الخطاب الجمالي في تلوين الأعمال النحتية

أ . د . مرتضى عبود شهاب حداد

مقدمة

إن الملحقات الجمالية التي بالإ مكان أن تضاف إلى الشكل النحتي و تزيد أو تضاعف أثر التوصيل ، هي تلوين سطوح الأعمال النحتية ،واللون كما هو معروف يضيف للنحت عنصرا آخر إلى العناصر الأصلية المعروفة للنحت ؛ فالخط ربما يوحي بالكتلة أو بالشكل الصلب إلا أن اللون يضيف الإحساس بكمال الشكل وتمامه حين يوضع في امتداداته النسيجية ،وقد يحدد اللون عن طريق الإيهام الأبعاد الثلاثية للشكل . وبهذا فقد يستخدم اللون لأجل اللون نفسه، أو قد يستخدم لأجل مغزاه الرمزي... وإدراك اللون يشكل جانبا من السلوك الإنساني ، وان سلوك الإنسان يتحدد بثلاث أبعاد هي : البيئة أو العالم الخارجي ، والعالم الفسيولوجي ، والعالم الفسيولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات . واللون غالبا ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو الحزن ، وهناك ألوان تثير استجابات انفعالية خاصة ؛ فالأحمر مثلا يرتبط بالإثارة والغضب ، والأزرق بالهدوء والأسود بالحزن والاكتئاب .[1] وهناك دلالات رمزية مختلفة للألوان في الديانات المختلفة والشعوب المختلفة، فاللون الأبيض رمز الطهارة في ثقافة العرب، وهو لون الحداد بالنسبة لأهل الصين [2]. واللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة – دلالة الموت ودلالة الحياة في الوقت نفسه – فطاقات اللون هائلة غير محدودة. ورمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه. فاللون الأخضر يعمل عملا مزدوجا فهو لون بارد ودافئ في الوقت نفسه ، يرمز إلى الحياة والى احتمالات نهاية الحياة ، وهو يمتص الضوء ويؤكده في ذات الوقت ، وبدرجات متنوعة يقوم الأبيض والأسود بهذه الوظائف المزدوجة فهما يمثلان الإيجابي والسلبي ، الحياة والموت ، الخير والشر ،البداية والنهاية . والعقل الإنساني يميل إلى تفسير اللون في ضوء علاقته بالألوان الأخرى المحيطة به والمتقابلة معه . والإنسان يستجيب للون بشكل تلقائي ، عفوي أو لا يتجاوب ، ونحن لا نتعرف على الألوان بل نشعر بها باعتبارها هادئة أو مثيرة ، مبهجة أو محزنة ، دافئة أو باردة ، مثيرة للاضطراب أو باعثة على السكينة ،

---

[1]. قاسم حسين الصالح . سيكولوجية إدراك اللون . دار الرشيد للنشر . بغداد ١٩٨٢ . ص ١٠٤ .
[2] .فارس متري طاهر . الضوء واللون. بحث علمي وجمالي . دار القلم . بيروت. لبنان ١٩٧٩ . ص ٤٧ .

مؤدية إلى التركيز أو مسببة للتشتت . والألوان لا تؤثر في حالاتنا المزاجية الخاصة أو حالاتنا العقلية الخاصة فقط ، بل تؤثر أيضا في حالاتنا الجسمية أيضا [٣]

وهذه الأفكار جميعها تحيلنا إلى التساؤل الذي مفاده : لماذا لون النحاتون سطوح تماثيلهم ؟ وهل لتلوين التماثيل النحتية اثر في توصيل الخطاب الجمالي ؟ ثم ما التوصيل وما هي طبيعته ؟ والتساؤلات هذه جعلتنا نصوغ أهدافنا التي نتوخاها في بحثنا ؛ وهي الكشف عن أوجه الاختلافات في توصيل الخطاب بتلوين المنحوتات قديما وحديثا .

لقد عرف التلوين في النحت منذ الأزمان البعيدة ، منذ عرف الإنسان الفن لأول مرة ، وبدأ يحاكي الواقع بذاتية الإنسان الخائف للسيطرة على قوى الطبيعة المرعبة المتحدية .

والقاعدة التي نعرفها اليوم هي وجوب ترك النحت في انهاءاته كما هو في مواده الأصلية ، بصرف النظر ما إذا كانت مادة المنحوتة حجر أو فخار ، خشب أو رخام ... ومنذ نهاية القرن التاسع عشر فقط عاد إدخال التلوين في العملية النحتية ، واخذ بعض النحاتين تلوين سطوح أعمالهم النحتية.

دعنا نعتقد أن النحت الملون هو ميل حديث في الذوق وفي إيصال الخطاب الجمالي. لكن الخبرة الشائعة في ألازمان القديمة كانت في تلوين المنحوتات . فالنحت الإغريقي خلال مسيرته كان ملونا ، والمصريون القدماء لونوا نحوتهم قبل الإغريق ، والعراقيون القداماء أيضا ، والتروسكان والرومان نسخوا أعمالهم من أسلافهم ، والنحاتون القوط واصلوا التقليد ، وفي عصر النهضة فقط عندما عاد الفنانون بإحياء النحت الكلاسيكي – الذي كان في غضون ذلك الوقت فقد ألوانه - كان إنتاج النحت غير ملون . وكان ألرأي في عصر النهضة يقتضي الابتعاد عن تلوين النحت ، حيث النحت

[٣] .شاكر عبد الحميد. التفضيل الجمالي. دراسة في سيكولوجية التذوق الفني . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت ٢٠٠١ . ص ٢٧١

العظيم يحقق تأثيراته بواسطة وسائلة وتقنياته الصارمة ، وعلى حد تعبير (باتر) " أن استعمال اللون أو التلوين في النحت ليس سوى وسيلة غير بارعة للتأثير بواسطة استعارة أداة التعبير أو التأثير من فن آخر " [٤]

ولكي يخلق (مايكل أنجلو) مكافئ للتأثير الذي يحدثه اللون ويحقق الإيصال جاء بحلوله الشخصية لهذه المشكلة بواسطة تركة لبعض الأجزاء من التمثال خشنة ويبقي آثار الأزميل واضحة على الخامة الحجرية ، في حين يصقل الأجزاء الأخرى بدقة وبمهارة كلاسيكية عالية ،وهي تقنية وسط بين النحت المفهوم (ككتلة) والنحت المفهوم (كضوء) ، وهذا النسيج الخشن بخطوطه المتقاطعة وسطوحه الملساء أحيانا أخرى جاء ليؤدي أغراضه التعبيرية الجمالية ويخلق تبريرا لصالح الصراع الداخلي للفنان ، وهو تعويض بالنتيجة عن دور الطلاء في المنحوتات الإغريقية.

التلوين في النحت العراقي والمصري القديم

لقد لون العراقيون تماثيلهم قبل ٥٠٠٠ سنة . فالنحت المجسم من بلاد ما بين النهرين ذو الأشكال التعبيرية جاءتنا خلال فترات حضارتي عصر سامراء وحلف بأشكال من المنحوتات الطينية المغطاة بصبغة لونية . . واستمرت عادة تلوين المنحوتات في العراق القديم إلى فترات قريبة من العصور التاريخية إلى أواخر عصر العبيد في أور وأريدو وكانت أشكال على هيئات مختلفة من الذكور والإناث تعمل من الطين وهي تختلف عن الأشكال الطبيعية تماما حيث كانت بعض الأجزاء من الجسم يبالغ في صوغها بينما كانت أجزاء أخرى تعمل بلا عناية وبحجم اصغر ، وقد استعمل التلوين ليساعد على إعطاء بروز وقوه للصفة الخارقة التي تجسدها هذه الدمى مما يدل على إن لهذه الدمى

[٤] . Bater , Walter. The Renaissance . Studies in Art and Poetry . University of California Press .London1980 . p 51 .

