



رئيس التحرير

أ.م.د محمد الكناني

سكرتير التحرير

أ.د. بلاسم محمد جسام

مدير التحرير

أ.م.د. جواد الزبيدي

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 الايداع 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، وبحدود ٢٥٠ كلمة.
٩. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
١٠. لاتعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
١١. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لإعتبارات فنية.
١٢. توجه جميع المراسلات الخاصة بالمجلة الى عنوان المجلة.
١٣. يتم تقديم نسخة ورقية واحدة من البحث في بداية التسجيل.
١٤. يكتب عنوان البحث واسم الباحث في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب في نهاية البحث مع ذكر رقم الهاتف والبريد الالكتروني وتاريخ تقديم البحث.
١٥. تكون اجور النشر كما يأتي:
أستاذ ١٠٠,٠٠٠ ، أستاذ مساعد ٧٥,٠٠٠ ، مدرس فما دون ٥٠,٠٠٠.
١٦. يستوفى مبلغ (١٠٠) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

٥	ندى عايد يوسف	سمات اللون في رسومات غوغان	● بحوث الفنون التشكيلية
٢٣	مياسة محمد عاصي	اثر الموروث الرافديني في إعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس	
٣٧	رسل مظفر علي حسن	تكوين مشاهد الحرب بين رسم الجورنيكا والنحت الناتئ الأشوري	
٤٩	محمد الكناني اخلاص ياس خضير	التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة الفن المفاهيمي اهوذا	
٦٥	قاسم مؤنس عزيز	المخرج والواقع الافتراضي في المسرح	● البحوث المسرحية
٨١	احمد سلمان عطية	تفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي	
٩٩	فلاح كاظم حسين	دلالات الايقاع اللوني في العرض المسرحي	
١١١	زياد حاتم حري العامري	التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر (اقل من سنة إلى ٣ سنوات)	● بحوث التصميم
١٢٩	نبأ محمد ظاهر	التجديد في تصميم الفضاءات الداخلية العبادات التجميلية	
١٥١	صفا محمود ناجي رشيد	فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية	
١٦٩	حسين محمد موسى جعفر	الاساليب التصميمية لمولدات التيار الكهربائي المنزلية	
١٩١	دينا محمد عناد	الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم الطباعي	
٢٢٣	سهاد جواد فرج الساكني	مسرح الدمى بوصفه مدخلاً لإعداد الوسيلة التعليمية	● بحوث التربية الفنية

سمات اللون في رسومات غوغان

The features of color in Gauguin's painting

ندى عايد يوسف

Nada aaied yousif

ملخص البحث

مع مطلع القرن العشرين شهد العالم تحولات فنية كبيرة متمثلة في ظهور مدارس فنية سعت للتحرر للاقترب بأفكار الحداثة نحو إبداعات وتقنيات جديدة، فأصبح العمل الفني يفرض وجوده من خلال تفاعل عناصر ضاغطة وصولاً إلى تحقيق جمالية اللوحة الفنية، التي تسعى لتمثيل الواقع في استنباط أشكال فنية جديدة تتمحور من خلال ذاتية الفنان وثقافته وعلاقته مع الواقع. ووفقاً لذلك ظهر مجموعة من الفنانين الذين تميزوا بالجرأة والثراء اللوني والذي فتح الباب لمدارس فنية لاحقة. ومن المميزين في هذا المجال الفنان (بول غوغان) الذي حاول في أعماله استحداث قوانين جديدة للون وتفعيل الذات وعكسها على السطح البصري ومن ثم تحميل اللون بدلالات روحية ورمزية. وقد جاء هذا البحث "سمات اللون في رسومات الفنان بول غوغان". والذي يتكون من أربعة فصول. حيث يتضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث الذي تمثل بمشكلة البحث وأهميته وأهدافه ومن ثم تحديد المصطلحات.

ويهدف البحث إلى التعرف على:

1- آلية اشتغال وسمات اللون في رسومات غوغان.

2- المرجعيات المؤثرة في بنائية العمل الفني

أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري والذي يحتوي على مبحثين، تناول الأول مفهوم اللون، بينما تناول المبحث الثاني تجربة غوغان واسلوبه .

الفصل الثالث اشتمل على إجراءات البحث في تحليل العينات التي تضمنت أعمال للفنان غوغان والتي تم اختيارها بصورة قصدية من خلال تقسيم الأعمال إلى ثلاث مراحل ومن ثم اختيار عينة من كل مرحلة. أما الفصل الرابع فقد خصص لعرض النتائج ومنها:

1- أكد غوغان على دور اللون من خلال توظيف الألوان الخالصة بشكل مساحات مسطحة ليجسد من

خلالها معاني رمزية عن طريق تحرره من القيود الانطباعية.

2- التناقض والانتقالات بين السطوح والألوان المختلفة عند غوغان ، توحى بوجود تشابه بينها وبين

الموسيقى. والتي استفاد منها المدرسة التجريدية.

Research Summary

With the beginning of the twentieth century the world has witnessed. Significant technical changes in the form of the emergence of technical schools sought to be free to approach modern ideas about innovations and new technologies.

Bringing the work of art imposes its presence through the interaction of elements up to the beauty of the painting, to bring reality to the emergence of new forms of art through a culture of the artist and his relationship with reality

A group of artists who have excelled in the use of color, which led to the emergence of a later artistic movements. It is outstanding in this area artist (Paul Gauguin), who tried to find work in the new laws for the color and reversed on the surface of the optical color and then load the spiritual and symbolic significance. This research came "The features of color in Paul Gauguin paintings". Which consists of four chapters. The first chapter where the methodological framework for research that is the problem of research, importance, objectives and then determine the terms.

The research aims identify to:

- 1 - detection mechanism of operation and features of color in Gauguin paintings.
- 2 - revealed references affecting in the structural work of art.

The second chapter included the theoretical framework. While the third chapter on research procedures included in the analysis of samples that included the work of Gauguin. The fourth chapter included, the results, including:

- 1 - confirmed Gauguin to solid colors in flat space which embodies the symbolic meanings through the liberation from the constraints of Impressionism.
- 2 - contrast, transitions between the surfaces, and different colors. Suggest a similarity between color and music. Which have benefited abstract movement.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

• مقدمة البحث

ان ظهور الانطباعية وما بعد الانطباعية نتيجة حتمية للتحويلات التي شهدها العالم الحديث في كل المجالات، والتي استفادت من الأبحاث العلمية في مجال الفيزياء والكيمياء لإحداث تغيرات في المعادلة البصرية لأنظمة التكوين وحدوث ثورة لونية. وحينما أعلن بودلير (أريد حقولا ملونة بالأحمر وأشجاراً لونت بالأزرق فليس للطبيعة من مخيلة)، لم يعد اللون محاكيا لمظاهر الأشياء بل معيداً خلق الطبيعة وفق رؤى جديدة من خلال التلاعب بالأنظمة الشكلية لتأويل ما هو خارجي مع قراءة الفنان الذاتية وفق آلية تحليلية تركيبية تشترك بها المرجعيات المعرفية قد تصل إلى أنظمة شكلية غير موضوعية لبلوغ أقصى حالات التجريد. فظهر جيل من الفنانين الرواد الذين ساهموا في ظهور حركات فنية لاحقة فكان (سيزان) خط شروع التكعيبية و(فان كوخ) للتعبيرية و(ماتيس) جذراً للوحشية و(غوغان) للرمزية. والذين حاولوا إيصال أفكارهم من خلال انجازاتهم الفنية التي تتضمن دلالات تكمن وراء الشكل المرئي وفق أساليب مختلفة. وقد اعتبر (غوغان) خط شروع للحركة الرمزية. والذي تميز بجرأة لونية عالية في محاولة لبث شفرات تبحث عن دلالة الماورائي والتعبير عنه من خلال اللون. لارتباطها (بدلالات معينة (ترتبط) بالظروف والأحداث)¹ التي يمر بها الفنان.

وقد خاطب غوغان سيروزيه قائلاً (كيف ترى هذه الشجرة؟ خضراء؟ حسنا، إذاً استعمل الأخضر، أجمل أخضر- في ملونتك، وهذا الظل اقرب إلى الزرقة؟ لا تخش أن ترسمه في اشد زرقة ممكنة)². حيث حاول التعبير من خلال اللون وفق رؤيته وذاتيته الخاصة للبحث عن المدلولات الكامنة خلف العالم المرئي، ومن هنا

1- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص259.

2- مولر، جي، أي، وفرانك ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1988، ص59.

تكمن مشكلة البحث، فلكل لون معنى مباشر وله سمة ودلالة واضحة، ومعنى آخر يرتبط بالمضمون يتمحور بمعاني غير مباشرة قد تكون رمزية أو روحية.

● مشكلة البحث

تكمن مشكلة البحث في معرفة السمات والدلالات اللونية عند (غوغان) في محاولة الكشف عن آلية التحليل والتكوين المعتمدة في المنجز البصري التي ترتبط ببنية الفكر المستندة على مرجعيات ثقافية وبيئية للتعبير من خلال استحداث قوانين جديدة للون في زمانه ومكانه، لتفعيل الذاتي وعكسه على مستوى السطح البصري وصولاً إلى أعلى مستويات الإبداع الفني محملاً بدلالات ورموز عديدة. فأصبح من الضروري الكشف عن هذه المضامين ومعرفة الأساليب المتبعة في إظهارها بقصدية واعية لإيجاد واقع جديد يعبر فيه الفنان عن ذاتيته. ومعرفة السمات اللونية التي تميز أسلوب الفنان.

● أهداف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

- 1- الكشف عن سمات اشتغال اللون وآليته عند الفنان (بول غوغان).
- 2- كشف المرجعيات المؤثرة في بنائية العمل الفني عند الفنان .

● حدود البحث: تتمثل في الفترة من عام 1887 ولغاية 1903

● تحديد المصطلحات:

الرمز في اللغة: Symbol :

- وردت في المنجد: (الرمز جمع رموز، الإشارة والإيماء)¹.
- الرمز اصطلاحاً:

- ورد في المعجم الفلسفي: (علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما)².
- عرفها مايرز: (هو إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بشكل عام)³.

التعريف الإجرائي للرمز:

الرمز: هو علامة أو إشارة للدلالة على فكرة معينة لتحقيق غاية معينة يريها الرسام.

السمة في اللغة: Feature

- وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم بمواضيع عدة، منها قوله تعالى " زَيْنَ للناسِ حُبِّ الشَّهَوَاتِ مِنَ النِّسَاءِ وَالْبَنِينَ وَالْقَنَاطِيرِ الْمُقَنْطَرَةِ مِنَ الذَّهَبِ وَالْفِضَّةِ وَالْخَيْلِ الْمُسَوَّمَةِ " (أل عمران/14). الخيل المسومة التي تتميز بعلامات خاصة.

- وردت في المعجم العربي الأساسي: (وَسَمٌ، يَسُمُّ وَسْماً وَسْماً فهو واسمٌ: جعل له علامة يعرف بها "وسم فرسه"، "وسمه بالخير"، "سنسمه على الخرطوم" قران كريم. سمة علامة، تأشير)⁴.

- وردت في قاموس المورد: (هيئة وصورة مميزة بارزة)⁵.

السمة اصطلاحاً:

1- المنجد في اللغة ، ط 22، دار المشرق، بيروت، 1976 ص279

2- الطويل، توفيق، وسعيد زايد، المعجم الفلسفي، ج 1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص92

3- مايرز، برنارد، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، ت: سعيد المنصور ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1966، ص54.

4- العايد ، احمد ، وآخرون، المعجم العربي الاساسي، مراجعة: د.تمام حسان عمر، وآخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989، ص9.

5- قاموس المورد، المطابع الاهلية اللبنانية، بيروت، 1967، ص341.

- عرفها مونرو: السمة: (هي كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني، أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس)¹.
- عرفها محمد علي: (العلامة الأسلوبية التي تسهم في خلق وحدة لآلية الأسلوب، من خلال ارتباطها بمجموعة أخرى من السمات المنظورة والمدركة داخل التكوين الفني شكلا ومضموناً. وهي تمثل بالتالي فعل الأسلوب)².

التعريف الإجرائي:

السمة: هي العلامة أو الأثر أو الميزة التي تتكرر ضمن نظام الأسلوب الفني، والتي تظهر بصورة مباشرة أو بصورة مدركة. وقد تختلف خصائصها الفنية باختلاف الأساليب في المدارس الفنية.

الفصل الثاني: الإطار النظري: المبحث الأول: مفهوم اللون

تعني كلمة لون باللغة بأنها (هيئة كالسواد والحمرة. وفلان متلون أي لا يثبت على خُلق واحد)³. وعرفه هيغل بان (اللون هو ما يؤلف عنصر الرسم الأول)⁴. وما ينطوي عليه من تعارض بين الفاتح والغامق اللذين يؤثر أحدهما على الآخر فيضعف أو يقوي كل منهما الآخر. وان (الصورة لكي تكون لوحة فنية لا بد فيها من استعمال اللون)⁵. أما التعريف العلمي للضوء فهو الإحساس الذي يحدث للإنسان عن طريق انعكاسه على شبيكية العين.

وكلمة لون يستعملها علماء الطبيعة ويقصدون بها ظاهرة فيزيائية ناتجة عن تحليل الضوء الأبيض، ويستعمل الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة وعمال المطابع كلمة ألوان ويقصدون بها المواد الصابغة pigments التي يستعملونها لإنتاج التلوين. إن اللون هو ذلك التأثير الفسيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبيكية العين، سواء أكان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون، فاللون إذا هو إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية.

لقد استخدم الإنسان الألوان منذ بداية نشأته وارتبطت بمنظومته الفكرية وحالته النفسية، وحاول التعبير عن رغباته من خلال ارتباط الألوان بعدة دلالات ومعاني تحددها دوافع الإنسان القديم متفاعلة مع تجربته الزمانية والمكانية لمواجهة أخطار الحياة في محاولة للوصول إلى المشابهة مع الواقع. وترتبط الألوان بالحالة الوجدانية وتكون متغيرة بين الثقافات، فمثلا يكون في اللون الأحمر احد الثقافات دافعاً للحركة والبرتقالي للحالة الروحية والأصفر للابتهاج والأخضر للراحة والأبيض إما للفرح أو الموت، وترتبط كل هذه الدلائل حسب سايكولوجية الشعوب وبيئاتها (فقد كان يرمز للمصريين باللون الأحمر وللأشوريين بالأصفر، وللشماليين بالأبيض وللأفارقة باللون الأسود)⁶.

6- مونرو، توماس، **التطور في الفنون**، ج2، نقله الى العربية: محمد ابو درة وآخرون، مراجعة احمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص99.

1- محمد علي علوان، **سمات وتحولات أسلوب رسومات نوري الراوي**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، 2002، ص4-5.

2- الرازي، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982، ص 609.

3- هيغل، فن الرسم، ت: جورج طرابيشي، دار الطبيعة، بيروت، 1980، ص70.

4- ريد، هيربت، **الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين**، ت: محمد فتحي، وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص20.

1- انس كاظم ياسر، **اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2002، ص28.

وترتبط الألوان بمعاني ودلالات تبعا للبيئات والأحداث. وقد ارتبطت الألوان سايبكولوجيا ببعض المعاني. وهذا ما تضمنته كلمات رسكين (إن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بئرا وكرم، وكان اللون هو الإشارة والدليل العظيم على كمال هذه الأعمال، إذ يرتبط اللون "بالحياة" في الجسم الإنساني، "وبالضوء" في السماء، و"النقاء" والصلابة في الأرض)¹.

وقد تعطي الألوان دلالات مكانية بإعطاء الإحساس (بالعمق الفراغي Spatial depth أي لها دلالة على الإحساس بالبعد الثالث Third dimension في الصورة رغم أنها لا تعدو أن تكون مسطحا لا يتميز إلا ببعدين فقط Tow dimensional)².

وقد قسم (هربرت ريد) اللون إلى ثلاثة أساليب وهي الأسلوب الرمزي heraldic والتناغمي harmonic والنقي pure. ويعتبر الأسلوب الرمزي هو الأكثر بدائية فقد استخدم اللون لأجل مغزاه الرمزي والذي ظهر في العصور الوسطى واستمر حتى نهاية القرن الخامس عشر، وتميل الألوان فيه لأن تكون واقعة تحت قواعد لم يقرها الفنان بل قررتها العادات وسلطة الكنيسة. ثم بدأت الأفكار تتطور عن اللون باتجاه أكثر ثقافة وعلمية ظهر فيها الأسلوب التناغمي حيث تكون معالجة الضوء والظل في تنظيم الألوان لتتوافق مع مقياس محدد وبالتالي يتحدد النغم السائد للرسم. وقد ظهر هذا الأسلوب للفترة من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر. وقد ثار كل من كونستابل وتيرنر على هذه التقاليد التناغمية. ويعد تيرنر من الملونين المتميزين حيث فتح الأفاق لثورات فنية لاحقة. أما الأسلوب النقي فيكون استخدام اللون لأجل اللون نفسه وليس من أجل الشكل ويظهر هذا الأسلوب واضحا عند رسامي المنمنمات الفارسية، ويظهر بعد ذلك لدى كل من ماتيس وغوغان، فالألوان تؤخذ في أكثر شدتها ونقاؤها³. ويتطور الفهم الفيزيائي للون وما توصل إليه نيوتن بأن الضوء هو مصدر الإحساس باللون، حدد ألوان الطيف بسبعة ألوان لأنه كان يعتقد بأن لكل لون مقابلاً لدرجة من درجات السلم الموسيقي. ومنذ أن اكتشف (نيوتن) تحليل الموشور للضوء، تطور إدراك اللون في نظريات علمية ساعدت على توضيف سلاسل جديدة من الألوان الأحادية Monochrome والثنائية Diachrome والثلاثية المركبة (Compine)⁴.

وقد حدث جدال عن اللون من الناحية السيكوفيزيائية في دماغ الإنسان، (فالإنسان العادي هو ثلاثي الإحساس باللون ونظريا يمكن للإنسان أن يملك أربعة أنواع من الخلايا المخروطية ولو إن هذه الخلايا في حالة تسمح لها بتمييز الألوان والنظام العصبي لهذه الأنواع قادر على التعامل مع ذلك، فإن الشخص يصبح رباعي الإحساس باللون، ويمتلك مثل هذا الشخص نسخة مختلفة قليلا من الخلايا المخروطية المتوسطة أو الطويلة الموجات)⁵.

وتوجد ظاهرة تحدث عندما يستخدم الرسام ألواناً محدودة، وذلك أن العين تميل للتعويض برؤية اللون الرمادي أو الألوان المتعادلة بصفة عامة كما لو كان اللون الناقص في لوحة الألوان. فمثلا، في لوحة ألوان تتكون من الأحمر، الأصفر، الأسود، الأبيض، فإن الخليط من الأسود والأصفر سيبدو كدرجات مختلفة للأخضر، كما أن الخليط من الأحمر والأسود سيظهر كدرجات للإرجواني، بينما الرمادي سيظهر مزرقا. وعندما تفقد العين تركيزها بعد النظر إلى لون لفترة من الوقت، فإن الأحساس باللون المكمل (اللون المعاكس لذلك اللون في عجلة الألوان) لذلك اللون سيلزم العين لبعض الوقت. ونتيجة لتطور الأبحاث الفيزيائية في مجال الضوء انعكست هذه التطورات في ظهور أسس علمية لوصف اللون ومنها طريقة منسل لتحديد مواصفات الألوان والتي نشرت في عام 1905 وقد حددت بثلاث خصائص:

2- ريد، هربرت، معنى الفن، ت: سامي خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص74.

3- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973، ص262.

4- يراجع: ريد هربرت، معنى الفن، مصدر سبق ذكره، ص71-74.

5- سلام جبار الجياد، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2003، ص296.

1- Color, <http://ar.wikipedia.org/wiki>, 2007.

1. **اصل اللون Hue:** وهو تعبير يدل على اختلاف أطوال الموجات الضوئية في الاشعة المنظورة باختلاف احساس العين بدءا من الاحمر وهو اطول موجات الأشعة الضوئية المنظورة ومنتهية بالبنفسجي وهو اقصر موجات الأشعة. فاصل اللون هو (الخاصية التي تميز احد الألوان عن غيرها)¹.
 2. **قيمة اللون Value:** تعبر عن درجة العتمة أو الإضاءة في أي لون. فقيمة اللون تدل على درجة نضوعه Brightness .
 3. **الكروما Chroma:** وهي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون، أي درجة تشبعه، ويرتبط نقاؤه بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة Neutral colour².
- أما نظرية اوزولد التي نشرت عام 1917 فهي تشرح أن الألوان المتتممة وهي التي تتقابل على دائرة الألوان، هي التي تمثل الألوان المتناقضة، والتي حاصل جمعها يعطي ألوانا حيادية. وعليه (الرؤية الأكثر إثارة وعملية واستغلالاً أقصى- للطاقت التعبيرية للون الأصفر، هي عندما يجاور البنفسجي، والبرتقالي عندما يجاور الأزرق وهكذا السلسلة من الألوان ومركباتها لتنتج بذلك أمام الفنان أفاق جديدة للتلوين بقيم لونية جديدة وبأهداف ووعي جديد)³. وقد أثمرت هذه النظريات عن استعارات فنية من قبل الفنانين مثل (مانيه) و(مونييه) و(ديكا) وغيرهم، قادت إلى تحولات وقفزات فنية أزاحت ما هو قديم وفتحت الأفاق لمدارس فنية بدءا من المدرسة الانطباعية، والتي فتحت الطريق لظهور أساليب فنية حديثة كالمدرسة التعبيرية والرمزية والوحشية والتجريدية تحمل سمات وخصائص جديدة والتي أسست مفاهيم بصرية وفق معادلات تكوينية جديدة.
- وقد كان الرسام الإيطالي تيتسيانو (1477-1576) أول من (فطن في أواخر حياته إلى تأثير الضوء في تفتيت سطوح الألوان وتقسيمها إلى مساحات صغيرة من الألوان. ثم جاء بعده الاسباني فيلاسكز (1599-1660) فاستخدم في تصوير الظلال الكثيفة والطيفية درجات من الألوان رغم اقتصرها على الألوان الرمادية)⁴.
- ويعتبر سورا (1859-1891) من الملونين المتميزين فهو أول من وضع حجر الأساس للانطباعية الحديثة باستخدام الألوان التقيطية والتقليل من الألوان الموشورية. ويعتبر سيرا هو (حلقة الوصل التي تربط بين الانطباعية والمذاهب الحديثة)⁵.
- اما (غوغان) فقد ربط بين الفن والموسيقى بان جعل لألوانه قيمة موسيقية بإيقاعها وتحولاتها الحادة مع التشديد على تبسيط الأشكال التي لا يمكن إدراكها إلا بوصفها لونا (ولا يمكننا الفصل بين ما نراه شكلا وما نراه لونا)⁶. للوصول إلى الجوهر من خلال البحث عن دلالات رمزية للون. وهذا ما أكدته كلي الذي أكد على أهمية اللون إلى الدرجة التي يكون فيها هو واللون شيئا واحداً عندما قال (إنني مصور، أنا واللون شيء واحد)⁷.
- وقد احدث (ماتيس) ثورة لونية أثمرت عن ظهور المدرسة الوحشية التي رفعت من شأن الألوان الأولية، والتعبير عن هذه الانفعالات بديالكتيك لوني صارخ، وفق نظام جديد من العلاقات التي تربط المفردات على سطح اللوحة بعيداً عن الواقع، حيث قال ماتيس (إنني استخدم الألوان للتعبير عن انفعالي وليس لنسخ الطبيعة)⁸.
- فاللوحة الفنية عبارة عن منظومة لونية، تكشف عن أشكال إبداعية وفق تأويلات معينة. وقد قال موريس ديني

2- الهام صبحي عبد حسين، التكوين الفني في الرسم الأوربي والعراقي الحديث، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2005، ص38.

3- يراجع: عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سبق ذكره، ص246-254.

1- سلام جبار الجياد، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، مصدر سبق ذكره، ص296.

2- نيوماير، سارة، قصة الفن الحديث، ت:رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر، ص58.

3- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، بلا، ص58

4- انس كاظم ياسر، اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة، ص52.

5- شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص141.

6- المصدر نفسه، ص142

(1870-1943) بأن (اللوحة قبل أن تكون حصاناً أو امرأة أو أي قصة، هي مساحات مسطحة بألوان جمعت بحسب نظام معين).¹

المبحث الثاني: غوغان - التجربة والأسلوب

بول غوغان Paul Gauguin (1848-1903) : ينتسب إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو فنان فرنسي المولد، تمتد جذور أسرته إلى الأصول الإسبانية، عمل في البحرية وبعدها عمل في السمسرة. وفي عمر الثالثة والعشرين بدأ بدراسة أصول الفن على يد رسام هاو يدعى (إميل شوفنكر) Sehffenger والذي يعد (أولى الحلقات التي تربط غوغان بالفن)². أطلق على مذهبه بالتأليفية أو الرمزية بمعنى أن الطبيعة تتضمن فكر الفنان.

تأثر بالأسلوب الانطباعي بعد أن شاهد معرض الانطباعيين عام 1874 متضمناً أعمال ديغا، سيزان، بيسارو، ورينوار، وسيسلي. فدرس بتعمق تأثيرات اللون باستخدام النظريات العلمية. وفي عام 1876 عرضت أولى أعمال غوغان في معرض الصالون كهو للفن. وتعتبر هذه الفترة من أهم المراحل والأكثر ذروة في ذاكرة الانطباعيين. بعد عام 1880 تعرف على بيسارو، وبقي ملازماً له ومتأثراً به حتى صار (يصور نفس الموضوعات التي يقوم بتصويرها بيسارو).³

في عام 1886 اشترك بالمعرض الثامن والآخر للمدرسة الانطباعية، ثم تمرد عليهم لاتهمهم بهم (يحومون حول العين، وليس في المركز الخفي للأشياء)⁴. شد رحاله إلى بريتاني ثم بنما واستقر في مارتينيك حيث وجد ضالته هناك في الحياة البسيطة، حيث قال لصديقه دانييل دي مونفريد Daniel de Monfried (أنه ذهب إلى تلك الجهات، كي يجد ما يبحث عنه من العادات والتقاليد القديمة في البيئات التي تعتبر مختلفة عن بلادنا المتحضرة كل الاختلاف)⁵. للبحث عن تجارب متمردة مرتبطة بهاجس السفر الذي تعود عليه منذ أن كان بحاراً. بعد عام 1887 ابتعد عن اتجاهات المدرسة الانطباعية نحو وضع قاعدة لمذهب التكوين الزخرفي

الموحد (Synthetism)* في استخدام بساطة الأداء المتمثلة في التحديدات القوية الخارجية للأشكال واستخدام الألوان المنشورية وهو ما تمخض عنه ظهور الاتجاه الرمزي. وتستند نظرية التكوين الموحد إلى أن المخيلة تحتفظ بالشكل الجوهرية من خلال تبسيط الصورة فتحتفظ الذاكرة فقط بما يكون ذا مغزى. أي تستبقي ما هو رمزي. وقد اخذ (موريس ديني) هذه النظرية مع إضافة تفصيلات جديدة حيث قال (إن المفروض هو التبسيط بالمعنى الذي يمكن به فهم الشيء وإدراكه)⁶. من خلال تبسيط وتجريد الشكل للفكرة الموحية للانتقال من الجزئيات إلى الكلّيات.

لقد كانت دوافع (غوغان صوفية) روحية تنبعث من الألم الذي عاناه للوصول إلى عالم المطلق، والتعبير عن هذه الدوافع برفض الحياة المادية الصاخبة كي يعيش في بيئة بدائية لم تلوثها الحضارة، حيث قال (لقد تركت ورائي كل ما هو صناعي ... حيث دخلت إلى عالم الحقيقة)⁷.

7- غسق حسن مسلم، إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، بابل، 2002، ص150.

1- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص102.

2- المصدر نفسه، ص107.

3- أسعد عرابي، فردوس ولكن على الأرض، 2007، www.Darhayat.com.

4- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص104.

* مذهب تنصهر فيه مجموعة من الأساليب تنطوي في الأداء على كل من الطريقة اليابانية والبدائية، إلى جانب التخطيط المتبع في رسوم القرون الوسطى لزجاج نوافذ الكاتدرائيات وينسب ابتداء هذا المذهب إلى إميل برنار وغوغان.

5- المصدر نفسه، ص109.

1- المصدر نفسه، ص114.

وقد التفت حوله جماعة ناي (Nabis) وعلى رأسهم (سيزويه) نتج عنها بزوغ مدرسة بون آفن (Pont - Aven) بقيادة غوغان. فأصبحت أشكاله أكثر تجريداً وألوانه أكثر ابتعاداً عن الواقع وقد نصح طلابه بأنهم (عندما يصورون شجرة عليهم اختيار أجمل الألوان الخضر من الباليت وليس من الواقع).¹

استفاد (غوغان) من فن (فان كوخ) عند التقائه به عام 1888 واثّر كل منهما بالآخر رغم الخصام الدائم بينهما. وهو نفس العام الذي انصرف فيه (غوغان) نهائياً إلى أسلوبه الجديد وتحوله النهائي عن الانطباعية. وفي عام 1891 ترك كل شيء وراءه وذهب إلى ماتايا (Mataiea) وتأثر بأسلوب حياتهم وعاداتهم وقال (أن البدايتية بالنسبة لي إنما هي بمثابة العودة إلى الشباب).² فأنجز مجموعة من اللوحات المهمة في تاريخه الفني منها امرأة على الشاطئ، وتاهيتي تمسك بزهرة الكاردينيا، وفتاتان من تاهيتي. وقد عرض لوحاته في معرض في فرنسا بصالة أبريل في عام 1892، الذي كان السبب في توسيع الهوة بينه وبين الانطباعيين، وبالمقابل أضاف هذا المعرض نجاحاً إضافياً لغوغان من وجهة نظر الفنانين التقدميين وخاصة جماعة ناي.

في 1897 توفيت ابنته إلين فدفعته هذه الحادثة إلى الانزواء بعالمه الروحي والصوفي، وتعمق لديه الشعور بالألم مع طرح تساؤلات فكرية تعبر عن القلق الوجودي تمخضت عنها رائعته من أين أتينا ومن نكون وإلى أين المصير. وقد سارت جماعة ناي تحت لوائه حين وجدت في اتجاهه الفني طريقها إلى الحقيقة. وبعد رحيل غوغان عام 1903 اتضح تأثير غوغان على مجموعة من فنانى الجيل الجديد مثل ماتيس (Matisse)، ورووه (Roualt)، وبراك (Braque)، وديران (Derain)، ودوفي (Dufy)، وقد عرضوا أعمالهم في معرض صالون الخريف يظهر فيها أسلوبهم العنيف وألوانهم الصارخة فقرر منظمو المعرض جمع لوحاتهم في حجرة سميت (قفص الوحوش) والتي أصبحت عنواناً للمدرسة الوحشية (Les Fauves)، والتي لمست في حياته (ذلك الينبوع الفياض الذي استقت منه العناصر الجوهرية لفنها كما استوحت مبادئها في حياة ذلك الرجل... وكان الملهم الحقيقي لاتجاههم الزخرفي وكانوا هم الوارثين).³ أما هربرت ريد فقد وصف غوغان بأنه هو الساق الثانية التي اتكأ عليها الفن الحديث حيث يقول (إن الفن الحديث وقف على ساقيه بفضل غوغان وسيزان).⁴

وقد تأثر أسلوب غوغان بالفن الصيني والمطبوعات اليابانية ولكنه لم يقلدهم، رغم اتهام سيزان، بأن غوغان كان (مجرد صانع صور صينية).⁵ بل اتجه غوغان إلى البحث عن الصفاء الوداع الساكن، حيث يقول (إن اليابانيين قد مارسوا هذا الفن، وكذلك الصينيين وإن رموزهم مع ذلك طبيعية ورائعة إلا أنهم لم يكونوا كاثولوكيين).⁶ وقد أخذ عنهم تجريد الأشكال واختزالها مستغنياً (عن الظلال والمنظور الجوي، وإيضاح العمق لجأ إلى استعمال المنظور الخطي).⁷ مع توزيع الألوان بشكل مساحات مسطحة.

2- اسعد عرابي، مصدر سبق ذكره، www.DarIhayat.com.

3- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص115.

4- المصدر نفسه، ص 117-118.

5- عدنان المبارك، الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص28.

1- نيومير، ساره، قصة الفن الحديث، مصدر سبق ذكره، ص 111.

2- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص110.

3- اريج سعد عدنان، التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2006، ص54.



شكل (1)

كما وتأثر غوغان برمزية الفن المصري (شكل 1) والفارسي والكمبودي وقمر على فكرة التوازن في الفن الإغريقي، فقد كتب لصديقه (الغلطة الكبرى هي الفن الإغريقي .. تذكر دائما الفن الفارسي والكمبودي ولا تنسى- الفن المصري)¹. حيث رفع غوغان من قيمة الخط والقوة العاطفية للون وقدم مفاهيم جديدة للفضاء في الرسم والتي تختلف عن المنظور الكلاسيكي² مما فتح الآفاق للأجيال الفنية الجديدة، كما لجأ (غوغان) إلى تحريف الطبيعة (في بعض الأحيان والمبالغة في ألوانها بل تغييرها من أجل إبراز فكرة الفنان أو الرمز إليها)³، بالإشارة إلى معنى باطن ينبع من اللوحة نفسها لكي يسمو من الواقع نحو عالم المطلق المثالي.

إن اللون عند (غوغان) هو الأكثر تجريداً ورمزية وأهمية من خلال تحديده بخطوط واضحة تحدد المساحات الملونة، وقد نادى بالتحرف من قيود محاكاة اللون.. حيث قال (إنها عين الجهل التي تستند إلى كل شيء لونا ثابتا لا يتغير)⁴. وأكد على الانفلات والتمرد في اختيار ألوانه. وهذا ما أكدته موريس دنييس في قوله (لقد حررنا غوغان من جميع القيود التي كانت تفرضها علينا فكرة محاكاة الطبيعة)⁵. فهو لم يحلل اللون كما فعل الانطباعيون بل عظم من دور الألوان النقية الصافية وجعلها أكثر حيوية وقوة وجراً في تجسيد المعاني الرمزية مع التلاعب بالمنظور الخطي للبحث عن موضوع مثالي خيالي في عالم روحي يتعد عن الواقع المادي، حيث يقول (حينما يرتطم حذائي الخشبي بأرض صلبة فانه يصدر صوتاً عميقاً فيه قوة، هو ما أسعى إلى تحقيقه في لوحاتي)⁶. يتميز غوغان بما يحمل من تراث لوني وخطي يعبر عن قدرته في دمج (روح الحضارات بطريقة توليفية عضوية ممكنة الالتحام الشمولي، نعث فيها على بصمات روح الانفتاح والقدرة على العبور في خصائص الآخر مهما كان مختلفاً، من التراث الياباني إلى المصري وجزر المحيط)⁷ مروراً بالفن الشرقي. فأنتج أعمالاً تحفل بحب الحياة تناقض سيرة الفنان الحافلة بفصول الإفلاس والمرض والترحال ومحاولات الانتحار. وقد كان يرتزم دائماً بحكمة شعرية تقول: الفن لأجل الفن، لم لا؟ الفن لأجل الحياة، لم لا؟ الفن لأجل المتعة، لم لا؟ ما الذي يهم، طالما أنه سيظل فناً⁸. ولا يعتبر غوغان (مبتكر لأسلوب فني جديد فحسب بل كفاتح لآفاق فكرية جديدة في نطاق الفن والحياة)⁹.

4- نيوماير، ساره، قصة الفن الحديث، مصدر سبق ذكره، ص 111.

2- Boudaille, Georges, Gauguin, Thames and Hudson, London, 1964, P5.

6- المصدر السابق، ص 109.

7- نيوماير، ساره، قصة الفن الحديث، مصدر سبق ذكره، ص 111.

8- المصدر نفسه، ص 111.

9- مولر، جي، أي، وإيلغر فرانك، مئة عام من الرسم الحديث، ت: فخرى خليل، دار المأمون للنشر، بغداد، 1988، ص 42.

1- اسعد عرابي، مصدر سبق ذكره. www.Darhayat.com

2- ريد، هربرت، معنى الفن، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص 232.

3- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، مصدر سبق ذكره، ص 118.

الفصل الثالث أولاً: مجتمع البحث

لقد اطلعت الباحثة على اغلب المصورات للأعمال الفنية الخاصة بالفنان (غوغان) الموجودة في الكتب ومواقع الانترنت وقد فاق عددها (200) عمل ، والتي أفادت الباحثة بما يغطي حدود البحث ويحقق أهدافه. وقد تم اختيار مجتمع البحث وفق الحدود الزمانية التي تم تحديدها في الفصل الأول .

ثانياً: عينة البحث

لقد قامت الباحثة بالاتي:

1. استبعاد اللوحات ذات الألوان المتكررة.
2. استبعاد اللوحات ذات الأساليب المتكررة.
3. اختيار العينات التي شهدت تحولاً في آلية اشتغال اللون.
4. تنوع في العينات المختارة بما يتلاءم وأهداف البحث.

ثالثاً: أداة البحث: اعتمدت منظومة التحليل وفق الآتي:

1. المسح البصري
2. أنظمة التكوين.
3. السمات والدلالات اللونية.
4. المرجعيات الفكرية والبيئية.

تحليل العينات

عينة رقم (1): زهور في السلة Flower in a Basket



تكمن أهمية هذا العمل كونه من أوائل الأعمال الفنية الغنية بالعلاقات اللونية الانطباعية للفنان غوغان. ففي هذه الفترة تركز اهتمام غوغان على رسومات الطبيعة والزهور.

يتكون العمل من سلة تحوي على زهور وردية في مركز العمل، موضوعة على طاولة مغطاة بششف مزين بزخارف هندسية والسلة مزينة بشرطين احمر وازرق، وبجانب السلة الأيمن وشاح ابيض. وقد وضعت السلة بطريقة مائلة لإضفاء

طابع حركي على سكونية العمل ولتركيز الانتباه إلى سلة الزهور موضوع العمل.

التكوين استاتيكي ذو محور أفقي يتضمن أشكالاً نباتية، وقد كان للخط دور بارز ومفعل في هذا العمل إلى جانب اللون. فقد تم استخدام الخط للفصل بين الألوان وفي تحديد الأشكال مع استخدام اللون الأسود

في التأكيد على بعض الأماكن، كما استخدم الخط في صياغة الزخرفة التي تزين شرف الطاولة. فقد استخدم غوغان الزخرفة الهندسية التي تتكون من مثلثات ومستطيلات.

إن الألوان التي استخدمها الفنان متوازنة بين الألوان الحارة والباردة فالزهور لونت بالزهري والبرتقالي تتخللها أوراق باللون الأخضر- البارد، أما السلة فاستخدم غوغان فيها الألوان الحارة المتكونة من الاوكر والأصفر والبرتقالي، مزينة بشريطين بلونين متباينين هما الأحمر الحار والأزرق البارد.

أما خلفية العمل فقد نفذت باللون الأزرق المخضر- للتخفيف من حدة الألوان الحارة الموجودة في المركز والتي تمثلها سلة الزهور. وقد وضع الوشاح الأبيض في أسفل الجهة اليمنى لموازنة العمل مع باقة الزهور الكثيفة في أعلى اليسار. وبالتالي تحقق تنوع لوني عالٍ بكثافات لونية متباينة. فالتباينات بين الألوان الحارة والباردة شكلت عالماً لونياً متمازجاً بين التضاد والانسجام. وقد غلبت الألوان الحارة في مركزية العمل المتمثل بسلة الزهور بينما غلبت الألوان الباردة في الخلفية والأرضية، حول المركز لإضفاء مزيد من الأهمية ولتوجيه النظر إلى موضوع العمل الرئيس.

لقد استخدم (غوغان) ضربات الفرشاة السريعة القصيرة ذات الدلالات التعبيرية الانفعالية، موظفاً التباين بكثافة اللون والحركة الاتجاهية للفرشاة وأدائها لإبراز الاختلافات بين السطوح المختلفة في المنجز البصري. وقد اظهر الاختلافات بين الزهور الذابلة والنظرة من خلال الانتقالات السريعة المختلفة للفرشاة بين أوراق الزهور بخطوط ملتوية وبتجاهات مختلفة للتعبير عن دلالة أعمق وهي الانتقال بين الحياة والموت بين السعادة واليأس. فبالرغم من تنفيذ الزهور باللون الزهري لكن اظهر غوغان الاختلاف بالتعبير من خلال الاختلاف بألوان اشتغال اللون وكثافته المنفذ بالاختلاف في طريقة أداء الفرشاة واتجاهها. وبالتالي التأكيد على المعاني التعبيرية المختلفة من خلال تنفيذ ألوان الشريطين بأكثر الألوان تبايناً هي اللون الأحمر مع اللون الأزرق.

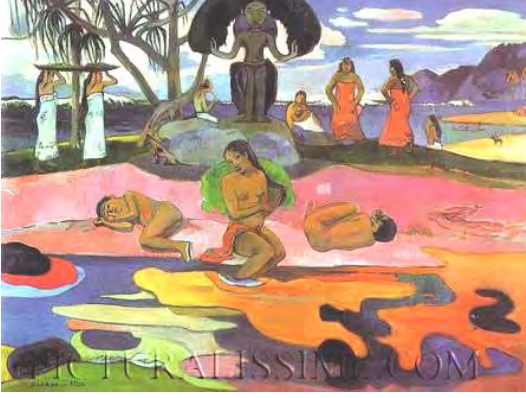
وتظهر كذلك الخطوط الانفعالية التعبيرية من خلال حركة الفرشاة الحادة العنيفة العالية في نسج سلة الزهور مع هيمنة الكثافة اللونية في مركزية العمل، بينما تظهر حركة الفرشاة في الزهور بصورة دائرية ومائلة. متناقضة مع حركة الفرشاة التي تظهر بصورة أقل في خلفية العمل، وتقل تدريجياً لإظهار خطوط خشب الطاولة.

ورغم سكونية الموضوع إلا أنه بحركة الفرشاة التعبيرية والتنوع اللوني اكتسب الموضوع حركة تنتقل بين تفاصيل العمل دون أن يفقد العمل مركزيته. فمن خلال التناقض بالألوان وتأرجح الموضوع بين الحياة والموت اوجد نوعاً من قراءة الذات بدلالة الفن. فالمنجز اكتسب دلالاته من علاقاته اللونية المنسجمة تارة والمتناقضة تارة أخرى، حدثت نتيجة إسقاطات ذاتية تكشف عن التناقضات الموجودة بدواخل الفنان. وهذا واضح من خلال أسلوب حياته وتنقلاته وعدم استقراره.

لقد تأثر غوغان في هذه الفترة بالمدرسة الانطباعية الغنية بالألوان، مجسداً القيمة التعبيرية الخاصة بعواطفه وانفعالاته من دون التقيد بالطبيعة الواقعية.

وقد استعار غوغان من الطبيعة أشكالها وألوانها لكنه حررها من إيقونيتها بإحداث تضايف بين الطبيعة والذات الإنسانية التي ترفض الواقع للبحث في دواخل الفنان عن عالم جديد تظهره من خلال التنوع في اللون والكثافة وطريقة الأداء. فقد استخدم (غوغان) العالم المرئي للدخول إلى العالم الذاتي وانتفاضه إلى الواقع ليصبح داخله هو الواقع نفسه، ومن ثم تحميله بمدلولات جمالية وبثها من خلال المنجز البصري.

عينة رقم (2): اليوم المقدس The Day Of GOD



لقد استمر اهتمام غوغان بالطبيعة وألوانها فهو في هذا العمل لم يبتعد عن الطبيعة لكنه هجر عالم التكنولوجيا والصناعة نحو الهدوء والسكينة والبراءة التي وجدها في الجزر التي هاجر إليها .

نفذ الكثير من الأعمال الفنية في هذه الجزر التي بلورت أسلوبه الفني الجديد تاركاً خلفه قواعد المدرسة الانطباعية.

اللوحة ذات إنشاء هرمي بتكوين استاتيكي يحوي أشكالاً عضوية

تمثلها سبع نسوة ورجل وطفلان. مع أشكال نباتية وأشكال غير عضوية متمثلة بالأحجار والجبال.

يمثل العمل مشهداً مقدساً من حياة جزر تاهيتي ويحوي مضامين بدلالات دينية مشحونة بروحية الطقوس الإيمانية. يؤكدنا وجود تمثال الإله الذي يتوسط أعلى المنجز البصري . فيما تقترب فتاتان نحو الإله تحملان النذور وترتديان الأبيض بينما تقابلهما من الجهة اليمنى فتاتان ترتديان الأحمر ترقصان على أنغام الناي. أما أسفل المشهد فيمثل امرأة تتوسط طفلين بالقرب من النهر المقدس الذي اكتسب قدسيته من وجود الإله وذلك طلباً للشفاء.

وزع غوغان أشكاله بعلاقة تناظرية متساوية في أعداد الأشخاص. تتمثل باثنين في اليمين يقابلها اثنان في اليسار، وثلاثة في الأمام يقابلها ثلاثة في الخلف. بينما احتل موقع الإله أعلى ارتفاع للدلالة على السمو والرفعة والعظمة.

ظهرت الأشكال بأسلوب اقرب إلى التجريد نفذها (غوغان) بطريقة بدائية مبسطة، متخلصاً من اغلب التفاصيل. وقد ظهرت شخوصه عارية لا للبحث عن الإثارة الحسية بل للتأكيد على الفطرية والصفاء في فردوسه البدائية تحيطها قدسية الشعور الديني.

فرغم استعارة أشكاله من الواقع إلا انه حملها مدلولات رمزية. وأطلق الحرية لخياله في إظهار ما هو جوهري باحثاً عن الصورة المثالية. فهو رفع من قيمة الإنسان بترك العالم المادي واللجوء إلى العالم الروحي متحرياً العفوية والصدق باستعارتها من بيئة نقية لم تتأثر بالحياة الصناعية.

أما الخط فكان له تأثير قوي ومفعّل في هذا العمل، فقد قسم غوغان العمل إلى ثلاثة أجزاء بواسطة الخط ليفصل بين السماء والأرض والماء. مع إحاطة كل الأشكال بخطوط ملونة بألوان حارة وباردة أو حتى باستخدام اللون الأسود المحايد. مع ظهور الخط في بعض الأماكن كنتيجة حتمية للفصل بين مساحات الألوان الحارة والباردة. وقد منح غوغان للخط صفة حركية بسيطة بتنفيذها بأشكال بيضوية و متموجة، لإضفاء مسحة من الحركة للقضاء على رتابة الخطوط الأفقية.

لقد ترك غوغان الألوان الواقعية باحثاً عن الألوان الرمزية ليعبر بها عن روحية المضمون الديني. فلم ينقل ألوان الطبيعة كما هي في الواقع. بل وضع ألوانه الخيالية مع تحميلها برمزية الفكر الذي يريد أن يعكسه من خلال الفن.

يتميز العمل بوجود التضاد اللوني الموزع بين الألوان الحارة والباردة. وقد احتل اللون الأزرق اكبر مساحة في السماء بينما يتوزع في النهر والجبل بدرجات مختلفة، قاصداً تحميله برمزية الموضوع الديني، وقد تميز

استخدام اللون الأزرق في القباب الإسلامية وفي الرسومات العربية ذات المضامين الدينية. وقد نفذ غوغان شكل الإله باللون الأسود للرمز إلى القوة والسلطة وتأكيد هذا بوضع شكل الإله بأعلى موقع في العمل الفني وبأكبر حجم، وكأنه يهبط من السماء لينقذ البشرية ويحكم العالم الأرضي ويحقق نذورهم إذا نالوا على رضاه. بينما تتوزع بقية الشخوص حوله بأحجام صغيرة وبتناظر عددي وتناقض لوني وضع بقصدية من قبل الفنان كل حسب دلالتة.

فالنسوة حاملات النذور يرتدين الأبيض ليرمز إلى النقاء الداخلي والصفاء الذي كل غايته هو إرضاء الإله. بينما النسوة اللواتي يرقصن على أنغام الناي يرتدين اللون الاحمر. فكل فعل في هذا العمل نفذ بلون يرمز إلى دلالة مضمرة تبث رسالة جوهرية عن طريق العمل الفني. بينما يتوسط اللون البنفسجي العمل ليفصل بين منطقة الإله وعالم البشر الذين يطلبون الشفاء من النهر المقدس الذي اكتسب قدسيته من بركة الإله والذي لونه غوغان بالألوان الحارة، التي يغلب عليها اللون الأصفر والبرتقالي ليحمله دلالة ترمز إلى الشفاء من الأمراض من خلال الإيمان الديني بقدرة الإله. فالجزء الأعلى غلب عليه اللون البارد والذي يمثل عالم الإله، أما العالم الأرضي فقد غلبت عليه الألوان الحارة.

استخدم غوغان مساحات لونية صافية باحثاً من خلالها عن ألوان الطبيعة التي يراها في خياله. فهو لم يجسد ألوان الطبيعة الحقيقية بل حاول البحث عن ألوان صافية رمزية ليجسد فيها عالمه المثالي بألوان فردوسه النائية. فكانت ألوانه زاهية خيالية يبحث فيها عن الجوهر ومحولاً ألوانه إلى رموز متفاعلة بمعاني عميقة. وقد أكد على صفاء ألوانه بإظهارها بمسطحات لونية واسعة مبتعداً عن أسلوبيه القديم الذي يظهر فيه أثر ضربات الفرشاة. فقد أراد الوصول إلى جوهر اللون بتخليصه من أي عوالق أو آثار قد تفقده جوهريته. من خلال إحداث أعظم تأثير باللون بواسطة السطوح اللونية المتناقضة والحادة وبالتالي محاولة خلق انسجام بين هذه التناقضات اللونية للتأكيد على رمزية اللون ومنحه القوة المؤثرة في مضمون المنجز البصري، مع نبذ ما هو حسي والبحث عن الفكرة الصوفية المتخيلة.

