

رئيس التحرير

أ.م.د محمد الكناني

سكرتير التحرير

أ.د. بلاسم محمد جسام

مدير التحرير

أ.م.د. جواد الزيدي

المستشار الفني

أ.د. عبد الرضا بهية

هيئة التحرير

أ.د. يوسف رشيد جبر

أ.م.د. صالح الصحن

أ.م. مهيمن ابراهيم الجزراوي

الهيئة الاستشارية

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

إدارة المجلة

مبرمج. يوسف مشتاق لطيف

Al-Academy

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ٢٣٨ لسنة ١٩٧٦

Jornal of The College of FineArts

University of Baghdad

Issn ١٨١٩ - ٥٢٢٩

al.academy@yahoo.com

شروط النشر في مجلة الاكاديمي

١. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
٢. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
٣. يقدم البحث على قرص ليزري بصيغته النهائية بعد التصحيح العلمي واللغوي.
٤. أن لايزيد طول البحث عن (١٥) صفحة حجم (A٤).
٥. حجم الخط (١٤) ونوع الخط Times New Roman .
٦. يترك فراغ واحد فقط بين سطر وآخر.
٧. توضع الهوامش و الصور التوضيحية و الجداول في آخر البحث.
٨. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، ويحدود ٢٥٠ كلمة.
٩. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
١٠. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
١١. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لإعتبارات فنية.
١٢. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٣. يتم تقديم نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
١٤. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
١٥. تكون اجور النشر كما يأتي:
أستاذ ١٠٠,٠٠٠ ، أستاذ مساعد ٧٥,٠٠٠ ، مدرس فما دون ٥٠,٠٠٠.
١٦. يستوفي مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

بحوث التشكيلي

٥	محسن علي حسين	• التواصل الاجتماعي في النحت الحديث
---	---------------	--

بحوث التصميم

١٩	حكمت رشيد فخري	• تكنولوجيا الاتصال ودورها في تطور التصميم الطباعي
٣٩	ضفاف غازي عباس العبادي	• نظرية الاستلهام من الطبيعة في التصميم الصناعي
٥٦	جاسم خزعل بهيل	• الاتجاهات الابتكارية في التصميم الصناعي
٧٦	علاء الدين كاظم الإمام	• الانتماء ومضامينه الدلالية في البيئات الداخلية المعاصرة
٩٨	أحمد سلطان خلف الساعدي	• الأثاث بين التعدد الوظيفي وتحقيق القيمة الجمالية
١١١	محمد جابر الله توفيق	• جمالية التشكيل والاثارة الحسية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد

بحوث السينما والتلفزيون

١٣١	محمد عبد الجبار كاظم	• آلية بناء تمديد الحدث وإطالة زمنه في الفيلم الروائي
١٤٩	عبد الخالق شاكر قاسم	• تجسيد امراض النفس والعقل في الفلم الروائي (٨,٥....للغليبي أنموذجاً)
بحوث الموسيقى		
١٦٣	وليد حسن عبد الحسين	• المتغيرات اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية
بحوث التربية الفنية		
١٧٧	ثامر جعفر أحمد	• مدير التصوير وعناصر لغة الضوء والظل في المشهد الدرامي التلفزيوني
١٨٦	محمد عبدالله غيدان	• الصّعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة الألوان
بحوث الخط العربي والزخرفة		
٢٠٠	حسين علي جرمت	• البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية
بحوث المسرح		
٢١٥	عباس علي جعفر	• مفهوم السينوغرافيا (Scenagrafie)
٢٢٩	سمير عباس صكطري	• دور الادارة المسرحية في عملية الانتاج المسرحي

التواصل الاجتماعي في النحت الحديث

محسن علي حسين

ملخص البحث

يتطرق هذا البحث الموسوم (التواصل الاجتماعي في النحت الحديث) للعلاقة الرابطة فيما بين التواصل الاجتماعي وفن النحت الحديث، وضمن سياقات منهج البحث العلمي فقد بني هذا البحث على أربعة فصول جاءت على النحو التالي:

الفصل الأول: ويحوي الإطار العام للبحث من خلال مشكلة البحث التي تتجسد في التساؤل عن كيفية تجسيد التواصل الاجتماعي بفعل الأعمال النحتية المعاصرة ، أما أهمية البحث فتتضح في ما يحققه من مردود معرفي علمي فني للدارسين والمتذوقين والفنانين - النحاتين بغية تجسيد التواصل الاجتماعي في فن النحت الحديث.

في حين أن هدف البحث يبرز في التعرف على التواصل الاجتماعي في النحت الحديث. أما حدود البحث فتضمنت الأعمال النحتية الحديثة ذات العلاقة بفعل التواصل الاجتماعي، ضمن دائرة النحت المحلي والعربي والعالمي الحديث. والتعرض لعدد من التعاريف لغة واصطلاحاً لمنح البحث بعداً معرفياً أوسع لتجنب اللبس والتشابه، ومنها: التواصل، والتواصل الاجتماعي .

الفصل الثاني: الإطار النظري - فقد احتوى مبحثين:

المبحث الأول: التواصل .. مفهومه .. شروطه .. أنظمته

المبحث الثاني: التواصل الاجتماعي للفن.

الفصل الثالث: إجراءات البحث: ويتضمن استعراض مجتمع البحث وكيفية اختيار عينة البحث من خلاله والتي بلغت أربعة أعمال نحتية (عمل واحد محلي، وآخر عربي، وعملين عالميين)، وتحليل الأعمال عينة البحث .

الفصل الرابع: وخصّص لنتائج البحث ومناقشتها ومنها:

- جاء التواصل الاجتماعي متجسداً بالأعمال النحتية عينة البحث ضمن سياقات الفعل الحدتي الواقع في مجتمع النحات صاحب العمل المنحوت.
- ترسيخ التواصل الاجتماعي من خلال البعد الزمني الذي منحه النحات للأعمال النحتية عينة البحث بعد تضمينها بمضامين لها قربها من المجتمع.

ABSTRACT

This research addresses marked (social communication in modern sculpture) deals with associating between social communication and modern sculpture, within the contexts of Research Methodology. This research was built on four chapters as follows:

Chapter One: It includes the general framework of search through research problem embodied in questionnaire embody social communication by sculptural works of modern . The importance of research is visible in what achieved from out come cognitive science technician for scholars and modern and artists - sculptors to reflect social communication in the about embodiment of sculpture.

As while the aim of the research arises to identify the ranges of social communication in contemporary sculpture.

While the limits of search includes relevant modern sculptural works by social communication , within the circle of local, Arab sculpture and modern world sculpture, And exposure to a number of definitions of linguistically idiomatically to grant research broader cognitive dimension to avoid confusion and similarity, including: communication, and social communication.

Chapter II: theoretical framework - it contains two sections:

First topic: communication .. concept .. conditions .. systems.

The second topic: social communication of art.

Chapter III: Procedures: The review of the research community and through how to choose a sample work , which amounted four sculptures (the work of one local, And another arab one, and two world), and analyzing works forming simples.

Chapter IV: devoted to the results of research and it's discussion, including:

-The social communication empowering research sample sculptural work within the contexts of the act reality in a society sculptor done work.

-Assertion of social communication through the dimension of time granted by the sculptor of the work of sculpture research sample included the contents that it's have close relation to society.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

يتصف الفن بصورته العامة على انه من الأنشطة الحياتية التي لازمت الفرد قروناً وقروناً من السنين، بل وبعد هذا التلازم من ثمرات التطور الحياتي والبنائي لطرفي هذه المعادلة الحياتية فيما بين الفرد والفن، مما خلق أواصر ترابط حالة فهم الفرد للفن نمطاً من أنماط الحياة المدنية، لاسيما وان الفرد كان ولازال يعتمد الفن كأقرب الوسائل والوسيل التي تسهل عليه الكثير من صعوبات الحياة، بل وأصبح الفن جزء من الطرق والوسائل التي تسهم في تدعيم روابط التعايش الإنساني بما يمكن إن يبيته الفنان من خلاله من رسائل يهدف من وراءها تدعيم ذلك الترابط مع بني جنسه والذي يمكن أن ندعوه بـ(التواصل الاجتماعي)، وبحثنا هذا يعد تعقب لمفردة من مفردات الفنون (فن النحت الحديث) وعلاقته بالتواصل الاجتماعي، محاولين الإجابة التي تفرضها مشكلة بحثنا في التساؤل: ما الكيفية التي يحقق بها النحت الحديث التواصل الاجتماعي اليوم.

أهمية البحث

تتركز أهمية بحثنا في ما يحققه من مردود معرفي علمي فني للدارسين والمتذوقين والفنانين – النحاتين بغية تجسيد مدى أوسع من حيث التواصل الاجتماعي في فن النحت الحديث، وإيجاد السبيل الكفيلة في توطيد هذا التواصل بلغة تخرج من نطاق المحلية نحو العالمية.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على التواصل الاجتماعي من خلال فن النحت الحديث.

حدود البحث

تنفتح حدود بحثنا باتجاه فن النحت الحديث محلياً وعربياً وعالمياً وضمن نماذج مختارة (تعد كعينة قصديه مختارة) منذ بدايات القرن العشرين.

تحديد المصطلحات

التواصل

لغة:

((وصل الشيء بغيره فاتصل. ووصل الحبال وغيرها توصيلاً: وصل بعضها ببعض ومنه: ولقد وصلنا لهم القول . وخيط موصل: فيه وصل كثير. ووصلني بعد الهجر وواصلني...وصل فلان: لمواصله الذي لا يكاد يفارقه. ووصل إليه وصولاً. وأوصلته إليه. وتوصلت إليه...ووصل رحمه)) (٦م، ص١٩).
((و ص ل-وصلت)الشيء ...و(وصل)إليه يصل وصولاً أي بلغ . وصل بمعنى (اتصل) ...والتواصل ضد التصارم)) (٥م، ص٧٢٥).

اصطلاحاً:

((أي رمز أو إشارة يمكن استخدامه عن طريق شخص، أو أشخاص لكي يؤثر على سلوك شخص أو أشخاص آخرين)) (م، ١٠، ص ٤٠).

التعريف الإجرائي:**التواصل الاجتماعي**

العلاقات التواصلية فيما بين النحات والمجتمع ، والمتحققة بفعل ما يبثه النحات في منجزه النحتي من رسائل للمتلقي - المجتمع - بالاعتماد على مفردات فن النحت الحديث كمفردات صورية ضمن سياقات غير لفظية تكون على درجة من الوضوح والبيان.

الإطار النظري**أولاً: التواصل .. مفهومه .. شروطه .. أنظمته**

ينطلق الإنسان في هذا الكون الفسيح من خلال التعايش الذي يكون له وجوده الذي ليغدو أن يكون إلا مجتمعاً مع أفراد جنسه ، مشكلاً جماعات (مجتمعات) ترتبط بأواصر التعايش سلباً وإيجاباً. ويعلو تعايش الفرد اجتماعياً منطق الفهم الذي يسهم في دعم وتوطيد أواصر التعايش تلك ، ويتمثل منطق الفهم هذا بـ(لغة) تفاهمية (مشتركة) تحكم عملية التعايش التي يمكن لنا الإستعاضة عنها بمصطلح (التواصل) والذي يعود إليه الفعل الحيائي للفرد (الإنسان)((تمثل اللغة كل وجه في التواصل... وأننا نحمل على التسليم بأن كل شيء لدى الإنسان يرجع إلى التواصل لكونه كائناً اجتماعياً)) (م ٢، ص ٤٦-٤٧) ففكرة أو مفهوم التواصل يحدد المنطلق الحيائي الاجتماعي للإنسان ، ويكون شغله الشاغل في مجمل أفعاله الحياتية إيجاد الكيفيات والطرق الكفيلة التي ينطلق منها نحو خلق أسس لهذا التواصل مع بني جنسه بغية تحقيق أهدافه المرهونة بنجاح تواصله مع محيطه الاجتماعي أي تفاعله الاجتماعي كونه جزء من مجموع (المحيط) يرتبطان بـ(التواصل) ((إن تحديد التفاعل الاجتماعي ، والتصرف المتبادل ... يبرهنا على حالة إجتماعية محددة لعملية الإتصال موجودة في شروط التصرف الموجه نحو الهدف، وأن السمة المميزة في تصرف الإنسان تعبر عن التوافق مع المحيط الاجتماعي)) (م، ٩٠، ص ٣٥).

وتتطلب الإحاطة والخوض في هذا المضمار الحيائي تأسيس فهم معرفي لمفهوم (التواصل) كمحرك أساس يحدد بنائية الوجود المعرفي الذي تتحدد وفقه منطلقات هذا البحث.

مفهوم التواصل

تتعدد التعاريف الخاصة بمفهوم التواصل من حيث تعامل كل منها بكيفية تحيل إلى فهمه اصطلاحاً وفق آلية اشتغاله بين مجال وآخر أو علم وآخر ... إلخ مما يمنحنا عذراً مقبولاً في صعوبة عد وحد تلك التعاريف ((يرجع ذلك إلى اختلاف العلوم وتعدد مجالات التواصل وطرائقه، والهيئات المساهمة في إنجازه وتلقيه لذا فمن الصعب حصر مجموعة التعاريف المتعلقة به والمحددة لفضاءاته)) (م، ١٢، ص ٢٥٨) إلا أن غورنا وتوغلنا بين ذلك الكم من التعاريف يتمخض عنه فهم يسير عن (التواصل) لتكون من خلال ذلك مدلولاً عن طريقه بنبي الأسس

المعرفية لبحثنا هذا بما يتعلق بفهم التواصل من حيث أنه عملية لها وقعها في نقل معنى معين فيما بين الأفراد أو كونه محاولة تعزيز الفهم والاتفاقات المشتركة بين مجموعة من الأشخاص، وإلى جانب عدّ التواصل كوسيلة تأثير على سلوكيات الأشخاص من خلال نقل مؤثرات رمزية أو إشارية إليهم . في حين يذهب تعريف آخر إلى اعتبار التواصل عملية مشتركة بين الأفراد وتحت ظل ظرف معين، وهنالك من يرى في التواصل أنه عملية إيجاد للعلاقات الإنسانية وتطورها عن طريق وسائل معينة تنقل بفعلها الرموز والإشارات. (م، ١٠، ص ٤٠-٤١)

وبعقد الصلة بين مجمل تلك التعاريف نجد ان التواصل بشكل عام عملية نقل ناتجة بفعل قصدي واع ومحملة برموز أو إشارات أو علامات... إلخ، من باث أو مرسل متجهة نحو شخص أو مجموعة أشخاص بغية تحقيق هدف أو أهداف محددة نتيجة لتلك العملية التي تتطلب الإدراك العقلي الواعي من قبل المرسل والمتلقي فـ((لاوجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدي وراء فعل التواصل))(م، ٤٠، ص ١٢٦).

شروط التواصل

إن كل فعل يُشَد من وراءه مردود نفعي لابد وأن تفرض عليه جملة من الشروط والضوابط التي بمقتضاها يتأهل لتحقيق ما يهدف إليه ذلك الفعل ، وبذلك تصبح هذه الشروط والضوابط عاملاً مساعداً لإكساب ذلك الفعل صفة التمام والكمال المنشود من وراءه.

ويحدث ذات الأمر بالنسبة لـ(التواصل) بعده فعلاً حياتياً قصدياً واعياً يبتغى من جرائه محصلة نفعية ، والتي لا تجتحر نجاحها إلا بفعل أمور محددة تعد بمثابة أركاناً شرطية له.

فتقتضي عملية التواصل وجود مرسل تبدأ من عنده عملية التواصل والذي بدوره يقوم بإرسال أو بث نوع من الرموز أو الإشارات أو العلامات... إلخ تدعى بالرسالة إلى جهة محددة ومعينة من الأشخاص تسمى (المرسل إليه) أو (المستقبل) أو (المتلقي).

وتقصياً لدور المرسل يتبين لنا بأنه شرط أساسي لعملية التواصل كونه نقطة البدء والتي إن شابها أي تلكؤ قد تحل بعموم تلك العملية ، فعليه أن يحسب حساب إعداد الرسالة بشكلها المطلوب التي تتماشى وفهمه لطبيعة المرسل إليه (المتلقي).

ويتمخض عن ذلك عدّ المرسل مصدر أولي لعملية التواصل الذي يكون همه المنشود التفاعل المؤثر في الآخرين بناء على ما ينقله لهم من خلال هذه العملية وكذلك عائدة هذا التفاعل عليه ، أي أن المرسل يبتغي أمرين((أولهما: تحقيق أهداف purposes تتمثل فيما يريده لجمهوره، ثانياً: تحقيق دوافع motives تتمثل فيما يريد إنجازه لنفسه)) (م، ١١، ص ٥٤)

- أما الشرط الثاني الذي لاتعدو عملية التواصل لولا وجوده يتمثل في (الرسالة) التي يقوم بإنجازها وبثها المرسل إلى المتلقي ، وهو بمثابة علاقة أو لغة رابطة بين طرفي التواصل مما يستدعي أن تكون على درجة من الفعالية العملية سواء أكان بفهمها أولاً وإمكانية تدعيمها بالرموز والعلامات والإشارات... إلخ وكذلك قابليتها الصياغية ثانياً التي تحقق مغزاها بعد قراءتها من قبل المتلقي ((إذا كانت الرسالة تشكل العنصر- أو الركن الأساسي من العملية الاتصالية ، فإن صوغها يشكل أهم شروط نجاحها))(م، ٨، ص ١٣)

وقد بات جلياً أن نجاح الرسالة يتطلب من مرسلها سياقاً خاصاً يبيث من خلال رسالته لما من شأنه أن يوفر للمتلقي لتلك الرسالة آليات وعي تحيل المحتوى إلى فهم نابع من تبادل مشترك لأساسيات ذلك السياق

الذي نُقلت بوساطته مفردات الرسالة وهو الذي يحيل إلى القول بأن لكل عملية تواصلية سياق خاص يفترض سلفاً قبل المباشرة بعملية التواصل. ولتقريب الفهم أكثر يمكننا القول بأن المسافر إلى بلد يختلف عن بلده جملة وتفصيلاً فإن ذلك يتطلب منه السعي للحصول على وسيلة (لغة) يمكنه من خلالها التفاعل مع أفراد ذلك البلد تتصف بالتبادل المشترك وفق سياقات تفاهمية أي لتحقيق التواصل فيما بين بعضهم البعض ((إن المرسل يوجه رسالة إلى متلقي، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه، ويكون مدرّكاً من قبل المتلقي.... ولا تقوم الرسالة إلا بواسطة قناة طبيعية و إرتباط نفسي، أي اتصال ما بين المرسل والمتلقي (م٧، ص٢٥).

إلى جانب المُرسَل والرسالة تركز عملية التواصل على ركيزة ثالثة لتحقيقها ألا وهي (المرسل إليه) أو المتلقي، والذي تبث إليه الأفكار والمعلومات... إلخ من قبل المرسل، فهو الآخر - سواء كان مفرداً أو مجموعاً - المستقبل أو المتصل به الذي يحسب له الحساب الكبير قبل وأثناء وبعد إرسال الرسالة. أي أنه مثار إهتمام المرسل الذي يدأب دائماً في التركيز عليه وتحصيل النتائج المتوخاة من التأثير فيه. وأن الجدوى من تحقيق تلك النتائج تكون بعد تلقي المرسل إليه (المتلقي) لمحتوى تلك الرسالة وفهم ما تشتمل عليه من الرموز والعلامات والإشارات... إلخ، والتي بموجب إدراكها تتسع آفاق عملية التواصل و((لا يمكن أن يتم أي تواصل أو أن تتحقق أية دلالة خارج حدود الإدراك، وأن الإدراك هو دائماً إدراك ذات ما لموضوع أو شيء ما مجسّد ومتجلى في شكل علامة)) (م١٢، ص٢٦٧).

أنظمة التواصل

إن عملية التواصل بكونها فعلاً قصدياً واعياً بات ينظر لها وفق كفاءات نظامية تتباين تبعاً لتباين الوسائل والسيقات التي تنظم بها أركانها وشروطها الرئيسية، بحيث لاتحيد مهما تباينت تلك الأنظمة عن أدوارها التي تقوم والتي يؤشر عليها البعد التطوري المستحصل بفعل تطور آليات التواصل البشري، دافعها الرئيسي قصديه الأداء التواصلية الذي نراه أو نسمعه وعن طريق ذلك يمكن فرز نظامين رئيسيين لعملية التواصل وهما:

١. النظام التواصلية اللفظي.
٢. النظام التواصلية غير اللفظي.

ومن زاوية إحتواء عملية التواصل على لغة خاصة بها فإن لكل من النظامين لغته الخاصة به كمحرك أساسي لبنائية هذا النظام عن غيره، ففي النظام التواصلية اللفظي تتصف اللغة بكونها (منطوقة / مسموعة) كما هو الحال في عملية التواصل الخطابي المنطوق. أما في النوع الثاني النظام التواصلية غير اللفظي فتكون الرسالة منقولة بواسطة مرئية كما في عمليات التواصل الحركية مثلاً، ويمكن عدّ الفن التشكيلي - رسم، نحت، خزف - من النوع الثاني من أنظمة التواصلية غير اللفظي.

وفي كلا النظامين تختلف الصفات العددية للمرسل والمرسل إليه سواء كان مفرداً أو مجتمعاً، وهذا يتحدد وفق الهدف أو المطلب المنشود من جرّاء عملية التواصل ونوع تلك العملية التواصلية وقد لُخصت عملية التواصل بالعبارات التالية: ((من يقول؟ وماذا يقول؟ ومن يقول؟ ولماذا يقول؟)) (م٨، ص١١)

- ففي التساؤل الأول يكون المقصود المرسل.
- وفي التساؤل الثاني يكون المقصود الرسالة.

- أما التساؤل الثالث يكون بقصد المرسل إليه.
- في حين يقصد من التساؤل الرابع الهدف المنشود من كل العملية التواصلية والذي يبرهن على أن عملية التواصل ذات هدف لأن كل فعل دون هدف أو مطلب محدد يكون عبثاً متخبطة تفقد العملية منطقتها ونجاحها.

ثانياً: التواصل الاجتماعي للفن

تتصف الفعاليات أو الأنشطة الحياتية للفرد - المجموع بكون الأعم الأغلب منها هي عمليات إتصالية - تواصلية ، كون الإنسان بطبيعته جزءاً لا يتجزأ من كيان بنائي لا يمكنه العيش دونه (أي منفرداً) مهما بعد عن ذلك الكيان فلا بد من التعايش والتواصل مع أقرانه من البشر وتحقيق عملية التواصل سواء كان مرسلأ أو مرسلأ إليه أو أن يكون وسيلة - قناة ناقلة لرسالة ما ، ف((الموجود البشري هو موجود في العالم ، فلا يملك سوى التعبير عنه والاتصال به، لا الهرب عن العالم)) (م، ص ٣٣٨).

وعن طريق العمليات التواصلية فيما بين الفرد والمجموع يبرز لنا التواصل الاجتماعي بخصوصيته التي تعلق كل عناوين التواصل بما يملكه هذا النوع من الزخم التعبيري في بنائته كفاعل رئيسي لإدامة أمطاط العيش (التواصل) لجميع أوجه الأنشطة الحياتية وبمنظرة سريعة لما حولنا من تلك الأنشطة يتبرهن مصداق ذلك من خلال:

- الأنشطة الحياتية - العبادية --- عملية تواصلية مع الرب.
- الأنشطة الحياتية - الاقتصادية --- عملية تواصلية فيما بين المنتج والمستهلك...
- الأنشطة الحياتية - الاجتماعية --- عملية تواصلية الفرد مع الجماعة
- إلى غير ذلك من أوجه الأنشطة الحياتية التواصلية التي لاتحصى.. ، لذا((تعرف الحياة الاجتماعية بوصفها نتاج العمليات التواصلية)) (م، ص ٤٩).

وبعد الفن وجهاً من أوجه الأنشطة الحياتية والتي لازمت بني البشر منذ فترات وجوده البدائي إلى يومنا هذا، فإنه لا يبارح عمليات التواصل لاسيما التواصل الاجتماعي ، كون من يمارسه (المرسل) جزءاً من الكيان العام للمجموع - المحيط وعلاقته به إن هي إلا ضرباً من التواصل لأن النشاط الفني نشاط إنساني يستدعي التواصل مع الآخر بلغة منقولة بأنواع شتى محكمة بنوع النشاط ومتطلبات رسالته فيما بين اللون أو الحركة أو الخط (الحرف) أو الصوت... إلخ، والتي يضمها الفنان (المرسل) رموزه وعلاماته وإشاراته تفك شفراتها القراءة الواعية للمتلقي (المرسل إليه) وفق سياقات وأنظمة الفهم اللغوي (اللفظي وغير اللفظي) المتبادل((إن كل عمل فني يسعى بطريقة أو بأخرى لبناء علاقات تواصل بينه وبين المتلقي، قارئاً كان أو مشاهداً أو مستمعاً، وتختلف هذه العلاقة باختلاف الأداة الفنية ...)) (م، ص ٢٧٧).

وان خبرة الفنان تحيل عملية تواصله الاجتماعي إلى عملية ذات وقع وصدى مؤثر في المتلقي فرداً أو مجموعاً كونه (أي الفنان) ناشداً لقيم الجمال والخير والسعادة وتقدم البشرية ...، وهنا تكمن مهمته في عملية التواصل الاجتماعي مهمة رسالية إن صح القول وليس ناتجاً عرضياً((لكون الفنان إنساناً رسالياً واعياً، فإن له

وظائفه المهمة على نطاق المجتمع والحياة عموماً من خلال إيصال تجربته المعرفية وفق شروط الشكل الجمالي... إلى الآخرين)) (م٣، ص٤١١).

ذلك التفاعل الذي يتطلب مقدرة عالية على الإيصال- التواصل مع المحيط (التواصل الاجتماعي للفن) يمكن ان ندعوها بالقدرة أو المقدرة الإبداعية للفنان كوسيلة ناقلة لرسالته نحو المتلقي والتي تتسم بالاستمرارية أو الديمومة ، تلك من صفات العمل الفني (الرسالة) المبدع الذي يكون له تواصل مستمراً قروناً وقرون مع أجيال تتلوها أجيال ، وشاهد ذلك الأعمال الفنية التي تركها أبرز الفنانين عبر مسيرة الفن المتواصلة مع تاريخ البشرية بدءاً من إبداعات الفنان الأول في العراق القديم ومصر والإغريق مروراً بعصر النهضة إلى يومنا هذا ، وأمثلة ذلك الكثير من الأعمال التي لاتعد ولاتحصى والتي بثها مرسلوها عبر عملية تواصلية طويلة الأمد بلغة عالمية تخترق حواجز الزمان والمكان ((إن الأعمال الفنية هي الوسائط الوحيدة لتحقيق تواصل تام لايعوقه شيء بين الإنسان وأخيه الإنسان)) (م١، ص٣٣٤).

وبناءً على ماتقدم تتبين فاعلية التواصل الاجتماعي ودور الفن في توطيد أواصر ذلك التواصل الذي تندرج تحت ظله فاعلية العمل الفني سواء أنجزه الفنان لنفسه (الفن للفن) أو أنجزه للجمهور (الفن للمجتمع) وكلا الصنفين مهما اختلفا وتباعدا إلا أنهما يتقاربان وفق عملية تواصلية تحدد كفاءات نجاح العمل من فشله ، بالاعتماد على شروط العملية التواصلية ، فكلما حظي العمل بقبول واسع من الجمهور كلما زاد في عملية التواصل الاجتماعي للفن وتلك من أبرز الأهداف التي ينشدها الفنانون.

وإلا فما فائدة المعارض التشكيلية أو العروض المسرحية أو الموسيقية ... إلخ من الأنشطة الفنية ، إن لم يكن لها جمهور حاضر . والعكس في حال إقبال الجمهور عليها واستجابته لإستقبال رسائلها المبتوثة عبرها مهما كانت صورها (لفظية أو غير لفظية) التي بدورها يتحقق الفعل التواصل الاجتماعي.

ونخلص إلى القول بأن عملية التواصل الاجتماعي للفن تتطلب جملة من النقاط التي تسهم في قيام تلك العملية وتحقيق أهدافها التواصلية اجتماعيا ، والتي نجملها في:

- أن تحقق بعداً معرفياً يمكن عن طريق تأمله تنمي آفاق الفهم لدى المتلقي.
- تنمية الذائقة الجمالية لدى الجمهور المتلقي للعمل الفني.
- تتوقف فاعلية التواصل الاجتماعي فنياً على بث الرسائل ذات العلاقة الترابطية بإهتمامات أكبر قدر ممكن من الجمهور وبالتالي تحقيق فاعلية تواصلية ذات محيط واسع الآفاق (العالمية).
- إن اللغة المستخدمة في الرسائل المبتوثة في عملية التواصل الاجتماعي فنياً يتوجب أن تكون ذات مواصفات تتسم بالفهم لأكثر عدد من المرسل إليهم لتحقيق عدد من الأهداف التواصلية - الاجتماعية ((إن الطريقة الوحيدة لتوصيل الفكرة بشكل مباشر هي الطريقة الايقونية ، فكل منهج غير مباشر في توصيل الفكرة لكي يصبح قائماً ينبغي أن يكون متعلقاً بإستعمال الايقونات)) (م٤، ص١٥٦)
- ان تتحلل الرسائل المبتوثة فنياً من قبل الفنان ببعد زمني ومكاني منفتح لتحقيق العملية التواصلية بعدها التواصل الواسع النطاق مما يؤدي بدوره إلى مخاطبة جمهور أوسع ومتعدد الأجيال ، تبعاً لهدف تلك الرسائل دون أدنى شك.

إجراءات البحث

مجتمع البحث

ويشمل الأعمال النحتية (ضمن النحت الحديث) ذات العلاقة المباشرة بالتواصل الاجتماعي.

عينة البحث

اشتملت عينة البحث على ٤ أعمال نحتية اختيرت اختياراً قصدياً بما يحقق هدف البحث ، مع مراعاة :

- التنوع للمحيط الاجتماعي الذي تتواجد فيه الأعمال عينة البحث (محلي - عربي-عالمي).
- أهمية النحاتين المنفذين لتلك الأعمال على النطاق الـ (محلي - عربي-عالمي).
- مدى شهرة تلك الأعمال ضمن سياق التواصل الاجتماعي لفن النحت الحديث.

منهج البحث

تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي كونه السبيل لتحقيق المطلب المنشود من البحث.

وصف و تحليل الأعمال عينة البحث

الأنموذج رقم (١)

إسم العمل : الشحادة الروسية

النحات : أرنست بارلاخ

المادة : برونز

القياس : (٣٠,٥×٢٣×٢٩) سم

سنة الانجاز : ١٩٠٦

مكان العرض : متحف أرنست بارلاخ / ألمانيا

يمثل هذا العمل النحتي المجسم امرأة شحادة (متسولة) وهي بوضع حركي (الجلوس) مركزة على يدها اليمنى ، وبوضعها هذا تتشكل ضمن تكوين نحتي كتلي متراس يخترقه فضاء بسيط محصور تحت الذراع اليسرى إلى جانب الوضع الحركي الذي تظهر فيه شخصية العمل (الشحادة) والتي قللت مجتمعة من الكتلية الصلدة للتكوين النحتي والذي تعلوه ملامح التعبيرية واضحة البيان مجسدة في ملامح الفقر التي يتصف بها وجه (الشحادة)، ناهيك عن وضعها الحركي مع استعانة النحات بإناء (السلطانية) التي تحملها بيدها اليسرى لتتسول بها .

هذا البيان التعبيري الذي جمع فيه النحات بارلاخ مايمكنه من عرض لموضوع عمله وإظهاره بشكل نحتي (معرضي) إلا أنه يحوي تلك السمات التعبيرية التي استعارها من ملاحظاته لواقع المجتمع الروسي ، الذي كان واحداً من الأماكن التي توقف فيها عند تنقلاته وسفرائه المتعددة، وكأنه يصور المعاناة التي تتصف بها إحدى الطبقات المجتمع آنذاك بعمله النحتي هذا.

وضمن هذا السياق التمثيلي يخرج النحات عمله هذا نحو بيان خطائي فني - نحتي يتواصل به اجتماعيا من حيث معالجته في طرح حالة إجتماعية (قد لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات) بلغة واضحة إنسانية لاتقيد حواجز حدودية مكانية كانت أم زمانية . وهو بهذا إنما يخترق جميع ذلك نحو العالمية بخطابه النحتي هذا بأبعاده الإنسانية الواضحة التعبير من قبل النحات والواضحة للفهم من قبل المتلقي ، وهنا يمكننا تحديد الإطار العام للعمل بتواصله الاجتماعي (العالمي) بمضمونه الانساني وبكيفية الصياغة (العالمية) كون لغة الفن / النحت لغة تواصلية بما فيها من إشارات ورموز ودلالات تخرج العمل من حيز الوجود البيئي الضيق نحو آفاق العالمية، وهي التي استند إليها النحات بارلاخ هنا ليحيلنا إلى تلقي منجزه وفهمه بما نحمله من خلفية معرفية أياً كانت درجاتها، ويحقق بذلك التواصل الاجتماعي مع المتلقي بشتى طبقاته الاجتماعية وضروبه المعرفية . إلا أن كل هذا لايلغي الواقع الاجتماعي للعمل المطروح.

الأمودج رقم (٢)

إسم العمل : نهضة مصر

النحات : محمود مختار

المادة : حجر الجرانيت

القياس : ع / ٧م

سنة الانجاز : ١٩٢٨

مكان العرض : القاهرة / مصر

يتصف هذا العمل النحتي المجسم بتكونه من مفردتين امرأة مصرية ريفية يعلو وقفتهما الساكنة حركة ذراعيها المتمثلة برفع اليسرى لعباءتها ، أما اليمنى فأنها تستند على المفردة الثانية مجسدة بهيئة (أبو الهول) بجلسته التي يهم بالنهوض وخاصة بإرتفاع قائميه الأماميين.

ان الوضع التركيبي الذي يجمع بين مفردتي العمل ساعد على بيان جزئيات العمل بشكل كتلي متراس والذي ساهم في تداخل كتله التي زاد التباين بارتفاعاتها من حيث الجانب الظلي والضوئي والتي تعتمد على مساقط الضوء الطبيعي نهاراً والصناعي ليلاً، بعد ان قام النحات بمنح عمله وحدة ملمسية تساهم في وحدة الكتلة وتداخلها من جانب وتدعم طابعه التعبيري من جانب آخر ، ذلك الطابع الذي عمل النحات على توطيده من خلال المفردتين اللتين استخدمهما (المرأة الريفية) و(أبو الهول) ولما لهما من أهمية وعلاقة وطيدة بالمجتمع المصري ككل، ببعديهما التاريخي أولاً والاجتماعي ثانياً، فتأثيراتهما متواصلة اجتماعيا ضمن نطاق المجتمع المصري،

هذا التواصل الذي يجسده مختار من خلال عمله النحتي هذا، أي انه عمل على مخاطبة المتلقي المصري بلغة واضحة البيان سهلة الفهم وذات نسق ينزع نحو التواصل الاجتماعي بمفرداته التي تتأسس وفق نظام رمزي ذي بنائية تغور بعمق التاريخ للمجتمع المصري.

الأمودج رقم (٣)

إسم العمل : الأسرة

النحات : هنري مور

المادة : برونز

القياس : ع / ٢ م

سنة الانجاز : ١٩٥٠

مكان العرض : متحف الفن الحديث - نيويورك

عمل نحتي مجسم يمثل رجل و امرأة يجلسان على منصة (مصطبة) ويحملان بين يديهما طفلاً صغيراً، يمثل العمل بمفرداته الثلاث حالة الحنان والتآلف الأسري، ويتعمق ذلك البعد صورياً من خلال التلاحم والتداخل الذي أحدثته النحات للأطراف العليا والتي ظهرت وكأنها عقدة مربوطة استعانة بالخط المنحني الذي اخرج نظاماً من العلاقات البنائية بفعله المؤثر على السطوح التي تجسدت بصورتها المكورة، ساهمت في زيادة التلاحم الكتلي بتداخلاتها الظلية فيما بينها، تلك الظلال الهادئة النقلة (والتي يكون لها بعدها أو مدلولها الذي يدعم حالة الحنان والتآلف الأسري).

إن خصوصية مادة البرونز (بما تمنحه من حرية التمثيل الشكلي) قد أكسبت العمل بناءه التكويني الذي تجسد بالكتلة المتلاحمة مع الفضاء (الفراغ)، فجاءت صورة العمل بذلك تمثيلاً لمضمونه التعبيري والذي أخرجه النحات من الخصوصية إلى العمومية بتصويره لمضمون الأسرة (العائلة) العام بمفرداتها التكوينية (الأب، الأم، الابن) بنسقية ذات بناء خرج به النحات عن الزمان والمكان ليرفد بعده العام (كأن المفردات غير منتمية إلى زمان أو مكان معينين سواء بزيتها أو بشكلها التصويري الخاص).

نخلص إلى القول بأن هنري مور بعمله هذا قد جسّد نوعاً من التواصل الاجتماعي ذي المنحنى العالمي بتصويره لجانب مهم ورئيسي هو (التلاحم الأسري) لأركان الأسرة (العائلة) مستعيناً بلغة تواصلية فنية - نحّية ذات بُعد اجتماعي متدولة مدعومة برموز واضحة البيان والفهم بالاعتماد على الوعي الجماعي الذي بُثّت إليه ضمن سياق التبادل المعرفي والواعي بالنطاق الواسع متمثلاً بالمستقبل (المتلقي).

الأمودج رقم (٤)

إسم العمل : نصب الحرية

النحات : جواد سليم

المادة : برونز

سنة الانجاز : ١٩٦١

مكان العرض : ساحة التحرير - بغداد

ضمن النطاق المنظور لهذا العمل النحتي البارز نجده متكوناً من ١٤ وحدة- كتلة نحتية البرونزية ملصقة على جدار مرمرى له ركيزتين من جانبيه مميناً ويساراً. الكتل النحتية البارزة هذه تتحرك ضمن مشهد نحتي يتوسطه ذلك المقاتل الذي يظهر بوضعه الحركي وهو يحطم القضبان الحديدية، بينما تتوزع بقية الكتل على جانبيه. فظهرت الكتل النحتية من (حصان ومظاهرات وتحطيم قيود والشهادة والام الثكلي إلى جانب الزراعة والصناعة والحرية... إلخ من المفردات التي جسدها النحات جواد سليم ضمن البناء التكويني العام لهذا العمل الذي جسده وفق إشارات رمزية وتعبيرية خلق من خلالها الوحدة الموضوعية ضمن منظور تشكيلي - نحتي يستنهض الماضي المتمفصل مع الحاضر والمستقبل.

ويتمخض الفعل هذا من خلال الصياغة البلاغية العالية المضامين والتي ضمّنها النحات عمله، تلك التي تشكّل بمفرداتها لغة خطابية تبث نحو متلقي ذي صلة وثيقة بالفعل المجسد كونه ضمن نطاق المحيط الاجتماعي، يستحضر واقعية (الحدث) لذلك المضمون الفكري أولاً ويتفاعل مع مفرداته الشكلية النحتية (مفردات اللغة الخطابية المبنوثة) ثانياً، مجسداً من كل ذلك الفعل التواصل الاجتماعي نحتاً، بعد ان استطاع النحات جواد سليم ان يوجده متواجداً مع المحيط الاجتماعي الذي بُثت إليه رسالة التواصل هذه، وينسق متماسك الحلقات (المفردات) الخطابية الموجهة نحو متلقي ليغدو ان يكون إلا متفهماً لها بالاعتماد على عمق التلاحم المتجسد بين مفردات الشكل والمضمون بعد ان تمثلت تلك المفردات بصفاتها المنطلقة من صميم المحيط الاجتماعي الذي تشكلت منه عناصر هذا الخطاب الجمالي الفني ضمن كتل نحتية أعلنت ديمومتها الزمانية وانفتاحها المكاني في المجتمع العراقي.

نتائج البحث

بعد تحليل الأعمال النحتية عينة البحث تم التوصل إلى عدد من النتائج التي تحقق هدف البحث وهي:

١. جاء التواصل الاجتماعي متجسداً بالأعمال النحتية عينة البحث ضمن سياقات الفعل الحداثي الواقع في مجتمع النحات صاحب العمل المنحوت تارة أو الذي عاشه تارة أخرى.
٢. ترسيخ التواصل الاجتماعي من خلال البعد الزمني الذي منحه النحات للأعمال النحتية عينة البحث بعد تضمينها مضامين لها قربها من المجتمع أو أن تكون ضمن محيطه الاجتماعي.

٣. التركيز من قبل النحاتين للأعمال النحتية عينة البحث على لغة خطاب ضمن نظام تواصل غير لفظي يتمتع بمفرداته الفنية النحتية موجهة إلى متلقي يفهم ما تحويه من إشارات ورموز وعلامات كونه من صميم محيطه الاجتماعي بما يحقق أبعاد التواصل الاجتماعي نحتاً.
٤. إحالة المضمون الفكري للأعمال عينة البحث إلى واقع متجسد المعالم أمام المتلقي الذي أرسلت له رسالة تلك الأعمال مع المحافظة على القلب الخطابي الفني - النحتي.
٥. الاعتماد على مفردات العمل البنائية كوسائل مدعومة بفهم العام والخاص كون لغة العمل الفني لغة عالمية مما منح الأعمال عينة البحث سمة العالمية إلى جانب المحلية التي تتمتع بها ، مما أخرج تلك الأعمال من النطاق - الحيز الضيق نحو آفاق مفتوحة وغير محددة النطاق.

المصادر

الكتب

١. الآلوسي، حسام ، الفن البعد الثالث لفهم الإنسان، منشورات بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠٨.
٢. بلا نشبه، فيليب، التداولية من أوستن إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٧.
٣. حامد سرمك ، فلسفة الفن والجمال - الإبداع والمعرفة الجمالية، دار الهادي، بيروت، ٢٠٠٩.
٤. دال، جيرارد ولو، السيمبائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٤.
٥. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الكتاب العربي، بيروت، ب.ت.
٦. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، ج ٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ٢٠٠١.
٧. غريب اسكندر، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، سلسلة الفكر العراقي الجديد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٩.
٨. الملحم، إسماعيل، التجربة الإبداعية دراسة في سيكولوجية الاتصال والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
٩. هاينمان، مارغوت وفولفغنغ هاينمان، أسس لسانيات النص، تر: موفق محمد جواد المصلح، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٦.

الرسائل والاطاريح الجامعية

١٠. بدر ناصر حسين، الاتصال الثقافي في العراق، أطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم الإعلام كلية الإعلام جامعة بغداد، ٢٠٠٧.
١١. الراوي، بشرى جميل إسماعيل، الاتصال اللفظي وغير اللفظي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الإعلام كلية الإعلام جامعة بغداد، ٢٠٠٥.

الدوريات

١٢. الطاهر رواينية، سيمبائيات التواصل الفني، مجلة عالم الفكر، ع/ ٣، مجلد ٣٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٧.

ملحق رقم (١)

صور الأعمال النحتية عينة البحث



الأمودج رقم (٢)



الأمودج رقم (١)



الأمودج رقم (٣)



الأمودج رقم (٤)

تكنولوجيا الاتصال ودورها في تطور التصميم الطباعي

حكمت رشيد فخري

ملخص البحث

من خلال التطور التكنولوجي الذي حصل في مجال الاتصال، والذي تألّى في مقدمته منظومة التصميم الطباعي أدى الى تحقيق المعرفة والخبرات المكتسبة والتي تمثل مجموعة الوسائل والاساليب الفنية التي يستخدمها المصمم الطباعي في عمله التصميمي. قد شهدت هذه الفترة نمواً متزايداً بالسرعة في وسائل الاتصال واساليب التصميم، انتقلت من جمالية المشاركة إلى جمالية (التفاعل)، مع اختلاف، ان (الكومبيوتر) يسمح بتفاعلات أكثر تعقيداً، إن ظهور الحاسب الالكتروني (الوسيط الرقمي) ودخوله مجال التصميم الطباعي أدى الى تطور العملية التصميمية، مما يمتلكه من إمكانيات تطويرية وتطبيقية أدت الى تسارع عمليات الانتاج وإختصار الزمن والكلفة وتحقيق الجانب الجمالي والابداعي بما توفره التقنية من برامج فنية وإمكانيات رائعة للمصمم.

إذ إن هذا البحث يرفد الجانب المعرفي بدراسة حديثة وتطويرية لفهم أوسع للموضوع. إذ تأتي هذه الدراسة الموسومة (تكنولوجيا الاتصال ودورها في تطور التصميم الطباعي) عبر أربعة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة اليه، ومن ثم جاء الفصل الثاني ليتضمن الإطار النظري المتمثل بمبحثين، فقد جاء المبحث الاول بعنوان (تكنولوجيا الاتصال والحاسب الآلي) والمبحث الثاني (التصميم الرقمي والابداع الفني) ليتوصل الباحث الى جملة من المؤشرات، أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث والتي تضمنت منهج البحث ومجتمع البحث أما عينة البحث فقد اختيرت بالطريقة الغير الاحتمالية القصدية بفعل طبيعة البحث، واعتمده الباحث مؤشرات الإطار النظري كأداة للبحث وتم على أساسها تحليل نماذج العينة. أما الفصل الرابع والذي تضمن تحليل العينات و نتائج البحث ومناقشتها من هذه النتائج:

٣. ظهر إن لتكنولوجيا الاتصال دور كبير في تطور التصميم الطباعي لما له من قوة التأثير على

المتلقي والتفاعل معه.

٤. إن طبيعة الوسيط هي من تحدد طبيعة أطراف المنظومة الابداعية للمصمم الطباعي، إذا ما

صيغت تلك الاطراف بالصيغة الألكترونية.

٥. إن ربط النص المترابط Hypertext بتقنية الوسائط المتعددة Multimedia أي ملفات الصوت

والصورة والافلام المتحركة ليشكل نمطاً شبيكياً، هذه التقنية الجديدة فتحت أبواباً للابداع الفني غير مطروقة من قبل في العلاقة بين المصمم الطباعي والمتلقي وهي علاقة مباشرة ومتجددة توفر المعلومات والبيانات بالصور والكلمات والاشكال والمجسمات المتحركة والنماذج.

٦. ظهر إن هناك علاقة رابطة بين التطور التكنولوجي المتمثل بـ(الوسيط) (الحاسوب) والمصمم

الطباعي من خلال العمليات التصميمية والمعالجات الفنية التي تشترك معها المعرفة المسموعة

والمقروئة . ثم تلا ذلك الاستنتاجات ثم اشرت التوصيات والمقترحات وقائمة المصادر التي استند اليها البحث.

ABSTRACT

Through technological development that took place in the field of communication, which comes in his introduction Graphic Design led system to achieve knowledge and experiences and that represents a group technical means and methods used by the designer layout design in his work. May have seen this period is growing fast in the means of communication and methods of design, has moved from an aesthetic participation to aesthetic (interaction), with the difference that (computer) allows interactions more complex, The emergence of computer-mail (digital interface) and entering the field of Graphic Design led to the evolution of process Altsamama, including the attributes of the developmental potential and applied led to the acceleration of production processes and save time and cost and to achieve the aesthetic and creative side including technical availability of technical programs and the potential for a great designer.

As this research informs the cognitive side modern and developmental study to a broader understanding of the subject. The study comes tagged (communication technology and its role in the evolution of Graphic Design) over four seasons, which included the first chapter of the research problem and the need for him, and then came the second chapter includes theoretical framework goal Bembgesan, came First research titled (communication technology and computer) and the second section (digital design and artistic creativity) to reach the researcher to a number of indicators, the third chapter has included research procedures, which included the research methodology and research community The research sample was selected way probabilistic intentionality by the nature of the search, and adopted the researcher indicators theoretical framework as a research tool has been on the basis of analysis models sample. fourth chapter and which contained the results of research and discussion of these results:

- ١- appeared to communication technology major role in the evolution of the design layout because of its power to influence the recipient and interact with.

- ٢- The nature of the mediator is to determine the nature of creative parties to the system designer layout, if they drafted these parties in electronic format.
- ٣- The linking hypertext Hypertext technology multimedia Multimedia any files sound, image and animated films to form a pattern networked, this new technology has opened doors for artistic creativity uninhibited by the relationship between the designer layout and the receiver is directly related to renewable and provide information and data with pictures and words and shapes and figures moving and models.
- ٤- Appeared that there is a relationship link between technological development goal (median) (computer) and typographic designer through the processes of design and technical wizards that share knowledge of audio-visual. Then followed by conclusions and then I have the recommendations and proposals and a list of the sources cited by the research.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث

شهد الربع الاخير من القرن العشرين ثورة جديدة في وسائل الاتصال وتكنولوجيا المعلومات، كان من أبرز مظاهرها، هيمنة الحاسبات الآلية وأشعة الليزر والاقمار الصناعية على شكل الاتصال ومحتواه. وقد تأثر التصميم الطباعي الى حد كبير بهذه المستحدثات التكنولوجية خاصة حينما أخذت الحاسبات الآلية تحتل مكانها تدريجياً في التصميم من خلال الصحف والأعلانات والمجلات وغيرها. ومما أدى ذلك الى تغير حقيقي في جوهر العملية التصميمية ومكوناتها المادية. من هنا وجد الباحث ضرورة الخوض في دراسة ذلك التطور كأساس يعمل على تطور التصميم الطباعي والذي بني على التساؤل الآتي:

هل لتكنولوجيا الاتصال دور في تطور التصميم الطباعي؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في انه:

١. يساهم في إبراز البعد التطويري للعملية التصميمية الطباعية.
٢. يساهم في رصد الجانب المعرفي بدراسة حديثة ترسم رؤية جديدة للتطور التكنولوجي والاتصالي ودوره في تطور التصميم الطباعي.

أهداف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على العلاقة التي حصلت بين التطور التكنولوجي للاتصال والتصميم الطباعي.

حدود البحث

ان حدود هذه الدراسة هي:
الحدود الموضوعية والزمانية : تكنولوجيا الاتصال وتطورها في التصميم الطباعي.
الحدود المكانية: نماذج من مواقع الاعلانات التجارية المنشورة على الشبكة الدولية للمعلومات. مختارة قصدياً بما يتماشى مع متطلبات البحث.

تحديد المصطلحات

التكنولوجيا: هي تطبيق الاكتشافات العلمية أو المعرفية لأنتاج أدوات معينة والقيام بمهام معينة لحل مشكلات الانسان والتحكم في البيئة^١.

التعريف الاجرائي: التكنولوجيا تعني الاستخدام الأمثل للمعرفة العلمية وتطبيقاتها وتطويعها لخدمة الإنسان ورفاهيته.

الاتصال: هو النشاط الذي يستهدف تحقيق العمومية أو الذبوع أو الانتشار أو الشبوع عن طريق انتقال المعلومات او الأفكار او الآراء او الاتجاهات من شخص او جماعة إلى أشخاص او جماعات باستخدام رموز ذات معنى موحد ومفهوم بنفس الدرجة لدى كل من الطرفين^٢.

التعريف الاجرائي: الوسيلة أو الأداة أو الطريقة التي يتم عبرها نقل المعرفة والأفكار من شخص إلى آخر أو من جهة إلى أخرى بقصد التفاعل والتأثير المعرفي أو الوجداني في هذا الشخص أو هذه الجهة أو إعلامه بشيء أو تبادل الخبرات والأفكار معه أو إقناعه بأمر ما أو الترفيه عنه.

تكنولوجيا الاتصال: تكنولوجيا الاتصال والمعلومات هي كل ما يترتب على الاندماج بين تكنولوجيا الحاسب الالكتروني والتكنولوجيا السلوكية واللاسلكية والوسائط المتعددة وهي من اشكال ذات قدرات فائقة على إنتاج جمع وتخزين ومعالجة واسترجاع المعلومات بأسلوب غير مسبوق يعتمد على النص والصوت والصورة والحركة واللون وغيرها من مؤثرات الاتصال التفاعلي الجماهيري والشخصي^٣.

التعريف الاجرائي: هي البحث عن أفضل الوسائل لتسهيل الحصول على المعلومات و تبادلها و جعلها متاحة لطلابها بسرعة وفاعلية.

^١ أنصار رسمي موسى، خليل أبراهيم الواسطي، التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١١، ص٧٦.

^٢ فتحي الابياري، الأعلام العالمي أو الدولي والدعاية، دار المعرفة الجامعية، مصر - الاسكندرية، ١٩٨٥، ص١٥.

^٣ عصام سليم موسى ، ثورة وسائل الاتصال وانعكاساتها على مراحل وتطور الإعلام، الدار المصرية لبحوث الإعلام ، ٢٠٠٠م ، ص١٢٨.

الاطار النظري

أولاً: (تكنولوجيا الاتصال والحاسب الآلي)

تكنولوجيا الاتصال

التكنولوجيا كلمة يونانية في الأصل وتتكون من مقطعين هما، الأول Techno : ويعنى حرفة أو مهارة أو فن، الثاني Logy : وتعنى علم أو دراسة، وعليه فكلمة التكنولوجيا تعنى علم الأداء أو علم التطبيق.

ويمكن ان نعرف التكنولوجيا بانها (مجموعة من النظم والقواعد التطبيقية واساليب العمل التي تستقر لتطبيق المعطيات المستخدمة لبحوث او دراسات مبتكرة في مجالات معينة وكونها التطبيق المنتظم للمعرفة والخبرات المكتسبة والتي تمثل مجموعة الوسائل والاساليب الفنية التي يستخدمها الانسان في مختلف نواحي حياته العلمية وبالتالي فهي مركب قوامه المعدات والمعرفة الانسانية). وهي (مجموعة المعارف والخبرات المكتسبة التي تحقق انتاج سلعي أو تقديم خدمة في إطار اجتماعي ونشاط اقتصادي معين)^٤.

وتعرف ايضا مجموعة التقنيات أو الوسائل أو النظم المختلفة التي توظف لمعالجة المضمون او المحتوى الذي يراد توصيله من خلال عملية الاتصال الجماهيري أو الشخصي- والتي يتم من خلالها جمع المعلومات والبيانات والمعلومات المسموعة والمكتوبة أو المصورة أو المرئية أو المطبوعة الرقمية من خلال الحاسبات الالكترونية، ثم تخزين هذه المعلومات والبيانات واسترجاعها في الوقت المناسب.

كما ان عملية الاتصال (ما هي الا نقل المعلومات وافكار والاتجاهات من طرف الى اخر من خلال عملية ديناميكية مستمرة ليس لها بداية او نهاية ومفهوم الاتصال هو ذلك النشاط الاساسي الذي تندرج تحته كافة اوجه النشاط الاعلامي والدعائي والاعلاني وتنطوي في داخلها عمليات فرعية متعددة ولكنها تتفق جميعا في انها عمليات اتصال جماهيري وتكون بين طرف مرسل ومستقبل وعلى هذه فهي تشمل العناصر الاتي: ١. مرسل الرسالة ٢. الرسالة ٣. وسيلة نقل الرسالة (الالية أو الوسيط) ٤. مستقبل^٥.

شهدت تكنولوجيا الاتصال خلال العقدتين الماضيتين ولاتزال نموا متزايدا فاق القدرة على وضع تصور كامل يحكم اداء هذه التكنولوجيا التي تشمل الحاسوب الالكتروني، والبث المباشر والاستشعار عن بعد عبر الاقمار الاصطناعية والشبكات الالكترونية والاندماج الحادث بين كل هذه الادوات التكنولوجية.

لقد اصبح الاهتمام بوسائل الاعلام في مجتمعنا يتزايد ويأخذ ابعاداً اكثر عمقاً وشمولاً وأهمية وتأثيراً وبخاصة من خلال تطور الادوات والتقنيات الاعلامية الحديثة التي زادت من فاعلية الاتصال الجماهيري واصبحت وسائل الاعلام ميداناً كبيراً ومجالاً خصباً للمنافسة واحراز قصب السبق الاعلامي للجماهير.

ان الحصول على المعلومات وتوثيقها واسترجاعها وصناعة مادة اعلامية متميزة والعمل الجاد على تحقيق السبق الاخباري والمتابعات الاخبارية المتواصلة والتحليلات المتعمقة وتقديم المواد الاعلامية المبتكرة بإداء فريد وإخراج فني متقن وجذاب، كل ذلك يساعد على تفاعل القارئ مع صحيفته، ويزيد من شعبية تلك الوسيلة

^٤ حسن عماد مكاي : تكنولوجيا الاتصال الحديثة في عصر المعلومات، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣، ص٢٥-٩٦.

^٥ أياد شاكركي: تقنيات الاتصال بين زمنين دارالشروق للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣، ص١٦.

الاعلامية لاسيما مع تزايد الاتصال الجماهيري التفاعلي المباشر وزيادة التفاعل المباشر المنشود مع زيادة مساحة الحرية للتعبير وتبادل الآراء ووجهات النظر والافكار.

وتكنولوجيا الاتصال (communication Technology) هي مجمل المعارف والخبرات السابقة والمتراكمة والمتاحة والادوات والوسائل المادية والتنظيمية والادارية المستخدمة في جمع المعلومات ومعالجتها وانتاجها وتخزينها واسترجاعها ونشرها وتبادلها بمعنى توصيلها الى الافراد والمجتمعات ويتمثل الجانب المادي أو التقني لتكنولوجيا الاتصال، المتمثل بالتطبيق العلمي للاكتشافات والاختراعات والتجارب في مجال المعلومات ونقلها كالتصوير الفوتوغرافي وأساليب معالجة النصوص والصور ويتسع المفهوم ليشمل مصطلح تكنولوجيا المعلومات (Information Tech) والذي يتمثل في جانبه المادي الحصول على المعلومات وتحليلها وتخزينها وبنها وتوصيلها مستفيدة من ذلك من التقنيات والاساليب الفنية في الكتابة والطباعة والتصوير بامتزاج الادوات والاجهزة حتى وصلت الى المرحلة الالكترونية الكاملة ثم التفاعلية (Interactivity).

وقد مرت تكنولوجيا الاتصال بعدة مراحل تطورت من خلالها حتى وصلت الى المرحلة التفاعلية . أذ كانت بدايتها المرحلة الشفاهية والتي كانت الكلمة المنطوقة هي وسيلة الاتصال الاساسية ، وكان الشعر المقفى أبرز وسائل الابداع والتواصل الحضاري ، ثم أعقبتها مرحلة الكتابة حينما عرف الانسان اللغة المكتوبة . أما المرحلة الطباعية (والتي يرجع اساسها الى الاختتام الاسطواني في عهد الحضارة السومرية، كذلك ما وجد على لفائف البردي في حضارة وادي النيل، وما ابتكره الصينيون (قبل الميلاد) بضع عشرات من السنين بصناعتهم لقوالب خشبية بارزة، لطبع بعض الصور والاشكال، واخذت اليابان عن الصين كل اساليبها الفنية في صناعة الكتاب، حتى بداية الكلاش المعدنية لغوتبرغ (المولود في مينز) قبل سنة ١٤٠٠م هو اول من أوجد في الغرب طريقة عملية للطبع بالحروف المتحركة المصبوبة في قوالب، واول من لجأ الى المكبس كوسيلة آلية للطبع ، وقد أخذت الطباعة في الغرب تتطور بتطور الامكانيات المتاحة)^٦.

أما المرحلة الالكترونية والتي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر واستمرت حتى اوائل التسعينات من القرن العشرين وقد بدأت تجارب واكتشافات واختراعات في الاتصالات السلكية واللاسلكية او الثورة الاتصالية او الانفجار الاتصالي او مرحلة الدوائر الالكترونية او مرحلة الوسائل الجماهيرية وقد شهدت هذه الفترة نمواً متزايداً بالسرعة في وسائل الاتصال واساليب خاصة في مجال بث الاشارات المسموعة والمؤثثة تناظرية في البداية ثم رقمية بعد ذلك تعاقبت الاكتشافات العلمية والتجارب الواحدة بعد الاخرى بسرعة متزايدة وبشكل تميز باعتماد كل وسيلة جديدة على ما سبقها وتكاملها معها.

أما المرحلة التفاعلية والتي بدأت هذه المرحلة في منتصف الثمانينات في القرن العشرين ومازالت مستمرة حتى الان وهي في تصاعد مستمر وتتميز بسمه أساسية وهي المزج بين أكثر من تكنولوجيا معلوماتية وإتصالية تمثلها اكثر من وسيلة لتحقيق الهدف النهائي وهو توصيل الرسالة الاتصالية ويطلق على التكنولوجيا المميزة لهذه المرحلة التي نعيشها (التكنولوجيا الرقمية Digital Technology) أو التكنولوجيا التفاعلية (Interactive Technology) أو التكنولوجيا متعددة الوسائط (multimedia Technology).

^٦ نصيف جاسم محمد، في فضاء التصميم الطباعي، دار الينابيع ، سورية - دمشق، ط١، ٢٠١١، ص١١-١٢.

- وقد حدد خبراء الاتصال، أهم سمات التطور التكنولوجي الاتصالي في المرحلة الالكترونية بما يأتي:^٧
١. اختراع وسائل اتصالية جديدة غيرت من الوظائف التقليدية للوسائل القديمة وتخطت حواجز الزمان والمكان.
 ٢. زادت حجم المعلومات المتاحة زيادة هائلة بسبب التطورات في عملية ارسال المعلومات واستقبالها.
 ٣. ان وسائل الاتصال الجديدة لم تقض على الوسائل القديمة، بحيث انه لا يمكن لاي وسيلة ان تلغي دور الوسيلة الأخرى، فالانترنت دعم جميع وسائل الاتصال الجماهيرية الأخرى وعمل على تطويرها وعولمتها.
 ٤. ساهمت وسائل الاتصال في ظهور بعضها وتطويرها من خلال الجهود العلمية والعملية فمن خلال تجارب اختراع التلغراف ثم اختراع الهاتف ثم الارسال الاذاعي والتلفزيوني، وساعد ظهور الحاسب الآلي على تطوير نظم جمع الحروف وانتاج الوسائل المطبوعة.
- مما تقدم يرى الباحث إن تكنولوجيا الاتصال والمعلومات هي البوابة على العالم الرقمي والثورة المعلوماتية وكانت فعلاً كما أريد لها عاملاً فاعلاً ليس فقط في نقل كل مستجدات العصر وتطوراتها وابتكاراته في شتى نواحي المعرفة والابداع في قطاع الاتصالات والمعلومات بل أداة فاعلة ومتفردة في نشر التكنولوجيا والثقافة الرقمية بين مختلف شرائح المجتمع باتجاه نشر الوعي التقني والمعلوماتي وتعبئة الرأي العام نحو التنمية التكنولوجية والمعلوماتية وتوعية المجتمع مزايا التحول الى المجتمع الرقمي وكيفية الاستفادة من مشروعات الحكومة الالكترونية وتشجيع استخدام التكنولوجيا في تنمية الموارد والطاقات البشرية.

إستخدام الحاسبات الالكترونية في التصميم

أدى التطور السريع في تكنولوجيا المعلومات إلى أن يشغل (الكومبيوتر) ومستخدموه أهم المواقع في المنظومة الاجتماعية، حيث صاحب ذلك تغيرات اجتماعية فأصبح استخدام (الكومبيوتر) ضرورياً لدعم الأنشطة الحياتية ومنها فن التصميم، ففي فن التصميم ((تكون المقاربات التي تشترك في عملية التصميم تجاور الفن والعلم والتقنية والمواد والادوات، فان الحاسب فيه يشكل احد اهم الجسور التي تربط بين هذه الاركان))^٨، فنحن الآن نعيش عصر التكنولوجيا الرقمية أو ما يعرف بـ (رقمنة العصر)، فخطوط التلفون والطباعة والراديو والتلفزيون كلها أصبحت رقمية، وهي دليل واضح على ذلك، حتى أصبحت كلمة (Digital) من الكلمات الشائعة في حياتنا اليومية.

لقد قدمت التكنولوجيا الرقمية ((مفاهيم جديدة وتحديات كرافيكية للتصميم، الصور والنصوص وغيرها من أشكال المعلومات، وأصبحت تعبيرات مختلفة لملفات البيانات، ووسائل الإعلام أكثر مرونة، كما أتاحت قدرات إنتاج جبارة ضمن بيئة سطح المكتب، حيث تؤدي في وقت واحد مهام متخصصة، مثل معالجة ما قبل الطباعة

^٧ أنصار رسمي موسى، خليل ابراهيم الواسطي، التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة، مصدر سابق ص ٥٢.

^٨ أياد حسين عبد الله، فن التصميم، ج٣، ط١، الشارقة : (دار الثقافة والإعلام)، ٢٠٠٨، ص٣٦٧.

والرسوم المتحركة))^٩ لذا فالتكنولوجيا الرقمية بما تمتلكه اليوم من امكانيات متطورة جعلتها ((مقبولة اقتصادياً، واكثر مجادلة واكثر فرصة للانتعاش، وهكذا انتقلت من جمالية المشاركة إلى جمالية (التفاعل)، مع اختلاف، ان (الكومبيوتر) يسمح بتفاعلات اكثر تعقيداً))^{١٠} ومن هنا نجد ان (رقمنة) عمل التصميم الكرافيكي اصبح أمراً لا مفر منه، كون التكنولوجيا الرقمية وسعت بشكل كبير نطاق العمل للمصمم الكرافيكي.

وكان انتشار الكمبيوترات الشخصية وطابعات الليزر المكتبية، انطلقت ثورة الطباعة المكتبية وكانت بمثابة الشرارة التي الهبت ثورة النشر المكتبي، ففي عقد الثمانينات وبفضل تطور أجهزة الكمبيوتر ((تطور مفهوم النشر المكتبي (Desktop-Publishing) الذي بدوره غير المفاهيم الخاصة بالتصميم الكرافيكي والطباعة في العالم كله))^{١١}.

واسهمت التفاعلية ما بين المصممين و(الكومبيوتر) في ترسيخ قواعد واسس استخدام (الكومبيوتر)، ومع ظهور كمبيوترات ابل مانتوش وبرنامج الدوس بيج مايكر (والذي اصبح اسمه فيما بعد ادوبي بيج ماركر)، ((اصبح من السهل تخطيط وتصميم النصوص والصور في العالم الرقمي))^{١٢}.

مما تقدم يرى الباحث إن ظهور الحاسبات الالكترونية ودخولها مجال التصميم الطباعي أدى الى تطور العملية التصميمية، بما يمتلكه من إمكانيات تطويرية وتطبيقية أدت الى تسارع عمليات الانتاج واختصار الزمن والكلفة وتحقيق الجانب الجمالي والإبداعي بما توفره التقنية من برامج فنية وإمكانيات رائعة للمصمم.

العلاقة الفاعلة بين الحاسب والمصمم

لقد أوجد الانترنت من خلال شبكة الويب مساحة عمل كبيرة لمصمم الكرافيك الرقمي، لكن في الوقت نفسه اوقع عليه مسؤولية ايجاد تفاعلية بين عمله التصميمي والمتلقي (المستخدم للانترنت)، لذا فبنوعية المعلومة المستقبلية المرئية تعد مسؤولية مصمم الكرافيك الرقمي، وفي دراسة اجريت عام (٢٠٠٣) من قبل العاملين في مجال تصميم مواقع الويب (Sandra Utt & Steve Pasternack) والتي استهدفت دراسة الاتجاهات نحو تصميم صفحة الويب، تبين من الدراسة ان الصحفيين يعولون بدرجة كبيرة على اهمية الشكل، وانهم يرون من الوسائل اهمها جذب القراء الى مواقع الصحف الإلكترونية هي جودة تصميم الويب التي تقدمها هذه المواقع وتتفرد بها عن غيرها^{١٣}.

إنّ تمكن المصمم من البرامج المتخصصة في الكرافيك يفتح الباب امامه لتوظيف النصوص، الصور الرقمية، الرسومات البيانية، والرسومات ثنائية الابعاد وثلاثية الابعاد، والملمتيديا وغيرها بالشكل الصحيح. لأن التقنيات الرقمية وباستخدام البرامج التطبيقية قد هيأت له عديد من التسهيلات التي تمكنه من انجاز اعماله بسهولة

^٩ Drucker, johanna & Emily Mcvarish, Graphic Design History, New Jersey, Pearson prentice hall , ٢٠٠٩, P٣٢٣.

^{١٠} ادموند كوشو، النقد الفني في مواجهة الفن الرقمي، في مجلة الثقافة الاجنبية، ترجمة جبار حنون، ع، ٢٠٠٦، ص ١٩٢ .

^{١١} العربي، رمزي، التصميم الكرافيكي، عمان : (دار اليوسف للطباعة والنشر)، ٢٠٠٥، ص ١٤.

^{١٢} سيمون دانا، التصميم الرقمي الثلاثي الأبعاد، بيروت : (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٤، ص ٩.

^{١٣} شريف درويش اللبان، الصحافة الالكترونية دراسات في التفاعلية وتصميم المواقع، ط٢، القاهرة : (الدار المصرية اللبنانية)، ٢٠٠٧، ص ١٤٣.

ويسر، إلا أن حقيقة عملية التصميم هي أفكار خلاقة يبدعها المصمم لأداء وظيفة معينة تحقق غرضها، فعملية جمع العناصر والاسس واقامة العلاقات بينها بما يحقق وظيفة لغة الشكل في التصميم كفن بصري يحتاج الى معالجات مستمرة يخلقها المصمم وفق رؤيته الفنية، ويقوم بعد ذلك بتحويل هذه الرؤية الى تطبيقات بعد تنفيذها بـ (الحاسوب)^{١٤}.

أدى التفاعل الإيجابي بين المصمم والحاسوب الى إكساب المصمم مهارة تخصصية تنعكس على فعله التصميمي، إذ إن الدقة والسرعة الفائقة والإمكانات الهائلة التي توفرها البرامج التطبيقية تجعل أي مستخدم يستسهل إنجاز أي تصميم يمتلك الحد الأدنى من مواصفات التصميم الجيد. ويؤثر مبدأ التقنية الرقمية تأثيراً كبيراً في العملية التصميمية، ويعيد ترتيب مراحل العمل التي يقوم بها المصمم بالطريقة التقليدية وفق معطيات أخرى مختلفة يجعل من جهاز الحاسوب ذا تأثير فاعل في مجمل العملية كتقنية متقدمة وليست كتأثير التقنية التقليدية في تنفيذ التصميم.

وفي التقنية الرقمية يحتاج المصمم الى ان يكون محيطاً بالادوات التي يستخدمها وإمكاناتها، لأجل أن تكون الافكار التي يريد تنفيذها تتناسب مع إمكانيات الحاسبة وبالتالي تعكس قيمة التصميم بشكل جيد. ويعتمد التصميم في هذه التقنية على الاسس التالية^{١٥}:

١. أجهزة الإدخال Input Devices
٢. البرامج التطبيقية Application program Software
٣. أجهزة الأخراج Output Devices

ومن شروط هذه المكونات الاساسية أن تكون ذات مواصفات خاصة تتناسب مع عملية التصميم، والتي غالباً ماتحتاج الى ذاكرة كبيرة في الحاسبة ووحدة معالجة مركزية فاعلة وشاشة على درجة كبيرة من الوضوح والحساسية، فضلاً عن مواصفات أخرى عديدة. ويمكن تقسيمها الى (Hardware) المكونات المادية و (Software) البرامجيات.

أجهزة الإدخال Input Devices

وتشكل مجموعة الادوات والالجهزة الرقمية التي تساعد المصمم على ادخال بياناته الأولية الى الحاسبة وهي الكيبورد Keyboard ، شاشة اللمس Touch Screen ، مستلزمات الصوت Voice Recognizable ، الماسح الضوئي Scanners ، آلة التصوير الرقمية Digital Camera.

البرامج التطبيقية Application program Software

وهي البرامج المعدة من قبل المبرمجين بلغات برمجية خاصة تناسب وظيفة هذه البرامج وهي على اشكال متعددة: برامج (نظام التشغيل System Software) و(برامج إدارة البيانات Data Management Software) و(البرامج الوظيفية Utilities Software) و(البرامج التطبيقية Application Software).

^{١٤} اياد حسين عبدالله، ج٣، مصدر سابق، ص٢٧٣.

^{١٥} المصدر السابق نفسه، ص ٢٧٤ - ٢٧٦.

أجهزة الإخراج Output Devices

تتضمن أجهزة الإخراج (مخرجات مادية Software Output) تتمثل في (الطابعات بأنواعها Printers) و(جهاز المخططات Plotters) و(مخرجات الأفلام الدقيقة Computer output Microfilm). أما (مخرجات برمجية Software) تتمثل في (شاشات العرض Screens) و(الوحدات Speakers).

مما تقدم يرى الباحث إن العلاقة بين الحاسب والمصمم علاقة تفاعلية تتيح للمصمم تحقيق مهارات تخصصية رقمية تنعكس على فعله التصميمي، باتباعه منهج جديد في التصميم يعيد ترتيب أركان العمل الفني وفقاً لمعطيات التجربة الانسانية الجديدة وأحتياجاتها المتزايدة، على اساس فاعلية أرتباطها في تحقيق وظيفة التصميم. وقد تميزت ثلاث مبادئ أساسية أكتسبها التصميم الرقمي من نظام العمل بالحاسوب وهي: السهولة والدقة والسرعة. مما أضفى على الاعمال التصميمية قوة الصياغة والإخراج وسهولة في الفهم والتفسير، مما أكسب طريقة التصميم الرقمي خصائص التقنية الرقمية.

ثانياً: (التصميم الرقمي والابداع الفني)

التصميم الرقمي وأنظمة النشر الإلكتروني

لقد كان من المدهش استخدام الحاسبات في مجال التصميم الطباعي وقد تبلور ووضح ووضعت له المعايير التي تحكم الإداء فيه وذلك على الرغم من التطور الواسع في تكنولوجيا المعلومات الى ان شغلت الحاسبات ومستخدميها أهم المواقع في المنظومة الاجتماعية، وقد قطعت الحاسبات الالكترونية شوطاً كبيراً في مجال التصميم الطباعي، فقد حققت أهدافها وساهمت في تطور وتقدم نظم التصميم. فالمصمم الطباعي بطبيعته متاهب دائماً للإستفادة من تطور العلوم والفكر والثقافة وتطويعها في مجالات وجوانب التصميم لما لذلك من عائد أقتصادي مجزي، بالإضافة الى ماتحققه من إمكانيات متطورة تجعل العالم في أنتظار الاستفادة منها.

وحدد بعض الخبراء في مجال التصميم الطباعي بعض الاسباب التي تجعلنا نستخدم الحاسب في التصميم موضعاً أنه إذا ماتفحصنا بعناية عناصر عملية التصميم في عموميتها، نجد بوضوح أن هناك عدداً من عناصر هذه العملية تفرض علينا أن نتساءل ما الذي جعل من استخدام الحاسبات ضرورياً أحياناً وحتمياً علينا في معظم المواقف التصميمية ويستطيع المتفحص لهذه القضية أن يتبين مايلى^{١٦}:

١. الطبيعة المعقدة لمشكلة التصميم.
٢. حاجة التصميم لمعالجة كم هائل من المعلومات والبدائل.
٣. حاجة التصميم للتعديل والتطوير المستمر.
٤. حاجة التصميم للإستجابة السريعة لمتغيرات السوق.
٥. حاجة التصميم الى دقة الإداء.

^{١٦} حسنين شفيق، الإخراج الصحفي الإلكتروني، دار فكر وفن للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٢٥-٢٦.

هذا بالإضافة إلى أنه يمكن للحاسبات أن تلعب دوراً هاماً ومؤثراً في نظم التصميم بمساعدة الحاسب، وبرامج التصميم الطباعي، وبرامج تصميم الصفحات، وغيرها، وذلك لأسباب أهمها^{١٧}:

١. السهولة والسرعة في استخدامه.
 ٢. في الإمكان برمجتها للتعامل مع كميات كبيرة جداً من المعلومات.
 ٣. كفاءة الحاسب في عمليات خلق، وتخزين، وانتقاء، ومعالجة وتسليم، وعرض المعلومات.
 ٤. قدرة الحاسبات على التجاوب والتفاعل.
 ٥. المساهمة في مواكبة التقدم العلمي في كافة المجالات.
- كما أصبح بالإمكان استخدام الحاسب عن طريق شبكة الانترنت التي توفر قدراً هائلاً من المعلومات المكتوبة والمصورة، التي تستخدم على نطاق واسع في جميع الممارسات التصميمية.
- (لقد أوجد الانترنت من خلال شبكة الويب مساحة عمل كبيرة لمصمم الكرافيك الرقمي، لكن في الوقت نفسه أوقع عليه مسؤولية إيجاد تفاعلية بين عمله التصميمي والمتلقي (المستخدم للانترنت)، لذا فنوعية المعلومة المستقبلية المرئية تعد مسؤولية مصمم الكرافيك الرقمي، وفي دراسة أجريت عام (٢٠٠٣) من قبل العاملين في مجال تصميم مواقع الويب (Sandra Utt & Steve Pasternak) والتي استهدفت دراسة الاتجاهات نحو تصميم صفحة الويب، تبين من الدراسة ان الصحفيين يقولون بدرجة كبيرة على أهمية الشكل، وانهم يرون من أهم وسائل جذب القراء الى مواقع الصحف الإلكترونية هي جودة تصميم الويب التي تقدمها هذه المواقع وتتفرد بها عن غيرها)^{١٨}.

يعتبر النشر الالكتروني من اهم التقنيات المعاصرة التي تساهم في تعميم المعرفة وإيصالها الى أي مكان في العالم، ويعرف النشر الالكتروني (Electronic publishing) بأنه ((انتاج المعلومات ونقلها من خلال الحواسيب ووسائل الاتصال بعيدة المدى من المؤلف أو الناشر الى المستفيد النهائي مباشرة من خلال شبكة اتصالات. وقد اطلقت مسميات متعددة على النشر الالكتروني كمصادر (المعلومات الالكترونية) أو (المصادر غير التقليدية) أو (المصادر غير الورقية) أو المصادر التي تخزنها الكترونياً على الوسائط الممغنطة. كما إن النشر الالكتروني يعني نشر المعلومات التقليدية عبر تقنيات جديدة تستخدم الحاسبات وبرامج النشر الالكتروني في طباعة المعلومات وتوزيعها ونشرها)^{١٩}.

ويعرف أيضاً بأنه ((إستخدام أجهزة وانظمة تعمل بالكمبيوتر في الابداع والابتكار والصحف واعداد الصفحات وانتاج صفحات واخراجها وطباعتها كما وتتيح تقنيات النشر الالكتروني الحديثة امكان العرض السابق للصفحات، وتحريرها وإعداد صفحات نهائية بأسلوب تفاعلي وهي في صورتها الالكترونية وهو ما يعرف اصطلاحاً باسم "ما تراه تحصل عليه" (what you see is what you get).

^{١٧} المصدر السابق نفسه، ص ٣٦.

^{١٨} شريف درويش اللبان، الصحافة الالكترونية دراسات في التفاعلية وتصميم المواقع، ط٢، القاهرة: (الدار المصرية اللبنانية)، ٢٠٠٧، ص ١٤٣.

^{١٩} أنتصار رسمي موسى، خليل ابراهيم الواسطي، التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة، مصدر سابق، ص ١٢٤.

والنشر الإلكتروني هو تطبيق ناشيء عن استخدام برامج متنوعة في التصميم ومعالجة النصوص والطباعة والنشر لانتاج وثائق عالية الجودة في المكتب بإستخدام الحاسوب^{٢٠}. ويهدف النشر الإلكتروني إلى ((إحلال المادة التي تنتج إلكترونياً وتعرض عادة على شاشة محل المادة التي تنشر في شكل مطبوعات ورقية وهو يتسع ليشمل بث النص والرسومات عبر قنوات الكترونية))^{٢١}. مما تقدم يرى الباحث إن ماهو هام في التواصل للمصمم الطباعي ليس الرسالة ولكن الشبكات أو (الوسائط) التي تحمل الرسالة، وتأسيساً على ذلك يمكننا القول إن طبيعة الوسيط هي من تحدد طبيعة أطراف المنظومة الإبداعية، وذلك يعني انه متى كان الوسيط ورقياً كان المصمم والتصميم والمتلقي ذوي طبيعة ورقية، وإذا ماكان إلكترونياً صيغت تلك الاطراف بالصيغة الألكترونية.

الإبداع الفني الإلكتروني في التصميم الطباعي

يعزى الفضل في ظهور المبدع الفني الألكتروني إلى توظيف التقنية الرقمية في مجال النشر والطباعة وولوج الحاسوب عالم الإبداع الفني، وذلك يعني أن المصمم نفسه يصدد التغيير جذرياً، ففي الماضي كان (المصمم) هو من يصدر له تصميم أو أكثر، واليوم صار بمقدور أي كان أن ينشر ما يشاء على الانترنت، إننا غدونا على ابواب تعريف جديد للمصمم، فتغير الوسيط من صورته الورقية إلى صورته الألكترونية أدى إلى تغير شامل مس أطراف ومكونات العملية الإبداعية، مكن المبدع الألكتروني من التعديل المستمر لتصميمه الإبداعي، فهذا الأخير إبداعياً كان أم فكرياً - ظلّ يقدم مع النشر المادي بأعتباره منتهياً، لايمكن لمصممه ان يجري عليه أي شكل من أشكال التعديل (حذف، توسع، مرجعة، تصحيح...) إلا في شكل طبعة ثانية أو نشر جديد. أما النشر الإلكتروني فقد جعل من العمل نفسه ورشة قابلة للتعديل على الدوام، بحيث لايقف هذه التعديلات إلا رغبة المصمم.

وبفضل الوسيط الجديد - الذي لولاه لما أستطعنا اليوم التفريق بين المبدع الورقي والمبدع الإلكتروني - إذ ضرب المبدع صفحاً عن القلم والاوراق ليستعمل الآلات والبرامج ويبدع بواسطتها ويطور فيها كما يطور العمل الإبداعي نفسه، إن المبدعين الإلكترونيين (لم يعودوا يهتمون بالتصميم الظاهر فقط بل بالتصميم الخفي أو البرنامج، ويعملون على الإبداع في هذا المجال أيضاً، لأن تطوير البرنامج يؤدي إلى تطوير العمل التصميمي ذاته، فنجدهم إما يتعاونون مع مبرمجين، أو أنهم يقومون بمهمة تطوير البرنامج بأنفسهم)^{٢٢}.

ومما تقدم يرى الباحث يمكن القول إن الوسيط هو الثقافة، فطبيعة الوسيط ، إذن هي من تحديد طبيعة الثقافة، مما يعني أن ((التحول في تكنولوجيا المعرفة ليس مجرد تحول من تقنية إلى أخرى بل يعني التحول من عقل إلى آخر))^{٢٣}، هذه الثقافة التي تخلق اليوم متلقيها الخاص بها، وشروط ذلك التلقي الجديد، وبأستيعاب الدلالة

^{٢٠} المصدر السابق نفسه، ص ١٢٥.

^{٢١} محمد حسن كاظم، المعلومات - نشأة العلم - التقنيات - المستقبل الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق - بغداد، العدد ١٣، ط ١، ٢٠٠٥، ص ١١٧.

^{٢٢} أحمد عبد الفتاح، الادب والتقنية، النقد الأدبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الادبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، القاهرة، نوفمبر، ٢٠٠٠، ص ٣٨٨.

^{٢٣} حنا جريس، الهيبتكتست عصر الكلمة الألكترونية، مجلة العربي، ص ١٤٦.

المفهومية لمصطلح التصميم وتعدد أشكاله تعددت طرائق تلقيه، ((وكلها تخضع لآلية التلقي وتحتاج الى تلقي من نوع خاص، يناسب المفهوم الجديد))^{٢٤}.

هذا المفهوم الجديد له من قوة التأثير على المتلقي، والتي مافتتت تمارس سلطتها على المتلقي ((بكل مبادئ التأثير الحديث في علوم نفس الحواس والاستقبال الحسي والادراك... حيث لا يمكن للمشاهد إلا الاستسلام لمتعتها العديدة، وبالتالي تأثيرها المريح منه والخفي المباشر والمداور، اللاحق والآني))^{٢٥}.

فالإبداع التصميمي يأتي من خلال الواقع الافتراضي الذي ((لا يعد إلا فائقاً في تلقيه، أي تشترك فيه المعرفة المسموعة والمقروئة والمريئة دفعة واحدة، وهذا يعني أن معرفة العصر الحسية تستدرج سائر الحواس مجتمعة وبوتيرة واحدة))^{٢٦}.

لذا يرى الباحث إذا كان من مميزات النص المترابط Hypertext إمكانية ربطه بتقنية الوسائط المتعددة Multimedia أي ملفات الصوت والصورة والافلام المتحركة ليشكل نمطاً شبيكياً فإن هذه التقنية الجديدة تفتح أبواباً للأبداع الفني غير مطروقة من قبل في العلاقة بين المصمم الطباعي والمتلقي وهي علاقة مباشرة ومتجددة توفر المعلومات والبيانات بالصور والكلمات والاشكال والمجسمات المتحركة والنماذج، كما تتيح فرصة التفاعل الحي والمناقشة بين المصمم والمجتمع المتلقي من جهة والمهتمين من جهة أخرى.

مؤشرات الاطار النظري

تمخض متن البحث عن عدد من المؤشرات وهي كالآتي :

١. التكنولوجيا الحديثة رافد ادائي وفكري لكل العلوم والمعارف ولا يمكن تجاوزها بعد الان الا بفتح جديد يقود الى التعاطي مع مخرجات ابتكارية جديدة تمكن الانسان من تجاوز نتاج التكنولوجيا ..
٢. التكنولوجيا الحديثة افق واسع لعمليات الاتصال المختلفة والتي دخلت في مفاصل الحياة بشكل عام .
٣. الغت التكنولوجيا الحديثة الكثير من الوظائف وبنيت مجدا تقنيا تجاوز كل مساوئ الاستخدام والتوظيف الالي القديم ولكنها بالمقابل اعتمدت بشكل واضح على ذلك النتاج الالي القديم في بناء منظومات العمل التي تنجز فيها.
٤. صار التعامل مع التكنولوجيا الحديثة عاملا لاضمحلال الكثير من الخامات والوسائل واصبحت وسائل الاظهار الاولي شاشة وليس ورقية أي ان مينجز قبل الطباعة يظهر على شاشة تلفزيونية تمكن المصمم من التعامل مع النص البصري بفاعلية.

^{٢٤} مصطفى الضبع، نص جديد ومتلقي مغاير- قراءة في الملامح الجديدة للكتابة والتلقي، طبعة الكترونية، ص ٣٧٢.

^{٢٥} مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ص ٣١.

^{٢٦} رسول محمد رسول، نقد العقل التعارفي- جدل التواصل في علم متغيين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٩٣.

اجراءات البحث

منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لاغراض التحليل وصولاً لتحقيق اهداف البحث.

مجتمع البحث

تضمن مجتمع البحث تصاميم مواقع الكترونية مختلفة ويعود أسباب اختيارها للأسباب التالية:

١. تنوع موضوعاتها وتنوع هدفها ووظيفتها.
٢. صدورها باللغة العربية.
٣. استخدام أحدث التقنيات في تصميم المواقع.

عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بطريقة غير الطريقة الاحتمالية القصدية وذلك للأسباب الآتية:

١. توافر الأسباب الموضوعية في كل تصميم والتي تخص عنوان البحث وأهدافه.
٢. سعة مجتمع البحث.
٣. تعدد الموضوعات التي تمس الجوانب الاستهلاكية للمتلقي.

وكان لاستخدام طريقة اختيار العينة (غير الاحتمالية القصدية) الأثر في إظهار تنوع وحدات المجتمع إذ أعطيت فرصة للظهور في العينة، وبهذا بلغ عدد نماذج العينة (٤) تصاميم كونه بحث محدد الزمن.

أداة البحث

ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة لأدبيات التخصص، وشملت محاور متعددة ذات تفاصيل تفي بمتطلبات البحث تسهم في تحقيق أهدافه.

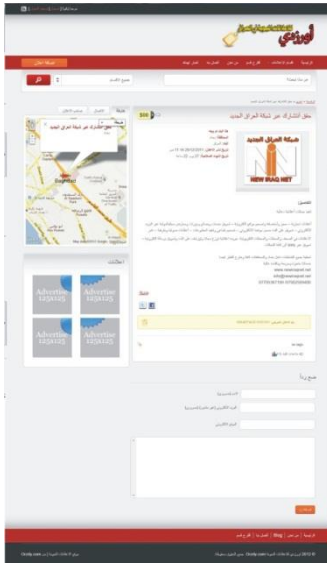
التحليل ونتائج البحث

أموذج رقم (١) شبكة إعلانات مبوبة في العراق.

تحليل النظام وتوظيف المفردات

نلاحظ عنوان الموقع الرئيس أحتل الجزء العلوي من الاعلان، لكنه ظهر بحجم صغير واتخذ الجانب الايمن، بينما ظلت المساحة الباقية خالية تماماً من العناصر التيبوغرافية مما أدى الى عدم التوازن، ظهر شريط اسفل العنوان وقد تميز بلون احمر ادى الى بروزه اكثر من الباقي عناصر الصفحة التي تميزت بالهدوء والالوان الباردة، محتويًا على بعض العناصر الكتابية مرتبطة بروابط للانتقال الى صفحات داخلية (لنك) .

إن القيمة اللونية العالية للأحمر أدت الى ضعف بروز باقي العناصر الاعلانية كذلك نلاحظ المقطع الثاني من الإعلان تم توزيع المفردات النصية في الجهه اليمنى مع صورة صغيرة في الاعلى بينما



الصور في الجهة الاخرى اتخذت مساحة أكبر في التوزيع، وتم توزيع باقي المعلومات المعبرة عن النصوص والاعلانات في الموقع، وقد تضمنت كل صورة على روابط داخلية متشعبة، ويزود الاعلان بنظام الكتروني بالبيانات والمعلومات النصية تعمل من خلال أحد برامج معالجة الكلمات أو من خلال أحد برامج تصميم وأخراج الصفحات على الشاشة. بالإضافة الى امكانية اضافة اعلانات حسب الطلب والرغبة.

وبالنتيجة ظهر ضعف في تصميم هذا الاعلان أو موقع الاعلانات من خلال عدم توزيع العناصر التيبوغرافية بموازنة الاثقال والاشكال. وضعف في العنوان الرئيس.

التوظيف الابداعي الالكتروني للصفحة

تم تفعيل الصفحة الكترونيا وادخالها ضمن المنظومة الالكترونية لشبكة الاتصال وصار بالامكان التفاعل معها بشكل اني والبحث في محتويات الموقع والتعرف على مايقدمه من خدمات على مستوى الاطلاع او الاعلان او البحث في ارشيف هذه الصفحة وارسال ردود افعال حول الموضوعات والتفاعل معها فيكون القارئ او المستخدم جزء لا يتجزأ من عملية التواصل فهو بذلك ارتبط الكترونيا وتفاعليا من اجل ايجاد تدوائية ما بين الصفحة والمستخدم لها. وهذه معطيات ابداعية الكترونية اثمرتها جهود كبيرة متواصلة لايجاد صلات تفاعلية مع الجمهورا لاداء تفاعلي لم يكن موجودا وفاعلا حتى زمن قريب.

أموذج رقم (٢) شبكة اعلانات سوقك السعودية. تحليل النظام وتوظيف المفردات

ظهر عنوان الموقع بشكل ضعيف أيضاً ولم يعطى أهمية أو بروز وأتخذ الجهة اليمنى بينما أتخذت باقي العناصر التيبوغرافية الحيز الثاني من الاعلان مع توزيع الروابط النصية Hypertext وقد توسطت الاعلان صورة كبيرة قد هيمنت على الجزء الكبير من الاعلان مما أدى الى ضعف توزيع باقي العناصر بالتساوي فقد ظهرت وكأنها مجتمعة في جهة اليمنى دون اليسار مما أعطى ثقل جانبي. كما أضيف في الجزء الاخير من الاعلان مواقع مختلفة للاعلانات يمكن الدخول اليها عن طريق الرابط الموجود في كل موقع نقف عليه.

نستنتج من ذلك إن توزيع الاثقال في تصميم هذا الاعلان كان غير متساوي مما أدى الى ضعف في التلقي وإراحة العين في القراءة، وظهرت النصوص مجتمعة وبشكل عمودي من جهة وترك المصمم الجهة الثانية اليسار لتبدو خالية تماماً.



شكل (٢) يوضح شبكة اعلانات سوقك السعودية.

التوظيف الابداعي الالكتروني للصفحة

لقد كان للخل الواضح في تنظيم البنى الشكلية واللونية للصفحة الاثر الكبير على تادية فعل الجذب اللازم لتحقيق التقبل والتلقي لدى المستخدم، ولكن ما يحسب للتوظيف الالكتروني للصفحات ان المصمم قد يغفل عن جوانب تنظيمية تدخل في صميم انجاز تصميم الصفحات ولكنه يعوضها في القدرة على ايجاد روابط تفاعلية تقود المستخدم الى الخوض في المساحة الموجودة وعناصر التفاعل الالكترونية في سبيل الخوض في تفاصيل هذه الصفحة، فقد ضمن الصفحة نقاط تفاعل في الاعلى والوسط والاسفل وجعل المستخدم ينتقل داخل الصفحة للتعرف والتفاعل مع ماتحويه من محتويات.

ان تلك المناورة قد تكون محسوبة وقد تكون ليس من ضمن حسابات المصمم اذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان الكثير من الصفحات يصممها اشخاص ليسوا ذو خبرة في مجال التصميم الكرافيكي وانما هم مستخدمين جيدين للبرامج التي تساعد على تصميم المواقع الالكترونية

أموذج رقم (٣) موقع فرصة ذهبية

تحليل النظام وتوظيف المفردات

تم توزيع العناصر النصية على الجوانب بطريقة متزنة وقد تضمن على الروابط المختلفة منها توزعت على الشريط الذي فصل العنوان الرئيس عن متن الاعلان، فقد تضمن على خانات للبحث وادخال المعلومات التي تؤدي الى معلومات واعلانات أخرى بينما أتخذ المركز شكل أعلاني واحد كبير هيمن على باقي الصور مما أدى الى تميزه حيث تصدر الموقع ببروز، وظهرت باقي الصور اسفل الاعلان صغيرة نسبياً الى الصورة التي احتلت المركز، متصلة بروابط اعلانية اخرى لكل صورة.

لكن العنوان الرئيس للموقع الاعلاني اتخذ القيمة اللونية الصفراء على أرضية تبدو افتح من العنوان قليلاً مما أضعف قوة الجذب وبروزه لعدم حدوث تباين عالي بين العنوان والارضية. كذلك صغر

حجمه بالنسبة لباقي العناصر. لقد تميز هذا الاعلان بالتوازن في ترتيب العناصر التيبوغرافية وكذلك تضمن المساحات الخالية البيضاء لتكون أماكن إراحة للعين باستثناء العنوان الذي تميز بالضعف في التلقي كذلك تضمن الروابط التي تسهل الوصول والتفاعل للمتلقي.



شكل (٣) يوضح موقع فرصة ذهبية للأعلانات التجارية

التوظيف الابداعي الالكتروني للصفحة

نجح المصمم في ايجاد علاقة بين التنظيم الشكلي للصفحة والتوظيف الالكتروني للروابط التفاعلية مع المستخدم وان لم تكن الصفحة قد مميزة ومثيرة ولكنها سهلة الاستخدام بفعل ذلك الترابط التنظيمي بين البنى الشكلية والعناصر التفاعلية وهو بهذا الشكل يحقق الغرض من التصميم والقدرة على ايجاد صلات تفاعلية تكون بمثابة محطات ينتقل بينها المستخدم للبحث والتفاعل مع محتويات الصفحة.