مفاهيم عقائدية وجنائزية [٥]. وهي ترمز لقوى الخصب والإنجاب ولقوى الطبيعة الغامضة ، الأمر الذي يشير إلى اهتمام النحات بالعمل على اتقاء شر الظواهر الطبيعية المجهولة وكان غرض هذا الفن ليس التقليد بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الناس على الدخول في صلات وثيقة حميمة مع آلهتهم" وإذا كان هؤلاء النحاتون لم يتقيدوا بالمظهر فأن سبب ذلك هو أنهم كانوا يبتغون أن يعربوا عما كان في نظرهم أكثر صدقا من المظهر"[٦]. وعلى هذا فقد خططوا أجساد تماثيل الإلهات الأم بخطوط مستعرضة ترمز إلى الخصب انظر الشكل رقم (١)، فالإحساس الديني في هذه التماثيل الغريبة التي تجسد مخاوف الإنسان إنما تصور وجها من أوجه التوصيل بان ما يجب تمثيله ينبغي أن لا ينسب إلى العالم المنظور والملموس لأن صفاتها تشير إلى وظائفها السماوية .

وإذا كان تلوين التماثيل العراقية القديمة يؤدي غرضا سحريا ، فهل يعني أنها لا تؤدي دورا أو وظيفةً جماليةً ؟ ربما لم تكن الدافعية في إبداعها جماليا ، بدليل أنها لم تكن عملت لتعرض على الجمهور بل كان الكثير منها يدفن في الأرض ، لكن بذات الوقت لم تكن تفتقر إليها ، لأن النزعة الغريزية باعتقادي توجه الفنان نحو تشكيل تهيمن فيه الذات على حساب الموضوعي ، وهي ذات تستند إلى الخيال والحرية والتفاعل الوجداني الذي يفصح عن خطاب جمالي أصيل قوامه الرؤية الذاتية التي نلاحظها في طبيعة الخطوط الأفقية على أجساد هذه الدمى .

وقد لون المصريون القدامى تماثيلهم الخشبية كما لونوا التماثيل الحجرية. فمنذ العصور البدائية لم يكن للفن عند المصريين أي هدف غير ارتباطه بالمعتقدات الدينية

---

[٥] . مورتكارت ، انطون . الفن في العراق القديم . ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي . مطبعة الاديب البغدادية . ص٣١ .

[٦] . بارو ، اندريا . سومر فنونها وحضارتها . ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي . بغداد ١٩٧٩ .ص ٤٣ .

"وكانت وظيفة الفن المصري التعبير عن القيم المجردة الدينية تعبيرا مفهوما.....وتقديم الأجواء المناسبة للطقوس الدينية " [٧]

وعند العودة إلى الديانة المصرية نلاحظ الاهتمام المتغلغل في نسيج المجتمع وحياته اليومية بفلسفة بعد الموت ، أسبابها ، وإطالتها والرموز الميثولوجية المتعلقة بها . ومنذ السلالة الرابعة استمرت هذه التقاليد بالنمو والتعقيد ، وكانت قبور المصاطب تزين جدرانها أشكال من النحوت البارزة التصويرية ممثلة ضمن منهج تصويري مضبوط ومحدد ، وكانت التقنية المستعملة في هذه النحوت هو أسلوب النحت الواطئ جدا الذي بالكاد تظهر أشكاله ، وهو ملون بألوان عديدة مليئة بالحيوية . انظر الشكل رقم (٢) .وترتبط هذه الجدران أحيانا بفجوة أو كوة تحتوي على تمثال بالنحت النافر ، ولهذه التماثيل وظيفة تعويضية ليست تمثيلية ولا احتفالية بوصفه مشاركا في هذه الفعاليات ، بل تعرض صورة الراقد في القبر بوصفه مراقبا إياها . وهذه التماثيل هي عنصر لا يمكن تجاوزه أو إغفاله في المضمون الجنائزي .

إضافة إلى هذه النماذج من التماثيل في الحجر أو الخشب للمصاطب ، نجد في معابد الدفن الملكية هذه تماثيل عديدة أخرى من الحجر الجيري الملون للخدم ، وحتى هذه مرتبطة بمفهوم إعادة الحياة بعد الموت وهي ذات صلة مماثلة بالرسوم والنحوت الجدارية [٨].

فالمهارة الفريدة التي اتصف بها النحات المصري جعلته ينجح في تحقيق تماثل غريب مع ذوقه الجمالي . ففي منطقة الدلتا التي تبدو مختلفة عن الوجه القبلي *حتى من حيث

---

[٧] . لويد ، ستين . فن الشرق الادنى القديم . ترجمة محمد درويش . دار المأمون للترجمة والنشر . بغداد ١٩٨٨ . ص ٦١ .

[8] .Anna Maria , Donadoni Roveri , Enrica Leospo, Alessandro Roccati . Splendori Dell'Antico Egitto. Istituto Geografico De Agostini . Italia . Novara 1985 . p 22 .

*الوجه القبلي : مملكة الجنوب . الوجه البحري : مملكة الشمال .

طبيعة السكان ، استخدم النحات الحجر الكلسي بدلا من حجر الصوان الجنوبي الصلب [٩] . انظر الشكل (٤) .

أما الشكل رقم (٣) المعروف بتمثال الكاتب المصري من المملكة القديمة أيضا والذي يعد من أجمل ما قدمه النحات المصري من التماثيل الملونة بصورة واقعية حية ، لكن مع ذلك فأن هذا التمثال يتمتع بقسط كبير من التلقائية والحرية التي ميزت تماثيل الأشخاص في عموم النحت المصري . وبهذا فقد استطاع الفنان خلال حكم الفراعنة الأوائل أن يبدع نظاما متكاملا في تمثيل الأشياء والناس والحيوان بأسلوب مقنع جماليا .

وخلال المملكة الوسطى لونت التماثيل المجسمة والنحوت البارزة ايضا ، انظر الشكل رقم (٥) . وقد انعكس الإصلاح الديني للمملكة الوسطى في عهد (اخناتون) في الفن ، وانعكست فلسفته القائلة بحقيقة الحواس الذاتية في الفن أيضا . حيث تجاهل الفنان في هذه الفترة اللغة الشكلية الموروثة ومثل الطبيعة والأشياء تمثيلا صوريا ، ومنحت الأعمال الفنية نوعا من الجمال من خلال انعكاس الوعي الديني المتمثل بجمال الحياة الذي عبر عنه الملك نفسه . وهي محاولات كانت تبذل من اجل تأكيد البهجة والتمتع بالجمال [١٠]. وحتى حين عاد الفن مرة أخرى إلى التيار المحافظ بعد موت اخناتون كنا نجد الألوان على سطوح النحت البارز والمجسم .

