٤-٥- ملخص البحث باللغة العربية

مع سطوع فجر القرن العشرين بدأت في العالم بوادر تطور جديدة تندفع باتجاه الحداثة والتصنيع في جميع جوانب الحياة، وكانت اليابان جزءاً من هذا التطور، والذي شمل كافة مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية وصولاً إلى الفنية، وهو ما يهتم بحثنا في إيضاحه. وإذا كان القرن العشرين هو قرن التحولات والتطورات السريعة في اليابان والعالم، فإن نهايات القرن التاسع عشر قد شكلت الرحم الخصب الذي ولدت فيه هذه التحولات. حيث انتهت عزلة اليابان عن العالم الخارجي، وجاء عصر التغيرات الكبرى داخل البلاد، وتم إرسال الطلبة في بعثات خارجية ومِنَح إلى الدول الغربية لتلقي العلم وتجريب التقانات الحديثة، إضافةً لاستقدام الخبرات البشرية الغربية إلى اليابان. إن عوامل النجاح لدى اليابانيين تعتمد على إيمانهم بمبدأ الواقعية، أي أنك لا تستطيع تغيير العالم برفضه ولكن بقبوله، وإيمانهم بالتجريب ورفع مستوى الوعي بأهمية العمل اليدوي واحترامه، ومحاولة ترويض الطبيعة والتحكم بها، وإيمانهم بهويتهم الوطنية من خلال ترسيخها في عقول أطفالهم، ووعيهم الشديد لأهمية التَعَلُّم من الخارج.

*- **الباب الأول** من هذا البحث والذي يحمل عنوان: **(المظاهر الثقافية والاجتماعية والفنية السائدة في اليابان في القرن العشرين)**، وقد تم تقسيمه إلى فصلين: في **الفصل الأول** نتحدث بشكلٍ عام عن تأليه المظاهر الطبيعية العائدة لديانة (شنتو)، وتأكيد الديانة (البوذية) لمسائل تعدد الأرواح والنقاء والزهد، والنظام العقلاني للفلسفة (الكونفوشية)، وتأكيد مبدأ التلقائية الكونية المرن في المعتقد التجريبي الصوفي للفلسفة (التاوية)، ودور الديانة المسيحية في تحديث اليابان، وعن العلاقة الوثيقة بين الإنسان الياباني والطبيعة والبيوت والأمتعة اليابانية التقليدية إلى جانب أنواع المسارح اليابانية التقليدية والرموز التصويرية في الكتابة اليابانية ومدارس التصوير اليابانية القديمة وبشكلٍ خاص مدرسة (أوكيو – ي) ومدى تأثير هذه المدرسة على الفن الغربي الحديث. أما **الفصل الثاني** فيتحدث عن ظهور مذاهب فلسفية مُعاصِرَة في اليابان كالوجودية والبراغماتية، وعن التغيير الذي طرأ على حياة المرأة اليابانية والمجتمع الياباني بعد إصلاح (ميجي)، ويلقي الضوء على كيفية تطور السينما والتلفزيون ورسومات (المانغا) و(الأنيمي) و(ألعاب الفيديو) وفن التصوير الضوئي. لقد ظهرت محاولات التحديث في جميع جوانب الحياة، كما تم الاقتداء بتجارب الغرب وخاصةً في مجال الفنون الجميلة، وبشكلٍ خاص فنون التصوير والحفر، حيث تأسست (المدرسة التقانية للفنون) عام (١٨٧٦)م. كأول مدرسةٍ مختصةٍ في تعليم التصوير

الياباني وفق النمط الغربي داخل البلاد، مما أدى إلى قيام ردَّاتِ فعلٍ عنيفةٍ ضد هذه المدرسة، وقيام تيارات فنية مضادة لها، خاصةً في ثمانينيات القرن التاسع عشر، ولذلك استعرضنا في هذا الفصل تيارات التصوير الياباني المتأثرة بالتيارات الأوروبية الحديثة، كتيار المصورين اليابانيين المُحَاكِي للأسلوب الغربي والذي يسمى (يوغا)، وتيار تصوير العناصر اليابانية برؤية وتقانات غربية والذي يسمى (نيهونغا)، ودور هذين التيارين في ظهور التصوير الياباني الحديث لاحقاً.

