مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية
المجلد 39- العدد 3 (2023) 166-176

Damascus university Journal for engineering sciences
Vol 39 No.3 (2023): 166-176

الفكر الإبداعي لأهم ممثلي جماعة (الأنبياء) في فتح آفاق الحداثة أمام فن الغرافيك

د. رزان العكة[1]

[1]مدرسة في قسم الغرافيك- كلية الفنون الجميلة- جامعة دمشق.

الملخص

لقد كانت قدرة فناني جماعة الأنبياء على إيجاد طرق جديدة لإعادة ابتكار وتقديم أعمالهم بأسلوب جديد هي السمة المميزة لأعمالهم المطبوعة، وكانوا تواقين إلى خوض كل تجربةٍ جديدةٍ ساعين نحو أشكالٍ جديدةٍ للتعبير، وكان لانغماسهم بمجال الحفر والطباعة (الغرافيك) تأثيرٌ كبيرٌ على طريقة تقديم أعمالهم، فجاءت أعمالهم المطبوعة جديدةً ومبتكرةً لما تتيحه تقانات هذا الفن من حريةٍ في التجريب خلال مراحل العمل المختلفة، وكان لأعمال الغرافيك التي قدمتها هذه الجماعة بصمة مميزة في التمهيد للفكر الحداثي في الفنون التشكيلية في القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية: جماعة الأنبياء، الفن المطبوع، بول غوغان، بيير بونارد، بول سيروزيه، اميل برنار، موريس دينيس، ادوارد فويللارد، ويليام نيكلسون، فيلكس فالوتون.

تاريخ الإيداع:2022/4/7
تاريخ القبول:2022/7/5

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص
CC BY-NC-SA 04

ISSN:2789-6854 (online)

http://journal.damascusuniversity.edu.sy

The Creative Thought Of The Most Important Representatives Of (Les Nabis) Group In Opening The Horizons Of Modernity To Graphic Art

Dr. Razan alekkeh[1]
[1]Department Graphic- Factually of fine art- Damascus university

Received: 7/4/2022
Accepted: 5/7/2022

Copyright: Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

Summary

Les Nabis's ability to find ways to create and present themselves was the hallmark of his works. They were loving and passionate to try every new experiment to find new forms of expression. Their immersion in the field of Graphic had a great influence on the way he presented their works. their graphics were new and innovative because of the freedom that this field give during the different stages of the work. the graphic works presented by Nabis have their distinctive mark in modernist thought in the art of the twentieth century.

Keywords: Les Nabis, Graphic Art, Paul Gaugan, Pierre Bonnard, Paul Sérusier, Émile Bernard, Maurice Denis, Edward Vuillard, William Nicholson, Félix Vallotton.

مشكلة البحث:

* نشأت جماعة (الأنبياء) في نهايات القرن التاسع عشر، فما هو دور الفنان بول غوغان في التأسيس لها؟
* تميز فنانو جماعة الأنبياء بالتبسيط الجريء للأشكال، فما مدى انعكاس ذلك على أعمالهم المطبوعة؟
* تميز فنانو جماعة الأنبياء باستخدامهم المتفرد للون، فما مدى انعكاس ذلك على أعمالهم المطبوعة الملونة؟
* قدمت جماعة الأنبياء تجربة متميزة في فن الغرافيك، فأين تكمن خصوصية استخدامهم لهذه التقانات؟

فروض البحث:

* أغنت تجربة جماعة (الأنبياء) في فن الغرافيك مسيرتهم الفنية الحافلة بمختلف أنواع الفنون.
* تميزت أعمال جماعة (الأنبياء) بطرح رؤى وأفكار جديدة في معالجة الأشكال والألوان كانت أساساً هاماً لفن القرن العشرين.
* تميزت تجربة جماعة (الأنبياء) في فن الغرافيك بغناها بمختلف التقانات الغرافيكية.

أهمية البحث:

* دراسة تطور أعمال أهم مؤسسي جماعة الأنبياء في فن الغرافيك، وأثرهم في تطوير الأساليب الفنية في العمل المطبوع لاحقاً.

الحدود الزمانية للبحث: أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

الحدود المكانية للبحث: فرنسا

منهج البحث: وصفي تحليلي.

محاور البحث:

* أثر الفكر الخلاق لبول غوغان في التأسيس لجماعة الأنبياء.
* انعكاس الأسلوب الفني لجماعة الأنبياء في أعمالهم المطبوعة.