وهنا فأن مجمل تساؤلات ممكن أن تطرح من قبيل ، لماذا لم يترك الفنان منحوتاته ، ويكتفي بها دون تلوين ؟ ألا يكون التوصيل بالحالة هذه قد بلغ تمامه أو هدفه ؟ أم هل لاعتبار إضافة مسحة من الجمال من خلال الألوان تكون هي المسعى الذي أراد أن يتوصل إليه الفنان ؟ والإجابة عن هذه التساؤلات هي محض افتراض . لكن يبقى

[٩] . لويد ، ستين . المصدر السابق . ص ٦٤ .
[١٠] . لويد ، ستين . المصدر نفسه . ص ١٩٢ .

الاعتبار في تضمين الأعمال النحتية مسحة من الجمال قائم وهو الهدف الذي نعتقد قصد إليه الفنان رغم طقوسية المشهد . وعلى هذا فأن الخطاب الجمالي للون في التماثيل المصرية مع أنها تؤدي حدثا وشكلا واقعيا إلا أنها بذات الوقت مرتبطة " بالواقع المصري ونسيجه الاجتماعي ، فقيم التعبير في حقيقتها تؤدي وظيفة الأفكار المرتبطة بها من رموز قدسية باللجوء إلى استخدام الألوان في طلاء التماثيل كوسيلة لإيصال الموضوع وإبراز الإشكال بصورة طقوس وشعائر دينية ، وتؤدي تأثيرا فيزيائيا في عكس الأضواء على تضاريس سطوحها ، وهو بذاته خطابا جماليا قصد النحات بثه في تماثيله " [١١].

التلوين في النحت الاغريقي والهلنستي

إن أسلوب النحت الإغريقي هو أسلوب يضحي بالكثير من الجوهر الداخلي غير المنظور ، أي انه أسلوب يبحث فقط عن ماهية البنية الشكلية خال من المضمون . ولا يظهر على السطح الخارجي للشكل ما في داخل الفنان من انفعالات وجدانية ، وأن الكثير من المنحوتات الإغريقية هي منحوتات معمارية تدخل في صميم البناء ، حتى في الحالات التي لم يكن التمثال فيها جزءا واضح المعالم من البناء كان من الضروري أن يندمج في إطار معماري . ولما كانت العمارة الإغريقية تلون فلا يمكن أن نتصور أن النحت أو الريليف لا يكون مطابقا ومنسجما مع المخطط العام للعمارة ، فضلا عن ذلك فإن الأعمال النحتية التي كانت تدخل ضمن الواقع المعماري كانت ترى من أماكن بعيدة وهي بارتفاعات عالية في ضوء النهار اللامع وعلية فأن أختلاف اللون كان عنصرا أساسيا . فالتماثيل من معبد الآلة (زوس) " يمكن أن تعطينا فكرة عن النحت المعماري الإغريقي خلال الفترة الكلاسيكية المبكرة ، إذ تعكس الأسلوب والوسائل التي لجأ إليها النحاتون لجعل أعمالهم أكثر تأثيرا في جمهور المشاهدين ، كما أهتم النحاتون كطريقة

[١١] . زهير صاحب . المصدر السابق . ص ١٩٣ .

لزيادة التعبير في إظهار تفاصيل الموضوع والتعبيرات المرتسمة على وجوه وأجسام الآلهة والأبطال باللجوء إلى استخدام الألوان في طلاء التماثيل كوسيلة لإيصال الموضوع وإبراز الأشكال بصورة أفضل " [١٢]

إن كل سطوح التماثيل الحجرية الإغريقية ملونة ، ومع تقادم الزمن وتعرض المنحوتات للضوء وعوامل التعرية الجوية الأخرى أفقدها الكثير من ألوانها ، ألا أن بعضها لازال يحتفظ بآثار الألوان عليها . ففي مجموعة (أكروبوليس) الشكل رقم (٦) ، والمنحوتات والريليفات من(قبرص Cypirus) تظهر أن التماثيل كانت ملونة وان الألوان الرئيسية المستعملة فيها كانت الأزرق والأحمر والأخضر والجوزي ، إما الأسود والأبيض فتوجد في بقع صغيرة ، والأخضر أيضا . نفس هذه المجموعة من ألألوان وجدت أيضا في المنحوتات المصرية القديمة . وعملية التلوين هذه كانت تؤدى بطريقة مألوفة ومتعارف عليها ، حيث الثيران والخيول والطيور غالبا ما تبدو باللون الأزرق ، هذه الألوان تناسب تأثيراتها العامة فقط ، ولم تكن تحاكي الإشكال الطبيعية أبدا .

إن الأشكال النحتية الخشبية كانت ملونة بالكامل ، وهي تبدو كما لو أن سطوحها تحتاج إلى الحماية ، أو بمعنى وقاية سطوحها من عوارض الجو والتأثيرات البيئية . إحدى الكتابات من مدينة (ديلوس Delos) من القرن الثالث ق. م توضح أن التماثيل الخشبية المقدمة سنويا إلى ألآلة (ديونيسوس Dionisus) كنذور كانت ملونة [١٣]

---

[١٢] . الشاوي ، ناصر عبد الواحد . تاريخ الفن الاغريقي . وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . جامعة بغداد ٢٠٠١ . ص١٤٨ .

[13] . Gisela M . A . Richter . The Sculpture and Sculptors of the Greeks . Newhaven and London . Yale University press .p 148 .

ومن أشكال التماثيل الرخامية القديمة من (ألأكروبوليس) الشكل رقم (٧ - ٨) التي وجدت سالمة من التخريب و محتفظة ببعض ألوانها بحالة جيدة نستطيع أن نكون فكرة عن استعمال ألألوان فيها . ففي هذه ألأشكال نرى أجزاء من الرأس ملونه (كالشعر والعيون والشفاه وبعض ألإكسسوارات كالأقراط والإكليل من القماش المرصع) . أن هذه الأشكال المحددة الواضحة المعالم كالشفاه والعيون تجعل استعمال اللون فعال ومؤثر بشكل مضاعف . من هذه الكسر نستطيع أن نتبين إن بشرة النساء كانت تترك بيضاء أو ذات لون ضارب إلى البياض بينما بشرة الرجال تلون بلون ضارب الى السمرة .

وعلى إفريز وتماثيل (مارسوليوم)هناك آثار ألوان واضحة ، جلية وكانت مشرقة زاهية عندما وجدت لأول مرة . وقد كتب (نيوتن Newton) مباشرة بعد اكتشافها أن ألإفريز كان ملون بالكامل ، ومن اختباره لعدد من القطع والشظايا التي وجدت في اللحظة الأولى من اكتشافها وخروجها الى النور يقول " تحققت إن خلفية الريليف كانت زرقاء تشبه الزخارف المعمارية ، و بشرة الأشخاص كانت قاتمة والملابس والدروع متميزة باللون الذهبي ، وربما ألوان أخرى كانت مستعملة " [١٤]. ومن هذه الملاحظات يمكننا أن نعطي انطباعا خاصا في تأكيد البعد الفضائي ، وهو طلاء ألأشكال في مقدمة المشهد بألوان أكثر دفئا وألأشكال في الخلفية بألوان ابرد نسبيا ، فالألوان الدافئة تعطي إحساسا بأنها اقرب إلى من ينظر اليها . وبهذا فان الفنان يستطيع أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء ، خصوصا وان هذه التماثيل كانت ترى من مسافة بعيدة وهي منحوتة على جدران عالية كما سبق ان نوهنا عن ذلك ... وعلى تمثال (هرمس) للنحات (براكستيليس) شكل رقم (٩) هناك ألوان مثل القهوائي الضارب إلى الحمرة على الشعر ، ولون أحمر وذهبي على خف القدم

[14] . Gisela M . A . Richter . Ibid . p 148 .