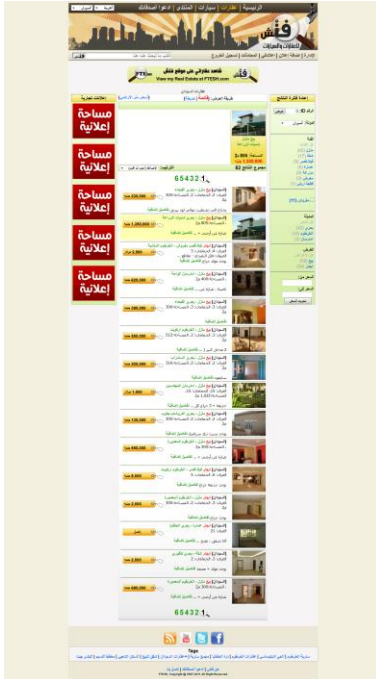
أموذج رقم (٤) موقع اعلانات فتش للعقارات والسيارات

تحليل النظام وتوظيف المفردات

اتخذ المصمم مبدأ التنظيم العمودي في ترتيب الأشكال والعناصر التيبوغرافية مما أظهر توازن في توزيع الكل، وفعل شكلاً بصورة بأسلوب الضل (السلويت) في الجزء العلوي يجعله أرضية للعنوان مما أضعف من تلقي العنوان الرئيس للموقع الاعلاني بسبب اتخاذ العنوان نفس الأقيام اللونية والقوة. وقد أحيطت بشريط من الاعلى تضمن بعض النصوص المرتبطة بروابط، كذلك اسفل الصورة تضمن شريط آخر فيه بعض الروابط متصلة بفروع اعلانية أخرى. انه بهكذا تنظيم للمساحة الفضائية واشغالها باحياز مكانية فاعلة كعناصر البناء فانه يساعد على وصول المستخدم للموقع الى غايته دوغما عناء ويتقبل الموقع ويتردد عليه بشكل فاعل يؤدي الغاية من تصميمه.

التوظيف الابداعي الالكتروني للصفحة

ظهرت الروابط بجانب كل شكل يمكن من خلالها الدخول الى صفحات مختلفة لكل موضوع اعلاني ومشاهدة الكثير من التفاصيل الاخرى بشكل عمودي. من خلال النظر الى هذه النماذج من المواقع الاعلانية المصممة نلاحظ ترتيب العناصر الذي اختلف عن المطبوع الورقي من ناحية التوزيع والعناصر الخطية التي تضمنت روابط مختلفة ومنها روابط للتفاعل وابداء الرأي. والطلب ايضاً بالنسبة للمتلقي إذ أصبح بإمكان المتلقي الشراء والتعامل عن طريق الموقع نفسه وكذلك يستطيع رؤية المنتج ومعرفة جوانبه الايجابية أو السلبية، انه يضعك امام دليل متناسق بشكل بسيط ومعالج بصورة ابداعية تكون المفردات حاضرة امام المستخدم للوصول الى غايته بسهولة ويسر ، لذا يرى الباحث إذا كان من مميزات النص المترابط Hypertext إمكانية ربطه بتقنية الوسائط المتعددة Multimedia أي ملفات الصوت والصورة والافلام المتحركة ليشكل مخططاً شبكياً فإن هذه التقنية الجديدة تفتح أبواباً للأبداع الفني غير مطروقة من



شكل (٤) موقع اعلانات فتش للعقارات والسيارات

قبل في العلاقة بين المصمم الطباعي والمتلقي وهي علاقة مباشرة ومتجددة توفر المعلومات والبيانات بالصور والكلمات والاشكال والمجسمات المتحركة والنماذج، كما تتيح فرصة التفاعل الحي والمناقشة بين المصمم والمجتمع المتلقي من جهة والمهتمين من جهة أخرى.

أي أصبح بإمكان المستهلك التعامل المباشر مع مخرجات الموقع الافتراضية والتعامل معها وبالتالي الاقتناء دوّمًا الحاجة الى التنقل والذهاب الى مصادر البيع او الشراء او حتى الحصول على معلومة ما عن أي شئ يخص هذا الموقع.

نتائج البحث

أثمرت عمليات النقد والتحليل وأدبيات البحث عن جملة من النتائج وهي:

٦. توضح دور التقنية الرقمية في تفعيل التصميم الطباعي ومن هذا المنطلق فان برمجيات التصميم الرقمي أفادت العاملين في هذا الميدان فائدة كبيرة بعدما وفرت لهم العديد من الخيارات في التعامل مع الحروف والعبارات بطريقة أكثر وظيفية وجمايلية وبما يتفق مع تحقيق المنظومة التصميمية كما في النماذج (١، ٢، ٣، ٤).
٧. ظهر ضعف في تصميم بعض الاعلانات أو مواقع الاعلانات من خلال عدم توزيع العناصر التيبوغرافية بموازنة الاثقال والاشكال، كما في النموذج (١، ٢).
٨. نتج عن تميز بعض الاعلانات بالتوازن في ترتيب العناصر التيبوغرافية وكذلك تضمين المساحات الخالية البيضاء لتكون أماكن إراحة للعين كما في النماذج (٣، ٤)، أدى الى بروز العناصر الأخرى.
٩. تضمن الاعلانات روابط مختلفة ووسائط متعددة أدت الى التفاعل مع الاعلان وقد ظهر ذلك في جميع النماذج، مثل النموذج رقم (١، ٢، ٣، ٤).
١٠. التوظيف الالكتروني في الكثير من التصميمات يطغى على الجانب التنظيمي للبنى الشكلية للصفحة فيكون هاجس المصمم هو التفاعل وليس الجانب الجمالي لتصميم الصفحة وقد يكون هذا الناتج ايجابى في مفاصل معينة من قبيل التعامل والترويج ولكنه في نفس الوقت يأخذ من فعل التلقي الاول او مايسمى بالجذب البصري الفاعل . وكما في اغلب النماذج.

استنتاجات البحث

تمخض الاطار النظري والنتائج المستخلصة من البحث ، عن استنتاجات هي بمثابة إجابة لسؤال البحث وتحقيقاً لهدفه:

١. ظهر إن لتكنولوجيا الاتصال دور كبير في تطور التصميم الطباعي لما له من قوة التأثير على المتلقي والتفاعل معه.
٢. إن طبيعة الوسيط هي من تحدد طبيعة أطراف المنظومة الإبداعية للمصمم الطباعي، إذا ما صيغت تلك الاطراف بالصيغة الألكترونية.
٣. إن ربط النص المترابط Hypertext بتقنية الوسائط المتعددة Multimedia أي ملفات الصوت والصورة والافلام المتحركة ليشكل نمطاً شبكياً، فتحت أبواباً للأبداع الفني غير مطروقة من قبل

- في العلاقة بين المصمم الطباعي والمتلقي وهي علاقة مباشرة ومتجددة توفر المعلومات والبيانات بالصور والكلمات والأشكال والمجسمات المتحركة والنماذج.
٤. ظهر إن هناك علاقة رابطة بين التطور التكنولوجي المتمثل بـ(الوسيط) (الحاسوب) والمصمم الطباعي من خلال العمليات التصميمية والمعالجات الفنية التي تشترك معها المعرفة المسموعة والمقروءة والمرئية دفعة واحدة.
٥. أن التطور التقني والتكنولوجي في العصر- الجديد تستدرج سائر الحواس مجتمعة وبوتيرة واحدة للمتلقى مما يدفعه للتفاعل معه.

توصيات البحث

- في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحث بما يأتي:
١. ضرورة اطلاع المصمم الطباعي على آخر مستجدات العصر للنهوض بواقع العمل التصميمي بما يتماشى ومتطلبات العصر.
٢. على المصمم استخدام أحدث التقنيات التصميمية والمعالجات الفنية لتحقيق الفعل الإبداعي.

مقترحات البحث

يقترح الباحث:

١. إجراء دراسة للمراحل التي مربها التطور التقني للتصميم الطباعي
٢. إجراء دراسة حول المعالجات الفنية للتصميم الطباعي من خلال البرامج المتخصصة.

المصادر

١. أحمد عبد الفتاح، الادب والتقنية ، النقد الادبي على مشارف القرن الواحد والعشرين، العولمة والنظرية الادبية، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الادبي ، القاهرة، نوفمبر، ٢٠٠٠.
٢. ادموند كوشو، النقد الفني في مواجهة الفن الرقمي، في مجلة الثقافة الاجنبية، ترجمة جبار حنون، ١٤، ٢٠٠٦.
٣. أنتصار رسمي موسى، خليل أبراهيم الواسطي، التصميم الرقمي وتقنية الاتصالات الحديثة، دار الفراهيدي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١١.
٤. أياد حسين عبد الله، فن التصميم، ج٣، ط١، الشارقة : (دار الثقافة والإعلام)، ٢٠٠٨.
٥. أياد شاكر البكري: تقنيات الاتصال بين زمنين، دارالشروق للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣.
٦. حسن عماد مكاوي : تكنولوجيا الاتصال الحديثة في عصر المعلومات، القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٣، ص٢٥-٩٦.
٧. حنا جريس، عصر الكلمة الألكترونية ، مجلة العربي.
٨. حسنين شفيق، الإخراج الصحفي الإلكتروني، دار فكر وفن للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٩. رسول محمد رسول، نقد العقل التعارفي- جدل التواصل في عالم متغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
١٠. سيمون دانهز، التصميم الرقمي الثلاثي الأبعاد، بيروت : (الدار العربية للعلوم)، ٢٠٠٤.
١١. شريف درويش اللبان ، الصحافة الالكترونية دراسات في التفاعلية وتصميم المواقع، ط٢، القاهرة : (الدار المصرية اللبنانية)، ٢٠٠٧.
١٢. العربي، رمزي، التصميم الكرافيكي، عمان : (دار اليوسف للطباعة والنشر)، ٢٠٠٥.
١٣. عصام سليم موسى ، ثورة وسائل الاتصال وانعكاساتها على مراحل وتطور الإعلام، الدار المصرية لبحوث الإعلام، ٢٠٠٠م.
١٤. فتحي الابياري، الأعلام العالمي أو الدولي والدعاية، دار المعرفة الجامعية، مصر- الاسكندرية، ١٩٨٥.
١٥. محمد حسن كاظم ، المعلومات - نشأة العلم - التقنيات- المستقبل، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- بغداد، العدد ١٣، ط١، ٢٠٠٥.
١٦. مصطفى حجازي، حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوة الأصولية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١.
١٧. مصطفى الضبع ، نص جديد ومتلقي مغاير- قراءة في الملامح الجديدة للكتابة والتلقي، طبعة الكترونية.
١٨. نصيف جاسم محمد، في فضاء التصميم الطباعي، دار الينابيع ، سورية - دمشق، ط١، ٢٠١١.
١٩. Drucker, johanna & Emily Mcvarish, Graphic Design History, New Jersey, Pearson prentice hall , ٢٠٠٩, P٣٣٣.

نظرية الاستلهام من الطبيعة في التصميم الصناعي

ضفاف غازي عباس العبادي

ملخص البحث

يتلخص بحثنا الموسوم "نظرية الاستلهام من الطبيعة في التصميم الصناعي" حيث تتمحور مشكلة البحث في تحديد ماهية الاستلهام من الطبيعة وآليات عمله كون الطبيعة المنبع الذي يستقي المصمم أفكاره منه، ومن خلال التخيل والتأمل في الطبيعة نرى التكامل في الشكل والوظيفة لكل المخلوقات بما فيه الإنسان ذاته، ونكشف فيه البناءات والآلات ونظم داخلية وخارجية التي تحكم الأشكال الطبيعية والهدف منه وضع أسس وقواعد للاستلهام حتى يستفاد المصمم الصناعي من العناصر الموجودة في الطبيعة بما يتناسب مع احتياجات الإنسان الجمالية والوظيفية وكانت نتائج البحث كما يلي: الاستلهام هو العلم الذي يبحث عن حل للمشكلات التصميمية من خلال النظر الى الطبيعة كمثال يحتذى به، وقد بدأ الإنسان يستلهم من الطبيعة بأسلوب بصري ثم تطور هذا الاستلهام الشكلي الى مستوى القوانين الحاكمة للتشكيل ومستوى المحتوى والمضمون ليساعد المصمم على أدراك وتحليل الشكل الحر وإيجاد الحلول التصميمية، وتتحدد السمات الجوهرية التي ترسم الصورة للمنتج الصناعي وفق قوانين: التقليد والمحاكاة، القانون الاستنباطي، وقانون الاقتداء والتي من خلالها يمكن صياغة المنتج الصناعي وفق أربعة مداخل لأستقراء الكيفية التي يعمل بها المصمم: كالمدخل البنائي والإنشائي والتكعيبي والإنشائي، وشكلت الطبيعة أنماط أساسية تشترك فيها أغلب المخلوقات (نبات، حيوان، جماد) منها (التفرع، التعرج، التلولب، العقدة الثلاثية أو السداسية، الأشكال الكروية أو شبه الكروية إضافة الى المخاريط) لتكون مركز لاستنباط آليات الإبداع وهذا ما تمثله العلاقة بين الأجزاء والكل وأجزائه والكل مع الكل وبين الكتل والكل مع المحيط . مصادر الإلهام في الطبيعة صنفنا الى ثلاثة اتجاهات بهدف حصرها وهي: الآلات (الميكانيزمات)، البناءات، والنظم وكل واحدة منها ساهمت في تسهيل حياة الإنسان فتم استغلال كل المزايا التصميمية.

ABSTRACT

Boils down to our search is marked by "the theory of inspiration from nature in industrial design , " where -centered research problem in determining what draw inspiration from nature and mechanisms of work that the nature of the source who relies on designer ideas from him , and through visualization and meditation in nature see integration in form and function for all creatures , including man himself and disclose the constructions , machinery and systems of internal and external governing natural forms and intended to lay the foundations and rules for inspiration

even utilized industrial designer of the items in nature commensurate with the needs of the human aesthetic and functional The results are as follows: inspiration is knowing who is looking for a solution to the problems of design through to look natural as an example , has begun human inspiration from nature style optical then the evolution of this inspiration formal to the level of the laws governing the formation and the level of content and substance to help the designer to understand and analyze free-form and find solutions design, and determined core features that draw a picture of the product manufacturing under the laws of tradition simulation, law deductive, and the law to follow and by which they can formulate industrial product the formed nature patterns basic involving most of the creatures , to be a center for devise mechanisms creativity and this is what represents the relationship between the parts and the whole and its parts and all with all between the blocks and all with the ocean . Sources of inspiration in nature are classified into three trends to be identified , namely: machinery, constructions, systems, and every one of them contributed in facilitating human life has been exploited all the advantages of design.

مشكلة البحث

شكل المظهر للمنتج الصناعي جزءاً أساسياً ومهماً في إثارة المتلقي، فهو ناتج عن قدرة المصمم الصناعي على التعامل مع المفردات والعناصر المكونة لتصميم المنتج، من أجل إنشاء وتجميع سياقات جديدة، حيث يتم من خلالها صياغة وحدات منتظمة وذات جمالية كقوى مؤثرة لدى المشاهد أو المتلقي. فالمصمم عندما يضع تصميم لمنتج ما فهو يضمه كل الأفكار والمتطلبات الواجبة حتى إذا ما تم تنفيذه أدى الوظيفة التي صمم من أجلها، فالتصميم يمثل جسر يعبر المجهول Un known ليصل ما بين الموارد المتاحة والأشياء التي تحقق رغبات الإنسان، ومصطلح الموارد المتاحة لا يقتصر على المواد الطبيعية ولكن يتعداها إلى المادة التي توحى بالأفكار للمصمم والتي يستقي منها تصاميمه، حيث يعيد تشكيل تلك الأفكار بالخامات المتاحة، والأشكال الأولية التي يصممها الإنسان بالفطرة لأعماله هي ذاتها الأشكال الأولية للكائنات الحية، ولعل هذا النظام الداخلي أو الظاهري هو الذي دفع المصمم إلى مراعاة نوع النظام أو الالتزام بطريقة ما في معالجته للعمل التصميمي، لتتوصل إلى إن إدارة الرؤية عند الإنسان هي البصر، والنفاذ إلى الأعماق يتم عند الإنسان بالبصيرة والاستلهام (الجوهر) الذي يعد الجسر الرابط بين مخلوقات الله والحلول الموجودة في الطبيعة، وإن أي تطور يصل إليه الإنسان ما هو إلا اكتشاف جديد لشيء قديم لم يكن ليراه لولا أن وفقه الله سبحانه وتعالى، وتحدت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:

ما هو الاستلهام من الطبيعة، وما هي الأسس والمصادر التي يمكن الاستفادة منها عند تصميم هيئة المنتج الصناعي؟

أهمية البحث

تتلخص أهمية البحث بالتأكيد على الاهتمام بالبيئة بما تتضمنه من عناصر وخامات وكائنات طبيعية مختلفة الأشكال والأحجام وتأثيرها المباشر على حياة الإنسان كونها مصدر لسد كل حاجاته الأساسية، من خلال التوصل الى أسس الاستلهام من الطبيعة بحيث تتوافق مع حاجة الإنسان ويحقق ترابط بينها وبين المنتج الصناعي في مجالين الوظيفة والشكل.

أهداف البحث

يهدف البحث الى وضع أسس وقواعد للاستلهام من العناصر الطبيعية بحيث تكون مصدر للمصمم الصناعي عند وضع تصاميمه والاستفادة من العناصر والكائنات الطبيعية الموجودة فيها لاستلهام منتجات صناعية تتناسب مع احتياجات الإنسان الجمالية والوظيفية.

ماهية الاستلهام

لم ترد كلمة ((الاستلهام)) في المعاجم الأدبية واللغوية القديمة والحديثة بالمعنى المتداول استخدامه في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وللوقوف على جذر الاشتقاق وتحرير المصطلح وتحديدده في منظومة الدلالات العديدة، يرد معناه بشكل حصري في اشتقاقات جذر (ل ه م) من الإلهام "Inspiration" المتصل بالغيب أو بالقدرة الإلهية العظمى، والمعنى في كل الحالات متصل بالإلهام وهو ما يعرفه لسان العرب "أن يلقي الله في النفس أمراً: يبعثه على الفعل أو الترك، وهو نوع من الوحي، يختص الله به من يشاء من عباده (ابن منظور، مادة: ل ه م) وفي (المعجم الوسيط): "الإلهام: إيقاع شيء في القلب يطمئن له الصدر، يختص الله به بعض أصفياه. والإلهام: ما يلقي في القلب من معان وأفكار" (١، ص ١٣٧)، وعرفه (صليبا) في (المعجم الفلسفي) بقوله: "الإلهام: مصدر ألهم، وهو أن يلقي الله في نفس الإنسان أمراً يبعثه على فعل الشيء أو تركه، وذلك بلا اكتساب أو فكر، ولا استفاضة، وهو وارد غيبي" (٨، ص ١٣٠).

ارتبط الإلهام ارتباطاً وثيقاً بالدين منذ بداية الحضارة الإنسانية فقد "ربط أفلاطون الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية عندما أكد أثر الإلهام في الشعر، وقد رفض (أرسطو) هذا المنطق تماماً حين قال بأن الشعر مصدره أعماق الطبيعة الإنسانية" (٢، ص ١٠٠٢) لتصبح جدلية محتدمة، تعنى بالشعور واللاشعور والتأثير الخارجي أو التحفيز الداخلي، وبين الفطرة والصدفة لتظهر نظريات المنهج النفسي التي صاغه المعمار الإبداعي للاستلهام، فبين (دي لاكروا) في هذا الشأن " أن للإلهام وجوده لكنه لا يكفي لتفسير الإبداع، وليست ميزة المصمم أن يقف مسلوب الإرادة أمام الإلهام، ميزته الكبيرة أنه يستطيع أن يمسك بهذه الاشركات ويتأملها" (١٧، ص ١٩١) والإلهام لا يعمل بالإرادة ولا بالأمر، ولا ينتقل من فرد إلى آخر بالتعليم والتلقين، ولا يكتسب بالخبرة والتدريب، إنما هو مثل الوحي يفاجئ المبدع بموضات في لحظات وضاءة، تتبلور فيها الأفكار وينكشف السبيل وتتضح الأهداف، فيكون كل شيء بعدها نتيجة تبعية معروفة وتحصيل حاصل (١٠، ص ١٤٠).

إن مصطلح الاستلهام في مفهومه المتداول في زماننا بأنه وجود تجربة شعورية حاضرة يمر بها المصمم وتلقي بآثار تجربته في الذاكرة، وتتبادل التجربتان التأثير والتأثر ويستثير هذا التفاعل بين التجربة الحديثة والطبيعة نوعاً من التوتر وعدم الاتزان وعدم الاستقرار النفسي ويجعل المصمم في مرحلة بحث استبصاري

واستكشافي عن مدى التماثل والتوازن والتضاد والتشابه والتشكل والتعارض وغيرها وبين ما لديه من تجربة حديثة وطبيعة.

إن الاستلهام ليس ولادة تلقائية، ولكنه توليد موجه يقوم على الذكاء وحسن التصرف والوعي بالأصول التصميمية، فالمبدع هنا لا ينهل فقط من طبعه الفطري ولا يظل مسلوب الإرادة في انتظار الأوليات من الإلهام، ولكنه يتلقى أولاً ويحفظ الأوليات لتتمخض عن عمل تصميمي خلاق، صورة مبتكرة غير مسبقة تنم عن طبعه ومزاجه وطراره التصميمي الذي عرفه، إن استنباط المعاني غير التي أوردتها مبدعها، قد يتجاوزها أو يتجاوز معها في بنيتها النوعية إلى بنية نوعية مغايرة تتطوي على إنتاج أو تكوين دلالات جديدة.

إذاً فالاستلهام هو ذلك النشاط الإنساني الذي يسعى فيه المصمم إلى الاستعانة بمصادر طبيعية وبأنواعها وأشكالها المختلفة في النص التصميمي بصورة عامة والمنتج الصناعي بصورة خاصة، ولا ندعي أن الاستلهام مرادف للإلهام في كل حالاته، إنما هو رؤية معاصرة أو بنية إبداعية تركز إلى الذاكرة الجمعية وما صاغته المخيلة من رموز، وإسقاطات تصميمية، وأفئعة، وصور ميثولوجية، لتنتشر من خلالها آفاق مستقبلية. لذا يمكن تعريف الاستلهام بصورة أكثر دقة على "إنه سلوك إنساني له شروط محددة، وأفضل تصور له أن نتصوره بصفته عملية عقلية تحدث على نحو مفاجئ تنتظم من خلالها وبفضلها مجموعة من العناصر المشتتة، وفي سياق جديد له معناه، ويساعد على مواجهة المشكلة بطريقة جديدة" (٩٠ص، ٩٠).

إن عملية الخلق من العدم ودون وجود نموذج سابق للمخلوق أمر خاص بالله وحده، أما الإنسان فيقوم بتقليد هذه النماذج، علاوة على إن الإنسان بحد ذاته مخلوق عجيب، خلق الله المخلوقات والبشر من العدم ووهب الإنسان مهارات التصميم والإنتاج. إن الكثير من الأشياء التي نعتقد أنها جاءت كنتيجة عن التصميم البشري ما هي إلا تقليد لأمثلة موجودة في الطبيعة، حتى التقنيات المتطورة التي تظهر بعد سنوات من البحث، تكون موجودة سلفاً في الأرض منذ ملايين السنين. فيعرف الاستلهام بأنه العلم الذي يبحث عن حل للمشكلات التصميمية من خلال النظر إلى الطبيعة كمثال يحتذى به، مما يساعد المصمم على إدراك وتحليل الشكل الحر وإيجاد الحلول التصميمية.

آلية الاستلهام من الطبيعة

إن فكرة الاستلهام من الطبيعة لم تكن فكرة مستحدثة، فنجد أن دافنشي اعتبر الطير أول أداة تعمل حسب قوانين رياضية، وأن الإنسان يستطيع بقدراته تقليد هذه الأداة بكل حركاتها، إلا أن الطبيعة عندما ساهمت في إثراء التصميم لم يكن عليها بالضرورة تحقيق الحاجة النفعية فقط وإنما تقليد الأشكال الطبيعية بغض النظر عما تقدمه من إضافة وظيفية فتعتبر استلهاً بصرياً.

عندما يستلهم المصمم عناصره ورموزه من الطبيعة يقوم بتنظيم هذه العناصر في ضوء ما يمتلكه الطبيعة من قوانين ونظم (حيوية vitalize)، وبذلك يبدأ التصميم عندما تتحول الفوضى إلى نظام أو نسق، لأن المصمم حساس في أدراك الأشكال وما تتضمنه من معان (١١، ص ٢٩٥)، وينتج الاستلهام من قدرة الإنسان (٦، ص ١١) على:

١. التخيل: أي القدرة على استحضار الصور بالذهن كونه نشاط عقلي يهدف إلى دفع المصمم على التجاوب مع المؤثرات الخارجية فيتربك لنفسه العنان في تبني حلول وأفكار ذات كيان جديد من

وحي إحساسه، وبذلك يكون عمله مميزاً بحيث يصب أحاسيسه الذاتية التي تنتقل من إدراكه للطبيعة في عمل له طابع خاص فالتخيل حسب وصف (ألبرت أينشتاين) ١٩٣١ "التخيل أكثر أهمية من المعرفة".

٢. تنفيذ الأفكار: الابتكار هو عملية عقلية إنتاجية لتنظيم للعملية التصميمية بكل أنواعها والموجودة أصلاً بشكل جديد ذو فائدة (١٦، ص٧٥)، بمعنى أن لدى المصمم القدرة على التخلص من السياق التقليدي وإتباع نمط أو نسق جديد من التصميم، قد تكون لدى المرء أفكاراً في غاية الروعة ولكن إذا لم يستطع أن يبرز شيئاً نافعاً يمكن استخدامه فيها فهو لم يبتكر شيئاً، وعليه يجب أن تكون الأفكار ذات قيمة حتى تكون مبتكرة، وأثناء التفكير في مشكلة ما أو محاولة الوصول إلى الفكرة المبتكرة، يتأثر المصمم بالشيء الملهم (المنبه)، الذي يحرك العملية الإبداعية، ويتمكن بذلك المصمم من الوصول إلى الفكرة، التي تكون كطيف في العقل يحتاج إلى الإخراج لنصل إلى لحظة وجدتها التي ترتبط بالكيفية التي تحل مشكلة هنا (نظرية الجشالت) فيما أسموه حل المشكلة دفعة واحدة بطريقة البصر أو البصيرة أو الاستلهام (٤، ص٧٩)، فتأخذ رد فعل المصمم على المنبه بإحدى هذه الاتجاهات (محاكاة المنبه- الاقتباس أو الاستعارة من المنبه - الافتراق عن المنبه) ويتوقف ذلك على طبيعة المنبه وطبيعة المشكلة التصميمية المطروحة (١٨، ص١٩).

مستويات التشكيل للاستلهام من الطبيعة

يتم الاستلهام في الأعمال التصميمية من خلال ثلاث مستويات للتحليل بنية المنتج الصناعي (٧، ص١٧١) فالمستوى الأول الذي يسمى مستوى الشكل أو "البنية الظاهرة"، بينما المستوى الثاني: مستوى القوانين الحاكمة للتشكيل أو "البنية العميقة" المسؤول عن العلاقات الرابطة بين العناصر الشكلية وعلاقتها بالأداء الوظيفي، والمستوى الثالث: مستوى المحتوى أو المضمون من معاني رمزية، وهذه المستويات تتداخل مع بعضها البعض في علاقة تبادلية تنتج في مجملها النهائي المنتج الصناعي، حيث يكتسب كل تصميم سماته الأساسية منذ لحظة ولادة في ذهن المصمم ويرتسم كصورة مثالية، ويمكن تقسيم أنماط التشكيلات التصميمية إلى:

أولاً: **نمط الأشكال المتشابهة:** وفيها يكون الاستلهام مباشر أو غير مباشر من خلال الإحياء الظاهري بأنها تشبه إحدى الكائنات الطبيعية (إنسان - حيوان - نبات - جماد) كونها الصورة المثلى التي يرغب المصمم الوصول إليها، ويحكم تكوينها القوانين الآتية:

١. قانون المحاكاة والتقليد: أي تقليد لأداة حقيقة من خلال تقديم الصفات المميزة لنظام بواسطة نظام يحاكي الأول دون التعمق بالعلاقات الداخلية وعلاقاتها البنائية ليعطينا نمطاً جامداً مثله في الطبيعة (٧، ص١٢)، (الشكل ١) تقليد مباشر لزهرة النبل في قطعة المجوهرات. ومن خصائص التصميم بالمحاكاة: تحقيق التناسق بين الأجزاء من حيث الاستقرار والاتزان الشكلي وباستخدام الألوان المتناغمة والميل للتماثل والتشكيل.

٢. القانون الاستنباطي: والاستنباط (deduction) هو استنساخ لأحدى المفردات التصميم بتشكيل يقارب النموذج الطبيعي دون أن يماثله، من خلال التبسيط أو التركيب، وهو أكثر عمقاً من

المحاكاة حيث نكتفي باستعارة بعض الخصائص من الأشكال الطبيعية ثم نقوم بتجريدها كما موضح في الشكل (٢) اختار (إدواردو غارسيا كامبوس) شكل الفراشة لما فيه من توازن دقيق بين الهشاشة والقوة في التكوين، صنع من الألمنيوم قطعة واحدة استغرق العمل فيه ثلاث سنوات، وأفضل رؤيا للتصميم من خلال زوج من الكرسي، وفي تصميم آخر (الشكل ٣) تم توظيف شكل العضلات الإنسان عند تصميم الكرسي، من خصائص التصميم الاستنباطي تحقيق التناسق بين المفردات وأجزائها كون المفردات مستقلة استقلالاً غير ذاتي كما في مثلتها في الطبيعة، فمقدمة القطار جزء من انسيابية شكل القطار الذي يساعد في سرعة القطار أثناء الانطلاق وقد أخذت هذه الفكرة من الطيور عموماً.

٣. قانون الاقتداء: ويعني تنظيم عناصر وأجزاء المنتج وفق بنائية إنشائية نستخلصه من الطبيعة، مع وجود اختلاف تام بين مفردات ومن خصائصه أن المنتجات لا تشابه الأشكال الموجودة بالطبيعة واستخدام الوحدات الحركية والتي يتم استعارتها من حركة غو العناصر الحية (٦، ص ١٤)، (الشكل ٥) تظهر جزء من الطبيعة مع إبراز حيوية النمو في كل التصميمات. **ثانياً: غط الأشكال التجريدية:** التجريد هو تعرية الطبيعة من حلتها العضوية والحيوية كي تكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة، واستخلاص الجوهر من الطبيعة من خلال الاختزال والاختصار، وعرضه بشكل جديد (١٣، ص ٢)، وينقسم هذا النمط إلى:

- التشكيل البسيط: يتم فيه تقديم الأشكال بصورة صريحة وحررة على مستوى الهندسي وتبسيط كل الأشكال الهندسية مثل الهرم، المخروط، الكرة.... الخ من الأشكال فيميل الشكل إلى التماثل والتناسق بين الشكل والانتزان، فيمكن توظيف الشكل البيضاوي للبيضة في تصميم الكرسي كما في الشكل (٦)، وتوظيف شكل الجحر في تصميم منضدة وسطية بجمالية عالية.
- التشكيل المتراكب والمندمج: وفيه تعمل الوحدة التصميمية بالتراكب الغير مستقر، ويمتاز بالتنظيم للفضائي ويؤدي وظيفته بنجاح، من خصائصه الترابط الوظيفي بين الكل والأجزاء وتحقيق الانتزان من الداخل كما في النموذج (الشكل ٨) تراكب الأشكال الهندسية المجردة والثاني تراكب من الطبيعة (الشكل ٩).

ثالثاً: غط الأشكال الرمزية: هو وسيلة تعبيرية إيحائية دون تصريح ذات بعد اجتماعي لتجسيد فكرة أو صورة ذات قيمة معينة (١٢، ص ١٧٧) من خلال ربطها بالمنتجات الصناعية، وهو علاقة غير ملموسة بين الإنسان وأفكاره التي تمثل الرمز والنتاج عن أحداث معينة (الشكل ١٠) وفيه استخدام يونج يانج yin-yang (اللانهاية) من الرموز الكورية في منتجات مختلفة.

نظريات الاستلهام من الطبيعة

بدأت مفاهيم الاستلهام منذ اللحظة الأولى التي قرر فيها الإنسان البحث عن مأوى إلى بداية أولى الحضارات الإنسانية، لتكون البداية استلهاماً بصرياً بعيداً عن التعمق في التفاصيل لهذه العناصر، ثم ينتقل إلى ما وراء الشكل من أجل أداء وظيفي على أكمل وجه، و يصنف الاستلهام إلى نظريتين هما (٦، ص ١٠):

● **الاستلهام البصري من الطبيعة:** هو مدى تأثر المصمم بما تحويه الطبيعة من عناصر ومدى الاستفادة منها، بحيث تنعكس على المنتج ليعطي قيمة جمالية عالية، وليس بالضرورة تحقق الحاجة النفعية على أكمل وجه، كتقليد شكل الكف عند تصميم الكرسي فتقليد الأشكال الموجودة في الطبيعة بغض النظر عن إضافتها الوظيفية يعتبر استلهاماً بصرياً (الشكل ١١)، وتوظيف الفراشة في تصميم المنضدة الوسطية (الشكل ١١- أ) وتوظيف شكل العقرب (شكل ١١- ب).

● **الاستلهام التحليلي من الطبيعة:** إن الاستلهام التحليلي ظهر حديثاً، من خلال حركة التجديد في المدارس التصميمية وعملية ربط المنتجات الصناعية بالبيئة والطبيعة، إن خضوع العناصر الطبيعية لتحليل الدقيق ابتداءً من أشكالها الخارجية وصولاً إلى النواة أو أصغر خلية موجودة فيها أدى إلى ظهور فلسفات إنشائية لمحاكاة الطبيعة، لتكون الطبيعة مدخلاً لمفهوم "هندسة التكوين" أي مستوى تجريدي يتخلل فيه التكوين عن صورته المادية الظاهرة، ويصبح ممثلاً لمجموعة القوانين التشكيلية التي تحكم العلاقات بين مكوناته وعناصره (٦، ص ١٧٩) عن طريق أربعة مداخل لاستقراء الأعمال التصميمية:

١. **المدخل البنائي الإنشائي:** وفيه يتم تشريح الشكل إلى ثلاث مجموعات من المستويات يتخذ كلا منها أحد الاتجاهات الأساسية "الطول، العرض، الارتفاع" ويتعد كل مستوى عن الآخر بمسافة محددة "المسافة"، ثم يتخلل الشكل عن هيأته الفضائية ليتشكل المنتج من علاقات التقاء المستويات الثلاثة، فيكون المنتج عبارة عن شبكة إنشائية مكونة للخلايا باختلاف إشكالها من مربع ومثلثات ودوائر الخ منها حسب المدخل الإنشائي (الشكل ١٢) حيث صمم المصمم الأمريكي (بيتر دوركويس) كرسيّاً استلهمه شكله من بنائية خلية الدم صنعه من الألمنيوم يمتاز بالخفة والصلاة مكون من سطح واحد (قطعة واحدة) تشكل فيه مسند الذراع ومسند الظهر وقاعدة الجلوس، مما أعطى الشكل جمالية، بينما عملت السويدية (جنجر مادادي) على تصميم قطعة أثاث فاخرة مكونة من عدة قطع منفصلة يمكن تجميعها لتشكل منتجاً يعطي عدداً غير محدد من الاحتمالات تتناسب مع حجم المساحة الموجودة، يتكون بالأساس من أربع قطع رئيسية إذا اجتمعت شكل جزء بنائية من تشريح الخلية العصبية، كما في الشكل ١٣، وكان من السهل استلهام الأشكال الهندسية المجسمة في تصميم وحدات الإنارة والأثاث (الشكل ١٤).

٢. **المدخل البنائي التكميبي:** في عشرينات القرن الماضي ظهرت ثورة فنية عملت على تبسيط ووضوح وصراحة الأشكال المستخدمة في التصميم وامتدت إلى التركيبة البنائية ثلاثية الأبعاد للمنتجات الصناعية ذات خصائص تشكيلية هندسية كمقارنة بالثنائية الأبعاد (٥، ص ٩٤) كما في الرف المائل من تصميم رونين كاديوس Ronen kadushin الذي عمل على التخلص من الملل في استخدام مبدأ المكعبات في تصميم الرفوف مما أعطى الشكل جمالية شكلية وحافظة على الكتب من السقوط نتيجة لوقوفها باستقامة واحدة (الشكل ١٥)، أما في النموذج الآخر (الشكل ١٦) فقد أثارت الانتباه البصري من خلال المكعبات الخضراء مما أعطى الشكل جمالية واضحة، أما من الناحية الوظيفية فقد عمل المصمم على استخدام مادة ماصة للصوت وعرض الكتب

بشكل قطري بدلا من شكلها التقليدي وكلا الـوحـدين مصنوعة من خشب الأبنوس والبلوط الأمريكي.

٣. **المدخل البنائي الهندسي:** وفيه يتم توظيف الأشكال الهندسية الصريحة أو الأساسية مثل الهرم والمنشور الاسطوانة.... وغيرها في تكوين من خلال التجاور أو التركيب أو إحدى العلاقات البنائية وفق ترتيب محدد ليعطي الهيئة الشكل المطلوب (٦، ص٤٩)، وكل هذه الإشكال الهندسية موجودة في الطبيعة، متزنة ومتماثلة وبعضها يكون في خلايا مجتمعة في حدود الفضاء الهندسي. جميعها سهلة الإدراك والاستيعاب، واقتزنت في العقل الباطن بالجمال والوضوح والنقاء (١١، ص٢٩٦) وهناك العديد من النماذج التي تم توظيف فيها الأشكال الأساسية مثل البيضاوي (البيضة) في تصميم وحدات الاستراحة كم تم توظيف شكل البيضة في تصميم السيارة الكهربائية ليعطي الشكل انسيابية وخفة، أما شكل الهرم فقد استخدم في تصميم وحدة الجلوس وتم استلهامه من شكل الزهرة كما في الشكل ١٨ وهناك العديد من النماذج لكل شكل.

٤. **المدخل الإنشائي:** يعد الإنشاء النظام التأسيسي أو التكويني للمنتج والقوة التي تنمو بها شكل، وفيه يتم تجريد الشكل إلى علاقاته الإنشائية المؤسسة له، حيث تختزل البنية الشكلية إلى مجموعة من العناصر التي تعبر عن القوى الداخلة والعاملة فيه (١٢، ص١٨٢)، ويفيد العلم الحديث كلما تطورت وسائل الكشف الدقيقة للرؤية والتسجيل والتحليل لظواهر الطبيعة فإنه دائما ما يصل إلى أنماط Patterns في الشكل والتي تعد تخريجات من أنماط أساسية لا تتغير بتغير الكائنات، والطبيعة مصدر الهام الأنماط Patterns الأساسية التي تتشارك في بناء المخلوقات (١٥، ص١٣٤).

- أ- التفرع : يكون على شكل بلورات متشعبة تشكل نمطاً أو أمودجاً، مثل حبات الجليد والتي يختلف شكلها كلياً عن أي نموذج آخر حسب ظروف تكوينها، وتختلف كلياً عن التفرع في النباتات التي تؤثر في تكوينه الظروف البيئية وطريقة نموه ويكون التغصن في النباتات، تمدد مباشر أو تمدد مزدوج وهناك طريقة التناسق الثنائية والثلاثية كما مبين في الأشكال الآتية:
- ب- التعرج: شكل شائع بالطبيعة، وفق نموذج النهر الجاري أو طريقة سير الزواحف وهناك من النماذج الكثير أما في (الشكل ٢٠) فبين وحدة الجلوس وقد استخدم التعرجات في تصميمها مما أعطى الشكل المرونة والأنوثة.
- ت- التلولب: من النماذج الشائعة فهو نموذج وطريقة نمو النباتات وفي صدقات البحر وغيرها كما في الشكل ٢١.
- ث- العقدة الثلاثية (السداسية): وتضم كل الأشكال السداسية في الطبيعة مثل خلية النحل التي بنيت على قاعدة استعمال مواد أقل في عملية البناء (١٥، ص١٤٩) وقطرات الماء على الأرض (الشكل ٢٢).
- ج- الأشكال الكروية وشبة الكروية والمخاريط: وهي من أكثر الأشكال وفرة في الطبيعة، تستخدم الأشكال وفق مبدأ كلما صغرت مساحة السطح لشكل ما، كلما خف وزن البناء وازداد الهيكل صلابة مثل (الشكل ٢٣).

مصادر الاستلهام من الطبيعة لتصميم هيئة المنتج الصناعي

سعى المفكرين والمخترعين الأوائل للمنتجات التي نعرفها اليوم، الى استلهام الأمور التي تحدث أمامهم في الطبيعة وتحليلها لعمليات وأداء لوظيفة معينة يقوم بها إنسان أو حيوان أو نبات و حتى الجماد ومحاولته تقليدها أو محاكاتها من خلال نظم ميكانيكية أو كهربائية أو الالكترونية. وأفضل مثال السيارة التي استلهمها الألماني (كارل بنز) ١٨٨٥ ، من العربة التي تجرها الخيل ليصمم عربة تسير على ثلاث دواليب ومحرك في الخلف يعمل بالبترول لتولد CC ٩٤٥ أي ما يعادل ثلثين حصان وما تزال تقاس قدرة محركات السيارات بالحصان (الشكل ٢٥). وتعددت مصادر الاستلهام الأشكال من الطبيعة فيمكن تصنيفها الى ثلاث اتجاهات:

أولاً: الآلات (الميكانيزمات) (Mechanisms): إن الهدف الأساسي هو استغلال كل المزايا التصميمية المتوفرة في الهيكل المتكامل للكائن كمنظومة عمل ، مهمتها نقل وتكييف القوى والحركة، (١٤، ص ٨١) وهذا النوع يعد هندسياً أكثر من كونه تصميمياً وهناك العديد من أنواعها:

٥. **المفاصل Hinge:** خلقها الله وجعلها تنمو بطريقة تجعلها مجتمعة ولا يمكن فصلها دون

كسرها، فكل زوج منها هما مرتبطا ومتداخلا مع الآخر، ومزود بالقوى، متزن، نافع، (١٦، ص ٥٢) استلهم في العديد من تصاميم الأثاث مما يكسبها مرونة وملائمة لوظيفتها (الشكل ٢٦) الذي يبين كيف استلهم تصميم الكرسي من مفاصل عظام الفخذ عند الإنسان، بينما (الشكل ٢٧) عمل مفاصل السيارات تشابه شكلاً وأداءً وظيفياً المفاصل في أطراف جسم الإنسان.

٦. **الصمام المروحي Butterfly valve:** هو عبارة عن أزواج من قواطع للهواء والسوائل، تتوافق

بشكل جميل كما في شفتي صدقات ال Molluscs التي تنطبق أحدهما على الأخرى تمام الانطباق فلا تسمح للماء بالدخول رغم وجودها تحت ضغط كبير في الأعماق، ويعطي اقل مقاومة للحركات الموجية للسائل المضغوط، وقد استفاد الإنسان في تصنيع المضخات والتوربينات وفي الإشكال المعمارية (١٦، ص ٤٢) والأثاث وفي المحركات النفاثة (التوربين)، و تعمل الصمامات في نظام متكامل .

ثانياً: **البناءات structures:** عبارة عن كل معقد يوضح العلاقات الوظيفية بين الأجزاء والعناصر التي

لها وظائف بسيطة نسبياً وتعمل البناءات على مقاومة القوى أو مساندتها ومؤازرتها في أداء عملها ، وتنمو بشكل منتظم في الطبيعة وبأشكال متنوعة وغريبة ومتناسقة الجمال دائماً وهي من قدرة الله سبحانه وتعالى مع ميزة عدم تكرارها أبداً (١٤، ص ٨٧).

وتكون البناءات بشكلين متكاملين هما الدعامات Struts والتي تتحمل إجهاد الضغط بينما الأربطة أو الشدادات Ties هي التي تتحمل إجهاد الشد ومن أمثلة الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى في أكمل صورة العظام التي تمثل الدعامات، والأوتار تمثل الأربطة والشدادات، أما في النباتات فنجد الفروع والجذوع هي الدعامات بينما الألياف تمثل الأربطة والشدادات، مع ملاحظة ان الإنسان لم يلم بهذه البناءات بشكل تام، ومن الأمثلة المهمة للبناءات حاملات الكاميرات وهي تشبهه في شكلها ذراع الإنسان وهناك أيضاً الرافعات التي أخذت مبدأ عملها من ذراع الإنسان (الشكل ٢٩) بينما الأربطة أحسن مثال لها الأهمية التي تشابهه الأربطة في قدم الإنسان، إذا أتقن عمل هذه الأحذية بما يتلاءم مع شكل القدم وأدت وظيفتها بشكل جيد (الشكل ٣٠).

ثالثاً: النظم systems: هي تكوينات من أجزاء أو أعضاء لأداء وظائف معينة تجمع بين الآلات (الميكانيزمات) التي خلقها الله حتى تنقل وتكثف الحركة والقوى والبناءات التي تساعد وتقاوم القوى (١٤، ص ١٠١) ومن أمثلة النظم في الطبيعة الجهاز الهضمي لجسم الإنسان والمتكون من الفكين والأسنان والغدد اللعابية والمريء والمعدة والأمعاء وما إلى ذلك من أعضاء أخرى تتكامل مع بعضها في نظام واحد لاستخراج الطاقة اللازمة لحياة الإنسان، والنظم في الطبيعة متنوعة استلهم الإنسان العديد منها في حياة اليومية، واستغل الإنسان طريقة تحرك الحيوانات في الكثير من المنتجات من خلال اليات الحركة وقدرتها على تغير شكلها فمعظم الحيوانات ذات الهياكل العظمية (الفقرات) كالأسماك والزواحف والطيور والثدييات تتحرك عن طريق ارتباط العضلات بتلك الهياكل بينما السحالي تتحرك بواسطة التموج، والمفصليات وهي شعبة اللافقارية مفصلية الأجسام أو الأطراف مثل الحشرات والعناكب لها غطاء يحميها والرخويات مثل الإخطبوط فتسبح من خلال الدفع النفث لطرد الماء من خلال فتحة مخروطية الشكل، والطيور نظام الدفع من خلال حركة الأجنحة لتدفع الطائر إلى أعلى وإلى الأمام، واستلهم الإنسان شكل الطائرة من الحداة "Tites" والفرشات "Butterflies" وذبابة التنين "Dragon fly" (الشكل ٣١) حيث تحتاج إلى سطح عريض لتتلافى الجاذبية الأرضية وتبدأ السرعة بطيئة ومع زيادتها بالوسائل الهندسية كالمحركات تصبح الطائرات كالحشرات لان الجاذبية تأخذ بالتضاؤل إذا ما قورنت بمقاومة الهواء (الشكل ٣٢)، لقد حول المصممون نماذجهم الأولية بوعي أو بدون وعي من الطيور إلى سمك القرش "sharks" والشيفين البحري "rays" (شكل ٣٣) بينما الحبار "squid" الحيوان النفث الطراز البدائي للصاروخ، بخاصية التحرر العامودي من الجاذبية، وتحرره الكامل من مقاومة الهواء عند انطلاقه (شكل ٣٤).

النتائج والاستنتاجات

هو العلم الذي يبحث عن حل للمشكلات التصميمية من خلال النظر إلى الطبيعة كمثال يحتذى به، وقد بدأ الإنسان يستلهم من الطبيعة بأسلوب بصري ثم تطور هذا الاستلهام الشكلي إلى مستوى القوانين الحاكمة للتشكيل ومستوى المحتوى والمضمون ليساعد المصمم على أدراك وتحليل الشكل الحر وإيجاد الحلول التصميمية ويكون استلهاماً تحليلياً.

١. يتأثر المصمم بمنبه ما فتتحرك العملية الإبداعية وصولاً إلى الفكرة التي تكون كطيف في العقل وتحتاج إلى إخراج فنعمت على قدرة المصمم على تنفيذ هذه الفكرة كونه خاضع لتحكم المخيلة في تحديد قدرة الإنسان على الاستلهام كونها الأهم من المعرفة، إن المعرفة بمكونات البنية الشكلية للمنتج وهي (البنية الظاهرة، البنية العميقة، وأخيراً المعنى أو المضمون) أثره في تحديد هيئة المنتج الصناعي.

٢. تتحدد السمات الجوهرية التي ترسم الصورة للمنتج الصناعي وفق قوانين التقليد والمحاكاة، القانون الاستنباطي، وقانون الاقتداء والتي من خلالها يمكن صياغة المنتج الصناعي وفق أربعة مداخل للاستقراء الكيفية التي يعمل بها المصمم:

- المدخل البنائي الإنشائي
- المدخل التكميلي

● المدخل الهندسي

● المدخل الإنشائي

٣. شكلت الطبيعة أمشاط أساسية تشترك فيها أغلب المخلوقات (نبات، حيوان، جماد) منها (الترعرع، التعرج، التلولب، العقدة الثلاثية أو السداسية، الأشكال الكروية أو شبه الكروية إضافة إلى المخاريط) لتكون مركز لاستنباط بعض آليات الإبداع وهذا ما تمثله العلاقة بين الأجزاء، والكل وأجزاءه، والكل مع الكل، وبين الكتل، والكل مع المحيط.
٤. مصادر الإلهام في الطبيعة صنفنا إلى ثلاث اتجاهات بهدف حصرها وهي:
٥. الآلات (الميكانيزمات)، البناءات، والنظم وكل واحدة منها ساهمت في تسهيل حياة الإنسان فتم استغلال كل مزايا التصميمية المتوفرة في الهياكل للكائن كمنظومه عمل مهنة الآلات نقل وتكثيف الحركة، ثم تأتي البناءات بشقيها الدعامات والأربطة التي توضح العلاقات الوظيفية بين الأجزاء والعناصر فتعمل على مقاومة القوى بكفاءة عالية، وتحتمل إجهاد الضغط، أما بالنسبة للدعامات فتتحمل إجهاد الشد في منظومة متناسقة، لتكون بالمجموع النظم الأساسية.

المصادر

٦. -----؛ "المعجم الوسيط"، ج١، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٧٧.
١. -----؛ "الموسوعة العربية"، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر المعرفة والثقافة العالمية، ط٢، بيروت.
١. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منصور؛ "لسان العرب"؛ دار المعارف، مصر.
٢. البسيوني، محمود؛ "العملية الابتكارية"، ط٣، علم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠.
٣. حنان عبد الرحيم حجازي؛ "الاستلهام من العناصر الطبيعية في التصميم الداخلي البيئي للمنتجات السياحية" رسالة دكتوراه، كلية الفنون التصميم الداخلي، جامعة أم القرى، جدة، ٢٠١٢.
٤. أميمة إبراهيم محمد قاسم؛ "أساسيات تصميم الأثاث العضوي وارتباطه بالأثاث المصري القديم"، رسالة دكتوراه، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٢.
٥. أميمة إبراهيم محمد قاسم؛ "العضوية واستخدامها في التصميم الداخلي والأثاث للمنطقة الخدمات لحمامات السياحة بالاندية الرياضية"؛ رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون التطبيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٩.
٦. جميل صليبا؛ "المعجم الفلسفي"، ج١، الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.
٧. عبد الستار إبراهيم؛ "الإبداع، قضاياها وتطبيقاته"، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩.
٨. عرفان سامي؛ "نظريات العمارة العضوية"، دار النافع للطباعة، القاهرة، ١٩٧٧.

- 0.

الشكل ١ المحاكاة والتقليد
الميلان في تقليد زهرة النيل

<http://www.trendir.com/archives/001522.html>



الشكل ٢ كرسي القرينة

<http://www.trendhunter.com/trends/monarch-chair>



الشكل ٣ تطبيق التزيين العضلي في تصميم

كرسي- <http://www.trendhunter.com/slideshow/living->



الشكل ٤ استعارة شكل المتقار الطيور
في تصميم مقعدة القطار

<http://productdesignforums.com/waikitchung/2008/06/nature-as-inspiration-for-design/>



الشكل ٥ تطبيق الوحدات الحركية
المستعارة من حركة نمو العناصر في
تصميم قطع الأثاث المختلفة
المصدر: www.faesbook.com

روائع التصميم الهندسية



الشكل ٧ تجريد شكل طبيعي

المصدر: www.faesbook.com
روائع التصميم الهندسية



الشكل ٦ تجريد الشكل

الهندسي للهرم
<http://plusmood.com/category/design/furniture-design>



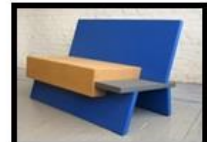
الشكل ٩ تراكيب طبيعي

<http://www.furniii.com/2012/04/co-existence-chair-design-by-ryan-jongwoo-choi>



الشكل ٨ تراكيب
هندسي

<http://www.inspirationgreen.com/index.php?q=cork-chairs.html>





الشكل ١٠ يمثل مجموعة منتجات مختلفة تحمل رمز الالاهية الكوري
<http://interiordesignideal.com/2011/05/futuristic-and-elegant-kitchen-furniture-by-yin-yang>



الشكل (١١-ب) المصنوع
<http://plusmood.com/category/design/furniture-design>



الشكل ١١أ
<http://plusmood.com/category/design/furniture-design>



الشكل ١١ استلهاماً بصرياً
www.funOnNet.in

الشكل ١٢ استلهام الكرسي من خلية في جسم الإنسان
<http://plusmood.com/2011/06/>



الشكل ١٣ استلهام الأثاث من خلية عصبية
<http://plusmood.com/category/design/furniture-design/page/30>



الشكل ١٤ استخدام الأشكال
 المجسمة في تصميم وحدات
 الإضاءة
<http://plusmood.com/category/design/furniture-design/page/23>





الشكل ١٦ البناء التجميعي للتكوين

<http://plusmood.com/category/design/furniture-design/page30>



الشكل ١٥ الرف المائل

<http://plusmood.com/category/design/furniture-design/page/27>



الشكل ١٧ تطبيق الشكل البيضاوي في مجموعة منتجات

<http://www.vivalebanon.net/showthread.php?t=22083>

الشكل ١٨ تطبيق الشكل الهرمي

<http://www.vivalebanon.net/showthread.php?t=22083>



الشكل ١٩ التفرع حسب أنواعه أعلاه المصنوع:

<http://freshome.com/furniture/page/7>

الشكل رقم ٢٠ وحدة جنوس متعرجة

<http://freshome.com/furniture/page/31>



الشكل ٢١ التلوين في
المنتج الصناعي

<http://freshome.com/furniture/page/19>



الشكل رقم ٢٢ العنقدة الثلاثية وفيها يظهر
كل شكل وقد اجتمع مع الآخر من ثلاث
جهات أو أكثر

<http://freshome.com/furniture/page/19>



الشكل ٢٣ استخدام الشكل
الكروي وشية الكروي
والمخروط في تصميم الآلات
المصدر السابق



الشكل ٢٥ السيارة الاولى

<http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B1%D8%A9>



الشكل رقم ٢٧ استلهام مفصلات الحركات من
مفصلات جسم الإنسان المصدر السابق

الشكل رقم ٢٦ المفصل في الآلات
المصدر: www.facebook.com روائع
التصميم الهندسية



الآلات صدفية الشكل
<http://plusmood.com/category/design/furniture>

الشكل رقم ٢٨ الصمامات تأخذ شكل الأصداف المصدر:
 الباحث:

الشكل ٢٩ البناء قراع الإنسان في
 تصميم حاملات الكاميرا وفي تصميم
 الرافعات المصدر المصدر الباحث



الشكل ٣٠ أوجه الشبه بين الأريطة والأحذية، المصدر الباحث

الشكل ٣٢
 استلهام شكل
 الطفلة من سمك
 القرش
 الباحث



الشكل ٣١
 استلهام شكل
 الحداثة في
 الطائرات
 الباحث



الشكل ٣٣ الشيفين
 البحري الشكل
 البدائي لتتبع آخر
 من الطائرات
 المصدر الباحث

الشكل ٣٤ الحبار
 الشكل البدائي
 للصواريخ وألية
 انطلاقه



الاتجاهات الابتكارية في التصميم الصناعي

جاسم خزعل بهيل

ملخص البحث

يتميز التصميم الصناعي عن غيره من التخصصات الابتكارية بمميزات تتيح له المشاركة الفعالة في عالم الابتكار الإنساني. وهذه الميزات جعلت منه حقلا مركبا من مقومات فنية وبنية علمية تتأسس وفقها نتاجاته. مما أتاح للجوانب الابتكارية في التصميم الصناعي أن تأخذ مديات لم تجد مجالاً لها إلا فيه، تمثلت بتنوع الاتجاهات التي يعمل عبرها متخصصوه، والمؤسسات الصناعية التي تتبناها، والتي تحدت بجوانب الابتكار الجمالي، والذي يؤكد على القيمة الجمالية في مظهرية المنتج، والابتكار الاستخدامي والذي ينطلق من الرؤيا العميقة للمستخدم وكيفية جعل النتائج الصناعية مريحة في الاستخدام. وبلي ذلك الابتكار الدلالي، والذي ينطلق من أن المعنى يتم تكوينه في سياقات التفاعل والاستخدام، وأن المنتج لا يمثل بكونه شكلا ووظيفة فقط، وإنما هو هوية يعبر عبرها المستخدم عن ذاته. والجانب الأخير من الاتجاهات الابتكارية للتصميم الصناعي تمثل بالابتكار التحويلي، والذي يركز على إيجاد صيغ جديدة غير مسبوقة في مظهرية المنتج وتركيبته الكلية على مستوى الاستخدام والوظيفة أيضا.

Abstract

Industrial design is unique field, differentiate itself from other innovation field, which was the reason for its active involvement in the world of human innovation. This uniqueness made it a compound field of artistic components and scientific structure, which its products made with. This compound structure allowed to this field to have a variety of innovation aspects, which determent by: aesthetic innovation, which concentrate on the aesthetic value of product apparent. The Use innovation, which concentrate at the holistic view of user, and how can make products easier and comfortable to use. And than we have the semantic innovation, which deals with the meaning of products and how products can be meaningful in use context, and assure that the product is not just form or function, but it's a life style. The last aspect of industrial design innovation presented in the transformation innovation, which concentrate on creating new formulas of products form.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

كان لقيام الثورة الصناعية دور كبير في تقدم الحضارة الإنسانية وتطورها، ونقلها من مراحلها البدائية إلى مراحل غاية في التطور من مراحل البناء والأعمار والاكتشافات العلمية، والذي الحق وارتبط بشكل مباشر بالتطور التكنولوجي. إذ كانت الثورة الصناعية العامل الأساس في ظهور التصميم الصناعي، وما تبع وجود هذا التخصص من إيجاد متخصصين في عمليات تصميم وابتكار منتجات تكون قادرة على دخول مجال التنافس بين شركات الإنتاج الصناعي. تلك الشركات التي أصبحت اليوم مؤسسات تنافسية يتحدد على ضوءها موقف الأمم في النمو والتميز. والتصميم الصناعي "تخصص متعدد الاتجاهات، إذ يضم بين جوانبه تخصصات أخرى مختلفة، مثل: التسويق، أبحاث التطور التكنولوجي، النمذجة، التطويرات النهائية للمنتجات، وفحص المنتج" (p4,00). ولذلك فإن مساهمة التصميم الصناعي في العالم الابتكاري الذي نعيش فيه، تعد مشكلة معقدة ويصعب تحديدها، انطلاقاً من تعدد مصادر التصميم الصناعي وتعدد أنظمتها الفكرية وسعة قاعدته المعرفية. ومن ثم، فإن تحديد صيغة ثابتة لطبيعة المساهمة الفعلية للتصميم الصناعي في عالم الابتكار يعد مشكلة معقدة وصعب تحديدها في إطار موحد وثابت. ولهذا فإن تسمية بحثنا بالاتجاهات الابتكارية في التصميم الصناعي، كانت من أجل إيجاد الأطر المختلفة والمتنوعة التي يساهم عبرها التصميم الصناعي في عالم الابتكار. مما دعانا إلى تحديد مشكلة بحثنا هذا بتساؤل مفاده:

- ما دور التصميم الصناعي في عالم الابتكار؟ وهل يساهم التصميم الصناعي بأكثر من دور في المفاهيم الابتكارية؟ وهل يختلف التصميم الصناعي عن غيره من التخصصات التصميمية في مساهماته الابتكارية؟

أهمية البحث

تتحدد أهمية البحث في إلقاء الضوء على جانب مهم من جوانب الدراسات التصميمية، ألا وهي الجوانب الابتكارية للتصميم الصناعي، واغناء القاعدة العلمية لهذا التخصص في هذا المجال.

هدف البحث

يهدف البحث إلى تحديد الاتجاهات الابتكارية التي يساهم عبرها التصميم الصناعي في عالم الابتكار، والتي يختلف فيها عن التخصصات التصميمية الأخرى.

الإطار النظري

مميزات التصميم الصناعي industrial design features

مثلاً لكل تخصص ولكل فن من الفنون ميزاته التي تميزه عن بقية التخصصات، فإن للتصميم الصناعي ميزاته التي يفخر بها بين بقية التخصصات الفنية والعلمية. فالتصميم الصناعي يحمل عبء إشكالية عميقة ينبغي الوصول إلى موازنة بين مفرداتها، وهي التوحيد المنطقي بين ما هو وظيفي وبين ما هو جمالي، وكيفية إيجاد موازنة بين هذه المتطلبات وبين ما يفضل المستخدم على مستوى المتطلبات النفسية والحضارية

والاجتماعية، وبين هذه المتطلبات وكيفية تكوين المنتج وفق الأبعاد الفيزيائية للمستخدم على مستوى الهيئة والوظيفة التي يقدمها المنتج.

ومن مميزات التصميم الصناعي على وجه التحديد لا الحصر:

١. الفريدة Uniqueness

إن فلسفة التصميم الصناعي تتركز بتأكيده على دراسة الاختلافات بين منتجاته التي يقدمها، وبأن المنتج الواحد يجب ولا بد أن يكون نادرا عن كل ما قدم قبله. فالفرادة، تلك الصفة التي تمثل بكونها " نوعية الشيء التي تجعله فريدا من نوعه، أو فردية الشيء التي تميزه عن كل ما يحيط به" (net,09). تؤكد على أن عنصر الابتكار في التصميم الصناعي، صفة لازمة. ومع ذلك، وبالمقارنة مع بقية التخصصات، فإن التصميم الصناعي يؤكد أكثر على الروح الابتكارية لمخصصه، لتقديم منتجات تحمل في تكويناتها وادائها صفة التميز عما قدم قبله.

إن المدلول الدقيق والرئيس لتخصص التصميم الصناعي، هو في تقديم الحلول المتميزة والمبتكرة عبر استخدام الأساليب والمعرفة التصميمية والعلمية والفنية. ومن جانب آخر فإن تعريف الابتكارية يتحدد "بالجهد البسيط الذي ينتج عنه نتائج كبيرة" (p38,07). وفي سبيل تحقيق هذه الصفة الموضوعية، فإن التصميم الصناعي يجب أن يمتلك الإمكانية لتحقيق متطلبات المستخدم. إن طبيعة الصفة الابتكارية تتحدد بالتغلب على المفاهيم والمعرفة التقليدية. ولذلك فإن "كلا الصفتين (التغيير) و (الفرادة)، عناصر حاسمة ومهمة في الانجازات العملية لتخصص التصميم الصناعي" (p92,00).

٢. التجريبية Experimentation

تلخص الصفة التجريبية لتخصص التصميم الصناعي، في الصيغة التحليلية والاختبارية للمنتجات التي يقدمها خلال وبعد تكوين المنتج بصورته الأولية prototype. وتبدأ هذه العملية منذ بدء تكوين الفكرة، وتحديد المخططات الأولية، وتستمر حتى اختبار المنتج من قبل المستخدم. كل هذه الانجازات التجريبية والتحليلية لمنتجات التصميم الصناعي، تتطلب مشاركة فعلية من المصمم الصناعي ومجموعات منتخبة من المستخدمين في فترة تسمى (بالمراحل التجريبية للمنتج). للإحاطة بالمشاكل التي تعترض المنتج ومحاولة وضع حلول منطقية وسليمة لهذه المشاكل. "وتعد هذه الميزة (التجريبية) إحدى أهم مقومات التصميم الصناعي، والتي يتميز بها عن باقي التخصصات الأخرى والتخصصات التصميمية القريبة من التصميم الصناعي" (p41,07). إذ إن هذه الميزة وإن وجدت في التخصصات الأخرى، إلا إن فاعليتها وإجراءاتها تختلف اختلافا تاما عما يعمد إليه التصميم الصناعي من إجراءات لبلوغ مراحل التميز والفرادة في تكوين منتجاته.

٣. الملاءمة وقابلية الاستعمال Fitness and Usability

إن اختلاف الصيغة التفاعلية والاستخدامية للمنتجات التي يقدمها التصميم الصناعي، تتحدد بصيغة (المباشرة) عن طرق استخدام منتجات التخصصات الأخرى. إذ إن التفاعل بين منتجات التصميم الصناعي والمستخدم يكون مباشرا بشكل أكبر وأكثر تعقيدا، فالاستخدام وقابلية الاستعمال يتطلب دراسات مفصلة عن الأبعاد الجسمية للمستخدم. وتتبلور عملية التفاعل في منتجات المستخدم، عبر الصيغة التجريبية (كما ذكرنا سابقا). والاستخدامية تلك الصفة التي عرفتها المنظمة الدولية للتقييس (ISO) International Standards the Organisation's بكونها: "الفعالية والكفاية والرضا، هي التي تحدد تحقيق أهداف المستخدم في البيئات

المعينة" (Dis ٩٢٤١،٤٨). حددت لتخصص التصميم الصناعي شروطا تصميمية يجب على متخصصيه إتباعها، ومن ثم عبثا جديدا يضاف إلى أعباء التخصص ومهمة جديدة يضطلع بها.

٤. التقدم والتطور Progression and Development

الأساس الموضوعي للتصميم الصناعي هو في توفير نوعية حياة أفضل للمستخدم. وفي المقابل فإن فلسفة التخصص تعتقد ان القيم والمعاني وراء تصميم المنتجات هو في تحسين الصيغة المادية للمجتمع والحضارة عبر تقديم حلول أفضل. وكذلك فإن معظم فلسفات التخصص تؤكد على التطور المعرفي، وعبر التطور المعرفي ومحاولة تقديم الأفضل فإن التصميم الصناعي يعول عليه في تقديم منتجات تتلاءم والتطور الحاصل على المستويين الاجتماعي والحضاري (٩٦١،١٧). بل يؤكد هذا التخصص على تحدي المفاهيم والمعارف الجاهزة، تلك الصفة الناشئة من الطبيعة التي يتميز بها هذا التخصص، والتي غالبا ما تؤكد على ضرورة التغيير. وبشكل صريح يؤكد التصميم الصناعي على ضرورة أن يكون الجيل الجديد من المنتجات أفضل من المنتجات التي بين يدي المستخدم على مختلف الأصعدة الوظيفية والجمالية واعتبارات المعنى والتعبير.

الابتكار والتصميم الصناعي invention and industrial design

جوهرها فإن الأغراض الأساس لأي كائن حي مستقل، هو عملية جمع وتحليل المعلومات والتي هي الدافع الأساس لإدراك الكائن الحي السياق أو البيئة التي يحيا فيها، والدافع الأساس لتفاعله مع الكائنات الأخرى عبر عملية الاتصال.

والمعلومات من الممكن أن تعرف بطرق عدة:

١. كعلاقات مختلفة، أو كمعلومات تركيبية (٣٨٠،٤٦).

٢. كمعنى أو دلالة.

٣. كاختلافات معنى (١١٠،١٢).

والإدراك في السياق الابتكاري الذي نحن بصده يمثل بكونه: مقدار سعة الإنسان على استشفاف علاقات مختلفة من سياقاتها واستنتاج التحولات لهذه الاختلافات وجعلها بشكل معلومات قيمة ويمكن استخدامها حول ذلك السياق. فالإدراك هو "عملية تنظيم وتحديد وتأويل المعلومات التي يتم الحصول عليها من الحواس، من أجل تكوين صورة عقلية" (١٩٧،٤٤).

وهنا فإن العملية الابتكارية أو الدافع الابتكاري تتطلب عملية إدراك من قبل المبتكر للسياق البيئي وملاحظة دقيقة لعناصر وإشكالات ذلك السياق. وهي عملية تتطلب وجود نوع من الاتصال بين الفرد (المبتكر) وبين عناصر السياق البيئي. ولذلك فإن تعريفنا للاتصال سيكون: وضع مجسات في السياق المعين من أجل أن نستنبط استجابة واعية من ذلك السياق. وعندما يشعر بها الكيان الآخر والذي قد يستجيب أو لا يستجيب، فعندئذ يحدث الاتصال بين الكيانين. إذ تعني كلمة الاتصال بمعناها الواسع "التعبير والتفاعل عبر بعض الرموز لتحقيق هدف معين وتنطوي على عنصر القصد والتدبير" (٢٣،٨).

والتعريفان السابقان للإدراك والاتصال وفقا لأبعاد العملية الابتكارية التي نحن بصدها تقودنا إلى نوع آخر مهم من أنواع الفعل الإنساني ألا وهو القصديّة. والقصديّة: هي "خاصية تميز الظواهر العقلية بأنها تكون ضرورية وموجهة نحو شيء ما" (١٠٨٦،٣٠). وهي تظهر حين يحدث الفعل الإدراكي أو الاتصالي باتجاه شيء معين في البيئة لغرض استحصال معلومات حول ذلك الشيء. فالإدراك والاتصال ومن ثم ظهور بؤادر القصديّة

للفعل الإنساني، تمثل بكونها العناصر الأساس لملاحظة إشكالات السياق البيئي الذي يعمل ويبدع فيه المبتكر، وتتطلب بالتالي درجة عالية من توافر تلك العناصر مع حدة التفكير. وهي مقومات غالبا ما اتصف بها المبتكرون في المجالات الابتكارية كافة، ومنها التصميم الصناعي.

من المتعارف عليه أن الابتكار في تصميم المنتجات الصناعية ينشأ من مصادر مختلفة. والفكرة الحالية حول كيفية الابتكار في التصميم الصناعي ترى بأن " الابتكار ينشأ من التفاعل المعقد والطويل المدى بين عدة أفراد وفي سياقات بيئية ذات عناصر مختلفة ومتباينة" (p306,31). وبالرغم من ذلك، فإن الابتكار تم تعريفه ولوقت طويل على أنه مجرد " البحث عن حلول تكنولوجية جديدة" (p3,36). وحتى وقتنا الحاضر فإن الابتكار في كثير من الحالات يشير إلى " تقديم تكنولوجيا جديدة للمنتجات أو للعمليات التصنيعية، لتحسين أداء المنتج أو طريقة استخدامه أو لتقليل الكلفة" (p290,11).

ولكي نتعرف على المفاهيم الأساس للابتكار سنعود إلى القاعدة المعرفية الأساس له والتعرف على متطلباته وشروطه انطلاقا من تعريفاته الاصطلاحية. حيث يعرف الابتكار بشكل أساس على أنه: "قدرة الفرد على الإنتاج إنتاجاً يتميز بأكثر قدر ممكن من الطلاقة والمرونة والأصالة والتداعيات البعيدة وذلك كالاستجابة لمشكلة أو موقف مثير" (ص5، 18).

إذ يشير هذا التعريف إلى إمكانات الفرد في مجال معين، وقدرته على إنتاج شيء جديد يتسم بمواصفات مثل: الطلاقة والمرونة والأصالة. وهنا نجد إن هذا التعريف لا يمنحنا الإثراء الفكري الذي يمكن أن نستند عليه، سوى في الشقين الأول والخاص بقدرة الفرد على إنتاج شيء جديد، والشق الأخير من التعريف والخاص بالاستجابة لمشكلة أو موقف مثير. وهي إحدى السمات الأساس للمبتكر، والتي تمكن الفرد من ملاحظة حالات قد لا يلاحظها غيره. وهنا فإن التعريف السابق من الممكن أن يكون: (قدرة الفرد على إنتاج شيء جديد، كاستجابة لمشكلة أو موقف مثير).

ولكي نجعل لبحثنا قاعدة معرفية متينة سنعمد إلى طرح عدد من التعريفات حول الابتكار، حتى نتوصل عبرها إلى إيجاد تعريف ثابت وشامل لما نحن بصدد طرحه من اتجاهات ابتكارية للتصميم الصناعي. واحد هذه التعريفات: الابتكار هو "العملية التي تتضمن الإحساس بالمشكلات والثغرات في مجال ما، ثم تجديد بعض الأفكار ووضع الفروض التي تعالج هذه المشكلات، واختبار مدى صحة أو خطأ هذه الفروض، وتوصيل النتائج إلى الآخرين" (ص6، 7-6). ونلاحظ في هذا التعريف جانبين مهمين، الأول: هو تأكيد على أن الابتكار هو استجابة لمشكلة تقع في نطاق اهتمام الفرد المبتكر، وهو ما طرحه التعريف الأول. والثاني: هو تأكيد على مبدأ التجريب واختبار الفروض، حتى نصل إلى نتائج دقيقة وصحيحة. والواقع إن هذا العامل، هو المبدأ الأساس الذي تقوم عليه العملية الابتكارية في التصميم الصناعي من أجل أن تكون نتائجه مناسبة للاستخدام الإنساني، وتحتوي الوظائف المناسبة وسبل الاستخدام المناسب، وأن تكون ملائمة وأمينية في الاستخدام. وهي عوامل لا يمكن الوصول إليها إلا عبر التجريب واختبار المنتجات من قبل مجموعات منتخبة من المستخدمين، حتى تتوصل مؤسسة الإنتاج الصناعي إلى أفضل النتائج بعد تحديد السبلات وتعديلها.

وفي تعريف آخر حول الابتكار، نرى أنه يتمثل "بإيجاد ترابطات جديدة ذات معنى، والبحث عن الكثير من الإمكانيات المختلفة وغير المعتادة، وإمكانات موسعة ومفصلة" (ص3، 26). إذ نرى في هذا التعريف كيف أنه يمنح الابتكار صفات مثل: إيجاد ترابطات بين الأشياء، البحث عن الجديد، البحث عن الإمكانيات الجديدة.

والواقع إن هذا التعريف وبالرغم من عموميته، إلا أنه يحوي الكثير من المنطقات الفكرية والتي ترتبط مع المعطيات الفكرية التي ينطلق منها التصميم الصناعي. إذ إن صفة الملاحظة الدقيقة وإيجاد الترابطات بين الأشياء المختلفة يمثل بكونه أحد العناصر المهمة التي ينطلق منها متخصص التصميم الصناعي عبر مقدرته على ملاحظة المشكلات وإيجاد الحلول في السياقات البيئية ذاتها التي تتواجد بها المشكلة والتي تتأسس وفق رؤيا فنية وعلمية لما هو متوافر وموجود في السياق البيئي، عبر استغلال الإمكانيات والظواهر الأخرى لتكون حلولاً للمشكلة. كما إن هذا التعريف يؤكد على فكرة استغلال الإمكانيات غير المعتادة لتكون حلولاً غير معتادة، كاستغلال الإمكانيات التكنولوجية والمطبقة في مجالات أخرى غير مجالات التصميم الصناعي لتكون حلولاً تتجاوز بها ما هو متعارف عليه. أو أن نستغل هذا الجانب في إيجاد تصاميم تتجاوز الأطر التقليدية لما هو متعارف عليه من تصاميم ذات قاعدة فكرية ثابتة، وبذلك نتجاوز الأسس الجمالية التقليدية إلى أبعاد تشكيلية فريدة في بنية الناتج الصناعي. إذ " أن الابتكار يرتبط بمدى وعي الفرد بالمجتمع والبيئة التي يعيش فيها، وأن الإنتاج الابتكاري هو نتيجة تفاعل بين المبتكر وبين ما يحيط به من أشياء داخل بيئته" (١١، ص ٤). فالابتكار هنا هو "السلوك الإنساني الذي يؤدي إلى تغيير في ناتج المواد المستخدمة، ويتصف التغيير بالجدية والأصالة والقيمة والفائدة الاجتماعية" (١٠، ص ٧).

ومنذ بداية التسعينات من القرن الماضي، ظهرت رؤيا جديدة لمفهوم الابتكار، والتي تنطلق من رضا المستخدم، والتي كانت في مقدمة العوامل التي تدفع إلى إيجاد أنواع وصيغ جديدة من الابتكار في تصميم المنتجات الصناعية، تاركة التكنولوجيا الجديدة كعنصر يخدم هذا الجانب.

وهناك أيضاً المفهوم المنطلق من احتياجات ومتطلبات المستخدم، "والذي لا يتعكس مع مفهوم التكنولوجيا أو مفهوم متطلبات السوق، وإنما هو مكمل لهما" (٥٤، ص ٩٨). والابتكار التصميمي قد يتولد إما من الاحتياجات لإرضاء متطلبات السوق، وإما من دمج التكنولوجيا الجديدة في المنتجات الصناعية المتواجدة. فالابتكار الصناعي هو مصطلح يستخدم "للدلالة على الإنتاج الجديد في الانجاز العملي لتقنيات الناتج الصناعي، عبر طرح منتج جديد" (٢٢، ص ٤٩). والذي ينطلق من قدرة المصمم الصناعي على ملاحظة العلاقات بين الأشياء وربطها بأشكال جديدة تكون نقطة الانطلاق إلى ابتكار الجديد من منتجات تحمل فكرة الحاجة الإنسانية المتجددة والمتغيرة.

بالرغم من أن مفهوم الابتكار قد تم تناوله من قبل تخصصات تصميمية مختلفة ومتنوعة، إلا أن دور التصميم الصناعي في عمليات الابتكار الصناعي والمنتجات الصناعية، ليس عملاً سهلاً لتحديده. وسنحاول هنا أن نشرح السبب وراء هذه الصعوبة، مبتدئين بوضع تعريف لما يعنيه التصميم الصناعي.

عرف أحد الكتاب المهتمين بالصناعة وهو Maldonado التصميم الصناعي بقوله: "التصميم الصناعي هو فعالية إبداعية هدفها تحديد الصفات الشكلية للأشياء المصنعة" (٢٨، ص ٣٧). وفي كتاب التحول السيميائي The semantic Turn عرف Krippendorff التصميم الصناعي بأنه "الفعالية الابتكارية التي تزود الأشياء المنتجة صناعياً بالهيئة والمعنى، على مستوى الإنتاج الكمي والمحدود" (٣٩، ص ٣٥). والهيئة والمعنى هما بالتأكيد يرتبطان بعلاقات متبادلة. "فالشئ يجب أن يمتلك هيئة لكي يرى، إلا أنه ولكي يكون منطقياً يجب أن يحمل معنى" (١٤، ص ٣٤). ولذلك، فإن نوع الابتكار الذي يقدمه لنا التصميم الصناعي، يعرف على أنه ابتكار في معنى المنتج (٥٩٣، ص ١٩). وبالرغم من ذلك فإن الحديث عن المعنى ليس سهلاً أبداً. إذ إن معنى المنتج شيء غير

سهل لتعريفه، أو توضيحه أو حتى السيطرة عليه. ومن ثم، فإن تعريفاً للمساهمة التي يقدمها التصميم الصناعي في عالم الابتكار شيء ليس سهلاً هو الآخر.

إن المشكلة تتعدّد أكثر لو فكرنا بحقيقة أن قطاعات التصنيع التي منح فيها التصميم الصناعي دوراً معترفاً به، واضعين بالاعتبار أن الابتكار في المنتجات الصناعية تتم السيطرة عليه وتحديد ملامحه من قبل تخصصات أخرى في المؤسسة الصناعية مثل القسم التكنولوجي، والذي يهتم بالنواحي التكنولوجية وكيفية تضمينها في المنتجات الصناعية. والتسويق، والذي يهتم بقضايا إرضاء المستهلك بعد دراسات السوق والطبقات الاجتماعية. والتصميم الصناعي والذي يكون دوره محدداً بكل ما تقدمه التخصصات الأخرى في المؤسسة الصناعية، فهو يهتم بقضايا التكنولوجيا الجديدة والتي يمكن عبرها ابتكار منتجات جديدة وفقاً لما يقدمه الفكر العلمي للتطور التكنولوجي، ويهتم بإرضاء حاجات المستهلك وبالتالي السوق بشكل أشمل. "وبالرغم من ذلك فإن سعة دور التصميم الصناعي ليس من السهل تكميمها وتقنينها" (p.٤٣٦). ولكي نتمكن من وضع تعريف للابتكار انطلاقاً مما مثله ويعمل وفقه التصميم الصناعي، وبعد أن حددنا المميزات التي يتميز بها التصميم الصناعي عن التخصصات التصميمية والابتكارية الأخرى. قبلها علينا أن نضع تعريفاً إجرائياً للتصميم الصناعي يكون شاملاً للنواحي الابتكارية التي يقدمها التصميم للناس. والذي سيكون مفاده (التصميم الصناعي هو فعالية ابتكارية تهدف إلى تقديم نتائج تسد الحاجة الإنسانية على المستوى الوظيفي بما يقدمه المنتج من منفعة لأداء المهام، وعلى المستوى الجمالي وتعدد اتجاهاته، وعلى المستوى الاستخدمي وسهولة التداول والاستخدام، وعلى مستوى المعنى الخاص والعام الذي يقدمه المنتج).

إن مشكلة قياس الابتكار في التصميم الصناعي هي نتيجة مباشرة لصعوبة قياس المعنى والنواحي الحضارية للمنتج. في حين أن من الناحية المالية أو الاقتصادية، فإن المنتج يعد ابتكاراً إذا حقق منافع اقتصادية للمؤسسة المنتجة. إذ إن قيمة الابتكار التصميمي لا يمكن أن تقاس بشكل منفرد وفقاً لقيمة النجاح التجاري. فهناك حالات ابتكار تصميمي قد جلبت فيما اتصالية للمؤسسة المنتجة على الرغم من قلة الواردات الاقتصادية. وفي حالات أخرى فإن "الابتكار التصميمي والذي تفرضه الطبيعة الفكرية للتصميم الصناعي، قد يقود المؤسسة المنتجة للمنتجات الصناعية إلى إيجاد سبل تجريبية لعمليات الابتكار التصميمية، واستكشاف مناطق جديدة للتسويق، وإيجاد فرص تصنيع جديدة، والأهم، هو إيجاد لغة جديدة أو طرق جديدة في تفسير احتياجات ومتطلبات المستخدم" (p.٦٧، ٦٦-٦٦).

جون هسكت J.Heskett مؤلف كتاب التصميم الصناعي، قال في مقال له بعنوان (Creating economic value by design) : " إن المحاولات المحددة لإيضاح معنى التصميم في السياقات الاقتصادية غالباً ما يتم النظر عبرها نحو الفكرة العامة التي يتم فيها ترير الانجاز التصميمي وفقاً للاعتبارات أو القيم العددية والقياسية والتي تسيطر على عالم الأعمال. فمنذ أن كان الانجاز التصميمي للمصمم غالباً ما يكون محدداً بفلسفة وسياسات المؤسسة الإنتاجية، لذلك، فإن جزءاً كبيراً من عمليات مناقشة الاحتياجات الأساس لعالم التصميم الصناعي يحتاج إلى أن يكون وفقاً للمستويات الدنيا من الحسابات الاقتصادية، وأن يشمل بدرجات أعلى العناصر النوعية للنتائج التصميمي" (p.٨٣، ٢٧).

ووفقاً لذلك، فإن الصعوبة التي تحدد القيمة الابتكارية للتصميم الصناعي كانت نتيجة لمفهومين، الأول: هو حقيقة إن التصميم الصناعي غالباً ما يتعامل مع القضايا النوعية لنتاجاته و المستفيدين منها. والثانية.

هو إن في جميع التخصصات الابتكارية والبعيدة عن عالم التصميم الصناعي، فإن عمليات الابتكار تقاد من التخصصات الهندسية والتكنولوجية.

وهنا سيتبادر إلى أذهاننا تساؤل: كيف يمكن أن نحدد بشكل جيد مساهمة التصميم الصناعي في عمليات الابتكار التصميمي لمنتجاته؟

التصميم الصناعي وكما ذكرنا في بداية حديثنا، هو تخصص متعدد الاتجاهات، فهو ينهل قاعدته المعرفية من تخصصات متعددة ومتباينة في توجهاتها المعرفية إلى حد التعارض أحيانا. فلفن والجماليات جزء كبير من قاعدته التشكيلية، والعلوم الهندسية تأخذ مداها وجوانبها المتباينة في أساسه الفكري ونظرياته التطبيقية، والاستخدام وسهولته له جوانبه المعرفية والتطبيقية، والمعنى الفني والحضاري يجد له جانبا آخر في عمليات التكوين والابتكار التصميمي. وغيرها الكثير من المعارف والعلوم الهندسية والإنسانية والتي تؤسس البنية الفكرية والمعرفية للتصميم الصناعي. وبعد عرضنا لمفاهيم الابتكار ووضعنا تعريفا إجرائيا للتصميم الصناعي، فإننا سنعمد هنا إلى وضع تعريفنا الإجرائي عن الابتكار في التصميم الصناعي والذي سيكون مفاده (الابتكار هو القدرة على إيجاد منتج جديد ذي فكرة أصيلة، أو تحسين المنتج المتواجد، والذي يمثل حلا لمشكلة تمت ملاحظتها، وإن يكون الحل مرضيا للمستخدم على احد الأصعدة التي ينطلق منها، سواء كان الحل جماليا أم وظيفيا، أم أسلوب استخدامي، أم استغلال تكنولوجيا جديدة). وبالرغم من أن التعريف يبدو كبيرا جدا، إلا أننا حاولنا أن نشمل جميع الجوانب التي يهتم بها التصميم الصناعي.

وسنحاول هنا تحديد العوامل المؤثرة في الابتكار التصميمي للمنتج الصناعي، والتي تؤسس بدورها قاعدة معرفية للتصميم الصناعي بصورة اشمل. وتمثل هذه العوامل بكونها اتجاهات فكرية تأخذ أبعادها التطبيقية بشكل أو بآخر، مما يمكننا من تحديد الأبعاد الابتكارية للتصميم الصناعي. وسنحدد الاتجاهات الابتكارية للتصميم الصناعي وفقا لأربعة اتجاهات أساس هي: الابتكار الجمالي، الابتكار الاستخدامي، الابتكار الدلالي، والابتكار التحولي.

١. الابتكار الجمالي Aesthetic invention

تعد دراسة القيم الجمالية وفق تخصص التصميم الصناعي من العناصر المهمة في تكوين منتجات التخصص. ويحيل هذا المصطلح إلى دراسة الجمال أو الجميل، والذوق الجيد. وبالرغم من أن البحوث والدراسات التي أجريت حول الجماليات لها تاريخ طويل ومتنوع، إلا أنها يمكن عد انطلاقتها الحقيقية من الأعراف والتقاليد الحداثوية، التي تنظر إلى " الانجازات الإبداعية و الإدراكية، بأنها ترتبط وبشكل مباشر في كيفية إظهار التجارب" (p٢٤٣). ومن هذه التجارب التي تهتم بها الدراسات الجمالية، التجربة التي تقدم للمستهلك والمتأمل بالمنتج الصناعي. كما أن الجماليات بعدها حقلا من حقول الدراسة تقع بين حقلين مهمين، وهما علم النفس والفلسفة، فيركز بعض الباحثين على العناصر الإدراكية، وآخرون يركزون على تحليل معنى الجمال والجميل. "فيضع بعضهم بالاعتبار قوانين الإدراك للمنتج الصناعي كعنصر مكون ويمكن أن يدرك بصريا، بكونها تلعب دورا مهما في العملية الإدراكية لذلك المنتج" (p٧٥٨).

والابتكار الجمالي يتعلق بعمليات إدراك المنتج، وبالكيفية التي تختلف فيها مظهرية المنتج عن المنتجات الأخرى المنافسة. وهذا البعد يتعلق بالمظهرية الخارجية للمنتج وصفاته الظاهرة من الشكل، الحجم، التناسب بين الأجزاء، اللون.. الخ، والتي يمكن الحكم عليها من النظرة الأولى من دون الحاجة إلى التفاعل مع المنتج

أو فهمه، أو معرفة كيفية استخدامه أو الحصول على وظائفه، وإنما تتحدد هذه العملية بالبعد الظاهر من المنتج وما يحمله من مواصفات الجودة أو الغرابة أو الإدهاش في نتاجه الشكلي.

وهو المستوى الذي عرفه لنا دونالد نورمان Norman في كتابه (Emotional design) بأنه المعنى الظاهر أو التركيبي، والذي يحفز محيطنا الغريزي وحواسنا. إذ أكد، إن هذا الجانب يمكن دراسته فقط عبر ملاحظة ردود فعل الناس للشيء. إذ أن رد الفعل الغريزي لمظهرية المنتج الخارجية تدفع الناس إلى أنهم يريدون أن يقتنوا المنتج فقط عبر النظرة الأولى لتركيبية المنتج الخارجية. وبعدها فقط يسألون أنفسهم ما الفائدة من المنتج أو كم يكلف (p٤٦٠٠). ولذلك فإن الابتكار الجمالي من الممكن أن يعرف على أنه "نتيجة للتأويلات الشكلية الجديدة للمنتج" (p٨٣٦). وبالرغم من أن مصطلح الابتكار الجمالي ليس مصطلحا متعارفا عليه في أدبيات التصميم، إلا إن له بعض المرجعيات في الأدبيات التي تختص بعمليات تطوير المنتجات. فعلى سبيل المثال نرى أحد الكتاب وهو Eisenmann يعرفه على أنه: "سلسلة من التعديلات الداعمة لمظهرية المنتج، تعديلات لا تغير في النموذج الأصلي، ولا تؤثر على أدائه التكنولوجي" (p١٠٥٠٢٠).

حاول الكثير من الباحثين* التأكيد على أهمية مظهرية المنتج من أجل الحصول على اختلافات تكوينية في النتاج المظهري. ولهذا فنحن نؤكد على أن الهدف من الابتكار الجمالي هو أن يكون المنتج مثيرا للانتباه من النظرة الأولى وجذابا.

"إن الحقوق الرئيسية للابتكار الجمالي غالبا ما تحددت بتصميم الأزياء أو تصميم الأثاث، أو بعض الأدوات ذات الوظائف البسيطة. وبالرغم من ذلك فإن الابتكار الجمالي من الممكن أن يأخذ دورا مهما في النواتج الصناعية ذات الطبيعة التكنولوجية، مثل أجهزة الكومبيوتر، الهاتف النقال، السيارات. إذ تشير الدراسات الحديثة إلى أن الكثير من المؤسسات الصناعية ذات النواتج التكنولوجية تستثمر مواردها في الجانب الجمالي، والذي ترى فيه عنصرا تنافسيا يضمن لها النجاح التجاري" (p٣٣٠٢٢)، (p٦٩٠٢٣).

إذ يمثل مفهوم الابتكار الجمالي، بأنه "القاعدة التي تستند عليها المؤسسات الصناعية من أجل الحصول على منافع اقتصادية، والذي ازداد الاهتمام به مع نضوج القطاعات التكنولوجية والمهتمة بتكوين منتجات ذات أسس تكنولوجية في وظائفها الأدائية، وذلك لان مظهرية المنتج تقدم للمؤسسات الصناعية طرقا بديلة في جعل منتجاتها تختلف عن المنتجات الأخرى المنافسة لها" (p١٠٧٠٢٠)، (p٧١٠٥٢). كما في الشكل (١).

٢. الابتكار لأستخدامي Use invention

"بشكل عام فإن المستخدم يتفاعل مع المنتج الصناعي عبر واجهات الاستلام الوظيفي، وحدات السيطرة، بالإضافة إلى رقع المحتويات والإشارات على أجزاء المنتج والتي هي جزء من واجهات الاستلام الوظيفي" (p٢٩٣٠٢٥). "والتي تمثل لنا مصدرا من معلومات الاستخدام بين المنتج والمستخدم" (p٢٨٠١٣)، (p٤٦٠٤٩). فحين نصمم واجهات الاستلام الوظيفي، فقد يوظف المصمم بعض الأساليب مثل الإشارات والقدرة الأدائية كوسائل لعملية التشغيل. إذ أن مصطلح القدرة الأدائية والذي تمت صياغته من قبل عالم النفس الأمريكي Gibson "يصف لنا علاقات السلوك الجوهري بين الإنسان والأشياء" (p٢٩٠٦٠). "كما تشير إلى الوظائف والمنفعة التي يقدمها لنا المنتج". إذ تكون "القدرة الأدائية مدخلا جيدا حول كيفية تشغيل المنتجات، فبمجرد النظر إليها يستطيع المستخدم أن يقرر إن الدواسات ممكن أن تضغط بواسطة القدم، وإن

المقايض ممكن ان تدار بواسطة أصابع اليد، والأكثر من ذلك إن القدرة الأدائية للمنتج من الممكن أن تحدد بالمعلومات البصرية" (p183,38).

الابتكار الاستخدمي يشمل الدرجة التي يتمكن عبرها المصمم الصناعي من تحسين أو تعديل أساليب استخدام المنتج، أو قد يضيف وظائف جديدة مقارنة بالمنتجات الأخرى في السوق. لذلك، فإن الابتكار الاستخدمي يتعامل مع الطريقة التي يتفاعل عبرها الناس مع المنتجات. إن اللحظة التي يتفاعل معها المستخدم مع المنتج، هي اللحظة التي تفصل بين المصمم والمهندس في حل المشاكل المتعلقة بوظيفة المنتج. " فالمهندس هو الذي يعد الحسابات الدقيقة لوظيفة المنتج، من ناحية العمل وطبيعة الأجزاء وتركيبها، ولا يضع في حساباته رأي الناس الآخرين في طبيعة الوظيفة المراد تقديمها، وذلك من أجل أن تكون الحسابات المنطقية لوظيفة المنتج دقيقة وصحيحة" (net.32).

وبكلمة أخرى، إن مفهوم الوظيفة يتحدد بطبيعة تفعيل المنتج، في حين إن مفهوم الاستخدام يجلب معه أبعاداً حضارية واجتماعية. ولذلك فإن مفهوم الابتكار الاستخدمي هنا هو بديل عن مفهوم الابتكار الوظيفي، والذي قد يرى البعض انه ليس من ضمن تخصص التصميم الصناعي، وإنما يتحدد دوره بالقطاعات والتخصصات ذات الطبيعة الهندسية.