وإذا كان أسلوب مدرسة (أوكيو–إي) قد تراجع وضعف مع بدايات القرن العشرين أمام مد الأسلوب الغربي، فإن ذلك سيشكل لاحقاً تنافساً وجدلاً طويلاً بين حركات فنية متباينة فيما بينها. لذلك جاء **الباب الثاني** من هذا البحث بعنوان: **(الصراع بين الوافد والموروث في الأعمال الفنية اليابانية المطبوعة في النصف الأول من القرن العشرين)**، وهو يقسم إلى فصلين: في **الفصل الأول** نتحدث عن قيام مجموعة من الفنانين اليابانيين بتشكيل حركة الطباعة الجديدة (أوكيو– ي الحديثة) المناهضة للأساليب والتقانات الغربية التي اجتاحت الوسط الفني الياباني بعد إصلاح (ميجي)، حيث نشأت هذه الحركة الفنية بين عامي (١٩١٥–١٩٤٠)م.، وذلك عبر إحيائهم لتقاليد مدرسة (أوكيو–ي) العريقة، مع الاستفادة من الأساليب الواقعية للفن الغربي. لكن خلال عام (١٩٣١)م.، كانت اليابان في طريقها نحو نظامٍ استبدادي معادٍ للغرب، وذلك نتيجة لتدهور الوضع المالي، والكساد الاقتصادي، وتَضَخُّم دور القوى الاستعمارية الغربية في البلاد، والذي اختفى معه شعور اليابانيين بالاستقرار والأمان السياسي والاقتصادي، فتولدت لديهم مشاعر الريبة والشك تجاه بقية أنحاء العالم، وهذا بدوره أدى إلى تراجع شعبية حركة (الطباعة الخلاقة) ذات الأسلوب الغربي، واستفادت حركة (أوكيو–إي الجديدة) من تنامي الشعور القومي الياباني، وقد تميزت هذه المرحلة بإنتاج مطبوعات عن مشاهد عامة للقرى والبلدات بحسٍ سوداويٍ كئيب من خلال تصوير الثلج والمطر والضباب والظلمة، وهو ما كان يعكس حالة الخوف والاضطراب التي تعيشها البلاد قبل الحرب العالمية الثانية وخلالها. وكان من أشهر فناني هذه الحركة الفنان (هاشيغوشي غويو) المتأثر بموضوعات وأساليب الفنان الياباني العريق (كيتاغاوا أوتامار)، حيث امتلك رغبةً جَامِحَةً في تطوير هذه الأساليب وقد اشتهر بإعادة إحياء رسوم النساء الجميلات التقليدية ولكن بوضعياتٍ غريبة وأسلوبٍ بسيط. أيضاً لقد جاءت أعمال الفنان (إيتو شينسوي) ضمن هذا الفصل لتؤكد على دور المصورين الفرنسيين أمثال (إدغار ديغا) في إدخال الأساليب الواقعية لمطبوعات الأوجه والملامح اليابانية. لقد تحدث هذا الفصل أيضاً عن رؤية الفنان (ناتوري شونسن) الواقعية في تطوير أساليب رسومات المسرح القديمة، وعن قدرة الفنان (كاواسي هاسوي) في تأويل موضوع المناظر الطبيعة العريق مع عدم اعترافه بالعَقلَانِيَّة الغَربِيَّة وثقافة

