المجلة السعودية للفن والتصميم، 2025، المجلد 5، العدد 2، 135 – 179
https://pnu.edu.sa/ar/Departments/ScientificSocieties/SaudiArtDesignJournal/Pages/home.aspx

الطباعة اليابانية التقليدية وتشكيل الحداثة البصرية الغربية: دراسة تحليلية مقارنة

Traditional Japanese Printmaking and the Formation of Western Visual Modernity: A Comparative Analytical Study

Dol 10.57194 / 2351 – 005 – 002 – 003

مريم بنت محمد متعب العمري
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6597-0388
mmalamri@pnu.edu.sa
(أستاذ الطباعة الفنية المشارك)، قسم الفنون البصرية، كلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن، الرياض، بالمملكة العربية السعودية..

Maryam Mohammed Muteb Alamri
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6597-0388
mmalamri@pnu.edu.sa
(Associate Professor of Printmaking,), Visual Arts Department of, College of Art and Design of, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

النشر Published	القبول Accepted	الاستقبال Received	رقم البحث Article No
December 2025	14 August 2025	18 June 2025	2025-31

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل التأثيرات التقنية والجمالية للطباعة اليابانية التقليدية، وتحديد دورها في تشكيل مفاهيم الحداثة البصرية في الفن الغربي أواخر القرن التاسع عشر، من خلال دراسة مقارنة لأعمال أربعة من أبرز الفنانين الغربيين المتأثرين بأسلوب الأوكييو-إه الياباني -وهم: فنسنت فان غوخ، وكلود مونيه، وإدغار ديغا، وجيمس ويسلر- وتُبرز الدراسة الكيفية التي انتقلت بها العناصر البصرية اليابانية إلى التكوين الفني الغربي، وتعتمد الدراسة على منهج وصفي تحليلي ومقارن باستخدام أداة تحليل محتوى بصري تشمل مؤشرات: التكوين، والمنظور، والمعالجة اللونية، والخط، والإحالات المرجعية للطباعة اليابانية، وتشير النتائج إلى أن تأثير الطباعة اليابانية لم يكن شكليًا سطحيًا، بل أسهم في إعادة تشكيل النموذج الأكاديمي الكلاسيكي، وتأسيس حداثة بصرية جديدة في الغرب.

الكلمات المفتاحية:
الطباعة اليابانية، أوكييو-إه، الجابونية، الحداثة البصرية، التكوين غير المركزي.

Abstract

This study aims to analyze the technical and aesthetic influences of traditional Japanese printmaking and its role in shaping concepts of visual modernity in late 19th-century Western art. Through a comparative examination of selected works by four prominent Western artists influenced by the Japanese ukiyo-e style — Vincent van Gogh, Claude Monet, Edgar Degas, and James Whistler—the study highlights how Japanese visual elements permeated Western artistic composition. The study adopts a descriptive, analytical, and comparative methodology, utilizing a visual content analysis tool with indicators such as composition, perspective, color treatment, line usage, and Japanese print references. Findings suggest that the influence of Japanese printmaking was not merely superficial, but rather contributed to disrupting the classical academic model and establishing a new visual modernity in Western art.

Keywords
Japanese Printmaking.Ukiyo-e.Japonisme. Visual Modernity. Asymmetrical Composition

المقدمة

تُعدُّ الطباعة الفنية من أبرز الوسائط التعبيرية التي أسهمت في إحداث تحولات جمالية وثقافية عبر التاريخ، لما تمتلكه من قدرة على تثبيت الصور وتداولها، مما جعلها أداة مركزية في تشكيل الثقافة البصرية في مختلف المجتمعات، وقد أشار غريفيثس Griffiths (1996) إلى أن الطباعة ليست مجرد تقنية لإعادة النَّسْخ، بل تُعد وسيطًا فكريًّا وثقافيًّا يعيد تشكيل العلاقة بين الأصل والنسخة، ويسهم في إنتاج لغة بصرية جماهيرية جديدة.

ومع تطور ممارسات الطباعة عبر العصور لم يعد يُنظر إليها بوصفها أداة إنتاج فقط، بل برزت كوسيط بصري مشحون بالمعاني والدلالات، قادر على إعادة تشكيل الإدراك الفني من خلال تقنياته الخاصة وتراكيبه الجمالية المميزة، ومن هذا المنطلق تبرز أهمية دراستها ضمن إطار مفاهيمي وتحليلي يتجاوز الجانب التقني نحو استكشاف أبعادها الثقافية والمعرفية.

وقد مثل التفاعل مع الفنون الشرقية -ولا سيما اليابانية- محطة مفصلية في تاريخ الطباعة الغربية، إذ شكَّلت ظاهرة الجابونية Japonisme -التي ظهرت في أوروبا خلال القرن التاسع عشر- نقطة تحوُّل مؤثرة، تمثَّلت في الانبهار بالأسلوب الياباني، خصوصًا تقنيات طباعة الأوكييو-إه، التي كان لها أثر بالغ على تطور الحس البصري الحداثي لدى الفنانين الغربيين، فقد تأثر هؤلاء الفنانون -خاصة في فرنسا وإنجلترا- بمفردات التكوين غير المركزي، ومعالجة الفراغ، والخطوط الحديَّة، والمساحات اللونية المسطَّحة التي ميَّزت الطباعة اليابانية.

وفي هذا السياق يؤكد فيشمان Wichmann (1999) أن التأثير الياباني على الفن الغربي تجاوز المظهر الشكلي، ليطولَ الأسس الأكاديمية الكلاسيكية ذاتها، بينما بيَّن إيفاس Ives (1974) في دراسته أن فناني الغرب –مثل: فان غوخ (Vincent van Gogh)، ومونيه (Claude Monet)، وديغا (Edgar Degas)، وويسلر (James McNeill Whistler) - لم يقتصروا على استلهام العناصر الشكلية اليابانية، بل وظَّفوا الطباعة بوصفها أداة لتركيب رؤية بصرية جديدة أكثر تحرُّرًا وتجريدًا.

انطلاقًا من ذلك، تقوم هذه الدراسة على فرضية مركزية مفادها أن التأثير الياباني لم يكن مجرد تأثير سطحي أو زخرفي، بل لعب دورًا جوهريًّا في إعادة تشكيل الحداثة البصرية الأوروبية من منظور طباعي بصري، وهو جانب لم تُسلِّط عليه الدراسات السابقة ما يكفي من التحليل المعمَّق.

مشكلة الدراسة

رغم كثافة التبادل الثقافي بين الشرق والغرب في القرن التاسع عشر، لا تزال الكيفية التي أثَّرت بها الطباعة اليابانية التقليدية –بأساليبها التقنية والبصرية– على مسار الحداثة في الفن الغربي –لا سيما في مجال الطباعة– تحتاج إلى مزيد من التعمق والتحليل، فقد ساهم انفتاح اليابان على العالم الخارجي بعد توقيع معاهدة كاناغاوا عام 1854 في تدفُّق المطبوعات اليابانية إلى أوروبا، مما أدى إلى ظهور ظاهرة الجابونية (Japonisme) التي أثارت تحولات جذرية في مفاهيم التكوين والمنظور والتسطُّح اللوني.

ورغم تعدد الدراسات التي تناولت هذا التفاعل البصري، فإنَّ معظمها ركَّز على تأثير الفنون اليابانية –خاصة الطباعة– في مجالات الرسم والانطباعية بوجه عام، كما في دراسة إيفاس (1974) Ives التي تناولت حضور الأساليب اليابانية في أعمال مونيه وديغا، ودراسة ويسبرغ (2010) Weisberg التي ركزت على أبعاد الجذب الجمالي للثقافة اليابانية لدى الفنانين الفرنسيين، كما تناولت دراسات –مثل دراسة لامبورن (2005) Lambourne ودراسة إيرل (1980) Earle – المفاهيم العامة للجابونية (Japonisme) في الثقافة البصرية الأوروبية، دون التعمق في الوسيط الطباعي ذاته بوصفه ممارسة فنية مستقلة.

في المقابل، لم تُفرد هذه الدراسات اهتمامًا كافيًا للطباعة الغربية ذاتها، ولم تُحلِّل كيف أعادت الطباعة الغربية –بوصفها وسيلة جمالية وتقنية– صياغة رؤاها من خلال التفاعل مع الموروث الياباني الطباعي، كما أن دراسات حديثة –مثل دراسة جوث (2015) Guth – ركَّزت على السياق التاريخي والاجتماعي للانتشار الياباني، دون الربط العميق بين الجماليات الطباعية الشرقية وإعادة تشكيل أسس التكوين الغربي الطباعي.

من هنا، تتمثَّل مشكلة الدراسة في الكشف عن أثر الطباعة اليابانية التقليدية في بلورة رؤية بصرية جديدة لدى فناني الطباعة الغربيين، وتحديد ما إذا كانت تلك التأثيرات قد أسهمت في إعادة صياغة المفاهيم الجمالية والتمثيلية ضمن سياق الحداثة الأوروبية، وتسعى الدراسة إلى معالجة هذه الإشكالية من خلال تحليل أعمال مختارة لفنانين مثل فان غوخ، ومونيه، وديغا، وويسلر، تتجلى فيها ملامح التأثر بالطباعة اليابانية من حيث التكوين، والفراغ، واختزال التفاصيل، واستبطان روح الـزِن، وهي جوانب لم تُسلِّط عليها الدراسات السابقة ما يكفي من الضوء.

أهداف الدراسة

1- تحليل الخصائص الجمالية للطباعة الفنية اليابانية التقليدية وتقنياتها، وتحديدًا أسلوب الأوكييو-إه.

2- تتبع السياقات الثقافية والتاريخية التي ساهمت في انتقال الخصائص الجمالية للطباعة الفنية اليابانية التقليدية إلى أوروبا.

3- رصد وتحليل أوجُه التشابه البنيوي والتكويني بين أعمال بعض الفنانين الغربيين والطباعة اليابانية.

4- توضيح أساليب التوظيف الفني لهذه الخصائص في أعمال الفنانين الغربيين، وبيان ما إذا تم استنساخها أو إعادة صياغتها.

5- الكشف عن دور الطباعة كوسيط بصري في صياغة مفاهيم الحداثة الفنية في الغرب.

تساؤلات الدراسة

1- ما أبرز الخصائص التقنية والجمالية للطباعة اليابانية التقليدية (خاصة أسلوب الأوكييو-إه)؟

2- ما السياقات الثقافية والتاريخية التي ساهمت في انتقال الخصائص الجمالية للطباعة اليابانية إلى الفن الغربي؟

3- ما أوجه التشابه البنيوي أو التكويني بين بعض أعمال فناني الغرب في القرن التاسع عشر والطباعة اليابانية؟

4- كيف تعامل الفنانون الغربيون مع هذه الخصائص، هل احتفظوا بها كما هي أم أعادوا توظيفها ضمن رؤًى حداثية خاصة؟

5- إلى أي مدًى تُعد الطباعة كوسيط بصري أداة لتفكيك مفاهيم الحداثة الفنية؟

أهمية الدراسة

1- تبرز أهمية هذه الدراسة في إعادة الاعتبار للطباعة كوسيط فني بصري له دور تأسيسي في صياغة مفاهيم الحداثة، وليس مجرد تقنية نشر أو نسخ.

2- تسد فجوة في الأدبيات الفنية التي ركَّزت -غالبًا- على تأثير الفن الياباني من خلال الرسم، بينما أغفلت البُعد الطباعي.

3- تقدم مقاربة تحليلية تُسهم في فهم التحولات الجمالية في الطباعة الغربية في ضوء التأثير الياباني.

4- تربط هذه الدراسة بين النظرية البصرية والممارسة التطبيقية من خلال تحليل أعمال مختارة، وتوضح كيف ساهمت في إعادة تشكيل المفاهيم التكوينية.

حدود الدراسة

1- الحدود الزمنية: تركز هذه الدراسة على فترة القرن التاسع عشر تحديدًا، وهي الفترة التي شهدت ذروة التفاعل البصري بين اليابان والغرب، لا سيما بعد انفتاح اليابان على التجارة الخارجية من خلال اتفاقية كاناغاوا عام 1854م، وما تلاها من إصلاحات في عهد ميجي الذي بدأ عام 1868م.

2- الحدود المكانية: تقتصر الدراسة على أعمال فنانين غربيين في أوروبا الغربية، ولا تتناول الطباعة اليابانية في مناطق أخرى كأمريكا أو روسيا.

3- الحدود الموضوعية: تُعنى الدراسة بالطباعة فقط، ولا تشمل الفنون الأخرى، كالرسم أو العمارة.

مصطلحات الدراسة

1- الطباعة اليابانية التقليدية (Japanese Printmaking)

تشير إلى الأساليب الطباعية اليدوية التي تطورت في اليابان منذ القرن الثامن، والتي اعتمدت على تقنيات الحفر على الخشب، والطباعة اليدوية، وبلغت أوجّها خلال فترة إيدو من خلال أساليب كبيرة الأثر، وتُعد هذه الدراسة (Forrer, 2016) نموذجًا مرجعيًّا يُستند عليه في تحليل التأثيرات التقنية والجمالية على الطباعة الغربية.

تعريف إجرائي: يُقصد بها في هذه الدراسة: الخصائص التقنية والبصرية للطباعة اليابانية (مثل: التكوين غير المركزي، والخط الواضح، والألوان المسطحة) التي سيتم تحليلها كمرجع بصري في بطاقات تحليل محتوى الأعمال الغربية.