أثر الفكر الخلاق للفنان (بول غوغان) في التأسيس لجماعة الأنبياء:

في أواخر الثمانينات من القرن التاسع عشر أدرك العديد من الفنانين الشباب ضرورة تضمين الفن التشكيلي المعرفة العلمية الجديدة الخاصة بالألوان والبصريات وتقديم مفاهيم ورؤى بصرية جديدة.

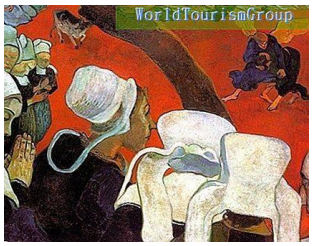
حيث عمل الفنان بول غوغان (Paul Gauguin 1848- 1903) مع (الانطباعيين) لأكثر من عشر سنوات ليعلن بعد ذلك خروجه عن الانطباعية، حيث وصفهم" بأنهم ينظرون ويدركون بشكل متناغم ولكن دون هدف...إنهم يهتمون بالعين ويهملون المناظير الداخلية للفكر وبالتالي يقعون في مجرد التفكير العلمي." (Red, 1957, p. 22) حيث اختلف (غوغان) مع الانطباعيين باستخدامه التجريبي للألوان ورؤيته البدائية (Primitive) للعالم، فالخيال لديه يحتفظ بالتراكيب والتكوينات المهمة من المرئيات دون غيرها، والمقصود بالتراكيب المهمة تلك التي تجعل الشيء مفهوماً أكثر، لذلك اعتمد الرسم من الذاكرة والخيال.

"كان (غوغان) يتأمل المعنى التجريدي للخطوط والأرقام والألوان والأشكال وكان على يقين بأن الفن (تجريد) يجب استخلاصه من الطبيعة بالتأمل أمامها بإمعان التفكير جيداً بالخلق، وأن الفنان هو المبدع الأوحد" (درويش، 2013، صفحة 670)، وتعد "لوحة المسيح الأصفر من أول أعماله التي يتجلى فيها طابعه الخاص فيما يتعلق بتبسيط الأشكال وتسطيحها وإبراز حدودها الخارجية" (ماير، 1984، صفحة 110)

"سعى غوغان إلى البحث عن القوة الباطنة في جوهر الأشياء لإنتاج صورة للظواهر الخارجية الطبيعية والإنسانية وبذلك يكون مقدمة ل (الرمزية) المعاصرة" (درويش، 2013، صفحة 670)، فقد سعى لتبسيط العناصر والابتعاد عن التفاصيل والبحث عن رموز لها دلالات عاطفية تلك الرموز البسيطة التي سوف تقوده للتجريد.

حاول غوغان أن يكسب الخط واللون والشكل دلالات رمزية خاصة في العام (1888) مع صديقه ايميل برنار (Émile Bernard1868-1941)، "فالألوان الاصطلاحية عنده لا تقتصر على أنها مادة تشكيلية أو جمالية، بل تعبر عن قيم أو دلالات ذات طبيعة رمزية لا علاقة لها بالواقع وإنما هي انعكاس لعوالمه الخيالية والحلمية" (صبري، 1985، صفحة 141)، مترجمةً الفكر الرمزي بمظاهره الحلمية والأسطورية.

"واتبع غوغان هذه الصيغة في أغلب أعماله بدءً بلوحته (رؤية بعد الموعظة) 1888 التي وجد فيها الشعراء الرمزيين بياناً للرمزية على صعيد التصوير في الفن التشكيلي.... فهو الذي وقف ضد الانطباعيين الذين غلَبوا البصر على الفكر" (درويش، 2013، صفحة 669).



الشكل (1) بول غوغان- رؤية بعد الموعظة-1888- زيت على قماش.

وقد لجأ (غوغان) إلى أسلوب جديد "يقوم على تقطيع المساحة التشكيلية...، وعمل على الخط المحيط بالمساحات اللونية والفاصل بينها، وعلى استخدام اللون بطريقة جديدة تسهم في التعبير عن الفضاء التشكيلي.... فتحول اللوحة إلى مساحات لونية مسطحة، غير منسجمة تحدها خطوط عريضة واضحة وتتحول الألوان إلى ظاهرة عقلانية والى ابتكار اصطلاحي بعيداً عن المنظور (لأنها ثنائية الأبعاد) وتتجرد من القوانين البصرية" (صبري، 1985، صفحة 141).