فالمواصفات المادية والإشارات المستخدمة في تصميم المنتج الصناعي تلعب أدواراً مختلفة ومهمة في تقديم معلومات معينة للمستخدم. فالخصائص المادية للمنتج يمكن أن تعد معلومات إدراكية يتخصص على ضوئها نوع من إمكانيات التشغيل والتركيب للمنتج، بينما نرى إن الإشارات يمكن ان تعد معلومات اصطلاحية تحدد لنا اتجاهات الوظائف والتشغيل. وعلى ضوء ذلك سيقسم الباحث طبيعة المعلومات المستلمة من المنتج إلى:

أ- معلومات سلوكية

المعلومات الفيزيائية الإدراكية تشير إلى الخصائص المادية للمنتج، الهيئة، المادة، والحجم والتي تتوافق مع حجم وإمكانات المستخدم. "إن مصطلح (معلومات الاستخدام) يعني إن هيئة المنتج تعرض لنا كيفية تشغيل المنتج، وهو يرتبط بشكل مباشر بقدرات وإمكانات المستخدم الفيزيائية" (p4,21)، (أي إن المنتج يكون متناسباً مع أبعاد المستخدم في الوصول والاستخدام). إن مثل هذه المعلومات للمنتج هي المعلومات التي تقود المستخدم لأداء عمليات معينة. أو لأداء سلوك محدد يتناسب والسلوك الذي يعرضه المنتج. وعلى سبيل المثال لنأخذ كاميرا كوداك الرقمية "اذ يوضح لنا الجزء الايمن الخاص بموضع اليد اليمنى ان استخدام اليد اليمنى في هذا الجزء سيكون عبره العمل مع الكاميرا أفضل" (p67,47). "كما إن بعد الأزرار عن اليد اليمنى يجب أن يكون في حدود 10-30 ملم في حالة مسكها بثلاثة أصابع" (p67,13). (وبذلك فإن أجزاء المنتج تعد عنصراً أساسياً ومهماً وذلك لان المستخدم يقوم بفعل التشغيل مباشرة عبرها وباستخدام هذه الاجزاء) (p78,14). كما في الشكل(2).

ب- المعلومات التركيبية

بغض النظر عن علاقات الخصائص الفيزيائية وأجزاء المنتج ودورها كمدخلات لمعلومات الاستخدام لدى المستخدم، من الضروري كذلك أن نضع بالاعتبار التركيب الفيزيائي بين أجزاء المنتج. وعلى سبيل المثال: لنأخذ قنينة الماء، فإن العلاقة التي تربط الغطاء بالقنينة تقودنا وبشكل مباشر إلى الموقع المحدد له او في حالة تركيب (السيم كارد) الخاص بالهواتف النقالة. "اذ ان علاقات التطابق الفيزيائي تشير الى الخصائص الفيزيائية بين

شئين، الحجم والهيئة. والعديد من المنتجات مكونة من أجزاء متعددة" (٢٨٥:٣٩). وكما في الشكل (٣). ولأجل ان نساعد المستخدم كيف يفهم بسهولة العلاقات بين أجزاء المنتج وكيف يستخدمها بشكل مناسب. اذ ان الشروط او المحددات الفيزيائية بين جزء والجزء الآخر يجب ان تصمم بحيث يطابق احدهما الاخر. " اذ ان الشروط التصميمية تقيد الأفعال التي من الممكن ان يتقبلها المنتج" (١٢٥:٣٥). ليس فقط ان خصائص التطابق الفيزيائي بين علاقات الشيء والشيء الآخر تعرض لنا شروطا او محددات فيزيائية حول التشغيل وإنما من الممكن أن تعرض لنا مدخلات بصرية تكون معلومات للسلوك التشغيلي والتي سمينها بمعلومات التركيب.

ت- المعلومات الاصطلاحية

المعلومات الاصطلاحية تشير إلى الإشارات والنصوص الكتابية التي تستخدم على المنتج، معلومات إدراكية تساعد المستخدم على أن يدرك بشكل سريع عمليات التشغيل والوظائف الخاصة بالمنتج. "إذ يستطيع المصممون أن يستخدموا العلامات على سطوح المنتجات لإيضاح إمكانيات المنتج، ويتم حفظها وتوحيدها في عقل المستخدم وتترجم إلى معان حول هذه العلامة" (٢٩:٦٠). فعلى سبيل المثال: "الاصطلاحات التي يألفها المستخدم من الممكن أن تساعده على فهم العلامة وما تمثله، كان تكون صورة "طابعة" تمثل الأمر (print أطلع)" (١٨:٩٩). كما ان عمليات تشغيل المنتج من الممكن أن تمثل باستخدام الإشارات أو الأسهم أو نصوص كتابية، على سبيل المثال: على أزرار وحدات السيطرة عن بعد من الممكن أن توضح لنا مثلا: كيف نعدل مستوى صوت التلفاز، ومثلما وضحت في الأعلى فان المستخدمين يعرفون معنى الإشارات بسبب المرجعية المعرفية الناجمة عن خبراتهم السابقة أو بسبب الاصطلاحات التي تعلموها. كما في الشكل(٤).

"ان هدف المصمم الصناعي عند تصميم منتج ما، هو أن يحاول أن تكون وظيفة المنتج واضحة وصريحة، وكذلك الحال بالنسبة لعملية استخدام المنتج" (١٦:٢٦). وبالرغم من ذلك، فان المصمم لا يجب أن يركز على لحظة الاستخدام فقط، وإنما يجب أن يصمم المنتج لكي يكون سهل التركيب، وسهل الإصلاح والإدانة والتخزين. ففي بعض أصناف المنتجات، مثل المراوح السقفية ووحدات الإنارة الجدارية أو السقفية، فان لحظات التركيب تكون أكثر تعقيدا من لحظات الاستخدام، إذ إن لحظات الاستخدام غالبا ما تنحصر في إدارة مفتاح التشغيل نحو الفتح أو الغلق، في حين إن لحظات التركيب أو إعادة التركيب تكون أكثر تعقيداً وتتطلب وقتاً وجهداً أكبر. ولذلك فان المصمم الصناعي يجب أن يضع في الاعتبار نوعين من المستخدمين أو المستخدم الشامل، المستخدم والمركب.

إن عملية التعامل مع استخدامية المنتج أو إمكانية التركيب والتفكيك والصيانة يعني أننا نتعامل مع نوعيات الاستخدام. " إذ أن وجهي نوعيات الاستخدام في عمليات التفاعل بين المستخدم والمنتج في سياق محدد. هي العلاقة التي يتفاعل عبرها المستخدم مع المنتج، مع خصائصه، مع طرق استخدامه، مع درجات الأمان، وكفاءته ومثاقفه" (١٠:٢٢). إن هذا المستوى من التصميم والمبني على عمليات استخدام المنتج، قد تم تسميته بـ (التصميم السلوكي) من قبل دونالد نورمان (١٦٤:٤٠). وهو نوع التصميم أو أساليب التصميم التي يشترك في تكوينها المصمم الصناعي ومتخصصوا العضوية أو العوامل البشرية. "ولغرض ضمان قبول المنتج من المجتمع المراد ابتكار المنتج له، على المبتكر أن يراقب هذا المجتمع عن قرب لمعرفة متطلباته، وان يكون قادرا على التجريب والإبداع والتغيير حسب متطلبات السوق" (٥٥:١٠٥).

اعتبارات شكلية أو أدائية قد تتمثل بالقوة أو المتانة أو السرعة .. وغيرها. كما في منتجات صناعية مثل: سيارة الموستانج (Mustang) أو دراجة الهارلي دافيدسون (Harly Davidson). كما في الشكل (٥). وحتى نحصل على هذا النوع من الابتكار، فإن المصممين الصناعيين يجب ان يمتلكوا المعرفة الكافية لكل الأدوات التي تخص سيميائية المنتج، وبالتحديد تلك الأدوات التي تتحدد بالرموز الوظيفية. " إذ أن الصعوبات التي تتعلق بتحقيق الرموز الوظيفية في نطاق المهام العملية للمصمم تكون واضحة أكثر، عندما لا تكون لدينا مفردات محددة أو قواعد محددة حول طبيعة معنى المنتج. إذ ان المعنى الرمزي من الممكن تفسيره عبر السياق الاجتماعي والحضاري فقط" (p٣٢٣،١٦). ويجب هنا ان نؤكد ان هنالك نوعا من "التعارض بين السعي الى تحقيق الابتكار وبين الرغبة في تزويد المنتج بالمعنى. وذلك لان عملية إعطاء المعنى غالبا ما تستلزم قليلا من التعارض بين الرغبة في تقديم شيئا جديد ومختلف عما متواجد سابقا، وبين الرغبة في أن نجعله يحمل معنى، وان يكون مرثيا، ويمكن فهمه" (p٩٠،٣٤).

ولذلك، ولكي يتمكن المصممون من تحقيق الابتكار الدلالي، فانه عليهم ان يتمكنوا من حل هذا التناقض. إذ إن التصميم ألبتكار، هو تصميم ثوري، والذي تكون فيه الجودة في سيميائية المنتج تتغلب على الجودة في المستوى الوظيفي والمستوى التكنولوجي.

الابتكار الدلالي الذي نشير إليه هنا يقترب بشكل كبير من مفهوم (ايقونية التصميم) design icon وهو مفهوم له مرجعياته الفكرية في أدبيات التصميم. إذ يعرف هذا المفهوم بأنه: "المنتجات التي تجمع في تركيبها معنى حضاريا، والتي تكون تركيبها الكلية أعظم من خصائصها المفردة" (p١٥١،٢٤). ووفقا لذلك، فان هذا المعنى الجديد أصبح بارزا أكثر من الغرض الذي يعد من اجله المنتج ويبقى حتى بعد انتهاء عمر المنتج المحدد.

والابتكار الدلالي غالبا ما يكون من الصعب تحقيقه في المنتج، " وذلك لان هذا النوع من الابتكار، يتضمن إعادة تفسير مميزة لمعنى المنتج. ويتطلب وقتا لكي يتمكن الناس من فهمه ومن ثم تحقيق النجاح. ولذلك من الممكن ان نؤكد بان الابتكار الدلالي قد تحقق، عندما يبين لنا الناس انهم قد فهموا المعنى الجديد" (p٥٨٩،١٩). كما إن الحاجة إلى انتظار حكم الرأي العام يجعل من الابتكار الدلالي اقرب إلى الفن، إذ إن قيمتهما يتم الاعتراف بها بعد فترة. ومن المهم أن نؤكد عملية ربط الابتكار الدلالي بالسياق الحضاري ونظام القيم الخاص بالفرد والمجموعة، وذلك لان الابتكار الدلالي من الممكن أن يكون غير عام، أي أن يقتصر - على سياق اجتماعي واحد دون غيره. " فالمنتجات التي تنجح حضاريا من الممكن أن تصبح علامات رائجة وتحقق مبيعات أكثر من غيرها من المنتجات المشابهة" (p١٥١،٢٤).

٤. الابتكار التحولي transmutation invention

ما نعنيه بالابتكار التحولي، هو مدى انحراف deviation هيئة المنتج عن النموذج الأصلي الذي ظهرت به أولا. " إذ قام الناس بخلق نطاقات من الهيئات المناسبة لغرض محدد منذ العصور القديمة. ووفقا لذلك، فان بعض هذه الهيئات تتناسب بشكل رائع مع احتياجات محددة مما يجعل منها نماذج أصلية" (p٢٣٤،٢٨). مثل شكل الكرسي ذي مساند اليد، آنية الزهور، الأقذاح، الملاعق، الشوكات. والتحول كما يراه لالاند، هو " الانتقال من صورة إلى صورة" (١٤٨ص،١). وهو "تغير يلحق الأشخاص، أو الأشياء، وهو قسيمان : تحول في الجوهر ، وتحول في الأغراض. فالتحول في الجوهر حدود صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، كالتحول الحي بعد

الموت إلى جثة هامة، .. والتحول في الأعراض تغير في الكم (زيادة أبعاد الجسم النامي)، أو في الكيف (كتسخين الماء)، أو في الفعل (كانتقال الشخص من موضع إلى آخر)"(٢،ص٢٥٩).

وبالرغم من ذلك، وعلى مسار التاريخ، نرى إن هيئات المنتجات قد تطورت نتيجة للتطور التكنولوجي، التغيرات الحضارية، وغيرها من التغيرات والتحولات على المستويات العلمية والتقنية والتكنولوجية وحتى السياسية. مما أدى إلى خلق أنواع جديدة من الطرز الأصلية.

والهيئة التي تتطابق بشكل جيد مع الوظيفة المحددة هي ليست السبب الأوحـد لثبات الطرز الأصلية القديمة. إذ إن هيئة المنتج من الممكن أن تكون طرازاً أصلياً نتيجة للاختيارات الصناعية. وتلك هي الحال في تكوين منتجات ذات صيغ معمارية ثابتة. والتي تشير إلى مفهوم (التصميم السائد) أو التصميم المسيطر dominant design والذي تم تقديمه إلى عالم التصميم من قبل Abernathy and Utterback في عام ١٩٧٨، ووفقاً لتعريفهم فإن التصميم السائد هو "المعمارية الأساس للمنتج والتي أصبحت المقياس المقبول في السوق في أحد أصناف المنتجات"(٩،٤١٠p). أي إن التصميم السائد "هو التصميم الذي يكتسب ولاء السوق. ويجب على المنافسين الإشارة إليه إن توقعوا أن يجدوا لهم مشاركة في السوق"(٣٨،٥٣p). إذ قبل انبثاق مفهوم المعمارية الأساس أو الثابتة أو التصميم السائد كما اشرنا إليه، فإن مؤسسات الإنتاج الصناعي كانت تحاول تقديم حلول متنوعة في تصاميم منتجاتها. وحالما تكون مفهوم التصميم السائد فإن تنوع تصاميم المنتجات اخذ بالتناقص. وبمرور الوقت أخذت الابتكارات تتزايد وفقاً للمفهوم المعماري الثابت واحداً تلو الآخر(١٩،٥٨٩p). وكنتيجة لذلك فإن كل المنتجات من الصنف الواحد بدأت تبدو متشابهة ويصعب تحديد الاختلافات فيما بينها. كالثلاجات والغسالات، والهواتف النقالة، والمراوح السقفية والمنضدية والعمودية. وهذه أمثلة بسيطة فقط، فالتشابه بين المنتجات وفقاً لصنفها يكاد لا يخلو منه نوع من المنتجات. ووفقاً لذلك فإن الدور لأبتكاري الذي من الممكن أن يلعبه التصميم الصناعي هو بتقديم حلول ابتكارية جديدة وثرورية، ويضعها في حيز التطبيق عبر إيجاد هيئات جديدة لم يتم التفكير فيها مسبقاً وان تبدو واضحة بعد ذلك. وان تصبح الهيئة الأكثر نجاحاً هي التصميم السائد الجديد. ومن ثم فإن المنتجات التي تتكون نتيجة للابتكار التحولي دائماً تكون منتجات سهل التعرف عليها. كما في الشكل (٦). كذلك يجب أن نبين إن الابتكار التحولي لا يقدم لنا دائماً نجاحاً تجارياً دائماً. فحينما يتقاطع مع التصميم السائد، فإن المنتج غالباً ما يجد صعوبة في أن يكون التصميم السائد الجديد، ولذلك فهو قد لا يقدم للمؤسسة الصناعية مصدراً جيداً من الربح. "إذ تشير دراسات السوق أن هيئة المنتج عندما تكون جديدة كلياً، أو غير اعتيادية بشكل كبير، فإن المستخدم سيصارع من أجل تصنيفه أو يضعه في صنف محدد. وهذه الصعوبة تكون نتيجة لرفض المنتج من قبل المستهلك"(٤٢،٢٢٩p).

إذ يميل المستخدم إلى اقتناء المنتجات الشبيهة بالمنتجات الموجودة، والاختلاف المعتدل يجعل المنتج يتميز عن المنتجات الأخرى المنافسة، وفي الوقت نفسه تتيح للمستخدم تصنيف المنتج بنجاح. إذ "على المصممين أن يقدموا الأكثر تطوراً ومع ذلك أن يكون مقبولاً"(٣٥،٧٣p).

الاستنتاجات Conclusions

١. يتميز التصميم الصناعي عن التخصصات التصميمية الأخرى في نوع التوجهات الابتكارية التي يعمل وفقها. وان هذا التميز نابع من اختلاف السياقات التي يتناولها، والتي تتنوع بين

- السياقات الوظيفية والجمالية والاستخدامية والسيمائية. وهي سياقات تشمل جوانب متعددة في التطبيق العملي للعملية التصميمية على المستوى الفردي لكل منها.
٢. يختلف التصميم الصناعي عن التخصصات التصميمية والابتكارية الأخرى، نتيجة لتميزه بمميزات مثل الفريدة، التجريبية، الاستخدام، التقدم والتطور. والتي تجعل من حقل التصميم الصناعي مجالا ابتكاريا مميزا بحد ذاته. ومن ثم، فإن العملية الابتكارية وفق عالم التصميم الصناعي تتطلب موازنة دقيقة بين مميزاته التي يجب الحفاظ عليها، وبين الجوانب الابتكارية التي ينبغي إجمالها في التطبيق العملي لهذا التخصص.
٣. تحدت الاتجاهات الابتكارية للتصميم الصناعي بأربعة اتجاهات تمثل كل منها جانبا ابتكاريا يختلف تماما عن الجانب الآخر، سواء في أبعاده الفكرية أم في أبعاده التطبيقية.
٤. الابتكار الجمالي: يتمثل بكونه حقلًا ابتكاريا يعمل عبره المتخصصون على تمييز المنتج عن مثيلاته من المنتجات الأخرى، وهو جانب يقرب الظاهرة التصميمية من الأعمال الفنية، بما له من أبعاد متباينة يعمل وفقها التخصص. فالابتكار الجمالي يسعى إلى أن تكون مظهرية المنتج ذات أبعاد شكلية تثير المستخدم، عبر إيجاد عناصر تدخل في نطاق اهتماماته الفكرية والحضارية والاجتماعية.
٥. الابتكار الاستخدامي: يركز على أن تكون المنتجات الصناعية ذات وظائف واضحة يسهل التعامل معها والحصول عليها، عبر إيجاد نظم تصميمية صريحة ومباشرة لواجهات الاستلام الوظيفي. وتوظيف المعلومات الاتصالية سواء كانت سلوكية أم تركيبية أم اصطلاحية. فالابتكار الاستخدامي، هو إيجاد حلول للمشاكل المتعلقة بعمليات تفاعل المستخدم مع المنتجات الصناعية. وهي حلول تنبع من دراسات المستخدم، ودراسة أبعاده الفيزيائية والإدراكية، لتكون الحلول المقدمة ذات إمكانات متميزة من سهولة الاستخدام والتداول.
٦. الابتكار الدلالي: يركز على النواحي السيميائية في عمليات الابتكار التصميمي، لما لها من دور فاعل في إيصال الرسائل الوظيفية والجمالية، ومجموع القيم الفردية والاجتماعية التي تتم محاكاتها وفق تصميم المنتج. إذ إن المنتجات الصناعية نتاجات حضارية ذات أغراض متعددة، والتي تتنوع جوانبها ما بين الوظيفة ورموزها الإشارية، وما بين المظهرية وأبعادها الجمالية، وما بين نظام القيم الفردي والاجتماعي والذي تتم محاكاته عبر تركيبية المنتج.
٧. الابتكار التحولي: يركز على كل ما هو جديد من أفكار تصميمية تتسم بالجدة، واختلافها عما سبقها من المنتجات، وذلك انطلاقا من فكرة تحدي النماذج الشكلية الثابتة، لتكون نتاجات التصميم الصناعي عناصر فاعلة في إثراء الحياة الإنسانية وتجاوز حالات الملل الحاصل نتيجة لتكرار الطرز الثابتة من الأفكار التصميمية.

الأشكال



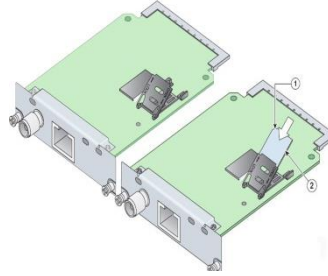
شكل (٢) يوضح طبيعة المعلومات السلوكية



شكل (١) يوضح طبيعة الابتكار الجمالي



شكل (٤) يوضح المعلومات الاصطلاحية



شكل (٣) يوضح المعلومات التركيبية



شكل (٦) يوضح الابتكار التحويلي في المرواح



شكل (٥) يوضح الابتكار الدلالي

الهوامش

* انظر في ذلك:

١. Kotler P. & Rath. A. Design: A powerful but neglected strategic tool. Journal of Business Strategy, ٥(٢)، ١٩٨٤، pp١٦-٢١.
٢. جاسم خزعل، مظهرية المنتج ودورها في تفضيلات المستخدم، كلية الفنون الجميلة، الأكاديمي، ع٥٢٤، ٢٠٠٩، ص ١٦٩-١٨٨.

المصادر

١. اندريه لالاند، الموسوعة الفلسفية، ج٣، تر: خليل احمد خليل، منشورات عويدات ، ط٢، بيروت، ٢٠٠١.
٢. جميل صليبي، المعجم الفلسفي ، ط١، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧١.
٣. دونالد ج. ترفنجر، كارول ناساب، أسس التفكير وأدواته، تر: منير الحوراني، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٢.
٤. سالم محمد عبد الله المفرجي، أهم السمات الابتكارية لمعلمي ومعلمات التعليم العام وطبيعة اتجاهاتهم نحو التفكير الابتكاري بمدينة مكة المكرمة، رسالة ماجستير منشورة، علم النفس، جامعة أم القرى، كلية التربية، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٩.
٥. سيد خير الله، بحوث نفسية وتربوية. دار النهضة العربية : بيروت. ١٩٨١
٦. علي فلاح الزعبي، ماجد عبد العزيز الجريري، دور وأهمية الإبداع المحاسبي في تحقيق الميزة التنافسية الاقتصادية في مؤسسات المال والأعمال الأردنية، بحث علمي مقدم إلى المؤتمر العلمي الخامس لكلية العلوم الإدارية والمالية في جامعة فيلادلفيا، ٢٠٠٧.
٧. المؤتمر الدولي لتطوير الأداء - نحو أداء متميز في القطاع الحكومي، الدور المستقبلي لمؤسسات التنمية الإدارية في تطوير الأداء، الرياض، ٢٠٠٩.
٨. مي العبد الله، نظريات الاتصال، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٢٣.
٩. Abernathy, W. J., & Utterback, J. M. Patterns of innovation in industry. Technology Review, ٨٠(٧), ١٩٧٨, pp٤٠-٤٧.
١٠. Anselmi, L. The use quality of household appliances. In L. Rampino (Ed.), Sapere immaginare fare. Il design d'innovazione per l'elettrodomestico. Milano: Polidesign. ٢٠٠٤.
١١. Baglieri, E. From idea to value. Milano: Etas Libri. ٢٠٠٣.
١٢. Bateson, G. Steps to an Ecology of Mind. Penguin, Harmondsworth, UK. ١٩٧٣.
١٣. Baumann, K., & Thomas, B. User interface design for electronic appliances. London: Taylor & Francis. ٢٠٠١.

١٤. Borghi, A. M. Object concepts and action: Extracting affordances from objects parts .
Acta Psychologica, ١١٥, ٩٦-٦٩, (١) .٢٠٠٤.
١٥. Buchanan, R. Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in
design practice. Design Issues, ١٩٨٥, ٢(١), pp ٤-٢٢.
١٦. Bürdek, B. E. Design: History, theory and practice of product design. Boston:
Birkhauser. ٢٠٠٥.
١٧. Chen, W.L. Design Literacy: Towards a New Discourse. Taipei: Asia Pacific Press.
١٩٩٧.
١٨. Constantine, L. L. & Lockwood, L. A. D. Software for use: A practical guide to the
models and methods of usage-centered design .Reading, MA: Addison Wesley. ١٩٩٩.
١٩. Dell'Era, C. & Verganti, R. Strategies of innovation and imitation of product
languages. Journal of Product Innovation Management, ٢٤(٦), ٢٠٠٧, pp٥٨٠-٥٩٩.
٢٠. Eisenman, M. Aesthetic innovation: Changing institutional logics in standardized
high-technology industries. Technology, Innovation and Institutions Working Paper
Series. Alberta, Canada: Technology Commercialization Centre at University of
Alberta. ٢٠٠٧.
٢١. Frens, J. W. Designing for rich interaction: Integrating form, interaction, and
function .Unpublished doctoral dissertation. Eindhoven University of Technology,
Eindhoven, The Netherlands. ٢٠٠٦.
٢٢. Gemser, G. & Leenders, M. A. A. M. How integrating industrial design in the
product development process impacts on company performance. Journal of Product
Innovation Management, ١٨(١), ٢٠٠١, pp٢٨-٣٨.
٢٣. Gemser, G. & Wijnberg, N. M. The economic significance of industrial design
awards. Design Management Journal, ٢(١), ٢٠٠٢, pp ٦١-٧١.
٢٤. Griffith, S. J. & Skibsted, J. M. In pursuit of the design icon. In A. Williams, R.
Partington, & Q. Sun (Eds.), Proceedings of the Tsinghua International Design
Management Symposium .Salford, UK: Adelphi Research Institute. ٢٠٠٩, pp. ١٥٠-١٥٩.
٢٥. Hackos, J. T. & Redish, J. C. User and task analysis for interface design. New York:
John Wiley & Sons. ١٩٩٨.
٢٦. Herman, James. Global Value Webs, Supply Chain Management Review, July/August,
٢٠٠٢, pp ٣٠-٣٧.

٢٧. Heskett, J. Creating economic value by design. *International Journal of Design*, ٣(١), ٢٠٠٨, pp٧١-٨٤.
٢٨. Heskett, J. *Design: A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press. ٢٠٠٢.
٢٩. Horton, W. *The icon book: Visual symbols for computer systems and documentation*. New York: John Wiley & Sons. ١٩٩٤ .
٣٠. intentionality, n." *Oxford English Dictionary Additions Series*. ١٩٩٣. OED Online. Oxford University Press. ١٧ june. ٢٠١١.
٣١. Kotelnikov, V. Systemic innovation: The new holistic approach for the new knowledge-driven economy. Retrieved February ١٧, ٢٠١١.
٣٢. Krippendorff, K. Is design always user centred? [Msg ١]. Message posted to phd-design@jiscmail. ac.uk; October ١٥, ٢٠٠٨ .
٣٣. Krippendorff, K. *The semantic turn: A new foundation for design*. Boca Raton: Taylor & Francis. ٢٠٠٦.
٣٤. Krippendorff, K. On the essential contexts of artifacts or on the proposition that design is making sense (of things). *Design Issues*, ٥(٢), ١٩٨٩, pp٩-٣٩, p١٤
٣٥. Krippendorff, K. *The semantic turn, a new foundation for design*. Boca Raton, FL: CRC/Taylor & Francis. ٢٠٠٦.
٣٦. Lucia Rampino, The Innovation Pyramid: A Categorization of the Innovation Phenomenon in the Product-design Field, *International Journal of Design* Vol.٥ No.١ ٢٠١١, pp٣-١٦.
٣٧. Maldonado, T. *Industrial design: A re-examination*. Milano: Feltrinelli. ١٩٩١.
٣٨. McGrenere, J., & Ho, W. Affordance: Clarifying and evolving a concept. In *Proceedings of GraphicsInterface ٢٠٠٠ Conference*. . Montreal: Lawrence Erlbaum Associates Press. ٢٠٠٠. pp. ١٧٩-١٨٦.
٣٩. Norman, D. A. *The design of everyday things*. London: MIT Press. ١٩٩٠.
٤٠. Norman, D. *Emotional design*. Milano: Apogeo. ٢٠٠٤.
٤١. Ravasi, D., & Lojacono, G. Managing design and designers for strategic renewal. *International Journal of Strategic Management*, ٣٨(١), ٢٠٠٥, pp٥١-٧٧.
٤٢. Rindova, V. P., & Petkova, A. P. When is a new thing a good thing? Technological change, product form design, and perceptions of value. *Organization Science*, ١٨(٢), ٢٠٠٧, pp٢١٧-٢٣٢.

٤٣. Saito, Ron S., Gail A. Rathbun and David A. Goodrum. Creating the Enriched Case: Using Aesthetics as an Alternative Approach to Designing a Multimedia Case. ١٩٩٩.
٤٤. Schacter, Daniel, Psychology. Worth Publishers, USA. ٢٠١١, p١٩٧.
٤٥. Selz, Dorian. Value Webs: Emerging Forms of Fluid and Flexible Organizations. Unpublished Doctoral Dissertation, der Universitat St. Gallen. ١٩٩٩.
٤٦. Shannon, C. and Weaver, W. The Mathematical Theory of Communication. University of Illinois Press, Urbana. ١٩٤٩.
٤٧. Spolsky, J. User interface design for programmers. Berkeley, CA: Apress. ٢٠٠١.
٤٨. the International Standards Organisation's Definition of Usability, DIS ٩٢٤١.
٤٩. Thimbleby, H. User interface design. New York: ACM Press. ١٩٩٠.
٥٠. Tony Murray, A conceptual examination of product design, appropriate technology and environmental impact. June ٢٠٠٥.
٥١. Towers, E.R., Lux, D.G. and Ray, W.E., A Rationale and Structure for Industrial Arts Subject Matter. Columbus: Ohio State University, ١٩٦٦.
٥٢. Ulrich, K. T., & Eppinger, S. D. Product design and development (٣rd ed.). Boston: McGraw-Hill. ٢٠٠٣.
٥٣. Utterback, J. M. Mastering the dynamics of innovation. Boston: Harvard Business School Press. Utterback, J. M., Vedin, B. A., Alvarez, E., Ekman, S., Walsh. ١٩٩٤.
٥٤. Verganti, R. Gestire l'innovazione design-driven [Managing design-driven innovation]. In F. Zurlo, R. Cagliano, G. Simonelli, & R. Verganti (Eds.), Innovare con il design. Milano: Il Sole ٢٤Ore. ٢٠٠٢.
٥٥. W. Bernard Carlson, Invention, History, and Culture, Oxford University Press, New York, ٢٠٠٥.
٥٦. Wen-Jun Cheng, Chuen-Wen Liao, The Sociological Rationale of the Industrial Design Curriculum, Global J. of Engng. Educ., Vol.٥, No.٢, Australia, ٢٠٠١.
٥٧. Wen-Jun Cheng, Chuen-Wen Liao, The Sociological Rationale of the Industrial Design Curriculum, Global J. of Engng. Educ., Vol.٥, No.٢, Australia, ٢٠٠١.
٥٨. Woodfield, Richard, Gombrich on Art and Psychology. Manchester and New York: Manchester University Press. ١٩٩٦.
٥٩. wordnet.princeton.edu/perl/webwn
٦٠. You, H., & Chen, K. Application of affordance and semantics in product design. Design Studies, ٢٨,٣٨-٢٢, ١, ٢٠٠٦.

الانتماء ومضامينه الدلالية في البيئات الداخلية المعاصرة

علاء الدين كاظم الإمام

خلاصة البحث

تتجسد الدلالات الشكلية على مستوى تصميم البيئات الداخلية في بُنى عميقة من خلال إسقاط الرموز الاقتراضية الكامنة في ذهنية المصمم الداخلي والمتأتية من إستلهاهم وإستحضار المضامين الفكرية على البيئات الداخلية ومفرداتها الشكلية. وغالبا ما ترتبط تلك المضامين بالانتماء Belongingness والذي يمكن تصنيفه إلى:

١. إنتماء حضاري Cultural Belongingness

٢. إنتماء وظيفي Functional Belongingness

ويرتبط الصنف الاول بالهوية التاريخية او الإسلوبية المتباعدة للمجتمعات من خلال تصميم الشكل الفضائي ومفرداته التكوينية على وفق اصول رمزية مقتزنة بالحضارة، تأريخية كانت أم معاصرة. فيما يرتبط الصنف الثاني (الانتماء الوظيفي) بالوظيفة الادائية للبيئة الداخلية، اذ يمكن توظيف او تصميم اشكال متواءمة مع الفضاء، او مفردات شكلية تعزز الاحساس بطبيعة الهوية الوظيفية للبيئة الداخلية وتمكّن الملتقي من تحديد ماهية الإداء الوظيفي لتلك الفضاءات.

ABSTRACT

Embodied formal semantic level design interior environments in the deep structures by dropping icons Coupling inherent in the mentality of the interior designer and the inspiration derived from the contents evoke intellectual interior environments and formal vocabulary . And are often associated with those belonging Belongingness content which can be classified into:

١- Cultural Belongingness.

٢- Functional Belongingness.

The product was first linked to historical or stylistic identity disparate communities through the design of the shape space and textural vocabulary according to the symbolism associated with the origins of civilization, was a historical or contemporary. Associated with Class II (affiliation career) job performing internal environment , as it can be employed , or the design of the forms are aligned with the space , or the vocabulary of formal foster a sense of identity to the nature of the functional internal environment and enables the receiver to determine what functionality to those spaces.

مشكلة البحث

بعد ان فقدت الكثير من دول العالم خصوصيتها وانتمائها على مستوى المكون الشكلي في زمن الحداثة بسبب توجه أنظار المختصين في مجال التصميم والعمارة إلى الأسلوب العالمي المثلث بالآليات الوظيفية والتجريد وعقلنة الأشكال، فقد عمدت غالبية تلك الدول، وبدراسة متعمقة ومستفيضة، إلى ترسيخ المفاهيم الشكلية ذات الطابع التعبيري في العمارة وتصاميمها الداخلية لتعزيز الرؤية في الاحساس بالانتماء، فالرموز يمكن تطويرها وتجريدها على ان لا تفقد معناها وإتصالها بالمرور الحضاري. وأيضاً كنتيجة حتمية للتطورات التكنولوجية الحديثة على مستوى ابتكار الخامات البديلة وتقنيات البناء المتقدمة، ما حدا ببعض الشركات الكبرى إلى ان ترفع شعار "إحلم .. ونحن نحقق أحلامك!"، والتي أدت إلى توالد وظائف جديدة مستحدثة لم تكن لها سابقة تاريخية، فقد أصبحت الغايات المعبر عنها في تصميم الشكل تقدم معطيات تعكس جانب إنتمائي، بوصف الرموز الإقترانية للفضاء الداخلي وتشكيلاته التكوينية تحمل سمات خطابية تسهم في التعريف عن ما يتوارى خلف تلك الاشكال من مضامين دلالية ترتبط بمفهوم الانتماء.

ومما تقدم يبرز التساؤل الذي يجسد مشكلة البحث الحالي:

"هل ان الاحساس بالانتماء يقدم معطيات ذات قيمة وحضور متمايز على المستوى الشكلي في تصاميم البيئات الداخلية للمؤسسات التعليمية المعاصرة؟"

أهمية البحث : تكمن أهمية البحث الحالي في ما يأتي:

1. يقدم البحث الحالي بمادته الموضوعية معلومات وبيانات علمية في مجال دراسة الانتماء في البيئات الداخلية للمؤسسات التعليمية، تعزز الرؤية التصميمية للشركات المختصة في مجال التصميم الداخلي والمعماري، والمعنوية في إنشاء أو تطوير الفضاءات الداخلية، بتبني هذا المعطى في تصاميم المؤسسات التعليمية.
2. يعد البحث محاولة تنظيرية تضاف إلى محاولات أخرى في مجال التصميم الداخلي للمؤسسات التعليمية، ويتفرد عنها بتناوله موضوع الانتماء ومضامينه الدلالية في البيئات الداخلية المعاصرة لقاعات المؤتمرات الجامعية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي:

الكشف عن طبيعة تصميم البيئات الداخلية للمؤسسات التعليمية المعاصرة، من خلال دراسة العلاقات التكوينية والمعطيات الرمزية والملاحق التفصيلية لها، وتحديد مواطن القوة والضعف في مدى تحقيقها لمعاني الانتماء على وفق تفعيل وتطوير آليات الرموز الدلالية في التكوين العام للفضاء.

حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

دراسة المتغيرات الفكرية للقيم الانتمائية في تصاميم البيئات الداخلية لمرحلة ما بعد الحداثة، وإمكانية توظيف العلاقات التكوينية والمعطيات الرمزية الإقترانية والملاحق التفصيلية، والتي تقدم معاني

الخصوصية وتأكيد قيم الإنتماء. في البيئات الداخلية لقاءات المؤتمرات الكبرى في المؤسسات الجامعية العالمية والعربية المعاصرة والمفردات التكوينية لها، ما بين عامي ٢٠١٠-٢٠٠٠.

تحديد المصطلحات

سوف يتم تناول المصطلحات الآتية في متن البحث، ويقصد بها ما تضمنه تعريف كل منها اجرائياً، أينما وردت على صفحات هذا البحث :

١. الإنتماء: يعرف قاموس (المورد) الانتماء على انه : صلة وعلاقة Relationship أو مزاملة ومرافقة أو تداعي المعاني والخواطر Association أو انضمام واندماج أو إتباع أصل الشيء Affiliation. (بعلبكي: ٢٠٠٢). وفي معجم "لاروس" فقد عُرِفَ الانتماء بأنه: ارتفاع الشيء (الطائر ونحوه) عن موضعه إلى الجبل، الصعود والارتقاء، أنتسب إلى كذا. (الجُر: ١٩٧٣:ص١٧٢). ويعرف الباحث الإنتماء إجرائياً بأنه: "منظومة فكرية خطابية تقدم معطيات الإنتماء إلى قيمة انسانية ذات مرجعية ما، من خلال تكوين شكلي يستقطب ملامحه الدلالية التفصيلية إحساساً بالهوية".
٢. الدلالة: يستدل أو يستنتج، ومعناها شيء يرمز إلى، أو يدعو إلى شيء آخر ولاسيما جسم ملموس يرمز إلى جسم أو فكرة غير ملموسة. (Woolf: ١٩٧٢: P. ٩٤٤) وفي معجم "لاروس" جاءت كلمة الدلالة بمعنى: أرشد إلى، سدد إلى، و (دَلَّ تدليلاً): أشار إلى المسألة واقام الدليل عليها: البرهان. (الجُر: ١٩٧٣:ص٥٣٩-٥٤٠) ويمكن تعريف الدلالة إجرائياً: "مضمون معنوي يؤسس لإثبات الحقائق المحتملة وينظم الإدراك لدى المتلقي لإستيعاب الشكل من خلال الرموز الإقترانية المحملة عليه".
٣. المعاصرة: إجرائياً: "تصاميم شكلية حديثة تختزن بمضمونها فكرة ما، تعزز الرؤية لدى المتلقي بأنها تحمل سمات ذات طابع مرجعي".

الإطار النظري

أولاً: التوجهات الفكرية في تفسير الدلالات الإنتمائية

مفهوم الانتماء:

بين الإنسان والانتماء علاقة تلازمية، يتنوع فيها التلازم (الانتماء) بتنوع العلاقات الإنسانية في مكان وزمان محددين، فهو ظاهرة إنسانية قُدمى يرقى تاريخها إلى بداية تاريخ الوجود الإنساني نفسه، والانتماء إلى الأصل المشترك، هو الأول والأكثر أصالة واستمرارية في تاريخ الإنسان، وهو قسري وفطريّ معاً، لا خيار للإنسان فيه، ولا سوية له بدونه، فالإنسان يولد منتمياً إلى الأسرة مضافاً إليها انتماءاتها إلى حضارة ما، وإلى الإنسانية جمعاء. وذلك الانتماء الأول هو انتماء مغلق، فأفرادهم يتفاعلون ضمن دائرة أصلهم المشترك، وهي دائرة تتوسّع لتستوعب دوائر صغيرة جديدة، تظهر داخل دائرة الأصل الأول. (فاروق: ١٩٩٨:ص١٠)

ويؤكد شتراوس: " أن الإنسان ذاته لا يحقق طبيعته ضمن إنسانية مجردة، بل ضمن ثقافات تقليدية لا تقوى التغييرات الجذرية على نزع الرواسب منها. فهي تُفسر حتى تلك التغييرات بموجب وضع محدد زمانياً ومكانياً، ويتبع ذلك عدم وجود إنسان ما عالمي أو دولي، فإن كل إنسان يعيش ويعمل في حقيقته الخاصة دون أن يكون معزولاً بوصفه فرد، بل يكون مرتبطاً بمجتمع وحضارة معينة. (شتراوس: ١٩٨٣: ص ١٧٠)

لذا فالهوية ينتج عنها ارتباطاً عاطفياً ونفسياً مع الأشياء والأحداث. وينوه K. Lynch إلى معنى الهوية بقوله: "تتطلب الصورة الذهنية تعريف الشيء الذي يتضمن الاختلاف عن الأشياء الأخرى، أي تميزه ككيان منفصل، وهذا ما يدعى بالهوية، ليس بمعنى المساواة مع شيء آخر، بل بمعنى الفردية أو الواحدة Oneness.

(Lynch: ١٩٦٠: p. ٨)

ومن هنا فإن الانتماء ليس قسرياً دائماً، ولو كان كذلك لما تطور المجتمع الإنساني. وليس إرادياً دائماً، إذن لإنقطع الإنسان عن ماضيه، والماضي تاريخ لا يمكن إلغاؤه. ولكن الانتماء وجود ماديّ يعكس لدى الإنسان فكراً وشعوراً وسلوكاً، لأن الإنسان يملك تاريخاً، لا يستطيع الانفلات منه، وهذا التاريخ هو الوجود المادي المحقق للانتماء.

مفهوم الانتماء في البيئة الداخلية

يذكر W. V. Eckardt: "نحن بحاجة ملحة لفهم الأمكنة قبل أن نفقدها، أن نتعلم كيف نراها ونستلهم منها... فالمكان الملائم والمفضل للحياة ينبغي أن يمتلك هوية الإحساس بالمكان Sense of Place لتبدو ذات معنى وتعطينا الإحساس بالانتماء". وللطرفة يذكر Eckardt: "ويبدو أن الأماكن القديمة تمتلك الإحساس بالمكان أكثر من الأماكن الحديثة، إذ تستطيع أن تسير لساعات في القديمة متحفراً للمفاجأة، في حين تستنزف طاقتك في الحديثة منها مما يجعلك تستقل سيارة فوراً. (Eckardt: ١٩٦٧: P. ٢٢)

إن انتماء الإنسان إلى عوامل وجوده هو انتماء إلى عوالم طبيعية وحضارية متغيرة ومتمايزة. وما هو مهم في هذا التمايز يتمثل في صعوبة فهم كل حضارة من الحضارات إلا بحسب معاييرها الخاصة بما يتطلب الاعتراف بصحة وصواب جميع المنظومات الحضارية ومعاييرها في كل مكان وزمان. (آيك: ١٩٧٨: ص ١٥٥) فما يطلبه المرء هو التعبير عن هويته وتوجيه نفسه من خلال تحقيق هويتها ضمن البيئة، وعندما يختبرها كمحيط ذات معنى فإن الذي نحس به وننتهي إليه هو أكثر من موقع مجرد، بل هو استعمال مركز للبيئة، إذ كل الأحداث والأفعال تشغل مكاناً. فالمكان هو عنصر بديهي ومتكامل في الوجود، وهو الكلية المتكونة من عناصر مركزة تمتلك حضوراً مادياً، وشكلاً، ولوناً، وملمساً. (Schulz: ١٩٨٠: P. ٦-٧)

يمكن للفرد أن يشعر بالانتماء للبيئة الداخلية عبر تعرفه على هوية البيئة العامة، وتأثره بالعلاقات والبنى الشكلية لمفرداتها الرمزية والاعتبارية وإحياءاتها الاقتراعية. (Schulz: ١٩٨٠: P. ١١) وليس بالضرورة أن تجاري البيئة نتاج عصرها من تطور تقني ومعرفي، وإذا كان الزمان أحد أبعاد الوجود الحضاري، فإن بعداً حضارياً آخر قد يغلب على أبعاد أخرى في التأثير على ذلك الشكل، على أن لا يؤثر ذلك على خصوصيته، كما في تأثير القيم الاجتماعية والرمزية. فالحاجة إلى الكيان والانتماء والمكان، وهي حاجات ثابتة وأساسية في البيئة الداخلية، إما تختلف ويتنوع التعبير عنها بشكل كبير، وتتعدد تجلياتها المختلفة اعتماداً على الانتماء الحضاري. (Rapoport: ١٩٦٩: P. ٧٧)

يشير "Schulz" إلى أن المكان بالارتباط مع ظروفه المحلية يمتلك هوية مفردة يمكن أن توصف بخصائص نوعية معينة. فالانتماء للمكان لا يعتمد على التكوين المادي والشكلي للفضاء فحسب، بل ترتبط بمفهوم المعنى بشكل كبير، وتمثل الهوية كذلك حاصل تفاعل القيم الإنسانية مع الخصائص المكانية وإحساس الفرد بالانتماء إلى المكان وتحدد طبيعة الهوية المكانية بعاملين:

- أ- التكوين الفضائي (التكوين الشكلي العام للفضاء).
 - ب- الصياغة الإنشائية (العناصر والملاحم التفصيلية) والمميزة باقتراانات حسية ورمزية معينة . ولذلك يقول Schulz: "إن تعيين الهوية Identification هي سمة أساسية لوجود الإنسان في العالم. إذ أن تحقيق الهوية هو أساس إحساس الإنسان بالانتماء. (Schulz: ١٩٨٠: P. ١٠-٢٢)
- ومما تقدم، فإن الانتماء للبيئة الداخلية هو الإحساس بالوجود والقدرة على الفعل والإبداع والتواصل الإنساني، فالفرد لا يشعر بالانتماء إلى مكان، ما لم يتفاعل معه من خلال عناصره وخصائصه التي تساهم في إعطاء شخصية متميزة وهوية فردية له من خلال العلاقات المتناقضة تارة، والمنسجمة تارة أخرى، لإعطاء الحافز على اكتشاف دلالات المكان والتعبير عنها أو التفاعل معها. على أن يكون الشكل منسجماً مع تأثيرات عوامل الوظيفة والموقع والحاجة الإنسانية لا أن يكون مفروضاً على بيئته حيث لا يحقق الانتماء والهوية.
- أن استحضار الزمن في مضامين تقدمها تكوينات شكلية مستعارة من طراز فني قديم أمراً يجعل الفضاء الداخلي يختزن تاريخ البنية الشكلية والإحياءات التعبيرية ، فنكتشف في الشكل التصميمي زمناً مضارعاً في شكل مبتكر، وزمناً ماضياً في شكل موروث من خلال استثمار معطيات التراث الرمزية في البنية الشكلية للمفردة التصميمية، القصد منه تحقيق ديمومة وتواصل زمني لبناء وحدة انتمائية للفضاء.

الانتماء في مرحلة ما بعد الحداثة

كان لانهايار عمارة الحداثة في العقد السادس من القرن العشرين سبباً في ظهور عمارة ما بعد الحداثة، في بداية العقد السابع، جنباً إلى جنب مع عمارة الحداثة المتطورة. فبينما كان الطراز الدولي يحتفل بنجاحه التجاري، تدمرت مجموعة من المعماريين الشبان من الأعمال الحداثية البعيدة عن قيم الانتماء، والتي خلت من تأثير الثقافات المحلية. ونادت هذه المجموعة بضرورة توظيف الموروث المادي والاقتباس من المفردات المعمارية التاريخية، ورغبة المجتمعات أصحاب الحضارات المعروفة لإيجاد جذورها والتمسك بتاريخها بهدف تحقيق التواصل بين الأعمال المعمارية المعاصرة ونظيرتها الكلاسيكية. وأعتبر النقاد هذا الاقتباس الشق الثاني المكون للشفرة المزدوجة لتناج عمارة ما بعد الحداثة. ورصد المعماريون جوانب القصور التي اعترت عمارة الحداثة لتكون أهم دوافع ظهور اتجاه عمارة ما بعد الحداثة.

إذ بعد حدوث الطفرة العلمية في النصف الثاني من القرن العشرين وما صاحبها من تغير جذري في الحياة الفكرية، تدمرت الدول والشعوب من الرؤية المادية البحتة للعمارة وقيودها التي مارسنها على المستخدم، وكذا إنكارها للهوية المحلية والشخصية الإقليمية. وظهرت الرغبة في التأكيد على الانتماء والهوية والتواصل الثقافي من خلال إحياء التراث وتحرير العمارة من تبعيتها لصناع القرار، الممثلين في الجهات الاستثمارية أو النخبة من المعماريين والفنانين. وإجمالاً، رغبت الشعوب في الانطلاق إلى عمارة ثرية وعميقة، تعكس واقع المجتمعات وتطلعات الشعوب.

ويمكن إيجاز أهم النقاط التي أدت إلى أنهياف مفاهيم الحداثة ونشوء مرحلة ما بعد الحداثة كما يأتي:

١. رفض الخصائص الصناعية التكنولوجية والوظيفية للحركة الحديثة في العمارة وعدم اهتمامها بالتاريخ.
٢. أعمال Aldorossi وانتقاده للعمران الحديث ودفاعه عن الاساليب النمطية في المدينة لتكون محل الذاكرة الجماعية، وإعادة التاريخ العمراني بكل خصائصه.
٣. أعمال R. Venture التي كانت تهتم باحترام إيكولوجية العمارة المحلية والتقاليد الحديثة.
٤. الثورة ضد المبدأ الرئيسي للعمارة الحديثة: "الشكل يتبع الوظيفة"، إذ أن هذه الحركة ولدت من معارضة العمارة الحديثة المنطلقة من الباهاوس الذي يميز العمران في علاقات وظيفية واجتماعية تربط بين التناغم والتطابق بين مختلف الطرازات المعمارية في مبنى واحد.

<http://top.trytop.com/post١٢١٦٦٣-٢.html>

ومن هنا نجد ان التراث من منظور حركة ما بعد الحداثة يعد مرآة لتقافة المجتمع، وهو المعبر عن جذوره الحضارية وهويته الثقافية، ولذا فإن إعادة إحياء التراث فكريا وموضوعيا سواء من خلال التصاميم للبيئات الداخلية المعاصرة أو غيرها من الفنون ومقومات الثقافة الأخرى في ظل معطيات ما بعد الحداثة، تعد هدفا ذا أبعاد مستقبلية متطورة أكثر منها عودة للماضي أو تمسكا بالتاريخ.

ثانياً: جدلية العلاقة بين الانسان والبيئة الدّاخلية

البيئة الداخلية وشعور الانتماء

يعد الانتماء للبيئة الداخلية Belonging to interior environments قيمة اساسية تصف علاقة الانسان بالبيئة التي تكتنفه. إذ عندما ينتمي الانسان إلى بيئة معينة فإنه يحقق هدفين ذي اهمية نفسية له، من خلال تعريف وجوده المادي ووجوده والمعنوي. (Schulz: ١٩٨٠: p١١)

ولأهمية الموضوع، فقد أخذ مبدأ الانتماء حيزا واضحا في هرم Abraham Maslow الذي يمثل الحاجات الانسانية بشكل تدرّج هرمي من القاعدة إلى قمة الهرم، إذ تم وضع الانتماء بالمستوى الثالث، وجاء بالترتيب بعد الحاجات الفسيولوجية التي ترتبط بمبدأ الاستقرار الداخلي للإنسان، ثم الحاجات الامنية التي توفر الأمان والاستقرار والحماية من الأخطار المادية والمعنوية، أي الحاجة إلى النظام والقانون والحدود الواضحة. ويحتاج الانسان دائماً بعد هذين المستويين إلى الشعور بالانتماء إلى مكان ما ضمن عائلته ومجموعته وبيئته. (Massey: ١٩٩٠: p١٦١)

أن الانتماء إلى بيئة ما، هو إحساس كامن لدى الانسان، يعبر عن حاجات نفسية اجتماعية تؤكد تفاعل الانسان مع البيئة، وتعكس أفعاله وسلوكه لاسباب تتعلق بخصائصه وإحساسه بالتمايز والألفة. وفي هذا الصدد تذكر (الحيدري: ١٩٩٦): أن هناك مجموعة خصائص تنطوي عليها مفاهيم الانتماء للبيئة الداخلية وهي:

أولاً- خصائص نفسية Psychological properties:

- أ- انعكاس العواطف والمشاعر تجاه البيئة الداخلية.
- ب- يختلف هذا الشعور باختلاف شخصيات الافراد والفروقات الفردية التفاعلية مع البيئة والمحيط.

ت- يعتمد هذا الشعور على سلوك الفرد ونضجه العقلي والجسمي والانفعالي.

ثانياً- خصائص إجتماعية Social properties:

- أ- يتباين الشعور بالانتماء من مجتمع لآخر بالاستناد إلى متغيرات الثقافة والمستوى الاقتصادي.
ب- أختلاف الاعمار والاجناس.

ثالثاً- خصائص بيئية Environmental properties:

- أ- يرتبط الانتماء بمكان محدد وبيئة ذات شخصية متميزة وهوية معرفة.
ب- البيئة المحيطة هي مصدر تفاعل الانسان وشعوره بالانتماء. (الحيدري: ١٩٩٦: ص ١٩)

نزعة الحنين إلى الماضي

دأب العديد من مصممي مرحلة ما بعد الحداثة Post Modern إلى إضفاء معالم ورموز حضارية في تكويناتهم الشكلية، الغرض منها تعزيز الاحساس بالمووروث الحضاري وإكساب الشكل صياغات ترتبط بمفاهيم الثقافة المحلية والعادات والتقاليد. ومنهم المعمار المعروف "تشارلز مور" الذي اتسم بالقدرة الكبيرة للعمل بكافة الاتجاهات والتنقل بين الطرز والأشكال، حيث يذكر: "ان اي مدينة تتكون من ثقافات فلماذا لا نحترم تلك الثقافات والرغبات ونعكسها على التصميم ؟ .. وكان كثيراً ما يحاكي الطرز الماضية ويتعارض مع فكرة الحداثة التي تنفي كل رجوع للماضي ويدافع عن أفكاره بأنها محاولة لتصميم مباني حديثة تعيد للناس ذكريات توجد في العمائر، في نفس الوقت الذي تناهض الحداثة فيه فكرة الحنين إلى الماضي وكان دائماً يذكر: "ما هو الخطأ في الحنين إلى الماضي؟". أما جيمس ستيرلنك James Sterling فقد تناول العديد من الرموز والاشكال المستمدة من

الحضارة الفرعونية والاسلامية وحضارة القرون الوسطى، لتوظيفها بأسلوب معاصر من الناحية الإنشائية والألوان المستخدمة، كما في تصميم واجهة مبنى متحف شتوتغاردت في المانيا. (صورة ٤) وعند سؤاله عن ذلك أجاب: "أنه تعب ومل من العمارة الحديثة السائدة التي لا معنى لها".



صورة (٤) واجهة متحف شتوتجارت في المانيا -تمازج الطرز المعمارية - تصميم James Sterling

وكذلك فقد تأثر هذا المصمم بأجواء القاهرة والعمارة الشرقية، ويتجلى موقفه واضحاً من تصميمه لأحد المباني العامة في عام ١٩٩٢، إذ استلهم فكرة النظام التصميمي من الفناء الوسطي التي تميزت بها البيئات الداخلية العربية. (صورة ٥) (عبد الكريم: ٢٠٠٨: ص ١٧٠-١٩٣)



(صورة ٥) فضاء داخلي لمبنى عام من
تصميم James Sterling ١٩٩٢

وكان للمصمم المعماري العراقي بعض الشواهد القليلة والنادرة -مع الاسف- في تطوير العناصر المعمارية الحضارية القديمة منها والإسلامية، إذ في عقد الثلاثينات من القرن العشرين أي في سنوات الاستقلال المبكره وما بعدها أرسلت الحكومه العراقيه الطلبة العراقيين لدراسة العماره في بريطانيا والبلدان الأوربيه والولايات المتحده الأمريكيه، وتوافقت دراسة هؤلاء المبعوثين في أجواء مفعمه بفلسفة وفكر الحداثه الذي تخلى بموجبه المعماريون كليا عن التقاليد والطرز المعماريه المورثه من العصور السابقه وقد اعتمدوا في استحداث العماره الحديثه على التقنيات المعاصره والأبداع الفردي في انتاج العماره. ولكن برز من بين هؤلاء شيخ المعماريين العراقيين المعماري المبدع الدكتور محمد مكيه الذي كان جل اهتمامه ينصب على احياء العمارة العربيه/الاسلاميه واعتماد التقنيات البيئيه المحليه المورثه في التعمير، لذلك فقد أختار لإطروحة الدكتوراه التي انجزها في عام ١٩٤٦ موضوعا حدد ملامح توجهاته المعماريه وإبداعه الفني المتميز وهي " تأثير المناخ في تطور عمارة البحر الأبيض المتوسط". لقد كانت قراءة الدكتور محمد مكيه للعماره بأعتبارها ليس رمزا للأبداع الفني حسب، وأما هي منجز ثقافي وحضاري. لذلك فأن تصميم عمارته يزخر بمفردات التراث التقليدي البغدادي وطرز الرياضة العباسيه. وقد برع في استخدام المفردات الفنيه العراقيه القديمه والاسلاميه كالخط العربي، والجامع الكبير في مدينة الكويت وبوابه مدينة عيسى في دولة البحرين.

المعماري العراقي الآخر الذي سجل منجزاً يشار اليه في مجال العماره والتخطيط ذات الأصول العراقيه هو المعماري العراقي المبدع المرحوم "قحطان عوني" والتي كانت بداياته في العمل المعماري تتميز في تنبيهه لفكر الحداثه، غير أن تصميمه لمجمع مباني الجامعه المستنصريه ببغداد الذي استلهمه من تراث حضارة العراق القديمه قد نقله إلى مصاف المبدعين العراقيين، اذ خطط مجمع المستنصريه وفق تخطيط المدن العراقيه القديمه في مجال تنظيم الحركه وتوزيع المباني والفضاءات. نراه في تصميم الجامعه المستنصريه وقد اختط شارعا رئيساً في المجمع على غرار شارع الموكب في مدن العراق القديمه، إذ تتفرع منه طرق تنتظم عليها المباني والباحات المفتوحه نحو السماء وقد وزع المباني على هيئة مجموعات وظيفيه هي (المجموعه التعليميه والمختبرات العلميه ومجموعه المباني الاداريه والعامه). وقد استعمل في بناء الواجهات الطابوق العراقي البغدادي ذو اللون الأصفر الباهت، وفي عملية رصف ذلك الطابوق طور تكويني معماري مخالف لما هو سائد، اذ تخلى عن الجدار ذو الشكل الستائري

المسطح المعتاد في المباني، وقام باستحداث جدار ذو بروزات تجميلية ونسق لوني يتغير على مدى ساعات النهار حسب مسقط الضوء ونمط تكوين الظل عليه.

http://www.inciraq.com/pages/view_page.php?id=39300

ثالثاً: الخصائص الإنتمائية لتصاميم البيئات الداخلية للجامعات مفهوم الجامعة وأهدافها المجاورة

من نافذة القول ان تنمية الجانب العلمي والمعرفي لدى الطلبة في الجامعات الأكاديمية، هو الهدف الأساس والصفة المنظورة، إلا إن هناك أهدافاً أخرى مجاورة ينبغي توكيد حضورها في المفردات الشكلية في الفضاءات الداخلية للجامعات لغرض تهيئة الظروف المكانية المناسب من حماية وراحة ومتعة وشعور بالانتماء، ولتزيد من كفاءة مجتمع الجامعة، كما تُجسد العادات، التقاليد، الدين، العقيدة، العام والخاص، الانغلاق والانفتاح، لتنعكس على البيئة الاجتماعية فيها.

ويرز أثر الجامعة بوصفها مركزاً اجتماعياً، من خلال التقييم البشري. لذا يعتمد شعور المستخدمين نحو كون الفضاء ملائماً أو غير ملائم من خلال إحساسهم بالانتماء الحضاري. وقد وصف لويس كان Luis Khan الجامعة: "بأنها تجسد الرؤيا الصادقة لروحية أنتماء الإنسان لوطنه، وتتداخل مع كل ما يحيط به وينتمي إليه." (Achyut: 1970: P.84)

ولذلك اختلفت الاتجاهات في تصاميم الفضاءات الداخلية والخارجية على حد سواء للجامعات في العالم، فكل اتجاه يحاول إبراز هويته الثقافية التي تستند إلى تراثه وحضارته ليرتبط بذلك ببيئته الحسية وروح مجتمعه. وفي حديث لـ Nicolas Pevsner عن بناية الهندسة في جامعة لستر يقول: "... أن الخطوط الخارجية الهادئة والأسلوب الجميل في تجميعها ورقة تفاصيلها، كل ذلك ينم بلا شك عن... التعبير الذاتي للمصمم، في حين يفترض بالأبنية الجامعية أن تحمل مسحة من السكينة والوقار لا العنف... وهناك شيء أكيد هو أن أبنية الجامعات ينبغي أن تصمم مع الأخذ بالحسبان شاغليها وليس مصمميها." (بونت: 1996: ص 31)

وتعد المؤسسات العلمية (الجامعات) بجميع محافلها إحدى أهم الفضاءات التي تتطلب إضفاء صفة الانتماء على أشكال مفرداتها التكوينية، فهي تجسد قيماً إنسانية عالية متمثلة بمفاهيم العلم والمعرفة، ويعني ذلك أن الجانب الاعتباري الرمزي هو ما ينبغي تأكيده في تصميم المفردات الشكلية لتلك الفضاءات، بوصفها تعكس مفاهيم المعرفة والثقافة والتطور للمجتمع، ولذا فأن على المصمم الابتعاد عن ذاتيته والاندماج أو التكيف مع حاجات المجتمع الشاغل لهذا الفضاء وتغطية متطلباته الاعتبارية من خلال انعكاس تلك الحالة على تصميم المفردات الشكلية لفضاءات الجامعة.

ولا تستطيع الجامعة أو الكلية أن تبلغ أهدافها إلا إذا صارت جزءاً لا يتجزأ من انتمائها إلى الأمة ككل، والاحتفاظ بمفهوم الثقافة الإنسانية ومُثلها الموروثة من الحضارات الماضية، وحينئذٍ تستطيع جمع المعرفة البشرية المكتسبة على مدى القرون، وتعمل على إثراءها مع إضافة التجارب السابقة للبلدان الأخرى، لمجابهة المشاكل العالمية في نطاق العلم والتكنولوجيا.

الإدراك وقيم الاتصال الرمزي بالتكوين الشكلي

للمصمم الداخلي أثراً مهماً في تحقيق بيئة داخلية تؤدي فعلاً اتصالياً مناسباً من خلال أساليب ثلاث:

١. الاتصال الشخصي المباشر Personal Communication

٢. الاتصال بالإشارات Communication By Sign

٣. الاتصال بعناصر التصميم elements of design. (ججو: ١٩٩٩: ص ٢٠)

ويعد الاتصال عبر عناصر التصميم هو أساس نجاح النتاج الفني. فمهمة المصمم الداخلي تتجسد في كيفية تحقيق وظيفة اتصالية للمتلقى، كيف يفصح عن وصف لقيمة ما دون حروف أو كلمات، كيف يخاطب العقل بالشكل والمفهوم. فالفضاء الداخلي يحقق أسمى صورة في التواصل الفكري بين الفرد والمجتمع من خلال مخاطبة ذهنية لإشكال وظيفية نفعية، ولكنها تثير لدى المتلقي معانٍ ضمنية قابلة للإدراك. بل إن الاتصال من خلال عناصر التصميم أكثر مباشرة ووضوح من الاتصال اللفظي، لان الكلمات المكتوبة أو المنطوقة في حقيقتها رموز تعتمد في تفسيرها طبيعة المعرفة والخيال لدى المتلقي، وبهذا قد لا يصل المعنى الحقيقي أو القيمة الاعتبارية للصورة المستلمة عبر الاتصال اللفظي مثلما تبدو عليه الصورة المحسوسة المدركة بصرياً من خلال تجسيد عمل تصميمي يهدف إيضاح قيمة معينة من خلال امتلاك العمل جوهراً ومادة.

وإن النتاج الفني للمصمم الناجح لا يختلف كثيراً عن عمل الأديب الناجح، فأن أدوات الأخير في إيصال تصور واضح لرسالته الأدبية يكمن في أسلوب اختيار وتنظيم مفرداته اللفظية دون تشويش أو لبس في المعنى الذي يهدف إيصاله إلى المتلقي، ليس في الكلمات المنظورة فحسب، بل بالمعاني التي تتوارى ما بين السطور في كل نقطة وفاصلة وعلامة تعجب. في حين تكون مسؤولية المصمم في إيصال المعاني للمتلقى أكثر تعقيداً بسبب دخول الجانب الوظيفي على مفرداته، فلا يمكنه أن يكون حراً في اختيار تلك المفردات دون التزام وقصد لتأدية غرض معين.

يذكر هربرت ريد: أن الفنان هو الإرادة الخلاقة بلغة المادة، فمثلما يتكلم الشاعر بالألفاظ، فإن الفنان يتكلم من خلال أدواته كالحجر، الخشب، والبرونز، هو يجعل الفكرة مرئية دون أن تدخل المفاهيم اللفظية عليها. (ريد: ١٩٨٦: ص ٢٠). وهذا ما يؤكد نوبلر، فالاتصال لديه (واسطة لنقل تعبيراً ما إلى المتلقي بوساطة الرموز المتفق عليها). إن الفنان الذي يحاول في عمله إيصال معاني معينة للمتلقى عليه إيجاد أو استنباط نظام كفيل بنقل تجربته الخاصة إلى المتلقي، إلا أن ذلك ينبغي أن يتم بحرص شديد لان أسلوب التعبير الذاتي غير المرتبط بمرجعيات محددة ورموز يفهما المجتمع قد يؤدي إلى التباس في الفهم لدى المشاهد. (نوبلر: ١٩٨٧: ص ٤٥-٦٠). وتلك مشكلة تقع في الأساس على عاتق المصمم، كما حصل ذلك في نتاجات حركة الحداثة Modern Movement للعمارة والتصميم الداخلي عندما دعت إلى إنتاج أشكالاً ذات وظيفية بحثة من غير الاهتمام بالجانب التعبيري الرمزي، باعتمادها الأشكال البسيطة المتكررة محاولة بذلك إيجاد طراز عالمي موحد لا يمكن أن تغيره مجريات الزمن، بعيداً عن الخصوصية والانتماء والهوية، مما أدى ذلك إلى فقدان الاتصال بالكثير من المفردات التصميمية بسبب تشابه تلك المفردات بسطوحها الملساء الصقيلة والبسيطة.

ويؤكد Schulz أن عملية الاتصال Communication التي تحدث في التصميم الداخلي والعمارة من خلال (باعت- رسالة- مستلم) ينبغي أن تتم من خلال الرموز Symbols من قبل الباعث والمستلم، أي اكتشاف

المعنى الذي قد يسمح لمختلف التأويلات كما في الأعمال الفنية، والشواخص التاريخية من غير أن تفقد تلك الرموز هويتها. (Schulz: ١٩٨٠: P.١٤)

وبذا تكون للرموز الشكلية أو المحملة على الشكل الأولوية في تحقيق الاتصال والفهم لمضمون الرسالة. يذكر نوبلر: "إننا نادراً ما نجد نظاماً للإيصال لا يتضمن قدراً من المعاني الجمالية للرموز المستعملة، حيث تندمج الوظيفة الرمزية مع الوظيفة الجمالية... إلا أن الاهتمام بالوظيفة الجمالية دون الرمزية يؤدي التقليل من القدرة على إيصال معنى الرسالة". (نوبلر: ١٩٨٧: ص ٧٢). (صورة ٧)



(صورة ٦) قاعة المؤتمرات في مبنى منظمة الدول العربية/ الكويت

وحسب Peter smith يمكن تحديد مستويات ثلاث، ليتمكن الإنسان أن يدرك الشكل من خلالها:

١. الإدراك المعرفي cognitive perception:

إذ يجري التعرف على الشكل من خلال ملامحه المألوفة والمفهومة، ومن خلال التجارب الشخصية المخزونة في الذهن.

٢. الإدراك الرمزي symbolic perception:

وفيه يتم إدراك مستويات الإسقاطات الرمزية في تصميم الشكل التي تتأني من الوعي الفردي (المصمم) إلى الوعي الجمعي (المتلقين).

٣. الإدراك النسبي Relative perception:

والذي يتعلق بالأنظمة القيمية والبنى المفاهيمية المتجسدة بصريا على مستوى الشكل. (Smith: ١٩٧٩: p.٦٦). لذا تبدو الرموز عامل أساس في طبيعة إدراكنا لحقيقية الأشياء ومعانيها، سواء ارتبطت بالموروث الحضاري والعادات والتقاليد (رموز متغيرة)، أو تم تعميمها بسبب إثارته وانعكاساتها السيكولوجية على الإنسان بصورة عامة (رموز ثابتة)، وهذا ما يدعو Smith بالإدراك النسبي. لذا ينبغي أن يشتمل تصميم الفضاء الداخلي على الرموز الاقترانية التي تحقق فهماً صحيحاً لفعل التلقي والإدراك وإيصال القصد المعنوي للشكل من خلال منظومة من العناصر البصرية والعلاقات التصميمية والاعتبارات القيمية والتعبيرية، ليتسنى للمتلقي فهم الشكل بالمستويات الإدراكية الثلاث. فإن المعنى الحقيقي لا يتوافر إلا في الشكل ولا يمكنه إلا أن يكون ناتجاً عنه.

مؤشرات الإطار النظري

- أسفر الإطار النظري للبحث الحالي عن مجموعة مؤشرات، يمكن اعتمادها والركون إليها في بناء استمارة تحليل، تخدم أغراض الفصل الثالث، ضمن إجراءات البحث وكما يأتي:
١. اعتمد الفن الإسلامي، عناصر شكلية ذات طابع دلالي لإيصال معاني متباينة للمفردات التكوينية في تصميم البيئات الداخلية، كقيم إنتمائية تعبر عن غايات وإرتباطات حضارية بصورة مضمون فكري نابع من مادة الموضوع.
 ٢. فقدت الحداثة عناصر المفاجأة والتنوع والتعقيد، وهي بذلك فقدت عنصر الإثارة الشكلية، مما منح تكوين البيئات الداخلية، إحساساً بالملل والتغريب والنفور، بسبب إغتمادها معايير عالمية، وابتعادها عن الرموز التاريخية والحضارية.
 ٣. إقترنت مرحلة ما بعد الحداثة بتكامل الصورة الجمالية التعبيرية من خلال إضفاء الرموز الحضارية في تصميم البيئات الداخلية. من خلال اعتمادها لمبادئ التنوع والتعقيد في معالجة المفردات التكوينية، كمحاكاة لفنون الحضارات السابقة، ولغرض تنظيم العلاقة بين الشكل والمعنى بصورة دلالية، لتحقيق الحاجات الإنسانية الفطرية.
 ٤. تعد مبادئ (الانتماء، الخصوصية، النظام) معايير فكرية عميقة في تصميم البيئات الداخلية، إذ تساهم في إدراك المعاني المقصودة من التصميم، من خلال تحميل التكوينات الشكلية اعتبارات معينة ترتبط بالحس الجمالي والاحتياجات الإنسانية، والقيم الاجتماعية والعقائدية والفكرية.
 ٥. أن حضور فعل الانتماء في تصاميم المفردات التكوينية، يضيف على البيئة الداخلية معاني عميقة تثير الفكر بالقيم الحضارية والترابط الاجتماعي، مما ينعكس على طبيعة السلوك الذهني لدى المتلقي وتفاعله مع البيئة، وتحقيق الإحساس بالألفة.

إجراءات البحث ومنهجيته

منهجية البحث

تم تناول المنهج الوصفي في عملية التحليل، كأسلوب أمثل للوصول إلى تغطية شاملة لهدف البحث، وقد أعتُمِدَت المؤشرات التي جرى استنباطها من الإطار النظري كمعايير في بناء استمارة التحليل بوصفها أداة للبحث، إذ تضمنت هذه الاستمارة محاور أساسية تمثل قيم الانتماء ومضامينه الدلالية في البيئات الداخلية لقاعات المؤتمرات في المؤسسات التعليمية، ومدى تجسدها من خلال العناصر البصرية التصميمية الداخلة في تنظيم البنى الشكلية لها. فضلاً عن علاقاتها مع الفضاء الداخلي الذي يحتويها، ومن خلال المحاور الآتية:

١. العناصر التاريخية ٢. الخصوصية ٣. النظام ٤. الإثارة وآليات التنوع والتعقيد

مجتمع البحث وعينته

يتكون مجتمع البحث من بيئتين داخليتين لقاعات مؤتمرات في جامعة عربية وأخرى عالمية، وكما في الجدول الآتي:

ت	اسم القاعة	اسم الجامعة	مساحة القاعة	الجهة المنفذة	السنة	الدولة
١	قاعة المؤتمرات الكبرى	الجامعة الأميركية	١٨٥٠ M٢	-	٢٠٠١	الكويت
٢	قاعة مؤتمرات كلية الهندسة	جامعة درسدن للتكنولوجيا	١٧٥٠ M٢	Hochtief	٢٠٠٦	ألمانيا

ونظراً لصغر حجم المجتمع، فقد تم تناوله جميعاً كعينة للبحث الحالي، إذ بلغت العينة نسبة ١٠٠% من المجتمع الأصلي. واعتمدت الطريقة القصدية أسلوباً لإختيار هذه العينة ضماناً لتوفر الجوانب التي ستخضع للتحليل، وتحقيقاً للشروط الآتية:

١. تتصف الدول التي تنتسب إليها العينة، بمرجعيات ذات أصول تاريخية وثقافية متباينة.
٢. إعتداد التنوع في الخصائص البصرية، والابتعاد عن التكرار في البيئات ذات الوظائف المناظرة، لغرض تجنب التشابه في الأنظمة الإنشائية والصياغات الشكلية في مفرداتها.

أداة البحث

نظراً لاعتماد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي، ولعدم وجود أداة تحليل مصممة تمتاز باكتسابها صفتي الصدق والثبات، يمكن أن تخدم إجراءات البحث الحالي. فقد صمم الباحث استمارة تحليل شملت الجوانب التي استهدف هذا البحث الكشف عنها كمحاور أساسية تمثل قيم الانتماء ومضامينه الدلالية، ومدى تجسيدها من خلال العناصر البصرية التصميمية الداخلة في تنظيم البنى الشكلية لها، والتي تشمل عليها عينة البحث الحالي. ولغرض إكتساب الإستمارة دقة البيانات، فقد صممت هذه الاستمارة بالاعتماد على:

١. ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات مُستنبطة من المصادر والمراجع وأدبيات الإختصاص في مجال العمارة والتصميم الداخلي، ولا سيما تلك التي هَدَفَتْ في مَضامينها تحليل البيئات الداخلية للمؤسسات العامة.
٢. مناقشة آراء المختصين^١، من خلال إجاباتهم عن الإستبيان الذي صُمِّمَ أليهم، ويستهدف بيان وجهات نظرهم في الكشف عن المحاور التي يحددها البحث الحالي ومدى إرتباطها مع هدفه . وقد شمل هذا الاستبيان^٢:

- أ- محاور أساسية تمثل قيم الإنتماء والمضامين الدلالية في البيئات الداخلية، وهي:
(العناصر التأريخية، الخصوصية، النظام، الإثارة، التنوع، التعقيد).
- ب- العناصر البصرية المتضمنة تكوين البيئة الداخلية، وهي:

^١ أنظر الملحق رقم ١ في صفحة الملحقات.

^٢ أنظر الملحق رقم ٢ في صفحة الملحقات.

- المحددات الإنشائية : (السقوف، الجدران، الأرضيات، الأعمدة، السلام).
- وحدات الأثاث.
- وحدات الإنارة.
- اللون.

وقد تم التأكد من صلاحية هذا الاستبيان وصدق فقراته من خلال عرضه على مجموعة من ذوي الخبرة والدراية في مجالي "فن التصميم، ومناهج البحث والقياس والتقويم"^٣ بعد أن عُرِضَ عليهم هدف البحث مع استمارة الاستبيان لبيان مدى ارتباط فقراتها مع ما يهدف إليه البحث الحالي للوصول إلى الصيغة النهائية لاستمارة الاستبيان.

ثبات استمارة التحليل

للتأكد من اكتساب استمارة التحليل^٤ صفة الثبات تم التحقق من هذا الإجراء بالاعتماد على عمليتين:

١. ثبات التحليل عبر الزمن من خلال استخدام الباحث استمارة التحليل المصممة وتطبيقها على مفردتين من عينة البحث وإعادة تطبيقها على ذات المفردتين بعد مرور أسبوع واحد من التحليل الأول. وقد بلغ معامل الثبات (١٠٠%).
٢. ثبات التحليل مع محلل خارجي من خلال حساب معامل الثبات بين تحليل الباحث للمفردتين آنفتي الذكر من عينة البحث، وتحليل محلل خارجي^٥، بعد تدريبه من قبل الباحث على كيفية استخدام الاستمارة في تحليل البنى الشكلية للأبواب. وقد بلغ معامل الثبات (٩٣%) بين الباحث والمحلل. وهو معامل ثبات عالي يمكن الركون إليه. وقد جرى حساب معامل الثبات باستخدام المعادلة:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد فقرات الاتفاق}}{\text{العدد الكلي للفقرات المحللة}} \times 100$$

^٣ أنظر الملحق رقم ١.

^٤ أنظر الملحق رقم ٤.

^٥ المحلل: أ. د. نصيف جاسم محمد / جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة.

تحليل العينات

أهمودج رقم (١) - قاعة المؤتمرات الكبرى الجامعة الأميركية / الكويت



المصدر: <http://www.almuhands.org/forum/showthread.php?t=٥٧٤١٣>

وصف العينة

تم إنشاء القاعة في عام ٢٠٠١، الفضاء الداخلي ذو هيئة مستطيلة الشكل، بمساحة ١٨٥٠M٢ والسقف الثانوي مصنوع من خشب الصاج البورمي المشغول يدويا، وهو بلون بني غامق، يحيطه إطار شريطي إنشائي بعرض ١,٠٠M بلون ابيض، ويرتفع السقف ٦,٠٠M عن مستوى الأرض. تم إكساء الجدران والأعمدة ذات المقطع الهندسي المربع والحاملة للتفاصيل الإنشائية، بخامة المرمر الأبيض لجميع المساحة المذكورة، وقد أشتمل الجدار الأيمن على لوحة تشكيلية كبيرة يطغى عليها اللون البرتقالي الفاتح. فيما تم توقيع مداخل (أبواب) القاعة في الجدار الأمامي ذو الضلع القصير.

تم فرش الأرضية بـ Fitted Carpet ذو لون أوكر، ويحتوي على وحدة زخرفية وسطية مفردة بشكل نجمة ثمانية مفرغة، ذات لون أخضر غامق، ويقطر ٢,٠٠M تقريبا. أشتمل أثاث القاعة على نوعين من الأثاث. منضدة الاجتماعات وهي بشكل مستطيل مفرغ من وسطه وبالاتجاه الطولي للقاعة، مصنوع من خشب الصاج البورمي ذو لون بني فاتح، وهو يتسع لأكثر من ٦٠ شخصا ويحتوي على خدمات تقنية سمعية وبصرية حديثة (Screens & Loudspeakers). فضلا عن مقاعد الجلوس الخاصة بالمؤتمرين. إقتصرت إنارة الفضاء على الإضاءة الصناعية السقفية فقط، نوع Spot Lights وزعت على شكل أشطرة في المحور الطولي للفضاء.

تحليل العينة

أثار السقف الثانوي المتمثل بزخارف إسلامية متكررة من خشب الصاج البورمي، تجليات رمزية تبلورت بشكل خطاب فكري يؤسس لارتباطات حسية تحاكي المضامين والقيم الانتمائية العربية الإسلامية، وتمنح البيئة الداخلية مقومات تثير قيم الجمال والإحساس بالخصوصية والتواصل الحضاري. فيما أسست ألوان الأوكر الفاتحة

للجدران تعارضا لونيا واضحا مع لون السقف، بما يؤدي إلى سحب بصري باتجاه السقف بوصفه أصبح عنصر إثارة، إذا ما تمت مقارنته مع لون الجدار، ألا أن هذا الأمر جرت معالجته من خلال الشكل الهندسي للنجمة الثمانية المرسومة على الكاربت الذي يكسي الأرضية، وقد حقق ذلك توازنا شكليا خفض من مستوى الإثارة والسحب البصري باتجاه السقف.

وأضافت خامة تكسية الجدران (المرمم) لمسة للغنى الحسي والجمالي للبيئة الداخلية. كما أكدت الأعمدة الحاملة للتفاصيل الإنشائية بأنها ركيزة ذات متانة وتماسك شكلي، عززت الشعور بحالة الاستقرار والأمان. الفضاء الداخلي للقاعة ذو نظام تصميمي مغلق بهيئة مستطيلة تتناسب مع الدور الوظيفي للقاعة، إلا أنها ذات امتداد طولي نسبيا يمكن أن يؤدي إلى فقدان الاتصال الخطابي، لذا يعتمد النظام على التقنيات الصناعية الحديثة في عملية الاتصال والإنارة والتكييف، وقد تم تركيز مواقع وحدات الإنارة في السقف الثانوي والشريط الإنشائي المحيط بالسقف، باستخدام إنارة أل Spot Lights فقط، فيما غُيبت وحدات الإنارة على الجدران أو الأرضيات، فتحققت بذلك تشكيلات ضوئية على شكل عقود من ثنائية تتابعية بين الظل والضوء بأسلوب يقود إلى ميل الإحساس بانخفاض مستوى السقف، ومن ثم إضفاء الحركة والألفة على البيئة العامة.

إن إتساع حجم منضدة المؤتمرات داخل الفضاء وإحتوائها على ملحقات تقنية حديثة تمثلت بشاشات العرض والاتصال، ساهم بصورة مباشرة في إلتحام العناصر التكوينية للفضاء، ومنحه مفهوم الهوية الوظيفية، من غير أن يخترق هذه المنظومة أي كتلة شكلية دخيلة عليه، وكأن تصميم البيئة الداخلية تم إعدادها بصياغة بنيوية متماسكة وغير قابلة للإفتحام.

إستطاع المصمم أن يجسد التناقض اللوني في الانسجام، إذ غادر حالة التعدد اللوني إلى تأكيد نظرية اللون الواحد للأوكرات، وبتفاوت كبير في درجات اللون بين السقف والجدران والأرضية والأثاث، محققاً بذلك صفة الإثارة في هذا التفاوت اللوني معززا تلك الصفة بالنقوش والزخارف على مستوى السقف والجزء الأعلى من الجدران المتمثل بالأقواس المتعاقبة للظل والنور، فضلا عن الوحدة الزخرفية في الأرضية.



أموذج رقم ٣ - قاعة
مؤتمرات كلية الهندسة -
جامعة درسدن
للتكنولوجيا / ألمانيا

المصدر:

<http://www.architeria.com/education-building/national-technical-library-in-prague-by-projekttil-architekti>

وصف العينة

مساحة القاعة ١٧٥٠M ذات نظام مفتوح على الأروقة الجانبية. تم تغليف السقف الإنشائي بألواح آل Acoustic باللون الأبيض وبشكل جزئي على هيئة مربعات هندسية، مع تراكيب إضاءة نوع Tungsten filament lamps منظمة بشكل أشربة طولية، ويستند السقف الثانوي من جانبه على الأعمدة الاسطوانية الإنشائية للمبنى الرئيس والتي تنتهي عند السقف بتشكيل هرمي دائري مقلوب.

تم تقسيم مقاعد جلوس المؤتمرات بمجموعتين ذواتا بعدين متساويين في المساحة والشكل الهندسي المنتظم، وبواقع ١٩٦ مقعد لكل مجموعة، وبارتفاع تدريجي يصل إلى ٢,٨٠M تقريبا، ينتهي إلى فضاء الـ Control room ويتوسط المجموعتين سلم إنشائي. وتم تصنيع المقاعد من مادة الجلد والمعدن وبلون أزرق فاتم. وضعت منصّة لقيادة المؤتمّر بمستوى الأرضية، وبصورة مقابلة تماما لمقاعد المشاركين، والمنصة تتكون من منضدة خشبية Plywood بلون ابيض وتسع لأربعة أشخاص فقط. وقد كُسيّت الأرضية بمادة اليبوكسي وبطبقات عدّة وبلون رمادي مائل للزرقة.

تم بناء جدران القاعة بنظام جزئي ثانوي كعازل بصري، من مادة البناء الجاهز Cement board وبارتفاع ٢,٦٠M، وبلون أزرق. فيما تم وضع فتحات للنوافذ في أعلى الجدار الحامل خلف الجدار الجزئي للقاعة كمعالجة لإضاءة القاعة طبيعيا. وأخترقت الجدار الجزئي للقاعة بوابة ذات ضلفتين نوع Swing door بلون أزرق قاتم.

تحليل العينة

أستند النظام العام لفضاء القاعة على معايير التجريد والبساطة والوضوحية في استلام المدركات الحسية للأشكال الهندسية، وتلك صفة تميزت بها حركة الحدّثة Modern Movement التي نادت بالنقاء الشكلي والوظيفية، فضلا عن السمات المذكورة أعلاه.

وقد غادرت البيئة الداخلية ومفرداتها التكوينية كافة، العناصر التاريخية أو أية انطباعات حسية لتأكيد معاني الخصوصية، سواء على مستوى الهوية الوظيفية للجامعة، أو الرموز الحضارية الإقترانية. وهي بهذا الأمر قدمت معطيات الأسلوب العالمي والذي تم تشخيص مدى قصوره، ضمن مؤشرات البحث الحالي، في استقطاب مضامين الانتماء والهوية، وتأثيره على سلوك المتلقي من خلال غياب المعاني التي تثير الفكر بالقيم الحضارية والترابط الاجتماعي، مما ينعكس على طبيعة السلوك الذهني لدى المتلقي وتفاعله مع البيئة، وتحقيق الإحساس بالألفة.

ويستثنى من ذلك كلّ طريقة تصميم تاج العمود الإنشائي الحامل لتفاصيل السقف ذو التشكيل الهرمي الدائري المقلوب، إذ انه وان كان لا يعمل من الناحية الوظيفية كما يبدو بحمل السقف الثانوي، إلا انه قدّم إحياءاً للجالسين بمتانة حمل السقف، ومن ثم أعطى الشعور بالأمان.

أن اتساع الحجم الفضائي، واعتماد السطوح النقية ذات المظهرية العالية، والهيئات الهندسية المجردة، فضلا عن الانعكاسات الضوئية المتأتية عن المساحة الكبيرة للسقف الثانوي والإضاءة الصناعية الانتشارية الموضفة عليه، كل ذلك أدى إلى معطيات تتوسم إيجاد سمات إثارة في بنية شكل القاعة. ولكن تلك السمات لا تقوى على منحها عامل الإثارة، لأن المصمم لم يغادر الانعكاسات الحسية للصور الذهنية المقترنة بتلك المبادئ التي اعتمدت

في مرحلة الحدأة مثل البساطة، العقلانية، والتجريد في بنيته الشكلية. وذلك يدعو إلى الإحساس بأن منظومة الفضاء الداخلي جاءت بمفاهيم ذات أصول تقليدية متوافقة في صورها مع الخزين الذهني، ومن ثم لا يتسنى لها أن تعكس مفهوم الإثارة بصورة محكمة.

وقد غلب اللون الأزرق على المفردات التكوينية للبيئة الداخلية، ما أضفى على الجو العام إحساساً بالبرودة والانسجام التام ضمن تدرجات اللون المذكور.

النتائج والإستنتاجات

أسفرت الدراسة التحليلية لعينة البحث عن مجموعة نتائج، وكالآتي:

١. العناصر التاريخية:

تجسد أسلوب توظيف العناصر التاريخية في النموذج (١) من خلال توظيف وحدات زخرافية وتشكيلات معمارية تحاكي القيم والاعتبارات التاريخية، وتؤكد ديمومة التواصل الحضاري بين الماضي والحاضر بشكل معاصر. فيما افتقرت العينة (٢) لهذه السمة فجاءت بمعطيات إدراكية عامة .

٢. الخصوصية:

قدمت المضامين الشكلية في النموذج (١) تمايزاً في صفة الخصوصية التاريخية والتي تأكدت من خلال السقف والوحدة الزخرافية الأرضية مما يعمق الإحساس بالطابع العربي الإسلامي، ولكنها لا ترتقي إلى مستوى الخصوصية المحلية بصورة محكمة. فيما افتقرت العينة (٢) إلى صفة الخصوصية.

٣. النظام التصميمي:

استند النظام التصميمي للنموذج (١) على النظام المغلق المعتمد على الإضاءة الصناعية، فيما امتزجت الإضاءة الصناعية بالإضاءة الطبيعية في العينة (٢) ذات النظام المفتوح. وارتبط النموذج (١) بالنظام المعاصر، في حين اتجه النموذج (٢) نحو نظام الأسلوب العالمي. وقد تم إعتداد نظام اللامركزية في توزيع الأثاث الخاص بالعينة (١) فيما كان الأمر خلاف ذلك في النموذج (٢).

٤. الإثارة وآلياتها (التنوع والتعقيد):

تفاوتت مظاهر الإثارة في النموذجين على مستوى التنوع والتعقيد، فعلى مستوى اللون، تشارك النموذجين بالانسجام اللوني. أما على مستوى الحجم فقد تميز النموذجين بالارتفاع ألنصبي المتوافق مع آليات الإثارة، فضلاً عن ارتفاع النموذج (١) على (٢) من ناحية التعقيد الزخرفي للسقف، وبالإثارة من خلال التراكيب السقفية والإضاءة التعبيرية. أما النموذج (٢) فقد غادر مبدأ الإثارة لاعتماده الحدأة في التكوين التصميمي.

إستنتاجات البحث

من خلال عملية التحليل ونتائج البحث الحالي، تم التوصل إلى تحديد مجموعة استنتاجات ارتبطت مع أهداف البحث ، وكما يأتي:

١. إن توظيف العناصر التاريخية في تصاميم البيئات الداخلية، أمر يؤهل تلك البيئات لتقديم وعداً يؤسس لمعطيات إدراكية ذات معاني انتمائية، وهي تقود المستخدم إلى منظومة فكرية تلتقي مع مقومات التواصل الحضاري والتفاعل الانساني.

٢. يسهم تطبيق مبدأ الخصوصية في ترجمة الاحساس بتفرد تصميم البيئة الداخلية، ومنحها القدرة على تجسيد معطيات اللفة والانتماء، ولا تشكل تلك الصفة من خلال توظيف الرموز الحضارية فحسب، وانما على وفق نظام تصميمي يحقق اللفة والاحتواء.
٣. جاءت نتائج التصميم المستندة على وفق الاسلوب العالمي في تصميم البيئات الداخلية لقاعات المؤتمرات، بصياغات شكلية لا تقوى على منح الفضاء سمة الخصوصية او الانتماء، وهذا الامر يؤدي إلى الابتعاد عن المفاهيم والمعاني الحضارية التي تقود الفكر نحو التفاعل الإيجابي والترابط الاجتماعي.
٤. النظام المغلق على مستوى علاقة البيئة الداخلية مع الخارجية سبب فقدان الاتصال البصري والتاملي. اذ ان التواصل البصري مع الطبيعة والاخر يعد امرا ايجابيا في انعكاسه على السلوك النفسي.
٥. أن نظام الاحتواء النصف دائري في اسلوب توزيع المقاعد في قاعات المؤتمرات، من اكثر التنظيمات ايجابية لتقديم معطيات الانتماء، بسبب ما تشتمل عليه تلك الانظمة من اعتبارات تُعنى بمعطيات اللفة والخصوصية والاثارة.
٦. ان التنوع والتعقيد الشكلي المتأني من توظيف الحجوم النصبية، والتنوع اللوني، والقيم الملمسية (الزخرفية)، فضلا عن توظيف ثنائية الظل والنور في تصميم البيئات الداخلية لقاعات المؤتمرات، امراً يعمق الاحساس بصفة الاثارة، ويؤدي فعلاً إلى انتمائها.

المصادر

١. بونتا، خوان بابلو، "العمارة وتفسيرها: دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة"، ترجمة- سعاد عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
٢. ججو، أسعد يعقوب، "خصوصية العمارة العربية ودور البحث العلمي في تحقيقها"، بحوث ندوة الخصوصية الوطنية في العمارة العربية المعاصرة، بغداد، ١٤-١٦ تشرين الأول ١٩٨٩.
٣. الحيدري، سناء ساطع، "الانتماء المكاني في التجمعات السكنية"، إطروحة دكتوراه، الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، ١٩٩٦.
٤. ريد، هربرت، "حاضر الفن"، ترجمة سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
٥. شتاروس، كلود ليفي، "مقالات في الأناسة"، ترجمة حسن قبسي، دار التنوير، ط١، بيروت، ١٩٨٣.
٦. نوبلر، ناثان، "حوار الرؤيا: مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية"، ترجمة فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧.
٧. هيغل، جورج، "فن العمارة"، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
٨. Achyut, Kanvide, H. James Miller, "Campus Design In India", India, ١٩٧٠.
٩. Eckardt, W.V., "A Place to Life", Dellacorte Press, New York, ١٩٦٧.

١٠. Lynch, K., "Image of the City", MIT. Press, Massachusetts, Institute of Technology Cambridge, Massachusetts, ١٩٦٠.
١١. Massey, Anne, "Interior Design of the Twentieth Century", Thames and Hudson Ltd., London, ١٩٩٠.
١٢. Rapoport, Amos, "House Form and Culture", Prentice Hall, London, ١٩٦٩.
١٣. Schulz, "Genius Loci: Towards A Phenomenology of Architecture", Rizzoli International Publication, Inc., New York, ١٩٨٠.
١٤. Smith, Peter, "Architecture and Human Dimension", George Godwin Limited, London, ١٩٧٩.
١٥. http://www.inciraq.com/pages/view_page.php?id=٣٩٣٥
١٦. <http://top.trytop.com/post١٢١٦٦٣-٢.html>

الملاحق

ملحق رقم (١) الخبراء

ت	اسم الخبير	الدرجة العلمية	التخصص	مجال الاستشارة	
				أ	ب
١	د. نصيف جاسم محمد	أستاذ	تصميم	X	
٢	د. جبار محمود العبيدي	أستاذ	فنون تشكيلية/نحت	X	
٣	د. ماجد نافع الكنان	أستاذ	طرائق تدريس	X	
٤	د. صالح احمد الفهداوي	أستاذ	طرائق تدريس	X	
٥	د. أحلام مجيد	أستاذ مساعد	طرائق تدريس	X	X
٦	د. حكمت رشيد	أستاذ مساعد	تصميم	X	

يقصد بمجال الاستشارة ما يأتي:

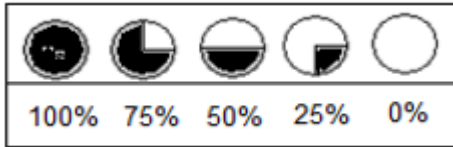
- أ- إجابة المختصين، يستهدف بيان وجهات النظر في كشف المحاور التي يحددها البحث وإرتباطها مع هدفه.
- ب- بيان مدى ارتباط استمارة الاستبيان وفقراتها مع هدف البحث للوصول لصيغة نهائية لاستمارة الاستبيان.