الضوء الحديثة إلى جانب مهارته العالية في تنفيذ ضربات الفرشاة الملونة أثناء مرحلة التصميم. لكن خلال الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، ظهرت حركات أخرى فردية عكست حالة التَقَلُّب التي يَعيشُهَا الوسط الفني الياباني، فظهر فنانون دمجوا بين مواضيع يابانية قديمة، وأساليب غربية حديثة، وقد شَكَّلَ ذلك بدايات التمرد والعصيان ضد أساليب حركة (الطباعة الجديدة) وذلك عبر الألوان الباهتة لمطبوعات الفنان (تاكيهسا يوميجي) والتي تُجَسِّد أيضاً ملامح أوجه وملابس وتسريحات شعر غربية، وأيضاً من خلال مطبوعات المشاهد العامة للفنان (هيروشي يوشيدا) التي تُحَاكِي أساليب التصوير في اللوحات الزيتية الغربية. أما **الفصل الثاني** من الباب الثاني فهو يتحدث عن ظهور حركة الطباعة الخلاقة في مدينة (طوكيو) عام (١٩١٨)م. على يد مجموعةٍ من الفنانين اليابانيين الدارسين في أوروبا وبشكلٍ خاص فرنسا، والمناوئين للأساليب التقليدية المحلية، حيث قاموا بتجريب المواضيع والأساليب والتقانات الغربية الحديثة مع استبعادهم لمعظم مبادئ مدرسة (أوكيو–ي) الأم، فتأثرت أعمالهم الطباعية بالأساليب والتقانات الأوروبية الحديثة، كما يجب على فناني الحركة أن يُشارِكُوا بأنفسهم في إنجاز كافة مراحل العمل الحفرية والطباعية، وأصبحوا مؤمنين أن الطباعة هي عملٌ فني مبدع ومستقل ولا يتشابه مع أي شيء، وليس هدفاً لاستنساخ أي شيء. لقد كان الهدف من ظهور هذه الحركة هو استعادة روح العظماء، لكن برؤيَةٍ عَصرِيَّة. في هذا الفصل تم الحديث عن العقل التجريبي لمؤسس حركة الطباعة الخلاقة الفنان (كاناي ياماموتو) والمقتدي بأساليب فناني الطلائعية الأوروبية. كما استعرضنا دور فكر الفنان (أونتشي كوشيرو) كقائدٍ روحي لهذه الحركة وتميزه في إدخال التمثيل الرمزي إلى تصميماته المُجَرَّدَة، وكذلك أبرزنا مهارة الفنان (أون إيتشي هيراتسوكا) في إنتاج موضوعات دينية بوذية باستعمال تقانات وأساليب التعبيرية الأوروبية، وفيه شرحنا رؤية الفنان (فوميو كيتاووكا) الفريدة التي تؤكد بأن استخدام الورق الياباني اليدوي الصنع (واشي) مع قرص الضاغط (بارن) في أي عملٍ فني يجعل منه عملاً يابانياً أصيلاً. واستعرضنا براعة الفنان (شيكو موناكاتا) الذي ذاع صيته داخل اليابان وخارجها من خلال أسلوبه الفطري المتأثر ببوذية (الزن)، واستِفَادَتِه من عَنَاصِر وتقانات الفن الشعبي الياباني، كما تناول الموضوعات الساخرة والناقدة لعادات اليابانيين المُتَطَبِّعِين بعادات الغرب للفنان (سوميو كاواكامي). أيضاً تناول هذا الفصل علامات الدفء والشاعرية في مطبوعات الفنان (مايكاوا سينبان)، ودور فن المُلصَق الأوروبي في دفع الفنان (هايد كاوانيشي) نَحوَ التَبسِيط اللوني والتفكير السهل والنقي، وتجربة الفنان (كايوشي سايتو) في الاستلهام من أسلوب التبسيط الأوروبي وبشكلٍ خاص تأثير بصمات عروق الخشب للفنان (إدوارد مونش). وفي النهاية استعرض هذا الفصل تجارب الفنان (يوشيدا

ماساجي) في مجال التجريد الفني، وتجارب الفنان (أودا كازوما) لتقانة الطباعة الحجرية والاستلهام من ملامسها في طباعة الخشب.

