الانطباعية
قصي طارق
Degas

كتاب

الانطباعية

اهم مدارس الحداثة

قصي طارق

لبنان _ بيروت

لقد صار قلبي قابلاً كل صورةٍ

فمرعى لغزلانٍ ..ودير لرهبانِ

وبيت لأوثانٍ ..وكعبة طائفٍ

وألواح توراةٍ ..ومصحف قرآنِ

أدين بدين الحبِ ..

أنى توجهت ركائبهُ

فالحب ديني ..وإيماني

بسم الله الرحمن الرحيم

وقل رب زدني علما

صدق الله العظيم

الاهداء

في الضمير تعتمل افكار واشياء لا استطيع شرحها , و منذ اللحظة الاولى التي فكرت فيها بهذا العمل الذي احسبه جزءا من سيرتي وشيء جميل.. كهدية للأصدقاء الذين تمنوا لي النجاح و للزملاء .. والى طلاب كلية الفنون الجميلة ومدرسيها

والى والدي المعلم الصادق.

الى النهر الخالد في حياتي الخاصة ..امي

الى الكتاب والمفكرين الذين منحوني الكثير من عزيمة المواصلة ..

أهدي هذا الجهد وهو قليل في حضرتهم

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر له، بدء أتوجه بالشكر والتقدير إلى كلية الفنون الجميلة وعالم الفن التشكيلي الذين دفعوني لإنجاز هذا الكتاب.

واتقدم بوافر الشكر وخالص التقدير إلى دولة البنان الجميلة التي اقيم بها الان بلدي الثاني

الفنان

قصي طارق

الرسم عقيدة تفرض على معتنقها أن يتجاهل الرأي العام.

لعل أكثر القصص تأثيرا تلك التي تتعلق بأشخاص عانوا من صعوبات لكنهم تحدوها ووقفوا أمام كل المعوقات التي واجهوها، لأنهم يؤمنون بأنهم يستطيعون تحقيق انجاز، وهذا ما أثبتته قصص لبعض هؤلاء الأشخاص الذين تركوا أثرا كبيرا على الحياة رغم إعاقاتهم المختلفة هؤلاء فنانين من مختلف الجنسيات جمعهم الضوء والفرشاة والثورة على قيم الأستوديو ارفع القبعة لهؤلاء الذين لم يبيعوا لوحه واحده معظم حياتهم لكنهم عانوا لأجل القضية .

الفصل الاول

المبحث الاول

الحداثة

تقدمة في الحداثة ضمن الفن التشكيلي..... 10

بداية الحداثة.....19

التغييرات الأساسية.....20

علم الاجتماع.....20

ماكس فيبر والحداثة.....21

الاقتصاد.....22

السياسة.....24

قيم الجمال في العصر الحديث.....25

عصر التنوير والحداثة.....25

الحداثة وتطور الصورة في العصر الحديث.....27

الفصل الثاني

مبحث الاول

الانطباعية.....33

الفصل الثاني

المبحث الثاني

الفنانين الانطباعية

إدوار مانيه Édouard Manet 47

كلود مونيه..... 67

الفرد سيسليAlfred Sisley 97

كاميل بيســارو (1830 - 1903)..... 114

بيير أوغست رينوار..... 141

إدغــار ديغــا..... 182

بول سيزان Cézanne Paul..... 221

پول گوگان (Gauguin Paul) 264

تولوز لوترك..... 319

فينسنت فيليم فان كوخ 343

الفصل الثالث المبحث الاول

ما بعد الانطباعية..... 392

المصادر :..... 401

الفصل الاول

المبحث الاول

الحداثة

غداء على العشب _ موني

الحداثــة ♥أو العصــرنة تحــديث وتجديــد مــا هــو قــديم وهــو مصــطلح يبــرز فــي المجال الثقافي .... ومن مبدأ أن الفن ظاهرة أو شكل من أشكال النشاط الإنساني، فإنه لا يمكن دراسة تاريخ الفن بصفته ظاهرة مستقلة أو منفردة بل يجب أن نربط بين الفن وبين الخلفية الاجتماعية للإنسان الذي أنتج هذا الفن بما يحويه من عوامل اقتصادية وسياسية وثقافية وتاريخية.

وعليه نستعرض في المحاضرات تاريخ الفنون العالمية من نهاية القرن 19 وحتى القرن 21, من خلال التعرف على الاتجاهات الحديثة في الفنون من خلال دراسة التحولات التاريخية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي ساهمت في ظهورها.

والفكري التاريخي ليدل على مرحلة التطور التي طبعت أوروبا بشكل خاص في مرحلة العصور الحديثة. بشكل مبسط، يمكن تقسيم التاريخ إلى خمسة أجزاء :ما قبل التاريخ، التاريخ القديم، العصور الوسطى، العصر الحديث والعصر ما بعد الحديث.

معظم الحياة الحديثة تغذت من مصادر متعددة :اكتشافات علمية مذهلة، معلومات عن موقعنا من الفضاء وتصورنا عنه، مكننة الصناعة التي حولت المعرفة بالعلوم إلى تكنولوجيا، وغيرها. كل هذا يخلق بيئات جديدة للبشر ويدمر القديمة، فهو يعجل حركة الحياة، يبلور أفكارا واتجاهات اجتماعية وسياسية ودينية، يكون قوى وسلطات جديدة، يعقّد العلاقات بين الناس وبعضهم وبين الناس والمؤسسات

♥ •شكل أدبي يقوم على التمرد على الواقع و تغيير القديم الموروث بكل أشكاله •.تجديد التقاليد المتوارثة •.انتشار الوعي الفردي المستقل مع ظهور الفردية •.الانسان المعاصر لا يستطيع السيطرة على هذا الفكر لمدى تطوره •.تحطيم كل المبادئ الإنسانية الموجودة في الأدب الرومانسي وإعادة صياغة الفن ولكن للأسوأ •. الحداثة تعتبر حرية مطلقة لا يحكمها شيء •.الحداثة لها أفكار سيئة تؤدي إلى حذف كل ما يتعلق في الدين.

المختلفة، يزيد أو يغير اتجاهات الصراعات الطبقية ويفصل الملايين من البشر عن تاريخهم وعاداتهم الموروثة منذ الأزل.♥

يحتل مفهوم الحداثة "Modernity " في الفكر المعاصر مكانا بارزا، فهو يشير بوجه عام الى سيرورة الاشياء بعد ان كان يشير الى جوهرها، ويفرض صورة جديدة للإنسان والعقل والهوية، تتناقض جذريا مع ما كان سائدا في القرون الوسطى. وبالرغم من اهمية هذا المفهوم وشيوعه في الفكر المعاصر، الا انه اكثر التباسا وتعقيدا لما ينطوي عليه من غموض و ارتباطه بحقول معرفية عديدة واستخدامه في مجالات مختلفة وتوازي معناه مع مسيرة الحضارة الغربية الحديثة، التي افرزت اشكاليات رافقت الحداثة وما بعدها، وكذلك تعدد ابعاده ومدلولاته وشموليته لمستويات من الوجود الانساني، العلمية والتقنية والاقتصادية والسياسية والادبية والفنية والفلسفية والتداخل فيما بينها.

والحداثة هي نقيض القديم والتقليدي. فهي ليست مذهبا سياسيا او تربويا او نظاما ثقافيا واجتماعيا فحسب، بل هي حركة نهوض وتطوير وابداع هدفها تغيير انماط التفكير والعمل

♥ مبدأ الذاتية: ويشكل مبدأ الذاتية، القاعدة الاساسية للحداثة في المجال الفلسفي الذي يعني أولوية الذات وانتصارها، حيث اصبح الانسان الحديث يرى صورته في مرآة يتمثل العالم من خلالها، واخذ يدرك نفسه كذات مستقلة ومتميزة عن الطبيعة، وهو ما دفع الانسان الى السيطرة على الطبيعة واخضاعها لمشيئته. كما اصبح الانسان يستمد يقينه من ذاته، وليس من عقيدة او سلطة، غير سلطة ذاته. وليس كما كان عليه الامر في القرون الوسطى. وبحسب هيغل، فان الحداثة شكلت ارتدادا الى الذات وكونت بنية علاقة مع الذات دعاها هيغل بـ "الذاتية" او "الآنية"، أي حرية الذات، التي هي بشكل عام مبدأ العالم (الازمنة الحديثة) وشرحها بـ "الحرية" حيث قال:"ان مكون اهمية وعظمة عصرنا هو الاعتراف بالحرية "، ووصفها "بالروح، وحقيقة كونها بذاتها."وكان ديكارت اول من أسس فكرة الحداثة الفلسفية بعد ان وضع مبدأ الذاتية (الكوجيتو): "أنا افكر اذن أنا موجود" كاساس للحقيقة وكقيمة مطلقة– وخط فاصل بين عالم الآلهة القديم وعالم الانسان الحديث– وجعله مركز الكون.اما لا بتنز (1646– 1716) فهو أول من اسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية، حيث قال "ان لكل شيء سبب معقول" وبهذه المقولة تفتحت ابواب العالم الحديث التي ساعدت الانسان على معرفة اسرار الكون والحياة والموجودات وكونت بديلا علميا وعقلانيا لسلطة الميتافيزيقيا القديمة. ومذاك اصبح العلم هو الموجه الذي يقود الفلسفة الحديثة وظهور مفهوم "الكلية" الذي يعني النظرة الشمولية العامة للاشياء.كما ان العلم الممومضع الذي اخذ يفك سحر الطبيعة، حرر في ذات الوقت، الذات العارفة، واصبحت الحرية الذاتية للفرد التي قامت على هذه التصورات، تؤكد على حق الفرد في التمييز بين الافعال المتوقعة منه، فاخذ يلاحق الغايات ولكن بشرط انسجامها مع راحة الآخرين. وبذلك اكتسبت الارادة الذاتية استقلالا طبقا للقوانين العامة. وهكذا تجسدت الحداثة والعقيدة والدولة والعلم والفن والاخلاق في مبدأ الذاتية .
http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري

والسلوك، وهي حركة تنويرية عقلانية مستمرة هدفها تبديل النظرة الجامدة الى الاشياء والكون والحياة الى نظرة اكثر تفاؤلا وحيوية. واذا كانت الحداثة بنية فكرية جامعة لعدد كبير من المعاني والسمات والمباديء الحضارية المشتركة التي تشمل الوجود الانساني، فان التحديث "Modernization" له مدلول تاريخي لا يشير الى السمات الحضارية المشتركة، وانما الى دينامية التحولات البنيوية ومستوياتها. فابتداء من القرن السادس عشر حدثت في اوربا تحولات بنيوية وحركات اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية اجتاحت اوربا، رافقها استكشافات جغرافية وفتوحات استعمارية، وفي ذات الوقت، ثورة علمية تقنية رافقت الثورة الصناعية، التي فجرت في نهاية القرن التاسع عشر الثورة الفرنسية والثورة القومية البرجوازية في اوربا.

ان هذه التحولات البنيوية التي تداخلت بعضها مع البعض الآخر، في حركة جدلية كانت تصب في مجرى واحد هو مسار الحداثة.

منهجيا، ليس من السهل اخضاع الحداثة الى القياس، لانها لا تكشف عن نفسها في موضوعات محددة وملموسة ويمكن قياسها واخضاعها للتجربة، وعلى المرء ان يستقرئ أسس الحداثة ومقوماتها بوصفها عمليات تراكمية وتحولات بنيوية مادية ومعنوية .

وبايجاز شديد يمكننا فهم الحداثة باعتبارها المعطى الدوري والتحول المتسلسل في بنيات الانتاج والمعرفة والثقافة والاستطاعة التقنية والتي تمثلت بثلاث تحولات كبرى هيأت لقيامها وهي :

أولا تقوم على سلوك ذي نزعة انتاجية واسعة تتخطى الحدود التقليدية لمنظومة العمل والانتاج القديمة. وبهذا فهي مرادفة للرأسمالية، كنظام اقتصادي وبيروقراطي رشيد للمشروع الاقتصادي الحر الذي يقوم على تقسيم العمل الاجتماعي والتخصص.

وثانيا تقوم على تقدم علمي تقني مستمر ظهر في العلم التجريبي والطباعة والتعليم والاعلام والاتصال وغيرها.

وثالثا نهضة فكرية واجتماعية سياسية في دوائر المجتمع والفرد، ادت الى الاعتراف بقدرات الانسان الذهنية وحددت حقوقه وواجباته.

وباختصار، فالحداثة تعني مجمل التفاعلات التراكمية التي يدعم بعضها البعض، وان هذه التغيرات الحاسمة ذات الوتائر السريعة انتجت طفرة حقيقية في التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، تطورت بموجبها قوى العلم والتقنية والانتاج تطورا واسعا بحيث احدثت قطيعة بين الانسان وماضيه وجعلت منه سيد الطبيعة ومالكها عن طريق ضبط علمي عقلاني لا فعاله. ولكن منذ مطلع القرن الماضي بوجه خاص تحولت العلاقة بين العلم والتقنية لتصبح التقنية "العلم المطبق " كما اصبحت الالة، بل وسيطرتها هي السمة الابرز في الغرب، بمعنى الاهمية المتعاظمة التي تمثلها التقنية في العالم بحيث لم يعد هناك انسان وطبيعة وانما هناك أنا والعالم، فيما هذه " الأنا " متضمنة في بيئة انسانية تقنية، وهو ما جعل الانسان مركزا للكون ومصدرا للقيم. وبهذه النقلة النوعية الشمولية شكلت الحداثة قطيعة مع التراث ومع الماضي، ولكن لا لنبذه وانما لاحتوائه وادماجه في مخاضها المتجدد دوما.

كان هيغل أول فيلسوف وضع مفهوما واضحا للحداثة واستخدمه في سياقات تاريخية للدلالة على حقبة زمنية معينة، حيث ذكر بان الحداثة بدأت مع عصر التنوير، بفعل اولئك الذين اظهروا وعيا وبصيرة، باعتبار ان هذا العصر "حد فاصل" و "مرحلة نهائية من التاريخ"، في هذا العالم الذي هو عالمنا وحاضرا يفهم على انه قيمومة الزمن الحاضر، انطلاقا من أفق "الازمنة الجديدة" التي تشكل تجددا مستمرا. كما وضع هيغل مدلولا للعلاقة الداخلية القائمة بين الحداثة والعقلانية، وهو مدلول امتد

بذاته حتى وصل الى ماكس فيبر. وقد استخدم هيغل مفهوم الحداثة ضمن اطر وسياقات تاريخية للدلالة على "الازمنة الحديثة" وهو بهذا مفهوم زمني يعبر عن القناعة بالمستقبل الذي سبق وبدأ، والزمن المعاش المرهون بالمستقبل، والمنفتح على الجديد الآتي

منذ ذلك التاريخ ابتدأ تصوير التاريخ كعملية تفاعل منسقة وخلاقة للمشاكل ومن هذه اللحظة اصبح الزمن معاشا في مواجهة القضايا التي تطرح نفسها كسلطة نادرة، وبقول آخر "كزمن يلاحقنا."

واذا جاز لنا ان نحدد تاريخا موجزا وسريعا لمفهوم الحداثة، فيمكننا القول بان المفهوم يعود الى بداية القرن التاسع عشر فقد ذكر هيغل بان الازمنة الحديثة تخص ثلاثة قرون تمت فيها تحولات هامة وهي:

1 اكتشاف العالم الجديد

2 عصر النهضة

3 عصر التنوير

هذه التحولات الكبرى، التي بدأت منذ القرن السادس عشر، شكلت عتبة تاريخية هامة وانتقالا من القرون الوسطى الى الازمنة الحديثة، وهي دالة على حقبة جديدة تشير الى ولادة عصر ومستقبل جديد .

منذ هذه الحقبة ابتدأ تصور التاريخ كتفاعلية متسقة خلاقة، واصبح الزمن معاشا في مواجهة القضايا التي تطرح نفسها، او كزمن يلاحقنا. ان " روح العصر Zeitgeist "هو احد المفاهيم الجديدة التي ابتدعها هيغل، التي تسم الحاضر كلحظة عابرة تستهلك نفسها في وعي التاريخ، وفي انتظار مستقبل مختلف. يقول هيغل، "ان زمننا هو زمن ولادة وزمن انتقال الى حقبة جديدة. وان العالم الجديد

ينفتح على المستقبل ويولد حقبة تاريخية جديدة تستمر في كل لحظة من لحظات الحاضر الذي يولد شيئا جديدا". وان الوعي التاريخي بالحداثة يتضمن تحديدا للحدود بين الزمن القائم والزمن الجديد، وتصبح الحقبة المعاصرة بداية للزمن الجديد الذي يبدأ مع عصر التنوير، ومع الثورة الفرنسية، باعتباره حدا فاصلا يكون قطيعة بين الازمنة الحديثة والماضي. كما شكلت القطيعة انفصاما وتوقفا وازاحة له من جهة، وثورة معرفية كونت تحولا مفاجئا وحادا في نظام المفاهيم والاشياء والعلاقات الاجتماعية من جهة اخرى. وبهذا فالحداثة ليست قطيعة مع الماضي فحسب بل هي الغاء له وتوليد حركة طليعية متقدمة.

وبطلوع القرن الثامن عشر صاحب الحداثة مفاهيم جديدة ذات دلالات ما زالت تحتفظ بجدتها واهميتها حتى اليوم كالحرية والعقلانية والنقد والتقدم الاجتماعي وغيرها. (1)

تقدمة في الحداثة ضمن الفن التشكيلي

لقد أفرزت الحضارة من خلال معطياتها الكثير من التحولات في المفاهيم ، والحداثة أحد تلك المصطلحات الذي يتمتع بجذر تاريخي متحوّل . فله معان كثيرة ويشتبك مع مفاهيم مجاورة له من قبيل التجديد والتحديث والطبيعة وغيرها من المصطلحات ، غير أن التجديد له ، أرضية خصبة تطرح فيها قضايا الحداثة " إلاَّ أن الحداثة أكثر من التجديد ، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحداثة ، لأن التجديد إنتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة ، بل يسهم في توليد معايير جديدة ، فالجديد نجده في عصور مختلفة ، لكنه لا يشير إلى الحداثة دائماً ولا يكون الجديد حديثاً بالمعنى الذي استقر للحداثة إلاَّ إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة" (2) .

---

[1] http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري

[2] لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة,

http://www.google.com.lb/url?sa=t&rct=j&q=%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%

ويتطور مفهوم هذا المصطلح بتطور الحداثة ، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة ، وما دام العصر الذي نعيشه الآن هو عصر المصطلحات ، لذا وجب علينا تحديد وبلورة مفهوم الحداثة .

لقد مرَّ هذا المصطلح بمراحل من التغيّر السريع ، ربما أسرع من الرومانسية أو الكلاسيكية الحديثة . من الناحية التاريخية نستخدم هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت ونستعمله كذلك لإيجاد نشاط الإنسان في ظروف معينة وما يتمخض عنه من وجهات نظر إنه " ذلك النمط من الوعي الإنسان المعاصر في أهمية اللحاق بحركة الزمن ، هذا الوعي الذي غالباً ما ينتهي باليأس تزايد سرعة هذه الحركة " ورغم ذلك تبقى الحداثة ذات تأثير بمشاعرنا التي تجعلنا نتصور أننا نعيش في زمن حديث . إنَّ الحداثة ليست أكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لأسباب يمكن تمييزها بوضوح ، إنها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد (3) .

وقد استعملت كلمة (الحداثة) من حين إلى آخر مرادفاً للرومانسية ، وكذلك استعملت في وصف الأجواء العامة للأدب الأوربي في القرن العشرين ، واستعملت من جانب آخر في وصف حركة جارفة معينة غطت الحضارة الأوربية . وتؤكد (كرترودشتاين) إنَّ هذه الكلمة هي خير ما يصف تكون القرن العشرين وجوّه العام ، أما النقاد الماركسيون من مثل (لوكاكس) فيعدونها نوعاً من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية ، وقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي

A9+%D9%81%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Frepository.uobabylon.edu.iq%2F2010_2011%2F5_25840_1135.doc&ei=OiKJVeqSCISwUeSPiOAE&usg=AFQjCNHthX5kjuW5mrsgljWE9TO6vvjTAA&sig2=EzzHGFjwQ2ae03ph9uK2RQ انظر ابضا : خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984 ، ص25 .

(3) لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : مالكم براديري ، جميس ماكفارلن ، الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ، ص29 .

جاءت لتحطيم الواقعية أو الرومانسية وكان ديدنها التجريد ، حركات مثل الانطباعية والتعبيرية والتكعيبية والمستقبلية والرمزية والدادائية والسوريالية ، مع ذلك ليس هناك ما يوحد هذه الحركات ، بل أن بعضها جاءت ثورة كاسحة على بعضها الآخر (4) .

يقول (جان بودريار) ليست الحداثة مفهوماً سوسيولوجياً أو سياسياً أو تاريخياً ، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ، أي إنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية ... ويؤكد (بودلير) إنَّ الحداثة هي العابر والهادي والعرفي إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي والثابت ، وللحداثة وجهات : سلبي : وهو ما عكسه عالم المدنية الكبيرة بما فيه من غياب الخضرة والذي يتجلى في التقدم القائم على التقنية المعتمدة على النجار والكهرباء ، ووجه فاتن ، وهو عنصر الإثارة (5) .

إنَّ الحداثة ممارسة أرادت أن تناقض الأساس التي قامت عليها الثقافة الغربية في الماضي والتي كانت قائمة على العقل . لقد ابتدأت الحداثة في أوربا منذ اللحظة التي تفككت فيها الثقافة الدينية وظهرت الثقافة اللادينية .

إنَّ المبدأ الأساس للحداثة هو الحرية ، لذلك طفت الذاتية في اتجاهات الأدب والفن الحديث وقطع الفنان صلاته بجميع العقائد ، لقد تطرفت الذاتية نزعتها الانفصالية حتى أصبحت مبدأ وحيد الاتجاه تناهض الطبيعة والتراث والدين ، لقد كانت الحرية السبب في

---

(4) مالكم براديري ، جميس ماكفارلن ، مصدر سابق ، ص 23-24 .

(5)لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة,
http://www.google.com.lb/url?sa=t&rct=j&q=%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9+%D9%81%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Frepository.uobabylon.edu.iq%2F2010_2011%2F5_25840_1135.doc&ei=OiKJVeqSCISwUeSPiOAE&usg=AFQjCNHthX5kjuW5mrsgljWE9TO6vvjTAA&sig2=EzzHGFjwQ2ae03ph9uK2RQ

محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984 ، ص12-14 .

تضخيم الذاتية حتى وصلت حدود التجرد عن الإنسانية والتشيء في الإنتاج الذي أصبح شيئاً منفصلاً عن قيمته ، ومع ذلك هناك من يدافع عن الحداثة وتعتبرها عقلانية (6) .

وتلخص طروحات الحداثة بما يأتي :

بدأت الحداثة مع التحولات الهامة التي شهدها المجتمع في القرن العشرين مع ظهور الأمبريالية واندلاع الحربين العالميتين وقيام الثورة الروسية .

لقد تغيرت علاقة الإنسان مع نفسه على نحو أقل مما حصل لعلاقته مع العالم الخارجي .

تراكم التناقضات ، ولكن في جو من الإبهام والغموض ، فتناقضات حداثتنا الحالية تعمق من حدة تناقضات ما قبل الحداثة (القرن 19) دون اضائتها .

هيمنة التقنية على الطبيعة .

انهيار الثقافات التقليدية ، خلط شامل بين التعليم والتربية والثقافة

بداية الحداثة

الحداثة تشمل مجموعة من التغييرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية بالإضافة إلى أخذ تلك التغييرات على أنها عصرية. الجدل حول الحداثة يتناول هذه التغييرات التي يبدو أنها بدأت في أوروبا في أواخر القرن الخامس عشر أو بداية القرن السادس عشر.

بعض المفكرين يؤرخون بداية الحداثة عام 1436، مع اختراع غوتنبيرغ للطابعة المتحركة. البعض الآخر يرى أنها تبدأ في العام 1520 مع الثورة اللوثرية ضد سلطة الكنيسة. مجموعة أخرى تتقدم بها إلى العام 1648 مع نهاية

(6)لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : عفيف البهنسي : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1997 ، ص83 .

حرب الثلاثين عام ومجموعة خامسة تربط بينها وبين الثورة الفرنسية عام 1789أو الثورة الأمريكيـة عـام 1776 وقلـة مـن المفكـرين يظنـون أنهـا لـم تبـدأ حتـى عـام 1895 مـع كتاب فرويد" تفسير الأحلام" وبدأ حركة الحداثة (modernism) **في الفنون والآداب.**

التغييرات الأساسية

بـالرغم مـن أن الحداثـة تـربط عـادة بالتقـدم التكنولـوجي إلا أن التغييـرات الفكريـة كانـت الأكثر تأثيرا، تشمل التغييرات الفكرية السياسة والاقتصاد والدين وعلم الاجتماع. والحداث كما عرفها كانط 1784 :"الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تسبب فيها بنفسه والتـي تتمثل فـي عجزه عن استخدام فكره دون توجيـه من غيره.." وكـان شـعارها هو أقدم علـى استعمال/ استخدام فكرك؛ "ولكـن لإشـاعة تلك الأنـوار لا يشـترط شـيء آخـر سـوى الحرية في أبراز مظاهرها كاستخدام العقل علانية من كل زواياه"

علم الاجتماع

بـالرغم من أن ابن خلدون هو من وضـع أسس علم الاجتمـاع، إلا أن الحديث عنـه لـم يأخـــذ منحنـــى مـــؤثرا فـــي المجتمعـــات حتـــى ظهـــر المفكـــرون الحـــداثيون. فكرة ديكـارت عن كوسموبولس مثاليـة ألهبت خيـال المفكرين فـي القرون الثلاثـة التاليـة وأنجبت العديد من رواد العدالـة الاجتماعيـة والمدن المثاليـة نسـجاً علـى منـوال" المدينـة الفاضلة "لتوماس مور.

كانت الأفكار تميل إلـى البحث عن العدالـة الاجتماعيـة ورفض الإقطـاع والطبقيـة التـي كانت سائدة في أوروبا في ذلك الوقت وتدعو إلـى مجتمع فاضل يحصل فيه الجميع على حقـوق متسـاوية. أدت هـذه المـدارس الفكريـة إلـى ظهـور العديـد مـن المـدارس السياسـية

والاقتصادية القائمة عليها مثل الشيوعية والاشتراكية والماركسية وغيرها، وأدت تلك بدورها إلى تغيير النظم الحاكمة في أوروبا وحدوث الثورات الاجتماعية والسياسية مثل الثورة الفرنسية والثورة البلشفية.

من المفكرين الحداثيين الذين أثروا في علم الاجتماع فرديناند تونيز وإميل دوركهيم وماكس ويبر

ماكس فيبر والحداثة

ويرجع ماكس فيبر، عالم الاجتماع الاقتصادي الالماني المعروف، هذه التحولات التي قامت على طريق العقلنة الى خاصية من خصوصيات الغرب، وذلك بسبب وجود رابط داخلي، وليس عرضيا، يكُون هذه الصيرورة العقلانية التي طورت العقل التجريبي الحديث والفنون والتمايز حول المشروع الرأسمالي الحر والجهاز البيوقراطي للدولة، فهما يتداخلان ويتشابكان معا في وجهة نظر وظيفية، كما يفسر هذه التحولات بكونها انواعا من الانشطة العقلية (اقتصادية وادارية)، التي تتجه نحو غايات محددة، بعد ان تلاشت اشكال الحياة التقليدية لما قبل الحداثة، والانتقال من النموذج الصناعي البسيط الى النموذج الرأسمالي المعقد. وذلك بسبب السلوك ذي النزعة الانتاجية الذي عمل على تسارع نمو الرأسمالية، واظهر، كما يقول فيبر، "البحث عن النجوع" الذي حرضته على النجاح الفردي، وتراكم الثروة التي يجب ان تكون واجبا ينذر الانسان نفسه لخدمتها عن طريق الزهد والتقشف والادخار والشعور بالمسؤلية لمضاعفتها بواسطة العمل الدؤوب. لقد كون هذا الاسلوب العقلاني الرشيد في الحياة، ذهنية اقتصادية وجدت مبدأها الاخلاقي في روح الرأسمالية . لقد حظيت اراء ماكس فيبر حول نمو العقلانية والبيروقراطية في الرأسمالية باهتمام كبير واثارت مزيدا من المناقشة والجدل، بعد ان تحقق ما تنبأ به من توسيع رهيب وملحوظ في العقلانية والبيروقراطية مما لا يمكن تجاهله او نكرانه. فهي اصبحت من الملامح

الاساسية التي تطبع المجتمعات الصناعية المتقدمة، وبخاصة الرأسمالية. وهذه انما تثير من جديد تساؤلات عدة حول القضايا التي طرحها ماكس فيبر في بداية القرن الماضي وتتمثل في التطور الهائل في حجم وكثافة وتعقد الاجهزة البيروقراطية وتعقد الطرق والاساليب التكنولوجية وتعاظم قدرة التنظيمات العقلانية الضخمة التي اصبحت اليوم تتحكم في الدول والشعوب وتسيطر عليها من 6خلال الاشكال المعقدة لفنون الانتاج والتسويق ووسائل الدعاية والاعلان والاتصال المختلفة، وتحولها الى مجتمعات استهلاكية تنتج بضائع اكثر من الحاجة. وبهذا تنتج الاجهزة التكنولوجية والفئات المسيطرة عليها تفوقا غير اعتيادي على الناس بحيث يصبح الفرد مقابل هذه القوة الاقتصادية ملغيا تماما. وبالغائها الفرد تُصعد هذه القوة عنف المجتمع ضد الطبيعة بقوة اكبر، ويختفي الفرد من الجهاز التكنولوجي الذي يخدمه7.

الاقتصاد

بالرغم من المثالية في علم الاجتماع وبالرغم من غلبة العدالة الاجتماعية إلا أن خطين رئيسيين ظهرا في الاقتصاد الحداثي، الرأسمالية والتجارة الحرة بقيادة آدم سميث والماركسية والشيوعية التي دعا إليها كارل ماركس.

---

(7) http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري

- See more at: Habermas, Jurgen, Der Philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt, 1991,

2- Habermas,Jurgen, Tecknick und Wissenschaft als Ideologie, Suhrkamp, Frankfurt, 1969. Horkheimer Und Aderno, Dialektik der Aufklaerung,Frankfurt,196

ابراهيم الحيدري ازمة الحضارة الغربية- أزمة حداثة وما بعد الحداثة، في كتاب" الحضارة الانسانية بين التصور الديني والنظريات الوضعية"، الجزء الأول، لندن 1994

-5ابراهيم الحيدري، جدلية الحوار حول اطروحة ماكس فيبر"الاخلاق البرتستانتية وروح الرأسمالية"، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد الثامن عشر، الكويت 1990

-6محمد الشيخ ويوسف الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، (اعداد وتعريب)، بيروت 1996

-7آلان تورين، نقد الحداثة، (ترجمة)، بيروت 1997

http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm#sthash.AhAhfHFC.dpuf

كانا هذين الرائدين أول من نظر للاقتصاد السياسي .

إلا أن السخط على رجال الدين والتبرم من سيطرة روما على الدول لم يكن هو التغيير الوحيد. في نهايات العصور الوسطى وبداية عصر التنوير كانت التفسيرات حول العالم وما فيه تدور في حيز الدين، الله هو الخالق وهو الذي سوف ينهي الكون، للتاريخ نهاية واضحة...الخ. في بداية القرن السابع عشر الميلادي أسس نيوتين قوانين الفيزياء الحركية أو الميكانيا، أوحت هذه القوانين للناس أن العالم يمكن فهمه بدون العودة إلى الدين. كان نيوتين يؤمن بأن الله خالق الكون وأنه هو الذي خلق هذه القوانين إلا أن فهمها أو دراستها يمكن أن تتطور بدون العودة إلى الإنجيل.

فيما بعد، قام آخرون بدراسة مجالات أخرى من الحياة بمنأى عن الدين: الاقتصاد، السياسة، الأخلاق وغيرها. كل هذه أعطت إمكانية إخراج الدين من دائرة الحوار وجعل الحوار، في رأيهم، عقلاني، منطقي ويمكن التكهن به. الإنسان يمكنه أن يستوعب كيفية عمل الأشياء ويمكنه أن يغيرها. هذه الطريقة في التفكير في النهاية أدت إلى تحول مجموعة من المفكرين الراديكاليين إلى الربوبية التي ترفض الأديان المنظمة وتدعو إلى التمسك بالعلم والمنطق. العلمانية والإلحاد كانتا الخطوات التالية المتوقعة لهذه الأفكار.

تطور العلم وتعارض العلم مع الدين لديهم ما أدى إلى ظهور طبقة من العلماء رفضوا كافة الأديان واعتنقوا الإلحاد وبدؤوا الدعوة إلى أنظمة حكم علمانية لا تسمح للدين بالتدخل في أمور الحياة العامة. ظهور نظرية دارون في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عزز هذه الظاهرة وشجع الكثير على الإلحاد معتمدين على النظرية التي تتعارض مع الفكر الديني الذي يؤكد أن الناس جميعا من نسل آدم .ويبقى ان في الحداثة بعد سوسيونفسي يتمثل في الرغبة في الجديد وتكسير العتيد.

السياسة

معظم الفلاسفة السياسيين يعتبرون ميكافيللي وهوبز وبودين، والبعض قد يضيف لوثر أيضا، كمفكرين نظروا للتغيرات في الواقع السياسي ومهدوا الطريق للدراسات السياسية. أستوعب هؤلاء حقيقة القوى الفاعلة في إيطاليا، ألمانيا، بريطانيا وفرنسا وفسروا السياسة بجدلية فرقت بينها وبين القوى السياسية في العصور الوسطى والعصور القديمة. بصورة عامة، رؤوا أن السياسة هي ميدان القوة، الأنانية والسيطرة. ولكنهم أيضا اعترفوا بدور السلطة في الحفاظ على النظام والأمن .نيكولو ميكافيلي في كتابيه الأمير والحديث وفكره الواقعي أثر تأثيرا بالغا على الفكر السياسي في الغرب إلى الحد الذي يمكن فيه أن يقال أنه أساس الفكر السياسي الحديث. فيما بعد قام توماس هوبز بتطوير وتوسيع أفكار ميكافيللي في فلسفته السياسية التي نبع منها الفكر الليبرالي الغربي الحالي.

في عصر التنوير ظهرت نظريات سياسية جديدة من أهمها فكرة "العقد الاجتماعي" المبنية على فكر جان جاك روسو والتي نظر لها أيضا مونتسكيو وجون لوك والتي تفرق بين الدولة والحكومة وتقول بأن على الشعب أن يتنازل عن بعض الحقوق للحكومة في مقابل الحفاظ على الأمان والنظام، إلا أن هذا التنازل يجب أن يكون بموافقة الشعب فيما أسماه روسو العقد الاجتماعي. هذه النظرية ألهمت الثورة الفرنسية.

مع انتشار الثورة الصناعية تزايد التطور العمراني وظهرت الرأسمالية بقوة مما غير المجتمع بشكل ملحوظ. خلال هذه الفترة بدأ الفكر الاشتراكي بالتكون وحازت الماركسية على دعم الشعوب خصوصا من قبل الطبقة العاملة. من قياديي هذا الفكر كارل ماركس و فريدرك إنكلز .في نفس الوقت بدأت حركات سياسية أخرى

بالتكون، منها اللاسلطوية والنقابية والحركات التي تدعو إلى تعدد الأحزاب وسيطرة الطبقة العاملة على السياسة والاقتصاد.

قيم الجمال في العصر الحديث

انتصرت في العصر الحديث جماليات الالة على أساس انها امتداد لليد الإنسانية, وبدا العالم الغربي يقدر القيمة الجمالية لمنتجات الالة كما ظهرت منذ ذلك الوقت مصطلحات ومبادئ جديدة في عالم القيم الجمالية, ومن أشهر هذه القيم : «الدقة» و«البساطة» و«الاقتصاد» وازيحت قيم أخرى كانت سائدة قديما مثل " الندرة " و" الغلو ". لقد قدم عصر التكنولوجيا والإنتاج الاقتصادي مبادئ وقيم الالة، التي أصبحت توجه الذوق، وفي ضوء الاعتقاد في القيم الجديدة، ظهرت الاستخدامات المعاصرة في فن التصوير، مثل تقنية التلصيق، ومذهب " فن العامة ". لقد ظهرت كذلك اخلاقيات وجماليات جديدة انسجمت مع عصر الالة، تلك الالة التي وفرت كثيرا من العناء الذي ارتبط بالحياة، في اعتمادها على الجهد الإنساني . (8)

عصر التنوير والحداثة

والواقع فان عصر التنوير هو مفتاح الحداثة وبابها الى العالم، على رغم ان اصول الحداثة تعود الى الفكر والفلسفة الاغريقية والديانة المسيحية والفلسفة الاسلامية العقلانية. وكما قلنا سابقا، فان كانت كان اول من صاغ مفهوما للتنوير عندما قال "ان التنوير هو خروج الانسان عن قصوره الذي اقترفه بحق نفسه وعجزه عن استخدام عقله الا بتوجيه من انسان آخر". ونتيجة لافكار التنوير ومبادئه تطورت الفلسفة العقلانية النقدية وفكرة التقدم الاجتماعي وحقوق الانسان.

(8)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9

غير ان الصرح المعرفي القويم للحداثة، الذي ظهر في عصر التنوير و ظل ثابتا اوشبه ثابت اكثر من قرنين، لم ينأ عن النقد والتجريح، بل اكثر من ذلك، اخذ البعض بتقويض مشروع الحداثة وصرحه الفلسفي القويم الذي قام على العقلانية والتقدم الاجتماعي والنقد. فمنذ بداية القرن العشرين لم تعد الحداثة تصمد امام نقد الفاعلين الاجتماعيين من رواد ما بعد الحداثة حيث يقول آلان تورين: "عندما وقفت الحداثة امام المقدس، اثارت في ذات الوقت، ما يناقضه ومن داخل المؤسسة الدينية نفسها"، بمعنى آخر، فانها بالنقد اكسبت المقدس مناعة مضادة للتيارات التي حاولت تهميشه حين قامت بتنصيب عدد من الاوهام: العقلانية وغائية التاريخ والتقدم والآيديولوجيا، التي انتجت ما يدعى "بالحكايات التفسيرية الكبرى" لعصر التنوير.

لقد رافقت هذه التحولات المهمة سمات فكرية وفلسفية كبرى في مقدمتها اهمية العقل والعقلانية، حيث غدا العقل الحسابي والنقدي معيار كل معرفة وكذلك مرجعها الحاسم، كما اصبح العقل عقلا أداتيا، وبذلك استقلت البنيات المعرفية عن الاهداف التي رسمت لها وقامت من اجلها واصبحت لها قوة فاعلة ودور حاسم في اصدار القرارات. وبهذا اصبحت شكلا جديدا من السلطة اطلق عليها هابرماس "السلطة التقنية" التي هي في الوقت ذاته وسيلة من وسائل الضبط والاحباط لما يرافقها من ايديولوجية تكنوقراطية تكون الاساس الذي يقوم عليه ترشيد السلوك. (9)

---

(9) http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري

- See more at: Habermas, Jurgen, Der Philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt, 1991,

2- Habermas,Jurgen, Tecknick und Wissenschaft als Ideologie, Suhrkamp, Frankfurt, 1969. Horkheimer Und Aderno, Dialektik der Aufklaerung,Frankfurt,196

ابراهيم الحيدري ازمة الحضارة الغربية- أزمة حداثة وما بعد الحداثة، في كتاب" الحضارة الانسانية بين التصور الديني والنظريات الوضعية"، الجزء الأول، لندن 1994

-5ابراهيم الحيدري، جدلية الحوار حول اطروحة ماكس فيبر"الاخلاق البرتستانتية وروح الرأسمالية"، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد الثامن عشر، الكويت 1990

الحداثة وتطور الصورة في العصر الحديث

جاء الفن الحديث كنتيجة حتمية للتحولات التي شهدها العالم ، فمنهم من يؤرخ بداية الفن الحديث مع بداية الانطباعية ومنهم من يعد بدايته مع بداية القرن العشرين ومنهم من يقول إنه يبدأ في السنوات العشرة التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، ولكن في الحقيقة أن جذور هذا الفن تبقى وثيقة الارتباط بما شهده العالم العربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في المفاهيم العامة انعكست آثارها على تطور الحركة الفنية في القرن التاسع عشر ، وذلك يعني أن استمراراً في التطور بقي قائماً على ، وأنه من العبث أن نبحث عن نقطة محددة تشكل بداية للحركة الفنية الحديثة (10) .

وشهد الفن الحديث تطوراً ملموساً بنائياً ومفاهيمياً من حيث الشكل وعناصره البنائية ، وكذلك المضمون وعناصره الفكرية ، وعلى صعيد الصورة الفنية ، كانت الرومانتيكية توسع الهوة مع فن عصر النهضة ، وذلك بالاقتراب من الأعمال الفنية التي تحمل في طياتها صوراً تنتسب إلى الخيال والعاطفة والسيادة للمشاعر الإنسانية وسلطة الذات ، إذا كانت الرومانسية حركة احتجاج على الشكل الارستقراطي وعلى المضمون الذي استبعدت منه جميع قضايا العامة من الناس (11) . فكانت للصورة الفنية سمات حداثية في المدرسة الرومانتيكية هي :

-6محمد الشيخ ويوسف الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، (اعداد وتعريب)، بيروت 1996

-7آلان تورين، نقد الحداثة، (ترجمة)، بيروت 1997

http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm#sthash.AhAhfHFC.dpuf

[10]لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا :محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص7-8 .

[11]لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا :ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد حليم ، دار الهلال ، القاهرة ، ب ت ، ص82 .

اهتمام الصورة الفنية الرومانتيكية بقضايا الشعب .

التمييز المطلق للفرد .

المبالغة في تصوير المشاهد الدرامية .

الألوان زاهية .

الحركات عنيفة والأشكال درامية ثورية (12) .

وأخذت الصورة شكلاً جديداً في المدرسة الانطباعية (الربع الأخير من القرن التاسع عشر) من خلال لحظة الانطباع والتركيز على اللون والقيم الضوئية ، وفقاً لما رافقت الانطباعية من نظريات علمية ، مثل تحليل الضوء بواسطة الموشور والدائرة اللونية من قبل الفيزيائيين شيفرول ، هلموهولتز ، وهود .

ولذلك أصبحت الألوان والخطوط هي التي تقرر نمو الصورة الفنية وليس الموضوع ، وقد بنت الانطباعية مفاهيمها الفلسفية وفقاً لنظرية (هيرقليطس – 540 – 475) ق . م " إنك لا تنزل النهر الواحد مرتين ، فإن مياه جديد تجري من حولك " مما يجعل الرسم الانطباعي مأخوذاً بظاهر الأشياء التي تبدل دون هوادة بفعل المتغيرات المتلاحقة على الأشكال تبدل مساقط الضوء عليها .

وتتجلى الصورة الفنية عند الوحوشيون (1905 – 1909) بأبعاد أكثر تطرفاً مما كانت عليه في السابق ، إذ عبرت عن الضرورة الداخلية من خلال عنف الخط وعنف اللون في رسم الوجه الإنساني ، إذ منح الوحوشيون الصورة ألواناً متحررة من حيث استخدام الأرجواني والأحمر كضلال مع الألوان الباردة الأخرى ، ولم يستخدموا الألوان

(12)لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ايضا :سارة نيومايير ، قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة عالم الفكر المعاصر ، ب ت ، ص51 .

المكملة ، بل طرقوا انسجامات غير مألوفة دون أن يعيقهم عن ذلك التنافر اللوني أو النغمات الصارخة ورفضوا كلياً مبدأ التظليل أو الريليف في الصورة الفنية.

وكتب موريس دينيس " تذكر أن الصورة قبل أن تكون حصاناً حرية أو عارية أو نوعاً من الحكاية هي في أساسها سطحاً مستوياً بألوان مجمعة وفق نظام معين " . هذه الجملة تبدو ماثلة في أذهان الوحوشيين دائماً وقد أعلن ماتيس " ان الحاجة لتناسب الألوان قد تقودني إلى تحوير شكل الشخص أو إلى تغير تكويني " ويقول " ما أسعى إليه قبل كل شيء هو التعبير ، فالتعبير بالنسبة لي ليس بالعاطفة ، التي هي على وشك أن تتلاشى في الفضاء الذي حولهم ، في النسب ، كل هذه لها وظائفها ، التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزينيه لتعبر بها عن أحاسيسه"(13) .

وقد كانت للصورة الفنية مستويات منحتها التكعيبية (1907 – حتى أواخر العشرينات) ولم يشهدها الرسم الحديث سابقاً ، فقد طرحت واقعاً متصوراً ذهنياً لا مرئياً ، إذ إنهم كانوا يبحثون في التجربة المرئية عن الحقيقة (14) . وقد أخذت الصورة الفنية عند التكعيبيين مفهوماً يشير إلى أن " الرسم في أساسه هو شيء ، مما هيأ السبيل بدوره إلى الفن التجريدي التام ، واتساع الرسم ليشمل التلصيق (الكولاج) والبروز (الريسيق) أولاً ثم النحت ثانياً ، واضمحل التفريق بين فنون الرسم والنحت في منتصف القرن العشرين نتيجة الثورة التكعيبية " (15) . واعتمدت الصورة التكعيبية على التجريد التام وتحطيم الأجسام إلى سطوح هندسية ممتدة في الفضاء ومتداخلة معه ، وقد أهملت الصورة مبدأ العاطفة بإهمالها اللون والاكتفاء بالألوان الحيادية من البني والرصاصي والأخضر الداكن مما منح الأشكال طابعاً نحتياً .

---

(13) لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : جي ، أي ، مولر، وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون ، بغداد، 1988 ، ص66 .

(14) ادوارد ، فراي ، التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص62 .

(15) لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : آلان باونيس ، الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، 1990 ، ص161 .

واشتغل الطابع الذاتي في الصورة عند التعبيريين ، معوّلين على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر اللاهبة والنوازع النفسية الداخلية في الصورة الفنية مما دفع بها أن تتسم بالخشونة والانحراف عن الطبيعة بقصد الحصول على تعبير أوقع في النفس وأنفذ إلى القلب . وهكذا فإن التعبيرية ترى في الفن التشكيلي تعبيراً حسياً ملموساً كانت هذه الفكرة سائدة قبل الانطباعية بقرون حتى أعادتها التعبيرية على الرغم من خروج هذه المدرسة على التقاليد الأكاديمية للشكل (16) .

إنَّ طروحات (المستقبلية) (1909 – 1916) جعلت من الصورة الفنية مرتبطة بالحركة فهي لم تنظر إلى أنها عماد الرؤية الفنية ، إنما في الاهتزاز الذي تحدثه جراء حركتها . كان الهدف منها تمجيد الحركة الهجومية والخطوة السريعة والوثبة الخطرة والصفقة على الوجه وهاجموا بعنف الإعجاب بالرسوم القديمة وكل ما يمثله أو يدين به الماضي .

يقولون إن الحصان الذي يعدو لا يملك أربعة حوافر فحسب ، إنَّ له عشرين (17) .

ومع الفن التجريدي أصبحت الصورة الفنية أكثر اختزالاً من حيث المضمون وتفاصيله وأصبح للشكل دوراً بارزاً وفقاً لاشتغاله مع مفاهيم وأسس شمولية كالاتزان والتناغم والتجانس والإيقاع وتأكيد موسيقية العمل الفني اللاصوري (التجريدي) (اللاموضوعي) .

والفن التجريدي يمثل اتجاهاً فنياً ظهر في بداية القرن العشرين وتأكد في فترة ما بين الحربين وتكرس من ثم بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث بلغ القمة في بداية الخمسينيات (18) .

---

(16) عز الدين إسماعيل ، الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، 1974 ، ص171 .

(17) جي ، أي ، مولر ، وفرانك ايلغر ، مصدر سابق ، ص 97 .

(18) لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ايضا :محمود أمهز ، مصدر سابق ، ص 137 .

إنَّ الصورة التجريدية محكومة بإيجاد صياغات بصرية تفسر العالم وتحيله إلى نمط من العلاقات والرموز بسبب طبيعة التجريد الهادف إلى تصفية المظاهر المادية للمرئيات والإبقاء على الجوهري منها ، ومما يعرف أن الرسم التجريدي تبلور بفعل جمهور كاندنسكي (1866 – 1944) ومونـدريان (1872 – 1944) اللـذين افترقا أسلوباً واتفقا منهجاً .

ويؤكد ريد : إدعاء الفنان التجريدي من أن الأشكال التي يخلقها إنما تتعدى نطاق الأهمية الزخرفية ، وانهم يكررون ضمن موادهم الملائمة وبناء على نسبتهم المقياسية بعض القياسات التناسبية والاتزانية التي هي متأصلة ضمن تكوين الكون والتي تحكم النمو العضوي بما فيها نمو الجسم البشري . وبالتناغم بين الاتزان والتناسب يستطيع الفنان التجريدي خلق عوالم صغيرة تعكس العالم الكبير ، إنه لا يحتاج إلى مظاهر طبيعية لأنه يملك حرية الوصول إلى الأشكال المتعلقة بالطراز البدائي التي تشكل الأساس لكل التغيرات السببية المجسدة من الكون الطبيعي (19) .

فيما لاقت السوريالية (1924) في فلسفة اللاشعور عند فرويد ضالتها الحقيقية فكما يجد فرويد مفتاحاً لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة الأحلام ، كذلك يجد الفنان السوريالي ذلك المفتاح في الإلهام ، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه بل أن هدفه أن يستخدم أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة (20) . وتتميز الصورة الفنية عند السورياليين بالتعبير عن الخواطر النفسية بعيداً عن كل رقابة يفرضها

(19) لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ايضا :هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، ت : فارس قهري ، دار القلم ، بيروت ، 1975 ، ص177 .

(20) هربرت ريد ، الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجرجس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت ، ص94 .

العقل ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية ، والإيمان بسلطان الأحلام المطلق (21) .

[21] لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : سارة ، نيومايير ، قصة الفن الحديث ، مصدر سابق ، ص 186 .

الفصل الثاني

مبحث الاول

الانطباعية

الانطباعية ♥أو التأثرية Impressionism :هي مدرسة فنية أوجدت في القرن التاسع عشر . اسم الحركة مستمد من عنوان لوحة للرسام الفرنسي كلود مونيه ، انطباع شروق

♥ الانطباعية مدرسة أدبية فنية، ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، ترى في الإحساس والانطباع الشخصي الأساس في التعبير الفني والأدبي، لا المفهوم العقلاني للأمور. ويرجع ذلك إلى أن أي عمل فني لا بد من أن يمر بنفس الفنان أولاً، وعملية المرور هذه هي التي توحي بالانطباع أو التأثير الذي يدفع الفنان إلى التعبير عنه، فالانطباعية من هذه الوجهة هي محاولة للتعبير عن الأحاسيس الفورية للعالم والأحداث. وكان (إدمون دو جونكور وأخوه جوليه) وهما كاتبان فرنسيان من القرن التاسع عشرالميلادي أول أهم الكتَّاب الانطباعيين. واستخدم الأمريكي (جون دوس باسوس) بعض رؤوس الموضوعات والأغاني والإعلانات في مقطوعات انطباعية تُبرز روح القرن العشرين.

بدأت الانطباعية في فرنسا، ثم انتشرت في أوروبا. وهي اتجاه يدخل في جميع المدارس الأدبية، فالانطباع عنصر أولي في أي عمل فني، ولكنه ليس كل شيء، ولذلك اندثرت عندما اقتصرت على فكرة أن الانطباع هو الهدف الوحيد والمادة الخام التي يتشكل منها أي عمل فني.أُطْلِقَتْ الانطباعيةُ في البداية على مدرسةٍ في التصوير ترى أن الفنان يجب أن يعبر في تجرد وبساطة عن الانطباع الذي ارتسم فيه حسيّاً، بصرف النظر عن كل المعايير العلمية، فالمهم هو الانطباع الذي يضفيه الضوء مثلاً على الموضوع لا الموضوع نفسه.ومن أهم شخصياتها الأديب الفرنسي (أناتول فرانس) (1844 – 1924م)، وهو يعد رائد الانطباعية في الأدب، بعد أن انتقل المصطلح من الرسم إلى الأدب، ويرى هذا الأديب أن قيمة أي عمل أدبي تكمن في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ وهذا الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبي.

ومن أعلام الانطباعية أيضاً (إنطونان بروست) ويعد من أبرع من جَسَّدَ الانطباعية الأدبية فهو حين يصف مشهداً أو ينقل أحاسيسه إزاء مشهد، تتجسد أمامنا لوحة انطباعية. ومن الأفكار التي آمنت بها الانطباعية وروجت لها: أن الفنان يحس أو يتأثر أولاً، ثم ينقل هذا الانطباع أو التأثير عن طريق التعبير، ولا يهتم بالمعايير المتبعة في النقد الأدبي. وطالما أن قيمة أي عمل أدبي تكمن في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ، فإن على الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه، لأن الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحي للعمل الأدبي. والانطباعية تقول: (أنا أحس إذاً أنا موجود) في مقابل العقلانية التي تقول على لسان ديكارت: (أنا أفكر إذاً أنا موجود). ويرى الانطباعيون أن كل معرفة لم يسبقها إحساس بها فهي لا تجدي، كما أن المضمون هو المهم لا الشكل الفني عند الأديب الانطباعي في نقل انطباعه الذاتي للآخرين، والعالم الخارجي مجرد تجربة خاصة وأحاسيس شخصية وليس واقعاً موضوعيّاً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد.من النقد الذي وُجه للانطباعيين أنهم جروا وراء التسجيل الحرفي للانطباع ونسوا القيمة الجمالية التي تحتم وجود الشكل الفني في العمل الأدبي. وأن أدب الاعترافات والخطابات الأدبية الذين أدت إليهما الانطباعية، حين يعبر فيهما الأدباء عن مكنونات صدورهم، تحولا إلى مجرد مرآة لحياة الأديب الداخلية، أي أن هؤلاء ينظرون إلى الأدب على أنه مجرد ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية للأديب. وهكذا فقد أصبح

الشمس soleil levant التي قام بإنجازها عام 1872 م، ولما كان من أول من استعمال هذا الأسلوب الجديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته: الانطباعية.

وهو أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع أوالحدث من الطبيعة مباشرة وكما تراه العين المجردة بعيداً عن التخيّل والتزويق وفيها خرج الفنانون من المرسم ونفذوا أعمالهم في الهواء الطلق مما دعاهم إلى الإسراع في تنفيذ العمل الفني قبل تغّير موضع الشمس في السماء وبالتالي تبدّل الظل والنور، وسميت بهذا الاسم لأنها تنقل انطباع الفنان عن المنظر المشاهد بعيداً عن الدقّة والتفاصيل.

من خصائصها محاولة تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة. وقد برع التأثريون في تصوير ضوء الشمس، وابتدعوا التصوير في الهواء الطلق بدأت الحركة (1870) وفقدت كثير من أنصارها (1880)، ولكنها لم تشتهر إلا (1890) بعد أن تخلى عنها أغلب أقطابها. كان أبرز رواد الحركة: مونيه، وسيزلى، وبيسارو، وشارك فيها رينوار وديجا، واتصل بها لفترة قصيرة سيزان ومانيه. وبالرغم من أن التأثرية باعتبارها مذهباً مرئياً محدود الأهداف لم تعش طويلاً، فقد أشاعت موجة من التحرر في الفن. ويستخدم مصطلح " تأثرية " في موسيقى القرن 19 أيضاً . حيث يتجلى انعكاس التأثرية على أعمال ديبوسي " المدرسة الفرنسية "، كما يظهر إلى حد ما في أعمال رافيل

النقد الأدبي والتذوق الفني مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التي يثيرها العمل الأدبي في الناقد. إن العالم الحديث وما يتضمنه من أنانية فردية، وذاتية غير أخلاقية هو الذي أفرز مذهب الانطباعية حين فرض على الفرد العزلة، فأصبحت أفكاره تدور حول ذاته، وليس العالم عنده سوى مجموعة من المؤثرات الحسية العصبية، والانطباعات والأحوال النفسية، ولا يهمه الاهتمام بالعالم وإصلاحه أو تغييره إلى الأفضل.لا تعبأ الانطباعية بإصلاح أحوال الناس أو تغيير العالم إلى الأفضل. ومن هنا كانت الثغرات الأخلاقية والاجتماعية في هذا المذهب الأدبي ذات أثر كبير على كل من يطلع على نتاجه دون أن يكون ملماً سلفاً بفكرته تلك، فالفنان الانطباعي غير ملتزم إلا بالرؤية الحسية وتصوير ما انطبع على حواسه حتى لو لم يره الآخرون، وحتى لو عارضت انطباعاته القيم السامية وأدت من ثم للإضرار بالناس..
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%B7%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9_(%D8%A3%D8%AF%D8%A8)

وفي الموسيقى الإسبانية عند فالا. ويطلق اصطلاح " ما بعد التأثرية على أعمال مجموعة من المصورين الفرنسيين في أواخر القرن 19، أرادوا تطبيق بعض خصائص التأثرية وتوجيهها نحو فن أكثر ذاتية. وتشمل المجموعة: سيزان، وفان جوخ ، وجوجان. ([22])

" الانطباعية اتجاه في الفن والأدب يقوم على التعبير عن تأثيرات الفنان والأديب أكثر مما يرمي إلى التعبير عن الأشياء ." [23]

" ومنذ منتصف القرن التاسع عشر وكثير من الفنانين يحاولون الوصول إلى أسلوب جديد في التصوير حتى عام 1863 حيث ولد اتجاه جديد سُمّي (الانطباعية) وأصحاب هذا الاتجاه يعتمدون على الخروج مباشرة إلى الطبيعة وتسجيل أجوائها المختلفة بلمسات لونية أو علاقات لونية ." [24]

وقد نجح الاتجاه الانطباعي في الوصول لأعمال غنية بالعلاقات اللونية والتي تسُر الناظرين إليها " وقد كان رائدهم في ذلك نظرتهم العلمية التي ترى أن الأشكال في الطبيعة لا لون لها ، وإنما تكتسب ألوانها نتيجة للانعكاسات التي تقع على شبكية العين بفعل الأنوار والظلال التي تقع على هذه العناصر والأشكال ." [25]

والانطباعية هي فلسفة الصدق في التعبير عن الموضوعات التي تتفاعل من الشمس والهواء . ولقد كان ميدان الانطباعية هو المناظر الطبيعية . " وكان بالنسبة للانطباعيين سحر الفن الياباني بعفويته الزخرفية ، وفي حيويته ... وفي تناغُمه اللوني والخطّي ، وفي تحوّلاته المفاجئة في تناقضات قيّم النور والعُتمة . وكذلك الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملاً موازياً في الأهمية حيث عدسة الكاميرا التي تدور من قِبل

---

(22)

ttps://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%86%D8%B7%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9

(23) – مدكور ، إبراهيم : المصدر السابق ، ص 36 .

(24) – خميس ، حمدي : المصدر السابق ، ص 57 .

(25) – نفس المصدر ، ص 57 .

حاملها حسب ذوقه وأفكاره ، وقد ظهرت أولى اللقطات الفوتوغرافية حوالي عام 1863 ." (26)

والفنان الانطباعي يُعنى بالدرجة الأساس بتصوير مناظر الطبيعة في الهواء الطلق ومحاولة تصوير ضوء الشمس ، حيث يرى كل شيء عن طريقه " وعبّرت الانطباعية عن المنظور اللوني الخطّي بوساطة اللون ولم تُعطِ للخط دوراً بارزاً ... وسلّطت الاهتمام على الألوان التي تقوم بمهمة الفصل بين الكُتَل والسطوح ... ولقد كان خروجهم للطبيعة من أجواء المرسم حدثاً تمكّنوا من خلاله الوقوف على ما يجري على المرئيات من متغيرات بسبب تبدُّلات مساقط الضوء والظل ." (27)

" ولقد وجّهت الانطباعية اهتمامها إلى كل ما هو أكثر شفّافية في الطبيعة ، كالبحر والانعكاسات الضوئية على سطحه ، الشمس وانعكاسها على الثلوج ، السماء ، الغيوم ، الأنهُر والأشجار والأعشاب وظلالها المنعكسة في المياه ." (28)

---

(26) – الباحثة المتميزة : الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث – دراسة تحليلية, عياض عبد الرحمن أمين , بغداد , 2005م رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وانظر للتوضيح : مولر ، جي . أي . وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة فخري خليل ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988 ، ص 19 .

(27) – جمعة ، نزهان علي : جماليات التكوين في المدرسة الانطباعية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، 2000 ، ص 25 .

(28) – أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير ، د. ب. ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981 ، ص 37 .

كلود مونيه

فالفن عند الانطباعيين هو احساسات مباشرة ينقلها الفنان إلى اللوحة بأمانة كما يراها ، لذلك لجأوا إلى تصوير المنظر نفسه عدّة مرات في أوقات متفرقة من النهار ليظهر التحوّل الذي يطرأ على المنظر من الفجر إلى الغروب .

" وهناك عامل آخر كان له أثره على الانطباعية وهو اكتشاف أنبوب اللون الذي أتاح للفنان فرصة أن يخرج من مرسمه ، دون أن يجد ضرورة لحمل حاجيات كثيرة ومزعجة ... والاعتماد على النور الطبيعي بدلاً من الضوء الصناعي ." [29]

ومن اشهر الفنانين الانطباعيين (أدوار مانيه ، كلود مونيه ، أوغست ، رنوار ، كامي بيسارو ، جورج سوراه ، الفريد سيسيلي ، أدغا ، دوغا ، هنري دوتولوز لوترك ، ماري كاسات ، سيزان) .

---

[29] – مقابلة أجرتها الباحثة المتميزة : الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث – دراسة تحليلية, عياض عبد الرحمن أمين , بغداد , 2005م رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وانظر للتوضيح : من الأستاذ وليد شيت بتاريخ 11 / 12 / 2004 في قاعة رقم (10) قسم الفنون التشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

ولم يَعُد الانطباعيون يرسمون الظلال سوداء أو بُنّيه ، فهي على الجليد مثلاً تبدو زرقاء أو بنفسجية ، " وأهم الاكتشافات التي أبهجت الانطباعيين هو استخدام ما يُسمى الألوان التكميلية في صورة الظلال بجوار ما يُسمى بالألوان الأساسية ، فالألوان الأساسية هي (الأصفر ، الأحمر ، الأزرق) والألوان المُكمّلة هي التي تأتي من خلط لونين ، فمثلاً البنفسجي مُكوّن من (الأزرق والأحمر) هو ظل للّون الأصفر ، واللون الأزرق ظل للّون البرتقالي المؤلَّف من الأحمر والأصفر واللون الأحمر ظلاً للّون الأخضر المؤلَّف من الأصفر والأزرق والعكس بالعكس ، واستعمال هذه الألوان المتضادة متجاورة يزيدها رونقاً ونضارة فيُبهر العين بهائها وفتنتها ." [30]

فقد كانت الطبيعة هي مجالهم الذي يستمدون منه مواضيعهم ، فانطلقوا نحو الحقول والشواطئ والبحار يُصوّرون كل ما يقع تحت أعيُنهم وحسب ما توحيه هذه المناظر من تأثيرات لونية .

" وقد اعتمد الانطباعيون الأسلوب الذي يعتمد على الضرب بالفرشاة على سطح القماش في بُقع لونية موحية بالأضواء والظلال والألوان ... فهذه البُقع اللونية تُعيد تركيب الشكل أمام العين في بهجة وإشراق ." [31] وكانت الانطباعية تهتم بالعوامل المُتغيرة في موضوع الطبيعة كالضوء ، فكانوا يرسمون عدّة صور للمنظر الواحد حسب تغيُّر الضوء .

" فقام الانطباعيون بتحليل الضوء لألوانه الأصلية ألوان قوس قزح وبدلاً من خلط الألوان معاً على سطح اللوحة راحوا يضعون كل لون مُنفصل بجوار الآخر في صورة لمسات صغيرة بالفرشاة ... ، فظهرت لمسات الفرشاة وآثارها على سطح اللوحة فيما يُعرف بالملمس ، وأصبحت اللوحة بالنسبة لهم كلٌ متكامل كفكرة وألوان وضوء ." [32]

---

[30] –: الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث نيومايـر ، سارة : قصة الفن الحديث ، ترجمة حسين يومان ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، 1960 ، ص 58 .

[31] – : الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث الزعابي ، زعابي : الفنون عبر العصور ، ط1 ، الكويت ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، 1990 ، ص 289 .

[32] – : الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث و انظر :علي ، نهى : الانطباعية ... الرسم بالنور

WWW . islam on line . net / Arabic / contact . shtml

وهُم أيضاً اعتمدوا على نظرية تكامُل الألوان ومُعالجتها تحت تأثير ضوء الشمس والهواء .

" ولقد اعتقد الانطباعيون أن الخط في الرسم من صنع الإنسان إذاً لا وجود للخط في الطبيعة ، ولقد كانت ألوانها نقيّة صافية ." [33] وللانطباعية أساليب ثلاثة :

1- **الأسلوب التنقيطي** : وهو رسم اللوحة بكاملها عن طريق النقاط المُلوّنة المتجاورة ، وكلما اقتربت النقاط كان اللون غامقاً وبالعكس .

2- **الأسلوب التقسيمي** : ويعتمد على تقسيم السطوح إلى مجموعة ألوان متجاورة وصريحة دون أن يمزج الألوان أو يخلطها ، فالأصفر هو الأصفر والأزرق هو الأزرق .

3- **رسم الأشكال أكثر من مرة** في لحظات مُتغيرة من النهار ، مثلاً يرسم منظراً للطبيعة في الصباح ، ثم يعود ليرسمه في الظهيرة ، ثم يرسمه في المساء عند غروب الشمس .

وبذلك يكشف الفنانون الانطباعيون ما يخفى عن العين العاديّة ذلك أن الفن هو عمل عقلي حيث يقول " **ليوناردو دافنشي** (أننا نرسم بواسطة الدماغ) ويؤكد ذلك أيضاً **مايكل أنجلو** ، ولقد جاء أسم الانطباعية من لوحة الفنان كلود مونيه في قاعة المرفوضين أطلق عليها أسم (شمس مشرقة – انطباع) صوّر فيها مرسى ميناء هافر غارقاً بضباب الصباح الكثيف ." [34]

وهناك اكتشافان مهمان أثّرا في ظهور الانطباعية " الاكتشاف **الأول** هو الأنبوب الزيتي ، أي أصبح من المُمكن حمل الألوان خارج الأستوديو والرسم خارجاً و**الثاني** هو اكتشاف آلة التصوير الفوتوغرافي الذي استفاد منه الانطباعيين ." [35]

---

[33] –: الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث × × × ، المدارس الفنية ، في : مرحباً بكم في موقع الفن التشكيلي لكل العرب

WWW . fineart 4 arab . net / us / us . html

[34] – الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث و انظر عدره ، غادة المقدم : المصدر السابق ، ص 26 و 27 .

[35] – الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث و انظر جمعه ، نزهان علي : المصدر السابق ، ص 82 .

والانطباعيون رسامون يجوز أن نُسمّيهم بفناني بيئة فغالباً ما كانوا يرسمون أعمالهم في الهواء الطلق . " ولقد أضافوا تقنيات تتناسب والرسم خارج المشغل منها سرعة ضربات الفرشاة وترك مساحات من الخامة غير مشغولة باللون ، اعتماد الألوان الأولية وبشفافية الطيف الشمسي واقتناص الإضاءة ." [36]

ولقد تميزت الانطباعية بما يلي :-

1- الخروج للطبيعة وتسجيلها مباشرة بعد أن كان الأسلوب السائد هو عمل تخطيطات بسيطة في الطبيعة ثم العودة إلى الأستوديو لإكمالها .

2- تسجيل ونقل الأجواء المختلفة التي تحدث نتيجة الأضواء والظلال التي تقع على الأشكال أو العناصر .

3- " الاعتماد على النظرية العلمية التي ترى أن لون الأشكال ما هو إلاّ انعكاس على شبكة العين نتيجة الظلال والأضواء التي تقع على الأشكال ." [37]

4- لقد سجّل الفنان الانطباعي جميع الأجواء من شروق الشمس حتى غروبها .

5- " أهمَلَت الخط واللون الأسود والأبيض والرمادي استعملَت فقط الظل والضوء فالميزة عندهم من خلال الضباب + نصف ظل ." [38]

6- اهتمّت بنقل الانطباعات الأوّلية التي أحسّها الفنان إزاء الطبيعة والموضوع .

7- البحث عن أسلوب في التعبير الفني لا يُشابه الصور التي تُسجلها آلة التصوير الضوئي والتي تقوم بالتسجيل الأمين للواقع .

" ولقد كان أول معرض للانطباعيين عام 1874 والأخير بعد ثمان معارض أي في سنة 1886 ." [39]

---

[36] – الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث و انظر بورتر ، أمل : الانطباعية طريقة جديدة لرؤية العالم ، ترجمة سلام الشيخ

WWW . iraqiartist . com / Arabic / Arabicles / International – art / IA ooooo4 . htm

[37] – خميس ، حمدي : المصدر السابق ، ص 58 و 59 .

[38] – مقابلة أجرتها الباحثة الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث مع الأستاذ سعد الطائي بتاريخ 2004/12/7 في قاعة رقم (5) قسم الفنون التشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

[39] – الباحثة المتميزة : الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث – دراسة تحليلية, عياض عبد الرحمن أمين , بغداد , 2005م رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد وانظر للتوضيح : الشامي ، صالح أحمد : الانطباعية – الفن الإسلامي التزام وابتداع في : فنون

ويقول **سيزان** عن الفنان الانطباعي " ليس الفنان سوى بؤرة أو عدسة تجمع الأحاسيس ، أنه دماغ ، وآلة تسجيل ... أنني أجيء نحو موضوعي ، وأَضيع فيه ... فالطبيعة تخاطب الجميع ." [40]

وعليه فالانطباعية التي ظهرت نتيجة التحولات الفنية والفكرية وذلك باتجاه الواقع نحو الطبيعة باتخاذها اتجاها مماثلا للرومانتيكية نحو تحقيق ما هو اعلى شانا وسمواً باعتمادها اللون وسيلة في التفاعل مع الطبيعة التي تمثلت كثورة في "النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتمثل هذا التحول على الصعيد الفني بالحركة الانطباعية التي اتبعت طريقة جديدة في التصوير مبنية على نمط جديد في الرؤية".

" وقد كان رائدهم في ذلك نظرتهم العلمية التي ترى ان الاشكال في الطبيعة لا لون لها وانما تكتسب الوانها نتيجة للانعكاسات التي تقع على شبكية العين بفعل الانوار والظلال التي تقع على هذه العناصر والاشكال".

والانطباعية هو تعبير لحظي يتم في اوانه فالشكل يتخذ مساره وتتضح هويته من خلال القيمة اللونية التي توضح بمساحات واسعة على وفق لحظة زمنية والتي تعد المبدأ الاساس عند الانطباعيين. كما في الشكل رقم(1) للفنان ادوارد مانيه (41)

WWW . fonon . net / modules . php ? name = sections & op = viewarticle & artid = 13 # top

(40) – الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث و انظر فشر ، آرنست : المصدر السابق ، ص 91 .

(41)الباحثة المتميزه: ازهار محمد علي محمد الجبوري, العلاقات الشكلية وجماليات التشكيل الخزفي المعاصر في المانيا (دراسة تحليلية) الى مجلس كلية الفنون الجميلة– جامعة بغداد,باشرافالاستاذ الدكتور جبار محمود العبيدي 010م ص68_70

شكل رقم(1)

"فالانطباعية هي اذن تسجيل للحظة عابرة، لحاضر عابر، وهي بمعنى اخر تبرير للإحساس الذي يدركه الفنان في الهواء الطلق على الطبيعة بعين تكاد تكون اشبه بالة تصوير فالفن في نظر الانطباعيين ليس حالة ذهنية بل هو في العفوية والاحساسات المباشرة التي ينقلها الفنان الى اللوحة بأمانة كما يراها ويدركها مجسدا الانتقال السريع من الادراك الى الحركة التصويرية"

فالتداخل بين الالوان لم يأتي اعتباطا بل "انها المزج البصري بين الالوان انها تفكيك الالوان على اللوحة ثم اعادة تركيبها في العين

وهذا يعني بان الشكل لم يشكل اهمية عند الانطباعيين بقدر اهتمامهم باللون فاللون على وفق نظرتهم هو الذي يعطي للشكل اهمية جمالية في بنية العمل الفني فنراهم قد نجحوا في ايجاد علاقات لونية ذات قيم جمالية على وفق ادراك الرؤية الحسية، فالمفاهيم الجمالية قد تبلورت في تبدل الاشياء ظاهريا وعلى وفق مبادئ مؤسسة لها وهي:

" لم تحترم البناء الهندسي في الشكل.

ارتبطت بالألوان القزحية، ولم تقم وزنا للألوان الخالصة والمرتبطة بفكر الفنان.

اهتمت بالشكل واغفلت الموضوع او المضمون.

ارتكزت على الطبيعة اذ ان تأثيرات النور لا تحدث الا مع مظاهر الطبيعة الخارجية ولذلك اهملت الانسان واهملت اجواءه الخاصة".

ومن هنا يتضح بان الالوان الطبيعية هو مضمون اعمالها فهي تعتمد الصدق والوضوح

شكل رقم(2)

في التعبير عن الموضوعات ذات التفاعلات والتغيرات اللحظية فقد كان ديدنها الطبيعة وما يتوضح فيها من معاني تتحدد وتتجلى من خلال عملية الادراك المصحوب بالوعي كما في الشكل رقم(2) للفنان كلود مونيه "وعلى هذا الاساس فالطبيعة هي مجرد باعثة وما تقدمه هو مجموعة من الخطوط والحركات التي ننظمها ونختار المعنى لها".

فالإحساس المباشر هو الفن الحاضر للانطباعي، لحظة تجليه كما يراها ويستوعبها وبأمانة في نقلها على لوحته فهو لا يكتفي بذلك وانما ملاحظته الدقيقة التي يسجلها التي تطرا ما يعتري الطبيعة من تغيرات مستمرة وتحولات فجائية وما يصاحبها من انسجام بين علاقات عناصره الخطية "كذلك الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملا موازيا في الاهمية حيث عدسة الكاميرا التي تدور من قبل حاملها حسب ذوقه وافكاره وقد ظهرت اولى لقطاتها الفوتوغرافية حوالي عام 1863" ، وبذلك نرى ان الانطباعي قد وجد بديلا

عن الطبيعة في اغناء خياله بعد اكتشاف هذه التقنية التي احدثت التغيرات التي يرغب بها.كما في الشكل رقم (3) للفنان اديكار ديغا.

شكل رقم (3)

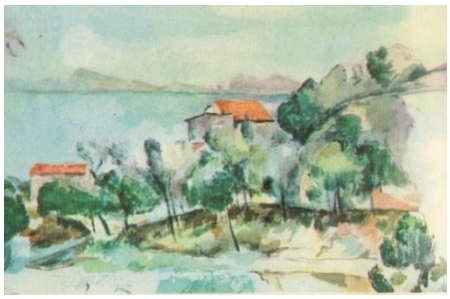
الا انهم "قد بالغوا في التزام التقنية العلمية الموضوعية"(وعلى الرغم من ان الانطباعية كانت السبيل في التوجه نحو حرية التعبير واختراق الطبيعة باوسع معانيها واشكالها وتعد هذه الحركة ذات المرونة الذاتية والمعنوية اتجاه الطبيعة وحقيقتها فهي "الطريق الفني الذي فتح الابواب الى مزيد من الاستقلال والتحرر من عبودية الرؤية الظاهرية للشكل، والى مزيد من التعمق في اسرار العمل الفني في ذاته ومن ثم في اسرار العمل الابداعي بشكل عام" فالشكل واللون خطان متساويان بتناسق ووفق مفهوم الرؤية نحو البناء الفني فاللون يوحي بالشكل، والشكل يتوضح اكثر انفعالا واكبر تعبيرا وتجسيدا وهذا ما عناه "سيزان" بقوله "عندما يكون اللون على اكبر قدر من العمق يكون الشكل على اكبر قدر من الامتلاء" يقول ايضا "فحين يملك اللون ثراءه يملك الشكل تمامه هذا المفهوم عن شكل مبني باللون، تركيب اللون". (42)

(42) ازهار محمد علي محمد الجبوري, العلاقات الشكلية وجماليات التشكيل الخزفي المعاصر في المانيا ص68_70

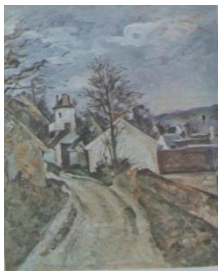
اما "ماتيس" فيقول "لا تبدو الاشكال المرسومة لا عيننا كما هي بل المهم هو رسم الاثر الناتج عن وقوع هذه الاشكال على احساسنا وهذا يفسر لنا اعتقاد الانطباعيين بان الخط لا وجود له في الطبيعة بل هو من صنع الفنان".

لكن "دلوني Delauny*" يتفق مع سيزان بان "اللون وحده هو الشكل والذات في ان معا وقد قصد باللون المجرد، الضوء او النور بأسلوب فني دارج كما يقول "فلا شيء افقي او عمودي فالضوء يسحق كل شيء يحطم كل شيء". كما في الشكل رقم(4) للفنان سيزان.

ونلاحظ بان الطبيعة عند سيزان قد تحولت الى اشكال هندسية على وفق رؤيته وذلك عندما عبر عن ذلك بقوله "بان الطبيعة يمكن ان تتحول الى كرة والى مخروط وذلك قريب جدا من السطوح والاشكال المجسمة التي يذكرها افلاطون" كما في الشكل(5) ايضا للفنان سيزان:



شكل رقم(4)



شكل رقم(5)

فوجهت الانطباعية جل انتباهها نحو كل ما هو انعكاس ما هو اكثر شفافية وتبدلا في الطبيعة كالبحر وافاقه المتحركة والانعكاسات الضوئية على سطحه، السماء وغيومها

* دلوني (1885-1941) ولد في باريس ويعد من وراد التكعيبية وانتقل الى التجريدية عام 1913 وقد نفذ عام 1937 الاعمال الزيتية لمعرض باريس الدولي، وتوني مونبيليه واطلق على اسلوبه اسم الاورفية وقد تميز بالحركة وعلاقتها باللون وهو ما يميزه عن التكعيبية ذات الطبيعة الساكنة (في مراحلها الاولى) لذا يصنف ديلوني نفسه (هرطوقي التكعيبية)، بهنسي، عفيف، مصدر سابق، ص 276. امهز محمود، مصدر سابق، ص 109.

السيارة، الشمس وتائقاتها الضوئية وانعكاس اشعتها على الثلوج، ثم الضباب والانهر.. الخ".

فالانطباعي اعتماده الاول والاخير على النظر اكثر من أي شيء والتركيز حول كل تغيير يحدث وهذا "نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الادراك اكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك" اذ اهتم الانطباعي بالضوء وتأثيراته على اللون وقيمه وتدرجاته التتابعية.

"واعتمد الانطباعيون الاسلوب الذي يعتمد على الضرب بالفرشاة على سطح اللوحة في بقع لونية موحية بالأضواء والظلال والالوان فهذه البقع اللونية تعيد تركيب الشكل امام العين في بهجة واشراق".

فكان واضحا السيطرة اللونية المهيمنة على الشكل فاصبح اللون هو الذي يمثل الشكل.

لذا ففي الانطباعية نرى بان الشكل قد اصبح سجينا للون وهذا نتيجة الانطباع اللحظوي وما يطرا على الطبيعة من مستجدات وتغيرات مستمرة فالشكل يتم اكتماله من خلال وجود اللون وتاثيراته الطبيعية وهذا التطرف باتجاه اللون هو الذي يولد الشكل اللحظوي والاني الذي كان واضحا عند الانطباعيين. (43)

---

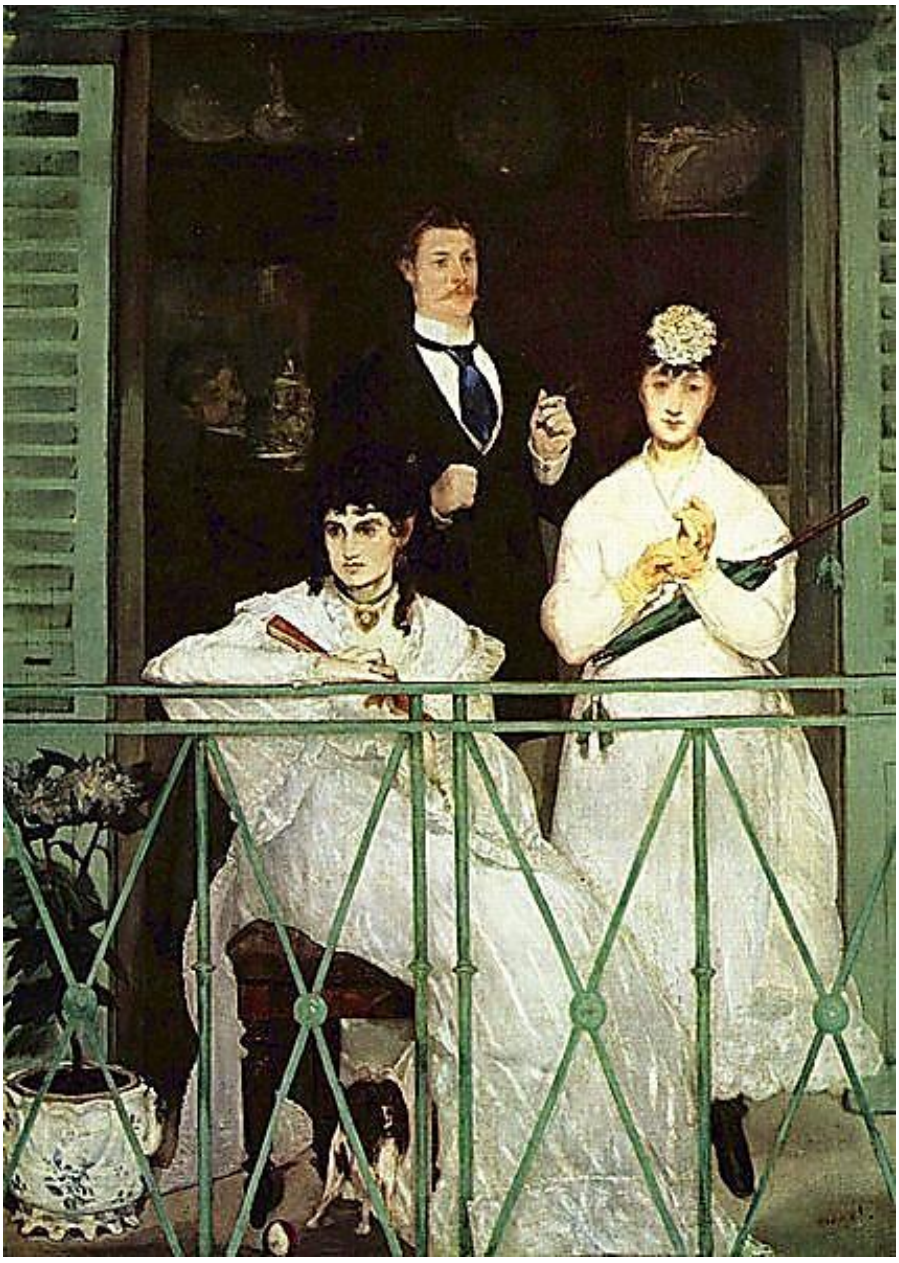
(43) ازهار محمد علي محمد الجبوري, 2010م , ص68_70

الفصل الثاني

مبحث الثاني

الفنانين الانطباعية

إدوار مانيهÉdouard Manet



The Balcony, Musée d'Orsay, 1868-1869

إدوار مانيه ♥بالفرنسيةÉdouard Manet ؛ 23 يناير 30 – 1832 أبريل 1883 هو رسام فرنسي يعتبر أحد رواد المدرسة الانطباعية. .من أهم الفنانين التشكيلين الفرنسيين، هو الذي الهم فنانين "الحركة التأثيرية" , ولد مانيه في عائلة ميسورة لأب يعمل في منصب كبير فى وزارة العدل و ام تنحدر من العائلة الملكية السويدية .فشل في الالتحاق بالكلية الحربية او البحرية نزولا على رغبة اهله. درس الفن في عام 1850 بمدرسة الفنون الجميلة فى باريس على يد استاذ مؤمن بالنقاوة و المثالية فى الفنون :"توماس كوتير" , و بالرغم من اختلاف رأي مانيه تماما عن أستاذه حيث كان يؤمن " ان الانسان العادي هو البطل و أنه يرسم ما يريده هو وليس ما يرغبه الناس أو النقاد".

ولأنه ميسورة الحال فقد كان والده رجل قانون ناجح، وقد أتاح له ذلك أن يعبر عن آرائه وانتقاداته دون الخوف من أن يؤدي ذلك إلى فقدانه مصدر الرزق بعكس العديد من الفنانين الآخرين الذين كانوا متعلقين براع لأعمالهم. حلم في صغره أن يصبح ضابط بحرية لكن بعد فشله مرتين في امتحانات القبول قام بتعلم الفن لدى توماس كوتير مع ذلك

♥ ينحدر مانيه من أصول بورجوازية عالية ، والده كان يعمل في وزارة العدل ، وأمه تمتاز بثقافة عالية وهي ابنة الدبلوماسي ,فورنيه,..ولد عام , 1832, في باريس ، دخل الى المدرسة عام ,1839, ثم انتسب إلى كلية رولان عام ,1845,لدراسة الرسم لكنه ترك الكلية عام , 1848, ، أراده والده أن يصبح قاضياً فانتسب إلى مدرسة نافال وبسبب ضعفه في مادة الحساب فصل من المدرسة ، أما والدته فاختارت أن تعلمه العزف على البيانو ، تحت إشراف مدرسة هولندية جميلة تدعى ,سوزان لونهوف, لكن هذه الدروس أثمرت عن نوتة موسيقية مرفقة بطفل في السر ، فوجد والده ذلك فرصة لإبعاده عن عالم الرسم فأرسله بمنحة دراسية على ظهر إحدى البواخر ليصبح بحاراً ، فسافر من الهافر إلى ريودي جانيرو وكان يمارس هواية الرسم وهو على متن الباخرة إجتاز المرحلة الدراسية الأولى ،لكنه رسب في اجتياز المرحلة الثانية ..فرجع إلى باريس وهو يحمل فشله ، بعدها اضطر والده للسماح له بإتباع دورة ليصبح مصوراً زيتياً عام ,1850, لدى الفنان الكلاسيكي ,كوتور, والذي كان صارماً في تعليم التقاليد الكلاسيكية في الرسم والتي وصفها دولاكروا يوما بقوله « إن الجمال عندهم يدرس كما يدرس الجبر » منير إسماعيل ,إدوارد مانيه ... فنان اللوحات المرفوضة, الأربعاء2 ,11,2011.

يدعي البعض أن أسلوبه تأثر من تأمله لأعمال الفنانين الهولنديين والإسبان. يتبدى هذا التأثر في مواضيع رسوم مانيه.

و شهد عام 1862 اول ظهور لـ"مانيه" بلوحة (موسيقي فى حى تويليرى) و أول صدام مع النقاد , حيث أن هذه اللوحة لم يكن لها بطل محدد و لكنهم الناس .. الاحتفالية .. الجو و سنجد "ديجا" الذي عرف بعدها بمانيه هو و كتير من التأثيريين اخذوا هذه اللقطة و نوعوا بها و اصبحت لوحاتهم احتفاليات الناس في الحدائق و الشوارع.

موسيقي فى حى تويليرى

Plum, National Gallery of Art, Washington, DC, 1878

قابل مانيه "فيكتورين موران Victorine Meurent "وكانت بنت فقيرة تعتمد على نفسها تحب الفن وأصبحت من وقتها عارضته المفضلة. عندما رسم مانيه رائعته "الغداء على العشب" كانت تنظر بجرأة و تحد لتظهر ان جنسها لا يعيبها, وبالطبع لم تلاقي هذه اللوحة الاستحسان من النقاد في وقتها, و لكن لاقت اللوحة اعجاب مجموعة من الفنانين الجدد واعجبوا بفنه حيث أن لديه وجهة نظر و اصالة في الفن جعلت التأثيريين يعتبره أمامهم. فى عام 1866 تجمع حوله الفنانين الذين انشأوا الحركة التأثيرية بعد ذلك في مقهي "جوربوا" وعندما رسم فنتان لاتور لوحة تجسد كل فنانين المرحلة كان مانيه في موقع المعلم. و فى سبعينات القرن التاسع عشر حصلت كومونة باريس و انضم مانيه لبالكوميون – الجموع – و منها حصلوا على اسم "كوميونيزم" و فشلت الثورة ولكن سابت كان له اثر كبير في الناس. مازال فن ادوارد مانيه له كل الاحترام حتى الآن وله الكثير من المعجبين.

أعماله المبكرة غداء على العشب واوليمبيا أثارت جدلا كبيرا وأثرت على أعمال بعض الفنانين الشبان الذين أسسوا المدرسة الانطباعية. تعتبر هذه الأعمال، اليوم، علامة فارقة في تاريخ الرسم تمثل بداية الفن الحديث. [44]

(44)

https:,,arz.wikipedia.org,wiki,%D8%A7%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%AF_%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D9%87

Woman with Parrot,1866 ,Metropolitan Museum of Art

وعليه أمضى مانيه ست سنوات في هذا المرسم وهو يتلقى تعاليم كوتور والتي كان يراها مانيه مملة وتفتقر إلى مفهوم وحدة التكوين حيث قال : إنني لا أدري ما الذي يحذوني إلى البقاء هنا، إن كل ما تقع عليه عيوننا في هذا المرسم ليبعث حقاً الى السخرية ،فالضوء زائف ،والظلال زائفة ، وأنا ما أكاد أتجاوز عتبة هذا الاستديو حتى يخيل الى إنني غادرت قبراً .

بعدها ترك المرسم وراح يقلد أُعمال تيسيانو وفيلاسكيت ليتعلم أصول الفن ، ثم راح يرسم في الهواء الطلق كل ما تقع عليه عيناه في الشوارع مع تردّده الدائم على متحف اللوفر لدراسة أعمال رافائيل – روبنز – هالس.

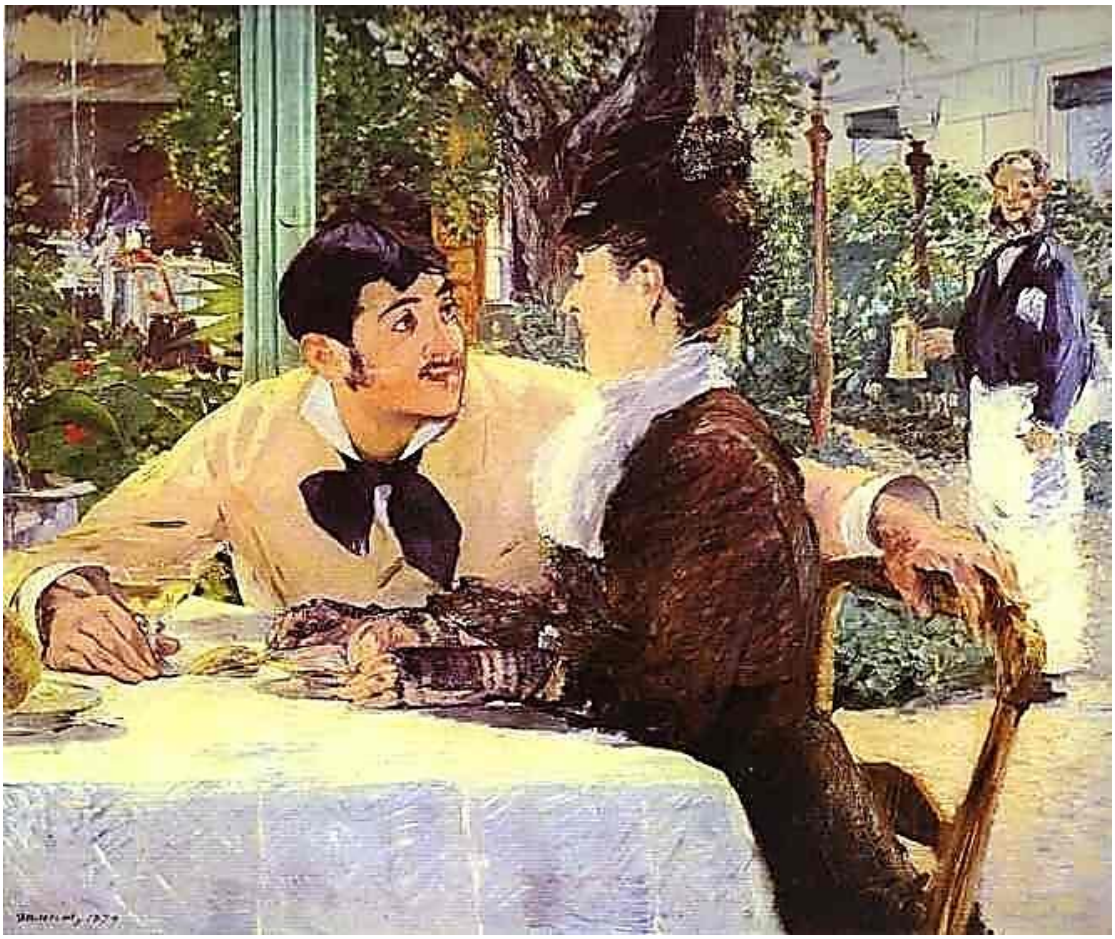
رحل إلى إيطاليا عام1853 , حيث أمضى فيها ثلاث سنوات ووجد في البندقية روحه الفنية ..بعدها تجول في هولندا ثم النمسا فألمانيا ، عاد إلى باريس وقام برسم لوحة شارب الخمر عام 1859, والتي تعتبر خلاصة بتجربته السابقة ، هذه اللوحة رفضت في صالون باريس بإجماع اللجنة الفنية باستثناء دولا كروا والذي فشل بإقناع اللجنة بقبول اللوحة ، وفي عام , 1861, قبلت نفس اللجنة عرض لوحتين لمانيه في صالون باريس هما , والد الفنان – عازف الغيتار الإسباني , لكن اللجنة عرضتهما في زاوية ميتة ومهملة وفي عام 1862, تعرف على الآنسة ,فيكتورين موران , حيث اختارها نموذجاً للوحاته الإسبانية الروح .

وقام برسم عدة لوحات لها حتى قيل عنه إنه فنان « باريسي إسباني» ..وأعجب بأعماله بودلير وعندما رأى لوحته , لولا, قال عنها بودلير : إنها لؤلؤة ساحرة صيغت من اللونين الوردي والأسود ... فتوطدت على أثرها العلاقة بين الفنان والشاعر حيث قام مانيه برسم لوحة لبودلير .

في عام , 1863 , قدم ثلاث لوحات لصالة مارتينية حيث أثارت هذه الأعمال ضجة كبيرة قبل عرضها إلا أن لجنة التحكيم أيضاً رفضت عرضها ...

وحين سمح الإمبراطور نابليون الثالث , بإقامة معرض للوحات المرفوضة قدم مانيه ثلاث لوحات هي , شاب في رداء اسباني – الآنسة – الغداء على العشب , وقد أثارت اللوحة الأخيرة ضجة عارمة لأنها خالفت الأعراف والتقاليد البورجوازية والتي كانت سائدة حيث تصور اللوحة رجلين محترفين وقد جلسا مع فتاتين عاريتين وقد اعتمد مانيه في رسمه لهذه اللوحة على نظام التوزيع الضوئي للوحة وليس على نظام المنظور الهندسي...

في عامي 1864 – 1865 , شارك بمعرضين حيث نال فيهما على تقدير هيئة التحكيم لكن الجمهور هزأ واستنكر لوحاته وأهمها , أولمبيا , حيث ظهرت صورة الفتاة خالية من كل طهر أو سمو أو حياء.



Chez le père Lathuille, 1879 ,Musée des Beaux-Arts Tournai

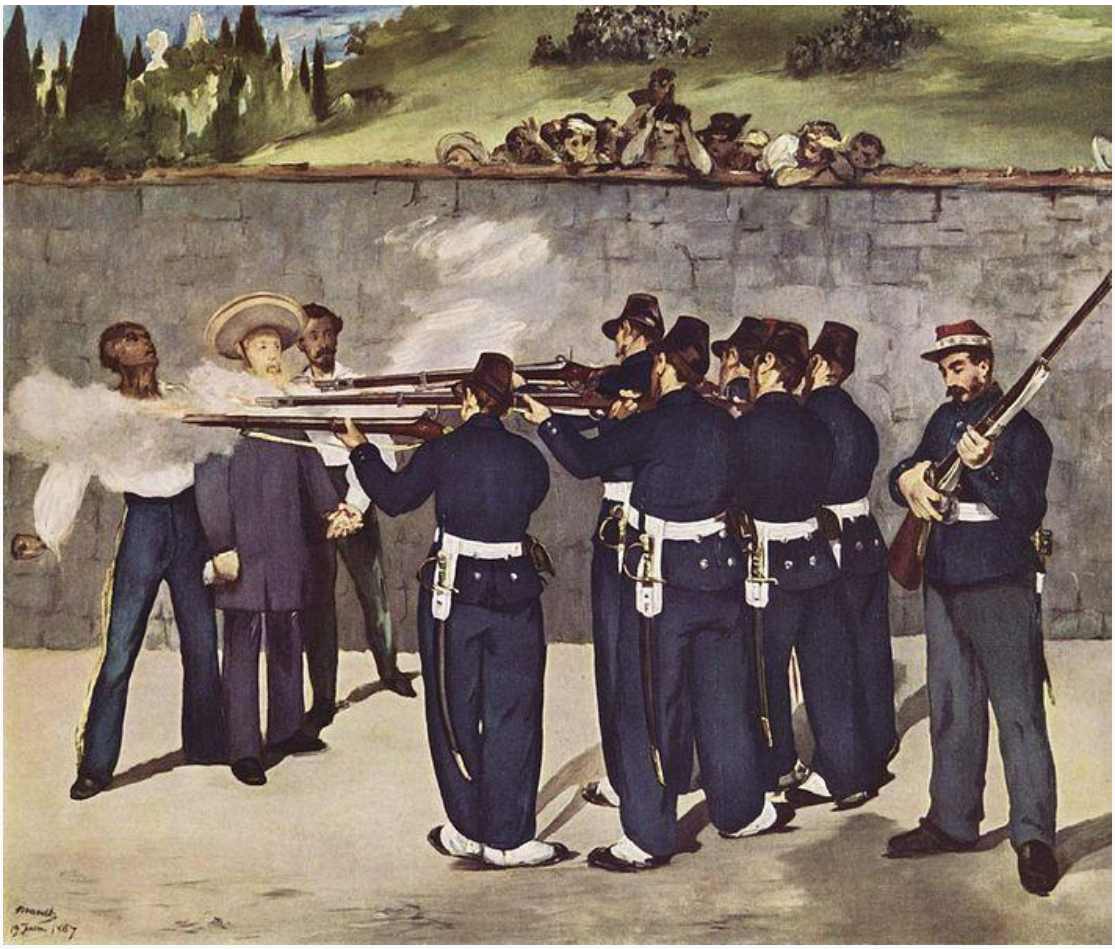
لكن أميل زولا قال عن الأولمبيا , إنها أروع ما أنتج مانيه بحق , وفي عام 1865 , رحل مانيه إلى إسبانيا لدراسة أعمال فيلاسكيت وغويا وعند عودته إلى باريس التف حوله

عدد من الفنانين الشباب والكتاب منهم بروست – لاتو – بازيل – دورانتي – ديغا – مونيه – سيزان ,

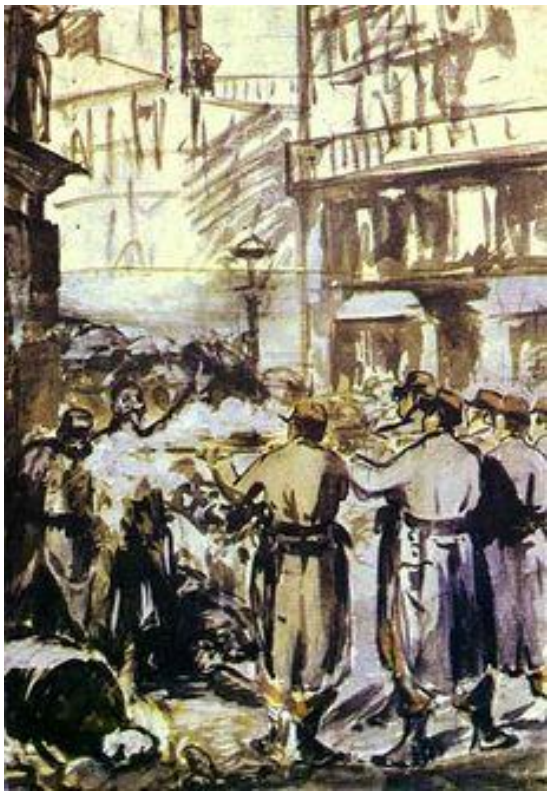
حيث لاقى هذا المعرض نجاحاً هاماً في حياته ، بعدها شارك بثلاثة معارض رسمية وبعدة أعمال هامة خلال الأعوام , 1868 – 1869 – 1870 ,

الحرب

اعدام الامبراطور ماكسميليان، 1867.متحف الفنون الجميلة، بوسطن. وهي اللوحة الأقل تشطيباً بين ثلاث كانفاسات كبيرة مكرسة للإعدام. في عام , 1870 , تعلن فرنسا الحرب على بروسيا فيغادر مانيه إلى الجنوب وبعد إعلان , كومونة باريس , يعود إلى باريس ليشهد بناظريه المعارك الدائرة في شوارع باريس ويستوحي منها أعماله التي تجسد الحصار والحرب الأهلية



Execution of Emperor Maximilian of Mexico1868,



The Barricade (Civil War)

رد مانيه على الحياة المعاصرة تضمن أعمالاً مخصصة للحرب، في مواضيع قد تُرى على أنها تفسيرات مجددة من نوع "رسم التاريخ". أول تلك الأعمال كان معركة كيرسارج وألباما (1864)، وكانت مناوشة بحرية في الحرب الأهلية الأمريكية وقعت قبالة الساحل الفرنسي، وربما يكون الفنان قد حضرها.