[١٥]. إن فن (براكستيليس)هو مرآة للحياة في (اثنا) أو على الأقل حياة الكثير من (الأثينيين) فهو يمثل مزاج هادئ وحب للبهجة والسرور وذوق حسن وقد أضاف للجذع ألذكوري حساسية جديدة ....يبدو أن الألوان فوق التماثيل في الواقع كانت تنجز من قبل رسامين مختصين بذلك ، ففي هذا الباب يخبرنا (بليني) أنة عندما سؤل (براكستيليس Praxteles) أيا من تماثيله موضع تقدير أكبر أجاب " ذلك الذي (نيكياس Nikias) قد وضع يده فيه " [١٦] . أي التمثال الذي لونه (نيكياس) هو موضع تقدير أكبر بالنسبة للنحات (براكستيليس) .

ومن الفترة الهلنستية والرومانية وجدت آثار من الألوان على تماثيلهم أيضا، ومن بين هذه الأعمال الأكثر أهمية ، هو التابوت الحجري (للاكسندر في متحف القسطنطينية) الشكل رقم (١٠) الذي حافظ على نحوته بشكل جيد وعلى ألوانه فوق وجوه الاسكندر وجنوده [١٧]. فعلى نحوته البارزة التي تمثل مشاهد صراع وصيد إشكال متنوعة من الألوان ، الأرجواني - اللون الذي يرمز إلى السلطة أو المنزلة الرفيعة - يميز الثوب الذي يلبسه ، واللون البنفسجي و الأصفر و الأزرق و درجات معتمة من اللون الأحمر والبني على الثياب ، ليست كحاشية زخرفيه تحدد الأجزاء المرسومة فحسب ، بل تغطي كل السطح . وعلى الأجسام المنحوتة بعض الأجزاء مميزة بألوان واضحة كالشعر وقزحية العين ، والبشرة ذاتها مكسوة بطلاء شفاف مضيء ، ألأصفر الفاتح للجنود الإغريق ، والأصفر الغامق للجنود الفرس .

---

15 . Paolo Enrico Arias . Scultura Greca . Silvana Editoriale d'Arte –Milano . Italy 1969 . p 198 .

16 . Gisela M . A . Richter . Ibid . p 147 .

17 . J . D . Beazley and Bernardo Ashmole . Greek Sculpture and painting To the end of the Hellenistic Period .Cambridge at the University press 1966 . p 59 .

بالإضافة إلى التلوين هناك عملية أخرى كان القدماء يستعملونها في تماثيلهم الرخامية لتفعيل الخطاب الجمالي . يعطي (فيتروفيوس Vitruvius) وصفا لها ، يقول أنة " على الرغم من أن اللون ألأحمر يحتفظ بلونه تماما عندما يستعمل فوق الجص المصقول واللامع في الأماكن المغلقة . ألا أنه في المناطق المفتوحة الفضاءات التي تكون فيها أشعة الشمس وضوء القمر يخترقان الأماكن ويضربان ألألوان مباشرة تفقد ألألوان قوتها بالتدريج ومن ثم يصبح اللون ألأحمر أسودا ... لكن إذا رغبت أن تستبقي وتحتفظ باللون ألأحمر كما هو على أصله ، بالحالة هذه يجب عليك عندما يكون الحائط مصقول ورطب أن تفرك الحائط بفرشاة فيها شمع منصهر يسمى (Punic Wax) ممزوج بقليل من الزيت وفي النهاية ينعم الجدار بواسطة فركه وحكه بقماش نظيف . وهذه الطريقة تستعمل أيضا في طلاء التماثيل العارية المصنوعة من الرخام . أن غطاء الشمع الحامي يحول دون أن يؤثر ضوء القمر أو أشعة الشمس على اللون فتغيره أو تزيله . ويعطي (بليني Palini) وصفا مشابها للشمع المسمى (Punic Wax)المعروف بنقائه يقول " كما يعالج الشخص التماثيل الرخامية ليجعل سطوحها لامعة " ، وفي مكان آخر يعطي (بليني) سبب استعمال الشمع إذ يقول " أن هذا الطلاء - الشمع الممزوج بالزيت - ضروري للتمثال المطلي باللون الأحمرلأنه يثبت لونه . فالتماثيل القديمة التي لونت باللون الأحمر ولم تطلى بالشمع ، فقدت ألوانها سريعا [١٨] .

(لوسيان Lusian) في وصفة للجمال المثالي للمرأة ، يستعير ليس فقط هيئات مختلفة لمنحوتات من نحاتين مشهورين ، لكنة يوزع استعارته ايضا على ملوني هذه التماثيل من الفنانين الأكثر شهرة . إن مقطع مهم من هذه المدونة يشير إلى أهمية

[18] . Gisela M . A . Richter . Ibid . p155.

التلوين ، يسأل أحدهم النحات (Polystratos) : ماذا تفكر (يابوليستراتوس) ؟ هل سيكون الشكل جميلا ؟ يجيب النحات ؛ نعم بالتأكيد ، عندما يكون الشكل كاملا بكل تفاصيله . ثم يعود السائل يسأل مرة أخرى : يعني لازال هناك شيء قد أهملت ضمه لتماثيلك ، ما ذلك الشيء ؟ يجيب النحات : إن الشكل الكامل لا يعني تركك لكل التفاصيل غير المهمة ، لكن بتعزيز الشكل بقليل من الألوان الملائمة في كل تفصيل ، مثل ذلك ، إن ألأجزاء التي سوف تصبح سوداء هي التي يجب أن تكون سوداء ، والأجزاء البيضاء هي التي يجب أن تبقى بيضاء ، وهلم جرا ، ومن ثم سوف تتوهج دفعة من الحياة فوق السطح .

وشاهد مهم آخر هو مقطع مشهور لأفلاطون يقول فيه : " إذا كنا بصدد تلوين التماثيل وجاء أحدهم ليعترض بانه لَمْ نستعمل أكثر ألألوان جمالا لأكثر أجزاء الجسم جمالا، مثلا ،نحن لمْ نلون العيون باللون القرمزي ، لكن بالون ألأسود . سوف نعتقد بالحالة هذه أننا قد أجبنا على الناقد بشكل جيد بقولنا له : " لا تعتقد أنه يتعين علينا أن نلون العيون بشكل أكثر جمالا مما هم عليه ، أو أجمل من أن يكونوا عيونا . وما أقوله عن هذا الجزء من الجسم يجب أن يكون مفهوما بنفس القدر عن الأجزاء ألأخرى " . المقطع من (بلوتراج Plutrach) .

وهناك شواهد كثيرة تبين إن تلوين التماثيل كان مستعمل في كل مسيرة النحت ألأوربي حتى نهاية الفترة القوطية وكانت تطبيقاته لا تتعدى الخطاب التقليدي الذي شاهدناه خلال الحقب الماضية . حتى قضى عصر النهضة على هذه العادة أو هذا العرف كما مر بنا .

ومرة أخرى بعد قطيعة ليست بالقصيرة يعود التلوين في العملية النحتية نهاية القرن التاسع عشر في أعمال عدد كبير من النحاتين والرسامين الذين انتجوا أعدادا

كبيرة من التماثيل ، استعملوا التلوين جزئيا أو كليا على خامات كالعاج والبرونز والرخام المتعدد الألوان ، وكان الكثير من ذلك الاستعمال هو تقليد للقديم ومحاكاة له . إلا أن الموقف الأكاديمي كان رافض استعمال الألوان على الخلفية التي تقول بأن اللون يخفي عبقرية النحات ويؤدي بفن النحت إلى خطورة مقاربته مع الطبيعة ، فاللون عند الأكاديميين يضاعف فقط زيف محاولات النحت في محاكاة الحياة الواقعية ، ولا يشبه الطبيعة بما يكفي . النحت الملون في عرف الأكاديميين زيف حقيقي للحياة ، يبدو وكأنه حياة حقيقية وحركة فعلية لكنه يظهر النحت بمظهر جامد لا حياة فيه .

ومع أن استعمال خامات النحت ذات الألوان الأصلية أو الطبيعية كانت مقبولة ، إلا إن النحاتين تيقنوا إن العمل الخالد للنحت هو في تجنبه الألوان المضافة ما عدا اللون الحقيقي أو اللون الجوهري للخامة المستعملة . ولم يكن استعمال اللون الصناعي أو الألوان المتعددة شائعا خلال نهاية القرن التاسع عشر ، ولم تكن جديرة بالملاحظة أو لافتة للنظر الأعمال من هذا القبيل خلال بداية القرن الماضي . النحات (رودان) كان يرفض دائما استعمال الألوان في النحت ولا يحبذ حتى الأحجار الملونة في نحته ، مدعيا إن اللون في النحت (Modling) هو في التأثيرات المتناغمة للضوء والظل الذي تحدثه تضاريس السطح ، والبهجة متأتية من التأثيرات السيمفونية في سطوح المنحوتات الرخامية . أما في منحوتاته البرونزية فأنه أدخل الألوان لاغناء المنحوته وإعطائها اللون ألأخضر الذي يدل على القدم والعتق ، وقد أنجزه بواسطة التفاعل الكيميائي مع المعدن الساخن ، وليس بإضافة الألوان الاصطناعية على السطوح ، وبعد عام ١٩٠٠ ألوانه الخضراء المعتمة تصبح بني غامق وأخضر يحاكي البرونز القديم الذي يبدو حزينا بوشاح من العتمة السوداء المميزة لتماثيل عصر النهضة . هذا الجمال (العتيق) لم يكن مقلد من قبل النحاتين

الـذين عاصـروه أو النحـاتين الآخـرين الـذين اسـتعملوا الطـين كخامـة فـي النحـت (كمايلول أو ماتيس) [١٩].

أما (كوكان) فقد بدأ يلون تماثيله منذ عام ١٨٨٢ مستوحي ذلك من اطلاعه على أعمال النحت الهند الصينية ، أن توظيفه للون في بعض ريليفاته يختلف تماما عن التلوين الشائع لنحوت القرن التاسع عشر ، وذلك بواسطة أجتنابه للتأثيرات الطبيعية لصالح التأثيرات الرمزية التي كان الفنان ينحو نحوها ، (فكوكان) لم يستعمل قط التلوين لخلق وهم –أيً كان نوع ذلك الوهم – ولم يستعمله لزيادة حجم كتلة الشخص بواسطة التظليل . أن سطوح تماثيله الملونة لا تبدو مشرقة لامعة كرسوماته في لوحاته ، ففي بعض الأحيان يبدو مظهر الألوان عبارة عن بقع ملطخة فوق السطح وليست على شكل طبقات معتمة من الطلاء ، كما أشار إلى ذلك (كرستوفر كراس) : " أن (كوكان) لم يكن غير مبال أو غير مهتم لنوعية الخشب الذي يعمل به ، ولا لتلك الأنواع الرديئة من الخشب التي تمارس ضغطها علية في حالة أنه يرغب أن يضاعف أو يزيد ألوانه عليها ، لكن دون أن يفقد معالم تعرق الخشب أو يحجب عن العيان الفارق الدقيق للعملية النحتية "[٢٠] . انظر الشكل رقم (١١) .

إن حساسية (كوكان) لم تكن كلاسيكية المصدر لا من حيث النحت كأسلوب ولا من حيث المعنى الشخصي للون الذي كان يوظفه فوق سطوحه المنحوتة ، هذه الشخصية الفنية الاستثنائية أصبح لها أتباع بعد موته يقلدون ما ذهب إليه خصوصا من الرسامين والنحاتين ألألمان مثل الرسام (أرنست لودويج كرشنر Ernst Ludwig Kirchner) الذي كان ينحت في الخشب ويلون الشكل برؤية أفريقية مع

[19] . Pioneers of Modern Sculpture . Hayward Gallery , London 1975 . p 69 .
[20] . Ibid . p 69 .

ألاحتفاظ بوضعية الشكل الغربي أنظر الشكل رقم (١٢) ، أنة يستعمل ألوان قاسية ، حادة ، في تلوين الهيئات أو ألأجزاء غير المنحوتة لكي يحيي المناطق الجنسية في جسم ألأنثى ، ويضاعف توصيل إحساساته في خطابة المرئي . وهو بهذا يغير فهم أو تفسير الجسم ألأفريقي و يضيف إلية تأويلا آخر .

إن اللون في النحت الحديث دخل للتعبير الذاتي وليس إلى الواقعية الوصفية أو التصويرية ، فعندما بد ا (ندلمان) بتلوين تماثيله الخشبية كانت ألوانه معتمة وهادئة وذات خصوصية فردية ولكي يحافظ على نعومة ورشاقة سطوح تماثيله كان يغطي سطوحها بالجبس قبل تلوينها ، هذه التقنية ربما أستلهمها من ألأعمال التاريخية القديمة . (ندلمان) كان يؤثر تلوين الملابس (القميص ، الرباط أو شريط الحذاء ، الشارب ،مثلا) عن أن ينحتها في بروز ، ذلك كي لا يربك جمال استمرارية سطوح أشكاله المنحوته ، أو ربما أراد في أسلوبه الذي يؤكد فيه أبراز الشكل بواسطة اللون أن يوسع القابلية التطبيقية لرؤيته ، محاولا بهذه الطريقة أن ينتقل من التقديس الذي كان يكنه النحات للشكل العاري التقليدي إلى شكل عاري حديث ؛ بمعنى أنه باستعماله الذاتي للون فوق الجذع العاري أعطى له دلالة خاصة وأخذ به بعيدا عن الإحساس التقليدي للشكل العاري الذي وصلنا عبر التاريخ .

وقد توصل (أركبينكو) إلى أن اللون ممكن أن يدخل من جديد في العملية النحتية لكن بطرق تنسجم وشروط إبداع النحت وابتكاراته ، ويؤكد أنه من السخف ربط الإشكال والألوان بطريقة تشبه عمل تماثيل الشمع أو بأسلوب كما في تماثيل عرض الملابس (المانيكان Manikin) ، فالفن ليس تقليدا للطبيعة ولا محاكاة للواقع . ووفقا لرؤيته هذه فأنه يلون بطرق متنوعة ، فهو مثلا يلون شكل كروي يجعله فوق قرص زجاجي يرمز به إلى الثدي في جسم المرأة ، أو يستعمل الالوان

المشرقة اللامعة فوق ممرات مسطحة تحاكي لباس المهرج كما في تمثاله (المهرج لعام ١٩١٣) الشكل رقم (١٣) .

