من وحي اليابان

رواد الفن الحديث

من وحي اليابان

رواد الفن الحديث

بإشراف إيزابيل كان

KAPH
ART BOOKS FROM THE MIDDLE EAST

M'O Musée d'Orsay

اللوفر أبوظبي
LOUVRE ABU DHABI

دائرة الثقافة والسياحة في أبوظبي

معالي محمد خليفة المبارك، الرئيس
سعادة سيف سعيد غباش، الوكيل
محمد الفريحات، مستشار قانوني
نوال ر. الحسني، المديرة التنفيذية لقطاع الاستراتيجيات
ريتا عون-عبدو، المديرة التنفيذية لقطاع الثقافة
سعود عبد العزيز الحوسني، المدير التنفيذي بالإنابة لقطاع الخدمات المساندة
ستيف كوبستايك، المدير التنفيذي بالإنابة لقطاع التسويق والاتصال
سلطان حماد الظاهري، المدير التنفيذي لقطاع السياحة

اللوفر أبوظبي

مانويل راباتيه، المدير
أوغو بيرتوني، مسؤول الشؤون الدولية والمؤسّسية
فلورا كاستيون، مديرة إدارة خدمات الزوار
فيرجينيا فيانغا، مسؤولة إدارة المجموعات
هيروس ليسك، مستشار قانوني
دوغلاس ماسوكو، مدير إدارة العمليات التقنية
مروى ربيعة المنهالي، مديرة المشتريات والشؤون المالية
كاثرين مونلوي-فيليسيتيه، مديرة إدارة البرامج الثقافية والتعليمية
د. ثريا نجيم، المديرة العلمية المسؤولة عن الحفظ والمجموعات
شيماء السويدي، مديرة الموارد البشرية

وكالة متاحف فرنسا

مجلس الإدارة

لورانس دي كار، رئيسة المؤسسة العامة لمتحفي أورسيه وأورانجوري
لورانس أنجيل، رئيسة المكتبة الوطنية الفرنسية
كريستيان جياكوموتو، رئيس لجنة تدقيق الحسابات
جان غيغينو، رئيس لجنة المكافآت
سيلفي هوباك، رئيسة المؤسسة العامة لرابطة المتاحف الوطنية والقصر الكبير
سيرج لافينيه، رئيس مركز بومبيدو
صوفي ماكاريو، رئيسة المتحف الوطني للفنون الآسيوية – غيميه
ستيفان مارتان، رئيس متحف رصيف برانلي – جاك شيراك
جان لوك مارتينيز، رئيس مدير متحف اللوفر
كريم مطّلب، مدير عام متحف اللوفر
ألبرتو فيال، المستشار الدبلوماسي لمتحف اللوفر
لورانس أوير، مديرة التعاون الثقافي والجامعي والأبحاث، وزارة الشؤون الخارجية
مونيك شوارتز-أوتيسييه، المراقبة الاقتصادية والمالية العامة، وزارة الاقتصاد
أيريك لوفابر، مفوّض الحسابات

آن ميني-هورن، المديرة العامة
ماري آن جينو، المديرة العامة المساعدة
جان فرانسوا شارنييه، المدير العلمي
أوليفيا بورا، مساعدة مدير مسؤولة عن الحفظ
أوليفيا دافيدسون، رئيسة قسم المعارض والمناسبات
جان فالير أريفون، مدير تنفيذ المشروعات
كاتيا كارتاشيف، مديرة العمليات

متحف أورسيه

لورانس دي كار، الرئيسة
أرنو أوزيديديزوك، المدير العام
فرانسيس ستاينبوك، المدير العام المساعد
سيلفي باتري، مدير الحفظ والمجموعات
هيلين فلون، مديرة المعارض

الإدارة العلمية للكتالوج

إيزابيل كان، رئيسة أمناء قسم اللوحات، متحف أورسيه

النشر

وكالة متاحف فرنسا
أوليفيا دافيدسون، رئيسة قسم المعارض والفعاليات
أنابيل لاكور، مديرة المعارض
سيلين مولار، محررة مستقلة
لدى وكالة متاحف فرنسا
أليس فوشيه، مساعدة تحرير مستقلة
لدى وكالة متاحف فرنسا

اللوفر أبوظبي
كاثرين مونلوي فيليسيتيه، مديرة إدارة البرامج
الثقافية والتعليمية
جولييت سينغر، أمينة اللوحات الحديثة
والمعاصرة
أماندا نيكول سميث، مديرة المشروعات،
إدارة البرامج الثقافية والتعليمية
محمد زقر، محرر أول للمنشورات،
إدارة البرامج الثقافية والتعليمية

نُشر هذا الكتالوج بمناسبة إقامة معرض
«من وحي اليابان، رواد الفن الحديث»
الذي ينظمه كل من اللوفر أبوظبي، المؤسسة العامة لمتحفي أورسيه
وأورانجوري ووكالة متاحف فرنسا.
أقيم المعرض في متحف اللوفر أبوظبي
من 6 سبتمبر إلى 24 نوفمبر 2018

الإدارة

إيزابيل كان، رئيسة أمناء قسم اللوحات، متحف أورسيه

التصميم

لورانس فونتان

يتضمن هذا المعرض أعمال استثنائية من مجموعات
اللوفر أبوظبي و**المؤسسة العامة لمتحفي أورسيه وأورانجوري**.

يود المنظمون الإعراب عن شكرهم وامتنانهم للمتاحف والمؤسسات
التي دعمت هذا المشروع وقدّمت أعمال رئيسية من مجموعاتها:
المكتبة الوطنية الفرنسية
ومتحف الفنون الآسيوية – غيميه،
ومتحف الفنون الزخرفية.

المؤلفون

د. غليام أندريه (غ. أ)، أمين الفنون الآسيوية،
اللوفر أبوظبي

إستيل بيغيه (إ. ب)، مسؤولة الدراسات التوثيقية،
متحف أورسيه

كلير برناردي (ك. ب)، أمينة قسم اللوحات،،
متحف أورسيه

إيزابيل كان (إ. ك)، رئيسة أمناء قسم اللوحات،
متحف أورسيه

إيليز دوبرويل، أمينة الفنون الزخرفية،
متحف أورسيه

فابيان فرافالو، أمينة الفنون الزخرفية،
مؤسسة غاندور للفن، جنيف

بريجيت كوياما ريشار، أستاذة في جامعة موزاشي، طوكيو

لوسيل بياريه (ل. ب)، مسؤولة الدراسات التوثيقية،
متحف أورسيه

الفهرس

الكلمات التمهيدية

معالي محمد خليفة المبارك
رئيس دائرة الثقافة والسياحة - أبوظبي 11

جون لوك مارتينيز
رئيس المجلس العلمي لوكالة متاحف فرنسا
رئيس ومدير متحف اللوفر 13

مانويل راباتيه
مدير اللوفر أبوظبي 15

لورانس دي كار
رئيسة متحفي أورسيه وأورانجوري 17

باريس عام 1900 19

جماعة «نابي»، رسامون ونقاشون: «نفس جديد»
إيزابيل كان 44

سيغفريد بينغ ورسّامو جماعة «نابي»، بين تأثير الفن الياباني والفن الجديد
بريجيت كوياما ريشار 56

جماعة «نابي» وفنانو الزخرفة: نحو الزخرفة الداخلية الحديثة
إيليز دوبروي 66

تعريف فن الزخرفة الحديث: جماعة «نابي» والنقاد
فابيان فرافالو 72

شاشة مسطحة 78

حكايات الأرابيسك 98

الاستمرارية والانقطاع 114

روائع رمزية 130

مقتطفات مختارة 148

الملاحق
السير الذاتية 162
المراجع 169
فهرس الأعلام 172

تمهيد

يسرني بعد اختتام المعرضين الافتتاحيين «من لوفر إلى آخر» و«العالم برؤية كروية» في اللوفر أبوظبي، أن أعلن عن افتتاح هذا الموسم الثقافي الجديد الذي خُصّص بأكمله لتناول موضوع التبادل بين الثقافات. فالتبادل الثقافي يكمن في صميم هوية اللوفر أبوظبي، كما أنه جزء لا يتجزأ من تاريخنا وثقافتنا. ولذا، ارتأينا أن تكون المعارض الأربعة خلال هذا الموسم منصة لتعميق هذا التبادل وتفعيله والاحتفاء به.

يأتي أول هذه المعارض بعنوان «من وحي اليابان: رواد الفن الحديث» ليسلّط الضوء على أعمال مجموعة من الفنانين الغربيين الطليعيين عرفوا باسم جماعة «نابي» تبنوا التجديد في الفن في القرن التاسع عشر، واشتهروا بشغفهم بفن الشرق الأقصى منذ انفتاح اليابان على الغرب عام 1853، وذلك بعد انعزال دام أكثر من قرنين. فقد تلا الشغف بالفن الياباني (Japonism) حركة الاستشراق التي فتنت فناني الحركة الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، والتي كانت قد تلت بدورها موجة الإقبال على التحف الفنية الصينية في البلاطات الأوروبية في نهاية القرن الثامن عشر.

وليس من قبيل الصدفة أن نجد أعمال هؤلاء الفنانين تُعرض في اللوفر أبوظبي، وهم الذين عُرف عنهم افتتانهم بالشرق والشرق الأقصى. فاليوم، تتطلع أبوظبي هي بدورها إلى آسيا في القرن الحادي والعشرين بوصفها مصدر إلهام وتبادل ثقافي. ونحن نفخر بكون هذا التطلع متبادلاً، كما يتضح من عدد زائري المتحف الذين يأتي عشرون بالمئة منهم من قارة آسيا.

يعكس المعرض وجهاً آخر من أوجه التعاون المثمر بين اللوفر أبوظبي والمتاحف الفرنسية، ويأتي من ثم لدعم سياسة إعارة الأعمال الفنية الطويلة الأمد لقاعات العرض الدائمة في المتحف، التي تجسّد بدورها علاقات التعاون الوثيقة والودية القائمة بين أعضاء الفريقين الإماراتي والفرنسي.

معالي محمد خليفة المبارك
رئيس دائرة الثقافة والسياحة - أبوظبي

تمهيد

شهد افتتاح متحف اللوفر أبوظبي نجاحاً هائلاً واستحق المتحف تسميته «بأجمل متحف في القرن الحادي والعشرين». ولا بدّ من تعزيز هذا النجاح على المدى الطويل من خلال تطوير العلاقة التي تربط المتحف بجمهوره والطريقة التي تتكامل بها معارضه المؤقتة مع مجموعاته الفنية الدائمة.

لقد أقام اللوفر أبوظبي بالتعاون مع المتاحف الفرنسية حتى الآن معرضين مميزين نجحا في جذب العديد من الزوار. كان المعرض الأول بعنوان «من لوفر إلى آخر» وتناول نشأة متحف اللوفر وولادة مفهوم المتحف العالمي. ثم تلاه معرض«العالم برؤية كروية» الذي أقيم بالتعاون مع المكتبة الوطنية الفرنسية وتناول موضوع تطوّر تصوير كوكب الأرض عبر مختلف العصور والحضارات.

أما المعرض الثالث لمتحف اللوفر أبوظبي الذي يقام بالتعاون مع متحف أورسيه، فيتناول موضوعاً مختلفاً تماماً، هو الفن الياباني وتأثيره في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وظهور الزخرفة الحديثة. بالنسبة لمن سمّوا أنفسهم بجماعة «نابي» ـ بول سيروزييه وموريس دوني وبيار بونار... ـ كان اكتشاف المطبوعات اليابانية في الفترة التي تلت بول غوغان بمثابة مصدر وحي فتح أمامهم آفاقًا جديدة وأدى إلى ولادة حركة فنية فريدة تجمع بين المبادئ الجمالية للإيطاليين البدائيين وتلك التي اعتمدها هوكوساي أو هيروشيغه، والتي أراد بها إلغاء الحدود بين الفنون المنبثقة عن الأكاديمية من أجل بناء فن متكامل يشمل الرسم وفن الزخرفة أو الزخرفة المعمارية.

يسعى اللوفر أبوظبي من خلال معرض«من وحي اليابان: رواد الفن الحديث» إلى تسليط الضوء على التبادل الثقافي بين الشرق والغرب، وتوضيح فترات القطيعة الكبرى التي أدت إلى ظهور الفن المعاصر، وذلك من خلال تنظيم معرض حول أعمال الفنانين الطليعيين في كل خريف بالتزامن مع معرض «فن أبوظبي» الذي يلقي الضوء على إبداعات القرن الحادي والعشرين.

يعكس تنوع الموضوعات التي تتناولها هذه المعارض الثلاثة مدى ثراء المجموعات الفنية للمتاحف الفرنسية، كما تجسّد هذه المعارض الرؤية العالمية التي يحملها اللوفر أبوظبي بغية توضيح العوامل التي ساعدت الثقافة البصرية المشتركة في فرض نفسها على العالم بفعل كثرة فرص التواصل بين الشعوب.

لا يفوتني أن أشيد هنا بالجهود المدهشة التي بذلتها أمينة متحف أورسيه إيزابيل كان وكل فرق العمل المختلفة في المتحف ورئيسته لورانس دي كار، وكذلك بجهود فرق العمل في وكالة متاحف فرنسا التي سعت كلها جاهدة لإقامة هذا المعرض.

أتمنى أن يسهم معرض «من وحي اليابان» الذي يقام بعد مائة وخمسين عاماً على بداية فترة ميجي (Meiji) وانفتاح اليابان على العالم، في تعزيز معرفتنا بعلاقات الافتتان المتبادل بين آسيا وأوروبا.

جون لوك مارتينيز
رئيس المجلس العلمي لوكالة متاحف فرنسا
رئيس ومدير متحف اللوفر

تمهيد

إنّ معرض «من وحي اليابان: رواد الفن الحديث» كما يظهر من عنوانه، لدليل على عزم متحف اللوفر أبوظبي غرس مفهوم التبادل بين الثقافات في صميم برامجه الثقافية.

وبمناسبة افتتاح هذا الموسم الثاني في المتحف، يلقي المعرض الضوء على دور الجمالية اليابانية ومساهمتها الرئيسية في تطور فن الزخرفة الحديثة، كما يتيح اكتشاف جانبًا مجهولاً من فن جماعة «نابي»، ونذكر من أبرز وجوههم «إدوار فويار» (Edouard Vuillard)، و«بيار بونار» (Pierre Bonnard)، و«موريس دوني» (Maurice Denis)، و«كير كزافييه روسيل» (Ker Xavier Roussel).

يضم هذا المعرض الذي تولّت إعداده إيزابيل كان، رئيسة أمناء قسم الرسوم الفنية في متحف أورسيه، مجموعة من الرسوم والزخارف والستائر الجدارية التي رسمها فنانو جماعة «نابي»، بالإضافة إلى أعمال للفنان «بول سيروزييه» (Paul Sérusier) ومجموعة من اللوحات الاستثنائية بتوقيع «أوديلون ريدون» (Odilon Redon).

سوف يتيح عرض مجموعة من الصور المطبوعة والستائر الجدارية اليابانية الآتية من مجموعات متحف أورسيه ومتحف غيميه للفنون الآسيوية واللوفر أبوظبي إجراء مقارنات مثيرة للاهتمام.

لم يسبق لمعرض آخر بهذا الحجم أن تناول تأثير لوحات «أوكييو- إه» (ukiyo-e) الخشبية والرسم الياباني بصفة عامة في الأعمال الزخرفية لجماعة «نابي»، وسيكتمل المعرض ببرنامج تبادل ثقافي محوره فن «المانغا» (manga) الذي يؤكد الافتتان المستمر بالفن الشعبي الياباني. يحرص اللوفر أبوظبي على إرساء سياسته الثقافية ضمن التاريخ الطويل للبشرية وعلى تسليط الضوء على التأثيرات الثقافية المتبادلة.

ومن المؤكد أنه لم يكن لهذا المعرض أن يرى النور لولا التعاون الوثيق بين الفرق العلمية في اللوفر أبوظبي والمتاحف الفرنسية الشريكة للمتحف.

في الختام، أود أن أتوجه بخالص الشكر والتقدير لما قدمه لنا متحف أورسيه ورئيسته لورانس دي كار ورئيسه السابق غي كوجيفال من دعم لا يقدّر بثمن، وأيضًا إلى سوفي مكاريو، رئيسة متحف غيميه للفنون الآسيوية، وإلى كل من متحف الفنون الزخرفية والمكتبة الوطنية الفرنسية المشاركين كذلك في إعارة أعمالهما للمعرض.

مانويل راباتيه
مدير اللوفر أبوظبي

تمهيد

ظهر مصطلح «التأثير الياباني» في عام 1872 فيما كان اليابان ينفتح على الطرق التجارية وكان الغرب من جهته يكتشف مندهشاً رقيّ الفني الياباني. كرس هذا المصطلح لوصف الشغف بهذا الأسلوب الفني الجديد وتأثيره على الفن الأوروبي، لا سيما فن الزخرفة.

ظهر هذا «الإحساس الجديد بالألوان»، كما أسماه إدمون دو غونكور، بوضوح في المطبوعات اليابانية التي كان لها تأثير على الانطباعيين وعلى فان غوخ وغوغان على حد سواء. وأدت أبحاث هذين الأخيرين إلى قلب النظام البصري الذي كانت جماعة «نابي» الوريثة المباشرة له. فاتخذ هؤلاء الفنانين الشبان، وهم من عشاق جمع الاعمال الفنية، من هذه المطبوعات مصدر إلهام لهم لتطوير أسلوب فريد يظهر بوضوح في زخارفهم المفعمة بالحياة والألوان. ساهمت مبادئ جماعة «نابي»، التي تمثلت في أسلوب التعبير بالخطوط والألوان المسطحة وتقسيم المساحات والتخلي عن فن الخداع البصري والرسم المنظوري التقليدي، وهي مبادئ نتجت عن احتكاكهم بفنون الشرق الأقصى، في دخول الحداثة في فن الرسم وسعت إلى إلغاء العلاقة الهرمية التقليدية بين الرسم الزخرفي والرسم على المساند.

يحمل المعرض الأول لمتحف أورسيه في اللوفر أبوظبي عنوان «من وحي اليابان: رواد الفن الحديث» وهو يعود إلى هذه المرحلة من الحوار التاريخي والتبادل الفني. هذا المعرض هو الأول من نوعه في العالم ويتضمن نحو ثلاثين قطعة فنية استثنائية من متحف أورسيه بالإضافة إلى مجموعة مختارة من المطبوعات اليابانية من متحف غيميه أو من مجموعات اللوفر أبوظبي، وسيلقي الضوء على المبادئ الأساسية التي تكمن وراء هذا الحوار بين الحضارات. نُظّم المعرض وفقاً لمقاربة جمالية وليست موضوعية، فيرّكز موضوعه وتقسيمه على كونية الرؤية، في مقاربة تشبه فكرة اللوفر أبوظبي، المتحف الكوني حيث تلتقي الثقافات.

يضم متحف أورسيه أكبر مجموعة في العالم من أعمال جماعة «نابي» وهو من أبرز شركاء متحف اللوفر أبوظبي. ويساهم، من خلال إعارة الاعمال الفنية بصورة منتظمة، في تبادل مجموعاته الفنية مع العالم وتعزيز سمعتها على الساحة الدولية. نسعى لتمكين جميع الزوار أيا كان أصلهم من الوقوف على أسرار مجموعاتنا الفنية والمساهمة في بث حياة جديدة فيها عند مشاهدتها بأعين جديدة ومختلفة. فهذا بالفعل رهان هذه الشراكة التي تتخذ شكل تأثيرات متبادلة، تكون فيها متعة النظر القاسم المشترك.

يمثّل هذا المعرض بداية سلسلة من علاقات التعاون المشترك، وبوصفي المديرة العلمية السابقة لوكالة متاحف فرنسا، يسعدني كثيراً أن أرى تبلور مشروع ساهمت في وضع أسسه. أود أن أشكر هنا إيزابيل كان، رئيسة أمناء متحف أورسيه، على هذه المسيرة الفريدة والأبحاث والإدارة الاستثنائية التي كان لا بد منها لإقامة هذا المعرض. كما أود الإشادة بجهود جميع الشركاء الذين عملوا جاهدين لضمان نجاح هذا المشروع: متحف اللوفر أبوظبي ووكالة متاحف فرنسا والمتحف الوطني للفنون الآسيوية ـ غيميه.

لورانس دي كار
رئيسة متحفي أورسيه وأورانجوري

باريس عام 1900

1097
1097 PARIS. — La Tour Eiffel X Phot

424 Exposition de 1900. Pavillon du Japon. L. L.

323 Exposition de 1900. Vue panoramique du Pont Alexandre III. L. L.

AU
PRINTEMPS
NOUVEAUTÉS

GRAND HOTEL
CAFÉ
PARIS COURSE

LERIES LAFAYETTE · SOIEH
MODES

ACTUELLEMENT
Exposition
Générale
des
Nouveautés
D'HIVER
Aux Galeries Lafayette
ACTUELLEMENT
Exposition
Generale des
ACTUELLEMENT
EXPOSITION GÉNÉRALE
NOUVEAUTÉS DE LA SAISON

TOURISTE

باريس عام 1900

ص.20
هنري روجيه (1869–1946)
بناء برج إيفل
سبتمبر 1888، استعدادًا للمعرض العالمي
لعامي 1889 و 1888
روجيه فيوليه،RV-30359.

ص.21
الأخوة نوردان (1887–1915)،
المعرض العالمي لعام 1889، برج إيفل،
باريس، 1889. روجيه فيوليه، باريس ND-1097B.

ص.22–23
الأخوة نوردان (1887–1915)،
راقصات جاويات، المعرض العالمي لعام 1889،
باريس، 1889. روجيه فيوليه، ND-10236.

ص.25
ليون وليفي (1864–1913)،
جناح اليابان، المعرض العالمي لعام 1900،
باريس، 1900. روجيه فيوليه، LL-424.

ص.27
بول لويلييه (1860–1943)،
المعرض العالمي لعام 1900: معرض النحت الفرنسي
في المعرض العشري في القصر الكبير، باريس، 1900.
باريس، مكتبة دار البلدية، مجموعة روجيه فيوليه،
FL / P XLIII-np311a.

ص.28–29
ليون وليفي (1864–1913)،
المعرض العالمي لعام 1900، جسر ألكسندر الثالث،
باريس، عام 1900. روجيه فيوليه، LL-323.

ص.30–31
الأخوة نوردان (1887–1915)،
ساحة الأوبرا،
باريس، 1900.
روجيه فيوليه، ND-1889B.

ص.33
ليون وليفي (1864–1913)،
الحوض الكبير في حديقة التويلري،
باريس، قرابة العام 1894–1895.
تفصيل صورة مجسّمة. روجيه فيوليه، LL-17130.

ص.34–35
بول جينيو ،(1873–1929)
غاليري لافاييت،
باريس، قرابة العام 1900.
باريس، متحف كارنافاليه، PH 112.

ص.36–37
الأخوة نوردان (1887–1915)،
محطة قطار أورليان القديمة، رصيف أورسيه،
باريس، قرابة العام 1910. روجيه فيوليه، ND-336.

ص.38–39
مجهولة الهوية،
حديقة اللوكسمبورغ،
باريس، أبريل 1899.
روجيه فيوليه، RV-50248.

ص.40–41
موريس لوي برانجيه(1874–1950) ،
ممر تحت الأرض في شانزيليزيه،
باريس، 1909. روجيه فيوليه، RV-306321.

ص.42
ليون وليفي (1864–1913)،
منطاد خلال الإقلاع. في الخلفية،
تظهر أطلال قصر التويلري.
التُقطت الصورة من ساحة كاروسيل،
باريس، 1878.
تفصيل صورة مجسّمة.
روجيه فيوليه، LL-11829A.

إيزابيل كان

جماعة «نابي»، رسامون ونقاشون: «نفس جديد»

الصورة 1. بول غوغان(1848–1903)
«الرؤية بعد الخطبة»، عام 1888.
ألوان زيتية على قماش،
الارتفاع 73 سم، العرض 92 سم.
إدنبره، المتحف الوطني في إسكتلندا، NG1643

باريس 1889، مرآة العالم

في ربيع عام 1889، عاشت مجموعة صغيرة من طلاب «أكاديمية جوليان» (Académie Julian) تجربة استكشافية مذهلة خلال زيارتهم «المعرض العالمي» في باريس، وخاصةً حين دخلوا إلى مقهى فولبيني، حيث كان يقام معرض للفن المعاصر[1]. كانت جدران المقهى الصغير أسفل برج إيفيل مغطاة بلوحات ونقوش من توقيع بول غوغان وإيميل بيرنار ورسامين آخرين أصدقاء لغوغان، سيّد قرية بونت آفين[2].

تميزت اللوحات بطبقات من الألوان الزاهية والخطوط التعبيرية والرسوم المبسطة التي تظهر في مساحة بلا عمق، وتُمثل بأسلوب غير واقعي مشاهد واقعية أو متخيَّلة. لم يسبق لطلاب جوليان أن رأوا لوحات ثورية بمثل هذه الدرجة. يتذكر موريس دوني قائلاً: «أولاً، يا للروعة! وثانياً، يا لهذا الاكتشاف! بدلاً من النوافذ المفتوحة على الطبيعة، مثل لوحات الانطباعيين، كانت هذه اللوحات مساحات مزخرفة بكثافة وذات ألوان قوية ومحددة بخطوط حادّة تميل إلى «التقسيم» (cloisonnisme) وأيضاً إلى «التأثير الياباني» (japonisme). فقد رأينا في هذه اللوحات الغريبة تأثير المطبوعات اليابانية وصور مطبعة «إيبينال» (Épinal)، وكذلك تأثير فن رسم اللافتات والتصميم الرومانسكي»[3].

خلّف اكتشاف لوحات غوغان (الصورة 1)، وهم الذين سمعوا عنه الكثير، أثرًا عميقًا في نفوس الجماعة وكان له تأثير كبير على مسيرتهم الفنية. في الواقع، كانت هذه التجربة نقطة انطلاق مغامرة جمالية استمرت لعقد من الزمن، وجمعت فنانين من خلفيات مختلفة. بعد الثورة الانطباعية التي رافقت سقوط الحكم الإمبراطوري في فرنسا واتجاه البلاد إلى الحكم الجمهوري في سبعينيات القرن التاسع عشر، ظهر زخم إبداعي جديد بين الرسامين اليافعين الراغبين في تخطي الحركة الانطباعية. كانت هذه الحركة قد بلغت نهايتها، ولم تعد تقدم سوى بعض الإمكانيات المحدودة للتنويع المبنية على الملاحظة من دون اعتبار للتجربة الداخلية. في هذا الإطار، يقول الناقد روجيه ماركس: «إن جيلنا لا يمقت شيئاً بقدر ما يمقت التكرار والوصفات الموروثة عن الماضي. إنه يهوى تناول الموضوعات المحرّمة، ويسعى وراء «نفس جديد». فالهروب من شبح الذكريات وإقصاء كل ما يُراد ويُدرّس هو طموحه، إن لم يكن قاعدته»[4].

أدى تسارع الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها التقنية في مجالات الطاقة والنقل والطب إلى إحداث تغيّرات جذرية في أنماط الحياة والأذواق في المدن الكبرى بصورة خاصة. ففي نهاية القرن التاسع عشر، دعا المجتمع المتطلع للمستقبل والمتسم بالحيوية إلى تأسيس

1 كان الحدث بعنوان «معرض المجموعة الانطباعية التركيبية»، وشارك فيه كل من بول غوغان وشارل لافال وليون فوشيه وإيميل شوفينيكر ولوي أنكوتان وجورج دانيال (دو مونفريد) وإيميل بيرنار ولوي روي ولودوفيك نيمو (إيميل بيرنار).

2 أقام بول غوغان للمرة الأولى في بونت آفين، وهي قرية بريتونية تقع في منطقة فينيستير عام 1886 وعاد إليها لفترات أطول في العامين 1888 و1889 حيث انضم إليه إيميل بيرنار وبول سيروزييه وجاكوب ماير دو هان وفنانون آخرون اعتبروه معلّمهم.

3 موريس دوني (Maurice Denis)، عصر الرمزية، «غازيت دي بوزار»، مارس 1934، ورد ذكره في دوني، عام 1993، ص 207.

4 ماركس، عام 1891، ص 145.

الصورة 2. جورج غاران (1854–ما بعد 1912؟)،
«إضاءة برج إيفل»، عام 1889.
نقش ملون، الارتفاع 65 سم، العرض45.3 سم
باريس، متحف أورسيه، 1-944 ARO 1981

الصورة 3. الأخوة نوردان(1887–1915)،
«راقصات جاويات»،
المعرض العالمي لعام 1889، باريس.
صورة ضوئية، الارتفاع 21 سم، العرض 13 سم.
روجيه فيوليه، ND-15326.

جمالية جديدة وفن جديد لتجميل مساحاته الداخلية المعاصرة. وقد تزامنت هذه النزعة نحو حرية الإبداع مع الاحتفال بمئوية الثورة الفرنسية. وكان المعرض العالمي لعام 1889 نافذة مثالية على المجتمع الغربي المعاصر المتبدل الأوجه، والذي هيمن عليه الإيمان بالتقدم العلمي والتقني الذي يكون محركاً للتطور العالمي في إطار التوسع الاستعماري. جمع المعرض ثقافات العالم كله على شكل أجنحة مستقلة، ما سمح بتعايش سلمي للشعوب من القارات الخمس. وتجاورت ضمن مساحة صغيرة نسبياً منتجات محلية أصيلة إلى جانب نماذج أخرى من أحدث التقنيات مثل برج إيفل (الصورة 2) وسكة الحديد ديكوفيل ونافورة كوتان المضيئة التي تعمل بالطاقة الكهربائية. أثارت هذه المشاهد المذهلة اعجاب الزوار وولدت جواً من التفاؤل. وعلى امتداد ستة أشهر، أتاح المعرض الدولي لآلاف الزوار الذين قصدوه من العالم أجمع توسيع آفاقهم وتحفيز مخيلتهم.

قرر غوغان بعد زيارته القرى في القسم الاستعماري واستسلامه لسحر الراقصات الجاويات (الصورة 3)، أن ينتقل إلى العيش في المناطق الاستوائية من أجل إنعاش فنه في قلب حضارة «بدائية» اعتبرها أكثر أصالة وواقعية من حضارة الغرب. ولم تكن رغبته في التهجين الإبداعي في اعماله معزولة، بل كانت متناغمة مع تفكير عدد من الفنانين والحرفيين في نهاية القرن. لقد أراد هؤلاء بالاعتماد على مصادر علمية وشعبية، قديمة وحديثة، شرقية وغربية، إحياء مصادر إلهام كانت تسير نحو الانحطاط.

أنبياء فن جديد

شأنهم شأن غوغان في العصر عينه، كان الرسامون اليافعون في أكاديمية جوليان الذين كانوا على وشك تشكيل جماعة «نابي»، يبحثون عن جنة عدن جديدة لهم، ولكن من دون الرغبة في نفي أنفسهم كما حصل مع معلمهم. أرادوا أن يجعلوا من العالم المعاصر نموذجاً مثالياً معززاً بالجمال والقيم الروحية مقابل المذهبين الوضعي والماديّ السائدين. ظهر مصطلح «نابي» للمرة الأولى في مراسلات بول سيروزييه عام 1890[5] وهو مشتق من كلمة «نيفيم» التي تعني «نبي» في اللغتين العبرية والعربية. استخدم سيروزييه هذا المصطلح للإشارة إلى الفنانين الذين كانوا يلتقون أسبوعياً في مَرسَم بول رانسون لمناقشة نظرية فن جديد ومبادئه. انطلق هؤلاء من نموذج غوغان ودافعوا عن فن قادر على تحريك نبض ما لم يسبق له مثيل. ولقد اقتضى ذلك التزامهم بمصطلحات فنية مختلفة وتركيبات تشكيلية مبتكرة قاموا باستكشافها معاً بعيداً عن التماثل. واعتبر هؤلاء أنفسهم «أنبياء» يقودون المجتمع نحو مستقبل جمالي وروحي أفضل.

5 «أحلم بمستقبل تقوم فيه أخوية مطهرة مؤلفة من فنانين فقط مقتنعين يتوقون إلى الجمال والخير ويجسدون في أعمالهم وحياتهم الطابع الذي لا يمكن توصيفه وأسميهم جماعة «نابي»». رسالة من بول سيروزييه إلى موريس دوني، صيف 1890، في سيروزييه، عام 1950، ص 40.

الصورة 4. بول سيروزييه (1864–1927)،
«الطلسم»، أكتوبر 1888.
ألوان زيتية على خشب،
الارتفاع 27 سم، العرض 22 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1985-13

بدأت المجموعة تتشكل في خريف عام 1888 قبل أشهر قليلة من افتتاح المعرض العالمي. في أكتوبر من العام ذاته، قدم بول سيروزييه لرفاقه من أكاديمية جوليان رسماً لمنظر مستوحى من «غابة الحب» (Bois d'Amour) في قرية بونت آفين. وكانت اللوحة التي أُنجزت بإشراف غوغان عبارة عن بقع متجاورة من الألوان الزاهية، بدون قالب أو عمق، ما أضفى نمطاً شبه مجرّد على اللوحة. فتنت هذه اللوحة الفنانين اليافعين بشدة، وسرعان ما استحقت اسم «الطلسم» (Talisman) نظرًا لتأثير سحرها عليهم (الصورة 4)، ولقد تداولها أفراد المجموعة فيما بينهم قبل أن يمنحها صاحبها إلى موريس دوني الذي احتفظ بها طيلة حياته.

لم تكن جماعة «نابي» مجموعة محددة من الأصدقاء، بل جماعة مرنة مثل رابطة فناني ما قبل الرافائيلية الإنكليزية. تضمنت النواة الأولى لهذه المجموعة بول سيروزييه (1864–1927) وبول رانسون (1861–1909) وبيار بونار (1867–1947) وإدوار فويار (1868–1940) وموريس دوني (1870–1943) وجميعهم تلامذة أكاديمية جوليان. وسرعان ما انضم إليهم هنري غابرييل إيبيل (1867–1936) وجورج لاكومب (1868–1916) وأريستيد مايول (1861–1944) وجوزيف ريبل روناي (1861–1927) وكير كزافييه روسيل (1867–1944) وفيليكس فالوتون (1865–1925) ويان فيركاد (1868–1946). وكان لكل فنان لقب كما في الجمعيات السرية التي يجمع بين أعضائها التزام جمالي وأخلاقي مشترك، أو حلم وجودي. تبدأ الألقاب كلها بكلمة «نابي» تتبعها صفة مميزة مثل «النبي الجندي»، لقب فويار الذي كان قد أنهى للتو خدمته العسكرية، و«النبي صاحب الأيقونات الجميلة»، لقب دوني الذي كان يقدس لوحات الإيطاليين القدامى، و«النبي صاحب اللحية الحمراء»، لقب سيروزييه بسبب شعره الأصهب. وتميزت اجتماعات المجموعة بحس فكاهة صبياني، دلالة على أن هذه الجماعة لم تأخذ نفسها على محمل الجد رغم أنها ضمت شخصيات بارزة، ولكنها سرعان ما انقسمت قبل أن تتفكك نهائياً عام 1900.

تعايش في قلب هذا المجتمع الصغير تياران رئيسيان: انقاد الأول وراء بول سيروزييه وضم أفراد الجماعة القلقين بشأن المبادئ والنظريات الجمالية مثل موريس دوني (الصورة 5) وبول رانسون وكير كزافييه روسيل ويان فيركاد وشارل فيليجي. وقد انجذب هؤلاء الفنانون إلى الموضوعات الشخصية المرتبطة بالروحانية والشعر والباطنية وانضموا في ذلك إلى التيار الناشئ المشكك في العلم الذي ولّد بدوره رد فعل ديني وميل إلى الخرافات والأمور الذاتية والشاعرية. انقاد سيروزييه ورانسون وراء الباطنية والحكمة الإلهية. أما موريس دوني ويان فيركاد فكانا متجذرين في الروحانية الكاثوليكية. ولكن اجتمع الجميع في انجذابهم نحو الرمزية.

أما التيار الثاني فضم بيار بونار (الصورة 6) وإدوار فويار وفيليكس فالوتون وجوزيف ريبل روناي الذين سعوا للتعبير عن العصرية السعيدة ولمعالجة الموضوعات المقتبسة من المجتمع المعاصر. استخدم هؤلاء الألوان والخطوط لابتكار بيئة ديناميكية تعكس تيارات الحياة. وبدون تصوير جنون المجتمع المعاصر بصورة مباشرة، كان فنهم يهدف إلى

الصورة 5. موريس دوني (1870–1934)، «المراكب الصفراء»، سبتمبر 1893. مشروع ورق جدران، ألوان غواش على ورق ملصق على ورق مقوّى، الارتفاع 79 سم، العرض 50 سم. سان جرمان أون ليه، متحف موريس دوني، الدير، هبة عائلة دوني عام 1976 PMD976.1.90

الصورة 6. بيار بونار (1867–1947)، إعلان لـ «المجلة البيضاء»، عام 1894. طباعة حجرية بالألوان، الارتفاع 74 سم، العرض 58 سم. مجموعة خاصة: مجموعة ستابلتون

إبراز القضايا النفسية الأكثر عمقاً وحالات التوتر إزاء القيم الاجتماعية السائدة في نهاية القرن.

وعلى الرغم من اختلافاتهم، ظل أفراد جماعة «نابي» متفقين ومتحدين حول فكرة أن الفن زخرفي بالأساس، وفن موجه إلى الجميع وليس إلى نخبة مثقفة وثرية فحسب. أراد أفراد الجماعة أن يجعلوا الحياة اليومية أكثر جمالاً من خلال أعمال فنية تكون متاحة وفي متناول الجميع مثل المطبوعات والملصقات وورق الجدران والقطع المصنّعة. فعلى سبيل المثال، يعد الستار الجداري المزين بطباعة حجرية والمسحوب منه 100 نسخة (الكاتالوج 28) الذي صممه بونار انطلاقاً من لوحة مرسومة، نموذجًا شهيراً من هذه الأعمال الفنية المنسوخة والتي ظل توزيعها مع ذلك محدودًا للغاية.

التحرر القادم من اليابان

قال بونار عام 1891 لصحافي من صحيفة «صدى باريس» (L'Écho de Paris): «الرسم [...] يجب أن يكون بالأساس زخرفيًا». في ذلك الوقت وهو لم يتجاوز بعد الثالثة والعشرين من عمره، كان «النابي الياباني بامتياز»، كما لقّبه الناقد فيليكس فينيون[6] بسبب ميوله نحو «التأثير الياباني»، قد تميّز في ملتقى الفنانين المستقلين بتقديمه 4 لوحات زخرفية مصممة أساساً على شكل ستار جداري (الصور 7–10). وتضمنت هذه اللوحات شخصيات مرنة الأطياف عمودية تذكّر بالمطبوعات الضخمة أو بالـ«كاكيمونو» (kakémonos)، وهي لوحات يابانية ترسم على ورق أو قماش وتعلق من دون إطار.

كان لاكتشاف جماعة «نابي» للفن الياباني دور مهم في توجيه أسلوبهم الفنّي واختيار موضوعاتهم. وعلى غرار الفنانين اليابانيين، أصبح أفراد الجماعة حساسين تجاه تجسيد الزمنية العابرة في أعمالهم. فقد تضمنت لوحات بونار وسيروزييه وروسل التي تجسد الفصول شخصيات أنثوية تعكس بدورها الرؤية القائلة بزوال العالم والتي تبناها نقاشو الـ«أوكيو- إه (l'ukiyo-e-)» .[7]

لا توجد أي دلائل تسمح بتحديد تاريخ بداية اهتمام جماعة «نابي» بالفن الياباني بدقة. قد يعود ظهور هذا الاهتمام إلى المعرض التاريخي الأول لفن النقش في اليابان الذي نظمه سيغفريد بينغ في باريس عام 1888 في قاعة العرض التابعة له المعروفة باسم «الفن الياباني» (L'Art Japonais). ولكن ثبُت في المقابل أن معظم أفراد الجماعة زاروا معرض «المطبوعات اليابانية» (Exposition de la gravure japonaise) الذي أقيم عام 1890 في

6 فيليكس فينيون، «في قسم مدينة باريس. جمعية الفنانين المستقلين» (Au pavillon de la Ville de Paris. Société des artistes indépendants)، «الهر الأسود» (Le Chat noir. 2) أبريل 1892، مقتبس في فينيون، عام 1970، ص 213.

7 تفيد هذه الكلمة معنى «صورة للعالم الطافي» وتشير إلى تيار فني ياباني من حقبة «إيدو» (1603-1868) يتضمن لوحات شعبية ومطبوعات منقوشة على الخشب.

الصور: 7 ـ 10 بيار بونار (1867–1947)،
«النساء في الحديقة: امرأة بالفستان المنقّط بالأبيض،
امرأة جالسة بالقرب من هر، امرأة بالوشاح،
امرأة بالفستان المربع»، عام 1891.
رسم بالألوان المائية والغراء، لوحة زخرفية،
الارتفاع 160.3 سم، العرض 48 سم.
باريس، متحف أورسيه، قبلتها الدولة كهبة للمتاحف
الوطنية، عام 1894،
RF 1984-159، RF 1984-160، RF 1984-162، RF 1984-161

معهد الفنون الجميلة في باريس (الصورة 11)[8]. تضمن المعرض عدداً كبيراً من المطبوعات الفنية التي تعود إلى الفترة بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر والتي كانت ضمن عدة مجموعات خاصة. وذكر بينغ، أحد أبرز منظمي هذا المعرض، في مقدمة الكاتالوج كيف أصبح هذا الفن الآن محلّ دراسة المثقفين والدارسين بعد أن كان غير معروف في أوروبا قبل فترة قصيرة. وكانت تحليلاتهم تنحاز إلى الميل تجاه الشرق الأقصى الذي ما فتئ تأثيره على علم الجمال في الغرب يزداد كل يوم. في الواقع، بدأ الفن الياباني يأخذ مكانه بفضل مزاياه الخاصة، وليس كموضوع يثير الفضول. وظل أسلوب التصميم مصدر إلهام للفنانين والحرفيين الغربيين في نهاية القرن التاسع عشر، كما ذكر إدمون دو غونكور[9]. فقد كانت العبقرية اليابانية محل إعجاب خاص بفضل قدرتها على تبسيط الأشكال وفنها التلطيفي وحبها للألوان والضوء وقدرتها على تجسيد الانطباعات العابرة وميلها نحو الأمور غير المتوقعة وخيالها المميز. لقد أصبحت هذه العبقرية اليابانية بالفعل نموذجاً لجيل جديد من المبدعين.

لم يكن أفراد جماعة «نابي» من رواد اكتشاف هذه العبقرية، بل انتموا إلى جيل ثان من الهواة الذين أرادوا أن يدمجوا مبادئها في فنهم. وعلى غرار أسلافهم، ويسلر وتيسو ومانيه ومونيه، فقد دأبوا على جمع المطبوعات اليابانية واشتروا من المتاجر الباريسية الكبرى نسخاً مطبوعة بأسعار جيدة وعلّقوها على جدران ورشاتهم. ولئن ظلت مجموعة بونار مجهولة إلى حدٍّ كبير، فإن المطبوعات التي جمعها موريس دوني وفويار موثقة بصورة أفضل، لأن ذريتهما قد حافظت عليها.[10] إن أوراق «الكريبون» (crépon) المجعدة التي احتفظت بها جماعة «نابي» لم تكن مصدر وحي كبير، بل غير مباشر[11]، إذ حفّزت تحرير الخطوط والألوان والرؤية، وجذبت الأنظار إلى موضوعات جدية تناولها الفنانون بخفة ومرح. فكما قال روجيه ماركس عام 1891، «إن الفن الياباني [...] قد فرض نفسه بفضل سحره البسيط والسلس، وثراء خياله ومستوى ملاحظته الدقيقة».[12]

ساهم انتشار موجة «التأثير الياباني» في تسعينيات القرن التاسع عشر في مضاعفة الفرص أمام الفنانين الغربيين لتبني هذه الثقافة الآتية من الشرق الأقصى. فبين العامين 1888 و1891، نشر بينغ مجلة مصورة عُرفت باسم «اليابان الفني، وثائق فنية وصناعية» (Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie [الكالتالوج 3-11])، وكان الهدف منها توعية القراء بتنوع الفن الياباني وتقديم نماذج تكون مصدر إلهام

8 25 أبريل حتى 22 مايو 1890.
9 «وحين كنت أقول إن التأثير الياباني يُحدث ثورة في نظرة شعوب الغرب ـ بحسب ما كتب في مذكراته ـ أكّدت أنه يضفي لوناً جديداً، نظاماً زخرفياً جديداً، إذا أردنا حلماً شاعرياً في ابتكار قطعة فنية، وهو أمر لم يكن موجوداً من قبل قط حتى في أروع تماثيل العصور الوسطى وعصر النهضة». إدمون دو غونكور، مذكرات، 19 أبريل 1884.
10 غابوريو، عام 2015-2016.
11 بيروشي - بيتري، عام 2014، ص 87-93.
12 ماركس، عام 1891، ص 146.

الصورة 11. جول شيريه (1836-1935)،
إعلان معرض المطبوعات اليابانية في معهد الفنون الجميلة في باريس، عام 1890.
طباعة حجرية بالألوان،
الارتفاع 85 سم، العرض 125 سم.
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والصور، ENT DN-1 (CHAIX18)-ROUL

للفنانين والحرفيين في إبداعاتهم.[13] في العدد الأول من هذه المجلة الشهرية، أكّد بينغ على ضرورة التطعيم لبقاء الفن الوطني: «كيف كانت (عبقريتنا الوطنية) ستتمكن من الحفاظ على حيويتها لو أنها لم تتغذَّ أكثر وأكثر من مصادر جديدة! [...] إنها قطرة دم أتت لتمتزج بدمائنا، ولن تتمكن أي قوّة في العالم من إزالتها بعد الآن».[14] كانت جماعة «نابي» من أول قراء مجلته، واستوعبوا المبادئ التحررية للفن الياباني بفضل الرسوم الكثيرة المنشورة فيها. فاقتبسوا من فن المطبوعات بساطة الواجهات المسطحة التي تظهر عليها التصاميم النافرة، وكذلك الأبعاد المستقيمة التي تعانق التركيبة كلها. لقد فضّلوا الخطوط اللينة في الزخارف العربية «الأرابيسك» وجربوا العمل بمختلف المعادلات المبتكرة لوضع حد للسرد الخطيّ. وقد لخص موريس دوني طموحهم بمعادلة جميلة شهيرة: «لنتذكر أن اللوحة، قبل أن تكون رسماً لمعركة خيول أو لامرأة عارية أو لأي رواية، هي أساساً سطح أملس مغطى بالألوان المرتبة بأسلوب معين...»[15] فهذه النمطية التي تخفي التفاصيل لإبراز الجوهر، تسمح بالتعبير عن حقيقة داخلية وبالكشف عن العالم الخفي للفكر والخيال باعتباره مصدراً للجمال والخير (الصورة 12).

وباعتماد أفراد جماعة «نابي» الستائر الجدارية التي باتت رائجة بفضل الفن الياباني، فقد استندوا إلى تعقيد القاعدة للتخلص من مبدأ وحدة التركيب. وكانوا يريدون بذلك أن ينفصلوا عن الرؤية التقليدية للرسم الغربي الذي اعتُبر منذ عصر النهضة نافذةً مفتوحة على الطبيعة.[16] لقد سمح لهم التوتر بين الاستمرار والانقطاع في الخطوط والرسم، وإضافة وجهات نظر متعددة ومختلفة في المساحة الواحدة، بأن يُدخلوا تفاصيل زخرفية خيالية. فتلاعبوا أيضاً بطيات الأوراق ليولدوا وهم الحجم انطلاقاً من مساحة مسطحة. وفي الستار الجداري لموريس دوني المعروف باسم «الستار الجداري ذو الحمائم» (Paravent aux colombes [الكاتالوج 29])، تبرز حواجز الحديقة حركة الستار من خلال خط متعرج.

«جدران، جدران بحاجة للزخرفة!»

سرعان ما عبّرت جماعة «نابي» عن اهتمامها بالفن الزخرفي، مؤكّدين مع غوغان على انتهاء مرحلة الرسم على المساند واستولوا

13 «تقضي مهمتي بأن أعرض أمام أعين الهواة وبواسطة أفضل وسائل النقش، سلسلة متتالية من المستندات المتنوعة المختارة من مختلف فروع الفن، وتعود إلى الحقبات الأكثر تنوعاً وذلك بغية تأليف موسوعة تصويرية لتعليم عاشقي الفن الياباني الراغبين في متابعة تطوره بمختلف أشكاله». بينغ، عام 1888، ص 4.

14 بينغ، عام 1888، ص 5 و99.

15 موريس دوني، «تعريف التيار التقليدي الحدي، فن ونقد»، العدد 65، 23 أغسطس 1890، ص 540، معاد ذكره في دوني، عام 1993، ص 5.

16 ليون باتيستا ألبرتي (جنوا، عام 1404 - روما، عام 1472)، فيلسوف ورسام وعالم رياضيات ومهندس معماري وصاحب نظريات في الفن واللغة، وكان أول من طور أسلوباً لبناء منظور تناقص العمق الظاهر.

الصورة 12. إدوار فويار (1868–1940)،
«الألبوم»، عام 1895
ألوان زيتية على قماش،
الارتفاع 67.9 سم، العرض 204.5 سم.
نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون، مجموعة والتر أتش.
وليونور أنينبرغ، هدية من والتر أتش. وليونور أنينبرغ، عام 2000،
هبة من والتر أتش أنينبرغ، عام 2002 ، 2000.93.2

على الجدران لتزيينها.[17] بدأت مسيرتهم المهنية في الزخرفة في مطلع تسعينيات القرن التاسع عشر بالتعاون مع المسرح الطليعي إلى جانب أصدقائهم الكتاب والشعراء الرمزيين. وشارك كل من سيروزييه ورانسون ودوني وبونار وفويار في مغامرة المسرح الفني، وهو مشهد تجريبي من إخراج صديقهم بول فور. انضم هؤلاء لاحقاً إلى زميلهم في مدرسة كوندورسي، أوريليان لونييه الملقب بـ«لونييه بو»، الذي أسس «مسرح العمل الفني» (Théâtre de l'Œuvre) عام 1893 وقدم للمرة الأولى في باريس مسرحيات لكتّاب دراما رمزيين من بلجيكا والبلدان السكندينافية أمثال ميتيرلنك وإيبسن وستريندبرغ وبيورسون... استخدمت جماعة «نابي» الرسم بالألوان المائية أو الغراء، التي كانت تجف بسرعة كبيرة خلافاً للرسم بالألوان الزيتية، وذلك من أجل رسم ديكور هذه المسرحيات الحميمية والعقلانية. واستمر فويار باعتماد هذه التقنية التي تحافظ على عفوية العمل، في إنجاز لوحاته الزخرفية المخصصة لأصدقائه وداعميه مثل ألكسندر ناتانسون.

كان ألكسندر الابن الأكبر بين 3 أشقاء كانوا وراء تأسيس «المجلة البيضاء»(La Revue blanche)[18] وهي مجلة دورية مخصصة للدفاع عن الرمزية والأفكار الجديدة في مجالات الفن والموسيقى والأدب والسياسة. وقد طلب ألكسندر من فويار أن يزخرف غرفة تقوم مقام قاعة استقبال وغرفة طعام في منزله في الدائرة السادسة عشرة في باريس، الذي يقع تحديداً بين ميدان النجمة وحديقة «غابة بولونيا». اختار الرسام بحرية موضوع مشروعه[19] المؤلف من 9 لوحات[20]، الذي تناول فيه الحدائق العامة في باريس (الكاتالوج 30-34 والصورتان 13 و14). لقد أتاحت له هذه المهمة إنجاز خلاصة انطباعاته وملاحظاته حول موضوع كان وراء العديد من اللوحات. وكانت اللوحات الكبيرة عبارة عن مجموعة من الأنماط الزخرفية المستوحاة من تصوير مبسط لأوراق الشجر وجذوعه، ولممرات من الحجارة ولأقمشة. وقد تقيّد فويار بهذا المبدأ في منسوجات العصور الوسطى المعروضة في متحف كلوني. وفي هذا السياق، كتب في مذكراته، «عند التفكير، يصبح الموضوع الدقيق بدرجة كبيرة لا يطاق بسهولة كبيرة أيضاً. [...] الخيال يعمم دائماً»[21]. من المزايا الأكثر إثارة للدهشة في هذه الزخرفة، المركز

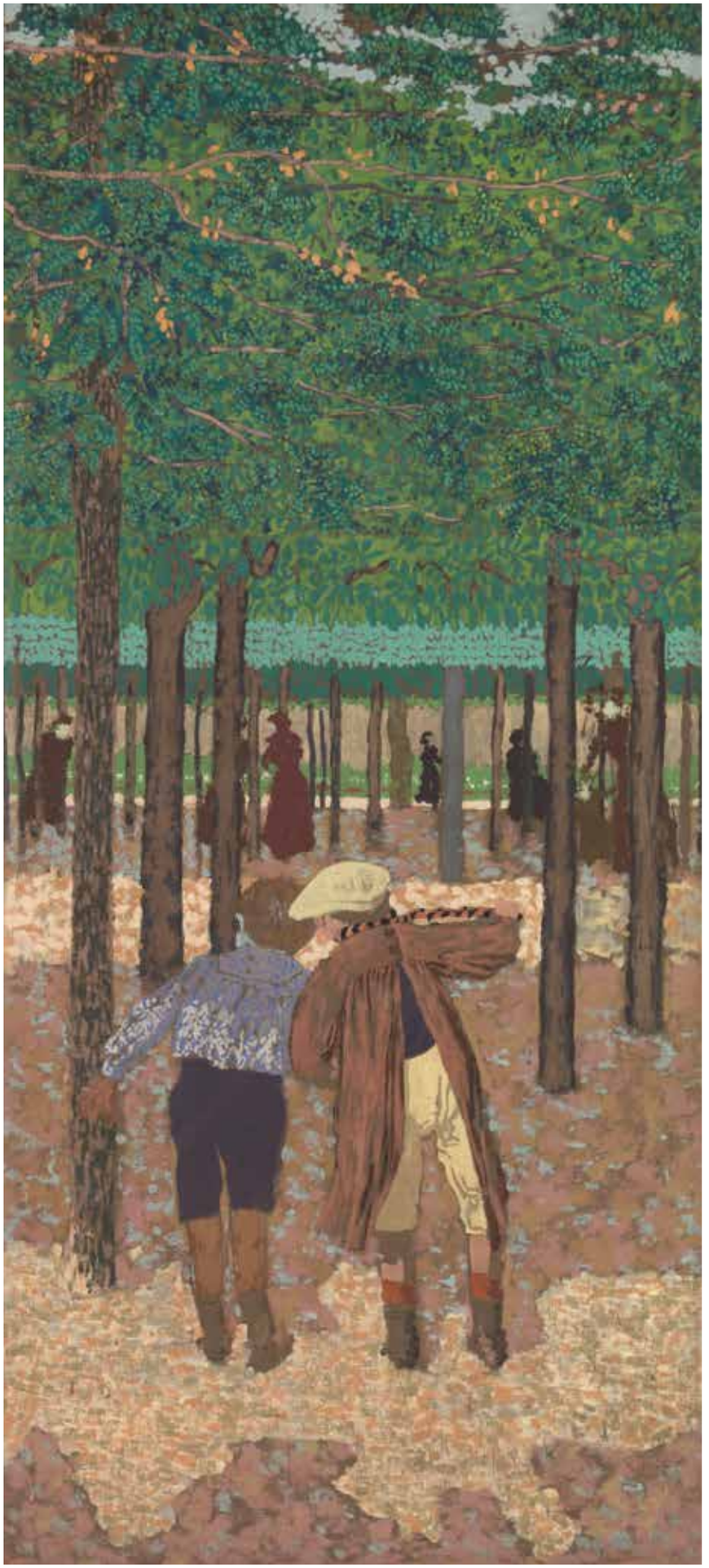
17 «في بداية العام 1890، انطلق نداء من مشغل إلى آخر: لا مزيد من لوحات الرسم على المساند! وداعاً للأثاث غير المفيد! يجب ألا يستغل الرسم حرية تعزله عن الفنون الأخرى. يبدأ عمل الفنان حيث يعتبر المهندس المعماري أن عمله انتهى. جدران، جدران بحاجة للزخرفة! وداعاً للأبعاد! يجب ان يبقى الجدار مسطحاً، يجب ألا يَخرق عبر تصوير آفاق لامتناهية. لا لوحات، بل زينة وحسب!» فيركاد، عام 1926، ص 94.

18 نُشرت «المجلة البيضاء» (La Revue Blanche) بين العامين 1889 و1903 وكانت مجلة نصف شهرية تميل إلى الفوضوية ومخصصة للأدب والفن الرمزي. وقد قام بونار وفويار وموريس دوني وأنبياء آخرون، منهم تولوز لوتريك، بنشر رسماتهم فيها.

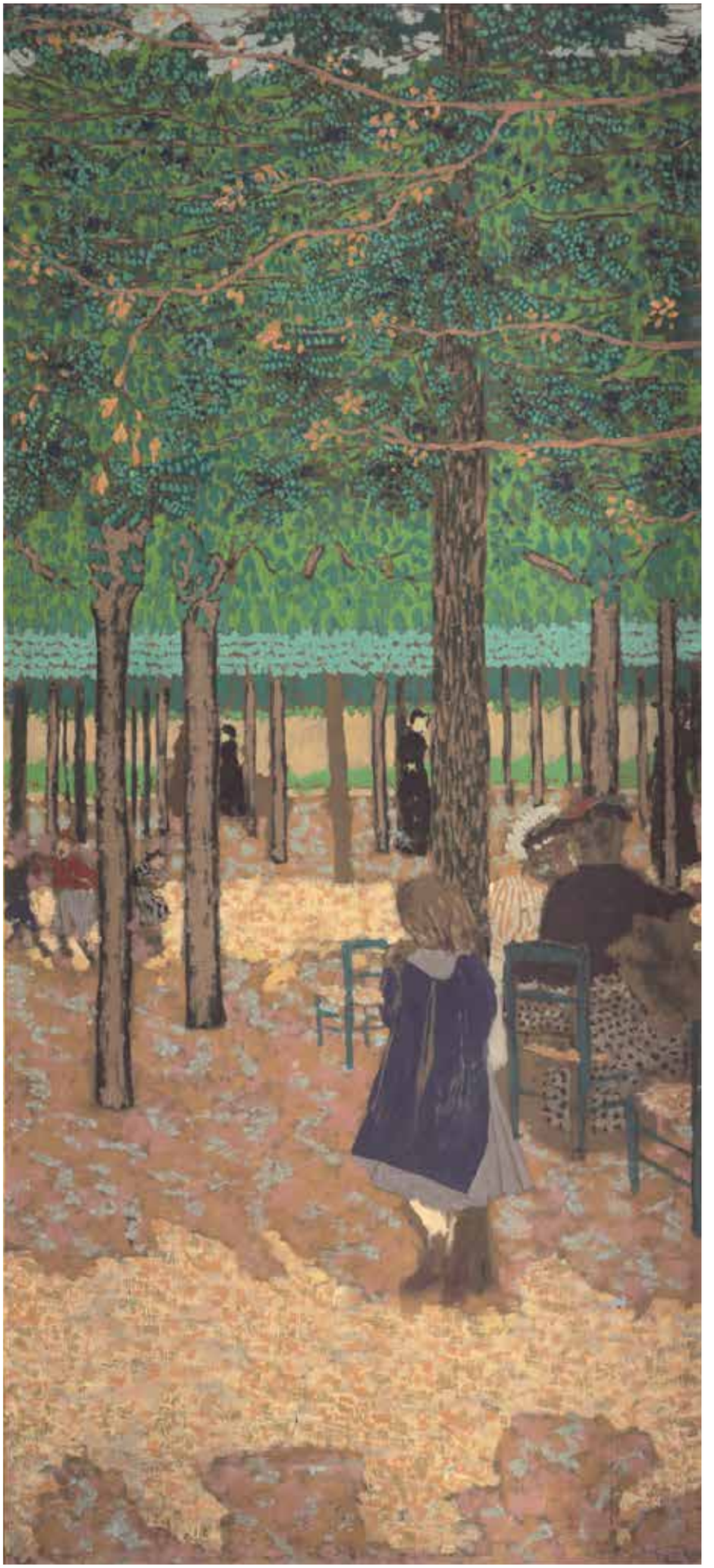
19 فويار، مذكرات، المجلد الثاني، ورقة 66 «عرض تزيين، عرض لأفعل ما أريده. لم لا أحاول، لم لا أرغب برغبات غامضة، بألا أثق بالأحلام التي ستتحقق للآخرين ما إن أمنحهم أولوية».

20 هذه اللوحات التسع موزعة اليوم في عدة متاحف: لوحة «الخطوات الأولى» (Les Premiers Pas) (المجموعة الخاصة)، لوحة «النزهة» (La Promenade) (هيوستن، متحف الفنون الراقية)، لوحة «التلميذان» (Les Deux Écoliers) (بروكسل، المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا)، لوحة «تحت الأشجار» (Sous les arbres) (كليفلند، متحف كليفلند للفنون)، لوحات «فتيات يلعبن» (Fillettes jouant) و «التحقيق» (L'Interrogatoire) و «الحاضنات» (Les Nourrices) و «الحديث» (La Conversation) و «المظلة الحمراء» (L'Ombrelle rouge)، (باريس، متحف أورسيه).

21 فويار، مذكرات، المجلد الثاني، ورقة 47، ظهر الصفحة.



الصورة 13. إدوار فويار(1868–1940)، «حدائق عامة: التلميذان»، عام 1894. ألوان مائية وغراء على قماش، الارتفاع 214 سم، العرض 95 سم. بروكسل، المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا، Inv. 6681



الصورة 14. إدوار فويار (1868–1940)،
«حدائق عامة: تحت الأشجار»، عام 1894.
ألوان مائية وغراء على قماش،
الارتفاع 214.6 سم، العرض 97.7 سم.
كليفلند، متحف الفنون في كليفلند،
هدية من صندوق هانا، 1953.212

المحوري الذي يحتله الفراغ في الاستمرارية المكانية المتعاقبة. ولقد استوحى مكونات رسومه من لوحات الشرق الأقصى التي يبدو تأثيرها واضحاً وجليًا في اللوحات الثنائية والثلاثية.

في عام 1929، فُكت اللوحات الزخرفية التي أنجزها فويار لألكسندر ناتانسون وتشتّتت، ويحتفظ متحف أورسيه اليوم بمجموعة استثنائية منها تتألف من 5 لوحات. لا توجد أي صور تثبت موقع هذه اللوحات الأصلي على الجدران بين الزخارف الخشبية، ومن الصعب أن نتخيل اليوم عمق التأثير الذي كان لهذه اللوحات على ضيوف هذا المعرض الشهير الذي كان يستضيف النخبة الباريسية المثقفة في زمن «المجلة البيضاء».

«نفس جديد»

كان لرغبة جماعة «نابي» في خلق بيئة جديدة، دور مهم في ولادة الديكور الحديث. ففي كتابه «أفكار اليوم» (idées du jour)، حيّا ميربو «القادمين الجدد الذين يشعرون أن الفن يجب أن يكون حصريًا ذا طابع شخصي وزخرفي، والذين يخرجون عن التقليد للعودة إلى حالة بدائية مبهمة».[22] وأتى التعبير عن حداثة مبهجة وموسيقية متناغماً مع صغر سنّهم ورؤيتهم المثالية للعالم. كان ذلك نتيجة رغبة لاشعورية في العودة إلى «الجنة الخضراء للغراميات الطفولية[23]» وبالنسبة لموريس دوني تبين في بعض الأعمال التي يظهر فيها خيال غني وصريح عودة لأساطير فرسان القرون الوسطى. (الكاتالوج 19 و20).

انخرط جماعة «نابي» في تيار جمالي منبثق عن الرومانسية الألمانية حول مفهوم «جيزامتكونستفيرك» (Gesamtkunstwerk) الذي يُترجم بعبارة «عمل فني شامل». ويعتبر هذا المفهوم الأعمال الفنية والزينة الداخلية والمساحات الخارجية بنفس مقام المبنى الذي يحتويها. في هذا السياق، كتب موريس دوني، عندما كان لا يزال في الثانية والعشرين من عمره، «أتخيل بوضوح دور اللوحة في تزيين المنزل الحديث. مساحة داخلية مزينة بطريقة أنيقة وثمينة على يد رسام صاحب ذوق مثل بيار بونار، بأثاث مميز جديد وألوان لرسوم مفاجئة، مساحة داخلية فاتحة اللون وبسيطة وممتعة، بحيث لا تحاكي متحفاً ولا سوقاً شعبية. نجد في أماكن قليلة لوحات معدودة بمقاييس مناسبة وتأثير ملائم. أريدها أن تبدو راقية ونادرة الجمال واستثنائية، فتضيف إلى رقي الألوان والزخارف العربية «الأرابيسك» الخشبية الخالية من أي روح، شاعرية الحياة الداخلية، ونجد فيها عالماً كاملاً من المشاعر الجميلة والخالية من أي مزيج أدبي والأكثر رقياً».[24] (الصورة 15)

لم يتلق جماعة «نابي» طلبات إنجاز أعمال فنية في مبان عامة، مما كان سيسمح بالحفاظ على عناصرها الزخرفية في مكانها. بل بقيت إنجازاتهم محصورة في حلقة محدودة من الهواة المثقفين والميسورين القادمين من المدينة. كان أكثرهم ثورية في مجال اللوحات الجدارية أوديلون ريدون الذي اتصل بجماعة «نابي» عام 1890، واعتبره هؤلاء نموذجاً يحتذى بسبب قوة رؤيته وصلابة طلائه الأسود ولمعان ألوانه. في عام 1901، أنجز ريدون مجموعة لوحات لبارون دوميسي صورها الرمزية زخارف منفردة أو أجزاء من الخضار والحشرات والأزهار والصور الخيالية. وتتلاءم هذه الرؤية الخيالية مع برنامج الرسم الرمزي كما حدده الناقد غابرييل ـ ألبير أوريه «[...] فالرسم الزخرفي هو إن صح التعبير، الرسم الحقيقي. لم يوجد الرسم إلا لتزيين جدران المباني الإنسانية بالأفكار والأحلام. إن اللوحة المرسومة على مسند ليست سوى وسيلة غير منطقية اختُرعت لإرضاء الخيال أو الفكر التجاري للحضارات المنحطة. في المجتمعات البدائية، لم تكن التجارب الأولى مع الرسم إلا لأغراض الزينة.»[25] إن السعي من أجل العودة إلى حالة أصلية وحدسية[26] للفن بدون تأثير الزمن أو التيارات الرائجة، ما هو إلا تلبيةً لرغبة في الكونية بين الفنانين في نهاية القرن التاسع عشر. فبعيداً عن اللغة والقوانين التي تفرّق، أراد أفراد جماعة «نابي» أن يمسّوا حساسية معاصريهم وأن يوصلوا إليهم رسالة عميقة بصورة أنيقة وسهلة. وعلى غرار الفنانين اليابانيين، سعى أفراد هذه الجماعة إلى «إمتاع النظر أولاً قبل تحريك المشاعر أو التأثير على الروح[27]». وفي حقبة اعتبر فيها البعض[28] العبقرية الزخرفية في الشرق الأقصى الأكبر موهبةً في العالم، أراد أفراد جماعة «نابي» أن يقيموا حواراً بدون تنافس بين الثقافتين وإنشاء أرضية جديدة وأفق[29] جديد للخطوط والألوان المتناغمة.

22 ميربو، عام 1892، ص 75.
23 «ولكن الجنة الخضراء للغراميات الطفولية، / الجنة البريئة المليئة بملذات عابرة. / أهو أبعد من الهند والصين؟» بودلير، «أزهار الشر»(Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal, Moesta et errabunda) عام 1857.
24 لوي (موريس دوني)، عام 1892، ص 232.
25 أوريه، عام 1891، ص 163.
26 فيركاد، عام 1926، ص 81.
27 غونس، عام 1888، ص 12.
28 في المكان ذاته، ص 11.
29 «نهاية العالم» (Apocalypse)، ص 21، 1.

الصورة 15. موريس دوني(1870–1943) ،
«تكريم لسيزان»، 1900.
ألوان زيتية على قماش،
الارتفاع 180 سم، العرض 240 سم.
باريس، متحف أورسيه،
هبة أندريه جيد، RF 1977-137

سيفوصيم بريجيت كويامو ريشار: «دحرج وسيلوم نيم ؟نيالنا الفن نيالنا الجرا والفن الجرا

بريجيت كويامو ريشار

الصورة 1. إدوار فويار (1868–1940)
شجرة الكستناء قرابة العام 1894 و 1895،
رسم تمهيدي لزجاج معشق بطلب من س. بينغ في 1895
ألوان مائية وغراء على ورق مقوّى ملصق على قماش
الارتفاع 110 سم، العرض 70 سم
متحف دالاس للفنون،
صندوق ايوجين ومارغريت ماكديرموت
2010.15.McD

لا يمكن الحديث عن الرسّامين من جماعة «نابي» من دون الإشارة إلى التأثير الذي تركه الفن الياباني على عملهم. فقد كانت مطبوعات «أوكيو إه» مصدر إلهام لهم ودفعتهم إلى ابتكار لوحات فنية فريدة من نوعها. ولكن لم يكن لشغفهم بالمطبوعات المنقوشة على قوالب خشبية أن يكون بمثل هذه القوة، لولا الجهد الكبير الذي بذله سيغفريد بينغ في تقديم الفن الياباني والتعريف بقيمته الفعلية. التقى جماعة «نابي» مع هذا التاجر في الفن وجامع التحف الواسع الاطلاع، وأقاموا علاقات صداقة وعلاقات فنية مثمرة معه. ولكن، وقبل التطرق إلى ثمرة هذا التعاون في ما بينهم، لا بد من دراسة شخصية هذا المحب الموهوب للفن وصاحب الرؤية الثاقبة.

موجة التأثر بالفن الياباني

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أثار الفن الياباني في فرنسا موجة من الإعجاب لا مثيل لها وعاد لينتشر فيما بعد في أوروبا والولايات المتحدة. كانت المطبوعات اليابانية وراء هذا الافتتان، وسرعان ما أصبحت مطمعًا لجامعي القطع الفنية الشغوفين مثل النقّاش فيليكس براكومون وكلود موني وإدغار دوغا وفنسنت فان غوغ والأخوان غونكور، على سبيل المثال لا الحصر.

نقرأ في مذكّرات الأخوين غونكور بتاريخ 8 يونيو عام 1861: «اشتريت ذاك اليوم من محلات البوابة الصينية رسوماً يابانية مطبوعة على ورق يشبه القماش، بل يشبه الصوف بملمسه الرخو ومرونته. لم يسبق لي مطلقًا أن رأيت شيئاً مذهلا وخياليا ومثيراً للإعجاب وشاعرياً في الفن مثل هذا. تدرّج رفيع في الألوان يشبه التدرّج في ألوان الريش، وتألق يشبه تألق ألوان الخزف. وضعيات وزينة ووجوه ونساء تبدو كلها وكأنها منبثقة عن حلم. [...] فن مدهش وطبيعي ومتعدد مثل النبات، ساحر مثل مرآة سحرية»[1]. ولكن كان لا بد من الانتظار لعدة سنوات قبل اكتشاف تقنية صناعة هذه المطبوعات والتعرف إلى أسماء رسامي الأوكيو إه.

حاول البعض، مثل النقّاش هنري ريفيار أن يصنعوا مطبوعات منقوشة على قوالب خشبية مثل الفنانين اليابانيين: «كانت نقوش على خشب، مطبوعة ولكن ليس بألوان زيتية كما اعتدنا أن نفعل في بلادنا، بل بألوان مائية، مسحوبة بدون ضغط بل يدوياً. وهكذا قررت أن أطبع تلك الأعمال التي أردت نقشها. ولكن كيف؟ لم أكن أعرف المهارة اليدوية اللازمة للتحبير والطباعة وتحديد الموقع، ومن هنا بدأت بحثي. نقشت أولاً على خشب شجر إجاص مقطوع طولياً بعض الخطوط والألوان (بمعدل خمسة إلى ثمانية لكل مطبوعة) من دون أن أعرف كيف سأطبعها. [...] قمت بطحن الألوان ومزجها بنفسي وابتكرت طرقاً لطباعة لوحاتي يدوياً!»[2]

1 غونكور، عام 1989، المجلد 1، ص 706.
2 ريفيير، عام 2004، ص 65.

كان جميع عاشقي الفن الياباني يحلمون بمعرفة المزيد عن الرسامين وعن تاريخ المطبوعات اليابانية.

سيغفريد بينغ وهاياشي تاداماسا: اثنان من كبار تجار التحف الفنية

لحسن الحظ، هبّ لمساعدة عشّاق الفن الياباني في تلك الفترة رجلان هما سيغفريد بينغ وهاياشي تاداماسا. وصل هاياشي تاداماسا ليعمل مترجماً فورياً في «معرض باريس العالمي» لعام 1878 وتخصص لاحقاً في بيع القطع الفنية اليابانية. نال تاداماسا الاحترام والتقدير نظراً لسعة معرفته ولطفه، وأصبح لاحقا المستشار الأول لمحبي الفن الياباني. وبات لوي غونس مديناً له في تحرير كتابه «الفن الياباني» (L'Art japonais). وبدونه، لما تمكّن إدمون دو غونكور مطلقًا من نشر دراستيه عن «أوتامارو» عام 1892 وعن «هوكوساي» عام 1896. كما أنه كان أول ياباني يهتم بالفن الانطباعي ويقدمه في بلاده.[3]

لعب سيغفريد بينغ، منافس هاياشي تاداماسا، دوراً عالمياً لا يقل أهمية في فهم الفن الياباني ونشره. سيغفريد بينغ[4] هو ألماني الأصل وحاز الجنسية الفرنسية عام 1876، ويتحدر من عائلة متخصصة في صناعة الخزف من هامبورغ. وصل بينغ إلى فرنسا عام 1854 ليساعد والده في أعماله، واستلم بعد ذلك إدارة المؤسسة. ثم أسس بالاشتراك مع جون باتيست لولييه عام 1863 شركة أبناء لولييه وبينغ لإنتاج القطع الخزفية الموجهة جزئياً إلى السوق الباريسية. وإذ فهم سيغفريد بينغ أهمية الطلب المتزايد على القطع الفنية اليابانية، فقد انكب على جمعها وترك تجارة الخزف للعمل في تجارة القطع الفنية من الشرق الأقصى. وفي عام 1879، سُجّل متجره في شارع شوشا. ثم في عام 1880، قام سيغفريد بينغ برحلته الأولى إلى اليابان، حيث انضم إليه شقيقه أوغيست الذي أقام لفترات طويلة ومتعددة في يوكوهاما لإدارة أعمال العائلة. وفور عودته إلى باريس، افتتح بينغ ثلاثة متاجر جديدة، في شارع بروفانس ليس بعيداً عن متجر هاياشي، وفي شارعي دولا باي وبلو.

وخلافًا لهاياشي تاداماسا، استهدف سيغفريد بينغ شرائح مختلفة من الزبائن، وقدم قطعاً فنية بمختلف الأسعار. كانت المنافسة بين بينغ وهاياشي مفيدة وبقيت العلاقة بينهما ودّية كما يشهد جامع القطع الفنية ريمون كوشلين: «نشأ بين شارع هوتفيل حيث كان هاياشي وشارع بروفانس حيث فتح بينغ متجره، صراع متحضّر لم يتخل فيه المتنافسان عن أبسط قواعد التهذيب».[5]

فيما كان هاياشي يوزع زبائنه في غرف صغيرة، «كان كل شيء يحدث بطريقة معاكسة، أو يبدو كذلك لدى بينغ. كان الزبائن يذهبون ويأتون، يفتحون الخزانات ويفتشون في المحفظات. وحيث الخزانة الصغيرة الموجودة تحت السقف والمخصصة للمطبوعات الفنية، كان يتزاحم عادة 5 أو 6 أشخاص. [...] وعندما كانت الصناديق تصل إلى شارع بروفانس، كانت تسود المكان نوبة من الجنون. لم يسمحوا لي قط أن أساهم في عملية التفريغ التي كانت تحدث في الطوابق السفلية، ولكن غونس وفيفير كانا يخبرانني عن مشاعرهما أثناء تفكيك الخيوط عن الطرود الثمينة، وكنا نحن ننتظرهم في الأعلى بفارغ الصبر: أي تحف فنية سنكتشف وأيها قد يجذب اهتمامنا؟»[6]

وبهدف التعريف بالفن الياباني بصورة أفضل، وللوصول إلى عدد أكبر من الناس، خطرت لسيغفريد بينغ فكرة عبقرية بنشر مجلة ستلعب دوراً رئيسياً بين الفنانين، لا سيما الرسامين من جماعة «نابي» والحرفيين.

مجلة «اليابان الفني»

أسس سيغفريد بينغ في عام 1888 مجلة فاخرة باسم «اليابان الفني» (Le Japon artistique)[7] نُشرت بالفرنسية والإنكليزية والألمانية. أدرك جميع الهواة بمن فيهم ريمون كوشلين الجودة العلمية لهذه المجلة: «نشر بينغ مجلة «اليابان الفني» وهي دورية تحمل صورًا مبهرة بالنسبة إلى الحقبة التي صدرت فيها، ونشر فيها أهم الرواد مقالاتهم وكانت تهدف إلى تثقيف الهواة وتقريب اليابان من المبتدئين.»[8] توجه سيغفريد إلى دار فلاماريون لنشر المجلة وإلى شارل فيرمين جيلو، صاحب أفضل المطابع، لطباعتها.

كتب س. بينغ (هكذا كان يوقع مقالاته) في تقديمه للمجلة، « لا أدّعي بإصداري هذا العدد من المجلة، إضافة فصل جديد إلى الأعمال الرائدة التي سبق أن نُشرت عن تاريخ الفن في اليابان [...]. ما زال علينا إطلاع عامة الناس على الجماليات الحميمة لهذا الفن الذي أثار اهتمامهم حتى الآن بمزاياه السطحية. [...] يتوجه هذا الإصدار بصورة خاصة إلى كل الأشخاص الذين وبأي صفة كانت، يهتمون بمستقبل فنوننا الصناعية، وبالأخص إليكم أنتم العمال المتواضعين أو كبار المصنعين الذين كان لكم دور فعّال في هذا القسم من قوتنا المنتجة. في المعادلات الفنية الجديدة التي وصلتنا من أقاصي الشرق الأقصى، علينا أن نبحث عما يتخطى اللذة الأفلاطونية لميولنا التأملية. [...] ويحرص هذا الإصدار على الابتعاد إرادياً عما يُسمّى موضة

3 لمعلومات عن هاياشي تاداماسا، راجع باليابانية المؤلفات عن سلالته، «كيجي» عام 1987، «كيجي»، عام 2000، «كيجي»، عام 2009، وبالفرنسية، راجع كوياما ريشار، عام 2001-1، وكوياما ريشار، عام 2001-2، وكوياما ريشار، عام 1989، ص 258-60.

4 لمعلومات عن بينغ، راجع وايزبرغ، بيكر وبوسيمي، عام 2004، خاصة مقال غابريال ب. وايزبرغ، «صناعة الفن الياباني» (La creation du japonisme)، ص 71-51.

5 كوشلين، عام 1930، مابوشي، عام 2009، المجلد 1، ص 12.

6 كوشلين، عام 1930، مابوشي، عام 2009، المجلد 1، ص 21-20.

7 تتضمن هذه المجلة وهي بالحجم الكبير (ارتفاع 33 سم وعرض 25 سم) نقوشات عديدة بالأبيض والأسود وأخرى جميلة بالألوان. ويصوّر كل غلاف من أغلفة المجلة واحدة من أشهر المطبوعات الملونة.

8 كوشلين، عام 1930، ص 13.

الصورة 2. غلاف مجلة «اليابان الفني»،
العدد 3، يوليو 1888
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية،
قسم المطبوعات والصور،
RESERVE 4-YA5-1

الأشياء اليابانية التي انتشرت في بيوتنا. لا شيء يجمع بين هذه الموضة المبهرجة وبين الفن الرقيق الأرستقراطي تارةً والشعبي تارةً أخرى، الذي يقوم أساسًا على الاتزان والتميّز. إنه فن لا يخضع لنزوات شغف طائش، بل بات مرتبطًا بفننا ارتباطاً أبديًا.»[9]

صدر من هذه المجلة 36 عدداً وكانت جميعها غنية بصور ومقالات لعاشقي الفن الياباني وخبراء مشهورين وحظيت بقدر كبير من الإشادة [الصورة 2 والكاتالوج 3-11] لجمالها ومضمونها. بالإضافة إلى ذلك، ساهم سيغفريد بينغ في جعل الفن الياباني نموذجاً يحتذى للفنانين في كل أنحاء العالم، وأثبت أيضاً أن شراء قطع فنية يابانية ذات جودة هو استثمار جيد نظراً لأن أسعارها في ارتفاع متزايد. ولكن هذه المجلة الفنية والعلمية المميزة كانت في الوقت عينه موضع انتقاد من جانب البعض الذين تساءلوا عما إذا كان سيغفريد بينغ أقدم على نشرها حبًا بالفن الياباني أم سعيًا إلى تحقيق الربح منها بطريقة غير مباشرة. ولكن ما لا شك فيه أنه كان لمجلة «اليابان الفني» أثر عميق على العديد من الفنانين الذين تأثّروا بالأعمال التي نشرتها والتي أعيد نسخها بصورة رائعة قياسا بإمكانات تلك الحقبة.

المعرض الكبير الاول للمطبوعات اليابانية

كان سيغفريد بينغ أيضاً منظم المعرض الكبير للمطبوعات اليابانية الذي أقيم في «معهد الفنون الجميلة» في باريس عام 1890، حيث عُرضت أكثر من 700 مطبوعة سمحت بتقديم نظرة شاملة على هذا الفن الذي فتح آفاقاً جديدة أمام الفنانين الغربيين (راجع الصورة 11، صفحة 52).

كتب سيغفريد بينغ في مقدمة الكتالوج: «قبل سنوات قليلة فقط، كانت المطبوعات اليابانية لا تزال فنًا مجهولاً بالنسبة لنا. ومعها أنهى اليابان سلسلة من الإنجازات المتعاقبة. استغرقنا قرنين من الزمن لندفع «بلاد الشمس المشرقة» إلى الكشف لنا عن آخر أسرار حضارة قديمة ترعرعت في الصمت والعزلة. [...] بات معروفاً للجميع أسماء بعض الأشخاص الذوّاقين لدينا من فنانين أو أدباء، الذين احتفلوا بالنماذج الأولى لهذا الفن غير المتوقع والساحر: نماذج مصغرة منحوتة من الخشب أو العاج، أو البرونز المغطّس بالشمع والخزف المقولب بأطراف الأصابع والمنسوجات المطرزة بتصاميم متناغمة. وقد اكتشف الأكثر تبصّرًا بينهم، وسط هذه الفوضى، صوراً ذات تأثير مدهش جُمعت في ألبومات مبهرجة تجسّد مشاهد خيالية بألوان غريبة وساحرة. أصبحنا نعرف اليوم أن هذه الصفحات التي أثارت الكثير من التعجب وأمتعت الكثيرين، لم تكشف إلا عن نسخ متأخرة جداً من فن النقش الياباني ولا تمثّل إلا الناحية الشعبية منه. [...]

9 بينغ، عام 2013.

الصورة 3. هنري سوم (1844–1907)،
«أحلام يابانية، لدى س. بينغ، شارع شوشا».
ألوان مائية حمضية،
الارتفاع 8 سم، العرض 11.7 سم.
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والصور، FOL-EF-573(1)

على أثر ذلك نُظّمت بعثات لاستكشاف الأماكن الصحيحة واكتشاف الهواة الأصليين الذين احتكروا هذا النوع من المجموعات. فأُجري البحث في المجموعات القديمة لدى الناشرين في طوكيو وناغويا وكيوتو وأوزاكا، كما أُجريت زيارات للعائلات وقُطعت لها وعود بمكافآت سخية مقابل الكشف عما هو مدفون لديها. وعندما بدأ توزيع المكافآت، جاء الحصاد وفيرا وفاق كل التوقعات. تخلى اليابانيون في البداية عن مجموعاتهم الأقل قيمة وعن الأعمال الأحدث. ولكن مع الوقت بدأت أسماء كبار الفنانين والمؤسسين وأصحاب المدارس بالظهور. [...] ولكن الامر لم يتوقف عند جمع هذه القطع، بل كان لا بد من كشف الخيوط وتنسيقها لاستخراج الخلاصة. [استغرب بينغ من «الإهمال تجاه التاريخ الموثق لهذه الفنون»]. لن يتفاجأ جمهورنا إذ أن الأمر استغرق عدة سنوات قبل أن نجد طريقنا داخل النظام المعقّد لهذا الفن الغريب، القديم في حد ذاته والجديد بالنسبة إلينا. واليوم، وبعد أن اتضحت لنا الخطوط العريضة، يبدو أنه حان الوقت لكي نعرّف بهذا الفن بعد أن أصبح بإمكاننا تحديد مختلف مراحل تطوره منذ بدايته وحتى عصرنا الحديث».[10]

أمتع المعرض محبي هذا الفن وبقي محفوراً في الذاكرة، فيما تعدّدت الشهادات الإيجابية المكتوبة عنه.

بينغ والفن الجديد

كان سيغفريد بينغ صاحب رؤية ثاقبة وفهم أنه بات من الضروري اللجوء إلى فن زخرفي يكون امتداداً لما أتى به الفن الياباني حتى الآن. وخلال زيارة له إلى بروكسل، التقى بينغ فنانين يافعين كانوا وراء تأسيس «الفن الجديد». وأصبح من ثم المُدافع عن هذا الفن والمروّج له. يتذكر ريمون كوشلين هذه الفترة قائلاً: «كلنا يعرف أن س. بينغ كان تاجراً بارعاً بدرجة مدهشة [...] كان أشبه بـ«نابي» يغفو ورأيناه فجأة يتجلّى. كان يتباهى وعن وجه حق، بأنه من أفضل من قدّم الفن الياباني في بلاده. [...] كثر الحديث بين العامين 1890 و1900 عن تجديد فن الزخرفة، ولحسن الحظ كان العديد من الفنانين يعملون بالفعل في هذا الاتجاه. وبدا لبينغ أن بساطة الفن العظيم في الشرق الأقصى بكل رقيّه، يمكن أن تكون ذات فائدة في أوروبا. وخلال رحلة قام بها بينغ إلى الولايات المتحدة، صُدم بالإمكانات التي تقدّمها وسائل اليوم لفن الزخرفة، فخطرت له فكرة تعيين نفسه رسولاً لهذا التجديد حيث يتولى اليابان، المتغلغل في مبادئه، دور المعلم لفننا الحديث. فتخلى بينغ شيئاً فشيئاً عن أعماله في تجارة القطع المثيرة للفضول، وحوّل محله في شارع بروفانس إلى متاجر «الفن الجديد» .[11] (الصورتان 4 و5)

أحاط سيغفريد بينغ نفسه إذاً بفنانين يافعين من بينهم بعض الرسامين من جماعة «نابي».

10 بينغ، عام 1890، ص. X-XV.
11 كوشلين، عام 1930، ص 47.

الصورة 4. إدوار بورشيه (ناشط بين عام 1894–1907)،
منظر داخلي من فوق لمعرض الفن الجديد لسيغفريد بينغ،
تقاطع شارعي بروفانس وشوشا، باريس، عام 1895.
باريس، مدينة الهندسة والتراث، مجموعة لويس بونييه،
P35-035-027

الصورة 5: إعلان لمعرض الشجيرات،
قاعة عرض الفن الجديد، باريس
باريس، مكتبة الفنون الزخرفية، مجموعة ماسييه،
268/3-39

جماعة «نابي» والفن الياباني

انبهر كل أعضاء جماعة «نابي» بالفن الياباني[12]، وخاصة بالمطبوعات التي مثلت بالنسبة إليهم «الجديد» الذي كانوا يتطلعون إليه. في البداية، وعلى غرار الكثير من هواة الفن الياباني في أوائل انتشاره، اعتبروا فن المطبوعات اليابانية فناً بدائياً بسبب غياب الظل والضوء فيه ولكونه يتناول منظوراً مختلفاً عن ذلك المعتمد في أوروبا منذ عصر النهضة. ولكنهم سرعان ما أدركوا أن الفن الياباني متقنٌ جداً وباتوا يقدّرونه أكثر. هذا الشغف المطلق أكسب بعض الأشخاص ألقاباً صريحة، فحمل بيار بونار مثلاً لقب «النابي الشغوف بالفن الياباني» فيما كان لقب بول رانسون «النابي الأكثر شغفًا من النابي الشغوف بالفن الياباني». وكان جميعهم يجمع المطبوعات أو اللوحات اليابانية. من جهته، أدرك بونار ما أضفته المطبوعات على أعماله: فاقتنى لنفسه مطبوعات يابانية من المتاجر الكبرى التي لم تتوفر فيها سوى أعمال قليلة ذات قيمة. «هناك كنت أجد أوراق «كريب» رقيقة أو أوراق أرز مجعدة بألوان غريبة بمبالغ زهيدة جداً. [...] فغطيت جدران غرفتي بهذه الصور البسيطة والصارخة.»[13]

وعلى الرغم من جودتها المتدنية، لعبت هذه المطبوعات الحديثة دورًا أساسيًا في عمل بونار: «أدركت من خلال هذه الصور الشعبية الفظة، أن الألوان تستطيع أن تعبر عن أي شيء بدون الحاجة إلى ظل أو شكل. وتبيّن لي أنه يمكن ترجمة الضوء والأشكال والطباعة باستخدام الألوان فحسب، من دون الحاجة إلى اللجوء إلى قيم أخرى.»[14] واعترف في رسالة إلى صديقته السيدة هانلوزر: «تحمّست كثيراً في صغري للبرقشة الرائعة للأوراق اليابانية المجعّدة، وهي أوراق تشبه المناديل الورقية تُستخدم في الفن الشعبي. وبعد فترة طويلة، أدركت جمال أعمال كبار النقاشين اليابانيين التي تتمتع ببساطة أكبر، ولكنها لا تكشف بوضوح العلاقات بين الألوان النقية. وكان فينيون[15] لقبني ببونار الشغوف جدًا بالفن الياباني.»[16] عندما بلغ سن الرشد، اعترف بونار قائلاً: «عندما أردنا أنا وأصدقائي أن نتابع أبحاث الانطباعيين ونحاول أن نطوّرها، سعينا إلى تخطيهم في انطباعاتهم الطبيعية عن الألوان. الفن ليس الطبيعة. أصبحنا أكثر صرامة في موضوع المكونات. وكان علينا أن نعمل أكثر بكثير على الاستفادة من الألوان كوسيلة للتعبير.»[17] لقد سمحت لهم المطبوعات اليابانية بتحقيق الهدف الذي وضعوه نصب أعينهم.

لم ينكر بونار مطلقًا التأثير العميق الذي تركه الفن الياباني على أعماله. ومنذ بداية مسيرته الفنية، وقّع مع فرانس شامبانيه إحدى اللافتات الأقرب إلى الطابع الياباني في تلك الفترة (الصورة 6). ولكن

12 في هذا الموضوع، راجع بيروشي – بيتري، عام 1980، ص 261-289؛ بيروشي – بيتري، عام 1993، ص 61-33؛ بيروشي – بيتري، عام 2014، ص 94-87؛ راجع أيضاً كان، عام 2016، وفوسييه، عام 1993، ص 27.
13 تيراس، عام 1967، ص 24.
14 تيراس، عام 1967، ص 11.
15 إنه يتحدث عن الناقد الفني فيليكس فينيون (1861-1944).
16 رسالة من بونار بتاريخ 4 يناير 1946 المذكورة في فايان، عام 1965، ص 182.
17 كان بونار بسن الـ47 عندما قال الكلام الذي اقتبسه تيراس، عام 1967، ص 94.

الصورة 6. بيار بونار (1867–1947)،
لوحة إعلانية لفرانس شامبانيه، عام 1891.
طباعة حجرية بثلاثة ألوان على ورق رقّي،
طباعة إدوارد أنكورت، الارتفاع 80 سم، العرض 60 سم.
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والصور،
ENT DN-1 (BONNARD, Pierre)-FT 6

تفسيره للفن الياباني كان أبعد من ذلك بكثير، فقال، «بما أدين للفن الياباني؟ العنصر الزخرفي المربع.»[18] ولكنه نسي هنا أن يذكر عناصر عديدة أخرى من المطبوعات نجدها في أعماله وفي أعمال رفاقه في جماعة «نابي» الذين أحبوا مطبوعات أوكيو إه وحرصوا على جمعها.

امتلك إدوار فويار عدداً كبيراً من مطبوعات أوكيو إه بالإضافة إلى لوحات بالحبر الصيني وألبومات، فيما ضمت مجموعة موريس دوني 70 مطبوعة يابانية على الأقل. أما بول سيروزييه، فقد اقتنى البعض منها وزيّن بها جدران غرفته في هولغوت: «أبهرني اليابانيون ونقلت عنهم. [...] والنسخ (أو بالأحرى الترجمة) عن اليابانيين ساعدنا كثيراً: يا للمهارة والمعرفة التي يمتلكها أولئك الناس!»[19]

أوحت المطبوعات اليابانية المتنوعة والملونة لجماعة «نابي» بأسلوب جديد في الرسم. أغوتهم المناطق المسطحة من الألوان والأشكال المحددة، واقتبسوا عن اليابانيين أسلوب اللقطات السفلية والعلوية، والأفقيات والخطوط والإمكانات المتعددة للمنظور في قلب اللوحة نفسها. استخدموا كذلك المساحات الكبيرة الفارغة، أو ما يُعرف بالـ«ما» (Ma) الغالي جداً على قلوب الفنانين اليابانيين. الصور الظلية التي يحبها فليكيس فالوتون[20]، أشخاص مرسومون من الخلف (الصورة 8)، وجسم المرأة المرسوم بصورة ملتوية كحرف السين اللاتيني «S» (الصورتان 7 و9) وهو رمز تصوير المرأة في التقليد الياباني[21]، وقد ظهرت هذه التفاصيل جميعها تلقائياً في لوحات جماعة «نابي». وإذ لم يعد هؤلاء الفنانون يكتفون بالستائر الجدارية القديمة كقطع للزينة، فقد عملوا على صنعها وتزيينها بأنفسهم. ولقد أدهشت أعمالهم الحديثة الكثيرين، ولا بد هنا من الاعتراف بتفرّدها وحداثتها (الصورة 10).

تعاون مثمر: سيغفريد بينغ وجماعة «نابي»

بعد أن وسّع سيغفريد بينغ نشاطاته لتشمل الولايات المتحدة، فوجئ بابتكارات لويس كومفورت تيفاني، أحد كبار صناع الزجاج، وأصبح فيما بعد وكيلاً له وساعده على تسويق أعماله في جميع أنحاء أوروبا. طلب بينغ مسودات (رسوم دقيقة على ورق مقوّى) من 11 فناناً منهم 8 من جماعة «نابي» هم بيار بونار وموريس دوني، وهنري غابرييل إيبيل، وبول رانسون، وكير كزافييه روسيل، وبول سيروزييه، وفيليكس فالوتون وإدوار فويار.[22] وطلب بينغ من تيفاني في الولايات المتحدة إنجاز ألواح الزجاج المعشّق لتلك الرسوم، ثم عرضها في «معرض الجمعية الوطنية للفنون الجميلة» في باريس في أبريل 1895. أثارت هذه الألواح الزجاجية الدهشة بمظهرها البدائي

18 فوسييه، عام 1993، ص 35.
19 رسالة إلى الرسام الهولندي جان فيركاد من عام 1892. راجع سيروزييه، عام 1950، ص 61-62.
20 راجع خاصة كان وكوجوفال، عام 2013. راجع أيضاً كان، عام 2013.
21 راجع كوياما-ريشار، عام 2016.
22 ذكر غي كوجوفال في مجلده الاستثنائي عن فويار (2003) أنه تم تنفيذ 13 قطعة زجاجية على يد 11 فناناً وأن تلك التي عُثر عليها حتى اليوم هي العائدة لروسيل وبونار وتولوز لوتراك. راجع كوجوفال، عام 2003.

الصورة 7. كيتاغاوا أوتامارو (1753–1806)،
«وصول سيدة أنيقة»،
قرابة العام 1804.
مطبوعة منقوشة بقالب خشبي،
الارتفاع 37.2 سم، العرض24.5 سم.
برلين، متحف الفن الآسيوي، Inv. 60060

جداً، والذي يختلف كل الاختلاف عما عُرف حتى ذلك الوقت. وكان ذلك تحديدًا هدف سيغفريد بينغ. ثم عاد بينغ وعرض هذه الأعمال في قاعة عرضه «دار الفن الجديد» في شارع بروفانس حيث أسهم الضوء والإنارة في المكان في إبراز قيمتها الجمالية. ولئن انقسم النقاد بشأن هذه القطع الفنية المبتكرة، فإنها نالت إعجاب الصحافة الأمريكية والفرنسية، وخاصة مجلتي «الفن الحديث» و«المجلة البيضاء». وبالتالي، حظيت جماعة «نابي» بفضل بينغ بفرصةٍ إبراز مواهبهم في شكل جديد من أشكال التعبير الفني (الصورة 1).

أسهم بينغ كذلك؛ وهو الذي حظي بإعجاب وتقدير هواة الفن الياباني وهواة الفن بصفة عامة، في تعزيز الروابط بين فرنسا واليابان. وفي أواخر سنوات حياته، أصبح بينغ من أكبر تجار القطع الفنية اليابانية في أوروبا والولايات المتحدة. في الواقع، يدين له الكثير من هواة الفن الياباني بالفضل ومن بينهم جماعة «نابي»، لما بذله لتعريف الناس بجوهر الفن الياباني الذي كان، كما كان يأمل، مصدر إلهام للعديد من الفنانين والحرفيين في مختلف المجالات في العالم.

الصورة 9. كيتاغاوا أوتامارو (1753–1806)،
«أوري، زوجة جوتارو، مُجبرة على ممارسة البغاء»،
سلسلة مشاهد من مسرح الدمى، عام 1806.
مطبوعة من نوع نيشيكي إه،
الارتفاع 38.5 سم، العرض 25.7 سم.
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية - غيميه، EO1642

الصورة 8. هيشيكاوا مورونوبو (1618–1694)،
«حسناء تلتفت للخلف»،
القرن السابع عشر.
حبر وألوان على حرير، الارتفاع 63 سم، العرض 31.2 سم.
طوكيو، متحف طوكيو الوطني، A60

الصورة 10. كيتاغاوا أوتامارو (1806–1753)، «محل الشاي ناكادايا»، 1795-1794. مطبوعة نيشيكي إه، الارتفاع 54 سم، العرض 41.5 سم. باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه، EO1767

دعوة «زانغ يوانغ» لإنقاذ الأرض من الجفاف

إيليز دوبروي

الصورة 1. بول رانسون (1861–1909)،
«الربيع»، 1895.
قماش مطرز بالإبرة،
الارتفاع 167 سم، العرض 132 سم.
باريس متحف أورسيه،
OAO 1788

عملت جماعة «نابي» معًا طيلة عشر سنوات منذ العام 1890 قبل أن يبدأ أفرادها بالافتراق عام 1900 نتيجة لتحوّلات شخصية مختلفة عاشها كل منهم في مسيرته الفنية. اجتمع هؤلاء الفنانون حول مفهوم جديد للرسم، تطور انطلاقاً من تجربة بول سيروزييه في قرية بونت أفين في صيف العام 1888، ثم قادتهم نشاطاتهم الفنية والنظرية إلى التطرق إلى مسألة الزخرفة. في الواقع، شاركت جماعة «نابي» من خلال إبداعاتها في إعادة تعريف مفهوم الزخرفة والتصميم الداخلي، ولكنهم كانوا أيضاً أصحاب نظريات في فن الزخرفة، وكانوا على دراية كبيرة بالجدل الذي أثارته هذه المسألة في تسعينيات القرن التاسع عشر.

في الواقع، شهد الاهتمام بمسألة الزخرفة تزايدًا كبيرًا في هذا العقد، لتصبح عنصراً محورياً في تعريف الحداثة في الفن. وفي خضم استكشاف الأعمال التشكيلية التي تجسد الواقع الحديث، اكتسبت مسألتا تطوير فن الزخرفة الحديث وتجسيده، بحيث يتماشى مع الاستخدامات الجديدة، أهميةً كبيرةً. فمنذ خمسينيات القرن التاسع عشر، تعالت بصورة دورية أصوات منادية بالتساؤل حول ظروف إنشاء السلع المادية وداعية إلى تغيير نموذجي في تصورها، غير أن تلك الدعوات تعرضت تدريجياً للإدانة بسبب عقمها. وكان لا بد للتجديد أن يظهر في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر. تعددت تسميات حركة التجديد تلك، من الفن الجديد (Art nouveau) إلى الأسلوب الحديث (Modern Style) والـ «يوجندستيل» (Jugendstil)، والانفصالية، و«أسلوب مترو» (style metro) وفن النودل (art nouille)... هذه التسميات التي استخدمها أساساً المعلقون وتراوحت من الوصفي إلى الأقل لطفاً ترجمت بدقّة صعوبة تحديد هوية هذه الحركة. ولئن لم تكن مصادر الهامها ـ المتمثلة في التاريخ والطبيعة والشرق ـ مبتكرةً، فإن النظرة إليها تطورت بطريقة جذرية تحت ضغط الظروف التقنية والاجتماعية والمادية المرتبطة بالابتكار. لقد أثارت هذه التغييرات نقاشات حيوية وتساؤلات عديدة، وفي خضم هذه التشنجات الحادة لا بد من الاعتراف بظهور بعض المآزق الجمالية. ومع ذلك، لا يمكننا إنكار أن هذه السجالات والمحاولات الجريئة قد ولّدت أشكال الحداثة المرافقة للتحولات في أنماط الحياة وفي أشكال تجسيدها، وأدت إلى ظهور ثقافة مادية وبصرية كاملة.

كان القرن التاسع عشر حافلاً بالمجادلات المتعلقة بالفنون الزخرفية. وأدى التطور في إنتاج السلع المادية والتغيرات في أنماط الحياة إلى إعادة النظر في حالة الأعمال الفنية الزخرفية ومسألة الزخرفة. واعتباراً من العام 1789، نسف قمع الشركات التنظيم التقليدي للمهن الحرفية وغيّر ظروف إنتاج الأعمال الفنية. إن هياكل النظام القديم، الضرورية للنظامين المدني والاجتماعي الباريسيين، أفسحت المجال أمام التساؤلات والمناقشات والتجارب. وإذ شهد الإطار الأكاديمي للفنون الجميلة بدوره تطوّرات أقل حدة، فإنه تقليدياً لم يشمل من لم يطلق عليهم بعدُ لقب «فنانين زخرفيين»، وانتهى به المطاف هو أيضاً إلى الخضوع لتغيرات جوهرية في النصف الثاني من القرن. في الواقع، أصبحت مسألة الفنون الزخرفية في السنوات الأولى من القرن التاسع

عشر، مسألة سياسية، ما يفسّر حضورها المهم على الساحة العامة في قلب المناقشات العامة. إلى جانب علاقتها بعالم الصناعة المتمثل في قطاع العمال، تهتم السياسة الصناعية والاجتماعية بهذه المسألة. وبالإضافة إلى الأعمال المرموقة بحسب الذوق الفرنسي والمجموعات الملكية والأميرية، كان يجب على فنون الزخرفة أن تصبح هي أيضاً رموزاً لهذا الفخر الوطني. فاجتمع هذان العاملان بطريقة متناقضة جنباً إلى جنب مع ظهور المجتمع الرأسمالي الذي استلزم القيام بعمليات بيع وتصدير. وكانت الطبقة المتوسّطة الصاعدة والمنتصرة تبحث عن أسلوب يناسبها ويعمل في الوقت ذاته على تشغيل المصانع والمعامل.

تأكدت منذ السنوات الأولى للقرن ضرورة تجديد فن الزخرفة وأنماطه تحت ضغط الفنون الأجنبية التي تهدد السيادة الفرنسية على الذوق الرفيع، وتحديداً من جانب إنجلترا ثم ألمانيا. توالت المعارض الكبرى الوطنية ثم الدولية، وكانت الأقسام المخصصة للفن الصناعي فيها كبيرة وغنية. كذلك، كثرت التقارير الرسمية حول هذه المسألة واتفقت على المضمون نفسه: تأكيد على ضرورة إصلاح تعليم أنماط التصميم عبر الرسم وخلق الظروف المناسبة لتحقيق ابتكار صناعي يكون على مستوى التحديات السياسية والتجارية والرمزية. وُضعت هذه الهياكل في ظل الإمبراطورية الثانية، وكانت «جمعية تقدم الفن الصناعي»[1] تعرض إنتاجاتها بصورة دورية في قصر الصناعة في جادة الشانزيليزيه. وقد كان «معرض الفنون الجميلة التطبيقية للصناعة» الذي أقيم عام 1863 حدثًا بارزًا، حيث مهّد لتأسيس الاتحاد المركزي للفنون التتطبيقية للصناعة، الذي كان الخطوة الأولى نحو تأسيس الاتحاد الوطني لفنون الزخرفة[2] في عام 1882، والذي سوف يُطلق موجة التحديث في الإبداع والابتكار بين العامين 1880 و1930، ويفضي إلى الاعتراف بمنزلة «فناني الزخرفة».

شهدت معارض الإمبراطورية الثانية انتصاراً للانتقائية والغرائبية أو الميل نحو كل ما هو غريب، وهي نزعات انبثقت عن التقدم التقني في تطويع المواد وتصنيعها. وباتت الأعمال المرجعية المرتبطة بـ«الأنماط» التاريخية المطعّمة بخصائص شرقية وآسيوية هي المهيمنة. وفوق كل ذلك، فإن الاعمال تلك، وإن كانت لا تخلو أحيانًا من المهارة، فهي نادرًا ما كانت تظهر فهمًا حقيقيًا للمصدر الأصلي. فالانحرافات التي حدثت على أيدي صانعين أقل موهبةً وإلهاماً، حوّلها في أغلب الأحيان إلى تجسيد تصويري، وأدى إلى تضاعف الاتهامات باستخدام رسوم غامضة وصعبة بأشكال خالية من أي روح. تظهر المبالغة في فن الزخرفة بوضوح في «الخوف من الفراغ» (*horror vacui*) لاسيما في العروض وفي المساحات الداخلية، وهو ما يفسر فقدان المعنى. وكرد فعل، انطلق الكثيرون في بحث عن أصالة جديدة. وفي هذا الإطار، لم تختف الإشارة إلى البعيد أو الماضي أو إلى الشرق، بل تغيرت المقاربة. لم يعد المطلوب إدراك الرموز المختلفة، بل الذهاب، وبحسب تعبير بودلير، «إلى عمق المجهول بحثاً عن الجديد»[3]. ولكن، من خلال هذه الحلقات المتداخلة وبحسب منطق الجاذبية، سيكون على جيل نهاية القرن التاسع عشر أن يواجه منفاه الداخلي: في قلب الذات يكمن البعيد والغريب والمجهول. فيصبح البعيد الغريب وسيطاً للفنان وليس هدفاً. فيتخطى هذا المسعى من ثم النظام الهرمي التقليدي للفنون نظرًا لكونه مشتركًا بين الفنون الجميلة والفنون الزخرفية.

في عام 1889، كشف معرض باريس العالمي الذي أقيم في جادة شان دو مارس، مدى التقدم الذي شهده فن الزخرفة الفرنسي وبعض الثمار الأولى «للفن الجديد»، لا سيما في أعمال إيميل غاليه[4]. وفي عام 1900، كشف المعرض العالمي عن مبانيه الجديدة، خاصة القصر الكبير والهندسة المذهلة العابرة في شان دو مارس وأرصفة نهر السين. أما جناح الفنون الزخرفية في فناء «الأنفاليد»[5] (Invalides) الذي صممه جورج هونتشل، فقد رافق انتصار «الفن الجديد» معلنًا بوضوح أنه سيكون النمط السائد في المرحلة المقبلة، وسيحل محل أسلوب الحداثة الأقل تطرفًا. أثبتت أعمال «الفن الجديد» وجودها في المعارض، لا سيما من خلال عرضها في أجنحة فناء «الأنفاليد» وفي المعرض المئوي للفن الفرنسي الذي كان روجيه ماركس[6] قيّماً عليه، وفي قلب مجموعات الاتحاد الوطني لفن الزخرفة. فتحت هذه الأعمال بتنوع أساليبها الذي أبرزه عرضها في المعارض الوطنية، الباب أمام قراءة سياسية لهذه الحركة، وأمام رفض «فن جديد» أكثر تطرفًا مصدره الشرق لصالح «فن جديد» مستوحى من الطبيعة الوعرة. وهو وإن كان غريباً في حالاته القصوى، إلا أنه يوحي بأنه قد يترك مكاناً لحداثة أكثر هدوءاً تكون البلاد قادرةً على تبنّيها. في عام 1900، أقيم آخر معرض لجماعة «نابي» في قاعة عرض بيرنهايم جون.

كان العقد من الزمن الذي يفصل بين هذين المعرضين والأحداث المرتبطة بهما غنياً على صعيد الفنون الزخرفية. فهو لم يشهد فقط على نشأة «الفن الجديد» وازدهاره، بل أيضاً، وهو الأهم، على معالجة المسألة النظرية لفنون الزخرفة التي اعتُرف بها كعنصر أساسي قائم في حد ذاته على الساحة الفنية. فتحت عشرية جماعة «نابي» المجال للتطرق إلى مسألة الغموض في نشأة فنون الزخرفة وسط

1 أسسها إيرنست غيشار عام 1858 وانضمت إلى جمعية المخترعين التابعة لبارون تايلور من أجل عرض الابتكارات الجديدة في مجال الإبداع الصناعي في قصر الصناعة. عام 1863، كان لمعرض الفنون المطبقة على الصناعة تأثير كبير في النفوس.

2 عام 1864، تأسس الاتحاد المركزي للفنون التطبيقية للصناعة برئاسة إيرنست غيشار وقد ضم أيضاً مكتبة ومجموعة جديرة بالمتاحف، كما عُهدت إلى الاتحاد مهمة تعليم الرسم. عام 1882، اندمج الاتحاد مع جمعية متحف فنون الزخرفة التي تأسست عام 1877 ليشكلا معاً الاتحاد المركزي لفنون الزخرفة أو UCAD الذي اتخذ مقراً له في قسم مارسان في متحف اللوفر عام 1905.

3 شارل بودلير، «الرحلة» (Le Voyage)، في «أزهار الشر» (Les Fleurs du mal)، عام 1857، المقطع 8، بيوت الشعر الأخيرة من القصيدة هي: «نريد، بقدر ما تحرق هذه النار عقلنا، / أن نرتمي في عمق حفرة، لا يهم إن كانت النار أو جهنم! / في عمق المجهول لنجد الجديد!»

4 مثلاً، تم عرض الأعمال التالية لإيميل غاليه: إناء أورفيه (Orphée) المعروض حالياً في متحف فنون الزينة (Inv. 11975) وخزانة Flore hivernale المحفوظة في متحف أورسيه، (OAO 873) وقطعة أثاث «فلورا مارينا، فلورا ايكزوتيكا» Flora marina, Flora exotica المحفوظة في متحف معهد نانسي (Inv. NB76).

5 نُقل القسم إلى قسم مارسان عام 1905 خلال تأسيس الاتحاد الوطني لفنون الزينة ومتحف فنون الزينة.

6 المعرض المئوي للفن الفرنسي، 1800-100، الذي كان روجيه ماركس مسؤولاً عنه بصفته الرئيس المساعد لخدمات الفنون الجميلة تحت إدارة إيميل مولينييه.

عالم الفنون الجميلة ومحاولات حركة «الفن في كل شيء»[7] وتحديات اتحاد الفنون.

كانت جماعة «نابي» في تسعينيات القرن التاسع عشر نشطةً على صعيد الفنون الزخرفية في هذا السياق المفعم بالتجديد. تعكس المهمة الموكلة إلى الفنانين المزخرفين بابتكار إطار للحياة الحديثة، مدى حجم تأثير هذه الحركة، وتفسر أيضاً وفرة المقالات النقدية والنظرية. كانت الحدود التقليدية بين الفنون الجميلة والفنون الليبرالية قد بدأت في التلاشي، والأهم من ذلك نظرياً على الأقل، أنه أُعيد النظر في النظام الهرمي الذي يفرض انصياع الأخيرة للأولى. وقد اتخذت حركة الفن التصويري الطليعية مكانها في باريس على هذه الساحة. وكان الانطباعيون الجدد أول من اقتحموا هذا الميدان في بداية الأمر، ثم في تسعينيات القرن التاسع عشر، كانت جماعة «نابي» هي من جسّدت نقطة الالتقاء بين إعادة تعريف أسس فن الرسم والبحث عن طابع حديث لإطار الحياة كما يعيشها الفنانون المزخرفون، وإن كان ذلك أحياناً بطريقة مغلوطة تاريخياً. وقد كوّن الرسامون من جماعة «نابي» رأيًا خاصًا بهم بشأن مسألة الزخرفة والتصميم الداخلي، وابتكروا في الوقت ذاته أسلوباً محدداً لممارسة مختلف فنون الزخرفة: فن الزجاج المعشّق، والرسوم التعبيرية والرسوم المنسوجة... وقام موريس دوني، في تحليله لشخصية بول غوغان وتأثيره الأساسي على قيام جماعة «نابي» بتفسير اهتمام هذه الجماعة بفن الزخرفة من خلال تأثير «المعلم المطلق»[8]: «لم نرَ فيه إلا المثال الأوضح عن التعبير من خلال فن الزخرفة [...] وخرجنا بهذه الخلاصة الحكيمة: «إن كل لوحة تهدف إلى الزخرفة ويجب أن تكون لأغراض الزينة». لم يكن «للفن الجديد» وتعاليه وجود بعد. [...] ومن ثم، فقد حظي بفرصة، في لحظة مميزة، ليزرع في نفوس بعض الشبان هذه القناعة الراسخة بأن الفن هو قبل كل شيء وسيلة للتعبير. لقد علّمهم عن غير قصد أن أي عمل فني هو للزينة»[9]. غالباً ما يُقتبس كلام موريس دوني هذا عن البعد الزخرفي للوحات جماعة «نابي»، وهو كلام يوضح تماماً العلاقة بين نهج الجماعة وفنون الزخرفة، وإن كانت اختلفت في نهاية المطاف عن نهج بول غوغان متعدد الأوجه. في الواقع، حدد موريس دوني توقيت هذه اللحظة بدقة في ما يتعلق بفنون الزخرفة: بين معرضي العامين 1889 و1900، وحدد أيضاً بدايتها قبل تعريف «الفن الجديد» ونشره كأسلوب فني. لا بد من التذكير هنا أن سيغفريد بينغ افتتح قاعة عرضه «الفن الجديد» في باريس في ديسمبر 1895.[10] من جهة أخرى، يذكّر دوني بأن اهتمام جماعة «نابي» بالزخرفة حفّزه نهجهم في الرسم، حيث تظل «اللوحة» نفسها هي نقطة البداية ونقطة النهاية. تحدّثت كاثرين ماري كونزلي[11] عن هذه القضية في نصّ لها عن ممارسة فويّار لفنون الزخرفة: ظلّ استخدام الخزف وإدراج بعض الأعمال في مجموعات زخرفية متعددة التخصصات هامشيين جداً في أعماله. علاوة على ذلك، فإن هذه الممارسة، وإن كانت قد أثمرت أعمالاً فنية قائمة بذاتها، فإنها كانت على وجه الخصوص ميزة مرافقة للفنان في تطوره كرسام. وهو يشرح من ثم في كتاباته كيف أن العقبات المادية التي واجهتها فنون الزخرفة قد جعلته يتقدم في التحليل ومنحته قوة دفع جديدة في رسم لوحاته.[12]

ولقد تبين أن تحليل الصلات المختلفة بين الرسامين من جماعة «نابي» وحداثة فنون الزخرفة ضروري لفهم هذا السياق الوافر. ونعرف أيضاً، ولكننا لن نسهب في التفاصيل هنا، الأعمال الزخرفية العظيمة للرسامين من جماعة «نابي» الذين كانت مهمتهم «إصلاح البعد الزخرفي في الرسم»، بحسب ما كتبت كلير فريش ثوري[13]. في الواقع، إن مساهمات رسّامو جماعة «نابي» في مجال الزخرفة، تستحق الذكر وإن بقيت هامشية وثانوية في أعمالهم. وإذ يقع الستار الجداري عند الحدود الفاصلة بين الرسم وفنون الزخرفة، بين الجدار والنافذة، فإنه يقف أيضاً عند الحدود بين التقاليد الآسيوية والغربية. لطالما استثمر جماعة «نابي» في الستائر الجدارية: فقد رسم بيار بونار العديد منها، وكذلك إدوار فويار وموريس دوني وبول ومارغريت سيروزييه. والمروحة هي قطعة أخرى تشهد على التوافق بين الإلهام الياباني والتقليد الفرنسي، ولقد أنجزها فنانو القرن التاسع عشر. بالنسبة لجماعة «نابي» كانت مراوح دوغا أو غوغان مصادر إلهام مهمة. في سنوات عملهم الأولى، تشاركت الجماعة إذاً مع مناصري الفن الحديث، في اهتمامهم العميق بالثقافة اليابانية، فاستوعبوا تأثيرها وكانت أساساً للتجديد الجمالي.

عملت جماعة «نابي» إذًا في مجال فنون الزخرفة وابتكر أفرادها قطعًا فنية[14] ورسموا تحديداً تصاميم لأغطية الضوء ولبعض الزخارف الخزفية كالصحون المزينة برسوم فويار التي أنجزها ماثاي. كذلك، خاض أفراد الجماعة في مجالين آخرين، وقدموا رسومهم وسلموا للخبراء مهمة إنجاز إبداعهم في المواد التي لا يجيدون تطويعها: المنسوجات من جهة والزجاج المعشّق من جهة أخرى. في مجال النسيج، اشتهرت أعمال بول وفرانس رانسون حيث كانت السيدة رانسون تحيك رسوم زوجها. أما في مجال الزجاج المعشّق، فقد تجسدت مشاركة جماعة «نابي» من خلال مشروع أطلقه سيغفريد بينغ. فخلال رحلة

7 قامت حركة «الفن في كل شيء» (L'Art dans tout) بين العامين 1896 و1901 وضمت فنانين مستائين من قمع تراتبية الفنون ونشر الجماليات الثورية في المجتمع، نذكر منهم ألكسندر شاربنتييه وشارل بلوميه وفرانسوا روبير كارابين وطوني سلمرشايم وهنري سوفاج وإتيان مورو نيلاتون وجول دوبوا وبول فولو... راجع فرواسار بيزون، عام 2004.

8 دوني، عام 1913، ص 163: في المقالة بعنوان «تأثير بول غوغان» (L'influence de Paul Gauguin) التي نُشرت أساساً عام 1903: «ولكن غوغان كان المعلم، المعلم المطلق».

9 دوني، عام 1913، ص 165.

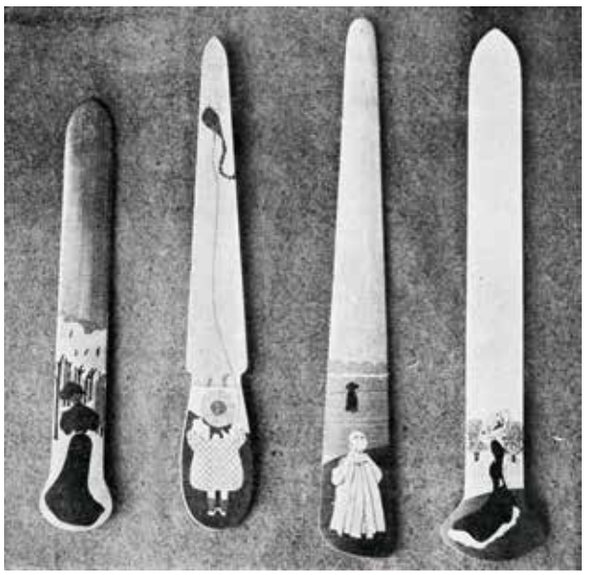
10 وايزبرغ وبيكير وبوسيمي، عام 2004.

11 كونزلي، عام 2010.

12 المرجع السابق، ص 171-170.

13 كلير فريش ثوري، «مجموعات التزيين» (Les ensembles décoratifs)، في فريش ثوري وتيراس، عام 1990، ص 93.

14 لن نعلق هنا على نشاطاتهم في مجالي الرسم ورسم الإعلانات اللذين لا يندرجان ضمن فنون التزيين، ولكن لا بد من الإشارة إلى أن هذين المجالين كانا أيضاً جزءاً من الآفاق التي استكشفها الأنبياء.



الصورة 2. صورة مع تعليق:
«رقم IV-123 ورقم IV 122ورقم / V-120 قاطعة ورق مطعّمة،
الطول 0.35 متر كحد أقصى، موريس بييه»،
«مستندات عن الفن الصناعي في القرن العشرين»
، باريس، منشورات «البيت الحديث»، عام 1901، قسم «التطعيم»، ص 2.

الصورة 3. صورة مع تعليق: « قماش مطرز لرانسون، أثاث لفان فيلدي وأبيل لاندري»، في «مستندات عن الفن الصناعي في القرن العشرين»، باريس، منشورات «البيت الحديث»، عام 1901، قسم «التطعيم»، ص 36.

إلى الولايات المتحدة عام 1894، تحمس بينغ للإمكانات التي يتيحها الزجاج الذي سماه لويس كومفورت تيفاني «فافريل»، فطلب لدى عودته من فناني جماعة «نابي» ومن هنري دو تولوز لوتريك مشروعات لوحات لتنجز لاحقاً على زجاج. في الوقت ذاته، أنهى بينغ إعادة ترتيب قاعة العرض التابعه له، والتي كانت ما زالت تحوي أعمالاً متأثرة بالفن الياباني، ليجعل منها قاعة عرض للأعمال الزخرفية الحديثة، وليقدم فيها أعمال فنانين طليعيين وتحديداً جماعة «نابي». ولم يعد مصمماً كمعرض قطع متفرقة على غرار المعارض العالمية الغنية، بل كسلسلة من الغرف التي توحي بأن المكان شقة حديثة ومتناغمة، على غرار معارض الاتحاد الوطني للفنون الزخرفية (UCAD).[15] شارك فنانو جماعة «نابي» في هذا المشروع، فصمم البعض منهم غرفاً مثل موريس دوني (غرفة نوم)، فيما شارك آخرون في تأثيث غرف مثل فويار الذي عرض صحونه في غرفة الطعام بالإضافة إلى خمسة أعمال أخرى من مجموعته «ألبوم»[16] [أنظر الصورة 12 ص51] علقها على جدران غرفة الانتظار. كان هنري فان دي فيلدي مسؤولاً عن تنفيذ مشروع بينغ، وهو لم يصمم الديكور والأثاث فحسب، بل حاول أيضاً أن يخلق تناغما بين مجموعة الأعمال الفنية الزخرفية لجماعة «نابي» وبين الأثاث المصنوع وفق طراز «الفن الجديد». فصمّم غرفة الطعام التي عرض فيها فويار صحونه، وأنجز رانسون لوحات تزيين الجدران، التي كان موضوعها متكرراً في أعماله على النسيج، وهو نساء يقطفن الفاكهة. وهذا مثال حسي نادر جداً على ابتكار زخرفة متعددة العناصر تجمع بين أعمال جماعة «نابي» وأثاث من تيار «الفن الجديد». ولكن كما تثبت كتابات هنري فان دي فيلدي، لم يمر هذا التعاون من دون صعوبات.[17] فقد رفض موريس دوني مثلاً أن يُضمّن أثاث غاليه في تصميمه لغرفة النوم التي رسم قطعها أخيراً بنفسه لتجاور لوحاته الزخرفية السبع. وكانت قيود هذه التجربة مفيدة جداً، فباريس لم تعرف مثل فيينا أو دارمشتاد تشكيل مجموعات فعلية متعددة المواهب والمهام يتنافس أعضاؤها على قدم المساواة لتنفيذ مشروع فني كامل مشترك. في العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر، لم يترجم الـ«جيزامتكونستفيرك» (Gesamtkunstwerk) على الساحة الباريسية بشكله الكامل المتكامل، وبقي التعاون محدوداً بين الرسامين وفناني الزخرفة. كان نموذج رسّامو جماعة «نابي»أحد النماذج الأكثر نجاحاً على صعيد الاندماج بين الفنون الجميلة وفنون الزخرفة، ولكن لا بد من القول إنه لم يكن لهذا التعاون أي مستقبل واضح.

15 بحسب المنطق المعاكس، سيقدم قسم سيغفريد بينغ في المعرض العالمي لعام 1900 ووفقاً للمبدأ نفسه، غرفاً في شقة تتوج عملية صعود دائرة المقربين في أنماط تقديم مجموعات الزينة التي انتشرت في ثمانينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر.

16 5 لوحات زينة طلبها ثاديه وميزيا ناتانسون من إدوار فويار في العامين 1894 و1895 وغرفت باسم «المجموعة» (L'Album) وبيعت في دروو عام 1908: «الستارة الجدارية» (La tapisserie)، نيويورك، متحف الفن المعاصر؛ «الصدرية المخططة» (Le Corsage rayé)، واشنطن، المتحف الوطني للفنون، «طاولة الزينة» (La Table de toilette) و«إناء الرمل» (Le Pot de grès)، مجموعات خاصة؛ «المجموعة» (L'Album)، نيويورك، متحف ميتروبوليتان للفنون.

17 فان دي فيلدي، عام 1992.

كانت هناك مبادرة أخرى في مجال التقريب بين أسلوب جماعة «نابي» الثورية وفنون الزخرفة، وهي مبادرة يوليوس ماير غراف التي قامت في إطار قاعة العرض التابعه له والمعروفة باسم «البيت الحديث».[18] كان ماير غراف ناقداً فنياً ألمانياً[19] تعاون مع سيغفريد بينغ في بداية تسعينيات القرن التاسع عشر، وتشارك الرجلان القناعة بأن للفنون الزخرفية دوراً تؤديه في تطوير الفن. ساعدت كتابات ماير غراف النقدية وعمله كصاحب نظريات في توفيرالعمق الميداني اللازم ليكوّن رؤية واسعةً لمفهوم الحداثة. وقد ساعدته في توجيه خياراته معرفته بفنون الزخرفة العالمية، لا سيما في كل من بلجيكا وألمانيا والنمسا. كذلك، التجأ ماير غراف إلى هنري فان دي فيلدي ليضع تصوراً لعالم قاعة العرض «البيت الحديث» التي فتحت أبوابها عام 1899.[20] صُمّمت هذه القاعة أيضاً على شكل شقة وقدّمت عناصر متنوعة للزخرفة الداخلية بطريقة حديثة وأنيقة. ولقد أدرك ماير غراف ضرورة ابتكار أسلوب زخرفي حديث: فكونه هاوي رسم وناقد، قد حثه على تطويع مزايا هذا الأسلوب لخصائص الرسم المعاصر الذي كان يحبه. وهو في ذلك كان قريباً من جماعة «نابي» لا سيما في التطور الشخصي لأفراد الجماعة في بداية القرن العشرين وتوجههم نحو البعد الروحاني في فنهم. فصمّم الفضاءات الداخلية الحديثة بالأساس، لتكون ملاذاً لأي هاوٍ للفن، بحيث يجد فيها المبادئ التصويرية التي يقدرها ومصطلحات جديدة تكاد تكون تجريدية، إضافة إلى الألوان والأشكال الخطيّة. وبدلاً من التصاميم الداخلية المطابقة لأسلوب هوسمان أو المنحطة عن قصد والمنبثقة عن تيار «الفن الجديد» المعروف بـ الفرانكو لورين (franco-lorrain)، فضّل يوليوس ماير غراف التصاميم الأكثر تكتماً وبساطة، من دون أي تأثيرات خاصة، ولكن التي يجب أن يكون لها تأثير على من يعيشون فيها بحيث تسمح لهم بالعثور على تناغم روحاني يتماشى مع أجواء اللوحات الحديثة.

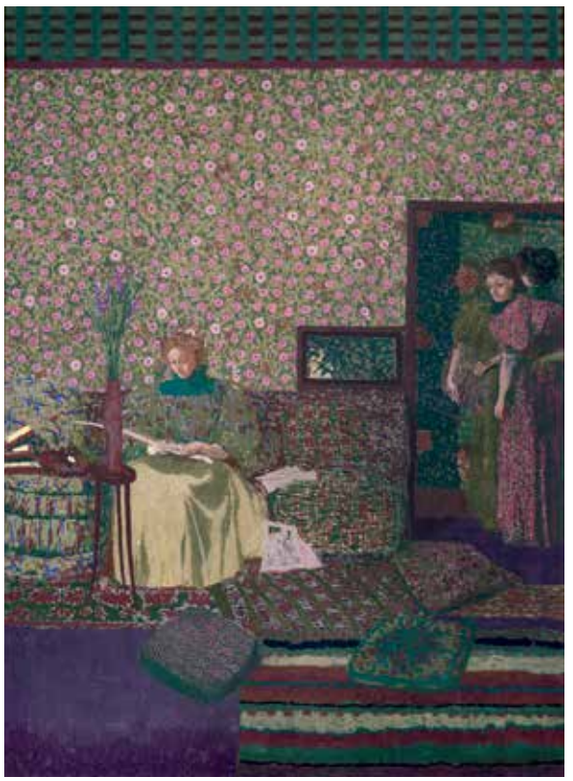
أما في «البيت الحديث»، فقد صمّم فان دي فيلدي غرفةً جمعت أثاثاً من تصميم أبيل لاندري وقماشاً مطرزاً لبول رانسون منها «الربيع» (Printemps)[21] [الصورة 1]. كذلك اقترح المصممون الذين يعملون لدى ماير غراف استخدام قطع تشبه بخصائصها الجمالية مبادئ جماعة «نابي»: ألواح الزجاج المعشّق لمدخنة لاندري تذكّر بتركيبات رانسون[22]، والقطع المطعّمة لموريس بييه [الصورة 2 و3] التي تستنسخ زخارف وتركيبات مستوحاة من أعمال بونار وفويار الزخرفية[23]. تبدو صورة الطفل الذي يرتدي قميصاً أزرق بنقش مربع على قاطعة الورق كأنها مستوحاة مباشرة من ألواح زخرفية من مجموعة «الحدائق العامة» (Jardins Publics)[24] [الصورة 13، 14، ص 52-53 كاتالوج 30-34] أو «الطفل الذي يلعب بالرمل الرطب» (L'Enfant au pâté de sable)،[25] وهي تشهد على أوجه تشابه فعلية بين فناني «البيت الحديث» وأعمال جماعة «نابي». وبالتوازي مع هؤلاء الفنانين، حرص «البيت الحديث» على تشغيل الجيل الجديد من الفنانين الزخرفيين الباريسيين، وقد عرف بعضهم نجاحاً بعد الحرب العالمية الأولى، مثل بول فولو وموريس دوفران وكليمان مير...

ولكن تظل تجربة «البيت الحديث» مشروعًا تجارياً فاشلاً. فبحلول العام 1904، حُلّت الشركة وعاد يوليوس ماير غراف إلى برلين. إذ إن التعصب الجرماني لصاحبه، وهو ألماني الجنسية أيضاً، قد تسبب له بالتأكيد بصعوبات في الترويج للأسلوب الجديد العابر للقارة الأوروبية والذي كان يدافع عنه في إطار جغرافي سياسي يشهد توتراً متزايداً.[26] في معرض خريف عام 1910، أثار معرض «فنانو ميونخ» (كان في الواقع معرضاً لفناني الزخرفة الألمان)، فضيحة بين النقاد الفرنسيين[27] الذين سخروا من الأسلوب الجرماني ودعوا أكثر من أي وقت مضى الفنانين الفرنسيين إلى مضاعفة جهودهم لتجديد الأسلوب الوطني. وفي بداية القرن العشرين، حل البعد السياسي لهذا الجدل محل الدعوة الكونية لقيام «فن جديد» الذي، أدى رغم كونه تياراً عالميا إلى ولادة تيارات وأساليب فنية جغرافية مختلفة للغاية وطوعية اعتُبرت تيارات وطنية. وفي ظل هذه القوى المحركة لتطور الفنون الزخرفية، كان لفناني جماعة «نابي» مكانة مميزة. فقد كانوا مقربين من بعض المدافعين عن «الفن الجديد» واهتموا بالمناقشات القائمة وتحمسوا لفكرة توحيد الفنون وساعدوا في تطوير الأسلوب الحديث وتجسيد الجمال اليومي العادي.

18 موث ، عام 2014.
19 ولد يوليوس ماير غراف في ما يُعرف اليوم بدولة رومانيا ونشأ في دوسلدورف. وصل إلى باريس عام 1889 لحضور المعرض.
20 راجع أيضاً «المستندات عن الفن الصناعي» (Documents sur l'art industriel)، عام 1901.
21 لوحة: رسوم رانسون على أنسجة، أثاث من تصميم فان دي فيلدي وأبيل لاندري، «مستندات عن الفن الصناعي»، عام 1901، ص 36.
22 مدخنة خشبية محفورة وألواح زجاجية للزينة من تصميم أبيل لاندري، «مستندات عن الفن الصناعي»، عام 1901، ص 33.
23 صور مع تعليق: «رقم IV-123 ورقم 122 IV ورقم V-120 / قاطعة ورق مطعّمة، الطول 0.35 متر كحد أقصى، موريس بييه»، «مستندات عن الفن الصناعي»، عام 1901، قسم «التطعيم»، ص 2. كذلك صور 3 إطارات مطعّمة تحمل إحداها التعليق التالي: «إطار مطعّم، رقم IV-125 / شكل خزانة، فتحة 0.09 متر على 0.13 متر / إطارات مطعّمة من تصميم موريس بييه»، «مستندات عن الفن الصناعي»، عام 1901، قسم «التطعيم»، ص 4.
24 رسم إدوار فويار 9 لوحات عام 1984 مخصصة لغرفة طعام ألكسندر ناتانسون: «الطاليان» (Les Deux Écoliers)، بروكسل، المتحف الملكي للفنون الجميلة في بلجيكا؛ «تحت الأشجار» (Sous les arbres)، كليفلند، متحف كليفلند للفنون؛ «النزهة» (La Promenade) هيوستن، متحف الفنون الجميلة؛ «الخطوات الأولى» (Les Premiers Pas)، مجموعة خاصة؛ «فتيات يلعبن» (Fillettes jouant)، باريس، متحف أورسيه، RF 1978-46؛ «التحقيق» (L'Interrogatoire)، باريس، متحف أورسيه، RF 1978-47؛ «الحديث» (La Conversation)، «الحاضنات» (Les Nourrices)، «المظلة الحمراء» (L'Ombrelle rouge)، باريس، متحف أورسيه، RF 1977-365.
25 بيار بونار، «الطفل الذي يلعب بالرمل الرطب» (L'Enfant au pâté de sable)، قرابة العام 1984، باريس، متحف أورسيه، RF 1982-69.
26 راجع تروي، عام 1991.
27 بيار فيرنوي، عام 1910.

تيتشيانو يقترح الزيادة في رواتب «زانيني» والنقابات

فابيان فرافالو



الصورة 1. إدوار فويار (1868–1940)،
«أشخاص في فضاء داخلي، حميمية»، 1896.
قطعة من ديكور مكون من أربع لوحات
لمكتبة الدكتور فاكيه، ألوان مائية وغراء على قماش،
الارتفاع 212.5 سم، العرض 154.5 سم.
باريس، القصر الصغير، متحف الفنون الجميلة
لمدينة باريس، Inv. PPP2439

في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بلغت حيوية الصحافة الفرنسية أوجها بفضل بعض الظروف الملائمة على الأصعدة القضائية والاقتصادية والتقنية. فعقب صدور قانون 31 يوليو 1889 الذي ألغى الرقابة، حظيت الصحافة بحرية تعبير لم يسبق لها مثيل، فيما بات التقدم في مجال تقنيات الطباعة يسمح ليس فقط بنسخ الصور الملونة بل الصور الضوئية أيضًا، ما أتاح زيادة المساحة التي تحتلها الصور (الرسوم التعبيرية) في المطبوعات. في المقابل، عرف الواقع الفني نموًا كبيرًا سببه زيادة عدد المعارض السنوية وتلك التي تقام في المتاحف والمعارض التجارية. ولقيت الأعمال الفنية المعروضة تقديرًا وقبولًا من جانب رواد تلك المعارض، الأمر الذي شجع، اعتبارًا من العام 1891، على ولادة نخبة من النقاد المتخصصين الذين وجدوا لأنفسهم مساحةً للتعبير على صفحات مجلات من نوع جديد تركّز على فنون الزخرفة. ساهم الفنانون والنقاد في الترويج للفنون التطبيقية وفي تجديد مفاهيمها الجمالية ضمن إطار «الفن الجديد»، وتمثلت مساهمتهم في مجالات متعددة: التصوير والرسوم التعبيرية والنصوص والتحرير. ومن خلال هذه المجلات المتخصصة، ساهم هؤلاء الفنانون والنقاد ليس في إعادة تقييم مفهوم الزخرفة فحسب، وهو الذي يعتبر مفتاحًا لوحدة الفن، ولكن أيضًا في إنشاء مجموعة من المعايير النظرية والجمالية لفن الزخرفة الحديث. لكن، وعلى الرغم من مشاركتهم في تجديد فن الزخرفة، كانت جماعة «نابي» تحتل حتى العام 1900 مكانًا هامشيًا في هذا السياق، ما يطرح تساؤلات حول تماشي ممارساتها الزخرفية مع المعايير المحددة.

نشأة دوريات الفنون الزخرفية

تزامنت الولادة الفعلية لنقد الفنون الزخرفية عالميًا مع بداية عرض أعمال هذا الفن في المعارض السنوية[1] غير أن أولى المجلات الدورية المتخصصة في الفنون التطبيقية كانت أقدم من ذلك، إذ بدأت بالصدور مع بداية الإمبراطورية الثانية، وكانت عبارة عن مجموعات من النماذج الصناعية. أطلق إيميل ريبير، مع مجموعة «الفن للجميع» (L'Art pour tous) (1861-؟)، وهي مجموعة ألواح منقوشة مرفقة بتعليق موجز، صيغة جديدة ذات أهداف عملية وتعليمية مباشرة، ثم تكررت التجربة في نهاية القرن مع مجلات مثل «محفظة فنون الزخرفة» (Portefeuille des arts décoratifs) (1888-1898)، و«الفن العملي» (L'Art pratique) (1891-1898) و«النموذج» (Le Modèle) (1894-1904)، وكانت جميعها موجهة إلى جمهور واسع من الفنانين الهواة. في المقابل، بقيت بعض العناوين الأخرى مرتبطة أكثر بالمهن الصناعية والتقنيات والمشاغل التجارية المصاحبة لها. حتى إن بعض هذه المجلات كان لسان حال بعض النقابات مثل مجلة «الخزف والزجاجيات» (La Céramique et la Verrerie) (1882-1939) أو «فنون المعدن»

1 تم استقبال القطع الفنية في معرض الجمعية الدولية للفنون الجميلة منذ انطلاقته عام 1891، وفي معرض جمعية الفنانين الفرنسيين اعتبارًا من العام 1895.

(1894-1892) (Les Arts du metal) وهو ملحق قديم لمجلة مرشد المجوهرات والساعات» (Moniteur de la bijouterie et de l'horlogerie). تغّير اسم المجلة ليصبح لاحقًا «فن الزخرفة الحديث» (L'Art décoratif moderne) وأصبحت لاحقًا، ما بين العام 1894 و1898، أداة جدلية داعية لتحرير الفنانين الصناعيين، ورافقت نضالهم للحصول على حقهم في توقيع أعمالهم. كذلك، اهتمّت «مجلة فنون الزخرفة» بإدارة الناشر فيكتور شامبيه (1902-1802) (La Revue des arts décoratifs)، بالترويج لوحدة الفن، وكانت تجمع بين النقد والتاريخ. تميزت هذه المجلة بصورة خاصة بنزعتها التعليمية بهدف تحفيز التجديد الشكلي للفنون الزخرفية. كما سعت من خلال فنون الماضي إلى تثقيف الذوق في ظل احترام التقليد الوطني. ولئن أولت هذه المجلة اهتمامًا متزايدًا بواقع الفنون التطبيقية بعد العام 1891، فقد ظلت الفنون القديمة حاضرة بقوة على صفحاتها.

في خضم موجة صعود هذه المجلات ذات الطابع العملي نوعًا ما، والتي غالبًا لم تعر اهتمامًا كبيرًا لتجديد الإبداع، تبنّت مجلة «الفن والزخرفة» (-1897) (Art et Décoration) منذ البداية نهجًا مختلفًا. فعلى غرار المجلة البريطانية «الاستديو» (The Studio) التي أسسها تشارلز هولم وغليسون وايت عام 1893، كانت مجلة «الفن والزخرفة» أول مجلة دورية فرنسية متخصصة حصريًا في نقد الفنون الزخرفية العصرية. وعهدت المجلة لنفسها، في ظل إدارة ضمّت إلى جانب مؤسسها الناشر إيميل ليفي[2] مجموعة من الفنانين والنقاد، مهمة تشجيع تطور فن الزخرفة الفرنسي الحديث من خلال مراقبة الإنتاج الفني المعاصر وفقًا للمعايير العقلانية المنبثقة عن أفكار فيوليه – لودوك. ويندرج الخطاب الذي اعتمده نقاد مجلة «الفن والزخرفة» ضمن ما تنادي به مجلة «مناقشات حول الهندسة المعمارية» (Entretiens sur l'architecture)[3] ، ليُلقى من ثم الضوء على ضرورة التوافق بين التصميم والشكل والغاية، وذلك بموجب النموذج العضوي للطبيعة والدروس المستقاة من المبادئ الكبرى التي حكمت فن الماضي لا سيما الفن القوطي.

في أكتوبر 1898، اهتمت مجلة «الفن الزخرفي» (L'Art décoratif) بدورها بفنون الزخرفة المعاصرة[4]، وهي النسخة الباريسية عن المجلة الدورية (Dekorative Kunst) الصادرة في ميونخ، أيضًا بإدارة يوليوس ماير غراف عن دار منشورات فريدريك براكمان. وعلى الرغم من اشتراكهما في العقلانية النابعة من التقليد الفرنسي، إلا أن سياسات تحرير مجلتي «الفن الزخرفي» و«الفن والزخرفة» اختلفت كثيرًا بحلول نهاية تسعينيات القرن التاسع عشر: فقد ركزت مجلة «الفن الزخرفي» على الترويج لفن الزخرفة الصناعي الذي يخدم الغاية الاجتماعية، وفتحت صفحاتها أكثر للإنتاج العالمي. وفي العام 1902 أصبح، غوستاف سولييه ـ مدير التحرير السابق لمجلة «الفن والزخرفة» ـ رئيس تحرير مجلة «الفن الزخرفي» وعمل على التقريب بين الخط التحريري للمجلتين. وبذلك تخلّت كليهما عن التخصص المفرط للاهتمام أكثر بالفنون الجميلة في إطارها الأوسع، وبات التركيز منصبًا على الإنتاج الوطني على حساب الفن الأجنبي، قبل أن تنفتح تدريجيًا لتشمل فنون الماضي.

من جهة أخرى، وفي ما يخص الصحافة المتخصصة، تميزت مجلتا «الفن والزخرفة» و«الفن الزخرفي» منذ نهاية تسعينيات القرن التاسع عشر، بخطابهما النقدي الصارم والملتزم. ودأب هذا الخطاب الوصفي على الترويج لفن الزخرفة بمعناه العريض، على اعتبار أنه أرقى أشكال الإبداع نظرًا لعلاقته الوطيدة بالبيت ومن ثم بالحياة.

وحدة الفن والزخرفة الداخلية

في نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر، لم يعد بالإمكان التفريق بين الاهتمام الذي حظي به فن الزخرفة لدى الفنانين والنقّاد المدافعين عنه وبين العقيدة الشهيرة المنادية بوحدة الفن. وقد دافع عن هذه العقيدة ـ المنبثقة عن أفكار ويليام موريس وفيوليه لودوك ـ الاتحاد المركزي لفنون الزخرفة وكذلك الناقد روجيه ماركس. وتعتبر هذه النظرية، التي وُلدت نتيجة الانشقاق بين الفن والصناعة الذي أشار إليه ليون دو لابورد في أعقاب أول المعارض العالمية (Expositions Universelles) «معرض لندن الضخم» عام 1851،[5] تعتبر دعوة لمعالجة موقف اعتُبر مناقضًا لوحدة مبدأ الإبداع. في المقابل، شهدت النزعة الزخرفية دفعا مهمًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بفضل الكتابات النظرية العديدة لأوجين فيرون وفيليكس براكمون وغيرهم، إضافة إلى مجموعات من كتب القواعد والكتيبات التعليمية التي تخصصت في الزينة كأداة أو في الزخرفة باعتبارها نتيجة لتشكيل أو تنسيق للعناصر.

بدوره، كان للنقد المنشور في المجلات المتخصصة دور في تأكيد قيمة فن الزخرفة. فتناولت هذه المجلات وبدون أي تمييز أو تسلسل هرمي، جميع المسائل التي تدخل ضمن عملية الإبداع الفني بأبعادها الزخرفية. نرى هذه الظاهرة خاصةً في مجلة «الفن والزخرفة»، التي لا تتناول موضوعات النحت والرسم والقطع الفنية فحسب، بل تؤكد، وبدليل ازدواجية اسمها، على المساواة بين «الفن» و«الزخرفة». شجّعت المجلة إذًا على تعدد المهن وإظهار المواهب المتعددة وممارسة التقنيات الفنية المختلفة، وطوّرت مفهومًا واسعًا لفن الزخرفة يجمع بين فنون التصميم الداخلي والزخرفة الهندسية، وتراوحت اهتماماتها آنذاك بين الحلي والتصاميم الضخمة للفن الجمهوري، ولكن أيضًا اللوحات الصغيرة المرسومة على مسند. إذًا، ما حدث لفن الزخرفة لا يقتصر على كونه مجرد ترقية، بل هو تحوّل جعل منه شرطًا أساسيًا

2 عن إيميل ليفي ودار النشر التي يملكها، المكتبة الوطنية للفنون الجميلة، راجع فرافالو، عام 2015، ص 150-125.
3 فيوليه – لودوك (1863-1872)، إعادة نشر، عام 2010.
4 فولون، عام 2002؛ كرامر، عام 2004، ص 254-231.
5 لابورد، عام 1856.

الصورة 2. موريس دوني (1870–1943)، «رسوم أرابيسك شاعرية لتزيين سقف»، تحمل اسم «سلم بين أوراق الشجر»، عام 1892. زخرفة لمنزل هنري ليرول (باريس)، ألوان زيتية على قماش، الارتفاع 235 سم، العرض 172 سم. سان جرمان أون ليه، متحف موريس دوني، لو بريوري، PMD976-1-75

الصورة 3. إدوار بورشيه (1848-؟، نشط بين 1894-1907)، غرفة طعام في معرض الفن الجديد لسيغفريد بينغ. أثاث هنري فان دي فيلدي، لوحة جدارية لبول رانسون وصحون إدوار فويار، 1895. باريس، مدينة العمارة والتراث / أرشيف عمارة القرن العشرين، مجموعة لويس بونييه، P-35-035-030

ومعيارًا مطلقًا للفن، وذلك بفضل الأبعاد النفعية والاجتماعية التي اكتسبها هذا الفن نتيجة اندماجه ضمن إطار الحياة اليومية.

أكد غوستاف سولييه على أهمية دور الزخرفة في الحياة في مجلة «الفن والزخرفة» ومن بعدها في مجلة «الفن الزخرفي». فقد دعا هذا الناقد إلى ولادة فن «منزلي» يسهم في الارتقاء بالروح من خلال التعامل اليومي مع «الجمال العادي[6]». ففي نظر سولييه، يجب «إعادة الفن إلى الحياة»[7] في المجال المنزلي. وبالطبع لقيت هذه الأفكار صدى في أعمال جماعة «نابي» الفنية. فمعظم أفراد هذه الجماعة، من بيار بونار وإدوار فويار وموريس دوني وبول رانسون وجوزيف ريبل روناي وفيليكس فالوتون وأريستيد مايول، سعوا إراديًا لتجسيد الميزة التعددية للفنان التي دافع عنها ليفي في مجلته. وكما شرح بونار المسألة بنفسه، «لطالما بحث جيلنا عن بناء العلاقات بين الفن والحياة» وعمل على صنع «أغراض للاستعمال اليومي[8]» إلى جانب أعماله الفنية، التي وجدت هي أيضًا استخدامات زخرفية كبرى لدى رعاة الفن، من «نساء في الحديقة» (Femmes au jardin) لبونار (1891) إلى لوحات فويار لعائلة ديماريه (1892)، لنادي ناتانسون «الحدائق العامة» (Les Jardins Publics) [الصورة 13، 14، ص 52-53 كاتالوج 30-34]) أو عائلة فاكيه (1895) (الصورة 1)، مرورًا بتصميمات موريس دوني لهنري ليرول (1892) (الصورة 2) أو إيرنست شوسون (1894-1895)، أو من خلال مشاركة جماعة «نابي» في أول معارض الفن الحديث التي نظمها سيغفريد بينغ[9] (الصورة 3). ومع ذلك، قُوبلت هذه الانجازات بتجاهل نقّاد مجلة «الفن والزخرفة»، وهو تجاهل لا يمكن تفسيره كليًا بالأسبقية النسبية لهذه الأعمال على إنشاء المجلة. إذ إن «مجلة الفنون الزخرفية» التي كانت موجودة في تسعينيات القرن التاسع عشر، لم تهتم بدورها للأمر كثيرًا. وحدها مجلة «الفن الزخرفي»، بإشراف مديرها يوليوس ماير غراف، أولت اهتمامًا بذلك، ونشرت ثلاث مقالات مفصّلة متخصصة عن دوني وفالوتون ورانسون.[10]

عند قراءة بعض التعليقات المتفرقة في ملحقات مجلة «الفن والزخرفة» أو لدى تصفح بعض المقالات المخصّصة لفنون النسيج، تبدو لنا هذا الفجوة مسألة جمالية، لكون فناني جماعة «نابي» لا يجسدون الحداثة الزخرفية التي كان ينادي بها النقاد المتخصصون.

6 سولييه، عام 1897، ص 270-275.
7 سولييه، عام 1905، ص 3. راجع أيضًا فرافالو، عام 2012، ص 125-134.
8 بيار بونار، اقتبسته فريش – ثوري، عام 1997، ص 16.
9 كونزلي، عام 2010.
10 ماير غراف، عام 1899، ص 204-205، ناتانسون، عام 1900، ص 1-6. ماير غراف، عام 1898، ص 49-50.

نحو تعريف فن زخرفي حديث

كانت مجلة «الفن والزخرفة» تهدف إلى المساهمة في تطوير فن زخرفي حديث، كما يتضح جليًا من عنوانها الفرعي، «مجلة الفن الحديث الشهرية». ففي منتصف تسعينيات القرن التاسع عشر، انطلق البحث عن فن جديد، وجاء ذلك في البداية كرد فعل شامل على فلسفة جمالية كانت عالقة في النظريات الأكاديمية القديمة التي لم تعد صالحة لمفاهيم العصر الجديد. فالمهم، بالنسبة إلى الفنون التطبيقية بصورة خاصة، هو التوقف عن تقليد الأساليب الماضية عند البحث عن فن «حديث»: أي وبحسب التعريف المعتمد للكلمة آنذاك، أرادوا إيجاد فن يتعلق بالحاضر ويتماشى مع الظروف الاجتماعية والمادية للحياة المعاصرة. إن التفرّد المتوقع من فن الزخرفة الحديث الناشئ يجب أن يُفهم في المقام الأول من الناحية العقلانية بعيدًا عن الارتباط بالأشكال التي لم يسبق لها مثيل، كما أكد ذلك فيوليه – لودوك: «يجب ألا نبحث عن التفرّد في عدم تناسق الشكل، بل في أسلوب تطويعه بصورة مثالية لترجمة الفكرة المراد التعبير عنها والتي تَفترض أن يكون الفنان مطّلعًا على قواعد التناسب والاتزان والتناغم، وعلى دراية بالقيم النسبية للظلال أو الألوان، وبدراسة خصائص كل مادة وأساليب العمل بها.»[11]

تكمن مثل هذه العقلانية المشبعة بأفكار فيوليه – لودوك أيضًا وراء المعايير الجمالية والشكلية للزخرفة التي توصي بها المجلة. لقد قام موريس بيار فيرنوي خاصة بتطوير عناصر النظرية التي ستمثل فيما بعد ركيزة أسلوبه في التركيبات الزخرفية. تبدأ هذه النظرية بدراسة مرجعية وتحليلية للطبيعة تهدف إلى فهم العناصر الأساسية الثابتة، أو القوانين العضوية، يليها التحليل الشخصي الذي يُعتبر بدوره مفتاحًا لـ«الأسلوب». وعلى صعيد أوسع، تظهر هذه العوامل بطريقة منهجية في كتابات النقاد، من خلال وضع مجموعة من المعايير التي تهدف إلى وصف الطابع الزخرفي للأعمال الفنية وتحليله وتقييمه. إن احترام المنطق ومبدأ المنفعة وإعطاء الأولوية للتصميم ككل، تمثل أيضًا معايير يمكن بموجبها تقييم البعد الزخرفي وأهمية الأعمال قيد الدراسة. تحتكم إذًا عملية إنشاء عمل زخرفي إلى مجموعة من التكيفات المنطقية تشمل الشكل والمادة والتقنية والزخرفة. وبحسب المبدأ العضوي، تنشأ عملية الزخرفة من التصميم الهيكلي. ففي الحالات المثالية، ينبغي أن يكون الفنان نفسه ووحده مسؤولاً عن تصميم الغرفة والزخرفة الداخلية. وإن تعذر ذلك، فإن المشروعات المشتركة ينبغي أن تحترم بدورها تنفيذ هذه المبادئ.

يبدو هذا المفهوم ذو الطموحات الشاملة، للوهلة الأولى، شبيهًا بنوايا جماعة «نابي» في استلهامهم من الكلّية الرمزية الخاصة بـ«الجيزامتكونستفيرك»، غير أن مفهوم الوحدة نفسه يختلف جوهريًا. ليس هناك أي عامل جوهري مشترك بين الرؤية العضوية لأتباع فيوليه – لودوك وبين فكرة الوحدة في أعمال فناني جماعة «نابي» الداعية إلى توحيد الأعمال بالإيقاعات الخطية واللونية، النظير التصويري لمبادئ فاغنر الموسيقية[12]. من الناحية الشكلية، لا يبدو الرابط واضحًا أيضًا. ومن ثم، وبحسب ما كتبه نقاد مجلة «الفن والزخرفة»، أصبح اللجوء إلى الطبيعة كمصدر إلهام تنظيمي ينطوي على رفض للحركة الطبيعية وفن الخداع البصري. وقد ظهر ذلك خاصة في القطع الفنية ثنائية الأبعاد من خلال تبسيط الأشكال والتصاميم وإيلاء عناية كبيرة للتناقضات وتناغم الألوان، وهي بدورها عناصر تميزت بها لوحات جماعة «نابي». وفي ما يخص اللوحات الجدارية النسيجية، دعا جول غيفريه الفنانين إلى الابتعاد عن تقليد اللوحات وإعادة تأكيد السطحية التي تدخل ضمن التقنية نفسها: «كان لا بد أولًا من إعادة الطابع الزخرفي عن طريق تبسيط التصاميم واعتماد أنماط مسطحة وفصل الرسوم الكامنة في الخلفية بضربة ريشة لتجنب شحوب الألوان التي قد ينشرها حب الأنماط القديم والخوف من الألوان الزاهية والمبهجة.»[13]

ولكن اعتماد هذه المبادئ المركبة في لوحات رانسون (راجع الصورة 1، ص 67) أو مايول أو ريبل روناي لم يقنع نقاد «الفن والزخرفة». فغياب تدرج الألوان والأمور التي اعتُبرت «بذيئة» وأجزاء اللوحة التي صُنفت «فظيعة»، لم ترُق لموريس بيار فيرنوي وإيبوليت فيرينس جيفير[14]، تمامًا مثل «الثقل» و«الجمود المتعمّد» في منحوتات جورج لاكومب والأشكال «البدائية» في فن دوني أو الأشكال البشرية «المبتذلة والمخيفة» في أعمال فويار، قد أحبطت الناقد المجهول الذي كتب عن معرض قاعة دوران رويل في ربيع العام 1899.[15] في نهاية المطاف، اعتبر النقاد تقيّد جماعة «نابي» ببعض المبادئ الشكلية لمفاهيم الجمالية الزخرفية التي نادت بها مجلة «الفن والزخرفة»، مزعجًا خاصة لدى أولئك المتعلقين بالحلول الملتزمة بالتقاليد الموروثة.

لا يشك أحد في أن جماعة «نابي» شاركت في تطوير مفهوم جمالي حديث للزخرفة، لكن مساهمتهم أخفقت عموما في تلبية المعايير النظرية التي وضعها النقاد المتخصصون قبل عام 1900. ومن ثم، فإن التحرر من التقنية الذي نادى به البعض، مثل بونار، أعاق انضمام نقاد «الفن والزخرفة» المولعين بالمنطق. ولكن ما زالت هناك أمور غير مفهومة على المستوى الرسمي أيضًا؛ فإذا كان النهج المتطرف الذي اعتمده فنانو جماعة «نابي» يتعارض مع مبادئ النقاد الأكثر حساسية للعمل السلس والتقليدي، فإن

11 مانيه، عام 1899، ص 32.
12 كونزلي، عام 2010.
13 غيفريه، عام 1900، ص 148.
14 فيرينس جيفير، عام 1897، ص 86؛ بيار فيرنوي، عام 1897، ص 79-78.
15 مجهول الهوية، عام 1899، ملحق، ص 1 و2.

112 *Art et Décoration*

les pièces promises à sa futilité et à son inattention habituelles.

Et rien de cela ne se devine sur la façade du Théâtre des Champs-Élysées, façade emblématique seulement de la grande salle où l'on communiera avec les chefs-d'œuvre ; l'ambiance y est mystérieuse, recueillie, comme il convient à un Temple de l'Art, le cadre ne saurait distraire l'attention, la détourner de l'office esthétique qui s'accomplit par delà la rampe, l'harmonie vous enlace, vous étreint, sans que vous voyiez d'où elle monte jusqu'à vous.

Il faudrait toute une colonne pour décrire en détail l'énorme entreprise qu'est ce modèle des théâtres modernes ; ces quelques pages ne sont, pour ainsi dire, que les légendes des plans et des vues reproduits ici, le compte-rendu d'une visite rapide sur un chantier en pleine fièvre de travail, tandis que les triomphateurs d'aujourd'hui, MM. Gabriel Astruc et Gabriel Thomas, présidaient aux derniers agencements de leur conception merveilleuse.

MAURICE GUILLEMOT.

La coupole.

الصورة 4: موريس دوني (1870–1943)،
«زينة قبة مسرح الشانزيليزيه».،
منقولة في موريس غيومو،
«المبنى والصالة والمسرح»،
مجلة «الفن والزخرفة»، أبريل 1912، ص 113.
مجموعة خاصة

هؤلاء وجدوا صعوبة في تطبيق مبادئهم التي تبدو للوهلة الأولى واسعة ولكنها جامدة، على مشروعات جمالية ملموسة. وفي مواجهة المتطلبات الوصفية لهؤلاء النقاد المتخصصين، استفادت أعمال جماعة «نابي» من دعم الأوساط الادبية غير الرسمية مثل «المجلة البيضاء» أو «زئبق فرنسا» (Mercure de France).[16] قرابة العام 1910، عند الإعلان عن معايير التيار الكلاسيكي الجديد، حوّلت مجلة «الفن والزخرفة» موريس دوني شيئًا فشيئًا إلى الشخصية المجسّدة للحداثة الزخرفية بفضل قدرته على الجمع بين التصاميم الكلاسيكية والتركيبات الزخرفية التي نادى بها النقاد. عام 1913، أصبحت الأعمال الزخرفية التي صممها دوني لمسرح الشانزيليزيه مع فويار وروسيل وبروديل (للنحت)، بالنسبة إلى المجلة، مرجعًا للزخرفة الحديثة (الصورة 4).

16 ديسي، عام 2011.

تميّز فنانو جماعة «نابي» عن فناني عصرهم برغبتهم في تصوير رؤية ذهنية في أعمالهم وليس إعادة نسخ الواقع. فقد رفضوا المساحة الوهمية ثلاثية الأبعاد للرسم المنظوري، وفضلوا تصويرًا مسطحًا للعالم المكوّن من مساحات متراصفة ومتجاورة.

أتاح لهم استخدام الشاشة المسطحة التي تتوافق مع التصوير ثنائي الأبعاد التعبير عن رؤية شاعرية ورمزية وروحية للعالم من خلال لوحات صغيرة أو أخرى كبيرة الحجم. واستندت لوحاتهم إلى عنصر التناقض بين مساحات فاتحة وأخرى داكنة واستخدام لطخات من الألوان القوية. يمنح هذا المنهج التبسيطي دورًا زخرفيًا مهمًا للخطوط المحدِدة التي تمنح الايقاع للوحة.

اقتنى متحف أورسيه في الآونة الأخيرة بعض النماذج الزخرفية النادرة لأعمال جماعة «نابي» مثل لوحة بول سيروزييه «حقل القمح الذهبي والحنطة السوداء» (Le Champ de blé d'or et de sarrasin) (الكتالوج 12) وهي لوحة مستطيلة تذكرنا بمطبوعات الكاكيمونو أو حتى الستار الجداري (الكتالوج 18) من تصميم زوجته مارغريت سيروزييه الذي يتميز بعناصر يابانية مستوحاة من مطبوعات هيروشيغه.

كان أفراد جماعة «نابي» شغوفين بجمع المطبوعات اليابانية وكانوا أيضًا من القراء المعجبين بمجلة «اليابان الفني» التي أسسها سيغفريد بينغ المختص بدوره بالفن الياباني والمنادي بتجديد الفنون الزخرفية في فرنسا في ثمانينيات القرن التاسع عشر.

تيتيش مسطرة

تفصيل من كاتالوج 13

تجسّد هذه اللوحة التي رُسمت عام 1890 حين كان دوني في العشرين من عمره نوعية التجارب التي قام بها جماعة «نابي» بعد رؤيتهم وتأثرهم بلوحة «الطلسم» (Talisman) لسيروزييه التي رُسمت قبلها بعامين، وباتت نموذجًا يحتذى للجماعة. أما موضوع اللوحة، «شرفة قصر سان جرمان أون ليه»، فقد رُسم بأسلوب يكاد يكون تجريديًا، ذائبًا كليًا في بريق الألوان. لم تتميز هذه اللوحة بنسخها للطبيعة، بل بماديتها وواجهتها وألوانها المسطحة وزخارفها العربية «الأرابيسك» النباتية. وتولد قوة تضارب الألوان والتداخل بين الظل والضوء تشويشًا للرؤية وصدمةً حسية لا مثيل لهما في أعمال الفنان.

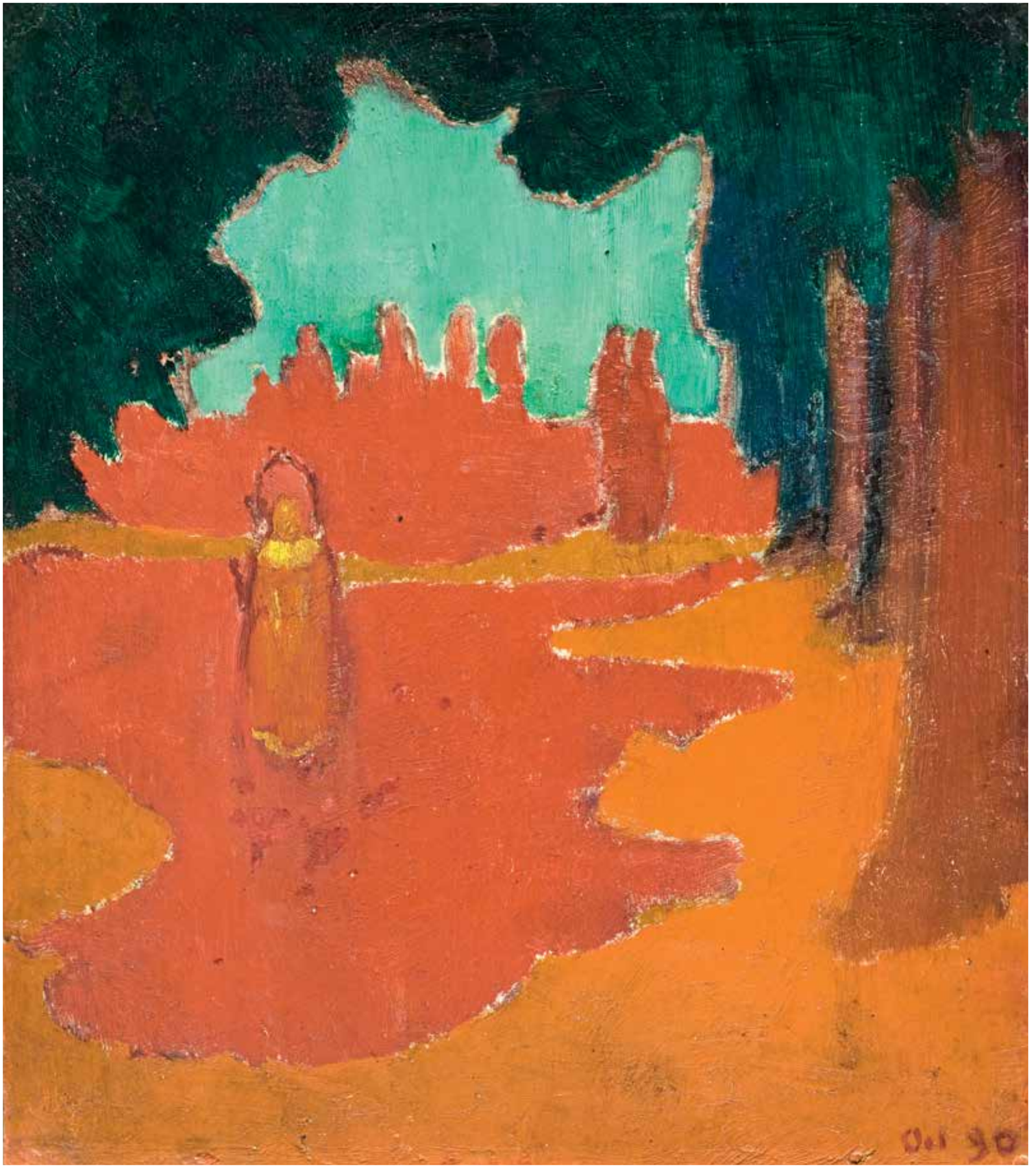
ل. ب.

الكتالوج 1

موريس دوني
(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)،
«بقع الشمس على الشرفة»، 1890

ألوان زيتية على ورق مقوّى
الارتفاع 23.5 سم، العرض 20.5 سم
مؤرخة في الأسفل إلى اليمين باللون الأحمر، أكتوبر 90
باريس، متحف أورسيه، RF 1970-1986

المصدر: مجموعة دومينيك موريس دوني (1909-1997)،
ابن موريس دوني، سان جرمان أون ليه؛ متحف أورسيه، باريس، 1986


Oct 90

رُسمت سلسلة «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين» بين العامين 1831 و1832 وتُعتبر من أشهر أعمال كاتسوشيكا، وكان لها دور بارز في انتشار المطبوعات التي تصوّر المناظر الطبيعية. في هذه اللوحة، يظهر جبل فوجي من زاوية لا منظورية، ويطغى على بقية المنظر؛ وحدها الغيوم المعلقة حول قمته تسمح بتخيل بعض العمق. إطار اللوحة ضيّق جدًا، ما يُظهر ضخامة الجبل ويُذكر بكونه جبلًا مقدسًا. كذلك، استخدم الرسام عددًا محدودًا من الألوان، ما منح اللوحة ميزة تشكيلية، ليعطي لون الجبل الأحمر والغيوم البيضاء قيمةً للسماء والغابة اللتين رُسمتا باللون الأزرق البروسي. لا بد من الإشارة إلى أن هذا اللون المركب كيميائيًا دخل إلى اليابان في العام 1820 عن طريق تجار هولنديين، ما سمح بالتلاعب بدرجات الألوان بطريقة سلسة وفتح مجالات واسعة وجديدة للفنانين اليابانيين.

إ. ب.

الكتالوج 2

كاتسوشيكا هوكوساي
(إيدو، 1760 – إيدو 1849)
«رياح جنوبية، سماء صافية»
من سلسلة «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين»
1832–1831

نقوش على الخشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق
الارتفاع 26.3 سم، العرض 38 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية–غيميه، EO 3288

اليابان الفني: مجلة شهرية مصورة عن الفنون والصناعات اليابانية

أسس سيغفريد بينغ مجلة «اليابان الفني» عام 1888 في أوج انتشار التأثير الياباني. وبينغ هو جامع تحف متخصص في الفن الياباني وأحد المنادين بتجديد الفنون الزخرفية في فرنسا في تسعينيات القرن التاسع عشر. كان هدفه تقديم معلومات تاريخية وتقنية عن الإبداع الياباني مرفقة برسوم قيّمة. تميزت المجلة التي صدر منها 36 عددًا بين 1 مايو 1888 وأبريل 1891 وبثلاث لغات (الفرنسية والإنكليزية والألمانية) برسومها الملونة التي طبعت وفقًا لطريقة النسخ الآلية المعروفة باسم «الجيلوتاج» نسبة إلى شارل فيرمين جيلو مخترع هذه التقنية ومدير تحرير المجلة.

لم تسعَ مجلة «اليابان الفني» إلى تعريف الناس بتاريخ الفن والتقنيات في اليابان فحسب، بل سعت أيضا إلى تقديم نماذج جديدة للحرفيين والمصنعين. وفي «المقدمة» التي نشرها في العدد الأول، أوضح بينغ أن هدفه هو «إشباع النظر من خلال تقديم نسخ تقارب اللوحات الأصلية في جودتها» و«إيجاد أمثلة جديرة بالمتابعة على كافة الأصعدة (...) لدعم عبقريتنا الوطنية». وأضاف لاحقًا، أن اليابان «يقدم لنا لمحة عن الحرية والهواء المنعش».

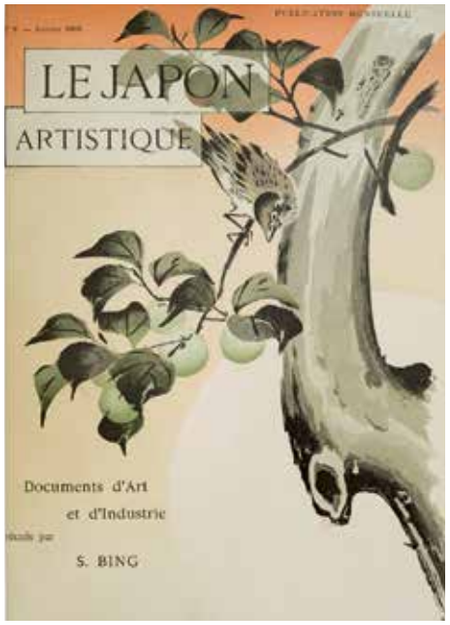
عرفت المجلة نجاحًا كبيرًا بين هواة الفن الياباني، فيما أعجبت بها جماعة «نابي» لجودة مقالاتها وجمال الصور المنقولة فيها. وكان بعض الفنانين في الجماعة قد اشترك فيها وكانوا يتناقلون الأعداد في ما بينهم. كما تميزت المجلة بأغلفتها الأمامية الجذابة للغاية.

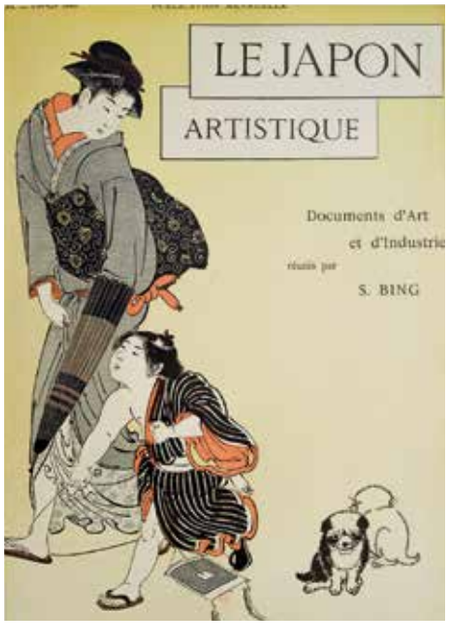
إ. ك.

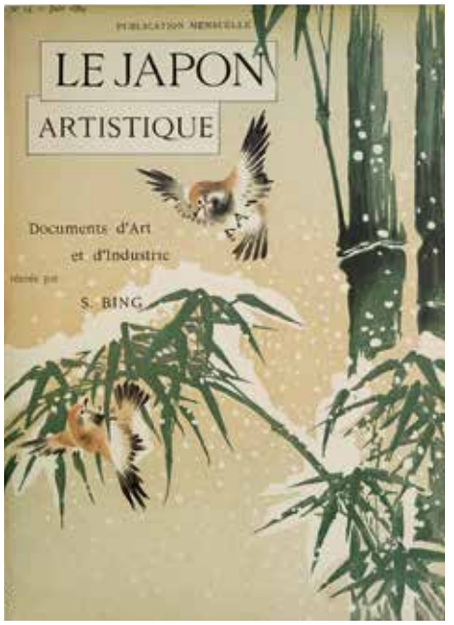
الكتالوج 3–11

الأغلفة الأمامية لمجلة «اليابان الفني»: مجلة شهرية مصورة عن الفنون والصناعات،

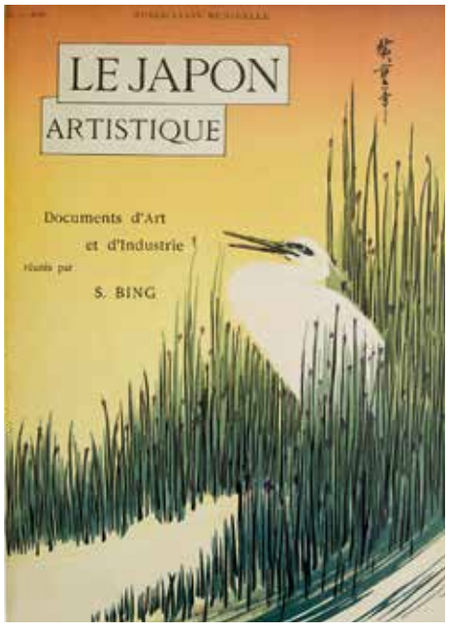
العدد 9، يناير 1889
العدد 10، فبراير 1889
العدد 14، يونيو 1889
العدد 15، يوليو 1889
العدد 16، أغسطس 1889
العدد 17، سبتمبر 1889
العدد 20، ديسمبر 1889
العدد 30، أكتوبر 1890
العدد 35، مارس 1891
العدد 36، أبريل 1891
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية،
قسم المطبوعات والصور، RESERVE 4-YA5-1

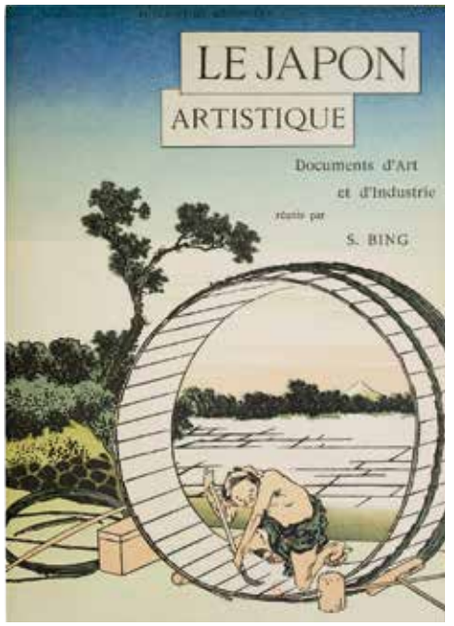

LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING

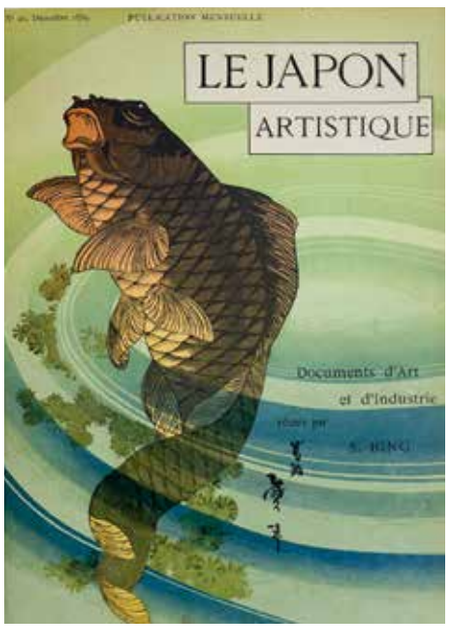

LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING


LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING

LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING


LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING


LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING


LE JAPON
ARTISTIQUE
Documents d'Art
et d'Industrie
réunis par
S. BING

LE JAPON
ARTISTIQUE

LE JAPON
ARTISTIQUE

اعتبارًا من العام 1896، بدأ بول سيروزييه يمضي معظم وقته في منطقة بريتاني في بولدو، ثم في شاتونوف دوفاو. ومن ثم، كانت أجمل لوحاته تجسد مناظر طبيعية موجودة في محيط شاتونوف كما نرى في هذه اللوحة. إن المنظر في هذه اللوحة، وإن تعذر تحديده بدقة بسبب تضييق الإطار، يحاكي حتمًا منطقة بريتاني: فالأزهار الزرقاء وأزهار الخشخاش وزهرة القلب التي تظهر في المقدمة تذكر باللوحة النسيجية «ميليفيوري» أو «الألف زهرة» (millefiori) التي تعود إلى القرون الوسطى وتُظهر بوضوح ألوان القمح الحمراء والصفراء والحنطة السوداء الجاهزة للحصاد.

تنقسم اللوحة بطريقة عمودية وتبين تداخل النبات في المستوى الأول مقابل مستوى ثانٍ تشغله السماء الزرقاء التي تلوح أمامها أشجار الصنوبر؛ ونرى هذا التقسيم نفسه في لوحات أخرى رسمها سيروزييه في الفترة ذاتها (لوحة «تلة الأشجار الكبيرة» [La Colline aux grands arbres]، مجموعة خاصة). في الواقع، إن تواتر المساحات اللونية بين الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق، يحل محل أي تأثير منظوري تقليدي ويعزز الطابع الزخرفي لهذه اللوحة. إن رقة هذه اللوحة ومظهرها الباهت الذي يتعزز بغياب الورنيش إضافة إلى تركيبتها اليابانية الطابع وعموديتها، كلها عناصر تقرّب لوحة «حقل القمح الذهبي والحنطة السوداء» من لوحات فويار وبونار الزخرفية، فيما تظل خصائصها الملونة وشكلها المركب من مميزات أعمال سيروزييه.

لم تكن اللوحة في الأصل مركبة على هيكل وكانت على الأرجح قطعة زخرفية في ديكور أكبر. والمعلوم أنه في الفترة التي أقام فيها سيروزييه في شاتونوف دوفاو، قام برسم لوحات لمنزله كما أنجز أعمالًا زخرفية أخرى لبعض الأفراد.

ك. ب.

الكتالوج 12

بول سيروزييه
(باريس، 1864 – مورليه، 1927)
«حقل القمح الذهبي والحنطة السوداء»
قرابة 1900

ألوان زيتية على قماش
الارتفاع 103 سم، العرض 47.3 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 2013-7

تستمد هذه اللوحة لبول سيروزييه قوتها من تجريدها الزخرفي القوي. فنرى مجموعة من النساء يتجهن في موكب جليل نحو بئر أو نبع، يستقين الماء ويحملن جرارهن بحركة راقية ويغرقن في نور ذهبي خيالي. هذا المشهد مفعم بالروعة المقدسة للأسطورة: بنات الملك داناوس اللواتي حكمت عليهن آلهة الإغريق بملء قواريرهن ماءً إلى الأبد تكفيرًا عن قتل أزواجهن، وهن يظهرن وكأنهن مستسلمات لمصيرهن.

كانت هذه اللوحة في الأصل جزءًا من سلسلة من اللوحات الزخرفية التي رسمها بول سيروزييه لمنزل جورج لاكومب، (قصر إيرميتاج في منطقة سان نيكولا ديبوا بالقرب من ألانسون)، عندما كلف «النبي النحات» رفاقه الرسامين بزخرفتها قرابة العام 1899. وكما سبق أن فعل سيروزييه لمرسم رفيقه في فيرساي الذي أطلق عليه جماعة «نابي» اسم «إيرغاستير» (ergastère)، سجّل «على جدران ألانسون، المقاييس الجمالية المقدسة» التي فكّر بها خلال إقامته في دير بورون في بافيير. ونجد في هذا الرسم الزخرفي بحثًا عن التركيز ورغبة في بناء المساحة وفقًا لترتيب هندسي بل رياضي، من خلال الرسم المتوازن للأشجار وانعكاساتها ومن خلال ترتيب النساء التسلسلي على طول الطريق.

ك. ب.

كتالوج 13

بول سيروزييه
(باريس، 1864 – مورليه، 1927)
«نساء عند النبع»
قرابة 1899

ألوان مائية على قماش
الارتفاع 131 سم، العرض 57.4 سم
باريس، متحف أورسيه، RF MO P 2016-8

أنجزت هاتان المطبوعتان ضمن الإصدار الأول من سلسلة «محطات طريق توكايدو الثلاث والخمسين» في العامين 1833 و1834. سُحب من بعض لوحات هذه السلسلة أكثر من 10 آلاف نسخة، لتحقق السلسلة بأكملها أكبر نجاح جماهيري في تاريخ المطبوعات اليابانية. أنجز هيروشيغه لاحقًا نسخًا أخرى من هذه السلسلة مستكشفًا نواحيَ أخرى من الأماكن المصورة فيها.

نرى في هاتين المطبوعتين المحطتين الثانية عشرة (نومازو) والرابعة عشرة (يوشيوارا) من الطريق ونرى فيها أبعادًا محددة، حيث يبدو عمق الصورة واضحًا من خلال الطريق المتعرج والمناظر البعيدة في الخلفية. في الواقع، إن تأثير الغسق في المطبوعة الثانية هو من الميزات التي تُظهر قدرات هيروشيغه الكبيرة على إحياء المناظر والأجواء العامة في المواقع المختلفة وعلى مر الزمن.

إ. ب.

الكتالوج 14

أوتاغاوا هيروشيغه
(إيدو، قرابة 1797 – إيدو، 1858)
«منظر جبل فوجي من يوشيوارا»
من سلسلة «محطات طريق توكايدو الثلاث والخمسين»
1833–1834

نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق،
الارتفاع 23 سم، العرض 35 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية–غيميه، EO 996

الكتالوج 15

أوتاغاوا هيروشيغه
(إيدو، قرابة العام 1797 – إيدو، عام 1858)
«شفق في نومازو»
من سلسلة «محطات طريق توكايدو الثلاث والخمسين»
1833–1834

نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق،
الارتفاع 24 سم، العرض 37 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية–غيميه، EO 280

東海道
五拾三次
之内
吉原

東海道
五拾三次之内
沼津

في هذه السلسلة من «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين»، ظهرت مقاطعة كاي الجبلية في ثلاث مطبوعات هذه آخرها، وهي تصوّر ممر إينوم ويظهر في وسطها نهر فويفوكي المحاط بالمنحدرات الصخرية من الجانبين. تتميز العناصر المكوّنة للصورة بالقوة والهيكلية التي تجسدها الصخور المبعثرة والمحاطة بأشجار متناثرة في توازن هش. إلى اليمين، نرى بعض المسافرين وهم يهمون بعبور سفوح هذا المنظر الكئيب خلال يوم بارد من فصل الخريف، فيما يستمتع آخرون على المرتفعات بالمنظر الرائع لقمة جبل فوجي. تتخلل المشهد مجموعة بيضاء من السحب الكثيفة ويعزز سرب من العصافير طابعه الكئيب. كان هيروشيغه يقصد هذا المكان عام 1841 ونعرف ذلك من خلال وصفه لجماله الملهم في مذكراته. ولكنه لم يكتف بنقل الصورة الحقيقية فحسب، بل أضفى عليها العديد من المؤثرات الفنية البعيدة التي تنعكس في هذا العمل. فالغيوم الناعمة فوق النهر وقمة جبل فوجي توحي بأسلوب المطبوعات الغربية بالنقش الغائر، فيما تذكر الصخور في الممر بالأسلوب الصيني في رسم المناظر الطبيعية في عهد أسرتي مينغ (1369_1644) وكينغ (1644_1911).

غ. أ.

الكتالوج 16

أوتاغاوا هيروشيغه
(إيدو، قرابة 1797 – إيدو، 1858)
«ممر إينوم في مقاطعة كاي»
1858

مطبوعة بالألوان على ورق
الارتفاع 34 سم، العرض 22 سم.
أبوظبي، اللوفر أبوظبي، LAD 2013.041

富士三十六景
甲斐大月峠
北斎

يظهر في هذا المشهد رجلان يتأملان شلال الماء، فيما يرتاح آخرون في كوخ إلى اليمين. تبدو الشخصيات وكأنها تذوب في المنظر لتفسح المجال لموضوع اللوحة الفعلي وهو الشلال الذي يرتفع حوالي ثلاثين متراً ويعدّ أحد المعالم الطبيعية في المقاطعة التي تُعرف اليوم باسم جيفو.

كان هوكوساي رائداً وسباقاً في تصوير الشلالات والمياه المتدفقة. وقد استخدم في هذه اللوحة بسخاء اللون الأزرق المستورد حديثًا المعروف باسم «أزرق بروسيا» (Prussian Blue) وذلك بتدرجين مختلفين إلى جانب اللون الاخضر بثلاثة تدرجات مختلفة. برزت هذه السلسلة المؤلفة من ثماني مطبوعات مخصصة للشلالات بعد فترة قصيرة من ظهور السلسلة الأشهر في مسيرة هوكوساي الفنية وهي «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين»، وهي تعدّ عملاً رائداً يركّز على اكتشاف وسائل مبتكرة لتصوير شلالات المياه ونموذجًا ممتازًا لعبقرية هوكوساي الفنية الفريدة. ويبدو جليًا في هذه اللوحة احترامه للمعتقدات البوذية ومعتقدات الشينتو، ما يضفي على العمل رحابة وحميمية أبدية مميزة مع المنظر.

غ. أ.

الكتالوج 17

كاتسوشيكا هوكوساي
(إيدو، 1760 – إيدو 1849)
«شلالات يورو في مقاطعة مينو»
1834–1833

مطبوعة بالألوان على ورق
الارتفاع 38 سم، العرض 26 سم
أبوظبي، اللوفر أبوظبي، LAD 2015.029

諸國瀧巡り
美濃国
養老の瀧

كانت مارغريت سيروزييه بارعةً في التطريز والخياطة، ورسامة ومصممة مشاهد مسرحية ولوحات جدارية زخرفية كبيرة. ولقد استخدمت إبداعها عام 1911 في مشغل مارتين للخياطة للشابات الذي أسسه بول بواريه. تعرفت مارغريت إلى بول سيروزييه عام 1909 عندما كانت تدرس في أكاديمية رانسون وتزوجته عام 1912، وتشاركا معًا منذ ذلك الحين حياةً منعزلة في قرية شاتونوف دوفاو البروتونية التي بقيت مارغريت فيها بعد وفاة زوجها عام 1927.

وعلى غرار صديقتها فرانس روسو (زوجة رانسون)، طبقت مارغريت المبادئ الجمالية التي اعتمدتها جماعة «نابي» في الفنون الزخرفية، وتأثّرت في إبداعاتها بصورة خاصة بالأشكال الزخرفية التي نجدها في أعمال زوجها: فنرى العالم النباتي نفسه والغابات والطحالب والأعشاب البحرية في تصاميمها للسجاد أو الستائر الجدارية.

يوحي التقارب الكبير بين الستار الجداري «مشهد تلال» وبين «ستار جداري مع الجدول» (Paravent au torrent) لبول سيروزييه، بأن مارغريت اعتمدت مباشرة على هذه القطعة الفنية في تنفيذ رسمها الخاص. فمشهد التلال ذاته مرسوم بأسلوب ياباني لمنظر في بروتني، يشغل كامل مساحة اللوحة المقسمة إلى أربعة أقسام، فيما بالكاد نرى السماء التي تظهر على شكل خط أفقي رفيع في القسم العلوي من اللوحة. ونرى أيضًا نوع الفطر نفسه (فطر سام أحمر اللون يقتل الذباب) منتشرًا في الجزء السفلي من اللوحة، فيما يشق جدول كامل الألوح الأربع متعرّجًا في اللوح الثاني. استُوحيت هذه اللوحة مباشرة من رسم موجود في المطبوعات اليابانية وتشبه الموجة التي تتشكل بعد السقوط الموجات اليابانية التي اشتهر بها رسّام جماعة «نابي»، جورج لاكومب.

ك. ب.

الكتالوج 18

مارغريتٍ سيروزييه،
اسمها الأصلي لويز مارغريت غابرييل - كلود
(لون لوسونييه، 1879 – شاتونوف دوفاو، 1950)
«مشهد تلال»
1900

ستار جداري من أربع ألواح
ألوان زيتية على قماش، إطار خشبي، يحمل توقيعًا بالحرفين الأولين «م. س.»
الارتفاع 130 سم، العرض 53.5 سم لكل لوح
باريس، متحف أورسيه، RF MO P 2015-39

غالبًا ما فضّل جماعة «نابي» في لوحاتهم رسم وجوه الأشخاص من الناحية الأمامية وكأنهم ممثلون على خشبة المسرح. ولكن العلاقة بين الرسم والسرد كانت مثيرة للجدل بسبب جمود الصور واستحالة تصوير مرور الوقت. تخطى الفنانون هذه الصعوبة من خلال تنظيم متناغم للخطوط والألوان، ففضلوا الخطوط الملتوية والزخارف العربية «الأرابيسك» التي تجسد مسار التفكير المتعرج.

رسم موريس دوني لوحات زخرفية لغرف نوم فتاة شابة يحتفظ متحف أورسيه باثنتين منها (كتالوج 19 و20). وهذه اللوحات هي خير مثال على السرد الرمزي، فنجد فيها خطوطًا انسيابية تحيط بالزخارف وتربطها ببعضها البعض عبر مختلف أقسام اللوحة. كما توحي هذه الخطوط بتفاعل بين الأشخاص والمنظر الطبيعي، فيما تظهر العناصر المستوحاة من المطبوعات اليابانية واضحةً في المعالجة المبسطة للزخارف وفي غياب الظل الذي يجعل منها مجرد أشكال مقصوصة مفرغة على خلفية اللوحة.

ومثل النقاشين اليابانيين، كان فنانو جماعة «نابي» حساسين تجاه تصوير زوال العالم وربط الأشكال الأنثوية بالفصول. فتظهر شخصياتهم أحيانًا بحجم عناصر الزخرفة التي تحيط بها فيما احترم فنانو الـ«أوكيو إه» المقاييس النسبية للأشكال. ويلغي هذا الأسلوب النمطي أية إمكانية لسرد الأحداث.

جدران الأستراستل

تفصيل من كاتالوج 19

تحمل لوحات «سبتمبر» و«أكتوبر» تاريخ العام 1891 وهما أول لوحتين من سلسلة زخرفية تتضمن أيضًا لوحتي «أبريل» و«يوليو» اللتين أنجزتا في العام التالي. صُممت اللوحات منفردة في البداية قبل أن تُعرض كسلسلة بعنوان «موضوع شاعري» (4 لوحات لزخرفة غرفة نوم فتاة شابة) في «معرض المستقلين» عام 1892. لا تركز هذه اللوحات على فصول السنة بقدر ما تتابع غراميات فتاة صغيرة على مر الأشهر: طهارة قاطفة الأزهار في أبريل، لامبالاة الصيف في يوليو، انتظار الخطوبة في سبتمبر، والاستعداد للحياة الزوجية في أكتوبر. استوحى دوني هذه اللوحات من حبه لمارت موريه واقترح تفسيرًا شخصيًا للفصول مبعدًا الشتاء عمدًا ومهمشًا الفرق بين الفصول ليلقي الضوء أكثر على الإحساس بالسعادة الأبدية. يتفق دوني مع دعوة جماعة «نابي» لاستبدال لوحات المراسم بقطع زخرفية «مذهلة»، كما يتفق مع الرسم الرمزي الذي يهدف إلى تزيين الأحلام. تتلاقى التيارات كلها هنا لتمنح الحياة الشخصية قوة الاسطورة: صورة الفارس المستقاة من شعر القرون الوسطى والأشكال المثالية التي تطفو في جنة أرضية بألوان الغسق. نرى أوراق شجرة الكستناء الزخرفية وهي تغطي الأرض إلى جانب الأشكال اليابانية (هر يلعب بكرة صوف والتواء خطوط جذوع الأشجار وارتفاع خط الأفق) وجميعها تحرص على تثبيت هذه اللوحة في الإطار الفني لذاك العصر.

ل. ب.

الكتالوج 19

موريس دوني
(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)
«سبتمبر» ومعروفة أيضًا باسم
«مساء في سبتمبر»
أو «نساء جالسات على الشرفة»
1891

ألوان زيتية على قماش
الارتفاع 38 سم، العرض 61 سم
موقعة ومؤرخة بالأحرف الأولى في الأسفل إلى اليمين،
توقيع عمودي: MAVD91
باريس، متحف أورسيه، منحة من الكونتيسة فيتالي، إحياءً لذكرى شقيقها الفيكونت غي دو شوليه، 1923،
RF 2009-16

التاريخ: قاعة عرض أمبرواز فولار، 1892،
من مقتنيات الفنان (CDV n° 80،
«3 لوحات لغرفة نوم فتاة شابة»، 400 فرنك)؛ مجموعة الفيكونت غي دو شوليه؛ جمعية أصدقاء متحف اللوكسمبورغ، 1916، ميراث الفيكونت غي دو شوليه؛ متحف الفنون الزخرفية، باريس؛ متحف أورسيه، باريس، عام 2009.

الكتالوج 20

موريس دوني
(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)
«أكتوبر»، ومعروفة أيضًا باسم
«مساء في أكتوبر»
1891

ألوان زيتية على قماش
الارتفاع 38 سم، العرض 61.2 سم
موقعة بالأحرف الأولى ومؤرخة في الأسفل إلى اليمين،
توقيع عمودي: MAVD91
باريس، متحف أورسيه، RF 2005-2

التاريخ: مجموعة بول بوجو، عام 1892، من مقتنيات الفنان (سجل مبيعات ومنح الفنان، 250 فرنك)؛ قاعة عرض درويه، أُدخلت في 16 فبراير 1929، بيعت في 7 مايو 1929؛ مجموعة آرثر ج. ألتشول، نيويورك، 9 يناير 1967؛ مجموعة خاصة؛ قاعة عرض هوبكن كوستو حتى العام 2005؛ متحف أورسيه، باريس، حصل عليها المتحف بفضل هبة نسقتها مجموعة نيكاي، 16 فبراير 2005.

على الرغم من أن هذه اللوحة تأتي على شكل إفريز، مثل قاعدة اللوحات المتتالية في حقبة عصر النهضة الإيطالية، الأمر الذي يضفي عليها طابعها الزخرفي، إلا أنها لا تبدو لوحةً تنتمي إلى المرحلة الزخرفية بكل معنى الكلمة، مع العلم أنه يوجد نسخة أخرى من «فصول الحياة» ولوحة أخرى بعنوان «مرحلتا الحياة» (Les Deux Âges de la vie). إن الفوارق في الزخارف وفي التأطير بين هذه الأعمال الثلاثة، بالإضافة إلى غياب المؤشرات التي تدل على وجهتها المعمارية، تدعم النظرية القائلة بأن هذه اللوحات هي ثلاث نسخ متتالية للفكرة ذاتها. وكما يشير العنوان الذي وُضع بعد وفاة الفنان، فإن اللوحة تصوّر مراحل الحياة، وهو موضوع تناوله روسيل بطريقة تعاقب المواسم. فتتعاقب مراحل البراءة والنضج والحكمة التي تُصوّر عادة، خلال فصول الصيف والربيع والخريف والشتاء الذي تجسده المرأة العجوز الجالسة إلى اليسار، وسط منظر خريفي الألوان. واللافت في اللوحة هو المسافة بين الشخصيات وقسوة الوجوه التي تكاد تبدو يونانية، وهي عناصر تضفي على اللوحة مسحة من الخلود جديرة بالصور المجازية في أعمال بوفي دو شافان ودوني. تتمتع الوجوه في هذه اللوحات برهبة مسرحية وهي تبدو مفككة ومقطعة وملصقة على خلفية اصطناعية شبيهة بإنتاجات مسرح الدمى التي كان فنانو جماعة «نابي» يساهمون فيها أحيانًا. هذه اللوحة عمل شخصي بامتياز وتندرج أيضًا ضمن أبحاث جماعة «نابي» في الألوان والمساحة والرقي الياباني في معالجة الفساتين والتسريحات.

ل. ب.

الكتالوج 21

كير كزافييه روسيل
(لوري لي ميتز، 1867 – ليتانغ لافيل، 1944)
«فصول الحياة»
بين العامين 1892 و 1895

ألوان زيتية على قماش
الارتفاع 58 سم، العرض 122 سم
ختم الورشة في الأسفل إلى اليسار: ك. ك. روسيل
باريس، متحف أورسيه، RF 1990-15

التاريخ: مجموعة جاك روسيل، ابن الفنان؛ متحف أورسيه، باريس، قُبلت كهبة
مقابل دفع تكاليف حقوق التحويل، 22 يونيو 1990

الكتالوج 22

توشوساي شاراكو
(ناشط بين العامين 1794 و 1795)
رسم لممثل كابوكي (أوكوبي - إه)،
الممثل إيشكاوا مونوسوك الثاني
في دور دات نو يوساكو، 1794

نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق
(نيشيكي-إه)، خلفية ميكائية،
الارتفاع 37.5 سم، العرض 24.8 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية - غيميه، e01527

الكتالوج 23

توشوساي شاراكو
(ناشط بين العامين 1794 و 1795)
رسم لممثل كابوكي (أوكوبي - إه)،
الممثل باندو هيكوسابورو الثالث
في دور ساغيساكا ساناي، 1794

نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق
(نيشيكي-إه)، خلفية ميكائية،
الارتفاع 38.4 سم، العرض 25.4 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية - غيميه، e01529

كانت سلسلة «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين» التي تنتمي إليها هذه اللوحة وكذلك اللوحة التي تليها، آخر الأعمال التي رسمها هيروشيغه وأشرف عليها بنفسه. لا نعرف إن كانت هذه اللوحة التي يرسمها للمرة الثانية بعد أكثر من خمسين عاماً، نوعاً من التكريم أو رغبةً منه في مضاهاة هوكوساي الذي كان أول من أنجز سلسلة من اللوحات حول الموضوع ذاته وبالعدد ذاته.
وعلى غرار هوكوساي، اختار هيروشيغه تعزيز صورة الجبل المحبوب لدى اليابانيين وصوّره في مختلف الفصول ومن مسافات مختلفة، فظهر أحياناً بطريقة غير لافتة للنظر في خلفية اللوحة كما هو الحال هنا. ضمت السلسلة إحدى عشرة لوحة تصوّر جبل فوجي من العاصمة إيدو، لتمثل بذاك الجزء الأكبر من السلسلة من حيث العدد وتتصدّر اللوحات الستة والثلاثين، ما يمنحها أهمية أكبر. يظهر الجبل في اللوحات الأولى في الشتاء، في بداية الشهر الأول من السنة، لتتوالى بعد ذلك الفصول بسرعة عبر اللوحات. وكما في معظم المناظر الطبيعية، أدخل هيروشيغه على لوحاته شخصيات لإحياء المشهد. فنرى في هذه الأمسية الربيعية في حي يوشيوارا على الأرجح ثلاث سيدات يصلن على متن مركب لتأمل أشجار الكرز المزهرة. وفي الناحية البعيدة إلى اليسار، يلوح جبل فوجي في السماء المكفهّرة للمساء الوشيك.

غ. أ.

الكتالوج 24

أوتاغاوا هيروشيغه
(إيدو، قرابة 1797 – إيدو، 1858)
«ضفاف نهر سوميدا في العاصمة إيدو»
1858

مطبوعة بالألوان على الورق
الارتفاع 34 سم، العرض 22 سم
أبوظبي، اللوفر أبوظبي، LAD 2013.016

富士三十六景
東都隅田堤

إن كانت الكتيّبات المصوّرة للأماكن الشهيرة موجودة منذ قرون عديدة، فإن الفضل يعود إلى هوكوساي وهيروشيغه في نشر السلاسل الطويلة من المطبوعات المخصصة للمناظر الطبيعية. فقد ساهم هيروشيغه في هذه العملية من خلال إنجازه ستاً وثلاثين لوحة لجبل فوجي أضاف إليها رؤيته الشخصية الخاصة، لينتج عن ذلك أحيانًا رسوم مجردة لهذا المشهد الطبيعي. ولرسم هذا المنظر العام من جبل أسوكا في العاصمة إيدو، التزم الفنان بأسلوب كلاسيكي نوعاً ما. فهذا الموقع يمنحنا زاوية رائعة لمشاهدة جبل فوجي الذي سرعان ما تحوّل إلى مكان شهير للتجول. تجسّد اللوحة مشهداً ربيعياً في الفترة التي يأتي فيها المسافرون لتأمل أشجار الكرز المزهرة في المرتفعات. لم يقتصر اهتمام هيروشيغه في هذا المشهد الذي سبق أن رسمه في الماضي ولعدة مرات في سلاسل أخرى بأسلوب مختلف في كل مرة، على الأشجار المزهرة فحسب، بل شمل أيضاً الجبل المقدس الذي وضعه بطريقة غير لافتة للنظر بين أوراق وأغصان الشجر. لقد صوّر هيروشيغه هنا مشهداً متوازناً واستخدم إلى اليمين انحدار الأرض ليوجّه الأنظار باتجاه المطاعم والفنادق في الأسفل، وهي عناصر من العالم المعاصر تدخل للمرة الأولى في رؤيته التأملية للمكان.

غ. أ.

الكتالوج 25

أوتاغاوا هيروشيغه
(إيدو، قرابة 1797 – إيدو، 1858)
«جبل أسوكا في العاصمة إيدو»
1858

مطبوعة بالألوان على ورق
الارتفاع 34 سم، العرض 22 سم
أبوظبي، اللوفر أبوظبي، LAD 2013.017

富士三十六景
武州飛鳥山
歌川廣重

الكتالوج 26

كاتسوشيكا هوكوساي
(إيدو، 1760 – إيدو 1849)
«سارومارو دايفو»، سلسلة «مئة قصيدة لمئة شاعر ترويها الحاضنة»
1835

نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق،
الارتفاع 26.3 سم، العرض 36.3 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية ـ غيميه، e01931

هذه اللوحة هي جزء من سلسلة من ثلاثة رسوم أولية إلى جانب لوحتي «لقاء سيدات» (Réunion de dames) و«حديث على الشرفة» (Conversation sur la terrasse)، رسمها الفنان في إطار مشروع زخرفي لتزيين قاعة الاحتفالات في دار بلدية بانيوليه عام 1893. اختار روسيل لها موضوع الحدائق العامة وحديقة التويلري تحديدًا، ولكنه لم يحظ بموافقة حكام المسابقة الذين فضلوا أن يكون موضوعها ذا صلة بتاريخ البلدة. لقي الأسلوب الحديث للوحات جماعة «نابي» الزخرفية صدى في أوساط الرعاة من القطاع الخاص فيما بقي الطلب محدودًا جدًا على أعمالهم من الجهات الحكومية. ويظهر هنا التأثير الزخرفي للوحة من خلال أفقيتها بالإضافة إلى تراكبيتها المتمثلة في ثلاثة مستويات في مساحة خالية من أي عمق: امرأة مستلقية تقرأ، جدار الشرفة والدرابزين. كان روسيل شغوفًا بفن المطبوعات اليابانية مثل رفاقه من جماعة «نابي»، ولقد أعاد استخدام بعض عناصر هذا الفن في تأطير هذه اللوحة (جذع الشجرة المقطوع والأوراق المبعثرة) وفي الزخارف (صورة الحكيم والأشكال الأنيقة) لتصوير جمال الحياة اليومية. يتميّز المشهد في هذه اللوحة بنوع من الحميمية النابعة من التناغم بين الألوان الطباشيرية غير اللامعة ومن الضوء الخافت والمنتشر، بالإضافة إلى العناصر العمودية التي تعزز هذه الحميمية وتؤكد على عزلة المشهد (العمود والشجر والمتنزهة) وتعيد التوازن للخطوط. اختار روسيل أن ينقل صورة الحياة الداخلية النسائية من خلال حديقة مغلقة في جوّ غامض وتأملي ذي تأثير رمزي بامتياز.

ل. ب.

الكتالوج 27

كير كزافييه روسيل
(لوري لي ميتز، 1867 – ليتانغ لافيل، 1944)
«الشرفة»
قرابة 1892 و 1893

ألوان زيتية على قماش
الارتفاع 37 سم، العرض 75.5 سم
موقعة في الأسفل إلى اليسار: ك. ك. روسيل
باريس، متحف أورسيه، RF 1992-1

التاريخ: مجموعة جاك روسيل، ابن الفنان، حتى العام 1991؛
بيع علني، سانت إيتيان، 16 نوفمبر 1991؛
قاعة عرض هوغيت بيريس، باريس؛ متحف أورسيه،
باريس، 21 فبراير 1992

جرّبت جماعة «نابي» جميع أنواع الصيغ المبتكرة بهدف الابتعاد عن السرد الخطي، فجمع أفرادها وجهات النظر المختلفة في المساحة نفسها وأدخلوا عنصر الانقطاع ضمن عناصر اللوحة. ومن خلال اعتمادهم نموذج الستار الجداري الذي عاد ليصبح رائجًا بفضل تأثير الفن الياباني، تلاعب فنانو الجماعة بدرجات تعقيد اللوحة بغية الانفصال عن التصوّر القائل بأن اللوحة هي أشبه بنافذة مفتوحة الذي رسّخه ليون باتيستا ألبرتي (1404-1472) في عصر النهضة.

فعلى النقيض من الصورة المسطحة في الستار الجداري لبونار (كتالوج 28)، ارتكز موريس دوني على المفاصل بين ألواح الستار ليجسّد رؤيته للشرفة الإيطالية مع نافورة المياه (كتالوج 29). فيندمج المنظر الطبيعي في قلب كل لوح من الألوح آخذًا في الاعتبار الطيّات الضرورية ليقف الستار الجداري ثابتًا. وتبرز الوحدة بين المشاهد المختلفة من خلال الخط المتعرج للسياج الأخضر الذي يحاكي إنحناء ألواح الستار.

مثّل مفهوم الاستمرارية والانقطاع تحديًا مهمًا لجماعة «نابي» في ابتكار أفكار للتصاميم الجدارية الخاضعة للتصميم الهندسي للغرفة. ففي اللوحات التي نفذها لألكسندر ناتانسون (كتالوج 30-34)، اقترح فويار تقريب المشاهد من خلال لوحات ثنائية أو ثلاثية، مع مع فترات انقطاع في السماء والنبات والأرض بين كل لوح، فيما تكون الاستمرارية بداخل كل لوح ويظهر رسم الشخصيات بدون انقطاع. فتعيد العين إذًا تركيب المشاهد عن بعد بنظرة شاملة تجمع الألواح كلها. وتوحي هذه الطريقة بوجود مساحة لامحدودة كما في الرسم الياباني.

الاستقرار | 3 الإنقطاع

تفصيل من كاتالوج 30

يتألف هذا الستار الجداري من أربع مطبوعات ذات طباعة حجرية بخمسة ألوان، توازي بحجمها حجم إعلانات المسارح. ويعدّ هذا الستار تحفة من الناحية التقنية وقطعة فنية رائدة في مجال فن الطباعة الحجرية. وقبل أن يطبع منها الناشر مولين عدة مجموعات بدءًا من العام 1897، كان بونار قد رسم منها نموذجًا أصليًا بالألوان المائية عام 1894 ونسخة أخرى لديكور مسرحي عام 1895. وهكذا، ومن خلال نسخ العمل، فإن بونار يتجاوب مع حرص مجموعة «نابي» على إدماج الفن في الحياة اليومية عن طريق ابتكار اعمال فنية متنقلة. وفي الحقبة التي أعادت فيها موضة الفن الياباني الستائر الجدارية إلى الساحة، ربطت هذه القطعة الصلة بين تقليدين، غربي وشرقي. كان بونار قد حمل لقب «النابي الشغوف بالفن الياباني» لقيامه بجمع المطبوعات والأوراق المجعدة اليابانية وتأثّر أعماله بمطبوعات الكاكيمونو، وهي بمثابة لفائف يابانية مسحوبة، ليستفيد من عمودية الألواح ويستغل انتشار الستائر الجدارية متلاعبًا بتسلسل الزخارف وتداخلها عبر اللوحات. فتبدو سلسلة الحناطير المتوقفة في ساحة كونكورد على ألواح هذا الستار الجداري وكأنها تؤمن ترابط الألواح فيما تتوزع المجموعتان المتبقيتان من الأشكال في فراغ «صحراء صغيرة»: يبدو هدوء أطياف الحاضنات الثلاث الواقفات بالقرب من الدرابزين متناقضًا مع حركة الأطفال الذين يقفزون للإمساك بالحلقات. عالج بونار بطريقة فكاهية الأشكال المشوّهة بسبب الحركة، ليحوّل بذلك مشهدًا مملًا في الشارع إلى احتفاء بالحياة اليومية.

ل. ب.

الكتالوج 28

بيار بونار
(فونتوناي أو روز، 1867 – لو كانيه، 1947)
«نزهة الحاضنات، إفريز الحناطير»
1897

الناشر: «مولين»(Molines)

ستار جداري مؤلف من سلسلة من أربع مطبوعات ذات، طباعة حجرية من 5 ألوان: البني المائل إلى الأصفر والأصفر والأزرق الفاتح والأحمر والأسود؛ مسحوب منها 110 نسخ
موقّعة على الحجر في أسفل الصفيحة الثالثة إلى اليمين، بأحرف الاسم الأولى: ب. ب.
الارتفاع 143.4 سم، العرض 46.1 سم لكل لوحة
باريس، متحف أورسيه، OAO 1244؛ باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والتصوير الضوئي، Est 92 620

التاريخ: قاعة عرض نوفيل إيسور، باريس، 1939؛ مجموعة كوليت غيمار، باريس، بدءًا من العام 1939؛ قاعة عرض جون كلود بيلييه وقاعة عرض هوغيت بيريس، باريس، 1991؛ المتاحف الوطنية، اقتناء مشترك بين متحف أورسيه والمكتبة الوطنية الفرنسية بمساعدة مجموعة التراث، 18 ديسمبر 1991

يظهر هذا الستار الجداري بجرأة تركيبته مدى دراسة واستيعاب موريس دوني لمبادئ الفن الآسيوي، لا سيما الفن الياباني. في الواقع، يتلاعب هذا الفنان ببنية العمل ذاته وينجز كل لوح على أنه رسم له تأثيراته البصرية الخاصة دون المساس بوحدة العمل وتماسكه. يبدو السياج الأخضر وكأنه يعزز هذه التركيبة وينقل الحركة من لوح إلى آخر. استخدم الفنان مجموعة محدودة من الألوان ولجأ إلى ضربات خفيفة وفاتحة تذكّرنا باللوحات الجدارية وتظهر طموح الفنان الفعلي في مجال الزخرفة. ولا يلغي هذا التوجه المعنى المعقد للعمل ووجود إمكانات مختلفة لقراءته على المستويين العلماني والديني. إن تصوير الشابات وهن يتحركن بهدوء وسكينة يذكرنا بالكثير من عناصر الصور الرمزية المقتبسة من الكاثوليكية. ومن ثم، قد يكون المشهد الذي يحدّه السياج دلالةً على حديقة مقفلة، رمز الطهارة في الصور الرمزية الأوروبية في القرون الوسطى. وفي هذا الإطار، قد تكون المرأة التي تحفر علامة على جذع شجرة هي زوجة الفنان، لا سيما أنها تظهر كثيرًا في أعماله. كما تحمل صورة الحمائم عند نبع الماء عدة معانٍ ممكنة: فإلى جانب الجمع بين العناصر الزخرفية التقليدية للسلام والطهارة والولادة، لعل دوني يصوّر أيضًا نصًا من الكتاب المقدس، أي أنشودة سليمان أو أنشودة الأناشيد، الذي تشير إحدى آياته إلى هذه الصورة.

إ. ب.

الكتالوج 29

موريس دوني
(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)
«الستار الجداري ذو الحمائم»
قرابة 1896

ألوان زيتية على قماش، أربع ألواح
الارتفاع 164 سم، العرض 54 سم لكل لوح
باريس، متحف أورسيه، RF 2009-12،
1 إلى 4

التاريخ: اقتني عام 2009

الكتالوج 30–34

إدوار فويار
(كويزو، 1868 – لا بول، 1940)

«حدائق عامة»
قرابة 1894

ألوان مائية وغراء على قماش
موقعة ومؤرخة في الأسفل، إلى اليمين: إ. فويار 94
باريس، متحف أورسيه

«المظلة الحمراء»
«المحادثة»
«الحاضنات»

الارتفاع 213.8 سم، العرض 73 سم، الارتفاع 213.5 سم، العرض 154 سم، الارتفاع 214.5 سم، العرض 81 سم، RF 1977-365

التاريخ: فندق دروو، باريس، مبيع ألكسندر ناتانسون، 16 مايو 1929 (الرقم 125، الرقم 118، الرقم 117، 66667 فرنك فرنسي لكل منهم)؛ متحف اللوفر، باريس، 1929؛ متحف اللوكسمبورغ، باريس؛ المتحف الوطني للفن الحديث، باريس؛ متحف أورسيه، باريس، 1977

«الاستجواب»

الارتفاع 214.5 سم، العرض 92 سم، ميراث السيدة أرملة ألكسندر رادو، RF 1978-47

التاريخ: فندق دروو، باريس، مبيع ألكسندر ناتانسون، 16 مايو 1929 (الرقم 120، الرقم 124، 30000 فرنك لكل منهم)؛ مجموعة م. ليفيل، باريس؛ فندق دروو، باريس، بيع قطع فنية من الشرق الأقصى ولوحات معاصرة، 19-20 فبراير 1934 (الرقم 168 A و B، 11250 فرنك)؛ مجموعة السيدة كنسلر؛ مجموعة السيدة إيديث ماي هرشلر؛ متحف أورسيه، باريس، ميراث السيدة إيديث ماي رايتلنغر (أرملة ألكسندر رادو)، 8 نوفمبر 1978

«فتيات يلعبن»

الارتفاع 214.5 سم، العرض 88 سم، ميراث السيدة أرملة ألكسندر رادو، RF 1978-46

طلب ألكسندر ناتانسون إنجاز سلسلة لوحات «الحدائق العامة» لقصره الخاص وعنوانه 60 جادة غابة بولونيا، وزيّنت اللوحات قاعة الاستقبال. ضمت هذه السلسلة تسع لوحات يحتفظ متحف أورسيه بخمس منها وكانت موزعة بطريقة تعكس تصميم الحديقة وتوحي بمنظر مفتوح على السماء من جهة ومغلق بأشجار الكستناء من الجهة الأخرى: مقابل اللوحة الثلاثية المكوّنة من «المحادثة» (La Conversation) و«الحاضنات» (Les Nourrices) و«المظلة الحمراء» (L'Ombrelle rouge) التي زينت الجدار المستطيل، نجد لوحتي «التلميذان» (Les Deux Écoliers) و«تحت الأشجار» (Sous les arbres)، فيما ازدانت الجدران الأمامية بلوحتي «فتيات يلعبن» (Fillettes jouant) و«الاستجواب» (L'Interrogatoire) اللتين تحيطان بباب من جهة وبلوحتي «النزهة» (Promenade) و«الخطوات الأولى» (Premiers pas) بنافذة من جهة أخرى. فُككت هذه اللوحات لاحقًا نتيجة تغيير العائلة لمحل إقامتها. كان هذا أول عمل زخرفي مهم لفويار بما أن العمل الزخرفي الذي أنجزه عام 1892 لبول ديماريه كان أصغر بكثير فيما كان ديكور المسرح الذي أنجزه عام 1893 لمسرحية «روزميرشولم» التي عُرضت على «مسرح العمل الفني» (Théâtre de l'Œuvre) غير ذي أهمية. تعلّم فويار من المسرح تقنية الرسم بالألوان الطباشيرية التي استُخدمت لإنجاز لوحات الزخرفة غير اللامعة بالألوان الخام والتي تشبه تماثيل الجص وتسمح بتجنب انعكاسات الضوء على المسرح. كذلك، شارك فويار في أبحاث جماعة «نابي» لابتكار تقنيات جديدة في الرسم قادرة على ترجمة أسلوب رسم لا يحاكي الحقيقة؛ فأبدع في لوحاته مستخدمًا هذه التقنية الجديدة لرسم لوحات زخرفية مهمة واستفاد منها لاستبدال النموذج بتجسيدٍ حسي للألوان. إن الطابع المراوغ للوحات «حدائق عامة» يلقي الضوء على الإحساس الكوني المتعمد في المشهد الذي يحصل في حديقتين تندمج مناظرهما: ممرات «غابة بولونيا» المجاورة لفندق ناتانسون في حديقة التويلري. أبدى فويار ميلاً أكبر إلى موضوع الحدائق العامة يفوق ميله إلى موضوع شوارع باريس المفعمة بالحياة، فقدم قراءةً شخصيةً حميمةً وتعامل مع هذا المنظر الخارجي وكأنه مشهد داخلي. ولقد رسّخ هذه الحميمية بصورة خاصة في لوحة «الحاضنات»: ففيما أظهر فويار أن النساء وأجسادهن وتضاريسهن يجدن في الطبيعة والزخارف العربية «الأرابيسك» صدىً مثاليًا، ذكّر أيضًا بأن الحديقة هي المكان الطبيعي لبلورة ذكريات الطفولة والألعاب الأولى الساعية لاكتشاف خفايا العالم الخارجي. وبالنسبة لفويار، فإن الحديقة هي أيضًا وسيلةً لكي يثبت أن الفن موجود في قلب الطبيعة المنظمة التي تمثل تأثيراتها الزخرفية مصدر إلهام له. ومع أنه يضع شخصياته في نفس المستوى التسلسلي مع أوراق الأشجار أو الأرض ويتعامل معها بأسلوب زخرفي يشبه اللوحات الجدارية، إلا أنه تخلى عن الدقة في الرسم ليفسح المجال للنظر للتجول دون ملل.

ل. ب.

جدران «فوسوما» هي حواجز جدارية منزلقة مغطاة بالورق تعدّ إحدى السمات المميزة للهندسة المعمارية التقليدية اليابانية. كانت هذه الجدران إلى جانب الستائر الجدارية من النماذج المفضلة في الزخرفة الداخلية. تظهر خلفية ذهبية في مجمل زخرفة هذه الجدران محاكاةً لتقليد أسسته مدرستا كانو (Kanō) وتوسا (Tosa) الرسميتان،. يغرق المشهد الشتوي في الضباب ويمتدّ بصورة متناسقة عبر الجدران الأربعة دون أخذ الفواصل بينها بعين الاعتبار. استُوحيت هذه الزخارف من فن رسم الأيقونات التقليدية الصينية والمعروف باسم «أزهار وعصافير»، وكانت مخصصة غالبًا لتزيين قاعات الاستقبال في مساكن مختلف حكام «الشوغون» (Shogun) وغيرهم من الحكام العسكريين.

إ. ب.

الكتالوج 35

مجموعة من أربعة جدران «فوسوما»
اليابان، القرن الثامن عشر

حبر، ألوان وذهب على ورق
الارتفاع 182.5 سم، العرض 554 سم
أبوظبي، اللوفر أبوظبي، LAD 2013.008

لعبت مدرسة كانو (Kanō) الرسمية لفن الرسم التي تأسست في منتصف القرن الخامس عشر، دورًا رياديًا في الساحة الفنية اليابانية حتى نهاية حقبة إيدو (1603-1868) (Edo). تلقّى فنانو هذه المدرسة طلبات رسمية كثيرة لإنجاز أعمال زخرفية، وتميّز أعضاؤها خاصةً باستخدام مجمل عناصر الأيقونات الصينية والجمالية اليابانية. تمثل النباتات المرسومة هنا وهي القصب وأشجار الخوخ والصنوبر التي تسمى «أصدقاء الشتاء الثلاثة» (les trois amis de l'hiver)، إحدى السمات المميزة لفن الرسم الصيني. فهي نباتات قوية ومقاومة، وقادرة وحدها على البقاء رغم قساوة الشتاء، وقد شُبّهت هنا بطيور الكركي التي تعتبر رمز طول العمر في الثقافة الصينية، وهي تمثّل من ثم بشير الخير.

إ. ب.

الكتالوج 36 و 37

كانو تانشين (1785–1835)
«طيور الكركي بين القصب وأشجار الخوخ والصنوبر»
نهاية القرن الثامن عشر - بداية القرن التاسع عشر

زوج ستائر جدارية، حبر وألوان على ورق،
الارتفاع 59.3 سم، العرض 130 سم لكل منهما
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية- غيميه، MG 10471 و MG 10472

هذه اللوحة هي من أوائل الأعمال الزخرفية الدينية التي أنجزها موريس دوني بين العامين 1898 و1899 لكنيسة مدرسة كاثوليكية خاصة تقع في الضاحية الباريسية فيزينيه. بنى غاستون لوبال الكنيسة عام 1899 ولكنها هُدمت عام 1905 وفُكّكت اللوحات التي كانت معلقة على جدرانها وأُعيدت إلى الفنان. قُسّمت اللوحة الرئيسية إلى أربعة أجزاء لتسهيل عملية النقل، فتحول العمل الذي كان مؤلفًا بالأساس من ثلاث قطع إلى لوحة من ستة أجزاء.
تصوّر اللوحة تمجيد الملائكة وأطفال الجوقة لتضحية المسيح الميت على الصليب فداءً للبشرية، وهي تضحية يُحتفل بها في القدّاس. تجري أحداث المشهد في الهواء الطلق في منظر يشبه منطقة «إيل دو فرانس»، فيما تذكّر النباتات والنهر بالمنظر الذي نراه من شرفة قصر سان جرمان أون ليه، البلدة التي تبناها موريس دوني. لطالما أعجب موريس دوني كثيرًا بالفنانين الإيطاليين البدائيين ويحاكي في هذه اللوحة بساطتهم الساذجة في معالجة المساحة والاشكال مقلّدا في أسلوبه اللون الباهت للوحات الجدارية.

إ. ك.

الكتالوج 38

موريس دوني
(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)
«منظر طبيعي»، اللوحة الرئيسية في زخارف
كنيسة مدرسة سانت كروا دو فيزينيه، 1899

ألوان زيتية على قماش،
الارتفاع 115سم، العرض 164سم
باريس، متحف الفنون الزخرفية (Inv. 18362 E)، محفوظة في متحف أورسيه
منذ عام 1980-6 DO، 1982

يمنح الإطار الضيق والتركيبة البسيطة والموجزة في الستار الجداري قيمةً خاصة لأزهار شجرة الكرز التي تمتدّ على كامل مساحة الألواح والتي يبرز لونها الأبيض على الخلفية الذهبية بقوة. تعدّ شجرة الكرز المزهرة إحدى الرسوم المميزة في الجمالية اليابانية؛ إذ تدل على حلول فصل الربيع وتمثل بطبيعتها الخاطفة رمزًا للطبيعة العابرة لجمال العالم المادي والحياة. ويُعالج هذا الموضوع في هذه اللوحة بأسلوب دقيق وناعم كالذي تتميز به لوحات مدرسة هارا (Hara) المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالبلاط الإمبراطوري. ويُظهر أسلوب رسم جذع الشجرة براعة الفنان وإتقانه لتقنيات الرسم الصينية المستخدمة هنا للتعبير عن موضوع ياباني بامتياز.

إ. ب.

الكتالوج 39

هارا زايمي (1844-1778)
«شجرة كرز مزهرة على خلفية ذات لون ذهبي موحّد»،
النصف الاول من القرن التاسع عشر

ستار جداري مكوّن من ستة أقسام، خلفية ذهبية، صباغ أبيض، ورق، رسم على ورق
الارتفاع 168 سم، العرض 374 سم
باريس، المتحف الوطني للفنون الآسيوية- غيميه، MG 10408

صُنّف رسامو جماعة «نابي» كرسامين «فكريين» (idéistes) بسبب الطابع الفكري والحالم والروحي لأعمالهم. فتميزت أعمالهم الزخرفية بصورة خاصة بابتعادها عن تصوير الواقع واستبداله بعالم خيالي. وقد تواصل الفنان الرمزي أوديلون رودون مع أفراد هذه الجماعة في بداية تسعينيات القرن التاسع عشر بعد أن تخلى عن الطباعة الحجرية والرسم بالفحم ليتفرّغ إلى اللوحات الملونة التي نالت إعجاب رسامي الجماعة. وقاده الرسم والألوان نحو فن زخرفي أتاح له «إضفاء شيء من البهجة على الجدران الخالية».

يحتفظ متحف أورسيه بمجموعة استثنائية من خمس عشرة لوحة لرودون رسمها عام 1901 للبارون روبير دو دوميسي (الكتالوج 40-54). وتمثل هذه اللوحات مختلفة الأحجام أنماطًا طبيعية خارجة عن أي سياق وأحيانًا خارجة عن نطاق المقياس، فتؤلف عالمًا شمسيًا أو غارقًا في نور القمر الفضي، تسكنه مخلوقات غريبة: أزهار وأشجار وحشرات وأشخاص. تخلى رودون عن مفهومي الاحتمالية والتناظر وابتكر عالمًا خياليًا منظمًا بصورة عشوائية، حيث الزخارف تنساب في طيف من الألوان دون أن تتصل ببعضها البعض. إن التناغم الناعم بين الألوان الخيالية يحيل الواقع إلى حلم.

جسّد رودون في نظر معاصريه، بفضل قوة مخيلته، مزيجًا يجمع بين عبقرية الغرب وعبقرية الشرق.

دفتر رحلات

تفصيل من كاتالوج 40

الكتالوج 40–54

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
زخارف قصر دوميسي سور لوفو،
1900–1901

التاريخ: قُبلت من جانب الدولة بدلاً من دفع تكاليف حقوق التحويل، 1988

أوكل البارون روبير دو دوميسي الذي يعدّ أحد أبرز هواة جمع أعمال رودون منذ بداية تسعينيات القرن التاسع عشر، إلى أوديلون رودون عام 1899 مهمة تزيين غرفة الطعام في قصره في دوميسي سور لوفو في بورغونيه الذي كان قد أُنجز بناؤه للتو. لم يكن رودون قد تلقى من قبل طلبات بهذا الحجم، إذ كان حتى حينه معتادا على إنجاز المهمات الصغيرة والمتوسطة. ولئن لم تخلُ هذه المهمة من المصاعب، فإنها كانت مثمرة جدًا لرودون لدرجة أنه اعتبرها من أنجح أعماله.

لم يزوّد دوميسي رودون بأي توجيهات أيقونية محددة، وكان طلبه الوحيد يقتصر على ضرورة طغيان اللونين الأصفر والأحمر على اللوحات. وقد منح توحيد الألوان مجموعة الأعمال تناغمًا ووحدةً حقيقيين. أنجز رودون في إطار هذه المهمة خمس عشرة لوحة كبيرة بالإضافة إلى لوحة طباشيرية ضخمة وضعت في إطارات خشبية داكنة اللون. استخدم الفنان في أنجاز هذه الأعمال زخارف قديمة كان قد طوّرها في لوحاته الحجرية وقام هنا بتكبيرها مبتكرًا عالمًا خياليًا وغامضًا مؤلفًا بالأساس من عناصر نباتية ذات تصميم رفيع. يظهر تأثير الفن الياباني واضحًا في تركيبة هذه اللوحات حيث استخدم الفنان زخارف منفصلة في مساحة غير محددة تستوعب فراغات كبيرة. وتظهر أيضًا استمرارية الموضوعات من لوحة إلى أخرى، أو أحيانًا العكس، حيث تخرج بعض الزخارف من حدود اللوحة، وهي جميعها أمثلة واضحة على التأثير الياباني.

استخدم رودون تقنية خاصة جدًا بل تكاد تكون تجريبية، حيث رسم بألوان زيتية سائلة جدًا وأضاف الكثير من الألوان المائية للتفتيح، مضفيًا على لوحاته تباينًا بين المواد المستخدمة وشيئاً من العمق في طبقة الرسم. وتسهم هذه التقنية الاستثنائية في تفرّد هذه اللوحات.

وتحتل اللوحتان الكبيرتان اللتان تصوّران شخصيات مكسوّة بأقمشة حمراء مكانةً خاصة ضمن هذه المجموعة الزخرفية. فقد رُسمتا كثنائي وعلّقتا على جانبي المدخنة وتوحي كلتاهما بشخصيات من القرون الوسطى أو بكاهنات هندوسيات أو ببعض الصور لبوذا. تجمع هذه الشخصيات الغامضة والمقدسة بين العناصر الثقافية والدينية من أوروبا والشرق وتؤكد اهتمام رودون بالتصوّف، كما أنها تقدّم بعدًا روحيًا في مجموعة كان الهدف الأساسي منها زخرفيًا بحتًا.

تجسّد هذه المجموعة الضخمة بحجمها وجوّها الخيالي والمعقّد وابتكاراتها التقنية وجرأة رسومها، مدى ازدهار فن تصويري زخرفي كانت جماعة «نابي» قد عملت على تجديده منذ تسعينيات القرن التاسع عشر.

إ. ب.

الكتالوج 40

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«غصن من الأزهار الصفراء»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 247.5 سم، العرض 163.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-32

الكتالوج 41

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«أشجار على خلفية صفراء»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 247.5 سم، العرض 173 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-31

الكتالوج 42

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«شجرة على خلفية صفراء»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 249.5 سم، العرض 185.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-30

الكتالوج 43

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«نبات الأقحوان وشجر التوت»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 122.5 سم، العرض 152.3 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-40

الكتالوج 44

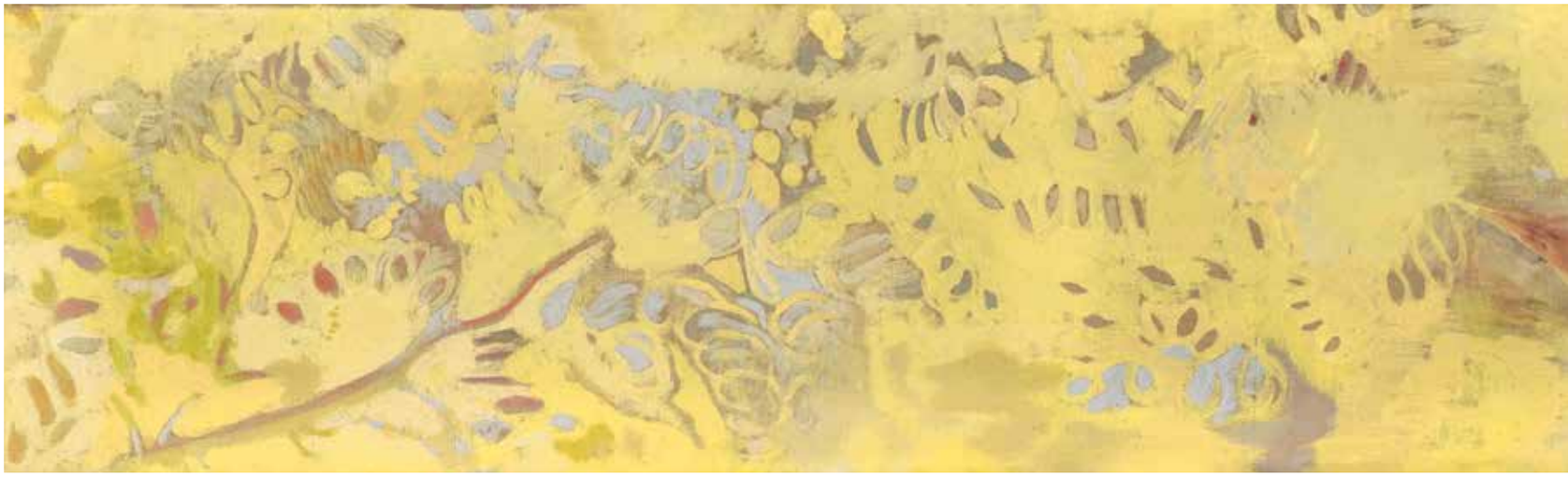
أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«أقحوان»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 123 سم، العرض 149.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-39

الكتالوج 45

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«إفريز أصفر»
1901–1900

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 37.5 سم، العرض 245.3 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-41



الكتالوج 46

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«إفريز رمادي»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 41.5 سم، العرض 357 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-42

الكتالوج 47

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«إفريز من الأزهار والتوت»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 35.3 سم، العرض 163.7 سم
باريس، متحف أورسيه،RF 1988-38

الكتالوج 48

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«إفريز أزهار، أقحوان زهري»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 35 سم، العرض 165.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-37

الكتالوج 49

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«لوحة كبيرة ذات زخارف نباتية، خلفية فاتحة اللون»
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 250.7 سم، العرض 89.4 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-36

الكتالوج 50

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«لوحة كبيرة ذات زخارف نباتية، خلفية فاتحة اللون»
1901–1900

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 244 سم، العرض 103.7 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-35

الكتالوج 51

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«لوحة رمادية صغيرة 1 »
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 41.5 سم، العرض 55.3 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-43

الكتالوج 52

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«لوحة رمادية صغيرة 2 »
1900–1901

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 43 سم، العرض 55.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-44

الكتالوج 53

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«شخص»
1901–1900

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 244.5 سم، العرض 58.5 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-34

الكتالوج 54

أوديلون رودون
(بوردو، 1840 – باريس، 1916)
«شخص، زهرة صفراء»
1901–1900

ألوان زيتية ومائية وطباشيرية على قماش
الارتفاع 243.8 سم، العرض 58.3 سم
باريس، متحف أورسيه، RF 1988-33

جايمس ويسلر، (1834–1903)، «نزوة باللونين
الأرجواني والذهبي. الستار الجداري المذهب"، 1864.
ألوان زيتية على خشب،
الارتفاع 50.1 سم، العرض 68.5 سم.
واشنطن، غاليري فرير للفن وغاليري آرثر م. ساكلر،
مؤسسة سميثسونين، هدية تشارلز لانغ فرير،
F1904.75a

مقتطفات مختارة: الشغف باليابان

«وحين قلت إن التأثير الياباني بصدد قلب رؤية الشعوب الغربية...»

إدمون دو غونكور، «مذكرات»، 19 أبريل 1884.

بيار لوتي، (1850-1923)، غلاف كتاب «سيدة الأقحوان»،
باريس، كالمان- ليفي، 1888،
رسوم وألوان مائية لروسّي وميرباخ.
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم الآداب والفنون، 8-Y2-41008

رحلة إلى اليابان

«مع بزوغ فجر يوم جديد، لمحنا اليابان. ففي الوقت المتوقع، لاحت اليابان أمامنا ولكنها كانت لا تزال بعيدة، وكأنها نقطة محددة من هذا البحر الشاسع الذي كان لأيام طويلة، فضاءً فارغاً [...] ما أروع هذه البلاد ذات الخضرة الدائمة والظلال الوارفة، هذه اليابان، يا لها من جنة عدن غير متوقعة!...

[...] في هذه اللحظة، خطرت في ذهني صورة ساحرة لليابان. شعرت أنني انغمست في هذا العالم الخيالي، المصطنع الذي عرفته من خلال لوحات طلاء اللك والخزف. إنه بالفعل كما تخيلته!

[...] ابتسمت لنفسي عند تذكري بعض غرف الجلوس المصنفة «يابانية» والمكتظة بالتماثيل والقطع المطرزة بخيوط ذهبية على قماش حريري مستورد، التي رأيتها لدى حسناوات باريس. أنا أنصح هؤلاء الأشخاص بأن يأتوا لرؤية كيف تبدو منازل أصحاب الذوق هنا، أن يأتوا لزيارة قصور «يادو» (Yeddo) بوحدتها البيضاء. ففي فرنسا، لدينا قطع فنية لنستمتع بها. أما هنا، فيُحتفظ بها ببطاقاتها التعريفية الجيدة وراء أبواب مغلقة في شقة غامضة تحت الأرض ذات نوافذ حديدية، تُعرف باسم «غودوم» (godoum). وفي بعض المناسبات النادرة فحسب، وتكريماً لأحد الزوار المميزين، تُفتح أبواب هذا المكان المنيع، مكان يتسم بنظافته البالغة بل المفرطة، به حصائر بيض وخشب أبيض. بساطة ظاهرة للعيان ومفرطة في العموم، وعناية مدهشة بالتفاصيل الدقيقة جداً: تلك هي الطريقة اليابانية في تجسيد الفخامة الداخلية».

بيار لوتي، «سيدة الأقحوان»،
باريس، كالمان ليفي، 1888، ص. 5 و 8 و 36 و 196.

غلاف مجلة «باريس في صور»،
بعنوان «اليابان» العدد 4، مايو 1886، الرقم 45 – 46.
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم الآداب والفنون،
FOL 186 U 3

التأثير الياباني

«عندما أدرك الناس «التأثير الياباني» (japonisme)، كانوا قد شهدوا خاصة انتشار الستائر الجدارية والمراوح والمظلات المزخرفة والمطرزات الغنية والقطع الخزفية الأنثوية والأوراق المجعّدة بألوان صارخة والتحف المستوردة التي لا قيمة فنية لها. اجتاح هذا الطوفان من القطع اليابانية تدريجيًا جميع المنازل وحوّل كل غرف الجلوس فيها إلى سوق شرقية».

ريمون كوشلين، «ذكريات محب قديم لفنون الشرق الأقصى»، شالون سور سون، المطبعة الفرنسية والشرقية إي. بيرتران، عام 1930، ص 8 **و** 9.

«منذ ذلك الحين، لم يعد هو (تاداماسا هاياشي) وحده الذي يمكن أن نجد عنده قطعاً فنية يابانية حقيقية في باريس، بل ظهر له منافس هو س. بينغ، الذي كان في البداية مجرد مستورد بالجملة، ولكنه سرعان ما فهم الدور الذي يمكنه الاضطلاع به إن حاول خوض غمار هذا المجال. وبالفعل، تعلّم من عدة رحلات إلى الشرق الأقصى، واكتسب ذوقاً راقياً فريداً وذكاءً متحرراً بامتياز. بين شارع هوتفيل، حيث أقام هاياشي، وشارع بروفانس، حيث افتتح بينغ متجره، نشأ صراع متحضّر لم يتجاوز فيه الغريمان أبسط قواعد التهذيب. [...] «اعتمد هاياشي سرية الأسلوب الياباني، ووزع زبائنه على الغرف العديدة في الشقة. كان لكل منهم زاوية خاصة به، حيث يأتي وينضم إليه. فلا يرى الزائر الزبون الآخر الذي وضعه في الغرفة المجاورة. كان لهذا اللغز سحر خاص. وبرع صاحب البيت في منح الزائر الإحساس بأنه يحظى بمعاملة خاصة. كان كل شيء يحدث بطريقة معاكسة أو يبدو كذلك لدى بينغ. كان الزبائن يذهبون ويأتون، يفتحون الخزانات ويفتشون في المحفظات. وحيث الخزانة الصغيرة الموجودة تحت السقف والمخصصة للمطبوعات الفنية، كان يتواجد عادة خمسة أو ستة أشخاص».

ريمون كوشلين، «ذكريات محب قديم لفنون الشرق الأقصى»، شالون سور سون، المطبعة الفرنسية والشرقية إي. بيرتران، عام 1930، ص 11-12 و 18.

شبح الخادمة أوكيكو خارجًا من البئر،
سلسلة مئة قصة من قصص الاشباح،
القرن التاسع عشر.
مطبوعة «نيشيكي إه»،
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية،
قسم المطبوعات والصور، RESERVE DE-12-FOL

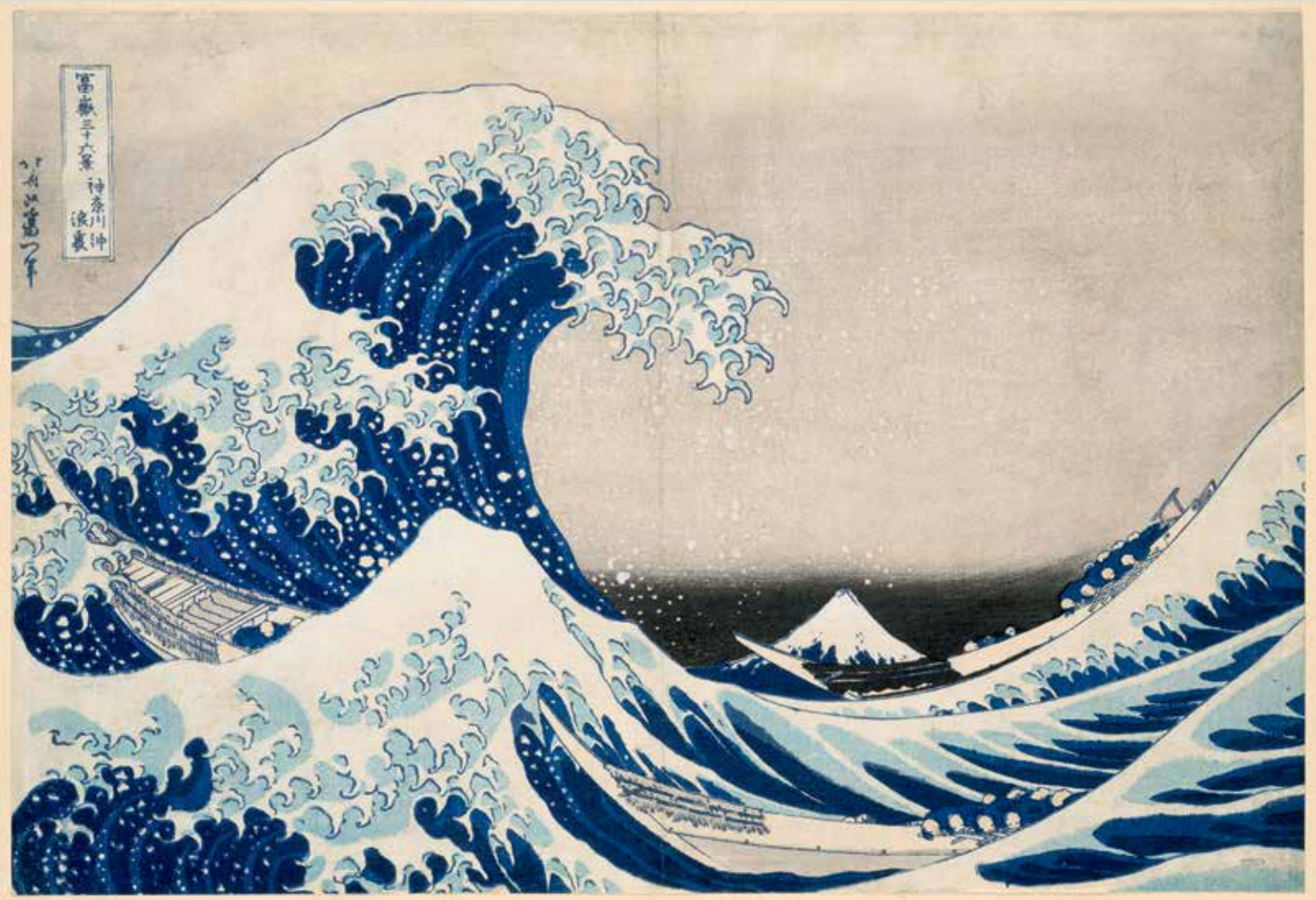
المطبوعات اليابانية

«نظم بينغ عام 1890 في مدرسة الفنون الجميلة معرضاً للمطبوعات الفنية اليابانية المقتطفة من مجموعات كبار الهواة. [...] وبدون شعور كبير بالثقة، قصدت المعرض. وكان حباً من النظرة الأولى. فطوال ساعتين، أصابتني الدهشة أمام هذه المطبوعات بألوانها البرّاقة [...].»

ريمون كوشلين، «ذكريات محب قديم لفنون الشرق الأقصى»، شالون سور سون، المطبعة الفرنسية والشرقية إي. بيرتران، عام 1930، ص 13 و 14.

«كان النقاشون اليابانيون وما زالوا يتمتعون ببراعة يدوية لا نظير لها: فخشب الكرز الناعم والليّن والمقاوم يُخصص للأعمال الأكثر دقة وتحرراً. فهو مناسب للمطبوعات الزيتية الخافتة واليانعة. أما عملية النقش ذاتها، فلا أهمية لها مقارنة بالعناية الدقيقة التي تُمنح لعملية الطباعة. وتبدو المطبوعات اليابانية للخبراء قطعة فنية بلا منازع بفضل التفاصيل التقنية التي تدخل في طباعتها. [...] يستطيع النحات الياباني وبواسطة أدوات بسيطة جداً، بل تكاد تكون بدائية، وحيث تحتفظ المهارة اليدوية بكامل أهميتها، أن ينفذ درجات من الألوان الباهتة أو المتدرجة أو المطبّعة أو المكسّرة، وغيرها من الألوانٍ اللامعة والمبهرة، التي تبدو ضربة الفرشاة وحدها قادرة على تجسيدها. ومن بين عجائب الفن الياباني، تبدو هذه الأكثر إثارة للدهشة»..

لوي غونس، «الفن الياباني»،
باريس، دار كوانتان، عام 1886، ص 322 و 323.



كاتسوشيكا هوكوساي (1760–1849)،
«تحت الموجة الكبيرة في عرض سواحل كاناغاوا»
من سلسلة «مشاهد جبل فوجي الستة والثلاثين»، 1830–1832.
نقوش على خشب متعددة الألوان مطبوعة على ورق،
الارتفاع 25.5 سم، العرض 37.5 سم
باريس، المتحف الوطني للفن الآسيوي، غيمييه، EO174

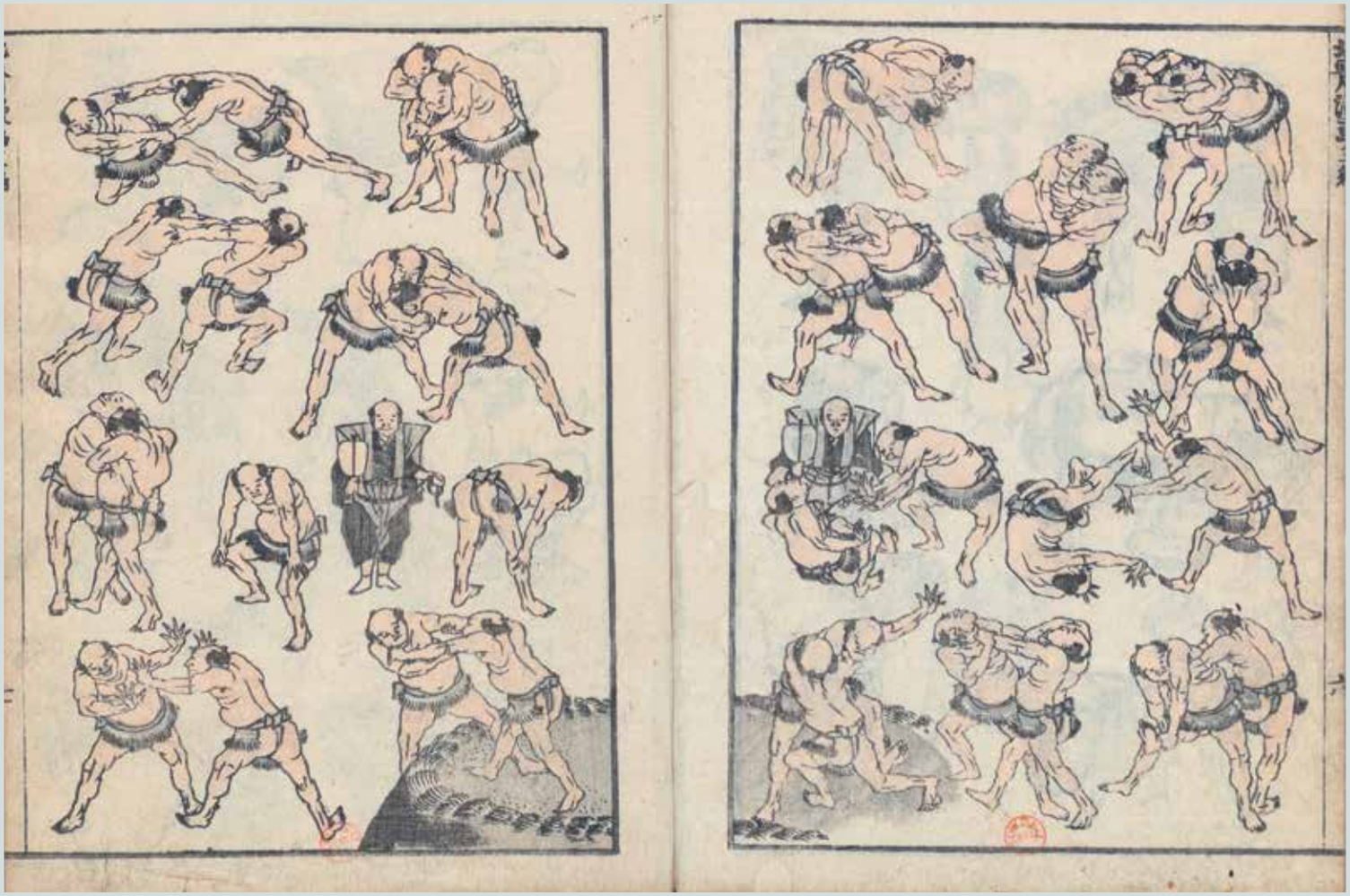
فن الرسم الياباني

«يختلف كل من الرسم الياباني والرسم الصيني قبله عن فن الرسم الأوروبي بكونه يستبعد عمداً جميع الوسائل المولّدة للخيال. وهو بالفعل لا يعرف البعد الثالث (العمق) وينحصر في التأثيرات الزخرفية على بعد واحد. ومع ذلك، وبفضل قوة الملاحظة المتطورة جداً لدى الفنانين اليابانيين، نجد اللوحات مفعمةً بالحياة والحركة. لا يُشار إلى الفضاء في هذه اللوحات بدرجات عمق متتالية، وحتى إن وجد، فهو لا يخضع لقوانين المنظور بل يترجم فقط بسلسلة من المشاهد كما في المسرح».

فولدمار دو سيدليتز، «المطبوعات الفنية اليابانية»،
باريس، مكتبة هاشيت، عام 1910، ص 1.

«أما هوكوساي، فهو من أكبر الرسامين في بلاده. وفي نظرنا نحن الأوروبيين، فهو الأهم والأكثر إبداعاً. [...] إنه موسوعة بلد بأكمله، إنه الكوميديا الإنسانية لشعب بأكمله. ينتمي هوكوساي إلى المدرسة الشعبية ولكنه تفوّق عليها بفضل وفرة صوره وشخصياتها، وبفضل عمق إحساسه وقوة هزليته. فهو يمثل في الوقت ذاته النسخة اليابانية لكل من رامبراندت وكالو وغويا ودومييه»!

لوي غونس، «الفن الياباني»،
باريس، دار كوانتان، عام 1886، ص 87.



كاتسوشيكا هوكوساي (1760–1849)،
«مصارعو سومو»، مقتبس من كتاب «مانغا» لهوكوساي،
«مقدمة لنقل جوهر الأشياء»، 1815،
15 مجلداً، المجلد 3، ص 6 و 7.
كتاب يحمل صوراً لنقوش على الخشب مطبوعة بلونين، الارتفاع
22.7 سم، العرض 15.5 سم
باريس، المكتبة الوطنية الفرنسية، قسم المطبوعات والصور،
RESERVE DD-649-4

الفن الياباني في متحف اللوفر؟

«مهما كثر عدد هواة الفن الياباني، فقد بقي الاهتمام بالمطبوعات اليابانية محصورًا في دائرة ضيقة، حيث تجاهلها عامة الناس وحتى إدارة الفنون الجميلة. من دون شك كان بإمكاننا أن نرى البعض منها في متحف غيمييه، ولكنها لم تكن قطعاً مصنوعة لتعطي فكرة راقية عن هذا الفن. لحسن الحظ، فإن غاستون ميجون، الذي كان يعمل في متحف اللوفر ملحقًا لإيميل مولينييه في قسم القطع الفنية، بدأ يأخذ مكانه في المتحف شيئاً فشيئاً، كان هاوياً شغوفاً بالفن الياباني، ومن ثم قرر إدخال اليابان ولاسيما فن المطبوعات إلى مجموعاتنا الوطنية. لم تكن تلك مهمة سهلة! فعندما تحدث في الأمر، أصيب بعض زملائه بالذهول: أن يُفتح باب المعبد أمام الرعاع، يا للفضيحة!».

ريمون كوشلين، «ذكريات محب قديم لفنون الشرق الأقصى»، شالون سور سون، المطبعة الفرنسية والشرقية إي. بيرتران، عام 1930، ص 28.

Italy:

السير الذاتية

بيار بونار

(فونتوناي أوروز، 1867 – لوكانيه، 1947)

انتقل بيار بونار، الذي ملّ دروس نسخ الأعمال القديمة في معهد الفنون الزخرفية، إلى أكاديمية جوليان عام 1887، ثم انضم إلى النواة الأولى من جماعة «نابي» إلى جانب سيروزييه ودوني ورانسون وإيبيل. وقد لُقّب باسم «النبي الشغوف بالفن الياباني» بسبب عشقه لهذا الفن، إذ دأب على تزيين جدران غرفته بالمطبوعات الورقية الرقيقة ذات الألوان الصارخة التي يشتريها بأسعار بخسة من المتاجر الكبرى. أُعجب بونار كثيرًا بالتنميط الزخرفي وعلم التأطير في الفن الياباني، فتخلى عن الخداع الفني لدرجة أن موضوع لوحاته بات يذوب في خلفية اللوحة. كما أنه وضع مواهبه في خدمة جميع أساليب الرسم، بدءًا بفن الطباعة الحجرية بما في ذلك النقوش للمجلات الدورية أو المجلدات الفاخرة وإعلاناته ورسومه، وكذلك في الفنون الزخرفية بما في ذلك الأثاث والستائر الجدارية والزجاج المعشّق والمراوح. وقد لعب بونار دور المحفز في هذا المجال وسط الجماعة بفضل أبحاثه لا سيما في مجال الأشكال. فكان يفكر أولًا في اللوحة قبل أن يقص القماش ويعلقه على الجدار بدون هيكل أو مرسم، ويبدأ بالرسم ببساطة واقفًا أمام قطعة القماش. قاوم بونار تصوّف سيروزييه وابتكر أسلوبًا يكاد يكون «وحشيًا» اعتبارًا من العام 1900، حيث يذوب اللون كليًا في الشكل لدرجة أن حدود الرسوم تغرق في تراصف لضربات الفرشاة بألوان صارخة، من دون أن تمتزج أو تتّسخ. بلغت أعمال بونار ذروتها في الألوان عام 1913، وساهمت إلى جانب استخدامه الشكل والعمق والنموذج في جعله يسمو عن كل أشكال التصنيف.

ل. ب.

موريس دوني

(غرانفيل، 1870 – باريس، 1943)

أصبح موريس دوني بعد تخرجه بامتياز من مدرسة كوندورسيه صاحب النظريات في جماعة «نابي» التي أسسها مع سيروزييه منذ انضمامه إلى أكاديمية جوليان عام 1888 ونشره للبيان الأول للمجموعة بعنوان «تعريف التقليدية الحديثة» (Définition du néo-traditionnisme) عام 1890.

دعا دوني إلى إلغاء الأنواع في الفن مجسّدًا بنفسه شخصية الفنان الكوني بامتياز ليخلّف لنا أعمالًا فنية تتبع مختلف الحركات والأساليب الفنية: بدءًا بالنقش ووصولاً إلى رسوم الكتب وتصميم أزياء وديكورات المسرح، مرورًا بالزخارف الضخمة (لوحات وزجاج معشق وفسيفساء) للمنازل الخاصة والكنائس. اتسمت بدايات مسيرة دوني الفنية بميله نحو الفن التعبيري الحديث والتأطير المعتدل، ثم تطور لينتج أعمالاً شاعرية تسمو عن الزمان وتحاكي أعمال بوفي دو شافان. ورغم إعجابه بالأسلوب التقليدي الكلاسيكي في صناعة الرسوم الجدارية «كواتروسنتو» (Quattrocento) التي اكتُشفت في إيطاليا، فقد ابتكر أسلوبًا خاصًا به تأثر فيه بالفن الياباني الذي كان مألوفا لديه من خلال مجموعته الواسعة من المطبوعات وأعداد مجلة «اليابان الفني»، لا سيما الزخارف العربية «الأرابيسك» وتموّج خطوطها. كما دعا إلى الاستقلالية في الزخرفة عند تنفيذ قطعة فنية مصنوعة من أشكال وألوان تهدف إلى إمتاع النظر، وسعى إلى تصوير حدث ما بعلامات مفعمة بمشاعر تحاكي الشعور الناتج عن هذا الحدث. حمل دوني لقب «النابي صاحب الأيقونات الجميلة»، وتخطى رسالته المهنية ككاهن رسام ليسهم في تجديد فن الرسم الديني من خلال تأسيسه «ورشة الفن المقدس» عام 1919.

ل. ب.

هارا زايمي

(1844 – 1778)

هارا زايمي هو الابن الثاني لهارا زايشو (1750-1837)، مؤسس مدرسة هارا، وقد خلفَ والده في إدارة الأكاديمية. تتحدر عائلة هارا من كيوتو، وكانت أول من بادر بتأسيس مدرسة للرسم ساهمت في التجديد الفني لعاصمة الإمبراطورية في نهاية القرن الثامن عشر في مواجهة صعود إيدو، العاصمة الإدارية ومقر حكومة الدكتاتور توكوغاوا. كان هارا زايشو رسام البلاط وكان له نفوذ قوي في الوسط الفني في كيوتو، حيث حظي بتدريب فني متكامل ومنفتح على الابتكارات الفنية في عصره. ارتبط في شبابه بمدرستي كانو وتوسا التقليديتين، وتدرّب على الرسم الصيني الخاص بسلالة مينغ (1368-1644)، وكان مقربًا بصورة خاصة من الرسام ماريواما أوكيو (1733-1795)، أحد أبرز وجوه الحركة الواقعية في الفن الياباني في تلك الفترة التي قامت على التأمل في الطبيعة. أنجز هارا زايشو ومن جاء بعده لوحات دقيقة وأنيقة جدًا تتماشى خاصةً مع أذواق البلاط. وقد اختيرت المدرسة بقيادة هارا زايمي لإدارة ورشة الرسم الرسمية التابعة لمقام كازوغا- تايشا وهو من أهم الأماكن المقدسة في الإمبراطورية، ويقع في مدينة نارا القريبة من كيوتو.

إ. ب.

أوتاغاوا هيروشيغه

(إيدو، قرابة العام 1797 – إيدو 1858)

كان أندو توكوتارو ابن مسؤول في قسم المطافئ في بلاط الدكتاتور ونشأ في قلب مدينة إيدو الديناميكية، أو ما يعرف اليوم بمدينة طوكيو، العاصمة الإدارية للإمبراطورية. ونظرًا لما أبداه من اهتمام ملحوظ بفن الرسم منذ طفولته، فقد قُبل عندما بلغ الرابعة عشرة من العمر تقريبًا تلميذًا لأوتاغاوا طويوهيرو (1773-1828) وانضم بالتالي إلى إحدى أهم الورش الفنية في تلك الفترة. عام 1812، حصل على اسمه الشرفي كفنان، أوتاغاوا هيروشيغه، الذي اشتهر به منذ ذلك الحين. كان بارعًا بصورة خاصة في رسم المناظر الطبيعية، وتميّز فنه بإبراز حساسية الأماكن والفصول وابتكار لوحات جريئة، كما أنه كان واحدًا من أهم ممثلي الـ«ميشو إه» (meisho-e) أو «رسم المناظر الشهيرة»، وهو نوع محدد من مطبوعات أوكيو إه. تعتبر سلسلة «محطات طريق توكايدو الثلاث والخمسين» التي أنجزها بين العامين 1833 و1834 من أهم أعماله. في السنة التي سبقت ذلك، انضم هيروشيغه الذي كان قد تولىّ وظيفة والده، وبأمر من الدكتاتور، إلى بعثة رسمية في مهمة إلى كيوتو لإهداء أحصنة للبلاط الملكي. عند عودته، أنجز الفنان خمسة وخمسين لوحة تجسد كل منها مرحلة من الرحلة ومدينتي الانطلاق والوصول. حققت هذه المطبوعات نجاحًا هائلًا فور صدورها، وقام هيروشيغه بصنع عدة نسخ منها على امتداد مسيرته الفنية. في الواقع، كان هيروشيغه من الفنانين الذين لقوا تقديرًا كبيرًا في أوروبا وخاصةً في فرنسا عند اكتشاف الغرب للمطبوعات اليابانية قرابة العام 1870.

إ. ب.

كاتسوشيكا هوكوساي

(إيدو، 1760 – إيدو 1849)

لا نعرف بدقة أصول كاتسوشيكا هوكوساي، كل ما نعرفه هو أنه وُلد في منطقة ريفية بالقرب من إيدو، منطقة كاتسوشيكا التي احتفظ باسمها، وأن حرفيًا مختصًا بالمرايا يعمل لدى حكومة الدكتاتور تبنّاه عندما كان في الثالثة من عمره. بدأ هوكوساي بالرسم في سن الخامسة وأظهر بسرعة قدرات فنية فائقة، حتى إنه انضم إلى ورشة نقش في سن الثالثة عشرة، ثم قُبل في ورشة كاسوكاوا شونشو (1729-1792) وهو أحد كبار الرسامين المختصين برسم الصور الشخصية لممثلي المسرح في تلك الفترة، وبدأ آنذاك برسم مطبوعاته الخاصة والكتب المصورة. بعد وفاة معلمه، انضم هوكوساي لفترة وجيزة إلى مدرسة كانو الرسمية، ثم درس الفن الغربي ونظريات علم المنظور في حركة الرسام شيبا كوكان (1747-1818). ارتبط اسمه بالكثير من حلقات الأدباء والمفكرين، وتميز عنهم بفضوله العلمي المتقدم وشغفه الكبير بالأسفار التي جسّدها بأعمال نظرية كثيرة وبأعمال المانغا (Mangas)، وهي عبارة عن ألبومات من خمسة عشر مجلّدًا نشرها اعتبارًا من العام 1814 وهي تثبت اهتمامه الكبير بمراقبة نظرائه. كان هوكوساي فنانًا بالفطرة، وخلّف أكثر من ثلاثين ألف رسم وجرّب جميع أنواع مطبوعات أوكيو إه، مع أن التاريخ لا يذكر له سوى مساهمته في المطبوعات التي تجسد مناظر طبيعية. تميز هوكوساي بشخصية غير اعتيادية وغريبة بعض الشيء. وعاش حياته تعيسًا وتنقل كثيرًا وغيّر اسمه مرارًا، وهي عوامل كشفت عن أوجه جديده في فنه. كان هوكوساي بوذيًا وتأثر كثيرًا بديانة الشنتو، ولكنه لم يبذل أي جهد للحصول على تقدير رسمي وكرّس حياته لأبحاثه الفنية المبتكرة. وقّع هوكوساي أعماله في العقود الأخيرة من حياته بالاسم المستعار «غاكيوجين» ومعناه «العجوز المفتون بالرسم».

إ. ب.

كانو تانشين موروميشي

(1785 – 1835)

يعدّ كانو تانشين اليوم أحد الأعضاء المغمورين من مدرسة كانو الرسمية المرموقة. ومع ذلك، كان واحدًا من كبار رؤساء مرسم كاليباشي، وهو سادس الرؤساء منذ تأسيس المرسم عام 1621. تأسست مدرسة كانو في كيوتو على يد كانو ماسانوبو (1434-1530) في منتصف القرن الخامس عشر، واعتمدت نظام التوارث، فقد كان جميع رؤساء المدرسة والورش الفنية فيها يتحدرون من سلالة كانو بالولادة أو بالتبني. كان أفراد عائلة كانو مقرّبين جداً من عائلة الإمبراطور ومن السلطة الحاكمة، واحتلوا من ثم مركزاً يكاد يكون حصرياً على الساحة الفنية اليابانية لقرابة ربع قرن، فتلقوا الطلبات الرسمية لزخرفة قصور العائلات الحاكمة ومساكنها. عرفت المدرسة أحد أهم التطورات في حقبة إيدو (1603-1863) بقيادة الرسام الكبير كانو تانيو (1602-1674). كان كانو تانيو مقرباً من عائلة الشوغان الحاكمة، فغادر المقر الأصلي للمدرسة في كيوتو ليؤسس فرعاً ثانياً في إيدو، العاصمة الإدارية الجديدة للإمبراطورية. أقيم المرسم الجديد في حي كاجيباشي وتطوّر سريعاً، وأفضى نجاحه على مدى العقود التالية إلى تأسيس ثلاثة مراسم أخرى جديدة في مدينة إيدو. حرص العديد ممن خلفوا كانو تانيو بمن في ذلك كانو تانشين موريميشي، أحد المتحدرين المباشرين من السلالة، على الحفاظ على استمرارية الأسلوب الزخرفي الذي جدده كانو تانيو، فتخلوا عن القطع الفنية الضخمة والألوان الصاخبة لصالح التأطير الضيق وحركة الحبر والخطوط.

إ. ب.

أوديلون رودون

(بوردو، 1840 – باريس، 1916)

نشأ بيرتران رودون المعروف لاحقًا باسم أوديلون رودون، في منطقة ميدوك الشهيرة بصناعة النبيذ. ثم انتقل إلى بوردو حيث أمضى طفولة منعزلة ساهمت في مضاعفة حدة طبعه التأملي وتعلقه الكبير بالطبيعة. بدأ رودون تدريبه الفني في الخامسة عشر من عمره، وتتلمذ على يد ستانيسلاس غوران وهو فنان اشتهر في جنوب غرب فرنسا بلوحاته المائية. بدأ رودون بدراسة الهندسة المعمارية في عام 1857، وبعد أن رسب في امتحان الدخول إلى معهد الفنون الجميلة، انضم عام 1864 إلى مرسم جون ليون جيروم، ولكن تجربته هناك كانت مخيّبةً جدًا للأمل لدرجة جعلته ينبذ في النهاية فكرة التدريب الأكاديمي ككل. قابل رودون رودولف بريسدان، وكان لقاؤهما نقطة تحوّل في حياته، إذ اكتشف في الأثناء تقنيات التنميش والطباعة الحجرية، وكرّس نفسه لها لنحو عشرين عامًا أنتج خلالها عددًا من الأعمال المنقوشة واللوحات المرسومة بالفحم بالأسود والأبيض، وأطلق عليها اسم لوحاته «السوداء» (Noirs). أدخل رودون الألوان إلى لوحاته مع بداية تسعينيات القرن التاسع عشر، وكرس وقته للرسم بالألوان الزيتية والطباشيرية، ليُعرف فيما بعد بالمُلوّن العبقري. عاصر رودون الانطباعيين، ولكنه نأى بنفسه عن الحركات السائدة في عصره، وأنتج أعمالاً فنية لا يمكن تصنيفها كان لها عظيم الأثر على الأجيال التالية. ومع ذاك، لم يمنعه تفرّده الفني من المشاركة في العالم الفني في تلك الفترة. فقد كان طليعيًا أكثر منه رئيس مدرسة، وكانت له علاقات وثيقة مع فناني جماعة «نابي» الناشئين، كما أنه دعم بقوة الكتّاب الرمزيين.

إ. ب.

كير كزافييه روسيل

(لوري لي ميتز، 1867 – ليتانغ لا فيل، 1944)

لقي كير كزافييه روسيل، المولود في شرق فرنسا عام 1867، تشجيعًا من والديه في وقت مبكر من حياته لخوض المجال الفني. فبعد دراسته في مدرسة كوندورسيه في باريس، حيث التقى بإدوار فويار الذي تزوّج اخته في وقت لاحق، التحق مع هذا الأخير بمرسم ديوجين مايار وأعجب هناك بفن شارل كوتيه، رئيس جماعة «الشريط الأسود» (Bande noire) الذين يرفضون الألوان الفاتحة للانطباعيين. ولئن كان روسيل معجبًا بأعمال سيزان وديغا ورونوا ومونيه، فإنه سعى إلى توسيع آفاقه الفنية بانضمامه إلى أكاديمية جوليان، المركز البديل للتعليم الرسمي. في العام 1980، حرر روسيل نفسه من مهمة التعليم لينضم إلى جماعة «نابي» التي تشكلت حول طالب آخر اسمه بول سيروزييه، وكانت تروّج لتيار غوغان التركيبي. وفيما كانت أول أعماله مشبعة بالمبادئ الجمالية لجماعة «نابي»، فإنه سرعان ما تميّز عنهم باختيار عالم شاعري شخصي شبيه بعالم ستيفان مالارميه، قبل أن يشهد فنه تحولًا جذريًا بعد تشتت جماعة «نابي» اعتبارًا من عام 1900. أقام روسيل عدة مرات في جنوب فرنسا وتحت تأثير شمس منطقة البحر المتوسط الساطعة، لجأ إلى استخدام الألوان الفاتحة ورسم المناظر الطبيعية الرعوية في أركاديا التي تسودها الحوريات وقطعان الحيوانات. ومع ذلك، اكتسب روسيل من مبادئ جماعة «نابي» مهارات زخرفية استغلها لاحقًا في تصاميمه لديكورات مسرح «كوميدي دي شانزيليزيه» (Comédie des Champs-Élysées) عام 1913 ولقصر جمعية الأمم في جنيف عام 1936 وقصر شايو عام 1937.

ل. ب.

مارغريت سيروزييه

(لون لوسونييه، 1879 – شاتونوف دوفاو، 1950)

وُلدت مارغريت في منطقة جورا عام 1879 وكان والدها، بيار أبيل غابرييل كلود، ضابطًا في الجيش. بدأت مارغريت تدريبها الفني في معهد الفنون الجميلة في باريس حيث كانت إحدى الطالبات اللامعات، قبل أن تنهي دراستها في أكاديمية رانسون التي أسسها بول رانسون، أحد أفراد جماعة «نابي»، عام 1908. كانت أول من التحقوا بالأكاديمية التي افتتحت في شارع هنري مونييه، ومن أفضل طلاب بول سيروزييه الذي عمل آنذاك أستاذ رسم في المدرسة وتزوجته لاحقًا عام 1912. بعد فترة قضتها في تدريس الرسم في مدارس باريسية، تولت إدارة مرسم مارتين وهو ورشة خياطة لبول بواريه مخصصة للشابات. كانت مارغريت بارعة في الزخرفة وصنعت لها اسماً في مجال فنون الأقمشة حتى عام 1914، كما أنها كانت تغذي شغف زوجها باللوحات الجدارية الذي ترجمه بلوحات باهتة الألوان لقصر شاتونوف دوفاو، مستخدمًا موضوع السيدة المطرّزة في لوحاته. فضّلت مارغريت موضوع الأزهار التي وجدتها في الطبيعة مترجمةً جمالها بتصاميم زخرفية للستائر الجدارية والبسط، كما أنها كانت مصدر إلهام لزوجها ليبتعد عن عنصر الباطنية في لوحاته. أجرت مارغريت أبحاثًا في مجال الزخرفة ساعدتها على نقل مناظر طبيعية متناغمة الألوان مستوحاة من التطريز ومن الفن الياباني. بعد وفاة بول سيروزييه عام 1927 خلال زيارته لها في مستشفى مورليه، تابعت مارغريت مسيرتها الفنية من شاتونوف دوفاو وحافظت على ذكرى زوجها ومعلّمها.

ل. ب.

بول سيروزييه

(باريس، 1864 – مورليه، 1927)

انضم بول سيروزييه إلى أكاديمية جوليان عام 1885، وانتخبه الطلاب ممثلًا لهم. كان يتمتع ببلاغة ورؤية ثاقبة جعلتاه يجسد روح جماعة «نابي» التي أسسها عام 1888. ارتبط سيروزييه بالرمزية الأدبية السائدة، وعمل على تحديث أفكار الجماعة وصياغة مبادئها. التقى إيميل برنار في صيف 1888 في قرية بون آفين، وكان لهذا اللقاء الفضل في تغذية أفكاره. وبفضل برنار، تعرّف سيروزييه إلى غوغان في خريف العام ذاته ودعاه ليرسم منظرًا من «غابة الحب» وفقًا للمبادئ التركيبية من خلال استخدام ألوان نقية لتوليد إحساس فعلي بالطبيعة. حملت اللوحة اسم «الطلسم» وأصبحت رمزًا لجماعة «نابي». في الصيف التالي، تعلم سيروزييه رسم لوحة بالاعتماد على الذاكرة، وهو ما دفعه للتحرر من ميله للوهمية. عاش سيروزييه أزمة صوفيّة بين العامين 1896 و1903 أججتها فترات العزلة الروحية التي أمضاها في ديربورن في ألمانيا. كان فيركاد، الذي أصبح كاهنًا، هو من عرّفه بمبادئ الدير، وكذلك الأب ديسيديريوس لينز، فأغرته هذه المبادئ الجمالية التي تسعى إلى إيجاد تصوّف الفنون الإيطالية واليونانية والمصرية البدائية في زخارفها من خلال تشفير رياضي للتركيبة. حافظ سيروزييه على حب الكهنوت التقليدي قبل أن يعود ويتصالح مع الطبيعة وفرحة الألوان البسيطة. لم يتردد سيروزييه في بدء الرسم بألوان أكثر جرأة كالأسود والأحمر والأصفر قبل أن يعود ويهدئ لوحاته ببساطة التركيبة اليابانية.

ل. ب.

توشوساي شاراكو

(ناشط قرابة العامين 1794 و1795)

لا زالت تفاصيل حياة توشوساي شاراكو وهويته الحقيقية مجهولة حتى اليوم، الأمر الذي يجعل منه واحدًا من ألغاز الفن الياباني الكبيرة. فخلال عدة أشهر، بين العامين 1794 و1795، ظهرت أكثر من مئة وستين مطبوعة موقعة باسمه وكشفت عن موهبة مكتملة النضوج، غير أن إنتاجه الفني كان مفاجئا وعابرًا. جسّدت هذه الأعمال الرائعة صورًا شخصية لفناني المسرح، وهي تندرج ضمن تقليد قديم ومنظم يُعرف باسم الـ«ياكوسا إه» أو صور شخصية لفناني الكابوكي (Kabuki) المشاهير، وهي من اللوحات الأكثر شعبية في تلك الفترة ضمن الإنتاج الواسع من المطبوعات اليابانية. تصوّر هذه اللوحات وجهًا أو وجهين عن كثب في هيئة كاملة أو جانبية وفقًا لأسلوب الـ«أوكوبي إه»، ولكنها تختلف كليًا عن الصور التقليدية. فقد أضاف شاراكو في لوحاته واقعية حسية وبعدًا نفسيًا يخالفان تمامًا عالم الكابوكي الغامض.

في هذا النوع المسرحي الذي ظهر في نهاية القرن السابع عشر، تتحدد براعة الممثل بقدرته على تجسيد الشخصية من خلال مجموعة من الحركات النمطية والعناصر الزخرفية المعقدة للغاية. تُبرز لوحات شاراكو شخصية الممثل وملامحه الحقيقية على الرغم من التبرج الواضح جدًا، ولم تحظَ من ثم بإعجاب حقيقي آنذاك. أعيد اكتشاف هذه المطبوعات في نهاية القرن التاسع عشر على يد هواة جمع قطع فنية غربيين ثم يابانيين، ويعتبر شاراكو اليوم من أعظم فناني المطبوعات اليابانية. لقد تركت أعماله تأثيرًا عميقًا على الفنانين الطليعيين في باريس، ومن ضمنهم هنري دوتولوز لوتريك.

إ. ب.

إدوار فويار

(كويزو، 1868 – لا بول، 1940)

التحق إدوار فويار بأكاديمية جوليان عام 1886 بدعم من صديقه كير كزافييه روسيل، ولكن انضمامه إلى جماعة «نابي» لم يحصل إلا بعد لقائه بونار عن طريق موريس دوني عام 1890. كان فويار أقل تصوفًا من سيروزييه ودوني وكان يميل إلى الحس التصويري المباشر مثل روسيل وبونار. وفيما كانت أعماله عام 1888 لا تزال تحت تأثير كبار المعلمين الذين أُعجب بهم في اللوفر، سعى فويار إلى اتباع دربه الخاص معتمدًا الأسلوب التنقيطي قبل أن ينتقل إلى تركيبية غوغان عام 1890. استمدّ فويار إلهامه من الفن الياباني بصورة خاصة وكذلك من الزخارف التي غزت أقمشة الفساتين وأوراق الجدران في الخلفية. كان العالم النسائي الذي ساد في مشغل الثياب الداخلية التابع لأمه مصدر إلهام لفويار، فابتكر في أعماله جوًا شخصيًا حميميًّا بفضل الألوان النصفية التي استخدمها والطابع العائلي للمشاهد التي رسمها، سواءً كانت مشاهد منزلية داخلية أو مشاهد ريفية أو صورًا للساحات العامة. كما أثبت فويار نفسه كفنان زخرفي بارز على الساحة الخاصة بين زبائنه من الخواص، وعلى الساحة الأوسع للمسرح وغيره من المباني العامة. كان لدى فويار شبكة واسعة من الرعاة سمحت له باختراق دوائر المجتمعات الراقية في باريس، ليصبح الرسام المتخصص في صور شخصياتها، ودفعته هذه الشبكة للتخلي عن مبادئ جماعة «نابي» لصالح العودة إلى التقاليد في تصوير المساحات ومصادر الضوء المختلفة، وهو المجال الذي برع فيه.

ل. ب.

المراجع

مجهولة الهوية، 1899
Anonymous, "Tablettes", *Art et Décoration*, April 1899, supplement.

أوريه، 1891
Gabriel-Albert Aurier, "Le Symbolisme en peinture : Paul Gauguin", *Mercure de France*, vol. II, no. 15, March 1891, pp. 155–64.

بينغ، 1888
Siegfried Bing, "Programme", *Le Japon artistique*, no. 1, May 1888. Siegfried Bing, "Programme," *Artistic Japan*, no. 1, May 1888.

بينغ، 1888-1891
Siegfried Bing, *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, Paris, Marpon and Flammarion, 1888–91.
Artistic Japan: a monthly illustrated journal of arts and industries. Compiled by S. Bing . . . The English edition . . . under the editorship of . . . M. B. Huish, 1888–91.

بينغ، 1890
Siegfried Bing, *Exposition de la gravure japonaise à l'École nationale des beaux-arts à Paris du 25 avril au 22 mai 1890*, exh. cat., Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 1890.

بينغ، 2013
Siegfried Bing, *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing*, Tokyo, Synapse, 2013.

كان، 2013
Isabelle Cahn, *Félix Vallotton*, Paris, Gallimard and RMN, 2013.

كان، 2016
Isabelle Cahn, "Bonnard, Vuillard : Les affinités électives", in Guy Cogeval, Isabelle Cahn and Leïla Jarbouai, *Bonnard/Vuillard. La donation Zeïneb et Jean-Pierre Marcie-Rivière*, exh. cat., Paris, Musée d'Orsay, 22 November 2016–31 March 2017; Le Cannet, Musée Bonnard, 13 May–17 September 2017; Paris, Musée d'Orsay and Flammarion, 2016.

كان وكوجوفال، 2013
Isabelle Cahn and Guy Cogeval, eds, *Félix Vallotton, le feu sous la glace*, exh. cat., Paris, Grand Palais, 2 October 2013–20 January 2014; Amsterdam, Van Gogh Museum, 14 February–June 2014; Tokyo, Mitsubishi Ichigokan Museum, 14 June–23 September 2014; Paris, RMN, 2013.

كان وكوجوفال، 2015
Isabelle Cahn and Guy Cogeval, *Pierre Bonnard : peindre l'Arcadie*, exh. cat., Paris, Musée d'Orsay, 17 March–19 July 201; Madrid, Fundación MAPFRE, 10 September 2015–6 January 2016; San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 6 February–15 May 2016; Paris, Musée d'Orsay and Hazan, 2015.

كان وكوجوفال، 2017
Isabelle Cahn and Guy Cogeval, *Oruse no nabiha ten sasayaki to zawameki* [Le murmure et le fracas : chefs-d'œuvre nabis des collections du musée d'Orsay] (Masterpieces of the Nabis), exh. cat., 4 February–21 May 2017, Tokyo, Mitsubishi Ichigokan Museum, 2017.

كتالوج شامل لأعمال بول سيروزييه (على الإنترنت)
http://www.comite-serusier.com/catalogue-raisonne-paul-serusier/

شاسيه، 1960
Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris and Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1960.

كوجوفال، 2003
Guy Cogeval, *Édouard Vuillard*, exh. cat., Washington, National Gallery of Art, 19 January–20 April 2003; Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 15 May–24 August 2003; Paris, Grand Palais, 23 September 2003–4 January 2004; London, Royal Academy of Arts, 31 January–18 April 2004; Paris, RMN, 2003.

كوجوفال وفريش - ثوري، 1998
Guy Cogeval and Claire Frèches-Thory, *Le Temps des Nabis*, exh.cat., Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 20 August–22 November 1998, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1998.

دوبرفيل، 1966-1974
Jean and Henry Dauberville, *Bonnard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Berheim-Jeune, 4 vols, 1966–74.

دوني، 1913
Maurice Denis, *Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de L'Occident, 3rd ed., 1913.

دوني، 1993
Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie*, ed. Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993.

ديسي، 2011
Clément Dessy, *Les Écrivains face au défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, doctoral thesis, Université Libre de Bruxelles, 2011 (published as *Les Écrivains et les Nabis. La littérature au défi de la peinture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

وثائق عن الفن الصناعي، 1901
Documents sur l'art industriel au vingtième siècle, Paris, Édition de La Maison moderne, 1901.

دوكري، 2005
Marina Ducrey, in collaboration with Katia Poletti, *Félix Vallotton (1865-1925). L'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, Lausanne/Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art, Milan, 5 Continents, 3 vols, 2005.

فينيون، 1970
Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, compiled and edited by Joan U. Halperin, vol. I, Geneva, Librairie Droz, 1970.

فيرينس–جيفير، 1897
Hippolyte Fierens-Gevaert, "Tapisseries, broderies", *Art et Décoration*, April 1897.

فوسييه، 2002
François Fossier, *La Nébuleuse nabie. Les Nabis et l'art graphique*, Paris, Bibliothèque Nationale de France and RMN, 1993.

فولون، 2012
Anne-Cécile Foulon, *De l'art pour tous. Les éditions F. Bruckmann et leurs revues d'art dans Munich ville d'art vers 1900*, Frankfurt, Peter Lang, 2002.

فرافالو، 2012
Fabienne Fravalo, "Le Salon de L'Art décoratif (1905-1906) : exposer l'intérieur en vue d'un art total ?", *Histoire de l'art*, no. 70, 2012, pp. 125–34.

فرافالو، 2015
Fabienne Fravalo, "La Librairie centrale des beaux-arts au passage du siècle : un réseau d'acteurs au cœur de l'innovation", *Revue française d'histoire du livre, no. 136 : Illustration, innovation : pratiques, techniques, stratégies éditoriales et discours (XIXe et XXIe siècles)*, December 2015.

فريش - ثوري، 1997
Claire Frèches-Thory, "Paul-Élie Ranson : un art décoratif", in Agnès Delannoy, ed., *Paul Élie Ranson. Du symbolisme à l'Art nouveau*, exh. cat., Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental Maurice Denis–Le Prieuré, 25 October 1997–25 January 1998, Paris, Somogy, and Saint-Germain-en-Laye, Musée Départemental Maurice Denis–Le Prieuré, 1997.

فريش–ثوري وبيروشي–بيتري، 1993
Claire Frèches-Thory and Ursula Perucchi-Petri, eds, *Nabis, 1888-1900*, exh. cat., Zurich, Kunsthaus, 28 May–15 August 1993; Paris, Grand Palais, 21 September 1993–3 January 1994; Paris, RMN, 1993.

فريش - ثوري وتيراس، 1990
Claire Frèches-Thory and Antoine Terrasse, *Les Nabis*, Paris, Flammarion, 1990.

فرواسار بيزون، 2004
Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout. Les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

غابوريو، 2015-2016
Clémence Gaboriau, *La Collection d'estampes japonaises de Maurice Denis. Collections et collectionneurs d'estampes en France des origines à nos jours*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015–16.

غونكور، 1989
Edmond and Jules de Goncourt, Journal, *mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, 1989.

غونكور، 2003
Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003 (facsimile of the edition by Charpentier, Paris, 1881)..

غونس، 1888
Louis Gonse, "The Japanese as Decorators," *Artistic Japan*, vol. 1, no. 2, June 1888, pp. 9–15.

غروم، 1993
Gloria Groom, *Edouard Vuillard, Painter-Decorator: Patrons and Projects, 1892–1912*, New Haven and London, Yale University Press, 1993.

غروم، 2001
Gloria Groom, *Beyond the Easel: Decorative Painting by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890–1930*, exh. cat., Chicago, Art Institute of Chicago, 25 February–16 May 2001; New York, Metropolitan Museum of Art, 26 June–9 September 2001; Chicago, Art Institute, 2001.

غيفري، 1900
Jules Guiffrey, "La Manufacture des Gobelins à l'Exposition de 1900 (1er article)", *Art et Décoration*, May 1900, pp. 148–54.

كيجي، 1987
Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa to sono jidai: seikimatsu no Pari to Japonisumu* [Hayashi Tadamasa and his Age], Tokyo, Chikuma Shobô, 1987.

كيجي، 2000
Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa korekushon* [The Hayashi Tadamasa Collection], Tokyo, Yumani Shobô, 2000.

كيجي، 2009
Yasuko Kigi, *Hayashi Tadamasa: Ukiyoe wo koete Nihon bijutsu no subete wo* [Hayashi Tadamasa: Beyond Ukiyo-e to the Whole of Japanese Art], Kyoto, Minerva Shobô, 2009.

كوشلين، 1930
Raymond Kœchlin, *Souvenirs d'un vieil amateur d'art de l'Extrême-Orient*, Chalon-sur-Saône, Imprimerie française et orientale E. Bertrand, 1930.

كوياما–ريشار، 1989
Brigitte Koyama-Richard, "Le Japon rêvé d'un collectionneur. Une relecture du Journal des frères Goncourt", *Musashi daigaku jinbun gakkai zasshi* [Journal of Human and Cultural Sciences], vol. 20, nos 3–4, 1989.

كوياما–ريشار، 2001-1
Brigitte Koyama-Richard, *Japon rêvé : Edmond de Goncourt et Hayashi Tadamasa*, Paris, Hermann, 2001.

كوياما–ريشار، 2001-2
Brigitte Koyama-Richard, ed., *Correspondance adressée à Hayashi Tadamasa*, Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, Kokushokankokai, 2001.

كوياما–ريشار، 2014
Brigitte Koyama-Richard, *Les Estampes japonaises*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2014.

كوياما–ريشار، 2016
Brigitte Koyama-Richard, *Beautés japonaises : la représentation de la femme dans l'art japonais*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2016.

كرامر، 2004
Catherine Krahmer, "Meier-Graefe et les arts décoratifs. Un rédacteur à deux têtes", in Alexandre Kostka and Françoise Lucbert, eds, *Distanz und Aneignung: Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich/Relations artistiques entre la France et l'Allemagne, 1870-1945*, Berlin, Akademie-Verlag, 2004.

كونزلي، 2010
Katherine Marie Kuenzli, *The Nabis and Intimate Modernism: Painting and the Decorative at the Fin-de-Siècle*, Farnham/Burlington, Ashgate Publishing, 2010.

لابورد، 1856
Léon de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie*, 2 vols, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

لوي موريس دوني، 1892
Pierre Louis [Maurice Denis], "Notes sur l'exposition des Indépendants", *La Revue blanche*, [April] 1892, p. 232.

مابوشي، 2009
Akiko Mabuchi, ed., *Œuvres choisies de critiques d'art, marchands d'art et collectionneurs sur le Japonisme*, vol. 1, Tokyo, Synapse, 2009.

مانيه، 1899
Lucien Magne, "Les travaux de l'École Guérin", *Art et Décoration*, January 1899.

ماركس، 1891
Roger Marx, "On the Role and Influence of the Arts of the Far East and of Japan," *Artistic Japan*, no. 36, April 1891, pp. 459–66.

ماير–غريف، 1898
M. G. [Julius Meier-Graefe], "L'Art français moderne. M. Jossot. M. G. de Feure. M. P. Ranson", *L'Art décoratif*, no. 2, November 1898, pp. 49–50.

ماير–غريف، 1899
M. G. [Julius Meier-Graefe], "M. Maurice Denis", *L'Art décoratif*, no. 5, February 1899, pp. 204–05.

ميربو، 1892
Octave Mirbeau, "Les idées du jour et les échos d'art", *L'Art et l'idée*, 1 January 1892, p. 75.

موث، 2014
Bertrand Mothes, "La Maison Moderne de Julius Meier-Graefe", in Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud and Pierre Wat, eds, *Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXe siècle, Master 1, Années 2012 et 2013*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014.

ناتانسون، 1900
Thadée Natanson, "Félix Vallotton, peintre", *L'Art décoratif*, no. 19, April 1900, pp. 1–6.

بيروشي–بيتري، 1980
Ursula Perucchi-Petri, "Les Nabis et le Japon", *Japonisme in Art*, An International Symposium, Tokyo, Committee for the Year 2001, 1980.

بيروشي–بيتري، 1993
Ursula Perucchi-Petri, "Les Nabis et le Japonisme", in Frèches-Thory and Perucchi-Petri, 1993, pp. 33–61.

بيروشي–بيتري، 2014
Ursula Perucchi-Petri, "The Nabi and East Asian Art – Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton and Édouard Vuillard", in *Monet, Gauguin, Van Gogh . . . Japanese Inspirations*, exh. cat., Essen, Folkwang Museum, 27 September 2014–1 February 2015; Zurich, Kunsthaus Zürich, 20 February–10 May 2015; Göttingen, Steidl, 2014, pp. 87–93.

بيار فيرنوي، 1897
Maurice Pillard Verneuil, "La décoration intérieure et les travaux féminins. – La tapisserie", *Art et Décoration*, September 1897.

بيار فيرنوي، 1910
Maurice Pillard Verneuil, "Le Salon d'automne", *Art et Décoration*, vol. 28, July–December 1910.

رانسون بيتكر، 1999
Brigitte Ranson Bitker, Paul Ranson, 1861-1961 : *Japonisme, Symbolisme, Art nouveau. Catalogue raisonné*, Paris, Somogy, 1999.

ريفيير، 2004
Henri Rivière, *Les Détours du chemin. Souvenirs, notes et croquis : 1864-1951*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe, 2004.

سيروزييه، 1950
Paul Sérusier, *ABC de la peinture*, followed by previously unpublished correspondence collected by Mme P. Sérusier and annotated by Mlle H. Boutaric, Paris, Floury, 1950.

سولييه، 1897
Gustave Soulier, "La beauté coutumière", *L'Art et la vie : revue littéraire, artistique et sociale*, 1897, pp. 270–75.

سولييه، 1905
[Gustave Soulier], "Le Salon de L'Art décoratif", *L'Art décoratif* (supplement), June 1905.

تيراس، 1967
Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967.

تروي، 1991
Nancy J. Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France: Art Nouveau to Le Corbusier*, New Haven and London, Yale University Press, 1991.

فايان، 1965
Annette Vaillant, Bonnard ou le bonheur de voir, discussion of Pierre Bonnard's work between Jean Cassou and Raymond Cogniat, with commentary by Hans R. Hahnloser, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1965.

فان دي فيلدي، 1992
Henry van de Velde, *Récit de ma vie. 1. 1863-1900 Anvers-Bruxelles-Paris-Berlin*, ed. Anne Van Loo, Brussels and Paris, VERSA/Flammarion, 1992.

فيركاد، 1926
Dom Willibrord Verkade, *Le Tourment de Dieu : étapes d'un moine peintre*, preface by Maurice Denis, Paris, Librairie de l'Art catholique, 1926.

فيوليه لودوك، 1863-1872، إصدار 2010
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, 2 vols, Paris, A. Morel, 1863–72, repr. Gollion, Infolio éditions, 2010.

فويار، غير منشور
Vuillard, *Journal*, vol. II, fol. 66 recto, held at the Bibliothèque de l'Institut de France.

وايزبرغ وبيكير وبوسيميه، 2004
Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, eds, *Les Origines de l'Art nouveau : la maison Bing*, exh. cat., Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 November 2004–27 February 2005; Munich, Museum Villa Stuck, 17 March–31 July 2005; Barcelona, CaixaForum, September 2005–January 2006; Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, 17 March–23 July 2006; Paris, Musée des Arts Décoratifs, 2004.

فهرس الأعلام

الأرقام بالخط المائل تشير الى الاعمال الفنية.

أ

ألبرتي (ليون باتيستا، 1404–1472): ص 50، 114
أنكوتان (لوي، 1861–1932): ص 45
أورييه (غابرييل–ألبير، 1865–1892): ص 54
أوكيو (ماريواما، 1733–1795): ص 163
أوتامارو (كيتاغاوا، 1753–1806): ص *63*، *64*، *65*
إيبيل (هنري غابرييل، 1867–1936): ص 47، 63، 162
إيبسن (هنريك، 1828–1906): ص 51

ب

براكمون (فيليكس، 1833–1914): ص 57، 74
برانجيه (موريس–لوي، 1874–1950): ص *40*–*41*، 43
بريسدين (رودولف، 1822–1885): ص 165
بودلير (شارل، 1821–1867): ص 68
بونار (بيار، 1867–1947): ص 13، 15، 47–48، *48*، 49، *49*، 51، 54، 61–62، *62*، 63، 69، 71، 75–76، 86، 114، 116، *117*، 162 ، 168
بورديل (أنطوان، 1861–1929): ص 77
بلوميه (شارل، 1861–1928): ص 69
بواريه (بول، 1879–1944): ص 96، 166
بورشيه (إدوار، 1848 – ؟؟، ناشط بين العامين 1894 و 1907): ص *61*، *75*
بوفي دو شافان (بيار، 1824–1898): ص 102، 163
بيرنار (إيميل، 1868–1941): ص 45، 167
بياه (موريس، 1872–1941): ص 70، *71*
بينغ (أوغوست هاينريك، 1918–1852): ص 58
بينغ (سيغفريد، 1838–1905): ص48–50، 56–60، *60*، 61، *61*، 63، 69–71، 75، *75*، 78، 84، 153، 155
بيورنسون (بيورنسترن، 1832–1910): ص 51
بيار فيرنوي (موريس، 1869–1942): ص 76

ت

تايلور (إيزيدور جوستان سيفيرين، بارون، 1789–1879): ص 68
توكوغاوا (إياسو، 1543–1616): ص 163، 165
تولوز–لوتراك (هنري دو، 1864–1901): ص 51، 63، 70، 167
تويوهيرو (أوتاغاوا، 1773–1828): ص 164
تيفاني (لويس كومفورت، 1848–1933): ص 57، 63، 70
تيسو (جايمس، 1836–1902): ص 49

ج

جينيو (بول، 1873–1929): ص *34*–*35*، 43
جيروم (جان–ليون، 1824–1904): ص 165
جيلو (شارل فيرمين، 1853–1903): ص 54، 84

د

دومييه (هونوريه، 1808–1879): ص 157
دوكوفيل (بول، 1846–1922): ص 46
ديغا (هيلير جيرمان إدغار ديغا، المعروف بإدغار، 1834–1917): ص 57، 69، 166
دوني (مارت، 1871–1919): راجع مارت موريه
دوني (موريس، 1870–1943): ص13، 15، 45، 46، 47–48، *48*، 49–51، 54، *55*، 62–63، 69–70، 75، *75*، 76–77، *77*، 80، *81*، 98، *99*، 100، *101*[أعلى]، *101*[أسفل]، 102، 114، 118، *119*، 126، *127*، 162، 163، *168*
دوميسي (روبير، بارون، 1867–1946): ص 54، 130، 132
دوفرين (موريس، 1876–1955): ص 71
ديبوا (جول، 1851–1935): ص 69
ديماريه (بول، ؟–؟): ص 75، 120

ر

رانسون (فرانس، 1864–1952): ص 70، 96
رانسون (بول إيلي، 1861–1909): ص 47–48، 51، 61، 63، *67*، 70، *70*، 71، 75، *75*، 76، 96، 162، 166
رامبراندت (رامبراندت هارمنزسون فان ريجن، الملقب بـ 1606–1669): ص 157
رودون (أوديلون، 1840–1916): ص15، 54، 130، *131*، 132، 133، *134*، *135*، *136*، *137*، *138*، *139*–*138*، *139*[أعلى]، *139*[أسفل]، *140*–*141*[أعلى]، *140*–*141*[أسفل]، *142*، *143*، *144*، *145*، *147*[يمين]، *147*[يسار]، 165
رونوار ([يار أوغوست، 1841–1919): ص 166
روجيه (هنري، 1869–1946): ص *20*، 43
روسو (فرانس، 1864–1952): راجع فرانس رانسون
روسيل (كير كزافييه، 1867–1944): ص ،15، 47–48، 63، 77، 102، *103*، 112، *113*، 166، 168
روي (لوي، 1862–1907): ص 45
ريبل روناي (جوزيف، 1861–1927): ص 47–48، 75–76
ريفيير (هنري، 1864–1951): ص 57
ريبير (إيميل، 1826–1893): ص 73

س

ستريندبرغ (أوغست، 1849–1912): ص 51
سوفاج (هنري، 1873–1932): ص 69
سوم (هنري، 1844–1907): ص *60*
سولييه (غوستاف، 1872–1937): ص 74–75
سيزان (بول، 1839–1906): ص 55، 166
سيدليتز (فولدمار فون، 1850–1922): ص 157
سيلميرشايم (جوزيف بول طوني، 1871–1971): ص 69
سيروزييه (مارغريت، 1879–1950): ص 69، 78، 96، *97*، 166
سيروزييه (بول، 1854–1927): ص 13، 15، 45–47، *47*، 48، 51، 62–63، 67، 69، 78، *79*، 80، 86، *87*، 88، *89*، 96، 162–163، 166، 167، 168

ش

شامبييه (فيكتور، 1851–1929): ص 74
شاربنتييه (ألكسندر، 1856–1909): ص 69
شاراكو (توشوساي، ناشط قرابة العام 1794–1795): ص *104*، *105*، 167
شوسون (إرنست، 1855–1899): ص 75
شوفينيكير (إيميل، 1851–1934): ص 45
شونشو (كاتسوكاوا، 1726–1792): ص 164
شيريه (جول، 1836–1932): ص *50*
شيبا (كوكان، 1747–1818): ص 164

غ

غابرييل–كلود (لويز مارغريت، 1879–1950): راجع مارغريت سيروزييه
غابرييل-كلود (بيار أبيل، 1832–1904): ص 166
غاليه (إيميل، 1846–1904): ص 68، 70
غاران (جورج، 1854 - بعد 1912؟): ص *46*

غوغان (بول، 1848–1903): ص 13، 17، 45، *45*، 46–47، 51، 69، 166، 167، 168
غونكور (إدمون دو، 1822–1896): ص 17، 49، 57–58، 149
غونكور (جول دو، 1830–1870): ص 57
غونس (لوي، 1846–1921): ص 58، 155، 157
غوران (ستانيسلاس، 1874–1824): ص 165
غويا (فرانسيسكو دو، 1746–1828): ص 157
غيشار (إرنست، ؟–؟): ص 68
غيفريه (جول، 1840–1918): ص 76

ف

فالوتون (فيليكس، 1865–1925): ص 47–48، 62–63، 75
فان دي فيلدي (هنري، 1863–1957): ص 70، *70*، 71، *75*
فان غوخ (فنسنت، 1853–1890): ص 17، 57
فاكيه (هنري، 1860–1936): ص 73، 75
فوشيه (ليون، 1868–1950): ص 45
فولو (بول، 1877–1941): ص 69، 71
فور (بول، 1872–1960): ص 51
فينيون (فيليكس، 1861–1944): ص 48، 62
فيرينس-جيفار (هيبوليت، 1870–1926): ص 76
فيليجيه (شارل، 1863–1928): ص 47
فيركاد (جان، المعروف أيضًا بالأب دوم ويليبرورد، 1868–1946): ص 47–48، 51، 167
فيرون (إوجين، 1825–1936): ص 74
فيفير (هنري، 1854–1942): ص 58
فيوليه لودوك (أوجين إيمانويل، 1814–1879): ص *74*، 76
فويار (إدوار، 1868–1940): ص 15، 47، 48–49، 51، *51*، *52*، *53*، *54*، *57*، 62–63، 69–71، *73*، 75، *75*، 76–77، 86، 114، *115*، 120، *120–121*، 166، 168

ك

كالو (جاك، 1592–1635): ص 157
كارابين (فرانسوا–روبير، 1862–1932): ص 69
كوتيه (شارل، 1863–1925): ص 166
كوتان (جول، 1848–1939): ص 46
كانو (ماسانوبو، 1434–1530): ص 165
كانو (تانيو، 1602–1674): ص 165
كانو (تانشين، 1653–1718): ص 124، *125*، 165
كوشلين (ريمون، 1860–1931): ص 58، 60، 153، 155، 159

ل

لابورد (ليون، مركيز، 1807–1869): ص 74
لاكومب (جورج، 1868–1916): ص 47، 76، 88، 96
لاندري (أبيل، 1868–1923): ص *70*، 71
لافال (شارل، 1862–1894): ص 45
لوبال (غاستون، ؟؟): ص 126
لولييه (جان باتيست، ناشط بين العامين 1863 و 1867): ص 58
لويلييه (بول، 1860–1943): ص *26–27*، 43
لوتي (جوليان فيو، المعروف باسم بيار، 1850–1923): ص 150–151
لونييه-بو (أوريليان لونييه، الملقب بـ 1869–1940): ص 51
لينز (بيتر/بيار، المعروف أيضًا بالأب ديسيديريوس لينز، 1832–1928): ص 167
ليون وليفي (1864–1913): ص *25*، *28–29*، *33*، *42*، 43
ليون (مويز، 1812–؟):
راجع ليون وليفي.
ليفي (جورج، 1833–1913):
راجع ليون وليفي
ليفي (إيميل، 1861–1916): ص *74*–75
ليرول (هنري، 1848–1929): ص *75*

م

ماترلنك (موريس، 1862–1949): ص 51
مايار (ديوجين، 1840–1929): ص 166
مايول (أريستيد، 1861–1944): ص 45، 75–76
مانيه (إدوار، 1832–1883): ص 49
ماركس (روجيه، 1859–1913): ص 45، 49، 68، 74
ماير-غراف (جوليوس، 1867–1935): ص 71، 74–75
ماير دوهان (جاكوب، 1852–1895): ص 45
موريه (مارت، المعروفة أيضًا بزوجة موريس دوني، 1871–1919): ص 100
ميربو (أوكتاف، 1848–1917): ص 54
مولينييه (إيميل، 1857–1906): ص 68، 159
مونيه (كلود، 1840–1926): ص 57، 166
مونفريد (جورج دانيال دو، 1856–1929): ص 45
مورو-نيلاتون (إتيان، 1859–1927): ص 69
موريس (ويليام، 1834–1896): ص 74
مير (كليمان، 1861–1940): ص 71
ميتيه (أندريه، 1871–1920): ص 70
ميجون (غاستون، 1861–1930): ص 159

ن

ناتانسون (ألكسندر، 1867–1936): ص 51، 54، 71، 114، 120، 121
ناتانسون (ميزيا، 1872–1950): ص 70
ناتانسون (تاديه، 1868–1951): ص 70، 75
الأخوة نوردان (1887–1915، إتيان نوردان 1832–1918 ولويس أنطونان نوردان 1846–1914): ص *21*، *22–23*، *30*، *31–36*، *37–43*، *46*

هـ

هانلوسر-بولير (هيدي، 1873–1952): ص 61
هارا (زايشو، 1750–1837): ص 163
هارا (زاماي، 1778–1844): ص 128، *128–129*، 163
هاياشي (تاداماسا، 1853–1906): ص 58، 153
هونتشل (جورج، 1855–1915): ص 68
هوكوساي (كاتسوشيكا، 1760–1849): ص 13، 58، 82، *83*، 94، *95*، 106، 108، *111*، *154*، *156*، *158*، 164
هولم (شارل، 1848–1923)
هيروشيغه (أوتاغاوا، قرابة 1797–1858): ص 13، 78، 90، *91*[أعلى]، *91*[أسفل]، 92، *93*، 106، *107*، 108، *109*، 164
هيشيكاوا (مورونوبو، 1618–1694): ص *64*

و

وايت (غليسون، 1851–1898): ص 74
ويسلر (جايمس أبوت ماكنيل، 1834–1903): ص 49، *148*

حقوق الصور

© مكتبة الفنون الزخرفية/ صورة: سوزان ناجي، ص 61[يمين]؛
© المكتبة الوطنية الفرنسية: ص 50، 59، 60، 62، 85، 150،158 ؛
© المكتبة الوطنية الفرنسية، توزيع رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ صورة المكتبة الوطنية الفرنسية: ص 154؛
© بنك الصور الثقافية، برلين، توزيع رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ صورة بنك الصور الثقافية، ص 63؛
© متحف كليفلاند للفنون، ص 53؛
© متحف دالاس للفنون. صندوق يوجين ومارغريت ماكديرموت للفنون، ص 57؛
© مجموعة لوي بونييه، الأرشيف الفرنسي/ مدينة الهندسة والتراث/ أرشيف هندسة القرن العشرين، ص 75[يمين]، 61[يسار].
© غاليري فرير للفنون وغاليري آرثر م. ساكلر، مؤسسة سميثسونين، واشنطن، هبة من تشارلز لانغ فرير، F1904.75a:، ص 148؛
© المعهد الوطني لتاريخ الفن: ص 152؛
© اللوفر أبوظبي/ APF: ص 93، 107، 109، 122–123؛
© اللوفر أبوظبي 2016/ هيرفيه ليواندوسكي: ص 95؛
© متحف أورسيه، توزيع رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ باتريس شميدت: ص 67، 79، 81، 87، 89، 97، 99، 101[أعلى]، 119؛
© المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه، باريس، توزيع رابطة المتاحف الوطنية/ تييري أوليفييه، ص 124-125؛
© المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه، باريس، توزيع رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ ميشال أورتادو، ص83؛
© المتاحف الملكية للفنون الجميلة في بلجيكا، بروكسل/ الصورة: ج. جيلينس، Art Photography، ص 52؛
© المعارض الوطنية في اسكتلنده، توزيع رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير / المتحف الاسكتلندي الوطني، قسم التصوير، ص 45؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ وكالة بولوز، ص 73؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ جيرار بلو/ كريستيان جان، ص 75[يسار]؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير/ بونوا توشار: ص 48[يسار]؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ ميشال بيلو، ص 117؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ أدريان ديديرجان، ص 55؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ كريستيان جان، ص 127؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ هيرفيه ليواندوسكي، ص 47، 49، 101[أسفل]، 103، 113، 131، 133، 134، 135، 136، 137، 138–139[أعلى و أسفل]، 140–141[أعلى و أسفل]، 142، 143، 144، 147[يمين و يسار]؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ رينيه غابريال أوهيدا، ص 46[يسار]؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (متحف أورسيه)/ جان شورمانس، ص 115، 120–121؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه) / هاري بريجا، ص 64[يمين]، 65، 91[أعلى و أسفل]، 104، 105؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه)/ ريشار لامبير، ص 156؛
© رابطة المتاحف الوطنية-القصر الكبير (المتحف الوطني للفنون الآسيوية-غيميه)/ تييري أوليفييه، ص 111، 128–129؛
© روجيه فيوليه، ص 38–39؛
© موريس لوي برانجيه/ روجيه فيوليه، ص 40–41؛
© بول جينيو/ متحف كارنافاليه/ روجيه فيوليه، ص 34–35؛
© ليون وليفي/ روجيه فيوليه، ص 25، 28–29، 33، 42؛
© بول لويلييه/ مكتبة أوتيل دو فيل/ روجيه فيوليه، ص 26–27؛
© نوردين/ روجيه فيوليه، ص 21، 22–23، 30–31، 36–37، 46[يمين]؛
© هنري روجيه/ روجيه فيوليه، ص 20؛
© باتريس شميدت/ متحف أورسيه، ص 70[يمين و يسار]؛
© مجموعة ستايبلتون/ صور بريدجمان، ص 48[يمين]؛
© متحف طوكيو الوطني/ الصورة: أرشيف صور متحف طوكيو الوطني، ص 64[يسار].

مــن وحـــي اليـــابـان
رواد الفن الحديث

بإشراف إيزابيل كان

تصميم الكتاب: -سكوب أتليه
(-scope Ateliers)، بيروت
نسخ الصور: لي أرتيزان دي ريغار
(Les Artisans du Regard)، باريس
ترجمة النصوص: موريال ضو
مراجعة النصوص: منال خضر ومحمد حمدان

طبع هذا الكتاب في أغسطس 2018
في مطابع غراملیش أوفسات دراكيري
(Grammlich Offsetdruckerei)
في بليزهوزن، ألمانيا.

جميع الحقوق محفوظة. لا يجوز نسخ أو استخدام أي جزء من هذا الكتاب بأي شكل من الاشكال أو بأي وسيلة من الوسائل ـ سواء التصويرية منها أو الإلكترونية أو الميكانيكية، بما في ذلك النسخ الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو ما سواها أو حفظ المعلومات أو استرجاعها ـ من دون الحصول على إذن خطى مسبق من ناشر الكتاب ووكالة متاحف فرنسا.

الطبعة الأولى: 2018
© كاف للنشر 2018
© دائرة الثقافة والسياحة، أبوظبي، 2018
© وكالة متاحف فرنسا، 2018

ISBN 978-614-8035-16-6
(النسخة العربية)

الناشر:

KAPH
ART BOOKS FROM THE MIDDLE EAST

كاف للنشر
كتب فنية من الشرق الأوسط
مبنى بارك فيو
مينة الحصن
سوليدير، بيروت
لبنان
هاتف: 123 601 3 961+
فاكس: 068 999 1 961+
www.kaphbooks.com

توزيع:
منشورات دو رييل
(Les Presses du Réel)
(فرنسا، بلجيكا، سويسرا، اللوكسمبورغ)
www.lespressesdureel.com

Idea Books (بقية أنحاء العالم)
www.ideabooks.nl

صورة الغلاف:
بول سيروزييه
(باريس، 1864 – مورليه، 1927)
«نساء عند النبع»، قرابة العام 1899
ألوان مائية على قماش، الارتفاع 131 سم، العرض 57.4 سم
باريس، متحف أورسيه، RF MO P 2016-8