وقد نفذ العمل بطريقة المسح وبدون أن تظهر آثار الفرشاة بل بشكل مساحات لونية صافية في بعض الأماكن وممزوجة بألوان أخرى في أماكن أخرى. وقد هيمن اللون من خلال تفعيله لإبراز الحدث الأكثر أهمية وتحريك النظر في العمل حول الشكل الرئيس المتمثل برمز الإله.

للفضاء في هذا العمل أهمية عالية وذلك من خلال منح مساحة كبيرة للسماء، تأكيداً على المضمون الديني وعلى موقع وجود الإله المتمثل بالسماء الواسعة، مع استخدام اللون الأزرق المخفف باللون الأبيض المحايد في الأفق لمنح الراحة والسكونية في هذا الجو المشحون بالعاطفة الدينية.

عبر العمل عن التناقض في حياة الفنان وذاتيته. فقد اتجه الفنان إلى الحياة العابثة لكنه في حقيقته الجوهرية كان يبحث عن عالم ديني يمنحه الطمأنينة والسكينة والأمان. فهو أراد استعارة موضوع ديني من جزر فردوسه النقية ليسقط من خلاله ذاتيته وتساؤلاته وعواطفه والتميز لها عن طريق مضمونية هذا المنجز البصري. تبدو تأثيرات هذا العمل من الفن العربي والصيني. من خلال استخدامه لمساحات الألوان الصافية واختزال الأشكال وتحديدات الخطوط نتجت عنها ولادة المدرسة الرمزية، وقد أحدثت ألوانه وتقنيته إخراجاً تأثيراً على ظهور النابية والمدرسة الوحشية التي حررت اللون إلى أقصى الحدود وهيمنت على المنجز البصري.

عينة رقم (3): ليلة العيد Christmas Night



يعد هذا العمل واحداً من أكثر الأعمال غرابية وإثارة. فقد كان (غوغان) يفضل في هذه الفترة تنفيذ الأعمال الزاهية بريعية ألوانها وأشكال شخوصها العارية أو شبه العارية، مع إظهار جمال الطبيعة وكأنها فردوس على الأرض.

يثير هذا العمل الغرابية والتساؤل. ففي هذه الفترة كان (غوغان) منهمكاً بتصوير عشرات الأعمال عن الحياة في الجزر الآسيوية. وإذا به ينفذ عملاً يصور فيه ليل بریتون المثلج في بريطانيا، وقد عاش في فترة سابقة في تلك القرية البعيدة.

من خلال اسم العمل أراد (غوغان) أن يعبر عن مضمونية العيد من خلال استعارة أكثر

الأحداث إثارة، هو بركة ذبح الثور. يعد هذا العمل من الطقوس المهمة في الحضارات والأديان المختلفة. يتكون العمل من أشكال بشرية وحيوانية بتكوين استاتيكي ذي محور أفقي. فالمرکز الرئيس للعمل هو الثور الذي يتوسط العمل، وتتوزع حوله النساء اللواتي يرتدين قبعات قرية بریتون، يقودون الثور باتجاه اليمين نحو إفريز فيه امرأتان. بينما تظهر في الخلف كنيسة تلاشت قممتها مع إطار اللوحة للدلالة على الاستمرار بالارتفاع نحو السماء الذي هو عالم الإله اللامنتهي.

استعار (غوغان) أشكاله من الواقع، لكنه لم ينقل إيقونية الأشكال بل أظهرها بشكل جديد وفق قوانين إبداعية جديدة محملة بمذلولات رمزية تتأرجح بين الطقوس الدينية والمضامين الإيديولوجية للكشف عن الجوهر الرئيس لمضمون العمل الفني من خلال استعارة هذه الأشكال من حضارات وبيئات مختلفة متباينة وتوحيدها بالعمل الفني من خلال المضمون وطريقة إظهار الأشكال والكشف عن الجوهر من خلال تبسيط الأشكال للوصول إلى الرمز المضمّن. حيث رسم غوغان الأشكال ببعدين من خلال تأثره بالفنون الشرقية. حيث حور أشكاله بتحويلها من أشكال ثلاثية الأبعاد واختزالها إلى مساحات ثنائية الأبعاد، للكشف عن جوهرها بتحريرها من واقعيتها من خلال إيجاد نسب جديدة للوصول إلى دلالات رمزية عن طريق استخدام مسحاته اللونية. كما حاول أن يرى الأشكال مخيلته، بإعادتها إلى بدائيتها وقطريتها وإنسانيتها. فأراد أن يرمز إلى إنسانية الإنسان واستخدام الفن كلغة صورية نبث رسالة إلى كل الثقافات.

تحيط الثلوج بالسماء والأرض والأكوخ البسيطة لتعبر عن زمان ومكان طقوس ليلة العيد الدينية في البيئة الباردة البريطانية، وتشير الكنيسة إلى الديانة المسيحية في تلك القرية. فقد أعطانا غوغان فكرة في هذا العمل لديانة وعادات وبيئة هذه القرية النائية.

قسم غوغان العمل من خلال الخط إلى ثلاث مناطق وهي منطقة السماء ومنطقة الكنيسة ومنطقة الأرضية والذي ظهر فيها نتيجة للاختلاف بين مناطق الظل والضوء.

وقد ظهر كعنصر- أساس في العمل بإحاطة الأشكال وتوضيحها من خلال الخط تأثراً بالفن الرافديني والمصري والصيني. وقد استخدم غوغان للخط ألواناً متعددة كالأزرق والأحمر والأسود. فيما استعارت الوحشية أسلوب تولين الخطوط تأثراً بأسلوب غوغان.

يغلب على العمل الألوان الباردة، مع هيمنة واضحة لهارمونية من تدرجات اللون الأزرق. وقد حدد أشكاله باللونين الأحمر والأزرق ومن ثم ملء المساحات داخل الأشكال بألوان معاكسة لألوان الحدود. وعلى الرغم من استخدام التناغم من تدرجات الأزرق مع الأبيض إلا أن العمل لا يخلو من وجود الألوان الحارة كالأحمر

والاوكر والأصفر في الأفق وفي أرضية العمل. ونجد إن اللون بالظل والضوء كان معتماً ومنفذاً لمساحات تسطيفية واسعة. مع إظهار التباين بينهما من خلال إدخال الألوان الحارة بين المساحات الزرقاء لإضفاء بعض الحركة على سكونية اللون البارد ووحدته. بينما نفذ ألوان الثلوج حول الأشخاص بألوان أقل قتامة للتأكيد على أهمية الأشخاص والتخفيف من قتامة ألوان ملابسهم.

نفذت ألوان السماء باللون الأزرق الممزوج بالأبيض للدلالة على الطمأنينة والسكون فيما تخلل الأفق اللون الأخضر والأحمر. وبالمقابل نفذ الأرضية هذه الألوان نفسها ولكن بتدرجات مختلفة. فيما ظهر نسيج الكانفاس في الجزء الأسفل من العمل. وقد استعار الوحشون هذه التقنية فيما بعد. لقد حمل غوغان اللون دلالات تعبيرية وجمالية وقد حققها من خلال التناغم في الألوان تارة، واستخدام الألوان المتضادة تارة أخرى.

اختلفت آلية اشتغال اللون في هذا العمل من خلال الاختلاف بطريقة عمل الفرشاة. فقد تميز العمل بوجود المسحات اللونية الواسعة حول الكنيسة وفي السماء وأسفل الضريح للدلالة على قدسية هذه الأماكن والتأكيد عليها بمنحها أعلى إضاءة. فيما ظهرت لمسات الفرشاة القصيرة في الأرضية وأكواخ القرية والجبال. مع التقليل من حدة الألوان الصافية التي ظهرت في أعماله المنفذة في الجزر التاهيتية.

أكد غوغان على اختزال الشكل وفق تقنيات جديدة من خلال الحرية باستخدام الألوان بإسقاط الانفعالات الذاتية وامتزاجها مع قوانين الفكر التخيلية الجديدة البعيدة عن القوانين البصرية السابقة، بغية ملأها مع ذروة الإبداع الرمزي الذي يروم الوصول إليه.

يتمتع غوغان بثقافة عالية، استطاع توظيفها في هذا العمل المتعدد الحضارات وتوظيفها بالمشهد البصري باستخدام مخيلته الباحثة عن عالم مثالي محاط بالفطرية والبراءة. لتكوين وحدات العمل الفني وتحميلها بمدلولات ورموز عميقة.

إضافة إلى ثقافة (غوغان) واطلاعاته وأسفاره وتراكم خبراته الفنية، وتأثره في هذا العمل بالفنون الشرقية، استطاع أن يجد أنظمة خاصة تعيد تركيب الأشكال والألوان بطريقة أداء غوغانية خاصة. أنتج بواسطتها انجازات فنية جسد فيها معنى الجمال والرمز كانت الحافز والمؤثر للكثير من الفنانين وبالتالي ظهور مدارس فنية متأثرة بأسلوبه كالنابية والوحشية. وعبر في هذا العمل عن طقس ديني يصاحب ليلة العيد لكنه اقتضى بأضحية الثور في هذه الليلة شكلاً ولونا إبداعياً جديداً يختصر فيه بداية عام جديد مبارك.

الفصل الرابع: نتائج البحث

لقد توصلت الباحثة من خلال المباحث النظرية وإجراءات البحث إلى مجموعة من النتائج تعرض كالآتي:

آلية اشتغال اللون وسماته

- 1- حاول إظهار أقصى القيم اللونية من خلال سيادة اللون وتقنيته للكشف عن دلالات جوهرية كامنة خلف الشكل المرئي. فهو يبحث عن الخصائص الثابتة وراء الظاهر المرئي. ولا ينقل اللون كما هو موجود في الواقع أو كما يبدو للحواس، بل يفسر الأشياء من خلال ما يعرف وما يعتقد انه يمثل الحقيقة الموجودة في الفكر لاعطاء الاشكال معاني جديدة مستترة خلف الظاهر. كما في العينات (1 و2 و3).
- 2- استخدام المساحات الشفافة والتسطيح اللوني كسمة أساسية تبلورت في أسلوب غوغان الفني. كما في العينات (2، 3).
- 3- أكد غوغان على دور اللون بتوظيف الألوان الخالصة بشكل مساحات مسطحة لجسد من خلالها معاني رمزية عن طريق تحرره من القيود الانطباعية. حيث قدم غوغان مفهوماً جديداً في بناءية العناصر التكوينية داخل العمل الفني، وتأثره بالفن المصري والصيني باستخدام اللون الاصطلاحي

- الذي يعتمد على مخيلة الفنان وبحثه عن تنظيم جديد يعطي اشكاله صياغات غايتها بلوغ الرمزية باعتماد الذاكرة. كما في العينات (2 و3).
- 4- يتميز أسلوب الفنان بتنوع ملمسي- ديناميكي حققه من خلال حركة الفرشاة واختلاف كثافة الألوان ممثلة بمديات المساحة الصافية الذي حققه الفرشاة على المشهد. كما في العينات (2، 3).
- 5- ضحى بواقعية اللون والبحث عن ألوان إبداعية جديدة في محاولة للسمو من العالم الحسي إلى العالم العقلي. هذه الرؤية تنطلق من عد الاعمال أفكاراً تتحقق في الذهن والمخيلة تتخذ صفة جوهرية تحقق في الاعمال الفنية تاويلات جديدة تعتمد على التصور العقلي وليس مقارنة العمل مع ما هو حسي وموجود في الواقع. كما في العينات (1 و2).
- 6- استخدم النظريات العلمية الحديثة مع ما توصل اليه من خبرات وتجرب لايجاد اعلى تناغم لوني بين القيم المتضادة كما في العينة (1).
- 7- السطوح البراقة للون والية اشتغاله وإلغاء التفاصيل، منحت اللوان في رسوم غوغان جوانب تصميمية زخرفية تم استخدامها فيما بعد من قبل المدرسة النابية والوحشية. وقد تأثر بها ماتيس وطورها وأستخدمها بأسلوبه. كما في العينات (2، 3).
- 8- حمل غوغان أشكاله سياقات رمزية وجمالية من خلال إطلاق العنان لحرية اللون. وعده هدفاً رئيسياً بعد فصله عن العالم المرئي لايصال رسالة رمزية. واستخدام المساحات اللونية بحرية وفق ما يراها الفنان في مخيلته ليجسد بها عالمه المثالي. كما في العينات (1، 2، 3).
- 9- استخدم اللون الصافي النقي للتعبير عن البراءة والفطرية والعفوية في عالمه الخيالي كما في العينات (2 و3).
- 10- التناغم والية الاشتغال اللوني أضاف إلى المنجز البصري خصوصية في الأداء. حيث ظهرت اشكاله بأسلوب اقرب الى التجريد بطريقة بدائية مبسطة يحاول فيها التخلص من التفاصيل العالقة. مع التاكيد على التسطيحات اللونية المتناقضة والحادة ومحاولة خلق انسجام بينها. كما في العينات (1، 2، 3).
- 11- حمل الأشكال من خلال اللون رموزاً ومفاهيم أسطورية وسحرية خاصة مقدسة. كما في العينات (2 و3).
- 12- سعى إلى إيجاد وخلق صورة لونية جديدة بان تعبر عن الشعور الديني الذي تدهور أمام ماديات الحياة. كما في العينات (2، 3).
- 13- حاول نقل الأفكار والتعبير عن انفعالاته وعواطفه من خلال الجرأة باستخدام اللون والاختلاف بحركة الفرشاة وطريقة الأداء. كما في العينات (1، 2، 3).
- 14- استخدم الألوان الزاهية للانتقال من المدركات الحسية باتجاه المدركات الكلية وصولاً إلى العالم المثالي المتمثل بالفردوس المتخيلة لديه. فاعماله تتميز بجرأة لونية عالية باستخدام اللوان الصافية والاشد تناقضا في محاولة لبث شفرات تبحث عن دلالة الماورائي والتعبير عنه من خلال اللون الاصطلاحي. كما في العينات (1، 2، 3).
- 15- ألوان غوغان لا تتحرى الجوانب النفسية المعقدة في الجسد بل دلالات التعبير العفوي للحياة من خلال تناولها الانفعالات والتأملات المتعلقة بالوجود الإنساني، في محاولة لاسترجاع البراءة في العالم الاجتماعي الجديد. والتخلص من القلق الوجودي. كما في العينات (1، 2، 3).
- 16- اللون الصافي التسطيحي المجرد لدى غوغان يستسلم لبدائية ونقاء وجمال الفردوس البدائية لتحفيز الشعور بخيال يسمو على الواقع. والتخلي عن المنظور الجوي واللجوء الى المنظور الخطي. باحاط اشكاله بتحديدات حيوية، وربط بين الفن والموسيقى بان جعل لألوانه قيمة موسيقية بإيقاعها

وتحولاتها الحادة مع التشديد على تبسيط الأشكال التي لا يمكن إدراكها إلا بوصفها لونا. كما في العينات (2، 3).

المرجعيات المؤثرة

- 1- استخدم التسطيح اللوني والمساحات الصافية النقية تأثرا بالفن الإسلامي والياباني كم في العينات (2،3).
- 2- حاول اكتشاف بيئات منبثقة من بيئات بدائية واستخدام ألوانها بأقصى شدة لونية ليصل إلى فردوسه الخيالية. مثل (بونت آفن) و (جزر المارتينك) و (بريتاني) و (تاهايتي). كما في العينات (1، 2، 3).
- 3- ادخل الزخارف والأشكال الهندسية تأثرا بالزخارف الإسلامية في البلاد العربية كم في العينات (1، 2).
- 4- استخدم اللون الصافي الصارخ والمساحات التسطيحية تأثرا بالفنون العربية واليابانية والصينية. كما في العينات (2، 3).
- 5- استخدم الألوان الزاهية الصارخة الربيعية كانعكاسات عن البيئة المشمسة في الجزر التاهيتية. كما في العينة (2).
- 6- استخدم الألوان المعتمدة عند تنفيذه رسومات عن البيئة الثلجية في قرية بريتون في بريطانيا. كما في العينة (3).
- 7- استخدم الألوان الهادئة في الأفق لمنح الإحساس بالسكون لإيجاد مكان روحي ديني بديل للمكان البني تأثرا بالأجواء الشرقية. كما في العينات (2، 3).
- 8- سعى غوغان إلى الإمساك بعالم يقع أبعد من السطح الخارجي للواقع، عالم أسطوري تتجسد فيه تجاربه اللونية وتلقائياته وعفويته وفطريته ليجد بيئة جديدة نقية صالحة للوجود الإنساني، محاولا إيجادها في الجزر الآسيوية والبلدان الشرقية. كما في العينات (2، 3).
- 9- سعى غوغان إلى خلق فن يكون جديراً بأن يعبر عن الشعور الصوفي الذي نتج من خلال رفض حضارة المدن، والتوجه نحو الطبيعة الساحرة في الجزر والقرى البدائية للتخلص من القلق والبحث عن الاستقرار الروحي وإيجاد الجنة الموعودة. كما في العينات (2، 3).
- 10- هجر غوغان حياة المدينة مرتحلاً إلى القرى النائية وتأثر بألوانها لأسباب حسية لا مثالية، فقد كان نهما للألوان البهيجة وخلق فن أكثر أصالة وقوة. كما في العينات (2، 3).
- 11- اهتم بسرعة التكنيك والحركة الانفعالية المتقطعة للفرشاة للتأكيد على التعبير بواسطة العاطفة التي تميزت بها المدرسة التعبيرية. كما في العينة (1).
- 12- تأثر بتسطيحيه الأشكال في الفنون الفرعونية والصينية والعربية. كما في عينة (2، 3).
- 13- تأثر بأجواء وطقوس العبادة البوذية. كما في العينة (3).

المصادر من الكتب

1. حسن محمد حسن، **مذاهب الفن المعاصر**، دار الفكر العربي، بلا.
2. الرازي، **مختار الصحاح**، دار الرسالة، الكويت، 1982.
3. ريد، هربرت، **الفن اليوم مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين**، ت: محمد فتحي، وجرس عبده، دار المعارف، القاهرة، 1981.
4. ريد، هربرت، **حاضر الفن**، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
5. ريد، هربرت، **معنى الفن**، ت: سامي خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968.
6. شاكر عبد الحميد، **العملية الإبداعية في فن التصوير**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.

7. الطويل، توفيق، وسعيد زايد، **المعجم الفلسفي**، ج1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.
 8. العايد، احمد، واخرون، **المعجم العربي الاساسي**، مراجعة: د. تمام حسان عمر، واخرون، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.
 9. عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، ط1، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973.
 10. عدنان المبارك، **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
 11. **قاموس المورد**، المطابع الاهلية اللبنانية، بيروت، 1967.
 12. مايرز، برنارد، **الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها**، ت: سعيد المنصور ومسعد القاضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1966.
 13. **المنجد في اللغة**، ط 22، دار المشرق، بيروت، 1976.
 14. مولر، جي، أي، وابلغر فرانك، **مئة عام من الرسم الحديث**، ت: فخري خليل، دار المامون للنشر، بغداد، 1988.
 15. مونزو، توماس، **التطور في الفنون**، ج2، نقله الى العربية: محمد ابو درة واخرون، مراجعة احمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
 16. نيوماير، سارة، **قصة الفن الحديث**، ت: رمسيس يونان، سلسلة الفكر المعاصر.
 17. هيغل، فن الرسم، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1980.
- الرسائل والاطاريح**
18. اريج سعد عدنان، **التقنية وتحولاتها في الرسم الحديث**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2006.
 19. انس كاظم ياسر، **اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم في اللوحة التشكيلية العراقية المعاصرة**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2002.
 20. سلام جبار الجباد، **جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث**، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2003.
 21. غسق حسن مسلم، **إشكالية الجميل في الرسم الأوربي الحديث**، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، بابل، 2002.
 22. محمد علي علوان، **سمات وتحولات اسلوب رسومات نوري الراوي**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، 2002.

المصادر الانكليزية

23. Boudaille, Georges, **Gauguin**, Thames and Hudson, London, 1964.
24. Smith, Edward Lucie, **Dictionary of art**, 2E, Thames & Hudson world of art, Slovenia.

المصادر من الانترنت

25. www.abcgallery.com/alfaind. 2007.
26. ar.wikipedia.org/wiki/gauguin, 2007.
27. www.Darhaya.com. 2007. اسعد عراي، فردوس ولكن على الارض.

اثر الموروث الرافديني في إعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس

Inherited effect for tributary in the potter falantinos caralumpos

مياسة محمد عاصي

Mayasa Mohammad Assi

الخلاصة

يتناول البحث الحالي دراسة تأثير الموروث الحضاري الرافديني بمختلف أشكاله وتفصيله على انتاج الاعمال الفنية للخزاف (فالنتينوس كارالامبوس)، أن اختيار هذا الخزاف بوجه الخصوص في هذه الدراسة الحالية كونه يحمل ثقافة فنية أوروبية ومتأثراً بالبيئة الغربية والتي تختلف اختلافاً كبيراً عن البيئة الشرقية (بلاد الرافدين)، وقد شغل فن الخزف جزءاً كبيراً في مشوار حياته كخزاف عالمي من خلال المعارض الفنية والمشاركات في المحافل والمهرجانات العالمية، فضلاً عن ذلك فقد عمل كأستاذ فن في العديد من البلدان، ومن هنا جاءت مشكلة البحث هل استطاع الموروث الرافديني ان يدخل في ميدان حياته الفنية، علماً أن الخزاف قضى ثلاثة عقود من حياته في مجال التدريس لفن الخزف في العراق .

هدفت الدراسة الى تعريف مفردات بيئة الموروث والتي كان لها الأثر الكبير في نتاجات الخزاف (فالنتينوس) من حيث الكتلة واللون والفكرة والموضوع وتقنيات التنفيذ للمنجزات التشكيلية .
أما في يخص الاطار النظري للدراسة فقد تضمنت مفهوم البيئة وأهميتها وأنواعها واثر الموروث في الفن المعاصر ، أما الإجراءات فقد تناولت منهج البحث و مجتمعه وتحليل العينة .

ومن خلال تحليل العينة توصل الباحث الى أهم النتائج :

- 1- من خلال تحليل الإعمال الخزفية اعتمد الخزاف (الشكل) التقليدي المألوف المتوارث من الموروث الرافديني بصورة عامة.
- 2- تأثير البيئات (كـ ضاغط) مهيمن على الخزاف وهذا ما انعكس على أعماله الخزفية بأسلوب الكلاسيكية الواضحة في الشكل ، وتجريد مفردات زخارفها بأشكال تجريدية هندسية او نباتية في كشف تناسق الوحدات مع بعضها .
- 3- أسلوب المعاصرة في تنفيذ الأعمال الخزفية أعطى للشكل المرتبط بالبيئة المحلية دوراً مهماً للعمل في تحديد بيئة العمل (الزمانية والمكانية) بمنح الشكل مدلولاً ارتبط بزمن له مكانته موجودة عند الخزاف (فالنتينوس) بقصد إيجاد تنظيم بنوع الأداء وأسلوب الإظهار لمسرح الحدث .

ABSTRACT

The research is dealing with studying the effect of Iraqi environment with its different forms and details to produce art works of

Potter (Falantinos caralumpos) . Choosing of this potter in particular in this current study because he has European artistic culture and

affected by western environment which is different from. eastern environment (Iraq) . Pottery art engaged great part in his life in his life

course as international potter through artistic exhibitions and his participations in international festivals and bodies ,besides he worked as art professor in many countries. .

From here, extracted the problem of the research . Does the Iraqi environment can enter in his life artistic field as a potter, spent three decades in the field of teaching the art of pottery in

Iraq .The objective of the study is to introduce Iraqi environment vocabularies which had great effect in the productions of the potter (Falantinos) regarding the block , color , idea , subject and the execution techniques for achieving Plastic art . Regarding theoretical frame of the study ;it included the concept of environment, its importance ,types and its influence on contemporary art. the procedures included the method of the research ,its society and sample analysis . By the 'analysis of the sample , the researcher reached the following results –

1. Through analyzing the pottery works , the potter adopted the tradition (form) and common one , inherited from Iraq environment in general and represented in (dishes and mural) .
2. The effect of the environments as (compressor) dominant on the potter , and this reflected on his -pottery works through his obvious classic style in the form ; and denial of the vocabulary of his potteries in divestiture engineering forms or plants discover the harmony of the units with each other. i
3. Contemporary manner in achieving pottery works , gave the form that related to the Iraqi environment an important role to definite work environment (time & place) by giving the form meaning related to time has its importance and existing with in the potter (Falantinos) by the intend of finding organization of performance type and showing style for the theater of the event.

مقدمة:

الموروث الحضاري لفظة شائعة الاستخدام ويرتبط مدلولها بنمط العلاقة بينها وبين مستخدميها ، ويمكن أن ننظر إلى الموروث من خلال النشاطات البشرية المختلفة، كما ارتبط مفهوم الموروث الحضاري بالبيئة المحيطة التي نشأ منها بكونها محركاً مهيمناً للحضارة فنقول البيئة الزراعية والبيئة الصناعية والبيئة الثقافية والبيئة الصحية وهناك أيضاً البيئة الاجتماعية والبيئة الروحية والبيئة السياسية...الخ تدخل ضمن الركائز الأساسية لمفهوم الحضارة ، ومن ذلك يمكن أن نضع تعريف شامل للبيئة يستوعب مجالات استخدامها المختلفة ولا يتيسر بسهولة ويتطلب أن نلم بإطار كل من هذه المجالات، ومن الطبيعي أن نبدأ بتناول بيئة الإنسان الأولى أو البيئة قبل الولادة على أنها العلم الذي يدرس علاقة الكائنات الحية بالوسط الذي تعيش فيه ويهتم هذا العلم بالكائنات الحية وتغذيتها، وطرق معيشتها وتواجدها في مجتمعات أو تجمعات سكنية أو شعوب¹، ويتفق العلماء في الوقت الحاضر على أن مفهوم بيئة الموروث الحضاري تشمل جميع الظروف والعوامل الخارجية التي تعيش فيها الكائنات الحية وتؤثر في العمليات التي تقوم بها أذ نجد أن البيئة العراقية مثلا والتي طرأت عليها تغييرات وتطورات في مجالات عديدة وهي بدورها تنعكس على المجتمع السومري والاكدي الخ...وفي مجالات حياتهم اليومية وخصوصا (الأدبية والفنية) منها، أذ قدم الأكاديمي والباحث العراقي خلال العقدین الأخيرین من القرن

¹ رشيد الحمد و محمد سعيد صباريني ، البيئة ومشكلاتها، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1990 ، ص 14 .

العشرين دراسات مهمة تخصصية تشهد مدى تأثير البيئة والمكانة التي احتلتها بشكل كبيرة وخصوصا بالفنون ذات الصلة مع الموروث الحضاري، أذ ارتبطت البيئة بالفن الرافديني قديماً وحديثاً ارتباطاً وثيقاً.

فن الخزف احد أعمدت الفنون التشكيلية المهمة تكمن أهميته في قيمته الذاتية والتي ارتبطت بشكل أو بآخر بمميزات وخصائص جعلته فناً صعباً لا يقبل تغيير مفرداته الاساسية بسهولة والتي ارتبط جزءاً منها بمفردات البيئة، الخزاف فالنتينوس ترجم هذه المفردات كأفكار وروى إلى أعماله الخزفية والتي امتازت بالتناسب والإيقاع والدقة وهي تشير إلى وضوح مصدرها من ماض حضاري ممزوج ببيئته المكانية العريقة فضلاً عن اللون وتكرار الوحدة الزخرفية في بعض أعماله الفنية، لذلك كان لدراسة الموروث ومن جملتها البيئة ومؤثراتها في بحثنا هذا في أعمال الخزاف (فالنتينوس كارالامبوس) دوراً مهماً في الوقوف على مراحل التطور والإبداع الإنساني والتي لا يمكن تجاهلها أو التفكير بأننا منفصلون عنها، لقد حفز الخزاف التفاعل الإنساني ضمن موارثه وبيئته.

أن الدراسة الحالية تبحث عن التعرف على البيئة ومؤثراتها على الصعيدين الجمالي والفني في أعمال الخزاف (فالنتينوس) .

من خلال ما تقدم ارتأى الباحث ان يضع لمشكلة بحثه التساؤلات الآتية :

1. هل الموروث الرافديني عامل مؤثر وضابط فعال في أعمال الخزاف (فالنتينوس) .
2. هل وظف الخزاف (فالنتينوس) الموروث الرافديني توظيفاً فنياً جمالياً في إنتاج أعماله الخزفية .

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث الحالي في الآتي :

1. التعرف على بيئة الموروث الرافديني ومدى انعكاسه على أعمال الخزاف (فالنتينوس) من الناحية الجمالية والفنية.
2. يفيد البحث الحالي الجانب المعرفي في فن الخزف من خلال توثيق الأعمال الفنية للخزاف (فالنتينوس كارالامبوس) .
3. تفيد الدراسة الحالية طلبة الأقسام العلمية في معاهد وكليات الفنون الجميلة من خلال رفد المكتبة بمصدر يتعرف على لون من ألوان الخزف العراقي المعاصر .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى:

- تعريف مفردات البيئة الرافدينية التي أثرت في أعمال الخزاف (فالنتينوس كارالامبوس) .

حدود البحث:

الزمنية / (1975 - 1982)

المكانية / (بغداد - العراق)

الموضوعية / (الأعمال الخزفية للفنان فالنتينوس).

● نبذة عن الخزاف فالنتينوس

الخزاف فالنتينوس من مواليد 1929 جزيرة (قبرص) وكان أبوه خزافاً تقليدياً ورث عنه وعن عائلته المهارات الفنية في هذا المجال، التحق عام 1948 في مدرسة الفنون والصناعات الجميلة، وبعد ثلاث سنوات دراسية حصل على شهادة الدبلوم من مدرسة الفنون والصناعات الجميلة المركزية بدرجة امتياز¹. لقد كانت البيئة التي نشأ منها الخزاف فالنتينوس تاريخ عريق في صناعة فن الخزف، فحياة المجتمع اليوناني التي يغلب عليها طابع الفن والجمال هي إحدى سمات حضارة اليونان، إذ كان (الفن) نفسه أنشودة يرددها كل فرد عاش على أرض اليونان، كما ترجم المجتمع اليوناني الحكايات والقصص والطقوس والشعائر والصناعات الشعبية المتنوعة إلى (فن) أصيل يفرض بها الإبداع في كل مفصل من مفصلات الفن، فقد اعتاد الخزاف فالنتينوس العيش في بيئة ثقافية لها مكانتها في التاريخ الإنساني وذات أثر حضاري عريق. فبعد أن أكمل الخزاف فالنتينوس كارالامبوس دراسته من المدرسة المركزية للفنون والتصميم في لندن عمل كاستاذ وخزاف في العديد من البلدان، ثم جاء إلى العراق لإدارة فرع السيراميك بمعهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1957² وبعدها انتقل إلى أكاديمية الفنون الجميلة بعد أن ضمتها جامعة بغداد عام 1968، حصل الخزاف فالنتينوس على الجنسية العراقية بتاريخ 1980/5/31 وظل يعمل أستاذاً في أكاديمية الفنون الجميلة مدة طويلة، إذ كلف للإشراف على فرع الخزف في الكلية المذكورة، كما يعود له الفضل الكبير في نجاح هذا الفرع، وفي تخرج دورات حملت الراية من بعده متأثرة بفنه وأسلوبه³.

● مفهوم البيئة وأهميتها وأنواعها

لابد في البداية من تحديد هذا المفهوم كتعريف ثم الغوص في التفاصيل التي تخدم البحث فالبينة: (أنها كل شيء يحيط بالإنسان، وهذا الكل هو الحافز في سعي الإنسان الجاهد في التكيف والتوازن مع قوى الطبيعة، إذ أصبحت حياته من اللحظة الأولى لوجوده مرتبطة بالبيئة، كذلك ارتبطت مدركاته الحسية وتطوره العقلي والحضاري بارتقاء سبل استغلاله لطاقت البيئة ومعطياتها المتنوعة)⁴، أن مفهوم البيئة يبقى غير متكامل دون وجود الإنسان، إذ أن حتمية العلاقة بين الإنسان وعناصر البيئة أدت إلى ظهور نظم وأنساق في ديمومة تلك المتغيرات باختلاف معطيات البيئة (وإذا كانت البشرية في طفولتها تعتمد اعتماداً تاماً على الطبيعة فإن الإنسان لم يكف قط عن التأثير المتغير فيها)⁵ومن الممكن أن نقول أن الكائن البشري يتفاعل تحت رباط (الحاجة والتبعية) مع مفردات البيئة .. البصرية (الشئية) للمكان والعادات والتقاليد

¹ زينب كاظم صالح البياتي، التحولات الأسلوبية في أعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، المجلد 11، العدد 43، بغداد 2005، ص 5.

² جواد الزبيدي، الخزف الفني المعاصر في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العدد 227، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1980، ص 24.

³ زينب كاظم صالح البياتي، التحولات الأسلوبية في أعمال الخزاف فالنتينوس كارالامبوس، المصدر نفسه، ص 7.

⁴ عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط 3، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 3

⁵ محمد السيد غلاب، البيئة والمجتمع، الدار المصرية للطباعة، ط 2، الاسكندرية 1955، ص 4.

الاجتماعية فالحاجة والتبعية قائمة بالأساس على نظرة اجتماعية في تواصل الفرد بالحياة وعلاقته سوية بذلك، ضمن نشاطه اليومي)¹

أذا مفهوم البيئة يضعنا أمام نوعين من البيئة هما بيئة طبيعية وبيئة بشرية أن دراسة الأولى تمثل كل شيء يحيط بالإنسان من ظواهر حية وليس للإنسان دخل في وجودها وتتمثل في التضاريس والمناخ والنبات الطبيعي والحيوانات والتربة. أما البيئة الثانية فتضم الإنسان وانجازاته والتفاعل والتكيف حيال بيئته الطبيعية وقد أدى هذا التفاعل بالضرورة إلى صياغة حياة الجماعة المتمثلة بانجازات البيئة الاجتماعية للأفراد واحتياجاتهم ورغباتهم من خلال العادات والتقاليد واللغة والسلوك الذي مارسه الإنسان في بيئته والتي أظهرتها فنون تلك الجماعة التي تابنت تبعاً لتغيير بيئات المجتمع الثقافية على وفق احتياجات زمانية ومكانية إذ لكل عصر احتياجاته ومعطياته الخاصة به.

ويتعزز دور البيئة الطبيعية بعده عنصر مهيمن في بنائية الفكر الحضاري في دور تأسيس مرجعيات الإبداع التشكيلي وتحليل آلياته الفكرية في الفنون التشكيلية على وفق وضع العوامل البيئة والجنس والعصر الأثر المهم في تفسير العملية الإبداعية واضعاً عامل البيئة الطبيعية في المقام الأول، والذي تتوالد منه فاعلية العوامل الأخرى بشكل تفاعلي جدلي.

للبيئة أنواع عديدة منها البيئة الجغرافية أو الطبيعية والبيئة الاجتماعية والتراثية والدينية والبشرية...الخ وسوف نتناول بصورة مختصرة ثلاثة أنواع منها ::

● البيئة الطبيعية:

يقصد بأنظمة البيئة الطبيعية ، الوسيط الجغرافي الذي نشأت فيه ، وتفلسفت من خلال بنائية الفكر الحضاري في عصر ما قبل الكتابة على الأرض ، وله تفرعات اذ يشمل المناخ وخصوصياته والتضاريس الأرضية شكل (1- أ،ب،ج) وانفتاح وانغلاق مكانية البيئة وغيرها .كان لمثل هذه العوامل تفاعلاً جدلياً مع البنية الفكرية للإنسان دوراً مهماً في تحديد سمة الحضارة وخصوصياتها ، ذلك لان الفكر وهو يؤسس أنظمتها يستلم خطاب البيئة الطبيعية ويؤولها إلى أنظمة دلالية.



ج

ب

أ (1) شكل

¹ فوزي احمد رسول ،التعبير البيئي في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،1988.

أن اختلاف البيئة الجغرافية من مكان إلى آخر له اثر كبير في اختلاف شكل النتاجات الفنية في تلك الأماكن، ولهذا نلاحظ أن للبيئة الجغرافية أثراً مباشراً في الفن فعندما اتجهت فنون الفراعنة مثلاً إلى السطوح المفتوحة والانتساع وتجريد العمل من التفاصيل والضخامة نتيجة لتوافر المواد الصلدة (الخامات الطبيعية كالأحجار) بينما اتجه فن ما بين النهرين القديم إلى إظهار التفاصيل وتعدد الخامات وإقامة التماثيل الصغيرة نتيجة للشكل الجغرافي المتميز بالحدة وندرة خامة الأحجار الصلدة، لذلك نتوصل إلى نتيجة وهي أن العمل الفني يتنوع وذلك بتأثير المكان (طوبوغرافيا) .

● البيئة الاجتماعية

أن البنية الاجتماعية لأي مجتمع كان تعتمد على ما خلفه التاريخ من عادات وتقاليد وموروث ومن ضمن هذه المفاهيم التي ترثها المجتمعات (الفنون) إذ كانت الفنون عبر مر العصور تلازم المجتمعات وتطورها عن طريق تجسيد أفكار الشعوب ومعتقداتهم وعاداتهم وطقوسهم وكل ما يخص حياتهم اليومية والتي تعززها الظروف البيئية عليهم كما في شكل (2-أ،ب،ج،د).



شكل (2)

كما يتفق علماء الاجتماع على أن البيئة الاجتماعية (أنها البيئة التي خلقتها مهارة الإنسان وإبداعه، وما يتطلبه تطوره الثقافي والحضاري، وما يحتاجه ويلجأ إليه وجوه نشاطه الاجتماعي ويطلق على هذه الأمور التراث الثقافي الاجتماعي)¹ ولأهمية دراسة العمل الفني ومظاهره وتحليلها بما يتضمنه من تعبيرات عن الحياة الاجتماعية، والكشف عن حياة الفنانين وارتباطاتهم ببيئتهم اجتماعياً له أهمية في صياغة التأثير على الأسلوب التعبيري للفنان إذ لا يمكن النظر إلى الفنان بمعزل عن تنشئته الاجتماعية وتأثيرات بيئته فضلاً عن المدركات الحسية للفنان وخیالاته وتصوراتهِ والتي لا يمكن أن نجردها عن واقعها الاجتماعي إذ أن لكل نوع من أنواع البيئة يولد فناناً مختلفاً عن الآخر إذ أن فنان المدينة يختلف بتصوراتهِ وخیالهِ وحتى تراكُماته الذهنية عن فنان الريف والصحراء فضلاً عن الناحية الزمانية التي تلعب دوراً مهماً في تأملات الفنان والأديب والشاعر مثال على ذلك فنان الجاهلية أو العصور الوسطى يختلف بنوعية منجزاته عن فنان العصر الحديث وإن كان الأخير يقترب أو يكمل ما بدأه الأول أو يشابهه حيناً ويتقاطع معه حيناً آخر.

¹ احمد رأفت ،مبادئ علم الاجتماع، القاهرة، 1983، ص 18 .

ومن هنا نستطيع القول بأن الفنان لا يستطيع أن يطرح المجتمع وعلاقاته وتأثيراته جانباً فطالما هو جزء من هذا المجتمع فلا يمكن أن ينفصل عنه بكونه يحمل مكونات ذلك المجتمع في ادراكاته وحسه ونظراته للحياة ووعيه ويمكن أن نحدد المقصد هنا (أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير)¹.

• البيئة الحضارية

أن التراث كما يعرفه المختصون بأنه سجل المجتمعات والأقوام عبر كل مكان وزمان وما هو ألاً نتاج التفاعل بين الإنسان في مجتمعه هذا من جانب وموجودات بيئته من جانب آخر بكل ما يحتويه ذلك الجسم من النظم الثقافية والعادات والتقاليد من جيل إلى آخر واستقرت في المجتمع²

أن التراث يعد أثراً للمجتمعات عبر الأزمنة ، والانجازات التراثية تكشف لنا ما ينتزع الإنسان من رؤى عبر بيئته وأن دور الفنان التواصل المستمر للمجتمع بين الموروث وبين الرؤى الجديدة التي يستمدّها من الحاضر شكل (4-3)



شكل (4)



شكل (3)

ويشير(غزوان) أن للأزمة التراثية (قدرته على الحركة والتجدد النابعين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في جيله وعصره واستمرار ذلك في الأجيال والعصور اللاحقة)³ ذلك بدا واضحاً على المنجزات الفنية للفنانين الرواد بعد عودتهم من أوروبا في مطلع العقد الرابع من القرن الماضي إذ أرسوا دعائم حركات واتجاهات فنية معاصرة بإطار يستلهم التراث والشخصية الوطنية والقومية إذ بدأت الحركة الفنية في العراق بالتطور والتحول من الفن كهواية فطرية إلى فن غني بالشخصية الحضارية فضلاً عن ارتباطه بتطلعات المرحلة . أننا عندما نذكر التراث الفني فأنا نقصد العناصر الإيجابية الموجودة فيه والتي تساعد على أغناء التجربة الفنية من حيث (ان الموقف العام من التراث هو موقف انتقالي بحيث أنها ترمي إلى استخلاص ما في كل مذهب من وجهه حتى مع ضرورة

¹ سوييف مصطفى ،الأسس النفسية للإبداع الفني ، ط3 ، القاهرة، 1970، ص87.

² عناد غزوان ، الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي بغداد ، 1986، ص3.

³ المصدر نفسه، ص4.

إسقاط ما تراه من عناصر باطلة في كل مذهب ¹ وهنا يكمن دور الفنان في محاولة إيجاد أسلوب عراقي لا تأخذه من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر .

أن تجارب الإنسان الفنان ذخيرته في البيئة الاجتماعية تكتسب أصالتها في الوقوف على الطابع المميز لثقافة المجتمع وتاريخه ليعطي بذلك أسلوباً خاصاً في نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين بما في ذلك أفكارنا وميولنا وعاداتنا ومفاهيمنا وأرادتنا وكل ما يندرج تحت مفهوم التراث الحضاري بصورة عامة، وأن التجديد في التراث لدى الفنان العراقي المعاصر خصوصاً عند استلهاهم الحرف العربي في الأعمال ذلك التراث الذي كان بقاؤه نقياً صافياً على الرغم من كل الاشتقاقات اللغوية من اللغة العربية الأم (فهي على الأغلب أقدم لغة في العالم لم تنزل حية حتى يومنا هذا) ² .

● اثر الموروث الحضاري في الفن المعاصر

إن مفهوم الموروث الشعبي والحضاري في الحضارات الإنسانية هو للدلالة على المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي ومن الخصائص المميزة للمعتقدات الشعبية وجود الأفكار أو المواقف الإنسانية العامة أو الأساسية ، في حين أن العادة الشعبية مهما كانت بدائيتها وبساطتها تحمل بصمات شعبية معينة وتعتبر عن شخصية العادة دائماً ، عند شعب معين ومنطقة معينة بتراث تاريخي معين ومن تلك المعتقدات والأفكار والأحاسيس التي تحرك الناس إزاء الظواهر الطبيعية بالعلامة والإشارة " وتصوراتهم عن أسرار بعض الظواهر النفسية ، مثل الأحلام والنوم والميلاد والموت ورؤية المستقبل بأنواعها ووسائلها وغيرها " ⁽²⁾ إذ تعد أساليب التنبؤ ومحاولة استطلاع الغيب من أكثر العناصر الاعتقادية الشعبية انتشاراً عند مختلف الشعوب، وإذا ما اعتمد في تحديد الأثر ما عمره مائتا عام فأكثر فإنه مفهوم التراث ينصب على ما يلي ذلك الزمن لغرض تحديد مضمون - الموروث الحضاري - لايد من أظهار جوانبه الثقافية والفنية والاجتماعية بمفهومها العام على أساس أنه يشكل حصيلة لا بأس بها من التراكمات والعطاءات الحضارية لمجتمع يمتد إلى أقدم العصور ويستند على حقيقة تمثل في تجانس هذا المجتمع الإنساني ضمن تراث وتاريخ واحد، لأن تاريخ الفنون التشكيلية وما أنتجته من إبداعات بوصفها مدلولات فكرية ارتبطت إلى جانب الفلكلور الشعبي الذي أسس أنظمتها الفكرية الأولى في تاريخ الإنسانية ⁽³⁾

وعليه فموضوع الموروث الشعبي والحضاري هو مفردات ثقافية ارتبطت بالمعتقدات والممارسات والعادات والأساطير والحكايات والتي تمثلت في الفنون والحرف التي تعبر عن ما أوجد الحاجة لظهور هذه النماذج ومن خامات مختلفة ومتنوعة كالحجرية والطينية... الخ فالعادات هي " ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية وهي حقيقة أصيلة من حقائق الوجود الاجتماعي وتفهم العادات فهماً كاملاً ومنصفاً إذا

¹ أمير اسكندر، مواقف من التراث في الفكر العربي المعاصر، مؤسسة رمزي ،أفاق عربية ،مجلة شهرية عدد 2، بغداد 1975، ص 64.

² احمد سوسة، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1979، ص 103.

² المصدر نفسه ، ص 65 .

³ شوقي عبد الحكيم، الفلكلور والأساطير العربية دار ابن خلدون، ط 2 ، بيروت، 1983، ص 15.

أنها تعبر عن واقع أنساني اجتماعي ، ومن خلال ذلك تنمو العادات التي تتغير ظاهرياً عن الوجود الإنساني وتتخذ التعبيرات شكل ورمزاً أو غير ذلك وتكرر عبر العصور أماط من التراث الشعبي والحضاري⁽¹⁾ .

ومن الجدير بالذكر أن علوماً أخرى كالميثولوجيا و الأنثروبولوجيا وغيرها من العلوم تشترك مع علم الفلكلور الشعبي والحضاري في دراسة العادات في الحياة الشعبية ، ومن سماتها أنها (فعل اجتماعي) وتكون (متوارثة) يدعمها التراث ويغذيها .. وعلى حد قول (ريل) " أن السلوك يتحول إلى عادة عندما يثبت من خلال عدة أجيال " . كما أن للموروث الشعبي والحضاري " قوة معيارية تتطلب الامتثال الاجتماعي والطاعة الصارمة والتي تكون مرتبطة بالزمن " وقد قسم الجوهري ميدان دراسة علم الفلكلور (الموروث الشعبي والحضاري) إلى ستة أقسام هي:

- 1- العادات الشعبية .
 - 2- المعتقدات الشعبية .
 - 3- المعارف الشعبية .
 - 4- الأدب الشعبي.
 - 5- الفنون الشعبية .
 - 6- الثقافة الشعبية⁽²⁾ .
- " ثم قام بتعديل هذا التقسيم على النحو التالي :

- 1- المعتقدات والمعارف الشعبية .
- 2- العادات والتقاليد الشعبية .
- 3- الأدب الشعبي وفنون المحاكاة.
- 4- الفنون الشعبية والثقافة المادية "

يقصد بهذا التقسيم كما فسره (زكي) أن" المعتقدات التي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي "⁽¹⁾ هي من الخصائص المميزة للمعتقدات الموروث الحضاري وجود الأفكار أو المواقف الإنسانية العامة أو الأساسية ، في حين أن العادة الشعبية مهما كانت بدائيتها وبساطتها تحمل في طياتها بصمات شعبية معينة وتعبر عن شخصية العادة دائماً عند شعب معين ومنطقة معينة بتراث تاريخي معين ، ومن المعتقدات تلك الأفكار والأحاسيس التي تحرك الناس إزاء الظواهر الطبيعية بالعلامة والإشارة وتصوراتهم عن أسرار بعض الظواهر الفيزيائية والنفسية ، مثل الأحلام والنوم والميلاد والموت ورؤية المستقبل بأنواعها ووسائلها وغيرها إذ تعد أساليب التنبؤ ومحاولة استطلاع الغيب من أكثر العناصر الاعتقادية الشعبية انتشاراً عند مختلف الشعوب .

يوضح (دورسون) أسباب الاهتمام بثقافة الموروث الشعبي والحضاري كونها " تمثل صدى لتقنيات ومهارات ووصفات انتقلت عبر الأجيال وخضعت لنفس قوى التقاليد المحافظة والتنوعات الفردية التي يخضع لها الفن. وادخل تحت عنوان الفنون الشعبية كلا من التشكيل والموسيقى الشعبية والرقص والدراما لكنه عدّها صعبة

¹ محمد الجوهري، علم الفلكلور، ج 1، ط 3، دار المعارف ، (القاهرة 1978)، ص 66 .

² المصدر نفسه ، ص 51 .

⁽¹⁾ احمد كمال زكي، الأسطورة، سلسلة المكتبة الثقافية، ع 170، الكاتب العربي، القاهرة، ص 31 .

التحديد ، وقد حاول (الويسن) تحديد مصطلح (الفن الشعبي) فعد السمات الأساسية للمنتج الفني الذي يعد فناً شعبياً ، هي التي تتمثل فيه وهي أن يكون مصنوعاً داخل البيت من أجل الاستخدام الخاص وأن يكون من الممكن فهم دلالات أشكاله على ضوء التراث للحضارة ، أي أن تكون دلالاته مفهومة لكافة المشتركين في هذا التراث " (2) .

بعد أن تناولنا المعطيات الفكرية للموروث الشعبي والحضاري لأبد من دراسة الأشكال التي تناولتها الفنون الشعبية (للموروث الحضاري) التي لها حيزاً مهماً في التراث ، هذا لا يعني بالضرورة تتبع المسار الجغرافي والتاريخي بقدر دراسة العلاقات الظاهرة الممثلة لمضمون هذه الأشكال على اختلاف مصادرها التي تمثل حصة التجربة الإنسانية لواقع (شعبي) وصياغته على وفق كيفية تصويرية .. وبمنظرة فاحصة للنتاج الشعبي نجد أن الفنان قد تمكّن من طرح انطباعاته وتخيالاته حيال عالمه المحيط تاركاً لنا من الآثار الإبداعية التي تحمل صياغات عدة للأشكال محتفظة بقيم روحية وجمالية تبعاً للظروف الموضوعية في مرحلة زمنية معينة كان الشكل فيها له دوره في تسجيل محتوى التراث الشعبي في نمط تعبري من نوع خاص .

