فنان المدرسة الوحشية يسعى الى التعبير في اللوحة بتلقائية مستخدماً وضع الأشخاص في الفضاء الذي حولهم ، ونقل العالم المرئي الى اللوحة بطريقة لا تمسَ نقاوة اللون، كما في لوحة " الأخوات الثلاث " التي رسمها الفنان هنري ماتيس (Henri Matisse) عام 1915 ، وهو أحد أهم رواد هذه المدرسة. كما ركز فنان الوحشية على رسم المشاهد الطبيعية والمناظر الخارجية مثل المدن ، والموانئ ، والسواحل ، وكل الأماكن التي تزخر النشاط الإنساني ، وما يشيع الحركة في الطبيعة الوادعة. فالتكوين التشكيلي في المدرسة الوحشية ، هو فن تركيب العناصر المتنوعة داخل إطار من الألوان الصاخبة ، للتعبير عن أحاسيس الفنان بعد دراسة متأنية وعميقة ، بحيث أن الخطوط توحي بالحجم ، وتسري في اللوحة الاشراقية المتألقة وتنبع منها النشوة الوضاءة . لتخلق المتعة البصرية التي تزودنا بها الطبيعة.

من أشهر روادها:

الفنان الفرنسي هنري ماتيس، الفنان جورج رووه، راؤل دوفي، موريس فلمنج. وسنتطرق في بحثنا هذا بتعريف شخصية هنري ماتيس.

هنري ماتيس : (Henri Matisse) عاش (1869-1954 م) هو رسّام فرنسي. من كبار أساتذة المدرسة الوحشية(fauvisme) ، تفوق في أعماله على أقرانه، استعمل تدريجات واسعة من الألوان المنتظمة في رسوماته الإهليجية (كانت تُعْنى بالشكل العام للمواضيع، مهملة التفاصيل الدقيقة)، يعتبر من أبرز الفنانين التشكيليين في القرن العشرين.

تتضمن أعماله لوحات تصويرية، منقوشات، منحوتات، زجاجيات (كنيسة الدومينيكيين في فينتشي، 1950 م). تَعْرِض العديد من متاحف العالم أعماله،

وخصص اثنان منها له -في فرنسا-: أحدهما في نيس (Nice)والآخر في كاتو (Cateau).

كان زعيما لأول حركة فنية ظهرت في مطلع القرن العشرين وهي الوحشية التي لم تدم طويلا. ولد في بلدة ماتيس في بلدة كانوا كامبريزي بشمال فرنسا درس القانون في باريس واشتغل لفترة في مكتب محام في بلدته إلا انه سرعان ما شعر بمواهبه الفنية فرجع إلي باريس ليدرس مبادئ الرسم على يد المصور برجيرو ثم تركه وذهب إلي دراسة أكثر تحرارا في مدرسة الفنون الجميلة علي يد المصور جوستاف مورو بدأت شهرة ماتيس تتضح بعد ان اشترك مع بعض زملائه في صالة خريف عام 1905 واعتبر ماتيس زعيما للحركة عندما أطلق اسم الوحوش علي جماعته وانهالت عليه الدعوات من المعجبين في أمريكا والسويد والنرويج لينشئ مراكز لأسلوب الدراسة الوحشية لذلك كان لتعليمه اثر في مسار التصوير الحديث.

كان "هنري ماتيس " يرسم من لوح مزج ألوانه الغني بالدرجات اللونية المتوهجة الصافية كموزاييك صارخ من ذلك العالم من الألوان المتوسطية . ففي البداية , أتى إلى كوليو حيث لأمضى صيف عام 1905. و كوليو مدينة فيها مرفأ منحدرة باتجاه حافة البحر و فيها قلعة و منارة و برج له جرس يتنافس ارتفاعاَ مع الجروف الصخرية. و فيها منازل بجدران بيضاء أمام بحر أزرق, وأسراب من القوارب الساكنة على الرمال الصفراء. و رغم الخمسة عشر عاماَ من التصوير ,كان اكتشافه للقوة المتفجرة للألوان في كوليو. وبعد هذه الانعطافة في نشاطه الإبداعي, ترك نهائياَ الانطباعية باتجاه جديد وصف "كتصوير لا يهتم بالمصادفة, تصوير ذاته, تصوير بمادته الصافية, أي البحث عن المطلق!"