كان داخل الحركة الرمزية على مدى تطورها تيارات فنية متعددة حيث أنه "لم تكن الرمزية شكلاً واحداً بل احتوت عدة اتجاهات، يتضمن كل منها فنانين ولكل واحد منهم تفكيره وأسلوبه، كان هؤلاء الفنانين مختلفين في الأساليب والتقانات التي استخدموها، ولكنهم متفقين في الفكر الصوفي والذي يعتبر الوسيلة للوصول الى الجوهر المطلق للأشياء، وقد عملوا بين أعوام 1890- 1900، ومارسوا أسلوباً حمل صفات الرمزية، الزخرفة، التبسيط، واستخدام الألوان الأساسية بطريقة تخيلية.

قادتهم نظرتهم غير التقليدية إلى تجربة الرسم على الأسطح المختلفة بما في ذلك الورق المقوى وقماش المخمل، وإنشاء تصميمات ثابتة للمسرح الرمزي، وقد لقبوا أنفسهم بجماعة (الأنبياء Les Nabis)، لأنهم أرادو أن يقدموا رؤى وأفكار جديدة خلاقة تحدث تغييراً جذرياً على صعيد الفن التشكيلي وبناء اللوحة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث أقاموا معرضهم الأول عام (1889)، وقد تضمنت هذه الجماعة أسماء مثل بيير بونارد (pierre Bonnard- 1867-1947)، le Nabi très japonard ويليام نيكلسون (William Nicholson 1872- 1949)، بول سيروزيه (Paul Sérusier 1864- 1927)le Nabi à la barbe) rutilante، اميل برنار، موريس دينيس (Maurice Denis 1870- 1953) le Nabi der schönen Ikonen، ريبل روناي (1861-1927 Rippl Rónai)، وادوارد فويللارد (edouard Vuillard 1868-1940)، فيليكس فالوتون (Felix vallotton 1865- 1925)، وكانت غايتهم تخطي حدود الرسم على حامل اللوحة بشكل تقليدي للوصول لجوهر الأشياء، ويقول (بيير بونارد) في هذا السياق: "الشيء المهم

هو استيراد الأشياء لتتذكر ما هو أكثر ما يعجبك، ضعه على القماش بأسرع ما يمكن" (block, p. 4)، هذا وقد شدد هؤلاء الفنانون، على (الاختزال) "المفارقة العميقة المتأصلة في الحداثة هي المحاولة النبيلة للوصول لقلب وجوهر الأشياء" (block، صفحة 6)، ويقول (بونارد) في هذا الصدد "معرفة الرسم ليست الرسم جيداً، بل هو محاولة تخطي هذه المعرفة لإيجاد علاقة جديدة مع الكائنات والأشياء للتعبير عن المشاعر التي نحس بها دون تحيز" (Grenoble، 2021، صفحة 10).

كما "تعمق (بونارد) مع جماعة الأنبياء واشتغل أعمالاً بألوان زاهية وأشكال ذات كيان نابض بالحياة والعواطف" (Grenoble، 2021، صفحة 5)، وأنجز عمله (نساء في الحديقة)، متأثراً بالزخارف اليابانية ومعالجته للألوان المبسطة على خلفيات مسطحة، وكان هذا العمل بمثابة علامة فارقة في تطور أسلوب (بونارد)، فهو كما الفنانين الفرنسيين اكتشفوا اللوحات اليابانية قبل نهاية القرن التاسع عشر فانبهروا بها وراحوا يحاولون تقليدها كل على طريقته، فراحوا يستعيرون منها العناصر المتنوعة كتصفيفة شعر النساء وثيابهن وزخارف أثوابهن، والمساحات اللونية النقية

الشكل (2) بيير بونارد– نساء في الحديقة– زيت على قماش.

في أغسطس 1890، أعطى (موريس دينيس)، فلسفة أكثر واقعية للمجموعة. فكتب مقالًا في مجلة (Art et Critique) بعنوان (تعريف التقليدية الجديدة). كان السطر الافتتاحي الشهير للمقال: "تذكر أن الصورة، قبل أن تكون حصان معركة، أو أنثى عارية أو نوعاً من الحكاية، هي أساساً سطح مستوٍ مغطى بألوان مجمعة بترتيب معين" (Bouillon، 2006، الصفحات 20–21) كتب أيضاً في مقالته: "عمق عواطفنا يأتي من كفاية هذه الخطوط وهذه الألوان لشرح نفسها.... كل شيء وارد في جمال العمل".

(Bouillon, 2006, pp. 20-21).