أهم تلك المؤثرات البيئية والعوامل التاريخية هما تحتويه من تقاليد وأعراف وطقوس وهذه الظواهر التاريخية لفنون الشعوب إنما هي بحق تعبير صادق عن ذلك العامل النفسي - (السيكولوجي) الذي يتغلغل في أعماقها وذلك الذي تتضح معالمه وتتجلى ملامحه على وجه خاص في فنون الحضارات الأولى، فيما أنجزته من مختلف صور وأشكال إنتاجها الجمالي (1) وفي كل هذه الأحوال كان الفنان الشعبي يسعى إلى خلق صورة قد لا تعني زخرفة شكلية فحسب بل هي خلق فني واندماج بين نسقين - الحسي - الذي يتجلى باستخدامه - المفردة الشكلية - اداً زخرفياً ، و -النسق الذهني- إذ ترتفع هذه المفردات إلى مستوى التأمل والنظرة المحملة بمضمون له مدلوله وأبعاده - الشعبية- التي تكون العقائد والتقاليد المتوارثة هي المحدد الأساس لمضمون النتاج الشعبي ومن ثم تفرض شكله المعبر عن هدف اجتماعي ... أن الفنان الشعبي يتأمل الإشكالية التي يجد نفسه إزاءها في نتاجاته الفنية ويحاول أن يجد المعادلة الصحيحة التي تضمن تحقيق توافق ما بين - ذهنه الفطري من جهة وما في عالمه الخارجي - مجتمعه الشعبي- من جهة أخرى، وهذا هو السبب الذي يدعونا إلى أن لا نجانح الصواب إذا قلنا أن في إنتاج الفنان الشعبي ثمة نشاط تلقائي، بيد أن هذا لا يعني أن يكون النشاط هنا تفكير خالص يتحقق على المستوى الذهني الصرف، بل هو تجسيد لعالم خيالي في عالم الواقع أو لحسم الفكرة في مادة ما، بعيداً عن البرهنة واستخلاص النتائج من المقدمات ولكن من المؤكد مع ذلك أنه "لا يمكن أن يقوم فن بدون فكر ألا إذا أمكن أن يكون شكل بدون مضمون أو صورة بلا موضوع" (2) أن خطاب الفن الشعبي يبرز أمامنا من خلال المنجز الفني الشعبي على أنه خطاب فريد خاص ولكن بعيد كل البعد عن كونه تلقائياً، ذلك أن هذا التفرد لا يعني استقلاله عن شرعية التطور الفني وعن التطور الاجتماعي والثقافي الأوسع مدى .

بل العكس أن هذه الاستقلالية هي بمثابة الصيغة النوعية التي تظهر الشرعية من خلاله في الفن وهذا التفرد الخاص يخضع لقانون الطرازية (الأسلوبية) والتي تظهر بوضوح من خلال المعالجات الفنية لذلك النوع

(2) محمد الجوهري، علم الفلكلور، المصدر السابق، ص 80 .

(1) حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج1، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974 ص 150.

(2) زكريا إبراهيم، الفن والإنسان، القاهرة، بلا ، ص 55.

من موضوعات المضامين الاجتماعية أن النظام الشكلي في تكوينات الرسوم المنجزة في تراثنا الشعبي يتفاوت في مرجعياته التاريخية ، فهو يتأرجح ما بين رسومات وخزفيات الفنون الإسلامية - خصوصاً رسوم المنمنمات في الكتب الإسلامية - أو زخارف الرقش الإسلامي في جدران وأبنية العمارة الإسلامية من جهة بين الرسوم البدائية على سطوح الفخاريات ذات المنحنى الفطري والتي تكونت نتيجة التجربة الذاتية للفنان الشعبي من خلال العلاقات الفكرية والمادية التي تنشأ في بيئة مؤثرة على الفنان ذات مدلولات ثقافية محددة واجتماعية تتبادل معها التأثير والتأثير بطريقة دينامية مقيدة بعناصر ضاغطة أو قوى روحانية أو معتقدات دينية والأعراف الاجتماعية والتي تطبع أساليب وأمط الفنون الشعبية بصورة عامة والفن التشكيلي بصورة خاصة .

إجراءات البحث

● منهجية البحث

بما إن البحث يهدف إلى تأثير الموروث الرافديني على أعمال الخزاف فالنتينوس ، لذلك يتطلب الأمر إن يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتنفيذ إجراءاته لأنه أكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث .

● مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث الحالي من الأعمال الخزفية التي أنتجها الخزاف فالنتينوس كارالامبوس ما بين (1958 م - 1982 م) في العراق إذ بلغ مجموع أعماله (19) (بحسب علم الباحث).

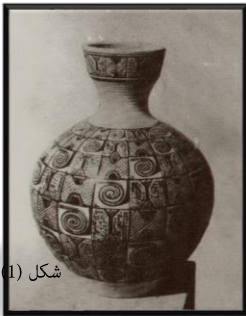
● عينة البحث

تم اختيار (2) أعمال خزفية من أصل (19) عملاً خزفياً ، من خلال اعتماد الباحث العينة القصدية لاختيار الأعمال الخزفية وذلك بحسب ملائمة أهداف البحث .

● تحليل العينة

انموذج (1)

آنية خزفية متوسطة الحجم استخدم الخزاف الأسلوب التقليدي في التشكيل لفن الفخار ، اظهر الخزاف مهارة وحرفية عالية في التنفيذ والإخراج وهو يعطي دلالات فكرية من خلال الوحدات الزخرفية التي كانت مستمدة من بيئة الموروث الحضاري لبلاد الرافدين وكمــــــا مبين في الشكل (1)



شكل (1) احد الاعمال الفنية للخزاف فالنتينوس



شكل (1-أ) يبين عمل خزفي
لحضارة وادي الرافدين

قسم الخزاف فضاء العمل الفني على وحدات زخرفية على شكل حقول أفقية وحقول عمودية وهي في حركة دوران وتكرار مستمرين ، مفرداتها منتظمة مستخدما فيها الخزاف أشكالا حلزونية وهندسية بدائية، كما نلاحظ تأثير بعض الوحدات وهي مستمدة من بيئة الإرث الرافديني وكما موضح في الشكل (1-أ) . فمن خلال ملاحظة الشكل (1) نلاحظ أن الخزاف قد اظهر تقارب بين بيئة العمل الخزفي وبين بيئة التراث الحضاري فهو يحاول إيجاد نسقا بصريا متوازيا في نقله لهذه المفردات ومن بيئات مختلفة وطريقة إخراجها بصورة (إعلان) وخصوصا باستخدام خامة الطين التي أعطت بدورها إحياءا جديدا لعملية التوظيف ، فضلا عن الألوان المستخدمة كانت مؤشرا على بصمة الخزاف الواضحة على نتاجه الفني فاخياره للألوان (الأبيض والبيني والأسود) إنما هو تفاعل بين منظومتين البيئة كفكر تراثي مخزون في ذهن الخزاف من جهة وأسلوب المعاصرة في التنفيذ من جهة أخرى ، بمعنى أن الخزاف أعطى دور مهم للون بقصديه إيجاد علاقات تنظيمية دقيقة داخل فضاء العمل الخزفي أما الأسلوب المتميز فظهر واضحا ابتداء من شكل العمل فضلا عن الزخارف وكأنها لوحة إعلان متوارثة من العصور ما قبل الكتابة ، وقد نجح الفنان في إيصال مضمون العمل الفني بشكل مثير للانتباه بتأسيس قراءة تركيبية للعلامة من خلال دراسته لتاريخ فن وادي الرافدين ليتربها بلغة الطين .

• أنموذج (2)



شكل (6) يبين عمل جداري للخزاف فالنتينوس كارالامبوس

لوح جداري خزفي حاول الخزاف هنا إضافة تأثير الفنون الرافدينية بشكل واضح والتي تمثلت بطبعة لختم اسطواني (سومري)، الموضوع يفصح عن طبيعة الأعراف وطقوس القيم الاجتماعية اذ ظهر المشهد في احتفالات (لشرب الخمر) فجدد الراقصين والعازفين والمحتفلين بأشكال وحركات مختلفة ، أنها أشبه بمعادلة التمثيل والانعكاس أي أن هنالك قصد في سرد الموضوع وعلاقته بالمضمون ، إذا هو خطاب تداولي بين الأفراد التي كانت مجتمعة بين الأشكال الآدمية التي أظهرها الخزاف اذ (يلتقي فيه الواقع مع الخيال) فمن خلال

الشكل الحيواني المتلاصق للإنسان في حركة ديناميكية هي اقرب للميتافيزيقية فضلا عن حركة عازف الناي وهو رافض لوجوده الإنساني .



شكل (٦-١) يوضح عمل تاريخي يعود للحضارة الرافدينية (سومري)

أراد الخزاف بها تصوير حركة الإنسان كقراءة للمشهد لمرحلة توصله إلى الخيال والانفصال عن العالم المادي، لقد أبدى الخزاف في هذا المشهد مهارة وإمكانية رائعة في التنفيذ والإخراج فتجسيد جماليات الأشكال واستمرارية الحركة تدل على إيقاع جميل بخروجها عن المألوف من خلال سيطرته الخزفية الفائقة والذي مكنه من حفظ ارث حضاري قديم كما في الشكل (٦-١) .

• نتائج البحث

من خلال تحليل العينة توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

1. الإعمال الخزفية التي أنجزها الخزاف فالنتينوس والتي اعتمد فيها على (الشكل) التقليدي المألوف المتوارث من البيئة الرافدينية كانت على وفق نظام ديناميكي متداول .
2. تأثير البيئتين كـ(ضاغط) مهيمن على الخزاف وهذا ما انعكس على أعماله الخزفية بأسلوب الكلاسيكية الواضحة في الشكل، وتجريد مفردات زخارفها بأشكال تجريدية هندسية أو نباتية في كشف تناسق الوحدات مع بعضها.
3. خامة الطين لها خصوصية قدسية عند الحضارات العراقية القديمة فهي مادة التشكيل الأولى ، وظفها الخزاف فالنتينوس وظفها بأسلوب الحداثة والمعاصرة ودمج الخامة مع باقي مكونات العمل الخزفي ليعطيها بعداً جمالياً مضافاً إلى جمالها.
4. تقنية (اللون) المستخدمة من قبل الخزاف هو انعكاس للبيئة (الطبيعية والتراثية والاجتماعية) ودليل على أن الخزاف كان على علاقة باللون في عملية تنظيم الفضاءات وإضفاء جمالية للعمل الفني من خلال التنسيق بين الألوان وتأثيرها على بعضها ومع مضمون العمل الخزفي .
5. أسلوب المعاصرة في تنفيذ الأعمال الخزفية أعطى للشكل المرتبط بالبيئة العراقية دوراً مهماً للعمل في تحديد بيئة العمل (الزمانية والمكانية) بمنح الشكل مدلول ارتبط بزمان له مكانة موجودة عند الخزاف (فالنتينوس) بقصد إيجاد تنظيم بنوع الأداء وأسلوب الإظهار لمسرح الحدث .

قائمة المصادر

- إبراهيم ، زكريا ، الفنان والإنسان ، دار القريب ، القاهرة ، 1979.
- اسكندر ، أمير ، مواقف من التراث في الفكر العربي المعاصر ، مؤسسة رمزي ، أفاق عربية .
- إسماعيل ، عز الدين ، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط3 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986 .
- الجوهري، محمد ، علم الفلكلور ، ج1 ، ط3 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1978
- الحكيم، شوقي عبد، الفلكلور والأساطير العربية، دار أبن خلدون، ط 2، بيروت، 1983.
- رأفت، احمد، مبادئ علم الاجتماع ، القاهرة ، 1983 .
- رسول ، فوزي احمد ، التعبير البيئي في الرسم العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير، غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1988.
- زي ، احمد كمال ، الأسطورة ، سلسلة المكتبة الثقافية ، العدد 170 ، الكاتب العربي ، القاهرة
- سوسة ، احمد ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1979.
- صباريني ، محمد سعيد و رشيد الحمد ، البيئة ومشكلاتها ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1990
- العطية ، زهير ، العمارة التراثية ، أفاق عربية ، مج 3 ، بغداد ، سنة 1979.
- غزوان ، عناد : الناقد العربي المعاصر والموروث النقدي، بغداد ، 1986.
- غلاب ، محمد السيد ، البيئة والمجتمع، الدار المصرية للطباعة ، ط 2 ، الإسكندرية .
- مرسي، احمد ، مقدمة في الفلكلور ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1981 .
- مصطفى ،سويف ، الأسس النفسية للإبداع الفني ، ط 3 ، القاهرة ، 1970.

تكوين مشاهد الحرب بين رسم الجورنيكا والنحت النائي الآشوري

SCENES WAR CONFIGURATION BETWEEN THE GUERNICA AND ASSYRIAN APOPHYSIS SCULPTURE

رسل مظفر علي حسن

RUSUL MUDHAFAR ALI HASSAN

ملخص البحث

منذ الشروع بدراسة هذا البحث، كان من الضروري بدايةً ان نقدم مفهوماً عاماً لفكرة الصراع وعد كل ما موجود في الطبيعة في حالة صراع، من أصغرها عنصراً وحتى صراع الذات الإنسانية بينها وبين المجتمع، واستعراض لبعض آراء المنظرين وعلماء الاجتماع حول هذا المفهوم وإختلافهم أو اقترابهم منه. بما ان الحرب جزء من هذا المفهوم جاء التخصيص الادق للبعد المفاهيمي للحرب، بعده بيئة ضاغطة تطرأ على مجتمع الفنان تنشأ في ظروف إستثنائية، ولا يخلو اي مجتمع قديماً أو حديثاً من الصراع والاحتراق. اذ أشارت الباحثة في المبحث الثاني من الاطار النظري الى بعض مشاهد الحروب في الحقل البصري وفكرة سريعة عن موضوعات الاعمال بهذا الصدد.

وخصصنا في المبحث الثالث من الاطار النظري دراسة أعمق للبنيات الإظهارية للرسم في موضوع الحرب لكل من لوحة روبنز (مذبحة الإبرياء) ولوحة غويا (الاعدام في الثالث من مايو)، ثم خلصت الباحثة الى أهم مؤشرات الاطار النظري وعدها اداة رئيسة عند التطبيق في إجراءات البحث.

لذا جاء الفصل الرابع ليضم تحليل العينات التي ستكون بين الجورنيكا حصراً والجداريات الاشورية، فكانت حدود البحث الزمانية بين المدة الممتدة من (668 ق.م الى 1937 م). وتوصلت الباحثة أخيراً الى أبرز النتائج من هذه الدراسة، كان أهمها إيجاد مقاربات من حيث السمات الشكلية والموضوعية بين الجورنيكا والجدارية الآشورية.

Abstract

From the beginning of this research, it was necessary to present a general concept of straggling as we consider all the existence in nature, the smallest & the biggest one, are in state of struggling & even between the human desires & community. & a going over of some of the theorists & socialists view about this concept whether agreeing or disagreeing.

Considering war is a part of this concept, thus, the precisely specification for the war horizon conception as it is pressing environment intervene the society of the artist that growing in exceptional environment & there is no community void of struggling and warfare, in past & present. Then the researcher mentioned in the second chapter of the theoretical framework of some war scenes in optical field & quick view about the subject of master pieces in this issue, we specify in the third chapter from the theoretical frame work a deep study in infrastructures showing for painting in war subject for each of Rubens (Massacre of the Innocents) Goya (The Executions of the Third of May) & she reached to the important point of the theoretical

framework & considered it a main tool in practicing in the research. & the fourth chapter become to maintain the samples analysis that could be between the Guernica & the Assyrian wall paintings. the time edge of the research from 688 and to 1937.

& finally she reached to the most important result of this study is to find resembles of morphological objective themes between the Guernica & the Assyrian apophysis sculpture.

مشكلة البحث :

تعد مشاهد العنف تعبيراً عن المأساة الانسانية في حياة الفنان، وهذا قد بدأ منذ اول الابداعات التي اطلع عليها الانسان، فهي تحمل تعبيراً انسانياً برسائله الى الاخر، وقد وفدت الى عصرنا حاملة دلالات خاصة وعامة وهنا جاء موضوع البحث ليكشف عن:

1. اسلوب اظهار مشاهد الحرب بين الجورنيكا والجداريات الاشورية.

أهمية البحث والحاجة اليه :

لتقريب مفهوم تصوير مشاهد الحرب بين كل من الجورنيكا والجداريات الاشورية وآلية تناولها من الجانبين، وكذلك يسهم اسهاماً معرفياً لإغناء هذا الجانب للدارسين والباحثين.

هدف البحث :

يهدف البحث الكشف عن اسلوب تمثيل الحرب بين كل من الجورنيكا والجداريات الاشورية.

حدود البحث :

الحدود الموضوعية : مشاهد الحرب بين الجورنيكا والجداريات الاشورية.

الحدود الزمانية : 668 ق.م الى 1937م.

الحدود المكانية : بلاد آشور واسبانيا.

التعريف الاجرائي للبحث (مشاهد الحرب) :

هو كل مشهد ينبئ عن صراع أو عن مأساة إنسانية صُورت معالمها، أثناء أو بعد ما أسفرت عنه (الحرب) من دمار.

(مفهوم فكرة الصراع والحرب)

يمكن أن يسلك هذا المفهوم مسلكين ما بين ايجاب وسلب، أما بالمعنى العام له فيمثل الصراع تفاعل ما بين عناصر ومكونات موجودات الطبيعة او في الذات الانسانية، فالجانب الايجابي من الصراع يهدف الى خلق توازن في الطبيعة، ويؤكد هرقليطس على (صراع الضدين خصوصاً في الطبيعة، هذا الصراع الذي يراه ضرورياً للحصول على الانسجام، فيتوئم الضدان)⁽¹⁾، اما الصراع السلبي فهو يبغى الازاحة والتدمير، كالظلم الذي يقع بين البشر وانواعه شتى (كالظلم السياسي والاقتصادي والطبقي والطائفي والظلم الشخصي)⁽²⁾. وينظر بعض علماء الاجتماع نظرة ايجابية للصراع فيعتقدون انه من الممكن التفكير بالصراع كأداة سوسيولوجية مفيدة لاحتواء المصالح غير المتوافقة

(1) محمد حسين الطباطبائي، اصول الفلسفة والمنهج الواقعي، مؤسسة ام القرى للتحقيق والنشر- بيروت- لبنان، ط1، ج3، 1421هـ، ص114.

(2) علي الورد، في الطبيعة البشرية، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ط1، 1996، ص40.

تماماً ضمن نظام واحد ويؤدي إلى الإبداع عند الفرد كما عند معظم علماء الاجتماع الغربيين من (كارل ماركس) حتى (جورج ووالف) وغيرهم، اما (هيغل) فيرى ان التناقض المركز في صميم كل حقيقة مثيراً لصراع دائم في جميع الاشياء (والصراع يعني الحركة والاندفاع، فالطبيعة في نشاط وتطور دائمين، وفي اندفاع وصيرورة مستمرة)⁽³⁾، وفي الفلسفات ذات المنحى العقلي التجريبي، فانها تريد من الانسان ان يعي هذا الصراع وان يفهمه ويتوافق على اشكال توازنه، وان يتحكم في منطقه، واما في ابعاد فلسفة نيتشة مثلاً، فهي تكرسه فترى الغلبة للقوي في درجات التحقق القصوى.

وهنا يمكن ان نقيم تعريفاً صادقاً لمفهوم الصراع بَعْدَه جدلاً قائماً على نقيضين او ضدين لأجل تحقيق بديل ثالث، (والجدل عملية صراع يتناول طرفاها المتضادان التأثير على نحو يغير من كليهما على السواء ويفضي الى مركباً ثالثاً يصبح بدوره طرفاً في عملية صراع جديدة)⁽⁴⁾.

فالحرب وهي - نوع من انواع الصراع - ظاهرة انسانية وسوسولوجية، وهي متغير يحدث بين قوتي نزاع تقوم على استخدام القوة لإلحاق الضرر بالطرف الاخر (والحرب ما هي الا ظاهرة اجتماعية تتصارع فيها قوتان او اكثر، كل قوة تريد ان تملي ارادتها على القوة الاخرى، لأنها تعد نفسها صاحبة الحق والسيادة في إملاء القوة على الطرف الاخر)⁽⁵⁾.

والصراع والعنف ليس همّ الباحثة اِما ما جرى على الفنان من أثر، قد انعكس في عمله الفني، ولعل قلق الفنان هو ما يفسح عنه في عمله، إذ ان الحرب والضغط الايديولوجي يشكلان هاجساً يعبراً عن ايديولوجية الفنان الذاتية، وهذا المتغير حفز التحول الفني في روح الفنان في كل عصر للبحث عن اسلوب يعد تحصيل حاصل، وعكس لمحيط، وهنا نجد ان الفنان حمل في لا شعوره رسالة بدأ يطرحها ابداعاً.

(مشاهد الحرب في الحقل البصري)

ان الحرب تؤثر سلباً على المجتمع مهما كان شكله وثقافته فهو يتعرض لضغوط معينة، فالصراع بين الانسان والاخر، تكسبه قيماً متأرجحة رافقت ظروف ومعطيات الصراع والعنف.

فمنذ بلاد ما بين النهرين حيث قامت الحضارة اول مرة، اذ نجد في احد القصور للملك شلمنصر الثالث (858- 824 ق.م)، صورت مواضيع بعض الحروب للملك على البوابات الرئيسة للقصر، والتي نُحتت على صفائح رقيقة من النحاس اختار فيها الفنان لغة الواقع في تشكيله التيمات داخل المشهد، وحرصه على أدق التفاصيل التي جرت في تلك الأحداث التاريخية، ليصور بأمانة، من جهة، تلك اللحظات المرعبة التي عايشتها الدول المغلوبة، في جو يسوده الموت والمآسي، التي كان مصيرها الهلاك، شكل (1).



شكل (1)

وقد تكرر عنصر الحرب في الفن بشكل مهول، ونرى ذلك بشكل واضح لدى اليونان، ففي عام (447-432) ق.م زَيْن (فيدياس)⁽⁶⁾، واجهات احد المعابد بأفاريز تمثل مسابقة الالهة (اثينا وبوسيدون) للسيطرة على مدينة

(3) محمد باقر الصدر، فلسفتنا، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، إيران - طهران، ط1، 2006، ص 193.

(4) سلام جبار جبار، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، 2003، ص 10.

(5) احسان محمد الحسن، علم الاجتماع العسكري، 1990، ص 143.

(*) (فيدياس) 490 - 430 ق.م. من أشهر نحاتي الاغريق في القرن الخامس ق.م ، صمم وأشرف على بناء وتزيين المنحوتات الرخامية في معبد البارثينون وبنى تمثال زيوس . المصدر: من موقع الموسوعة العالمية ويكيبيديا <http://ar.wikipedia.org>

أثينا، فصورت المعارك بين الالهة والعمالقة للسيطرة على العالم، ففي شكل (2) نجد صراعاً بين (الساتور الخرافي) نصفه انسان ونصفه رجل وهو يصارع رجلاً.

ومن الغريب ان نجد معظم الفنون التي تضمنت فكرة الحرب تنسب الى مرتبة سامية من الفنون، ففي لوحة دافيد (قسم الاخوة هوراس)، شكل (3) عنف الموضوع وحدة الاشكال وظهور العنف المتخفي بعد اللقطة المسرحية للأشكال والاداة الحربية في ايدي الرجال، والنساء في حالة إغماء، وقوة الحركة دليل على الشد العصبي للرجال إذ شغل (الرجال) الحدث الرئيس في مركز اللوحة ، اذ التفت ايدي ثلاثة شخوص مؤلفة تكويناً هندسياً

يعتمد

الشكل

الهرمي،



شكل (3)

شكل (2)

وملابسهم استعدادية حربية (خوذة، عباءة، سيف ورماح).

ونجد ديلاكروا في (الحرية تقود الشعب) قدم الثورة والعنف بشكل آخر اذ يبرز الابلاغ في الوظيفة الانفعالية عند ديلاكروا من خلال المبالغة في توثيق حركة الشخصيات والحدث، مكون اللوحة بشكل هرمي منتصب رافعاً أيدي الاشخاص الى منطقة الوسط مبلغاً عن الاندماج الحاصل فكرياً بين أفراد الشعب في الثورة الفرنسية، شكل (4).



شكل (4)



شكل (5)

ومن بين الأعمال المهمة لوحات (غرو Gros) التي وثق فيها أحداث الحروب والمعارك مثل معركة (أبي قير)، شكل (5)، التي اعتمد فيها الفنان التكتيف لشخص لוחته، فجمع البشر بشكل كتل غفيرة مشتركة في المعركة، وقد احتلت الشخصية الأساسية في الحدث (نابليون) ممتطياً فرسه (مركز اللوحة)، مركزاً على القيم التعبيرية للوجوه وخاصة وجه (نابليون) ليكون مركز السيادة وجذب البصر، ليقدم رسالة بصرية للمتلقي تبلغ عن هول الأحداث في المعركة بدلالة الجثث المترامية حوله في كل مكان.



شكل (6)

وفي لوحة سلفادور دالي (مخاوف الحرب الاهلية)، شكل (6) نرى الفضاء الشاسع وهذيان يوحى بكارثة لا محالة، ومن مجموع العناصر البشرية تظهر براعة دالي في التوالد الذاتي للأشكال من بعضها البعض والانتقال السهل من عضو لآخر على الرغم من العنف الكامن داخلها وإن كان دون منطقية شكلية إلا إن فيه جمالاً فنياً.

(البنيات الاظهارية للرسم في موضوع الحرب)



شكل (7)

ان أي تبرير نظري للفنون هو قراءة لتداعيات علاقتها بالعنف، مشكلة قد تجعلنا نعلق في عدة مسارات، اذ لا تنسحب فقط على منظومات المجتمع الأساسية، فمع اننا نسلم بانه من غير الممكن فصل العنف عن الممارسات الاجتماعية والسياسية فانه ايضاً يبقى تجربة ذات ارتباط وثيق بالوعي الجمالي، وهو بالتالي قد أنتج على مر الزمن الكثير من هذا النتاج بصياغات عديدة وإخراجات تختلف ورؤى الفنان وروح عصره، وهنا يطالعنا الفكر لبعض أعمال موضوعات الحرب ولنأخذ مثلاً على ذلك:- (مذبحة الابرياء)

Massacre of the Innocents

تعد هذه اللوحة شكل (7) من الاعمال الضخمة والتي اتسمت بها اعمال الرسام (روبنز)، وفي اللوحة نرى مجموعة من الجنود وهم يقتلون ويمزقون جميع الاطفال مع هرع امهاتهم بإنقاذهم واللاتي لم يسلمن هن أيضاً من القتل والاعتداء .

فقد اكتسب العمل بعداً تاريخياً ذا طابع سردي حكاوي من حيث المضمون الفكري وحركة الاشخاص الدرامية التي تمسحت في كل أجزاء المشهد، ويظهر في المشهد أحد الجنود بحركة إنفعالية وهو يرمي طفلاً من يده ، لتفت حول جسده قماشة باللون (الازرق)، فضلاً عن تلك السيدة التي تذود بنفسها عن طفلها وهي تقاوم احد الجنود، ظهرت تلك المرأة ملبس (أحمر قرمزي)، وهو أكثر ما يشد نظر المشاهد اليه تلك العلامتين الرمزيتين لقطعة القماش (الازرق والاحمر)، أكثر الالوان برودة واكثرها حرارة، قد يكون التعبير من ورائهما ان الفنان أراد ان يظهر جنود الملك بضراوتهم وشراستهم وهم منكبون على القتل والدمار بدم بارد، واعطى بالنقيض منه للطرف الاخر اللون المعاكس له وهو (الاحمر) ليميز بين المرموزين، ويجعل جدلية الصراع الايديولوجي جدلية تشكيلية رمزية. يبدو الى الخلف منظر المدينة خالياً موحشاً، فضلاً عن مجموعة من الاعمدة تشبه (الاعمدة الايونية) في معابد الاغريق، اذ (إن علم روبنز بالتاريخ القديم وبالقصص الاغريقية)⁽⁶⁾ جعلت رسمه يتأثر بهذه العمارة. لقد أضفى (روبنز) في عمله طابع (التركيبات المبالغ والمعددة والتي شاعت في المرحلة الباروكية التي مجدت الالوان المتألثة والحركة وحشد كُتل الاشخاص)⁽⁷⁾، وصورت مشاهد اللوحة بواقعية تامة (وهكذا نرى ان روبنز ينغمس في تلك القسمة العامة للفن النيئولاندي في ان الواقع هو المثال)⁽⁸⁾.



شكل (8)

وفي مثال آخر لوحة (الاعدام في الثالث من مايو) The Executions of the Third of May للفنان الاسباني (غويا) شكل (8). ففي هذه اللوحة نجد ثمانية جنود على الجهة اليمنى وهم يصوبون ببنادقهم على ثمانية اسرى بالجهة اليسرى وكأنهما يشكلان تقابلاً لقوتين تساوت بالعدد لكنها اختلفت بالمعطى، وإلى الخلف نجد مجموعة أشخاص يشكلون وسط العمل، وان اكثر ما يشد نظر المشاهد هو ذلك الشخص الذي يقف في مقدمة النصف الأيسر مرتدياً اللونين الأبيض الأكثر نقاءاً والأصفر الأكثر اشراقاً من بين ألوان اللوحة القائمة المائلة للجو البني والرمادي.

لقد جعل غويا حركة المشهد تتمحور حول ثلاثية الفدائي والرجل الملقى على الأرض والمصباح الذي أضاء عتمة هذا المشهد على حقيقة جريمة الحدث. (فقد أقام هذا الفنان علاقة حميمة بين الفن والدم والاسرار والموت)⁽⁹⁾ اذ نجد ان اللون الاحمر الذي شكّل توزيعاً متساوياً - والذي يتمثل في الرجل الملقى على الأرض والرجل الذي يقف بين المجموعتين في وسط اللوحة وكذلك نلاحظه في كل من السيف وملابس الجنود- شكّل كذلك تضاداً لونياً درامياً مع اللون الأبيض والأصفر الذي يرتديه الفدائي والذي وقف بشموخ وشجاعة فاتحاً ذراعيه وصدره للمحتل غير عابئ بالمصير الذي سيحل به.

(6) قدرى قلعي، فنانون خالدون، دار الكاتب العربي، بيروت- لبنان، ج12، ب ت، ص70.

(7) موسى الخميس، اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، دار المدى، بغداد، ط1، 2008، ص104.

(8) هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، العراق- بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط2، 1986، ص162.

(9) موسى الخميس، اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، مصدر سابق، ص116.

لقد وُزعت الألوان بشيء من القدرة على توظيف اللون لخدمة الفكرة ودلالاتها مما منح العمل شكلاً متوازناً من حيث الألوان والأشخاص، إذ نجد أن الألوان يجري استخدامها رمزياً أكثر من استخدامها بشكل واقعي (فالفن ليس محاكاة للواقع بل خلق انساني بحث)⁽¹⁰⁾، وهذا ما تطلبه تجسيد الحدث في اللوحة كعمل درامي رومانسي، باستخدام التضاد المفاجئ ما بين الألوان وما بين الأفكار، فالبناء البعيد الذي يمثل الكنيسة نكاد لا نراه مقارنة بالمشهد الذي يتصدر اللوحة، فهو يثير فينا تساؤلاً، كيف يحدث أن ينتشر الظلم والاستعباد بين البشر في وجود الدين الذي يدعو الى التسامح؟!.

فهنا نحن امام ثنائيات يمكن تأشيرها، بالرماة اذ يمثلون (الاستعباد) مقابل الفدائي وزملائه اذ يمثلون (الحرية) والكنيسة في آخر المشهد رمزاً (للتسامح) وما يحدث في مقدمة المشهد من قتل اذ يمثل (الظلم).

مؤشرات الاطار النظري

1. يمكن رصد مفهوم الصراع في جميع جوانب الحياة من أصغرها نشوءاً كما في عناصر الذرات حتى أعقدها ، ويمتد ليشمل صراع الذات الانسانية ، فقد يكون الصراع بين ما هو روحي وما يمثله أو بين ما هو روحي وعدمه أو بين ما هو مادي ومادي.
2. الصراع هو جدل قائم في الحياة بين ضدين أو نقيضين يتولد عنهما بديل ثالث وهذا بدوره يدخل في حالة صراع جديدة مع طرف آخر يقابله بالمستوى.
3. إن الصراع هو ناتج عن حركة مستمرة دياكتيكية لا يمكن أن تنقطع باستمرار بقاء الحياة.
4. أن مفهوم الصراع يسلك مسلكين في الحياة (إيجابياً وسلبياً)، الإيجابي فيه تطور وهو أما السلبى ففيه إقصاء وتهميش.
5. إن الصراع هو معادلة قائمة في الحياة بحمل في أبعاده ثنائيات (الخير والشر، الحق والباطل، العدل والظلم، الحب والكره، السلب والايجاب.. وغيرها).
6. إن الحرب وهي جزء من مفهوم الصراع، تشكل بيئة ضاغطة تدخل على مجتمع الفنان، تنشأ في ظروف إستثنائية تؤدج الفنان على وفق إفرازاتها، فتأسلب الفكر وتأسلب الموضوع.
7. نجد أغلب مشاهد الحرب في الحقل البصري وهي مكتظة بالحدث والأشخاص، فهي ذات بُعد سردي تاريخي، وقد يكون في أغلب الأحيان توثيقاً.
8. أعطى الفنان في أعماله صفة رمزية للتعبير عن فكرة الصراع من خلال اللون أو الحركة أو الانفعال، لجعل جدلية الصراع الايديولوجي جدلية تشكيلية رمزية.

مجتمع البحث:

يحتوي مجتمع البحث على صورة الجورنيكا واعمال ريليفية آشورية تتمثل بمشاهد الحرب حصراً للمدة من 668-626 ق.م .

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي، إذ كانت إحدى نماذج العينة حصراً هي لوحة الجورنيكا وهي كما ثابت في عنوان البحث وجدارية آشورية واحدة ملائمة مع طبيعة موضوع البحث، وبسبب تأثر بيكاسو بالفن الرافدني القديم لهذا كانت المقارنة بين جنسين مختلفين من الفن، وقد أختيرت العينة على وفق المبررات التالية:

1. ورودها في المصادر 2. وضوحها 3. صلاحيتها للتحليل.

أدوات البحث:

(10) روجيه غارودي، واقعية بلا ضفاف، تر: جورج طرابيشي، بيروت، 1969، ص51.

هي الصور والانترنت ووسائل تقنية الحاسوب.

منهج البحث :

اتبعت الباحثة المنهج التاريخي في جمع معلومات الإطار النظري، والمنهج الوصفي والاستنتاجي في التحليل.

تحليل العينة:

أموذج رقم (1)



اسم الفنان: بابلو
بيكاسو Pablo Picasso
اسم العمل: الجورنيكا
Guernica
إبعاد العمل: 351 ×
782.5 سم
سنة التنفيذ: 1937 م
مادة التنفيذ: زيت
على كنفاص

مكان العمل: الجناح الاسباني

تُعد الجورنيكا من الاعمال الضخمة التي رسمها بيكاسو، إثر حادثة قصف مدينة (جورنيكا) في إسبانيا بالطائرات الالمانية، واللوحة مستطيلة الشكل، طولها ضعف عرضها تقريباً لُونت بالألوان الزيتية، الابيض والاسود فقط، فهي (احادية اللون)، توزعت عناصر التكوين يمينا ويساراً إلا إنها تتركز في المنتصف اذ الانشاء الهرمي الذي يكون رأسه في قمة أعلى منتصف اللوحة وقاعدته الضلع الاسفل للمستطيل، وكأن بيكاسو أراد تقليد الانشاء الهرمي في الواجهات المثلثة للمعابد الاغريقية اذ عنصر السيادة في المركز وتوزع على جانبيه الشخصيات الاخرى وصولاً الى الزوايا اذ فيها تجلس الشخص او تمام، وهذا ما نجده في لوحة الجورنيكا.

فالشكال عبارة عن أربع نساء، طفل، محارب، حصان، وثور، فالمرأة الى اليمين تظهر محترقة بالسنة اللهب، ترفع رأسها ويديها الى أعلى إستنجاداً، وأماً تحمل طفلها وقد سقط متهاكاً من يدها ميتاً، وهي ترفع رأسها الى أعلى بإعتصار ألم، وإمرأة اخرى تخرج من بين جدران محطمة وهي مستغيثة تندفع للأمام بقوة وذراعيها ممتدة حاملة مصباحاً وهو يشكل قمة الهرم، اذ ضم الانشاء الهرمي المضاء داخله العناصر التالية : إمرأة تندفع للأمام نحو الجهة اليسرى وهي هاربة متهاوية وشكلت بحركتها الضلع الايمن المثلث، أما المحارب فقد استقر على الارض محتضراً فاتحاً ذراعيه ليمثل الجزء الاكبر من قاعدة المثلث، شكل (1- أ).



شكل (1- أ)

ويظهر نحو القمة قرب المصباح رأس حصان مرتفعاً الى اعلى مُعبّراً عن الألم الذي طاله هو أيضاً، وإلى جهة اليسار وإلى الأعلى يظهر الثور الذي وقف ثابتاً بقوة متجهاً برأسه نحو اليسار بعيداً عن أحداث المشهد، كأنه غير

مكثر، ولم يظهر من جسمه شيء، فقد اختفى خلف العتمة، وهذا يشكل تناقضاً غريباً بوجود مصباح أشبه بعين في أعلى قمة اللوحة إلا إنه لم يضيئ هذه العتمة وكأنه يحمل سراً خلفه .

إن هذا الثبات وهذه القوة وعدم الاكتراث التي ظهر بها الثور يمكن أن تكون تعبيراً عن الحرب التي اكتسحت بقوة هذه المدينة غير مكتسرة، غير مبالية.

يظهر في المشهد مصباحان أحدهما كبير معلق بسقف اللوحة والآخر حمل بيد المرأة المندفعة إلا أن الصغير منهم استطاع أن يضيء على فجاعة المشهد وكأنه الحقيقة الأكثر إشراقاً يحمل بوساطة يد هذه المرأة التي لا ذنب لها بهذا الدمار والقتل.

لم يظهر في المشهد صراع أو تقابل بين قوتين متضادتين، لكن الفنان اختار مفردات العمل بما يعزز لديه التعبير في إظهار مشهد الدمار المتأتي من ويلات الحرب، فاختار النساء والطفل الذين لا شأن لهم بالحرب إلا إنها طالتهم، وحتى الحيوان لم يسلم منها، كما لم يظهر في المشهد أي إشادة الى مكان محدد أو منظر مدينة إلا بعض الجدران المتداعية التي تظهر الى جهة اليمين، وكأن بيكاسو أرادها أن تكون رمزاً لأي مكان ولأي زمان تبعاً لذلك، ويمكن ان تكون قراءة لأي عصر ولأي شعب ظلم بالحرب والاستعمار.

وقد جاء اختيار بيكاسو للألوان الاحادية فقط لما فيها من تضاد درامي بين العتمة والنور، نوعاً من تعزيز الفكرة بالتعبير، فضلاً عن اسلوب إظهاره للأشكال المختزلة والمبسطة حتى إنها ظهرت أقرب للتسطيح، فوجد ملامح الوجوه مبسطة وهي تُظهر فقط الانفعال العالي والحركة.

تظهر العيون بوضعية امامية كما في الثور على الرغم من إن اتجاه رأسه الى اليسار وكذلك في الطفل والمحارب والحصان ، وكما وتظهر شدة انفعال كل شخصية من خلال حركة الفم، فبعضها يصدر صرخة وبعضها معتمراً وبعضها مشدوهاً وبعضها متألماً وبعضها متوسلاً، وكذلك يظهر التعبير من خلال حركة الايدي للأشخاص التي إتخذت ايضاً أوضاعاً مختلفة، بحسب نوع الفعل أو نوع الصدمة التي تظهر عليه .

إتخذ بيكاسو طابع التركيبات المعقدة والمتداخلة والتي تتكاثر خاصة في وسط اللوحة وتظهر الاشكال محددة بخطوط خارجية حادة وقد ملئت الاشكال باللونين الاسود والابيض وتدرجاتهما ومساحات أقرب للتسطيح .

كانت محاولة بيكاسو في عمله الجورنيكا نوعاً من التأويل للإقتراب نحو الجوهر، فهي ذات بعد تعبري فضلاً عن كونها ذات بعد سرالي في طبيعة تركيبة الاشكال،، فبيكاسو لم يرد ان ينقل الواقع كما هو ولكنه أراد أن يظهر الواقع من خلال التعبير الرمزي بوساطة تفتيت الشكل واستخدامه الالوان الاحادية التي تحقق اقصى تقابل واختيار لمفردات معينة فعُلت المضمون الكامن في جوهر الشكل.

أموذج رقم (2)



مشهد من النحت البارز الآشوري يوثق أحداثاً حربية من عصر الملك الآشوري آشور بانيبال، (668 - 626 ق. م، الدولة الآشورية الحديثة).

يظهر في المشهد عدد من الشخصيات التي تمثل قوتين متضادتين، احدهما متمثلة بالجيش الآشوري، اذ بلغ عددهم في المشهد ستة جنود وتبرز من بينهم شخصية مهمة رئيسة وهو قائد الجيش بدليل وجود خادمين معه

الى الخلف، يحمل أحدهما مظلة شمسية فوق رأس القائد ويحمل الثاني له مجموعة من السهام ويرز الى الأمام منه جندي يملأه العسكارية يحمل درعاً ليصد عنه سهام العداء، وظهر الى الخلف منهم جندي آخر يقود مجموعة من سبايا النساء، أما من الامام وفي جهة يمين المشهد يظهر ثلاثة من الجنود يداهمون حصن الاعداء وأحدهم يصعد سلماً ليصل الى أعلى الحصن، حمل الجنود بأيديهم عدد حربية مختلفة (رمح، سهام، خنجر، سيوف)، وهم يرتدون اللباس العسكري الآشوري (ذو التنانير القصيرة)، وفي الجهة المقابلة ظهر مجموعة من جنود الاعداء صرعى، يقع قسم منهم من أعلى الحصن والباقي على الارض، والى جهة اليسار يقتاد جندي آشوري مجموعة من النساء وطفل معهم أسرى، ويظهرون في المشهد وهن لاطمات على رأسهن، ويظهر في أعلى المشهد أيضاً مجموعة من الثيران وهي تسير منقادة كغنائم حرب، ويظهر في مسرح الاحداث أيضاً طائر النسر محلقاً الى جهة اليمين وهو رمز في بلاد آشور.

إن المشهد ككل عبارة عن أرشفة تاريخية سردية لأحداث حربية يقوم بها الجيش الآشوري ضد أعدائه. وفي قراءة لبنية الأشكال، نجد ان أسلوب التمثيل يمتاز بنوع من التبسيط وعدم التعقيد، فمثلاً في تمثيل الملابس كانت تخلو من الطيات والثنيات فنحتت بمستوي واحد وتظهر فيها بعض الحروز الخفيفة المزينة للثوب، أما ملامح الوجوه بصورة عامة فظهرت خالية من الانفعالات العنيفة، ونفذت العين دائماً بالوضعية الامامية على وجه جانبي أما الحركات بصورة عامة فتظهر من خلال حركة الأيدي، اذ يؤدي كل شخص حركة معينة من (تصويب أو طعن أو لطم وغيرها).

إن الانشاء في هذا النحت هو إنشاء مفتوح اذ نشاهد حركتين للمشهد ، مركزية تسير باتجاه الاطراف، فمن وسط المشهد حتى اليمين يظهر مشهد القتال وتظهر الشخوص متوجهة بناظرها نحو جهة اليمين، أما يسار المنظر فيظهر مشهد الأسر والشخوص تسير كلها نحو جهة اليسار، كما في المخطط رقم (1).



مخطط (1)

تنوعت أحجام الشخصيات فظهر البعض منهم بحجم كبير والآخر صغير مما يدل على وعي بالمنظور، فالشخصيات البعيدة أعطيت حجماً صغيراً بينما القريبة مثلت بحجم كبير، وتعد هذه إشكالية مهمة من إشكاليات تنفيذ الشكل بثلاث أبعاد على سطح ذو بعدين، والمشهد عبارة عن تسلسلية أحداث تسير ضمن زمن معين بتتابع سردي.

إن الجدارية بصورتها العامة ومن خلال تصوير الاحداث تُشَفِّر عن واقعية تميل الى التعبيرية في سمات الاسلوب العامة، فنجد مثلاً واقعية تصوير الحدث إضافة الى التبسيط والاختزال اللذان اكسبا المشهد كثافة تعبيرية عالية في آلية الاظهار.

النتائج:

1. تمثل كل من (الجورنيكا) و(الجداريات الآشورية) نوعاً من أنواع التعبير عن مظاهر الحرب، فجاءت كلتاهما بأسلوب سردي حكاوي في أسلوب التمثيل والطرح، فكانت (الجورنيكا) سرداً لمأساة ومعاناة مخلفات حرب أطاحت بشعب، واما (الجدارية الآشورية) فهي تسرد سرداً تاريخياً لوقائع حرب، فجاءت بأسلوب توثيقي.
2. إن أحادية اللون في لوحة (الجورنيكا) تؤسس مقرباً لها مع (الجداريات الآشورية) من ناحية عدم إضفاء الطابع اللوني في العمل، فقد كان إختيار بيكاسو للون الواحدي وهذا التضاد الدرامي بين العتمة والنور نوعاً من القصيدة والوعي لتعزيز الفكرة بالتعبير.
3. هناك جانب تعبير في الطرح لكل من (الجورنيكا والجدارية الآشورية)، خاصة في (الجورنيكا) فكانت ذاتية الفنان تغطي على الموضوع، كذلك يبرز نوع من التبسيط والاختزال في كلا العملين (الجورنيكا والجدارية الآشورية)، وهو نوع من إضفاء التعبير على العمل، فقد صور (بيكاسو) مثلاً أوضاع العين بالوضعية الامامية على وجه جانبي كما في تمثيلها في (الجداريات الآشورية) فالتكوينان يشفران عن نوع من الوعي بالمنظور فهي ذات بُعدين، مضافاً إليها بعداً زمنياً ثالثاً يفعل نتيجة آليات السرد.
4. تظهر النساء في كلا المشهدين وهن يعبرن عن ألمهن بأوضاع إنفعالية كل بحسب موضوعه، فضلاً عن صورة الطفل التي تبرز في المشهدين أيضاً، وهذا إفراز من إفرازات الحرب التي تطل حتى الضعيف.
5. إن (بيكاسو) إستقى من الحضارات السابقة بما يدعم عناصر التكوين الشكلي لديه، ولكنه قد صاغها بصياغة معاصرة تتماشى وروح عصره.

الاستنتاجات:

1. إن الصراع والإحتراب هما حالة موجودة في اي مجتمع من المجتمعات قديماً وحديثاً.
2. اختلفت عناصر التكوين الشكلي فظهرت الأشكال بحسب معطيات البيئة لكل زمان ومكان وبحسب المعطيات الفكرية والسوسولوجية.
3. إن كل عمل من الأعمال التي مثلت فيها مشاهد الحرب والصراع تنبئ عن وعي جمالي بآليات الإظهار فرغم فداحة الموضوع وقساوته إلا إن الفنان استطاع أن يخرجها إخراجاً جمالياً فنياً يشاد له بالبنان، بعد أن يصهر الموضوع في مخيلته.
4. إن مشاهد الحرب في الحقل البصري هي معطى من معطيات البيئة التي تؤثر على الفنان فتفعل لديه الرؤية الفنية للحدث، فتخرج المبدعات الفنية أما بصيغة سردية تاريخية توثيقية أو بصيغ تعبيرية نتيجة تفعيل ذات الفنان، فيكون العمل الفني رسالة يطرحها الفنان إبداعاً لكل العصور.
5. اختلفت مظهرات الحرب قديماً وحديثاً بحسب روح المرحلة والاتجاه الفني الذي يحكمها فيمغط العمل إليه، بما يتناسب مع الفكر السائد، فتحدث قبولاً وإستحساناً من قبل المتلقي.

المصادر:

1. جباد، سلام جبار، جدل الصورة بين الفكر المثالي والرسم الحديث، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، 2003.
2. الحسن، احسان محمد، علم الاجتماع العسكري، 1990.
3. الخميسي، موسى، اللون والحركة في تجارب تشكيلية مختارة، دار المدى، بغداد، ط1، 2008.
4. ريد، هربرت، معنى الفن، تر: سامي خشبة، العراق - بغداد، دار الشؤون الثقافية، ط2، 1986.
5. الصدر، محمد باقر، فلسفتنا مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ايران - طهران، ط1، 2006.
6. الطباطبائي، محمد حسين، اصول الفلسفة والمنهج الواقعي مؤسسة ام القرى للتحقيق والنشر، بيروت- لبنان، ط1، ج3، 1421هـ.
7. غارودي، روجيه، واقعية بلا ضفاف، تر: جورج طرابيشي، بيروت، 1969.
8. قلعجي، قدرى، فنانون خالدون، دار الكاتب العربي، بيروت - لبنان، ج12، ب ت.
9. الوردي، علي، في الطبيعة البشرية، الاهلية للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ط1، 1996.

مصادر الانترنت:

10. موقع الموسوعة العالمية <http://ar.wikipedia.org>

التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة الفن المفاهيمي انموذجا

اخلاص ياس خضير

محمد الكناني

Research Summary

The research current (social networking in the arts of postmodernism (conceptual art a model) has this research contains four chapters, which included the first chapter methodological framework for research and which represents the research problem which manifested itself on the social networking and highlight the desired light in the arts landmarks postmodernism and how determine the modern concept of social networking as contained aim of the research is to identify the (social networking in the arts of postmodern conceptual art a model), while the boundaries of research has been limited to the study of social networking in the arts of postmodernism (١٩٧٠-٢٠٠٠), citing the models pictured .(above with foreign sources and network information (online

The theoretical framework included the concept of social networking and the conceptual art, art, and the art of body language as indicators resulting from the theoretical framework .included

The third chapter singled out (the rules and Research), which included the community research and analysis of the samples the (٥) works of art, while the fourth chapter included :the search results, and leading their findings researchers

Invented trends postmodern new data for the synthesis of the visual, through the abolition - of the distances between the shape and nature of the substance and form and ejected him. And between the signifier and the signified. And the introduction of new structures on the shape activating the total space for viewing and using innovative techniques and technology. As well as participate actual assembly of the recipients, to change the concept of the plate to .plastic optical done as models in all samples

use of photographs, documents and papers Almstnsschh to communicate with the receiver-٢ as a substitute for drawing shapes, for the intervention of an essential part of the work in the .(samples Alphena.kma models (١,٣

The idea is to become the actual target rather than the artwork itself in the conceptual art .٣ form and became a language overlap with collages, to find a novel form differs from the .(ordinary. As in the samples and models (٢, ٤, ٥

theatrical presentation is open and objective Bmatyate offsets about the semantics of-٤ conceptual communication and image with the receiver loses the functional significance of things through them in order to build a reincarnation Ignace fundamental spiritual as in .(Alnozj of the sample (٢

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي امودجا) وقد احتوى هذا البحث على اربعة فصول، تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث والذي تمثل بمشكلة البحث التي تجلت على معالم التواصل الاجتماعي وتسلط الضوء المنشود في فنون ما بعد الحداثة وفي كيفية تحديد المحدثين مفهوم التواصل الاجتماعي كما احتوى هدف البحث الى التعرف على (التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة الفن المفاهيمي امودجا)، اما حدود البحث فقد اقتصر على دراسة التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة (١٩٧٠-٢٠٠٠) نقلا عن النماذج المصورة الموجودة في المصادر الاجنبية وشبكة المعلوماتية (الانترنت). واشتمل الاطار النظري مفهوم التواصل الاجتماعي وعلى الفن المفاهيمي وفن ولغة وفن الجسد كما تضمن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث فقد اختص (بأجراءات البحث) والذي تضمن مجتمع البحث وتحليل العينات البالغة (٥) اعمال فنية، اما الفصل الرابع فقد اشتمل على نتائج البحث، ومن ابرز النتائج التي توصل اليها الباحثين :
- ابتكرت اتجاهات ما بعد الحداثة معطيات جديدة للتوليف البصري، من خلال إلغاء المسافات بين الشكل ومادته وطبيعة الشكل واليه إخراجه. وما بين الدال والمدلول. وإدخال بنى جديدة على الشكل بتفعيل الفضاء الكلي للعرض وذلك باستخدام تقنيات مستحدثة والتكنولوجيا. فضلا عن المشاركة الجمعية الفعلية للمتلقين، ليتغير المفهوم من لوحة تشكيلية إلى منجز بصري كما في جميع نماذج العينات.
٢- استخدام الصور الفوتوغرافية والوثائق والأوراق المستنسخة للتواصل مع المتلقي كبديل عن رسم الأشكال، لتدخل جزءاً أساسياً للعمل الفني. كما في نماذج العينات (١، ٣).

٣- أصبحت الفكرة هي الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه في الفن المفاهيمي وأصبح الشكل عبارة عن تداخل اللغة مع الفن التصويري، ليجد شكلا مستحدثا يختلف عن المألوف. كما في نماذج العينات (٢، ٤، ٥).
٤- يعد العرض المسرحي المفتوح ومعطياته الموضوعية أزاحات آراء دلالات مفاهيمية وصورية تواصلية مع المتلقي تفقد الأشياء دلالاتها الوظيفية من خلالهما لأجل بناء تناسخ أجنبي روحي جوهري كما في النموذج للعبنة (٢).

الفصل الاول

مشكلة البحث:

ان الانسان اجتماعي بطبعه، ومجبور بفطرته على التواصل مع محيطه الانساني والاجتماعي، ولا يمكن له ان يعيش عيشة هائلة مستقرة بمفرده، كما لا يمكن له ان يجد للحياة طعما او مذاقا اذا عاش معزول عن الناس، واستغنى بفكره وذاته عن العالم الذي حوله، وذلك لان الاستقرار والسعادة والامن يتطلب قدرا عاليا من التفاعل الايجابي الراقي مع الاخر، والتكامل الحضاري مع الوجود، والتفاعل البناء مع الحياة، وما يغشاها من تطورات حديثة، وتغيرات متلاحقة، وأوضاع متقلبة، كل ذلك يقتضي التواصل الاجتماعي المستمر، والتعاون الفعال بين البشر، لبناء حياة اجتماعية سمتها الرئية التعامل والتفاعل مع الاخر على اسس علمية.

ان التواصل الاجتماعي ليس تواصلا لفظيا فقط، بل قد يكون سلوكا اجتماعيا ذا طبيعة تواصلية، اي سلوكا متعارفا على معناه، بحيث يفهم المتلقي ما يريده الملقى بحسب ما تواضع عليه المجتمع تجاه هذا السلوك. فهو وظيفة بيولوجية يؤديها الانسان كما يؤدي وظائفه الحيوية الاخرى، ولكنه يكتسبه من المجتمع، كما اكتسب مجموعة من السلوكيات المتواضع عليها، حتى يقيم تواصلا بينه وبين افراد المجتمع.

ومن هنا تعتبر خاصية التواصل متجذرة في الوعي البشري والفترة الطبيعية على حد سواء، الى حد يصبح معه هذا المسمى تواصلا نسقا ملازما لفعل الكينونة، وهو ما يعني: انا اتواصل، اذن انا موجود. ولمركزية هذا النظام، فقد اعتنى به العلماء من مختلف المشارب، ولئن تناول قديما وحديثا -عدد لا يستهان به من الكتاب والباحثين مسألة التواصل، فردا ومجمعا، فإن الناظر المتفحص فيما تزخر به الساحة الفكرية المعاصرة من مؤلفات وابحاث ودراسات، يجد انه لا تزال ثمة حاجة الى مزيد من الدراسات العلمية الجادة وذلك بتسليط الضوء على معالم التواصل الاجتماعي المنشود في فنون ما بعد الحداثة وفي كيفية تحديد المحدثين مفهوم التواصل الاجتماعي.

اهمية البحث: تتجلى أهمية البحث الحالي

- ١- يعد التواصل الاجتماعي تقنية اجرائية اساسية في فهم التفاعلات البشرية وتفسير الاعمال الفنية وكل طرائق الاتصال والارسال وبالتالي يمكن الجزم بالقول ان التواصل اصبح علما قائما بذاته له تقنياته ومقوماته الخاصة وأساليبه وأشكاله المحددة له، وهو في الوقت نفسه بمثابة المعين والوعاء المتسع الذي تستقي منه كثير من العلوم.
- ٢- يعد هذا البحث من الدراسات التحليلية النقدية التي من شأنها دعم الخبرة وتنمية الذوق لدى الدارسين والمهتمين بالفن.

هدف البحث:

- يهدف البحث الى التعرف على التواصل الاجتماعي في فنون ما بعد الحداثة الفن المفاهيمي امودجا حدود البحث: يتحدد البحث الحالي
- ١- بالناتج الفني للفنانين اللادئين.
 - ٢- للفترة من ١٩٧٠ الى ٢٠٠٠

تحديد المصطلحات:

يُعرف التواصل:

انفتاح الذات على الاخر في علاقة حية لا تنقطع حتى تعود من جديد(موسى:١٩٩٨:ص٢٢). في علم الاجتماع أولا انطلاقا من "دوركايم" Durkheim باعتباره تفاعلا داخل شبكة تتبادل أو تتقاسم فيها تصورات جماعية، وقد قَدِّم "ميد" G.H.Mead نظاما أساسيا للتفاعلات التي تتبادل داخلها التواصل الرمزية. فبالنسبة إليه، إن التأثير المتبادل لا يكون فحسب على علاقة بأفراد يبقون خارجا ولا يكثرثون ببعضهم البعض. وهذا التفاعل يتحدد بين الفنانين الاجتماعيين بحسب تصوره [ميد] باعتباره سرورة بمقدور كل ذات أن تتخذ من خلالها مكان الذات الأخرى، وإذا صح التعبير فهو إجراء وهمي بما أنني لن أكون أبدا شخصا آخر غير نفسي، على أن هذا الإجراء ليس اعتباطيا. بحيث إن الاستبدال المقصود I ما هو إلا "استبدال للأدوار" المحددة في تعارضها كما في تكامليتها. فعبرة "لعب دور الآخرين" المشهورة تركز على الارتباط بين مفهوم الدور ومفهوم التفاعل الرمزي. فالدور هو مجموع الحقوق والواجبات الممنوحة للأنا أو التي ما يزال يتطلبها أو يخضع لها. وعلى أي حال، فهو يمثل من أجل الآخرين -وتحت مراقبتهم. فليس هناك تفاعل بين الفنانين من دون حد أدنى من الفهم. ويقوم هذا الفهم الذي ناذرا ما يكون في نظر "ميد" حديا وعلى معرفة بالغير، على مجموعة من الفرضيات والاستباقيات أي على توقعات إدراكية ثابتة إلى حد ما، تسعى من خلالها الأنا والآخر إلى تحديد مواقفهما المتشابهة أكثر فأكثر عبر إحكام دقيق. فالتفاعل كما يفهمه "ميد" هو مجموع الاستراتيجيات التي تتطابق من خلالها الأنا والآخر الواحد تلو الآخر(كولن:١٩٩٩:ص٣٤).

التواصل اجرائيا : هو خلق الجسور واللقاء بين الشعوب، بين المجموعات ، بين الافراد .او اكثر تركز على تقاسم المعلومة، وهو يركز على عمليات تبادل الاراء والافكار والمعارف بين الاشخاص سواء كان لفظيا او غير لفظي **التواصل الاجتماعي:** ان الانسان يقيم تواصلا ذاتيا بينه وبين نفسه، كما يقيم ذلك مع شخص اخر، فينتقل من التواصل الذاتي الى التواصل الشخصي، واذا كان بين جماعة أصبح اجتماعيا ، ذلك باعتبار ان اللغة تواضع اجتماعي، حيث "يوجد على الاقل في كل موقف تواصلي شخصان ، احدهما فاعل حقيقي ، والاخر على جهة الامكان، اي المتكلم والمتلقي على التوالي، وكلاهما ينتميان على الاقل الى جماعة لسانية، اي طائفة من الاشخاص لها نفس اللغة وترباط ضروب الاتفاق للقيام بالفعل المشترك الانجاز (دايك: ٢٠٠:ص٢٥٨).

ونعني بالاتصال او التفاعل الاجتماعي هنا، جميع اشكال الاحتكاك والتواصل التي تفرضها العلاقات الاجتماعية الانسانية، وتدعو الاغراض الحياتية او المعيشية للفرد والجماعة، وتستدعي التخاطب واستخدام اللغة في اطارها اللفظي او الرمزي العام. فكل احتكاك اجتماعي في اي مجال يعتبر تواصلا اجتماعيا بين افراد هذه الجماعة لان "معنى التواصل اكثر شمولية من معناه المعتاد، المنحصر في المنطوق والمكتوب والشبه لغوي، اي تلك العناصر التي تمثل اشكال التبادل الاساسية بين الافراد، اننا نوسع من دائرته لكي يشمل ايضا افعال وسلوكيات الفاعلين الاجتماعيين (الخفاجي: ١٩٨٢:ص٤٨). لان السلوكيات اذا تعارف عليه المجتمع واقره، يصبح وسيلة من وسائل التواصل.

التواصل الاجتماعي اجرائيا: هو عبارة عن نسيج مكون من صلات اجتماعية، تلك الصلات التي يحددها الادراك المتبادل بين الجانبين

الفصل الثاني التواصل الاجتماعي

التواصل الاجتماعي

يعد التواصل تقنية اجرائية اساسية في فهم التفاعلات البشرية، وتفسير الاعمال الفنية والنصوص والخبرات الاعلانية، وكل طرائق التواصل والاتصال والارسال، وبالتالي يمكن الجزم بالقول: ان التواصل اصبح علما قائما بذاته، له تقنياته ومقوماته الخاصة واساليبه واشكاله المحددة له ، وهو في الوقت نفسه بمثابة المعين والوعاء المتسع الذي تستقي منه باقي العلوم والفنون التقنيات والوسائل من اجل انجاز اهدافها وتحقيق غاياتها .

ان مفهوم التواصل يشير الى التفاعل الايجابي النابع من رغبة صادقة في خلق التفاهم مع الاخر، وهو المنطلق للوصول الى الحق باستعمال حواس التواصل فقول الله تعالى: "يا ايها الناس انا خلقناكم من ذكر وانثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا ان اكرمكم عند الله اتقاكم ان الله عليم خبير" يستفيد منه بتذكير الناس بوحدة اصلهم وهو ما يسهل عليهم عملية التواصل (الوسوي: ١٩٩٥:ص٣١٣).

من هنا فان اتصال الناس ببعضهم سلوك فطري وحاجة حيوية تقتضيها نزعة التعارف وضرورات العيش، مثلما هو تفاعل اجتماعي يقوم على الايمان برسالة يراد ايصالها.

والاتصال يتضمن التعريف والتوضيح والافناع وازالة اللبس وسوء الفهم ، ناهيك عن كونه اسلوبا يمكن من خلاله ترجمة روح التعاطف، وابداء الرغبة في التعاون مع الاخرين.

وعموما ، فان التواصل يشير الى العلاقة التي تحدث بين الناس داخل نسق اجتماعي معين، او بين مجموعة انساق، وقد يتم بشكل مباشر من خلال اللقاء الشخصي بين الافراد والجماعات ، او بشكل غير مباشر بواسطة الكلمة المسموعة او المطبوعة او المرئية او الالكترونية، او عن طريق الصور او غيرها من الوسائل والانشطة الاخرى، اما من حيث حجمه ، فقد يحدث بين شخصين ، او بين شخص او جماعة اخرى محلية او اقليمية او دولية.

والتواصل اذ يتم على المستويين الداخلي والخارجي فهو على المستوى الخارجي يمثل احدى الضرورات لم تعد تغفلها الدول والمجتمعات-كبيرة كانت او صغيرة-،لهذا فالكثير منها ترصد له الميزانيات،وينشأ من اجله المراكز والمؤسسات.

وتعد اقامة المؤتمرات والندوات والمعارض واللقاءات،-علمية كانت او ثقافية او سياسية او رياضية او فنية او تجارية-مداخل وفرص للاتصال وتحقيق المقاصد.

والانسان له حاجته الاجتماعية المتمثلة في حاجته للشعور بتقدير الاخرين له،وتعبيره عن تقديره لهم،ورغبته في اعتراف الاخرين به،لسد حاجاته الضرورية .

وهذا كله يحدث من خلال عملية التواصل والتفاعل بالياتها وسلوكياتها.

ان التواصل الاجتماعي يتأثر بمجموعة من العوامل النفسية، والتي لها بالغ الاثر عليه ، فالجو النفسي لعملية التواصل من الاهمية بمكان،فهو المؤشر الحقيقي والواضح لمدى نجاح عملية الاتصال ،فتهيئة الاجواء ضرورية بالنسبة للتواصل ،وللمتواصل معه،فالاجواء الايجابية تربة خصبة، تؤتي ثمار مايزرع فيها بسرعة،على عكس الاجواء الملبدة بنفسيات مضطربة بحاجة الى تهيئة.

وعليه ان من ابرز مقومات الشخصية التواصلية التوافق النفسي، وهو القدرة على التالف والتواصل والتكيف مع البيئة الاجتماعية المحيطة بالفرد، وامكانية مواجهة المشكلات التي تعترضه بشكل ناجح(منصور:د.ت:ص١٤٥).

فالمجتمع لا يستطيع الحياة دون حدوث اتصال وتواصل بين افراده،كما ان الاتصال لايمكن ان يحدث الا من خلال بناء اجتماعي،اي ان عملية الاتصال لايمكن ان تقوم وان تحدث في ذاتها ولكنها تحقق كافتراض مبدائي للعملية الاجتماعية،وفي مقابل ذلك تعتبر العملية الاجتماعية افتراضا مبدئيا للاتصال الذي من الممكن ان يحدث بين افراد المجتمع (نصر الله : ص٣٢١-٣٢٢).

وعليه فان التواصل الاجتماعي يقصد به التأثير بالآخرين والتأثير عليهم أو بمعنى أوضح التبادل الثقافي والمعرفي والمعلوماتي بين افراد المجتمع الواحد وبين مجتمع ومجتمع اخر وتبادل الخبرات والمهارات المختلفة واكتساب الأداب والثقافات واللغات والعادات الاجتماعية المختلفة بين مكونات المجتمع .

الفن المفاهيمي:

فتحت تجارب منطقة ما بعد الحداثة فضاءات العرض والانساق وراء الموضوعات السياسية والاجتماعية على وفق تطور مراحل الفكر البشري الذي احدث ذعرا بعد الحرب العالمية الثانية،اذ نادت مرحلة ما بعد الحداثة الى التشضي المتحف،ونسف النسق المتبع في تثبيت عنصر الفنون التشكيلية المعاصرة بفعل تخطيط الذات عند الفنان التشكيلي،الذي بدا يحاور تلك المرحلة بخطاب الموقف من الجمالي.

ان منطقة الفن المفاهيمي جعلت من المنجز الفني متحولا من الثابت الى المتحرك في الاداء بحسب القنوات المفعلة للفكرة التي يقوم بها الفنان المفاهيمي سواء كان العرض بتقنيات مختلفة من المواد ام يقوم به تمثيل الجسد وادخاله ضمن مضامين تقنية العرض البصري.

أن الفن المفاهيمي (هو حالة تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة. أي إدخال عملية القراءة في سياق الفن البصري، أي تحويل الفن البصري إلى فن ثقافي فلسفي وجودي علمي، وهذه الطبيعة المفاهيمية أكثر إنسانية ولها وظيفة اجتماعية وتعليمية، لأنها تعطي المشاهد المعلومات)(انترنت ١).

فالفكرة أكثر أهمية من شكل العمل فكل التخطيطات والقرارات تنفذ مقدما. أما طريقة الأداء والانجاز فهي من الأمور الروتينية. حيث إن الفكرة هي الماكنة التي تصنع الفن. والذي تكون له قاعدة في الفكر بدلا من اعتماده على الرؤيا. ويوظف الكلمات بقدر أو أكثر من الصور.

ولقد اتاح حرية التعبير ازاء المفهوم تخطي حدود التعبير المادية بصدد ايجاد صيغة مناسبة يتم على اساسها ترجمة النتاج ليس كونه معطى جمالياً وفنياً بقدر ما هو منتج مفهوماً وعلى اساسه يتم تقديم العمل الفني كونه متحرراً من التجسيد في العمل ذاته.

إن الفن المفاهيمي هو "الذي تعلق فيه الفكرة على العمل الفني ذاته، لتصبح العملية الإبداعية مثل الفلسفة يسوقها الجدول ووضع التساؤلات ويصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح قضايا هامة حول وظيفة الفن وعلاقته بالمشاهد وذلك من خلال التركيز على فكرة العمل الفني ودورها الفاعل في إحداث جدل بين العمل والمتلقي له" (انترنت ٢).

يشير (أمهر) إلى أن نشأة الفن المفاهيمي - على نطاق واسع - ترتبط بالمعرض الذي أقيم في متحف ليفركوزن (Leverkusen) في ألمانيا عام ١٩٦٩، وأطلق عليه اسم مفهوم conception ويذكر (أمهر) أن عبارة فن مفهومي صارت: "مدلولاً أو معادلة لمادة مدونة معقدة، أو رسالة غامضة من الفنان، حيث تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه، أي أن الفن المفهومي يمثل من هذه الزاوية مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي، تشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن" (أمهر: ١٩٨٦: ص ٣٠٠). ويذكر آل وادي أن الفن المفاهيمي هو: "حال تحويل فكرة ما وجعلها ملموسة" (ال وادي: ٢٠١١: ص ٣٣٥). وقد أحدث الفن المفاهيمي تحولات نوعية في مفهوم الفن الذي يعتمد على المهارة الفنية، ويهدف إلى إنتاج شيء جميل، وفي مفهوم العمل الفني الاستهلاكي، ووسائل التعبير الفني، فضلاً عن دور الفنان. كما سعى رواد المفاهيمية إلى التنكر للتقاليد الفنية، ومحاولة التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية، وإعادة الاعتبار للمضمون، فضلاً عن "دمج الفن بالحياة".

فالفن المفهومي هو المفهوم فن، وينظر إليه من حيث هو مبدأ موضوعي، وهو لا يدل إلا على استقصاء هذا التصور للكلمة فن خارج أي اعتبار قصصي أو تعبير، فالشيء - الشيء الفني - يزول كلياً ليأخذ مكانه تحليله: ماهو الفن؟، وإذا يعتبر الشيء الحسي بديها، فلأنه لا يحتفظ سوى بالإدراك المفهومي لهذا الشيء وبهذا الاتجاه من التغير في المفاهيم الجمالية للمنجز الفني أدى الى نهاية السيادة الخاصة بالنظرية الشكلية والتجريد. حيث ظهرت اتجاهات أخرى في مقابل هذه المفاهيم الفنية ومنها (انترنت ١).

الفن لغة (art language):

يمثل الفن لغة الاتجاه الآخر للمشاهد المفاهيمي حيث يضيف هذا الفن تجربة أخرى بعد التجارب التي كانت تمارس بحدود الامكنة والاحداث والعرض والمتمثلة بالفن الاعتدالي. وبصدد الفن لغة يعتبر التشكيل حيزه الاساس لصنع مفاهيم فكرية متحررة من جميع الوسائل التقليدية. فادخال رموز لغوية في التشكيل هو توجه الى استخدام بنية مفاهيمية قابلة للتاويل ومعرضة الى مفهوم الاختلاف كذلك انشاء حالة تجانس بين الفن واللغة (عطا: ٢٠٠٠: ص ٨٦).

فالصورة واللغة من وجهة نظر (كوزوث) وجماعة (فن ولغة) (Art- Languge) لتلقيان عن طريق الكتابة- الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية. إذ ان الفن يصبح نتيجة هذا اللقاء مجال تأمل عقلائي نقدي، واعتبروا ان التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء- وحسب بل يحوله عن مبررات تمثيلية لذلك فهم يعتقدون ان محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من شكل اللغة الى اللغة نفسها وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن). إذ ان "الاعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة وقد قدمت ضمن سياق الفن كتعليق على الفن" (الدليمي: ٢٠٠٧: ص ١٩٠).

فن الأرض

انعكس الفن المفاهيمي على بعض الأنشطة التي يحتل فيها التوثيق دوراً كبيراً، وتوظف فيه الصور الفوتوغرافية، وشرائط الفيديو، وغيرها من الوسائل التي تساهم في تحويل " مفهوم الفن بصفته شيئاً مجسداً مادياً إلى مفهوم يجعل الفن وسيلة استعلام فيزول العمل الفني، ولا يبقى منه سوى الذكرى، ويحل الاتصال محل الملكية". وقد امتد تأثير هذا الاتجاه على ما يعرف بفن الأرض (Land Art) حيث بات فن النحت يمارس مباشرة في الطبيعة نفسها، كما اقتصر النشاط الفني لبعض الفنانين على التجول بين أحضان الطبيعة، تأملها، والتقاط الصور الفوتوغرافية. وهكذا تخطى العمل الفني قاعة العرض، ولم يعد يرتبط، أو يتمثل بأي أثر تزييني، أو نظام معماري، بات تساؤلاً ذا أبعاد فكرية، ونفسانية جديدة على علاقة بالتجربة المباشرة. وأصبح فن الأرض يعبر عن التداخل مع الطبيعة بعد أن تجدد مفهوم الفنان لها. غير أن الفنان انتقل بعد ذلك لمواجهة الطبيعة للتعبير من خلال العمل عن سلوك ضروري لمواجهة هذا المدى الأولي، والمتوحش الذي أبعدتنا عنه حضارتنا روحياً، وجسدياً. (أمهز: ٢٠٠٩: ص ٣٠٠).

فن الجسد:

يؤكد فن الجسد " (Body Art) فكرة الحياة التي تتحول إلى عمل فني، وترافق ظهور هذا الفن "مع ظهور مجموعة من التوجهات التشكيلية التي قدمت الفن كفكرة، كمحاولة للاحتفال إبداعياً بالجسد وجعله مكوناً تكميلياً للعمل الفني" (آل وادي: ٢٠١١: ص ٣٤٤)، حيث شكل الجسد مادة العمل الفني الأساسية، ومحور اهتمامات الفنان المفهومي بعد أن تخطى عن كل المقاييس الجمالية، أو الأخلاقية، واقترب من الحدودية. وعليه ان بنية التشكيل في فن الجسد تشهد ممارسات تتخطى وتتداخل فيها الحياة والفن فمفهوم الجسد الانساني يتحول الى عمل فني تغيب في سياقه كل صنعة لاجل التجانس فيما بين الوحدات البصرية والحياة نفسها.

مؤشرات الاطار النظري

- ١- تعد التطورات العلمية والثقافية والاجتماعية بمثابة دافعاً مهماً لتغير نظرة الناس عامة والفنان على وجه التحديد إزاء رؤيته الى العالم المحيط .
- ٢- العمل الفني التشكيلي يخاطب مجتمعةً ما، لايصال رسالة بصرية تحتوي مضامين اجتماعية متمثلة بأحداث .
- ٣- ليس القصد من التشكيلات المفاهيمية الغرائبية التهرب من الواقع بل التماهي مع الداخل والكشف عن الشفرات بخصوص العالم المحيط، وأن هذه البيئات لا يمكن عزلها عن العوالم الداخلية للانسان .
- ٤- ربما يتناول الفن المفاهيمي جانب مهم من المستوى الحسي- المباشر وتكملها بالمناطق الغامضة ضمن الواقع الذي لا يراه الانسان بشكل مباشر.
- ٥- تعد مراقبة طبيعة المجتمع وتواصله في مجمل تمفصلاته من أهم المرتكزات الاساسية التي أستند اليها الفن المفاهيمي .

الفصل الثالث اجراءات البحث

مجتمع البحث:

تألف مجتمع البحث من عدد كبير من العروض في الفن المفاهيمي والتي انتجها الفنانين المفاهيميين في المدة المحددة للبحث وهي بين عامي ١٩٧٠ وعام ٢٠٠٠ لغرض دراسة علاقة الفن المفاهيمي بالفنون التشكيلية والمنفذة بشكل عرض مفتوح امام جمهور المتلقين .

عينات البحث:

اختارا الباحثان فنانين مفاهيميين والبالغ عددهم ثلاثة فنانين،اذ تم الاختيار بصورة قصدية لغرض توضيح علاقة الفن المفاهيمي بالفنون التشكيلية ،وعلى وفق ما ورد في سياق البحث وهي الاعمال التي انتجت بين عامي ١٩٧٠ و ٢٠٠٠ التي لها علاقة بالفن المفاهيمي تحديدا.

منهج البحث

اعتمدا المنهج الوصفي كمنهج لتحليل عينة البحث.

التحليل

عينة (١)

اسم الفنان: لوسيان دين

اسم العمل: فن الأرض مع الفولاذ

الأحمر

تاريخ العمل: ١٩٨٦

الخامة:مواد الارض مع الفولاذ

ويعد مشروع (فن الأرض مع الفولاذ

الأحمر أول مشروع لفن الأرض أنجزه

الفنان (لوسيان)، وصمم في الحديقة

الداخلية لمصنع (DSW) في (هولندا

(Holland). حيث عرض المقترح منذ

عام ١٩٦٩ ولكن أنجز عام ١٩٨٦ . انه يمثل حواراً تجريدياً مع الطبيعة وتصنيع لموادها. وحواراً بين المعدن والتراب. مع إظهار الشكل بأسلوب تسطيحي يقتصر على الحدود الهندسية يستلهم مفاهيم فن الحد الأدنى ومرجعيات الفن التجريدي الهندسي المتمثلة بأعمال (موندريان) المقتصرة على الأشكال الهندسية.

فالعمل يمثل اختزال للأشكال البصرية بغية الوصول إلى مدركات عقلية تنتقل من الشكل المرئي إلى اللامرئي اعتمدت صيغاً تتجاوز المواد المعدنية بعد تصنيعها مع الأرض التي تمثل مكان الانتماء الأول للمعدن. وقد قام الفنان بتفعيل المنظومة البنائية على وفق تركيب مغاير للأساليب التقليدية. تفتتح فيه فضاءات غير محدودة ليصبح الوجود بأسره هو إطار العمل اللانهائي. ثم ينفتح العمل على مفاهيم جديدة نحو البيئة المحيطة.

أن عمل (لوسيان) يظهر مدى الجهد الذي قام به الفنان على مشروع قد يتعرض للزوال أو الاختفاء بمرور الزمن وقد تتغير بعض معالمه لتعرضه لتأثيرات الجوية. لكنه لم يهتم لذلك بل أن الفكرة فقط هي التي تثير اهتمامه. وهذا يقترب من أسلوب الفنان المفاهيمي.

ولم يهتم بجمال الشكل الفني بقدر اهتمامه بالانتماء إلى الطبيعة وبأثر العوامل الجوية وما تحدثه من تغيرات على العمل

أن عمل (لوسيان) يتمثل "في محاولة الفنان استخدام وتسخير الطبيعة كمادة للفنان ورغبة في الحياة من خلال الاندماج بالطبيعة على الرغم من ان الناحية الشكلية للعمل ومن خلال اعتماده التجريد الهندسي من البساطة مما يشكل تراجعاً شكلياً في هذا الفن، وقد يكمن سبب ذلك في صعوبة التعامل مع هكذا أعمال فضلاً عن الوسائل والإمكانات المحدودة للفنان مما يضطره إلى محدودية تصاميمه.

ان غالبية الاعمال الفنية في فن البيئة لاتدوم طويلاً، ولا يمكن الاحتفاظ بها لفترات طويلة بسبب تأثير عوامل التعرية المناخية عليها اذا انت خارجية، او بسبب عدم امكانية نقلها كما هي اذا كانت داخل معرض، فهذه الاعمال تنتهي من الوسط الواقعي المادي بمجرد انتهاء مدة العرض الذي اختصتها، فلا يبقى لها الاثر الا من خلال الصور الفوتوغرافية او الرقمية، او التسجيل المرئي الذي شجع العديد من الفنانين على انتاج اعمال فنية تنتمي لهذا الاتجاه، لانه اصبح بمقدورهم الاحتفاظ بالعمل الفني من خلال الوسائط المرئية التي هي من انتاج التقدم التكنولوجي.

ومما سبق يكون المرجع بيشياً شكلاً وموضوعاً. بكل ما تحويه الطبيعة من مواد وامكانات لتتفاعل مع فكرة الفنان التي تتولد بعد رؤية المكان. فالمرجع مستمد من الواقع وينفذ بأسلوب تجريدي يرتبط بأنية فكرة الفنان وقدرته التخيلية.

ومما تقدم إن فن الأرض يمثل رغبة في تجميل الطبيعة البكر والسيطرة عليها. ولكن بمنظور اعظم تمثل الأعمال اسلوباً متحزراً لتدمير فطرية الطبيعة وتحويل أشكالها وفق ذائقية الفنان الذي تتملكه الرغبة في تحقيق وجوده على تلك المنطقة الطبيعية التي أسرت إعجابه قبل ان يقرر تنفيذ فكرته عليها.

عينة (٢)

اسم الفنان: مارينا ابراموفيتش

اسم العمل: يجب ان يكون الفن جميلاً

تاريخ العمل: ٢٠٠١

الخامة: جسد الفنان، مواد مختلفة.



في قراءة ظاهرية للعمل الفني هذا قامت الفنانة بكتابة عبارة (يجب أن يكون الفن جميلاً، ويجب أن يكون الفنان جميلاً). وقامت بعرض أداء حي شبه راقص ألقت فيه مجموعة من المخلفات كقطع من اللحم الني وقطع من العظام الحيوانية، وبعض السكاكين. ثم قامت بإنها عرضها بالاستسلام لقدر ما فألقت نفسها في أرضية مكان العرض. المؤلم أن الفنانة قامت

بكتابة هذه العبارات بدمها بعد أن أخذ منها على مراحل لتنفيذ هذا العمل.

قالت الفنانة: أنها ترسم بدمها وجسدها، فهي أدوات مشاعرها وانفعالاتها. الإثارة هنا هي مزدوجة بين رهبة الممارسة والمادة التي استخدمتها الفنانة بكتابة هذه الجمل، لقد أثارت الاشمئزاز فضلا عن الانبهار أو الإعجاب.

إن أشد المضامين الجمالية، التي شكلت قضية الفن وفتت الصورة هي سخرية الإنسان بالفن من الفن، هكذا هي الفنانة اليوغسلافية حين تعبر بأعمالها الفنية، التي انطلقت من بوابة الأداء الحي لقد مثلت الفنانة دور الحارس الأمين بحيث قدمت جسدها وكتبت بدمها في التأكيد على مقولة المثاليين والنزعات الأخلاقية في أن يكون الفن ساميا وجميلا، فقامت بكتابة هذه العبارة (يجب أن يكون الفن جميلا، ويجب أن يكون الفنان جميلا) وهذا أسلوب تهكمي ساخر، فما معنى أن يكون الفن كما يقولون، إن أي تعبير يمارسه الفنان لا يجب أن يكون جماليا بالمعنى الوصفي بل يحمل جماله أو قبحه من الواقع الذي يعبر عنه ، لقد نظر ارسطو إلى قضية التعبير عن الجمال وأنه ليس شرطا أن يكون مثاليا وساميا بل يجب تجاوز ذلك لما تعنيه الصورة كما هي، فالقبح ليس في ذاته قبح بل في نظر الناس له، وهنا يكون المعادل له ما يكون في حياة الناس من مفارقات عجيبة واختلاط للمفاهيم والمبادئ.

أن العناصر التي تتوفر في فنون الأداء تتيح للفنان التواصل المباشر مع المشاهدين ورصد كل انفعالاتهم وردود أفعالهم، وهو بالتالي مؤدي جيد يستطيع المباشرة بل وحتى أنه يمكن أن يشارك شريحة من الحضور في طقس المسرحي.

والفنانة مارينا تحرص على إرسال أقصى أشكال الصورة المؤثرة من خلال لغة اللون والجسد التي أتقنتها في مسيرتها الفنية.

إن فن الجسد تحدي لكبرياء الإنسان ليصبح الإنسان وسيلة بعد أن كان أنا عليا متحكم بالعالم معلنا سقوط المقدسات. فقد احتل الجسد أهمية جمالية عند مبدعي عصر النهضة. وكان للجسد الإغريقي صورة مثالية بوصفه نموذج سامي غير أن التطور الآتي للفن التشكيلي العالمي وما عرفه من تحولات ونزاعات تعبيرية حديثة (متمردة أحيانا) دفع العديد من الفنانين المعاصرين إلى انتزاع الجسد من سياقه الفني والجمالي وتحويله إلى كتلة من الرموز والدلالات المجردة. وبهذا يكون الجسد مثاليا وفق رغبات المجتمع وليس وفق رغبة ذاتية. فالجسد ليس وصفة فنية جديدة مهيأة لأن تسجل في تاريخ فن كان قد أفلس، فهو يرفض وينفي كلية القيم القديمة الجمالية والأخلاقية الملازمة المتضمنة في الممارسة الفنية أو يفترض أنها تنتسب إليها.

تمثل هذه الاداءات الجسدية للفنانة الإفصاح عن ماهية الفكرة المتجسدة في فلسفة الجسد، والاعتراب الإنساني العميق، ونزوع الذات الإنسانية إلى مطلقة التعبير وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي، وتكييف وجود الصورة في إطارها (التشكيلي) العام، ضمن فرضيات الترابط والتواصل الفكري بين كافة عناصر الجسد.



عينة (٣)

اسم الفنان: انيش كابور

اسم العمل: c-curve

تاريخ العمل: ٢٠٠٧

الخامة: stainless steel

في قراءة ظاهرية للعمل الفني هذا يستخدم انيش كابور الفولاذ المقاوم للصدأ والماء وبشكل منحي في احدى قاعات معرض متوج بالجداريات الاشورية وقد انعكست تلك

الجداريات على ذلك السائل المنحي الفولاذي الذي يشبه المرأة، يطمح كابور من خلال هذا التفاعل بين الشكل والضوء لاستحضار تجارب سامية، بتشويه المشاهد والمناطق المحيطة بها. كان جل طموحه هو التلاعب بالشكل والمساحة.

ان الفنان انيش كابور تجاوز بفكرة التواصل بين المتلقي وغيره- فردا او جماعة -من التواصل الشكلي المحدود الى التواصل الفكري الموضوعي "الواسع الشامل" ومن التكامل النظري مع الاخر الى التكامل الحقيقي، ومن التفاعل العقيم الى التفاعل الايجابي. متجاوزا بفكره من الانغلاق الى الانفتاح ومن الانكفاء حول الذات الى الانفتاح على الاخر.

إن الفنان مهووس بطبعه بحقيقة اللحظة العسية حين يروم تثبيت بصمات أحاسيسه على الحامل مهما اختلف نوعه. وإن تبدو هذه البصمات ذاتية فهي تجر في مكانها إرثا بصريا و رمزيا يتدفق كلما انغمست ذات الفنان في طيات اللاوعي الذاتي المتصل حتما باللاوعي الجماعي. و على هذا الأساس فان المبدع في حاجة مؤكدة إلى اقتسام ما أفضت إليه " اللعبة" التشكيلية مع الذوات المتلقية لعله يتكشف عبر تلقيها عن اشراقات كانت خفية ساعة المخاض.

تتجلى مهارة كابور في كونه صانعاً حاذقاً وفناناً مرهفاً في الوقت ذاته؛ ممّا جعله يفلح في تحويل مواد الخام تحويلاً صناعياً- فنياً؛ ليتّرجم ويظهر بأشكالها الجديدة(أي تماثيله وأنصابه) أحاسيسه وأفكاره المواردة. وهذا يعني أنّ فلسفته الجمالية مركبة(مادية- روحانية) فكابور لايعول على محاكاة الأشكال الواقعية؛ لأنه مدرك لحقيقة عجز المحاكاة عن إيجاد ومنح قيم فنية إبداعية جديدة، وإنّما يعول على الأشكال المبتكرة المتخارجة من ذهنه الخلاق، ثمّ إنه يميّز بجرأة مشهودة في التنفيذ الحر في لإستقصاءات مخيلته الخلاقة ؛ ولذا فإن أكثر أعماله رغم تحققها الموضوعي بأحجام هائلة تنطوي على مضامين وجدانية وفكرية رهيبة ؛ ومن هنا فإن أعماله تتسم بالأبهة والمهابة واللبونة والإنسيابية معاً كما في عمله هذا، وطبعاً لولا ثراء كلا العنصرين المادي والروحاني المتواشحين في أعماله، لما قيض له الفلاح في إثبات وجوده فناناً مبدعاً ذا نزوع تعبري غير خاف على المشاهد اللبيب، ناهيك عن الناقد الخبير.

وكون كابور فناناً بصرياً؛ فهو يستوحي رسوماته من المصادر الفيزيائية وخاصة من اشراقات النور وظلال العتمة، وهو يعتمد كثيراً على الألوان وتدرجات توناتها الغزيرة، بل غالباً ما يجعلها غاية في حد ذاتها.أما تماثيله وأنصابه" فتتميز بأشكالها التي تغطي عليها المنحنيات والتحدّبات والتقرّعات" مع توظيف اللون بشغف. وهو بدهش المتلقي بتوليقاته الجامعة للأضداد باتباعه الأسلوبين التعبيري والتجريدي في آن واحد.

وقد نرى في مرآة كابور التي عرضت في متحف تعكس من خلالها الجداريات الاشورية، ميزته عنا تكمن في انه استطاع ان يسخر موهبته من أجل أن يقبض على المعنى، في كل بيت هناك مرآة. هناك مرايا كثيرة في كل بيت،



لكن مرآة انيش كابور التي كلفت عشرة ملايين دولار هي مرآة استثنائية. كذلك بوقه في تيت غاليري. سيكون المرء سعيداً! لأنه يرى نفسه في مرآة كابور التي لا يتوقف معناها عند مفهوم الوصف. هي مرآة العالم كله وقد صار قادراً على الإنصات إلى الحقيقة.

كابور استحضّر بأعماله تلك كل القوى المتناقضة حيث كانت قطعه النحتية تقيم على الحد الهلامي الفاصل بين مفردات نفسية لا يمكن تلمس الطريق اليها حسياً. ان اشكالية اختراق تقاليد العمل الفني بتلك المفاهيم التي تركت اثرها فيما تلاها، وبالتالي تصبح جزءاً من مبررات الاشكالية العامة في التواصل مع العمل الفني. فاستراتيجية الاحالة فيها هو فكر محرك لغرض الاختيار، فكر رافض لكل ما هو عقلي وفق استراتيجية العبث واللاحالة والعدم. وعشبة كل شيء بما يشوش ذهن المتلقي وخروجه من دائرة الفهم او التواصل المعهود، وفق استراتيجية الهدم او النسف لكل ماله علاقة بمحيطه.

عينة (٤)

اسم الفنان: جوليو باولينى

اسم العمل: بدون عنوان

تاريخ العمل: ٢٠٠٧

الخامة: زجاج



يتكون العمل الفني من ثلاث مكعبات احدهما فوق الاخر وباحجام مختلفة عملت من الزجاج الشفاف وفي داخل المكعبين الارضي والثاني كسر من الزجاج الشفاف وضعت بشكل

اعتباطي ويحتوي المكعب الثاني فضلا عن كسر الزجاج كرة صغيرة من الزجاج الشفاف نفسه. ولم يكتفي الفنان بوضع كسر الزجاج في داخل المكعبات انما بعثرها ايضا خارج المكعبات على الارضية المحيطة بالمكعبات . ترتبط في كثير من الأحيان اعماله إلى حركة آرتي ، ومن المعروف جوليو باوليني له ممارسة الفنية التي نقشت في المجال المفاهيمي بدقة أكثر . منذ بداية حياته المهنية ، وقد ركز باوليني عل ادواته فزى في الكثير من اعماله الازدواجية والاقتراس والتشردم،والتي تستخدم ذرائع لتنظيم المسافة بين نموذج الانتهاء لجعل العمل على " مسرح استحضارها " .

تركزت اعماله التصميمية التجسيمية على ديناميات مضافة كالتركر والتجاوز وجذب وإثارة المتلقي الى مسرح العرض .ان الدلالات المحتملة للعمل الفني هذا تحاول القبض على خارج الرؤية المباشرة مما يقود الى كبح الانفلات التأويلي ويرجح وجهة محددة تسهم في فك غوالق الفهم التي تتسم فيها الاعمال الغير تشخيصية والتي لاتنطوي فيه على السمة السردية فالفن المفاهيمي يعد تمثيلا أكثر من كونه توظيفيا وذلك يؤدي انشاء علاقة غيرية بين العمل وامكانات توضيح مؤثثاته مع الواقع المعاش كون المرجع المتخفي وراء العمل لا تتركب دلالاته بالمثير وحده بل بما يجب ان يكون عليه بصريا.هكذا تكون المسارات التأويلية خاضعة لأكراهات ممثلة بنسج معرفي لن يكون ايقونيا مع مكونات المحيط ياي شكل من الاشكال والا اصبح تسجيليا وتوضيحيا وهذا منافي لمصفوفة معرفة ما بعد الحداثة التي تبحث عن سمات تواصلية تأويلية للعمل الفني تقترب به للغة الكلية التي تتسم الاشكال المجردة ثم تعاود انتقاء صورة احتمالية من ركام غير محدد من التأويلات وفق حالة ابدالية مرهونة بالسياق والتداول الذي غلق العمل وهذا الاخير محدد بدرجة مع الزاد الثقافي والمعرفي للمتلقي والذي يؤهله لانتقاء تاويل يتخذ مسارا يتفق والوجهة التي تكتمل بها رؤية المتلقي باجراء تعطي تفسيراً وفهما لمصفوفة المعرفة العامة. ان المثير الشكلي في اللوحة يتشكل في غالبه خلف المباشرة أي بما يكون عليه بصري.

عينة (5)

اسم الفنان: ريتشارد وينتورث

اسم العمل: The Square Holes

تاريخ العمل: ٢٠١٣

الخامة: مواد مختلفة



يتكون العمل الفني هذا من اربعة اشكال متشابهة نوعا ما وقد اطرت تلك الاشكال بإطار مربع من الخشب. مثلت الاشكال بشكل دائرة مفرغة وقد حيك بها من اسلاك معدنية شبكة سداسية الشكل تشبه بيوت النحل مثبتة بمسامير من اطرافها الاربعة.

وفي عمله هذا تجاوز الفنان ريتشارد الكائنات وكسر النظام التقليدي للوحة والانتباه الى الاشياء ، وهندستها العرضية وغير الطوعية ، وكذلك الانتباه الى حالات خارقة التي غالبا ما تذهب دون أن يلاحظها أحد . لذا فان اشكالية التحول في المفاهيم عبر الفكر التبريري لاعماله، تخرج عن مفاهيم الادراك العقلي وفق شروط محددة بل هي عملية تحتاج لمهادنة في الادراك الذهني، ليتم فهم كلية الحدث عبر استراتيجية تواصل بعض المفردات لتهيء مرتكزات لاستيعاب اللامالوف، كون الفنان يصور ما تطلقه ذاته تؤدي الى تشتيت المعنى وتعدده في نفس القيمة الصورية ويتم التواصل بين الفنان والمتلقي وفق استراتيجية الاثر الاجتماعي او بالضغط الفكري.

وفقا لكل ذلك فان المتلقي في تواصله يلجأ للادراك الحسي— في فهم مفردات العمل ومعناه الكامن، عبر مرجعياته الاجتماعية والميثولوجية والسيكولوجية، لتحديد فهم كلية المعنى القائمة، في العمل حيث اعتمدوا تصوير الاشياء لاكمالها يراها الناس بل وفقا لحرفيتها المتحققة في وعيهم، وفي منحه البعد الكافي باثر تميزه عن سلسلة المتحولات التي تتسم بها ما بعد الحداثة.

و تزداد حيرة المبدع إزاء ما نشهده اليوم من تهاوي القيم الجمالية المتعارف أمام سيطرة ما يعبر عنه بنظم العولمة و ما يتبعها من مفاهيم و مصطلحات حضارية و اقتصادية و سياسية واجتماعية وغيرها، وقد تتنابه

درجة من الإحباط يكون مردها إحساسه بأنه غير فاعل في محيطه المباشر نظرا لتقلص إمكانية التواصل مع المتلقي.

حرر الفنان ريتشارد العمل الفني من الأبعاد الجمالية التي تعاقبت على ترسيخه ضمن المفاهيم التقليدية للفن و بعد أن أسقط الحواجز التي كانت تفصل بين الأجناس الفنية إلى حد أن توصيف الأثر بات صعبا كما أن تصنيفه يكاد يكون غير ذي جدوى باعتبار اتساع رقعة تقنيات التعبير و تمازجها و نظرا لاستعمال أدوات قد تبدو غير متجانسة و منها الحوامل التقليدية والوسائط الحديثة .

وقد اختارت هذه الحركات أن لا تستقر تعابيرها في دائرة محددة حتى لا تفقد صفتها التحديثية المنخرطة في باب اللامنتظر و التجريب و المرتبهة لتداعيات اللحظة والانخراط في دائرة المفاهيم التحديثية قد فتح مجالات الإبداع التشكيلي على كل الاحتمالات و إن ما يحدث اليوم في البيانات و في المحافل الدولية المهمة بالفنون يبعث على المزيد من التساؤل بخصوص المناهج المعتمدة جماليا و تقنيا و حول المسارات الممكنة خصوصا إذا اعتبرنا ترايد ارتباط الفن بالوسائل التكنولوجية.



ترتبط القيمة الجمالية لتماثيل وأنصاب ريتشارد باستعماله الإبداعي للمواد المتاحة حتى الحدود القصوى، وقددرته الفذة على تجسيم أفكاره الفنية بها، ثم بعلاقاتها بالفضاء المكاني من جهة وبالفضاء الذهني للمشاهدين من جهة أخرى، وكل ذلك يرتبط ببعضها البعض إرتباطاً جدلياً. ولأن ريتشارد فنان يعي هذه الحقيقة؛ فهو يضيف جمالية رائعة على اعماله، مستعيناً بخياله الإبداعي المقترن بأسلوبه الخاص في معالجة العناصر الأساسية الثلاثة: المادة، الشكل والتعبير بالمزج الجدلي الخلاق بينها؛ وهكذا تتشكل بؤرة القيمة الجمالية لأعماله. وطبعاً من البداية أن عملا فنيا ما، لابد أن تتوافر له المادة الخام، ثم لابد من أن تتخذ هذه المادة على يد الفنان شكلاً ما، ثم لابد من أن يتحدد هذا الشكل إنطلاقاً من مفهوم أو تعبير، من قبل، ومن ثم يأتي دور التلقي، حيث يؤثر شكل العمل الفني بمضمونه الجمالي في نفس المشاهد ابتداءً، ثم في ذهنه، و تختلف وتباين عملية التلقي باختلاف المشاهدين: عمراً، جنساً و ثقافةً.

النتائج

- ١- ابتكرت اتجاهات ما بعد الحداثة معطيات جديدة للتوليف البصري، من خلال إلغاء المسافات بين الشكل ومادته وطبيعة الشكل واليه إخراجه. وما بين الدال والمدلول. وإدخال بنى جديدة على الشكل بتفعيل الفضاء الكلي للعرض وذلك باستخدام تقنيات مستحدثة والتكنولوجيا. فضلا عن المشاركة الجمعية الفعلية للمتلقين، ليتغير المفهوم من لوحة تشكيلية إلى منجز بصري كما في جميع نماذج العينات.
- ٢- استخدام الصور الفوتوغرافية والوثائق والأوراق المستنسخة للتواصل مع المتلقي كبديل عن رسم الأشكال، لتدخل جزءاً أساسياً للعمل الفني. كما في نماذج العينات (١، ٣).
- ٣- أصبحت الفكرة هي الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه في الفن المفاهيمي وأصبح الشكل عبارة عن تداخل اللغة مع الفن التصويري، ليجد شكلا مستحدثا يختلف عن المألوف. كما في نماذج العينات (٢، ٤، ٥).
- ٤- يعد العرض المسرحي المفتوح ومعطياته الموضوعية أزاحت دلالات مفاهيمية وصورية تواصلية مع المتلقي تفقد الأشياء دلالاتها الوظيفية من خلالهما لأجل بناء تناسخ أجناسي روحي جوهري كما في النودج للجنة (٢).