ثم سافر إلى المغرب حيث هرب من رطوبة الشتاء الباريسي إلى ارض مباركة بالشمس حيث الضوء يبهر و الظلال تسطع.. حيث الأرض نفسها سجادة متنوعة من الورود .لقد أضافت الرحلات التي قام بها إلى المغرب عام 1912 و1913 فصلا مثمرا ورائعاَ في حياته. وهذه الرحلات لم نستجب كثيراَ جداَ بفضل غناها اللوني

الغريب بل بالانجذاب الروحي باتجاه الطبيعة بخضرتها المتمردة و عمارتها الخيالية و حزمها اللونية .., بشمسها اللاذعة طبعاَ و ضوئها الذي ينعش العيون. لقد خشي الفنان على عينيه ألا تحتمل كثافة الألوان التي كان "ماتيس"يبحث عنها ليبدع هذا الفردوس الأرضي.

كانت لوحات ماتيس الرائعة من المجموعة المغربية المدهشة لمعلمية المهارة الحرة للفنان ترسل بعيداَ الى روسيا , إلى سيجي ششوكين, واحداَ من الجامعين الرئيسيين لأعمال الفنان قبل الحرب العالمية الأولى.

وتنبغي الملاحظة أن سيرجي ششوكين مع جامع روسي آخر هو إيفان موروزوف, و هذا الأخير من الذين نوهوا بموهبة "ماتيس "قبل الكثير من النقاد الآخرين, كانا قد جمعا مجموعة من أجمل مجموعات العالم لأعمال الفنان حيث يفخر بامتلاكها اليوم كل من متحف التراث في لينينغراد و متحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو.

وفي هذا المجال فإن الخدمة التي أداها ششوكين عظيمة على نحو خاص. إن حصوله على حوالي /40/لوحة في عام 1910, كان قد طلب إلى ماتيس أن يرسم عمله العظيم حتى يومنا هذا المعنون " الرقص" و عمله الآخر " الموسيقا" ليضعهما في بيته في زقاق زنامسكي في موسكو.

لقد كان ششوكين حقاَ راعي الفنان المخلص خلال تجاربه الأولى.

وفي عام 1911, دعا ششوكين " هنري ماتيس " ليزوره في موسكو حيث وصل عن طريق سان بطرسبورغ. وفي موسكو, دفعه فن الأيقونة الروسي لتأمل الأسلوب البيزنطي في التصوير حيث غدا عموداَ من أعمدة الزخرفة لديه.

و نزولاَ على الطلبات الكثيرة من كلِ من شوكين و موروزوف, امتنع الفنان عن عزمه الأصلي بزيارة صقلية. وفي كانون الأول عام 1912, وصل إلى طنجة. وفي الحقيقة, كان كل ما شاهده في شهوره الأولى في المغرب مطر لا ينتهي يغلف بضبابية مشهد المدينة القديمة و مرفئها من خلال نافذة فندقه! إذن لا عجب من ألوانه القاتمة في لوحته "آنية السوس" حيث رسمها في غرفته في الفندق التي

كانت تعكس جيداً المزاج الحزين لرجل محبوس ضمن أربعة جدران. ولكن عندما حل الربيع في أوائل آذار ليقدم بكرمه العظيم عيداً متنوعاً للطبيعة, استهل الفنان مناظره الاحتفالية معظمها من الحدائق و البساتين المغربية المتناثرة على أطراف ثوب طنجة بخطوطها الخيالية و ألوانها الفرحة و خصوصاً الأزرق الساحر, كانت لوحاته تذكارية لأول عمل زخرفي عظيم بعنوان "سعادة الحياة" ز عن استخدامه للون و إشعاعاته طافِ بالفرح و استخدامه لدرجات لونية صافية كونت انسجاما(هارموني) في الألوان له قرابة بالموسيقا.

وعند زيارته الثانية لطنجة, نفذ "ماتيس" خصيصاً لششوكين لوحتين شخصيتين)بورتريه) :تذكار مغربي إحداها لوحة " حميدو" لصبي مغربي خجول, و الأخرى لوحة "زهرة بالأصفر" لفتاة مغربية يضئ وجهها كالبدر. لقد اصبحت "زهرة "موديله المفضل" إذ سوف تظهر في لوحته الاحتفالية "ثلاثية مغربي" التي رسمها "ماتيس" لموروزوف.