2- أوكييو-إه (Ukiyo-e)

أسلوب من الطباعة اليابانية التقليدية ظهر في فترة إيدو (القرن السابع عشر حتى التاسع عشر)، يُترجم إلى «صور العالم العائم»، ويُركِّز على توثيق مشاهد من الحياة اليومية، والطبيعة، والمسرح، تميز باستخدام تكوين غير مركزي، وألوان مسطحة، وخطوط تعبيرية، مما جعله أحد أبرز المؤثرات البصرية على الفنانين الغربيين في القرن التاسع

عشر، وتُعد أعمال أوكييو-إه نموذجًا بصريًّا أثَّر على تشكيل الحداثة الغربية من خلال ما قدَّمه من رؤًى بديلة للمنظور والتكوين.(Clark, 2010)

تعريف إجرائي: يُشير في هذه الدراسة إلى المرجعية البصرية الأساسية التي تُقارن بها الأعمال الغربية المختارة، عبر مؤشرات تحليلية مثل: تكوين اللوحة، والمعالجة الخطية، والتسطيح اللوني.

3- الجابونية (Japonisme)

مصطلح نشأ في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لوصف التأثير البصري والثقافي للفن الياباني، لا سيما المطبوعات الخشبية بأسلوب أوكييو-إه، على الفنون الأوروبية، وقد لعبت الجابونية دورًا محوريًّا في تشكيل اتجاهات الحداثة، خاصة في الطباعة والانطباعية، من خلال تبني تكوينات غير مركزية، ومساحات مسطحة، وزخارف عضوية مستوحاة من الشرق (Lambourne, 2005, Weisberg & Eissenstat, 2019).

تعريف إجرائي: يُستخدم في الدراسة لتأطير التأثيرات اليابانية ضمن سياق التفاعل الثقافي، ويُحلل من خلال تتبع العناصر اليابانية في أعمال الفنانين الغربيين الأربعة كجزء من بطاقة التحليل البصري.

4- الحداثة البصرية (Visual Modernity)

في السياق الفني، تشير إلى التحوُّلات الجذرية في التكوين والأسلوب التي ميَّزت الفن الأوروبي في أواخر القرن التاسع عشر، حيث بدأت الاتجاهات التجريبية والتجريدية تتجاوز النماذج الكلاسيكية، وتتبنى منظورًا جديدًا للتمثيل البصري، وتُعد هذه المرحلة لبِنة تأسيسية للفن الحديث، خاصة مع التفاعل مع التأثيرات الشرقية.(Kuiper, 2025)

تعريف إجرائي: تُقاس في هذه الدراسة من خلال مدى تفكيك الأعمال الغربية لنموذج الأكاديمية الكلاسيكية، واعتمادها عناصر الطباعة اليابانية كأدوات لتكوين بصري جديد يُعبِّر عن الحداثة.

5- التكوين غير المركزي (Asymmetrical Composition)

أسلوب بصري يعتمد على توزيع العناصر في العمل الفني بطريقة غير متماثلة، مع الحفاظ على توازن بصري ديناميكي يوجِّه نظر المتلقي بشكل حر، ويبتعد هذا النمط عن التماثل الكلاسيكي، ويمنح التكوين حيوية وانفتاحًا، ويُعد من أبرز السمات البصرية للطباعة اليابانية التقليدية التي أثرت في الاتجاهات الحداثية الغربية، خصوصًا في الطباعة والرسم (Locher, 2010).

تعريف إجرائي: يُستخدم في بطاقة تحليل المحتوى البصري كمؤشر لرصد التأثر بالأسلوب الياباني، ويُقاس من خلال موقع الكتلة البصرية، ومركز الثقل، ومدى غياب التماثل.

6- تحليل المحتوى البصر (Visual Content Analysis)

أداة بحثية منهجية تهدف إلى تفكيك العمل الفني بصريًا من خلال مؤشرات محددة مثل: التكوين، واللون، والمنظور، والخط، والرموز الثقافية، وتُستخدم في هذه الدراسة لتحديد مدى حضور الخصائص اليابانية في الأعمال الغربية المختارة، استنادًا إلى منهجية منظمة لتحليل الصورة.(Rose, 2016)

تعريف إجرائي: تُعد الأداة الأساسية للدراسة، وتُطبَّق عبر بطاقة تحليل مصمَّمة خصيصًا، تشمل خمسة مؤشرات: التكوين، والمنظور، والمعالجة اللونية، والخط والفراغ، والإحالات للطباعة اليابانية.

الإطار النظري

المحور الأول: الطباعة اليابانية التقليدية وسياقاتها الثقافية

الطباعة الفنية: المفهوم والتقنيات والنشأة:

الطباعة الفنية هي أحد أقدم أشكال التعبير البصري التي تجمع بين البُعدين الجمالي والتقني، وقد تطورت تاريخيًا كوسيط يعكس رؤى الفنانين من خلال تقنيات قابلة لإعادة الإنتاج، وتستخدم الطباعة في تقنياتها ألواحًا معدنية، أو حجرية، أو خشبية، أو الشاشة الحريرية، للحصول على صورة مطبوعة على سطح من الورق في الغالب أو القماش، ويُشير غريفيثس إلى أن الطباعة، منذ ظهورها في الثقافات الشرقية والغربية، لم تكن فقط وسيلة لنشر النصوص والصور، بل ساعدت على إعادة تعريف العلاقة بين الأصل والنسخة، وبين الفن والتكرار (Griffiths, 1996). ويضيف إيفنز أن الطباعة غيَّرت طريقة إدراك الصور في المجتمعات الغربية، حيث أسهمت في بناء «لغة بصرية» جديدة قائمة على التكرار والإتاحة العامة (Ivins, 1953).

في بدايات القرن الثامن ظهرت الطباعة في اليابان لغرض وظيفي بحت، حيث وُظفت لنشر المعتقدات الدينية البوذية، من خلال طباعة النصوص الدينية باستخدام تقنية الطباعة الخشبية (Woodblock Printing)، ومن أقدم النماذج لهذه المطبوعات: «تعويذات الإمبراطورة شوتوكو» (Hyakumant, Darani) -شكل (1)- والتي كانت تستخدم بأمر من الإمبراطور شوتوكو (Empress Sh, toku) كطقوس دينية تكريمًا للأرواح وحمايةً

للمملكة، حيث تحفظ داخل تماثيل صغيرة من الخشب أو الطين بعد طباعتها، وتعد هذه النماذج من أقدم نماذج الطباعة الخشبية في تاريخ البشرية، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على تقدم الطباعة اليابانية على نظيرتها في أوروبا، وهذا ما جعلها تُعد مرجعًا مهمًّا لأي دراسة تبحث عن نشأة الطباعة في شرق آسيا، وقد ظهرت الطباعة الفنية المعروفة باسم «أوكييو-إه» (Ukiyo-e) في القرن السابع عشر، وتعني «صورة العالم العائم» ، في إشارة إلى الطبيعة المتقلبة، الظاهرية والمؤقتة للأشياء في العالم الدنيوي، وعرف هذا الفن عهدًا ذهبيًّا في "فترة إيدو" (1603–1868)، حيث قام الحرفيون بتكييف تقنيات الرسم المعروفة لإنتاج مجموعات كبيرة من الصور ذات تكلفة قليلة، موجهة أساسًا للباعة والتجار، لتعكس حياة الطبقة الوسطى الناشئة في إيدو (طوكيو حاليًّا) من مشاهد مسرحية، ومناظر طبيعية، وحياة يومية (Lane, 1978)، ومن أهم ما يميز مطبوعات الأوكييو – إه في هذه الفترة أنها أصبحت وسيلة فنية وجماهيرية في آن واحد.

شكل (1): تعويذات الباغودات المليون، اليابان، حوالي 770م.
المصدر (Kyoto National Museum,n.d)

تقنيات الأوكييو-إه (Ukiyo-e):

ظهرت طباعة أوكييو-إه في بدايات القرن السابع عشر الميلادي كحركة فنية تصويرية يابانية تقوم على تقنية الطباعة بالرسوم البارزة، حيث تُحفَر الصور على ألواح خشبية، ثم تُطبع يدويًّا على الورق باستخدام أدوات تقليدية، وقد كانت هذه التقنية تُستخدم في طباعة مشاهد الحياة اليومية والمسرح والطبيعة في مدينة إيدو (طوكيو لاحقًا) (Lane, 1978) ، ويُعد هذا الفن أحد أصعب أشكال الطباعة الفنية اليدوية، حيث يضم عددًا من الخطوات المتداخلة تضم: التصميم، والحفر، والتلوين، والطباعة، حيث يبدأ الفنان برسم

التصميم على ورق خفيف، ثم يتم نقل التصميم على لوح من الخشب بحيث يجعل لكل لون لوح مفصول من خشب الكرز الياباني في الغالب، لما يتميز به من صلابة ودقة. (Forrer, 1991) وفي منتصف القرن الثامن عشر لم تعد الأحبار الطباعية تقتصر على اللون الأسود، بل تطورت لتضم تقنيات متعددة الألوان تُعرف باسم نيشيكي-إه (nishiki-e) ، وكانت الطباعة تمارَس بشكل يدوي باستخدام أداة تعرف باسم «بارين» لضغط الورق على اللوح المحفور.

الخصائص الجمالية لفن الأوكيييو-إه

تتميز الطباعة اليابانية بعدة خصائص بصرية وتكوينية، من أبرزها:

1- المساحات المسطحة/ اللون النظيف الصافي

«تُظهر المطبوعات اليابانية -خاصة في أعمال هوكوساي- اعتمادًا واضحًا على الألوان المسطحة دون تدرجات، وهي سمة ميزت أسلوب الأوكيييو-إه» .(Calza, 2003, p. 72)

2- الخطوط القاطعة والواضحة

يُعد استخدام الخطوط السوداء السميكة من السمات البارزة في الطباعة اليابانية، إذ تُستخدم لتحديد الأشكال بقوة تعبيرية (Forrer, 1991).

3- التركيبات غير المتمركزة

عند الحديث عن التكوين غير المتمركز «تختلف التركيبات البصرية في المطبوعات اليابانية عن النظائر الغربية، إذ تتعمد وضع العناصر خارج المركز البصري» (Guth, 1996, p. 63).

4- المنظور المقلوب أو المسطَّح

يعتمد الفن الياباني في الطباعة على منظور مقلوب أو مسطح، مما يخلق تأثيرًا زخرفيًّا وابتعادًا عن العمق الطبيعي (Ives, 1974, p. 27).

5- الاهتمام بالتفاصيل الزخرفية

يظهر اهتمام بالغ بالتفاصيل الزخرفية في الأوكيييو - إه، خصوصًا في تصوير الأقمشة والعناصر الطبيعية

(Wichmann, 1991)، وهذه الخصائص تتعارض مع ما كان سائدًا في الفن الغربي آنذاك، إذ كانت «التقاليد الأكاديمية تفرض منظورًا خطيًّا صارمًا ومركزية في التكوين» (Guth, 1996, p. 73) ، وقد أشار سميث إلى أن «هذه الخصائص تتناقض مع الخصائص الفنية الغربية، خاصة فيما يتعلق ببنية المنظور والنسب التقليدية، مما جعل من الطباعة اليابانية حقلًا بصريًّا «متحررًا» يسمح بإعادة بناء الصورة بشكل مختلف أمام الفنانين الأوروبيين» (Smith,

1980, p.44). وبهذا المعنى فإن فن الأوكييو-إه قدَّم بديلًا جماليًّا غير مألوف دفع الكثير من الفنانين الغربيين لإعادة النظر في أساليبهم وتكويناتهم.

ومن أبرز فناني الطباعة اليابانية الذين شكلوا مدرسة الأوكييو-إه

كاتسوشيكا هوكوساي (1760–1849) (Katsushika Hokusai): من أبرز فناني الطباعة اليابانية خلال فترة إيدو، وتُعد سلسلته الشهيرة «ستة وثلاثون منظرًا لجبل فوجي» (Thirty-Six Views of Mount Fuji) ذروة أعماله الطباعية، ومن بين هذه السلسلة تبرز لوحة «الموجة العظيمة قبالة كاناغاوا» (The Great Wave off Kanagawa) – شكل (2) – كأيقونة بصرية عالمية أثَّرت في عدد من فناني الغرب مثل: فان غوخ وديغا، «وتُظهر اللوحة موجة عملاقة تهدِّد قوارب الصيد بينما يعلو في الخلف جبل فوجي بثبات، في تباين بصري بين الهيجان والسكون، ويُجسِّد التكوين غير المركزي، والخطوط الحدَّية، واللون المسطَّح، رؤية شرقية للجماليات العابرة، والزمنية المؤقتة، وهي عناصر جوهرية في تقاليد الأوكييو-إه التي وجدت صدًى واضحًا في الحداثة البصرية الأوروبية» (Calza, 2003, p. 42)

شكل: (2) تحت الموجة قبالة كاناغاوا، كاتسوشيكا هوكوساي،1830–1832

المصدر (The Metropolitan Museum of Art,n.d)

أوتاغاوا هيروشيغي (1797–1858) (Utagawa Hiroshige): من أبرز فناني أوكييو-إه الذين قدموا مناظر طبيعية شاعرية بأسلوب بصري يتسم بالهدوء والتوازن، ومن أشهر أعماله سلسلة «الطريق إلى توكايدو – 53 محطة» (The Fifty-Three Stations of the Tkaid) التي جسدت المحطات الرئيسية بين إيدو وكيوتو، وتُعد المحطة رقم (11) هاكوني -شكل (3)- من أبرز أعمال هذه السلسلة، حيث تُصوِّر المناظر الطبيعية والتضاريس الفريدة لمنطقة بحيرة هاكوني وجبالها المحيطة، بأسلوب يعكس الفلسفة الجمالية اليابانية في تمجيد الطبيعة وتفاصيلها الدقيقة.(Lane, 1978)

شكل: (3) جبل فوجي من ممر ساتا البحري، كاتسوشيكا هوكوساي، حوالي1830
المصدر (The Metropolitan Museum of Art ,n.d)

كيتاغاوا أوتامارو (1806) (Kitagawa Utamaro–1753): يعد من أبرز فناني أوكييو-إه، وقد اشتهر بأعماله التي تُعرف باسم بيجينغا (Bijinga)، أي «صور النساء الجميلات» ، تميز أوتامارو في تصوير العاطفة والأنوثة اليومية في أعماله، وذلك من خلال تركيزه على إبراز تفاصيل الجسد، وتعبيرات الوجه، وحياتها اليومية في المنزل، وفي عمله "مشهد من المطبخ "(Kitchen Scene) -شكل (4)- «يُظهر أوتامارو المرأة وهي تعمل في المنزل، ويُظهر جمالها، فهو يصور امرأة تعمل في إعداد الطعام وسط جو داخلي بسيط» (Forrer, 1991, p. 40)، مما يعكس اهتمامه الكبير بالتفاصيل الدقيقة والتعبيرات الجسدية الرقيقة.