ثم يأتي **الباب الثالث** من هذا البحث والذي يحمل عنوان: **(تشكُّل نزعة الفردية الأورو-أمريكية عند فناني الأعمال المطبوعة اليابانية خلال النصف الثاني من القرن العشرين)**، فيؤكد أنه بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية واستسلامها عام (١٩٤٥)م. وسيطرة قوات الاستعمار الغربي الأمريكي سياسياً واقتصادياً وعسكريا على البلاد، فقد تم استبعاد فناني حركة (الطباعة الجديدة) من الساحة الفنية اليابانية، وصعود موجة من الفنانين اليابانيين المعروفين باستقلاليتهم وتحررهم السياسي والمتأثرين بمبادئ حركة (الطباعة الخلاقة) لكن بشكلٍ فردي، حيث كانت محاولاتهم مستمرة للوصول نحو العالمية. لقد أصبحت الفترة بين عامي (١٩٥٠-١٩٧٠)م. هي الفترة التي تَمَكَّنَ فيها (التصوير على النمط الياباني) من اللحاق بركب التطورات في أوروبا والولايات المتحدة، فبدأت تظهر وللمرة الأولى أساليب فنية غربية جديدة لم تكن موجودة سابقاً في الفن الياباني، كما فتح العالم الغربي أبوابه وللمرة الأولى لاستقبال الحفارين اليابانيين الشباب منذ عام (١٩٥٠)م.، حيث قام هؤلاء وإلى جانب عملهم بتقانة طباعة القوالب الخشبية اليابانية الملونة وتقانة الستنسل المأخوذة عن الفن الشعبي الياباني، باستكشاف طرق وتقانات أوروبية جديدة بالنسبة لهم، كطرق الحفر بالماء القوي Etching، والحفر بصبغة الماء Aquatint، والحفر على النحاس أو الفولاذ بالطريقة السوداء Mezzotint، والحفر على الخشب وفق الطريقة الأوروبية Wood-engraving، إلى جانب تَعَلُّمهم طُرُق طِبَاعَة الشاشة الحريرية والطباعة الحجرية. وقد شهد العقد ما بين عامي (١٩٦٠-١٩٧٠)م. استبدال الإدراك والتذوق الفني القديم والميول الفنية القديمة لأوروبا ضِمنَ الساحة الفنية اليابانية؛ بإدراكٍ وتذوقٍ جديد متمثلٍ بثقافة الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك كنتيجةٍ طبيعيةٍ لهجرة عددٍ كبيرٍ من الفنانين اليابانيين إليها واستقرارهم فيها. ومنذ العام (١٩٧٠)م. أصبحت اليابان جزءاً أساسياً من المشهد العالمي، حيث بدأ العديد من الفنانين اليابانيين عرض لوحاتهم في المعارض العالمية، وكانت مُشَارَكَاتُهُم مُتَمَيِّزَة ونَاجِحَة، وقد تراوحت أساليبهم بين التجريدية، والتجريدية التعبيرية، والسريالية، وفن البوب، وصولاً إلى فطرية (الزن) البوذية. فالفنان الياباني بطبعه دائم البحث عن صيغ غرافيكية جديدة، كما أنَّ مخيلته تستمد زادها من خلال نوافذ الفن الحديث، من التجريدية، إلى السريالية، إلى فن العامة Pop Art، إلى الفن البصري O.P Art، إلى الفن المفاهيمي Conceptual Art، وصولاً إلى الدادائية. وإذا كانت الفنون الغربية الحديثة قد شكّلَت إحدى مصادر الفن الياباني المطبوع في القرن العشرين؛ فإن رواسب الفكر الشرقي القديم المنطلق من المفاهيم البوذية ما تزال حاضرةً في وُجدان كل فنانٍ ياباني، فجميع قوانين الفن الياباني المعاصر كانت ترتكز على تقديس البساطة،

والعفوية، والسعي دوماً نحو الطبيعة البسيطة والمُجَرَّدَة. كما أنَّ غالبية الفنانين اليابانيين المعاصرين يعززون قدراتهم التعبيرية من خلال مساهمتهم في معالجة وصنع لوحة الحفر، ومباشرتهم تجاربهم المكرسة للمواد وللغة التقانة بدأبٍ وتخيل. لكن إذا كان الكثير من الفنانين اليابانيين المعاصرين قد تأثروا بشكلٍ خاص بفنون التجريد الغربية؛ فإن ذلك لا يُلغي أبداً أن جذور رموز الكتابة اليابانية (كانجي) تحمل في طياتها معالم تجريدية مهمة أكسبت الفنانين اليابانيين ميزةً إضافيةً جديدة وهي التعبير عن العناصر الطبيعية باستخدام ما وراء التجريد الموجود في أشكال رموز (الكانجي). وقد تم تقسيم الباب الثالث إلى فصلين: **الفصل الأول** يستعرض عبقرية الفنانة (رايكا إيوامي) في تَحويل جُزُوع الخَشَب الطبيعية إلى صُوَرٍ ذِهنِيَّة تُحَاكِي الماء أو البَحر في مَطبُوعَاتِها، كما يُعَرِّف بدور فلسفة الفنان (هيديو هاجيورا) في بناء أعماله والتي تُؤكِّد بأن الشَيء الرُوحِيْ الأَصيل يَكون دائماً جديداً، كما يستعرض الأساليب المُبدِعَة للفنان (موري يوشيتوشي) في إنتاج مطبوعاتٍ تُحَاكِي موضوع رقصات المسارح اليابانية التقليدي، ثم تَحَدَّثَ هذا الفصل أيضاً عن استلهام الفنان (إكُّو تاناكا) من مسارات حَركة الفرشاة العائدة لرموز الخط الياباني (كانجي)، وعن تجسيد الفنان (أوتشي ماكوتو) لمطبوعات (أوكيو–ي) برؤيةٍ ثلاثية الأبعاد، وقد استعرضنا في هذا الفصل أيضاً المهارة العالية للفنانة (توكو شينودا) في المزاوجة بين الخط الياباني التقليدي ذي الرموز المُتَّصِلَة (هيراغانا) والتعبيرية التجريدية الحديثة، إلى جانب استعراض قدرة الفنان (تشيماي هامادا) في المزج بين الأسلوب السريالي والأسلوب الهزلي الناقد لرسومات (مانغا). أما **الفصل الثاني** من الباب الثالث فيتحدث عن تبني الفنان (ماساناري موراي) لأسلوب التجريد الغِنَائِي الشرقي، كما تحدث عن دور الفِكر الشرقي العائد للفلسفة البوذية في توجيه التعبير الفني للفنان (روكوشو ميزوفون). وقد استعرضنا أيضاً تجارب الفنان (يوشيسوكه فوناساكا) في أسلوب التجريد البِنَائِي الغربي، وتطرقنا كذلك لاستخدام الفنان (ساداو واتانابي) لأَساليب حَرَكَة (الفن الشعبي) اليابانية في مواضيع الأَيقَنَة المَسيحِيَّة، وتَبَنِّي الفنان (تيتسويا نودا) لأساليب الغموض والدعابة العائدة للفن المفاهيمي الغربي. ثم أضأنا على تَأَثُّر الفنان (آي–أو) بأفكار الدادائية الحديثة، وتأكيد الفنان (تادايوشي ناكاباياشي) على القُوَّة الكامنة في عَناصِر الطبيعة، ومهارة الفنان (شيجيرو تانيغوتشي) في التَخَيُّل عبر نوافذ الفن الحديث، وكذلك التعبيرات الحَداثِيَّة للفنان (هوداكا يوشيدا) عن الأثر البِدائِي، وتجسيد الفنان (ريوجي إكيدا) لفِكرَة التَناظُر بين عَالَمِي الجَسَد والرُوح العائدة لمفهوم الانعِكاس عند البُوذيين.