إن رسوماته , مثل اسكتشات من الشارع,و مناظر المدينة, ومشاهد المقاهي التي تبدو للوهلة الأولى رسوماً سريعة لمنها كانت في الحقيقة عميقة فيها كل الضوء المنبعث و الغنائية. و رغم أن الخط متحرك و طليق, و الرسم متكسر و حتى الفراغ يكون انطباعا لا يخطئ بالحجم. و تعليقاً على معرض لوحات ماتيس المغربية الأول عام 1913, أشار مارسيل سيمبات:

"يشاهد المرء هنا مقهىَ مغربياً فيه أشكال إنسانية متطاولة تحيط بوعاء من السمك الأحمر, لوحة يعطي الحكم فيها لحنينه للراحة والهدوء ,إضافة للوحة لجندي بالأخضر. لكن ما يترك أثراً بشكل خاص كانت بساتينه. أنا أعرف إحدى لوحاته التي رسمها ثلاث مرات برغبة للزخرفة, للهدوء و البساطة التجريدية الظاهرة أبداً بقوة أكثر من مرة".

بالنسبة لماتيس, كان المغرب ملجأً مباركا ِحيث يستمتع بالفرح بالرؤية و التصوير. وعلى الرغم من انه لم يرجع إلى المغرب بجسده و لكنه عاد في لوحاته مراراً و تكراراً لتصوير المواضيع التي كانت تلهمه إياها تلك الرحلات , وحتى في

لوحته الأخيرة التي أبدعها الفنان حين أصبح نصف أعمى في مغرب حياته, كانت تذكاراً من جنته التشكيلية.

إن الفنان مدين كثيراً جداً للمغرب, وكذلك أيضاً كان مديناً إلى كوليو. لقد غير تقنياته و إدراكه الحسي الرقيق للعالم حوله الذي أوصله للنضج. حقاً يحتضن الفنان مجد المكان في مجموعة أعماله الكاملة كالقمة التي يمكن أن تشاهد البانوراما الإبداعية الشاملة للفنان.

الفن التكعيبي:

تعتبر هذه اللوحة بداية فعلية للفن التكعيبي. فالمشاهد يرى الأجسام من مستويين مختلفين في نفس الوقت. يقول بيكاسو: "أنا أرسم الصيغ كما أعتقدها لا كما أراها."

الثلاث نساء على يسار اللوحة، رؤوسهن تشبه رأس "جيرترود ستين" في اللوحة السابقة لبيكاسو. المرأتان على يمين اللوحة تظهران في صورتين عنيفتين تجمعان بين القوة والبساطة، تبينان مدى تأثّر بيكاسو بالفن البدائي الزنجي في هذه المرحلة، الذي قام بدراسته في متاحف باريس. كان بيكاسو وماتيس متحمسين للفن البدائي يقومان بجمع تحفه النادرة.

لم يُطلع بيكاسو أحدا على لوحة الآنسات لعدة سنوات إلا لبعض الفنانين. من هؤلاء "جورج براك" (1882-1963)، وهو فنان فوفي أو وحشي.

وجد براك لوحة بيكاسو تمثل تحولا خطيرا في عالم فن الرسم. لدرجة أنه قام بتغيير أسلوبه هو بناء على هذه اللوحة. ثم قام بيكاسو وبراك بصياغة أصول الفن التكعيبي عام 1908.

يمثل الفن التكعيبي نقطة تحول خطيرة في عالم فن الرسم، ونقطة تحرر من الصور التقليدية التي هيمنت على العالم الغربي منذ عصر النهضة.

يرفض الفن التكعيبي التصوير الطبيعي للأشياء. ويفضل تكوين الأشكال والصيغ في صور مجردة من العالم المرئي. يقوم الفنانون التكعيبيون باستخدام

الأسلوب التحليلي لسيزان، ثم يقومون بتشريح المشاهد، وإعادة تكوينها في تصميمات جديدة لكي تكون موضوع جمالي جديد.

رسم بيكاسو اللوحة الرائعة جورنيكا عام 1937. والتي تصور مأساة الحروب بصفة عامة، وقصف الطائرات الحربية الألمانية والإيطالية لمدينة جورنيكا عام 1937، بغرض الترويع خلال الحرب الأهلية الإسبانية.

المحاضرة التاسعة:

الفن السيريالي:

يعنى هذا الفن باستكشاف وتصوير أغوار النفس والأحلام، وبلغ أوجه في أعمال الفنان الإسباني سلفادور دالي (1904-1989). اشتملت أعماله: الرسم، النحت، تصميم المجوهرات، الأثاث المنزلي، والسينما.

قام دالي بدراسة الأعمال السيكولوجية الجنسية لكل من "ريتشارد فون كرافت إبينج" و"سيجماند فرويد". واخترع طريقة تساعده في رسم لوحاته، أسماها "طريقة البارانويا الحرجة."

يعتبر دالي حالة فريدة في تاريخ الفن التشكيلي. يتصف بالتمرد على المألوف، وهي حالة لازمته طيلة حياته. يملك مقدرة عالية على نقل ما يدور في عالم اللاوعي والعقل الباطن إلى لوحاته. كان مناهضا للدكتاتور فرانكو حاكم إسبانيا.

درس الفن الإيطالي الكلاسيكي وفن عصر النهضة وتأثر بالفنان ليوناردو دافنشي. أشهر أعماله، لوحة تمثل رجلا ينصهر وهو ممسك بشوكة وسكين، يتناول بها ما ينصهر من جسده المنساب على المائدة.

كان يكره التكنولوجيا والميكنة، يظهرها في أعماله بصورة بشعة. وكان يعتقد أن هذه الميكنة والتكنولوجيا هي التي تقضى على روح الإنسان وقدرته على الإبداع.

هذه اللوحة تلخص أسلوب دالي الفريد. الذاكرة هنا مستمرة والزمن متوقف . الشمس التي لا تغرب، تضئ صحراء جرداء. مخلوق غير واضح الملامح على ظهره ساعة جيب منصهرة أو في حالة تحلل. الساعات الأخرى كلها منصهرة.
واحدة تتدلى من على فرع شجرة ميتة، تنبت من صخرة على شكل مكعب أملس. ساعة ثالثة تتدلى من حافة المكعب الصخري. ساعة رابعة ملقاة على الصخرة. سرب من النمل يحوم على الساعة الصغيرة، وذبابة كبيرة تقف على وجه الساعة المجاورة. دالي يعتني بالتفاصيل الدقيقة، لكي يقنع المشاهد أن اللوحة تمثل أشياء حقيقية. اللوحة تبين بوضوح أنها من هلوسات العقل الباطن. وعلى المشاهد أن يفسرها كما يريد.

يستخدم السيرياليون عادة طرقا عديدة لكي يحرروا القوى الخلاقة داخلهم من سلطة الوعي الطاغية، التي شكلتها ضغوط مجتمعاتهم داخل نفوسهم. كان دالي يستخدم طريقة "البارانويا الحرجة" لكي يشجع التداعي الحر عند الفنان.
التداعي الحر، تقنية تحليل نفسي تعتمد على ترك المجال للشخص لكي يفصح عن الأفكار التي تتبادر إلى ذهنه دون تدخل أو توجيه من الخارج، لكي يتم استخدامها في تحليل وضعه الراهن.
الفنان الإسباني خوان ميرو (1893-1983)، فنان سيريالي أتقن هذا الأسلوب . تحتوي أعمال ميرو منذ البداية على عناصر خيالية وشيء من الهلوسة.
وبعد أن نصح الشعراء السيرياليون ميرو باستخدام الصدفة لخلق لوحات فنية، استخدم ميرو طريقة من اختراعه، تسمح له برسم لوحات مثل اللوحة المسماه "رسم."
بدأ ميرو رسم هذه اللوحة، باستخدام ملصقات متفرقة ووضعها على اللوحة في تكوينات مختلفة. الملصقات أصبحت زخارف أعاد تشكيلها، ثم عمل منها مساحات قام بتلوينها فيما بعد.

يصف ميرو أسلوبه، بأنه انتقال بين الوعي واللاوعي في رسم اللوحات. بدلا من أن أجلس لكي أرسم لوحة ما، أبدأ بالرسم. وأثناء الرسم، تبدأ الصورة في تثبيت نفسها. أي أنها تبدأ تظهر كامرأة مثلا أو طائر.

المرحلة الأولى من الرسم، هي مرحلة تداعي حر، أي حرية اللاوعي وجعله يفعل ما يريد. المرحلة الثانية، هي مرحلة الوعي والحسابات الدقيقة. قد تكون لوحة مثل اللوحة السابقة "رسم" ليس لها معنى يمكن شرحه، ولكنها بدون شك، تعبير عما يدور بالعقل الباطن الذي نعرف عنه القليل.

إن أكثر الفنانين خيالا وجرأة على رسم العالم الغير منظور، عالم العقل الباطن، هو الرسام السويسري "بول كلي" (1879-1940). هو مثل ميرو في استخدام "التداعي الحر"، لكنه كان يبحث عن الطبيعة الإنسانية المدفونة في الأشكال والرموز البدائية.

مثل عالم التحليل النفسي السويسري "كارل يونج"، يعتقد "بول كلي" بأن العقل الباطن به جزء موروث عن جدودنا الأقدمين. هذا الجزء يظهر في صورة أشكال ورموز بدائية. نجدها عند الشعوب والحضارات البدائية.

يعتقد "بول كلي"، وهو ابن لموسيقي، وهو نفسه عازف كمان مقتدر. بأن فن الرسم مثل الموسيقى. له القدرة على التعبير عن العواطف، من خلال الألوان والأشكال والخطوط.

يقول كلي: "الفن لا يعيد انتاج المنظور الواضح، ولكنه يجعله منظورا واضحا. لقد اعتدنا سابقا على رسم الأشياء الواضحة أمامنا. أشياء نحب أن ننظر إليها ونراها. أما اليوم، فإننا نبحث عن الحقيقة، التي تقبع مختفية بين طيات الأشياء المرئية."

ولكي يبحث "كلي" عن الحقيقة المختفية خلف العالم المنظور، قام بدراسة الطبيعة بشغف. وكان مهتما بعمليات التغير والنمو في الأحياء. جذور أعمال كلي، هي الطبيعة. لكن الطبيعة تتغير وتشوه عند مرورها بالعقل.

عندما يبدأ كلي في رسم لوحة، يترك قلمه الرصاص أو الفرشاة لكي تقوده، إلى أن

تظهر صورة. ثم يقوم هو بإكمال الفكرة.
هنا من السهل التعرف على الطيور في اللوحة، بعكس لوحات ميرو. لكن كلي، يرسم الطيور بأسلوب بدائي يشابه رسوم الأطفال، مصبوغة داخل العمل الفني بصبغة شاعرية غنائية.

إن حجم لوحاته الصغيرة، تضخم التأثير على المشاهد. والمشاهد عليه أن يقترب، لكي يحل رموز هذه الصيغ الرقيقة، ويدخل معها عالم الأحلام الغامضة. الآلة التي يظهر يدها في اللوحة، تضيف شيئا للمشهد.

ليس هناك فنان آخر في القرن العشرين، يقارن برصانة الرسام بول كلي. لأنه خلق عالما من الغموض والتساؤلات، يجبر المشاهد على البحث بنفسه عن تفسير للعمل الفني.

بالطبع، الحديث عن الفن والفنانين لا ينتهي. هذه مجموعة مقالات عن الفن والفنانين. كنت أحسبها لن تزيد على عدد أصابع اليد الواحدة. وإذا بها تصل إلى 37 مقالة .

المحاضرة العاشرة:

نتائج وملاحظات ونقد على مدارس الرسم ومذاهبه في العصر الحديث

نحاول الوقوف على بعض الملاحظات التي تسترعي انتباه كل دارس لهذا الموضوع.

-1كثرة المدارس :

إن كل دارس أو مهتم بالفن، يلاحظ كثرة النزعات الفنية - في العصر الحديث - كثرة يصعب معها تعدادها أو حصرها، يضاف إلى ذلك اختلاط الأمور نتيجة

لتعدد الأسماء للمدرسة الواحدة، وتشابه هذه النزعات بعضها مع بعض في كثير من الأحيان مما أدى إلى الخلط بين بعض هذه المدارس..

وقد أدى هذا الأمر إلى صعوبة في تحديد هوية الكثير من اللوحات وبيان أو تحديد المدرسة التي تنتمي إليها. وهذا ما جعل العاملين في هذا الحقل في حيرة من أمرهم إذا أرادوا وضع النقاط على الحروف، كما أتاح لكثير من الناس أن يدلوا بدلوهم في هذا الموضوع وهم ليسوا من أهله.

-2ردود فعل :

ولدى التصور العام لهذه المدارس نرى أنفسنا أمام خط منكسر، زوايا الصدور فيه مساوية لزوايا الورود، فكل نزعة هي رد فعل على التي قبلها، إما ردًا عامًا في كل اتجاهاتها، أو ردًا خاصًا على بعض خصائصها.

فالكلاسيكية جاءت ردًا على فن البلاط.والرومانتيكية جاءت ردًا على الكلاسيكية، وقد تحملت مسؤولية تحطيم قيودها.وجاءت الواقعية رد فعل على تحليق الرومانتيكية في عالم الخيال وعلى الكلاسيكية في قيودها الصارمة.

وجاءت الانطباعية أو التأثيرية لترفض القوالب الكلاسيكية وتصب اهتماماتها على الشكل.

وجاءت التعبيرية ردًا على الانطباعية.

وجاءت الوحشية ردًا على الكلاسيكية رافضة محاكاة الطبيعة.

وجاءت التكعيبية ردًا على الواقعية والتأثيرية والتعبيرية.

وجاءت التجريدية استغناء عن الموضوع وعن الطبيعة، فكانت ردًا على المدارس التي اعتنت بهما أو بواحد منهما.

وجاءت الدادية رد فعل على الفن كله.

وجاءت السيريالية لتنتقل إلى عالم الوهم والأحلام..

ومن هذا نلاحظ أن بعض تلك المدارس أو النزعات كانت اندفاعات عشوائية غير متعلقة، ولم تكن نماءً طبيعيًا أو تدرجًا منطقيًا، الأمر الذي أدى إلى تلك السرعة المذهلة في ذلك التطور الذي استطاع في أقل من نصف قرن أن ينتقل من الانطباعية - التي تتمسك بتسجيل الظاهر الحسي للأشياء - إلى التجريد..

-3الشكل والموضوع:

الأصل في العمل الفني أن يتحقق فيه أمران، هما أساس بنائه: الموضوع والشكل.

وجاءت المدارس الحديثة، فبدأت بالتخلي عن" الموضوع "بدءًا من عدم الاكتراث به في المدرسة الانطباعية وانتهاء بالاستغناء عنه تمامًا في المدرسة التجريدية أو اللاموضوعية.

ولم يسلم" للشكل "وجوده، فقد أصابه ما أصاب" الموضوع "وكان ذلك على يد المدرسة التنقيطية التي قامت بتفتيته وتحويله إلى نقاط، ثم قامت التكعيبية بتحطيمه ثم أعادت بناءه، وجاءت السيريالية لتلغي الاهتمام بالشكل أو الصورة أو الهندسة.. وبهذا وصل" الشكل "إلى نهايته، كما وصل" الموضوع "قبله إلى نهايته وواسى كل منهما الآخر.

-4الفن والجمال:

كان الجمال غاية الفن.

ومع مرور الأيام وتتابع المدارس الفنية بدأ الاستغناء عن الجمال ليحل محله "الجمال الفني" ذلك الاصطلاح الذي يعين: ما يتوصل إليه الفنان بعد معاناته.

كان الناس جميعًا في الماضي يستطيعون التمتع بالجمال، ثم أصبح التمتع بالجمال الفني قاصرًا على أهل الاختصاص والمتدربين على تذوق الجمال الفني.

وبدأ النحول يصيب الجمال على يد المدارس الفنية، التي بدأت تتخلى عنه الواحدة تلو الأخرى حتى وصل الأمر إلى فن" القبح "أو" فن القمامة "على يد الدادية. فانتهت علاقة الفن بالجمال، وذهب كل منهما في طريق غير طريق صاحبه. وجاء" الفن الفقير "فقضى على هذه العلاقة قضاء مبرمًا.

-5الفنّان :

من هو الفنان؟

حين كان للعمل الفني مقوماته وقواعده، وأصوله وغاياته، كان الجواب على هذا السؤال: الفنان إنسان موهوب، وقد نّمى هذه الموهبة بالمعرفة والثقافة والعلم والتدريب..

أما بعد أن تجاوز العمل الفني كل تلك الأساسيات، وأثبت في ميدان الواقع إمكانية الاستغناء عنها، على يد تلك المدارس المتعاقبة أو المتزامنة.. وآل الأمر إلى أن أصبح كل عبث فنًا، وكل تهريج لوحة، أصبح من العسير الإِجابة على هذا السؤال!!

فقد أضحى الباب مفتوحًا أمام كل إِنسان كي يصبح فنانًا، سواء أكان موهوبًا أم غير موهوب، وكان ذلك بفضل الدادية والتجريدية والسيريالية.. فقد ذهبت الأسس والقواعد والمقومات، وقامت ذاتية الفنان مقامها. وارتفع المستوى الفني العام وأصبح كل إنسان فنانًا...؟!!