شكل: (4) مشهد من المطبخ، كيتاغاوا أوتامارو، أواخر القرن الثامن عشر.
المصدر (The Metropolitan Museum of Art ,n.d)

تُظهر هذه الأعمال التنوع والثراء في فن الطباعة اليابانية التقليدية، وتُبرز المهارات الفنية والتقنية لكل فنان في تصوير الحياة والمناظر الطبيعية في اليابان خلال فترة إيدو، وتشير دراسة فوروكاوا (2000) Furukawa إلى أن هؤلاء الفنانين استطاعوا استخدام الحفر الخشبي ليس فقط كوسيط تصويري، بل كلغة تعبيرية كاملة تجمع بين الجمالية الشعبية والرؤية الفلسفية للطبيعة والزمن.

السياق الاجتماعي والثقافي لفن الأوكييو-إه

ظهر فن الأوكييو-إه في اليابان في فترة الإيدو، حيث كانت تعيش حالة من العزلة السياسية المفروضة من (سياسة الساكوكو) (Sakoku Policy)، في هذه الفترة تم عزل اليابان عن العالم الخارجي لمدة تزيد على القرنين، وبالرغم من هذه العزلة السياسية فإن المجتمع الياباني شهد تحولات اقتصادية واجتماعية داخلية كان من أبرزها صعود طبقة التجار (الشونين–Shnin)، التي أصبحت فيما بعد راعية رسمية للفنون الشعبية الجديدة، ومن هنا أصبحت الفنون تعكس حياة الشعب اليومية، بعيدًا عن احتكار السلطة الحاكمة للفن، وهذا ما جعل لفن أوكييو-إه مكانة خاصة كفن جماهيري بصري يعبر عن الذائقة المدنية (Guth , 1996)، وقد ساعد هذا على انتشار الذائقة البصرية الشعبية، وهذا ما يفسّر سبب إعجاب الفنانين الغربيين بهذا النوع من الفنون، بل إن «العديد من الفنانين الغربيين أظهروا إعجابهم بخصائص الفن الياباني التقليدي من البنية المسطحة، والتكوين غير المتناظر، وتبسيط الشكل، لا سيما في أعمال أوكييو-إه، ومن هنا ظهرت حركة فنية تُعرف باسم «اليابانية» (Japonisme) والتي كان لها دور واضح في نشوء الأسلوب الحديث في أوروبا، لا سيما في مجال الطباعة والرسم» (Lambourne, 2005, p. 29) ، وتجدر الإشارة إلى أن مبدأ استلهام التراث البصري الشعبي وتوظيفه في ممارسات التصميم المعاصرة ليس مقتصرًا على السياق الياباني، بل وجدت دراسات حديثة في الفن السعودي تؤكد هذا التوجه، مثل محاولة دمج الحِرف التقليدية في ممارسات التصميم النسائي المعاصر، كما ناقشته الجاسر وآخرون (2024)، أو دراسة تفاعل اللون في الحِرَف اليدوية التراثية مثل السدو ضمن منتجات حداثية (عطية، 2024)، ويبرز هذا التلاقي بين التقليدي والمعاصر كعامل مشترك يمكن من خلاله فهم التحولات الحداثية بصفتها ظاهرة بصرية عالمية غير مقصورة على المركز الأوروبي.

ظاهرة الجابونية (Japonisme) وتأثيرها في الفن الأوروبي:

في سبعينيات القرن التاسع عشر ظهر مصطلح (Japonisme) في فرنسا، والذي كان يصف التأثير المتزايد للفن الياباني على الثقافة والفن الغربي، لا سيما بعد فتح اليابان لموانيها أمام التجارة الدولية عام 1854، وكان الناقد الفني Philippe Burty هو من استخدم هذا المصطلح، وقد امتد هذا التأثير ليشمل: الأزياء، والمفروشات، والفنون الزخرفية، لكن الطباعة اليابانية –وبالأخص أسلوب الأوكييو-إه– كانت أبرز عناصره وأكثرها تأثيرًا (Ives, 2004)، ويذكر لامبورن أن «الطباعة اليابانية قدَّمت لفناني أوروبا منظورًا بصريًّا جديدًا، مما شكَّل تحديًا للرؤية الأكاديمية الكلاسيكية في ذلك الوقت، يتميز هذا المنظور بالمساحات المسطحة، والألوان الزاهية، والخطوط الواضحة، والتكوينات اللامركزية» (Lambourne, 2005, p. 29)، بل إن «عددًا من الفنانين – مثل: فان غوخ، وموني، وديغا- لم يتوقفوا عند حد الإعجاب بالشكل الياباني، بل دمجوه فعليًّا في أسلوبهم الفني، مما ساهم في تشكيل لغة الحداثة البصرية الأوروبية» (Weisberg , 1975, p. 51).

التبادل الثقافي في الفنون

تحدث عملية التبادل الثقافي في أي منطقة خلال الفترات الزمنية التي تتسم بانفتاح سياسي أو تجاري، والمقصود بالتبادل الثقافي هو «انتقال الأنماط والأساليب الفنية من ثقافة إلى أخرى نتيجة التفاعل بين الحضارات، وله أشكال مختلفة من التبني، أو التكيُّف، أو إعادة التفسير، ويرى بورك أن الفن عادةً ما يكون أكثر الميادين تأثرًا بهذا التبادل» (Burke, 2009, p. 48) ، وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ظهر التبادل الثقافي جليًّا بين الشرق الأقصى وأوروبا الغربية، وتحديدًا بعد انفتاح اليابان في عهد الإمبراطور ميجي (Meiji) (1868 –1912)، عندما انتقلت من العزلة السياسية والثقافية التي فرضها نظام الشوغونات (فترة إيدو) إلى مرحلة من الانفتاح على العالم الخارجي والتحديث السريع (Gordon , 2014)، وهنا بدأ الفنانون الغربيون بالتفاعل مع أساليب فنية غير مألوفة ضمن المنظور الأوروبي، وفي هذا السياق يمكن الاستفادة من تحليل سعيد (1978) Said حول «الاستشراق» ، إذ يوضح كيف شكلت تصورات الغرب عن الشرق رؤية فنية قائمة على الانبهار والجمال الغريب (Exoticism).

وعلى الرغم من أن هناك العديد من الدراسات التي تتناول تاثير الفنون اليابانية على الفنون الغربية، فإنها كانت تقتصر على الرسم أو الزخرفة أكثر من الطباعة، على سبيل المثال: تشير شو (2004) Chu إلى أن تأثير الجابونية تجاوز الزخرفة السطحية، وأسهم في تغيير النظرة البصرية لدى الفنانين الأوروبيين في العمق، من خلال إعادة تصور التكوين

والمنظور، وناقش ويسبرغ (2011) Weisberg في إحدى دراساته كيف استلهم الفنانون الغربيون -خاصة تولوز لوتريك- من الطباعة الفنية اليابانية في تصميم الملصقات الفنية والإعلانات، إلا أنه ما زال هناك قصور في الدراسات والبحوث المتعلقة بمقارنة تقنية وجمالية مباشرة بين الطباعة اليابانية والغربية من منظور فني تحليلي، وهو ما تسعى هذه الدراسة لمعالجته.

المحور الثاني: تحولات الطباعة الغربية في القرن التاسع عشر تحت تأثير الطباعة اليابانية

تطور الطباعة الغربية في القرن التاسع عشر

شهد القرن التاسع عشر في أوروبا نهضة غير مسبوقة في مجال الطباعة، مدفوعة بالتقدم الصناعي، والتحولات الاجتماعية، وازدهار الطبقة الوسطى، وانتقلت الطباعة من كونها حرفة يدوية محدودة إلى إنتاج واسع النطاق بفضل اختراع آلات الطباعة الحديثة مثل: آلة الطباعة الأسطوانية (cylinder press) التي ابتكرها فريدريش كوينينغ (Koenig) عام 1814، والتي استُخدمت أولًا في جريدة (The Times) في لندن (Twyman, 1998) ، وسمح هذا التحول بإنتاج كميات كبيرة من الكتب والصحف والملصقات، ما ساعد على زيادة معدلات القراءة وانتشار الثقافة البصرية لدى الجمهور.

أُدخلت تقنية الليثوغرافيا (Lithography) إلى أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر على يد الألماني ألويس زينيفيلدر (Alois Senefelder)، لكنها لم تزدهر فنيًّا إلا في القرن التاسع عشر، حيث اعتمدها الفنانون كوسيط يسمح بحُرية في الرسم والتكرار، وتميزت الليثوغرافيا بأنها تعتمد على مبدأ التنافر بين الماء والحبر، ما أتاح دقة أكبر وتشابهًا أوثق بين الرسم الأصلي والمطبوع، واستُخدمت في البداية للإعلانات والمطبوعات التجارية، ثم تبنَّاها الفنانون مثل فرانسوا ميليه وديلاكروا كوسيط فني خالص (Ivins, 1953)، ومع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر ازداد استخدام الطباعة الفنية كوسيلة للتعبير الجمالي ضمن الحركات الحداثية الناشئة:

الانطباعية: (Impressionism) استخدم بعض فنانيها تقنيات الحفر الجاف (drypoint) والطباعة بالحمض (etching) لإعادة إنتاج مشاهدهم المضيئة والحسية.

الفن الجديد: (Art Nouveau) مثَّل الطباعة الملونة الزخرفية، كما في أعمال ألفونس موخا، حيث حققت قفزة في تحويل الملصق إلى عمل فني مستقل.

ما بعد الانطباعية (Post-Impressionism): برز فيها استخدام الحفر الخشبي التأثيري، كما في أعمال بول غوغان التي استلهمت من الطباعة اليابانية بشكل مباشر.

يرى هربرت ريد أن «الطباعة في هذه الفترة كانت «أداة انتقالية» بين الفن النخبوي والفن الجماهيري، ما مهَّد لتجديد لغوي في الفن الحديث» (Read, 1965, p. 71).

لعبت دُور النشر وصالات العرض دورًا مهمًّا في رواج الطباعة الفنية، مثل دار نشر "فولار"(Ambroise Vollard) في باريس، التي أصدرت مطبوعات لبيكاسو وسيزان وغوغان، كما ساعدت المجلات المصورة مثل "لا ريفو بلانش» الفرنسية (La Revue Blanche) و"ذا ستوديو» البريطانية (The Studio) في نشر أعمال الفنانين، مما جعل الطباعة وسيلة ديموقراطية للعرض الفني، وبحسب روزنبلوم (2001) Rosenblum، فقد «ساهم الانتشار الجماهيري للطباعة في تغيير وظيفة الصورة من التزيين الأرستقراطي إلى التعبير الجماهيري والتوثيق البصري للفكر الحداثي» . (p. 195)

انفتاح اليابان وبداية التأثير

بدأ التأثير الياباني في الظهور بوضوح في الطباعة الغربية بعد انفتاح اليابان على العالم عام 1854، لكن من المهم الإشارة إلى أن الطباعة الغربية كانت تبحث عن «لغة بصرية جديدة» للخروج من القيود الأكاديمية، ووجدت في فنون الشرق مصدرًا لهذا التجديد.

ففي «عام 1854 انفتحت اليابان رسميًّا على الغرب بعد أكثر من قرنين من العزلة، من خلال اتفاقية كاناغاوا، وقد بدأت الفنون اليابانية -خاصة المطبوعات الخشبية الملونة المعروفة باسم «أوكييو-إه» (Ukiyo-e)- بالتدفق إلى أوروبا عبر الموانئ، خصوصًا من خلال تغليف الشحنات التجارية اليابانية التي كانت تُبطن بهذه المطبوعات» (Lambourne, 2005, p. 44)، و «أثارت هذه الأعمال -لا سيما المطبوعات اليابانية من نوع أوكييو-إه- انتباه الفنانين الأوروبيين الذين وجدوا فيها لغة بصرية جديدة وغير مألوفة تتميز بالاختزال، والفراغ، وغياب المنظور الخطي، وهو ما مثَّل تحديًا واضحًا للنُظم الأكاديمية الغربية السائدة في القرن التاسع عشر».(Lambourne, 2005, p. 44)

الخصائص الشكلية للطباعة اليابانية التي أثّرت في الغرب

يمكن تلخيص أبرز التأثيرات البصرية للطباعة اليابانية على الفن الغربي فيما يلي:

التكوين المسطح (Flat Composition): غياب الظلال المنظورية العميقة، وتتميز المطبوعات اليابانية -لا سيما في أعمال هيروشيغي (Hiroshige, 1857)- باستخدام مساحات لونية مسطحة دون تدرجات أو ظلال منظورية عميقة، مما يخلق تأثيرًا بصريًّا ثنائي الأبعاد (Forrer, 1991).

مثال: لوحة «حديقة البرقوق في كاميدو» (1857) أوتاغاوا هيروشيغي -شكل (5)- حيث تظهر الأشجار والمساحات الخلفية بألوان مسطحة دون تظليل، وتعكس هذه المطبوعة الخشبية أسلوب هيروشيغي المميز في تصوير المناظر الطبيعية، حيث استخدم التكوين المسطح والألوان الزاهية لخلق مشهد بصري جذاب، وتُظهر اللوحة أشجار البرقوق في حديقة كاميدو، مع التركيز على الفروع الأمامية الكبيرة التي تملأ الإطار، مما يضفي إحساسًا بالعمق والتجريد في آن واحد.