المصادر

- ١- دايك، فان: النص والسياق، ترجمة: عبد القادر قنيني- إفريقيا الشرق (المغرب)، ط. ٢٠٠٠.
 - ٢- الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط. ١٩٨٢.
 - ٣- عصام سليمان موسى، المدخل في الاتصال الجماهيري، مكتبة الكتاني اربد، ١٩٩٨.
 - ٤- ال وادي، علي شناوة، الحسيني، عامر عبد الرضا، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، ط. ١، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠١١.
 - ٥- الدليمي، منذر فاضل حسن، العدمية وانعكاساتها في رسم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية- رسم، جامعة بابل، ٢٠٠٧.
 - ٦- وفاء حسين عطا، التوافقية بين التحليل والتفكيك منهجاً نقدياً، رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، قسم الفنون التشكيلية، رسم، ٢٠٠٠، ص ٨٦.
 - ٧- فريدة الحصي. فن ما بعد الحداثة لغة جديدة للتواصل <http://mataral.info/archives/56>.
 - ٨- قاموس التشكيلي، <http://dic.arabfunart.com/index.html>.
 - ٩- فريدة الحصي: <http://madarat.info>.
- ١٠- al communication: processus, formes et applications. Janine BEUDICHON, Armand Colin /HER, Paris ١٩٩٩.

المخرج والواقع الافتراضي في المسرح The Director and the virtual reality of the Theater

قاسم مؤنس عزيز
Qasim Munis Aziz

مشكلة البحث والحاجة إليه :-

يُعدّ تعامل المخرج المعاصر مع التقنيات البصرية ، مختلفة عما كان عليه في السابق ، إذ إنّ كثير من الدراسات ، والعروض ، والتجارب المسرحية الأوربية ، أكدت ومازالت تؤكد على عمل المخرج ، الممثل ، الأزياء . الإضاءة ، والديكور ، كحلقة جديدة في العرض المسرحي ، بدءاً من كريك ، وابيا ، ارتو ، ومايرهولد ، وكروتوفسكي ، وجوزيف شابنا ، وبروك ، وباربا ، واريان منوشكين إذ ارتبط هؤلاء بتجارب تؤكد على أهمية عمل المخرج وديناميكية العناصر المشتغلة في الفضاء .

وهذا يعني إنّ هناك رؤيا بصرية تتم عن طريق إيقاع الصورة ، وواقع المسرح من أجل خلق عناصر وأشكال ذات معنى جديد ، وقد أمتازت حركة العناصر والأشكال بإيقاعاتها الموحدة والمختلفة داخل العرض ، وإنّ معظم التجارب الطليعة تؤكد على عدم استعمال الأماكن التقليدية ، وتقدم العروض في الشارع والمتحف والمسبح ، وتحويلها إلى أماكن غير تقليدية ، مع اختلاف المكان والواقع في كل عمل .

أما المخرج في الواقع الافتراضي يتعامل بشكل مختلف مع تقنياته المفترضة الأخرى مثل ، الأزياء ، الديكور ، الإضاءة ، الماكياج ، بوساطة رقمية تعتمد التقنية والتكنولوجيا في التعامل مع تقنيات ، وعناصر العرض الأخرى .

Abstract

The dealing of the contemporary director with the optical techniques considers different of that it was in the past. Whereas many studies ,preformences,currents,and the European theatrical experiences, had confirmed and still confirming on the director's work ,the actor ,fashion, lighting ,decor , as a new theatrical performance ring ,starting with Greak , Abia , Arto, Maerhold , Krotovisky , Joseph Shaena , Brook , experiences, confirming on the importance of the director's work and the elements dynamism that are employed in space.

That's mean that the optical sight would be by the picture's rhythm and the theater reality to create elements and forms of a new meaning. The movement of the elements and the forms distinguished by their united and different rhythm within the performance, and that most of the pioneer experiences affirm on not using the ordinary places, and present performances in the street, museum and pool, and change it to un ordinary places, with noting the change in the place, reality and each work.

While the director in the virtual reality deals with his other virtual techniques like fashion, décor, lighting, make-up by digital means depends on technique and technology in dealing with other techniques and elements.

الإفتراضيــــــــــــــــة :-

تسمية في المسرح أطلقها (جيرون لانير) في أوائل الثمانينيات ، وتقوم تطبيقات الواقع الافتراضي على خلق بيئات ثلاثية الأبعاد باستعمال الرسومات الكومبيوترية ، والأجهزة الرقمية ، إذ تهيب للفرد القدرة على إستشعارها بحواسه المختلفة ، والتفاعل معها، وتغيير معطياتها ، والإحساس والاندماج بالواقع المفترض عن طريق برامج خاصة تسمح للمستعمل بالدخول في هذا العالم الخيالي ، والتفاعل مع العوامل الموجودة فيه .

ولهذا فإن موضوع البحث يقتزن بالواقع الافتراضي ، وعمل المخرج المسرحي مع ذلك الواقع . فإن الموضوع بحاجة إلى البحث في السؤال الآتي :-

كيف يعمل المخرج مع الواقع الافتراضي على مستوى تقنيات الشكل المسرحي ، من أجل ذلك حدد الباحث عنوانه:-

((المخرج والواقع الافتراضي في العرض المسرحي))

أهمية البحث :-

تتجلى أهمية البحث في إنَّ المسرح الافتراضي أخذ يمثل مساحة واسعة على مستوى الصحف والمجلات عربياً وعالمياً ، لكن لم يُدرس بشكل أكاديمي على مستوى العرض المسرحي ، لذا ارتأى الباحث أن يوليه الأهمية من أجل التوصل مع المتغير التكنولوجي . كما أنه يفيد المؤسسات التي يمارس منتسبوها العمل المسرحي ، مثل كليات الفنون ، والمعاهد الفنية، والمؤسسات الفنية المتخصصة .

هدف البحث :-

يرمي البحث التعرف على آلية عمل المخرج مع الواقع الافتراضي المسرحي .

حدود البحث :-

تقتصر حدود البحث على العينة ، والتي فيها مواصفات المسرح الافتراضي ، وهي تمثل مجتمع البحث نفسه .

الفصل الثانيــــــــــــــــي

الإطار النظــــــــــــــــري .

المسرح الافتراضي العالم السحري الجديد

حيثما وضع الإنسان البدائي ، حجرة صغيرة ، ومجموعة عيدان فقط كان يحاول تمثيل نفسه. وبهذه المحاولة وضع الشكل الأول للمحاكاة ، وبقدر ما كان الإنسان يتطور كان نموذج المحاكاة يتطور أيضاً ، ليجد نفسه في أشكال الفن الجديدة ، ومنها العوالم السحرية للمسرح الافتراضي ، ومن أجل هذا المسرح الجديد تلاشت بعض تقنيات المسرح ، لنجد أنفسنا إزاء أساليب جديدة تضعنا أمام بعض العروض التي تبدو خــــــــــــــــارج حدود المسرح التقليدي المتعارف عليها ، ربما هذا المسرح

يشبه ألعاب الكمبيوتر، وبشكل أوضح دور اللعب واللاعبون المتعددون في الألعاب على الانترنت، في حين هو ليس بالضبط المسرح الافتراضي، بل صفات الإستغرافية التي تعطي للمستعمل الإحساس الحقيقي في التلاعب بأجسام ثلاثية الأبعاد هي افتراضية أيضاً، وبالنظر إلى الأجسام من وجهات نظر عدّة يمكن أن يخلق العالم المسرحي الجديد، ويذكر المستعمل بالنسبة لجهاز الكمبيوتر، والمتلقي أو المشاهد بالنسبة لخشبة المسرح أن وعيه يسهم في خلــــق النموذج لعيش خبرة الخلق، ويعمق فكرة التلقي والمشاركة. (1)

وهنا ينبغي على المسرح أن يجد فضاءات مسرحية جديدة من حيث البناء والإطر، والهيكل، والأشكال، والكثير من المراجعات القائمة على تجارب مسرحية جديدة من شأنها أن تسمح للممثل مثلاً الإنتقال من التمثيل إلى التجسيد - تجسيد واقع اللحظة على المسرح، والتفاعل مع ردود أفعال الجمهور المشارك هو أيضاً في سير أحداث المسرحية المنفذة بتكنولوجيات المسرح الافتراضي.

" وكما يحدث الآن في بعض الجامعات الأكاديمية في العالم إذ يتوقف نجاح الطلاب على مدى قدرتهم على التصوير والتدريب بموجب معلومات المساحات المتعددة الأبعاد، لأنهم يستطيعوا بشكل إدراكي بناء المعرفة من أجل أنفسهم، تماماً مثل الممثل في المسرح الافتراضي الذي يستطيع وعن طريق التفاعل مع البيئة الافتراضية للمسرح أن يراقب المشاهد وطريقة استقبله". (2)

وقبل أن ندخل إلى هذا العالم السحري للمسرح الافتراضي نجد من الضرورة سوق بعض الأمثلة لعدد من التجارب العلمية، والتكنولوجية الافتراضية التي سبق المسرح الافتراضي ومهدت له في هذا المجال، ومثاله البيئة الافتراضية لمعمل التشريح الافتراضي الذي تم إنشائه وإتاحته عن طريق شبكة الانترنت التي تتيح واجهة ثلاثية الأبعاد في الحاسوب للتعلم أجزاء جسم الإنسان. (Brinkley 2001 & Campbell, Rosse)

ويسمح للمستعمل للانترنت بابتكار، وتعديل الفضاء الافتراضي في المعمل، ويعدل تصاميمه مطلق الحرية، ويمكن عن طريق هذا العمل أيضاً أن يقوم المستعمل بتشريح الجسم، وإعادة بنائه كما لو كان يشرح جثة حقيقية.

ومثال آخر- من عالم التلــــج إن يصور وادي متجمد ثلاثي الأبعاد مع نهر وشلالات ويحق مستعمل الانترنت أن يطلق كرات الثلج على رجل الثلج، وأكوخ الاسكيمو، والروبوتات، والبطاريق بتحديد هدفه بواسطة إشارة الماوس والضغط على زر الزناد عن طريق عصا التحكم، لتنفجر رسوم كرات التلــــج مع رسوم متحركة ثلاثية الأبعاد، ومؤثرات صوتية (Hoffman)، وهذه التجربة مشابهة تقريباً للتجربة الحية التي نفذها الفنان العراقي المقيم في أمريكا (وفاء بلال) ضمن عرضه الذي قدمه عن طريق شبكة الانترنت بعنوان (أطلق النار على عراقــــي) ، والذي سنتناوله بالتفصيل كنموذج تطبيقي للمسرح الافتراضي في الصفحات القادمة. (3)

ومن عالم المسرح الافتراضي نشير إلى التجربة المثالية، والتي تكاد تحدث للمرة الأولى في تاريخ المسرح الأمريكي، وهي حين تم نقل مجموعة من الممثلين العاملين بالمسرح بصورة آنية إلى مسرح آخر، بتقنيات الصورة الثلاثية الأبعاد كي يمثلوا ويتفاعلوا مع ممثلين حقيقيين على خشبة المسرح، إذ تم الالتقاء بين الممثلين المسرحيين المتواجدين على المسرح، وأمام الجمهور مع ممثلين افتراضيين

¹ - ينظر، الخطيب، معتر، الانترنت الإسلامي، أين الخل، موقع المعرفة.

² - هابرماس، يورغن، العلم والتقنية التكنولوجية، ترجمة، حسن صقر، الطبعة الأولى، دار الجمل، 2003، ص 56.

³ - ينظر، عبد العظيم، محمد بشير، عوالم افتراضية رباعية الأبعاد، جريدة الشرق الأوسط، الثلاثاء، 19 ربيع الأول، 2011.

في آن واحد ، وجاء هذا العرض نتيجة التجارب العديدة التي أعتدها الباحثون في جامعة سنترال فلوريدا باستعمال التقنيات الواسعة النطاق للانترنت (برودباند - 130 ميجابايت في الثانية) للربط بين الممثلين الموجودين في مسرح فلوريدا ، وبين ممثلين آخرين افتراضيين موجودين أنيا بمسرح في جامعة (واترلو) بكندا .

((وهكذا تواجـد ممثلين حقيقيين في نسخة ثنائية الأبعاد مع ممثلين عن بعـد في نسخة ثلاثية الأبعاد على مسرح " حقيقة " واحد تميز بشاشات عرض متعددة وإنارة ، خاصة)) . (¹)

وهنا نجد أنفسنا في عالم آخر ، وفي رؤيا أخرى تتعدى استعمال التكنولوجيا في المسرح كما حدث في تجارب مسرحية سابقة ، إلى أن يصبح عالم التكنولوجيا المسرح الحقيقي والحي والمجسد الفعلي للحدث ، إذ يمكن القول أننا حينما نتحدث عن العالم الواقعي للمسرح بكل مفرداته نجده محدود وغير قادر أن يفك أسرار الواقعية ، ولكن مع عالم الانترنت ذلك العالم الافتراضي الذي ينطلق بلا حدود نحو الحداثة بكل قيمها على مستوى الشكل والمضمون معاً ، إذ لم يعد المسرح الجديد هو الذي تجاوز الحبكة التقليدية ، أو الذي حطم الوحدات الثلاث : الموضوع ، والزمان ، والمكان ، أو المسرح الذي هجر الكلمة ، وتغنى بلغة الجسد ، وإنما المسرح الذي أنطلق من عصر الفضاء الافتراضي .

المخرج - الممثل المصمم في المسرح الافتراضي

للمخرج الذي يريد استعمال المسرح الافتراضي أن يأخذ في اعتباره التصميم لخشبة المسرح الافتراضية ، كيف نجد شكلاً مسرحياً للمسرحية التي نحاول تقديمها ... ؟ اللغز يكمن في الصراع بين الخشبة الافتراضية المقدمة عن طريق التكنولوجيا ، وبين خشبة المسرح الواقعية . وينبغي أن يكون مخرج المسرح الافتراضي على وعي بأربعة عناصر أساسية تدخل في طريقة الإخراج ، والتصميم للمسرحية الافتراضية ، وهذه العناصر هي :- (²)

أولاً : توضيح التوقعات

إنَّ التصور للرؤيا المسرحية من أجل إخراج عمل ما ، يتم تحسينه وتغييره باستعمال تكنولوجيا المسار الافتراضي هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، أنَّ الرؤيا الافتراضية وعلى وجه التحديد وفي ماهو متوقع أن يراه مشاهد المسرحية الافتراضية ، ويسمعه ، أو يشعر به في هذا العالم الافتراضي .

ثانياً : أن يألّف المسرح الافتراضي

- توافر شبكة انترنت بإمكانيات عالية جداً .
- تحقيق أدوات المسرح الافتراضي المفتوحة المصدر ، وتطبيقاتها .
- البدء في إنشاء شبكات الإتصال قبل عرض المسرحية .

¹ - قابيل ، طارق يحيى ، تطبيقات جديدة لعالم الواقع الافتراضي ، جريدة الشرق الأوسط ، 15 ، رجب ، 2011 .

² - ينظر ، ماران ، ريتشارد ، انطلق مع الهايبر كارد ، ترجمة ، شركة سراب للمشاريع التقنية ، الدار العربية للعلوم ، 1999 ، ص132 .

- الإتصال بالخبراء في مجال الإتصال الافتراضي .
- الإتصال بمؤلفين مختصين بكتابة هذا النوع من المسرحيات الافتراضية .

ثالثاً : تقييم اعتبارات التصميم

- تصميم المسرح الافتراضي .
- المستوى المرغوب من الإستغراق في هذا المسرح الافتراضي .
- طرق التلقي الراجعة وتأثيراتها.
- درجة تفاعل المتلقي - المستعمل - المشاهد مع هذا النوع من المسرح .

رابعاً : النظر في المصادر الضرورية

- القدرة الفكرية لتكنولوجيات المسرح الافتراضي .
 - مصادر التمويل اللازم.
 - كتابة مقترحات التمويل . (¹)
- أما الوقائع الأدائية _____ بالنسبة للممثل في المسرح الافتراضي ، إذ تتيح له القدر الكبير من الحرية في تحديد طريقة التمثيل _____ ، وردود الأفعال ، وفي إرتكاب الأخطاء في تفاعله مع الجمهور المسرحي _____ ، لأنَّ المسرح هنا يركّز على المشاركة بين المسرح والجمهور تماماً مثل المشاركة بين اللعبة في الكومبيوتر والمستخدم ، ومن ثم التركيز على المتلقي -المستخدم كشخص مشاهد يراد تغييره عن طريق المسرح .
- أيضاً تلك التقنيات الهائلة ، والتي تسمح للممثل بالتلاعب بالأجسام الثلاثية الأبعاد في واقع مسرحي افتراضي يتيح له السيطرة على مايراه ، ومن ثم التعامل معه كشعور افتراضي بالواقعية _____ .
- وعن طريق التلاعب التقني بالأجسام والمفاهيم ، يبرز الإدراك البصري هنا كعنصر أكثر فعالية في توزيع الحركة والتصميم . (²)
- إذا فالمسرحيات الافتراضية المصممة تصميماً جيداً تقابل معايير عدة :
- إنَّ تسمح للفنان المسرحي مخرج - ممثل - تقني تجربة مستويات عالية مستقلة ، و تفاعلية .
 - استعمال المسرح كواجهة ، تتيح التلاعب بالأجسام ثلاثية الأبعاد الافتراضية ، وهذا يوفر أكتشاف عوالم مسرحية جديدة على سبيل المثال . مشاركة ممثلين بواقع حي يقيمون في أماكن ، أو دول بعيدة عن طريق استعمال أدوات التصوير المكاني ، وهنا يتحكم مخرج المسرح الافتراضي عن طريق التقنيات بما يريد المشاهدون أن يروه ، وكيف تتم رؤيته _____ ، والمخرج هنا أشبه بالفيزيائي الذي يحدد العلاقة بين الكواكب عبر المنظار .

¹ - ينظر ، ماران ، ريتشارد ، انطلق مع الهاير كارد ، المصدر السابق، ص115 .

² - ينظر ، قابيل ، طارق يحيى ، تطبيقات جديدة لعالم الواقع الافتراضي ، المصدر السابق ، ص33 .

- فضلاً عن استعمال الإشارات المكانية للأجسام المرئية تجعل المتلقي - المستخدم - المشاهد مشاركاً في العلاقات النسبية المكانية لهذا المسرح الافتراضي .
- أيضاً تقنيات المسرح الافتراضي تزود عالم المسرح بخشبة - مسرح أخرى - افتراضية - (أو عدة خشبات افتراضية أيضاً) غير مجسدة فعلياً . (١)

المسرح الافتراضي مسرح غير ملموس

المسرح الافتراضي : Virtual Theatre يمكن تعريفه بشكل مبسط بأنه تجسيد تخيلي بوسائل تكنولوجية متطورة مسرحية ما ، لكنها ليست حقيقية تماماً ، إذ تعطينا إمكانيات لا نهائية للضوء ، والامتداد ، والصوت ، والإحساس ، والرؤيا ، واضطراب المشاعر كما لو إننا في المسرح الحقيقية .

من أكثر التعاريف شيوعاً للمسرح الافتراضي التعريف الذي يرد في الـ (ويكيبيديا Wikipedia) نوره بتصرف (" مسرح يشبه إلى حد ما ألعاب الكمبيوتر من ناحية التصميم العالي البرمجيات لإنتاج منصات مسرحية افتراضية ، يسمح لمخرج المسرحية بنقل فريقه من العاملين في المسرح إلى مكان آخر ، أو يسمح له بنقل لأحداث المسرحية " يمكن تعريف المسرح الافتراضي أيضاً بأنه " نفس التجسيد مثلاً المسرح ، لكنه ليس مسرحاً حقيقياً " ولن يضي وقت طويل قبل أن يصبح عسيراً فصله عن المسرح الحقيقي في عالما المسرحي . (٢)

نفهم من ذلك المسرح أشبه بالمحاكاة الرسومية للمسرح الفيزيائي التقليدي عبر بيئة صورية بالغة التعقيد ، ذات أبعاد فراغية ، تقوم تطبيقاته على خلق بيئات ثلاثية الأبعاد باستعمال الرسومات الكمبيوترية ، وأجهزة المحاكاة Simulation ، يتم إنشاؤها بواسطة الحاسوب ، ويمكن استثمارها في التجوال داخل المسرحية الافتراضية ، إذ يتفاعل المستعمل ، أو المتلقي ، أو المشاهد ، مع مفرداتها وتفاصيلها الدقيقة ، كما يفعل في حياته اليومية عند تفاعلها مع الحياتية الحقيقية ، إذ تهيئ للفرد القدرة على إستشعارها بحواسه المختلفة ، والتفاعل معها ، وتغيير معطياتها ، فيتعدى الإحساس بالإندماج في تلك المسرحية . (٣)

وتختلف درجات الإنغماس في المسرح المفترض الشعور بأنك محاط به ومندمج فيه فمنها ما لايتيح كثيراً من التفاعل مثل الأفلام ثلاثية الأبعاد إذ تؤدي نظارات الأبعاد الثلاثية دوراً في إستقطاب صور مختلفة لكل عين ، فيبدو المشهد ذا صور قريبة وأخرى بعيدة ، والانغماس في المشهد يكون أكثر ما يكون على شاشات قاعات عرض الأفلام المعروفة بـ " أي ماكس " IMAX الكبيرة جداً ، والتي تشغل كل مجال الرؤية . (٤)

وعلى مستوى الإدراك الحسي البصري الذي ينطوي عليه الكائن البشري فإنه - أي الإنسان - يكون أكثر استجابة وراحة وطوعية للصور المرئية ثلاثية الأبعاد كوسط للتعامل الذي يحاكي مفردات الحياة اليومية ، مقارنة بتلك التي يراها ذات البعد الواحد أو البعدين . إذ تعامل الإنسان مع البيئة الرسومية ثلاثية الأبعاد يجعله أكثر ألفة وتناغماً وأقتناعاً مع الكائنات الرسومية التي يتعامل معها ، وهذا ماتوفره تقنيات المسرح الافتراضي التي تتيح للعاملين فيه ، أو لمتلقيه إمكانيات عالية

3- Bruce Mcconuchine : AMricnn thca ter in the culture of the War, E Luse : unviricity lana pressL City , 2003 , p15

² - ينظر ، الخوصي ، سميرة ، هل انتهى زمن المسرح الطويل ، جريدة الوطن ، عمان ، 2009/2/5 .

³ - ينظر ، اسليم محمد ، المشهد الشكافي العربي في الانترنت ، قراءة أولية ..

3- Carlos s Gerhenson : ArlifaL Societies of Entelligonk E LMexico : Enginceriny Mexico , 2001 , P181

وهناك الكثير من الناس الذين بدءوا يعتمدون على نظم وبرامج المسرح الافتراضي، فهناك قصة بيت جاكسون العاطفية التي لم تولد صورها بوساطة الكمبيوتر، وهي حكاية حب بين قرد وشقراء، فضلاً عن المعارك الهائلة التي تجري عبر محطات اللعب Play عبر تعامل ما بين اللاعب، وأبطال اللعبة، ويعرض منتجو برامج والعب التسلية الجوانب السهمية في العالم الرقمي التي يقع الجمهور في أسرها، ويتفاعل مع العالم الحقيقي.

ويؤدي البعد الثالث، أو التحجيم أثراً رئيساً في تقنية الواقع الافتراضي إذ يحيل المخرجات إلى نماذج سيئة ب، ويجعل مقابل تدمج تماماً كأما صور الغوص في بيئة الواقع ذاته، وفي هذه التقنية تشترك فيها حواس الإنسان كي يمر بخبرة تقنية الواقع بدرجة كبيرة لكنها ليست حقيقية⁽¹⁾. إنَّ المفكر الأمريكي (آرثر كلارك) هو من أولئك من سلم بالواقع الافتراضي، وأصدر كتاباً عن الخيال العلمي اسماه الواقع والنجوم، وتخيل في عرضه للكاتب منذ نصف قرن من الزمان إلى وجود " مدينة مستقلة يقدم أفرادها بالاتصال في بيئتهم عن طريق الاجتماعات، والمؤتمرات بوساطة أجهزة الكترونية متقدمة يشاورون ويناقشون كثيراً من القضايا المهمة عن هذه الأجهزة الالكترونية التي لاتطلب حضورهم إلى تلك المواقع على الرغم من تباعد أماكنهم لمسافات طويلة " .⁽²⁾

وطرح مصطلح الحقيقة الافتراضية Virtual Reality لأول مرة عام 1989، وأطلقت مصطلحات أخرى عدة تشير إلى هذا المفهوم منها للحقيقة الإصطناعية في السبعينيات و Cyberspace عام 1984 ومؤخراً العوالم الافتراضية، و البيئات الافتراضية في تسعينيات، وتكمن أهمية الواقع الافتراضي في أزمنة الواقع الحقيقي كأنه هو فهو يعد وسيلة فعالة لمحاكاة الواقع مهما كانت ظروفه وهويته، عن طريق تمكين تكوين بيئات مختلفة في المسرح تحكي الواقع لا يمكن للفرد الوصول إليها، أو التعايش معها فالبيئة الفضائية لا يمكن للفرد المتعلم في بيئة المدرسة أن يعيش بها واقعياً، وهنا يأتي أثر الواقع الافتراضي في تكوين بيئة تماثل البيئة الفضائية وتمكن الفرد من التعامل معها وكأنه في البيئة الحقيقية وهناك ثلاثة أنواع من الواقع الافتراضي، أو ثلاث عوالم يخلقها هذا الواقع من

1- واقع افتراضي يخلق حالة التواجد المكتمل :-

وفيه تم إيهام المستعمل بأنه لوجود للحاسوب والعالم الحقيقي، فلا يرى أو يشعر بأي شيء سوى هذا العالم المصنوع الذي لوحده الحاسوب، ويتصرف داخله بحرية تامة ويتم روايته هذا العالم المصنوع بوساطة خوذة خاصة، أو نظارة الكترونية تتصل بالحاسوب كما يرتدي المستعمل في يديه قفازات الكترونية كوسيلة إضافية لتجسيد الواقع الافتراضي تتيح له ملامسة الأشياء التي يظن أنها موجودة .

2- مانع افتراضي محدد الوظيفة والمكان :-

ويستعمل هذا نظام في أجهزة المحاكاة، وينصب أهتمام المصمم في هذا النوع على محاكاة خواص، أو جزئيات بعينها في الواقع الحي داخل العرض المسرحي .

3- واقع افتراضي طرفي⁽³⁾

¹ - ينظر، الشهران، جمال، الوسائل التعليمية ومستحدثات تكنولوجيا التعليم، ص28، المصدر السابق، ص288.

² - السيد، رجب سعيد، الواقع الافتراضي، مقالة، جريدة القيس، 13/4/2012.

³ - ينظر، الشهران، جمال، الوسائل التعليمية ومستحدثات تكنولوجيا التعليم، المصدر السابق، ص229.

" وهنا تكون رواية العالم الافتراضي، ويتم التعامل معه عن طريقة شاشة الحاسب الآلي دون شعور بتواجد الواقعي داخل العالم المصنوع، وتكون هذه الشاشة ومايعرض عليها جزء من العرض المسرحي " (١)

ويعتمد تحريك الممثل بشكل أساسي على بدله خاصة يرتديها الممثل وتوضع عليها نقاط بيضاء في المواقع المفصلية مثل (رفع الأكواع الكامل الركب) ، وتوضع النقاط على رأسه، ويقوم زوج من وحدات فيديو لمتابعة حركات هذه النقاط (إذ تكون كل نقطة معرفة عن طريق برنامج حاسوبي خاص) ، وربطها بنقاط مشابهة على إفتراضية يتم تكوينها في الحاسوب وعن طريق معالجات حاسوبية فورية وبرامج معقدة يتم تحريك الشخصية الإفتراضية بحركات واقعية جداً باستعمال لقطات مختلفة مسجلة من حركة الممثل الحقيقي، وتعرف العملية بالليزك الأدائي، وفي بعض التطبيقات تتم محاكاة حركة رأس الممثل، ووجهه، وعينه، وفمه، عن طريق شخصية إفتراضية ناطقة ويرمي التحريك الأدائي إلى تحقيق بناء مربع ودقيق للشخصية في العالم الافتراضي وقد استعمل الأسلوب مؤخراً في إنتاج أعمال مسرحية مثل (طائر النورس) التي أسندت على تحريك أدائي لما يفترض أنه حدث في الواقع (٢)

وهناك مايسمى بمسرح البيئة الإفتراضية، وتم تطوير مسرح البيئة الإفتراضية الآلية في جامعة السويز بولاية شيكاغو الأمريكية، وهو يعطي إحياء الاستقران عن طريق عرض صور مجسمة على جدران، وأرض مكعبة لحجم المسرح، ويستطيع عدد من الأشخاص الذين يلبسونه نظارات مجسمة الدخول والتجول بحرية داخل المسرح، ويقوم نظام نقطي لحركات الرأس بشكل مستمر بضبط عملية العرض المجسم بحسب موضع المناظر المقدم، وهناك أجهزة مساعدة في (٣) الواقع الافتراضي فمنها على سبيل المثال قضيب التحكم والفأرة ولوحة المفاتيح وعموماً فأن أجهزة الإدخال لبرامج الواقع الافتراضي في تطبيق مستمر مثل كرة التعقيب وعصا التحكم الثلاثية الأبعاد وعصا الشكل، وغير ذلك وجميع الأجهزة المساعدة لتطبيقات الواقع الافتراضي، والذي يتم استعماله من قبل الممثل (٤) لاشك إن واقع الافتراضي يعتمد جهاز الحاسب الآلي بشكل رئيس، ولكن للوصول إلى أساس التام لحقيقة الواقع الافتراضي لابد من نظام حاسوبي ذات مواصفات عالية يتم توليد الأشكال الهندسية بطريقة مميزة توضع البيانات، والمعلومات بشكل فني ورائع مماثل للواقع الافتراضي .

¹ - عبد الحميد، شاكر، الخيال من الكهف الى الواقع الافتراضي، الطبعة الاولى، الكويت، 2009، ص56.

² - ينظر، الشرهان، جمال، الكتاب الالكتروني والمدرسة الالكترونية والمعلم الافتراضي، ط2، الرياض، ص46.

³ - ينظر، الشرهان، جمال، الوسائل التعليمية ومستجدات تكنولوجيا التعليم، المصدر السابق، ص42.

⁴ - ينظر، الشرهان، جمال، الكتاب الالكتروني والمدرسة الالكترونية والمعلم الافتراضي، المصدر السابق، ص50.

الفصل الثالث

1- إجراءات البحث.

2- تحليل العينات .

أولاً - إجراءات البحث :-

1- مجتمع البحث ويتكون مجتمع البحث من العينات التي فيها مواصفات المسرح الافتراضي .

2- عينة البحث :-

تم اختيار عينات البحث قصدياً ، وذلك لما تمثل فيها من مؤثرات الإطار النظري ، و CD وتشمل العينات .

1- اطلق النار على العراقي.

2- التونسي كوم.

3- المسرح الافتراضي للأطفال

3- مجتمع البحث :-

أعتمد الباحث المجتمع الوصفي عن طريق وصفه الدقيق والتفصيلي لنوعية العينة الافتراضية .

4- أداة البحث :-

1- أعتمااد محاور الإطار النظري .

2- أقراص (CD) .

ثانياً :- تحليل العينات

العينة الأولى :-

(اطلق النار على عراقي - Shoot an Iraqi)

حالياً هناك ملايين من الناس يقومون بالتخلي عن الحياة الواقعية بأخرى افتراضية ، إذ نجد >> ألعاباً تجري عبر الانترنت ويسهم فيها ملايين اللاعبين في آن واحد << ، وهذه أصبحت تتحدى قاعات السينما . وهناك أيضاً الكثير من الأفراد الذي يشاركون في منتديات الحوار، وحجرات الدردشة عبر الانترنت ، وهم ينتحلون شخصيات افتراضية . ويبدو كأن الواقع أصبح وبشكل جزئي إن لم يكن كلياً غير واقعي .

وحين قام رجل من تكساس يدعى (جون لوكوود) بأتاحة الفرصة أمام جميع الناس وعبر الانترنت باستعمال بندقية يتم التحكم بها عن بعد من أجل الصيد ، وإطلاق النار على حيوانات حقيقية ، وتم مجابهة الفكرة بالرفض ، ومواجهتها من قبل الكثير من الأفراد ، والمؤسسات المدنية، لأنها تذكر بالحروب وبتلك الممارسات العسكرية التي تصيد الناس من أجل المتعة، أو شهوة القتل ، وأحياناً تتم عن طريق الطائرات المسييرة (طائرة من دون طيار)، أو عن طريق الأجهزة الآلية ، أو الجنود الآليين

من هذه الفكرة أنطلق الفنان العراقي (وفاء بلال) المقيم في أمريكا ، حين قام بحبس نفسه في غرفة بمدينة شيكاغو لمدة ستة أسابيع ليلاً ونهاراً ، وطوال أربع وعشرين ساعة ، وترك المجال لمستعملي الانترنت بإطلاق النيران عليه عن طريق بندقية ترمي الكرات الملونة ، وكاميرا الانترنت مصوبة نحوه باستمرار ، وهو محاصر في هذه الغرفة ، وعليه أن يتفادى الطلقات ، ويمكن للمشاهد ، أو مستعمل الانترنت من المساهمة والمشاركة في هذه التجربة المسرحية الحية ، وكل من يرغب يمكنه أن يطلق النار على هذا العراقي عن طريق بندقية كرات الألوان ، صحيح أن الألوان لن تؤذيه إلا أن كرات الجلوتين مؤلمة حينما تضربه في وجهه وعليه أن يتفادى كل الطلقات التي تأتيه من كل صوب ومكان .^(١)

حتى تكتمل كل عناصر المسرحية لن ينسى الفنان كيف يوظف الاستعمال الأمثل للحوار الحار والحاسم الحقيقة . لأن المشاهد أو مستعمل الانترنت يمكنه ، وأثناء إطلاق النار أن يتصل بالفنان في هذه الغرفة مسرحه الافتراضي ويتحدث معه عبر الدردشة الالكترونية . وهكذا نلاحظ مع تفرد الولايات المتحدة بقيادة العالم أصبح مفهوم الإبادة والشغف به يرسم ملامح حياة الشعوب على مستوى العالم ، فهناك نزع آخر من أنواع الصيد ، هو أصطياد البشر ، لكن فن الجهاز على الطريقة يبدو لعمقه البدائي ، وتأصله بأنه فطري طبيعي يتفوق على جميع الفنون من جميع الجهات . ويعرف الفنان (وفاء بلال) بهذا المشروع في موقعه الشخصي بأنه عن الفن والحياة والمقاومة في ظل السـلاح .

إذ تم أغتيال الطفولة في العراق والفنان (وفاء بلال) منذ طفولته تم مطاردته من قبل الأجهزة المروعة لنظام الدكتاتوري في العراق ، وخاض الفنان في شبابه اثنين من الحروب ، وشاهد كيف تم القضاء على الانتفاضة بشكل دموي وأمضى سنوات من عمره في معسكرات اللاجئين في الكويت ، والمملكة العربية السعودية ، وفي نهاية المطاف وصل بلال إلى الولايات المتحدة ليصبح أستاذاً يدرس الفن وفنان ناجح ، ولكن حينما قتل شقيقه في نقطة تفتيش أمريكية في عام 2005 ، قرر استعمال فنه لمواجهة ظاهرة القتل الموجودة بكثرة في العالم ، ومع واقع الحياة في صراع المنطقة ، وبالتالي خلق وتدرج التوتور المحلي " ، وهو Performance piece زعزعة التفاعلية : لمدة شهر ، وعاش بلال وحيداً في غرفة صغيرة الحجم أشبه بالسجن في خط النار ، ومن بندقية تطلق عليه الكرات الملونة ، ويتم التحكم فيها عن بعد وكاميرا تحدد الصلة مع المشاهدين في جميع أنحاء العالم . يمكن للزوار والجمهور والمشاهدين والمتلقين ، ومن قبل الآلاف إطلاق النيران على هذا العراقي ولمدة أربع وعشرين ساعة في اليوم . تلقى المشروع اهتماماً عالمياً ، حصل على الثناء من صحيفة شيكاغو تريبيون ، الذي يطلق عليه " واحدة من أكبر الأعمال الفنية السياسية أن ينظر إليها منذ فترة طويلة ، " وجاء تقييم نيوزويك " أن هذا العمل أشبه بالتقاط الأنفاس " ، وكانت المناقشات عبر الانترنت أستفزازية وحادة ، وفي النهاية منحت جائزة للفنان (وفاء بلال) من قبل (تريبيون شيكاغو) .

ويسرد الفنان وفاء بلال عبر حديثه على (you tube) أنه أستوحى الفكرة من حادثة قتل أخيه الأصغر على يد جندي أمريكي في محافظة النجف الأشرف في عام 2005 ، وتبع ذلك بأشهر عدة مقتل والده أيضاً .

^١ - لورس ، كاري ، المدينة المضادة والقتل عن بعد ، ترجمة ، وفاء بلال ، ص 200 .

إنَّ هذا العمل للفنان وفاء بلال ، ومن خلال العرض الافتراضي يقدم فكرة نقدية سياسية ضد الاحتلال الأمريكي للعراق ، وتبعاته من قتل ، ودمار ، واحتلال ، وتهديم ، لكلِّ إمكانات الحياة الإنسانية في العراق ، إلّا أنَّه في الوقت نفسه يثير أسئلة فنية عدّة ، منها أنه يقدم أسئلته المهمة عن العلاقة بين القرب والبعد ، بين الحقيقة والخيال ، بين الواقع والافتراض . نحن هنا إزاء مسرحية فيها كلُّ عناصر المسرح صحيح أنّها لم تقدم على خشبة المسرح لكنها مسرحية افتراضية في الفضاء الافتراضي أو العالم المعلوماتي (Cybermonde) للعوالم ، واليوم نجد أنَّ التحولات التي تؤثر في العالم في مجملها تحولات لإضفاء الطابع الافتراضي الذي يزحزح مجال الاتصال والسجال لكن الجديد ، وغير المسبوق هو تسارع الأيفاع تسارع الأزمات والحروب والسلطات والعوامل الافتراضية ، حتى بات علينا إعادة التفكير في مفاهيم الممكن والمستحيل .

إنَّ الفنان (وفاء بلال) وعن طريق تقديمه المسرحية الافتراضية يريد أن يجلب الانتباه للتهديدات التي يواجهها الناس في العراق يومياً ، بعد الاحتلال الأمريكي وفي الوقت ذاته يحتفي بالفن الذي يجعل المشاهد الذي كان بعيداً في الوضع التقليدي ، يصبح مشاركاً بطريقة مألوفة في ألعاب الكمبيوتر ، أو الحاسوب إلّا أنَّ الحياة التي يقودها (بلال) لمدة شهر حبيساً وتحت المراقبة في " عبوة " ليس لها علاقة بالبرامج المألوفة من برامج الواقع التلفزيونية ، بل تكشف عن وضع سيطر على حياة العديد من العراقيين طوال سنوات ، لأنَّ الخطر تهديد قائم في كل خطوة يتجنبون ترك شققهم وبيوتهم إلّا أنَّ كان أستاذت الضرورة القصوى ذلك ، الفنان (وفاء بلال) عن طريق حديثه في (You tube) أيضاً يقول - الحديث باللغة الانكليزية نورد هنا ترجمته بتصرف - أنَّ هذا هو الحال الذي تعيشه عائلتي في العراق الآن ، والتي ليس لها وسيلة للخروج من البلاد لهذا السبب أردت أن أكون أكثر قرباً لدعم عائلتي ، والناس في العراق .

تخلّي بلال عن الصوت ، حتى يكون أبعد ما يمكن عن مستعملي الانترنت كما العراقيين عن الأمريكيين : " أريد أن أكون معزولاً . أريد أن يبدو كلعبة الفيديو ، هكذا نرى نحن الحرب ، كما لعبة فيديو . لنرى الأجساد المشوهة ، أو النتائج على أرض الواقع . إلّا أنَّ بلال ذاته يسمع صوت الطلقات حينما تطلق ، وصوت انفجار الكرات ، أو العبوات عند ارتطامها بالحائط .

ولد بلال في عام 1966 في بغداد إذ كبر في كنف عائلة شيعية . على الرغم من أنَّه كان يريد أن يكون فناناً في ذلك الوقت ، كما يكتب أضرط لدراسة الجغرافيا ، إلّا أنَّه كان يصنع رسومات أثناء دراسته ، كانت الرسومات ناقدة لحكم صدام حسين ، فأعتقل مرات عدّة بعد حرب الخليج في 1991 ، حينما وعد عندها بوش ، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية وقتها أن يساعد العراقيين أن يلقوا حكم صدام ، شارك في المقاومة ، تجنب أن يستدعى للخدمة في الجيش مباشرة قبل أن تنفجر الحرب فهرب إلى الكويت ، ومن هناك طرد إلى مخيم للاجئين في السعودية إذ كانت الظروف فظيعة ، ومن هناك تمكن أخيراً من الوصول إلى الولايات المتحدة الأمريكية في 1992 م .

وفي عام 2001 بدأ يدرس في مدرسة معهد الفنون في شيكاغو . لا يصبو الناس بندقية كرات الألوان على (بلال) بالضرورة ، يطلقونها على الإنارة ، أو السرير ، أو الحائط ، سحب الزناد الآلاف من الناس حتى الآن ، وهكذا تبدو الغرفة في الأصل نظيفة وبيضاء ، أنَّها الآن مدهونة بلون أصفر متسخ ، يحيط خط عريض بالحائط حول الغرفة إذ ترتطم كرات الألوان ، يمكن أن تحرك البندقية يميناً ويساراً ، ولكن ليس للأعلى أو الأسفل .

الفصل الرابع

1- النتائج.

2- قائمة المصادر .

النتائج :-

- 1- يعمل المخرج مع الواقع الافتراضي عن طريق الحاسوب للأغراض التربوية والفنية ، والذي يحتل الأثر الرئيس في المسرح .
- 2- إحساس المخرج المستعمل الواقع الافتراضي بأنه متواجد حقاً داخل هذا العالم ، ومرتبطة به ، ومسؤول عنه .
- 3- إمكانية توليد ومعايشة أي بيئة عن طريق البعد الثالث مهما كانت واقعية ، أو متخيلة .
- 4- تعد المحاكاة في الواقع الافتراضي بديلاً ممتازاً لتدريب الممثل ، إذ تعطي فرصة للتكرار والتعلم بالمحاولة، والخطأ ، والمحافظة على أقل كلفة مادية .
- 5- تشجيع الإبداع والإبتكار عند المخرج في البرامج التي تعتمد على الإنشاء، والخلق ، والتصنيع داخل تقنية العرض المسرحي .
- 6- المخرج في الواقع الافتراضي يخلق جوانب المتعة والإثارة ، والتشويق ، وهو عنصر— جذب في المسرح .
- 7- إمكانية التجديد والتحديث بسرعة هائلة لأنَّ الواقع الافتراضي يعتمد تقنية متجددة بشكل متسارع على مستوى الإضاءة ، والديكور، والممثل، والأزياء .
- 8- إمكانية تلافي الأخطاء المتوقعة في عالم المسرح على مستوى الممثل والتقنيات الأخرى المفترضة بسرعة أكبر .

تفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي

THE Dismounting's of Jack Dryda and its Usage in Theatre Scene

احمد سلمان عطية

AHMED SALMAN ATIA

ملخص البحث

يقع البحث في أربعة فصول ، عني الفصل الأول منها بالإطار المنهجي للبحث الذي تضمن مشكلة البحث المتمثلة بالاستفهام الآتي :- ما هي سمات المنهج التفكيكي لجاك دريدا ؟ وكيف اشتغلت في المنظر المسرحي ؟ في حين حدد الباحث هدف البحث بالآتي : تعرف سمات المنهج التفكيكي لجاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي . ومن ثم ختم البحث بتعريف لأهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث . واحتوى الفصل الثاني من البحث (الاطار النظري) على مبحثين . الأول منها عالج موضوع (مفهوم التفكيك) عند جاك دريدا حيث ستراتييجيته الخاصة بالتفكيك والمكونة من (تقويض الثنائيات او التمرکز المنطقي ، الاختلاف ، الانتشار او التشيت ، التكرارية ، الأثر الأصل) . وجاء المبحث الثاني تحت عنوان (التفكيكية والمنظر المسرحي) وتناول فيه تعامل كل من المخرجين (روبرت ويلسون) و (ريتشارد فورمان) مع المنظر المسرحي وتجسيد اغلب سمات المنهج التفكيكي فيه . وختم الفصل الثاني بمؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد ضم مجتمع البحث الذي احتوى على ستة عروض مسرحية ، واعتماد عينة بحث واحدة هي (لاءات امرأة) للمخرج بشار عبد الغني وتحليلها . وختم البحث بالفصل الرابع الذي ضم نتائج البحث والاستنتاجات وثبت المصادر.

Abstract

The research falls in four chapters, the first chapter study the methodology which includes the problem of the study which represented by the following question; what are the aspect of jack Dryad's dismounting approach? And how to employ these aspects in the theatre scene? The aim of the study is to find out the aspects of dismounting approach of jack dryad and its usage in the theatre scene. Definition of basic terms are also mentioned in this chapter. Chapter two study the (theoretical background) in two sections; the first treated the "the concept of Dismount in". according to jack Dryad's strategy which consist of (Demolition of duet or logic Centering , separation , repetition , Origin trace) all these material come in chapter two under the title (Dismounting and theatre scene) in which the researcher study how the directors " Robert Wilson " and " Richard Former" deals with the theatre scene and employ the most aspects of Dismounting approach . the chapter ended by the directors of theoretical background and the previous study were mentioned in chapter three which include the population of the study which consist of plays show . The sample depends on " Women No" of the director Bashar Abdul- gain " In chapter four contain the results of the study and conclusion and references being used.

الفصل الأول

مشكلة البحث

استطاعت تجريبية القرن السابع عشر في أوروبا، أن تحقق المعرفة اليقينية عن طريق الاعتماد على الحواس والثقة في المعرفة باتباع المنهج العلمي . واستمرت هذه المعرفة اليقينية مدة طويلة من الزمن . لكن الدمار والخراب الذي حل بأوروبا أثناء الحرب العالمية الثانية، ولا سيما بعد استخدام قنبلتين ذريتين من قبل الولايات المتحدة الأمريكية ، دمرتا مدينتي (هيروشيما) و (نكازاكي) في اليابان جعلت العالم يحس بالرعب من نتائج الاختراعات العلمية الجديدة . ودق ناقوس الخطر في ان العلم لم يحقق الأمان ولا السلام المطلوبين لسكان الكرة الأرضية. وعاد الشك يهيمن على العالم من جديد ، شك في قدرة العلم على تحقيق ألمان ، شك أكثر عنفا وعمقا من السابق .

وعلى اثر ذلك ظهرت مناهج نقدية وفلسفات جديدة اعتمدت الشك في طروحاتها. ومن هذه المناهج التفكيكية ، ولاسيما (تفكيكية جاك دريدا) التي استمدتها من خلال دراسته لأفكار كل من (هوسرل) و (هيدغر) و (هيغل) الفلسفية . وكان (هوسرل) أكثرهم تأثيرا عليه .سيما مشروعه في تفكيك الميتافيزيقيا الإغريقية . ولم تعد التفكيكية منهجا نقديا أدبيا فحسب ، إنما دخلت في مجالات الحياة المتعددة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية ، ومن بين هذه الفنون فن المسرح .

وفي المسرح راح الكثير من المخرجين المسرحيين العالميين ، أمثال المخرج (روبرت ويلسون) والمخرج (ريتشارد فورمان) تطبيق هذا المنهج في عروضهم المسرحية ، ولاسيما ما يخص المنظر المسرحي . وفي العراق أيضا حاول عدد من المخرجين أن يجربوا أخراج أعمالهم على وفق هذه الطريقة نفسها .

والسؤال الذي يود الباحث أن يطرحه هو: ما هي سمات المنهج ألتفكيكي لجاك دريدا ؟ وكيف اشتغلت في المنظر المسرحي ؟.

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتمثل أهمية البحث في محاولة تسليط الضوء على سمات تفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي . اما الحاجة اليه فتنبع من حاجة الدارسين والمهتمين بميدان المناهج النقدية أولا ثم الدراسات المسرحية ثانيا ، منهم طلبة وكليات الفنون الجميلة .

هدف البحث :

تعرف سمات المنهج ألتفكيكي لجاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي .

حدود البحث :

مكانيا : العراق / جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة.

زمانيا : 2007

موضوعيا : تفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي .

تحديد المصطلحات :

التفكيك

عرفه كريستوفر نورس بأنه : "...محاولة مقصودة لقلب أعماد مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج أو لغة ." (13 : ص 23)

وعرفه صبحي الحيدري بأنه : "...سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت ، وإضاعة تطرف اللغة ، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى ، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة الموحدة . (4 : ص 217) . وعرفه جاك دريدا بقوله : " أن التفكيك هو حركة بنائية وضد البنائية في ألان نفسه فنحن نفك بناءً

أو حادثاً ومصطنعاً لنبرز بنيانه ، أضلاعه او هيكله كما قلت . ولكن نفك في آن ومعاً البنية الشكلية العارضة والمخرجة ، البنية التي لا تفسر شيئاً ، فهي ليست مركزاً ، ولا مبدأ قوة أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل . " (1 : ص 46) .

