

## العناصر الفنية النحتية ومبادئها التنظيمية

أ. م. د. قدوري عراك صكر

### مقدمة :-

إن توضيح وتبيان العناصر التشكيلية للتصميم النحتي ذو الثلاثة أبعاد ، يعد أساساً يساعد على التعامل مع التكوينات النحتية التي تركز ليس فقط على المفاهيم الجمالية وإنما على مجموعة من العوامل التقنية والتشكيلات الحجمية للكتل وحسن اختيار المواد وطرائق الاختيار الملائمة للتصميمات النحتية .

لقد نشأة فكرة هذا البحث مادة عناصر النحت الذي يدرس شفاهياً وبصورة غير مكتملة وقد ضمت جميع هذه العناصر ومبادئها التنظيمية وتسمى في الفنون البصرية الوحدات البنائية والتعبيرية الأساسية ((العناصر التشكيلية)) يشترط أن ترتب لتحقيق الغاية المنشودة للشكل النهائي للقطعة النحتية ، كذلك هي وسائل تعين النحات على بلوغ غاياته وإتقائه هذه العناصر مع قراراته في أوضاعها وتشابكها وتمازجها ، قد ينجم عنه فن أو قد تنجم عن فوضى . وطريقة تنظيم المفردات التشكيلية هي في مقدمة أسباب وجود الأثر الفني ، وحتى حين يؤدي التنظيم التركيبي دوراً ثانوياً مساعداً في صورة العمل الفني الكلية فإن الاستجابة له تزيد التجربة الجمالية زيادة مهمة .

وهذا الموضوع لم يسبق معالجته حسب علم الباحث بهذا الوضوح في مجال تدريس النحت وفك الأشتباك ما بين عناصر الفنون التشكيلية ذات البعدين أو ثلاثة أبعاد ، وكما أنه يساعد على أرساء مفهومات جيدة عن النحت وقواعده وبخاصة في هذا الوقت الذي تنهض وتنطور الفنون ، وبهذه الدراسات الحجمية أهمية كبيرة في الكشف عن العلاقات المعقدة التي نحن يصدرها وبسبب ضيق المساحة لجأت إلى اختصار الموضوع ذاته وتوضيح محددات نوعاً ما\* .

\* لكن الباحث مع ذلك لا يقوى على التظاهر بالأقتناع بهذا التخريج قناعة تامة لمزيد من التأثير يفرض قياساً معيناً وفي حدود القياس الذي يحدده الناشر ، لم تتوفر للباحث الفرصة لذكر بعض التفاصيل التي يود أن يضمنها في البحث ولدى التفضيل بين الخيارات ، حاولت أن أمثل كل نمط من هذه العناصر التي لها أهمية فنية مع ذلك ، فإن كثيراً مما حذف يشكل ظلاماً اتجاه الموضوع الواسع

وضم البحث تمهيداً عن طبيعة النحت وثلاثة محاور ضمت العناصر الأساسية للنحت هي:-

الفكرة ، أو مادة الموضوع ، والشكل أو التصميم ذي الأبعاد الثلاثة ووسائل التحقيق وتتكون من المواد أو أساليب الصياغة . وختتم بخلاصة للبحث .

### تمهيد :-

يعد فن النحت – كسائر الفنون الأخرى – من الظواهر التي أنفرد بها الجنس البشري المنبعثة من رغبته في التعبير عن النفس والأفصاح عن المشاعر<sup>(١)</sup> . وهو من الفنون القديمة قدم الإنسان . فهو أقدم من فن التصوير ، وأكثر الفنون أنتشاراً وتعبيراً عن الجو المحيط مع أختلاف الغرض من استخدام هذا الفن ويختلف فن النحت في أسلوبه عن باقي الفنون في كونه لا يتعامل مع الأشكال المسطحة مثل فن التصوير وإنما يتضمن أشكال مجسمة ذات أبعاد ثلاثة .

وهذا ما نراه عند تولستوي الكاتب الروسي في القرن التاسع عشر في كتابه ((ماهو الفن)) عام ١٨٩٦ حيث قال :-

((الفن هو أن يثير المرء في نفسه شعوراً سبق أن جربه ، وإذ يثيره في نفسه ، يعود إلى نقل هذا الشعور بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال المعبر عنها بالكلمات بحيث يصبح جزءاً من تجربة الآخرين ، وهذا هو فعل الفن))<sup>(٢)</sup>

وأطلق دانتي على النحت ((الكلام المرئي))<sup>(٣)</sup> وعلى هذا فقد يصح القول بأن النحت هو التعبير عن الانسان للانسان من خلال الشكل ذو الأبعاد الثلاثة<sup>(٤)</sup> .

وأفترض هنا أن القارئ يمتلك معرفة مسبقة بالموضوع المطروح وإلا جاء الرد مفصلاً عنها تماماً ، (وسيقوم الباحث بتحويل هذا البحث إلى كتاب) .

ولو مثلنا التعبير النحتي بالتعبير بالكلام ، وتصورنا النحات يتكلم ، لكانت لغته المادة وصوته أسلوب الصياغة ، ومحتوى كلامه الشكل<sup>(٥)</sup> .

مارس الإنسان هذا النوع من التعبير في مختلف العصور والبيئات – ابتداء بالعصر الحجري القديم – معبراً عن مشاعره تجاه قوى الطبيعة ، وتشخصيتها واستعمال تلك التشخصيات في الدين والسحر وفي مجالات مختلفة أخرى فيما بعد<sup>(٦)</sup> .

والفنون الانسانية جميعها هي فنون تجميع العناصر لإيجاد تكوين جديد ، ولا يعدو دور الفنان أن يكون أداة لتنظيم هذه العناصر على وفق نمط أو نهج راه معبراً عن ميوله وأحاسيسه ، فالفنون لا تخلق إنما تشكل العناصر ، ومن غرور الانسان أن ينسب إلى نفسه فضل ((الخلق الفني)) للتعبير عن عمل لا يعدو أن يكون تجميعاً على وفق تنظيم أو ترتيب معين راه ..... وكذلك قد تتفق العناصر في الفن التشكيلي أو لا تتفق ، فيكون التجميع ناجحاً أو فاشلاً على وفق مدى إتفاق العناصر أو تنافرها ، فالخصائص الطبيعية للعناصر هي الفيصل في هذه النتيجة أو تلك فليس هناك فن يجمع بين النار والماء<sup>(٧)</sup> .