شكل: (5) حديقة البرقوق في كاميدو، أوتاغاوا هيروشيغي، 1857
المصدر (Clark Art Institute,n.d)

الفراغ الإيجابي والسلبي (Positive and Negative Space) استخدام الخلفيات الفارغة لتسليط الضوء على الموضوع، فهو يستخدم المساحات الفارغة (الفراغ السلبي) بشكل متعمد لتسليط الضوء على الموضوع الرئيسي (الفراغ الإيجابي)، مما يخلق نوعًا من التوازن البصري، ويظهر العناصر الأساسية، كما في أعمال أوتامارو (Guth, 1996) (Utamaro, 1800).

مثال: لوحة «شخصيتان أنثويتان» لكيتاغاوا أوتامارو -شكل (6)- حيث وظفت الشاشة والمساحات الفارغة لتجعل التركيز أكثر على الشخصيات، ففي هذه المطبوعة يصور الفنان كيتاغاوا أوتامارو (1753–1806) امرأتين في تكوين قطري مميز، وتوجهنا المساحات الفارغة في الخلفية للتركيز على العنصر المهم في اللوحة وهما المرأتان، مما يوضح استخدام الفراغ السلبي لتسليط الضوء على الموضوع الرئيسي، كما تُظهر التفاصيل الدقيقة في الملابس وتسريحات الشعر اهتمام أوتامارو بالجماليات اليومية للمرأة اليابانية في فترة إيدو.

شكل (6) امرأتان، كيتاغاوا أوتامارو، حوالي 1790

المصدر (The Metropolitan Museum of Art,n.d)

المنظور الغريب الزاوية (Asymmetry) «توازن بصري غير مركزي، واعتماد زوايا رؤية غير تقليدية وتكوينات غير متماثلة يقود العين إلى التكوين بشكل جديد، مما يضفي ديناميكية وحركة على المشهد (Kunisada, 1862-1865) ضمن مطبوعاته عن «مناظر شهيرة من إيدو»، حيث تُستخدم التكوينات غير المتماثلة لعرض مشاهد المدينة. (Wichmann, 1999, p. 104)

مثال: مطبوعات «مناظر شهيرة من إيدو» لأوتاغاوا كونيسادا -شكل (7)- حيث تُستخدم التكوينات غير المتماثلة لعرض مشاهد المدينة، وعرضت هذه المطبوعة مشهدًا من منطقة كاسوميغاسيكي في إيدو، حيث يُلاحظ التكوين غير المتماثل من خلال توزيع العناصر البصرية بشكل غير مركزي، مما يوجه عين المُشاهد عبر المشهد بطريقة ديناميكية، ويُعد هذا الأسلوب من السمات المميزة لفن الأوكييو-إه، حيث يُستخدم لخلق توازن بصري وحركة داخل العمل الفني.

شكل: (7) مناظر شهيرة من إيدو: كاسوميغاسيكي، أوتاغاوا كونيسادا، القرن التاسع عشر
المصدر: (The Metropolitan Museum of Art,n.d)

الخط الحدّي (Bold Outline) استخدام خطوط سوداء سميكة لتحديد الأشكال والعناصر، مما يميزها بوضوح عن الخلفية، ويعزز البساطة والوضوح البصري، كما في رسوم هوكوساي وأوتامارو (Forrer, 1991) (Hokusai, 1831)..

مثال: أعمال كاتسوشيكا هوكوساي، مثل «الموجة العظيمة قبالة كاناغاوا» -شكل (2)- تُظهر هذه اللوحة الاستخدام الواضح للخط الحدي (bold outline)، وهي إحدى أبرز التقنيات في الطباعة اليابانية التقليدية، ويظهر في هذه المطبوعة استخدام هوكوساي خطوطًا سوداء عريضة ومنحنية، بقصد تحديد أطراف الأمواج، وهذا ما يعطيها وضوحًا بصريًّا وقوة في التعبير مختلفة عن بقية العناصر اللونية، وهذه الخطوط تُبرز الطابع الدرامي للموجة، وتمنح العمل نوعًا من الحركة، كما استخدمت نفس الخطوط في تحديد القوارب الصغيرة والركّاب، مما يخلق تباينًا بصريًّا دقيقًا بين قوة الطبيعة وضعف الإنسان، وتظهر التقنية بوضوح في تداخل الموجة مع السماء، حيث تُحاط كل طبقة من الحركة بخط محكم، يُجسّد مبدأ «الرسم بالحافة» الذي يميز أسلوب أوكييو-إه، ومن خلال هذا الاستخدام المميز للخط تمكن هوكوساي أن يعطينا لوحة طباعية دمجت بين الاختزال الزخرفي والدراما البصرية، وهذا ما جعل هذه اللوحة نموذجًا بصريًّا له دور في تشكيل الطباعة الحديثة، وبخاصة عند الفنانين الغربيين الذين تأثروا بهذا الفن.

هذه السمات أعادت تشكيل الفهم الأوروبي لأسس التكوين البصري، وظهرت بوضوح في أعمال الرسامين الحداثيين، خاصة خلال فترة التأثير الياباني (Japonisme) في القرن التاسع عشر.

اليابانية (Japonisme) في أوروبا

ظهر مصطلح (Japonisme) أول مرة عام 1872 على يد الناقد فيليب بورتي (Philippe Burty)، وبدأت هذه «الحمى اليابانية» بالتغلغل في شتى الفنون: من الرسم إلى الطباعة، والنسيج، والأثاث، لكن التأثير الأكبر كان على الفن المطبوع، حيث وجد الفنانون في البساطة الشرقية وسيلة للتحرر من الزخرفة الغربية الثقيلة، يقول فان غوخ في إحدى رسائله لأخيه تيو : «نحن جميعًا ندرس الفن الياباني، إنه يجعلنا أكثر سعادة، ويجعلنا نرسم أفضل (Van Gogh, 2003, Letter 587)» ، وشكَّلت الطباعة نموذجًا مثاليًّا لهذا التبادل الفني والثقافي، فهي سهلة في النقل تسمح بإعادة الإنتاج، وتحمل بصمة الفنان، وقد استخدام الطبعة اليابانية كمصدر بصري في الدراسات الأوروبية ساعد على تعميق «الحداثة البصرية» الناشئة في الغرب (Ives, 1974, p. 18)، مع العلم أن التأثر لم يكن مجرد تقليد سطحي، بل كان دراسة وتحققًا واستيعابًا فكريًّا لتصورات مختلفة حول الفضاء، والخط، والمادة، ولذا يُنظر إلى «الاستشراق البصري» في الطباعة على أنه من أقوى روافد الحداثة. (Wichmann, 1999 ,Guth, 2004)

منهجية الدراسة

1- تعتمد هذه الدراسة على مقاربة منهجية متعددة تدمج بين المنهج الوصفي التحليلي، والمنهج المقارن، وتحليل المحتوى البصري (Visual Content Analysis)، بهدف استكشاف الأثر الجمالي والتكويني للطباعة اليابانية التقليدية على تشكيل الحداثة البصرية في الطباعة الغربية، لا سيما في القرن التاسع عشر.

2- المنهج الوصفي التحليلي: وُظِّف لتحليل الخصائص التقنية والجمالية للطباعة اليابانية التقليدية (خاصة أسلوب الأوكييو-إه)، مثل: أسلوب التكوين، وتوزيع العناصر، والخط، واللون، والمساحة، مع تفسير دلالاتها الجمالية في سياقها الثقافي.

3- المنهج المقارن: استُخدم للمقارنة بين نماذج مختارة من أعمال فنانين يابانيين (مثل: هوكوساي وهيروشيغي) ونظرائهم الغربيين (مثل: فان غوخ، وديغا، وويسلر، ومونيه)، وذلك لتتبع التأثيرات المباشرة وغير المباشرة للطباعة اليابانية على الطباعة الغربية، وبيان أوجه التشابه والاختلاف في معالجة العناصر البصرية والرمزية.

4- منهج تحليل المحتوى البصري: تم استخدام بطاقة تحليل محتوى مصممة خصيصًا لهذا البحث، اشتملت على خمسة مؤشرات تحليلية، هي:

- أسلوب التكوين.
- نوع المنظور.
- المعالجة اللونية.
- استخدام الخط والفراغ.
- الإحالات المباشرة للطباعة اليابانية.

وقد طُبقت هذه الأداة على عينة مختارة من اللوحات التي أُنجزت في القرن التاسع عشر، بهدف رصد ملامح الحداثة البصرية، وتفسير كيفية تمثُّل التأثيرات اليابانية ضمن السياق الغربي الفني.

مجتمع الدراسة وعينتها

تركِّز الدراسة على مجتمع من الأعمال الفنية الطباعية التي أُنتجت في القرن التاسع عشر، وتحديدًا في أوروبا الغربية واليابان، ضمن سياق ثقافي شهد تفاعلًا بصريًّا كثيفًا بين الشرق والغرب، ويضم هذا المجتمع ما يزيد على مئة عمل فني طباعي موثق، تم جمعها من أرشيفات المتاحف العالمية، وكتالوجات الفنانين، والمراجع النقدية المتخصصة في تاريخ الطباعة والفن الحديث.

وقد تم اختيار العينة بناءً على معايير تتعلق بدرجة تأثرها بأسلوب الطباعة اليابانية التقليدية، من حيث: البنية البصرية، والتكوين، واستخدام الخطوط والألوان، دون الاعتماد على مرجع واحد فقط.

تتكوَّن العينة من (10) أعمال فنية مختارة تمثِّل هذا التفاعل الثقافي والفني، موزعة كما يلي:

6- أعمال لفنانين غربيين تأثروا بالطباعة اليابانية، وهم:

- فنسنت فان غوخ (عملان).
- كلود مونيه (عمل واحد).
- إدغار ديغا (عملان).
- جيمس ويسلر (عمل واحد).

4- أعمال لفنانين يابانيين تُعد مرجعًا بصريًّا للمقارنة، وهم:

- كاتسوشيكا هوكوساي (عملان).
- أوتاغاوا هيروشيغي (عملان).

وتم اختيار الأعمال بناءً على توفر الشروط التالية:

1- أن تكون الأعمال طباعية أو ذات صلة مباشرة بتقنيات الطباعة.

2- أن تعكس خصائص بصرية واضحة مستمَدة من الطباعة اليابانية، مثل: الخط، والتكوين غير المركزي، وتسطيح المساحة، والتعامل مع اللون.(Clark, 2013)

3- أن تكون موثقة ضمن مصادر علمية (كتب فنية، أرشيف متاحف، مراسلات، أو كتالوجات معارض) (Van Gogh, 2003).

4- أن تمثل تيارات فنية ساهمت في بلورة الحداثة البصرية، مثل الانطباعية وما بعدها. (Wichmann, 1999).

واعتمد اختيار العينة على تنوُّع جغرافي (فرنسا، بريطانيا، أمريكا، اليابان)، وزمني (ما بين 1830–1890)، بما يسمح بفهم التأثير المتبادل ضمن أطر حداثية واضحة، دون الاقتصار على مدرسة واحدة أو تقليد بصري منفرد.(Guth, 2004)

أداة البحث (بطاقة تحليل المحتوى)

اعتمدت الدراسة أداة منهجية نوعية تمثَّلت في بطاقة تحليل محتوى بصري، صُمِّمت خصيصًا لتفكيك الخصائص التكوينية والجمالية للأعمال الفنية المختارة، وفق معايير شكلية وتحليلية مستمَدة من الأدبيات المتخصصة في تحليل الصور والأعمال الفنية: (Wicks, 2001, Weber, 2015)

وقد اشتملت البطاقة على خمسة مؤشرات رئيسية، وُضعت بناءً على أسس علمية وتحليلية، وهي:

أسلوب التكوين: ويشمل: نوع التوازن البصري (تماثلي/ غير تماثلي)، وتنظيم العناصر، ومركز الثقل البصري، والتوجيه الحركي داخل الصورة.

نوع المنظور: طبيعة تمثيل العمق والبعد الثالث، واستخدام الإسقاطات المسطَّحة أو المنظور التقليدي أو الغائم.

المعالجة اللونية: طريقة توزيع الألوان، ومدى توظيفها بشكل تعبيري أو زخرفي، وتعدد الدرجات اللونية.

توظيف الخط والفراغ: تحليل التفاعل بين الخطوط والمساحات الفارغة أو المشغولة، ومدى التوازن بينهما.

الإحالات البصرية للطباعة اليابانية التقليدية: وتشمل الرموز أو الأساليب أو الأنماط التي تُحيل بصريًّا إلى تقاليد فن الأوكيو-إه.

وقد استُخدمت البطاقة في تحليل الأعمال الغربية لكل من فان غوخ، وديغا، ومونيه، وويسلر، بطريقة مقارنة مع نماذج من الطباعة اليابانية لفنانين مثل: هوكوساي وهيروشيغي.

وتم تطبيق التحليل على مرحلتين:

مرحلة وصفية: لتحديد المؤشرات البصرية في كل عمل فني.

مرحلة تفسيرية: لفهم المعاني الضمنية، والعلاقات الشكلية، ومدى التشابه والاختلاف بين التأثير الياباني والأسلوب الغربي.

وتهدف هذه الأداة إلى ضمان الموضوعية والاتساق في التحليل، وربط الملاحظات البصرية بالإطار النظري والمنهجي للدراسة.

تطبيق المنهج في التحليل على العينة

استنادًا إلى المنهجية المعتمدة، طُبِّق التحليل على أربعة فنانين غربيين: فان غوخ، وإدغار ديغا، وجيمس ويسلر، وكلود مونيه، وذلك باعتبارهم من أبرز الفنانين الأوروبيين الذين تأثروا بالطباعة اليابانية ضمن سياق حركة الجابونية.