التعريف الإجرائي:

يتبنى الباحث تعريف جاك دريدا لان البحث يتعلق بتفكيكية جاك دريدا .

المنظر المسرحي :

عرفته (أصلان) بأنه : "فضاء يتألف ويعاد تأليفه باستمرار، بناء يتطلب خلقه مشاركة المتفرج" (3:ص 794) .

وعرفته (جيليت) على أنه : "وحدات مهمة ثنائية او ثلاثية الأبعاد توضع فوق خشبة المسرح لتحديد مناطق التمثيل وتشكل الألوان والأصباغ خلفية الأشكال المسرحية " (14 : ص 4-5

وعرفه (حمادة)"هو مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة فوق خشبة المسرح ." (5: ص 299)

ويعرفه الباحث : البناء أو الهيئة أو الشكل الذي يخاطب عقل المتفرج وفكره ومشاعره من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها ، وتسهم في تكوينه أجساد الممثلين والإضاءة أيضا .

الفصل الثاني الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم التفكيك :

التفكيك او (التقويض) مصطلح أطلقه (جاك دريدا) الفيلسوف الفرنسي المعاصر على القراءة التي اتبعها في مهاجمته للفكر الغربي الميتافيزيقي . والقراءة التفكيكية " هي قراءة مزدوجة تسعى الى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل اليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به " (8 : ص 108) . ومن خلال هذه القراءة ، تحاول التفكيكية إيجاد فجوة فيما يصرح به النص وما يخفيه .

فمنهج التفكيك لا يتمرد على المناهج التقليدية او يناقضها ويقدم بديلا عنها فحسب ، وإنما له تفسير آخر ، ووجهة نظر أخرى تتمتع بالثقة والثقل والسطحية في الوقت نفسه .

كما ان التفكيك سعى الى بذر (الشك) في المناهج التقليدية لتصديق بنيتها وتقويض أركانها ، ان " ... الأرضية الفلسفية التي يقف فوقها التفكيك ، وهي أرضية تقوم على الشك المطلق والشامل في كل شئ ، بما في ذلك الذات . أن البديل الذي تقدمه إستراتيجية التفكيك ليس هو إعادة الذات الى محور الوجود ، بل حرية كل قارئ في تقديم نصه هو ، في إعادة كتابة النص - أي تفسيره - بالطريقة التي يراها ... لكن التفكيك لا يتوقف هنا ... ان كل قراءة إساءة قراءة ، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة وتدمير للقراءات التقليدية ... " (6 : ص 308) .

ان أهم أركان التفكيك هو القارئ ، فالقارئ وحده الذي يحدث عنده المعنى ، ومن دون القارئ لا يوجد نص أو مؤلف . فللقارئ حرية دخول النص من أية زاوية يشاء ، والقارئ حر في فتح او إغلاق التذليل ، والدال عنده مراوغ ويتحاشى المدلول . غزير في دلالاته الفكرية ، فهو يدل على الهدم والتخريب . كما انه يدل على تفكيك الأشياء والنظم الفكرية ، وإعادة النظر فيها على وفق عناصرها الأساسية . ويسعى الى الاستغراق في دراستها للوصول الى البؤر الأساسية المدفونة فيها . يقول (دريدا) : " ان التفكيك هو حركة بنائية ضد البنائية في الآن نفسه فنحن نفك بناء او حادثا مصطنعا لنبرز بنيانه ، أضلاعه او هيكله كما قلت . ولكن نفك في آن معا البنية الشكلية العارضة والمخربة ، البنية التي لا تفسر شيئا ، فهي ليست مركزا ، ولا مبدأ قوة او مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل . " (1 : ص 45 - 46) ينظر أيضا (11 : ص 22) .

و التفكيك عند (دريدا) يعتمد على استراتيجية خاصة تتكون من :

1 - تقويض الثنائيات او (التمرکز المنطقي) : يرى (دريدا) أن الفكر الغربي قائم على ثنائيات ضدية كثنائية العقل / العاطفة ، الذات / الآخر ، المشاهدة / الكتابة ، الرجل المرأة ، وما الى ذلك ، " وان هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني هذا الانحياز للأول على الثاني هو ما يسميه دريدا ب (التمرکز المنطقي) أي تمرکز اللفظ والنطق " . (8 : ص 108) . ولهذا يصر (دريدا) على هدم الثنائيات الفلسفية في الوجود وإيجاد بدائل لها .

ويرى (دريدا) أن الفكر الغربي أعطى الأسبقية والامتياز للمعنى على اللغة ، لأن اللغة مجرد وسيله لنقل المعنى . أي أن الفكر الغربي أعطى الأولوية لصوت اللفظة لدى ناطقها (حضور) بدلا عن الكتابة والخط (غياب) . لكن (دريدا) يعمل على قلب المعادلة " فهو يرى أن الأسبقية ان كان لابد منها ، هي أسبقية الكتابة

على اللفظ ، وعلينا ان نعي ان الكتابة عند دريدا لا تعني الكتابة بمفهومها المألوف الذي يرى فيها مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة ، وإنما هي مرادف للاختلاف . " (8 : ص 109) وهذا لا يعني ان الكتابة الحرفية أهم من اللفظ او الصوت ، بل ان الكتابة الحرفية واللفظ لا علاقة لهما باللغة . يقول (كريستوفر نورس) : " وقد اوجد دريدا شكوكية دقيقة ومهذبة فيما يتعلق بتحديد منهجيته ان فعالية التفكيكية قد تم تجهيزها بتعبير مثل (الكتابة) يعتمد على مقاومتها لأي نوع من المعاني المستقرة او النهائية ، وان إطلاق سمة (مفهوم) عليه فان ذلك يؤدي الى السقوط في فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمي تحتل فيه (الكتابة) مكانا متميزا " (13 : ص 38)

ويرى (دريدا) ان المؤلف يخفي موته بمجرد أنتاجه للنص ، وان ليست هناك قصيدة في النص . وان النص ليس مغلقا او نهائيا ، بل مفتوح أمام القارئ يستطيع ان يقرأه من أية زاوية يشاء . ينظر : (6 : ص 344 - 345) . وان اللغة في النص الأدبي عند (دريدا) هي سلسلة من الدلالات ، ولا تشير الى مدلولات مستقلة في وجودها . فالنص أذن لا يصور عالما حقيقيا قائما بصورة مستقلة عن اللغة . وبالتالي فان عدم تحقيق دلالة ثابتة تصل إليها استراتيجية التفكيك ترتبط بغياب المركز المرجعي . وبغياب المركز المرجعي يصبح كل شيء ممكنا .

2 - الاختلاف : وهو احد المرتكزات الأساسية لمنهج التفكيك ، وقد حددت في بحث كتبه دريدا بعنوان (الاختلاف) ونشره في كتابه (الكلام والظاهرة) . ومفهوم (الاختلاف) ولد من فعلين هما : " فعل الأرجاء والتأجيل والانحلال (كأن تحل مجلسا او اجتماعا) ، ثم فعل الاختلاف بحسب المفهوم اللساني البنيوي ، وهو فعل ينطوي على البعد والافتراق والبين " (8 : ص 115) . والاختلاف يضم خمسة مفاهيم لا تجتمع بسبب مستوى جدلها ومنظورها ونشأتها ، فمصطلح الاختلاف :

أولا : يدل على الحركة (الايجابية والسلبية) التي تتألف من الأرجاء . والأرجاء ينطوي على معان كثيرة منها : التأخير ، الإيفاد التمثيلي النيابي ، يؤخر حكما بالإعدام) ، الإحالة والإرجاء ، تحويلة ، تأجيل ، الحفظ والادخار .

ثانيا : هو الزمن أي هو اصغر وحدات الأرجاء . وهو أساس ما نسميه بالماضي والحاضر والمستقبل .

ثالثا : (الاختلاف) هو منتج الاختلافات ومنتج عملية إنتاج الاختلافات . وهو مصدر الاختلافات اللغوية ، وهو مبدأ السيميوطيقا والإدراك اللغوي .

رابعا : (الاختلاف) هو أدراك الاختلاف العيني (الطبيعي) وهو سابق على اي (وجود) طبيعي ولهذا فان الاختلاف أقدم من الوجود .

خامسا : (الاختلاف) يشجع تعددية الاختلاف لا قمعه ومحاصرته . ينظر : (8 : ص 116 - 119) وإذا كان الاختلاف متعددًا في معانيه وتتجاذبه سمات مكانية وزمانية ودلالية وصوتية ، فهو اختلاف يحرر المتلقي من الاستعانة بمراجع خاص به لوجود اختلافات جزئية بين الدال والمدلول وبين المدلول والمراجع .

3 : الانتشار او التشييت : وهي من المرتكزات التي اعتمدها (دريدا) للتقويض " ويأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلائي (من سلاله ونسب) او كأن يبذر المرء بذورا او يشتتها وينثرها " (6 : ص 390) . اما كمصطلح فيعني تعدد المعنى وانتشاره بطريقة من الصعب ضبطها والتحكم بها . وهذا التعدد في المعنى يوحي بـ (اللعب الحر) الذي لا يلتزم بقواعد ثابتة .

ومفهوم الانتشار يقترب في مصدره عن غياب المركز الاحالي للنص ، وعن لانهائية الدلالة في محصلته النهائية . كما ان الانتشار " ... نقيض الإغلاق الذي ترفضه التفكيكية كنقطة ارتكاز أساسية نحو لانهائية الدلالة . لانهائية القراءات ، ثم الانتشار . " . (8 ص : 119) .

4 : **التكرارية** : وهو احد أسلحة (دريدا) التقويضية ضد فلاسفة اللغة ، لاسيما (جون سيرل) و (اوستن) واثبت (دريدا) : " ... ان اللغة تقوم في أساسها على قابلية التكرار لا على معنى (قول الفعل) وتفريعاته فالإشارة التي لا تقبل التكرار ليست إشارة حتى لو لم يفهمها او ينطق بها سوى متكلم واحد . " . (8 ص : 120) . وتؤدي التكرارية أربعة وظائف هي :

أ- التكرارية كأساس او أصل التكرار والإعادة .

ب- التكرارية كأساس او أصل المثالية والهوية .

ج- التكرارية كأساس او أصل التغيير .

د- التكرارية كأمكانية محو الأثر . ينظر : (8 ص : 121 - 122) .

ان اكتشاف التكرارية من قبل (دريدا) قد الغي الفواصل بين النصوص الأدبية ولما كانت النصوص متداخلة مع غيرها ، يصبح مستحيلا حصر دلالاتها .

5 : **الأثر الأصل** : يرى (دريدا) في الأثر أنه يحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر والحضور . والأثر الأصل هو الإمكانية التكوينية لما يعرف بـ (الاختلاف) " فالأثر يتأسس على إمكانية واحتمالية المحو . واحتمالية الانحاء هذه تظهر نفسها في محو الأثر لكل ما يمكن أن يسهم الأثر في حضوره على الرغم من أن هذا الأخير يعزز وجود الأثر . " . (8 ص : 113) .

المبحث الثاني:-

التفكيكية والمنظر المسرحي :-

كان لشعور اليأس والإحباط النابعين من الإحساس بأن الحضارة الغربية بكل منجزاتها المدنية والعلمية عجزت عن تحقيق آمال وأحلام وطموحات الكثير من شعوبها وهو ما تهبته فنون ما بعد الحداثة والتي كانت لها انعكاساتها في مجمل فنون عقود السبعينيات من القرن الماضي وكان للمسرح موجهاته في اعتماد تلك المقولات ما اثر في أداء خطاب العرض المسرحي من حيث أبعاد الإطاحة بأس ما هو سائد من نظريات جمالية وفنية والتي تقوم على المنطق وإنتاج منظومة من المعاني والأفكار

كانت عروض ما بعد الحداثة والتي يمكن الإشارة إليها لبعض المخرجين ، اعتمدت هذه المنظومة من الأفكار التفكيكية (التكرار) ، (التشظية) ، (الاختلاف) ، (الانتشار) وراحت تدفع هذه الشعوب الى بذل الكثير من المحاولات التي تنطوي على نوع من الأنشطة العقلية التي تؤدي الى يقظة ضميرهم وإنارة عالمهم الداخلي لأدراك مأزقهم الوجودي والعمل على الخلاص من الأمهم الذاتية ، ومن هؤلاء المخرجين:

1- المخرج روبرت ويلسون :

جاءت أعمال (روبرت ويلسون) الإخراجية لتجسد اغلب سمات المنهج التفكيكي . فابتداء من النص ، اذ نجد أنه اعتمد على حوارات مفككة سماتها عدم الترابط اللفظي ، وتخلو من تطور البناء الدرامي وتطور الأحداث ونمو الشخصيات . فتبقى الأفعال مجردة عن نشاطها ، وتبقى تدور في فراغ ، لا رابط بينها لتحقيق صور غامضة وسحرية مثلها مثل صور الأحلام . وعلى المشاهد ان يوجد المعنى في كل ما يراه .

كما أن حوارات نصوصه في اغلبها منولوجات خالية من اي معنى ، او أصوات أكثر منها كلمات . ففي مسرحية (كنت اجلس في الفناء ، وعندما ظهر هذا الشاب ظننت أنني أهذي) نجد أنها عجزت " عن تقديم معان محددة لما يجري من أحداث لان كلماتها تشبه الطلاسم الغامضة التي يستحيل فهمها ، فهي أصوات أكثر منها كلمات ، وتصحبها حركات مسرحية ماثلة في الغموض . وهي تشير الى المسافة الكبيرة التي تفصل بين الأحداث ومن يشاهدها من الجمهور " (12 : ص 278)

ومسرح (ويلسون) ليس مهتما بالشكل السردى الروائي الخالص بل انه يهدف الى تقديم حكايات عديدة في الوقت نفسه . وان عروضه ليس لها بداية ولا نهاية ، اذ بالإمكان دمج عروضه السابقة بعروضه الجديدة . فعرض مسرحية (حياة وأزمان جوزيف ستالين) كان يعتمد على عدد من المسرحيات السابقة ، كما ان النصوص المسرحية التي اعتمدها في عروضه " ... كانت مصنفة ومجمعة من كسر لغوية ، او من نتف وقطع من برامج تلفزيونية وإعلانات تجارية ، وأفلام ، ومن مسرحيات أخرى أو من أغاني الصراخ والصياح ... او حتى من عبارات لغوية كان يسمعها مصادفة أثناء بعض البروفات المسرحية او أنها تتكون من تعاقبات لغوية وكلمات ممزقة وأصوات تشبه الكلمات قد وضعت وفقا للقوافي والإيقاع وخصائصها الصوتية المادية دون الاهتمام بالمعنى . " . (12 : ص 287) . وفي أحيان أخرى لم يكن مهتما بالحوارات ، او كانت تلقى ويتعذر سماعها ، او تكاد مغيبة أصلا . وفي كل ذلك نجده يقترب اقترابا كبيرا من المنهج التفكيكي لـ (جاك دريدا) في موضوع غياب المعنى .

اما حركة الممثلين ، فقد جاءت غامضة وغير مفهومة أيضا . ففي مسرحية (آلة هامة) تأليف : هاينر مولر التي أخرجه (ويلسون) اصطف الممثلون على شكل مربع في منطقة خاوية جرداء عارية " وبينما ينطق كل ممثل جزءا من حوار مولر الممزق المفكك ، يقوم آخر بحركة بسيطة كأن يخطو، مثلا ، إلى الأمام قليلا او يدور ربع دورة على كرسي وهكذا . وعلى امتداد المسرحية كلها ، كان كل ممثل يتكلم ويتحرك ، أربع مرات فقط ، ثم يقف صامتا ، ساكنا بلا حراك . وكان هذا يتطلب من الجمهور أن يتخيل مكانا آخر تقع فيه مثل هذه الأحداث التي تستغل على فهمه وإدراكه ، " (12 : ص 287) . ومع غموض حركة الممثلين وأهدافهم ، جاء البطؤ المعتمد في حركاتهم يزيد هذا الغموض غموضا آخر .

لذلك يمكن القول ان أسلوب حركة الممثلين البطيئة تعد سمة من السمات التي تميز بها (ويلسون) في أخراجها . ويؤكد ذلك ما جاء في مسرحية (نظرة الرجل الأصم) اذ نجد عند فتح الستار: امرأة جالسة مع طفلها بدون حراك لمدة نصف ساعة ، بعد ذلك تقوم المرأة لتصب اللبن لطفلها ، ثم تعتمد على طعنهما ببطء شديد حتى الموت . ثم يتكرر هذا الفعل مرة ثانية وثالثة ، وتترك حرية البحث عن المعنى للمشاهد فيما يشاهده على خشبة المسرح . ينظر : (2 : ص 112) .

وكما أن أسلوب حركة الممثلين البطيئة من سمات أخراج (ويلسون) ، نجد أن الإعادة والتكرار أيضا سمة بارزة في أعماله . ان هدف (ويلسون) من الإعادة والتكرار - كما يراه هو - أن يجعل المتفرجين في حالة تركيز

قوية . ففي احد عروضه المسرحية يظهر لنا ثمانية رجال بالملابس العسكرية والإضاءة مسلطة عليهم بشكل جميل . وعند تغير الإضاءة إلى الإظلام ومن ثم عودتها من جديد ، نجدهم ممددين على الأرض . وغالبا ما يفسر الجمهور هذا المشهد بأنهم ثائرون أطلقت عليهم النيران . ثم تطفأ الإضاءة وتعود ثانية ، لنجد الرجال الثمانية يقفون كما كانوا في وقفهم الأول ، ثم بعد إطفاء الإضاءة وعودتها نراهم ممددين على الأرض ثانية . وهكذا يستمر تكرار المشهد لعشرات المرات . عندها يدرك الجمهور " أن ويلسون يستخدم تكنيك التكرار والرؤى التشكيلية الجميلة والصور لكسب يفرغ الناس من توترات العصر . " . (9 : ص 36) . ان الإعادة والتكرار في العرض المسرحي ، يعني كسر القواعد المألوفة اذ أن المؤلف أن يتم تتابع الأحداث دون توقف الى نهاية العرض . وبالتالي فإن استخدامهما يؤكد اقتراب (ويلسون) من منهج (جاك دريدا) التفكيكي .

وبما أن مسرح (ويلسون) لم يعتمد الحوار بشكل أساس ، أما اعتمد على الصورة ، فنجد ان مسرحه مليء بالصور المتتابعة غير المترابطة والتي تخلو في معظمها عن المعنى المفهوم . وبالتالي فإن هذه الصور تتسم بتعدد المعاني غير المفهومة . كما أنه عمد على تقويض مفهوم المكان المتعارف عليه في المسرح . فالمكان على خشبة المسرح يدلل على التعددية في الأماكن وليس بشرط المكان وتقسيمه . اي انه عمل على قطع الاستمرارية المكانية أمام أعين المتفرجين .

وكذلك الحال بالنسبة للزمان . فزمن الأحداث غير محدد ولا واضح . ففي مسرحية (حياة وأزمان جوزيف ستالين) (المتكونة من سبعة فصول : " تنتقل الأحداث من الشاطئ إلى حجرة صالون . وإلى كهف ، وغابة ، وإلى داخل معبد ، وحجرة نوم ، وأخيرا إلى سطح احد الكواكب المغطاة بقايا انفجار بركاني ... سطح مجذب وقاحل " . (12 : ص 280) . ألا أن مثل هذه الأماكن وان كانت تخلق عرضا مسرحيا يثير أعجاب الجمهور غير أنها لا تبدو متناغمة ومنسجمة وثابتة ، ولا تساعد في فهم مغزى العرض ومعناه .

اما زمن العرض فيستغرق أحيانا ثمان ساعات ، كما في مسرحية (الرجل الأصم) واثنين عشرة ساعة كما في مسرحية (حياة وأزمان جوزيف ستالين) وأحيانا أخرى يستغرق العرض سبعة أيام كما في مسرحية (افتتاحية الجبل كا) وبإمكان الجمهور ان يخرج لتناول الطعام والشراب والعودة ثانية ، ولا يفقد شيئا من الأحداث المسرحية . (9 : ص 36) . ويتوج ذلك كله بغياب المعنى في الصور المسرحية التي تظهر أمام الجمهور " فكانت الصورة مجردة من أية معانٍ معطاة مسبقة ، واحتوى مسرحه على صور للتعبير الحر تحت مسؤوليته ، فصار بديلا مسرحيا للاستهلاك المجاني . وكان المسرح ينفي إمكانياته المادية لخلق صور ، وتوليد معانٍ خاصة لهذه الصور دون تحديد معنى معين لها لأنها صور جوفاء خالية من المعنى ولا تقرأ . " (12 : ص 309) لذا فإن غياب المعنى الواضح يعد سمة من سمات مسرح (ويلسون)

ومع أن المنظر المسرحي في مسرحيات (ويلسون) لا يقتصر على منظر واحد او ثابت ، بل يعتمد على عدد من الصور المسرحية المتتالية التي تفتقر لأي منطق يربط بينها . ألا أنه يزخر بالرموز الكثيفة التي توحى بها الطقوس والشعائر ، غير أن محاولة تفسيرها تبوء بالفشل ، " ان كل ما يظهر من أحداث ومجسمات على مسرحه لا يخضع لأي منطق أو قاعدة دقيقة ، فنجد حدثا منفردا او وضعاً معيناً - مثل هرم نصف مرئي ، او رأس ثور مقطوعة - وكلها يمكن ان توحى بتفسيرات وقراءات كثيرة . ولكن هذه الصور الكثيرة التي يزخر بها مسرح ويلسون لا يمكن للمشاهد ان يحتويها لان المعنى غير موحد ولا ثابت ولا يوجد منطق يربط بينها . (12 : ص 274) . كما أن (ويلسون) اعتمد على حشد كبير من الحيوانات التي تؤدي من قبل الممثلين لتشكيل المنظر المسرحي . فيظهرون على شكل حيوانات بحرية مثل السفينة او على شكل اسود ودببة سوداء او بيضاء او بنية اللون ، او على شكل قردة او بوم . فمثلا في مسرحية (حياة وأزمان جوزيف ستالين) التي قدمت عام

1973 . استخدم (ويلسون) خمسون نعامة راقصة. واستخدم عمالقة ونسوة ذوات أجنحة وشخصيات أسطورية ، ورواد فضاء . كما اشترك في أعماله حيوانات حقيقية كالكلاب والثعابين والماعز ، وسلاحف آلية وغربان محشوة محنطة .

اما المؤثرات الصوتية فقد استخدم (ويلسون) شرائط التسجيل المتعددة التي تدور معا ، لخلق سلاسل من الصور والأنشطة الفردية المقطعة الأوصال والتي لا تنتمي إلى العالم الواقعي ، يراد بها خلق الإحساس بالحلم . وكذا الحال بالنسبة للموسيقى التي ينحو بها المخرج (ويلسون) إلى التجريد الموسيقي الذي لا يحاكي الواقع .

ولم يعتمد (ويلسون) على خشبة المسرح التقليدية في عروضه المسرحية فحسب . أما قدم عرضا في الهواء الطلق خارج بناية المسرح . فمسرحية (افتتاحية الجبل كا) قدمت مشاهدها على سبعة جبال في إيران واستغرق عرضها سبعة أيام . وشارك في تمثيلها ثلاثون ممثلا من (فرقة ويلسون المسرحية) فضلا عن أكثر من عشرين ممثلا إيرانيا ، واستخدم نماذج أسطورية استعارها من الدين والأدب . مثل سفينة نوح وحصان طروادة والحوث ونموذج للاكروبوليس الإغريقي والديناصورات " وعندما ينتقل المتفرجون من روبة جبل إلى أخرى ... يجدون امرأة تمشي ببطء إلى الأمام والخلف في حركة نمطية ، بينما يقوم رجل آخر بحركات متشنجة ويطلق صيحات غير مفهومة ، ويقوم رجل آخر بالغناء الذي لا يرتبط بأي معنى لغوي . " . (2 : ص 113) . ان هذه المشاهد التي يراها المتفرج تصيبه بالحيرة أحيانا وعدم فهم ما يراه ، لاسيما الاستخدام السلبي للغة ، ونفي دور المؤلف والاستعاضة عنه بالاعتماد على مناظر مسرحية باللغة الثمن ، تعتمد على الرمز والخيال والتجريد ، وهو أمر قد يخلق نوعا من الفوضى المنظمة للعرض المسرحي

أما الجمهور ، فنظرا لطول مدة العرض المسرحي ، فقد أعطاه الحرية في أن يغادر ساعة يشاء وان يعود ساعة يشاء . فليس هناك من أحداث يفقد متابعتها . لان العرض المسرحي بأكمله مبني على التكرار والإعادة ، على بقاء الحركة ، على الصور المتعددة غير المترابطة ، على الحوار غير المفهوم أحيانا والخافت الذي لا يسمعه الجمهور أحيانا أخرى ، وبالتالي رفض (ويلسون) ان يفرض فكرة محددة وثابتة على الجمهور . أما دعا الجمهور أن يخلق المعنى من خلال ذاته . اي ان الجمهور هو خالق المعنى وصانعه لا المؤلف . وهذا ما يتماثل مع التفكيكية .

2- المخرج ريتشارد فورمان :

سعى (فورمان) إلى تفكيك مفردات العرض المسرحي ، فعمل على تجريد النص من صورته الأدبية وتحويله إلى بناء مسرحي أسلوبى يركز على الانتقائية " فهو مثلا يجرد اللغة من مضمونها كوسيط اتصال ، ويحولها إلى نموذج سمعي يقترب من الموسيقى ، دون أن يتوافر له شخصيا فك شفراته حتى يتسنى فهمه بشكل جماعي " (2 : ص 110) كما أنه ركز اهتمامه على تحقيق نصوص مشظاة لذلك اعتمد على الجمل الناقصة غيرالمنتبهة وغيرالكاملة ليعبر بها عن العصر الذي يعيش فيه .

ان طريقة استخدام (فورمان) للغة تتمثل في ترديد الممثل للكلمات او الهمهمة بها بإيقاعات وسرعات مختلفة ، غير معنية بتحقيق التواصل بين (الممثل) و (المتفرج) او بين ترابط الجمل نفسها التي تصدر عن الممثلين . يرافق ذلك استخدام رنين الأجراس ، وصوت شريط التسجيل الذي يسجل عليه (فورمان) تعليقاته بنفسه ، وتدخله بصوته المباشر في العرض بين مدة وأخرى . فضلا عن سماع ضجة عالية من مكبرات الصوت . كل ذلك يؤدي إلى تشظية النص وفقدانه معانيه .

لقد اعتمد (فورمان) على نصوص مسرحية قصيرة كتبها بنفسه ، وحملها الطابع الطقسي ، وتتسم بانها لا تعنى بالجدل السياسي او الاجتماعي . بيد أنها تعتمد على حبكة قصصية مؤلفة من رسم صياغات سمعية وصياغات بصرية ، يخاطب فيها خيال المتفرج لأعقله . مخففا من قبضة المنطق العقلي وسيطرته على روح الإنسان مثقلا العرض بالخيال ، لأنه من المخرجين الذين تميزوا بـ " ... فقدان اليقين في قيمة العقل ، وعدّ الخيال قيمة موازية للعقل بل أكثر اتساعاً منه ، لأنها قادرة على صياغة الحلول ، فالعقل في الحضارة الغربية ... هو الذي يقود الى الحروب والمصالح والاحتكاكات والعزلة وعدم الاتصال ، وهو الذي يقود الى الجريمة والعنف والتفرقة العنصرية ، لذا فان إطلاق العنان للخيال خاصة في المسرح يمثل تحرراً لروح الإنسان من سيطرة العقلانية الغربية ، التي باتت مصطلحا فاقدًا لقيمتها لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية . " . (2 : ص 111) .

ان اهتمام (فورمان) في رسم صياغات صوتية وصياغات بصرية ليخاطب بها خيال المتفرج ، جاءت لتتصارع فيما بينها ، وتعمل على تفكيك بعضها البعض الآخر ، فهو يهتم بخلق مسرح تتعدد فيه الأصوات وتعمل فيه كل العناصر معا لتفتيت بعضها البعض ، ويرى ان المتفرج عندما يتحرر من العاطفة الجياشة ومن الحاجة الى التوحد ، يستمتع بكل عناصر العرض المسرحي . لهذا لا نجده يسعى الى خلق الانسجام بين عناصر العرض ، بل الى خلق الصراع بينها لتحقيق فكرة (التفكيك) في بنائها

كما نجد فكرة (التفكيك) أيضا في العلاقات بين الشخصيات . ففي إحدى عروضه المسرحية المقدمة عام (1972) تحت عنوان (صوفيا) اي الحكمة ، نجد ان " ... الممثلين يتحركون حول خشبة المسرح ، بينما يقف احد الممثلين يحمل في المتفرجين كأنه احد التماثيل المعروضة في نوافذ المحلات التجارية وقد تدلت من فمه قطعة من السلك ، وفي نفس الوقت تقوم فتاة برسم دائرة بشكل ميكانيكي وتجلس فتاة أخرى على حقيبة ، وتنظر أخرى في مرآة صغيرة ... " . (2 : ص 109-110) ينظر أيضا (10 : ص 80) هذه العلاقات المفككة هي سمة من سمات مسرح (فورمان) الذي يعد شكلا من أشكال الاحتجاج على ما وصلت اليه الحضارة الغربية من شعور الأفراد فيها باليأس والإحباط .

واستخدم (فورمان) في عروضه المسرحية ، المؤثرات الصوتية المختلفة مثل أصوات البوق او صوت الزجاج المتكسر والرعد والبحر والطبول والصراخ ودقات الساعة فضلا عن تعليقاته المسجلة بصوته . كما استخدم المؤثرات الصوتية المتمثلة بالشرائح السينمائية والعبارات المكتوبة على خلفية المسرح ، هادفا خلق الغرابة والفوضى على خشبة المسرح " ... وقطع الطريق أمام أي معنى منطقي له مرجعية في الواقع ... " . (7 : ص 181) . فضلا عن التأثير عليه وجدانيا وتحريره من البعد العاطفي الواحد .

ولا يطلب (فورمان) من جمهوره المشاركة او الإسهام في أي تغيير ، بل كل ما يريجه أن يسهم هذا الإزعاج المقصود والمقاطعات المتكررة ، والفوضى على المسرح أن يصبح أكثر إدراكا ووعيا بالذات .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

- 1- التفكيكية تعتمد الشك في المعرفة اليقينية ، الشك في قدرات العلم ، الشك في قدرات العقل .
- 2- النص في التفكيكية مراوغ ، غامض ، منتشر ، بينصي ، لا نهائي الدلالة .
- 3- الحضور لم يعد حاضرا في النص او النسق اللغوي ألا مقرونا بالغياب .
- 4- التفكيكية تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد . وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة يحددها القارئ .
- 5- استحالة تحقيق دلالة ثابتة او نهائية المعنى وذلك يعود لغياب المركز الرجعي وفي غيبة هذا المركز او السلطة العليا التي تثبت الدلالة وتوقف اللعب الحر للمدلول ، يصبح كل شيء ممكنا .
- 6- في التفكيكية يصبح كل ما هو هامشي مركزيا ، ويصبح كل ما هو غير جوهري جوهريا .
- 7- (الانتشار) نقطة ارتكاز أساسية نحو لا نهائية الدلالة ، لا نهائية القراءات ، لانهاية المعنى .
- 8- التفكيكية ترفض وحدة المعنى واكتمال الدلالة ، وتستبدل بهما (الانتشار) ، اذ لا يوجد معنى ثابت او مكمل . اذ يؤدي اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وانفجاره .
- 9- ان محور التفسير التفكيكي هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص ، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة .
- 10- النص لم يعد مغلقا بل مفتوحا .
- 11- اللغة هي مجموعة من الدوال فقط . وكل دلالة تشير إلى مدلول يراوغها ويشير هو الآخر الى ثاني مدلول ، فيتحول بذلك إلى دال وهكذا .
- 12- غياب المركز في النص افقد العلامة انغلاقها ونهايتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة .
- 13- قراءة القارئ للنص هي (الحضور) الوحيد .
- 14- لا توجد قراءة نهائية موثوق بها بل توجد نصوص بعدد قراءة النص الواحد .
- 15- كل قراءة للنص تصبح نصا جديدا مبدعا .
- 16- قصد المؤلف غير موجود في النص ، والنص نفسه لا وجود له ، الحضور الوحيد لقراءة المتلقي ، وهذا يعني موت المؤلف واختفاء النص .

الدراسات السابقة بعد البحث والتقصي عن دراسات سابقة تناولت هذا الموضوع لم يعثر الباحث على دراسة تناولت تفكيكية جاك دريدا واشتغالاتها في المنظر المسرحي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- مجتمع البحث وعيناته :-

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث ، وهي العروض المسرحية المقدمة عام 2007 في كلية الفنون الجميلة ، جامعة الموصل وكان عددها (6) كما موضح في الجدول الآتي :-

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المناظر المسرحية
1	مجرد نقايات	قاسم مطرود	محمد إسماعيل	سنان أزهر
2	جحا واللعبه	طارق فاضل	زيد طارق	سنان أزهر
3	الجمجمة	حسين رحيم	عباس عبد الغني	حكم الكاتب
4	مركب بلا صياد	اليخاندرو كاسونا	نشأت مبارك	سنان أزهر
5	لاءات امرأة	حسين رحيم	بشار عبد الغني	بشار عبد الغني
6	انتقام هام .. لت	أعداد عباس عبد الغني	عباس عبد الغني	سنان أزهر

2- عينة البحث :-

وهما أن العروض المسرحية غير متجانسة من حيث المناظر المسرحية على وجه التحديد ، لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار العينة وتم اعتماد مسرحية لاءات امرأة انطلاقاً من المبررات الآتية

أ- توفر المصادر الأرشيفية عن العرض المسرحي (عينة البحث).

ب- تسنى للباحث مشاهدة العرض المسرحي المختار .

ت- هذا العرض هو الأقرب الى تفكيكية جاك دريدا.

3- جمع المعلومات والبيانات :-

قام الباحث بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بعينة البحث فضلا عن الصور الفوتوغرافية التي تشير إلى طبيعة المناظر المسرحية المستخدمة والقرص الليزري الخاص بالعرض المسرحي المذكور .

4- طريقة تحليل عينة البحث :-

استخدم الباحث طريقة تحليل المحتوى من خلال المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

تحليل العينة ومناقشتها

مسرحية : لاء آت امرأة

تأليف : حسين رحيم

اخراج : بشار عبد الغني

مكان العرض : القاعة الرئيسية / جامعة الموصل

تاريخ العرض : 2007

ملخص العرض :

تدور أحداث العرض حول مجموعة من الموضوعات التي تمر بها شخصية فتاة مقهورة عانت من التهميش والاضهاد من قبل الأهل والمجتمع ، وقد عمد المخرج إلى تفكيك الخطاب النصي عبر تلك التنقلات الحديثة المفتوحة في دلالتها وعدم انتظامها التسلسلي ، فنجد تحولات غير منطقية في الأمكنة وتضارب الأزمنة ، مما يتيح توالد دلالات متعددة ومختلفة تحدثها الاضطرابات الذهنية لبطله المسرحية والأزمات التي تعتمل في عقلها الباطن لتكون المبرر الذي يهرب منه المخرج من واقعية التصوير البنائي الى تفكيك الواقع وتمزيق بنيته التقليدية ، فنجد غياب المركز الذي تؤكده نقطة البداية التي ينطلق منها المخرج ، اذ انه يبدأ من المنتصف ثم يعود بالأحداث إلى الوراء ويقفز الى النهاية التي قدمت بوصفها جزءا من البداية .

يتمحور الخط العام للحدث حول فتاة شابة تفقد حبيبها بسبب تعصب الأهل وتزوج من شخص غني مسن يمارس كل أساليب القهر والظلم والشذوذ عليها فتفر منه الى بيت أهلها الذين لا يفهمون سلوكها فيقابلونها بقهر وظلم جديدين .

ينجلي الظلم بعد عودة الحبيب السابق الذي يتقدم لها ويتم الزواج وتنجب المرأة طفل ألا ان سعادتها لم تدوم طويلا ، اذ يقتل الزوج ويأخذ أهل الأب الطفل مما يؤدي الى أصابتها بالجنون وتودع في إحدى المصحات العقلية لتواجه قهر التعذيب والرجات الكهربائية الى ان تتمكن من الهرب من المصححة وهي اللحظة التي يبدأ فيها العرض الذي يقدم تصورات ذهنية مفككة ومرتبكة متنقلة بين العقل والا عقل ، بين (الحضور) و(الغياب) فلا نجد (مركزية ضابطة) لأفعالها لتجسد (الشك) المعلن لكل الحوادث اليقينية التي تقدمها عبر تقديم المعرفة ودحضها مما يجعل استقبال المعنى مفككا ومنتشرا بين الشخصية ومحيطها

المنظر المسرحي :

تتشكل المناظر المتوالية للعرض عبر ارتكاز المخرج على عدد من الكواليس على شكل إطارات مفرغة ثبتت أسفلها عجلات تساعد على التحولات السريعة والمستمرة يكمل المنظر أجساد مجموعة من الممثلين المحركين للكواليس ، اذ ان المخرج اعتمد على تلك الأجساد في تأثيث المنظر لكل لوحة ييئها العرض ، ويكون دخول المنظر المتشكل من خلال الأجساد والأدوات في لحظات غياب العقل اذ تتركز بؤرة المشاهدة في المنظر الذي يشكل كل ما هو (هامشي ولا عقلي) في محطات معاناة البطلة اي ان المخرج وخلاف ما قدمه نص المؤلف قد عمق هامش المدونة المكتوبة وجعله مركزيا وجوهريا في معالجته الإخراجية .

ساعدت الكواليس المتحركة والأجساد الحية على تحقيق تقنية عالية في تركيب المناظر وتفكيكها فالعرض مجمله تأسس على عملية (البناء والهدم) في تأثيث الصورة المشهدية ، فجد الممثلين يتجمعون في بؤرة محددة تكون نقطة ارتكاز أساسية للصورة المجسدة ليقدموا دلالة معينة ، شريطة أن تكون الدلالة مفتوحة وقابلة للتأويلات المتعددة ومن ثم يقومون (بالانتشار) ليتواروا عن الأنظار أو ليركبوا دلالات جديدة من خلال صورة جديدة ليكون للمتلقى الحضور والتفسير الأخير .

الاستهلال :

يبدأ المخرج عرضه بالعلامات الدلالية المسموعة قبل تقديم ما هو مرئي لتكون بمثابة استهلال يسبق المشهد المنظور ، اذ تسمع فوضى في الأصوات المختلفة (سيارات إسعاف ، ضجيج ، صياح ، أطلاقات ، أصوات تبث في الظلام) يتبعها توهج مرتبك في الأضواء التي تنبئ بالترقب والرعب فقد مزج الاستهلال ألوان لأضواء قائمة تنطفئ وتوهج بسرعة وبتتابع يصاحب الصوت . تخمد الإضاءة ويخفت الصوت لتظهر حزم الأضواء متحركة تشكل في فضاء المشهد مسارات لخطوط متحركة شكلت تلك الخطوط قضبان وأعمدة وإطارات وضوء سيارات لتجسيد عملية البحث . تصدر تلك الأضواء عن مصابيح (لايت) في أيدي أفراد المجموعة التي تعتمد الى (بناء وتفكيك) تلك الأشكال الباثية لمدلولات البداية من دون الاعتماد على الكلام ليعلن الاستهلال عن (اختفاء دور المؤلف والنص فيه) . ليختتم الاستهلال بتوجيه بقع الضوء باتجاه صالة المتفرجين كإشارة وتذكير باشتراكهم في اللعبة ودورهم في أكمالها من خلال قراءتهم النهائية .

المشهد الأول :

بعد خفوت أصوات الضجيج تتوهج بقعة ضوء في منطقة وسط المسرح على جسد المرأة وهي مغطاة بقطعة من القماش ، تلقي عنها الغطاء وهي خائفة مرتعدة ، وفي أثناء حركتها تتحرك بقعة الضوء الى يمين ويسار المسرح لتنبئ بوجود أفراد المجموعة مع كواليسهم وقد شكلوا جدران مانعة وصادة للمرأة ، اي ان التشكيل الثابت للجدران على جانبي المسرح (يتفكك) حال وصول المرأة إليه مما يحدث عملية هدم متسلسلة ومتنقلة من جانب الى جانب محققة تنويعات جمالية في تشكيل الخطوط ومساراتها اذ ان المخرج اعتمد على بناء ثابت يتحول الى بنية قلقة تعود الى بنائيتها حال ابتعاد المرأة ومن ثم يتهدم البناء يعودتها . وفي كل تقدم وتراجع للمرأة ينهار البناء ويعاد تركيبه فضلا عن (تغيير المركز) وتحولاته المستمرة وغير المستقرة .

ان تلك التحولات في بناء المنظر المتشكل عبر أجساد الممثلين والكواليس، خلق دلالات مفتوحة غير محدودة التأويل فأشارت الدلالة الى قصص وجدار وعربات ... الخ . وهكذا فان التعبير الجسدي والمنظر فتح قراءات لا حصر لها.

كما أن تلك الدوال المبهوثة عبر الخطاب المرئي حيدت دور اللغة المنطوقة من خلال ارتكاز المخرج على لغة الجسد فتركب عبرها مجموعة من الدوال المتوالدة التي ينفخ فيها الأول الى ثاني وثالث من دون توقف .

المشهد الثاني :

ينتقل المخرج في هذا المشهد الى محطة من محطات خلجات المرأة ، ويتجسد عبر مشهد (فلاش باك) يستعيد خلاله القهر والظلم الذي لاقته المرأة في المصحة العقلية ، ويبدأ المشهد بإصدار بعض من الجمل المبهوثة غير المترابطة وغير المفهومة، وكأنها هلوسات منعكسة عن اللاشعور تؤسس تنقلات مراوغة ما بين عالمي الحلم والواقع والماضي والحاضر ، مما يوقع الملتقي في شرك الغموض وعدم الاستقرار على معنى ثابت ، فكل المعاني ممكنة وكل التأويلات صالحة مع عدم صلاحية أحداها أو أمكانية اليقين منها ، فقد جاء خطاب المشهد (مراوغ وغامض) وغير منتهي في دلالاته، وتركه المخرج مفتوح التأويل أمام الملتقي .

يعود المخرج الى توظيف المنظر ليؤسس (مركزية الحدث) بعد (تهشيمه) في المشهد السابق، فما ان تدخل المرأة الى عوالمها الميتافيزيقية حتى تدخل الكواليس ومحركها ، مشكلين فضاء المصحة ، فيتربك التشكيل ليوحي بأبواب ومداخل المصحة . وبعد زج المرأة وسطهم (يتفكك المنظر) وينهار بنيانه وتتحوّل الكواليس المستقرة كمنظر الى كتل قلقلة ، دائمة الحركة ، تقدم مشهد مطاردة ما بين المرأة التي رفضت المصحة وبين الأبواب والجدران التي بدأت تهدم وتقترب منها وتطاردها . ان ديناميكية الحركة لمفردات المنظر منحت الصورة المشهدية ثراءً جمالياً دائم التنويع ، عبر عملية هدم وتفكيك متواصلة دائمة التغيير محققة (كسر الثبات) في اللوحة الآنية للمشاهد .

يخدم ضجيج المطاردة بعد تحول المنظر الى تشكيل جديد يفصح عن غرفة داخل المصحة ، وهنا يعتمد المخرج إلى الاستناد إلى الكواليس في تشكيل الفضاء لتكون وظيفتها تكوين صفيين من الأسرة الخاصة بالمرضى ، وقد استلقت فيها أفراد المجموعة ليكونوا هم المرضى هذه المرة إذ ان المخرج عمد الى تفكيك وبناء المشاهد الكابوسية التي تعتمل في لاوعي المرأة ، وكذلك حركة أفراد المجموعة وحالاتهم وشخصياتهم جاءت على وفق الرؤية القلقة للشخصية الرئيسية وما تراه مما خلق حالة من (الشك) واللبس والغموض عند الملتقى في مسألة تحديد موقف أفراد المجموعة إذ كانوا أصداد في البداية ومعارضين وأصبحوا في صف الضحية فجأة ومن دون واعز منطقي . وعلى الرغم من ذلك ألا ان المنظر في هذا المشهد نبأ عن أحادية الدلالة ، إذ انه ومن غير شك أشار الى الأسرة في المصحة دون تأويلات أخرى.

ألا انه حال الانتقال الى وحدة جديدة (يتفكك البناء وينتشر) الى دلالات مفتوحة ومتعددة ويتحول افراد د المجموعة الى أصداد مرة أخرى ليمارسوا شتى أنواع القهر والتعذيب الجسدي على المرأة ، إذ ان المخرج حول كل الهلوسات والخلجات غير المفهومة في المشهد الى خطاب بصري تصوره المجموعة والديكورات، وهنا يتفكك الديكور ويفقد وحدة بناءه المتناسقة ليشكل كتلا متشظية ومنقسمة ومستقلة تدل على مضمون جديد مغاير للسابق من جهة ، ومغاير لما حولها من جهة أخرى . وقد انطلقت الرؤى التفكيكية للمخرج ، عند تفكيك منظره

من تفكك الشخصية وتشظي كيانها المأساوي المنعكس على المناظر حيث عمق الديكور والمأساة عبر تشكيل مفردات دموية مخيفة كالمقصلة والكروسي الكهربائي والمشنقة والمجلد .

المشهد الثالث :

يتحول التشكيل بعد خروج مفردات المنظر — الكواليس — الى منظر حديقة عامة ، يدخل أفراد المجموعة ليشكلوا المنظر ويكونوا المفردات المتواجدة في الحديقة (أزهار ، شجرة ، مصطبة) وقد جعل المخرج أفراد المجموعة أثناء تشكيلاتهم يحملوا فراشات بحجم كبير تتطاير فوق رؤوسهم وكانت المرأة تنتقل من واحدة الى أخرى في مشهد استذكار للطفل الذي سلب منها . وهنا نجد أن المخرج قد عمق الدلالة المفتوحة ، اذ حملت أجساد مجموعة الممثلين مجموعة من الدلالات في آن واحد ، فالممثل الذي دل على منظر الشجرة يحرك الفراشة ويحمل شبكة الصيد في ذات الوقت ، وكذلك ممثل الزهرة والمصطبة .

يتحول لون الإضاءة مع صخب وصيحات . تفيق المرأة وكأنها في حلم فيتهم التشكيل ويتفكك المنظر لتدخل الكواليس مرة ثانية ، ويتحول أفراد المجموعة الى معارضين ، ويبدأ مشهد مواجهة جديّة يحاول خلاله أفراد المجموعة تحقيق تشكيل مفردات التعذيب السابقة ، وفي كل لحظة ثبات تخترق المرأة التشكيل وتفكك بنيتها فيتهم البناء . يحاول أفراد المجموعة إعادة بناء المنظر ، ألا أن المرأة تخترق البناء في كل مرة مفككة أي دلالة أو مضمون تحاول المجموعة بثه ، وهي تعلن رفضها الأول عبر صرختها بـ(الا الأولى).

المشهد الرابع :

تعود المرأة الى الهلوسة تثيرها نشوة النصر والرفض الأولى ، فتستذكر يوم زفافها المشؤوم ، فيدخل أفراد المجموعة وكأنهم منصاعين الى أوامرها هذه المرة . ويتأسس المنظر في ثلاثة بقع تشكل الكواليس على الجانب الأيمن (القهر الأول - منزل الأهل) ، اما الكواليس على جهة اليسار فهي (القهر الثاني - منزل الزوج) . أما منطقة وسط الوسط فقد شكلت ممرا يوصل بين القهرين . وقد عمد المخرج الى جعل المنظر في الوسط مركزيا على الرغم من أن جوهر الحدث يتركز في القهرين الجانبيين . وبالتالي تحول المركز إلى ما هو لا مركزي.

تتلكأ المرأة في التحول الى منطقة القهر الثانية فيتفكك المنظر ويتركب مشهد أجبار المرأة على دخول بيت الزوج وتعذيب الزوج لها ، فيقوم أفراد المجموعة بإحاطة المرأة والزوج بالكواليس وقد أسدل عليها هذه المرة شرائط شفافة وتبدأ الكواليس بالحركة السريعة وهي تدور حول المرأة في مشهد صاخب وكأن الزوج يريد اغتصابها ، فتعتمد المرأة الى قتل الزوج ودفع الكواليس ، فيتفكك التشكيل بهرب المرأة .

ينتقل المخرج الى تشكيل منظر الزواج الثاني ولكن هذه المرة من الرجل الذي تحبه تجسد الكواليس في منطقة أعلى الوسط منظر الزواج والفرح ، الا أن التركيب يتهدم ويتفكك حال سماع أصوات إطلاق نار، لتتحول الكواليس الى سديات يحملها أفراد المجموعة لتدل على نقل القتلى تدور المرأة وسطهم بحثا عن زوجها الذي طالما حلمت بالاقتران به ، لتجد في إحدى السديات غارقا بدمائه .

تجول المرأة أرجاء المكان وتدور حولها المناظر التي جسدت في السابق وهي تهلوس ، فنجسد مناظر ترتكب وتفكك بشكل سريع ، بين سديه ومصطبة وشجرة وكالوس وكأنها تستعرض كل الضغوطات والخلجات النفسية المأساوية التي مرت بها ، وتبدأ المرأة بهدم كل تشكيل يتركب أمامها صارخة (الا) النهائية .

ان البنية الأساسية للوحدة المشهدية الواحدة تعبر عن مضمون معين قد يكون مفهوم ومحدد وينسب مختلفة في متن الوحدة من جانب وبين وحدة وأخرى من جانب آخر ، الا أن المعنى الدال المترابط المتسلسل في مجمل المشاهد المتوالية منذ بداية العرض وحتى النهاية رفض ان ينصب في نقطة خاتمة توصل إلى معنى نهائي ، فلم يقدم العرض خاتمة محددة وإنما تركها مفتوحة يقررها المتلقي .