وضاعت شخصية اللوحة.. بضياع شخصية الفنان. وأصبح من العسير في هذا الخضم المتلاطم الأمواج تمييز ما هو فن عما ليس بفن، وأصبح كل إنتاج يمكن

أن يكون فنًا. وظهر فن" ضد الفن - "كما رأينا - وبهذا أصبح كل من لا يتقن الفن أو يمقت الفن فنانًا في هذه المدرسة. وضاعت هوية الفن.. وضاع معها الفنان!!

-6غياب "الغاية :"

كان" الموضوع "هو الفكرة التي يسعى الفنان لإبرازها وتسليط الأضواء عليها من خلال فنه وعبقريته وموهبته، وإذن فقد كانت هناك غاية يسعى إلى تحقيقها..

وجاءت التأثيرية وما بعدها فأعفت الفنان من عناء هذه المهمة وأصبح الفن نفسه هو الغاية.. وفي ظل هذا المنطلق أصبحت فنون الأطفال محل إعجاب - في نظر المدرسة الوحشية - وظهرت رسوم لرسامين كبار من أمثال "بول كليه" تشبه رسوم الأطفال والمجانين.. الذين يرسمون بلا غاية.وإذا كان" العبث "هو الطرف المقابل للعمل" الغائي "فقد أصبح هذا العبث واللامعقول وكل شاذ محط أنظار الداديين.

وأتمت السيريالية المشوار فجعلت من الوهم والأحلام هدفًا يسعى إلى تحقيقه في العمل الفني.

وكان غياب" الغاية "تعبيرًا عن غياب العقل وسيطرة الهوس والفوضى.

-7أثر النظريات العلمية والاجتماعية في الفن :

إن الفن لم يكن في هذه المدة من الزمن - كما رأينا - بمعزل عن الحياة، بل كان سريع التأثر بكل ما يحدث على مسرحها، وصدى من أصداء واقعها.

لم تكن تلك المدارس ردود فعل، بعضها على بعض - كما ذكرنا - فحسب، وإنما كانت أيضًا ردود فعل لواقع اجتماعي.

إن الرومانتيكية التي سيطرت على الغرب فترة من الوقت "كانت في حقيقتها هروبًا من الواقع السيئ الذي تعيش فيه شعوب أوروبا، هروبًا يشبه في مظاهره، الحشيش والأفيون، وغيرها من المغيبات التي تنسي الإنسان الواقع، وتحلق به في عالم صناعي خال من المشاكل التي تقلق البال، ثم تفيق - إذا أفاقت - على حسرة مرة من أجل الأحلام الحلوة التي لا تتحقق في واقع الأرض."..

وكان رد الفعل هو الحركة" الواقعية." "كان كل شيء يتجه إلى الواقع."

كانت هناك حركة انسلاخ كامل من" المثل "الجوفاء التي كانت مسيطرة من قبل، والتي كانت تعيش في أبراجها العاجية في عالم نظري بحت تاركة الواقع البشري ينغل فيه الدود.

وكان المذهب التجريبي في العلم...ونشأ على أنقاض المذاهب والاتجاهات النظرية مذهب مادي بحت يقول: إنه لا حقيقة إلا حقيقة المادة، ولا موجود إلا ما تدركه الحواس..

وبسبب هذا الاتجاه ولدت النظرية الداروينية، مقررة حيوانية الإنسان.ومن ثم صار التصور "الواقعي" الجديد للحياة الإنسانية قائمًا على" مادية "الإنسان و"حيوانيته "كذلك في ذات الوقت.

وقامت على مادية الإنسان وحيوانيته جملة مذاهب في الاقتصاد والاجتماع والسياسة وعلم النفس.. وكان لا بد أن تصل هذه العدوى إلى الفن في أثناء الطريق..

وكانت "الواقعية الفنية في القرن التاسع عشر والعشرين.. قامت هذه الواقعية تزعم أنها ستصور الإنسان على حقيقته، لقد سئمت من الصورة المزيفة التي كان يرسمها الفن القديم للإنسان، صورة البطولة الخارقة التي تتمثل فيها الفضائل المثالية التي لا وجود لها في الواقع.

أما الواقع فهو هذا" الحيوان."[1]..."

والأصل :أن الفنان في الناس، هو مكان الشعور والإحساس، وهو خلجات الوجدان، ومقياس الفضيلة، وصانع الجمال.. أو الدال عليه حين لا يكتشفه غيره...

وعندما تتدهور المثل وتفقد مكانتها في المجتمع، فإن دور الفنان هو العمل على تثبيتها ورعايتها...

ولكن ما شاهده الواقع - في أوروبا - لم يكن كذلك، فقد تنازل الفنان عن مكانته، ورضي لنفسه دور التبعية والتلقي، وأن يكون رجع الصدى، ولم يحافظ على مكانته المعطاء.. وجاءت النظريات لتقول بحيوانية الإنسان فسارع إلى تنفيذ ذلك على لوحاته، وجاءت النظريات لتقول بماديته، فطبق مضمون ذلك في رسومه.

كان المتوقع أن يرفض الفنان هذه المفاهيم، بشعوره الشفاف وفكره النير وإحساسه المرهف، فإن ما قالت به هذه النظريات ينفي عن الإنسان "إنسانيته" وكيف يكون فن حيث لا إنسان؟. كان المتوقع منه أن يدافع عن إنسانيته، وأن يتخذ من فنه الدليل على ذلك!!..

لا شك أن هناك فنانين، وقفوا موقفًا سليمًا، ولكنهم قلة، أو لنقل: كانت هناك مواقف لبعض الفنانين.. ولم يكن هناك فنانون ملتزمون، الأمر الذي لم يغير من الصورة شيئًا.

-8رسوم الإنسان :

ونتيجة لما ذكرنا في الفقرة السابقة، فقد ظهرت رسوم للإنسان، وقد ذهبت فيها معالمه، وتحول في بعضها إلى ما يشبه الآلة، وفي بعضها إلى ما يشبه المتاع، وفي بعضها لم يعد إنسانا[2].

-9وعمَّ البلاء:

قد ينحرف الفنان.. وقد يمنى بالفشل.. وقد يفسد ذوقه.. وقد يحدث هذا كله أو أكثر منه. وليس ذلك بمستغرب في ظل تلك المدارس والاتجاهات.

ولكن المستغرب أن يصل هذا الانحراف أو الفساد إلى اللجان الفنية القائمة على المعارض. أو يصل إلى لجان التحكيم، وهي عادة تتشكل من النقاد وأساتذة الفن...

أن يخطئ" والتر دي ماريا "فتكون لوحته خمسين مترًا مكعبًا من القاذورات.. قد يكون ذلك أمرًا مقبولًا!! أما أن تسمح له لجنة المعرض بنقل هذه القاذورات إلى مكان العرض فذلك الأمر المستغرب.!!

لا شك بأن زوار ذلك المعرض قد متعوا أنظارهم بتلك المناظر كما أتيح لهم أن يستنشقوا الهواء المعطر الذي يتصاعد من تلك المعروضات.. وقد سبقهم إلى هذه المتعة منظمو المعرض!!.

وقد تخطئ لجان تنظيم المعرض فتقبل عملًا ليس من الفن في شيء، ويصل العمل إلى قاعات العرض.. أما أن تمنح له الجوائز فذلك هو الأمر المستغرب؟!

إن لجنة التحكيم في بينالي الإسكندرية الخامس عشر، منحت جائزة فن النحت الأولى لعمل أرضي هو عبارة عن أرض فرشت بالأحجار المكسرة غرس فيها خمسة قضبان حديدية بارتفاع نصف متر ربط بين رؤوسها بخيوط النايلون.

والسؤال الذي يطرح نفسه :أين النحت في هذا العمل، بغض النظر عن قيمته الفنية؟!

وفيما يبدو.. ففي الأجواء التي يصل إليها الفن الفقير وما كان على شاكلته ..يلتقي فساد الذوق. ومع الجهل.. فإذا نحن أمام الفقر حسًّا ومعنى، شكلًا ومضمونًا..

-10فقدان التصور الصحيح :

إن كل ما سبق ذكره، يرجع إلى سبب رئيسي واحد، هو فقدان التصور الصحيح لدى الفنان، عن الألوهية والكون والحياة والإنسان، الأمر الذي جعله يخبط خبط عشواء ﴿ وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ ﴾[3].

الفن تصور للوجود والحياة والإنسان، تصور للوشائج التي تربط هذه الأطراف بعضها ببعض.. وتربطها جميعًا بالله تعالى خالقها، إن الخلل اليسير في هذه القضية يؤدي إلى الانحراف الكبير.

نكتفي بهذا القدر من الحديث عن الرسم في ظل المدارس الغربية، وقد أحببنا أن تكون صورته واضحة بين يدي القارئ قبل أن ننتقل إلى الحديث عن التصوير في الإسلام.