وفي عام , 1881 , حصل مانيه على وسام جوقة الشرف ، في رحلته الأولى إلى ريودي جانير

1863 Le déjeuner sur l'herbe الغداء على العشب

استمد في عام 1863 من لوحة معلمه كوربيه «بعد العشاء في أورنان» فكرة جريئة جديدة دمج فيها العري الكلاسيك مع موضوعات حديثة مرسومة في الهواء الطلق، وفي ذلك يقول: «أعلم أنه من الصعب تعرية النموذج الموديل في الشارع. ولكن هناك الحقول في فصل الصيف يستطيع المرء أن يقوم بدراسات العري في الريف »، وطبّق ما قاله فكانت لوحته « الغداء على العشب»، والتي عرضت بصالون المرفوضين وباتت رمزاً للثورة في الفن، وهي تمثّل فتاة عارية جالسة في غابة تتحدث مع رجلين بملابس عصرية في ذلك الزمان. فكانت فضيحة هوجمت بشدة من قبل النقاد والناس العاديين على السواء، حتى إن نابليون الثالث انتقدها حين رآها بقوله: «إنه يهاجم الخفر و الحياء»، ولم تقتصر الفضيحة على الموضوع بل تعدتها في التقانة، إذ احتفظت بالتضاد بين

الفاتح والقاتم؛ ولكنها زادته حدة باستعمال السطوح الكبيرة والألوان القاتمة للخلفية والفاتحة للأشخاص.

وهي تعتبر أحد أعماله المبكرة الهامة الغداء على العشب (déjeuner Le l'herbe sur). رفض صالون باريس عرضها في 1863، لكن تم عرضها في صالون المرفوضين في وقت لاحق من نفس السنة. وكان الامبراطور نابليون الثالث قد بدأ صالون المرفوضين، بعد أن رفض صالون باريس أكثر من 4,000 لوحة في عام 1863. [45]

والتحليل لها من قبل الباح لؤي رحيم يتمثل العمل بأربعة اشخاص في جلسة تتخذ شكل هرمي، مع المرأة البعيدة، لترفع بعين الناظر في عمق الغابة للتاكيد على عزلة الجلسة وسريتها، وما يميز هذه الجلسة التناقض الحاد في تانق الرجلين وفقا للتقاليد والاعراف المتبعة، وعري النساء، بما يوحي بتضاد صارخ وجرئ في المفهوم. يوازي ما يحدث في استراتيجية العمل بأكمله، من تضادات بين المساحات والكتل والالوان، وقد اخذ المشهد خواصه العامة من الطبيعة، ولكن المشهد وما يراد له من تأكيد عبر كل ذلك على عسره وندره لاطلاع عليه.

في مقدمة اللوحة تتضح المفردات الرئيسية ممثلة بالشخص المتكئ على يده اليسرى بحلته الرسمية، بحديث يدور مع الرجل الاخر في الجهة المقابلة، وقد فقدت الاشكال الكثير من تفاصيلها الواقعية، لتتحول الى مساحات لونية لتحرر اللون على حساب الشكل، كما نرى المراة العارية، وهي تتوسط قدمي الرجل المقابل لها، وقد اخذ جسدها مساحة لونية قلت فيها التفاصيل، لصالح تأثير الضوء الصادر عن الجسد، حول موضوعة العمل

(45)

ttp:,,www.marefa.org,index.php,%D8%A5%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%B1_%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D9%87

مع المراة البعيدة، كنقيض للرجلين في ظاهرها، والمتضامنة معهم في الاداء، وهذا يؤكد نزوع الرجلين ورغبتهما، التي اظهراها في سرية المشهد، والتي تعاكس مظهرهما، وهي ثيمة العمل برمته، فهي لحظة تمتع وتلذذ، وتحرر من تقاليد المجتمع حسب وعليها، ليصبح المعنى مجموعة ايماءات تمثل لحظتها الانية تتمثل في نظرة المرأتين، البعيدة التي تستحم في النهر، باتجاه المشهد امامها بكلتيه، والتي في المقدمة، وهي تتامل شيئا ما، ليهمش دورها وتخرج من نطاق ما يدور بين الرجلين، يتقدمها بقايا الوليمة، في اسفل يسار العمل، بعد نهاية تناول الطعام، لتتحول لإيماءة الى هدف الغداء عبر نزوة الرجلين، ووجود المرأتين المهمش بالتجريد من كل قيمة خارج الجمال الجسدي، وقد افصح الفنان عنها في تحلل الشكل وحرية الاداء وحدسيته، في تاكيد الاني من المشهد، بحذف الكثير من التفاصيل، والاهتمام في انية الحدث، كذلك محاولة الفنان اثارة الجوانب الجمالية للمشهد مستعينا باثر الرغبة العارمة، التي يولدها المشهد من لذة حسية، ومحاولة المزاوجة بين جمال الطبيعة الذي لا يؤول الا باثر المفردات التي دخلت ساحته، واصبحت اشكالية جمالية تتمثل بالخلط بين ما هو حسي، وما هو روحي، مما يولد نزوعاً نحو اغتراب جمالي، وغموض يؤدي الى تضاد في الفهم، ما بين رفض موضوع المشهد واستنكاره وجماليته التي في غربته وعزلته عن القيمة الموضوعية له.

ان التاؤيل الجمالي بدأ يغطي او يستأثر بساحة العمل، على حساب التاؤيل الموضوعي، على الرغم من ان المشهد ، وفقا لإيقاعه التاريخي وزمنه، يغوص في تاؤيل الموضوع بشكل تقليدي، حيث عد موضوعا جزئيا يفوق ما متوقع من طرح، واعتماد مبدا الإيماءة والاشارة ، لما هو مضمن وغير مصرح به، وما يمثل ازدواجية النفس الانسانية وتحولاتها، وفقا للظروف المحيطة بها، بما يمثل رؤية الفنان ، عبر واقع اجتماعي.

فمسببات الاشكالية تتمثل في تضمين العمل معادلات فكرية مبسطة لا تلفت نظر المتلقي بشكل مباشر، كما في مواصفات الرجلين وتانقهما، ليفرض اهمية ما يدور بينهما،

كسلطة اجتماعية فاعلة في المشهد، وعدم اكتراث المراتين بما يدور وعريهما،، بما يبعدهما عن ذلك القيد الاجتماعي وسلطته، بما يولد اشكالية فهم العلاقة، عبر ظاهرية المشهد، وحدة تناقضه على حساب المعنى المضمن، وهي من استراتيجيات الانطباعية في مجاورة المعنى، وعدم الافصاح عنه بشكل مباشر، بل بطريقة مجزاءة توازي مفهوم الانطباعية التقني .

لذا فان نظم التاؤيل الظاهرة في العمل، تعمل وفق اليه المشابهة بين المفردات بغطاء من سرية المشهد، باثر علاقة الرجلين، ووظيفة المراتين في المشهد، لتحيلنا للكشف عن ما هو مضمر، باثر علاقة الرجل بالمراة كثنائية متضادة قائمة في صميم العمل الفني.

ووفقا لما تقدم فان نطاق التاؤيل قد حدد باساس فهم نوع الاحالات عن طريق علاقات المشابهة، وفهم مواصفاتها، لتحيلنا الى علاقة التضاد خارج نطاق مستوى التاؤيل الجمالي، الذي يميز العمل الفني.[46]

[46] الباح المتميز : لؤي رحيم داود ال ناهض .إشكالية التأويل في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه ,الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور ناصر عبدالواحد الشاوي بغداد 2005 م ص85_110.

اولمپيا

1863اولمپيا

وكما فعل في لوحة غداء على العشب، أعاد مانيه صياغة عمل قديم من فناني عصر النهضة في لوحة اولمپيا (1863)، وهي پورتريه لامرأة عارية بنمط يذكّر بصور الاستوديوهات الفوتوغرافية المبكرة، إلا أن اضطجاعها كان مبنياً على لوحة تيتيان ڤينوس من اوربينو (عام1538). وفي عام , 1877 , يشارك بلوحة , نانا , فترفض لوحته أيضاً وتثار الضجة من جديد حول أعماله وخاصة , نانا – أولمبيا – الغداء على العشب, منذ عام , 1879 , راح مانيه يستخدم ألوان الباستيل وعندما بدأت مشاكله الصحية اتجه لرسم الطبيعة الصامتة حيث كان يجد عناء كبيراً في رسم الوجوه .

وتظهر عناصر التضاد، التي استخدمها في "الغداء على العشب"، في لوحة «أوليمبيا» بشكل جلي ، وفيها نرى عارية مضطجعة على سرير وإلى جانبها زنجية تقدم لها باقة من

الأزهـار، وقطـة سـوداء تنظـر بدهشـة؛ فكانـت فضـيحة أكبـر مـن سـابقتها، وقـال له بودلير عندما رآها: «إنك الأول في شيخوخة فنك».

أعماله الأخيرة

بار في الفولي-برجير (Le Bar aux Folies-Bergère), 1882

وأصيب نتيجة مغامراته بمرض الزهري والذي رافقه مدة , 35 , عاماً وعندما اشتد عليه المرض أصيبت ساقه اليسرى بالغرغرينا فحكم عليه القدر بعدم الخروج والمشي وأثناء هذا بدأ تحفته الخالدة , ملهى الفولي بيرجير , خلال عامي , 1881 – 1882 وقد أكمل رسم آخر عمل رئيسي له، بار في الفولي برجير (Le Bar aux Folies-Bergère)، في 1882 وعلّقت في الصالون في نفس السنة, وتعد هذه اللوحة مع لوحة الغداء على العشب , من أشهر أعماله الآن

بعدها وبوقت متأخر قرر الأطباء بتر ساقه المصابة بالمرض ... حيث بقي حياً لبضعة أشهر عانى خلالها ويلات العذاب والألم حتى توفي عام ,1883 , .

لتتحقق مقولة اميل زولا , لقد ضحك آباؤنا من الرسام غوستاف كوربيه بالأمس ، وها نحن الآن نستمتع بلوحاته ، نحن الآن نضحك من مانيه ، لكن أبناؤنا سيستمتعون بلوحاته غداً

ليبقى مانيه المجدد والرسام الثوري والبورجوازي العنيد والذي فجر الفن الحديث فكان بحق رائد الانطباعيين .[47]

Edouard Manet Boating

وفي تحليل لحد اعمال الفنان من قبل الباحث لؤي رحيم داود يقول: ((يتمثل هذا العمل بمجموعة مفردات تم ضغطها في النصف السفلي منه، لتمثل بمجملها عالماً حياتياً تم تحديده بالمركب، وترك النصف العلوي من جسد الرجل بنظره المتجة بشكل امامي يحيل

[47] منير إسماعيل ,إدوارد مانيه ... فنان اللوحات المرفوضة, الأربعاء2 ,11,2011, http:,,furat.alwehda.gov.sy,_archive.asp?FileName=960304873201111020150 56

الى جهة المرأة بنظرة تأمل تستمد مغزاها من رحابة البحر والسماء، ولانهائية التأمل الذي يضفيه الافق، وهي نظرة تعلو نظرة المراة، وتمتد ابعد مما تمتد به نظرة المرأة، والتي تتجه ببصرها اسفل الشراع، لتنظر باتجاه مساحة محددة من البحر، كما تزيد من توكيد كل ذلك تعقيدات الاناقة المفروضة تماشيا مع زمنها، وعدم اهتمام الفنان بتفاصيل رداء المراة وتهميشه.

الجلسة بمجملها جلسة استرخاء وتمتع بالبحر بكلية الموضوع وما يمثله موضوع الابحار، ووفقا للسياقات المتعارف عليها في ذلك الوقت، لكن استراتيجية المعنى الخفي المترتبة على تطلعات واهداف الافراد تؤدي الى تحديد مضمون اقصي بشكله العام، واشارت اليه سمات معينة، وايماءات حملتها مفردات العمل فهنالك ما يثير طابعاً جمالياً بموضوعة الابحار تؤدي الى تاويل الموضوع بمجمله، تاؤيل جمالي، وتخرج من نطاق الغاية، لكن انعكاسات البنية الاجتماعية تؤكد ما هو مضمر من ايدلوجيا اجتماعية انشئت لغرضها المفردات باقصى ما يمكن من الابعاد عن الغاية او المضمون في الموضوع، لذا فالمعنى المضمر يسعى لغرض استراتيجية اقرها الفنان وفقا لاعراف وقواعد اسلوبه، كونه يصبح تبريرا للطرح وتطويعا للشكل لاقصاء المضمون، وجعل غموض المعنى يؤجج ويزيد من تفاعل العمل مع المتلقي، كما ان البناء الانشائي يؤكد تلقائية امتداد الصورة خارج نطاق العمل الفني بما تمثله من قطع مفروض من الفنان على مفردات عمله، مما قد يؤدي الى فقدان الموضوع ماهيته وتحميله مضامين خفية لو تم تلافي ذلك القطع ولكن وفقا لخواص الانطباعية وتبريرية الفنان تم فعل ذلك.

وفي عملية فهم وتحديد لمسببات الاشكالية، يرى الباحث انها تتمثل في طغيان العمومية في مشهد مالوف للتمتع بالبحر، بما يبعد ويشتت احالة المتلقي لمعنى كامن، باثر اندثار الرموز والاشارات التي تحيل لغير التنزه والتمتع بالبحر بعمومية الموضوع، بما يجعلها

عائقاً في سعي المؤول لفهم العمل الفني، وهي اشكالية عدم الاحاله المباشرة لما تحتله المفردة او العمل من معنى او التركيز عليه.

وفي اليات التاؤيل والنظم التي يمكن ان يظهر بها في هذا العمل، تتمثل بحرية التصرف لدى الفنان في تكوين وانشاء وحضور المفردات بشكل كلي او جزئي، لصالح رؤية الفنان، تلك الحرية هي منفذ الفنان الوحيد ليومئ للمعنى الخفي الكامن والمشتت على سطح العمل عبر اليه التحكم في المركب التي هي بيد الرجل، ليشير لكلية لعلاقة بين ثنائية الرجل والمراة، وتمركزه وسيادته كمفردة فاعلة في العمل، ووجهة المركب المحددة بالشراع، والتي يحددها الرجل والعالم الكبير وغير الامن الذي يتمثل بالبحر، والذي يتحرك فيه ، كونه المؤهل لادارة ذلك المركب، فآلية الاحالة ما بين الرجل الذي يتمتع بالنزهة وينشغل بادارة المركب في آن واحد، والمراة التي وفقا لتركيبتها ابتعدت كليا عن أي جهد، غير التمتع والنظر المحدد، وتامل الرجل وامتداد بصره ليوازي رحابه الافق، انها ايماءات قائمة في العمل، ظاهرة بدلالتها التي توافق عفوية الحدث، ولكنها تؤدي للكشف عن ما هو مضمر بما تحملة من نتائج، وفقا لما يحيط بها من ايماءات، لتتحول لاشارات ورموز ذات دلالة كامنة، وبذلك فان الاحالات الجزئية لما هو ظاهر، تؤدي لمعاني كلية، وعلاقات وفق طبيعتها الحقيقية.

وبذلك فان نطاق التاؤيل بين الفنان والمؤول ضيق باثر عمومية الموضوع، وعدم اقحام ما يثير او يحفز فهم المؤول خارج نطاق الاشارات والعلاقات المشتقة من الموضوع ذاته، وكون الفنان لا يعبر عن معنى ما يريد بشكل مباشر بمحاذاة المعنى)).[48]

[48] لؤي رحيم داود ال ناهض .إشكالية التأويل في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه ,الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور ناصر عبدالواحد الشاوي بغداد 2005 م ص85_110.

كلود مونيه

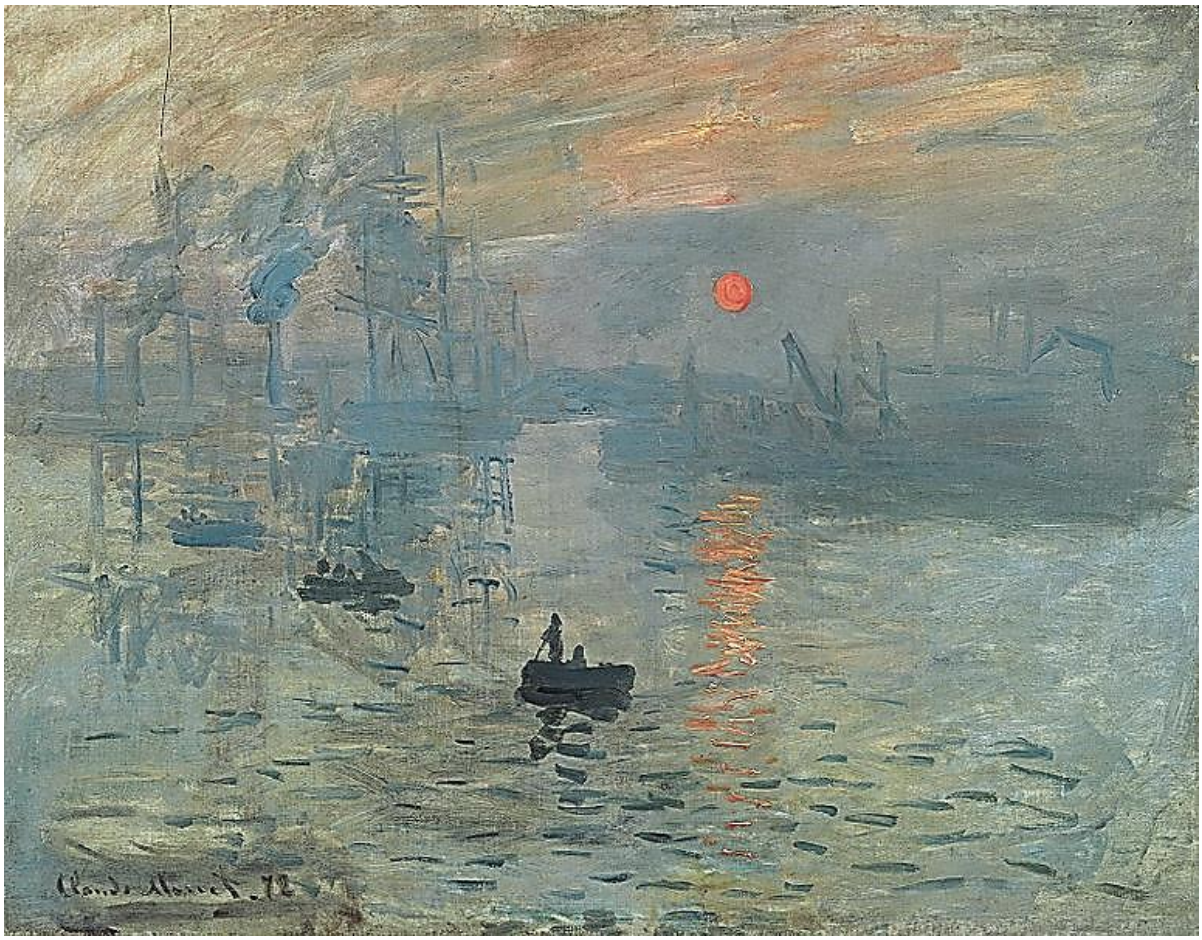
المرأة صاحبة المظلة، 1875 م

ولد **كلود مونيه** 14 نوفمبر 1840 في باريس 5 – ديسمبر 1926 في غيفرني، كان رسّام فرنسي. و في الرابع عشر من نوفمبر سنة ١٨٤٠, كان الابن الثاني لكلود أدولف

مونيه و لويز جوستين اوبري مونيه ، كلاهما من الجيل الثاني من الباريسيين. في العشرين من مايو عمد في الكنيسة المحلية كأوسكار كلود لكن والداه نادوه بأوسكار فقط. بالرغم من انه عمد كاثوليكياً الا انه اصبح ملحداً. سنة ١٨٤٥ انتقلت عائلته الي لو هافر في نورماندي. اراد والده ان يلحقه بتجارة العائلة لكن مونيه اراد ان يصبح فناناً. كانت والدته مغنيه. في الأول من ابريل سنة ١٨٥١ التحق مونيه بمدرسة لو هافر الثانوية للفنون. عرفه السكان المحليين برسمه الكاريكاتوري بالفحم والذي كان يبيعه بمبلغ عشره إلى عشرين فرنك. مونيه ايضاً اخذ دروساً من جاك فرانسوا اشارد والذي كان طالباً سابقاً لدى جاك لوي دافيد .في شواطيء نورماندي التقى بصاحبه الرسام اوجين بودان والذي اصبح معلمه الخاص وعلمه كيف يستخدم الألوان الزيتية. بودان علم مونيه تقنيات الرسم في الخارج. كلاهما كان متأثراً بيوهان بارثولد جونكايند.

في الثامن والعشرين من يناير ١٨٥٧ توفيت والدته في عمر الستين. ترك المدرسة وانتقل للعيش مع عمته الأرملة والتي لا يوجد لديها ابناء ماري جين ليكاردي.

رائد المدرسة الانطباعية في الرسم، قام بإنجاز لوحة جديدة عام 1872 م، وسماها "انطباع، شمسٌ مشرقة"، ولما كان الأول في استعمال هذا أسلوب جديد من التصوير، فقد اشتق اسم المدرسة الجديدة من اسم لوحته :الانطباعية.



Claude Monet, Impression،"انطباع، شمسٌ مشرقة"

في عام 1860 التحق بالجيش وأرسل إلى الجزائر، ومن هناك كتب يصف وقع الألوان الشديدة والألوان المتوهجة في هذه البلاد الشرقية على نفسه. ولكن اصابته بحمى التيفود عجلت بتسريحه من الجيش، فغادر الجزائر راجعا إلى باريس ليواصل تعلمه للفن، وهناك توطدت علاقته مع بعض الفنانين الشباب أمثال رينوار. عام 1874 خرج مع أصدقائه للرسم عن الطبيعة في غابة فونتينيلو. وعندما نشبت الحرب الفرنسية الروسية سافر مونيه إلى إنجلترا هاربا من هذه الحرب، وهناك عكف على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن .وفي العام نفسه (1874) رفضت أعمال مونيه ورينوار وغيرهم من الفنانين

مما حدا بهم لإقامة معرض مستقل لهم سمى صالون المرفوضات وقد كان لهذا المعرض فضلا كبيرا في دخول الرسم والتصوير إلى مرحله جديده وهي مرحله الحداثة. [49]

و ربما كان عددٌ من الفنانين الانطباعيين impressionistes مأخوذًا بحكمة مُعاصرهم الشاعر ستيفان مالارميه (1842–1898) بخصوص "المصادفة" في العمل الفني – استنادًا إلى قوله: "رمية النرد لن تلقى المصادفة أبدًا" – خصوصًا وأن الشاعر قد أثبت في ذلك الوقت تصميمَه على هدم كاتدرائيات الشعر التي أُسِّسَتْ وبُنِيَتْ عبر قرون التاريخ الماضي للشعر؛ وهو ما يتوافق تمامًا مع ماذهب إليه الرسامون الانطباعيون بشأن الرسم. مونيه والانطباعية

ومن أواخر سنة ١٨٦٠ ، مونيه و رسامون اخرون مشابهون تقابلوا مع اعتراض من اكاديمية الفنون الجميلة المحافظة التي اقامت عرضها السنوي في صالون باريس. خلال الجزء الأخير من سنة ١٨٧٣ ، مونيه ، أوجست رينوار ، كاميل بيسارو و ألفرد سيسلي نظموا جماعة المجهولين من الرسامين والنحاتين والنقاشين لعرض اعمالهم الفنية بشكل مستقل. في اول معرض لهم والذي أقيم في ابريل ١٨٧٤ ، مونيه عرض العمل الذي اعطى المجموعة اسمها الخالد. انطباع ، شروق الشمس رسمت سنة ١٨٧٢ ، تمثل مشهد ميناء لو هافر .من عنوان اللوحة الناقد الأدبي لويس لوروا استخدم **المصطلح** "**الانطباعية**" في مقالته معرض الانطباعيون التي ظهرت في أشهر صحيفة في باريس في ذلك الوقت. كان مقصود به الانتقاص لكن الانطباعيون اتخذوه كاسم لهم.

(49)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%84%D9%88%D8%AF_%D9%85%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%87

كلود مونيه بورتريه ذاتي

في هذا الشأن، كان كلود مونيه (1840–1926)، إلى جانب بول سيزان (1839–1906)، أكثر الفنانين الانطباعيين ابتعادًا عن الانصياع إلى أمر "المصادفة". وهو، على الرغم من تمرده على جحفل كبير من أسلافه الرسامين، حتى الذين تتلمذ على فنِّهم (كورو، دولاكروا، كوربيه...)، إلا أنه كان نبيلاً مع نفسه في التعامل مع حقائق الرسم، بعيدًا عن الانفعالات أو الانقياد وراء "المقولات" أو الإنصات إلى صدى الصَّرْعات. (50)

كان مونيه عنيدًا في الإخلاص لتجربة جديدة في تاريخ الرسم. هو عارف أنه غير قادر على تحقيق مُنجَزها وحده، ولكنه – بالقدر ذاته – يدرك أنه من الخطأ الانقياد وراء "الجماعة" بحجة "التضامن الفني". كان مونيه يدرك أنه ينضوي تحت لواء جماعة مغايرة، مؤسِّسة لفنٍّ جديد؛ ولكنه كان حساسًا تجاه ملاحظة دوره في مُنجَزها، لا بهدف الهيمنة، بل بهدف أن يكون له "لون" خاص به في لوحة هذه الجماعة، ضمن التأسيس الجماعي.

(50) هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي http://www.maaber.org/issue_january05/art1.htm

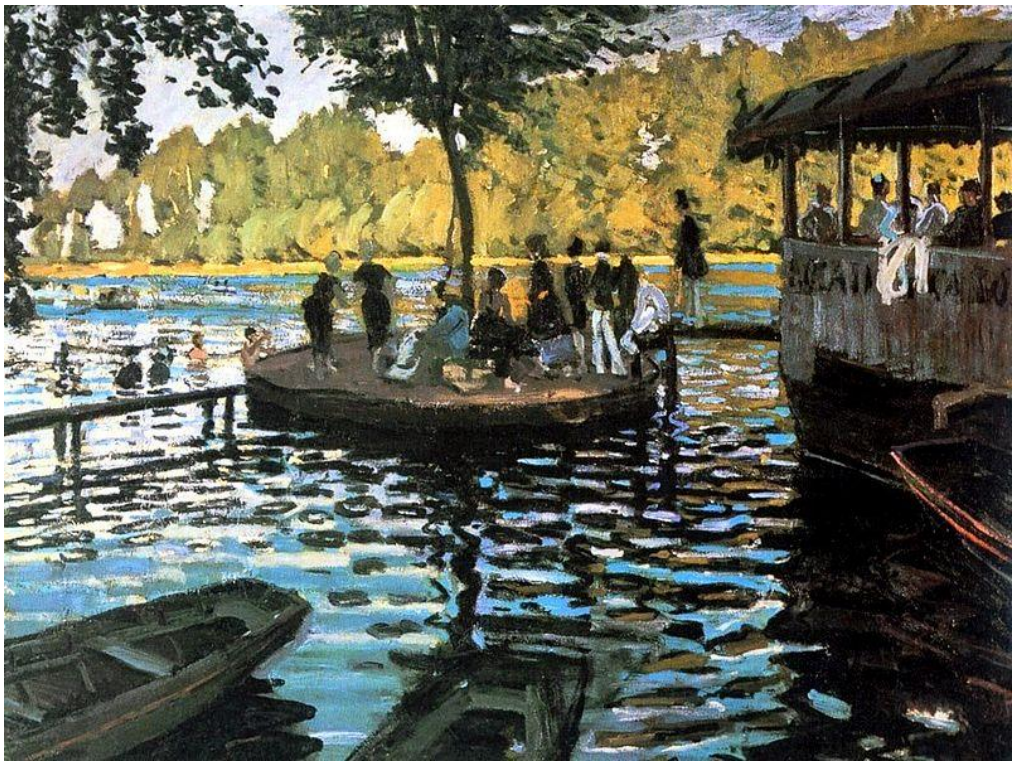
على خلفية ذلك، عُرِفَ عن مونيه عنادُه وصعوبةُ مراسه، وحتى عدم رغبته في الانضواء تحت ظلِّ ما هو "رسمي" في الحياة الفنية في باريس. بل إنه ابتعد – أصلاً – عن كلِّ المناخ الفنِّي في العاصمة الفرنسية، حتى ليبدو أنه قد قرَّر، في دخيلة نفسه، الابتعاد عن "مختبَر" الفنِّ الجديد الذي أسهم، هو، في تأسيسه، من أجل أن يراقب نتائجه عن بُعد. بهذا فإن مونيه قد بدا كما لو عفَّ حتى عن الاعتراف بمُنجزَه الذي أسهم، مع منجزات زملائه، في إبهار باريس، وبالتالي عواصم أوروبا كلِّها. كان يريد ما هو أبعد من ذلك: يبحث عن بصمته الخاصة في الفن، ويريد أن يضع "أثره" بعيدًا عن أيِّ تأثير خارجي عليه.

لوحة مونيه على حافة الغابة، لوحة مونيه على حافة الغابة،

كان إدوار مانيه (1832–1883) – رائد الانطباعية الأول ورفيق مونيه – قريبًا من خُطى الشاعر شارل بودلير (1821–1867) في اعتبار "الأناقة" مذهبًا في كلِّ شيء. لكن مونيه ذهب إلى غير هذا: ذهب إلى البحث عن الأناقة "الداخلية" للموضوع في

الرسم؛ وبهذا انحاز إلى تأثير "الزمن" على هذه الأناقة، سواء من جانب الأشخاص أو من الأماكن، التي كانت الموضوع الأثير لديه. وإذا كان الانطباعيون – وأوَّلهم مانيه – قد جعلوا "المكان" في الطبيعة مركز اهتمامهم، فإن مونيه قد أضاف إلى الانطباعية بُعدًا آخر، ربما كان جديدًا في الرسم، هو بُعد "الزمن" وتأثيره على "موضوع" اللوحة. يتضح ذلك جليًّا في أعماله التي اتخذت من أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائية روان، بحر المانش، نهر التيمز، مبنى البرلمان في لندن، مدينة البندقية، محطة سان لازار بباريس، نهر السين، الذي رسمه لمدة ثلاثة عشر عامًا...)؛ وهي أعمال أوْلَت اهتمامها الأول لتأثير "الزمن" على الموضوع – يوميًّا، أو في مختلف ساعات النهار – فيما يتعلق باختلاف درجات الحرارة، والضوء، والغيوم، والضباب، والأمطار، والصحو، والأعاصير... فمونيه كان من أكثر رسامي الانطباعية انفعالاً تجاه الطبيعة، أو أكثرهم معاناةً في التعبير عن تحولاتها – وهو الأمر الذي يفسِّر انشغاله في رسم أماكن محددة مرات كثيرة، عبر أوقات زمنية مختلفة، في الفجر أو الصباح أو الظهيرة أو المساء، أو عبر فصول مختلفة، بما تحمله من متغيرات مناخية. وعليه، فقد كان مونيه (غير المتأثِّر باللوفر) من أشد الفنانين تحريضًا لجماعته على الاندماج مباشرة مع الطبيعة، والخروج علنًا على تقاليد فنِّ الرسم المترسِّخة عبر قرون، وإحداث نوع من تأجيل العلاقة مع الأستوديو، إن لم يكن نوعًا من القطيعة. (51)

(51) هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي http://www.maaber.org/issue_january05/art1.htm



الاستحمام في مدينة لوس انجلوس Grenouillère، 1869

السين عند أرجنتوي، أثر خريفي

نهر السين

ولكن هذا الأمر قد حدث لدى مونيه بفعل تأثير صديقه الفنان أوجين بودان (1824–1898). كان ذلك أمرًا مهمًّا، لم يدرك أحدٌ تأثيره أول الأمر، إلى أن باتت واضحة – فيما بعد – نتائجُ هذا "الخروج" والأثر غير العادي الذي يُحدِثه ضوءُ الطبيعة على الموضوع، والذي صار الفنان الانطباعي – في ذلك الوقت – في مواجهته، وهو يشعر بالغثيان من "التخمة" التي أحدثتْها في مخيّلته أعمالُ الفنانين الكلاسيكيين في المتاحف.

جان مونيه على حصانه هزاز، 1872

مونيه ما كان مأخوذًا، أبدًا، بمقتنيات متحف اللوفر، بل كان معنيًّا بما يفيده في تنقيح رؤيته للطبيعة؛ وهو ما يفسِّر لنا خروجه على التقاليد التي اتَّبعها زملاؤه في تقليد تلك المقتنيات، وخروجه إلى حديقة اللوفر ذاته ورَسْمها. ولكن علينا ألا ننسى أن الفنان العظيم مانيه هو أول من رَفَسَ الباب، لينفتح على "الانطباعية" الحق؛ غير أن أول من أقْدَمَ على الولوج عبر ذلك الباب، في ثبات، هو مونيه، بكلِّ ألوانه و"أضوائه". (52)

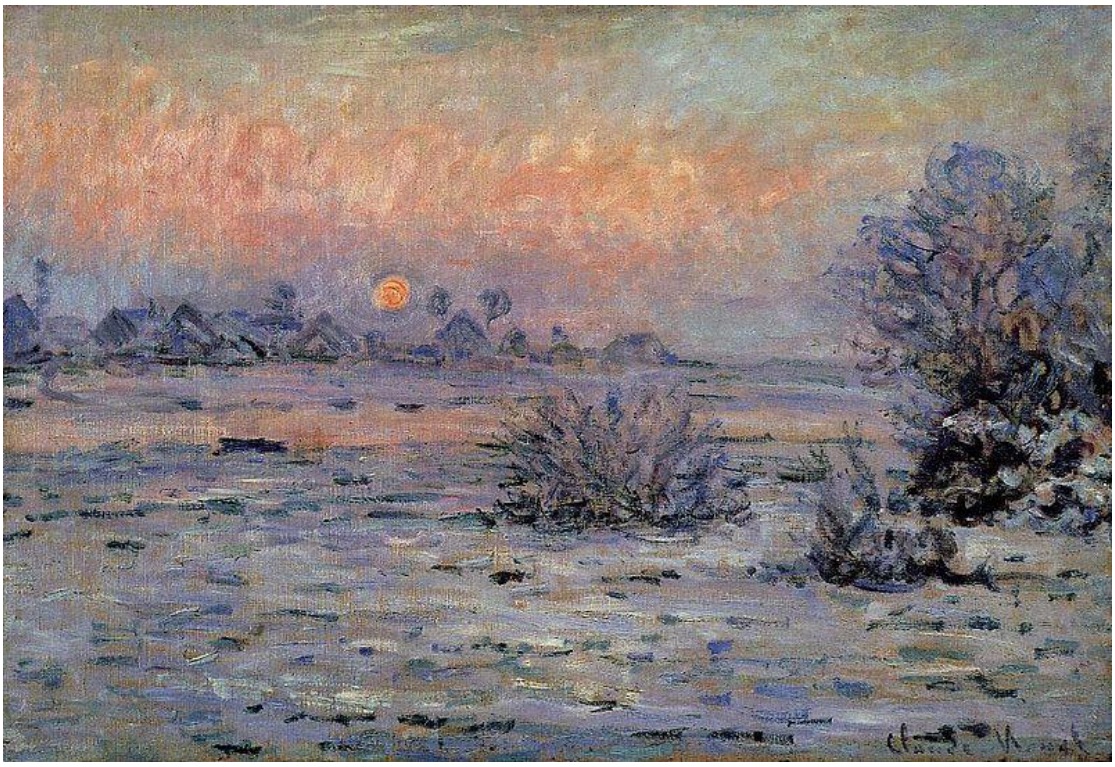
(52) هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي

البندقية، بالازا دا مولا

لقد نظَّم مونيه أعماله وفق جدولين أساسيين يتعلقان بالمكان والزمن، من خلال سلسلة لوحات منظمة ومدروسة لأماكن محددة – حتى إنه راح، في بعض الأحيان، يرسمها عن ظهر قلب (كما هي الحال مع بعض لوحاته عن مدينة البندقية). وفيما يتعلق بهذا الأمر فإن كشوف مونيه ومحاولاته طالت "منطقة" غريبة، يتداخل فيها الزمن والمكان معًا، سواء في الواقع أو على سطح اللوحة؛ وهو ما يحمل في طياته دلالات رمزية لم تكن معروفة بعدُ في فنِّ الرسم، وحتى قبل الاتجاه الرمزي الذي ظهر لاحقًا والذي كان بول غوغان (1848–1903) أحد أهم أعمدته.

محطة سان لازار، **1877**

لقد انتقل مونيه في أعماله من المكان الثابت إلى "شبه المكان"، المتغير بين لحظة وأخرى. فبعيدًا عن الغابات أو المدن أو البنايات، التقط مونيه صفحة الماء، غير الثابتة، وتأثيرات الضوء ومتغيراته عليها، تبعًا للحركة الباطنية التي تحدث فيه بفعل الأشياء أو الرياح أو الأمواج أو الجريان؛ ومن بعدُ انتقل في رسومه (خاصة عندما رسم محطة سان لازار) إلى التقاط ثيمة "الدخان" الذي تنفثه مكائن القطارات، وشكله الذي يمور بحركات داخلية وخارجية، وسطوحه المنحنية، وانعكاسات الضوء عليه، وبالتالي الأشكال التي تنتج عن حركته. هاتان اللقطتان (الماء والدخان) لا تمثِّلان المكان تحديدًا، ولا الزمن تحديدًا: إنهما شيء من هذا وشيء من ذاك؛ أو إنهما، كلاهما معًا، متداخلان بفعل عبقري.

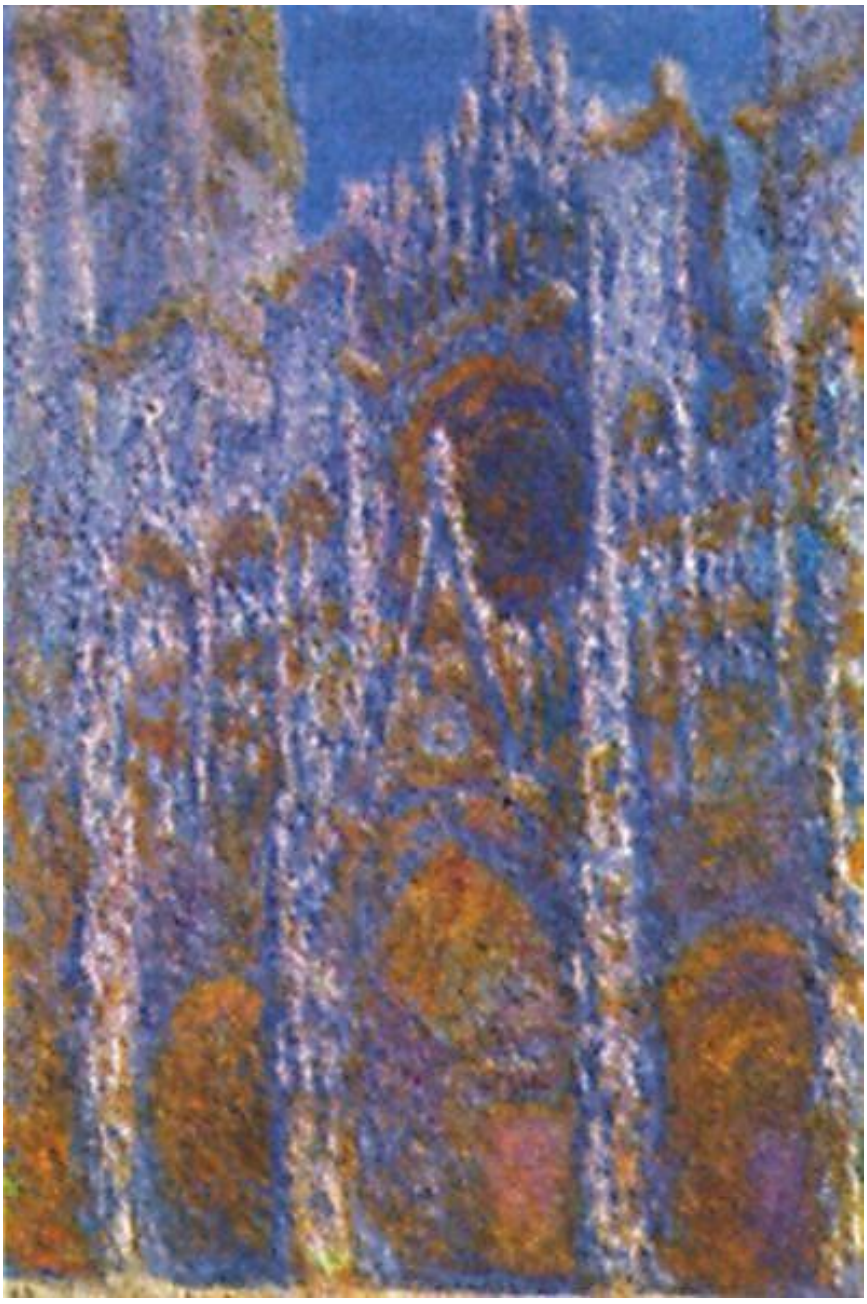


شمس الشتاء، 1879–1880

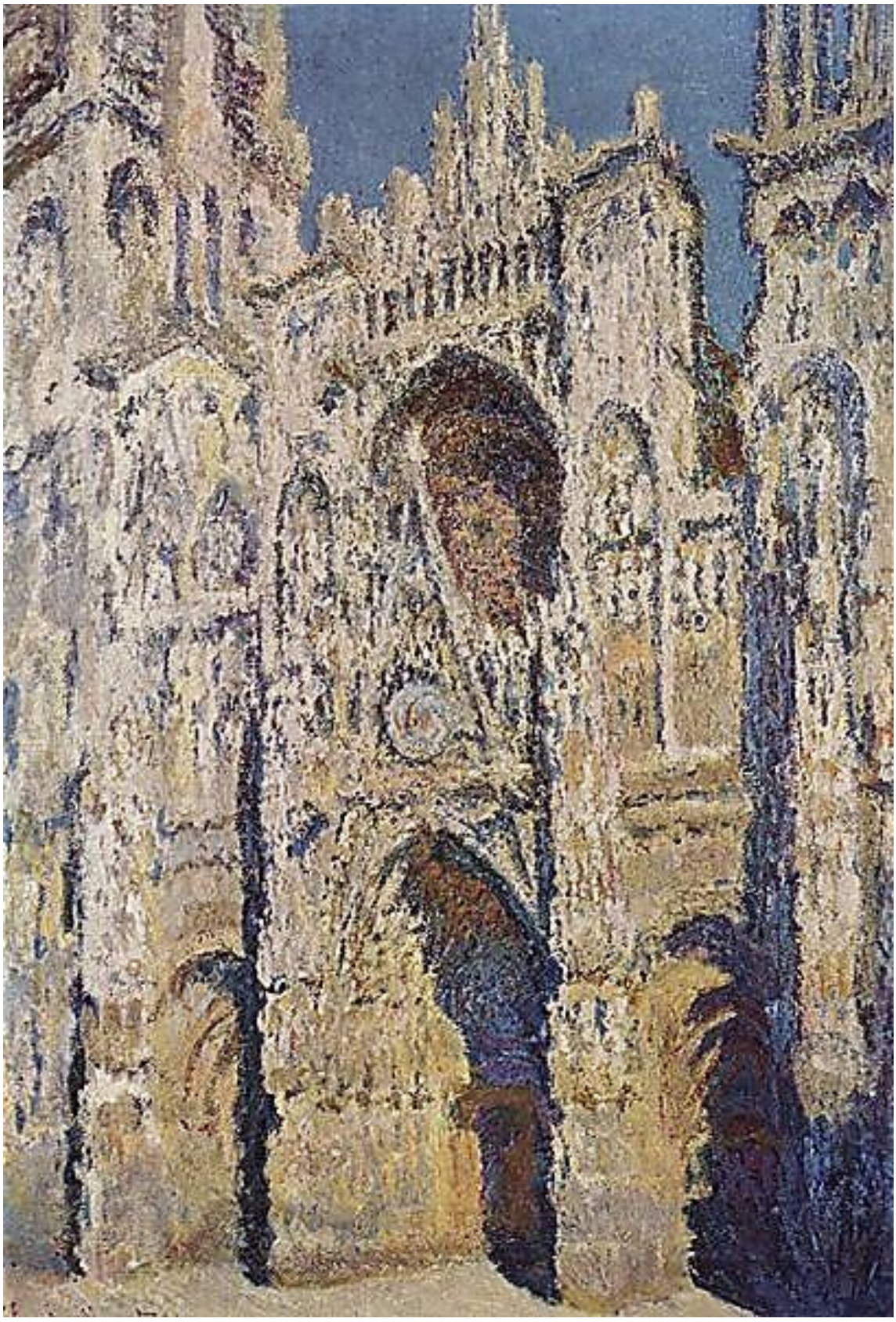
مونيه، عندما رسم سلسلة لوحاته عن الأماكن، إذ وثَّقَ جمالياتها عبر أوقات مختلفة، لم ينقل فقط المتغيرات الفيزيائية التي تحدث عليها، نتيجة تغيُّر زاوية النظر أو تأثيرات المناخ أو الضوء، بل نقلَ "الإحساس" المتغير لدى الفنان في كلِّ مرة إزاء موضوعه (الأمر الذي يقرِّبُه من سيزان). لذلك نجد أن بعض الأماكن المعروفة، الواضحة المعالم، التي رَسَمَها ضمن هذه السلسلة (مثل كاتدرائية روان، أو دور البرلمان في لندن)، إنما تلاشت ملامحُها في اللوحات المتعاقبة، لوحةً بعد أخرى، حتى لم تعد هذه الملامح، في النهاية، سوى أشكال ضبابية أو بقايا معالم أو شبه ذكرى بعيدة. وهو ما دَرَجَ عليه بوضوح عندما راح يرسم الزنابق (53) المائية Nymphéas وأشجار الصفصاف والنرجس والنباتات الأخرى المحيطة ببركة حديقته، بطريقة انتقالية، على المنوال ذاته، حتى لم تعد تلك النباتات غير نقاط متشابكة الألوان ومتداخلة الأشكال من خلال خطوط لونية.

(53) هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي

كاتدرائية روان، شروق



كاتدرائية روان، غروب

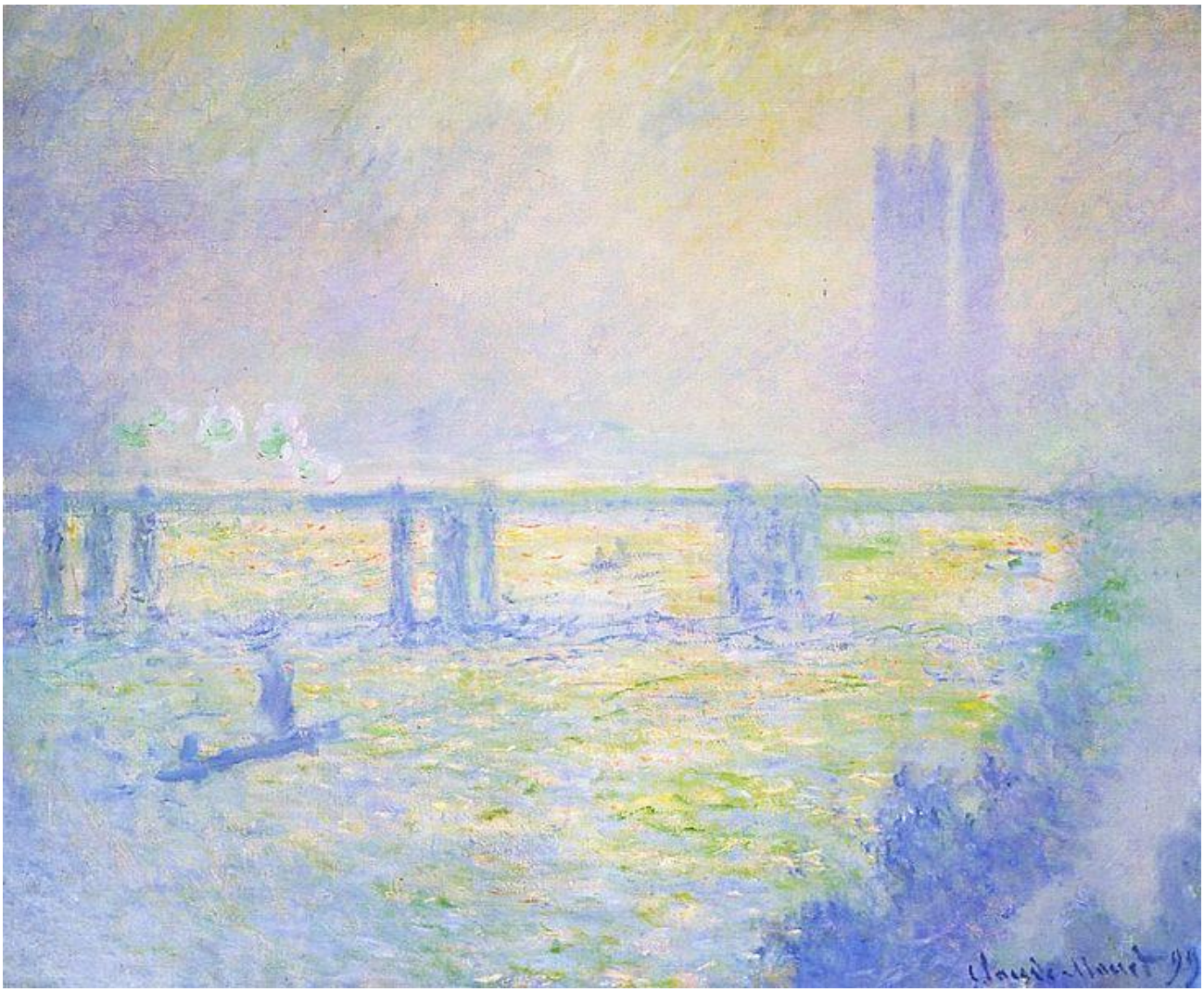


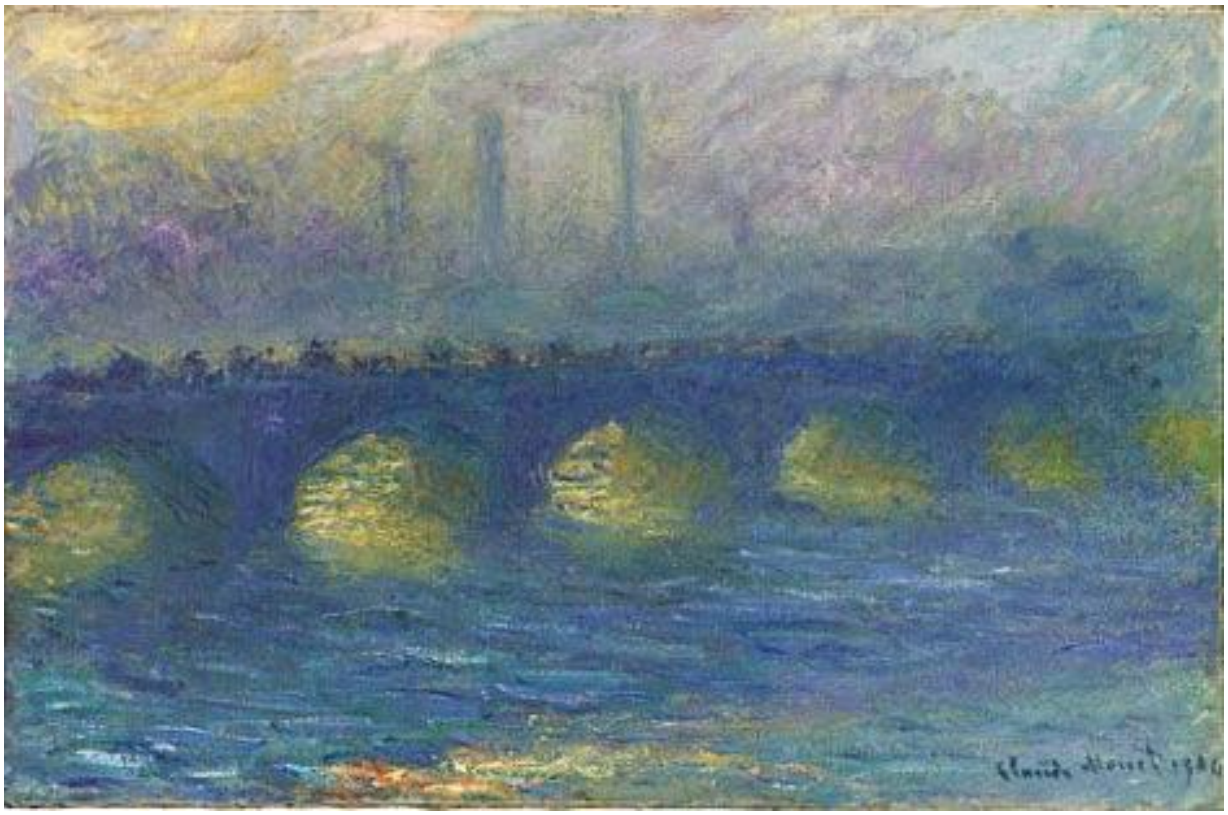
كاتدرائية روان، ضهر

كاتدرائية روان، غروب

البرلمان، الغروب

البرلمان، شمس الفجر



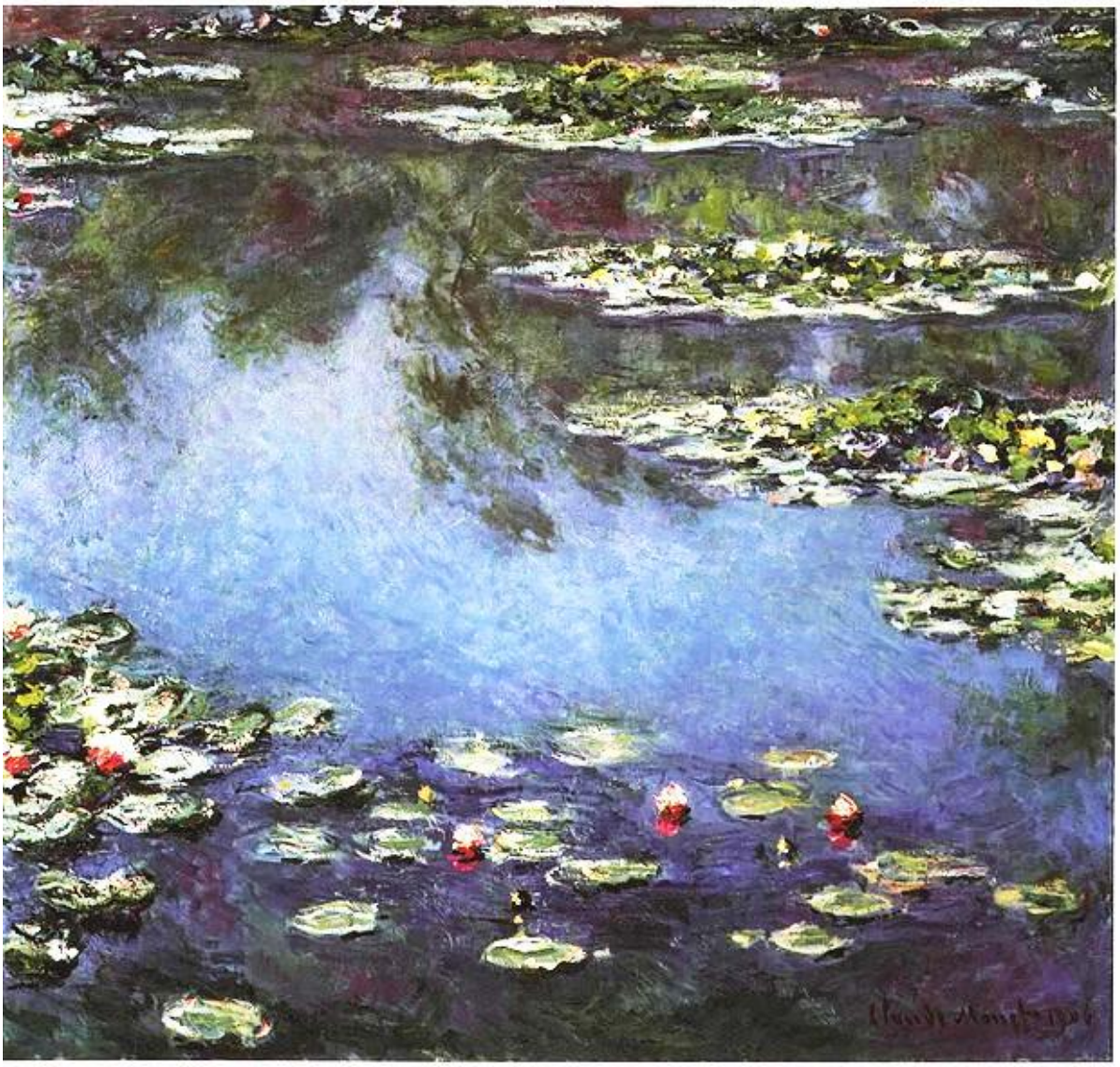


كلود مونيه – جسر واترلو

هذه الخلاصات التي توصل إليها مونيه في أعماله كانت موضع استغراب مجايليه الرسامين وهجوم نقاد الفنِّ في ذلك الوقت. لكن مونيه كان سعيدًا بنتائجه. ولعل هذه النتائج هي الأرضية التي أسَّس عليها الفنانون التجريديون، فيما بعد، فنَّهم في القرن العشرين. فتحولات الأشكال، هذه، هي التي قادت بيت موندريان (1872–1944) إلى التجريد الهندسي، وقادت فاسيلي كاندينسكي (1866–1944) إلى التجريد الروحي – وكلاهما عمودا "التجريدية" البارزان في القرن العشرين.

زنابق الماء، 1904

زنابق الماء، 1904



زنابق الماء، 1906

زنابق الماء، 1907

إن تكريس مونيه جهوده في إشباع موضوعاته، إلى حدِّ المرحلة التي يجد فيها كفايته، قد ولَّد لدى متابعي أعماله إحساسًا بأن أيًّا من هذه الأعمال سيكون ناقصًا من دون مشاهدة الأعمال السابقة عليه أو اللاحقة. وهو أمر شكَّل معضلة حقيقية لدى مونيه في إقناع الآخرين بحقيقة "معنى" فنِّه، على الرغم من اعترافهم بحقيقة موهبته وأهمية مكانته. وأعتقد أن مونيه كان مأخوذًا بأنه سيعيش زمنًا كافيًا (ستة وثمانين عامًا) حتى يُفرِغ آخر

شحناته في أعمال كافية، لتدل على "المنعطف" الذي كان مسكونًا بهاجس الإشارة إليه طوال حياته الفنية.

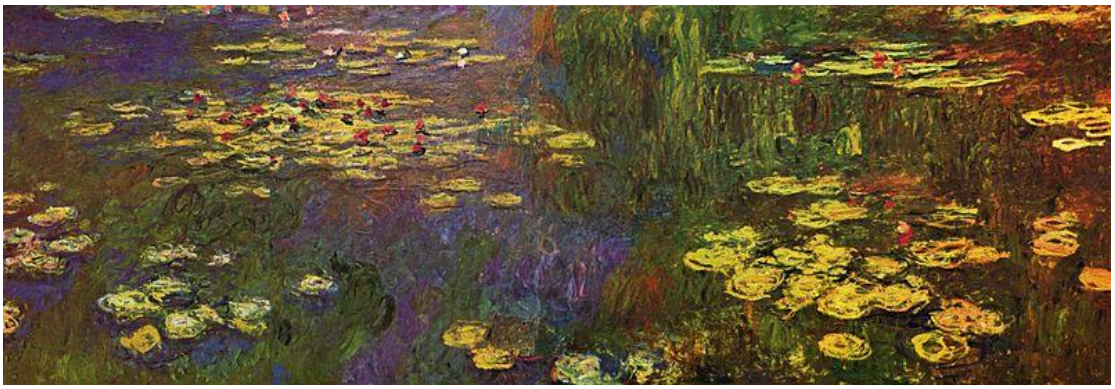
كان مونيه يردِّد، دائمًا، عبارة أثيرة لديه: "نحن نرسم كما يغني الطير؛ الرسوم لا تصنعها الشرائع." هذه العبارة – على بساطتها – كانت تدل على أمرين ملازمين لمونيه نفسه: الأول، هو أن فنَّ الرسم لديه أمر غريزي، يسكن كيانه ويحرِّك حياته ويُعَنْوِنُ وجوده في العالم؛ والثاني، هو الخروج على القواعد والثوابت والتعاليم في فنِّ الرسم، بمعنى: امتلاك الحرية في اختيار الكيفية التي ينجز بها الفنان أعماله. ولكن، في كلا الحالين، لا يعني ذلك أن حياة مونيه ووجوده الفني تقودهما غريزةٌ عمياء. فغريزته الفنية حقيقة قائمة في وجوده الشخصي ككيان إنساني متفرِّد في مساحة الوجود الكلِّي للعالم؛ وخروجه على القواعد هو ضرب من الحرية التي تدعم وجوده كفنان. وهذان أمران يعيهما مونيه تمامًا، ويدرك أبعادهما؛ وهما، بقدر ما يشحنان طاقته الإبداعية بكلِّ ما من شأنه أن يأتي بالجديد والمغاير، يخضعان لسيطرته الواعية. فمونيه لم يكن مأخوذًا باللوفر الذي كان قِبْلَةَ جيله؛ كان يكتفي منه بما تولِّده لديه مقتنياتُه من دفء، وهو يرى المنجز البشري في الفنِّ عبر التاريخ. ولكنه، بواسطة هذا الدفء، ما كان يبحث عمَّا يحافظ على ذاكرته، بل عمَّا يخلق ذاكرة جديدة لدى الأجيال القادمة، دون أن يقدم مقترحًا بترشيح نفسه لهذه الذاكرة (كان يرسم "كما يغني الطير" فقط!). لقد كان يراقب صدى الماضي في آفاق المستقبل، الذي أسهم هو، فعلاً، في صنع فنِّه. (54)

علينا ألا ننسى أن مونيه هو أول من غيَّر منظور المشاهد (وليس منظور الرسام، كما فعل سيزان) تجاه اللوحة. فالمنحنيات في الإطار هي من مبتكراته، وسعة مساحة اللوحة (بمقياس عشرين قدمًا عرضًا، وعشرة أقدام ارتفاعًا، كما هو شأن لوحاته التي عَرَضَها في متحف الـOrangerie بباريس) هي من ابتكار مونيه أيضًا؛ وهو ما لم يسبقه إليه أحد.

---

(54) هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي

وحتى الرسوم التي تركها رسامو الكهوف قبل آلاف السنين على جدران كهوفهم (لاسكو، مثلاً)، أو رسوم جدران الكنائس وسقوفها التي نفَّذها رسامو عصر النهضة في إيطاليا، من أمثال ميكِلانجلو ورافائيلو ودافنشي وغيرهم، إنما كانت رسومًا محكومة بمقاييس الجدران أو السقوف التي رُسِمَتْ عليها؛ على حين أن ما فعله مونيه هو أنه أخضع الجدران لرسومه، وليس العكس، كما كان الأمر لدى الأسلاف.



زنابق الماء،

وما ابتكره مونيه، في هذا الخصوص، راح رسَّامو نيويورك يحتذون به في أواسط القرن العشرين، فحصدوا نتائج جيدة، ربما كانت تتوافق مع طبيعة الصَّرْعات، ولكنها – في النتيجة – واحدة من مبتكرات مونيه، الفرنسي، ابن القرن التاسع عشر، وعمود الضوء الانطباعي، الشاخص في منعطف الفنِّ المعاصر. (55)

(55)هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي

أشجار الحور تحت الشمس الحور في مهب الريح الحور، ثلاث شجرات الورود، الخريف

ميلوس ظهرا صبحا وفي الغيوم

فقدان بصره

بعد وفاة زوجته الثانية أليس وابنه الأكبر جين والذي كان المفضل لديه قامت بلانش زوجة ابنه جين بالاعتناء به. كان خلال هذه الفترة من الزمن مونيه قد بدأت تظهر عليه علامات إعتام عدسة العين.

خلال الحرب العالمية الأولى والتي شارك فيها ابنه ميشيل وصديقه كليمنصو قام مونيه برسم سلسلة من الأشجار الحزينة المحطمه والتي تمثل الجنود الفرنسيين. سنة ١٩٢٣ خضع لعمليتين لإزالة إعتام عدسة العين. الرسومات التي رسمها خلال تلك الفترة عليها طابع احمر اللون نتيجة لمرضه. وقد يعود السبب ايضاً إلى انه بعد اجراء العملية اصبح يرى ألوان فوق البنفسجية والتي لا ترى عادة وقد أثر هذا على الألوان التي قام باختيارها في لوحاته.

وفاته

توفي مونيه في الخامس من ديسمبر سنة ١٩٢٦ اثر اصابته بسرطان الرئة وعمره ٨٦. دفن في مقبرة كنيسة جيفرني. اصر مونيه على ان تكون مراسم دفنه بسيطه ولهذا حضر جنازته خسمون شخصاً فقط.

منزله وحديقته ومستنقع الازهار الخاص به ورثها ابنه ميشيل. فتحت حديقته ومنزله للزيارات سنة ١٩٨٠. اصبح منزله وحديقته ومعرض الانطباعيه من المعالم الأساسية للسياح في جيفرني حول العالم [56].

Le Bassin Aux Nymphéas, 1919. Monet's late series of Waterlily paintings are among his best-known works.

Water Lilies, 1919, Metropolitan Museum of Art, New York

Water Lilies, 1917–1919, Honolulu Museum of Art

Water lilies (Yellow Nirwana), 1920, The National Gallery, London

Water Lilies, circa 1915-26, Nelson-Atkins Museum of Art

The Water Lily Pond, c. 1917–19, Albertina, Vienna

من أهم أعماله:

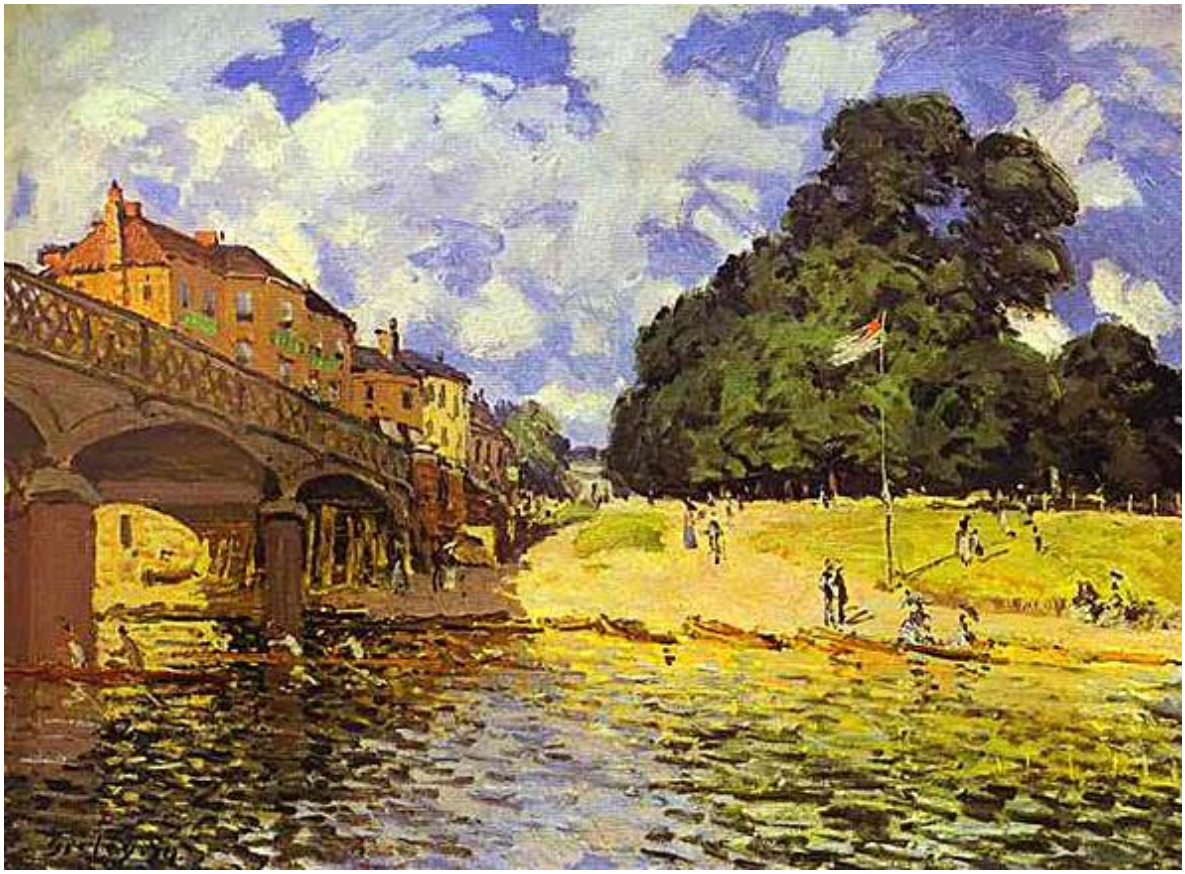
- نساء في حديقة(Femmes au jardin) ، 1867م؛
- الفطور(le Déjeuner) ، ح. 1873 م – متحف أورسي، باريس،
- مستنقع الضفادع(la Grenouillère) ، 1869م – متحف ميتروبوليتن، نيويورك،

(56)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%84%D9%88%D8%AF_%D9%85%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%87

- مجموعة من الصور عن "محطة سان لازار(Gare Saint-Lazare) "،
- مناظر طبيعية من أرجونتويْ وفيتويْ (paysages d'Argenteuil et de Vétheuil)،
- انطباع شروق الشمس 1874

الفرد سيسليAlfred Sisley



جسر في موريه للرسام الفرنسي ألفريد سيسلي

الفرد سيسلي Alfred Sisley عاش 30 اكتوبر 29 _1839 يناير (1899 رسام انطباعي إنكليزي عُرف برسم المناظر الطبيعية. جذب سيسلي الانتباه بمزجه المتنوع الذي ينعكس في مناظره الطبيعية التي تتراوح بين البهجة والمرح، إلى النزوع للحزن والانقباض. أفضل لوحاته تم تلوينها بصورة مرهفة تنم عن ذوق رفيع وأحاسيس رقيقة. وبهذا تميزت عن لوحات رفقائه الانطباعيين الآخرين.

لقد تفوق سيسلي من الناحية الانطباعية في التصوير بالرسم لمناظر الثلوج الضبابية.

وهذا بسبب بيئته فقد وُلد سيسلي في باريس من أبوين إنجليزيين. وفي ستينيات القرن التاسع عشر درس في استديو باريس الذي يملكه الفنان السويسري مارك_شارل_گابرييل

گلير .وقابل هناك الانطباعيين الواعدين :جان فريدريك بازيل، كلود مونيه، بيير أوجست رينوار .ركز سيسلي في لوحاته الأولى على الألوان البنية والخضراء. وفي عام 1870م استخدم الألوان الفاتحة، وصار يلون رسومه بصورة عفوية. ونفَّذ أفضل عمل له في السبعينيات من القرن التاسع عشر [57].

وقد أمضى جل حياته في فرنسا البلد المجاور لإنجلترا . ففي عام 1862م درس أسس الرسم في مرسم أحد الفنانين الفرنسيين الانطباعيين . وفي هذا المرسم توثق الصداقة ، والعلاقة بينه ، وبين العديد من الفنانين الآخرين من أبرزهم مونيه ، ورينوار، وغيرهم . فكان سيسلي يخرج معهم إلى خارج المرسم لرسم المناظر الطبيعية القريبة من ضفاف نهر السين . وفي أول معرض للمدرسة الانطباعية في لندن غي عام 1874م . شارك سيسلي معهم بخمسة أعمال ، واستطاع أن يبع بعضاً منها . وكانت موضوعاته تتناول المراكب الشراعية ، والصيد ، والمناظر الطبيعية ، والمناطق الريفية ،والقروية، وغيرها . ومن بعد ذلك أزداد حماس سيسلي لهذه الأسلوب فانتج العديد من الأعمال الفنية حتى أعتبره النقاد من أبرز الفنانين الانطباعيين في إنجلترا [58].

وكان ابيه يعمل في تجارة الحرير، وأم مثقفة محبة للموسيقى. وحين أنهى دراسته في الثامنة عشرة من عمره، أرسله والده إلى لندن لدراسة إحدى المهن التجارية، ولكنه عاد أدراجه إلى بارس عام 1862، من دون أن يكمل دراسته، ليتفرغ لدراسة الفن، فمنحته العائلة كل الدعم وأرسلته إلى مرسم غلير Gleyre‘s Studio ، حيث التقى برونوار ر Renoir، ومونيه Monet، وبازيلBazille ، وقضى بعض الوقت يرسم معهم في فونتينبلو Fontainebleau ، ومع مارلوت Marlot فيما بعد .

---

(57) http://www.marefa.org/index.php/%D8%A3%D9%84%D9%81%D8%B1%D8%AF_%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%84%D9%8A

(58) https://www.facebook.com/notes/%D9%85%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D8%B3-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A/%D8%A3%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%8A%D8%AF-%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%84%D9%8A-1839-1899%D9%85-alfred-sisley/206131286097897

وعليه نجد ((ان الحياة والحركة ضروريتان تعتمدان على انفعال الفنان الذي عليه أن يعدل من صياغة العمل الفني بموجب هذا الانفعال))، هذا ما قاله الفنان سيسلي، المصور ذو الإحساس المرهف والمتأثر بالفنان كورو Corot كسائر الفنانين الانطباعيين،

منظر من مونمارتر الفنان كوروCorot

إذ كان يفكر فيه غالباً، ويتحلى برقته ويميل مثله إلى الألوان المنسجمة، وإلى متابعة سر لعبة الظلال والأنوار وما بينهما من ألوان، ويتجلى ذلك في لوحته منظر من مونمارترMonmartre المأخوذة من مدينة الزهور، والتي تظهر خصائص فنه الأساسية وهي تمييز الأشكال وتركيبها، وحب الفراغ والحس الصحيح بالقيم اللونية التي أحيطت فيما تلا من أعماله بخط شديد التباين.

إلا أن كورو كان مصوراً كبيراً للوجوه، في حين لم يكن سيسلي يرسم إلا الأرض والسماء، أما الماء فيرسمه حين تظهر فيه انعكاسات الضوء المتغيرة. ولعله مدين لأجداده الإنكليز في حبه للماء، والجو الرطب، وإلى كبار المصورين بالألوان المائية لسلاسة ألوانها التي ظهرت على قماش لوحات سيسلي .

بدأ سيسلي يتردد على مقهى غيربواCafé Guerbois ، فازداد تأثره بالأفكار التي كونت الانطباعية، لقد قضى بعض الوقت في لندن في أثناء الحرب البروسية الفرنسية، وإبان حكم كومونة باريس، وقدمه بيسارو Pissarro إلى دوراند روويلDurand_Ruel ، وفقد والده في غضون ذلك كل نقوده نتيجة للحرب ؛ وفقد سيسلي بذلك دعم عائلته، وتحول إلى حالة من الفقر المدقع .

رأى الفنان نفسه مصوراً محترفاً، وعضواً في جماعة الانطباعيين، فعرض معهم في الأعوام: 1874-1876-1877-1881، وتميز عمله في هذه الآونة باستقلالية تامة بعيداً عن التأثيرات الأولى، وأنتج عام 1870 سلسلة مميزة من لوحات المناظر الطبيعية في أرجنتوي حيث كان يقيم، وإحدى هذه اللوحات على جسر أرجنتوي The Bridge of Argenteuil عام 1872، عرضها في غاليري بروك ميموريل في مدينة ممفيس واشتراها مانيه Manet

على جسر أرجنتوي

ألفرد سيسلي منظر من مونمارتر (1869)

كانت جزر فرنسا الأساس الذي انطلق منه الفنان في تصوير لوفسيين Louveciennesو بوجيفال Bougival، أو مارليMarly ، ثم في موريه Moret، وقد صور نهر السين بحماسة، ولوانغ Loing وشواطئها، وممرات بأنهارها وقنواتها وتلالها الصغيرة البعيدة، كما أبرز دور السماء الساطعة في تشكيل المنظر الطبيعي وفي ذلك كان يقول: تتشكل السماء كالأرض من سطوح، وتسهم في الحركة والتأثير في اللوحة .

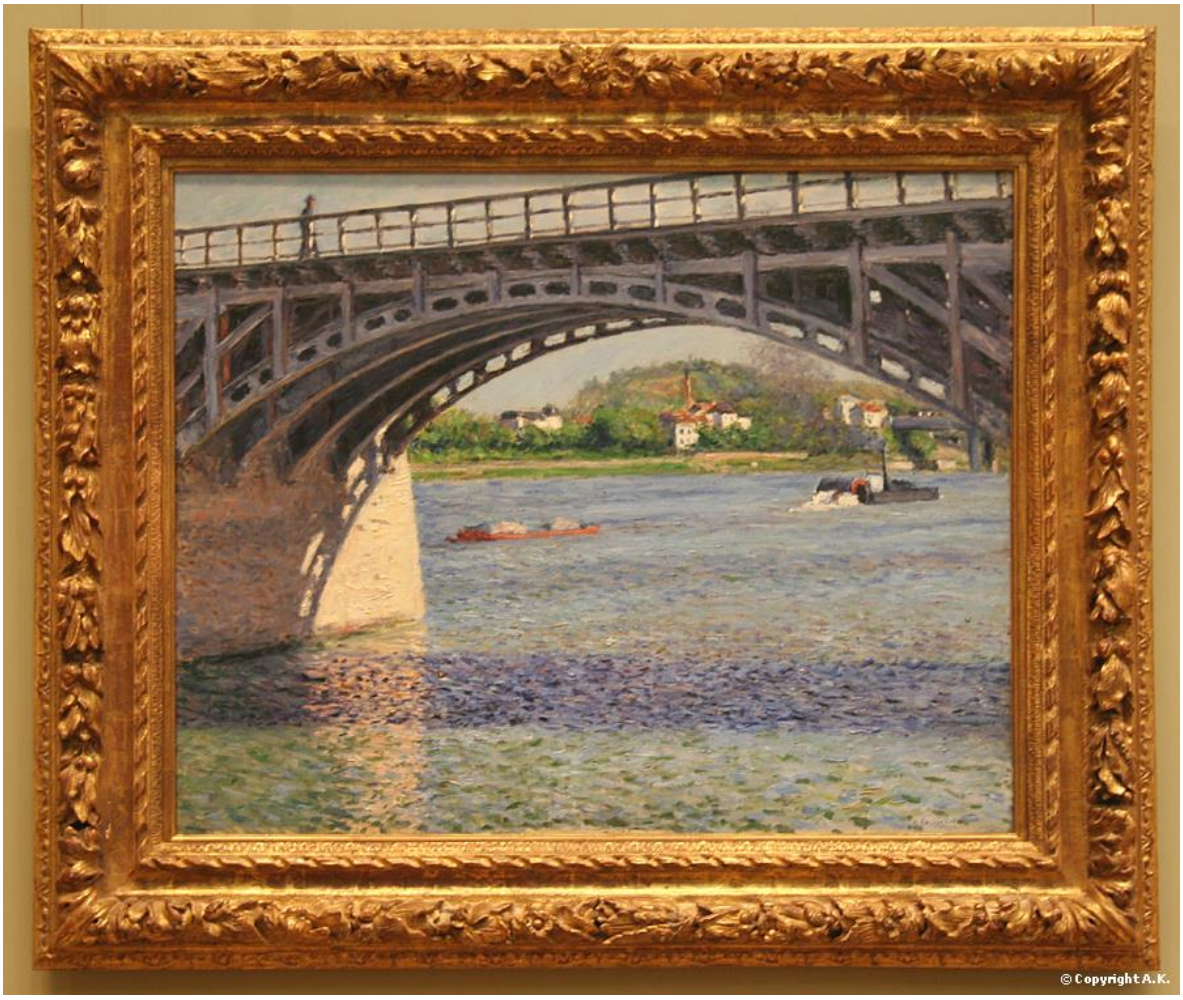
في مدينة بورت مارلي _ أكوام القش

إن تمييزه الدقيق للألوان ومعرفته العميقة للفروق الدقيقة بينها، وإحساسه الرهيف بالنور مكنته من البحث في تأثيرات الثلج التي تمنح الألوان الثانوية عنصر المفاجأة فتؤدي دوراً مباشراً فاق به بقية الانطباعيين في الألوان الرمادية والوردية، أو تلك المائلة إلى الزرقة، والألوان الترابية Ochre الفاتحة المشربة بالأزرق المخضر Turquoise ، والتي تمكن الألوان البيضاء من إظهار الانعكاسات، ومن وراء هذا التباين بين الظل والنور والتناسبHarmony الأكثر حيوية الذي يظهر عند استعماله اللونين الأزرق الغامق والوردي، يقف هذا الملون البارع في مقدمة المصورين في الهواء الطلق، أي تصوير المناظر الطبيعية مباشرة في الطبيعة.

وتتضمن لوحاته أيضاً نوعاً من التعدد المقصود في تشكيل العمل الفني، فهو القائل إنني أنوع التشكيل في اللوحة ذاتها . وقد كتب بيسارو: **إني مع الرأي القائل إن سيسلي معلم**

يوازي أكبر المعلمين في الفن، فلقد شاهدت أعماله للمرة الثانية فتبين لي أنها ذات قيمة معتبرة، وجمال منقطع النظير .

موهبة سيسلي بعيدة كل البعد عن الإهمال، وجديرة بالاهتمام، إذ صار الفنان الأنقى بين الانطباعيين كافة، أي إنه لم ينجر أبداً إلى تصوير الأشخاص ؛ وقد ألزم نفسه كلياً بخصائص المناظر الانطباعية في القرى القريبة من باريس، ولاسيما نهر السين .

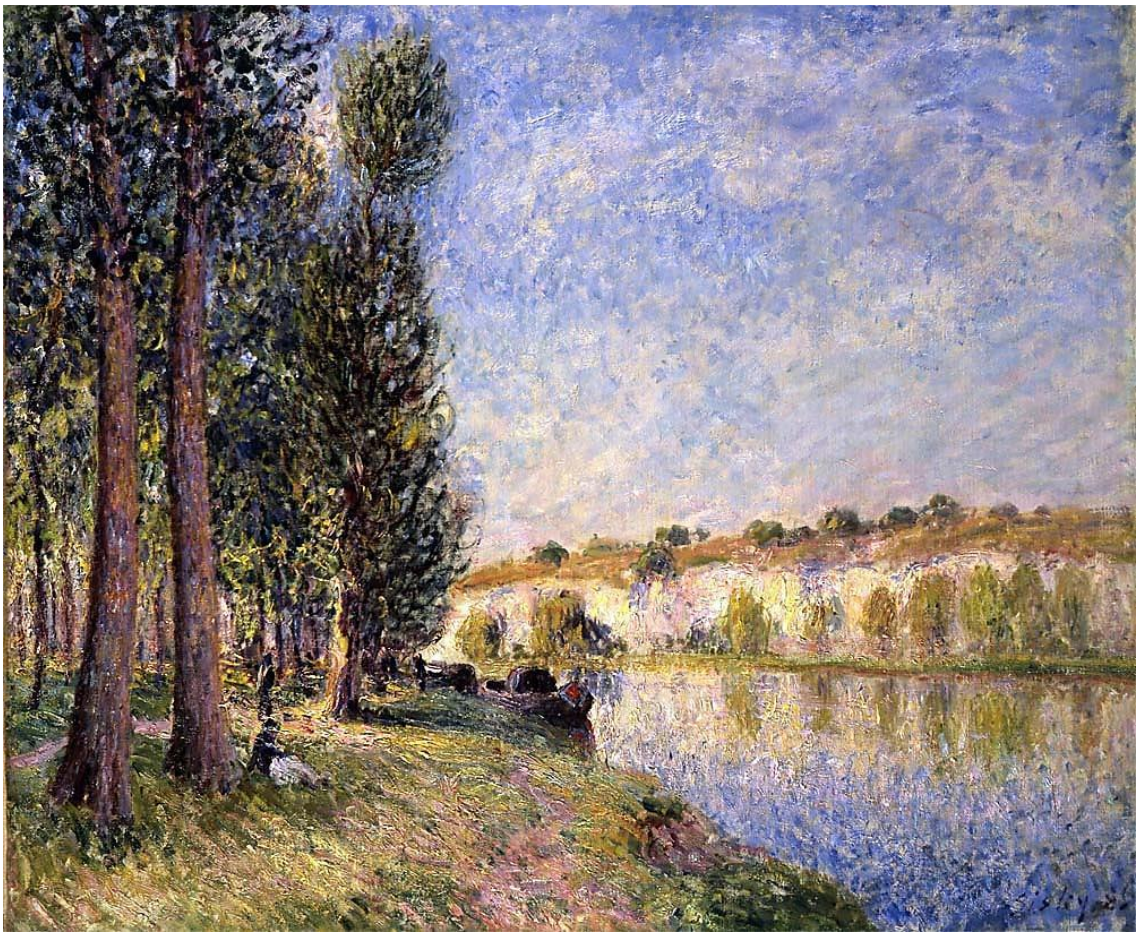


جسر موريه في الصيف للرسام الفرنسي ألفريد سيسلي

كتب كنث كلارك:Kenneth Klark إني أشك في أن ثمة لوحة تستطيع أن تكون أصدق في التأثير البصري بكل ما تضمنته من نور، ودرجات لونية، أكثر من لوحة سيسلي [59] .

[59] http://www.uaecoins.net/vb/showthread.php?t=18801 زيد الشهيد ثقافة وفن :الفريد سيسلي : هتاف الورد في جذل اللون والضوء http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=37592

لأنّه هويةُ الجمال ولافتة حضوره تدفقت عينُ الفنان وذائقته صوبَ تجلّيه ووصفِه لونيّاً رافِلاً غنِجاً وثائراً مُبهراً ، هاتفاً بلسانِ سحرهِ : أنا الورد . ولأنه القائدُ إلى منابتَ الفتنةِ والجَّذل كان الضوءُ مبعثَ هياجِ الاحاسيس وتوهجِّها ، ثم اتجاهها للانسكاب على قماشةِ اللوحةِ بموسيقى دفينة تعلو شيئاً فشيئاً لتمثل هويةً ناجزةً لخُلاق رأوا أنَّ التجسيد لا يتم داخلَ حدودِ فنِ الخلق المرسم إنّما يحصل عندما تُطلق طيور السرور في الهواء الطلق فتنهل من المحيط كل ما يمنحها التعبيرَ بحريةِ القول وعذبِ التصريح .



جسر موريه في الصيف للرسام الفرنسي ألفريد سيسلي

وهكذا كان روادُها ؛ تلك الانطباعية التي جاءت بمحضِ صدفةٍ لتستحيلَ تياراً جارفاً يطيح بمَن قبله ويفتح للذي امامه ، فتتوالد حركةٌ اغتبطت لها الطبيعةُ بكل سكونيتها

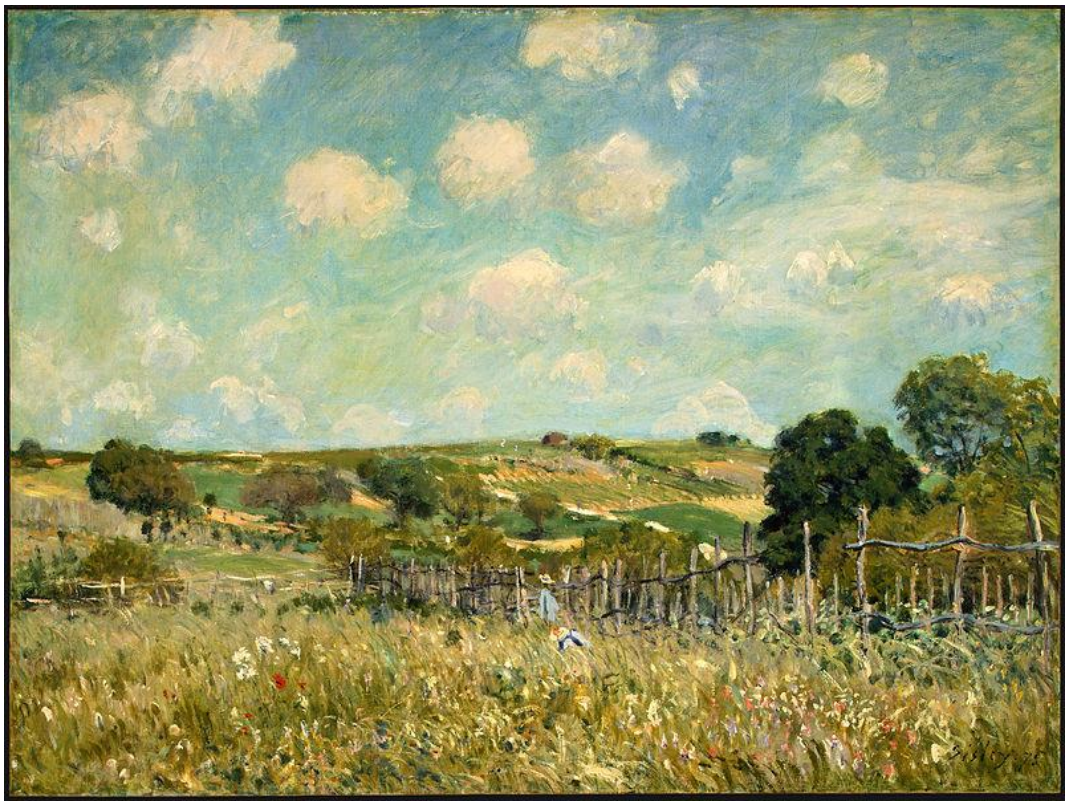
وهياجِها ، بكلِّ تقلبات مواسِمها وتفاصيل أوقاتِها غير آبّهةٍ لقهقهات التهكُّم اواه ، انني مجرد انطباع في القدمين . انني سكين لوحة الألوان المنتقمة تلك التي أطلقها ذلك الناقد الذي وقف أمام لوحة (انطباع .. شروق شمس) في العام 1874 فرأى فيها خروجاً عن قواعد وثوابت الكلاسيكية والرومانتيكية اللتين كانتا تتسيّدان بصرامتهما المشهد التشكيلي الفرنسي ، امتداداً إلى الفن الاوربي جميعاً .

والذي شارك في المعرض الانطباعي الأول كان الفريد سيسلي بست لوحات إلى جانب مونيه وبيسارو ورينوار . ولأنَّ لكلِّ فنانٍ منحىً واتجاهاً ورؤيا يبغي من خلالها التميّز مثلما فعل سيزان حين جعل التفاحة موضوعاً خلب بها لبَّ الفرنسيين وهتف صارخاً بتفاحةٍ سوف أدهش باريس ومثلما فعلت مجايلته ماري كاسات التي تخصصت برسوم الأجواء العائلية ووجهت موضوعاتها للطفولة والأمومة اتّجه سيسلي إلى ابجدية الورد ليجسد فتنته ورهافته ، ويفجّر في خلقه لحوارية انموذج الجمال الورد مع فضاء الطبيعة عبر اللون الذي يغري الفرشاة لتتمايس ، وخلال الضوء الذي يتركه يتجسد بألوانه الموشورية المبهرة كما تسمح به الطبيعة . شرع سيسلي اعتماداً على الرؤية _ التي تقرّبُه من عدسة كاميرا كانت قد بدأت توجِد لنفسها تأثيراً كمُختَرعٍ جديد تولّى التقاط الاشياء والاشكال على طبيعتها – نأياً عن الخيال في تكريس هويةً له تميّزه عبر حفنة الورد

(أبصال الأنيمون) وهي حوامل زهرية واحدة تنطلق من تربة تغرق في اليناعة ليجسدها على القماشة بألوان متنوعة واتجاهات مختلفة تاركاً لها حرية الانتصاب كما تشاء .

لفيضانات في بورت ارلي

لكأنّه يبغي عرض جسد الوردة من مواقع متفاوتة ومن زوايا نظر متعددة ؛ تاركاً لبعضها الانتصاب ولغيرها التدلّي اعتماداً على سويقات رخوة تشير إلى رهافتها وأثقال الجمال التي تحملها مع انَّ لكلِّ وردة وريقات اربع هفهافة لا تشي بالتكدّس بل توحي بالفتنة . وريقات تصنع كأساً امتلأ بالمياسم التاتقة لنقل لقاحها أو هي بانتظار بذور اللقاح التي تأتي بها سيقان نحلة عاشقة لهذه المياسم أو نسمة هواء قررت المرور على وجوه الورود لتمنحها ألق التجلّي ورونق السحر . والملاحظ ان العين لم تغفل موضوعية نظرتها فحفزت الفنان على تجسيد عديد الزهور النائمة في رحم التخلق والنمو قصد التفتح لمعانقة الضوء ، فترك ما يوازي الورود اليانعة عدداً لم يتفتح ، وبذلك اعطى موضوعيةً للوحته ووازى جمال الورود بجمال مثيلاتها التي في طور التفتّح ، تلك التي مازالت نائمة في قعر الكأس المضموم بالوريقات الخضر فبدت المثيلات كما لوكانت توازي الورد في نهوضه وتتعجّل في الخروج إلى إشراقة الحقل لتعرض ميس فتنتها .



مزرعة للرسام الفرنسي ألفريد سيسلي رسمت عام 1874

تتولى حفنة الورود واجهة لوحاته محققّة تسيدها على الفضاء الماثل ، موحية إلى أن الرسام كان مقعياً لا واقفا أمام (ستاند الرسم) ، فخط النظر يشير إلى حالة توازي العين في تطلعها مع انتصاب حفنة الورود التي لا ترتفع عن الارض سوى اشبار محدودة ، وتلك ميزة تضاف لجهد الفنان الذي يبحث عن اكتشاف الجمال من الموقع الذي يتمثل فيه هذا الجمال بأفضل صورة وأكثر دقّة وأقدر على تحقيق فعل التأثير في العين المتطلعة بحثاً في النتاج المُعلن والعمل المعروض . في باقة اللوحات التي توجّه بها سيسلي إلى المتلقي تنبثق السويقات الحاملة للزهور من كثافة حشائش لم يمنحها صفة الوضوح ، بل تركها كتلة لونية لا تعبر عن هوية ؛ إذ أنَّ مثل هكذا ورود عادة ما تكون مجاورة لمجرى مائي يجعلها في انتصابات مختلفة تبعاً لطبيعة التربة التي تضمها وهي عادة ما تكون تربة طينية لزجة أو هي مزيج من طينٍ ورمل ؛ وهو هنا وفي تواليات لوحاته اللخمس مارس منح التربة حاضنة الورود الناهضة باتجاه الاعلى لوناً قهوياً بينما

ترك المساحة المجاورة تأخذ حقّها من اللون الابتهاجي المشير إلى تواصلية عطاء الأرض في منحها الألق للورود .

شجر الصفصاف الباكي على ضفاف نهر أُورفان

التطلُّع إلى ما وراء الإنتصابات الزهرية يجعل المتلقي يتوقف عند الخلفية التي تشكل (باك راوند) فيدرك كم هي هيمنة سيسلي على عين المشاهد ، إذ لم يمنحه حرية تجاوز سيمفونية الورد إلى ما خلفه جاعلاً من أفق اللوحة جداراً لونياً مضبباً يتناغم مع بهجة الإنبثاقات اللونية الموّارة بالحياة . ففي اللوحات كان اللون الاصفر الموشى بالبنّي لفيةً بنثار ورود بيض وقد غاب اللون الأخضر غياباً تامّا بين الاصفر المهيمن والأحمر المنتشر بهيئة ورود والبني المشكل لأماكن العتمة وغياب الضوء . و كانت الخلفية خضراء باهتة وشّاها اللون الازرق الشفاف تاركاً لون الحشائش الأخضر الفاتح يتسيد اللوحة حيث و المنحدر يبدأ والهبوط حيث تأخذ الدكنة حيزًها بين السيقان النحيلة فيما ينبثقت الورود في اللوحة بكامل تفتحها وعرض بهجتها متجهة بكؤوسها باتجاه الأعلى ابتداءً من دخول اللون الأبيض المُعطّر بلون الحشائش المزدهية بلونها الأخضر اليانع صعوداً نحو فضاء يحاول الهروب من هيمنة الأخضر لينعتق بالأزرق لون السماء التي ما كانت بالصفاء اللازوردي .