### عناصر النحت :-

مما يلاحظ في المنحوتات بغض النظر عن اختلاف طرز النحت بين الواقعية والتجريد. إن الجيدة منها تقوم على أركان ثلاث مترابطة فيما بينها هي :-

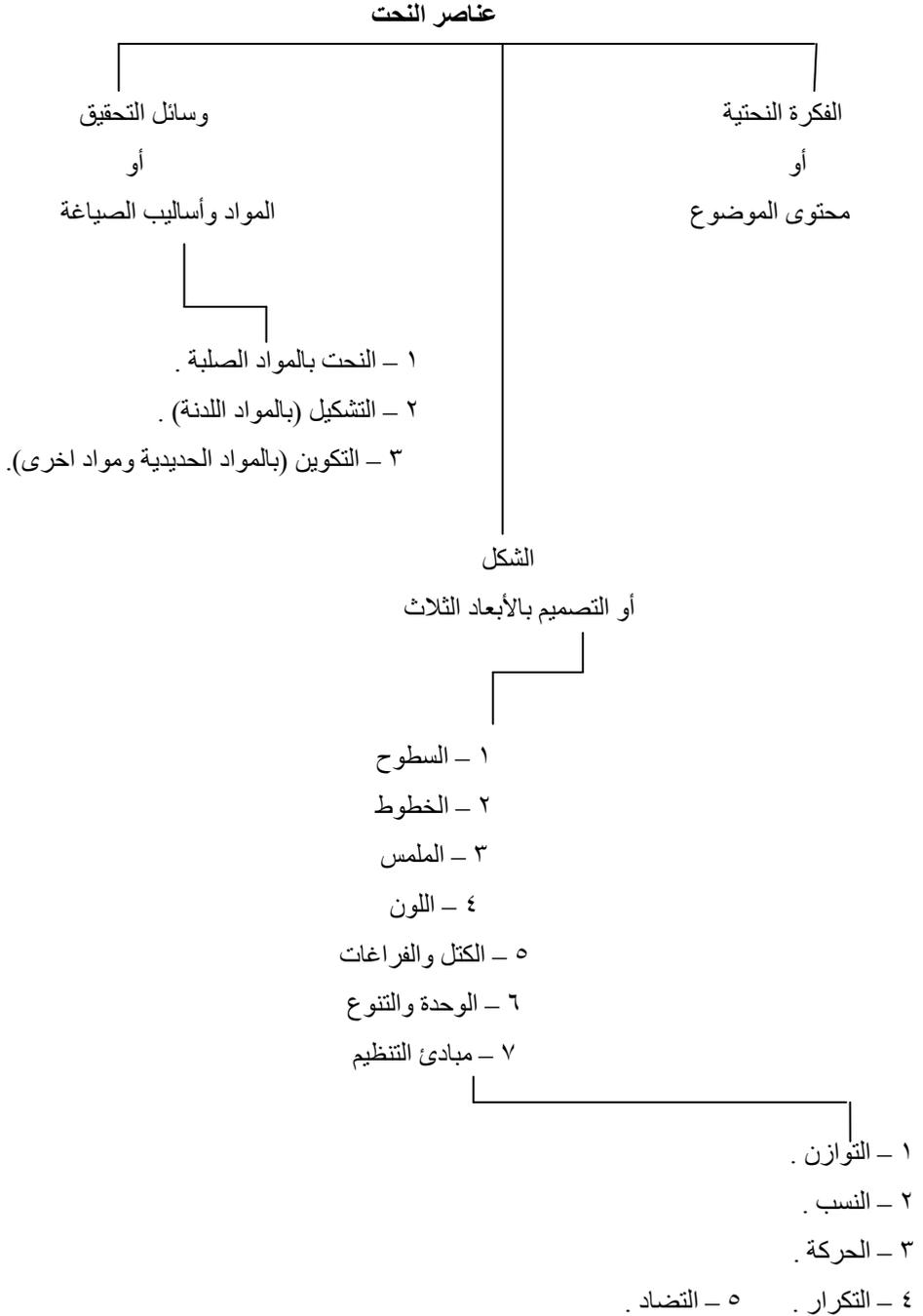
١ – الفكرة ، أو مادة الموضوع .

٢ – الشكل ، أو التصميم ذي الأبعاد الثلاثة .

٣ – وسائل التحقيق ، وتتكون من المواد أو أساليب الصياغة .

إن قيمة الأركان الثلاث المذكورة تكمن في صدد تلازمها، وتوحيدها واعتمادها على بعضها بشكل متكافئ ، لذا وجب الحكم عليها بوصفها وحدة متكاملة ولا يجوز عدّ احدهم أكثر فاعلية في التعبير النحتي من الآخرين، ولكن النحات يؤكد أحدهما ليتمكن من التحكم في تعبيره. إن هذه الأركان تسمى بالثالوث النحتي، أو عناصر

النحت ، ومما تجدر الإشارة إليه أن عملية الإدراك هي أيضاً مركبة من ثلاثة عناصر وهي: العنصر الفكري، والعنصر العاطفي، والعنصر الحسي أو الجسدي وإن العلاقة بين هذا الثالوث، وبين الثالوث النحتي بديهية جداً، فالموضوع (الفكرة النحتية) يثير استجابة فكرية، وعملية التصميم تثير ، ردود فعل عاطفية ، وأسلوب معالجة المادة تثير حوافز حسية، وبما أن كل من عناصر الإدراك مركبين فأئنا لا نفرق بين العناصر عن وعي عند التدوق، وهذا يفسر الكيفية التي توصل بواسطتها النحاتون في العصور والمجتمعات المختلفة إلى نتائج روائعهم ، واعطاء صورة عامة لعناصر النحت وتفرعاتها قبل البدء بدراستها تورد الجدول الآتية :-



أولاً : الفكرة النحتية أو محتوى الموضوع :

مما يلاحظ ، إن جميع المنحوتات الجيدة صادرة عن استيعاب (فكري) ميل إلى التعبير بالأبعاد الثلاث ، ويمكن اطلاق عبارة الفكرة النحتية على مثل هذا النوع من الاستيعاب ، وإن من متطلبات الفكرة النحتية الجيدة ما يأتي :-

١ - تتوفر فيها القدرة على التعبير بصرياً ، والأفصاح عن المعنى من خلال الشكل نفسه من دون الحاجة إلى تفسير ، ولا إلى اللجوء لأخذ عنوان لها يوضحها ، وما ذلك إلا لأن القيم النحتية هي قيم بصرية صرفة .