تم تنفيذ التحليل وفق الخطوات التالية:

اختيار الأعمال: جُمعت الأعمال الفنية بناءً على توفر شروط محددة، مثل: ارتباطها بالتقنيات الطباعية، ووضوح التأثر بالخصائص البصرية للطباعة اليابانية التقليدية (التكوين، اللون، الفراغ، الخط، وغيرها).

تطبيق بطاقة تحليل المحتوى البصري: استُخدمت بطاقة مصمَّمة خصيصًا لتحليل خمسة مؤشرات بصرية في كل عمل -كما فُصل سابقًا- لضمان التوازن بين الوصف والتفسير.

المقارنة المرجعية: تمت مقارنة نتائج تحليل الأعمال الغربية مع نماذج يابانية مختارة لفناني الأوكييو-إه، مثل: كاتسوشيكا هوكوساي، وأوتاغاوا هيروشيغي، بهدف تأكيد أوجه التأثر أو التمايز.

التفسير النظري: رُبطت النتائج البصرية بنظريات التلقي، والحداثة البصرية، والجابونية، لتأطير التأثيرات ضمن سياق ثقافي فني متكامل.

التحقق والتقاطع: أُجري تقاطع بين نتائج التحليل الفني للمؤشرات وبين ما ورد في خطابات الفنانين أو النقد الفني المعاصر لتلك الفترة، بما يدعم صدقية النتائج.

التحليل الفردي والجماعي: تم تحليل كل عمل على حدة أولًا، ثم تحليل تقاطعي جماعي لأعمال الفنان الواحد، ثم تحليل مقارن بين الفنانين الأربعة.

صياغة النتائج: بُنيت نتائج الدراسة على العلاقة بين الخصائص اليابانية ومدى حضورها في التكوين البصري للأعمال الغربية المختارة، وتفسيراتها الجمالية والثقافية.

تُسهم هذه الخطوات المنهجية في تقديم تصور دقيق لتأثير الطباعة اليابانية ضمن إطار الحداثة البصرية الأوروبية، وتُحقق -في الوقت ذاته- شروط التحليل العلمي المنهجي.

1- فينسنت فان غوخ (Van Gogh)

شكل: (8) حديقة البرقوق في كاميدو، أوتاغاوا هيروشيغي (1797–1858).
المصدر: معهد كلارك للفنون، ويليامزتاون، ماساتشوستس،
(Clark Art Institute,n.d)
النسخة الأصلية

شكل (9): بستان البرقوق (بعد هيروشيغي)، فنسنت فان غوخ، 1887.
المصدر: (Van Gogh Museum, Amsterdam,n.d)
النسخة المقلدة

تحليل اللوحة شكل (9) من حيث تأثير الطباعة اليابانية

بستان البرقوق (1887) (The Flowering Plum Orchard):
العمل: «بستان البرقوق المزهر» (1887 – The Flowering Plum Orchard).
المصدر الأصلي: طباعة يابانية للفنان أوتاغاوا هيروشيغي. (Plum Estate, Kameido)

أولًا: الخلفية والسياق العام للعمل

يعتمد هذا العمل على مطبوعة يابانية تعود إلى سلسلة مشهورة لهيروشيغي بعنوان: «مئة مشهد شهير من إيدو» ، وقد أُنتجت في منتصف القرن التاسع عشر -شكل (8)- وأُعيد إنتاجها من قِبَل فان غوخ بأسلوب تعبيري يحمل بصمته، مع الحفاظ على معظم معالم التكوين الأصلي.

ثانيًا: أوجه التأثر بالطباعة اليابانية

البنية البصرية: نقل فان غوخ تكوين اللوحة كما هو تقريبًا، مُظهرًا احترامه للتركيب الياباني. (Guth , 2015, p. 45)

الإحالات المباشرة:

الكتابات اليابانية في أعلى العمل أضافها على طريقته، مُحاكيًا الطابع الخطي في فن هيروشيفي، لكن بلغة زخرفية بصرية، لا لفوية.

تحويل المرجع إلى تعبير شخصي:

استخدامه للأحمر الصارخ بدلًا من الخلفية الأصلية يُشير إلى وعيه بـ «المزج بين المرجع والتأويل» (Silverman, 2000, p. 204).

ثالثًا: الخصائص الشكلية اليابانية في العمل

تتضح في اللوحة عناصر بصرية عديدة تنتمي إلى الخصوصية الجمالية للطباعة اليابانية التقليدية:

التكوين غير المركزي:

لا يتمركز المشهد حول نقطة محورية كما في المنظور الغربي، بل ينتشر التكوين على امتداد اللوحة أفقيًّا، حيث تشكّل جذوع الأشجار في الجانبين إطارًا بصريًّا للمشهد، وتُترك المساحة المركزية مفتوحة، هذا النمط يعكس أحد أبرز مفاهيم التكوين في فن الأوكييو-إه، حيث يُبنى التوازن البصري على توزيع الكتل والفراغات لا على التناظر، وقد حافظ فان غوخ على المنظور غير الخطي الموجود في عمل هيروشيفي، حيث لا يوجد مركز بصري واحد، بل توزيع أفقي للشكل، وتُعد هذه سمة من سمات فن الـUkiyo-e الياباني.(Ives, 1974)

تسطيح المساحة:

تفتقر اللوحة إلى العمق المنظوري التقليدي، مما يضفي إحساسًا بالتماهي بين الخلفية والعناصر الأمامية، وهي خاصية جوهرية في الطباعة اليابانية التي تعتمد على بناء طبقي للمشهد بدلًا من خلق إيحاء ثلاثي الأبعاد، و «يشير غياب العمق الظلي المعتاد في الفن الغربي إلى تأثير الطباعة اليابانية التي تتجنب المنظور الخطي، وتعتمد على الطبقات المسطحة».(Guth, 2015, p. 43)

الخطوط الحادة والواضحة:

«الخط عنصر بارز في اللوحة، يُستخدم لتحديد ملامح الأشكال بدقة، تمامًا كما في الحفر الخشبي الياباني، ويبدو تأثير هذا الطابع الطباعي في الطريقة التي رسم بها فان غوخ فروع الأشجار وتفاصيل الزهور، وهو ما يعكس تقنيات الطباعة التقليدية المستندة إلى الرسم بالحبر» (Chiba, 2007, p. 88).

المعالجة اللونية:

تميل الألوان إلى التباين الصارخ (الأحمر والخضرة الداكنة) دون تدرجات ناعمة، مما يمنح المشهد حيوية غير طبيعية شبيهة بتلك الموجودة في المطبوعات اليابانية، والتي غالبًا ما تستخدم ألوانًا مشبعة وجريئة لتحقيق تأثير بصري مباشر، مما يعكس تبنّيه الفلسفة اللونية اليابانية القائمة على «ضربات الفرشاة السريعة» للألوان.(Silverman, 2000)

رابعًا: السياق الجمالي للعمل

تأثر فان غوخ بالفن الياباني عبر المجلات والمطبوعات التي كانت تُوزَّع في باريس، وقد كتب لأخيه تيو عام 1888:

«إنني أحلم بأجواء اليابان حتى وأنا في الجنوب الفرنسي، ففي أعمال اليابانيين جمال عذب لا أعرف كيف أصفه» (Van Gogh, V. 1888, In Jansen et al., 2009) ، هذا النص يُظهر كيف كانت اليابان بالنسبة له رمزًا للتناغم البصري والطبيعة الخالية من الصراع الدرامي.

خامسًا: التفسير الفني العام

تمثل هذه اللوحة نموذجًا لمدرسة الجابونية (Japonisme) في الفن الغربي الحديث، لكنها تختلف عن التقليد السطحي، لأن فان غوخ «لا ينسخ، بل يعيد التأليف».(Weisberg, 1975, p. 17) ، وينتج رؤية شخصية من خلال مرآة الآخر.

سادسًا: خلاصة التحليل (في ضوء بطاقة تحليل المحتوى المعتمدة في الدراسة):

جدول رقم (1)

المؤشر	التحقق في اللوحة
أسلوب التكوين	غير مركزي، يعتمد على توازن الكتل والفراغ.
نوع المنظور	مسطَّح، دون عمق تقليدي.
المعالجة اللونية	ألوان مشبعة غير واقعية، تُبرز التكوين على حساب التشخيص.
استخدام الخط والفراغ	خطوط قوية، الفراغ يُستخدم كمساحة بصرية نشطة.
الإحالات للطباعة اليابانية	موجودة بوضوح، من حيث التكوين، والنص الياباني، والتسطيح، وتوزيع العناصر.

سابعًا: الاستنتاج الفني النهائي

يُجسِّد هذا العمل انتقال فان غوخ من مجرَّد التأثر البصري إلى التفاعل الجمالي العميق مع الطباعة اليابانية، ولم يكن استنساخًا بقدر ما كان تأويلًا ذاتيًّا مليئًا بالتجريب، مما يجعل اللوحة مثالًا حيويًّا على التقاء الحداثة الغربية بالروح الشرقية في لحظة تأسيسية من تاريخ الفن الحديث.

2- كلود مونيه (Claude Monet):

شكل: (10) صور متعددة لجسور يابانية تقليدية تمثل المصدر البصري المرجعي الذي استلهم منه كلود مونيه تركيبة لوحته «جسر زنابق الماء» (1899)، حيث تتكرر عناصر الجسر الخشبي المقوَّس فوق بركة زنبق الماء، وسط طبيعة متناغمة تعكس فلسفة التصميم الشرقي.
المصدر: (Japan Travel, n.d)

شكل (11): صورة تمثل حديقة منزل مونيه في جيفرني، حيث أنشأ الفنان فضاءً بصريًّا متأثرًا بالحدائق اليابانية.
المصدر: (French Gardens ,n.d)

شكل (12): جسر فوق بركة زنابق الماء، كلود مونيه، 1899
المصدر: (The Metropolitan Museum of Art, Monet, 1899)

تحليل اللوحة شكل (12) من حيث تأثير الطباعة اليابانية:

جسر زنابق الماء (1899) (Bridge over a Pond of Water Lilies):

العمل: «جسر زنابق الماء» (Bridge over a Pond of Water Lilies – 1899).

المصدر البصري المرجعي: الحدائق اليابانية التقليدية، خاصة تلك التي تجمع بين الجسر الخشبي وبرك الزنّ الهادئة، شكل (10).

أولًا: الخلفية والسياق العام للعمل

امتلك مونيه ما يزيد على 200 مطبوعة يابانية، وكانت تلك المطبوعات مصدر إلهام مباشرًا لتصميمه الشخصي لحديقته في جيفرني (Giverny)-شكل (11)- والتي بُنيت بوحي من الحدائق اليابانية، وتحديدًا عبر إنشاء جسر خشبي مقوَّس فوق بركة ماء، تحيط به زنابق الماء والنباتات الكثيفة، كما يظهر في هذه اللوحة التي أنتجها عام 1899، والمحفوظة اليوم في متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك.

يشكل هذا العمل تجسيدًا بصريًّا للتأثير الياباني على تفكير مونيه الجمالي، وتحوُّله نحو بنية بصرية شرقية تنتمي إلى الهدوء التأملي وتوازن العناصر الطبيعية (Ives, 1974, Lambourne, 2005).

ثانيًا: أوجُه التأثر بالطباعة اليابانية

تأثير الزِنّ البصري:

تظهر في هذا العمل عناصر من فلسفة الزِنّ اليابانية، مثل: الهدوء، والتكرار الطبيعي (الزهور، الأوراق)، «والتوازن بين الامتلاء والفراغ» (Silverman, 2000, p. 132).

غياب العمق الغربي:

«لا يظهر العمق في العمل الفني من خلال المنظور الخطي» (Wichmann, 1991, p. 80) ، وهو ما يجعل الفضاء البصري قريبًا من النمط المسطَّح في الطباعة الخشبية اليابانية.

توظيف فلسفة جمالية دون استنساخ مرجعي مباشر:

«لا يعتمد مونيه في هذا العمل على استنساخ لوحة يابانية بعينها، بل يستلهم الفلسفة الجمالية اليابانية، خاصة فيما يتعلق بتنظيم الفضاء الطبيعي، والانسجام البصري بين العناصر، والتوازن التأملي بين الامتلاء والفراغ، ويعكس ذلك فهمًا عميقًا للبعد الثقافي الكامن في الفن الياباني، دون الاكتفاء بمجرد محاكاة شكلية للمطبوعات اليابانية.(Guth, 2015, p. 101)"

ثالثًا: الخصائص الشكلية اليابانية في العمل

التكوين الأفقي:

تنتظم عناصر اللوحة وفق تنظيم أفقي واضح، دون وجود محور مركزي أو عمق منظور تقليدي، ما يخلق شعورًا بالامتداد البصري المتوازن، ويُعد هذا النمط من التكوين من الخصائص البصرية المميزة لتصميم الحدائق اليابانية، التي تركز على الانفتاح البصري والتوزيع الأفقي للطبيعة دون تمركز صارم.(Wichmann, 1991)

تسطيح العمق:

«يتخلى مونيه عن قواعد المنظور الأكاديمي لصالح بناء بصري يعتمد على تراكب الألوان والانعكاسات، ما يجعل سطح الماء يمتزج بالخلفية النباتية بطريقة شبه تجريدية» (Guth, 2015, p. 104)، تُذكِّر بتقنية الاختزال البصري الموجودة في طباعة الأوكيو-إه.

اللون والانسيابية:

يغلب على اللوحة استخدام ألوان ناعمة تذوب فيها الأشكال، دون حدود فاصلة، وهو أمر يوازي ما يُعرف في الفلسفة اليابانية بـ«اللاتحديد» أو الفراغ النشط، حيث «يُستخدم الفراغ لإحداث توازن لا يقل أهمية عن الكتلة». (Lambourne, 2005, p. 92)

غياب التمركز أو السرد:

«لا تتضمن اللوحة «حدثًا» أو سردًا كما في اللوحات الغربية، بل تُقدَّم كفضاء تأملي خالص مفتوح على الطبيعة، بصريًّا ونفسيًّا، على غرار الحدائق اليابانية التي تُبنى للتأمل لا للاستعراض». (Weisberg, 2010, p. 53)

رابعًا: السياق الجمالي للعمل

يأتي هذا العمل في سياق تأثر مونيه المتزايد بالشرق، خاصة بعد تأثره باليابانيين المقيمين في فرنسا، مثل الفنان تسوكوماسا، وقد كتب مونيه في مراسلاته «أن الفن الياباني علَّمه كيف يرى» (Weisberg, 2010, p. 59)، ما يشير إلى تحول معرفي وفلسفي في مقاربته للطبيعة بوصفها كيانًا حيًّا لا يجب السيطرة عليه، بل التأمل فيه.