شرفة في سان جيرمان للرسام البريطاني ألفريد سيسلي

فقد توزعت زواياها الضامة في وسط مساحة القماشة فقد اتخذت لها ألواناً متفاوتة يجمعها التناسق فقط وتفرقها مبررات موضوعية الوجود ، إذ انتصبت الزاوية اليمنى العلياً لتأخذ من اللون البرتقالي الداكن طابعاً يعكسه نضح لون الورود الناهضة بذلك الاتجاه بينما الزاوية اليسرى العليا اتخذت لون الزرقة الباهتة المشوبة ببهت اللون الاخضر . وفي الاسفل كانت الزاوية اليمنى تقتني الدكنة سارقة من السواد حيناً ومن اللون القهوي حينا ليمتزجا سويةً كتعبير عن انبثاق الورد من ضعف ضوئي أتاح للدكنة الهيمنة على اسفل سويقات الورود تاركة للزاوية السفلى تتلقى الضوء باندهاش فتعرض لون الحشتئش بيناعة ظاهرة تشي بالفتنة تاركة للورود الناهضة تتجمّل بألوان الإبهار المثير . وتختلف اللوحات في ما بينها بأنها رُسمت بعيداً عن مزج الالوان بل بالمزج البصري ولطخات الفرشاة لخلق الاهتزازات التي يشوبها الغموض أولاً ثم التواشج الباعث على تتبع تأثير اللوحة في الاعماق . تبدو اللوحة كما لوكانت تتوزع بين الاحمر (لون الورود) والاسود (قاع اللوحة) والاصفر (الفضاء العلوي). من اليسر علينا ونحن نتابع تواليات نصوصه المتخذة موضوعة الورود أن الفنان كان يسعى إلى تفجير حيوية الألوان التي استخدمها

لتصل إلى أبعد حدود الطاقة الكامنة فيها ، وحثَّ الفرشاة على منح اللوحة اعلى درجات البهاء . يشير كتاب مائة عام من الرسم الحديث لمؤلفيه (جي . أي . مولر) و (فرانك ايلكر) أن سيسلي ظل حتى 1877 استاذاً في التعبير عن ظلال المعاني والتحولات الرهيفة . لكنه في حماسته لن يحذو حذو مونيه، حاول أن يزيد من حيوية ألوانه إلى ابعد مدى وشرع منذ ذلك الحين يعمل جاهداً على تحقيق ذلك . [60]

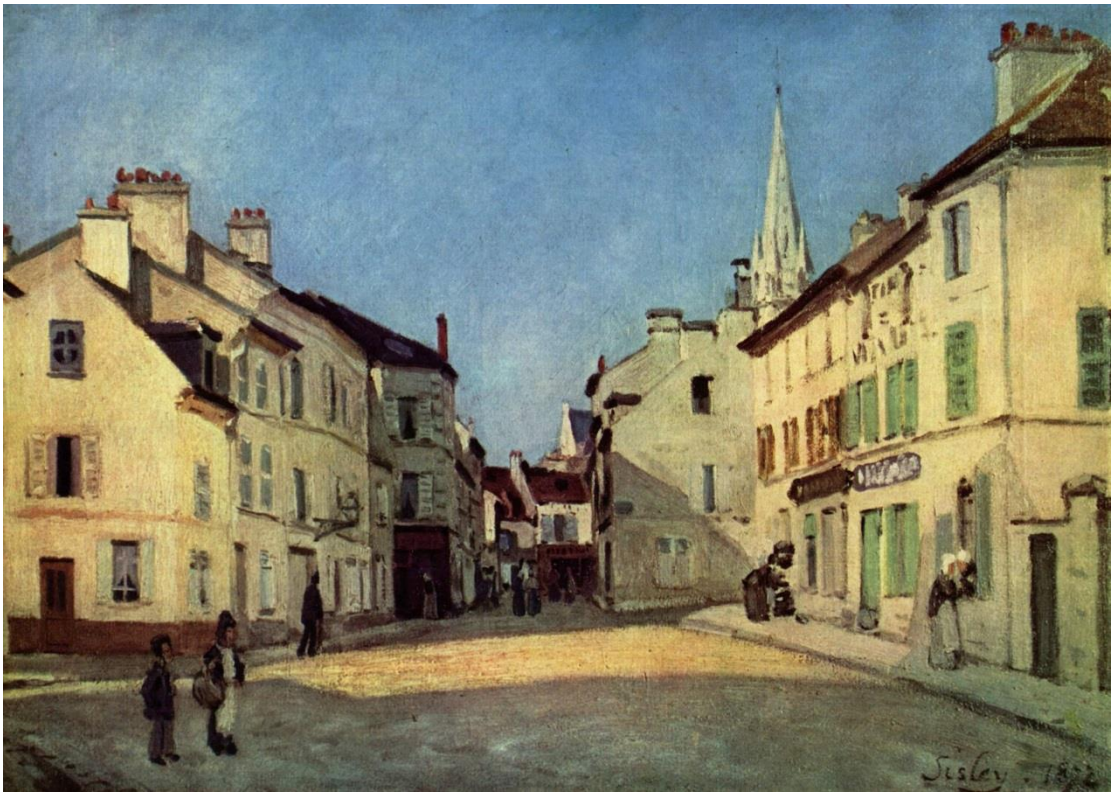
صباح يونيو في سانت مامس

[60] زيد الشهيد ثقافة وفن :الفريد سيسلي : هتاف الورد في جذل اللون والضوء
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=37592

فيضانات في بورت مارلي للرسام الفرنسي ألفريد

جسر في موريه للرسام الفرنسي ألفريد سيسلي

صباح يونيو في سانت



ساحة في مدينة أرجنتوي الفرنسية

. وفي عام 1897م أصيب بسرطان مما جعله يتوقف عن مزاولة الفن ، مما أفقده عنصر الحصول على المال ، فمات فقيراً في سنة 1899م . وأعماله محفوظة في معظم المتاحف البريطانية ،والفرنسية من أبرزها متحف اللوفر، ومتحف لوهافر، وصالة العرض الوطنية في ملبورن

كاميل بيسارو (1830 – 1903)

Camille Pissaro

كامي بيسارو (1830 – 1903) ، بالفرنسية Camille Pissarro ، هو رسام فرنسي ويعتبر من رواد الانطباعية الأوائل. وتأثير بيسارو لا يقف فقط عند الانطباعية وما بعد الانطباعية ولكن يظهر أيضا من خلال علاقاته المؤثرة بزملائه الفنانين أمثال بول سيزان و إدجار ديجا. ولد كامي بيسارو في مدينة شارولت إيملي ، سينت توماس ، الجزر العذراء الأمريكية ، وبقي في سينت توماس حتى سن الثانية عشر ثم سافر إلى باريس ليستكمل تعليمه الثانوي هناك ، وكان يأتي إلى سينت توماس في أوقات عطلته ليمارس هوايته المفضلة في الرسم. (61)

فنان فرنسي وأحد مؤسسي المدرسة الانطباعية أو التأثيرية، وهو أول فنان حديث عظيم من أصل يهودي. وُلد لأسرة سفاردية (من أصل ماراني) هاجرت من بوردو إلى جزيرة سانت توماس (التي كانت تابعة آنذاك للدنمارك). تلقَّى تعليمه في إحدى الكنائس في الجزيرة. ثم انتقل إلى فرنسا لإكمال تعليمه ثم عاد عام 1847 إلى سانت توماس ليدير أعمال الأسرة التجارية، ولكنه قرَّر العودة إلى باريس عام 1855 ليكرس حياته للفن،

(61) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

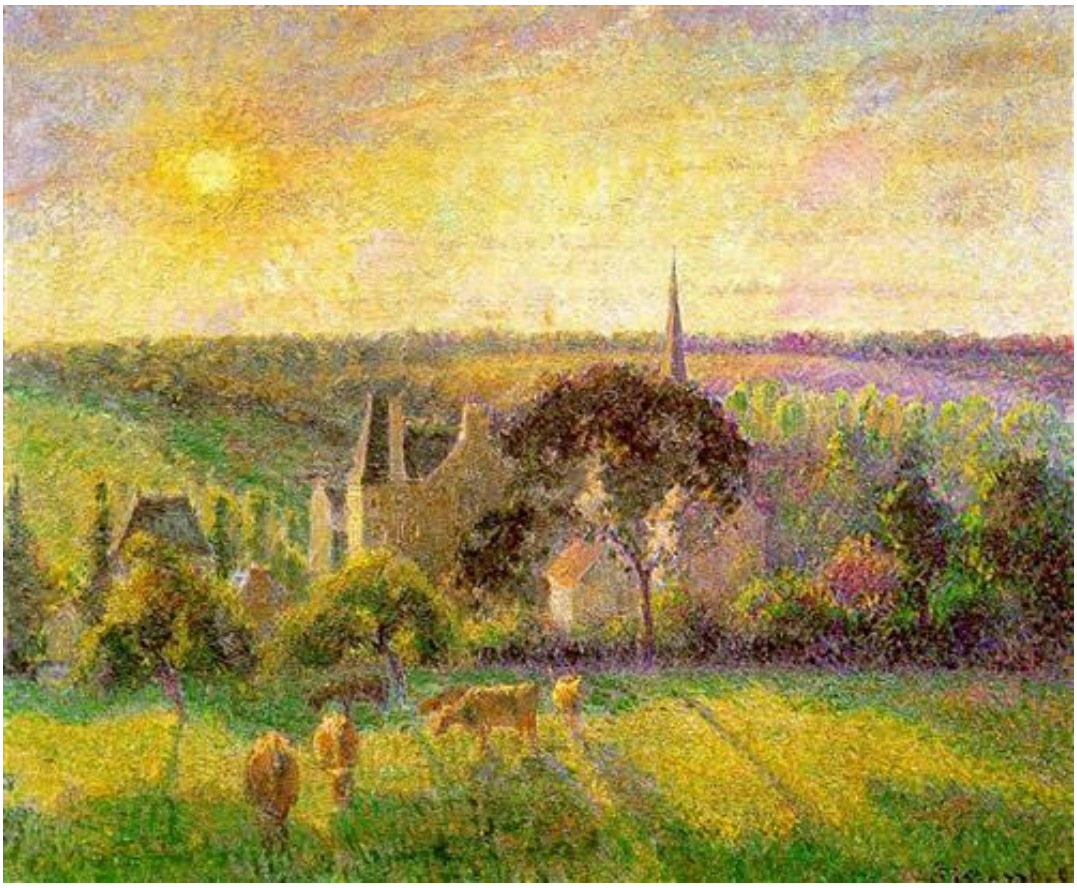
وهناك تعرَّف إلى مونيه وسيزان، وقابل بازيل ورينوار وسيسلي. تزوج من جولي فيلاي، وهي فتاة صغيرة كاثوليكية كانت تعمل في المطبخ عند أسرته وظلت زوجته الوفية عبر حياتهما معاً وأنجب منها أطفاله الثمانية .توفى طفل عند ولادته وطفلة في سنة العاشرة وباقي أطفاله قد رسمهم بيسارو في لوحاته ، إبنه الأكبر لوسيان صار تابعا لوليم موريس بعد ذلك. (62)

. كان بيسارو ملحداً ويؤمن بالفكر الفوضوي، وكان كوزمبولتانياً، يرى أنه مواطن عالمي ليست له أية جذور دينية أو عرْقية أو قومية. وهو لم يَختنْ أطفاله أو يعمِّدهم، ولم يرسم لوحة واحدة ذات مضمون يهودي. (63)

و كان كامي بيسارو عميدا للرسامين الانطباعيين ، ليس بسب كبر سنه وحسب ، إنما بفضل حكمته واتزانه ولطفه وشخصيته الدافئة، وعلى الرغم من انه لم يكن عنده طموح أن يكون رئيسا للانطباعين ، كان الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يحل الخلافات والمشاجرات وسوء التفاهم بين زملائه الفنانين. ولم يستطع أن يحقق ذلك لو لم يكن محط احترام واستحسان أولئك الفنانين.

(62) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A,%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

(63) http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

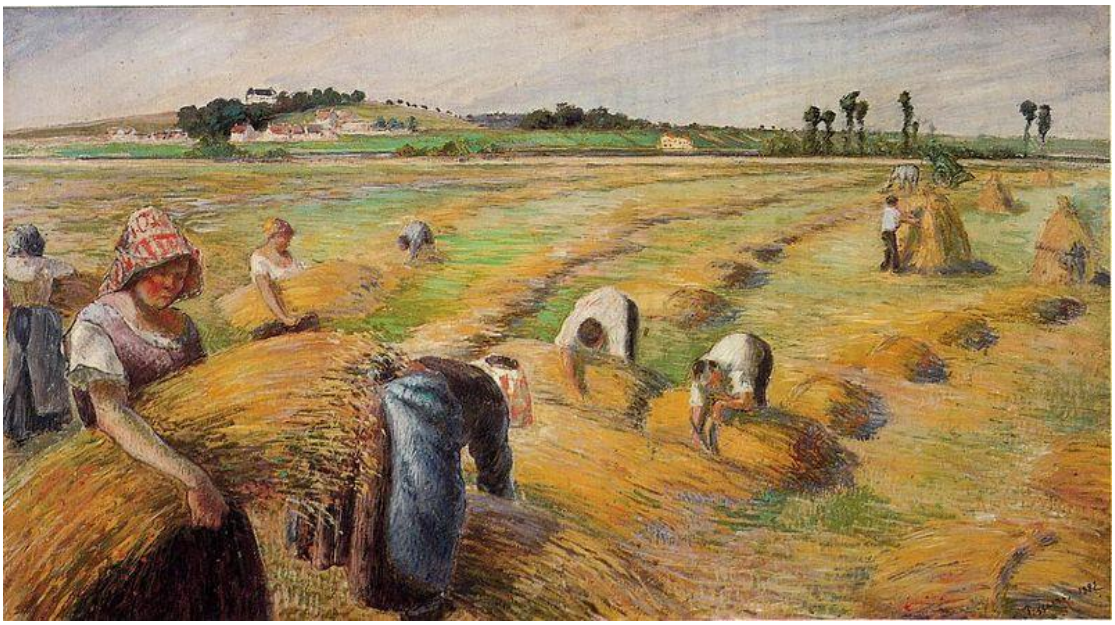


الكنيسة ومزرعة

ولد كامي بيسارو في سنة 1830 في شارولت إيملي ، سينت توماس ، الجزر العذراء الأمريكية ، وبقي في سينت توماس حتى سن الثانية عشر ثم سافر إلى باريس ليستكمل تعليمه الثانوي هناك ، وكان يأتي إلى سينت توماس في أوقات عطلته ليمارس هوايته المفضلة في الرسم.

رحل إلى باريس وهو في الخامسة والعشرين من عمره، لمتابعة دراسته، وهناك برزت ميوله الفنية التي ما لبثت أن تسببت في نزاع بينه وبين أهله لفشله في إقناعهم بالموافقة على دراسة الفن ، فاضطر بيسارو، بعد خمس سنوات، إلى العودة إلى جزر الأنتيل ليعمل موظفاً في متجر أبيه، ويواظب، في الوقت نفسه، على رسم المناظر واللوحات للجزيرة وسكانها، وأمام إصرار أهله على إبعاده عن الفن لم يجد بداً من الرحيل، ففر إلى كاراكاس في فنزويلا في عام 1853، ومكث فيها عامين بصحبة الفنان الدنماركي

فيرتز ميلبي، وفي عام 1855 وفق بيسارو في إقناع أبيه برسالته الفنية، فعاد أدراجه إلى باريس ثم إلى مونمو برانسي، والتحق بمحترف أنطون ميلبي، متبعاً توجيهات كورو الذي كان موضع تقديره، حتى إنه تأثر به كثيراً، في بداياته، وعمل تحت إمرته، واتبع نصائحه، وطلب منه السماح له بتسمية نفسه تلميذ كورو ذلك الفنان الطبيعي الذي كان لتعاليمه الأثر الكبير في الفنانين الشباب. (64)



الحصاد، 1882

وبعد سنة 1859 حاول بيسارو بحظ عاثر أن يعرض بعض لوحاته في صالون باريس , المعرض الدائم الرسمي في باريس ولكن بدون جدوى. وفي سنة 1863 شارك بعرض لوحاته في معرض المرفوضين, الفنانين الانطباعيين الذين رفضت لوحاتهم من قبل الصالون الرسمي, مع الرسام مانيه.

وبعد خمس سنوات أرسل للصالون الرسمي لوحته للمنظر الطبيعي حديقة قرب بونتوا التي رسمها كلها خارج الأستوديو أي على الطبيعة ، وكان ذلك التقليد غير معروف

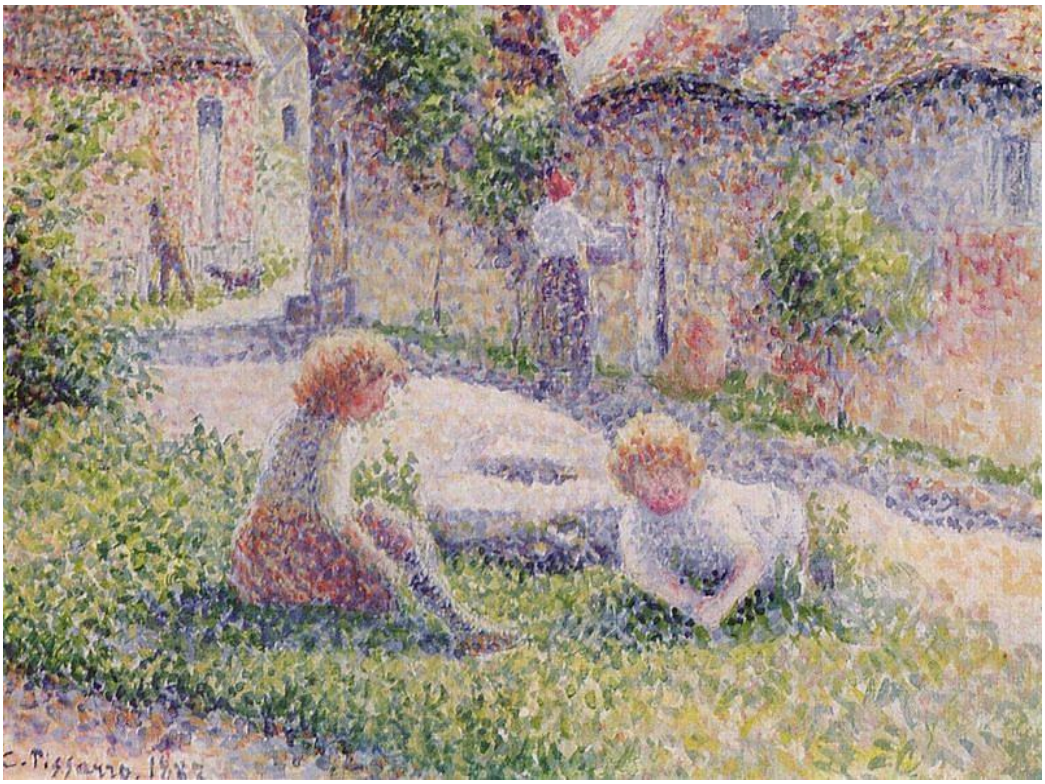
(64) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

لدى رسامي المناظر الطبيعية قبل الانطباعيين ، الذين كانوا يخططون لوحاتهم للمناظر الطبيعية في الخارج فقط وينجزونها ويلونونها داخل استوديوهاتهم. وكان بيسارو يحاول آنذاك أن يقنع زملاءه الرسامين من أمثال رينوار ، و مونيه ، و سيزان ، و سيزلي أن يرسموا لوحات المناظر الطبيعية خارج استوديوهاتهم. وكان الناس يقولون عن تدريسه الرسم لطلابه انه مدرس رسم ناجح إلى درجة يستطيع أن يعلم الرسم للحجارة.

وقد حرص منذ عام 1866 على حضور مناقشات مقهى غربوا حيث تفتحت الانطباعية، وشهدت أعماله بدءاً من عام 1868 تطوراً عميقاً، إذ أشرقت ألوانه وتوهجت رسومه وتنوعت، وتشهد على هذا التحول اللوحات التي رسمها في لوفسيان، حيث استقر من عام 1868 إلى 1870، وأبرزها: طريق لوفسيان ، و عربة الجياد في لوفسيان . (65)

(65) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

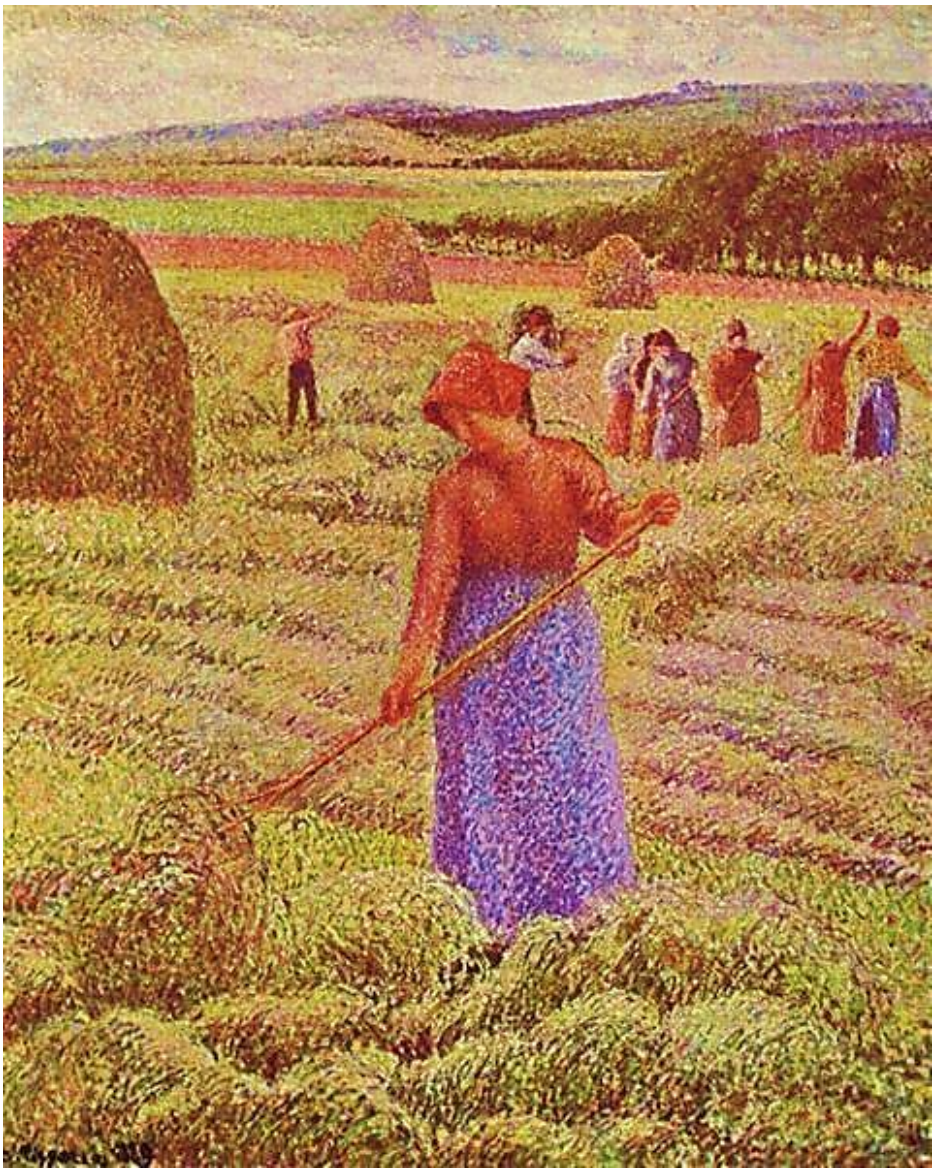
عربة الجياد في لوفسيان



حديقة

رحل إلى باريس وهو في الخامسة والعشرين من عمره، لمتابعة دراسته، وهناك برزت ميوله الفنية التي مالبثت أن تسببت في نزاع بينه وبين أهله لفشله في إقناعهم بالموافقة على دراسة الفن، فاضطر بيسارو، بعد خمس سنوات، إلى العودة إلى جزر الأنتيل ليعمل موظفاً في متجر أبيه، ويواظب، في الوقت نفسه، على رسم المناظر واللوحات للجزيرة وسكانها، وأمام إصرار أهله على إبعاده عن الفن لم يجد بداً من الرحيل، ففر إلى كاراكاس في فنزويلا في عام 1853، ومكث فيها عامين بصحبة الفنان الدنماركي فيرتز ميلبي، وفي عام 1855 وفق بيسارو في إقناع أبيه برسالته الفنية، فعاد أدراجه إلى باريس ثم إلى مونمو برانسي، والتحق بمحترف أنطون ميلبي، متبعاً توجيهات كورو الذي كان موضع تقديره، حتى إنه تأثر به كثيراً، في بداياته، وعمل تحت إمرته، واتبع نصائحه، وطلب منه السماح له بتسمية نفسه تلميذ كورو ذلك الفنان الطبيعي الذي كان لتعاليمه الأثر الكبير في الفنانين الشباب. (66)

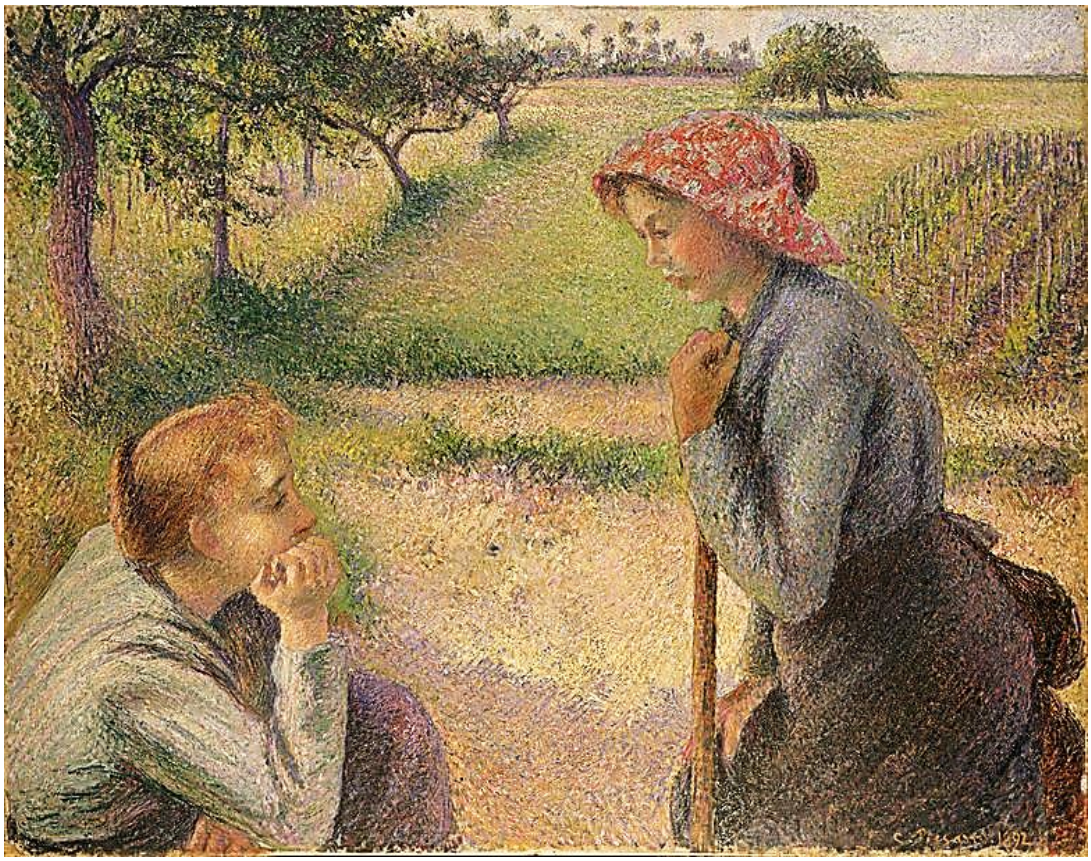
(66) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A,%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88



حرارة

وبعد سنة 1859 حاول بيسارو بحظ عاثر أن يعرض بعض لوحاته في صالون باريس , المعرض الدائم الرسمي في باريس ولكن بدون جدوى. وفي سنة 1863 شارك بعرض لوحاته في معرض المرفوضين, الفنانين الانطباعيين الذين رفضت لوحاتهم من قبل الصالون الرسمي, مع الرسام مانيه , وبعد خمس سنوات أرسل للصالون الرسمي لوحته للمنظر **الطبيعي حديقة قرب بونتوا** التي رسمها كلها خارج الأستوديو أي على الطبيعة ، وكان ذلك التقليد غير معروف لدى رسامي المناظر الطبيعية قبل الانطباعيين ، الذين كانوا يخططون لوحاتهم

للمناظر الطبيعية في الخارج فقط وينجزونها ويلونونها داخل استوديوهاتهم. وكان بيسارو يحاول آنذاك أن يقنع زملاءه الرسامين من أمثال رينوار ، و مونيه ، و سيزان ، و سيزلي أن يرسموا لوحات المناظر الطبيعية خارج استوديوهاتهم. وكان الناس يقولون عن تدريسه الرسم لطلابه انه مدرس رسم ناجح إلى درجة يستطيع أن يعلم الرسم للحجارة.



شابين فلاحان

وقد حرص منذ عام 1866 على حضور مناقشات مقهى غربوا حيث تفتحت الانطباعية، وشهدت أعماله بدءاً من عام 1868 تطوراً عميقاً، إذ أشرقت ألوانه وتوهجت رسومه وتنوعت، وتشهد على هذا التحول اللوحات التي رسمها في لوفسيان، حيث استقر

من عام 1868 إلى 1870، وأبرزها: طريق لوفسيان ، و عربة الجياد في لوفسيان . (67)

وقد انتقل بيسارو عام 1869 إلى مدينة لوفيسين وكان مونيه ورينوار يعيشان بالقرب منه، وكان جميعهم قد بدأوا تجاربهم في الرسم في الخلاء وبلورة أفكارهم التي أصبحت الأساس النظري للمدرسة الانطباعية. ومع اندلاع الحرب الفرنسية البروسية، اضطر بيسارو إلى أن يرحل هو وأسرته إلى إنجلترا، وعند عودته عام 1871 وجد أن كل أعماله الفنية التي رسمها عبر الخمسة عشر عاماً السابقة دُمِّرت أو سُرقت، ولكن هذا لم يَفُت في عضده.

المشهد في مومورنسي. 1859

(67) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

انتقل عام 1872 إلى بونتواز واستقر هناك حيث رسم كثيراً من لوحاته والتي بلور من خلالها لغته الخاصة والتي تُعبِّر في الوقت نفسه عن الأفكار الأساسية للمدرسة الانطباعية ولغتها الفنية. ويمكن القول بأن الانطباعية هي الحقيقة الأساسية في حياة بيسارو الفنية والشخصية، ولذا يكون التعريف بها هو التعريف بفكره ولغته الفنية. والمدرسة الانطباعية تُعبِّر عن استجابة عدد من الفنانين الفرنسيين للحقائق السياسية والاقتصادية والاتجاهات الفلسفية والعلمية في عصرهم. ثار مؤسسو هذه المدرسة على التقاليد الأكاديمية والاتجاهات الواقعية والرومانسية، وحاولوا أن يُدخلوا على الفن دقة العلوم الطبيعية ومناهجها (تمركز حول الموضوع)، ولكنهم في الوقت نفسه كانوا يؤمنون بأن الواقع متغيِّر وأنه لا يبقى منه إلا ما ينطبع على مخيلة المدرك (تمركز حول الذات). وفنهم هو مزيج من هذين القطبين المتنافرين. حاول أتباع هذه المدرسة أن ينقلوا إلى لوحاتهم الجوانب المتغيِّرة للواقع المرئي بسرعة خاطفة كما تنعكس على وجدان الرسام في لحظة محدَّدة من خلال مواجهة مباشرة مع الطبيعة وتفاعُل إيجابي معها دون أية حواجز أو وسائط. ولذا، هجروا المراسم ليسجلوا انطباعاتهم المرئية المتغيِّرة في الخلاء لإبراز أثر الضوء على الألوان وتسجيله مباشرة وبسرعة حتى لا يتأثر الانطباع المباشر بتحركات الضوء المستمرة. ورسموا لوحاتهم بضربات الريشة اللونية السريعة وقاموا بتجارب مع الظلال الملونة وانعكاسات الضوء. وكان موضوع لوحاتهم هو الطبيعة ومناظر الحياة اليومية التي صوروها بطريقة غير رومانسية وغير عاطفية. ولكن الموضوع الأثير لديهم كان ما يمكن تسميته بالنقطة الحدودية، حيث تلتقي القرية بالمدينة واليابس بالماء والسماء بالأرض، وحيث ينعكس الضوء على الماء وتذوب أعمدة الكنائس في الأشجار والبشر في المناظر الطبيعية المحيطة بهم (ويُقال إن الرسوم اليابانية التي اكتشفها الأوربيون في ذلك الوقت كان لها تأثير عميق فيهم). [68]

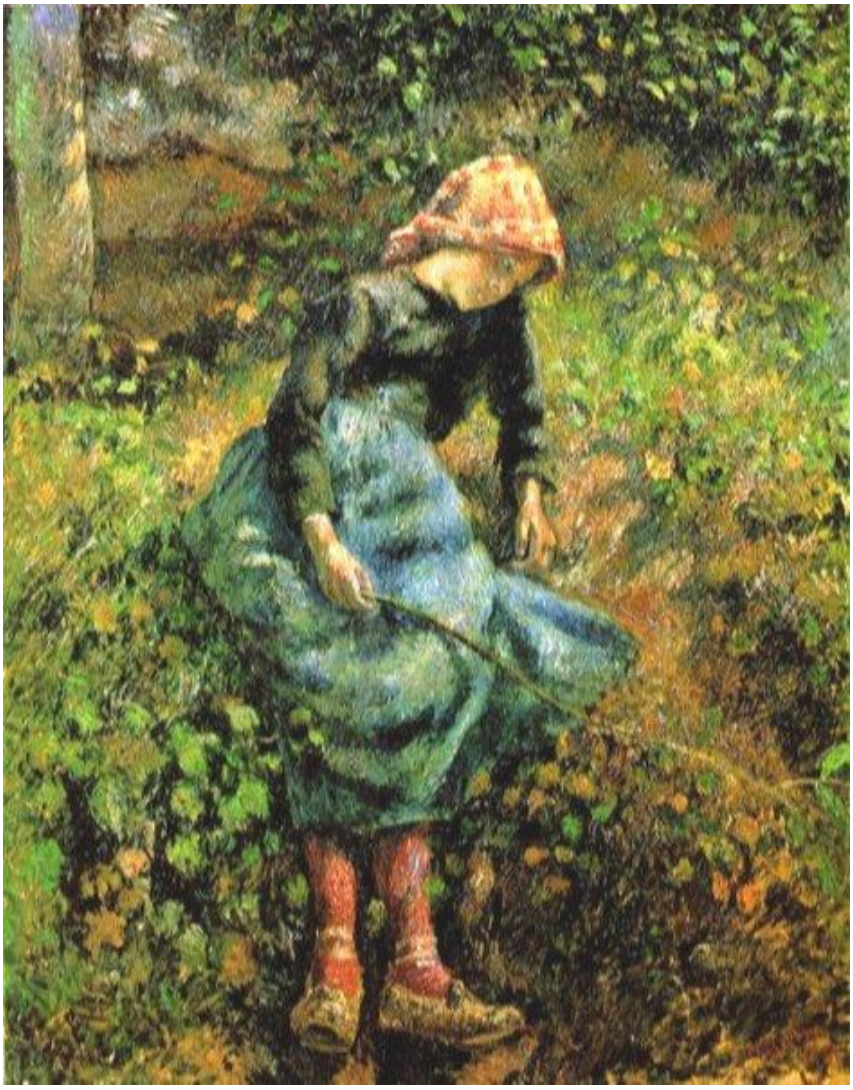
ومن رواد هذه المدرسة مانيه ومونيه وسيزلي، وشارك فيها رينوار وديجا. وكان بيسارو أحد مؤسسيها، وكتب الميثاق القانوني للجماعة، كما كان العضو المؤسس الوحيد الذي قدَّم أعمالاً للمعارض الثمانية التي أقامها الانطباعيون بين 1874 و1886.

[68] http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

في هذه اللوحه التأثر بالفن الياباني واضح جدا

وفن بيسارو ينتمي إلى هذا التيار الانطباعي، فكان يستوعب الطبيعة داخله، ثم يعيد إنتاجها حسب إحساسه ومعرفته الخاصة بها وملاحظته « الموضوعية » لها. فكان يحاول أن يرصد تقلبات الجو وتحولات الضوء بكل دقة، فيرسم المنظر الواحد في لحظات مختلفة ومن زوايا رؤية مختلفة. لكل هذا، كان بيسارو يفضل رسم الطرق الملتوية منظورياً، وتلك التي تنحو جانباً، وكانت لوحاته تركِّز على العناصر البنائية والمعمارية للفضاء وتؤلِّف الظلال والأضواء المتعرجة وتجعل العين تُركِّز على وسط المسافة. وقد ركَّز على انسياب الضوء وانكسار أشعته على الماء المترقرق. وتبيّن لوحاته رغبة حقيقية وعميقة في البحث عن النظام في الكون، وإحساساً أكثر عمقاً بحركيته وتنوع سطحه، ولذا نجده في معظم الأحيان يحاول أن يوجد توازناً بين المعمار والطبيعة، وأحياناً أخرى كان يمزج العناصر الحضرية والصناعية الحديثة بالعناصر الطبيعية، وكثيراً ما تظهر في خلفية المنظر الطبيعي مدينة صناعية. يظهر هذا في أعماله في فترة بونتوبيز حيث يُبيّن مدى تغلغل

العنصر الصناعي في العصر الطبيعي، فدخان المصانع المتماوج يمتزج بالسحب، ومداخن المصنع تتوارى مع الأشجار العالية.



مزارعه تحمل عصا، 1881

في عام 1885، قابل بيسارو بول سينياك الذي قدَّمه إلى جورج سيورا الذي كانت لوحته الشهيرة " عصر يوم الأحد في جزيرة جراند جات "، التي وضح فيها طريقته الجديدة في الرسم من خلال النقط الملونة، تُعَدُّ أساساً لما كان يُعرَف بالمدرسة التنقيطية (وهي أساساً تنويع على المدرسة الانطباعية). والتنقيطية هي أسلوب فني في استخدام نقط لونية صافية نقية بجوار بعضها البعض تكوِّن نسيج الصورة، فيكون ثمة امتزاج وهمي بين الألوان داخل عين الرائي، فكأن اللوحة في ذاتها ليست موجودة في الواقع ولا في عين

الرائـي وإنما يتم توليدها من خـلال علاقـة الرائـي بـالمرئي. والمدرسـة التنقيطيـة هـي امتداد للمدرسـة الانطباعيـة، ولكنهـا أكثـر حـدةً وتطرُّفـاً، ولـذا نجـد أن أعضـاء المدرسـة التنقيطيـة يبتعدون عن التلوين العابر والتكوين الفنـي الـذي يسم المدرسـة الانطباعيـة ويلجـأون إلـى المكونـات الشكلية الصـارخة، ولـذا تُسمَّى هذه المدرسـة أيضـاً بالانطباعيـة الجديدة. وتبنَّـى بيسارو هذا المنهج بعض الوقت بحماس بالغ باعتباره أكثر « علمية »، بل توقفت علاقته بعـض الوقـت مـع أصـدقائه الانطبـاعيين بـين 1886 و1889 وتعمقـت علاقتـه مـع الانطباعيين الجدد. ولكنه سَئم هذه الجماعة بعد فترة. ومع موت سيورا، انتهت المرحلة التنقيطية وعاد مرة أخرى إلى الرسم في الخلاء. ولكن أسلوبه، مع هذا، تأثَّر بشكل دائم بمـنهجهم فـي الرسـم، بمـا فـي ذلـك اسـتخدام مجموعـات مـن الألـوان الصـارخة، كمـا أن إحساسه بأهمية واستقلالية كل نقطة لون كان عالياً. [69]

لوحة حصاد العلف خير توضيح للمرحلة التنقيطية

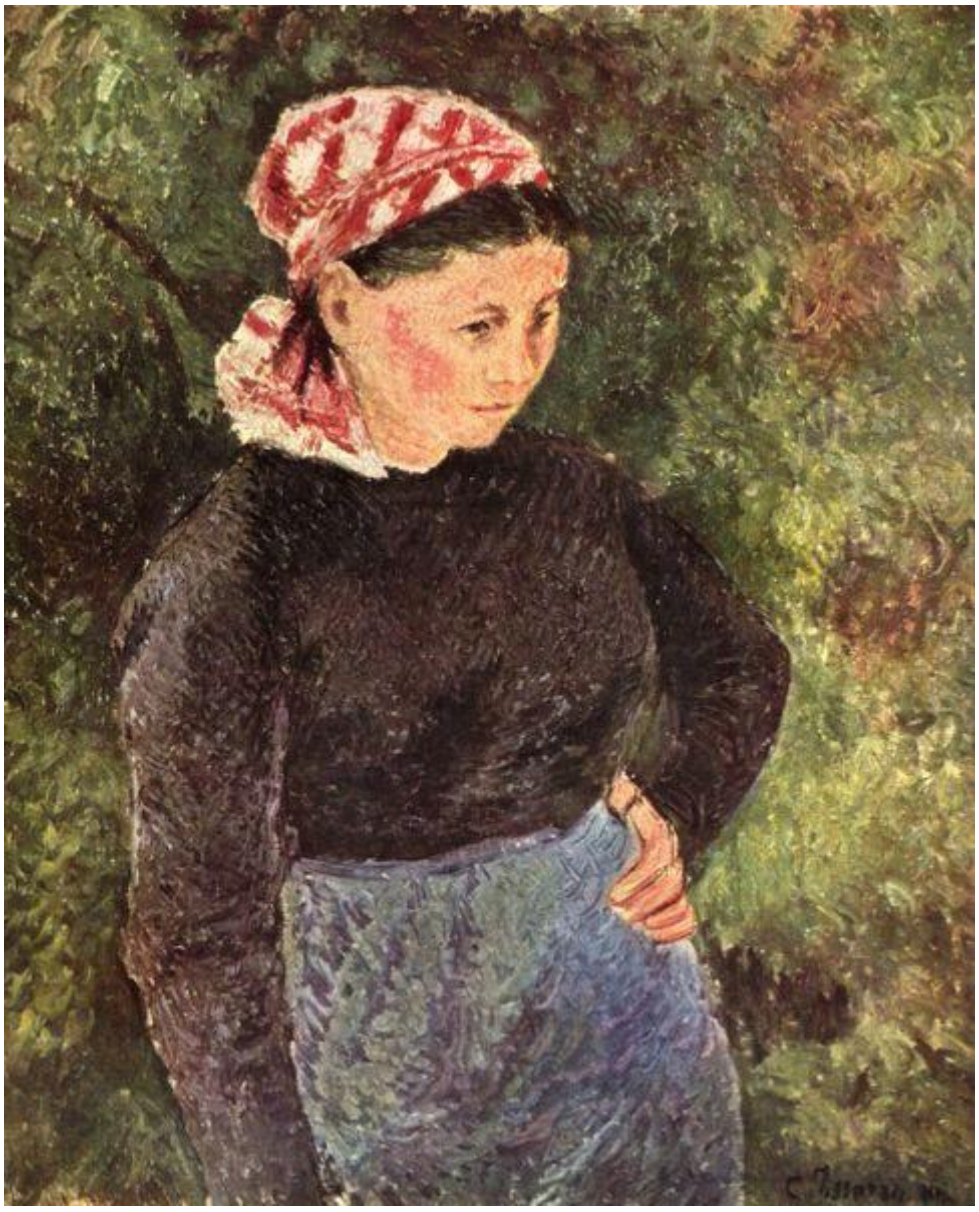
[69] http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

رسم بيسارو في الثمانينيات لوحات بها أشخاص، ولكنه فعل ذلك بطريقة جديدة. فالفلاحون في هذه اللوحات مُستوعَبون تماماً في أنفسهم ولا يحاولون أن يقصوا قصته. كما رسم بيسارو صوراً شخصية (بورتريهات) لأعضاء أسرته (زوجته وأمه). وفي عام 1894، أُصيب بيسارو بمرض في عينيه منعه من الرسم في الخلاء، ولكنه استفاد من مرضه هذا فكان يجلس في غرفة وينظر من النافذة إلى مناظر المدينة الحية وشوارعها فرسم الميناء والكباري والكاتدرائيات ومعمار المدينة، وكان يرسم المنظر الواحد عدة مرات في أوقات مختلفة (تماماً مثل مونيه في سلسلة لوحات « أكوام القش» التي رسمها في الفترة نفسها). وكان بيسارو يغيِّر محل إقامته حينما يشعر أنه استنفد المنظر الذي أمامه، وفي هذه الفترة (التي امتدت حتى نهاية حياته) رسم ما يزيد على 355 لوحة. ويعتبر بيسارو من مؤسسي فن الليثوجراف♥. [70]

♥ الطباعة الحجرية الليثوجراف تعتمد فكرة الطباعة الحجرية على أساس أن الماء لا يمتزج بالمواد الدهنية، فيقوم الفنان برسم الصورة على سطح مَسَامِي مستو بقلم زيتي أو شمعي أو بسائل زيتي. ويكون هذا السطح عادة حجرًا جيريًا. ويساعد السطح المُحَبَّب لهذا الحجر، الفنان على تكوين صور حجرية ذات مدى واسع من الدرجات اللونية والتراكيب التشكيلية.وبعد رسم الصورة، يعالج الفنان السطح المستخدم كلَّه . بمناطقه المرسومة وغير المرسومة . بمحاليل حمض النيتريك والصمغ العربي؛ فيحيط الصمغ العربي بالرسم الدهني، ويمنع الحبر . بطريقة كيميائية . من الالتصاق بالأماكن الخالية من الرسم. أما الحمض، فيسهّل من تشرب مسام الحجر أو اللوح المستخدم بالمادة الدهنية والصمغ العربي.وبعد ذلك يبلل الفنان السطح بالماء، فتمتصه الأجزاء الخالية من الرسم. أما الأجزاء المرسومة بالمادة الدهنية فتطرد الماء. ثم يستخدم الفنان أسطوانة دوارة لتغطية السطح بحبر ذي قاعدة زيتية، فيلتصق الحبر بالمناطق الدهنية دون المناطق المبللة بالماء.وفي المرحلة التالية، يضع الفنان لوحًا من الورق على السطح المستخدم في الرسم في مكبس للطباعة تحت ضغط عالٍ، فينقل هذا الضغطُ التصميم المحدد بالحبر على الورق. ولصنع نسخ إضافية من الرسم، يجب على الفنان أن يعيد تغذية السطح وتغطيته بالحبر. الطباعة الحجرية الليثوجراف : نادين جلال سبت, 2013-06-08 08:32 http://www.al-mowaten.com/ar/news/420619

[70] http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

الطباعة الحجرية الليثوجراف



مزارعه

ويرى بعض النقاد أن أعمال بيسارو تتسم بعدم الاتساق في المستوى، فقد كان مضطراً لإنتاج الكثير من الأعمال حتى ينفق على أسرته الكبيرة المُكوَّنة من ثمانية أشخاص, وقال زولا عن بيسارو: « **هذا الفنان يهتم بالحقيقة فقط، وحين يقف في إحدى زوايا الطبيعة، ينقل الآفاق بأوسع ما فيها من جهامة دون محاولة إضفاء أي شيء من تحويراته. لم يكن شاعراً أو فيلسوفاً، بل فناناً طبيعياً وحسب ينقل المشاهد الطبيعية.. تمتَّع أنت بحلمك إن شئت، أما هو فإنه يُريك ما يراه مباشرةً.. هذه الواقعية أرفع شأناً**

من الحلم ». وعبارة زولا هذه تُبيِّن هذا التأرجح الحاد بين الذات والموضوع الذي يسم الفلسفة الغربية والنظرية الجمالية الغربية في القرن التاسع عشر.

شجرة الكستناء في الشتاء

ومن الواضح أن بيسارو ثمرة خلفيته الفكرية والفنية التي استقى منها أفكاره ولغته الفنية وقد ساهم في تطوير هذه الأفكار واللغة، فلم يكن متلقياً، وإنما كان فناناً ومفكراً عميقاً يستقي عظمته وعُمقه من المنظومة الفكرية واللغة الفنية السائدة في عصره. فتأثَّر بالفكر الفوضوي وبالأفكار العلمية عن السببية ونظريات الضوء واختراع **الصور الفوتوغرافية**، واستوعب الثورة الصناعية وآثارها العميقة في الإنسان والبيئة، وتأثَّر بالرسامين الإنجليز كونستابل وترنر، وبالفرنسيين كورو وكوربيه ومانيه ومونيه وسيرا. وأثَّر بدوره في سيزان (الذي كان يُعتبَر في منزلة أب له) وجوجان وفان جوخ. وهذا يفضي بنا إلى أن نطرح سؤالاً بشأن يهودية بيسارو. فاسمه يظهر في جميع الموسوعات اليهودية باعتباره فناناً يهودياً. وقد أشرنا من قبل إلى إلحاده وعدم تناوله موضوعاً يهودياً واحداً في لوحاته. ورغم

كل هذا يبحث دليل بلاكويل للثقافة اليهودية وغيرها من الموسوعات عن عناصر تبرِّر تصنيفه باعتباره يهودياً. [71]

1 . فدليل بلاكويل . على سبيل المثال . يرى أن هناك خصوصية يهودية لبيسارو، ولكنها تظهر « بطريقة أكثر اتساعاً وأقل طائفية ». ثم يستمر الدليل ليشير إلى بعض مظاهر هذه اليهودية المتسعة غير الطائفية، فيرى أن تبنِّي بيسارو المُثُل العليا اليسارية ومواقفه الإنسانية العميقة والتي تُعبِّر عن نفسها بشكل فني في الصور التي رسمها للريف، هي من بين هذه المظاهر.

2 . ثم يشير الدليل بعد ذلك إلى ما يسميه « الجدية الأخلاقية التي نظر بها بيسارو للمشروع الانطباعي في محاولته أن يجعل حياة الناس العاديين موضوعاً مناسباً للفن ». ويؤكِّد الدليل أن العنصرين السابقين إن هما إلا تعبير عن يهودية بيسارو. وغني عن القول أن هذا أمر متهافت تماماً، إذ يصعب على المرء أن يرى أي ترادف موضوعي بين «اليهودية» و«الإنسانية العميقة» و«المُثُل العليا اليسارية»، أو بين «اليهودية» وبعض أهداف المدرسة الانطباعية.

3 – ثم يأتي الدليل بعنصر آخر يؤكد يهودية بيسارو. وهذا العنصر أكثر تهافتاً وكوميدية من سابقيه، إذ يشير الدليل إلى أن ملامح بيسارو كانت يهودية، ولذا كان معاصروه يقولون حينما يرونه: «ها هو موسى قد جاء يحمل لوحي الشريعة »، ولا ندري ما هذه الملامح اليهودية؟ وحتى لو كانت مثل هذه الملامح موجودة بالفعل، وحتى لو كان بيسارو ذا ملامح يهودية تجعله شبيهاً بموسى!! فهل هذا يجعل منه فناناً يهودياً؟!

[71] http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

امرأتان الدردشة على البحر، وسانت توماس، 1856

4 . أما العنصر الرابع الذي يشير إلى يهودية بيسارو فهو أن الهجوم على أعماله الفنية، لم يكن ينطلق في واقع الأمر من الاعتبارات الفنية وإنما من العداء لليهود. ولم يُبيِّن لنا الدليل كيف أن عداء النقاد التقليديين لأعمال مانيه أو مونيه (التي استُقبلت استقبالاً عاصفاً غير حافل) عداءٌ فنيّ في حين أن عداءهم لأعمال بيسارو عداء عنصري!

5 . تذكر إحدى الموسوعات أن بيسارو كان مؤمناً ببراءة دريفوس♥، وأنه كتب لإميل زولا يؤيده في موقفه. وقد سبَّب هذا جفاءً بينه وبين ديجا ورينوار، فكأن هناك فنانين يهوداً

♥ في نهاية عام 1894، اتهم النقيب في الجيش الفرنسي ألفريد دريفوس اليهودي الأصل بأنه أرسل للجيش الألماني ملفات سرية، مما تسبب في الحكم عليه بالأشغال الشاقة ومن ثم نفيه إلى جزيرة الشيطان (بالفرنسية: l'île du Diable). حاول بعض معارضي هذا الحكم ومنهم عائلة دريفوس ويتقدمهم أخوه ماثيو أن يثبتوا برائته. وفي مارس 1896 اكتشف الكولونيل جورج بيكار أن الخائن الحقيقي هو فرديناند ويلسون ايسترازي (Ferdinand Walsin Esterházy). ومع ذلك رفض الجيش إعادة النظر في الحكم ونُفي بيكار إلى شمال أفريقيا. للفت الإنتباه إلى ضعف الأدلة ضد دريفوس قامت أسرة دريفوس (خاصة ماثيو شقيق دريفوس) في يونيو عام1897 بالتواصل مع رئيس مجلس الشيوخ " أوغست شويور كيستينر " وأقنعه ببراءة النقيب دريفوس بعد ثلاثة أشهر من بداية القضية وأيضا استطاع ماثيو اقناع جورج كليمانصو نائب سابق وصحفي بجريدة لورور الفرنسية. في نفس الشهر اشتكى " ماثيو دريفوس " و " ويلسون ايسترازي " إلى القاضي المختص بوزارة الحرب وقد أدى ذلك إلى اتساع دائرة مؤيدين دريفوس.

مؤيدين لدريفوس وفنانين أغياراً معادين لليهود. وهذا تقسيم غير حقيقي بالمرة، فزولا لم يكن يهودياً، ولكنه كان مع ذلك أكثر رجالات الفن والأدب تأييداً لدريفوس، وقد كتب مقالاته الشهيرة إني أتهم دفاعاً عنه. كما أن معظم أبطال قصة دريفوس المدافعين عنه كانوا من غير اليهود.

6 . ذكرت دراسة صدرت عن المتحف اليهودي في نيويورك أن يهودية بيسارو تتضح في إستراتيجيته في فصل الدين عن الخلفيات الدينية والثقافية، وهي إستراتيجية تبنَّاها كثير من الفنانين اليهود تُعبِّر عن رغبتهم في الوصول إلى الأممية الحقة. ولكن هل هذه النزعة الأممية الكوزموبوليتانية ♥كانت أمراً مقصوراً على اليهود أم أنه كان أمراً كامناً في مفهوم الإنسان الطبيعي وفي فكر حركة الاستنارة على وجه العموم؟ ولعل أعضاء الجماعات اليهودية أكثر تطرفاً في أمميتهم، ولكنهم لا يختلفون في هذا كثيراً عن أعضاء الأقليات الأخرى. ومع ذلك، فإن أممية بيسارو لم تكن متطرفة بأية حال.

7 . يمكن الإشارة إلى أن المدرسة الانطباعية، بتركيزها على النقط الحدودية المتوترة، وحيث ينفرج التوتر (التقاء الماء باليابس والسماء بالأرض والمدينة بالريف والمداخن بالأشجار والدخان بالسحاب)، تشبه إلى حدٍّ ما وضع اليهودي في المجتمع الغربي باعتباره عضو الجماعة الوظيفية. ولكن تهميش الإنسان وتوظيفه أصبح سمة أساسية في المجتمع الحديث ولم تعد مقصورة على اليهود. ومهما يكن الأمر، فإن التركيز على النقط الحدودية جزء من لغة المدرسة الانطباعية ككل وليس مقصوراً على بيسارو اليهودي. ولكل هذا، فإن الحديث عن بيسارو باعتباره فناناً يهودياً ليس ذا قيمة تفسيرية تُذكَر. [72]

♥ هي إيديولوجية وحركة اجتماعية سياسية نشأت مع مفهوم الأمة في عصر الثورات (الثورة الصناعية، الثورة البرجوازية، والثورة الليبرالية) في فترة أواخر القرن الثامن عشر.

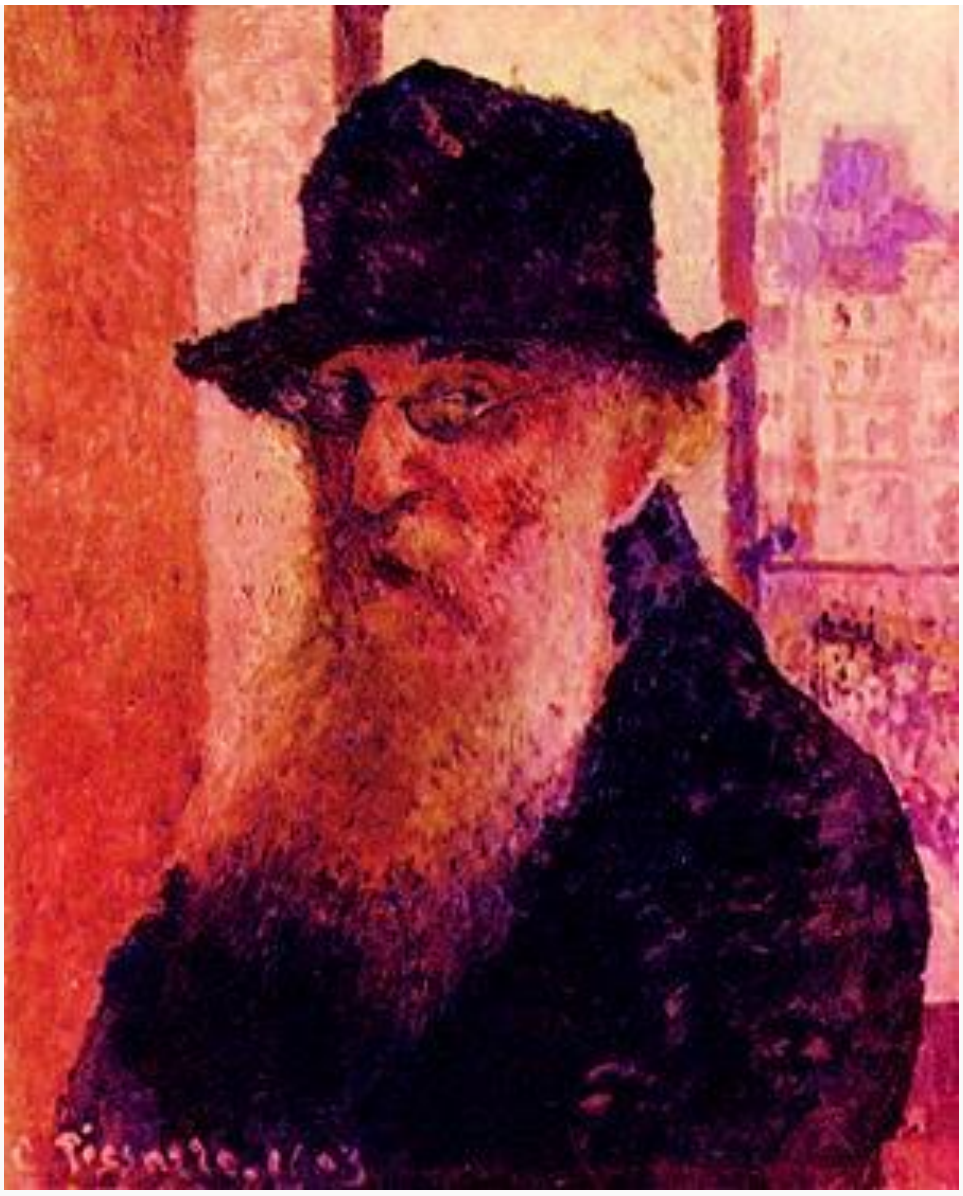
[72] http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/BA03/MD07/M0301.HTM

شارع مونمارتر لا نوي،

شارع مونمارتر لا نوي

شارع مونمارتر لا نوي،

شارع مونمارتر لا نوي،



بورتريه ذاتي لبيسارو 1903

سنوات لندن

هرب بيسارو إلى لندن إبان الغزو الألماني عام 1870 ، وفيها التقى كلود مونيه وتأثر كلاهما بكل من كونستابل وتورنرالقريبين من محاولتيهما التصويرية، فكلاهما تأثر بالثلج، كما يقول سينياك في كتابه من أوجين دولا كروا إلى الانطباعية المحدثة ولاحظ أن هذا التأثير لم يتم بفضل اللون الأبيض فقط بل بمجموعة بقع لونية متقاربة تخلق مع المسافة التأثير المطلوب أيضاً.

وقد تأثر بيسارو أيضاً برسامي المناظر الإنكليز، رواد الانطباعية، وبدا ذلك في لوحاته: ضواحي سيندهام هيل (1871) و معهد دولويتش (1871) و محطة بينگ في أبرنوروود (1871). عاد بيسارو مع رفاقه إلى باريس، وكان مونيه ر قد ترك لديه عدداً كبيراً من اللوحات تشكل مع لوحاته عدداً يربو على 1500 عمل فني، ولكن الجنود الألمان صادروا المنزل واتخذوا منه مركزاً لتموين اللحوم، ومن قماش اللوحات عملوا قمصاناً وسجاداً فضاع ذلك الكنز الفني واندثر.

في حزيران عام 1871 عاد الفنان إلى لوفسيان ثم استقر في مدينة بونتواز عام 1872، وبقي فيها حتى عام 1884، وإلى هذه المرحلة تعود آثاره الرائعة، ولكن بيسارو لم يتلق التشجيع على تجربته الجديدة التنقيطية ، وخاصة من جامعي اللوحات الفنية وتجارها، وعلى أثر موت مبتكرها الفنان سورا رغب عنها واتجه نحو الطريقة الانطباعية الحديثة. (73)

رسم بيسارو عدة لوحات تصور مناظر طبيعية للريف، والأنهار، وشوارع باريس، فبرز منذئذ رساماً للطبيعة الريفية والحياة الفلاحية، متبعاً بذلك تقليد ميليه، إنما بعيداً عن عاطفته الإبداعية، كما أبدع في رسم الأرض، إذ كانت الأرض . والمزروعة خاصة . تستهويه أكثر من المياه وتوهجها وانعكاساتها، كان يحب الحقول والتلال، والضياع الصغيرة والبساتين، والبيوت والأشجار، وفي أعماله تبقى الطبيعة لصيقة بالإنسان فهو يصور الفلاحين في حقولهم يمارسون عملهم اليومي، كما يصور الأسواق القروية في واقعية صادقة ومباشرة، ففي لوحاته . كما قال زولا ر . تسمع صوت الأرض العميق الصادق . (74)

(73) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

(74) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

في عام 1895 أصيب بيسارو بمرض شديد في عينيه أجبره على الانقطاع عن الرسم في الهواء الطلق، ولكنه، ومن نوافذ باريس، بدأ يرسم سلسلة مشاهد مدينيه حلت في مجموعة أعماله مع مشاهد الريف التي عمل كثيراً ليتمها.

وقد عمل بيسارو، ومثله في ذلك كمثل كلود مونيه، على التغيير في المشهد الواحد في مختلف ساعات النهار، ومن أبرز أعمال هذه المرحلة: الشوارع الواسعة الكبرى (1897)، و ساحة الكوميدي فرانسيز (1898)، و الجسر الملكي (1903).

توفي بيسارو ولم ينل ما يستحقه من اهتمام، كغيره من رواد الفن ومبدعيه، فهو الذي قالت عنه الرسامة الانطباعية الأمريكية ماري كاسيت: **كان أستاذاً ممتازاً لدرجة أنه كان باستطاعته أن يعلم الحجارة كيف ترسم** ، والذي قال عنه الفنان بول غوغان : **كان أحد أساتذتي ولا أنكر ذلك** . أما سيزان ر فقال عنه: إنه **متواضع وجبار** ، مشيراً بهاتين الصفتين إلى الإنسان والفنان. [75]

مازالت نصائح بيسارو لتلاميذه تعاليم يحتذى بها كقوله لأحد طلابه: ارسم جوهر الأشياء، ثم حاول أن تتواصل معها بأي طريقة تحبذها، بعيداً عن عناء التفكير بتقنية اللوحة، وارسم بعفوية وطلاقة، لأنه من الأفضل أن لا تفقد اللوحة الانطباع الأول .

العودة إلى باريس

بعد عودة بيسارو إلى باريس سنة 1871 استقر في بونتوا لمدة عشر سنوات ، حيث كان يزوره معظم أصدقائه من الرسامين ويعملون معه. وتميزت لوحاته لتلك الفترة برقة الشعور ، ولكنه وأصدقاءه لم يوفقوا إلى عرض أي من لوحاتهم في الصالون الرسمي ، ولذا فلم ير الناس لوحاتهم كما أنهم لم يستطيعوا أن يبيعوها. وكانت نتيجة ذلك أن بيسارو وزملاءه عانوا الفقر والحيرة ، ولكنهم لم يفقدوا بسبب ذلك إيمانهم بأنفسهم وفنهم ، ونجحوا في نسيان مشاكلهم في لجة رسمهم مناظر الطبيعة كما يحلو لهم.

وفاته

---

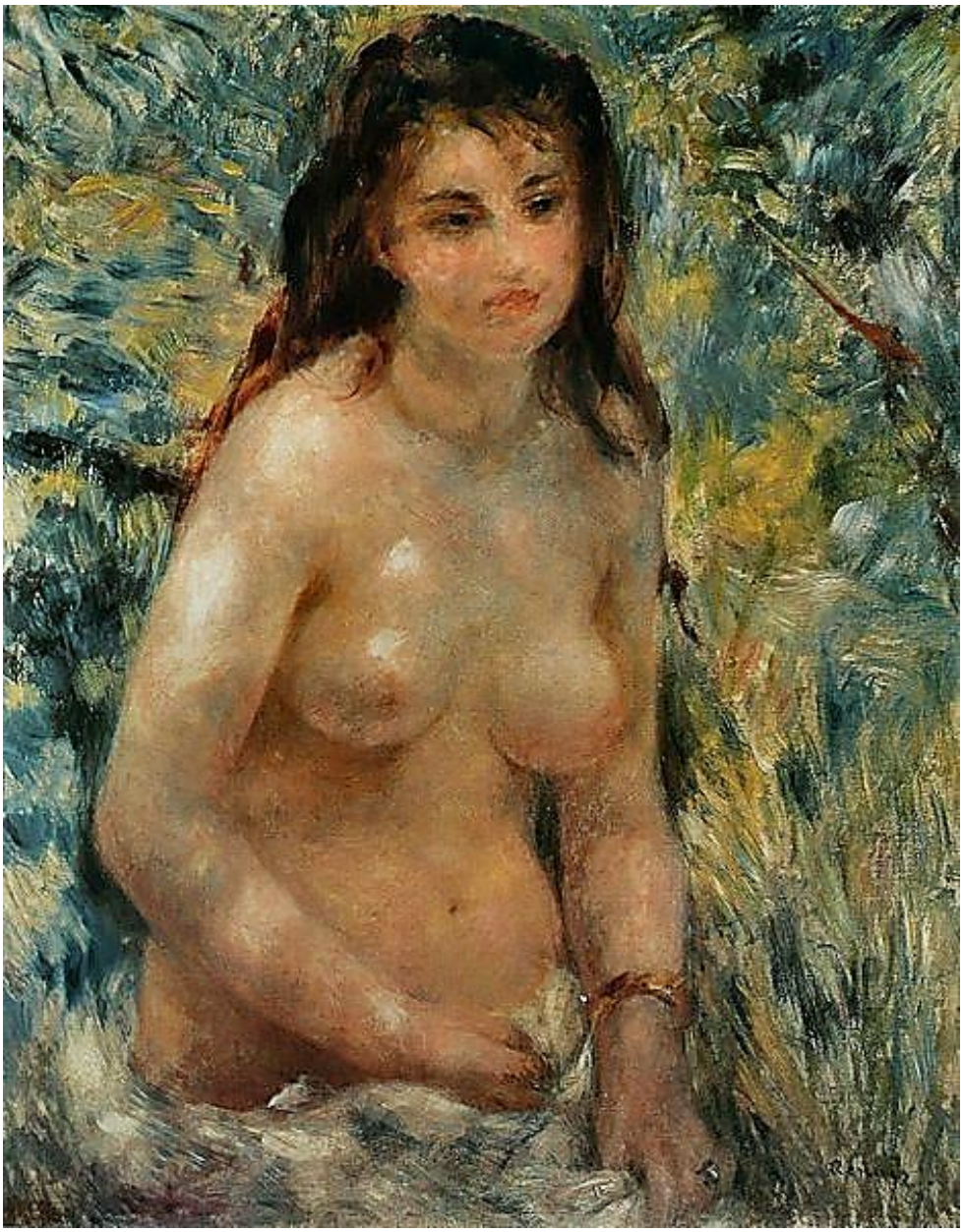
(75) http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, %D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

في سنة 1890 زادت صعوبة الظروف على بيسارو بسب ضعف بصره فاضطر لرسم المناظر الطبيعية من خلال نوافذ الشقق التي كان يتنقل بينها. وفي خريف سنة 1903 أصيب بجلطة خلال انتقاله لشقة جديدة يستطيع من نوافذها رسم مناظر طبيعية أخرى لباريس .ووافته النية وهو في الثالثة والسبعين من عمره. [76]

[76] http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A,%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88

بيير أوغست رينوار

Pierre-Auguste Renoir



ولد الرسام الفرنسي بيير أوغست رينوار Pierre–Auguste Renoir في الخامس والعشرين من فبراير عام 1841_1919، في قرية ليموج الفرنسية ولد لأسرة عاملة ، وفي

عام 1855 انتقل إلى باريس ليدرس الرسم في أكاديمية الفنون وسرعان ما قفز وسط دائرة الضوء والشهرة بمساعدة "ديران" وأصبح من أكثر فنانيها الأفذاذ عبقرية وانتشارا وثراء. وهو من أنصار المدرسة الانطباعية و من رواد المدرسة الانطباعية، له لوحات رائعة في متحف اللوفر، وعدد من الصور في إيطاليا وإسبانيا وأمريكا.

اهتم في أعماله بتصوير الملامح البشرية ومشاهدات من الحياة العامة السعيدة. [77]

بدأ رينوار حياته بالرسم على الخزف الصيني قبل أن يدرس الفن. وكثيراً ما كان يزور متحف اللوفر لدراسة لوحات أعظم الفنانين. ويمكننا أيضًا أن نقول أن حياته بدأت في التغيير عندما قابل ألفريد سيزيلي وفريدريك بازيل وبالطبع كلود مونية الذي أثر به وتأثر به أيضاً. والذي قابلهم أثناء دراسته بباريس عند الفنان شارلز جلاير عام 1862.

ولم يبدأ رينوار حياته الفنية بكثير من النجاح كما هو الحال مع معظم الفنانين المشهورين, لك أن تتخيل انه خلال فترة 1860 لم يجد اوجاست رينوار أموالا كافية ليشتري ادوات الرسم. و لم يُكلل معرضة الأول بأي نجاح يذكر عام 1864, بل بدأت الناس تبحث عن اسم أوجاست رينوار على اللوحات بعد مضي 10 سنوات منذ ذلك التاريخ. أي في 1874وذلك لما حدث في هذا العام والذي أشعر رينوار بالتقدير الحقيقي له للمرة الأولى. فلقد تمت استضافة ست من لوحاته في المعرض الأول للمدرسة الانطباعية. بل وفي نفس العام وضع له لوحتين مع دوراند رويل بلندن.

إشتهر بلوحاته النسائية ومشاهد الحياة اليومية المليئة بالألوان والضوء والظل. بدأ حياته بالرسم على الخزف الصيني قبل أن يدرس الفن، وكان يزور متحف اللوفر لدراسة أعمال الأساتذة القدامى، وقد بدأ التحول المهم في حياته عندما قابل الفنان كلود مونيه رائد الانطباعية وزميليه ألفريد سيسلي وبازيل، وتعرف عليهما أثناء دراسته في مرسم جليد عام 1862. لم يحظ رينوار بالنجاح في بداية حياته، فقد عانى كثيرا ولم ينجح معرضه الأول

---

[77] مجلة تحت الكوبري بقلم: ياسر أبو العلا/http://www.elkopry.com

عام 1864، بعد سنوات طويلة بدأ رينوار يجني ثمار النجاح والشهرة، وقد عرض لوحاته في معرض الانطباعية الأول عام 1874، رسم رينوار آلاف اللوحات وتميزت بالجمع بين الألوان المشرقة المعبرة وبين بناء الفورم، ألوانه نظيفة ومليئة بالحيوية وثرية في ملمسها، وقد استطاع ببراعته في لوحاته للنساء أن يخضع اللون للتعبير عن البشرة الغضة. عانى رينوار من التهاب المفاصل في آخر أيامه، لكنه لم يتوقف عن الرسم. كان يجلس على كرسي متحرك ويرسم، كان حلم حياته أن يرى لوحاته تدخل اللوفر، وفي عام 1919 كانت آخر زيارة لرينوار للمتحف ليرى أعماله معروضة بجوار لوحات الأساتذة العظام! كان رينوار واحدا من أعظم الرسامين وأوفرهم نشاطا ليس في فرنسا وحدها ولكن في دنيا الفن جميعا، كما كان من الذين يهتمون عند رسم الأشياء أو المناظر بالضوء والجو العام أكثر من اهتمامهم بإظهار المميزات الطبيعية الخاصة لهذه الأشياء أو المناظر. [78]

ثم زار الجزائر ومدريد وروما وغيرها والتقى بالموسيقي الشهير فاغنر ورسمه في نصف ساعة .وقد تحول عن الموضوعات المعاصرة الواقعية إلى رسم الجسد العاري في عمر الأربعين .قال في عام 1880:" لقد وصلت إلى نتيجة أنني لم أعد قادراً على الرسم أو التلوين "، حيث تخلى عن الملاحظة المباشرة للواقع وعاد لفن المتاحف وعظماء تاريخ الفن مثل رفائيل وتيتان وروبنز .وقد وافق بين الرسم في الهواء الطلق وفي المشغل ليبدع نوعاً من الفن يرتكز على رسم الجسد العاري أو شبه العاري ، مشاهد منزلية سعيدة ، ولوحات الأشخاص " بورتريه " وكلها كانت حسية وملونة مثل ألوان قوس قزح . وهذه المرحلة ليست مشهورة عنه مقارنة بالمرحلة الانطباعية ، وفيها استعمل الألوان بحرية كبيرة وكذلك اختار موضوعاته وتقنياته بحرية وتلقائية. [79]

---

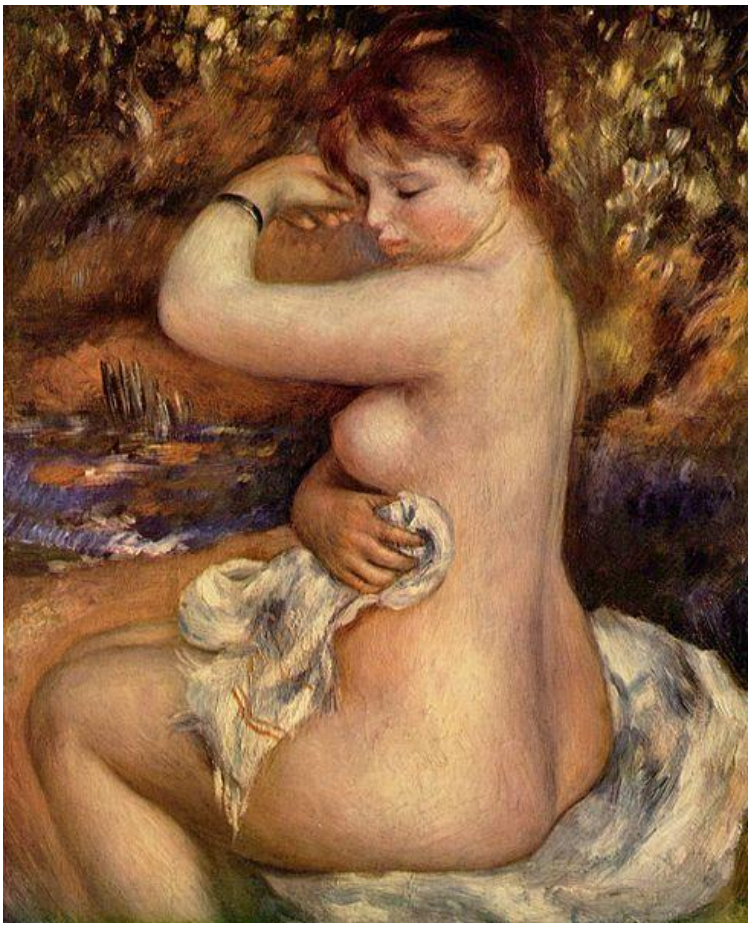
[78] http://www.djazairnews.info/panorama/133-panorama/62637-2013-10-04-16-44-23.html أوغست رينوار.. كان يربط فرشاة الألوان في أصابعه ويرسم من فوق كرسي متحرك! الجمعة, 04 أكتوبر 2013 17:43

[79] إعداد :الدكتور حسان المالح بين الأدب والفن والنفس رينوار 1841- 1919

http://www.hayatnafs.com/baina_aldab_wa_alnafs/renoir.htm

ولقد لاقت تلك الأعمال إعجاباً شديداً في وقتها ولكنها اليوم أقل تقديراً . وخلف لوحاته الضخمة الجميلة تلك كان الفنان يعاني من آلام مبرحة بسبب نوبات التهاب المفاصل الرثواني الذي أدى به إلى أن يفقد القدرة على استعمال ساقيه ويستعمل الكرسي المتحرك وأن يستعين بمن حوله كي يحمل الفرشاة .

تزوج رينوار من ألين فيكتورين عام 1890 والتي كانت تعمل كموديل رسم . وبعد الزواج بدأ رينوار برسم زوجته في أكثر من لوحة وفي حياته اليومية. وظهر أولاده في أكثر من لوحة أيضاً وكذلك ممرضته وابنة عم زوجته. وقد توج زواجه بثلاثة أولاد وكانت لهم مواهب فنية أيضاً ولكن خاصة بالمسرح والتمثيل والإخراج. [80]



بعد الحمام، 1888

[80] إعداد :الدكتور حسان المالح بين الأدب والفن والنفس رينوار 1841- 1919

ترحال

قام رينوار بالترحال إلى كثير من الدول التي شعر انها قريبة إلى قلبة واحب ان يراها رؤى العين, ففي عام 1881 سافر رينوار إلى الجزائر, ثم إلى مدريد لمشاهدة اعمال دييغو فلاسكيز, ومنها إلى إيطاليا لمشاهدة ورسم بعض لوح رفائيل بروما. اصيب رينوار بالالتهاب, ونتيجة لهذه الإصابة الحادة فقد اختار رينوار الجزائر لهوائها العليل ليتماثل الشفاء في ستة أسابيع، وهو نفس العام الذي التقى به بالملحن ريتشارد فاجنر, بمنزل الملحن بصقلية، وقام برسمه في خمسة وثلاثون دقيقة فقط.

انطلاقات ونجاحات

, قام رينوار برسم 15 لوحة في غضون شهر واحد فقط وكانت المناظر الطبيعية المحيطة به كنقطة حبر وقعت بكوب ماء, فأخذ يرسم ما حولة من شواطئ, وجبال، والمنحدرات, والخلجان.

و نفس اللوح صدرت عام 1983 كطوابع تذكارية لنفس الجزيرة التي صورها رينوار بلوحاته منذ 100 عام.

عاش رينوار حياة بوهيمية ولم تأت له الثروة والشهرة إلا في السنوات الأخيرة من حياته، وقضى أيام شبابه متسكعا في طرقات مونمارتر "حي الفنانين" هو مصور البهجة.. إن كل شيء يبتسم في لوحاته، ألوانه جميلة وصافية ومعبرة، ولقد تمكن من أن يعبر عن كل تنوعات ودقائق الضوء على الأشياء بحرية ورقة، لوحاته مليئة بثراء الملمس، وقد استوحى ألوان البشرة للجسد الإنساني من ألوان الزهور التي أبرع في تصويرها. ترجع الجاذبية في صور نسائه إلى حساسيته الغريزية وأحلام يقظته التي تقوده إلى الرقة واللطف النابع من روحه. (81)

---

(81) http://www.djazairnews.info/panorama/133-panorama/62637-2013-10-04-16-44-23.html أوغست رينوار.. كان يربط فرشاة الألوان في أصابعه ويرسم من فوق كرسي متحرك! الجمعة, 04 أكتوبر 2013 17:43

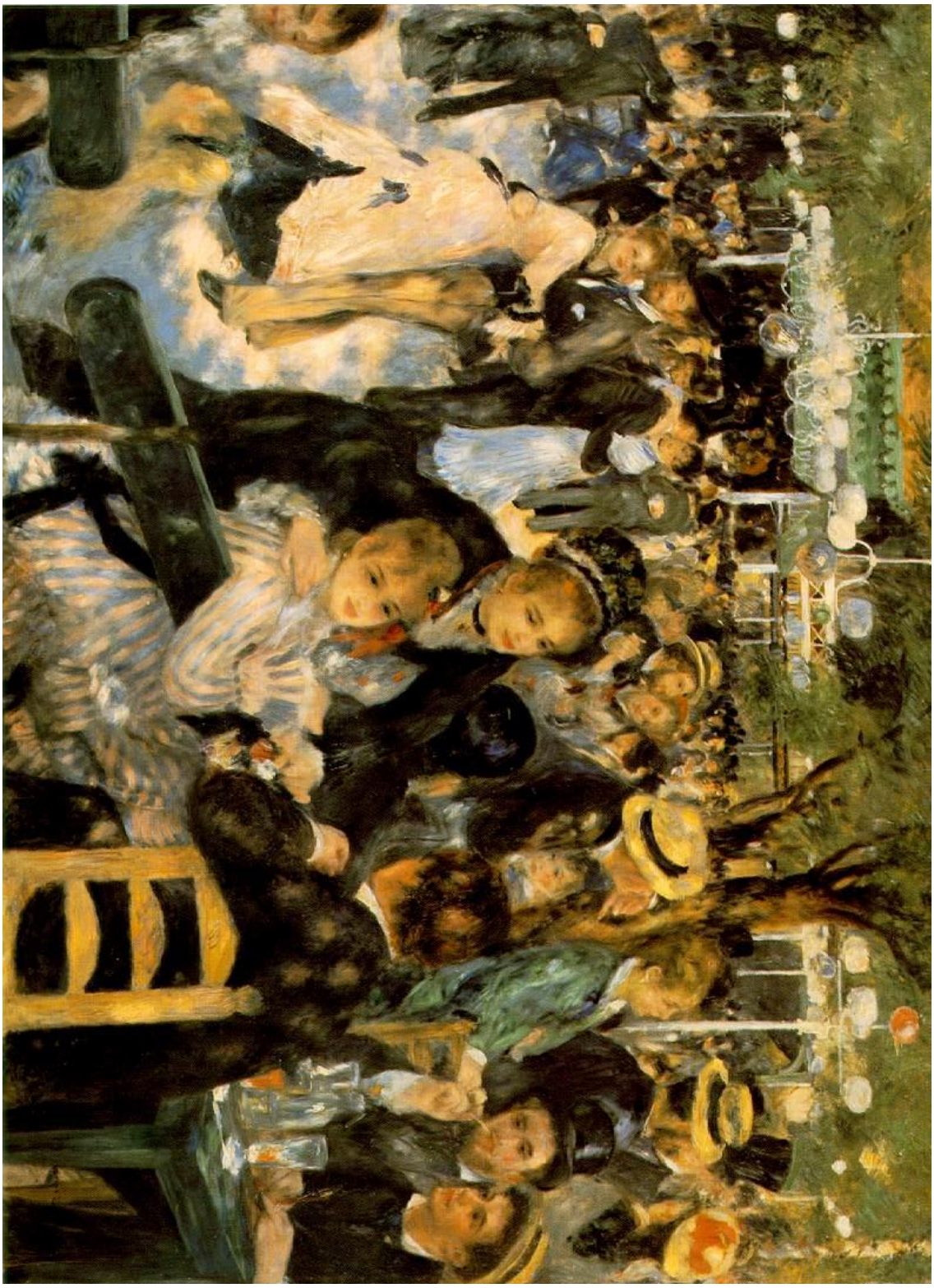
زواجه

تزوج رينوار من ألين فيكتورين عام 1890 والتي كانت تعمل كموديل رسم, وبعد الزواج بدأ رينوار برسم زوجته في أكثر من لوحة وفي حياته اليومية, وظهر أولادة في أكثر من لوحة أيضاً وممرضته, وابن عم زوجته. توج زواج رينوار بثلاثة أولاد والذين كانت لهم مواهب فنية أيضاً ولكن خاصة بالمسرح والتمثيل والإخراج.

لوحاته

لوحات رينوار جديرة بالملاحظة والانبهار بقوة وروعة الألوان, فهي لوحات مشبعة بالألوان وقوية التضاد بين الضوء والظل, والتي تميز المدرسة الانطباعية التي يعد رينوار من أحد روادها. احب رينوار المدرسة الواقعية في البداية ومن أشهر لوحات رينوار أيضاً Dance at Le Moulin de la Galetteالحفل الراقص أمام طاحونة لاغاليت، 1876 والتي رسمت عام 1876 وهى تصوير لمكان قريب من سكنه بفرنسا. [82]

[82] مجلة تحت الكوبري بقلم: ياسر أبو العلا/http://www.elkopry.com



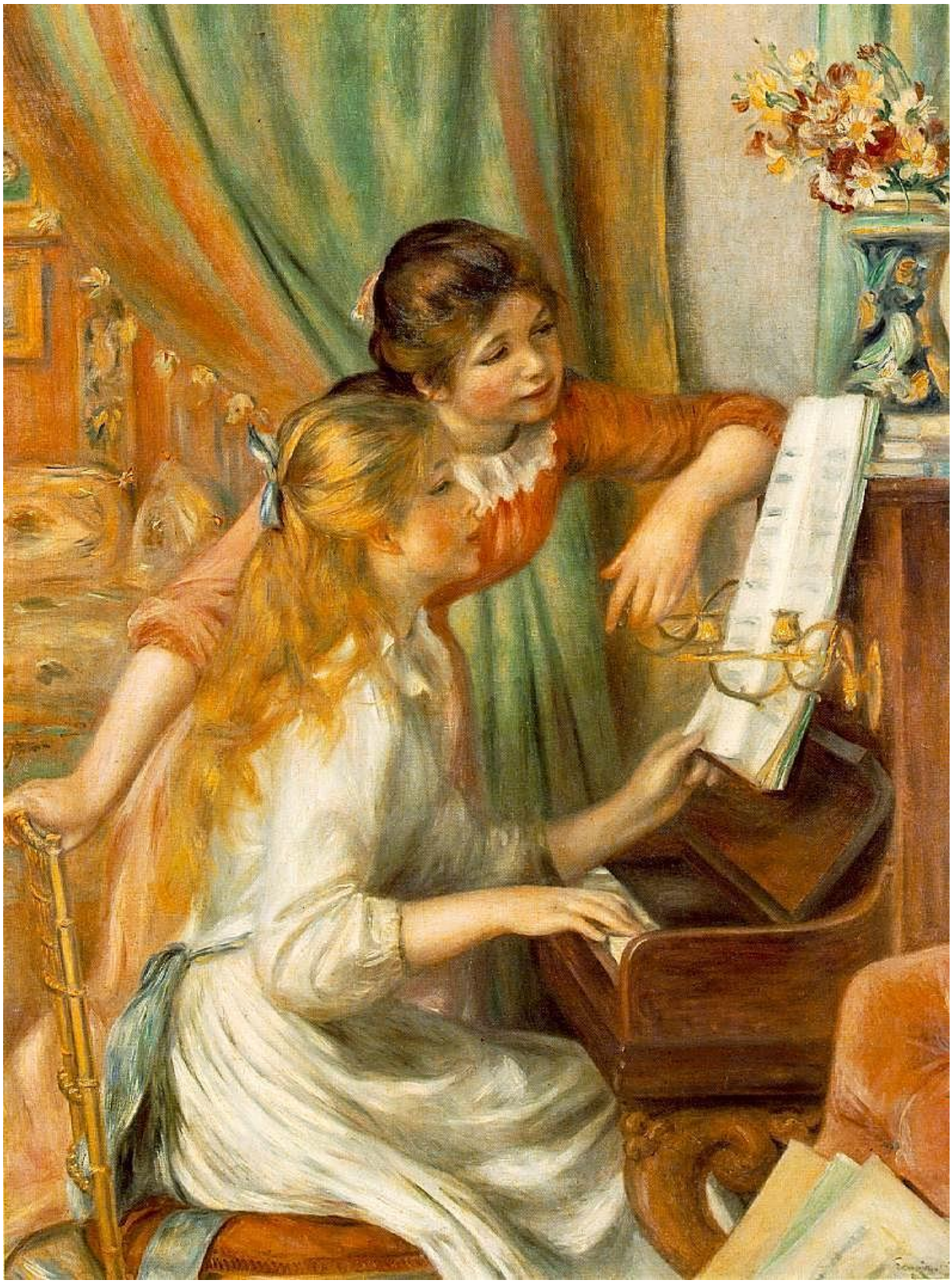
الحفل الراقص أمام طاحونة لاغاليت، 1876

بين الكلاسيكية والانطباعية

وحدث بعد أن زار **رينوار** إيطاليا عام 1881 وشاهد اعمال رفائيل اعتقد انه على الدرب الخاطئ, وبدأ في محاولة تغيير أسلوبه بأسلوب أكثر حده ومحاولة منه للعودة لدرب الكلاسيكية لعدة سنوات.

ولكنه ما لبث ان عاد مرة أخرى إلى احضان المدرسة الانطباعية بعد عام1890.
ويمكننا الاحساس بذلك في لوحته فتيات على لبيانوا 1892 Girls at the Piano
Grandes Baigneuses 1918-1919 [83]

[83] مجلة تحت الكوبري بقلم: ياسر أبو العلا/http://www.elkopry.com

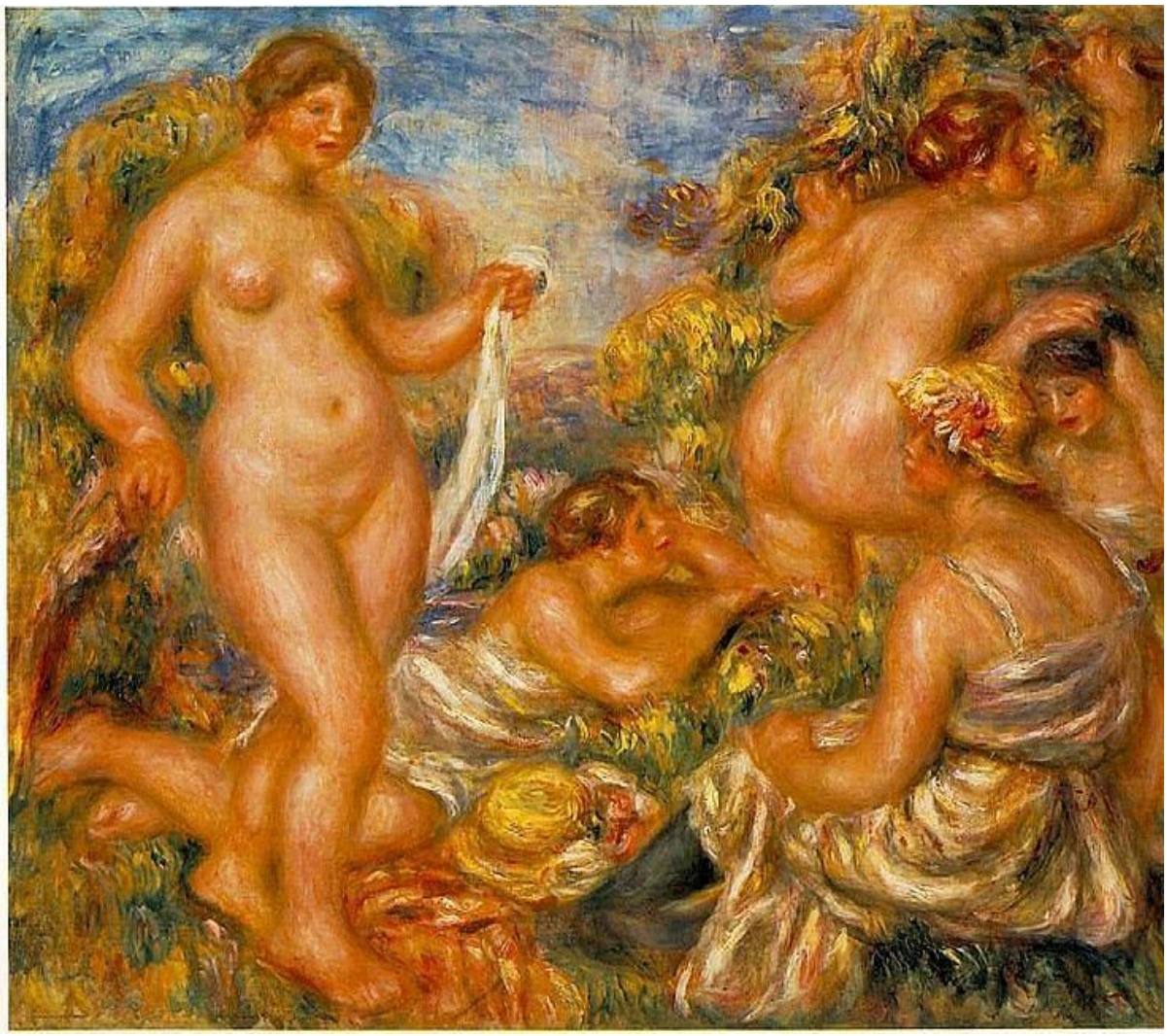


فتيات على لبيانوا

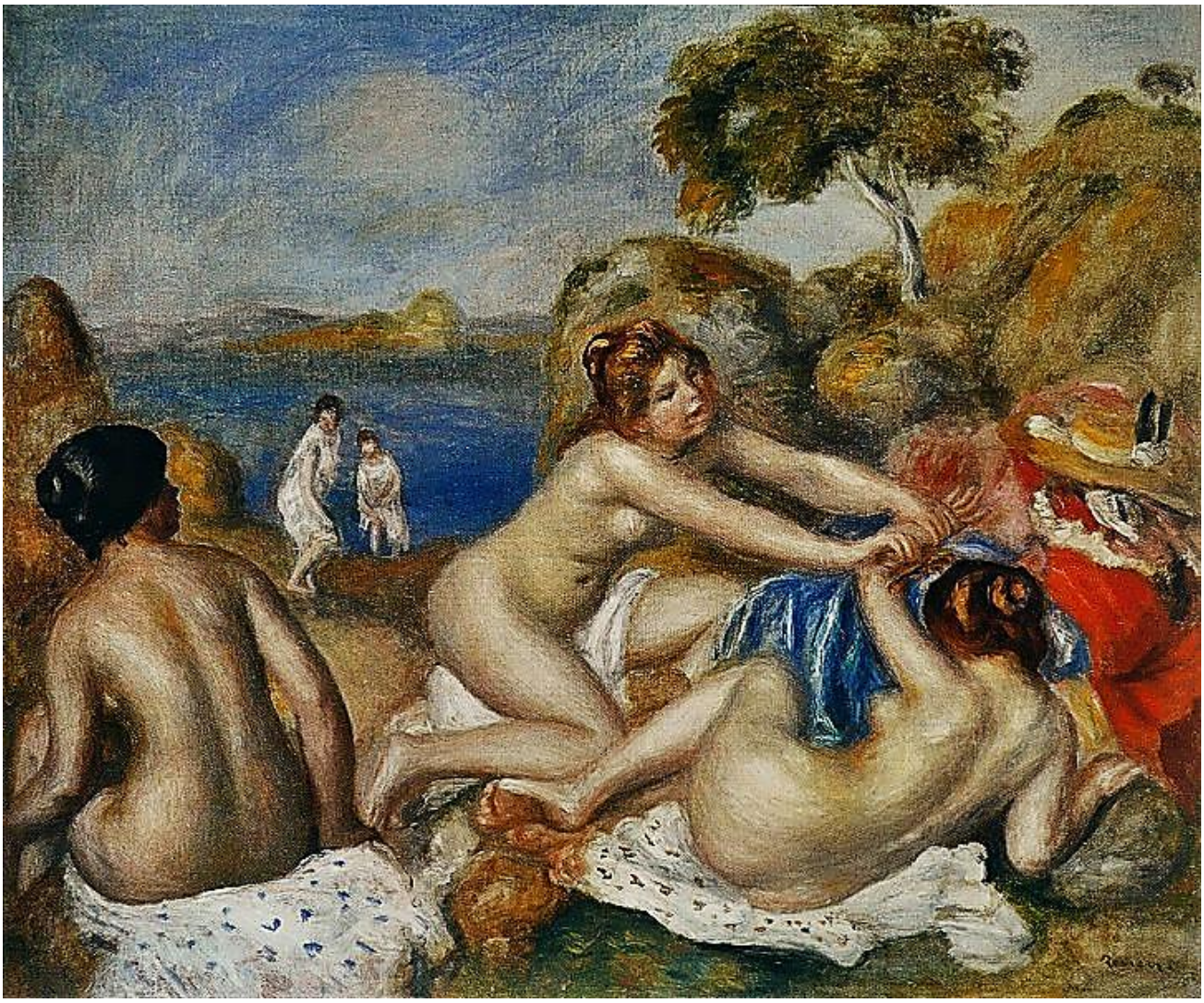
حصاد

انتج الفنان رينوار آلاف اللوح وتم بيعها في كل أنحاء العالم واقبل عليها كل متذوقى الفن عامة ومتذوقى الانطباعية خاصةً. وأخر ما تم بيعة من لوحات الفنان في المزاد العلني كانت لوحتين احدهما MontmartreBal au moulin de la Galette, ووصل سعرهما إلى 78.1مليون دولار وكان ذلك عام 1990. بعد مرحلة أولى كان فيها متأثرا بأعمال آنْغْرْ سنوات 1884–1887 م، أصبح له اهتمام أكثر بتصوير المشاهد الحِسية، وتشهد له بذلك اللوحات النسائية أو العارية فتيات أمام البيانو، 1892 م؛ غابرييل صاحبة الوردة، 1911 م؛ المُستحِمات، 1918 م.

المستحمات 1888



المستحمات 1918



المستحمات 1918 1918

بعد الحمام، 1910

اعتبر رينوار لوحته "المستحمات " قمة أعماله .. وفيها فتاتان عاريتان في مقدمة اللوحة تقدمان الجمال والدفء للمشاهد .. والألوان الدافئة فيها تمتزج مع درجات من الضوء . وفي خلفية اللوحة ثلاثة فتيات عاريات يلعبن بالماء . وتشهد هذه الأشكال الكاملة الضخمة السعيدة في نظراتها وامتزاجها بشكل متناسق مع منظر الطبيعة الذي يحيط بها على براعة الفنان الفائقة .

وبالنسبة له فإن النساء كن مصدر إلهامه الأساسي . وعندما أصبح مقعداً بسبب التهاب المفاصل رفض أن يقبل خادماً ذكراً وكان محاطاً بأكثر من 30 فتاة كن يخدمنه على مدى 30 عاماً من الخادمات والطباخات والمربيات . وكان يوظف هؤلاء النسوة للعمل المنزلي وأيضاَ للجلوس أمامه بعفوية وبراءة كي يرسمهن . ولا يبدو في وجوههن أي خبث أو تفكير ..وكان رينوار يمقت فكرة أنهن يمكن لهن أن يفكرن .. وهو يقول إن هؤلاء النساء الشابات هن فاكهة جنة عدن وأزهارها . إن شخصياتي التي أرسمها لا تفكر وهي تعيش مثل العصافير .

ويعترف رينوار بحبه الطائش للجسد الأنثوي ولكنه لم يكن أبداً زير نساء ، ولم يكن يسعى مثل غيره من الفنانين لإغواء شخصياته "الموديلات ".

عندما اهتم رينوار برسم العاريات صار عليه أن يترك تقنيات الخطوط المبعثرة والتناقض اللوني وهي أساسية في أسلوب الانطباعية ، وصار يهتم بتقنيات الشكل والحواف والخطوط الخارجية للشكل كي يظهر جمال الجلد ومتعته مما يجعل المشاهد يرغب في لمس اللوحة وتلمسها .

وقد تحولت العاملات المنزلية المتواضعات إلى لوحات جميلة شبه عارية في مشاهد الاستحمام أو تمشيط الشعر أو الخروج من الحمام وغير ذلك .. وقد تميزن بأكتاف ضيقة منحنية برفق وأجسام ممتلئة وأثداء صغيرة ورؤوس صغيرة مدورة وعيون متألقة وشفاه كاملة .

وله عدة لوحات يرسم فيها مربية أبنائه مع أولاده وفيها يوضح المشاعر الأمومية الدافئة التي تشع منها نحو أولاده .وقد ساهم أولاده وزوجته في انسجامه وسعادته بحياته الأسرية

وفي إلهامه .. وكان أباً حنوناً سعيداً برؤية أبنائه يكبرون بعد أن كانوا صغاراً .. وقد رسمهم جميعهم في لوحات عديدة. (84)

ومنذ عام 1900 صار رينوار ينتقل وفقاً للفصول إلى الساحل الفرنسي الجنوبي ذي الطقس الدافئ والشمس المشرقة والذي يساعد مرض مفاصله . وقد ركز على رؤية مثالية للعالم ترتبط بجذور ثقافة البحر الأبيض المتوسط .. وهو يقول إن اليونانيين كانوا سعيدين جداً وقد تصوروا أن الالهة نزلت إلى الأرض كي تجد الجنة والحب ." إن الأرض هي جنة الآلهة وهذا ما أريد أن أرسمه ".

ويركز نقاد رينوار على تجاوزه للتقاليد الأكاديمية وهو يرسم الأجساد بشكل مضخم ولينة وكأنها لا تحتوي على عظام ولكن من وجهة نظر فنية يمكن القول أنه كان يهرب من القبح والحزن ويدير ظهره للبؤس الاجتماعي الذي كان شائعاً في نهاية القرن التاسع عشر . وقد سعى طوال حياته لتجسيد ورسم الحلم الإنساني الأبدي .. وإن لوحاته المتألقة والمناظر الطبيعية على شواطئ المتوسط ولوحات العري كلها تتميز بمسحة من التفاؤل وبألوان متألقة وهي بذلك تنسجم مع حب الحياة . وعلى الرغم من مآسي الحرب العالمية الأولى ووفاة زوجته ومرضه المتقدم استمر برسم وتقديم لوحاته الحية التي تعبر عن الفرح وعن الحياة . (85)

---

(84) **إعداد :الدكتور حسان المالح بين الأدب والفن والنفس رينوار 1841– 1919**

(85) نفس المصدر.

وفاته

لم يتوقف **رينوار** عن الرسم حتى في اخر ايام حياته وقد عانى من التهاب المفاصل الذي جعله جليس كرسى متحرك أصيب بداء الروماتيزم الشديد، وأصبح يمشي على عكاز، وكان لا يستطيع أن يمسك شيئا بأصابعه، مما يجعله يربط ريشة الرسم بأصابعه.

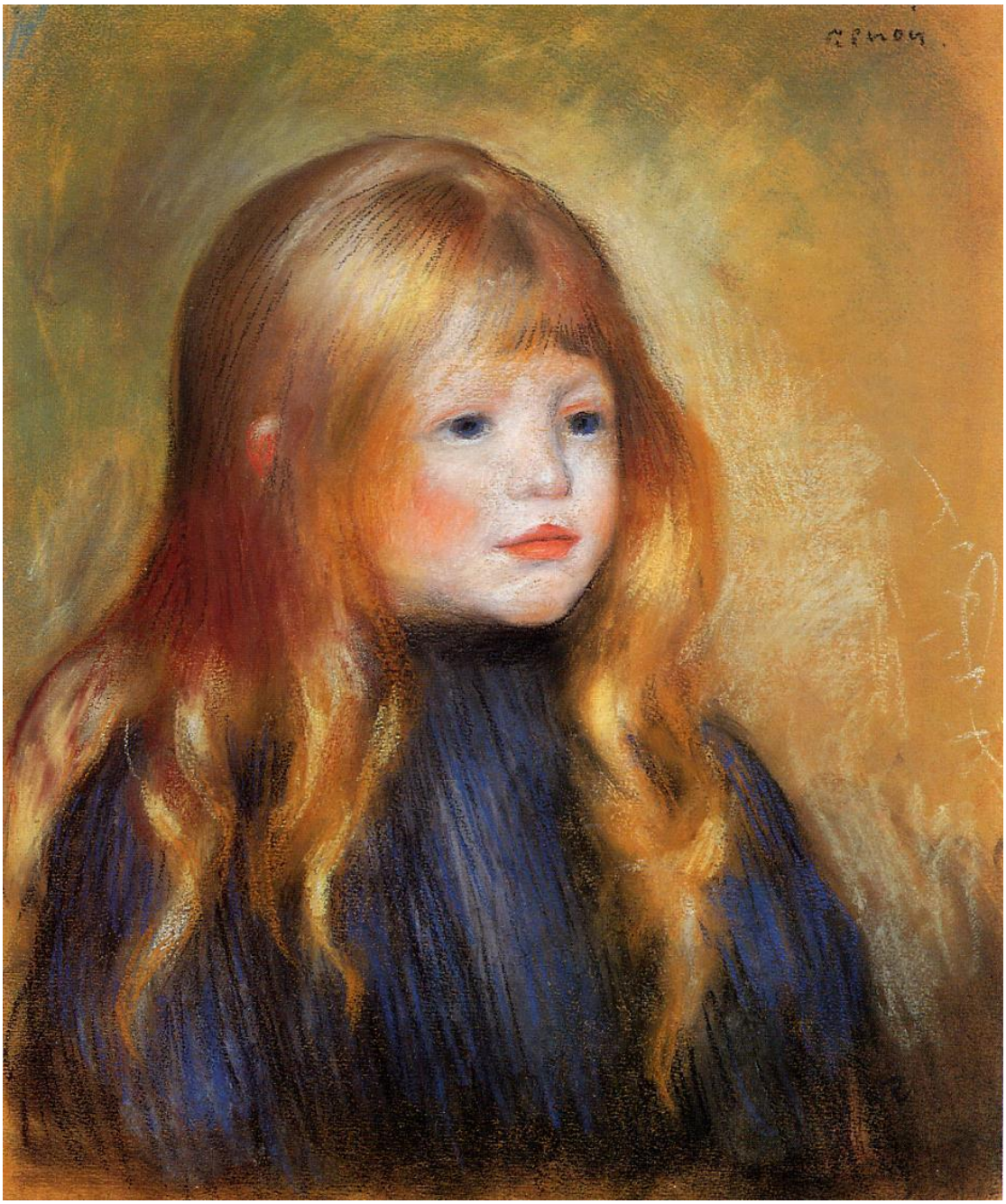
, وفي عام 1919 زار رينوار متحف اللوفر لأخر مره في حياته , ليرى لوحاته معروضة جنبً إلى جنب مع لوحات الفنانين الكبار الذي لطالما درس لوحاتهم ونظر لهم بكل احترام واجلال. توفى رينوار عام 1919 عن عمر يناهز الثامنة والسبعين. [86]

"لا تضع على صدري حجرا ثقيلا. أريد أن اذهب لأتنزّه في الريف لبعض الوقت". كان هذا آخر ما طلبه الرسّام بيير أوغست رينوار من ابنه جان قبيل وفاته. وعندما توفّي الفنّان في الثالث من ديسمبر عام 1919 نتيجة إصابته بالتهاب رئوي، كانت آخر كلمات قالها وهو يحدّق في لوحة صغيرة تصوّر باقة من شقائق النعمان كان قد انتهى للتوّ من رسمها: الآن بدأت افهم شيئا ما".