انعكاس الأسلوب الفني لجماعة الأنبياء في أعمالهم المطبوعة:

أدى استخدام (غوغان) للخطوط وتقسيم الفضاء إلى إنشاء سلسلة (تناقضات لونية) استخدم فيها اللون الأسود بشكل طاغي عائداً للمشاهد الفطرية البسيطة للفن البدائي، بالإضافة للخط التلقائي الانفعالي هذا ما ألهم الحفارين بعده، من حيث التبسيط والاختزال والتسطيح والألوان الحارة والمباشرة، يقول (غوغان) "لا ترسم قريباً جداً للطبيعة، فالفن تجريد استخرجه من الطبيعة، احلم به وفكر كثيراً بالخلق الخاص" (مور، 1988، صفحة 42)

كان (غوغان) قد سبق التعبيريين والتكعيبيين بعودته إلى (البدائية) primitivism، إذ كان يعتقد بأنه إذا أراد الفنان إنتاج شيء جديد عليه العودة إلى طفولة الجنس البشري، "إن تجديد الفن لا يتم باللجوء إلى العلم، بل بالعودة إلى البدائية والبربرية" (موار، 1976، صفحة 27) انعكست مبادئه وأفكاره الفنية في التصوير على أعماله المطبوعة، وقد تجلى ذلك بشكل جلي بتقانة الطباعة الحجرية والطباعة الخشبية بشكل خاص.

"أنتج (غوغان) سلسلة (فولبيني) volpini عام 1889، وهي عبارة عن 11 عملاً بتقانة الليتوغراف على الزنك، وقد اختار الزنك لأنه وجد بنسيجه الخام جاذبية أكبر" (Rorimer, 1959, p. 80)، كما سمح له بالوصول لتأثيرات غير تقليدية لتراكيبه، وطبعت غالبية الأعمال على ورق أصفر.

كانت أعماله في هذه المرحلة تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بخطوط خارجية، فالخط واللون يتحدان معاً للتعبير عن تلك الأجزاء المقتطعة من الطبيعة، تلك الجمالية التي تستقي معالمها من بساطة الحس الفطري البدائي.

الشكل (3) بول غوغان– الجنادب والنمل– ليتوغراف على الزنك.

اعتمد غوغان أيضاً في هذه المرحلة أسلوباً تجريبياً يقوم على استخدام الألوان المائية في ملئ المساحات اللونية على ورق الطباعة قبل عملية الطباعة منجزاً مجموعة من الطبعات الوحيدة.

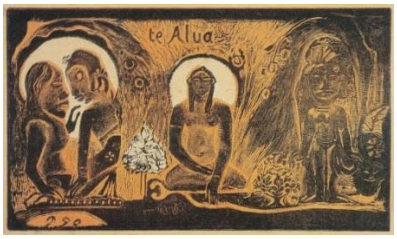
الشكل (4) بول غوغان– نساء من تاهيتي– طباعة حجرية وألوان مائية– 1955.

اتجه (غوغان) للعمل بالطباعة الخشبية في عام (1886)، وكان الحفر على الخشب بالنسبة له ترجمة "أثر اللوح الخشبي على سطح الورقة، وكانت أعماله مبنية على التباين الحاد بين الأبيض والأسود، وعلى الخطوط البيضاء الملتوية" (سلمان، 2016، صفحة 501)، فاعتمد بذلك التباينات القوية، وحركة الإيقاعات الخطية المختلفة، وأظهر أثر المادة الخام (الخشب) للسطح المحفور.

"سعى (غوغان) إلى التعرف على حياة ثانية غير الحياة التي عاشها في أوروبا، وكان عاشقاً للتجوال وأراد الاقتراب من الطبيعة أكثر، فقام برحلته إلى تاهيتي في العام 1891 باحثاً عن رؤيته الخاصة لها على عكس لوحاته (البولينيزية) التي اشتهر بها، فافتتن بجمال المكان ذي الألوان القوية الصافية، وكانت ألوانه هنا نقية حارة ومبهرة، والأجساد الإنسانية برونزية وذهبية"

(https://www.researchgate.net/publication/280076622_Surface_Shape_Studies_of_the_Art_of_Paul_Gauguin)

فتمازجت هذه الألوان الاستوائية مع رمزية الأساطير الوثنية السحرية ليولد عالمه الساحر.



الشكل (5) بول غوغان – الرب– 1894– طباعة خشبية.

أراد (غوغان) أن يفقد نفسه في تاهيتي وأن يولد من جديد فناناً أكثر صدقاً باحثاً عن ثقافة لم تفسدها الأعراف والقيود الأوروبية، فجاءت أعماله في الطباعة الخشبية لتعبر عن هذا العالم وهذه الثقافة التي لطالما بحث عنها، حيث وجد في هذه الرحلة ضالته التي لطالما بحث عنها.