وفي النهاية يأتي **الباب الرابع** والأخير والذي يتضمن **(تجربة الباحث الفنية العملية)**، وقد استعرض فيها ما أنجزه من تجارب فنية عبر مجموعَةٍ من الأعمال الطباعية المتأثرة بروح السريالية الممزوجة بحس التهكم الياباني العائد للفنان الياباني (تشيماي هامادا)، وأفكار الفن

المفاهيمي المرتبطة بالفنان الياباني (تيتسويا نودا)، لكن وفق رؤيةٍ مَحَلِّيَّة تؤكد على التمسك بهوية الزمان والمكان. وكان الباحث حريصاً على تقديم عددٍ من الأفكار والرؤى المختلفة أثناء تنفيذ كل عملٍ مطبوع، خاصَةً على صعيد المزج بين التأثير الحفري والتأثير الطِبَاعِي، والاهتمام بملامس الورق والمواد، والاهتمام بالألوان ومزاوجتها مع العمل الفني المطبوع، مع سعيه دوماً لإبراز أهمية دور الطبيعة وأحاسيسها وموادها أسوةً بالفنانين اليابانيين. وقد بَلَغَ عدد الأعمال المُنَفَّذَة من قِبَل البَاحِث عشرون عملاً طِبَاعِياً أنجزها الباحث مُستَفيدَاً من التقانات والأساليب الفنية اليابانية في مجال فن الطباعة، فَنَفَّذَ في البداية ثلاثة أعمال فَنِّيَّة بتقانة الطباعة الحجرية (ليثوغراف)، ثم نَفَّذَ لاحقاً ستة أعمال فنية بتقانة الطباعة المعدنية الغائرة، حيث قام من خلالها بتجارب لونية تُحَاكِي أساليب عددٍ من الفنانين اليابانيين في مجال طباعة القوالب الخشبية التقليدية الملونة، مستخدماً الألوان المائية مع عجينة الرز والورق الياباني عالي الامتصاص، إلى جانب قرص الضاغط (بارن). وبعدها قام الباحث بتنفيذ ثلاثة أعمال طِباعِيَّة بتقانة الشاشة الحريرية، وقد أدخل فيها ألوان الفضي والذهبي إلى تصميماته كَمُحَاكَاتٍ منه للأثر البراق لمادة (الميكا) العائد لعددٍ من المطبوعات اليابانية القديمة والحديثة. وأخيراً فقد نَفَّذَ الباحث عملين فنيين بتقانة طباعة اللينوليوم مع استخدامه لطباعة قوالب الخشب المُلَوَّنَة بهدف الحصول على خلفيةٍ تحمل تأثير عُرُوق الخَشَب، وذلك كَمُحَاكَاةٍ منه لأهمية ملمس مادة الخشب لدى عددٍ من الفنانين اليابانيين المعاصرين. وقد قام الباحث أيضاً بإعادة إنتاج هذين العملين مع الحِرص على إبراز قوة اللون والمَلمَس، فاستخدم رش السُّكَر المخلوط مع الماء كبديلٍ لطريقة بعض الفنانين اليابانيين في رش الغراء على الورق قبل الطباعة.