قبر رينوار يُميّزه شاهد بسيط من الرخام في مقبرة ايسوا. في هذا المكان، يرقد الرسّام وإلى جواره كلّ من زوجته ألين وأبنائه الثلاثة. القبور بسيطة كبساطة الحياة التي عاشها رينوار وكرّسها كليّا لفنّه ولتصوير السعادة.

وما يزال بالإمكان زيارة ورشته المتواضعة في الجزء الخلفيّ من حديقة منزل العائلة الذي تشغله الآن صوفي رينوار، إحدى حفيداته. المحترف فارغ إلا من كرسيّ وحامل لوحة كان رينوار يستخدمهما عندما أصبح معاقا. ويتفرّع عن الورشة عدّة مسارات كان الفنّان يسلكها، إمّا مشيا على الأقدام أو بالدرّاجة الهوائية، عندما يبحث عن موضوعات ليرسمها.

[86] مجلة تحت الكوبري بقلم: ياسر أبو العلا/http://www.elkopry.com



مناظر رينوار لا تخلو من صور لأطفال وأزهار ونساء يتحمّمن في غابات مضيئة أو أنهار من الفضّة. موهبته المبكّرة أهّلته لحياة مهنية طويلة كانت تتخلّلها فترات مرض، إذ كان يعاني من الروماتيزم الذي منعه من تحقيق ما كان يصبو إليه في نهايات حياته.

تصويره اللذيذ والغنّي بالألوان للرقصات والنزهات والأطفال المبتسمين والوجوه الكاملة والأجساد الممتلئة للنساء كانت تعكس قيم وأفكار الانطباعية في أزهى صورها.

"وصلت إلى طريق مسدود". هكذا اعترف رينوار في عام 1880. "لقد توصّلت أخيرا إلى قناعة بأنني لم اعد استطيع الرسم".

الأعوام العشرة الأخيرة من حياة رينوار لم تكن بلا متاعب. وعلى مدى تلك الفترة، حاول إيجاد اتجاه جديد لفنّه، ووجده أخيرا في المتاحف. تحوّل تدريجيا عن الرسم في الهواء الطلق والملاحظة المباشرة للواقع إلى رسم الموضوعات التقليدية والزخرفية. وعلى خطى ديلاكروا، سافر رينوار إلى الجزائر، ثمّ إلى إيطاليا حيث اكتشف جداريّات رافاييل وعمل على صورة للمؤلّف الموسيقي ريتشارد فاغنر.

ومن خلال مراقبته الدقيقة لأعمال الرسّامين العظام الأوائل، نجح أخيرا في التغلّب على شكوكه. وابتداءً من عام 1890 فصاعدا، تمتّع الرسّام مرّة أخرى بقدر كبير من الاعتراف على الساحة الدولية. وإلى جانب صديقيه مونيه وسيزان، أصبح رينوار مصدرا لإلهام الرسّامين الشباب مثل بيكاسو وبونار وماتيس وموريس دونيه وغيرهم.

وقد وجد في الأساطير اليونانية والمناظر الطبيعية لمقاطعة بروفانس وفي أعمال كبار الرسّامين من القرون السابقة، بما في ذلك تيشيان وروبنز وبوشيه، مصدر إلهام لرسم الأنثى العارية ومشاهد السعادة المنزلية.

وعلى الرغم من أن شهرة رينوار ارتبطت أكثر بفترته الانطباعية، إلا أن هذه الفترة من النضج الفنّي اتسمت هي أيضا بالحرّية الكبيرة في استخدام اللون والموضوع والأسلوب وأنتجت أعمالا ناضجة وجديرة باكتشافها ثانية. صديقه الشاعر غيوم أبولينير كتب قائلا: رينوار ينمو باستمرار. لوحاته الأخيرة هي الأكثر جمالا، بل والأكثر ابتكارا".

لوحته **المستحمّات** والتي أنجزها عام 1919، أي نفس العام الذي توفّي فيه، اعتبرها تتويجا حقيقيّا لإنجازاته. في مقدّمة اللوحة تظهر امرأتان مستلقيتان في الهواء الطلق، بينما تعرضان مفاتنهما على الناظر. الألوان الدافئة تتداخل مع بقع الضوء. وفي الخلفية تظهر ثلاث نساء أخريات وهنّ يمرحن عاريات في الماء. الأشكال الكاملة

على حدّ سواء عندما يكون في صحبتهن. [87]

ديانا الصيادة، 1867

[87] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

فرانسوا بوشيه دايانا تخرج من حمّامها

كان رينوار في الأربعين من عمره عندما أصبح مهجوسا برسم العارية. لوحة فرانسوا بوشيه بعنوان دايانا تخرج من حمّامها كانت اللوحة العارية الأولى التي بهرته واستمرّ يحبّها ويتذكّرها طيلة حياته، تماما كما يتذكّر الإنسان حبّه الأوّل. كان بوشيه واحدا من أفضل الرسّامين الذين فهموا جسد المرأة. وقد اعتاد على أن يملأ لوحاته بصور لشابّات جميلات ويخصّص الخلفية لمنظر طبيعي مختصر. كان يقول: على المرء أن يشكّ في أن جسد امرأة لا يحتوي على عظام".

كلّ الخادمات في منزل رينوار كنّ يجسّدن مجموعة من السمات الجمالية الواضحة والمحدّدة المعالم: أكتاف منحسرة برقّة، أجساد ثقيلة، نهود صغيرة وصلبة، رؤوس صغيرة ومستديرة، عيون مضيئة وشفاه ممتلئة. ووراء هذه الوجوه المجهولة، غالبا ما يختفي وجه موديل مفضّلة هي غابرييل رونار ابنة عمّ السيّدة ألين رينوار زوجة الرسّام.

نشأت غابرييل أيضا في إيسوا وبدأت خدمتها عند أسرة رينوار عام 1894 عندما كانت في الرابعة عشرة وظلّت مع العائلة حتى عام 1914. كانت مكلّفة بالاهتمام بابن رينوار الأوسط جان، وظهرت في ما بعد في العديد من اللوحات التي رسمها لأطفاله. [88]

ابن الرسّام البكر، بيير، ولد عام 1885 من مصفّفة الشعر الشابّة ألين شاريغو. وقد تزوّجها رينوار بعد ذلك بخمس سنوات، أي في عام 1890، وأنجبا طفلين آخرين هما جان وكلود. زوجته وأطفاله الثلاثة أسهموا جميعا في سعادته وكانوا مصدر إلهام له.

وعلى الرغم من حبّ الفنان لأفراد أسرته، إلا أن أحدا منهم لم يكن مسئولا عن الاهتمام به. كان هذا الدور محفوظا لـ غابرييل. كانت الفتاة الشابّة تلعب بهدوء دور المربّية

[88] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

والموديل. وكان يرسمها إمّا بملابس أو عارية تماما. كما ألهمته رسم مجموعة من لوحات المحظيات المستلقيات.

مراءة جزائري

ة

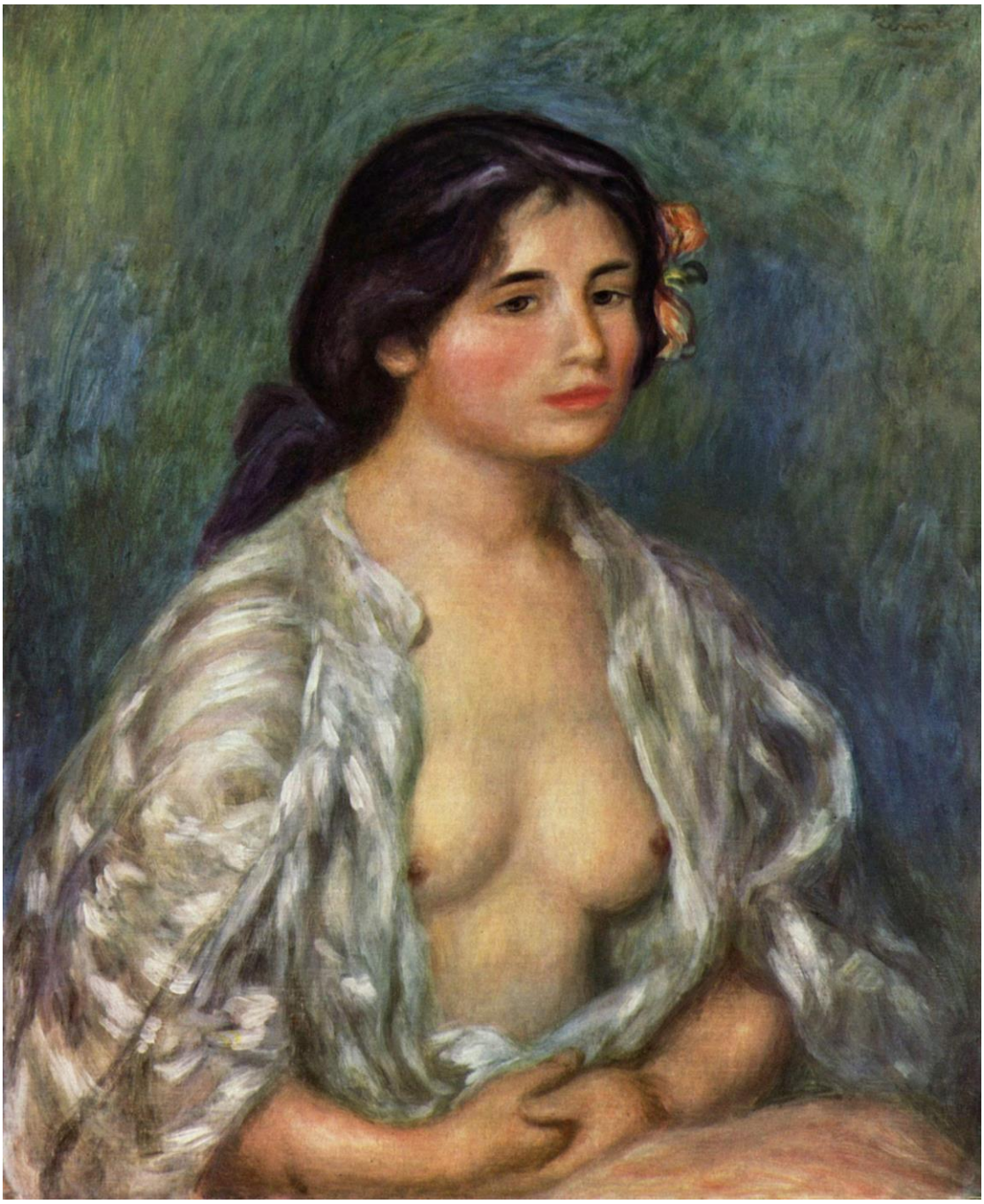
كان رينوار يستمتع بجعل غابرييل تبدو جميلة، وذلك بتزيينها بالقلادات وبما خفّ وشفّ من الثياب، كما في لوحته غابرييل مع حُليّ (1910)، أو بوضع وردة في شعرها كما في لوحة غابرييل مع زهرة (1911).

وبالنسبة له، كانت هذه السمات والإضافات ترمز لحميمية ودفء شخصية الأنثى. كانت غابرييل مسئولة عن السهر على راحة الرسّام العجوز. وكانت تجهّز له عدّة الرسم قبل أن تضع الفرشاة بين يديه الملفوفتين بالضماد. وابتداءً من عام 1900 فصاعدا، أي عندما استنزف التهاب المفاصل قواه، أصبح رينوار يفضّل البقاء أكثر فأكثر في جنوب فرنسا لأن الشمس القويّة كانت تساعد حالته الصحّية.

في تلك الفترة، أصبح يركّز على رؤية عالم مثاليّ قوامه جذور ثقافة البحر المتوسّط. كان يرى في الإغريق جنسا يستحقّ الإعجاب. حياتهم كانت سعيدة جدّا لدرجة أنهم كانوا يتخيّلون أن الآلهة تأتي إلى الأرض باحثةً عن الجنّة والحبّ. "نعم، كانت الأرض جنّة الآلهة. وهذا ما أريد أن ارسمه". [89]

[89] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

رينوار، المهجوس بفنّه إلى ما لا نهاية، كان يسعى إلى تجاوز الواقع. وعلى الرغم من إعاقته، إلا انه احتفظ بالسيطرة الكاملة على فنّه وأراد أن يقدّم عالما ينبض بالحياة. وكلّما أصبحت موديلاته اكبر سنّا، كلّما أصبح هو اضعف.
كان يُنتقد على رفضه الأعراف الأكاديمية وعلى إدارته ظهره للبؤس الاجتماعي الذي كان سائدا في نهاية القرن التاسع عشر. أعماله في سنوات عمره المتأخّرة، أي المناظر الطبيعية للبحر المتوسط أو المستحمّات، تميّزت بتفاؤلها وببهرجتها اللونية. ويمكن اعتبارها تكريما لابتهاج الفرنسيين وحبّهم للحياة.



لم يكن رينوار رسّاما شعبويا دائما. صحيح انه كان رائدا للانطباعية، غير أن تجربته الحداثية لم تكن تُقابل دائما باستجابة دافئة. وفي القرن العشرين، أصبح مؤرّخو ونقّاد الفنّ منحازين للفنّ الحديث الذي أدّى إلى ظهور الرسم التجريدي. وقد اعتبر العديد من هؤلاء لوحات رينوار التي رسمها في أواخر حياته، وبالأخص نساءه العاريات، موضة قديمة ولا تمتّ للفنّ الحديث بصلة.

والعديد من هذه اللوحات التي أنجزها في أعوامه الأخيرة تمّ إنزالها إلى غرف التخزين في المتاحف التي كانت تعرضها. في عام 1989، طرح متحف الفنّ الحديث في نيويورك لوحته عارية مستلقية للبيع. وقال أمين المتحف وهو يشير ضمنا إلى أيّ مدى انخفضت شهرة رينوار: هناك أناس كثيرون يرغبون في هذه اللوحة. لكنّها ببساطة لا تنتمي إلى قصّة الفنّ الحديث التي نحاول أن نرويها للناس". الرسّامة الأمريكية ميري كاسات قالت ذات مرّة عن رينوار انه يرسم صورا لنساء حمراوات ضخمات وبرؤوس صغيرة جدّا. وهذا أكثر الأشياء فظاعة التي يمكن تخيّلها".

لكن في وقت لاحق رأى هنري ماتيس الصور نفسها وقال واصفا إيّاها: هذه هي أجمل الصور التي رُسمت لعاريات". وأضاف: ليس هناك قصّة أكثر نبلا ولا انجازات أكثر روعة من تلك التي لرينوار". [90]

[90] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

وهناك من النقّاد من يعتبر أن الوقت قد حان لإعادة النظر في تلك الأعمال ومحاولة فهمها وفقا لشروطها وليس بحسب تصنيفات وإملاءات النقّاد الحداثيين. احد أولئك النقّاد اقترح ذات مرّة على من لا تعجبه لوحات رينوار التي رسمها في أخريات حياته حلا بسيطا: حاول أن تنظر إلى اللوحات بعيون ماتيس الذي كان صديقا حميما لرينوار. لكي ترى رينوار من خلال عيني ماتيس يعني أن تحبّ رينوار العجوز.

أوّلا: تعلّم أن تحبّ أشكاله الناعمة وخطوطه الرفيعة وسيتبيّن لك أن عالم رينوار هو عالم من القطن.

ثانيا: لكي تحبّ ألوان رينوار يجب أن تقبل الأحمر والورديّ باعتبارهما اللونين الرئيسيين في العالم، والأخضر والأزرق الشاحب كلونين أصليين وأوليّين.
ثالثا: لكي تفهم مناظر رينوار الطبيعية يجب أن تدرك انه عاش حياته محاصرا بسبب

المرض. في مناظره الطبيعية، أنت إمّا في الداخل، أي في مسرح من الستائر والأزياء والكراسي المنجّدة، أو في الخارج، أي في عالم من مسارات الحصى والجدران الحجرية القديمة وأكداس أوراق الشجر.

رابعا: لكي تحبّ نساء رينوار عليك أن تنسى الجسد كما تعرفه من وسائل الإعلام اليوم وتستشعر جسدا يعتمد على الإحساس والقرب والعلاقة الحميمة.

في أواخر حياته، أراد رينوار إحياء التقاليد الفنّية والحساسيّة العاطفية للعصر الذهبيّ للثقافة الفرنسية في أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر كما تجسّده أعمال انطوان فاتو وفرانسوا بوشيه. وقد حاول إعادة التأكيد على دور الكلاسيكية الأوروبّية في التعبير الشخصي عن الجمال. وبعد أن تصالح رينوار مع مسألة موته الوشيك،

استدعى الموضوعات الكلاسيكية في الرسم والتي تؤكّد على الشباب والمسائل الحسّية وعلى خصوبة الطبيعة وتقديس الحياة العائلية.

وابتداءً من عام 1890 وحتى وفاته، كان رينوار يرسم بتفانٍ لا يعرف الكلل أو الملل. وفي واحدة من أشهر ملاحظاته، أعلن في عام 1913 قائلا: لقد بدأت اعرف أخيرا كيف ارسم. استغرق الأمر منّي عمل أكثر من خمسين عاما كي أصل إلى هنا ومع ذلك لم أنتهِ بعد". [91]

احتضن رينوار المسنّ الحياة بتفانٍ ومثابرة. وفي عام 1898، بدأ يعاني من التهاب المفاصل الروماتويدي ثم لم يلبث أن تعرّض لجلطة دماغية اضطرّته في النهاية إلى استخدام كرسيّ متحرّك. وقد اتبع أوامر طبيبه واستقرّ في جنوب فرنسا. في عام 1907، اشترى مزرعة مساحتها مائة فدّان في الكوت دازور. وهناك خلق لنفسه ولزوجته ولأبنائه الثلاثة ولعدد من المربّيات والخادمات عالما مثاليّا.

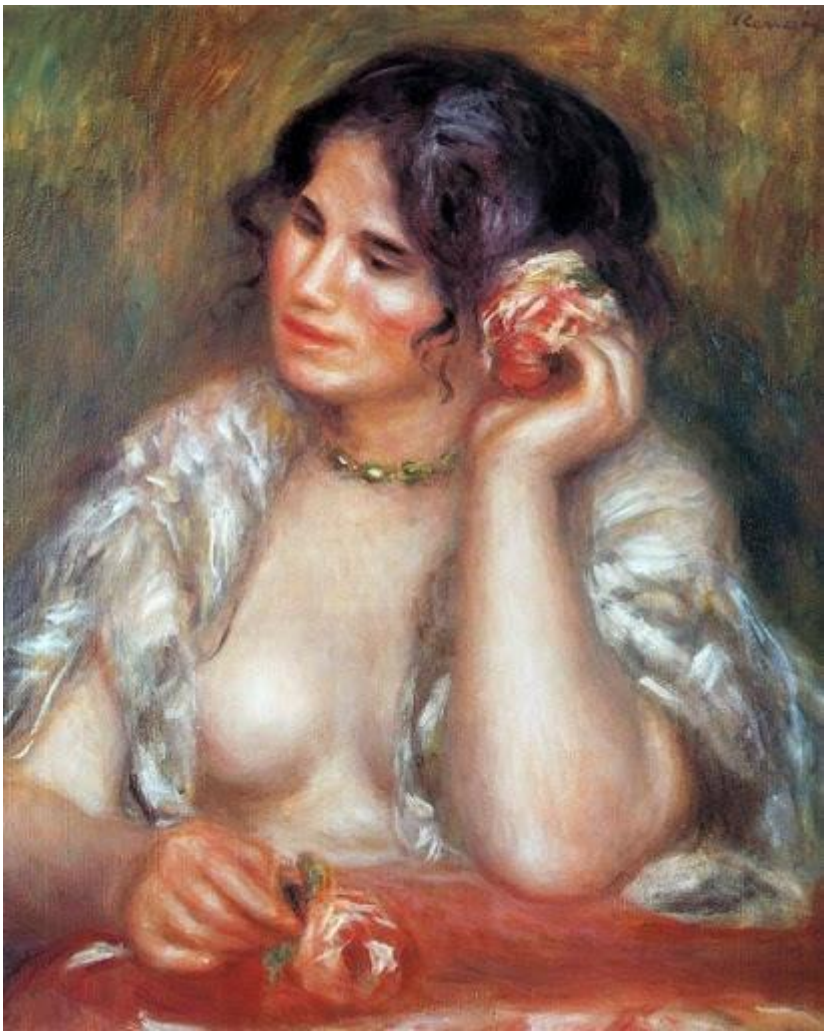
[91] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

وبعد ذلك بعام، زار إيطاليا، حيث أعجب بتقاليد الرسم والتصميم التي تكرّست في الفنّ الإيطالي منذ عصر النهضة. وقد ترك رينوار وراءه تجاربه مع الضوء وغيره من عناصر تحوّل الطبيعة التي ميّزت الكثير من أعماله خلال سنوات الانطباعية وسعى لطلب التوجيه والإلهام من الماضي. ومن الآن فصاعدا، سيركّز على مواضيع الفنّ الكلاسيكي وعلى الرسم بضربات فرشاة سائلة.

احد الأمثلة التي تكشف عن رينوار الكلاسيكي هي لوحته بعنوان **امرأة تعزف الغيتار** . في مشهد يستحقّ أن يرسمه فاتو، يصوّر رينوار امرأة شابّة مستغرقة في عزف الغيتار. المكان ليس احد عوالم فاتو الأسطورية، بل صالونا معاصرا وضع رينوار عازفته فيه. الصالون لا يميّزه شيء باستثناء وجود المرأة والغيتار المرسوم بمهارة. رينوار يصوّر مشهدا من الانسجام والنشوة الإبداعية في مكان يمكن أن يكون في الشقّة المقابلة بمنزل في نهاية الشارع. وقد وظّف الفنّان في المشهد لمسة شاعرية وفرشاة معلّم قديم.

في لوحة غابرييل وجان، يوازن رينوار بين سلسلة من العناصر بطريقة بارعة. شعر غابرييل الفاحم يتباين مع الشعر الأشقر المجعّد للصغير. إذا كانت غابرييل مسليّة لابنه الصغير، فإن علاقتها مع رينوار تثير بعض القضايا المحيّرة. منزل رينوار كان سعيدا وشاعريّا تقريبا، في كثير من النواحي. ولكنه كان يتسم بالثبات. جان رينوار ابن الرسّام كتب في مذكّراته أن والده الذي كان يحبّه كثيرا كان يصرّ على أن لا يقصّ شعره إلى أن يذهب إلى المدرسة، ما جعل ابنه نموذجا مثاليا للوحات التي تصوّر فتيات صغيرات يلعبن ويلهين ويمارسن الخياطة. كلّ أبناء رينوار الثلاثة كان عليهم أن يتحمّلوا كونهم نماذج لوالدهم الذي كان يحاول بعناد إطالة فترة طفولتهم بينما كان هو يتشبّث بالحياة وسط معاناته الشديدة مع المرض. وقد احتفظ بنفوذه العاطفي على غابرييل أيضا، وكانت تلك الخطوة لا تخلو من انعكاسات مزعجة.

في اثنتين من صور غابرييل، يرسمها رينوار عارية من الجذع ومن الكتفين. وكلا اللوحتين تتوافقان مع التقاليد الكلاسيكية عن العارية في الفنّ الأوروبّي. يمكن للمرء أن يطلق بعض التكهّنات السيكولوجية حول علاقة رينوار مع زوجته ألين التي كانت موديله في عام 1880، ولا سيّما في لوحته العظيمة غداء في رحلة بالقارب(1881)، وكذلك حول علاقته مع غابرييل. ولكن ليس هناك أيّة علامة عن أي توتّر في الوضع الداخلي لمنزل رينوار قد يكون ناجما عن اختياره لموديله الجديدة أو طريقته في رسمها.



غير أن ما يبعث على القلق بشأن صور غابرييل هو أنها تبدو وكأن فردانيّتها قد استُنزفت على نحو متزايد. هناك تغيير ضئيل في وجهها وعلامات بسيطة عن آثار العمر أو النموّ الداخلي بعد عام 1894. حيوية وسمات الشخصية الفريدة كما تتضح في

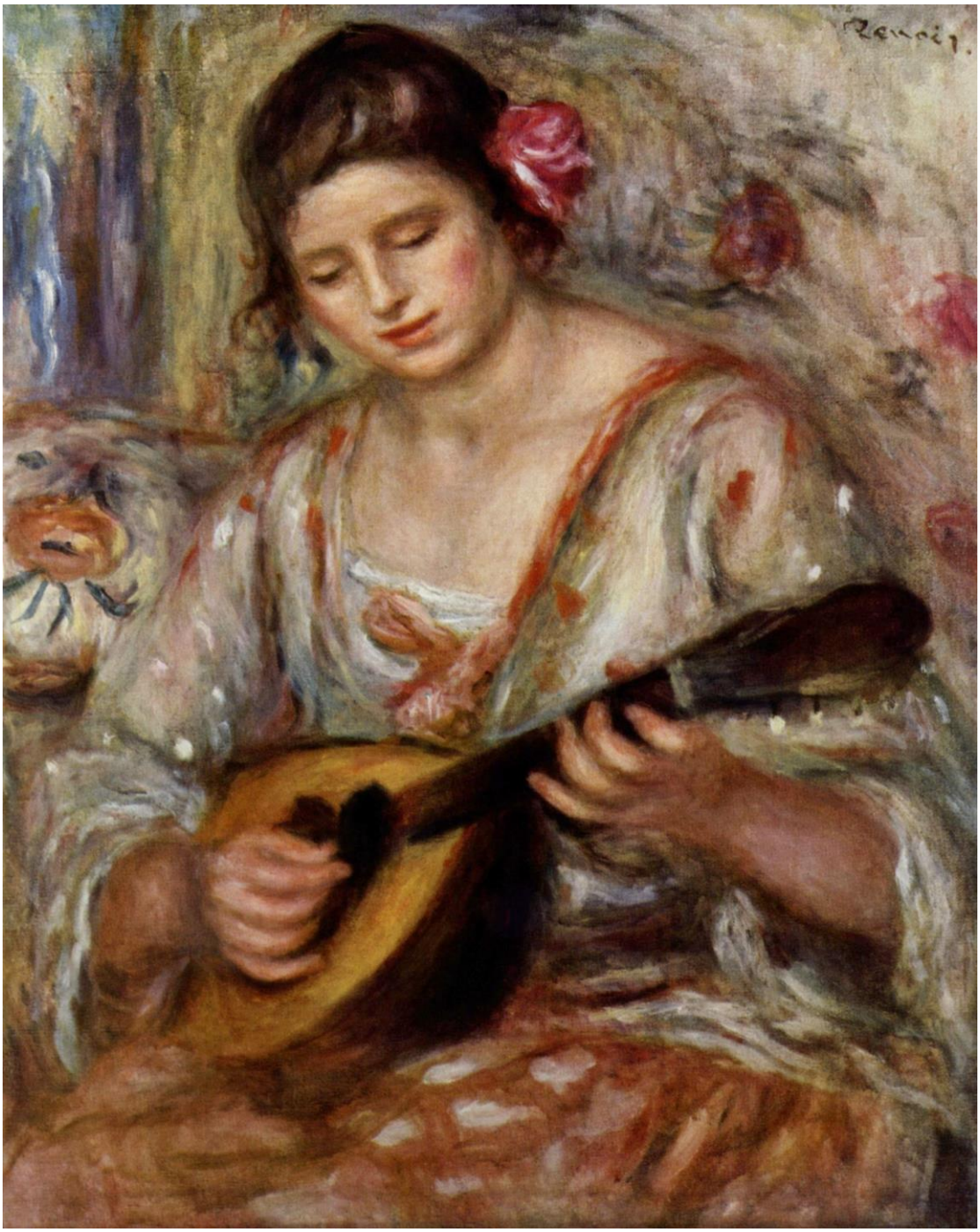
صورتها مع جان منعدمة في بورتريهاتها العارية وفي اللوحات الأخرى التي رسمها لها رينوار في وقت لاحق. وفي الواقع، فإن العنوان الذي اختاره للوحته **الحسناء الصقلّية** ، والتي تظهر فيها غابرييل أيضا، يوحي بأن رينوار كان يرسم امرأة قديمة من البحر المتوسّط وليس فردا من أفراد أسرته أو شخصا له عقل وروح وشخصيّة خاصّة.

لم يكن رينوار بالتأكيد لِيَدَع الأفكار العميقة في النفس البشرية تؤثّر على عمله. في عام 1908، شاطر بعض تأمّلاته في الفنّ مع رسّام أميركي. وهذه التأمّلات تستحقّ أن تُدرس وتُمحّص نظرا للرؤية الكاشفة التي تتضمّنها.

يقول رينوار: أرتّب موضوعي كما أريد، ثم اذهب وأرسمه مثل طفل. أريد أن يكون الأحمر رنّانا ليبدو وكأنّه جرس. وإذا لم يتحوّل بهذه الطريقة، أقوم بإضافة المزيد من الألوان الحمراء أو أيّة ألوان أخرى إلى أن أتمكّن من الحصول عليه. ليس لديّ قواعد وأساليب خاصّة. وأيّ شخص ينظر إلى موادّي أو يشاهد كيف ارسم سيرى أنني لا احتفظ بأيّة أسرار. أنظر إلى امرأة عارية، ويكون هناك عدد كبير من الصبغات الصغيرة. لكن لا بدّ لي من العثور على اللون الذي يجعل الجسد يحيا ويرتعش على قماش الرسم".

هذه المشاعر هي تعبير واضح عن حرص رينوار على حرفته. ومن الصعب رفض هذه الملاحظات ما دام أن الفنّان يتعامل مع موضوعه بإنصاف. لكن عندما يُجرّد الشخص المرسوم من أيّة شرارة فردية، عندها يصبح العمل الفنّي هامدا ومستنزفا وخاليا من أيّ معنى. وبعض النقّاد خلصوا إلى استنتاج مفاده أن موقف رينوار الأبوي تجاه النساء منعه من التعامل معهنّ بوصفهنّ أفرادا من لحم ودم. [92]

[92] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html



من بين أعمال رينوار التي لا يعرفها الكثيرون وليست مشهورة تلك البورتريهات التي رسمها لعدّة نساء بارزات في المشهد الثقافي في بدايات القرن الماضي. ومن بين هؤلاء عازفة البيانو المشهورة ميسيا سيرت، والشاعرة أليس فاليري ميرزباك التي رسمها عام 1913. البورتريه الأخير يصوّر امرأة ذكيّة ومنعّمة مع لمسة من غرور الانتيليجنسيا الفرنسية. في البداية لم يكن رينوار مهتمّا برسم ميرزباك لأنه لم يكن يعرفها كما لم يكن بحاجة إلى المال. لكن فاليري عادت إليه بعد أن ارتدت فستانا جميلا من الساتان

الأبيض. وعندما رآها رينوار في الفستان قرّر أن يرسمها. ومن الواضح انه كان مستغرقا في رسم جمال اللباس بينما اكتفى برسم وجه المرأة وملامحها على عجل. ميرزباك ليست بالضبط من تلك النوعية من الأشخاص الذين كان رينوار يبحث عنهم ليرسمهم، ومع ذلك فإنه أعطاها تقريبا المعاملة الفنّية التي تستحقّها.

ميرزباك

لوحات رينوار لأمّه ولزوجته ألين ولبعض العاريات وكذلك للمناظر الطبيعية، توفّر جميعها نظرات قريبة من حياة الفنان الداخلية. وعلى الرغم من أنها ليست من بين أفضل أعماله، إلا أن هذه الرسومات تصوّر عالما عاطفيا مملوءا بسكّان أو أشخاص يتمتّعون بجاذبية عظيمة بالنسبة لرجل جاهد وناضل كثيرا لتحقيق النجاح.

أحلام رينوار قد تبدو مروّضة إلى حدّ كبير. بول غوغان واماديو موديلياني، اللذان لا يمكن وصف موقفيهما من المرأة بأنه متحرّر، خلقا هما أيضا عوالم شخصيّة من الجمال الحسّي. لكن الطبيعة "الأركادية" التي تقف فيها عاريات رينوار وتأمّلاتهن الحالمة تخلقان حالة مصطنعة من البراءة المنوّمة.

احد النقّاد كتب يقول: من خلال التعتيم على العلاقة الحقيقية بين الناس والطبقات والجنسين، أعطى رينوار شكلا فانتازيا لفترة نهاية القرن ما يزال رائجا إلى اليوم. كما أن هروب رينوار من الواقع أنتج رؤيا مثالية وأسطورية عن النساء صالحة لكل زمان ومكان".

كان رينوار يستمتع بالموسيقى وكان لديه صوت جميل عندما كان شابّا. وقد اجتذب غناؤه انتباه مدير جوقة الكنيسة شارل غونو ، الذي أصبح فيما بعد موسيقيا مشهورا بعد

أن ألّف لحن أوبرا فاوست. وعندما أصبح الرسّام عجوزا ومقيّدا بكرسيّ متحرّك، أُخذ لرؤية الباليه الروسيّ الذي كان عنصرا مثيرا في باريس آنذاك. وقد سُرّ بتلك التجربة كثيرا. [93]

الباليه الروسيّ

[93] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

الطبيعة السعيدة لأعمال رينوار المتأخّرة لا تُظهر العذاب الذي كان يعانيه بسبب التهاب المفاصل الذي تسبّب في شلّ يديه تماما في النهاية. في عام 1915، فقد الفنّان زوجته.

وبعد ذلك بأربع سنوات، أي في ديسمبر عام 1919، توفّي هو. وخلال زيارته الأخيرة إلى باريس قبيل وفاته، دُعي إلى اللوفر كزائر منفرد، وأُخذ من غرفة لأخرى وهو في كرسيّه. وقد شعر بالسرور عندما رأى لوحته الكبيرة مدام شاربونتييه وطفلاها معروضة هناك. وأحسّ بالرضا وهو يرى فنّه يُكرّم في حياته.

كان رينوار قد التقى جورج شاربونتييه في عام 1875، عندما اشترى الأخير واحدة من لوحاته. كان شاربونتييه يعمل في مجال النشر وكانت زوجته سيّدة مجتمع بارزة ولها صالون يزوره الكثير من مشاهير ذلك العصر مثل فيكتور هوغو وفلوبير وكليمنصو ومانيه وديغا وغيرهم.

مدام شاربونتييه وطفلاه

اختيار مدام شاربونتييه رينوار كي يرسم لها هذه اللوحة الضخمة كان بمثابة نجاح له. وقد تلقّى إشادة كبيرة عندما انتهى من رسمها وكُلّف برسم بورتريه آخر مشابه. كان رينوار احد أكثر الرسّامين إنتاجا، وخاصّة في العقدين الأخيرين من حياته. كما كان حتّى وفاته نجما عالميّا وربّ عائلة شغوفا بزوجته وأبنائه ورسّاما طليعيّا في حالة انسحاب من العالم الحديث. وربّما يكون هو الرسّام الفرنسيّ الأكثر شعبية بسبب موضوعاته. لوحاته الدافئة والحسّية تعطي انطباعا عن إنسان متفائل كان على علاقة طيّبة مع العالم، وهو عالم لم يكن يرى فيه سوى كلّ شيء خيّر وجميل.

تصويره اللذيذ والغنّي بالألوان للرقصات والنزهات والأطفال المبتسمين والوجوه الكاملة والأجساد الممتلئة للنساء كانت تعكس قيم وأفكار الانطباعية في أزهى صورها.

"وصلت إلى طريق مسدود". هكذا اعترف رينوار في عام 1880. "لقد توصّلت أخيرا إلى قناعة بأنني لم اعد استطيع الرسم".

الأعوام العشرة الأخيرة من حياة رينوار لم تكن بلا متاعب. وعلى مدى تلك الفترة، حاول إيجاد اتجاه جديد لفنّه، ووجده أخيرا في المتاحف. تحوّل تدريجيا عن الرسم في الهواء الطلق والملاحظة المباشرة للواقع إلى رسم الموضوعات التقليدية والزخرفية. وعلى خطى ديلاكروا، سافر رينوار إلى الجزائر، ثمّ إلى إيطاليا حيث اكتشف جداريّات رافاييل وعمل على صورة للمؤلّف الموسيقي **ريتشارد فاغنر**.
ومن خلال مراقبته الدقيقة لأعمال الرسّامين العظام الأوائل، نجح أخيرا في التغلّب على شكوكه. وابتداءً من عام 1890 فصاعدا، تمتّع الرسّام مرّة أخرى بقدر كبير من الاعتراف على الساحة الدولية. وإلى جانب صديقيه مونيه وسيزان، أصبح رينوار مصدرا لإلهام الرسّامين الشباب مثل بيكاسو وبونار وماتيس وموريس دونيه وغيرهم.

وقد وجد في الأساطير اليونانية والمناظر الطبيعية لمقاطعة بروفانس وفي أعمال كبار الرسّامين من القرون السابقة، بما في ذلك تيشيان وروبنز وبوشيه، مصدر إلهام لرسم الأنثى العارية ومشاهد السعادة المنزلية.

وعلى الرغم من أن شهرة رينوار ارتبطت أكثر بفترته الانطباعية، إلا أن هذه الفترة من النضج الفنّي اتسمت هي أيضا بالحرّية الكبيرة في استخدام اللون والموضوع والأسلوب وأنتجت أعمالا ناضجة وجديرة باكتشافها ثانية. صديقه الشاعر غيوم أبولينير كتب قائلا: رينوار ينمو باستمرار. لوحاته الأخيرة هي الأكثر جمالا، بل والأكثر ابتكارا".

لوحته المستحمّات والتي أنجزها عام 1919، أي نفس العام الذي توفّي فيه، اعتبرها تتويجا حقيقيّا لإنجازاته. في مقدّمة اللوحة تظهر امرأتان مستلقيتان في الهواء الطلق، بينما تعرضان مفاتنهما على الناظر. الألوان الدافئة تتداخل مع بقع الضوء. وفي الخلفية تظهر ثلاث نساء أخريات وهنّ يمرحن عاريات في الماء. الأشكال الكاملة لأجسادهنّ الضخمة،

والطريقة التي يذُبْنَ فيها بانسجام في المنظر الطبيعي يشهدان على براعة رينوار التصويرية. احد النقّاد وصف اللوحة بقوله: انظر إلى الضوء على أشجار الزيتون، انه يبرق مثل الماس. الأزرق والورديّ وانبثاق السماء، الجبال التي هناك والتي تتغيّر مع الغيوم، إنها تشبه إحدى خلفيّات انطوان فاتو". [94]

[94] http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html

إدغـار ديغـا Edgar Degas

ما أن يُذكر اسم إدغار ديغا حتى تخطر في الذهن تابلوهاته الفخمة التي تصوّر فتيات صـــــغيرات يتحـــــرّكن كالفراشـــــات وهـــــنّ يـــــتعلّمن فـــــنّ رقـــــص الباليـــــه, كان ديغا محبّا لمظاهر الحياة الحديثة, وقد رسم النساء كثيرا في لوحاته، وخاصّة نساء

الطبقة العاملة وهنّ يمارسن الأعمال المنزلية اليومية من غسيل وتنظيف وكوي وخلافه, وهؤلاء النساء لم يكنّ من طبقته هو, كان هو محسوبا على الطبقة البورجوازية الباريسية آنذاك, ورسوماته عن الطبقات الاجتماعية والمهن والسلوكيات المرتبطة بها تُعتبر من بين أفضل الأعمال التشكيلية التي تؤرّخ لتلك الفترة، أي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

محل القطن في نيواورلينس 1873

ولد في باريس من عائلة غنية 19 جويلية 1834 م في باريس بشارع سانت جورج ,من رواد الحركة الانطباعية، ظهرت براعته في رسم راقصات الباليه , من 1845 إلى 1853 درس ديغا في الثانوية المعروفة باسم لويس الكبير louis-le-grand ورغم اهتمامه بالرسم الا انه تابع دراسته في معهد الحقوق التي لم يكمل دراسته بها و ذألك في 1853م , بعد ذلك قام بتربص في مرسم الفنان التشكيلي فيليكس جوزيف بارياس , ودرس

في الفنون الجميلة على يد الفنان انغر, حيث تأثر به وكانت اعماله الاولى تتناول وجوهاً عائلية وتاريخية, وحينما تخلص من تأثير استاذه بدأ يطور نوعاً من الاشكال الخادعة في لوحاته,, ربما بتأثير من اعمال مانيه وويسلر, اضافة الى تأثير الصور الفوتوغرافية التي كانت تحبو في مرحلة التطوير, ثم تأثير الفنون الكلاسيكية الايطالية, حيث زار ايطاليا عدة مرات في شبابه, و ارتياده لمتحف اللوفر مع ابيه اوغيست دوغا هو ما جعله يحب فن الرسم و النحت , في 1855 م تعرف بالفنان التشكيلي انجر (ingres) الذى لم يخف عنه حبه للرسم , في 1856م قام إدغار برحلة إلى إيطاليا بحيث كانت له الفرصة لرؤية لوحات الفنان الإيطالي جيوتو(giotto) الذي قال فيه مقولته المشهورة (اه ! جيوتو ! دعنى ارى باريس, وانت, باريس, دعينى ارى جيوتو !) , فور وصوله إلى إيطاليا ذهب مباشرة إلى مدينة نابل حيث اقام عند جده رونى هيلار دوغاس rené hilaire de gasهنالك اين رسم صورة جده العجوز , [95]واثناع زيارته لمدينة روما تعرف على الفنان غوستاف مورو gustave moreau الذي زار معه العديد من المتاحف في روما, في صيف 1858م زار كل من فلورانسا ,فيتارب , اورفييتو , اسيز و اريزو اين استمتع بالطبيعة , ليعود إلى باريس في مارس 1859م ليقول بعدها ديغا لصديقه فالارناس (valernes)بان رحلته إلى إيطاليا هي من اسعد مراحل حياته , ما بين عام1855م إلى 1865 كرس وقته لرسم لوحات تاريخية التي في معظمها كانت كبيرة المقاييس , أثناء حرب فرنسا ألمانيا في 1870م التي شارك ديغا فيها جندي مشاة ظهر نقصه في الرؤيا من خلال تمرين التسديد بالبندقية, و بعد مرحلة الحرب الصعبة و في عام 1872م يسافر من جديد مع اخيه الشاب رونى إلى لندن ومن ثمه إلى نيويورك ثم إلى نيواورليونز عند خاله ميشال ميسون(michel musson) الذى يدير مكتبا لبيع القطن , حيث مكث لمدة 5

(95

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%AF%D8%BA%D8%A7%D8%B1_%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7

أشهر في لويزيان و لم يرجع إلى باريس حتى فيفري عام 1873م , لقد شارك في كثير من المعارض للانطباعيين و عرض اعماله حتى في لندن عام 1883م. [96]

ساحة الكونكورد، 1875

وعليه ارتبط ديغا بعلاقات وثيقة مع مانيه والمجموعة التي التفت حوله كنواة للمدرسة الانطباعية التي اخذت اسمها من لوحة مانيه (انطباع) عن شروق الشمس وكان على علاقة مع كل من رينوار وسيزان ومونيه وسيسلي وبيسارو, سافر ديغا الى نيو اورليانز في الولايات المتحدة لزيارة اقاربه هناك, حيث اقام لمدة عامين (1873–72) ولكنه لم يرسم هناك الا لوحات قليلة منها محل القطن , وكانت هذه اللوحات مع تلك التي رسمها بعد عودته الى باريس تشكل اتجاهاً نحو الموضوعات المعاصرة, قدمها الى المشاهدين في معرضه الذي اقامه في (الصالون) عام 1870, واشترك باعمال جديدة في المعرض الجماعي للانطباعيين الذي اقيم بعد اربع سنوات, كان ديغا على العكس من بعض

---

[96] تمرين في الرقص

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%AF%D8%BA%D8%A7%D8%B1_%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7

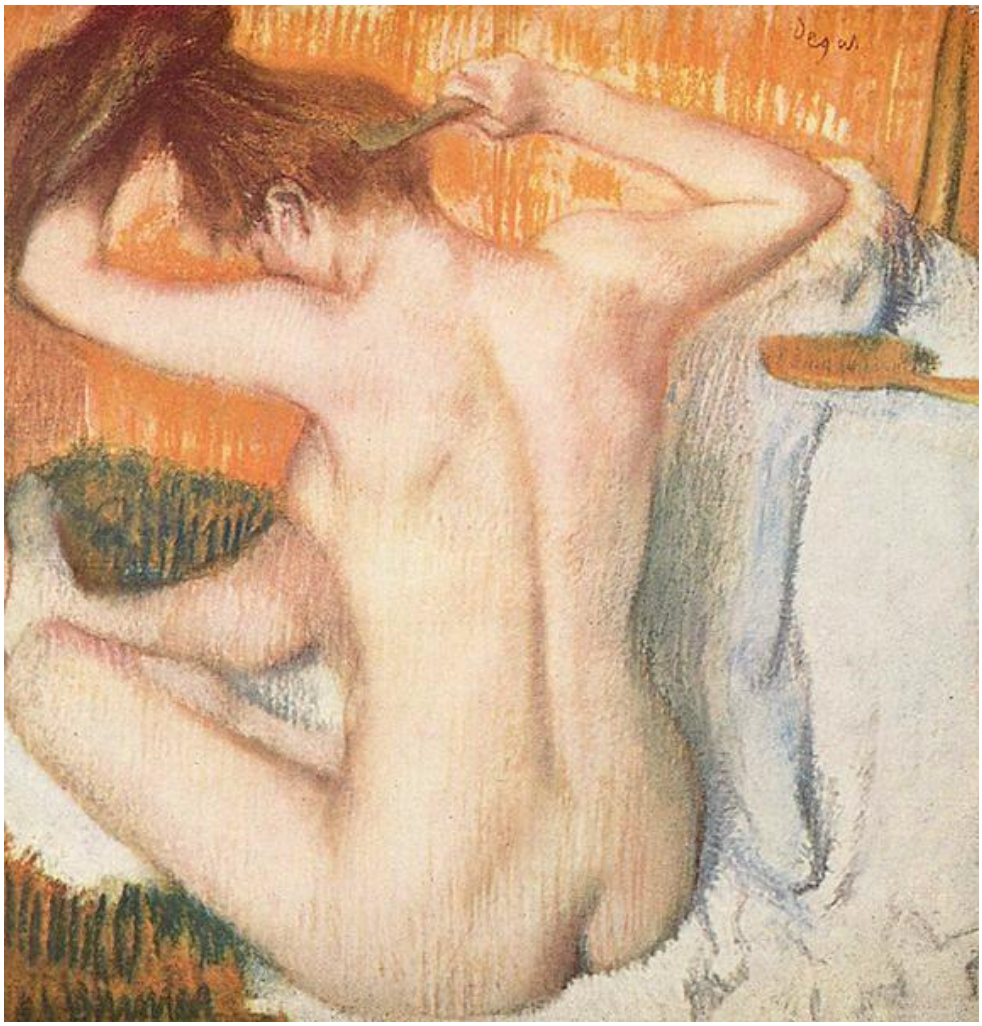
جماعة الانطباعيين يعيش حياة ميسورة فلم يكن محتاجاً الى بيع لوحاته او رسم لوحات تجارية تناسب السوق وتبتعد به عن الفن, وقد رسم لوحت ساحة الكونكورد متأثرا بالصورة الفوتوغرافية .

في السباقات، 1877–1880، زيت على قماش، إدغار ديغا، متحف دورسيه، باريس

اعتاد ديغا ان يتردد منذ عام 1875 على مقصف (السفراء) حيث اعتاد الانطباعيون بعدها ان يرسموا مشاهد من الحفلات الغنائية والراقصة ووجوه الغانيات والزبائن, في تلك المقاصف التي دأبوا على ان يتجمعوا فيها في لقاءات مفتوحة, او في زيارات فردية, وفي هذه الفترة استرجع كتابات اميل زولا وموباسان في اعمالهم القصصية والروائية التي تحمل مشاهد من الحياة اليومية في باريس وضواحيها, ولكن هذا النوع من المشاهد يحتاج الى قوة ملاحظة وحسن اختيار اللحظة, ومهارة خاصة في رسم الحركة, وتظهر هذه البراعة لدى ديغا في سلاسل من اللوحات عن راقصات الباليه والمستحمات وراكبي خيول السباق, وكان قد بدأ برسم الراقصات في عام 1873 بعد عودته من الولايات المتحدة, ولكنه لم يتوسع في هذا الموضوع واذا كان ديغا قد تأثر في بعض اعماله برائد الانطباعية ادوار

مانيه (1883–32) الا انه ترك تأثيراً واضحاً على اعمال تولوز لوتريك (1901–1864) .

شيئاً فشيئاً تخلى الاصدقاء القدامى عن ديغا, واعتبروه (فنان حياة الليل), في اعماله المختلفة من اللوحات الزيتية الى الوان الباستيل التي اعتاد ان يتعامل معها بطريقته الخاصة, والى التماثيل البرونزية, ومع ذلك استطاع ديغا ان يستبق الزمن ويتصور الحياة العاصفة لفنون القرن العشرين, من حيث التحرر من التقليدية ومن المستقبلية معاً, والتحرر من رموز الحداثة ومن بيكاسو نفسه .



تواليت (امرأة تمشيط شعرها)، ج. 1884–1886، الباستيل على الورق، إدغار ديغا، ومتحف الأرميتاج، سان بطرسبرج

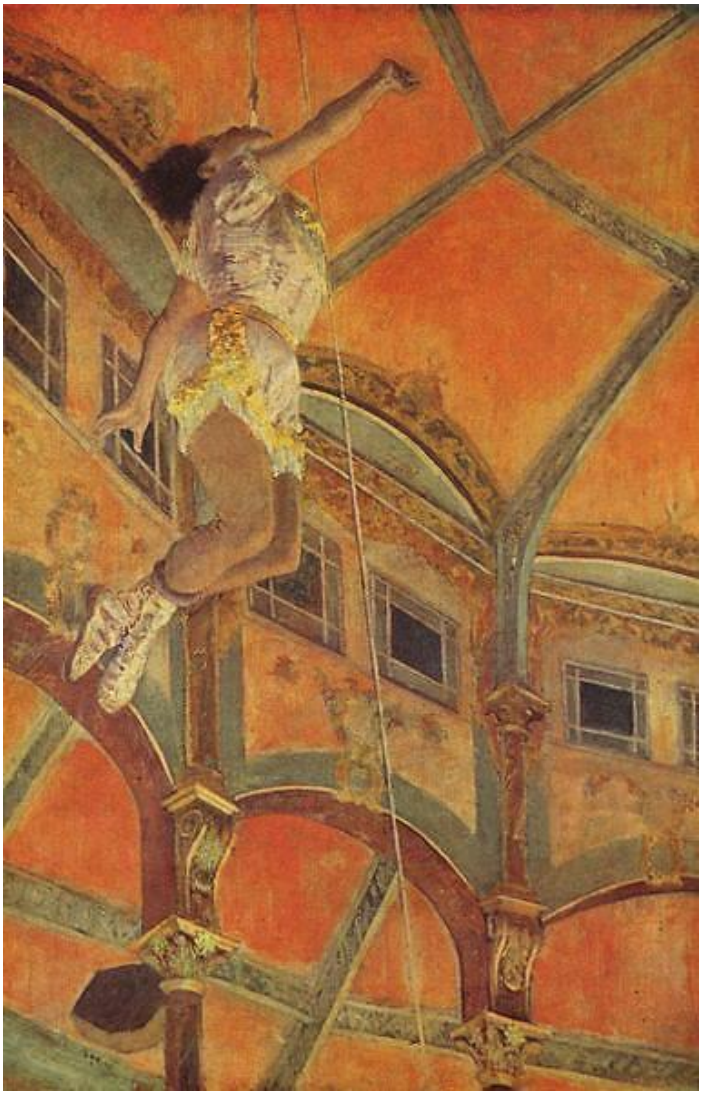
قال بيير اوغست رينوار مرة: لو ان ديغا مات في حوالي الخمسين من عمره لظل في الذاكرة كفنان ممتاز, لكنه بعد ميلاده الخمسين اصبح ديغا الحقيقي .

كانت اعماله عن الراقصات اللواتي يظهرن كالفراشات, في شبابه, تثير الفرح والنشوة, لكن اعماله الاخيرة كانت تنويعات حزينة على بعض موضوعاته المبكرة, فقد تخلى عن التلميحات عن الحياة الاجتماعية في باريس, وانصب اهتمامه على النساء المستحمات, واللواتي يسرحن شعورهن, وراقصات الباليه بالتنورات القصيرة, بالوان متباينة: كالأصفر والاخضر والازرق, وهن اللواتي كن يظهرن باللونين البني والوردي, فبعد الانسجام الذي كان يعبر عن الفرح بالحياة والمصالحة معها, برز الصراع والتناقض بين الرغبة والواقع, بين الحلم والحقيقة المرة, في سلسلة من اللوحات التي تعزف على هذا الوتر الحزين, وقد اجاب ديغا نفسه عن التساؤلات حول هذا الاختلاف الصارخ بين ألوان الشباب وألوان الشيخوخة في اعماله, فقال انها عربدة الالوان [97]!

رسم ادغار ديغا، عدداً كبيراً من اللوحات طوال مساره الفني، حيث كان واحداً من اوائل وأبرز الفنانين الانطباعيين, غير ان هذا الرسام المجتهد اهتم، بخاصة، بعدد قليل جداً من المواضيع، وتميّز عن رفاقه الآخرين، بأنه كان اقلهم اهتماماً برسم الطبيعة الخارجية، بوصفها موضوعاً, حتى حين كان يحدث له ان يتعامل مع طبيعة ما، كان لا يستخدمها اكثر من ديكور لمواضيع اخرى, وهذا يطرح بالطبع أسئلة جدية حول مدى انتمائه الى الانطباعية التي كانت شديدة الاهتمام بالطبيعة وبضوء الشمس والألوان الناتجة عنه, غير ان هذه الاسئلة ليست همّنا هنا، ولا همّنا ان نعرف ما اذا كان في الامكان اعتبار ديغا انطباعياً, قد نكتفي هنا بالقول انه كان «انطباعياً على حدة»، وربما خارج كل تصنيف، كما قد يجدر بكل فنان حقيقي ان يكون, وعلى اية حال فإن ديغا عرف في معظم لوحاته ذات المشاهد الداخلية كيف ينقل عناصر الطبيعة وألوانها, وربما ايضاً «فرض خطوطها وتشكيلاتها»، على ذلك الداخل الذي كان ميدان تحركه الرئيسي في عدد كبير من لوحاته, أما المواضيع الاساسية التي أثارت اهتمام ديغا وحركت ريشته وألوانه، فيمكن اختصارها في ثلاثة: عالم الاستعراض، وعالم سباقات الاحصنة، ومشاهد تدور داخل المقاهي

(97) http://montada.arahman.net/t2990.html ادغار ديغا... فنان الخيول والنساء

والكاباريهات, وفي هذا المجال الاخير قد يكون من المهم دائماً ان نذكر التأثير الذي كان لديغا على تولوزلوتريك الذي يعتبر من ابرز راسمي عالم الكباريه السفلي، عند نهاية القرن التاسع عشر. [98]



السيرك

[98] alariss@alhayat.com.http://www.libdacafe.com/resent/panorama/albadia.htm > مدونة سريب/ ابراهيم العريس:

الرقص

تمرين في الرقص

لم يرتبط اسم فنّان تشكيلي بصور الرقص والراقصات مثلما ارتبط اسم ادغار ديغا, وقد كرّس اكثر من نصف أعماله لرسم راقصات الباليه.

وبلغ من شغف ادغار ديغا بتصوير حركات الرقص انه كان يحضر إلى دار اوبرا باريس بانتظام ويراقب دروس وتمارين الرقص وحركات الراقصات على المسرح وخلف الكواليس .

كما كان يشكّل الصلصال والشّمع وينشئ نماذج من الطين في محاولة لفهم حركات الراقصات .

"تمرين في الرقص" هي إحدى افضل وأشهر لوحات ديغا وفيها يصوّر مجموعة من الراقصات وهنّ يؤدّين بروفة في الرقص .

بروفة الباليه 1873

بالإضافة إلى حيوية وتناغم الألوان في اللوحة، ثمّة تركيز خاص على إبراز أشكال الرّؤوس والأذرع من خلال استخدام الخطوط القاتمة .

وفي هذا العمل، كما في جميع أعماله الأخرى، لا يبدو ادغار ديغا مهتمّا بتصوير التعابير على وجوه راقصاته أو إبراز جمالهن، بل كان حريصا على تصوير سحر الباليه فحسب .

لقد اظهر ميلا مبكّرا لقراءة الكتب كما كان معجبا برسومات انغر, وفي إحدى المراحل ذهب إلى إيطاليا وأقام في روما ثلاث سنوات اطلع خلالها على لوحات عصر النهضة, وعاد إلى باريس عام 1861 ليرسم لوحات تاريخية و بورتريهات لأصدقائه .

في بداياته، كان ادغار ديغا ينفر من الانطباعيين ومع ذلك فضّل أن يتحالف معهم احتجاجا على تقاليد الفنّ الأكاديمي الصارم .

الرقص من الدرجة الاولى، 1871

كان من عادة ديغا ألا يرسم في عين المكان، بل كان يدوّن ملاحظاته ومشاهداته على الورق ومن ثم يرسم اعتمادا على ذاكرة بصرية قويّة .

هذه اللوحات التي احتفى صاحبها من خلالها بفن الباليه هي لرائد الحركة الانطباعية الفرنسي.

صور راقصات الباليه التي ابدع في رسمها ديغا باتت اليوم تمثل ارثا ثقافيا كبيرا في فرنسا حيث نجدها على طوابع البريد و الاواني الفاخرة و حتى على علب الشوكولاتة.

معرض الاكاديمية الملكية بلندن خصص مؤخرا عرضا كاملا للتعريف بأعمال هذا الفنان ليكتشف الجمهور الزائر فنانا ثوريا كان رافضا للمألوف متمردا على التقاليد.

هناك جانب مهم في اعمال ديغا, لقد كان يذهب الى كواليس حفلات الباليه, يراقب الراقصات و هن يتدربن و هو ما ساعده في ما بعد على اظهار ذلك الجانب الصعب في حياة راقصات الباليه اللواتي كن يكابدن الصعاب و يتعبن من أجل تقديم أفضل ما لديهن, لقد كان ثوريا بأتم معنى للكلمة و هو يرسم لوحات تظهر رشاقتهن و آلامهن في الوقت نفسه.

المرحلة بروفة، 1878-1879

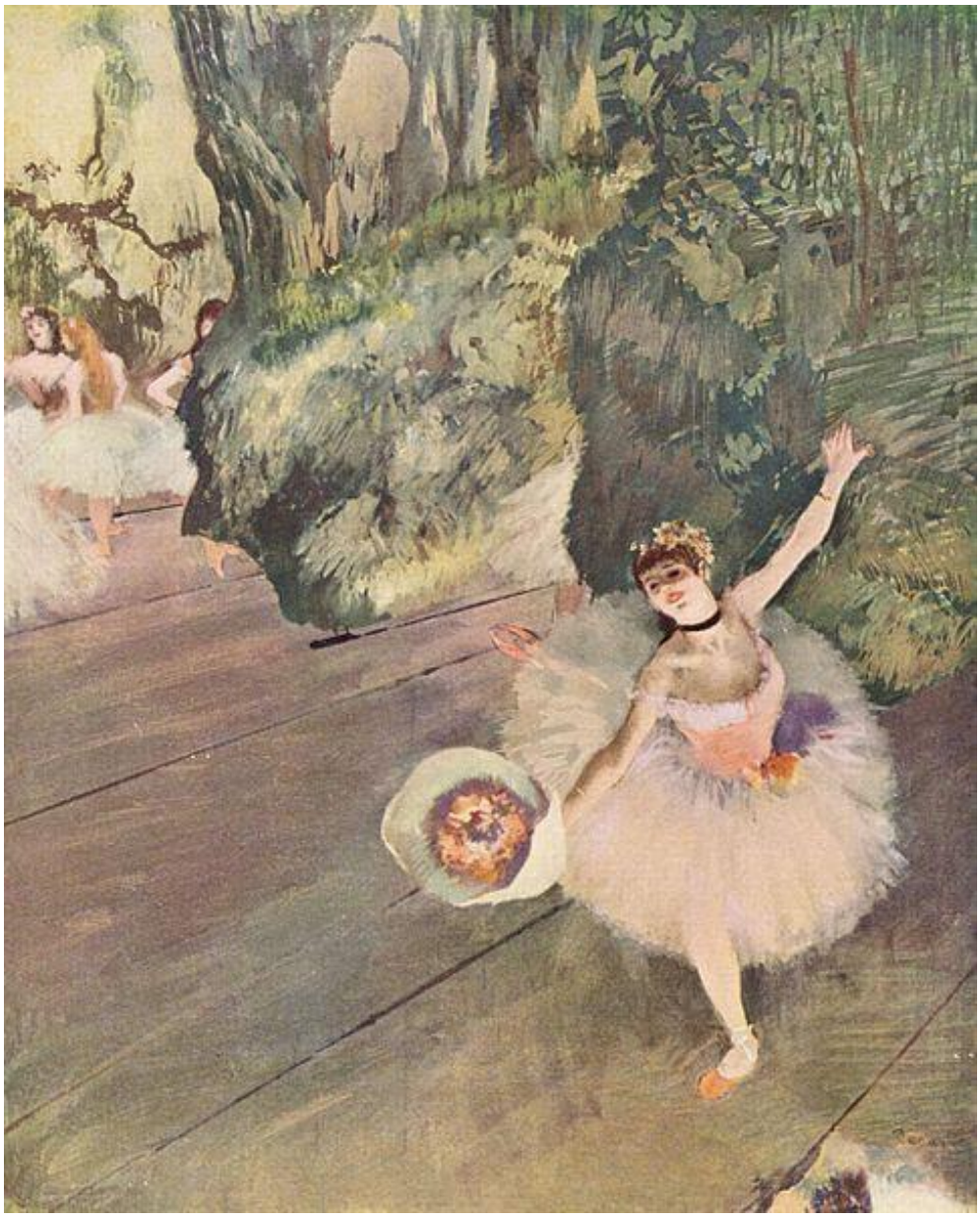
أنشطة المعرض الخاصة به لم تقتصر فقط على عرض بعض لوحاته و انما امتدت كذلك الى مجالات ابداعية اخرى حيث عرضت بعض المنحوتات و التماثيل التي انجزها ادغار ديغا و الذي عرف كذلك بولعه بالنحت و هي لراقصات باليه اثناء الرقص او اثناء الاستعداد للصعود على المسرح

وما هو مثير جدا في لوحاته هو انه يخلق مثل الأداء الحي داخل اللوحات، تشعر وانت تشاهد هذه اللوحات و كأن الراقصات على قيد الحياة، تشعر وانت تشاهدها انه كان ملما بتقنيات رقص الباليه و انه كان بارعا فيه لذلك كان يحاول ان يبحث عن الكمال في رسم لوحاته و اعتقد انه كان يريد فقط ان تكون جيدة الى ابعد حد." [99]

---

[99] http://arabic.euronews.com/2011/10/03/degas-on-display-at-london-s-royal-academy/لوحات

"ادغار ديغا" تعود إلى الحياة من جديد في لندن 03/10/11 17:21 CET

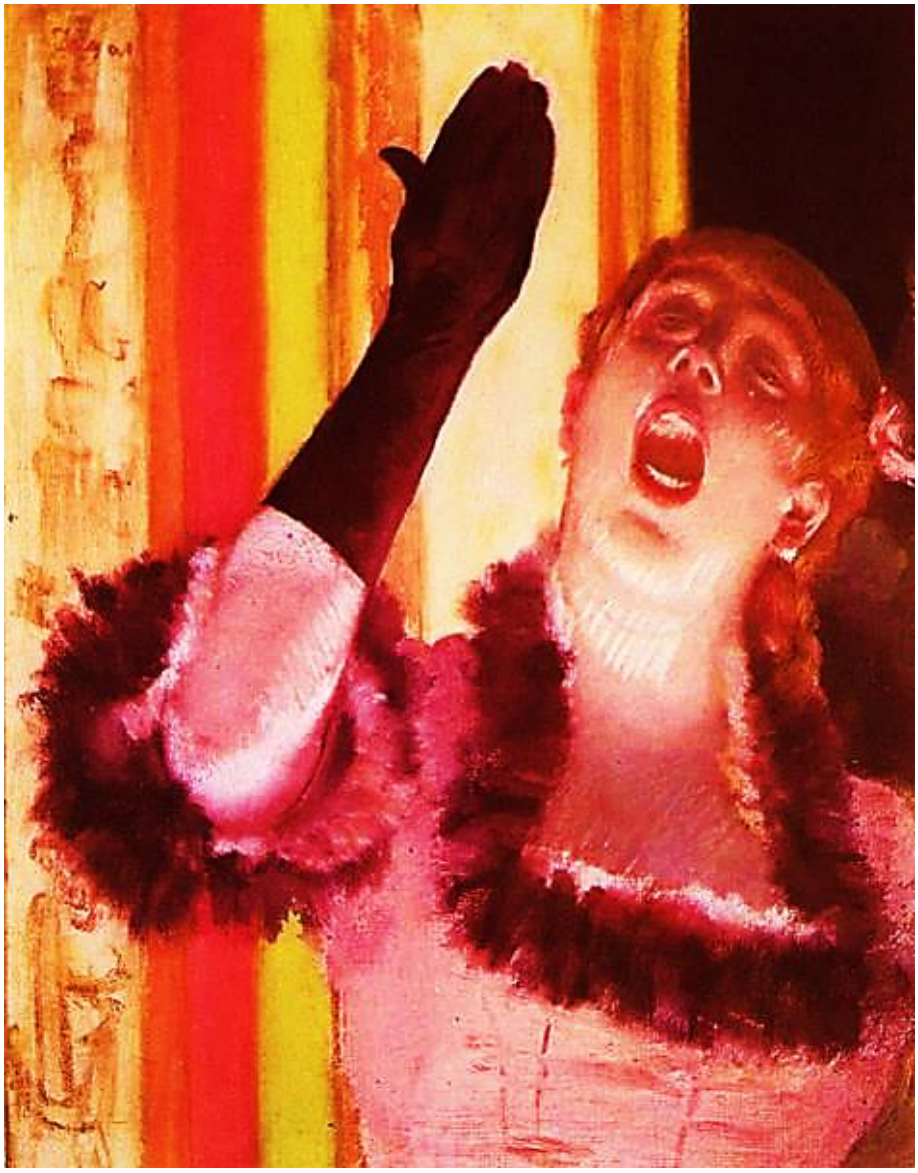


راقصة مع باقة من الزهور (نجمة الباليه) (مع راقصة الباليه أيضا روزيتا ماوري)، 1878

ومن ذلك نجد ان ما اشار اليه عدد من الباحثين في تاريخ الفن الحديث الى ما يشبه الفصام بين تجربة الفنان الانطباعي الفرنسي ادغار ديغا وحياته (1834–1917), فالموضوعات الاثيرة لديه في الرسم ليست اثيرة لديه في حياته الخاصة, فهو في حياته يميل الى العزلة التي كانت اكثر وضوحاً بعد ان تجاوز الخمسين من عمره, وبعد ان ضعف بصره, تدريجياً, فهو لم يكن يحب النساء والخيول والاطفال والاشياء التي رسمها

ببراعة خاصة, حيث عاش حياته عازباً قلقاً, وتغيرت ملامح شخصيته وسلوكه الشخصي بين مرحلة واخرى .

فكانت الكآبة تزداد عمقاً كلما ازدادت ايراداته من بيع اعماله, ولم يعد حريصاً على اللمسات السحرية التي كانت لوحاته الاولى تنتهي بها, حينما كان يرسم الخيول وكأنها تتحرك على اللوحة ويرسم المستحمات وكأنه يرصدهن من ثقب الباب, فعلى مدى اثنين وعشرين عاماً تحول ديغا من شاب متوثب الى عبقري كهل وحزين, وقبل وفاته بخمس سنوات توقف عن الرسم بعد ان فقد بصره تماماً .



المغني مع القفاز، 1878، متحف الفن فوغ، كامبريدج، ماساتشوستس

وقد اقيم في متحف بوشكين للفنون الجميلة معرض للرسام الفرنسي الشهير ادغار ديغا تحت عنوان "فضاء المجتمع المخملي", عرضت في المعرض صور للرسام كانت مجهولة

لمـــدة طويلـــة، وزيـــن بعضـــها صـــفحات كتـــابين نـــادرين.
والكتابـان النـادران مـع رسـوم ديغـا المجهولـة همـا: "احاديـث المحظيـات" للكاتـب لوكيـان و"عائلة الكوردينال" لليودوفيك غاليفي, والكتابان تم اصدارهما بعد وفاة الرسام, وعلى كل صفحة من هذين الكتابين يتجاور النص مع الرسوم التي وُضعت عبر تقنية الرسم الحبري الـــذي يســـتخدم الزجـــاج فـــي الطباعـــة عبـــر الضـــغط, يرجع الفضل في ظهور مثل هذه الكتب او ما يعرف بـ "كتاب الفنان" الى أمبرواز فولار تاجر التحفيات الناجح الذي كان السبب في شهرة العديد من الرسامين كـ بيكاسو وسيزان على سبيل المثال , قام ادغارديغا بتصوير حياة الدور المغلقة ليمرن موهبته على ملاحظة الوقائع الحادة وغير الاعتيادية, ولم يعرض الفنان اعماله الا على المقربين منه معتبرا الموضوع المطروق ممنوعا, وبعد وفاته قام اخوه بإتلاف العشرات منها خشية من الاساءة الى سمعته, اما ما بقي منها فتم بيعها في المزادات وتشتتت الى مجموعات خاصة, فبحث التاجر فولار عن طريقة لجمعها واصدارها وقرر نشر النص اليوناني القديم مع هذه الرسوم .

اما كتاب "عائلة الكوردينال" فتعود قصة نشره مع رسوم ديغا الى تأثر ديغا بهذه الرواية التـــي تعكـــس اخـــلاق المجتمـــع الباريســـي المعاصـــر، فعـــزم علـــى رســـم أحـــداثها, إن محور اعمال ادغار ديغا هو الحضور الإنساني الطاغي فيها، فهو يرصد بنظرته الثاقبة والمحايدة مفردات الحياة العامة, واستخدامه لتقنية الطباعة بالاسود والابيض يمنحه فرصة اختبار الضوء ليخلق توتر اًدراماتيكياً يجعل المشاهد يتصور الرسوم كما لو انها صور فوتوغرافية التقطت بشكل مفاجئ.

التزاوج الجديد بين النص المقروء والنص البصري يفرض مشاركة فعالة من قبل المتلقي لتثير لديه غبطة الاحساس الروحي.

والانغماس في عالم رسوم ديغا المجهولة يوفر للمتلقي فرصة، ربما تكون نادرة، للتمتع بعبق باريس القرن الماضي مع كل ما فيه من يوميات المدينة الحديثة واسرار كواليس

المسارح وصخب الملاهي الليلية بشارع مونمارت، وللتسلل الى روْنق هذه الحياة من جهة وفقرها وبهجتها الخادعة وأضوائها المصطنعة من جهة أخرى [100] .

في نزوعه لاكتشاف اوجه جديدة فى لذلك الجزء الخفي من الحقيقة الذي فتنه، أقبل ديغا على ارتياد حوانيت صانعي القبعات النسائية والغرف الخلفية!. حيث النساء المتعبات المتثائبات يقمن بكي الملابس, انه يفاجئ النساء في خلوتهن،

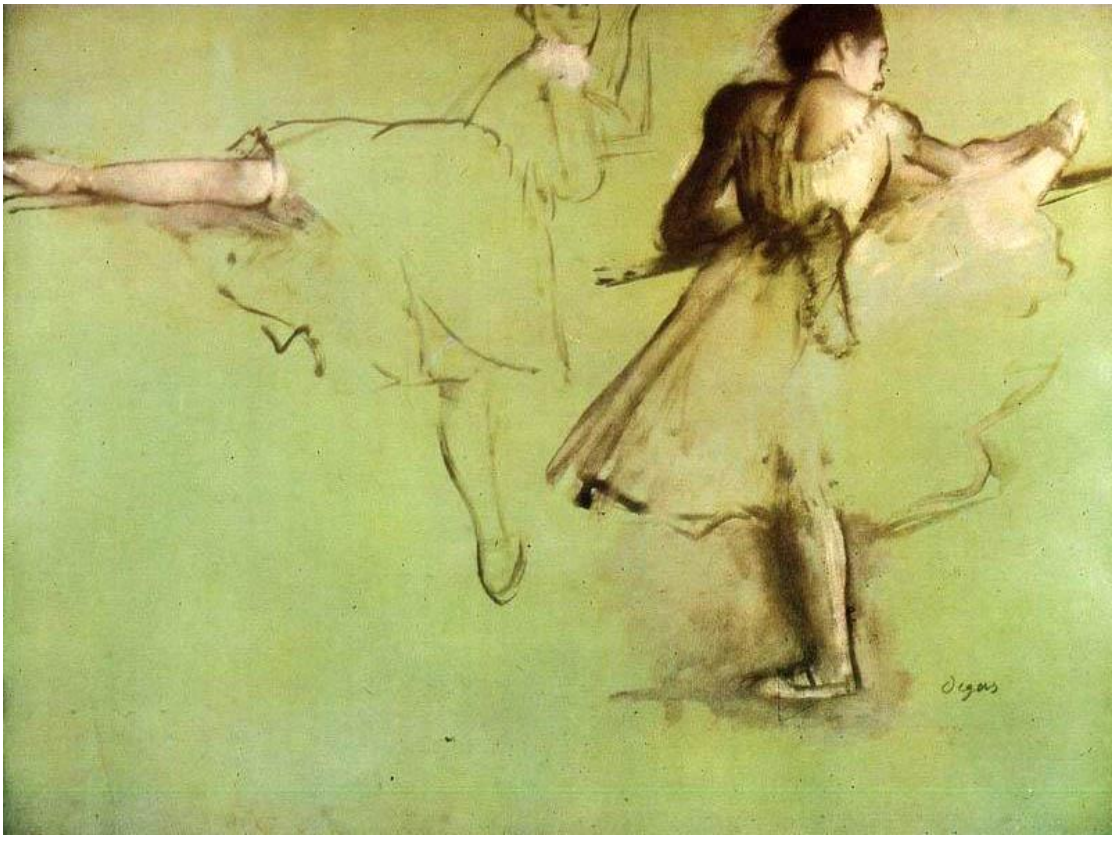
يخطط وهن جاثمات في أحواض الاستحمام، منهمكات في غسل أنفسهن، ثم ينصرفن إلى الاهتمام بزينتهن, مع ذلك، اذا بدا فنه فاضحا فلم يكن ذلك بقصد اثارة الشهوة, كان

---

[100] المجتمع المخملي الباريسي في رسوم ديغا تاريخ النشر | 07:28 GMT | 02.09.2008:الثقافة والفن

http://arabic.rt.com/news/19155-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%B9_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D9%85%D9%84%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%B3%D9%8A_%D9%81%D9%8A_%D8%B1%D8%B3%D9%88%D9%85_%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7/

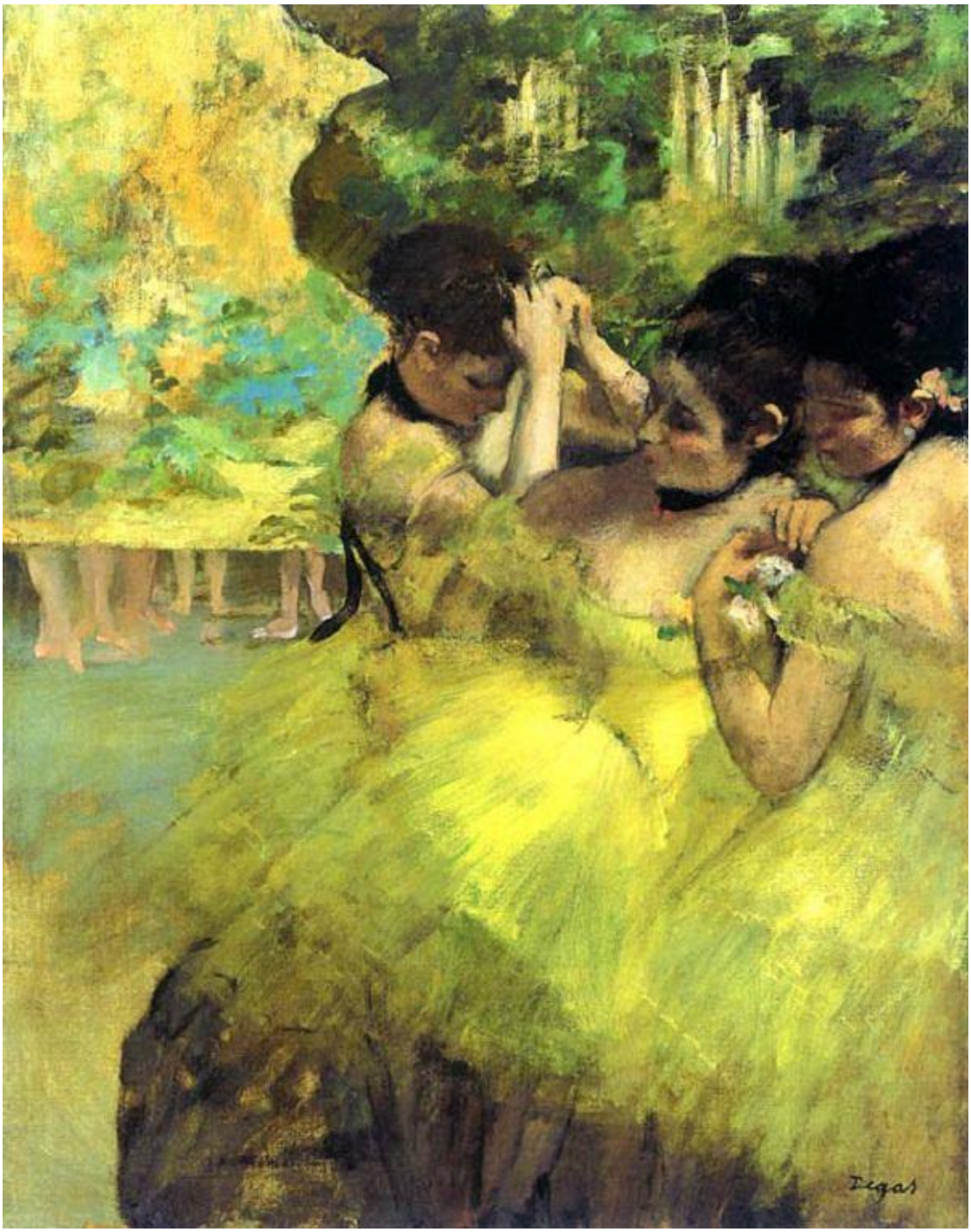
ديغا يلحظ بفضول لكن دون اشتهاء, هو على النقيض من رينوار، لم يعظم العري ولم يصوره حالة طبيعية، بل خلق لدى المرء إحساسا بأنه موجود بضع لحظات فقط ثم سرعان ما تخفيه الملابس, يقول ديغا" :ليس هناك فن اقل تلقائية من فني," والحق انه يسجل الانطباعات التي تأتي بها المصادفة في طريقه " أنه ينتقيها، يحللها، تم يحولها حالة أخرى بأسلوب تأملي مقرر, ومنذ عام 1880 وما بعد، عمد ديغا إلى الانتفاع من قلم الباستيل اكثر فأكثر الذي هيأ له بأقصر الطرق، ان يكون ملونا بالخط, في الوقت ذاته قوّى ألوانه، ولم تتوقف قط عن النمو حيوية تظليلاته المتعارضة، وسعة بقعه اللونية، وحرية نغماته اللونية وتوهجا، وفرادة تناغماته. (101)



درس الباليه لديغا

(101) http://www.gamalat.com/showthread.php?t=153833

وعليه نجد ان عالم الاستعراض الذي كان يشكل اهتماماً رئيسياً لديغا، كان بالتحديد عالم الباليه، ذلك العالم الذي فتنه، ووجد في حركتيه بديلاً لحركية الطبيعة التي اثارت اهتمام رفاقه من الانطباعيين, ومن هنا خلّف ديغا العشرات من اللوحات، المتفاوتة الحجم والتعبير والاسلوب، التي تصوّر ذلك العالم الغريب, رسم حفلات الباليه وجمهورها، رسم الراقصات وهن يؤدين رقصهن، رسم التدريبات، ورسم اساتذة الباليه وهم يدربون الراقصات، ولا سيما من بين الاساتذة جان بيرو الذي كان في زمنه من ألمع مدربي الرقص, في اختصار بدا ديغا وكأنه امضى ردحاً من أيامه يعتصر ذلك العالم الراقص في فؤاده وذاكرته ونظراته، وراح يرسمه لوحة بعد لوحة متوخّيا في ذلك التتابع، الوصول الى اللوحة المثلى التي تشع بالموسيقى والحركة وأنفاس الراقصات ودهشة الجمهور، وقلق المدرب.



والغريب في الامر ان معظم اللوحات التي رسمها ديغا لعالم الباليه اتت صغيرة الحجم، وكأن الرسام خاف على الفراشات الراقصة ان يضعن في الاحجام الكبيرة. ومع هذا على صغر حجم اللوحات، لا تبدو ايها مزدحمة او ضيقة عاجزة عن استيعاب وجود راقصاته وحركتهن, اما اللوحة، التي تنتمي الى هذا العالم الفاتن، والتي نحن في صددها هنا فأنها تعتبر واحدة من اكبر تلك اللوحات مساحة على رغم ان عرضها لا يتجاوز الـ85 سم

وارتفاعها الخمسة والسبعين, عنوان اللوحة هو «درس الرقص» وموجودة الآن في متحف اورساي الباريسي.

في هذه اللوحة التي بدأ ديغا يرسمها في العام 1873 لينجزها في العام التالي 1874، جمع الرسام نحو عشرين راقصة وام راقصة متحلقات من حول استاذ الرقص بيرو، وعصاه السحرية التي يقول مؤرخو الفن ان ديغا قد اضافها الى اللوحة لاحقاً اذ لاحظ ان ثمة نقصاً في التوازن وسط اللوحة، فأسند هنا التوازن الى هذه العصا, اما المكان الذي يدور فيه المشهد فهو واحدة من صالات التدريب في قاعة الاوبرا القديمة في شارع بيلتييه الباريسي، وهي قاعة عادت والتهمتها النيران لاحقاً ولم يعد لها وجود.

من الواضح ان ديغا في هذه اللوحة، على رغم خلوها من العنصر الاساس الذي يشكل مناخ الاستعراض، اي الرقص نفسه، عرف كيف يخلق الاجواء الضرورية، ويحرك الالوان في تماثلها وتقاطعها لكي تعطي اللوحة والمشهد نفسه ديناميكية مدهشة, فإلى بعض الامهات المتحلقات ينظرن بلهفة الى ما قد يقوله الاستاذ من ملاحظات وتعليمات، وفي نظراتهن – غير الواضحة تماماً على اي حال، وانما يمكن افتراضها – شيء من التعزية لبناتهن، هناك الفتيات الراقصات انفسهن, ومن الواضح انهن انتهين لتوّهن من حصة التدريب، ويقفن منتظرات وسط قاعة تضيئها نافذة عريضة جداً لا نراها، لكننا نخمن وجودها من خلال بقع الضوء التي تلقيها على ارضية الصالة، ولكن بشكل اكثر وضوحاً من خلال انعكاسها على المرآة الشاغلة الجزء الاوسط من الجدار الاساسي (ونلاحظ هنا ان ديغا غالباً ما كان يرسم النافذة وضوؤها الغامر، معكوسة في مرآة ما، في هذا النوع من اللوحات), من الجلي ان الراقصات منهكات، لكن الانهاك لا يمنعهن من الاهتمام الكلي بما يقوله الاستاذ... وخلال الاهتمام المطلق ثمة راقصات يحككن ظهورهن وأخريات يحركن اجسادهن لإراحة العضلات، فيما بعض الراقصات يقمن بتعديل اثوابهن، ما يعني ان التدريب سيستأنف على الفور وان ما نراه انما هو استراحة قصيرة بين فترتي

تدريب... وكل هذا يشكل عادة موضوعاً اثيراً لدى ديغا، الذي من الواضح ان مسار الوصول الى النهاية يهمه اكثر من الوصول نفسه, وكذلك علينا ان نلاحظ هنا اهتمام ديغا بالعديد من التفاصيل الصغيرة، مثل الربطة الوردية التي عقصت بها شعرها من الخلف الراقصة التي تشغل مقدمة اللوحة وتعطينا ظهرها، ومثل الكلب، واناء الماء، على يمين ويسار قدمي هذه الراقصة نفسها... وما الى ذلك.

لوحة درس رقص

من ناحية وجهة النظر، رسم ديغا لوحته من منظور مرتفع، سيكون هو المنظور المسيطر على معظم لوحات الرقص لديه، بل سيزيد ارتفاعاً لوحة بعد لوحة, وهذا المنظور وجد لدى ديغا بتأثير مباشر من الفن الياباني الذي كانت فرنسا، خصوصاً، وأوروبا عموماً، بدأت تكتشفه في ذلك الحين, أما تركيب اللوحة نفسه فإنه يشتغل في اتجاهات مختلفة وان كان من الواضح انه يتحرك ضمن محورين: محور أول يقطع اللوحة عرضياً عند منتصفها في خط مائل بعض الشيء، يقاطعه جسد الاستاذ نفسه، وكاد جسد

راقصة المقدمة يقطعه ايضاً لولا ان خط خصرها يشكل امتداداً طبيعياً لذلك الخط، ومحور ثان يمتد في حركة موارية من الزاوية السفلى اليمنى الى ما دون الزاوية العليا اليسرى، وتحدده بشكل اكثر وضوحاً خطوط الارضية, وهذه الخطوط الاخيرة اذ تملأ فراغاً كاملاً تشكله الارضية يبدو مألوفاً في لوحات ديغا, وكذلك التقابلات التي تتكرر ثلاث مرات هنا لتوجد توازن اللوحة

ككل: التقابل بين الاستاذ والراقصة التي تواجهه واقفة وسط اللوحة، التقابل بين راقصة المقدمة التي نراها من الخلف، وتلك التي تقف خلف الاستاذ عند الطرف الايسر للوحة، وأخيراً التقابل بين الراقصة الجالسة على البيانو، وتلك التي نراها في عمق اللوحة عند زاوية الجدارين والتي تبدو هنا وكأنها انعكاس في المرآة للجالسة الى اليمين على البيانو, والحال ان هذا كله يبدو مرتبطاً بخصوصية فن ديغا، الذي جعل من عالم الباليه ميدان تحركه خلال مرحلة من حياته، وكذلك حال الالوان التي تبدو محدودة العدد، ولكنها في الوقت نفسه قادرة على إيجاد تنوّع يحيلنا هنا الى ألوان الطبيعة نفسها، مع التركيز على الابيض بشكل استثنائي.

عاش ادغار ديغا بين 1834 و1917، وولد ومات في باريس, وهو تحدر من أسرة مثقفة وموسرة ما مكّنه من ان يعيش معظم عمره من فنه، وكذلك من ارتياد اماكن فاخرة رسمها في لوحاته, وهو كان منذ بداياته معجباً بأنغرز كما برسامي النهضة الايطالية, ودرس بين 1853 و1859 في مدرسة الفنون الجميلة وقام بعدة رحلات دراسية, وهو اذ كان كلاسيكياً عند بدايته، راح يعثر على أساليبه الخاصة لاحقاً، حين اكتشف الفنون اليابانية، كما عرّفه اصدقاؤه على الفنون الرمزية, ومن هنا فإن فنه تلقى تأثيرات عدة ما يجعل من الصعب كما اشرنا ضمّه كلياً الى

الانطباعيين على رغم انه عرض معهم مرات عديدة، هو الذي أبدى خلال مرحلة نضوجه اهتماماً بكل ما هو حديث وبعيداً من أي حس رومانطيقي ولو في الاحتكاك بالطبيعة,

ولقد حقق ديغا خلال حياته اعمالاً كثيرة الى لوحاته الزيتية، في مجال الحفر والرسم بالقلم, وآخر حياته، اذ ضعف بصره راح يصنع تماثيل صغيرة من الشمع للأحصنة والراقصات والنســـــــــــــاء العاريـــــــــــــات. (102)

وعلى المستوى الشخصي، كان ديغا شخصا عصبيّا بطبيعته, وكان نظره قصيرا جدّا لدرجة أنه كان يخاف من فقدان البصر, لكن، وربّما لهذا السبب بالذات، كان مخلوقا متقبّلا للآخرين وذا حساسية عالية، بحسب ما كتبه عنه الكاتب والناقد الفنّي الفرنسي إدمون دو غونكور, كان ديغا يعرف طبيعته الصعبة, وقد اعترف ذات مرّة لزميله الرسّام بيير أوغست رينوار بقوله: لديّ عدوّ واحد رهيب لا يمكنني التوافق معه, هذا العدوّ، بطبيعة الحال، هو نفسي".

وقد عَرف ديغا من خلال أولئك الذين ارتبطوا به كيف يضبط مشاعره الانفعالية. "على العشاء، سيكون هناك طبق مطبوخ لي من دون زبدة, لا زهور على الطاولة، ومع القليل جدّا من الضوء, عليك أن تُخرس القط، وليس لأحد أن يجلب معه كلبا, وإذا كان هناك

---

(102) alariss@alhayat.com.http://www.libdacafe.com/resent/panorama/albadia.htm > مدونة سريب/ ابراهيم العريس:

نساء بين الحاضرين، فاطلب منهنّ أن لا يضعن على أنفسهنّ روائح, لا لزوم للعطور عندما تكون هناك أشياء لها رائحة طيّبة كالخبز المحمّص مثلا, ويجب أن نجلس إلى المائدة في تمام الساعة السابعة والنصف".

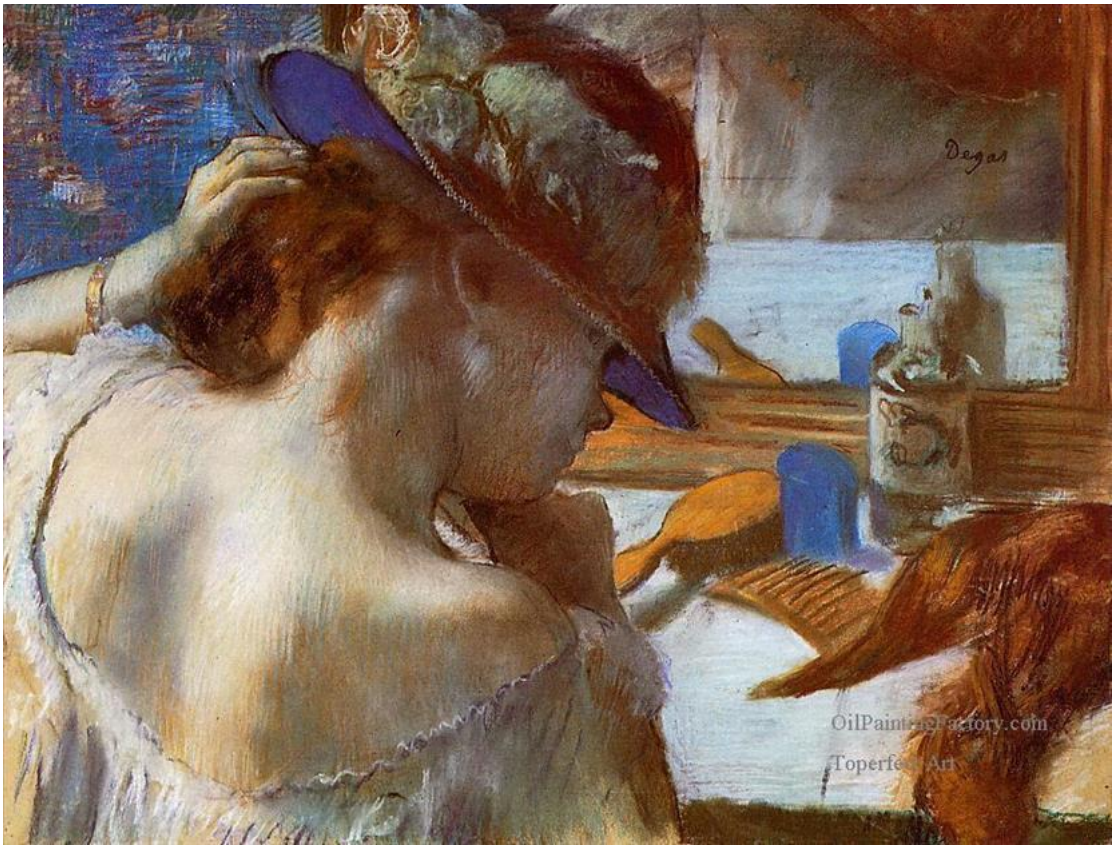
صرامة ديغا و انضباطيته العالية دفعت كلّ أصدقائه تقريبا لأن يهجروه، بحسب رينوار, "كنت واحدا من آخر الذين كانوا يزورونه، ومع ذلك حتى أنا لم أستطع البقاء حتى النهاية".

كان البعض يعتبر ديغا شخصا كارها للنساء، رغم أن قائمة أصدقائه كانت تضمّ الرسّامتين ميري كاسات وبيرتا موريسو، بالإضافة إلى كبار مغنيّات الأوبرا وراقصات الباليه في زمانه, وعندما اتّهم بأنه شخص منعزل نفى ذلك, "لست كارها للبشر، بل أنا ابعد ما أكون عن هذه الصفة، ولكن من المحزن أن تعيش محاطا بالأوغاد", وعلى الرغم من شخصيّته غير المهادنة، إلا أن ديغا كان يحظى بالاحترام من أقرانه الذين كانوا يخشونه, وكانت شعبيّته عالية لدى نقّاد الفنّ ومشتري الأعمال الفنّية. "كنت، أو هذا

ما بدا لي، صارما مع الجميع وذلك بسبب ميلي لنوع من الخشونة التي تداخلت مع شكوكي ومزاجي السيّئ", ولد إدغار ديغا في باريس خلال نفس العقد الذي ولد فيه إدوار مانيه وبول سيزان وكلود مونيه, وكانت لديه العديد من الفرص, كانت سنواته الأولى متميّزة على الرغم من الحزن الذي شابها ورافقه طوال حياته, "كنت عابسا مع العالم كلّه ومع نفسي", وتحت ضغط والده وافق على دراسة القانون, ولكن سرعان ما تخلّى عن ذلك وقرّر أن يدرس الفنّ بحماس أقنع والده بدعمه.

كانت أعمال ديغا المبكّرة عبارة عن لوحات تاريخية رسمها بالأسلوب الكلاسيكي, وفي بدايات تدريبه استوعب أساليب أوغست دومينيك آنغر وأوجين ديلاكروا وغوستاف كوربيه, وكان يطمح لأن يرسم مثل مايكل أنجيلو ورافائيل, ولكن بدءا من 1861، تخلّى عن رسم المواضيع التاريخية وبدأ يرسم مشاهد من الحياة اليومية, وبينما كان يستنسخ أعمال فيلاسكيز في متحف اللوفر، التقى مانيه الذي أصبح صديقه والذي أدخله إلى دائرة

الرسّامين الانطباعيين, وعلى الرغم من أن ديغا عرض معهم بعض أعماله، إلا انه لم يقدّم نفسه كفرد من أفراد الحركة, "ما أفعله هو نتيجة دراسة أعمال الرسّامين العظام، وأنا لا اعرف شيئا عن الإلهام والعفوية والمزاج".



وعلى عكس أصدقائه الانطباعيين، كان إدغار ديغا رسّام مناظر حضرية وكان يحبّ رسم الأماكن المغلقة مثل العروض المسرحية والأنشطة الترفيهية وأماكن المتعة, ولم يكن مهتمّا بآثار الضوء في المناظر الطبيعية، بل كان يفضّل رسم الأشخاص ويمقت الرسم في الهواء الطلق, "يجب على رجال الدرك أن يطلقوا النار على حوامل اللوحات التي يراها الناس مبعثرة في أنحاء الريف", كان ديغا يسعى دائما إلى الكمال, كان يعيد رسم كلّ صورة ويدرس ويكرّر التفاصيل حتى يتقنها ويحفظها, وقد جرّب العديد من الوسائط، من بينها الباستيل الذي كان يخفّفه على البخار إلى أن يصبح عجينة, وكان يكره تألّق ولمعان

الألوان الزيتية, ولهذا السبب كان يزيل الزيت ويستخدم بديلا عنه التربنتين المستخرج من أشجار الصنوبر, وغالبا ما كان يرسم على الورق بدلا من القماش. [103]

"الابسنث"

كانت المقاهي جزءا مألوفا من الحياة الثقافية والاجتماعية في باريس منتصف القرن التاسع عشر, وكان المقهى المسمّى دي لا نوفيل أثينا، على وجه الخصوص، مكانا للقاءات المتكرّرة التي كانت تجمع الانطباعيين وغيرهم من الفنّانين الطليعيين.

---

(103) Monday, August 18, 2014 ديغا والحياة الحديثة

http://prom2000.blogspot.com/search?q=%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7

إدغار ديغا كان، هو أيضا، في قلب ثقافة المقاهي الباريسية في ذلك الوقت, وكان الإدمان على الكحول، كما هو الحال اليوم، نوعا من الطاعون الاجتماعي الذي تعاني منه بشكل خاص الطبقات العاملة, وكان هناك نوع آخر من المشروبات الكحولية الأشدّ خطرا هو الأبسنث، وهو شراب مرّ المذاق مصنوع من مستخلص نبات الشيح.

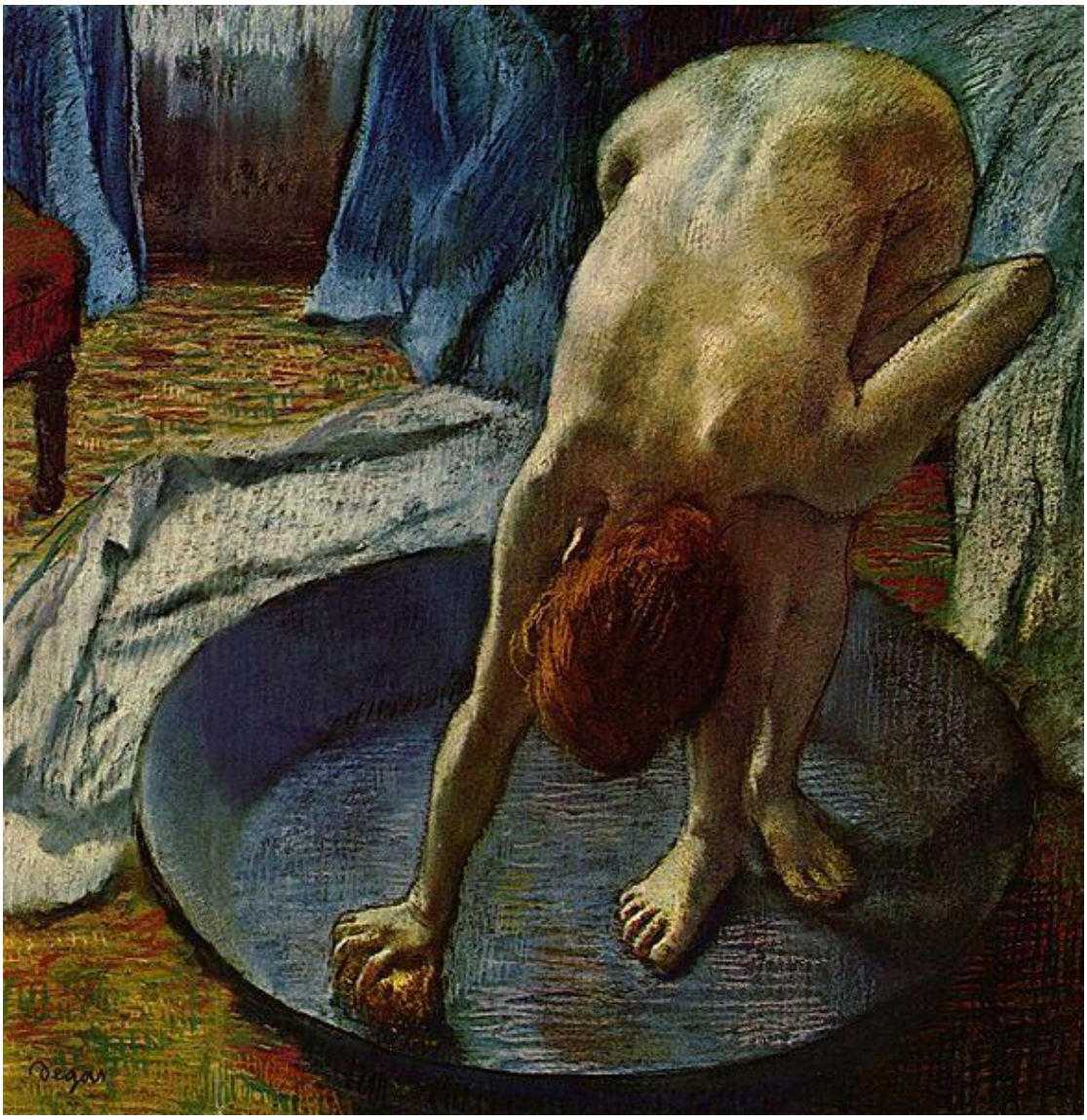
كان هذا المشروب يُعتبر من المشروبات البغيضة جدّا لما له من آثار سلبية على الجهاز العصبيّ البشريّ, ولهذا السبب، تمّ حظر إنتاجه وبيعه من قبل الحكومة الفرنسية ابتداءً من العام 1914.

أوسكار وايلد وصف الابسنث ذات مرّة بقوله: بعد أوّل كأس ترى الأشياء كما تتمنّى أن تكون, وبعد الكأس الثانية تراها على خلاف طبيعتها, وأخيرا ترى الأشياء كما هي في الواقع، وهذا هو الشيء الأكثر رعبا في العالم".

من أشهر أعمال ديغا التي تصوّر حياة المقاهي هذه اللوحة بعنوان "الابسنث" أو "في المقهى", هذه الصورة الأحادية اللون تقريبا تصوّر العزلة العارية للإنسان وتسلّط الضوء على الجانب المظلم من الحياة الباريسية، أي أجواء الخواء والحزن واليأس والعزلة المثيرة للشفقة.