خامسًا: التفسير الفني العام

يُعد هذا العمل نموذجًا لما أُطلق عليه «التبنِّي التأملي»، أي «التحوُّل في النظرة إلى الطبيعة من كونها موضوعًا خارجيًّا إلى كونها امتدادًا للذات، فمونيه لا يقدّم الطبيعة كمشهد، بل كبنية بصرية تنبض بالحياة والهدوء، من دون زوائد زخرفية أو روائية». (Lambourne, 2005, p. 95)

وقد أثّر هذا التوجُّه لاحقًا على حركات فنية مثل: ما بعد الانطباعية، والمدرسة التجريدية الأمريكية في القرن العشرين، ما يجعل التأثير الياباني في هذا السياق تحوُّلًا في المفهوم الجمالي الغربي، لا مجرَّد استعارة شكلية.

سادسًا: خلاصة التحليل (في ضوء بطاقة تحليل المحتوى المعتمدة في الدراسة):

جدول رقم (2)

المؤشر	التحقق في اللوحة
أسلوب التكوين	أفقي، لامركزي، توازن بين الامتلاء والفراغ.
نوع المنظور	غير تقليدي، تسطيح بصري.
المعالجة اللونية	ألوان ناعمة ومندمجة.
استخدام الخط والفراغ	الخط غير واضح، الفراغ يوظَّف جماليًّا.
الإحالات للطباعة اليابانية	ضمنية– من خلال الفلسفة البصرية والتنظيم المكاني.

سابعًا: الاستنتاج الفني النهائي

تُعد لوحة «جسر اليابان» لمونيه نموذجًا للتحول التأملي في الفن الغربي، لقد استوعب الفنان مبادئ التكوين الياباني دون أن يستنسخها، وحوَّل الحديقة إلى كيان بصري ينبض بالهدوء واللاتمركز، وبذلك تُصبح اللوحة تعبيرًا عن رؤية حديثة للطبيعة كحالة شعورية، لا كموضوع بصري فقط.

3- إدغار ديغا: (Degas)

شكل: (13) «الاحتماء من المطر تحت شجرة» للفنان الياباني كيتاغاوا أوتامارو (حوالي 1799–1800)، أحد أبرز نماذج الأوكييو-إه. المصدر: (Nippon.com ,n.d)

شكل: (14) التدريب على خشبة المسرح، إدغار ديغا، حوالي 1874
المصدر: (The Metropolitan Museum of Art ,n.d)
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438156

تحليل اللوحة شكل (14) من حيث تأثير الطباعة اليابانية

التمرين على خشبة المسرح :(1874) (The Rehearsal of the Ballet Onstage)

العمل: «التدريب على خشبة المسرح "(1874) The Rehearsal on the Ballet Onstage).

أولًا: الخلفية والسياق العام للعمل

يُعد إدغار ديغا أحد رواد الحركة الانطباعية الفرنسية، لكنه تمتع بخط بصري مميز يميل إلى الرصد اللحظي والحركة الآنية، كما اهتم بتقديم مشاهد الحياة اليومية، خاصة داخل المسارح وغرف الباليه، وقد اقتنى ديغا أعمالًا طباعية يابانية وتأثر بأسلوب أوكييو-إه (Ukiyo-e)، سواء في التكوين، أو طريقة بناء المشهد، أو المعالجة الخطية، شكل (13).

ثانيًا: أوجُه التأثر بالطباعة اليابانية

تُظهر لوحة ديغا «التدريب على المسرح» سمات تركيبية وبصرية تدل على تأثره بالطباعة اليابانية، خاصة في أسلوب الأوكييو-إه، حيث يتجلى هذا التأثر في:

«زاوية النظر المائلة وغير المركزية التي تحاكي الرؤية الطفيفة من الأعلى، ما يمنح المشهد طابعًا غير تقليدي في التصوير الغربي». (Wichmann , 1991, p. 105)

«إدخال عناصر جزئية إلى التكوين، مثل: الراقصات المقطوعات على الحواف، مما يكسر الإطار الكلاسيكي المغلق». (Weisberg , 2010, p. 58)

«توظيف الفراغ بأسلوب غير متماثل يسمح للعناصر بالانتشار دون مركزية سردية أو درامية» (Guth, 2015, p. 111).

«غياب التكوين الهرمي والمنظور الخطي التقليدي، وهو إحدى السمات التي تُميّز الطباعة اليابانية عن الفن الأكاديمي الأوروبي» (Lambourne, 2005, p. 96).

تبعًا لذلك، لا يُعد العمل تقليدًا للطباعة اليابانية، بل مثالًا على التفاعل التركيبي مع الفلسفة البصرية اليابانية.

ثالثًا: الخصائص الشكلية اليابانية في العمل

زاوية التكوين:

يُنظَّم المشهد من زاوية رؤية مرتفعة قليلًا، مع تركيز بصري غير مركزي، مما يُحدث نوعًا من الحركة البصرية الديناميكية، ويُساهم في تحقيق توازن غير متماثل في توزيع العناصر داخل الصورة.(Silverman, 2000)

الفراغ والتوزيع:

«العناصر البصرية موزعة دون محورية، مع شخصيات تظهر جزئيًا على الأطراف، وهو نمط مألوف في مطبوعات الأوكييو-إه، حيث تُعرض الحياة اليومية كما تُرى، لا كما تُفبرك دراميًا» (Wichmann, 1991, p. 107).

العلاقات بين الشكل والخلفية:

تُظهر الخلفية اندماجًا بصريًا سلسًا مع الشخصيات، دون وجود فصل واضح بين المقدمة والخلفية، مما يُحاكي خاصية التسطيح البصري التي تميّز الطباعة اليابانية، والتي تُقلل من الإيحاء بالعمق المكاني، وتُركّز على العلاقات الشكلية المسطحة داخل الصورة بدلًا من خلق فضاء ثلاثي الأبعاد (Guth, 2015).

المعالجة الخطية والتعبيرية:

«تعكس خطوط الأجساد -خاصة الساقين والأذرع- انسيابية ناعمة أقرب إلى الخطوط المنحنية في الطباعة الخشبية اليابانية، مما يضيف على الحركة طابعًا رمزيًا أكثر من كونه واقعيًا» (Weisberg, 2010, p. 60).

رابعًا: السياق الجمالي للعمل

لا يقوم ديغا باستنساخ مرجعية يابانية محددة، بل يُظهر فهمًا عميقًا لمبادئها، مثل استخدام التكوين المتعدد المحاور، والتأمل في «اللحظة العابرة» عوضًا عن بناء سردي ثابت، وهذا المفهوم يتقاطع مع الطباعة اليابانية التي تحتفي بالمشاهد اليومية العابرة. (Lambourne, 2005)

خامسًا: التفسير الفني العام

تُظهر اللوحة تفاعلًا تركيبيًّا بين تقاليد الواقعية المسرحية في الفن الغربي، وبين أساليب التكوين غير المركزي والانفتاح البصري المستلهَمة من الطباعة اليابانية، فلا يُقدَّم الحدث بوصفه محورًا دراميًّا كما في الفن الأكاديمي، بل يُعرض كمشهد لحظي يُركِّز على توزيع العناصر داخل الفضاء بأسلوب غير تقليدي يشبه المَشاهد اليومية العابرة التي تظهر في مطبوعات هيروشيغي، والتي غالبًا ما تُلتقط من زوايا مائلة ومفاجئة تُبرز الطبيعة التلقائية للمشهد. (Wichmann, 1991)

سادسًا: خلاصة التحليل (في ضوء بطاقة تحليل المحتوى المعتمدة في الدراسة)

جدول رقم (3)

المؤشر	التطبيق في اللوحة
أسلوب التكوين	مائل، غير مركزي، زاوية مائلة من الأعلى.
نوع المنظور	غير تقليدي، لا يستخدم نقطة تلاشٍ واحدة.
المعالجة اللونية	ناعمة، مائلة إلى درجات الرمادي البني، تعزز الجو الداخلي.
استخدام الخط والفراغ	الخط مرن، والفراغ يوظف دراميًّا.
الإحالات للطباعة اليابانية	واضحة في الزاوية، وتوزيع الشخصيات، والمشهد المسرحي اليومي.

سابعًا: الاستنتاج الفني النهائي

تُظهر لوحة ديغا هذه نوعًا من الاستيعاب الحداثي للخصائص البصرية اليابانية دون الوقوع في الاستنساخ. لقد تعامل ديغا مع مفردات الطباعة اليابانية كوسيط فكري يُعيد تشكيل التكوين الأوروبي، ما يجعله من أبرز الفنانين الذين نقلوا تأثير أوكييو-إه إلى مشهد الفن الغربي بطريقة غير مباشرة ولكن فعَّالة.

4- جيمس ويسلر (Whistler):

شكل (15): Night View of the Saruwakach District، أوتاغاوا هيروشيغه، 1856، طباعة خشبية.
المصدر: (Hiroshige, 1856)

شكل (16): نوكتورن: الأزرق والفضي– أضواء كريمورن، جيمس ماكنيل ويسلر، 1871
المصدر: (Detroit Institute of Arts, n.d) https://www.dia.org

تحليل اللوحة شكل (16) من حيث تأثير الطباعة اليابانية:

نوكتورن بالأزرق والفضي: Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights (1871)

العمل: Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights (1871)

أولًا: الخلفية والسياق العام للعمل

يُعدُّ جيمس ويسلر من أبرز الفنانين الغربيين الذين استلهموا من الفنون اليابانية، لا سيما فلسفة الأوكييو-إه في الطباعة، إذ تأثر ليس فقط بجماليات الشكل، بل أيضًا بروح التأمل والبساطة البصرية التي ميزت التجربة الجمالية اليابانية -شكل (15)- وتحت تأثير هذه الفلسفة صاغ ويسلر مصطلح «Nocturne» للدلالة على أعماله الليلية، بما تحمله من صفاء وتوازن وهدوء بصري يعكس مفاهيم الـزِن الياباني في التعامل مع الفراغ والإيقاع البصري. (Merrill, 2003; Lambourne, 2005)

ثانيًا: أوجُه التأثر بالطباعة اليابانية

تأثر ويسلر بأسلوب الفنان الياباني هيروشيغي (Hiroshige)، خاصة في تصويره للمناظر الليلية والمائية، حيث تُستبدل التفاصيل بالرهافة اللونية، ويُستبدل الوصف بالانطباع،

ويتجلى هذا في لوحة Nocturne: Blue and Silver التي تمثل نموذجًا على «التمثيل الزمني الهادئ» الذي يحاكي الطباعة اليابانية (Weisberg, 2010).

ثالثًا: الخصائص الشكلية اليابانية في العمل

البنية التركيبية:

تُظهر اللوحة أفقًا مائيًا مفتوحًا، بلا تفاصيل سردية، ما يخلق حالة من السكون البصري، وقد «بنى ويسلر تكوينه على تدرج أزرق رمادي يوحي بالصفاء والتوازن، وهي سمة مستمَدة من تكوينات الطبيعة في أوكييو-إه» . (Guth, 2015, p. 128)

المنظور والتكوين:

لا يستخدم الفنان أي منظور خطي تقليدي، بل «يعتمد على توزيع بصري أفقي ينقل الإحساس بالفراغ الصامت، بما يتقاطع مع مفاهيم الـزِن في تقليل الدراما وتعظيم الحضور الحسي» (Wichmann, 1991, p. 111).

اللون والضوء:

يستعمل ويسلر اللون كوحدة تعبيرية مجردة، الأزرق هنا لا يحاكي الطبيعة، بل يستحضر شعورًا داخليًا، ويعكس هذا الاستخدام الفلسفة اليابانية في «الفراغ المفعم» الذي يجعل من الظلال ومساحات الضوء عناصر فاعلة. (Silverman, 2000)

الحركة والسرد:

«تخلو اللوحة من أي حدث أو حركة واضحة، لتصبح أقرب إلى تجربة صامتة تُستَقبل بالبصر لا بالعقل» (Lambourne, 2005, p. 102) ، تمامًا كالمَشاهد المطبوعة في أعمال هيروشيغي الليلية.

رابعًا: السياق الجمالي للعمل

لم يقتصر تأثير اليابان في عمل ويسلر على الشكل، بل شمِلَ جوهر الرؤية الفنية، فهو «لم ينقل مشهدًا بعينه، إنما أعاد صياغة منطق «الرؤية اليابانية» ، حيث يتقدَّم الانطباع على التصوير، والصمت على السرد، كما استخدم أسلوب blur لتذويب الحواف، وهي تقنية مأخوذة من الطباعة اليابانية التي لا تفصل بين المقدمة والخلفية» .(Weisberg, 2010, p. 66)

خامسًا: التفسير الفني العام

يجسد هذا العمل انتقال ويسلر من التمثيل الغربي إلى تأملات شرقية جمالية، اللوحة لا تعكس مكانًا جغرافيًا، بل حالة شعورية تجعل من العمل تجربة حسية أقرب إلى التأمل منها إلى السرد البصري، وهو ما وصفه ميريل (Merrill 2003, p. 77) بأنه: «طقس بصري صامت يتجاوز الزمان والمكان» .