لجأ (غوغان) للطباعة الخشبية كوسيلة مثالية لتصوير عالمه مستخدماً ابرة ومنقاشاً صغيراً وسكين، ليصل إلى تأثيرات خاصة على سطح اللوح الخشبي المقطوع بشكل عرضي تختلف عن المعالجة التقليدية في الحفر على الخشب، فصنع كتله بشكل مختلف و بحس بدائي، وكسر حاجز الرتابة والتزمت الصارم للتقانة التقليدية وذلك باستخدام أدواته الجديدة التي طرحها على التقانة ليعطي خصوصية لأعماله المطبوعة، كما في أعماله (تحت البندانوس)، (أرض مبهجة).

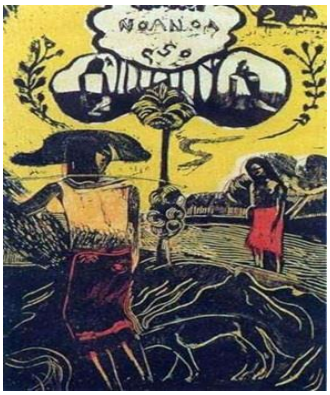
الشكل (6)- بول غوغان- أرض مبهجة- طباعة خشبية

تتجلى عظمة المسيرة الإبداعية ذات الحس الفطري البدائي لدى غوغان بأجمل صورها في عمله (حواء والثعبان)، إذ توحي لنا النساء الموجودة في أعماله كما لو أنها نقلت من جدران الكهوف من العصر الحجري.

الشكل (7) بول غوغان- حواء والثعبان- طباعة خشبية- 1889.

ومن أفضل أعماله في الطباعة الخشبية "مجموعة (نوانوا) (وهي كلمة تاهيتية تعني العطر)، والتي نفذها بين أعوام 1893- 1895، بعد عودته من رحلته الأولى إلى (تاهيتي)، وتتألف من 10 أعمال وقد جاءت كرسوم توضيحية لكتاب (غوغان)، وقد عبر في مشروعه هذا عن تصوراته الشخصية لتاهيتي، ليطور بذلك السلسلة التي اعتبرت ثورةً في فن الطباعة الخشبية وجسراً بين الصفات المتباينة لأعمال (غوغان)" (Mary broadway، 2017، صفحة 7).

ففي عمله (العطر) نرى الإيقاعات المتعاكسة في مساحات ثياب المرأتين بأحجام مختلفة مما يعطي اللوحة عمقاً، كما أن الخطوط البيضاء المتعرجة في الأسفل تخلق إيقاعات مستوية متماشية مع خطوط الشجرة الزخرفية في الأعلى.



الشكل (8) بول غوغان- العطر- طباعة خشبية- 1893.

كما تميزت أعماله بالكتل السوداء والبيضاء الواسعة مع إدخال الإيماءات إلى مساحات اللونين الأبيض والأسود باستخدام أدوات خاصة، مما يخلق رماديات تغني هذا التناقض.

"ولا ينسى غوغان وحدة وكمال اللوحة المحفورة، مؤكداً على ذلك من خلال غلبة التكوين البنائي. وفي النغمات السليمة للخطوط والأشكال، لتعبر عن فكرة الفنان الرائدة وهي: الشوق للوحدة المنسجمة بين الحياة الإنسانية والحياة الطبيعية على الأرض" (سلمان، 2016، صفحة 503)، "كما امتازت أعماله في هذه الفترة بالثراء الرمزي والأشكال المسطحة العاطفية المشحونة" (Mary broadway, 2017, p. 9)، كما في عمله (الوحوش البرية)، وكذلك نرى تلك الرموز الدينية والزخارف في عمله المسيح على الصليب والتي استوحاها من المنحوتات الرمزية في (بريتاني).

الشكل (9) بول غوغان- الوحوش لبرية- 1895- طباعة خشبية.

"سافر غوغان لتاهيتي مرةً أخرى عام 1895- 1903 وتميزت أعماله في هذه الفترة بتكرار الشكل الرئيسي للعمل

وإعادة دمجه من صورة إلى أخرى مما يسمح له بالتطور والتحول عبر التقانات والوسائط المختلفة ويبدو هذا في عمله (الليل الطويل)" (Rorimer، 1959، صفحة 77)، كما كان يقوم بطباعة كتل بأحبار مختلفة ومجموعات ألوان على أوراق مختلفة لإنشاء صور ضبابية تشبه الحلم.

