



منشورات جامعة دمشق
كلية الفنون الجميلة

تقانات الرسم والتصوير



الدكتور
عبد الرزاق السمان
أستاذ في قسم الرسم والتصوير





تقانات الرسم والتصوير



السنة: الثالثة

قسم: الرسم والتصوير

اختصاص: الرسم والتصوير

الدكتور محمد الناصر عرج



منشورات جامعة دمشق

كلية الفنون الجميلة

تقانات الرسم والتصوير

د. عبد الرزاق السمان
أستاذ في قسم الرسم والتصوير

١٤٢٩-١٤٣٠ هـ
٢٠٠٧-٢٠٠٨ م

جامعة دمشق



الفهرس

الصفحة

الموضوع

- 5 الفهرس -
- 9 المقدمة -
- 11 تمهيد -

الباب الأول

الفصل الأول

- 17 التطور التاريخي لتقانات فن الرسم والتصوير -
- 43 الرسم: أسسه - خصائصه - أنواعه -
- 51 الرسم بالأبيض والأسود ومواده -
- 77 القيم المختلفة وتدرجات الظلال -
- 80 المنظور الفني -
- 86 التأليف والتكوين -

الفصل الثاني

- 91 الخطوط والإشارات اللازمة للبدء بالعمل الفني -
- 97 المواد الحاملة للوحة المسندية -
- 104 الأدوات اللازمة لتحضير اللوحة المسندية -
- 123 الأدوات اللازمة للعمل الزيتي -

- الاستعداد للبدء بالرسم والتصوير 127
- اللون 130
- أسماء الألوان المتداولة 137

الباب الثاني

الفصل الأول:

- الرسم والتصوير بالألوان "فن التصوير" 159
- طرق التقانات الخاصة "عند بعض المعلمين في تاريخ الفن" 171
- المواد المستخدمة في التلوين "الزيوت - العطور" 180
- المواد الحافظة للوحة "الأصماغ - الفرنيش - المثبت" 188
- التقانات الفنية المحلية 196

الفصل الثاني:

- الموضوع في الرسم والتصوير 217
- المواضيع الشائعة في الرسم والتصوير 226
- 1- رسم وتصوير الطبيعة الصامتة 226
- 2- رسم وتصوير المناظر الطبيعية 235
- 3- رسم وتصوير الأشخاص 243
- نماذج عملية متنوعة في الرسم والتصوير 253
- 1- رسم وتصوير وجهي "بورتريه" 253
- 2- رسم وتصوير من الطبيعة 259
- 3- رسم وتصوير منظر بحري 267

-
- 277..... - صيانة الأدوات الفنية
 - 279..... - جدول بتعريف الألوان
 - 280..... - جدول قياسات اللوحات
 - 281..... - المراجع





مقدمة

كان الإنسان وما زال يستمتع بترك آثار له، وأكثرنا يذكر تلك الرسوم والحفريات منذ ما قبل التاريخ على صخور الكهوف وحتى قبل ذلك على قطع الأحجار والعظام البالية، فمعظمها كان على مواد بائدة فانية، ولم يصل إلينا منها إلا ذلك القليل المنحوت على الصخور الصماء والعظام الضخمة، أما ما نقشه الإنسان على الرمال أو الصخور الرملية أو سطح التربة فقد زال كله ومحا الزمن، ومنذ ذلك الحين لم يتغير انبهار الإنسان بما يخطه أو ينقشه بيده، ومن الطبيعي أن تتطور أدوات النقش أو الرسم أو الحفر، غير أن مبادئ العمل هي ذاتها منذ قرون طويلة، رغم أن المدينة الحديثة أعطتنا فرشاة التلوين من النايلون والبولستير، وطلاء من الأكريليك، أما عملية الرسم أو التصوير فهي في الأساس متشابهة وتعطينا قدراً عظيماً من البهجة والسرور عندما نرسم أو نلون موضوعاً ما.

كان الفن ولا يزال دعامة قوية في بناء الثقافة ووسيلة حيوية منتجة في صقل أحاسيس الجماهير والسمو بها نحو آفاق خيرة مبدعة، ولهذا حرصت الأمم عبر التاريخ على رعاية الفنون وإعطائها المكان اللائق بها.

ولما كان لفن الرسم والتصوير من أهمية كبيرة في الفنون الجميلة والتطبيقية، فقد وجب علينا الاهتمام بتقاناته وذكر تطوراتهِ وبيان ميزات المواد المستخدمة، والطرق المختلفة في استعمالها، والطرق المثلى في المحافظة عليها.

والله نسأل أن يجعل في هذا الكتاب الفائدة الفنية المرجوة لا للطلبة وحسب بل لجميع المهتمين على اختلاف أعمارهم وأعمالهم وأعراقهم والله من وراء القصد.

المؤلف

دمشق نيسان 2007

د. عبد الرزاق خليل السمان



تمهيد:

إن القدرة على رسوم الأشكال بالخطوط ليست مقصورة على الفنون المعاصرة، وإنما كان شائعاً منذ أقدم العصور وحتى اليوم، فنحن نجد أعمالاً في الرسم والتصوير ذات سحر أخاذ تم الكشف عنها في كهوف التاميرا ولاسكو جنوب فرنسا وإسبانيا تعود إلى 18.000 عام ق.م، كما كان للشعوب البدائية التي عاشت في العصر الحجري مواهب تماثل ما نملك اليوم أو تتفوق عليها، كذلك الحال عند رجال الأدغال (البوشمان Bashman) في إفريقيا ورسومهم التعبيرية أو الزخرفية، وفيما بعد مع تطور الحياة انعكست مع الزخرفة والرسوم المبسطة، وكان الخط الهندسي الذي استمر تواجده في بلاد البحر المتوسط (الفن المصري، الرافدي، الإفرقي، والروماني) واصطبغت الرسوم بالطابع الخاص لكل مجتمع على جدران المعابد أو القبور والأواني والحاجيات، وكانت الرسوم التعبيرية على الأواني الأغريقية التي تحفظ الخمور والزيت، ذات الرقبة الطويلة الضيقة، والتي فيها نجد المهارة الخطية الإغريقية خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وقد استخدم فيها الخط الأسود أو الأحمر أو الأبيض بدقة ورشاقة، وكذلك في العصور الوسطى امتازت الرسوم بالدقة والبساطة، لا ننسى أيضاً المنمنمات العربية الإسلامية التي تشير إلى براعة ودقة متناهية في استخدام الخط وتنوع مجالاته التي لا تقسع تحت حصر، وخاصة في التأليف الزخرفي وتراكيبه المعقدة، أو في تجريد الواقع المحسوس، كما أن تواجد الورق خلال عصر النهضة بصيغته المعروفة حالياً والذي حل محل الورق المستخرج من جلود الحيوانات له أثره الكبير في إتاحة الفرصة للتوسع في

الرسم كحجوم مختلفة المقاييس، حتى إنه ساعد في إبراز الرسم كعمل فني مستقل ومتكامل.

وفي الواقع إن فن الرسم والتصوير مثل جميع الفنون الأخرى كالرقص والغناء والتمثيل والموسيقى والشعر والأدب... مظهر للنشاط الإنساني لازم الإنسان للتعبير عن وجوده، ومع تطوره وارتقائه في الركب الحضاري، تعاظم دور الفنون في حياة الإنسان والأمم حتى غدت بجميع أشكالها تغطي الجانب الفكري والتربوي والروحي للأمة وتعكس جوانب الحياة بتطلعاتها وآمالها وطموحاتها في التطور والازدهار.

إن فن الرسم والتصوير يمثل أحد الوسائل المؤدية إلى معرفة الواقع وذلك من خلال خصائصه، بل إنه مرآة لهذا الواقع، والعلاقة بين الفن والواقع مسألة أزلية في نظرية الفن وعلم الجمال، وإن البداية الشكلية للفن تتمثل في قدرة الإنسان على عكس العالم المحيط به في شكل حسي ملموس عن طريق عكس كل ما هو جوهري ونموذجي لأنه يمثل معرفة العام في الخاص والجوهر في الظاهر.

إن الحس الجمالي عند الفنان يساعده على تقييم رؤياه للواقع وتحديد علاقة عاطفية معينة لها خصائصها، ونحن نجد أنفسنا قد اجتذبنا عالم مثير من الحس الملموس حيث تعمل حواس البصر واللمس وغيرها، فنجد أن الألوان والأشكال واللمس والحركات والانفعالات والأفكار قد انتشرت أمامنا في صور تشير بعلامات مميزة إلى مظاهر معينة للمعنى والوظيفة والإبداع، الذي لا بد أن يساعد على تزويد وتكييف وتطوير المحيط الذي نعيش فيه.

إن دراسة التقانات الفنية في الرسم والتصوير أمر ضروري، حيث كونها آلية التطور الفني في اللوحة، وإن البحث في التقانات هو بحث فني وعلمي في آنٍ واحد إذ يتطرق إلى دراسة الطرق العامة والخاصة في تقانات الرسم والتصوير قديماً وحديثاً، والكيفية في معالجة اللوحة الفنية من جميع نواحيها التقنية، ومستلزماتها المادية، وضرورتها الإبداعية، إذ يتطرق إلى المواد المستعملة في مختلف العصور في صناعة اللوحة الفنية، وهذا يستدعي معرفة موادها وصفاتها الكيميائية والفيزيائية ومعرفة مصادرها الطبيعية والصناعية، وتأثيرها على بعضها البعض" إن تطور التقانات مرتبطة بمراحل تطور إنجازات الإنسان، ونتاج فكر الإنساني المتنوع، فهو مرتبط بتطور تاريخ الفن، ولهذا نجد أن تقانات إنسان ما قبل التاريخ قد أعطت نتائج مختلفة عن تقانات إنسان عصر النهضة أو إنسان القرن العشرين، على الرغم من أن المواد المستعملة في مختلف هذه العصور تكاد تكون متشابهة، فقد كان فنان تلك العصور ملماً بالمواد التي استعملها إماماً جيداً، وصانعاً ماهراً بالإضافة إلى كونه فناناً مبدعاً.

بعد ذلك أخذت صناعة العمل الفني بالتقني كـتقانات، حين بدأت المؤسسات الصناعية الفنية، تقدم للفنان حاجاته جاهزة للاستخدام، فكتفيه عناء المعرفة والبحث، ويفقد شيئاً فشيئاً معرفة أسرار الصنعة الفنية وأصولها.

كما أنه ليس هناك طريق محدد للرسم والتصوير بالألوان يوصل المبتدئ من أول خطوة إلى النجاح، فهناك من المدارس بعدد ما هناك من فنانين تقريباً، وهناك من الطرق بعدد ما هناك من أدوات، وهناك من الزمن للتجربة أيضاً، فيجب على المبتدئ أن يتخطاه.

ورغم ذلك يجب أن يعلم الذين يريدون التعلم حقيقةً، أن ثمة طريقة خاصة بهم تتلاءم ومتطلباتهم وطموحاتهم، وهذا الكتاب وضع لتيسير عملية تقدم الطالب في فنه دون تقييد لمفهومه ووجهة نظره الفنية، وهذا ما نؤكد عليه في العملية التدريسية.



الباب الأول

الفصل الأول

- 17 - التطور التاريخي لتقانات فن الرسم والتصوير
- 43 - الرسم: أسسه - خصائصه - أنواعه
- 51 - الرسم بالأبيض والأسود ومواده
- 77 - القيم المختلفة وتدرجات الظلال
- 80 - المنظور الفني
- 86 - التأليف والتكوين

الفصل الثاني

- 91 - الخطوط والإشارات اللازمة للبدء بالعمل الفني
- 97 - المواد الحاملة للوحة المسندية
- 104 - الأدوات اللازمة لتحضير اللوحة المسندية
- 123 - الأدوات اللازمة للعمل الزيتي
- 127 - الاستعداد للبدء بالرسم والتصوير
- 130 - اللون
- 137 - أسماء الألوان المتداولة



الفصل الأول

التطور التاريخي لتقانات فن الرسم والتصوير



مغارة لاسكو - منطقة الدوردون - فرنسا - من العصر الباليوليتيك 15.000 ق.م

إن تقانات فن الرسم والتصوير للإنسان الأول بدأت بمحاولاته زخرفة جدران مغارته، وترجع أولى دلائل هذا النوع من الفنون إلى العصر الباليوليتي الأعلى "حوالي 20000 سنة قبل الميلاد"، وقد عثر على بعض هذه الدلائل في مناطق عديدة من فرنسا "كهوف إيزيبه - Eyzies ولاسكو - Lascaux" ومن إسبانيا "ألتاميرا - Altamira"، ومن ألمانيا وإيطاليا وأفريقيا، وقد أمكن استخلاص أكثر من 4000 رسم لحيوانات، وبضع مئات من أعمال الخطوط، وهذه الرسوم عموماً كانت مرتبطة بالسحر والإسطورة وبعياة الصيد التي كان يحياها إنسان تلك الفترة.



أحصنة صغيرة، تفصيلية من الجزء المركزي لمغارة لاسكو جنوب فرنسا - 15.000 ق.م

ومنذ ذلك العهد البعيد، دخل فن التصوير في تاريخ البشرية، وهو كباقي الفنون يعتبر واحداً من أجمل مظاهر الحياة الإنسانية وأنبؤها، كانت أولى الصور عبارة عن كتابات صورية "Pictography" أي عبارة عن كتابة بواسطة الصور، الهدف منها توصيل الأخبار والتواريخ والمعلومات والانطباعات والمشاعر الإنسانية.

والأسلوب هو الطريقة الخاصة التي يعبر بها المصور عن نفسه مستوحياً الصور التي تحيط به، ومركزاً على بعض المؤثرات (مثل الضوء والظلال والعمق والتلخيص والمنظور والألوان والموضوع) أو ملغياً بعضها الآخر، وبذلك يُكسب عمله طابعاً محدداً، وقد أدى تطور الأسلوب شيئاً فشيئاً إلى ظهور الوسائل الفنية والمادية المختلفة المستخدمة في التصوير.

وفي البداية كانت التعبيرات التي توحى بها الصور بسيطة بدائية قد نفذت بطريقة الجرافيت "Grafft" أو الرسم الغائر، وهي طريقة لا تقل بداءة عما سبقها، نشأت بعد ذلك الرغبة والحاجة للتوسع في مساحات أكبر فأكبر واستعراضات أكثر اتساعاً وتعقيداً، فولدت طريقة التصوير على الجدران فريسك "Fresco" والتصوير على مساحات كبيرة.

ظهر بعد ذلك الميل لتوضيح المخطوطات بزخارف راقية، وكان ذلك بداية المنمنمات "Miniature" وفيما يلي الترتيب الزمني الذي ظهرت فيه هذه الطرق: الجرافيت، ثم الفريسك والموزاييك والمنمنمات ثم التصوير بالتميرا "المصنوع من الصمغ المخلوط ببياض البيض Distemper فالتصوير بالزيت، ثم الكواش "Gouache" بمخلوط الصمغ والعسل والماء، الرسم بالألوان المائية، فالرسم بالأقلام الملونة "الباستيل"، وسندرس كلا منها على حدة فيما يلي:

التصوير البدائي "طريقة الجرافيت - الغائر":

تعد طريقة الرسم الغائر على الجدران التي غطت كهوف فرنسا وإسبانيا وإيطاليا برسوم السلويت "Silhouettes" البديعة، وقد نفذت بطريقة الجرافيت لأشخاص وحيوانات، واستعمل فيها المخاريز من الصلب أو العظام على جدران سبق دهانها بطلاء ملون غامق اللون، ثم غطى هذا الطلاء بطبقة من طلاء خفيف فاتح اللون، وتصل الأداة المدببة على الطبقة السفلية، فينشأ عن ذلك رسم غائر يقتصر على تبيان الحدود الخارجية للموضوع، وقد استعملت ألوان هي عبارة عن أتربة طبيعية غنية بأكسيد الحديد تعجن بالماء فتصبح كالطين، وربما كانت تغطى على النار ثم تمدد بالماء أثناء التصوير، وتتدرج ألوان هذا الطين من الأصفر الترابي إلى الأحمر الترابي إلى البني، كما استعمل إنسان تلك الفترة أصبغة نباتية مستخرجة بالغلى من النبات واستعمل الحوَار كلون أبيض، وقد استخدم في تثبيت ألوانه المواد الشحمية أو نخاع العظم، وربما كان البول هو السائل الذي كان يمدد به اللون، وهو يحوي على مادة الألبومين المثبتة، وهناك نماذج من هذه الطريقة البدائية موجودة ببعض المواقع في سورية مثل موقع المريبط الذي يعود إلى الألف التاسع قبل الميلاد.

التصوير بالفريسك:

تعني كلمة الفريسك - Fresco الرطبة - وهي طريقة التصوير على الطينة الرطبة، وهي مأخوذة عن الكلمة الإيطالية Affresco، الطازج الرطب، وهي طريقة الرسم والتلوين على الجدران الرطبة فوق طبقة الطلاء التي تغطي الحائط.

إن طريقة الفريسك تتطلب في الواقع إعداداً طويلاً ودقيقاً، إذ يجب أولاً ترطيب سطح الجدار الذي سينفذ فوقه الرسم، ثم يغطي بطبقة من "المونة" وهي عبارة عن خليط خشن من الرمل والجير المطفأ مخفف بالماء، وبعد أن تجف هذه الطبقة، تغطي بطلاء آخر مكون من خليط أكثر نعومة من الرمل ومسحوق الرخام والجير المطفأ المخفف بالماء، وقبل أن تجف هذه الطبقة الأخيرة، يقوم المصور بالرسم بسرعة مستخدماً فرشاته، الذي يحدث عندئذ هو أن الجير المطفأ، وقد أخذ يجف ببطء، يمتص /أيدروكسيد الكربون/ من الجو ويمتزج بالرمل مكوناً مادة بلورية صلبة تعمل على تثبيت الألوان الداخلة في الطلاء تثبيثاً نهائياً، وإذا كان من الضروري أن يخترق اللون الطبقة التي لا تزال رطبة، فإن المصور لا يضع الطلاء إلا على الجزء الذي يعرف أنه يتمكن من تصويره خلال يومه، وإذا حدث ولم يستطع إتمام تصوير على الجزء المطلي بأكمله، فإنه يضطر إلى كشط الطلاء من على الجدار وإعادة العملية، وكانت تستخدم المساحيق اللونية الترابية فتعجن وتمدد بالماء حسب الحاجة.



طبيعة صامتة - بلدة جوليا فيلكس - بومبي فريسك على الجدار عام 79/ قبل الميلاد

وقد طغت تسمية التصوير بالفريسك جزافاً على كل ما هو جداري ولو لم يكن على طينة رطبة، وذلك تجاوزاً في النصوص الأدبية غير المتخصصة من جهة، ومن جهة ثانية فنحن اليوم لا نستطيع عملياً ولا علمياً أن نجزم حيال قطعة جدارية من العصور القديمة فيما إذا كانت على رطب أو جاف، فإذا كان المؤشر على الفريسك هو نفاذ الألوان عمقاً في الطينة وتشكل فحمات الكالسيوم على سطحها، فربما لا ينطبق هذا تماماً على قطعة من نتاج الشرق القديم، لأن اختلاف الجدران في تلك المنطقة، واختلاف الطبقة الأخيرة المصورة التي قد تكون أحياناً غضارية وأحياناً مدهونة بطلاء حواري أبيض وحتى النماذج التي تحوي طينة كلسية فدخل اللون في الطينة غير منتظم غالباً، وقد يجوز الحديث عن الفريسك في

المقابر التي كانت الرطوبة الطبيعية فيها تؤخر عملية الجفاف فتحدث عملية الفرسك طبيعياً كحال القبور الأتروسكية مثلاً، أو ربما لم تكن الرغبة واضحة باديء ذي بدء لإنهاء العمل كله على الطينة الرطبة، حينذاك تم تلوين المساحات الكبيرة على الجدار الرطب، وعندما جف رسمت التفاصيل على الناشف بماء وكلس أو بوسيط صمغي فكانت الألوان الأولى شديدة التماسك مع الطينة، فكان ذلك ربما هو الأساس في اكتشاف الفريسك؟ وقد وجدت نماذج في مصر القديمة، كانت المدافن والقصور تزين بالفريسك إلى جانب النحت البارز الملون منذ الألف الرابع قبل الميلاد، أي منذ عهد السلالات الأولى الفرعونية وقد توصلوا إلى استنباط ألوان خضراء من معدن النحاس بالإضافة إلى الألوان الترابية، وكانوا يمزجون ألوانهم بالأصماغ النباتية، ويضعونها على الجدار المحضر بالجص، وقد ساعد جفاف المناخ في تل العمارنة وفي وادي الملوك على حفظها إلى يومنا هذا بكل رونقها.

وفي حضارات حوض البحر الأبيض المتوسط الغربي، تركت لنا نماذج هامة من الفريسك الإغريقي في اليونان القديمة منذ القرن الثامن قبل الميلاد، حيث استعملوا تقنية لا تزال محيرة، ثم جداريات الفن الأتروسكي منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد، وجداريات جزيرة كريت منذ القرن السادس قبل الميلاد، وكذلك الفن الروماني في بومبي القرن الأول قبل الميلاد.

وفي بلادنا نماذج تعود في قدمها إلى فجر التاريخ، فمنذ الألف الرابع قبل الميلاد وجد في تلال الغسول في وادي الأردن بقايا تصوير جداري ملون مؤلف من زخارف هندسية وأشكال إنسانية وحيوانية، وفي مدينة ماري «تل الحريري» وجدت تصاوير جدارية كانت تزين جدران القصر الملكي في الألف الثاني قبل الميلاد، وكانت المشاهد مؤلفة من زخارف نباتية ومحاربين وحيوانات مجنحة ونخيل،

وجميعها مرسومة بخطوط مبسطة ماهرة ونسب تشريحية صادقة ومن دون الاهتمام بالمنظور، وإن بعض المكتشفات موجودة في متحف حلب وأجملها على الإطلاق قطعة تمثل رجلاً يقود ثوراً، وأما الباقي فموجود في متحف اللوفر بباريس.

وفي القصور الآشورية وجدت تصاوير جدارية تعود إلى الألف الأول قبل الميلاد، تمتاز بألوان مسطحة وصريحة واستخدم فيها ألوان الأحمر الترابي والإهرة (أتربة طبيعية، غنية بأكسيد الحديد) والأزرق من الزجاج المطحون واللون الأبيض من الحوار، أما الأسود فمن الفحم أو الإسفلت، ومن بين الرسوم المكتشفة في حفريات تل بارسيب "تل أحمر"، وهي تمثل مشاهد لصيد بديعة عبر فيها المصور عن براعته في قنص حركات الإنسان والحيوان، يوجد بعضها في المتحف البريطاني.

أما في تدمر فقد زينت المدافن بالتصوير الجداري بالإسلوب التدمري المعروف، وكانت الزخارف تمثل أكاليل ورد تحيط بصور أشخاص ورسوم نباتية ومشاهد أسطورية أحياناً وألوان حية، وتعود تاريخها ما بين القرن الأول حتى القرن الثالث قبل الميلاد.

كما وجدت رسوم في مدافن قرب صيدا من القرن الأول قبل الميلاد، وفيها رسوم جدارية فينيقية مشابهة لتلك الرسوم التي وجدت في المدافن التدمرية.

"أما في منطقة الفرات الأوسط، فقد ساعد جفاف المناخ هناك على حفظ التصاوير الجدارية التي تعد من أهم التصاوير الجدارية التاريخية والموجودة في صالحية الفرات "دوراً أوروبوس"، ومنها نماذج مهمة أقدمها وجد في معبد تدمري من القرن الثاني الميلادي، وموجود حالياً في متحف دمشق، وهناك رسوم جدارية

وجدت في كنيسة مسيحية تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد وموجودة حالياً في متحف بيل - أمريكا، ومن الرسوم أيضاً المهمة المكتشفة ما وجد في كنيس يهودي يعود لنفس الفترة الزمنية وموجود في متحف دمشق، وهذه الآثار جميعها يظهر عليها التأثير التدمري.

التصوير بالفسيفساء: Mosaic

يعتبر التصوير بالفسيفساء طرازاً خاصاً من التصوير، وهي من الطرق الفنية التقليدية المتناهية في القدم والأصالة، وتعني كلمة موزاييك المشتقة من الكلمة اليونانية Moysa وهي إحدى الآلهة العشر التي كانت تحمي الفنون، وقد رافق هذا الفن التصوير الجداري منذ البداية، فقد كانت حاجة ماسة لغرس قطع صلبة مختلفة الألوان في مادة لينة بغية إنجاز عمل زخرفي، أو بغرس قطع من الحجر أو الحصى أو الفخار في أرض ترابية مدحولة لتقوية سطحها وتزيينه، وقد اعتمد هذا الفن على المواد التي توفرت محلياً في بقاع العالم القديم المختلفة.

والتصوير بهذه الطريقة يتم بوضع مكعبات صغيرة، أو قطع من الحجارة أو الرخام أو الطين المحروق أو قطع من الزجاج، كل قطعة بجوار الأخرى، طبقاً للرسم المراد تنفيذه.

وهناك عدة طرق لتنفيذ التصوير بالفسيفساء، ولكن أكثرها استخداماً طريقتان، كانت أقدمهما تتم بتغطية المساحة المطلوب زخرفتها بطبقة من الملاط اللين يجري فوقه رسم الموضوع، ثم ترص المكعبات مع الضغط عليها جيداً، أما الطريقة الثانية، وهي عملية فنية أكثر، إذ يقوم الفنان برسم الموضوع بالكامل بالحجم الطبيعي، ثم يضع الورقة التي تحمل هذا الرسم فوق لوح ويضع فوقها

المكعبات ثم يلصقها من الخلف، وبمجرد أن يغطي مساحة معينة، يثبت المكعبات الصغيرة بقليل من الأسمنت السائل، وبعد ذلك يرفع اللوح ويثبتته على الجدار أو السطح المطلوب زخرفته، وهناك طريقة لرصف المكعبات قديمة جداً، اتبعت في اللوحات الفنية المرسومة بالفسيفساء وهي رصف المكعبات طبقاً لدرجات ميل مختلفة، مما يؤدي إلى تباين الزوايا التي تحدثها أشعة الضوء، وتنتج من ذلك ظاهرة انكسار ضوئي يعطي لمعاناً أكثر كما يعطي تأثيرات ظلالية وضوئية.

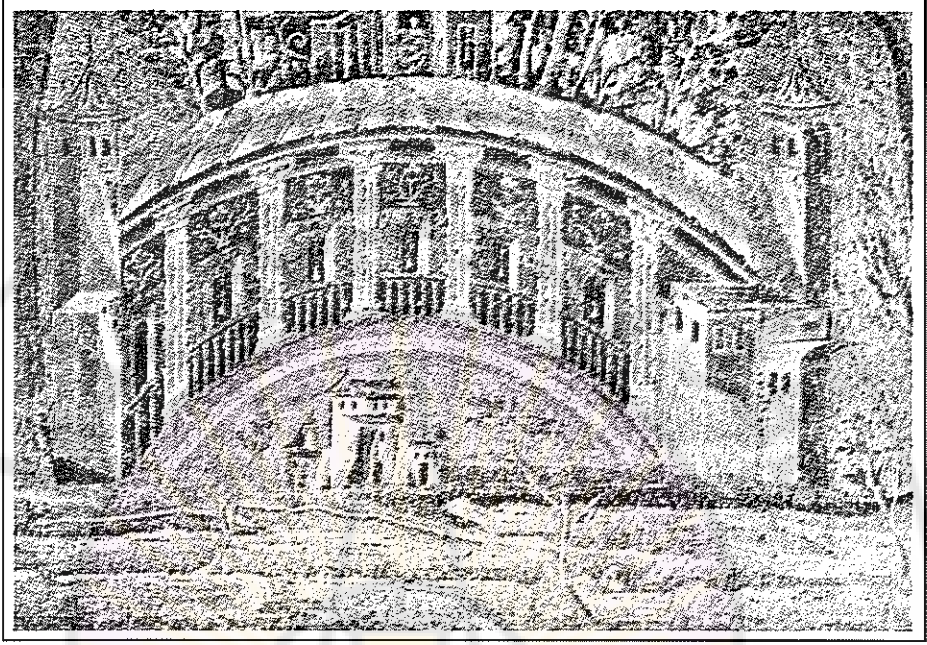
لقد أظهرت اكتشافات مدينة ماري قطعاً من الفن السومري تعود إلى الألف الثالث والثاني قبل الميلاد وهي عبارة عن ألواح تمثل مجموعة مشاهد فوق بعضها، فيها أشخاص وعربات وزخارف هندسية مكونة من قطع عاج بيضاء وقطع من أحجار نصف ثمينة سوداء وزرقاء وحمراء مغروسة في طبقة إسفلتية توجد قطع منها في متحف دمشق ومتحف حلب" ومن الألف الثالث وجد أيضاً من الفن السومري قطع من الفخار المشوي على شكل مسامير مخروطية الشكل، قواعدها ملونة بالأحمر والأسود والأبيض، ومثلها من الحجر الملون، فكانت تغرس في طينة الجدار الغضارية السمكية، فتشكل زخرفاً من خطوط منكسرة أو معينات، كما وجد من الألف الأول قبل الميلاد قطع آجرية مدهونة بألوان خزفية من الفن الآشوري، كانت تغلف بها الجدران فتشكل نحتاً بارزاً ملوناً لأشخاص وحيوانات جميلة، وكذلك الأمر في الفن البابلي.

وهناك لوحات من الفسيفساء الأرضي اكتشفت في شهباء والموجود قطع منها في متحف دمشق ومتحف السويداء، ويعتبر متحف شهباء مكاناً لدار قديمة وجد فيها لوحات أرضية جميلة جداً، وأقيمت لوحاتها في مكانها الأصلي بعد تنظيفها وترميمها، كما توجد لوحات فسيفسائية ممتازة من تدمر، وخاصة لوحة تمثل

أسطورة كاسيوببة الموجود نصفها في متحف دمشق ونصفها الآخر في متحف تدمر، أما فسيفساء منطقة حماه فيوجد منها قطع في منتهى الإتقان والجمال، وهي تمثل نساء تعزفن على آلات موسيقية، توجد في متحف حماه، وجميع هذه القطع المذكورة تاريخها بين القرن الرابع والثاني قبل الميلاد.

أما بالنسبة للفن الأغريقي فهناك نماذج تميزت باستعمال الحصى الملونة بألوانها المحدودة "أسود رمادي أحمر غامق أصفر" ويعود تاريخها إلى القرن الثامن والخامس قبل الميلاد، واعتباراً من القرن الرابع قبل الميلاد أخذت الأشخاص تبدو مظلمة ومحجمة بعد أن كانت مسطحة، واستخدم شريط رصاصي بغرسه بين الأحجار لتحديد الخط الخارجي للرسم، وفي العصر الهلنستي أي القرن الثالث قبل الميلاد استبدلت الحصى محدودة الألوان بمكعبات من الحجر والمرمر متعددة الألوان، وذلك سعياً وراء إظهار التجسيم.

ولا بد من ذكر النماذج المهمة جداً في التصوير بالفسيفساء في العهود العربية والإسلامية، مثل مسجد قبة الصخرة في القدس الشريف الذي بناه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، في أواخر القرن الأول الهجري/ السابع الميلادي وابنه الوليد بن عبد الملك الذي بنى مسجد بني أمية الكبير في دمشق في مطلع القرن الثاني الهجري/ الثامن الميلادي، فكانا آيتين فريدتين من آيات الفن الإسلامي، ولا بد من ذكر فسيفساء خربة المفجر وقصير عمرة في الأردن، وهذه النماذج التي ذكرناها تعد من أهم الأعمال الجدارية في الفن الإسلامي.



زخارف فسيفسائية في القسم الغربي من فناء المسجد الأموي بدمشق

4- التصوير بالمنمنمات:

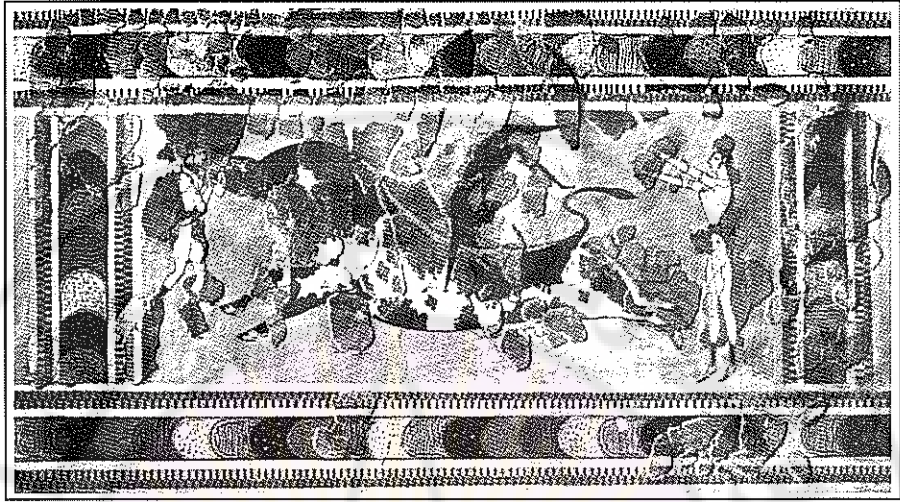
يشترك اسم هذا النمط من التصوير "Miniature" من كلمة "Minieum" وهو عبارة عن رسم صغير الحجم ينفذ فوق الورق أو الرق أو العاج لأغراض الرسم والزخرفة، وتدخل فيه ألوان خاصة تحتوي على الصمغ وبياض البيض، ولعل هذا الطراز، بخلاف الرسوم التي على الجدران، هو أقدم وأروع ما ورد في التاريخ، إذ يرجع منشأه إلى عام 1000 قبل الميلاد، وهو الوقت الذي بلغ فيه منزلة عالية في مصر القديمة، وعلى مر العصور أخذ ينتشر في أوروبا وفي الشرق، وقد استخدمه المتخصصون فيه من المصورين الأوروبيين في الفن الديني، وخلقوا منه

تحفاً لا تزال ننظر إليها اليوم بإعجاب، وقد ازدهر هذا الفن لدرجة كبيرة فيما بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر، وهي الفترة التي وصلت إليها منها مخطوطات غاية في الجمال، وهي عبارة عن مجلدات مكتوبة بخط اليد، وإنه مما يؤسف له أن الاجتياح المغولي لبلادنا العربية، أتلّف الكثير من آثارنا الفنية المسيحية منها والإسلامية في القرنين السادس والسابع الهجري /الثاني والثالث عشر الميلادي" وخاصة ما أحرق من مكتبات من أهمها مكتبة بغداد التي كانت تزخر بالمخطوطات والمنمنمات الإسلامية، وقد أفقر بلادنا من نماذج هذا الفن الرائع، وأن الدمار قد لحق بالفن الجداري أيضاً.

والمنمنمات الإسلامية كانت تنفذ على الجلد المكشوط وهو جلد الأرنب والغزال والجدي أو الورق، وبأحبار ملونة هي عبارة عن ألوان مائية، تحضر من الصمغ العربي مع ألوان ترابية ونباتية، مستخرجة من بعض النباتات بالعصر أو الغلي، وخلفيات الرسوم تكون مذهبة برفائق الذهب أو بماء الذهب، والجدير بالذكر أن هذه المنمنمات حافظت على ألوانها الزاهية ولم تتغير بسبب وجودها داخل الكتب وفي المكتبات العامة بمعزل عن الضوء، وأهم الأسماء التي اشتهرت في المنمنمات الإسلامية يحيى بن محمود الواسطي من العراق، وبهزاد من إيران.

5- التصوير بالتمبرا:

استخدم هذا النوع من التصوير "Distemper" بكثرة في العصور الوسطى، قبل أن يتم ابتكار التصوير بالزيت، وهي عبارة عن مساحيق ملونة ترابية مضافاً إليها البيض والصمغ الحيواني وتمدد بالماء، وهي سهلة التوزيع وتعطي ألواناً حية وواضحة، ويعتبر الكواش نوعاً منها، ويستخدم في وقتنا الحالي في رسوم الكتب والمجلات والإعلانات، وشاع التصوير بالبيض على الجدران وعلى اللوحات



المصارع - فريسك على الجدار - كريت - 15000 قبل الميلاد

الخشبية المتنقلة، والتي كانت تعالج مواضيع دينية كالأيقونات أو مواضيع عامة كبقية اللوحات، وقد أخذت اللوحة مفهومها الخاص المنفصل عن مفهوم التصوير الجداري وخاصة في أواخر العصر الوسيط، وهو المفهوم الحديث للوحة باعتبارها أداة للتعبير ونقل الفكر وليست أداة زخرفة فحسب، وقد بقيت نماذج مدهشة من حيث التقنية والجمال من جداريات الفريسك والتمبرا في اليونان وبلغاريا وصربيا ورومانيا وروسيا وإيطاليا وفرنسا وإسبانيا.

أما في إيطاليا فقد سبق عصر النهضة ومهد له فنانون أفذاذ في أواخر العصور الوسطى "الثالث عشر والرابع عشر" نذكر منهم جيوتو ومازاتشيو وفرا أنجليكو، هؤلاء صوروا جدارياتهم بالفريسك الحقيقي، ولوحاتهم المتنقلة بالتمبرا، وقد حفظت بعض المخطوطات التي تتكلم عن التقنية واستعمال المواد من العصر الوسيط، نذكر منها مخطوط تشينينو تشينيني في مطلع القرن الخامس عشر حيث يتكلم المؤلف على استعمالات الزيت، وقد حصر استعمال ألوان الزيت في توشيح

ألوان التمبرا كما أدخله في وصفات الفرنيش، ومن المعلوم أن استعمال الزيت كوسيط لمزج الألوان كان قد عرف في العصور القديمة في بلاد الإغريق والرومان حيث استعمل في تلوين التماثيل والنقوش الزخرفية الخارجية باعتباره مادة كريمة.

6- التصوير بالزيت:

وهي الطريقة الأهم من طرق التصوير، التي أنتجت معظم اللوحات الشهيرة التي تستحوذ على إعجابنا في المتاحف، ويعزو الكثيرون اختراع التصوير بالزيت إلى الأخوين فان إيك في عام 1410، وهما رسامان من الأراضي المنخفضة "هولندا"، والواقع أن هذه الطريقة كانت مستخدمة قبل ذلك التاريخ بـبعض الوقت، وبشكل محدود، لكنها تطورت وتحسنت واستخدمت في أوائل القرن الخامس عشر، بدلاً من طريقة التصوير بألوان التمبرا "وإن كانت الطريقة الأخيرة قد ظل مصورو الرسومات المقدسة يستخدمونها لعدة قرون".

ويعتبر التصوير بالزيت بالنسبة للفنان الطريقة المثلى، ذلك لأن لها جميع المزايا التي يطمح إليها، فهي تسمح بتعدد طبقات اللون وبامتزاج الألوان وتفاوت الظلال، كما أنها تسهل الحصول على اللون القوي أو الخفيف للغاية، والألوان في هذه الطريقة لا تتغير بعد جفافها، بعكس ما يحدث في التصوير بالفريسك أو التمبرا، وجفاف الألوان الزيتية لا عن طريق التبخر بل عن طريق تأكسد الألوان، وهذه العملية تستغرق سنوات عديدة.

ويمكن القول أن كل فنان عظيم فيما مضى كان لديه تركيبته الخاصة به من الألوان، وكان كل من هؤلاء الفنانين يدرس أنواعاً جديدة من ألوان الزيت، وكثيراً ما كانت مباهاتهم بهذه الألوان تفوق مباهاتهم باللوحه ذاتها.

وإذا كانت الأبحاث النهضوية في فهم التطورات الفكرية والتطلعات الجمالية التي ميزت ذلك العصر، قد انصبّت على الإنسان شكلاً ومضموناً وجعلته محوراً فكان لا بد لفن التصوير من أن ينال قسطه من ذلك وإن يلتفت المصور لمعالجة المواضيع الإنسانية واليومية بشكل مركز.

إن إعطاء الإنسان إبعاده الزمانية والمكانية أدى إلى تجسيم صورته، والتجسيم يعني إظهار البعد الثالث أكثر ما يمكن لتقريب صورة الشكل من حقيقته الواقعية، لذلك فقد بدأ المصورون في مطلع عصر النهضة بالبحث عن مواد تساعدهم على تجسيم الشكل أكثر مما كانت تؤديه المواد التي بين أيديهم ألا وهي "التمبرا" بمختلف تركيباتها، وقد علمنا أنها التصوير بالبيض أساساً، وأنها نوع من التصوير المائي يجف بسرعة لا تسمح معها بتدرج اللون تدريجاً كافياً لإظهار البعد الثالث والمنظور الهوائي بالقدر الذي كان يتطلع إليه المصور الذي استهوته الأفكار النهضوية.

كانت الألوان الممزوجة بالزيت يمكن أن تدرج تدرجات لا نهائية من العتمة إلى شبه الظل إلى الضوء، إلا أن جفاف تلك الألوان كان بطيئاً، والزيت كان غامق اللون وكثيفاً بحيث لا تسمح الألوان الممزوجة به بتصوير أدق التفاصيل، هذه التفاصيل التي كانت مهمة جداً في المواضيع المطروقة من قبل المصورين آنذاك، لذا فقد أخذ البحاثة من المصورين بإدخال إصلاحات على الزيوت لجعلها شفافة فاتحة اللون ولإسراع جفافها، وكانت الكيمياء شغل الباحثين الشاغل، وكذلك الأمر عند المصورين.

ومن بين المصورين الأخوين فان إيك (Hubert et Jan Van Eyk) هوبرت وجان فان إيك 1375-1440 اللذان كانا لهما الباع الطويل والسبق في

مضمار إصلاح الزيت واستخدامه بشكل خاص وجديد، لدرجة أنهما استحقا لقب مخترعي التصوير الزيتي، وتتلخص عملية إصلاح الزيت على الشكل التالي:

1- إضافة الأصماغ (الريزين) إليه.

2- تفتيح لونه بوضعه في الشمس مدة طويلة وبإضافة مركبات الرصاص إليه.

3- تمييع الزيت بواسطة العطرين اللذين عرفا آنذاك وهما عطر اللاوند وعطر التربينتين.

والزيوت المستعملة كانت ولا تزال زيت الجوز وزيت الكتان وزيت الخشخاش.

ويعتقد أن سر تقنية فان إيك وأمثالهم من مصوري أوائل عصر النهضة الأوروبي في بلجيكا وفرنسا وهولندا وإيطاليا وإسبانيا، أنهم صوروا بالتمبرا ثم وشحوها بألوان زيتية جديدة وشفافة، أو أنهم قد توصلوا إلى عمل مستحلبات مائية صمغية زيتية واستعمالها بطبقات شفافة وساعدهم في ذلك تمديدها بالعطور، ولكن مما لا شك فيه أن استعمالات الزيت الأول كانت مشابهة للتصوير المائي من حيث الشفافية في وضع الطبقات اللونية فوق بعضها، ومن حيث تفتيح اللون بالاستفادة من نضاعة بياض الأساس، ومما لا شك فيه أيضاً أن أنواع الفرنيش التي استعملوها كوسيط (medium) أثناء التصوير أو لوقاية العمل كانت ممتازة وغنية بالأصماغ.

إن طريقة فان إيك تسمى بالطريقة الفلمنكية أو الشمالية، نسبةً لبلاد الفلمنك الواقعة في الشمال (بلجيكا حالياً)، أما أساس اللوحة فكان يتألف من مزيج من فحمات الكالسيوم وهو السبيداج مع الغراء موضوعاً فوق لوح من الخشب، واستعمل أيضاً في التأسيس أبيض الفضة وهو فحمات الرصاص، وكانت طريقة التصوير كما أسلفنا، وضع طبقات لونية شفافة مع الاعتماد على نضاعة بياض الأساس لتفتيح الألوان في مناطق الضوء، وذلك عن طريق المسح أو التشفيف بتميع اللون، وكان المصور يضع الرسم نهائياً ثم يبدأ بتلوينه حرفياً من الجزء إلى الكل.

وإذا صح ما قيل إن هذه الطريقة قد نقلها إلى إيطاليا المصور الإيطالي أنتوني لودي ميسينا في النصف الأول من القرن الخامس عشر فقد تبناها كثير من الفنانين الإيطاليين وأخذوا يطورونها من حيث المواد ومن حيث نسب هذه المواد إلى بعضها وكأنهم بذلك يطورون طريقتهم القديمة التي نوه بها تشينيني في مخطوطه، ألا وهي التوشيح بألوان الزيت فوق التمبرا، وكان ليوناردو من أشهر المجرّبين والمجددين في التصوير في تلك الأيام.



اللوحة للفنان جان فيك - السيدة العذراء 1433-1434م

زيت على لوح خشب قياس 26×4/3 إنش - متحف اللوفر - باريس

أما فنانون البندقية في إيطاليا فقد تطور استعمال الزيت لديهم منذ القرن السادس عشر وعلى يد تيسيانو خاصة، حتى أصبح طريقةً إيطالية خاصة مختلفة عن الطريقة الفلمنكية، ونوجز ذلك فيما يلي:

لما كانت الحاجة في عصر النهضة المتأخر قد أخذت تدعو أكثر فأكثر إلى تدريج اللون في عجينة اللونية ذاتها لمعالجة الشكل بحرية، والنقاط اللحظة اللونية، والإيحاء بالبعد الثالث والجو المحيط، وقد أدى ذلك إلى الاستغناء عن كثير من التفاصيل وإلى معالجة اللوحة من الكل إلى الجزء ثم إن الإسراع في عمل اللوحات تلبيةً للتوصيات المتكاثرة، فلذلك أخذ الفنان يصور بحرية أكثر من السابق بعجينة اللون وبالفرشاة العريضة والسكين الخشبية أحياناً، مازجاً الألوان مزجاً ومفتحاً إياها بعجنها بالأبيض، لذلك فقد اضطر إلى تخفيف كمية الصمغ في الزيت وأخذت هذه الكمية من الصمغ تقل أكثر فأكثر حتى انعدمت كما سنرى فيما بعد، كما أنه غلب عند الإيطاليين استعمال الجص "كبريتات الكالسيوم" في التأسيس لتوفره في إيطاليا ولتعود الفنانين على استعماله قديماً وهو أبيض الفضة، وأخذ الفنانون أيضاً بتلوين الأساس لسهولة التصوير عليه، وبالتدريج أصبح هذا الأساس كثير القتامة.

ولا بد هنا من ذكر ملاحظة هامة وذلك لدى مقارنة الطريقة الإيطالية بالطريقة الفلمنكية، وهو أنه رغم اختلاف طريقة استعمال المواد بين هاتين الطريقتين تبعاً لاختلاف رؤيا الفنان ونهجه في التشكيل إلا أنه في كلتا الطريقتين حافظ الفنان على نقطة هامة جداً وهي إعطاء طبقة اللون المدة الكافية لتجف قبل وضع طبقة أخرى فوقها مع وضع طبقة فرنيش عازلة بين الاثنتين، وفي كل من الطريقتين عمد كثير من الفنانين كذلك إلى التحضير بألوان التمبرا ثم متابعة اللوحة

بألوان الزيت، وقد تمت الاستفادة من خاصية الشفافية في اللون الزيتي، في الطريقتين، في الضوء عند الفلمنكيين وفي الظل عند الإيطاليين.

إلا أن هنالك فرقاً بين الطريقتين وهو هام أيضاً، إن الطريقة الفلمنكية كانت تنصر على رسم اللوحة بشكل نهائي ومن ثم تلوين الأشكال، بينما سمحت الطريقة الإيطالية المتطورة بتغيير الرسم أثناء التلوين إذا ما دعت الحاجة إلى ذلك، ويمكن عمل مقارنة بين الطريقتين على الشكل التالي:

الطريقة الإيطالية:

غلب استعمال الحص.

أخذت كمية الصمغ تخف بالتدريج منذ القرن السادس عشر.

منذ القرن السادس عشر أصبحت طبقات اللون كثيفة بلمسات عريضة وبالمزج بالأبيض للتفتيح.

منذ منتصف القرن الحادي عشر ظهر الأساس الغامق.

يسمح الفنان لنفسه بتغيير الرسم أثناء التلوين، والعمل يبدأ في كل اللوحة ثم ينتهي بالتفاصيل.

الطريقة الفلمنكية:

الأساس: استعمل الحوار (سبيداج).

الزيت: معالج + كمية من الريزين.

الألوان: توضع بطبقات شفافة مع الاعتماد على لون الأساس لتفتيح اللون.

لون الأساس: أبيض ناصع أو ملون فاتح.

الرسم والتكوين: واضحان لا يقبلان التغيير أثناء التلوين، العمل يبدأ بالجزء وينتهي بالكل.

نستخلص مما قدمناه ما يلي:

إن رغبة الفنان في طلاقة التعبير وفي معالجة المادة بشكل أكثر حيوية وتلقائية وبلسمات عريضة وعصبية لتلخيص الفكرة وإعطائها نفحاً ذاتياً، كل هذا قد أدى إلى تطوير استعمال الزيت في التصوير، بعد أن وجد الفنان فيه ضالته المنشودة ونتج عن ذلك إمكانية تدرج اللون في منطقة الظل ومنتصف الظل مما ساعد أكثر في إظهار البعد الثالث، هذا وإن التلاعب في التحضيرات الأولية للوحة والشفافيات التي تلت التحضيرات، إن كان عند معالجة الجسم البشري أو الأقمشة أو المناظر، قد أعطى نتائج مذهشة، إلا أن المغالاة في إكثار كمية الزيت النقي والمغالاة في تعتيم لون الأساس والإسراع في وضع طبقات اللون فوق بعضها دون ترك الفترة الكافية فيما بينها لتجف وعدم الاهتمام بنوعية الأساس الجيد، وذلك بالتدريج منذ منتصف القرن السابع عشر حتى يومنا هذا قد عرّض فن التصوير إلى تردٍ في النواحي الفنية وإلى مفاجآت وصلت في بعضها إلى أن تكون كوارث فعلية، وزاد في ذلك استعمال الإسفلت كلون أسود في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وسنستعرض الطرق الأساسية العامة والمشاركة للتقانات اللونية في اللوحة التي لجأ إليها المصورون عموماً من فترة ما بعد عصر النهضة إلى يومنا هذا وذلك في الفصل الثاني من هذا الكتاب، وسنستعرض نماذج من تجارب الفنانين المعلمين القدامى لتقاناتهم الخاصة.

7- التصوير بالألوان المائية:

هذه الطريقة المسماة بالإنكليزية (Aquarelle) المشتقة من الكلمة اللاتينية (Aqua) ومعناها ماء، والواقع أن الماء هو أحد المواد الأساسية المستخدمة في هذه الطريقة من طرق التصوير.

فالألوان المستخدمة شفافة ممددة بالماء، وتوضع مباشرة على الورق الأبيض، ويلاحظ أن الأضواء تستمد من لون الورق بتركها بدون تلوين، لأنه لا يمكن رسمها بالفرشاة، وتجف الألوان بسرعة، لذلك يجب أن يكون المصور سريعاً في عمله وثابت اليد، وتستخدم عادةً أنواع من الورق السميك أو من الكرتون جيد اللصق، كي لا تمتص الألوان، وحتى لا تفقد لمعانها.