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

النتائج :-

- 1- عمد المخرج إلى تفكيك النص من خلال التنقلات غير المنطقية التي أحدثها في الأمكنة والأزمنة .
- 2- توالد دلالات متعددة ومختلفة أحدثتها الاضطرابات الذهنية لبطله المسرحية .
- 3- غياب المركز الذي يؤكد نقطة البداية والتي ينطلق منها النص .
- 4- المنظر المسرحي مفكك ومتنوع ومتغير ومتحول من خلال تحول وتغير أجساد الممثلين .
- 5- ساعدت الكواليس المتحركة والأجساد الحية على تحقيق تقنية عالية في تركيب المناظر المسرحية وتفكيكها .
- 6- تأسس العرض المسرحي على عملية الهدم ثم البناء في تأثيث المنظر المسرحي .
- 7- تم بناء المنظر المسرحي من خلال أجساد الممثلين وإطارات الكواليس في بؤرة محدودة تكون نقطة ارتكاز أساسية للصورة المجسدة ليقدموا دلالة معينة مفتوحة وقابلة للتأويلات المتعددة ثم يقوموا ب (الانتشار) ليركبوا دلالات جديدة من خلال صورة جديدة .
- 8- من خلال توظيف الإضاءة يتم أحيانا بناء وتفكيك الأشكال الباقية للمدليل دون اللجوء الى الكلام .
- 9- التحولات في بناء المنظر المتشكل عبر أجساد الممثلين والكواليس خلق دلالات مفتوحة غير محدودة التأويل .
- 10- الدوال المبهوثة عبر الخطاب المرئي حيدت دور اللغة المنطوقة من خلال ارتكاز المخرج على لغة الجسد فتركت عبرها مجموعة من الدوال متوالدة ينفتح فيها الأول الى الثاني والثاني إلى ثالث دون توقف
- 11- جاءت الجمل في النص مبتورة غير مترابطة وغير مفهومة وكأنها هلوسات منعكسة عن لاشعور البطله بأثر حركة المنظر المسرحي المتتالية
- 12- ديناميكية الحركة المستمرة لمفردات المنظر منحت الصورة المشهدية ثراءً جمالياً دائماً التنويع عبر عملية هدم وتفكيك متواصلة محققة كسر الثبات في المنظر المسرحي .

الاستنتاجات :-

- 1- أن ما يجري على النص من تفكيك يسري على المنظر المسرحي بالضرورة .
- 2- التفكيكية تعطي الحرية الكاملة للمخرج في تحريك العلامات وانفتاحها في المنظر المسرحي .
- 3- المنظر المسرحي يعتمد في تغييره على حركة أجساد الممثلين وحركة الكواليس .
- 4- عملية البناء والهدم التي تعتمد عليها التفكيكية تساعد على تحولات المنظر المسرحي وتشظيته
- 5- تفكيك النص الأصلي وتشظيته يسهم في تفكيك المنظر المسرحي وتشظيته .
- 6- تفكيك المنظر المسرحي وتشظيته يسهم في ضياع الزمان والمكان وعدم القدرة على تحديدهما
- 7- تفكيك المنظر المسرحي يسهم في تعدد المعنى وانتشاره .
- 8- تعدد المعنى وانتشاره يسهم في تعدد القراءات من قبل المتلقي وبالتالي يسهم في تعدد النصوص .

قائمة المصادر

- 1 - ابراهيم ، عبد الله .التفكيك الاصول والمقولات . البيضاء : عيون المقولات ، 1990.
- 2 - ابو دومة ، محمود . تحولات المشهد المسرحي . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2009
- 3 - اصلان ، اوديت . فن المسرح ، ج2 ، ت : سامية احمد . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1970 .
- 4 - آل وادي ، علي شناوة وآلاء علي عبود الحامى . الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن مابعد الحداثة . عمان : دار صفاء للنشر والتوزيع ، 2011 .
- 5 - حمادة ، ابراهيم . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . القاهرة : دار الشعب ، ب ت .
- 6 - حمودة ، عبد العزيز . المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك . الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (232) ، مطابع الرسالة ، 1998.
- 7 - روس ، جيمس ايفانز . المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ت: فاروق عبد القادر . القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، 2000 .
- 8 - الرويلي ، ميجان وسعد البازعي . دليل الناقد الادبي ، ط 3 . الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2002 .
- 9 - سخسوخ ، احمد . اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 .
- 10 - كاي ، نك . مابعد الحداثة والفنون الدائرية ، ت : نهاد صليحة ، ط 2 . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، 1999 .
- 11 - كوفمان ، سارة وروجي لابورت . مدخل الى فلسفة جاك دريدا ، ت : ادريس كنير وعز الدين الخطابي . الدار البيضاء : افريقيا الشرق ، 1991 .
- 12 - كونسل ، كولين . علامات الاداء المسرحي . ت : امين حسين الرباط . القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، 1998 . .
- 13 - نورس ، كريستوفر . التفكيكية النظرية والتطبيق ، ت : رعد عبد الجليل ، ط2 . اللاذقية : دار الحرية للنشر والتوزيع ، 1996 .
- 14 _ A . S . Gillete , stage scenery , 2nd . Ed . New York : Harper and row , 1972 .

دلالات الايقاع اللوني في العرض المسرحي

Connotations rhythm in the play chromatography

فلاح كاظم حسين

Falah Khadim Hussain

الفصل الاول

منهج البحث

Research Summary

It is known that the color of a strong influence on the human and creates the special cases certain psychological and still literature and poetry using similes and metaphors color and also that countries take of colors characteristic symbolic it highlights the flags of those countries have conducted studies and statistics and experiences of the psychological impact of color, especially in the construction of optical image as a value aesthetic and intellectual cipher broadcast semantic.

ملخص البحث:

من المعروف ان للون تأثيرا في خصوصية الانسان يخلق فيه حالات له فيها مدلولات في مجالات العلوم التطبيقية والاكاديمية، ومازال الادب والشعر يستخدم التشبيهات والمجازات اللونية وكما ان الدول تتخذ من الالوان دلالات رمزية لها ويبرز ذلك باعلام تلك الدول وقد اجريت دراسات واحصائيات وتجارب التأثير النفسي للالوان وخاصة في بناء الصورة البصرية بوصفها قيمة جمالية وفكرية تبث الشفرات الدلالية لغرض مسرحي، ثم يأتي اثر المتلقي في استقبال تلك الشفرات وفك رموزها الدلالية، ويعد الايقاع اللوني من أهم عناصر التكوين، متساوقا مع العناصر الأخرى، مثل التكرار، التدرج، التنوع، الاستمرارية. وعلى ضوء المدرك المعرفي فقد رأى الباحث ان من الضروري ان يحاول الافادة من الاجابة على السؤال الآتي: هل لدلالات الايقاع اللوني تأثيرات يمكن تطبيقها في مجال العرض المسرحي. ضمن تشكيل الصورة اولاً: مشكلة البحث:-

للون استخدامات عديدة يمكن ان يستدل القاري او الناظر منها لمعرفة مقصد اللون او معناه، وبالتأكيد لا يمكن اطلاقه بشكل اعتباطي الا اذا اعتمد على علوم نظرية او قوانين في علم الفيزياء لتحديد مدياته وتكراراته وتوازناته، تسمى بقوانين جمع القوى*، وبوساطة هذه القوانين يمكننا أن نحدد نقطة تأثير قوة جذب وشدة وقيمة اللون التي تؤثر في جميع الكتل الموجودة على المسرح من خلال مجموعة لوحات مشهدية متغيرة بطبيعتها اللونية، وفي المقابل فان مستقبلات الانسان الحسية وعن طريق المدرك تستوعب المفهوم الدلالي الحسي المتشكل مع عناصر العرض، بوصفه أحد أهم الركائز التي تحدد لون المشهد من

*- القوة في الميكانيكا هو مفهوم يملك بارامترين هما القيمة أو الشدة والاتجاه. القوة صافية المؤثرة على جسم هو مجموع القوى المؤثرة على جسم بحيث يكون جمع القوى على شكل شعاعي. وبالتالي تملك أي قوة 4 عناصر هي نقطة التأثير حيث تآثر القوة في الجسم والحامل وهو المحور الذي تركز عليه القوة والاتجاه وهي جهة تأثير القوة وأخيراً الشدة وهي قيمة هذه القوة. فعلى سبيل المثال، إذا أثرت قوتين متعاكستين بالاتجاه ومتساويتين بالشدة على جسم فإن محصلة هاتين القوتين هي الصفر. أما إذا كانت القوتين متساويتين بالشدة وفي نفس الاتجاه فإن محصلة هاتين القوتين هما مجموع القوتين. المصدر : من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

ناحية الدال والمدلول وإيصال المعنى، لذلك شكل الإيقاع حافزاً داخلياً حسباً، يفرض نفسه وتنوعاته على كل مفصل العرض المسرحي، ولهذا يحاول الباحث بسؤال: هل للإيقاع اللوني مدلولات في العرض المسرحي. ثانياً: أهمية البحث:-

1- أهمية اللون ودلالاته التعبيرية بحدود الإيقاع في العرض المسرحي
2- ردد المكتبة العلمية بموضوع يستوجب الدخول إليه لمعالجة نظرية معرفية. وكذلك يفيد الدارسين في حقل الفنون الجميلة.

ثالثاً: أهداف البحث:-

يهدف البحث الى كشف خصائص الإيقاع اللوني في العرض المسرحي.

رابعاً: حدود البحث:-

الحدود الزمنية: 2005- 2008

الحدود المكانية: العروض المقدمة على مسارح بغداد.

الحدود الموضوعية:- بعض من عروض المخرجين العراقيين من الاساتذة.

خامساً: منهج البحث: وصفي تحليلي.

سادساً: تحديد المصطلحات:-

1- الدلالة: Significance

في المصطلح فقد، عرفها (الجرجاني) بقوله " هي كون الشيء بحاله يلزم به بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال و الثاني هو المدلول"(1). وعرفها (بنكراد) " بأنها صيرورة في الوجود و الاشتغال، وليس معطى جاهزاً يوجد خارج العقل الإنساني"(2). كما عرفت عند (غبرو) بقوله " القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم و الحدث بعلاقة قابلة لأن توحى بها "(3). وعرفتها (اديث كيرزويل) بقولها "العلاقة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) و تعتمد هذه الرابطة على وجود(علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحويلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"(4).
التعريف الاجرائي :

يتبنى الباحث تعريف(اديث كيرزويل) ، وذلك لقربه من عنوان الباحث في ما يخص دلالات الإيقاع اللوني.

2- الإيقاع اللوني:- *Rhythmic

يعرفه فرج عبو انه " العامل الاساس في كل عمل فني تشكيلي ويلعب دوراً جمالياً مهماً وعلاقته بالنفس والذوق"(5) ، وهو سعي العرض المسرحي إلى الاهتمام بالتعبير الجسدي، واللغة البصرية، وبناء الصورة المرئية او اختزال اللغة الكلامية، إنما يعود إلى التبدل الكيفي الناتج عن الصورة المنهجية التي جعلت من اكتساب العرض أبعاداً بلا حدود من الاكتشافات التقنية الكبرى، لانه يضفي " ثراء في مناخ العرض المسرحي المعاصر هو في الأساس ناتج من ارتباط التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية بالاتجاهات المعاصرة، وبذلك زادت النزعة

1- الجرجاني، علي بن عمر الشريف: التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، ص109.

2- بنكراد ، سعيد : المؤول و العلامة و التأويل، في مجلة فكر و نقد، الرباط : ع - 16، السنة الثانية، فبراير، 1999، ص48.

3- غبرو، بيار: علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت : ط1 ، منشورات عديد، 1986، ص19.

4- كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، ترجمة، جابر عصفور ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية، 1985، ص87.

* - ترجمة فرج عبو، مصدر سابق، ج1، ص275.

5- فرج عبو، علم عناصر الفن ، وزارة التعليم العالي ،بغداد، تنفيذ وطباعة دار لفن للنشر ميلانو ، إيطاليا، 1982، ج1، ص288.

الابتكارية المجددة والتي ينتج عن حركات تجريبية ابداعية ترفض الاساليب الموروثة (6)، فلم يعد العرض المسرحي منظوياً على ذاته، وهو ما يؤكده تعريف جلال الشرقاوي "وضع عناصر الاخراج ضمن حدود الفضاء المعلن للتعبير المسرحي من خلال انسجام هذه العناصر في مرحلة التكوين الأساسية والتنظيرية للعرض". (7). التعريف الاجري:

يتبنى الباحث التعريف الذي كتبه حسين التكمجي في ملاحظته على البحث وهو " تنافر في سقوط اللون على قزحية العين، والانتقال بين الالوان الحادة والباردة او المتنافرة في المساحة اللونية". (8) أي هو تنظيم الفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني وقد يكون التنظيم في الحجم والألوان أو لترتيب درجاتها أو العلاقات الموجودة بين الشكل والفراغ.

الفصل الاول

الاطار النظري

المبحث الاول:

مفهوم الإيقاع اللوني :

إن الذي يصنع من الفكرة ومن القوى المادية الخارجية للصورة ويحوز على المكان والإنشائية والصورة الفنية وهي الناتج النهائي المتكرر الذي يجري في الفلسفة والفن. والغالب عليها إنها تجميع عناصره ووضعها في داخل اطار العرض والمشهد لتؤلف كلاً واحداً، وعلى قدر مختلف يقع التكوين والتشكيل، فالثاني يتبع الاول، إذ ان التكوين تجميع والثاني تأطير، والاثنان في هذه الحدود يقودان إلى وضع حاجز طفيف بين فلسفة العرض، فالغاية القصوى التي يصل إليها التكوين والتشكيل باعتبارهما شكلاً، هو السعي إلى ان يتحولا إلى مضمون، ولكنهما يجدان صعوبة في تحول معرفتهما بالموضوع إلى واقع.

لذا ارتبط الجمال والبحث فيه قديماً بالميتافيزيقيا، منذ ان تساءل أفلاطون قائلاً: أليكون سبب جمال وردة هو شكلها ولونها؟ أم تكون الأشياء جميلة بفضل علة أخرى معقولة مثالية هي مثال الجمال؟ ولقد كان هذا السؤال هو نقطة البداية في الميتافيزيقا التي لا تحاول تفسير الأشياء حسب ايقاعها او لونها الا بالرجوع إلى الأسباب والعلل والملاحظة المحسوسة، أو تفسر الأشياء تفسيراً عقلياً كي تصل إلى العلل البعيدة غير المباشرة، وعلى حد قول الفلاسفة، كي تصل إلى العلة المعقولة بالبحث المنطقي ووحدة العقل الثابتة التي لا تتغير على مدى الأيام، ذلك لأن المعقول في الميتافيزيقية هو الثابت، وتفسير الشيء لا يتم تبعاً لهذه النظرة الميتافيزيقية

ولا يكتمل بغير الوصول إلى مثل هذه العلة. يقتسمها معهما (شيلينغ)*، في تصوره الفلسفي العام إلى الفلسفة المثالية المتعالية، وفلسفة الطبيعة، في الأولى (وحدة الطبيعة والروح) يعتمد على الذاتي كونه - حسب شيلينغ - المركز والأس الوحيد لما يسميه بايقاع الواقع او الإيقاع الثابت، في حين إنه يستند، في الثانية (الغاء التمايز بينهما)، على ايقاع موضوعي او متحرك كونه المركز والأس الوحيد للطبيعة، أي الطبيعة والروح، أو الواقع والطبيعة، لدى شيلينغ تكمن وحدة وتألف.

6- صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، مصر، 2001، ص 57.

7- جلال الشرقاوي، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 353.

8- مقابلة شخصية مع دكتور حسين التكمجي . في كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية ، بتاريخ - 17 \ 1 \ 2012. في تمام الساعة الثانية عشر صباحاً.

* - توماس كرومبي شيلينغ (بالإنجليزية: Thomas Crombie Schelling)، ولد في 14 أبريل 1921 وهو اقتصادي أمريكي وهو بروفيسور في الشؤون الخارجية والأمن القومي والاستراتيجية النووية والسيطرة على الأسلحة في جامعة ميريلاند، كلية بارك. حاز على جائزة نوبل في الاقتصاد (بنك السويد) بالمشاركة مع روبرت أومان لتعزيزه فهمنا للتضارب و التعاون في نظرية اللعبة Game Theory. المصدر: الموسوعة الحرة ، انترنت ، وكوبيديا.

1- التكوين:

الاسلوب البصري:

العين تقرأ العرض كما لو كان كتاباً، وقد تدفع المشاعر وكذلك الذكاء إلى التساؤل والفاعلية من خلال ارتباط علائقي حميم بين ذات الممثلين وعناصر العرض الأخرى الموضوعية والمتموضعة في الحيز المكاني. إن شبكية العين البشرية تحتوي على ثلاث خلايا تحسسية مختلفة مخصصة يمكن أن تلاحظ اللون عن طريق المخاريط الموجودة بالشبكية. النوع الأول مختلف نسبياً عن النوعين الآخرين. ويستجيب أكثر لإيقاع الضوء البنفسجي الذي نستقبله، وله طول موجي 420 نانومتر. " الخلايا المخروطية من هذا النوع يطلق عليها أحياناً خلايا الطول الموجي القصير، خلايا مخروطية بنفسجية، وأحياناً الخلايا المخروطية الزرقاء"(9). ويكون النوعان الآخران متقاربين جينياً، وكيميائياً وفي الاستجابة أيضاً لتأثير شدة الضوء، وكلاهما يكون حساساً ليولد قيمة ونوعية إيقاعية للون الأخضر، أحد هذين النوعين، يسمى أحياناً خلايا الطول الموجي الطويل، أو الخلايا المخروطية الطويلة، وأحياناً الخلايا المخروطية الحمراء"(10). وهي حساسة للضوء وذات طول موجي قوي مما يولد إيقاعاً حاداً على رؤيته، وله طول موجي حول 564 نانومتر. النوع الآخر يسمى أحياناً خلايا الطول الموجي المتوسط، أو الخلايا المخروطية المتوسطة، وأحياناً الخلايا المخروطية الخضراء"(11). وتكون أيضاً حساسة للضوء ومتوسطة الطول الموجي فيكون إيقاعها على العين هادئاً وشفافاً، وله طول موجي حول 534 نانومتر. أما الخلايا المخروطية الحمراء التي تحس بالأطوال الموجية الطويلة حيث يؤثر في شبكية العين عند النظر إليه طويلاً ليعطي قيمة الضوء الشديد عند النظر إليه ويتميز بإيقاع حاد وحاد على النفس، لأنه يستجيب كحد أعلى للضوء. وحتى لا يتعارض والمديات الأخرى (المتوسطة والقصيرة)، ويحدث خلل في عملية الاستجابة ومنحنيات التحسس للرؤية.

2- درجة انعكاس الضوء على اللون:

إن منحنيات الإحساس للخلايا المخروطية تقريبا تشبه شكل الجرس الموسيقي، وتتداخل إلى حد إيقاع معقول عند الضرب عليها بالشدة أو الرخاوة، وعلى هذا فإن الإشارة الطيفية القادمة من الضوء يتم تقليلها بالعين إلى ثلاثة إيقاعات. (الطويلة، المتوسطة، والقصيرة)، أحياناً تسمى قيم الباعث الثلاثية ويتمثل وجود الإيقاع بشدة الاستجابة المنعكسة لكل نوع من أنواع الخلايا المخروطية. ، حيث إن كل عين في الشخص نفسه يمكن أن تستقبل اللون باختلاف بسيط.(12) ، وبسبب تداخل الخلايا وبين مدى الحساسية، فإن بعض تداخلات الاستجابة للأنواع الثلاثة من الخلايا لا يمكن أن تحدث إيقاعاً، بغض النظر عن تحفيز نوع الضوء ودرجته، فمثلاً لا يمكن تحفيز الخلايا متوسطة الطول الموجي (الأخضر) فقط ، بل يجب تحفيز الخلايا الأخرى لدرجة ما وفي الوقت نفسه، حتى لو لم يتم استخدام ضوء أخضر له طول موجي واحد واستبداله بقوة ضوء أبيض. أي ثلاثة إيقاعات بأطوال موجية بنسب معينة من الضوء . وإسقاطها على مجموعة قيم الباعث الثلاثية الممكنة حتى نحدد الفراغ اللوني البشري. وقد تم حساب أن الإنسان يمكن أن يفرق بالقرب ما بين 10 مليون درجة لون مختلفة"(13). فمصرح- القسوة ، يدعو لأن يكون المسرح بإيقاع لوني متداخل سديم ظاهري لصور

9-NICOIE EVERAERT –DEAMEDT; LE PROCESSUS INTERPETATTIF.INTRODUCTION ALA SEMIOTIQUE DE C. S PEIRCE. ED MARDAGA EDITEUR. 1990. P50. ترجمة: مكتب المثلث للترجمة،

2011، كوت

10- see; ipc, NICOIE EVERAERT. P50.

11- see; NICOIE EVERAERT. P50.

12- ينظر: عيو، فرج، علم عناصر اللون، ج1، مصدر سابق، ص67.

13- see; M.Sayre.Henry; A World of Art, light and color , film SCHOOL series Consultants' new york,

ترجمة : مكتب المثلث للترجمة، كوت، 2012، p.p.119.150..

الاحلام في الدماغ، بغية إعادة النظر لا في العالم الخارجي فقط ، بل في العالم الباطني للانسان من خلال نظرة ميتافيزيقية. ولهذا لآرتو وجهة نظر في موضوع الاضاءة وإيقاعها المسرحي " كآثير النور في الفكر له مفعول خاص، ولابد للضوء من عناصر الخفة والكثافة والسّمك يقصد استحداث احاسيس البرودة والحرارة والغضب والخوف" (14) تختلف حساسية العين للألوان اختلافاً كبيراً، فهي تؤثر مباشرة على إيقاع الذات والنفس البشرية، فهي تحدث في أعماق الإنسان إحساساً مختلفاً بين الارتياح والطمأنينة، والحزن والاضطراب فهية بنى إيقاعية لونية دائرية. لذلك حدد اللون دور مهم في خلق انفعال معين وإبراز قيمة إيقاعية رمزية تشكيلية لإحياء معين، كما هو في المسرح الاسود واستخدامهم لإيقاع الستائر والازياء السوداء والعتمة المطبقة في الفراغ، لان متعة الضوء في فن المسرح هو المزج اللوني، أي عندما يكون سطح عنصر- البناء معلوم اللون. كي ندرك ألوان الأجسام طويلاً واقفياً، ذلك أن كل جسم له لون معين يعكس لونه، ويمتص باقي الأشعة، اللون الأبيض يعكس جميع الأشعة الضوئية الساقطة عليه، والأسود يمتصها كلها فيظهر أسوداً. أو إيجاد تأثيرات خاصة داخل فضاء التشكيل المسرحي، إذ كانت تجارب (جوزيف زيفودا) شاهداً حياً في هذا المضمار، بتخصيص الفانوس السحري كأداة موصلة لإيقاع افكاره، محققاً نقلة نوعية تكنولوجية في المرحلة السابقة، وتشكيله في تصميم إيقاع تشكيلي من خلال تعدد شاشات العرض والنظام الزمني للعروض السينمائية وبناء مساحة عرض متوترة درامياً جديدة على خشبة المسرح، وطبقاً لهذه الرمزية وإيحائها ودورها الانفعالي في الفيلم السينمائي، أي انه واقع معالج بصورة متحركة عبر وسيط تكنولوجي (آلة) لإبراز واقعية بلون ظاهراتي . " لان شعاع الضوء لابد أن يجد جواً يسمح له بالانتشار في روعة وجلال" (15). ذلك الانعكاس الجمالي عند المتلقي الذي يسعى المخرج للوصول الى تأسيس بنية لصورة لونية منسجمة مع موقع الإيقاع اللوني في العرض المسرحي. ويعود ذلك كما يرى (بوبوف) الى خصوصية بيئة المسرحية الذي يقول:- " ان الجو المسرحي الذي يخلقه المخرج من السرعة الإيقاعية للفعل الدرامي ، والوضع، ومختلف المؤثرات الصوتية والضوئية يؤثر في سايكوفيسيولوجية الممثل ويولد فيها تكييفات والواناً غير متوقعة" (16).

3- التنافر بين الالوان جميعاً:

ان مهمة المصمم توفير حس بصري في تحقيق التوازن الإيقاعي للتكوين العام وخلق فضاء شاعري من خلال نظام العرض الحيوي والتنوع وجماليات التوازن. ويتحقق الإيقاع " بدراسة خاصية المنظور(*)، على السطوح وكذلك علم التشريح والالوان والعناصر وعلم الابعاد في المجسمات (النحت) والهندسة المعمارية" (17)، وحتى نحقق وحدة شاملة لعناصر تسمى الهيئة- The form ، يمكن التطرق الى جزئيات توازن الهيئة لاعطاء مسحة لونية خاصة بعامل (التكرار ، التدرج، التنوع، الاستمرارية).

4- اهمية التنافر اللوني:

ان لكل لون ثلاثة خصائص تحدد الإيقاع من حيث مدلول اللون او الصفة التي تميز اللون عن غيره ويسمى الكنه او أصل اللون وترمز إلى صفة اللون ، وتعرف كل لون عن الآخر (أحمر ، أصفر ، أزرق) وكل لون له طول موجه خاص له ، كأن نقول أن اللون أحمر أو أزرق .. أي مسميات الألوان كما يعني مدلولها أن اللون زيتي أو

14- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والاعلام، 1975، ص53.

15- ادولف آبيا، وظيفة الفن الحي، تر: امين حسين وآخرين، القاهرة، 1981، ص162.

16- الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، القاهرة، مؤسسة طباعة الألوان، 1968، ص102.

* - المُنْظَرُ: وقد ورد في لسان العرب: نظر (لـ) ان العرب (النظر: حس العين، تَظَرَه يَنْظُرُه تَظَرًا وَمَنْظَرًا وَمَنْظَرًا وَمَنْظَرًا وَمَنْظَرًا وَمَنْظَرًا: مصدر تَظَر. اللَّيْث: العرب تقول نَظَر يَنْظُر تَظَرًا. المصدر: لسان العرب، مصدر، سابق، باب الالف. هو تمثيل الأجسام المرئية على سطح منبسط (اللوحة) لا كما هي في الواقع، تعريف الباحث.

14- فرج عبو، علم عناصر الفن، مصدر سابق ، ص295.

مائي ... إلخ. والثانية قيمة اللون وهو الفرق بين الفاتح أو الغامق، الثالثة شدة اللون من حيث الشدة والقوة والكثافة، هذه الخاصية تصف أو تميز القوة ودرجة التشبع فبعض الألوان قوية وبعضها ضعيف فإن الشدة هي التي تدلنا على كيفية أن اللون يقترب بايقاع سريع أو يتنافر بايقاع بعيد ورتيب من درجة النقاء ويمكننا أن نعبّر عن شدة لون نقى بمزجه مع لون آخر فبذلك نغير من الشدة قليلاً ومن القيمة. بشكل عام يعتبر اللون صفة أو مظهراً للسطوح التي تبدو لنا به نتيجة لوقوع الضوء عليها، وهو عامل كبير في تقدير شكل الأشياء وأحجامها، وفي تقدير الأبعاد والمسافات، تنقسم الألوان من حيث تركيبها إلى ثلاثة أقسام هي:

أ- الألوان الأساس :-
وهي التي لا يدخل في تركيب أحدها أي لون آخر وهي خاصة بحد ذاتها (الأحمر، الأصفر، الأزرق)، كما أن الألوان الأساس لها خصوصية في لغة عامة الناس تختلف باختلاف الامزجة هي: الأحمر، الأصفر، الأزرق، الأخضر، والألوان الأساس عند المصورين الفوتوغرافيين تختلف في عملية المزج من حيث الشدة والرخاوة فمن جانب يتفق لون الأحمر كخلفية مع اللون الأخضر- الا انه تتنافر اللون الثلاثة عنما تكون بالقوة نفسها وخاصة (في الأشعة الضوئية) هي (الأحمر، الأخضر، الأزرق) وعندما قام خبراء الألوان بخصوصية الحث الداخلي لرموز اللون وربط الإيقاع اللوني للإنسان فاللون الأحمر كانت الأجابة: النار، العاطفة، الكرامة، الدماء، وقد أثبتت التجارب أن اللون الأحمر يزيد من نبضات إيقاع القلب ويساعد على رفع الضغط وسرعة التنفس لأنه لا يوجد لون يوقظ المشاعر كما يفعل اللون الأحمر سواء أكانت مشاعر حب أو عنف فهو عند مختلف الشعوب يستخدم للتعبير عن الأشياء المهمة فمن وجهة نظر علماء الألوان يمتلك حيوية ونشاطاً مقبلاً على الحياة بألوان لها مدلولات حسية ونفسية وجمالية ترتبط بمعانيها سيكولوجياً(18).

ب- الألوان الثانوية:
هي تلك الألوان التي تمتلك حرية والتي تنتج عند مزج لونين أساسيين مع بعضهما البعض فيتكون لون ثانوي، وهي التي تحتل موقعاً متوسطاً بين الألوان الأساس في دائرة الألوان

أحمر + أصفر برتقالي 0

أصفر + أزرق أخضر 0

أزرق + أحمر بنفسجي.

3- الألوان الثلاثية :

وهي تقع ما بين الألوان الأساس والثانوية وغالباً ما تكون شفافة وضعيفة في الاتصال مع العرض المسرحي حيث تمتلك إيقاعاً بعيداً عن الشدة اللونية. وتتكون نتيجة مزج لون أساس واحد حاد مع لون ثانوي أقل حدة في شدة إيقاع الضوء، وينتج من هذا الإمتزاج ستة ألوان متوسطة مختلف في إيقاعها مثل:

برتقالي+أصفر = برتقالي مصفر

برتقالي+أحمر = برتقالي محمر

بنفسجي+أحمر = بنفسجي محمر

بنفسجي+ أزرق = بنفسجي مزرق

أخضر+أزرق = أزرق مخضر

أخضر+أصفر = أخضر مصفر

بحيث تحقق القيم الجمالية من حيث (وحدة - اتزان - تباين) ، وحسب ما تشير الدراسات النفسية فإن بعض الافراد الذين يتمتعون باستعداد انفعالي او عصائي كانوا قد اظهرو استجابات متميزة للالوان وتؤثر

17- ينظر: رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص 58.

درجة عالية من الانفعالية في ما يحدثه إيقاع الألوان على بعض من الافراد العصبيين من هزة او صدمة وكان بعضهم، اما غير قادر على أي استجابة او ان استجابتهم كانت بطيئة(19).
5- خصائص اللون والضوء:

إن احتواء جزء صغير من ألوان الطيف الكهرومغناطيسية أو هي النظرية التي جاء بها(ماكس بلانك) ونظرية الكم في تفسير طبيعة الضوء والظواهر الضوئية، في خاصية الازدواج الإيقاعي والمستخدم في تكنولوجيا العرض الحديث وخاصة في السينما، والتي تشمل الألوان المرئية وغير المرئية مثل الأشعة تحت الحمراء، والموجات الراديوية، والأشعة البنفسجية، وأشعة اكس، وخرطة الإشعاع من وإلى اللون البنفسجي، وكذلك خارطة الإشعاع من وإلى اللون الأحمر.

تعد آلية نظام صف الألوان، التي تعتمد عليه الرؤية في الضوء المنخفض بشدة ، لا يمكن الإحساس بوجود إيقاع مختلف في الطول الموجي، ويمكن تطبيقه على بعض المشاهد عند رؤية اللون . وهو ما اتفق مع (ادولف آبيا) " مع الإضاءة الجيدة يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به، فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل"(20) . وان أوضحت التجارب في بعض الظروف الثانوية، فان الاتحاد بين الحث في إيقاع صف الألوان والحث في إيقاع الخلايا المخروطية يمكن أن ينتج فصل في الإحساس باللون بطريقة غير التي تم شرحها. فآلية رؤية اللون بالخلايا المخروطية في مستوى خصوصية الخلايا بالشبكية يوصف جيدا بوحدات الباعث الثلاثي، كون الإحساس باللون ومميزه فوق هذا المستوى الأساس يتم تنظيمه بطريقة مختلفة. فالنظرية الغالبة لآلية إحساس الأعصاب ورؤية اللون تفترض ثلاث عمليات متعاكسة أو قنوات متعاكسة، موجودة خارج نظام المدخلات الأصلية للخلايا المخروطية، قناة احمر- اخضر-، قناة ازرق- اصفر ، قناة اسود- ابيض، لرؤية التألق اللوني. وهذه النظرية تؤخذ في الاعتبار أحيانا في تركيب موضوعنا عن خبرة اللون الأزرق والأصفر، ويعد ألواناً مكملية أو متعاكسة، فلا يمكن ملاحظة لون ازرق مصفر أو(احمر مخضر)، كما لا يمكن بريق للظلام أو سخونة للبرد. الأربعة أقطاب للألوان المقترحة في العمليات المتعاكسة بخلاف الأسود والأبيض، لها أحقية طبيعية لان يطلق عليها ألواناً أساساً. وهذا بالتنافس مع المجموعات المختلفة للالوان الثلاثة الأساس المقترحة كمودلات إيقاعية لكل الألوان التي يشعر بها الإنسان. وقد تم ملاحظة هذه الظاهرة بواسطة(فينسنت فان كوخ)*. وتأثير اختلاف البريق يجب ملاحظة أن الخبرة المتعلقة بلون معين يمكن أن تتغير طبقا لدرجة قوة إيقاع البريق وذلك لان نظام صف الألوان والخلايا المخروطية يتأثران في الحال بالعين، ونظرا لان كلا منهما له منحنى مختلف للإحساس باللون، ويكون الإحساس في نظام صف الألوان أسرع من الخلايا المخروطية عند تقليل البريق، وهذا التأثير يؤدي إلى تغير في الحكم على اللون في مستويات البريق العالية وهذا يمكن أن يختصر- في (منحنيات كرويتوف)*. اللون "هو ظاهرة فيزيائية مصادرتها الرئيسة الضوء والمرئيات في الطبيعة وهو أنعكاس في أشعة الضوء من الشكل الذي ندركه"(21)، ويعد اللون من العناصر الأساس والمهمة في تصميم العمل المسرحي إذ يمتلك قيمة جمالية وروحية للحياة والتأثير النفسي والعاطفي، فالعين هي التي تحدد اللون وفق الضوء المسلط عليها. ويشكل اللون في العرض المسرحي قيمة أساسية من خلال درجات الحرارة، والقيمة

18- ينظر: قاسم حسين صالح، سايكولوجية إدراك اللون والشكل، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات ع305، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1982، ص105.

19- جلال الشرفاوي، اسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، 1981، ص162.

*- للاستزادة: ينظر: نجم عبد حيدر، مبادئ التصميم واللون-فنسنت فان كوخ- مصدر سابق، ص13.

* * - للاستزادة: ينظر: قاسم حسين صالح، سايكولوجية ادراك الشكل والمضمون (منحنيات كرويتوف)، مصدر سابق، ص20.

20- اباد حسين الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996، ص 131.

اللونية ودرجة التنوع والبراقية، وكذلك حصوله على الرمزية والدلالية التي تحقق جانباً مهماً في الإيقاع البصري، وأن لون الضوء هو العنصر - المقابل للموسيقى والذي يتغير بين لحظة وأخرى ليستجيب لمتغيرات العرض المسرحي. (22)، إذ يشكل اللون إيقاعاً موسيقياً في عين المتلقي عند انتقالها من لون حار إلى لون بارد وبالعكس، وأن درجة حركة اللون تقاس، وفق القيمة الموجبة للون، ويمكن التلاعب في درجات الألوان الحارة والباردة وفي درجات الضوء، والظل لتحقيق عنصر الإيقاع الذي بدوره يخلق الاثارة والدهشة لدى المتلقي. ويمكن القول أن القيمة اللونية "هي كمية الطاقة الضوئية المنعكسة من الجسم أو السطح الملون ومدى زيادة أو نقص هذه الكمية نتيجة لبعده عن مصدر الضوء أو قربها أو ضعفه" (23).

فالألوان ودرجاتها تؤدي دوراً في الهجوم والسطوح العامودية والافقية والتكوينات الدائرية في أظهار الإيقاعات المختلفة للصورة البصرية، والتي تساعد هذه الإيقاعات على استحواذ عين المتلقي ومنع الرتابة والملل، فالإيقاع اللوني هو العنصر - الأساس داخل الخطاب البصري - إذ يؤدي اللون دوراً جمالياً وفكرياً مهماً وعلاقته بالنفس والذوق. (24).

مؤشرات المبحث:

- 1- يعتبر الإيقاع اسماً والبؤرة في النص المسرحي في إبراز لون الحدث الثابت.
- 2- العين كعدسة التصوير الكاشف الأول لتحرك خيال المؤلف، والناقلة لتفسير فكرة المخرج، والمترجمة لعناصر العرض.
- 3- يمتلك الإنسان السليم ثلاث خلايا تحسسية مختلفة يمكن أن تلاحظ إيقاع اللون عن طريق المخاريط الموجودة بالشبكة.
- 4- حركة الضوء مع اللون يختلف الزوايا إشارة إلى انشاء الشكل ذي البعدين، ومع تحريك الأشكال يتكون المجسم ذو الأبعاد الثلاثة.
- 5- يمكن تحديد درجة الإيقاع اللوني حسب وزنه في العرض ليشكل سطحاً.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- 1- مجتمع البحث:-
- ويتكون من عروض أساتذة قسم الفنون المسرحية جامعة بغداد والمقدمة على مسارح بغداد.
- 2- عينات البحث:-
- اعتمد الباحث في اختيار عينات البحث على الطريقة القصدية، ولتوفر الدراسات والتسجيلات والصور الفوتوغرافية والأقراص الليزرية (CD).
- 3- منهج البحث:-
- اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.
- 4- أداة البحث:-
- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
- ب- الصور الفوتوغرافية.
- ج- الأقراص الليزرية (CD).

21- ينظر، بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، مباديء الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص 69.

22- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، مصدر سابق، ص 251.

23- ينظر: فرج عبو، علم عناصر الفن، ج2، بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الفنون الجميلة، 1982، ص 988.

د- المشاهدة العينية لبعض العروض.

5 - عينات البحث:-

اعتمد الباحث على العينة الآتية:-

1- مسرحية علي الوردي وغريمه .

تحليل العينات:

1 مسرحية علي الوردي وغريمه:

تأليف إيقاعي لوني: أ.د. عقيل مهدي. تقديم جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية. مكان العرض: المسرح الوطني ، تاريخ العرض: 2008 /5/4 . سينوغرافيا: نجم عبد حيدر. موسيقى: طارق حسون فريد . تمثيل: حسين علي هارف ، خالد احمد مصطفى.

احتوى عنوان المسرحية على إيقاعين ، هو (علي الوردي) ، الذي يحتوي على الشكل الخارجي للشخصية، والثاني (غريمه). التي تحمل أكثر من معنى دلالي، فهي الصديق والاخ والمرافق كما هي في ظل الأشياء او المضمون. وحالة الطرفين الى موضوع واحد ارتبط في قضية من لون خاص. حيث ناقش المخرج على افتراض ان تلك الشخصية الواقعية قد خرجت من موطنها الى بلاد ثانية على اثر معين (الاحتلال)، اما ظله او اثره فلا يزال باقياً في المكان نفسه وكأنه موجود الان. افاد المخرج من ادراكه العلمي المتحرر من النظريات في عملية الاحالة وهي الكشف الخاص ، وإيجاد وسيلة ثالثة ذات خصوصية دالة يستخدمها المخرج ليتحول من القراءة الى العرض عبر نسق الصوت أو الجسد الى إشارة لها معنى متحرك أو ثابت. فوظف المخرج ذلك الانشطار وكأنه كابوس يعذبه من خلال عذابات وجروح المكونات الذاتية الداخلية والخارجية لبلده، في حالة واضحة وجليّة في مزج الظروف الشكلية للشخصية وصراعه مع النظام الذي اجبره على اثراها للخروج الى مكان آمن، وبين ما يحتويه ذلك البلد من خيرات الدنيا والآخرة وهدرها بتصرفات غير مدركة لتلك الخيرات. دلالة مكان الماضي تختلف في مفاهيم العامة من الجمهور الا بالاستذكار، عن زمن الان في نوعية الاشارة المقدمة ، وهي في العلاقة الخاصة بين إيقاع اللون كدال وصفته كمدلول . على الرغم من ان المكونات هي نفسها مؤسس عليها فقط في التطور التكنولوجي . فالاحتلال الانكليزي عام 1945 بالمفهوم العام هو الاحتلال الأمريكي عام 2003 نفسه، باختلاف التكنولوجيا المستخدمة. لذا يرى الباحث ان التحول بدالة المكان على مدلول الزمان ينتج اشارة ملونة وهي التمييز بتقنيات وسينوغرافيا العرض. هذا وان التحولات الجانبية التي ناقشها المخرج هو الصراع الداخلي بين الانسان المفكر ذي العقل النير وبين المجتمع الساذج الذي لا يفهم سوى الاكل والنوم.

لعبت الرؤية الخارجية في استخدام تقنيات العرض الموزعة على جغرافية الخشبة. منها اللوحات الثلاث والبراميل الكبيرة والصغيرة المظلة والعصا ولوحة مفاتيح الحاسوب الاسلحة القديمة والحديثة العلامة المرورية. تمثلت الاحداث مع حركة الممثل الرابط والمفسر- لتلك الادوات ، فكانت لوحة العيون المتكونة من الوان مختلفة امتدت من إيقاع العين الحمراء والخضراء والصفراء والزرقاء ، حيث دلت على رمز الكامرة التي توثق الاحداث على مر الزمن .وفي الوقت بنفس هي تكنولوجيا العصر- لوحة الموتي التي ظهرت بلباس ابيض ناصع مشع عليها وشاح احمر اللون دالة الدم فهي اشارة الى اول ان الذي نرى حكايتة حكم عليه القضاء والقدر كما نحن. هذا جانب والجانب الآخر هو الذين قضوا نتيجة الحروب على مر الزمن . اما لوحة المرأة فهي دالة الحياة ،ولربما قصد منها المخرج فلسفة التكوين التي تعتمد على ثلاثية الماء والهواء والحياة ، وهي ليست بعيدة عن مصمم جمالي مثل(نجم حيدر). ابتدا العرض بمسؤول موسيقى تصويرية لمعزوفة الحرب ، المتسلطة على شخصية الماضي الذي ارتدى الزي الابيض المخضب بالدماء هو الشاح الاحمر الملتف على عنق وراس التشكيل الاول(القبر) في صورة (الغريم) فوق منصة عالية لتشير الى رفعة تلك الشخصية في المجتمع . ليتحول الى التراتيل في لفظ الغريم مع صفحات الكتاب والموثقة بلوحة العيون الملونة التي انتجت صورة جمالية تحكي الماضي وصراعه مع المجتمع الخائف، اما عملية التطهير في الماء فهي متكررة، اهي للوضوء واللجوء

الى الله ام التكفير عن ذنوب لم يقترب فيها سوى انه يفهم . ام ان الماء بدل من ان يكون مطهراً يتحول الى عذاب وتسمم، ليكون الفاصل بين انعكاس الماضي مع الحاضر او ممكن ان يكون الرابط بين الازمان. يقع في صراع الذات واللوان المجتمع المختلفة التي تمثلت بالاغاني القديمة وهي اشارات على افعال المجتمع ومشكلاته . وقد تكون اشارات على تعاليم (علي الوردي) وافكاره التي يسعى للوصول بها الى المجتمع. وهو يتقلد المناصب الوطنية فهو في ذاته يرفض تلك التقاليد ضمناً والظاهر أنه يقبل بهرارة الواقع الخطأ.

المظلة اداة تقنية وظفت على انها المجتمع الغربي، ولها تحولات وعلاقات إيقاعية ربط بها المخرج ما بين المكان وخصوصيته الذي غرّب اليه والمرأة البولونية . وتعني ايضا بالسقف الذي يجمع الاشياء ، أي انه يسعى الى التوحد. وهو ايضا اسقاطات المخرج الذاتية في التحول بدلالة الغرب، كما في مشهد المرأة (البولونية) والمغامرات الجانبية التي مرت بالشخصية، حتى تصل الكارثة بالاستذكار من مصائب بلده عند نزول لوحة الموتى. وارتداء الغريم السترة الواقية من الرصاص ذات اللون الاسود. حيث تميزت التحولات الدلالية كتقنية ذهنية متخيلة في العرض تسهم وتؤثر في التجارب المسرحية المعاصرة. وعليه ان يقبل مرغماً بالامر الواقع تحت مظلة ابن البلد المحيل الحقيقي لافكاره، وهو يضع على راسه الكيس الاسود ويربط يديه من الخلف بالحبل. ليضع قدره تحت رحمة الظالم المستبد، بدلالة الاسلحة الومثاتيكية الحديثة، الاشارات السيميائية الصريحة التي ابداع بها مصمم المؤثرات الموسيقية وتشكيل الاغاني الشعبية (لعفيفة اسكندر وعزيز علي) لتدخل ضمن الحوار اشاري وايقونات تحيل الى لغة ثانية من الحوار في زمن مضى- (عبد الكريم قاسم) . تولّد فضاء المسرح عبر اللعب بتقنيات العرض في مساحات من التشكيل الجمالي للضوء الملون على المسرح. في مركبه الفني والمسرحي وتحوله الى شبكة فنية غير مألوقة في العرض الواقعي وانعكاسه الى رموز ودلالات تنتج الحس الجمالي وتخلق روح التعاطف مع المتلقي، بما يشع من قيم تربوية أخلاقية. لذلك تميزت الاضاءة بأشكال البقع الهندسية (المربع والدائري والمثلث)، ذات الالوان البيضاء عدا بعض المناطق الموزعة عليها اللوحات المميزة باللون الاصفر المتساقط على اجساد الممثلين لاضافة لمسة تاريخية ، وحتى توحى للمشاهد ان الحكاية قديمة وهي بالامكان تكرارها على اشخاص بمستوى ذلك الطبيب الاجتماعي . السايك سلطت عليه الاضاءة الحمراء الممتدة من لوحة الموتى وفي وسطها نخلة العراق وهي دلالة البلد ورمزها النخلة وتحتها جماجم القتلى على اثر الاعدامات والحروب، وبالتالي جاء التأسيس المشهدي في بنية العرض المسرحي ليست (دهشة) ميتافيزيقية منبثة الجذور مع الحقائق الوضعية، بل هي الدهشة المتحولة التي تمتلك مقومات الثبات السوري وتحولاته المرتبطة مع القيم الإنسانية عند المتلقي. لذلك تميز المخرج (عقيل مهدي) عند فتح الاشارات الفكرية في بنية العرض لا يحدث صدمة او انتقالة كلاسيكية بل يغلق نهايات الاحداث بشفافية الحركة وحيويتها الدلالية جاعلاً منها علامات مجازية اشارية . أي مجموع البؤر المتشكلة بشكل دائري كما في بنية برخت بنهايات مترابطة متحولة في نهاية العرض الى انتاج الحل . حيث يضعها المخرج مع مصممي السينوغرافيا في المختبر الدرامي ليؤكد على ان طرائق البحث والتأويل المختلفة والمتنوعة تخلق عمليات انعكاسية بعملية الانزياح والاحالة وصولاً الى العرض التكاملي ضمن الشبكة التوصيلية والتواصلية والدلالية. وحتى أصبح للمخرج شخصية في عملية تحويل بنية المدرك الى صورة دلالية متعددة الألوان، وهو التحول من التشكيل السمعي الى التكوين المرئي. وهي نتيجة مهمة في الاشتغال على بنية التحويل والاحالة. ليدخل كمحصلة لما يثيره من ترابط بقيمة الشكل اللوني ومرئياته واندماجها مع البنى العميقة. ساعد إيقاع اللون على انه وسيلة لتبادل الأفكار الروحية عند الإنسان في استخدامه ثلاثة ألوان أساس هي الأسود الذي يوحي بالعالم السفلي والأحمر الذي يمثل الأرض والأزرق المذهب الذي يشير إلى السماء والشمس. اشارات رمزية متضمنة لكل اطياف المجتمع من حيث الاستدلال باللوان العلم الاربعة وطنيا او ايدولوجيا او مذهبيا او قوميا. فقد ظهر بشكل واضح باللوان اللوحات الثلاث والاغاني الشعبية لعفيفة اسكندر واداء الغريم (خالد) بحركات الهتاف او عندما يقول للوردي، الغريم: نباح كلاب.

يرى الباحث ان الاختيار كان موقفاً معتمداً على معيار المتحول بإيقاع الزمان ، فكانت مقصودة بشكل مباشر لمناقشة الاحداث التي تكررت في زمن الاحتلال الثاني فجاء النص بشكل قصدي وليس اعتباطياً، وكذلك وضع المخرج اسساً لبنية درامية عراقية لمونودراما فلسفية جديدة، مع علمنا ان عروض المونودراما هي شخصية واحدة ، وعملية الازدواج او الانشطار نجدها في السينما ، لذا ان وضعها على المسرح بهذا الشكل هو تجسيد وابتكار في شكل الصورة الجمالية حالها حال القرنين او السؤال او النظرية. وهي ميزة الفنان المعاصر الذي يحول ابسط وسائل التعبير في ما يمتزج من اللون الطبيعي الصادق مع الألوان الصناعية في تحولات الموضوع. ولاسيما في الجانب النفسي و إظهار الحقيقة في معالجة الأحداث باستخدامه الألوان الثلاثة الأساس.

الفصل الرابع

اولاً: النتائج ومناقشتها:

- 1- إن مفهوم الإيقاع بدا بوصفه مؤثراً ديكورياً منظرياً جعل من قاعات المشاهدة واسعة ، ثم ذلك تطويره ليشكل فضاء يلائم متطلبات العروض المختلفة المناظر.
- 2- الشكل الإيقاعي هو صورة العرض بعد أن يأخذ وضعه النائي الخارجي من جميع العناصر التي وضعت له في كل واحدة، فالشكل يقود الى المضمون المرتبط بوجهة النظر التشكيلية التي تحدد أجزاء التشكيل المنظري..
- 3- إن الإيقاع يحقق الامتزاج بين الواقع الموضوعي والخيال عند المتفرج من خلال ما يحققه المستوى اشاري، فالقطع الديكورية تستخدم للدلالة أو للتعريف على البيئة.
- 4- إن عناصر السينوغرافيا تحقق أهم إيقاع لارتباطاتها الدرامية بالإضاءة تعطي دلالة الليل والنهار وكذلك دلالة الأماكن الداخلية أو الخارجية ، واللون قد يعطي دلالة السلام أو الجريمة أما الزي والماكياج فهو غالباً ما يشيران الى فضاءات العلاقة السايكولوجية والسيولوجية للشخصية والتي هي جزء مهم من متطلبات الإنسان الدرامي.