كان (بونارد) من أشد المتأثرين بأسلوب (غوغان)

"أعجب (بونارد) في تسعينيات القرن التاسع عشر بتناغمات اللونين الاصفر والأزرق في أعمال غوغان التركيبية .....، قاده ذلك للجرأة في اختيار الألوان فتحول إلى اللون الأصفر والبرتقالي وأنتج أعمالاً متألقةً وأكثر حساسية ورقة" (Grenoble، 2021، صفحة 6)،

"لرسوم (بونارد) الشهيرة خصائص شكلية لها العمق ذاته والحذاقة ذاتها، فلمسة فرشاته لمسة عاطفية، واختيار اللون ينم عن ابتكار لا مشقة فيه، وهكذا كانت تكويناته متماسكة ومترابطة، عوالم مكتفية بذاتها تغرينا للدخول إليها واستكشافها" (درويش، 2013، صفحة 670)،

"تبنى (بونارد) نهجاً تصويرياً جريءً مبسطاً لأعماله، حيث مثل جسراً بين الانطباعية والحداثة، فهو لم يرسم مباشرةً من الواقع إنما حاول إعادة بناء ذكرياته عن الانطباع الأول للمشاهد" (Chamberlain, 2020, p. 3)، معتمداً على الرسم من الذاكرة للالتقاط اللحظة الأولى لإدراك المشهد.

نرى في أعمال (بونارد) الابتعاد عن الألوان الموجودة في الطبيعة والتي هيمنت على الفن في فرنسا في القرن التاسع عشر، واختار بدلاً عن ذلك الألوان الأساسية الأكثر تعبيراً وتناقضاً "متأثراً بالفن الياباني، ومن المحتمل أن يكون (بونارد) قد اعتمد استراتيجيات الألوان التي اعتمدها الانطباعيون... حيث يستلزم أن تعزز الألوان بعضها البعض عند وضعها على القماش بشكل متقارب" (Gail, 2019, p. 3)، ويظهر ذلك في عمله شكل

الشكل (10) بيير بونارد- غرفة الطعام في الحديقة- 1934-زيت على قماش 164×206سم.

حيث يتناقض اللونين الباب والجدار على اليسار ولباس المرأة على اليمين مع المنظر الطبيعي خلفها لتتعزز قيمتها الفنية "فالتركيز على تباين الألوان يحافظ على ثبات اللون ضمن ظروف الإضاءة الغامضة غير الواقعية داخل اللوحة" (Gail، 2019، صفحة 3).

"الأضداد تعزز بعضها لتحقيق تأثير بصري قوي حيث تعظم الألوان بعضها"(Grenoble, 2021) صفحة8.

تعمد (بونارد) هذه المعالجة اللونية لتقسيم انتباه المشاهد على نطاق واسع عبر مساحة اللوحة، حيث أنه "استخدم ألواناً متوازنة في عمله، أي أنها متشابهة في السطوع ولكنها متعارضة في التدرج، مما يخلق تأثيراً إدراكياً اهتزازياً إلى حدٍ ما" (Gail، 2019، صفحة 3)، كما تعمد (بونارد) عدم فصل الشكل عن الأرضية "من خلال أنه جعل من الصعب على المشاهد عزل الأشياء والأشكال من الخلفيات ذات الألوان الزاهية والمزخرفة وهو بذلك يعطي العناصر التصويرية نفس الأهمية" (R. Pepperell, 2015, p. 7)

فنرى ظهوراً مفاجأً لشخصيات خفية كامنة في أطراف لوحاته خلال مشاهدتنا للوحاته وهي إحدى ملذات مشاهدة أعمال (بونارد)، كما أن عدم التحديد البصري للأعمال الفنية يؤدي إلى فترات تأملية أطول في محاولة مستمرة لحل المشهد البصري، مما يجعل المشاهد ينغمس في العمل أكثر نتيجة اتساع مجال الرؤية في أعمال (بونارد)، "حيث يصل في بعض الأعمال إلى 180 درجة أفقياً (وهو العرض الكامل

للمجال البصري البشري)، وهو أمر غير معتاد لمشاهد الطبيعة الصامتة والديكورات الداخلية في ذلك الوقت، حيث لا يمكن تصوير المناظر ذات الزاوية الواسعة باستخدام أساليب المنظور التقليدية دون تشوهات" (channels for the perception of form, color, movement, and depth, 1987, p. 6)، كان هذا التخطي لقواعد المنظور الصارمة إحدى أهم ميزات أعمال بونارد.

قدم (بونارد) نفس الموضوعات في أعماله المطبوعة بأسلوب مجرد موجز وقد لعبت تقانات الطباعة لسنوات عديدة دوراً أساسياً في تطوير أسلوبه في الاختزال، وقد تميزت أعماله المطبوعة بألوانها الساحرة ذات المساحة الموحدة الخالية من التدرج والتي تشع إحساساً بالدفء، والتركيز على الخط العريض المحدد لهذه المساحات.