ديغا يرسم في اللوحة صديقه مارسيلان ديسبوتين، وهو كاتب وفنّان بوهيمي كان يتردّد بانتظام على مقهى دي لا نوفيل أثينا, وإلى يمين ديسبوتين تجلس امرأة اسمها ألين أندريه، وهي عارضة أزياء ظهرت كثيرا في لوحات ديغا ورينوار وكانت تطمح لأن تصبح ممثّلة مشهورة مثل سارة برنار♥.

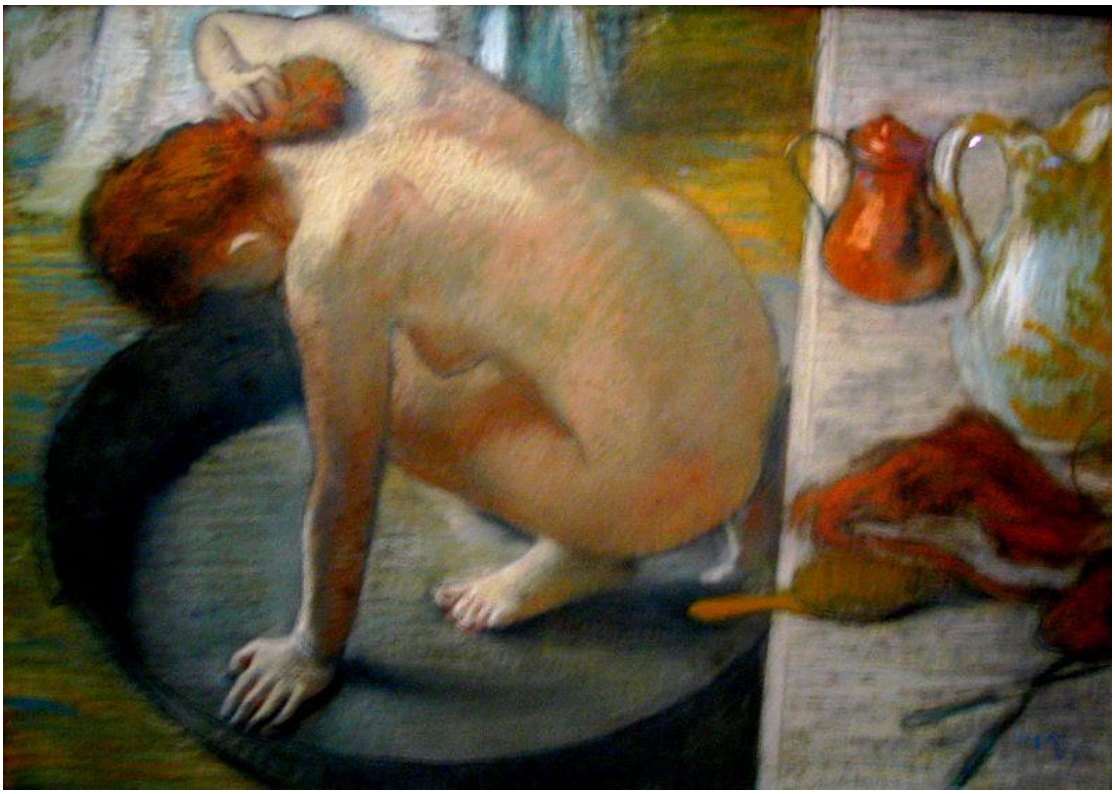
♥ ارة برنار (ولدت 22 أكتوبر 1844 ، وتوفيت في 26 مارس 1923) ، وهى ممثلة مسرحية. وقد ذاع صيتها في أوروبا في أوائل السبعينيات ،وبعد ذلك أصبحت واحدة من الممثلاث المشهورين بأوروبا وأمريكا. وطورت نفسها بأستمرار كممثلة دراما أيضا ، وعرفت بعد ذلك بلقب (سارة المقدسة)



مراة في حمام

ديسبوتين الذي يرتدي قبّعة ويتناول كوبا من شراب الابسنث يبدو منفصلا تماما عن رفيقته وغارقا في التفكير, عيناه تحدّقان في مكان ما خارج اللوحة, المرأة أيضا تعتمر قبّعة وترتدي زيّا رسميا بينما تحدّق إلى الأسفل في خواء, وهناك أمامها كوب مملوء بسائل أصفر.

وعلى الرغم من أن الاثنين يجلسان جنبا إلى جنب، إلا أنهما يبدوان في عزلة صامتة، عيونهما فارغة وحزينة، مع ملامح تشي بجوّ عامّ من الخراب, وعندما تتمعّن في الطاولات ستكتشف أن ليس لها أرجل, إنها فقط تحوم في الهواء دون أيّة وسيلة دعم مرئية.



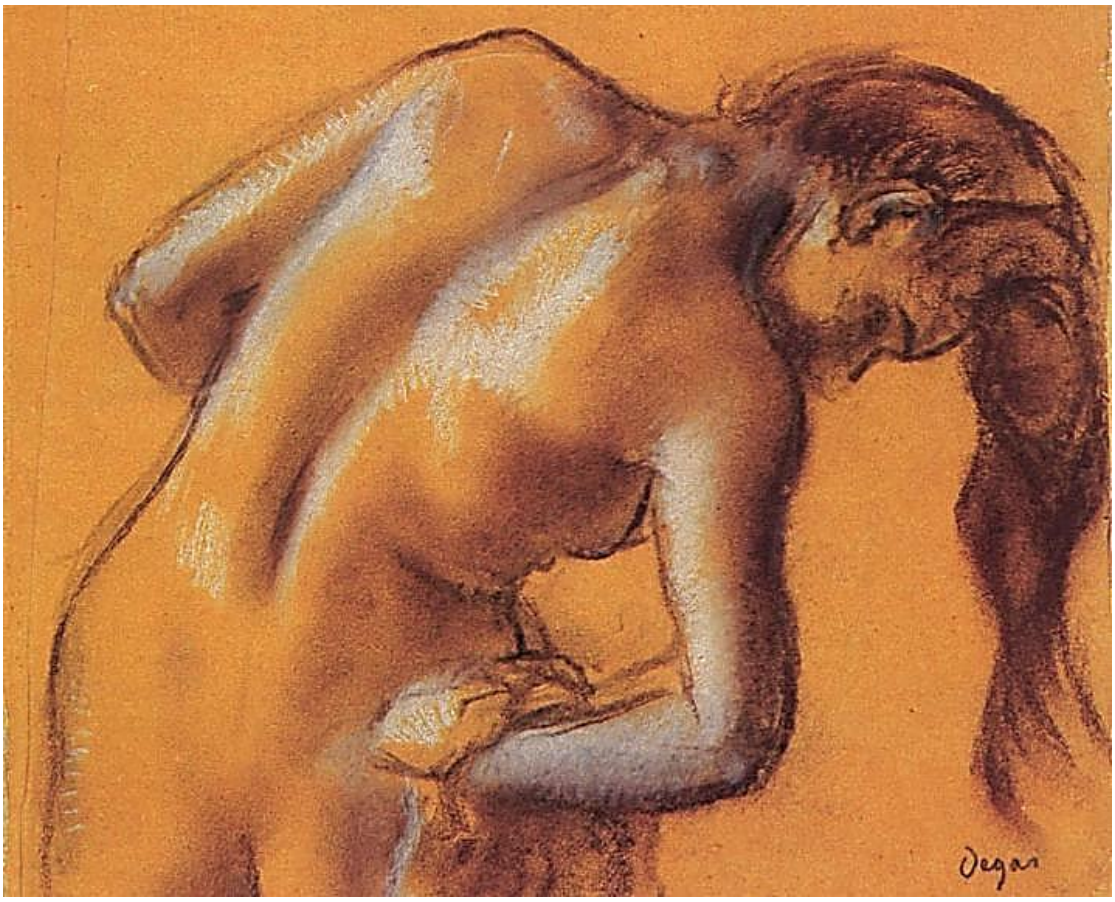
مرأة في حمام

نساء ديغا هنّ في كثير من الأحيان في وضع غير مواتٍ، سواءً كنّ يبحثن عن العزاء في المقاهي أو يرقصن أو يغسلن أو يكوين الملابس في ظروف دون المستوى المطلوب وبأجور هزيلة, كنّ يمرضن ويمُتن وهنّ في سنّ الشباب, ولكن من خلال حياتهنّ الباهتة وأزيائهنّ البسيطة ووجوههنّ البلا ملامح، استطاعت عين الفنّان المتفحّصة أن ترى؛ ليس فقط العزلة العاطفية التي كانت تشوب حياتهنّ الخاصّة، وإنما أيضا أسبابها الكثيرة، كالفقر والنبذ الاجتماعي والأمراض الكامنة، وليس أقلّها السلّ الذي كان مستشريا في زمانه.

هذه اللوحة تُعتبر اليوم من بين أعمال ديغا الأكثر شهرة, ومثل ما تقدّم، يمكن أن تكون تصويرا للعزلة الاجتماعية المتزايدة في باريس خلال المرحلة التي كانت فيها تشهد نموّا عمرانيا سريعا, كما يمكن أن يُنظر إليها على أنها نظرة في الجانب المظلم من الحداثة أو تحذير من مخاطر الابسنث الذي أصبح محظورا في وقت لاحق.

سباق خيول في ونشو

لكن في أوّل عرض لها عام 1876 هاجمها النقّاد بعنف ووصفوها بأنها قبيحة ومثيرة للاشمئزاز, وعندما عُرضت في انجلترا عام 1893 حقّقت شهرة كبيرة بسبب عاصفة الجدل الذي أثارته في الصحافة, وقد انقسمت الآراء حولها بشدّة وأثار النقاش قضايا أساسية حول المقبول وغير المقبول في الفنّ، بينما اعتبرها كثيرون بمثابة ضربة للأخلاق, كان النقّاد آنذاك يرون أن الفنّ يجب أن يقدّم دروسا أخلاقية ترفع مستوى المجتمع.



لكن نقّادا انجليز آخرين نظروا إلى اللوحة باعتبارها تحذيرا من الابسنث ومن الفرنسيين بشكل عام, ووصف احدهم المرأة فيها بقوله: يا لها من عاهرة"! وقد أساءت اللوحة إلى سمعة الرجل والمرأة واضطرّ ديغا لأن يقول علنا أن الاثنين لم يكونا مدمنين على المشروبات الكحولية.

تأطير اللوحة يعطي الانطباع عن لقطة سريعة أخذها متفرّج من طاولة قريبة, لكن هذا الانطباع غير صحيح، لأنه جرى افتعال تأثير الحياة الحقيقية بعناية، أي أن الصورة رُسمت في الاستوديو وليس في مقهى.

لقد تغيّرت باريس كثيرا منذ رحل عنها ادغار ديغا, لم يعد الابسنث ذلك الشراب الذي يتوهّم بعض الناس انه يعدل المزاج أو يثير كوامن الإلهام, غير أن العزلة الشعورية

والعاطفية زادت وتضاعفت مع ازدياد وتيرة التصنيع وغيره من مظاهر لمدنيّة الحديثة. (104)

ديغا والصورة الفوتوغرافية

اخترع التصوير الفوتوغرافي، وطور لاحقاً إلى أسلوب عملي مبسط نسبياً للحصول على نظائر بصرية للعالم الحقيقي، فقد "أسهم التصوير الفوتوغرافي في إعطاء المنظور أهمية إضافية كما كانت تفعل الطريقة القياسية للحصول على النظائر البصرية عن طريق منظور الفنان نفسه للشكل والفضاء في العالم الطبيعي" بمعنى إننا نجد الصور الفوتوغرافية التي التقطت تشبه لوحات إلى حد ما "صار باستطاعة الكاميرا إخراج صور بالمنظور الخطي بعملية بصرية كيمياوية مما عزز، مكانة النظام المنظوري وقيمته في تمثيل الأبعاد"ويرى جان ليماري "إن تأثير التصوير الفوتوغرافي غير مباشر في الواقع ما دامت عدسة الكاميرا توجه وتدار من قبل حاملها وفقاً لأذواقه وأفكاره" ولقد "قدمت الصورة

---

(104) Wednesday, August 20, 2014 ديغا والحياة الحديثة/2

http://prom2000.blogspot.com/2014/08/2_20.html

الفوتوغرافية الجوية المأخوذة من منطاد نادار، وجهاً للمدينة لم يكن معروفاً" كما "ظهرت أول اللقطات الفوتوغرافية حوالي عام 1863 والتصوير الجوي والمناظر شبه المجسمة حوالي عام 1865 والمقارنة بينها وبين اللوحات المعاصرة آنذاك تمدنا في الحقيقة بمزيد من المعرفة" إن اكتشاف الآلة لم يحد من مجال الرسم "وأبرز ما قدمته آلة التصوير هو نقل الصور الوثائقية وإعطاء نسخ عديدة عنها، الأمر الذي ساهم في تخليص الرسم من مجموعة من القيود، وتحرره من وظيفته الجانبية"

إن ما يراه المرء ليس تأثير العلم على الفن بل تأثير الفنانين على العلماء "لقد علم الفن المصور الفوتوغرافي أن ينظر إلى موضوعه بطريقة معينة وجعل لمرأه معنى، إنها إحدى أجل سمات تاريخ التصوير الفوتوغرافي، أن يخضع الشخص الواقف وراء الكاميرا لتأثير الأسلوب المهيمن في الرسم حينه" وقد "برهن ديجا على براعته في استغلال دروس التصوير الفوتوغرافي باستعمال اللقطات المقربة والخطوط المتلاشية والزوايا غير المتوقعة للرؤية والمنظور، ولكن بدلاً من أن يتقيد ديجا بأنماط رتيبة ميكانيكية للرؤية في مجال استعمال الكاميرا، فإن الكاميرا إنما عززت وسرعت النمو الطبيعي لأسلوبه، وبالتالي فقد رسخت نظرته التحليلية والنفسية الحاذقة للعالم"توصل العلم فيما بعد إلى اكتشاف ما تعجز

العين المجردة عن رؤيته في العالم الواقعي "وبانطلاق الفنان من الصور الفوتوغرافية ووسائل الرؤية العلمية، تمكن من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة، وقد وصفت الواقعية التيارات التي تناولت هذا الواقع أو تأثرت به أو بأشكاله الجديدة المكتشفة بفضل هذه الوسائل التصويرية المتطورة". [105]

وفي اخر ايام حياته ابتداءً من العام 1870 كان ديغا قد بدأ يعاني من ضعف بصره, وبعد ذلك بعشر سنوات كان قد فقد البصر نهائيا تقريبا, وفي أخريات حياته كان يجوب شوارع باريس على غير هدى وعانى من الفقر والتشرّد عام 1892م ترك ديغا الرسم بالالوان الزيتية , وفى 1901م ديغا شبه اعمى و لا يستطيع الرسم الا على مقاييس كبيرة و بخطوط عريضة, ليكون موته يوم 27 سبتمبر 1917م و دفن في مقبرة مونتمارتر بفرنسا.

[105] محمد مهذول محمد الطائي , الواقعية في رسم المشرق العربي المعاصر الأنظمة والاتجاهات أطروحة دكتوراه فلسفة , الى مجلس كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور عياض عبد الرحمن أمين الدوري

أبو الفن الحديث

بول سيزان Cézanne Paul

ولد سيزان في التاسع عشر من يناير عام 1839 بمدينة (اكس آن بروفانس) القريبة من مارسيليا من عائله ثريه وزامل في دراسته الأولي في كلية بوربون الكاتب الكبير اميل زولا وبعد أن أمضى فترة من الوقت في دراسة المحاماة نجد انه فضل التحول الي دراسة الفن

الذي شعر بميل له وبعد أنذهب سيزان الي باريس في عام 1861 انتسب الي الأكاديمية السويسرية وتعرف هناك علي المصور بيسارو الذي صار من اخلص اصدقائه كما تعرف علي بقية المصورين التأثيرين مونيه، مانيه، رينوار، سيزلي وبازيل وصادق منهم مونيه ورينوار. [106] يعد من الرسامين الذين اهتموا بالشكل وانه يرى ان من الاشياء التي ينظرها وقوالبها, وليس الاشياء نفسها, إذ انه يرى بدلا من جذع الشجرة قالبا اسطوانيا عموديا وينصرف كليا للأشياء الملونة في الجذع وعن هذا الموضوع يقول: يمكن تحويل الطبيعة الى اسطوانة او كرة او مخروط , وهذا ما يقرب افكاره من اراء افلاطون ومهد للمدرسة التكعيبية, وكان اسلوبه بمثابة المرحلة الانتقالية للتغيير الكبير الذي شهده تاريخ الفن الحديث.

وقد مارس التصوير في الهواء الطلق (مشاهد طبيعية) على غرار زملائه من المدرسة الانطباعية، إلا أنه قام بنقل أحاسيسه التصويرية، في تراكيب جسمية وكتلية (ملامح بشرية وغيرها). من أهم الموضوعات التي تعرض لها :الطبيعة الصامتة، المناظر الطبيعية، صور شخصية (بورتريهات)، ملامح بشرية (لاعبو الورق)، مشاهد لمجموعات من المستحِمين أو المستحِمات. كان له تأثير كبير على العديد من الحركات الفنية في القرن العشرين (الوُحوشية، التكعيبية، التجريدية) .

ويمكن أن نعتبر ان سيزان أب للفن الحديث وذلك لان أسلوبه كان بمثابة المرحلة الانتقالية لتغيير كبير في تاريخ الفن الحديث حيث انتقل فن التصوير بفضل تجاربه من المدرسة التي نشأت في نهاية القرن التاسع عشر الي المدرسة التجريدية الحديثة التي تكونت في القرن العشرين. [107]

و في اعمال (سيزان) (لا تبدو الاشكال المرسومة لأعيننا كما هي بل المهم هو رسم الاثر الناتج عن وقوع هذه الاشكال على احساسنا, وهذا يفسر لنا اعتقاد الانطباعيين بأن الخط لا وجود له في الطبيعة بل هو من صنع الرسام)

---

(106)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86

(107) سيزان، بول – موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991

فما تؤسس تلك الاشكال من نظم هندسية داخل المنجز الفني وتحيلها الى عدة اتجاهات فنية تستمد موضوعاتها من تلك الاشكال فكان(سيزان)شديد الاهتمام بهذا الموضوع اذ اخذ من الانطباعية الطريقة المنشورية لألوان الضوء ولكنه استعملها مع شيء من التبسيط, إذ يعد الاشكال والنماذج التي يتكون منها الشكل العام تعبر عن عالم قائم بذاته ومنفصل ذلك بحسبان ان التحديد الضوئي للخط الخارجي عامل مهم في اطار المضمون والقوة الكامنة للأشياء مع التعبير عن كتلتها باستعمال التحديدات والظلال كانت صياغته لموضوعاته تقوم على ملء الفراغات اللون بشبكة من الخطوط المتوازنة والمتكاملة ومحاولة منه لا حالة الموجودات الى اشكال هندسية التي استعملها في لوحاته, كما هو معروف عن اسلوبه التكعيبي او الهندسي المبسط اذ يشير في ذلك(ان كل شيء في الطبيعة يصاغ في قالب من الخطوط الهندسية التي تقوم على الاشكال المكعب والمتوازية المستطيلات(الهرم والاسطوانة والكرة والمخروط) [108]

من خلال رؤيته لاتجاه الطبيعة بدأ ينشأ نظامه في اللوحة بعدها إذ ظهرت مشكلة متعلقة في التأليف وفي محاولة لحل تلك المشكلة ظهرت تقنياته في اللوحة وكما يقول هربرت ريد(لكي نفهم جيدا مصادر الفن الحديث يجب قبل كل شيء ان نفهم الاهداف التي بحث عنها سيزان),ومن خلال الخطوات الهندسية المتطورة للفنان سيزان حين اعتمد على رؤيته الفنية وإن كل جسم في الطبيعة يمكن ارجاعه للمعادلة الهندسية ونظرته للأشياء يسقطها لهذا المفهوم هي فكرة افلاطونية حاول تطبيقها على العمل الفني فنجد تأثيراتها للشكل في اعماله الاخيرة.

[108] الباحثة المتميزة: خديجة ناجي عاجل, الهندسية في الرسم الحديث, – دراسة تحليلية –الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد .بغداد, 2007م

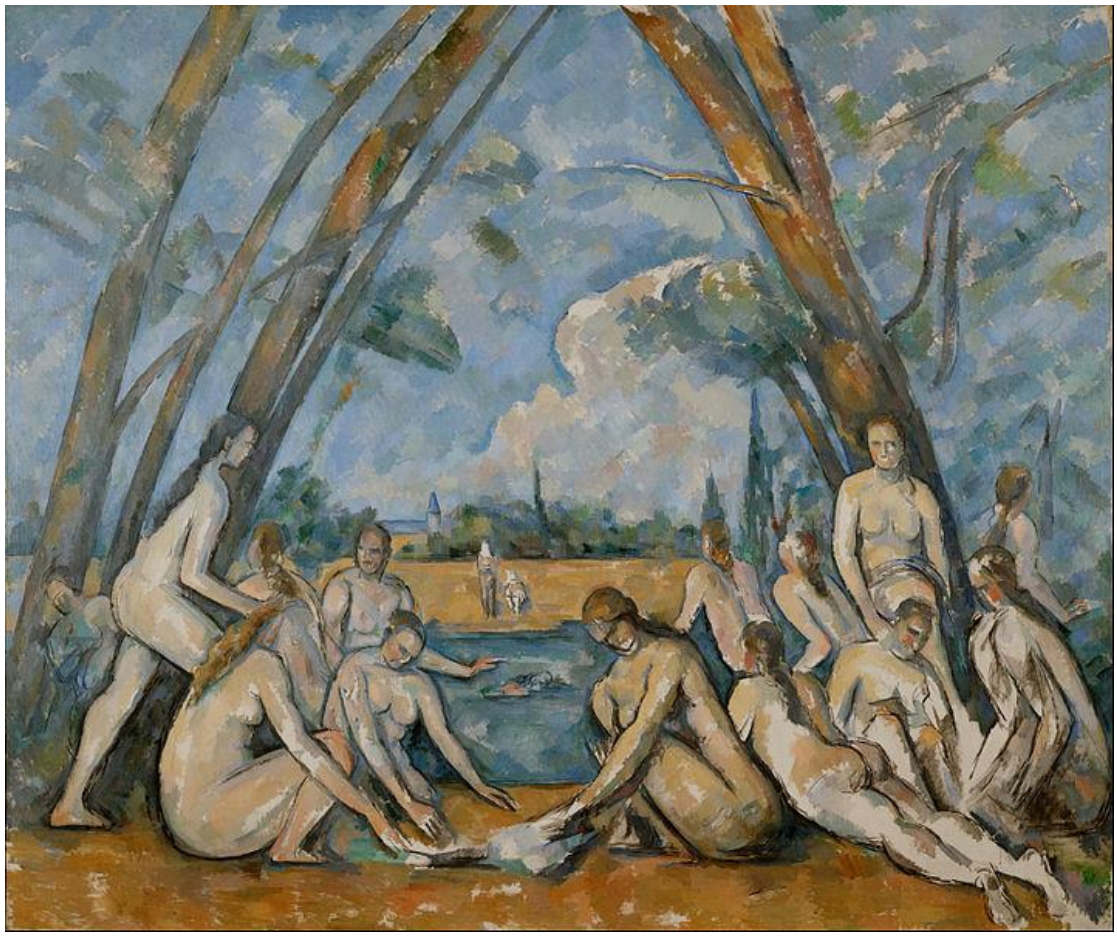
ففي الانطباعية تشتت الموضوع وتفكك الشكل من خلال كسر القواعد والذي اتبعته الانطباعية إذ كسر قواعد مفهومها للأشياء والايقاع الى توجه صوره اللحظة المطبوعة داخل العين واعادة رسم اللحظة هذا التكوين الضبابي للموضوع ادى مع سيزان الى اشكال تقترب من الهندسة. [109]

امرأة تلبس القبعة الخضراء (بول سيزان، 1894-1895)

[109] **الباحثة المتميزة: خديجة ناجي عاجل, الهندسية في الرسم الحديث, – دراسة تحليلية –الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد .بغداد, 2007م**

وعليه فان سيزان لا تُستنفد أصالته. سُمي «أبو الفن الحديث»، وبأنه كان سابقاً لعصره بنصف قرن على الأقل. هو ما يفسر جزئياً سوء فهمه من معاصريه، ليس فقط من العامة وإنما خاصة من النخبة، بما فيهم زميل طفولته الروائي إميل زولا، فبعد أن أهدى اسمه وفنه واحداً من كتبه وضع رواية عن فنان فاشل مصوراً حالة سيزان من دون ذكر اسمه، هو ما خدش علاقتهما وجرح مشاعر فنانا، وضاعف مسافة ابتعاده عن الآخرين بما فيهم مجموعة الزملاء الانطباعيين الذين كان غالباً ما يعرض معهم، ويعرّض فنه بالتالي للتجريح النقدي والصحافي أكثر مما كان ينوبهم، إذا كان تاريخياً يمثل جزءاً من حركة الانطباعيين فقد كان هاجسهم النور واللون وهاجسه الشكل، ومسافة عدم الفهم المنطقية ترجع الى تحديده الحاد للأشكال بالألوان القاتمة التي تتناقض مع الغلاف النوراني القزحي الذي يميز حركة الانطباعية وصولاً حتى الألوان العاطفية لما بعدها من الوحشية وحتى ماتيس وبونار. نستشف من كتاباته المبتكرة هذا التناقض، فبعد أن انتقد روح الأدب والتأدب المناقضة للصمت الدلالي في التصوير (كرد فعل على زولا)، يقول ان اللوحة لا تقتصر على اللون والضوء، وإنما تمثل تحالفاً متراكماً بين الخط والمساحة للوصول الى الشكل. (110)

(110) http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=11017
باريس / أسعد عرابي :-, نتاجات ابداعية :مئوية بول سيزان... رائد لم يبع لوحة واحدة في حياته



المستحمات 1898-1905

تقدم سيزان بلوحاته للعرض في صالون 1866 إلا أنها رفضت وكان سيزان في تلك الفترة يعلم نفسه بنفسه متلما فعل معظم فناني تلك الفترة فصار يتردد علي اللوفر لينقل من صور أعمال العظماء واعجب بمصوري البندقية وفناني الباروك كما أعجب بأعمال بوسان واوجين ديلاكروا وتعرف علي أعمال مانيه وكوربيه في معارضهما المنفردة في عام 1867. وتعكس أعمال المرحلة الأولي من حياته الفنية 1860 – 1870 اتأثر بدومييه وديلاكروا وميلا الي المذهب الرومانتيكية. فموضوعاته مسرحية وألوانه قاتمه وأسلوبه ممتلئ بالحركة. إلا أننا نلاحظ ظهور أسلوب جديد في أعماله منذ عام 1873 اختفت فيه النزعة الرومانتيكية وذلك نتيجة لاعتناقه النظرية التأثيرية بفضل تأثير المصور بيسارو عليه عندما انتقل معه الي بلدة انفر في نهاية عام 1872 حيث نصحه بدراسة الطبيعة وترك الألوان القاتمة واستخدام مجموعة ألوان نقيه فاتحه تظهر فيها الاضاءة الشمسية التأثير وتتضح هذه المرحلة الانتقالية في فنه في لوحته التأثيرية (المنزل المعلق)1873

التي اشترك بها في أول معارض التأثيريين الذي أقيم في منزل نادار عام 1884 نلاحظ في هذه اللوحة ان سيزان مزج بين أسلوب مرحلته الأولي وأسلوبه الجديد فنجد انه بالرغم من استخدامه للألوان القاتمة إلا أن لمسات فرجونه صارت قوية علي ان هذه اللوحة قوبلت بالسخط من النقاد. واستثناء لوحه شخصيه تقدم بها للمعرض الثالث عام 1877 لم يشترك سيزان في معارض التأثيريين بعد ذلك. [111]

حياة جامده مع الستار (1895)

الفترات المهمة في حياته

تأثر سيزان بالنقد الذي قوبلت به أعماله في معارض التأثيريين فقرر في اواخر السبعينات ان يجعل من التأثيرية شيئا متينا خالدا مثل فنون المتاحف وذلك عن طريق ربط التأثيرية ببعض الأساليب الكلاسيكية فنبذ الفرجون الخشنة التي كان الانطباعيون يستخدمونها للتعبير عن البعد الثالث كما ترك طريقتهم في معالجة المنظور والضوء والظلال ورفض ان يقلد الطبيعة التي يرسمها وبدأ يبحث عن حلول جديده مبتكره للوصول

[111] **سيزان، بول – موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991**

الي أهدافه واستطاع في النهاية ان يرى في العناصر الطبيعية التي يرسمها اشكالا هندسية بدلا من الاشكال الطبيعية وكان يملأ هذه المساحات بعد ذلك بمساحات من الألوان.

ام الفنان واخته 1868

توصل سيزان الى الحلول التي كان يبحث عنها في أعمال المرحلة الثالثة التي بدأت منذ عام 1880 وهي السنة التي تفرقت فيها مجموعة التأثيريين. وطبق أسلوبه الجديد المتحرر من التأثيرية في اللوحات التي رسمها بعد عودته الي بلدته اكس في عام 1882 وتوفر له ذلك في اللوحات التي صور فيها جبل سان فيكتوار في الفترة 1885 – 1887. ويتضح ذلك في لوحة (قمة سان فيكتوار) ونلاحظ في هذه اللوحات الطبيعية ان سيزان بحث في القوانين الهندسية التي تتحكم في تكوينها ورأى فيها الاسطوانة والكرة والمخروط وعبر عن ذلك بلمسات قويه بالفرشاة وفي أثناء نقله لهذه الأشياء كان يعيد تركيبها فيضيف إليها ما يستحق الإضافة ويستبعد منها ما لا يستحق التسجيل ونلاحظ في لوحته السابقة ان الشجرة الموجودة في امامية اللوحة تساعد علي أحداث فن ومتانه هندسية ولذلك يعتبر سيزان مؤسس مدرسة التصوير الحديث حيث مهدت نظرياته الطريق الي ظهور المذهبين : التكعيبي والتجريدي.

لوحة جبال سان فيكتوار 1904

ويتضح في لوحات سيزان الطبيعية صراعا بين البعد الثالث للطبيعة الذي اهتم به الكلاسيكيون وبين البعد الثاني للتصميم الذي فضله سيزان ولقد نتج عن ذلك التناقض ظهور تحريفات في لوحاته التي رسمها من وجهات نظر متعددة. كما لم يهتم بالنسب وبعد المنظور ويمكن ملاحظة ذلك بصفه خاصه في لوحات الطبيعة الساكنة التي أكثر من رسمها ويتضح ذلك في لوحة (طبيعة ساكنه مع سلة فواكه) 1889 – 1890 إذ نرى بعض العناصر فيها وكأنها مرسومه من الامام والبعض الآخر من زاويه علويه كما يبدو سطح المنضدة مائلا عند رسم بعض الأشياء ومستقيما عند رسم اشياء أخرى. [112]

(112)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86

طبيعة ساكنه مع سلة فواكه

طبيعة ساكنه

وصل سيزان القمه في أسلوبه الكلاسيكي في الأعمال التي عرضت في المعرض الذي اقامه التاجر فولار عام 1895 واتضح ذلك في لوحات مجموعات الأشخاص التي اهتم برسمها في آخر حياته ونلاحظ في تصميم هذه اللوحات ان سيزان راعي **صلابة البنيان** الهندسي وحبكة التأليف وكانت اللوحة تستغرق منه مددا طويله ومن أجمل هذه الأعمال لوحات (لاعبو الورق) التي رسمها في الفترة 1885 – 1890 وتوضح إحداها 1890 حبكة التصميم الجديد الذي تميز به سيزان, يُنظر إلى هذه اللوحة باعتبارها إحدى اشهر اللوحات في تاريخ الفن الحديث.

واللوحة هي واحدة من خمس لوحات رسمها الفنان بول سيزان وضمّنها نفس الفكرة: أشخاص يلعبون الورق , وقد استمدّ سيزان موضوع اللوحة من أجواء منطقته الباريسية "ايكسان بروفانس" التي كانت تضم أخلاطا من البشر، من عمّال وحرفيين وفلاحين وأناس عاديين.

(لاعبو الورق)

في اللوحة حاول سيزان إعادة اكتشاف وظيفة الحيّز والخطوط. وبناء اللوحة يعتمد في الأساس على مركز الزجاجة الكائنة في منتصف الطاولة، والتي تقسم الحيّز إلى مناطق متقابلة للتأكيد على الطبيعة الثنائية للموضوع.

و كان سيزان صديقا مقرّبا من اميل زولا الذي اصبح في ما بعد أحد اشهر الروائيين الفرنسيين.

(لاعبو الورق)

في "لاعبو الورق" يبدو الجوّ جادّا وكئيبا إلى حدّ ما، ومما يعزّز هذا الانطباع الطاولة ذات الألوان البنّية والخلفية الأكثر قتامةً بفعل مزج الألوان الزرقاء والسوداء.

وفكرة لعب الورق ظهرت في المراحل الأخيرة من حياة سيزان الفنية. ويقال بأن الفنان ربما أراد من وراء الفكرة تصوير المواجهات التي كانت تجري بينه وبين والده الذي كان ينتقص منه دائما ويشكّك في موهبته.

كان سيزان يهتّم في الغالب برسم الأشياء الأكثر ثباتا كالمناظر الطبيعية والمباني والطبيعة الساكنة , و "لاعبو الورق" تعتبر خروجا على النسق الفني الذي اختطه لنفسه. وربّما يكون السبب عائدا إلى ارتباط الفنان الوثيق بأجواء وتفاصيل بيئته المحلية. (113)

♥

. وقد صور سيزان خمس لوحات لهذا الموضوع لوحه بمتحف اللوفر بها مجموعه من خمسة أشخاص ثلاثة لاعبين ومتفرجان_ ومجموعه من أربعة أشخاص ثلاثة لاعبين

---

(113) لاعبو الورق للفنان الفرنسي بول سيزان، http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=129484

♥ ذكرت مجلة «فانيتي فير» الأميركية أن العائلة القطرية الحاكمة اشترت لوحة لاعبي الورق للرسام الفرنسي بول سيزان بـ 250مليون دولار(حوالي 1.6 مليار يوان)، وهو أعلى ثمن يدفع للوحة فيسوق الفن المعاصر.وأشارت الصحيفة إلى أن عملية الشراء جرت في العام 2011 الفائت.وذكرت في تفاصيل عملية البيع، أنه قبيل وفاة مقتني اللوحة في شتاء العام الفائت، وهو اليوناني جورج امبيريكوس، عرض عليه بيعها بـ 220مليون دولار، لكن العائلة المالكة في قطر عرضت 250 مليون دولار لاقتناء اللوحة.و تجدر الإشارة إلى أن السعر الأعلي للوحة " رقم 5 ,1948 "للرسام بول جاكسون بولوك الأمريكي قد بيعت بـ140 مليون دولار (8.9 مليون يوان) في عام 2006.وقد رفضت العائلة الحاكمة القطرية التعليق على هذا الشأن، و من المتوقع أن يتم عرض اللوحة في متحف قطر الوطني .
http://arabic.people.com.cn/31657/7720744.html

ومتفرج بمتحف اللوفر _ ومجموعه من أربعة أشخاص ثلاثة لاعبين ومتفرج بمعهد كورتولد بلندن وثلاث لوحات بها لاعبان في مجموعات خاصه وفي اللوفر [114].

الأرث

لقد أعجب بأعمال سيزان جماعة الرمزيين كما اشاد بأعماله التكعيبيون ثم التجريدين بعد مشاهدة المعرض الذي أقيم له عام 1907 بعد وفاته. وما ان جاء عام 1920 حتي نسي الناس علاقته بالتأثيريين ونظروا إليه علي انه المصور الذي حطم الشكل الطبيعي واعاد صياغته وبذلك مهد لنظرية الفن التجريدي الحديث الذي ظهر في القرن العشرين. [115]

لوحة "جسر مينسي" لسيزان

---

(114)

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%8

(115) سيزان، بول – موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991

ومع بداية من عام 1863،بدأ سيزان يقدم لوحات بصورة منتظمة لهيئة الحكام في الصالون السنوي الرسمي في باريس: كانت دائما محل رفض (مع استثناء واحدة، صورة بورتريه في عام 1882) ، بالرغم من الجهود والدعم التي كانت تحت تصرفه, لوحة "جسر مينسي" رسمها حوالي 1879 تعتبر من بين الروائع الأولى لنمطه الخاص .

تاريخ الانتهاء من اللوحة في نفس السنة أما تقنيتها فكانت ألوان زيتية على القماش , مكان حفظها في متحف الأورسي بباريس.

يمكننا أن نرى من هذه الصورة تمثيل جسر فهو المسمى بجسر مينسي، فهناك أشجار مصطفة يمر من تحتها النهر , تم الرسم بألوان زيتية ، وخطوط وملامح مبهمة، غير دقيقة استخدم سيزان في هذه اللوحة، الألوان الأساسية والاكثر إشراقا، مثل الأخضر (الأشجار والأوراق) أو الأبيض (الجسر)الأخضر هنا سيد المشهد المطبق بخفة فهو بين الفاتح و الغامق ، من دون فصل إذ يندمج مع الألوان المحيطة به، بعبارة أخرى هو يشارك في النظرة الجامعة للوحة, نطاق الأخضر المهيمن يتقاسم أوراق الشجر إلى جانب انعكاسه في المياه.

وعلاوة على ذلك، يمكن أن نلاحظ بعض اللمسات السوداء في المياه أو الأشجار في خلفية هذه اللوحة مشرقة جدا، فيمكنك مشاهدة العديد من الانعكاسات على الماء, ورؤية اللمسات المستقيمة و الطويلة التي تطغى على التكوين في اللوحة.

المشهد فيه هدوء تام، لا شيء يزعج سطح الماء المسود بانعكاس الظلال و الأنوار التي لديها نفس انعكاس المرأة, يفضل سيزان مشاهد معزولة مع لمحات عامة. و لا يمكننا أبدا نسيان الأفق في هذا الرسم فهو محدود جدا ، الجسر يظهر الأهمية التي يعطيها الفنان للرسم التخطيطي الأولي.

سيزان يشاطرنا قلقه إزاء التمثيل الدقيق للطبيعة. إذ اقترب من أحد المبادئ الأساسية للانطباعية، وهو التركيز بشكل كامل على الرؤية، ويقول أنه "لا يريد أن يقف فقط عند الإنطباع" ...لكن هذا أيضا شيء قوي ودائم أكثر من فن المتاحف ...

بول سيزان رسم هذا المكان عندما كان مقيما في ميلون، ما بين ابريل 1879 و فبراير 1880 , هذه اللوحة لها من الأهمية الكثير، إن دلت على شيء فإنها تدل على الفصل النهائي للفنان مع الانطباعية. (116)

جاس دي بوفان 1876

---

(116) بويشير عبدالإله*– الجزائر (2014-10-24سيزان واللوحة الفاصلة
http://www.aladabia.net/article-12718-2_2/%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B5%D9%84%D8%A9/%D8%A8%D9%88%D8%A8%D8%B4%D9%8A%D8%B1-%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%87%E2%80%93-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%80%D9%80%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1/

وعليه نجد أن اللون عندما يصل الى الامتلاء يكون الشكل بدوره قد وصل الى حد الامتلاء. بينما ارتشف الانطباعيون تأثيرات علاقة الفراغ – بالامتلاء في الإستامب الياباني ومقامات المسطحات اللونية الذرية في الفن الإسلامي، كان سيزان يستمر في اللوحة ضمن سياقها الغربي الكلاسيكي.

جاس دي بوفان 1885–1887

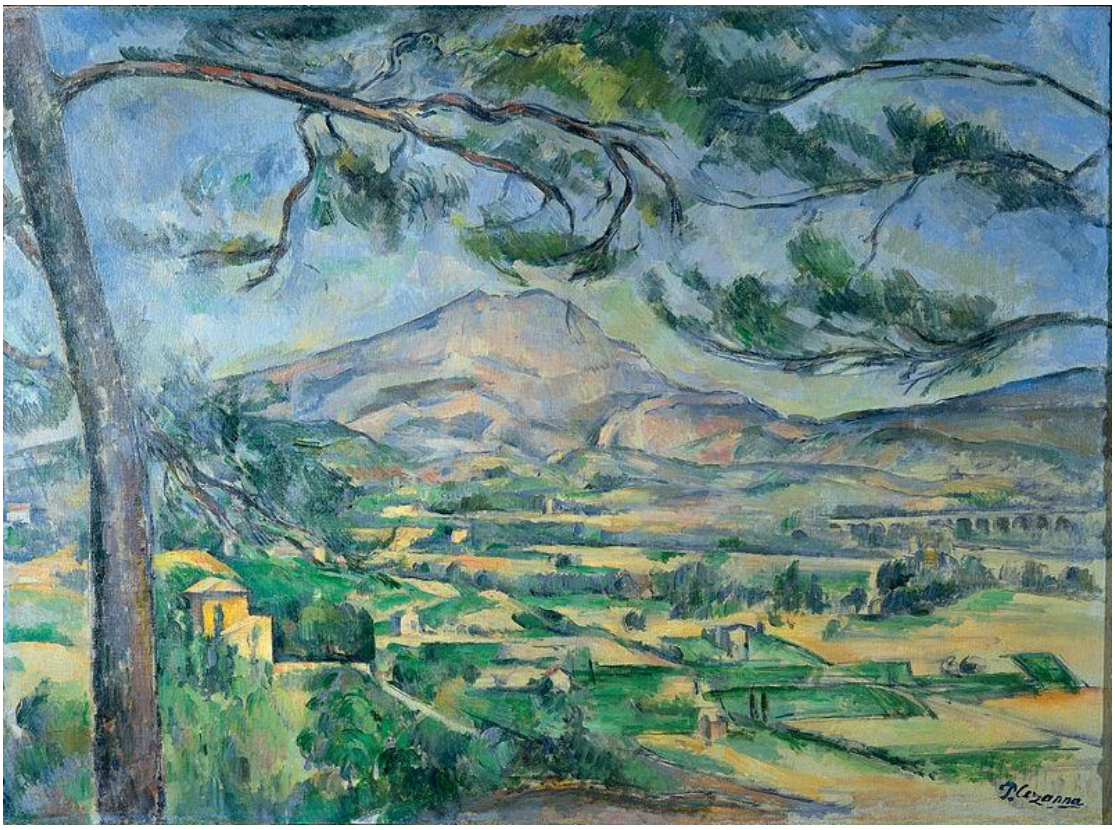
كان ينحى على رغم حداثة تشكيلاته وخروجه عن قواعد «المنظور» وأحادية الظل والمصدر الضوئي والأفق، أن يعيد نحت الشكل في الفراغ من طريق الخط واللون معاً. وإذا قادت الانطباعية فناني الجيل التالي الى «التجريد الغنائي» فإن ورثة سيزان (بيكاسو وبراك وفرزناي) توصلوا الى «التكعيبية» ثم «المنمالية» وغيرها.

ابتدأ سيزان بإعادة تصوير تكوينات دولاكروا وامتحان صلابة جبل «الأولمب» في لوحات بوسّان، محلاً محله مع الأيام «جبل سان فيكتوار» الذي يربض في ضاحية «إكس أن بروفانس» موقع ولادته واكتشافه الشاب للعالم الطبيعي ارتبطت المدينة الضاحية باسمه، خصوصاً متحفها المركزي «غراني»، تتمحور لوحاته مثل عنوانه حول ارتباط فن سيزان بجغرافية هذه الضاحية (بعكس الانطباعيين الذين ارتبطت مناظرهم بباريس وغاباتها القريبة ونهر السين)، يؤكد فن سيزان عاى الهواء الطلق خصوصاً قزحيات «جبل سانت فيكتوار»، و على أهم مراحله وهي «الطبيعة الصامتة».

يساعدنا المعرض على كشف لغز عدم فهم سيزان في عصره، فهو الوحيد بين الجماعة الانطباعية الذي لم يبع أي لوحة في حياته، ولولا الحماية البنكية لوالده لتوقف عن التصوير.

فإذا راجعنا «كريستالية» الجبل وعمارة الشجرة وتماسك كتلة التفاحة أدركنا أنه الأول في عصره الذي يفصل الموضوع عن الذات (بعكس الملحمية التعبيرية لمعاصره فان كوغ)، فهو لا يصوّر الذاكرة الضوئية وديمومتها (كما شرحها هنري برغسون) وإنما مادية العناصر الطبيعية باعتبارها كينونة مستقلة عن عواطف المصور، وهكذا كان يُرجع بطريقة «ديكارتية» الحجوم الى أصولها شبه الهندسية، من كره الى مخروط ومن أسطوانة الى هرم ومكعب وهكذا.

بما انه يعتمد على تفتيت هذه الكتلة بطريقة قزحية (متعددة نقاط النظر) فقد كان التكعيبي الأول في الفن المعاصر منذ نهاية القرن التاسع عشر (عاكساً التحول من نظرية التطور والصيرورة الى الجدلية المادية الماركسية)، هو ما يفسّر اعتماد منهجه في أكثر الاتجاهات الملتزمة في أوروبا الشرقية، هم الذين شوهوا وصيته وميراثه بخطابهم الاجتماعي والطبقي.



جبال سانت فيكتوار (1887)

بينما يسعى زملاؤه الانطباعيون الى اقتناص التسارع الحركي في الضوء والعناصر (من قطار الى بخار وغيمة وموجة) كان سيزان مشغولاً بالبحث عن منهج تراكمي من التعديل وإعادة البناء بلا حدود، لذا تبدو لوحاته وكأنها غير مكتملة، فالصراع بين الخط ومادة اللون أشبه بالجدلية المادية، يمثل التحول الدؤوب من الأطروحة الى عكسها.

يعوم الخط على المساحة ثم تلتهم أجزاء منه الألوان التالية، وكذلك حال الألوان الباردة والحارة، فهي في أحوال من التواشج واللقاء والإلغاء أو التغطية أو إعادة أنفاس الأرضية البيضاء. قد يعمل في جزء (فتتراكم معالجاته للتفاصيل) مهملاً الكل، مما يسمح للعين بتفسير المجموعة من دون إرهاق السطح الملون، كلها أحابيل استخدمها بيكاسو ووصل بها حدود التطرف، وذلك بالخضوع الكلي الى الصيرورة «السيميولوجية» وتداعياتها المتناقضة، فالشجرة لدى بيكاسو قد تنقلب الى ثور والثور الى انسان وهكذا من دون توقف.

طبيعة ساكنه تفاح

تبدو فعالية هذا المنهج السيزاني من طريقة معالجته الأصيلة للطبيعة الصامتة، فتفاحاته كرة ملونة (حتى الثمالة)، وكل تفاحة تنطوي على أسرارها، مثلها مثل تفاحات «شاردان».

عانى مثله من الإهمال بسبب هامشية الموضوع وبعده عن الإثارة الرومانسية، في وقت لم يستطع فيه سيزان نفسه من التصريح بحماسه لنتائج تفاحاته قائلاً بأنها «ستفتح باريس»، ولكن المنافذ في ساحة ومنابر عاصمة النور كانت مسدودة جميعها، حتى مات بالسكتة القلبية قبل قرن (عام 1906) مكفناً بالإحباط، ولم يكن يعرف أن ميراثه سيزهر التيارات الغربية الأساسية في القرن العشرين.

إن نظرة عامة الى المعرض اليوم تكشف أن محاولاته الأولى لا تخلو من التخبط، وحمى البحث عن صلابة للأشكال تعادل الصلابة الكلاسيكية (منذ عهد النهضة)، هو

سبب آخر لعدم فهمه، فقد كان ينقصها «الوحدة» والتناغم: ما بين ضربات السكين على جبين «البورتريه» والرؤوس، والحساسية القزحية الشفافة التي صور بها «جبل سانت فيكتوار»، ثم العودة الى سخاء العجائن في عاريات أواخر عمره. (117)

وقد كتب الباحث الفرنسي برنارد فوكونييه سيرة سيزان وقدّمها ووثقها .هذه السيرة أتت في كتاب من سلسلة «بيوغرافيا» عن دار غاليمار.

ومنها : لماذا هو ؟ لماذا هذا الدب المصفّح ضد الهوى والهيام والغرام، هذا البورجوازي المرتاح ماديا والرجعي الأفكار سياسيا ، أضحى بطل الفن الحديث ، بل اصبح اكبر رسّامي زمنه ؟ لقد قلب الرسم رأسا على عقب وأعاد ابتكاره، مهيئا بذلك، وعلى امتداد قرن من الزمن، أعمال من لحقه من فنانين.

بدأ سرّ سيزان يبين او يتضح للناس خلال السنوات القليلة التي تلت موته. ومنذ ذلك الوقت لم يكن يتربع سرّه الأوساط الفنية ، بينما اخذت لوحاته تنتشر في كل متاحف العالم. سرّ سيزان هو مسألة أشكال ، او هي قصة التنافس مع العالم. سيزان اعاد اختراع فن اللوحة لأن الأشكال القديمة التي كان يحترمها اكثر من اي كان، كانت بعيدة المنال بالنسبة له.

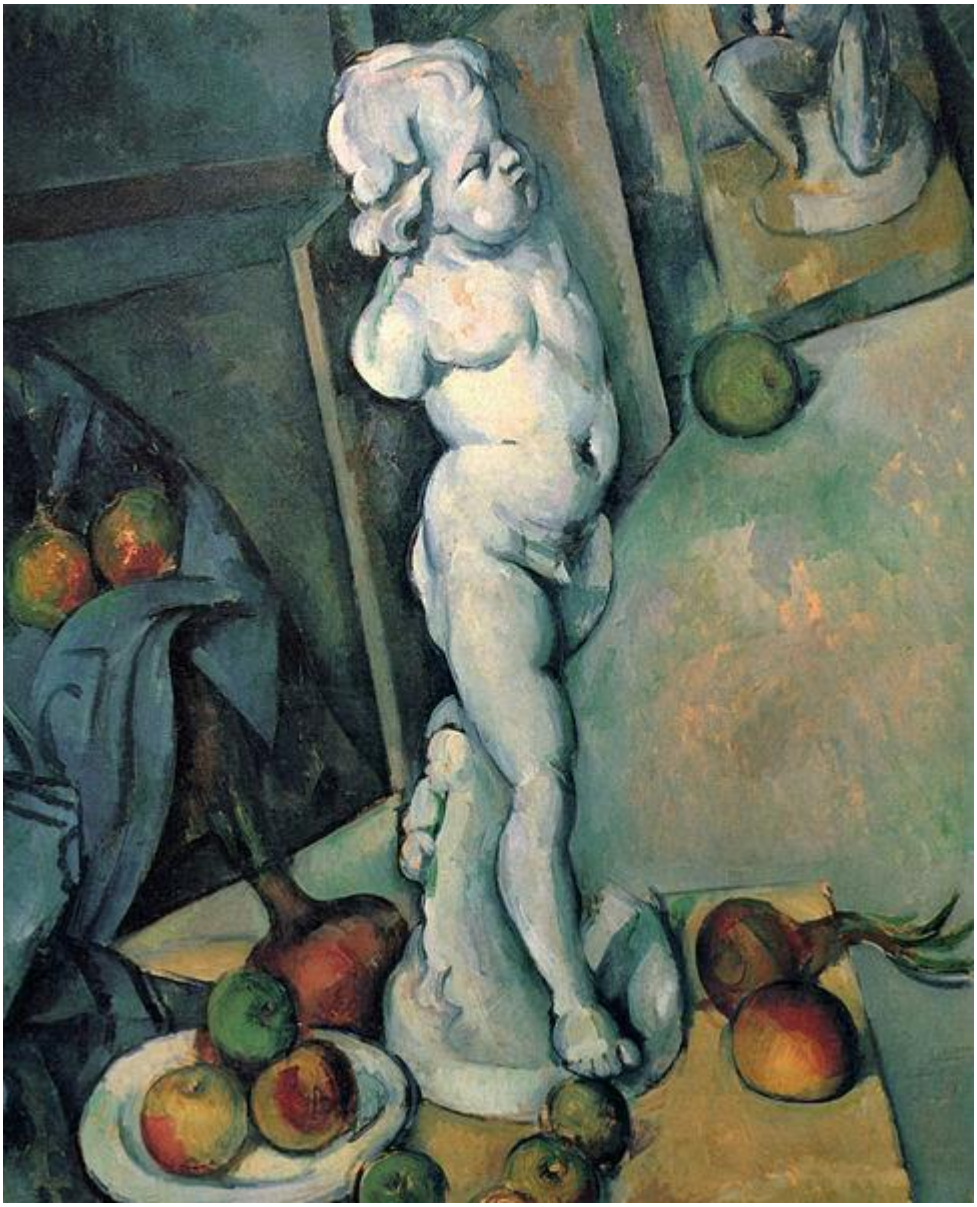
(117) http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=11017
باريس / أسعد عرابي :-, نتاجات ابداعية :مئوية بول سيزان... رائد لم يبع لوحة واحدة في حياته

ليس سيزان رساما جيدا ولا ملوّنا جيدا, انه سيزان فحسب, لا يتمتع ببراعة رافائيل او بيكاسو, كان عليه ان ينتشل كل شيء من المادة ، من الطبيعة، لكي يكون هو في المطلق ، بل لكي يكون كما يقول ريمبو «حديثا في المطلق». وهذا تحديدا ما انقذه. انه يفرغ على اللوحة كل غضبه، يضع ألوانا ويزيدها على طبقات ألوان اخرى، يعرق ويشتم، يمزّق عمله عندما لا يعجبه، يرميه ارضا فوق كومة لوحات رماها قبلا، ويعيد العمل: هذا هو الثمن الذي ندفعه للعثور على الطريق، لابتكار ما ليس موجودا بعد. عندها بدأ بول سيزان يعي المأساة التي ستكون في ما بعد خلاصه الفني الوحيد.

النسخ لم يكن يثيره، هذا لو افترضنا انه قادر على النسخ. إذن لكي يكون، كان عليه ان يصنع ما لم يره أحد، ما اخذ للتوّ يحدس به: المادة. الطبقات الجوفية، سماكة الأشياء التي هي مقياس الوقت، تلك الهمسات الجبارة للطبيعة التي تدوي في داخله كلما وجد نفسه ازاء كتلة جبل سانت فيكتوار الرائعة.

طريق جديدة. التخلّي عن الأوهام الرومنتيكية، عن التضاد الهوغولي (نسبة الى فكتور هوغو) التي كانت تعطي , على لوحاته الأولى «الرثة» كما كان يحلو له تسميتها، كانت تعطي اذن ذلك التضاد القوي، ذلك العنف المجنون. وقبله بعشرة اعوام، كان غوستاف فلوبير قد سلك الطريق ذاتها ، معاكسا طبيعته من اجل هضم الواقع او الواقعية. وهذا اعطى حينها رواية «مدام بوفاري», بمثابة التصفية الجليلة لأوهام الحياة المثالية. لهو حقا تمرين في التواضع لكنه ادّى الى نتيجة فذّة. وكأن الواقع كان حقا فضائحي، كأنه كان الفضيحة الوحيدة: ان تضع البشر ازاء نفسهم ، ان تريهم الحدود وأيضا لانهائية حالتهم. لا يتكلم سوى عن الرسم. فكره يزداد وضوحا ونضجا. فهم انه لا يمكننا الرسم فقط انطلاقا من او استنادا الى الحدس. وفهم ان طبع الرسام ليس سوى احد ابعاد الابتكار الكثيرة، وأن كل فنان كبير يطوّر هو ايضا، وذلك لأنه افضل من يمكنه فعل ذلك، نظرية خاصة

بفنّه. الاّ انه، وخلافا للنقاد العاجزين وللمنظّرين المهنيين، برهن عن حركته وهو يمشي ، فاتحا هكذا الطريق.



وماذا يفكّر سيزان حول ذلك الصخب في باريس بينما هو قابع في مخبئه الريفي في جا دو بوفان في شتاء 1865–1866؟ لا شيء إطلاقا. لكن هل تبلغه اقلّه أصداء ما يحصل في العاصمة؟ وهل في الواقع هو حقا يتمنى لنفسه ذلك النجاح الذي يركض وراءه صديقه اميل زولا؟ في الحقيقة لا يفكر سيزان سوى في الرسم. اما الباقي فقد يأتي ربما

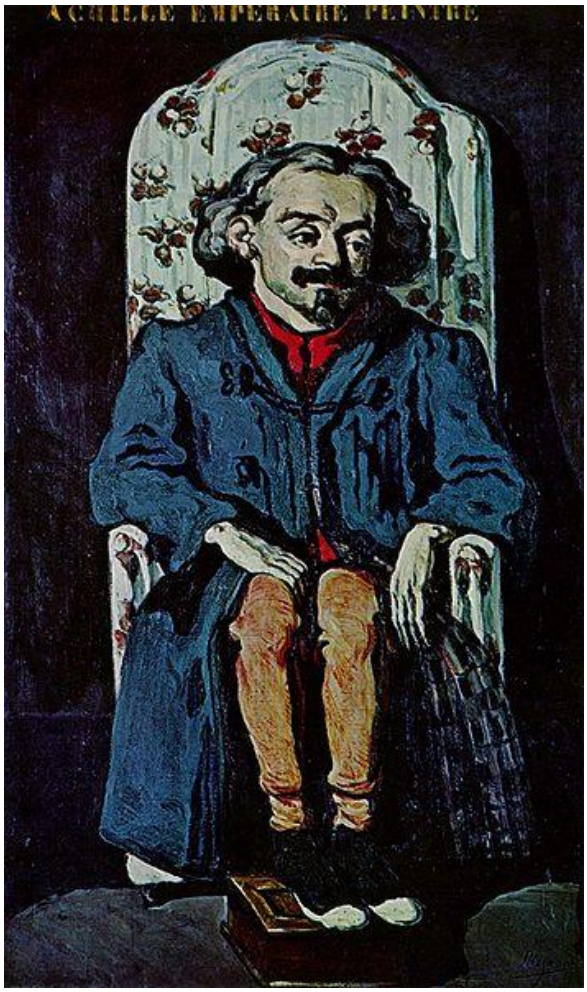
كأمر زائد، او قد لا يأتي. سيزان لا يهتم لتلك المفاتيح الاجتماعية. فالمال والنجاح هما ايضا السلطة والطمع: وهل الرسم يقتصر على هذا الزهو السخيف؟!

الكلام على رجل ما عادة ما يكون كلاما على تمرّده. وتمرّد سيزان هو غضب جوهري ودائم. ضد العائلة؟ ضد الرسم الرائج؟ ضد الحماقة البورجوازية و ضيق افق القيم ؟ او ضد الحياة التي تمضي؟ في المجال الفني، لا يسعه طبعا سوى الوقوف الى جانب المقهورين. ويجب ان نتذكر تلك الحقبة الغريبة حيث اوفن باخ يحصد النجاح في كل الصالات بينما فاغنر يواجهونه بالسخرية والذل.(..) قد يكون هذا نتيجة العصر الديموقراطي الذي يمنح اكبر عدد ممكن من الحمقى إمكانية الأذى واصدار الأحكام وشراء الرداءة والعرض بوقاحة، الطريقة المبتذلة للوجود. والحال هذه كان على سيزان، كما قبله فلوبير وبودلير وكثر سواهم، ان يتبنى ذلك الموقف النخبوي والارستوقراطي لمواجهة الابتذالات: الابتعاد عن الزهو الاجتماعي.

ومرّة اخرى ترفض لوحات سيزان في معرض باريس. وكأن سيزان يلهث وراء الفشل كما اميل زولا صديقه الروائي يلهث وراء النجاح. الاّ ان فورتونيه ماريون يكتب في احدى رسائله: «المستقبل هو نحن. وفي اي حال يقال ان التاريخ هو الذي يحكم.

قال مرة لصديقه زولا: كل اللوحات المرسومة في الداخل ، في غرفة الورشة، لن تساوي اطلاقا تلك التي يمكننا القيام بها في الهواء الطلق. فعندما نرسم المشاهد الخارجية، يبدو تناقض الأشكال على الأرض مذهلا والمنظر رائعا. اني أرى اشياء مدهشة، لذا عليّ ان اقرّر بأن لا أرسم سوى في الهواء الطلق. أعاني من ركود ما لكن من دون سبب حقيقي. وكما تعلم، لست اعرف الى ما يعود هذا، لكنه يعاودني كل مساء عند غروب الشمس. والأمر يضعني في الظلمة التامة .

هذه الحالة من الخيبة واليأس تنال حتى من اهم ركائز حياته الا وهي الرسم، وذلك على خلفية الـ لماذا نقوم بكل هذا، التساؤل الذي يعرفه كل الذين يحتكون بالعمل الجهنمي، عمل الخلق، اذ نراه يقول هنا ايضا لإميل زولا : لست ادري ان كنت من رأيي ومهما يكن فلن اغيّر ما اعتقد به ، لكني بدأت ألاحظ ان الفن للفن مزحة قاسية ، وليبق الكلام بيننا.



صورة أخيل امبروير

وفي حين كان زولا منهمكا في كتابة رواياته المتسلسلة ومقالاته لكي ينال الاعجاب ولكي يجني الأرباح من اجل حياة افضل بعيدا عن الفقر الذي نشأ فيه، ولو ان هذا كله كان يقزز زولا ذاته اذ كان يرى في ما يقوم به عملا غذائيا صرفا ، كان سيزان يسخر منه ومن قلقه المضني هذا. فما حاجتنا الى كل اولئك الحمقى؟ الفن، المستقبل، هما الشيئان الوحيدان المهمان فحسب. قال هذا وأصبح اكثر

فأكثر متواريا عن الأنظار ولم يعد اصدقاؤه والمقربون منه قادرين على معرفة مكان اقامته: فيوم هو في شارع بوتريي ويوم آخر في شارع شوفروز ويوم ثالث في شارع فوجيرار او في شارع نوترو دام دي شان. انه يتسكع هائما على وجهه ، يتآكله قلق شديد، ألا وهو قلق العجز وكأن الطريق التي اختارها، طريق المجهول، على وشك ان تصل به الى التيه التام. الا ان صديقه الأكثر وفاء له ، في تلك الأشهر الصعبة من الريبة ، هو فيليب سولاري. كان يتميز سولاري بقدرته الفائقة على تحمّل مزاج بول المتقلب وعلى مشاركته كرهه للطوارىء المادية في الحياة. فيصرفان خلال فقط بضعة ايام كل راتبهما الشهري وينهيان شهرهما على الخبز المبلول بزيت الزيتون.

كانت وكالعادة، لوحات الجميع تقبل في معرض باريس السنوي الكبير ما عدا لوحات سيزان. كانوا يعرضون لكل من مانيه ، مونيه ، بيسارو، سيسلي ، رونوار، بازيل ، كلهم. نعم كلهم ما عدا سيزان. فنسخته الثانية «افتتاحية تانهويزر» رفضت. كالعادة، قالوا. ومن ناحية اخرى، اصبح تشبثه بالنسبة لهم مقلقا. بل اصبح هذا الرفض المتكرر لسيزان يشبه المؤامرة ، وكأنهم يهاجمون رمزا، اذ اسم سيزان لم يعد مجهولا تماما في عالم الرسم كما في عالم الفن والثقافة إجمالا في العاصمة الفرنسية. وماذا لو اصرّوا على وضع سيزان ،سنة بعد سنة، في دور الفاشل الرسمي ذلك؟ اما صديقه ماريون فيعبّر من جهته عن مخاوفه: «الرسم الواقعي راهنا ، هو اكثر من اي وقت مضى، ابعد من ان يلقى نجاحا وترحيبا لدى الجهات الرسمية، ومن هنا ، فلم يعد جائزا لسيزان ان يشارك في المعارض التي تقوم تحت الرعاية الرسمية. فاسمه اصبح جدا معروفا وأفكارا كثيرة وثائرة التصقت به ما جعل اعضاء اللجنة الحاكمة غير مستعدين ولا لحظة، للضعف او لليونة. فقال ماريون حينها في احدى رسائله انه يندهش ازاء هذا الإصرار وبرودة الدم تلك التي يكتب لي بها بول سيزان: «حسنا! سوف نزعجهم هكذا في الأبدية لكن بإصرار اكبر.!

الا ان سيزان يجهل تماما ما ستأتي له به الحياة. انه يعمل فحسب. طبيعة الأشياء

الجامدة تشغله. اشياء ثابتة، جامدة، تلك التي تسمح له بكبح انفعالاته وعنفه ، فلا يهتم سوى بالتقنية الصورية. الطبيعة الجامدة بالنسبة له ، هي الرسم المطلق. وهي تتمتع لديه بالمبدأ ذاته الذي لدى بيتوفن في الكواتور: الجوهر، لب الأشياء، البحث عن الشكل، وكل هذا من دون زينة ولا زيادات. وها هو يقدّم الساعة السوداء لزولا، مرتجفا وخافق القلب. بالكاد ينظر زولا اليها. لم يعد نقد الرسم من اهتماماته ، وسيزان اصبح من عداد الفاشلين. (118)

في النضال الأبدي بين السلطة المؤسساتية والقدرة الحقيقية، انما القدرة، قدرته هو ، هي التي اخذت تربح وتتفوّق. الآن بدأ سيزان يعرف، ولو بشكل مبهم، انه يتبع الطريق الصحيحة، وانه بلغ مرحلة التحكم بفنه الفريد، انه متجه نحو خلاصه كفنان ، في ذلك الوقت حيث كان ينبغي على المرء ان يجد في الفن بديلا لموت الالهة وان يعيد صناعة العالم من خلال إعطائه اشكالا لم يعهدها احد بعد.

وهل كانت اوفير فردوسا آخر ؟ المكان مليء بالوديان والحدائق والمزارع ، ونهر الواز يجري فيها بهدوء تفيّئه اشجار الحور. فكيف يمكن لسيزان ان ينقل الى لوحته تلك الفروقات في الألوان ، الفروقات اللانهائية في اللون الأخضر واللون البني للخريف ؟ انه اللون الذي يجب علينا تخفيضه بتؤدة ، وتخفيف الانفعالات فيه. انها القاعدة الوحيدة ، قال له بيسارّو . **وثمة حقيقة اخرى، وهي اننا لا نصل الى الهدف من خلال الشكل ، اي الرسم، انما من خلال اللون.**

من قال ان الفن نشاط بريء؟ انه بالأحرى نبض المجتمع، انه مرآتها وبعدها التخييلي، انه توقها الى ما هو روحي.

---

(118) ترجمة: صباح زوين شاعرة وكاتبة من لبنان. بول سيزان الخيبة واليأس تنال من أهم ركائز حياته وهي الرسم لن أغير ما أعتقد.. الفن للفن مزحة قاسية. العدد الخامس والخمسون في منوعات
http://www.nizwa.com/%D8%A8%D9%88%D9%84-%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A8%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A3%D8%B3-%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%84-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%87%D9%85-%D8%B1%D9%83%D8%A7/

النهر مع جسر 1906

لـويس لـوروا، وهـو احـد الصـحافيين فـي جريـدة ال«شـاريفاري»، سـوف يبلـغ المسـتقبل والتـاريخ انمـا دون ان يعلـم، ولـو مـن بـاب الحماقـة : حـدث ذلـك اذ اراد ان يكـون احمـق وعقوقا من خـلال اختراعـه كلمـة «انطباعيـة» عنـدما انتقد مجموعـة الرسـامين الانطبـاعيين ولوحـاتهم المعروضـة التـي احـدثت ضـجة بسـبب اشـمئزاز الـزوار المتفرّجين ازاءهـا غريـب امر تلك المستحمات.

المستحمات.

لسن نساء او بالكاد. بل هذه الأشكال تبدو وكأنها آلهات بدائيات. فليس فيها تلك البدانة او الرحابة التي في لوحات رونوار، ولا تلك الرقة التي في راقصات دوغا. ولا حتى اي شيء من الشهوانية ولو الخجولة على الرغم من صراحتها، التي لدى غوغين. هي كتل ، اشكال هرمية تتماهى بالطبيعة، في معظم الأحيان تكون مرئية من الخلف، مخنثة الى حد ما، وفي اي حال خالية كليا مما قد يشير الى الجنس في تلك الأجساد الى درجة

ان معاصـــــــــــــــريه لـــــــــــــــم يتوانـــــــــــــــوا عـــــــــــــــن

المستحمين.

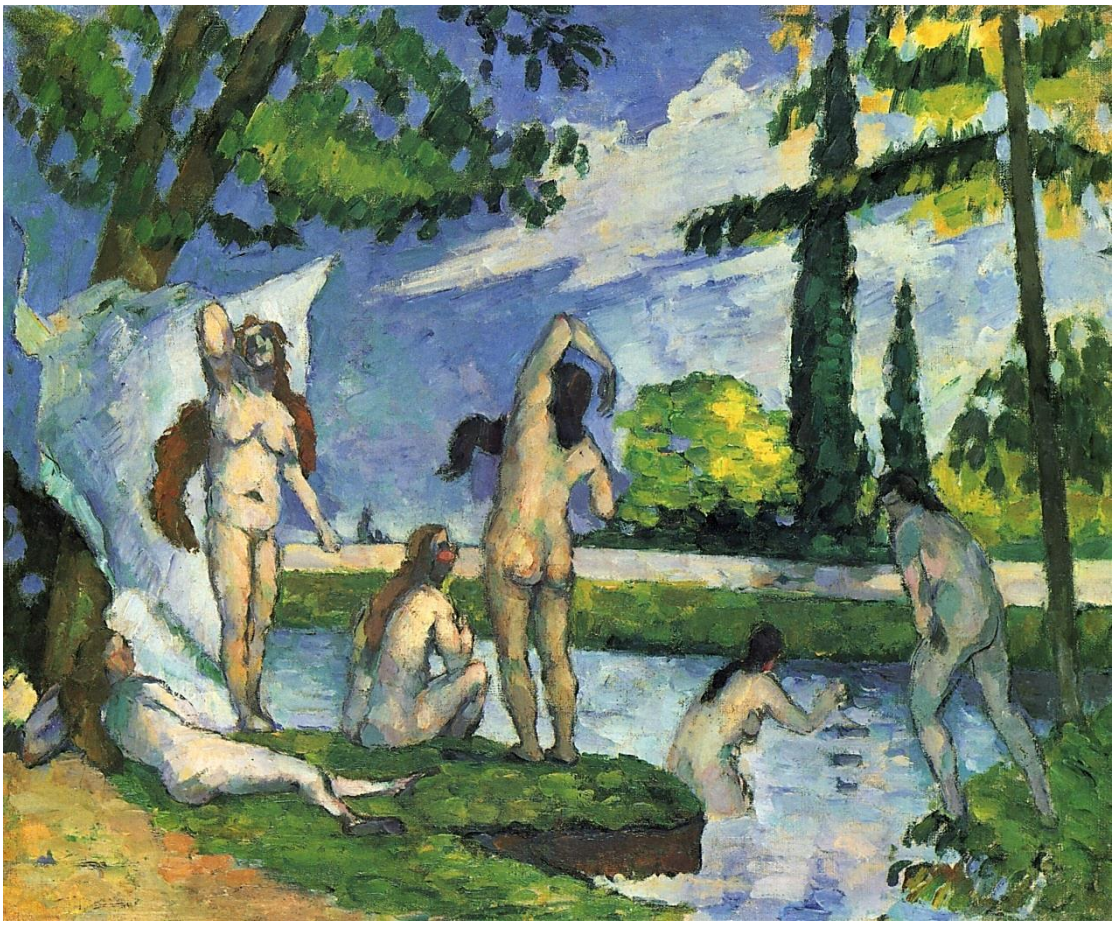
الشعور بمثلية لاواعية لدى سيزان. في اي حال هذه المستحمّات مزعجات. لسن «نساء جميلات». و لسن هنا ليقلن لنا الحياة والرغبة والأنوثة، انما هن هنا ليملأن المكان. لسن مدوّنات في الوقت، انما في المادة. هذه النساء لا يخبرننا شيئا: انهن موجودات فحسب. لسن عاريات بفعل نزعهن الثياب عن اجسادهن، انما هن عاريات اذ لم يلبسن ابدا بعد وهذا يجعل الفرق كله. هذه المستحمّات ، مع جبل سانت فيكتوار ، هي العمل الأهم خلال العشرين سنة الأخيرة من حياة سيزان. عشرون سنة من النضال للخروج من التقاليد، من بوسين، من غريكو، حتى وجد الطريق النهائية لهندسة ذات ايقاع ضخم وتجريدية الى حد بعيد ، والتي سيتذكرها بيكاسو عندما رسم آنسات افينيون.

المستحمات1902

سيزان يعود الى باريس بدءا من ايلول (سبتمبر) 1874. هذه المرة اصرّ على مواجهة سادية والده. فالواجب ناداه. عاد الى زوجته وابنه (والدا سيزان لا يعلمان بزواجه ولا بوجود ابن له). اذن وكأن الواجب ناداه ويا لها من غرابة، اذ كان سيزان واثقا من ذاته. فاليقين من انه اختار الطريق الصحيحة الوحيدة، منحه قوة جامحة. ولا تزال بالنسبة له فكرة البحث عن الشهرة مهما كان الثمن، فكرة مبتذلة ، وقد اصبح اليوم متأكدا من ذلك ، اذ بات يرى ان الفرح الذي يأتينا فقط لمجرّد قبول اولئك الرديئين بنا، هو افضل مثال لانحطاطنا. وفي رسالة الى والدته يقول بول سيزان : بدأت اشعر بأني اقوى من كل اولئك الذين يحوطونني وأنت تعلمين ان رأيي الشخصي بذاتي لم يأت اليّ سوى بدراية كبيرة. عليّ ان اعمل دائما وبدأب، لكن ليس للوصول الى الإنجاز، اذ هذا الأمر يفتن فقط الحمقى. وبالتالي فإن هذا الشيء الذي الى هذه الدرجة يقدّرونه وبابتذال، ليس سوى

صنعة عامل مهني صغير ينتج ولا شك عملا عاديا وغير فنّي. واذا كان عليّ ولا بد من ذلك ان اتابع العمل ، فلهدف واحد فحسب ، الا وهو لذة ان اصنع لوحاتي اكثر حقيقية واكثر علمية.

اكثر حقيقية وأكثر علمية. هما الوصفان الوحيدان اللذان يستطيعان تحديد البحث الفني الذي قام به سيزان منذ البداية. حقيقة وعلم ، اي انه يعي ان الفن ليس عملا يتعلق بالعفوية ، كما انه ليس ببساطة صنعة المهارة. الفن هو ان نخلق عالما آخر ، وأن نبلغ الحقيقة ليس من خلال التقليد ، انما من خلال استقلالية الشكل.



المستحمات.

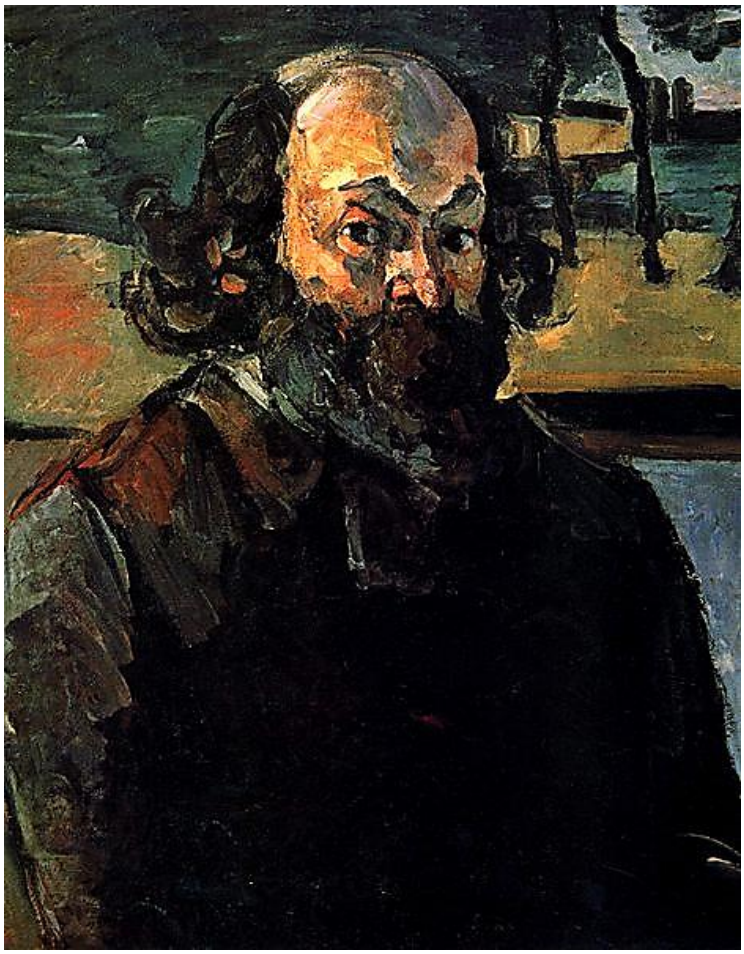
فالانطباعية مرحلة، تجديد، نفس جديد من الهواء النقي. لكن هذا لم يعد يكفي. لم يعد يكفي ان نرسم جمال الطبيعة والنور والهواء الطلق وأن ندع حواسنا تقودنا فحسب: فكل

فنان يملك رؤية الى العالم اذن يملك هندسة له. ولكن يجب ايضا من ناحية اخرى ان نأخذ بعين الاعتبار الأعماق الجبارة في المواد الموروثة، ان ندمج في اعمالنا كل ما تركه لنا المعلمون قبلنا من رامبرانت وتينتوريه وشاردين : لقد اصبح سيزان الآن ، والريشة في يده، قادرا على محاورة العظماء.

بالنسبة الى علاقته بزوجته اورتانس ، فهو يتحمّلها ويحترمها لكن ثمة واقع لامفر منه : لا يحبها كما يفترض بالحب ان يكون. لم تعد تثير فيه تلك الانفعالات التي طالما قرأ عنها ايام مراهقته لدى شعرائه المفضّلين. سيزان ليس لهذه الحياة. لكن لأي منها؟ فالحياة الحقيقية غائبة.

في شهر نيسان (ابريل) 1876 ولدى افتتاح المعرض الانطباعي الثاني، كان سيزان قد عاد الى بلدته. فأرسل بلوحة الى المعرض ولكنها رفضت كسابقاتها. وهو اذن في بلدته في البروفانس، بلغته اخبار المعرض الذي لم يدعوه يشارك فيه. كانت الصحافة في اي حال تشن هجوما عنيفا على مجموعة اولئك الرسامين الذين عرضوا لوحاتهم من اصدقاء ومعاصري سيزان. جريدة لوفيغارو تتهجم عليهم جميعا: شارع بيلتييه يعاني من البؤس. فبعد حريق الأوبيرا، ها هي كارثة اخرى تنقضّ على هذا الحيّ. خمسة او ستة معاقون بينهم امرأة، اتفقوا على عرض لوحاتهم. ثمة من انفجروا ضحكا وهم ينظرون الى اللوحات من الزوار. لهو مشهد مخيف للتفاهة البشرية التي تخسر نفسها الى درجة الجنون» «وكي يضع سيزان كل هذا الأخضر في لوحته، فمن المفترض انه يتخيّل ان كيلوغراما من الأخضر يكون اكثر اخضرارا من الغرام الواحد». ماذا بوسع سيزان ان يفعل داخل هذه الأجواء الخانقة والمليئة كراهية ونفيا؟ وكم كان بالتالي محقّا عندما رفض ان يحضر الى هذا المعرض. وما نفع ان يناضل ازاء كل هذا اللؤم؟ المخرج الوحيد: مواصلة العمل. قد يستغرق هذا ما يستغرقه من وقت. لكن ما الهمّ ؟! فماذا تعني بضع سنوات عندما نعرف اننا الأقوى ، اننا على يقين، حسب حدسنا، من اننا سنخلد.

في الحقيقة ، كان سيزان في وضع خطر. لم يتخلّ كليا عن المعارض التي لا تزال ترفضه، لكنه ايضا لا يريد ان يشترك في معرض جديد للانطباعيين سنة 1879، بعد عودته بقليل الى باريس ، وذلك خوفا من ان تغلق مرة اخرى الأبواب، ونهائيا، في وجهه. اما السبب الآخر والأهم، فهو انه لا يرى نفسه في جماعة الانطباعيين التي كانت بدأت تشق طريقها بنجاح: لم يكن يرى نفسه سوى من خلال ذاته. فالفنان الحقيقي هو قبل كل شيء شخص فردي بامتياز.



بورتريه سيزان

سيزان لا يرتاح كثيرا في أوساط اولئك «الأدبيين» الثرثارين. فماذا يفعل الكتّاب عندما يجتمعون معا؟ هل يتبادلون الأفكار السامية في الأدب والفن والعالم ؟ لا. انهم بالأحرى يتحدثون عن عدد النسخ المطبوعة وعن العقود المبرمة وعن الإعلام وعن نفاق الناشرين.

فقـــط ســـيدات المجتمـــع يـــتكلمن ، ولـــو بغيـــر كفـــاءة، عـــن الأدب. في صيف 1880 يقيم سيزان مرة اخرى في ميدان هروبا من الجو العائلي الثقيل. لكن فـي ميـدان ايضـا (حيـث يسـكن اميـل زولا) الأجـواء خانقـة. لـم يبـد زولا حماسـة كبيـرة لاستقباله. لكنـه فـي النهايـة اتـى للرسم. هل زولا منزعج منـه؟ لا ننسـى ان سيزان صـديق متطلّب. يطلب فلوسا ويطلب اقامات طويلة... لكن بالنسبة لـه كل هذا طبيعي. ألم يكن دائما يستقبل هو زولا بترحيب كبير في بيته؟ ألم تربط بينهما اخوّة قديمة تتعالى على الحسابات الضيقة وصدف الحياة والمصير؟ اميل زولا كان السبّاق في النجاح، هذا كل شيء. نجح، الاّ ان سيزان يراه منكمشا ومتوترا وقلقا وكأن امامه انفتحت هوة عميقة. هل جرى كل شيء معه سريعا ؟ النجاح، المال، موقعه كضمير زمانه وصوته....انه يتخبط بين عجرفة النجاح (هو الذي كان قبل وقت قليل في القاع) وبين الشك في الذات، وهو امر لا يشفى منه المرء اطلاقا. هل هذا هو النجاح اذن؟ هل هو سوء تفاهم ، هل هو غشّ ودجل؟ صحيح اننا نملك بيتا كبيرا ومالا وأننا نفشل نجاحنا في كل مكان، لكن عندما نكون اذكياء نعلم ان كل هذا لا يساوي شيئا، او شيئا قليلا ليس الاّ.

اصبح والده في المقبرة. وبول يركض نحو الموضوع. فمنذ وقت طويل وجبل سانت فيكتوار في صلب نظره.

انه يرسمه (اي الجبل) من مختلف جوانبه، اذ هو في بحث مستمر عن ابعاد جديدة لـه. في المجموعة الأولى لسانت فيكتوار التي يعود تاريخها الى سنوات 1880 ، لم يكن الجبل بعد في الشكل النموذجي، لم يكن بعد الموضوع المركزي الذي سيصبح لاحقا رمز الحداثـــة فـــي الرســـم، بـــل الخطـــوات الأولـــى نحـــو التكعيبيـــة والتجريديـــة. لهي حقبة غريبة في حياته. وكأن موت والده اعتقه. لم يعد ينتظر شيئا، لكنه لم يعمل في حياته كما اخذ يعمل الآن. فهو محاط بثلاث نساء، اي امّه وأخته وزوجته (التي عادت وقبلت بها عائلته بعد زواجهما بسنوات كثيرة) ، بل هو مدلّل كديك مرفه الى درجة

لم يعد قادرا على تحمل كل هذا الغنج ، الأمر الذي دفعه الى الهروب من خلال العمل الكثيف. انما الحياة تفلت من بين يديه. أشجار الكستناء عارية في حديقة بيته. مناظر الطبيعة الشتوية شاحبة. يشعر ان شيئا يتبدل في جسمه. ذلك التعب. كأن الدم يجري بصعوبة في شرايينه. تلك الدوخات المقلقة. العالم المحيط به غير حنون. داء السكري بدأ يتآكله بسرعة. ففي تلك الحقبة انما بدأت عودته المدهشة الى الدين. فكما الفن، ومع تقدم السنين، راح الدين يحتل حيّزا متزايدا في هذا الرأس، في هذا الجسم الباحث عن يقين وعن سلام.

في اواخر الثمانينات ينتقل مرة اخرى الى باريس ويقيم في كي دانجو.هذا المكان هو اجمل الأحياء الباريسية ، واشتهر منذ زمن طويل اذ سكن فيه بالتعاقب كل الرسامين والفنانين. وما لا شك فيه ان فترة الصيام والكرنفال تلك في برودة الشتاء هي التي ألهمته ذلك الموضوع المفاجيء في اعماله : شخصية آرلوكان. ومن اجل انجاز لوحاته، كان عليه ان يتخذ ابنه مثلا لهذه اللوحة. ابنه بول الصغير الذي ألبسه زي آرلوكان وأخذ ايضا ابن احد الكندرجيين وألبسه زي بييرو. كانت ساعات الرسم مرهقة للطفلين، الاّ ان اللوحتين كانتا هنا ، الآرلوكان وثلاثاء المرفع، عملان كبيران ، من اهم ما صنع سيزان. وبعدها بسنوات، كانت هاتان اللوحتان مصدر إلهام المدرسة التكعيبية والفوفيسم. وكان لبيكاسو ان ادى لهما تحيته من خلال «بول وبييرو» الشهيرة.

في سنواته الأخيرة يقول سيزان في رسالة لأحد اصدقائه : **كل يوم اتقدّم خطوة في الرسم. وهنا يكمن جوهر العمل. الرسم يأتي شيئا فشيئا بينما نلوّن. فكلما تناغمت الألوان ، كلما تحددت ملامح الرسم. تناقضات الألوان وعلاقتها في ما بينها، انما هي سرّ الرسم.**

وكأنه اراد ان يقول: انه يجب علينا تجنب ♥الدغمائية، لكن مهما يكن فلا بد من النظريات (119).

«هرم الجماجم»

لوحة هرم الجماجم 1901 اختيار مثير في الفترة الأخيرة من حياته بين عامي 1898 و 1905 ,الطبيعة والمناظر الثابتة والصامتة، هي موضوعات اهتمام الرسام الفرنسي بول سيزان....في السنوات الاخيرة من حياة سيزان رسم هذه اللوحة: طاولة بها ثلاث جماجم

♥ الجزمية أو دوغماتيةأو دوغمائية هي التعصب لفكرة معينة من قبل مجموعة دون قبول النقاش فيها أو الإتيان بأي دليل ينقضها لمناقشته أو كما هي لدى الإغريق الجمود الفكري. وهي التشدد في الاعتقاد الديني أو المبدأالأيديولوجي، أو موضوع غير مفتوح للنقاش أو للشك.

(119) ترجمة: صباح زوين شاعرة وكاتبة من لبنان. بول سيزان الخيبة واليأس تنال من أهم ركائز حياته وهي الرسم لن أغير ما أعتقد.. الفن للفن مزحة قاسية. العدد الخامس والخمسون في منوعات

http://www.nizwa.com/%D8%A8%D9%88%D9%84-%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A8%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A3%D8%B3-/%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%84-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%87%D9%85-%D8%B1%D9%83%D8%A7

بشرية في فضاء قاتم، الوان غامقة توحي بالكآبة وتشعرنا للحظة بالنهاية الحتمية للإنسان.

كان يعرف على الفنان بول سيزان الغموض و ميله لليأس الشيء الذي إنعكس على معظم أعماله الفنية.

هذه اللوحة تظهر صراعاً وغلبة وخسارة بين الجماجم. أمر مثير حقاً، وإشارة لا تخلو من المأساة. إذ تظهر صراع الإنسان مع أبناء جلدته في واقع أزلي، يبدو متأصّلاً داخل جينات الإنسان عبر التاريخ، أو إشارة إلى بقاء مخلّفات الصراعات حتى بعد موت مسبّبيها. الجمجمة التي تعتلي الهرم هي الوحيدة التي تمتلك الأسنان، وتظهر كأنها تصرخ بنشوة الانتصار، بينما الجماجم الباقية تظهر أنين الألم والانكسار. (120)

الجماجم

(120) حسين السكاف, جياكوميتي وسيزان التقيا أخيراً في كوبنهاغن

طبيعة ساكنة مع مرطبان

يتكون هذا العمل طبيعة ساكنة مع مرطبان من مفردات طبيعية واخرى صناعية, تجمعت بانسجام على وفق تصور الفنان بقيمها ووظائفها, فقد تمثلت من (التفاح) الاصفر مع بعض البقع اللونية الحمراء التي تغطي جزء من سطح التفاح الذي جمع في صحن كبير مستدير والصحن بدوره محاط بقطعة قماش بيضاء لها عدة طيات تضفي على العمل شيئا من الحركة والقيم اللونية والشكلية من خلال تنوعات الضوء والظل, وقد وضع بجانب الصحن ابريق شاي مزخرف وجرّة خضراء اللون ووعاء خزفي محاطة بنسيج من حبال ,وضع الفنان هذه المفردات على طاولة خشبية بما يشعر المتلقي بإهمال المنظور وانها اشكال ليست مستقرة تثير القلق وعدم الثبات. [121]

---

[121] خديجة ناجي عاجل, الهندسية في الرسم الحديث, – دراسة تحليلية –الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد بغداد 2007م,

ان امعان النظر في اللوحة يؤدي الى ملاحظة الطاولة الخشبية ذات المجرات المستطيلة الهندسية الشكل, إذ تميزت بالأقفال التي برزت منها بشكل واضح الاقفال الوسطية بلون افتح من البقية وخلفية العمل جعلها الفنان بشكل غامق مع وجود مساحات بسيطة يظهر فيها الضوء الخافت ,اما على الاجزاء الاساسية للعمل فقد ظهر الضوء بشكل واضح إذ توزع بشكل متساوٍ يظهر الاشكال الهندسية جميعها من خلال الضوء الساقط عليها.

وجدت كذلك منضدة خشبية عمودية(بشكل افقي)وضعت كل مساحة مضيئة في النور لتوازي مساحة لونية اتضح انه(حامل اللوحة)الذي تظهر منه لوحة فنية ادركنا انه(مشغل الفنان) والضوء الساقط على الارضية بقيمة لونية فاتحة فالشكل مستقر ومكون من مفردات كلها اشكال هندسية وكما عبر عنها(سيزان)(ان كل ما في الطبيعة ينطوي على صورة الاسطوانة والكرة والمخروط) فمن خلال تلك الرؤية تجاه الطبيعة نحس نظامه في اللوحة ومن ثم كل الخطوط الافقية والعمودية والدوائر والمثلثات تلتقي في نقطة واحدة في الافق على مستوى عين الناظر والثانية في استعمال التظليل كما رسم الدائرة(الفاكهة)ومن ثم التظليل بالتدريج بادئين من طرف ومنتهين من الطرف الآخر فاذا بالدائرة تصبح كرة وكذلك بالنسبة للأشكال الهندسية الآخرى المستعملة في هذا العمل فبلمساته التي وضعها الفنان على شكل خطوط صغيرة ومتوازية ومستقيمة وتارة اخرى عمودية جعلت اشكاله الفنية كلها تعبر عنها بالأشكال الهندسية.

بذلك تنعكس رؤية الفنان الذاتية في سمات عمله الفني وكنتيجة لمعالجتها واكتشاف الاشكال الهندسية والجمالية فيها عبر اعادة صياغة وجودها في السطح التصويري ، ومن تداخل الموضوع مع اجزائه فقد ظهرت الاشكال الهندسية بشكل فاعل ومتحرك كي يبرز العمل من الناحية اللونية والجمالية للأشكال إذ اوجد علاقات مؤثرة ومتطابقة مع الجوهر.

وظف الفنان الاشكال الطبيعة بشكل قصدي إذ ظهر نفي المضمون لصالح الشكل واللون عندها يتضح ان العمل الفني له علاقات وظيفية منها(الفاكهة)التي تعبر عن نتاج طبيعة بشكلها الدائري الهندسي إذ تمثل جمالا وتناغما لونيا, اما الاشكال المتبقية فقد وظفها الفنان على شكل خطوط مستقيمة ومائلة ومستطيلة بالرغم من وجود علاقات لونية شكلية في الموضوع الا انه لا ينفي وجود الاشكال الهندسية الظاهرة بالعمل الفني,لذا نجد ان الفنان جسّد ايقاعا خطيا ولونيا من خلال الظل والضوء ووزعها بشكل متناسق ومنسجم من الخلفية التي تميزت بالوانها الداكنة والغامقة على عكس الالوان الفاتحة التي وضعت على المفردات الهندسية المستعملة في(الفاكهة والاواني) التي وضعت على المنضدة وفق مستوى معين.

ونجد ان هنالك ايقاعا متناوبا في توزيع الاضواء والاشكال فقد حاول الفنان من خلال تقديمه للمفردات البصرية وتحريكها عدة مرات لايجاد نوع من التغيير من ناحية حجومها وقيمتها وملمسها بصورة تدريجية وفق العمق المنظوري وقد اتبع اسلوب منتظم متتابع لخلق هذا التغيير بشكل ايقاعي وخلق ايهام منظوري للعمل الفني فضلا عما تركه الفنان بضربات الفرشاة المتقطعة من الضوء وفرض ايقاع موحد ومحكم على العمل, إذ اظهر الكثافة اللونية الممتدة بشكل مقسم التراكيب المستعملة مكان تعامله مع الفرشاة ووضع لمسات عريضة بشكل هندسي مدروس مثل(المستطيل) لتحقيق كتل ذات اشكال معمارية يحقق حالة صورية يدركها المتلقي. [122]

[122] خديجة ناجي عاجل, الهندسية في الرسم الحديث, – دراسة تحليلية –الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد . بغداد 2007م

پول گوگان (Gauguin Paul)

كتب رسامنا في يومياته: " المدنية تفارق كياني يوماً بعد يوم , **اوجين هنري پول گوگان** (Gauguin Paul) عاش في باريس 1848 جزر المركيز 1903 م, هو رسام فرنسي ولد عام (1848 – 1903) في باريس من أب صحفي فرنسي وأم أسبانية من اصل بيرو . مات أبوه وهو في الثالثة من عمره أثناء سفره الي بيرو وبعد وفاة والده أقام مع والدته في ليما لمدة خمس سنوات , تخرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولاً أخرى، استعمل تدرجات واسعة من الألوان المنتظمة، في رسوماته الإهليجية (تركز على الشكل العام للموضوع بدون التقيد بالتفاصيل الدقيقة). كان يريد أن يستكشف المنابع الأولى للإبداع، فأمضى فترة (منذ 1886 م) في بروتانيا(Bretagne) ، قضاها رفقة جماعة من أصدقائه :إي. برنارد É. Bernard و آخرون أطلق على المجموعة اسم :مدرسة جسر أڤن، ونشأت معها الحركة التركيبية .التحق بعدها بصديقه الرسّام ڤان گوخ في مدينة آرلب الجنوب الفرنسي، قبل أن يستقر (1891 م) في پولينزيا

الفرنسية♥ تاهيتي، هيفا–أوآ. كان له بالغ الأثر على أتباع المدرستين الوُحوشية والنابية. (123)

و اشتهر بالسيراميك، والنحت، والرسم الخشبي. في لوحاته الزيتية المزخرفة، كان يغيِّر الصورة الطبيعية بإدخال مساحات واسعة ملونة ومتعرِّجة. وسع أسلوبه الطرق التي يمكن للفنانين التعبير بها عن أنفسهم في بداية القرن العشرين. أثَّرت لوحاته الزيتية على المدرسة الفوقية، وبخاصة الرسام الفرنسي هنري ماتيس، كما أثرت على التعبيريين الألمان.

مطلع حياته

وُلد يوجين هنري بول جوجان في باريس. ودخل عالم الملاحة البحرية عندما كان عمره 17 سنة كطالب عسكري في البحرية التجارية. ولكنه لم يواصل عمله البحري. فدخل، بدلاً من ذلك، الصناعة المصرفية وأصبح خبيرًا ماليًا ناجحًا. وفي عام 1873م، تزوج جوجان بمتِّي صوفيا جاد (ابنة وزير دنماركي)، وأنجبت له خمسة أطفال. وبعد زواجه بفترة قصيرة بدأ جوجان الرسم بالزيت وجمع الصور. في عام 1883م عانت الصناعة المصرفية من الإفلاس، مما حفز جوجان على استبدال عمله التجاري بالرسم.

♥ تاهيتى Tahiti أو أوتاهيتى O'Tahiti ، أكبر جزيره فى مجموعة جزر سوسايتى فى جنوب المحيط الهادى (الباسيفيك) مساحتها 1041 كم مربع و عاصمتها پاپيتى Papeete. عدد سكانها حوالى 178,133. و عملتها الفرنك البولينيزى. تاهيتى كمان عاصمة المستعمرات الفرنساويه فى المحيط الهادى المعروفه بإسم جزر بولينيزيا الفرنساويه.

بينتمى سكان تاهيتى للبولينيزيين لكن بيعتبرو مواطنين فرنساويين و بيتكلمو بولينيزى و اللغه الفرنساوى مستخدمه كمان.

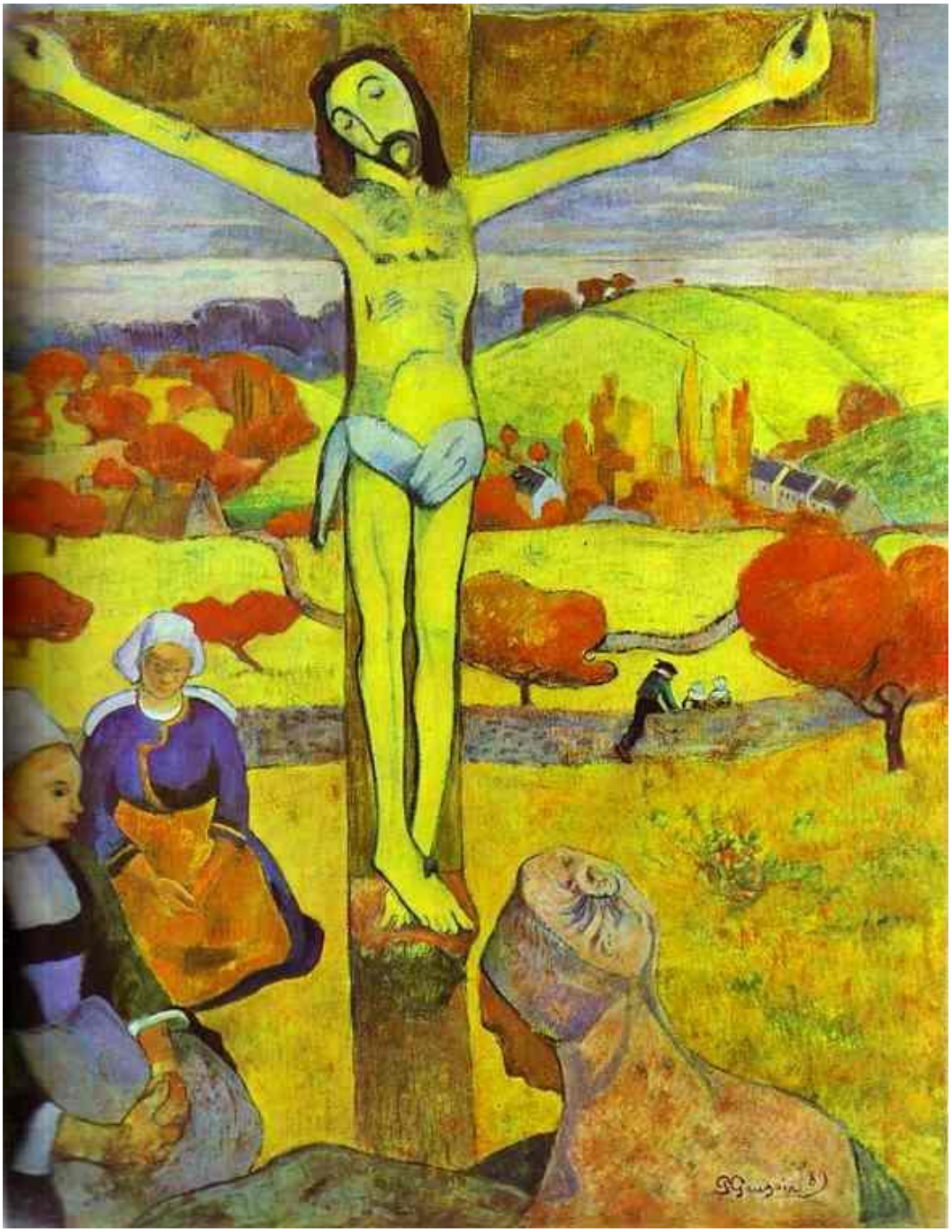
من أشهر جزرها : موريا اللى مباشرة قدام پاپيتى ، و بورا بورا ، و هاوهينا ، و تاها ، و رياتيا.

تاهيتى بركانيه جبليه و ليها سهول ساحليه خصبه ، بتنتج الفواكه زى المانجه و القصب و الكاكاو و البن و الفانيليا و القطن ، و بتصدر الكوبرا و اللولى و جوز الهند و الڤانيليا و الفوسفات. تاهيتى مشهوره بجمال طبيعتها و شواطئها و طيبة سكانها و حسن معاشرتهم و بيزورها سياح كتير. الفرنساويين حافظو على شكل جزر تاهيتى التقليدى و اتجنبو بنا مبانى عاليه زى ما عمل الامريكان فى هاواى). جنب پاپيتى فيه " نقطة ڤينوس " و هى المكان اللى قعد فيه الملاح المستكشف الانجليزى چيمس كووك فى ابريل 1769 وهو فى رحلته فى المحيط الهادى لرصد تحرك كوكب ڤينوس (الزهره).

https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%A7%D9%87%D9%8A%D8%AA%D9%89

(123) http://www.marefa.org/index.php/%D9%BE%D9%88%D9%84_%DA%AF%D9%88%DA%AF%D8%A7%D9%86

تُشابه لوحات جوجان الزيتية المبكِّرة أعمال الرسامين الفرنسيين كاميل كورو وكاميل بيسارو .وكلما اكتسب جوجان خبرة كرسام، استخدم ألواناً زاهية وغنيَّة مؤكداً على النمطية بدلاً من الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة.



يسوع الاصفر

ورغم هذا لم يستطع جوجان أن يبيع أيًا من لوحاته ووجد صعوبة في الإنفاق على نفسه وعائلته. تنازع مع زوجته على قضايا مالية، فانفصلا عام 1885م. في عام 1888م، انتقل جوجان إلى بريتاني (إقليم في شمال غربي فرنسا) وهناك قابل الفنان إميل برنارد. وشكَّل الرجلان أسلوبًا وفلسفة فنية عُرفت فيما بعد باسم التركيبية. تؤكد التركيبية على بساطة الشكل، والألوان المكثفة والتأثيرات الزخرفية . وقد برزت جميعها في لوحات جوجان الزيتية المتأخرة.

أواخر أيامه

أعجب جوجان ببراءة الناس وصراحتهم. فظنَّ أنه يمكن أن يجد هذه الصفات في الناس البعيدين عن الحضارة المعاصرة. وأخذه بحثه عن هذه العينة من الناس إلى تاهيتي، حيث عاش من عام 1891م إلى 1893م. ثم عاد إلى فرنسا في 1893م ولكنه عاد مرة أخرى ليستقر في البحار الجنوبية في 1895م. واستوطن ثانية في تاهيتي متحاشيًا المستوطنين الأوروبيين هناك.

في اكثر رسوماته جوجان سكان جزر البحار الجنوبية، واصفاً إياهم بالوداعة وسهولة الانقياد، كالعابرين في الأحلام. رسم المشاهد الاستوائية الغنية بألوان لامعة صافية. أعطى جوجان الكثير من لوحاته أسماء عناوين ملفتة للانتباه، مثل من أين أتينا؟ من نكون؟ إلى أين نحن سائرون؟.

اعتلت صحة جوجان بشكل خطير في التسعينيات من القرن التاسع عشر. فانتقل إلي جزر ماركيساس في 1901م ومات هناك. تبدو لوحته الأخيرة وكأنها تعبير أخير عن غربة رجل مريض يائس. فهي تُصوِّر منظرًا للشتاء في إقليم بريتاني الفرنسي.

أيمكن أن تكون الحرية السعيدة قد أفقدت بول جوجان إنسانيته وأحالته إلى إنسانٍ مجرد من كل الأحاسيس؟! أم أنه يسير على نهج إميل زولا ويتذكر كلماته..(يحصل الإنسان على إنسانيته الحقة عن طريق الآلام).. هل الألم هو الثمن الحقيقي لإنسانيتنا؟! أكانت حياة جوجان هي التطبيق العملي لهذه الفكرة؟!

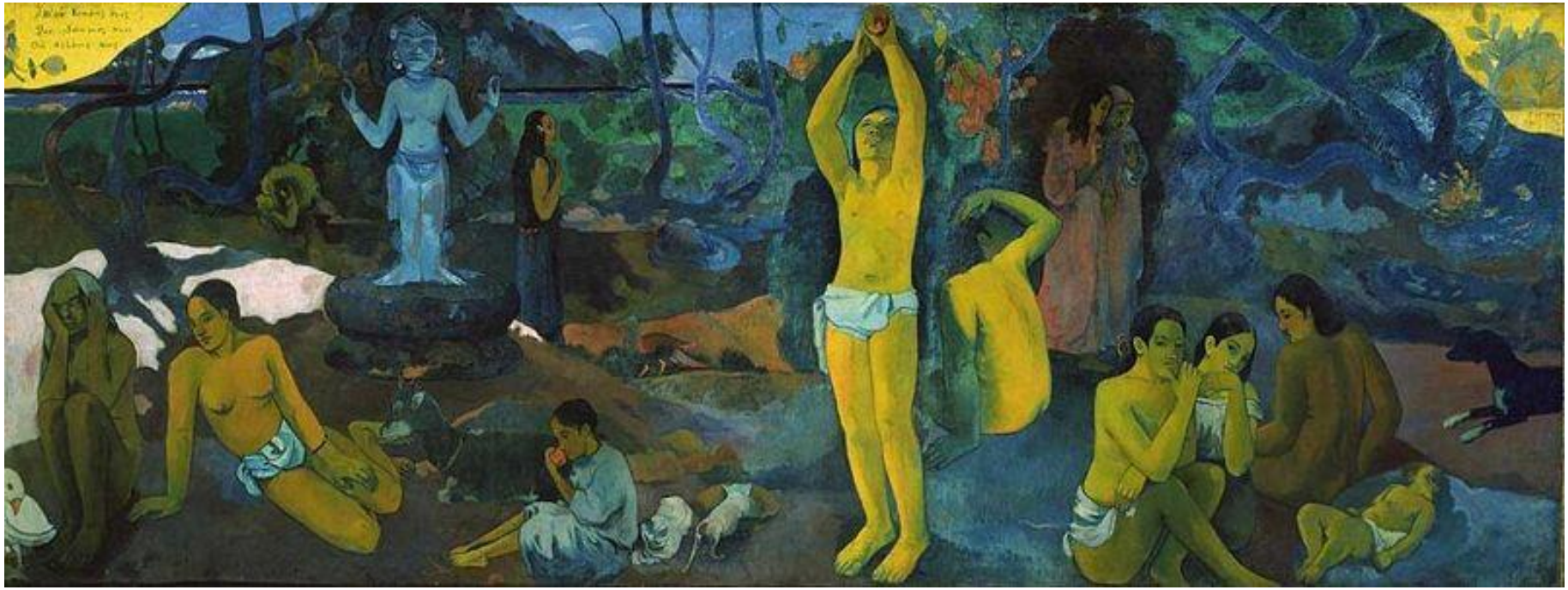
لا تظن يا بول أنك من أصلٍ فرنسي.. كل ما فيك من الدم الفرنسي هي بضع قطراتٍ من دم أمك وأبيك.. أما الدماء الحقيقية فهي من (بيرو).. من دمٍ ملكي.. دم الأنكا

الاسم (جوجان).. أهذا اسمٌ فرنسي؟!! – لكن أسرتي تحمله منذ زمنٍ بعيد!! – ومن أين جاؤوا بهذا الاسم الغريب.. إنه تحريفٌ بسيط جداً لكلمة (جوجن) أي الجواد الأصيل بلغة الأنكا.. وكان لا يسمى جوجن إلا الفتى المرشّح للعرش.. إذاً.. فأنا من قبائل الأنكا العريقة في الحضارة ذات الفن والعلم القديم!! والحرية!! والانطلاق.. والتوحش.. بل والحياة البوهيمية التي أعشقها.. وما أروع ذلك!! كلام جدته العجوز عن أصل الدماء التي تجري في عروقه، هو التفسير الوحيد للحياة الحرة البوهيمية التي كان يعيشها الشاب ابن العشرين بول جوجان.. والذي كان يعمل موظفاً في جمارك باريس. ومنذ حديث العجوز معه وليس في رأسه سوى فكرة السفر إلى أمريكا اللاتينية.. ليبحث عن آثار الأنكا. وبالفعل فقد أمضى إجازته في بيرو.. ولم يقابل أحداً من أجداده المزعومين!! وعاد على ظهر السفينة لوزيتانو حزيناً واجماً!! لم يجد الحياة الحرة المتوحشة البوهيمية التي كان يتوقعها!! وجد حضارة القرن التاسع عشر منقولةً من أوروبا وأمريكا الشمالية وإسبانيا!! وبينما كان يعاني من آثار فشل تلك الرحلة.. وجد في السفينة من يخفف عنه حالة الإحباط التي انتابته. كان شاباً في مثل عمره، ولكنه أكثر مرحاً وجنوناً وحباً للحياة!! قال له: إنك لا تدري يا جوجان ما يفوتك إذا لم تزر جزر الجنوب!! فالحياة هناك حرة!! لا

قيود!! لا حدود!! كل لذات الحياة في متناول يديك.. ما عليك إلا أن تمد يدك لتنال ما تريد دون رقيب أو حسيب أو قانون. والفتيات؟!! بالآلاف.. ومن كل الألوان والأعمار. أخشى أن يكون كلامك مشابهاً لكلام جدتي فأُحبط ثانيةً. لن يحدث.. لن يحدث.. وإذا أردت أن تصطحبني فسترى بعينيك كيف هي الحياة في جزر الجنوب!! وما إن عاد بول جوجان [124]

(124)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%BE%D9%88%D9%84_%DA%AF%D9%88%DA%AF%D8%A7%D9%86



من أين أتينا؟ من نكون؟ إلى أين ذاهبين؟
,1897زيت على كنڤاس
متحف الفنون الجميلة، بوسطن، مساتشوستس، الولايات المتحدة

من رحلته تلك حتى قدّم استقالته من العمل في الجمارك.. مما أرعب زوجته!! لماذا يا بول؟! نحن لسنا وحدنا.. لا تنسى الأطفال يا عزيزي.. أتريدنا أن نموت جوعاً؟!! سأبحث عن عملٍ يتناسب مع مواهبي.. لقد قررت أن أشتغل بالفن!! أي فن؟! اللوحات. الرسم؟! يا إلهي.. إنك لا تعرف ألف باء التصوير.. بل إنك تكره اللوحات.. انظر إلى حيطان البيت.. ليس عليها لوحة واحدة. يا زوجتي.. لن أشتغل برسم اللوحات.. بل ببيعها!! ولكي يشتري اللوحات حتى يقوم ببيعها، فلا بد له من الذهاب إلى المعارض.. وكانت أغلب المعارض تقام في مقاهي المونبارناس،

والبيجال، والحي اللاتيني.. وكان عليه أن يجالس الفنانين.. النخبة العظيمة من فناني النصف الثاني من القرن التاسع عشر.. ومعظمهم من رواد المدرسة الحديثة في الفن مثل (ديجا) و(مانيه) و(مونيه) و(رينوار) وغيرهم. كانوا يتحلقون في المقهى حول إميل زولا الكاتب الذي أخذ على عاتقه مبدأ الدفاع عن رواد المدرسة الحديثة.. وصار مجلس هؤلاء هو المكان المفضل عند بول جوجان الذي كان معجباً أشد الإعجاب بإميل زولا، فهو ينصت لكلماته بإمعان عندما كان يقول: " إنهم يزعمون أن كتبي لا حياء فيها!!؟ كما يزعمون أن لوحاتكم هذيان مجانين!!؟ حسناً.. قولوا لهم جميعاً أن إميل زولا يقول لكم: بل أنتم الذين لا حياء، ولا عقل لكم!! (يجيبه رينوار ضاحكاً).. ماذا نفعل إذا عاقبونا ورفضوا

شراء لوحاتنا يا مسيو زولا؟! عندها.. من الأفضل يا رينوار أن تموت جوعاً من أن تبيع لوحاتك إلى من لا يفهمها!! أجل يا أحبائي.. إن فننا المعاصر يمثل الحياة.. الحياة في كل مناحيها.. وبكل ألوانها!! فننا يمثل الخير والشر.. والفضيلة والرذيلة. (يعلّق فان كوخ).. والقبيح يا مسيو زولا.. يقولون إن رسومي قبيحة شوهاء؟!! القبح في نفوسهم يا فان كوخ.. والابتذال دائماً في عين من يراه وليس في غيره.. حسناً.. إذا كانوا يزعمون أننا نرسم القبح فلنسمّي مدرستنا مدرسة القبح!! (يضحكون).. تعالوا نضع دستور مدرستنا.. اكتب يا جوجان ولو أنك مجرد مراقب. يا سيدي.. لقد بدأت في تجربة قدراتي على الرسم. زولا (ضاحكاً).. حقاً؟!.. هذا نبأ غير طيب!! ولماذا يا مسيو زولا تراه غير طيب؟!! سيقول الناس إن الفن غدا لعبة كل الناس.. حتى تجار الصور الصغار صاروا يرسمون. سيدي أرجو ألا تحكم علي قبل أن ترى ما سوف أرسم!! حسناً.. حسناً.. ننتظر أن نرى رسوماتك!! والآن اكتب دستور مدرستنا الحديثة في الفن وحاول أن تتبع نصوصه.. من يدري.. اكتب!! اكتب!! " إننا نعتقد أولاً أن الفن يحاكي الطبيعة مهما بدت بشعة.. ونحن نتعامل مع الطبيعة ونتفاعل معها كما هي.. ونرى أن في حقيقة الطبيعة الصريحة جمالاً يفوق الكذب المنمّق.. ونؤمن بأن الألم الفني جميل لأنه يخاطب أعماق الأحاسيس البشرية.. ولما كانت رسالة الفن والفنان هي محاكاة الطبيعة فلنكن إذاً نحن من يعكس تلك الحقيقة بجمالها وبقبحها وبكل ما تحتويه وتنطوي عليه إفرازات الأحاسيس الإنسانية.

بول جوجان أحب هذا المنتدى الفني، وأصبح يجد نفسه بين جلسائه وتمنى لو أنه يستطيع أن يكون واحداً منهم.. ولكنه يعلم أن ذلك لن يحدث إلا إذا أتقن أصول الرسم.. ومكث في بيته لأكثر من ثلاثة أشهر.. أنهى فيها لوحته الأولى.. وذهب بها إلى مقهى مونبارناس.. فاستقبله زولا قائلاً: إنك بدائي يا بول جوجان!! (في انكسار).. للأسف.. حسبت أن عندي الموهبة. (مقاطعاً بحماس).. إن لديك موهبة فريدة يا جوجان.. البدائي هو إحساسك.. وهذا شيء جديد!! أنت أفضل من يمثل المدرسة الوحشية البدائية الإنسانية!! اسمح لي يا عزيزي جوجان أن أضع اسمك في قائمة الشرف لمدرستنا.. مدرسة البدائية والوحشية والقبح والحقيقة!! في ذلك اليوم ولد فنان.. فنانٌ عرفته باريس كواحد من أفراد المدرسة الانطباعية الجديدة.. تهافت الناس على شراء لوحاته.. وصار اسمه يتردد في محافل الفنون التشكيلية في باريس وغيرها.. وفجأةً وهو في ذروة النجاح.. هجر كل شيء!! وسافر إلى جزر الجنوب!! ترك زوجته صوفي!! وترك ابنته إيلين، وولده إميل!! ولما حاول البعض أن يثنيه عن عزمه كي لا ينفذ مخططه بالرحيل إلى

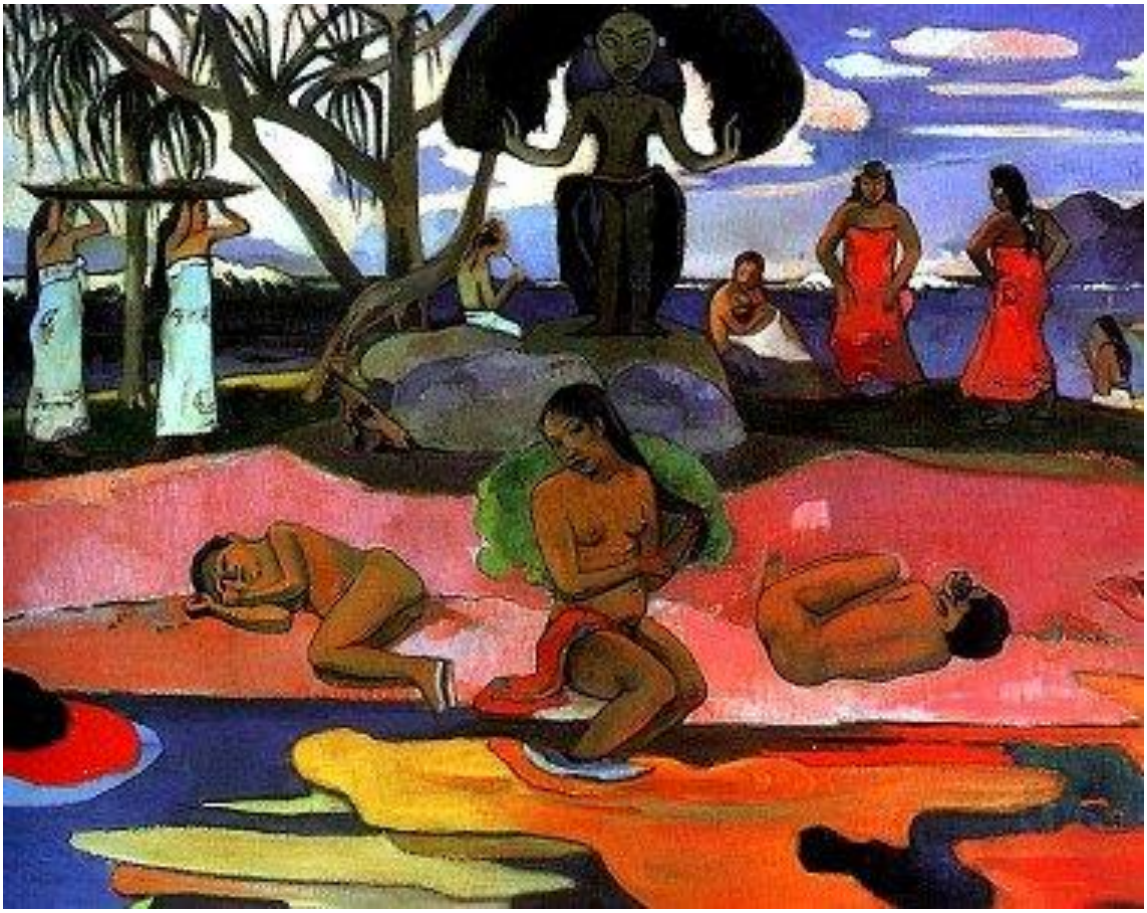
جزر الجنوب.. قال: كفى.. كفى.. في أول الأمر بعت حريتي للحكومة.. حين عملت موظفاً في الجمارك!! ثم بعت حريتي مرةً ثانية حين تزوجت وأنجبت!! وها هو جمهور باريس يريد أن أبيعه حريتي مرةً أخيرة ونهائية.. باسم الشهرة والمجد!! كلا.. مستحيل!!

في جزر تاهيتي عاش جوجان حياةً حرةً من كل القيود. واختار بعد جولاتٍ عديدة قرية (ماتاآيا) ليستقر فيها.. وحتى لا يفكر في العودة إلى حياته السابقة.. خلع كل عاداته.. بل حتى ثيابه الأوروبية.. وعاش بين أهالي تلك الجزيرة كواحدٍ منهم في كل مناحي حياتهم.. وكتب في يومياته: " المدنية تفارق كياني يوماً بعد يوم.. بدأت أفكر في الأمور ببساطةٍ ودون تعقيد.. لاخوف!! لا حقد!! لا حسد!! الحب للحياة الحرة.. إني أنسلخ من الحياة المصنوعة لأدخل في الطبيعة.. الطبيعة الإنسانية!! " لكأن دماء أجداده من الأنكا قد عادت تملأ كل شرايينه.. ولا تدع مكاناً لقطرةٍ واحدة تحن إلى باريس.. شانزليزيه.. البِگال.. ومقاهي الحي اللاتيني.. بل حتى اللوحات التي رسمها.. رفض أن يعطيها أسماء أوروبية.. وكلها تحمل أسماءها المشهورة بها الآن من لغة أهل تاهيتي.. لوحة (مانو).. أي الزمن الماضي، (تابابو).. أي الأرواح الميتة، (تاماتيتي).. أي السوق، (أريريا).. أي العاريات السعيدات.. وعشراتٍ من اللوحات التي خلّدت جوجان، كما خلّدت

جزر تاهيتي الساحرة. في غمرة سعادته وهو في عالمه الجديد بدأت المصائب تأتيه من كل حدبٍ وصوب!! ففي رسالةٍ وصلته من زوجته تقول له فيها: بول.. لقد ماتت ابنتنا إيلين بعد مرضٍ لم يمهلها.. وإميل فرّ إلى الجزائر.. إني أعيش وحيدة.. أرجوك لا تدعني للفاقة والمرض!! (في غضبٍ) يصيح.. لا..لا.. لن أعود إلى سجن المدنية مرةً أخرى..

لن أبيع حريتي بعد أن حصلت عليها!! أيمكن أن تكون الحرية السعيدة قد أفقدت بول جوجان إنسانيته وأحالته إلى إنسانٍ مجرد من كل الأحاسيس؟! أم أنه يسير على نهج إميل زولا ويتذكر كلماته..(يحصل الإنسان على إنسانيته الحقة عن طريق الآلام).. هل الألم هو الثمن الحقيقي لإنسانيتنا؟! أكانت حياة جوجان هي التطبيق العملي لهذه الفكرة؟! كيفما كان الأمر.. فقد رفض جوجان أن يعود إلى المدنية ثانيةً!! فجاءته الضربة الثانية .. حين أصيب بمرضٍ خبيث وقرر ساحر الجزيرة أن لا شفاء له.. وأوشك على

الانتحار.. لكن رسالةً جاءته من إميل زولا يذكر له فيها أن صديقه فان كوخ قد أصيب بالجنون!! [125]



وكتب بعد أن قرأ رسالة زولا: لا مفرّ من أن أصاب أنا الآخر بالجنون.. لا.. لا.. لن يكون هذا مصيري.. سأقتل نفسي قبل أن أغدو إنساناً محطماً مجنوناً!! وابتلع وهو فوق قمة جبلٍ يطل على الخليج في الجزيرة التي يعيش فيها.. ابتلع قدراً من الزرنيخ.. ورقد مكانه ينتظر النهاية!! لكن الساحر ينقذه في الوقت المناسب.

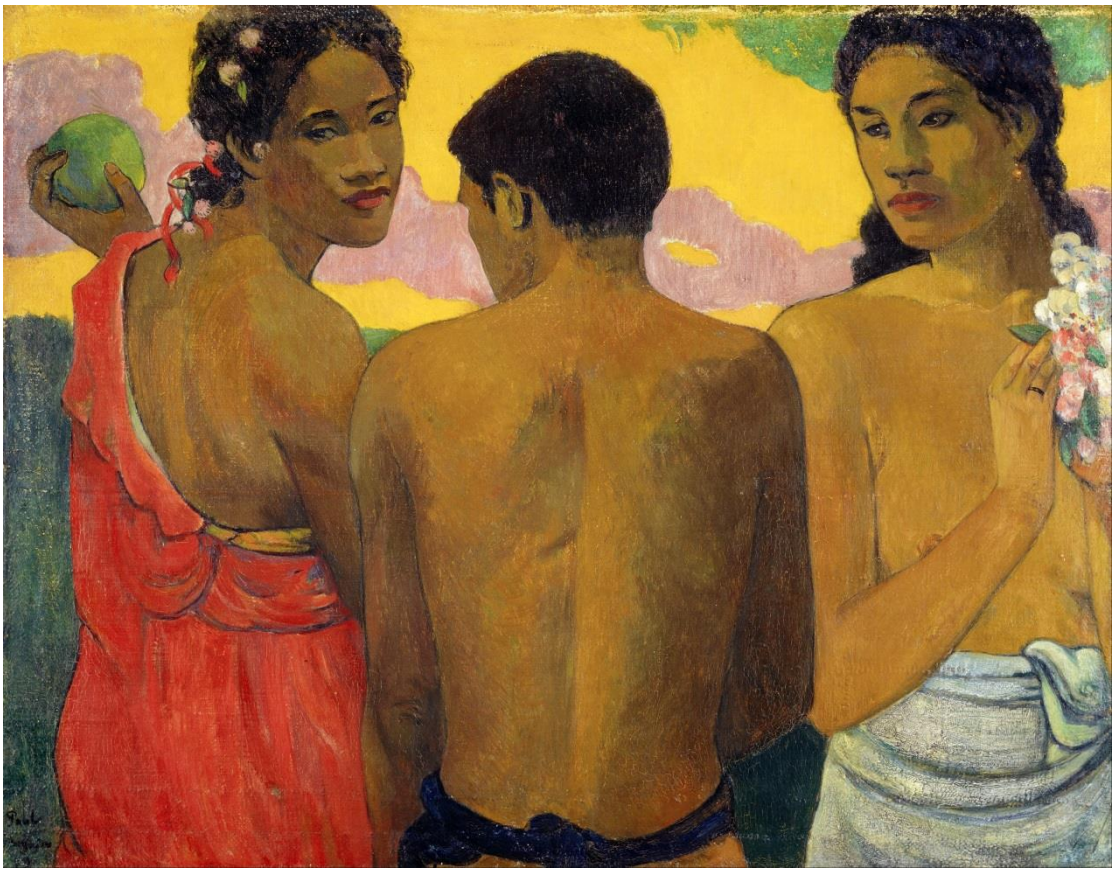
وبعد أن استرد بعضاً من صحته كتب يقول: " لقد رأيت العلامة التي رسمها الساحر بأصابعه في الهواء وهو يغادر كوخي!! لقد ظن أنني لا أفهم معناها.. ولهذا لم يهتم بأن

---

(125)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%BE%D9%88%D9%84_%DA%AF%D9%88%DA%AF%D8%A7%D9%86

يخفيها عني!! رسم الساحر في الهواء ثلاثة دوائر متقاطعة.. وهذا معناه أنني سأموت بعد ثلاثة مواعيد.. قد تكون ثلاثة أيام.. أو ثلاثة أسابيع.. أو ثلاثة شهور ..أو ثلاثة أعوام.. أيها؟! لا أدري!! أُرجّح أنني سأموت بعد ثلاثة شهور!!" وكما توقع بول جوجان، فقد زاره الموت فجأةً بعد ثلاثة شهور من يوم أن رسم الساحر له العلامة. مات بول جوجان بعد أن خلّف للبشرية ثروةً فنيةً ستظل خالدةً على مر الدهور.[126]



وجوجان يعتبر: رائد الفن الرمزي الذي يسعى ليجعل دنيا الواقع ودنيا الخيال يتواءمان. لقد أعلن الثورة على التجسيم وقال بصراحة: إن الغلطة الكبرى هي الفن الإغريقي مهما يكن جماله !وكان ينصح أتباعه بدراسة فنون التصوير الأخرى، كما ينصحهم بعدم الرسم من " الموديل " حتى لا يقيدوا مشاعرهم بالمظاهر الحسية؛ لأن الفن " تجريد " على حد

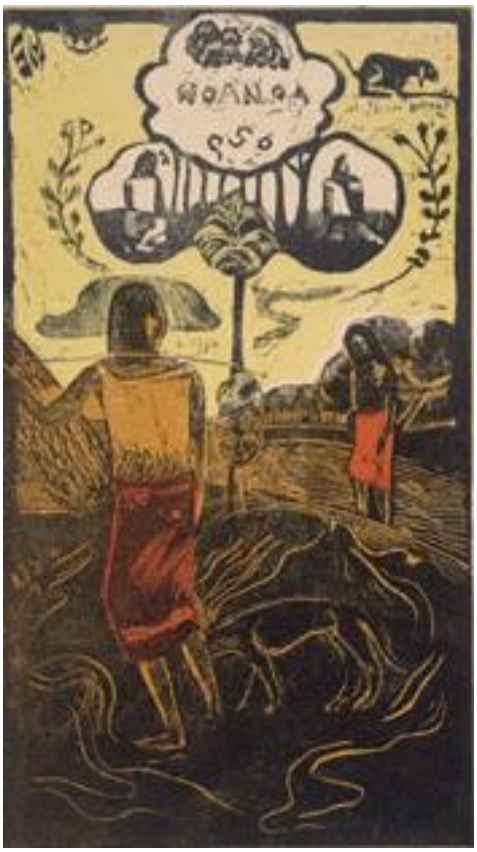
(126)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%BE%D9%88%D9%84_%DA%AF%D9%88%DA%AF%D8%A7%D9%86

تعبيره أي ينبع من ذهن الفنان وخياله وليس صورًا منسوخة.و من المقولات الشهيرة لجوجان ":الإنسان الواعي لا يقف على أكتاف الذين لا كتف لهم ، والفنان الواعي لا يقف على أكتاف معشر المعوقين.. والمهرجين. لستم يا معشر المهرجين سوى سحابة من دخان تسبح فوق فجر كاذب ، لستم سوى بلهاء تعدون شعر الحمار شعرة شعرة.. الفنان الحقيقي ليس سحابة دخان ، بل صاعقة .. صاعقة تنتج الرعد والبرق وتظل تطوف فوق القمم."

هذه العبارة قالها بول جوجان عندما تعرض لنقد شديد من طرف العديد من النقاد والفنانين في عصره "، وبهذه العبارة استطاع جوجان أن يسخر من الذين لم يستوعبوا بيان لوحاته، وكان يلقبهم بالمهرجين والمعوقين والبلهاء. كان يعلم جيدا أنهم من ذوي الخيال الناقص. لقد رمى لهم قطعا من العظام ورحل عنهم. رحل بول جوجان إلى جزر " تاهيتي " الخيالية لكي يجلس في زاويته الخاصة ويبدع أروع أعماله الخالدة.

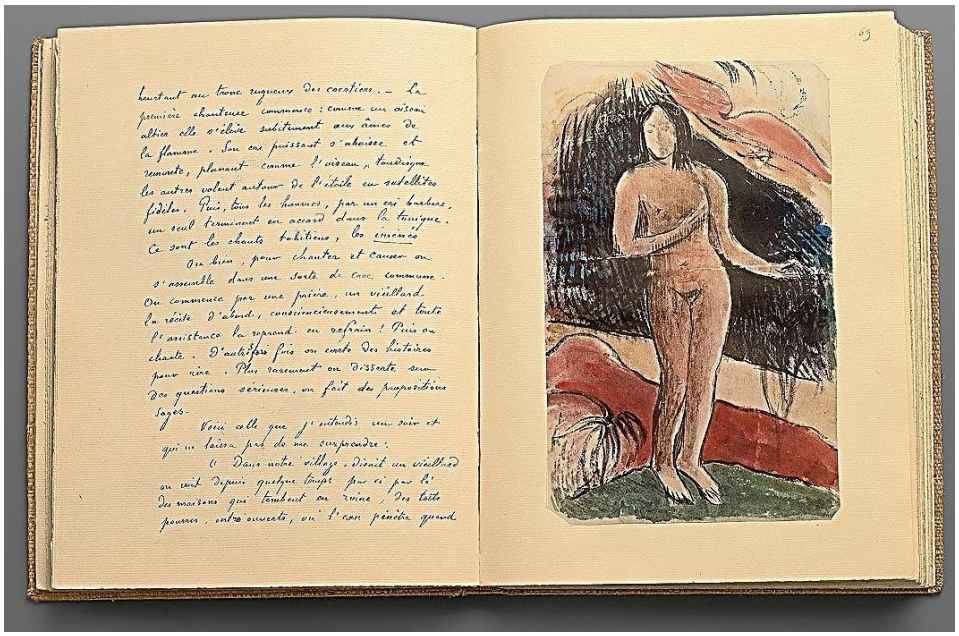
كتب " بول جوجان" في رسالة إلى احد أصدقائه يقول فيها" المراة التاهيتية لا تخرج وحيدة في الليل ، لأنها تخاف الأشباح ، والأشباح التاهيتية لا تخرج في الليل لأنها تخاف من قطيع النساء."



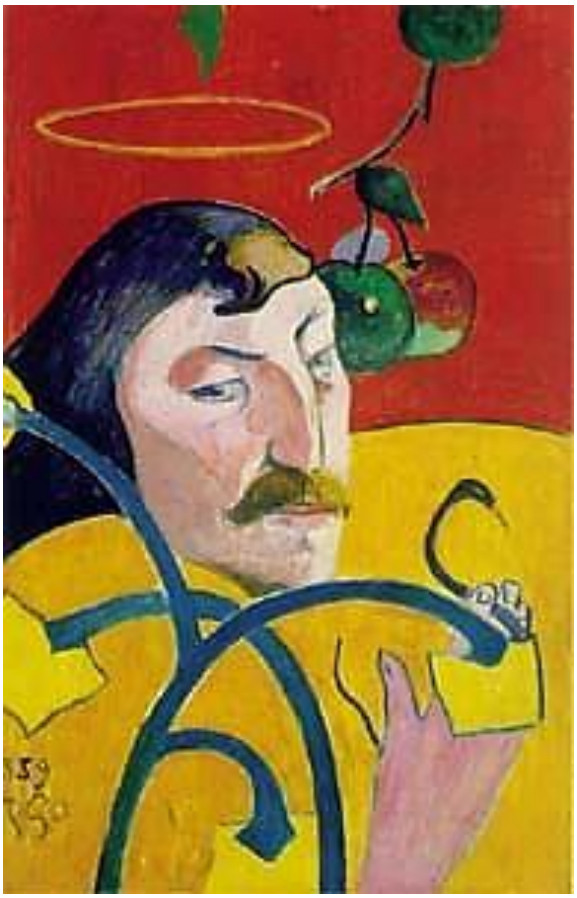
لوحات جوجان أشباح لا تخاف من القطيع، لوحات جوجان قطيع لا يخاف الأشباح.

ويعتبر هذا المعرض هو أكبر معرض للوحات الفنان الفرنسي حيث يضم حوالي 40 لوحة تم جمعها من المتاحف والمجموعات الشخصية. [127]

[127] http://www.startimes.com/?t=21473075



فقد كانت علاقة غوغان بالطبيعة والناس علاقة عضوية, بل سحرية وصلت به إلى استنطاق الألوان بمساحاتها الواسعة بجرأة غير مسبوقة في وضع الألوان الحارة بجانب الباردة, كان يهتم في رسوماته بالتعبير الصادق بعيدا عن قوانين العمل الفني السائد, فأسس قانون لوحته الخاص ليصبح مدرسة فنية بحد ذاته, حيث حدقت عيناه



فـي الفاكهـة الاسـتوائية والأشـجار الضـخمة والأوراق المتسـاقطة العريضـة وصـولا إلـى الحيوانـات والزهور, فنجده في لوحته التي جاءت بعنوان (صورة ذاتية كاريكاتورية) عام 1889, قد مزج بين شخصيته الحارة والمتمردة والفاكهة بخلفيات لونية أشبه بشمس الظهيرة حيث تواشجات الأحمر والأصفر, لذلك نجد ألوانه تتجاوز الواقعية لتعطي شعورا بالأمن والمتعة عبر تحقيق التناغم والوحدة, فنان لوحاته تشبه الوعورة الرعوية البدائية الصادقة. (128)

لغة الألوان:

تميزت السنوات الأولى من القرن العشرين بظهور عدة اتجاهات فنية جديدة كان أهمها: الحوشية والتعبيرية والتكعيبية وكانت هذه الاتجاهات امتدادًا منطقيًّا لما وصل إليه الفن الأوروبي في أواخر القرن التاسع عشر، فمن المعلوم أن مصوِّري عصر النهضة اهتموا

(128) http://www.startimes.com/?t=3758709

بالتجسيم لأنهم جعلوا من الفن الإغريقي مثلهم الأعلى، ومنذ ذلك الحين أصبحت العناية بإبراز كتلة الأجسام بواسطة التظليل من أهم خصائص الفن الأوروبي، ولسنا نجد مثل هذا الاهتمام بتظليل الأجسام في فنون التصوير التي عرفتها المدنيات الأخرى كالفن المصري، أو الفارسي أو الهندي أو الصيني؛ ولذلك يعتبر ما حدث للفن الأوروبي خلال القرون التالية لعصر النهضة ظاهرة استثنائية في تاريخ الفن، فقد أخذ الفنان الأوروبي يتحرر شيئًا فشيئًا من فكرة التظليل موجهين اهتمامهم إلى لغة الألوان بدلاً من لغة الظل والنور "الضوء"، وأخذت هذه الفكرة تتطور من مدرسة إلى أخرى وتتضح أكثر فأكثر، فرأينا من يستخدم الألوان في شبه مساحات مسطحة، ثم ازداد هذا الميل عند من يعرفون بالانطباعيين حتى وصلنا إلى جوجان (رائد الفن الرمزي الذي يسعى ليجعل دنيا الواقع ودنيا الخيال يتواءمان)، فلقد أعلن الثورة على التجسيم وقال بصراحة: "إن الغلطة الكبرى هي الفن الإغريقي مهما يكن جماله".

وكان ينصح أتباعه بدراسة فنون التصوير الأخرى، كما ينصحهم بعدم الرسم من "الموديل" حتى لا يقيدوا مشاعرهم بالمظاهر الحسية؛ لأن الفن "تجريد" على حد تعبيره أي ينبع من ذهن الفنان وخياله وليس صورًا منسوخة. (129)

---

(129) د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعلhttp://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm

ويوضح أسلوب جوجان الجديد لوحته (يعقوب يصارع ملاكا) 1888 وقد استخدم في هذه اللوحة الوانا غير ممزجة، لون بها المساحات المبسطة. وقد أطلق علي هذا الاتجاه الجديد اسم التاليفية او الرمزية ويتلخص في عدم تمثيل الطبيعة، وفي استخدام الوان مسطحة لا يظهر فيها التجسيم . وفي عام 1891 سافر إلى تاهيتي ليقيم بين أهلها البسطاء وعاش في كوخ في ماتيا (mataiea) وسط أهل الفطرة الوارعين ، وتاقلم بعادتهم ونهج نهجهم في الحياة وقال في ذلك : ان حضارتكم انما هي علة مرضكم .. وان البدائية بالنسبة لي انما هي بمثابة العودة الي الشباب "وعندما نفذ ما لديه من المال وجد تجاهلا تاما لا مداده بالعون من دائنيه في باريس .. حتي انحدر به الحال اذ وجد نفسه بدون غذاء او ما يحتاجه من الكساء وقد ادي ذلك الي انهيار وضعف تام في صحته لعام قضاة علي اسوا ما تكون الحياة والعيش ولكنه اصر علي ان يعمل فانجز مجموعة ضخمة من اللوحات منها صورة

"امراة علي الشاطئ" وصورة تاهيتي تمسك بزهرة الجاردينيا وصورة "متي ستتزوج" وفتاتان تاهيتيتان ثم اعتزم بعد ذلك العودة الي باريس وهنالك قضي بضعة شهور في سعادة ما بين بون وباريس.حيث اقام معرضا للصور التي انجزها في تاهيتي بصالة عرض دورا نريل سنة 1892 ولكنه لم يحقق مكسبا ماديا .وفي عام 1897 كانت المرحلة النهائية التي انجز فيها اسمي اعماله الفنية وكان عام حزن بالنسبة له نظرا لوفاة ابنته "الين" ولقد دفعته تلك الحادثة الي الاغراق في تلك الروحية الصوفية , وتمخضت عن الروائع التي نبعت من اعماق نفسه اذ ابدع تلك اللوحات التي يتمثل فيها ذلك السؤال الخالد " من اين اتينا _ ومن نكون _ والي اين المصير " كما ظهر مؤلفه الذي اطلق عليه " نو_نوا" في مجلة "ريفوبلانش" شرح فيه اتجاهاته الفنية والاهداف التي يهدف اليها باتجاهه نحو بدائية

مقهى دي لاجاري

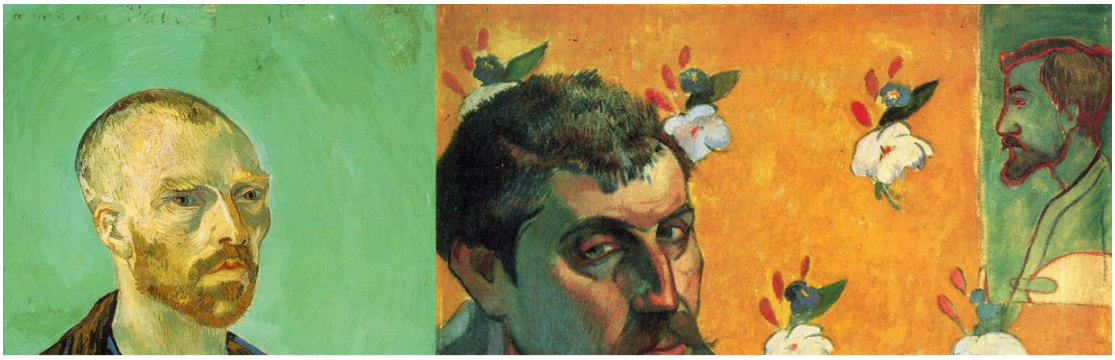
الاسلوب

وقد اشتهر بول جوجان بالحفر علي الخشب وكانت اعماله الخشبية تثير الاعجاب وكان متاثرا في حفره بالطباعة اليابانية وبفنون الشرق . فاستخدم درجات متعددة في الظل والنور وهذه الدرجات مكنت الفنان من اظهار ابعاد الطبيعة مما جعل الاعمال اكثر محاكاة لها . كما اضاف اللون بوضع طبقة منه علي مساحات اكثر من غيرها وفي بعض الأحيان كان يقوم بتلوين الطبعة نفسها بعد طباعتها والجديد الذي أضافه جوجان في مجال الطباعة الخشبية هو طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين . وفي عام 1898 حاول الانتحار كي يضع نهاية لآلامه. ويتجلي به الجانب الإنساني عندما دافع عن الوطنيين بالجزيرة الذين لقوا معاملة سيئة من البيض بسب التفرقة العنصرية. وعوقب بالحبس لمدة ثلاثة اشهر وغرامة قدرها 1000 فرنك . الا ان الضعف كان قد بلغ مداه الي حد انه لم يعد قادرا علي الحركة حيث مات جوجان 1904 وانطفأت تلك الشعلة التي أضاءت لغيرها معالم الطريق.

التجربة المشتركة لفان جوخ وجوجان تمر أوقات عصيبة في الحياة على كل إنسان. وهناك قوى محركة من المفروض ان تدفع الى الخير نجدها تنقلب لكي تكون باعثاً لنزعات الشر.

وهذه هي النتيجة الحتمية عندما يجتمع اشخاص معاً في تحدّ لطبيعة الامور. هذا هو ما حدث للرسامين فنسنت فان كوخ وبول جوجان في عيد الميلاد الفظيع الذي قضياه معاً في جنوب فرنسا عام 1888. لقد كانت مغامرة كارثية بالنسبة لاثنين من مبتكري الحداثة في الفن في مدينة آرليس وحتى لو لم تكن تعرف شيئاً عن الفن الحديث، فانك ستعرف شيئاً

عن عيد الميلاد المشئوم في آرليس. ان عيد الميلاد المقصود هو ذلك العيد الذي قيل ان فان كوخ جنّ فيه وقطع اذنه. وفي الواقع ان



فان كوخ لم يقطع سوى شحمه اذنه اليسرى.ثلم لفّها في محرمة وأعطاها لعاهرة تروق له تدعى راشيل فأغمى عليها. وهكذا كانت فكرته في تقديم الهدايا وفي وقت سابق من تلك الليلة، كان فان كوخ قد هاجم جوجان بالشفرة نفسها التي قطع بها اذنه.ووقع شجار بينهما في احد شوارع آرليس وفي اليوم التالي، اي صباح عيد الميلاد، كان جوجان على متن قطار في طريقه الى باريس. ولم ير فان كوخ بعد ذلك ابداً. كانت تلك نهاية شنيعة ربما لأبرز فورة من التعاون تتم محاولتها على الاطلاق من قبل رسامين على درجة كبيرة من الاهمية. ولا شيء في تاريخ الفن يمكن ان يضاهي الاسابيع التسعة التي قضاها فان كوخ وجوجان محصورين معاً في منزل صغير بمدينة آرليس المشهورة بمصارعة الثيران من 23 اكتوبر الى 24 ديسمبر 1888. ان هذه الفترة التي قضياها معاً هي الان موضوع معرض فني في امستردام اكثر من 100 صورة وبعض المنحوتات التي تصور التنافس الفني بين الاثنين اللذين قضيا الفترة يتعلمان ويتجادلان ويستعدان لعيد الميلاد ويرسمان روائع فنية.

والامر الذي يعد للمعرض بصورة مثالية هو زوج من الصور الذاتية الافتتاحية التي انتجت في عام 1886. لم يكن فنسنت قد اكتشف الالوان بعد ولابدّ انه كان يجلس هناك في الظلام ويتخيل نفسه مثل رامبران. ويبدو ان صورته الذاتية هي نتاج عمل فنان

مبتديء. بينما يبدو جوجان، الى جواره، رجلاً واثقاً من نفسه، فقد كان اكبر منه بخمسة اعوام.

من الواضح ان فان كوخ احب العمل بسرعة، بينما كان جوجان يفضل العمل ببطء، فان كوخ كان يميل الى الواقعية بينما كان جوجان حالماً. وبالطبع، ما كان لهما ان يعملا معاً، فقد كانا غير ملائمين لبعضهما البعض كلية، ولكن لقاءهما انتج ومضات من العظمة النادرة بنفس الطريقة التي ينتج فيها الشرر من اصطدام قطعتين من الصخر ببعضهما البعض.

كان قدوم جوجان الى آرليس يعود لأسباب وضعية فقد كان وكيله هو شقيق فان كوخ ثيو، وكان الاتفاق بالاعتناء بشقيق ثيو الاكبر فنسنت عبارة عن طريقة لرد الجميل واستراتيجية لجمع المال. وقام ثيو بدفع تكاليف كل شيء. غير ان وصول جوجان كان بالنسبة لفان كوخ بمثابة الانجاز المتأخر لأمل طال انتظاره. فطوال سنوات، كان يحلم بانشاء ستوديو في الجنوب، جمعية اخوية للرسامين، وبالعيش والعمل معاً في المناطق المشمسة.

وقد اعتقد ببراءته وإحساسه العاطفي ان ذلك سيتحقق، وكانت هناك مقدمة مدهشة لوصول جوجان بدا خلالها فان كوخ الذي كان يعمل بسرعة كبيرة ومنغمساً بالاجواء الصيفية، كمن ينتج روائع فنية بالجملة، حيث رسم لوحات واقعية للزراع وهم يبذرون الحب ولحقول الذرة والزهور عبادّ الشمس. لقد عرف جوجان من البداية ان ذلك لن ينجح. وقد افترق الاثنان بالفعل لكي تنتهي حياة أحدهم سريعاً بينما يتوجه الآخر الى تاهيتي. وبالتأكيد، فان سفر جوجان الى بولينيزيا حالما استطاع الى ذلك سبيلا، يفسر على نحو مقنع بانه كان استمراراً منفرداً لحلم مستحيل بأنشاء ستوديو جنوبي. وعلى نحو يثير المفارقة فان بول جوجان ورث آمال فنسنت ولكن ذلك حدث في نهاية

مشواره.لقد نقل لنا فان كوخ الاماكن التي شهدت اجتماعه مع جوجان في آرليس مثل المنزل الاصفر ومقهى دي لاجاري، ولم ينس كذلك ان يرسم السقف الاخضر والجدران الحمراء وطاولة بلياردو كبيرة كانت في وسط المقهى.

هذه الصورة غير معروضة في المعرض المشترك ولكنها حاضرة في ذهن زوار المعرض. والمعرض هو تلك الصور المشهورة بشكل استثنائي مثل لوحة عباد الشمس لفان كوخ التي تعرض بثلاث نسخ مرتبة في صف واحد تماماً مثلما كان يريد ترتيبها لجوجان واحدة تلو الأخرى لكي يدوخه باللون الاصفر.

ومن اللوحات اللافتة للنظر في المعرض رسمة لرجل ملثم كانت مهملة في متحف فان كوخ حتى تبين انها صورة لجوجان بريشة فان كوخ وانه رسمها خلال الفترة التي قضياها معاً في آرليس.

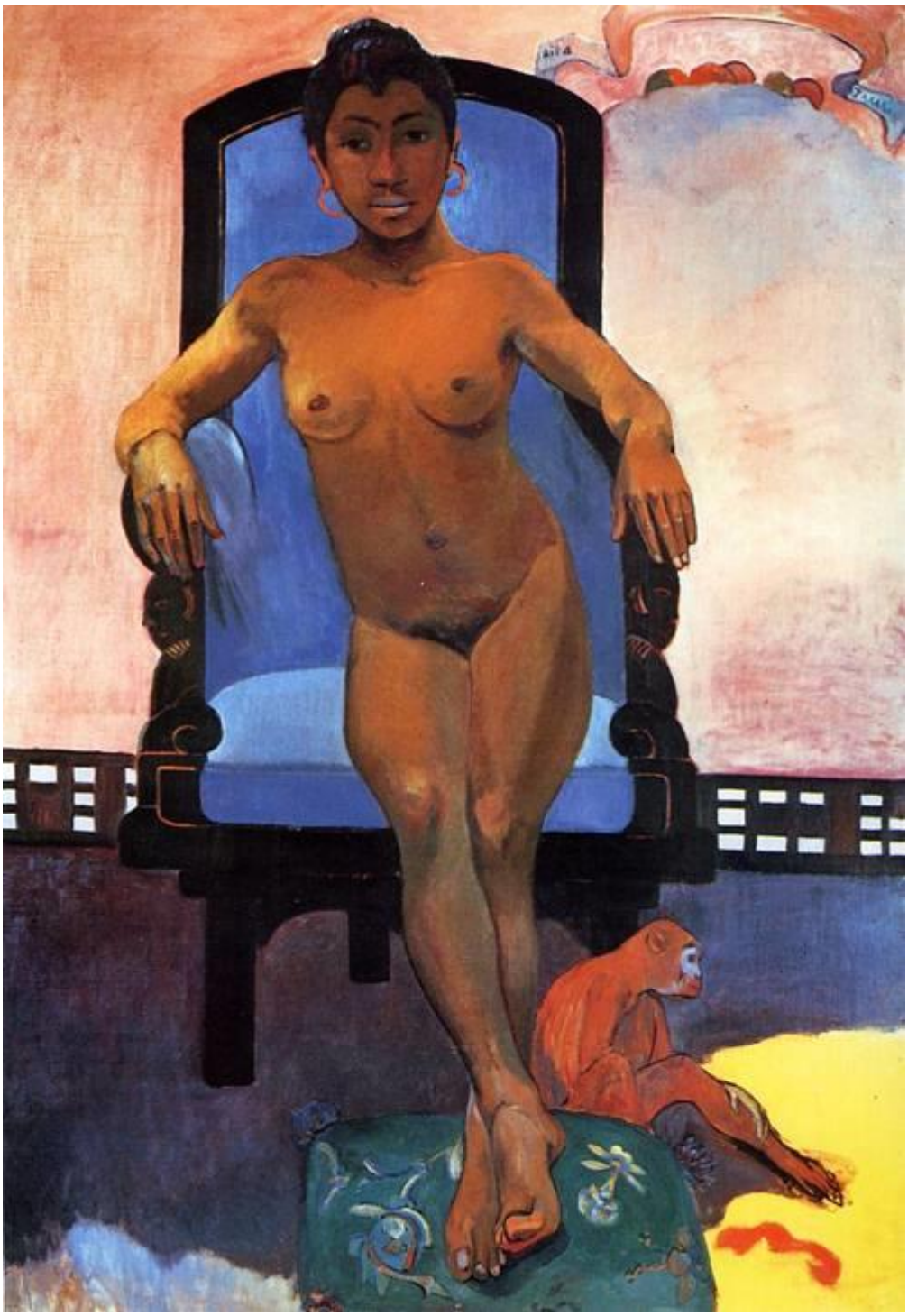
abcgallery.com - Internet's biggest art collection

تاهيتي:

عاصمة جزيرة تاهيتي مظهراً مصطنعاً ومزيفاً، على نحو ما، لكنَّ حركة بشرية فطرية تحدث بعد فترة حداد على الملك المحلي «بوماري»، تجعله يتبين فجأة الأصالة والنقاء العرقي الجمالي البدائي. يراقب غوغان بعض الفتيات، وهن يرفعن ثيابهن حتى الخصر، باحثات عن برودة في الماء، بعد مسير تحت حرارة الشمس، ويرى في أجسادهن، وداعة حيوان صغير قوي معافى وليونته، ويشتم منهن رائحة حيوانية ونباتية، كأنها عطر دمائهن الوحشية، أو أريج الغاردينيا الموضوعة في شعرهن. ويبدو أن عنوان اليوميات «نوا نوا»، في اللغة التاهيتية، يعني «شذا»، . (130)

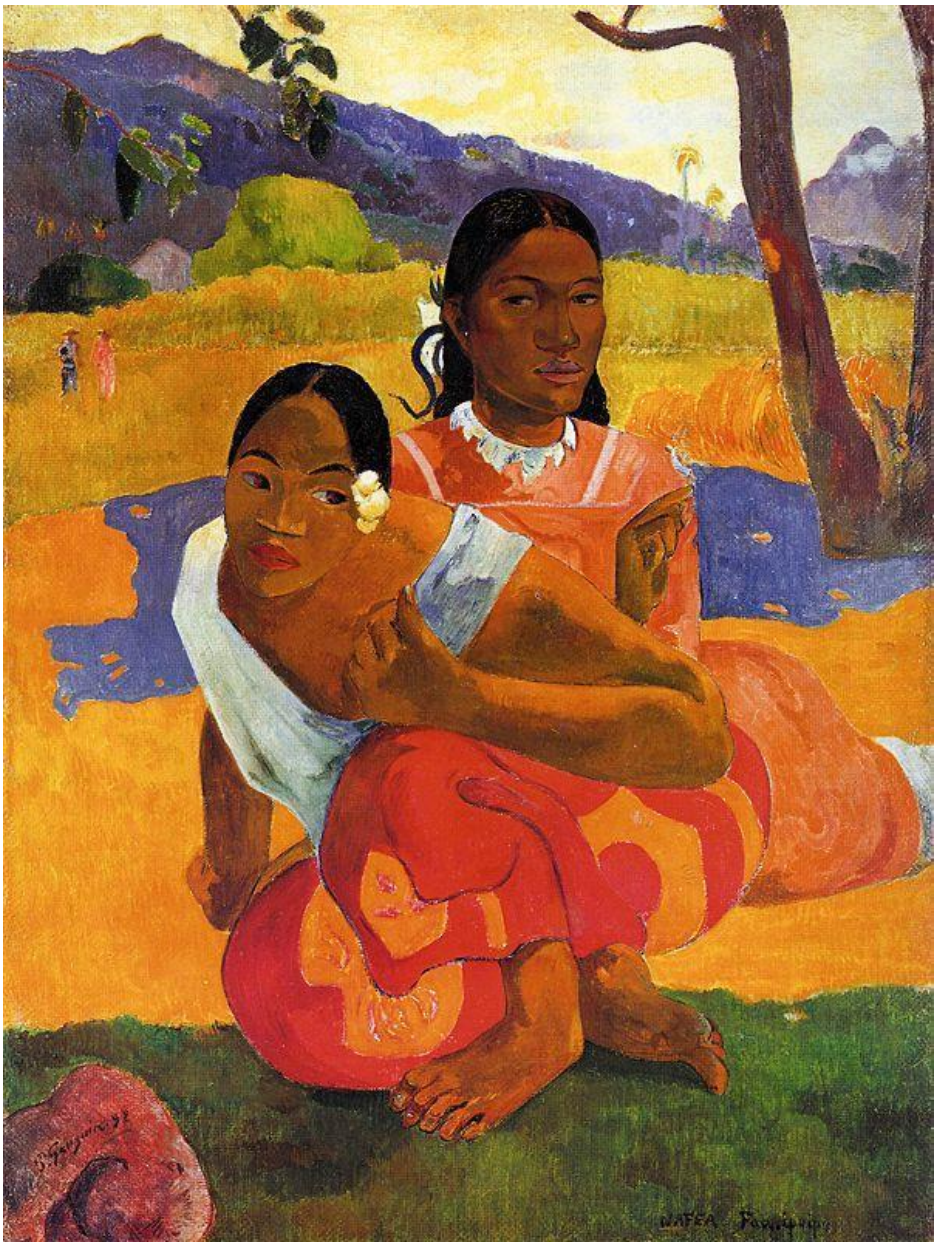
(130) يوميّات بول غوغان عن وحشية تاهيتي السبت، ٢٠ نيسان ٢٠١٣ (١٤:٣٤ – بتوقيت غرينتش)

http://alhayat.com/Details/505273 ور اجع: كما يتبين من سياق الترجمة العربية للكتاب التي أنجزتها أبية حمزاوي (دار رفوف – دمشق)



يتململ غوغان من المكوث في العاصمة، ويتجه إلى مكان اسمه «ماتيا»، وفيه السكان الأصليون «الماووريون»، يعيشون مع الطبيعة والبحر بلا نقود أو عمل. ووحدها الطبيعة تحافظ على وجود الإنسان هناك، وما على المرء سوى أن يجيد تسلق شجرة عالية أو أن يخوض مجاهل الجبال، ليعود مثقلاً بغنائم ثمينة. سمّى غوغان الناس حول كوخه

«الماووري» بـ «المتوحشين» في البداية، لكنه تبع توحش الكائنات السود اللون، وتطبّع بهمجيتهم، وانزاحت تدريجياً صورة أسنانهم، وكأنهم آكلو لحوم البشر، ليرى أصالتهم ووسامتهم الغريبة، رجالاً ونساءً. ومن وحي صورهم المخيفة ثم الوديعة، رسم أكثر من ستين لوحة، عرض بعضها في كوبنهاغن، في عامَيْ 1892 و1893، في جمعية الفن الحر.



في «ماتيا» شارك غوغان جيرانه استجمامهم وكسلهم واستمتاعهم، وتقمّص في أعماله اللاحقة مجتمعاً كاملاً من الرجال والنساء، والشيوخ والأطفال، تعود أصول بعضهم إلى «تاهيتي»، وبعضهم الآخر إلى «تونغا» أو إلى «ماركيزاس». وهو في يومياته يستطرد في تخييله متلمّساً تفاصيلهم المادية، التي تقود إلى أرواح أجسادهم، يقول: «ومن صدورهم النحاسية تخرج ألحان مرتعشة ترتد على جذوع أشجار جوز الهند وتنتشر».

كتب غوغان في «نوا نوا» يوميات مملوءة بالصور المتتابعة والمركبة، إنها أشبه بكيمياء وحشية، أوحت بالأسلوبية التشكيلية الوحشية في ألوان وخطوط رسومه، وفيها يتلخّص تقلّبهم الجسدي، من فورانهم، وهدوئهم. إنهم أناس متمردون على المَدَنيّة، ولا يريدون تغيير شيء في عالمهم، حتى أكواخهم المنهارة، ذات الجدران المتآكلة والضيقة. وبرغم توافر الخشب والنباتات حولهم، فهم يتركون الأمور على أحوالها البسيطة، وكأنهم يطبقون عدلاً ما، قد يكون عدل الطبيعة، أو كما يفسر غوغان، هو تطبيق وصية «احذر من الترف»،

كإحدى أكثر الفلسفات عمقاً وحكمةً. لكنّ الترف متاح أمام هؤلاء، طبعاً، مع توافر كل متع الحياة الحرة، الإنسانية منها والحيوانية، بعيداً عمّا هو مصطنع ومبتذل.

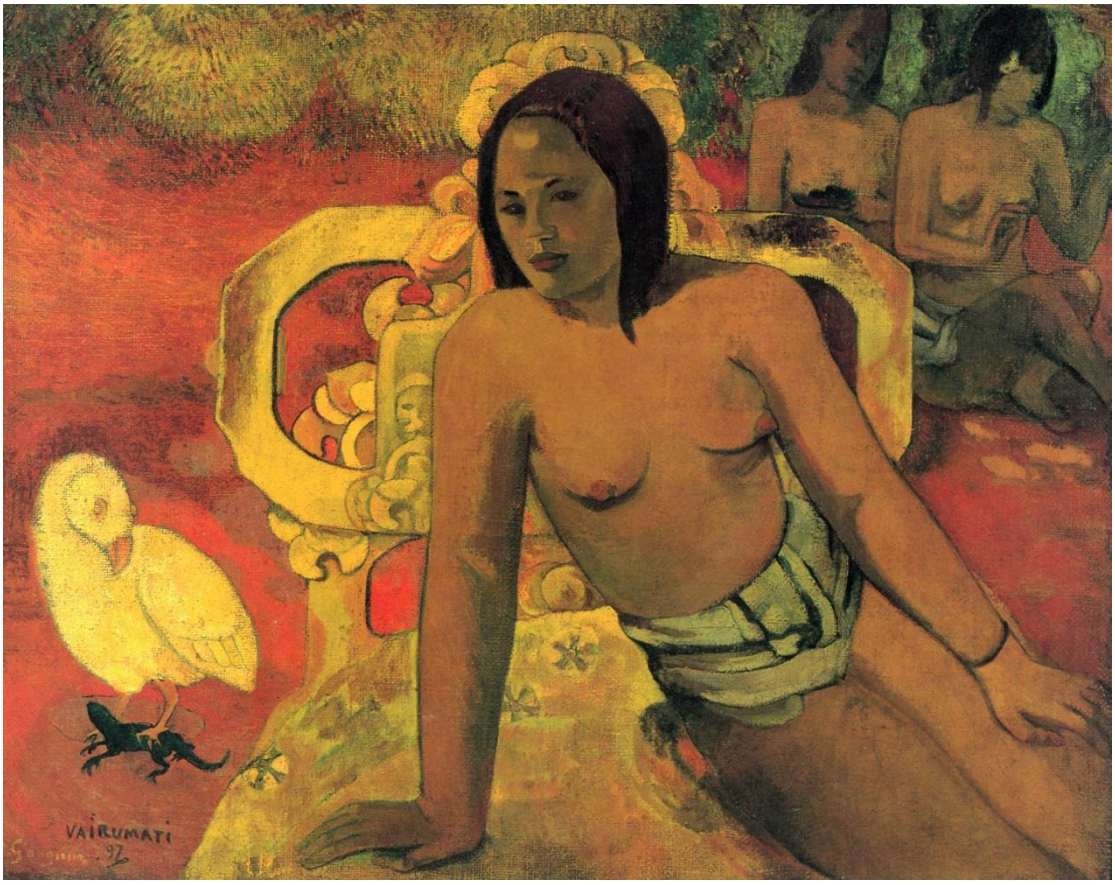
يأتي إلى غوغان في هذه العزلة شاب بسيط اسمه توتيفا، يبدو مهتماً بمنحوتات الفنان الفرنسي ولوحاته، يطرح توتيفا الأسئلة كأيّ شاب بدائي، بلغة متوحش أو طفل، وهو يعتقد أن غوغان مفيد للآخرين، لأنه ينتج فناً. يذهب غوغان في رحلة مع الشاب ليحضر جذوعاً كبيرة وقاسية، من الخشب، مستفيداً من خبرة توتيفا في معرفة مكان المواد الطبيعية. إن جسد توتيفا في الرحلة النهارية، وفي صمت الغابة وعزلتها، يتحرّك مع الإرث الطويل والقاتل لرذائل مجتمع مُشوّه خلقياً وجسدياً، وفق غوغان، إذ تختلط على الفرنسي صورة الماووري أمامه، هل هو إنسان، مع عريه الحيواني؟ تنتقل لوثة التوحش إلى غوغان، مع ضربات فأسه على الجذور، وكأنه يُحطّم «غابة الشر»

يكتب غوغان يومياته مع تملّكه نظرة كلية فوقية أو ارتدادية تجاه المحيط البشري الكثيف حوله كالدغل، وتُتوّج نظرته مع مغامراته في الجزيرة، ومنها رحلته إلى جبل «تامانو» في

البرد، غير آبه بقصص الماووري عن «التوبوباوس» أي الأرواح الشريرة التي تستيقظ في الظلام لتقلق النيام. ثم زواجه بفتاة اسمها تهورا من السكان الأصليين، أصيب على إثرها بحب شرس تجاه امرأته هذه، التي تزوجها في طقس غامض من بحثه عن الأشياء والموجودات البرية أمامه. عاشت تهورا مع غوغان، وكانت ذكية بفطرتها، لم تقطعه عن عمله، بل هو الذي كان ينتظرها، ويهيم بها، ليُصاب بنوبة غيرة حين يغيب عنها في إحدى رحلات الصيد.

تأثر غوغان بمنطق الوحشية حولها، وصار يُصدّق أساطير تاهيتي، وبرغم أنه ترك تهورا بعد انتهاء رحلته، بسهولة، كما يترك الطبيعة وراءه، إلا أنها طبعت فيه أثرها الغاوي الجنونيّ، مع تردّد صلواتها، وهيجان جسدها الذهبي، تتمتم أمامه بعدما اتهمها بالخيانة: «من الذي يقودني إلى الضلال، من الذي يفرح حين يجعلني أرتجف... لأعشْ طويلاً، أنا وروحي، يا إلهي!».

يتفحّص غوغان في فترته التاهيتية، أيضاً، الآثار المعمارية والثقافية الباقية من حضارة الماووريين، ومنها بناء، عبارة عن متوازي أضلاع، له فتحات عدّة، تزيّن صورة الإله «تي» جدرانه. كما أن للقمر مكانةً في معتقدات الماووري الميتافيزيقية، وتقام من أجله الاحتفالات، وغالباً ما يرد ذكره (هينا) في قصص آلهة «الأروا» القديمة. إنَّ عبادة الطبيعة هي شيء مشترك بين الديانات البدائية، ومن هنا فإن معظم آلهة الماووري هي تجسيد لعناصر الطبيعة. ويشير غوغان إلى عنصرين بارزين من هذه العناصر، الأول هو «الروح والذكاء، أو «تاروا» الذكر، والثاني هو المادة وجسد هذا الإله، وهي الأنثى «هينا».



ويتوصّل غوغان في يومياته، وبمساعدة ذكريات تهورا الطفولية، إلى نقاط غير مكشوفة في تاريخ «الأروا» الأسطوري، يوثّقها تباعاً في الصفحات الأخيرة من كتابه «نوا نوا». و لـ «الأروا» آثارهم في معتقدات «الماووري»، وفيها تكمن نهضة الماووري، إذ تلتقي العقول

المنفتحة، وتتفاهم وتتحد لتمارس طقوسها الخاصة بعيداً من عامة الناس، وقد استولى «الأروا» على السلطتين الدينية والسياسية في الجزيرة، لأنهم كانوا الأكثر تنوّراً. (131)

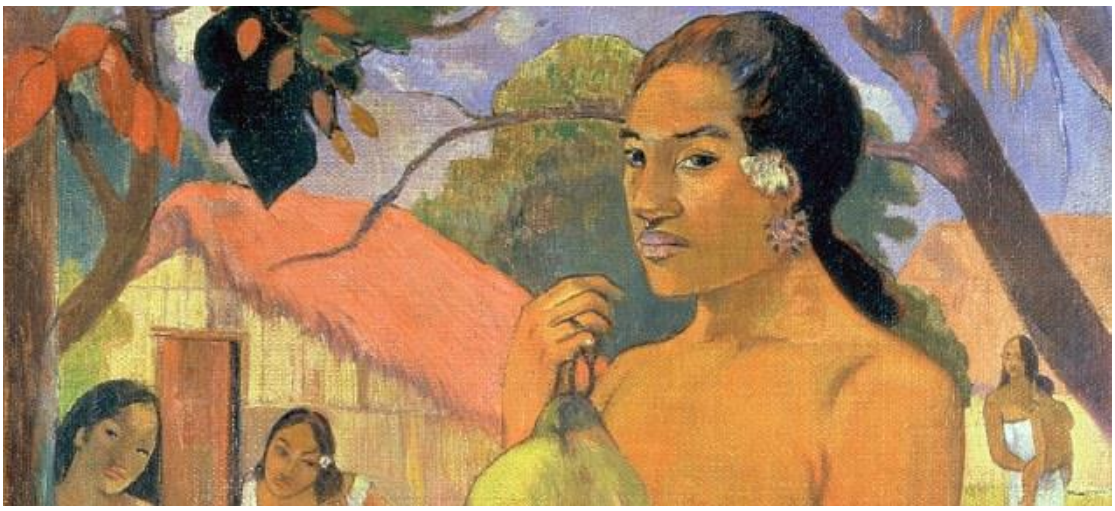
سرعان ما انقلب على نظريات الانطباعيين في التزامن والتوليف اللوني في الهواء الطلق لأنه كان يراها أقرب إلى العلم والفيزياء البصرية منها إلى حدسية وسحرية وروحانيّة اللوحة. يكرر في أكثر من مناسبة نقده لهم بقوله:إنهم (أي الانطباعيين) يحومون حول العين دون ترصد المركز الخفي للفكر. لعل أجمل لوحات المعرض منجزة في تلك المرحلة.

و تكوينات كوكان رهيفة العلاقات اللونية، فراديس حرة من فتيات الزهور والشباب المخضبين بالبحر والشمس المدارية والمرجان والثمار البعيدة المنال، يمتطون صهوات

(131) يوميّات بول غوغان عن وحشية تاهيتي السبت، ٢٠ نيسان ٢٠١٣ (١٤:٣٤ – بتوقيت غرينتش)
http://alhayat.com/Details/505273

جيادهم ويداهمون أمواج البحر الدافئة وزبده اللازوردي، وكأنهم يتقمصّون صبوة الحرية المطلقة. ورمزها هنا عشيقته التاهيتية «وبيت الملذات» والمعابد المحلية الملغزة بالإشارات السحرية والكهنوتية. يصل هنا إلى توليف بصري متعدد الثقافة.

يرسم خطى ارتحاله الدائم عن الوطن الأم. يمتص رحيق هذه الثقافات التعددية بشخصيته القويّة العربيدة والممانعة، التحريضيّة والعاصية، تكشف صدامه الدائم مع رموز الاستعمار العسكري الفرنسي في تاهيتي، ثم تعاسة شح المال والمرض من السفلس إلى الغرغرينا في قدمه، ما قاده إلى محاولة الانتحار عام 1897، وهكذا أجبره محبوه على العودة إلى فرنسا عام 1895 للمداواة بعد أن أنجب طفلاً من صديقته المحلية بورا سماه إميل وسرعان ما عاد إلى جزر المحيط وبالتحديد إلى جزيرة هيغاوا في «الماركيز» قبل أن يتوفى ويدفن فيها عام 1903. يقام له اليوم هناك متحف صغير بجانب محترفه المعنون: (ببيت الملذات).



أما اللوحات العملاقة المعروضة والمنجزة خلال هذه السنوات الثلاث الأخيرة فتكشف نضجاً استثنائياً في التكوينات المسطحة بلا منظور، وطريقة رصف الألوان المتجاورة وتشبعها الصباغي بالبرودة أو الحرارة حتى الثمالة، تجتمع فيها تأثيرات الإستامب الياباني مع الثقافات الكاثوليكية مع المصرية، مع الثقافة المحلية وصولاً حتى وجوه حضارات

الآنكا والأزتيك. يرسم وجهه بطريقتهم. يتوقف عند لوحة عملاقة بالغة الملحمية الوجودية في أهميتها يستعير عنوان باسكال: «من أين أتينا من نحن؟ إلى أين نذهب؟». الشاعر الفرنسي سيغالين الذي كان يقيم بجانبه في جزر الماركيز، عثر بعد وفاته على بعض المنحوتات الخشبية له القريبة من هيئة كهان المعابد المحلية، وقصيدة مالارميه المعلقة، هي التي تدعو إلى الهروب إلى اللامكان، والمعروفة تحت عنوان «بعد ظهر يوم كوني» (والتي لحنها كما نعرف دبوسي). إنه مشهد من التواصل الإبداعي الرهيف في نهاية القرن التاسع عشر. [132]

[132] بول غوغان والهروب إلى العالم البدائيhttp://www.fateh صوت فتح-voice.net/arabic/?Action=Details&ID=42453

نقد تحليلي لبعض أعمال جوجان :

العمل الأول:

اسم العمل : يعقوب يصارع ملاك

اسم الفنان : بول جوجان

تاريخ إنجاز العمل : عام 1888م

حجم العمل : الطول 92 سم × العرض 73 سم

خامات العمل : زيت علي توال

مكان العمل : المتحف الأهلي باسكتلندا

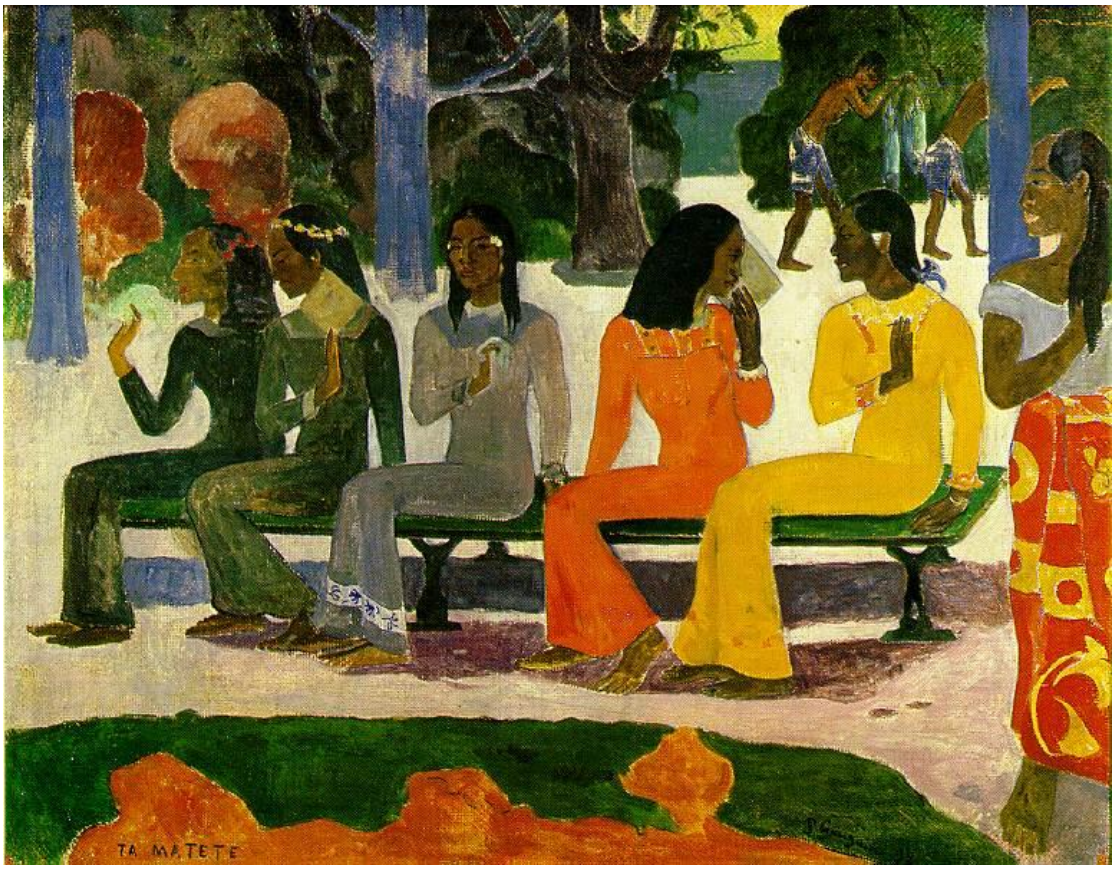
يعتبر هذا العمل من أهم ما أنتجه جوجان في مراحل مبكرة من نضوجه الفني ففي لوحة

يعقوب يصارع ملكا نري تشابها قويا بينه وبين الفنان الياباني (نيشكي آي) وخاصة في استعمال الألوان الغير حقيقية والمسطحة والقوية .وفي نفس الوقت نري ان وقفة المتصارعان أنفسهم اشتقت من الفنان الياباني "هوكازي" وقد استخدم جوجان هذه العناصر في لوحته لكي يوضح لنا مستويين للحقيقة ، المستوي الأول البيزنطيين الحقيقيين ، أما المستوي الثاني فهي الروية التي يمارسونها عند سماعهم الوعظ عن ملحمة (يعقوب وتعاركه مع الملاك) وتوجد بالخلفية شجرة تقسم اللوحة الي منطقتين رئيسيتين ومصدرها الشرق. ونجده في هذا العمل انه استخدم اللون استخدام جديد فاللون عنده مسطحات قوية فنجد الخلفية عنده باللون الأحمر لون النار والدم وهو لون يسبب الإحساس بالحرارة ويزيد من الانفعال الثوري لدي المشاهد وهو لون يبعث الحيوية والحركة والدفئ والغضب والنظام فهو ذو تأثير قوي وفعال يحث علي الحيوية والنشاط ووضعه بهذه المساحات الكبيرة لكي يدخلنا في جو الثورة والإحساس بالمصارعة كما أننا نجد انه قسم اللوحة الي قسمين بهذه الشجرة الممتدة بي زاويتين والتي تعطينا احساس وكأنها فاصل بين المتفرجون والمصارعان كما انها تعد فاصلا بين فلسفتين اولهما السلطة المطلقة الخانقة عند اليابانيين والتصوف الديني عند البيزنطيين فهذين رمزين متناقضين واستخدم في المقدمة اللون الأبيض الذي يدل علي الطهارة والنقاء والعفة والهدوء والسكينة المترقبة لما سيحدث وبطل اللوحة هنا هو يعقوب والملك وياتي بعدهما الفلاحون رغم ان بطل اللوحة عنصر صغير بالنسبة لعناصر اللوحة ولكنه اجبرنا علي النظر إليه من خلال المساحة الكبيرة الحمراء التي تحيطهم. كما انه لكي ليحتفظ بمكانه الملك بجعله في المصارعة هو المسيطر كما أعطانا هذا الإحساس باللون حيث نري أجنحة الملاك باللون الأصفر وهو مركز نورانية شديدة في مجموعة ألوان اللوحة وهو لون محرك للأعصاب وهو لون منشط للفكر ويرمز للغيرة بينما نجد ملابس الملاك باللون الأزرق الذي يقلل الإحساس بالألم ونجد يعقوب باللون الأخضر وهو لون الطبيعة وهو لون يوحي بالصبر

ويدعو للثقة بالنفس ويرمز للسلام والنمو والأمل ومما سبق يتضح لنا فلسفة اللون التي استخدمها جوجان في التفرقة بين الملاك ويعقوب ونجد انه جعل اللون الأخضر هو الغالب علي ألوان الفلاحون المتفرجون لكي يصل لنا العلاقة بينهم وبين يعقوب ولكنه أضفى عليهم اللون الأبيض ليحتفظوا بالسكينة والهدوء فهذا الأمر خارج عن طاقتهم . ونستطيع ان ننوه ان التجاء جوجان لفنون الشرق في العمل السابق قد قوبل من ناحية أخرى بشيء من النقد فقد هاجم النقاد جوجان لا نه لجا الي ثقافات مغايرة لثقافة عصره ومجتمعه واستمد منها مقومات أسلوبه الرمزي وفي هذا الصدد يعلق هر برت ريد علي لوحة جوجان بقوله " كيف أباح جوجان لنفسه ان ينقل عن المصورين اليابانيين والبيزنطيين انني لا انقد جوجان لا نه صور أرضية إحدى لوحاته حمراء اللون ولا اعترض عليه لانه رسم مقاتلين يتصارعان وعدة فلاحين في مقدمة اللوحة . ان الذي انقده هو أن جوجان لم يستمد لمذهبه التركيبي عناصر من فلسفته الاجتماعية المعاصرة التي تحارب السلطة المطلقة الخانقة عند اليابانيين والتصوف الديني عند البيزنطيين "(1).

ويوضح أسلوب جوجان الجديد لوحته (يعقوب يصارع ملاكا) وقد استخدم في هذه اللوحة ألوانا غير ممزجة ، لون بها المساحات المبسطة. وقد أطلق علي هذا الاتجاه الجديد اسم التأليفية أو الرمزية ويتلخص في عدم تمثيل الطبيعة، وفي استخدام ألوان مسطحة لا يظهر فيها التجسيم .

• العمل الثاني:



اسم العمل : السوق

اسم الفنان : بول جوجان

تاريخ إنجاز العمل : عام 1892م

حجم العمل : الطول 73 سم × العرض 92 سم

خامات العمل : زيت علي توال

مكان العمل : Kunstmuseum Basel

لوحة السوق تصوير زيتي لمنظر في تاهيتي لخمس سيدات يجلسن في وضع متراص وفي حالة وقار حالمة او صارمة ويؤدين حركات اشبه بالطقوس وهذا العمل يذكرنا بالجداريات المصرية بشكل كبير ونلاحظ حركات الأيدي للجالسة في أقصى اليسار الذي يؤكد بوضوح تأثير التصوير المصري القديم علي جوجان .

والجدير بالذكر انه في خطاب بعث به جوجان الي دانيال "دي مونفريه" يوضح اهتمامه بالفنون الشرقية " احفظ في الذهن دوما الفرس والكمبوديين وقليلا من المصريين والغلطة الكبري هي اليونانيين مهما يكن لهم من جمال " .

وعندما ننظر لأول وهلة للوحة التي بين ايدينا نعتقد انها فن مصري قديم ففي الخلفية مثلا نجد رجلين اشبه ما يكونا بصيادين يسيران بانحناء الي جانب الكادر فوضع هذين الرجلين من الأوضاع التي اعتادت أن تراها أعيننا علي جداريات المعابد المصرية وعلي أوراق البردي . كما ان بطل اللوحة هنا الخمس سيدات الجالسات في منتصف اللوحة فبالإضافة الي جلستهم

الفرعونية المصطفة المسطحة نجد انه رسم المقعد بمنظور وأكده بظل له علي الأرض لكي يعطينا إحساس بالعمق في اللوحة ويشعرنا بالثبات ويظهر في المقدمة امرأة يقطع نصفها إطار اللوحة وهذا لكي يعطينا الإحساس بالحركة التي توجد في السوق .

اما بالنسبة للألوان فنجده وضع ترتيبا لونيا لكي يخضع العين وتسير في مسار رسمه هو باللون ويتضح ذلك في الوان السيدات الخمس لقد لون السيدة الاولي باللون الاصفر فهذا هو لون المزاج المعتدل والسرور والسعادة والمرح والذكاء. انه مركز النورانية في اللوحة يشد العين نحوه وربما اراد ان يعبر من خلال الخمس سيدات عن المراة بمنظوره فصنفها الي خمس واعطي كل شخصية اللون الذي يعبر عنها .

ولكي يصل المسار الذي رسمه ليرغم العين علي السير فيه اعطي للسيدة الثانية اللون الاحمر وكثف مساحة الاسود في شعرها وجعل مركز الخمسة شخصية سانة ثابتة واضفي عليها اللون الابيض مع قليل من الازرق الفاتح لكي يوكد رساختها وزين ردائها ببعض الزخارف التي ميزتها فجعلت اعيننا تتوقف عندها قليلا .

ولكي يبين لنا الرابطة بين اربع من الشخصيات دمج لهم ظلهم تحتهم ولم يرسم ظلا للخامسة وجعلها تنظر خارج الكادر الامر الذي يدفع المشاهد الي النظر في اتجاهها لكي

يعطينا احساس بوسع المكان وعدم اقتصاره علي الموجودين بالكادر.قد استخدم في هذه اللوحة ألوانا غير ممزجة

وقد رسم هذه اللوحة في فترة اخذ يتحرر شيئًا فشيئًا من فكرة التظليل موجها اهتمامه إلى لغة الألوان بدلاً من لغة الظل والنور "الضوء". (133)

• العمل الثالث:

اسم العمل : الملاك الجميل

(133) د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعلhttp://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm

اسم الفنـان : بول جوجـان

تاريخ إنجاز العمل : عام 1889م

حجم العمـل : الطول 92 سم × العرض 73 سم

خامات العمل : زيت علي توال

مكان العمـل : متحف اللوفر – باريس

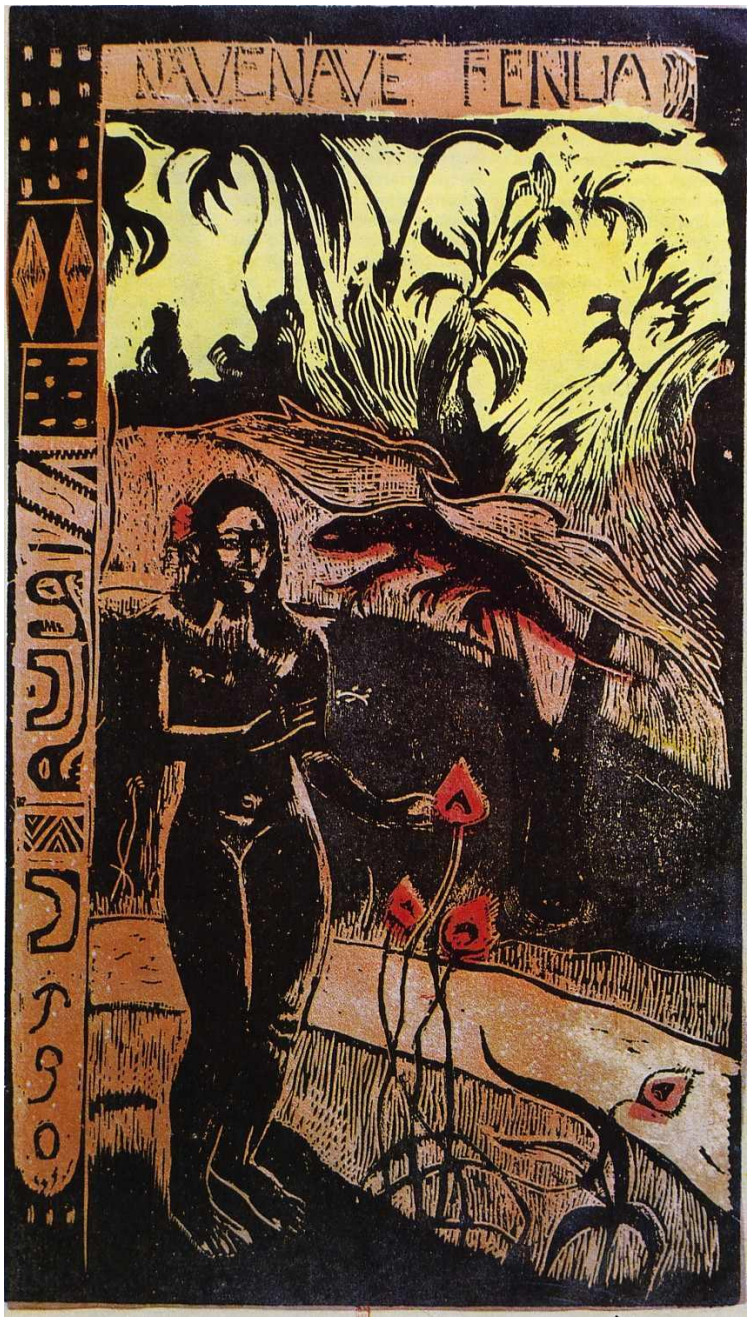
لوحة الملاك الجميل تمثل صورة لفتاة وبمقارنة هذه اللوحة بلوحة الفنان الياباني (هوكازاي) المعروفة باسم " هيروشي " وهي عن المناظر الطبيعية في سيكابي والمرسومة بطريقة (التشيكي _أي) نجدها قد اثرت كثيرا علي لوحة جوجان وهذا الأسلوب يسمي باسم (اليوكيو –أي) وهو الأسلوب الذي يمكن الفنان من ان يجمع بين صورتين في لوحة واحدة . زينشا بين شخصين غير مرتبطين تماما او مجموعة من الأحداث ،. وبالرغم من أن جوجان لم يستغل هذه الإمكانية الا انه ببساطة استخدم الدائرة التي تعتبر اكثر ما يميز لوحة الفنان الياباني " هوكازاي" هذا الي جانب وجود عروسه يابانية جالسة الي اليسار وتضع يدها علي ركبتها وكأنها تمثال لبوذا ومن الواضح في هذه اللوحة اعجاب جوجان بالفن الياباني حيث كان محورا هاما في جميع لوحاته سواء المصورة او المحفورة ويوضح هذا في خطاب بعث به جوجان الي احد اصدقائه يقول : انظر الي اليابانيين الذين يرسمون في روعة فسوف تري الحياة في الخلاء ، وفي الشمس ، دون ظلال فالألوان تستخدم فقط كتالف وكمزج في الدرجات او الانغام انسجامات متنوعة محملة بالتأثير الحار الملتهب انني سوف أتجنب بكل ما استطيع ذلك الذي يحمل خداع الشيء وما الظل الا خيال الشمس انني أميل الي الغائه ".

ففي العمل الذي بين ايدينا نجد ان البطل في هذه اللوحة هي فتاة جميلة ترتدي الملابس اليابانية وكانها ملابس الزفاف ومن خلفها عروسة وتضع يدها علي ركبتها وكأنه يريد ان

يخبرنا شيئا من هذ التكوين الجميل فهل من الممكن انه أراد ان يعبر عن حلم الفتاة ففصلها عن العروس الصغير لكي يوضح أمنيتها بأن تكون عروس. اما من الناحية اللونية فنلاحظ سيطرة درجات الأزرق علي الجزء العلوي لكي يؤكد لنا المعني السابق فاللون الأزرق هو لون السماء ويشعر بالخفة وهو لون حالم قادر علي تحقيق أجزاء خيالية ويشعرنا بالسلام ويوحي بالتأمل ويرمز للحكمة التي أكدها بجلسة العروس اليابانية الصغيرة التي تشبه بوذا .

ويظهر لنا صغر حجم العروس الصغير وبعدها عن الفتاة بان هذا الحلم صعب التحقيق رغم جمال الفتاة التي يظهر علي وجهها علامات القلق والترقب وربما قليلا من الخوف.

• العمل الرابع:



اسم العمل : نوانوا

اسم الفنان : بول جوجان

تاريخ إنجاز العمل : عام 1893م

حجم العمل : الطول 92 سم × العرض 73 سم

خامات العمل : حفر علي الخشب

مكان العمل : متحف الفن الحديث بنيويورك

هذا العمل يسمي نوا نوا منفذ بطريقة الحفر علي الخشب ونجد اسم اللوحة مكتوب علي شكل شريط اعلي اللوحة ويحد اللوحة من اليسار شريط طولي يبدا من أول اللوحة وينتهي في أخر اللوحة ويوجد به كتابات غائرة مقرئه وبعض الزخارف وهنا نلاحظ تشابها في شكل الشريط الطولي والعرضي مع بعض الصور اليابانية وفي يسار اللوحة تقف فتاة عارية تكاد تكون مضجعه علي الشريط .

وهنا تشابها اخر مع صورة يابانية للفنان توري كيوناجا في العمل المسمى " ماري وفيل تحت الشمس " وفي مؤخرة اللوحة نجد شريط دائري ابيض يتعامد مع فخذ الفتاة وهذا يتشابه ايضا مع لوحة جوجان فنجد نفس الخط يتقاطع مع فخذ الفتاة ايضا هذا الي جانب تشابهها في شكل اوراق الشجر التي تتدلي من اعلي اللوحتين والي اليمين والعمل الذي نتحدث عنه تم انجازه في تاهيتي ومن الواضح انه لم يكن لدي جوجان الأدوات المناسبة للحفر ولا حتي القوالب الخشبية المعدة الجاهزة لعملية الحفر غير ان قلقه وعدم صبره الإبداعي لم يكن يرضي ان يحكمه اعتبارات الحرف العادية او عدم وجود الكتل الخشبية فاستخدم الواح من الخشب الطري المستخدم في بناء السفن بمقاسات مناسبة وحفر عليه باستخدام سكين وازميل مقعر وكان يدع الأدوات تشكل شخصية التصميم فازداد العمل قدرة علي التعبير التشكيلي.

وقد استخدم طريقة القشط في أماكن معينة مع ترك بعض الأماكن خشنة (لكي تتناسب مع تصميماته البربرية ذات المخزي الرمزي والجنسي) كما عالج مناطق معينة بالإزميل فاختلف في العمق من المسطحات الأخرى فنتج عن هذا تضاد لوني اكسب أعماله فاعلية ، . والي جانب هذه المعالجة قد استخدم طريقة المسح بالورقة علي اللوح الخشبي لا عطاء درجات ظليه أو لونيه في الطبعات وبهذه الطريقة استطاع ان يحصل علي تدرج

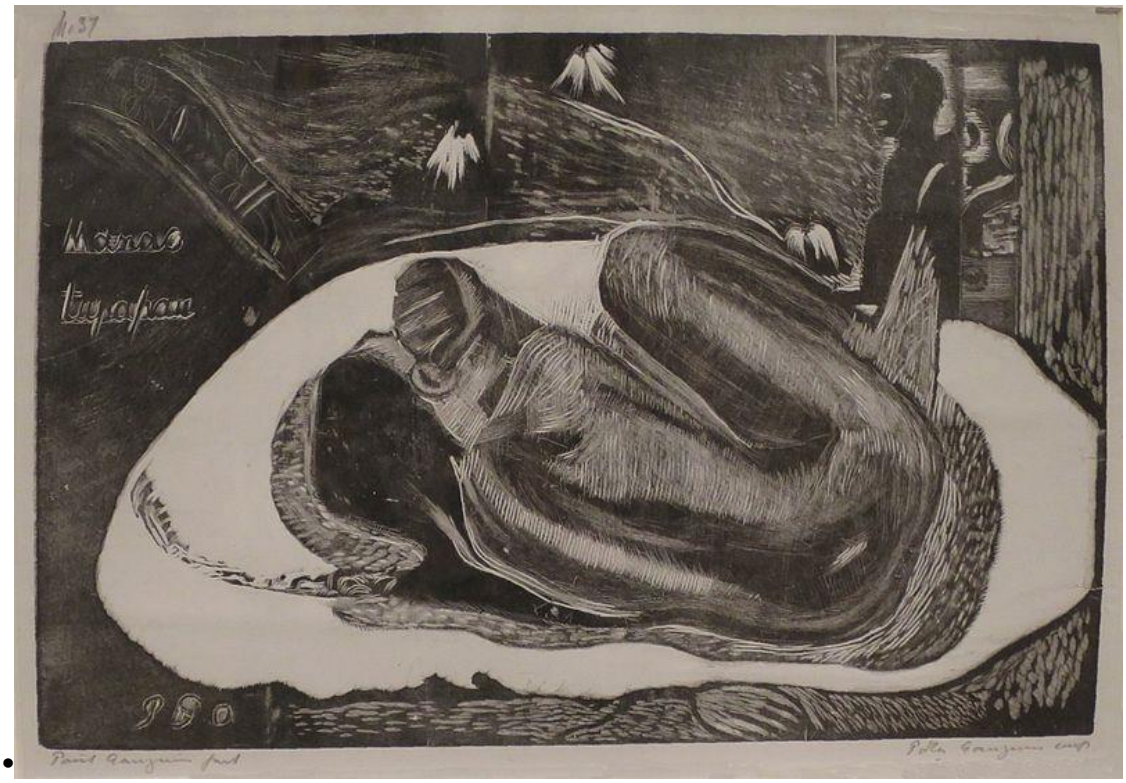
لوني من الأسود الي الرمادي وقد استطاع الحفارين المعاصرين الحصول علي هذا التدرج باستخدام مكشط يستخدمه الحفارون في الحفر علي المعادن لإجراء بعض المعالجات علي سطح اللوح المعدني .

وقد مكنهم هذا المكشط من كشف اجزاء من سطح الخشب للحصول علي اللون الرمادي من سطح الخشب كما في مطبوعات وقد استخدم ورق الزعفران في الطباعة وهو ورق خفيف ذو لون عاجي ويصنع باليابان ومن الواضح انه بدا اعمل في هذه اللوحة بطباعة اللون الأسود المائل الي الخضرة انه في هذا العمل جعل المسطحات والعناصر تتداخل في تكوينات لم يسبق لفنان من قبله أن يحصل عليها. وبطل اللوحة هنا هي الفتاة العارية بجانب اللوحة وجعل جوجان الخلفية باللون الأصفر لكي يظهر مقدمة اللوحة القاتمة التي توحي بالحذر والترقب.

ونجد ان الشريط الجانبي والفتاة يربطهم ذلك الخط المتجه من الزاوية السفلية الي الشريط الجانبي وهذا الخط يلعب دور حيوي في التكوين حيث انه ربط عناصر اللوحة بعضها ببعض . (134)

---

(134) د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعل, اعداد/ تهامي محمود تهامي



العمل الخامس:

اسم العمل : مانو توبيا

اسم الفنان : بول جوجان

تاريخ إنجاز العمل : عام1894م وطبعت 1921

حجم العمل : الطول 36 سم × العرض 51 سم

خامات العمل : حفر علي الخشب

مكان العمل : متحف الفن الحديث بنيويورك

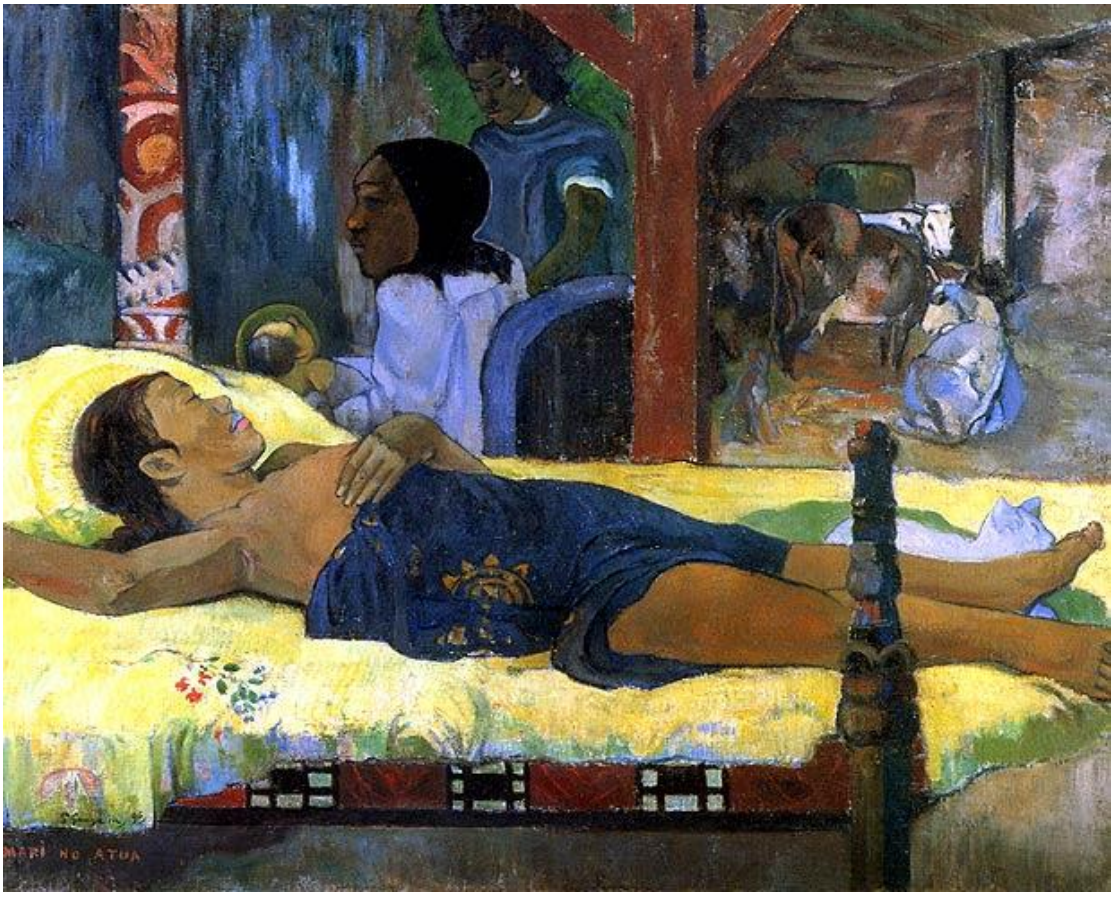
يمثل هذا العمل شخصا راقدا في كوخ تشع منه الإضاءات اللامعة. ومن الملاحظ ان هذا العمل يظهر لنا انا جوجان كان علي دراية تامة بالمنظور وكان حريص علي إظهاره وحتي في الاماكن الضيقة فهذا العمل بمنظور عين الطائر ولكي يوضح لنا المنظور رسم في الزاوية العليا من اللوحة خطين من الزاوية الي ان تقاطعا مع الدائرة البيضاء في

منتصف اللوحة وهذه اللوحة طبعت لونيين واستطاع من خلالهما ابراز معاني اللوحة فنجده حد الدائرة البيضاء في منتصف اللوحة باللون الأسود من كل الجهات وخف حدته ببعض الخطوط البسيطة التي تصل الي الدائرة لكن يعطينا الإحساس بالاستقرار الذي هو مخالف لطبيعة الدائرة .

كما إن العمل يشعرنا بالوحدة التي ضيقت الكوخ علي الشخص وهذا كان منافيا للطبيعة التي رسم بها جوجان اللوحة فربما هنا كان يعبر عن نفسه وعن وحدته في بحثه عن عالمه المثالي ونجد ان الشخص النائم مترقبا فجعل سلاحه تحته وجعله رغم نومه علي أهبة الاستعداد. وقد اتبع جوجان نفس الطريقة التي اتبعها مونش في الطباعة الخشبية فاستخدم درجات متعددة في الظل والنور وهذه الدرجات مكنته من إظهار الأبعاد بالعمل مما جعل العمل اكثر محاكاة للطبيعة.