٢ - أن تكون ذات بعد واقعي مستوعب لطبيعة مادة التنفيذ وعلاقتها بالفراغ ، إذ إن الموضوع المستوعب سوف يكون له وجود ملموس علاوة على وجود البصري (المرئي) .

٣ - أن تتميز بتجريدها عن الزمن ، وتبتعد عن الأنية والعفوية .

٤ - أن تتميز بالأبتعاد عن التقليد الحرفي للأشكال العضوية؛ لأن النحت في الأغلب ماهو إلا تجريد للأشكال العضوية الأدمية في مادة دائمة ذات خصائص تختلف عن خصائصها ، والتقليد الحرفي لأشكال مادة في مادة أخرى مغايرة لها في الصفات ، لا يؤدي إلا إلى التجاوز على المادة والحصول على نسخة فاقدة الحياة .

ثانياً : الشكل أو التصميم بالأبعاد الثلاث :

التصميم : إن الفنانين المحدثين يميلون إلى استخدام كلمة تصميم بينما يفضل الأكاديميون استعمال كلمة تكوين ، إن كلمة ((التصميم)) أكبر من التكوين ، فالتصميم يشمل التكوين ، كما انه يتضمن بعض التحريف للصبغ الطبيعية ، بل أن التصميم يمتد إلى أبعد من مجرد ترتيب العناصر غير أن ترى أن التعبيرين مترادفان فالتكوين هو ((تصميم لتجمع العناصر التي يتكون منها الشكل وذلك سواء كنا بصدد فن كلاسيكي قديم أو فن حديث<sup>(٨)</sup>)) التصميم ذي الأبعاد الثلاث كما عرفه ((ستريبك)) هو تكوين نظام معبر في الفضاء<sup>(٩)</sup> .

إن التصميم الجيد في العادة ، نتيجة لفكرة جيدة أو ملازم لها ، ولا يعد التصميم جيداً إلا إذا جاء موافقاً لشروط مادته ، والأمثل أن تجرى عملية أدراك العلاقة بين التصميم وطبيعة المادة فكرياً قبل البدء في التنفيذ .

وللتصميم أهمية مزدوجة في التعبير النحتي ، إذ إنه يمكن النحات من التعبير عن البعد الثالث بوضوح أكثر ، ويمكنه من التعبير عن قيمة خفية لنظام شمولي توصل إليه . أن الأهمية الأولى تنتج من التناقض بين ما نعرفه عن البعد الثالث (العمق) وما نراه منه . فالعين ترى بعدين فقط ، والأبصار يجرى في حدود انعكاس الضوء عن السطوح . ولكن الأبصار الثنائي يمكننا من رؤية العمق جزئياً بسبب المسافة الكائنة ما بين العينين التي تؤدي إلى إرسال صورتين مختلفتين بعض الشيء إلى الدماغ يستشف منهما العمق جزئياً . فنحن نرى السطوح ولكننا لا نتمكن من رؤية الكيان الداخلي ، ولا من رؤية الحيوية الكامنة فيه . بل إنما يعرف ذلك من خلال الخبرة والحس .

أما ما نعرفه عن العمق فهو أكثر من ذلك ، وهو نتيجة لحاسة اللمس، وللحركة في الفضاء ، ولتجمع خليط من المشاهدات ذات البعدين أثناء طوافنا بشيء ما ، ولهذا فأنا نشعر بالعمق ونعرف به .

ولكننا لا نراه بالضبط . والتصميم بالأبعاد الثلاث يفترض مسبقاً وجود فكرة يمكن أن يستخلص منها نسق من التنظيم ، وجعل ذلك التنظيم قادراً على التعبير بصرياً عما نعرفه عن البعد الثالث (العمق) ، ويستخلص من هذا بأن التنظيم ضمن التصميم يؤدي إلى إحساس أكبر بالوجود .

ولأجل تقديم الشكل ذي الأبعاد الثلاث من خلال سلسلة من المشاهد ذات البعدين عند التصميم، يتوجب الربط بينهما بروابط تسهل ربطها عقلياً ((صور عقلية)) واحدة ، وبذلك تتحقق وحدة التعبير ، إذ إن الشكل لا يمكن أن يرى واحداً إذا اختلفت تعابير جهاته المختلفة . وبناء على هذا فإن التصميم الجيد بالأبعاد الثلاث يجب أن يقدم إلى العقل موضوعاً يعبر التعبير نفسه من جميع جهاته .

هنا نوعان من التصميم بالأبعاد الثلاث : احدهما التصميم الذي يعتمد على إزاحة الفضاء أو الحلول محل الفراغ ، كمعظم المنحوتات الحجرية ، والثاني هو التصميم

الذي يعتمد على الاحاطة بالفضاء أو ضم الفراغ كبعض المنحوتات المعدنية ، وينظر إلى هذين النوعين من خلاله ، وبالنسبة إلى الفضاء المحفر داخل الشكل ومن حوله ، أن أسلوب تحفيز الفضاء أسس خصوص التعبير ، كالشعور بتقل الكتلة المزيجة للفضاء أو الشعور بالسيطرة على الفراغ المحاط وتطويقه وبحقيقة حجمه .

عناصر الشكل أو التصميم بالأبعاد الثلاث .