وقد اتجه بونارد على وجه الخصوص نحو تقانة الطباعة الحجرية لما تمنحه من حرية في نقل الإحساسات التصويرية بضربات عفوية مفعمة بالطاقة من أجل التقاط نضارة الإحساس الآني أثناء الرسم على الحجر، وكان (بونارد) صاحب فكر إبداعي تجريبي، فلم يكن يطبع أعماله غالباً على الورق الأبيض، انما كان يفرش الألوان بمساحات متنوعة ثم يقوم بطباعة الحجر لتعطي نتائج مختلفة في كل طبعة.

"نشر (بونارد) مجموعته الأولى في العام 1897، وهي أعمال بتقانة الطباعة الحجرية الملونة مثل عمل شكل11.

الشكل (11) بيير بونارد- ركوب القوارب-1897- 57× 42 سم.

وكانت صوره في هذا الوقت انطباعية ذات البقع الخضراء والزرقاء المليئة بالضوء، متأثراً فيها بدروس أستاذه (رينوار)،" (Colta ives, 1990)، كما بنيت إبداعاته المطبوعة "على تلك الفعالية الفنية لحركة اللمسات والمساحات اللونية والتهشيرات الغرافيكية ذات المغالاة الفنية الزائدة" (حجة، 2013، صفحة 100)، "فكانت اللغة التعبيرية في الطباعة الحجرية عنده أن يستقر المبدأ التصويري للعتمة والنور وحركة اللمسات الفنية الخطية ليظهر الكمال التام لتكوين اللوحة" (الرفاعي، 1999، صفحة 154)، نرى في أعمال (بونارد) المساحات المسطحة ذات الألوان النقية المحاطة بخطوط مبسطة، ونرى التناغمات الإيقاعية بينها، وعدم وجود إيحاء بالعمق أو التدرج فيها فهي قريبة من الأعمال اليابانية.

جاءت أعماله المطبوعة كملصقات، عندما كلف بتصميم ملصق لعلامة تجارية، مستخدماً تقانة الطباعة الحجرية الملونة، ليبدأ باستكشاف أسرار التقانات الطباعية وجمالياتها الفنية ويوظفها في الكثير من أعماله اللاحقة، فكانت "أهم أعماله في بدايات القرن العشرين مجموعة (مشاهد المدينة) بالإضافة لكتابين مصورين، وقد لاقت نقداً كبيراً لأنها أمثلة غير مسبوقة في الطباعة الحجرية" (Colta ives، 1990)، كما في كتاب (دافني وكلوي).

الشكل (12) بيير بونارد (دافني وكلوي)، 1902، طباعة حجرية 30× 25 سم.

الشكل (13) بيير بونارد، مكان في المساء، طباعة حجرية، 1899، 53.3× 40 سم.

أثرت أعمال فناني جماعة (الأنبياء) وخاصة (غوغان) في الطباعة الخشبية على فناني القرن العشرين ولا سيما إدوار مونش (Edvard Munch 1863- 1944) والتعبيريين الألمان عموماً.

كان أيضاً من الفنانين الذين شاركو (غوغان) تمرده على القواعد الكلاسيكية في الفن متأثراً بأعماله من حيث الميزات في الأسلوب التي أدخلها على الأسلوب الأكاديمي الصارم، (فيليكس فالوتون)، "فمن مجمل الغنى الجمالي لفن الحفر على الخشب عند (غوغان) يبقي على عنصرين فقط: تباين الأبيض والأسود، والتعبيرية الإيقاعية للبقع اللونية" (سلمان، 2016، صفحة 507)، حيث يصف أحد النقاد أسلوبه قائلاً "يوجد طموح دقيق جداً بكل أساس العمل بين حدود اللوحة، فالعينات متبلورة بإيقاعات الرسوم السوداء، وبالهيئات ذات المبالغة الفنية الساخرة...ومع هذا فإننا نشعر بهدوء وثقة أن الحفار (فالوتون) قام بكل حساباته مسبقاً راسماً ومعمماً هذه المطبوعات" (Western, p. 361) وتعد لوحة (المظاهرة) أهم أعماله المطبوعة.

الشكل (14)– فيلكس فالوتون– المظاهرة– طباعة خشبية.

وكذلك لمع أيضاً اسم الحفار (وليام نيكلسون)، الذي حول صورة (الملكة فيكتوريا) إلى كتلة ضخمة جريئة مستخدماً التبسيط إلى حد كبير يفوق (غوغان)، مع التركيز على تباين الاسود والأبيض والتعبيرية الإيقاعية للبقع اللونية.