والتصوير بالألوان المائية طريقة صعبة وتعطي صوراً خفيفة لامعة وأنيقة، ولذا فليس من المستغرب أنها ولدت في القرن الثامن عشر.



لوحة للفنان عبد الرزاق السمان - عام 1992م - النكية السليمانية

قياس 70×50سم - مائي على كرتون

8- التصوير بالأقلام الملونة:

وهي على نوعين، أقلام رصاص ملونة، وأقلام ألوان الباستيل وهو التصوير باستخدام ألوان مكونة من مخلوط من المساحيق والمواد الأخرى المضغوطة على شكل عصي هشة، ومن الصعب الحصول على درجات مختلفة من اللون باستخدام هذه الأقلام، وذلك يقتضي أن يكون معاً قلم لكل لون، والمجموعة الكاملة من الأقلام التي يستخدمها المصورون تشمل ما يقرب من ثلاثمائة لون، إلا أن خبرة المصور وحنكته في هذه المواد، يستطيع أن يسيطر على الألوان ويظهر اللون الذي يريده، إن كانت أقلام رصاص أم باستيل زيتي.



لوحة للفنان عبد الرزاق السمان

عام 1980

قياس 60 × 80 سم

قلم رصاص ملون على كرتون

ويوجد حالياً أقلام رصاص مائي يمكن تمديدتها بالماء، كما أن أقلام
الباستيل الزيتي يمكن حلها بالزيت المستخدم بالتصوير الممزوج بأحد أنواع
العطور، وكانت هذه الطريقة شائعة في فرنسا في القرن الثامن عشر.



باقة ورد
لوحة للفنان
عبد الرزاق السمان
عام 1982م
باستيل زيتي على كرتون
قياس 80×60سم
المتحف الوطني بدمشق

الرسم

أسسه، خصائصه، أنواعه، مواده

الرسم: هو عملية تحديد أشكال الأشياء المرئية، فالعين تلاحظ شكل الشيء المراد رسمه، والتفكير يوازن أبعاد وحدود سطوحه الخارجية، واليد تحدد هذه السطوح والأبعاد في شكل ما على سطح مستو.

فالرسم إذن في مرحلته الأولى عمل تخطيطي ناتج عن رؤية الأشكال ويرتبط بالمعنى الحسي الذي يبدو للمشاهد من العمل الفني، وكل شيء في الوجود المحيط بنا له شكله الخاص، هناك أشكال مشتركة بين النوع الواحد، فالرسم يحمل الشكل مدلوله من الشيء المقصود رسمه بصورة عامة من شجرة، مبنى، إنسان، حيوان، أداة....

وفي الوقت نفسه تتواجد اختلافات جزئية في التفاصيل مثلاً أشكال الإنسان مشتركة بين جميع الناس (رسم الفرد يتضمن الرأس والجذع والأطراف، وفي الرأس توجد العيون والأنف والفم والشعر والذقن... الخ) إلا أنه بين شكل إنسان وآخر تختلف أشكال الجزئيات الصغيرة ومقاساتها هذه لتعطي السمات أو الملامح الخاصة بإنسان معين.

ويعتمد الرسم على الخطوط بشكل رئيسي، وهي تؤدي الدور الأول، وكل خط في أي اتجاه، علينا أن ندرك القيم التي يؤديها ونضعه في اعتبارنا، وعلى هذا يعتبر الخط أقوى وسيلة تعبيرية، إذ بواسطته يستطيع الفنان والطالب أن يجسد

مختلف المضامين: كالصلابة والثخانة والإضاءة والإيقاع بل والحركة أيضاً...
بواسطة نوعية الخط المستخدم في الرسم.



الوضعية الصحيحة لليد والإمساك بالقلم أثناء الرسم.



الرسم بالقلم الرصاص والحبر الصيني - للفنان كليفورد بيلي الأمريكي لاحظ تمازج الخط الصريح
المستقيم مع الخطوط المنحنية في الشكلين

وفي الحقيقة إن الخط لا وجود له في الطبيعة إلا أنه مدلول وهمي يفصل بين عنصرين أو مادتين أو لونين فبذلك يحدد الشكل المرسوم ويفصله عن الخلفية أو الأرضية.

بما أن الرسم لا يتم إلا بالخط لذلك فنحن نعتني به أشد العناية بالتمرين والتدريب، كان الفنان انغر Ingers من كبار الرسامين بالخط وعرف كيف يستعمله بحساسية كبيرة. كما أنه من أوائل الفنانين الذين استعملوا الفحم كأداة لرسم الخط ومن أقواله: حتى الدخان يجب التعبير عنه بالخط.

والرسم كذلك هو النافذة التي تطل منها على مجالات العمل المختلفة تعالج به دراسات الأفكار بالأشكال الخطية قبل تنفيذها مشاريع كبيرة.

الخط الواحد أو مجموعة خطوط على سطح ما يؤدي إلى إبراز الشكل، فالشكل قد يكون هندسياً ذا بعدين (مربع مستطيل دائرة مثلث...) أو ثلاثة أبعاد: مكعب اسطوانة. هرم مخروط... منتظماً أو غير منتظم... والأرضية هي السطح الخلفي الذي يحدد عليه خطوط الأشكال ما دام مبدأ الرسم هو الخط، إذاً علينا أن نفرق بين عدد من أنواع الرسم حسب وظيفته الخاصة.

1- الرسم الذي يعتمد على الرؤية المباشرة للأشياء، هذه بالرسم المباشر باليد الحرة Freehand وبالقلم الرصاص أو الفرشاة، هذه الطريقة في الرسم تدعى الرسم الفني.

2- الرسم الذي يدرس الأشكال الهندسية إنشاءاتها وتراكيبها وعلاقاتها بواسطة الأدوات الهندسية "كالمسطرة والمثلث والفرجاء...ألخ) يدعى الرسم الهندسي.

3- الرسم الذي يهتم بالأشكال والأشياء المجسمة إلى جانب مقاطعها الطولية والأفقية ومرتسماتها حسب الغرض منها فهو الرسم الصناعي.

ودراستنا تتحصر في النوع الأول أي الرسم الفني، لو دققنا أمام زجاج نافذة تطل على مشهد طبيعي يتضمن أشجاراً وبيوتاً وطرقاً ومرتفعات قريبة وبعيدة... من السهل جداً أن يرسم هذا المنظر عبر اللوح الزجاجي وفق ما يرى من خلاله على سطح مستو... وهذا السطح قد يكون من الورق أو القماش أو الخشب أو جدار أو غير ذلك، إذاً عملية الرسم تتضمن عملية نقل المرتسمات المرئية في مجمل أبعادها إلى مسطح ما.

إن الرسم عادة يعتمد على أسس الرؤية وهو ما يسمى بالمنظور، أي القواعد القياسية التي تساعد على رسم الأشياء رسماً صحيحاً وفق ما تبدو للمشاهد وكأنها طبيعية أو ما يقرب من ذلك، ونستنتج أن النظر أو دقة الرؤية هي الأساس أو العمود الفقري في عملية الرسم وكثير من الأخطاء التي يقع فيها الطلبة في دروس الرسم ناتجة عن خطأ في الرؤية والتقدير، قد يكون خطأ في نسب الأشياء بعضها إلى بعض أو عدم دقة في المقاييس التي قدرها لأجزاء الشيء الواحد.

ومن ههنا، إن النظر أو الرؤية وحدها لا تكفي، لا بد من التدريب والدعم بالتوجيه والموازنة، وتبدو براعة الرسم في دقة تحديد سطوح الأشياء، فتمنح النفس تأثيراً جذاباً، والفنان هو الذي يطرح على اللوحة إضافة إلى ما تحويه العناصر الطبيعية من قيم جمالية يمنحها من روحه وإحساسه ويترجم للمشاهد مشاعره التي أحسها من خلال رؤيته للأشياء المرسومة في شكل خاص، وهذا سر الإعجاب الذي نبديه حين نشاهد الرسوم الفنية وتمييزها عن الطبيعة.

إن الخط يتألف من مجموعة نقاط متلاصقة، إذن فالنقطة هي بداية الخط.
كما أنها مركز تلاقي خطين أو أكثر.

والخط في الرسم يتحدد بنوعين أساسيين:

خط مستقيم وخط منحنٍ، ورسم شكل أي شيء على سطح مستوي أو غير مستوي يعتمد على أحد هذين النوعين أو كليهما معاً، وأشكال الخطوط الأخرى هي من تركيب هذين النوعين الأفقي، المنكسر الزوايا، والشاقولي، المائل... الخ.

إن وظيفة الخط:

1- أن يحدد ملامح الشكل وسماته ويفصله عن الأرضية المثبت عليها وعن بقية الأشكال الأخرى، ويوضح لنا أجزاءه ونسبته إلى غير ذلك من الأشكال المجاورة (كأس إلى جانب إبريق، إنسان أمام منزل، أو سيارة أو حيوان أو شجرة...).

2- أن يحدد نوع كل شيء مرسوم من خلال شكله الخاص به، فيوضح طبيعته وخصائصه (زهرة من نوع القرنفل أو الياسمين...).

لذلك لا بد للطالب الرسام:

1- أن يلم بالمبادئ الأساسية للخواص الهندسية المساعدة على فهم أشكال الأشياء.

2- التمرين المتواصل وبشكل تدريجي من السهل إلى الأصعب.

3- دقة الملاحظة.

إن دقة الملاحظة تساعد على تقدير النسب بشكل سليم، وإعادتها إلى أشكالها الهندسية العامة، أي إلى حصر هيكلها الرئيسي بشكل هندسي، إن حقيقة ما

ففيها مجموعة أشكال أشجار مختلفة، وإن دقة الرؤية تلاحظ أن بعضها يميل إلى شكل متطاوّل شاقولي وآخر بيضوي وثالث اهليلجي، في حين أن شكل سيارة أو بناء يأخذ شكل متوازي المستطيلات، فأَي مشهد تشاهده ينطلق رسمه من أشكال هندسية أساسية للأشياء الموجودة فيه، بعضها المربع والمستطيل والمثلث والدائري والمكعب وهكذا منتظم أو غير منتظم.

لاحظ مثلاً: الصحن، الصواني، الدواليب، أنواع الفاكهة يرتقال، تفاح، ليمون، بندورة، تنطلق أشكالها من الدائرة والكرة، ربما لا تفكر بأشكالها الهندسية في البداية، لكن عود نفسك على العودة إلى رؤيتها ضمن أشكالها الأساسية الهندسية التي تتألف منها، تعمق بذلك أكثر فأكثر، وهذا أول عمل عليك تنفيذه، ولا بد لك من تمرين وتدريب اليد بشكل يومي على الرسم بالخطوط البسيطة والسريعة.

حاول أن تنفذ بعض الخطوط العفوية بطريقة تجريبية بأي وسيلة (قلم اللباد، الرصاص، الفحم، الحبر...) ارسم مجموعات منها على ورق رخيص، تمرن باستمرار، انظر حولك، اختر أي شيء أو أشياء متقاربة (كلب يشرب من جدول، خروف مربوط على شجرة، إناء فيه أزهار، طفل يلعب في غرفته...) حاول أن تخطط ما تراه على شكل خطوط بسيطة مختزلة حاول أن تميز بين الأشكال وتعطيها طابعها الرئيسي، استعمل وجرب وسائل متنوعة للرسم، ولا تيأس عند حصولك على نتائج لا تعجبك، حاول إعادة الرسم مرة ومرات وتمثل، قول بيكاسو: "الفن قفزة في الظلام" احتفظ بأخطائك لأنها ستعلمك أكثر.



مجموعة أشكال متعددة ومختلفة في تقنية التعبير الخطي

الرسم بالأبيض والأسود

ومواده

إن الرسم بالأبيض والأسود هو الأساس في فن التصوير والحفر والنحت وأي فنان في أي مجال كان، إذا لم يكن ماهراً في الرسم لا يستطيع أن ينفذ أعماله بشكل جيد، والمبتدئ في الرسم عليه أن يتدرج في الممارسة والعناية في الإتقان، والبراعة تأتي من التدريب، وكلما أتقن الرسم دلّ على مدى التقدم واكتساب الخبرة، إن الرسم يشابه عملية الكتابة، وكل فرد يستطيع أن يتعلم أسس الرسم كما يتعلم الأطفال الكتابة، إلا أنه لا يصل الجميع إلى مستوى متماثل، فالفروق الفردية والسمات الشخصية لا بد منها، والجوانب الابتكارية إذا ظهرت صارت فناً بمعنى الكلمة.

إن وسائل التنفيذ الثلاثة التي ذكرت (قلم الرصاص - الفحم - الحبر الصيني) تؤدي إلى نتيجة واحدة هي الرسم بالأبيض والأسود، فرغم اختلاف طبيعتها إلا أن مبدأها واحد.

ويحسن الإشارة من البداية: أنه ليس هناك من تقنية نموذجية في الرسم بل تقابل وتداخل، وعلى الطالب أن يبحث ويجرب بنفسه ليكوّن لذاته طريقته الخاصة وطابعه الذي يعبر عن كيانه الخاص.

إن في كل رسم رمزاً أو مضموناً أو معنى، وهو يعني أكثر من مجرد موضوع كما أن لكل رسم شكلاً خاصاً، والشكل يتحدد بالخط، ووسيلته للتنفيذ أداة الرسم، إذاً الرسم يتطلب: مضمون + شكل + وسيلة التنفيذ.

ويحتاج الرسم لتنفيذه إلى شيئين أساسيين:

1- سطح مستو، ورق رسم.

2- مادة تنفيذ الرسم، وبأبسط أشكاله هو قلم الرصاص أو الفحم أو الحبر الصيني.

الورق: أول من أعلن اختراع الورق هو (تساي لون) عام 105م وقد عرفت صناعة الورق في أوروبا في القرن الحادي عشر عن طريق العرب الذين نقلوها إلى الأندلس ومنها إلى مختلف بلدان أوروبا وأقدم قطعة من الورق الأوربي موجودة في إنكلترا، رسالة من ملك إنكلترا هنري الثالث تاريخها 1216م.

أما ورق الرسم الذي نستعمله فله مصادر عديدة، منه ما يصنع من قصاصات القماش البالية، أو بعض أنواع الخشب، أو النباتات كالقش وعيدان قصب السكر... كما أن هناك مصادر حيوانية أو معدنية أو مواد تركيبية اصطناعية يتم تحضيرها.

على أن الورق المصنع من الأخشاب يعتبر صناعة متطورة جداً: حيث يقطع الخشب قطعاً صغيرة ثم إلى أصغر ثم يغلى بالماء للتخلص من الأحياء الموجودة فيه وتضاف إليه مواد كيميائية وبذا نحصل على المادة السيللوزية الصافية بيضاء اللون حيث تعجن مع أنواع الغراء ثم تمدد ألواحاً في مكابس خاصة وتنشف وتقطع أو تلف على شكل أسطوانات بمقاييس مختلفة حسب الطلب، ووفق نوع الخشب نحصل على أفضل أنواع الورق.

إن معرفة الورق بالنسبة للرسم والطالب تتعلق بتركيب سطح الورقة وكيفية تلقيه أو تقبله لأنواع الحبر أو خطوط الرصاص والفحم أو الألوان، كأن مثلاً

يفضل ملمس الورق المحبب أو الخشن، وآخر يفضل الأملس وهكذا، على أن أفضل أنواع ورق الرسم ما صنع من أقوى الألياف النسيجية المقواة بطبقة غروية لمنحها سطحاً سريع التقبل والامتصاص، وورق النشاف من الصعب الرسم عليه لقلة الغراء فيه.

أنواع الورق:

يصنف الورق بحسب سماكته وجودته وكمية الغراء المتوافر فيه، ومن

أنواعه:

الورق الهش - ورق الكتابة - ورق الطباعة - الورق المصقول - ورق الرسم.

وحسب استعمالات الورق نختار ما يناسب منه، ف للرسم بقلم الرصاص يستعمل الورق الناعم المتين وهو لا يتشرب الماء ومنه أنواع له وجه خشن وآخر ناعم.

لرسم بالفحم يستعمل الورق متوسط الخشونة، وهناك ورق خاص جداً للرسم بالفحم، يستعمله الفنانون للأعمال الفنية الكاملة يدعى ورق أنجر Ingers "نسبة للرسم الفرنسي" ذو ألوان فاتحة متعددة ويصلح لاستعمالات أخرى كالمائي والباستل وقلم الرصاص أيضاً.

أما التلوين المائي فيطلب الورق الخشن الملمس والمتين، وبسفس الوقت بحيث يتشرب الماء ولا ينحل أو يتفسخ.

بعض أنواع الورق قد صنعت خصيصاً للرسم عليها بقلم الحبر ، وورق الرسم العادي المطلي بمادة غروية، لا يمتص الحبر بل يظل متماسكاً على السطح

ويدعى بريستول Bristol نسبة إلى مدينة بريستول ، ويصنع من عشرين طبقة ورقية رقيقة صمغت جميعها معاً.

ورق الشف أو الكالك: ورق عادي يصبح شفافاً بمعالجته بمزيج من الراتنج والصمغ والزيوت وخاصيته أنه يمتص الرطوبة من الجو، لا يصلح للعمل به على طبقات من الحبر أو الألوان المائية، يمكن إنجاز الدرجات اللونية بالتقريب أو التهشير بالخطوط القصيرة.

مقاييس الورق:

- القياس المتداول في الأسواق لورق الكتابة أو الرسم أو الطباعة 70×100سم وهناك بعض أنواع تأتي بمقاييس خاصة.
- يتوافر ورق الرسم الممتاز الذي يدعى كانسون Canson وهو متوسط الخشونة يستعمل بنجاح للرسم بقلم الرصاص والأحبار والألوان المائية وسواها، يوجد منه أطباق 75/105سم أو اسطوانات ورقية بطول 10م وعرض 1.5م يأخذ منها الرسام القياس الذي يرغب فيه.

.....

قلم الرصاص

قلم الرصاص اختراع حديث نسبياً وصل إلى شكله الحالي في نهاية القرن الثامن عشر عندما توصل Conte كونه إلى مزج الصلصال والجرافيت (هباب الفحم) ليعطينا درجات مختلفة من القساوة.

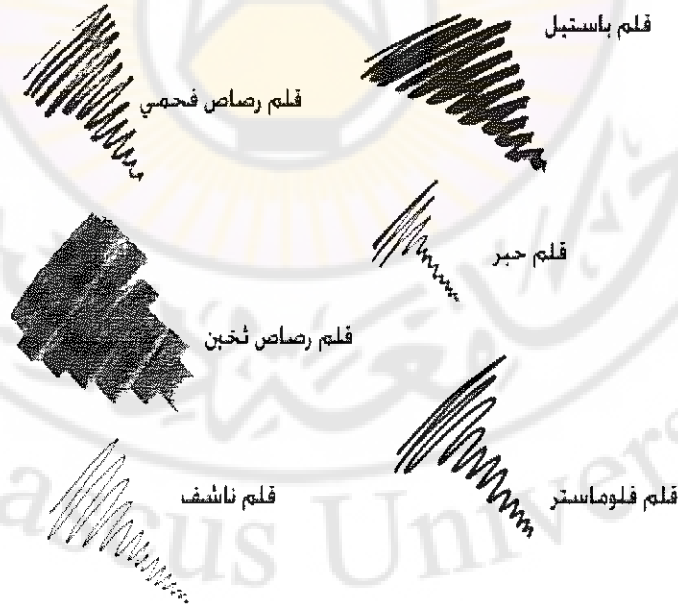
واليوم هناك مجال واسع لاختيار أقلام الرصاص الفحمية التي تتراوح بين 7H الشديد القساوة و 7B الطري الأسود، على أن الفنانين يفضلون للعمل الدقيق وذلك باستخدام HB من النوع المتوسط الذي يساعدهم على تحقيق المراد بدقة ومن B إلى 3B من النوع الطري، إن قلم الرصاص من أسهل المواد التنفيذية للرسم، والتمرين به أساسي جداً لضرورته التدريبية، فهو لا يوسخ الورق ولا اليدين ولا يحتاج إلى أي وسيلة للمعالجة، ويمكن استعماله بنجاح على غالبية أنواع الورق، و قلم الرصاص الجيد يكون عادة من النوع الطري الذي يعطي درجات متعددة اللون الرصاصي من الفاتح إلى القاتم، وهذا يساعد على الحصول على القيم الشكلية والأبعاد التي يرغّب تحقيقها من خلال الدرجات هذه.

ويوجد نوع من أقلام الرصاص جيد يسمى فابر Faber ذي العلامة BB أو HB وهذه تغطي جميع قيم الدرجات الرصاصية على الورق من حيث الخط والمساحة، وعند استعمال أي نوع من أقلام الرصاص يستحسن أن يكون رأس القلم مبرياً بشكل جيد، وإذا أمسكت قلم الرصاص على نحو عمودي ومارست ضغطاً مطرداً ستحصل على خط يسجل بحساسية أدق الاختلافات حسب التوتر العضلي أثناء تحريك اليد،

لاحظ النموذج التالي لأنواع الخطوط وتعبيراتها المختلفة والمنفذة بتقانات مختلفة للأقلام الرصاص.

إذا أمسكت القلم بزاوية حادة ستجد أن المساحة التي تركها القلم قد أصبحت أوسع وبالتالي فإن التنوع في النخانة سيصبح أكثر وضوحاً، ترتبط الممحاة مع قلم الرصاص في الاستعمال، علماً أنها ليست ضرورية في الأعمال الفنية، لأن المحي يكشف عن موقف ذهني غير ملائم، تستعمل الممحاة لتنظيف ورق الرسم وليس لتغيير الرسم ولذلك ننصح لتصحيح الرسوم المنجزة بالحبر بالاستعانة بالشفرة وكشط الخطوط غير المرغوب فيها برقة، على أن يكون حد الشفرة عمودياً على سطح ورق الرسم، ومن ثم يعالج السطح بنوع من معجون اللون الأبيض.

النماذج التالية للرسوم تظهر مدى الإمكانية الخطية لقلم الرصاص والتأثيرات المختلفة في التعبير.





جميع هذه الرسوم منفذة بالقلم الرصاص الطري

الحبر الصيني (الأسود أو البني)

الرسم بالحبر له جماله الخاص وقيمته الفنية كذلك، وأكثر استعمالاته في الرسم التوضيحي العلمي والقصصي والأدبي في الكتب المختلفة والمجلات والصحف ويحتاج أدائه إلى مرونة في اليد وخبرة عملية متأتية من التدريب الطويل.



لاحظ أن الرسم قد نفذ بقلم الحبر العادي، واستخدمت الفرشاة "الريش" لتلوين بقية مساحات اللوحة
وبتأثيرات تعبيرية مختلفة للطبيعة الصامتة

مادة الحبر الصيني عبارة عن صبغة + صمغ + ماء بنسب معينة.

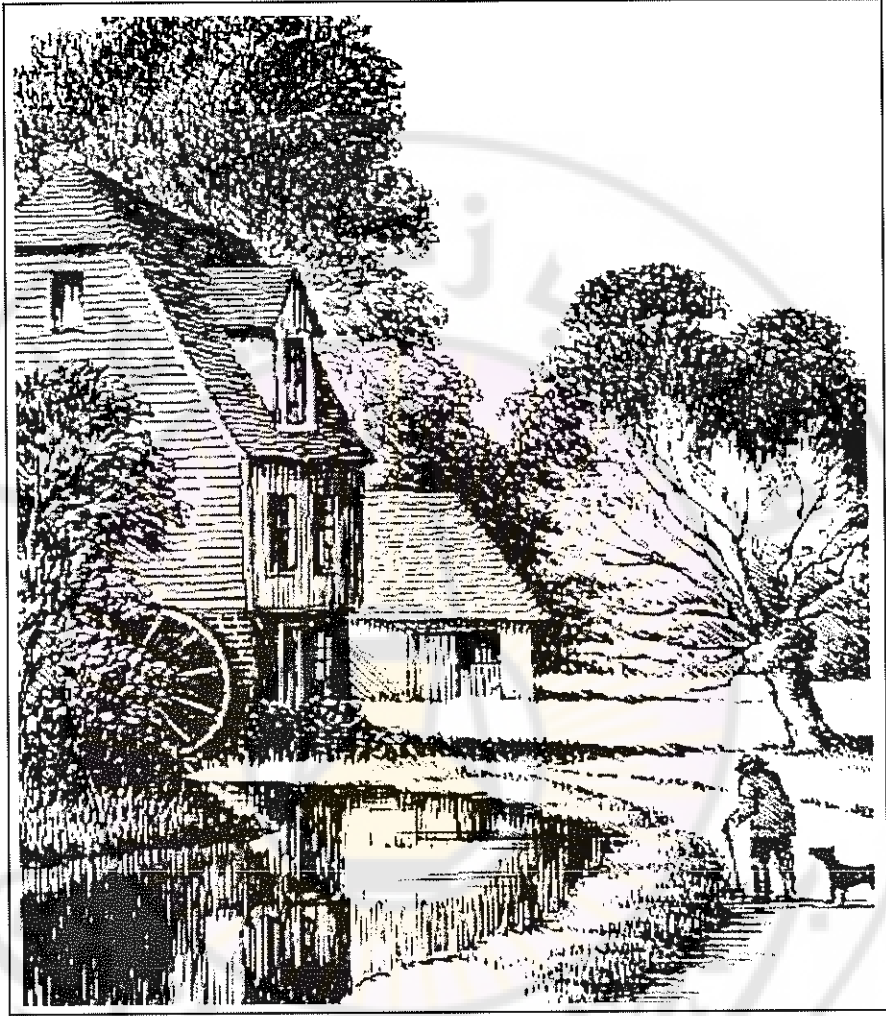
لقد وجد الحبر الصيني منذ أكثر من خمسة آلاف عام، ويحضر من الفحم والصمغ النباتي، وهناك أنواع شديدة الثبات، أما الحبر المسمى سيبيا Sebia أو صبيدج فيصنع من المادة الصمغية لسمك الحبار وهو ذو لون داكن أقل حرارة ويتميز بمدى أوسع من الدرجات اللونية.

الرسم بالحبر يعتمد على أحد أسلوبين:

أ- الرسم بالريشة: ويتخذ أسلوب الخطوط القصيرة والطويلة كأنه قلم رصاصي ونحصل على قيم الإضاءة من خلال التهشير بالخطوط القصيرة، وهناك ريش صغيرة خاصة تعطي سماكات من الخطوط الرفيعة أو الثخينة حسب المطلوب، ومنها ما يشابه ريش الكتابة العادية، وهذا النوع من الرسم يتطلب الدقة في التخطيط المباشر، ويمكن أن يعطينا مظهراً تفصيلياً دقيقاً للأشياء المرسومة، وهو شائع الاستعمالات كما ذكرنا في رسوم الكتب التوضيحية Illustration أو الإعلانات، كما يباع اليوم أقلام حبر جاهزة تغني عن الرسم بالريشة واستعمال المحبرة وتسمى أقلام رايدو Rapido.

لاحظ النموذج التالي المنفذ رسماً بالريشة والحبر الصيني والتأثيرات المختلفة والفنية في التعبير عن ماهيات المواد المتوفرة في الطبيعة.

ب- الرسم بالفرشاة: وبه تستعمل الفرشاة الصغيرة الناعمة الخاصة بالتلوين المائي كأداة للتخطيط.



هذا العمل منفذ رسماً بالقلم الحبر الرايبدو - لاحظ التأثيرات المختلفة والغنية في التعبير عن

ماهيات المواد المتوفرة في الطبيعة

والفرشاة كبيرة المقياس لتغطية المساحات وللحصول على درجات رمادية متعددة،
يمدد الحبر بالماء بنسبة الدرجة المطلوبة وكلما زادت نسبة الماء اقتربت الدرجة
اللونية إلى الرمادي. أما من حيث الريشة، فحتى بداية القرن التاسع عشر كانت

تستعمل ريشة البجعة أو الأوزة أو الديك الرومي وكذلك الغراب، وفي العالم القديم كانت القصبة أكثر شعبية، ومع اختراع القلم المعدني تغير أسلوب الرسم بالأبيض والأسود إلى حد بعيد، فالرأس المعدني للقلم منح خطأ أكثر مرونة وأقل ثخانة، واليوم يمكنك أن تشتري مجموعة واسعة من رؤوس الأقلام (الريش) التي تعطيك خطأ من أي ثخانة أو نوعية ترغبها.



دراسة لمنظر جانب من قرية نفذت بالبر الصيني "بالفرشاة وقلم الحبر" بتمازج جميل

أما أقلام الحبر الناشف التي اخترعها Biro بيرو الهنغاري فلا تبدي شيئاً من مرونة القلم المعدني، لأن رأس القلم الكروي يعطي طبقة من الحبر اللزج في مجال محدود جداً، وميزة القلم الناشف فقط أنه لا يحتاج إلى غطس بالمحبرة، لذلك فهو مثالي للخطوط الطويلة والرسوم السريعة، أما قلم الحبر الياباني من نوع

Pentel فيكون من قطينة مملوءة حبراً ضمن قبضة بلاستيكية، هذا القلم يعطي خطاً رقيقاً عندما يمسك بزاوية قائمة وعريضاً عندما يمسك بزاوية حادة، ورأس هذا القلم يهترئ بسرعة كما أن حبره ليس شديد السواد، فهناك إمكانية لدرجات مختلفة من اللون.

الفحم

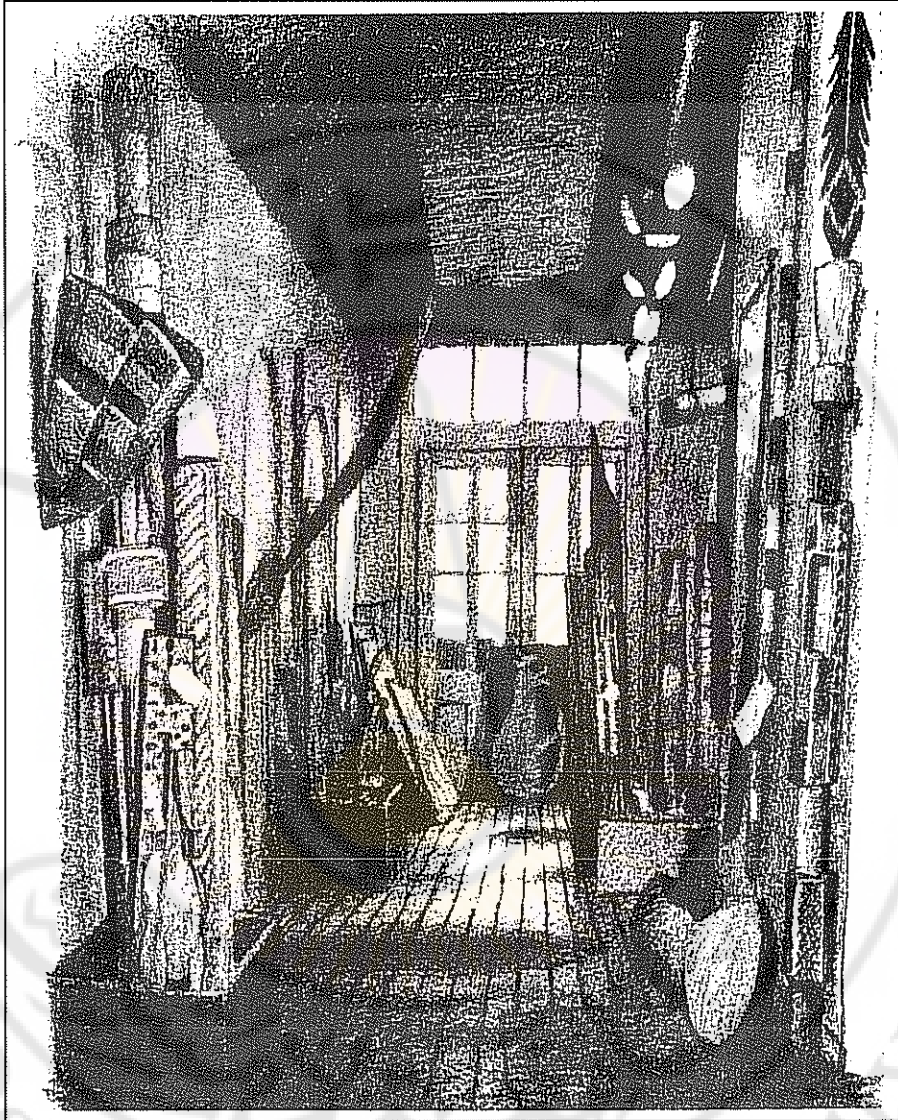


دراسة لطبيعة صامتة نفذت بقلم الفحم المسمى كونته

إن استعمال الفحم في الرسم له شأن وبخاصة في مرحلة التدريب والدراسة، من ميزاته أن يعطى قيماً لونية وبدرجات ليس لها حدود من الأبيض - لون الورق - حتى الأسود القاتم "لون الفحم المستخدم"، والفحم المستعمل في الرسم على أنواع:

1- قد يكون أقلام فحم معد صناعياً ويستخدم كقلم الرصاص.

2- عيدان نباتية طبيعية صغيرة بطول (10-15) سم مفحمة تدعى Fusan فوزان منها أنواع دقيقة العود جيدة للتخطيط أو تخينية يمكن استخدامها للتظليل في المساحات الكبيرة.



لوحة رسمت بالأبيض والأسود، نفذت بقلم الفحم المسمى كونته وعلى ورق الرسم المائي - لاحظ مدى الغنى في التدرج للظلال من القاتح إلى الغامق

ملاحظة: جميع هذه الأعمال بالأبيض والأسود للفنان كليفورد بيلي

3- كما أن هناك نوعاً آخر من الفحم التركيبي الدهني الملمس - غرافيتي - تعرضنا له باسم كونته، وربما يكون أنظف وأسهل استعمالاً وهذه الأنواع الثلاثة تؤدي الغرض الوظيفي نفسه من الرسم - خط ومساحات بتدرجات ظل ونور.

إن معرفة كيفية استخدام أدوات الرسم، معرفة جيدة تجعلنا ندرك إمكانيات الأدوات التي نقدمها خلال التنفيذ ويكون تسهياً لعملنا في اختيار ما يناسب كل فكرة أو موضوع والطريقة المثلى للتعرف على إمكانيات الأدوات هو التجريب.



دراسة للفنان ر.ب. كيتاج الأميركي بقلم الفحم قياس 40 × 30سم.

أنواع الرسم

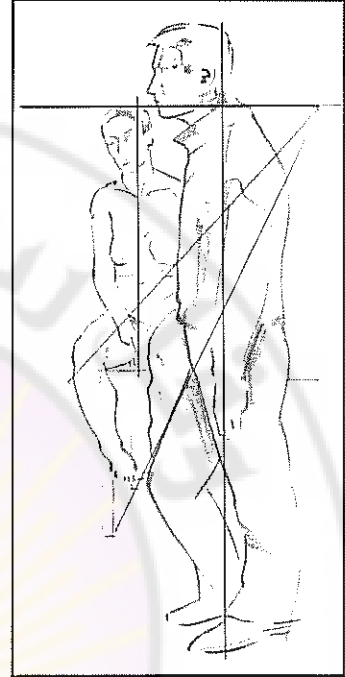
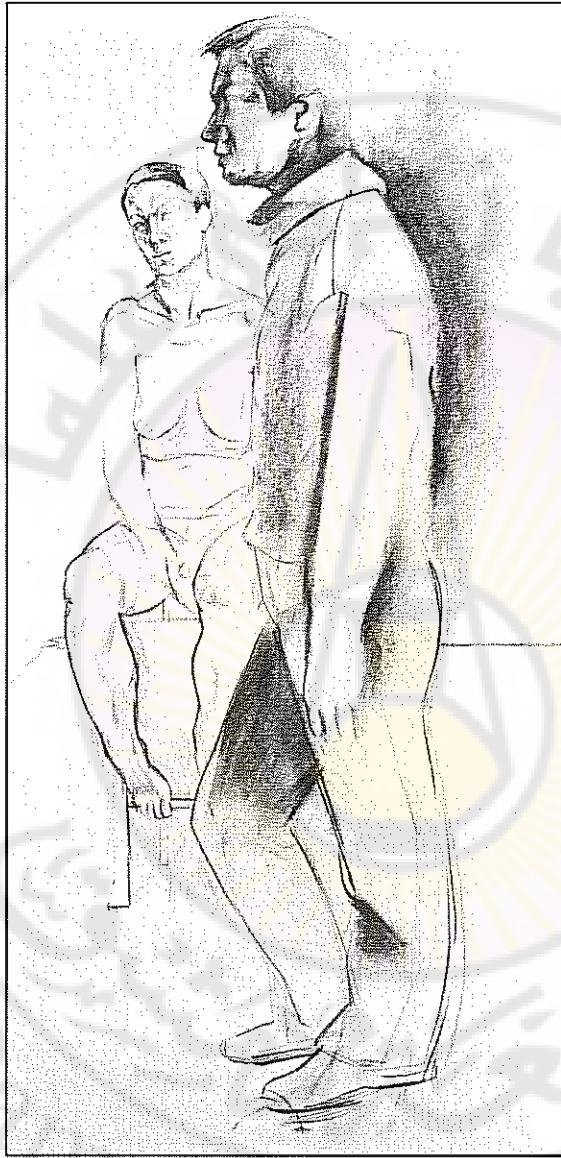
1- (الكروكي) الرسم السريع:

عندما يتجول المرء في المدينة، يركب حافلة، يشاهد مباراة رياضية، يقضي وقتاً طيباً في مسرح أو مقهى، أو نزهة في زيارة مصنع أو حظيرة...الخ يجد نفسه محاطاً بمشاهد مؤثرة وبأوضاع إنسانية أو حيوانية أو تأليف تركيبية تألفت انتباهه ويجدها جذيرة بالتعبير، البعض يتحدث عنها وآخرون يسجلوها في التعبير الفني والرسم.

من هذه الملاحظات السابقة وهذه التخطيطات السريعة والتي تكون عادة مختصرة مختزلة، يستطيع الفنان أن يهيئ مشاريع أعمال فنية كبيرة متكاملة إذا أراد العودة إليها كقاموس شكلي يعود إليه قبل التنفيذ بالحجم الكبير الذي يكلف عادة وقتاً وجهداً أو مادة، ويستخدم هذا النوع من الرسم أيضاً في الإعداد لأعمال التصوير أو النحت أو العمارة أيضاً، وكذلك يمكن أن يكون وسيلة لحل مشكلة فنية معينة يعود إليها الفنان لدراسة حركة خاصة، ومعظم اللوحات المتحفية أو الجدارية الكبيرة التي تمت عبر التاريخ في مختلف البلاد قد هيئ لها في الأصل دراسات سابقة - كروكيات أو رسوم تحضيرية - قبل تنفيذها عملاً كبيراً.



دراسة للفنان مارك ويتش بالقلم الرصاص الطري على الورق - تظهير حساسية الخطوط المستخدمة
وقيمها الغنية



دراسة للفنان جاك لويس ديفيد بالقلم الرصاص على الورق - تظير
الدراسة الاستخدام الخطي مع قليل من الظلال



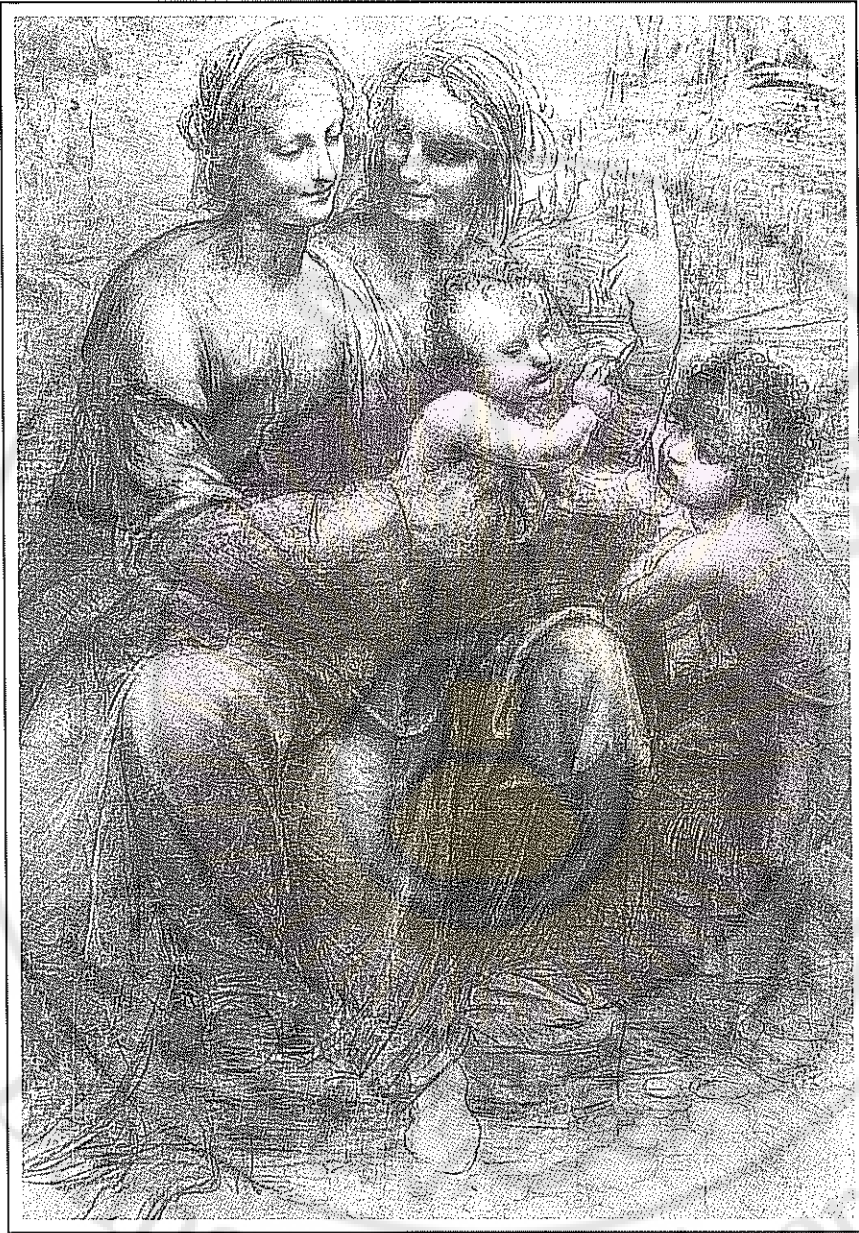
دراسة بقلم الحبر رابيدو على الورق لتكوين إنساني مليء بالحركات المختلفة للجسم

2- الرسم كعمل كامل:

عبارة عن عمل قائم بذاته، أي صورة فنية منتهية، وليس مجرد رسم سريع (كروكي) لموضوع أو فكرة عابرة أو دراسة، وغالباً ما يكون رسماً لموضوع إنساني (شخص واحد أو عدة أشخاص) أو وجه Portrait ويكون العمل بهذا الشكل نهاية هدف الفنان. وفي تاريخ الفن أسماء كثيرة أنجزت أعمال رسم متكاملة مثل ميكلانجلو، هولباين، ديجا، لوتريك... وهذا يعبر على جمال الخطوط المرنة وأدائها المعبر أو مساحات الاضواء والظلال في تدرجات قيمها المتداخلة.



شابة تنظر إلى الأسفل - دراسة للفنان روبنز بالقلم الرصاص على الورق قياس
286×414مم فلورنسا



دراسة تحضيرية للسيد العذراء والسيد المسيح والقديسة آن
دراسة بالريشة وقلم الرصاص على ورق قياس 10×12.1 اسم

يكون تنفيذ الرسم على طريقتين:

أ- الرسم عن الذاكرة.

ب- الرسم عن الطبيعة.

أ- الرسم عن الذاكرة:

لا يرتبط بأي أسلوب أو قاعدة أو طريقة عمل محددة، وكل شخص يرسم عن الذاكرة على طريقته الخاصة وفق إمكانياته الذاتية وله أن يبدأ من أي نقطة يشاء على سطح ورقة الرسم، والمهم أن يراعي:

- وضوح الفكرة.
 - وضوح الخطوط والأشكال، أدائها الوظيفي فنياً، تموضع الأشكال.
 - تحقيق التناسب والأبعاد والظل والنور ومختلف القيم الفنية.
- حاول أن ترسم عن الذاكرة باستمرار والقيام بتدريبات متواصلة من ذلك.
- ارسم مثلاً حيواناً لم يسبق لك أن رأيته من قبل، اقصر نفسك على رسم مخلوق جديد من إبداعك وتخيلك، لا بد أنك ستنتهي إلى شكل ما سيكون مفاجأة لك ومثيرة إلى حد ما، فستتعلم من خلال محاولتك هذه كأنك ت اخترع شيئاً جديداً.
- وإن نجاحك في التجربة سيؤدي بك إلى الاهتمام أكثر، وسيدفعك إلى المزيد من التفكير الخلاق، واستعانتك بالمخيلة يدفعك إلى تذكر مشهد ما محدد تعيد فيه تركيب خيالاتك بشكل مبدع، ولا يهم إلى أي حد تبعد بتجربتك عن الواقع، بل المهم عملك الفني المبتكر.



دراسة لأحد أعمال الفنان روبنز - عام 1617 قياس 20×35سم منقذ بالحبر الصيني الممدد بالماء
مستخدماً الفرشاة وريشة الحبر



دراسة للفنانة ماركريت ميريت للطبيعة منفذة بقلم الرصاص B6 يلاحظ تدرجات القيم للظل العديدة والخط ذو الحساسية المختلفة

ب- الرسم عن الطبيعة:

الناحية الأساسية هي تمثّل فكرة الشكل الذي نرسمه وهذا يتطلب رؤية الشكل ودراسته وتحليله مستعيناً بدقة الرؤية، إذا رسمت نبتة ما وحذفت منها ورقة أو غيرت شكلها فلا يبدل من طبيعتها، ولكن إذا رسمت جسداً إنسانياً أو حيوانياً وحذفت أو شوّهت جزءاً منه فسيبدو عملاً مضحكاً، لذلك حين نقول: ادرس الشكل؛ أي تعلم رؤية السطوح، دراسة المساحات للأشكال، ارتفاعها ونسبها إلى بعضها البعض...الخ.

إن عالم الطبيعة عالم واسع أكثر مما يعتقد كل فرد، مثل صيني قديم يقول (ليس هناك من شيء أمام عينيك غير ممتلئ بالحياة)، المهم أن نتعلم من الطبيعة شيئاً ما، ولا بد أن تجد فيها الكثير مما يستحق الرسم والتسجيل، وتعتبر مواضيع الطبيعة بالنسبة للفنان مواضيع غنية جداً بالأشكال والألوان، وعليه الإحساس بها بعمق.

وقد كان الفنانون الأوائل في عصر النهضة يقتلعون حزمة من الأعشاب ويحملونها إلى مراسمهم، ويعيدون رسمها مرات كثيرة ومن زوايا مختلفة، لكي يتعرفوا عليها بحق.

لقد مر الرسم عن الطبيعة بأساليب متعددة وبسلسلة من التمارين التدريبية المبتدئة بالأشياء الساكنة أولاً إلى الحياة ومن ثم إلى المتحركة.

قديمًا كانت دراسة الرسم عن المنحوتات والنماذج الشخصية - وما زالت - هي أسلوب بداية العمل، والفكرة هي أن يتدرب الطالب على حلول لمشاكل تقنية الرسم، وتمثيل الشكل واستخلاص التباينات في الدرجات اللونية.

ولرسم الطبيعة الصامتة عناصر متعددة من الأشياء الساكنة رتبت بعناية، وهذه تشكل خطوة متقدمة لدراسة الدرجات اللونية أو التأثيرات المعقدة لتدرجات الظل من المناطق المضيئة إلى القاتمة.

ورسم الطبيعة الحية من المناظر الطبيعية يطرح أمام الفنان مجموعة واسعة المدى من مشاكل درجات اللون، وبنية السطوح، ضمن حالة معقدة من التغيرات، ويمكن الوصول إلى نتائج جيدة باتباع أسس العمل الفني التالية:



دراسة للفنان راي كمبيل سميث للطبيعة منفذة بقلم الرصاص الطري المسمى كونته

1- دقة الملاحظة في الرؤية وتحديد الشكل في أبعاده ونسبه وسطوحه والأضواء والظلال.

التفكير والتأمل ودراسة كيفية معالجة رسم الموضوع على سطح الورقة أو اللوحة،
واليد الماهرة هي التي تحقق التلاؤم بين الرؤية المباشرة المتأتية من العين والتفويض
العملي بهدوء، والسعي إلى عدم الخطأ والرجوع عنه مباشرة حيث وقوعه لأنه
يقودك إلى أخطاء أخرى.

القيم المختلفة وتدرجات الظل

لقد شاهدنا كيف أن الخط بيني اللوحة من حيث تشكيل عناصر الموضوع مع بعضها البعض للحصول على تصميم فني بقيم خطية مختلفة.

وإذا أردنا أن نجعل ثباتاً أقوى للعناصر الفنية فإنه يتوجب علينا تصعيد العمل الفني من حيث البدء بإعطائه مجموعة من القيم للظل والنور.

والقيمة الفنية هنا هي دراسة وتطبيق لكل من الظل والنور، بمعنى آخر هي التظليل، التي نترجم بواسطتها الألوان للأشكال المرسومة إلى القيم الرمادية أو الأبيض والأسود.

وبدايةً للقيام بهذا العمل، فإنه يكون من الصعب تناوله إذا لم يكن الأمر منروساً بشكل بسيط وعلمي، ولكي نلجأ بالموضوع عامة، ونرى القيم بكليتها فإنه يتوجب علينا عدم النظر إلى الموضوع بعين مفتوحة كلياً بل بشكل جزئي، هذا مما يساعد في تخفيض شدة اللون وترجمته إلى قيم رمادية مناسبة، وكذلك إهمال التفاصيل، وللبداء في عملية التظليل يتوجب علينا معرفة خواص المواد التي سنتعامل معها، وذلك أن لكل مادة ميزات خاصة بها، ومواد الرسم المستخدمة المعروفة هي: أقلام الرصاص - والفحم - والحبر الصيني، والتي تم التطرق إليها والحديث عنها في الدروس السابقة وذكر ميزات كل منها على حدة، لكن المهم ذكره هنا هو كيف سيكون التعامل معها لتحقيق قيم الظل والنور المطلوبة.

بدايةً هناك طريقتان للتظليل:

الطريقة الأولى: هي تعميم القيمة الرمادية الوسط على جميع أنحاء الرسم، ومن ثم نضع القيم الأكثر غماقة بالتدرج مع الأخذ بعين الاعتبار إلى ماهية المواد المرسومة، لكي تكون طريقة التهشير مناسبة للمادة، فإن كانت مادة صلبة مثل: الخشب، أو الحجر أو المعدن، فاستخدام التهشيرات بشكل خطوط مستقيمة ومتقاطعة يكون الحال أنسب لإظهار ماهية تلك المواد، أما بالنسبة للمادة اللينة فهي بحاجة إلى خطوط التظليل المنحنية المتقاطعة أحياناً لإظهار مادة القماش مثلاً.

وهذه الطريقة من المناسب جداً استخدام مادة الفحم للتظليل بها لأن التعميم بواسطتها بقيم رمادية يكون، أسهل كثيراً وأسرع في التنفيذ، ولإعطاء قيم ودرجات رمادية افتح، نلجأ إلى الممحاة وباستخدام طرفها أو بأحد زواياها نستطيع رسم الخطوط الفاتحة أو تفتيح بعض المناطق باستخدام سطح الممحاة، وبهذه التقنية نستطيع أن نحصل على عمل غني بالقيم الرمادية.

أما الطريقة الثانية: فهي التي نستخدم فيها قلم الرصاص لتنفيذ ووضع القيم الرمادية بالتدرج والتسلسل من الفاتح إلى الغامق، ومن التهشير البسيط إلى التهشير المتقاطع بعدة خطوط وذلك بما يتناسب وتلك المادة المرسومة، وباستخدام الأنواع المختلفة من أقلام الرصاص من الطري إلى القاسي، والفاتح إلى الغامق وبدرجات عديدة، هذا مما سيؤدي إلى التقدم بالعمل الفني وإنجاز أعمال فنية جيدة.

وبالتجربة والعمل الدؤوب نحصل على الخبرة والتقنية المتميزة وهذا مما يؤدي إلى الرقي في الإحساس الفني.



دراسة فنية بالأسود والأبيض للفنان الفرنسي بيتر كالدول، منفذة بالقلم الرصاص، تظهر التدرج الكبير للقيم الرمادية في التظليل

المنظور الفني

إن دراسة المنظور بشكل كامل لا بد منه، وإن كانت دراسته معقدة لكنها ضرورية ومدهشة بأن واحد.

إن من المهم بالنسبة للمبتدئ أن يكون عنده فهم أساسي لنوعين من المنظور، المنظور المتوازي والذي تتمثل فيه نقطة تلاشي واحدة، والمنظور المزوي "ذو الزوايا" وله نقطتا تلاشي.

في المنظور المتوازي تجتمع كل الخطوط الأفقية في نقطة تلاشي واحدة إلى خط الأفق أما في المنظور المزوي فإن الخطوط الأفقية تجتمع عند حدى نقطتي التلاشي المتواجدين على خط الأفق أو عند النقطة الأخرى.

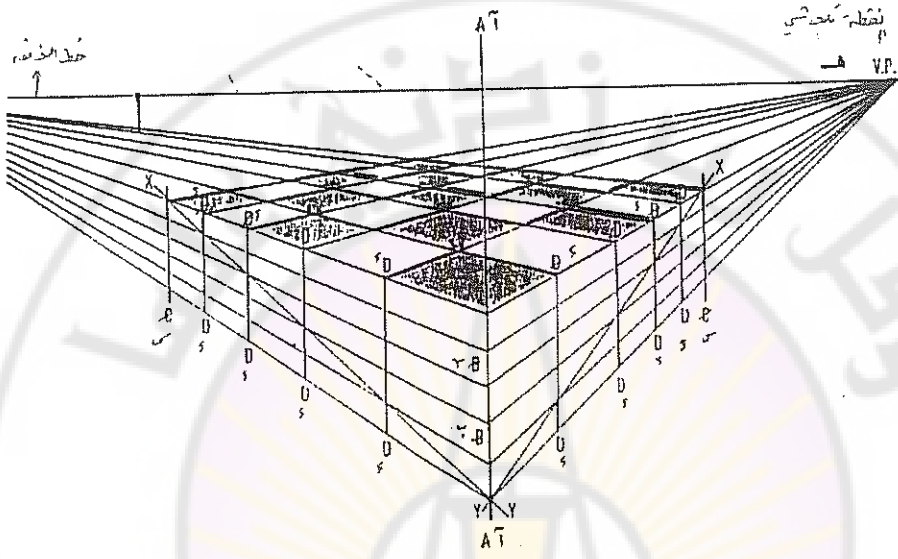
أما بالنسبة للخطوط العمودية، فعلى الرغم من أن هناك تقارباً طفيفاً فيما يتعلق بها إلا أن الأسلم هو رسم خطوط متوازية عمودية كما في أعمدة الكهرباء.

الدائرة في الشكل المنظوري منحن، وأفضل طريقة لرسمها هي من خلال مربع.

إحدى نقاط التلاشي يمكن أن تقع خارج اللوحة، كما يظهر هنا في الشكل التالي:

أما الطريقة الثانية: فهي التي نستخدم فيها قلم الرصاص لتنفيذ ووضع القيم الرمادية بالتدرج والتسلسل من الفاتح إلى الغامق، ومن التهشير البسيط إلى التهشير المتقاطع بعدة خطوط وذلك بما يتناسب وتلك المادة المرسومة، وباستخدام الأنواع المختلفة من أقلام الرصاص من الطري إلى القاسي، والفاتح إلى الغامق وبدرجات عديدة، هذا مما سيؤدي إلى التقدم بالعمل الفني وإنجاز أعمال فنية جيدة.

وبالتجربة والعمل الدؤوب نحصل على الخبرة والتقنية المتميزة وهذا مما يؤدي إلى الرقي في الإحساس الفني.



1- نقطة تلاشي.

2- خط الأفق "مستوى النظر".

3- لعمل تقسيمات أفقية وعمودية في المنظور، نتبع الخطوات التالية:

أولاً- أسس خط المركز آ- آ وخط الأفق ونقاط التلاشي ثم الخطوط المائلة العلوية والسفلية للواجهات الجانبية، ثم أسس خطوط النهايات العمودية س-س التي تحدد المساحات.

ثانياً- علم على الخط المركزي آ- آ عدد التقسيمات الأفقية ب ثم ارسم خطوطاً متلاشية تصل بين النقاط ب ونقاط التلاشي.

ثالثاً - ارسم خطوط قطرية مائلة ي - من خط المركز آ-آ إلى خطي النهايات العمودية س-س.

رابعاً - ارسم خطوط عامودية د عند كل تقاطع بين الخطوط المتلاشية وبين الخطين القطريين المائلين ي - هـ.

خامساً - مد الخطوط من نقاط د إلى نقاط التلاشي المقابلة لها فتعطيك أقساماً منظورية كسطح لوح الشطرنج وذلك على المستوى الأفقي.

إن أول ما يستعمل في دراسة الرسم المنظوري هو خط الأفق وهو في الحقيقة خط وهمي، يقع مقابل عيني الناظر وعلى محاذاتهما أفقياً تماماً، وكيفما كان وضع الناظر يكون هذا الخط على محاذة العينين، وهو يدل في الرسم على ارتفاع الناظر، ويفيد استعماله في دراسة الطبيعة الصامتة والمناظر ومداخل البيوت والطرق... الخ.

وخط الأفق له أهمية كبيرة في تحديد المكان والشكل المرسوم بإحكام دقيق ولجميع السطوح الرباعية والدوائر والزوايا.

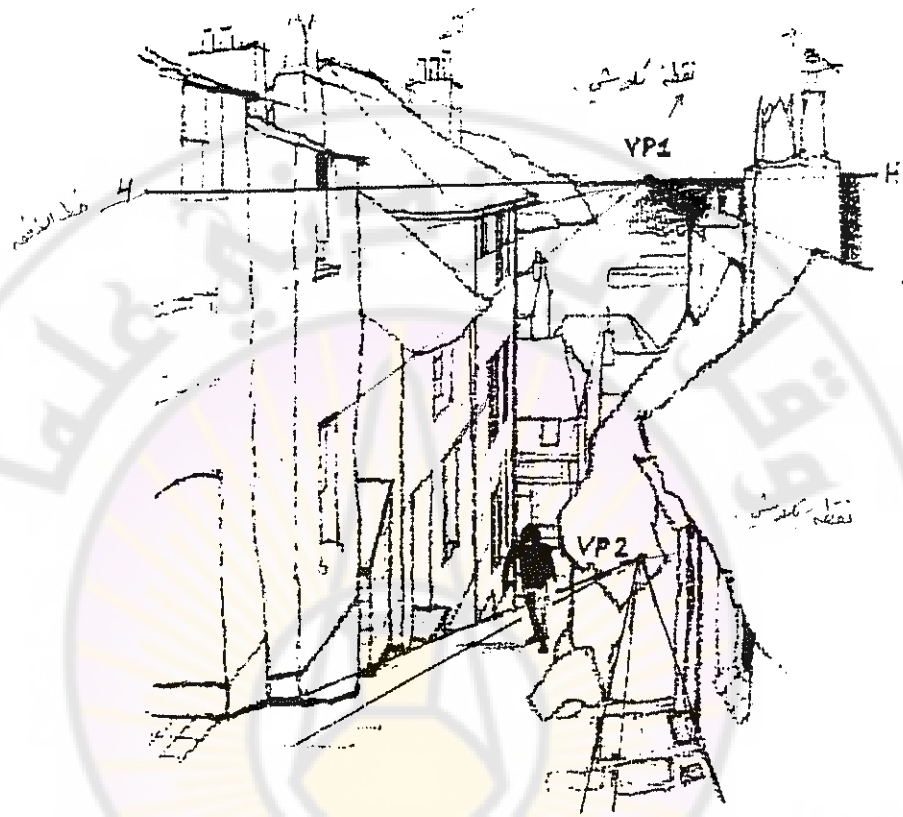
ينصح لتحديد خط الأفق بينك وبين الطبيعة، أن يكون رأسك شاقولياً واتجاه نظرك أفقياً ثابتاً لا يتحرك بحيث يشكل زاوية قائمة فالخط المقابل لعينيك هو خط الأفق.

أما المستوى الواقع بينك وبين خط الأفق فيسمى مستوى النظر والخطوط التي تحدد جوانب الشكل وتوجه إلى نقطة النظر فتسمى خطوط النظر والأشكال التالية توضح ما ذكرنا.

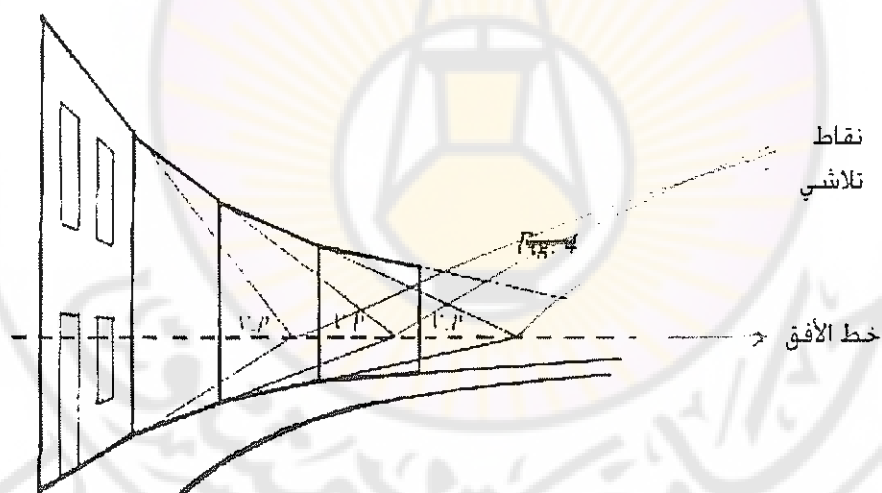
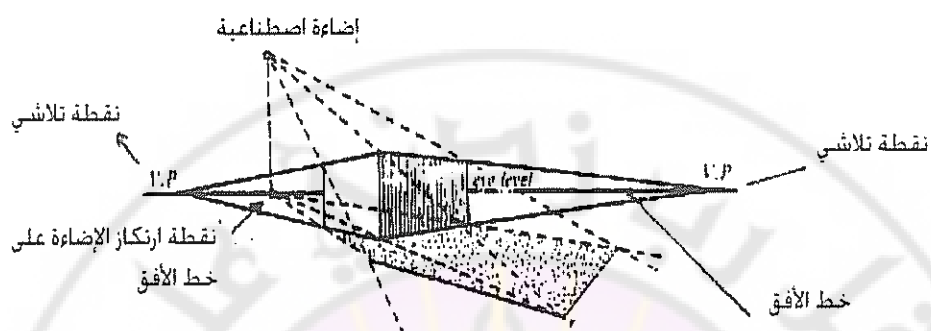
إن جميع الخطوط الأفقية توازي خط الأفق وجميع الخطوط الشاقولية تؤلف مع الخطوط الأفقية زوايا قائمة.

والأضواء والظلال والمشاعر التي نعطيها لرسومنا تتطلب الشجاعة والصبر وكثيراً من التمرين والتكرار للشكل الواحد إذ لا يمكن أن نصل إلى نتائج مرضية في الرسم في أي حال من الأحوال دون تمرين فيه الكثير من الجهد والانتباه.

وليس الرسم عبارة عن خطوط عمياء حول أشياء عفوية بل هو دليل الذكاء، الذكاء في كيفية إظهار الحجم وتوزيع الظلال وإعطاء العمق وسعة الفضاء فوق سطح من الورق أو غيره من المواد.



VP1- نقطة تلاشي الأولى - VP2 - نقطة التلاشي الثانية H-H خط الأفق



التأليف والتكوين

مهما يكن الموضوع الذي تعالج رسمه (طبيعة صامتة، منظر طبيعي أو خلوي أو شخوص إنسانية) فهو يتألف من عنصر أو مجموعة عناصر (كالآنية والثمرة والإبريق والشجرة أو الحيوان في منظر...) وفي حالة تعدد العناصر احرص على تنفيذها أو تأليفها أو تكوينها بشكل مترابط بعيداً عن العشوية والبعثرة وهذه صفة أساسية من الناحية الفنية في تنسيق الموضوع، ويتبع ذلك التوازن فلا يطغى عنصر على بقية العناصر، إذ من الضروري أن ننتبه إلى وضع كل عنصر في مكانه السليم وندرس علاقته بالعناصر الأخرى المجاورة.

فكل عنصر مرسوم يشغل حيزاً أو مساحة على ورقة الرسم، ولهذا فله أهميته، ففي لوحة كبيرة لا يرسم عنصراً واحداً صغيراً جداً في وسطها أو في زاوية جانبية وتترك بقية مساحة الورقة أو اللوحة فارغاً، أي علينا أن نشكل الأرضية بحيث تنتوزع العناصر في أرجاء المساحة باتزان وتماسك ووحدة بنفس الوقت، وتترك مساحة من الفراغ مناسبة كراحة التكوين.

فإذا كنا نرسم عنصراً واحداً شجرة أو شخصاً أو طبيعة صامتة، ندور حوله ونختار الزاوية الأكثر تجمعاً، وندرس التكوين موازنة مع مساحة اللوحة ونفكر في كيفية إخراجه ونشره على مساحة ورقة الرسم قبل المباشرة بالتنفيذ العملي، لاحظ النموذج التالي:



دراسة عن الطبيعة بقلم الرصاص الفحمي العريض - محاولة لتأليف تكوين من الطبيعة بطريقة
التأطير "الشكل المناسب والفرغ المحيط به"

هناك أمر آخر في تموضع أو تركز العناصر (طولياً أو عرضياً ذلك وفق أشكال العناصر، فإذا كان هناك عناصر عمودية (مأذنة جامع في مشهد معماري، شجرة سرو أو حور أو نخيل، شخص في حالة الوقوف، قارورة أو إناء متطاوّل في مشهد طبيعة صامتة) في جميع أمثال هذه الحالات يفضل أن تكون اللوحة بوضع شاقولي أو طولي.

أما إذا كانت عناصر الموضوع متماسكة بشكل مضغوط وتأخذ الوضع المنبسط "عناصر إنسانية في حالة جلوس، منظر بحري أو سهل منبسط أو عناصر طبيعة صامتة قليلة الارتفاع" فمن المناسب في هذه الحالات أن تكون ورقة الرسم أو اللوحة عرضية الاستخدام، لذلك يجب الانتباه في البداية وملاحظة أشكال العناصر التي نرغب في رسمها وكيفية تأليفها، وقد نضطر أن نفكر في تغيير مكان الجلوس أو الوقوف للعمل لكي نحظى بتكوين أكثر ترابطاً وتكاملاً فنياً وقوة طولاً أو عرضاً.

هناك حالات خاصة يكون فيها التكوين مركباً من مستويات فوق بعض، عندها يكون الموضوع طولياً في مستويين، وقد يكون عرضياً وذلك حسب مساحة اللوحة وأحجام الأشخاص أو الأشياء المرسومة "لاحظ التكوين التالي في الدراسة الخطية للفنان روبنز".



دراسات للوحة السيدة العذراء والقديسات محيطية بنا - قياس 41×56سم "دراسة بالحبر الصيني ممزداً بالماء مستخدماً الفرشاة وريشة الحبر الصيني



الفصل الثاني

الخطوط والإشارات اللازمة

للبدء بالعمل الفني

إن البداية الصحيحة للقيام بعمل فني لاسيما في الرسم والتصوير هي عمل مهم بل من أهم الأشياء التي يجب أخذها بعين الاعتبار حيث يجب اتباع خطوات محددة ومتسلسلة لكي يتسنى لنا تنفيذ العمل الفني بصورة جيدة.

لا بد أولاً من اختيار الموضوع المراد منه ابتكار عمل فني، موضوع طبيعة صامتة أو منظر طبيعي أو رسم أشخاص، ومهما تكن المواد المراد استخدامها في تنفيذ ذلك العمل "التقنوية" رسم بقلم الرصاص - تصوير زيتي - تصوير مائي - أو مواد أخرى - ومهما كان العمل بسيطاً من جميع نواحيه، ومهما كان وضعية الدارس أو الفنان واقفاً أم جالساً فإنه يجب أن يكون مرتاحاً جسدياً وضمن مساحة من الفراغ بحيث يستطيع التحرك بأدواته وحول لوحته بشكل مريح، وأن يقف أمام لوحته على بعد طول ذراع ويرسم بيد ممدودة ملؤها الحرية والارتياح الجسدي، وهذا مما يعكس بالتالي الارتياح النفسي والانبساط، عندها تكون الجاهزية الفنية على أهبة الاستعداد للبدء بالعمل بعد أن تمت الهيمنة على الموضوع المراد رسمه واستيعابه، مما يؤدي إلى نقل هذه الحالة من الهيمنة إلى اللوحة، عندها يبدأ بوضع الإشارات الخطية الخفيفة للإحاطة الخارجية للموضوع ولكن قبل أن نرسم أي شيء يجب أن نفتش عن خط الأفق، وللتعرف على خط الأفق يجب علينا أن نتعرف على أنواع الخطوط الموجودة في الطبيعة.

أنواع الخطوط:

للخطوط نوعان الأول خط مستقيم والثاني خط منحنٍ باتجاهات عديدة، أما الخط المستقيم فله أوضاع مختلفة وهي ثلاثة: الخط الأفقي: نراه عند النقاء سطح ماء بحر أو بحيرة أو سهل فسيح مع خط السماء.

الخط الشاقولي: هو الخط العمودي الذي يؤلف مع خط الأفقي زاوية قائمة.

الخط المائل: هو الخط المتجه إلى غير أوضاع الخطين السابقين.

أما الخط المنحني - النوع الثاني من الخطوط - فله انحناءات باتجاهات عديدة الدائري والبيضوي المتعرج...

ولكي تكون البداية صحيحة في الرسم الأولي بعيدة عن الأخطاء في الرؤية، من حيث المنظور وتناسب الأشكال فيما بينها واختيار زاوية الموضوع يجب علينا أن نبدأ بدراسة هادئة للشكل أو الأشكال التي نرغب في رسمها، ومن ثم نحدد مكان خط الأفق، ويكون بذلك ثبتنا الوضعية التي سنرسم فيها، ونشاهد بإمعان مجموعة العناصر التي سنرسمها، وبعد الموازنة بين وضعنا ووضع العناصر، نلاحظ أن الخط المواجه لعينينا وبارتفاع مستوى نظرنا ذاك هو خط الأفق الوهمي، وكل ما تحت هذا الخط تحت مستوى بصرك، ويتم رسمه انطلاقاً من قاعدة تحت مستوى النظر، فخطوط الأشكال تتجه إلى نقطة الفرار (أو نقاط الفرار) حسب الوضعية.

من السهل جداً رؤية ذلك الخط، إذا جلست على الأرض ترى قسماً محدوداً من الأرض، في حين أنك لو نهضت واقفاً أو صعدت إلى سطح مرتفع، هضبة مثلاً

أو شجرة لشاهدت قسماً من الأرض أكبر مما كنت تشاهده وأنت جالس، إذا خط الأفق هذا يتحدد دائماً بارتفاع عيني المشاهد.

وبعد أن حددنا خط الأفق، وبدأنا الرسم الأولي بتحديد المواقع للأشكال التي نريد رسمها، الآن يتوجب علينا أن نرسم بمراحل ثلاث حسب الأولوية التالية:

1- **التحديد:** وهو وضع خطوط بسيطة للإحاطة ورسم المقاييس للشكل بخطوط هندسية، وتوضع بسرعة، ويحدد فيها طول الشيء وعرضه وتكون هذه الخطوط خفيفة جداً وتغمق وتعطى فيها اللونية أو الرمادية في المرحلة الأخيرة عند الرسم النهائي.

2- **التخطيط:** هو وضع الخطوط بنسب صحيحة للشكل، وتوضع هذه الخطوط كي تبين شكل الشيء ووضعها وميزاته كما توضح مواطن الأضواء والظلال بخطوط معينة.

ويجب أن يكون التخطيط مرسوماً بدقة متناهية فإذا حصل منه أي خطأ في التقدير، كانت نتيجة الرسم غلطاً، ووارد أن يكون هناك بعض الأخطاء لكن الممارسة المستمرة تمنح مزيداً من الخبرة، وبهذا تستقيم الرؤية الصحيحة في الرسم وتصبح العين ترى بشكل سليم مماثل للواقع.

3- **الرسم النهائي:** هي العملية الحقيقية للرسم، وبها يتم التأكيد على شكل الأشياء المرسومة من حيث نوعيتها وهيئتها، يتجسد ذلك بطريقة التظليل حين تأخذ كل القيم الرمادية أو اللونية أماكنها وقيمها.

ولا بد من بعض الملاحظات التي يجب أخذها بعين الاعتبار ألا وهي:

- 1- الرسم على سطح نظيف سادة من الكرتون أو من الخشب موضوعة على مسند كرسي، أو طاولة والأفضل على حمالة (خاصة بالرسم).
 - 2- اجعل القلم أو الريشة لينة في اليد، يتلاعب بها بطلاوة بين الأصابع، ويجب أن تكون قبضة اليد مرتفعة عن سطح الرسم والارتكاز فقط على رأس الخنصر.
 - 3- التروي كثيراً في النظر، والتروي كثيراً في التفكير لكي تضع الخطوط في أماكنها، وقلة استخدام المحو وإعادة التكرار في الرسمة الواحدة، وليكن الرسم بهدوء وتؤدة، وليكن المحو لتحديد مكان اللمة في الضوء.
- ولا شك أن كيفية الإمساك بالقلم أو الريشة ووضع الخطوط الأولى لأي موضوع مهما كان بسيطاً أو مركباً فإنه يدل على مقدرة وبراعة الشخص وموهبته، وأن الرسم عملية تبدأ بالذكاء والانتباه والنظر السليم وتنتهي بالعبقرية.



يلاحظ قوة ووضوح الخط الصريح للرسم النهائي في لعمل الفني

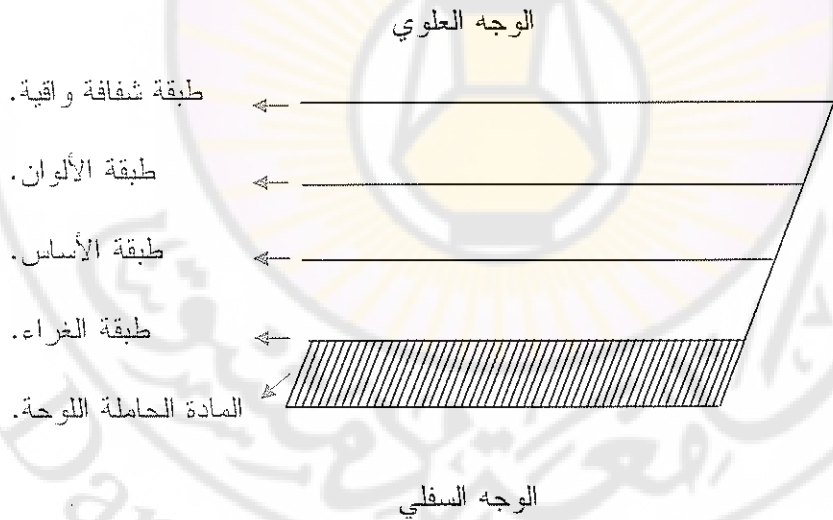


دراسة كاملة بشكلها النهائي بالأسود والأبيض للفنان روبنز - عام 1630م قياس 42×57 سم منفذة
بقلم الفحم

المواد الحاملة للوحة المسندية

اللوحة:

وهي العمل الفني ذو الأثر الإنساني المدون على مادة من المواد، وتكون إما ثابتة حائطية، أو مسندية متحركة "أي التي ترسم مستندة على مسند أو حامل". وهذه اللوحة مصنوعة من مواد مختلفة توضع فوق بعضها بطبقات، وتقاس جودتها بقوة تلاحم هذه الطبقات فوق بعضها البعض، مما تشكل جسماً متماسكاً قوياً. وهذه الطبقات تبدو واضحة عندما نقوم بتشريح اللوحة أو عمل مقطع عرضاني فيها وبشكل مكبر تبدو على الشكل التالي:



المواد حاملة اللوحة:

هي المواد التي تحمل فوقها اللوحة أو العمل الفني المتوضع بطبقات، وهذه المواد عديدة منها الخشب والمعدن "الحديد - النحاس - الألمنيوم" والورق أو الكرتون والعظم والجلد والقماش، وسندرس كلاً على حدة الخشب والقماش والورق.

الخشب:

إن أكثر الأخشاب استعمالاً في صنع اللوحات الحاملة هي الأخشاب البيضاء كالشوح والهور والصفصاف والسويد والجوز والزان، أما أخشاب الصنوبريات فينصح بالابتعاد عنها لاحتوائها على الأصماغ التي تخرج من الخشب فتحدث مفاجآت ضارة باللوحة، ويصعب ترميمها خاصة إذا كان الضرر تحت طبقات اللوحة مباشرة.

يمكن تصنيع حامل اللوحة من الأخشاب التي ذكرت سابقاً، وذلك بضم الدفوف الخشبية بلصقها بالغراء الجيد وبجانب بعضها البعض بواسطة مرابط حديدية خاصة لدى النجارين، وتترك بعدها لمدة أربع وعشرين ساعة حتى تجف، ثم تهذب الأطراف، ويصقل السطح المناسب لتأسيسه وتوضع طبقات اللوحة عليه.

وتتشكل سطح حامل اللوحة بسماكات مختلفة من الدفوف وذلك بحسب المساحة المطلوبة، فإن كانت المساحة المطلوبة كبيرة تدعم بدفوف سميكة وبعارض خلفية كي تتماسك بقوة، ويكون عندها سطح حامل اللوحة غير قابل للتحدب إلا إذا كانت هذه الألواح موجودة في ظروف جوية قاسية من حيث الرطوبة الزائدة أو الحر الشديد، فإنها عندئذ قابلة للتحدب، ويفضل تدعيم هذه السطوح الخشبية بلصق قطعة قماشية من الكتان أو القطن فتزيد من صلابتها وتماسكها.

كما يوجد في الأسواق أنواع مختلفة من الخشب، المعاكس واللاته والمازونيت وبسماكات ومساحات مختلفة، ونستطيع عمل لوحات صغيرة المساحة دونما حاجة إلى تدعيم بعوارض خلفية، والألواح المسماة بـ(اللاته) هي أجود أنواع الخشب المصنع لصنع اللوحات، لأن لوح اللاتيه مدعم من داخله بأخشاب عرضية، فلا يحتاج على تدعيم خارجي إذا كانت اللوحة صغيرة المساحة، أما إذا كانت تزيد مساحتها عن المتر المربع فلا بد من إجراء التدعيم.

وأما ألواح النشارة المضغوطة فيجب الحذر منها لأنها شريحة في امتصاص الرطوبة بسبب تركيبها غير المتجانس.

القماش:

بدأ استعمال القماش في اللوحات المتحركة منذ أواخر القرن السادس عشر في البندقية شمال إيطاليا، وكان يشد على إطار خشبي، ومن البندقية انتشر استعماله في سائر أنحاء أوروبا وهو مستمر إلى يومنا هذا.

إن الانتقال من اللوحات الخشبية إلى اللوحات القماشية قد حصل في عصر النهضة الأوربي المتأخر، ورافق تطور تقنية فن التصوير الزيتي في تلك الفترة، والسبب كان تعدد طرق الملاحة ورواج التجارة والتنقل ونقل اللوحات، وقد لجأ المصورون إلى ذلك تلبية لرغبة الزبائن في لوحات خفيفة الحمل لنقلها إلى أماكن بعيدة، وقد أمكن بذلك عمل لوحات كبيرة الحجم ولقها وشحنها من إيطاليا إلى إسبانيا وإلى هولندا وغيرها.

يستعمل في صنع اللوحة الأقمشة المصنوعة من خيوط الكتان والقنب والقطن، وإن أجود أنواع الأقمشة للوحات هو قماش الكتان المحاك من خيوط صنعت من ألياف الكتان الخام دون أية معالجة كيميائية، وذلك لأن خيوط الكتان الخام تحتوي على نسبة ضئيلة من الزيت مما يعطيها مرونة ويخفف من تأثيرها بنقلبات الجو، ويصنع هذا النوع من القماش في مصر وأوروبا وخصيصاً لعمل اللوحات.

وأما الأقمشة القطنية فهي أقل جودة من الكتان في عمل اللوحة لأنها شديدة التأثير بنقلبات الجو، أما إن عولجت خيوط القطن بطريقة خاصة، فإن الأقمشة المصنوعة منها تكون جيدة لعمل اللوحات، وهذا النوع يصنع حالياً في بلادنا، ويبلغ عرض بعض أنواعه 190 سم مما يجعله صالحاً لعمل لوحات جدارية كبيرة.

الورق:

يصنع الورق من مواد مختلفة ومتنوعة أهمها الأقمشة البالية والقش والخشب.

1- صناعة الورق من الأقمشة البالية:

صنع الورق منذ القرن الرابع عشر، من أقمشة الكتان البالية أو من مخلفات صناعة الكتان، وفي القرن السابع عشر استعمل القطن، وتتم هذه العملية بطحن الأقمشة طحناً ناعماً جداً، ثم تعامل بمواد قاصرة لتبييض لونها ثم تعجن مع الغراء بكميات تتناسب مع نوع الورق المطلوب، وترق هذه العجينة حسب السماكة المطلوبة وتكس على شبك معدني ناعم أو خشن فتأخذ ملمساً معيناً ثم تجف، وهذه الطريقة

اليديوية لم تعد تستعمل إلا لصنع الورق الخاص للرسم المائي وورق خاص لطباعة أعداد قليلة من كتب غالية الثمن.

كما ويصنع الورق الكرتون من القش بنفس الطريقة التي يصنع من الأقمشة البالية لكنها قليلة الجودة.

2- صناعة الورق من الأخشاب:

الخشب هو المادة الخام التي تستعمل حالياً في صنع الورق، وهي صناعة حديثة ومتطورة باستعمال الآلات الأوتوماتكية السريعة الإنتاج، وأنواع الخشب التي يغلب استعمالها هي خشب التنوب وخشب الحور وخشب الصنوبر وخشب البتولا.

يتكون الخشب من خلايا نباتية ليفية ومستطيلة الشكل موجودة في جذوع الأشجار ، وهي تبدو تحت الميكرو سكوب أشبه بأكياس صغيرة ذات بطانات تتكون من مادة صلبة تسمى السليولوز ومغلفة بمادة أخرى تسمى الخشبين.

ويصنع السليولوز الصناعي من هذه الخلايا الليفية، بعد إزالة الخشبين، ويبلغ طول هذه الخلايا حوالي عشر بوصة، وقطرها أقل من قطر الشعرة، وهي تكون خيوطاً رفيعة للغاية، يمكن بعد تخليصها من غلافها الشبيني الذي يجعلها صلبة، أن يتناسج بعضها مع بعض لإنتاج لباد ليفي من السليولوز، وهو أساس جميع أنواع الورق.

وفي صناعة الورق يخلص السليولوز أولاً من الخشبين والشوائب الأخرى الموجودة في الخشب، ثم ينقى ويحول إلى كتلة ليفية تسمى اللب، وهذا اللب يخلط بعد ذلك مع مواد أخرى مثل راتنج القلفونة "الريزن"، والشبة، والصبغيات والنشاء الجيلاتين

والغراء لتقوية الورق وجعله أملساً وأكثر ليونةً وبياضاً، ثم تمد ألواحاً وتكبس في آلة معقدة وتنشف وتلمع وتقطع أو تلف أسطوانات بقياسات مختلفة وتباع.

معلومات عامة عن الورق:

1- إن أنواع الورق التي نعرفها تختلف عن بعضها حسب نوع وكمية الغراء الموجود فيها، لذلك فهناك ورق هش وورق صقيل وورق للكتابة وورق للطباعة وآخر للرسم.

2- للورق قياسات مختلفة وذلك حسب الاستخدام، وهي متعارف عليها دولياً.

3- يستعمل الورق المتين الناعم للرسم بالقلم الرصاص، وللرسم بالفحم نستعمل ورق الصر الخشن، ويسمى ورق أنجر نسبةً للرسام الفرنسي أنجر _ Ingres قياس صفحاته 60×50سم، ويصلح هذا الورق أيضاً لقلم الرصاص والباستيل والمائي، كما أن هناك ورقاً خاصاً للألوان المائية يسمى "أرشة" Arche فهو متين وخشن ويشرب الماء، وللتصوير بالكواش يستعمل الورق الصقيل نسبياً غير اللميع ويسمى (بريستول) Bristol، أما للرسم بالأحبار وكتابة الخط فيستخدم ورق بريستول اللماع.

4- الكرتون الجيد يصنع مثل الورق بأنواع مختلفة وألوان مختلفة ويستعمل للتصوير الزيتي بعد تأسيسه.

5- الورق الجيد لا يصفر إذا تعرض للضوء، وعند ثنيه لا ينكسر.

- الصفائح المعدنية:

وهي صفائح الحديد والنحاس والألمنيوم والزنك.

تستعمل جميعها في التصوير الزيتي، بعد أن تأسس بأساس زيتي فقط، ويشمل ذلك الرخام، لكن اللوحات الكبيرة المعدنية تحتاج إلى تدعيم من الخلف بإطارات معدنية أو خشبية.

العظم والجلد:

التصوير على العظم والجلد معروف منذ العهود الرومانية واليونانية والعظم القيم هو العاج، وهو عظم ناب الفيل القاسي، يمكن عمل صفائح منه وضمها إلى بعضها البعض فتشكل لوحات صغيرة وهي قابلة للتصوير الزيتي والنحت عليها، كذلك عظم الجمل والبقرة وهو أقل قيمة من عظم الفيل، فبعد تنظيفها من اللحم والمخ تنقع في الكلس لتعقيمها ثم تنتشر إلى صفائح وتلصق إلى جانب بعضها، والجلد المدبوغ والمكشوط قابل للتصوير عليه، يُشد على لوحة خشبية مثل الورق أو على إطار داخلي مثل القماش، ويمكن تنظيفه بورق الزجاج ثم تأسيسه بالغراء أو بالغراء ومرارة الثور.

إن جميع المواد التي تكلمنا عنها وأسميناها (حاملة اللوحة) تحتاج إلى تأسيس أو تحضير، وهذا الأساس يكون بمثابة الحامل للألوان والمواد الحافظة الموجودة عليها.

الأدوات اللازمة لتحضير اللوحة المسندية

تتألف اللوحة من عدة مواد مختلفة وهي الإطار الخشبي والقماش الخام والأساس المكون من عدة مواد.

عمل الإطار:

يصنع إطار اللوحة عادة من خشب (الشوح أو السويد) وذلك لطراوة هذين النوعين من الخشب وتوفرهما ورخص ثمنهما، والطراوة تسهل على الفنان عملية الصنع ودق المسامير عندما يشد القماش، ويراعى في صنع الإطار:

- أن تكون سماكة الخشب بحدود (2-2.5سم).
- أن يكون عرض الخشب بحدود (4.5-5سم).
- أن يكون (مشطوفاً) نحو الداخل بحيث لا يمس القماش إلا للطرف الخارجي للإطار.
- يزود الإطار في زواياه الأربعة الملسنة بقطع خشبية تسمى (المفاتيح) تدقق عند الحاجة لزيادة شد القماش.
- إذا كان الإطار أكبر من (50×70)سم، يستحسن وضع عارضة خشبية أو أكثر وفقاً لكبر الإطار - من الخلف على أن لا تمس خلفية سطح القماش عندما نشده.

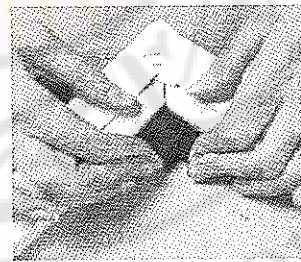
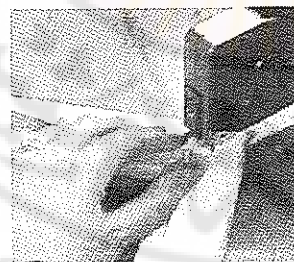
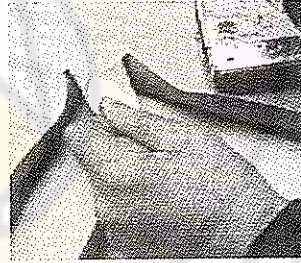
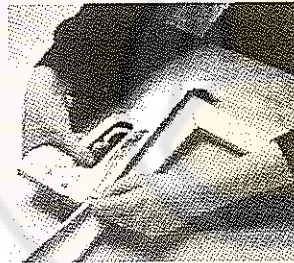
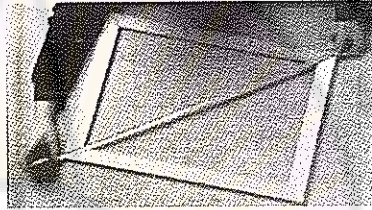
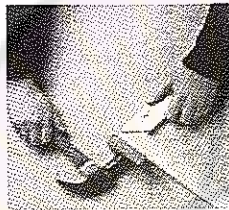
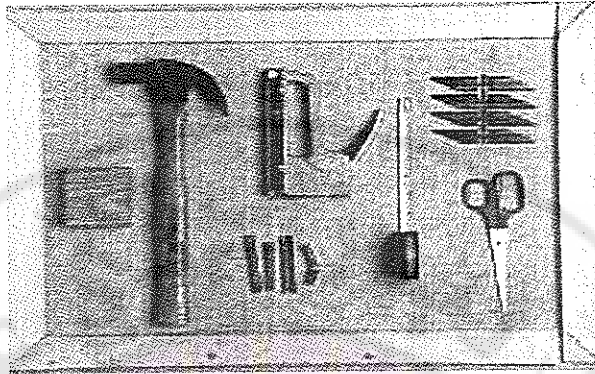
شد القماش على الإطار الداخلي

إن الطرق لشد اللوحة عديدة، منها الطريقة التالية التي يمكن للطالب أن يسلكها في شد قماش لوحته على الإطار.

ويفضل قماش الكتان الأسمر (غير المبيض) ذو المسامات المتراسة، وفي حال عدم توفره، فالقماش القطني (الغير المبيض) السميك، المتراس المسامات ويعرف تجارياً باسم: الـ(خام)، ونتبع في شد القماش الخطوات التالية:

«لاحظ الأشكال في الصور الفوتوغرافية التالية».

- 1- نقص قطعة قماش طولها يزيد على طول الإطار بستة سنتيمترات (6سم) وعرضها يزيد عن عرض الإطار بستة سنتيمترات.
- 2- نضع منتصف طول القماش على منتصف طول الإطار - من الخارج - ونثبتة بمسمار صغير على الطرف الذي هو سماكة الخشب، (يستحسن أن يكون للمسامير رؤوس كبيرة مسطحة).
- 3- نشد طرف القماش (الذي هو على يسار المسمار الوسط المثبت) إلى زاوية الإطار اليسرى ونثبتة بعدد من المسامير.
- 4- نشد طرف القماش - الذي هو على يمين المسمار الوسط - إلى زاوية الإطار اليمنى ونثبتة بعدد من المسامير.
- 5- ننقل إلى الطول الثاني للإطار ونشد القماش ونثبت وسطه على وسط طول الإطار ونكرر الخطوة رقم (3) و(4).
- 6- نكرر الخطوات (2) و(3) و(4) على كل عرض من عرضي الإطار.



هذه مجموعة من الصور توضح بشكل عملي آلية شد اللوحة الزيتية

7- عند زوايا الإطار يلتقي طرف القماش من جهة الطول مع طرف القماش من جهة العرض، فنثني إحدهما تحت الآخر ونثبته بمسمار.

8- نقلب الإطار على الوجه الثاني ونقص أطراف القماش الزائد، بشفرة أو سكين حادة.

وهكذا تكون قطعة القماش قد شددت على الإطار الخشبي بشكل جيد وتكون جاهزة للتحضير أو للتأسيس.

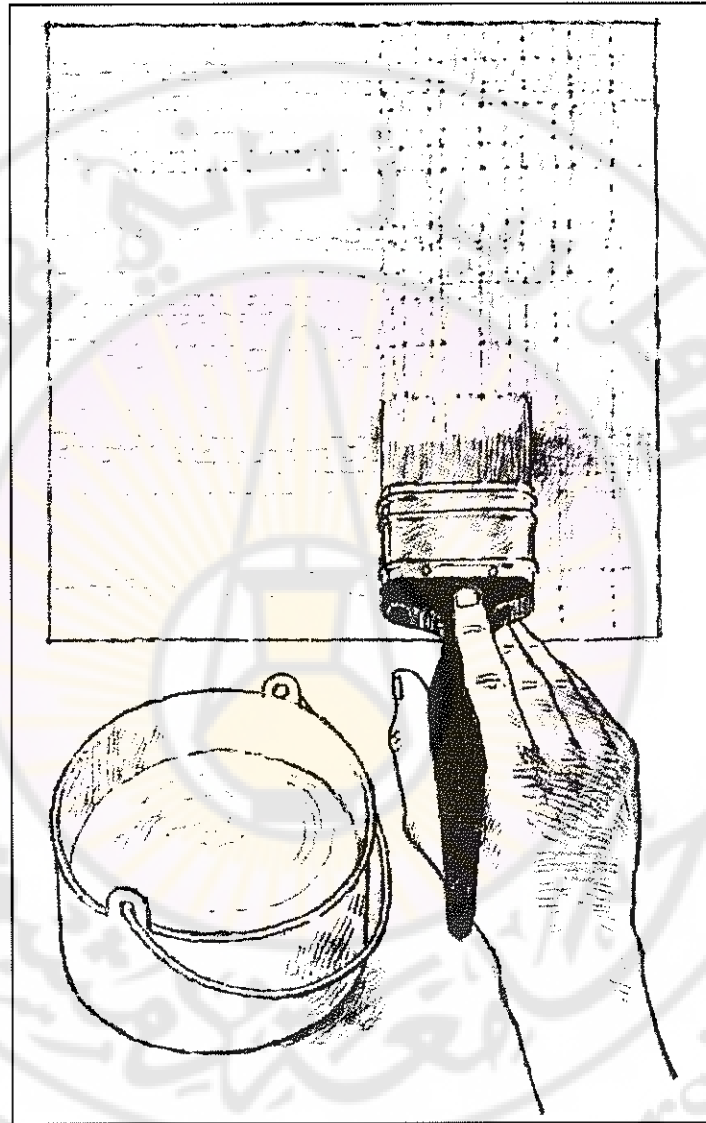
وتجدر الإشارة إلى أنه يوجد في الأسواق (بينسة الشد) خاصة لشد القماش، كما يوجد (خرازة) كبيرة لنتثبيت القماش على الإطار بدلاً من المسامير، إلا أن طريقة شد القماش بواسطة اليد والمسامير تبقى هي الأفضل.

تأسيس اللوحة القماشية وتحضيرها للرسم:

هناك عدة طرق لتأسيس اللوحة القماشية، إلا أنه ثبت بالتجربة أن أفضل

الطرق هي:

نطلي اللوحة بغراء الأرنب الممدد بالماء والممزوج بقليل من زيت الكتان النقي بفرشاة عريضة باتجاه رأسي ثم باتجاه عرضي بحيث تتصالب مسحات الفرشاة لنضمن بأن جميع أجزاء القماش قد تشبعت بالغراء، ثم نترك اللوحة تجف جيداً بمعزل عن الرطوبة وأشعة الشمس المباشرة «لاحظ الصورة التالية».



يوضح الرسم طريقة تأسيس اللوحة الفنية وبشكل متعامد

نأتي بقطعة ورق زجاج رقم (صفر) ثم نفرك بلطف فوق سطح القماش حتى تزول الشعيرات والعقد الصغيرة من على سطحه.

1- نطلي سطح اللوحة القماشية بمزيج (الأساس المركب) بواسطة فرشاة عريضة بلمسات رأسية ثم عرضية متعامدة بحيث يوزع هذا المزيج على سطح القماش بكمية متساوية ومتجانسة.

2- نترك اللوحة القماشية تجف جيداً بمعزل عن الرطوبة وأشعة الشمس المباشرة ونأتي بقطعة ورق زجاج رقم (صفر) ونفرك سطح اللوحة القماشية ثم نكرر عملية الطلاء مرة أخرى ونتركه يجف بشكل جيد ولا نستعمل ورق الزجاج كما فعلنا في السابق، وعندها تكون اللوحة القماشية جاهزة للرسم والتلوين.

الأساس المركب:

ويقصد به الأساس الذي يحضره الفنان بنفسه، وهو عبارة عن مزيج تدخل في تركيبه عدة مواد، يستعمله الفنان لتأسيس لوحاته القماشية، ومن المعروف أن لكل فنان مزيجته الخاص به، وأفضل مزيج ما كان يستعمله الفنانون الأقدمون، وهو مزيج مركب من: غراء الأرنب الممدد بالماء، السبيداج، وبودرة الزنك (أبيض الزنك)، وزيت الكتان النيء أو زيت الجوز أو زيت شقائق النعمان، وزلال البيض، وقليل من (المسكة: وهي عبارة عن علكة نباتية تستخرج من بعض الأشجار).

المواد اللازمة لتحضير الأساس:

تعريف الأساس: الأساس هو المادة البيضاء التي نطلي بها سطح اللوحة، وهو مهم جداً لأنه يقوي مادة اللوحة ويهيئ سطحها لاستقبال الألوان. ويعطي بياضه الناصع إشراقاً مستمراً لشريحة الألوان.

المواد اللازمة التي يركب منها الأساس هي:

1- الجص:

هو كبريتات الكالسيوم المائية، وهو الجص الطبيعي الذي يوجد في الطبيعة بكثرة وبشكل هضاباً بيضاء مكونة من رمال متبلورة، ويكون تبلوره أحياناً على شكل صفائح شفافة جميلة المنظر وهذا النوع لا يوجد على السطح بل في العمق. وهذا الاختلاف في أشكال تبلوره تابع لكمية الماء التي تحتويها جزئيته.

يشوى الجص الطبيعي في حرارة معتدلة من 15 إلى 20 درجة مئوية فيفقد جزئياً كمية الماء التي تحتوي عليها جزئيته فيتحول إلى جص مشوي وهو الموجود في السوق بأنواع مختلفة منها التجاري العادي المعبأ بأكياس ورقية ومنها الطبي للكسور ولصناعة الأسنان، وعندما يمزج الجص المشوي بالماء فإن جزئيته تتقبل ماء من جديد وتطرح كمية من الحرارة ويكبر حجمها، هذه الخاصية تجعله صالحاً لعمل القوالب وصب النماذج والزخرفة، الأنواع الجيدة منه تكون ناصعة البياض غالبية الثمن شديدة الصلابة بعد الجفاف. إن نوع التربة وطريقة الشوي يلعبان دوراً في نوعية الجص الناتج.

وقد استعمل قدماء المصريين الجص لطلاء الجدران والتصوير عليه. وكذلك الأمر في حضارات ما بين النهرين. وإلى الآن يستعمل الجص الطبيعي في منطقة الفرات لتطيين الجدران.

وفي العصر الوسيط وعصر النهضة استعمل المصورون الجص المشوي لتأسيس اللوحات الخشبية وذلك بالطريقة الآتية: يعجن الجص بكثير من الماء ويحرك حتى تقتل حيويته ثم يصفى مثل اللبن ويفرد على طبق ورق وبعد أن يجف يصبح صفيحة رقيقة ثم يطحن ويمزج بالغراء لعمل الأساس.

وفي الزخرفة المسماة بالعجمي لا يزال إلى الآن يعالج الجص بطريقة مشابهة.

2- الحوار (سبيداج):

وهو فحمات الكالسيوم الطبيعية وهو من أقدم الألوان البيضاء في التصوير منذ ما قبل التاريخ.

ويوجد في الطبيعة هضاباً واسعة، وهو حجر أبيض هش ويسمى بالكذان، ينفقت بسهولة ويترك أثراً إذا خط به على الجدار، وأثراً على أصابع اليد. وغالباً ما يكون مشوباً بالغضار، وإذا ما طحن هذا الحجر طحناً ناعماً نحصل على ما يسمى تجارياً (سبيداج)، هذا الحجر الكلسي يشوى للحصول على الكلس الحي. ويستخدم هذا الحجر كذلك في صناعة الإسمنت.

ويمكن تحضير فحمات الكالسيوم النقي Ca , Co_3 كيميائياً في المخابر وهو يستعمل في صنع معجون الأسنان وغير ذلك.

والحوار هو المادة الهامة في تحضير الأساس في التصوير ومعجون الجدران في أعمال الدهان، ومعجون تركيب ألواح الزجاج على النوافذ.

3- أبيض الزنك:

وهو أكسيد الزنك، وهو مسحوق أبيض ناصع يضاف إلى الأساس فيعطيه نضاعة أكثر.

4- الصمغ :

يتكون الصمغ من نوعين:

نوع مائي ينحل في الماء، ونوع راتنجي ينحل في الكحول والأثير والنفط والتربنتين، وهذا الأخير يخرج من جذوع الصنوبريات بينما يخرج الصمغ المائي من جذوع الأشجار الأخرى.

الصمغ المائي نستعمله في تحضير الأساس وعمل الألوان المائية، والصمغ الراتنجي (ريزين) نستعمله في عمل الفرنيش.

الأصماغ المائية المتوفرة في السوق المحلية هي: الصمغ العربي والكتيرة والسرائس وصمغ المشمش واللوز.

والأنواع الأولى أجود من النوعين الآخرين.

يحضر الصمغ العربي بالطريقة الآتية: ندق في الهاون حتى يصبح ناعماً ثم ننقعه في الماء حتى يصبح هلامياً ثم نسخنه في حمام مائي على النار تسخيناً خفيفاً حتى يذوب فيصبح جاهزاً للاستعمال، وهو يستعمل في صنع الألوان المائية وفي الطباعة الحجرية التقليدية (الليثوغراف).

أما الكثيرة فتحضر كالتالي: ننقي حبة الصمغ الجيدة ثم ننقعها في الماء لمدة 10 أو 12 ساعة حتى تصبح هلامية ثم نصفها في منخل ناعم أو شاش. تستعمل الكثيرة في الألوان المائية وفي التصوير الزخرفي على الخشب (العجمي) وتضاف إلى الغراء الحيواني فتعطيه ليونة، هكذا كان يفعل الدهانون في بلادنا عند تحضير الطرش الناشف يدوياً قبل ورود طرش البلاستيك.

والسراس يكون على شكل طحين أسمر اللون عندما ينقع في الماء يصبح شفافاً وهو يضاف إلى الجص فيؤخر تماسكه ويعطيه قوة بعد الجفاف.

ومن الطحين والنشاء يمكن أن نحضر صمغاً وذلك على الشكل التالي :

نأخذ جزءاً من الطحين الأبيض أو النشاء وننقعه في عشر أضعاف حجمه ماء ونحركه جيداً ثم نسخنه خفيفاً على النار في حمام مائي حتى يصبح هلامياً شفافاً.

إن الأصماغ المائية المذابة في الماء سريعة التعفن، لذلك فمن المستحسن تحضير كميات كافية للاستعمال اليومي.

5- الغراء:

وهو على نوعين: غراء حيواني وغراء صناعي كيميائي.

1- الغراء الحيواني: ويصنع من جلود الحيوانات وعظامها. وفي سورية يصنع

الغراء من الجلود فقط فيؤخذ ما يسمى بلحم الجلد وهو ما يكشط من داخل

الجلد، ويغلى على النار لدرجة 60-70 مئوية ويصفى من الشوائب ثم يصب

على شكل الألواح المعروفة وعندما تبرد تصبح صلبة قابلة للكسر.

لصنع غراء العظام تعالج أولاً العظام بحمض كلور الماء لإزالة المواد الكلسية والمعدنية فتصبح لينة ثم تغلى على النار لدرجة 60-70 مئوية وتصب على شكل ألواح.

هناك نوع من الغراء الحيواني يصنع من جلد وعظام السمك ويسمى غراء السمك أحسن أنواعه يصنع في روسيا، ونوع آخر يصنع من جلد وعظام الأرنب ويسمى غراء الأرنب، وأحسن أنواعه يصنع في فرنسا، وهذان النوعان يسميان أيضاً (جيلاتين)، وهذا الجيلاتين غالي الثمن ووجوده في بلادنا قليل.

إن كل غراء ينتج من جلود أو عظام الحيوانات ويكون نقياً وشفافاً هو جيلاتين هناك أيضاً نوع من الغراء يسمى غراء الكازيين ويصنع من الحليب لذا يمكن اعتباره غراءً حيوانياً. وتتم عملية صنعه على النحو التالي:

نأخذ القريشة الحلوة أو الجبنة الحلوة المصنوعتين من الحليب خالي الدسم (المقشور) ونضيف إليها الكلس المطفأ بالنسبة الآتية: 10 غرامات كلس لكل 50 غرام قريشة ونعجنها مع بعضها عجنًا جيداً وبذلك نحصل على غراء الكازيين، يمدد بالماء بإضافة الماء تدريجياً وليس دفعة واحدة.

ويوجد (كازئين) صناعي يباع بشكل مسحوق أبيض لا يذوب كلياً في الماء إلا بواسطة الأمونياك الذي يجب أن يضاف تنقيطاً مع التحريك بملعقة من الخشب.

والنسب هي التالية: (50 غ كازئين صناعي + 130 غ ماء + 15 غ أمونياك).

ومن صفات غراء الكازئين أنه يصبح غير قابل للذوبان في الماء بعد فترة جفافه.

كما أن هذا الغراء يجب أن يستعمل طازجاً وإلا فسد.

2- الغراء الصناعي: وهو الغراء الأبيض الموجود حالياً بكثرة في الأسواق وهو غراء بلاستيكي يصنع انطلاقاً من ريزين تركيبي كيميائي من نوع اكريليك أو فينيليك.

الغراء الصناعي مائي يمدد بالماء عند الاستعمال وعندما يجف ويمر على جفافه فترة من الزمن يصبح كثيماً ولا ينحل في الماء. وقد راج استعماله في التصوير والزخرفة مؤخراً.

تحضير الأساس:

أ- الأساس المحضر من الغراء الحيواني:

إن الأساس المصنوع من الغراء الحيواني هو أحسن أنواع الأسس وأجودها والبرهان على ذلك أنه قد مر على استعماله ستة قرون على الأقل واللوحات التي أسست به ولم تتعرض لרטوبة كبيرة أو لعاديات الزمن بقيت إلى يومنا هذا جيدة. من أراد التأسيس بهذا الغراء يجب أن يتمتع بطول البال ومحبة المهنة، وعليه أن يتبع التعليمات الآتية بحذافيرها للحصول على نتيجة جيدة.

الأدوات: ميزان ثقلي - مكيال للسوائل - مغراية أو وعاءان يستوعبان بعضهما - منبع حراري - ميزان حرارة - ملعقة خشبية.

طريقة العمل:

- نأخذ من 60 إلى 90 غرام غراء من الغراء البلدي الإشقر.
- نكسر الغراء وننقعه لمدة 8-12 ساعة في ليتر واحد من الماء البارد أو الفاتر.
- نضع الغراء في حمام مائي ونرفعه على النار بعد أن نغمس في الغراء ميزان حرارة.
- نسخن حتى تصل درجة حرارة الغراء إلى 60-65 درجة مئوية وأثناء ذلك نحرك الغراء بملعقة الخشب فيذوب، عندها ننزله عن النار، وإذا لم يتوفر لدينا ميزان حرارة نكتف بغمس أصبعنا في الغراء وعندما تصبح الحرارة

غير محتملة نزل الغراء عن النار، الغراء نفسه يجب ألا يغلي على النار لأن ذلك يخفف من قوته.

- ولتقوية الغراء وجعله مضاداً للرطوبة بعد جفافه، نضيف إليه مقداراً من الشبة (Alum) بنسبة عشر وزنه قبل نقعه في الماء، ولمنعه من التعفن نضيف إليه الفرمول محلولاً بنسبة 4 في الألف. هذا وإن الأصماغ المائية إذا أضيفت إلى الغراء تزيد من مرونته وكذلك العسل والدبس والسكر والجليسرين.

ملاحظات:

1- جودة الغراء تقاس بما يلي:

أ- عندما نكسره وننقعه في الماء يكبر حجمه دون أن يذوب.

ب- عندما ندع الغراء يبرد يتحول إلى كتلة هلامية (جيلاتينية).

2- إن كمية الغراء اللازمة إلى لتر واحد من الماء يجب أن لا تقل عن 60

غرام وأن لا تزيد عن 90 غرام وذلك تابع لنوع الخامة التي نؤسسها، فإذا

كانت قماشاً رقيقاً أو ورقاً يكفيها 60 غرام والقماش الشخين يلزمه 75-

80 غرام، أما الخيش والخشب فيلزمها 90 غرام وذلك يعود إلى تقدير الرسام

وخبرته، هذا وإن لوح (قرن) الغراء البلدي يزيد تقريباً 40 غراماً.

تركيب الأساس:

الوصفة (1) - أساس ناشف (يشرب الألوان).

1- حجم واحد من الغراء السائل.

2- حجامن من السبيداج.

3- حجم واحد من أبيض الزنك.

نعجن الكل عجنًا جيدًا حتى يصبح كاللبن ثم نمده بالماء حتى يصبح كالحليب فيكون صالحاً للاستعمال.

الوصفة (2) - أساس ناشف (يشرب قليلاً).

1- حجم غراء.

2- حجم سبيداج.

3- حجم أبيض الزنك.

يعجن الكل ثم يمدد بالماء...

الوصفة (3) - أساس نصف زيتي (قليل الشرب)

1- حجم غراء.

2- حجامن سبيداج.

3- حجم أبيض زنك.

1/4 حجم زيت كتان مغلي.

1/4 أو نصف حجم بيض دجاج (صفار وبياض).

يعجن الكل جيداً ثم يمدد بالماء.

الوصفة (4) أساس زيتي لا يشرب الألوان الزيتية

2 حجمان من السبيداج أو من أبيض الرصاص (فحمات الرصاص).

1 حجم أبيض الزنك.

3/4 أو 1 حجم زيت كتان مغلي.

يعجن الكل عجنًا جيداً مع رش بضع قطرات من الماء، ثم نمدده بالنفط، إن أغلب الأقمشة المؤسسة التي تردنا من أوروبا هي محضرة بمثل هذا الأساس الزيتي وهو ممتاز لتأسيس المعدن.

ب - وصفات التأسيس باستعمال الغراء الأبيض الصناعي:

هي نفس الوصفات السابقة مع استبدال الغراء الحيواني بالغراء الأبيض ممدداً بالماء، أما نسبة تمديده بالماء فتتراوح من مرتين إلى ثلاث إلى خمس مرات، وهذا يعود لنوع المادة التي نريد تأسيسها (ورق، قماش خفيف، قماش ثخين، خشب إلخ..).

ج - وصفات التأسيس باستعمال غراء الكازئين:

هي نفس الوصفات الواردة أعلاه، إلا أن الكازئين حين نمدده بالماء يجب إضافة الماء بالتدريج والتحرك شيئاً فشيئاً وإلا يتجمع الكازئين ويصبح كتلة منفصلة عن الماء.

د- التأسيس بالدهان الأبيض المسمى (بلاستيك):

وهي طريقة سهلة وسريعة صالحة للتصوير بالألوان الزيتية والألوان البلاستيكية، ومن المستحسن تمديده بالماء ووضعه عدة طبقات، ومن المستحسن أيضاً أن تسبق طبقة غراء أبيض بلاستيكي.

طريقة التأسيس:

1- ندهن اللوحة وهي مسطحة في مستوى أفقي، بطبقة من الغراء ويجب أن يكون من نفس الغراء الذي وضعناه في الأساس، ثم نتركها لتجف جيداً جفافاً طبيعياً في جو اعتيادي بعيد عن الشمس المباشرة في الصيف، وعن المدفأة في الشتاء، وإذا كانت اللوحة قماشية يجب أن نحرص على ألا ينفذ الغراء في الوجه السفلي من القماش بل أن يظل قدر المستطاع على الوجه العلوي لذا يجب أن لا تحف القماش بالفرشاة كثيراً بل بالقدر الكافي، لكي يمسك الغراء بالقماش ويبقى على سطحه.

2- نبدأ بدهن الأساس الممدد، طبقة فوق طبقة بشكل متساو وبلمسات متصالبة من الفرشاة ويجب أن نترك الطبقة الأولى لتجف جيداً قبل وضع طبقة أخرى فوقها. ويعود تقدير عدد الطبقات للرسم نفسه ولنوع الخامة التي يؤسسها، ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار ملمس القماش ونحافظ عليه دون أن نطمس الحياكة.

تأسيس الورق:

لعل دراسات سريعة بالألوان الزيتية على الورق، كثيراً ما نكتفي بتأسيسه بطبقة خفيفة من الغراء (40-60 غرام غراء في ليتر ماء واحد). أو بغراء أبيض مخفف أو بغراء الكازئين أو بطبقة من الفرنيش، والدراسات الناجحة على هذا الورق يمكن تدعيمها بلصقها على قماش أو كرتون أو خشب.

استعمال الورق كأساس:

الورق بحد ذاته أساس جيد بل من أفضل أنواع الأسس وهذه الطريقة في استعماله ليست جديدة فقد استعملها روبنز ومعاصره فان إيك، وهي أن نلصق الورق على القماش أو الكرتون أو الخشب ونصور عليه مباشرة.

ملاحظة حول طبقة الغراء السابقة للأساس:

إن طبقة الغراء هذه ضرورية فهي أولاً تقوي اللوحة وثانياً تكون وسيلة ربط تزيد في تماسك الأساس مع اللوحة، وثالثاً تخفف من امتصاص القماش للزيت من الألوان، لأن هذا الزيت عندما يجف يتقادم الزمن يجعل القماش قابلاً للاهتراء والتلف.

إن بعض الرسامين يستغنون عن طبقة الغراء هذه ويدهنون الأساس مباشرة على القماش، وهذا جائز أيضاً، إلا أنه في هذه الحالة يصبح القماش جزءاً لا يتجزأ من الأساس متلاحماً معه، فإذا ما انتابت آفة أحدهما تأثر بها الآخر، ويستغنى عن هذه الطبقة حتماً عند تأسيس اللوحات المعدنية.

الفرق بين الأساس الناشف والزيتي:

من محسنات الأساس الناشف والأساس نصف الزيتي أنهما يصلحان للألوان الزيتية والمائية والتمبرا والبلاستيك (الكريليك)، وأنهما يجفان بسرعة ويستعملان مباشرة بعد جفافهما، وأنهما صالحان لعمل الدراسات الطويلة إذ يقبلان طبقات متعددة من الألوان فوق بعضها دون تعب، وتتماسك الألوان جيداً مع هذين الأساسين.

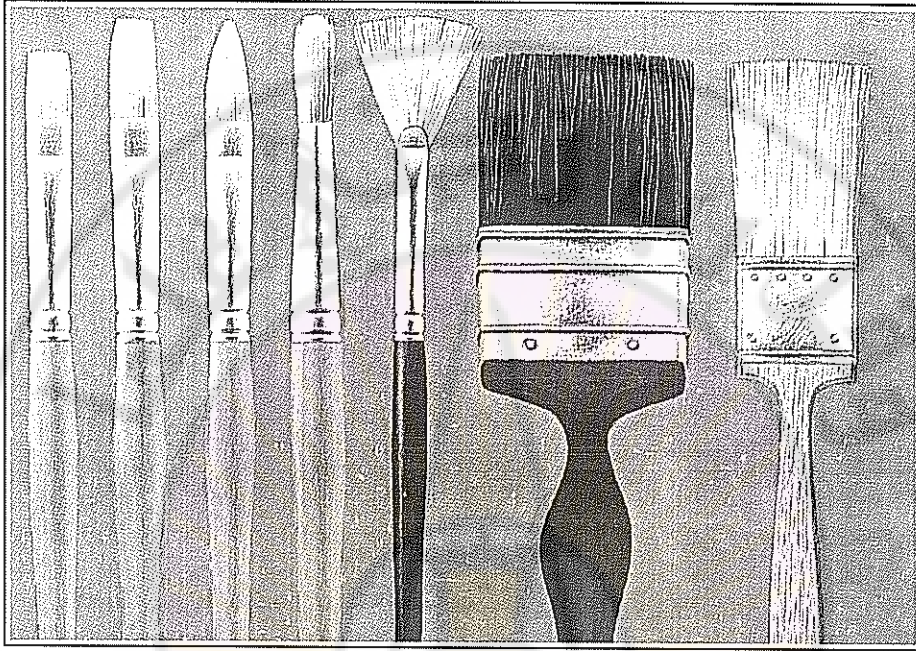
أما الأساس الزيتي فلا يجوز التصوير عليه قبل مرور ثلاثة أشهر على الأقل، فلا يغرنك جفاف سطحه الظاهر إذ يخفي طبقة داخلية بطيئة الجفاف. وهذا الأساس لا يقبل سوى الألوان الزيتية ولا يقبل الشغل عليه لمدة طويلة، بل من المستحسن أن نشغل عليه مرة واحدة ننهي الموضوع فيها ونفضل الألوان الشفافة أما الألوان الكثيفة فهو قليل التماسك معها لأنه لا يشرب من زيتها.

ملاحظة:

يجب عدم مزج غراء الجلود والعظم مع غراء الكازئين أو مزج أحدهما بالغراء الأبيض الصناعي - كما يجب عدم وضع غرائن مختلفين في طبقتين متتاليتين، لأن قدرات هذه الأنواع مختلفة عن بعضها فلا يتحمل واحدها الآخر، مما يؤدي إلى كوارث في اللوحة.

إن الأساس الكثيف يتشقق ويقع ويزيد في ذلك إذا كانت اللوحة من قماش، فاحرص دوماً على أن تضع الأساس طبقات رقيقة فوق بعضها وخاصة إذا كان الغراء طبيعياً أو حيوانياً أما الغراء البلاستيكي فهو أكثر مرونة لأنه من طبيعة مرنة.

الأدوات اللازمة للعمل الزيتي



تسميات الفرش من اليمين إلى اليسار وهي على الشكل التالي:

فرشاة الفرنيش - فرشاة التأسيس - فرشاة مروحية - فرشاة مستديرة - فرشاة خشنة - فيلبرت -
فرشاة خشنة طويلة - فرشاة خشنة قصيرة.

الفرشاة (الريش):

وهي عبارة عن حزمة من الأشعار تلف حولها ضبة معدنية مثبتة على مسكة خشبية طويلة والفرشاة تكون مرقمة من الواحد إلى اثنين، ثلاثة، أربعة... الخ. وكلما كبرت الفرشاة كبر الرقم، وفرشاة الألوان الزيتية تختلف عن فرشاة ألوان (التمبرا أو الغواش) وعن فرشاة الألوان المائية.

وهناك أنواع كثيرة من فراشي الألوان الزيتية، تؤخذ أشعارها من بعض الحيوانات أو تكون اصطناعية من أشعار لدنه، ولكن أفضل الفراشي على الإطلاق هي المصنوعة من أشعار الخنزير.

والفراشي إما أن تكون مدورة الحزمة الشعرية أو تكون مسطحة الحزمة الشعرية. ويجب الاعتناء بنظافة الفراشي جيداً وذلك بغسلها بزيت النفط حتى نستخلص من الألوان العالقة بأشعارها ثم نغسلها جيداً بالماء والصابون.

السكين:

وهي تشبه سكين الطاولة إلا أنها ليس لها حد قاطع ونصلها مصنوع من رقيقه فولاذية مرنة، مثبتة على مقبض خشبي، وهي مدببة الرأس، أو مدورة الرأس، تساعد على مزج الألوان وكشط اللون الزائد من على اللوحة، كما أنه يرسم بها وذلك بأخذ اللون برأسها ووضعها على اللوحة في المكان المناسب، والانطباعيون الذين كانوا يصنعون اللون صافياً دون مزج استعملوا كثيراً السكين.

موشاة الألوان (البالية):

وهي عبارة عن قطعة خشبية لها سطح مصقول ناعم، يضع الفنان الألوان عليه، ومنها يأخذ الألوان التي يرغب بوضعها على اللوحة التي يريد تلوينها.

وهي مستطيلة الشكل أو بيضوية وعلى يسارها يوجد تجويف خارجي مستدير يسنده الفنان على ذراعه عندما يمسكها بيده اليسرى، وقريباً من هذا التجويف يوجد ثقب

كبير يدخل فيه إبهام يده وتصنع (الموشاة) من خشب المعاكس لمتانته وخفة وزنه،
وتصقل جيداً وتنعّم بواسطة ورق الزجاج ثم تدهن بـ(الكملিকা).

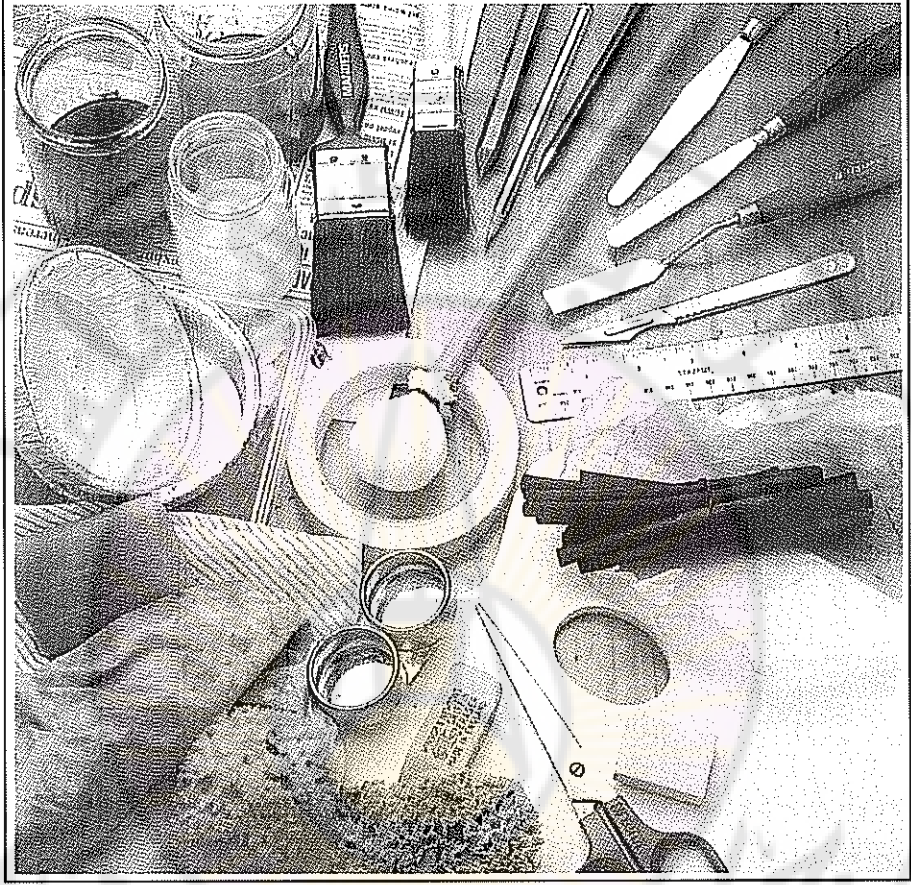
الحنجور:

وهو وعاء صغير من المعدن، له قاعدة ذات تجويف ندخله في طرف موشاة الألوان
(الباليه) ويستقر على سطحها، نضع فيه الزيت المذيب للألوان.

سطل غسيل الفراشي:

وهو مؤلف من وعائين من المعدن داخل بعضها البعض، وعاء صغير وهو منقّسب
في قاعدته وجدرانه، ووعاء كبير يحوي الوعاء الصغير، فتحة الوعائين متساوية
تقريباً، وقاعدة الوعاء الكبير أعرض من قاعدة الوعاء الصغير.

نملأ ثلثي الوعاء بزيت النفط والأفضل أن يكون نباتياً (تريبتين) وعندما نغسل
الفراشي من اللون التي فيها يترسب اللون في قاعدة الوعاء الأكبر ماراً من بين
ثقب الوعاء الصغير، وبذا يبقى الزيت في الوعاء الصغير نظيفاً من كل الترسبات
اللونية.



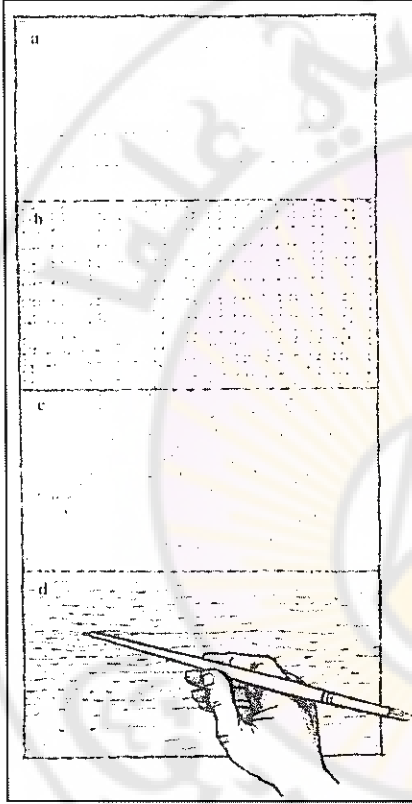
في هذه الصورة تبدو جميع المعدات واللوازم التي يحتاجها الفنان في الرسم والتصوير

حامل اللوحة "سيية الرسم":

وهو جزء هام في العملية الفنية، فهو يساعد بشكل كبير في إنجاح العمل الفني بسبب وجود مسند اللوحة المتحرك على الحامل، وبه يمكن تحريك اللوحة إلى الأعلى أو الأسفل لتيسير العمل والحركة عند الفنان، وهو يتألف من مجموعة قطع خشبية متعامدة ومتصلة أجزاؤها بعضها مع بعض، وقد يلجأ الفنان إلى تصنيع حامل أقل كلفة وأبسط شكلاً حسب ظروفه وإمكاناته.

الاستعداد للبدء بالرسم والتصوير

تحضير سطح اللوحة ووضع الطلاء الأولي:



إن سطح اللوح أو القماش الذي ترسم عليه، له تأثير مباشر على مظهر النتيجة النهائية للوحة، معظم الرسامين يفضلون السطح الذي له نسيج خشن على السطح الأملس، وهذا متوفر في خامات القماش المعدة سلفاً.

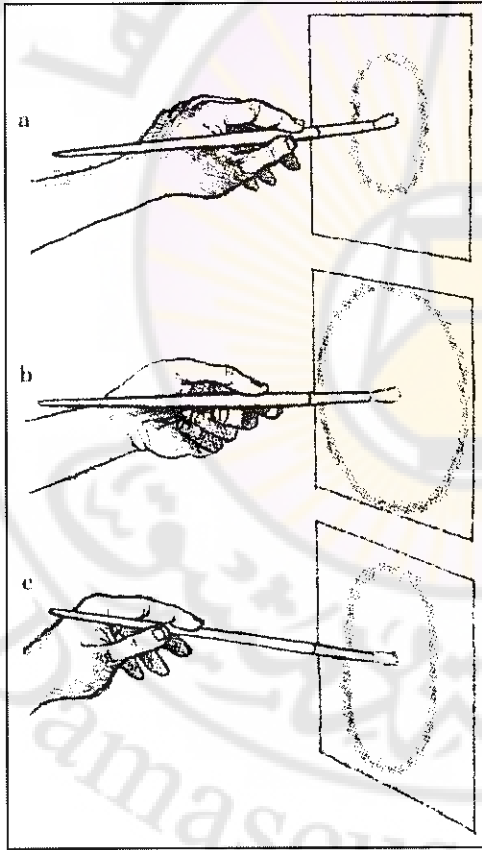
وهذا النسيج قد يكون خشناً أو ناعماً حسب سماكة القماش وطريقة حياكته، وأفضله هو القماش الكتان أو القنب «اللوحات المعدة سلفاً»، وقماش الخام أرخص من القماش الكتان الأصلي، وتحضير السطح الذي تريد أن ترسم عليه يكلفك أرخص الأسعار إذا حضرته بنفسك.

بحك الوجه الثاني بورق الزجاج "رقم الصفر"
قليلاً فقط لكي لا تفقد كثيراً من مادة الأساس.

إن إعطاء نفسك فرصة للرسم على سطح ملمسه خشن يتيح لك فهماً أكبر لإمكانيات الرسم بالألوان الزيتية، ومن الطبيعي أن يكون ملمس أو حبكة النسيج متناسبة مع حجم اللوحة ومادة الموضوع، ويمكن استخدام الورق المقوى المسمى بالمازونيت

وعلى وجهه الخشن بدل القماش لأنه الأرخص والأسهل في الحصول عليه، ولا يحتاج لدعم أو شد وهو مناسب للتصوير بالألوان الزيتية.

وللحصول على نسيج ناعم الملمس للوحة، حاول تجنب آثار الفرشاة على اللوحة، وذلك بطلاء الوجه الثاني أفقياً أو عمودياً، بخلاف طريقة طلاء الوجه الأول، ثم انتظر حتى تجف اللوحة جيداً، وبعد ذلك يصبح وجه اللوحة مثالياً تماماً، وإذا أردت أن يكون وجه اللوحة ناعماً أكثر، عندها قم.



تقانات التحكم بالفرشاة:

بعد إطلاعنا على كيفية عمل الأرضيات "سطح اللوحة" والطلاء الأساسي، يأتي دور معالجة، مشاكل التقنية بالفرشاة منذ البداية وحتى نهاية العمل الفني على اللوحة.

الإمساك بالفرشاة:

ليست هناك طريقة محددة للإمساك بالفرشاة سوى تلك التي تعني أنك كلما لمست سطح اللوحة بالفرشاة المليئة باللون حصلت بالضبط على النتيجة التي تريدها، وعلى كل حال فالرسوم الثلاث

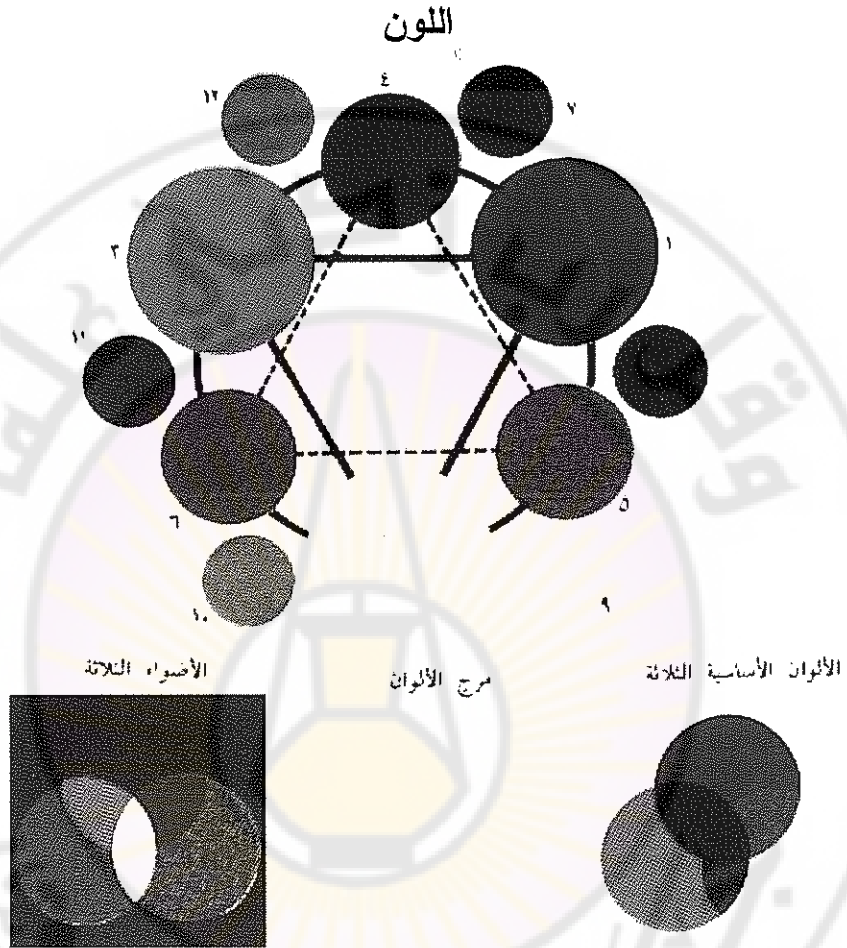
(أ) و (ب) و (ج) على هذه الصفحة تعطيك فكرة عن أسباب إمساك الفرشاة بهذه

الأشكال من قبل أكثر الرسامين المتمرسين، نذكر أن الفرشاة نفسها هي أداة خامدة لا تتحرك، وإنما هي أصابعك ويدك ورسغك وذراعك إلى الكتف التي تتحكم بها وتسيطر عليها، أي مسكة تعرقل تحقيق التأثير المطلوب من حركة الفرشاة هي خطأ بشكل واضح، والتمرين فقط هو الذي يمكنك من إمساك الفرشاة بطريقة عفوية يمكنك من رسم ما تريد بدقة.

1- هذه الطريقة الأكثر طبيعية لأنها ربما تكون الطريقة التي يمسك معظمنا بالقلم ومع أنها طبيعية إلا أنها لا تتيح لك التحكم إلا بمساحة محدودة من سطح الرسم، على الرغم أننا نستطيع رسم تفاصيل دقيقة رائعة ضمن تلك المساحة المحدودة.

2- هذه الطريقة هي الأكثر انتشاراً في الإمساك بالفرشاة وفي الحقيقة فإن اليد لوحدها تأخذ هذا الوضع عندما تعمل بشكل عام خاصة عند الرسم على مساحات كبيرة حيث يمكن الحصول على تحكم جيد نتيجة المساحات الواسعة.

هذه الطريقة هي حل وسط، فهي يمكنك من التحكم اللازم لعمل التفاصيل دون الإعاقة التي تحصل حسب الطريقة (أ) وهي يمكنك من التحكم فوق مساحة واسعة نوعاً ما، كما يمكنك من العمل وأنت بعيد عن سطح اللوحة، بحيث تحافظ على اللمسة الخفيفة في حركة الفرشاة وفي نفس الوقت تتحكم في حركة رأس الفرشاة تماماً كما في الطريقة (أ).



إن ما ننعم به من جمال الكون وجمال الطبيعة يعود إلى ما فيها من ألوان
 بدیعة زاهية تمتزج مع بعضها وتكون مجموعات جذابة لا تعد ولا تحصى، وما كنا
 لنشعر ونحس بهذا الجمال كله لولا عيوننا التي وهبها الله تعالى لنا، لنميز بين آلاف
 الألوان والمركبات اللونية، ونحن إن نحفظ هذه النعمة الإلهية ونصونها إنما نستعين
 بها في الرؤية الفنية والخلق والإبداع وهما من أثمن بواعث تراثنا الحضاري
 الأصیل.

هناك علاقة حميمة بين الضوء واللون، وبسبب وجود الضوء تظهر الأشكال بألوانها، ونفكر عادة في أن الضوء أبيض، ولكن توجد في الحقيقة عدة ألوان للضوء تعتمد على الشيء الصادر عنه، ولقد كان العالم الإنكليزي إسحاق نيوتن هو أول من حاول علمياً تفسير ظاهرة انقسام الضوء على عدة ألوان، وفي تجربة له جعل شعاعاً من الشمس يمر خلال فتحة ضيقة إلى غرفة مظلمة، بحيث يمر بعد ذلك في منشور زجاجي ثم يسقط على شاشة، ولقد وجد أن الشعاع الضوئي ينقسم إلى طيف قوس قزح ملون، وعرقه نيوتن بعد ذلك بسبعة ألوان هي: الأحمر والبرتقالي والأصفر والأخضر والأزرق والأزرق النيلي والبنفسجي.

كيف نرى اللون:

يخلق طول موجة الضوء المنعكس الإحساس باللون، فمثلاً يبدو لنا شيء ما أنه أصفر لأن له خاصية امتصاص الأزرق والأزرق النيلي والبنفسجي، بينما يعكس إشعاعات تحتوي على الأصفر في الوسط، والبرتقالي وبعض من الأحمر في طرف، والأخضر في الطرف الآخر، فيعطي هذا الخليط من الإشعاعات لأعيننا الإحساس باللون الأصفر.

والمثال البسيط هو قشرة البرتقالة التي تمتص كل ألوان الطيف ما عدا الأصفر والبرتقالي والأحمر، فهي تعكس إلينا، وبهذه الطريقة تعطينا الإحساس بأنها برتقالة.

والشيء الذي يبدو لنا أسود، يمتص كل الضوء ولا يعكس إلينا شيئاً، وعلى ذلك لا يوجد طول موجة لضوء أسود، واللون الأسود ليس في حد ذاته لوناً، ولكنه

انعدام للألوان الأخرى، ونحن نرى الأشياء سوداء لأنها لا تعكس ضوءاً على الإطلاق، بعكس الأشياء الملونة المحيطة بها.

وقطعة الورق التي يستقر عليها الفحم لها خاصية مضادة تماماً، فهي تبدو بيضاء لأنها تعكس لنا كل أطوال الموجات المختلفة للضوء، ومن الغريب أن أطوال الموجات المختلفة هذه عندما تمتزج ببعضها تكون نتيجتها لوناً أبيض.

ويسمح الزجاج بمرور كل الألوان خلاله، ولذلك فهو يبدو شفافاً لا لون له، وهذه حقيقة مواد كثيرة مثل الكوارتز والماء والسيلوفان، فإننا نستطيع أن نرى من خلالها، كما تبقى الألوان كما هي بدون تغيير.

ولوح الزجاج الأحمر الموضوع في طريق الضوء، يرشح أو يمتص كل أطوال الموجات الضوئية ما عدا الأحمر الذي ينعكس جزء منه ويسمح بمرور الجزء الآخر، وتكون النتيجة أن الضوء الأحمر هو الضوء الذي نراه فقط.

خواص اللون

يتألف اللون من مسحوق دقيق الذرات ومن وسيط لاصق يجمع تلك الذرات مع بعضها، إن المسحوق هو الذي يحدد اللون، أما الوسيط اللاصق فهو الذي يحدد النوع: زيتي، مائي، الخ....

صفة اللون:

هو الصفة التي تميز أي لون ونتعرف على مسماه ومظهره بالنسبة لغيره، فنقول هذا لون بنفسجي، وهذا لون أحمر، وهذا لون أزرق، وإذا مزجنا مثلاً مادة لونية حمراء بأخرى صفراء كان التركيب اللوني الناتج برتقالياً وهذا يعني تغيير في مدلول اللون أو مظهره.

حدة اللون:

إذا قلنا إن هذا اللون فاتح أو غامق دل ذلك على درجة اللون أي مقدار قربه من الأبيض أو الأسود، ومن أحد العناصر اللونية الأساسية المكونة له، فإذا كان اللون قريباً يبدو للعين واضحاً جلياً، أما إذا كان بعيداً فإنه يبدو للعين باهتاً متداخلاً مع لون آخر.

درجة اللون:

هو الصفة التي تميز مدى شدته ونقاوته، والألوان بعضها نقى واضح وبعضها ضعيف ممزوج، ودرجة اللون هي نتيجة تأثير الضوء على اللون وبالأحرى هي عبارة عن تدرج اللون نفسه فهناك اللون الفاتح واللون القاتم كأن نقول هذا أحمر قاتم وهذا أحمر فاتح... الخ.

الألوان الدافئة والألوان الباردة:

الألوان الدافئة هي الألوان المحصورة في دائرة الألوان بين الأحمر الذي هو أشد الألوان حرارة وبين الأصفر المخضر، والألوان الباردة هي الألوان المحصورة بين الأصفر المخضر والبنفسجي، فالأصفر المخضر إذن هو الحد الفاصل ما بين الألوان الباردة والألوان الحارة، ويمكن اعتبار هذا اللون حاراً إذا أضيف لصفته كمية معينة من الأصفر وعلى العكس يمكن اعتباره لوناً بارداً إذا حذف من صفته كمية معينة، وتعتبر الألوان الثلاثة: الأحمر والأصفر والأرجواني ألواناً حارة لأن النار والشمس والدم مصادر الحرارة والدفء، أما الأزرق والأخضر وما قاربهما فهي ألوان باردة لأن السماء والماء مصادر البرودة، والألوان الحارة

زاهية وصارخة تعبر عن الضياء والنور والسعادة والفرح، أما الألوان الباردة فهي هادئة تعبر عن الحزن والكآبة والسكون.

منظور الألوان:

أثبت العلماء أن درجات اللون الضوئية ومركباتها اللونية تتغير كلما ابتعدت عن الناظر ولا سيما في المسطحات، فاللون الأحمر مثلاً أكثر الألوان قوة وقساوة ولهذا يجب أن يتقدم على غيره من الألوان في المسطحات، ثم يأتي بعده البرتقالي فالأصفر فالأخضر فالأزرق فالبنفسجي.

التتام أو التكامل:

عرفنا سابقاً أن الضوء الأبيض يحتوي على ثلاثة ألوان أساسية هي الأحمر والأزرق والأصفر، وإن كل لون من هذه الألوان يتم إلى لون من الألوان الثنائية المشتقة التي هي الأخضر والبرتقالي والبنفسجي.

فاللون الأزرق متمم للون البرتقالي الذي يتركب من الأصفر والأحمر كما أن الأزرق نفسه لا يدخل في تركيب اللون البرتقالي.

واللون الأصفر متمم للون البنفسجي الذي يتركب من الأحمر والأزرق كما أن الأصفر نفسه لا يدخل في تركيب اللون البنفسجي.

واللون الأحمر متمم للون الأخضر الذي يتركب من الأزرق والأصفر كما أن الأحمر نفسه لا يدخل في تركيب اللون الأخضر.

وإذا حققت مدة نصف دقيقة في قطعة قماش حمراء مثبتاً عينيك بدون تحريك ثم حولت نظرك فجأة على سطح أبيض أبصرت لوناً أزرق مخضراً هو

اللون المتمم، ذلك لأن مجموعة أعصاب العين التي تستقبل اللون الأحمر تعبت وبقيت المجموعتان الأخريان قويتين وينشأ عن ذلك ما يعرف بـ (تنام الألوان).

التوافق والانسجام:

إن ألوان الطيف هي الدليل والمرشد للفنان ليتعمق في دراسة نظريات الألوان، وإن الترتيب الطبيعي لألوان الطيف خير مثال على التوافق، فلو اخترنا لونين متجاورين من دائرة الألوان لوجدنا أنهما متقاربين وفيهما عنصر مشترك وهذا هو معنى التوافق فالأصغر والبرتقالي المصفر والبرتقالي ألوان ثلاثة متجاورة في دائرة الألوان أفتحها اللون الأصفر وأقمتها اللون البرتقالي، وهي تشكل فيما بينها توافقاً ظاهراً لأنها متدرجة في الصفرة التي هي مشتركة فيها كلها، وكذلك اللون البرتقالي المحمر، والأحمر والأحمر القرمزي، وخلاصة القول فإننا لو استعملنا الألوان المتجاورة في دائرة الألوان مثلى أو ثلاث، أو رباع لظهر التوافق جلياً.

التباين أو التضاد:

إذا أخذنا لونين غير متجاورين من دائرة الألوان أمكننا تسميتهما لونين متباينين لأنهما بحكم الطبيعة متباعدان، وإذا جاورناهما لا يكون هناك أي تجانس بينهما، بل يظهر كل منهما شديداً يبهز النظر، نستنتج من ذلك أنه كلما بعد اللونان عن بعضهما قل العنصر المشترك وزاد الاختلاف بينهما وهذا ما يسمى بـ (التباين)، أي أن كل لونين متقابلين في دائرة الألوان متباينان ولا فرق بين الألوان المتوافقة والألوان المتباينة لأن هذه الألوان كلها موجودة في الطبيعة، فالتباين تصلح ألوانه للزخارف والإعلانات لأنها زاهية شديدة التأثير على العين، والتوافق تصلح ألوانه في كثير من المجالات.

شنوذ الألوان:

يعتبر الشنوذ من أخطر وأدق مظاهر التلوين، فهو لا يطاق إذا شغل مساحات واسعة، ولكنه يصبح ذا قيمة لا يستهان بها عندما يكون بكميات قليلة لأنه يكسب الألوان ضياءً وسطوعاً، وعندما تكثر الألوان المتوافقة ويزيد تأثيرها عن حده، نرى أن الشنوذ يلعب دوره في مثل هذه الحالة، فحينما نستعمل الأحمر مع البرتقالي والقرمزي لنحصل على التوافق، ثم نستعمل أيضاً معهما الأزرق المخضر للتباين نجد أن قليلاً من البنفسجي المخفف جداً يكسب المجموعة مسحة من الجمال.

أسماء الألوان المتداولة

لمحة عامة:

إن طريقة التعبير باللون عند الإنسان هي قديمة بقدم وجوده، وقد علمنا أن إنسان ما قبل التاريخ ترك رسوماً في كهف غلاسكو "فرنسا" تعود إلى الفترة ما بين 20000 و15000 عام قبل الميلاد، كما وجد في سوريا آثار لرسوم من الألف التاسع قبل الميلاد في موقع المريبط، وإن قدماء المصريين عرفوا التلوين قبل الإغريق بستة آلاف عام، وألوانهم تعد بالسبعة: الأبيض والأصفر والأحمر والبنّي والأخضر والأزرق، والأخضر الخاص بهم الذي حضروه من معدن النحاس، لم يضاهه حتى يومنا هذا أي لون من الألوان الخضراء، واستخرج الفينيقيون الصبغة الحمراء والصفراء من القواقع البحرية والديدان التي تعيش على النباتات، وعرف الإغريق والرومان ألواناً إضافية للألوان السابقة، فاستخرجوا من مركبات الرصاص اللون الأبيض والأصفر والأحمر الفاقعين، وقد عرفوا استخراج الملونات الحيوانية مثل الفينيقين، واستمر استخراج هذه المجموعة من الألوان القديمة في عصري الوسيط وعصر النهضة الأوروبي، بالإضافة إلى بعض الألوان المستخرجة كيميائياً من الرصاص والنحاس والكبريت والزنك، وهي الألوان الحمراء والخضراء والصفراء.

الألوان الحديثة:

هي الألوان التي نستعملها حالياً وهي استمرار للألوان التي استخدمت في عصر النهضة مضافاً إليها بعض الألوان الجديدة المكتشفة عن طريق الكيمياء

الحديثة فالألوان الكادميوم وغيرها، وقد برهن كثير منها على صفات جيدة في ثباتها ضد الضوء وفي المزج مع غيرها.

وليكن معلوماً أن المصور لا يحتاج إلى عدد كبير من الألوان في عمله، ولكن عليه أن يجرب الكثير قبل اختيار القليل.

1- الألوان الطبيعية:

الألوان الطبيعية هي درجات مختلفة الأكسدة من أكسيد الحديد الطبيعي، وهي ملونات ثابتة وجيدة في كل أنواع التصوير، وهي الأهرة على درجاتها الصفراء والمغرة الحمراء والبنّي والأحمر الفاتح الطبيعي Cinabre والتربة الخضراء والتربة السوداء تستخرج هذه الأتربة من الأرض وتغسل أولاً بالماء في قناة مائلة فيجرف الماء اللون ويترك الرمل والحصى، ثم تتشف وتطحن ثم تغسل من جديد وتتشف ثم تتخل، وتقاس جودة اللون بمقدار نعومة طحنه، وإذا حرق بعض الألوان في محرق أو حمضت على صفيحة معدنية تغير لونها وأصبحت لوناً جديداً ثابتاً أيضاً، وتتحول الإهرة الصفراء إلى أهرة حمراء وهي المغرة، والبنّي الطبيعي الذي يكون مائلاً إلى الخضرة يصبح بنياً محروقاً غامقاً.

2- الألوان الصناعية المعدنية (الكيميائية):

تصنع هذه الألوان بطريقتين جافة ورطبة، الطريقة الجافة ويصنع منها عدد محدود من الألوان من بينها أبيض الزنك والأزرق البحري اللازوردي وأحمر الفرمليون، وهذا لا يزال يحضر في الصين بإذابة الكبريت مع الزئبق على نار

هادئة، أما الطريقة الرطبة فتعتمد على عمليات كيميائية معينة أهمها عملية الترسب، فالراسب هو اللون، ونحصل عليه بالترشيح والغسل والتنشيف ثم الطحن والنخل الخ.

3- الألوان الصناعية المسماة اللك: (Laque-lac):

وتصنع هذه الألوان من استخلاص المادة اللونية من منشأ حيواني أو نباتي أو معدني، وتثبتها على مستحضر كيميائي يكون بمثابة الجسم الحامل للون، ويختلف باختلاف منشأ هذا اللون، فأكسيد الألمنيوم يستعمل كجسم حامل لغالبية الملونات المصنوعة بهذه الطريقة، (يجب ألا نخلط بينها وبين ألوان اللك الصيني والتي هي حمراء وصفراء وتخرج من أشجار خاصة تعيش في الشرق الأقصى).

وهذه الطريقة عرفت منذ القديم وكمواد حاملة للون، استخدم فيها الحوار والنشاء، وبنفس الطريقة حضر الفينيقيون الألوان الحمراء والصفراء.

هذه الألوان متعددة وأحسنها هي أثبتها والتي تكون من منشأ معدني كلاكات الحديد، وهي أكسيد الحديد المثبت على أكسيد الألمنيوم وهي ما يسمى ألوان (مارس)، أما التي هي من منشأ نباتي فهي سينة الاستعمال في التصوير لعدم ثباتها تجاه الضوء، مثل اللون الأحمر المستخرج من نبات الفوة (algarine).

هذا وإن الكيمياء العضوية الحديثة توصلت إلى تحضير مجموعة من الملونات والأصبغة التركيبية من النفط وغيره، تختلف في جودتها وفي درجة ثباتها وتتبارى معامل صناعة هذه الألوان في نشر الدعايات لمستحضراتها، وتعتبر مادة الأنيلين العنصر الأساسي في صناعة هذه الملونات.

أنواع الألوان الحديثة وصفاتها:

وفيما يلي وصف للألوان الأكثر استعمالاً مع بيان صفاتها الكيميائية والفيزيائية، وذلك حسب الترتيب التالي:

1- الألوان البيضاء:

أبيض الفضة (فحمات الرصاص) **Blindargent – whith lead**

هذا اللون سام جداً وخاصة في حالته كمسحوق، لذا يجب الحذر عند استعماله وغسل اليدين جيداً بالصابون بعد الاستعمال، واستنشاقه أيضاً خطراً.

وهو لون ثقيل الوزن ويشكل عند مزجه بالزيت عجينة لزجة كثيرة الصلابة ولها قوة تغطية جيدة وتجف بسرعة، إلا أنها تسود عند المزج مع الألوان التي يدخل في تركيبها الكبريت وتسود أيضاً في جو مشحون بغاز الكبريت، لذلك:

لا يجب مزج هذا اللون مع أصفر الكادميوم وأحمر الكادميوم وأحمر الفرمليون وأزرق أولترا مارين (الأزرق اللازودي).

ولا يجب مزجه مع ألوان اللك لأنه يزيل لونها.

أبيض الزنك (أكسيد الزنك) **Blanc de zinc- zinc whith**

شاع استعماله منذ منتصف القرن التاسع عشر، وهو ثابت لدى مزجه مع أي من الألوان، وخفيف الوزن ويشكل مزجه مع الزيت عجينة متوسطة الصلابة قليلة التغطية أي شفافة وتجف ببطء.

أبيض التيتان (أكسيد التيتان) Blance de Titance- Titnium whith

اكتشف منذ أواخر القرن التاسع عشر ويعد من الاكتشافات الهامة في عالم الألوان نظراً لاستعمالاته الصناعية الكثيرة.

إذا مزج أبيض التيتان بالزيت يعطي عجينة ممتازة من حيث الصلابة والتغطية والجفاف، وهو ثابت لدى المزج مع غيره من الألوان.

2- الألوان الصفراء:

أصفر نابولي (أنتمونيات الرصاص) Jaune De Naples- Naples Yellow

يقال إن استعماله قد عرف عند الكلدانيين. وهو لون جيد للزوجة والصلابة والتغطية لدى مزجه بالزيت.

لا يجب مزجه مع الألوان التي يدخل الكبريت في تركيبها.

يعطي نتجية ممتازة إذا مزج مع الأهرة الصفراء في تصوير الوجوه والأجسام. استعماله روبنز لهذه الغاية.

أصفر الكروم: (كرومات الرصاص) Janue De Chrome- Chrome Yellow

وهو ذو درجات مختلفة فاتح ووسط وغامق، وقد اكتشف سنة 1809، وتعد مجموعة ألوانه سيئة لأنها غير ثابتة تجاه الضوء، وتسود عند مزجها مع الألوان المعدنية.

الأهرة الصفراء: (أكسيد الحديد) Yellow Ochres- Les Ogres

ومنها تراب سيينا الطبيعي Tree De Sienna Naturelle- Raw Sienna

تشكل هذه الأتربة عند مزجها بالزيت عجينة شديدة الصلابة واللزوجة وتمتص كمية كبيرة من الزيت، وهي ثابتة لدى مزجها مع كل الألوان، وثابتة ضد الضوء، ولالأهرة الصفراء درجات مختلفة حسب الأرض المأخوذة منها.

الأهرة الصفراء الصناعية: (أكسيد الحديد المحمول على أكسيد الألمنيوم).

وهذا اللون هو من ألوان مارس Couleurs De Mars- Mars Yellow وفيها الأصفر والبرتقالي والأحمر (وهو ما يسمى بالأحمر الإنكليزي)، والبني والبنفسجي.

تم اختراع هذه الألوان حديثاً كي تقوم مقام الأتربة الطبيعية والمحروقة، وهي الوحيدة بين ألوان اللك التي أثبتت صلاحيتها في التصوير لأنها ثابتة وصلبة خاصة إذا مزجت بالزيت.

أصفر الكادميوم (كبريت الكادميوم)

Janue De Cadmium – Cadmium Yellow

وله درجات فاتح ووسط وغامق وبرتقالي، وقد أدى اكتشاف هذه الألوان سنة 1817 إلى إغناء المصور بمجموعة ممتازة من الألوان الصفراء، فاقت الألوان الصفراء السابقة لها في مميزاتها الرئيسية، وهي الثبات ضد الضوء وفي المزج مع غيرها (ما عدا أبيض الرصاص)، وأما الدرجة الفاتحة جداً من هذا الأصفر والمسماة بالأصفر الليموني فهي غير ثابتة.

أصفر الكادميوم من الألوان السامة فيجب الحذر عند استعماله.

3- الألوان البرتقالية: وأحسن أنواعها:

- برتقالي الداميوم: وله صفات أصفر الكادميوم - **Orange De cadmium**
Cadmium orange

- برتقالي مارس: وله صفات ألوان مارس **Orange De Mars - Mars**
Orange

4- الألوان الحمراء:

أحمر الكادميوم: كبريت مضاعف السيلينيوم والكادميوم.

Rouse De cadmium Cadmium Red

ذكرنا صفاته الرئيسية في الكلام عن أصفر الكادميوم، يبقى أن نقول أن له ثلاث درجات غامق وفتح ومائل إلى البرتقالي.

وهو من الألوان السامة. ولا يجب أن يمزج مع الألوان التي تحوي الرصاص.

من حيث شدة اللون وإضاءته فإن ألوان الكادميوم لا توازيها ألوان أخرى.

أحمر القرمليون: (كبريت الزئبق) **(Vermillon- Cinnabar (Vermilion)**

هو لون سام، وهو لون جميل وعجيبته مع الزيت جيدة، ولكن للأسف هو لون غير ثابت إذ يسود في الضوء ويسود في المزج مع غيره من الألوان وخاصة أبيض الفضة.

أحمر مارس:

**Rouse De Mare- Mas Red Rouse Anglais- English Red
(Indian Red)**

اللك الأحمر: كارمن. (اليزارين مثبت على أكسيد الألمنيوم).

Laque de Garance- Crimson Laque

Dramin – Laque Dalizarine

هي ألوان شفافة وجميلة اللون ولكنها غير ثابتة تجاه الضوء ولا في المزج.

الأهرة الحمراء (أكسيد الحديد):

Orce rouge – Red Ochre Tree de sienne Brulee – Burnt Sienna

وهي الأهرة الصفراء التي تحرق فتعطي ألواناً حمراء تميل إلى البني،
وتحتفظ بجودتها وثباتها.

5- الألوان البنية:

التراب البني (أكسيد الحديد) ويسمى تراب الظل الطبيعي.

Terre Dombre - Naturelle Umber

وله صفات الأهرة الصفراء ولكنه أقل منها ثباتاً، وهو بشكل الطبيعي يميل قليلاً إلى
الاخضرار، وعلمته أنه يغير مكانه في اللوحة فينتشر على ما يجاوره قليلاً ومن هنا
عدم ثباته.

**Terre Dombre Brulee - Burnt (أكسيد الحديد)
Umber**

هو ذات البني السابق محروقاً وله نفس صفاته.

بني فان ديك: (غير ثابت التركيب الكيميائي).

Brun Van Dick – Van Dyck Brown

وهو لون ثابت وجيد إذا حضر تحضيراً جيداً انطلاقاً من حرق الأهرة، وسيء إذا كان مشوباً بالإسفلت.

Bitume – Bitumen الإسفلت

وهو من أخطر الألوان في التصوير لأنه يبدو بنياً ثم يصبح أسود، وقد تسبب في اسوداد وتصدع اللوحات التي صورت به في القرن الماضي لأنه لا يجف أبداً جفافاً تاماً.

6- الألوان البنفسجية:

بنفسجي الكوبالت: (فوسفات الكوبالت)

Violet De Cobalt - Fonce Cobalt Violet

وهو مستحضر حديث نسبياً وثابت تجاه الضوء وفي المزج.

بنفسجي المنغنيز أو البنفسجي المعدني (فوسفات المنغنيز).

Violet De Manganese- Manganese Violet

Violet Mineral – Mineral Violet

وهو لون صلب وثابت تجاه الضوء ولكنه غير ثابت في المزج.

بنفسجي مارس: (أكسيد الحديد)

Violet De Mars- Mars Violet

هذا اللون يتمتع بكل صفات ألوان مارس ولكنه أقل ثباتاً في المزج مع غيره.

7- الألوان الخضراء:

أخضر الكروم: (أكسيد الكروم المائي) ويسمى الأخضر الزمردي

Le Vert Emeraude – Emerald Green Veridian

اكتشف هذا اللون في مطلع القرن التاسع عشر وهو لون شفاف قوامه خفيف وتتقصة للزوجة، ولتلاقي هذه العيوب يضاف إليه أبيض التيتان، إلا أنه لون جميل وثابت جداً تجاه الضوء وسام جداً فيجب الحذر عند استعماله.

أخضر أكسيد الكروم (أكسيد الكروم)

Vert Oxide De chrome- Green Chromic Oxide

هذا اللون جميل كسابقه وأشد ثباتاً منه للضوء وفي المزج ويمتاز عنه أيضاً بأنه أكثر لزوجة وذو تغطية ممتازة وخاصة إذا عجن مع الزيت، وهو من أحسن ألوان الفرسك.

أخضر الكوبالت: (أكسيد الكوبالت وأكسيد الزنك):

Vert De Cobalt- Cobalt Green

هذا اللون فاتح يميل إلى الزرقة ويعتبر ثابتاً تجاه الضوء ولكنه غير مضمون في المزج، تغطيته جيدة وهو سام.

أخضر الكادميوم: (كبريت الكادميوم وأكسيد الكروم):

Vert De Cadmium – Cadmium Green

وهو مزيج من أصفر الكادميوم وأخضر الكروم، وهو ثابت في الضوء وغير مضمون في المزج.

التراب الأخضر:

Tree Verte – Green Earth

هذا اللون الطبيعي قد استعمل منذ القديم وهو لون جيد إلا أنه أقل جودة من أخضر الكروم.

أخضر فيرونيز:

Vert Veronese- Veronese Green

وهو مجموعة الألوان المحضرة من النحاس مثل:

Vert De Cuivre – Copper Green

وهي كلها بالرغم من ثباتها النسبي تجاه الضوء إلا أنها خطيرة في المزج لأنها تسود بسرعة وهي شديدة السمية.

الأخضر الإنكليزي: Vert Anglais – English rea

وهو مزيج من أصفر الكروم وأزرق بروسيا، هذا اللون خطر في التصوير لأنه قليل الثبات ومن أشد الألوان أسوداً في المزج، لذلك ينصح بالابتعاد عنه.

8- الألوان الزرقاء:

الأزرق اللازوردي الطبيعي (حجر كريم طبيعي):

يطحن طحناً ناعماً (Lapis- Lazuli)

هذا الأزرق لم يعد يستعمل بل استعيز عنه بالأزرق اللازوردي وأزرق الكوبالد لسهولة الحصول عليهما ولرخص ثمنهما، ولكنهما لا يرقيا نوعياً إليه، وقد حفظت متاحف أوروبا نماذج من اللوحات فيها هذا اللون فتراه يضيء بهاء على اللوحة بأكملها.

الأزرق اللازوردي الصناعي (كبريت سيليكات الصوديوم والألمين).

Blue Dautremer Ultramarine

اكتشف هذا اللون العالم الفرنسي جيميه Guimet سنة 1828 كي يقوم مقام اللازوردي الطبيعي إلا أن هذا بقي متفوقاً بكثير من الصفات أهمها الصلابة والثبات ونقاء اللون، لكن المصورين أقبلوا على استعمال الأزرق اللازوردي الصناعي نظراً لضآلة ثمنه بما لا يقاس بالنسبة لسابقه.

إن الأزرق اللازوردي لون جميل وصلب عندما يصبح عجينة زيتية وهو ثابت تجاه الضوء وفي المزج مع غيره ما عدا أبيض الفضة، إلا أن قوامه ضعيف لذلك عمد البعض إلى إضافة الشمع له عند عجنه مع الزيت لإعطائه قواماً لزجاً متماسكاً وهذا اللون يعجن بزيت الخشخاش لأن زيت الكتان يعطيه صفاراً، وهو لون قليل التغطية (شفاف).

يحضر هذا اللون على درجتين فاتحة وغامقة، ومن صفاته الكيميائية أنه لا يتأثر بالقلويات ولكنه يفقد لونه إذا عومل بالحمض. ومن صفاته الفيزيائية أنه يعاني في

بعض الأحيان من مرض سمي باسمه، وهو مرض الأزرق اللازوردي ويبدأ بظهور بقع رمادية على السطح المدهون به ثم تبدأ هذه البقع بالتناثر، ويداوى ذلك بالفرنيز، هذا الأزرق كثير التأثير بالتغيرات الجوية.

أزرق الكوبالت (ألومينات الكوبالت)

Bleu De Cobalt- Cobalt Blue

استعمل هذا اللون منذ القرن الخامس عشر تحت اسم (الأزرق الألماني) أما في الوقت الحاضر فإنه يحضر حسب الطريقة التي ابتكرها العالم الفرنسي تينارد Thenard في بداية القرن التاسع عشر وهي طريقة تتطلب مهارة وخبرة كبيرتين للحصول على لون جميل.

من صفات هذا اللون أن لزوجته جيدة لدى العجن مع الزيت إلا أنه لون كامد يخلو من الإضاءة وهو لون شاف، ومن صفاته أيضاً أنه ثابت تجاه الضوء وفي المزج مع غيره، ويتعرض هذا اللون لمرض الأزرق اللازوردي.

الأزرق السماوي (قصديرات الكوبالت)

Blue Ceruleum – Cerulean Blue

لقد استعمل هذا اللون منذ بداية القرن التاسع عشر. وهو يصلح لكافة أنواع التصوير، فإذا عجن بالزيت فإنه يعطي عجينة جيدة التغطية واللزوجة وبالإضافة إلى ذلك فإنه ثابت جداً تجاه الضوء ولدى المزج.

أزرق بروسيا (فروسيانور الحديد):

Blue De Rpusse- Prussian Blue

يتمتع هذا اللون بقدرة الهجوم والتوسع على حساب الألوان المحيطة به أو التي تغطيه لذا ينصح بالاستغناء عنه أو استعماله لوحده أو فقط مع الأبيض بحذر شديد في لون السماء.

وهو ليس ثابتاً يزول لونه بتأثير الكلس، ويجف ببطء شديد إذا عجن مع الزيت، وفي الفرسك يزول لونه بتأثير الكلس.

أما لمحبي هذا اللون فقد قلده بعض صانعي الألوان بمزج الأزرق اللازوردي مع الأخضر الزمردي وبذلك استحضروا أزرق جديداً تحت اسم Blue Academique .Acadmey Blue

فما على مشاهد هذا اللون سوى التجريب.

9- الألوان السوداء:

Noir De Venge – Oak Black

أسود الكرمة:

ونحصل عليه من تقحيم أغصان الكرمة أو أغصان الصفصاف وغيرها من الخشب الأبيض، ثم يطحن هذا الفحم طحناً ناعماً.

Nior D'ivoire – Ivory Black

أسود العاج:

ونحصل عليه من تقحيم العاج والعظم ثم طحنه.

الخلاصة:

إن هذه الألوان هي كما رأينا ذات تركيبات كيميائية تدل على منشئها، وفي صناعة الألوان الفنية تسمى هذه الألوان (أرتست - Artist - Artiste) أي للفنانين ويضعون عليها إشارة خاصة لتمييزها، وبعض المعامل تطبع على اللون تركيبه الكيميائي، لأن هناك ألوان "تقليد" لهذه الألوان تشبهها في اللون الظاهر أما تركيبها الكيميائي فهو مختلف ولا يمكن الاعتماد عليه، ويضعون عليها إشارة (IMIT) لتمييزها وهو اختصار لكلمة Imitation وتعني "تقليد" وتكون أرخص ثمناً من الألوان الحقيقية، أما الألوان الطبيعية في كلا الصنفين فهي واحدة لا تتغير.

وليس الغرض من ذكر أسماء الألوان المتداولة وتعددتها وتنوعها، بل معرفة طريقة استخدامها في التلوين، إن الملاحظة الدقيقة والذكى للعناصر الطبيعية، المنتشر هنا وهناك وفي كل مكان هي المعلم الأول والأخير، فادرس مظاهر الطبيعة بامعان وفي كل شيء وما يطرأ عليه من تبدلات في الألوان، فإنك ستحصل في النتيجة على إدراك الدرجات اللونية الصحيحة التي يتضمنها أي شيء في الطبيعة، ولا شك في أن الدافع الحقيقي للعمل الفني هو الوسيلة الوحيدة للوصول إلى القيم الفنية، وإن الدراسة العميقة والتمرين المستمر هما طريق النجاح ومن هذا الطريق تصل إلى غايتك المنشودة.

استنتاجات ونصائح:

نتائج الدراسات العلمية على الألوان عديدة أهمها:

- 1- أن الألوان عموماً ترى على حقيقتها في ضوء النهار الطبيعي.
- 2- تتأثر الألوان بضوء النهار، وذلك بسبب ما تحدثه الأشعة فوق البنفسجية من تأثير كيميائي عليها.
- 3- الألوان الحمراء تزداد قوة تحت الإضاءة الكهربائية، بينما تفقد الألوان الزرقاء من قوتها تحت هذه الإضاءة.
- 4- أن الألوان الأكثر تأثراً بضوء النهار الشديد هي ألوان الباستيل الحواري والمائي والفرسك والتمبرا وأقلها الألوان الزينية، لذلك ينصح بحمايتها ببرواظ زجاجي تقيها من الأشعة فوق البنفسجية ومن غازات وأوساخ الهواء والحشرات.
- 5- أن ألوان الحديد والرصاص والنحاس تسود في الأماكن المظلمة والرطبة.
- 6- أن الألوان السوداء يزداد لونها شدة كلما تناهت ذراتها في الصغر، أما الأزرق الطبيعي وأخضر النحاس فعلى العكس، إنها تفقد من قدرتها اللونية إذا زاد طحنها أكثر من اللازم.
- 7- أن مزج الألوان التي تحوي الرصاص مثل (أبيض الرصاص) مع ألوان الكادميوم والألوان التي تحوي الكبريت تسبب تفاعلات كيميائية وينتج عنه اتحادات جديدة وتغير في اللون.
- 8- أن لون أخضر الكروم يعد جيداً في المزج وكذلك لون أزرق الكوبالت، أما أصفر الكروم وأخضر الكوبالت فسيتان في المزج.

9- أن مزج الألوان المائية باللون الأبيض يفقدها بهاءها وإشراقها لذا ينصح بعدم ذلك.

10- أن ألوان اللك والألوان النباتية شفافة وجميلة لكنها غير ثابتة التركيب الكيميائي.

11- أن ألوان أصفر نابولي وأحمر الكاديوم والأزرق اللازوردي وأزرق الكوبالت أخضر الكوبالت وأخضر الكروم وكل الألوان الطبيعية لا تتغير بالتسخين وتبقى على لونها الأصلي.

12- ألوان الأصفر والبرتقالي الكاديوم وأبيض الزنك، ألوان تتغير بالتسخين ثم تعود إلى أصلها بعد أن تبرد.

13- ألوان اللك والألوان السوداء تصبح رماداً بعد الاحتراق.

14- ما تبقى من الألوان فجميعها ألوان تتغير بالتسخين وتحافظ على لونها المكتسب بعد أن تبرد.

15- لمعرفة المزيد من المعلومات عن الألوان ما علينا إلا الإكثار من التجربة والملاحظة والتدوين.

دراسات ونتائج على الألوان:

1- إن الملونات السوداء يزداد لونها شدة كلما تناهت ذراتها في الصغر، أما الأزرق الطبيعي وأخضر النحاس فإنهما يفقدان من قدرتهما اللونية إذا ازداد طحنهما أكثر من اللازم.

2- يلعب الضوء دوراً هاماً في رؤية الألوان، فالألوان الحمراء تزداد قوة تحت إضاءة كهربائية، بينما تفقد الألوان الزرقاء من قوتها تحت إضاءة كهربائية وترى على حقيقتها في ضوء النهار.

3- تتأثر الألوان بالضوء الطبيعي تأثيراً كيميائياً مخرباً تحدثه الأشعة فوق البنفسجية وكلما كان الضوء شديداً كلما زاد البلاء.

ويقل هذا التأثير كلما كان الوسيط الذي يعجن به اللون قابلاً لأن يشكل قشرة سطحية عازلة بعد جفاف العجينة، لذلك فلوحات الباستيل الحواري هي أكثر اللوحات تأثراً بالضوء الشديد وأقل منها اللوحات المائية وأقل منها الفرسك والتمبرا وأقل منها اللوحات الزيتية.، ومن هنا جاءت ضرورة حماية لوحات الباستيل الحواري واللوحات المائية بألواح زجاجية تقيها من الأشعة فوق البنفسجية ومن غازات وأوساخ الهواء ومن الحشرات.

4- إن ألوان الحديد والرصاص والنحاس تسود في الأماكن المظلمة والرطبة.

تأثير الألوان على بعضها بالمزج:

لقد اهتم المصورون بهذا الموضوع منذ زمن بعيد وحتى قبل أن تعرف الكيمياء كعلم قائم بحد ذاته، وكانت ملاحظاتهم مبينة على التجربة الشخصية ثم أتى العلم ليثبت كثيراً من هذه التجارب.

ومن المؤكد اليوم أن مزج أخضر النحاس أو أزرق النحاس مع أبيض الرصاص، ومزج الألوان التي تحوي الرصاص مع ألوان الكادميوم وكل الألوان التي تحوي الكبريت، كل ذلك يسبب تفاعلات كيميائية سريعة أو بطيئة وينتج عنه اتحادات جديدة وأسوداد الألوان أو تغيير لونها بشكل مزعج.

أخضر الكروم هو لون جيد في المزج بعكس أصفر الكروم فهو سيء المزج.

وأزرق الكوبالت جيد في المزج أما أخضر الكوبالت فهو غير مضمون في المزج

- مع الألوان المائية الشفافة ينصح بعدم استعمال اللون الأبيض ممزوجاً لأنه يصبح قاسياً على غيره من الألوان ويفقدها بهاءها.

- ألوان اللك شفافة وجميلة ولكنها غير ثابتة التركيب الكيميائي وكذلك الألوان النباتية والأصفر الليموني وأصفر الكروم وأحمر الكروم وأصفر الزنك وأحمر الفرمليون وأزرق بروسيا والأصفر الهندي فإن اللوحات المصورة بها لا تلبث أن تفقد ألوانها مع الزمن ويبهت رونقها، وكان الأقدمون لا يمزجون الألوان الخطرة مع غيرها بل يعزلونها ضمن طبقتين من الفرنيش مستعملين خاصة الشفافية في الألوان عوض المزج.

فحص اللون للتأكد من نوعه:

هذا الفحص يتم بواسطة طرق كيميائية تحتاج لأخصائي، وهو دليل من دلائل عمر اللوحة المجهولة والتعرف عليها، ويمكن للمصور أن يقوم بالتجربة الآتية البسيطة لمعرفة صحة الملون الذي في حوزته وذلك بتسخينه على منبع حراري في وعاء فخاري خاص ومن ثم المقارنة مع الجدول التالي:

- ألوان لا تتغير بالتسخين وهي: أصفر نابولي وأحمر الكادميوم والأزرق اللازوردي وأزرق الكوبالت وأخضر الكوبالت وأخضر الكروم وكل الألوان الطبيعية المحروقة.
- ألوان تتغير بالتسخين ثم تعود إلى أصلها بعد أن تبرد وهي: أبيض الزنك وأصفر وبرتقالي الكاديوم.
- ألوان تحترق وتصبح رماداً وهي: الألوان السوداء وألوان اللك.
- ألوان تتغير بالتسخين وتحافظ على لونها المكتسب بعد أن تبرد وهي تقريباً ما بقي من ألوان غير التي ذكرناها أعلاه.

اختبار مدى تأثير الضوء على اللون:

- نمزج اللون بالصمغ وندهنه على قطعة من الورق ثم نقصها نصفين نضع الأول في الشمس والثاني في مخابأ حسب شدة تأثيره بالضوء.

الباب الثاني

الفصل الأول:

- الرسم والتصوير بالألوان "فن التصوير" 159
- طرق التقانات الخاصة "عند بعض المعلمين في تاريخ الفن" 171
- المواد المستخدمة في التلوين "الزيوت - العطور" 180
- المواد الحافظة للوحة "الأصماغ - الفرنيش - المثبت" 188
- التقانات الفنية المحلية 196

الفصل الثاني:

- الموضوع في الرسم والتصوير 217
- المواضيع الشائعة في الرسم والتصوير 226
- 1- رسم وتصوير الطبيعة الصامتة 226
- 2- رسم وتصوير المناظر الطبيعية 235
- 3- رسم وتصوير الأشخاص 243
- نماذج عملية متنوعة في الرسم والتصوير 253
- 1- رسم وتصوير وجهي "بورتريه" 253
- 2- رسم وتصوير من الطبيعة 259
- 3- رسم وتصوير منظر بحري 267
- صيانة الأدوات الفنية 277
- جدول بتعريف الألوان 279
- جدول قياسات اللوحات 280
- المراجع 281

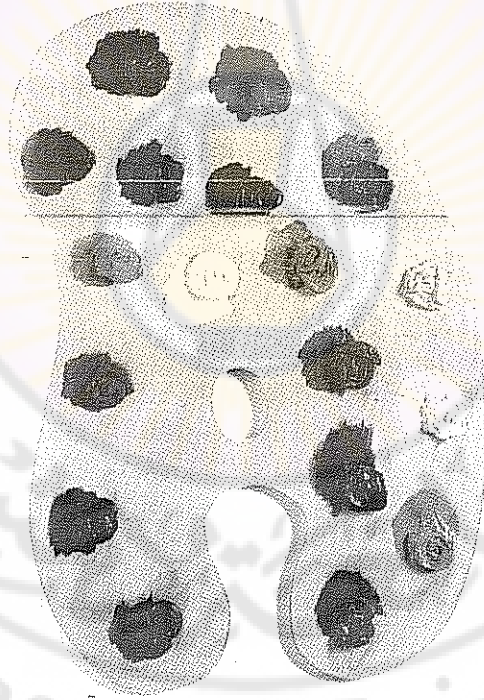


الفصل الأول

الرسم والتصوير بالألوان

أو (فن التصوير)

إن الانتقال إلى موضوع الرسم والتصوير بواسطة الألوان يقودنا بالضرورة إلى المفهوم الواسع لفن الرسم والتصوير من حيث تنوع المواد وتعدد الخامات المستخدمة كما يقودنا إلى عالم آخر مليء بالتدرجات اللونية اللانهائية لكل واحد من الألوان الرئيسية والمتنوعة.



«بالية الألوان» المزاجية لخلط الألوان عليها - لاحظ توضع الألوان على البالية وترتيبها

فالرسم كما رأينا سابقاً، يتم بواسطة استخدام اللون الواحد الغامق على أرضية فاتحة (قلم رصاص - فحم - حبر صيني... الخ على ورق أبيض) أو بواسطة اللون الفاتح الواحد على أرضية غامقة (طباشير - باستيل... الخ على اللوح والسبورة)، وذلك بغض النظر عن كوننا ننفذ الرسم بواسطة الخط لوحده، كما عرفنا ذلك في الرسم السريع والدراسة الخطية الخاطفة (كروكي)، أو أن يتعدى استخدامنا له كخط بحيث يصبح استخدام هذا اللون يعتمد على استخدامنا لتدرجاته في التظليل، ففي الحالة الأولى نقول إننا نرسم أو نخطط فقط بالأسود والأبيض، أما في الحالة الثانية فنقول إننا نرسم ونصور بالأسود والأبيض. نقول باختصار إننا نصور فقط بالأسود والأبيض.

وهذا يُمكن الطالب من الآن فصاعداً أن يميز بين كل من مفهوم الرسم وحده، ومفهوم التصوير وحده، فلكل من المفهومين أبعاده التعبيرية من جهة وكذلك مواده وأنواعه وطرق استخدامه من جهة ثانية، فمثلاً عندما نقول إننا نرسم، فهذا يعني أننا بواسطة استخدامنا للون واحد لرسم خطوط متنوعة منها المستقيم ومنها المنحني ومنها ما هو غير ذلك إلى آخره من أنواع الخطوط المستخدمة في عملية الرسم لنعبر بواسطتها في النتيجة عن الشكل الخارجي وتفاصيله الداخلية لشكل معين أو لموضوع معين أو أكثر.

أما عندما نقول إننا نصور أي عندما نستخدم تعبير فن التصوير فهذا يعني بالمفهوم الواسع لهذا التعبير أننا نرسم ونغطي المساحات المختلفة ونعالج هذه المساحات المعالجة الفنية اللازمة بحيث تعبر عن أشكال معينة ومحددة ومتنوعة بواسطة استخدامنا للتدرجات اللونية المختلفة والمتعددة من الألوان وليس فقط بتدرجات اللون الواحد ومشتقاته.



دراسة للفنان جيوفاني باتيستينا تيبولوا - منفذة بالقلم الرصاص والحبر الصيني البني - قياس 3/5
11 × 8 1/3 إنش - عام 1950م.

ومن الجدير بالذكر أن العلاقة بين كل من المفهومين المذكورين - مفهوم الرسم لوحده ومفهوم التصوير لوحده - علاقة جدلية وأزلية من حيث اعتمادها على بعضهما، حتى إن اعتماد أحدهما على الآخر يكون ملزماً للفنان وشرطاً أساسياً من شروط إنتاج الأعمال الفنية في كثير من الأحيان والأحوال، وخاصة في الأعمال والتكوينات التصويرية الهامة والكبيرة، وعلى سبيل المثال فالفنان عندما يريد أن يرسم ويصور لوحة فنية كبيرة متقلة (على قماش أو خشب) أو ثابتة (لوحة جدارية) في مختلف خامات التصوير الجداري المتنوعة فلا بد في مثل هذه الأحوال أن يلجأ الفنان إلى الدراسات الخطية الأولى، وإلى الدراسات التمهيديّة بالأسود والأبيض يتدرج فيها شيئاً فشيئاً من البساطة نحو الكمال حتى إذا ما اقتنع أخيراً بخلاصة دراساته الأولية باشر بتنفيذ عمله الرئيسي بالحجوم المطلوبة.

وإن عالم الألوان وأنواعها وطبيعتها وطرق استخدامها عالم واسع ومتشعب فمنها البسيط ومنها المركب ومنها ما هو مهيباً لاستخدامه في الرسم والتصوير على الورق والكرتون... الخ ومنها ما هو معد لاستخدامه في الرسم والتصوير على الخشب والقماش وما خالف ذلك... ومنها ما هو قابل لاستخدامه في مختلف مجالات الرسم والتصوير على الجدران.

ظهور الفريسك والفسيفساء:

كان الفريسك أول أشكال التصوير، وبعض الأشكال التي نراها مصورة على جدران الكهوف تم تنفيذها بهذه الطريقة التي ظلت وقتاً طويلاً الطريقة الوحيدة المستخدمة، ذلك لأن التصوير ظل طيلة قرون عديدة مقصوراً على الجدران، وقد بدأ هذا النوع من التصوير بداية باهرة في بابل وآشور ومصر، وخير دليل على ذلك تلك الرسوم الشهيرة التي نفذت بهذه الطريقة على الجدران الداخلية لمقابر الفراعنة.

ومن جهة أخرى فهناك احتمال بأن تكون بابل هي البلد الذي ابتدع طريقة الرسم بالفسيفساء (2400 سنة تقريباً ق.م.) وعنها نقله المصريون.

وفي القرن السادس قبل الميلاد، ظهرت في كريت أول مدينة أوروبية كبيرة، وقد بلغ التصوير في تلك الجزيرة درجة حقيقية من الإبداع، سواء بالنسبة للأسلوب أو طريقة التنفيذ.

وقد ابتدع الكريتيون طريقة جديدة، فقد أخرجوا صورهم بالألوان المكونة من الصمغ وبياض البيض، فوق بطانة بيضاء رطبة مكونة من الكلس المطفأ ومسحوق الرخام والطباشير.

كان هذا هو مولد طريقة جديدة استخدمت أيضاً في تصوير اللوحات حتى القرن الخامس عشر، وهو الوقت الذي أخذ فيه التصوير بالزيت يحل محلها، وبعطينا الفن الكريتي فكرة قيمة عن تطور التصوير، فقد أخذ رسم الجسم البشري يحظى بالأهمية شيئاً فشيئاً، ومما يذكر أن العرف كان قد جرى بين الكريتيين بل وبين معظم مصوري العصور القديمة، على أن يكون تصوير المرأة عادةً بالألوان الفاتحة، والرجل بالألوان الداكنة.

مولد النموذج "الموديل" والمنظور:

ترجع أولى أعمال التصوير اليوناني إلى عام 1000 ق.م. تقريباً، وهو الوقت الذي غزا فيه الدوريون بلاد اليونان وطردوا منها الآخيين، وطيلة القرون التالية استخدم فن التصوير بصفة خاصة لزخرفة الأواني الفخارية والخزفية، مما جعل له أسلوباً جامداً غير جذاب، إلى أن كان عام 500 ق.م.، عندما خطا خطوات جدّ واسعة في طريق التقدم بمولد أساليب جديدة، وطرق تنفيذ مستحدثة ومستكملة، وكان الفنانون اليونانيون هم أول من حاول رسم الأشياء كما تبدو لأنظارهم، وأثاروا بذلك مشكلة النموذج "الموديل" والمنظور، مما فتح صفحة جديدة في تاريخ التصوير.

الطرق المختلفة في استعمال اللون

لجأ المصورون في التصوير بالألوان إلى طرق عديدة ومختلفة باختلاف البلدان والمدارس الفنية والأشخاص، لذلك سنذكر الطرق الأساسية التقليدية في فن التصوير وعلى جميع أنواع اللوحات المصنعة من الخشب والقماش والكرتون.

أهم الطرق المتبعة كانت هي:

1- طريقة التصوير بالألوان المائية أو التمبرا على أساس ناشف:

شاعت هذه الطريقة في العصر الوسيط الأوروبي ومطلع عصر النهضة على الجدران وعلى اللوحات المتنقلة الخشبية والقماشية.

وبما أن الأساس الناشف هو أساس مائي بسبب وجود الغراء فيه فإنه يصعب التصوير عليه بالألوان الماء فقط خاصة للمبتدئ، دون تثبيت هذا الأساس بطبقة من الغراء الخفيف، ويبدأ المصور برسم الموضوع على الأساس الأبيض الناصع رسماً دقيقاً مفصلاً ونهائياً، بواسطة الفحم أو قلم من الفضة أو قلم الرصاص، ثم يأخذ بتلوين كل منطقة على حدة تلويناً نهائياً حتى تنتهي اللوحة، ومن الفنانين من مكان يلون الرسم بلون واحد ودرجاته كالرمادي أو الأحمر الترابي ثم يغطيها بالألوان المختلفة معتمداً على الألوان الشفافة في مناطق الضوء ومستفيداً من نضاعة بياض الأساس في المناطق الفاتحة.

وبعد أن تنتهي اللوحة وتجف تماماً يغطيها بطبقة الفرنيش الواقية والمحضر من الريزين القاسي وهو العنبر مذاباً بالزيت الساخن.

2- طريقة تجسيم الأشكال باللون الأبيض:

هذه الطريقة قد شاع استعمالها في بداية عصر النهضة في بلاد الفلمنك وإيطاليا وألمانيا ومن أشهر من استعملها الألماني دورر 1471-1528 وتتلخص بما يلي:

بعد تحضير اللوحة الخشبية بالجص والغراء وتنعيمه حتى يصبح كالرخام يعزل بطبقة من الغراء أو الزيت ملونة بأبيض الرصاص + أهرة + بني محروق أو أحمر ترابي أو أسود تلويناً خفيفاً شفافاً، بعد ذلك يتم رسم اللوحة بكل تفاصيلها، ثم يأخذ المصور اللون الأبيض (ويكون نوعاً من التمبرا) ويلون به المناطق الأكثر إضاءة وبعد أن يجف هذا اللون يغطيه مرة أخرى باللون الأبيض مع توسيع رقعة هذا اللون ويتابع بنفس الطريقة حتى يغطي كل الجسم بطبقات بيضاء وكل طبقة أكثر ميوعة وشفافية وأوسع رقعة من سابقتها، بعد ذلك يأتي دور التلوين فيغطي كل ما سبق بألوان زيتية شفافة ويمسح مكان الضوء فيصبح أكثر إضاءة بهذه الطريقة يحصل المصور على أشكال متدرجة الألوان ومجسمة.

هذا وصف عام للطريقة، أما طريقة العمل المفضلة فكانت تختلف من مدرسة إلى أخرى ومن معلم إلى آخر حسب الاجتهادات والتجارب الشخصية.

3- طريقة مستوحاة من الطريقة السابقة:

يمكننا اليوم إتباع الطريقة الآتية:

بعد تحضير اللوحة تحضيراً جيداً نرسم الأشكال بالفحم ثم نثبتها، أو نرسمها بلون مائي واحد كالأحمر الترابي أو البني أو بالحبر الصيني الممدد ونضع كل درجات الظل والنور ونثبت ذلك بطبقة من الفرنيش الخفيف.

بعد ذلك نبدأ التلوين بطبقات شفافة فوق بعضها وفي النهاية نكثف اللون في مناطق الضوء.

وهذه الطريقة تحتاج إلى انتباه وإلى التريث في تكثيف اللون حتى لا تطمس معالم الرسم ودرجات الظل والنور.

4- طريقة التوشيح:

وهو أن نضع وشاحاً من اللون الشفاف فوق طبقة لون كثيف، الغاية من هذه العملية إما لتلطيف اللون إذا كان صارخاً ونابياً أو لتغيير أحد الألوان بحيث يتناسب مع لون يجاوره، أو لإعطاء سطح اللوحة بأكملها لوناً موحداً يُولف بين ألوانها المختلفة.

في عملية التوشيح نمدد اللون بوسيط مؤلف من التريبتين أو النفط مع قليل من الزيت أو الفرنيش أو كليهما معاً، هناك وسيط محضر وجاهز يباع تحت اسم Medium، وله أنواع متعددة لا تعدو كونها أنواعاً مختلفة من الفرنيش محضرة خصيصاً لهذه الغاية.

وفي عملية التوشيح نستعمل الريش الناعمة أو إبهام وراحة اليد ويفضل استبعاد المسح بالقماش والاستعاضة عنه بالمسح بريشة نظيفة في الأماكن التي نريد تخفيف التوشيح عنها.

ونستعمل الألوان الغامقة لأنه من الأسهل أن نوشح لوناً فاتحاً بلون غامق، والعكس يصح ولكن بصعوبة، الألوان المستعملة في التوشيح هي: الأهرة الحمراء - الأحمر الإنكليزي - أحمر الكادميوم - أحمر كارمن - الأزرق اللازوردي - الأخضر الزمردي - البني والأسود.

في مطلع عصر النهضة وبعد أن تم اكتشاف الألوان الزيتية، كان الفنانون يصورون لوحاتهم بالألوان التمبرا ثم يوشحونها بالألوان الزيت، وبعد أن تطور استعمال عجينة الألوان الزيتية أخذ الفنانون بالتصوير بالألوان زيتية ثم وشحوها بالألوان زيتية.

والشرط الأساسي لنجاح التوشيح هو ترك طبقة اللون التي نريد توشيحها مدة كافية لتجف في عمقها، وتحتاج طبقة الألوان الزيتية لمدة لا تقل عن ثلاثة أشهر، وفي بعض الحالات يكون من المستحسن أن نضع بين التوشيح وما تحته طبقة خفيفة من الفرنيش.

5- طريقة التصوير بالألوان الزيتية:

عندما نريد أن نصور بالألوان الزيت يجب أن نعرف بالضبط ماذا نريد وما هي النتيجة التي نرمل إليها، وللوصول إلى نتيجة معينة يجب أن نختار الأساس المناسب، ولدينا كما رأينا، ثلاثة أنواع من الأسس: ناشف ونصف زيتي وزيتي؛ فما هي ميزات كل منها وما هي النتيجة التي يعطيها للألوان الزيتية إذا ما وضعته فوقها.

آ- التصوير على أساس ناشف أو على أساس نصف زيتي.

للأساس الناشف والأساس نصف الزيتي ميزات مشتركة.

أولاً: يمتص الأساس قليلاً من الزيت الموجود في اللون وهذا يجعل طبقة اللون تتماسك تماسكاً جيداً مع طبقة الأساس.

ثانياً: إن تخليص طبقة اللون من بعض الزيت الموجود فيها يجعلها قابلة لاستقبال طبقة لونية فوقها والتماسك معها، وهكذا فإنك تستطيع أن تصور فوق الأساس الناشف والنصف زيتي عدداً من الطبقات تتماسك مع بعضها ومع الأساس بشكل

جيد، في هذه الطريقة يجف اللون الزيتي أسرع ويصبح لوناً لا لمعة له، وفيه هوائية محبة ونحصل على نتيجة قريبة من التي نحصل عليها عندما نصور بالألوان التمبرا. وهكذا نستطيع أن نقول بأن التصوير على أساس ناشف أو نصف زيتي هو طريقة مفضلة لعمل الدراسات الطويلة التي تحتاج إلى جلسات عديدة وإلى معالجة متكررة للون على سطح اللوحة.

أما طريقة وضع الألوان على الأساس الناشف أو النصف زيتي فتكون هكذا:

إما أن تبدأ بالألوان الكثيفة وبعد أن تجف توشحها بالألوان شفافة.

أو تبدأ بالألوان شفافة وكلما تقدمت في العمل تجعل ألوانك أكثر كثافة ثم تضع الألوان النهائية وخاصة في مناطق الضوء بضربات جزئية وكثيفة.

ب- التصوير على أساس زيتي:

بدأ التصوير على أساس زيتي منذ القرن السابع عشر، وهذا الأساس له فائدة وله محاذير، فاللون الموضوع على أساس زيتي يبقى محافظاً على لمعانه وبريقه لأن الأساس الزيتي هو سطح كثيم لا يمتص شيئاً من الزيت الموجود في اللون ولهذا السبب فإنه على المستوى البعيد يكون تماسك اللون مع الأساس ضعيفاً لذلك يفضل أن توضع الألوان على الأساس الزيتي بطبقات قليلة الكثافة لا بل شفافة، لأن الألوان الكثيفة تفقد صلتها بالأساس الزيتي مع مرور الزمن بينما تبقى متماسكة مع الأساس الناشف.

لذلك فالأساس الزيتي لا يتحمل الدراسة الطويلة لأن تكثيف طبقات الألوان الزيتية فوق بعضها يجعلها كثيرة اللمعان وزفرة الملمس.

6- الطريقة المزيجية:

وهي أن نبدأ بالألوان المائية أو البلاستيكية ومن ثم ننهي اللوحة بالألوان الزيتية، وهنا يمكن استعمال أي نوع من الألوان المائية التي ذكرناها أعلاه.

ولهذه الطريقة عدة احتمالات:

- أولاً- نمهد بالألوان المائية بقيم مختلفة عن قيم الألوان الزيتية، فنمهد للون حار بلون بارد أو بالعكس، أو نمهد بلون مكمل للون النهائي فنضع لوناً أزرق مائياً ونعمل حسابنا أن يأتي فوقه لون أحمر زيتي فتكون النتيجة بنفسجي.
- ثانياً- ننهي اللوحة بألوان مائية ثم نوشحها بألوان زيتية شفافة فتكون النتيجة أننا استفدنا من خواص المادتين معاً.
- ثالثاً- التصوير بالمائي والمتابعة فوقه بالزيت وترك بعض المناطق على المائي وطمس معالم المائي بالزيت.

7- طريقة التصوير بالأحبار:

تشبه طريقة التصوير المائي الشفاف.

أما الطريقة الصينية واليابانية في التصوير بهذه الأحبار، فقد كان يتم على ورق هش ورقيق يسمى ورق الرز، باستعمال ريش مدورة طويلة الشعر وبلسمات سريعة وخفيفة ومعبرة، وهي في الأصل طريقتهم في الكتابة، والأحبار الصينية واليابانية الأصلية هي عبارة عن أحجار مربعة الشكل يتراوح قطرها بين 10 و12 سم، يذاب منها بالماء بمذقة صغيرة تحف عليها حين الاستعمال.

طرق التفانات الخاصة
"عند بعض المعلمين في تاريخ الفن"



اللوحة للفنان رافائيل بعنوان مدرسة أثينا - 1510-1511م

فريسك على الجدار - ساحة الفاتيكان - روما

لقد ساهم كل فنان في العالم وابتداءً من إنسان الكهوف وعلى مدى العصور بتجربته الخاصة مساهماً مع الآخرين في التقدم التقني والعملية الإبداعية، فكان له اجتهداه الذي أصبح نهجاً يحتذى في الأوساط الفنية.

وعلى الرغم من الاجتهادات التي حصلت عند المعلمين القدامى، والنتائج التي توصلوا إليها من صواب وخطأ، والتي بينت أسبابها الدراسة العلمية الحديثة وأثبتها الزمن، فإنه يبقى الاجتهاد اجتهداً له قمته التاريخية، تمليه على الفنان خبرته التقنية والخلفيات التي تكون رؤياه المستقبلية.

ولقد بينا فيما سبق بعضاً من التقانات الأساسية والمشاركة كتمهيد لفهم التقانات الخاصة التي عالج أصحابها لوحاتهم بها وكان لهم اجتهدهم الذي أصبح نهجاً.

لقد كان الفنان في عصر النهضة "مثلاً" يدرس عند الفنان المعلم لسنوات طويلة يخضع خلالها لتمرين طويل، يرسم اللوحات لمعلمه ويحضر خامات اللوحة ومساحيق الألوان والزيت وأنواع الفرش، ولا يفصل عن المعلم ويبدأ بالرسم لحسابه الخاص، لا بعد أن يتعلم جميع أسرار المهنة وأصولها، وهكذا أخذ ليوناردو دافنشي عن معلمه فيروكيو، وميكل أنجلو عن معلمه غرلاندايو، ورفائيل عن معلمه بيروجينو، وقبلهم جيوتو الفنان الراعي عن معلمه تشيمابوي.

كان هؤلاء التلاميذ يأخذون كل شيء عن المعلم، وعندما كانوا يستقلون عنه كانوا يغنون ما تعلموه بتجاربهم الشخصية، وأنه لأمر مفيد أن نستعرض بعض هذه التجارب التي قام بها الفنانون القدامى:

طريقة ليوناردو دافنشي، 1452-1519.

يمكننا دراسة طريقته من تتبع مراحل عمله في لوحة "ميلاد السيد المسيح" التي لم تتم بعد وهي موجودة حالياً في متحف "أوفيس" في فلورنسا.

كان ليوناردو يرسم موضوعه بلون تمبرا بني غامق فوق الأساس الأبيض بحرية وسرعة، ثم يغطي ذلك بطبقة خضراء شفافة، بعد ذلك يبدأ بتلوين ودراسة المناطق

المضيئة من الوجوه والأيدي والأقمشة بطبقة لونية كثيفة نسبياً والمناطق الحيادية بطبقة أقل كثافة حتى يصل إلى الظل فيجعله شفافاً، ويدخل زيت الجوز المعالج في تركيب ألوانه، وقد صنع لوحاته من الخشب الأبيض.

لوحات ليوناردو بما فيها الجوكندة مصورة بطبقات كثيرة العدد متوضعة فوق بعضها بطريقة عجيبة.

طريقة تيسيان: 1490-1576:

هو من أعلام مدرسة البندقية شمال إيطاليا، استعمل القماش المشدود على الإطار وكان يُصنع من القماش في البندقية نوع ممتاز وخشن من الكتان، وقد صور أيضاً على لوحات خشبية، واستعمل تيسيان الأساس الناشف المكون من الغراء والحوار، وحضر ألوانه بنفسه، ككل فناني عصره وهي مساحيق لونية معجونة بالزيت المغلي والريزين إلا أن الزيت كان غالباً في معظم الأحيان.

لقد حافظ تيسيان في لوحاته الأولى على طريقة التصوير بالتميرا والتوشيح بالزيت، إلا أن ما أشتهر به هو طريقته في معالجة الألوان الزيتية وتتلخص هذه الطريقة فيما يلي:

كان يرسم الموضوع على اللوحة بجرأة وبسرعة محدداً مساحات التكوين وحركات الأشخاص، (لا يخفى على البال أنه كان يحضر موضوعه بدراسات مسبقة على الورق ورسوم تفصيلية من الحياة والطبيعة).

يبدأ في المرحلة الثانية التصوير بالفرشاة وعجينة اللون الكثيفة فيملأ المساحات الكبيرة ويوزع الظل والنور بألوان يغلب عليها الأهره والأحمر الترابي، وقد

استعمل سكيناً خشبية في بعض لوحاته، أثناء هذه العملية كان يصحح الرسم إذا ما رأى ضرورة لذلك، وبعده يترك اللوحة لتجف مدة تتراوح من أربعة أشهر إلى سنة.

في المرحلة الثالثة كان تيسيان يوشح سطح اللوحة بألوان شفافة، طبقات متعددة، كان يعمق ألوان الأخضر أو يجعل الأحمر مشرقاً في الضوء وشفافاً في الظل، وكان يدرس التفاصيل في الوقت نفسه، أما عارياته فكان يعالجها بتوشيدات تجعل لون الجسم مجموعة درجات لونية مرهفة يتواتر فيها الحار والبارد بحيث يتم الانتقال من الضوء إلى الظل بتدرج سحري مضيفاً إلى جمال المعنى روعة المبنى.

وكان يستعمل في عملية التوشيح الفرشاة وإبهام اليد ويمدد اللون بالترينتتين والزيت والفرنش.

كانت ترمي طريقة تيسيان، في مجملها، إلى معالجة اللوحة من الكل إلى الجزء ومن الظل إلى النور كما ترمي إلى بناء الأشكال بعجينة اللون مباشرة دون الاعتماد على الرسم بل كان يرسم بعد أن يلون مما أعطى لوحاته غنائية وهوائية عجيبتين، ولقد حرص على إعطاء كل طبقة من طبقات اللوحة الفترة الزمنية الكافية لتجف، وكان يغطي لوحته بالفرنش الواقعي.

طريقة روبنز: 1640-1577:

صور روبنز على القماش وعلى الشخب وعلى ورق ملصوق على القماش، وقد لجأ روبنز إلى عمل أساس كثيف وناصع البياض من الجص أو الحوار مع الغراء ثم يغطيه بأساس زيتي من أبيض الفضة، كان روبنز يعتبر أن نضاعة بياض الأساس سوف تغذي طبقات اللون بإضاءة مستمرة وقد برهن الزمن أنه كان محقاً.

كانت ألوانه محدودة العدد وهي مركبة من ملونات ممزوجة بزيت الكتان المغلي مضاف إليه العنبر (العنبر هو ريزين قاسي كما نعلم). وكان يمددها بعطر التربينتين أو عطر اللاوند والزيت، وهو بذلك يستفيد من الطريقة الفلمنكية القديمة في تحضير اللون وجعله شفافاً.

كان روبنز يضع الرسم كاملاً ومنتهياً على اللوحة ثم يغطيه بألوان شفافة بنية وحمراء ترابية، وبعد أن يكون قد حضر لكل عنصر في الموضوع، الذي يرسمه، لونه الخاص على ثلاث درجات غامق ووسط وفتح، يبدأ عملية التصوير.

إذا كان روبنز قد اشتهر بمعالجة لون الجسم فقد توصل إليه بالأهرة وأصفر نابولي وأبيض الفضة إلى جانب الرمادي المؤلف من الأزرق والأسود والأبيض في الضوء. أما في الظل فقد جبل ألوانه بالأحمر الغامق وفي الانعكاس وضع الأحمر الفاتح.

كان يعرف كيف يؤلف بين ألوانه ويناغم قيمها، وله كلام مأثور في ذلك حيث قال: "أعطني طيناً فأجعل منه أجمل ذراع لفينوس شريطة أن تدع لي الخيار في الألوان التي أحيطه بها"، كان يغطي لوحته بعد أن تجف بالفرنيس الوافي.

لقد مزج روبنز بين طريقة تيسيان الإيطالية التي تعتمد على جرأة اللمسة وحرية المعالجة وطريقة أسلافه الفلمنك التي تعتمد على شفافية اللون.

طريقة رامبرانت 1606-1669:

هو معاصر لروبنز وفرانز هالس وفيلاسكز، وإنما طريقته فريدة في نوعها فقد توصل إلى إبراز التضاد القوي بين الضوء والظلمة وإلى تدرجات في الألوان صعبة المنال وإلى إبراز مواد الأقمشة المختلفة والنحاس والأحجار الكريمة.

استعمل زيوتاً نقية ومكتفة بالشمس ومدد بالتربنتين، كان يبدأ اللوحة بألوان التمبرا ثم يتابع بالزيت، ثم يرسل التفاصيل بالتمبرا ثم يغطيها بألوان زيتية شفافة. كي يتوصل إلى ألوان معقدة وجميلة ومتدرجة، اعتمد كثيراً على تردد الحار والبارد، إلى جانب بعضها، وبالشفافية من خلال بعضهما، وفي أعماله الأخيرة كان يبدأ بالطريقة التي ذكرناها ثم ينهي بلمسات سريعة وعريضة كثيفة اللون بالفرشاة والسكين.

ريقة دافيد وأنجر:

إذا كان دافيد (1748-1825)، ومدرسته الكلاسيكية المحدثة في فرنسا، قد فرض على فن التصوير نظاماً تقنياً صارماً مستوحى من تقنية معلمي القرن السادس عشر وروبنز بشكل خاص، فقد كانت معالجته سليمة للوحاته لأنه صور على أساس زيتي بألوان غير كثيفة وبالحد الضروري من وسيط زيتي ريزيني، ولم يكثر عدد ألوانه.

ونجد الحنكة في لوحات أنجر (1780-1867) والتروي في معالجة اللون بسطوح ملساء قليلة الكثافة ليست شفافة إلا أنها مضيئة والظل مضيء أيضاً، أما في بعض من بورترياته حيث وضع خلفيات غامقة إسفلتية فقد تشققت الألوان في مكان الإسفلت وبقيت الوجوه والأيدي سليمة حيث لا يوجد تحتها إسفلت .

طريقة الرومنطيين:

عندما قلبت الرومنطية، (النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر وإعلامها: غروس - جيريكو - دولاكروا - غويا - كونستابل)، مفهوم مدرسة دافيد بشكل خاص والمفهوم الأكاديمي بشكل عام، وأعدت للون عظمتة مبدية إياه على الشكل، وبانية الشكل من خلاله، وهذا ما جعل الفنانين

يصورون بعجينة اللون نفسها وأخذت لمسة الريشة الحرة تلعب دوراً في إغناء سطح اللوحة برعشات يسقط عليها الضوء فترمي ظلالاً صغيرة تلون بصرياً بلون متم للون الذي تسقط عليه، يساعد اللمسة في ذلك ملمس القماش المبرغل، في تلك الفترة شاع قماش الكتان ذو الحياكة المحبكة وكان يباع جاهزاً محضراً بعجينة زيتية كثيفة قوامها الزيت وأبيض الرصاص.

وقد تبين فيما بعد أن هذه الطريقة رغم جمال نتائجها الآن قد تسببت في إحداث آفات في اللوحة بسبب عدم تماسك طبقات اللون الكثيف مع الأساس الزيتي الكثيف، وعدم ترك فترات زمنية لتجف فيها طبقات الألوان، بل كان يعتمد الفنان إلى إعادة معالجة اللون وهو طري، وزاد الأمر سوء استعمال الإسفلت وهو لون أسود يميل في البداية إلى البني ولكنه يغير لونه فيصبح أسوداً عاتماً ولا يجف مطلقاً مما يسبب تصدع الألوان المستعملة معه، كما أن الإكثار من الفرنيش أثناء العمل والإسراع في وضع الفرنيش النهائي كل ذلك قد أدى إلى تأكسد الألوان واسودادها على الأخص في مناطق الظل وإلى تصدع الألوان وانفصالها عن الأساس في بعض مناطق اللوحة، إن دولاركروا كان على قيد الحياة عندما جرى ترميم بعض لوحاته.

طريقة الانطباعيين:

"النصف الثاني من القرن التاسع عشر"

رغم ما أورثنا الانطباعيون من نظريات عظيمة في اللون، فقد وقعوا في أخطاء تقنية لأسباب مختلفة، منها استعجال عمل اللوحة بالألوان المعجونة بالزيت النقي وإدخال المجففات القوية التي لا تتسجم قوتها مع ضعف الزيت النقي، أو ترك اللوحة على اللمسات الأولى الممددة كثيراً بالترينتين أو المبالغة في مزج الألوان

الكيميائية الخطرة أو تجريب تحضيرات كثيرة الشرب للزيت بغية الحصول على مظهر ناشف للوحة إلى حد التصوير على لوحات غير مؤسسة، وعدم الاهتمام بوقاية اللوحة بفرنيس إذا لزم الأمر لذلك.

ثمة تحدٍ خاضه الانطباغيون - فبالإضافة إلى رفضهم الذوق العام لم يلتزموا العرف المدرسي ولا الفكر الأدبي ولا المحتوى الاجتماعي، كانت غايتهم هي اللوحة بحد ذاتها، تعبيراً عن معاناة ذاتية مع اللون والضوء باستخدام الطبيعة كوسيلة.

هذا الطرح الجديد لمفهوم اللوحة بما يحتويه من رفض مباشر للمفاهيم المدرسية تضمن إغفالاً للتقنية، زد على ذلك رغبتهم في تجربتهم الجديدة، التقاط الإحساس الآتي في الهواء الطلق، الضوء المتغير والهواء والانعكاسات في الماء، ما دفعهم إلى الإكثار من الألوان الكيميائية الفاتحة.

لقد فتح الانطباغيون باب التجريب في الفن التشكيلي، وعندما تلققت المتاحف أعمالهم، سارعت إلى ترميمها وإنجادهما مما تحتاجه سلامتها.

وتوالى النزعات الرصينة والمتطرفة بعد الانطباغية بسرعة وواكبت تطور العصر الصناعي، وكان الخامات التي استخدمت قديماً في صنع اللوحات أصبحت مقصورة عن تلبية ردود فعل الفنان، لقد أخذت الآلة بالتدريج دوراً مهماً في حياة الإنسان، فهي تحتاج قدرته العاملة وتحتاجه كمستهلك، وبالتالي أخذت دور صناعة المواد الفنية ومؤسساتها بالاهتمام بالمنتج الفني وتطويره بما يتلاءم مع حاجة الفنان المعاصر، حيث تولي هذه المؤسسات اهتماماً جاداً بالتقانات التقليدية عن طريق دراسة الصفات القديمة، وتقديم مواداً جديدة مشابهة للمواد التقليدية أو بديلة عنها.

إن هذه التجارب والطرق والمواد التي استخدمت في إنجاز هذا التراث الضخم من الأعمال الفنية فهي جديرة بأن تحتذى لتكون حافزاً للدارس للمعرفة والتجربة. ومما لا شك فيه أن كل فنان سيجد مع الوقت والعمل المستمر، مواده وطريقته في العمل تبعاً للأهداف الفنية التي يسعى إليها.



اللوحة للفنان بير أوكوست رينوار - حفلة غداء على القارب - 1880-1881م
زيت على قماش 68.1/8 × 51 إنش

المواد المستخدمة في التلوين

الزيوت والعطور

الزيت هو العنصر الأساسي في التصوير الزيتي، فهو الوسيط الذي نعجن به الم (المسحوق الملون) فنحصل على اللون الزيتي أو الدهان الزيتي.

الزيوت الثابتة:

Les huiles fixes – Fixed oils

هي كل أنواع الزيوت النباتية المستخلصة من الثمار أو البذور بطريقة العصر. وسميت ثابتة لأنها غير طيارة أولاً ولأنها قابلة للجفاف ثانياً.

وجفاف الزيت يعني ييبسه، فهو لا يجف كالماء أو العطور بالتبخر بل يتأكسد، وتأكسد الزيت يؤدي إلى ييبسه فنقول إنه جف وهذا يؤدي إلى زيادة وزنه وتقلص حجمه فيبدأ عندئذ بالجفاف ابتداءً من الطبقة السطحية فنتشكل شريحة قاسية على الوجه العلوي، وتتكامل قساوتها مع الزمن، وبالتدريج تجف الطبقة التي تحتها.

زيت الكتان: (L'Huile De Lin/ Linseed Oil)

ويستحصل من بذور الكتان بعد تنشيفها جيداً وتحميصها قليلاً.

صفاته:

كثافته 0.930-0.935، يتجمد في درجة 29° مئوية ويغلي في درجة +387 مئوية، ولونه عسلي، قوامه لزج، وهو يحتوي على نسبة من الحموضة.

أحسن زيت كتان للتصوير ما يكون خالياً الحموضة كما يكون خالٍ من الغش لأن زيت الكتان يغش بزيت السمك... ولكي تكتمل صلاحيته للتصوير يجب أن نخضعه لعمليتين هامتين الأولى: تنقية لونه والثانية زيادة لزوجته مما يؤدي إلى إسراع جفافه.

لون زيت الكتان الطبيعي عسلي ويمكن تفتيح هذا اللون بتعريض الزيت في وعاء زجاجي لمدة طويلة إلى أشعة الشمس.

ولزيادة لزوجة الزيت نطبخه على النار ولهذا عدة طرق نذكر منها:

1- الطريقة التقليدية:

وقد جاء ذكرها في الوصفات القديمة وهي أن نضع كمية من الزيت في وعاء فخاري مدهون من الداخل بطبقة خزفية ويستحسن أن يكون جديداً ومن ثم نضعه على نار هادئة جداً، ويكفي أن نلقي في الزيت بعض فصوص الثوم فعندما تغلي هذه الفصوص نعلم أن الزيت قد استوى فننزله عن النار، أو أن نخمس فيه ريشة طائفة فإن تجعدت نتوقف عن الغلي.

إن الزيت المغلي يصبح أحمر اللون ، لذلك يجب تعريضه لأشعة الشمس كي يفتح لونه أو أن نضيف إليه أبيض الرصاص أو أحمر الرصاص لتفتيح هذا اللون، إضافة الكلس إلى الزيت ممكنة أيضاً لأن الكلس يساعد على تفتيح اللون ويعدل الحموضة، كما يمكن غسل الزيت بالماء وذلك بخضه مع كمية من الماء لتخليصه من الشوائب وعندما يرتاح ينفصل الزيت ويبقى الماء مع الشوائب في الأسفل، وهذا الزيت يؤخذ ويعرض إلى الشمس لإزالة ما علق به من رطوبة الماء.

2- وصفة حديثة وسهلة التحضير:

نترك الزيت يغلي على نار هادئة في وعاء دون غطاء ونضيف إليه أكسيد الرصاص (minim) بنسبة 25 غرام لكل 500 غرام زيت وذلك لمدة ساعتين وبعد ذلك نتركه يبرد ونصفيه ولا بأس من تعريضه لأشعة الشمس زيادة في تنقية لونه.

زيت الخشخاش: L'Huile D'Euillette – Poppy Oil:

ويستخرج من عصر بذور الخشخاش السوداء.

صفات زيت الخشخاش:

كثافته 0.925، يتجمد في الدرجة - 18 مئوية ويغلي في الدرجة + 385 مئوية. يجب تنقية لونه، وتخليصه من الحموضة، وزيادة لزوجه حتى يصبح صالحاً للاستعمال في التصوير.

هذا الزيت بالمقارنة مع زيت الكتان بخلتهما الطبيعية هو أقل لزوجة واحمراراً، ومع ذلك فهو صالح لمزج الألوان البيضاء أكثر من زيت الكتان لأنه بعد مرور الزمن يصبح أقل منه اصفراراً، لذا فإنه يستعمل في مزج أبيض الرصاص مع الأزرق البنفسجي، أما الأسود فلا ينفعه هذا الزيت.

نعامل زيت الخشخاش بنفس الطرق التي عاملنا بها زيت الكتان حين الطبخ وتنقية اللون.

في الزيوت المعدة للاستعمال التجاري غالباً ما تتم تنقية اللون بطرق كيميائية، باستعمال سلفات الحديد أو حمض الكبريت...الخ. أو باستعمال الأشعة فوق البنفسجية.

قلنا إن الزيت يجف بالتأكسد عندما يلامس الهواء فيشكل جسماً جديداً هو أكسيد الزيت Linoxine وهذا ينطبق على زيت الكتان وزيت الخشخاش إلا أن أكسيد الزيت المتشكل من زيت الكتان أقوى من المتشكل من زيت الخشخاش.

إن جفاف زيت الخشخاش أبطأ من زيت الكتان.

زيت الجوز: L'Huile De noix / Nut Oil:

كثافته 0.926 يتجمد في الدرجة -27 مئوية ويغلي في الدرجة +386 مئوية. وهو يستخرج من عصر لب ثمار الجوز بعد تجفيفها قليلاً لنزع الرطوبة، استعمل مصورو القرن الرابع عشر وعصر النهضة هذا الزيت وبشكل خاص ليوناردو دافنتشي.

من صفاته أنه يتعفن بسهولة إلا أنه أقل اصفراراً من زيت الكتان كما أن لزوجته أقل ويجف ببطء. وليس له أي أفضلية على زيتي الكتان والخشخاش، لذلك فقد أصبح استعماله نادراً في الوقت الحاضر.

ملاحظات:

1- إن عصارات (أنابيب الزيت) تحوي على كمية كافية من الزيت النقي وفي بعض الأحيان تكون كمية الزيت فائضة، لذا ننصح بعدم تمديد اللون بالزيت عند التصوير بل الاكتفاء بالترينتين.

2- في صناعة الألوان الفنية يستعمل الزيت النقي لكي لا تجف الألوان ضمن العصارات، وتضاف مواد مجففة للألوان التي تجف ببطء شديد، أما المصور الذي يريد العودة إلى الأصول القديمة فيمكنه عصر ألوانه على ورق أو جريدة لتخليصها من بعض الزيت النقي وإصلاحها أثناء التصوير بإضافة قليل من الزيت المغلي والفرنيز وتمديد كل ذلك بالتربنتين، وهنا طريقة ممتازة لعمل التوشيح.

3- إن علة الزيت هي الاصفرار مع الزمن لذلك فإن اصفرار اللوحات الزيتية القديمة يعود إلى اصفرار مادة الزيت فيها، والتي تكون قد جفت جفافاً جيداً مع الزمن، وهذا من طبيعة مادة الزيت فلا يمكن تلافيه بل تخفيفه بتحضير الزيت تحضيراً جيداً.

إن اللون الزيتي يحتاج إلى مئة سنة على سطح اللوحة حتى يجف جفافاً نهائياً.

4- الألوان الزيتية بشكل عام ألوان شفافة وتزداد شفافيتها مع الزمن بالرغم من اصفرارها لذلك فإن التصوير على أساس غامق يؤول إلى عتمة اللوحة في النهاية.

العطور: Diluents Les Essences

العطور هي سوائل طيارة تستعمل لتمديد الألوان الزيتية ولعمل الفرنيز وهي ثلاثة: اثنان منها نباتيان وهما عطر اللاوند وعطر التربنتين والثالث معدني وهو النفط.

عطر اللاوند: Essence de lavande (D'aspic) – Oil of spike

ينتج من تقطير النهايات المزهرة من قبل نبات اللاوند، وهو ذو رائحة قوية وكان معروفاً منذ بداية التصوير الزيتي أي منذ القرن الخامس عشر. وقد أتى على ذكره كتاب الوصفات القديمة، ولا يزال يستعمل حتى اليوم ولكنه غير متوفر في السوق المحلية.

عطر التربينتين: Essence de therebenrine – Trurpentine

وينتج من تقطير أصماغ الصنوبريات البحرية، وهو ذو رائحة خاصة معروفة عند المشتغلين بالدهان والمصورين، وكان معروفاً في القرن الخامس عشر، واستعمل منذ ذلك الحين في التصوير الزيتي لتمديد عجينة الألوان الزيتية وصنع الفرنيش، ولا يزال استعماله شائعاً اليوم وهو موجود في السوق المحلية على نوعين: نوع جيد جداً، ويباع في مستودعات الأدوية وهو غالي الثمن، ونوع عادي رخيص يسميه الباعة (نقط نباتي).

مواصفات النوع الجيد:

الكثافة 0.870، درجة الغليان 155 مئوية، درجة الاحتراق 35 مئوية.

هذا العطر يمكن استعماله بكل ثقة لعمل الفرنيش كما سنرى، وإذا استعملناه لتمديد اللون فإنه يترك اللون بريقه بسبب المواد الراتنجية التي يتركها بعد تبخره.

هذا العطر شديد التأثير بالهواء والضوء، فإذا ترك في وعاء عرضة للهواء والضوء يتكثف ويصفر ويصبح لزجاً ولا يجف بعدها أبداً، لذلك وللمحافظة على صفاته الجيدة يجب حفظه مغلقاً في أوان زجاجية قاتمة أو في أوعية معدنية، وعند التصوير نأخذ كميات قليلة للاستعمال المباشرة ولا نبقي منه في وعاء الاستعمال لليوم التالي.

النوع الجيد والطازج منه يتبخر في حدود 24 ساعة.

النفط Petrol – essence de petrole:

وهو النفط المعدني الموجود في السوق تحت هذا الاسم، وينتج من تكرير النفط الخام.

ويباع في حوانيت بيع الدهانات، وتختلف درجة نقائه حسب جودة تكريره، وأحسن أنواعه ما كان خالياً تماماً من الكبريت.

وهو جيد الاستعمال في التصوير لتمديد العجينة اللونية إلا أنه يترك بعد تبخره سطح اللون ناشفاً.

وقد استعمل النفط في التصوير منذ القرن السابع عشر، ومن مميزات النفط الجيد أنه لا يترك أثراً بعد تبخره، ويتم هذا التبخر في حدود 24 ساعة.

مقارنة بين الترينتين والنفط:

كلاهما جيد للتصوير إلا أن الترينتين بعد تبخره يترك اللون بريقاً، كما أسلفنا، ولكن يجب أخذ الاحتياطات الضرورية لحفظه بشكل جيد كما أسلفنا أعلاه، أما المعدني فإنه بعد تبخره يترك اللون ناشفاً، ولكن حفظه سهل فالضوء والهواء لا يؤثران عليه.

ملاحظة:

إن المواد التي ذكرناها في هذا البحث مواد ملتهبة فيجب الحذر وعدم تقريبها من منبع حراري، وإذا أردنا تسخينها عند عمل الفرنيش فيجب أن يتم ذلك في حمام مائي، (ونقصد بالتسخين التدفئة الخفيفة لأن زيادة التسخين تؤدي إلى الاشتعال حتى ولو كان في حمام مائي).

.....

المواد الحافظة للوحة

الأصماغ - الفرنيش - المثبت

لا بد من التفكير والدراسة في الطرق الواجب اتباعها للمحافظة على العمل الفني المتجسد في اللوحة الزيتية، سواء كان ذلك أثناء العمل، أو بعد الانتهاء من العمل في اللوحة، هناك مواد محددة وهناك طرق متبعة معروفة للمحافظة على العمل الفني، لكن قبل الحديث عنها، يتوجب علينا معرفة المواد المستخدمة في ذلك وهذه المواد هي:

الأصماغ:

الأصماغ نوعان: نوع يذوب في الماء العادي وهو مجموعة من الأصماغ النباتية، ونوع ثانٍ لا يذوب في الماء بل يذوب في المذيبات المختلفة كالكحول والتربنتين والنفط والأثير، هذا النوع نسميه بالصمغ الراتنجي أو الريزين.

يكون الصمغ الراتنجي "الريزين" نباتياً كأخراس المسك "المسكة" بأنواعها، والدامار والقفونة "والقفونة هي المادة المتبقية من تقطير صمغ الصنوبريات لاستخراج عطر التربنتين"، والكمليكا "وتنتجها حشرات تعيش على بعض الأشجار في الهند"، أو يكون مستحاثياً كالعنبر "الكهرمان" والكوبال وهي أنواع غالية الثمن، لونها عسلي تصنع منها الحلي والمسابح، المسكة والدامار والقفونة والكمليكا هي أصماغ طريسة لأنها تذوب بسهولة في المذيبات، أما العنبر والكوبال فهي أماع قاسية تذوب بصعوبة إذ تحتاج على حرارة وإلى وجود الزيت.

هناك أنواع جديدة تركيبية أي صناعية كيميائية (وهي التي تستخدم في صنع أنواع الغراء الأبيض البلاستيكي وفي صنع الفرنيش التجاري).

والريزين المتوفر في السوق المحلية هو المسكة بأنواعها والقفونة والكمليكا، لذلك سنحصر بحثنا فيها وسنعطي وصفات تركيب المثبت والفرنيش على أساسها.

المثبت والفرنيش:

يتشابه المثبت والفرنيش من حيث النوعية ويختلفان من حيث الوظيفة التي يؤديانها في اللوحة، فبينما تكون وظيفة المثبت هي تثبيت ذرات اللون على اللوحة أثناء العمل، تكون وظيفة الفرنيش هي حماية اللوحة المنتهية من المؤثرات الخارجية التي يتعرض لها اللون ألا وهي الغبار والضوء القوي والماء والحشرات وغازات التلوث.

المثبت والفرنيش يتרכبان من مواد واحدة إنما تختلف نسبة التركيب بينهما، فهما يتרכبان من ريزين مذاب في سائل طيار، فإذا كان بكمية كبيرة من السائل استخدمناه كمثبت، وإذا قلت كمية السائل الطيار وكثرت كمية الريزين استخدمناه كفرنيش، ولما كان مصير السائل الطيار هو التبخر فإن الريزين يبقى على سطح اللوحة ممداً وسائراً كطبقة شفافة واقية، هذا من حيث المبدأ.

للحصول على فرنيش جيد يستحسن استعمال المسكة إذ أن الفرنيش الحاصل يكون صافي اللون ولا يصفر كثيراً بعد مرور الزمن، أما فرنيش الكمليكا والقفونة فيصفر أكثر من المسكة، ولكن أعلم أن كل أنواع الفرنيش تصفر مع الزمن ويزيد في قتامة لونها ما يتراكم عليها من غبار وأوساخ عالقة بالهواء، لذلك كان لا بد من تغيير هذا

الفرنیش کل ما یقرب من مائة عام والاستعاضة عنه بفرنیش جدید، وهذه العملية الصعبة تحتاج إلى خبرة ودراية.

ولعمل الفرنیش نستعمل المذیبات التالية: عطر التربنتين والنفط والكحول والتتر (الأسیتون) والبنزین الأبيض والأثیر إلخ.. وأحسن الفرنیشات هو المصنوع بعطر التربنتين لأن هذا الأخير يجعل الفرنیش لدناً بالرغم من أنه بطيء الجفاف، بينما الفرنیشات الأخرى تكون سريعة الجفاف.

أما فرنیش التتر فلا يمكن تمديدھا إلا بالتتر نفسه لأنه سرعان ما یفصل فیھ الریزین ویترسب إذا ما مدد بغيره، وعلى العموم يجب الانتباه عند تمديد الفرنیش بسائل طیار غیر الذي استعمل فی صنعھ، وإنه لمن مميزات فرنیش التربنتين والنفط أنھما یتحملان إضافة كمية قليلة من زيت الكتان مما یزید فی مرونتھما.

ويمكن أن نستعمل الفرنیش لوقاية لوحات التمبرا والكواش والزيت المصورة على خشب أو قماش أو كرتون وفي حالة لوحات التمبرا والكواش فإن الفرنیش یغیر قليلاً من توازن درجات ألوانها إذ يجعل الألوان قاتمة أكثر.

أما فرنیش الكحول له استعماله الهام الخاص فی صناعة ألوان الدهان العجمي، كذلك يستعمل لوقاية اللوحات المائية الورقية ورسوم قلم الرصاص (وهذا ليس ضرورياً لأنه یؤول حتماً إلى تغيیر ألوانها واصفرار ورقھا، فیفضل حفظھا خلف زجاج أو فی مصنف).

وصفات تركيب الفرنيش:

الوصفة (1) - فرنيش كثيف لامع:

1 حجم واحد ريزين مطحون.

3 ثلاثة حجوم سائل طيار "عطر التربينين أو النفط"

الوصفة (2) - فرنيش كثيف قليل اللمعان:

(1) حجم واحد ريزين مطحون + (3) ثلاثة حجوم سائل طيار + (4/1) حجم زيت كتان مغلي + (4/1) حجم شمع عسلي.

والطريقة المثلى لصنع الفرنيش هي الآتية:

نطحن الريزين في هاون ثم نصره في قطعة قماش ناعم ونربطها بخيط وننزلها في وعاء يحوي السائل الطيار بحيث تبقى معلقة دون أن تلامس قعر الإناء، ونتركها هكذا حتى يذوب الريزين في السائل نافذاً من خلال القماش ثم نسحب الكيس القماشي بما بقي فيه من شوائب، وعلى سبيل المثال (30 غرام مسكة تحتاج إلى ثلاثة أيام كي تذوب).

وللإسراع في ذوبان الريزين يمكن تعريض الوعاء للشمس وهو مغلق، وإذا كنا نستعمل التربينين فيجب تعقيم الإناء، أو تدفئة الوعاء في حمام مائي.

طريقة استعمال الفرنيش:

يمدد الفرنيش بحجم مماثل حجمه من سائل طيار (أكثر أو أقل تبعاً لتقدير الرسام وخبرته)، ثم يوضع على اللوحة بفرشاة عريضة بلمسات متلاصقة من اليمين إلى

اليسار ثم من فوق إلى تحت بحيث تتصالب اللمسات، وإذا اتضح بعد جفاف هذه الطبقة أنها غير كافية تعاد بنفس الطريقة السابقة.

ويمكن الاستعاضة عن الفرشاة ببخ الفرنيش بالفرد الآلي أو بآلة النفخ اليدوية التي تستعمل لنفخ المثبت.

نصائح هامة لاستخدام الفرنيش:

الفرنيشة عملية صعبة وحذرة ولضمان نجاحها يجب إتباع النصائح التالية:

- 1- ضع الفرنيش بطبقات رقيقة عوضاً عن طبقة واحدة كثيفة.
- 2- تخلص من الرطوبة العالقة باللوحة بسريضها لأشعة الشمس قبل فرنشتها ويستحسن تعريض الفرنيش أيضاً للشمس قبل وضعه على اللوحة.
- 3- استعمل فرشاة جديدة وخصصها للفرنيش ثم نظفها جيداً بعد الاستعمال واحفظها بعيدة عن الغبار للمرة القادمة.
- 4- ضع اللوحة مباشرة بعد فرنشتها في منأى عن الغبار والرطوبة في خزانة أو غلفها بورق دون أن يلامس سطح اللوحة، واتركها هكذا حتى يجف الفرنيش.
- 5- لا تضع فرنيشاً على اللوحة الزيتية إذا لم تكن مضطراً إلى ذلك، وإذا فعلت فليكن بعد مرور مدة كافية لا تقل عن ستة أشهر، لأن الألوان الزيتية بشكل الحالي وطريقة استعمالها الشائعة تحوي كمية من الزيت كافية لحماية الألوان وهذا الزيت يشكل مع الأيام طبقة عازلة كالفرنيش على سطح اللوحة.

إن الفرنيش هو مادة لامعة وكتيمة ويمكن تخفيف لمعانه بإضافة الشمع، ولكن لا تتصور أن الفرنيش يمكن أن يكون بدون لمعة، والفرنيش الجيد والقوي هو اللامع والبطيء الجفاف، أما إذا كنت مستعجلاً فاستعمل ما شئت.

يمكن إضافة قليل من الفرنيش إلى الألوان الزيتية أثناء التصوير فهذا يعطيها حيوية. فإذا كنت تصور على أساس ناشف وبطبقات متعددة فيمكنك وضع طبقة فرنيش ممدد «4-5 مرات حجمه الأصلي» فوق كل طبقة من الألوان، بحيث تفصل بينها وبين الطبقة التي تليها، فهذا يقلل شرب الألوان ويعطيها الحيوية.

هذا وإن الفرنيش الممدد الذي يستعمل أثناء العمل يسمى Vernis aretoucher، والفرنيش النهائي: Vernis final وتجد هاتين العبارتين على مستحضرات الفرنيش التي تباع في المحلات المتخصصة في الفنون الجميلة.

الفرنيش الشمعي:

بالإضافة إلى ما تقدم يمكن تحضير فرنيش من الشمع العسلي الخالي من الشوائب وذلك حسب الوصفة التالية:

1- حجم واحد من الشمع (ويمكن أن يحوي على ثلثه شمع برفين أبيض).

2- حجمين أو ثلاثة أحجام سائل مذيّب طيار.

يسخن الشمع في حمام مائي حتى يذوب ثم ينزل عن النار ويضاف إليه النفط أو التربينتين ويحرك جيداً ثم يترك حتى يبرد فنحصل على مادة طرية تشبه المرهم، هذا الفرنيش الشمعي يستعمل كالتالي:

يدهن بالفرشاة على سطح اللوحة ثم يمسح بقماش ناشف ومغسول لإزالة فائض الشمع بحيث لا يبقى على سطح اللوحة إلا قشرة رقيقة، هذه القشرة لا تلبث أن تبيس، عندئذ تلمع بقماش صوفي.

إيضاحات:

- 1- إن الفرنيش إذا ما أضيف إلى زيوت التصوير أو إلى الألوان الزيتية نفسها فإنه يعمل على إسراع جفافها، ومن هنا، فإن مسرعات التجفيف التي يطلق عليها اسم (Siccatis)، إن هي إلا أنواع من الفرنيش المكثف.
- 2- يعتمد بعض المصورين إلى إضافة قليل من الفرنيش وقليل من زيت الكتان إلى عجينة الألوان الزيتية أثناء التصوير أو إلى الترتبتين أو النفط الذي تمدد به الألوان، بغية إعطاء ألوان اللوحة حيوية أو بريقاً معيناً، إن هذا الوسيط الذي ندخله على ألوان اللوحة أثناء التصوير هو ما يسمى (Medium) وما يباع محضراً لهذه الغاية هو مركب مشابه لما ذكرنا.
- 3- إن ما يباع في السوق التجارية تحت اسم فرنيش أو برنيش، نجده على شكلين الأول معلب وهو ذو قوام كثيف جداً والثاني عبوات بخاخة فيها هواء مضغوط، وكلها عبارة عن ريزينات صناعية (resins synthetques) تركيبية مذابة في سوائل طيارة بعد تخفيفها بالسوائل المذابة بها وغالباً ما تكون مكتوبة على عبوتها، فمنها ما يخفف بالنفط ومنها ما يخفف بالنتر وهذا النوع الأخير لا يمكن تخفيفه إلا بالنتر نفسه، لذلك فالأحسن استبعاده من التصوير الفني، وهذه الأنواع لامعة وتجف بسرعة.

ومما تجدر الإشارة إليه أنه قبل عملية طلاء اللوحة بالفرنيز يجب تنظيفها جيداً وذلك بقطع قطعة بطاطا أو بصل إلى نصفين، أخذ أحد النصفين وندعكه فوق اللوحة بأن نمرر سطح مقطع البصلة فوق اللوحة بحركة دائرية حتى تنظف اللوحة تماماً، ثم نأتي بقطعة إسفنج مبللة قليلاً بالماء ونمسح بها سطح اللوحة، بعدها نعرض اللوحة للشمس قليلاً حتى تجف تماماً ونبدأ بطلاء اللوحة بالفرنيز ونتركها أفقية على الأرض أو على طاولة حتى تجف بمعزل عن الشمس والغبار.

المثبت: Fixative- Fixatif:

المثبت فرنيز ممدد بنسبة تتراوح بين (5) خمس مرات و(15) خمس عشرة مرة حجمه الأصلي، ويستخدم لتثبيت الرسم بالفحم والتصوير بالباستيل الشمعي والحواري الجاف وما شابه.

والمثبت يحضر، غالباً لا حصراً، من ريزين الكمليكا الشقراء gomme-laque مذاب بالكحول.

أما طريقة التثبيت فهي البخ، أي ذر المادة عن طريق الهواء المضغوط كالعبوات الجاهزة (Sypray) أو الفرد الآلي، أو آلة البخ اليدوية التقليدية وهي عبارة عن زاوية قائمة مصنوعة من أنبوبين كل منهما 10سم، وقطر 4ملم. ويجب تنظيف الآلة بعد الاستعمال كي لا يجف المثبت داخلها فيسدها.

التقانات الفنية المحلية

ليس يخفى على أحد مدى أهمية التقانات الفنية المحلية، لما لها من خصوصية مميزة لفنون الشعوب عامة، ومنذ فجر التاريخ والشرق العربي بلاد فن وحضارة، وهذا التراث الإنساني منوع بأشكال عديدة خدم الحياة اليومية، فقد ارتبط بالبيت والقصر وأماكن العبادة، فكانت العمارة مركز استقطاب لفنون التصوير والنحت والسجاد والزجاج المعشق وفنون الخزف والطرق على النحاس والزخارف والخطوط.

لعل البحث عن الفنون المحلية يلفت انتباه الدارسين والباحثين والمهتمين عموماً، بأهميتها لدراساتها من جديد وتطويرها، والاستفادة من تقاناتها المختلفة في إنشاء أعمال فنية معاصرة، والمحافظة على هذا التراث روحاً وشكلاً ومضموناً.

ولهذه الأسباب مجتمعة جاء أهمية هذا الدرس لبيان أنواع التقانات المحلية وطرق تحضيرها، وقد صنفت حسب القدم على الشكل التالي:

- 1- الفسيفساء.
- 2- المشقف.
- 3- المخطوطات والخط العربي.
- 4- القيشاني.
- 5- التصوير على الخشب المسمى بالعجمي.
- 6- الإيقونات.
- 7- الحجر الأبلق.
- 8- الزخرفة والتصوير الجداري على طينة كلسية.
- 9- الزخرفة والتصوير الجداري على القماش.

القبيلة:



لوحة الشاعر أورفيه والحيوانات - موزاييك مدينة شبهاء - 64 سنة قبل الميلاد - متحف الشبهاء

يظهر فن الفسيفساء في المباني المسيحية الأولى في فلسطين متبعاً التقاليد الفنية السورية التي سبقتها، وذلك منذ القرن الرابع والخامس الميلادي، شأنه في ذلك شأن التصوير الجداري المسيحي الذي سبق الفسيفساء في القرن الثالث، مثال على ذلك دورا أوروبوس، ومن ثم يترافق هذان الفنّان وينتشران في أفاميا وانطاكية والقسطنطينية وفي جميع أنحاء الإمبراطورية البيزنطية من بعد ذلك، وفي سورية يبلغ أوج هذا الفن في القرنين الخامس والسادس ويصل إلى السابع، ويتصف الفسيفساء السوري بأن الألوان الزجاجية فيه قليلة تقتصر على الأزرق والأخضر

فهو قد اكتفى بمجموعة الألوان الحجرية والرخامية المتوفرة محلياً، ومن النماذج الهامة فسيفساء أرضية دير العدس في حوران، وفسيفساء وتصوير جداري من مقبرة بيزنطية في حمص وفسيفساء أفاميا وجبل الزاوية وغيره موجود في المتحف الوطني في دمشق.

وبالنسبة للتصوير الجداري فلدينا نماذج من القرنين الثاني عشر والثالث عشر وجدت في قلعة الحصن (موجود حالياً في متحف طرطوس) وفي كنيسة مار إليان في حمص وفي قارا كنيسة مار سرقيس ودير مار يعقوب وفي دير مار موسى الحبشي قرب النبك.

أما فسيفساء مسجد قبة الصخرة في القدس الشريف الذي بناه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان في القرن الأول الهجري السابع الميلادي، وفسيفساء المسجد الأموي الذي بناه الوليد بن عبد الملك في القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي في مدينة دمشق، فكانا آيتين فريدتين من آيات العمارة الإسلامية وفن الفسيفساء الذي أذكى المسحة القدسية في أماكن العبادة، وينسجم مع بنائها المتعالي بأشكاله الرمزية، وله طابعه الخاص لأنه صور مناظر طبيعية، فيها كثير من الخيال، وتعطي راحة نفسية للمشاهد بأشجارها البديعة التركيب والدقيقة الصنع وبيوتها الخيالية وبألوانها الزرقاء والخضراء والذهبية مما دعا إلى الإكثار من الألوان الزجاجية لأن فيها الذهبي والفضي ودرجات كثيرة من الأخضر والأزرق، واستعملت أيضاً الأحجار الملونة كالرمادي واللحمي التي يسمونها أحجاراً معدنية.

لقد تبين من خلال الأجزاء الأصلية الباقية من الفسيفساء من أيام الوليد بن عبد الملك، والأجزاء المرممة في العهد العثماني، أنها رصفت مباشرة على الجدار في الطينة الثانية وهي كلسية ناعمة مؤلفة من كلس ورمل وطحين رخام، أما الطينة

الأولى فهي كلسية خشنة مؤلفة من كلس وتين، فكان العامل بعد أن تجف الطينة الأولى الموضوعة على كامل الجدار، يأخذ في وضع الطينة الثانية أولاً بأول غارساً فيها الأحجار حسب التصميم المطلوب، وكان معتاداً أن يضع قبضة من الأحجار في فمه ويخرجها واحداً فواحداً ويغرسها في الطينة.



واجهة قبة النسر - الجامع الأموي - بناء الوليد بن عبد الملك - دمشق - القرن الثاني الهجري - الثامن ميلادي

وقد أنشأت وزارة الأوقاف ورشة لترميم فسيفساء المسجد وإعادة تزيين جدران الصحن بالفسيفساء، وقد توصلوا إلى طبخ عدد من الألوان الزجاجية في الورشة نفسها، ويستوردون ما تبقى من الألوان واللوان الذهب والفضة، وقد عمدوا في الورشة إلى استعمال طريقة الرصف على الورق بالمقلوب ثم يصب على القطعة المرصوفة اسمنتاً مسلحاً، وبهذه الطريقة يصممون قطعاً "بلاطات" مختلفة الأشكال والسطوح بما يتماشى مع الجدران وتفصيلاتها المعمارية، فهناك قطع مسطحة وقطع منحنية وقطع على شكل زاوية، ثم تتقل هذه القطع بعد أن تسقى وتجف فتثبت في أماكنها.

ويوجد في المسجد الأموي قطعة باقية من فسيفساء أرضي قديمة يبلغ ضلع كل مكعب من مكعباتها من 2 إلى 3سم، وقد كانت أرض المسجد مفروشة بهذا النوع من الفسيفساء.

المشقف:



يلاحظ التداخل بين الزخارف الهندسية وصفائح الرخام الأبيض والكتابة العربية - لوحة جدارية «تفصيلية من مسجد الجمعة - مدينة يزد - إيران - القرن الرابع عشر والخامس - بنقنية المشقف»

هو فسيفساء زخرفي لا تستعمل فيه المكعبات الصغيرة وإنما يصر إلى إدخال زخارف هندسية رخامية مختلفة الألوان في صفائح الرخام الأبيض، فيقطع في الرخام الأبيض مكان الزخرفة حسب التصميم، ثم يقطع من الرخام الملون شكلاً مطابقاً وينزل في الرخام الأبيض، وتعتمد الرسوم الهندسية المبنية على قاعدة الخيط العربي، في تصميم زخارف هذا الفن، والألوان المستعملة هي الأسود والأحمر بشكل رئيسي والأخضر والحمي، وقد اعتمدت هذه الطريقة في كساء الأعمدة

والجدران والمصبات، ولعمل الفسيفسات والبحرات الداخلية والخارجية ولتبليط الأرض، ويرافق هذا الفن غالباً التصوير على الخشب المسمى بالعجمي.

المخطوطات والخط العربي:

كانت المخطوطات قديماً غالباً ما تتفد على الجلد المكشوط وعلى أوراق البردي، ومن ثم استخدمت الأوراق المعروفة بصناعتها اليدوية والتي اشتهرت وعرفت بأسماء المؤسسات الصانعة

وهناك طريقة محددة لتحضير الجلد المكشوط عند استخدامه للرسم أو الكتابة، فيستحسن أن نمسحه بالماء والشبة ومرارة الثور لتقويته وإزالة بقايا الشحم العالق به، وإذا كان خشناً يحك بورق الزجاج لتنعيمه، ثم نسطر بالقلم أو برأس مدبب محدد في مكان الرسم ومكان الكتابة ومكان الزخرفة، ومن المستحسن أن نحضر مكان الرسم والزخرفة بلون أبيض.

تتركب الألوان من الصمغ العربي أو الكثيرة والغراء المخفف ممزوجين بالأتربة اللونية، ويمكن للمصور أن يحضر كل لون على حدة على شكل أحبار ملونة في أوعية منفصلة زجاجية أو خزفية.



مشهد من مقامات الحريري - بغداد العراق 1237م - 634هـ للفنان يحيى الواسطي

يستعمل القلم الغزار المبري للكتابة ويستعمل أيضاً للرسم، وللتلوين تستعمل ريش المائي الدقيقة ذات الرأس الرفيع، ويحضر الخطاط حبره من الصمغ العربي والهباب الأسود، وهو مسحوق أسود ناعم جداً، فيضعه في محبرة زجاجية أو خزفية أو معدنية، ويغمس فيه قطعة ليف أو قطعة قماش كثير الامتصاص فتعطي الحبر الكافي للقلم عندما يغمس في المحبرة.

وإذا أردنا تذهيب الخلفيات نأتي بورق الذهب ونلصقه بالصمغ أو بياض البيض ونضغط عليه قليلاً بقطنة ليلتصق ونتركه يجف، ويستعمل ماء الذهب لرسم الخطوط الدقيقة وهو عبارة عن مسحوق الذهب ممزوجاً بوسيط صمغي.

وبعد أن تصبح كل الصفحات جاهزة نربطها مع بعضها فتشكل كتاباً مخطوطاً.

لم تنحصر كتابة الخط في المخطوطات، بل استخدم في كتابة آيات من القرآن الكريم وحكم منفصلة، كما كتب به أشعاراً محفورة على الحشوات الخشبية أو نافراً بطريقة العجمي وعلى الخزف القيشاني، وكتب على الرخام الأبيض بالرخام الأسود بطريقة المشقف، كما وكتب على الإيقونات.

القيشاني أو القاشاني:

وهو البلاط المربع أو المستطيل، خزفي ملون بالأكاسيد المعدنية مشوي ومغطى بطبقة شفافة المسماة بالكليز، وغالباً ما تكون الألوان ثلاثة وهي الأبيض والأزرق والأخضر، يزين به الجدران في المساجد والحمامات والكنائس والبيوت، ويرصف بشكل يكون زخرفياً هندسياً أو نباتياً متضمناً كتابات خطية لحكم وأشعار، وفي متحف دمشق نماذج بديعة يعود بعضها على القرن السابع عشر، وقد اشتهرت مدن دمشق وحلب وحماه بهذا الفن الجميل الذي انقرض في سوريا للأسف، بينما ما زال قائماً لغاية تاريخه في بلدان المغرب العربي.



جزء من جدار مغطى بالبلاط المسمى بالقيشاني - جامع الدرويشية بدمشق - القرن السادس عشر
ميلادي - القرن العاشر هجري

التصوير على الخشب المسمى بالعجمي:

ربما تدل تسمية "العجمي" على أن هذا الفن قد وفد إلى بلادنا من الخارج، ثم عاد وتأسل على يد الفنيين والصناع المحليين، وليس بالضرورة أن يكون قد وفد من بلاد العجم لأن كلمتي عجمي وأعجمي لا تدلان حصراً على نوعية محددة، بل تعنيان كل ما هو أجنبي، بدليل أنه إذا نظرنا إلى نوعية الزخارف التي استعملت في الماضي ولا تزال تستعمل الآن لرأينا أن هناك زخرفة من أصل تركي وأخرى عجمية، وهناك زخارف عربية صرفة معتمدة على الخيط العربي الهندسي، وأخير هناك زخارف من أصل أوروبي (إيطالي) وتسمى (الافرانكا).



الصورة جزء من أحد أبواب جامع بلودان قرب دمشق - بداية القرن العشرين وبتقنية العجمي

تعود أقدم نماذج هذا الفن في سورية إلى القرن الثامن أو التاسع ميلادي ومصدره مدينة الرقة، وهو عبارة عن نماذج من الخشب الملون، كما ووجد نماذج أخرى من الخشب المحفور الملون ويعود إلى القرن العاشر أو الحادي عشر الميلادي، وقد اشتهرت سورية ومصر بصنع زخارف من أخشاب محفورة وبعضها ملون، إلا أن ما يسمى بالعجمي ربما اختلف عنها بشيء وهو أن الأجزاء النافرة معظمها من الجص المنزل على الخشب، ونستطيع أن نراه بشكل متكامل مع بقية الفنون المحلية من الفسيفساء والمشقف والحجر الملون وذلك في قصر العظم والقاعة الشامية في متحف الوطني بدمشق وقاعة العرش في حلب ومتحف حماه.

كل النماذج من العجمي مشغولة بنفس المواد والتي تتكون من الجص والغراء والألوان المائية أو الكحولية والخشب، وهناك وصفات لاستعمال هذه المواد تختلف بنسبة مزجها مع بعضها تبعاً لطريقة كل معلم ورشة، ويشارك مع هذه الورشة الفنية ورشة أخرى للنجارة لإنجاز الأعمال الخشبية اللازمة للتزويق والتلوين والنقش، ومن أهم المعلمين أبو أمين الدهان.

تقانات العجمي:

يستعمل الخشب المسمى (الرومي) في أعمال نجارة العجمي، وهو خشب أبيض مائل إلى الحمرة، وهو خشب قوي وسبب قوته أن شجرته تنمو ببطء، وتصبح كبيرة الحجم وعلى الأغلب مستقيمة الطول، وتتصف بأن أوراقها خضراء غامقة من الوجه وبيضاء رمادية من الخلف، هذه الأشجار هي نوع من أشجار الحور التي تنمو في بلادنا بوفرة.

بعد أن تنتهي أعمال النجارة من قبل المعلم النجار وورشته، وقبل أن تتركب القطع في مكانها من السقف وعلى الجدران، يأخذ المعلم الدهان وورشته في تصوير وتلوين الخشب تبعاً للعمليات التالية:

1- التأسيس:

يشبع الخشب بالغراء ثم يلبس بالقماش (الخام الأبيض) بواسطة الغراء، ثم يؤسس بخلطة بيضاء قوامها الجص مطفى بالماء ومعجون بالغراء (الأحمر البلدي) مع الكثيرة (صمغ نباتي) أو السراس (صمغ نباتي) أو كليهما معاً، ويمكن أن يضاف إلى الجص السبيداج، ويمكن أن يكون هذا الأساس أو يدهن بلون حيادي رمادي أو لحمي، وفي حالات أخرى يؤسس الخشب مباشرةً عليه من غير أن يلبس بالقماش.

2- نقل الرسم على الأساس:

ويتم ذلك غالباً بتتقيب الرسم على الورق ونقله بواسطة طابعة قماشية معبئة بمسحوق لوني يضرب بها فوق الورق المتقّب.

3- تنزيل النباتي :

وهي عملية الرسم بالنافر لأجزاء من الزخارف بواسطة معجون يتألف من مواد الأساس التي تكلمنا عنها مكثفة أكثر من الأساس، ويضاف إليها السكر وقليل من الزيت أحياناً، ويسمى هذا المعجون (نباتي) ويوضع فوق الرسم بواسطة القلم (وهو عبارة عن ريشة رسم مائي).

4- تنزيل الألوان :

وهو تلوين مساحات الرسم بألوان تتناسب مع بعضها ابتداءً من لون الأرضية الحيادي، والألوان المستعملة نوعان: كتيمة وهي التي تغطي المساحات تغطيةً

كاملة، وتصنع هذه من الغراء أو الكثيرة أو كليهما مع الأتربة اللونية، وشفافة وهي تصنع من الكمليكا المذابة بالكحول مع الأتربة اللونية، وقد استعمل مؤخراً الألوان الزيتية المعروفة.

5- تنزيل الفضة والذهب :

هاتان المادتان تكونان على شكل صفائح رقيقة مثل ورق السيكارة وتلصق هذه الصفائح فوق الأساس في مناطق معينة من الزخارف، وكانت الأسقف تلبس بالفضة قبل التلوين كي تضيء ألوانها من العالي، والتذهيب صنعة قائمة بذاتها وتتم بواسطة الغراء أو بواسطة مادة زيتية لزجة تسمى ميكسيون Mixion، ويتم رسم الخطوط المذهبة بواسطة ماء الذهب، وهو مسحوق ذهبي ممزوج بالصمغ أو الفرنيش.

6- القطع:

وهو تحديد الأشكال بخط غامق أسود أو بني أو بخط فاتح أبيض أو عاجي أو ذهبي، وتتم هذه العملية بواسطة ريشة مائية طويلة الشعر ودقيقة الرأس تسمى قلم القطع.

7- التشكيف:

وهو رسم حر لأوراق نباتية.

8- الرمي:

وهو رسم الأشكال والزخارف من الذاكرة مباشرة، وهاتان العمليتان الأخيرتان تعتمدان على مهارة اليد ويلزمهما تمرين طويل وممارسة، لذلك يقوم بهما المعلم أو المساعد المتمرن الذي يتهياً للمعلمية.

9- الورنيش:

إن هذه الأعمال الفنية المسماة بالعجمي تحتاج إلى طبقة واقعية شفافة من الفرنيش مثلها مثل كل التصوير، وهذا الفرنيش غالباً ما يصنع من صمغ (ريزين) طري كالكمليكا والقفونة، ويدهن بالفرشاة، ويستعمل اليوم فرنيش اللكر الصناعي.

10- التعتيق:

لجأت ورشات العجمي مؤخراً إلى تعتيق الجديد كي يصبح مشابهاً للقديم، وتتم العملية بواسطة دهان زيتي غامق اللون يفرش فوق الفرنيش ثم يمسح بفرشاة قاسية أو بقطعة قماش فتيق بعض آثاره على القطعة المصورة وتعطيها الطابع العتيق.

الإيقونات:

هي القطع الخشبية المصورة بالتمبرا والمستخدمة في الكنائس الشرقية، وهي عبارة عن دفوف خشبية تلصق بجانب بعضها وتدعم من الخلف بعوارض خلفية لمنع السطح من التحدب، ثم يلصق على سطح اللوحة قماش خام أبيض بواسطة الغراء، ثم يوضع فوقه الأساس المؤلف من السبيداج.

والغراء أو الجص المطفي والغراء، وفوق هذا الأساس يصور بألوان التمبرا، وتذهب الخلفيات وهالات القديسين بورق الذهب أو بورق الفضة.

يعتمد أسلوب هذا الفن على الرسم والتأليف والنقل، وله أصول في التلوين مبنية على أفكار ورموز لاهوتية تقليدية مكتوبة ويتناقلها المصورون عن بعضهم.



وجه شاب من الغيوم - 160-170م قياس 18×4

إنش - مصر

نشأ هذا الفن في القرنين الثالث والرابع في سورية وفلسطين والعراق ومصر، وقد رافق الفن الجداري في الكنائس بدليل ما ذكره الرحالة والمؤرخون العرب في وصف تلك الآثار مثل ياقوت الحموي والطبري وابن عساكر وغيرهم، وقد نشط هذا الفن في فترات تاريخية من أهمها في النصف الثاني من القرن السابع عشر في سورية، فنشأت المدرسة الحلبية التي من أعلامها نعمة الله المصور، وفي القرنين

الثامن عشر والتاسع عشر ظهر في حمص واللاذقية ودمشق والقدس وجبل لبنان مصورون آثارهم باقية نذكر منهم نعمة ناصر حمصي، وفي القرن التاسع عشر ظهر لمدرسة القدس الطابع المميز في الشكل واللون.

والعجينة اللونية من التمبرا لها وصفات محددة بثلاث:

الأولى - حجم واحد صفار بيضة + ملعقة خل صغيرة + حجم واحد ماء

= تخطط جيداً وتمزج مع الأتربة اللونية.

الثانية - حجم واحد صفار + بياض بضربان جيداً + ملعقة خل صغيرة + ملعقة زيت كتان صغيرة + ملعقة صغيرة فرنش مسكة.

تخلط بالأتربة اللونية وتمدد بالماء.

الثالثة - يمكن إضافة قليل من الغراء أو الصمغ إلى إحدى الوصفتين المذكورتين أعلاه.

يمكن للمصور أن يمزج ألوانه مباشرة أو أن يحضر كل لون على حدة في أوعية زجاجية أو خزفية، وبعد أن تنتهي القطعة تترك فترة لتجف ثم تطلّى بالفرنش، وقد استعمل فرنش المسكة وفرنش الكملكا وفرنش القفونة وفرنش الشمع، ومنذ القرن التاسع عشر صور بعض الفنانين إيقوناتهم بالألوان الزيتية.

الحجر الملون المسمى بالحجر الأبلق:

استعمل هذا الحجر لتزيين أطر الشبابيك والأقواس والجدران التي فوقها في الداخل والخارج لوحده أو إلى جانب المشقف والعجمي، واستعمل لهذه الغاية الحجر الأبيض الكلسي القاسي، فبعد أن ينحت ويسوى سطحه ترسم على هذا السطح الزخرفة التي تكون نباتية أو هندسية ثم يحفر الرسم بعمق لا يتجاوز 4-5 ملم وتكون الحواف على الشكل التالي — مائلة قليلاً ليتعشق فيها اللون كما هو مبين بالرسم، ثم يملأ الرسم المحفور بألوان تتناسب الزخرفة، وهذه الألوان عبارة عن معجون مؤلف من جص وسراس ومسحوق لوني وقليل من الزيت البلدي وقد يضاف الكلس والسكر أو الدبس، وبعد أن يجف المعجون يصفل ويسوى مع سطح الحجر، وفي قصر العظم نماذج منه من النصف الثاني من القرن الثامن عشر (أي زمن بناء القصر).

الزخرفة والتصوير الجداري على طينة كلسية:

استخدمت هذه التقنية في أواخر القرن الثامن عشر والتاسع عشر، عندما ظهرت العمارة الخاصة للبيوت العربية القديمة، فقد كانت تبنى من طابقيين، الأولى من الحجر، والثاني من الخشب والتراب ومكسوة بطينة مؤلفة من تراب أحمر وتبن، وفوقها يطلى بطينة كلسية من الداخل والخارج، وكان يتم التصوير على هذه الطبقة بالألوان الممزوجة بالغراء والكثيرة والسبيداج للجدران الداخلية فقط، بسبب تأثرها

بالرطوبة، أما الجدران الخارجية فقد استعمل للتصوير عليها الكلس الممزوج ببياض البيض مع الأتربة، واستعملت الألوان الزيتية أيضاً للجدران الخارجية.

وهذه الطينة الكلسية لها طريقة محددة للتحضير، وهي على النحو التالي:

يوضع الحجر الكلسي المشوي (الحي) في حلة أو على الأرض في مكان له حواف من التراب أو الرمل بعلو 20-30 سم ثم يرش بالماء تدريجياً، فيبدأ بالفوران وتخرج منه أبخرة وحرارة مرتفعة، ثم يضاف إليه الماء حتى يطفئ ثم يترك حتى يرتاح، يفرم القنب بالفأس فرماً ناعماً وفي اليوم التالي أو الذي يليه يعجن مع الكلس ويمد على الجدار مرة واحدة ويصقل جيداً فتتملئ الحفر ويكتسي الجدار بطبقة ناصعة البياض بسمك نصف سنتيمتر، وللجدران الخارجية يضاف مع الطينة رماد لكي يزيد من صلابتها، وإما السقوف التي هي من جذوع أشجار الحور ففي الحالات العامة البسيطة كانت تزخرف هذه الجذوع بألوان الزيت، الحالة الثانية هي أن يصنع سقف أدنى من السقف الأول من شبكة خشبية من قضبان خشبية بعرض 2.5 سم (تسمى بغدادي)، ثم تطلّى بطينة كلسية كالتي ذكرناها سابقاً، ويرسم عليها زوايا ومجرات أو يعلق عليها زخارف جصية ويصور عليها.

الزخرفة والتصوير الجداري على القماش:

كانت تستعمل هذه الطريقة للأسقف المستعارة، فيصنع سقف من دفوف خشبية تحت السقف العلوي ويغطى بالقماش الخام، ثم يطلّى هذا القماش بأساس مؤلف من الغراء والكثيرة والسبيداج ثم يصور عليه بألوان ممزوجة بالغراء والكثيرة وقليل من

السبيداج لإعطائها قواماً أو يصور عليه بالألوان الزيتية، وأحياناً كان يصنع هذا السقف من قماش مشدود على إطار خشبي يحيط بالغرفة في أعلى الجدران ثم يدهن بالغراء والكثيرة مع الدبس هذه المرة، وعندما يجف يصبح مشدوداً بشكل جيد ثم يؤسس بمعجون غرائي مائي أو معجون زيتي ويصور عليه بالألوان الزيتية، وهذا السقف المستعار كان يسمى (الطوان).





الفصل الثاني

الموضوع

في الرسم والتصوير

إن العمل الفني في الرسم والتصوير إلى جانب ما يتضمنه من قيم عملية فنية تنفيذية، لا بد أن يحمل فكرة ما، أو يعبر عن معنى أو مضمون فكري أو مادي، أو قيمة جمالية أو تزيينية، وهذا ما نسميه بالموضوع، فالموضوع هو الجانب المعنوي والشكلي الذي يحمله العمل الفني في آن واحد.

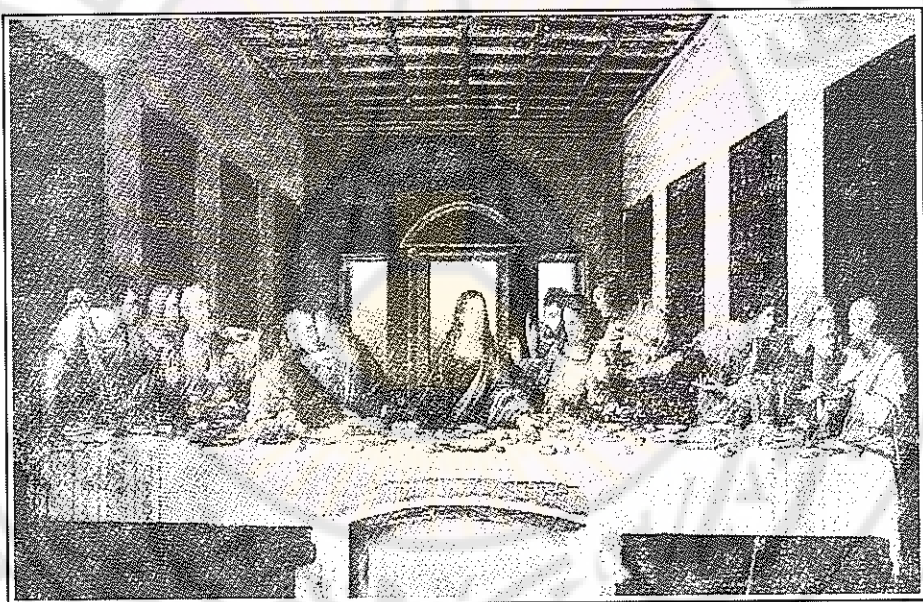
وإن أي عمل فني يريد أن يحققه الفنان لا بد له من تفكير مسبق بموضوع ومضمون هذا العمل، الذي يكون بمثابة محرض للفنان على عمل فني معين بالذات، والمحرض قد يكون حادثاً أو مشهداً طبيعياً رآهما الفنان أو سمع بهما، وأثر فيه تأثيراً ملك عليه كل جوانحه وجعلاه يعيش حالة إنفعالية ما، وقد يكون منظرًا للإنسان أو للطبيعة أو طبيعة صامتة.

ثم إن العديد من الذكريات التي يمكن الاستفادة منها والعديد من عناصر الحالة الانفعالية تتراعى أمام الفنان فتغريه وتحرضه فيبدأ في تنسيقها وتنظيمها إلى أن يتبلور في ذهنه موضوع معين هو بمثابة الموقف الذي يتخذه الفنان من الحدث.

ولا شك أن خلفية الفنان الثقافية وقدرته على الإلمام بكل جوانب الحدث، وبحثه الدؤوب، وإطلاعه ومعاناته... كل هذه عوامل تغني الموضوع وتجعله أكثر شمولاً.

والتفكير في الموضوع قد يكون متعمداً مقصوداً، كأن يطلب من الفنان مثلاً رسم موضوع معين، كما طلب من "ليوناردو دافنشي" رسم "العشاء الأخير" وهو موضوع مأخوذ من الكتاب المقدس وفحواه أن السيد المسيح يجتمع مع تلاميذه الاثني عشر ويقول لهم:

"بأن واحد منكم سيخونني..." إنها لحظة حاسمة ولا شك، ترى كيف سيكون وقع قول السيد المسيح على هؤلاء التلاميذ؟ وما هي التأثيرات النفسية التي سترسم على وجوههم وكيف ستكون ملامح "يهوذا الاسخريوطي" وهو الذي سيخون معلمه المنقذ؟ إنها ملامح وانفعالات إنسانية في غاية التعقيد، قرأ عنها "ليوناردو دافنشي" ودرسها، استقصى حياة كل تلميذ، ورويداً رويداً تجمعت لديه الجزئيات التي ما لبثت أن اتحدت في كل متجانس، فولدت الموضوع الشامل، لقد رسم الكثيرون من الفنانين هذا الموضوع بالذات قبل "ليوناردو" وبعده ولكنهم لم يبلغوا الروعة التي بلغها.



لوحة العشاء الأخير للفنان ليوناردو دافنشي - 1495-1498م

لوحة جدارية زيت + كمبرا - 15 قدم وإنش ونصف العرض - 28 قدم و10.5 إنش
ونصف - ميلانو - إيطاليا.

وقد يكون التفكير بالموضوع غير متعمد ولا مقصود، كأن يمر الفنان بحادثة ما، أو يسمع بها، أو يقرأ عنها فيتأثر بها في وقتها ثم ينساها وبعد مدة قد تقصر أو تطول نرى هذه الفكرة تطفو على السطح من جديد مترابطة متكاملة العناصر، فيضعها الفنان دفعة واحدة على لوحته أو في دراساته الأولية.

إن الموضوع هو أحد العناصر الرئيسية لأي عمل فني مهما كان هذا الموضوع ومهما كان أسلوب الفنان ونمط فنه، حتى العمل التجريدي لا بد له من موضوع، ذلك أن التجريد هو باختصار: هدم الشكل وتجريده من ظواهره المعروفة بها وإعادة بنائه وخلقه حسب ما يتصور الفنان، محتوياً على القيم الدائمة وليست الظاهرة أملاً في الوصول إلى الجوهر الشامل.

ولا بد لكل موضوع من أن تتوفر فيه عدة عناصر منها:

- 1- الفكرة في الموضوع هي نتيجة لمؤثر ما.
- 2- قد يكون التفكير في الموضوع متعمداً وقد يكون عفويّاً.
- 3- تنشأ عند الفنان مرحلة انفعالية نتيجة لمؤثر.
- 4- يقوم الفنان بعملية ذهنية تنظيمية يجمع الأجزاء الرئيسية ويبعد التفاصيل الظاهرة، ويبقى القيم الدائمة للوصول إلى الشمولية.
- 5- خلفية الفنان الثقافية وبحثه الدؤوب، وإطلاعه ومعاناته تجعل الموضوع أكثر نضجاً وغنى، وتقربه من الكمال.

لمحة تاريخية موجزة عن تطور الموضوع في الأعمال الفنية:

لقد مر الموضوع بمراحل تطور عديدة وذلك تبعاً للعصور المختلفة إذ إن لكل عصر فلسفته ومفاهيمه وأحداثه.

ففي المرحلة البدائية "مرحلة إنسان الكهف" كان الصيد هو أول نشاط للإنسان البدائي وحتى يحصل على هذا الصيد صنع أدواته من الحجر والعظم. وقرون الحيوانات والخشب، واستفاد من هذه الأدوات أيضاً في التعبير الفني الذي انصب على موضوعين رئيسيين كانا يعكسان حياته البسيطة ومعتقداته الساذجة ويؤثران فيه: الموضوع الأول تصوير الحيوان الذي كان يرتبط بصيده اليومي، والموضوع الثاني المرأة كرمز للخصب.

ثم تطور الموضوع فأصبح يشمل الآلهة والملك ورجال الدين والحاشية وأعمالهم الخارقة التي يقومون بها من معارك حربية ونزهات صيد... الخ.

ثم أتى العصر الإغريقي وفتوحات الاسكندر وتمازجت الحضارة الإغريقية بالحضارات الأخرى، وظهرت نظرية "بطليموس" التي جعلت من الأرض مركز الكون، وبالتالي أعطت للإنسان الأهمية الكبرى الذي أصبح بالنسبة للفنان هو الموضوع الأول، وسار الرومان على منوالهم.

وحلت القرون الوسطى بجمودها وتعصبها فأصبح الموضوع الأول للفنان هو الموضوع المستوحى من القصص الديني وبسقوط الدولة البيزنطية الشرقية وانتقال رجال الفكر إلى "روما" وظهور الفنان جيو تو" الذي رسم الحركة والطبيعة لأول مرة، ثم ظهور الفلكي البولوني "كوبرنيك" الذي برهن عن دوران الكرة الأرضية على محورها وحول الشمس فقلب بذلك نظام بطليموس المقدس على عقب،

واكتشاف أمريكا واختراع الطباعة، كل هذا هيأ لانبعاث عصر النهضة الإيطالية الذي أعاد للإنسان قيمته الفكرية والمادية فأصبح الإنسان الواقعي المشحون بالفكر هو الموضوع الأول للفنان وبالرغم من أن فنان عصر النهضة قد رسم المنظر الطبيعي في لوحته، فقد كان هذا المنظر بمثابة جزء من اللوحة أو خلفية لها، وكان موضوع الإنسان هو السيد المهيمن على اللوحة بكاملها وفي القرن السابع عشر للميلاد بدأ المنظر يسيطر على اللوحة ويكاد يكون موضوعها الرئيسي وصغر حجم الإنسان وأصبح جزءاً من اللوحة بعد أن كان الموضوع الرئيسي فيها.

وفي القرن الثامن عشر كان الموضوع المسيطر إما رسم شخص معين بالذات "بورتريه وإما المنظر، وعاد الفن إلى التقيد بتقاليد وأسس صارمة.

في بداية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، حدثت أحداث كبرى في العالم الثورة الصناعية - الثورة الفرنسية والثورات الاجتماعية الأخرى- الثورة العلمية والاكتشافات والاختراعات - ظهور نظرية النسبية الخاصة والعامة - اشتعال حربين عالميتين - التحرر الوطني من الاستعمار - غزو الفضاء....الخ.

كل هذه الأحداث جعلت من عصرنا هذا عصراً معقداً لا يعرف الاستقرار، فأحداثه ما زالت تقابل إما بهجوم شديد أو بدفاع حماسي أو باستنكار لأحد له، وكان لا بد للفنان من أن يستجيب لكل مظاهر ومشكلات عصره، وبالتالي تحرر الفنان من الموضوع التقليدي وأصبح أكثر استعداداً لطرق موضوعات جديدة، وظهر عدد من الفنانين منهم (جورج سورا - تولوز لوتريك - فان كوك - كوكان - سيزان) إلخ.. طرقوا موضوعات جديدة وعديدة وكان لـ(بيكاسو) فضل لم يسبقه إليه أحد وذلك عن طريق موضوعاته المبتكرة التي طبعت الثقافة العالمية بطابع متميز.

الدراسات السريعة حول الموضوع:

بعد أن يختمر الموضوع ويتبلور في ذهن الفنان لا بد من تنفيذه، وبما أن العمل الفني هو خلق وإبداع، فالفنان حريص كل الحرص على أن يأتي إبداعه على الشكل الأمثل، ولتحقيق "الأمثل والأفضل" يلجأ الفنان إلى رسم موضوعه على الورق بغية دراسته دراسة وإفية، الرسوم حول موضوع ما، نسميها بالدراسات السريعة لهذا الموضوع (كروكي).

ويلجأ الفنان في تنفيذ دراساته إلى كل المواد المتاحة له: (قلم رصاص - حبر صيني - تلوين مائي غواش أو تمبرا - باستيل - فحم قاسي - فحم طري فوزان، وقد يستعمل مادتين أو أكثر في تنفيذ الدراسة، كأن يستخدم الحبر الصيني والتلوين المائي، أو الباستيل الزيتي الممدد بزيت النفط أو الترينتين... ويبدأ الفنان برسم بعض أجزاء الموضوع وقد يكرر رسمه مرات ثم ينتقل إلى رسم الموضوع بجميع أجزائه ليختبر مدى ترابط تكوينه ومدى وصوله إلى التعبير الذي يريد، وليقرر كيف يجب أن تكون حركة الأشخاص والأشكال ويتفحص هل أدى التكوين والحركة غرضهما، ويوازن الأحجام والأشكال مع بعضها البعض الآخر ومع الفراغ الذي تنبثق منه ثم يؤكد على بعض الخطوط ويزيل بعضها الآخر.



دراسة خطية للفنان روبنز - منفذة بريشة الحبر الصيني - المتحف الوطني ستوكهولم
تظهر هذه الصورة بوضوح الدراسات السريعة للأشخاص لحركات مختلفة ومتقدمة.

أهمية الدراسات السريعة:

للدراسات السريعة أهمية كبرى في حياة وأعمال الفنان لأسباب كثيرة:

- 1- يكون انفعال الفنان (طازجاً) وحاراً، إذ إن الفنان عندما يتأثر بمؤثر ما تتكون لديه (فكرة أولية) مشحونة بانفعال على درجة كبيرة من الزخم والقوة، وعندما يرسم الدراسة السريعة يصب هذه الشحنة على الورق عندما تكون في أوج عنفوانها.
- 2- يترك الفنان العنان لحريته فتنتطلق دون أية قيود، ذلك أنه يعلم منذ البداية بأن ما يقوم به هو دراسة سريعة سيغيرها مرات مرات إن لم تعجبه، وهذا الشعور بالذات يجعل الفنان أكثر حرية منه في الدراسة السريعة في العمل الفني.
- 3- الدراسة أكثر عفوية وأقل صنعة، لأن الفنان في الدراسة السريعة يتعامل مع خطوط أو بقع لونية سيمزقها إن لم يرض عنها، بينما اللوحة تستدعي أموراً كثيرة أكثر تعقيداً، من صنعة وملمس وتوازن وتكوين...الخ.
- 4- تظهر لنا جوانب من نفسه الفنان قد لا نجدها في لوحاته، فطالما أن الدراسة السريعة تتوفر فيها الحرية والانفعال الطازج وال عفوية، فهذا يعني أنها ستعطينا على دراسة ومعرفة ما يعتل في داخل الفنان، بعكس اللوحة الفنية المنتهية التي قد تؤثر عوامل كثيرة على الفنان عندما يبدعها، فهو قد يتأثر بموقف الشاهد، والناقد والإنتاج السابق وأمور كثيرة غيرها.
- 5- تعطينا فكرة عن بعض مراحل الخلق الفني لدى الفنان، إذ إن عملية الخلق الفني هي من أصعب وأعقد الأمور، وقد بحثها الكثير من رجال الفكر والفلسفة على مر العصور، فما ازدادت إلا غموضاً، وبتتبعنا للدراسات السريعة التي ينجزها الفنان يكشف لنا عن بعض مراحل عملية الخلق الفني.



دراسة لمشهد مسرحي للفنان روبرت عام 1962م
قياس 3.3x19مم - فنيما - بتقنية الحبر الصيني الممدد بالماء

المواضيع الشائعة

في الرسم والتصوير

إن المواضيع المادية المتعارف عليها بين الفنانين والدارسين ثلاثة مواضيع، وهي التي تؤخذ من الواقع، وتسمياتها على الشكل التالي:

1- موضوع الطبيعة الصامتة.

2- موضوع المنظر الطبيعي.

3- موضوع الأشخاص.

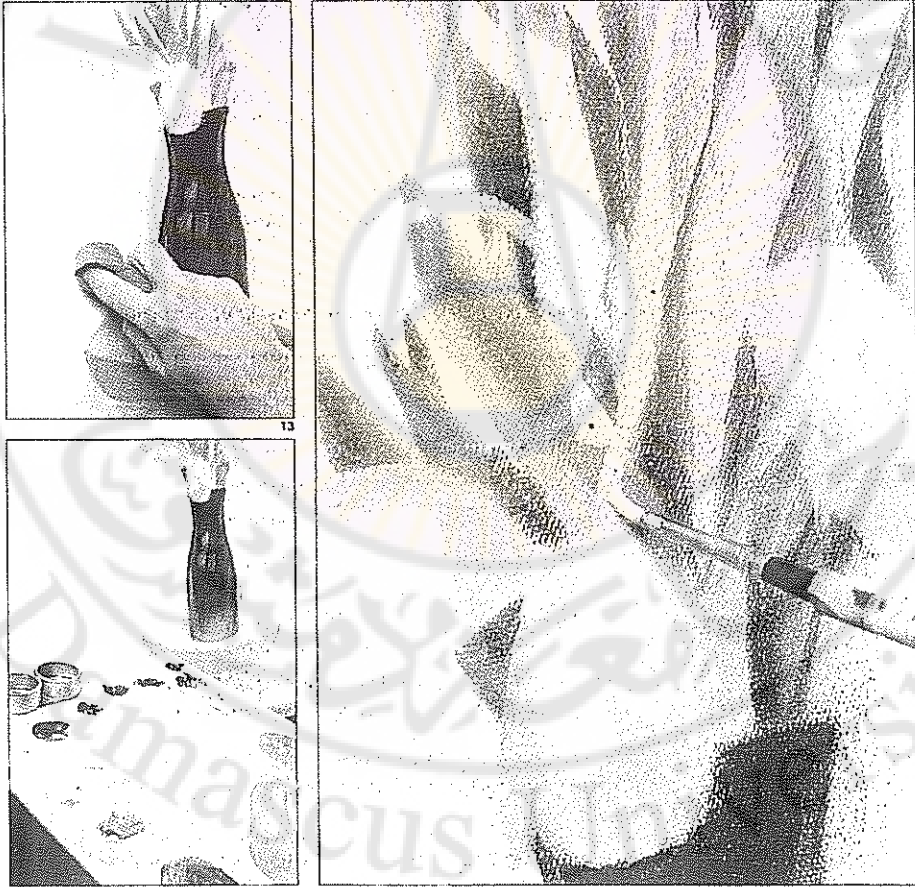
ولكل موضوع حالات وأشكال مختلفة سندرسها على انفراد لنبين للجميع الأسس الأولية اللازمة لمعرفتها والعمل عليها وسنبداً بموضوع الطبيعة الصامتة.

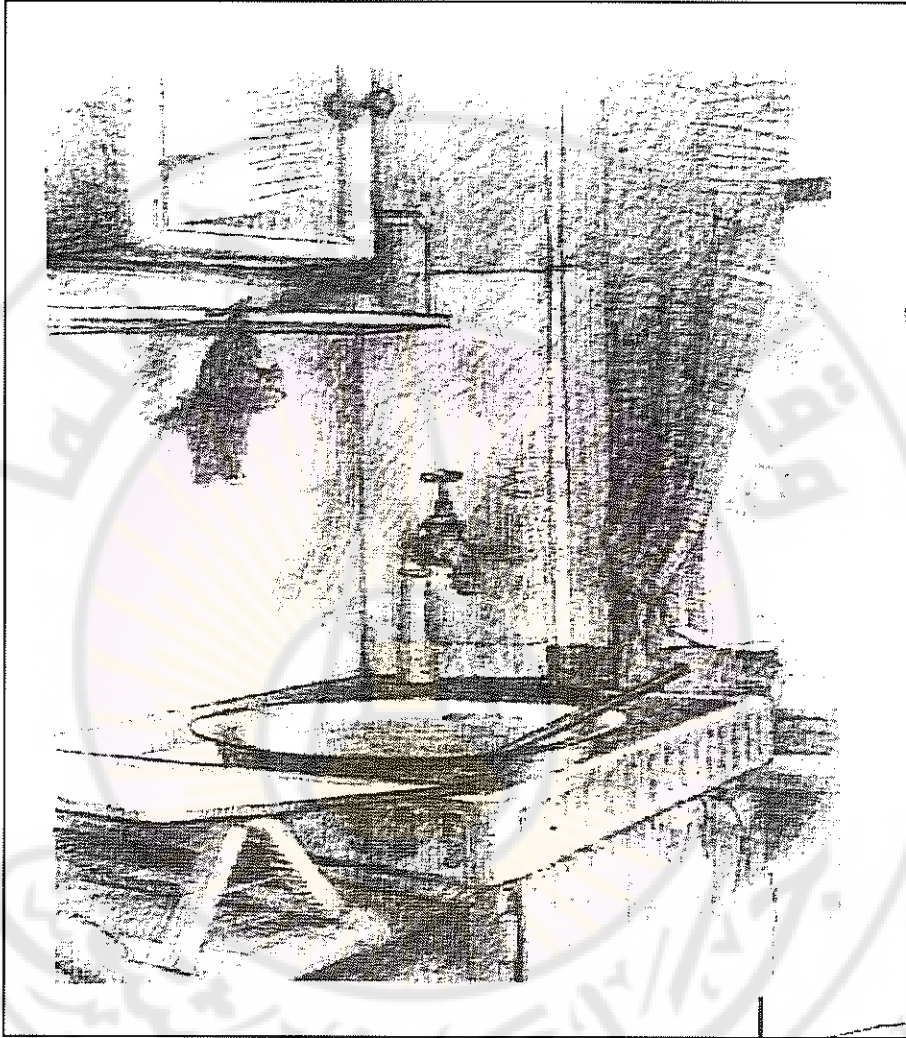
رسم وتصوير الطبيعة الصامتة

حين نتنزه في بستان أو حديقة طبيعية، تعجبنا الأزهار المفروشة هنا وهناك، ويذهلنا رونقها بألوانها وأشكالها، وقد ننحني لنحصل على باقة صغيرة منها، نضعها في إناء خاص لتأملها ونستمتع بها في زاوية من زوايا المنزل.

والأزهار لا تعيش طويلاً، ولا بد أن نرميها بعد بضعة أيام، لكن الفنان يفكر بأن يحتفظ بهذا الجمال الشكلي واللوني الذي أعجبنا في الأزهار، وعندما يقوم برسمها وتلوينها فيكون قد عالج الأمر بنفسه وحصل على لوحة فنية فيها جمال الأزهار الطبيعي الممزوجة بأحاسيسه ومشاعره الخاصة، وسوف يبقى هذا العمل الفني في حوزته... مثل هذه اللوحة تدعى - بموضوع الطبيعة الصامتة - ومن العبارة يفهم أنه رسم الأشياء الجامدة أو الثابتة، أينما كنا في البيت والمكتب وفي المدرسة أو

المصنع في الشارع والمزرعة بجانبها وسائل الحياة المختلفة والأدوات الاستعمالية التي لا تحصى، إنها عناصر ضرورية للنواحي النفعية، ومن جانب آخر فيها قيم جمالية وفنية، الملابس والحقائب وأدوات الزينة وأدوات المطبخ والمكتب والأواني الزجاجية والخزفية والنحاسية والفخارية، المصابيح والساعات، أدوات التنظيف والأباريق والقناديل والأطباق والتمائيل، وزوايا المنزل المنعزلة، الأدوات الإلكترونية، والأدوات الموسيقية، وأنواع الأصداق والمحنطات علاوة على الأزهار والفواكه والخضار والنباتات....الخ.





خطوط وظلال خفيفة لموضوع الطبيعة الصامتة من داخل المطبخ دراسة بقلم الرصاص H-B
لا يمكن أن تحصر عناصر الطبيعة الصامتة، وكل فنان له مزاج خاص في اختيار
ما يلائم تأملاته وما يتوفر حوله من أشياء تجذبه ويكون منها تأليفه الفنية.

لقد كانت الطبيعة الصامتة وما زالت حجر الأساس في دراسة الرسم والتصوير، فهي العمود الفقري للتدريب على الرسم السليم، نظراً لكونها صامتة ساكنة ثابتة لا تتحرك مما يساعد على المكوث طويلاً أمامها للرسم، والمتدرب بإمكانه أيضاً العودة إليها مرات عديدة في حين أن الموضوعات الحية الأخرى تحتاج لأجواء قد لا يستطيع المتدرب أو النموذج المرسوم البقاء طويلاً حتى ينتهي من عملية الرسم أو العودة ثانية لنفس الوضعية.

ولتشكيل أو تأليف موضوع طبيعة صامتة، يمكن الرجوع إلى هذه الطريقة، أولاً نقوم باختيار النماذج التي نريد، ونضعها جانباً، ثم التفكير بترتيبها في تكوين مناسب، أي نجعلها إلى بعضها البعض بحيث لا تكون مبعثرة، ونضع العنصر الأطول في الوسط مثلاً أو إلى أحد الجوانب، ونحاول الابتعاد عن التناظر، ونجعل في الموضوع بعض الحركة وذلك بتموضع الأشياء وراء بعضها البعض جزئياً، فهذا يخفي جزءاً من عنصر ويبرز أجزاء من عناصر أخرى فالشكل واللون والنور والظل المتداخل يعطي قيمة فنية مطلوبة.

والبداية لتأليف موضوع طبيعة صامتة تكون محدودة العناصر، ولا مانع أن يكون عنصراً واحداً أو عنصرين، والبساطة في البداية أساسية للوصول فيما بعد إلى أعمال كبيرة، مع التمرين نضيف عناصر أخرى واحداً بعد آخر، لأن النجاح في الأعمال الأولى سيدفعنا إلى تكرار التجربة بحماس في حين أن البداية بالموضوعات المعقدة يثبط الهمة.



لوحة طبيعة الصامته للفنان بول سيزان - 1895م زيت على قماش قياس 31 × 21 3/8

نحرص في التمرينات الأولية على عدم ترك أي ناحية إلا ونتبينها من حيث حدود الشكل، نفتش عن الجزئيات وأماكنها الصحيحة.

نبدأ التخطيط العام - بخطوط تقريبية خفيفة جداً جداً ليسهل تصحيحها وعدم استعمال الممحاة قدر الإمكان.

نبدأ الرسم: نلاحظ الشكل والملمس ودرجة اللون من خلال الأشياء، حتى تصبح الأشكال مألوفة لنا.

قد نضطر أن نعيد الرسم أكثر من مرة، وليس في هذا أي ضرر ولكن شرط أن تكون الخطوط خفيفة جداً.

يجب علينا أن نتعلم كيف نقرأ أو نشاهد الطبيعة قبل رسمها، إن فن رؤية الطبيعة أمر لا بد من اكتسابه مثلما يجب اكتساب القراءة والكتابة.

وضع الخطوط اللازمة للشكل تدريجياً، وخاصة التي ستبقى ظاهرة فيما بعد، أما الخطوط المخفية فلا مانع من تحديدها بشكل خفيف جداً كي نتأكد من سلامة عملنا، ثم نمحوها إذا كانت لا ترى أو نتركها تتدمج مع الظلال.

نثبت النسب الصحيحة لكل عنصر بوضعه السليم، نحدد الخطوط القوية.

ثم نحدد مساحات الإضاءة ومساحات الظلال وننفذ عملية التظليل على الشكل التالي:

أولاً - نقوم بتحديد خطي للظلال بطريقة التهشير أي خطوط مائلة متوازية كلما قاربت بينها اشتدت قوتها، وكلما باعدت بينها خفت درجتها اللونية، وكانت أميل إلى الضوء.

أما في المساحات فيستخدم طلس كامل للمساحات المحددة وفق قيم الظل بالدرجة اللونية المناسبة.

لنرسم كلما أمكننا ذلك، فالزمالة بين ما تراه العين وما ترسمه اليد هي أساس تطوير قدرات الرسام وتقنيته، إن سيطرتك على فرشاة الألوان وأنت تلون على القماش ما هي إلا امتداد سيطرتك على القلم وأنت تخطط الرسم الأولي.

المواضيع المعقدة ليست بالضرورة مواضيع جيدة، بل إن بساطة الشكل والخطوط هي الأساس لكل فن، وليست التفاصيل المبالغ فيها، ومهما كان الموضوع معقداً أو

كثير التفاصيل، فإن تلخيصه ببعض الخطوط - الألوان الأساسية سرعان ما تعطينا فكرة عن صواب الاستمرار في رسمه أو التخلي عنه، إن الرسوم الأولية في هذه الصفحة والتي تليها تعطينا فكرة عن المواضيع والأشكال التي يمكن أن نتدرب عليها مباشرة برسمها عن الطبيعة.

نوازن بين العناصر، حجمها، أصغر عنصر وأكبر عنصر من حيث: الارتفاعات أين يصل الكأس؟ إلى وسط القارورة؟ في حين التفاحة إلى $3/2$ الكأس؟ وهكذا...

البعد: يتحدد من خط قاعدة أي عنصر المستند فيها على سطح المنضدة أو الأرضية:

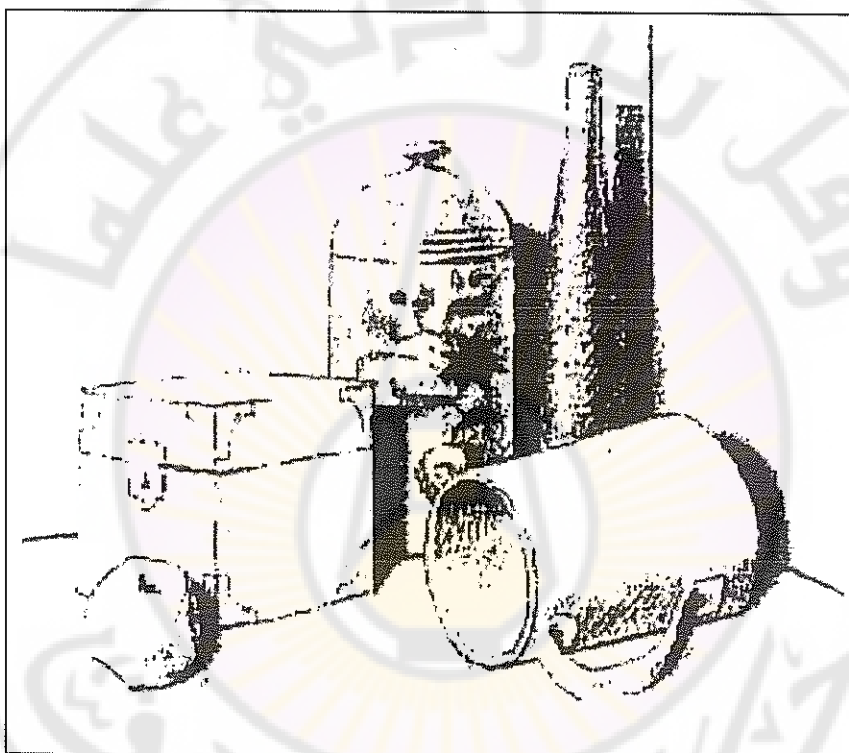
التفاحة أقرب إلينا من الكأس....

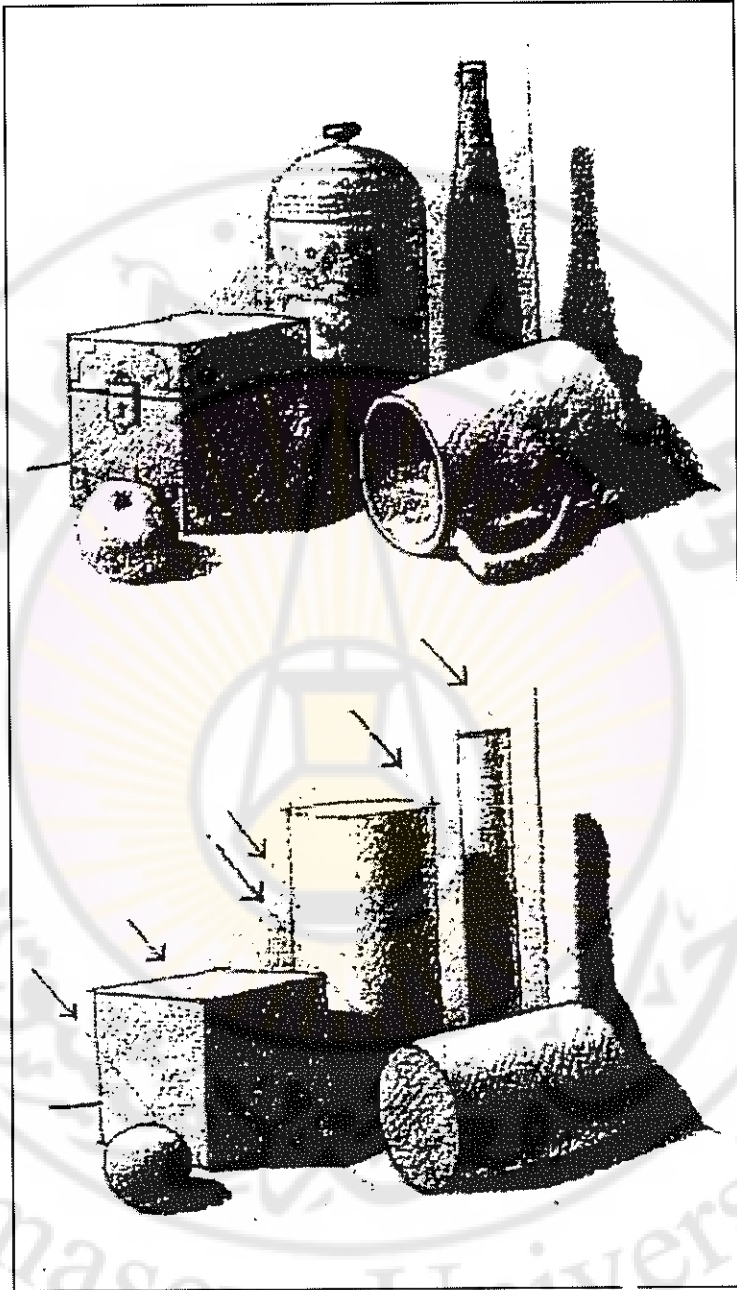
الكأس أقرب من القارورة...

القارورة أبعد عنصر عنا... وهكذا بالمقارنة بين نسب الأشكال إلى بعضها نستطيع الوصول إلى وضع أكثر صحة في الرسم.

أما بالنسبة لآلات التصوير (الكاميرات) والرسم من الصور الفوتوغرافية، فلا ينصح باستخدامها أبداً، لأننا نفضل تصوير الطبيعة والحياة الحقيقية، هناك بعض الفنانين الذين استطاعوا تحقيق أعمال جيدة نقلاً عن الصور، هذا يعتمد على الخبرة بالدرجة الأولى، واختيار الموضوع والوقت.

لاحظ تدرج الظلال من الجهة المضئية إلى العتمة في النماذج الثلاث التالية:





رسم وتصوير المناظر الطبيعية

إن إحدى متع الرسم في الهواء الطلق هي تصويرك بالزيت لموضوع عادي من وجهة نظر جديدة بحيث أن الناظر إليه يعرفه لأول وهلة، ولكنه في الوقت نفسه يحرك فيه ذلك التأثير الذي نقلته أنت من وجهة نظرك إليه، كأنما يقول "لم أر هذا من هذه الزاوية من قبل أبداً".

إن رسم المناظر الطبيعية من أمتع الأعمال الفنية، يجعل الطالب والفنان وجهاً لوجه أمام الكون أمام الأشياء التي سيرسمها ويستخدم في ذلك كافة إمكانياته وخبرته ومشاعره، كما يقاس به قدرته على استيعاب العناصر الطبيعية في أماكنها.

إن البدء في اختيار جزء من أجزاء الطبيعة ليكون موضوع العمل الفني، ليس سهلاً للمبتدئ، لكن الاستعانة بمحدد النظر سيؤدي إلى خدمة جليّة.

اصنع محدداً للنظر من قطعة من الكرتون في وسطها فتحة كالنافذة 5×8سم، كما في الشكل التالي:



محدد النظر للاستعانة به في اختيار التكوين المناسب

أمسكها قريباً من عينيك، ثم قربها وأبعدھا لزيادة أو نقصان مدى الرؤية من خلال تلك النافذة الصغيرة للموضوع الذي أثار اهتمامك.

ثم تستطيع بمحدد النظر، اختيار ما يناسب أن يتحول فيما بعد إلى لوحة كاملة كبيرة.

في رسوم المناظر الطبيعية لا نجعل خط الأفق للمنظر يتوسط لوحتنا، والقاعدة العامة تقول إن ثلثي اللوحة للسماء والثلث للأرض، أو بالعكس، كما لو كنت تنظر من علٍ للموضوع، ولكن القواعد العامة يمكن كسرها طالما كان لمادة الموضوع من الإثارة ما يكفي.

بعد إتمام الرسوم الأولية بأقلام الرصاص أو الشمع، نتأكد من أن شكل اللوحة التي ننوي استعمالها يفي بغرض المنظر الذي نريد رسمه، وهذا ليس بسيطاً كما يبدو، فطالما وجدنا في لوحات لمبتدئين بالرسم خطوطاً للأفق في مواقع عجيبة، أو بعض أشكال الرسم وقد خرجت عن المعقول في كبرها أو صغرھا، فقط لأن الذي رسمھا لم يفكر عندما نبدأ يرسم خطوطه الأولى، كيف سيكون شكل ووضع اللوحة المنتهية، فعندما نبدأ بتكوين اللوحة بالفرشاة، نتأكد أن خطوط الأشكال الأساسية أو عناصر اللوحة وأحجامها تستقر براحة وتتأغم فوق سطح الرسم بحيث نطمئن إلى المظهر النهائي للوحة سيكون تماماً هو ما هدفنا لنظهره، وهذا ضروري تماماً عندما ترسم اللوحات الصغيرة، فإن وضع رسمك في مكانه على اللوحة بالضبط أمر مهم جداً، لا نستعجل ونبدأ بالتلوين، نقف قليلاً ونأمل ونرجع إلى الوراء ونتأكد تماماً أن هذا هو المكان الصحيح لكل عناصر الرسم كما يجب أن تظهر عليه عند نهاية اللوحة، النظرة المتفحصة للرسم والنظر إليه عن طريق مرآة صغيرة بحيث تعكس لك الصورة، سيظهر لك أي خلل هناك، وعندما نبدأ العمل بألوان الزيت،

نوزع مواقع الألوان ودرجاتها ومساحاتها، وبالتتابع المستمر لتلك المساحات وكلما تقدم العمل في اللوحة، تاركين التفاصيل الدقيقة للنهاية، غير أن يقع اللون البارزة، كباب أحمر لأحد الأكواخ أو كشراع أبيض في البحر، يجب ترتيبه أول الأمر حتى تضمن تناسق تأثيره مع بقية اللوحة كلما تقدمت بها.



إن محدد النظر الكرتوني ذو قيمة كبيرة في تحديد الصورة التي نريد رسمها، وعند استعمالك هذا المحدد، ارسم رسوماً أولية عديدة لما يظهر لك خلاله، الفنانون المتمرسون يختارون النظر ليس فقط إلى موضوع مشوق تركيبياً وإنما إلى النواحي الغريبة فيما يعتبر عادة موضوعاً عادياً.

أكثر الناس ينظرون إلى المناظر الطبيعية من خلال النوافذ، سواء كانت نوافذ منازلهم أو نوافذ السيارات أو الحافلات أو القطارات، أخرج عن تلك الدروب المطروقة كلما سحت لك الفرصة، فلن تصيبك متعة الدهشة لوحدها، ولكنها ستصيب أيضاً كل من نظر إلى نتائج ذلك الخروج منقولاً فوق اللوحات الفنية.

إن مجرد ذكر المنظر الطبيعي يتبادر إلى ذهن رسم الأشجار والنباتات، وفي الواقع تحتل الأشجار والنباتات والأزهار مكانة مرموقة في رسم المناظر الطبيعية، وإذا ما أمعنا النظر في أشكالها نراها متنوعة، فمنها العمودي المتطاوّل كالحور والسرور والنبيل والصنوبر، ومنها الببضوي أو الإهليجي كالبور والحمضيات والمشمش وسواها، وما لا يقع تحت أي شكل هندسي بل غير منتظم أو متشعب الأغصان، المهم أن نتأمل شكل الأشجار جيداً ونحاول فهم الفروق الخاصة بكل نوع، اتجاه الجذع، فروع الأغصان الرئيسية، نوع وأشكال الأوراق والنباتات، ولا يعني ذلك أن المطلوب رسم كل هذه الجزئيات والأوراق ورقة ورقة لا، ولكن نفهم من خلال الضوء والظل حجم الشجرة، نغمض عينينا قليلاً وننظر إلى كتلتها الأساسية، طابعها الخاص، حدود شكلها الخارجي وميلها إن كان موجوداً إلى جهة معينة.

ننتقل إلى شجرة أخرى، ندرس نسبة حجم وارتفاع وبعد شجرة عن سواها، نتابع أيضاً إلى شجرة أبعد وهكذا.

ويقسم رسم المناظر الطبيعية إلى نوعين، الأولى تلك التي كنا نتحدث عنها وهي الخلوية، والثانية المعمارية وهي مشاهد البيوت والأحياء والشوارع وأسطحة المنازل والقرى واجهة الدار والغرفة الداخلية، والمعامل، والمدن... الخ أي التي يغلب عليها العناصر المعمارية الخارجية أو الداخلية وما تحويه من عناصر: النوافذ الأبواب أعمدة أقواس... الخ في حين الخلوية هي المشاهد الطبيعية (الريف) الحدائق الحقول والسهول والبساتين وما يتخللها من أنواع وأشكال الأشجار والأزهار والنباتات والحيوانات والطرق والجسور وأسوار الحقول والجبال والأنهار والبحيرات والبحار أو الشواطئ والموانئ والزوارق.

وقد يتمثل فيها بعض العناصر الحية (إنسان وحيوان) في سكون أو حركة خاصة، ومهما يكون نوع أو عناصر المشهد الذي سنرسمه فالأهمية تكمن في كيفية تجسيد المنظر على سطح مستو وإعطاء كل عنصر شكله الخاص ومكانه الطبيعي - بعده وقربه ونسبته.

فإذا استطعنا أن نرسم العناصر في قيمتها المنظورة والمحسوسة نكون قد حققنا العمق والتكوين الطبيعي.



دراسة عن الطبيعة بالقلم الرصاص الملون - لاحظ تنوع خطوط الأشكال المرسومة، وأحجامها بالنسبة لبعضها البعض، وخط الأفق.

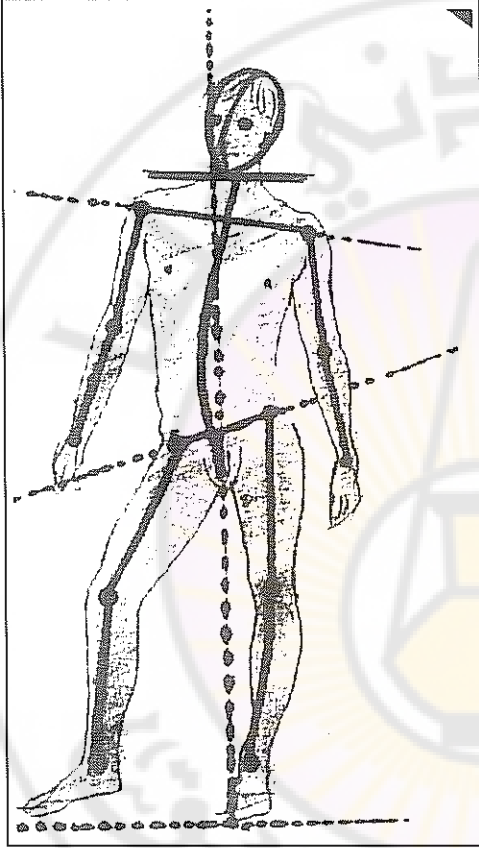
في المشاهد المعمارية يعتمد على فهم معنى الحجم والدقة في رسم منظور المباني وتطبيق قواعد المنظور وفق وضع كل عنصر على حقيقته، ونقطة البداية في رسم البيوت تعتمد على رسم المكعب وفق الرؤية التي يشاهد فيها، يمكنك أن تجرب بنفسك: خذ مجموعة من علب الكرتون الكبيرة مكعبات ومتوازي مستطيلات مختلفة الحجم، واعتبر كل منها بيتاً وأجمعها إلى جانب بعضها البعض على شكل مجموعة بيوت متقاربة أو قرية أو شارع أو ما شابه، على الطاولة أو الأرض.

- دقق الرؤية في خطوط الزوايا - تلاقي السطوح - في أماكنها وبدل مكانك حولها.
- لاحظ كيف تتبدل نقاط تلاقي السطوح، بتبدل مكان نقطة النظر الرئيسية.
- لاحظ ارتفاعات البيوت - فوق وتحت مستوى النظر.
- ابتعد عنها ببطء، لاحظ حجمها كيف تبدو أصغر من حالة كونها قريبة.
- لاحظ معنى التجاور وأبعاد كل مكعب عما يجاوره.
- حاول أن ترسم هذه المكعبات من أي زاوية تختارها.
- كرر المحاولة من زاوية ثانية، وبدل أماكنها أيضاً فيتبدل منظرها.
- هذه التجربة الصغيرة بداية رسم المشاهد الطبيعية المعمارية، إذا تمرناً عليها باستمرار ودرسنا الخطوط الأساسية: أوضاعها، اتجاهاتها، أبعادها، نسبها وفهمنا قيمتها فسوف نحصل على إدراك معنى الحجم والأبعاد وقيم المنظور وبالتالي نستطيع أن ننطلق إلى الطبيعة الرحبة.



لوحة للفنان ألفريد سيسلي - منظر لقناة سان مارتان - 1870م - زيت على قماش قياس
50×65سم متحف أورسي - باريس

رسم وتصوير الأشخاص



منذ عصر النهضة بدأ الشعور بالحاجة إلى وصف العالم الخارجي بأسلوب علمي، حيث بدأ الفنانون يدرسون الشكل الهيكلي والسطح العضلي للجسد الإنساني كمقدمة للرسم عن الحياة مباشرة، إن تمكن الفنان من قراءة البنية الأساسية هذه، فسيكون قادراً على القراءة الأثد عمقاً في الشكل مما يسمح به الضوء المنعكس على سطح الجلد ويفهم التفصيل المخفي.

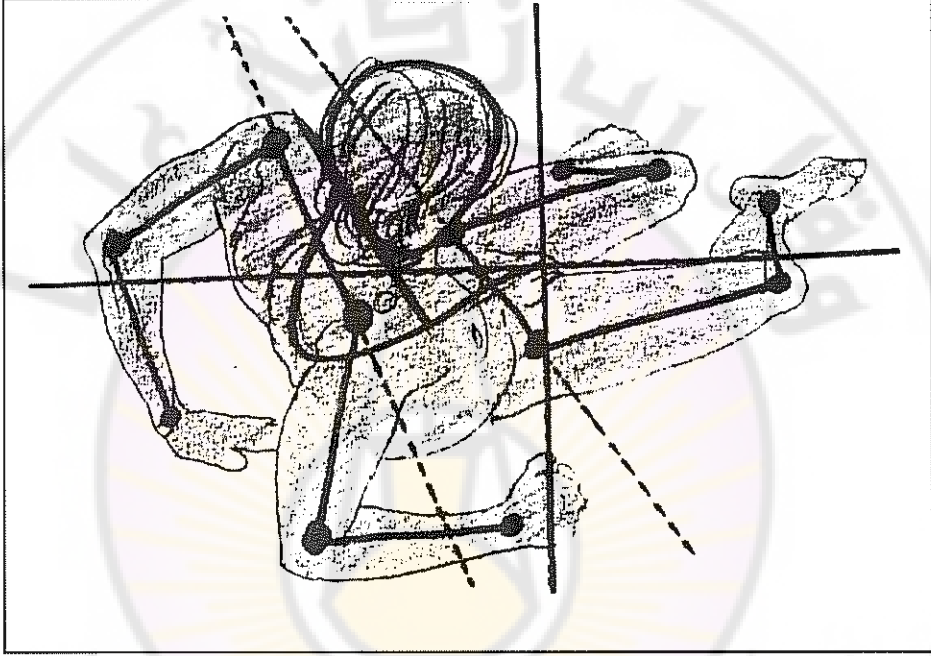
رسم الجسم الكامل:

يتطلب رسم الأشخاص المعرفة ببنية الهيكل العظمي والعضلات معرفة جيدة، إذ كلما عرفنا المزيد عن هذه

الأسس أصبحنا قادرين على الرسم بشكل أفضل.

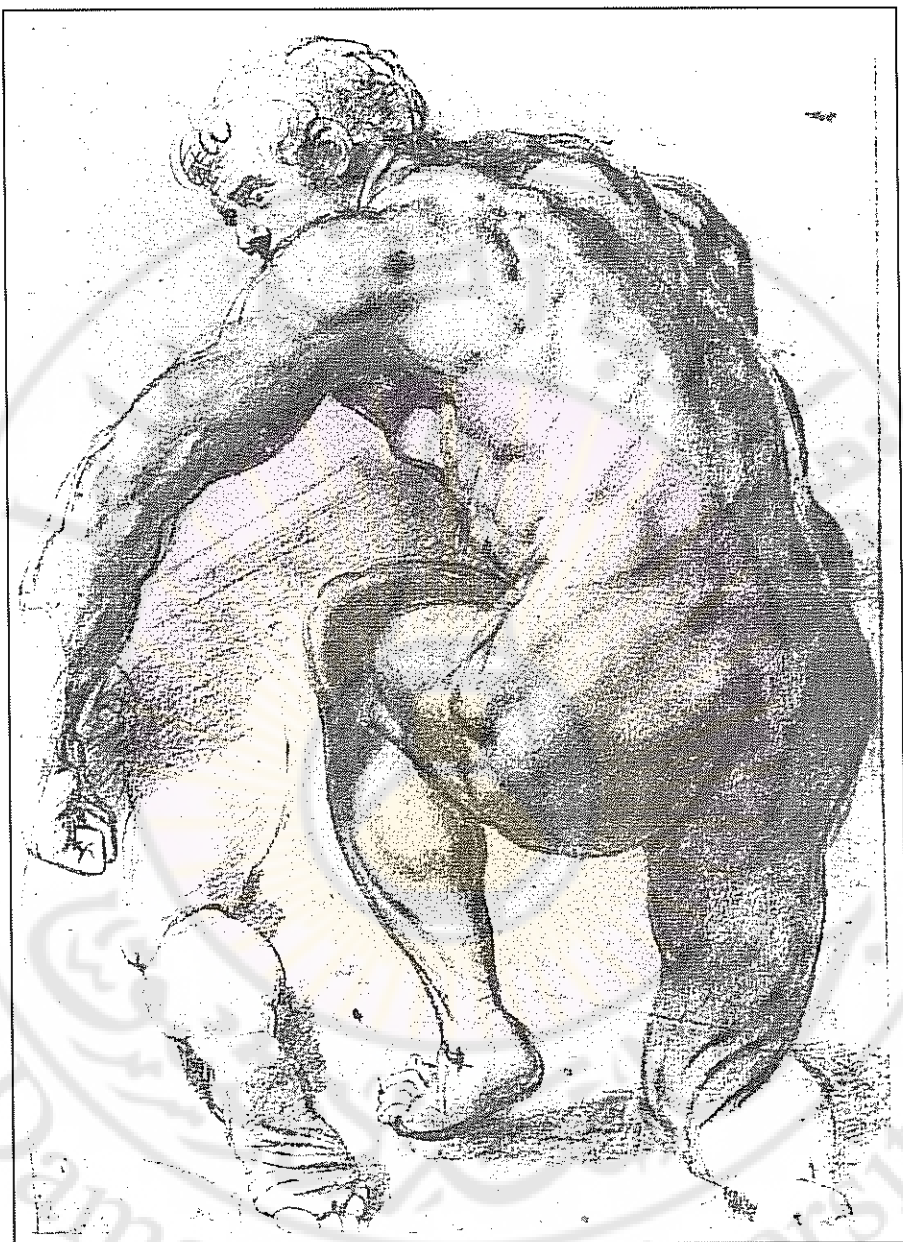
هناك أفكار عديدة حول مقاييس الأجسام وهي تتدرج من الفكرة البسيطة التي تعود أصلها إلى العصر الوسيط المتأخر (الرأس 7/1 حجم الجسم الكامل) حتى نصل إلى

طريقة التعليم الأكثر تعقيداً والمأخوذة عن الجسم النموذجي (الأكاديمي) في القرن التاسع عشر، والمهم ليس في حفظ القواعد بقدر ما هو كامن في القدر إلى تحقيقها.



إن كل جزء من الجسم البشري يحمل علاقة متجانسة على نحو متميز تجاه كل جزء آخر، إن كانت علاقة رياضية أو مرئية، الأمر الهام أن ندرك أين توجد العلاقة بين الكل والأجزاء.

إن انسجام العلاقات بين أجزاء الجسم لا يمكن اختزالها على علاقات أو قوانين شكلية تحفظ للتكرار كلما رغبتنا في رسم شكل إنساني حفظاً للميزات الشخصية، فلبعض أيد كبيرة، والبعض الآخر له قوام نحيل وثالث بدين ورابع له حذبة في الظهر أو تقوس في ساقية، لهذا تبقى الأبعاد والمقاييس مسائل تتعلق بعين الرسام.



دراسة لرجل عاري للفنان روبنز - منفذة بالفحم - قياس 520×390مم

متحف بويمان - روتردام

رسم الوجوه:

في رسم الوجوه نميز الأوضاع التالية:

جانبى - كامل - ثلاثة أرباع.

رسم الوجه الجانبي:

أسهلها جميعاً، لأن الخط الخارجي للناحية الوجهية للرأس يكون متميزاً على نحو شديد، من السهل أن تحوله إلى مجرد خط، لاحظ التشابه الذي يمكن أن تراه في صورة ظليلة، لاحظ الخط الوجهي، تميز الجبهة، الأنف، الفم والذقن، هذه الأبعاد الثلاثة متساوية إلى حد ما تطرح مشاكل سطحية، المشكلة عند الرسام هو اختيار نوع الخط الذي ينقل هذا الإحساس بعمق، ذلك أن الاختفاء المتدرج للخط المؤلف زاوية حادة من الأنف باتجاه العين، الأنف عبارة عن حافة خارجية قاسية وغير متحرك ونو طبيعة خطية واضحة، ربما يكون رسمه أسهل، لكن نوعية الخط لا يجب أن تكون شديدة الختلاف عن طبيعة خط الجبهة لضمان الوحدة.

إن الطبيعة المعقدة للفم والذقن في صورة جانبية مشكلة مختلفة، المشكلة في رسم الشفاه، هي الخلط بين رسم شكل الشفاه ونعومتها الرقيقة وبين رسم الدرجة اللونية لها، فالعلاقة بين الدرجة اللونية الأكثر قتامة للشفيتين والبشرة المحيطة بهما أكثر أهمية مما يظن المرء.

أمر آخر، دقق في الجمجمة، فهي أكثر ارتداداً نحو الخلف، كشكل بيضوي من عرض الوجه، لاحظ إلى أي حد تبتعد الأذن عن الوجه، عادة تكون بعيدة ضعف المسافة الموجودة بين أول الأنف إلى زاوية العين، وأعلم أن هذه النقطة كثيراً ما تشير إلى مركز الرأس في الصورة الجانبية.



دراسة بورتريه لشاب للفنان ليوناردو دافنشي بقلم الرصاص والفحم قياس 30 × 20 سم .

رسم الوجه الكامل:

رسم الوجه الكامل يطرح مشاكل متعددة:

الشخص العادي يحمل انطباعاً بأن نصف الوجه هو صورة مناظرة للنصف الآخر، ولكن الحقيقة ربما تكون غير ذلك.

ادرس الوجه بعناية لإدراك الفروق في الأبعاد والزوايا والتضاريس، ولاحظ أن شكل الوجه على العموم بيضوي، قمري (مسطح)، الأنف يبرز نحو الخارج للأمام، ومن الصعب التعبير عن عمق الأنف بالخط، لذلك يعتمد بعض الفنانين إلى التظليل للإيحاء بارتفاع الأنف، آخرون يعمدون إلى التمكن من الشكل برسمه بمنتهى الدقة، وعلى كل كلما قللت من رسم خطوط الأنف كلما كان ذلك أفضل.

العين: تقع العين ضمن فجوة خلف عدة طبقات من فجوات الجفنين العلوي والسفلي للذان يمتدان باتجاه كرة العين لحمايتها وغالباً ما ينتهيان لمستوى حلبة كرة العين نفسها، إن اتجاه الإنارة سيوحي بظلال أعمق تحت الذقن ويعطي تجسيداً للوجه والرقبة.

رسم الوجه في ثلاثة أرباع:

إن الوجه المائل بثلاثة أرباع يقدم الوجه على نحو يظهر مجموعة واسعة من مميزات الشخصية كطول الأنف وعلاقته بالوجه، زاوية الفك... الخ.

وتسمح للفنان بتجنب مشكلة اللاتطابق الذي أشير إليه في الوجه الكامل، إن الاهتمام بالزوايا الدقيقة التي ترسمها فيما بين خطوط الأنف والذقن والجفنين توضح الاختلافات في معالم الوجه الخاصة لكل إنسان.

إن الأيدي لها خاصية، فهي تعبر عن الحالة النفسية مما يعطي انطباعاً عن حالة الشخص كالوجه تماماً.

إن الرسم الأولي بألوان الزيت لملامح الوجه كالعينين والفم واليدين والأنف وغيرها، لا تساعد الفنان على فهم التشريح فحسب، وإنما تعطيه مجالاً ممتازاً لدراسة تأثيرات درجات اللون ومظهر السطوح.

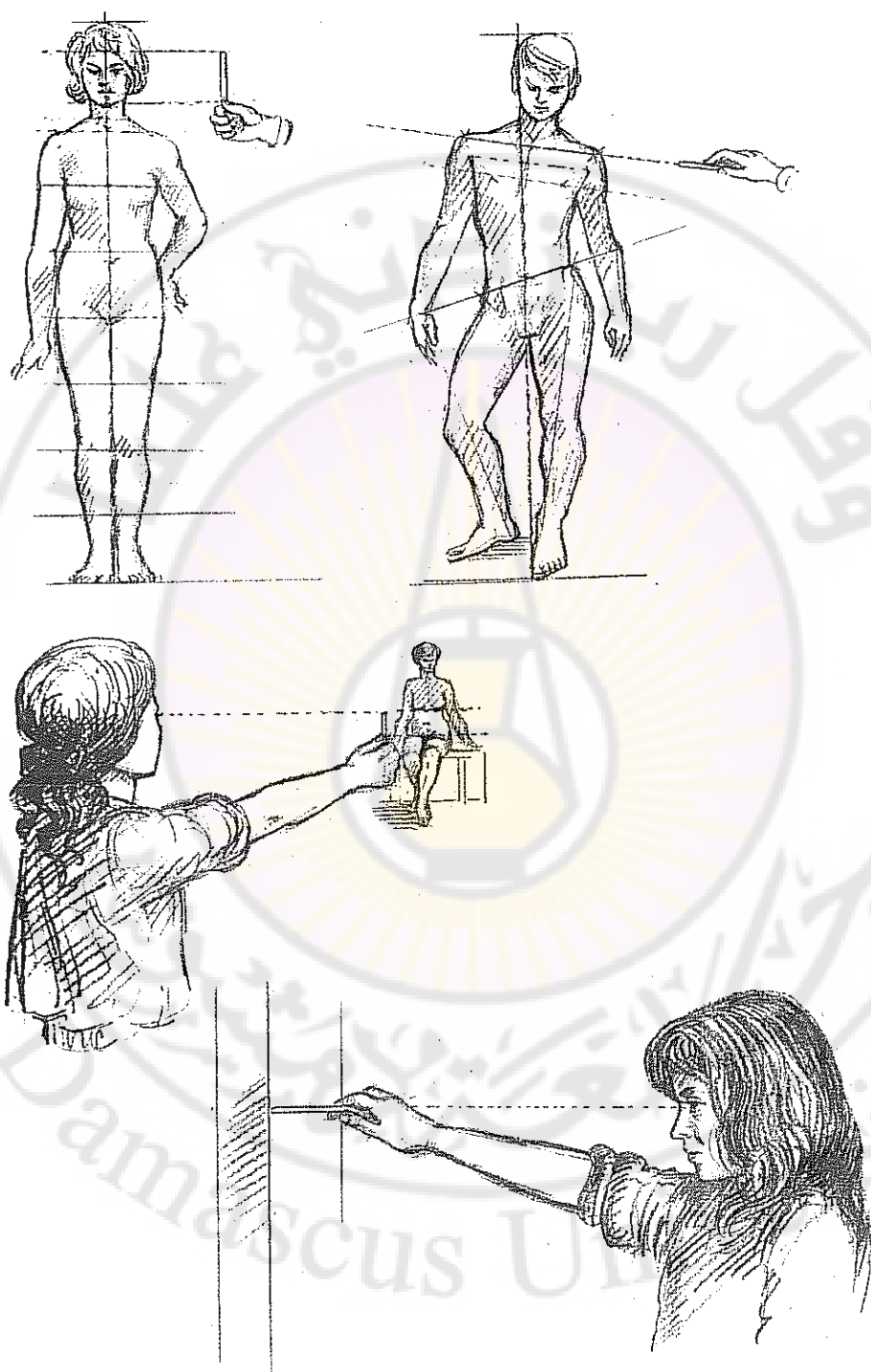


رسم وجهي «بورتريه» لـ إيزابيل برانت - للفنان روبنز - 1622 - قياس 292×381مم المتحف البريطاني لندن

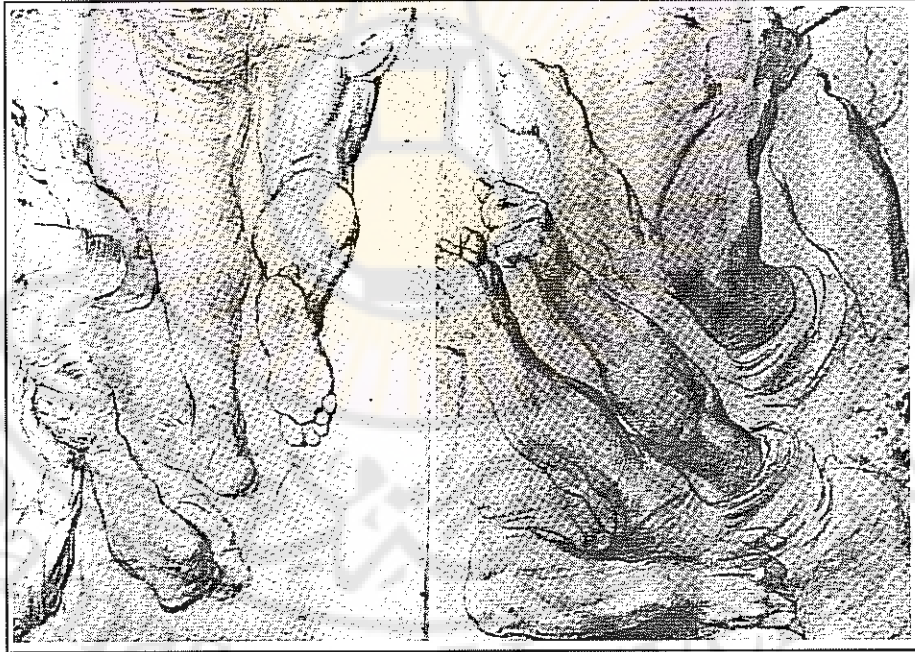


دراسات للوجه والأيدي للفنان روبنز - عام 1610 - منقذة بالفحم - قياس 392×269مم

ألبرتينا - فيينا



هناك وسيلة آلية لقياس أبعاد النموذج بواسطة قلم الرصاص، ارفع قلم الرصاص أو الفرشاة على نحو عمودي ممسكاً إياه بالأصابع، مد ذراعك به إلى آخرها، استعمل الإبهام كوحدة منزلقة لقياس الحجم الظاهر لك من جزء ما من الموديل، ربما تكون هذه الحالة قياس ارتفاع الرأس، فعندها يجب أن يكون رأس قلم الرصاص متوازياً مع أعلى رأس الموديل، بينما موضع رأس الإبهام المنزلق يجب أن يكون في نهاية الفك، بذلك تكون قد أسست وحدة بسيطة تقيس وفقها أجزاء محددة من الجسد، الآن أثنى اليد بحيث يشير قلم الرصاص على نحو أفقي، الإبهام عند فجوة الحلق ورأس القلم عند طرف الكتف، وبهذه الطريقة نستطيع أن نؤسس وحدة أفقية للقياس، بإمكانك أن تقدر الأبعاد المختلفة للجسم قبل أن تضع علامتك الأولية.



دراسات للسواعد والأرجل - منفذة بالفحم - الصورة اليمينية قياس 310 × 405 مم متحف فيكتوريا
- لندن والصورة اليسارية قياس 240 × 350 مم متحف بويمان - روتردام

نماذج عملية متنوعة

في الرسم والتصوير

في هذا الجزء الأخير من هذا الكتاب سنتناول نماذج في الرسم والتصوير لمواضيع متنوعة ترشد الطالب إلى طريقة أخرى للمعرفة، إضافةً إلى الطرق التي استعرضناها في هذا الكتاب لكبار معلمي الفن في التاريخ، وبذلك يكون قد قدمنا جملة وافرة شاملة من المعرفة في التقنية الفنية، لعلها تكون عوناً ومكناً للطالب في بناء تجربته الشخصية.

وهذه المواضيع مختارة لصعوبتها وبيان كيفية التعامل معها، واستخدام التقنية اللونية والخطية في معالجتها وذلك عن طريق تسلسل مراحل العمل، وسنختار نماذج مختلفة لمواضيع الرسم والتصوير:

1- النموذج الأول: رسم وتصوير وجهي (بورترية)

المرأة ذات قبعة الريش:

لا تتاح للفنان الفرصة دائماً لكي يرسم لوحة ذات أزياء مختلفة، ولذلك يكون الفنان سعيداً ويرحب بمثل هذه الفرص، لأن الأزياء المختلفة تعطي الفنان الفرصة لاكتشاف ما يتطلبه عمل مثل ذلك النسيج المختلف والغير عادي.

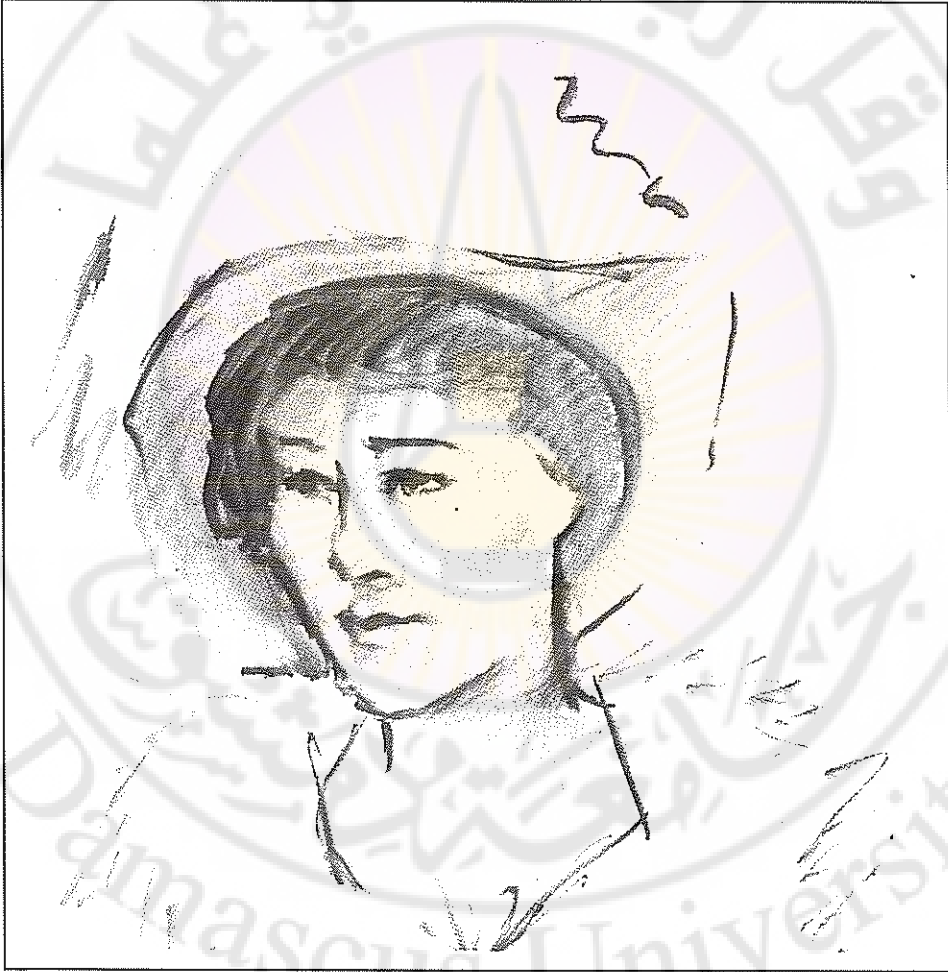
المرحلة الأولى:

بدأ الفنان الرسم بفرشاة خشنة مقاس 2 باللون العنبري المحروق، في هذه المرحلة ومع أن الأشكال مرسومة بطريقة مبدئية إلا أنها رغم ذلك صحيحة نوعاً ما، وتركيب اللوحة قد وضع ضمن إطارها.



المرحلة الثانية:

في هذه المرحلة يقتصر الفنان على إظهار تدرج الألوان في مناطق الظلال على الوجه والشعر وتحت القبعة، وأضاف اللون العنبري الخام بالفرشاة ثم دعه بقطعة قماش نظيفة ولا يزال آثار الفرشاة بينما ترك المناطق التي يجب تلوينها بألوان زاهية كما هي.



المرحلة الثالثة:

مع الاستمرار باستعمال العنبري أمام تقدم العمل في تحديد درجات الألوان على الوجه والشعر قبل إضافة الألوان الأخرى، استعمل الأصفر الليموني وأزرق الكوبالت للخلفية، بينما حدد ريش القبة بأحمر الكادميوم وأضاف العمق باللون القرمذي، وتركت اللوحة لتجف تماماً قبل البدء بأي عمل آخر.



المرحلة الرابعة:

الألوان اللازمة التي استعملت للبشرة هي البني المصفر والأحمر الكادميوم والأبيض الرصاصي، بينما تحددت مناطق الظلال في الملامح من خلال العنبري المحروق وأزرق الكوبالت لتكوين القزحية، بينما لون بؤبؤ العين بالرمادي.



المرحلة الخامسة:

هنا تم تطوير الملامح وبشكل واضح مع إعطاء اهتمام خاص للعينين، وتم تخفيف حدة لون البشرة بحيث تتناسب مع منطقة الظلال تحت القبعة، كما خففت ألوان الخلفية لإعطاء مزيد من الدراما للأزياء ثم تركت اللوحة لتجف، بعد جفاف اللوحة تمكن الفنان من إعادة تلوين الملامح بحيث تتناسب مع الخلفية، أما بعض أجزاء ريش القبعة فقد كان زغباً وناعماً بشكل ظاهر.



2- النموذج الثاني: رسم وتصوير من الطبيعة :

القلعة:

القياس 25×35 سم على قماش الكتان المشدود على لوح ذو نسيج متوسط الحبكة،
الفراشي فيلبرات مقاس 8 و 5 و 4 و 2 ومقاس 4 من شعر السمور، الألوان: بحري
صارخ - أحمر خفيف - بني مصفر - عنبري محروق - أصفر ليموني - قرمزي
أليزارين (لوح أحمر يستخرج من قطران الفحم) - وأبيض تيتانيوم.

المرحلة 1:

بدأ الفنان بمد خفيف من اللون البحري الصارخ لمنطقة الأفق ومن اللون البني
المصفر لمنطقة الأرض، بدرجة قوية على اليسار ساحباً هذا اللون إلى اليمين مع
لمسة من البحري الصارخ، ثم استعمل الفرشاة مقاس 4 من شعر السمور لرسم
الخطوط العامة، ثم استعمل الفرشاة فيلبرات مقاس 5 لإظهار الأشكال العامة بلون
مخفف من البحري والعنبري المحروق، ولم يستعمل أي لون أبيض في هذه
المرحلة.



المرحلة 2:

استعمل الفنان اللون البحري الصارخ والبنّي المصفر والعنبري المحروق، وأبرز بعض النواحي المعتمدة مع الاهتمام بنمط التدرج في اللون، ثم أبرز القلعة بـلون العنبري المحروق، ثم أبرز أشكال الشجر الداكنة مقابل السماء الفاتحة، وكذلك جدار القلعة مبتدئاً من الجهة البعيدة باتجاه مقدمة اللوحة، واستعمل الرمادي الأزرق للسطوح البعيدة لتقوية اللوحة أو الرسم.



المرحلة 3:

توجه الفنان من منطقة السماء باتجاه موضوع اللوحة مستعملاً اللون الأبيض للسماء، ومضيفاً الأبيض للغيوم مع لمسات من الأحمر الخفيف والبنّي، والأزرق الرمادي لمنطقة النهر دائراً حول الأشكال القوية، ثم عتم منطقة الوسط وهي منطقة

انعكاس الشجيرات على الماء ثم استعمل الأصفر في حركات متجهة لأسفل اللوحة، ومستعملاً خليطاً من اللون العنبري المحروق والبنّي المصفر لتعتيم ضفة النهر، ثم أبرز المرج وربطه بمنطقة ضفة النهر باللون الأخضر، واستعمل الفرشاة مقاس 4 من شعر السمور لإبراز شراعين عن بعد، بعد وضعهما في مكانيهما بحذر، ثم بدأ الفنان بإضفاء الضوء العام والظلام للقلعة.



المرحلة 4:

يمكن الآن في هذه المرحلة بذل مزيد من العناية للتفاصيل، التي يتعين رسمها بحيث لا تكون بمقاييس الرسم أصغر من حجم الفرشاة العادية التي تستعملها، وإذا حصل ذلك، بدت تلك التفاصيل وكأنها لا تخص الرسم أو اللوحة، وبدت - بالمقارنة- آثار الفرشاة العادية قطة غليظة، وفي هذه المرحلة قام الفنان بالتعديلات الأخيرة على

الألوان ودرجاتها مع مراعاة الإبقاء على الفصل بين آثار حركة الفرشاة وعند أطراف الأشكال الرئيسية، حيث سمحت لومضات من لون الأرضية بالتألق هنا وهناك، مما أعطى اللوحة صلابة وتألقاً.

عند استعمال الفرشاة بهذا الشكل المتراخي، يستحسن المحافظة على تتابع حركتها أو اتجاه حركتها باستمرار، وبما أن الرسم عادةً باليد اليمنى، فإن الاتجاه الطبيعي لحركة الفرشاة عندها، هو من أعلى اليمين إلى أسفل اليسار أو بالعكس على نفس المحور إذا كان الرسم باليد اليسرى.



رسم وتصوير البحر

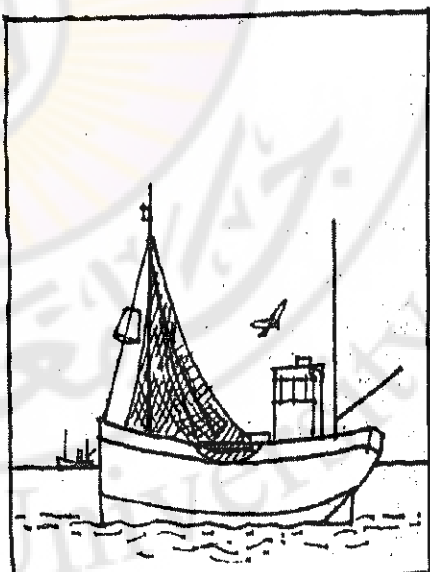
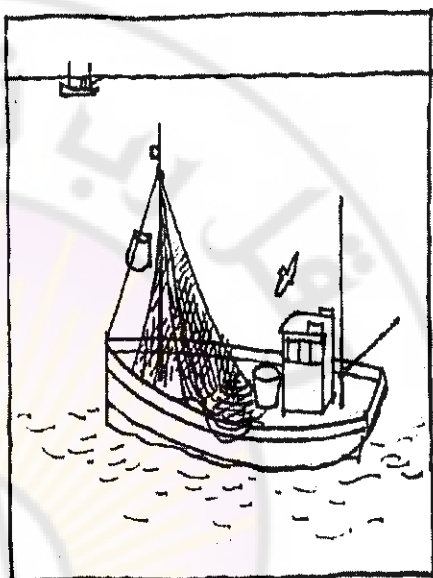
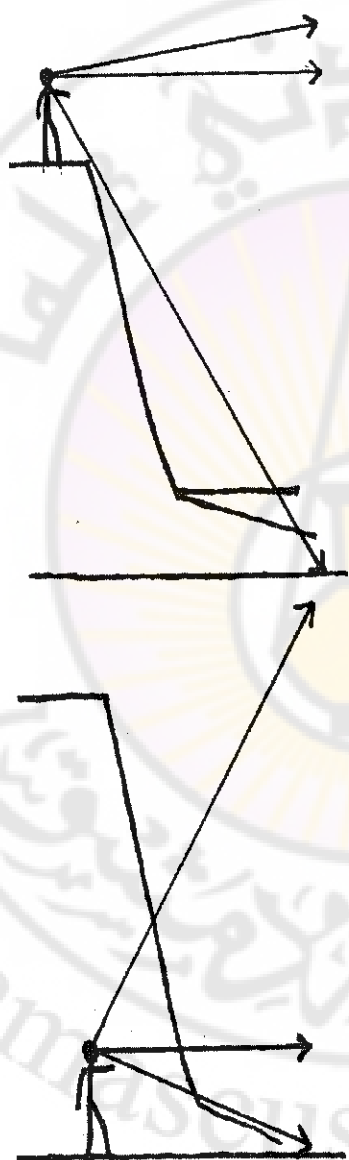
قارن بين الخصائص العضوية لكل من البحر والسماء والأرض في أشكالهم الأساسية وفكر بالعلاقة فيما بينهم؟

تؤثر السماء على البحر والأرض، فظلال الغيوم تقطع أشعة الشمس المتساقطة على الأرض والبحر، أشكال الأرض يعكس بعضها البحر كما يعكس في بعض المناطق . السماء، هذا التداخل يعني عملياً بأن بعض ألوان السماء ستوجد في البحر كما ستوجد في بعض ألوان الأرض، والسماء تحت الجزء الأسفل من الغيوم من جهة أخرى تعكس بعض برودة ورطوبة لون البحر، أما تلك الغيوم التي فوق الأرض فتعكس شيئاً من دفء ألوانها.

لاحظ كيف أن الريح وما تفعله بأنماط الموج تؤثر على خطوط ولون البحر، كما يؤثر عليه أرضيته الظاهرة في الأماكن الضحلة، أما هياكل القوارب والأشعة التي تنعكس على صفحة الماء تؤثر بألوانها على البحر كما تتأثر هي بالضوء اللامع الذي ينعكس من سطح البحر على السفن وجدران الحماية.

القوارب في الماء:

إن عظمة البحر من الصعب تصويرها بألوان الزيت بل يستحسن عندما نبدأ بمثل هذه المواضيع أن نأخذ جزءاً من البحر فندرسه بعناية ونرسم رسوماً أولية ونخطط لزواوية نظرنا ومقاييس الرسم للقارب الذي نريد رسمه.



إن الموقع الذي نقف فيه للرسم مهم جداً بالنسبة للبحر والأفق، فإذا كنت على مرتفع صخري (بزاوية مرتفعة) فإن الأفق يبدو على مستوى نظرك، وفي هذه الحالة يكون معظم ما تراه كخلفية هو البحر الضخم مع قليل من السماء ويكون نظرك للقوارب موضوع الرسم من أعلى لأسفل.

أما إذا كنت على الشاطئ (بزاوية منخفضة) فإن الأفق أيضاً يكون على مستوى بصرك ولكن البحر في هذه الحالة يكون محصوراً في أسفل المنظر الذي تبدو فيه القوارب والأشعة ومباني الشاطئ بمنظرها الجانبي منعكسة على أديم صفحة السماء التي تعطي حميمية وبعداً درامياً للوحتك، بينما تدل زاوية النظر المرتفعة على البعد والجو الهادئ، هذه العموميات نوردها فقط لإرشادك وكيف تحضر للوحتك، فقط تذكر بأن وضع خط الأفق في منتصف اللوحة أمر لا ننصح به.

حاول أن تؤكد خواص وشخصية القارب الذي اخترته بوضعه في هيئة مناسبة إذا أمكن، وهذا يتطلب شروط جوية نموذجية مناسبة لكي يكون الأمر سهلاً للرسم في الموقع.



دراسة لجانب من الميناء للفنان كليفورد بيلي - منفذة بقلم الرصاص

3- النموذج الثالث رسم وتصوير لمنظر بحري:

أ- منظر رصيف بحري:

القياس 19×26 اسم مقاسات الفرشاة: مقاس 2 و 6 من الشعر الخشن، ومقاس 2 ناعم شعاعي.

الألوان: أزرق كوبالت - بحري صارخ - أخضر - أصفر نابولي - مغرة صفراء - عنبري خام - سينا خام - وبرتقالي كادميوم.

سماء ملبدة بالغيوم يزيد في لونها القاتم دخان المناطق الصناعية، هذا هو اللون العام للوحة، ومع ذلك فقد كان هناك ما يكفي من تنوع الأشكال والألوان لدفع الفنان لرسمها، وقبل البدء، وعندما تتناول موضوع رسم صناعي مثل هذا، قم بوضع الأشكال الرئيسية في لوحتك قبل أي شيء، محافظاً على الأبعاد الثلاثية، فإن خطأ واحداً في غير مكانه وسط هذه المجموعة الكبيرة من السطوح ثنائية الأبعاد سرعان ما سيظهر كنشاز إذا لم يكن في وضع صحيح بالنسبة لنقطة التلاشي.

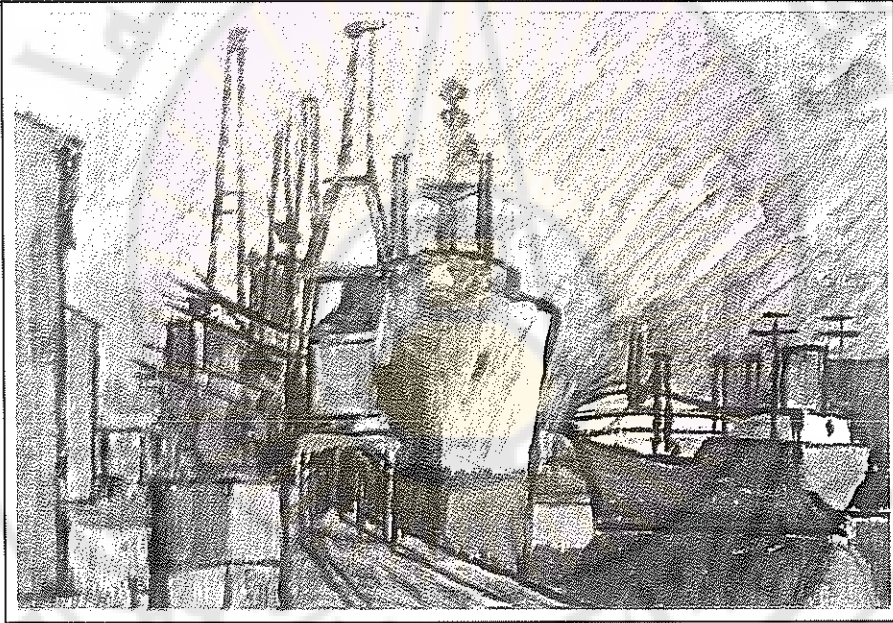
المرحلة 1:

بعد اختيار الموقع حسب الرسوم الأولية التي أجراها الفنان، قام برسم الأشكال الرئيسية بدقة، متأكداً أن الخطوط الثلاثية الأبعاد لهذا الجانب من الرصيف هي حسب نقطة التلاشي (وهي هنا فوق وإلى اليسار قليلاً من الصندوق الكبير الظاهر في مقدمة اللوحة).



المرحلة 2:

وضع الفنان الألوان الرئيسية للوحة، وأبقاها خرساء (باهتة) في هذه المرحلة، ثم حدد لون السماء والإضاءة فيها، لأن ذلك يعطي المفتاح للتأثير العام الذي أريد لهذه اللوحة أن تعطيه.



المرحلة 3:

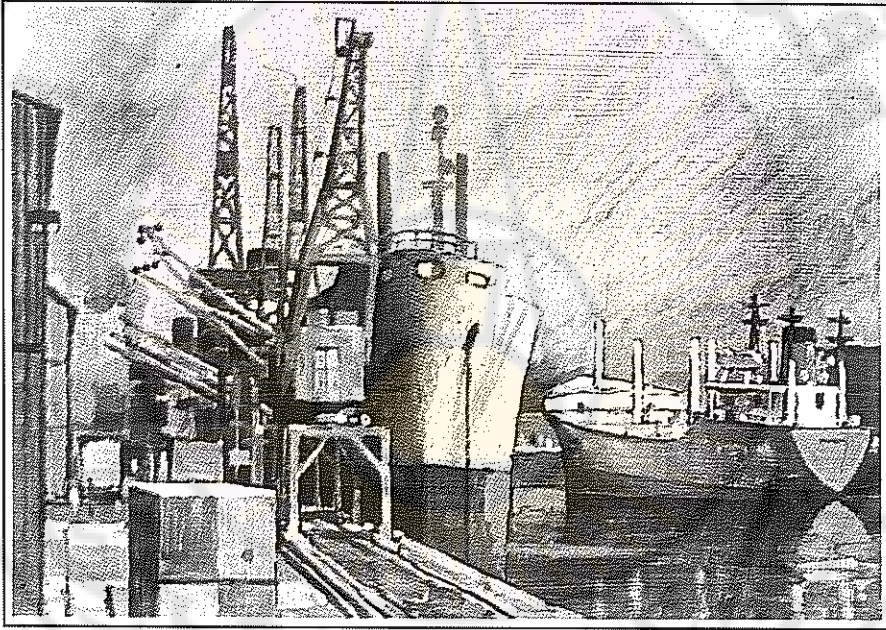
حافظ الفنان على أجزاء اللوحة حسب الضوابط التي أسسها في المرحلة 1، ويقوم بالتدريج بإظهار التفاصيل والأشكال الصغيرة، وهنا توجب عليه أن يقرر كم من التفاصيل يضيف إلى اللوحة من الروافع والأبراج والناس والشاحنات، دون الإضرار بوحدها العامة.



المرحلة 4 (اللوحة المتكاملة):

في هذه المرحلة أبرز الفنان انعكاسات السفينة على الماء ومسح الطلاء الرطب لإظهارها، والوصول إلى أرضية اللوحة الأصلية.

جعل اللون الأكثر دفئاً في هذه اللوحة هو لون المدخنة البرتقالي، وجعل ما تحته مركز النظر لهذه اللوحة، حيث يستطيع بعد ذلك أن يختار ما يشاء من التفاصيل لإضافتها.



كانت شمساً ضعيفة لم تكد تنفذ أشعتها خلال الضباب إلا بذلك القدر الضئيل الذي عكسه هيكل السفينة الضخم والجوانب الحادة للروافع، وبلمستين بسيطتين من الفرشاة أضاف شكلين لرجال يعملون في الميناء على الرصيف إلى يسار اللوحة خلف الروافع، لإظهار نسبة الأشكال وأحجامها بالمقارنة بهما.

ب- منظر عبارات النهر:

القياس 17×25 سم على قماش الكتان المشدود على لوح، أنواع الفرشاة فيلبرت
مقاس 8 و 5 و 4 و 2 ومقاس 4 من شعر السمور، الألوان: البحري الفاتح - الكوبالت
- الأحمر الخفيف - البني المصفر - الأصفر الليموني - العنبري المحروق وأبيض
تينانيوم.

المرحلة 1 :

طلى الفنان ثلثي اللوحة (القسم العلوي) للون السماء بألوان رمادية دافئة، وذلك
باستعمال خليط من البحري الفاتح وقليل من الأحمر الخفيف، ثم طلى الثلث السفلي
بلون الكوبالت مع لمسة من البني المصفر للحصول على لون أخضر رمادي، ولون
مناطق التلال بكمية قليلة من البحري الفاتح، وعندما جف كل ذلك رسم الأشكال
الرئيسية بفرشاة مقاس 4 من شعر السمور بلون رمادي دافئ.



المرحلة 2:

أضاف الفنان المزيد من الألوان لمناطق الرسم ابتداءً من العمق باتجاه مقدمة اللوحة، ووضع ضوء دافئ على التلال وأطياف ميان بالألوان الأحمر الخفيف والبنّي المصفر، وجعل المياه مقدمة الرسم داكنة أكثر باستعمال اللون البحري الفاتح ولمسة من البنّي المصفر، محافظاً على حركات أفقية الفرشاة حتى إبقاء أشكال العبارات وأعمدة المرافئ صلبة محددة.



المرحلة 3 :

أضاف الفنان قليلاً من اللون البرتقالي للمنطقة السفلى من السماء البعيدة مستخدماً اللون الأحمر الخفيف والأصفر الليموني وشيئاً من الأبيض، مع محاولة إبقاء الألوان جافة بقدر المستطاع، وجعل ألوان التلال البعيدة أدكن ذات لون أزرق رمادي دافئ وباستعمال مزيد من لون البحري الفاتح والأحمر الخفيف مع شيء من الأبيض.

ثم أضاف مزيداً من التفاصيل للعبارات، ولوناً قائماً لهياكلها من مزيج البحري الفاتح والعنبري المحروق، ولونت الأشرعة بالأحمر الخفيف مع لمسات من البحري الفاتح، وأعمدتها بالرمادي الداكن، أما محاجر الصخر الطبشوري فقد فتحت ألوانها بالبنّي والأبيض، بينما ميزت ألوان أشرعة القوارب الأخرى والمناطق المضاءة من مياه مقدمة الرسم بألوان الكوبالت والبنّي المصفر.



المرحلة 4:

في هذه المرحلة أضاف الفنان مزيداً من الضوء لمنطقة السماء باستعمال اللونين البرتقالي والبنّي المصفر، ثم وضع بحذر الانعكاسات على الماء، محاولاً دائماً المحافظة على سطح الماء بسيطاً جداً، وقد حاول جاهداً أن لا يبالغ في تلوينه، وأضاف الإضاءة التفصيلية اللازمة للمباني البعيدة وللقوارب ثم عمق تضاريس التلال، أما القماش المشمع على العبارات والدعامة الخضراء في أول منظر الماء فقد أضافها لموازنة الرسم، محاذراً أن لا تقع في التفاصيل غير الضرورية للمناظر البعيدة، لأن المنظر مترام ويقع تحت انحصار النظر.



المرحلة 5:

عندما قام الفنان بتتعيم أطراف التلال البعيدة حرص على عدم إضاعة التضاريس الطبيعية، ثم أضاف الجبال وبعض العلامات المميزة للعبارات، وقام بتعديل درجات الألوان التي تبدو ضعيفة جداً أو حادة دون أن يجعلها تفقد تأثيرها العفوي عن الطبيعة والهواء الطلق.



صيانة الأدوات الفنية

لا بد من تخصيص الوقت الكافي لتنظيف فراشي وأدوات ومواد الرسم والعناية بها، فالأدوات والمواد تتلف بسرعة إذا أهملت، والعمل بمواد تالفة محبط ويعطي نتيجة خاطئة لصعوبة التعامل معها، كما أن تجديد الأدوات والمواد بين الفينة والأخرى عملية مكلفة تتسبب في عادات سيئة باهظة التكاليف، وذلك بسبب الإهمال وقلة الصيانة والكسل.

بعد الاستعمال تتطّف الفرشاة بكمية كافية من التريبتين أو بدائله وخرق نظيفة أو محارم ورقية، مع الاهتمام بمنطقة ممسك الشعيرات أو أصل تفرعها، ثم تُفرك تلك الشعيرات على راحة اليد بالماء الدافئ والصابون، ثم يتم تنشيفها، ثم يعاد غسلها بالماء والصابون حتى تتكون رغوة غنية من الصابون، ثم تجفف نهائياً، ويضغط عليها برفق لطرد أي بقايا للماء ثم توضع مسطحة على جانبها لتجف، ويمكن تخزين الفراشي بوضعها عموداً بكوب أو إناء زجاجي، أو بصفها مسطحة على جوانبها في أحد الأدراج أو الصواني، ويجب أن تبقى أيدي الفراشي ومناطق ممسك الشعيرات نظيفة ولامعة، أما شعيرات السمور فيجب تشديد العناية بها عند غسلها.

وعندما تستعمل الأكريليك كطلاء أولي، أغسل الفرشاة جيداً بالماء مباشرة بعد الاستعمال، أما سكاكين الرسم وبالية الرسم فيجب تنظيفها جيداً بالتريبتين أو بدائله، ثم تلميعها جيداً بعد ذلك، لا تكشطها ولا تستعمل أدوات أو وسائل مخرشة، إذا

استعملت سكين الرسم في طلاء الأكريليك، اغسل السكين جيداً بالماء ولكن جففها فوراً بعد ذلك منعاً للصدأ، حافظ على نظافة ولمعان الأيدي.

عندما تبدأ إحدى الفراشي بالتلف لا تلقها في القمامة، احتفظ بها واستعملها في الأعمال الخشنة كنقسيـم اللوحة عندما تبدأ أو للاستعمال فوق السطوح الخشنة لإحدى اللوحات، فإن هذا يطيل أعمار الفراشي الأخرى.

نظف بالية الرسم بالتربنتين بعد كل عملية رسم، وإذا كنت تستعمل بالية خشبية، ادلكها بقليل من زيت الكتان بعد التنظيف.

دع لوحك تجف تماماً قبل استعمال الفرنيش، ومن الطبيعي أن تنتظر عدة أسابيع قبل استعمال الفرنيش، وخلال هذه المدة حافظ على لوحك في وضع عمودي كي لا تتعرض للغبار، احتفظ بها بعيداً عن أشعة الشمس.

.....

جدول بتعريف الألوان

الثبات للضوء	المزج مع الغير	التغطية	اللون
ثابت	خطر مع الألوان التي فيها كبريت	كثيم	أبيض الفضة
ثابت	ثابت يجف ببطء نسبياً	نصف شفاف	أبيض الزنك
ثابت	ثابت	كثيم	أبيض التيتان
متوسط	خطر مع النحاس والرصاص	كثيم	أصفر الكاديوم
ثابت	ثابت	نصف كثيم	الأهرة الصفراء
ثابت	ثبات	نصف شفاف	تراب سينا الطبيعي
متوسط	خطر في المزج مع ألوان الرصاص	كثيم	برتقالي الكاديوم
غير ثابت	خطر في المزج	كثيم	أحمر فرملين
متوسط	خطر في المزج مع ألوان الرصاص	كثيم	أحمر الكاديوم
غير ثابت	غير ثابت	شفاف	أحمر كارمن
ثابت	ثابت يغطي على الجوار قليلاً	نصف كثيم	الأهرة الحمراء
ثابت	ثابت يغطي على الجوار قليلاً	شفاف	تراب سينا المحروق
ثابت	ثابت	كثيم	الأزرق السماوي
ثابت	ثابت	نصف كثيم	أزرق الكوبالت
متوسط	خطر مع أبيض الرصاص	شفاف	الأزرق اللازوردي
ثابت	ثابت	نصف كثيم	بنفسجي الكوبالت
ثابت	ثابت	شفاف	أخضر الزمرد
ثابت	ثابت	كثيم	أخضر الكروم
ثابت	ثابت يغطي على الجوار قليلاً	شفاف	بني تراب الظل المحروق
ثابت	ثابت	نصف كثيم	أسود العاج
ثابت	ثابت	نصف كثيم	أسود الفحم

جدول قياسات اللوحات المتعارف عليها عالمياً (بالسنتيمتر)
 (هذه القياسات وضعت اصطلاحاً بهذا الشكل لتسهيل تداول اللوحات وليس لها
 صفة عملية أو إجبارية)

أشخاص أو تكوين	منظر طبيعي	منظر بحري
16×22	14×22	12×22
19×24	16×24	14×24
22×27	19×27	16×27
24×33	22×33	19×33
27×35	24×35	22×35
33×41	27×41	24×41
38×47	33×47	27×47
46×55	38×55	33×55
50×61	46×61	38×61
54×65	50×65	46×65
60×73	54×73	50×73
65×81	60×81	54×80
73×92	65×92	60×92
81×100	73×100	65×100
89×116	81×116	73×116
97×130	89×130	81×130
114×146	97×146	89×146
130×162	114×162	97×162
130×195	114×195	97×195

المراجع

- 1- الرسم والتصوير - فئة من المدرسين - المؤسسة العامة للمطبوعات عام 2001 - 2002 وزارة التربية - دمشق.
- 2- فن الرسم - والتربوك - مكتبة الكتاب كرومباشير 1965- نيويورك.
- 3- التصوير الزيتي - بان بوكس- لندن - سدني - مؤسسة سيرش برس ليند - 1980.
- 4- التصوير العربي - فلا ماريون سكيرا - الكنوز الآسيوية - جنيف - 1977.
- 5- تقنية التصوير ومواده - د. إلياس زيات - منشورات جامعة دمشق - 97- 1998.
- 6- مجلة الحوليات الأثرية السورية - المجلد - 5- عام 1975.
- 7- فن الرسم والتلوين - خير الدين الأيوبي- منشورات رشيد القدسي - دمشق - 1960م.
- 8- السعادة في الرسم - فئة من المؤلفين - طباعة الأصل لـ بتر- د- جوهانسون - مؤسسة سيرش برس - 1980- كونبرج.
- 9- الموسوعة العلمية في الرسم والتلوين - محيي الدين طالو - دار دمشق - 1987 - دمشق.

10- تقنيات الرسم - تأليف فريد غتينغز - ترجمة رضا حسحس وتوفيق الأسدي
- المجلس الأعلى لرعاية الفنون الآداب - 1979- دمشق.

11- منظور الفنانين - تأليف أنجيلا كير - كرون للطباعة- سيرسنت بوك-
نيويورك - 1990.

12- رسوم الوجوه - تأليف جون ديفان - كانتوم للطباعة - لندن - 2002.

13- مجلة المعرفة للأعداد رقم 31-93-74-5-45-49 الناشر شركة ترادكسيم
- جنيف- سويسرا - 1971م.

.....