## ١ - السطوح :

يعرف السطح هندسياً بكونه مستو ، اذا ما أوصل بين أي نقطتين من نقاطه بخط مستقيم ، بقي ذلك الخط بأجمعه على المستوى نفسه، أما ما يقصد به في مجال النحت فهو : مساحة من مستو محدودة على وجه التقريب بتغيرات مفاجئة في الاتجاه ، وقد يكون مستوياً أو منحنيًا . أي ذي البعدين أو ثلاثة أبعاد ، فسطوح المكعب ست مستويات متساوية المساحة ، ومحدودة بانثناءات قائمة الزاوية ، أما الكرة فتتكون من سطح محدب مستمر واحد .

وفي معظم الأشكال العضوية تكون التغييرات في اتجاهات السطوح دقيقة ومتنوعة مما يجعلها تميل إلى انتظامها عند الرؤيا في أشكال هندسية مبسطة ، فالتقاحة عندنا كروية والجبال مخروطية أو هرمية .

إن تحويل الأشكال إلى أشكال هندسية يؤدي إلى مفهوم واضح للفضاء لكونه يوضح الاتجاهات وبذلك تتوضح الأبعاد الثلاث .

عندما تتكون الكتلة من العديد من السطوح الدقيقة المختلفة الاتجاهات كثيراً ما يعتمد إلى توحيدها بانتظامها بشكل يحتويها يدعى ((بالغلاف)) ويتكون هذا الغلاف من سطوح حكمية ، وهي السطوح المتحققة جزئياً والمتخيلة في الجزء الآخر، ولهذه السطوح أهمية في دراسة الأشكال الطبيعية ، وفي تكوين التصميم ، إذ انها تمكننا من إيجاد مرجع ذي أبعاد ثلاث يمكننا من التوصل إلى قيم أكثر دقة .

## ٢ - الخطوط :

ليس للخطوط وجود بعدي ثالث ، بل أن الظاهرة التي ترى على شكل خطوط في الأشكال ذات الأبعاد الثلاث هي أحد ثلاثة أنواع :-

١ - خطوط خارجية : هي مجموع نهايات امتدادات سطح ذي بعدين في الفضاء منظور من نقطة ثابتة .

٢ - ملتقى سطوح .

٣ - محاور أشكال ذات أبعاد ثلاث من التي تتميز يكون أطولها أعظم بكثير من أعراضها وأعماقها ، كالقضبان والأسلاك<sup>(١٠)</sup> .

أما الخطوط الحكيمة فهي الخطوط الوهمية التي تترأى وكأنها موجودة بين نقطتين أو أكثر ، ومن نقاط ذات علاقة ببعضها البعض وتختص هذه الخطوط الحكيمة بالأهمية نفسها التي تحظى بها السطوح الحكيمة بسبب مساهمتها في توضيح الإدراك والرجوع إليها عند محاولة تكوين ((صورة عقلية)) .

## ٣ - الملمس :-

إن الملامس هي القيم السطحية للمواد ، وتتطور معرفتنا بها من خلال محفزات لحاستي اللمس والبصر ، فنتعلم الخصائص المنظورة التي تعني صلابة مادة ما ، أو لزوجتها ، أو نعومتها ، ونتمكن من التنبؤ بلامس المواد قبل لمسها وبمجرد النظر إليها لأول مرة بسبب خصائصها البصرية ، ولكننا في كثير من الأحيان نجد انفسنا مدفوعين إلى لمس المادة للتوصل إلى تفهم أعلى لطبيعة ملمسها .

فنسيج المادة المستعملة يمكن التحكم به ليصبح جزءاً حيوياً من التصميم النهائي<sup>(١١)</sup> إن ما يهمننا في مجال النحت من الملمس النواحي الاتية:-

١ - الملمس الذي يظهر الخصائص التكوينية للمواد كعروق الخشب ولمعان المعادن وغير ذلك .

- ٢ - الملمس الذي يظهر أسلوب السيطرة على تشكيل المادة كأثار الشفرات في منحوتات الحجر والخشب ، وملامس السطوح المشكلة (المنحوتة) من الطين .
- ٣ - الملامس المترجمة ، وهي الملامس التي توحى بها الموضوعات فتثير النحات إلى ترجمتها في المادة المستعملة لمنحوتته .
- ٤ - قابلية الملمس على عكس الضوء ، كحالة التأكيد البروزات بالصقل وبعث الحيوية في المناطق الغائرة بتكسير السطوح إلى أجزاء صغيرة نيرة ومعتمة .
- ٤ - اللون :-

قد يطلق لفظ اللون على نسق وقوع الضوء والظل على المنحوتة ، ويعود ذلك إلى أسلوب ترتيب السطوح ، ولكن استعمال اللون هنا يعني به مساحة لونية .

لا يؤدي اللون بوصفه عنصراً من عناصر النحت- دوراً كدوره في الرسم- بسبب عدم امكان التحكم به كما يمكن التحكم به في التصاميم ذات البعدين ، إلا إذا كان مصدر الضوء المسلط على الشكل ثابتاً ونقطة النظر ثابتة ، وإلا فإن القيمة اللونية ستكون عرضة للتغير باستمرار .

ان اللون الحقيقي عرضة للتغير بسبب نوعية وكمية وموضع مصدر الضوء ، ولهذا فإن معظم المنحوتات تحقق بمادة ذات لون واحد ، إذ ان ذلك يبسط مشكلة توحيد درجات الضوء والظل أن استعمال مادة متعددة الألوان - وإن كان على نطاق ضيق - يؤدي إلى تعقيدات كثيرة عند التصميم ، لذا يجب الانتباه باستمرار إلى الأحوال العديدة التي تؤثر فيها كل من الضوء والظل في بعضها باختلاف الأنارة واختلاف موقع الرؤيا . ففي معظم الحالات يكون لون النحت ناجماً عن طبيعة المادة المختارة<sup>(١٢)</sup> .

## ٥ - الكتل والحجوم :

إن الكتل في موضوع النحت هي الأشكال الصلبة ذات الأبعاد الثلاث المحددة بسطوح ، وتشغل فراغاً ، أما الحجوم فهي كتل سلبية حكيمية أو بعبارة أخرى ، هي

فراغات ذات ثلاثة أبعاد ، محاطة جزئياً بسطوح أو خطوط ، وحسب هذا المفهوم يعد الجبل كتلة ، والوادي حجماً .

وكذلك يمكن عد مجموعة من الأشكال الصلبة الصغيرة المتقاربة من بعضها كتلة ، مثل أصابع قبضة اليد ، ويوصف الشكل بأنه ضخم أو جسيم إذا كانت أغلب أشكاله صلبة وتتضمنها كتلة بسيطة شاملة .

إن تحديد مساحة الفراغ في حجم ما يعتمد على درجة الأحاطة به ، ولكن لأهمية المظهر البصري في هذا المجال – فإن معظم التحديد يجب أن يعتمد على السطوح الحكيمة ، مثال ذلك : عند النظر إلى نصف كرة مجوفة ، ترى حجماً محدداً بسطح حقيقي منحنى وبسطح حكي مستو .

فإذا غيرنا الشكل المذكور (نصف الكرة) بحيث يصبح أقرب إلى شكل الكرة ، نجد أن سعة السطح الحكي تناقصت وكذلك تأثير الحجم بصرياً وبالنسبة نفسها يمكن وصف الحجم الكروي الكامل – نحتياً – بخطوط مكونة من أسلاك أو قضبان موزعة بالشكل الذي يمكننا من رؤية الفراغ المحاط من خلال السطوح الحكيمة الكائنة بين الخطوط السلكين المذكورة .

## ٦ – الوحدة والتنوع :-

بالسطوح، والخطوط، والملامس، واللون يمكن تنظيم الكتل والحجوم في تصميم ذي أبعاد الثلاث وأن أول ما يجب التعرف عليه هو العوامل التي تتحكم في تنظيم هذا النوع من التصميم.

إن جميع التصاميم الجيدة موحدة ، أي أن كل جزء منها يكون مساهمة أساسية في المجموع، وإن هذا المجموع يحدد خصائص كل جزء من تلك الأجزاء ، وللتوضيح ضرب المثال الآتي شكلين هندسيين الكرة والأسطوانة ، تتميز الكرة ببساطة التكوين ، إذ انها مؤلفة من سطح واحد ينحني بأستباق، وأنه يمكن إعادة تكوينها بدقة استناداً إلى جزء صغير من سطحها . أما الأسطوانة فتتميز بكيان أكثر تعقيداً لوجود علاقة صغيرة بين بعدين مختلفين منها ، وبعبارة أخرى : إن كل الكرة متماثلة في الشكل

وإن اختلفت حجومها ، بينما تتعدد أشكال الأساطين ، ولغرض إيجاد الوحدة بين الكرة والاسطوانة يمكننا القول: بما إن الكرة يتوفر فيها توحيد رياضي بالطبع ، فيتوجب علينا إيجاد هذه الصفة في الاسطوانة ولو كان ذلك بحدود ضيقة جداً كشيء من التعبير عن الوحدة ، إذ انه إذا كان الفارق بين ارتفاع الاسطوانة وعرضها كبيراً – كما في قطعة السلك ضاعت هويتها لانعدام وحدة التناسب. وإذا كان ارتفاع الاسطوانة مساو لعرضها ، اتضحت هويتها ، ولكن شكلها يكون غير ممتع فلا يثير الأهتمام وفي كلتا الحالتين نجد أن العقل يميل إلى عدم الاستجابة لتلك الأشكال. ففي الحالة الأولى لا يرى شكل الأسطوانة بل يرى خطأ . وفي الحالة الثانية يكون مملأً فلا يسترعى الأنتباه وبناء على هذا فإن الوحدة في النحت يجب أن تكون ميزاناً بين الوضوح البصري للشكل وبين المتعة (أو اثاره الاهتمام) . ولهذا ففي الامكان تسمية وجهي الوحدة هذين ((بالوحدة)) بمفهوم التوحيد حيناً و ((التنوع)) بمفهوم التغيير في العلاقات أو التناسب . ومن خلال هذين المفهومين يمكن القول بأن : كلما تقرب الشكل العضوي من الشكل الهندسي كلما زادت سهولة استيعابه (فهمه) في الفراغ وصار أكثر وحدة ، وكلما تقرب الشكل الهندسي من الشكل العضوي ، كلما زاد تنوعاً وزادت قابليته على اثاره الاهتمام ، واكتساب معنى . ويستخلص مما تقدم بأن مشكلة الشكل ما هي إلا موازنة بين الوحدة والتنوع .

#### ٧ – مبادئ التنظيم :-

يمكن إيجاد الوحدة والتنوع في تصميم ما من خلال مبادئ تنظيمية متعددة. إن هذه المبادئ ما هي إلا مقترحات للاستعانة بها في وضع التصميم وليست معايير لمعرفة جودة التصميم .

يجب الحكم على التصميم تعبيراً بصرياً متكاملأً (ككل) فإذا كان رديئاً ككل فلا يمكن أن يعد أي من أجزائه جيداً . إن مبادئ التنظيم قد تساعد على إيجاد الحلول البصرية الصحيحة .

ولكنها ليست غايات بذاتها ، وأتباعها لا يحتتم الوصول إلى نتائج جيدة . وبما أن الكل أهم من الأجزاء ، فإن أتباع هذه المبادئ التنظيمية يجب أن يخضع إلى الاستيعاب الكلي لموضوع التصميم .

### أ – التوازن :-

يهمنا في مجال النحت ناحيتين من نواحي التوازن هما :-

١ – علاقة الكتلة بقوانين الجاذبية .

٢ – توزيع الأهتمام أو ما يمكن أن يسمى بتوازن اجتذاب الانتباه (قيمة اجتذاب العناصر الأربع السطوح، والخطوط، والملامس، واللون) .

وفي كلتا الحالتين يتأثر أحساسنا الجسدي بالتوازن فتشعر بتأثير ترتيب الكتل وثباتها كما تشعر بتأثير الجاذبية على أجسامنا في مختلف الأوضاع .

أما ((توازن الاجتذاب)) (اجتذاب الاهتمام أو الانتباه) فيتعلق بشكل وثيق بمبدأين آخرين من مبادئ التنظيم هما : التضاد والحركة ، وتعد الطريقة التي تمكنا من الحصول على ((توازن الاجتذاب)) من وسائل التعبير في التصميم .

إن امكانيات التوصل إلى التوازن تتكون من نوعين :-

١ – شكلي ، أو التناظر الثنائي .

٢ – خفي .

ففي التوازن الشكلي توزع الكتل والحجوم وأجتذاب الانتباه بصورة متساوية حول محور عمودي أو أفقي. فالأشكال الهندسية مثلا متوازية بالتناظر الثنائي ، إن تأثر هذا النوع من التوازن يتصف بالبرود والسكون والهيبة ، وإن التوصل إلى إيجاد الوحدة فيه سهل إلا أنه لا يخلو من الأخلال<sup>(١٣)</sup> .

ويمكن التوصل إلى التوازن الخفي<sup>(٤)</sup> بتنظيم الأجزاء بشكل يؤدي إلى نوع من الاتزان الحركي ، وتتميز هذه الطريقة بأنها أقدر على التعبير وعلى إثارة الاهتمام ، فالكتلة الكبيرة يمكن موازنتها بكتل أصغر ، وتوازن الأشكال الصلبة بالفضاء (الفراغ) ولا يهم أن تكون بعض أجزاء التصميم غير متوازنة ما دامت تسهم في تحقيق التوازن العام ((للتصميم الكلي)) ومما تجدر الإشارة إليه ، ان المعيار الوحيد للتوازن هو النظر ومحاولة البحث عن الترتيب الصحيح . وبناء على ما تقدم يمكن القول بأن التصاميم المترتبة على التوازن الشكلي تتسم في العادة بالتعبير عن السكون أو التوتر المكبوت ، بينما تتسم تلك التي ترتب على التوازن الخفي بالحركة ، وتعبّر عن الهيجان أو الحيوية المتفجرة .

#### ب - النسب :-

أن النسب في هذا المجال تختص بعلاقات الحجم وهي :-

١ - ما يتعلق بنسبة الأرتفاع والعرض والعمق إلى الشكل الكلي .

٢ - ما يتعلق بنسبة حجوم الأجزاء في داخل التصميم إلى التصميم الكلي .

وتتحدد قواعد النسب الخاصة بكل تصميم على حده ، ويكون الاستيعاب النحتي هو المرجع للنسب الطبيعية ، إذ انه مع كون الطبيعة المعلم الأول للنسب ، إلا ان جزء من الأجزاء الطبيعية عنها ويقطع من محتواه بنقله من مادة إلى مادة أخرى يتوجب القيام ببعض التعديلات ، وبعبارة أخرى إن النسب الطبيعية تمثل نقطة انطلاق لأيجاد نظام علاقات حجمية يتوصل إليه من خلال تطوير الاستيعاب النحتي .

هناك قواعد عدة لقياس النسب أليا ، مثل نظام التناظر الحركي الذي استعمله الأغريق ، الذي يضمن نسب جيدة ، إلا إن الأساليب الآلية ذات قيمة محدودة في النحت (لكونها ذات بعدين) لوجود انحرافات مستمرة في البعد الثالث (العمق) . ووما يجدر الإشارة إليه أن التقسيمات المتساوية والمعدلات تتسم بالملاحة ، وأن المعدلات (٣/٥) أكثر أمثاعاً<sup>(٥)</sup> .

إن الحكم النهائي على النسب يجب أن يتبنى على هذا التساؤل :- ((هل أن النسب تعبر عما يراد أن يقال)). إن المبالغة في النسب بالتمديد والتقليص، تعد جزءاً من لغة التعبير بالشكل ، وتعد النسب بين الحجم عاملاً مهماً في تطوير الرموز البصرية لوجود ميل إلى المبالغة في الأجزاء المهمة في بعض الأحيان ، وإلى إهمال الأجزاء القليلة الأهمية ، وربما استعملت النسب في عملية التصميم للتوصل من خلالها إلى التأكيد وقد تتطلب المادة استعمال نسب شكلية معينة ، كما في حالة الورقة المنحوتة في الحجر التي لا يمكن أن تكون لها نسب الورقة نفسها في الطبيعة فإذا ما درست المواد كما هي عليه في الطبيعة أمكن التعرف على عدد من الدلالات التي تشير إلى نوعية النسب التي تتطلبها كل مادة عند استعمالها للنحت. وبالتالي فإن دراسة الأشكال العضوية بالشكل الذي يتلائم والنسب التي تتطلبها تلك المواد يؤدي إلى ظهور أشكال مبالغ فيها بعض الشيء . ولا يمكن الانطلاق من منطلق معاكس ، وذلك ببلورة فكرة الشكل العضوي أولاً ، ومن ثم يتم اختيار المادة التي تتمكن من ابقاء متطلبات النسب الخاص بالفكرة المبينة على الشكل العضوي .

### ج - الحركة :-

يمكن تعريف الحركة في النحت بأنها ((التحفيز البصري لشكل ثابت الذي يورث شعوراً شبيهاً بالشعور الذي تورثه حركة حقيقية في الفضاء)).

يمكن الحصول على الحركة (التحفيز البصري) بالطرق الاتية:

- ١ - على امتداد محاور الأشكال المطولة .
- ٢ - على امتداد سطوح متوالية .
- ٣ - على امتداد مسار خط .
- ٤ - على امتداد سلاسل نقاط أو مناطق تضاد .
- ٥ - بالاقتران الشكلي الممثل للحركة ، وذلك بتحقيق الحركة الواقعية رسماً ونحتاً .

أن الحركة في التصميم ذات مفعولين بصريين ، أحدهما :- تنشيط الفراغ (القضاء) بالشكل الذي يمكن من رؤية مالا تراه العين – وذلك بالتمكن من الاحساس بحيوية غير موجودة في الواقع . أما المفعول الثاني فهو: ((إيجاد حس أرفه بالوجود في الفضاء – وذلك بتمكين العين من رؤية البعد الثالث (العمق) بأكثر مما اعتادت عليه وذلك بالمساعدة على اقتران الصورتين – ذاتي البعدين – المرسلتين من العينين إلى الدماغ)).

إن الكثير من خصائص التعبير في تصميم ما تتحقق بقيمة الحركة الرئيسة فيه ، فالحركة المستقيمة العمودية تولد مؤشرات تشعر بالقوة ، والحركة الأفقية تشعر بالراحة والسكينة ، والحركة المتموجة أو المتدفقة تشعر بالرشاقة .