الشكل (15) وليام نيكلسون– الملكة فكتوريا– طباعة خشبية.

وهكذا نرى بأن جماعة الأنبياء قدموا مثالاً جريئاً في أواخر القرن التاسع عشر في التعامل مع التقانات الطباعية ولا سيما الطباعة الخشبية، مسخرين ثقافتهم البصرية العالية القوية للتمهيد لأسلوب متفرد لتقديم العمل المطبوع بروح معاصرة متجددة كان لها أثرها الكبير على الفن المطبوع في الفترات اللاحقة.

نتائج البحث:

1– أثبتت تجربة جماعة الأنبياء قدرة إبداعية على خلق رؤى جمالية ساهمت في فتح الباب على مصراعيه لآفاق جديدة للفن الحديث.

2– توظيف جماعة الأنبياء لتقانات الغرافيك والاستفادة منها لخدمة الأفكار الإبداعية الخلاقة في معالجة الأشكال والتكوينات والألوان للنهوض بالعمل المطبوع إلى آفاق أكثر رحابة.

3– التفاعل الخلاق بين الأساليب الفنية المختلفة هو نتاج روح الإبداع لدى الإنسان الفنان في كل زمان ومكان.

References المراجع

1. channels for the perception of form, color, movement, and depth .(1987) .Journal of Neuroscience.
2. harriet K. stratis Mary broadway2017,Challenging the myth surrounding Paul gaugan,s "little marvels".
3. Red herbert,1957, The philosophy of modern art, meridian books- New york."
4. Helen Giambruni, sasha M. newman Colta ives .(1990) .Pierre Bonnard, the graphic art .New york: The Metropolitan museum of art.
5. James j. Rorimer(1959) .Gaugan, paintings, drawings, prints, sculpture .united states: The lakeside press.
6. Jean-Paul Bouillon . .(2006) .Maurice Denis - Le spirituel dans l'art . paris: Gallimard.
7. kelsey block .(بلا تاريخ). pierre bonnard.
8. M. Gail .(2019) .Pierr Bonnard: The colour of memory .london: Tate publishing.
9. M.s Livingstone and D.H Hubel .(بلا تاريخ). pychophysial evidence for sparate.
10. Musse de Grenoble .(2021) .Bonnard les couleurs de la lumiere .Dossier de presse.
11. R and L. Hughes R. Pepperell,(2015) .Modern British painting and visual experience.
12. Robert Pepperell, Rebecca Chamberlain(2020), .slow looking at slow art: the work of Pierre bonnard.
13. S.L.Fairhall and R. Pepperell A. Ishai Perception,(2007) memory, and aesthetics of indeterminate art.
14. Western
15. Edvard Munch. Angst. 1896|moma.
16. https://www.researchgate.net/publication/280076622_Surface_Shape_Studies_of_the_Art_of_Paul_Gaugui n2022 ،3 2 تاريخ الاسترداد (بلا تاريخ). .
17. https://www.moma.org/collection/works/67456 ،2022 ،3 2 تاريخ الاسترداد (بلا تاريخ).
18. ألان باونيس. (1990). الفن الأوروبي الحديث. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر.
19. جيهان حجة. (2013). دور التقانات التقليدية والحديثة في تطور فن الحفر الأوروبي المطبوع في القرن العشرين.
20. عبد اللطيف سلمان. (2016). المرجع في تاريخ وتقانات فن الحفر والطباعة في العالم(الجزء الأول). دمشق: منشورات جامعة دمشق.
21. كلي بول. (2002). نظرية التشكيل. القاهرة.
22. محمود أمهز.(1996)، التيارات الفنية المعاصرة. شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
23. هاوزر. (2005). الفن والمجتمع عبر التاريخ (المجلد 1). دار الوفاء.
24. جوزيف اميل موار. الفن في القرن العشرين. ترجمة مها الخوري. مراجعة عدنان البني. 1976. دمشق.
25. منشورات وزارة الثقافة.
26. جي أي موار، فرانك إيلغرت. مئة عام من الرسم الحديث. ترجمة فخري خليل. 1988. بغداد. دار المأمون للترجمة والنشر.
27. سارة نيو ماير. قصة الفن الحديث. ترجمة رمسيس يونان. 1984. سلسلة الفكر المعاصر.
28. هنري ألكسي باتشي. ترجمة خليل الصيداوي. الرفاعي. (1999). الانطباعيون ط1. دمشق.

دراسات سابقة:

1. منصور صبري.(1985) الرمزية في الفن الحديث. مجلة عالم الفكر. العدد3.
2. سعيد درويش. (2013). الرمز والرمزية في الفن التشكيلي.مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية.