مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد

رئيس التحرير .....
أ.م.د محمد الكناني
سكرتير التحرير.....
أ.د. بلاسم محمد جسام
مدير التحرير .....
أ.م د. جواد الزيدي
المستشار الفني .....
أ.د. عبد الرضا بهية

هيأة التحرير .....
أ.د. يوسف رشيد جبر
أ.م.د. صالح الصحن
أ.م. مهيمن ابراهيم الجزراوي

الهيأة الاستشارية

١-	prof.Onno scholar	هولندا	٦-	أ.د. عقيل مهدي يوسف	العراق
٢-	أ.د. لمياء قاسم	مصر	٧-	أ.د. صباح مهدي الموسوي	العراق
٣-	أ.د. أم الزين بن شيخة المسكيني	تونس	٨-	أ.د. ماجد نافع الكناني	العراق
٤-	البروفيسور مصطفى اسد الله	ايران	٩-	أ.د. انتصار رسمي موسى	العراق
٥-	أ.م.د. فتحي عبدالوهاب	مصر			

إدارة المجلة .....
مبرمج. يوسف مشتاق لطيف

Jornal of The College of FineArts
University of Baghdad
Issn ١٨١٩ – ٥٢٢٩
al.academy@yahoo.com

Al-Academy
رقم الايداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
٣. يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي واللغوي.
٤. أن لايزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A٤).
٥. حجم الخط (١٤) ونوع الخط Times New Roman .
٦. يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر.
٧. توضع الهوامش و الصور التوضيحية و الجداول في آخر البحث.
٨. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود ٢٥٠ كلمة.
٩. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
١٠. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
١١. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لإعتبارات فنية.
١٢. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٣. يتم تقديم نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
١٤. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
١٥. تكون اجور النشر كما يأتي:

أستاذ ١٠٠,٠٠٠ ، أستاذ مساعد ٧٥,٠٠٠ ، مدرس فما دون ٥٠,٠٠٠.

١٦. يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث التشكيلي

• فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)	مرتضى عبود شهاب	٥
• الكفاءة التواصلية في فن تشكيل مابعد الحداثة	جنان محمد أحمد	٢١
• المضامين الفكرية في الاعمال الفنية التشكيلية الواقعية لوحات الفنان الايراني أيمن المالكي (دراسة تحليلية)	عصام ناظم صالح	٣٩
• أثر الموروث في النحت الخزفي للخزافة الأمريكية باولا رايس	نضال عبد الخالق عبد الله	٦٠

بحوث التصميم

• آليات الفعل الابداعي في التصميم الطباعي	حكمت رشيد فخري	٨٠
• تقويم مفردات منهج مادة أسس التصميم من وجهة نظر مدرسيها	نضال كاظم مطر	١٠٢
• الاستعارة الشكلية الدلالية في تصميم الاعلان المطبوع	إيمان طه ياسين	١٢٣
• الوضوح والمقروئية	أدور عزيز الاشقر	١٤٢

للنصوص الكتابية في تصاميم الاعلانات التجارية	وسحر علي سرحان	

بحوث السينما والتلفزيون

• الخطاب البصري الجمالي والمنظومة السمعية في العرض المسرحي	طالب عبد الحسين فرحان	١٥٥
• الخطاب البصري في التلفزيون	صالح الصحن	١٧٢
• جماليات التجريب في الافلام التلفزيونية القصيرة	عبد الباسط محمد علي مهدي	١٨٨

بحوث المسرح

• ميديا يوربيدس بين النص والعرض المسرحي المعاصر	عادل كريم سالم	٢٠٦

بحوث التربية الفنية

• تصميم وحدة نمطية في ضوء نظريات التعلم المعرفي وأثرها في تحصيل طلبة قسم التربية الفنية ودافعيتهم في تعلم مادة علم الجمال	رعد عزيز عبد الله	٢٢١

فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)

مرتضى عبود شهاب

ملخص البحث

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية . فقــد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح الشخصية للفرد ، وعـد إنطباعـا يمثـل أهميـة وعظمـة الشخصـية دون الأهتمام بتسجيل الملامح والسمات الفردية ، وفـي كل الأحوال (فالبورتريت) كان يعمل لأجل الإحتفاء بالشخصية ، تمجيدا وتعظيما لدوره البطولي أو لسمعته أو مكانته الإجتماعية.

لكننا إذا أردنا أن نعد نحت الوجوه البشرية أحد الأصناف الفنية في النحت أصبح لزاما علينـا أن ننطلـق من المقولة التي تؤكد "إن شرط الفن أن يتحرر من هَمْ إستعادة الأشكال كما هي في العالم الخـارجي" ومـن هنـا نبدأ بالتسائل الذي يعد مشكلة لبحثنا: هل (البورتريت) فن أم تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وأذا كان كذلك فهل هو تصوير حقيقي للشكل البشري، أم هو قطعة فنية يجسد فيها الفنان إبداعه وتخيلاته للشكل المراد تصويره ؟ ما هي الفروقات بين (البورتريت) الذي يحمل صفة الفن وبين دون ذلك؟

ABSTRACT

It has mixed views on the concept or the role (Portrait) carving human faces across historical periods. The counting and historical document recording profiles for individual, promised impression represents promised impression represents the importance and greatness of personal without attention logs features and individual features, and in all cases the (portrait) was working for celebrated personality, glorifying and out of respect for his role heroic or reputation or social status.

But if we intend carving human faces one varieties of art in sculpture became necessary for us to proceed from the statement which affirms "The requirement of art to be liberated from their recovery forms as they are in the outside world" and here we begin to wonder which is the problem of our research: Is (Portrait) art or documentary record of the character ? And if so , is it a true portrayal of the human form, or is it a piece of art embodies the artist's creativity and his imagination of the form to be filmed? What are the differences between (Portrait), which is creation or art , and the craft one? These questions were motivated by my interest to search for the origin of the sort of the sculpture and trace its roots to learn how to embody the sculptor the people's faces through the ages of civilization, and find out whether this type of sculpture belongs to art and creativity, or not ?

فن نحت الوجوه البشرية (البورتريت)

لقد تباينت وجهات النظر حول مفهوم أو دور (البورتريت) نحت الوجوه البشرية عبر الفترات التاريخية . فقد عد وثيقة تاريخية تسجل الملامح الشخصية للفرد ، وعد إنطباعا يمثل أهمية وعظمة الشخصية دون الأهتمام بتسجيل الملامح والسمات الفردية ، وفي كل الأحوال (فالبورتريت) كان يعمل لأجل الإحتفاء بالشخصية ، تمجيدا وتعظيما لدوره البطولي أو لسمعته أو مكانته الإجتماعية.

لكننا إذا أردنا أن نعد نحت الوجوه البشرية أحد الأصناف الفنية في النحت أصبح لزاما علينا أن ننطلق من المقولة التي تؤكد " إن شرط الفن أن يتحرر من هَمْ إستعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي "[١] ومن هنا نبدأ بالتسائل الذي يعد مشكلة لبحثنا : هل (البورتريت) فن أم تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وأذا كان كذلك فهل هو تصوير حقيقي للشكل البشري ، أم هو قطعة فنية يجسد فيها الفنان إبداعه وتخيلاته للشكل المراد تصويره ؟ ما هي الفروقات بين (البورتريت) الذي يحمل صفة الفن وبين دون ذلك ؟

هذه الاسئلة كانت الباعث على إهتمامي بالبحث عن أصل هذا اللون من النحت وتتبع جذوره بهدف التعرف على كيفية تجسيد النحات وجوه الأشخاص عبر العصور الحضارية ، ومعرفة اذا ما كان هذا الصنف من النحت ينتمي الى الفن والإبداع الذي يعني الخروج عن الاعراف والقواعد السائدة والبحث عن الجدة والاصالة وخلق مقاييس جمالية جديده . أم هو غير ذلك ؟

إن (البورتريت) اليوم وإن كان يعود في شكله الى (البورتريت) الكلاسيكي الروماني و(البورتريت) الذي بزغ في عصر النهضة لكنه يختلف عنهما كثيرا في طبيعة الحرية المنبثقة من الفردية الشخصية للفنان .

فالمعالجات الشكلية للنحاتين الرومانتيكيين خصوصا النحات (رودان)، الذي طور كثيرا معالجات السطوح التي أتى بها النحات (كابرو) ، والاثنان (كابرو و رودان) إنتبها بدورهما الى العلاقات الضوئية التي تحدث على سطوح التماثيل المرمرية للنحات (مايكل انجلو) حين كان يترك سطوح بعض أعماله النحتية غير كاملة الإنجاز ، بحيث تتراقص الأضواء الساقطة على السطوح التي تركت أزاميل النحات آثارها عليها . هذه الملاحظات التي جاء بها النحاتون الرومانتيكيون نهاية القرن التاسع عشر أتت باللبنات الأولي التي ستغير المسار النمطي للبناء الشكلي المعهود (للرأس) وستفعل دورالذات والحرية والإنفعال .

فالرأس منذ القدم كان يعني ليس فقط العقل أو الذهن الذي هو مركز القوه ، لكنه يعني أيضا مركز الروح . والوجه ليس فقط مركز الشخصية أو الهوية والصفات الفردية ، لكنه أيضا الوسيلة الأولى للتعبير الإنساني والإنطباعات الحسية . مثل هذا الوصف للرأس أصبح المحك الحقيقي والتحدي الفعلي لإمكانات النحات التجسيدية ومؤشر قدراته الإبداعية منذ الحضارات القديمة.

البورتريت في الحضارات – الفرعونية والاغريقية التروسكانية والرومانية –

لقد عُرف نحت الوجوه او التماثيل الشخصية (البورتريت) على إمتداد التاريخ ، فالمصريون القدماء عملوا مشابهات لملوكهم وللموظفين الحكوميين ، وللكهنة ولسيدات البلاط ، وكان (البورتريت) عندهم ملاذا سحريا للروح بعد موت الجسد[٢] . عملوا هياكل هائلة من الحجر القاسي تحتوي على وجوه لرموز تذكارية خالدة بتجسيدات مثالية، إنظر الاشكال (١ ، ٢) ، وبجانب ذلك كان هناك أعمال (بورتريت) أكثر طبيعية لكنه أوطيء فنيا وأقل إسلوبية كالتماثيل الشخصية للفلاحين والعبيد[٣] .

وكان الاغريق قد عرفوا (البورتريت) الذي يصور الشباب المنتصر ويضفي على هيئته صورة الإلـه وكـان يعطى لمسات فوق بشرية الشكل رقم (٣) ، بينما تمثـال القائـد العسـكري والفيلسـوف أو الشـاعر كـان يصـاغ كتمثال كاهن مقدس .

لم يذهب الإغريق وراء التفاصيل الصـغيرة (للبورتريـت) بـل سـعوا لإظهـار صـورة تُطبـقْ فيهـا الفكـرة مجسدة في شكل إنسان ، فالإغريق لم يجربوا بإنجاز أعمالهم البورتريتية على الإخلاص للطبيعة في محاكاة ملامـح الوجه وأساريره ، وعدوها دليلا على المزاج أو الصفات الداخلية للاشخاص المتجليـة خارجيـا وهـو مـا رفضـه فـن النحت الإغريقي* . لكن منذ النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد بدأ النحات يدخل التعبيرعن الإنفعال في وجوه التماثيل الإغريقية ، وهناك أمثلة واضحة تؤكد ذلـك خصوصـا في المنـاطق التـي كانـت بعيـدة عـن تـأثير مثـاليـة (فيدياس)[٤]، هذا فضلا عن أن تصوير الوجوه الإنسـانية كتعبـيرعن السـايكولوجية أو الإنفعاليـة ظهـرت بشكل متأخر الى بداية القرن الرابع ق . م وذلك مع تعميق طبيعة الإنسان التي ولدت مـع فلسـفة (سـقراط) والسفسطائيين ومع التفسير السايكولوجي للشخصية . وعليه فالباحثين والمهتمين بالفن الإغريقي لا يتفقون على وجود هذا النوع من الفن خلال القرن الخامس ق . م .

ومن بين الأمثلة على البورتريت الإغريقي حسب ملامح الوجـه وسـماته نلاحظهـا في الشـكل رقـم (٤) المسمى (أوميرو Omero) بلحية وبعيون مغلقة يعود بإسلوبه الى الفن القديم الى الكلاسيكية الأولى بـالعيون المسدودة**، ويمكن أن يؤرخه إسلوب نحته الى الاعوام ٤٥٠ - ٤٦٠ ق . م . إلا أن البورتريت الحقيقي أو الصـادق الذي يتطابق مع الشخصية هو بورتريت الفيلسوف (إفلاطون) الذي أنجز بعد موتـه، مـؤرخ في عـام ٣٤٨ ق. م.[٥] الشكل رقم (٥)

المصريون أعدوا الجسد إقامة مؤقته للروح ، والروح هي الحقيقة الواقعية الوحيدة ، وحاولوا بفـنهم أن يحتفظوا بها محصورة في مظاهر الجسد[٦]، لأن العقيدة الفرعونية تقول إن الإنسان لايمكن أن يبعث في الآخرة إلا بعد أن تعود الروح الى الجسد لذلك كان للتمثال مهمة أساسـية وهـي تمكـين الـروح مـن التعـرف عـلى ملامـح الشخص المتوفي فلا تخطئه في الدار الآخرة، وعند صناعة التابوت يجب أن يكون قريب جدا في الشبه مـن المتـوفي حتى لا تخطيء الروح عند العودة إلى الجسد المحنط بداخله . ولهذا كان النحـات المصـري يبـدي إهتمامـا بالغـا بتماثيل الملوك بحيث يظهر الوجه والملامح بأكمل صورة و بشكلها المثالي لأنه من خلالها تستطيع الروح التعرف على صاحبها[٧]، وهو السبب الذي جعل النحات المصري لا يبدي إهتماما بباقي تفاصيل الجسم التشريحية.

بينما الإغريق الذين كان الجسد عندهم هو الحقيقة الواقعية الوحيدة ، والروح ليست أكـثر مـن لحظـة عابرة ، أو شيء زائل فلم يحاولوا إنتاج تشابه سريع الزوال ، لكن عملوا على تمثيـل تطـابق أبـدي ، سرمـدي . لأن "النحت الذي يغرف من معين مضمون الروح الموضوعي لا يجوز له أن يتخذ مواضيع له سوى ما يعبر عن نفسه أتم تعبير في الجسماني الخارجي"[٨]. فالاغريق أعطوا للجسد شكلا مثاليا . بينما المصريون أعطوا الروح هذه الصـفة وعزفوا عن تمثيل الجسد بالكيفية المثالية.

وأول ما يسترعي الإنتباه عندما نكون أمام عمل من أعمال النحت المصري هو غياب الحرية الخلاقة رغم جودة التقنية كما يقول هيجل " فهم يتعاطون عملا ميكانيكيا صرفا مجردا لا يعبر عن فردية الفنان وقوة إبداعه بل يستنسخ النحات النماذج طبقا لقواعد مفروضة من الخارج ، والوجـوه غارقـة في حالـة مـن الهـدوء الغـامض والتأمل العميق . وبالمقابل فإن النحت الإغريقي يكمن منبعها في خيال حـر ويحقـق في فرديـة إبداعاتـه تصـوره

المثالي الخاص به وكماله الكلاسيكي "[٩] . لكن هذا لا يعني الإطلاق ففي بعض الفترات التاريخية من نحت (وجوه الملوك الفراعنة) كانت تماثيلهم تُجسد ببساطة شديدة وبهيئات تقترب جدا الى الطبيعة الحقيقية للشخص . ففي عهد (إخناتون) تحرر الفنان من قيود الملامح اللإلوهية المثالية الصارمة وصور الملك بحرية كبيرة وأبدع إسلوبا فرديا حرا إقترب من خلاله إلى الطبيعة إنظر الشكل رقم (٦)[١٠] . إضافة إلى أن بعض الملوك كان يُمثَل بعدة نسخ بورتريتية بعضها طبيعي وباسلوب نسميه اليوم (الإسلوب الواقعي) وبعضه مثالي الصنعة تقليدي الإتجاه .

أما الإتروسكان فقد نحتوا وجوه بملامح شخصية فردية وبدون إفراط بالتأنق ، صوروا الطبيعة بكل تفاصيلها وغرابتها وشواذها ، لذلك نرى الكثير من الوجوه مشوهه ، رجال سمان غلاظ وصلعان ، و رؤوس لنساء وأطفال مليئة بالمميزات الفردية الخصوصية كما لو كانت سيرة توثيقية للشخص ، التي دقة التفاصيل فيها تبدو كما لو أنها أخذت عن (أقنعة) ، ففي تلك الفترة كانت تؤخذ هذه الأقنعة على وجوه الأشخاص المتوفين ، فعندما يموت الرجل يطرحونه على الأرض ، ويغطى وجهه فورا وبدون تأخير بقناع شمعي* وهذا القالب الشمعي المأخوذ يجهز لعمل (البورتريت) أو (التصوير النحتي)؛ بمعنى تصوير ملامح الشخص من خلال تفاصيل القناع المأخوذ ، ويبقى قالب الصب محفوظ في مخزن ، وعند تضرر القناع ممكن إستبداله كلما تطلب الأمر ذلك ، وللحفاظ على القالب الشمعي من الضياع والتشويه بات من الضروري عمل نسخة برونزية عنه وكانت تقنيات صب البرونز في ذلك الحين مستكملة لشروطها الحرفية منذ الإغريق . وبهذا الخصوص نتذكر المصريين الذين عملوا مثل هذه القوالب عن الشكل الحي منذ أكثر من ألف سنة قبل التروسكان ، وهناك سلسلة كبيرة من النماذج بمادة الجبس مأخوذة عن الاقنعة في مشغل النحات (توتموس) من العمارنة خلال ١٣٧٠ ق م)[١١]. لكن القوالب المأخوذة على وجوه الأشخاص الأحياء هي واحدة أيضا من جذور فن (البورتريت) الروماني ربما وصلت لهم أيضا عن طريق المصريين – ففي كل البيوت الإرستقراطية أو بيوت الطبقات العليا الرومانية قاعات إستقبال أو ما تسمى بالقاعة المركزية ، هذه القاعات تحتوي على مجموعة من التماثيل الشخصية العائلية للأسلاف أو الجدود وهي عبارة عن متحف لأقنعة مصبوبة من الشمع ، هذه التماثيل العائلية الشمعية محفوظة بخزانات ذات رفوف تفتح في أيام الأعياد أو عندما يموت رب العائلة[١٢] ، وتستعمل النسخة عن القناع أو (القالب) في الموكب الجنائزي ويكون محمولا أمام النعش أو التابوت مسبوقا بحشد من الراقصين والممثلين الذين يرتدون أقنعة الجدود أو الأسلاف ويقومون بحركات جسدية صامته حتى يصلون إلى الساحة العامة التي فيها الممثل عن الرجل المتوفي الذي يلبس قناعه الشمعي يلقي خطبة جنائزية تكون كما لو أنها عدت من قبل المتوفي نفسه ، ولا يلبس الممثلون أقنعة الموت الأصلية بل نسخ عنها وهي مطعمة بعيون أشبه بالطبيعية والفم والأنف مثقوبان بتجاويف تكاد تكون حقيقية وهي ملونة وبشعر طبيعي أيضا ويجعلونها بأبهى زينة وحلية خلال طقوسهم ومراسيمهم الجنائزية[١٣].

فالقناع بالنسبة للرومان كان يمثل رأس الرجل وهو الأهم في المنحوتات الرومانية وبلغ في الأسلوب الواقعي أو الطبيعي الذروة بينما بقية الجسم كان يشكل وفقا لأسلوب القرن الرابع بدون عناية تذكر وبتسطيح واضح . وفي هذه الحالة فأن الرؤوس البشرية في المنحوتات الرومانية كانت محاكية للوجوه الشخصية الطبيعية وتنم عن بعد فراسي لأسارير الوجه من خلال النتوءات والدمل إنظر الأشكال (٧ ، ٨) ، ولهذا فهي تُعد من معاني حفظ الأسلاف أحياء في الذاكرة[١٤]، وهي بنفس الوقت تمتلك مسحة بسيطة من الحرية نجدها واضحة في طلاقة إزميل النحات . بينما الأغريق كانوا يعاملون الوجه بفقر واضح في التفاصيل في حين أجساد هذه التماثيل

فيها مقدار وافر من التفاصيل الدقيقة ، وعلى هذا فأن التماثيل الرومانية الفـــاقدة رؤوسها لحادث ما تبدو أنها فـــــاقدة فنيتها ، في حين إن التماثيل الإغريقية الأكثر جمالا هي تلك التي ظلت بدون رؤوس أي أجساد أو (جذوع torso).

إن النحات (لايسيستراتوس Lysistratus)* هو أول من عمل (البورتريت) الواقعي المحاكي للطبيعة ، وهو المخترع الأول للأقنعة الحية كما أخبرنا (بلليني Pliny) :" إنه الفنان الأول الذي أخذ النسخ الجبسية على الوجه الإنساني ، ولأول مرة يزاول العمل على النموذج الشمعي المأخوذ على الجبس ، وعمل أيضا البورتريت بشبه واقعي دقيق "[١٥] في حين كان نحاتو الإغريق الأقدم عهدا يعملون في مثالية يجعلون بموجبها (البورتريت) أكثر جمالا من وجه الشخص المنحوت.

وبذلك فقد تلاشت قدسية المثالية الكلاسيكية في الفن الهلنستي خلال القرن الثالث قبل الميلاد على إثر التزاوج الفكري الشرقي والإغريقي وإزداد الشبه للشكل الإنساني الواقعي وعاد الإهتمام لظاهر الجسد الآدمي. أنتجت الهلنستية في مصر - الإسكندرية - واقعية قائمة على الإتحاد والتساوق بين الجمال والقبح مجسدين الرجال كبار السن بتجعيدات وجوههم وبدانة أجسادهم وإعتلال صحتهم ، مع كل التفاصيل البغيضة والمثيرة للإشمئزاز الفاقدة للجمال والفتنة . تهبط فيها القيمة الى حد المحاكاة الساخرة الكاريكاتيرية ممثلين فيها الفقر والشيخوخة بصفاتها وسماتها المميزة[١٦].

البورتريت في العصور الوسطى وعصر النهضة

ورثت العصور الوسطى (البورتريت الحقيقي أو الصادق) من الرومان ، بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية ونشوء القسطنطينية على يد الإمبراطور (قسطنطين) الذي تبدو ملامحه الشخصية ممثلة بشكل صادق وحقيقي في الشكل (٩) ، فضلا عن هيئته كإمبراطور مجسدة على التمثال الذي كان خلال هذه الفترة إعلان عن فكرة الإمبراطورية . فالرأس خلال العصور الوسطى كان رمزا ليس فقط للعقل أو الذهن والفكر ، لكنه أيضا مكان الروح عندهم ومركز القوة ، وهو مفهوم متوارث من الفن القديم ، والوجه مصمم لينقل هوية الشخص الفردية من خلال تعبيرات الوجه وأساريره .

إستمر هذا التقليد المتوارث الذي نشاهده أيضا في تمثال (رأس إمرأة مع لفافة Portrait bust of a women with screw) شكل رقم (١٠) خلال الفترة البيزنطية المتقدمة . لكنه بدأ يضمحل بالتدريج ويزول بسبب المعتقدات الدينية المسيحية بعدم الإهتمام بمادية العالم والزهد بالحياة الدنيوية ، وتوقعات ما بعد الموت خصوصا المعتقدات (البيزنطية) الشرقية التي رأت في النحت مثالا للوثنية ، لذلك لم يعد الشبه في نحت الوجوه في العصور المسيحية المبكرة يعتمد تماما على الصفات والخصائص الشخصية ، بل نقشت كتابات على الجزء السفلي من التمثال تصفه ، مع بعض علامات أخرى ممكن أن تعرفنا على الهوية الشخصية للتمثال، هذه العلامات والإشارات التي يملكها الشخص عادةً ما تكون مشتركة مع مشابهات واسعة أخرى، لذلك فإن سبب تمثيل الرؤوس البشرية في هذه الفترة كانت أبعد من فكرة المشابهه المادية للشخص أو إستذكار الشبه الجسدي للفرد بل أصبحت تشتمل على صورتسطحت أشكالها وأمست الوجوه حزينة بعيدة عن التجسيم .

وقد ظهر في هذه الفترة صنف من البورتريت سمي بـ (البورتريت النصفي Bust) الذي يستعمل لحفظ الذخائر الدينية أو رفاة الشخص المتوفي الذي يمثله انظرالشكل (١١) ، إنه شكل لم نجده في الفن الكلاسيكي القديم ، فهو منفصل عن القاعدة أو الحامل المثبت عليه وقابل للنقل أو التحريك من مكان الى آخر.

هذه البورتريتات التي يحفظ في داخلها الذخائر الدينية للعصور الوسطى كانت وضيفيا قريبة الصلة بجرار حفظ رفاة الموتى الكلاسيكية القديمة . شكل رقم (١٢) . الإختلاف الوحيد بين الصورة الدينية وإستخدامه كوعاء لحفظ بقايا الشخص المتوفي هو أنه في الزمن القديم كان يسمح إستخدامه لأي إنسان على إختلاف طبقته ، و كان يسمى (الحق الموتي) . أما في العصور الوسطى فإن هذا الإمتياز كان يمنح فقط للقديسين والمؤمنين البريئين من الخطايا والذنوب بحسب أفكار ذلك الوقت والأشخاص المتميزين والمشهورين أيضا. ومن هذه الناحية فإن بورتريت حفظ الذخائر الدينية ممكن مقارنته بالتمثال الوثني ، لكن الفارق هو أنه كما في الإيقونة البيزنطية التبجيل والتقديس لم يكن يمنح للشكل نفسه للصورة المنحوتة، بل لما كان يمثله ، فالصورة لم تكن هي الشخص المقدس ، لكنها تمثل الشخص المقدس فحسب . وهي لا تعود بالحقيقة الى ذلك الذي تمثله ، بمعنى إنها ليست تمثيلا حقيقيا للشخص المنحوت[١٧].

ومنذ القرن الرابع عشر نهاية القرون الوسطى ينبثق البورتريت مرة أخرى وتعود المميزات الفردية التي نتعرف من خلالها على الهوية الشخصية في التمثال ، لكنه يعود في هذه الفترة كملحقات رمزية لتمثيلات شخصية أو كصور إستذكارية عادةً في المدافن الملكية[١٨]، كما في الشكل رقم (١٣) (التمثال النصفي لماريا دي فرانس . (Bust of Maria de France

وخلال منتصف القرن الخامس عشر يزدهرالبورتريت ويستقل عن التمثال الكامل ويتفرع الى ثلاثة أنماط رئيسية – النصب الفروسية (الفارس والجواد) والتمثال الشخصي النصفي ونحت الميدالية . وكانت التماثيل الشخصية تتساوق مع إعادة إحياء وتمجيد الأحداث العظيمة للشخصية ، وبدأ النحات يظهر التفاصيل الدقيقة لمعالم الوجه بشكل أمين وصادق . ففي فلورنسا كان نحات التماثيل الشخصية يمتلك حق إستخدام (القناع الموتي) بأخذ نسخة عن الشخص المتوفي ثم بعد ذلك ينفذه في مادة الشمع ويعلق بكنيسة المدينة كوجه (X) تعبيرا عن الشكر والعرفان ، أو يعلق في داره الخاصة ليحفظ كذكرى للأسلاف المتوفين، ويستخدم كنموذج تنقل منه التفاصيل المميزة للشخصية[١٩]. وهذا التقليد منحدر كما اسلفنا من الرومان.

التمثال الشخصي لـ (بيرو دي ميديتشي Piero De Medici) الذي أنجزه النحات الإيطالي (مينو دا فيسوله Mino Da Fiessole) من المرمر عام ١٤٥٣م شكل رقم (١٤) فيه شبه حقيقي لوجه الرجل ، لكن التكوين العام للشكل هندسي صلب ، مع ذلك فالانحنائة البسيطة للرأس الى الجانب تُجنب الوجه صلابة الهيئة . إن المقاومة التي يملكها المرمر وصعوبة القطع أملت جزئيا المظهر المتصلب ورسمت هيكل الوجه المتيبس في البورتريتات الاقدم عهدا ، بينما الرؤوس البرونزية تعطي حيوية للهيئة وفيها قدرا كبيرا من الحرية لانها مشكلة من الشمع وبإمكان المادة أن تعمل تشابه وتطابق كبير للمظهر مع سهولة وسرعة التشكيل .

أما التمثال الشخصي النصفي لـ (جوفاني كليني Giovanni Chellini) الفيزيائي الفلورنسي- المؤرخ عام ١٤٥٦ م الشكل رقم (١٥) فإن طيات الجلد والتجاعيد توضح التوثيق الدقيق الممثل من إستعمال القالب القناعي للمتوفي لتحقيق الشبه في التمثال الشخصي . فالنحات أنجز شبها دقيقا لخطوط وقسمات الوجه ولنسيج القماش الثمين الذي يرتديه ، والمنزلة الرفيعة التي كان يشغلها ، ومن المحتمل أن يكون النحات (أنطونيو روسوليني

Antonio Rossolini) قد أنجزه بواسطة لجوءه الى حيلة تقنية تعطي صورة ثلاثية الابعاد دقيقة ومضبوطة للوجه كما يقول (جارلس أفيري Charles Avery) وهو بإستعماله القناع على النموذج الحي ، لأن إستعمال القناع الموتي في زيادة واقعية التماثيل الشخصية أمرغير مرغوب فيه لأنه يجعل التماثيل غير جذابة وتبدو كأنهاغارقة في الموت[٢٠].

لقد لعب البورتريت الواقعي جزءا مهما في أعمال النحات (دوناتللو Donatello) منذ تمثاله المشهور (كاتا ملاتا) ، وكان بورتريت حفظ الذخائر لـ (القديس روسورا Bust of St. Rossore) المنجز عام ١٤٢٤م .الشكل رقم (١٦) أعطى معالجات واقعية جذرية بدلا من المعالجات الرمزية التي كانت تفي بالغرض في العصور الوسطى ، فاذا كان البورتريت النصفي لعصر النهضة مستلهم من بورتريت حفظ الذخائر الدينية الكلاسيكية ، فإن المثال قد تحول مرة أخرى شكلا ومفهوما : شكلا بواسطة خلع أو نزع البورتريت النصفي من قاعدته وربطه بالمكان النصوب به . ومفهوما بواسطة جعله ممثلا عن الحيـــاة الشخصية للمتوفي . كما في مثال (القديس روسورا Bust of St. Rossore) .

أما الوجوه الإنثوية وبورتريتات الأطفال فقد كانت من الموضوعات المفضلة ، فالتمثـال النصفي (المرأة الشابة) الشكل رقم (١٧) المنجز عام ١٤٦٠ م للنحات الإيطالي (ديزيديريو دا سيتينيانو Disederio Da sitinniano). هو صورة الأرستقراطية الواضحة خلال المعالجة المثالية للشكل، فالجبهة الملساء تجعل الوجه بارز، وبفضل الضوء الساقط على السطوح يجعل الليونة مجسدة ومحسوسة . إن الإهتمام بنحوت الأشخاص بهذه الواقعية الدقيقة كانت المفضلة في عصر النهضة بمساعدة المواد الأقل كلفة من المرمر أو البرونز كمادة (التره كوتا) أو الطين المفخور[٢١]. الذي يجد النحات فيها قابيلة تحقيق الشبه أبعد من المرمر .

إن نحت الوجوه في عصر النهضة لم تكن تشريفية أو فخرية ولا لأرواح العائلة كما رأينا في الفترات السابقة ، إضافة الى أنها لم تكن تعرض في المقابر فقط أو في داخل البيوت بل كانت تعرض فوق واجهات المنازل ودور السكن أيضا سواء كان الشخص أو الممثَل حيا أو من االأموات ، فتمثال (بيرو دي ميدتشي) وعائلته كانت موضوعة في قوصرة نصف دائرية فوق المدخل في قصر (بلاتسو ميدتشي في فلورنسا)[٢٢].

إن بورتريت عصر النهضة هو إستنتاج واضح لثقافة العصر التي تتضمن مفهوم النزعة الإنسانية ، فالإثنان البورتريت والنزعة الإنسانية ظهرا في وقت واحد فمصطلح (الطبيعة) للشخصية الإنسانية هو محض إدراك ذاتي وهو مستقل جوهريا عن الروح والجسد . وبنفس الإرتباط البيئي أو المحيط الوثيق للنزعة الإنسانية الفلورنسية والآيديولوجية في الإحساس بإن الإثنين يجسدان مفهوم أو فكرة طبيعة الإنسان كوحدة كاملة .

واستمر البورتريت بنفس النهج حتى نهاية القرن الثامن عشر حيث شهدت الكلاسيكة الجديدة أجمل أشكال البورتريت التي تحمل مميزات ما أفرزته حضارة عصر النهضة كتماثيل النحات (كانوفا) . بينما شهد نحت الوجوه الشخصية تحولات ملحوظة في الفترة الرومانتيكية منتصف القرن التاسع عشر.

البورتريت في الفترة الرومانتيكية والقرن العشرين

شهدت الفترة الرومانتيكية تطورا كبيرا في عمل (البورتريت) ، فقد كان من النتاجات الرئيسية في معارض الصالون المهمة خلال هذه الفترة ، و بقيت من أكثر المعاني المتناغمة إقتصاديا مع المستوى المعاشي

للنحات ، فقد جلب (البورتريت) للطبقة البرجوازية وأصحاب الثروات شعورا بضمانة وجوده بعد الحياة ، لذلك كثرت تكاليف النحاتين بعمل هذا اللون من الإنتاج النحتي .

النحات (جان باتيستا كاربو Jan-Baptiste Carpeaux ١٨٢٧ –١٨٧٥) نفذ أعدادا وفيرة من الوجوه الشخصية تميزت بحيوية وتلقائية وبإحساس جديد بالسطح مع إمكانية عالية في الأداء التشبيهي يعد إختراقا كبيرا في نحت القرن التاسع عشر . فحيوية السطع عنده تعلو لتصل الذروة كما نلاحظ في بورتريت (دكتور فلوبيرت Dr.Flaubert) الشكل رقم (١٨) . الحرية في التشكيل خلقت نوع من الحس بالحياة ، فقد أطلق (كاربو) الامكانيات التعبيرية للسطح الى أقصى درجاتها ، هشم السطح وغادر الصقل المتعمد والإنهاء الدقيق ، لكن ليس على حساب البنية الثلاثية الأبعاد[٢٣]، هذا النقص المتعمد للأنهاء هو تطور تطرفي في النحت لذلك الوقت الذي كان فيه النحاتون الأكاديميون والكلاسيكيون الجدد يستعملون السطوح المصقولة ويبالغون بتقنية إظهارها . وقد أدت محاولاته هذه الى الإنقطاع التدريجي للحدود الفاصلة بين النحت الكامل الإنهاء والنموذج الأولي أو (الماكيت Maquette) . وعلى الرغم من أن (رودان Rodin ١٨٤٠ – ١٩١٧م) كان يمتلك عفوية إستاذية وبراعة فائقة في دمج تنوع هيئات وسطوح الوجه في وحدات مطلقة من المعاني التشكيلية بحساسية فائقة ، لكن أعماله كانت تعلن بوضوح تأثيراته بالنحات (كاربو) . نفس الأفكار التي تأثر بها (كاربو) عند زيارته لإيطاليا ودراسته لأعمال (مايكل انجلو) نجدها جلية في أعمال (رودان) ، إلا أن (كاربو) قدم المزاج أو الحالة النفسية من خلال حريته في تشكيل الطين بحيوية فعالة مذكية الإحساس الفني . إنظر الشكل رقم (١٨) . أما (رودان) فقد قصد إظهار حيوية السطح بحس إيهامي بما يفهم في تعابير (النحت الذي يحمل طابع الرسم) كما في عمله لرأس (بلزاك) الشكل رقم (١٩) . لا لتجاوزه الشكل المادي الفيزيقي البشري ، بل بحساسية فائقة نشاهدها متأججة في أعمال الوجوه للنحات (ميداردو روسو Medardo Rosso ١٨٥٨- ١٩٢٨) الذي فضل التشكيل الحر على حساب البنية النحتية للكتلة الصلدة ، بالإنحلال الواضح للحدود الخارجية للشكل ومغادرة المبالغة في صقل السطوح الخارجية التي كانت تميز النحت الكلاسيكي الجديد إنظر الشكل رقم (٢٠) .

لقد أسس (ميداردو روسو) مفهوما جديدا في تاريخ فهم العمل الفني لنحت الوجوه[٢٤] . فعندما كان (رودان) يهدف ، ببساطة ، العمل عن (الموديل) ويأخذ بشكل مباشرمن النموذج ، . نجد أن الكثير من منحوتات الوجوه لـ (روسو) كانت إستلهاما من النظرة السريعة الخاطفة للشخص(النموذج) المنحوت، ومن ثم العمل عن الذاكرة ، من ذلك تمثال (Ecce puer الشكل رقم (٢١) .

(رودان) ينتزع الصورة الجانبية للشكل بعد أن يحدد الرأس عن الفضاء المحيط . أما (روسو) فقد أراد هروب الصور الجانبية الى حيث تتحد السطوح بالضوء والهواء بحيث تنتهي الحدود الكفافية والحواشي والنهايات . وهو بالضد من الإنطباعيين الذين يقارن معهم ، فإنه يعمل دائما في غياب الموديل ، محقق بذلك حرية كبيرة في الأداء والتعبير ، وليس هناك محاولة منه لتثبيت (الكاركتر العام) أو الهيئة العامة للوجه ، فهو يؤكد على سيادة الملمس وتأثيراته الجمالية ويهدف بشكل إيهامي تثبيت الخصائص الشخصية للنموذج المنحوت (الموديل) كما في تمثال (Yuett Guilbert) الشكل رقم (٢٢) .

أما (ماتيس) فإنه يبحث عن الهيئة المتخفية للشكل كتلك الأعمال البورتريتية لـ (جانيت Jaeanette) الشكل رقم (٢٣) التي عدت الأعمال الرائدة للوجوه (الطوبوغرافية) ذات السمات السطحية،

فالقياس الدقيق والشبه بالنسبة لـ (ماتيس) يلائم علم دراسة الجريمة ومعالجتها فقط وليس ملائما للفن[٢٥]. لقد تخلى عن تجربة (رودان) الشكلية وذهب بعيدا عنه لكي يستمر في عمل وجوه ذات علاقة (سايكولوجية) المنحى ، لكنه يجعلها تتوافق مع رؤياه للقيم الجمالية في الفن ، رافضا التطابق الدقيق للنموذج كمعيار جمالي ، متخليا عن الموديل غامضا عيناه ، ومتحرر من المحاكاة الى التخيل الذي بإعتقاده يغني التجربة الإبداعية ، وعاملا من الحساسية بتوازن بين الشعور والعقل دون أن يفقد ذكرى الشكل الذي ينحته . وأراد من نحته للبورتريت أن يمتلك كلا الحالتين الإهتمام بالداخلي النفسي والجمالي الخارجي للشكل البشري .

الجيل الجديد من النحاتين بدؤا يعتقدون بأن النحت لا يشبه الإ نفسه ويسمو عن الإحتفاء بالشخصيات ، وإذا أراد النحت أن يرتقي بنفسة إلى مصاف الفن فعليه أن يهجر التمثلات المحاكاتية المباشرة . هذه الثورة قادها الفنان (بيكاسو) في العقد الأول من القرن العشرين ، وشاطر (ماتيس) الاحساس بالحرية التي منحتهم إمكانية عمل نحت لم يكن معروفا من قبل . إن تصريح الفنان (بيكاسو) للتحرر من الطبيعة والخروج عليها ظهر واضحاً في تمثال (رأس أمرأة ١٩٠٩) إنظر الشكل رقم (٢٤) . الذي دمج فيه مناطق الرأس المقعرة والمحدبة وعكسها بمبالغة واضحة ، واعطى الرأس توافق شكلي جديد ، واظهر تحليلا جديدا لطوبوغرافية السطح مبنية على إفتراض تحويل الطبيعة الى اشكالها الهندسية الاصلية ، وبهذا أنجز تعبيرية جديدة للملامح غير الفعالة كالذقن مثلا وجعلها تتبادل الثأثير التعبيري النفسي مع العيون . إن تحويله وتغيره العنيف للسطوح جعل الضوء يتخلخل بين التقعر والتحدب ، والتتابع المتغير للإضاءة بين تضاريس سطح الوجه أعطى تعبيرات مزاجية عنيفة .

وقد عالج (بجوني) الرأس بشكل مخالف لتلك المعالجات السابقة لـ (ماتيس وبيكاسو) حيث حقق فكرة النحت البيئي الذي أعلن عنه لأجل بناء نحت يربط الموضوع المعالج مع المحيط . ففي تمثال (أم النحات Anti Grasiosa) الشكل رقم (٢٥) دمج الرأس مع البناء ليظهر الموضوع في نمط فني آخر محددا مثاليات جديدة للجمال .

أما (براكوزي) فقد كانت مشكلته هي الاستحواذ على (لب) الموضوع والبحث عن الحقيقة التي لا يجدها في الحدود الخارجية للشكل . "لكن جوهر الأشياء هي الحقيقة ، إنه من المستحيل التعبير عن شيء حقيقي بواسطة تقليد السطح الخارجي للأشياء"[٢٦] . لقد بسّط الرأس في بحثه عن الجوهر حتى وصل به الى الشكل النقي ، التام . ففي نموذجه الأول الشكل رقم (٢٦) (موسى النائم Sleeping Muse لعام ١٩١٠)ً ظهر الرأس بشكل بيضوي صلد ملامحه واضحة لكنها مؤسلبة ومشخصة بصعوبة ، لها نوعية خاصة كما لو كانت من عالم آخر، في حين بورتريت (مادموزيل باكوني Medemoiselle Pogany) الشكل رقم (٢٧) لم يفقد كل المعالم الشخصية على الرغم من أن العيون الواسعة المفتوحة لم تكن سوى مشاريع عيون إنها مجرد كرات بدون أجفان لأن المعاني النحتية الجديدة التي هدف إليها (برانكوزي) وهي سعيه وراء الجوهر شكلت مهمة الفنان نحو تحرير الشكل وإطلاقه من العرضي أو الغير جوهري الى آخر دائم ، أزلي ، نراه في تتابع إهتمامه في النموذج الثاني لرأس (موسى النائم لعام ١٩١٥) نفس الرأس لكنه الآن مجرد تماما ، مبسط مختزل في شكله الى الجوهر ، الى الماهية ، يذكرنا بأن الحقيقة الخارجية هي حقيقة سطحية بالمقارنة الى عمق الحياة الداخلية . إن الشكل البيضوي يلزمنا أن نراه (كبيضة) ، وكرأس في نفس الوقت ، والبيضة رمزاً للحياة وهو معنى كوني ، وتداعي المعاني هذا متعمد ، ويدعم هذا الرأي - تغير (برانكوزي) لعنوان الموضوع - من (موسى النائم Sleeping

Muse) الى (الـــولادة الجديـــدة The New Born) ، إن ملامح سطح الوجه باتـت غـير واضـحة ، إنهـا إعلان (برانكوزي) النهائي عن ماهية وجوهر الرأس الإنساني في عمومه[٢٧]. إنظر الشكل رقم (٢٨) .

أما (جاكومتي) فأنه عَكسَ تجربة النحات السريالي وضمنها لغـةً مؤلمـة جـدا مـن خـلال وجـوه تظهـر منفردة من بين كل الوجوه الذكورية والإنثوية الأخرى ، فالبورتريت النصفي لأخوه (ديكو Dieco) الشكل (٢٩) الذي يوصل لغة تتماهى مع تلك الوجوه الشمعية للنحات (مدالدو روسو) ، لغة تولد من البعد الداخلي التام ، لغة عميقة وسرية محفورة في العمق حتى جذور الروح لتعطي أشكاله الشبحية شبها بالأوثان السحرية[٢٨]. لقـد تحرر (جاكومتي) تماما من سطوة التقليد الكلاسـيكي وعـرض في جـو سريـالي الصراع الوجـودي والحالـة المؤلمـة للمجتمع من جراء الصدمة النفسية العنيفة للحرب العالمية المفزعة والمرعبة .

إن هذا النوع من التمثيل النحتي يقع خارج حدود الإتجـاه السـائد للبورتريـت الشخصي. لكنـه ضـمن التطرف الثوري الذي رسم الفن بعد نهاية الحرب العالمية الـلأولى وذهـب بمـداه أبعـد مـن ذلـك بعـد الإنفـلات التطرفي للفن نهاية الحرب العالمية الثانية.

فـالنحات (باولوتسي) بأعماله (الرؤوس البشـرية) يظهـر إهتمامـا عظـيما بإكتشـاف التعـابير المؤلمـة ، بإسلوب غريب وشاذ . تحت سطح وجوهه المنحوتة تقع مفاتيح ألغاز لثقافات أخرى غـير ثقافـة النحـات ، فهـو غالبا ما يعمل على جلب رمزا ما أو موضوعا من التقليد الشائع ويقوم بربطه بـــآخر ليس كذلك ، وهو بمثل هذا ينتج فنا يتكلم لغة أخـرى ، لغـة جديـدة . إنظـر الشـكل رقـــم (٣٠) (يوكيـو ميشـيما Yokio Mishima) الكاتب الياباني الذي أخذ حياته رمزا ، حيث يؤكد وفقا للطقوس والشعائر معتقد ياباني قديم يقاوم التأثير الغربي وهو إستعارة عن ثقافة إلغاء التعالي الشخصي . (بورتريت) الكاتب اليابـاني مشـوه ، يـولج فيـه هيئـات غريبـة موضوعة بين الكتل المتراصة فوق بعضها . الهجين الثقافي يوحي بالافكار الشرقية والغربيـة وهـو تصـور متـداخل بدون حدود لفنان يستطيع أن يرى ما وراء الثقافات . فالدمار والخراب ، التشويه ونقل وتحويل الأجزاء إستعارة للعقل الابداعي ،وهو عامل إبداعي مستوحى من إعادة تجميع الرؤوس المتشظية للآلـــه والأبطال في الحضارات القديمـــة . إن تمثال الكاتب الياباني هو شكل إسطوري يحمل معاني إضـافية مـن أشـكال المسـبوكات الشرقية (الساموراي) الى منحوتات (بجوني) المستقبلية ، ومن العدمية والتشويه الذي جاء به الدادائيون للفن . فالبحث في الكتل ليس هو الهدف الوحيد للنحات ، رغم أنه الهدف الذي يجب أن لا ينسى ابدا ، لكن وراء الكتـل تكمـن القصدية التي يسعى لها كل الفنانين على إختلافهم لتأكيد ذواتهم وتجاربهم الخاصة . " فتعبيرية تجاويف هـذا الشكل وهيئاته المركبة أعطاها إضافة جديدة من المعاني ، فالتشويه والتحريف لهذه المنحوتات البورتريتيـة التـي عملها (باولوتسي) وخطوطها المحفورة تصنع عناصر تعبيراتها الحرة "[٢٩].

فنحت الوجوه الشخصية (البورتريت) عـلى هـذا الأسـاس لـيس المقصـود منـه نقـل ملامـح الشخصـية فحسب بل هو ترجمة الأفكار والمعنى ، فالشكل ليس مجرد صورة لذلك الشخص إنما هـو أعمـق مـما تبـوح بـه القسمات أو يبوح به التمثال ، فإننا نتذكر المرء الذي نعرفه لا بقسماته فقط وإنما بعطاءه أيضا ومعنـاه والدلالـة التي نخلعها عليه . وقيمة العمل الفني لا تتمثل في التنظيم الشكلي لعناصره وما ينتج عنها من علاقـات بـل بمـا تنطوي عليه من إنفعالات وحوارات فكرية ودلالات " إن العمل الفني إنما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح، تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فإنه يعني ذلك إن صورة الشخص إنما تصبح عملا فنيا حيث تغني حليتـــه وتشير اليها وتدل عليها "[٣٠] وبالرغم من أهمية الحرفة وتأكيد مهارتها وموهبتها كما نشاهدهـا جلية في أعمال النحـاتين

الإيطاليين كـ (مانزو) الذي إعتمد على الحذاقة في محاولة التوفيق بين إرثه الإيطالي العريق والحداثة الشكل رقم (٣١) . و منحوتات (أميليو كريكو) البورتريتية التي تحتوي على العكس من الحلاوة والنشوة التي تبثها اعمال (مانزو) تحتوي على حرية تشكيل كبيرة وحرفية عالية ، لا تبتعد كثيرا عن الإرث النحتي الإيطالي لكنها تمتلك خصوصية النحات الذاتية إنظر الشكل رقم (٣٢) ، وبورتريتات (مارينو ماريني) التي شكلت جزءاً كبيرا من عموم تجربته النحتية التي كرسها للنخبة الفنية ، من بين معاصريه الفنان (جان آرب الشكل رقم (٣٣) الذي يحتوي إضافة الى الشبه الكبير يحتوي أيضا على درجة عالية من الروحية لا نجدها في كثير من البورتريتات الأوربية للقرن العشرين[٣١] .

إذن هل (البورتريت) بعد هذا التحليل فنا أو هو تسجيل وثائقي للشخصية ؟ وإذا كان الفن هو إطلاق إنفعالات الإنسان المكبوتة ، فإن الإبداع هي حالة سيكولوجية لأن " جوهر الإبداع هو إنفعال " كما يرى بركسون الذي يعد الإنفعال (فوق عقلي) هو جوهر العملية الإبداعية[٣٢] وعملية الإنفعال داخلية تقود الى إنتاج أعمال تتصف بالجدة والأصالة[٣٣] والحرية شرط في ولادة العمل الفني، وهي مشروطة بطلاقة ومرونة فكر الفنان و تحرره من التعبير ضمن السياقات والأنظمة التقليدية.

وعلى ضوء ذلك نخلص الى:

إن البورتريتات القديمة إمتلكت قيمة فنية خاصة بإعتبارها أنشطة إبداعية أفصحت عن الأفكار الأولى للفنانين . وتميزت بالجدة والأصالة. و أبدع فنان عصر النهضة بورتريتات أصيلة عدت أعمالا إبداعية رائدة. و مع ظهور الرومانتيكية أصبح الابداع أمرا مرتبطا بالوجدان وتأجيج الإنفعال وتحطيم القواعد الكلاسيكية الصارمة وتفعيل تعبيرية السطوح . و في القرن العشرين أصبح مصطلح الفن يدل على إسلوب يقطع صلته بالاعراف السائدة ويدعو الى مغادرة المطابقة والشبه ويسعى الى العمق لخلق أشكالا تتسم بالجدة، ومع إن هناك أعمالا بورتريتية أكدت الإبتكار والتحرر من الطبيعة والخروج عليها، والإهتمام بالداخلي النفسي- والعمل من الذاكرة بحرية . إلا أن هناك أخرى غاب عنها الإبتكار الشكلي الجديد وأكدت على جوانب إيهامية لا ترقى الى مستوى الإكتشاف، لكنها ظلت أعمالا فنية امتلكت خصوصية فردية عميقة.

المصادر

[١] محمود امهز . التيارات الفنية المعاصرة . شركة المطبوعات للتوزيع والنسر . بيروت لبنان ١٩٩٦ . ص ٢٦٩ .

[٢]. L . Goldscheider . Roman Portrait . Phaidon Edition George Allen and Unwin LTD London . By Harrison & Sons L .T D Printers To H.M The Kink . p ١ .

[٣] . Gisel . M . A. Richter . The Sculpture and Sculptor at The Greeks . p . ٧٩ .

(*) تجنب فن النحت الاغريقي في هذه الفترة تصوير المشاعر الخاصة والانفعالات والعواطف الجياشة والتعابير النفسية .

[٤] . Paolo Enrico Arias . Scultura Greca . Silvana Editoriale d'Arte – Milano . ١٩٦٩ . p .٢١٨ .

[٥] . Ibid . p ١ .

(**)في الايام الاولى للبورتريت الاغريقي كانت التماثيل تنحت بعيون مسدودة مثل المومياءات . يروي (Diodorus) عن (Deadalus) بانه اثار اعجابا عظيما لانه هو اول من عمل تمثالا بعيون مفتوحه . والرومان بالطور الاول من عصر- الجمهورية اتبعوا الاغريق وعملوا قزحيات العيون بالرسم بالالوان وعملوا الحواجب ايضا . اما التروسكان فقد فضلوا تمثيل العين بالمواد البلاستيكية (اللدائن) ، وفي احوال كثيرة استعملوا احجارا ملونة ، او باستعمال عجينة زجاجية . وكان في روما اختصاصيون من بين النحاتين كانوا يعملون فقط العيون من مواد ملونة وكان يطلق على هؤلاء بـ (صانعي عدسات) .

إنظر - ٩ . . L . Goldscheider . Roman Portrait . p

٦ . aVjar. net (الحضارة الفرعونية . ... ملف شامل بالصور) . ص ٦

٧ . هيجل . فن النحت . ط ١. ترجمة ، جورج طرابيشي . دار الطليعة للطباعة والنشر . بيروت ١٩٨٠. ص ٢١ .

٨ . هيكل . المصدر نفسه . ص ١٢٠ .

(*) (فورا وبسرعة كي لا يبدأ التعفن في الجثة في المناخ الجنوبي الحار)

٩. L . Goldscheider . Roman Portrait . op.cit P . ١.

١٠. Herbert Read . The Styles of Eurpean Art .. Thames and Hudson . London . ١٩٦٣ . p. ٧٢ .

١١. Storia dell'arte . Vil . Istituto Geografico de Angostini-Novara. Stampato in Italia . ١٩٧٦ . p .

١٢. Laurie Schnerder Adams . Art Across Time . Volume ١ . Prehistory To The Fourteenth Century . McGraw – Hill College ١٩٩٩ . p . ٢٣٨ .

١٣ . Gisel . M . A .Richter . The Sculpture and Sculptore at The Greeks . pp . ٢٩٤ – ٢٩٥ .

١٤ . L . Goldscheider . op.cit . p . ١ .

(*) النحات (لايسيستراتوس Lysistratus) هو أخو النحات (لايسبوس Lysippus) من القرن الثالث ق . م .

١٥ . Sarah Blake McHam . Looking at Italian Renaissance Sculpture . Cambridge University Press .١٩٩٨ . p ٦٠ .

١٦. WWW . metmuseum . org/tooh/hd/face/hd-face.htm. The Face in Medieval Sculpture .

١٧ . E. Bernini . R . Rota . a Regola d' Arte dal Quattrocento al Cinquecento . Guida alla visione dell'opera d'Arte . Editori Laterza . Italia .p. ١٠٦.

١٨ . Charles Avery . Florentine Renaissance Sculpture . John Murray . London ١٩٧٠ . p .١١٧ .

(*) . بعد أن تحول في المرة الأولى في العصور الوسطى كما أسلفنا .

١٩. E. Bernini . R . Rota . a Regola d' Arte dal Quattro cento al Cinquecento Guida alla visione dell'opera d'Arte . Editori Laterza .p p. ١٠٦ – ١٠٧.

٢٠ . Sarah Blake McHam . op.cit .p ٦٢ .

٢١ . David Bindman . European Sculpture from Barnini to Rodin . London ١٩٧٠ .p

٢٢ . Rilko , Rouner Maria . Rodin , London , ١٩٤٩ .p ١٦.

- Tucher , William , The Language of Sculptuer . p ٢١

٢٣ . Albert E. Elsen . Pioneers of Modern Sculpture , Hayward Gallery , London . ١٩٧٥ . p ٣٣ .

٢٤ . Ibid , p . ٣٤ .

٢٥ .Alan Bawness . Modern Sculpture . p٥١

٢٦ . Ibid . p ٣١ .

٢٧ . Robert Lebel . e altri . L'Arte Moderna ٣٥ . il dopoguerra: dal naturalismo astratto all'informale . parte seconda . Fratelli Fabbri Editori .Paris ١٩٦٩ . p .١٨٠

٢٨ . Aduardo Paolozzi . Recurring Themes An Exhibition at the Royal Scottish Academy for the Edinburgh . ١٩٨٤ .

٢٩. مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ . ص ٢٠٨ .

٣٠ . الإكسندر روشكا . الإبداع العام والخاص . ترجمة غسان عبد الحي ابو خمر . سلسلة عالم المعرفة ١٤٤ . الكويت ١٩٨٩ . ص ٢٤ .

٣١. زكريا إبراهيم . مشكلات فلسفية (٣) . مشكلة الفن . مكتبة مصر . دار الطباعة الحديثة . د ت . ص ٣٦- ٣٧ .

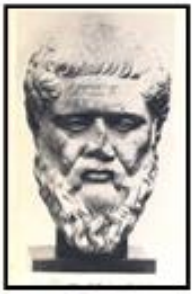
٣٢ . Patrick Waldberg . Marino Marini . Intraduction by . Herbert Read . Catalogues and notes by . G Di san Lazzaro Tuder publishing Co . New York . printed in Italy by Amilcare Pizzi S. P . A . Milan ١٩٧٠ .p

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

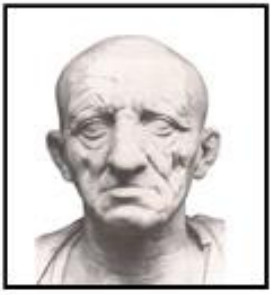
شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)



شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)



شكل رقم (٧)

شكل رقم (٨)

شكل رقم (٩)

شكل رقم (١٠)

شكل رقم (١١)

شكل رقم (١٢)

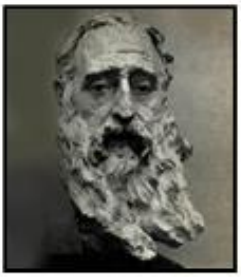
شكل رقم (١٣)

شكل رقم (١٤)

شكل رقم (١٥)

شكل رقم (١٦)

شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٨)

شكل رقم (١٩)

شكل رقم (٢٠)

شكل رقم (٢١)

شكل رقم (٢٢)

شكل رقم (٢٣)

شكل رقم (٢٤)

شكل رقم (٢٥)

شكل رقم (٢٦)

شكل رقم (٢٧)

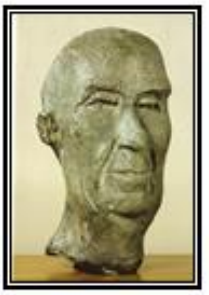
شكل رقم (٢٨)

شكل رقم (٢٩)

شكل رقم (٣٠)

شكل رقم (٣١)

شكل رقم (٣٢)



شكل رقم (٣٣)