إن الطبيعة هي الدليل عن الحركات المعبرة ، إذ في الامكان تصور حركة الحيوان – بشئ من التجريد – من خلال شكله وإن كان ساكناً . فرشاقة حركة الأيل وثقل وطئة الفيل يمكن أن تستشف في كل عضو من أعضائها . وفي الامكان رؤية وحدة ((التعبير الشكلي)) أو ((تعبيرية الشكل)) ونجد هذا بسهولة في جسم الإنسان فعندما تكون مضمومة تتخذ أجسامنا وضعاً هابط الحركات ، وعندما تستنار تتخذ أجسامنا وضعاً متكسر الحركات وهكذا .

عند مشاهدة مثل هذه الحركات في المنحوتة ، تتذكر المشاعر التي تقابلها في أجسامنا فتفاعل معها بوجدانية .

#### د – التكرار :-

قد تكون كلمة ((تشابه)) أوفى بالغرض من ((تكرار)) إذ لا يقصد بالتكرار هنا التماثل التام لأن أقوى عوامل خلق الوحدة في تصميم ما هو تشابه الأجزاء مع الكل . ففي النبات والحيوان يتوفر تكرار ((الخصائص الشكلية)) .

تتكون الصورة الكلية للمنحوتة في أذهاننا برويتها (عقليا) من جميع جهاتها . فإذا استرجعنا الأشكال ، والحركات ، والملامس للجهات المختلفة يظهر لنا تقاربها ، فإن الصورة سوف تكون أكثر تداخلاً وأكثر معنى .

يمكن اللجوء إلى التكرار الحرفي عند إرادة الحصول على إيقاع يجب تجنب الاملال بتغيير حجوم الأشكال المتشابهة ، وأجراء بعض التغييرات في الحركات المتشابهة ، وبتكرار الملامس المتشابهة على سطوح متباينة في الشكل والسعة ، ويكون دليلنا في هذا النوع من التكرار : التوازن ، والنسب ، وتحكيم النظر .

#### هـ - التضاد :

يمكن القول بأن التضاد - إلى حد ما - هو عكس التكرار ومع ذلك فإن كثيراً ما يؤدي الوظيفة نفسها، مثال ذلك : إن ((التأكيد)) يمكن التوصل إليه من خلال التكرار أو التضاد . وبأستعمالهما معا يمكن التوصل إلى ((التنوع ضمن الوحدة)) بتكرار شكلي وحدتين ومضادتهما بالحجم .

ويعدّ التضاد ((القيمة المطوعة)) في لغة النحت ، فإذا ما زيد في أستعمالها أزداد الحجم وإذا ما قل استعمالها أزدادت الدقة والرهافة .

من تكوين الفكرة الاصلية يمكن تعيين مسحة شاملة للعمل بموجبها في التصميم كأن تتميز بالضخامة أو الصغر- وبهذا تكون أهمية التضاد نسبية ، ففي التصميم الذي يتوخى فيه الرهافة يجب أن يستعمل التضاد بالشكل الذي يؤدي إلى التأكيد ولا يحطم الوحدة ، أما في التصاميم التي تتوخى فيها الضخامة ، التي لا مكان للرهافة فيها - فأن لا يمكن الحفاظ على الوحدة إلا بشحن كل جزء من أجزاء التصميم بالتضاد لتمكينه من الثبات . وكما رأينا مما تقدم أهم مبادئ التنظيم هذه لا يمكن أن تعامل على أنها قواعد منفصلة ، فإلى جانب السيطرة على العناصر : السطوح والخطوط والألوان الملامس يتوجب التشابه التام فيما بينها ، كما وجدنا حكمية وجود هذه المبادئ في الطبيعة ، بحيث يمكن القول : بأن كل ما يصنع الإنسان يحتوي على مشاكل نحتية وأن كل الأشكال الطبيعية تحتوي حلولاً لتلك المشاكل ، وعلى هذا يمكن أختزال معنى التصميم بالأبعاد الثلاث بما يأتي :-

من خلال	للكتل	الوحدة	نتمكن من إيجاد	بالسطوح
التوازن	الحجوم	التنوع		الخطوط
النسب				الملامس
الحركة				اللون
التضاد				

وبعبارة أخرى أكثر اختصاراً :-

بالشكل + وسائل التنظيم – يمكن إيجاد الوحدة والتنوع للكتل والحجوم .

ثالثاً : وسائل التحقيق أو أساليب الصياغة :-

إن الأركان الثلاثة لثالوث النحت (الفكرة ، والشكل والصياغة) لها الدور المهم في العمل الإبداعي وصياغتها يجب أن تكون دائرة إبداعية . ونظراً إلى أهمية العلاقة الوثيقة بين الشكل والمادة في العملية الإبداعية ، فإن أسلوب الصياغة له دور مهم في العمل الإبداعي أيضاً .

إن الخصائص التكوينية لمادة ما تملي أساليباً صياغية مختلفة لتشكيلها ، وأن لكل من أساليب الصياغة الأساسية (النحت والتشكيل بالمواد اللدنة والتكوين) إمكانات وتحديات بالنسبة للمواد المختلفة . وبناء على ذلك فإن طبيعة المادة تتحكم في العلاقة بين الشكل والصياغة بشكل عام ، ويتحكم أسلوب الصياغة في هذه العلاقة بشكل خاص . فعلى سبيل المثال : أماكن استعمال أساليب عمل في التكوينات الخشبية مما لا يمكن التفكير باستعمالها اطلاقاً في المنحوتات الخشبية . وفي كل الأحوال نرى أن طبيعة المادة (الخشب في هذا المثال) تحدد الأشكال المحققة بكتلتنا الصياغيتين .