ملحق رقم (٢) استمارة الاستبيان

ت	معايير التحليل	العناصر التصميمية	نعم	لا	أخرى
١	تكتسب البيئة الداخلية صفة الانتماء عند توظيف العناصر التأريخية في :	المحددات الإنشائية السقوف الجدران الأرضيات الأعمدة السلام وحدات الأثاث وحدات الإنارة اللون			
٢	تتحقق صفة الانتماء في البيئة الداخلية إذا ما تم تجسيد معطيات الخصوصية في بنية :	المحددات الإنشائية السقوف الجدران الأرضيات الأعمدة السلام وحدات الأثاث وحدات الإنارة اللون			
٣	يقود النظام التصميمي في تكوين البيئة الداخلية إلى الإحساس بالانتماء من خلال :	المحددات الإنشائية السقوف الجدران الأرضيات الأعمدة السلام وحدات الأثاث وحدات الإنارة اللون			
٤	تضفي الإنارة وآليات إشغالها (كالتنوع والتعقيد) سمات الانتماء للبيئة الداخلية من خلال محاكاتها لـ :	المحددات الإنشائية السقوف الجدران الأرضيات الأعمدة السلام وحدات الأثاث وحدات الإنارة اللون			

ملحق رقم (٣) استمارة التحليل

ت	العناصر قيم التشكيل	المحددات الإنشائية					وحدات الأثاث	وحدات الإثارة	اللون
		السقوف	الجدران	الأرضيات	الأعمدة	السلام			
١	العناصر التاريخية								
٢	الخصوصية								
٣	النظام التصميمي								
٤	الإثارة وآليات إشتغالها (التنوع، التعقيد)								



نسبة التحقق

الأثاث بين التعدد الوظيفي وتحقيق القيمة الجمالية

أحمد سلطان خلف الساعدي

ملخص البحث

يتناول البحث العلاقة بين التعدد الوظيفي والقيمة الجمالية في تصميم الأثاث ، فالأثاث من هذا النوع يستهدف حل مشكلة وظيفية من خلال تقديم تصميم واحد بوظائف متعددة، ويترتب على ذلك أن يظهر التصميم بأكثر من هيئة بسبب ظهوره بأكثر من وظيفة، بمعنى هيئة لكل وظيفة، ولاشك أن تصميمها بهذه الميزة فيه نوع من التعقيد والتداخل والإشترك في الأجزاء والعناصر ، فإذا كان هذا التصميم قد نجح في معالجة المشكلة الوظيفية وتحقيق التوافق بين الوظائف المتعددة ، فما مدى نجاحه في تحقيق الجانب الجمالي لجميع هيئاته؟ وكيف يؤثر تصميم الأثاث بميزة التعدد الوظيفي في تحقيق القيمة الجمالية له ؟ وهكذا حاول الباحث الخوض في تلك العلاقة لبلوغ هدف البحث المتمثل بالكشف عن تحقق القيمة الجمالية في تلك التصميم والعوامل المؤثرة فيها.

يتكون البحث من ثلاثة فصول ، يتضمن الفصل الاول توضيحا لمشكلة البحث التي أشار إليها آنفا وأهمية البحث وهدفه، كما تضمن الفصل حدود البحث وتحديد مصطلحاته . اما الفصل الثاني فتضمن مبحثين يتناول أولهما أساسيات تصميم الأثاث بينما يتناول الثاني القيمة الجمالية وعناصرها في المنتج الصناعي، اما الفصل الثالث فقد أشتمل على الاجراءات المتخذة للوصول الى تحقيق هدف البحث من منهج وهو المنهج الوصفي التحليلي ومجتمع البحث الذي تكون من ثلاثة نماذج عالمية من قطع الأثاث متعددة الاغراض تم انتخابها بطريقة قصدية ومن ثم تحليلها والخروج بنتائج لكل منها، وكان من ابرز الاستنتاجات التي تم التوصل إليها:

التصميم الذي يحقق القيمة الجمالية هو التصميم الذي لا يدع التعدد الوظيفي يفرز عناصر او اجزاء غير مسوغة لامكانية أن تشوه تلك العناصر والاجزاء هيئة التصميم وتؤثر سلبا في قيمتها الجمالية. كلما تم تصميم الوحدات المتغيرة مع تصور الهياكل الجديدة التي تنتج بفعل تراكم تلك الوحدات او تجمعها معا كان ذلك افضل للقيمة الجمالية للتصميم. يمكن من خلال التحكم بالامكانيات البصرية لعناصر التصميم من لون وقيمة وغيرها تعويض مقومات القيمة الجمالية المفقودة بسبب طريقة تجميع أجزاء التصميم او غيرها من الاسباب ومعالجة آثار هذا الفقدان.

وختم الباحث بحثه بقائمة من المصادر العلمية العربية والاجنبية.

Abstract

This research study the relationships between the multi function furniture & it's beauty value. so if that furniture succeeds in solving a functional problems and achieve the harmony between the multiple functions and what is the range of it's success in achieving the beauty side in all of it's forms.

Thus the searcher try to study this relationship to reach the aim of the search represented by discovering the achieving of beauty value in this design and the factors influenced with.

This search consists of three chapters, the first chapter includes a simplification and the importance of search and it's aim, also includes the limits and terms of the search.

The second chapter includes two sectors the first study the basic fundamentals of furniture designing. The second study the beauty value and it's elements in industrial products.

The third chapter includes the steps that have been take out achieve the aim of this search . Which is The Describing Analytical Curriculum. The substance of this search is three international multipurpose samples of furniture have been selected and analyzed.

The results of this study are:-

- √- The design that achieves the beauty value prevent the multifunction furniture appearing an un justified elements which are demolishing the design and influencing negatively on it's beauty value.
- ^ - we could substitute the fundamentals of missing beauty value. by re collect parts of the design with controlling the visual abilities in the design elements like color and value...etc

Searcher end's his study with a list of English and Arabic sources.

الاطار المنهجي

المشكلة

لا يخفى على المهتمين بموضوعة التصميم الصناعي مستوى التحديات التي تعترض مسيرة العملية التصميمية وصولاً إلى إنجاز التصميم الناجح الذي يتحقق فيه التكامل بين جوانبه المختلفة . لقد أثارت تصاميم قطع الاثاث التي تؤدي وظائف متعددة تساؤلات لدى الباحث عن إمكانية تحقيق القيمة الجمالية في تلك التصاميم على فرض أنها نجحت في تحقيق قيمتها الوظيفية ، فتصاميم من هذا النوع بحسب ما يفترض الباحث تكثر فيها التحديات التصميمية لسببين : السبب الأول أنها وجدت لتلبي حاجة نفعية وظيفية أساساً ، بمعنى أن الوظيفة هي المنطلق لظهور مثل هذه التصاميم . اما السبب الثاني فهو أن تعدد الوظائف في تصميم واحد لابد أن يؤثر في القيمة الجمالية المظهرية نتيجة لتداخل أجزاء التصميم واشتراكها ، وباعتبار ان وجود التصميم بوظيفة واحدة فقط هو بحد ذاته يتطلب عناية من لدن المصمم من أجل تحقيق الاتساق والتكامل بين قيمته الوظيفية وقيمه الجمالية ، فكيف اذا كان هنالك اكثر من وظيفة في تصميم واحد ولكل منها هيئتها الخاصة بها؟

الأهمية

لقد أصبحت الحاجة الجمالية حاجة عامة شاملة وعميقة الارتباط بحياة إنساننا المعاصر، ويقول (ريد) إن إرضاء الدوافع الجمالية لدينا بات ضرورة من ضرورات الحياة (ريد، الفن والصناعة ، ص ٥٥)، كما يؤكد (أبو شيخة) أن القيمة الجمالية في الصناعة قيمة عظيمة لأهميتها في اكتساب أسواق جديدة وزبائن جدد (أبو شيخة ، ص ١٢٩)، ولكل تلك الاسباب أتى هذا البحث ليسلط الضوء على الاثاث متعدد الوظائف الذي يعالج موضوعاً نفعياً وظيفياً وليبحث في تكامل الجانب الوظيفي في تصميماته مع الجانب المهم الآخر فيها وهو الجانب الجمالي الأمر الذي يقود إلى تحقيق التكامل التصميمي للمنتج الصناعي وتقديمه بشكل ناجح، ويعتقد الباحث أن البحث سيعطي نتائج يستفيد منها المصممون الصناعيون حين قيامهم بتصاميم لهذا النوع من المنتجات.

الهدف

الكشف عن تحقق القيمة الجمالية في تصاميم قطع الاثاث متعددة الوظائف.

الحدود

يتحدد البحث موضوعياً بدراسة القيمة الجمالية في تصاميم قطع الأثاث متعددة الوظائف (Multi-function Furniture)، من خلال الانتخاب القسدي لنماذج عالمية معاصرة لتلك التصاميم.

تحديد المصطلحات

– التعدد الوظيفي (Multi-function):

هو عبارة عن " مجموعة من الأنظمة المستقلة بعضُها عن بعض ضمن هيئة تصميمية واحدة ". (اللامي ، ٢٠٠٩ ، ص١٣) والباحث لايُتفق مع هذا التعريف من حيث استقلالية الانظمة إذ يمكن أن تكون مستقلة او متداخلة وتعتمد على بعضها في إنجاز أغراضها التي صممت من أجلها.

– الأثاث متعددة الوظائف (Multi-functional Furniture):

يعرفها الباحث تعريفاً ينسجم مع موضوع البحث بأنها (قطعة الأثاث التي صممت بطريقة ما بحيث تتألف من عدد من الانظمة التي يقوم كل منها بوظيفة محددة ضمن هيئة واحدة بهدف تحقيق الاكتفاء والاستغناء عن استخدام مجموعة من قطع الأثاث المنفردة فضلا عن توفير ميزة الاقتصاد في التكلفة والحجم) .

– القيمة الجمالية (Aesthetic Value):

تناول المختصون تعريف القيمة الجمالية من نواحي مختلفة ، فهي يمكن أن تكون قيمة موضوعية (في الشيء) أو قيمة ذاتية (في من يدركه) أو أن تكون مزيجا بين الموضوعية والذاتية اي علاقة بين الشيء ومن يدركه (ابو شيخة، ص ٢٤-٢٦).

لقد أرجع فلاسفة علم الجمال والمختصون بدراسة الجمال القيمة الجمالية الى عدد من العناصر او العوامل منها : التناسق اللوني (هودجز ، ص ١٥٠)، والمنفعة والتناسق بين الاجزاء ووحدة العلاقات الشكلية (ابو شيخة ، ص ٨٢، ٨٥) وتحقيق الشيء لغرضه وإتقان الصنع والإقتصادية وبساطة الشكل و التجريد والنقاء الهندسي (الحسيني ، ج ١، ص ٧٤-٧٥ ، ١٤٥).

والباحث يتفق مع جميع الآراء ذات النزعة الموضوعية الواقعية التي تصف القيمة الجمالية في المنتج الصناعي والمتأتية من جميع مكونات الهيئة من عناصر وعلاقات بصرية ويعتمدها في بحثه.

الإطار النظري

أولاً: أساسيات تصميم الأثاث

حين تصميم قطعة أثاث ، يجب العمل على تحقيق عدد كبير من الاهداف ، ويرى (Dunbar) أن هنالك اربعة أهداف أساسية يجب تحقيقها في هذا المجال هي : (الوظيفة والراحة والمتانة و الجمال) وسيتناول الباحث الاهداف الثلاثة الاولى المدونة في أدناه بينما يتناول الهدف الرابع بصورة مستقلة في المبحث الثاني من هذا الفصل :

١. الوظيفة (Function): وهي بشكل عام تدل على تعريف مقبول للغرض من التصميم . ولتعيين وظيفة قطعة الاثاث على أكمل وجه فإن ذلك يتطلب تحديد الحاجات وتعريفها ودراسة احوال الاستخدام وكيفية حصول التفاعل المادي بين المستخدم و القطعة .
٢. الراحة (Comfort): إن من أبسط الأمثلة المعبرة عن مفهوم الراحة في تصميم قطعة الأثاث هي قدرتنا على النوم على سرير ما طوال الليل ، ويعتمد تحقق الراحة بالدرجة الاساس على أن تكون قطعة الاثاث بمقاسات ملائمة لوظيفتها . (Dunbar , p.٣٤-٣٥) فضلا عن ملائمتها لجسم المستخدم وتوفير الإنسان الكافي لاجزاء الجسم ولاسيما في أثاث الجلوس (مركز التعريب والترجمة، أفكار لتصميم أثاث المكاتب المنزلية ، ص ١٨ ، ٣٢). كما يعتمد تحقق الراحة على التنجيد المستخدم وتحديدًا في أثاث الجلوس والنوم ، إن راحة التصميم هو ما يجعل التصميم مقنعا من الناحية الفلسفية للجسم . (Pheasant , p.٦٨)، ويتطلب تصميم الاثاث إعدادا صحيا يجنب مستخدمه المشاكل والعوارض الصحية التي يولدها الضغط والاجهاد مثل تجنب

الحافات الحادة واستخدام مواد التنجيد المقاومة للتشوه السريع والغطية المسامية التي تسمح بالتهوية وتمنع التعرق (Pheasant , p.٧٩-٨٠) وقد انتجت الصناعة مجموعة من مواد التنجيد منها الاقشطة (Webbing) المصنوعة من المطاط أو الجوت أو الجلد، النوابض (Springs) اللولبية والمتعرجة ، الحشوات مثل الاسفنج والمطاط الرغوي (Foma) من اجل تحقق الراحة في تصاميم قطع الاثاث (عبد الهادي و الدرايسة، ص ١٦٥-١٧٠).

٣. المتانة (Durability): المتانة تعني مقاومة الاستخدام ، والمتانة في أغلب الأحيان مشوشة بالنعوية، لكن في الواقع النوعية تتطلب إنجازاً ناجحاً لكل أهداف التصميم، بضمنها الجمال. فمثلاً قد يكون كرسي قوي لكن غير جميل أو غير مريح وحينها لا يعد تصميمه ذا نوعية جيدة. (Dunbar , p.٣٤-٣٥).

إن متانة قطعة الاثاث تتوقف على عاملين هما : الإستقرارية والقوة. تشير الإستقرارية الى خصائص قطعة الاثاث التي تجعل القطعة تبقى في موقعها بوضع قائم عند مختلف حالات الاستخدام مثل جلوس المستخدم في على طرف الأريكة أو الضغط باليد أو وضع شيء ثقيل قرب حافة الطاولة أو تعرض خزانة عمودية للدفع. فكل هذه الحالات يجب ان لا تؤثر في استقرارية قطعة الاثاث وثباتها فتؤدي الى انقلبها مثلاً أو تحريكها، اما القوة فإنه مصطلح يشير الى خصائص قطعة الاثاث التي تجعلها تقاوم القوى التي تحاول كسرها أو تحطيمها أو ترهلها أو اهتزازها بشكل غير مقبول . (Pile,p.٤٨) . وعموماً فإن قوة قطعة الأثاث تعتمد على قوة أجزاء القطعة وتحديد مواصفات الخامة المستخدمة ، فضلاً عن قوة نقاط تلاقي تلك الأجزاء و الإنشاء الهندسي لهيكل القطعة الذي يفترض أن يكون بطريقة توزع الاجهاد على الاجزاء وتقلله على نقاط تلاقي الأجزاء (Pile, p.٥٧) .

الخامات وتقنيات التجميع

للخامات وتقنيات التجميع أهمية كبيرة في تحقيق المتانة لقطعة الأثاث ، وعند استخدام المواد والتقنيات بصورة صحيحة تكون الوصلات متينة متانة الخامات (محمد ، ٢٠٠٨ ، ص ٩٣) . تعد الخواص الميكانيكية للخامات العامل الأكثر تأثيراً بالنسبة للمتانة لدورالخامة في تشكيل الهيكل الانشائي لقطعة الاثاث والحاجة الى مقاومة القوى المسلطة التي تسبب الاجهادات المختلفة ، ولهذا شاع استخدام خامات بعينها دون غيرها ، مثل أخشاب الزان والبلوط والجوز والماهوجني والورد – الساج الهندي – والصنوبر الاحمر، اما بالنسبة للأخشاب المصنعة فقد شاع استخدام الواح المعاكس السميكة (Ply Wood) والواح الخشب المكبوس السميكة (Block Board) بينما قل استخدام الواح الخشب المضغوط (Chip Board) بسبب سرعة تأثره بالرطوبة وتفتته (محمد ، ٢٠٠٨ ، ص ٤٠ - ٤١ ، ٥٥ ، ٨٠ - ٨٤) . وهكذا هو الحال أيضاً بالنسبة للخامات الحديثة مثل اللدائن وألياف الصلب المطلي بالكروم والألياف الزجاجية (أبو إصبع ، ص ١٣٧ - ١٣٨) (محمد ، ٢٠٠٨ ، ص ٢٧١-٢٧٢) ، ويشمل ذلك أيضاً خامات التنجيد ، فمتانة الاقمشة ومقاومتها للاستخدام من الخواص المهمة أيضاً في اختيارها ، لذا نجد مثلاً استخدام قماش البوليستر/ أكريليك المقاوم للطقس في تنجيد قطع الاثاث الخارجية (مركز التعريب والترجمة ، أفكار لتصميم أثاث الحدائق والشرفات ، ص ٢٢) . وتعد متانة التقنيات والمواد المستخدمة في تجميع أجزاء قطعة الأثاث مكملات لمتانة المواد المكونة للأجزاء وينبغي استخدام الجيد منها والملائم للخامات المراد

تجميعها و اتباع الارشادات الخاصة بها والتقيد بالطرق والخطوات الصحيحة لاستخدامها وذلك لتحقيق المتانة المطلوبة لقطعة الأثاث (محمد ، ٢٠٠٨ ، ص ٩٤-١١٠).

اعتبارات التصميم الأخرى والأثاث متعدد الاستعمالات

فضلا عن الأهداف التي ذكرت فإن تصميم قطعة الأثاث لا يكتمل الا بعد الأخذ بالحسبان عدداً من النقاط المهمة من بينها السلامة والأمان ، فالصميم الناجح لقطعة الأثاث هو التصميم الذي يجنب المستخدم قدر المستطاع اي ضرر محتمل يمكن أن يلحق به في أثناء استخدامه قطعة الأثاث كما تمت الإشارة إليه في موضوع الراحة آنفا . ولتحقيق اعتبار الامان علاقة مباشرة بمتانة القطعة ومواصفات أجزائها وخاماتها . ومن النقاط المهمة الأخرى سهولة التعامل مع القطعة في حالات الصيانة والنقل والتخزين والتجميع (الصفدي، ص ١١٣، ١١٦-١١٧). هذا وتختلف الاعتبارات باختلاف الهدف من التصميم فأحيانا يعالج التصميم مشكلة محددة فيحمل التصميم الجديد سمة الحل الذي يقدمه لمعالجة المشكلة مثل ظهور الأثاث واطيء الكلفة لمعالجة مشكل السعر المرتفع وظهور الأثاث متعدد الاستعمالات وهو موضوع البحث الذي ظهر لمعالجة مشكلة المساحات الضيقة لمختلف الفضاءات وكيفية توفير المساحات اللازمة للحركة وتقليل عدد قطع الأثاث وكيفية تقليل احجام قطع الأثاث بالطريقة التي يسهل معها تحريكها ونقلها من مكان لآخر.

لقد تمكن المصممون من إيجاد أكثر من أسلوب لتصميم هذا النوع من قطع الأثاث ولعل من أبرز تلك الأساليب:

١. أسلوب الوحدات المتغيرة : وهو عبارة عن قطع يمكن تجميعها وتفكيكها بطريقة مشابهة للميكانو، فيتغير شكل قطعة الأثاث تبعاً لذلك بحيث تؤدي في كل مرة وظيفة معينة.
٢. أسلوب التركيب: يتألف التصميم بموجبه من أكثر من قطعة متراكبة معا مثل سرير مع خزانة.
٣. أسلوب الدمج: في هذا الأسلوب يتم دمج وظيفتين في شكل واحد بحيث يعطي التصميم وظيفة محددة حين تحريك القطعة وتغيير اتجاهها في كل مرة وبحسب عدد الوظائف المعينة له.

(أبو إصبع ، ص ١٣٩) (محمد ، ٢٠١١ ، ص ٢٧٢ ، ٢٨٢ - ٢٨٣).

ثانياً: القيمة الجمالية للمنتج الصناعي

إن القيم الجمالية التي يشعر بها الأفراد مهما اختلفت مشاربهم وثقافتهم أو بيئتهم الاجتماعية تتوقف على عاملين : احدهما عامل ذاتي راجع الى الفرد نفسه والخبرات الجمالية السابقة التي مر بها ، اما العامل الآخر فهو موضوعي يتعلق بخصائص المراتبات . (رياض ، ص ٢٦٤)

يقول الحسيني : إنه في اغلب الدراسات الفلسفية ارتبطت قيم الجمال بقيم الشكل الذي يواجه الانسان للوهلة الاولى التي تعني قيمته المظهرية، بينما ارتبطت القيم الأخلاقية او القيم العملية بالمضمون أو الأداء أو النفع، فاذا كان مظهر المنتج الصناعي هو القيمة الجمالية له الذي ينسجم مع الذوق العام، فإن المستوى التقني له والجانب الادائي العملي هما القيم الاخلاقية والعملية والنفعية . وتتواصل القيمة الجمالية في التصميم

مع الجانب الوظيفي الادائي له وتتسق معه ، فالخبرة الجمالية في التصميم لاتنفصل عن وظيفته واذا حدث ذلك فانه يعني فقدان التصميم أحد أهم اسباب وجوده (الحسيني، فن التصميم، ج١، ص ١٢٦ - ١٢٨).

عناصر القيمة الجمالية للمنتج الصناعي

بناءً على ماورد آنفاً ، حدد الباحث عدداً من العناصرالموضوعية التي تبرز القيمة الجمالية للمنتج الصناعي والتي يوجزها بما يأتي:

الشكل: لكي يمتلك شكل المنتج التأثير الجمالي المطلوب فإن امورا عدة يفترض تحقيقها ، يشير (ريد) الى بعضها وهي : نقاوة الشكل، إقتصاد الوسائل، وثاقفة الصلة باللون (ريد ١٩٧٥ ، ص ١٧٨)، ويقول (أبو ملحم) ان فلسفة (هيوم) تنص على أن الشكل الجميل الذي يسبب الشعور باللذة والرضا يكون من خلال: اعطائه شعوراً بالأمان، ملاءمته للغرض، إعطاؤه شعوراً بالتوازن (أبو ملحم ، ص ٤٢)، وبعد (التماثل او التناظر) من الأمور المهمة لجمالية الشكل على الرغم من اختلاف الآراء بشأنه (راجع : رياض ، ص ١٠٣-١٠٦) فأهميته تأتي لما يثيره من أحساس بالتكافؤ والاقتصاد

وانسجامه مع الحاجة الفلسجية للعين وتوازن التوترات العضلية فيها فضلا عن الحاجة الملحة للتماثل في كثير من المنتجات الصناعية على مستوى الاداء والوظيفة (الحسيني ، فن التصميم، ج١ ، ص ١٣٦). ولبساطة الشكل أهميتها ايضا ، يقول رياض إن النظرية الكلية (الجشتالت) تعد الشكل البسيط أكثر تجاوبا مع العقل لكونه لايكلفه جهدا للتعرف عليه ، وعلى هذا الاساس تُعدُّ النظرية هذا الشكل هو الشكل الأكثر استساغة وقبولا في النفس (رياض ، ص ٢٠١)، وتحقق البساطة من خلال اختزال الشكل وإعتماد الاشكال الهندسية التي تكون على قدر كبير من الانتظام والسهولة بالطريقة التي تجعل المنتج يؤدي الغرض منه باقتصادية ، ففن التصميم يبحث عن علاقات بين القيم التجريدية والقيم الوظيفية التي يحققها الشكل، وبذلك يكون للشكل معناه الحقيقي على مستوى الاداء (الحسيني ، ج٢ ، ص ٥١ - ٥٢).

الوحدة والتنوع: إن تناسق عناصر التصميم من خط وكتلة ولون ... الخ ، هي سر جماله ، فالمصمم الصناعي يصل بهذه العناصر الى تحقيق جمال المنتج مده الشكلي - ذو النزعة الجمالية المجردة - الذي يحقق الوظيفة (الحسيني، ج٢، ص ٤٩-٥٠)، والتناسق هنا إنما يكون من خلال وحدة (Unity) العلاقات بين تلك العناصر وعلاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل التي يرى (ريد) أن الاحساس بالجمال يكون من خلال ادراكها (ريد ، ١٩٨٦ ، ص ٢٠، ٢٧) وأن الشكل في اوسع مفاهيمه يمثل تكامل جميع العناصر والجوانب المكونة للتصميم ، وهنا دلالة على أن الوحدة لاتكون فقط بين العناصر المرئية بل تمتد الى أن تكون وحدة بين الشكل والوظيفة بالطريقة التي تختفي معها تلك الازدواجية(فراج ، ص ٢٠٣)، ويحدد رياض عدداً من عوامل قوة الوحدة في التصميم منها (تقارب العناصر وتداخلها وتلامسها ، الوصل بين العناصر باستخدام الخطوط مثلا، تبعية العناصر لبعضها بمختلف اشكال التماثل)، كما يحدد رياض ايضا عددا من عوامل ضعف الوحدة منها (وجود العناصر التي تقسم الشكل الى اشكال ، وجود الاشكال المبهمة التي تعيق الادراك ، وجود اكثر من نقطة للسيادة في الشكل تجذب النظر نحوها بقدر متساوي في نفس الوقت) (رياض، ص ١٧٢ - ١٧٩).

إن نجاح الوحدة رهن بتوفر التنوع (Variety) الذي يكسر- الرتابة التي قد تنشأ بسبب التماثل وتكرار الوحدات البصرية ، فلا تعارض بين الوحدة والتنوع شريطة عدم الإسراف في اوجه التنوع التي يمكن

أن تُفقد التصميم وحدته ، فتحقيق التوازن بين الوحدة والتنوع هو العامل المهم الذي يجعل الشكل ذا قيمة جمالية (رياض، ص ١٨٠ - ١٨١، ٣٢٢).

إن جاذبية الشكل تتحقق أيضا من خلال عوامل أخرى منها أن يتصف الشكل بالغرابة (الحسيني، ج ٢، ص ٤٣) ودقة الصنع والإتقان (ابو شيخة، ص ١٣٧).

اللون: يقول (هودجز) "عند استخدام أجزاء معا أو بجانب أجزاء أخرى يراعى أن تكون جميعها من نفس التركيبة اللونية كي لا يحدث تناقرا لونيّا فيما بينها " (هودجز ، ص ١٥٠)، لقد انتجت الدراسات والبحوث والتجارب عددا من النظريات اللونية التي وجد أنها تحقق الإنسجام بين الالوان وتبعث على القبول، ولعل من أبرز تلك النظريات ما يأتي:

١. نظرية الالوان المتكاملة أو المتتامة.
 ٢. نظرية الالوان المترابطة أو المتجاورة المشتركة في كنه لون واحد.
 ٣. نظرية اللون الواحد بدرجات متعددة.
 ٤. نظرية الالوان المتباينة.
 ٥. نظرية الألوان ذات الأصل المحايد (مجموعة الالوان المحايدة المختلفة في قيمتها).
 ٦. نظرية اللون الواحد مع الابيض او الرمادي او الاسود.
- (الصفدي، ص ٧٧) (رياض ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ - ٢٦٩) (حمودة ، ص ٩٨-١٠١).

التناسب: يستلزم الجمع بين العناصر في التصميم دراسة مبدئية لنسبها تشمل العلاقات بين الطول والعرض والمساحات والحجوم المختلفة والمسافات الفاصلة بين العناصر والوحدات المكونة للتصميم بهدف خلق إيقاعات مقبولة جماليا ، فالتناسب التام الممتع هو الجمال (أبو دبسة وآخرون ، ص ١٢) وللخصائص الإيحائية للعناصر المختلفة أثرها الواضح أيضا في هذا المجال، فمثلا العناصر الشاقولية توحى بالرشاقة بعكس العناصر الأفقية التي توحى بالضخامة (الصفدي ، ص ٦٦)، هذا وقد اهتم عدد من الباحثين بموضوع التناسب من بينهم عالم الطبيعة (Fechner) الذي توصل الى مجموعة من النتائج منها تفضيل الشكل المستطيل الذي تكون نسبة طول ضلعه الصغير الى ضلعه الكبير = ١ : ١,٦١٨ (نسبة القطاع الذهبي)، عدم تفضيل الشكل المربع لكونه شكلا " مملا" وليس فيه تنوع ، إستهجان المستطيلات المسرفة في التباين بين طولها وعرضها (رياض ، ص ١٣٧-١٣٨) .

ويرى الباحث أن التناسب يتعدى العلاقات البصرية بين الاشكال او العناصر المكونة للتصميم الى تحقيق المواءمة بين التصميم بأجزائه وبكله مع مستخدمه وهو ما يعرف بتحقيق (المقياس الانساني) بوصفه المقياس الذي يعطي الانسان الشعور بالراحة سواء من الناحية الفلسفية أو النفسية والذي يحقق احتياجاته من دون مبالغة (الصفدي ، ص ٥٢).

التوازن: للتوازن دورهم في تقييم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حين النظر اليه . ويتحقق التوازن في التصميم من خلال تحكم المصمم بالعناصر الاتية : (ثقل اللون - الفاتح والغامق، مركز الثقل، التماثل الشكلي ، اتجاهات الخطوط ، الخامات المستخدمة)، فكل عنصر من العناصر المذكورة يمكن أن يؤدي دورا في تحقيق التوازن في التصميم فمثلا الخط الأفقي يعطي الشعور بالتوازن بخلاف الخط المائل، والالوان الغامقة حينما تكون تحت الالوان الفاتحة تعطي شعورا بالتوازن بخلاف لو حصل العكس، والخامات التي تمتلك ثقلا

فعليا حتى لو كان استخدامها ناجحا هندسيا فإن ذلك لا يكفي مالم يثر مظهر تلك الخامات إحساسا "بصريا" مريحا" (الصفدي ، ص ٢١) (رياض ، ص ١١١-١١٦ ، ٣١٨ - ٣١٩).

ثالثاً: الإجراءات منهج البحث

بحسب طبيعة البحث ، فقد وجد الباحث أن المنهج الوصفي التحليلي هو الانسب من بين مناهج البحث العلمي الأخرى لبلوغ هدف البحث ، وقد أتمد الباحث استمارة للوصف تكونت من عدد من المحاور هي عبارة عن عناصر القيمة الجمالية التي أشار إليها في المبحث الثاني من الفصل الثاني أداة بحثية في بحثه.
مجتمع البحث:

يشمل مجتمع البحث نماذج قصدية قام الباحث بانتخابها تتمثل بنماذج عالمية من قطع الأثاث متعددة الوظائف وقد تضمنت (٣) نماذج (أنظر ملحق الصور).

وصف وتحليل النموذج الأول

للتصميم وظيفتان هما : مقعد طويل وسرير بطابقين.

المقعد: وجود البساطة في الهيئة بالاعتماد على استخدام الاشكال المجردة ، والهيئة توحى بالثبات والتوازن خاصة بوجود التناظر الشكلي وهي منسجمة مع الوظيفة ، الوحدة التصميمية ظاهرة من خلال تشابه أشكال الاجزاء وسيادة اللون البرتقالي المنسجم مع لون المعدن الفضي الحيادي.

السرير: الهيئة تتضمن الاشكال المجردة نفسها في المقعد فضلا عن السِّلْم الذي يعد عنصرا "معيقا" للدراك فضلا عن أنه اصبح نقطة جذب مزاحمة للنقاط الأخرى في التصميم ، الطبقة السفلى من السرير شبه عامّة مما يقلل من الشعور بالتوازن البصري ، الوحدة التصميمية ظاهرة من خلال تشابه عناصر الهيئة وتكرارها وسيادة الألوان نفسها ، ووجود عنصر السلم كعنصر رابط بين طبقات السرير.

وصف وتحليل النموذج الثاني

للتصميم وظيفتان : طاولة عامودية لاستخدام جهاز الحاسوب المحمول (اللابتوب)، وطاولة أفقية تستخدم في أثناء القراءة او تناول وجبة طعام بسيطة.

الطاولة العامودية: الهيئة معقدة نوعا ما ومبالغ فيها بسبب وجود الجزء المنحني اسفل السطح وهو غير مسوغ ولا تعطي انسجاما للهيئة مع الوظيفة وربما تكون الهيئة فاقدة للتوافق مع المقاس الانساني حين الاستخدام ، فضلا عن وجود ارجل الاستناد ذات التناسب الهندسي المبالغ به وغير المقبول بصريا، الوحدة التصميمية متحققة بسبب استخدام خامة واحدة ولملمس واحد لكنها تفتقر الى التنوع وهو ما اعطى المظهر العام للتصميم الرتابة، التوازن البصري متحقق بسبب طول الأرجل وحجمها الكبير نسبيا واتجاهها خارج كتلة التصميم فضلا عن القيمة الداكنة للتصميم.

الطاولة الأفقية: الهيئة بسيطة ومختزلة ومتوازنة بصريا بسبب القيمة الداكنة للتصميم، الوحدة التصميمية متحققة لكنها رتيبة وتفتقر الى التنوع ، التناسب الهندسي للأرجل غير متلائم مع سطح الطاولة الأفقي مما يعطي شعورا بثقل بصري للأرجل وللهيئة عموما ، توافق الهيئة مع المقاس الانساني وتحقيق الراحة قد

يفتقده التصميم بسبب عدم وجود الفضاء الكافي تحت الطاولة وبالتالي يكون استخدام التصميم استخداماً محدوداً بسبب عدم تفاعل المستخدم معه بالشكل المطلوب.

وصف وتحليل النموذج الثالث

للتصميم خمسة وظائف هي: (كرسي، طاولة صغيرة مرتفعة، طاولة صغيرة منخفضة، وحدة جدارية كبيرة، وحدة جدارية صغيرة)، والتصميم عبارة عن وحدة تصميمية تستخدم بمفردها أو يتم تركيبها مع وحدات أخرى لملاءمة الوظائف المحددة للتصميم.

الكرسي: مقعد الكرسي بهيئة متوازي مستطيلات تعطي شعوراً بالثبات والتوازن إلا أن هيئة مسند الظهر ذات الكتلة الكبيرة المستندة إلى مساحة صغيرة في أسفلها لاتوحي بالتوازن والثبات، كما أن ظهورها بهذا المظهر غير مسوغ من الناحية الوظيفية. ألوان التصميم هي الأبيض والبني والأسود وهي منظومة منسجمة، توافق الهيئة مع المقاس الانساني غير متحقق بالكامل تحديدا زاوية مسند الظهر القائمة وعدم وجود فراغ أسفل المقعد، الوحدة التصميمية متحققة من خلال تراكب جزئي الكرسي من ناحية وتكرار الألوان فيهما من ناحية أخرى.

الطاولة الصغيرة المرتفعة: هيئة الطاولة بسيطة، المنظومة اللونية للطاولة نفسها في الكرسي، الوحدة التصميمية متحققة بسبب تأطير الهيئة بلون الخشب البني، التوازن البصري في الطاولة ضعيف بسبب شكل المثلث المقلوب الذي يشكل الجزء العلوي للطاولة والتقاءه بالمثلث السفلي في مساحة ضيقة مما يوحي بعدم التوازن.

الطاولة الصغيرة المنخفضة: لا يختلف وصف هذه الطاولة عن الطاولة المرتفعة بل هي نفسها ولكن تستخدم بوضع أفقي لأداء وظيفة مختلفة، وتختلف عن الطاولة المرتفعة بكونها متوازنة بصرياً بسبب التناظر الجانبي للهيئة وثبات الكتلة على الأرض.

الوحدة الجدارية الكبيرة: تتكون الوحدة من (٤) وحدات تصميمية تتركب مع بعضها بطريقة محددة لملاءمة وظيفة الوحدة الجدارية كمكتبة أو خزانة، التوازن البصري للهيئة ضعيف بسبب الكتلة الكبيرة للجزء العلوي التي تفوق كتلة الجزء السفلي للتصميم، المنظومة اللونية هي نفسها في الكرسي وفي الطاولتين المنخفضة والمرتفعة الاختلاف فقط في التوزيع اللوني الذي يرى الباحث أنه قد أثر سلباً في جمالية التصميم بسبب فقدانه التنسيق، الوحدة التصميمية ضعيفة على الرغم من تداخل الوحدات المكونة وذلك بسبب وجود أكثر من نقطة للسيادة في الهيئة، ويرى الباحث أن الهيئة العامة للتصميم ضعيفة من ناحية توافق ارتفاعات ارتفاعات الارفف مع المقاس الانساني.

الوحدة الجدارية الصغيرة: تتكون الوحدة من وحدتين تصميميتين متناظرتين وهما أعطى توازناً بصرياً مقبولا لهيئة التصميم، الألوان نفسها في التصميم الأخرى، وقد توزعت في التصميم بطريقة توحي بالتنوع الذي جعل الوحدة التصميمية المتحققة في التصميم بسبب التناظر والتقارب في الوحدات المكونة وحدة غير رتيبة ومقبولة.

نتائج البحث

١. ثبات المنظومة اللونية المنسجمة (برتقالي مع لون المعدن الحيادي) في هيئة الوظيفتين للأموذج الأول. اما في الأمودج الثاني فيبدو ثبات القيمة اللونية في هيئة الوظيفتين وبالتالي تحقق الوحدة التصميمية في كلاهما لكنها تفتقر إلى التنوع، بينما في الأمودج الثالث يبدو ثبات المنظومة اللونية في جميع الهيئات واختلافها فقط في التوزيع.
٢. في الأمودج الأول هيئة المقعد افضل من هيئة السرير من ناحية إعطاء الشعور بالتوازن والشعور بالامان، اما في الامودج الثاني فان التوازن متحقق بسبب القيمة الداكنة، بينما في الامودج الثالث فان التوازن متحقق في الأشكال البسيطة وغير متحقق في الأشكال المعقدة.
٣. في الامودج الأول مقعد الجلوس هو نفسه سطح السرير، وبالتالي يكون التناسب الشكلي غير متحقق في إحدى الهيئتين إما بوجود كبر في عمق مقعد الجلوس او وجود صغر في عمق سطح النوم وأي من الحالتين غير مريحة من الناحية البصرية فضلا عن ناحية الراحة، اما في الأمودج الثاني فان الأرجل في الهيئتين بتناسبات غير مقبولة بصريا وغير منسجمة مع عموم الهيئة فضلا عن فقدان التوافق في الهيئتين مع المقياس الانساني، بينما في الأمودج الثالث يبدو ضعف التوافق مع المقياس الانساني في هيئتي الكرسي والوحدة الجدارية الكبيرة وقوته في بقية الهيئات.
٤. في الأمودج الاول فان الوحدة التصميمية متحققة بسبب ثبات المنظومة اللونية في الهيئتين وثبات الخامة والملمس . وكذلك تحققها في الامودج الثاني بسبب ثبات الخامة، وكذلك تحققها في جميع هيئات الامودج الثالث بإستثناء هيئة الوحدة الجدارية الكبيرة بسبب سوء توزيع الألوان فيها.
٥. في الأمودج الأول يوجد تعقيد في هيئة السرير بسبب موقع السلم وبساطة في هيئة المقعد، اما في الامودج الثاني فيوجد تعقيد في هيئة الطاولة العامودية بسبب الاجزاء غير المسووغ وجودها مع بساطة في هيئة الطاولة الأفقية . بينما في الأمودج الثالث فتبدو البساطة في الطاولتين والوحدة الجدارية الصغيرة والتعقيد في الكرسي والوحدة الجدارية الكبيرة بسبب المبالغة في توظيف الأشكال.

الإستنتاجات

١. سهولة التحكم بالمنظومة اللونية لتصميم قطعة الأثاث متعددة الوظائف بمختلف أساليبها، مايعني أن اللون من العناصر الجمالية التي يسهل السيطرة عليها في الأثاث متعدد الوظائف.
٢. صعوبة تحقيق التناسب الشكلي في الأثاث متعدد الوظائف التي تشترك وظائفه بأجزاء بحيث تلائم وظيفة ولاتلائم وظيفة أخرى كما في الجزء المشترك في الأمودج الأول المستخدم كمقعد وكطبقة للسرير، لذا يرى الباحث أنه من الأفضل في مثل هذه الحالة أن يجمع المصمم في تصميمه وظائف تشترك مع بعضها بأجزاء تكون هذه الأجزاء ملائمة لجميع تلك الوظائف وخاصة في مقاساتها للمحافظة على التناسب الشكلي دائما.

٣. ضرورة تجنب وجود عناصر او اجزاء غير مبررة بسبب التعدد الوظيفي ، فظهور تلك العناصر او الاجزاء في هيئة وظيفة من وظائف التصميم متعدد الوظائف قد يشوه تلك الهيئة ويؤثر سلبا في قيمتها الجمالية وكما مر بنا في تحليل هيئة الطاولة العمودية في النموذج الثاني.
٤. لكي يحقق التصميم متعدد الوظائف قيمته الجمالية لابد أن تحقق الهيئات المتعددة له التوافق مع المقياس الانساني في جميع الحالات.
٥. تعتمد القيمة الجمالية في الاثاث متعدد الوظائف على وفق أسلوب الوحدات المتغيرة كما في النموذج الثالث على طبيعة تصميم الوحدة المتغيرة ، فكلما تم تصميمها مع تصور الهيئات الجديدة التي تنتج بفعل تراكم تلك الوحدات او تجمعها معا كلما كان ذلك افضل للقيمة الجمالية للتصميم.
٦. حينما تفرض طريقة تجميع أجزاء التصميم شروطها على هيئة التصميم فتفقد بعض العناصر التي تقوم عليها قيمته الجمالية ، حينها يكون للتحكم بعناصر التصميم وإمكاناتها الإيحائية البصرية الدور الكبير في تعويض ذلك الفقدان ومعالجة آثاره.

المصادر

١. أبوإصبع ، رنا علي ، الاثاث عبر العصور ، ط١، دار الإعصار العلمي ،عمان، الاردن، ٢٠١١ .
٢. أبودبسة ، فداء حسين و غيث ، خلود بدر والصادي ، محمد علي ، فلسفة علم الجمال عبر العصور ، ط١، دار الأعصار العلمي للنشر والتوزيع ، الاردن ، ٢٠١٠ .
٣. أبو شيخة ، ياسمين نزيه و عبد الهادي ، عدلي محمد ، دراسات في علم الجمال ، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٩ .
٤. أبو ملحم ، علي ، نحو رؤية جديدة الى فلسفة الفن ، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٩٠ .
٥. الحسيني ، اياد عبد الله ، فن التصميم ، ج١ ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٨.
٦. الحسيني ، اياد عبد الله ، فن التصميم ، ج٢ ، دائرة الثقافة والاعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٨.
٧. حمودة ، يحيى ، نظرية اللون ، ١٩٨١ .
٨. رياض ، عبد الفتاح ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط١، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٩. ريد ، هربرت، معنى الفن ، ت: سامي خشبة ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
١٠. ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، ت : فارس ميري زاهر ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٥ .
١١. ريد ، هربرت ، الفن والصناعة ، ت : فتح الباب عبد الحليم سيد و محمد محمود يوسف ، عالم الكتب ، د.ت .
١٢. الصفدي ، جهاد ، أسس التصميم والتشكيل الفني ، جامعة دمشق ، ٢٠٠٨ .

١٣. عبد الهادي ، عدلي محمد و الدرايسة ، محمد عبد الله ، تكنولوجيا الخامات في التصميم الداخلي ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ٢٠١١ .
١٤. فراج ، عفاف احمد ، سايكولوجية التذوق الفني ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٩ .
١٥. اللامي ، هشام زامل حمدان ، تطوير الاداء الوظيفي في تصميم أجهزة اللياقة البدنية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٩ .
١٦. محمد ، أيمن سعدي ، طرز الأثاث ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي ، عمان ، الاردن ، ٢٠١١ .
١٧. محمد ، أيمن سعدي ، تكنولوجيا الخامات - النجارة ، ط١ ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ٢٠٠٨ .
١٨. مركز التعريب والترجمة ، أفكار لتصميم أثاث المكاتب المنزلية ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٩ .
١٩. مركز التعريب والترجمة ، أفكار لتصميم أثاث الحدائق والشرفات ، ط١ ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٩ .
٢٠. هودجز ، هنري ، الخزفيات ، ت : محمد يوسف بكر ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، ١٩٨١ .
٢١. Dunbar, Mike, the new best of fine woodworking – designing furniture.
٢٢. Pheasant S. Bodyspace. Anthropometry, Ergonomics and the Design of Work, ٢nd Ed, Taylor & Francis, London, ١٩٩٦.
٢٣. Pile, John F. , Modern Furniture , john Wiley & Sons, Inc , USA , ١٩٧٩ .

ملحق صور عينة البحث



النموذج الثالث

[http:// www.sleeprevolution.com/blog/bedroom/furniture-bedroom](http://www.sleeprevolution.com/blog/bedroom/furniture-bedroom)



النموذج الثاني

<http://www.slashgear.com/the-tre-table-multi-function-table/>



النموذج الأول

[http://www.omahku.net/2010/04/11/de-c-modern-integrated-sofa-bunk-bed- /](http://www.omahku.net/2010/04/11/de-c-modern-integrated-sofa-bunk-bed-/)

جمالية التشكيل والاثارة الحسية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد

محمد جار الله

توفيق

ملخص البحث

تعد جمالية التشكيل الفكر المعبر عن تصاميم الفضاءات الداخلية فضلاً الى كونها تمثل الاثارة الحسية التصميمية المعبرة عن الحالة التعبيرية التأملية ضمن المجال المرئي... كما تعد من الاسبقية الاساسية في التعبير عن التجريد ، وذلك من خلال ما طرأ من التطور التصميمي للقاعات الرياضية الجامعية في العالم ، الذي كان وما يزال لها دور واضح في تميز اشكالها المعمارية ومحدداتها الداخلية معتمداً على نظام مرتبط بمبادئ التصميم الداخلي ذات العلاقة مع البناء الانشائي، وذلك من اجل الحفاظ على التكوين البنائي للفضاءات الداخلية الرياضية ونتيجة لهذا التداخل الحقيقي تتكون علاقات تصميمية معتمدة بالدرجة الاساس على فكرة المصمم الداخلي ذات التداخل مع الخبرات العالمية، ومن خلال اطلاع الباحث على أمودج محدد للفضاءات الداخلية ضمن الطابق الارضي لكلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد وجد قصوراً واضحاً في مبادئ جمالية التشكيل لجميع الفضاءات الداخلية ضمن الطابق الارضي ، لذلك سعى الباحث جاهداً الى دراسة هذا الموضوع للتعرف على تحقيق مبادئ جمالية التشكيل لهذه الفضاءات الداخلية بما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية لكلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة مشكلة البحث بالتساؤل الاتي:- ماهي مبادئ جمالية التشكيل التي تساهم في الاثارة الحسية للتصميم الداخلي في كلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد؟ بينما تسهم أهمية الدراسة البحثية في ايضاح مبادئ التشكيل الجمالي وذلك من خلال التعرف على المتطلبات التصميمية والتنفيذية للمحددات الداخلية والتي تساهم الى حد كبير في تطوير الفضاءات الداخلية لكليات التربية الرياضية للبنات، فضلاً عن فتح افاق فلسفة جمالية التشكيل والاثارة الحسية بالنسبة لطلبة التصميم الداخلي والمعماري من خلال اختيار المساحات والمواقع الملائمة لجميع المحددات الداخلية، وعلى ضوء ذلك ركز الباحث هدف البحث في الكشف عن (مبادئ جمالية التشكيل التي تساهم في الاثارة الحسية للتصميم الداخلي في كلية التربية الرياضية للبنات – جامعة بغداد مع أعداد تصميم مقترح يحقق من خلاله هدف الدراسة البحثية، بينما تضمن الفصل الثاني دراسة (مقومات التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات) و(فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية) و(الاثارة الحسية في التصميم الداخلي) أما الفصل الثالث فقد تخصص في تحديد موضوع اجراءات البحث والمتمثلة بمنهجية البحث المعتمدة على المنهج الوصفي التحليلي. أما مجتمع البحث فقد اعتمد على الاسلوب الانتقائي القصدي، بينما تضمن الفصل الرابع أهم النتائج إذ لم يراع المصمم الداخلي أي اهتمام لدراسة الوظيفة الرئيسة والمتضمنة توفير المساحات المخصصة للمعالجات

التصميمية بالنسبة للمحددات الداخلية والمكملات، فضلا عن ضعف دراسة الاشكال، التي أظهرت من خلالها ضعف القدرة تصميمية في تذوق التنظيم الشكلي للمحددات الداخلية، كما تضمن البحث تصميم مقترح.

Research Summary

Aesthetic composition and sensory thrills in the interior design of the Faculty of Physical Education for Girls - University of Baghdad

Tattabrjmalih formation of thought crossing designs as well as to the internal spaces which represent the sensory thrills expressive design for case contemplative expressive within the visual field ... It also is one of the basic precedence in the expression of abstraction through what there was of the design development of university sports halls in the world .. Which was, and continues to have a clear role in the marked forms and architectural limitations of Interior , relying on a system linked to the principles of interior design related with the construction Structural and so in order to keep the configuration formative for spaces interior sports a result of this overlap real consists relations design based mainly on the idea of the interior designer with interference with international experience . Through informed researcher on the specific model of the internal spaces within the ground floor of the Faculty of Physical Education for Girls - University of Baghdad .. Found a clear deficiency in the principles of aesthetic composition for all interior spaces within the ground floor .. So researcher struggled to study this subject in order to learn to achieve aesthetic principles of formation of these spaces in line with the internal space and the size of the internal determinants of the Faculty of Physical Education for Girls - University of Baghdad . The importance of this subject the researcher wants to search the formulation of the problem by asking the following: - What are the principles of aesthetic composition that contribute to the sensory thrills of interior design (within the Ground Floor) of the Faculty of Physical Education for Girls - University of Baghdad ? While contributing to the importance of the research study to clarify the principles of aesthetic composition through to identify design and operational requirements of the determinants of the Interior. Which contribute greatly to the development of the internal spaces of the faculties of Physical Education for girls as well as opening the prospects of forming and aesthetic philosophy sensory thrills for students of interior design and architecture through the selection of appropriate spaces and locations for all internal determinants .. In light of this focused researcher objective of this research in the detection of (the principles of aesthetic composition that contribute to the excitement sensual interior design (within the Ground Floor) of the Faculty of Physical Education for Girls - University of Baghdad, with the number of design proposal achieves through which the goal of the research study while ensuring Chapter II study (ingredients Interior Design of the Faculty of Physical Education for Girls), (the effectiveness of the principles of aesthetic composition constructivism), (thrills sensory Interior Design) the third chapter specialization in determining the subject of action research and of the methodology of research -based descriptive analytical method the research community has adopted the style of selective intentional , while . ensuring the fourth quarter to draw conclusions and proposed design

مشكلة البحث

تعد جمالية التشكيل الفكر المعبر عن تصاميم الفضاءات الداخلية فضلاً عن كونها تمثل الاثارة الحسية التصميمية المعبرة عن الحالة التعبيرية التأملية ضمن المجال المرئي، كما تعد من الاسبقية الاساسية في التعبير عن التجريد من خلال ما طرأ من التطور التصميمي للقاعات الرياضية الجامعية في العالم، الذي كان وما يزال لها دور واضح في تميز اشكالها المعمارية ومحدداتها الداخلية معتمداً على نظاماً مرتبطاً بمبادئ التصميم الداخلي ذات العلاقة مع البناء الانشائي، وذلك من اجل الحفاظ على التكوين البنائي للفضاءات الداخلية الرياضية، ونتيجة لهذا التداخل الحقيقي تتكون علاقات تصميمية معتمدة بالدرجة الاساس على فكرة المصمم الداخلي ذات التداخل مع الخبرات العالمية، ومن خلال ذلك تتكون علاقة مترابطة تساهم في تحقيق الهدف الوظيفي والجمالي لمحددات الفضاءات الداخلية الخاصة بكليات التربية الرياضية للبنات، وعليه ومن خلال اطلاع الباحث على أمودج محدد للفضاءات الداخلية لكلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد، وجد قصوراً واضحاً في مبادئ جمالية التشكيل لجميع الفضاءات الداخلية ضمن الطابق الارضي، لذلك سعى الباحث جاهداً الى دراسة هذا الموضوع من أجل التعرف على تحقيق مبادئ جمالية التشكيل لهذه الفضاءات الداخلية بما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية لكلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد، ولأهمية هذا الموضوع اراد الباحث صياغة المشكلة البحث بالتساؤل الآتي:- ماهي مبادئ جمالية التشكيل التي تساهم في الاثارة الحسية للتصميم الداخلي في كلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد؟

اهمية البحث

١. تسهم الدراسة البحثية في ايضاح مبادئ التشكيل الجمالي وذلك من خلال التعرف على المتطلبات التصميمية والتنفيذية للمحددات الداخلية، والتي تساهم الى حد كبير في تطوير الفضاءات الداخلية لكليات التربية الرياضية للبنات.
٢. - تسهم الدراسة البحثية في فتح افاق فلسفة جمالية التشكيل والاثارة الحسية بالنسبة لطلبة التصميم الداخلي والمعماري من خلال اختيار المواقع الملائمة لجميع المحددات الداخلية.

هدف البحث

- تهدف الدراسة البحثية في الكشف عن :
١. مبادئ جمالية التشكيل التي تساهم في الاثارة الحسية للتصميم الداخلي في كلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد وذلك من خلال دراسة ما يأتي:
أولاً- فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية .
ثانياً - الاثارة الحسية في التصميم الداخلي .
٢. أعداد تصميم مقترح يحقق من خلاله هدف الدراسة البحثية .

حدود البحث

١. الحد الموضوعي : دراسة جمالية التشكيل والاثارة الحسية في التصميم الداخلي
٢. الحد المكاني : (الطابق الارضي) لكلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد.
٣. الحد الزماني : تم تنفيذ هذا الطابق ما بين العام ١٩٩٤ - ١٩٩٥ م

تحديد المصطلحات

الجمالية : مصدرها من الجميل ومن الفعل جَمَل اي بمعنى بهاء وحسن (١، ص١٢٦) وهي تمثل ايضا وحدة العلاقات الشكلية بين الاشياء التي تدركها حواسنا (٢١، ص٣٧) .

التشكيل: وهو مصطلح مأخوذ من الشكل، وهي الطريقة التي يتركب فيها الشيء وترتبط أجزائه ، ويعرف الشكل أيضاً بأنه صورة العمل الفنية المرئية والمكونة من العناصر الشكلية والمرتكزة على أسس من نظام العلاقات (١٧، ص١٥).

الاثارة الحسية: وهي تلك العملية التي تتم عن طريق الادراك الحسي وذلك بالاعتماد على المعلومة ذات (الجذب الاتصالي) والتي تصل عن طريق حواسنا ضمن عملية معقدة ذات اسس فسيولوجية (١٩، ص٢٢) .

التصميم الداخلي: وهو ذلك العلم الذي يختص بشكل مباشر على دراسة العناصر التي تشكل الفضاء الداخلي، بهدف التحسينات الوظيفية والاغناء الجمالي (٢، ص٨٣).

التعريف الاجرائي :-

جمالية التشكيل: وهو تنظيم من العلاقات المترابطة المعاني بأسلوب دقيق والمتضمنة أيضاً ترتيب العناصر البصرية والمادية الخاصة بالتكوين الشكلي بصورة متناسبة.

الاثارة الحسية في التصميم الداخلي:

وهو الادراك التفاعلي بين المُتلقي وما يحيط به من المحددات الداخلية المدروسة تصميمياً ضمن تتابع منطقي في المعنى والتعبير والمعالجات التصميمية.

الاطار النظري

مقومات التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات

يعتمد التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات على مقومات اساسية وهي تتضمن الاتي **أولا-السقوف:** هي تمثل طبقة الحماية من المؤثرات الخارجية ويرتبط ارتفاعها بطبيعة وظيفه الفضاء الذي تحدده وبشكل عام فان السقوف المرتفعة تعطي إحساس بالحرية والانفتاح بينما السقوف المنخفضة تؤكد الانغلاق (P.١٩٨ ، ٢٧)، وهناك نوعين من السقوف وهي السقوف الإنشائية التي تمثل جزء من النظام الإنشائي للمبنى الكلي، وكذلك السقوف غير الإنشائية،والتي تتخذ أشكالاً هندسية مختلفة منها السقوف الجبسية والمصنعة من الخشب وسقوف (الهابر)، ينظر ملحق شكل(٢)، **ثانياً -الحدردان:** وهي المستويات العمودية التي تحدد أبعاد المستوى الأفقي، وكذلك تكمل خصوصيته (P.١٣٧-١٣٨، ٢٧) وتقسم الحدردان على نوعين: الحدردان الإنشائية وهي الحدردان الأساسية التي تساهم في تحديد إبعاد الفضاءات الداخلية والحدردان غير الإنشائية ذات المستويات المتعددة (٩، ص٢٤). كما تتضمن الحدردان (الأبواب والنوافذ)، والتي تساهم في تحديد خصوصية الفضاء

وتحديد صفاته مع تحديد علاقة فضاء مع فضاء آخر وذلك من خلال ربطه بصريا وفيزيائيا (P.07، ٢٣) . ينظر ملحق شكل (١)، (٢)، **ثالثاً - الأرضيات:** تمتلك الأرضية الحيز الأكبر في إبراز جماليات الفضاء الداخلي الكلي، وذلك من خلال التلاعب بمستويات تدرجها أو مواد إنهاؤها أو الألوان المستخدمة فيها، وقد تغطي الأرضيات الصلبة بمواد (الشمع و الفينيل و الفلين واللينينيوم) (١٤، ص١٢)، **رابعاً- الأثاث:** يمثل من العناصر الواجب توافره في جميع الفضاءات الداخلية سواء كانت عامة أو خاصة ، وقد وجدت لخدمة وراحة الإنسان وهي على نوعين: الأثاث الثابت وهي التي تدخل ضمن تخطيط الهيئة الفضائية التي تسمح باستغلال أكبر مساحات للجدران ، حيث تتميز باستمرارية في الشكل التي تربط بين الجدران مثل الرفوف والدواليب والمقاعد الثابتة. وكذلك الأثاث المتحرك وهي التي تتكون من قطع منفردة ذات مرونة في التركيب والتنظيم وتشمل جميع أنواع الأثاث الخفيف والثقيل مثل الدواليب، والخزانات المتعددة، والمنضد المختلفة، والأسرة، والكراسي بأنواعها (٤١، ٢٣، p. ٣٣)، ويمكن اعتماد الأجهزة الرياضية كإحدى أنواع الأثاث المتحرك مثل (جهاز الدراجة الثابتة، جهاز السير المتحرك، قرص لف الخصر، جهاز التجذيف) (١٥، ص٦٣)، ينظر ملحق شكل (١، ٣٢)، كما يتم توزيع الأثاث ضمن تنظيمات من أشكال عدة مثل التنظيمات الخطية المستقيمة والتنظيمات التي على شكل حرف U وحرف L (٢٧٨-٢٧٥، p. ٢٤)، ويرى الباحث كلما كان التنظيم أبسط سهل عليه الحركة والتنقل مع إعطائها حرية أكبر في المساحة خصوصاً التنظيمات الخطية بالنسبة لقاعات التربية الرياضية، **خامساً- الإضاءة:** تلعب الإضاءة دوراً مؤثراً في تعريف وإدراك الفضاء الداخلي، وخاصةً عند توزيع الإضاءة بشكل متدرج بالنسبة لبقية العناصر في الفضاء الداخلي مما يؤدي إلى حصول تسلسل بالأهمية ، ويكون ذلك بالاعتماد على الشدة والتضاد في القيمة واللون وتعد هذه من أدوات ومواد المعالجات التي يستخدمها المصمم (P.٢٣، ٣٢) ، كذلك تعمل الإضاءة على زيادة جماليات الفضاء الداخلي لتكوّن التناغم والانسجام والوحدة بين مفردات وعناصر الفضاء الداخلي (١١٨، ١٠٣، p. ٣٠)، ينظر ملحق شكل (٢)، (٥)، **سادساً- اللون والملمس:** يؤثر كليهما على فاعلية الأبعاد الفضائية وأحجامها ويمكن استثماره وتوظيف خصائصه لتكوين أشكال مختلفة، كما يساهم اللون والملمس في إظهار الجانب الجمالي لمحددات الفضاءات الداخلية، (٧٨-٧٩)، كما يرتبط اللون والملمس بتأثيرات سيكولوجية والتي تمثل هي من أكثر نواحي الاثارة الحسية نحو الانفعالات والأحاسيس، (١٨، ص٣٢)، ينظر ملحق شكل (١)، (٢)، وللألوان أيضاً دلالات رمزية وتعبيرية، **سابعاً -الحجم:** إن مبدأ الحجم هو أساس لإدراك جميع الأشكال، (٦، ص٢٥٩)، كما إن لسيكولوجية الحجم و الخلفية أهمية خاصة في الفضاءات الداخلية بحكم اتصالها بأكثر وظائف عناصرها حيويًا (المادية و البصرية) (١٧، p. ٣٤)، ينظر ملحق شكل (٣)، وهنا نجد إن الخبرة التصميمية تؤدي دوراً أساسياً في إدراك مثيرات الحجم ، **ثامناً-نظم المساحة والحركة:** يتم تحديد نظم مساحة الفضاءات الداخلية لكلية التربية الرياضية من خلال دراسة نظم الحركة بين صالات الالعاب الرياضية كفضاء داخلي رئيسي- وبين الفضاءات الداخلية الأخرى مثل (استراحة المدرسين و الاستعلامات والكافتيريا و الحمامات وقاعة تبديل الملابس)، التي تعتمد على دراسة علاقة حركة الإنسان والفضاء الداخلي وهذه العلاقة نسبية تتغير بتغير موقع الإنسان في الفضاء الداخلي، لذلك يجب الأخذ بعين الاعتبار الإدراك البصري للإنسان . وعليه تقسم الحركة في الفضاء الداخلي لكلية التربية الرياضية الى الحركة الخطية الأفقية والعمودية والتي تعد أكثر الأشكال مرونة من حيث التوسع مع بقاء العلاقة قوية بين الداخل والخارج وهي أسهل أنواع الحركة وأوضحها فضلاً عن الحركة (الدائرية و المستطيلة و الحرة المنتظمة) (٥٩، p. ٢٩) ينظر ملحق شكل (١)، (٤)، ، **تاسعاً: نظم العناصر التكميلية:** تؤدي المكملات دوراً

بارزاً في تأسيس الترابط ما بين الفضاء الداخلي والمتلقي، كما تسهم في تكوين الشخصية والسمات الاساسية للفضاء الداخلي، وهي أيضاً تعد من وسائل الاغناء والتزين الجمالي من حيث تحقيق المتعة والاثارة الحسية والتحفيز الفكري الذي تميز صفة الفضاء وشخصيته مثل الستائر واللوحات والمزروعات (٢٢، ص ١٤٧).

فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية:

أن فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية هي مركبات يتم على أساسها توظيف العناصر والعلاقات وفق الشكل النهائي لتحقيق التصميم الأفضل في بناء الفضاءات الداخلية، وتتمثل هذه الفاعلية بالاعتماد على الاتي:

١. دراسة مصادر توليد الشكل معتمداً على القدرة التصميمية في تذوق التنظيم الشكلي وهناك طريقتين يسلكها المصمم لتوليد الأشكال وهي التصميم العملي-الواقعي حيث تعتمد هذه الطريقة على عملية التجربة عند استخدام المواد والتقنية لإنتاج شيء معين وكذلك التصميم الرمزي حيث ترتكز هذه الطريقة على استعمال نمط من الأشكال لحل بيئي معين يتم تكراره في المناطق ذات الخلفية المقاربة للشكل، (٣١٤- ٣١١، p.٣٦).

٢. دراسة النسب المتوازنة في التصميم هو المبدأ الأساسي الذي يعمل على تحقيق القيم الجمالية ويتم ذلك بواسطة التناغم في الفعل التصميمي للحجوم والمساحات والأطوال لمختلف المقاسات التي يقوم المصمم بوضعها في المحددات الداخلية إضافة الى ترتيب العناصر البصرية والمادية بصورة متناسبة، فزيادة نسبة العرض للارتفاع يعطينا إحساس بالفضاء المفتوح، ينظر ملحق شكل (٥)، أما إذا كانت نسبة الارتفاع أقل من العرض فعند ذلك يزداد الإحساس بالانغلاق للفضاء، (١٠٠، p. ٣٤).

٣. ان التنظيم الفضائي في التصميم الداخلي يعتمد على أدراك ما يراه المستخدم للفضاء من مشهد فضائي، ذلك لان تأثير أنماط التنظيم لها ردود أفعال ذات اثاره حسية على المتلقي لهذه الفضاءات وتتم عملية إدراك الفضاء من خلال ما يحدده من عناصر محققة للشكل النهائي كذلك ما يتضمنه من عناصر وأشكال مرتبطة مع بعضها بعلاقات مختلفة، (١١، ص ١٢)، ينظر ملحق شكل (٢)، (٤).

٤. دراسة جمالية الكل والجزء في تصميم المحددات الداخلية والتي يعمل وفقها المصمم على دراسة حالة الانسجام ما بين أشكال المحددات الداخلية والفضاء الداخلي بما يفرضه من تأثير القوى الإنشائية للمباني التي تحتوي الفضاءات الداخلية وذلك من خلال المعالجات التصميمية التي يبتكرها المصمم معتمداً على تنظيم العلاقات الشكلية وتوحيدها ضمن الأداء الوظيفي فضلاً عن قيمها الجمالية الناتجة من العملية التصميمية (٢٧١، p. ٣١)، أذ يصبح الكل هو حاصل تنظيم العلاقات لربط الأجزاء كناتج كلي ذو وحدة جمالية متوافقة مع الجانب الحسي- للمتلقى (٤، ص ٢٤٨)، ينظر ملحق شكل (١)، (٦).

٥. إن للأشكال قواعد وعلاقات جمالية وتعبيرية متى ما تحققت للشكل، فأن ذلك سيضفي على الشكل جاذبية تؤهله لأن يعكس تعبيراً ممتعاً (١٠، ص ١٠٧)، والتي يمكن إجمالها بالعلاقات

الآتية: (أ) تعد من ضرورات التصميم الداخلي ضرورة دراسة الوحدة والتنوع التصميمي، (٥، ص ٣٠ - ٣١)، ينظر ملحق شكل (٦)، (ب) - أن التصميم الجيد يتطلب درجة واضحة من دراسة التوازن والذي يمثل العلاقة المبتكرة التي تحقق إحساس مريح، (٣، ص ١٠١)، (ج) - أن من أدق المبادئ التصميمية في أي تصميم وبالتحديد في التصميم الداخلي هو دراسة العلاقات البصرية بين الشكل الكلي وأجزائه، (٢٠، ص ٢٩)، ينظر ملحق الشكل (٥)، (د) - دراسة الأنماط المتكررة للتكوينات الشكلية ذات الإيقاعات المتكررة مثال ذلك تكرار الأقواس على طول رواق في فضاء داخلي (٢٢، ص ٢١ - ٢٤)، (هـ) - أن أي تصميم يتطلب أن يسود عنصر معين من العناصر على البقية حيث يكون مركزاً يجذب الأنظار مع الاحتفاظ بوحدة العمل التصميمي (١٣، ص ١٨٧)، من خلال ما تقدم يرى الباحث إنه لا يمكن فصل المبادئ التصميمية بعضها عن البعض الآخر، في العملية التصميمية، فهناك هيمنة في الشكل على حساب علاقات أخرى وهناك توازن وتوافق ووحدة في اللون أو في القيمة الملمسية، أي أنه لا يمكن تحقيق علاقة مجردة واحدة في الشكل وإما هي ائتلاف واتحاد مجموعة علاقات لتكوين الكل ضمن التصميم الداخلي.

الاثارة الحسية في التصميم الداخلي:

إن عملية الاثارة الحسية تقوم على أساس حصول التفاعل بين المتلقي وما يدركه (٨، ص ١٠٧)، وعليه فإن الإثارة الحسية يتم إدراكها من خلال التكوينات الشكلية التي تضم هذه العناصر ضمن الحقل البصري (٨٨، p. ٢٧)، ويعتمد هذا الأساس على التمييز للصفات الإدراكية الحسية من خلال دراسة الاعتبارات الأتية: أولاً - دراسة مستويات المكونات تصميمية، والتي تسهم بإظهار الفضاء الداخلي بتتابع منطقي ضمن البيئة الداخلية، (٣١، p. ٣٥١)، ينظر ملحق شكل (٢)، ثانياً - تمثل المعاني السهلة الفهم والتعريف (٦٠، p. ٢٥)، إحدى الخصائص للإثارة الحسية التي ترتبط بالتعبير والنظام التصميمي، ثالثاً - يسعى المصمم قدر الامكان الى توجيه انظار المتلقي نحو اهم العناصر الفاعلة في التصميم الداخلي من خلال اعتماد التقنية التصميمية، رابعاً - دراسة التقسيم المساحي لتصاميم الفضاءات الداخلية، إذ يخضع التقسيم المكاني المدروس الى اختيار الاشياء التي تمتلك احجاماً مقبولة (٩، ص ٨٠)، ينظر ملحق شكل (٣)، خامساً - دراسة طبيعة الناتج التصميمي الخاضع الى ترتيب معين والذي يبرز من خلالها الاحساس في كل أجزاء التصميم (١٢، ص ٤٨) والتي لها تأثير مباشر على هيكلية التصميم الداخلي. سادساً - ان التصميم الداخلي الناجح يعتمد على دراسة (أ) الوظيفة: وهي الأساس الرئيسي- في تصميم الفضاءات الداخلية إذ انه من الواجب أن تكون الفضاءات الداخلية ملائمة من حيث تأدية الوظيفة التي صممت من اجلها، (ب) الإثارة والتشويق: يقصد به عند تصميم أي فضاء داخلي يجب ان يراعى عامل الإثارة عند تصميم الفضاء الداخلي، (ج) -متطلبات المتانة والأمان: ويقصد به مراعاة تأمين الرؤيا ومتطلبات التهوية والسمع والحرارة والرطوبة والسلامة والصحة (١١، ص ١٥).

منهجية البحث

نظراً لطبيعة البحث فقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي في التحليل، وهو احد مناهج البحث العلمي وذلك للتعرف على مبادئ جمالية التشكيل التي تساهم في تحقيق الاثارة الحسية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد، لان هذه دراسة تتطلب معرفة بكافة تفاصيلها معتمداً بالدرجة الاساس على الاطار النظري وصولاً الى تحقيق شامل لهدف البحث وذلك من خلال دراسة: أولاً-فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية، ثانيا- الاثارة الحسية في التصميم الداخلي.

مجتمع البحث وعينته

شمل مجتمع البحث وعينته على دراسة كلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد والذي يمثل دراسة الانتقاء القصدي للعينة المتمثلة من المجتمع الاصلي .

اداة البحث

نظرا لاعتماد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل، لذا تم التوصل الى عمل استمارة ملاحظة وتحليل تشمل جميع الجوانب التي استهدفها البحث للكشف عنها .

استمارة الملاحظة والتحليل :

أولاً فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية والتي تعتمد على دراسة :

١. تصاميم المحددات الداخلية والتي تتضمن دراسة(الأرضيات ،الجدران ،السقوف)معتمداً على توفير المساحات المخصصة للمعالجات التصميمية بالنسبة للمحددات الداخلية وكذلك دراسة جمالية الكل والجزء في تصاميم تلك المحددات الداخلية.
٢. العناصر التكميلية والتي تتضمن (الاثاث ،اللوحات ،المزروعات)
٣. -انواع الحركة والمتمثلة شكل الحركة (الدائرية ، المستطيلة ، الخطية الأفقية والعامودية، الحرة)
٤. -المبادئ التصميمية والتي تتضمن (الوحدة، التنوع، التوازن، التناسب، الابقاع، الهيمنة، الانسجام)

ثانياً الاثارة الحسية في التصميم الداخلي والتي تعتمد على دراسة :

١. مستويات المكونات تصميمية-المعاني السهلة الفهم والتعريف-التعبير والنظام التصميمي- التقنية التصميمية -التقسيم المساحي - طبيعة الناتج التصميمي- الوظيفة -التشويق - متطلبات المتانة والأمان.
٢. الالوان والخامات والاضاءة.

مناقشة مجتمع البحث وعينته والتي يتضمن تحليله بحسب المحورين الآتين: اولاً: فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية

كانت دراسة المصمم الداخلي ضعيفة بالنسبة لفاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات، أذ لم يراع أي اهتمام لدراسة الوظيفة الرئيسة والمتضمنة توفير المساحات المخصصة للمعالجات التصميمية بالنسبة للمحددات الداخلية ،ينظر ملحق شكل(٨)، أذ نلاحظ ضعف دراسة الاشكال التي أظهرت من خلالها ضعف القدرة تصميمية في تذوق التنظيم الشكلي للمحددات الداخلية، مع ضعف دراسة النسب المتوازنة في التصميم الداخلي للحجوم والمساحات والأطوال لمختلف المقاسات، فضلاً عن ترتيب العناصر البصرية والمادية بصورة غير متناسبة، كما ان التنظيم الفضائي في التصميم الداخلي لم يعتمد بصورة كبيرة على أدراك ما يراه المستخدم للفضاء من مشهد فضائي مدروس ، ذلك لان تأثير التنظيم المعتمد لها ردود أفعال غير مدروسة ذات أثارة حسية على المتلقي بما يتضمنه من عناصر وأشكال مرتبطة مع بعضها بعلاقات مختلفة ، كذلك نلاحظ ضعف دراسة جمالية الكل والجزء في تصميم المحددات الداخلية بحيث لم يصبح الكل التصميمي هو حاصل تنظيم العلاقات لربط الأجزاء كناتج كلي ذي وحدة جمالية متوافقة مع الجانب الحسي للمتلقي، كما إن طريقة ترتيب المبادئ التصميمية وتنظيمها كان دورها ضعيفاً، والتي يمكن إجمالها بالعلاقات التالية كعدم اعتماد الوحدة التصميمية، فضلاً الى عدم الاهتمام بدراسة التنوع في التكوينات التصميمية بالنسبة للمستويات والخامات، ينظر ملحق شكل(٩)،(١١) ، اما بالنسبة لدراسة التوازن فهو لم يمثل العلاقة المبتكرة بين الأجزاء التي تحقق إحساساً مريحاً بين المحددات الداخلية، ينظر ملحق شكل(٧)،(١٢) ، مع عدم اعتماد التناسب الذي يمثل من أدق المبادئ التصميمية، فضلاً على ضعف تحديد دراسة الانسجام وهو الذي يستند على التوافق أو التقارب بين أشكال الفضاءات أو المساحات فمثلاً لم يكن هناك انسجام بين طول الفضاء وعرضه أو ارتفاع المحددات العمودية وحجم الفضاء الكلي، ينظر ملحق شكل(٨) ، لذلك فإن للمحددات الداخلية والاثاث بأنواعها لم يخضع لعمليات قياسية معتمدة، كما ان المصمم الداخلي لم يراع استخدام الأنماط المبتكرة للتكوينات الشكلية ذات الإيقاعات المتكررة، كما لم يراع دراسة التنوع التصميمي المنسجم التنظيم في صفات الخصائص البصرية للعناصر (كاللون ، الملمس ، الحجم، الاضاءة) ، فضلاً الى دراسة الهيمنة المتحققة الى حد ما بالنسبة الى أعمدة الصالة الرياضية، ينظر ملحق شكل(٧). مع عدم الاهتمام بدراسة العناصر التكميلية، فضلاً عن الضعف في دراسة الحركة مع اعتماد الحركة العشوائية والتنظيم العشوائي للأجهزة الرياضية والاثاث المكتبي، ينظر ملحق شكل(٧)،(٩)،(١٠).

ثانياً: الاثارة الحسية في التصميم الداخلي

أظهرت الاثارة الحسية في الفضاءات الداخلية لكلية التربية الرياضية ضعف حصول التفاعل بين المتلقي وبين ما يقوم بإدراكه، هذا فضلاً عن ان الإثارة الحسية لم يتم إدراكها من خلال التكوينات الشكلية، أذ لم يكن هناك دراسة لمستويات التكوينات التصميمية وذلك بحسب الأهمية النسبية للعناصر التصميمية (الخط، اللون، الملمس) والتي لم تسهم على اظهار الفضاء الداخلي بتتابع منطقي ضمن البيئة الداخلية، بينما لم تمثل المعاني السهلة الفهم والتعريف، في التصميم الداخلي للكلية كإحدى الخصائص للإثارة الحسية، كما سعى المصمم قدر الامكان الى توجيه انظار المتلقي الى بعض الرسومات غير المدروسة على جدران الصالة الرياضية، بينما كانت

دراسة التنوع ضعيفة في التقسيم المساحي لتصاميم الفضاءات الداخلية، فضلاً عن الاحجام التناسبية غير المقبولة بالنسبة للأثاث المكتبي، ينظر ملحق الشكل (٧)، (٨)، كما ان المصمم الداخلي لم يراع أي اهتمام لطريقة توزيع انواع الاضاءة سواء أكانت عامة أو مركزية أو طبيعية، فضلاً الى الضعف في دراسة علاقة الالوان والخامات في الفضاءات الداخلية، ينظر ملحق الشكل (٨)، (٩)، (١٠)، في حين كانت دراسة الناتج التصميمي في كل أجزاء التصميم الداخلي ضعيفة لاسيما في تصاميم المحددات الداخلية، التي أظهرت فيها الاثارة الحسية ذات تأثير ضعيف على هيكلية التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات.

النتائج

١. لم يراع المصمم الداخلي أي اهتمام لدراسة الوظيفة الرئيسة والمضمنة توفير المساحات المخصصة للمعالجات التصميمية بالنسبة للمحددات الداخلية والمكملات، فضلاً عن ضعف دراسة الاشكال، التي أظهرت من خلالها ضعف القدرة تصميمية في تذوق التنظيم الشكلي للمحددات الداخلية.
٢. ضعف دراسة النسب المتوازنة في التصميم الداخلي للحجوم والمساحات والأطوال لمختلف المقاسات، فضلاً عن أن ترتيب العناصر البصرية والمادية كانت بصورة غير متناسبة.
٣. ان التنظيم الفضائي في التصميم الداخلي أظهر بصورة غير مدروسة على أدراك ما يراه المتلقي من مشهد فضائي، مما أظهر ردود أفعال سلبية ذات أثارة حسية على المتلقي بما يتضمنه من عناصر وأشكال غير مرتبطة مع بعضها بعلاقات مختلفة.
٤. ضعف دراسة جمالية الكل والجزء في تصاميم المحددات الداخلية بحيث لم يصبح الكل التصميمي هو حاصل تنظيم العلاقات لربط الأجزاء كناتج كلي ذي وحدة جمالية متوافقة مع الجانب الحسي للمتلقي.
٥. ضعف الفكرة التصميمية في دراسة الحركة داخل الفضاءات الداخلية مع اعتماد الحركة العشوائية، مما أثر على ضعف إظهار الجمالية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية، كما إن طريقة ترتيب العناصر التصميمية وتنظيمها كان دورها ضعيفاً.
٦. عدم اعتماد الوحدة التصميمية التي تعد من ضرورات التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية، فضلاً عن ضعف الاهتمام بدراسة التنوع في التكوينات التصميمية بالنسبة للمستويات والخامات (المواد).
٧. ان المصمم الداخلي لم يكن موفقاً في دراسة التوازن فهو لم يمثل العلاقة المبتكرة بين الأجزاء لتحقيق الإحساس المريح بين المحددات الداخلية.
٨. التباين في اعتماد التناسب للمحددات الداخلية والاثاث بأنواعها، التي لم تخضع لعمليات قياسية.
٩. ان المصمم الداخلي لم يراع استخدام الأنماط المتكررة للتكوينات الشكلية، كما لم يراع دراسة التنظيم المتكرر في صفات الخصائص البصرية للعناصر (كاللون ، الملمس ، الحجم).

١٠. أظهرت الاثارة الحسية في الفضاءات الداخلية لكلية التربية الرياضية ضعف حصول التفاعل بين المتلقي وبين ما يقوم بإدراكه من التكوينات الشكلية .
١١. أن المصمم الداخلي لم يكن موفقاً في دراسة مستويات المكونات تصميمية في التصميم الداخلي ، التي لم تسهم على اظهار الفضاء الداخلي بتتابع منطقي ضمن البيئة الداخلية.
١٢. ضعف دراسة المصمم الداخلي للمعاني السهلة الفهم والتعريف كاستخدام العلاقات التصميمية في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية كإحدى خصائص الإثارة الحسية.
١٣. عدم توظيف المصمم قدر الامكان الى توجيه انظار المتلقي نحو اهم العناصر الفاعلة في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية، مع عدم توظيف المعالجات المؤثرة في ايجاد الجاذبية والتشويق مما يقلل من الطابع المميز للإثارة الحسية التصميمية.
١٤. أن دراسة التنوع في التقسيم المساحي لتصاميم الفضاءات الداخلية كانت غير متحققة، اذ اعتمد التقسيم المكاني الى اختيار الاثاث المكتبي التي تمتلك احجاماً تناسبية غير مقبولة.
١٥. ان المصمم الداخلي لم يراع أي اهتمام لطريقة توزيع انواع الاضاءة سواء أكانت عامة أو مركزية او طبيعية ، فضلاً عن الضعف في دراسة علاقة الالوان والخامات(المواد) في الفضاءات الداخلية
١٦. ضعف دراسة طبيعة الناتج التصميمي في التصميم الداخلي، أذ تصف هذه الخاصية الى ترتيب غير مدروس في كل المحددات الداخلية (الجدران، السقوف، الارضيات) والتي أظهرت فيها الاثارة الحسية ذات تأثير سلبي بالنسبة الى هيكلية التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية للبنات.

التصميم المقترح

استكمالاً للفائدة المتوخاة من دراسة البحث الحالي واستناداً الى تحليل النتائج وتحقيقاً لاهداف البحث تم اعتماد مقترح تصميمي تحققت من خلاله مبادئ جمالية التشكيل التي تسهم في تحقيق الاثارة الحسية للتصميم الداخلي الخاص لكلية التربية الرياضية للبنات. - جامعة بغداد):

اولاً: فاعلية مبادئ جمالية التشكيل البنائية

- أ- دراسة النسب المتوازنة في التصميم الداخلي للحجوم والمساحات والأطوال لمختلف المقاسات فضلاً عن ترتيب العناصر البصرية والمادية في التصميم الداخلي من خلال دراسة الباحث المبادئ التصميمية للمفردات التصميمية، ينظر ملحق شكل(٢١)،(٢٣)
- ب- دراسة جمالية الكل والجزء في تصميم المحددات الداخلية بحيث أصبح الكل التصميمي هو حاصل تنظيم العلاقات لربط الأجزاء كناتج كلي ذي وحدة جمالية متوافقة مع الجانب الحسي للمتلقى، ينظرملحق شكل(٢٣)،(٢٤) مع دراسة،
- ت- دراسة الفكرة التصميمية للحركة داخل الفضاءات الداخلية مع اعتماد الحركة المستطيلة والحرّة المنتظمة، ينظرملحق شكل(١٧)،(٢١)،(٢٤)، مما أثر على إظهار الجمالية في التصميم الداخلي المقترح لكلية التربية الرياضية، فضلاً عن الترتيب والتنظيم الجيد للعناصر التصميمية

- ث- اهتمام المصمم الداخلي بدراسة الوظيفة الرئيسة والمتضمنة توفير المساحات المخصصة للمعالجات التصميمية بالنسبة للمحددات الداخلية والمكملات فضلاً عن دراسة الاشكال التي أظهرت من خلالها القدرة تصميمية في تذوق التنظيم الشكلي للمحددات الداخلية، ينظر ملحق شكل (٢٢)، (٢٣)
- ج- اعتماد الوحدة التصميمية التي تعتبر من ضرورات التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية، فضلاً عن الاهتمام بدراسة التنوع في التكوينات التصميمية بالنسبة للمستويات والخامات (المواد)، ينظر ملحق شكل (٢٠)، (٢٣)، (٢٤)
- ح- ان المصمم الداخلي كان موفقاً في دراسة التوازن الذي حقق من خلالها العلاقة المبتكرة بين الأجزاء لتحقيق الإحساس المريح بين المحددات الداخلي، ينظر ملحق شكل (٢١)، (٢٢)،
- خ- دراسة الباحث للتناسب بين المحددات الداخلية والاثاث بأنواعها، ينظر ملحق شكل (١٩)، (٢٣)، (٢٤).
- د- تحقيق دراسة استخدام الأنماط المتكررة للتكوينات الشكلية، فضلاً عن دراسة التنظيم المتكرر ضمن صفات الخصائص البصرية للعناصر (كاللون ، الملمس ، الحجم)، ينظر ملحق شكل (٢١)، (٢٣)، مع دراسة الهيمنة المتحققة للأقواس ودراسة التوافق من خلال جمع عناصر التصميم بصورة مدروسة.

ثانياً: الاثارة الحسية في التصميم الداخلي

- أ- استطاع الباحث دراسة الإثارة الحسية من خلال معرفة التكوينات الشكلية التي تضم العناصر التصميمية والتي أسهمت في حصول التفاعل بين المتلقي وبين ما يقوم بإدراكه من التكوينات الشكلية، ينظر ملحق شكل (١٩)، (٢١)،
- ب- دراسة الباحث لمستويات المكونات تصميمية في التصميم الداخلي وذلك بحسب الأهمية النسبية للعناصر التصميمية (الخط، اللون ، الملمس) والتي ساهمت على اظهار الفضاء الداخلي بتتابع منطقي ضمن البيئة الداخلية، ينظر ملحق شكل (٢٢)، (٢٣)،
- ت- تحقيق معرفة دراسة وضوح المعاني السهلة الفهم والتعريف في التصميم الداخلي لكلية التربية الرياضية المقترحة والتي أرتبط بالتعبير والنظام التصميمي، كاستخدام العلاقات التصميمية مع دراسة توزيع انواع الاضاءة سواء كانت عامة أو مركزية أو طبيعية،
- ث- دراسة التنوع في التقسيم المساحي لتصاميم الفضاءات الداخلية فضلاً عن التقسيم المكاني مع الاختيار المنسجم للاثاث المكتبي، ينظر ملحق شكل (٢٠)، (٢٤)،
- ج- دراسة الباحث الهيكلية المنسجمة مع معرفة طبيعة الناتج التصميمي الخاضعة الى ترتيب مدروس في كل المحددات الداخلية (السقوف، الجدران، الارضيات، الاثاث) والتي أظهرت فيها الاثارة الحسية ذات تأثير مباشر على هيكلية التصميم الداخلي المقترح لكلية التربية الرياضية للبنات .

المصادر

١. ابن منظور ، العلامة (ابي الفضل جمال الدين) لسان العرب ، المجلد الاول دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٦
٢. ابو مجد ، عزت حسن : الظواهر البصرية والتصميم الداخلي ، بيروت ، ١٩٧١م.

٣. الإمام ، عبد الكريم كاظم ؛ تصميم تعليمي تعلمي لقواعد التكوين في الفنون التشكيلية ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية ، بغداد ، ١٩٩٦ .
٤. بدوي، عبد الرحمن، "أرسطو"، دار القلم وكالة المطبوعات، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.
٥. البزاز ، عزام عبد السلام ونصيف جاسم محمد ؛ أسس التصميم الفني ، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل ، ٢٠٠١ .
٦. دافيدوف ، لندا ، " مدخل إلى علم النفس " ، ترجمة : د. سيد و عمر ، محمود وحازم ، د. نجيب ، ط٣، الدار الدولية للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
٧. الدباغ ، د.تقي ، علم المتاحف ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨٠ .
٨. الدباغ، شمائل محمد وحيه، "أسس التفضيل الجمالي في جماليات لغة الفضاء الداخلي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، بغداد، ٢٠٠٢م.
٩. الدجيلي ، نداء صباح، التقييم الجمالي للزخرفة في العمارة، رسالة ماجستير كلية الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية ، بغداد ، ١٩٩٩م.
١٠. سانتيانا ، جورج ؛ الإحساس بالجمال : تخطيط لنظرية في علم الجمال ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، د. ت .
١١. سليم غسان :- الفضاء الداخلي وابعاده وعلاقته بالتطور المعماري، مجلة افاق عربي، العدد (٣)، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ١٩٨٨م.
١٢. شاكر مجيد ،لأبداع في فن التصميم ، مجلة فنون إسلامية ، العدد(٧) ، قطر ، ٢٠٠٥م.
١٣. عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية ، ط (١) ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .
١٤. عبير ،ساهر، مقالة عن(القاعات الرياضية)، مجلة الرياضية ، العدد٩، دبي ، ٢٠١٠.
١٥. غازي سمير ،التصميم الداخلي في القاعات الرياضية ، مجلة الرياضي العربي ، قطر ، ٢٠١١
١٦. مصطفى ظاهر ، الضوء واللون ، بحث علمي وجمالي ، ط ١ ، طباعة دار القلم للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، ٢٠٠٤ .
١٧. الناصري، نبراس وفاء :-التصميم الجمالي لتصاميم مدروسة بغداد العربية الإسلامية، رساله ماجستير ،غير منشوره، جامعه بغداد - كليه الفنون الجميلة ،قسم الفنون التشكيلية ، ٢٠٠٠م.
١٨. النعيمي ، غادة عبد الوهاب، اثر خصائص اللون في تحفيز الشعور الايجابي نحو المشهد الحضري للشارع التجاري ، رسالة ماجستير غير منشورة الجامعة التكنولوجية ، هندسة معمارية ، ٢٠٠٦ .
١٩. نوبلر ناثن ، حوار الرؤيا : مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٨٧م .
٢٠. هدى محمود عمر ، التصميم الصناعي فن وعلم ، ط (١) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٤ .

٢١. هربرت ريد ، معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦م
٢٢. يوسف حسن ، الديكور والتصميم الداخلي ، دار المجلد لاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ٢٠٠٨
٢٣. Abercrombie , stanley "Aphlisophy of interior design". harpen and ron publishers , new yourk-usa-١٩٩٠١٨
٢٤. Allon , phyllis slon "beginning of interior environment" the fifth Edition burgess publishing company new yourk-usa-١٩٨٥ .
٢٥. Baker, Geoffrey : Design Strategies in Architecture , John wiley and Sons, ١٩٨٠
٢٦. Broadbent, Gand Jencks, C., "Signs, Symbols and Architecture", London, John Wiley and Sons, ١٩٨٠
٢٧. Ching, F.D., "Architecture: Form, space and Order", Van Nastrand Reinhold company, London, ١٩٧٩.
٢٨. Ching , Francis .D.K:Interior Design , Van Nostrand Rein hold , ١٩٨٧
٢٩. Delrue, J. ,Mikho, E., "Rationalization of Planning and, Approaches To Planning of Health Care Facilities in Developing Areas", World Health Organization, Geneva, ١٩٧٦
٣٠. Flynn gohn E , and Arthur wsegil and gray rsteffy architectural Interior systems lighting ; Acoustics , Air conditioning van Nostr and reinhold , new yourk-١٩٨٨
٣١. Graves, Maitland., "The Art of Color and Design", ٢nd Ed., McGraw-Hill Book company, Inc., ١٩٥١
٣٢. Hagward , john A ; "marketing management operating strategic &Administration" ٣rd Edition , mc graw hill books company , new Yourk-usa-١٩٧٣
٣٣. "Kaingang Wheel chair",Technology Creates Quality Kaiyang keep Abreast of the times; Add: Yanfeng Industrial Area, Dali,Nanhai distet, fashan city, Guangdo- ng, Ching ٢٠٠٨
٣٤. Reekie, R. Fraser, "Design in the Build Environment", By Edward Arnold publisher Ltd., London, ١٩٧٣.



شكل (٢) المصدر: (١٥، ص ١٦)



شكل (١) المصدر: (١٤، ص ١٥)



شكل (٤) المصدر: (١٤، ص ١٥)



شكل (٣) المصدر: (١٥، ص ١٦)



شكل (٦) المصدر: (١٥، ص ١٨)



شكل (٥) المصدر: (١٤، ص ١٧)



شكل (٨)



شكل (٧)



شكل (١٠)



شكل (٩)



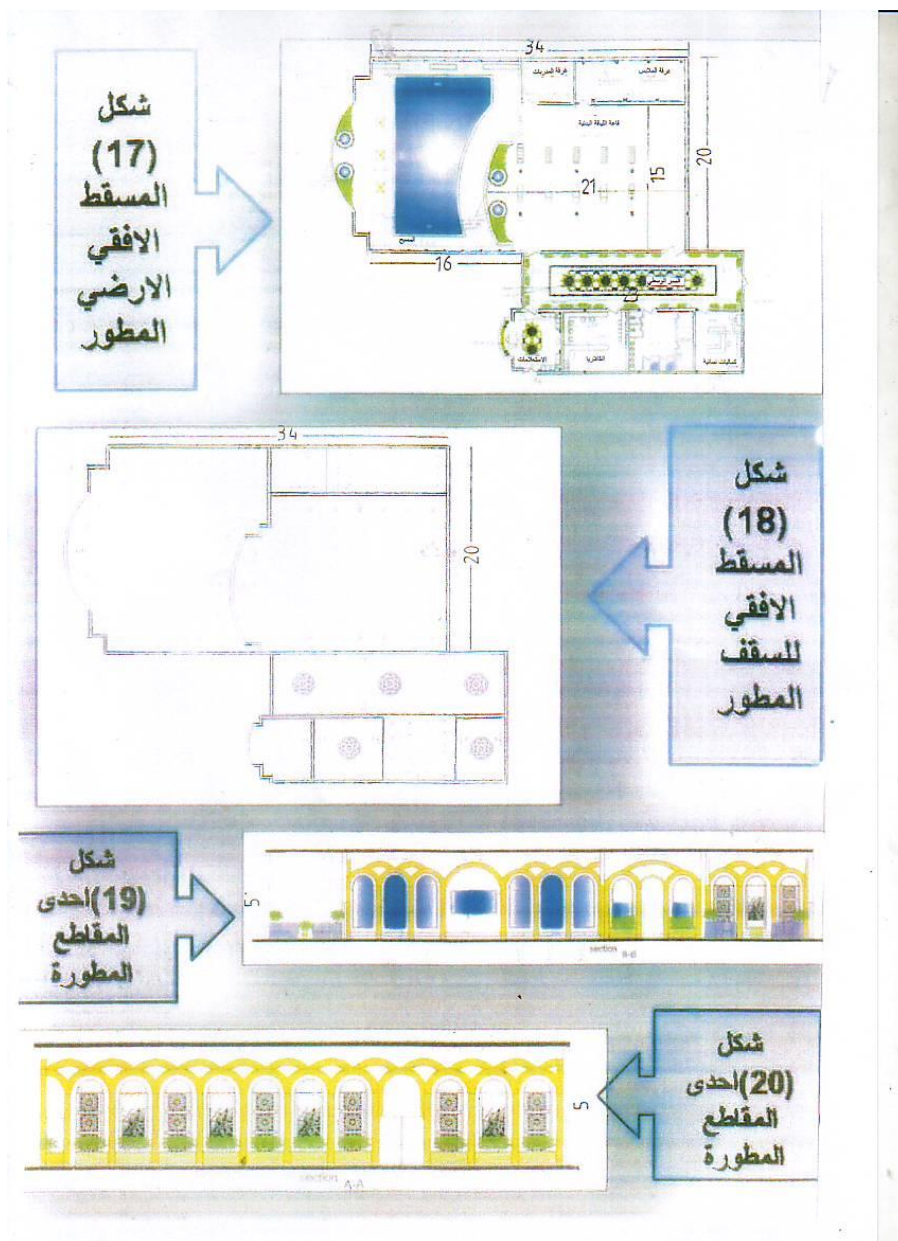
شكل (١٢)



شكل (١١)

صور واقع حال (الفضاءات الداخلية لكلية التربية الرياضية للبنات - جامعة بغداد)







شكل (21) منظور مطور في ممر الاستعلامات

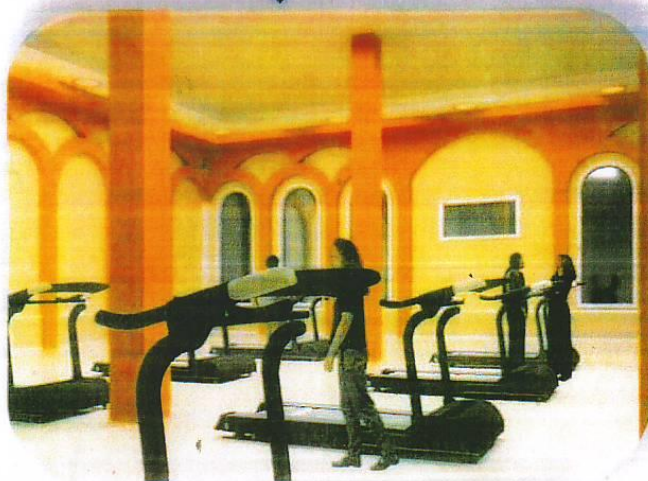
شكل (22) منظور مطور لفضاء المسبح





شكل (23) منظور مطور في الاستعلامات

شكل (24) منظور مطور لفضاء اللياقة البدنية



آلية بناء تمديد الحدث وإطالة زمنه في الفيلم الروائي

محمد عبد الجبار كاظم

ملخص البحث

ان موضوع إطالة او تمديد إحداث القصة الفيلمية تتبعها عوامل إخراجية ممكن ان تشحن بشكل خلاق كي تسهم في إطالة ومد عمر اللقطة والمشهد وبالتالي تمنح البناء الفلمي حيزا واضحا من الإطالة في تركيبة الإحداث الدرامية للفيلم الروائي.

اذ يمكن ان نخلق بهذا النوع من الاستعمال عن كشف الغطاء لبعض التفاصيل وبلورة ما يمكن ان يكون وتجسيده بأدق الجزئية التي من الممكن ان تؤثر على طبيعة القصة ومسارها الدرامي، او ان نخلق من جرائها أي الإطالة نوعا من أنواع التوتر الذي نلقيه للمتلقي.

اما كيفية معالجة مشاهد الإطالة فهذا يتطلب بعض الآليات التي تمنح السرد الفلمي جانبا واضحا من تمديد الحدث وجعله أطول زمنيا مما هو معتاد بعد ان يعد سياق الفيلم إعدادا محكما لهذا نجد أن تفسير هذه الظاهرة (ظاهرة الإطالة) في الفيلم الروائي لا يمكن أن تتم من دون أن يؤخذ بنظر الحساب الجوانب التقنية التي تخلق هذا النوع من الإطالة وتمديد الحدث قدر الإمكان، هذا الموضوع سوف نتناوله في بحثنا هذا لنسلط الضوء على الآليات الإخراجية التي يعتمد عليها المخرج في بلورة فيلم سينمائي يحتوي على مشاهد يكون سردها مطولا والحدث فيه ممدودا.

ABSTRACT

Subject to prolong or extend the events of the story followed by film directorial possible factors that are shipped creatively in order to contribute to prolonging and extending the age of the Snapshot and the scene and thus gives the film building space clear of prolongation in the composition of the dramatic events of the feature film.

Because we can create this kind of use for uncovered some of the details and develop what could be the incarnation smallest molecular which could affect the nature of the story and derailed the drama, or that we create from causing any prolongation kind of tension that insurmountable for the recipient

As for how to handle the scenes prolongation, it requires some of the mechanisms that give narrative film aside the obvious extension of the event and make it a longer time frame than is usual after that is the context of the film in preparation arbitrator for this, we find that the interpretation of this phenomenon (the phenomenon of prolongation) in the feature film can not be done without be

taken into consideration technical aspects that create this kind of prolongation and extension of the event as much as possible, this subject will be dealt in this research to highlight the directorial mechanisms adopted by the director in the development of a film contains scenes have listed a lengthy and elongated the event.

مشكلة البحث

إن موضوع الإطالة في زمن الحدث البنائي للسرد الفيلمي في الفيلم الروائي يعد من الأمور الحرة بالبحث والدراسة، فالكثير من الأفلام السينمائية تحتوي على مدلولات واضحة في إطالة زمن العرض الفيلمي وهذه الإطالة تصبح في حكم الأمر المبرر داخل منظومة الفيلم السينمائي، فهي تناسب ضمن مفردات اللغة السينمائية لتأتي بطريقة تعزز الموقف الدرامي وتجعله متطورا ومتناميا وصولا إلى تحقيق المبتغى في تجسيد المعنى من جرائه.

وهذا يعني إن صانع الفيلم يجعل نصب عينه تلك التقنيات التي تخلق الإطالة ليعالج بها موضوع قصته، لهذا توجب إن يكون بحثنا منصبا على معرفة (ما هي انماط الآليات المستخدمة في الفيلم الروائي لتمديد وإطالة زمن الحدث المعروف على الشاشة ؟).

أهمية البحث

في ضوء نقص المعلومات وندرتها حول موضوع الإطالة وأنماطها في زمن الحدث الدرامي وتأثيرها على العرض الفيلمي ما اختلفت عليه الآراء بالوصول إلى درجة الثبات في تشخيص ماهية تلك الأنماط المستخدمة في خلق الإطالة ضمن البناء الفيلمي.

أتت هذه الدراسة لتشخص قدر المستطاع هذه الظاهرة التي كانت بمثابة أسلوب تتشع به بعض الأفلام الروائية . وهذا يدعونا إلى تأشير الأهمية التي شكلها هذا البحث على وفق المحاور التالية:

١. تكمن أهمية البحث في دراسة ظاهرة تمديد زمن السرد الروائي وإطالته وخصوصا أنها دراسة جديدة تنطلق من هذه القاعدة.
٢. يساعد هذا البحث على التوصل إلى مؤشرات علمية جديدة ومفيدة وهادفة حول ظاهرة أسلوب الإطالة في زمن السرد الروائي وبنائه على أسس علمية.
٣. تشخيص النمطية الدارجة في إطالة البناء السردى الروائي في الفيلم.

أهداف البحث

يهدف البحث في الكشف عن الآليات المعتمدة في إطالة زمن الحدث الدرامي.

منهج البحث

اعتمد الباحث في بحثه الطريقة الوصفية عن طريق دراسة وتحليل مشاهد بعض الأفلام التي تحتوي على عنصر الإطالة في زمن السرد الفيلمي.

الإطالة في زمن المشهد الفيلمي

أن الإطالة في زمن المشهد الفيلمي وبالتالي الحدث الدرامي للفيلم الروائي يمكن أن يخلق نوعاً من كشف الغطاء عن بعض التفاصيل وبلورة ما يمكن أن يكون وتجسيده بأدق التفاصيل التي من الممكن أن تؤثر على طبيعة القصة، فتقنية الإطالة حين تنخرط في حقل الزمن الفيلمي تداعب المخزون الفكري للمتلقى لما يمكن أن تنطوي عليه هذه في عرض أدق التفاصيل، فنجد في مثل هذا النوع من الاستخدام تثقيفاً قسرياً يفرضه السياق على المتلقي، بعد أن يعد السياق أعداداً محكماً وهذا يوافق بديهيات صناعة الفيلم إذ إن كل شيء في الفيلم السينمائي يجب أن يكون معدّ إعداداً محكماً لا سيما وخصوصاً بناء النسيج المتجانس ليصبح بمثابة سياق له خصوصيته في بلورة الأحداث وكشفها على وفق دواعيها ففي ((محور العلاقات السياقية هو التدفق الأفقي للرسائل التي يرتبط أحدها بالآخر الذي وراثته في سلسلة النص .. أنها تحاول كشف الدلالة على مستوى ماذا يتبع ماذا)) (٢ - ص ٢١٦)، والسياق هنا من الممكن أن يبلور تلك المفاهيم في النسيج الفيلمي فيمكن أن تكون هنالك دلالات أو إيماءات أو حتى ادعاءات للممثل والتي لا يمكن تفسيرها أو تبريرها إذا كانت مجتزئة من النسيج الفيلمي أو لا يحكمها إيقاع يبررها.

ليصبح هنا النسيج الفيلمي بمثابة البيئة التي تتواجد فيها المفردات المعروضة حالها حال الكلمات التي ((تكتسب قيمتها الرمزية ألا في بيئة لغوية محددة .. بل كل منها ذات إحياء محدد في مجتمع لغوي بعينه دون غيره)) (٨ - ص ١٥).

لهذا نجد أن تفسير هذه الظاهرة (ظاهرة الإطالة) في الفيلم الروائي لا يمكن أن تتم من دون أن يؤخذ بنظر الحسبان (النسيج البيئي والسرد الفيلمي وعنصر الزمن) والتي تؤثر مجتمعة على عنصر - الإطالة وتبرير وجودها وتعلن عن معناها ((إذ إن السياق يمكن أن يوجز معناها ويبررها بعد أن تنساب فيه وتصبح جزءاً منه)) (١٩ - ص ٣٦).

فلو اخذنا على سبيل المثال اللقطة فهي تنساب بزخم متدفق عبر سيل من اللقطات لتأخذ مكانها بدقة في المشهد المصور لتبني سرداً سورياً، وبالتالي تكون تلك اللقطات عنصر بنائي للفيلم ككل فقد تكون تلك اللقطة مثلاً مبنية لخلق مفهوم معين من جراء انسياقها وحين رفعها يتشكل خلافاً ما. وبفعل تقنيات السينما ومنها المؤثرات أو ما يمكن أن نتضح بفعل عوامل مثل عناصر الإطالة فيما لو عدناها من قائمة المؤثرات بما تمتلك من قدرة في إبهار العين وشحذ ذهن المتلقي نحوها وخلق عنصر - الإيهام، وهذا الأمر في حد ذاته يخضع في الأصل والفعل إلى تأثير ((المؤثرات الخاصة التي تبهر العين وتسلي النفس وتدهش العقل)) (٦ - ص ١٢١) وبسطها الخداع البصري.

من هذا يتبين أن كل شيء في الفيلم مبني بشكل محكم لتتوحيح ملامح السرد الدرامي وجعله يتدفق وصولاً إلى النهايات على الرغم من التلاعب المقصود في وحدات الزمن وتشدقاته.

ولكن هنا جاء دور السؤال كيف هي الإطالة التي (ترك وتؤجل وتطيل وتوقف السرد)؟ هل إنها تنساق بحساب وتتدفق لتعيين البناء الفيلمي على خلق جوانب معينة في أطر السرد كالإحساس بالإثارة والتشويق على سبيل المثال فضلاً عن أنها تكون محط انتباه المتلقي ((بما أن إحساس التشويق يتكون بينما المتفرج ينتظر وقوع حدث، يصبح إطالة وقت هذا الانتظار من العوامل المؤثرة على تركيز ذلك التوتر)) (٣٢ - ص ١٢٣) وهو

بالفعل مايراد تحقيقه بفعل تلك الإطالة المعبرة التي تهشم السرد وتبطئه على حساب إثارة المتلقي وجعله منحصرا في زاوية التشويق والتوتر.

وهذا الشعور يتولد في أصله بفعل الزمن الذي يعد واحد من اهم اركان الصراع الدرامي والذي نتسابق معه طوال عرض الفيلم لاثمام مهام السرد ((ولكنه أي الزمن يتباطأ حيناً ويسرع حيناً أخرى ، ويتقلص ويتمدد تبعا لقياسنا له وتارجحه بين الذاتية والموضوعية (رغم موضوعية) هي التي تعطيها هذا القالب المتميز. وهكذا يبقى شعورنا بالزمن مستمرا)) (١٧ - ص ١١٥) مادمننا نتابع الإحداث.

تأسس على ما سبق ان موضوع الإطالة في زمن الحدث ليس بالموضوع الجديد اذ ان بعض المخرجين الكبار اسس لافلامه مناهج في تصنع الاطالة من اجل خلق التوتر والاثارة عند المتلقي وهو كاسلوب اصبح مناهج بالبحت والاهتمام.

فلقد كان المخرج الفريد هيتشكوك من الاوائل الذي خط لنفسه اسلوبا واضحا في عرض مواضيعة الفيلمية فقد اسس القواعد الرصينة في مدرسة الاثارة وله في ذلك اساليب عديدة من ابرزها الاطالة في زمن الاحداث قبل الوصول الى الذروة التي تجتمع حولها العقد المحورية للسرد . هذا الامر جعله مقترنا اسمه بمخرج روائع الاثارة . ((فهيتشكوك دائماً ما يعتمد على عقدة القصة وحيكيتها في تسير الأحداث، ولذا فمن العدل أن نذكر أن كتاب أفلامه يشاركونه في العظمة التي اكتسبها، فالغموض والتربق والانتظار هي موجودة باستمرار في أفلامه)) (١٠ - نت) والتي يعززها بالوصف والتركيز على عامل الزمن.

ففي فيلمه المشهور (النافذة الخلفية) بطولة (جيمس ستewart) والذي ترشح هذا الفيلم لنيل جائزة الاوسكار في حينها بعد ان اكتسح شبك التذاكر ، فاحداث الفيلم تدور حول مصور قعيد الكرسي بسبب كسر ساقه، اخذ هذا الرجل يراقب المنازل المحيطة بمسكنه من خلال ناظور، وفي ذات يوم يعتقد انه شاهد جريمة قتل. الا ان المخرج نراه هنا الى جعل السرد في هذا الفيلم تميل نحو البطء والاطالة كون موضعها في الاصل لا يمكن الا ان يعالج بهكذا اسلوب من الرتابة وهو مبني ((على الانتظار والمراقبة المصحوبة بما يشبه الهوس، فالانتظار يستوجب المراقبة، والمراقبة تفرض متابعة أدق التفاصيل، وأدق التفاصيل ستكشف عن الغموض المعقد، ولذا فإن الفيلم أشبه ما يكون بلعبة يمارسها المخرج بعبقريه على المشاهد)) (١٠ - نت)، وهذا بالفعل المبتغى الذي اراده المخرج في تفعيل الإحساس بالإثارة والتشويق من خلال ايقاع المتلقي بفخ الانتظار واللعب بمقدرات الزمن في تأجيل الاحداث وتمديد وحدات الزمن وجعل السرد في ابطاء أحواله بل أحيانا متوقف.

التقنيات السينمائية وخلق الإطالة

تلعب التقنيات السينمائية دورا بارزا وكبيرا في خلق عنصر الإطالة في زمن المشهد السينمائي، عندما توظف في النسيج الفيلمي لتكون معبرة عن نفسها حال مفردات اللغة السينمائية الأخرى. ففي فيلم (ماتريكس) على سبيل المثال نجد بعض اللقطات ((المصورة بتقنيات فائقة الروعة باستخدام لقطات بطيئة (عالية التجسيد) أحيانا تظهر مسار الرصاص وهو يخترق الهواء)) (١٠ - نت)، فهذا الاسلوب نجد ان هنالك اغراق في تسليط الضوء على التفاصيل وتسهب في إيضاح مالا يمكن إدراكه واقعا لان خصوصية العين لا تدرك كل الاشياء التي تحدث في الواقع الا ان في السينما كل شيء ممكن . فهذا الاسلوب في فيلم (ماتريكس) جعلنا نرى

الزمن بغير ما اعتدنا عليه في الواقع والمنطق البصري فكان دعوى لأميرين الأولى الإطالة وهذا واضح بشكل جلي والثانية تعزيز النظر بلاستطلاع الى دقائق الامور.

وبنفس القدر من ذلك يمكن أدراك شكل الأشياء إذ يتسنى لنا إن نرى مسار الرصاصة وهي تتجه نحو الهدف بل أكثر من هذا إذ أن الهدف المقصود ضربه بالرصاص (الشخص) قد يكون لديه الوقت حتى يتفادى مسير الرصاصة ويفلت منها بل أكثر من ذلك أيضا يمكن أن نرى الحيز الهوائي الذي تتركه الرصاصة في الفضاء وهي تسير غوره نحو الهدف (وهذا مالا يمكن أن يحدث في أرض الواقع)، فمن جراء هذا الاستخدام في انسياب اللقطات بهذا الأسلوب نرى ما لا يمكن أن تراه العين المجردة في الواقع لتبنى عليه تفاصيل الأحداث ((لان هناك حداً لا درأك المهرثيات لا تستطيع العين أن تتجاوزه)) (٣٦ - ص ٥٦) . وهذه الخاصية استثمرت في السينما بشكل كبير لتضيف دفقا إلى القصة وتعميقا للمعنى.

ففي السينما ترى العين كل حدود الشاشة وما يدور من تفاصيل فيها لهذا استغلت التقنيات لتلعب دورا كبيرا في تجسيد المعنى وبلورة تفاصيل الحدث المعروض فقد تلعب هذه التقنيات دورا في بلورة ما لا يمكن تصديقه أو إدراكه أو متابعته في العالم المادي المعاش أي (العالم الفيزيائي).

فالفكر مثلا في العالم المادي لا يستغرق سوى أجزاء من الثانية والانفجار كذلك يكون ومضيا لا يمكن للعين المجردة أن تدرك تفاصيله وتأثيراته ولكن في الفيلم يكون الأمر يسيرا وكل شيء مباح ففي الفيلم السينمائي يصبح الزمن أكثر مساحة وطولا من الواقع وهذه واحدة من أهم خواص السينما كون ((الفلم يستطيع أن يمدد أو يقلص الزمن بين المئات العديدة من اللقطات)) (٥ - ص ٣٦٠) .

هذا الأمر يجعل البناء الفيلمي منصبا على استغلال (الإطالة بالزمن واللعب بمقدراته بما يعرف بالعرض البطيء Slow motion) هذه النواحي نراها تجسد منحى معيننا تتضح من خلالها الإثارة والإيهار والتشويق وتحقيق رغبة الفضول للمتلقي للاطلاع على ما هو غير متوفر ومتيسر أمامه في الواقع ، بعد ان يتلاعب بحيثيات السرد من حيث التدفق وهذا ما يجعل ((أتفه الأفعال يتخذ لبوس الحركة المصممة الرشيقة عند تصويره بالسرعة البطيئة)) (٥ - ص ١٨٠).

لذلك نجد في الكثير من أفلام قفزات الممثلين أسرع من وميض الضوء والانفجار كما نرى (سلفستر ستالون) يفعلها في أفلامه أكثر من مره وغيره الكثير حتى أنها أصبحت أسلوبا معتمدا في هكذا نمط من الافلام اذ يعتمد صناع الفيلم لخلق نوع من الإثارة وخصوصا فيما يعرف بأفلام (الاكشن).

ومن جانب آخر نجد هذا الاستخدام للعرض البطيء قد استخدمه المخرج (بيكنيا) في فيلم (الشلة المجنونة) ليخلق صورة جمالية نافذة الملامح فصور بالأسلوب البطيء ((احد مشاهد الرعب، تمزيق البشرة وانفجار الدم وسقوط الجياد وإشكال تكاد لا تنتهي، إن جمال هذه المشاهد القبيحة يوحى بالتساؤل عن دوافع إدمان الناس على حياة العنف التي تبدو عديمة الفائدة . يصبح العنف شبه معتنق جمالي)) (٥ - ص ١٨٢).

أن هذا الأسلوب مفاده تعميق المعنى وخلق الإثارة المغموس بروعة الصنعة والإتقان عن طريق تحليل الموقف المصور وإبراز الجوانب المضيق فيه لدفع الزخم الدرامي إلى الأمام على الرغم من الاحساس بثقل تدفق الزمن وهذا ما يحدث في السينما ((باعتبارها فناً تحليلياً)) (٥ - ص ٣٦٠) تعتمد على تحليل الأشياء وعرضها رغم الاستحالة، فالسينما لها القدرة على تحليل الشكل إلى جزيئات لتستثمرها ببلاغة عند مستوى التعبير لتخلق بهذه التفاصيل موضوعا فيه معنى معين.

ويمكن كذلك للسينما أن تلملم الأجزاء المتناثرة لتخلق شكلا عاما كما فعل ازنشتاين في تجربة المونتايج عندما جمع صورا لا معنى لها كانت متناثرة ومتباعدة خلق منها معنى في المونتايج بعد أن ربطها إلى جانب بعضها البعض ولعدة مرات مختلفة وفي كل مرة كان المعنى يختلف عن سابقه . وعن هذا الأمر يقول ازنشتاين ((فمن الاختيار الدقيق الواعي للأجزاء نخرج صرة الموضوع صادقة مع المضمون ويأتي الكشف بعد ذلك عن معنى الفيلم من خلال هذا الالتحام)) (٣ - ص ٧٧).

فنجد في الأفلام إن الإحداث قد تضخم إلى الحد التي تبرز كل ملامح التأثيرات الانفعالية والحركة البطيئة قادرة على تجسيد ذلك وتشكيل الأجزاء التي هدفها رسم جانب من العظمة والضخامة ((الحركة البطيئة تميل إلى إسباغ الكرامة والكبرياء على الحركة)) (٥ - ص ١٨٠). حتى تبرز معنى يوافقها تحت وصاية التفخيم والتعظيم، وكما هو معروف في الفن أن ((الاشكال العظيمة تولد دائما عن مضامين عظيمة)) (١٤ - ص ٨٦).

ففي فيلم (We were soldiers) (كنا جنود) للمخرج راندال ولاس والمنتج ٢٠٠٢ بطولة مل جيسن الذي يلعب دور ضابط وقائد مجموعة هذا الفيلم يتعرض إلى موضوعة حرب الفيتنام ونجد فيه، عندما يستعين قائد المجموعة بالسلاح الجوي من أجل ذلك الفصائل المهاجمة نشاهد أن هذه المعركة كانت كلها بالتصوير البطيء ومنها حركة الطائرات وسقوط القنابل وكذلك الانفجارات الضخمة التي تأخذ وقتا طويلا على الشاشة بفعل الحركة البطيئة كان مشهد القتال برمته بالتصوير البطيء ليعطينا الاحساس بعظمة المشهد وكيف هي هيمنت الاله الحربية الامريكية على زمام القتال والحسم كل هذا تجسد بفعل التصوير البطيء.

وتكرر هذا الاسلوب في هذا الفيلم عدة مرات والابرز هو عندما عرض لنا مشهد انسحاب المجموعة من ارض المعركة بنفس الطريقة وكيف تحقق وعد القائد من أنه سوف يكون اول من يصل ارض المعركة و آخر من ينسحب منها هذا الموقف كان من جراه تجسيد عظمة القائد ومصادقته في الوعد من جراء التصوير البطيء التي تبرز كل تفاصيل الموقف باشباع بحيث نرى تقاسم الوجه وتفاصيل الحركة للاله العسكرية وللشخصية بالحركة البطيئة للتفاعل الموافق مع الوعود التي اخذها على نفسه قائد المجموعة بالعودة الحتمية والانتصار.

ومن جانب اخر يمكن للعرض البطيء أن يمنحنا الشئ الكبير عن فكرة الفيلم عموما وهذا ما نتلمسه في فيلم (غير قابل للكسر / Unbreakable) للمخرج (بيونا فرتا) والذي قام ببطولته الممثل (روس ويلز) الرجل الذي لا تتكسر عظامه أمام كل التحديات الجسدية لتمتعه بالصلادة والبائس كما هي قصة الفيلم ومقابل هذا نجد الزنجي (برايس) رقيق الجسم وعظامه طرية سرعان ما تتهشم يوجز الفيلم لنا وببلاغة متناهية الدقة لتجسيد هذا التناقض من خلال إطالة مشهد السلام فنشاهد (برايس) الزنجي على عكازه الزجاجية وهو يلاحق احد الأشخاص ليتعقبه حتى نزوله خلفه إلى محطة المترو وهنا نلاحظ إن المخرج استخدم لقطات مكثفة لـ(برايس) وعملية نزوله السلم (لقطات متتالية ومتعاقبة قريبة إلى يديه وهي تتحرك على حاجز السلم والعكاز الزجاجي ثم لقطات متنوعة الإحجام ومتتالية إلى وجهه ورجليه ليصنع من هذا السلم سلما طويلا جدا بفعل هذا التبادل ويبقي هكذا حتى يهد إلى سقوطه من السلم) فيسقط (برايس) وتسقط معه عصاه الزجاجية بطريقة بطيئة جدا مستخدما (العرض البطيء) لنرى تفاصيل تحطم العصا وتطاير أجزائها إلى الهواء وتناثرها إلى قطع مختلفة الإحجام سابحة في الهواء بطريقة دراماتيكية وعلمية محسوبة ومسيطر عليها ((لان السيطرة على

الحركة هي جوهر العلم والفن)) (١ - ص ٩٣)، ليتجسد من خلالها فكرة الفيلم عموماً وهي الصلادة إمام الهشاشة.

وهذا ما توضح أكثر عندما ينتهي هذا المشهد بـ (بريس) وهو راقد على سريريه في المستشفى والطبيب يبلغه من انه قد تكسرت كل عظامه وبعدها يسأل الطبيب (بريس) عن اسمه فيقول اسمي (سيد الزجاج) هكذا ينادونني (تعليلًا وافيًا للإطالة بالحركة البطيئة).

بهذا الموقف أراد إن يرينا المخرج إمكانية تحقيق المعنى المكثف للقصة من جراء هذا المشهد على الرغم من الإطالة إلى ما هو محور قصة الفيلم ولفت انتباهنا إلى الركيزة التي بنيت عليها الأحداث. فالإطالة لعبت هنا دوراً كبيراً في إيضاح المعنى وبشكل بلاغي معبر و كان محوراً يتجاوز حدود العرض ليتجه إلى خلق نوع معين من التعبير يتحكم فيه صانع الأفلام بشكل واضح.

الإطالة بفعل الإطار المجدد

ونرى إن هنالك ركيزة أخرى من ركائز اللغة السينمائية لخلق أسلوب الإطالة في زمن المشهد الفيلمي والتي تناسب في الفيلم لتعميق المعنى وخلق صورة ذهنية لدى المشاهد وهي جعل الصورة تتوقف وهنا تخضع إلى مفهوم ((الوقوف يعمل على إبطاء زمن سرد الأحداث)) (١٢ - ص ١١٨)، بل يمكن للزمن أن يتوقف حين نستعرضه بلقطات متكررة جامده وغير متحركة أي تخلو من التدفق الديناميكي ((فيمكن للزمن أن يتوقف كلياً بتكرار نفس الصورة الساكنة)) (١٣ - ص ١١٣) وهذا الأمر قد طرحه الباحث ماهر مجيد في أطروحة الدكتوراه حين قال ((الزمن المتوقف)) (٢٩ - ص ١١٣)، كما فعل المخرج (بيونا فرتا) في فيلمه (غير قابل للكسر) عندما جسد فكرة إن (البطل صلد وغير قابل للكسر) مستخدماً أسلوب (الإطار المجدد) أو ما يعرف بـ (Still frame) وهذا الأسلوب كان يعني هنا إطالة في زمن الحدث أي ((يعلق الحركة بكاملها على الشاشة)) (٥ - ص ١٨٢). فزى (روس ويلز) في أحد اللقطات وظهره إلى الشاشة منتصباً (مكتوب على بزته الحارس) فيمر الناس إلى جانبه وحين يصدموه تتجمد الصورة ويرافق هذا التوقف صوت تصادم حديد ليوحى لنا إن جسم هذا الرجل صلد يشبه المعادن القوية ولا يتأثر بهذه الصدمات. فأوحى لنا المخرج وبشكل مبرر عبر الإطار المجدد فكرته.

إن الإطار المجدد في الفيلم السينمائي يقترب إلى نمط الصورة الفوتوغرافية ويأخذ عرضها زمناً على الشاشة حتى تستأنف معناها، و(جانيتي) في هذا الصدد يصف الكادر المجدد من كونه قد يضيف معاني استعارية إلى القصة على الرغم من جانب الإطالة في زمن سرد الفيلم ((ربما يمكن مشاهدة استعارة واضحة للموت في ختام فيلم جورج روي .. إذ يتجمد البطلان (بول نيومان وروبرت ردفورد) قبل أن يصابا بالطلقات المميتة)) (٥ - ص ١٨٢)، فبفعلها أي بفعل الإطار المجدد يتوقف التدفق الديناميكي للتكوينات والإشكال والحركة داخل الكادر المعروض في الشاشة ومعها يتوقف الإحساس بتدفق الزمن نحو الأمام.

الإطالة بفعل التداعي

وهناك أسلوب آخر لا يقل شأناً في خلق عنصر الإطالة في زمن الحدث الدرامي هو أسلوب التداعي أو ما يعرف بـ (Flash back) وهو عبارة عن استحضار الماضي إلى الحاضر، ((أن الأفلام التي تعرض (الفاش باك)

تأخذنا الى ازمان ماضية او مختلفة .. ففي المشاهد الاولى للبطل نراه يحكي لنا ماضية وفي المشاهد التالية تعرض لنا لقطات ماضية ففي مثل هذه الافلام – الفلاش باك – هنالك بالضرورة زمنين:

١. زمن الشخص الذي يتذكر.

٢. زمن الحدث الذي يتذكره.

ان الماضي لا يمكن ان يسبب تشويشا ذهنيا للحاضر((٢٧ – ص ٣١). وبالتالي يتعرقل السرد من الاستمرار على نفس وتيرة في التدفق.

ف نجد مثلا في فن الرواية عموما ان التداعي او الاستذكار من اكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحایل الراوي على السرد وتسلسله الزمني اذ ((يترك فجوة في الرواية ويرجع الى بعض الاحداث الماضية التي وقعت ما قبل زمن بداية الرواية او مابعدھا، ويرويھا في فترة لاحقة لحدوثھا)) (٢٢ – ص ٤٠).

فعند السرد في الرواية على سبيل المثال نجد ان الامر يتشابه من حيث خلق الصورة وتركيبها عند التأمل في البناء السردى بعد ان يندرج التداخل ما بين الحدثين على اساس انصهار الحدود الفاصلة ما بين ماهو حاضر وماهو ماضي ((فهذا تكون قد الغيت تواجد تلك الحدود التي تفصل بين الماض والحاضر واسهمت في تشكيل البنية الزمنية للرواية بخلقها لتلك المساحة التي تجاور فيها الماضي واقتران بالحاضر)) (٤ – ص ١٠٧)، فعندها يمكن القول ان ((زمن الماضي يندرج في الحاضر والحاضر يندرج في الماضي)) (٣٣ – ص ٣٣).

وهنا نجد ان (منى القسراوي) تعطي هذا الموضوع اهمية بالغة لاسيما حول عرض حدث ذي زمن طويل داخل حدث له من المفترض زمن محدد وقصير والمقصود هنا هو زمن الحدث الداخل أي (الثاني) الى (الاول) بمعنى ان الزمن الاول الذي يشكل مصدر الاستقطاب الاصلي للمتلقى ايا كان في الرواية والفيلم، قد يكون زمنا قصيرا ما لو استمر تدفقا لكنه يقطع قبل اكتمال فعل احداثه ليدخل عليه حدث ثان يكون واضحا وطول من زمن الحدث الاول فحين تنتهي وتستأنف احداثه نعاول الرجوع الى الحدث الاول الاصلي.

من هذا يمكن القول ان الانسيابة للخط الاساس للاحداث تقطع بحث ثم نعود الى حيث قطعنا ابتداء . فتذهب (منى القسراوي) لتصف هذا كله بشكل واضح ودقيق في الصورة السردية للرواية عندما تناولت موضوع الاطلة من خلال الابطاء القصري للسرد فتقول بعد ان توجز لنا بتحديد انماط محددة من الممكن ان تخلق نوعا من الاطلة في البناء السردى فتقول ان عملية ((ابطاء السرد: ويشمل تقنيات المشهد، والمونولوج، والوقفة الوصفية، حيث مقطع طويل من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية)) (٢٥ – ص ٢٠).

ففي الفيلم الامريكي (القلب الشجاع) الذي أنتجه وأخرجه ومثل بطولته (ميل جيسون) في عام ١٩٩٥ والحاصل على خمس جوائز اوسكار من ضمنها كأحسن فيلم سينمائي، تدور أحداث هذا الفيلم حول البطل الاسكتلندي المقاوم للاحتلال الإنكليزي (وليام والاس) والذي يعدم في المشهد الأخير من الفيلم، هذا المشهد أي مشهد ضرب رقبة (والاس) بالفأس تعطي مدلولاً واضحاً عن إطالة الأحداث القصصية ليلقي المخرج بذلك جانباً قدسياً على هذه العملية كون البطل يمثل رمزاً للتحرر من الاستبداد والاحتلال وكذلك بذل حياته من أجل قضية وطن، فلو لاحظنا ان عملية الضربة استغرقت على الشاشة من عمر العرض الفيلمي كفعل واقع (دقيقة وعشر- ثوان) في حين من المفترض ان لا تستغرق الضربة الا (ثلاث ثوان) كفعل واقع على شاشة العرض ونقصد بعرض الفيلم كفعل واقع هو ((ما يدلنا على الزمن نفسه)) (١٧ – ص ١١٥)، ولكن الذي جعل هذه الاطالة من حيث

الآلية هو العرض البطيء لمشهد الضربة مع بقاء اللقطات الأخرى والتي تمثل (وجهة نظر- والاس و لقطات مختلفة لمناوئيه ولقطة للاميرة عشيقته والملك المحتضر ولقطات لبعض الفرسان ولقطات وهو يحلم بعشيقتة المقتولة تشق الجموع نحوه) فهذه اللقطات تخللت عملية الاعدام والتي كانت بمثابة لقطات دخيلة على اللقطة الاساسية وهي عملية الاعدام والتي اتسمت بمجملها بايقاع بطيء حتى تعزز من قيمة مشهد الاعدام وتخلع عليه نوعا من القدسية والتبجيل تماشيا مع الموقف.

وقد نجد ان الاحداث المهمة تستثمر على الرغم من قصرها واقعا بعد ان يكون افتراض بقائها في ساحة العرض على الشاشة كائن على اساس استغراقها الحيز الزمني للسيل الصوري القصير لكن التلاعب بزمان السرد يأتي هنا لتكون تلك الاحداث المهمة متداخلة مع خط اخر من الاحداث وتكون ذات اهمية محورية في القصة والحبكة لتستثمر على الرغم من انها اطول من وقت الحدث الاساس القصير وبفعل هذا التداخل ليكون التشكيل في تمديد زمن سرد الاحداث الدرامية للفيلم ولكن يأتي استثمارها هنا من خلال زج مشاهد تختزل ازمان واحداث طويلة تعرض على الشاشة بصيغة زمنين الاول في الحاضر وهو قصير من حيث مدة الحدث والثاني استدعاء معلومات بطريقة الاستدكار وقد يكون اطول من الزمن الاساسي باضعاف والتي يكون من خلالها خلق نوع من التوتر عند المتلقي وهذا ما حصل في الفيلم الروسي (حين تطير ألقالك) إخراج (ميخائيل كالاتوف) الحاصل على الجائزة الذهبية في مهرجان كان السينمائي عام ١٩٥٨ ((نرى التناقض بين زمن اللحظة التي يصاب فيها (بوريس) في الجبهة وبين زمن لحظة موته، التي تتحول إلى مشهد طويل، يتصور فيه البطل حفل زفافه إلى خطيبته، الذي ينساب أمامنا في زمن بطيء، يحول مسار لحظة الموت إلى مسار سعيد، لكنه يخلق حالة من التوتر عند المشاهدين، يدركون أن البطل الذي يشاهدون عرسه، يموت في نفس الوقت)) (١١ - نت).

فهذا تعد عملية التداعي في السرد توديعا للموقف المسرود الاتي والذهاب الى موقف درامي اخر مستدعى قد يكون ذو صلة او لا يكون فهو يخلق المبررات بمجرد انزياحي نحو الحدث المسرود وهذه تعكس بالفعل على الاطالة الزمنية ((أي ان هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزمني وتفتيتا لترتيبته ، فمن خلالها يعود الراوي الى الوراء للاضاءة على ماضي الشخصيات او الاحداث المتعلقة بالسرد ومن خلالها تقدم للقارئ معلومات اضافية تعينه على تتبع الحدث ومجرى الامور)) (١٢ ص ١٠٤) وهذا هو الهم.

ولكن على الرغم من قصره أي (قصر الحدث الأساس المتناول للقصة السينمائية ألا انه قد يطول ويكون محورا للقصة ككل) كما هو الحال في فيلم (الخييط الرفيع) للمخرج (سيدني بولاك) عام ١٩٦٦ نجد أن (الان نوبل) الطالب الجامعي في علم النفس وهو يستلم مكاملة هاتفية من احدى المريضات التي تعرضت إلى حالة انتحار عندما أخذت بعض الأقراص العلاجية وبكميات كبيرة فهنا يبادر (الان) للمساعدة في إنقاذ المريضة وإذ تسير قصة الفيلم على هذا المحور نجد أن زمن الفيلم هنا هو ((زمن المحادثة التلفونية)) (٢٠ - ص ٣٧). والانتقال إلى الأحداث المهمة تكون من خلال تلك المكاملة لنعرف كل دواعي الانتحار وأسبابه عن طريق التداعي لتنتهي قصة الفيلم بنهاية المكاملة التلفونية التي يقدر لها أن تكون قصيرة في مساحة الواقع ولكنها شكلت كل هذا الكم الهائل الأحداث وكانت العقدة الرئيسة في حيز الفيلم السينمائي لذلك نجد عبر تلك المكاملة الهاتفية ((قد يتوفر في هذا الموقف عنصر الإيجاز الدرامي ..من خلال.. صور تتوالى ونقلات)) (٢٠ - ص ٣٧).

إن هذا الأسلوب في إطالة زمن عرض الموضوع والسرد قد نعثر عليه عند المخرج السويدي (برجمان) وفي فيلمه (الفراولة البرية) وفيه ((يسترجم تفاصيل حياة طبيب عجوز في طريقه لاستلام احد الأوسمة وخلال

هذا الطريق يتم الرجوع إلى الخلف ليكشف الفيلم بواسطة التذكر واستحضار الماضي عن الجفاف في الحياة التي كان يمارسها هذا الطبيب بسبب فشله في معاملة الآخرين)) (٣٥ - ص ١٦)، وكان المخرج أراد هنا بفعل هذا التوليف لخلق الإطالة لاسيما إن المسافة التي تفصل الطبيب عن مكان استلام الوسام والتي لا تستوعب كل هذا الكم من السرد التراجعي والاستذكار منطقيًا إلا أنه تم ذلك حتى يمد من زمن عرض السرد الدرامي ويضمن انسياب حكايا مكتمل الحلقات وبالتالي تندفع القصة إلى الإمام لهذا نجده قد استخدم هذا الأسلوب ((الرفع قيمة هذه المضامين ومضاعفة قوتها من خلال زيادة ما يخصها من المكان والزمان واختيار الأوضاع المناسبة)) (٣٥ - ص ٤٦)، لها فكبّر حجم الزمن ضمن حيز المكان المحدد والذي هو الآخر اخذ يكبر إمام هذا الزحف في الإطالة الزمنية.

وهناك تداعي من نط آخر مبني على تكرار نفسه عدت مرات وهو يطل زمن الاحداث في كل مره لانها وقفه لتامل الماضي اذ ((يسمح الماضي المستمر التكراري بان نفهم ان الحدث ليس واحداً وإنما هو عدة أحداث وسوف نلاحظ أن هذه الميزة التكرارية لا تستند الى الصيغة الفعلية لوحدها وإنما تشير إلى اللجوء إلى جملة ظرفية زمنية تابعة)) (٢٦ - نت)، وهذا ما حدث في الفيلم الأمريكي (عطر أمراه) الذي مثله (ال باتشينو) والذي حصل فيه على جائزة الأوسكار لأحسن تمثيل، والفيلم يتناول قصة ضابط فقد بصره في الحرب يذهب الى قضاء اجازة صيفيه اخيره في حياته (كما يتوقع) وهنا نشاهد البطل يفصح عن عملية فقدان بصره تدريجيا فهو في كل مره يعطينا بالاستذكار والتداعي جزءا بسيطا من الحادث وتكرر تلك المشاهد في كل موقف يتعرض له البطل حتى يكتمل السرد الاستذكاري لنعرف سبب فقدان البصر وكيف.

الإطالة عبر تبادل اللقطات المكثف

وهناك نمط آخر للإطالة في زمن الحدث الفيلمي فقد تكون تركيبتها من خلال تبادل اللقطات المكثف أي نرى اللقطة الواحدة تعاد لعدة مرات في المشهد الواحد ولكن مع التغبر الخلاق بحجمها وزاويتها بل يمكن إن يعاد حتى التركيب فيها (أي إن نرى نفس الفعل أو الحركة التي يفعلها الممثل أو الشيء تعاد مرات ومن غير زاوية وبغير حجم) وهذا الأسلوب يخضع إلى نمطية معينة فقد تكون إعادة اللقطة بشكل يمكنها من خلق التوكيد على الرغم من اسهامها في خلق الإحساس بالإطالة إذ ((يرجع ذلك أساسا إلى التوظيف الناتج عن التكرار)) (٢١ - ص ٨٢).

وبصوره أخرى بفعل هذا التكرار يتم التلاعب بزمن السرد ويمكن إطالته بحيث يصبح التكرار هنا معول عليه في تمديد زمن الحكاية وهذا ما اتبعه (باز وليني) في فيلمه (اوديب) اذ ((عمد إلى أطالة زمن الحدث من خلال التكرار إذ يضع لقطة متوسطة تصور حجرا مكتوبا عليه (طبيه) .. ليدلنا هذا التكرار على إننا في طبيه .. فقاء بين الحين والآخر وعلى سبيل التكرار أيضا ليصور اوديب وجوكاستا يمارسان الجنس ثلاث مرات في لقطة عامة)) (٢١ - ص ٧٠). وهذا ما نراه كذلك في فيلم (صائد الجوائز) إذ يعاد لقطة سحب المسدس من عدة زوايا وبإحجام مختلفة.

فمثلا كان للعرض البطيء قدرة على إيضاح التفاصيل التي يتعذر إن تراها العين في الواقع (بفعل تمديد زمن بقائها أطول إما بإصرارنا بفعل تقنية السينما)، فان تبادل اللقطات المكثف كذلك قد تخلق نفس الانطباع الزمني عبر تمديد العرض لحين الوصول إلى ذروة المشهد إلا أنه في مجمل الأحيان يكون استخدامها لخلق

فعل الإثارة، إن عملية تبادل اللقطات المكثف كونها احد الأساليب التي تمّ من طول زمن المشهد ومساحة عرضها على الشاشة عن طريق تكرار الشيء المصور ومن عدة زوايا وإحجام مختلفة هو عنصر من عناصر الإطالة في بناء النسيج الفيلمي ((وهذا ما يمكن التوصل اليه بواسطة القطع المتبادل بين اللقطات الكبيرة، واللقطات الاكبر .. واستخدام الكاميرا .. وتدرج المفاجأة)) (١٥ - ص ٣١٦) وقد تبنى هذا النوع من الاسلوب مخرج أفلام الإثارة (الفريد هتشكوك) إذ نراه في احد مشاهد أفلامه يصور لنا من تحت المنضدة التي يجلس عليها أشخاص يتحدثون قبلة موقوتة وعقارب الساعة تنطلق نحو موعد الانفجار المحدد وهنا يزجنا المخرج في حلقة من القلق والخوف وإثارة المشاعر العميقة تجاه الموقف من جراء تبادل لقطات متوالية ومكثفة ما بين القنبلة من عدة زوايا وإحجام والرجلان الجالسان وهما لا يعلمان ماذا ينتظرهم من قدر تحت تلك المنضدة فهذه الإطالة ومن خلال تبادل اللقطات المكثف والمتعدد بين الممثلين وهم يتسامران والقنبلة التي تكاد تنفجر خلق المخرج عنصراً من تمديد وتأجيل المسار الزمني للعرض بفعل هذه النقلات كي يصل إلى الذروة مروراً بخلق هاجس الخوف والإثارة والتشويق عند المتلقي.

وبنفس الطريقة من الأسلوب يصنع كذلك (هتشكوك) فيلمه (مارني) فقد استخدم فيه المونتاج المتسلسل وتبادل اللقطات المكثف عندما ((نرى مشهداً للبطل (مارني) المصابة بحالة شيزوفرينيا عندما ينتابها الفرع الشديد لرؤية اللون الأحمر. ويقدم لنا هتشكوك هذا المشهد بالطريقة التالية :-

١. لقطة عامة لجو كي فوق جواد بميدان السباق وهو يرتدي قميصاً أبيض به نقطة حمراء كبيرة .
٢. لقطة متوسطة لمارني تنظر نحو الجو كي ووجهها هادئ .
٣. لقطة متوسطة للجو كي من ظهره .
٤. لقطة كبيرة متوسطة لمارني التي بدأت تخاف .
٥. لقطة كبيرة متوسطة للجو كي .
٦. لقطة كبيرة لوجه مارني التي أصبحت على حافة الفرع .
٧. لقطة كبيرة لقميص الجو كي واللون الأحمر واضح تماماً .
٨. لقطة كبيرة جدا لعيني مارني وقد تملكها الفرع تماماً .
٩. الشاشة حمراء تماماً مع صرخة رعب نافذة .. ((٣٦ - ص ١٠٤). نلتمس هنا الإطالة بشكل واضح وحجم الإثارة التي تندر بها هتشكوك علينا ، فهو يعتمد إلى التأجيل هنا حتى يخلق نوعاً خاصاً من الإثارة التي يصطحبها قدر كبير من الترقب لمعرفة ما سيجري وهذا ربما كان واحداً من أساليبه التي اكتسب بها شهرته وأصبح عراب الإثارة في السينما فهو يبني مشاهدته هنا على التنامي وصولاً إلى الذروة مع الشابة مارني ورد فعلها من اللون الأحمر الذي يمثل مشاكل كبيرة قد ترسبت من جراء مجرى حياتها الصعب مع أمها ، لهذا نرى المخرج هتشكوك قد كثف من استخدام اللقطات وعلى التوالي ومن عدة زوايا وإحجام مختلفة ومتكررة إلى نفس الموضوع مطولاً بذلك السرد وصولاً إلى الذروة . وهنا يمكن القول إن زمن الفيلم الروائي تحكمه عدة نواظم وضوابط ومنها عنصر الإطالة التي أصبحت جزءاً مهماً من اللغة السينمائية.

الإطالة عبر الوصف

الوصف هو ميدان واسع اذا كان في (فن الفيلم او فن الرواية) وهما حقلان متقاربان من حيث السرد مبدئيا ، ففي فن الرواية حين يتقدم الوصف سردية القصة فانه سوف يهشم للبناء السردى لها ويجعلها تتباطأ في العرض بل يكون الوصف احيانا قد يوقف عمليات الحكى والتدفق الزمني بعد ان يدع عمليات الكشف هي المهيمنه والكشف هنا (وصف كل الاشياء التي يمكن وصفها) وعن هذا الامر يعلق الناقد احمد عزيز الحسين حين تعرض الى دراسته النقدية لرواية (يوسف المحمود (مفترق المطر)) حيث ادرج قائلا ((ان الصفحات الوصفية الطويلة التي خصصها الكاتب لوصف القرية او الطبيعة والحقول او الوقوف على تفاصيل الحياة اليومية لاسرة الراوي المشارك قد افضى الى ايقاف الحدث والحكاية وتعطيل السرد وهيمنة الوقفة الوصفية وتوسيع مدى الزمن السردى على حساب زمن الحكاية)) (٩ - ص ١٠).

وعلى هذا يعد الوصف واحد من اهم الركائز التي يتوقف او يبطئ فيها الزمن ويتشظى عند حدود سرد القصة لهذا ((يؤكد ان الوصف يقدم زمنا ميتا داخل تطور السرد، أي انه يشكل توقفا في مسيرة تنامي وتدفق الاحداث)) (٣٠ - ص ٦٣) نعم قد يكون هذا الوصف مهم من حيث اعطاء المعلومات او الشرح عما هو موجود في البناء السردى الا انه أي ((الوصف يناقض السرد ، والسرد يتعارض حتما مع الوصف . الوصف يبطئ حركة المسار السردى على الرغم من لزوم الوصف السردى، اكثر من لزوم السرد للوصف)) (٣٤ - ص ٢٤٩)، وهذا يشبه الى حد معين ما يمكن ان يكون الوصف حين يقطع البناء السردى للحكاية الفلمية، وهو ياتي علي شكل نمطين في الفيلم الروائي، فالنمط الاول يبنى في نسيج الفيلم كما يصفه (مارسيل مارتن) بال (الوصفى البحث والغرض منه كشف مكان ما)) (٢٨ - ص ٣٩) وهذا يكون بمثابة لقطات استهلاكية تجعلنا نستوعب المكان التي سوف تدور فيه الاحداث ولا يخلو فيلم من هكذا بناء فهو يكون بمثابة المرشد الذي يسبر مكامن المكان.

اما النمط الثاني فهو يتجسد عندما نريد ان نصف شخصية معينة ونسلط الضوء عليها كما يصفه (عبد اللطيف محفوظ) في كتابة (وظيفة الوصف في الرواية) اذ يقول ((حين يكون الوصف تحليلا محضا لنفسية الشخصية .. فاننا نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية)) (٣٠ - ص ٦٤). وهذا تجسد بشكل خلاق في فيلم (Gladiator) (المصارع) للمخرج رادلي سكوت وانتاج ٢٠٠٠ والفيلم من بطولة رسل كرو، قصة الفيلم تدور حول البطل ماكسيموس رئيس الحرس المحبوب عند الامبراطور الروماني، هذه المحبة أنشأت الغيرة في قلب ابن الامبراطور الذي قتل أبوه وقتها وأعلن نفسه الملك ومن حينها كان الصراع بين الملك والبطل ماكسيموس.

في هذا الفيلم الضخم استطاع المخرج من عرض الشخصيات المتناحرة بعدة لقطات مختلفة وزويا مختلفة ليرز مدى قوة الشخصية وعظمتها في ارض الواقع وكيف تسيطر على مسارات الاحداث، هذه اللقطات اخذت وقتا طويلا على الشاشة ما بين التفاصيل وردود الافعال كان هذه كله في مشهد القتال بالمسرح الكبير عندما التقى البطل ماكسيموس بالامبراطور الابن فترى اعتماد المخرج على ابراز التفاصيل من خلال اطالة مشهد التحدي بين الضدين بشكل وصف دقيق لما تتصرف وتحس به الشخصيات تجاه الاخر الموجود في الموقف.

ومن جانب اخر نجد ان الكاميرا احيانا تلعب دورا كبير في الوصف في البناء الفيلمي لانها قادرة على كشف تفاصيل الاحداث ووصفها اذ ((نكون أمام ما أسميناه بالسرد الوصفى، اذ نكون أمام إبطاء ضئيل يرسم الحكاية ، وإطالة طفيفة لصالح زمن الخطاب بواسطة الأوصاف)) (٣٠ - ص ٤١).

فعملية الوصف هنا تأتي مقارنة ومطابقة الى حيث استخدام عبر تقنية الاخراج في تبادل اللقطات المكثف للموضوع المصور لان هذا التبادل هو في حد ذاته وصف للموضوع ولكن بشكل اكثر تركيزا واثارة على الرغم مما فيه من تاجيل وقع الحدث المتوخى لاننا سوف ندخل في عرض تفاصيل تكون ليس من بناء السرد الاساس ولكنها تخدمه وتخلق بفعله اثارة عند المتلقي.

ومن جانب اخر يعد الوصف واحدا من التقنيات التي تستخدم لخلق الاثارة لانها محطة مهمة تجلب الانتباه عند المتلقي كونه سوف يذهب مع ما نريد من عمليات وصفه بعد ان يقطع البناء الصوري المتدفق ((قد يوظف الوصف لغير ذاته فياتي عرضا في خضم سرد حدث من الاحداث)) (٣٤ - ص ٢٥٣). اذا هو موقف نستطيع خلاله جذب الانتباه.

((وأما (الوقفة الوصفية) فتمطط الزمن السردى وتجعله وكأنه يدور حول نفسه. ويظل زمن القصة خلال ذلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرضاً يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، والوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه)) (٣٧ - نت).

الإطالة بفعل التكرار

هنالك نمط اخر شائع في حقل الفيلم يستخدمه المخرجون لاغراض درامية ودوافع تعبيرية لكنها في كل الاحوال تطيل من زمن العرض الفيلمي وتوقفه ، وهذا النمط هو التكرار أي تكرار شيء او حادثة او موقف لعدة مرات في البناء الفيلمي وضمن المتن الحكائي للقصة الفيلمية.

والتكرار هنا نقصد به ((في الفن السينمائي هو عملية اعادة عرض وسرد حديث معين بنفس المكان والزمان والشخصيات مع تبين وجهات النظر التي تقوم بسرده)) (٢٤ - ص ١٨). ويصبح هكذا نوع من الاسلوب بمثابة نظام في متن الفيلم اذا ما تكرر لمرات عدة ((يتميز نظام التكرار، أن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الحركات اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع والأحداث والشخصيات)) (١ - ص ١١٢).

ومن الجانب الفلسفي يأتي التكرار للتأكيد كما هو مفهوم، وفي كل الاحوال المغزى منه اثارة وازع نفسي عند المتلقي، واحيانا يأتي التكرار لخلق الاشباع في ذهن المتلقي ((اذن للتكرار مبعث نفسي- وهو من ثم مؤشر اسلوبي يدل على ان هنالك معاني تحوج الى شيء من الاشباع ولا شيء سوى ذلك)) (٣١ - ص ٤٩). والاشباع هنا هو ليس تدفق للسرد وانما هو في الحقيقة يأتي لجعله يستتوقف تماما لغرض خلق جانبنا من ملامح الانتباه والاشباع لدى المتلقي . وهذا ما حدث في فيلم (مولد امه) للمخرج كرفيث حين استخدم لقطة المهد والتي تربط اربع احداث مختلفة.

((ويعتبر هذا الأسلوب من الأساليب غير المستخدمة كثيراً في الأفلام، حيث تكرر حركة الكاميرا أو موضوع التصوير في اللقطة التالية. ويؤدي ذلك الأسلوب إلى خلق إحساس بالغربة والتشويق لدى المتفرج)) (٣٢ - ص ١٢٤). ولكن في مجمله هو اسلوب واضح في خلق نمط الاطالة في العرض وتوقف حدود الزمن عند السرد.

الاطالة بفعل تعدد الرواة

وهنا يمكن القول ان هنالك غطا آخر من انماط الاطالة في زمن السرد الفيلمي تكوينه مبني على تقنية الراوي الذي يقوم بسرد الاحداث حكائيا . ولكن عندما تتعدد عمليات السرد من قبل اكثر من راوي للاحداث ومن زاويا للروايات مختلفة تكون الامور على غير ماهو معتاد عليه في تبني فكرة واحدة عن الموضوع بل ستكون هنالك عدة افكار للموضوع المروي ((فالرؤية هي الطريقة التي يعتمدها الراوي لبناء الحدث او الحكاية من وجهة نظر معينة، وتختلف هذه باختلاف رؤية الرواة ، ومواقفهم ازاء الحدث، او الفكرة، او الموقف، او الشخصية، لذا تعددت الرؤى بتعدد زوايا الرؤية، نافذة الراوي لرصد اللقطة او الحدث او الفكرة ... الخ ويتعدد اساليب طرائق السرد التي يعتمدها الرواة)) (١٨ - ص ١٦٨).

وطريقة بناء تكرار السرد من قبل الراوي قد يدفع عن المتلقي سحب النفس والتوقف ليرى ما ستؤول له الاحداث وهذا كله يتعلق ((بعلاقات التكرار التي تحصل بين القصة والسرد. وعلى سبيل المثال من الممكن أن يقص الراوي الحدث مرات عديدة ولكن بغير الاسلوب وهو ما يعرف بالسرد التكراري. ولعل ريموند كينو أفضل مثال على ذلك إذ انه كرر مشهد الحافلة (٩٩) مرة ولكن بأساليب مختلفة. وكما هو معروف فإن استعمال مثل هذا الاسلوب هو في الحقيقة من أجل توضيح نوع السرد. ومثال آخر على السرد التكراري هو الرواية الرسائل التي تتضمن عدة شخصيات تقوم بعملية السرد وأن كل واحد منهم يقدم السرد بحسب وجهة نظره ولكن الحدث متماثل تماماً أي انه تكرار للحدث ولكن من قبل عدة شخصيات، على العكس من ذلك استطاع ان أسرد حدثاً في آن واحد ولكن أقوم بسردهما عدة مرات وهذا ما يعرف بالسرد التكراري. وتسمح هذه الطريقة للسرد بمزيد من الوقت)) (٣٦ - نت).

الروايات هنا تكون مسروده بغض النظر على تنوع العرض لكل مره من قبل الراوي اي قد يكون راو واحد يروي الموضوع عدة مرات ولكن مع تنوع الزوايا، او قد يكون رواة متعددون اكثر من واحد في القصة الواحدة بحيث ((يمكن تمييز الراوي بناء على كونه واحد او متعددا)) (٧ - ص ٧٣) حسب حجم التغير في حيثيات الموضوع المروي، وقد يرون هؤلاء الاحداث بشكل متكرر (اي كل واحد يروي ما شاهده او يعرفه) وهذا التكرار يمنح البناء الفيلمي بعض التاجيل في سردياته لان آلياته تشبه الى حد بعيد آليات التكرار في البناء الزمني.

هذا النمط من العرض في السينما عندما تتبنى موضوع الراوي لسرد قصة الموضوع، قد تكون الرواية هنا بحالات مختلفة وعند تكرارها كل مره وفيه نجد ان لكل راوي او كل عملية قص تحدث تتولد معلومات جديدة لم تذكر في المرة الأولى وهكذا في كل مره ((القصة الواحدة يمكن ان تحكى بطريقة متعددة، وهذا يوجه بالضرورة الى وجهات نظر وزوايا للرؤية السردية متعددة، ووجود شخص يحكي، وشخص يحكى له، اي وجود تواصل بين طرف اول يدعى راويا او ساردا، وطرف ثان يدعى مرويا له او قارئاً)) (٣٣ - ص ١٥ ص ٦).

وخير دليل على هكذا نمط من الرواية نجده في الفيلم الياباني (راشمون) للمخرج الياباني (اكيرا كوروساوا) احداث الفيلم مقتبسة من قصة للكاتب الياباني (ريونسكي)، اذ نجد فيه تعدد الروايات من قبل الشهود حول قضية قتل غريبة يحكيها عدد من الشهود في المحكمة، وهما قاطع الطريق و الزوجة والزوج والحطاب بشكل مختلف، الفيلم يبدأ من النهاية تقريبا وكله على شكل تداعي واستذكار وهنا تكمن عبقرية معالجة موضوع الفيلم حيث يدفعك الفضول كمشاهد ان تعرف الحقيقة وتعرف ماذا حدث بالضبط، لان كل تلك القصص التي سمعناها من الشهود مختلفة و يشوبها الشك فقاطع الطريق يحرف القصة للتوافق مع غروره،

والزوجة تعيد القصة لتحفظ شرفها و الزوج يحرف القصة لتوافق اصول النبيل عن الساموراي والحطاب يريد ان تستر على الحقيقة الواقعة في الواقع، ان هذا الاسلوب من المعالجات جعل زمن السرد يتبعثر ويتوقف عن طريق العرض المتكرر للرواة.

وهذا النوع من التباين هو من يخلق الإطالة في الزمن ويؤجل نفاذة السرد الحكائي بحيث تكون هنالك إطالة متعمدة بفعل هذا التباين والتكرار بالرواية التي يتبناها الراوي في قص ما هو كائن من أحداث.

النتائج

تمخض عن البحث تشخيص عدة أنماط من الأساليب المعتمدة في إطالة زمن الحدث الدرامي في الفيلم الروائي والتي سعى إلى استعمالها العديد من المخرجون لمعالجة موضوع قصص أفلامهم وتهشيم أبنية سردهم الروائي حتى يضيفوا عليه جانباً من الإثارة واعطاء المتلقي مساحات مختلفة منها لجعله يسحب انفاسه من تزامم الأحداث والتفاصيل والأخرى للإيقاع به في شرك المفاجئة لما هو غير متوقع لخلق التوتر، وقد حدد البحث بهذا الصدد عدة أنواع من الإطالة كانت تشكل أنماط لانها كلية يعول عليها من قبل المخرجين لخلق الإطالة وقد تكررت في العديد من الأفلام حتى امست أنماطاً كما ثبتناه في متن البحث وتلخصت كما يلي:

١. الإطالة بالعرض البطيء أو ما يعرف بـ (Slow motion) وقد تصاحبه بعض التقنيات الحديثة للذخ البصرية في تعميق هذا الاستخدام كما حصل في فيلم (غير قابل للكسر).
٢. الإطالة باستخدام التداعي أو ما يعرف بـ (Flash back) وهي عملية استحضار الماضي إلى الحاضر وهذا يوقف تدفق الحدث الأول (الحاضر) ويستمر مع الحدث الثاني (الماضي) ثم يعود ليكمل الحدث الأول بعد إيقافه عند نقطة معينة كما هو الحال في فيلم (الخيوط الرفيعة).
٣. الإطالة بفعل تبادل اللقطات المكثف للموضوع المصور ويتم هذا عن طريق توالي اللقطات إلى الموضوع المتعرض للكاميرا وبإحجام مختلفة وزوايا مختلفة حتى نصل به إلى الذروة كونه يشكل محور الحدث المعروض كما حدث في فيلم (مارني) للمخرج هتشكوك.
٤. الإطالة من جراء تكرار اللقطة ولعدة مرات كما في فيلم (أوديب)، وهو أسلوب مفاده إعادة عرض لقطة ما ولمرات وتكرارها في النسيج الفيلمي لغرض خلق تأثير معين.
٥. الإطالة عن طريق استخدام الإطار المجمع أو ما يعرف في السينما بـ (Still frame) وهي تتجسد من خلال تجميد اللقطة وإيقاف تدفقها وتعلق الحركة بكاملها على الشاشة لفترة محددة من الزمن كما حدث في فيلم (غير قابل للكسر).

الاستنتاجات

١. بما ان الإطالة في زمن السرد شيء يجذب انتباه المتلقي لانه يلفت الانتباه الى ذاته فهو أي للإطالة يمكن أن تخلق قدراً كبيراً من الإثارة في الفيلم الروائي.
٢. تبعث الإطالة على التشويق لأنها تستفز المتلقي وتثيره وتجعله منصبا على المتابعة بعد ان تجعله مثابراً على معرفة الأسباب وراء ذاتها.
٣. للإطالة قدرة فائقة على تعميق المعنى وخلق جانب من البلاغة والإيجاز في نسيج الفيلم.

٤. على الرغم تباین اطوال الاطالة من حيث الإدراك الذهني ألا أنها توجز بشكل مكثف عن المعنى الكامن من جراء استخدامها، وبالتالي الكشف عن المعنى العام للفيلم.
٥. هنالك قدر كبير من التضخيم يطرح بفعل أسلوب الإطالة فالإحداث البسيطة يمكن أن نراها مهولة وضخمة في الفيلم الروائي عندما تخضع إلى استثمار بعض التقنيات السينمائية التي تمدد من زمنها وتبرز الجوانب المطلوبة منها بشكل ضخم.
٦. يمكن لآلية الإطالة ان ترينا التفاصيل الدقيقة بل يمكن ان نرى مالا يمكن ان نراه في الواقع.

التوصيات

يوصي الباحث بان تنطلق دراسة أخرى تهتم بالأنماط التي تمخض عنها البحث وشخصها في المتن، ليسلط الضوء عليها في دراسة منفصلة يتناول فيها الدور الجمالي في سرد القصة الروائية ومعالجة الأحداث الدرامية للفيلم ومنها دراسة ((واقع اختزال وتسريعه الزمن في البناء السردى للفيلم الروائي)) حتى تكون بذلك دراستان متكاملتان لتغطي اهم جانبين من الفيلم كان بامس الحاجة الى البحث والتمحيص.

قائمة المصادر والهوامش

١. إبراهيم، عبد الله: المتخيل السردى (مقاربات نقدية في التناس والروى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٠.
٢. اندرو، ج.دادلي. نظريات الفيلم الكبرى ، ترجمة جرجس فؤاد الرشيد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧.
٣. ايزنشتاين، سرجي م . لإحساس السينمائي ، ترجمة سهيل جبر ، مراجعة إبراهيم فتحى ، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.
٤. بوطغان، وهيبه، البنية الزمنية في رواية عابر سرير لاحلام مستغامي، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة المسيلة، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وادابها، ٢٠٠٩.
٥. جاني، لوي دي. فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر ، بغداد، ١٩٨١.
٦. جرجورة، نديم. "ماتريكس" يعود تقنيات السينما تصور مأزق الإنسان ، مجلة العربي ، وزارة الاعلام الكويت، الكويت ، العدد ٥٣٩، أكتوبر، ٢٠٠٣.
٧. حبيلة، الشريف، مكونات الخطاب السردى مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الاردن، ٢٠١١.
٨. حجازي، د.محمود ، علم اللغة العربية، وكالة المطبوعات، الكويت، ب . ت.
٩. الحسين ، احمد عزيز، سرد يتحرر من سلطة الراوي، صحيفة القدس العربي عدد ٦٥٣٤ في ١١ حزيران ٢٠١٠، الثقافية.
١٠. الحقييل، احمد، الإثارة في السينما، مقالة في صحيفة الشرق الأوسط (الوتر السادس)، ٢٠ مارس ٢٠٠٩ العدد ١١٠٧٠. www.aawsat.com

١١. الزبيدي، قيس ، اسلوب السرد السينمائي، مقالة في جريدة الامارات اليوم، ٩ نوفمبر ٢٠١١.
www.emaratayoum.com
١٢. سعودي، امال ، حداثّة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج (رسالة ماجستير غير منشورة) مقدمة الى جامعة محمد بو ضيافة - مسلية - الجزائر، ٢٠٠٩.
١٣. ستيفسون، رالف و(وجان ر.دوبري)، السينما فنا، ترجمة خالد حداد ،منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ١٩٩٣ .
١٤. سلمان، حسن، حرية الفنان، ط ٣، دار التنوير للطباعة، بيروت، ١٩٨٣.
١٥. شليبي، كرم، الانتاج التليفزيوني وفنون الاخراج، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، ٢٠٠٨ .
١٦. شنايدر، د . أي . التحليل النفسي والفن ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٤ .
١٧. الصديقي ،عبد اللطيف . الزمان وابعاده وبنيته ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت ، ١٩٩٥.
١٨. عليان، حسن . تعدد الاصوات والاقنعة في الرواية العربية ، بحث مشور في مجلة جامعة دمشق للاداب والعلوم الانسانية ، المجلد ٢٤ ، العدد الاول والثاني ، دمشق ، ٢٠٠٨ .
١٩. عبد الجبار ،محمد. تمطيط الرمز وإجراءات صياغته في الفيلم الروائي " الفريد هتشكوك نموذجاً"، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، قسم السمعية والمرئية، ١٩٩٦.
٢٠. فريد، سمير، العالم في عين الكاميرا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب . ت .
٢١. فريد، سمير، أضواء على السينما المعاصرة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩ .
٢٢. قاسم، سيزا ، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
٢٣. القاضي، كوثر، شعرية السرد في القصة السعودية القصيرة ، رسالة دكتوراه غير منشورة مقدمة جامعة ام القرى كلية اللغات العربية ، المملكة العربية السعودية، الرياض ، ٢٠٠٨ .
٢٤. القباني، دنيا ، وظائف التكرار لتعميق المعنى في بيئة السرد الفلمي ، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة الى جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ٢٠٠٥ .
٢٥. القصراوي، مها حسن، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١، عمان، ٢٠٠٤.
٢٦. كاميفر، جان ورافائيل ميشيلي . مفهوم الزمن ، ترجمة الدكتور حبيب الياس حداد (مقالة منشورة في موقع النور ٢٠١١) .
www.alnoor.se
٢٧. ليسا ، صوفيا، جماليات موسيقى الافلام، ترجمة غازي منافخي، منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ١٩٩٧ .
٢٨. مارتن ،مارسيل . اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

٢٩. مجيد، ماهر. التراكيب الزمنية في سردية الفيلم السينمائي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، بغداد، ٢٠٠٥ .
٣٠. محفوظ، عبد الطيف، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم وناشرون، لبنان، ٢٠٠٩.
٣١. محمد، احمد علي، التكرار وعلامات الاسلوب ... دراسة اسلوبية احصائية ، بحث منشور في مجلة جامعة دمشق للاداب والعلوم الانسانية ، المجلد ٢٦، العدد الاول والثاني، دمشق ، ٢٠١٠ .
٣٢. محمد علي، عبد الخالق. فن الاخراج التلفزيوني والاذاعي، دار المحجة البيضاء، بيروت، ٢٠١٠ .
٣٣. محمود، عيسى ، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء ، القاهرة، ١٩٩١.
٣٤. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٩٨ .
٣٥. النحاس، هاشم، دراسات سينمائية حول الإبداع الفيلمي خاصة، دار الحرية للطباعة ، بغداد، ١٩٧٧ .
٣٦. وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٢ .

٣٧. http://lahodod.blogspot.com/٢٠١١/١٠/blog-post_٣٨٢٣.html

تجسيد امراض النفس والعقل في الفلم الروائي (٨,٥.... للفليبي أنموذجاً)

عبد الخالق شاكر قاسم

ملخص البحث

ان موضوع مرض النفس والعقل من المواضيع الشائكة والمهمة والتي تلمس حياة الانسان اليومية، ولما كانت الادب والفنون تتجه دائماً وجهاً انسانية خلال التعبير عن النفس البشرية بما فيها من نزعات وانفعالات. وعقد وامراض، وكان من الطبيعي ان يعرض الادباء، والمخرجين لموضوعات التحليل النفسي- واضطرابات السلوك والامراض النفسية والعقلية، اندفعوا في هذا الطريق اندفاعاً كبيراً لانهم وجدوا في موضوعات " الطب النفسي) ينبوعاً جديداً لقصصهم وافلامهم والتي وجد فيها انعكاساً واضحاً وتعبيراً صادقا وتحليلاً علمياً لواقع حياتية المضطربة، كما وجد في بعض الاحيان عرضاً لوسائل العلاج من عدة اعراض نفسية. والكاتب السينمائي يتعرض للموضوعات النفسية المرضية يجد نفسه مضطراً الى دراسة هذه الموضوعات والتعمق في بحثها واستشارة اطباء النفسيين وزياره المستشفيات والمصحات النفسية ودراسة النماذج الانسانية الحية لهذه الامراض ومن هنا جاءت مشكلة البحث في دراسة امراض النفس والعقل وكيفية تجسيدها في الاعمال الادبية والسينمائية.

Abstract

That the issue of disease soul and mind of thorny issues, mission and that touch the lives of people daily, and what literature and the arts were always moving human face through the expression of the human psyche, including tendencies. And emotions. The contract diseases, and it was natural to introduce writers, and directors to topics psychoanalysis and behavior disorders, and psychiatric and mental health, they rushed in this way precipitously great they found in subjects "of psychiatry) springs new stories and films, which found its reflection of a clear and true reflection of the scientific analysis of the reality of life troubled , is also found in some cases offer the means of treatment of several psychological symptoms.

Writer and film exposed to topics mental illness he was obliged to examine these issues and in-depth consideration and consultation Psychologists and visit hospitals, psychiatric hospitals and study models humanity live for these diseases, hence the research problem in the study of diseases of self and mind and how it reflected in literary and cinematic.

الإطار المنهجي مشكلة البحث

ان موضوع مرض النفس والعقل من المواضيع الشائكة والمهمة والتي تمس حياة الانسان اليومية، ولما كانت الاداب والفنون تتجه دائماً وجهاً انسانية من خلال التعبير عن النفس البشرية بما فيها من نزعات وانفعالات. وعقد وامراض، وكان من الطبيعي ان يتعرض الادباء والمخرجين لموضوعات التحليل النفسي- واضطرابات السلوك الانساني والامراض النفسية والعقلية، اندفعوا في هذا الطريق اندفاعاً كبيراً لانهم وجدوا في موضوعات "الطب النفسي" ينبوعاً جديداً لقصصهم وافلامهم، وقد لاقت هذه الموضوعات في السينما استجابة تامة من قبل الجمهور الذي وجد فيها انعكاساً واضحاً وتعبيراً صادقاً وتحليلاً علمياً لواقع حياته المضطربة، كما وجد فيها في بعض الاحيان عرضاً لوسائل العلاج من عدة اعراض نفسية.

والكاتب السينمائي يتعرض للموضوعات النفسية المرضية يجد نفسه مضطراً الى دراسة هذه الموضوعات والتعمق في بحثها واستشارة الاطباء النفسيين وزيارة المستشفيات والمصحات النفسية ودراسة النماذج الحية لهذه الامراض من هنا جاءت مشكلة البحث في دراسة النفس والعقل وكيفية تجسيدها في الاعمال الادبية والسينمائية.

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث في جدوى توظيف حالات الامراض النفسية والعقلية وكيفية تصرفها والتي تستند الى رسم الشخصيات بصورة دقيقة وتستند الى روايات وقصص وحوارات غاية في الدقة ورسم شخصياتها وتمثيلها وكل ما يتعلق بتنفيذها.

اهداف البحث

يهدف البحث الى دراسة امراض النفس والعقل من خلال دراسة بعض النماذج الفلمية التي تطرقت لهذه الامراض وامكانية الاستفادة منها في اعمال الطلبة.

حدود البحث:

يتحدد البحث بموضوع امراض النفس والعقل من خلال دراستها من الناحية العلمية وكيفية توظيفها فنياً، وتحديداً على العينة القصصية المتمثلة في فلم (٨,٥) التي تلبى متطلبات هذا البحث.

الاطار النظري مرضى النفس والعقل

يختص علم النفس بدراسة سلوك الفرد ككائن له وحدته، او بعبارة اخرى ككائن متكامل، ويتشكل سلوك الفرد تبعاً لعوامل (الوراثة، التاريخ، البيئة، الفسيولوجية) ومهمة علم النفس (الكشف عن مدى وطريقة اشتراك كل هذه العوامل في تحديد سلوك الفرد البشري) (١، ص ٦٥)
اما النشاط الفني باعتباره مظهر من مظاهر السلوك الانسان فهو ايضا يقع ضمن اختصاص علم النفس، أي ان يتخذ موضوعاً لدراسته وابحائه، وقد قامت ابحاث نفسية كثيرة درس فيها اصحابها الى دراسة

ظواهر السلوك المنحرف واضطرابات الشخصية والوصول الى الاسباب التي ادت الى نشاتها وتحديد طرق تفاعلها وما يترتب عليها من آثار في طريقة حياة الشخص واسلوب تعامله مع الآخرين وكاتب السيناريو الذي يتعرض لموضوعات نفسية مرضية يجد نفسه مضطراً الى دراسة هذه الموضوعات واستشارة الاطباء النفسيين وزيارة المستشفيات والمصحات النفسية ودراسة النماذج الحية لهذه الامراض، ويدخل فريق العمل اطباء وخصائيون نفسانيون يوجهون ويرشدون المخرجون والممثلون الذين يقومون على تنفيذ الافلام ذات الطابع النفسي ويرشدون الممثلين بالاختصاص لتعليمهم على تعبيرات الوجه وحركات الجسم المختلفة وانواع التصرفات التي تملئها انواع الامراض النفسية والعقلية على المرضى الذين يعانونها.

الجهاز التنفسي

يعرف سيمون فرويد (١٨٥٦:١٩٣٩) الجهاز النفسي بتقسيمه الى ثلاثة اقسام:

١. الهو (الاشعور).
٢. الانا (الشعور).
٣. الانا الاعلى (الرقيب) (٢، ص ١٢٢).

الهو: العقل الباطن عميق غاية العمق وهو يزخر بغرائزها الاولى ونزعاتها الفطرية وذكريات الطفولة ونزوات النفس وشهواتها المكبوتة وهو بذلك يمثل النزعات الحيوانية فينا، والميول الفطرية التي ورثناها عن الانسان الاول مثل غريزة الاعتداء وحب المقاتلة وسفك الدماء والقسوة والتعذيب والانتقام والميول الجنسية، وهذا المستودع الكبير يندفع نحو اشباع رغباته وفقاً لمبدأ جلب اللذة وابعاد الام اما الطفل فينبع كل تصرفاته من الاشعور الذي يسبق الشعور في التكوين، والعقل الباطن يخضع لاشراف العقل الواعي والضمير ويتأثر تأثيراً كبيراً على العقل الواعي.

الانا: وهو يشتق من الاشعور نتيجة الاحتكاك بالعالم الخارجي والانا هي (تلك الشخصية التي

نعرفها في انفسنا ونشعر بها والشعور له مظاهر ثلاث:

١. الادراك: وهو الاحساس بوجود الشيء.
٢. الوجدان: هو الانفعال الذي نحسه نحو هذا الشيء.
٣. النزوع: هو السلوك الذي نسلكه حيال هذا الشيء. (٢، ص ١٦٠).

وتختلف هذه المظاهر من فرد الى اخر فمن الناس ما يكون الادراك اكثر شيء لديهم مثل العلماء والفلاسفة، ومنهم ما يكون الوجدان متغلباً على البقية مثل الشعراء والفنانين، ومنهم ما يكون النزوع هو الغالب مثل القادة والحكام. والعقل الواعي يتصرف على اساس الواقع ويحاول ان يكيف نفسه بالنسبة لكل المؤثرات الخارجية فيوجه وينظم عمليات توافق الشخصية مع البيئة، وعقلنا الواعي يغفل وينام وعند التخدير وعند الاستسلام للاخطار، ويمكن ان نسمي العقل الواعي بعقل الثقافة الحديثة اما العقل الباطن فيفكر بعقل الحيوان والانسان القديم.

الانا الاعلى (الضمير الرقيب)

وهو ينفصل عن الانا في اثناء مراحل تكوينه الاولى فالطفل يقلد الاب لانه يعتبر بالنسبة له السلطة والحماية ويمتص السلطة ويسلطها ويسقطها على غيره وعملتي الامتصاص والاسقاط لازمتان لتكوين ما يسميه (فرويد) بالذات العليا (وبعد تكون الانا العليا (الضمير) ويبدأ الطفل في تحكمه من سلوكه الخاص به، وبذلك تتجه السلطة نحو التنظيم بين الدوافع والغرائز الكامنة في العقل الباطن من ناحية وبين العقل الواعي ناحية اخرى (١:ص٧٠).

ونستخلص مما تقدم ان العقل الباطن يمثل تأثيره الوراثية، وان العقل الواعي يتحدد بصفة رئيسة بالخبرة الخاصة بالفرد، بينما يمثل الانا الاعلى التأثيرات الابوية والاجتماعية والاخلاقية والدينية وما يحصل المرء عليه عن طريق الثقافة، والمثل، ويمكن ان تمثل النفس البشرية بيت مكون من غرفة صغيرة مرتبة ونظيفة معدة لاستقبال الضيوف ويمثل العقل الواعي من كراد مجاور لهذه الغرفة مليء بالادوات والعدد والاغراض القديمة والحشرات ويمثل هذا الكراج العقل الباطن ويفصل بينهما باب وهذا الباب يمثل الضمير لا يسمح بدخول القاذورات والحشرات الى الغرفة النظيفة.

حيل اللاشعور

يلجأ اللاشعور الى حيل مختلفة ليحقق رغباته:

١. فقدان الذاكرة: فعندما يتعرض الشخص الى امر خطير فيسارع اللاشعور الى افتقار الذاكرة لتجنبه الاحساس باللام.
٢. الاعماء: وهو ابعاد الشخص عن الموقف المحرجة واغلب الافلام المصرية تعتمد (قلبي:قلبي).
٣. الاسقاط: هو تفسير اعمال الغير بحسب ما يجري في نفوسنا.
٤. الاحلام: يكون الرقيب او الضمير اقل تحكماً منه في حالة اليقظة وبذلك تتاح الفرصة للرغبات المكبوتة في اللاشعور لتعبر عن نفسها تعبيراً صادقاً الى حد كبير فالمرضى المشلول كثيرا ما يحلم بأنه يركض على رجليه، والحلم تحقق رغبته المكبوتة والمحروم منها ويحاول ان يعوض ما يحرم منه في عالم الحقيقة، واغلبية الاحلام تاخذ رموزاً واقنعة.
- (ان الاحلام هي الطريق الواسع والواضح الى اللاشعور) (١:ص٨١)
- وكثيراً هي الافلام السينمائية التي تستخدم ويكاد لا يخلو فلم منها.
- (ان الناس مستغرقون في الاحلام في الاحباط اكثر من استغراقهم في محاولة السيطرة على محيطهم والتألف معه) (٣:ص٥).

الامراض النفسية والعقلية

للنفس البشرية جانبان (احدهما مادي مكون من الغرائز والشهوات المشتركة بينها وبين الحيوان، اما الجانب الثاني فهو روحاني اجتماعي ينشر المثل العليا للاخلاق والفضيلة وحب الغير) (٤:ص٤٦).

ولا غنى للجنس البشري عنهما رغم تناقضها فالاول يساعد على بقاء الجنس وتكاثره والثاني يعمل على تقدمه ورفاهيته، وتصبح الشخصية متزنة اذا كان توافق بين الاثنين. اما اذا صادفته صدمات نفسية او حتى

امراض جسمية يحدث اضطراب في الشخصية ويظهر بشكل مرض نفسي كما هو واضح في فلم الماخوذ اخراج هتشكوك.

الفرق بين المرضى النفسيين والمرضى العقليين

المرض النفسي ويطلق عليه (العصاب) والمرضى العقلي وما يسمونه (الذهان)، فالمرض النفسي المصاب به يكون عارفاً بحالته أي نراه يذهب الى الطبيب النفسي للتخلص منه، اما المريض العقلي فلا توجد عنده هذه المعرفة فلا يشعر بما يفعله ويستنكر عرضه على طبيب فالمريض بالعصاب لا تتغير شخصيته. واذا تغيرت فان التغير يكون طفيفاً فهو يعيش في دنيا الواقع والحقيقة ولكنه يفشل في تكيف نفسه اما المريض العقلي فان شخصيته تتغير تغيراً كبيراً. ولندكر بعض الامراض النفسية والعقلية:

أولاً: العصاب الصدمي shaoock Neurosis

هو الحالة المرضية المتسببة نتيجة صدمة (أي تدفق بالغ القوة لمنبهات خارجية) (٢:ص١٢٠) او موقف محرج يتطلب حلاً عاجلاً بحيث يجد المرء نفسه عاجزاً عن السيطرة على هذه المنبهات والمواقف مثل الاعراض التي تعقب الغارة الجوية، الانفجارات، الكوارث، والنتائج هي احساس بالتوتر، اضطراب النوم، واضطرابات الانفعالات شديدة.

ثانياً: الضعف العصبي Neurathenia

(يتولد الصراع بتأثير المنبهات الداخلية وتوتر الحاجات التي لا تنتهي بتفريغ مناسب) (٢: ص ١٢١).

ثالثاً: الهستيريا Hysteria

وهو نوع من الامراض النفسية الذي يتحول فيها الصراع النفسي- الى ظواهر وعوارض جسمية وقد يحس المريض بعدم القدرة على الكلام او بفقدان البصر المفاجيء او الشلل في احدى اعضاء جسمه او جسمه كله، او بعدم القدرة على ابتلاع الطعام وتميز هذه الاعراض بانها تحدث فجأة عقب مؤثر نفسي- او صدمة عاطفية، وهي وسيلة يتخذها العقل الباطن للتغلب على موقف يعجز المريض على مواجهته، او للهروب من مازق حرج يصعب على المريض التخلص منه في كثير من الحالات تظهر الهستيريا على شكل نوبات من الانفعالات العاطفية القوية التي لا سيطرة للمريض عليها كنوبات الحزن والفرح والغضب والخوف وكنوبات الضحك تعقبها بالتبادل نوبات من البكاء، وفي بعض الحالات تظهر الهستيريا على شكل تشنجات وتقلصات يطلق عليها (نوبات التوتر الهستيري) وعندما تأتي احدى هذه النوبات يسقط الفرد على الارض وقد يغيب عن الوعي ثم تنتهي النوبة بعد بضعة دقائق او عدة ساعات وهي تشبه نوبات الصرع- وخير من قام باستخدامها في افلامه هو (شارلي شابلن) في فلم (اضواء المدينة) وكيف تم شفاء الفتاة من قبل (شارلي شابلن) من شللها الهستيري. ففي احدى الليالي وقبل ان تدخل المسرح لتؤدي رقصتها احست بان ساقها لا تقويان على حملها، فاذا (شارلي شابلن) يصفها صفة قوية ادراك عقلها الباطن انه ليس ثمة فائدة من استمرار الشلل وكانت النتيجة ان انطلقت تمشي في الحال وادت رقصتها على احسن وجه.

الامراض العقلية

١. **جنون الخلط الذهني الحاد:** يتميز هذا المرض باضطراب الافكار فالمريض لا يعرف عن نفسه شيئاً وهو لا يدري ان كان في المنزل او المستشفى او السجن ويكون هذا المرض عميقاً وثابتاً واساسياً، وقد يحدث الخلط الذهني كعارض ثانوي مؤقت في بعض الحالات مثل الحمى الشديد، الالتهاب الرئوي، انه وفي هذه الحالات يتم شفاء المريض وقد يصاب المريض في الذاكرة يجعله غير قادر على استجماع الاشياء.

٢. **انفصام الشخصية:** وهو أكثر الامراض انتشاراً ويتميز بانعزال المصاب عن العالم الخارجي ويؤثر هذا المرض بصفة خاصة على ملاكات الوجدان والعاطفة، (ويعتقد بان الاضطرابات بافراز الغدد الصماء هو المسبب وخصوصاً الغدة النخامية وهي غدة صغيرة توجد في اسفل المخ) (٢:ص١٦٢)

وقد تصيب الشيوخ في الغالب حين تضعف افرازات هذه الغدة. اما اعراضه فهي: فقدان او تبدل العاطفة واضطرابات بالسلوك والتفكير والهوسات وتفكك الشخصية اما انواعه فهو الانفصام البسيط والحركي.

٣. **الصرع:** وهو مرض مزمن يتميز بحدوث نوبات متكررة من فقدان الوعي والاحساس تكون مصحوبة في اغلب الحالات بتشنجات عضلية، ومن امثال الذين كانوا يعانون من هذا المرض (نابليون) (قيصر) (كاليجولا) (دستوفسكي) وقد وردت في الكثير من كتابة تفصيلات عن هذا المرض (٢: ص١٦٢).

يصاب الاشخاص بين سن العاشرة والعشرين وقد يكون وراثي وتطهر اعراضه على الاشخاص الذين يولدون ويصابون بصدمة عصبية عنيفة او اصابة في المخ او التعرض للاجهاد او القلق النفسي وقد يكون ناتج عن مرض معدي مثل الحمى العالية ويوجد نوعان من الصرع وهما الصرع الاكبر والاصغر وتكون نوبة الاكبر خمسة مراحل وهي مرحلة الانذار التي يحس بها المريض بالبرودة او الحرارة والم في المعدة او هلوسة بصرية ثم فجأة يصرخ المريض صرخة بفقد وعيه يسقط على الارض ويكون في حالة تقلص عضلي وتأتي بعدها التقلصات الاهتزازية التي يهز العضلات بعنف، فتهتز اطرافه بشدة وقد يعرض المريض لسانه في هذه المرحلة، وبعدها تأتي المرحلة النهائية يشحب وجه المريض الذي تتنابه غيبوبة ترتخي فيها جميع عضلاته، ويغط المريض في حالة نوم طبيعية.

اما الاصغر فتتكرر النوبة في مجرد افقاده للوعي، يخلو وجه المريض في اثنائها من التعبير، وقد يفقد المريض وعيه ويسقط ارضا لمدة قصيرة من الزمن، وقد يحدث تقلص خفيف في بعض عضلات الوجه او في احدي الذراعين او كليهما.

الامراض النفسية والعقلية وتجسيدها في الاعمال الادبية

لعل أكثر الادباء تطرقاً لهذه الامراض في اعماله هو (وليم شكسبير) (حيث كان يقوم بزيارات منتظمة الى مستشفى الامراض العقلية والنفسية بدلام)

ويدرس المرضى وحتى استخدام اسم المستشفى في مسرحية (الملك لير) (١: ص ١١١).

وهناك علاقة وطيدة بين علماء النفس والنشاط الفني والادبي حيث ان علماء النفس قد توصلوا للكثير من اكتشافاتهم من خلال دراساتهم للاعمال الادبية والفنية، فقد تبنى لهم ان كبار الادباء والشعراء في مقدمتهم (شكسبير) قد توصلوا منذ عهد بعيد الى الكشف عن الكثير من اغوار النفس البشرية مما اعاد علماء النفس اكتشافه بعد وفاة (شكسبير) بثلاثة قرون من الزمن، فمثلاً شخصية (هاملت) وهل يمكن ان نطبق حالة القلق النفسي عليها كما رسمها (شكسبير) وهذه الشخصية لديها صراع نفسي عنيف والصدمات التي تلقاها من مقتل ابيه وتحطم مثله الاعلى والمتمثل بامه جعله يحس بقلق نفسي- كبير اشاع في نفسه الخوف والتشاؤم، والتردد، ومنذ اللحظة التي عاهد فيها شح والده على الانتقام يبدأ القلق يتسرب الى نفسه فنجد في نهاية الفصل الاول يقول (اكون، او لا اكون تلك هي العلة يا نفسي) (١٦: ص ٥٤) ثم يوجه الكلام بعد ذلك الى هوراشيو الانفة الذكر والتي تتحدث عن الموت والحياة وذلك الخوف الرهيب الذي يلاحقه وهناك ادلة اخرى على القلق النفسي تتناثر خلال المسرحية ولكنني اكتفي بما ذكرت.

ومن الاساطير التي تطرقت الى هذه الامراض (الف ليلة وليلة) حيث مثلاً بارزاً لهوس القتل يتجلى في شخصية الملك (شهریار) ولقد كانت هذه الاسطورة منهلاً يستقي منها السينمائيون قصصهم وقد تجلت هذه الاسطورة في مسرحية (شهرزاد) للاديب (توفيق الحكيم) (١٨: ص ٨٥).

ان الملك (شهریار) كان مولعاً باجساد النساء، وانه بعد خيانة زوجته الاولى مع احد العبيد اصر على الانتقام من بنات حواء، فصار يتزوج كل ليلة عذراء ليزفها الى الموت في الصباح، ولما تزوج (شهرزاد) بنت وزيرة الاول (نور الدين) حيث زاد تأثير سحر قصصها العذب، فمضت الف ليلة وليلة فافلحت بتغييره من سفاح تسيطر عليه شهوة القتل الى حكيم يبحث لاكتشاف اسرار الكون من خلال قصص (شهرزاد) وهذا كلي في نفسية الملك (شهریار).

اما مسرحية (ماكبث) (لوليم شكسبير) كانت الليدي ماكبث تعاني اضطرابات شديدة نتيجة لاعمالها وخطتها الشريرة التي تسبب في قتل الملك (دنكان) و(بنكو) وزوجته (مكدون) واصفاً له وكانت نفسيته مسرحاً لصراع انفعالي عنيف تسبب في عدم استقرار حاله نومها الطبيعية، اذ ان الاسترخاء الذي يصاحب حالة النوم يعطي المشاعر المكبوتة فرصة ان تظهر وتعبّر عن نفسها كما يبدي في مسلك (ماكبث) وهي تحاول غسل الدم من يديها اثناء النوم مما يثبت احساسها بما اقترفت من ذنوب رغباتها اللاشعورية في التكفير عن هذا الاثام. (١٩: ص ٦٠)

اما شخصية الامبراطور (كاليجولا) والتي سميت المسرحية باسمه ومن تأليف (البيركامو) الذي حاز على جائزة نوبل في الاداب عام ١٩٥٧.

ولد (كاليجولا) في عام الثاني عشر للميلاد وقد نشأ بين الجند ولبس لباسهم فلقبوه بهذا اللقب (كاليجولا) وهو مأخوذ من اسم حذاء (Caligio) الذي كان يحتذيه الجنود، وكان شخصية انبساطية تتناهب نوبات من الصرع حيث يختفي تحت سريره اذا سمع صوت الرعد. اضافة الى اصابته بارق الذي يجعله يطوف ليلاً في

جنابات قصره الواسع حتى طلوع الفجر. اما عائلته فكانت حافلة بالامراض العقلية والنفسية فكان (جوليا) جدة لاهم امرأة خليعة مستهترة غير متزنة نفسياً وابوها مات في المنفى، وانتحر احد اخواته، كذلك امه كانت امراة شريرة حتى نفاها، الامبراطور بتهمها بالتامر ثم انتحرت في المنفى.

كان (كاليجولا) طويل القامة، ضخيم الجسم، كثيف الشعر، وكانت الناس تنفر منه واصبح امبراطور عام ٣٧م وكان في الخامسة والعشرين من العمر ورغم جنونه وتجرده من الاحساس الخلقي، الا انه كان حاد الذكاء، وكان يحب اخته (دروسيلا) حباً شديدا فلما تزوجت ارغمها على الطلاق من زوجها وكان يعاملها كأنها زوجته الشرعية وكان حافلاً بأعماله الجنونية، وقد اصيب بجنون الهوس الاكتيائي (على اثر حداده على موت اخته (دروسيلا) حتى انتهاء حياته باغتياله (١٧: ص ١٠٢).

في مسرحية (الاشباح) لمؤلفها (هنريك ابسن) فالشخصية الرئيسية (اوزوالد) له اعراض مرض الشلل العام الناتج عن اصابته بالزهري الروائي شابه تزوجت من رجل غني، اتضح لها بعد الزواج انه سيء السلوك ويخونها مع اخريات هجرت بيتها ولجات الى صديقها القس (ماندوز) الذي كانت تحبه قبل زواجها لكنه نهاها عن التفكير في حبه وامرها بان تعود الى زوجها الشرعي لتقوم بواجباتها نحوه. وتعود الزوجة لزوجها وتكرس حياتها لخدمته والتستر على فضائحه الجنسية، انبت منه طفلا اسمياه (اوزوالد) ارسلته الى الخارج لكي لا يتاثر باخلاق ابيه وبعد ان كبر عاد من باريس لحضور حفلة التي ستقيمها والدته التي اسست مؤسسة خيرية بكل ما تركه والده من اموال حتى تتخلص من هذه الاموال ولكي لا يصبح ولدها مثل ابيه، ولكن كان اعتقاده خاطيء بانها سوف تتخلص من الاشباح التي طاردها طوال حياتها الزوجية ولكن هذا الماضي بكل ما فيه من احوال وقذارة ودنس، ما زال يعيش في شخص ابنها الذي ورث عن ابيه حب الخمر ومغازلة الخدمات، كما ورث عنه مرض الزهري، ذلك المرض الذي ظل ينخر بجسده حتى انتهى به الامر اخيرا الى الشلل والجنون.

امراض العقل والنفس في الافلام السينمائية

فلم الماخوذ spell Bound : اخراج : الفريد هتشكوك

تمثيل: انجريد برجمان، جريجوري بيك انتاج اناء الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩-١٩٤٥).