كما أضاف اللون بوضع طبقة منه علي مساحات اكثر من غيرها وفي بعض الأحيان كان يقوم بتلوين الطبعة والجديد الذي اضافه هنا هو طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين واستخدم لذلك اسطوانة طرية يضع الحبر عليها ثم يمررها علي سطح الخشب بحيث تدخل كمية من الحبر في الجزء الغائر من سطح الخشب. وبعد ذلك يقوم بوضع ورقة الطباعة فوق سطح الخشب فيأخذ الحبر من السطح البارز تاركا الحبر في المساحات الغائرة ثم يرمي هذه النسخة ، ويقوم بالتحبير مرة اخري بلون اخر دون الحاجة الي دخول الحبر في الاماكن الغائرة من الخشب ، ثم يضع ورقة اخري علي السطح ويضغط عليها او فوقها بالأسطوانة اللدنة فتأخذ الحبر من البارز والغائر بلونين مختلفين مع انحراف طفيف في علامات الضبط فيظهر بذلك لون الورقة الاصلي

.والجدير بالذكر ان هذا العمل لم يطبعه جوجان بنفسه ولكن قام بطباعته بنفس الاسلوب السابق لبنه بعد موته في1921 . (135)



ويقول الباحث لؤي رحيم عن لوحة الميلاد 1896اخذ هذا العمل موضوعة حياتية مهمة، سعى من خلالها الفنان الى تأسيس مفاهيمه الرمزية، عبر المزج ما بين واقع الحدث ورؤية الفنان، عبر تجسيد موضوع الولادة، بامرأة مستلقية بجسد عار مغطى في الثلث الوسطي، وهي صورة لامرأة بدائية، استلقت بهدوء وسكينة، بعد عملية الولادة بابتسامة متعبة على وجهها البدائي تنظر باتجاه وليدها، تحركها غريزة الامومة، وقد استقر رأسها

(135) د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعل, اعداد/ تهامي محمود تهامي http://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm

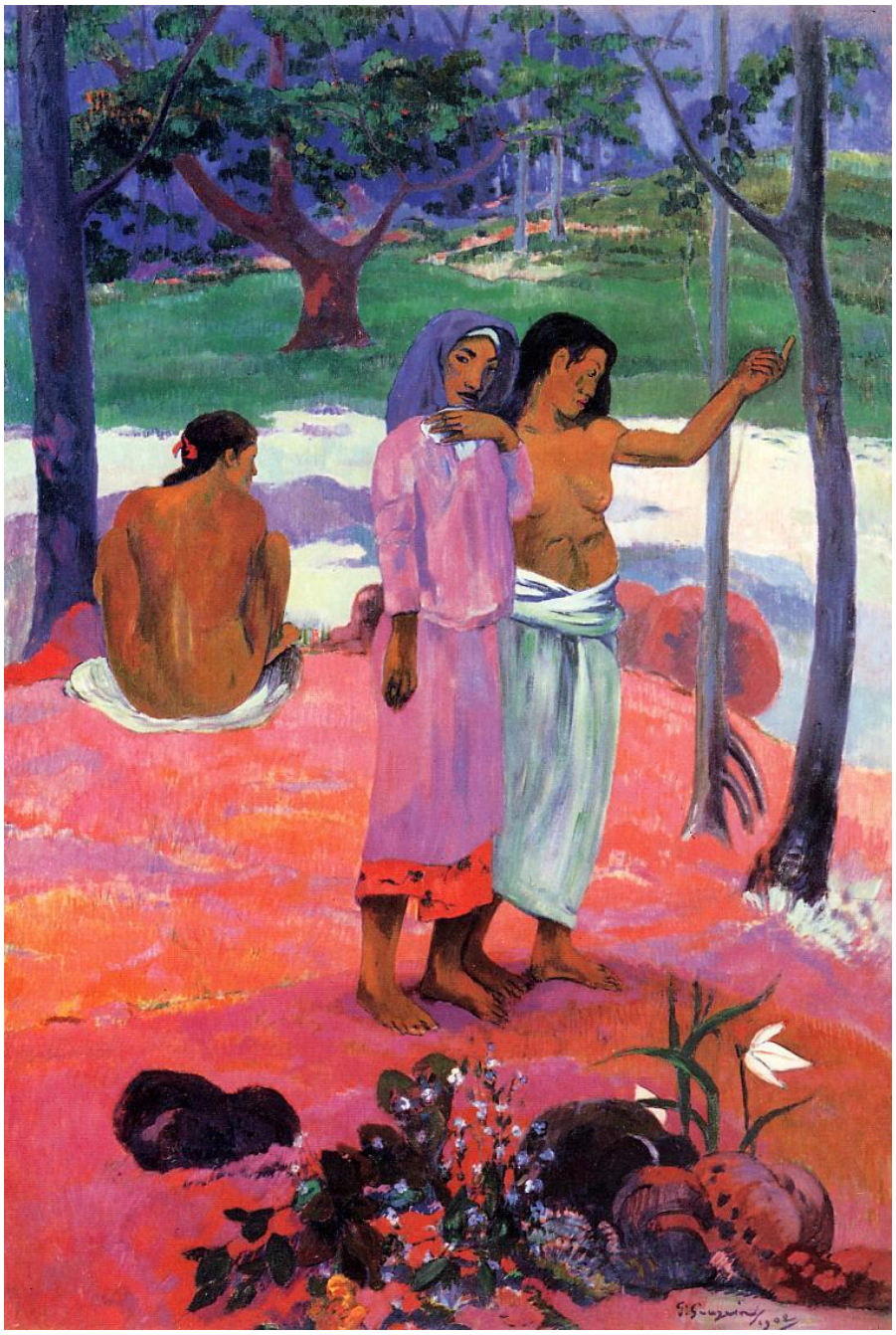
على وسادة غير منتظمة والقت بيدها اليمنى الى الخلف باسترخاء، والاخرى استقرت على صدرها، قد احيط راسها بهالة تلاشت مع شدة الضوء لذي يتمثل في قماشة السرير، والتي فصلت جسدها عما يحيطه، واصبح الخط العلوي للسرير، كحد فاصل لعالم المرأة عما يحيطه، وما يتحقق من جمال عبر تضاد القيم اللونية، وقد انتصب احد اعمدة السرير بتفاصيله البسيطة، والذي يمثل وجوده الطبيعي رمزا لدى الفنان، فقد ظهرت حافة السرير بنقوشها البسيطة والجميلة لتوكد واقع المكان، واخذت خلفية اللوحة العتمة باستثناء عمود خشبي استقر على حافة كرسي تجلس عليه امرأة بثوب ابيض، وقد حملت بيدها الطفل، وعلى رأسه هالة توضح قدسية الحدث بما يمثله من براءه او رمز للحياة غير الممتزجة بما يشوبها، وبقربها امرأة تنظر باتجاه الطفل، متجهة لبوابة تظهر منها بعض تفاصيل لرسوم، لتقود لعالم خارج عالم الغرفة التي تلاشت تفاصيلها في العتمة، ان العمل برمته يحمل قيمة رمزية تحولت وفقا لاستراتيجية الفكرة التي تؤسسها من واقع لحالة مألوفة، الى رمز لقدسيه الحياة وجماليتها في بدائيتها جميلة بجوهرها، وتجسيد الموضوع من واقعيته باتجاه جوهره ، وهذا ما اكده الفنان من خلال الهالة التي استخدمها رمز للطهر ونقاوة الحياة في فكرة تؤرق الفنان في بحثه عن الصفاء والنقاء في الحياة البدائية، حيث يأخذ التأويل هنا بعده الميثولوجي بطغيانه على واقعية الحدث، التي تمثل واقعية لحياة بدائية، تعتمد ما هو غريزي وفطري في طبيعة الانسان، ليقوم الفنان بتوظيف تلك الاحالة المألوفة الى استراتيجية الفكرة الجوهرية، بأصولها وعلاقاتها النقية باستخدامات رمزية اضفاها الفنان على العمل، فسحت المجال للمكنون بان يتجلى بشكل محسوس في واقعية المشهد، عبر الهالة المقدسة، اليي أحاطت برأس الطفل وطريقة الفصل ما بين عالم المرأة وما يحيط به، عبر توظيف مساحات العمل الفني والتضادات اللونية، والقيم الرمزية اللونية التي تتوحد ما بين طبيعتها الواقعية ودلالتها الرمزية، باثر تطويع الفنان للفكرة.

ان ما يعزز ثقة المؤول في تحديد ماهية الموضوع عبر الية التاؤيل ونظم الاحالة المشتقة من استراتيجية العمل، بما اضفاه الفنان من مفاهيم رمزية يسرت تحديد صورة المعنى الرمزي الكامن في جوهر العمل، باثر ما هو ظاهر منه كاستراتيجيات موصلة له، وبارزة على سطح العمل، كما في دلالة العمل بكلتيه لنوع الحياة ومكانها التي يمثلها العمل، لتوصل فكرة الموضوع للمتلقي، وفهم قيمتها التبريرية باثر ذاتية الفنان.

لذا فان ما يبرز من متغيرات على سطح العمل عبر الفكرة والقيمة الرمزية الممثلة لها، يحد من اشكالية التاؤيل بتحديد ما هو محتمل من موضوعه العمل، ليسفر عن حقيقة لامست عقل وروح الفنان، فوجدت صداها وارضها الخصبة في موضوعات حياتية بدائية، بقيمتها الانسانية الصرفة.

لقد حدد نطاق التاؤيل ما بين الفنان والمؤول بشكل واضح وجلي عبر وضوح اليات التأويل الظاهرة والمضمرة، وبإحالات شبه مكشوفة باثر مرجعياتها المعرفة، برغم الغموض الذي يكتنف العمل في حقيقة الموضوع المعاش، وحدود الاحالة من قبل الفنان لموضوعها، وما هو كامن يمكن فهمه وفقا لذلك.[136]

[136] لؤي رحيم داود ال ناهض .إشكالية التأويل في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه ,الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور ناصر عبدالواحد الشاوي بغداد 2005 م ص85_110.



ويقول الباحث لؤي رحيم عن لوحة النداء1902في هذا العمل انبسطت المساحات اللونية لأرضية العمل بطريقة تتسم بالتلقائية لتعبر عن ارض الجزيرة، وفقا لنظم الحياة القائمة عليها، بسريتها وعلنيتها، حيث يحدها الماء في الجزء العلوي، لنخفض الخط الفاصل بين الجزيرة والماء باتجاه يسار المشهد، ليحد هذا العالم، لتوكيد اعرافه وتقاليده بانعزاليتها، وقد استقرت شجرة في مساحة اللون الاخضر، وللأعلى منها شجرتان متوازيتان، ويمثل اللون الاخضر الحياة البرية، بتلقائيتها وبدائيتها، بتداخلات لونية ما بين

الابيض المضيء باللون الاصفر والازرق الممزوج بقليل من اللون الازرق الممثل لظلال تداخلت مع بياض محمرة تخالطها تدرجات لونية متذبذبة بضربات فرشاة متداخلة في العشب، وفي مركز العمل استقرت امرأتان احداهما مرتدية ملابس كاملة ووشاح باللون الوردي الممتزج بالزرقة، وتحته رداء احمر، وقد ارتدت وشاح باللون البنفسجي تحته غطاء رأس ابيض، وقد انزلت يدها اليمنى وامسكت بيدها الاخرى، بمنديل بالقرب من وجهها، وتنظر باتجاه مقدمة اللوحة بحركة غامضة، وتبدو اكبر من الاخرى نصف العارية التي اطلقت شعرها، وهي تنظر يمين العمل بموازاة شجرتين متوازيتين، احداهما مستقيمة جذورها واضحة والاخرى منحنية تبدو اكبر منها، وقد يوازي هذا الرمز الامرأتين، وينوب عنهما في اشارة ما، حيث رفعت يدها مطلقة اشارة بأصبعها، ابتداء بني مفهوم اللوحة عليه، وههنا يصبح العمل في ذروة التأكيد على معنى مضمر.

نرى اقدام المرأتين استقرت على منطقة ظليه لمساحة حمراء بمحيط يفصله عن المساحة العلوية بزاوية عند قدم المرأة نصف العارية، لينخفض باتجاه خط اليسار العمودي للعمل، ومظهر في اسفل المشهد، مجموعة ازهار، ونبات اقتطعت ليكمل المشهد في ذهن الناظر كما في جانبي اللوحة، ولاكتفاء دلالتها وفقا للفنان، ثم جلست امرأة خلف النصف العلوي للسيدتين بجسد عاري، وقد ادارت ظهرها لمقدمة اللوحة، ووجها ينظر الى الجانب الايمن ليمهد للتفاعل مع نداء المرأة، ونظرة الاخرى ليتشارك الثلاثي في معنى واحد، يتوافق ومحيط الحياة العام، وقد تقاطع النسوة الثلاث بمساحة العمل عبر الوان الجزيرة، وهو دلالة امتزاج الكثير من الرموز تحملها تلك النسوة، باثر طبيعة الجزيرة، وما تسفر عنه من خصوصية حياة عبر الوانها المرمزة، وقد يكون سر نداء المرأتين يكمن في المرأة التي خلفهما، او تجزئة القيمة لرمز معين ليتكامل فيهن، كذلك العملية التسلسلية في الانتقال من امراة مرتدية ملابسها الى نصف عارية ثم المرأة العارية التي قد لا يلتفت لها الناظر، تؤكد تلك القيمة وتحيل اليها، بما يؤدي لمعنى معين.

ان الفنان هنا يبحث عن شيء يكمن في الطبيعة، شيء يمكن تاؤيلة، ويشير في سعيه لكشف الطبيعة الغريزية للنفس البشرية، وما يمكن انه تقود اليه من ترميز، من خلال ما يثيره اللون من ايهام وما يمكن ان يمنحه من قيمة تجريدية تسهل عملية تطويعه وفقا لغاية المضمون الجوهري.

ان بدائية الحدث تمنح قوة اظهار للرمز او شفافية في المفردة، للدلالة عليه وابداء فعاليته الكامنة، ووفقا لحركة الخطوط ووضوحها ومساحات اللون بنقاوتها وتبسيطها وتذبذبها، تؤكد ما استمده (غوغان) من الفن الشرقي بعامة والفن الياباني بخاصة، بمواصفاته المعرفة بالخطوط الواضحة، والمساحات اللونية الصافية، ليستعير قوتها الرمزية الغامضة والتي تقود لغاية جمالية في بعض اجزائها، مما يمد المشهد بالغموض والابهام، الذي يطغى على مفردات العمل، وما هو ظاهر يحيل لما هو مضمر عبر اغفال تفاصيل شكلية، واصالة المفردات بعموميتها الى مفاتيح لما هو كامن ومرتقب، فالقيم الجمالية التي تلف المشهد يحقق مشروعيه للتوافق اللوني والشكلي، باثر صيغة الطرح بدلالة ما هو بدائي، وتحقيق مفاهيم النقاوة والصفاء والتلقائية، مع عملية الاختزال الشكل الى استيعاب قصدية الفنان، وفق الية التعبير التي تبديها حركات الاجساد، وقيم اللون الرمزية، للبحث عن الية تواصل لفهم العمل وفقا لاستراتيجيات الفنان في فهم موضوعة العمل، كنداء تستقر مرساته في اعماق النفس البشرية، مما يجعل المعنى لانهائي، وسرمدياً، كي تمثل المرأة لديه حواء في اولية العلاقة بين الرجل والمرأة، والانسان ومحيطه بشكلها البدائي.

وعلى الرغم من ان ما يظهر من دلالات واضحة تحيل للمضمون الجوهري للعمل، لتجعله يحال على سطح العمل ويتواصل معه، هنالك غموض يسبب جزاًء في اشكالية فهم العمل يتمثل في الافراط في تلقائية بعض الاشارات ، كما في نظرة المرأة باتجاه المتلقي، والمرأة العارية التي تدير ظهرها للمتلقي، تؤدي الى تذبذب التوقع فما تميل اليه

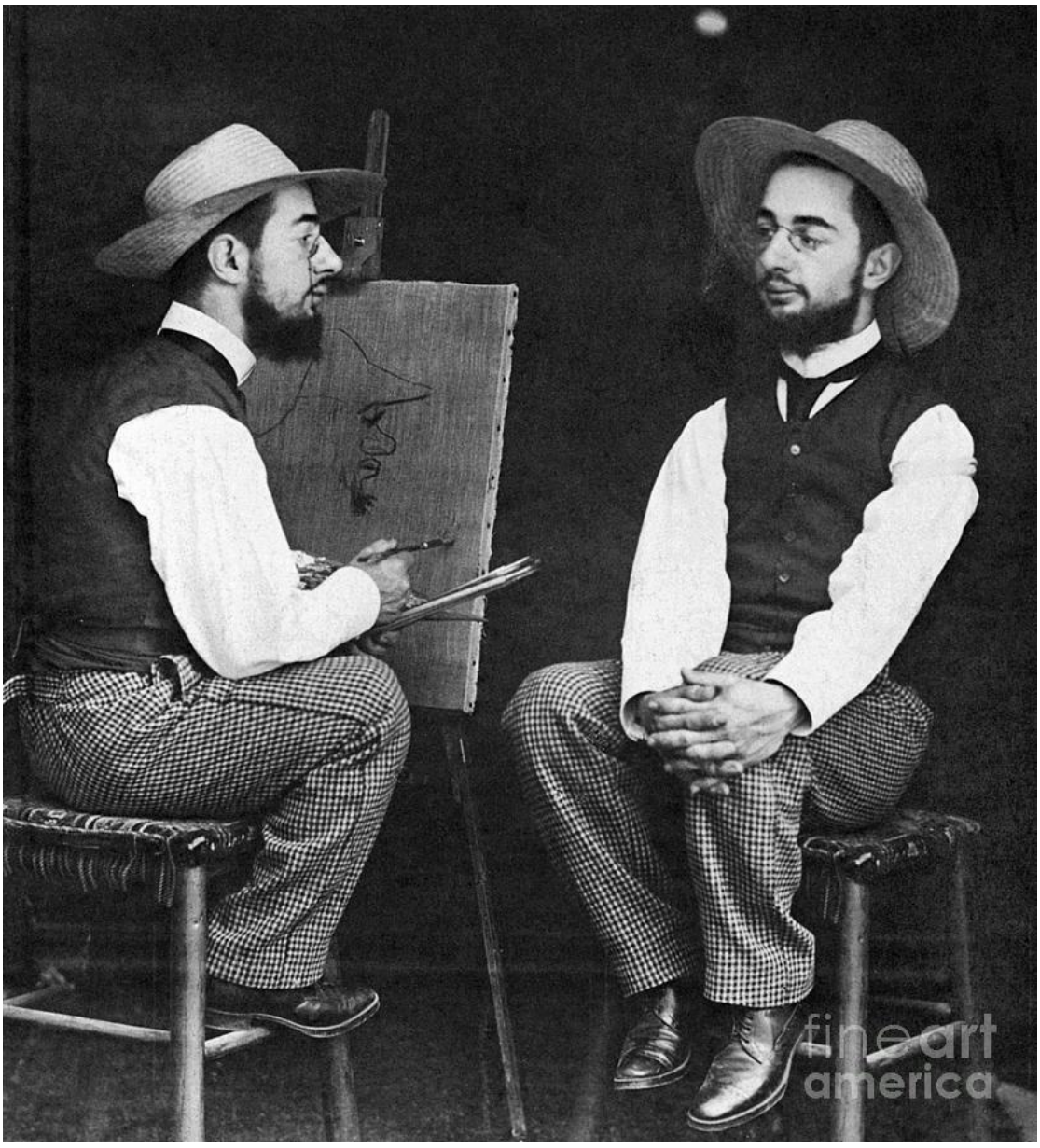
بعض اجزاء المشهد، وفق تلقائية المحيط الذي يمثل مشهد العمل بكلتيه، مما يجعل الفنان يحتفظ بجزء غامض لا يفصح عنه في رمزيته.

ونلاحظ ان نظم واليات الاحالة من استراتيجية العمل الى استراتيجية تاؤيلية واضحة وروحية، بما يسهل تعاطي المعنى الجوهري له، وفق صيغة الاحتمالية بكلتيه لا بجزئيته.

كل ذلك يؤدي الى اعطاء رحابة النطاق التاؤيل ما بين الفنان والمؤول بما يسهل فهم العمل من خلال مرجعيات واضحة الدلالة.[137]

[137] لؤي رحيم داود ال ناهض .إشكالية التأويل في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه ,الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور ناصر عبدالواحد الشاوي بغداد 2005 م ص85_110.

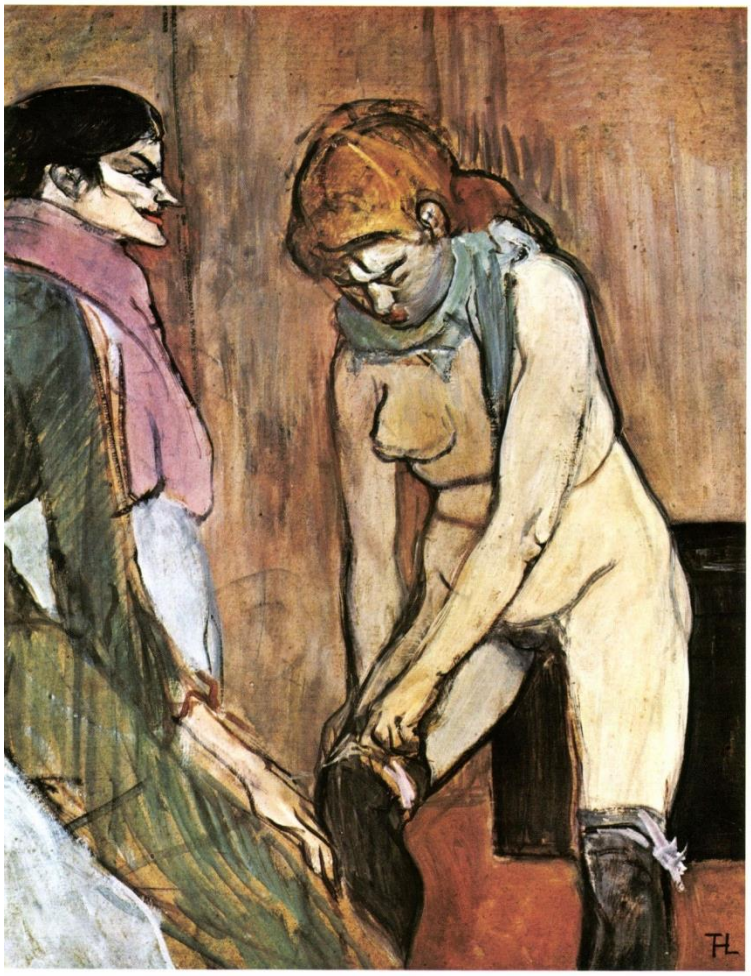
تولوز لوترك



هنري ماري ريمون ده تولوز لوترك مونفا Henri Marie Raymond de Toulouse Monfa Lautrecأو ببساطة هنري ده تولوز لوترك 24 نوفمبر 9 1864 سبتمبر 1901 كان رسام وطباع فرنسي، ورسام توضيحي، كان انغماسه في الحياة المسرحية الزاهية في باريس نهاية القرن قد أنتج الصور المثيرة الأنيقة والمستفزة للحياة

المعاصـرة وأحيانـاً المنحلـة لتلـك الأزمنـة. عـرُف تولـوز لـوترك بجانـب سـيزان وڤـان گوخ ,وگوگان كأحد أعظم الرسامين في الفترة ما بعد الانطباعية .وفي مزاد عام 2005 في بيت مزادات كريستي سُجل رقماً قياسياً حين بيعت"La blanchisseuse" ، وهي لوحة مبكرة لغسالة شابة، بمبلغ 22.4 مليون دولار .

يحسب تولوز لوتريك مع طائفة الرسامين ما بعد الانطباعيين أمثال فان جوغ وجوجان ، ولكن ربما كان انغماسه فى رسم ملصقات دعائية للنوادى الليلية فى باريس وبعض الروايات غير الشهيرة هو ما جعل البعض يعتبره أقل قيمة من الاسمين السابق ذكرهما



ولد هنرى دى تولوز لوتريك فى عام 1864 من أسرة ارستقراطية ، وعلى الرغم من ذلك فلم يعش الفنان حياة أقل مأساوية من حياة معظم فناني هذا العصر ، في سن الثالثة عشر كسرت ساق لوتريك اليسرى ، وبعدها بأشهر كسرت ساقه اليمنى ، وبسبب ضعف

بنيته أو بسبب مرض غريب ، لم تتعاف الساقان ، وتوقفتا عن النمو عند هذا السن ، أصبح جسد لوتريك غريبا ، ففى سنوات مراهقته ظل الجزء الأعلى من جسده ينمو فى حين ظل الجزء الأسفل فى حجمه ، استطاع مع الوقت أن يتحرك بساقيه القصيرتين ، وإن أصبح أشبه بالقزم منه بالرجل الطبيعى.

ربما كان هذا التشوه الجسدى الذى منع لوتريك تلقائيا من ممارسة الحياة التقليدية لأرستقراطى باريسى هو ما جعله ينغمس فى شيئين حددا شخصيته لبقية حياته القصيرة ، الأول هو فنه الذى نبغ فيه ، والثانى هو معايشته وقائع العالم السفلى لباريس ، عالم الحانات ونوادى الليل والعاهرات والسحاقيات ، وموضوعات هذا العالم السفلى أصبحت هى موضوعات فن لوتريك.

مثل معظم فنانى عصره مات لوتريك صغير السن ، مات عام 1901 قبل أن يكمل

السابعة والثلاثين ، موته المبكر كان سببه أنه كان مدمنا للكحول من جهة وبسبب مرض السفلس من جهة أخرى. [138]

القبلة

هنري دي تولوز لوتريك رسام فرنسي كرّس معظم ايامه ومعظم لوحاته وكل روحه لحياة الكباريه، وللتركيز على ارتباط الكباريه بالناس المحترمين ارتباطَه بالحثالة، في اعمال لا تزال خالدة مثيرة للدهشة الى ايامنا هذه... وذلك على رغم نبل اصله، اذ انه يتحدر من اسرة عريقة ما كان لأسلافه فيها علاقة بالفن... بل كانوا من اعيان البلد، اما هو، فإن

(138) 2009/10/17 عاهرات تولوز لوتريكhttp://forgodot.blogspot.com/2009/10/blog-post_17.html

اعتلال صحته وتشوّه جسده قاداه باكراً الى الكباريه، فوجد حياة غير الحياة، وعثر على تعويض له على عاهاته. [139]

باريس

باكراً، أُغرم تولوز لوتريك بحياة الكباريه في باريس، وفتنته نجومه وزبائنه، وسحرته أجواؤه العابقة بحيوية وتفاعل ما كان في وسعه أن يجد لهما أثراً حقيقياً في الحياة الطبيعية، بل إنه أدرك حقاً ان الكباريه هو الممكن الذي تجتمع فيه الأضداد، وتثار

في مولان روج

الشهوات، وتتجاور المآسي والمهازل، والصفقات وحكايات الغرام، والنبلاء والأفّاقون، والنجوم والخدم، والبورجوازيون واللصوص، والكُتّاب وأبناء العائلات المدللون في بوتقة واحدة، وكأنه كان هنا في وسط حياة افتراضية تبدو اصدق من الحياة الحقيقية نفسها.

(139)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%87%D9%86%D8%B1%D9%8A_%D8%AF%D9%87_%D8%AA%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2-%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83

وهو عبر عن هذا كله في عشرات اللوحات، ولا سيما في مجموعة من لوحات كانت حياة كأباريه «مولان روج» تحديداً عالَمَها. وإذا كان تولوز لوتريك خلَّد لنا كل تلك الحياة وكل تلك الرؤى في العشرات من اللوحات، فإن ثمة، من بين هذه، لوحةً قد لا تكون الأهمَّ والأجمل، لكنها في عُرْفنا الأقدرَ على التعبير عن ذلك كله. وهذه اللوحة عنوانها، في كل اختصار «في المولان روج» رسمت في العام 1892، أي في عام خصب رسم فيه هذا الفنان المتيم نحو دزينة من لوحات تنتمي الى ذلك العالم نفسه، من دون أن تكون تنويعاً على مشهد واحد، بل ان ثمة في ما بينها اختلافات تعكس دينامية الحياة داخل الكباريه وتنوع دراماتها ولحظاتها، وتعكس أيضاً تفاعل تولوز لوتريك المتغير، تركيباً وشخصيات وألواناً، مع ما يشاهد ويعيش [140].

الفن

[140] http://www.almrsal.com/post/178300

-

http://www.marefa.org/index.php/%D9%87%D9%86%D8%B1%D9%8A_%D8%AF%D9%87_%D8%AA%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2-%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83

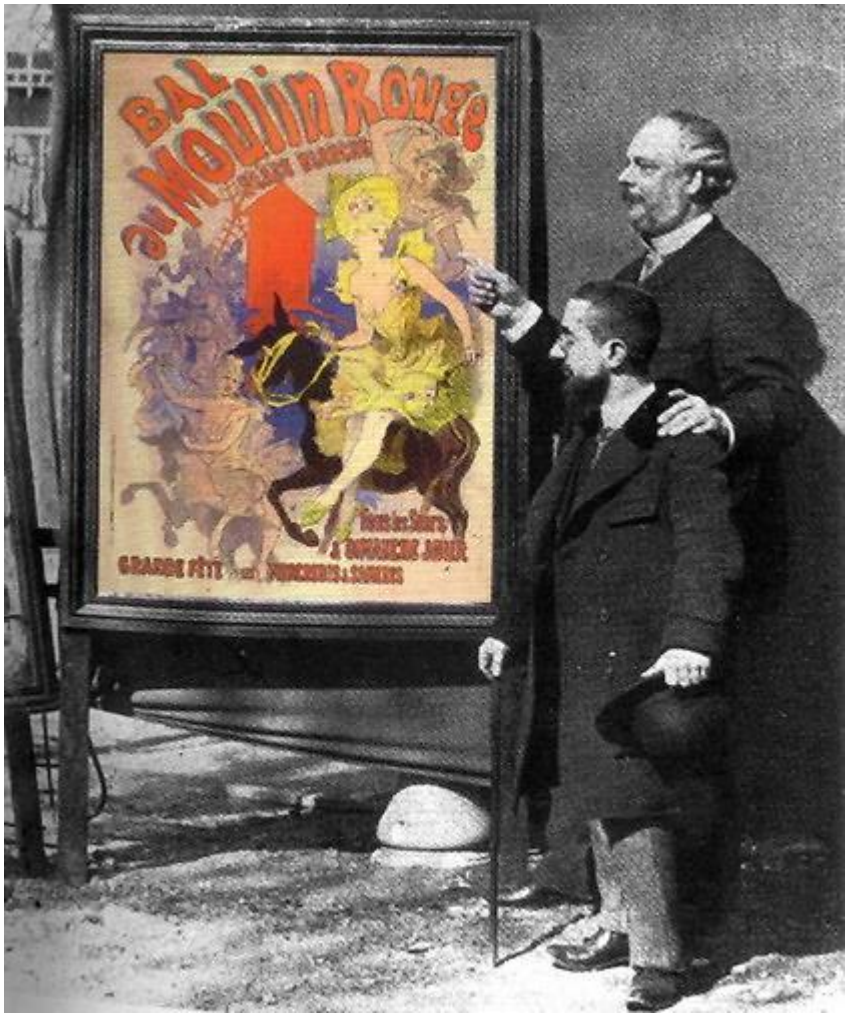
امتدت حياة هنري ماري ريمون دي تولوز لوتريك المهنية في مدة تصل إلى أقل من 20 عاما ، والتي صمم خلالها 737 لوحة ، 275 لوحة مائية ، 363 من المطبوعات والملصقات ، 5،084 من الرسومات وبعض أعمال الزجاج والسيراميك والملون ، وعدد غير معروف من الأعمال الفنية الغير مشهورة . تأثر أسلوبه بالرسومات الخشبية اليابانية الكلاسيكية وهي من الرسومات الشعبية في الأوساط الفنية في باريس.

برع في تصور الناس في بيئات عملهم ، مع اللون والحركات بالمناظر المبهرج في الحياة الليلية مع البريق التجريدي البعيد ، وكان بارع في تصميم اللوحات المليئة بالحشود . كما قام تولوز لوتريك بالتصوير المميز مع الناس الذين يعتمدون على الأسلوب التصويري الجيد والذي يعطي اهتماما كبيرا مع أعماله الفريدة من نوعها والمميزة برسومات الطلاء الملون. [141]

في مولان روج

[141] http://www.almrsal.com/post/178300

لوحة «في المولان روج» المعلقة الآن في «معهد الفن» في شيكاغو الأميركية، يزيد عرضها قليلاً عن 140 سم كما يبلغ ارتفاعها 123سم... وهي ليلية الطابع داكنة اللون يشغل فيها زبائن الكباريه، لا نجومها، المكانَ الرئيس، على عكس ما يحدث



جول شيريه ولوترك مع ملصق

عادة في لوحات الرسام الأخرى مثل رينوار حول هذا الموضوع. في هذه اللوحة، حرص الرسام في شكل خاص على تركيبية المشهد، من دون أن يهتم بأن يقدمه في مواجهة المشاهد. ومن هنا يدرك هذا الأخير منذ اللحظة الأولى أنه مدعوّ هنا الى لعب دور البصباص لا دور المتفرج الواضح، فالمشهد الذي يمثِّل عدداً من الزبائن متحلِّقين وسط الكباريه تجالسهم امرأتان من المحتمل أن تكون واحدة منهما جين آفريل، نجمة الكاباريه في ذلك الحين، والتي رسمها الفنان في لوحات كثيرة وفي ملصقات دعائية تعتبر اليوم تحفاً فنية ، يبدون وعلى عكس ما هو متوقع من جلسة في كأباريه غارقين في سجال

حول أمر مهم، ولا يلتفتون أبداً الى مشهد راقص تؤدّيه امرأتان في خلفية الصورة، فيما أسى كبير يلوح على وجه الشخصية الوحيدة في اللوحة، والتي تبدو مهتمة بأن ثمة من يراقب هذا المشهد: المرأة الى يسار مقدمة اللوحة. والفنان، إمعاناً في إضفاء طابع التلقائية الفريد في عمله على هذه اللوحة، صوّرها من وراء طاولة رسمها موارية وفي شكل يتوازى مع الخط الوهمي الذي يمتد من أعلى قبعة الرجل الواقف في خلفية اللوحة وصولاً الى ياقة السيدة التي تنظر الى الرسام. وهذا كله، اضافة الى الألوان البنية والبرتقالية والحشيشية الزجاجية، يضفي على هذه اللوحة طابعاً تجريبياً، انطباعياً، نَدُرَ ان دنا منه تولوز لوتريك في أعماله التي كانت دائماً أكثر شفافية ومباشرة. وهو ما يجعل لهذه اللوحة سحرها الخاص في الوقت نفسه الذي عبَّرت فيه عن حياة الكاباريه.

جين افريل الحقيقية وبوستر لجين افريل

حين رسم هنري دي تولوز لوتريك (1864 1901) هذه اللوحة كان يقترب من الثلاثين من عمره، لكن الأيام والأمراض والعاهات كانت صقلته وجعلته يبدو شيخاً عجوزاً، على رغم مرحه الدائم. ومن المعروف أن هذا الفنان الذي غلبت الحيوية وزهو الحياة على لوحاته وملصقاته، عاش حياة عذاب ومرارة، لكن ذلك لم يفقده ايمانه بالحياة ولا بالفن...

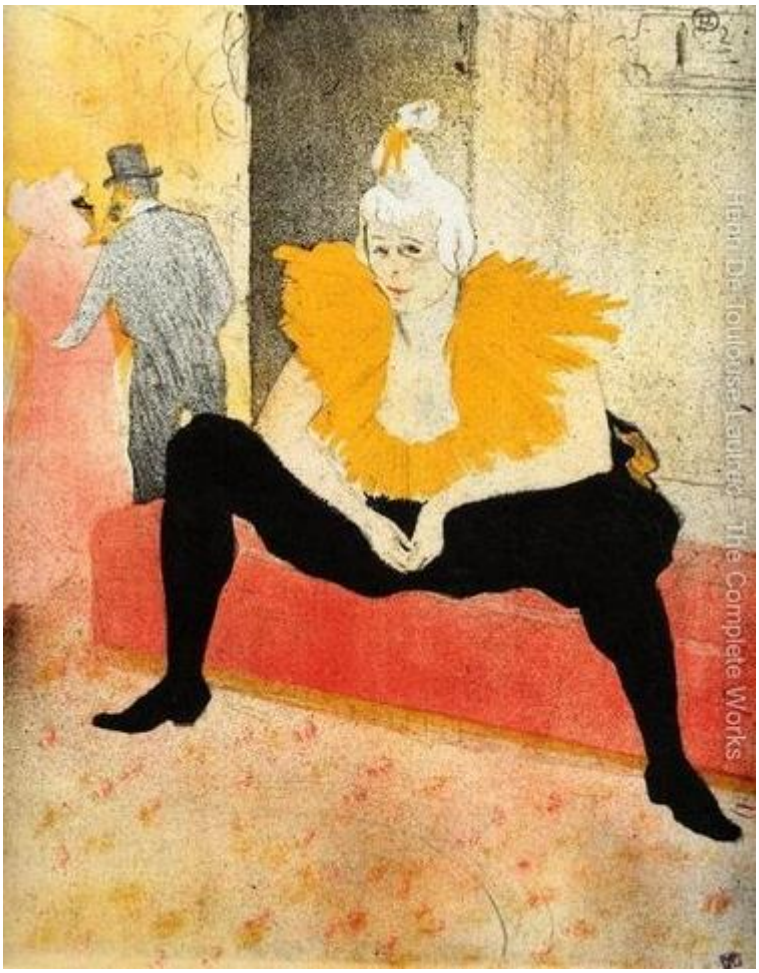
ولا بالإنسان، وهو ما يبدو واضحاً في لوحاته، ولا سيما في هذه اللوحة التي يغني مشهدها عن أي شرح اضافي.

كان لوتريك من المصورين المهرة الذين يعتمدون على أسلوب التصوير الخطي. يشار إلى الكثير من أعماله الجذابة لرسومات الطلاء الملون

وعليه نجد ان حياة فنان غاص كثيراً في تصوير النساء بأماكن اللهو وعلب الليل, فظهرت في جميع لوحاته نماذج الفتيات الراقصات والغانيات المرتميات في احضان الرجال وبيوت الدعارة.

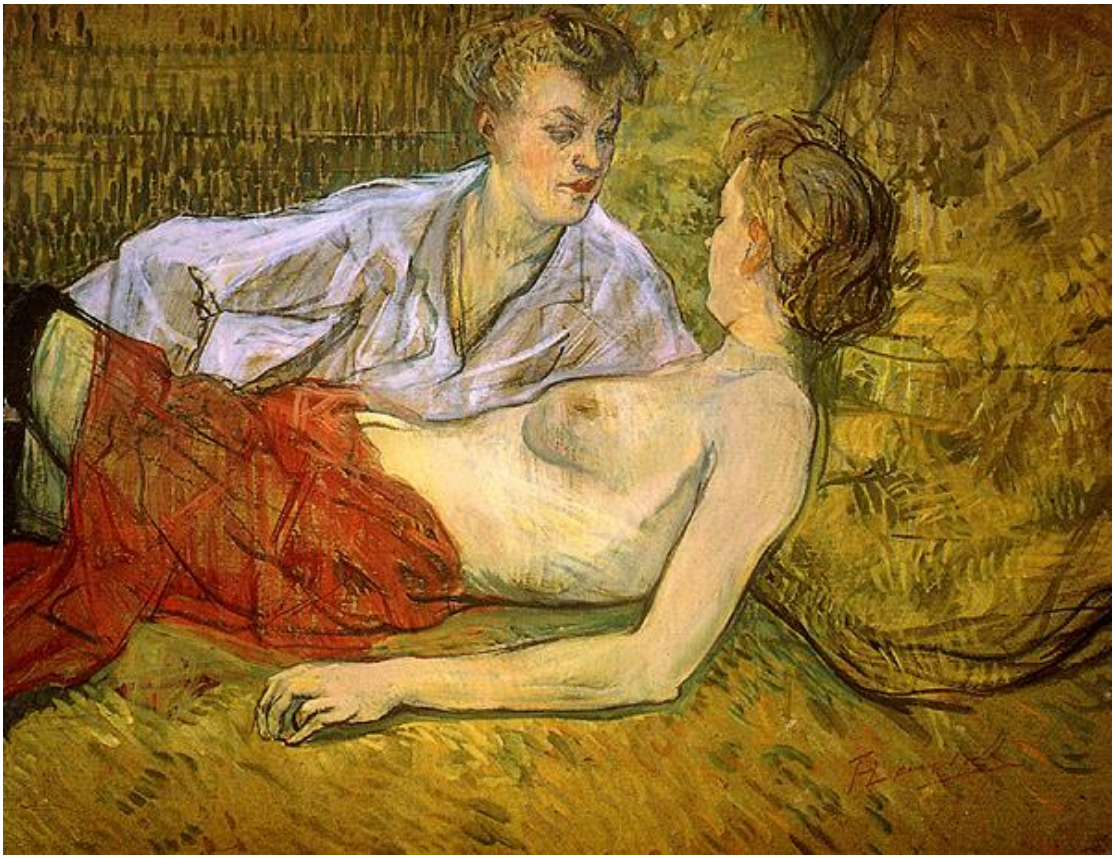
وعلى الرغم من نشأته الارستقراطية, واصابته بالشلل النصفي, عاش لوتريك في بوهيمية وفوضوية نادرة, حتى صارت مغامراته مع بنات الليل على كل الشفاه , وكان يحمل الوانه ولوحاته ويدخل وبشكل يومي إلى دور الملاهي والحانات والبارات ليرسم ملهماته الشهيرات من فتيات الليل في حي مونمارتر الاسطوري.

فقد كان يرسم العاهرات والسكارى دون زيف أو تصنع, وكانت لوحاته وليدة واقع حياة الفوضى التي عاشها هذا الفنان, وهي في مجملها تشكل مدخلاً للتعرف إلى ملامح اجواء الحيـــاة الصـــاخبة ببـــاريس فـــي أواخـــر القـــرن التاســـع عشـــر. تولوز لوتريك فنان مبدع ارتبط اسمه بالسكر والعربدة واثارت حياته الصاخبة موجة استياء عارمة في اوساط المجتمع المحافظ.



من اكثر اعماله جرأة واندفاعاً لوحته الضخمة بـ الرقص في الطاحونة الحمراء وسبقت هذه اللوحة دراسات اجراها للراقصة فالانتين لويزوسيه االتي احتوتها اللوحة واستطاع من خلالها تجسيد صورة عن الرقص المسمى بالـ كانكان او الافصاح عن قدراته في ابراز الحركات المثيرة, ولوحة أخرى تمثل امرأة تدعى ب بوبول التي رسمها عشرات المرات في لوحات رائعة, رسمها وهي موشحة بغلالات ثوبها القصير الشفاف الذي يكشف معالم من

انوثتها ورسمها أيضاً وهي عارية بعد ان ادخل تعديلات طفيفة في ملامح وجهها حتى لا يتعرف إليها احد, ثم رسمها وهي جالسة في البار محاولاً ابراز الاخضر المتموج في ثوبها الرومانتيكي الزاهي وانعكاساته على زجاجات الشامبانيا.



من الناحية الفنية يبقى لوتريك خارج التصنيفات المدرسية, رغم ان اعماله استوعبت كل مقومات اللوحة الحديثة, التي اتسمت بها تجارب مابعد الانطباعية, فعلى الرغم من ان حركة الفن الانطباعي كانت هي المسيطرة على المناخ التشكيلي الباريسي أثناء حياته, إلا أنه لم يتأثر بها, ولم يعرها انتباهاً.

فأعماله تظهر كوحدة متكاملة منفصلة عن اعمال معاصريه, الذين ينتمون إلى حركات فنية مستقلة.

وفي لوحاته اتخذ لوتريك نوعاً من ايقاعات اللون الأخضر المائل للزرقة كما أنه كان يركز لا ظهار ايقاعات اللون الوردي, وفي هذا الصدد يقال ان بيكاسو ا تأثر بألوانه في مرحلتيه الزرقاء والوردية.

وكانت رسوم الراقصات والغانيات في فنه امتزاجاً بين خطوط مبسطة للأشكال وغموضاً يفسر تداعيات مشاعره تجاه حياة الليل الباريسية.

وكان يذهب إلى ترجمة انفعالاته الداخلية ملتزماً بالضرورات التأليفية الفنية في اللوحة عبر خطوط فورية انفعالية منسجمة تبدو أكثر انسجاماً مع حياة الفوضى التي عاشها.

. بعد وفاة وتولوز لوتريك، ساهمت أمه، والكونتيسة آديل تولوز لوتريك، وموريس جويانت في بناء متحف لمعروضات لوتريك في ألبي، مسقط رأسه. [142]

الكباريه

[142] http://www.almrsal.com/post/178300

كباريـــــــه كلمـــــــة بالفرنســـــــية Cabaret :هـــــو شـــــكل مـــــن أشكال الترفيه يضم الكوميديا، الغناء، الرقص، وفن المسرح، يتميز كون أن مكان الأداء في الأساس هو مطعم أو ملهى ليلي يقدم فقرات من الفنون سالفة الذكر في حضور الجمهور الجالس والذي غالباً ما تناول الطعام أو الشراب الذي يقوم بتقديمه مشرف خاص على الأداء وعادة ما يكون نشاط الكباريه في فترة المساء لذا يعد شكلاً من أشكال الحياة الليلية. (143)

اهتم لوتريك بالتفاصيل الليلية لحانات ونوادي الليل في باريس ، وكان أشهرها فى عهده المولان روج ، ربما – ورغم الحشد – يلفت نظرك وجه الفتاة التي تظهر من جهة اليمين ، يتأثر لوتريك هنا بمنجزات فن الفوتوغرافيا الناشئ . فى خلفية اللوحة يظهر تولوز لوتريك بنفسه.

ايفيت جيلبيرت ترفع الستار

(143)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%87%D9%86%D8%B1%D9%8A_%D8%AF%D9%87_%D8%AA%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2-%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83

إلى جانب أعماله الفنية الخاصة ، كان لوتريك يرسم أيضا ملصقات دعائية للمسارح والحانات التي يتردد عليها ، وأحيانا للروايات التي يكتبها أصدقاءه ، هنا تظهر مغنية تدعى ايفيت جيلبيرت ، بعثت جيلبرت برسالة للوتريك تطلب منه ألا يرسمها قبيحة ، ولكنه على الأرجح لم يكن يهتم بطلبات الجماهير .[144]

صالون شارع دى مولان

قد تبدو حياة نوادي الليل صاخبة ومبهجة في قاعاتها العامة ، ولكن في الغرف الداخلية تجلس العاهرات ، بذكريات محبطة وطموحات محدودة ، ينتظرن زبائنهن.

(144) 2009/10/17 عاهرات تولوز لوتريكhttp://forgodot.blogspot.com/2009/10/blog-post_17.html

صديقتان

تنتشر العلاقات المثلية بين عاهرات باريس ، تحقق لهن هذه العلاقات الشعور بالحب الذى يفتقدنه في العلاقات الغيرية مع الرجال ، لوتريك كان مولعا بتلك العلاقات, و اول طرق لهذه القضايا من قبله التي هي محرمة جدا عن الذكر حتى سبعينات القرن المنصرم (145)

(145) 2009/10/17 عاهرات تولوز لوتريكhttp://forgodot.blogspot.com/2009/10/blog-post_17.html

أوسكار وايلد

يبدو وايلد هنا مختلفا عما نراه فى لوحات أخرى أو في الصور الفوتوغرافية له ، يبدو وايلد هنا بريشة تولوز لوتريك الذى لا يرحم ، رُسمت هذه اللوحة عام 1895 أثناء زيارة لوتريك للندن ، وقد طلب الفنان من وايلد أن يرسم بورتريه له ولكنه رفض أن يجلس أمامه وإن سمح له بالنظر إليه عدة مرات فخرجت هذه اللوحة ، يبدو وايلد هنا نبيلا وواهنا ، استطاع لوتريك هنا أن ينقل لنا الثنائية التي تميز شخصية وايلد ، يذكر أنه فى عام 1895 كانت قد بدأت محاكمة أوسكار وايلد الذى اتهم بممارسة أعمال غير لائقة

امرأة فى الحمام

فى المرة الأولى التي نظرت فيها للوحات لوتريك قررت أن هذه هي اكثر لوحاته واقعية وهي تشبه لو حات إدجار ديجا ورينوار ، ، ولكنى لا أستطيع إنكار تميز هذه اللوحة ، هنا يظهر تأثر كبير من لوتريك بالفنان الفرنسي إدجار ديجا ، الذى كان مولعا برسم النساء فى أوضاع مشابهة وفى الحمام أيضا . وضع الفتاة هنا واختيار الألوان يجعلانك لست فى حاجة لرؤية وجهها ، فهما كافيان حقا للتعبير عن حالتها. (146)

(146) 2009/10/17 عاهرات تولوز لوتريكhttp://forgodot.blogspot.com/2009/10/blog-post_17.html

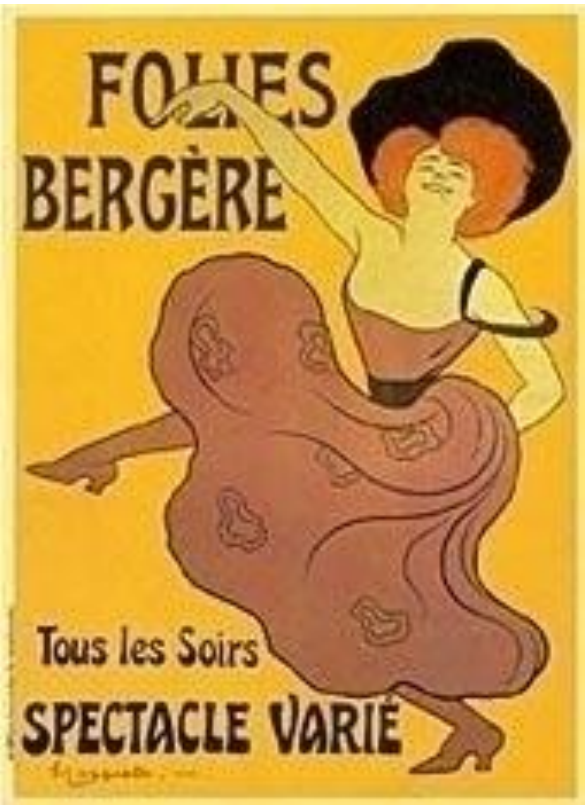
الكباريه الفرنسي

شعر الناس براحة في التصرف أثناء تواجدهم في الكاباريه، حيث لم يكن عليهم خلع قبعاتهم، كما كان بإمكانهم الحديث وتناول الطعام، والتدخين وقتما شاءوا وما إلى ذلك، أي أنه لم يكن عليهم التمسك بالقواعد المتبعة في المجتمع.

افتتح أول كباريه في فرنسا بدائرة مونمارتر "Montmartre" احدى دوائر باريس وذلك في عام 1881 باسم كاباريه أرتيستيك"cabaret artistique" ، بعد وقت قصير أعيد تسميته باسم القط الأسود "Le Chat Noir" ليصبح مكاناً يقوم فيه الفنانون الجدد بعرض أعمالهم.

مولان روج "Moulin Rouge" بني في عام 1889 في منطقة بيغال "Pigalle" وهي منطقة تعرف بأنها "المنطقة الحمراء" في باريس. ويشتهر بأضوائه الحمراء وبطاحونته المضيئة على سطح البناء.

فولي برجيي "Folies Bergère" وهي قاعة رقص باريسية اجتذبت العديد من الرواد رغم أنها كانت الأكثر كلفة بين الكباريهات. كذلك ضمت استعراضات يقوم بها مغنون وراقصون وبهلوانيون ومهرجون.



لو ليدو "*Le Lido*" وهو كاباريه تم انشاؤه في الشانز ليزيه كان مسرحاً لأرقى العروض وضم أشهر الأسماء التي قامت بأداء عروضها به مثل :إديث بياف، مارلينه ديتريش، إلفيس بريسلي، داليدا، جوزيفين بيكر، لوريل وهاردي، شيرلي ماكلين، ألتون جونوموريس شيفالير.

كذلك توجد أشكال مشابهة من الكباريه تواجدت في العالم بأشكال متنوعة منها في الولايات المتحدة الأمريكية، هولندا، ألمانيا، كوباوسويسرا.

في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين تواجدت في بعض مدن الشرق الأوسط كمدينة القاهرة في مصر والتي ضمت ألواناً متنوعة من الثقافات، عدد من الكباريهات التي كانت تقدم عدداً من العروض الغنائية والرقصات المختلفة والفقرات الكوميدية لفنانين مصريين وأجانب. تقلصت أعداد الكباريهات في أعقاب ماوصفه البعض "موجة تيار ديني محافظ" اجتاحت مصر منذ أواسط السبعينيات كذلك بسبب تغييرات جغرافية وسكانية في

البلاد بداية الثمانينيات .كما تم تصوير عروض الكباريه في عدد من الأفلام المصرية الكلاسيكية من قبيل غزل البنات وسيدة القطار.

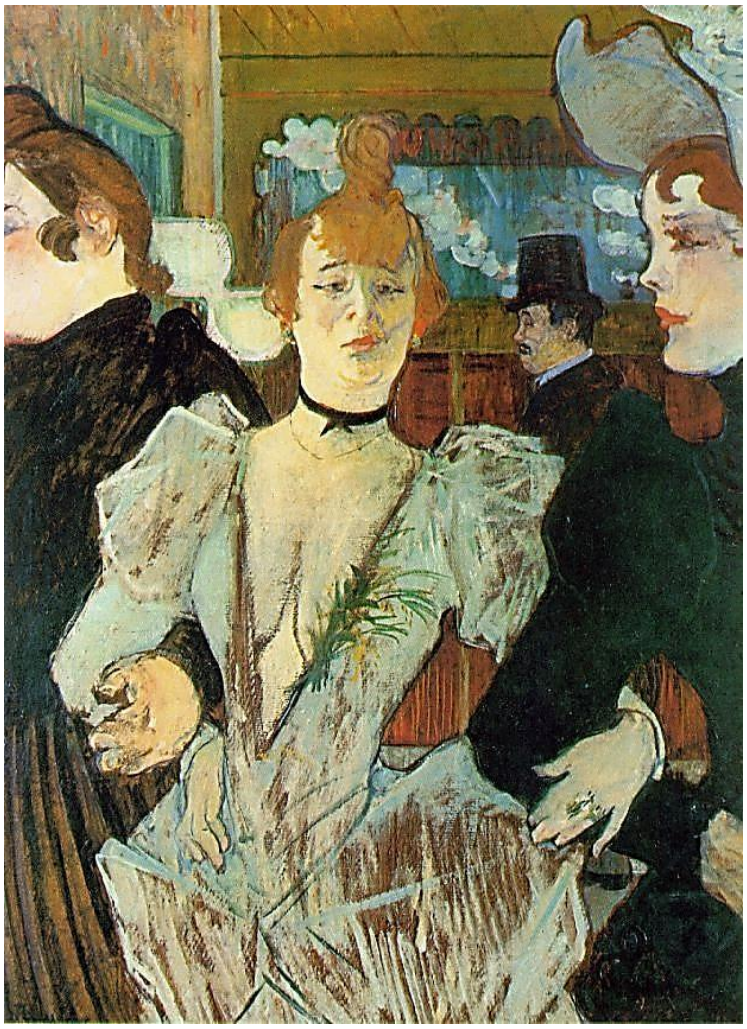
وبالتالي لم يكن يوسف وهبي ، بالطبع، الفنان الوحيد الذي استلهم الكباريه الفرنسي وتحديداً «المولان روج» و «الفولي بيرجير» إكسسوارياً في اقواله ومواقفه، اذ ان هذا الاستلهام كان شغفاً فنياً يعود الى الظهور في كل حين من جديد. ولنتذكر ها هنا آخر العنقود: فيلم «مولان روج»، للاسترالي باز ليرمان، من بطولة نيكول كيدمان، قبل نحو عشرة اعوام.

نظرة المجتمع للكباريه قديماً وحديثاً

القبله 32

يكاد «الكاباريه» كمكان يكون في زمننا هذا، ومن بعض الزمن ايضاً، صِنْواً لبيوت الهوى، ونَدُرَ خلال السنوات الاخيرة أنْ قَبِلَ فنانون كبار بالغناء في الكباريه... بل حتى من غير المستحب للعائلات او لعِلْيَة القوم الذين يحترمون انفسهم، ارتياد تلك الاماكن في المدن، حتى وإن زعموا انها يمكن ان تقدم فناً حقيقياً، غنائياً او راقصاً او استعراضياً. غير ان الامر لم يكن على هذا النحو دائماً... ففي أزمان باتت اليوم بعيدة بعض الشيء،

وتحديداً قبل انتشار الفنون الجماهيرية الآلية، من سينما وتلفزة ووصول الفنون عبرها، وعبر الإذاعات من قبلها، الى كل البيوت، كان نوع معيّن من الكباريهات يشكّل الحيِّزَ الذي يقدَّم فيه جديدُ الفنون الاستعراضية والغنائية نفسه، مجتذباً زبائن محترمين، وأحياناً عائلات لا تتورع عن ان تقصد تلك الاماكن للتسرية عن نفسها. وبإمكاننا ان نرصد كيف ان الكباريهات البرلينية، خصوصاً خلال الربع الاول من القرن العشرين، كانت الاماكن التي ولدت ونهضت فيها فنون احتجاجية وجدّية لعبت ادواراً اساسية في تطوير المجتمعات، وحسبنا للدلالة على هذا ان نذكر كيف ان برتولد بريخت، اليساري وأحد كبار كتاب المسرح في القرن العشرين، كان الكباريه مكانَ ابداعه المفضل، ولطالما شكلت اغاني الكباريه جزءاً من اعماله التي احدث معظمها ثورات سياسية واجتماعية في الوقت نفسه.



وما نقوله هنا عن الكباريهات البرلينية، يمكن قوله ايضاً، وإنْ مع شيء من التحفظ، عن الكباريهات الباريسية، التي كانت ولا تزال حتى اليوم تشكّل جزءاً اساسياً من سمعة باريس ومكانتها العالمية، حتى وان كان من غير الممكن اعتبارها، كلياً، أماكنَ فوق الشبهات. في باريس، كانت الكباريهات، ولا سيما خلال ما يسمى بالعصر الذهبي، اي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، اماكن للهو والمجون، ولكنها كانت اماكن للغناء وللإلهام الفني أيضاً... إذ كانت الصورة فيها أشبه بمرآة لحياة بأسرها. ولأن في الحياة كل شيء قائم وموجود... كان يمكن أي شيء، بما في ذلك أعتى التناقضات، ان يوجد في الكاباريهات الباريسية. ويقيناً ان فنانا عميد المسرح العربي الكبير يوسف وهبي حين كان يقول: «ان الحياة لكباريه كبير»، كان يفكر بتلك الكباريهات الباريسية التي كان اشهرها ولا يزال الى يومنا هذا «المولان روج» (الطاحونة الحمراء). [147]

جين افريل الحقيقية وبوستر لجين افريل

(147)

http://www.marefa.org/index.php/%D9%87%D9%86%D8%B1%D9%8A_%D8%AF%D9%87_%D8%AA%D9%88%D9%84%D9%88%D8%B2-%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83

فحص طبي في شارع ديس مولان للـ الداعرات

في الثقافة الشعبية

كان تولوز لوتريك له بصمة كبيرة في أفلام السيرة الذاتية ، وقدم كشخصية مرحه في لتصوير للعديد من الأعمال الجيدة:

في فيلم جون هيوستن مولان روج (1952)

في فيلم السيرة الذاتية للمخرج روجيه بلانشو (1998)

في فيلم مولان روج بعام 2001 ، للكاتب جون ليجويزامو

في فيلم ديزني حول العالم في 80 يوما (2004)

في فيلم وودي ألين منتصف الليل في باريس (2011) [148]

[148] http://www.almrsal.com/post/178300

فينسنت فيليم فان كوخ

Vincent Willem van Gogh

قال: كيف تكون الحياة إذا لم نكن نملك الجرأة على المحاولة؟

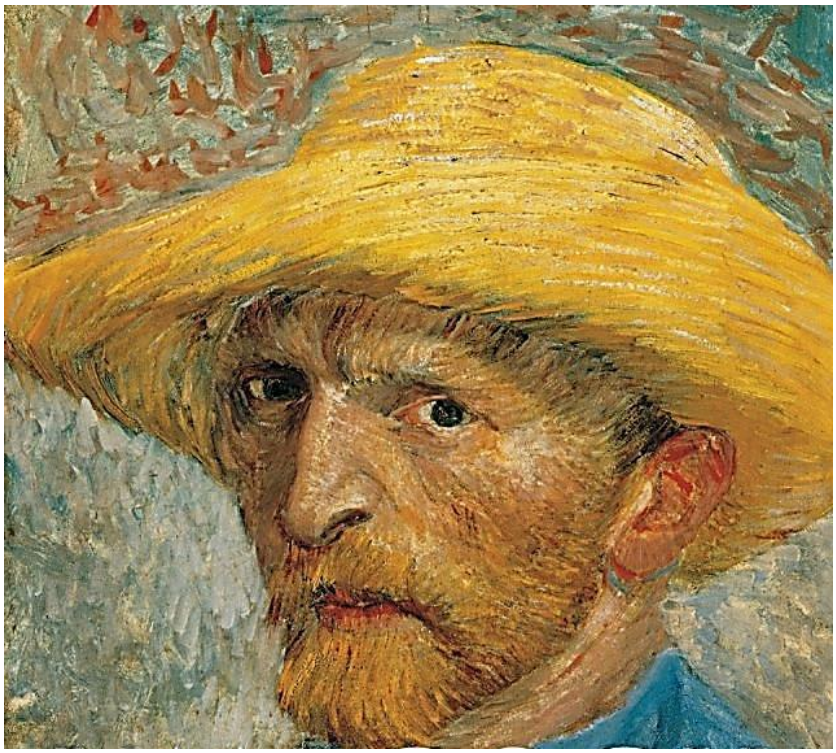
الحب أبدي، وقد يتغير مظهره، لكن جوهره لا يتغير.

و أنا أضع قلبي وروحي في عملي، وقد فقدت عقلي بسبب ذلك.

أحس أنه ليس من شيء فَنِّيٍّ بطبيعته أكثر من حب الناس.

يعرف الصيادون أن البحر خطر والعاصفة شديدة، لكنهم لم يظنوا أبدا أن هذه الأخطار سبب كاف للبقاء على الشاطئ.

الرسم عقيدة تفرض على معتنقها أن يتجاهل الرأي العام.



(30 مـارس 1853 29 يوليـو 1890) كـان رسـاماً هولنـدياً، مصـنف كأحـد فناني الانطباعية, تتضمن رسومه بعضاً من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعراً في العالم, عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي توجد حولها العديد من النظريات المختلفة وأثناء إحدى هذه الحادثات الشهيرة، قطع جزء من أذنه اليمنى, كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي, اتجه للتصوير التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته, في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق 800 لوحة زيتية. [149]

إحدى أكثر الظواهر الفنّية استعصاءً على الفهم والتفسير هي ظاهرة فينسنت فان غوخ. فقد أصبح هذا الرسّام رمزا للعظمة الفنّية وتحوّل من رائد للرسم الحديث إلى احد أهم رموز الثقافة المعاصرة.

حياة فان كوخ تحوّلت بعد موته إلى أسطورة، وفقره وتشويهه لنفسه ومن ثمّ انتحاره، إلى لغـز. وبـات الكثيـرون ينظـرون إلـى قصّـة جنونـه بمـا يشـبه الاحتـرام والقداسـة.

---

[149] فينسـنت فـان غـوخ مـن ويكيبيـديا، الموسـوعة الحـرة
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A%D9%86%D8%B3%D9%86%D8%AA_%D9%81%D8%A7%D9%86_%D8%BA%D9%88%D8%AE

وفي تلك المناسبات النادرة عندما تكون إحدى لوحات فان كوخ مطروحة للبيع في المزاد، فإنها تكسر الأرقام القياسية وتحصد عشرات الملايين من الدولارات. ومع ذلك فإن اللوحة الوحيدة التي قيل انه باعها أثناء حياته حقّقت له حوالي عشرين دولارا فقط.

قبل ربع قرن، بيعت إحدى لوحات سلسلة عبّاد الشمس بمبلغ 40 مليون دولار، وأزهار السوسن بـ 53 مليون دولار. كما اشترى ملياردير ياباني يُدعى ريو سايتو بورتريه الدكتور غاشيه بمبلغ 83 مليون دولار. وكان وكيل المليونير قد قال بأن موكّله سبق وأن رأى اللوحة في متحف المتروبوليتان ووقع في حبّها من النظرة الأولى.

والغريب أن سايتو أوصى بأن تُحرق اللوحة وتُدفن معه عندما يموت. ومنذ وفاة هذا المليونير الياباني الغريب الأطوار عام 1996، اختفت اللوحة تماما ولا أحد يعرف إلى الآن ما الذي حلّ بها. ويبدو أن سايتو يؤمن بقاعدة "أحرق ما تحبّ وأحبّ ما تحرق". وإحراق لوحة، أو حتى بيت، قد يكون أعلى درجات حبّ التملّك. رسم فان كوخ بورتريه الدكتور غاشيه في يونيو من عام 1890، أي قبل انتحار الرسّام

بشهر ونصف. والبورتريه يصوّر طبيبه الخاص وهو يسند رأسه على يده بينما يمسك بيده الأخرى حافّة الطاولة التي يستقرّ فوقها كتابان وزجاجة تحتوي على نبات علاجيّ. [150]

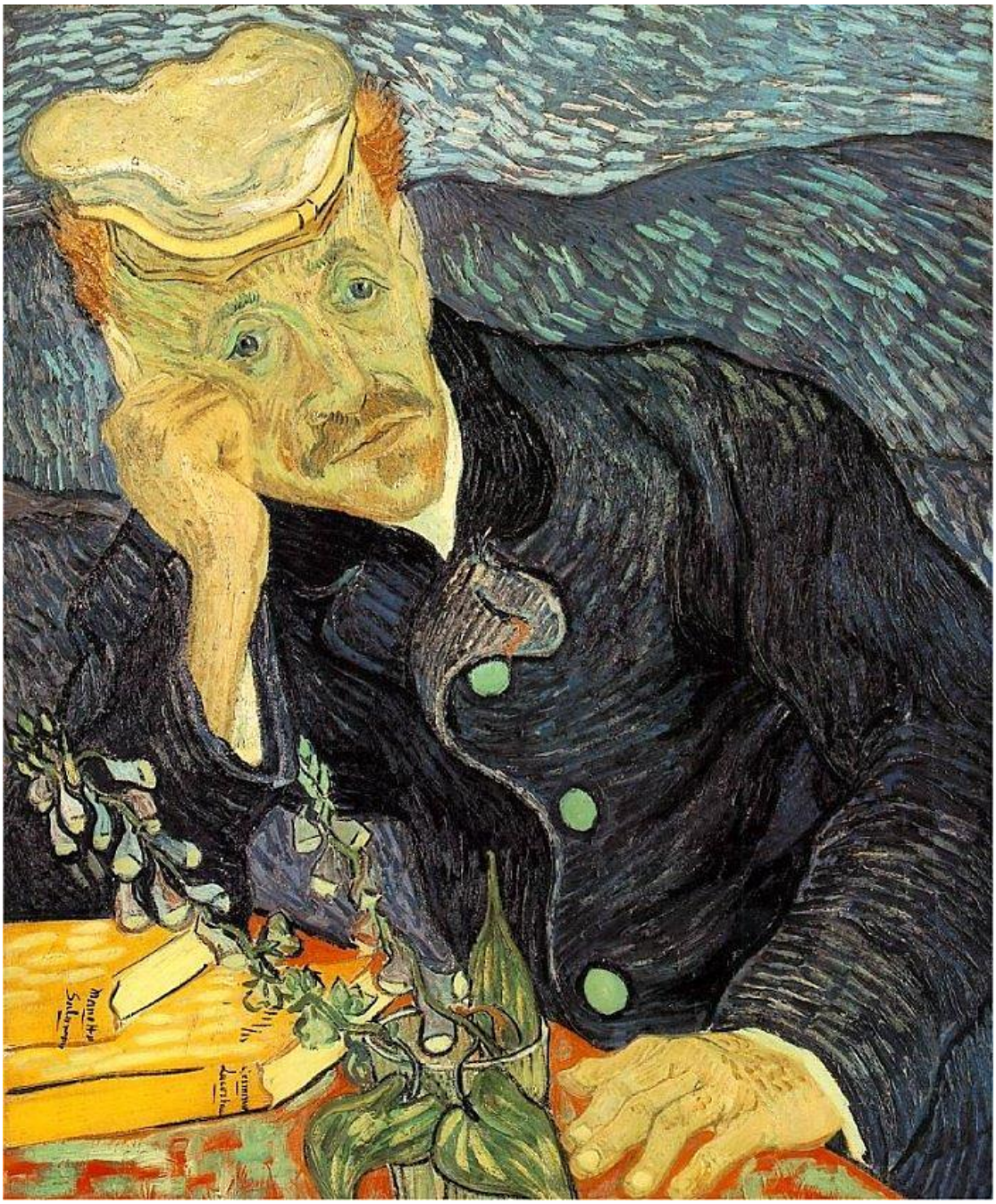
كلّ جزء من هذه اللوحة مشحون بالمعنى. كما أنها تضجّ بالإيقاعات الثقيلة وضربات الألوان الجريئة التي تميّز فان غوخ. وتعبيرات غاشيه الحزينة ليست سوى انعكاس لحزن فان كوخ نفسه، بينما يرمز النبات لتخصّص الطبيب.

المعروف أن اللوحة خضعت للترميم مرّتين في الخمسينات، وهو أمر أسهم في خفض قيمتها وفقدانها معظم خصائصها، إذ لا يظهر فيها سوى جزء يسير من آثار فرشاة وأسلوب فان كوخ المتفرّدين.

---

[150] ترجمة بروميثيوس

https://www.facebook.com/kesetloha/photos/a.304025122972923.71742.303901099651992/515075125201254/



بورتريه الدكتور غاشيه للفنان الهولندي فنسنت فان غوخ، 1890

ويعد بورتريه الدكتور غاشيه هو أحد اشهر أعمال الفنان فان غوخ. أما لماذا هو مشهور فلعدة أسباب، أهمها أن فان كوخ رسمه في الأشهر الأخيرة من حياته، ثم لان موضوع اللوحة ظل لزمن طويل مثار جدل كبير، أما السبب الثالث والاهم فلأن لوحة الدكتور غاشيه كانت الى ما قبل ثلاث سنوات اللوحة الأغلى مبيعا في تاريخ الفن وذلك عندما

بيعت لثري ياباني بحوالي 83 مليون دولار بعد ثلاث دقائق فقط من طرحها في مزاد فني في العام 1990م.

فان كوخ رسم لوحتين لطبيبه الخاص الدكتور غاشيه، اشهرهما هذه اللوحة التي يتفق كثير من النقاد على اعتبارها تجسيدا لبراعة فنية لا نظير لها.لكن إلى أي حد كان هذا الطبيب بارعا هو الآخر؟ في إحدى رسائله إلى أخيه ثيو يشير فان كوخ إلى الدكتور غاشيه قائلا: انه مريض مثلي، بل ربما يكون اكثر مرضا"!

في عام 1888 انتقل فان كوخ إلى ضاحية آرلي في جنوب فرنسا، وفي آرلي تعرّف على الدكتور غاشيه الذي اصبح صديقه المقرّب الذي يلتمس عنده العلاج لنوبات الصرع العنيفة التي كانت تنتابه من وقت لأخر. في هذا الوقت، كانت ألوانه كثيفة ولمسات فرشاته مضطربة كما يتضح من لوحاته التي تعكس تشوّشا واضطرابا ذهنيا ومن اشهرها "الملهى الليلي". طوال حياته لم يجد فان كوخ أي تقدير أو إشادة بفنه ولم يبع سوى لوحة واحدة فقط. كان فاشلا في حياته ولم يجد عطفا أو صداقة من أحد. وخلال السنوات الخمس الأخيرة من حياته اكمل فان كوخ رسم اكثر من 800 لوحة زيتية.

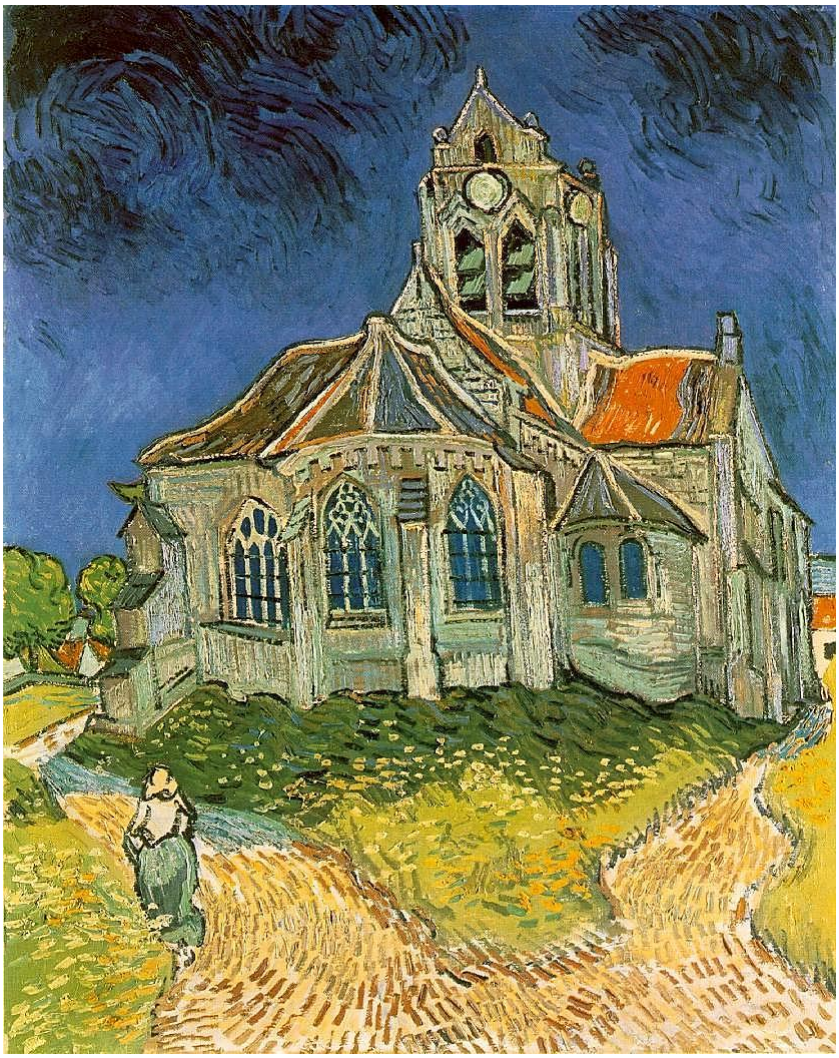
على الطاولة، وأمام الدكتور غاشيه، تبدو نبتة "قفاز الثعلب" التي اشتق منها عقار الديجيتاليس، في إشارة من فان كوخ إلى كفاءة الدكتور غاشيه ومهارته الطبية، وربما كانت تلك إشارة من الفنان إلى انه كان يعالج بذلك العقار قبل أن يقدم على الانتحار بعد جلسة طويلة مع غاشيه ليلة التاسع والعشرين من يوليو 1890م. [151]

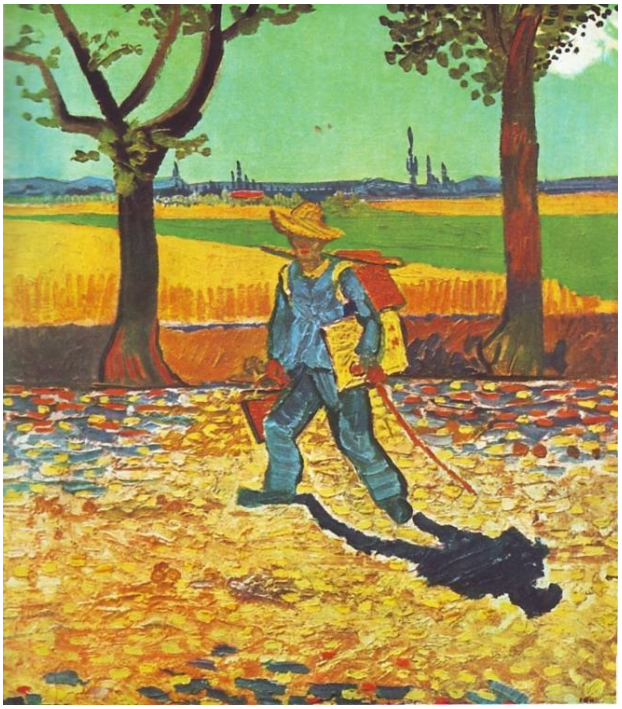
[151] http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=127941

أثناء حياته لم يكن باستطاعة الرسّام بيع أيّ من أعماله. وفي الوقت الذي انتحر فيه وهو في سنّ السابعة والثلاثين، كانت لوحاته تُعتبر بلا قيمة أو أهمّية. لكن في ألمانيا، كان يُنظر إلى فان كوخ كبطل نيتشوي. كانت لوحاته "تصرخ في رعب إلى السماء مؤذنةً ببداية عصر جديد يحلّ فيه الفنّ محلّ الإيمان"، على حدّ وصف احد النقّاد هناك.

وقبل الحرب العالمية الأولى، كان الألمان يعرفون فان كوخ جيّدا. وكانت أعماله تُعرض في عدد من متاحفهم. وهناك منهم من درس وحلّل أعماله في سياق سياسيّ. كما نشأت هناك طائفة تبجّله وتقدّس فنّه.

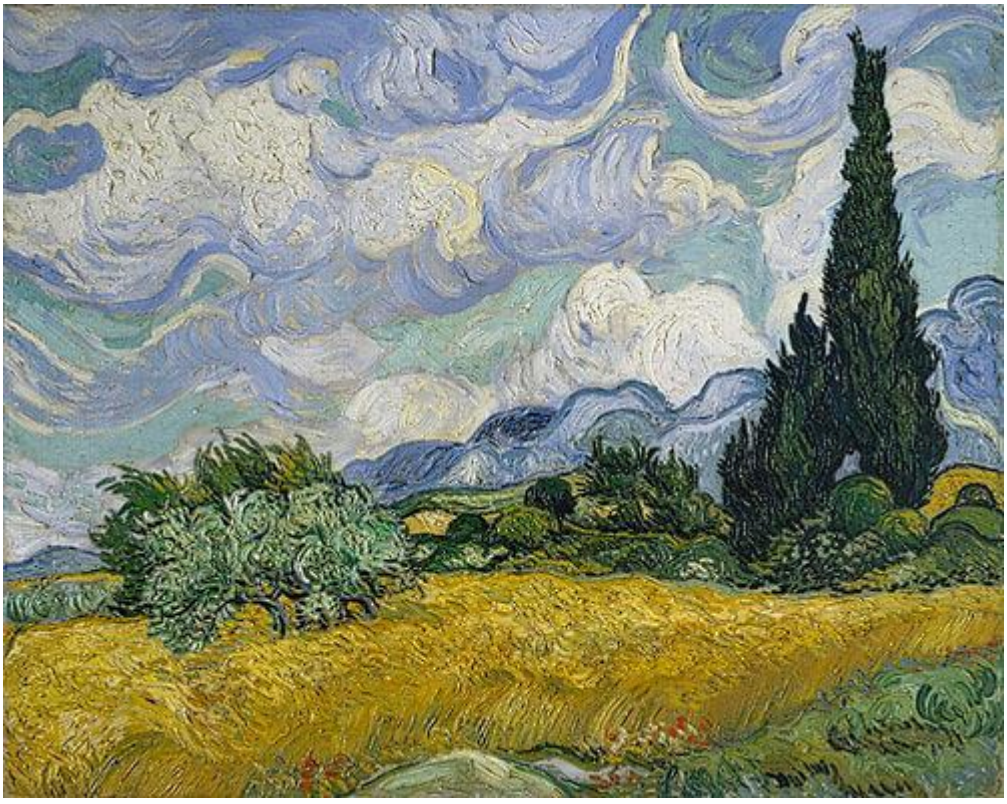
أسعار لوحات فان كوخ القياسية يضعها البعض في سياق الرواج الأوسع الذي تحقّقه أعمال الفنّ الحديث. فقد بيعت لوحة الصرخة لـ إدفارد مونك بمبلغ 120 مليون دولار. وإذا كان هناك مؤشّر ما لما حدث، فهو أن حمّى اللهاث وراء الفنّ الحديث لا يبدو أنها تتراجع أو تخفّ.





ولكن، وبصرف النظر عن الأسعار والاتجاهات الفنّية، فإنّ السؤال الأهمّ الذي يفرض نفسه هو: كيف تسنّى لهذا الهولندي الضئيل والمضطرب، وريث تقاليد الرسم التي تعود إلى رمبراندت وهولس وفيرمير، أن "يضلّ الطريق" بعيدا عن جذوره؟ ولماذا لم يكن فنّه "أكثر فرنسيةً"، خاصّة في ضوء حقيقة انه أمضى جزءا كبيرا من حياته في فرنسا؟

قد تكون أفضل إجابة على السؤال الأوّل هي أن فينسنت كان إلى حدّ كبير مفتقرا إلى تدريب رسمي في الفنّ. ولو كان قد أظهر أدنى قدر من الموهبة في سنواته المبكّرة، لكان قد ذهب إلى مدرسة للفنون الجميلة، حيث يمكن لأيّ شرارة عبقرية أن تُرعى وأن تُحتضن بطريقة منهجية. ولو انه لم يتعرّض لتأثير الفنّانين الانطباعيين ودرس لفترة وجيزة معهم في العام 1886، لكان اليوم مجرّد هامش صغير في كتاب تاريخ الرسم.



كانت أعماله المبكّرة متواضعة للغاية. وأوّل عمل واعد ظهر له كان آكلي البطاطس. كان ذلك في العام 1885م. ولولا الطبيعة الإنسانية المتعاطفة لهذه اللوحة، لاعتُبرت هي أيضا عملا عاديّا. الذي فعله فان كوخ ممّا لم يكن موجودا في أيّ مكان من قبل، هو

استخدامه الرائع للألوان والذي سيحرّر في وقت لاحق الرسم والرسّامين من إملاءات اللون المحلّي .

التفسير الثاني لظاهرة فان كوخ هو طبيعة الرجل نفسه. فقد كان ابنا لمبشرّين هولنديَّين، وكان في حياته المبكّرة مخمورا بالدين. لذا فإن الهولنديين مسئولون، بقدر ما، عن يأس وبؤس هذا الإنسان المسكين. فينسنت نفسه لا بدّ أن يُلام على استنزافه لطاقته وقواه في سعيه وإصراره الذي لا ينتهي على تعذيب نفسه.

في القرن العشرين، كان فان كوخ يوصف بأنه عبقريّ أسيء فهمه وبأنه قدّيس وشهيد وبطل وأيقونة دائمة للثقافة الشعبية. المعجبون به يسافرون مسافات طويلة كي يروا أعماله الأصلية، والحجاج" يزورون قبره ويذهبون إلى متحفه كي يقولوا "كنّا هناك". بعضهم يظلّ في المتحف لساعة أو ساعتين، والبعض الآخر يبقون هناك طوال اليوم.

والحقيقة أن لا شيء مستغربا في وصف فان كوخ بالعبقريّ. لكن وصفه بالقدّيس والبطل مسألة فيها نظر. السمة الأكثر وضوحا في شخصيّته كانت سرعة غضبه. وهي ولا شكّ سمة مَرَضية. وهو لم يكن أبدا راضيا عن فنّه أو عن نفسه ولا عن أيّ شخص آخر. كان فان كوخ أيضا شخصا نزقا وغير مستقرّ وغير اجتماعي. لم يكن يتقبّل النقد أبدا ولم يكن يتسامح مع رأي مخالف له. كما لم يكن يأخذ نصيحة من احد ولم يكن يثق بأحد، بل كان يشكّك في كلّ شخص تقريبا.

ومع ذلك، فخلال أربع سنوات فقط، حصل التفجّر الفعليّ في موهبته: طوفان هادر من الألوان الجريئة والحيّة مع الحدّ الأدنى من مهارات الرسم. حدث هذا في الأشهر القليلة التي كان يدرس خلالها في الأكاديمية البلجيكية.

السبب الآخر الذي يفسّر ظاهرة فان كوخ هو ذلك المزيج من التعاسة والجنون والتحرّر من القمع الأكاديمي. كان ذلك شرابا غريبا، لكنّه كان قويّا وفعالا. وقد قُدّر لهذا المزيج أن

يغلي أكثر فأكثر إلى أن وصل إلى ذروة غليانه ذات يوم حزين وحارّ في حقول القمح في آرل.

في العام 1910، وكان قد مضى على وفاة فان كوخ عشرون عاما، وصلت إلى باريس أوّل مجموعة من "الحجّاج" الذين جاءوا لتحيّة الرسّام. كانوا من المثقّفين اليابانيين الذين ينتمون لإحدى الطوائف هناك. وكان دافعهم للزيارة شعورهم بأنهم كانوا يفهمون فان كوخ الإنسان أكثر من فنّه. كانوا يرون فيه نموذجا جديدا للفقر الفنّي لعصرنا، ومثالا للفنّان الذي لا يستطيع بيع لوحاته فحسب، ولكنه مقتنع أيضا بعبثية جهوده، فييأس ويكسب من وراء هذا، ليس المرارة وإنما المتعة الحقيقية. وهذا استنتاج مثير للاهتمام.

وكان هؤلاء اليابانيون قد قاموا في وقت مبكّر بزيارة شخصية للدكتور غاشيه طبيب فان كوخ الغريب الأطوار، ولأرملة ثيو شقيق الرسّام. كان غاشيه ينظّم في بيته حفلات استقبال لزوّاره. وكان قد اشترى ستّا وعشرين لوحة كان فان كوخ قد رسمها خلال السبعين يوما التي قضاها تحت إشرافه.

بول غاشيه، ابن الطبيب، كان يقدّم نفسه للزوّار وللناس باعتباره خبيرا في الأشهر الأخيرة من حياة غوخ. وكان يستضيف زوّارا يابانيين وأوربيين، رغم أن اتصاله بالرسّام كان ضعيفا. وعندما أقدم فان كوخ على الانتحار، كان غاشيه الابن لا يتجاوز الثامنة من عمره، وكان يحصل على رزقه من عرض وبيع اللوحات التي كان والده قد اقتناها, ومع ذلك كان الابن يستمتع بحياته باعتباره صانع أسطورة فان غوخ.

ضاحية اوفير سير واز الباريسية، حيث عاش وعمل فان غوخ، توفّر مكانا يمكن للمرء أن يحتفل فيه بالحياة الفعلية وبالأسطورة المشيّدة للفنّان. لكنّ التأثير الأقوى في صنع أسطورته أتى من الأفلام السينمائية التي صوّرت حياته. في فيلم أحلام للمخرج الياباني اكيرا كوروساوا، يمشي رجل في طبيعة آرل التي تتألّف في الفيلم من صور مكبّرة من لوحات فان غوخ. وفي أفلام أخرى، يُقدمّ الرسّام كنموذج أعلى للمعاناة والإبداع والاغتراب ومجد ما بعد الموت.

غير أن أفضل فيلم أنتجته هوليوود عن حياة فينسنت كان فيلم شهوة للحياة للمخرج فينسنت مينيللي الذي يقدّم فان كوخ كإنسان عبقريّ وكفنّان مجنون، من خلال استخدام صور قويّة وشخصيّات دراماتيكية. في الفيلم يظهر الرسّام وهو يطلق النار على نفسه بينما يرسم لوحته المشهورة حقل قمح مع غِربان. اللوحة تصوّر سماءً مظلمة ومنذرة بالخطر مع طريقين متشعّبين ينتهيان في نقطة ما من الحقل. علماء النفس حلّلوا رمزية هذا المكان مرارا، وتكهّنوا بأنه يمثّل تساوي فرص الحياة والموت، ويشي بأوهام فان كوخ وحتى باحتمال إصابته بالشيزوفرينيا.. [152]

[152] ترجمةبروميثيوس

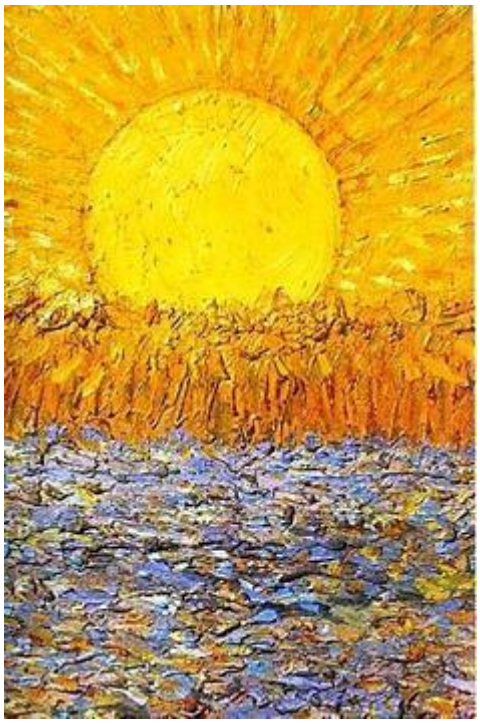
ttps://www.facebook.com/kesetloha/photos/a.304025122972923.71742.303901099651992/5150751/25201254

حياته الأولى

جاءت ولادة فان كوخ بعد سنة واحدة من اليوم الذي ولدت فيه أمه طفلاً ميتاً بالولادة، سمي أيضاً بفينسنت, لقد كان هناك توقع كبير لحدوث صدمة نفسية لفينسنت فان كوخ

لاحقاً كنتيجة لكونه "بديل طفل" وسيكون له أخ ميت بنفس الاسم وتاريخ الولادة, ولكن هذه النظرية بقت غير مؤكدة، وليس هناك دليل تاريخي فعلي لدعمها.

كان فان كوخ ابن ثيودوروس فان غوخ (1822 1885)، قس كنيسة منصلحة هولندية، وأمه آنا كورنيليا كاربنتوس (1819_ 1907), عملياً لا توجد معلومات حول سنوات فينسنت فان كوخ العشر الأوائل, حضر فان كوخ مدرسة داخلية في زيفينبيرجين لسنتين وبعد ذلك استمر بحضور مدرسة الملك ويليم الثاني الثانوية في تيلبيرغ لسنتين أخرتني, في ذلك الوقت أي في عام 1868، ترك فان كوخ دراسته في سن الخامسة عشرة ولم يعد إليها.



في عام 1869 انضم فينسنت فان كوخ إلى مؤسسة غوبيل وسي (Cie & Goupil)، وهي شركة لتجار الفن في لاهاي, كانت عائلة فان كوخ لفترة طويلة مرتبطة بعالم الفن، فقد كان أعمام فينسنت، كورنيليس ("العم كور") وفينسنت ("العم سنت")، كانا تاجرين فنيين, أمضى أخوه الأصغر ثيو فان غوخ حياته كتاجر فني، ونتيجة لذلك كان له تأثير كبير على مهنة فينسنت اللاحقة كفنان.

فينسنت كان ناجحاً نسبياً كتاجر فني، وبقى مع غوبيل وسي لسبع سنوات إضافية, في عام 1873 نقل إلى فرع الشركة في لندن وأعجب سريعاً بالمناخ الثقافي الإنجليزي, في

أواخر شهر أغسطس/آب، انتقل فينسنت إلى طريق هاكفورد 87 and worked at Co., 17 Southampton Street & Messrs, Goupil, وعاش مع أورسولا لوير وابنتها يوجيني, قيل بأن فينسنت كان مهتماً بيوجيني عاطفياً، ولكن العديد من كتاب السير الأوائل نسبوا اسم يوجيني بشكل خاطئ لأمها أورسولا, بقى فينسينت فان كوخ في لندن لسنتين أخريين, خلال تلك الفترة زار العديد من المعارض الفنية والمتاحف، وأصبح معجباً كثيراً بالكتاب البريطانيين أمثال جورج إليوت وتشارلز ديكينز, كان فان كوخ أيضاً معجباً كثيراً بالنقاشين البريطانيين, أعمالهم ألهمت وأثرت في حياة فان كوخ الفنية اللاحقة.

أصبحت العلاقة بين فينسنت وغوبيل أكثر توتراً على مر السنوات، وفي مايو/مايس في عام 1875 نقل إلى فرع الشركة في باريس, ترك فينسنت غوبيل في أواخر شهر مارس/آذار من عام 1876، وقرر العودة إلى إنجلترا حيث كانت السنتان اللتان قضاهما هناك سعيدتين, في أبريل/نيسان بدأ فينسينت فان كوخ في مجال التعليم في مدرسة القس وليام ب ستوكس في رامسجيت, كان مسؤولاً عن 24 ولداً تتفاوت أعمارهم ما بين 10 إلى 14 سنة, واصل فان كوخ في وقت فراغه بزيارة المعارض وتقديم الاحترام للعديد من القطع الفنية العظيمة هناك, كرس نفسه أيضاً لدراسة التوراة، فأمضى العديد من الساعات يقرأ ويعيد قراءة الإنجيل, كان صيف 1876 وقتاً دينياً بالنسبة لفينسنت فان غوخ, بالرغم من أنه تربى عند عائلة دينية، لم يبدأ بتكريس حياته إلى الكنيسة بجدية إلا عند هذا الوقت. (153)

(153) فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

البيت الذي ولد فيه فينسنت فان كوخ (صورة تعود إلى عام 1900)

من أجل التحول من معلم إلى رجل دين، طلب فينسنت من القس جونز بأن يعطيه المزيد من المسؤوليات المعينة لرجال الدين, وافق جونز، وبدأ فينسنت بالحديث عند اجتماعات الصلاة في أبرشية تيرنهام غرين, هذا الحديث عمل كوسيلة لتهيئة فينسنت للمهمة التي انتظرها لمدة طويلة وهي خطبته الأولى في يوم الأحد, بالرغم من أن فينسنت كان متحمساً ليحصل على فرصه بأن يكون وزيراً، إلا أن خطبه كانت باهتة وغير حيوية بشكل كبير, اختار فينسينت فان كوخ البقاء في هولندا بعد زيارة عائلته في عيد الميلاد, بعد العمل لمدة قصيرة في مكتبة في دوردريخت في أوائل العام 1877، توجه فينسنت إلى أمستردام في 9 مايو/مايس لتهيئة نفسه لفحص دخول الجامعة لدراسة علم اللآهوت, تلقى فينسنت دروس اللغة اليونانية واللاتينية والرياضيات هناك، ولكن بسبب قلة براعته أرغم في النهاية على ترك الدراسة بعد 15 شهراً, وصف فينسنت هذه الفترة لاحقاً بأنها أسوأ فترات حياته, في نوفمبر/تشرين الثاني أخفق فينسنت في التأهل للمدرسة التبشيرية في لايكين، ولكن أوصت الكنيسة في النهاية على أن يذهب إلى منطقة التنقيب عن الفحم في بوريناج ببلجيكا.

في يناير/كانون الثاني من عام 1879، بدأ فينسنت بوصاية عمال مناجم الفحم وعوائلهم في قرية التعدين واسميس , شعر فينسنت بارتباط عاطفي قوي نحو عمال المناجم, تعاطف مع أوضاع عملهم المخيفة وفعل ما بمقدوره، كزعيم روحي، وذلك لتخفيف عبء حياتهم, هذه الرغبة الإيثارية أوصلته إلى مستويات كبيرة جداً عندما بدأ فينسنت بإعطاء أغلب مأكله وملبسه إلى الناس الفقراء الواقعين تحت عنايته, على الرغم من نوايا فينسنت النبيلة، رفض ممثلو الكنيسة زهد فان كوخ بقوة وطردوه من منصبه في يوليو/تموز , رافضاً تركه للمنطقة، انتقل فان كوخ إلى قرية مجاورة تدعى كيوسميس (Cuesmes)، وبقى هناك بفقر كبير , في السنة التالية كافح فينسنت من أجل العيش، ورغم أنه لم يكن قادراً على مساعدة سكان القرية بأي صفة رسمية كرجل ديني، اختار بأن يبقى أحد أعضاء جاليتهم على الرغم من ذلك, في أحد الأيام شعر فينسنت بالاضطرار إلى زيارة بيت جولز بريتون، وهو رسام فرنسي كان يحترمه كثيراً، وتطلب ذلك مشي لسبعين كيلومتراً إلى كورييز (Courrières) بفرنسا، مع أنه لم يكن في جيبه سوى 10 فرنكات, لكن فينسنت كان خجولاً جداً لأن يدق الباب عند وصوله، فعاد إلى كيوسميس فاقداً الثقة بشكل كبير , في ذلك الوقت اختار فينسنت فان كوخ مهنته اللاحقة بأن يكون فناناً. [154]

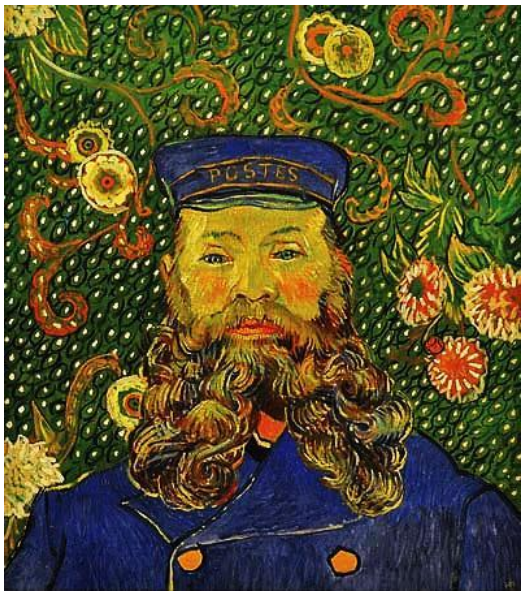
[154] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

بدايته كفنان

في خريف العام 1880، وبعد أكثر من عام من العيش بفقر في بوريناج، توجه فينسنت إلى بروكسل لبدء دراساته الفنية, تشجع فينسنت على بدء هذه الدراسات نتيجة للعون المالي من أخيه ثيو, كان فينسنت وثيو قريبين من بعضهما البعض على الدوام في طفولتهما وفي أغلب حياتهما التالية، حيث بقيا يراسلان بعضهما البعض باستمرار, عدد هذه الرسائل أكثر من 700، وهي تشكل أغلب معرفتنا بتصورات فان كوخ حول حياته الخاصة وحول أعماله.

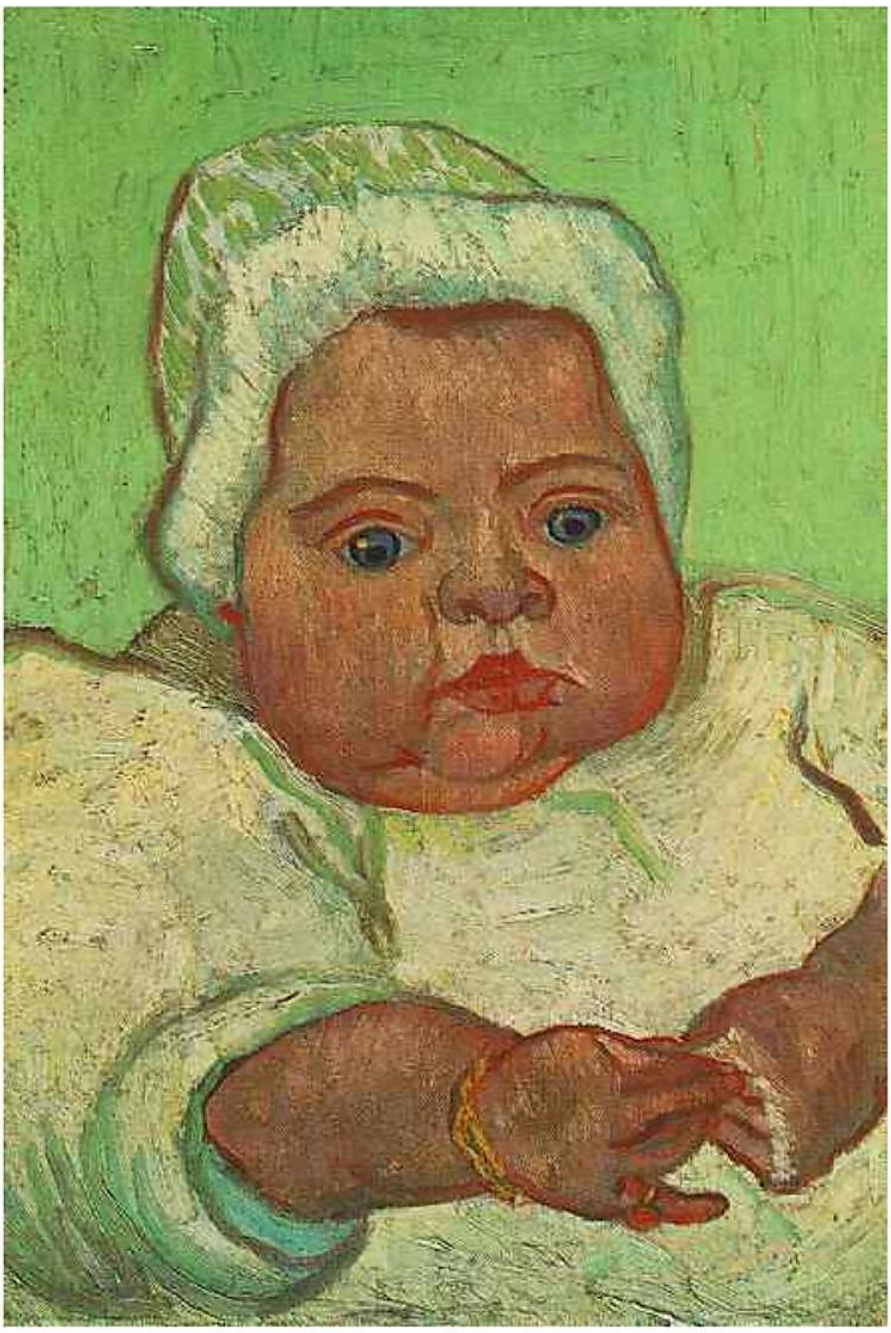
قدم فينسنت طلباً للدراسة في إكول دي بو آرت (BeauxArts des École) في بروكسل لمدة قصيرة, بعد ذلك واصل فينسنت دروس الرسم لوحده بأخذ الأمثلة من بعض الكتب مثل "Travaux des champs" لجوان فرانسوا ميلي و" Cours de dessin" لتشارلز بارغ, في فصل الصيف عاش فينسنت مع أبويه مرة أخرى في إتين، وخلال تلك الفترة قابل ابنة عمه كورنيليا أدريانا فوس ستريكير (تسمى "كي"), أصبحت كي (1846 1918) أرملة مؤخراً وكانت تربي ابنها الصغير لوحدها , وقع فينسنت في حب كي وتحطمت مشاعره حينما رفضته، فأصبحت تلك الحادثة إحدى أبرز الحوادث في حياة فان غوخ, بعد ذلك قرر فينسنت مواجهتها في بيت أبويها, رفض أبو 'كي' السماح لفينسنت برؤية ابنته فقرر فينسنت وضع يده على قمع مصباح زيتي ليحرق نفسه متعمداً قائلا: "اجعلوني أراها قدر ما أستطيع وضع يدي في هذا اللهب" , كان هدف فينسنت أن

يضع يده على اللهب حتى يسمح له برؤية كي، ولكن أبوها قام بسرعة بإطفاء المصباح، فغادر فينسنت البيت مذلاً. [155]



على الرغم من النكسات العاطفية مع كي والتوترات الشخصية مع أبيها، وجد فينسنت بعض التشجيع من أنتون موف (1838 1888)، ابن عمه بالزواج, صنع موف من نفسه فناناً ناجحاً، ومن بيته في لاهاي زود فينسنت بمجموعته الأولى من الألوان المائية، وهكذا بدأ فينسنت بالعمل بواسطة الألوان, كان فينسنت معجباً كثيراً بأعمال موف وكان ممتناً له, وكانت علاقتهما جيدة، لكنها توترت عندما بدأ فينسنت بالعيش مع مومس,

[155] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة



قابل فينسينت فان كوخ كلاسينا ماريا هورنيك (1850_1904) في أواخر فبراير/شباط 1882 في لاهاي, كانت هذه الامرأة (الملقبة بـ "سين") حاملاً بطفلها الثاني عندما قابلها فان غوخ، لكنها انتقلت للعيش معه بعد فترة قصيرة لسنة ونصف السنة, نمت مواهب الفنان بشكل كبير بمساعدة سين وأطفالها في تلك الفترة, رسومه المبكرة لعمال مناجم الفحم في بوريناج فسحت له المجال لأعمال أفضل، محملة بالكثير من العواطف, في لوحة "سين جالسة على السلة مع فتاة"، صور فينسنت الحياة العائلية الهادئة بمهارة، مع

بعض الإحساس باليأس، وهي المشاعر التي عرف بها في الأشهر التسع عشرة التي عاش فيها مع سين.

سين جالسة على السلة مع فتاة

كانت السنة 1883 مرحلة انتقالية أخرى بالنسبة ل فان كوخ في حياته الشخصية وفي دوره كفنان, بدأ فينسنت الرسم الزيتي في عام 1882, مع تقدم مهاراته الرسومية، تدهورت علاقته مع سين فافترقا في سبتمبر/أيلول, ترك فينسنت لاهاي في منتصف شهر سبتمبر/أيلول للسفر إلى درينتي في هولندا, عاش فينسنت في الأسابيع الست التالية حياة البداوة، حينما انتقل في كافة أنحاء المنطقة ورسم المناظر الطبيعية البعيدة مع سكانها.

عاد فينسنت مرة أخرى إلى بيت أبويه في نوينين في أواخر العام 1883, واصل فينسينت فان كوخ حرفته طوال السنة التالية، وأنتج عشرات الرسوم أثناء تلك الفترة، مثل لوحات الحياك والغزالون وغيرهما, أصبح الفلاحون المحليون مواضيع اهتمامه لأنه شعر بصلة قوية نحوهم، وجزئياً كان سبب ذلك إعجابه بالرسام ميليه الذي أنتج بنفسه لوحات تعطف على العمال في الحقول, كانت مارجوت بيجيمان (1841 1907)، التي عاشت عائلتها إلى جوار أبوي فينسنت، كانت تعشقه، وقادتها علاقتها العاطفية إلى محاولة

الانتحار بالسم, كان فينسنت مذهولاً جداً لتلك الحادثة, تعافت مارجوت في النهاية، لكن الحادثة أزعجت فينسنت كما أشار إليها في رسائله في العديد من المناسبات. [156]

ظهور أعماله الناجحة الأولى

في الأشهر الأولى من العام 1885، واصل فان كوخ إنتاج سلسلة اللوحات حول الفلاحين, نظر فينسنت إلى تلك اللوحات كدراسة تستمر في تطوير حرفته لتحضير أعماله الأكثر نجاحاً حتى الآن, عمل فينسنت طوال شهري مارس وأبريل على هذه الدراسات، وقد صرف انتباهه عنها لفترة وجيزة حينما رحل أبوه في 26 مارس/آذار, كانت علاقة فينسنت مع أبيه متوترة جداً في خلال السنوات القليلة الأخيرة، إلا أنه بالتأكيد لم يكن سعيداً بشأن موته، لكنه منفصل عاطفياً عنه، مما سمح له بمواصلة العمل بشكل اعتيادي.

لوحة آكلوا البطاطا (أبريل 1885)

(156) فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A%D9%86%D8%B3%D9%86%D8%AA_%D9%81%D8%A7%D9%86_%D8%BA%D9%88%D8%AE

بعد العمل الشاق وتطوير الأساليب باستمرار في السنوات الماضية استطاع إنتاج لوحته العظيمة الأولى وهي " آكلوا البطاطا", عمل فينسنت على لوحة آكلوا البطاطا طوال شهر أبريل/نيسان من العام 1885, أنتج مسودات مختلفة لتحضير النسخة الزيتية الكبيرة الأخيرة على الجنفاص. تعرف لوحة آكلوا البطاطا بأنها أول قطعة حقيقية نادرة لفينسنت فان غوخ، فتشجع إثر ردود الفعل بشأنها, ولكن صديقه وزميله الفنان أنتون فان رابارد (1858 1892) لم يعجب بعمله، وأدت تعليقاته حول لوحته إلى نهاية صداقتهما, بالرغم من أن فينسنت يغضب وينزعج من نقد أعماله، إلا أنه كان مسروراً من النتيجة عموماً، وهكذا بدأ مرحلة أفضل من حياته.

وعليه 1885هذه اللوحة ربّما تنتمي إلى ذلك النوع من اللوحات التي لا تنجذب لها العين بسهولة، فجوّها يبعث على الكآبة وملامح شخوصها قاسية بل ودميمة إلى حدّ ما . وبالنسبة ل فان كوخ نفسه، لم تكن الحياة جميلة ولا سهلة، إذ كان يرى الكثير من العيوب ومظاهر الدّمامة من حوله، وقد أظهر بعض تلك العيوب في لوحاته.

كان فان كوخ يشعر بالتعاطف مع أصحاب المهن الدنيا والبسيطة كالصُنّاع والفلاحين. وكان هو نفسه يعيش آنذاك حياة الكفاف إذ كان يسكن بيتا قديما وينام على سرير مهلهل ويجاهد في أن يعيش حياته يوما بيوم.

في هذه اللوحة رسم فان كوخ عائلة من الفلاحين يجلس أفرادها حول مائدة ويأكلون البطاطس على ضوء مصباح شاحب.

وقد حرص الفنّان على أن يرسم ملامحهم بهذا الشكل ليعكس من خلاله طبيعة حياتهم وواقعهم البائس.

وأكثر ما يجذب الانتباه في تفاصيل هذه اللوحة مصباح الزيت المعلّق في السقف والطريقة البارعة التي وزّع بها الفنان الضوء في زوايا وأرجاء الغرفة.

وقد واصل فان كوخ العمل طوال العام 1885، لكنه أصبح قلقاً مرة أخرى وبحاجة للتشجيع من جديد, انضم لفترة وجيزة إلى الأكاديمية في أنتويرب في بداية العام 1886، لكنه تركها بعد حوالي أربع أسابيع لاستيائه بصارمة المدرسين, كما تظاهر كثيراً في طوال حياته، شعر فينسنت بأن الدراسة الرسمية هي بديل سيئ للعمل, عمل فينسنت لخمس سنوات صعبة بشحذ مواهبه كفنان، ومع إنشاء لوحة أكلة بطاطة أثبت لنفسه أنه رسام من الطراز الأول, لكنه أراد باستمرار أن يحسن أوضاع نفسه، وذلك لاكتساب الأفكار وليستكشف التقنيات الجديدة حتى يصبح الفنان الذي يتطلع حقاً لأن يكون, أنجز في هولندا بقدر ما استطاع، فتركها وذهب إلى باريس. [157]

في باريس

أخذ فينسينت فان كوخ يتراسل مع أخيه ثيو طوال بداية العام 1886 في محاولة لإقناعه بالانتقال إلى باريس, كان ثيو مدركاً لشخصية أخيه القاسية, وصل فينسنت إلى باريس في أوائل شهر مارس/آذار, كانت فترة فان كوخ في باريس مميزة بالنسبة لحياة الفنان, السنتان اللتان قضاهما فينسنت في باريس هما أيضاً أحد الفترات غير الموثقة من حياته بشكل كبير، لأن كتاب السير كانوا يعتمدون على الرسائل بين فينسنت وثيو لمعرفة الحقائق، وقد توقفت الرسائل عندما عاشا الأخوان سوية في شقة ثيو، في منطقة مونتمارتريه بباريس.

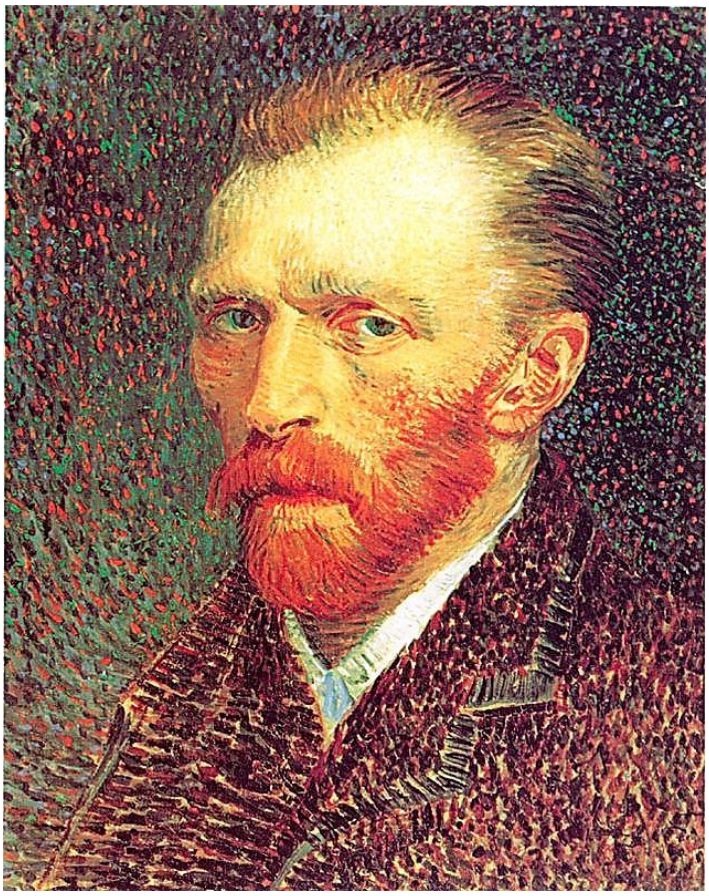
[157] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

صورة بيري تانغاي (1887 1888)

كان لثيو كتاجر فني العديد من الاتصالات، فأصبح فينسنت مألوفاً لدى الفنانين الرائدين في باريس في ذلك الوقت, كان فان كوخ في خلال السنتين اللتين تواجد فيهما في باريس يقوم بزيارة بعض المعارض المبكرة للانطباعيين، حيث عرضت أعمال بواسطة ديغاس، ومونيه، ورينوار، وبيسارو، وسيورا، وسيسلي, تأثر فان كوخ بدون شك بطرق الانطباعيين، لكنه بقى مخلصاً لأسلوبه الفريد على الدوام, كان فان كوخ في طوال تلك السنتين يستخدم بعضاً من تقنيات الانطباعيين، لكنه لم يدع تأثيرهم القوي بأن يكتسحه.

تمتع فينسنت بالرسم في ضواحي باريس طوال العام 1886, بدأت لوحاته بالابتعاد عن الألوان الداكنة وبدأت تأخذ ألوان الانطباعيين الأكثر حيوية. وما أضاف من تعقيد أسلوب فان كوخ أنه حينما كان في باريس أصبح مهتماً بالفن الياباني, فتحت اليابان موانئها مؤخراً للدول الغربية بعد قرون من الحصار الثقافي، وكنتيجة لتلك الانعزالية الطويلة سحر العالم الغربي بالثقافة اليابانية, بدأ فان كوخ باكتساب مجموعة كبيرة من الطبعات الخشبية اليابانية الموجودة الآن في متحف فان غوخ في أمستردام، وعكست لوحاته في أثناء ذلك الوقت الاستعمال الحيوي للألوان المفضلة عند الانطباعيين والألوان اليابانية المنعكسة,

بالرغم من أن فان كوخ أنتج ثلاث لوحات يابانية فقط، إلا أن التأثير الياباني على فنه كان موجوداً بشكل دقيق في طوال بقية حياته.



كان العام 1887 في باريس مرحلة تطور أخرى لفينسنت كفنان، لكنها أيضاً سببت له خسائر فادحة، عاطفية وجسدية, عندما أصر فينسنت على الانتقال والعيش مع ثيو، قام بذلك على أمل أن يحسن الاثنان من إدارة نفقاتهما وليتمكن فينسنت بسهولة أكثر من أن يكرس نفسه إلى الفن, ولكن عيشه مع أخيه أدى كذلك إلى الكثير من التوتر بينهما, كما كان الحال في طوال حياته، جعل الطقس السيئ في أثناء فصل الشتاء فينسنت عصبياً ومكتئباً, لم يكن فينسنت أكثر سعادة من حينما انسجم مع الطبيعة وعندما كان الطقس أفضل, في أثناء الشهور الشتائية الكئيبة في باريس في عامي 1887 و1888 أصبح فان كوخ أكثر قلقاً لأن الصور والألوان الكئيبة نفسها ظهرت مرة ثانية, سنتا فان كوخ في باريس كانتا أكثر تأثيراً على تطوره المستمر كفنان, لكنه حصل على ما كان يريد، فحان وقت الانتقال, لم يكن فينسنت سعيداً أبداً في المدن الكبيرة، فقرر ترك باريس نحو الجنوب.

الانتقال إلى الجنوب

لوحة تمثل حجرة نوم الفنان فينست فاكوخ تحت عنوان "غرفة نوم في آرل" التي رسمها سنة1988.

انتقل فينسينت فان كوخ إلى آرل في بداية العام 1888 لعدة أسباب منها كرهه لباريس وللشهور الطويلة من الشتاء فيها, السبب الآخر كان حلم فينسنت بتأسيس نوع من المطارحات للفنانين في آرل، حيث يلجأ إليه رفاقه في باريس، ويعملون سوية، ويدعمون بعضهم البعض نحو هدف مشترك. استقل فان كوخ القطار من باريس إلى آرل في 20 فبراير/شباط 1888 وهو متطلع لمستقبل ناجح, لا شك في أن فان كوخ كان خائب الأمل في آرل في أسابيعه الأولى هناك, وجد فينسنت آرل باردة بشكل غير اعتيادي. لا بد وأن يثبط ذلك من عزيمة فينسنت الذي ترك كل شخص يعرفه وراءه ليبحث عن الدفء في الجنوب, كان الطقس القاسي قصيراً فبدأ فينسنت برسم بعض من أفضل أعماله.

عندما ارتفعت درجة الحرارة، لم يهدر فينسنت فرصة البدأ بالعمل في الطبيعة، وقام بعدة أعمال من بينها رسمة "منظر طبيعي لطريق وأشجار مشذبة"، ولوحة "الطريق عبر حقل الصفصاف", أنتجت الرسمة في مارس/آذار حيث تبدو الأشجار والمنظر الطبيعي كئيبة جداً بعد فصل الشتاء, أما اللوحة فقد رسمت بعد شهر وهي تعرض البراعم الربيعية على نفس الأشجار, في تلك الأثناء رسم فان كوخ سلسلة من لوحات البساتين المنفتحة, كان فينسنت مسروراً بما أنتج، وشعر بالتجدد, كانت الشهور التالية أكثر سعادة بالنسبة إليه,

حجز فينسنت غرفة في مقهى دي لاغار في أوائل مايو/مايس، واستأجر بيتاً أصفراً كمكان يرسم فيه ويضع لوحاته. في الحقيقة لم ينتقل فينسنت إلى البيت الأصفر حتى سبتمبر/أيلول، حينما أسسه كقاعدة لما سماه بإستوديو الجنوب.

عمل فينسنت بجد في طوال فصلي الربيع والصيف، وبدأ بإرسال بعض أعماله لثيو, تمتع برفقة الناس وفعل ما بمقدوره أثناء تلك الشهور للحصول على الأصدقاء, بالرغم من أنه كان وحيداً جداً في بعض الأحيان، صادق فينسنت بول يوجين ميلي وجندياً آخراً، كما رسم صورهما, لم يفقد فينسنت الأمل أبداً في إمكانية تأسيس مطارحة للفنانين، وبدأ بتشجيع بول غوغان للانضمام إليه في الجنوب، لكن الفرصة لم تكن محتملة، لأن انتقال غوغان يتطلب الكثير من العون المالي من ثيو، الذي لم يعد يتحمل المزيد, في أواخر يوليو/ تموز توفي فينسنت (عم فان غوخ) وترك إرثاً لثيو. مكن ذلك المال ثيو من تبني انتقال غوغان إلى آرل, شعر ثيو بأن فينسنت سيكون أكثر سعادة واستقراراً برفقة غوغان، كما أمل ثيو في أن تكون لوحات غوغان مربحة بالنسبة إليه, بخلاف فينسنت حقق بول غوغان درجة أصغر من النجاح, وصل غوغان إلى آرل بالقطار في وقت مبكر من يوم 23 أكتوبر/تشرين الأول.

لوحة عباد الشمس (1889)

الشهران التاليان كانا محوريين وكارثيين لفينسينت فان كوخ ولبول غوغان. في البداية كان فان كوخ وغوغان جيدين سوية، حيث قاما بالرسم في آرل، كما ناقشا الفن والتقنيات المختلفة, ولكن مع مرور الأسابيع، تدهور الطقس ووجد الاثنان أنفسهما مرغمين على البقاء في الداخل كثيراً, مثلما هو الحال على الدوام، تقلب مزاج فينسنت لمجاراة الطقس, بسبب انجبار فينسنت على العمل في الداخل، أدى ذلك إلى التخفيف من كآبته, بعث

فينسنت إلى ثيو رسالة قائلاً فيها أنه قام برسم لوحات لعائلة كاملة وهي عائلة رولن, تلك اللوحات بقت من بين أفضل أعماله.

تدهورت العلاقة بين فان كوخ وغوغان في ديسمبر/كانون الأول، فأصبحت مجادلاتهما الساخنة كثيرة الحدوث, في 23 ديسمبر/كانون الأول أصيب فينسنت فان كوخ بنوبة عقلية جنونية، فقطع الجزء الأوطأ من أذنه اليسرى بواسطة شفرة حلاقة، ثم انهار, اكتشفته الشرطة ثم أدخل إلى مستشفى هوتيل ديو في آرل, بعد أن أرسل غوغان برقية إلى ثيو، اتجه فوراً إلى باريس دون أن يزور فان كوخ في المستشفى, تراسل فان كوخ وغوغان لاحقاً لكنهما لم يجتمعا شخصياً مرة أخرى, كان فينسنت وهو في المستشفى تحت عناية الدكتور فيليكس راي (1867_1932), عانى بعد أسبوع من الكثير من فقدان الدم, كان ثيو الذي أسرع بالمجيء من باريس على يقين من أن فينسنت سيموت، لكنه تعافى كلياً مع نهاية ديسمبر/كانون الأول وبداية الشهر التالي.

الأسابيع الأولى من العام 1889 لم تكن سهلة بالنسبة لفينسينت فان غوخ. عاد فينسنت بعد تعافيه إلى بيته الأصفر، لكنه واصل زياراته إلى لدكتور راي لإجراء الفحوصات ولتغيير ضمادات رأسه, كان فينسنت متحمساً بعد التوقف، لكن مشاكله المالية استمرت، كما شعر باكتئاب جزئي عندما قرر صديقه المقرب جوسف رولن (1841 1903) لقبول موقع أفضل للعيش فانتقل مع عائلته إلى مارسيليا, كان رولن صديقاً عزيزاً ومخلصاً لفينسنت في معظم وقته في آرل, أصبح فينسنت كثير الإنتاج طوال يناير/كانون الثاني وبداية الشهر التالي، فرسم بعضاً من أعماله المعروفة مثل لوحتي "لابيرسوز" و"عباد الشمس", في 7 فبراير/شباط عانى فينسنت من نوبة أخرى تخيل فيها نفسه بأن مسمم, نقل فينسنت مرة أخرى إلى مستشفى هوتيل ديو للمعالجة، ومكث هناك 10 أيام، لكنه عاد مرة أخرى إلى البيت الأصفر بعد ذلك.

أصبح بعض مواطني آرل قلقين في ذلك الوقت بسبب سلوك فينسنت، فوقعوا عريضة بخصوص مخاوفهم, أرسلت العريضة لرئيس بلدية آرل ثم لمدير الشرطة الذي أمر فان كوخ بدخول المستشفى مرة أخرى, بقى فينسنت في المستشفى للأسابيع الست التالية، ولكن سمح له بالمغادرة تحت الإشراف في بعض الأحيان لكي يقوم بالرسم ولوضع أملاكه في المخزن, كان ذلك وقتاً منتجاً لكن فان كوخ كان مثبط العزيمة عاطفياً, كما كان الحال قبل سنة، عاد فان كوخ لرسم البساتين المنفتحة حول آرل, ولكن بينما كان ينتج بعضاً من

أفضل أعماله، أدرك فينسنت بأن موقفه غير ثابت، وبعد المناقشات مع ثيو وافق على اللجوء إلى مستشفى سان بول دي موسول النفسي في سان ريمي دي بروفانس طوعاً, ترك فان كوخ آرل في 8 مايو/مايس. [158]

المستشفى النفسي

عند وصوله إلى المستشفى، وضع فان كوخ تحت عناية الدكتور ثيوفيل زشريي أوغسطي بيرون (1827 1895), بعد فحص فينسنت ومراجعة حالته، اقتنع الدكتور بيرون بأن مريضه كان يعاني من الصرع, بعد أسابيع، بقيت حالة فينسنت العقلية مستقرة وسمح له بالاستمرار في الرسم. وفي منتصف الشهر يونيو/حزيران أنتج فان كوخ عمله الأفضل وهو لوحة ليلة النجوم (بالإنجليزية: The Starry Night) هي لوحة رسمها الفنان من خارج نافذة غرفته في المصح في عام 1889 م وكانت عن ليل مدينة سان ريمي دو

[158] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

بروفنس على الرغم من أنه رسمها في النهار و أن كل ما رسمه هو من ذاكرته عن تلك الليلة التي رآها. تعتبر لوحة "ليلة مرصّعة بالنجوم" اشهر أعمال الفنان ، ومن السهل التعرف على هذه اللوحة بسبب أسلوبها المتفرد، ومع مرور الأيام أصبحت موضوعا لقصائد الشعر والروايات والمقطوعات الموسيقية.

موجودة هذه اللوحة بشكل دائم منذ عام 1941 في متحف الفن الحديث بنيويورك بعد أن إشتراها من تركة جامعة التحف الفنية الأمريكية (Lillie P. Bliss)، و هذه اللوحة هي من بين أكثر لوحاته شهرة وتمثل منعطفاً حاسماً بسبب استخدامه حرية خيال أكبر في لوحاته الفنية.

ذكر سايمون سينغ في كتابه بيغ بانغ عن لوحة فان كوخ ليلة النجوم أنها تشبه الرسم التخطيطي لمجرة الزوبعة التي رسمها الفلكي البريطاني ويليام بارسونز قبل 44 عاماً من رسم فينسنت فان غوخ.

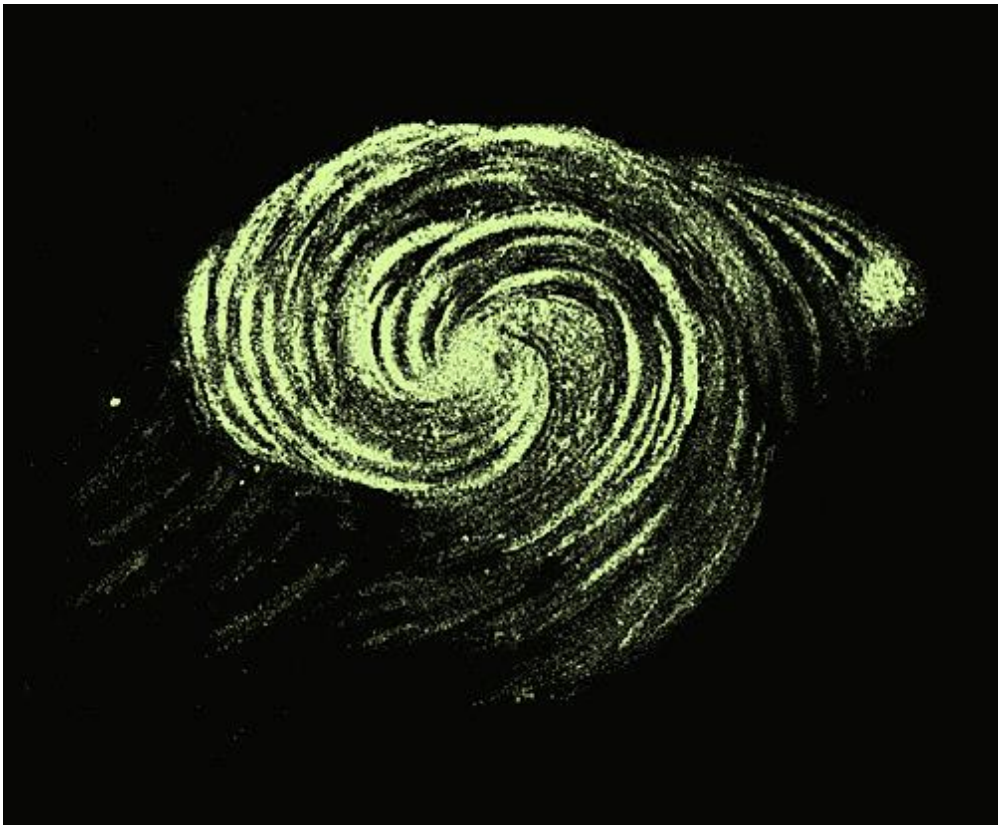
قُورنت لوحة ليلة النجوم لنجم فلكي يسمى في 838 وحيد القرن تم رصده في عام 2004 من مرصد هابل الفضائي حيث تبدو سحل الغاز المحيطة بذا النجم الفلكي ما رسمه فان كوخ في تلك اللوحة.

استشهد مؤرخ الفن يواكيم بيسارو أن لوحة ليلة النجوم هي مثال على سحر الفنان و إبداعه مع الروامس.

ذكر سايمون سينغ في كتابه بيغ بانغ عن لوحة فان كوخ ليلة النجوم أنها تشبه الرسم التخطيطي لمجرة الزوبعة التي رسمها الفلكي البريطاني ويليام بارسونز قبل 44 عاماً من رسم فينسنت فان غوخ.

قُورنت لوحة ليلة النجوم لنجم فلكي يسمى في 838 وحيد القرن تم رصده في عام 2004 من مرصد هابل الفضائي حيث تبدو سحل الغاز المحيطة بذا النجم الفلكي ما رسمه فان كوخ في تلك اللوحة.

استشهد مؤرخ الفن يواكيم بيسارو أن لوحة ليلة النجوم هي مثال على سحر الفنان و إبداعه مع الروامس.



الرسم التخطيطي لمجرة الزوبعة التي رسمها الفلكي البريطاني ويليام بارسونزفي عام 1845 م أي قبل 44 عاماً من رسم فينست للوحة ليلة النجوم لوحة فينسنت فان كوخ" ليلة مرصعة بالنجوم" أكثر أعمال كوخ شهرة وقد ألهمت كثيرا من القصص الأدبية والنصوص الشعرية والأعمال الموسيقية رسم فينسنت اللوحة عندما كان في" سانت رمى" في الوقت الذي كان سلوكه فيه عصبي جدا بسبب شدة المرض العقلي الذي عانى منه.وقد ظهر ذلك الاضطراب في ألوان اللوحة وطريقة الرسم. وتنسجم أحاسيس فان كوخ

مع الليل حيث يعتبره أكثر حيوية من النهار، فالألوان فيه توحي بالحلمية لذا فانه كان في كثير من الأحيان يرسم ليلا وفي الهواء الطلق، مما يثير ريبة الآخرين فأما ان يحتقرونه أو يبتعدون عنه .

وفي هذه اللوحة جو فنتازي لا يمكن تفاديه، كما يتجسد فيه خيال الفنان، وتصوره

لهزيع من الليل الذي تتجلى فيه شطحاته الذهنية، وتتكشف من خلاله تجربته الروحية العميقة. إذ شاهد فان كوخ صوراً باهرة تقطع الأنفاس في السماء، كما رأى رأي العين الذرات وهي تتحرك في رحاب السماء، هذه الظاهرة التي بدأت تتكشف لاحقاً عندما بدأ الفيزيائيون يتحدثون عنها بشكل تفصيلي أزال عنها الكثير من الغموض. ويبدو أن فان كوخ قد رآها في مخيلته.

الشجرة تنمو بشكل مثير توحي وكأنها تسعى لملامسة السماء، كما تعطي الانطباع بأنها تتموج مع النجوم. وبالرغم من أن جذور الفن الفنتازي تمتد إلى الدين، والمثيولوجيا، والفولوكلور في كل أنحاء العالم إلا أن النقاد يصورون هذا الفن وكأنه " لغة عالمية من الصور تتحدث عن سر الحياة وغموضها، وعن القوى غير المرئية فيها " والشيء المهم في الفن الفنتازي أنه ينشأ في مخيلة الفنان المبدع أكثر مما يتجسد في الملاحظة العابرة والسريعة للعالم الحقيقي.

بالمقارنة مع أغلب أعمال فان كوخ الفنية ، ليلة مضيئة بالنجوم رسمت من الذاكرة

وليست كلوحاته الأخرى التي رسمت من وحى الطبيعة. وبالرغم أن ليلة فان كوخ المضيئة بالنجوم ليس فقط عمله الأكثر شهرة، لكنها اللوحة التي نالت كثيرا من التفسيرات والقراءات على مرّ السنين، العديد من المدارس النقدية الفنية حاولت تخمين المعنى

المتضمن في تلك اللوحة وأهميته وقد رجح النقاد اللوحة مستوحاة من قصة يوسف في سفر التكوين من العهد القديم . (159)

يتضح من هذه اللوحة تأثيرات الضوء والأضواء المشعة وانعكاسها على البحر في ليل هادئ أكثر ثراء للألوان وتباين الألوان الدافئة مع الألوان الباردة ، عن طريق تأثيرها على البحر بأمواج متناغمة عن تأمل الفنان وأحلامه وإحساسه ، واسع الخيال ، عبر بألوان صريحة صارخة ، ويحيط جو العمل نوع من الرومانسية تغمر الشخصين في هذا الجو العليل (160)

وبينما لا يوجد من ينكر الرّواج الواسع لهذه اللوحة، فمن المثير للاهتمام أن نلاحظ انه لا يتوفّر سوى معلومات قليلة جدا عن شعور الفنان فان كوخ تجاه هذه اللوحة. فهو لم يذكرها سوى مرّتين في رسائله وبصورة عابرة.

رسم فان كوخ "ليلة مرصّعة بالنجوم" في ظروف كان سلوكه خلالها يتسم بغرابة الأطوار بسبب شدّة النوبات التي كانت تجتاحه. وقد رسم اللوحة من الذاكرة وليس في الطبيعة الخارجية كما هو الحال مع لوحاته الأخرى. وهذا يفسّر – ربّما – سبب التأثير الانفعالي القويّ لهذه اللوحة والذي يفوق تأثير كافة أعماله الأخرى في نفس الفترة.

ويتساءل النقاد عما إذا كان الأسلوب الهائج الذي رسم به فان كوخ هذه اللوحة يعكس عقلية معذّبة أو ما إذا كانت اللوحة تخفي سرّا ما هو الذي دفع الفنان إلى تصوير السماء الليلية بتلك الصورة الثائرة والمضطربة.

لكن مما لا شك فيه أن هذا الجدل هو أحد الأسباب التي حدت بالنقاد إلى اعتبار هذه اللوحة بالذات اشهر أعمال فان كوخ على الإطلاق وأكثرها قابلية للتفسيرات والمعاني.

---

(159) https://www.facebook.com/FynystFanJwkh/posts/146304372187038

(160) http://tazok.forumegypt.net/t9-topic

بعض النقاد توقّفوا عند الأحد عشر نجما الظاهرة في اللوحة، وتحدّثوا عن إمكانية أن يكون الفنان تأثر بقصة يوسف في العهد القديم، رغم حقيقة أن فان كوخ لم تكن له ميول دينية قوية في العام 1889 الذي رسم فيه اللوحة.

لكن أيا ما كانت التفسيرات أو المعاني الحقيقية للوحة، فقد أصبحت إحدى اشهر واهم الأعمال الفنية التي أنجزت في القرن التاسع عشر.

في اللوحة نجد الهدوء والفوضى، السلام والاضطراب الكوني.. جنبا إلى جنب. فالسماء تضطرب باللون الأصفر المحترق والمرتفعات تميد وتهتز، بينما تبعث الألعاب النارية الذهبية والمنطلقة باتجاه السماء الزرقاء شعورا بالارتياح النسبي. بعض دارسي الفن يقولون إن فان كوخ أراد في الواقع أن يوصل مشاعره في اللوحة بطريقة اكثر قوّة ومباشرة مما تستطيعه الكلمات، وان الأمر لا يتعلق بالشعور بالإحباط أو أعراض الهلوسة، وانما بإحساس الفنان بالأمل كدافع لمحاربة اليأس. فاللوحة تضجّ بالحيوية والقوّة التي تشير إلى حضور الخالق، فالنجوم لا تشعّ فقط وانما تتفجّر بالشعاع الأخاذ، والأرض تبدو كما لو أنها تستجيب لحركة السماء مشكلة أمواجها الحيّة في الجبال والأشجار التي تحتها.

وفي القرية النائمة، تشعّ نوافذ البيوت بالنور الذي يضئ الكون، بينما بدا برج الكنيسة كما لو انه يجاهد ليشير إلى الخالق؛ الحاضر الحيّ في هذا المشهد الكوني الاحتفالي الفريد.

وتظلّ لوحة "سماء مرصّعة بالنجوم" تثير الجدل والأسئلة والتفسيرات المختلفة والمتناقضة. (161)

---

(161)ليلة مرصّعة بالنجوم للفنان الهولندي فنسنت فان غوخ، 1889

حالة فان كوخ العقلية الهادئة نسبياً لم تدم طويلاً، فأصيب بنوبة أخرى في منتصف الشهر يوليو/ تموز, حاول فينسنت ابتلاع لوحاته الخاصة ولذلك وضع في المستشفى ولم يسمح له بالوصول إليها, رغم أنه تعافى سريعاً من الحادثة، أصيب فان كوخ بالإحباط بعدما حرم من الشيء الوحيد الذي يحبه وهو فنه, في الأسبوع التالي، سمح الدكتور بيرون ل فان كوخ باستئناف الرسم, تزامن ذلك الاستئناف مع حالة عقلية جيدة, أرسل فينسنت رسائل لثيو تفصل حالته الصحية غير الثابتة, كما أن الأخير كان مريضاً أيضاً في بداية العام 1889, لم يستطع فان كوخ مغادرة غرفته لمدة شهرين، لكنه في الأسابيع التالية تغلب على مخاوفه مرة أخرى واستمر بالعمل, في أثناء ذلك الوقت بدأ فينسنت بالتخطيط لمغادرته النهائية من المستشفى النفسي في سان ريمي, طرح ذلك على ثيو الذي بدأ بالاستعلام عن البدائل المحتملة لعناية فينسنت الطبية.

بقت صحة فان كوخ العقلية والجسدية مستقرة جداً في بقية العام 1889, تعافت صحة ثيو أيضاً وكان مستعداً للانتقال إلى بيت مع زوجته الجديدة، كما ساعد أوكتافي موس الذي كان ينظم معرضاً (اسمه Les XX) في بروكسل حيث عرضت فيه ست من لوحات فينسنت, بدا فينسنت متحمساً منتجاً في طوال ذلك الوقت, فصلت المراسلات المستمرة بين فينسنت وثيو العديد من الأمور حول عرض لوحات فينسنت ضمن المعرض, في 23 ديسمبر/كانون الأول من العام 1889 وبعد مرور سنة على حادثة قطع الأذن، عانى فينسنت من نوبة أخرى استمرت لأسبوع، لكنه تعافى منها بسرعة واستمر في الرسم, كما عانى من المزيد من النوبات في الشهور الأولى من العام 1890, من المحتمل أن تكون تلك الفترة الأسوأ بالنسبة لحالته العقلية اليائسة, بعد الاستعلام، شعر ثيو بأنه من الأفضل لفينسنت أن يعود إلى باريس ويوضع بعد ذلك تحت عناية الدكتور بول غاشي (1828 1909), وافق فينسنت على اقتراح ثيو وأنهى أموره في سان

---

https://hamoudy1161.wordpress.com/2013/07/20/%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%85%D8%B1%D8%B5%D8%B9%D8%A9-%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AC%D9%88%D9%85-%D9%84%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86-/%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%84%D9%86%D8%AF%D9%8A-%D9%81%D9%86

ريمي, في 16 مايو/مايس 1890 ترك فينسينت فان كوخ المستشفى النفسي وذهب ليلاً بواسطة القطار إلى باريس. [162]

حياته الأخيرة

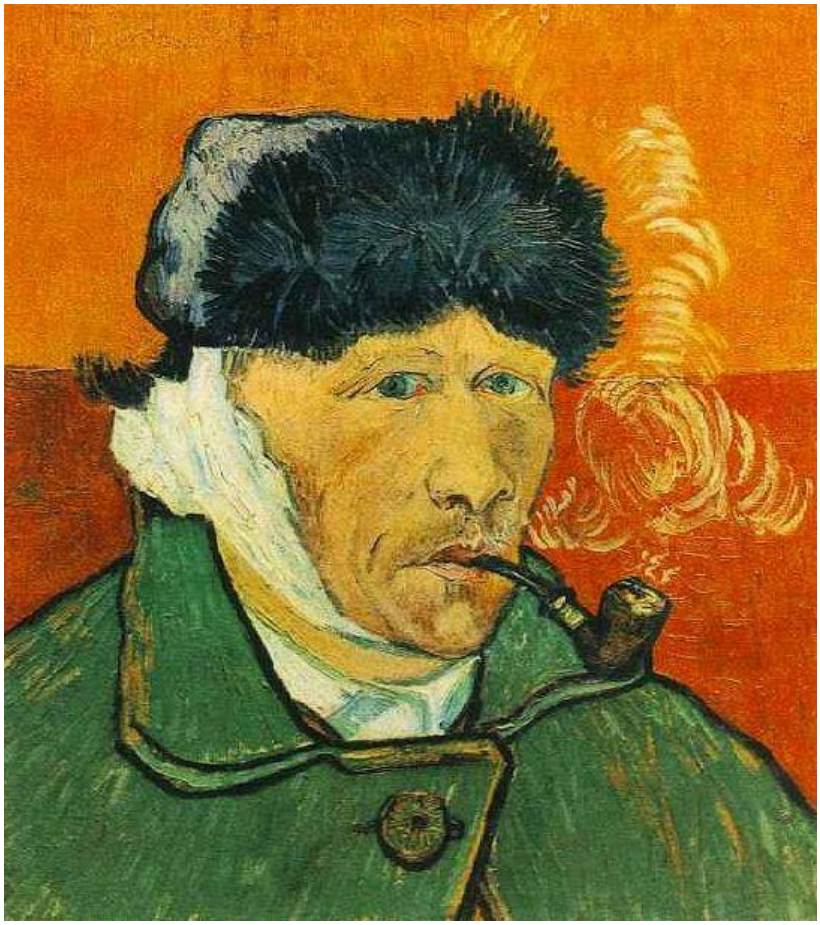
كانت رحلة فينسنت إلى باريس هادئة، واستقبله ثيو عند وصوله, بقى فينسنت مع ثيو وزوجته جوانا ومولودهما الجديد، فينسنت ويليم (الذي سمي على اسم فينسنت) لثلاث أيام, لكن فينسنت شعر ببعض الإجهاد فاختار ترك باريس والذهاب إلى أوفير سور أوايز, اجتمع فينسنت بالدكتور غاشي بعد فترة قليلة من وصوله إلى أوفير, استطاع فينسنت إيجاد غرفة لنفسه في إحدى المباني الصغيرة التي ملكها آرثر غوستاف رافو، وبدأت بالرسم على الفور.

قبر فينسنت وثيو فان كوخ في فرنسا

كان فينسنت مسروراً من أوفير سور أوايز التي أعطته الحرية التي لم يحصل عليها في سان ريمي، وفي نفس الوقت زودته بالمواضيع الكافية لرسمه, أسابيع فينسنت الأولى هناك انقضت بشكل هادئ, في 8 يونيو/حزيران، قام ثيو وجو وطفلهما الرضيع بزيارة فينسنت وغاشي ليقضوا يوماً عائلياً ممتعاً, بقى فينسنت طوال يونيو/حزيران في حالة نفسية جيدة وكان كثير الإنتاج، فرسم بعض أعماله المعروفة مثل "صورة الدكتور غاشي" ولوحة "الكنيسة في أوفيرس", علم فينسنت بعد ذلك بخبر غير جيد وهو أن ابن أخيه أصبح مريضاً جداً, كان ثيو يمر بأكثر الأوقات صعوبة منذ الشهور السابقة, بعد تحسن

[162] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

الطفل الرضيع، قرر فينسنت زيارة ثيو وعائلته في 6 يوليو/تموز فذهب إليهم مبكراً بواسطة القطار ثم عاد إلى أوفيرس, في أثناء الأسابيع الثلاث التالية، استأنف فينسنت الرسم وكان سعيداً.



في مساء يوم الأحد الموافق 27 يوليو/تموز 1890 أخذ فينسينت فان كوخ مسدساً وأطلق على صدره رصاصة, استطاع فينسنت العودة إلى رافو وهو يتمايل حيث انهار على السرير ثم اكتشفه رافو, تم استدعاء الدكتور مازيري وكذلك الدكتور غاشي، وتم الإقرار على عدم محاولة إزالة الرصاصة من صدر فينسنت، ثم كتب غاشي رسالة طارئة إلى ثيو, لم يكن لدى الدكتور غاشي عنوان بيت ثيو وكان لا بد من أن يكتب إلى المعرض الذي كان يعمل فيه, لكن ذلك لم يتسبب في تأخير كبير، فوصل ثيو في عصر اليوم التالي.

بقى فينسنت وثيو سوية حتى الساعات الأخيرة من حياته, ذكر ثيو لاحقاً بأن فينسنت أراد الموت بنفسه، فعندما جلس إلى جانب سريره قال له فينسنت

"أن الحزن يدوم إلى الأبد", مات فينسنت فان كوخ في الساعة الحادية والنصف صباح يوم 29 يوليو/تموز 1890 عن سن الـ 37, الكنيسة الكاثوليكية في أوفيرس رفضت السماح بدفن فينسنت في مقبرتها لأنه انتحر، لكن مدينة ميريالقريبة وافقت على الدفن والجنازة، وتم ذلك في 30 يوليو/تموز.

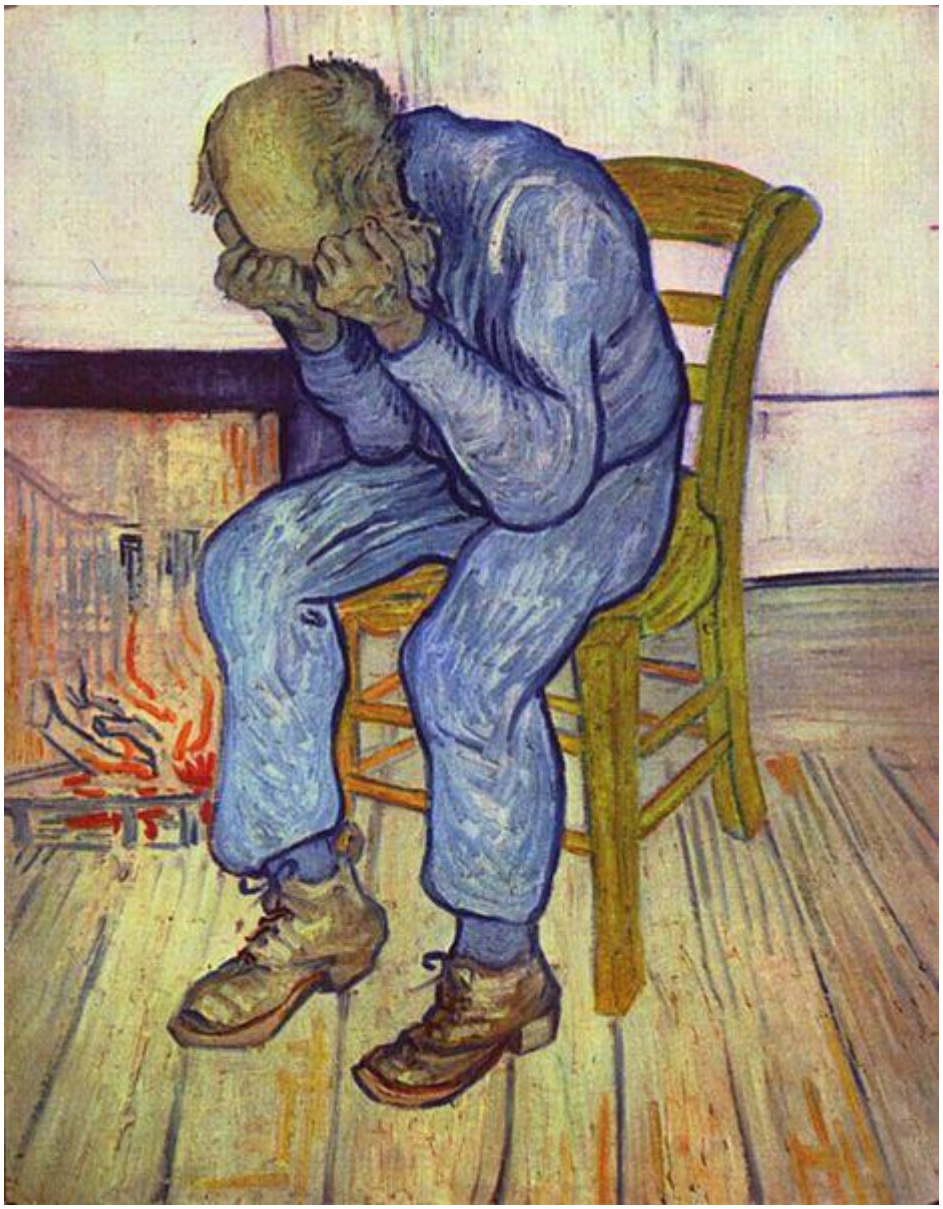
توفى ثيو فان كوخ في أوفر سور أوايز بفرنسا بعد رحيل فينسنت بست شهور, دفن في أوتريخت لكن زوجته جوانا طلبت في عام 1914 بإعادة دفن جسده في مقبرة أوفيرس إلى جانب فينسنت, طلبت جو أيضاً بأن يتم زراعة غصين النبات المعترش من حديقة الدكتور غاشي بين أحجار القبر, تلك النباتات هي نفسها موجودة في موقع مقبرة فينسنت وثيو حتى هذا اليوم.

أعماله

حاول فينسنت فان كوخ في أعماله بأن يلتقط أكبر قدر ممكن من الضوء، كما عمل على إبراز تماوج طيف الألوان في لوحاته المختلفة: الطبيعة الصامتة، باقات الورد (دوار الشمس)، للوحات الشخصية، اللوحات المنظرية (جسور لانغلوا، حقل القمح بالقرب من أشجار السرو، الليلة المتلألئة).

يعتبر فان كوخ من رواد المدرستين الانطباعية والوحشية, تعرض أهم أعماله في متحف أورساي بباريس (مخيم البوهيميون، لوحات شخصية)، وفي متحف فان كوخ الوطني في أمستردام بهولندا. [163]

[163] فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة



عند بوابة الخلود

عند بوابة الخلود ، أو **على عتبة الخلود** هي لوحة للرسام فنسنت فان جوخ ، رسمت في عام 1890 في سان ريمي دي بروفانس بعد رسم نفسه في عام 1882. وقد رسم اللوحة قبل بضعة أيام من إطلاق النار على نفسه.

لوحة زيتية للفنان الهولندي فينسنت فان كوخ تعبّر عن الاكتئاب في لوحة خاصة ♥الاكتئاب عبارة عن مصطلح يستخدم لوصف خليط من الحالات المرضية أو غير المرضية في الإنسان والتي يتغلب عليها طابع الحزن.

غروب الشمس في مونماجور غروب الشمس في مونماجور

غروب الشمس في مونماجور (بالإنجليزية: SunsetatMontmajour) هي لوحة زيتية للفنان الهولندي فينسنت فان غوخ رسمها عام 1888 وهي تصور الأشجار والشجيرات والسماء في محيط مدينة آرل في جنوب فرنسا وقد عرضت اللوحة

♥ لاضطراب الاكتئابي عبارة عن مصطلح يستخدم لوصف خليط من الحالات المرضية أو غير المرضية في الإنسان والتي يتغلب عليها طابع الحزن. هناك أنواع متعددة من الاكتئاب قسمت حسب طول فترة الحزن وعما إذا كان الحزن قد أثر على الحياة الاجتماعية والمهنية للفرد وعما إذا كان الحزن مصحوبا بنوبات من الابتهاج إضافة إلى نوبات الكآبة. لا يعتبر الإنسان المخلوق الوحيد الذي يمكن أن يصاب بالاكتئاب، حيث يصاب فصيلة القديات قاطبة بالكآبة، وقد تم الاستدلال على هذه الحقيقة من خلال إجراء تجارب مختبرية على الفأر والقرد. في الإنسان، يصاب عادة 20% من الإناث و 12% من الذكور بنوبة من الكآبة في حياتهم على أقل تقدير، وهناك نسبة تكاد تكون ثابتة في مختلف المجاميع البشرية مفاده أنه 5% إلى 10% من الأناث و 3% من الذكور مصابون بما يسمى نوبة الأكتئاب الكبرى وهذه نسبة عالية جدا مما يجعل نوبة الاكتئاب الكبرى من أكثر الأمراض النفسية شيوعا.

على متحف فان غوخ في أمستردام عام 1991 من طرف مالكيها، لكن المتحف اعتبرها ليست من أعمال فان كوخ في حينه .اللوحة كان قد اشتراها هاوي جمع تحف في العام 1908 ووضعها في عليته، لأنه كان على قناعة بأنها نسخة مقلدة .وقد ذكرت اللوحة في رسالة كتبها فان كوخ في 4 يونيو 1888 في يوم 9 سبتمبر عام 2013، أعلن متحف فان جوخ الكشف العام للوحة، حيث تم تأكيد ان اللوحة للرسام فان كوخ . [164] وتظهر اللوحة غابة من أشجار السنديان في محيط مدينة آرل في جنوب فرنسا. واشتراها هاوي جمع تحف في العام 1908 ووضعها في عليته، لأنه كان على قناعة بأنها نسخة مقلدة.

ودرس علماء ومتخصصون في الفنون هذه اللوحة وقارنوها بتقنيات الرسم التي كان يعتمدها الرسام، وهي ذكرت أيضا في رسالة كتبها فا ن كوخ (1853 1980) في 4 تموز 1888. وأكدوا بالتالي طابعها الأصلي ورفضت إدارة المتحف الكشف عن هوية صاحب هذه اللوحة. [165]

---

(164) https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3_%D9%81%D9%8A_%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1

(165) http://www.annahar.com/article/65860-%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-%D8%BA%D9%88%D8%AEhttp://www.annahar.com/article/65860-%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-%D8%BA%D9%88%D8%AE

ليلة مرصعة بالنجوم فوق نهر الرون لفان غوخ

لا يمكن ان نذكر افضل اللوحات العالمية، دون ان نلقي الضوء على هذه اللوحة المميزة «ليلة مرصعة بالنجوم فوق نهر الرون» للفنان الهولندي فان جوخ. رُسمت هذه لوحة «ليلة مرصعة بالنجوم فوق نهر الرون» أسوة بلوحتين اثناء اقامة الفنان في ضاحية آرل الباريسية. وفي ثلاثتهما نرى مشهدا للسماء الصافية وقد تزركشت بالنجوم واضاءت ليل باريس.

في احدى رسائل فان كوخ لأخيه، يعترف بولعه الشديد بالطبيعة ولا سيما السماء في ليل صاف تملؤه النجوم وتعكس اضواءها على الأرض.

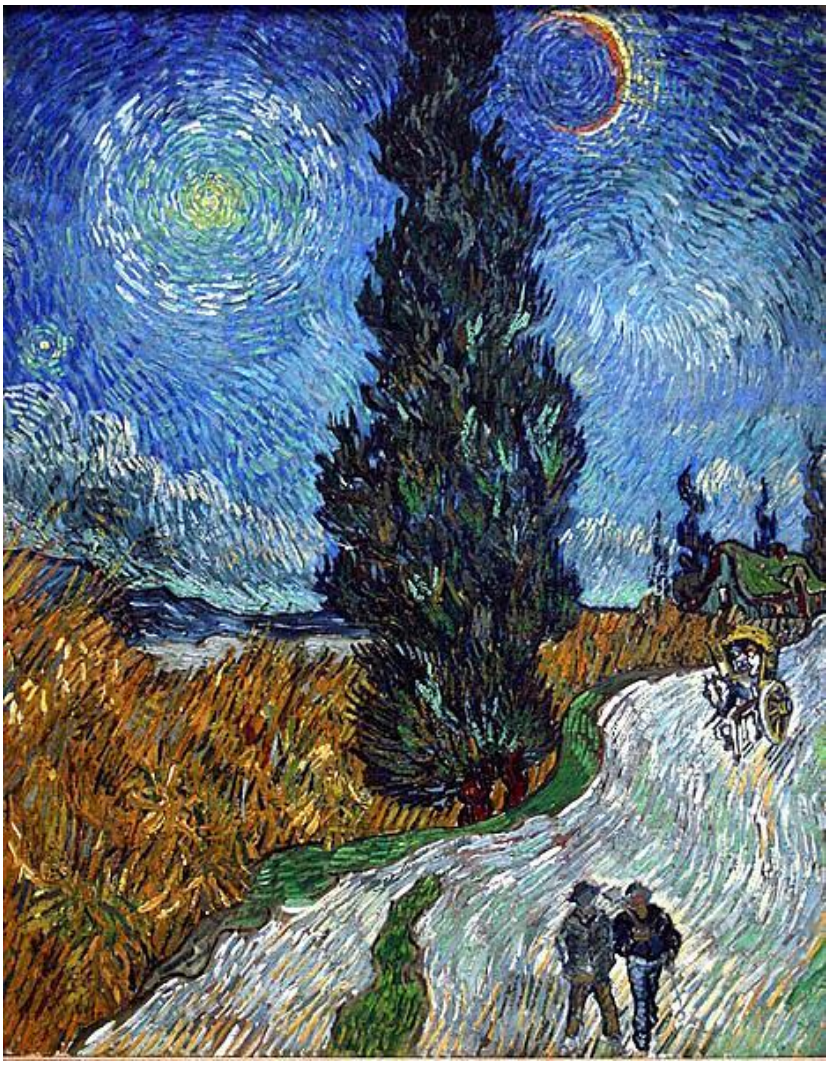
في اللوحة، نرى بوضوح ابداع فان كوخ في رسم طبيعة جذابة فوق نهر الرون بألوان براقة وانعكاسات جميلة لضوء النجوم وضوء المصابيح فوق صفحة الماء، الأمر الذي يمنح النفس شعورا بالسكينة والنشوة. اضافة الى رسمه رجلا وامرأة في أسفل اللوحة، يتمشيان بجانب النهر، مما جعل اللوحة واقعية أكثر.

وما يثير الاهتمام، أن هذه اللوحة لم تنل اعجاب الناس والنقاد فقط، وانما نالت اعجاب علماء الفلك ايضا، حيث اهتموا في دراستها وتحليلها، حتى توصلوا إلى أن فان كوخ استطاع ان يرسم المشهد بدقة فائقة، إذ وضع كل نجم في مكانه. تعتبر لوحة «ليلة مرصعة بالنجوم» اشهر أعمال الفنان فنسنت فان غوخ رسم فان كوخ «ليلة مرصعة بالنجوم» في ظروف كان سلوكه خلالها يتسم بغرابة الأطوار بسبب شدة النوبات التي كانت تجتاحه، وقد رسم اللوحة من الذاكرة وليس في الطبيعة الخارجية كما هو الحال مع لوحاته الأخرى.

يتساءل النقاد عما إذا كان الأسلوب الهائج الذي رسم به فان كوخ هذه اللوحة يعكس عقلية معذبة أو ما إذا كانت اللوحة تخفي سرا ما هو الذي دفع الفنان إلى تصوير السماء الليلية بتلك الصورة لثائرة والمضطربة لكن مما لا شك فيه أن هذا الجدل هو أحد الأسباب التي حدت بالنقاد إلى اعتبار هذه اللوحة بالذات اشهر أعمال فان كوخ على الإطلاق وأكثرها قابلية للتفسيرات والمعاني.

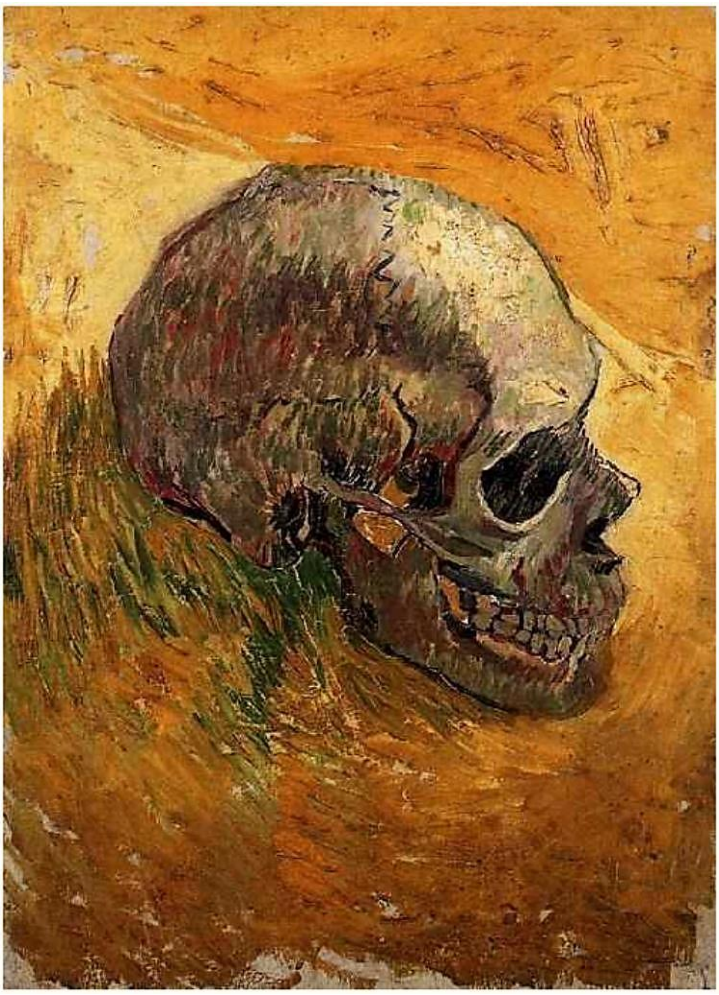
تتميز ريشة غوخ بحركتها العصبية وخطوطها الحلزونية، مما يمكننا التعرف على لوحاته بسهولة. بالاضافة لذلك، فإن خطوط ريشته تكشف لنا ايضا الكثير عن احاسيسه الداخلية وانطباعاته النفسية أثناء الرسم.

رسمت لوحة «ليلة مرصعة بالنجوم على نهر الرون» عام 1888، بالزيت على قماش، بقياس72 × 92 سم، موجودة حاليا في متحف أورسيه بباريس.



شارع السرو ونجمة

شارع السرو ونجمة (Road with Cypress and Star أو Country Road in Provence by Night هي لوحة رسمها الفنان الانطباعيالهولندي فينسنت فان غوخ في عام 1890 وتعتبر هذه اللوحة من آخر أعماله التي رسمها في مدية سانت ريمي دي بروفنس بفرنسا.



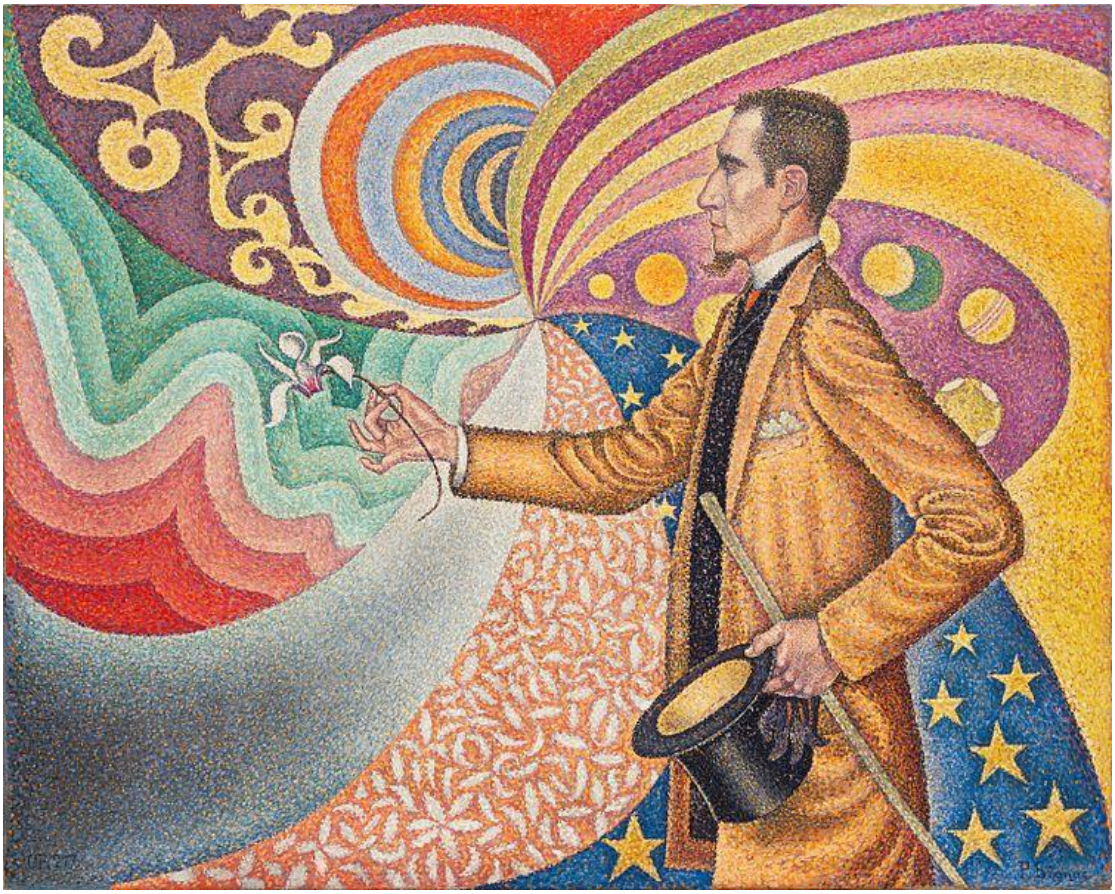
في احد أيّام شهر يوليو من عام 1890، أطلق فان كوخ النار على نفسه من مسدّس صغير. وقد أخطأت الرصاصة قلبه وبقي يومين في حالة غيبوبة إثر معاناته من نزيف دمويّ وعدوى لم يُعالجا في حينه، الأمر الذي يثير الشكوك حول براعة غاشيه الطبّية.

ومنذ رحيله، أثيرت الكثير من الأسئلة والشائعات عن فينسنت وعن حياته وموته، من قبيل ما يقال الآن عن أن موته المفاجئ لم يكن انتحارا، وإنما نتيجة حادث مدبّر. لكن ممّا لا شكّ فيه أن تمجيد فان كوخ ورفعه إلى مستوى القدّيسين والأبطال رافقه بالتوازي اختفاء صورة الإنسان الحقيقيّ الذي ابتلعته الأسطورة.

الفصل الثالث

المبحث الاول

ما بعد الانطباعية



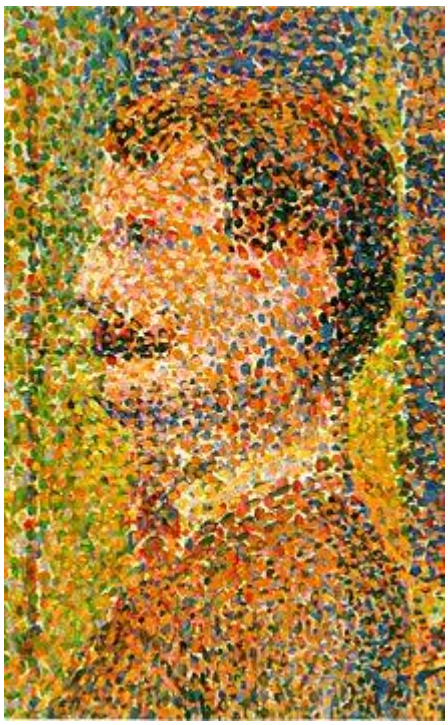
بول سيجناك(1863–1935)

حركة فنية بدأت في نهاية القرن التاسع عشر تعتبر امتداد للانطباعية وتشترك معها بالألوان المشرقة الواضحة وبضربات الفرشاة الثقيلة الظاهرة واختيار موضوعات الرسم من الحياة الواقعية لكنها تحيد عنها بميلها لإظهار الاشكال الهندسية للأشياء بوضوح (مثلث – مربع..) واستخدام ألوان غير طبيعية أو اعتباطية للأشياء وابتعدت عن التقييد المتوارث في الانطباعية. وقد كانت واضعة الأساس لمدارس لاحقة وهي المدرسة التكعيبية والمدرسة الوحشية.

التأسيس

أطلق عليها هذا الاسم الرسام البريطاني (روجي فيديرير) في بداية القرن العشرين بعد وفاة معظم رسامين هذه الحركة لوصف التطور الحاصل في الفن بعد الرسام والمهندس بيان الباشا (مؤسس الانطباعية) في أسلوب عدد من الرسامين الفرنسيين مثل بول سيزان ,بول غوغان ,والرسام الهولندي فان جوخ واخرون, وقد أطلق عليه هذا الاسم في المعرض الذي أقامه في لندن لمجموعة من الرسامين الشباب قال فيه " في سبيل الإقناع كان من الضروري إطلاق مسمى على هؤلاء الرسامين وقد اخترت أن يكون الاسم مبهما غير واضح لذا سأطلق عليهم "ما بعد الانطباعية", فقط لتحديد موقعهم الزمني بالنسبة للحركة الانطباعية "أو البيانيّة"

أهم أساليب ما بعد الانطباعية



جورج سيوراه(1889)

- الانطباعية الحديثة (التنقيط): أطلقه النقاد على أعمال فنانين مثل جورج سوراه وبول سيجناك الذين تتميز أعمالهم برسم لوحة كاملة بالتنقيط.

هذا الأسلوب استوحاه سيوراه من النظريات الحديثة التي تقول بأن الضوء مكون من جزيئات صغيرة نستطيع من خلالها أن نرى الألوان فبدأ يرسم نقاط صغيرة متلاصقة تسمح للعقل فيما بعد أن يخلط هذه النقاط اللونية ليرى اللوحة بالكامل لم يعجب هذا الأسلوب الكثير لكنه كان ملهما للعديد.

- كجزء من الحركة ما بعد الانطباعية كان أسلوب بول سيزان ,كان يميل لرسم لوحات أكثر صلابة بعد أن ركز على اظهار الأشكال الهندسية للأشياء التي يرسمها وابتعد عن اظهار العمق اللوني فبدت لوحاته ملطخة بالألوان. كان أسلوب بول سيزان ملهما للرسامين لاحقين في إنشاء المدرسة التكعيبية كـ بابلو بيكاسو وجورج براك.

هنري روسو الذكرى المئوية لاستقلال

- رأى بعض الرسامين مثل فان جوخ وبول غوغان بأن الانطباعية موضوعية جدا تميل إلى نقل الصورة فقط, وبما أن حياتهم كانت مليئة بالإحباطات والعقبات النفسية أرادوا أن تظهر التعابير الروحانية والنفسية في لوحاتهم إما من خلال ضربات الفرشاة في لوحات فان جوخ أو بالموضوعات في لوحات بول غوغان.

- الرمزيـة: كـان هـذا الأسـلوب امتـداد للمدرسـة الرومانسـية صـور فيهـا الرسـامون الأساطير والأحلام[166].

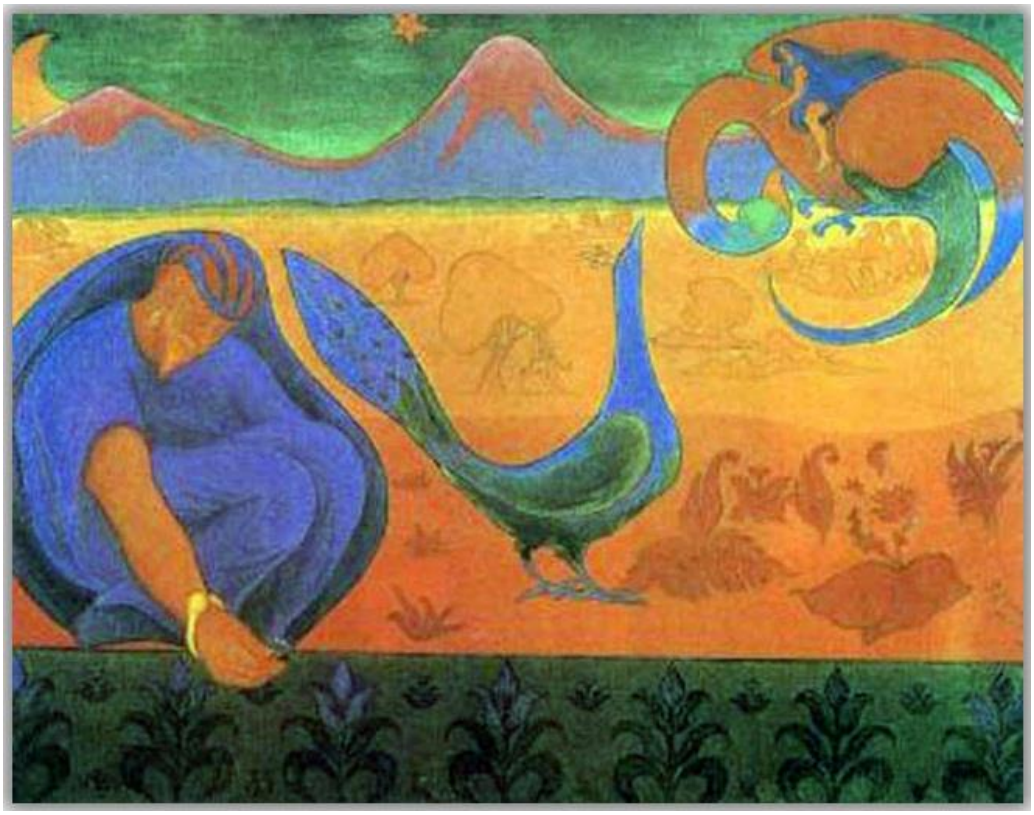
بزغت شمس الانطباعية عام 1830م ولكنها ظهرت بشكل واضح على يد الفرنسيين عام 1970م ويعتبر الرسام الفرنسي كلود مونيه (1840 . 1926) مركز تلك الدائرة التي يتكون محيطها من الطبيعة الصامتة التي تصطبغ بسحر الضوء والماء، وعام 1863 ظهرت أول لقطات التصوير الفوتوغرافي، كما ظهر التصوير الجوي والمناظر المجسمة، ولم يخلق التصوير فجوة بين الانطباعية والمشاهد، بل عززت ودعمت الكاميرا الإسلوب الانطباعي.

وبدأت الانطباعية الجديدة في ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى، وتقوم هذه الانطباعية الجديدة على استعمال الألوان القوية والمتناقضة والخطوط الحادة في الرسم لتصوير المشاعر والحالات النفسية، ومن رواد هذه المدرسة "فان جوخ" و "بول جوجان."

لقد اقترن التعبير التشكيلي بالحركة الانطباعية الداعية إلى الارتكاز على تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين دون إعارة أي اهتمام للنظم الأكاديمية المتوارثة في الرسم، وشكلت الانطباعية بداية حقيقية للفن الحديث الذي يرتكز على النظريات العلمية الفيزيائية مثل الإنجليزي شيفرول الذي اعتمد على المنشور لدراسة تحليل الضوء، وأثبت أن الأجسام تكتسب ألوانا مختلفة تحت التأثير البصري للون، وإذا تعمقنا بحقيقة الضوء الذي يكسو اللوحة الانطباعية سنجدها تتدرج تحت قسم الجمع والطرح في الرياضيات، عملية الجمع الضوئي تعتمد على الألوان الأساسية في الضوء (أحمر، أخضر، أزرق) وبتركيب الضوءيْن الأحمر والأخضر نحصل على اللون الأصفر، بينما عملية الطرح الضوئي تعتمد على الألوان الثانوية في الضوء (الأصفر، القرمزي، الأخضر المائل

166 https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%A7_%D8%A8%D8%B9%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%B7%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9

للزرقة) ولتحقيق تلك العملية الحسابية نستخدم المرشحات من خلال تركيب المرشحين البنفسجي المحمر(القرمزي) والأخضر المائل للزرقة نحصل على البنفسجي، وهذه لعبة بصرية يلعبها الفنان الانطباعي مع عناصر بيئية متأثرا بالنور والعتمة كأنه يبحث عن جوهر الذات التي تغلق على نفسها أبوابا مصنوعة من الفولاذ.



مشهد النبي _ بول رانسون (1864–1909)

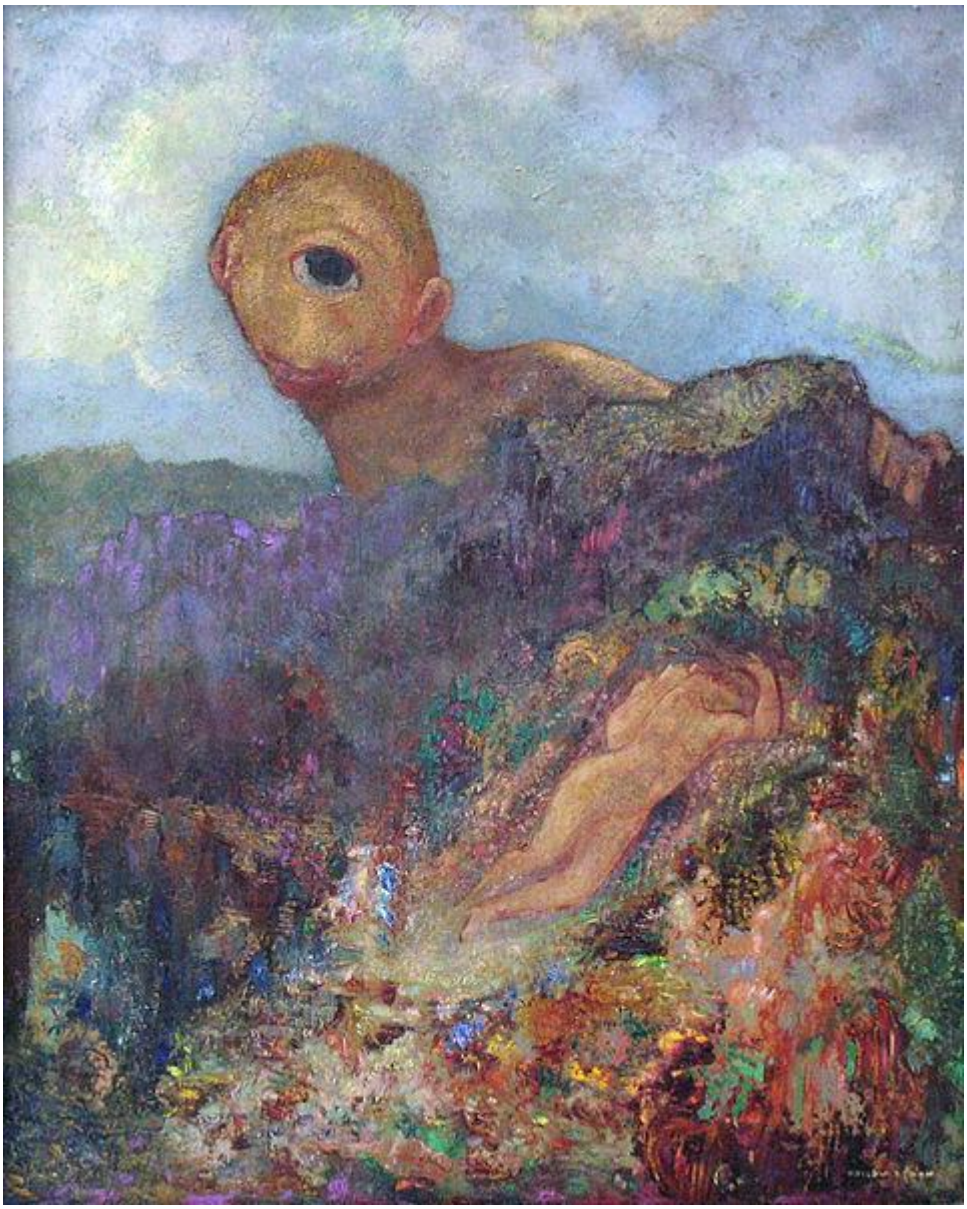
ولقد أبعد الانطباعيون عن ملونتهم اللون الأبيض الصافي، والألوان القاتمة، وكذلك اللون الأسود الذي لا وجود له في الطبيعة، لأنهم أدركوا أن الألوان ليست من خواص الأشياء، وأنه لا وجود للون محلي، بل إن كل لون مرئي يستدعي اللون المتمم له.

و بذلك تحول اللون الوصفي إلى لون مستقل وذي قيمة ذاتية أي أصبح عنصرا وليس أداة تعبير[167].

وقد سعت الانطباعية الجديدة للتمسك بمفاهيم النظريات العلمية بما يؤهلها لمحاولة اختراق الشكل بطريقة تقنية وعلمية، اكثرها مما هي حدسية، لتأكيد اللحظة العابرة في الرسم من خلال المزج البصري بطريقة علمية مقنعة للون، من تجاوره مع اخر، مما يؤكد ظاهر الحدث المختلف عن حقيقة ما هو قائم، وهو تقدم تقني بالنسبة للفن في طريقة معالجة الالوان والسطوح توازي ما يحيطها من تطور، فكان (سورا) مثلا يسعى الى ايجاد الانسجام من خلال (التضادات) بمحاولة تبريرية للخروج من العملية الوصفية لما هو قائم الى ما توحي به المفردة، من خلال رؤية جديدة للمفردة، والعمل الفني برمته تخرج عن السياقات التقليدية في الطرح، وتجاوز بعض القواعد المعتمدة في الرسم، كالتاكيد على الخط واعادة بناء اللوحة انشائيا، وفقا لرؤية الفنان التي ترى مالايالفه المتلقي، لتحقيق تلك الرؤية من خلال الفعل، للانتقال من المفاهيم الواقعية الى ما لا يمكن رؤيته في الواقع، ولكن يمكن اشتقاقه، لتخرج من نطاق التسجيلية، وخروج الشكل من تقليديته السابقة الى صيغته الجديدة، وفق المؤثرات الانية، التي تحيطه، حيث بداء يتجه الى عدم التمايز، وهذا ما ينعكس على قيمة الوضوع برمته.

[167] لانطباعية الجديدة تاريخ النشر: الثلاثاء 27 مايو 2008

http://www.alittihad.ae/columnsdetails.php?category=78&column=41&id=23315&y=2008



رودان

هنا يتضح لنا ما قامت به الانطباعية الجديدة من تحقيق للمعنى مجزأً عبر تحقق القيمة الايحائية لمفردة ما، او مجموعة مفردات لتعيد بناء الحدث الصوري في صيغة لونية علمية بنتائجها، وبما يحقق مفهوماً جمالياً جديداً ، يواكب متغيرات عصره، ولكن هنالك مسببات لاشكالية في فهم القيمة الموضوعية او تاؤيل العمل، وفقا لمحددات الاسلوب، باثر الخروج من العملية الوصفية، باثر ما تحيل اليه المفردة، بصيغة تفرض طابعاً تقنياً، فهو تاؤيل بمعنى مشتت، عبر عمومية العلاقة بين المفردات وطغيان الجانب التقني، لذا

فانها لاتعمد الى استراتيجيات متواصلة او متسلسلة في الاحالة لصياغة العلاقة الرابطة بين المفردات، باعتماد ما هو ظاهري، للتعبير عن ما يراد للمفردة او الموضوع، في تلك اللحظة، مما قد يقطع علاقته بحقيقة ما يكون عليه، او اقصاءه بما يؤدي الى اخفاء المضمون الجوهري، ومن ثم اغفال نطاق العلاقة القائمة بين الفنان والمؤول باثر التركيز على الطابع الجمالي.[168]

[168] لؤي رحيم داود ال ناهض .إشكالية التأويل في الرسم الحديث أطروحة دكتوراه ,الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور ناصر عبدالواحد الشاوي بغداد 2005 م ص85_110.

المصادر :

الكتب والمجلات والاطاريح:

1. ابراهيم الحيدري ازمة الحضارة الغربية أزمة حداثة وما بعد الحداثة، في كتاب" الحضارة الانسانية بين التصور الديني والنظريات الوضعية"، الجزء الأول، لندن 1994
2. ابراهيم الحيدري، جدلية الحوار حول اطروحة ماكس فيبر"الاخلاق البرتستانتية وروح الرأسمالية"، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد الثامن عشر، الكويت 1990
3. ارنست فيشر ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد حليم ، دار الهلال ، القاهرة ، ب ت.
4. ازهار محمد علي محمد الجبوري, العلاقات الشكلية وجماليات التشكيل الخزفي المعاصر في المانيا دراسة تحليلية الى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد,باشرافالاستاذ الدكتور جبار محمود العبيدي 010م
5. إسماعيل ، عز الدين ، الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، 1974 .
6. إعداد :الدكتور حسان المالح بين الأدب والفن والنفس رينوار 1841– 1919 http://www.hayatnafs.com/baina_aldab_wa_alnafs/renoir.htm
7. آلان باونيس ، الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، 1990.
8. آلان تورين، نقد الحداثة، (ترجمة)، بيروت 1997
9. أمهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر 1870 – 1970 التصوير ، د. ب. ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، 1981.
10. باريس / أسعد عرابي :–, نتاجات ابداعية :مئوية بول سيزان... رائد لم يبع لوحة واحدة في حياته
11. باونيس ، آلان ، الفن الأوربي الحديث ، ت : فخري خليل ، دار المأمون للطباعة ، بغداد ، 1990 .
12. برادة، محمد ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3، 1984 .
13. براديري ، مالكم ، جميس ماكفارلن ، الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987
14. البهنسي ، عفيف : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، دار الكتاب العربي، دمشق ، 1997 .
15. بوبشير عبدالإله*– الجزائر 2014–10–24سيزان واللوحة الفاصلة
16. جمعة ، نزهان علي : جماليات التكوين في المدرسة الانطباعية وانعكاسها في الرسم العراقي المعاصر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون التشكيلية ، 2000
17. جي ، أي ، مولر، وفرانك ايلغر : مئة عام من
18. خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984.
19. خديجة ناجي عاجل, الهندسية في الرسم الحديث, – دراسة تحليلية –الى مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد .بغداد, 2007م
20. د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعل, اعداد/ تهامي محمود تهامي

21. ريد ، هربرت ، الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجرجس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت .
22. سعيد ، خالدة : الملامح الفكرية للحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984 .
23. سيزان، بول – موسوعة المورد، منير البعلبكي، 1991
24. صباح زوين شاعرة وكاتبة من لبنان. بول سيزان الخيبة واليأس تنال من أهم ركائز حياته وهي الرسم لن أغير ما أعتقد.. الفن للفن مزحة قاسية. العدد الخامس والخمسون في منوعات
25. عز الدين إسماعيل ، الفن والإنسان ، دار القلم ، بيروت ، 1974
26. عفيف البهنسي : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1997 ،
27. فراي، ادوارد ، التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990 .
28. الفن والمجتمع ، ت : فارس قهري ، دار القلم ، بيروت ، 1975 .
29. فيشر ، ارنست ، الاشتراكية والفن ، ت : أسعد حليم ، دار الهلال ، القاهرة ، ب ت .
30. لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة,
31. مالكم براديري ، جميس ماكفارلن ، الحداثة ، ت : مؤيد حسن فوزي ، دار المأمون ، بغداد ، 1987 ،
32. محاضرة, الحداثة, انظر ابضا : سارة نيومايير ، قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة عالم الفكر المعاصر ، ب ت.
33. محمد الشيخ ويوسف الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، (اعداد وتعريب)، بيروت 1996

34. آلان تورين، نقد الحداثة، (ترجمة)، بيروت 1997
35. محمد الشيخ ويوسف الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، (اعداد وتعريب)، بيروت 1996
36. ادوارد ، فراي ، التكعيبية ، ت : هادي الطائي ، دار المأمون ، بغداد ، 1990.
37. محمد برادة ، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ، مجلة فصول ، العدد 3 ، 1984
38. محمد مهذول محمد الطائي , الواقعية في رسم المشرق العربي المعاصر الأنظمة والاتجاهات أطروحة دكتوراه فلسفة , الى مجلس كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد بأشراف الأستاذ الدكتور عياض عبد الرحمن أمين الدوري
39. محمود أمهز ، الفن التشكيلي المعاصر (1870 – 1970) التصوير ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، 1981.
40. مقابلة أجرتها الباحثة الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث مع الأستاذ سعد الطائي بتاريخ 2004/12/7 في قاعة رقم 5 قسم الفنون التشكيلية – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
41. من أشهر جزرها : موريا اللى مباشرة قدام پاپيتى ، و بورا بورا ، و هاوهينا ، و تاها ، و راياتيا.
42. منير إسماعيل ,إدوارد مانيه ... فنان اللوحات المرفوضة, الأربعاء2 ,11,2011,
http:,,furat.alwehda.gov.sy,_archive.asp?FileName=960304873201111020150 56

43. مولر ، جي . أي . وفرانك ايلغر : مئة عام من الرسم الحديث ، ترجمة فخري خليل ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، 1988

44. نيومايير ، سارة ، قصة الفن الحديث ، تعريب : رمسيس يونان ، سلسلة عالم الفكر المعاصر ، ب ت .

45. الهام صبحي عبد حسين البياتي, التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث – دراسة تحليلية, عياض عبد الرحمن أمين , بغداد , 2005م رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

46. هربرت ريد ، الفن اليوم ، ت : محمد فتحي وجرجس عبدة ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ت

47. هربرت ريد ، الفن والمجتمع ، ت : فارس قهري ، دار القلم ، بيروت ، 1975

مواقع الانترنيت

1. http://forgodot.blogspot.com/2009/10/blog-post_17.html 2009/10/17 عاهرات تولوز لوتريك
2. academy/لوحات "ادغار ديغا" تعود إلى الحياة من جديد في لندن03/10/11 17:21 CET
3. http://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm
4. http://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm
5. http://arabic.people.com.cn/31657/7720744.html
6. http://arabic.rt.com/news/19155-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D8%AA%D9%85%D8%B9_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D9%85%D9%84%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%B3%D9%8A_%D9%81%D9%8A_%D8%B1%D8%B3%D9%88%D9%85_%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7/
7. http://montada.arahman.net/t2990.html ادغار ديغا... فنان الخيول والنساء
8. http://prom2000.blogspot.com/2013/08/blog-post_22.html
9. http://prom2000.blogspot.com/search?q=%D8%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7
10. http://tazok.forumegypt.net/t9-topic
11. http://tazok.forumegypt.net/t9-topic
12. http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=127941
13. http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=127941
14. http://www.aladabia.net/article-12718-/%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B5%D9%84%D8%A9/%D8%A8%D9%88%D8%A8%D8%B4%D9%8A%D8%B1-%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%87%E2%80%93-

%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%80%D9%80%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8
/%B1
15. http://www.aladabia.net/article-12718-
2_2/%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-
%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%A7%D8%B5%D9%84%D8%A9/%D8%A8%D9
%88%D8%A8%D8%B4%D9%8A%D8%B1-
%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%A5%D9%84%D9%87%E2
%80%93-
%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%80%D9%80%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8
/%B1
16. http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=37592
17. http://www.almrsal.com/post/178300
18. http://www.almrsal.com/post/178300
19. http://www.almrsal.com/post/178300http://www.marefa.org/index.php/%D9
%87%D9%86%D8%B1%D9%8A_%D8%AF%D9%87_%D8%AA%D9%88%D9%8
4%D9%88%D8%B2-%D9%84%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%83
20. http://www.annahar.com/article/65860-
%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-
%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-
%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-
%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-
%D8%BA%D9%88%D8%AEhttp://www.annahar.com/article/65860-
%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-
%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-
%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-
%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-
%D8%BA%D9%88%D8%AE
21. http://www.annahar.com/article/65860-
%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-
%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-
%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-
%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-
%D8%BA%D9%88%D8%AEhttp://www.annahar.com/article/65860-
%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8-
%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3-%D9%81%D9%8A-
%D9%85%D9%88%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1-
%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%81%D8%A7%D9%86-
%D8%BA%D9%88%D8%AE
22. http://www.djazairnews.info/panorama/133-panorama/62637-2013-10-04-
16-44-23.html أوغست رينوار.. كان يربط فرشاة الألوان في أصابعه ويرسم من فوق كرسي متحرك! الجمعة,
04 أكتوبر 2013 17:43
23. http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ
24. http://www.elmessiri.com/encyclopedia/JEWISH/ENCYCLOPID/MG3/GZ2/
BA03/MD07/M0301.HTM
25. http://www.gamalat.com/showthread.php?t=153833
26. < http://www.libdacafe.com/resent/panorama/albadia.htm
alariss@alhayat.com. مدونة سريب/ ابراهيم العريس:

http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=interpage&sid=1101 .27
7
http://www.marefa.org/index.php/%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%8A, .28
%D9%BE%D9%8A%D8%B3%D8%A7%D8%B1%D9%88
http://www.nizwa.com/%D8%A8%D9%88%D9%84- .29
%D8%B3%D9%8A%D8%B2%D8%A7%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%AE%D9%8A%D8%A8%D8%A9-
%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A3%D8%B3-
%D8%AA%D9%86%D8%A7%D9%84-%D9%85%D9%86-
/%D8%A3%D9%87%D9%85-%D8%B1%D9%83%D8%A7
http://www.startimes.com/?t=21473075 .30
http://www.uaecoins.net/vb/showthread.php?t=18801 .31 زيد الشهيد ثقافة وفن :الفريد
سيسلي : هتـــاف الـــورد فـــي جـــذل اللـــون والضـــوء
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=37592
https:,,arz.wikipedia.org,wiki,%D8%A7%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8%B .32
1%D8%AF_%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D9%87
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%86%D8%B7 .33
%D8%A8%D8%A7%D8%B9%D9%8A%D8%A9_%D8%A3%D8%AF%D8%A
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A8%D9%88%D9%84_%D8%B3%D9%8 .34
A%D8%B2%D8%A7%D9%86
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D8%B1%D9%88%D8%A8_%D8% .35
A7%D9%84%D8%B4%D9%85%D8%B3_%D9%81%D9%8A_%D9%85%D9%88
%D9%86%D9%85%D8%A7%D8%AC%D9%88%D8%B1
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%84%D9%88%D8%AF_%D9%8 .36
5%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%87
https://arz.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%A7%D9%87%D9%8A%D8%A .37
A%D9%89
https://hamoudy1161.wordpress.com/2013/07/20/%D9%84%D9%8A%D9% .38
84%D8%A9-D9%85%D8%B1%D8%B5%D8%B9%D8%A9-
%D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AC%D9%88%D9%85-
%D9%84%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%88%D9%84%D9%86%D8%AF%D9%8A-
/%D9%81%D9%86
https://www.facebook.com/kesetloha/photos/a.304025122972923.71742.30 .39
/390109965199 2/515075125201254
https://www.facebook.com/notes/%D9%85%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D .40
8%B3-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-
%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A/%D8
%A3%D9%84%D9%81%D8%B1%D9%8A%D8%AF-
%D8%B3%D9%8A%D8%B3%D9%84%D9%8A-1839-1899%D9%85-alfred-
sisley/206131286097897
Monday, August 18, 2014 .41ديغا والحياة الحديثة
post_17.html .42
ttp:,,www.marefa.org,index.php,%D8%A5%D8%AF%D9%88%D8%A7%D8 .43
%B1_%D9%85%D8%A7%D9%86%D9%8A%D9%87
ttps://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%86%D8%B7%D8%A8%D8%A7 .44
%D8%B9%D9%8A%D8%A9

45. ttps://www.facebook.com/kesetloha/photos/a.304025122972923.71742.303
/901099651992/515075125201254
46. Wednesday, August 20, 2014 ديغا والحياة الحديثة/2
http://prom2000.blogspot.com/2014/08/2_20.html
47. WWW . fineart 4 arab . net / us / us . html
48. WWW . fonon . net / modules . php ? name = sections & op = viewarticle &
artid = 13 # top
49. WWW . iraqiartist . com / Arabic / Arabicles / International – art / IA ooooo4
. htm
50. WWW . islam on line . net / Arabic / contact . shtml
51. بول غوغان والهروب إلى العالم البدائيhttp://www.fateh صوت فتح-
voice.net/arabic/?Action=Details&ID=42453
52. بينتمى سكان تاهيتى للبولينيزيين لكن بيعتبرو مواطنين فرنساويين و بيتكلمو بولينيزى و اللغه الفرنساوى مستخدمه كمان.
53. ترجمة بروميثيوس
ttps://www.facebook.com/kesetloha/photos/a.304025122972923.71742.303901099
/651992/515075125201254
54. تمرين في الرقص
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D8%AF%D8%BA%D8%A7%D8%B1_%D8
%AF%D9%8A%D8%BA%D8%A7
55. حسين السكاف, جياكوميتي وسيزان التقيا أخيراً في كوبنهاغن
56. د/محمود ايمن فتوح قاعود – رسالة ماجستير" السمات الشرقية في فنون الجرافيك الاوربية" جميع الحقوق محفوظة للفنان والناقد التشكيلي حميد خزعل
http://altshkeely.brinkster.net/2006/ajras/p_gauguin.htm
57. زيد الشهيد ثقافة وفن :الفريد سيسلي : هتاف الورد في جذل اللون والضوء
http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=37592
58. فينسنت فان غوخ من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%8A%D9%86%D8%B3%D9%86%D8%
AA_%D9%81%D8%A7%D9%86_%D8%BA%D9%88%D8%AE
59. لاعبو الورق
للفنان الفرنسي بول سيزان، http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=129484
60. لاعبو الورق
للفنان الفرنسي بول سيزان، http://www.3sk.tv/vb/showthread.php?t=129484
61. ليلة مرصّعة بالنجوم للفنان الهولندي فنسنت فان غوخ، 1889
62. المجتمع المخملي الباريسي في رسوم ديغا تاريخ النشر | 07:28 GMT | 02.09.2008:الثقافة والفن
63. مجلة تحت الكوبري بقلم: ياسر أبو العلاhttp://www.elkopry.com/
64. محاضرة, الحداثة, لم يذكر اسم الكاتب ,محاضرة, الحداثة,
http://www.google.com.lb/url?sa=t&rct=j&q=%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF
%D8%A7%D8%AB%D8%A9+%D9%81%D9%8A+%D8%A7%D9%84%D9%81%D
9%86+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8
A&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Fre
pository.uobabylon.edu.iq%2F2010_2011%2F5_25840_1135.doc&ei=OiKJVeqSCI
SwUeSPiOAE&usg=AFQjCNHthX5kjuW5mrsgljWE9TO6vvjTAA&sig2=EzzHGFjw
Q2ae03ph9uK2RQ
65. نادين جلال سبت, 08-06-2013 http://www.al-mowaten.com/ar/news/420619:32
66. هادي ياسين. مونيه: عمود الضوء الانطباعي
http://www.maaber.org/issue_january05/art1.htm

67. يوميّات بول غوغان عن وحشية تاهيتي السبت، ٢٠ نيسان ٢٠١٣ ١٤:٣٤ - بتوقيت غرينتش
http://alhayat.com/Details/505273 ور اجع: كما يتبين من سياق الترجمة العربية للكتاب التي أنجزتها أبية حمزاوي دار رفوف – دمشق
68. http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm . ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري
69. Habermas, Jurgen, Der Philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt, 1991,
Habermas,Jurgen, Tecknick und Wissenschaft als Ideologie, Suhrkamp, Frankfurt, 1969. Horkheimer Und Aderno, Dialektik der Aufklaerung,Frankfurt,196
70. Habermas,Jurgen, Tecknick und Wissenschaft als Ideologie, Suhrkamp, Frankfurt, 1969. Horkheimer Und Aderno, Dialektik der Aufklaerung,Frankfurt,196
71. http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm ما هي الحداثة؟ د إبراهيم الحيدري
72. http://elaph.com/Web/ElaphWriter/2009/5/444829.htm#sthash.AhAhfHFC.dpuf
73. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9

First name: Qusay tariq

Family name: AL_ZUBAIDI

Country: Lebanon

Nationality: Iraq

Degree:

1. MA / ACADEMY OF ARTS / jurisdiction of the influence of politics on art from 2007 - 2011.
2. Bac in Art (Fine Arts Academy –University of Baghdad) from 2002-2006

Book s:

1. first book titled art and war.
2. drove Iraqi artists dictionary titled Iraqi artist AZ.
3. titled abstract expressionism.
4. Yaron and thieves in the Abbasid era.
5. Ismail Safavi and its relationship to Shiism in Iraq and Iran
6. Lighthouse of Alexandria.
7. the narrative comedy messages and Oran dreams.
8. Engineering in Cubism and future.
9. women in the Abrahamic religions (Quran a model)
10. tenth book _ stylistic shift in school Aldadaúa.
11. Mosque of Kairouan and its impact scientific research in the Maghreb.
12. Kennedy and his political role in the United States 1960_1963.
13. Mustafa EsmatAanonowa _ the second Turkish president
14. (scientific) fly Alchammanah.
15. violence against women (Saints postmodern)
16. Jerusalem and the world went about its cause
17. immunodeficiency virus new terrorism (political book)
18. Eighteenth Postmodernism Arts _ by qusay Tariq Art
19. academic research in the Journal of Higher Education , post _ war artistic styles Dada a model school

more than 300 scientific research and critical essay artistic and political magazine in my articles .

the recipient of several awards for shows stayed .

Personalart gallery, art galleryjoint

1. participating in the exhibition spring certificate in Ishtar onboard hall (Kawthar) in the Ministry of Culture
2. 2006 a joint exhibition at the Academy of Fine Arts entitled by beauty.
3. joint exhibition 2006 in Iraqi Alcklin Association entitled by beauty took my painting monk (Musa IbnJaafarKadhim) Ishtar award in this exhibition.
4. joint exhibition in 2013 entitled (Baghdad Art) in open education district branch of Justice.
5. lived first personal exhibition at the College of Administration and Economics University Iraqi entitled beautiful without action.
6. stayed second personal exhibition in Panama hall titled layouts for the beauty of Baghdad.
7. stayed third personal exhibition goddess of postmodernism in the Ministry of Culture .
8. stayed fourth personal exhibition _ stoned revolutionary Gallery (Washington) .
9. stayed fifth personal exhibition _ University Hall at the University of Jadiriya Baghdad, the Iraqi entitled to assign the student .
10. stayed sixth solo exhibition at the French Cultural Center post_ modern icons .
11. first digital exhibition in Iraq (Virgin Spring)
12. I have a plate in the permanent artistic record of the Magic School in Spain.
13. I have a plate in the record of the U.S. history of modern art on the Internet.
14. I have a king plates currently artist site Marilyn Monroa the publications.
15. post in a studio workshop free three days at the Ministry of Culture (Free Atelier center)
16. participate in a workshop on the International Day for reading in Baghdad (I Iraqis _ I READ) .

local posts :

17. participating in the exhibition spring certificate in Ishtar onboard hall (Kawthar) in the Ministry of Culture
18. 2006 a joint exhibition at the Academy of Fine Arts entitled by beauty.
19. joint exhibition 2006 in Iraqi Alcklin Association entitled by beauty took my painting monk (Musa IbnJaafarKadhim) Ishtar award in this exhibition.
20. joint exhibition in 2013 entitled (Baghdad Art) in open education district branch of Justice.
21. post in a studio workshop free three days at the Ministry of Culture (Free Atelier center)
22. participate in a workshop on the International Day for reading in Baghdad (I Iraqis _ I READ) .
23. Posts World:
24. participation in Fair Foundation (SOLITART GALLERY) art. And get the title of the first talent in Iraq by the Foundation (SOLITART GALLERY) Professional Djiak for a joint exhibition between artists group of artists worlds. 2012
25. post with 4 paintings in Armientl Art Gallery in London 2006.
26. participation an interactive drawing board at the Mall of Mansour in a campaign ((I changed))
27. participation an interactive drawing board on the occasion of the volunteer's U.N
28. participation an interactive drawing board on the occasion of the 57th founding of the University of Baghdad.

prize

1. Prize winner at theIshtar.
2. holds athird prizein thecompetitionfor the workMihrabown logosport.
3. certificate of appreciationfrom thelogo designand frontof theenvelopesof the Organization of(un)reportof theArabWaterin 2013.
4. holdsthehonorofthe Ministry ofHigher Educationand Scientific Researchof the IraqiBaghdad UniversityGallery .
5. holds athanks from thecommitteeat the University ofBaghdad(Department of Physical Education).

6. holds a certificateof appreciation from theOpenUniversityof Educationforthe supervision ofthetwentystudentsin the subject ofthe drawingapplicationandI commandedgallery.

7. Free AtelierAward2013 .

8. Certificate of MeritSecond National Conferencefor People with Disabilities03/01/2014 .

9. Awardanda certificate of appreciationat the Festival ofBaghdadandthe Ministry of Culture01/03/2014bySaadoun al_Dulaimi.

10. Awardanda certificate of appreciationat theCultural CenterBaghdadi3/2014.

11. Certificate of Meritfrom the University ofBaghdad0.2014 .

12. First prizefor workinteractivelyfromthe eliteinstitution..

Impressionism

Qusay Tariq