إن أهمية الصياغة في النحت كثيراً ما يساء فهمها ، إذ يعدّها البعض شراً لا بد منه ، فإن أمكن تفاديها لكان أحسن ويتبع هذا السلوك من مفهوم خاطي لحركة الإبداع إذ إن تفادي تعلم الصياغة يقود إلى الخيبة والالتباس ، إذ إن عدم المعرفة بالصياغة لا

يسبب عدم التمكن من المادة فقط ، بل يفقد جزءاً من التركيب الإبداعي، لأن الصياغة تعد جزءاً من مضامين الاستيعاب النحتي ، لكون الاستيعاب يجري ضمن معرفة عامة بالصياغة تتوسع مع كل ظاهرة إبداعية ، ومثال ذلك : لم يكن إستيعاب بنائية تتكون من عشرين طابقاً ممكناً ، وإلا بعد إن مكنت أساليب صياغة البناء من ذلك ، وعندما أمكن ذلك أصبح في الأماكن تصور بنايات أعلى .

أننا عند تكوين الشكل ، نفكر ضمن إطار مادة معينة ، وعند الأستيعاب الكلي للأشكال نجد أننا محدودون بمعرفتنا بطريقة تشكيل تلك المادة . ولهذا فلربما كانت بداية أسلوب الصياغة لدينا تبدأ عن غير قصد مع بداية الفكرة .

إذا ما عدنا إلى سوفهم ((حرية الإبداع)) نجد أنه حيثما وجدت قلة المعرفة بالصياغة قلت الحرية فكرياً ومادياً . إذ أن الحرية لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الدرية ، فبدلاً من التهرب منها ، يجب تعلمها بعمق بحيث تتمكن من التفكير من خلالها ، لا التفكير بتفاديهها وهذا النوع من المعرفة بتأني من إعادة بعث الحيوية في العملية الإبداعية ولا يمكن أن تأتي من العدم.

هنا وجه آخر لسؤ فهم الصياغة ، وهو عندما تصبح غاية بحد ذاتها – كمجرد إظهار المقدرة على استعمال الأدوات ومعالجة المواد – بحيث لا تعود تؤدي مهمتها فتزول إبداعيتها .

يجب أن يصاحب السيطرة على أساليب الصياغة تعلم كيفية استعمالها كجزء من تركيب العملية الإبداعية ، وهذا لا يمكن التوصل إليه إلا من خلال التجربة المباشرة .

عموماً هنا طرق عدة لمعالجة كل مادة فالخشب يمكن نحته أو تكوين (تركيبه) والمعدن يمكن تكوين أو صبه أو طرقه ولكل طريقة قدرة على استغلال خصائص مختلفة للمادة .

إن الحكم على جودة الصياغة أو ردايتها يتعلق بمدى تمكن الصياغة من تيسير وحدة الفكرة والشكل والمادة . وإن طرق الصياغة الجيدة تسمح بالتعبير ضمن إطار الاستيعاب العقلي . بحيث يمكن إجراء تعديلات حساسة أثناء معالجة المادة .

إن بعض أساليب الصياغة تتيح مجالاً أوسع لأحداث التغييرات من غيرها ، ففي نحت الخشب هنا طريقتان : يستعمل في أحدها المنشار لأزالة قطع كبيرة من الخشب . أما الطريقة الثانية فيطلق الشكل فيها بإزالة قطع صغيرة بالتدرج . ففي الطريقة الأولى يجب أن يكون التصور (الاستيعاب) الكلي للشكل قبل القطع واضح . إذ إن مجال التغيير محدود جداً أما في الطريقة الثانية ، فأن مجال التغيير واسع جداً بحيث أن الشكل نفسه قديوثر في تحقيق وجود آلي كبير ، فالعملية في الحالتين ليست عملية بناء الهيئة ولكنها عملية تحرير الهيئة المتصورة داخل الكتلة عن طريق لقطع في الخشب<sup>(١٦)</sup> .

### نتائج البحث:-

لقد تناولنا بشكل عام كل العناصر الفنية التي تشكل مختلف أنواع النحت التشكيلي ، وما تمتلك هذه العناصر من مميزات يمكن للفنان أن يجسد أفكاره ومشاعره ومشاعره والأخرين إلى جانب مختلف ظواهر الحياة وهذه العناصر هي :-

١ – الفكرة النحتية أو محتوى الموضوع .

٢ – الشكل أو التصميم بالابعاد الثلاث ويتفرع إلى السطوح ، الخطوط ، الملمس ، اللون ، الكتل والفراغات ، الوحدة والتنوع ، مبادئ التنظيم :-

ومبادئ التنظيم يتكون من :-

التوازن – النسب – الحركة – التكرار – التضاد

٣ – وسائل التحقيق أو أساليب الصياغة

الهوامش

- 1 – Miller , Tradition in Sculpture London , 1949 P. 10 .
- ٢ – نوثنان نويلر ، حوار الرؤية ، ت فخري خليل ، ومراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ ، ص ٣٣ – ٣٤ .
- 3 – Miller. Tradition in Sculpture. P. 10 .
- 4 – Strappeck, The Creation of Sculptur.
- ٥ – نفس المصدر هي ٢٤٧ – ٢٤٨ .
- 6 – Christenaen , Primitive Art. London .
- ٧ – عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ ، ص ٦ .
- ٨ – عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ص ٥٧ .
- 9 – Strappeck, The creation of Sculpture P. 16 .
- ١٠ – نوثنان نويلر ، حوار الرؤية ، ص ٨٨ .
- ١١ – روبرت جيلام سكوب ، أسس التعليم ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١٥٣ .
- ١٢ – نوثنان نويلر ، حوار الرؤيا ، ص ٩١ .
- ١٣ – روبرت جيلام سكوب ، أسس التعليم ص ١٦٤ .
- ١٥ – عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ص ١٤٠ .
- ١٦ – روبرت جيلام سكوب . أسس التعليم ، ص ١٧١ .

### المصادر

١ – سكوب ، روبرت جلال ، أسس التصميم ص ١ ، القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٨٠ .

٢ – عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط ١ ، القاهرة : دار للنهضة العربية ، ١٩٧٣ .

٣ – نوثان نوبلر ، حوار الرؤية ، ترجم فخري خليل ، بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧ .

4 – Christensen , Primitive Art. New York , 1955 .

5 – Strappeck. The Creation of Sculpture .

6 – Miller . Alec. Tradition in Sculpture. London 1949 .