يعتبر في طليعة الافلام التي عالجت بعض الامراض النفسية واعراضها وطريقة علاجها بواسطة التحليل النفسي وتحليل الاحلام وفك رموزها وتناول وسائل اللاشعور مثل الاغماء وفقدان الذاكرة والاحلام ولكي يصل الى هدفه اختار لموضوعة شخصية لرجل مهرب اثم اثر اعتقاد خاطيء تغلغل في داخل نفسيته وهو بانه ارتكب جريمة قتل لم يقتربها في الواقع. وكما كان المؤلف والمخرج بارعين في اظهار لغة الرموز في الاحلام كما كان موفقين في ايضاح طريقة تحليل الاحلام وفك رموزها كوسيلة من الوسائل التي يلجا اليها المحلل النفسي في بعض الامراض العقلية والنفسية ولاهمية موضوعة الفلم وتطابقها مع مادة البحث نلخص قصة الفلم:

نحن في مستشفى للامراض العقلية حيث يعالجون المرضى على اساس التحليل النفسي التي اسسها العالم النمساوي (سيموند فرويد) قد عينت ادارة المستشفى (انتوني ادواردز) العالم النفسي الشهير بدلا من الدكتور (ميرشيون) وينتشر الخبر حتى تعلم به الدكتورة (بيترسون) التي لاهم لها سوى الاطلاع والانهماك في العمل. ويحضر الدكتور (ادواردز) ولدى وصوله المستشفى كان في استقباله كل الاطباء اما الدكتور (ميرسيون) فتبدو عليه الدهشة لرؤيا ويقول لادواردز انه يبدو اصغر سناً مما كان يتوقع وفي اثناء مائدة الغداء يدخل

(ادواردز) على الخطوط المتوازية التي رسمتها (بترسون) على مفرش المادة تدور الدنيا براسه ولكنه يتمالك نفسه ويمسك بالسكين محاولاً ان يمسح بها الآثار التي رسمتها بشوكة على المفرش.

ويغادر (ادواردز) الغداء وتتبعه (بيترسون) فيخبرها انه متعب وانه يريد الراحة قليلاً، ويطول الحديث بينهما فيدعوها لقضاء العطلة الاسبوعية معه بعيداً عن جو المستشفى ويقضيان يوماً ممتعاً سوية ويحل الليل ويعودان الى المستشفى تذهب (بيترسون) الى المكتبة المجاورة لغرفة (ادواردز) المضاء فتدخل المكتبة وتختار كتاباً يتحدث عن مركب الاثم مؤلفه دكتور (ادواردز).

ثم تخرج وتدخل غرفة (ادواردز) وتعاينه وكاد ان يغمى عليه عندما يقع نظره على المعطف الذي ترتديه والمخطط بخطوط متوازية طويلة. وفي اليوم التالي يستدعي د. (ادواردز) للإشراف على عملية جراحية يجري لمريض بمركب الاثم لكنه احس بالاختناق ثم هوى فاقدماً للوعي على الكرسي واجتمع الاطباء ليشككوا في حقيقة شخصيته ومما اكد شكوكهم بان سيدة اتت الى المستشفى واخبرت الاطباء بانها سكرتيرة د. (ادواردز) الذي اخفى مؤخراً وعندما اتصلت هاتفياً رد عليها شخص يدعى انه د. (ادواردز) لكنه ليس صوته ويهرب (ادواردز) من المستشفى تاركاً رسالة للدكتورة (بيترسون) يخبرها بانه لا يؤد ان يزورها ثم تذهب الدكتورة (بترسون) الى الفندق فتطلع على الكارت الذي يكتبه النزلاء فتتعرف خط صاحبها باسم (جون براون) وتصدق الى غرفته وتذكر ان صاحبها يعاني مرضاً نفسياً خطيراً فقررت ان تبذل جهدها لانقاذه. في اليوم التالي تشتري الدكتورة احدى الصحف فتجد فيها صورتها وصورة صاحبها المتهم بقتل د. (ادواردز) الاخصائي النفسي الشهير وخوفاً من تتبعها الشرطة تغير مكان اقامتها وتذهب الى بلده التي يعيش فيها استاذها السابق د. (براون) وهو عالم نفسي وتقدم له صاحبها على انه زوجها، يذهب صاحبها الى احدى الغرف لينام وما ان يقع بصره على غطاء السرير ذي الخطوط الطويلة المتوازية تدور الدنيا براسه ويذهب الى الحمام ويمسك بموس حلاقة محاولاً ان يحلق ذقنه ولكن بصره يقع ايضا على المنشفة البيضاء ويبدو له المكان كله ابيض كالجليد فيفقد اعصابه وينزل الدرج ومعه موس الحلاقة فيجد د. (براون) في انتظاره في المكتب، ويبدأ الحديث معه وفي هذه الاثناء يحضر الدكتور كوب من الحليب فيه (عقار منوم) ويناوله له فينام على الاركة. وفي الصباح يخبر الدكتور مساعده تلميذته في تحليل نفسية المريض من خلال حلم يحلمه (جون براون) ويذكر في الحلم (وادي جبرائيل) فيذهبون الى ذلك الوادي يصرخ (انا لم اقتل اخي انما مات بحادث) (١٣: فلم) وتتأكد الدكتورة من ان عقدة الاثم عنده سببها اعتقاده بانه قد قتل اخاه في طفولته اما الان فقد انحلت هذه العقدة بعد ان تاكد (جون براون) من خطأ معتقده. وتعلم بعد ذلك بان الشرطة قد وجدت جثة د. (ادواردز) وبها رصاصة فعليلها الان ان تبحث عن القاتل الحقيقي كي تبرا صاحبها.

تذهب الدكتورة الى المستشفى لتقابل الدكتور (ميرثيون) ويدور بينهما حوار عن (ادواردز) وتحدثه عن حلم (براون) وعن نادي القمار الذي ذهب الدكتور (ادواردز) مع زميله الذي يظهر بانه هو (ميرثيون) وتقص بقية الحلم والعجلة التي بيده فيدعي (ميرثيون) بانه عاجز عن تفسير هذا الحلم فتخبره بانه المسدس الذي قتل به الدكتور وبعد ذلك يخرج (ميرثيون) من مكتبه مسدساً يوجهه نحو الدكتورة قائلاً ان هذا هو المسدس نفسه الذي قتل به (ادواردز) ثم يهددها بالقتل فتخبره بانه يمكنه الفلات من جرمته فقتل الدكتور لكنه لا يمكن الافلات من قتلها فتدير ظهرها وتخرج ويسمع اطلاق رصاص فيظهر ان (ميرثيون) قد انتحر وتذهب الى صديقها (براون) وقد شفي من المرض وتذهب معه لقضاء شهر العسل بعيداً عن الناس. (١٣: فلم).

في ختام قصة الفلم (الماخوذ) اود اذكر بانني تعمدت على سرد للقصة كاملة ما لهذه القصة تطبيق نمودجي لموضوع بحثي عن الامراض العقلية والنفسية.

اما انطونيوني في فلمه (الصحراء الحمراء) وبطلته (جوليانا) المريضة عصبياً وهي على حدود الاغتراب، التي لا تتحمل العصر التكنولوجي الجديد فنجدها عاجزة عن مواجهة ظروف الحياة الصناعية الجديدة هي وزوجها (اوجو) فهي (ترفض كل ما يمت الى الصناعة بصلة وتنظر الى الحياة على انها عبارة عن حمراء حمراء) (٨: ص١٤٤) فهي لا تنسجم مع زوجها الذي يعمل في المصنع وواقعها النفسي والعصبي جعلها تهرب وترتمي في احضان صديق زوجها يقول انطونيوني عن الشخصية في هذا الفلم (ان الشخصية الاساية هنا تواجه الى جانب ازمة بينها وبين الاخرى تواجه ازمة الوضاع الاجتماعية وهنا الاختلاف في العلاقات امل على اختلاف في معالجة الموضوع ما كانت افضل فيما قبل) (٩: ص٤٨٥) وهذا يؤكد بان المخرج السينمائي يحتاج الى دراسة اكثر عندما تكون شخصياته تتعرض لضغوط نفسية وعقلية.

المخرج الانكليزي (ستيفن دالري) الذي اخرج فلم (الساعات) وهو عن رواية للكاتب (مايكل كانينغهام) وسيناريو (ديفيد هير) والفلم يسير في ثلاث خطوط متوازية لحياة ثلاث نساء في ثلاثة ازمته مختلفة والفلم عن رواية (السيدة دارداي) للكاتب (فرجينولف) والشخصية الاولى للكاتبة فرجينيا خلال فترة كتابتها للرواية سنة ١٩٢٣ والثانية هي شخصية (لورا) التي تمثل قارئة الرواية في الخمسينات في مدينة نيويورك، اما الثالثة فهي شخصية (كلاراسفون) التي تمثل دور متقمصة لشخصية دالاري في الرواية وتشبيهاها في نواح عدة واحداثها في القرن الواحد والعشرين في (لوس انجلوس) الشخصيات الثلاث حالاتهم النفسية متارحة فشخصية الرواية (فرجينولف) التي تعيش مع زوجها صاحب المطبعة المسؤول عن نشر روايتها كانت العلاقة الزوجية مضطربة وحالتها النفسية مرتبكة وتكره الاطباء وغريبة الاطوار وتحاول التخلص من الحياة من خلال انتحارها حيث يبدو المشهد نزولها الى النهر القريب من منزلها بعد ان تترك رسالتين واحدة لزوجها والثانية لاختها التي تزورها في منزلها.

اما السيدة الثانية فهي (لورا) تعيش عام ١٩٥١ كربه منزل محبطة ومعقدة نفسياً تعيش مع زوج لا يحس بها وطفل منه وحامل بالآخر ارتبطت بكتاب (ولف) بدور قارئة فتهجر منزلها وتترك طفلها برعاية امراة اخرى وانها تعيش اضطراب نفسي شديد، اما السيدة الثالثة فهي تعيش عام ٢٠٠١ امراة عصرية لا تخلو من التعاسة فهي تسكن مع صديقها في منزل واحد وسرير واحد. ومهتمة بصديقها الشاعر (رتشارد) المصاب بمرض الايدز فهي تسعى لاقامة تكريم له باحتفال تقيمه هي اما هو فيعيش ساعاته الاخيرة في حالة نفسية مهشمة بعدها يقرر الانتحار ويرمي نفسه من شرفة شقة في عمارة ويسقط الى الارض.

وهذه القصص الثلاث تنتقل بنا من زمن الى اخر يسرد جديد ومتشابه الازمنة ومن خلال استخدام بارع للاضاءة والاكسسوار الذي يوحي بالزمن الذي نحن نتحدث عنه ولابراز الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات الثلاث.

إجراءات البحث

منهج البحث

وجد الباحث ان منهج البحث الوصفي التحليلي يتماشى مع دراسة موضوعة البحث وتحقيق اهدافه. (دراسة حالة).

عينة البحث

تركزت عينة البحث على نموذج فلم (٨,٥) لفليبي كعينة قصدية كونه احد الافلام المتميزة والذي يلبي متطلبات البحث.

الاداة المستخدمة في التحليل

تحدد اداة التحليل طبقا لما اسفر عنه الاطار النظري في هذا البحث:

١. الشخصية المرضية بمرض نفسي وعقلي غالب ما نعاني من اقضاء وتهميش اجتماعي.
٢. توظيف عناصر اللغة السينمائية للتأكيد على الامراض النفسية والمرضية منها بالخصوص الاضاءة.
٣. استخدام رموز صورية واجتماعية براز الاندماج ما بين عالم الواقع والخيال.
٤. الشخصيات المرضية تعيش في عزلة عن العالم وتكون المصحات غالبا هي ملاذها.

أموذج العينة

اسم الفلم: ٨,٥

قصة : فليبي-فلانيانو

قصة الفلم: يتحدث الفلم عن عمل مخرج وهو يقوم بانجاز اخراج فلم وتجري الاحداث تحدث في ذهن البطل (جويدو) وهو مخرج الفلم. والاحلام تتشابك مع ذكريات الطفوة، كل هذا يجري في مصح، وان كل اشخاص الفلم من الموجودين ممن راهم البطل في هذيانه وبعضهم من ذكرياته البعيدة والفلم يتحدث عن الانسان الذي يجد نفسه وسط الحياة ضائعاً في ظلام دامس. في بداية الفلم نجد (جويدو) في عربة وسط مئات من العربات، ويحاول الخروج من عربته فلا يستطيع فيضرب الباب والزجاج بلا جدوى وكل المحيطين به هم جالسون في عرباتهم يتطلعون اليه بهدوء وبترقب، ثم فجأة نراه يطير، ويصعد الى طبقات الجو العليا ويظل يصعد، وبعدها نسمع صوته وهو يسعل في ردهة طبية ويخضع للفحص من قبل اثنين من الاطباء الذين ينصحوه بشرب مياه معدنية، ويخرج وينظر الى نفسه في المرآة، وكثيرة هي الصور والمشاهد التي يتدخل فيها الواقع والخيال ثم تداعيات من الطفولة عندما يعاقب من الكنيسة وهو طفل ويسلمونه الى والدته التي تدخل من فعلته فيقترب من والدته ويمد لها يده فترفض ان تمد يدها ويلبسوه ملابس العقاب ويجلسه وسط الطلبة ورجال الدين يعاقبونه هذه احد الصور المخزونة لدى (جويدو) وتكرر في حياته اللاحقة، التقى الكاردينال وقال (لجوديو) انت لست سبباً وبدون الكنيسة لا يكون الخلاص، في المشهد الاخير (لجوديو) في صالة عرض ويحضر مساعدوه والمنتج ومساعدوه وفي هذا المشهد يطلبون من تحديد من هي البطلة ومن هي زوجته ومن هي العشيقة ولكن (جوديو) غير راض عن أي واحدة ثم الصحفيين يريدون منه الاجابة عن الاسئلة ولكنه يبقى بدون

حراك ولا اجابة ثم يضع يده في جيبه ويخرج مسدس ونرى امه من بعيد تنادي باسمه ونسمع صوت اطلاق رصاص، ثم نرى نفس المكان خالياً.

تحليل العينة

١. الشخصية المريضة بمرض نفسي وعقلي غالباً ما تعاني من اقضاء وتهميش اجتماعي كانت بداية الفلم مفتاحاً لولوج في الشخصية التي اراد ان يشخصها فقد بدا بطيران البطل فوق اسطح السيارات وضجيجها بعد تعرضه الى حالة من اللاوعي حيث اغلقت جميع النوافذ عليه مع خروج الدخان من السيارة ومحاولته الهروب من خلال ضرب زجاج السيارة بيديه ورجليه، وهذا الطيران هو عزله وابعاده عن واقعه المعاش ان طيرانه غير الواقعي لجا لها المخرج لفصله عن المجتمع وعزله ولم يظهر المخرج وجه البطل منذ البداية وكان لقطاته تاخذ من مؤخرة الراس لزيادة التشويق وزيادة في غموض الشخصية وعندما اظهر وجهه كانت في غرفة الفحص وليؤكد بانه شخصية مريضة كذلك كانت ضربات البطل بيديه ورجليه مصاحبة لضربات الطبل في المجرى الصوتي مما زاد من اضطراب وقلق وعدم استقرار الشخصية والتي اظهرها لاحقا في المصح. ان المشهد الاول وطيرانه في الجو والناس من حوله نراهم يبدو عليهم عدم الاكتراث مما يؤكد تهيمشه من قبلهم.

٢. توظيف عناصر اللغة السينمائية للتأكيد على الامراض النفسية والعقلية وخاصة الاضاءة واللون: استخدام المخرج اللون الابيض على شاشة حيث تم من خلاله الانتقال الى الربط بين الواقع والخيال، وبعد ان يتضابق من تجمع الرجال والنساء حوله هرب الى غرفته واقلق الباب عليه بعدها بدت الشاشة بيضاء وهناك حوار ذاتي (انني اردت ان اعمل عملا عظيما ولكني لا استطيع) ويختلط الحلم بالحقيقة ويسقط على الاريكة وينظر الى السقف الذي يبدو غير واضح دلالة على عدم توازنه واضطرابه الشديد. وكانت لحركة الكاميرا الدور الفاعل في دفع الحدث الى الامام من خلال استخدام حركة البان في الابتعاد عن البطل وكانت دائما الكاميرا تباعد عنه وفي مواقع متعددة من الفلم وكأما الكاميرا في خصام مع البطل (١٠: ص ١٧)

٣. استخدام رموز صورية واجتماعية لابرار الاندماج ما بين عالم الواقع والخيال قام المخرج بأسلوب متميز في سرد الاحداث حيث مزج الحلم بالواقع والخيال بالحلم وفي بعض مواقع الفلم لا يستطيع المشاهد التمييز بين الحلم والحقيقة انه يطرح حالة البطل المضطربة نفسياً من خلال دمج الواقع بالخيال في مشاهد الحلم وانتقاله للواقع بانسبانية سهلة وغير معقدة لقاءه مع زوجته (لويزا) جاء مباشرة بعد طفولته في بيت قديم يلتقي بها ويشكل لها عزلة وهي تتهمه بكثرة علاقته النسائية وتطالبه بالاسراع في انجاز الفلم. كل هذا الدمج بين الواقع والخيال والتركيز على اضطراب في شخصية البطل كذلك الانتقالات الصورية من غرفة نومه الى المقبرة التي توجد فيها والدته وهي ترتدي السواد ويصاحب هذا الشريط الصوتي الحزين وحكة بان لاعمدة تراثية واثرية ومن خلالها تظهر شواخص القبور في المقبرة حيث استخدام الاضاءة بشكل جمالي من خلال اظهار الجدران الاثرية والاعمدة المربعة في المقبرة وهي رموز تؤكد ما يعيشه

البطل من تارجح في شخصيته وهذه الرموز الواقعية ساعدت المخرج لايقال ما يقول في دواخل الشخصيات (١١: ص فلم).

٤. الشخصيات المرضية تعيش في عزلة عن العالم وتكون المصححات هي ملاذها شهد المصحح وارتداء المرضى الملابس البيضاء ونصيحة الطبيب له بشرب المياه المعدنية والذهاب الى حمامات الطين وانتشار الناس في حدائق المصحح مما يدل على حاجة الناس الذين يعانون من اشكالات نفسية الى الانعزال والتمتع بالهدوء الذي يجلب لهم الراحة التي حرموا منها في مجتمعهم وحضور جميع طبقات المجتمع الى هذا المنتج وممثلين وتجار وحتى رجال دين مما يدل بان الناس جميعاً يحتاجون الى هكذا منتجات لتخلصهم من مشاكل الحياة الكبيرة التي لحقت بهم من جراء التوتر والقلق الذي اصبح حياتنا المعاصرة من مشاكل العصرنة.

النتائج

١. ان الشخصية المريضة بمرض نفسي- او عقلي تعيش حالة من الوحدة والانعزال والاضطهاد والتهميش.
٢. كانت لحركة الكاميرا حجم القطات والاستخدام الامثل للاضاءة دورا بارزا في تأكيد حالة المريض النفسية المتمثلة بالبطل (جويدو).
٣. اعتماد المخرج على دمج الواقع بالخيال واستخدام الرموز الاجتماعية مثل المقبرة لتأكيد المعنى.
٤. التأكيد بان الشخصيات المرضية دائما في حالة اقضاء اجتماعي وان المصححات والاماكن المنعزلة هي ملاذهما.

الاستنتاجات:

١. ان الشخصيات المريضة بمرض نفسي او عقلي لها حركات وتعابير تجسد حالتها بحيث على المخرج دراستها وبراها.
٢. تجسيد وتحشيد كل الامكانيات المتوفرة لدى المخرج لمساعدته في إبراز هكذا افلام من حركة كاميرا- اضاءة- حجوم اللقطات- المؤثرات الصوتية-الموسيقى...الخ.

المصادر

١. علي كمال، مرضى النفس في اعتدالهم وانفعالهم، (القاهرة، المكتبة الانجلو مصرية، ١٩٦٨).
٢. محمد فرغلي، النفس انفعالاتها وامراضها وعلاجها، (بغداد: دار واسط للنشر والتوزيع، ١٩٨٣).
٣. هوارد لوسون، السينما العملية الابداعية، (بغداد: دار الشؤون ، ١٩٨٧).
٤. محمد رزوقي، موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله عبد الكريم، (بيروت: الموسوعة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٧).
٥. وليم شكسبير، مكبث، ترجمة خليل مطران، (القاهرة، المكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧٠).
٦. توفيق الحكيم، شهرزاد، (القاهرة، المكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧١).
٧. هنريك ايل، الاشباح، ترجمة الحميد سراب (القاهرة، المكتبة الانجلو مصرية، ١٩٧٥).
٨. صباح الزيدي، مخرجون عالميون، انطونيوني (بغداد، المسرح والسينما، ١٩٧٣).
٩. لوي دي جانيتي، فهم السينما، جعفر علي، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٣.
١٠. سعد عبد الرحمن ثلج، جماليات الوو في السينما ، (القاهرة، المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥).
١١. فلم ٨,٥ اخراج فليبي.
١٢. فلم اضواء المدينة اخراج شارلي شابلن.
١٣. فلم الماخوذ اخراج هتشكوك.
١٤. فلم الصحراء الحمراء اخراج انطونيوني.
١٥. فلم الساعات اخراج ستيفن والدري.
١٦. مسرحية هاملت شكسبير.
١٧. مسرحية كاليجولا البير كامو.
١٨. مسرحية شهرزاد توفيق الحكيم.
١٩. مسرحية مكبث شكسبير.
٢٠. مسرحية الاشباح هنريك ايسن.
٢١. مسرحية الملك لير شكسبير.

المتغيرات اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية

وليد حسن عبد الحسين

ملخص البحث

تضمن هذا البحث عددا من المواضيع التي لها علاقة في الأغنية العراقية ، حيث تناول في الفصل الأول، (الإطار المنهجي) الذي تضمن مشكلة البحث والتي ستعتمد المنهج الموضوعي في البحث العلمي وحددها الباحث بعنوان (المتغيرات اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية)، ثم أهمية البحث، وهدف البحث إلى تحديد المتغيرات التي طرأت على الأغنية البغدادية في القرن العشرين ضمن أربعة عقود وكما هي محددة في حدود البحث، الحد الموضوعي للأغنية البغدادية ، والحد المكاني في مدينة بغداد - العراق، والحد الزماني في العقد الخامس والسادس والسابع والثامن من القرن العشرين. أما في الفصل الثاني (الإطار النظري)، فقد تضمنت الأغنية البغدادية، المتغيرات في عناصر الموسيقى، وأسباب المتغيرات في الأغنية البغدادية.

وشمل الفصل الثالث إجراءات البحث، منهج ومجتمع وعينة البحث ، واستعراض الدراسات التي سنعتمدها في إيجاد المتغيرات، وأداة البحث المستخدمة لهذه الدراسات في البناء اللحني والإيقاعي وبناء أداة بحث تتناسب في الكشف عن المتغيرات بين هذه العقود، وفي الفصل الرابع، استعراض نتائج الدراسات السابقة، أما الفصل الخامس، فتضمن النتائج والاستنتاجات ، ثم التوصيات والمقترحات وأخيرا الملاحق ثم قائمة المصادر ثم قائمة المحتويات.

Abstract

This research consist of many subjects related to the Iraqi song. The first chapter was the frame work procedure of the research where the researcher followed a subjective trend , the problem of the research was considering the verity of melody and tempo in Baghdadi song, also discussed the importance of research and it's aim to determine the verities that took place in four decades on the Baghdadi song as was in listed the research boundaries which includes Baghdad as the placement of research and the fifties, sixties, seventies, & eighties of the twentieth century as time boundary of research.

The second chapter discussed the theoretical related subjects of Baghdadi songs and the variable elements of music and the reasons behind the verity of Baghdadi songs

The third chapter was the research procedure which include the trend the society of research and the sample. Also a review of studies that will be depend upon to find the variables. The tool of research used by these studies to identify the melody and tempo.

In the fourth chapter the results of previous studies was listed while the fifth chapter listed this research results and conclusions , then the suggestions and recommendations. and last the references and appendix.

الإطار المنهجي مشكلة البحث

تعد الأغنية العراقية مختلف ألوانها: (الريفية والبدوية وغناء المدينة والمقام العراقي وغيرها)، هي القاعدة الأساسية في التعبير عن الحالات النفسية التي تمر بها كل المجموعات البشرية وعلى مختلف بقاعها الجغرافية والثقافية، كما ويوجد في العراق المعاصر العديد من الأنواع الغنائية في جميع مناطقها والتي تشمل: (الغناء الريفي والبادية والشمالي وغناء منطقة شط العرب)، أما في بغداد فقد برزت العديد من الصيغ الغنائية وهي (المقام العراقي والمربعات والموشحات والقصائد والمنلوجات والأهازيج)، وتعد الأغنية البغدادية من بين تلك الصيغ الغنائية التي جسدت واقع الحياة الاجتماعية والجمالية والذوقية والنفسية في المجتمع وهي تحدد هوية الإنسان البغدادي وتعكس أصالته كما وتميزت بخصائصها المتفردة، من حيث اللحن والإيقاع ، والتي تم تناولها على أساس تصنيفي يبنى على العقدية، فكان مصطلح الأغنية الأربعينية والخمسينية والستينية والسبعينية، الذي تم تناولهم (عبر البحوث العلمية) في تحليلهما وتوثيقهما بشكل دقيق، واستكمالا للمنهج المتبع في قسم الفنون الموسيقية لدراسة تطور الغناء في العقود المتتالية في القرن الماضي وإبراز سماتها ولامحها، وهنا تكمن المشكلة بعدم وجود أي دراسة تتناول مقارنة وصفية موضوعية تحدد تلك المتغيرات، وإحساسا من الباحث بأهميته في تحديد المتغيرات بنطاق دراسة أكاديمية تعتمد المنهج الموضوعي في البحث العلمي حددها بعنوان (المتغيرات اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية).

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث بوصفه:

١. يعد مصدرا أكاديميا يفيد المكتبة العراقية في المجال الغنائي.
٢. يفيد طلبة الدراسات العليا و المختصين بالموسيقى للتعرف على المتغيرات التي طرأت على الأغنية البغدادية عبر مراحل زمنية.

هدف البحث

يهدف البحث إلى تحديد المتغيرات التي طرأت على الأغنية البغدادية في القرن العشرين.

حدود البحث

١. الحد الموضوعي: الأغنية البغدادية.

٢. الحد المكاني: مدينة بغداد في العراق.

٣. الحد الزماني: يتحدد البحث في العقد الخامس والسادس والسابع والثامن من القرن العشرين.

تعريف المصطلحات

المتغير Variable:

١. لغويا: ورد في مختار الصحاح ((الاسم من قولك (غيرت) الشيء (فتغير)، قلت ومنه غير الزمان، وتغايرت الأشياء أختلفت))^١. (الرازي، مختار الصحاح).
(و) (تغير عن حاله: تحول وغيره جعله غير ما كان، وحوله وبدله، وغير الدهر)^٢. (الفيروزبادي، القاموس المحيط).

ونطلق المتغير ((على الوحدات، التي تظهر في النص، والتي نحكم بتشابهها. ونميز نوعين من المتغيرات، (المتغيرات السياقية)، و(المتغيرات الحرة))^٣. (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة).
والمتغير ((هو القابل للتغيير، والتغير (تبدل))^٤. (بسام بركة، معجم اللسانية).

٢. اصطلاحيا: المتغير Variable هو ((ما يمكن تغييره، أو ما يمكن تغييره، أو ما ينزع إلى التغيير. والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز أبداله بعدة حدود معينة من جهة ما هي قيم مختلفة له. والتغير (Variation) هو الانتقال من حالة إلى أخرى، وجمعه تغيرات، تقول، تغيرات الحرارة، تغيرات السياسة)^٥. (جميل صليبا، المعجم الفلسفي).

لما كان المتغير معجميا وأصطلاحيا هو القدرة على تغيير الممكن إلى حد ما أو ربما الذي ينزع إلى التغيير والتغيير والمتغير بهذه الدلالة الإجرائية يعني وجود حد غير ظاهر أو غير معين لدرجة يمكن معها أبداله بعدة حدود معينة من جهة إلى أخرى.

الأغنية: ما يغنى من الكلام، وما يترنم به من الشعر ونحوه، وتصاحبه الموسيقى في أكثر الأحيان، ويمثل الشعر أهم أركان الأغنية، هي تلك الأغنية التي ترتبط بمكان وبيئة وجماعة ما من البشر مثال ذلك أهل الريف أهل الصحراء النوبة وهكذا ومن أمثلة تلك الأغاني أغاني دورة الحياة (الميلاد ومراحله والختان الخ - الزواج ومراحله - الموت). ومن خصائصها إنها واسعة الانتشار وتتناقل شفاهيا بين ناسها وقد تكون مجهولة الشاعر والملحن^٦ (التراث الشعبي، الجزء الثاني).

الإطار النظري

الأغنية البغدادية

تعد الأغنية، الشكل الفني السائد في شتى معتركات الحياة والتي برزت في جميع أشكالها المعروفة عبر الفترات الزمنية المتتالية، فتطورت أدائيا ولكنها بقيت مرتبطة إرتباطا وثيقا بالكلمة، أي إشتراك الجمهور ككل في أداءها فرديا أو جماعيا. متناغما ومعبرا عن مناخ الحياة المحيط به، والغناء البغدادي واحدا من الأنماط الغنائية العراقية المتنوعة محتواها النغمي والأدائي، والأغنية العراقية تاريخيا تمتد إلى أبعد من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد وهذا ما أكدته الدراسات التي اعتمدت على التنقيب الأثري، فمنذ أن كان الكاهن المغني (جالا) في العصر-

السومري، نجده يبدأ غنائه بقصائد الرثاء المؤلفة لرثاء المدن والمعابد التي نالها الدمار بسبب الأعداء أو الكوارث الطبيعية، فيردد الأغاني الحزينة التي تدعوا مستمعيها للبكاء ولتهدة قلوبهم الحزينة^٥. (طارق حسون فريد، تاريخ الفنون الموسيقية).

ومن المعروف جليا صعوبة الحصول على النماذج الموسيقية والغنائية التاريخية فهي مادة غير ملموسة، تنتقل عبر الأجيال شفاهاً، فتكون محفوظة متناقلة ومتغيرة بتغير طباع تلك الجماعات والمدن والمفاهيم والثقافات وبالتالي فإنها لا تخرج من دائرة النفس البشرية وطباعها و ميولها مادامت تعيش على نفس البقعة الجغرافية وما يجاورها^٦. (صبحي أنور رشيد، مدخل إلى تاريخ الغناء العربي).

فقد عرف السومريون الغناء وقدره حق تقدير فدخل في دقيقة كل صغيرة وكبيرة، ردد العامة من الناس أغانيهم وكذلك فعل كهنة المعابد في طقوسهم، فلا غريب علينا إذا ما كنا امتداد لتلك الحضارة ونعيش على نفس أرضها نشرب ونأكل من نفس أرضها، فكما غذت حضارتنا السومرية أفكارا ومعارف، نهل منها العالم، كان الفن السومري العراقي منهل الفن في العالم ويظهر ذلك جليا في تشابه أطوار الغناء وطريقة أدائه ومقاماته في الدول التي جاورت العراق أو احتلته لحقب من السنين، ومن ذلك الغيلان الثقافي تأثرت الدول الأخرى لتمازج مع ثقافتها تلك الاداءات، فطور الغناء في الجزيرة العربية بأشكاله المتعددة بدأ من الحدا وهو أول الغناء ثم النصب والسناد والهزج والنصب هو أكثر تقدما من الحدا من ناحية التنوع اللحني عن سابقه، وعرف عند العرب أيضا غناء المرثي و غناء النائحات والغناء الديني و الملحمي^٧. (وردي، حمودي، الغناء العراقي، ج ١، ط ١). وبعد ذلك بدأت تظهر وتولد أنماط تتخذ لنفسها هوية ثقافية موسيقية وغنائية ترتبط إلى شعوب وبيوت ومدن، ومنها الأغنية البغدادية التي التصق عنوانها بمدينة بغداد بالإضافة إلى أغاني العمل وأغاني الحماسة وغيرها من الأنماط المعروفة.

ومرور الزمن كانت ولا تزال الأغنية هي الشكل الفني السائد في شتى معتركات الحياة وقد برزت في جميع أشكالها المعروفة إلى اليوم، ذلك التطور الذي شمل موسيقاها الأدائية بشكل كبير، فقد ظلت مرتبطة إرتباطا وثيقا بالكلمة، أي إشتراك الجمهور ككل في أدائها فرديا أو جماعيا^٨. (حسين الهلالي، الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم).

المتغيرات في عناصر الموسيقى

يعد المتغير في عناصر الموسيقى والغناء من أولويات تحقيق الهدف والكشف عنها وهو تعبير الحالة الطبيعية، بسبب حاجات الواقع الاجتماعي والذهني والثقافي والبيئي والبايولوجي، وهذا التغير يرتبط بالعنصر- الموسيقي كي يساهم في تجديد المؤلف اللحني والغنائي، وهذه العناصر منها الأساسية والأخرى فرعية:

- المتغيرات في العناصر الموسيقية والغنائية الأساسية هي:

١. **اللحن:** المتغير في خاصية اللحن تكمن غالبا في استخدام المديات اللحنية، أو استخدام الدرجات الصوتية المتتابعة أو القفزات (الفواصل).
٢. **الإيقاع:** المتغير في خاصية الإيقاع تقاس من خلال السرعة المتروномية والأنواع المستخدمة وعدد الأنماط الإيقاعية.

- المتغيرات في العناصر الموسيقية والغنائية الفرعية هي:

- أ- **الديناميكية والأدائية:** وهي كثيرة تتحدد بعدد الأنواع التي تساهم في تغيير اللحن من الناحية الديناميكية والأدائية، وهذا الجانب يتبلور في دراسة الموسيقى أكاديميا ومن ثم تبدأ عملية التأثيرات المنهجية على تغيير الجملة أو الأغنية .
- ب- **المقامية:** تتحد المتغيرات في الاشتغال ألقامى للأغنية وتعدد التحولات والاستخدامات الرئيسية منها والفرعية.

أسباب المتغيرات في الأغنية البغدادية

أسباب المتغيرات في الأغنية البغدادية كثيرة ، منها اجتماعية و سياسية و اقتصادية و .. الخ ، وأساس كل تلك المتغيرات الفرد البشري الذي لعب دورا رئيسا في الحفاظ أو التخلي عن نمط أو أسلوب معين أو ابتكار كل ما هو جديد بين ثنايا المجتمع . فنجد عند الشيوع مصطلح يتداول وهو (الغناء الماصخ) ، أي بلا ملح وهو ما يطلق على الغناء الذي لا يحتوي بين ثناياه مسحة الطرب ، وهذا يدل على أن المجتمع (المتلقي) له دور مهم في تغيير المتخصص (المؤدي) بسبب الرفض أو القبول للأغنية وهذا يعني تغيير النمطية الغنائية من زمن إلى آخر^{١١} . (الوردي، علي ، شخصية الفرد العراقي).

يقول الوردي: (حين ندرس الأغاني العراقية ولا سيما المقامات البغدادية منها نرى طابع الحزن والنعويل غالبا عليها فهي جنازية على الأكثر ومملوءة بالشكوى من الدنيا وسوء الحظ والشعور بالخيبة والألم ...) .^{١٢} (شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني).

ومن أسباب المتغيرات هي الكوارث الطبيعية ودورها في تغيير مفردات الثقافة الغنائية، والتي تغير جوهر المؤدي والمتلقي في ترجمة الحياة ترجمة مؤلمة يعيشها طيلة حياته المتبقية إنسانا مرهف الحس ميل للحس الوجداني في تعامله ، وكذلك الكبت والحرمان، فذلك التناقض النابع من تأثير إلامتداد الحضري على المدينة وبالعكس ، فجل تغييرا في سلوك الفرد يظهر بلحظة قد يكون معه إلامتداد المناخي المتقلب والمتطرف بشدة مما يؤثر تأثيرا واضحا على سلوكه وبالتالي ينعكس على تقبله أو رفضه المادة المنسجمة أو الغير منسجمة مع حاجته الحسية ، وكذلك المناخ والمناسبات الدينية فهي أيضا تلعب دورا مهما في المتغيرات التي طرأت على الأغنية البغدادية.

إذاً لا بد من مواصفات صوتية معينة توارثت في مؤدي الفن الغنائي البغدادى وأصبحت أساس يسير عليه أغلب فناني الأغنية كالبحة والحشجة وإمكانية التأوه في الأداء كلها أمور ميزت أغلب مغنينا العراقيين، وعليه يقوم فريق الإنتاج والذي يشمل ، الشاعر والملحن والموزع ، ومن ثم يؤدي المغني والذي يعتبر حلقة الوصل مع المستمعين الذي يوصل ذلك البناء بأدائه وخبرته وثقافته، لتلقي النجاح أو الفشل من حكم المجتمع.

يعتبر النص الشعري في الأغنية البغدادية سببا مهما من المتغيرات التي طرأت عبر الفترات (العقود المنية) كونها ركيزة مهمة من أساسيات الأغنية بما تتضمن من رسم صور ومشاهد مقتبسة من الحياة عموما فكلما احتوت هذه النصوص على الصدق في الإحساس والتعبير والفكرة الجادة، كلما ساعدت الملحن والمؤدي في الخروج بعمل جيد ومؤثر ، والموسيقى هي مكملة لنص الأغنية ، وأغلب الغناء الموسيقي لا ينفصل عنها، وإذا ما جردت موسيقانا العربية من الكلمة أصبحت بما يشبه الترجمة الموسيقية لشعر الأغنية ، وهذا إن لم يكن عيبا عند البعض فهو سمة موسيقانا الأفقية النسيج أو الطابع ، وكوننا عرب عرّفنا بأمة الشعر فلا مناص من الهرب إلى

لباسنا الحقيقي في الأغنية لا الموسيقى البحتة، كون الأولى هي الوسيلة الأقرب عندنا للتعبير عند أغلب الناس، ولا نقصد طبقة اجتماعية معينة، بالتالي فإن موسيقانا العربية ولنخص الذكر العراقية بالذات هي غنائية الطابع^{١٣}. (شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني).

والصوت البشري هو الذي يحمل عبئ التعبير الفني، وطرح الفكرة، ووسيلة الاتصال والتحاور والتأثير، أما العامل النفسي في الشعور بالتغيير، له دور كبير في التحسس عن نمطية المتبدلات في الأغنية، فيذكر معن جاسم المتخصص في علم الجمال، (أن الحزن والفرح حالة نفسية تقع على الشخص المتلقي نفسه وليس على المادة التي يتذوقها، والدليل أن نفس الشخص إذا كان سعيدا يجد المادة المسموعة مفرحة وإذا كان نفس الشخص حزينا يجد تلك المادة هي حزينة)^{١٤}. (معن جاسم، الحكم الجمالي بين الإدراك الحسي والذوق الفني).

وهذا الجانب النفسي يطرحه بعض المحللون النفسيون وقد يكون منطقيا إلى حد ما، لأن التكوين الطبقي للفرد العراقي يتعدى كل الأسباب الداعية بأن يكون حزين بسبب معادلات الحوادث المثبتة في جيناته وثقافته وتنقلاته الأثرية^{١٥}. (حسين سرمك حسن، الحزن في الغناء العراقي أنين يمتد من سومر إلى الجبايش).

كما للتحليل دور أساسي في تحديد المتغيرات نحو أربعين سنة من عقد العشرين بالاعتماد على عدد من الدراسات العلمية.

إجراءات البحث

منهج البحث : أستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

مجتمع البحث

١. الدراسات التي تناولت الأغنية البغدادية وعددها أربعة هي:

- طارق محمد علي، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الأربعينيات، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠١٠م^{١٦}.
- البياقي، زينب صبحي، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الخمسينيات، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠٠٥م^{١٧}.
- الجابري، وليد حسن عبد الحسين، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الستينيات، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠٠٨م^{١٨}.

- السوداني، مصطفى عباس، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد السبعينيات، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠٠٦م^{١٩}.

وهذه الدراسات جميعها اتخذت خطوات تحليلية مقارنة كونها اعتمدت (منهج ونظرية النظام الكامل للتحليل) للأستاذة الدكتورة (اليتسا الشوكفا) والمطبقة على المادة الموسيقية العراقية من قبل الدكتور طارق حسون فريد في رسالته (حضارة العراق الموسيقية)، الجزء الأول (موسيقى التلاوة)، الجزء الثاني (موسيقى المولد النبوي)، أطروحة كانديدات (دكتوراه فلسفة)، جامعة كومنيوس، براتسلاف - جيكوسلوفاكيا، ١٩٧٨م. كأداة للحصول على البيانات

الخاصة بالتحليل والكشف عن الخصائص اللحنية والإيقاعية للأغنية البغدادية، ولغرض الحصول على نتائج إيجابية قام الباحث بعرض فقرات هذا المعيار الذي اعتمدته هذه الدراسات.

أداة البحث

لتحقيق هدف البحث أعتمد الباحث لبناء أداة تتناسب مع طبيعة البحث من أجل الوصول للمتغيرات والتي تتمثل بالآتي:

١. الأبعاد والمدى اللحني .
٢. الأجناس .
٣. نسبة المقاطع اللفظية .
٤. الوزن والإيقاع .

صدق المعيار:

لغرض التأكد من صدق المعيار ، قام الباحث بعرض فقرات معيار التحليل الموسيقي على عدد من الخبراء المختصين في مجال الموسيقى لمعرفة مدى صلاحيته لتحليل نماذج عينة البحث وكانت نسبة الاتفاق هي (١٠٠%) بحسب معادلة كوبر.

ثبات المعيار :

وبعد الحصول على الصدق قام الباحث بعرض نفس نماذج عينة البحث على نفس خبراء الصدق وكان الثبات مطابقاً لصدق التحليل بنسبة (١٠٠%) ، وبذلك تكون نسبة الاتفاق بين الخبراء والباحث هي (١٠٠%) بحسب معادلة سكوت.

النتائج والاستنتاجات

بالاعتماد على نتائج الدراسات السابقة والتي تناولت موضوع الأغنية البغدادية في العقود الأربعة، وجد الباحث ضرورة تحديد الفقرات الرئيسية المشتركة فيما بينها وتحديد أبرز المتغيرات التي طرأت عليها، ومن هذا المنطلق حدد الباحث المرتكزات الرئيسية الأربعة الآتية:

أولاً-الأبعاد والمدى اللحني:

ظهرت المتغيرات بشكل واضح فيما يتعلق في الأبعاد والمدى اللحني بين العقود الأربعة، ففي عقد الأربعينيات أعتمد على القفز نحو الأعلى بأبعاد من نوع الثالثات والرابعات والخامسات والسادسات وبنيت ألحان الأغاني على هياكل رباعية (أجناس)، حيث ظهرت الهياكل الرباعية الكاملة بنسبة ٧٦% والهياكل الرباعية الناقصة بنسبة ٢٤% وذلك بسبب تنوعات بنية المسار اللحني وبخاصة في الكوبليات حيث لا يتطلب إارتفاع بالمسار اللحني إلى النغمة الهيكلية العليا للجنس لكونها ستكون خارج حدود حنجرة المغني ، وأن ظهور ستة مديات لحنية مختلفة تتراوح بين السادسة الصغيرة والعاشرية الكبيرة لمجموع نغمات المسار اللحني للمذهب والكوبلية هو دليل على توسع المسار اللحني وتنوعه، وكان المدى الأكثر إستعمالاً هو سادسة صغيرة.

أما في عقد الخمسينيات، ظهرت عشرة أنواع من المديّات اللحنية وهي: (سادسة أكبر من الصغيرة ربع تون، سادسة كبيرة، سابعة ناقصة، سابعة صغيرة سابعة أكبر من الصغيرة ربع تون، سابعة كبيرة، ثامنة تامة، تاسعة صغيرة تاسعة كبيرة، عشرة صغيرة). وكان المدى اللحني سادسة أكبر من الصغيرة ربع تون هو الأكثر إستعمالاً. أن هذه المديّات اللحنية الكبيرة تدل على أن المسار النغمي للأغاني كان واسعاً ومتنوعاً.. من إحصائية الأبعاد لجميع الأغاني تبين لنا تحرك المغني بأبعاد الخطوات الصاعدة إذ بلغت نسبة كل منهما ٨١،٢ % و ٣٣،٨ % على التوالي، وهذا يؤكد ظهور تقنية المُتَدَفِّق الصاعدة، إضافة إلى بروز أبعاد الأونيسون التي ظهرت بنسبة ٣٨،١ % وهذا يؤكد بروز إتجاه حركة المسار اللحني المُستقيم.

أما في عقد الستينيات فقد ظهر المدى اللحني بخمسة عشر نوعاً من المديّات، وكان المدى من نوع (سابعة صغيرة) أكثر استعمالاً حيث حصل على نسبة (٣٩،٧٢) %، ثم يليه نوع (الأكتاف) الذي حصل على نسبة (٢١،٢١) %، ثم يليه نوع (خامسة تامة) و(السادسة الصغيرة زائدة ربع تون) فحصل كل منهما على نسبة (٨،١٠) %، ثم يليه نوع (سادسة صغيرة) حصل على نسبة (٥،٤٠) %، أما نوع (الرابعة ناقصة ناقص ربع تون) و(خامسة تامة)، (خامسة ناقصة ناقص ربع تون) و(سادسة الزائدة) و(سادسة كبيرة) و(سابعة ناقصة) و(سابعة كبيرة) و(سابعة زائدة ناقصة ربع تون) و(تاسعة صغيرة) و(تاسعة كبيرة ناقص ربع تون) حصل كل منهما على نسبة (٢،٧٠) %، يتبين من خلال هذه المديّات أن هذه الفترة كانت تحمل صفة التنوع وتوسع المدى اللحني.

أما في عقد السبعينيات فقد تراوح المدى اللحني بين ٥ نغمات بما يعادل خامسة تامة و ١٢ نغمة بما يعادل أوكتاف (ديوان) وخامسة ناقصة. وإن تنوع المديّات اللحنية يدل بشكل واضح على تنوع المسارات النغمية للألحان، أما المديّات اللحنية الكبيرة فتظهر لنا سعة المسار النغمي للأغنية. وقد كان المدى اللحني ذو الست نغمات بما يعادل السادسة الصغيرة هو الأكثر استعمالاً حيث ظهر في ثلاث نماذج، أي بنسبة ٢٧،٢ %.. أظهرت المسارات النغمية لجميع النماذج تغييراً في نوعية النغمات وحجوم الأبعاد يدل على تنوع وتغيير غني في البنى الداخلية للألحان ومن جداول الأبعاد نلاحظ وجود ٢١ نوعاً مختلفاً من الأبعاد الموسيقية أظهرتها الألحان المختلفة للنماذج، ووردت عند المغنين الأبعاد الهابطة أكثر استعمالاً من الأبعاد الصاعدة ونسبة بلغت ١٤٤،٥ % وكانت نسبة الأبعاد الهابطة ٤٢،٢ % في مجموع الأبعاد ما يدل بشكل واضح على طابع الغناء الانسيابي وسمّة الحزن الخفيف في تلك الأغاني، فضلاً عن بروز بُعد الأولى (الأونيسون) الذي ظهر بمقدار بلغ ٢٨،٦ % من مجموع الأبعاد يؤكد على ميل الانعطاف اللحني نحو الاستقرار بنسبة تزيد على الربع قليلاً. وكانت أعداد الأبعاد من نوع الخطوات أكثر استعمالاً إذ بلغت نسبتها ٨٨،٢ % من العدد الكلي مجسدة بذلك تقنية التموج wavy والدوار Revolving والتناوب Alternately، وبلغت نسبتها إلى نسبة الأبعاد من نوع القفزات ٧٥٣ % مما يدل بشكل واضح بأن هذه الألحان قد اعتمدت على إيقاع النص والتقاليد التلحينية والعرف الصوتي الاجتماعي فقلّت فيها نسبة الأبعاد الكبيرة من نوع القفزات كالرابعات والخامسات والسادسات والسابعات.

وبهذا الوصف يستخلص الباحث المتغيرات الواضحة بين علاقة الأبعاد والمدى اللحني فيما بين العقود الأربعة ظهرت متغيرة وبنسب متفاوتة، ففي عقد الأربعينيات ظهور ستة مديّات لحنية فقط، وفي عقد الخمسينيات ظهرت عشرة أنواع من المديّات اللحنية، أما في عقد الستينيات فقد ظهر خمسة عشر نوعاً، وفي عقد السبعينيات فقد ظهر ٢١ نوعاً.. مما يشير إلى أن متطلبات صناعة العمل الغنائي تطور بحسابات تطور

وظهور قابليات صوتية جديدة تستطيع أن تؤدي الأغاني العريضة من حيث المساحة الصوتية وتأدية المديات المختلفة وهذا واحد من الأسباب التي جعلت من الملحن يقوم بوضع الجديد عما كان من قبله.

ثانيا- علاقة الأجناس فيما بين العقود الأربعة:

ففي عقد الأربعينيات اعتمدت الحان الأغاني على (١٣) غط مقامي، ثمانية أجناس وجنس الصبا زمزم وعقد مخالف، وفروع السيكاه .. لكونها أتت أسلوب غناء المقام البغدادي بالدرجة الأساسية . فالمقام الرئيسي- لكل أغنية كما ظهر من خلال التحليل يرتبط بأجناس لحنية أخرى ومتداخلة معه وقرينة إليه أو مشابه له وهذا يدل على الثراء والتنوع اللحني.

أما في عقد الخمسينيات استخدمت الأجناس الرباعية والثلاثية أو الناقصة المتداولة في الموسيقى العراقية فقد جاءت بنسبة (٩٥ ٪) . كما ويتضح لنا ظهور (١٤) غط مقامي وظهور أسلوب يعتمد على نظام لحني خماسي كبير وصغير وقد جاء بنسبة (٥ ٪) فقط ، وهو أقل شيوعاً في الموسيقى الشعبية العراقية. أما في عقد الستينيات ، ظهر ثمانية أنواع من الأجناس في النماذج، واحتوت بعض النماذج على أكثر من جنس، وهذا يدل على ثراء اللحن في هذه الفترة، وهذه الأجناس هي شائعة في الموسيقى العراقية وتنتمي لحضارة العراق الموسيقية والتي تعتمد على الهياكل النغمية الرباعية .. ظهرت النسبة الأكبر لجنس الكرد وكانت (٤٢،١٠ ٪)، وأقل نسبة لجنس النهاوند وعقد التركيز بنسبة (٥،٢٦)، وظهر النموذج رقم (٥) باحتوائه على أربع أنواع من الأجناس وكانت بنسبة (١٤،٢).

أما في عقد السبعينيات، أستخدم الملحنون في حقبة السبعينات أجناساً رباعية شاع إستعمالها في الموسيقى العراقية مما يؤكد عدم خروجهم عن البيئة الثقافية للمجتمع البغدادي المتجانس مع مجتمعات الأقالي العراقية والعربية والشرقية عموماً عدا بعض الإستثناءات ، ولكن الثراء والتنوع يظهران بشكل جلي في إستخدام أكثر من جنس في الأغنية الواحدة إذ استخدمت خمس أجناس في أغنية واحدة وتكررت هذه الحالة بنسبة ٢٧،٢ ٪ وأربع أجناس بنسبة ٩ ٪ ، وثلاث أجناس بنسبة ٣٦،٣ ٪ من مجموع العينات . وظهرت أجناس غير رئيسة كجنس الصبا زمزم في ثلاث نماذج أي بنسبة ٢٧،٢ ٪ من مجموع العينات وكذلك ظهر جنس السيكاه العراقي في نموذج واحد، وكان جنس النهاوند والعجم الأوفر حظاً من باقي الأجناس المستعملة في النماذج فقد وردا في سبع من النماذج أي بنسبة ٦٣،٦ ٪ يتبعها جنس الرست بواقع ست نماذج بما مقداره ٥٤،٥ ٪ ثم جنسي- الكرد والحجاز بواقع خمس نماذج أي بنسبة ٤٥،٤ ٪ وجنس البيات بواقع أربع نماذج أي بنسبة ٣٦،٣ ٪ وأخيراً جنسي الصبا والسيكاه بواقع نموذج لكل منهما أي بنسبة ٩ ٪ من مجموع النماذج . إن ظهور جنسي- العجم والنهاوند بنسبة تعادل الثلثين يمكن أن يفسر انطلاقاً من ثقافة الملحن ومستواه التعليمي من جهة، ومن طبيعة الجنس من كونها أكثر إستعداداً للتعامل المعاصر الحديث في الواقع الفني البغدادي، إضافة إلى تأثيرهما الإيجابي على المتلقي المتجانس مع كلمات النص .

وبهذا الوصف يستخلص الباحث المتغيرات الواضحة بعلاقة الأجناس بين العقود الأربعة ، ففي عقد الأربعينيات اعتمدت ألحان الأغاني على (٨) أجناس وفروعها بالنمط المقامي ، أما في عقد الخمسينيات ظهور أسلوب يعتمد على نظام لحني خماسي كبير وصغير وقد جاء بنسبة (٥ ٪) فقط ، وهو أقل شيوعاً في الموسيقى الشعبية العراقية. والتي تعتمد على الهياكل النغمية الرباعية، وفي عقد الستينيات، ظهرت النسبة الأكبر لجنس

الكرد، وأقل نسبة لجنس النهاوند وعقد النكريز، وظهر إنموذج يحتوي على أربع أنواع من الأجناس، أما في عقد السبعينيات صار استخدام أكثر من جنس في الأغنية الواحدة إذ إستخدمت خمس أجناس في أغنية واحدة .. وهذا يدل على أن تقنية الجنس هي ليست حالة ضرورية في تداخل أنماط متعددة من الأجناس كونها لا تضيف تكتيكا أو مساحة بل هي حاجة ذوقية ليس إلا فنجدها من خلال التحليل أن فترة الستينيات هي أقل ظهورا من فترة الأربعينيات ولكن في السبعينيات نجدتها في ذروة الثراء اللحني.

ثالثا- نسبة النغمات إلى المقاطع اللفظية:

إن نسبة المقاطع اللفظية في عقد الأربعينيات والمقابلة لنغمة واحدة هي ٦٢%، مما يدل على محاولة الملحن أو المغني توضيح معاني النص وإيصالها نغميا إلى المستمع دون احتوائها على تحليلات وزخارف، أما نسبة المقاطع اللفظية التي تقابلها نغمتان أو أكثر وهي ٣٨% فهي قد جاءت نتيجة لاستعمال الزخارف والتحليلات تبعاً لتغير الأسلوب اللحني من المقطعي إلى الزخرفي القريب إلى أسلوب التطريب. وبهذا يكون تماسك الخط اللحني وتبلوره من الطابع السيلابيكي.

أما في عقد الخمسينيات كانت أعداد المقاطع اللفظية إلى النغمات جاء بنسبة (٦٨،٧ %) وبذلك يكون تماسك الخط اللحني هو من الطابع المقطعي أو (السيلابيكي)، وهذا يعني أن المغني كان يسعى لإبراز معاني النص والابتعاد عن كثرة الزخارف اللحنية .

وفي عقد الستينيات كان نوع الطابع اللحني والذي بلغ مجموع نغمات المذهب الكلي في النماذج (٣٥٠٤)، وبلغ مجموع المقاطع اللفظية في النماذج (٢٨٨)، ومن خاصية تبلور وتماسك الخط اللحني، فقد ظهر نوع المليزمايك بنسبة (٦٨،٤٢%)، والسيلابيكي بنسبة (٣١،٥٧%)، وبذلك يكون الطابع العام للمسار اللحني من نوع (الزخرفي) وهذا يدل على أن الملحن عمل على إيصال معاني النص بشكل واضح وقيد المغني بالالتزام من استخدام الزخارف اللحنية الكثيرة.

وفي عقد السبعينيات بلغت نسبة أعداد النغمات إلى أعداد المقاطع اللفظية في مجموع النماذج ١٢٨،٤ %، وبذلك يكون الطابع العام للتماسك اللحني من النوع الزخرفي إذ يدل على حرص المغني على استخدام الزخرفة اللحنية على مقاطع وكلمات ذات دلالة.

وبهذا الوصف يستخلص الباحث المتغيرات بنسبة المقاطع اللفظية ففي عقد الأربعينيات يكون تماسك الخط اللحني وتبلوره من الطابع السيلابيكي أما في عقد الخمسينيات فكان تماسك الخط اللحني، مقطعي أو (السيلابيكي)، وهذا يعني أن المغني كان يسعى لإبراز معاني النص والابتعاد عن كثرة الزخارف اللحنية، وفي عقد الستينيات والسبعينيات كان الطابع العام للمسار اللحني من نوع (الزخرفي) وهذا يدل على أن الملحن عمل على إيصال معاني النص واستخدام الزخارف اللحنية الكثيرة.

رابعاً- الوزن والإيقاع:

يعد عقد الأربعينيات أكثر استخداماً للوزن السداسي وبنسبة أكثر من الأوزان الأخرى في الحان الأغاني البغدادية، وقد كان تطابق الشكل الإيقاعي اللفظي مع الشكل الإيقاعي اللحني بنسبة تكاد تكون مطلقة في جميع النماذج، مما يدل على محاولة المغني إيصال النص إلى المتلقي بشكل واضح. أما متوسط السرعة النسبية للنوار في جميع النماذج هي (٧٤) مترونوم ملتسل في معدلها العام لذلك وجدنا أن هذه السرعة متوافقة على الوزنين المستعملين في الأغاني العشرة الخاضعة للتحليل وهما وزن الجورجينة البطيئة وسماعي السنگین.

أما في عقد الخمسينيات، فكانت متوسط سرعته النسبية للنوار في جميع الأغاني هو (٦٥) ولذلك وجدنا أن السرعة هي من نوع (Andantino) أي أقرب للبطء منها للسرعة.

أما في عقد الستينيات فقد بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار، والنوار المربوط مع دبل كروش هو (١١١،٢١) ولذلك وجدنا أن السرعة هي من نوع (Allegro) أي من النوع (السرير النشط)، أي سهولة تركيب البنية اللحنية كما وجاء البناء الباري في تسعة من النماذج بوزن (٤/٤) بنسبة (٤٧،٣٦٪)، وفي ثمانية من النماذج بوزن (١٠/١٦) بنسبة (٤٢،١٠٪)، وفي نموذجين بوزن (٢/٤) بنسبة (١٠،٥٢٪)، وهو ما لم يخرج عن نطاق الإحساس العام لدى المتلقي العراقي البغدادي.

أما في عقد السبعينيات فقد بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في مجموع الأغاني (١٢٦،٢) وهي من نوع Allegro أي السريع المغمم بالحيوية، وبلغ متوسط السرعة المطلقة (كثافة جريان اللحن) لمجموع الأغاني = (١٣٦،٢) مما يدل على كثافة لحنية عالية، كما وظهر شكل الإيقاع اللحني الناتج من طريقة تلحين المقاطع اللفظية للنص الغنائي في جميع النماذج ابتعاده عن التكوين الإيقاعي للضرب المرافق له، وظهرت تنوعات للضروب الإيقاعية ضمن الأغنية الواحدة فقد ورد استخدام ثلاثة نماذج إيقاعية في أغنية واحدة، ونموذجين إيقاعيين في أربع أغاني بلغت نسبته (٣٦،٣ ٪) من مجموع الأغاني، وإن ضرب الوحدة الصغيرة هو الأكثر شيوعاً فقد حصل على نسبة (٧٢،٧ ٪) متبوعاً بضرب الوحدة الكبيرة الذي كانت نسبته (٣٦،٣ ٪) من مجموع الأغاني.

وبهذا الوصف يستخلص الباحث المتغيرات الواضحة في الوزن والإيقاع بين العقود الأربعة، ففي عقد الأربعينيات بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في جميع النماذج ٧٤. أما في عقد الخمسينيات فقد بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في جميع الأغاني هو (٦٥) أما في عقد الستينيات، بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار، والنوار المربوط مع دبل كروش هو (١١١،٢١) أما في عقد السبعينيات بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في مجموع الأغاني (١٢٦،٢) وقد ورد استخدام ثلاثة نماذج إيقاعية في أغنية واحدة وهذا التتابع في زيادة السرعة لعقد الستينيات والسبعينيات عن العقدين الأربعين والخمسينيين يشير إلى سرعة ركب الحياة الطبيعية فهي متطلبات النظام الإنساني عموماً من حيث مساره الثقافي والنشاط والتفكري وبكل جوانبه الأعتاشية للحياة مما انعكس ذلك على البناء الفني الغنائي كونه المتحدث النفسي عن لسان عموم شرائح المجتمع.

الاستنتاجات

نستنتج من خلال نتائج الدراسة والمقارنة التي أجراها الباحث بين العقود الأربعة بأن:

أولاً / المتغيرات التي ظهرت على الأبعاد والمدي اللحني كانت بنسب متفاوتة:

١. عقد الأربعينيات كانت ستة مديات لحنية فقط .

٢. عقد الخمسينيات كانت عشرة المدييات اللحنية.
 ٣. عقد الستينيات كانت خمسة عشر نوعاً من المدييات اللحنية.
 ٤. عقد السبعينيات فقد ظهر واحد وعشرون نوعاً من المدييات اللحنية.
- مما يشير إلى أن متطلبات صناعة العمل الغنائي تطور بسبب ظهور قابليات تأليفية وأدائية جديدة ذات إمكانيات مميزة لها القدرة على صناعة أعمال تختلف عما سبقها.

ثانياً / المتغيرات التي ظهرت على الأجناس كانت بنسب متفاوتة:

١. عقد الأربعينيات اعتمدت الحان الأغاني على ثمانية أجناس وفروعها وكانت تعتمد على النمط المقامي (المقام العراقي).
 ٢. عقد الخمسينيات ظهر أسلوب يعتمد على نظام لحني خماسي كبير وصغير وقد جاء بنسبة (٥٠%) فقط، وهو أقل شيوعاً في الموسيقى الشعبية العراقية. والتي تعتمد على الهياكل النغمية الرباعية.
 ٣. عقد الستينيات، ظهرت النسبة الأكبر لجنس الكرد، وأقل نسبة لجنس النهابوند وعقد النكريز، وظهر نموذج يحتوي على أربع أنواع من الأجناس.
 ٤. عقد السبعينيات صار استخدام جميع الأجناس المستخدمة في العقود الثلاثة السابقة، وصار الملحن يضع أكثر من جنس في الأغنية الواحدة إذ استخدمت خمسة أجناس في أغنية واحدة وأخرى أربعة.
- استناداً على ذلك نستنتج أن تقنية الجنس هي ليست الحالة الأرتكازية في تكنيك العمل الغنائي، بل هي أماطا جزئية من السلام وهي بناء ذوقي ليس إلا، فنجدها من خلال التحليل أن فترة الستينيات هي أقل ظهوراً من فترة الأربعينيات ولكن في السبعينيات نجدها في ذروة الثراء اللحني والتعددية في بناء أكثر من جنس في لحن واحد.

ثالثاً / المتغيرات التي ظهرت على نسبة المقاطع اللفظية بالشكل الآتي:

١. في عقد الأربعينيات يكون تماسك الخط اللحني وتبلوره من الطابع السيلابيكي.
٢. في عقد الخمسينيات كان تماسك الخط اللحني وتبلوره من الطابع السيلابيكي، وهذا يعني أن الملحن في هذه الفترة كان يسعى لإبراز معاني النص والابتعاد عن كثرة الزخارف اللحنية.
٣. في عقد الستينيات والسبعينيات كان الطابع العام للمسار اللحني من نوع الزخرفي وهذا يدل على أن الملحن عمل على إيصال معاني النص واستخدام الزخارف اللحنية الكثيرة.

رابعاً / المتغيرات التي ظهرت في الوزن والإيقاع كانت بنسب متفاوتة:

١. في عقد الأربعينيات بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في جميع النماذج ٧٤.
٢. في عقد الخمسينيات بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في جميع الأغاني هو (٦٥).
٣. في عقد الستينيات، بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار، والنوار المرتبط مع دبل كروش هو (١١١،٢١).
٤. في عقد السبعينيات بلغ متوسط السرعة النسبية للنوار في مجموع الأغاني (١٢٦،٢).

ومن خلال هذه المقارنة نجد استخدام ثلاثة نماذج إيقاعية في أغنية واحدة وهذا التتابع في زيادة السرعة لعقد الستينيات والسبعينيات عن العقدين الأربعين والخمسين مما نستنتج من ذلك أن متبدل السرعة بين عقد وآخر هو الواقع الطبيعي لمتبدلات الإنسان في كل جوانبه الحياتية، ويعد ذلك من متطلبات النظام الإنساني ثم أنعكس ذلك على البناء الفني الغنائي في تلك العقود وبالأخص عقد الستينيات والسبعينيات .

التوصيات

١. يوصي الباحث بإجراء دراسة مقارنة بين نماذج منهجية من الأعمال الغنائية.
٢. إجراء دراسة وصفية حول النماذج الغنائية التي اضمحلت بشكل ملحوظ كغناء المونولوج.

المقترحات

١. إجراء دراسة مكملّة لهذه الدراسة للأغنية العراقية.
٢. الاهتمام بالأغنية العراقية والحفاظ عليها من الضياع، وذلك من خلال الأرشفة والتسجيل والتدوين.
٣. إعادة تسجيل التراث الغنائي العراقي وبدون تشويه معاملته الأصيلة.

المصادر والمراجع والمقابلات

١. الرازي ، محمد ابن ابي بكر عبد القادر ، مختار الصحاح ، دار الرسالة، الكويت ١٩٨٢، ص ٤٨٦.
٢. الفيروزبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ط ٣ ١٩٩٣ ، ص ٥٨٣.
٣. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٥٥.
٤. بسام بركة ، معجم اللسانية ، جروس برس ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٢١١ - ٢١٢ .
٥. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٣٣٠ .
٦. التراث الشعبي ، الجزء الثاني ، أبحاث في التراث الشعبي، وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٦ .
٧. طارق حسون فريد، تاريخ الفنون الموسيقية ، منذ نشأتها إلى نهاية القرن السادس عشر- دار الكتب والوثائق ، سنة ١٩٩٠ .
٨. صبحي أنور رشيد ، مدخل إلى تاريخ الغناء العربي ، منشورات دار علاء الدين ، دمشق، ٢٠٠١.
٩. وردي ، حمودي ، الغناء العراقي ، ج ١ ، ط ١ ، صادر بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ببغداد ، ٢٨ تشرين الثاني ، ١٩٦٤ م .
١٠. حسين الهلالي ، الجذور العراقية القديمة للفنون الشعبية اليوم ، مجلة فنون شعبية . ب. ت .
١١. هيثم شعوي ، باحث وتدرسي- في كلية التربية الأساس ، مقابلة شخصية في كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٢/٤/٣
١٢. الوردي ، علي ، شخصية الفرد العراقي ، ب ، ت .

١٣. شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية ، ط٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.
١٤. معن جاسم، الحكم الجمالي بين الإدراك الحسي والذوق الفني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، قسم التربية الفنية، بغداد ٢٠٠٢ .
١٥. حسين سرمك حسن ، الحزن في الغناء العراقي أنين يمتد من سومر إلى الجبايش ، مقالة ، مجلة الفكر ، ، ب ، ت .
١٦. طارق محمد علي ، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الأربعينيات، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، بغداد ٢٠١٠ م .
١٧. البياتي ، زينب صبحي ، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الخمسينيات ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠٠٢ م .
١٨. الجابري ، وليد حسن عبد الحسين ، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد الستينيات ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، بغداد ٢٠٠٨ م .
١٩. السوداني، مصطفى عباس ، الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية البغدادية لعقد السبعينيات، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية، بغداد ٢٠٠٦ م .
٢٠. طارق حسون فريد، التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن (الأنثوموزيكولوجي) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل ، ١٩٩٩ م ،

مدير التصوير وعناصر لغة الضوء والظل في المشهد الدرامي التلفزيوني

ثامر جعفر أحمد

ملخص البحث

التأثيرات الضوئية هي التجسيد البصري للأفكار والأحاسيس في العمل الدرامي.. وإن أول ما يفكر فيه مدير التصوير هو اختياره لمصادر الإضاءة التي يستخدمها في تكوين التأثيرات الضوئية للعمل الدرامي بشكل عام، وفي المشهد بشكل خاص، بحيث تكون معبرة.

ويتك مدير التصوير لنفسه فرصة لحرية التنفيذ في الواقع من المشاهد خلال فهمه للغة الضوء والظل ومعرفته بحرفية استخدامها، والتي يتعامل معها على أساس أن لغة الضوء والظل هي لغة مرئية تتعامل مع إحساس ومشاعر المشاهد بشكل فطري. وعندما يبلغ التكوين الصوري درجة عالية من الحيوية والاتقان فإن لغة الضوء والظل هي الفاعلة.. فالصورة تعتبر وحدة وعي معرفية وتتحكم في هذه الوحدة جملة من المميزات اعتماداً على عناصر الصورة البنائية وفنائها وآليات استغلال قدرتها التعبيرية، وقدرة المشاهد الإدراكية. وعلى أساس ما تقدم جاء النموذج التطبيقي ليناقد هذه اللغة عبر لقطات من المسلسل التلفزيوني "هدوء نسبي" تأليف (خالد خليفة) وإخراج (شوقي الماجري) تمثيل مجموعة كبيرة من الممثلين في العالم العربي.

Abstract

Lighting effects are the visual representation of ideas and emotions in dramatic work. The first thing that the director of photography thinks of is to choose lighting effects for the dramatic work in general, and for the scene specifically in the way that can be expressive.

The director of photography give himself an opportunity for executing the scenes that derived from reality through his understanding of the language of light and shadow and his knowledge of the skill he practices with. This background comes from his dealing with the language of light and shadow as a visual language that mixes the audience's feeling & emotions instinct. When the visual composition reaches its highest level of creativity and vitality, the language of light and shadow will be the most effective factor. Image is considered as cognitive conscious unit that is controlled by various significances that depend on the elements of

constructive image, its space and its flexibility in using expressive ability besides the ability of the audience's conceptions.

According to what has been discussed, the practical model has been used to explain this language through different scenes that are taken from T.V. series "Hoodo'a Nisby" or "Relative Silence", written by "Khalid Khalifa", directed by "Shawqi Al-Magri", acted by collective group of Arab actors.

مشكلة البحث

لغة الضوء والظل لغة تخاطب الوجدان وموجهة للأحاسيس الإنسانية. ويجب أن تكون معبرة، وتشكل تأثيراً في وجدان المشاهد. وأن تتبع من طبيعة الموضوع وتلبي متطلبات واحتياجات المشهد الدرامي وأن تكون مبتكرة ومبدعة. وعلى هذا الأساس فإن معرفة مدير التصوير بعناصر لغة الضوء والظل أمر ضروري يعينه على تقديم صورة جذابة ذات معاني تجذب انتباه المشاهد.

أهمية البحث

يكتسب البحث أهميته من خلال اهتمام المصورين والباحثين بلغة الإضاءة في المشهد الدرامي وتكوين علاقة منسجمة بين الضوء والظل.

هدف البحث

1. يهدف البحث لتحقيق رؤية فنية للتعبير والتأثير في عقل ووجدان المشاهد.
2. ويهدف إلى تحويل الخيال إلى واقع وتحويل الرؤية الفنية إلى صورة مرئية.

حدود البحث

لقد تحدد البحث بلقطات وصور من مسلسل "هدوء نسبي" تأليف "خالد خليفة" وإخراج "شوقي الماجري".

الفصل الثاني

أولاً: مدير التصوير واستخدام عناصر لغة الضوء.

يقوم مدير التصوير بتشكيل الجملة الضوئية مستخدماً عناصر لغة الضوء وهي:

1. الضوء الرئيسي.
2. مصدر الضوء.
3. زاوية سقوط الضوء.
4. التباين.
5. اللون.

إن عملية التوزيع تعني: استخدام الضوء كعنصر من عناصر العمل الدرامي من خلال الجملة الضوئية التي تخيلها مدير التصوير وتوزيعها على مشاهد العمل المختلفة. كل حسب الحالة الانفعالية التي تفرضها دراما المشهد وباستخدامات وأشكال متعددة التنوع. حيث يتم فيها الإضافة والحذف لعناصر أخرى مكملة لها حسب طبيعة المشاهد وحسب درجة الحدة الانفعالية. ويترك مدير التصوير لنفسه فرصة لحرية التنفيذ في الواقع كثير من المشاهد من خلال فهمه للغة الضوء ومعرفته بحرفية استخداماتها والتي يتعامل معها على أساس أن لغة الضوء هي لغة مرئية تتعامل مع الإحساس والمشاعر للمشاهد بشكل فطري، وهي نتيجة إحساس الإنسان بالأمان بوجود الضوء، وإحساس بالخوف من الظلام، وهو الشعور الأول لدى الإنسان بشكل عام في أي مكان.

"وهنا فقد أصبح الضوء والظلام هما المفتاح الرئيس للإحساس النفسي- للإنسان"، وبناء عليه يتم استخدام كل المؤثرات الضوئية على أساس هذا الإحساس، وعلى مدير التصوير أن يراعي عند توزيعه الإضاءة أن يبدأ باللقطة ثم المشهد ثم العمل الدرامي بشكل عام، فكل لقطة تشكل جزءاً من العمل، وتطرح جزءاً من المعاني والأفكار لتصل إلى إحساس المشاهد. لذلك فعلى التأثيرات الضوئية أن تتصاعد مع الأحداث لتكمل بعضها البعض.

إن أهم ما يشغل مدير التصوير في مرحلة التنفيذ لتوزيع الإضاءة في المكان وكيف يمكن أن تدب الحياة فيه. كما يعمل على تحقيق عنصر الزمان من خلال الضوء. فالمكان يفقد قدرته الإيحائية بفقدان الزمان، وهنا تظهر قيمة عنصر الضوء في إيحائه للزمان من خلال مصادر الإضاءة التي يستخدمها مدير التصوير فهي توحى للمشاهد بالتوقيت الزمني الذي تدور فيه الأحداث.

"ومدير التصوير يعمل على الإيحاء بنوعين من الزمان هما:

١. الزمان الداخلي: وهو الزمان المرتبط بالإحساس الفني.

٢. الزمان الخارجي: وهو ذلك الزمان المرتبط بالتقويم الشمسي"^١

وعلى مدير التصوير تحديد أي من مصادر الإضاءة يناسب إضاءة اللقطة. وراعياً في اعتباره المتطلبات الجمالية والفنية الخاصة بكل مشهد. وتحدد مصادر الإضاءة في:

١. مكان وضع الإضاءة (Placement). والذي يحدد طبقاً لتناسبه مع الموضوع التي يتم إضاءته.

٢. شدة الإضاءة (Intensity) والتي تعبر عن قوة الإضاءة نفسها ومن ثم درجة وضوح الموضوع

المضاء. ويمكن ترتيب وحدات الإضاءة مما يعطي مدير التصوير مساحة للأختيار والإبداع.

وقد تواجه مدير التصوير عند ضبط الإضاءة الرئيسية مشكلتين رئيسيتين:

إنخفاض الإضاءة Light Fall-Off :

المعروف أنه كلما بعدت المسافة قلت شدة الضوء . ويعطى ذلك مستويات مختلفة من التعريض للضوء خلال حركة الممثل من وإلى مكان الضوء الثابت. وتحدث مشكلة أكبر إذا كان مصدر الضوء قريباً منه. ولتجنب ذلك التغير في الإضاءة يجب وضع مصدر الضوء الرئيسي Key Light بعيداً عن الممثل قدر الإمكان.

^١ د. راضي، ماهر. فن الضوء، مؤسسة السينما، دمشق، ٢٠٠٥، ص ١١٥.

الظلال غير المرغوبة Unwanted Shadows :

تعتبر الظلال غير المرغوبة على حائط موقع التصوير مشكلة أخرى تنتج عند وضع الإضاءة الرئيسية Key Light. وأحسن طريقة لتجنب هذه المشكلة هو جعل الحركة بعيدة عن الحائط قدر الإمكان. أما إذا لم يكن ذلك ممكنا، فيمكن حينئذ وضع مصدر الضوء الرئيسي في وضع معين، بحيث تسقط الظلال على الحائط الذي خارج مجال رؤية الكاميرا.

كما يمكن أيضا وضع مصدر الضوء الرئيسي Key Light في مستوى عال بقدر الإمكان، بحيث تسقط الظلال الغير مرغوبة على أرض موقع التصوير، بدلا من الحائط الخلفي. والظلال الشاردة ليست بالضرورة أمرا سيئا يجب التخلص منه. فأحيانا ما تظهر تلك الظلال بصورة طبيعية، ولا تسبب أية مشكلة في تكوين الصورة .

إضاءة الملى fill light

يؤكد هذا النوع من الإضاءة على الحالة المزاجية للمشهد عن طريق التحكم في قوة الظلال الناتجة عن الضوء الرئيسي . فمثلا يتطلب مشهد يوم مليء بالبهجة إضاءة كثيرة موزعة بدرجة كافية لإخفاء الظلال، أما في مشهد ليلة مليئة بالتوتر، فتكون هناك حاجة لتقليل الإضاءة الموزعة أو عدم استخدامها أبدا. وأشتق اسم تلك الإضاءة من وظيفتها للملى بين الظلال. وعادة ما تكون الكشافات المستخدمة كبيرة الحجم ومُصممة لجمع الضوء وتوزيعه. ويعتمد موقع تلك الإضاءة على المضمون الدرامي للمشهد. ويجب أن يظل ثابتا من لقطة إلى أخرى حتى يكون القطع ناعما في المونتاج. كما يجب أن يوضع مصدر تلك الإضاءة في الاتجاه المعاكس للإضاءة الرئيسية، عند مستوى العين. ومثلما هو الحال مع الإضاءة الرئيسية، يجب التعامل بحرص مع إنخفاض الإضاءة والظلال غير المرغوبة والكافية لإضاءة المشهد.

لذا يجب أن يكون هناك مصدرا ضوئيا أساسيا مماثلا لذلك الضوء الصناعي، ويقوم بدور الإضاءة المناسبة. أما إذا كان ذلك المصدر الصناعي ذو قوة إضاءة كافية، فيمكن أن يستخدم كضوء رئيسي- أو ضوء ملئ فراغات الظلال، ما دامت درجة حرارة اللون مناسبة.

إضاءة التركيز Accent Lights

ويستخدم ذلك النوع من الإضاءة للتركيز على شيء معين في الصورة، وللتأكيد على التكوين والمحتوى النفسي. ويمكن أن تظهر تلك الإضاءة في أشكال متعددة:

الإضاءة القوية Highlight :

وهي عبارة عن بقعة من الإضاءة تستخدم لجذب الانتباه إلى شيء معين، أو منطقة ما في موقع التصوير. وبما أن العين تذهب مباشرة إلى الأماكن المضادة، لذا تعتبر تلك الإضاءة ناجحة. ويمكن أن تستخدم أيضا لإضاءة نوع من التنوع للخلفيات الروتينية أو المملة.

إضاءة العين Eye Light :

وتستخدم تلك الإضاءة لإضافة نوع من البريق على عين الممثل. ويجب أن تكون تلك الإضاءة قريبة إلى عدسة الكاميرا قدر الإمكان، كما أنها يجب ألا تزيد إضاءة المشهد ككل. لذا عادة ما يستخدم كشاف صغير، مثبت على الكاميرا لهذا الغرض.

إضاءة الشعر Hair Light :

تضيف إضاءة الشعر بريقاً أو حالة ضوئية إلى شعر الممثل، خاصة الشعر الغامق الذي يبدو معتماً على الشاشة. ويوضع مصدر الضوء مباشرة فوق رأس الممثل، لذا يطلق عليه في بعض الأحيان Top Light .

ثانياً: الضوء والظل وتكوين المشهد التلفزيوني

من الواضح أن تكوين المشهد الدرامي التلفزيوني نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة، لكل منها دلالتها، وهذه العناصر تحضر فيه متفاعلة لتشكل تناغماً متداخلاً وعندما يبلغ التكوين الصوري درجة عالية من الحيوية والاتقان فإن لغة الضوء والظل هي الفاعلة باعتبارها مركز الاطلاق باتجاهات متعددة. والضوء والظل ليس رؤية فقط، أنه شعور، فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا.. والعين التي تعطي الإحساس بالضوء والظل لها قابلية عن مقاومة استمرارية التغير في امتداد الصورة والأوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط تلك التغيرات التي تضيفها ذاكرة الإنسان. وبالضوء تميز الأشكال لقدرته على إخراج معانيها في المشهد التلفزيوني. وبذلك يرسم حركة الإيقاع الداخلي للمشهد الدرامي والأجواء النفسية حسب تنوع الأفعال ليقدمها، كما يحفز خيال المشاهد فينحت الأشياء ويحركها بتغيير حجومها ليزيد ترسيخها في الذاكرة. ويزيد من فائض ثرائها الدلالي. فالصورة تعتبر وحدة وعي معرفية تتحكم في هذه الوحدة جملة من المميزات اعتماداً على عناصر الصورة البنائية وفنائها وآليات اشتغالها، وقدرتها التعبيرية، وقدرة المشاهد الإدراكية. إن الأحاسيس المنبثقة دقيقة الظلال والكثافة الضوئية القليلة في الأشكال المتناينة في المشهد الدرامي التلفزيوني، لها أولوية في السيطرة على التكوين وتسهم في تضخيم تأثيره^٢ وعند زيادة كثافة الإضاءة الثانوية تناسباً مع الإضاءة الرئيسية.. فإن التباين يخف ليصبح ناعماً^٣ وهنا تقل القيمة الدرامية ويبرز تأثير التكوين جمالياً. إن "الضوء والظل" في الصورة التلفزيونية له القدرة على اختزال الأوصاف المحددة للصورة وزجها في دفعة واحدة أمام العين داخل الإطار.

و الضوء والظل بلعبان دوراً كبيراً ومهماً في صياغة المكان عندما يحول الزمان إلى مكان، حيث يقوم على احتمال دفع الأحداث والكشف عنها والتأكيد عليها. وتعد مناطق الظلال داخل الإطار بنفس قدر أهمية المناطق المضاءة لأنها يمكن أن توصل جو نفسي معين، أو للتعبير عن الحالة النفسية للشخصيات " فعندما يكون هناك خيارات عدة لمصدر الإضاءة، يمكن تضيق مجال الاختيار بالنظر إلى تكوينات الظلال في تزامن مع العاطفة الموجودة بالمشهد"^٣

^٢ د. جميل محمد، جلال، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٨٢.

^٣ د. راضي، ماهر، فن الضوء، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٥، ص٦.

فمثلاً يمكن أن تضفي الإضاءة على المشهد شعوراً بالشر والبغض، والإضاءة الجانبية شعوراً بالقوة، أما (Low angle) من زاوية منخفضة الإضاءة الأمامية فتعطي شعوراً بالجمال، في حين تعطي الإضاءة الخلفية شعوراً بالسحر والابهار.

وهكذا نرى أن مصدر الإضاءة يحدد طبقاً لما هو مناسب لموقع التصوير وللمضمون الدرامي للمشهد فبمجرد تحديد مصدر الإضاءة، يتم تبعاً لذلك تحديد موقع الإضاءة الثابتة الرئيسة. كما يمكن إضافة أماكن إضاءة أخرى غير أساسية وذلك لسد الثغرات الضوئية في موقع التصوير أما إذا ما لزم الأمر في بعض المشاهد يتم الاعتماد على ضوء الشمس الطبيعي الآتي من النافذة هو مصدر لإضاءة المشهد ويمكن التحكم في إضافة ضوء ملئ الفراغ وتنظيم اتجاهه ودرجاته. ليعطي تأثيراً جيداً للصورة باستخدام مصدر الضوء الطبيعي كخلفية لموضوع التصوير فيظهر الموضوع واقعياً.. ويمكن بعد ذلك ضبط زاوية التصوير. عندها يجب أن تكون زاوية الضوء الرئيسي- عند مستوى عين الممثل فتكون درجة الكثافة قوية مائلة إلى البني والأصفر.

أما لو كان من المفترض أن يكون ضوء القمر مثلاً فتكون كثافة الضوء خافتة ومن زاوية عالية ويكون اللون مائلاً إلى الزرقة. وتؤثر تلك العوامل بالإضافة إلى حركة الممثل وطبيعة موقع التصوير على طبيعة مصدر الضوء المفترض وجوده.

إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

اعتمد البحث المنهج التحليلي من خلال اختيار لقطات من مسلسل تلفزيوني عبر المعطيات النظرية التي توصل إليها الباحث.

ثانياً: مجتمع البحث

إن مجتمع البحث هو لقطات من مسلسل (هدوء نسبي) تأليف (خالد خليفة) إخراج (شوقي الماجري)

ثالثاً: عينة البحث

إن عينة البحث هي قرص مدمج (C.D) لبعض حلقات المسلسل وصور فوتوغرافية لبعض المشاهد.

رابعاً: أداة البحث

مؤشرات الإطار النظري.

خامساً: تحليل العينة

عن لقطات من المسلسل التلفزيوني (هدوء نسبي) تأليف (خالد خليفة) إخراج (شوقي الماجري)

ملخص عن المسلسل

المسلسل من النوع السياسي الاجتماعي.. وهو انتاج ضخم جداً وعلى مستوى إخراج عالي الجودة فيه دقة مبهرة من ناحية تصوير المشاهد الخارجية وتصميم المعارك. ويتحدث المسلسل عن العدوان الأمريكي على العراق وظروف الصحفيين العرب وقت تغطيتهم للحرب.

وجزه هام من المسلسل يسلط الضوء على المعاناة التي عاشوها الصحفيون العرب في العراق سواء على المستوى الشخصي والمهني والإنساني.

عرض المسلسل المضايقات التي وجدها الصحفيون من طرف النظام العراقي ومن ثم الطرف الأمريكي بعد الاحتلال حتى وصلت إلى مستوى الرقابة الذاتية.

كما عرض المسلسل انتهاك حرية الصحافة من اعتقال وتعذيب وقتل الصحفيين أثناء الحرب وظروف العراقيين وقت الحرب ومعاناتهم والعلاقات بين مختلف الطوائف كانت حاضرة أيضاً.

وفي الحلقات الأولى للمسلسل كان نسق الأحداث بطيئاً لكي يضع المشاهد في جو الأحداث واختار المؤلف ربط الأحداث والشخصيات ببعضها من خلال قصص عاطفية متشابكة ومن خلال علاقات زمالة قديمة تربط بين الصحفيين المنتميين لدول عربية عدة.

وشارك في العمل الكبير مجموعة كبيرة من الممثلين من سوريا - مصر - العراق - فلسطين - تونس - لبنان - الأردن - الخليج.

الرؤية الفنية

الاهتمام بالشكل المرئي (الصورة) على أن يكون هذا الشكل متطوراً بصرياً ومعبراً عن روح العصر- ومبهرراً للمشاهد. ويتم التعبير بلغة الضوء والظل بناءً على درجة الحدة الانفعالية في الموضوع وعدم المبالغة بحيث تتناسب درجات الظل في الصورة مع درجة الحدة الانفعالية. وتباين منخفض للإضاءة حيث تميل الإضاءة إلى الدرجات اللونية الناتجة من سلم التدرج اللوني ما بين الأبيض والرمادي.

والاهتمام بالجماليات في شكل الصورة بجانب التعبير الدرامي غير المبالغ فيه. والاهتمام بعنصر اللون واستخدام الألوان ذات درجات النصوص العالية. والاهتمام بالتكوين والتشكيل داخل الكادر.

وكان أسلوب العمل في المسلسل مختلفاً حيث أن أغلب المشاهد تم تصويرها خارجياً.

تأثير الضوء والظل في هذه الصور هو تأثير واقعي يتبع المصدر الضوئي الموجود وبدون أي تأثيرات إضافية أو تغيير من شكله الواقعي.



إن أحد مهام الممثل في السينما والتلفزيون أن يعرف كيف يأخذ نوره، أي كيف يضع نفسه في المكان المناسب والوضع الصحيح بحيث يكون في بؤرة الضوء التي يتم تحديدها له في كل مكان وحركة يؤديها. وصعوبة المشهد نتيجة لقلة وضيق مساحات الضوء الناتجة عن الشعاع الضوئي النافذ من فتحة الشباك في الحجرة وزيادة مساحات الظلال. وكيفية تركيز الممثل في أداء دوره والمحافظة على تسلسل تعبيراته في جميع لقطات المشهد واستخدام إحساسه بالضوء.



مشهد الترقب

التصوير الخارجي نهاراً حيث الشمس هي المصدر الرئيس للضوء كما انها أعلى شدة ضوء موجودة ولا يمكن التحكم في زواياها ورغم ذلك تم استخدام زاوية سقوط الضوء من الأسفل كما تم تخفيف شدة إضاءة الشمس الساقطة من أعلى وتم وضع مرشحات.

عادة ما يكون الطابع العام لأي مستشفى تميزه بأنه يميل لطبقة الإضاءة العالية وانخفاض نسبة التباين وزيادة في درجات النصوص وزيادة الألوان البيضاء لإعطاء الإحساس بالنقاء باعتباره أن ما يتم في المستشفى عمل إنساني بالدرجة الأولى. فهذا هو الجو العام للمستشفى العادية.. وهنا يحاول مدير التصوير أن يجعل هذا التأثير واقعياً وذلك لإقناع المشاهد بالجو الواقعي الذي تدور فيه الأحداث.



النتائج

- من خلال هدف البحث وهو تحويل الخيال إلى واقع وتحويل الرؤية الفنية إلى صورة مرئية، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:
١. أن يكون الضوء عنصراً من عناصر العمل الدرامي من حلال الجملة الضوئية التي يتخيلها مدير التصوير.
 ٢. لا بد للعمل من تحقيق عنصر الزمان من خلال الضوء والظل. فالمكان يفقد قدرته الإيحائية بفقدان الزمان.
 ٣. إن الضوء والظل في الصورة التلفزيونية له القدرة على اختزال الأوصاف المحددة للصورة وزجها في دفعة واحدة أمام العين داخل الإطار.
 ٤. لا بد من التوازن للضوء والظل وهذا يضيف للصورة مزيداً من العمق.

المصادر

١. جميل محمد، جلال، مفهوم الضوء والظلال في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.
٢. دي جانين، لوي، فهم السينما، ت: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.
٣. راضي، ماهر، فن الضوء، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٥.
٤. عبد الحميد، شاكر، الفنون البصرية وعبقورية الإدراك، القاهرة، دار العين، ٢٠٠٧.
٥. مارشيلي، جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

الصُّعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة الألوان

محمد عبدالله غيدان

ملخص البحث

تسعى التربية الحديثة الى تهيئة المعلومات الاساسية والمعرفة وادواتها للطلاب وأن تجعل منه كائناً قادراً على ان يتعلم حتى إذا دخل معترك الحياة استكمل ما يحتاج اليه من المعارف والخبرات والمهارات في المجال الذي يختاره.

ويسعى قسم التربية الفنية الى بذل الجهود المستفيضة لجعل الطالب المدرس ان يكون قادراً على قيادة العملية التدريسية في المدارس الثانوية من خلال اكتسابه المهارات والخبرات والمعارف وهذا يأتي من خلال الدروس التي يتناولها الطالب لفترة أربع سنوات من دراسته.

وتكمن اهمية البحث الحالي في الكشف عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في دراستهم لمادة الألوان وخصوصاً (الرسم بالالوان الزيتية) وقد وضع الباحث أهم المقترحات لعلاجها كونها مهمة في قسم التربية الفنية وقد هدف البحث الحالي الى الاجابة على السؤال الآتي:

ماهي الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة الالوان؟

اما حدود البحث فقد اقتصر على طلبة الصف الثاني في قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة وتم اختيار مجتمع البحث من طلبة قسم التربية الفنية الذين يدرسون مادة الالوان في الصف الثاني والبالغ عددهم (٤٨) طالباً وطالبة واستخدام الباحث الاستبانة كأداة رئيسية للبحث وتم عرض الاستبانة على مجموعة من المختصين لغرض التأكد من صلاحية الفقرات وقد استخدم الباحث الوسائل الاحصائية (معادلة كوبر- معامل ارتباط بيرسون- معادلة فيشر) وقد توصل الباحث الى عدة نتائج، حيث يواجه الطلبة صعوبات كثيرة ومتنوعة في مادة الالوان وخصوصاً استخدام الالوان الزيتية على لوحة الرسم وتتفاوت بدرجة حدتها وتشكل اغلبها معاناة للطلاب وتؤثر على مستواه الفني.

من الصعوبات التي تواجه الطالب عدم توفر المواد والادوات والمستلزمات الضرورية لإداء العمل

الفني.

عدم معرفته بالمهارات الضرورية لإداء العمل الفني والمعلومات النظرية التي تفيده في انجاز اللوحة

الفنية.

- اما أهم التوصيات:- تذليل الصعوبات التي تواجه الطلبة بتضافر الجهود بين الطالب والمدرس، كتوفير كافة المواد والمستلزمات الدراسية التي تتطلبها مادة الألوان :- وتشجيع الطلبة مادياً ومعنوياً عن طريق تقديم أدوات الرسم او بعض المستلزمات الضرورية للعلماء الفني، واقتراح الباحث اجراء الدراسات الآتية:
- دراسة عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة الانشاء التصويري او مشروع تخرج تشكيلي .
- اجراء دراسة عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في مواد دراسية أخرى.

مشكلة البحث

لقد اولت التربية الحديثة اهتماماً كبيراً بالمتعلم الذي يعد محوراً للعملية التعليمية إذ بدأت المؤسسات وعلى مستوياتها كافة تنهج الى استخدام احدث الاساليب والتقنيات والبرامج لمواكبة متطلبات العصر- وتطوراته المتسارعة لإجل تنمية القدرات العقلية والوجدانية والمهارية للمتعلمين من خلال الانشطة التعليمية التي يقومون بها في الميادين والتخصصات التعليمية المتعددة.

وبذلك عدت التربية الحديثة اداة للتغيير والتجديد بعد ان كانت تتسم بالجمود والتلقين واصبحت وسيلة لإعداد الانسان الجديد من خلال تفكيره ومهاراته فهي تهدف الى احداث سلسلة تغيرات ايجابية في سلوك الانسان من خلال محصلة من المهارات والخبرات التي يكسبها ضمن مجريات العملية التعليمية. (خلف، ١٩٨٥، ص٤١)

يعد قسم التربية الفنية أحد المؤسسات العلمية والتربوية الذي يعني باعداد ملاكات مؤهلة علمياً وتربوياً وفنياً للتمكن من اداء مهمتها التربوية لتدريس التربية الفنية في المدارس الثانوية، وبما ان المهارات الفنية التي يجب إكسابها للمتعلمين تعني القدرة على اداء عمل معين وبكفاءة عالية وتتوقف هذه القدرة على اعتماد اساليب التدريس التي يجب ان تعتمد على اسس ومبادئ علمية واضحة وبخطوات.

يعاني الكثير من الطلبة في معظم المواد الدراسية من مشكلات وصعوبات ومعوقات تعترض مسيرتهم الدراسية وتحول دون تحقيق الاهداف التعليمية المتوخاة من تدريس تلك المادة الدراسية.

والمعروف إن لكل متعلم صعوبة او مشكلة تقف حائلاً بين اكتسابه المهارات والمعلومات الجديدة او عند محاولة حل مشكلة معقدة او فهم مسألة صعبة . (طربية، ٢٠٠٧، ص٦)

ولغرض حل المشكلات وتذليل الصعوبات التي تواجه الطلبة ينبغي اولاً التعرف على تلك الصعوبات والكشف عنها ومعرفة اهمية وشدة كل منها والمجال الذي توجد فيه ثم تأتي محاولة القائمين على الواقع التعليمي في حل تلك الصعوبات والتخفيف من شدتها على الطالب لاحقاً وبما يضمن تحقيق الاهداف التربوية المنشودة.

وتعتبر مادة اللون من المواد الدراسية المهمة كونها تنمي مهارات الطلبة وتساعدهم في صفل مواهبهم الفنية من خلال استخدام اللون الزيتية لإنجاز اعمالهم الفنية التشكيلية.

ومن خلال دراسة استطلاعية قام بها الباحث وجد ان هناك صعوبات تواجه طلبة المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية (مادة اللون)، وهذا ما لمسها الباحث من خلال اللقاء المباشر مع الطلبة بأنهم يواجهون جملة من الصعوبات والمعوقات التي يعانون منها مما انعكس سلباً على المستوى الفني في أعمالهم الفنية التشكيلية.

وقد وجد الباحث الحاجة الملحة الى الاجابة عن السؤال الآتي:- ما الصعوبات التي تواجه طلبة المرحلة الثانية/ قسم التربية الفنية في مادة الالوان؟ وامكانية تشخيص هذه الصعوبات وحصرها وتبويب مجالاتها بحسب اهميتها وشدة صعوبتها ومما حفّز الباحث على اجراء هذه الدراسة لعدم وجود دراسة مشابهة للدراسة الحالية.(على حد علم الباحث)

أهمية البحث والحاجة اليه

يتضح دور التربية الفنية في تكوين شخصية الطالب من جوانبها المتعددة المعرفية والوجدانية والمهارية من خلال ربط الطالب بمجتمعه والبيئة التي يعيش فيها وتنمية مهاراته الفنية المختلفة. (موسى، ٢٠٠١، ص٦)

اهمية مادة الالوان لطلبة قسم التربية الفنية في تنمية قدراتهم الفنية للرسم بالالوان الزيتية وتخطي الصعوبات مما ينعكس ايجاباً على طلبتهم في المستقبل عند مزاولتهم مهنة تدريس الفنون في المدارس الثانوية. الكشف عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة الالوان.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي للإجابة عن السؤال الآتي:

— ماهي الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة الالوان؟

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على:

طلبة المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية الذين يدرسون مادة الالوان في كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد للعام الدراسي ٢٠١٣-٢٠١٤.

تعريف المصطلحات

(Difficult) الصعوبة

عرفها: الدفاعي وآخرون بأنها "أي عائق يبعث في الطلبة الحيرة ويتطلب اجتيازه جهداً فردياً مباشراً أو غير مباشر. (الدفاعي ١٩٨٨، ص٦١)

ويعرفها ابراهيم بأنها) كل ما يعيق او يعرقل تحقيق هدف معين ويتطلب اجتيازه مزيداً من الجهود العقلية او الجسمية)(ابراهيم، ١٩٧٧ص٢٣)

التعريف الإجرائي: المشاكل والمعوقات التي تواجه طلبة الصف الثاني في قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة في مادة الالوان وخاصة في رسم اللوحة الفنية. والتي تحول دون اكتسابهم المعلومات والمهارات بشكل جيد .

الألوان الزيتية (oils colors)

يعرفها (حماد، ١٩٧٣) "بأن الألوان الزيتية هي الألوان التي تكون فيها المادة الملونة معلقة في وسيط حامل من أحد الزيوت القابلة للجفاف..اي ان هذا النوع من التصوير يعتمد على خواص الزيت كمادة وسيطة لاصقة للألوان". (حماد، ١٩٧٣، ص١٤٢)

وعرفها (الخفاجي، ١٩٨٩) "بأنها عبارة عن مساحيق ملونة ، ناعمة ، جذات مصادر طبيعية او صناعية معالجة وممزوجة بوسيط زيتي ، توضع في انابيب معلقة ، او قناني ، او علب". (الخفاجي، ١٩٨٩، ص٦٨) وعرفتها (الصالح، ٢٠٠١) "بأنها مادة لونية قابلة للذوبان وتنتج على شكل مسحوق يمزج مع مواد مثبته مثل دهن الكتان او اي وسيط زيتي وتعبا في انابيب او قناني او علب". (الصالح، ٢٠٠١، ص١٢٨) يتبنى الباحث تعريف (حماد) كونه ينسجم مع اجراءات البحث الحالي.

الاطار النظري

انتشر الرسم الزيتي بين الرسامين منذ منتصف القرن الخامس عشر، واخذ هذا الاسلوب يتقدم على الرسم بألوان التمبرا والفريسكو الذي كان منتشراً في تلك الايام. وذلك لأن التصوير الزيتي يتميز عن تقنيات الرسم الأخرى باتساع ممارسته العملية. فالفرشاة تعمل في يد الرسام بكفاءة أكثر، وتسوي على سطح اللوحة الألوان التي تقاوم عوامل الزمن وتحقق زهاء الألوان وبهجتها، وتعطي الفنان امكانيات واسعة للتعبير بطريقة حرة سريعة ومعبرة. وهناك مميزات أخرى للرسم الزيتي اذ بها امكانيات للمقاومة والتكنيك ، إذ يحقق نسبياً السهولة في العمل، وامكان وضع الألوان والاصباغ المختلفة في صراحة وجراءة . وكذلك رفع درجة اللون او تغييره يمكن ان تتم كذلك قبل جفاف اللوحة. (حماد، ١٩٧٣، ص١٤٢)

وقد مرت صناعة الألوان بمراحل متعددة ارتبطت بعمومها بتطور علم الكيمياء وتطور الوسائل والادوات المستخدمة في الصناعة، فبعد ان كان الفنان يشقى في صنعها يدوياً ، وبما يستغرق ذلك وقتاً وجهداً كبيرين مما تطلب حاجة حقيقية تمثلت في توفير ذلك الوقت والجهد للفنان فبرزت بناء على هذه الحاجة مخترعات واكتشافات تناولت الصبغات وتكوينها وتوضع في انابيب (tubes) وبدرجات متعددة، ففي القرن الخامس عشر حدثت طفرة في تطور المركبات الكيميائية في صناعة الألوان، إذ ظهرت ألوان اتسمت بالثبات والاستقرار مثل ألوان التمبرا والفريسكو التي يرسم بها على الجدران او على السطوح الخشبية، ثم مرت تلك الصناعة بمراحل تطور أخرى اكتشف خلالها الألوان المائية والباستيل التي اصبح بالامكان استخدامها عند الخروج للطبيعة، إلا ان تلك الألوان لم تحقق رغبة الفنان في الحصول على مناظر تتصف بالدقة والثبات، فهرع الفنان من خلال مهارته وخبرته الى ابتكار طرق حديثة في صناعة الألوان، إذ توصل الفنان (جان فان دايك-١٣٩٠-١٤٤١) الى اكتشاف صناعة الألوان الزيتية، في (عام ١٤٢٠) عندما كانت تستخدم الصبغة الممزوجة بالبيض التي تحتاج الى الشمس عند جفافها، كشف (فان دايك) نوعاً من الدهون التي يمكن مزجها مع الصبغة لتجف في الظل، فبدأ يجرب انواعاً من دهن الكتان والتربنتين لمزجها مع الصبغات حتى توصل الى الألوان الزيتية. تبع (فان ايك) فنان آخر بدأ يستخدم الألوان الزيتية وهو انطونيللودي ماسينا (١٤٣٠-١٤٧٩) ثم تبعه فنان آخر في فينيسيا وهو جيوفاني بليني (١٥١٦-١٤٣٠) الذي نجح في تطوير السطوح والخامات المستخدمة في الرسم الزيتي، إلا ان تلميذ بليني، تيتان (١٥٧٦-١٤٩٠) قد بدأ بتطوير تقنيات جديدة للرسم الزيتي، ومن ثم توالى الفنانون باستخدام الألوان

الزيتية بكثرة لثباتها والحفاظ على قيم واشراق الوانها وسرعة جفافها ، إذ لم تتوفر تلك السمات مجتمعة في الأنواع الأخرى من الصبغات.(Smith, ١٩٨٠, p٣٦٠)

ومع تطور تقنيات الالوان وصناعتها تطورت انواع الالوان ايضاً وتعددت فبعد ان كانت مقتصرة على الوان محددة من الأحمر والأسود والأصفر والأبيض والأخضر، وصلت الالوان الى انواع وتدرجات عديدة، اما مصادر هذه الالوان فمعظمها كانت طبيعية او حيوانية او مركبات كيميائية.(حماد،١٩٧٣،ص١٤٣)

واللون في فن الرسم يضيف عنصراً آخر الى تركيب العمل الفني(حيدر،١٩٨٤،ص١٧٩)

طبيعة استخدام اللون الزيتي

رسم حياة جامدة ((الستل لايف))

اهتم الفنانون برسم الحياة الجامدة وكان الاهتمام برسم الازهار والاوراد ثم الفاكهة واستقلت هذه الصور بمواضيعها في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، ثم التففت الفنانون الى مفردات جديدة للحياة الجامدة بإدخال الفخاريات مع قطعة قماش، وجاء سيزان بفكر جديد للرسم بوضع مجموعة من التفاح وفي تكوين لطيات القماش.ومازال الفنانون المعاصرون ينهجون منهج سيزان، ونلاحظ ان الحياة الجامدة تدرس في كليات الفنون مستخدمة الحجم والاشكال المتنوعة.ويستخدم المدرس نماذج تعطي - الهارموني في الالوان او التضاد- علاقات الكتل والحجوم فيما بعضها - الأشكال الهندسية مع بعض الاشكال العفوية، ونظرة المدرس لتكوين الحياة الجامدة تكون منظورة من جميع الجوانب لكل الطلبة فالزوايا التي يتخذها الطلبة هي اغلبها ملائمة لذلك التكوين من الحياة الجامدة. (حيدر،١٩٨٤،ص١٧٩)

والفائدة من اختيار اللون ((للستل لايف)) هي:

- تمكن الطلبة من عمل الانشاء والتكوين.
- الضوء ومساقه.
- اللون الهارموني - الكنتراست.
- تطبيق المنظور.
- كيفية استعمال اللون.



يعد رسم الحياة الجامدة من الموضوعات المهمة جداً كونها تمثل الجزء الصغير من رسوم الجداريات والمحصورة في فراغ من البناء فيملي هذا الجزء بشيء متمم للموضوع الكبير، يملئ بمفردات لها علاقة مباشرة بالموضوع الرئيس ونجد الكثير من الأمثلة لهذه الفراغات المملوءة بالرسم الجداري لموضوع المزهريات والتماثيل النصفية أو لمجموعة من الدروع والسيوف وما شابه، وعند كثرة الفراغات في فن الركوكو، ما بين الأعمدة والسقوف والأعمدة والقواعد وعلى الأبواب كثرت هذه المواضيع الجامدة وأصبح لها دوراً في تكوين العمل الفني وهذا هو أحد أهم وأبرز الأسباب التي أدت إلى وضع منهج لتدريس الحياة الجامدة (still life) في معاهد الفنون الجميلة والأكاديميات في العالم. ومن أهم مبادئ الرسم هو الابتداء برسم الخطوط الخارجية للموضوع المراد رسمه وبصورة مبسطة جداً مع مراعاة ضبط النسب للأشكال التي تخضع للمنظور الخطي فنعمل على تحديد مناطق الظل والضوء من خلال وضع حدود فاصلة بينهما أي بين الظل والضوء وتظليلها (تعتيم الأماكن الخاصة بالظل وبدرجة لونية خفيفة). (محاضرة الاستاذ بركات عباس سعيد دروش الكواز، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة).



وان استخدام الالوان مهمة في الاداء الفني ، مع التأكيد على تدرجات اللون وتوزيعها على الاشكال في اللوحة.

- القواعد الفنية التي يجب مراعاتها عند تكوين عناصر الطبيعة الصامتة:
- النظام والتنسيق بين العناصر وذلك بمراعاة : الفراغ ، التركيب بين العناصر.
- التنوع لملمح الموضوع بهجة ومتعة تؤدي إلى تنقل العين باستمرار واكتشاف علاقات جديدة تثير اهتمام المشاهد.
- التوازن بين نسب العناصر وأحجامها وملامسها وأطوالها.
- الانسجام بين مختلف العناصر في اللون والموضوع تؤدي إلى وحدة فنية متكاملة تدعم التكوين وتقويه.
- وضع النموذج في مكان سليم بحيث تراه برفع عينيك فقط دون تحريك راسك.

- استخدام احد العناصر كنقطة ارتكاز يتم من خلاله تحديد النسب والمقارنة.
- تحديد ماتتضمنة خلفية العناصر ليكتمل التكوين.

إجراءات البحث

مجتمع البحث

تكون مجتمع البحث الحالي من طلبة الصف الثاني في قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد للدراسة الصباحية للعام الدراسي ٢٠١٣-٢٠١٤ م.

عينة البحث

تكونت عينة البحث الحالي من جميع طلبة الصف الثالث في قسم التربية الفنية البالغ عددهم (٤٨) طالباً وطالبة وقد تم استبعاد الطلبة المتغيبين البالغ عددهم (٨) طلاب وطالبة فاصبح العدد الكلي لعينة البحث (٤٠) طالباً وطالبة موزعين على (٤) شعب دراسية (أ، ب، ج، د) . و كما موضح في الجدول رقم (١).

(جدول ١)

طلبة الصف الثاني - قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي (٢٠١٣- ٢٠١٤م)

المجموع	الطالبات	الطلاب	قسم التربية الفنية
٤٨	٣٢	١٦	الصف الثاني الدراسة الصباحية

- أ- العينة الاستطلاعية الاولى: تكونت العينة الاستطلاعية الاولى من (٢١) طالباً وطالبة تم اختيارهم عشوائيا بواقع (١٣) طالب و (٨) طالبات موزعين على شعبتين (ب) و (د) وذلك لتقصي الصعوبات التي واجهت الطلبة اثناء فترة الدراسة وإجراءات بناء الاستبانة بصورتها الأولية.
- ب- العينة الاستطلاعية الثانية : تكونت العينة الاستطلاعية الثانية من (١٩) طالباً وطالبة تم اختيارهم عشوائيا وبواقع (٩) طلاب و (١٠) طالبات موزعين على شعبتين (أ) و (ج) لغرض التأكد من ثبات أداة البحث الرئيسية (الاستبانة).
- ت- عينة البحث الأساسية: تكونت عينة البحث الأساسية من جميع مجتمع البحث (باستثناء الطلبة المستمرين بالغياب) البالغ عددهم (٤٠) طالباً وطالبة موزعين على (٤) شعب دراسية في الدراسة الصباحية .

اداة البحث

قام الباحث بإعداد اداة البحث الرئيسية المكونة من استبانة الصعوبات بإتباع الخطوات الآتية:

- أ- توجيه استبانته استطلاعية مكونة من (٥) مجالات مفتوحة الى (٢٠) طالباً وطالبة بتاريخ ١٥-٣-٢٠١٣م. ملحق رقم (١).
- ب- في ضوء ما ورد في إجابات الطلبة واعتماداً على ما ورد في بعض الأدبيات السابقة وخبرة الباحث أعدت استبانته مكونة من (١٤) فقرة تمثل أبرز الصعوبات التي تواجه الطلبة خلال دراستهم لمادة الألوان وقد تم وضع ثلاثة بدائل للإجابة عن كل فقرة هي (صعوبة رئيسية) و(صعوبة ثانوية) و(لا تشكل صعوبة).
- ت- تم عرض الاستبانة بصورتها الأولى على مجموعة من الخبراء. ملحق (٢)، وبعد الأخذ بأراءهم تم حذف فقرتين وتعديل فقرتين فأصبحت الاستبانة مكونة من (١٢) فقرة فقط منها (٢) فقرتان بمعنى واحد (مموهات) للتأكد من موضوعية المستجيب. ملحق رقم (٣).

ثبات أداة البحث: طبقت أداة البحث على طلبة العينة الاستطلاعية الثانية المكونة من (١٩) طالباً وطالبة مرتين بفارق زمني قدره أسبوعان وبعد الحصول على البيانات المطلوبة واستخدام الوسائل الإحصائية المناسبة تم حساب معامل الثبات إذ بلغ (٨٤٪) وهي معامل ثبات مقبولة .

تطبيق أداة البحث: طبقت الاداة على طلبة العينة الاساسية البالغ عددهم (٤٠) طالباً وطالبة في يوم (١٠-٤-٢٠١٣) وتم شرح طريقة الاجابة للطلبة وحثهم بعدم التسرع واللامبالاة في الاجابة والجلوس بطريقة منظمة حتى لا يؤثر بعضهم على البعض الاخر والاجابة على جميع استفسارات الطلبة مع التاكيد بعدم تسجيل اسمائهم على ورقة الاجابة.

تصحيح الاجابات: اعطيت (٢) درجتين للبديل الاول (صعوبة رئيسية) و(١) درجة للبديل الثاني (صعوبة ثانوية) و(صفر) للبديل الثالث (لا تشكل صعوبة).

الوسائل الاحصائية: طبق الباحث الوسائل الاحصائية الاتية:

١. معادلة كوبر (Coopr) لحساب صدق الاداة.

Ag

$$Pa = \frac{100}{Ag + Dg}$$

Ag + Dg

اذ أن:

Pa = نسبة اتفاق الخبراء .

Ag = عدد مرات الاتفاق .

Dg = عدد مرات عدم الاتفاق . (دروزة، ١٩٩٠، ص ١١٣)

٢. معادلة فيشر لحساب درجة الحدة لفقرات الاستبانة.

$$(ت \times ١) + (ت \times ٢) + (ت \times ٣ \times صفر)$$

$$= \text{درجة الحدة} = \frac{\text{مجموع ت}}{\text{مجموع ت}}$$

مجموع ت

اذ أن:

- ١= تكرار البديل الاول (صعوبة رئيسية).
 ٢= تكرار البديل الثاني (صعوبة ثانوية).
 ٣= تكرار البديل الثالث (لاتشكل صعوبة). (Fischer, 1900, p104)
 ٣. معامل ارتباط بيرسون لحساب ثبات اداة البحث .

ن مج س ص - (مج س) (مج ص)

= ر

(ن مج ص ٢ - (مج ص) ٢) (ن مج س ٢ - (مج س) ٢)

إذ أن :

ر = معامل ارتباط بيرسون

ن = عدد الأفراد

(العيسوي، ٢٠٠١، ص ١٠٧)

س / ص = قيم المتغيرين

نتائج البحث وتفسيرها

نتائج البحث: بعد الحصول على البيانات المطلوبة وتحليلها بواسطة الوسائل الاحصائية المناسبة، أسفرت النتائج عن الصعوبات التي يواجهها الطلبة وحدتها مرتبة ترتيبا تنازليا، وكما موضح في جدول رقم (٢).

(جدول ٢)

يوضح ترتيب الصعوبات تنازليا حسب درجة حدتها

ت	فقرات الاستبانة	درجة الحدة
١.	مهارات تخطيط اللوحة.	١,٨٥
٢.	اظهار مفردات اللوحة (الشكل الفني).	١,٧٦
٣.	مزج الالوان.	١,٧٠
٤.	تحقيق قواعد المنظور.	١,٦٦
٥.	اظهار المنظور اللوني	١,٥١
٦.	اظهار الملمس اللوني	١,٤٩
٧.	اظهار الظل والضوء	١,٤٦
٨.	اظهار التدرجات اللونية.	١,٣٩
٩.	توزيع الالوان على الاشكال.	١,٣٤
١٠.	استخدام الانسجام اللوني.	١,٢٨
١١.	استخدام التضاد اللوني.	١,١٦
١٢.	اظهار النسبة والتناسب بين مفردات اللوحة.	١,١٠

تفسير النتائج

١. حصلت الفقرة (مهارات تخطيط اللوحة) على المرتبة الأولى من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٨٥)، وتعد هذه الصعوبة من اهم الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة اللون، اذ يحتاج الطالب الى مهارة التخطيط في اداءه لتنفيذ عمله الفني.
٢. حصلت الفقرة (اظهار مفردات اللوحة (الشكل الفني)) على المرتبة الثانية من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٧٦)، وهي من الصعوبات المهمة التي تعترض الطلبة، اذ ان درس اللون يحتاج الى اظهار مفردات اللوحة أي الشكل الفني وهذا يتطلب مهارة في اظهار الاشكال والكتل والحجوم.
٣. حصلت الفقرة (مزج اللون) على المرتبة الثالثة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٧٠) وهي صعوبة حقيقية يعاني منها اغلب الطلبة في مادة اللون لأن مزج اللون يتطلب الرؤية الفنية للون وكيفية مزجها مع بعضها البعض لتنتج الوان اخرى وهذا يتطلب مهارة .
٤. حصلت الفقرة (تحقيق قواعد المنظور) على المرتبة الرابعة البالغة (١,٦٦) وهي صعوبة يعاني منها الطلبة كثيرا وهذا يعود الى معاناتهم في تطبيق قواعد المنظور حيث يتطلب دراسة وفهم للقواعد وبناء الاسس والمفاهيم.
٥. حصلت الفقرة (اظهار المنظور اللوني) على المرتبة الخامسة من حيث درجة الصعوبة البالغة (١,٥١) وهذا يعود برأي الباحث الى عدم معرفة الطلبة بدرس المنظور اللوني واظهار الاشكال الفنية وينبغي على المدرس أن يعلم طلبته على اداء مهارة المنظور اللوني للاشكال.
٦. حصلت الفقرة (اظهار الملمس اللوني) على المرتبة السادسة من حيث درجة الصعوبة البالغة (١,٤٩)، وهي صعوبة يعاني منها الطلبة في عدم معرفتهم لإظهار الملمس اللوني وهذا يعود الى ضعف في المعرفة الفنية والاداء المهاري في الرسم.
٧. حصلت الفقرة (اظهار الظل والضوء) على المرتبة السابعة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٤٦)، وهذه الصعوبة واضحة ويعاني منها اغلب الطلبة الضعف في مهارة اظهار الظل والضوء نتيجة لعدم تدريبهم قبل الشروع بالعمل الفني.
٨. حصلت الفقرة (اظهار التدرجات اللونية) على المرتبة الثامنة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٣٩)، وهي صعوبة يعاني الطلبة في عدم معرفتهم لتدرجات اللون من حيث شدة اللون وقيمة اللون حيث تعتبر مهمة في تنفيذ اللوحة الفنية واظهار الشكل المطلوب وإن بعض الطلبة لم يمارس تدرجات اللون مما أدى الى ضعف في اظهار التدرجات من الغامق الى الفاتح.
٩. حصلت الفقرة (توزيع اللون على الاشكال) على المرتبة التاسعة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٣٤)، وهذه الصعوبة هي ضعف في توزيع الطالب للون على الاشكال مما يؤدي الى عدم اظهار الشكل بالمستوى المطلوب.
١٠. حصلت الفقرة (استخدام الانسجام اللوني) على المرتبة العاشرة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,٢٨)، وتعد من الصعوبات التي يعاني منها الطلبة لأنهم بحاجة إلى تفهم الانسجام اللوني لأن الطلبة لا يعرفون معنى الانسجام اللوني فهو يقع على عاتق المدرس في التدريب والتعليم وهذا ما لمسه الباحث من خلال الاستبانة.

١١. حصلت الفقرة (استخدام التضاد اللوني) على المرتبة الحادية عشرة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,١٦)، وهي صعوبة يعاني منها الطلبة كثيراً إذ أن البعض من الطلبة لا يعرف التضاد اللوني ومدى الاستفادة منها وتوظيفها في اللوحة الفنية لاعطاء اللون للأشكال.
 ١٢. حصلت الفقرة (إظهار النسبة والتناسب بين مفردات اللوحة) على المرتبة الثانية عشرة من حيث حدة الصعوبة البالغة (١,١٠)، وهي إحدى الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة الألوان حيث يحتاج الطالب إلى المعرفة العلمية لإظهار النسبة والتناسب بين مفردات العمل الفني لأنها تعتبر مهمة لإكمال العمل الفني وإتقانه.
- يكتفي الباحث بتفسير النتائج التي حصلت على ال (٥٠٪) في تسلسل درجة الحدة وأهميتها.

الاستنتاجات

- في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث نستنتج ما يأتي :
١. يواجه الطلبة صعوبات كثيرة ومتنوعة في مادة الألوان وخصوصاً استخدام الألوان الزيتية وتفاوتت بدرجة حدتها وتشكل أغلبها معاناة للطلاب وتؤثر على مستواه الفني والدراسي.
 ٢. من الصعوبات ما يخص الطالب نفسه ومنها ما يخص البيئة التعليمية كتوفر المواد والأدوات والمستلزمات فضلاً عن المعلومات النظرية والعلمية التي تخص المادة الدراسية.
 ٣. لا يوجد اهتمام كبير من قبل المؤسسات التربوية والأكاديمية في توفير المستلزمات والأدوات الضرورية التي تخدم الطالب في إنجاز عمله الفني، فضلاً عن تنمية مهارات الطالب ومعرفته الفنية والاستفادة من تلك المهارات والمعارف، كونه مدرساً لمادة التربية الفنية مستقبلاً.

التوصيات

- في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث واستنتاجاته يوصي الباحث بالتوصيات الآتية:
١. تذليل الصعوبات التي تواجه الطلبة بتضافر الجهود بين الطالب والمدرس.
 ٢. إعطاء دروس مكثفة نظرية للطلاب حول المواضيع التي تخص مادة الألوان من قبل المدرس.

المقترحات

- يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:
١. دراسة عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في مادة الإنشاء التصويري أو مشروع تخرج تشكيلي.
 ٢. إجراء دراسة عن الصعوبات التي تواجه الطلبة في مواد دراسية أخرى .

المصادر

١. إبراهيم، يوسف حنا، صعوبات الدارسين والمعلمين والمشرفين في محو الأمية الإلزامي في قضاء الحمدانية، (رسالة ماجستير منشورة) المكتبة الثقافية لنقابة المعلمين ببغداد ١٩٧٧.
٢. حماد، محمد، تكنولوجيا التصوير، الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها، ط١، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.

٣. حيدر، كاظم، التخطيط واللوان، جامعة بغداد، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٤.
٤. حيدر، كاظم، التخطيط واللوان، جامعة بغداد، مطابع جامعة الموصل، ١٩٨٤.
٥. الخفاجي، مكي عمران، التقنيات المستخدمة في اللوحة العراقية المعاصرة، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
٦. خلف، عمر محمد، الاتجاهات الحديثة في التعليم والتعلم في المنطقة العربية، بحث منشور في مجلة التربية الجديدة، العدد ٣٤، لسنة ١٢، نيسان، ١٩٨٥.
٧. دروزة، افنان نظير، الاسئلة التعليمية والتعليم المدرسي، ط٢، مكتبة الفارابي، جامعة النجاح، ١٩٩٠.
٨. الدفاعي، وآخرون، الصعوبات التي واجهت الطلبة المقبولين في كلية التربية للعام الدراسي ١٩٨٥-١٩٨٦، مجلة العلوم التربوية، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٨.
٩. الصالحي، سراب نجم الدين خورشيد، برنامج تعليمي لتدريس مادة التقنيات فنية، رسالة ماجستير (غير منشورة) مقدمة الى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠١.
١٠. طربية، عصام، صعوبات التعلم، ط١، دار حمورابي، عمان، الاردن، ٢٠٠٧.
١١. العيسوي، عبد الرحمن، مناهج البحث في علم النفس واساليب تصميم البحوث وطرق جمع البيانات، الدار الجامعية للنشر والتوزيع، كلية الاداب، جامعة الاسكندرية، ٢٠٠١.
١٢. موسى، سعدي لفته، طرائق وتقنيات تدريس الفنون، مطبعة السعدون، بغداد، ٢٠٠١.
١٣. smith,stan,The artists manual equipment ,materials ,techniques,forward by paulhogarth ,macdonald,London ١٩٨٠.
١٤. Fischer, Euqence G, A ,National Survey of the Beginnign Teacher, Henry Holt,New York ,١٩٥٥.

الملاحق

ملحق رقم (١)

الاستبانة الاستطلاعية للصعوبات

عزيزي الطالب ... عزيزتي الطالبة ..

تحية طيبة ..

ماهي الصعوبات التي واجهتك أثناء دراستك لمادة الألوان اذكرها كل حسب مجاله المذكور أدناه ،إجابتك عن هذا السؤال يسهم في تجاوز الصعوبات التي تواجهك في المستقبل ،أرجو الإجابة بدون ذكر الاسم ... مع الشكر والتقدير .

١. مجال المادة الدراسية.
٢. مجال المدرس.
٣. مجال التدريب او التمرين العملي.
٤. مجال مواد ومستلزمات العمل.

ملحق رقم (٢)

أسماء الخبراء

ت	اسماء الخبراء	اللقب العلمي	التخصص	مكان العمل
١.	د. ماجد نافع الكنائي	استاذ	طرائق تدريس الفنون	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
٢.	د. رعد عزيز عبدالله	استاذ مساعد	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
٣.	د. ابراهيم عبدالرزاق	استاذ مساعد	فنون تشكيلية / رسم	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
٤.	د. انور عبدالرحمن	استاذ مساعد	فنون تشكيلية / رسم	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
٥.	د. سلام جبار جواد	استاذ مساعد	فنون تشكيلية / رسم	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

ملحق رقم (٣)

استبانة الصعوبات بصيغتها النهائية

عزيزي الطالب....عزيزتي الطالبة:- من اجل النهوض بواقع العملية التعليمية وتجاوز الصعوبات التي تواجهك في مادة الألوان، أرجو منك قراءة العبارات الواردة في الاستبانة التي بين يديك والتي تتضمن بعض هذه الصعوبات والإجابة عنها بدقة ووضوح ثم بين إلى أي درجة عالية من كل واحدة منها باختيارك أحد بدائل الإجابة الواردة بجانبها وذلك بوضع علامة (√) للبدل المناسب. مع الشكر والتقدير.

الصعوبات			تعد صعوبة بدرجة	
			كبيرة (رئيسية)	الى حد ما (ثانوية)
			لا تشكل	
هناك ضعف في:				
١- مهارات تخطيط اللوحة.				
٢- أظهار مفردات اللوحة (الشكل الفني).				
٣- مزج الألوان				
٤- تحقيق قواعد المنظور.				
٥- أظهار المنظور اللوني				
٦- أظهار الملمس اللوني				
٧- أظهار الظل والضوء				
٨- أظهار التدرجات اللونية.				
٩- توزيع الألوان على الأشكال.				
١٠- استخدام الانسجام اللوني.				
١١- استخدام التضاد اللوني.				
١٢- أظهار النسبة والتناسب بين مفردات اللوحة.				

مقترحات لعلاج الصعوبات التي تواجه طلبة قسم التربية الفنية في مادة الألوان

١. تدريب الطلبة على مهارات تخطيط اللوحة.
٢. تدريب الطلبة على أظهار مفردات اللوحة (الشكل الفني).
٣. تدريب الطلبة مزج الألوان الأساسية لإظهار ألوان ثانوية
٤. إعطاء دروس في قواعد وأسس ومفاهيم المنظور.
٥. تمارينات عملية لإظهار المنظور اللوني
٦. تدريب الطلبة على إظهار الملمس اللوني
٧. تدريب الطلبة على إظهار الظل والضوء
٨. تمارينات على إظهار التدرجات اللونية.
٩. تدريب الطلبة على كيفية توزيع الألوان على الأشكال.
١٠. تعليم الطلبة كيفية استخدام الانسجام اللوني.
١١. تعليم الطلبة استخدام التضاد اللوني.
١٢. تعليم الطلبة أظهار النسبة والتناسب بين مفردات اللوحة.

البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية

حسين علي جرمط

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة (البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية) لما يتميز به هذا الخط عن غيره من الخطوط العربية بمواصفات فنية تساعد على بناء هذه التكوينات ، فضلاً عن الطريقة او الاسلوب الذي تميزه ، حتى يتمظهر بتحولات بنيوية داخلية تجعله منزاحاً عن فكرة التلقي المباشر، متخذاً مديات بعيدة بدلالات فنية غير تقليدية ذات بلاغة بصرية.

ومن الدراسة الاستطلاعية والبحث والنماذج التي تم الحصول عليها استطاع الباحث ان يطرح مشكلة بحثه في الفصل الاول من دراسته بالتساؤل الآتي : ماهي البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية ؟

وتجسدت اهمية البحث من كون البلاغة البصرية في التكوينات الخطية ميداناً واسعاً للتحوّل البنائي والشكلي للتكوين ، وما قد تقدمه هذه الدراسة من فائدة للباحثين والدارسين في مجال الخط العربي ، فيما كان البحث يهدف الى التعرف على البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية التي كتبت في (العراق وتركيا) للمدة من عام (١٤١٥هـ - ١٩٩٦ م) الى (١٤٣٧هـ - ٢٠٠٦م)، شمل الفصل الثاني على (ثلاثة مباحث) تناول المبحث الاول التحولات البنائية في التكوين الخطي، حيث تعرف على البلاغة في عناصر التكوين الخطي (كالنقطة، والحرف، والكلمة، والتكوين) وجاء المبحث الثاني عن العلاقة التفاعلية للبلاغة لعناصر التكوين الخطي، اذ تعرض لاهم العلاقات بين عناصر التكوين وما تؤديه من ازاحات شكلية باساليب مختلفة، شمل المبحث الثالث على دلالات الرسالة البصرية في التكوين الخطي عبر استثمار المفاهيم البلاغية اللغوية في المجالات البصرية (كالتوكيد، والطباق، والاستعارة، ومجاز التصغير) ، ثم تلتها مؤشرات الاطار النظري، أما الفصل الثالث فقد اشتمل على اجراءات البحث، معتمداً لمنهج الوصفي التحليلي ، وكان مجتمع البحث قد شمل التكوينات الخطية ذات البلاغة البصرية، وقد بلغ عددها (٦٠) لوحة اختار الباحث (٣) عينات قصدية، جرى تحليلها على وفق أداة البحث المتمثلة باستمارة التحليل حيث ضمت ثلاثة مرتكزات أشرف على صحتها مجموعة من المختصين في هذا الميدان.

اما الفصل الرابع فقد اشتمل على تحليل العينات وعرض النتائج ومنها:

١. اخذ التحول البنائي داخل نظام التركيب الخطي مديات بعيدة ودلالات فنية غير تقليدية وجوانب فكرية (بلاغية).
٢. يأتي التنظيم المكاني للحروف والكلمات داخل بنية التكوين بلغة بصرية بلاغية، وكان ذلك في كل العينات.
٣. يميل الخطاط الى تجزئة النص في تحول بنائي مغاير لما يكتب بالطريقة التقليدية.
٤. ان التحول البنائي للحروف والكلمات تتجاوز وظيفتها عبر ازياحات فنية، وخاصة النقطة التي تتجاوز وظيفتها كاعجام.

Abstract

Visual rhetoric in Formations calligraphist structure

This research study (visual rhetoric in Formations calligraphist structure) what distinguishes this line from other the technical specifications Arab calligraphist which help build these Formations ,

As well as the method or technique that distinguish it, even show the internal structural transformations make it offset from the idea of receiving direct, taking the long connotations ranges of non-traditional art visual eloquence .

Through the scoping study and research and models that have been obtained the researcher was able poses a problem discussed in the first chapter of his study by asking the following: What are the visual rhetoric in Formations calligraphist structure? And the importance of searching epitomized through the fact that rhetoric optical Formations calligraphist wide field to shift the structural and formal training, and what may offer this study of interest to researchers and scholars in the field of calligraphy, while the research was aims to detect Rhetoric optical structures Formations calligraphist started in (Iraq and Turkey) for the duration of the year (١٤١٥ - ١٩٩٦) to (١٤٢٧ - ٢٠٠٦).

The second chapter included (three sections) ,first topic shifts structural Formations calligraphist, where you know the rhetoric in the Formations elements calligraphist (point and Crafts and the Word and Formations), The second part of the interactive relationship rhetorical elements of Formations calligraphist, as exposure to the most important relationships between the elements Formations and played pro forma offsets in different ways, while the third section has included a visual message semantics in the calligraphist Formations through the investment of rhetorical concepts in the fields of visual language (emphasis counterpoint and metaphor and miniaturization metaphor), followed by theoretical framework indicators.

The third chapter included the research procedures, as adopted descriptive analytical method, and the research community has included Formations calligraphist Rhetoric visual, and numbered (٦٠) panel chose researcher (٣) samples intentional, was analyzed according to the search tool of analysis form which included three pillars of oversaw the validity of a group of specialists in this field.

The fourth chapter included the analysis of samples and display the results, including:

- ١- taking the structural transformation within the system of calligraphist composition ranges far and indications of non-traditional artistic and intellectual aspects of the (rhetorical) .
- ٢- comes the spatial organization of the letters and words within the structure of the Formations language of visual rhetoric, and that was in all samples.
- ٣- Calligrapher tends to fragmentation of the text in different to what builders turned writes in the traditional way.
- ٤- The structural transformation of the letters and words go beyond their function through technical shifts, especially the point that exceed it function.

مشكلة البحث:

يُعد التكوين الخطي علامة بارزة في جماليات الخط العربي ، ونقلة نوعية تشكيلية في تاريخ هذا الفن، ويحتاج التكوين الى تكييف الحروف والكلمات على الرغم من حدية ضوابطها لكي تنشر- على السطح بتوافق وتوازن دوغما قيود ، وهكذا يتحول الخط بعد تنظيمه وتركيبه الى عمل فني تشكيلي متميز، يرتفع الى مستوى التميز والابداع، لذلك فان عناصر التكوين الخطي (الحروف والكلمات والحركات الاعرابية والتزيينية) هي المفردات الاساسية التي تعتمد لبنائه، والطريقة التي تنتظم بها هذه العناصر هي التي تميز هذا التكوين عن غيره ، وقد يجمع الخطاط العناصر نفسها بطريقة مختلفة ذات تطلعات اخراجية جديدة تختلف كليا عن الاولى ما يدل على الموهبة او الملكة التي تأتي عبر الاستجابة الذاتية الناتجة عن التأمل وغنى التجربة. ان اعتماد الطريقة المثلى لتنظيم عناصر التكوين ، ونتاج منجز خطي متكامل يجعل كل عنصر- من عناصره مفردة ذات اداء حيوي من شأنها ان تنتقل أحاسيس الخطاط وافكاره ومشاعره الى بلاغة بصرية في مجمل التكوين الخطي جمالياً وادائياً عبر (البلاغة في النقطة، والحرف، والكلمة، والتكوين). وفي ضوء ما تقدم ، فالسؤال المطروح الذي يجسد مشكلة البحث، هو كيف تتحقق البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية، اذ ان المنجزات الخطية خاضعة الى رؤية موضوعية وجمالية وعن طريق الدراسة الاستطلاعية والبحث والنماذج لتلك المنجزات، يمكن ان نطرح ابعاد مشكلة البحث بالتساؤل الاتي :-

١. ماهي البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية ؟

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث والحاجة اليه مما يأتي:

١. اهمية التكوينات الخطية كجنس فني قديم للخط العربي مسارات جديدة توازي تطور الاجناس الفنية الاخرى.
٢. لا توجد دراسة تختص في البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية ، جاء ذلك عبر اطلاع الباحث ومعرفته وامكانياته، واللقاءات مع المعنيين والباحثين في مجال الخط العربي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف على البلاغة البصرية في بُنى التكوينات الخطية.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بالاتي:

١. الحد الموضوعي: التكوينات الخطية.
٢. الحد الزمني: من عام (١٤١٥هـ - ١٩٩٦م) الى (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م) وذلك لكثرة الكتابات الخطية التي انتهجت هذا الاسلوب خلال هذه المدة.
٣. الحد المكاني: (العراق - تركيا) وذلك لانجاز خطاطي هذه البلدان اعمال خطية وفق توجه البحث.

مصطلحات البحث

البلاغة: عرفها ابن منظور: هي الفصاحة، حسن الكلام فصيحته (ابن منظور، ٢٠٠٣، ٤٩٩).
 عرفها (المطليبي): هي انحراف الاستعمال اللغوي عما يكون عليه في اصل الوضع، من خلال الازاحات المجازية والاستعارية (المطليبي، ٢٠٠٨، ٧).
ويعرف الباحث البلاغة البصرية اجرائياً: هي معالجة التكوين الخطي على وفق منظور يتلائم مع بساطة العناصر وقوة الفكرة، لتحمل أكبر الدلالات والمعاني وأكثرها قدرة على التأثير والتعبير.
البنية: هو ما بنيته، وهو البنى، جمع بنية (ابن منظور، ٢٠٠٣، ٥٢٢).
 وعرف صليبا البنية: هي ترتيب الاجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الاخرى ومتعلقة بها (صليبا، ١٩٦٤، ٢١٧).

ويعرفها لالاند بانها: كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه (فضل، ١٩٨٧، ١٧٦).
ويعرف الباحث (البنية) اجرائياً: هي عملية تنظيم المفردات الخطية (الحروف والكلمات والحركات الاعرابية والتزيينية) على نحو يحقق تكوين له شكل ووظيفة ومدلول.
 التكوين الخطي: عرف الازهري التكوين بقوله: (كَوْنٌ فَتَكُونُ) أي أحدثه فحدث الشيء، يقال الكون: الحدث، يكون من الناس وقد يكون مصدراً من كان يكون (الازهري، ٣٧٦).
 وجاء تعريفه في مختار الصحاح: (كَوْنُهُ فَتَكُونُ) أي أحدثه، فحدث (الصحاح، ٢٠٠٦، ٤٨١).
 التكوين (اصطلاحاً) هو: وضع اشياء عديدة معاً بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً، وطبيعة وجود كل من هذه العناصر تسهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج، ويؤدي الدور المطلوب للوصول الى النمط المتناسق المتناسك (Ruskin، ١٩٧١، ١٦١).
 ويعرف الباحث (التكوين الخطي) اجرائياً: هو بنية متراكبة جمالياً من الحروف والكلمات والحركات الاعرابية والتزيينية، تستجيب لدلالة أومقتضى نص ما.

الاطار النظري

التحولات البنائية في التكوين الخطي

ان بناء المنجز الخطي هو ثمرة لامتزاج الفكرة بالمادة وتكافؤ الشئ كل مع الموضوع، بوحدة فنية لغرض ايصال المضمون عن طريق التعبير في الخطاب الجمالي كمؤثر بصري، أي ان القدرة على التعبير عبر الفكرة لا يمكن فصلها عن العناصر الفنية الاخرى، ولكي تظهر الى الوجود لابد من شكل يستوعبها او يحتويها، ولذلك فان القصديّة في تنظيم وترتيب عناصر المنجز الخطي والتعامل معها وصياغتها لا تترك للمصادفة أي اثر في هذا المنجز، بل تؤكد ان كل العلاقات محسوبة على اساس قيمتها الوظيفية والجمالية والبلاغية.
 ان لكل عنصر من عناصر العمل الفني امكانياته، أهمها ان يؤدي تأثيراً كبيراً في خلق تكوين موحد من خصائصه الانشائية، كما يهيء وحدة نجيّة متكاملة، ولذلك فان جميع هذه العناصر وطريقة تشكيلها من

العمل الفني، تحرك فينا الاحساس بالمهارة اليدوية والاستجابة البصرية وصولاً الى عملية الخلق والابداع (مايرز، ١٩٩٣، ١٢٠).

ومن هذه العناصر (النقطة) التي لها من الأهمية ما تتجاوز وظيفتها كاعجام لبعض الحروف بوصفها عنصراً مهماً في اشكال الخطوط وقاسماً مشتركاً بين الحروف إذ تأخذ كقياس لحروف الخط العربي ويصبح الامر متعذراً في ايجاد بديل مناسب لهذه الوحدة القياسية (الخطيبي، ١٩٨٠، ٥١)، ويعمد بعض الخطاطين الى استخدام النقطة باحجام مختلفة مبالغ فيها في التكوينات الخطية، إذ تعد معالجة فنية ذات تحول بنائي يضفي طابعاً تعبيرياً مضافاً الى جانب التمسك بقواعد واصول الخط العربي الموضوعة، كما في الاشكال (١) و(٢)، ويحتاج التكوين الخطي الى تكييف عناصره، بعد توزيعها وتركيبها، لكي تكون متألّفة ومتناغمة ومتناسقة، فضلاً عن الطريقة أو الاسلوب الذي يتميز به التكوين حتى يتمظهر بابعاده الثلاثة. ويتفاعل عناصر التكوين الخطي بعضها مع بعض ينتج منجزاً فنياً أساسه التكامل عن طريق منح كل عنصر - من عناصره - بعده ليؤدي دوره الخاص، إذ إن الخلل الذي يصيب أي من العناصر يؤدي الى الخلل في بنية التكوين ككل، ومن تحريك موقع احد عناصر التكوين او تغيير في بنائه فان ذلك يعني تحول داخل نظام التركيب، وبذلك فان هذه التحولات تأخذ مديات بعيدة عبر التاويلات والدلالات الفنية غير التقليدية وتذهب الى (بلاغة بصرية).

نلاحظ من الشكل (٣) فان الخطاط عمد الى توظيف حرف الواو باستخدام تحولات البنية الداخلية، ليذهب بعيداً عن الشكل التقليدي للتكوين الخطي، ويجعله منازحاً عن فكرة التلقي المباشر، مما يجعل المتلقي في حوار ذهني شامل مع هذا التكوين، الذي استند بالاساس على البنية الحروفية المتمثلة بـ (حرف الواو) وقدم معادلاً بصرياً مغايراً تماماً لما هو تقليدي في كتابة اللوحة الخطية، وبذلك تبلورت عناصر اللوحة بعلاقات جديدة بين الحرف والحرف وبين الحرف والكلمة، فضلاً عن الكتلة الخطية وتوازنها، المتداخلة مع المعاني والتعبيرات، التي تميزت بها الفنون البصرية الإسلامية القائمة على الحروفية، ولكن هذه التحولات لا يمكن ان تكون خارج التلقي، كون المتلقي يتمثل اللوحة الخطية تمثلاً متناسباً مع وعيه وبصيرته، أي من التفاعل الخلاق بين المنجز الفني والمتلقي.

وكما كان الحرف افضل حافظاً للخطاط للكشف عن تطلعاته وبيان جماليات الخط العربي كما في الشكل (٣)، إذ ان الاعتناء به وبجماليته امراً مواز لقيمته الوظيفية، فان الشكل (٤) جاء من نوع آخر، كونه اخذ متغيراً جديداً في بنائه، كون الخطاط جعل التحول داخل بنية التكوين باعتماد المقاطع الخطية المتنوعة باستخدام نوع واحد من الخط (خط الثلث الجلي) إذ اثمر ذلك عن تحولات في البنية التصميمية للوحة الخطية على مستوى الكلمة او المقطع الجملي، ذات ابعاد وظيفية وجمالية وتعبيرية اتصالية واضحة المعالم عميقة المعنى، وهذا ما يؤسس الى حوار مع المتلقي، يحمل بين طياته جوانب فكرية (بلاغية) ويؤدي رسالة معينة لتحقيق عملية التواصل من خلال استيعاب هذه الرسالة وانشاء الحوار البلاغي.

ولم تقتصر التحولات البنائية على النقطة والحرف والكلمة او المقطع الجملي فحسب وانما شمل ذلك التكوين بكامله، عندما يكتب التكوين بصورة وبنص واحد ولاكثر من خطاط، هذا يدل على الثراء الكبير الذي يتمتع به فن الخط العربي وخاصة التكوين الخطي الذي يعد مرحلة متقدمة ونتيجة لما انتجه الخطاط بعد ان امتلك ادواته الصحيحة واكتسب خبرته الفنية عبر اتقان اشكال الحروف وقواعدها ومعرفة خصائصها، كونها عناصر بنائية تشكل عوامل وحدة في بناء اللوحة الخطية، ولكون الحروف العربية ذات مواصفات فنية عديدة،

فإنها يمكن أن تكتب بصور عديدة أيضاً على أساس متنوع ، وفي ذلك يقول (الكندي) فن الكتابة العربية من التصرف والتنوع ما لا يمكن في غيرها (الزفراوي، ١٩٨٦، ١٩٣)، لذلك فإن كتابة التكوينات الخطية، وما تمثله من دلالات تمتلك طاقة التعبير عن المعنى الروحي، ومنها نص الآية الكريمة ((جنات عدن مفتحة لهم الأبواب))، حيث كتبت بأشكال متعددة ذات تحولات بنائية مختلفة وكما في الأشكال (٥) و(٦) سعياً للوصول إلى لغة بصرية بلاغية تعالج الشكل على وفق منظور يتلائم مع بساطة المادة وقوة الفكرة.

العلاقة التفاعلية البلاغية لعناصر التكوين الخطي

إن تنظيم عناصر التكوين الخطي بشكل مترابط ومتقاطع، عملية يلجأ إليها الخطاط لضرورات المساحة المتاحة أو الموازنة الشكلية في الهيئة العامة، لذلك فإن عملية تنظيم العناصر لم تأت اعتباراً ولا تلاعباً شكلياً على الرغم من جمالياتها فحسب، بل أتت عبر ما تؤديه تلك الإزاحة الشكلية بتوليدها شفرة معينة تؤدي إلى الاتصال مع المتلقي كما في الشكل (٧)، ولذلك فإن تأسيس لغة مشتركة مع المتلقي، وعلى الرغم مما تشكل به عناصر التكوين الخطي وما تتميز به من شفرات معينة من شأنها أن تسحب المتلقي إلى مساحة من الحوار من جهة، والعمل على رفع القدرة الاستيعابية والمشاهدة والانفتاح الفكري من جهة أخرى، وبذلك فإن اللغة البلاغية ذات الشفرات الوظيفية يمكن أن تؤكد ذاتها كون النص عبارة عن شفرة تحتاج إلى حل وتفسير (الأحمر، ٢٠١٠، ١٩٠). وعبر المستوى المحسوس وهو اللغة (الحدود، الالفاظ، العبارات، الجمل) التي هي بشكل عام مجموعة من العلامات التي تعبر عن الأفكار أو النسق أو النظام، تسهم في تحفيز الخطاط نحو الفكرة المناسبة للتكوين الخطي وتحديد الخيار التصميمي المفضل.

وعلى الرغم من ارتكاز فن الخط العربي على البنية النصية، حيث يستمد منها مبررات وجوده الأساس، إلا أنه يتجاوزها إلى بلاغة بصرية أشمل وأوسع ، كون خصائص الحروف التي تتخذ أشكالها عبر الخطوط وكيفية إبراز حيويتها، هي عناصر خطية ذات أشكال متنوعة حققت غزارة في أشكالها ومختلف أنواع الخطوط العربية، وهذا يعد بمثابة مؤشر دال على طواعية ومرونة الحرف العربي للتشكل، مما يجعله مؤهلاً لتلبية عدد من الأهداف ذات الطابع الوظيفي والجمالي والبلاغي، ولذلك فإن الحرف لوحده كشكل لا يمكن أن يحقق إبعاد الخط العربي المعروفة وإنما يتحقق ذلك من خلال علاقته النوعية داخل النسق الخطي وما يحقق من علاقة تفاعلية بلاغية على أساس وضعه وشكله واتجاهه كما في الشكل (٨)، حيث استثمر الخطاط الحروف (الكاف والحاء والميم) فضلاً عن حرف الالف وما أحدثه من تحول في البنية التصميمية للتكوين في نص الآية الكريمة ((ذُكِّمَ حَكْمُ اللَّهِ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ)) وهذا يعني أن بناء التكوين الخطي على نحو يفضي بالمُتأمل إلى قراءة تحليلية تفسر لنا مقاصد الخطاط في تنظيمه لبنية التكوين وسائر معالجاته الفنية فيه (بهية، ٢٠٠٧، ٧) ، وعلى هذا الأساس فإن عناصر التكوين الخطي هي عناصر متفاعلة رتبها الخطاط على نحو يجعلها ذات قيمة فنية عميقة ، تتحول إلى ذهن المتلقي لتحقيق الأهداف المطلوبة.

وتأسيساً على ذلك فإن المنجز الفني المبدع هو المتحقق عن طريق مجال مادي تهيم عليه البلاغة البصرية ، وليس المنجز الذي تهيم عليه البنية التركيبية للحروف فقط ، الذي يجد فيه المتلقي صعوبة في قراءة بعض هذه التراكمات، وذلك بسبب تركيز الخطاط على الجانب الفني للوحة والاجتهاد في معالجتها، ويتضح ذلك عبر التصرف في انشاء الحروف بصورها المتعددة وبذلك يفقد النص أهميته اللغوية كما في الشكل (٩)، فيما نجد

تكوينات أخرى أكثر صعوبة عند قراءتها، وذلك عندما يقوم الخطاط بوصل حرف بآخر لا يتصل به خلافاً لقواعد الإملاء، أو أن يرسم الحروف بشكل يخالف المألوف من أجل أن يخرج بتكوين معين، وأحياناً يشترك حرفان أو أكثر في شكل واحد، أو أن جزءاً معيناً ينطبق في شكله تماماً على جزء من حرف آخر مختلف كما جاء في الشكل (١٠)، وعلى هذا الأساس فإن البنية الخطية يجب أن تدرس كحقل بصري موحد، وكل المفردات المكونة لها تحقق فعلها البلاغي عبر أنساق العلاقات حيث يصبح كل عنصر من عناصر التكوين مبرر في ضوء علاقاته وبقدرة تليته للهدف المطلوب.

دلالات الرسالة البصرية في التكوين الخطي

إن انتقاء النص الكتابي بعناية، سواء كان ذلك آية قرآنية أو حديثاً نبوياً شريفاً أو بيتاً شعرياً يقوم على أساس نظرة فاحصة ومعقدة للمعنى والمبنى، إن كان حرفاً أو تشكيل الكلمة أو العبارة بما يحقق جماليات فن الخط من تكرار وتناسق وانسجام وتوازن، أي أن فنية الخط العربي ماثلة بلا أدنى شك في جمالياته، ومما لا شك فيه أيضاً أن جماليات الخط العربي تمتاز بخصوصية تكاد تكون منفردة في إبداعها وطبيعتها ووظيفتها ومستوياتها، خصوصية قد لا تتوفر عليها أي فن تشكيلي آخر، هي أن لهذه الجماليات مستويين واضحين:

الاول: المستوى البصري : تقدمه جماليات التشكيل التي يكتنزها الشكل الفني للخط العربي كفن ذي قواعد عديدة وأصول متنوعة في أنواع كثيرة، فضلاً عما يعطيه من تنوع في الإيقاعات والاحساسات فيحدث تبادل في الدقة والسّمك في حروف (النسخ) والظل والنور في حروف (الرقعة) والانحناءات والامتدادات في حروف (التعليق) والتمايل والتراقص في حروف (الديواني)، والاشباع في (الثلث)، أما الاحساس فيعطى النعومة والخشونة والاستقرار والثبات والسكون والهدوء، فالخط المنحني يمثل الرشاقة ويثير اللذة الجمالية كما في النسخ والثلث والاجازة، أما في الخط الهندسي (الكوفي) فيثير الجمال الرياضي الذي يستشعره العقل، والخطوط الحرة تثير في النفس الاحساس بالمطلق والانطلاق من القيود.

الثاني: المستوى الذهني: نابع من جماليات اللغة التي يتوفر عليها المكتوب الخطي على وفق ابنية اللغة العربية ولا سيما الدلالية والنحوية والصرفية والبلاغية وغيرها من المستويات (حنش، ١٩٩٠، ٥٤) ولذلك فإن البلاغة اللغوية لها اثرها الواضح في نفس المتلقي، كون جماليات اللغة ينتج منها المستوى الذهني، لذلك فإن نقل المفاهيم البلاغية اللغوية الى المجالات البصرية، تصبح لها دلالات أخرى يمكن ان تؤسس فهمها خاصاً، كونها صور لانزياحات استبدالية يمكن استثمارها في الرسائل البصرية عبر دلالاتها في التكوين الخطي ومنها:

١. مجاز التصغير:

في التكوينات الخطية اشكال وتراكيب متعددة عبر البناء الشكلي للنص الخطي في اللوحة، ويستثمر الخطاط التنوع والتشكل المختلف في هذه التكوينات لكي يرسم الخارطة البنائية للتركيب، ويعتمد في حالات أخرى الى استخدام التجزئة في النص عبر استخدام الكتل الخطية المتعددة في اللوحة الواحدة لاغراض متباينة، إلا أن في اللوحة الخطية الشكل (١١) الذي جاء نصها ((وَكَلِّمَهُمْ آتِيَهُ يَوْمَ الْقِيَمَةِ قَرْدًا)) أراد الخطاط أن يوظف صيغة التصغير لكلمة (قرداً) بعد انعزال فضاء بسيط بينها وبين نص الآية الكريمة، ليؤكد المعنى البلاغي لهذا التكوين عبر إيجاد علاقة بين الخالق والمخلوق، وما تمثله هذه الكلمة (قرداً) من تضال في حجم المخلوق اتجاه الخالق سبحانه.

٢. الاستعارة:

تأخذ التكوينات الخطية تراكيب تشخيصية (إيقونية) هذه التكوينات توظف عبر الحروف والكلمات على شكل هيئات صورية مرسومة تأخذ شكل الخط الخارجي لرسم مأخوذة (مستعارة) من الطبيعة، تعكس هذه التكوينات اشكالا متعددة منها ما جاء في الشكل (١٢) وبفعل مطاوعة ومرونة الحروف وعوامل المد والاستطالة واتصال الحروف وانفصالها، استطاع الخطاط ان يكيف البنية الكتابية الى بنية صورية بعد ان استعار شكل (المسجد) الذي عكس دلالات ومضمون نص الآية الكريمة، أي ان في حالة التكوين او التشكيل الإيقوني، يتجاوز الخط صلتة اللسانية ويتحول الى مادة للبناء الصوري فان الحاجة للمثال مع الموضوع يعد مرجعاً تنبع منه صفة التماثل وليس من حاجة البنية نفسها، وحتى في هذه الحالة فان الطبيعة الإيقونية تتأثر الى حد جلي بخصائص البنى الخطية وتطبع بطابعها (داود، ١٩٩٦، ٦٦).

٣. الطباق:

الطباق هو مصطلح لغوي يشير الى التضاد " والطاق : هو الجمع بين الشيء وضده، فمما في كتاب الله عز وجل عن الطباق قوله تعالى " يُولِجُ اللَّيْلُ فِي النَّهَارِ وَيُؤَلِّجُ النَّهَارُ فِي اللَّيْلِ"، والتضاد كمفهوم يعبر عن التناقض أو التعاكس أو التقابل، وهو معنى شائع في الكون والحياة والمفاهيم وبقدر ما يعد التضاد وسيلة مثالية للفوضى، ولكن يمكن ان يكون أكثر انواع التنظيم الشكلي شيوعاً، وبقدر ما يعبر عن الصراع، فان من الممكن ان يعبر عن التكامل، فالضد يستدعي ضده، فتتحقق وحدة القوى المتصارعة وتكشف في الوقت نفسه حدة كل طرف مع نقيضه (روضان بهية، ٢٠٠٧، ١٣)، أما الشكل (١٣) المتمثل بنص الآية القرآنية " قَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً " استطاع الخطاط في هذا التكوين على الافادة من موضوع التضاد في ثنائية (الليل = سواد) و(النهار = البياض) في اللوحة الخطية والمتأنتية من القيمة الضوئية المنعكسة من اللون الابيض، وهذا تأكيد على أهمية إبراز الخط العربي وقيمه الجمالية عبر الشكل بوساطة اللون، كونه ذو تأثير نفسي مباشر، فيما كان الاخراج الفني للوحة المستند الى اساس جمالي فكري، لغرض لفت نظر المتلقي وجلب انتباهه من خلال المستوى البصري البلاغي.

٤. التوكيد:

ان عناصر التكوين الخطي من حروف وكلمات وحركات اعرابية وتزيينية، هي عناصر ذات طاقة متحركة في جميع الاتجاهات ولا تقتصر على جهة معينة، تبنى على اساس علاقات جمالية تنقل الحروف والكلمات (لنص ما) من طابعها النمطي السكوني الى طابع حركي متدفق داخل بنية التكوين، ومما لاشك فيه ان النسيج الذي تشكله العناصر وخاصة الحروف في تقاطعها والتقاءها، تضم تركيباً ذو وحدة متحركة تعتمد التكرار المنتظم احياناً والمتشابه أو المتدرج عبر التنسيق بين هذه العناصر، ويعتمد الخطاطون تكرار بعض الحروف التي يحويها النص، وجمعها وإبرازها بشكل واضح، بما يقوي بنية اللوحة ويرصن اركان العمل الفني البلاغي، كون التكرار سمة مميزة وجزءاً من البنية الشكلية والمضمونية، ويتداخل التكرار احياناً في الافصاح عن الهدف والوظيفة المرسومة (العاني، ٢٠١٠، ٨٢)، ومن هنا تتجلى قيمة ومهارة الخطاط وامكاناته في تحقيق البلاغة البصرية، من خلال تكرار الحروف، فيكون أكثر اثاراً للاهتمام كما في الشكل (١٤).

مؤشرات الاطار النظري

١. ان القصديّة في تنظيم وترتيب عناصر المنجز الخطي وصياغتها ، لا تترك للمصادفة أي أثر فيه بل تؤكد ان كل العلاقات محسوبة على اساس قيمتها الوظيفية والجمالية والبلاغية.
٢. ان النقطة في الخط العربي لها من الاهمية ما تتجاوز وظيفتها كاعجام لبعض الحروف، الى امكانية بوصفها عنصراً مهماً في اشكال الخطوط وقاسماً مشتركاً بين الحروف.
٣. ان التحولات داخل نظام التركيب، تأخذ مديات بعيدة عبر التأويلات والدلالات الفنية غير التقليدية وتذهب الى بلاغة بصرية.
٤. يسعى الخطاط دائماً للوصول الى بلاغة بصرية تعالج الشكل وفق منظور يتلائم مع بساطة المادة وقوة الفكرة.
٥. ان تنظيم العناصر الخطية لم تأت اعتباطاً ولا تلاعباً شكلياً على الرغم من جمالياتها ، بل اتت عبر ما تؤديه تلك الازاحة الشكلية ، بتوليدها شفرة معينة تؤدي الى الاتصال مع المتلقي.
٦. على الرغم من ارتكاز فن الخط العربي على البنية النصية حيث يستمد منها مبررات وجوده الاساس، الا انه يتجاوزها الى بلاغة بصرية اشمل واوسع.
٧. ان المنجز الخطي المبدع ، هو المتحقق عن طريق مجال مادي تهيمن عليه البلاغة البصرية، وليس المنجز الذي تهيمن عليه البنية التركيبية للحروف فقط.
٨. ان البنية الخطية يجب ان تدرس كحقل بصري موحد، وكل المفردات المكونه لها تحقق فعلها البلاغي عبر انساق العلاقات، فيصحب كل عنصر من عناصر التكوين مبرر في ضوء علاقاته وبقدر تلبينه للهدف المطلوب.
٩. ان نقل المفاهيم البلاغية اللغوية الى المجالات البصرية ، تصبح لها دلالات اخرى يمكن ان تؤسس فهماً خاصاً ، كونها صور لانزياحات استبدالية يمكن استثمارها في الرسائل البصرية.

منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحقيق أهداف البحث.

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث الإنجازات الخطية ذات (البلاغة البصرية) في التكوينات الخطية، التي كتبت منذ عام (١٤١٥ هـ - ١٩٩٦ م) الى (١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م) لخطاطين من العراق وتركيا، وقد بلغ مجتمع البحث ضمن هذين البلدين (٦٠) لوحة.

عينة البحث

اعتمد الباحث الطريقة القصديّة في انتقاء عينة بحثه الممثلة للمجتمع الأصلي، وقد بلغ عددها (٣) عينات.

أداة البحث

من أجل تحقيق أهداف البحث ، قام الباحث بتصميم أداة بحثه وهي استمارة التحليل، (ينظر الملحق ١) إذ استمد معلوماتها من أدبيات الإطار النظري ومؤشرات.

الصدق : لغرض تحقيق صدق استمارة التحليل ، عرض الباحث هذه الاستمارة على مجموعة من الخبراء* المختصين بميدان الخط العربي ، وتم لاحقاً تعديلها في استمارة مقننة جديدة .

الثبات : من خلال الثبات** يتم التأكد من موضوعية وصحة التحليل، عبر عدد من المحللين*** الخارجيين وكانت نسبة الاتفاق على النحو الآتي:

بين المحلل الأول والباحث: ٩٧ %

بين المحلل الثاني والباحث: ٩٧ %

تحليل العينة

أمودج رقم (١)

النص: ((وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ)) الآية (٤) من سورة الحديد

السم الخطاط : محمد اوزجاي - البلد : تركيا

سنة الانجاز : ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م



الوصف العام للوحة

لوحة خطية ذات تركيب بسيط تضمن نص الآية الكريمة (وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) كتبت بخطي الثلث الجلي والنسخ على خامة الورق (الترمة) ذات بنى مختلفة ، فضلاً عن ضبط قواعد واصل الخط العربي المعتمدة.

* الخبراء:

- ١- أ. د. عبد الرضا بهية داود - تدريسي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .
- ٢- أ. م. د. هشام عبد الستار حلمي - تدريسي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .
- ٣- أ. م. د. محمد سعدي لفته - تدريسي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .

** معادلة كوبر:

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{100 \times X}$$

عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق

*** المحللين:

- ١- أ. د. عبد الرضا بهية داود - تدريسي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .
- ٢- أ. م. د. هشام عبد الستار حلمي - تدريسي - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد .

التحول البنائي البلاغي في التكوين: اعتمد الخطاط نظام بنائي بسيط في التكوين الخطي، نظراً لقلّة الكلمات والحروف، ولذلك فإن تجزئة النص كان لغرض اعطاء الجزء الاول من النص (وهو معكم) حجم اكبر في اشارة الى (الخالق) ذات تحول بنائي مغاير لما يكتب سطرياً، كون بنية التكوين الخطي تخضع لقوانين التحول البنائي الداخلي التي تؤسس شكل التكوين الذي يمنح كل عنصر من العناصر فاعليته في التلقي، اما المقطع الجملي الاخر (أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) كتب بقباس قلم اقل من الاول في اشارة واضحة الى (الخلق) وبذلك اراد الخطاط الوصول الى بلاغة بصرية تعالج الشكل وفق منظور يتلائم مع بساطة التركيب وقوة الفكرة.

العلاقات البلاغية لعناصر التكوين: نظراً لمحدودية كلمات النص وقتلتها، ولغرض تحقيق الاغلاق الشكلي للتكوين، اعتمد الخطاط مبدأ التكرار في نص الآية (أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) بخط النسخ وبشكل مكثف ادى الى ايضاح دلالات عميقة تشير الى الناس على الارض وقيمة حجمهم الى (الخالق سبحانه وتعالى)، وجاء تحقيق ذلك عبر التنظيم المكاني لنص الآية الكريمة (أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) فضلاً عن تفاعل عناصر التكوين الخطي مع بعضها، انتج منجزاً فنياً اساسه التكامل والترابط، أما اختيار اللون في كتابة النص فقد جاء بثلاثة ألوان، كتب النص الاول (وهو معكم) باللون الاخضر الذي يمثل منح واستمرار الحياة، والقيمة الضوئية (الاسود) جاءت لغرض الوضوح، أما اللون البني على ارضية الاوكر الفاتح حيث لون الارض الذي اضيف على التكوين دلالة جمالية.

دلالات البلاغة البصرية

مجاز التصغير: ان تجزئة النص في التكوين الخطي وكما اسلفنا، فان ذلك جاء لغرض استثمار التنوع والتشكل المختلف في التكوين، وعبر هذه التجزئة تمكن الخطاط من الاستفادة من عملية (التصغير) لبعض مقاطع الجمل، لاهداف ودلالات معينة، وكما جاء في نص الآية الكريمة (أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) بخط الثلث الجلي وخط النسخ المتكرر، ليؤكد المعنى البلاغي لهذا التكوين وعلاقة الخالق بال مخلوق، حيث تتأول حجم كلمة (أَيْنَ مَا كُنْتُمْ) الى كلمة (وهو معكم) وبذلك اراد الخطاط ان ينشئ فكرة بلاغية منزاحة عن طبيعتها الموضوعية.

التوكيد: ان استخدام التكرار (التوكيد) للمقطع الجملي (اين ما كنتم) فقد تحسب الخطاط الى مبدأ الانسجام والتناغم بين عناصر التكوين محققاً تكراراً متبايناً بين خطي الثلث وايقاع منتظم في خط النسخ، كون التكرار هو احد الاسس المهمة في تجميع الاشكال ويعد واحداً من الاليات المعتمدة في بناء التكوينات الخطية.

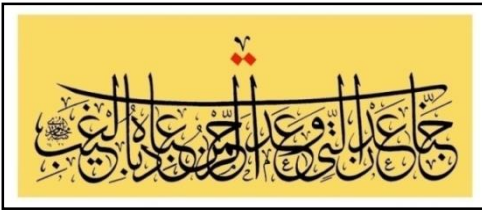
أموذج رقم (٢)

النص: ((جَنَّاتٍ عَدْنٍ الَّتِي وَعَدَ الرَّحْمَنُ عِبَادَهُ

بِالْغَيْبِ)) الآية (٦١) من سورة مريم

اسم الخطاط : محمد النوري - البلد: العراق

سنة الانجاز : ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م



الوصف العام للوحة

تكوين خطي اعتمد التراكب والتشابك في نسج متضافر، استثمار الخطاط الحروف الملفوفة كأساس لارتكاز التكوين الخطي، مراعيًا ضبط قواعد الخط العربي.

التحول البنائي البلاغي في التكوين: نلاحظ عبر كتابة هذه اللوحة الخطية استخدام الخطاط حالة المد لحرف (التاء) في كلمة (جنات) ممتداً من بداية التركيب العليا وحتى نهايته ، في اشارة رمزية الى (جنات عدن) ومدى سعتها ، فيما كتبت نقطتي حرف التاء بقياس قلم كبير ، في تحول بنائي للحرف والنقطة بمعالجة فنية ذات انزياحات أضفت طابعاً تعبيرياً مضافاً وخاصة النقطة كونها تجاوزت وظيفتها كاعجام، وعبر تضافر عناصر التكوين تنظيماً وترتيباً ، ظهرت امكانياتها التي ادت تأثيراً كبيراً في تحريك احساس المتلقي بالاستجابة البصرية البلاغية.

العلاقات البلاغية لعناصر التكوين: ان القصيدة في تنظيم وترتيب الكلمات والحروف في التكوين، لغرض اصال المضمون عن طريق التعبير في طريقة اخراج الشكل الفني للمنجز الخطي، فكان التكثيف والتحسب للفضاءات البينية بين عناصر التكوين عبر التنظيم المكاني لها، فكانت التاء الممتدة ذات نقطتين كتبت بلون احمر مغايراً لما كتب به التكوين باكملة كونه كتب بقيمة ضوئية (سوداء) على ارضية بلون الاوكر، وبذلك تبلورت عناصر اللوحة بعلاقات بلاغية ذات كتلة خطية متداخلة مع المعاني والتعبيرات.

دلالات البلاغة البصرية

التوكيد: لقد حافظ الخطاط على تتابعية النص من اليمين الى اليسار بعد كتابته بنوع واحد (خط الثلث الجلي) اذ نشأ عن ذلك تناسب بصري بين مساحات التكوين ، وخاصة عبر مد الحروف الصاعدة (الاصابع) كحرف الالف واللام وتقاطعهما مع حرف التاء ، حيث حقق تكرار لهذه الحروف التي خرجت عن الكتلة الخطية لتؤدي معنى ومضمون فكري لنص الآية الكريمة ، فضلاً عن استخدام عملية لف الحروف التي ادت الى خلق ايقاع غير منتظم ساعد على تجانس عناصر التكوين المرتكز على مبدأ الحركة المتجسدة في مرونة وانسيابية الحروف الصاعدة وحرف التاء الممتد في أعلى التكوين .

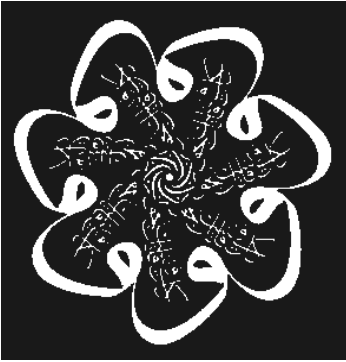
الطباق: لقد تمثل الطباق (التضاد) عبر اللون حيث كتبت اللوحة بلون داكن فيما كتبت نقطتنا كلمة (جنات) بلون احمر على امتداد حروف الالف واللام لكلمة (الرحمن) في اشارة رمزية بلاغية الى ان الجنات من الرحمن وحده.

أموذج رقم (٣)

النص : ((وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ)) الآية (٤٠) من سورة يس.

اسم الخطاط : داود بكتاش - البلد : تركيا

سنة الانجاز : ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٤ م



الوصف العام للوحة

تكوين خطي كتب بخط الثلث الجلي بقياس قلمين مختلفين، ذو حركة اتجاهية دورانية متباينة الحجم، وظفت الحروف والكلمات بعد ان اكتملت تشريحاً وتجويداً على وفق قواعد واصول الخط العربي .

التحول البنائي البلاغي في التكوين: وضع البناء العام للتكوين الذي تضمن نص الآية الكريمة (وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ) على شكل دائري مكرر نص الآية سبع مرات في اشارة الى السموات السبع بتحول بنائي للنص عندما كتبت الخطاط حرف الواو بحجم أكبر ليحقق الاغلاق الشكلي للتكوين ، بعد أن جعله يوحى بالدوران حول المركز الذي تمثل بحرف (النون) المكرر ايضاً، وبذلك حقق تطابق الشكل مع المضمون ، فضلاً عن الاحساس في الايقاع والتنوع الشكلي المتحرك ، اذ اصبح التكوين ذو دلالات جديدة بصور لانزياحات استثمرت في الرسالة البصرية.

العلاقات البلاغية لعناصر التكوين: حاول الخطاط استثمار مبدأ التكرار وعملية تجزئة النص وكتابته بقياس قلمين مختلفين للحروف والكلمات الى ترابط اجزاء العمل الفني في علاقة تفاعلية بلاغية منسجمة بين عناصر التكوين بتنظيم مكاني مدروس ، فنلاحظ حرف (الواو) وعلى الرغم من كبر حجمه الا انه جاء منسجماً ومتفاعلاً مع عناصر التكوين ، كونه احدث ايقاعاً منتظماً ذو تحول بنائي داخلي وصولاً الى المركز حيث شكل حرف (النون) النقطة البؤرية للتكوين الذي كتب على ارضية زرقاء اللون في اشارة الى لون السماء حيث الافلاك في الفضاء الخارجي.

دلالات البلاغة البصرية

مجاز التصغير: لغرض احداث حالة الدوران في شكل التكوين، فان الخطاط عمد الى كتابة حرف (الواو) المتكرر بحجم اكبر لتحقيق الاغلاق الشكلي للتكوين من جانب، ومن جانب آخر يحتضن باقي نص الآية الكريمة الذي انتهى بحرف (النون) المتكرر ايضاً في حالة متداخلة بحيث اصبح مركز التكوين ، وفي ضوء ذلك فان الخطاط عالج النص وحوله بلاغياً الى مجال بصري.

الاستعارة: ان الخط الخارجي الذي اخذ شكلاً ايقونياً، بعد ان استطاع الخطاط ان يحقق الاغلاق الشكلي بتكرار حرف الواو وبحجم كبير (واستعارة) شكله من الاشكال ذات الحالة الدورانية، ليحقق التطابق بين الشكل والمضمون، أي ان التكوين جاء في حالة دوران في اشارة الى حالة دوران الكواكب في الفضاء الخارجي، وتكرار حرف الواو سبع مرات في اشارة الى السموات السبع، وبذلك جاءت المعالجة الفنية ذات طابع تعبري بلاغي يجعل المتلقي في حوار ذهني مع التكوين.

التوكيد: ان نقل الحروف والكلمات من طابع كتابتها التقليدي (الكتابة السطرية) الى طابع حركي متدفق داخل بنية التكوين، وخاصة عندما تستثمر عملية التكرار (التوكيد) المنتظم الذي جاء في نص الآية الكريمة (وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ) فان التنسيق بين عناصر التكوين وانتظامها وبراها بشكل واضح ، تثبت اركان العمل الفني البلاغي، ويفصح عن الهدف المرسوم للتكوين الخطي.

نتائج البحث

ان عمليات التحليل على العينات المنتقاة تبين ان (البلاغة البصرية في بنية التكوينات الخطية) ترتكز على جملة نتائج يمكن اجمالها بما يأتي:

1. اظهرت التكوينات الخطية، اعتماد الخطاط على استثمار امكانيات الحروف في البناء التصميمي البلاغي لهذه التكوينات.
2. تخضع بنية التكوين الخطي لقوانين البناء الداخلي التي تؤسس شكل التكوين الذي يمنح كل عنصر من العناصر فاعليته في التلقي.
3. يحيل الخطاط الى تجزئة النص في تحول بنائي مغاير لما يكتب بالطريقة التقليدية.
4. ينشئ الخطاط الفكرة البلاغية المنزاحة عن طبيعتها بالاستفادة من صيغة (مجاز التصغير).
5. ان التوكيد (التكرار) هو احد الاسس المهمة في تجميع الاشكال، ويعد واحداً من الآليات المعتمدة في بناء التكوينات الخطية ، اذ شكل نسبة ٨٠% .
6. ان التحول البنائي للحروف والكلمات يتجاوز وظيفتها عبر انزياحات فنية، لاسيما النقطة التي تتجاوز وظيفتها كاعجام.

المصادر

القرآن الكريم

٧. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، مج/١، دارالحديث، القاهرة، ٢٠٠٣.
٨. الاحمر، فيصل، معجم السيمياء، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠.
٩. الازهري، ابو منصور، محمد بن احمد، تهذيب اللغة، ج/١، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب، القاهرة، ٢٠٠٥.
١٠. الحسيني، اياد حسين عبد الله، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
١١. حنش، ادهام محمد، الخط العربي واشكاله النقد الفني، مكتب الامراء للنشر والدعاية والاعلان، ١٩٩٠.
١٢. الخطيبي، عبد الكبير وزميله، ديوان الخط العربي، ت - برادة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
١٣. الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.
١٤. روضان بهية، البعد التعبيري في الخط العربي، مجلة حروف عربية، العدد ٩، تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ٢٠٠٧.
١٥. الزفتاوي، محمد بن احمد، منهاج الاصابة في معرفة الخطوط والالت الكتابة، تحقيق هلال ناجي، مجلة المورد، مج/١٥، العدد ٤، بغداد، ١٩٨٦.
١٦. صليبا، جميل، الموسوعة الفلسفية، ج/١، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٦٤.
١٧. العاني، هند محمد سحاب، فائق علي حسين، معنى وشروط الحركة والاتجاه في تصميم الاقمشة المطبوعة في العراق، مجلة الاكاديمي، العدد/٥٣، ٢٠١٠.
١٨. عبد الرضا بهية داود، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٦.
١٩. فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٧.
٢٠. مايرز، فريدريك، الرسم كيف تتذوقه، ت: هادي الطائي، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.
٢١. المطليبي، لييد مالك يوسف، بنية الشكل البلاغي في التصميم الطباعي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠١١، نقلاً عن محاضرات مالك المطليبي على طلبة الدكتوراه، ٢٠٠٨.
٢٢. Ruskin, j, The Elements of Drawing, New York, Dover, ١٩٧١, P, ١٦١.



الشكل (٢)



الشكل (١)



الشكل (٣)



الشكل (٤)



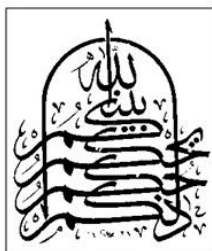
الشكل (٥)



الشكل (٦)



الشكل (٧)



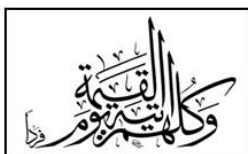
الشكل (٨)



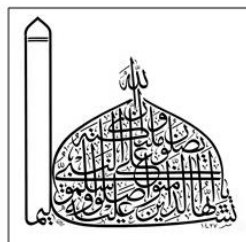
الشكل (٩)



الشكل (١٠)



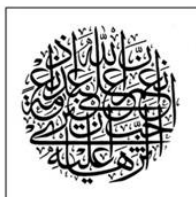
الشكل (١١)



الشكل (١٢)



الشكل (١٣)



الشكل (١٤)

مفهوم السينوغرافيا (Scenagrafie)

عباس علي جعفر

ملخص البحث

لا يمكن ان نجد مفهوماً او تعريفاً مطلقاً لمفهوم الديكور المسرحي كما لا يمكن ان نعتبره فناً مستقلاً عن بقية الفنون بل هو مزيجاً من جميع الفنون البلاستيكية وفي علاقة جدلية مع بقية العناصر المكونة للعرض المسرحي من الانارة او ملابس ومكياج ومساحة الخشبة والممثل...
وبما ان الفن المسرحي ذا علاقة مباشرة مع المجتمع وحركة التطور الفكري والاجتماعي والسياسي مع تطور العالم والتقنية لذلك عندما نشاهد ديكوراً مسرحياً ما يمكن من خلاله ان نتعرف على علاقته مع المجتمع في فترة زمنية ما.
فما نشاهده اليوم قد نعتبره شيئاً جديداً وقد يكون شيئاً تقليدياً في مجتمعات اخرى..وعليه نشاهد اليوم عدة توجهات من الاعمال الديكورية من الستايلات والتيارات الممزة للمسرح العالمي المعاصر الى بنات معمارية متشعبة الى المسرح الخالي الذي دعا اليه (بيتر بروك) والذي يضع فيه الجمهور وجهاً لوجه.
فالديكور بمفهومه التقليدي لم يعد له هدفاً فيث وقتنا الحاضر بل ان الاساس الذي يحسب حسابه هو مجموعة العناصر المكونة للعرض المسرحي والتي يطلق عليها اجمالاً بالسينوغرافيا.
ان مفهوم السينوغرافيا اليوم اخذ ابعاد اخرى والذي اقترن باعادة تنظيم المساحة المسرحية، فخشبة المسرح الايطالي اليوم لا توفي بطموحات الفنانين وتطلعات العالم المعاصر.
حيث يقول لنا المصمم الفرنسي (رونيه): اذ انه يمكن ان نقوم بمسرح تجريبي على الخشبة الايطالية كما انه يمكن تقديم مسرح الابهامي على خشبة المسرح الاليزابيثي.
هذا ويقول (برخت): ان مهمة المصمم تتلخص باراء العالم..ان على مصمم المنصة ان لا يضع شيئاً على مكان ثابت مرة والى الابد كما ان عليه الا يتغير كذلك بلا سبب او ان يغير مكان شي ما ذلك انه يقدم صورة عن العالم، والعالم يتغير وفق قوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائية.

Abstract

Visual rhetoric in Formations calligraphist structure

Can not find a concept or a definition at all to the concept of theater decoration also can not consider it an art independent of the rest of the arts it is a combination of all the plastic arts in a dialectical relationship with the rest of the constituent elements of the show theater of the luminescent or clothes and makeup and an area of the tree, and Representative...

Since the theatrical art a direct relationship with the community and the movement of intellectual development , social and political development of the world with the technical and so when we see what theatrical décor from which it can learn about his relationship with the community in a period of time.

What we see today may consider it something new has to be something traditionally in other societies .. Thus we see today several orientations of Business decorative of Styles and currents Almmzh theater contemporary world to Girls architectural complex to the theater empty , who called him (Peter Brook), which puts the public face to-face.

Valdekor traditional sense is no longer a target of Feith and present it to the foundation , which is a group reckoned the constituent elements of theatrical presentation and the so-called total Balsenogravea.

The concept Alcinogravea today taking other dimensions and coupled with the reorganization of the play area , Fajhbh Italian theater today died ambitions and aspirations of the artists of the modern world.

Tell us where the French designer (Rene) : because he can do on stage theater Tgraybe Italian as he can provide theater delusional on the Elizabethan stage.

This says (Brecht) : The mission of the designer summed up his views of the world .. The designer platform that does not put something on a fixed place once and for all and that it only changed as well for no reason , or that alter the place of something that so that it presents a picture of the world , and the world varies according to the laws yet to be discovered in its final form.

مفهوم السينوغرافيا (Scenagrafie)

لا يمكن ان نجد مفهوماً او تعريفاً مطلقاً لمفهوم الديكور المسرحي كما لا يمكن ان نعتبره فناً مستقلاً عن بقية الفنون بل هو مزيجاً من جميع الفنون البلاستيكية وفي علاقة جدلية مع بقية العناصر المكونة للعرض المسرحي من اضاءة او ملابس ومكياج ومساحة الخشبة والممثل... الخ وهما ان الفن المسرحي ذا علاقة مباشرة مع المجتمع وحركة التطور الفكري والاجتماعي والسياسي مع تطور العالم والتقنية، لذلك عندما نشاهد ديكوراً مسرحياً ما يمكن من خلاله ان نتعرف على علاقته مع المجتمع في فترة زمنية ما.

كما انه من الصعوبة ان نستعمل مقاييس مطلقة في اختيار مادة الديكور لان لكل مفهوم وكل طرح ليس له نفس المعنى في كل الدول وذلك نتيجة للتطور الحضاري والاجتماعي والسياسي والايدولوجي والجمالي التي هي نفسها غير متساوية وغير متناسقة في كل بلدان العالم فهو ليس قانوناً رياضياً او نظرية فيزيائية وبذلك فهو ذا مستويات مختلفة باختلاف الزمان والمكان.

فما نشاهده اليوم قد نعتبره شيئاً جديداً وقد يكون شيئاً تقليدياً في مجتمعات اخرى.. وعليه نشاهد اليوم عده توجهات من الاعمال الديكورية من الستايلات والتيارات المميزة للمسرح العالمي المعاصر الى بنأت معمارية متشعبة الى المسرح الخالي الذي دعا اليه بيتر بروك والذي يضع فيه الجمهور وجهاً لوجه..

فالديكور بمفهومه التقليدي لم يعد له هدفاً في وقتنا الحاضر بل ان الاساس الذي يحسب حسابه هو مجموعة العناصر المكونة للعرض المسرحي والتي يطلق عليها اجمالاً بـ "السينوغرافيا" والتي اصبحت جزءاً هاماً في مادة الحفل المسرحي والتي تكون ذات علاقة جدلية متداخلة مع جميع العناصر التي تشترك فيها حيث لا يمكن الدراسة بجدية لتطور التصميم المسرحي المعاصر بمعزلاً عن العمل المسرحي التي هي موجودة فيه الا انه من الذي سيكون على راس هذا التغير هل المخرج ام المصمم، ولو ان هذه الاراء تتضارب فيما بينها الا ان المصمم يعتبر حالياً "مخرج ثاني للعرض المسرحي"^١ ونظرا لهذه الاهمية التي تمتاز بها تنظم المساحة، يقترح لنا (أيف بونا) بتشكيله الهيكل المساحي للتصميم الديكوري وبالتالي سيقودنا الى خروج الديكور من المفهوم التقليدي لخشبة المسرح الايطالي الى مفهوم يتجه نحو اعادة البناء للمساحة المسرحية سواء على نطاق المعماري او على نطاق تقديم العرض المسرحي "لترك هذه المسارح في احضان الماضي ولنبني عمارات بسيطة على اساس تغطية المساحة التي تشغل فيها بدون خشبة وبدون كراسي أي منزلاً فارغاً"^٢ ان رفض آبيا لخشبة المسرح الايطالي جاءت نتيجة لرفض الاساليب الواقعية والطبيعية التي تعتمد اساساً على الايهام وتصوير الطبيعة والذي يقف على راس هذا الاتجاه "ستانسلافسكي" فان الاسس التي يستند اليها آبيا في ديمومته الجديدة حول الديكور والعرض المسرحي تلخص فيما يأتي:

١. يرى آبيا ضرورة اعطاء المساحة شكلاً ذو ستايل خاص حيث يؤكد المباديء الاولى للمنظر المسرحية ذات الابعاد الثلاثية ملغياً أي تقليد للفن التشكيلي- واصفاً الديكور المركب والمتكون من مسطحات ومرتفعات والجسور التي تعطي للممثلين مساحة واقعية يتحرك عليها.

^١ مقابلة شخصية مع الفنان سامي عبد الحميد- بغداد ١٩٧٦.

^٢ سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت، بدون تاريخ.

٢. ورغم كونه مضاداً لأي شكل للطبيعة إلا أنه يطالب بضرورة إيجاد حقائق صحيحة تاريخية بالنسبة للملابس.
 ٣. يرى أن المسرح لا يجب أن يعكس الواقع بالضبط بل يجب أن يعطي بعض الوقائع الخاصة المعاشة من قبل الشخصية.
 ٤. يؤكد آبيا بأن المسرح هو التقاء بين الموسيقى والكلمة متوحداً بطريقة جدلية دياكتيكية، فإن العناصر التي يجب العمل بها في المناظر المسرحية هي:
 - أ- العنصر الأفقي للمناظر.
 - ب- العنصر العمودي وهو الممثل.
 - ت- الموسيقى والانارة التي تحتوي وتؤثر على الكل.
- ان الوحدة التي يجب أن يعيش بها الممثل الذي ستكون حركته محددة كزمن من جانب الموسيقى، وهذا بدوره يحدد المساحة التي تحيط به، بعد ذلك الانارة تعطي تعبيراً واضحاً لقناع الممثل مجسدة التغيرات الدرامية للحالات النفسية وفي بعض الاحيان تدخل في تحديد الجو العام..
- ان مزج آبيا للموسيقى والدراما والمناظر المسرحية وجعلها منسجمة مقدماً طريقة جديد كما يراها آبيا، فإن هذه الطريقة هي جزء من تأثره بالثقافة الالمانية المعاصرة متمثلة بفكرز ونييتشه وشوبلن.
٥. ان آبيا يفكر في نوع من المسرح الذي لم يحتاج الى ديكور او الى تركيب بل الى مسرح الذي يمكن ان يعطي حياة مثالية ولو كان ذلك بمسطرة بسيطة، انه يعطي مادة الواقع في لقاء اصيل وبسيط لعدة خطوط والمساحات الهندسية.^٣
- ان مفهوم السينوغرافيا اخذ ابعاد اخرى والذي اقترن باعادة تنظيم المساحة المسرحية فخشبة المسرح الايطالية اليوم لا توفي بطموحات الفنانين وتطلعات العالم المعاصر، نراها قد مرت بعدة تجارب منها ادخال الآلات التكنيكية المتطورة عليها والتي تهدف جميعها الى ان تكون هذه الخشبة اكثر ملائمة لتطلعات العصر- الحاضر وطموحات فنانينا، فالتقنية الحديثة التي قطعت شوطاً كبيراً في ادخالها على هذه الخشبة والتحديات الاخرى من قبل مصممين ما هي الا محاولة للخروج من هذه الدائرة المغلقة للخشبة وجعلها اكثر ملائمة وتعبيراً للجمهور المتفرج. ورغم كل القيود التي تفرضها هذه الخشبة فان امكانية استخدامها لازالت بين ايدينا انطلاقاً من انها مساحة يتطلب منا كيفية استخدامها ومعالجتها بالطرق المناسبة علماً ان التقدم التقني الذي طرأ عليها قد يساعد على انجاز بعض المهام على ان يكون الديكور الذي نضعه عليها يكون مفكراً به وبوحدته الدياكتيكية مع مجموعة العناصر المكونة للعرض المسرحي. حيث يقول لنا المصمم الفرنسي رونييه "اذ انه يمكن ان نقوم بمسرح تغريبي على الخشبة الايطالية كما انه يمكن تقديم مسرح الايهام على مسرح ايزابيثي"^٤.
- فالديكور لا يمكن انجازه دون النظر الى العناصر الاخرى المكونة للعرض المسرحي على اساس التحليل العميق للعمل الدرامي ولذلك لا يمكن ان نحدده باسـس او قوانين مهما اختلفت خشبة المسرح في تكوينها

^٣ فيتو باندولفي، تاريخ المسرح العالمي، الجزء ٣، اصدار مريدانا، ١٩٧١، ص ١٨٩.

^٤ نفس المصدر

الفيزيائي. وكما يقول لنا المخرج الجيكي (اوتو ماركيا) "ان احسن ديكور هو ذلك الذي ليس له معناً مستقلاً" فما يؤكد لنا المخرج الجيكي هو عدم التزامه بطراز معين او مدرسة فنية والذي سيكون بالنتيجة ديكوراً احياناً معبراً عن افكار عميقة للنص المسرحي "على الديكور ان يسند المسرحي دون ان يقفز الى المقام الاول. كل ما هو جمالي زخرفي يقتل المسرحية، عندما صمم الديكور انسى كل ما عملته من قبل. يطالب كل مؤلف بوسائل خاصة لكن اذا كان لمصمم الديكور اسلوب معين صار متصنعاً لا ينبغي الارتباط بالمباديء"^٥ فالمصمم اذ كان متقيداً بأسلوب معين فانه بالضرورة سيكون حبيس فكرة واحدة في اعماله وبذلك سيكون قاصراً على اعطاء ما هو جديد ومهما يكن اسلوبه قد بلغ مرحلة من التطور فانه لا يمكن ان يكون ملائماً لكل مسرحية (نص) او لكل فترة زمنية وذلك بحكم التطور الحضاري للبشرية.

اما بالنسبة للتقيد بالاستايل التاريخي فهو ايضاً لا يقل اهمية عن سابقه، فالمصمم او المخرج مهما بلغ من المهارة والابداع الفني فانه يبقى عاجزاً عن اعطاء او تجسيد الستايل الزمني المحدد لمسرحية تاريخية سبقتنا بقرون عديدة وهذا يرجع الى ان ما كان سائداً من عادات وتقاليد وعرف اجتماعي ربما يكون غير منطقي او يعكس مفهوماً معاكساً لما نحن عليه اليوم- والا هم من هذا فان المخرج والمصمم المعاصر هو ابن هذا الجيل الذي اكتسب ثقافته وسيره حياته من خلال حياته التي عاشها، فهو عندما يقوم بعمل ما فانه لابد ان يسقط على عمله نظراته الخاصة المعاصرة التي اكتسبها وبالتالي سيكون بعيداً عن جوهر الاعمال التاريخية.

هذا ويرى الفنان كاظم حيدر انه "لا يمكن لاي مصمم مهما بلغ من القدرة والمعرفة ان ينفذ الدقة التاريخية للمسرحيات التاريخية وذلك لعدم توفر الجزئيات الدقيقة من اثاث وزخرفة واكسسوارات وكذلك عدم وجود المنفذيين القادرين على تجسيدها بالشكل الدقيق"^٦ واطافة الى ما تقدم به الفنان كاظم حيدر نرى ان احداث التاريخ الكبيرة من الحروب والكوارث التي مرت بها الشعوب لم تبقي شيء يمكن الرجوع اليه ويكون معبراً عن روح العصر ومعطياته الدقيقة لما كان عليه تلك الشعوب من عادات وتقاليد وسير تكشف لنا بوضوح تلك المراحل القديمة اضافة الى عزوف المجتمعات الحالية عن معظم هذه العادات والتقاليد بحكم التطور الحضاري وما يطرح الان لبعض العروض المسرحية التاريخية ما هو الا جزء يسيراً مما تبقى والذي هو الاخر يبقى اسير ما يفكر به المصمم المعاصر من منطلقات حضارية بعيدة بل تكون احياناً متناقضة مع معطيات العصور القديمة.

واذا ما قمنا بتقديم مسرحية لمرتين في اوقات متفاوتة نسبياً نجد ان الديكورين تكون مختلفة من عرض الى اخر وهذا يرجع ان عملية تفسير النص وكشف عوالمه الداخلية تختلف من وقت الى اخر حسب متطلبات الفترة الزمنية يضاف الى ذلك الجمهور سيكون جمهوراً اخر. فان تصميم المنظر هو عملية تطويع النص او تاويله الى العالم الحاضر لذي ينتمي له المصمم والجمهور بغض النظر عما اذا كانت المسرحية تاريخية او غير تاريخية، فان حتمية الطرف التي تفرضها التطورات الاجتماعية والثقافية كفيلة بان تكون الاعمال التاريخية المقدمة في فترة ما ملائمة لمرحلة العصر او الفترة التي تعرض فيها المسرحية.

^٥ اوديت اصلان، الجزء الثاني، مترجم سامي احمد، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٠٢.

^٦ مقابلة شخصية مع الفنان كاظم حيدر، بغداد، ١٩٧٦ التي قام باجرائها الباحث.

ورغم كل ما في عملية توضيب النص للواقع المعاصر فاننا لا يمكننا ان نرفض الماضي نهائياً ونعتبره شيئاً غير صالحاً لأن الحاضر هو امتداد للماضي التي تمخضت منه مفاهيم جديدة، فالماضي يكون موجوداً من خلال بعض الاجزاء البسيطة وبعض الدلالات الجزئية والتي ستكون حلقة الوصل بين الحاضر والماضي من خلال قوتها الراحية ويقول تايروف "جوهر الاعمال الكلاسيكية يكمن في الملامح العابرة واللحظات التي لا تفقد قوتها الحياتية وتأثيرها عبر قرون وسنوات عديدة وبقدر ما تكون في الاعمال الكلاسيكية مثل هذه اللحظات بقدر ما تخلد"^٧ وبهذا ستكون الدلالات التاريخية من خلال الملابس والاكسسوارات وبعض الاجزاء الصغيرة في الاثاث كل هذه تكون هي المؤشر التاريخي للمسرحية.

وخير دليل على ذلك ما قام به الفنان سامي عبد الحميد في تقديمه مسرحية "هملت عربيّاً" والذي قام بتطويع النص الشكسبييري حسب الفترة الزمنية للمشاهد. هذه المحاولة التي ابتعدت كلياً عن كل ما هو تاريخي يعود لزمنية المسرحية والتزم في مضمون النص وافكاره التي هي تحدث احياناً في الحاضر او قريبة منه، حيث تم توضيب النص الشكسبييري أي مكان احداثه الى مكان اخر وهو الجزيرة العربية في احدى المناطق التي تسكن فيها العشائر العربية ومن خلال هذا التحليل الجديد اصبح بالضرورة ان يكون عبارة عن خيمة عربية كبيرة ممتدة من الصالة وحتى خشبة المسرح التي تدور عليها الاحداث "حاولت من خلال هذه الفكرة ان اضع الجمهور المتفرج داخل الديكور نفسه حيث قمت بعمل خيمة عربية كبيرة تغطي الجمهور وخشبة المسرح في ان واحد والى جانب الخيمة العربية استعملت الستر (البراقع) لتبديل مناظر المسرحية ومن خلال هذه البراقع تمكنت من تجسيد البعد المكاني والزمني في ان واحد، فالبعد الزماني هي فكرة الحجب من مكان الى اخر او ما بين زمان واخر للانتقال من مشهد الى اخر في احداث المسرحية اما البعد الزماني فقد وضعت على هذه البراقع بعض الرموز الزخرفية العربية والتي تطرح لنا مدلولات الشخصية العربية الاسلامية...اما الملابس فكانت هي الاخرى ملابس العرب بكاملها بعد ان اجريت عليها بعض التغيرات البسيطة التي تؤثر على شكلها العام بل اضاف لها شيئاً متطوراً لواقع خشبة المسرح...

كما انني أكدت على اللون البني في الديكور وذلك لما يشكله من منزلة كبيرة في الذوق العربي بدلاً من اللون الرمادي الذي يشكل نفس المنزلة في الذوق الاوربي"^٨.

واذا ما رجعنا الى مفهوم برخت حول تنظيم المساحة (الفضاء) نجد انه يؤكد على انها مهمة اجتماعية بالنسبة للمصمم "ان تأثير الانسان على الطبيعة يقوى باستمرار. ويجب ان نجد مثل هذه الحقيقة انعكاساً على تصميم المنصة. عدا ذلك فان كل اخراج في كل شكل من اشكال الفن الدرامي يطرح مهمة اجتماعية جديدة بشكل مطلق ولملموس تماماً، وفي هذه المهمة يجب ان يشارك المصمم ايضاً. ممعناً النظر بدقة ومحللاً مجمل تنفيذ العملية الاخراجية من وجهة نظر تتعلق باهلية وفاعلية هذا التنفيذ...ونظراً لان كل مسرحية جديدة تحتتم اعادة بناء المنصة بصورة شاملة أي تصميم الديكور في كل مرة يشمل عمق المسرح كله، فمن الصحيح ان ندخل مفهوم بناء المنصة، هذا المفهوم الذي يطلقونه عموماً على من يبني المنصة كشيء قائم بذاته...

^٧ مجلة الحياة المسرحية "نديم محمد" العدد ١، ١٩٧٧، دمشق.

^٨ المقابلة الخاصة بالفنان كاظم حيدر.. مصدر سابق.

ان مهمة المصمم تتلخص باراءه العالم.. ان على مصمم المنصة ان لا يضع شيئاً على مكان ثابت مرة والى الابد كما ان عليه الا يتغير كذلك بلا سبب او ان يغير مكان شيء ما، ذلك انه يقدم صوره عن العالم، والعالم يتغير وفق قوانين لم تكتشف بعد بصورة نهائية".^٩

ان ما يؤكده برخت في مفهومه لتنظيم المساحة (الفضاء) هو انه لا توجد هناك قوانين ثابتة تحدد عملية تنظيمها ما دام هناك تطور على المجتمع ككل والذي يقف على راس هذا التطور ويقوى على تغير الطبيعة هو الانسان نفسه، لذلك فان المساحة الجيدة والتي توفي تطلعات الانسان هي تلك المساحة التي تجعل من نفسها متفاعلة مع جمهورها بشكل كلي في وقت تقديم العرض المسرحي اما بعد هذا العرض المحدد بزمن معين ربما تكون المساحة غير ملائمة يجب تغييرها وفق ما يحس به الجمهور.

كما يدعو بريخت الى ان تكون مواد الديكور المعمولة من مواد طبيعية كما هي في الطبيعة الا انه يجب تنظيمها وتنسيقها بالشكل الذي تكون فيه منسجمة مع الافكار الجديدة المطروحة من خلال النص. فاللون الطبيعي على خشبة المسرح له قوة تثير على الجمهور اكثر مما ان يكون مطلباً أو متركباً، وهذا يعني ان برخت قد وضع الاعمال المسرحية الطبيعية في مرتبة تشويه الطبيعة لاننا لسنا بحاجة الى ان نشاهد الطبيعة على المسرح ونحن نعيش فيها. المهم هنا هو كيفية تطوير الطبيعة نحو الاحسن ولصالح الانسان..

ان أي عرض مسرحي مقدم على أي نوع من انواع خشبة المسرح يحوي على ثلاث مساحات في ان واحد وهي "١- المساحة الفيزيائية ٢- المساحة المقصودة ٣- المساحة المكونة".

فالمساحة الفيزيائية: وهي المساحة الواقعية المكونة من الطول والعرض لخشبة المسرح والتي تحوي المساحات الاخرى اذا وجدت عن طريق التصميم الديكوري خارج خشبة المسرح حتى عند غياب الديكور فيها. اما المساحة المقصودة: وهي المساحة المتخيلة والتي تقع الاشارة اليها بالجدران والاثاث والتي يمكن ان نراها بطريقة بصرية خاصة من قبل الجمهور. اذا هي تلك المساحة التي سوف يجد المتفرج نفسه بطريقة عقلانية واقعية طوال احداث العرض المسرحي والتي هي من صنع المصمم.

اما المساحة المكونة: وهي النتيجة النهائية لما سيقدمه العرض المسرحي من ديكورات او مشاهد متغيرة خلال العرض وذلك تبعاً لما يحتويه العرض من تحولات مشهدية او تبعاً لطبيعة الصراع بوجود الشخص وتطوره فالمساحة المكونة هي اظهار الديكور كمساحة ايدولوجية للعرض المسرحي.

ان المساحات الثلاث التي تكون موجودة في كل عرض مسرحي تشكل الابعاد الموضوعية والفلسفية للعرض المسرحي ربما تكون احدى المساحات الثلاث غير متواجدة على المسرح بشكل ااث نحس به بصرياً خاصة في المساحة المقصودة والتي يقع تجسيدها في بعض المسرحيات التي لا تحوي على ديكور. ففي هذه الحالة المساحة المقصودة موجودة ضمناً واجبارياً في العرض المقدم الا ان وسيلة التعبير عنها تكون مختلفة او تم طرحها بشكل اخر غير الذي نالقه فمثلا مسرحية هملت اخراج د. صلاح القصب وديكور عباس علي جعفر التي قدمت على خشبة المسرح الصغير.

عام ١٩٨٢ وهو مشهد الفرقة الجواله للتمثيل التي تقدم مشهداً مسرحياً داخل العرض المسرحي كانت الشخص هو بحد ذاتها تشكل بعداً ديكورياً من خلال الاقنعة والاحاسيس التي تعكسها كل شخصية عن

٩ نظرية المسرح الملحمي - برخت، مترجم د. جميل نصيف، بغداد، ١٩٧٣، ص ٣٣.

ماهيتهما باشكالها المختلفة والتي جسدت لنا ابعادها الاجتماعية والنفسية في ان واحد والذي يمكن ان نراه من خلال الاثاث ايضاً فهي اذا تشكل بعداً ديكورياً يدخل الى جانب ما يطرقه المشاهد المقدم.

اما المساحة المكونة فهي موجودة من خلال الصراع على خشبة المسرح والذي كان يجسد لنا اديولوجية العرض المسرحي والتي انتهت بتحطيم هذا العالم (العالم البرجوازي) من خلال ذلك القبر الكبير الذي احتواهم...

ان الاهمية الكبيرة التي تمتاز بها عملية تنظيم المساحة اصبحت اليوم من اولى المهام التي يجب التأكيد عليها مع بقية العناصر المكونة للعرض المسرحي، فهي التي تحدد درجة نجاح العرض المسرحي وتفاعله التام مع الجمهور. فمثلاً مسرحية "الشرعية"^{١٠} التي قام بتصميم ديكورها الفنان كاظم حيدر نجد ان النقاء الذين اشاروا الى دور الديكور في المسرحية كان له تأثير كبيراً ولولا وجود مثل هذا الديكور لما لاقى قبولاً ونجاحاً كبيراً في عرضها.

ان معظم العروض المسرحية المقدمة على خشبة المسرح والتي لاقى نجاحاً كبيراً هي تلك العروض التي قدمت مستوى اعلى من مادتها المكتوبة حيث تتجاوز فكرتها الرئيسية المعروفة الى افكار ذات تطلعات معاصرة تعالج مشاكل المجتمع وعصرها الحالي وهذا ما لاحظناه في ديكور مسرحية الملك لير اخراج د. صلاح القصب وديكور عباس علي جعفر عام ١٩٨٥. حيث عمد المصمم على استخدام قطعة القماش التي تغطي خشبة المسرح الوطني برمتها حيث استخدمت هذا القماش لتكوين هياكل تعبيرية تثير احاسيس الجمهور اضافة الى ما تبثه من تشكيلات جمالية فائقة التعبير الدرامي باستخدامها من قبل الممثلين واخيراً اصبحت هذه القماش عبارة عن بحر هائج لتتحول الى مقبرة تبتلع الملك لير ونظامه البرجوازي داعية الى اديولوجية جديدة...

ان تفسير النص لا يقف عند حد معين من قبل المخرج والمصمم فهو يختلف من مرحلة الى اخرى ومن مكان الى اخر حسب امكانية خشبة المسرح اضافة الى الفنانين ليس في نفس الدرجة من التصور والادراك والثقافة عند تبنيهم فكرة معينة وهذا هو سر ديمومة تقديم المسرحيات على اختلاف اساليبها كما نشاهده اليوم في تقديم مسرحيات شكسبير عدة مرات ولسنوات متعددة ولا زالت مستمرة. وذلك كون العرض المسرحي له مهمة طرح الواقع او اعادة بناء الابعاد التاريخية من وجهة نظر احداث الاحداث حول الحياة والمجتمع الا وهي حقيقة التطور التاريخي وان طرح الواقع يعني اكتشاف واعطاء التعبير الفني للظواهر والعلاقات المميزة للمجتمعات اضافة الى مساهمتها في تنشيط نوعية تلك الحركات الاجتماعية حيث يساهم التعبير الفني في تحفيز مختلف الظواهر وتوضيحها داخل المجتمعات.

"ان مهمة المصمم هو ليست اعادة ما موجود في النص فالنص بالنسبة له يشكل البذرة الاولى للخلق (الابداع) الفني الذي يتعامل به المصمم"^{١١} اضافة الى انها تعتبر بمثابة الانطلاقة للتحويل الى نظام اخر دال على قيم يمكن التعبير عنها من خلال مدلولات النص الاخلاقية والاجتماعية والسياسية والثقافية.

ان تعدد المظاهر الاجتماعية يعني ايضا تعدد في العلاقات بينها وكذلك تعدداً في الاشكال هذا التعدد يفرض موضوعياً تعدد التعابير الفنية.

^{١٠} مجلة المسرح والسينما العراقية، العدد ١٩٧٤/١٩٧٥، بغداد.

^{١١} مقابلة خاصة مع الفنان كاظم حيدر.

ان أي عمل مسرحي يتم عرضه على خشبة المسرح من قبل المخرج والمصمم هو بالضرورة يكون هناك معادل موضوعي يدفعهما للتفكير بطرح هذا النص دون غيره والذي سيتم معالجة ظاهرة اجتماعية او سياسية او تربوية عن طريق التضمن المعاصر.

وبناء على ما تقدم ومن خلال تلك التطورات الحضارية التي شملت كافة العلوم والفنون الادبية وظهور تلك التطورات التقنية والعدد الكبير الذي شمل مساحات الارض في عدد سكانها وتعدد مطلباتها الانسانية سعياً وراء توفيرها باحسن حال يسعى معظم العلماء ومنهم الفنانين لايجاد حل مناسب لمجابهة تلك التطورات بما يتناسب مع حاجة المجتمعات. بادر احد الفنانين اسوة بما سبقوه (كورن كريك وابيا ومايرخولد وبرخت وكروتوفسكي...) هو الفنان مصمم المناظر (باول بورتنوفسكي)* الذي يدعو الى مساحة جديدة لا تقتصر على تقديم العروض المسرحية فقط بل تشمل كافة الفعاليات الثقافية من خلال تعدد الامكانيات التي تحويها هذه المساحة.

"ان تعدد الكفاءات (الامكانيات) هي تلك القدرة على استعمال المساحة المسرحية بوظائف اخرى..انه يجب علينا ان نقود تمهيلات الهندسة المعمارية والتقنية المسرحية وعموماً المساحات الاجتماعية بطريقة منسجمة ومنسقة نحو هدفها الرئيسي الاجتماعي مثل الاستجابة الى الحاجيات العاجلة التي تضع مشكلة المساهمة الواعية لظاهرة العدد الكبير الذي يظهر في هذا الميدان ميلاد وانتشار هذا النظام العريض"^{١٢}.
ان الدعوة الى مثل هذه المساحة الجديدة ناتجة عن التوسع السكاني الذي يحدث في المجتمعات والذي سيؤدي الى ضرورة ايجاد مساحات كثيرة ومبالغ طائلة لغرض توفير المساحات الكافية لكل النشاطات الثقافية فهو من هذا الجانب يرى في هذه المساحة اختصاراً وتوفيراً للمكانات اضافة الى كونها اقتصادية.
"ان هذا التنوع هو تلك العملية الداخلية للمساحة في التقديم وهي القدرة المزججة وحدها تستطيع ان تستجيب للتعبير الحالي والاتي للمسرح وكذلك الظواهر الاخرى للفنون الاجتماعية"^{١٣}.

وقد حدد لنا بورتنوفسكي شروطاً تحدد ماهية هذه المساحة الجديدة وطبيعتها الفنية وهي:

- ١- الطابع البدائي للمساحة: ويقصد به مثل التنظيم والتجهيز بما في ذلك مكان المتفرج والتي يمكن ان تتنوع بدون حدود مساحية، أي ان تكون مبنية كما لو كانت بيتاً وهو ما نسميه بالمسرح الفقير لكنه قادر دائماً على استقبال التجارب الاكثر جدة والمعتمدة على التقنيات المعروفة الان.
- ٢- البساطة الخارقة للعادة لحجم المبنى وان يكون في خدمة تقنية التحول (التغير) فان أي خطأ تكنولوجي او ميكانيكي فانه سيؤدي الى عرقلة التنوع للفنون الاخرى داخل هذه المساحة وبالتالي الى قتل حرية الخلق والابداع الفني.
- ٣- التقنية المبهرجة يمكن ان لا تجد مكانها في هذا النوع من المساحة وان يقلل استعمالها بشكل كبير. حتى الانارة يجب ان يتم تغييرها وذا قدرة جبارة في المزج وان تكون ذات حركة يمكن تحويلها في أي لحظة.. اي لا نريد ان يكون أي شيء ثابت في مكانه..

* بورتنوفسكي: فنان معماري ومصمم ديكوري روماني- يعتبر من الفنانين العالمين الذي ساهم في تصميم ديكورات متميزة وذات شان ابداعي حاز على جوائز ابداعية عديدة وهو احد اعضاء جمعية المصممين العالمين.

^{١٢} Reviste : Actualite dela scenographie, no.١, ١٩٧٧, Belja, p.١٣. "paul Bortnovski

^{١٣} نفس المصدر، ص١٣.

٤- ان مساحة التنوع الكاملة رخيصة التكاليف بالمقارنة مع المساحة المسرحية التقليدية بفضل روحها المعمارية الجديدة وتجهيزها التقني.. يجب ان نعترف ان احسن الظروف لتطبيق التنوع نجدها فقط في العمارات الصغيرة والمتوسطة (٦٠٠ كرسي) اما بالنسبة للمساحات الكبيرة فهي تصبح مستحيلة.

كلنا يعرف جيداً ان المسرح بشكل عام في حركة تطور مستمرة وان حركته الداخلية لا تسمح لنا ان نقاد الى قوانين ثابتة وجامدة تقيدته نحو اتجاه محدود. فممن ان وجد المسرح ولحد الان مرة المسرح بصراعات عديدة من اجل ان يكون اكثر تعبيراً للمرحلة التي يمر بها، وهذه العملية (حركة التطور) طبيعية جدا تفرضها طبيعة الوجود الانساني في الطبيعة، ويمكن استغلالها كمؤشر لقمة التطور والتحول الذي يحدث في فترة محددة... ومن البديهي فان المقترح الذي قدمه لنا (بورتونوفسكي) لا يمكن ان نعتبره حلاً نهائياً لازمة يعيشها المسرح اليوم بل من الممكن ان نعتبرها مرحلة من مراحل التطور والتحول التي يمكن ان نضعها كمؤشر لحركة التطور المسرحي.

ان الشروط العامة التي حددها لنا المصمم لهذا النوع من المساحة الجديدة افرزت لنا مميزات كثيرة ومتعددة الجوانب فهي تصنع ميزاتنا بشكل اخر ربما تكون في بعض فقراتها غامضة الا ان البعض الاخر منها يقودنا الى شكل المساحة (للمسرح الاغريقي القديم) في بعض جوانبه الشكلية حيث اطلق عليها الناقد المسرحي (باول كورنيل كينك) بالخشبة المركزية كما عرفها "هي خشبة مستطيلة او دائرية الشكل التي يحيط بها المتفرج من كل جانب واحيانا ثلاث جهات وعلى مساحتها يمكن تخيل أي شيء" يمكن ان تقع احداث أي عمل لكل مكان ولكل سنة مع استثنائين اثنين وهما الاثاث والماضي"^{١٤}.

وهذا ما يذكرنا بخشبة المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة على صغر مساحتها والتي تحسب لها كخاصية ايجابية فانها تحوي على الكثير من شروط وخصائص الخشبة المركزية موضوع بحثنا التي تم تقديم مسرحية جزيرة الماعز عليها للمخرج الفنان د. سامي عبد الحميد وتصميم ديكورها الباحث. حيث يحيط الجمهور هذه الخشبة باستثناء جهة واحدة منها استغلت لوضع امتدادات بعض اجزاء الديكور عليها. اضافة الى تعامل المخرج حسب مقتضيات طبيعة الخشبة والديكور برؤيه فنية مبدعة أضافت قيمة فنية جديدة للمسرح العراقي الى جانب جهود مصمم الديكور في تجسيد الحس الدرامي والجمالي عن طريق تصميماته الایحائية في المنظر والتي حفزت ذائقة الجمهور بالاستمتاع والقبول التام للعرض المسرحي.

ومن المعلوم ان كل خشبة مسرح لها خصائصها الخاصة والتي تنعكس على أي عمل يقدم عليها، فان خشبة المسرح المركزية هي الاخرى تتميز بخصائص تميزها عن باقي المسارح المتعارف عليها الان والتي يمكن حصرها بما يلي:

١- (جغرافيتها المباشرة) ان حتمية وجود مثل هذه الخشبة في منتصف الجمهور يفرض علينا حقيقة مفادها ان المساحة الملموسة والمسافة بين الزمان والمكان ملفات فليس هناك نقطة جغرافية معينة على الخشبة يمكن للجمهور ان يعرفها او يتخيلها او تكون غير ضرورية "هذا النوع من خشبة المسرح يشبه شاشة السينما والتي هي عبارة عن قاعدة يمكن ان تعرض عليها الصور المعبرة وان

^{١٤} Revista teatrul Bucest, no.٢, ١٩٧٤ (paul cornel chitic).

- هذه المساحة يمكن ان تكون في نفس الوقت مجموعة غير محددة من المساحات^{١٥} أي يمكن تقسيمها الى عدة مساحات موزعة بين الجمهور حسب مقتضيات النص الدرامي والرؤية الاخراجية.
- ٢- "الصفة اللاحائية للمساحة" ان ما يقدم على هذه الخشبة من حركة ممثل وانارة واثاث بسيط وملابس واكسسوارات والتي ستكون البديل لانشاء ديكور يحدد البعد الزماني والمكاني للعرض المسرحي بسبب خصوصية الخشبة، ستكون هذه الاجزاء هي المعبرة والتي توحى بايدولوجية العرض المسرحي المقدم عليها. ولهذا فان العنصر الاساسي لها هو اللاحاء بدلاً من الدخول في التفصيلات الكثيرة.
- ٣- الديكور: ان خصوصية الخشبة المركزية وطبيعتها تركيزها المساحة تفرض على ان لا يكون هناك هيكلًا ديكورياً ضخماً عليها وذلك لما يسببه من اعاقا الرؤية بالنسبة للجمهور. فالاثاث البسيط المختصر ومجموعة الاكسسوارات والجزئيات الاخرى التي تكون عنصراً جزئياً وتزويقاً في الخشبة اللاحائية، تكون هي نفسها الديكور على الخشبة المركزية لما تعكسه من دلالات اجتماعية وسياسية وثقافية هذه الدلالات تكشف لنا عن هويتها في العرض المسرحي لذلك فان الاكسسوارات تكون مطابقة لهذه الخشبة الى جانب مباشرتها وخصوية وسيلة التعبير المبسط والمختصر.
- ٤- الممثل: ان الممثل على الخشبة المركزية تكون مهمته اصعب مما لو كان على خشبة المسرح اللاحائي، فالممثل يكون فيها وجهاً لوجه من جميع الجهات امام المتفرج "فالخشبة محاطة بالاعين فهو يجب ان يتحدث مع الجميع، لا يجب ان يكون متحدثاً امام الفراغ او مع نفسه فطريقة الوحيد في التفكير هو الحدث الذي يثيره حيث يمكن للشخصية ان توضح موقفها"^{١٦} كما ان الشخصية لا يمكن لها الهروب من اعين الناس فهي تبقى في حضور دائم عند ابدائها للدور او عندما تكون الا بحضورها وجهاً لوجه امام المتفرج اما الشخصية على خشبة المسرح المركزية تمتاز بحضور تام ولا يمكن ان تنسحب الى مكان ما متخلصة من اعين الجمهور لكي تعيش حالات اخرى غير معروفة في الظهورات الاخرى.
- ٥- قابليتها للتكيف: رغم الشروط التي تمتاز بها الخشبة المركزية التي ذكرناها سابقاً والتي توحى بقساوتها الا انها تمتاز بقابليتها للتكيف من خلال التوافق والتنسيق الذي يطرحه المصمم في الهيكل الديكوري الكبير وبين المساحة المكشوفة التي هي امتداد لهذا البناء الديكوري والذي تقع عليها معظم احداث المسرحية، ان التناسق بين المساحتين والتي هي بالحقيقة مساحة واحدة لحدث مسرحي واحد فبدلاً من ان يكون الجمهور يحيط بمساحة التمثيل من الجهات الاربع قام المصمم بوضع الجمهور من الجهات الثلاث فقط واستغل الجهة الرابعة لانشاء الديكور ذو الهيكل الكبير والمساحة الممتدة امامه استمراراً له في وسط الجمهور والتي ستكون المساحة اللاحائية بتوجيه انتباه الجمهور لها امام الجزء المبني من الديكور فمثلاً ديكور مسرحية جزيرة الماعز التي ذكرناها سابقاً كان الديكور يتكون من جزئين من خلال استغلال المساحة لثلاثة اتجاهات والجزء الرابع المتلقي نضع فيه اجزاء ديكورية كبيرة مثل واجهة البيت القروي وامامه البار اما بقية المساحة وضعنا فيها بعض الاجزاء المتناثرة من سياج واطيء وكراسي بسيطة واجزاء من اشجار يابسة اعطت الصفة اللاحائية القريبة من الواقع الذي تعيش فيه عائلة بسيطة خارج المدينة من خلال قطع

^{١٥} نفس المصدر.^{١٦} نفس المصدر.

ديكورية تحمل دلائل ايحائية ورمزية تجسد لنا افكار النص والتي تحمل مفهوماً ذا طابع انساني عام، الى جانب الابتعاد عن التجسيد الستائلي لزمن المسرحية. ان خاصية التكيف لهذه المساحة يمكن ان تقودنا الى حقيقة وهي ان هذا النوع من المساحة كانت اكثر تعبيراً عن طموحات جمهورنا المعاصر عن بقية المساحات الاخرى المعروفة لدينا رغم التطور التكنيكي والمعماري الذي شمل خشبة المسرح التقليدي.

والى جانب هذا التطور ظهور اشكال جديدة من خشبات المسرح وظهور تيارات جديدة تلغي اهتماماً كبيراً حيث امتازت بخروجها من البناءات المعمارية المصممة للعروض المسرحية الى اماكن اخرى مكشوفة او بعيدة عن كل القيود التي تفرضها هذه المباني المخصصة للعرض المسرحي، منها مسرح الهواء الطلق الذي امتاز بتقديم المسرحيات التاريخية في المناطق التاريخية كتقديم مسرحية (كلكامش) في اثار بابل للمخرج د. سامي عبد الحميد عام ١٩٧٨ او المسرح الجوال الذي يقدم اعماله في مكانات تواجد العمال والفلاحين. او مسرح الشارع الذي يقتصر وجوده في المدن الكبيرة والذي يتخذ من الشارع مسرحاً ومن المارة جمهوره المتفرج..

ان الحاجة الماسة لظهور مثل هذه المسارح وغيرها هي نتيجة لعدة عوامل هي:

١- نظراً لانشاء قاعات العروض المسرحية اصبح مقصوراً على المدن الكبيرة وخاصة العواصم لما تحتله من اهتمام من قبل الدولة، كذلك ضخامة التكاليف المالية المبدولة على انشاءها حيث اصبح النشاط المسرحي مقتصراً على هذه المدن وبقي الريف واماكن تواجد العمال بعيدة عن مشاهدة العروض المسرحية بالشكل المطلوب وذلك للصعوبات التي تقف حائلاً عن متابعة هذا النشاط من قبل فئة كبيرة من ابناء الشعب وهم الغالبية من العمال والفلاحين..

وبناء على ما تقدم فان المبادرات التي قام بها بعض الفنانين المسرحيين بالذهاب الى اماكن تواجد هذه الاعداد الكبيرة من المجتمعات وتقديم العروض المسرحية المناسبة في بيئتها التي تعيش فيها، ففي الريف تكون مساحة تقديم العرض هي القرية او المزرعة والتي ستكون البديل عن انشاء الديكورات نظراً لاعتمادها على العناصر الطبيعية المحيطة بها من مزارع او بيوت الفلاحين.

اما بالنسبة لمناطق تواجد العمال ستكون ساحة التمثيل هي المعمل نفسه بمعداته وادواته الانتاجية كلاً حسب نوع المكان المهيء لها.

فبدلاً من ان يكون المسرح مقتصراً على سكان المدينة وما يعتره من تاثيرات برجوازية بحكم طبيعة المدينة الكبيرة اصبح في هذه الحالة يناقش مشاكل العمال والفلاحين وجهاً لوجه في اماكن تواجدهم كلاً حسب ظروف عمله ومشاكله اليومية التي يعاني منها.

ومن جانب اخر فان صالات العرض المبهجة والفخمة المتواجدة في المدن الكبيرة لا يالفها الفلاح الذي يمتاز بطبيعة حياة بسيطة لا تتسجم مع التطلعات البرجوازية في المدن الكبيرة والتي تتعكس نسبياً على مثل هذه المسارح.

٢- رخص التكاليف المادية لمثل هذه العروض المسرحية وذلك لابتعادها عن القيود التكنيكية والمساحية التي تفرضها خشبة المسرح التقليدي. ان مثل هذه المسارح تمتاز ببساطتها من حيث مساحة التمثيل التي ستكون المزرعة او القرية او الشارع او المعمل مساحة لها كذلك ديكورها الذي ستكون الطبيعة نفسها هي الديكور بدون أي جهد لاجادها او تحويلها، ثم اعتماده على الانارة البسيطة وربما تكون انارة المعمل نفسه توفى بالغرض او عدم احتياجهم الى انارة كون يتم تقديم العرض في ضوء النهار اما الاكسسوارات فيحتاج الى بعض الادوات البسيطة والمتوفرة من بين

مجاميع العمال والفلاحين انفسهم والتي تحوي على دلائل اجتماعية وثقافية وسياسية تخدم العرض المسرحي.

٣- مثل هذه المسارح تعمل على تقريب الصورة المادية الملموسة الى الصورة المتخيلة عن احداث المسرحية لدى الجمهور المتفرج وغالباً ما تكون موجودة في العروض المسرحية التاريخية المقدمة في اماكن تكون قريبة او مشابهة لمكان احداث المسرحية (النص) المقدم وغالباً ما تقدم مثل هذه الاعمال في الساحات العامة التي مرت باحداث كبيرة شهدها التاريخ او المناطق التاريخية مثل منطقة اثار بابل التي قدمت فيها مسرحية كلكامش التي تطرقنا لها سابقاً. او تقديم مسرحية هملت لشكسبير التي قدمت في مهرجان الحمامات في تونس سنة ١٩٦٥ حيث كانت مساحة التمثيل في هذا المهرجان على ساحل البحر والذي يأتي هملت من عمق البحر بالقارب الى الساحل والتي هي قريبة او مشابهة لما هو موجود في النص الشكسبيري.

ان مجمل هذه العروض مع اختلاف مناطقها تكون ديكوراتها من الموجودات الطبيعية من اثار وساحل البحر والعمق اللامتناهي للبحر والفضاء. كل هذه الظواهر تشكل العناصر الاساسية في الديكورات مع الاستعانة البسيطة من الانارة والمؤثرات الصوتية والملابس لاستكمال الجو العام لاحداث العرض المسرحي. اما بالنسبة للمساحات الثلاث الموجودة في خشبة المسرح التقليدي والتي تطرقنا عليها بحثاً سابقاً نراها موجودة في مسارح الهواء الطلق انفة الذكر، الا انها تتخذ ابعاداً اخرى... وهي:

(المساحة الفيزيائية) التي تكون محدودة بحدود الجدران لقاعة المسرح التقليدي ستكون في هذه المسارح ذات ابعاد ممتدة يمدى البعد البصري للجمهور وذلك لكون مكان العرض غالباً ما يكون مفتوحاً حيث يمكن مشاهدة ما يحيط مكان العرض المسرحي من مساحة واسعة وفضاء طبيعي، فالايحاء الذي نصطع في خشبة المسرح التقليدي سيكون ملموساً وواقعياً دون الشعور باننا في داخل جدران القاعة التي تحوي على بعض الاعمال المصطنعة لخلق الجو اللازم.

اما بالنسبة (للمساحة المقصودة) ففي مثل هذه المسارح تكون البنات والاثار الموجودة في مكان العرض والتي لا يمكن ان نغير من شكلها او تحويلها، ولكن على الخشبة التقليدية ستكون هذه الجدران مصطنعة وداخل صالة مخصصة لانشائها.

فالمخرج والمصمم تكون مهامهم في مثل هذه المسارح هي عملية اختيار النص الملائم لمكان العرض وليس العمل على تكيف المكان لظروف النص كما هو الحال في خشبة المسرح التقليدي، لذلك نجد الصورة المتخيلة لدى المصمم ستكون موجودة وفق سياق مفروض مسبقاً، فالمهمة الاساسية في هذه الحالة هي ايجاد النص الملائم لهذه المساحة الطبيعية المفروضة.

اما بالنسبة (للمساحة المكونة) فهي ستكون موجودة من خلال الصراع الذي سيقوده الممثلين بتحركهم بشكل الممثل العنصر الاساسي لتغير الصورة المكونة بين لحظة واخرى من خلال هذا الصراع وليس من خلال تغير الاجزاء الديكورية.

المصادر

- ١- ادولف آيبا.
- ٢- فيتو باندولفي، تاريخ المسرح العالمي، الجزء الثالث، ١٩٧١.
- ٣- اوديت اصلان، الجزء الثاني، ترجمة سامي احمد، القاهرة، ١٩٧٠.
- ٤- نظرية المسرح الملحمي- برخت، ترجمة د. جميل نصيف، بغداد، ١٩٧٣.
- ٥- مجلة السينوغرافيا، العدد ١-١٩٧٧، بلجيكا.
- ٦- مجلة الحياة المسرحية، العدد ١، ١٩٧٧، دمشق.
- ٧- مجلة المسرح والسينما العراقية، العدد ١١، ١٩٧٤، بغداد.
- ٨- Reviste teatru Bucurest , no.٢, ١٩٧٤, (paul cornel chitic).
- ٩- مقابلة شخصية قام بها الباحث مع الفنان كاظم حيدر -١٩٧٦- بغداد.
- ١٠- مقابلة شخصية قام بها الباحث للفنان سامي عبد الحميد- ١٩٧٦- بغداد.

دور الادارة المسرحية في عملية الانتاج المسرحي

سمير عباس صكطري

ملخص البحث

للادارة عموماً دور اساس في انضاج عملية الانتاج وجودته، ولادارة الفنون دور حيوي في كيفية تسويقها وانتشارها، ولادارة المسرح اهمية خاصة في ادارة الانتاج المسرحي وتهيئة متطلباته باحسن هيئة واعداه للتسويق سواء كان بالحضور المباشر للمستهلك الى قاعة العرض او بذهاب المنتج - العرض - اليه على شكل اقراص ليزرية او اشرطة ممغنطة.

وقد تضمن البحث ثلاثة مباحث، الاول بخصوص (مهام الادارة) ودورها الحتمي في أي نشاط، والثاني دور الادارة في مؤسسات انتاج الفنون وطالب بضرورة التخصص في الادارات للمؤسسات المنتجة للفنون لغرض ابعادها عن التجارة الصرفة والمحافظة على مستوياتها، والثالث ركز على الادارة في المسرح واهميتها في انتاج العرض المسرحي الجيد.

Abstract

Management is generally a key role in fueling the production process and quality, and management of the arts a vital role in how to market and spread, and stage management is particularly important in the management of theater productions and had its requirements the best of the board and prepared for marketing, whether attendees direct the consumer to the exhibition hall or spoken product - offer - to him in the form of Player disks or magnetic tapes.

It included research three sections, the first on the (management functions) and their role is imperative in any activity, and the second inning administration institutions are producing arts and called for specialization in the departments of enterprises producing art for the purpose of removing it from trade Pure and maintain the levels, and the third focused on the administration in the theater and its importance in produce good theater.

الاطار المنهجي

مشكلة البحث

من خلال اطلاع الباحث وممارسته العمل المسرحي العراقي لفترات طويلة.. وجد ان هناك فهم قاصر في مفهوم الادارة المسرحية، فغالباً ما يعمل المخرج الى اعطاء هذه المهمة لكائن من يكون وبالاخص لافراد لا علاقة لهم بمهمة الادارة وبذلك شكلت هذه العناصر عنصراً سلبياً على انتاج العرض المسرحي، فالادارة المسرحية هي ذلك العصب الرابط بين كافة عناصر العرض المسرحي وتنظيمها بما يتناسب ونجاح ذلك العمل، وبهذا يرى الباحث ان يتناول موضوع بحثه (دور الادارة المسرحية في عملية الانتاج المسرحي).

اهمية البحث

يتناول البحث الحديث عن اهمية الادارة بشكل عام وبالاخص في المسرح وفائدته للعاملين والتدريسين وللمعرفة الثقافية عموماً في هذا الاطار.

هدف البحث

هو الكشف عن دور الادارة المسرحية في الانتاج المسرحي.

حدود البحث

الحد الموضوعي: الكشف عن دور الادارة المسرحية في الانتاج المسرحي.
الحد المكاني: المسرح العراقي.
الحد الزمني: العرض المسرحي العراقي المعاصر.

الاطار النظري

أولاً: مهام الادارة

اصبحت الادارة ضرورة ملحة كلما تعقدت الحياة وتشعبت، وازدحمت المهام بدقائق الامور وتفاصيلها فهي (الادارة) ممارسة وظيفية تعالج وظائف المجتمع وبالتالي وظائف الانسان الفرد التي تتعلق بتحقيق اغراضه واهدافه التي يسعى لها.

فعلى قدم الممارسة للادارة، فان التنظير والتقنين لعلم الادارة حديث قياساً بعمرها الطويل "في القرن العشرين على نحو خاص، اصبحت نظرية الادارة علماً احترافياً يمكن تقسيم اطاره الى ثلاثة مجالات جوهرية: الاستراتيجية، والهيكل/البنية، والقيادة"(٢٤، ص٣٣).

حيث اصبحت الحاجة ملحة لوضع ضوابط وشروط ونظم عمل ادارية بقواعد وقوانين ومفاهيم تسهل على السالك لذلك الطريق والمتصدي للمهمة انجاز مهمته بيسر وعلمية وخصوصاً بعد ان شهد العالم الكثير من الانجازات والتطورات المهمة وانشطارات المفاهيم للعلوم.. واحتدمت المهام في مختلف التخصصات التي شهدتها العالم والتي ساهمت في دراسة الادارة وتطور مفاهيمها وبالتالي الى تشعب المجالات التي تتناول الادارة وتتعامل بها بمختلف انواعها رغم انضمام تلك الانواع الى مهمة واحدة عامة وهي توجيه الامكانيات البشرية والمادية لتحقيق الاهداف المرجوة من الممارسة الادارية بافضل السبل ومعمونة التخصصات الاخرى والعلوم

السائدة لكل نوع من انواع الادارات وفي مختلف الحقول وذلك لانه "اصبح تقدم الامم يقاس بكفاءة الجهاد الاداري المنفذ للسياسة العامة فمع افتراض أي مستوى من الكفاءة للسياسة العامة تصبح هذه الكفاءة متوقفة في التطبيق العملي على كفاءة تحقيقها. أي على ادارة الجهاز الاداري" (١١، ص ١٣)

فالادارة علم يتفاعل مع العلوم الاخرى لانه معرفة تستخدم طرقاً للوصول الى الحقائق المعرفية والعلمية المختلفة "ان فن الادارة هو فن التعامل مع الاخرين -وفن التعامل مع الاخرين هو فن الفهم لوجهات النظر الاخرى" (١٣، ص ٢٥).

اذا بالاضافة الى ان الادارة ممارسة تخضع لنظريات وعلوم تستند على عناصر ووظائف، فهي علم ايضا كونها موهبة غرست بذرتها في شخصية الفرد الذي بانت ملامح القيادة والريادة عليه..والتي نمت معه كما هي المواهب الاخرى التي منحها الخالق لعباده من خلقه وفي شتى الاختصاصات الحياتية كالفنون والرياضيات والعلوم والادارة، وكل الاختصاصات التي يجب ان تكون قاعدتها الموهبة والتي لا يمكن ان تكتسب بالدراسة والتدريب فقط، وانما هناك طاقة خفية في طيات الشخصية التي هي الموهبة التي تعلن عن نفسها فيه، مع ذلك فان الاداري الموهوب يضل بحاجة الى الدراسة والاطلاع والممارسة والتدريب حتى تنضج الكفاءة الادارية لديه ويكون على استعداد لتحمل المسؤولية، علماً ان من الثابت في امريكا "ان الصناعة الامريكية تنفق اموالاً باهضة لتنمية مقدرة الاداريين فيها" (٨، ص ٦).

وما التدريب والممارسة الا خزين معرفي وزيادة في عمق ورصانة الشخصية القيادية واعطائها فهماً واستيعاباً مضافاً للنظريات والمفاهيم العلمية التي تغذي النظرية "ان المقدرة الادارية تعتبر ثروة من ثروات الامم التي يجب تنميتها واستثمارها كما يستثمر راس المال، فتحسين اسلوب الادارة ونوع التنظيم يؤدي بطريقة مباشرة او غير مباشرة الى ارتفاع الانتاجية" (٨، ص ٦).

اهم ما في الادارة فهم وجهات النظر للاخرين والتفاعل معهم، وهذا لن يأتي عن طريق فهم دواخل النفس البشرية فقط بل هو مقرون بفهم العلوم الانسانية مثل (علم النفس، البيئة، الاجتماع، النظريات السياسية، علوم الاقتصاد) بالاضافة الى القوانين المحلية وتقاليد المجتمع في منطقة المشروع والتي هي تعاليم الدين والعشيرة والعائلة، علماً انه يتوجب الاطلاع على تلك العلوم ولو بشكل مبسط حيث تمكن المدير من ان يفهم العاملين معه ويتفاهم معهم ويرسخ تطبيق النظرية الادارية المناسبة، ولو ان الاغلبية تجمع على النظرية التي ترى ان الفرد يهتم بمكاسبه الذاتية على حساب المصلحة العامة، وعليه فان على المدير مراقبة العاملين معه بدقة والعمل على تحفيزهم دائماً مادياً ومعنوياً، مستغلاً تلك الغريزة ويقوم بتكريم المبدعين من العاملين معه لان "الكسب المادي هو الحافز الاكثر اهمية" (١٧، ص ٢٨).

ولا يحسب ذلك التكريم المادي خسارة او غير مبرر او من انواع البذخ، بل هو مهم ومن خلاله يستطيع ان يحقق الاهداف التي يسعى لها هو والمشروع الذي يريده، وما الادارة الناجحة الا تلك التي تعتمد على عنصر القيادة والتحفيز الذي يعني ((القيادة، الارشاد، والعلاقات الانسانية لهذه الاسباب يعتبر التوجيه الوظيفي الاكثر اهمية في المستوى الاداري الادنى لانه ببساطة مكان تركز معظم العاملين في المنظمة)) (٥، ص ٦).

كما ان هناك لوائح ادانة وعقوبات للمخالفين تتحدد حسب درجة المخالفة واحداث الضرر، وهناك لوائح او تقاليد للتكريم والثناء والتحفيز وحسب درجة الابداع واما اضافة الجهد المتميز من فائدة على العاملين او المشروع، وما هي الا واحدة من العناصر الاساسية او الوظائف التقليدية للادارة "تعرف الوظائف الادارية على

انها مجموعة من النشاطات يمارسها المديرون بغية انجاز الاعمال وتحقيق الاهداف بكفاءة عالية. وتشمل وظائف المدير: التخطيط والتنظيم، والتحفيز والرقابة، اتجاه بعض الباحثين في حقل الادارة الى توسيع الوظائف السابقة لتشمل صياغة الاهداف، اتخاذ القرارات والتوجيه والاشراف" (١١، ص ٢١). والتي تتمثل بالعناصر الآتية:

١- التخطيط ٢- التنظيم ٣- اتخاذ القرار ٤- الرقابة ٥- القيادة والتحفيز.

التخطيط: وضع في المرحلة الاولى عند تصميم المشروع والذي بموجبه تتحدد الغاية والهدف من المشروع، وكان قد وضع تصوراً مسبقاً لما يجب ان يكون عليه الانتاج، والتقرير مسبقاً لما يجب عمله في المستقبل لتحقيق غايات واهداف المشروع والذي يحدد مسار العمل، وبدونه تصبح العملية تخبطاً وعشوائية، فهو عمل ذهني يسبق الفعالية المراد انجازها، ويجب ان يوضع من قبل عقلية ادارية متمرسة لها المقدرة على قراءة المستقبل المهني والوظيفي لما يجب ان ينفذ ليحني ما يجب ان ينتج.

التنظيم: هو "تحديد الاعمال اللازمة لتحقيق الاهداف وتنظيمها في ادارات واقسام ووحدات ومستويات في ضوء تحديد العلاقات التي يمكن ان تنشأ بين الاعمال والقائمين على تطبيقها في كافة المستويات وفي كل الاتجاهات" (١١، ص ٣).

والتنظيم هو الترجمة العملية للخطة الموضوعة للمشروع وتحديد المراحل واحتساب خطوات التنفيذ الخاصة بالعمل والذي يقوم به المدير من تجزئة اهداف وخطة المشروع الى مراحل لكل مرحلة اهداف مرحلية تتوزع خلالها الواجبات وتحدد النشاطات وتوزع الصلاحيات وفقاً لخطة زمنية يتم خلالها العمل حتى يضع المدير خطة بديلة لمرحلة جديدة بوسائل اخرى حتى يتم تنفيذ الخطة الرئيسية للمشروع، والتنظيم هو من اهم الاعمال الادارية وهو المحك الرسمي للمدير بواسطته تعرف قدراته وامكانياته وفعاليتها، يكاد ان يختزل التنظيم وظائف الادارة وحيثما يطلق على العملية الادارية برمتها، لانه هو الاطار المتسع الذي تتم فيه العملية الادارية وقت التنفيذ، وهو في نفس الوقت ناتج العملية الادارية ذاتها.

اتخاذ القرار: هو اتباع الاسلوب والحل والطريقة، للوصول الى غاية الادارة في تحقيق التوازن والمواقف وتحديد التكامل وهو اساس الادارة وقلبها النابض وهو المهمة الاساسية التي يضطلع بها المدير ومن دونها لا توجد ادارة، لاتخاذ القرار مراحل قبل ان ينطق المدير بالقرار وهي تبدأ بتحديد المشكلة ثم تحليلها ومتابعة خيوطها بعد ذلك دراسة الحلول وتقييمها، ثم تحديد البديل للحل، بعد ذلك يتخذ القرار، ثم متابعة التنفيذ لان العملية لا تنتهي باختيار الحل للمشكلة والنطق بالقرار بل مراقبة الية التنفيذ ومتابعتها.

الرقابة: انها تلك العملية التي تراقب التزام الفريق الوظيفي بالانظمة والقوانين والتعليمات، كذلك حسن استخدام الثروة لخاصة بالمشروع او المنشأة وعدم تسخير الممتلكات للاغراض الشخصية، والاستخدام الامثل للموارد المالية والبشرية والمادية، ورفع كفاية الانتاج وكشف عن مستوى الاداء الفعلي للأفراد، وتعمل على متابعة العمل ومدى مطابقتها للخطة الموضوعة بمتابعة تنفيذها ومقارنة النتائج الفعلية والعمل على تصحيح الانحراف واقتراح التعديلات على الخطط والاداء.

القيادة والتحفيز: هي فن القدرة والمهارة والتأثير في المرؤوسين لانجاز المهام المكلفين بها بكل حماس واخلاص، وهي تهتم بكيفية قيادة المجموعة وفق الصيغ المطلوبة، وهي المهمة التي يقوم بها المدير لايصال افكاره واوامره وتعليماته الى المرؤوسين لتحقيق اهداف المشروع، اساسها روح التعامل بمفهوم النصح والارشاد والتعاون ورفع المعنويات واعطاء الحوافز "يستطيع المدير من خلال ممارسة القيادة توفير التعاون مع الآخرين في

تحقيق الاهداف، ولكل مدير دور قيادي مهما كان مستواه في الهيكل التنظيمي، واهم ما تتضمنه القيادة الموهبة الاجتماعية التي يتمتع بها المدير في الحصول على افضل اداء ممكن من قبل المرؤوسين، علماً ان من يحدد فاعلية القائد هي السمات الشخصية (الذكاء، الثقة بالنفس) غير ان الفاعلية للقائد تعتمد على عوامل كثيرة تتعدى مجرد سماته الشخصية" (١٤، ص ٩٤).

صفات المدير

للمدير صفات وخصائص تحدد خصوصيته، ليس لاحد غيره يتمتع بها والا لما صلح للادارة والقيادة والعبور بالمسؤولية الى بر الامان، فيما اذا أتحث الظروف التي تشكل بيئة ادارية، من نظام عمل وصفات شخصية اصبح من السهل خوض العملية الادارية وتحقيق افضل النتائج، مع العمل على تطوير السلوك الاداري وهو اصعب من تغيير التنظيم، انه ليس من السهل تطوير سلوك الانسان الا تدريجياً وبجهد خلاق، لذلك لا يمكن ترك اسلوب عمل الاداريين لذاتهم وقيامهم بالعمل بالصدفة والموهبة... لان الادارة عملية دقيقة وحساسة تتعامل مع اثنى عشر عنصر للانتاج واطخر محدد للتنمية هو الانسان، وعلى راي (لوثر جولييك) فان مقومات الادارة هي "كفاءة الاتصال، والرغبة في الخدمة، والهدف المشترك (١١، ص ٢٦٢).

بعض من صفات وخصائص المدير الناجح:

- ١- القدرة على الاتصال (من اهم صفات المدير القائد) ويقصد بها تبادل المعلومات فيما يخص العمل والعاملين.
- ٢- القدرة على خلق روح العمل الجماعي.
- ٣- ما يكفي من الخبرة والمهارة الوظيفية التي تجعل تعليماته وتوجيهاته منطقية وموضع احترام.
- ٤- افساح المجال للمرؤوسين لاثار مبادراتهم وروحهم الابتكارية.
- ٥- ان يمتلك صفات شخصية قيادية، وان يتمتع بسلطة كافية لممارسة ما تتطلبه القيادة من توجيه وتوقيع عقوبات وتخصيص مكافآت وتدريب.
- كما ان هناك نظم ادارية، وخصائص لشخصية المدير، هناك ايضا اصول ادارية حددها العالم الاداري (فيول)* باربعة عشر نقطة هي صمام الامان للعمل الاداري، وهي باختصار وتصرف:
- ١- تقسيم العمل.
- ٢- توزيع الصلاحيات وسلطة الاوامر للمنطقة الصحيحة.
- ٣- الفهم/ يشمل الطاعة والتطبيق.
- ٤- وحدة اصدار الامر، ووحدة مصدر الامر، يعني واحد هو من يصدر الامر ولمرة واحدة في الموضوع الواحد.
- ٥- يد واحدة وخطة واحدة، مشرف واحد لمجموعة من الاهداف.
- ٦- مكافآت الموظفين، وقيمة المكافاة يجب ان تكون مرضية.
- ٧- اخضاع الاهتمامات الفردية للاهتمامات العامة.
- ٨- الموازنة بين تقليل وزيادة الاهتمامات الفردية.

* (هنري فيول Henry Fayol): (١٨٤١-١٩٢٥): الاسم المهم في التنظير الاداري، الصناعي الفرنسي الذي وضع فكرة حول ممارسة الادارة، صاحب كتاب (النظرية الادارية للادارة) هو الذي حدد المجالات الرئيسية لعملية الادارة في التخطيط، التنظيم، القيادة، التحكم-الباحث-

- ٩- قنوات الاتصال، الخطوط الرسمية للاوامر.
- ١٠- الاوامر، الهدف منها تفادي الهدر والخسائر.
- ١١- استقرار الموظفين/ بقاء الموظف في عمله وعدم نقله من عمل لآخر ينتج عن ذلك تقليل النفقات وفعالية اكثر.
- ١٢- العدالة/المراعاة والانصاف.
- ١٣- روح المبادرة-السماح للموظفين بالتعبير بحرية عن مقترحاتهم وافكارهم على كافة المستويات.
- ١٤- اضاء روح المرح- في الوحدات التي فيها شد، على المدراء تعزيز روح الالفة والترابط بين الموظفين ومنع أي امر يعيق هذا التالف لكي يصبح المدير قائداً، فلا يكفي ان يمتلك السلطة، بل لابد وان يمتلك معها النفوذ الذي يجعل مرؤوسيه يتبعونه عن اقتناع.

ثانياً: دور الادارة في مؤسسات انتاج الفنون

الادارة المتخصصة للمؤسسات الفنية، حديثة العهد في منطقتنا الاقليمية حتى لو كانت موجودة قديماً في العراق الا انها محدودة الانتشار والتداول وتقتصر على مساحات ضيقة ولبعض التخصصات من الفنون الجميلة مثل الرسم والنحت...وبعد ذلك السيراميك، وليس لمنتجات جميع التشكيليين وانما لتلك الاعمال التي يدعى انها تجاربه، اما الرواد وكبار الفنانين فان معظم اعمالهم كانت توقع مهداة الى الاصدقاء والاقارب من متذوقي الفنون، الا تلك التي تكلفهم فيها مؤسسات الدولة او الدوائر المهمة في البلاد.

اما على نطاق الانتاج الدرامي في (المسرح والتلفزيون والاذاعة) فانها لم تروج الا في فترة قصيرة- فترة الحصار الاقتصادي على العراق- وقد سوقت بعض الاعمال التلفزيونية والمسرحيات المسجلة، ولكن بواسطة مروجين من الاقطار العربية المجاورة، اما العراقيين من اصحاب رؤوس الاموال والمخرجين المنتجين لاعمالهم فان ثقافة الترويج والتسويق غير متداولة، او تمارس بمحدودية شديدة، وسيتناول الباحث الانتاج في اطار المسرح في مبحث لاحق.

كان الاهتمام بالادارة العلمية المتخصصة لقطاع الثقافة والفنون متاخر جدا قياساً بدول العالم من الغرب الاوربي وامريكا الشمالية، وهذا متاخر من عدم الاهتمام بالادارة بشكل عام، لان ابتكار النظريات الادارية اصلا حديث العهد عالمياً حيث يرجع الى مصطلح القرن العشرين عندما بدأت تلك الافكار تنضج وزاد اهتمام رواد ومنظري الادارة الاوائل "تعد العشرينات من القرن العشرين، البداية الحقيقية، لنشأة علم الادارة، وقد كان لتضخم المنظمات وتعدد وسائل العمل والانتاج، والتقدم العلمي الدور الرئيس في التطور المتسارع للادارة بمفهومها الحديث"(٣٦، ص٣١).

ان ضعف الامكانات الادارية على مستوى الاشخاص والدراسات المتخصصة بعلم الادارة ادى الى ضعف المقدرة الادارية وقلة الخبرة التنظيمية ليس لادارة الفنون فقط وانما على مستوى ادارة الدولة والمجتمع المدني وبكل التخصصات لان فهم دور الادارة ومتابعة تطور اساليبها اصبح حاجة ملحة او ضرورية وسمت العصر وذلك لتشعب مسالك الحياة واختلاف اتجاهاتها "في نظرية "فيول Fayol" يمكن اعتبار الادارة عملية من التخطيط والقيادة والتحكم وفي المنظمات الثقافية يجب ان يتم دمج هذه العملية مع الابداع الثقافي والفني فقط حين نعرف جوهر هذه القيمة الابداعية سوف نكون قادرين فعلياً على تسير مؤسسات الثقافة بنجاح"(٢٤، ص٧٤).

تعتبر الادارة مكون مهم من مكونات أي مشروع سواء كان يتعامل على اساس الربح او غيره، انتاج سلع او لانتاج خدمات لانها هي من يكون حريصاً على حسن الاداء في المشروع، وجل اهتمامها رسم الخطط وتنفيذ الاهداف سواء الاستراتيجية او المحلية.

في معظم البلدان المتقدمة هناك تعامل خاص مع قطاع الثقافة بشكل عام وقطاع الفنون بشكل خاص، حيث هناك دعم حكومي مباشر او غير مباشر لهذا القطاع تضمنه الانظمة المحلية وقوانين الدولة، وهذا لا يعني ان للدولة سلطة على طبيعة ونوعية الاعمال الفنية او تمارس قيوداً او ضغوطاً على المنتجين لتلك الفنون "الدولة مسؤولة على الاقل عن المحافظة على بقاء القيم الثقافية حية، مع احترام دستوري لحرية التعبير. ولا يمكن تقييد هذه الحرية الا من قبل القانون الجنائي الوطني وتدعم وتمول الفن والثقافة، بينما تحترم الحرية الفنية للفنانين ومنظماتهم" (٢٤، ص ٦٨).

بما ان وظيفة العمل الفني لا تقتصر على الامتاع وما يبيته في روح المتلقي من تطهير وجداني وتصور جمالي، فانه في نفس الوقت يقدم خدمة نفعية مادية تتمثل في ما يوفره من احتياجات الجمهور من وظائف تربوية انسانية من خلال ما يحمله العمل الفني من مفاهيم وقيم يحتويها اطاره الجمالي، يكون مدخل المتلقي لبلوغ تلك القيم والافكار والمنافع "ان في ممارسة الفن استجابة لمطالب داخلية وخارجية عند الانسان من خلق لاشكال جديدة بمفاهيم ومضامين مغايرة للواقع كلياً او جزئياً يتم فيها استشراف المستقبل بنماذج جمالية ذات صور وابعاد تستجيب لمطالبه في ترويض العالم والسيطرة على بعض جوانبه من جهة، وفي اشباع بعض حاجاته النفسية وحيانا العضوية من جهة اخرى" (١٣، ص ٣٤).

بما ان وظيفة الفن تتراوح بين المتعة والتعليم، فان انتاج الفنان لكي يعمم على الجماهير ويستفاد منه اكبر عدد، فانه بحاجة الى تسويق حتى تصل مستحقات الفنان المادية وتكون مجزية على قدر ما يحقق من انتشار "صحيح ان هناك اوجه شبه بين بعض عناصر التجارة وعناصر الفن وهناك تشابه في طريقة العرض والتعامل، بيد ان هناك اختلاف في الطبيعة والاهداف وفي اجراءات الوصول اليها" (١٦، ص ٢٠٠).

بما ان الفنان لا يهدف الى الربح المالي من عمله فقط لكنه يحتاج الى توفير متطلبات حياته من عمله الذي لا يعرف سواه- وانما يعمل على تطوير المنهج الفني الذي يتبعه وابتكار تقنيات انتاجية جديدة، وهو يكرس المنتج الفني لمتطلبات المتلقي مع المعرفة التامة بالمستوى الفني والاهمية الجمالية والفكرية للعمل حتى يتم التعامل مع الاعمال الفنية باهتمام جمالي وتذوق فكري وبشكل لائق، هنا يتحدث احد الباحثين عن ما تحتاجه ادارات منظمات تسويق الفنون فيقول "تحتاج هذه المنشآت الى عناصر ادارية تتمتع بقدرات خاصة، وطبيعة متميزة تجمع بين الجانب الاداري والجانب الفني لجهة التعامل مع الابداع" (٢٢، ص ٤٣).

أي ان من يكون على راس هذه المنشأة يتمتع بامتيازين كونه متخصص في الفن الذي يقوده وبالإدارة التي يمارسها لقيادة هذا التخصص، لانه لا يمكن ان ينوب احد عن احد في هكذا ميدان فالتعاملات الانسانية لا تفهم على حقيقتها الا في موقعها الصحيح والمعرفة الاكيدة بقيمتها الفعلية وخصوصيتها الفنية، لهذا وجب التخصص القطاع مرافقاً للتخصص المهني، أي ان يكون المدير من نفس القطاع الفني المتخصص المطلوب الترويج له وتسويق اعماله، كما هو التسويق السينمائي المتخصص بالافلام السينمائية برز على بقية القطاعات الفنية حتى التشكيلية التي قلنا هي اقدم قطاع تعامل مع الترويج والتسويق "اصبح التسويق السينمائي بشكل ويشمل مجالاً تخصصياً قائماً بحد ذاته، وله اساليبه وتقاليده الخاصة به في المجالين النظري والعملية وبسبب التطور في مجالات

الانتاج السينمائي الضخم كماً ونوعاً، فقد اصبحت عملية التخصص في مجال التسويق السينمائي تتضمن العديد من الجوانب والمجالات" (٢٢، ص٢٤).

لا بد وان تكون الادارات التي تقود القطاعات الفنية من مسارح وستوديوهات وبلاتوهات ومشغل ومراسم..خاضعة لمفاهيم ودراسات ومراجعة وتقويم وتمكن من وضع الخطط المتعلقة بعمليات تسويق المنتجات او الخدمات الفنية، وبما انها ادارة متخصصة تابعة من صلب النشاط نفسه فانها قادرة على رصد الانحرافات والاطفاء المرافقة لعملية التطبيق وقادرة على تلافي وتصحيح تلك الخروقات "لا يمكن الاعتداد بالقيادة الا من خلال وقائع ملموسة تؤثر في ظلها القيم الثقافية، والقضايا البيئية، والنمو والتطوير المؤسسي، والمهام، والخبرات، والثقافة المؤسسية وكفاءة الموظفين على الطريقة التي تمارس بها القيادة" (٢٤، ص٣١٤).

كما وهي على اطلاع بمفاهيم وقوانين وضوابط العمل الفني العامة والخاصة "من المهم لمديري الفنون في المجال الربحي وغير الربحي ان يعرفوا التدابير الحكومية ذات الاثر الاستراتيجي والقانوني والمالي على منظماتهم الثقافية وعملياً ما يمر مدير فنون بخبرة الافتقاد الى مقارنة حكومية تكاملية وكذلك قلة التنسيق او التعاون بين المستويات المختلفة" (٢٤، ص٨٣).

ينبغي على مديري الفنون ان ينظروا الى امام بعيداً وان يبتكروا وضعاً فريداً جديداً لان هذا سيكون مفتاح بقاء واستمرار مؤسساتهم في خضم الهيمنة من قبل التيارات الجديدة الرقمية وغير الرقمية الدولية والمحلية، ان معظم التاجات الفنية بحاجة الى اطار تنظيمي يواكب سرعة التطور لادارات المؤسسات التي تنتج الاعمال بنجاح، في نظرية الادارة وتعتبر مفردة الابتكار طريق عمل جديد تماماً، والابتكار ليس جزءاً عضوياً ومنفصلاً عن عملية الادارة، بل هو خيار استراتيجي يتعلق بمكان وطريقة تحديث المنظمة، مثلما كان على مدير الفنون ان يكشف عن خلفية فنية واطلاع بتاريخ الفن مع ما جمعه من خبرات عملية فانه بحاجة الى الاطلاع على ما يستجد كل يوم من بحوث ودراسات وتقنيات واكتشافات بشتى الاختصاصات الفنية مع تخصصه في الادارة سوياً ودراسته لها ولستراتيجيتها التنظيمية ومعرفته بادبيات البحث واصوله.

حسب نظرية (فيول Fayol) التي اعتبر بها الادارة عملية التخطيط والتنظيم والقيادة والتحكم، ففي المنظمات الفنية والثقافية عموماً يجب ان يتم دمج هذه العمليات مع الابداع الثقافي والفني ولكن العملية الابداعية لدى الفنان فريدة، ولا يمكن التخطيط لها بواسطة النظم الادارية وانما بمعرفة طبيعة هذه العملية يمكن لمدير الفنون ان يجمع عناصر العملية الابداعية بمساعدة عناصر الادارة لما "لا يمكن لفرد وحده ان يقوم بكافة وظائف الادارة" (١٥، ص٧٧).

وانما عليه ان يختار مساعديه والظروف المناسبة والوقت المناسب لاجراء المباحثات والتعاملات والاتفاقات، وعليه ان يطبق المبادئ الاساسية للادارة الجيدة القابلة للتكيف، مع الحرص على تحقيق الربح كما هو حريص على تحقيق الحاجات المجتمعية الضرورية "ليس من المدهش اكتشاف ان هناك توتراً مستمراً بين نظرية السعي وراء الربح والحاجة الحقيقية للاستجابة لحاجات المجتمع، حتى على حساب الارباح" (٢٣، ص١٠٢).

إجراءات البحث

الإدارة والإنتاج المسرحي

المسرح أكثر المؤسسات المنتجة للفنون حاجة الى ادارة متخصصة لادارة عملياته وخطوط انتاجه وقيادة عناصر الانتاج، حيث تشتغل فيه اختصاصات متعددة واشخاص مختلفي الميادين والمشارب، وكون الفنان بشكل عام وفنان المسرح بشكل خاص اصعب الناس انقياداً لخصوصية ذهنياتهم، وسعة مخيلتهم واحساسهم المرهف، وطبعهم الصعب ومزاجهم المتغير والمتقلب، سريعي الملل محبي للتغيير والتجديد لا يمكن قيادتهم الا من قبل اداري قيادي يفهمهم ومنهم، متمرس بالادارة يمتلك ملكة وموهبة ومؤهلات وصفات، تساعده على القبول لديهم والتأثير بهم ويحقق قناعة ورضا وانقياد.

لأنه ان الخوض في ميدان الانتاج والاستثمار لا يخلو من مغامرة ولكن في ميدان الفنون هي المغامرة بعينها لان "الابداع ليس فعالية اقتصادية بالضرورة لكنه يصبح كذلك عندما يؤدي الى فكرة ذات اثر اقتصادي او الى منتج يمكن الاتجار به" (٢٥، ص ١١).

خصوصاً في تجارة الابداع المسرحي، لانه لا يمكن للمستثمر ان يمتلك تصوراً كاملاً عما سيكون عليه المنتج- العرض- وبالتالي لا يمكن ان يضمن الاقبال الشديد او الاعتيادي الذي سوف يأتي بالمرءود الذي سيغطي الانفاق ويحقق الربح.

تبقى المعوقات والمؤثرات على الانتاج المسرحي كثيرة، وتبقى المسارح بحاجة الى انسيابية في مهنة ادارة الانتاج، وبحاجة ملحة الى ملاكات متخصصة لادارة العملية الانتاجية، الملاكات المتدربة والمسلحة بالمعلومة المتجددة والامكانية الذاتية، تلك الملاكات الخبيرة بل المتراكمة الخبرة، فان ادارة الانتاج وادارة العرض المسرحي يجمعان ما بين الفن والادارة والاقتصاد يجمعان بين المستوى التجاري والمستوى الفني، العلاقات العامة واساليب الجذب، الاعلام والسياحة، بالإضافة الى صنع المشاهير، لان المنتج الابداعي هو "البضاعة او الخدمة الاقتصادية التي تنتج عن الابداع وتكون ذات قيمة اقتصادية" (٢٥، ص ١١).

يتطلب الانتاج المسرحي جلب الزبون-المشاهد- واستقطابه الى مكان العرض، ليشاهد عرضاً حياً ومباشراً، وهي الغاية الاساسية من العرض المسرحي -حضور المتلقي- لانها عملية تفاعل متبادل بين العارض والمعرض لها نتيجتها التي تسهم في تحسين المنتج "اذا تحدثنا عن المسرح فسنجد ان كل مشاهد يشارك بدرجة او باخرى في خلق المسرحية، فالجمهور في المسرح يدخل مع العرض في علاقة تبادلية يمكن ان تؤثر في مسار العرض ونجاحه ومن ثم فلا يوجد أي عرضين مسرحيين يمكن ان يتماثلأ تمام التماثل وذلك بسبب دور الجمهور في الظاهرة المسرحية" (٧، ص ٤٤). هذا في الحالة الايجابية ولكن يمكن "ان نلاحظ ان رد فعل الجمهور السلبي تماماً" (١٣، ص ٢٦٣).

وهذا ما تكون نتيجته اخفاق في مستوى المنتج المسرحي وبالتالي يولد النفور منه وبعد ذلك يتعرض الانتاج الى الخسارة، فهي عملية تبادل ذبذبات، باكتمال دائرة الارسال والاستقبال بتكامل الزخم عند الممثل ويرتفع العطاء الى احسن ما يمكن، عندها يمكن ان يتحقق النجاح، والنجاح يولد الاستثمار، والاستمرارة يكون بفعل الاقبال والاقبال يعطي الوفرة المالية...وهو المطلوب، بالإضافة الى ما يتحقق من رسائل مسرحية اخرى، اما ما يحققه العرض من مردود مالي من جراء تسويقه فليماً فهو ما نسبته متواضعة قياساً بمردود العرض الحي في المسرح.

مثلما تقوم الانشطة الاقتصادية الاخرى على متانة البنى التحتية، كذلك النشاط المسرحي له بنائه التي تدعم وتخدم العملية الانتاجية، ومنها الفريق المتخصص سواء في الادارة المسرحية او ادارة اقتصاديات الانتاج، بعطائهم المتميز يصنعون منتج ناجح يستهوي الجمهور، حيث ان الادارة المختصة المتدربة المتمكنة التي تدير عناصر الانتاج تؤول الى مخرجات عالية الجودة، رائجة التسويق، مرتفعة المردود المالي محققة نسب ارباح عالية، سواء كانت على المستوى الاقتصادي او التربوي الفكري والجمالي، وحتى على مستوى السياسة و"الاجتماع، كما هي فكرة الناقد الامريكي (كينيث تاينان) التي تقول "اصبحت مدرگا أن الفن والاخلاق والسياسة والاقتصاد لا يمكن فصلها عن بعضها اصبحت مدرگا أن المسرح فرع من علم الاجتماع كما انه في نفس الوقت وسيلة للتعبير عن الذات. اصبحت مدرگا أنه لا يمكن ان يزدهر بشكل معقول ما لم يكن هناك جبل سري يربط بين ما يحدث على منصة المسرح وما يحدث في العالم" (١٣، ص ٣٠).

كما ان للادارة نظريات ووظائف واساليب، كذلك لها سمات وملامح واهم السمات المميزة للادارة الناجحة هي:

- القابلية على التكيف.
 - تحديد مستمر لاساليب التنمية.
 - رصد لعملية التخطيط الاستراتيجي القطاعي ومتابعته.
 - بنية تنظيمية منتظمة تهتم بالمرونة والتقويم الذاتي "عملية التقويم الذاتي والتشخيص التنظيمي للمؤسسة والمنظمات، تبدأ بتحليل ذاتي للقدرات الادارية (التنظيمية) للعاملين الاساسين وللعلاقات في ما بينهم ايضا" (١٥، ص ٧٦).
 - قيادة غير متسلطة، وتشكيل فريق اداري يقوم على اساس تفاعلي.
 - استعراض المحددات الانمائية ومؤشرات التكيف/تحديد القالب النوعي للتمييز.
- لا يتناوب القلق عند التأسيس لاي خلية ادارية جراء ضعف الاداء في البداية وذلك لانها مسألة طبيعية، كون مرحلة الولادة تكون عادة صعبة وربما متعثرة، لكنها قصيرة ويجب ان تكون قصيرة، وبعدها يخرج الوليد بسلام، لكن علينا استثمار نشاط مرحلة الصبا وقوة الشباب ونضجه والعمل على تطويل هاتين الفترتين لان الشيخوخة آتية لا محال "مرحلة الميلاد، تكون لدى المؤسسات منهج فوضوي وعفوي الى درجة ما، كما ان مفهوم المؤسسة المبدئي المألوف على مستوى المؤسسة برمتها، هو الذي يمي الاستراتيجية والبنية. وفي مرحلة البناء لا على يكون المنهج الاجرائي اكثر هيكلية فيما تركز الاستراتيجية على توسع قاعدة المؤسسة" (٢٤، ص ٣٣).
- العرض المسرحي بالمفهوم الاقتصادي هو المنتج، وهو مركب من عدة عناصر، متفاعلة على الخشبة- ارض المصنع- وهي تشبه عناصر التجارة او عناصر الصناعة المتفاعلة على ساحة المصنع "صحيح ان هناك اوجه شبه بين بعض عناصر التجارة وعناصر الفن وهناك تشابه في طريقة العرض والتعامل، بيد ان هناك اختلاف في الطبيعة والاهداف وفي اجراءات الوصول اليها" (١٦، ص ٢٠٠). فان هدف التجارة هو الربح المادي اولاً، وهدف الفن تحريك العقول واثارة العواطف اولاً، ولكن ان "العلاقة بين الابداع والاقتصاد تبقى غير مرئية تقريباً" (٢٥، ص ١٠).

الا ان هناك مشتركات بين الصناعة والتجارة والمسرح، لان العرض المسرحي هو صناعة والصناعة تحتاج الى التسويق ولان الفن المسرحي "ينقسم الى صناعات كثيرة عدة كالتمثيل والمناظر والازياء، واشغال

النجارة والغناء والرقص... الخ (...) كل صناعة من هذه الصناعات لها اثرها المباشر في كل من الصناعات الاخرى في المسرح" (٢٠٠، ص ٢٠١). فهو معد للتسويق ونلاحظ فيه رغبات وميول الجمهور وخاضع لقانون العرض والطلب وكل اقتصاديات الانتاج.

العرض المسرحي، مكون من عدة عناصر، منذ ان نشأ المسرح كما يقول الرائد (د. سامي عبد الحميد) حيث قال "تتداخل كثير من الفنون الجميلة في تكوين العرض المسرحي وقد حدثت عملية التداخل هذه منذ نشوء الفن المسرحي عند القدماء" (١٦، ص ٢٩). وهذه الفنون الجميلة هي تخصصات مختلفة لكل منشاة وخاصيته، وهي تتداخل في العملية المسرحية مع علوم اخرى لها ميادينها ايضاً، لذلك فان المتصدر لقيادة تلك العناصر يجب ان يكون فاهماً مطلعاً على تلك التخصصات التي يقودها ويستثمر انتاجيتها الى اقصى حد "ان الذي سيتبؤا قمة الانتاج ويكون سيده كالمخرج او مدير المسرح ذلك الرجل الخطير وراء الانتاج المسرحي او حتى الممثل، مهما كان شانه او دوره، فانه لابد ان تكون له خبرة ودراية بكل حرفيات المسرح وبكل اسراره وبكل الاجهزة والالات والتكنولوجيا.. وهذا مبدا وارد بالفعل ومعمول به في جميع مرافق الاعمال والمشاريع الانتاجية.. في المعامل والمصانع والمزارع" (١٩، ص ٦٨).

لذلك كانت للادارة وسببى الدور الفعال في مزج تلك العناصر في مائكة الانتاج لان لها "التاثير الفعال على عناصر الانتاج، حيث ان الادارة تصدر قيادة عناصر الانتاج وتعمل على تنظيمها والتنسيق فيما بينها بما يتناسب مع ظروف العمل والظروف المحلية" (١٨، ص ١١). اذا العرض المسرحي هو منتج المسرح "ان العرض بطبيعته انتاج فني" (٦، ص ٣٠).

منتج من عدة عناصر والعناصر هي "مقومات- اصول" (١، ص ٢٥٦). وان العناصر هي التي تشكل العرض وتمنحه صفاتها وملامحها فهي "التي تشكل سياقه واطاره، ولكنها قد تتحول في بعض الحالات الخارجية الى عناصر فاعلة تشترك في الاداء" (٢١، ص ١٢٧).

بما ان الادارة من الاهمية والتصور لعناصر الانتاج، فان المدير هو القائد لمجموعته، وفي اطار الرؤية الابداعية للمخرج الذي يتسيد الانتاج، لان مدير المسرح المكلف بادارة العملية منذ التحضيرات وحتى التمارين بنوعها الى ايام وليالي العروض مهما كثرت او اختزلت، والذي هو تصدر المسؤولية منذ انتهاء البروفة جزال- قبل العرض، الذي يختتمها المخرج بتسليم العمل امانة في عنق مدير المسرح حتى انتهاء العروض وتصفية المتعلقات المالية لفريق العمل والمادية للانتاج من تفكيك عناصر العرض واعادة الامور الى ما كانت عليه، وايداع السكربت -كتاب الاخراج- واكمال الملف الاداري الذي هو ارشيف العرض المسرحي وتسليمه الى جهة الانتاج، عندها ينجز مهمته وتنتهي بتسليم جهة الانتاج تقرير مفصل عن مشاكل الانتاج والمعوقات ومقترحاته للاعمال اللاحقة.

صفات مدير المسرح

ليس للانسان بلوغ الكمال، ولا يمكنه ان يحصل على احسن الصفات جميعها، لكنه يحاول، ومن يمارس الادارة المسرحية ويريد ان يتخصص بها يجب ان يفتش في نفسه عن احسن الصفات وينميها لكي يتاهل لقيادة جمع غفير من الفنانين والاداريين والفنيين، اما اهم ما يجب ان يتصف به هي:

- يجب ان يكون عملي، وان لا يكتفي بالتوجيه واصدار الاوامر دون العمل بنفسه على متابعتها.
- محباً للنظام، والتنظيم، وهي صفة ملازمة للاداري الناجح.

- ان تكون لديه حاسة- الية، ان يعرف متى وماذا يحتاج الموقف، خاصة عند الازمات.
- انه الوحيد الذي يجب ان يكون (هادء) ويبعث على الثقة، لانه محور انظار جماعته، خصوصا اثناء دقائق العرض.
- يكون دائما على وفاق مع الجميع، يدخل البهجة في نفوسهم، لانه هو من يعطي المعنويات.
- يجب ان يكون فناناً مسرحياً، يفهم في تقنيات المسرح، مطلعاً على عناصر الانتاج واساليب اشتغالها، ويعرف تقنيات التمثيل وعناصر الازراج.
- ان يتخاطب بالمصطلحات المسرحية، اختصارا للوقت والدقة في الدلالة وسرعة الفهم والتنفيذ.
- يستعمل لغة واضحة ومختصرة في التخاطب لتقليل الجهد والزمن، ولا يعطي فسحة للتفسيرات والتاويلات.
- يتجنب الدخول في المشاكل الفردية، حتى لا تنسحب على جو العمل وتتفاقم وتؤثر على العرض.
- الجرة في اتخاذ القرارات، وترك المجاملات والمصلحية والانتهازية.
- يتمتع بالكياسة وقوة الشخصية والبساطة والتواضع.
- العدل والصرامة في العقاب.
- الابتعاد عن الغرور والوقوية في التعامل.

اهم المهام لمدير المسرح

- واجبات مدير المسرح كثيرة ومتشعبة ومتداخلة مع مهام الاختصاصات الاخرى، لكن هنا نتوقف على اهمها، ويمكن ان يضاف لها حسب براعة المدير ومؤهلاته:
- انه حاضرمند اختيار النص الى ما بعد انتهاء العرض "لكي يتفرغ المخرج لعمله الابداعي ولا ينشغل في الامور الادارية والانتاجية والمالية، كان لابد من ايجاد شخص اخر او عدد من الاشخاص يتولون مهمة ادارة الانتاج وتوفير متطلبات عناصره المختلفة"(٢٧، ص٢٢).
- هو الشخص المكلف بمقتضيات العرض والمعرفة بحرفية المسرح.
- الضبط والانضباط من صفات الاداري الناجح خصوصا في المسرح لان "فنان المسرح يمارس ابداعاته امام جمهور ضخم ولذلك فانه يحتاج الى النظام والانضباط والاخلاق الحميدة والاحساس بروح الاسرة الجماعية"(١٣، ص٣٢٨).
- متابعة الاشخاص وتحضيرهم للعرض بوقت كاف، حتى لا يتسبب بتاخر العرض او التطويل.
- أي ارباك اداري او فني، يززع ثقة مدير المسرح قبل الاخرين وخصوصا الممثلين حيث يخرجهم عن التركيز، وبذلك ينتقل الارباك الى الفنيين وبالتالي الى الجمهور.
- عدم استقبال الاصدقاء او المعارف لاي طرف بالتمارين في قاعة التمارين"انني اكراه ان يشهد الناس البروفات فاني اعتقد انها عمل ثري وذو امتياز لهذا فهو عمل خاص، ولا يهم احداً ما اذا كان الممثل يبدو احمقاً او يرتكب الخطا تلو الخطأ، واحيانا تكون البروفة غير قابلة للفهم"(٤، ص١٧٢). وفي الكواليس اثناء العرض وبعده، كما يجب ان لا يظهر الممثلون في أي وقت في اروقة دار العرض، وهم ملباس العرض او بالمكياج.

- من صلب واجباته اعداد نص الاخراج- السكرت- بنسختين، ويباشر به منذ اللحظة الاولى لتوليه العمل والمسؤولية.
- يقوم بتقسيم العمل الى اربعة صفحات او مراحل هي:
 - مرحلة التحضيرات وتمرين القراءة.
 - مرحلة تمارين الحركة، منتهية بالتمرين الكامل الشامل- البروفة جنرال.
 - مرحلة العرض.
 - مرحلة ما بعد العرض، وهي مرحلة تصفية الامور المالية العالقة للفريق واعادة الاشياء الى اماكنها.
- التأكد من تهيئة الاشياء التي تخص العرض قبل وقت كاف، حتى يتلافى النواقص بوقت مبكر.
- يعمل على تقليص فترة التمارين، حيث التقليل يجعل الفريق يسرع في الوصول الى النتائج، على العكس من التطويل حيث يخفف من حماسة الفريق وبالتالي التهرب من العمل ويمكن الارتباط بالتزامات اخرى، كما ويلاحظ خلال فترة التمارين الآتي:
 - عمل جدول للتمارين يتناسب مع طبيعة الانتاج.
 - عدم الوقوف طويلاً مع المشاهد الافتتاحية- بالتنسيق مع المخرج- لانه يؤدي الى تسريع التمرين في المشاهد الوسطى والختمية، وبالتالي لا تعطى حقها.
 - اعطاء استراحة- ايام العطل- من التمارين لوجود ارتباطات عائلية للبعض.
 - الغاء التمرين في حالة غياب احد الممثلين الاساسيين، لغرض الضبط والالتزام.
 - الوقت المثالي للتمارين هو اربعة اسابيع الى ستة، لسته ايام في الاسبوع، ولثلاث ساعات يومياً. مع العلم يجب ضغط هذه التوقيات عند نضوج العمل وقبيل موعد العرض، لغرض شد الجماعة وتكثيف الجهود.
 - تهيئة الظروف المثالية والمناسبة لاجراء التمرين، وتوفير احتياجات الفريق الضرورية، مع توفير مساعدات التمرين-الاكسسوارات والازياء- وغيرها التي تستخدم في العرض حفاظاً عليها.
 - ان يتحلى بمهارة ومقدرة على فهم العناصر البشرية التي يقودها وخاصة الممثلين، وبالاخص النجوم منهم لانهم نموذج بشري خاص يحتاج الى معاملة خاصة "يكاد كل ممثل، وعلى الاخص النجوم، وعلى اخص الاخص، نجوم الشباك ان يكون نموذجاً بشرياً خاصاً يحتاج الى معاملة خاصة" (١٣، ص٤٦).
 - من مسؤوليته قيادة العمل ايام العروض منفرداً، وهو صلب واجبه لانه يصبح الشخص الاول المسؤول عن العمل بعد- البروفة جنرال -" ان مدير المسرح هو الذي يتحمل المسؤولية في العروض التالية لعرض الافتتاح. فان المخرج يتحمل مسؤولية المحافظة على مستوى العرض لذلك عليه ان ياتي الى المسرح بين فترة واخرى للتأكد من ان انتاجه باق على مستواه المرضي" (٢، ص٤٣٤).
 - يجب ان يقود العرض بهدوء وصرامة لكن بانسراح، حيث عليه ان يزرع الثقة في نفوس العاملين عموماً والممثلين بالاخص "الفنان يخلق المزاج الضروري للعرض فوق خشبة المسرح، اما الادارة فتخلق المزاج الملائم للمتفرج وللممثل في الصالة وخلق الكواليس" (١٣، ص٣٣٧).
 - يتأكد من وجود الفنيين البعدين عنه- في غرف السيطرة- ويجعلهم على استعداد قبل العرض بوقت مناسب، وكان قد فحص وايامهم منظوماتهم التقنية (الاضاء والصوت) قبل ساعات من دخول الجمهور الى دار العرض، للتأكد من صلاحيتها واصلاح المعطوب منها.
 - عليه ان يحكم السيطرة على الممثلين ومنعهم اثناء العرض من الانجرار وراء رغبات الجمهور خصوصاً في العروض الكوميديا او التي فيها كوميديا، وهذا لا يعني قطع الصلة والتواصل الطبيعي بين الطرفين لكن

بسيطرة وبعيداً عن الانحراف في مسار العرض وتطويله لانه "لتأثير اشتراك المتفرج في العرض المسرحي اهمية كبيرة في العملية الابداعية لكل من المخرج والممثل، ففاعلية الجمهور تشبه الى حد بعيد السهم المرتد، الذي يرتد على الممثل عند هيجان صالة المتفرجين فالمسرح يخلق بين الممثل والجمهور علاقة واتصال متبادل ضيق تتوحد فيه مشاعر وافكار الممثل مع مشاعر وافكار الجمهور" (١٠، ص ٢٤).

- يشرف على اعادة كل ما استعمل اثناء العرض الى مكانه، ويمنع تركها بشكل عشوائي فوضوي، لان العرض بحاجة اليها في الايام القادمة.
- يحث جميع الممثلين على تادية التحية كما صممها المخرج، مع ابقائهم على جو العرض وعدم خلع ملابس العرض ورفع الباروكات أو أي غطاء للراس ومسح المكياج قبل اداء التحية.
- انه يجب ان يكون الشخص الوحيد البعيد عن ما يعانيه الآخرون من توتر، عندها تبرز الحاجة اليه للسيطرة على الموقف وتصحيح ما يحدث من اخطاء جراء التوتر والمحافظة على الهدوء.
- يكون اخر شخص يغادر الخشبة وكواليسها بعد ان قام بتفتيش الاماكن والزوايا عن مخلفات السكائر ومصادر التيار واطفاء مفاتيح الكهرباء وقفل الباب المؤدية الى داخل المسرح بعد انتهاء العرض كل ليلة.

نتائج البحث ومناقشتها

- ١- الادارة لم تتصدر عناصر الانتاج في حقول انتاج الفنون كما هي الحقول والميادين الانتاجية الاخرى.
- ٢- الواقع الحالي للانتاج المسرحي، يعتمد على الصدفة في تكليف الاداريين او على العشوائية خصوصاً في ميدان الادارة المسرحية، وكذلك في ادارة الانتاج المسرحي.
- ٣- هناك قصور في فهم اهمية الادارات المتخصصة في قيادة العمل الفني خصوصاً اذا كان انتاج جماعي كالمسرح.
- ٤- لم تأخذ ادارة الفنون بشكل عام وفي المسرح بالتحديد، شكلها المطلوب، ولم تظهر ملامحها كتخصص ضمن العناصر الاساسية للانتاج.
- ٥- قصور في دور ادارة التسويق والترويج للفنون بشكل عام وفي المسرح بشكل خاص.

الاستنتاجات

- ١- ضعف الاهتمام بالادارة كعامل مهم وحيوي في العملية الفنية، كونها لم تعطي حقها في قصور عناصر الانتاج وقيادتها.
- ٢- هناك قصور في فهم المسؤولين عن المرافق التي تعنى بانتاج الفنون عامة، والانتاج المسرحي منها، وعدم تخصص المديرين الذين على راس المنشأة الفنية، لا على مستوى الاختصاصات التي يقودها- حيث هناك شمولية- ولا على مستوى الادارة كعلم متخصص يعمل بموجبه المدير.
- ٣- القصور في اهمية الادارات المتخصصة متأب من عدم تغطية هذا الاختصاص في المعاهد والكلليات الفنية في البلاد.
- ٤- قلة الخبرة مع عدم اطلاع على النظريات الادارية والاساليب لدى من يتصدى لعملية ادارة الفنون، والترويج لها، وبالتالي تسويقها، مع ضعف في اداء الدوائر والاقسام المتخصصة بهذا النشاط.
- ٥- الاستسهال والسطحية في تكليف من يقوم بمهام المدير للعملية الانتاجية في المسرح والتركيز على اختيار عناصر خدمية تلبى متطلبات شخصية للقائمين على قمة الانتاج.
- ٦- عدم وجود متخصص بالانتاج المسرحي، يخضع لشروط الفهم والاعداد الاكاديمي، وبالتالي لا يوجد توجيه اقتصادي مطلع على التخصصات التي يحتاجها الانتاج من (دراسة جدوى، تنظيم الميزانية،

نظام محاسبين، لوائح اجور، صيغ تعاقد، خطط ترويج.... تلك التي تسبق العمل وترافق التنفيذ وتنتهي العملية.

المقترحات

- ١- فك التداخل بين موضوعي (ادارة المسرح) و(ادارة الانتاج)، في مادة (ادارة المسرح والانتاج) المقررة على طلبة السنة الثالثة (اخراج وتقنيات) في قسم المسرح كلية الفنون- بغداد.
- ٢- تقرير درس مادة (الادارة المسرحية) يخصص للسنة الاولى بفصلها ولجميع التخصصات، لان جميع المشتغلين في المسرح لهم علاقة تعامل مع مدير المسرح، وعليهم ان يعرفوا ماهية الادارة المسرحية واهميتها وحدودها وكيفية التعامل مع فريقها، علماً أن تحديد المادة للسنة الاولى، ذلك لانها تعلم الطالب الجديد ماهية الخشبة المسرحية ومحتوياتها واستعمالاتها، وكيفية التعامل مع عناصر الانتاج كل على انفراد، كما وتعلم اخلاقيات العمل الجماعي واحترام الجماعة، وكذلك تعلم تقاليد المسرح واصول التعامل فيه.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- اسكندر، نجيب، معجم المعاني، (مطبعة الزمان)، بغداد، ١٩٧١.
- ٢- اونيل، أ. أج. وان، أم بورتز، المخرج فناناً، بغداد، (مكتبة الفتح للطباعة والنشر)، ٢٠١٠.
- ٣- باقر، عبد الكريم حسن، كريم محمد حمزة: علم النفس الاداري، بغداد: (دار التقني للطباعة والنشر)، ١٩٨٤.
- ٤- بروك، بيتر: المساحة الفارغة، تر: فاروق عبد القادر، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.
- ٥- البزم، نضال، فن الادار الناجحة، (دار حمورابي للنشر والتوزيع)، عمان، ٢٠٠٧.
- ٦- بوبوف، الكسي، التكامل في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دمشق، (وزارة الثقافة والارشاد القومي)، ١٩٧٦.
- ٧- بينث، سوزان، جمهور المسرح نحو نظرية في الانتاج والتلقي، تر: سامح فكري، (اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، مسرح٤)، القاهرة، لا توجد.
- ٨- حسن، د. عادل، ادارة الانتاج، بيروت: (الدار الجامعية للطباعة والنشر)، ١٩٨٥.
- ٩- حسن، عبد الكريم ود. صباح مجيد النجار: ادارة الانتاج والعمليات، ط٣، (مكتبة الذاكرة)، بغداد، ٢٠٠٩.
- ١٠- راينوف، فيولتا، المسرح والمتفرج، تر، د. محمد عبد الرحمن الجبوري، بغداد، (دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٩١.
- ١١- رشيد، د. احمد، نظرية الادارة العامة-السياسة العامة والجهاز الاداري، القاهرة: (دار المعارف بمصر)، ط٢، ١٩٧٧.
- ١٢- سرمك حامد، فلسفة الفن والجمال- الابداع والمعرفة الجمالية، ط١، بيروت: (دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع)، ٢٠٠٩.
- ١٣- الشرقاوي، جلال، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ٢٠٠٢.
- ١٤- الشماخ، د. احمد: ملخص كتاب- مبادئ الادارة، بغداد: (منشورات مكتبة العذراء)، ٢٠١١.
- ١٥- شيشيتس، ميلينا دراجيشيفيتش، سانجين درا جو جيفيتش، ادارة الفنون في زمن عاصف، تر: نهاد سالم، القاهرة: (دار شقيقات للنشر والتوزيع)، ط١، ٢٠٠٧.

- ١٦- عبد الحميد، د. سامي، اضاء على الحياة المسرحية في العراق، دمشق: (دار المدى للثقافة والنش)، ٢٠١٠.
- ١٧- القيسي، صبحي، تطور الفكر والانشطة الادارية، ط١، عمان: (دار الحامد للنشر والتوزيع)، ٢٠٠٢.
- ١٨- عليان: ربحي مصطفى: اسس الادارة المعاصرة، ط١، عمان: (دار صفاء للنشر والتوزيع)، ٢٠٠٧.
- ١٩- فريد، بدري حسون، دليل التطبيقات المختبرية، بغداد: (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي)، ١٩٨٠.
- ٢٠- كريك، ادورد كوردن، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، القاهرة: (الدار المصرية اللبنانية)، ط١، ٢٠٠٠.
- ٢١- منتون، جوثيان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة: (مركز الشارقة للابداع الفكري)، ٢٠٠١.
- ٢٢- الموجد، عبد المعين، التسويق السينمائي، دمشق: (وزارة الثقافة-المؤسسة العامة للسينما)، ٢٠٠٩.
- ٢٣- نيوتن، د. ليز هـ، نحو شركات خضراء، تر: د. ايهاب عبد الرحيم محمد، بغداد: (عالم الفكر)، ٢٠٠٦.
- ٢٤- هاجورت، جيب، ادارة الفن على نمط العمل الحر، تر: ربيع وهبة، القاهرة: (دار شقيقات)، ٢٠٠٩.
- ٢٥- هوكنز، جون، اقتصاد الابداع، تر: احمد حيدر، بيروت: (الدار العربية للعلوم ناشرون) ٢٠١٠.

الرسائل والاطاريح

- ٢٦- صكطري، سميير عباس ، الادارة المسرحية وعلاقتها بعناصر الانتاج المسرحي، رسالة ماجستير صادرة من مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، ٢٠٠٩.
- ٢٧- عبد الكريم، نوفل عبد الجبار، ادارة الانتاج وانعكاساتها على تكامل عناصر العرض المسرحي، رسالة ماجستير صادرة من مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، ٢٠١١.