ويؤكد النحات (أركبينكو) أن: " ليس هناك في العالم موضوع أو شيء بدون شكل ولون " . ويستشهد تأييدا لقولة بالفنانين الإغريق والقوط الذين استعملوا اللون الذي قرر ألاكاديميون تجاهله . إضافة إلى ذلك اهتم بالتأثيرات البصرية الحديثة المكتسبة عن طريق الألوان ، واستعمل تدرجات وقيم متنوعة تلعب مع وبالضد من مظاهر أشكال وسطوح نحوته وتتفاعل وتستجيب لتبدلات مصادر الضوء وكثافته وشدته ، وهو في بعض الأوقات يستعمل اللون لخلق إيهام لسطح أو لتضاريس تجريدية في السطوح [٢١].

و(هنري لورنس) في بداية القرن العشرين استعمل اللون في سطوح أعماله التجريدية بحيث كان يلون كل سطح بلون يختلف عن ألآخر ذلك لكي يؤكد إن كينونة السطح تكون بواسطة تميزه عما يجاوره من سطوح . وبذلك يقول : " أردت إن اعمل بعيدا بتنوعات الضوء وبواسطة معاني اللون لتثبيت أو ترسيخ علاقات العناصر أو الأجزاء الأساسية على نحو حاسم بحيث حجم اللون الأحمر يبقى أحمرا بصرف النظر عن الضوء ، بالنسبة لي تعدد الألوان هو الضوء الأساسي في النحت "[٢٢] . انظر الشكل رقم (١٤) .

إن وجهة نظر (لورنس) عن اللون لقت صدى كبيرا في تبريرات (هلدبراند Hildebrand) لتلوين العمارة والنحت " تضاد الألوان تعني في الدرجة الأولى إظهار الشكل ... الظل والنور يصبحان أكثر تأثيرا من الشكل الواقعي . هذه

[21] . Ibid . p 70
[22] . Ibid . p 70

التغيرات ربما تكون معكوسة بواسطة استعمال الألوان... اتساق وتناسب الشكل ربما يظهر بمساعدة الألوان على الرغم من الإضاءة المستقلة أو كثافة الضوء . تناسق أجزاء الشكل معبر عنها بواسطة الألوان بغض النظر عن المعنى الخاص الذي تملكه الألوان في الطبيعة " .

الرسامون الذين عملوا نحتا (كبيكاسو) مثلاً ، في أعماله التي أنجزها خلال عام ١٩١٤ والتي كان استعمال اللون فيها قد ألغى الفروقات التي كانت قائمة بين الرسم والنحت ، خصوصا في ريليفاته الخشبية ذات مواضيع الحياة الجامدة سواء التي أنجزت على قطعة القماش أو (الكولاج) بالورق أم أعمال البرونز كما في (كأس الأبسنت المصبوب بالبرونز والملون الشكل رقم (١٥) .

في كل هذه الأعمال كانت أفكاره حول اللون ، تستلزم منطق الشكل واللون ، وفيها التأثيرات متأتية من الحدس ومن العمل نفسه ، وهي ليست إشكال وصفية أو تصويريه ، فهو لم يحجم عن إضفاء منطقه من النقاط الملونة لأحد سلسلة (كؤوس ألأبسنت) . إن توسيع اللون كما فعله (بيكاسو) هي بمثابة تورية للعلاقات الهيكلية التي عرفها الفنان بالحدس بين الأشياء الكثيرة المدركة بالحواس وبين الشكل الإنساني في النحت الحديث . إن استعمال اللون في النحت الحديث من قبل (أركبينكو وبيكاسو) له طبيعة شخصية محددة ، تلقائية ، و عفوية . وهي بالضد من ذلك الجدل الجدي حول ملائمة ألوان محددة لسطوح وأشكال ومقاييس محددة في النحت الحديث .

أما الرسام والنحات الايطالي (مارينو ماريني) فقد كان كثير الاهتمام بتلوين أعماله النحتية " كنت دائما أحس بالحاجة إلى الرسم والتلوين ولم أبدأ أبدا بنحت تمثال قبل أن أكون قد فهمت الروح الجوهرية لألوانه . فالرسم والتلوين متأصل في نفسي كحقيقة واقعية ، وحاجة قوية تدفعني للبحث فيه . لا توجد منحوتة من أعمالي

دون أن تكون قد خرجت من مصفاة هذه التجربة " [٢٣] . في تمثاله (العارية الصغيرة الشكل رقم (١٦) المنجز في عام ١٩٢٩ استعمل اللون ونحت الشكل بإحساس فطري يذكرنا بالنحت القديم دون أن يهتم بالبناء المعماري للجسد الآدمي الواقعي ، وقد نجح في جعل هذه التماثيل الصغيرة تبدو اكبر حتى مما كانت عليه .

إن اللون المفرد يطعمه بأشكاله فيقوي علاماته الفارقة ويميزه عن التقليد و المحاكاة ، وبكفائته وخبرته التقنية يستطيع أن يحيل الألوان إلى نوع من تأكيد الأشكال وتعميق ذاتها . بهذا الصدد يقول " إن تعدد الألوان وكثافتها في المنحوتة كلها أو ببقعة محدد، بشريط أو بأثر لوني محصور . في مادة الجبس أو مادة الخشب يؤكد الشكل ويعمق ظهوره ويضاعف تأثير الجزء أو الكتلة بكاملها ويعطي للمنحوتة اندفاعا تفصيليا خاصا وسمواً غريبا "[٢٤] .

استعمل (جان آرب) الألوان كجزء من رغباته في خلق خيارات بين الرسم والنحت على الرغم من الاستعارة المجازية للطبيعة كما في الشكل رقم (١٧) . فهو لم يدمج أبداً الألوان ، بل يحتفظ بها متميزة مستقلة ، واضحة المعالم ، وينحت الشكل بواسطة تكرار التناقض بين الرسم والنحت ويضع مواقع لها حدود وحواشي حادة متميزة كما نلاحظ ذلك بالشكل.

وخلال العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي أثرت التكنولوجيا تأثيرا كاسحا في خلق نحتا ليس له صلة بالطبيعة وراح الفنان يركز على الخصوصية والفردانية أكثر من تركيزه على طبيعة وجوده الكونية . فالأشكال التي تنطوي على حرية كبيرة والمعمولة من صفائح الستيل ومن الدعامات الحديدية والمواد الصناعية

---

[23] . Mario De Michel . Marino Marini , sculture pitture , disegni del 1914 al 1977 . Sansoni Editore . Firenze , Italia 1984 . p 31 .

[24] . Ibid . p 21 .

الأخرى التي وضعها النحات الأمريكي (دافيد سمث) في منحوتاته انظر الشكل (١٨) وكذلك النحات الانكليزي (كارو) لم تكن تعود إلى الطبيعة وحضورها الشكلي لم يكن يلمح بعلاقة ما معها . وانفصالها عن الطبيعة كانت تؤكده بالإضافة إلى ذلك الألوان اللماعة المستعملة التي كانت غالبا ما تطلى بها . وحتى حين يتخذ النحات الحديث من النماذج الطبيعية هدفا له تبقى الأشياء المميزة للعصر وتقنياته الصناعية جلية وواضحة ، فالنحاتة الانكليزية (بربارا) مثلا ، وهي أقدم عهدا من النحاتين المذكورين آنفا ذهبت إلى الأشكال التي ينسجها البحر لاحظ الشكل رقم (١٩) ولونت الأجزاء التي تلمح بحضور (الموجة) لكن أشكالها ظلت التقنيات الصناعية تتجلى فيها والإثارة واضحة .