سادسًا: خلاصة التحليل (في ضوء بطاقة تحليل المحتوى المعتمدة في الدراسة)

جدول رقم (4)

المؤشر	التطبيق في اللوحة
أسلوب التكوين	أفقي، مفتوح، خالٍ من المحورية أو التمركز.
نوع المنظور	بلا منظور خطي، توزيع هادئ في العمق.
المعالجة اللونية	أحادية اللون تقريبًا، الأزرق والفضي بدرجات شفافة.
استخدام الخط والفراغ	الخط شبه غائب، الفراغ جزء أساسي من التركيب.
الإحالات للطباعة اليابانية	ظاهرة في التجريد، والتبسيط، والتكوين المائي الليلي.

سابعًا: الاستنتاج الفني النهائي

لا يُقدِّم ويسلر في هذه اللوحة مشهدًا تمثيليًّا، بل تجربة حسية وبصرية تعكس التقاء الحداثة الغربية مع مبادئ الفن الياباني، يتجاوز حدود التصوير الأكاديمي إلى فضاءٍ جمالي مفتوح، حيث تتحوَّل الطباعة إلى وسيلة فلسفية تتأمل الوجود من خلال اللون والفراغ، لا من خلال الشكل والمحتوى.

يتَّضح من خلال تحليل الأعمال المختارة لكل من فان غوخ، وكلود مونيه، وإدغار ديغا، وجيمس ويسلر، أن التأثير الياباني لم يكن موحَّدًا أو مباشرًا بالضرورة، بل تنوَّع في عمقه وتجلياته وفقًا لحساسية كل فنان، ورؤيته الجمالية، والسياق الفني الذي انطلق منه.

فـ فان غوخ يُعد الأوضح في تمثُّل العناصر الشكلية للطباعة اليابانية، إذ استلهم التكوين غير المركزي، والخطوط الحادة، وتسطيح المساحة، بل وأعاد إنتاج بعض اللوحات اليابانية بأسلوب تعبيري انفعالي خاص، مما يشير إلى تأثر مباشر بالطباعة الخشبية اليابانية، خاصة بأعمال هيروشيغي (Eisenman, 2001).

أما مونيه، فقد كان تأثره باليابان أكثر تأملًا وبُعدًا عن الشكلية الظاهرة، حيث «استوعب مفاهيم الزِّنّ والتوازن البصري والفراغ النشط، وعبَّر عنها في تكويناته الطبيعية من خلال الامتناع عن استخدام المنظور الخطي، والانغماس في فضاءات ضوئية مسطَّحة، مستلهمًا من الحدائق اليابانية ومن تجربته الشخصية في حديقة جيفرني». (Duret, 1971, p. 89)

من جانبه، يُوظف ديغا مفردات الطباعة اليابانية ضمن مقاربة تحليلية تركيبية، إذ استلهم زوايا النظر المائلة، واستخدام اللقطة الجزئية (cropping)، والتوزيع غير المتناظر للعناصر، دون أن يتخلى عن البناء الواقعي للحركة الجسدية، مما يجعل تأثير الطباعة اليابانية عنده تأثرًا شكليًّا أسلوبيًّا أكثر من كونه فلسفيًّا (Tinterow, 1994).

أما ويسلر، فيُمكن اعتباره الأقرب إلى روح الجماليات اليابانية من حيث الجوهر، إذ تحوَّل في أعماله من التمثيل إلى التجريد، واستخدم الفراغ واللون بوصفهما عناصر تأملية لا وصفية، فكانت لوحاته -كما في "Nocturne: Blue and Silver" - أقرب إلى القصيدة البصرية منها إلى المشهد السردي، وهو ما وصفه الناقد Merrill بأنه «تجربة شبه طقسية تقترب من فلسفة الـزِنّ» . (Merrill, 2003, p. 77)

وعليه، يمكن القول إن فان غوخ وديغا عبَّرا عن التأثر الياباني عبر مكوِّنات التكوين والبنية الشكلية، بينما مونيه وويسلر تفاعلا مع الفلسفة البصرية اليابانية ضمن رؤية حداثية تأملية تتجاوز المظهر إلى الجوهر. وهذا التباين في التلقي والتكييف يدل على مرونة الحركة الفنية الأوروبية في أواخر القرن التاسع عشر، وقدرتها على استيعاب «الآخر البصري» ، وتحويله إلى محفِّز لتشكيل خطاب حداثي متعدد الطبقات.

المقارنة التحليلية بين الطباعة الشرقية والغربية

إن دراسة الطباعة الشرقية (وتحديدًا اليابانية) والغربية في القرن التاسع عشر، تكشف عن اختلافات عميقة من حيث الرؤية، والأسلوب، والتقنية، على الرغم من وجود نقاط التقاء ظهرت نتيجة التبادل الثقافي، ومن خلال هذا التحليل يمكن أن نرى كيف أثر هذا التفاعل في توجيه الفن الياباني في الفن الغربي نحو الحداثة، وذلك من خلال إعادة التفكير في مفاهيم وخصائص الجمال والتكوين.

تستند هذه المقارنة إلى ثلاثة محاور أساسية: الشكل البصري، والتقنية، والفلسفة الجمالية.

1- الشكل البصري: الخط والمساحة والتكوين والمنظور

جاء الجدول رقم (5) نتيجة تحليل بصري مقارن بين الخصائص الشكلية التي تتجلى في الأعمال الطباعية اليابانية التقليدية ونظيرتها الغربية الحديثة، وذلك بالاستناد إلى العينة المختارة من فنانين تأثروا بالفن الياباني في القرن التاسع عشر، وقد اعتمد هذا التحليل على مراجعة الأعمال، وتحليل تكويناتها، مع توظيف مفاهيم بصرية مثل: المنظور (الغربي واليابانـي)، وتنظيم الفراغ، وتوزيع الكتل اللونية، ومدى الالتزام أو الخروج عن التقاليد الأكاديمية، ويهدف الجدول إلى إبراز كيف تمثَّلت الاختلافات الشكلية في بناء الصورة الطباعية كمؤشر على اختلاف جذري في الرؤية البصرية والفلسفة التكوينية بين المدرستين.

جدول رقم (5)

العنصر	الطباعة اليابانية	الطباعة الغربية
الخط الخارجي	خط واضح وثابت يحدد الشكل	غالبًا ما يُدمج الخط بالظل واللون
المساحة	استخدام واسع للفراغ السلبي	امتلاء المشهد بالتفاصيل والخلفيات
المنظور	منظور مسطّح أو مقلوب	منظور تقليدي خطي بؤري (vanishing point)
التكوين	غير مركزي، يتبع حركة العين بشكل حر	مركزي، يخضع لقواعد التوازن الكلاسيكي

2- التقنية: المواد وطرق الإنتاج

تم بناء الجدول رقم (6) من خلال دراسة الخصائص التقنية لأعمال الطباعة في كل من اليابان وأوروبا، وتحليلها وفق جوانب الإنتاج، والمواد المستخدمة، وعدد المشاركين، ودرجة التفصيل، وقد تم الاعتماد على مراجعة المصادر المتخصصة (الكتب الفنية، وأرشيفات المتاحف، والدراسات التقنية)، إضافة إلى تحليل الأعمال نفسها لتحديد طبيعة الأدوات والخامات المستخدمة، ونمط الإنتاج (الفردي أو التجاري)، مع الأخذ بعين الاعتبار البعد الثقافي والإنتاجي الذي شكَّل هذه الممارسات، ويعكس الجدول تباينًا جوهريًّا في المنظور المهني والإبداعي للطباعة، ويضع هذه التقنيات في سياقها التاريخي والاجتماعي كممارسات ذات دلالة ثقافية.

جدول رقم (6)

الجانب	اليابانية	الغربية
المواد	حفر على الخشب، طباعة يدوية، ورق أرز خفيف	الحفر المعدني، الطباعة الحجرية، الورق الصناعي
اللون	ألوان مائية شفافة متعددة الطبقات	ألوان أكثر كثافة، غالبًا أقل طبقات
أداة الطباعة	بارين (أداة يدوية لضغط الورق على القالب)	مطابع ميكانيكية أو أدوات ضغط معدنية
طريقة الإنتاج	يدوية بالكامل، متعددة المراحل (مصمم، نحات، طبَّاع)	غالبًا إنتاج فردي أو صناعي في المطابع

الجانب	اليابانية	الغربية
عدد النسخ	محدود ودقيق، غالبًا بإشراف الفنان	إنتاج أوسع، أحيانًا بمشاركة تجارية
الدقة والتفاصيل	تفاصيل زخرفية دقيقة، ألوان مسطحة مائية	تفاصيل في الحفر دقيقة، درجات ظل واضحة (خاصة في الحفر)
العمالة	فريق عمل (رسام، نحات، طبَّاع، ناشر)	أحيانًا الفنان نفسه أو مطبعة تجارية مستقلة

هذا الجانب التقني يعكس الفلسفة الكامنة وراء كل أسلوب: السلاسة والدقة في اليابانية، مقابل الكثافة والسيطرة في الغربية.

3- الجماليات والفلسفة

انطلاقًا من تحليل الأعمال الفنية المختارة في هذه الدراسة تم استنتاج عدد من الفروقات الجمالية والفلسفية بين الطباعة اليابانية والغربية، لا بوصفها فروقات تقنية فحسب، بل بوصفها انعكاسات لأسس فكرية وثقافية عميقة، ويُقدِّم الجدول الآتي تلخيصًا تحليليًّا لهذه الفروقات، مستندًا إلى المفاهيم البصرية التي تجسدت فعليًّا في أعمال فنانين مثل: فان غوخ، وموني، وديغا وويسلر، مقارنة بأعمال هوكوساي وهيروشيغي، وقد تم توظيف المفاهيم الجمالية مثل: «وابي-سابي» (wabi-sabi) والرمزية الغربية في سياق بصري مقارن يُبرز أوجُه الاختلاف في النظرة إلى العالم، وفلسفة الجمال، وأساليب التعبير الفني في كل من المدرستين.

جدول رقم (7)

العنصر	الطباعة اليابانية	الطباعة الغربية
نظرة للعالم	تأملية، زائلة، شاعرية (wabi-sabi).	درامية، وصفية، توثيقية
الاهتمام باللحظة	التركيز على الحياة اليومية البسيطة	المشاهد البطولية أو الرومانسية
العلاقة بالطبيعة	انسجام وتكامل	وصف وتحليل أو تمجيد الطبيعة
الرمزية	رموز ضمنية بسيطة	معانٍ مباشرة أو دينية واضحة
الوظيفة الثقافية	فن شعبي، يعكس أن الحياة اليومية متاحة للطبقات الوسطى	وسيط إعلامي وفني، تطور ليصبح أداة للتعبير الحداثي

وفقًا لـ(Buruma, 2004) فإن الفنون اليابانية لا تهدف إلى إبهار المشاهد، بل إلى جذبه نحو لحظة صامتة من الإدراك البصري. (p. 88)، وهذا ما شدَّ الحداثيين في أوروبا.

هذه الأمثلة توضح الفروقات والسمات المميزة لكل من الطباعة اليابانية والغربية في القرن التاسع عشر.

نقاط الالتقاء والتحول:

بالرغم من وجود الاختلافات فإن التداخل الثقافي ساهم في ايجاد نقاط التقاء بينهما:

اعتماد التبسيط البصري كقيمة جمالية: ألوان مسطحة، وتفاصيل قليلة، وخطوط واضحة جعلت من البساطة قيمة جمالية.

إعادة الاعتبار للطباعة كوسيط فني مستقل: حيث كانت قبل القرن التاسع عشر في أوروبا تعامل كأداة استنساخ وليس كفن مستقل.

الابتعاد عن المركزية الأوروبية في التكوين والمنظور: تحرُّر الغربيين من القواعد الصارمة، وتجريب تكوينات جديدة أكثر بساطة.

تبني الفنون التطبيقية كنمط مشروع للفن، وليس فقط الفنون الرفيعة (الرسم والنحت): كانت هناك فجوة كبيرة وتمييز في أوروبا بين الفن الرفيع (الرسم والنحت) والفن الوظيفي أو التطبيقي (الزخرفة، الطباعة، النسيج).

كل هذه التغيرات تدل على أن تأثير الشرق على الغرب لم يكن تأثيرًا عابرًا أو سطحيًّا، بل هو ما ساهم بقوة في ظهور الحداثة الغربية.

يتبين لنا مما سبق أن الطباعة الشرقية لم تؤثر فقط في شكل الأعمال الغربية، بل أعادت صياغة المفهوم ذاته للفن المطبوع، حيث لم يعد مجرد وسيلة للنسخ، بل أصبح لغة بصرية قائمة بذاتها، قادرة على التعبير والتجديد، ومن هنا ساهمت الطباعة في تمهيد الطريق لظهور الحداثة الأوروبية بروح أكثر انفتاحًا وشمولًا.

النتائج ومناقشتها

أحدثت الطباعة اليابانية ثورة بصرية في التكوين الفني الغربي، من خلال اعتمادها على التكوين غير المركزي، والفراغ الإيجابي، والمنظور المسطح، وهي سمات شكلت انزياحًا حاسمًا عن قواعد التكوين الأكاديمي الأوروبي، وتشير دراسة ويسبرغ (1975) Weisberg إلى أن هذا التكوين اللامركزي كان أحد أبرز ملامح الطباعة اليابانية، وأدَّى إلى تحفيز فنانين مثل فان غوخ وديغا على التخلي عن التماثل الصارم، كذلك يوضح فيشمان (1999) Wichmann أن غياب المنظور الخطي في أوكييو-إه أعاد تعريف العلاقة بين المشاهد والفراغ، ما مكَّن الفنانين الغربيين من استكشاف أساليب أكثر حرية وديناميكية، وقد لاحظ إيفاس (1974) Ives أن هذا النوع من التكوين منح المشهد طابعًا لحظويًّا وزمنيًّا يبتعد عن البناء السردي الكلاسيكي، مما

مهَّد لظهور مفاهيم الحداثة البصرية.