لم يعد الجمال التقليدي هدف النحات بل أصبحت الإثارة والاستفزاز والتشويق هو الهدف النهائي للنحت المعاصر . ولم يعد استثمار خصائص البرونز الحسية واللونية على وجه الخصوص وتوظيفها جماليا في النحت مثار اهتمام النحات الحديث بل سعى لاستثمار خصائص مواد أخرى كالمعدن أو اللدائن . وتجاربه المتواصلة مع المواد الجديدة وتلوينها كي تنتصب بعضها بمثابة إيقونات تزينيه جعلته قادرا على أن يكتشف معاييرا جديدةً في إيصال خطابه الجمالي المعاصر . وباطراد منذ خمسينيات القرن الماضي استفاد النحاتون كثيرا من حقيقة إن الأصباغ الكيميائية بإمكانها أن تنتج غطاءً أو كساءً واسعا من الألوان حيث أصبحت الأكسدة الكيميائية لسطوح التماثيل اقل تطابقا مع الأكسدة في الأعمال الكلاسيكية وأكثر قربا إلى فكرة التلوين الطبيعي ، فبدلا من الأسود المعتم ، والجوزي والأزرق المخضر وهي الصفات المميزة للنحت الكلاسيكي والنحت الكلاسيكي الجديد . فأن الأسلوب الحيوي الجديد استعمل الأكسدة الكيميائية تقريبا مثل التلوين أو الطلاء كالدهان . كما فعل النحات الأمريكي (ثيودور روزسك و النحات ابرام لاسو ، awAbram

Lass، Theodore Roszak) [٢٥] من الانهاءات الفنية الداكنة إلى الطلاءات المتنوعة الألوان كالرصاصية والبرتقالية وغيرها ، فالتلوين كبعد تعبيري يُظهر الآن الاطمئنان والشعور النفسي المريح أكثر بكثير من نصف قرن مضى .....

لكن النحات الانكليزي (ادواردو باولوتسي) الذي سبك تماثيله المجمعة والمصنعة من مواد مختلفة – سبكها - بالمعدن أو البرونز - وسبغ عليها طلاءا موحدا أحيانا ومتعددا أحيانا أخرى كما في الشكل رقم (٢٠، ٢١) ، يشرح النحات للناقد (ريجارد هاملتون) في عام ١٩٦٥ اهتمامه بالعلاقة بين الرسم والنحت يقول : " اعتقد إن النحت الحديث الأفضل نوعية هو النحت الذي يقترب إلى النقطة التي لا تستطيع فيها التميز بين الرسم والنحت ويتجاوزها إلى أن تصل إلى طريقة أصيلة خارج فكرة النحت الملون ، وهو الهدف الذي اسعي إليه " .[٢٦]

لكن قد يكون القبح " منسجما مع فكرة السمو " كما قال هربرت ريد " لكني لا اعني قطعا إن القبح بحد ذاته فكرة سامية " [٢٧].

وهذا ما نلاحظه في أعمال (باولوتسي) الأنفة الذكر لما تثير فينا من تجربة جمالية جديدة مرتبطة بالقبح إلى حدٍ ما .

وقد لونت (لويس نيفلسون) أعمالها التجميعية الخشبية ذات الارتباط العشوائي ولم تتركها بألوانها الطبيعية المأخوذة من المخلفات الخشبية المهملة للدور والبنايات (كالكراسي والمناضد التالفة) بل تدخلت لتطلي سطوح منجزها النهائي

---

[25] . Jack Burnham . Beyond Modern Sculpture . The effect of science and technology on the sculpture of the century . Allen Lane the penguin press London 1968 . p 162 .

[26] . Richard Hamilton . ' Interview with Eduardo Paolozzi ' .Arts Yearbook,8 . 1965.(Reprinted in Eduardo Paoluzzi, Sculpture, Drawing, Collages and Graphics, Art Council Exhibition , 1976-77 . p 37 .

[٢٧] . ريد ، هربرت . النحت الحديث .ترجمة فخري خليل. مراجعة جبرا ابراهيم جبرا. دار المامون للترجمة والنشر. بغداد ١٩٩٤ص ٢٣٦.

باللون الأسود أو الأبيض ، ثم جربت مع اللون الذهبي وهي معمولة بأسلوب رمزي قد يصور بشكل ما حياتها الشخصية للسنوات العصيبة التي مرت بها [٢٨] . إلا أنها على كل حال تترك فينا تأثيرا وجدانيا حياديا إلى حدٍ ما من حيث البناء اللوني . الشكل (٢٢) .

أما مضغوطات (سيزار) فهي تحيلنا إلى الاستعاضة عن التأمل إلى الافتتان وكذلك فعل النحات (تشامبرلن) الأشكال رقم (٢٣ - ٢٤) فالسطوح المعدنية في منحوتاته (المستعملة من حطام السيارات ونفاياتها) تبقى محتفظة بألوانها الأصلية بعد عملية الضغط التي تجري عليها وكأن (تشامبرلن) يسعى لإيجاد حل ملائم للشكل الذي أمسى على حافة أن يكون غير ذي اتصال بالموضوع ، ذلك كي يتمكن من تركه الأسلوب التعبيري التجريدي إلى أسلوب شكلي ثلاثي الأبعاد .. فالتأمل والمتعة التي كنا نلجأ إليها في مشاهداتنا الأعمال الأقدم عهدا أحالتنا إلى الإثارة والافتتان الذي تحدثه فينا الواقعية الجديدة ، واقعية (ليشمبرغ) ، واقعية ما بعد الدادائية الأمريكية مع بعض التأثيرات الجمالية التي تخلقها الألوان الأصلية للأجزاء جاهزة الصنع لتصدم المشاهد دون أن تخلق لديه أي عاطفة جمالية .

فالألوان التي يثيرها فينا (دوان هانسون) في أعماله هي وسيلة مختلفة لتجسيد تأثيرها فينا ، فأسلوبه عبارة عن ترجمة التفاصيل الفوتوغرافية نحو تكثيف لبعض العناصر في الشخصية الممثلة وبهذا فهو يجعل أعماله تعلق بأذهان المشاهدين أكثر من نماذجها الأصلية ، فهو بالرغم من استعماله القولبة على الجسم الإنساني إلا إن الشخص الممثل يبدو حيا يتنفس باستعمال الألوان في رسم أجزاء الجسم بدقة متناهية وجهد مرهف ليعطي إحساسا اقرب إلى الذهول والصدمة من

---

[28] . Edward Lucie –Smith . Sculpture since 1945 . Phaidon press Limited 1987 .p 53 .

حيث قربها وشبهها بالحياة الواقعية . انظر الشكل (٢٥) . وهي بالنتيجة رؤية شخصية تم التعبير عنها بواسطة تحويرات مقصودة لما يراه الناظر في الواقع ، أو ما يطلق عليها (بالواقعية الجديدة New Realism) وهي " إعادة إنتاج الواقع بدقة أكثر مما بوسع العين التقاطه "[٢٩] والقصد منها لفت الأنظار للمتغيرات اليومية أو كما أطلق عليه فلسفيا ردم ألهوه بين الفن والناس أو الفن والمجتمع .

واتخذ (دونالد جود) أشكالا أشبه بالصناديق ليعبر عن بنية أو صورة ظاهره طبيعية سيكولوجية بتكرار هذه الصناديق والتلاعب بألوانها البراقة للإثارة ؛ لتثبيت وجهة نظر جديدة تعني بالناحية الجمالية ، فالجمال عنده هو الرفض لكل أشكال التشبيه والتصوير ، والانفصال عن كل شيء باستثناء الاهتمام بالجوانب الشكلية واللونية الاختزالية . الشكل رقم (٢٦) .

ولم يعطي استعمال اللون في ألأعمال النحتيه تطورا ابعد مدى حتى إلى فترة طويلة بعد الحرب العالمية الثانية وحتى خلال العقد السادس من القرن الماضي لم نشاهد إلا استمرارا للاتجاه الذي كان فيه الرسم والنحت يتحركان بشكل لا يلغي أو ينسخ إحداهما الآخر وهما يتبادلان خصوصيتهما المنفردة الخاصة – أي ليس هناك بعد تداخلا فيما بينهما .

[٢٩] . ادورد لوسي سميث . الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثابية . ترجمة فخري خليل . مراجعة جبرا ابراهيم جبرا . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٩٥ . ص٢٢٨ .

نتائج البحث

١ .مما تقدم تبين لنا أن ألوان الأشياء عادةً ما تتغير في العالم الواقعي من خلال التأثيرات الخاصة بالضوء والجو وعوامل التعرية الأخرى . وان إدراك اللون يشكل جانبا من سلوك الإنسان وهو يثير استجابات انفعالية خاصة كالإحساس بالسرور ونقيضه . وحتى الألوان المتأثرة بأسباب التعرية الباقية على سطوح التماثيل القديمة قد تثير في نفوسنا مثل تلك الانفعالات والاستجابات . وقد ظهر لنا إن ألألوان في الأعمال النحتية عادةً ما تضاعف فعالية التأثير .

٢ . فالعراقيون القدامى لونوا تماثيلهم بتعبيرية عالية ظهرت على سطوح تماثيل الآلهات الأم وتميزت بمسحة من الحرية والخيال لا تشير إلى الموضوع المصور إنما تلمح إليه تلميحا ، مستندة إلى التفاعل الذي يفصح عن خطاب جمالي أصيل على وفق الوجدان والرؤية الذاتية .

٣ .بينما أدى تلوين الأعمال النحتية المصرية حلاً بين جمال التعبير وقوته ، بين مسرة الحواس والحيوية الروحية . حيث لم تكن قيم التعبير نسخا للواقع في تماثيل الدولة القديمة بل ارتباطا بمفاهيم وشعائر دينية . في حين كانت حرية الفنان في تلوين التماثيل في الدولة الوسطى للتعبير عن فلسفة العصر وتقيده بتسجيل الانطباعات المرئية ، وهي في النتيجة إفراغا للانفعالات الداخلية للفنان وترجيحا للخطاب الذاتي .

٤ . أما الإغريق فقد لونوا تماثيلهم لزيادة التعبير في إظهار التفاصيل والتعبيرات المرتسمة على أجسام الآلهة والأبطال ، وكان تلوينهم لإبراز الأشكال بصورة أدق وأفضل . وقد استخدموا الألوان الفاتحة في تلوين أجساد النساء والغامقة لتلوين

الرجال ،وكان الخطاب وصفيا يميل الى الواقعية التصويرية . بينما تلوين الحيوانات لم يكن مشابهاً للطبيعة .

٥ . واتصف التوصيل في الخطاب الجمالي في النحت الحديث بالإثارة العاطفية والانفعالات الحادة لتقديم حالات درامية تعبر عن مشاعر خاصة في زمن التصنيع ، بينما التلوين في النحت الحديث الأقدم عهدا كان ينحو باتجاه التأمل والمتعة والتعبير عن الإحساس الجمالي الطبيعي وهو مدروس بعناية وأكثر عقلانية ، بينما لم تؤثر الطبيعة في استلهام الألوان والتعبير عنها في النحت الأحدث بفضل التأثير العظيم للتكنولوجيا ،حيث أصبحت الألوان تلقائية ولم يبالِ النحات بخصوص ملائمة اللون للسطوح والأشكال المحددة .

ومما تقدم يمكننا أن نستنتج أن فنان العصور الماضية قد استعمل السلوك في الأداء البصري للتلوين على نحو حدسي ، بينما الفنان المعاصر استخدمها في تأثيرات الخداع البصري ، وامتد بالإمكانيات التعبيرية من اجل أن يخلق إيهاما بالكتلة والفضاء وتكوين تأثيرات بصرية خاصة بالضوء والحركة والتناغم والانسجام بعد أن استفاد من نتائج البحوث والتجارب العلمية كي يتم توصيل المحسوس كموضوع جمالي .

المصادر باللغة العربية

١ . ادور لوسي سميث .الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٥ .

٢ . الشاوي ، ناصر عبد الواحد . تاريخ الفن الإغريقي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ٢٠٠١ .

٣ . الصالح ، قاسم حسين . سيكولوجية إدراك اللون ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٢ .

٤ . بارو ، اندريا . سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ١٩٧٩ .

٥ . ريد ، هربرت . النحت الحديث ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٩٤ .

٦ . زهير صاحب . الفنون الفرعونية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ٢٠٠٥ .

٧ . شاكر عبد الحميد . التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ٢٠٠١ .

٨ . فارس متري طاهر . الضوء واللون ، بحث علمي وجمالي ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٩ .

٩ . لويد ، ستين . فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ١٩٨٨ .

١٠ . مورتكارت ، انطون. الفن في العراق القديم ، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب البغدادية ، بغداد ١٩٧٩ .

المصادر باللغة الاجنبية

1 . Anna Maria , Donadoni Roveri , Enrica Leospo, Alessandro Roccati . Splendori Dell'Antico Egitto. Istituto Geografico De Agostini . Italia . Novara 1985 .

2 . Bater , Walter. The Renaissance . Studies in Art and Poetry . University of California Press . London1980 .

3 . Edward Lucie –Smith . Sculpture since 1945 . Phaidon press Limited 1987 .

4 . Gisela M . A . Richter . The Sculpture and Sculptors of the Greeks . Newhaven and London . Yale University press.

5 . Hayward Gallery . Pioneers of Modern Sculpture , London 1975 .

6 . Jack Burnham . Beyond Modern Sculpture . The effect of science and technology on the sculpture of the century . Allen Lane the penguin press London 1968 .

7 . J . D . Beazley and Bernardo Ashmole . Greek Sculpture and painting To the end of the Hellenistic Period .Cambridge at the University press 1966 .

8 . Paolo Enrico Arias . Scultura Greca . Silvana Editoriale d'Arte –Milano . Italy 1969 .

الاشكال

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

الشكل رقم (٣)

الشكل رقم (٤)

الشكل رقم (٥)

الشكل رقم (٦)

الشكل رقم (٧)

الشكل رقم (٨)

الشكل رقم (٩)

الشكل رقم (١٠) >

الشكل رقم (١١) <

الشكل رقم (١٢)

الشكل رقم (١٣)

الشكل رقم (١٤)

الشكل رقم (١٥)

الشكل رقم (١٦)

الشكل رقم (١٧)

الشكل رقم (١٨)

الشكل رقم (١٩)

الشكل رقم (٢٠)

الشكل رقم (٢١)

الشكل رقم (٢٢)

الشكل رقم (٢٣)

الشكل رقم (٢٤)

الشكل رقم (٢٥)

الشكل رقم (٢٦)