شـكَّلت الطباعـة اليابانيـة وسـيطًا ثقافيًّـا وجماليًّـا فعَّـالًا، بفضـل سـهولة إعـادة إنتاجهـا وتوزيعهـا، ممـا أسـهم فـي انتشـارها علـى نطـاق واسـع فـي أوروبـا، لتصبـح مرجعًـا بصريًّـا مباشـرًا للفنانيـن الغربييـن.

بحسـب جـوث (2004) Guth فإن تجـارة المطبوعـات اليابانية لـم تكن مجرد حركة اقتصادية، بل وسـيلة ثقافيـة مثَّلـت التقـاءً مباشـرًا بيـن ذائقتيـن بصريتيـن، ويُؤكـد (2004) Ives أن العديـد مـن الفنانيـن الأوروبييـن- مثـل: فـان غـوخ ومونيـه- امتلكوا مجموعـات كاملة من هـذه المطبوعات، ولـم يكتفـوا بمشـاهدتها، بـل درسـوها ونسـخوها أحيانًـا، كما أشـار جالـزا (2003) Calza إلى أن هذا التفاعـل لـم يكـن فقـط عبـر المعـارض والمتاحـف، بـل عبـر الحيـاة اليوميـة للفنـان، حيـث أصبحـت الطباعـة اليابانيـة «جـزءًا من الاسـتوديو الغربي».

تغيَّـر دور الطباعـة الغربيـة نتيجـة التأثيـر الياباني؛ إذ انتقلـت مـن وظيفتهـا التوثيقيـة أو النصّيـة إلـى وسـيلة جماليـة تعبيريـة قائمـة بذاتهـا.

يـرى جريفيثـس (1996) Griffiths أن الطباعـة الغربيـة قبـل القـرن التاسـع عشـر كانـت تـدور فـي فلَـك النـص أو الصـورة التوضيحيـة، أمـا بعـد تأثيـر اليابـان فقـد بـدأت تتحـرر مـن هـذا التبعيـة، ويتفـق (1953) Ivins فـي تحليلـه الكلاسـيكي مـع هـذا التحوُّل، موضحًـا أن الطباعـة تحوَّلـت إلـى نظـام بصـري مسـتقل عـن التدويـن، وقـد أتـاح التأثـر اليابانـي لبعـض الفنانيـن الغربييـن تبنِّـي ممارسـات أكثـر حريـة وتجريبًـا، ضمـن إطـار جمالـي يركِّـز علـى التكويـن واللـون، دون الانفصـال التـام عـن الـدور التوثيقـي للطباعـة، ممـا مهَّـد لـولادة تيـارات طباعيـة ذات طابـع حداثـي.

أثَّـرت الفلسـفة الجماليـة الشـرقية فـي الذائقـة الغربيـة، لا سـيما فـي تبنـي مفاهيـم مثـل: التبسـيط، والصمـت، والزمنيـة العابـرة.(wabi-sabi)

يصـف لامبـورن (2005) Lambourne كيـف فُتنـت الحداثـة الغربيـة بالهـدوء البصـري الـذي تمثلـه المطبوعـات اليابانيـة، كبديـل للدراميـة الغربيـة، ويضيـف (1999) Wichmann أن التلقـي الغربـي للفـن الشـرقي لـم يكـن سـطحيًّا، بـل انفتـح علـى مفاهيـم عميقـة مثـل: التلاشـي، والنقـص المتعمـد، واللحظـة العابـرة، وهـو مـا انعكـس لاحقًـا فـي ظهـور تيـارات مثـل: الانطباعيـة، والتجريـد، حيـث يظهـر التركيـز علـى التعبيـر الآنـي بـدلًا مـن السـرد، وعلـى الكتلـة اللونيـة بـدلًا مـن الوهـم الواقعـي.

سـاهم التفاعـل البصـري بيـن الشـرق والغـرب فـي نشـوء مفهـوم «العالميـة البصريـة» بوصفهـا تراكبًـا ثقافيًّـا أنتـج لغـة فنيـة عابـرة للحـدود سـبقت مفاهيـم العولمـة الثقافيـة الحديثـة.

يـرى سـعيد (1978) Said أن التبـادل البصـري لـم يكـن متكافئًـا، لكنـه أثمـر عـن تحـول جـذري فـي نظـرة الغـرب إلـى الشـرق كمصـدر للتجديـد لا كموضـوع استشـراقي فقـط، ويشـير بـورك

Burke (2009) إلى أن لحظات التهجين الثقافي الكبرى -ومنها الجابونية- أنتجت أنماطًا فنية هجينة تجاوزت الانتماءات القومية، وأسست لنموذج حداثي عالمي، كما يُوضح جوث (Guth 2004) أن فن الطباعة -بمرونته وانتشاره- كان الوسيط الأمثل لهذا التفاعل، بما أتاحه من تداول الأفكار البصرية بصورة واسعة وملموسة.

التوصيات

تعزيز الدراسات المقارنة بين الفنون الشرقية والغربية في مجال الطباعة الفنية، من خلال تناول منهجي للتحولات الشكلية والمفاهيمية التي نشأت بفعل التفاعل الثقافي بين الجانبين، مع التركيز على تحليل الأعمال الفنية، وليس الاكتفاء بالسرد التاريخي.

إعادة الاعتبار للطباعة كوسيط بصري تعبيري مستقل، يمتلك بنية لغوية وفلسفية خاصة، تستدعي تضمينه في مناهج الفنون البصرية كحقل بحثي منفصل يوازي الرسم والتصوير، ويسهم في توسعة فهم الطلاب لإمكانات التعبير بالطباعة.

دعم إدراج وحدات دراسية متخصصة بالطباعة الشرقية والغربية ضمن المقررات الجامعية تتناول الجوانب التقنية والجمالية والفكرية للطباعة، وتُدرَّس بأسلوب تطبيقي ونقدي يراعي الخصائص الثقافية المتعددة.

تشجيع الباحثين والفنانين على دراسة الفلسفات البصرية المختلفة بين الشرق والغرب، من خلال تحليل الأعمال الفنية في ضوء مفاهيم مثل: التوازن، والتأمل، والحسية، والاختزال، وربطها بالسياقات الفكرية والثقافية التي نشأت فيها.

اقتراح تأسيس مَعارض دائمة ومتاحف متخصصة في فنون الطباعة الشرقية والغربية تعرض نماذج من الأعمال التاريخية والمعاصرة، وتُبرز دور الطباعة في توثيق التراث البصري العالمي، بما يُعزز الوعي الفني لدى الجمهور، ويدعم الأبحاث البصرية المتخصصة.

إجراء بحوث تطبيقية في تأثير الطبعات الشرقية على التصميم المعاصر، خصوصًا في مجالات تصميم الكتب، والملصقات، والأزياء، والوسائط الرقمية، التي تشهد الآن عودة قوية لمبادئ التبسيط والأسلوب المسطح.

المراجع

- الجاسر، هيفاء عبدالله جاسر، شلبي، عبير إبراهيم الدسوقي محمد، ورقية، وفاء السيد علي..(2024) استحداث تصميمات ملابس نسائية معاصرة لتحقيق استدامة السدو السعودي.المجلة السعودية للفن والتصميم، 4(3)، 139-183. https://doi.org/10.57194-2351-003-004-004
- عطية، ضحى يوسف. (2024). اللون في الحِرَف اليدوية السعودية تقليديًّا وحديثًا: الاستخدامات والتطبيقات في السدو. المجلة السعودية للفن والتصميم، 4(3)، 138-108. https://doi.org/10.57194-2351-003-003-004

References

- ʻAṭiya, Ḍuḥā Yūsuf. (2024). al-Lawn fī al-ḥiraf al-yadawiyya al-Saʻūdiyya taqlīdiyyan wa-ḥadīthan: al-istikhdāmāt wa-l-taṭbīqāt fī al-sadw. al-Majalla al-Saʻūdiyya li-l-fann wa-l-taṣmīm, 4(3), 108–138. https://doi.org/10.57194-2351/003-003-004 [In Arabic].
- al-Jāsir, Haifāʼ ʻAbd Allāh Jāsir, Shalabī, ʻAbīr Ibrāhīm al-Dasūqī Muḥammad, wa-Ruqayya, Wafāʼ al-Sayyid ʻAlī. (2024). Istihdāth taṣmīmāt malābis nisāʼiyya muʻāṣira li-taḥqīq istidāma al-sadw al-Saʻūdī. al-Majalla al-Saʻūdiyya li-l-fann wa-l-taṣmīm, 4(3), 139–183. https://doi.org/10.57194004-003-004-2351/ [In Arabic].
- Burke, P. (2009). Cultural hybridity. Cambridge: Polity Press.
- Buruma, I. (2004). Inventing Japan: 1853–1964. New York: Modern Library.
- Calza, G. C. (2003). Hokusai. Cologne: Taschen.
- Chu, P. (2004). Nineteenth-century European art. Upper Saddle River, NJ: Pearson Prentice Hall.
- Clark, T. (2010). Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print. London: Thames & Hudson.
- Clark Art Institute. (n.d.). Plum Garden in Kameido by Utagawa Hiroshige. Retrieved July 19, 2025, from https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/plum-garden-at-kameido
- Detroit Institute of Arts. (n.d.). Nocturne: Blue and Silver – Cremorne Lights (1871) by James McNeill Whistler. Retrieved July 19, 2025, from https://dia.org/art/collection/object/nocturne-blue-and-silver-cremorne-lights-54372

- Duret, T. (1971). Claude Monet and Japanese Art. Tokyo: Heibonsha.
- Eisenman, S. F. (2001). Nineteenth Century Art: A Critical History. London: Thames & Hudson.
- Elite Realty. (2022, March 15). Japanese Garden Bridge Designs. Retrieved from
- https://www.myaustinelite.com/japanese-garden-bridge-designs/4444/
- Elkins, J. (1996). The object stares back: On the nature of seeing. New York: Simon & Schuster.
- Forrer, M. (1991). Hokusai: Prints and drawings. Munich: Prestel Publishing.
- Forrer, M. (2016). Hokusai: Prints and drawings (2nd ed.). Munich: Prestel Publishing.
- French Gardens. (n.d.). Monet's Garden – Giverny. Retrieved July 19, 2025, from https://www.french-gardens.com/gardens/monetsgarden.php
- Furukawa, T. (2000). Masters of Japanese woodblock prints. Tokyo: Kodansha International.
- Gordon, A. (2014). A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Griffiths, A. (1996). Prints and printmaking: An introduction to history and techniques. Berkeley: University of California Press.
- Guth, C. (1996). Art of Edo Japan: The artist and the city, 1615–1868. New Haven: Yale University Press.
- Guth, C. (2015). The printed image in the West: Japan and Impressionism. British Museum Press.
- Ives, C. (2004). Japonisme. In Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/jpon/hd_jpon.htm
- Ives, C. F. (1974). The great wave: The influence of Japanese woodcuts on French prints. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ivins, W. M. (1953). Prints and visual communication. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jansen, L., Luijten, H., & Bakker, N. (Eds.). (2009). Vincent van Gogh: The

letters (4). Thames & Hudson.

- Kuiper, K. (2025, July 8). Modernism. In Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/art/Modernism
- Lambourne, L. (2005). Japonisme: Cultural crossings between Japan and the West. London: Phaidon Press.
- Lane, R. (1978). Images from the floating world: The Japanese print. Oxford: Oxford University Press.
- Locher, H. (2010). The art of composition: Theory and practice. Princeton University Press.
- Merrill, L. (2003). After Whistler: The artist and his influence on American painting. New Haven: Yale University Press.
- Merrill, L. (2003). Whistler: A life for art's sake. Yale University Press.
- Mirzoeff, N. (2009). An introduction to visual culture (2nd ed.). London: Routledge.
- Nippon.com. (2020, March 2). Seeking Shelter from the Rain Under a Tree (c. 1799–1800) by Kitagawa Utamaro. Retrieved from https://www.nippon.com/en/japan-topics/b11602/?cx_recs_click=true
- Prideaux, T. (1970). The world of Whistler, 1834–1903. New York: Time-Life Books.
- Read, H. (1965). A concise history of modern painting. London: Thames and Hudson.
- Rose, G. (2016). Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials (4th ed.). Sage Publications.
- Rosenblum, R. (2001). 19th-century art. Upper Saddle River, NJ: Pearson Education.
- Said, E. W. (1978). Orientalism. New York: Vintage Books.
- Silverman, D. P. (2000). Van Gogh and Gauguin: The search for sacred art. Farrar, Straus and Giroux.
- Smith, H. D. (1980). Ukiyo-e: Images of unknown Japan. London: British Museum Press.

- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). The Japanese Bridge (1899) by Claude Monet. Retrieved July 19, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437127
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). The Rehearsal on Stage (c. 1874) by Edgar Degas. Retrieved July 19, 2025, from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436154
- Tinterow, G. (1994). Degas and the art of Japan. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Twyman, M. (1998). Breaking the mould: The first hundred years of lithography. London: British Library.
- Van Gogh, V. (2003). The letters of Vincent van Gogh (M. Roskill, Ed.). London: Penguin Classics.
- Van Gogh Museum. (n.d.). Plum Orchard (after Hiroshige), 1887 – Vincent van Gogh. Retrieved July 19, 2025, from https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0184V1962
- Weisberg, G. P. (1975). The Japonisme style in Western art. Cleveland, OH: Cleveland Museum of Art.
- Weisberg, G. P. (1990). The Orient expressed: Japan's influence on Western art, 1854–1918. Alexandria, VA: Art Services International.
- Weisberg, G. P. (2010). Japonisme: Japanese influence on French art 1854–1910. Cleveland Museum of Art.
- Weisberg, G. P., & Eissenstat, E. (2019). Japonisme and the rise of the modern art movement: The arts of the Meiji period. Thames & Hudson.
- Wichmann, S. (1991). Japonisme: The Japanese influence on Western art in the 19th and 20th centuries. Thames & Hudson.
- Wichmann, S. (1999). Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858. London: Thames & Hudson.