ثانياً: الاستنتاجات:

- 1-عمل الإيقاع على إزالة غموض المكان مما يفسح المجال أمام الخيال لبناء الدلالات التي تنتظر التحقق الجمالي المسرحي الفعلي من الممثل،
- 2- إن الإيقاع قد تجسد وبدقة الزمن الموضوعي الواقعي للعرض، أي أن الزمن الذي يدور بين الممثلين الآن على خشبة المسرح والذي هو محاكاة لزمان حدوث وقوع أحداث المسرحية وفيما إذا كانت كلاسيكية أم في زمن معاصر.

المصادر والمراجع

اولاً: المصادر العربية:

- 1- اريك بنتلي نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والاعلام، 1975.
- 2- ادولف آيبا، وظيفة الفن الحي، تر: امين حسين وآخرين، القاهرة، 1981.
- 3- الكسي- بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، القاهرة، مؤسسة طباعة الألوان، 1968.
- 4- الجرجاني، علي بن عمر الشريف: التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان.
- 5- بنكراد ، سعيد : المؤول والعلامة والتأويل، في مجلة فكر و نقد، الرباط : ع -16 ، السنة الثانية ، فبراير، 1999 .
- 6- جلال الشرقاوي، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
- 7- قاسم حسين صالح، سايكولوجية إدراك اللون والشكل، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات ع305، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق ، 1982.

8- فرج عبو، علم عناصر الفن ، وزارة التعليم العالي ،بغداد، تنفيذ وطباعة دار دلفن للنشر— ميلانو ، ايطاليا، ج1 ج2، 1982.

9- صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، مصر، 2001.

10- غيرو، بيار: علم الدلالة، تر: أنطوان أبو زيد، بيروت : ط 1 ، منشورات عديدا، 1986.
ثانياً:المجلات والدوريات:

1- اياد حسين الحسيني، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم في العصر الاسلامي، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1996.

2- مقابلة شخصية مع دكتور حسين التكمجي . في كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية ، بتاريخ - 17 \ 1 \ 2012. في تمام الساعة الثانية عشر صباحاً.
ثالثاً:المصادر الاجنبية:

1- NICOIE EVERAERT -DEAMEDT; LE PROCESSUS INTERPETATTIF.INTRODUCTION ALA SE-MIOTIQUE DE C. S PEIRCE, ED MARDAGA EDITEUR, 1990.

2-;M.Sayre,Henry;A World of Art, liht and color ، film SCHOOLseries Consultant, new york, p.p,119.

التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر (اقل من سنة إلى 3 سنوات) Multi functionality in children's furniture to the age of (less than a year to 3 years)

زياد حاتم حربي العامري

Ziad Hatem Harbi Al Amri

ملخص البحث:

تبحث الدراسة الموسومة (التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر اقل من سنة إلى 3 سنوات)، موضوع المنتجات المستخدمة محليا من حيث ملائمتها مع الطفل العراقي ومدى الأمان المتوخى عند الاستخدام وما له من قوة جذب والتأثير الاقتصادي، فتضمن الفصل الأول مشكلة البحث والمتمثلة في السؤال التالي (ما هو اثر التعدد الوظيفي على الهيئة العامة لأسرة الأطفال لعمر اقل من سنة إلى 3 سنوات ؟)، فيما جاءت أهمية البحث في تسليط الضوء على التعدد الوظيفي لأثاث الطفل في هذه المرحلة من العمر كونها من المراحل العمرية المهمة والتي يتم فيها مسارات نموه الجسمي والعقلي والإدراكي وتشكل عاداته وتقاليده وصولا إلى أهداف البحث في دراسة واقع حال أثاث الأطفال متعددة الوظائف، ودراسة جوانب الأمان فيها للوصول إلى أداء أفضل. فيما تحدت الدراسة في تصاميم الأثاث (الاسرة) المستخدمة محليا ولعمر (اقل من سنة إلى 3 سنوات) والمستخدمه خلال 2008 – 2009م. وقد تكونت الدراسة من خمسة فصول، الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات، واحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري، فيما احتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث ومنهجيته، فيما تضمن الفصل الرابع تحليل ووصف النماذج، أما الفصل الخامس فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات .

Summary:

Study examines the tagged (multi functionality in children's furniture to the age of less than a year to 3 years), the subject of the products used locally in terms of its suitability with the Iraqi children and their safety is envisaged when in use and its power of attraction and the economic impact, ensuring the first chapter the research problem and of the following question (What is the effect of multi functionality on the General Authority for a family of children to the age of less than a year to 3 years?), as was T. importance of research to shed light on the multi-functional furniture child at this stage of life as a stage of development task and that is where the tracks with his physical and mental, cognitive and a customs and traditions up to the objectives of the research in the study of the reality of the multi-functional children's furniture, the study of the safety aspects of access to better performance. As identified in the study designs furniture (beds) used locally and age (less than a year to 3 years) and used during the 2008 to 2009 AD. Has formed the study of five chapters, the first chapter the research problem, its importance and its objectives and its borders and determine the terms, and contained a second chapter on the theoretical

framework, as contained third chapter on research procedures and methodology, while ensuring the fourth quarter analyze and describe models, Chapter V, containing the findings, conclusions and recommendations.

الفصل الأول

1 - أهمية البحث :

يأتي الاهتمام بموضوع التعدد الوظيفي لأثاث الأطفال في هذه المرحلة من العمر كونها من أهم المراحل العمرية والتي تحدد مسارات نموه الجسمي والعقلي والإدراكي وتشكل عاداته وتقاليده. وتزداد في هذه المرحلة قابليته بالتأثر بالعوامل المختلفة التي تحيط به، وفي هذه المرحلة يبدأ الطفل بالتعلم أولى خطواته في هذه الدنيا، فالاهتمام بالطفل وتربيته ومتطلباتها لاسيما أثاثه يدعو المصمم إلى إيجاد أفضل الوسائل لتلبية احتياجاته الخدمية والنفسية والجمالية، مما يؤثر ذلك على الهيئة العامة والنظام الشكلي للمنتج مما يخدم الجانب الوظيفي والجمالي. ومن هنا تأتي أهمية البحث في دراسة احد جوانب احتياجاته وهي الأثاث الخاص به.

2 - مشكلة البحث :

تم تحديد مشكلة البحث بالسؤال التالي :
(ما هو اثر التعدد الوظيفي على الهيئة العامة لأسرة الأطفال لعمر اقل من سنة إلى 3 سنوات)؟

3- هدف البحث :

يهدف البحث إلى دراسة واقع حال أثاث الأطفال متعددة الوظائف، كما يهدف إلى دراسة جوانب الأمان فيها للوصول إلى أداء أفضل.

4- حدود البحث :

1. حد مادي : دراسة التعدد الوظيفي في أثاث الطفل (أسرة الأطفال) .
2. حد مكاني : أثاث الطفل المستخدمة محليا في العراق .
3. حد زمني : 2007م - 2009م.

5- تحديد المصطلحات :

* التعدد:

في اللغة (عده) أحصاه من باب رد والاسم (العدد) و (العديد) يقال : هم عديد الحصى و(عده فاعتد) إي صار (معدودا) و اعتد به. وأنفذ (عدة) كتب أي جماعة كتب و(العدة) بالضم الاستعداد يقال : كونوا على عدة و(العدة) أيضا ما أعددت له حوادث الدهر من مال وسلاح قال ابن الاخفش ومنه قوله تعالى (الَّذِي جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُ.. الهمة الآية 2) ويقال جعله ذا عدد (8،ص416).

التعريف الإجرائي:

وهو الاحتواء على أكثر من صفة أو معنى في شكل واحد، أو تجميع أشياء مختلفة أو متشابهة لتؤدي عدة أغراض في شكل واحد.

* الوظيفي:

في اللغة (الوظيفة من كل شيء: ما يُقدَّر له في كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب، وجمعها الوظائف والوظف، ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفاً: ألزمها إياه، وقد وظفت له توظيفاً على الصبي كل يوم حفظ آيات من كتاب الله عز وجل)(1،ص358).

التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر (أقل من سنة إلى 3 سنوات)..... زياد حاتم حربي العامري

التعريف الإجرائي:

الوظيفة: هي القابلية الأدائية والجمالية والاستخدامية للتكوينات التصميمية من أجل تحقيق أقصى إشباع للحاجات الإنسانية.

* أثاث:

في اللغة (الأثاث) متاع البيت قال الفراء لا واحد له وقال أبو زيد (الأثاث) المال اجمع الإبل والغنم والعبيد والمتاع الواحدة (اثاثه) (8، ص5).

التعريف الإجرائي:

هو كل ما يحتويه المنزل أو أي فضاء آخر داخلي كان أو خارجي من وسائل لإشباع الحاجات الإنسانية الأدائية والنفعية والاستخدامية والجمالية لتوفير الراحة والأمان مما يساعد الإنسان على القيام بفعالياته اليومية بأقل جهد.

* الأسرة:

السَّيرُ: المُضْطَجِعُ، والجمع أسرة وسُرر، ومن قال صيدٌ قال في سُررٍ سُرٌّ.
والسرير: الذي يجلس عليه معروف.

وفي التنزيل العزيز: (عَلَى سُررٍ مَوْضُوعَةٌ ... الواقعة الآية 15) وبعضهم يستثقل اجتماع الضمتين مع التضعيف فيرد الأول منهما إلى الفتح لخصفته فيقول سُرر، وكذلك ما أشبهه من الجمع مثل ذليل وذُلل وإنجوه. وسُرير الرأس: مستقره في مَرْكَبِ العنق؛ وأنشد: صَرَباً يَزِيلُ الهام عن سُريره، إِزَالَةَ السنبِلِ عن شَعِيرِهِ والسُرير: مُسْتَقَرُّ الرأس والعنق.
وسرير العيش: حَفْضُهُ ودَعَتُهُ وما استقرَّ واطمأن عليه. (1، ص297).

التعريف الإجرائي:

السرير وجمعه أسرة هو كل تخت يستخدم لغرض النوم مصنع من خامه واحدة أو أكثر تتوفر فيه أبسط شروط المتانة والأمان ومتوافق مع قياسات جسم الإنسان.

الفصل الثاني

الإطار النظري

أولاً: سيكولوجية الأطفال

المقدمة

تعد المرحلة الأولى من حياة الطفل مرحلة مهمة كونه في هذه المرحلة تنمو مدركاته الحسية والعقلية وتزداد في هذه المرحلة قابليته بالتأثر بالعوامل المختلفة التي تحيطه مما يكون له كامل الأثر في التعلم والتدريب لمواجهة الحياة المستقبلية لذا يجب الاهتمام بهذه المرحلة العمرية من حياة الطفل والتي تعد انطلاقته في هذه الدنيا.

لذا يعد الاهتمام بتصميم أثاث الأطفال أحد الدعائم الأساسية لتنشئتهم لما يمثل أحد المتطلبات التي تلبى رغباتهم وما ينسجم مع متطلبات نموهم الجسماني وتزايد متطلباتهم مع التقدم في العمر، فهذا الاهتمام يساعد على تربيتهم بالأسلوب الصحيح بما يحقق الجو الملائم لتربيتهم وتنشئتهم.

1- مراحل نمو الطفل وتطور نمو عقله

الطفولة مرحلة عمرية من دورة حياة الإنسان تمتد من الولادة إلى بداية المراهقة، تتميز بإحداث مهمة فيها توضع أسس الشخصية للفرد البالغ، ولها متطلباتها الحياتية ومهارات الخاصة التي ينبغي إن

يكتسبها الطفل، أي أنها مرحلة خاصة للنماء والتطور والتغير يحتاج فيها الطفل إلى الرعاية والتربية الصحيحة (20، ص2).

* تقسم الطفولة تبعاً للأساس التربوي إلى:

1. مرحلة الرضاعة (المهد) من الولادة إلى السنة الثانية
2. مرحلة ما بعد الرضاعة من الثانية إلى الثالثة .
3. مرحلة ما قبل المدرسة من الرابعة إلى السادسة .
4. مرحلة المدرسة الابتدائية من السادسة إلى الثانية عشرة.

* كما تقسم الطفولة تبعاً للأساس البيولوجي إلى:

1. مرحلة الرضاعة (المهد) من الولادة إلى السنة الثانية .
2. مرحلة الطفولة المبكرة من السنة الثانية إلى السنة السادسة .
3. مرحلة الطفولة المتوسطة من السنة السادسة إلى السنة التاسعة .
4. مرحلة الطفولة المتأخرة من السنة التاسعة إلى السنة الثانية عشرة (18، ص25) .

إن هذه المراحل غير منفصلة تماماً لكنها متداخلة متصلة من الأعمار المختلفة التي تحدد بدء ونهاية كل مرحلة، تخضع في وجوهرها للفروق الفردية القائمة بين الأفراد وتتباين تبعاً لاختلاف البيئات الجغرافية والاجتماعية، ولكن لابد من توضيح الصورة العامة لفكرة المراحل بهذه الأعمار (20، ص3). من ذلك يظهر بأن لكل مرحلة من هذه المراحل العمرية طبيعة خاصة يجب على المصمم الصناعي أن يأخذها بنظر الحسبان عند القيام بعملية تصميم الأثاث الخاص بالأطفال.

2- مرحل نمو الطفل في السنتين الأولى والثانية

منذ أن يولد الطفل يكون لديه بعض الخصائص الذاتية من خلال ما يستطيع القيام به من استجابات وقابلية للتعليم واكتساب الخبرات، يكون على أساسها انعكاسات أولية من استجابات أو ما قد يكون للطفل من طاقات عضلية وقدرات حسية وغير ذلك مما يدخل في تكوينه البيولوجي العام، مما يتوقف عليه تحديد مسار نموه فيما بعد إلى حد كبير (18، ص31)، "فيتحول الوليد في السنتين الأولى والثانية من العمر من الوضع الأفقي إلى الوضع العمودي ومن مخلوق ساكن نسبياً إلى متحول من إنسان باك إلى إنسان متكلم ومن فرد معتمد إلى مستقل وهذه الدلالات لاشك إن لها أهميتها الكبيرة من الناحية السيكلوجية" (20، ص5). وفيما يلي أهم الخصائص في نمو الطفل في هذه المرحلة:

أ. خصائص النمو الجسدي:

* النمو في هذه المدة سريع جداً، يتكرر في هذه المرحلة الإصابة بالأمراض والحوادث البسيطة لذا تكون الرعاية الصحية والجسدية أمراً ضرورياً للغاية.

* يختلف الأطفال من حيث المظهر الخارجي وكلما ازداد الأطفال عمراً كلما أصبحت الفروق بينهم أكثر وضوحاً.

* توجد علاقة واضحة بين الوزن والحجم والطول والأمراض والتغذية ودرجة الذكاء.

* يتوسع عالم الطفل وتزداد الاستثارة زيادة هائلة عندما يصبح قادراً على الحركة فتتوسع مداركته بشكل ملحوظ (18، ص57-58).

* يسير النمو الحركي بحسب نمط معروف وعلى مراحل، إلا أن الأطفال يمرون بهذه المراحل بسرعة مختلفة اعتماداً على عامل الوراثة ومقدار التدريب.

* إن إحساسات الطفل وإدراكاته هي مؤشرات أخرى دالة على التطور المعرفي (20، ص7).

إن النمو الحركي يتأثر بشكل أساسي بعوامل النضج ولا يتأثر إلا قليلاً بالعوامل الثقافية إلا في درجة معينة من الاستثارة البيئية لأمر ضروري لذلك، فأهمية الخبرات المبكرة في النمو الحركي تقود إلى الاعتقاد بوجود حلقة مستمرة من التفاعل بين عوامل النضج وخبرات البيئة إلى تحقيق أقصى طاقات النمو.

ب . خصائص النمو العقلي المعرفي:

* إن أهم انجاز في السنتين الأولى والثانية من العمر هو معرفة الطفل بأن الأشياء من حوله ثابتة ودائمة ومنفصلة عن ذاته، ويفهم حقائق الحركة فيتعرف بأنه إذا تحرك شي يمكن أن يعود إلى مكانه.

* يطور الطفل الأمهات المعرفية البسيطة إلى أمهات جديدة ومعقدة وباستخدام المصادر الأولية المتوفرة لديه فهو يطور مثلاً أفعال وضع الشي في الفم والإمساك به والنظر إليه إلى فعل معقد ومركب وهو فعل التفحص.

* يكشف الطفل في هذه المرحلة إن مصادر الموجودة لديه غير كافية لاكتشاف البيئة والتحكم فيها ولذا يلجأ إلى تطوير أفعال جديدة من خلال عملية الاستيعاب (20، ص7).

فلا بد الأخذ بنظر الحسبان التحولات السريعة نسبياً في نمو الطفل عند الشروع في عملية التصميم وكذلك الأخذ بجوانب الأمان في أثاثه بصورة أكبر، فضلاً عن الوسائل الترفيهية والتعليمية وتنمية قدراته الحسية.

ثانياً: الوحدة الشكلية والتعدد الوظيفي

1- مفهوم الشكل والهيئة:

للشكل مفاهيم عديدة ومختلفة باختلاف الأفكار والرؤى الجمالية والتصميمية وتياراتها التي يعبر عنها الشكل، ولا شك في أن الشكل ينقاد بصورة أساسية لطبيعة الفكر المعبر عنه في العمل التصميمي أو تبعاً لطبيعة المهمة أو الدور الذي ينشره المصمم في عمله التصميمي، إن الشكل هو العنصر المميز والرئيس في العمل التصميمي بوصفه الأساس الذي يسعى المصمم إلى تشكيله والمتلقي إلى الاستمتاع البصري فيه وبالتالي تحقيق اللذة الجمالية، وأصبح هناك العديد من المتغيرات التي غيرت في صياغة الشكل وبالتالي إلى قراءة الشكل على وفق متغيرات الدلالة والتي أصبح من خلالها ينتظم الشكل الجمالي في العمل التصميمي.

فالشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ فيها العناصر مواضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر وبالطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر وكثيراً ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على غمط محدد معين من التنظيم كما في النماذج الشكلية التقليدية مثل تركيب أجزاء المنضدة أو الكرسي أو غيرها، إما الشيء أو الجسم فهي مادة يمكن إدراكها بالحواس والشكل هو صفة تجريدية ندركها بالفعل عن طريق الحواس ولكن لا غنى لأحدهما عن الآخر (5، ص33)، فأياً هيئة لا تتحقق إلا من خلال مجموعة من الإشكال (10، ص151)، فالشكل إذن وظيفة ولا يمكن إن توجد وظيفة تصميمية إلا وكانت مسبقة من شكل أو إشكال (10، ص151)، فالشكل إذن هو الصياغة الأساسية للجسم أو المادة، إما الهيئة فهي المفهوم العام للشكل، وهي بحسب النظريات مجموعة العناصر المترابكة التي تدرك بمجموعها وليست نتيجة لأي تجمع عفوي (21، ص79)، فكل منتج له هيئة مكونة من مجموعة إشكال مترابكة تمثل البناء المفاهيمي للعمل التصميمي والتي تتيح لنا التعرف على أنواع المنتجات من خلال خصائص وتفاصيل مكونات هذه الهيئات والتي تختلف في تفاصيلها التكوينية على وفق ما تدركه حاسة البصر من صفات أساسية تعبر عنها الخطوط الخارجية والتي تعدد عملية البناء الداخلي لها (13، ص184).

"إن الهيئة ثلاثية الإبعاد والتي توضع في فضاء حقيقي تحتم على المصمم إظهارها للناظر من جميع الجهات من خلال تداخل العلاقات فيما بينها والتي يجب إن تؤخذ بنظر الحسبان عند تصميم الأثاث" (5، ص34)، فمثلاً معرفة هيئة السرير وتفسيره هو ناتج من خلال شكله العام أو مجموعة إشكاله

البنائية ولا يكون معنى للشكل إلا من خلال توافره ضمن موقعه في هيئة السرير وهذا يعني إن الهيئة لا تحقق المعنى إلا من خلال مجموعة الإشكال المترابطة (4، ص31).
مما تقدم يتضح العلاقة الوثيقة بين مفهومي الشكل والهيئة بكافة مستويات التصميم من خلال التكوينات الثنائية الإبعاد والثلاثية الإبعاد، والارتباط فيما بين الأجزاء ككل وعلاقة الجزء بالكل.

2- الوحدة الشكلية كمفهوم في التصميم وعلاقتها بالتعدد الوظيفي:

تعرف الوحدة الشكلية بأنها "متطلبات ذات علاقة متبادلة تسهم إجمالاً للوصول إلى كل مرئي مقنع ومؤثر فهي بذلك تمثل "مبادئ مرشدة مستخدمة في حل مشكلات تنظيم عناصر التصميم فمن الضروري تطوير المعرفة بكيفية استخدام هذه المبادئ التصميمية للوصول إلى الوحدة الشكلية للتصميم"، وقد أكدت الدراسات التصميمية على مجموعة من المبادئ المعتمدة كمظاهر لتكوين الوحدة الشكلية والتي ارتبطت بجوانب مختلفة ومتنوعة في التصميم (5، ص59)، إذ شملت تلك المظاهر كلا من التناغم وهو أحد المبادئ التصميمية المعتمدة لتحقيق الوحدة الشكلية في التكوين . فهو بالمعنى العام "تنظيم أجزاء الشيء" وتآلف وظائفه المختلفة فلا تتعارض ولا تتنافر بل تتحقق وتتجه إلى غاية واحدة فهو إذن وحدة أو تأليف وتركيب جميل وترتيب متناسق" (15، ص58)، إذ يقع التناغم بين الطرفين الأقصيين، الرتابة والتنافر، وقد يجمع خاصتهما إلا إن المهم في كل ذلك هو إيجاد الوحدة في التصميم والتي تجعل من التصميم جيداً (5، ص36).
وكما موضح بالشكل رقم (1)



شكل رقم (1) (19، نت)

وبشكل عام أشرت كل الدراسات التصميمية مجموعة من الخصائص التصميمية المرتبطة بالنسبة والتناسب والإيقاع للوصول للتناغم، فضلاً عن الوسائل القياسية المختلفة لتعريف الجوانب المرتبطة بالتصميم. والتوازن أو الاتزان هو عبارة عن ترتيب وتنسيق العناصر التصميمية ومكونات الشكل في العمل التصميمي لتعطى الإحساس بالراحة وتبعث على الرضا وتحفز على القيام بالأنشطة بهمة ونشاط (7، نت)، فهو إدراك الثبات في الحالات التي تتعارض فيها مراكز شدة الانتباه البصري ومراكز القوة في التصميم (16، نت). لذا يعد التوازن في التصميم من أهم الركائز التي يقوم عليها التصميم وله دور في إشعار المشاهد بالراحة والاستقرار مما يعني عمل فني ناجح، ويوجد ثلاثة أنواع من التوازن البصري في التصميم هي التوازن التماثلي أي تظهر الأشكال متماثلة على جانبي المحور (أفقياً أو رأسياً أو الحالتين معاً) (6، نت)، كما في الشكل رقم (2).

التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر (اقل من سنة إلى 3سنوات)..... زياد حاتم حري العامري



شكل رقم (2)(19،نت)

والتوازن غير التماثلي وهو الوصول لرؤية واهتمام متساو لكل العناصر وذلك عن طريق تعويض ما فقده المكون الأصغر من حجم بتلوينه بلون مختلف أو مضمون أو معنى (16،نت)، كما في الشكل رقم (3).



شكل رقم (3)(19،نت)

أما التوازن الإشعاعي فهو ترتيب العناصر حول نقطة مركزية كي تبرز أهمية هذه النقطة (6،نت). الشكل رقم (4) والذي يمثل حافظة خبز.



شكل رقم (4) مقتنيات الباحث

من جانب آخر يمثل الإيقاع احد المفاهيم المهمة التي تعبر عن التناغم من جهة والوحدة الشكلية من جهة أخرى ويرتبط بمجموعة من الخصائص الأخرى المتمثلة بالتكرار والتدرج والاستمرارية والتي تعكس بالتالي الفكرة عن علاقته بالوحدة الشكلية، فهو التردد أو التكرار لعناصر متشابهة وبما يوفر مظهرا للاتجاه والحركة في التصميم (5،ص64)، في حين تتضمن المنظومة التناسبية ربط الأجزاء بعلاقات رياضية تبعا لقياسات

تمثل أساس التوافق بين الأجزاء، فهذه العلاقات الرياضية يتم إدراك تناغم التعددية الوظيفية إلى الوحدة وتوازنها كما في الشكل رقم (5) إذ تمثل تقسيمات الجرارات وتكرارها المنظومة التناسبية للمنتج الصناعي كما تمثل التقسيمات المختلفة للمنتج تناسباً من خلال التناغم والتوازن الموجود في هيئة المنتج الصناعي.



شكل رقم (5) (19، نت)

أما الهيمنة فهي تحقيق حالة الجذب في المنتج الصناعي (5، ص71)، وترتبط الهيمنة بالوحدة فقد تكون هناك أكثر من خاصية بارزة في التكوين التصميمي، إذ تتعاون العناصر مع بعضها وتتكامل إذ يهيمن أحدها على الآخر لإيجاد وحدة (12، ص46)، كما في الشكل رقم (6).



شكل رقم (6) مقتنيات الباحث

ويعني التباين التنوع ويمنح التصميم الإثارة والحيوية والحياة كما يضيف عامل التأكيد على عناصر المختارة إذ تعتمد درجة التباين في عناصر التصميم على مهارة المصمم وموهبته، كما يعد التباين من العلاقات الديناميكية والذي يحقق نوعاً من الإثارة نتيجة المزج المتكون من مواد ونسب وألوان وأنماط مختلفة ويبحث في التكوين حيوية وإثارة وحركة (12، ص47)، في حين يعد التكرار واحداً من العلاقات التي تستخدم في المنتجات الصناعية للوصول إلى الوحدة الشكلية وهي هنا كل شامل فهي وحدة بالشكل أو بالصفات المظهرية أو بالسمات المشتركة فكرياً، فقد يلجأ المصمم الصناعي إلى التكرار لاستثمار أكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية قائمة على توظيف الشكل أو الإشكال خلال ترديدات دون خروج ظاهر عن الأصل، وبهذا فهو يشير إلى الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم (11، ص225).

فيما يمثل الانسجام التوافق في الحجم والكتل والإيقاعات اللونية المتقاربة أو التقارب في درجات الضوء وتسلسل قيمته أو الإبعاد وأصولها (17، ص35)، فليس من السهل تحقيقه ما لم يكن المصمم ذا خبرة ووعي وحس فني، وهذه الصفات تعطيه حرية أكبر في تنسيق الأجزاء المكتملة الداخلة في العملية التصميمية للمنتج الصناعي (12، ص43).

من خلال كل تلك المبادئ والعلاقات التصميمية فضلا عن التشابه والتباين والتضاد... الخ والتي تعتمد كأساس لتحقيق الوحدة الشكلية في التصميم لإيجاد التنوع والتعدد في الوظائف المطلوبة للمنتج الصناعي (أثاث الطفل) من خلال إبراز أو ترجيح عنصر على عنصر آخر أو مجموعة من العناصر التصميمية الأخرى وبما يحقق التعدد الوظيفي في المنتج الصناعي.

ثالثا: الأثاث

1. آلية جسم الإنسان:

عند الشروع بالعملية التصميمية لمنتج معين خصوصا المنتجات ذات طبيعة التماس المباشر مع جسم المستخدم، يجب الالتفات إلى عدة عوامل ومراعاتها عند التصميم، ومنها عامل الأمان وعامل النسبة والتناسب الضروريان لتحقيق المواءمة بين المستخدم والمنتج الصناعي من حيث الأبعاد، كذلك جعل المنتج أكثر سهولة في الاستخدام وتقليل حجم الأضرار الناجمة عن عمليتي التصميم والتصنيع، وعند تصميم منتجات خاصة بالأطفال يجب الأخذ بنظر الاعتبار عاملين أساسيين قبل الشروع بالتصميم هما:

أ. الأمان:- وهو أحد أهم أهداف الهندسة البشرية والذي يتحقق من خلال تقليل الحوادث الناجمة عن التعامل مع المنتجات الصناعية، والتي يجب مراعاتها في تصميم المنتجات الصناعية، فعلم الهندسة البشرية يهتم بصحة الإنسان (5، ص77). فيجب توفير الدرجة العالية من الأمان في أثاث الأطفال، فالطفل يحتاج إلى الشعور بالأمان في أثاثه الذي يروم ممارسة نشاطه معه (9، ص83).

ب. النسبة والتناسب:- إن المقياس الإنساني يشير إلى جميع العلاقات التناسبية بين أبعاد الإنسان وأبعاد منتجاته، وان العلاقة بين المتغيرات القياسية من (طول، عرض، ارتفاع) تكون أساسية في تحديد تلك الخاصة، وان اختلاف واحد منها بالزيادة أو النقصان يولد ردود أفعال نفسية (4، ص52)، كالانزعاج والخوف والقلق، فضلا عن الإصابات والآلام التي تصيب الطفل نتيجة عدم التوافق في المقاسات بين الأثاث ومستخدميه (الأطفال) (5، ص77).

فالمعرفة المتكاملة لآلية الجسم البشري وحدود قابلية المستخدم (الطفل) وقدراته العقلية والبدنية والحركية والحسية هي إحدى الشروط التي تفرض نفسها على المصمم في وضع تصميمه، مما يتوجب معرفة متوسطات القياسات للفئة العمرية موضوع البحث، والتي يمكن الحصول عليها أما من خلال المراكز المتخصصة بهذا المجال أو جمع المعلومات ميدانيا.

2. الخامات:

إن اختيار الخامة يمكن أن يتأثر بشخصية أو هيئة المكان المحيط من حيث طبيعة المكان والمواد السائدة والأثاث المستخدم فيه فكلما اتسعت معرفة المصمم بإمكانات الخامة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى ازدياد أفكاره التخيلية وقدرته على التكوين، وتسيطر الخامة على نوعية الإشكال والهيئات التي تنتج منها أحيانا، لان لكل خامة حدودها وإمكاناتها التي تفرضها على التصميم، كما إن اختيار الخامة خاضع للوظيفة التي سيؤديها العمل التصميمي (المنتج الصناعي) (5، ص79).

ويتم اختيار الخامات المناسبة للمنتج الصناعي وفق المستوى التقني التنفيذي الذي يتم التعرف عليه من خلال توفير المعدات وطرق الإنشاء والربط والإنهاء التي بنيت على الفكرة التصميمية لغرض التنفيذ

وتزداد تعقيدا عندما يكون الشكل ذا متطلبات بنائية خاصة، والتغيرات المعرفية والتقنية والتكنولوجية في مجال العلم الصناعي، أدت إلى إنتاج مواد مؤثرة على نوعية وكمية وحجم المنتج الصناعي (17،ص65)، ومستوى الإمكانات التعبيرية للخامات ذات المنشأ الطبيعي أو الصناعي بتنوع صفاتها المظهرية (23،ص98)، فضلا عن دلالات تعبيرية توحى ببعض سطوح خامات أخرى مخالفة لحقيقتها كال بلاستيك الذي يحمل تعبيرات لكافة أنواع الخامات الأخرى لتبدو للمتلقي على أنها ذات صفة معدنية أو نسيجية أو أحجار رخامية، كما تحمل بعض الخامات صفات وألوان لها معانٍ متعددة ارتبطت بالمعتقدات والمفاهيم الاجتماعية وهي مختلفة من مجتمع لأخر وقد تكون متضادة في المجتمع الواحد (5،ص81)، ومستوى المقاومة والمتانة وتمثل المقاومة مقدار القوة التي تتحملها المادة في حين أن المتانة تمثل مقدار الطاقة التي يمكن للمادة أن تمتصها قبل الانكسار (22،نت)، ومستوى الكلفة الاقتصادية الذي يحدد وقت الانجاز والموارد البشرية والمادية المتاحة والاستغلال الأمثل والأفضل والاقتصاد في عمليتي التصميم والتنفيذ لأن بعض الهيئات تفرض كلفة باهظة بخامات غير متوافرة موقعا وبيئيا (9،ص192).

لذا فإن اختيار الخامة المناسبة لتصميم وإنتاج اسرة الأطفال لا يمكن إن يتم إلا من خلال توافق وتداخل واندماج المستويات كافة بعضها مع بعض لتشكيل الاختيار الأمثل والأفضل.

3. التأثير الملمسي واللوني:

يتراوح الملمس بين صقيل وخشن ويتأثر بالضوء الساقط عليه واتجاهه، فالأسطح المطلية تعكس لون الأشياء التي حولها وشكله إذ تصبح كالمرآة وتفقد لونها بينما ينشر السطح الخشن المضاء من الجانب الظلال على نفسه إلى درجة مؤثرة على إدراكه، إن أهم نقطة في الإدراك البصري للملمس هو التغير المستمر في مظهره فالملمس الخشن الذي يضاء بإنارة جانبية يكون إدراكه وكأنه أكثر خشونة من واقعه، وذلك بسبب كبر مساحات الظلال التي تسقطها بروزاته على خلفيته أو بالعكس تجعل الإنارة الأمامية إدراك الملمس وكأنه أقل خشونة من واقعه، أما الألوان فلها جاذبية مؤثرة بشكل كبير في إبراز الهيئة، فلكل هيئة سطح يعكس مظهرية وهذه المظهرية ناتجة عن علاقات متداخلة من خصائص ملمسيه ولون وقيمة ضوئية (5،ص85)، فاللون إذن من العناصر المهمة في التصميم ومن خلال اختلاف الألوان تتولد الانطباعات المختلفة التي يمكن إن تضاف لهيئة سرير الطفل فضلا عن كونها تولد الحالات الإبداعية التي تمنح المتعة الحسية والذهنية، فالألوان لها تأثيرات سيكولوجية مختلفة، فهناك مجموعة من النقاط تؤثر في الإدراك اللوني أهمها تحديد دفء وبرودة الطبيعة اللونية وقيمته النسبية ودرجة تشبعها أي القوة البصرية التي تجذب الانتباه كذلك تعد الشدة العالية والصبغات الدافئة نشطة ومحفزة بصريا في حين تعد الصبغات الباردة أكثر راحة ورقة ويؤدي استخدام الألوان المشبعة المشعة إلى جذب الانتباه (3،ص111-115).

إذن التباين اللوني ودرجته يمكن إن يشغلها المصمم في إحياءات تعبيرية مختلفة بحسب ما يبتغيه من رؤية تعبيرية للأثاث فضلا عن جوانب تصميمية أخرى وهنا تحدث الكثير من الحالات الإيهامية السطحية بل حتى الحجمية في هيئة المنتج بحسب اللون وسطوعه وخصائصه الفيزيائية الأخرى (5،ص86)، فالملمس يرتبط بالخصائص البصرية لذلك فانه يمثل عنصرا مهما من العناصر الأساسية التي تؤثر في اللون ، فمثلا سطح مصنع من خامة اللدائن الحمراء يختلف عن سطح معدني مطلي بالأحمر حتى ولو اتفق أصل اللون في كل منها (14،ص282). فصفة اللون ملازمة للملمس والملمس مرتبط باللون من جانب الشكل والهيئة من جانب آخر وعلى هذا الأساس تحدث الكثير من الحالات الإيهامية في رؤية سطوح الهيئات بحيث يمكن إظهار سطح من خامة معينة لخامة أخرى وهذا ما وظف في حالات كثيرة في تصنيع أثاث الأطفال بعد تطور تقنيات وتكنولوجيا الخامات (5،ص86).

فبإمكان المصمم الصناعي الاستفادة من العناصر التصميمية وقيمها الضوئية واستثمارها وتوظيفها في استحداث مظهرية جديدة للسطوح وفقا لما يحمل من قصديه وظيفية وما يريد تحقيقه من إدراك حسي لها.

مؤشرات الإطار النظري

1. يعد تصميم أثاث الأطفال احد الدعائم الأساسية لتنشئتهم لما يمثل احد المتطلبات التي تلبي رغباتهم وما ينسجم مع متطلبات نموهم الجسماني وتزايد متطلباتهم مع التقدم في العمر.
2. إن لكل مرحلة من المراحل العمرية طبيعة خاصة يجب على المصمم الصناعي إن يأخذها بنظر الاعتبار عند القيام بعملية تصميم الأثاث الخاص بالأطفال.
3. الأخذ بنظر الاعتبار التحولات السريعة نسبيا في نمو الطفل والحاجات المتزايدة لديه من وسائل ترفيهية وتعليمية وتنمية قدراته الحسية. كذلك جوانب الأمان في المنتجات الخاصة به بصورة اكبر.
4. البنية هي الأجزاء المرتبطة بعضها مع بعض بعلاقات إنشائية لتكوين الكل لإغراض وظيفية معينة ، وبيان كيفية الترابط والبناء للوصول إلى النظام الذي يمثل المنتج الصناعي ككل.
5. الوحدة الشكلية في التصميم هي نظام ظاهر يرتبط بالخصائص البصرية الظاهرية والغير ظاهرية، لذا فهي بنية خارجية ذات علاقات مباشرة مدركة حسيا مرتبطة بالنتاج التصميمي النهائي.
6. يتم إدراك الهيئة العامة من خلال أسطح إشكالها من تباين قيمها الضوئية واللونية والملمسية واستثمارها وتوظيفها من قبل المصمم الصناعي في استحداث مظهرية جديدة لسطوح .

الفصل الثالث

1. منهجية البحث:

أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة وصولا لتحليل المضمون لأنها الطريقة العلمية لأساس هذه الدراسة.

2. مجتمع البحث:

تضمن مجتمع البحث (5) نماذج من أسرة الأطفال المصنع خلال المدة من (2007 – 2009) المستوردة والمستخدمه محليا وذلك من خلال ما قام به الباحث باستقصاء شامل لمحال بيع أثاث الأطفال (موزعين رئيسيين) في بغداد جانب الرصافة. إذ تمثل هذه النماذج ما موجود من قطع أثاث في السوق المحلي، ثم تم اختيار إهمودجين منها كعينة قصديه كونها تحمل بعض الصفات المختلفة.

3. أداة البحث:

تم اعتماد مجموعة من المحاور في تصميم استمارة التحليل لتحليل ومناقشة نماذج مجتمع البحث وذلك من خلال اعتماد ما توصل إليه الإطار النظري والواقع المدروس والمعلومات التي حصل عليها الباحث لتعتمد كأداة للبحث.

الفصل الرابع تحليل النماذج (العينات) النموذج الأول



1. الهيئة العامة والنظام التصميمي للأثاث:

أخذ الشكل العام للهيئة وحدة الأثاث متوازي مستطيلات والذي مثل النظام التصميمي للهيئة العامة للوحدة ككل، فيما أخذ المكان المخصص للنوم (السريـر) الجزء العلوي من الوحدة وبنسبة أربعة أخماس طول الوحدة واتخذ شكل سياج السريـر شكلا تكراريا من خلال الخطوط الانسيابية المتتالية والتي شكلت الحماية للمستخدم (الطفل) والتي ولدت إيقاعا أعطى جمالية في التوظيف كما أعطى الشكل العام للسريـر إحساسا بالتوازن الا سمـتري مع شكل خزانة الملابس في الجانب الأعلى للوحدة مما أعطى نوعا من التنوع. أما من الجانب الأسفل فان توزيع الجرارين على جانبي الوحدة أعطى إحساسا بالتوازن السمـتري كما أعطى إحساسا بالثبات مما احدث شدا بصريا مع القيمة الضوئية التي لها تأثير في الجذب المتكون من التكرار المستخدم في الألوان باستخدام الفاتح والغامق. فيما أخذت الخطوط الانسيابية لسياج السريـر مركزا بصريا من خلال السيادة على العمل ككل. فيما أخذت الخطوط المنحنية للسريـر في أعلى جانبه بالاستمرارية وباتجاه معاكس لأعلى الجانب الأيسر للوحدة لتضع حد لحدة الخطوط المستقيمة في بقية أجزاء الوحدة مما أعطى تنوعاً جديداً في الخطوط مع سياج السريـر. إن استخدام اللونين الغامق والفاتح لم يلب حاجة الطفل من الألوان التي يحبها ويتفاعل معها والتي يمكن من خلالها تنمية أدركه الحسي والذهني في هذه المرحلة العمرية

2. التعددية الوظيفية وتصميم الهيئة العامة:

إن لتعدد الوظائف في أثاث الطفل أهمية كبيرة في تحقيق الاستفادة القصوى منها وما يؤدي إلى تقليل الكلفة بالنسبة للمستخدم والمنتج على حد سواء واختصار للحجم وبالتالي اختصار للفضاء المطلوب لها. فمن خلال إضافة خزانة الملابس الجارارات في الأسفل والاستفادة من سطح الخزانة كمنضدة أخذت الهيئة العامة للوحدة وظيفة جمالية إضافية أحدثت تنوع في الإخراج النهائي للوحدة. لذا فقد حقق الدمج بين أكثر من وظيفة في وحدة واحدة نظاما تصميميا جديدا.

3.آلية جسم الإنسان وتطبيقاتها في أثاث الطفل:

أخذت المعايير القياسية لجسم الإنسان والية جسم الإنسان وحركاته (الطفل اقل من سنة إلى 3سنوات) في تصميم الهيئة العامة والنظام التصميمي فيما يخص سرير نوم الطفل يصاحب ذلك توافقا فيما بين استخدام السرير من قبل الطفل واستخدام الخزانة الجرارات من قبل الأهل .

4. الخامة المستخدمة وإمكاناتها التشغيلية والتعبيرية وطرائق ربطها:

استخدم الخشب الصناعي في إنتاج وحدة الأثاث والذي يتمتع بسهولة التشغيل وسطحه الناعم الذي لا يحتاج إلى انهاءات كثيرة وسهولة التشكيل كل هذه العوامل أدت إلى استخدامه في إنتاج هذه الوحدة فضلا عن سهولة التعامل مع هذه الخامة من قبل المصمم ، وهذه الخامة لها مظهريتها الخاصة التي تنعكس على الأثاث بصورة وظيفية جمالية أخرى مضافة إلى المظهر الجمالي العام. فضلا عن تكاليفه الواطئة قياسا بالأخشاب الطبيعية كما إن للملمس الناعم الذي تمتلكه هذه الخامة أثره في القيمة الضوئية المدركة حسيًا. إلا إن هذه الخامة لا تمتلك مرونة كبيرة في استخدام الألوان كونها تمتلك عدد محدود من الألوان والتي لا تنسجم جميعها مع ما يحتاج إليه الطفل من قيم تعبيرية عدا كون هذه الخامة تعطي قيمة تعبيرية من خلال مظهريتها الجيدة .

فيما وظفت في هذا النموذج التقنيات الحديثة في طرق الربط المستخدمة وفي العملية التصميمية ومراحل عملية الإنتاج إذ استخدمت المسامير الملولبة (البراغي) والتي تستخدم مع قفل لها يكون في القطعة الثانية وتم هذه الطريقة في الربط بواسطة تثبيت مسمار ملولب ذا نصل طويل يبقى خارج القطعة الأولى ويدخل في ثقب موجود في الجهة المقابلة في القطعة الثانية ومن ثم يوضع قفل يلف باتجاه عقرب الساعة. كما استخدم للحركة في سرير النوم تقنية حديثة من خلال وضع عتلتين في الجانبين من الداخل مما أعطى جمالية وظيفية لها اثر في جذب الانتباه وهو ما يؤثر إيجابا في عملية التسويق كما إن الربط المتحرك له تأثير ايجابي في عملية الخزن كون هذه الوحدة للاستخدام خلال مدة محدودة نسبيا.

النموذج الثاني



1. الهيئة العامة والنظام التصميمي للأثاث:

أخذ الشكل العام لهيئة وحدة الأثاث متوازي مستطيلات والذي مثل النظام التصميمي للهيئة العامة للوحدة ككل، فيما أخذ المكان المخصص للنوم (السريـر) الجزء العلوي من الوحدة وبنسبة خمس أـساس طول الوحدة واتخذ شكل سـياج السـريـر شكـلا تـكراريـا من خـلال الخـطوط العـمودية المـنتالية والتي شكـلت الحـماية للمـستخدـم (الطـفل) والتي ولدت إيقاعا أعطى جمالية في التوظيف كما أعطى الشكل العام للسريـر إحـساسا بالتوازـن اللامـستري مع شكل خزانة الملابس في الجانب الأسفل للوحدة مما أعطى نوعا من التنوع. أما من الجانب الأسفل فإن توزيع الجرارين على جانبي الوحدة أعطى إحساسا بالتوازن السمـتري كما أعطى إحساسا بالثبات مما أحدث شدا بصريا مع القيمة الضوئية التي لها تأثير في الجذب المتكون من التكرار المستخدم في الألوان باستخدام الفاتح والغامق. فيما أخذت الخطوط المنحنية للسريـر في أعلى جانبه بالاستمرارية وباتجاه معاكس لأعلى الجانب الأيسر للوحدة لتضع حد لحدة الخطوط المستقيمة في بقية أجزاء الوحدة مما أعطى تنوع جديد في الخطوط مع سـياج السـريـر. إن استخدام اللونين الغامق والفاتح لم يلبي حاجة الطفل من الألوان التي يحبها ويتفاعل معها والتي يمكن من خلالها تنمية أدركه الحسي والذهني في هذه المرحلة العمرية .

2. التعددية الوظيفية وتصميم الهيئة العامة:

إن لتعدد الوظائف في أثاث الطفل أهمية كبيرة في تحقيق الاستفادة القصوى منها وما يؤدي إلى تقليل الكلفة بالنسبة للمستفيد والمنتج على حد سواء واختصار للحجم وبالتالي اختصار للفضاء المطلوب لها. فمن خلال إضافة خزانة الملابس الجرارات في الأسفل والاستفادة من سطح الخزانة كمنضدة أخذت الهيئة العامة للوحدة وظيفة جمالية إضافية أحدثت تنوع في الإخراج النهائي للوحدة. لذا فقد حقق الدمج بين أكثر من وظيفة في وحدة واحدة نظاما تصميميا جديدا.

3. آلية جسم الإنسان وتطبيقاتها في أثاث الطفل:

أخذت المعايير القياسية لجسم الإنسان والية جسم الإنسان وحركاته (الطفل أقل من سنة إلى 3 سنوات) في تصميم الهيئة العامة والنظام التصميمي فيما يخص سريـر نوم الطفل يصاحب ذلك توافقا فيما بين استخدام السريـر من قبل الطفل واستخدام الخزانة الجرارات من قبل الأهل .

4. الخامة المستخدمة وإمكانياتها التشغيلية والتعبيرية وطرائق ربطها:

استخدمت خامـة الخـشب الأبيـض وخامـة الفـرمايـكا في تصنيـع هـذا الأمـودج من خـلال المـزاوجـة بينهما مما أثر في الهيئة العامة للسريـر، فقد اكسبه مظهرية جديدة من خلال الاختلاف في القيمة الضوئية والقيمة الملمسية المدركة من قبل المتلقي، فخامة الفورمايكا تتمتع بسطح صقيل ولا تحتاج إلى عملية الانهاءات المعقدة، فيما تمتاز خامـة الخـشب الأبيـض بـسهولة تشغيـلها وسهولة إكسابها ملمس وقيمة ضوئية تتناسب والوظائف المطلوبة إلا أنها لا يمكن إكسابها ألوان أخرى مع المحافظة على ملمسها الأصلي، فهذه الخامة لا تمتلك مرونة كبيرة في استخدام الألوان فهي لا تنسجم مع ما يحتاج إليه الطفل من قيم تعبيرية عدا كون هذه الخامة تعطي قيمة تعبيرية من خلال مظهريتها الجيدة.

فيما وظفت في هذا الأمودج التقنيات الحديثة في طرق الربط المستخدمة وفي العملية التصميمية ومراحل عملية الإنتاج إذ استخدمت المسامير الملولبة (البراغي) والتي تستخدم مع قفل لها يكون في القطعة الثانية وتتم هذه الطريقة في الربط بواسطة تثبيت مسمار ملولب ذا نصل طويل يبقى خارج القطعة الأولى ويدخل في ثقب موجود في الجهة المقابلة في القطعة الثانية ومن ثم يوضع قفل يلف باتجاه عقرب الساعة.

التعدد الوظيفي في أثاث الأطفال لعمر (أقل من سنة إلى 3 سنوات)..... زياد حاتم حربي العامري

كما استخدم للحركة في سرير النوم تقنية حديثة من خلال وضع عتلتين في الجانبين من الداخل مما أعطى جمالية وظيفية لها اثر في جذب الانتباه وهو ما يؤثر إيجابا في عملية التسويق كما إن الربط المتحرك له تأثير ايجابي في عملية الخزن كون هذه الوحدة للاستخدام خلال مدة محدودة نسبيا.

الفصل الخامس النتائج والاستنتاجات والتوصيات

أولاً: النتائج:

1. مثل النظام الهندسي الشكل العام للهيئة النموذجية فاتخذت السطوح الشكل المستطيل.
2. اتخذت الهيئات للأهمودجين الشكل التقليدي في التصميم حيث تمثلت سطوح واجهاتها أو جوانبها أو أي من قطاعاتها الأخرى بالخطوط المستقيمة والخالية من الانسيابية لتكون الشكل النقي.
3. تم توظيف الإيقاع والتكرار الرتيب، مما لم يحقق أياً من التنوع الإخراجي والشدة والجذب في تصاميم الهيئات.
4. ساد التباين اللوني أغلب النماذج الذي يمكن من خلاله تحقيق الشد البصري.
5. على الرغم من سيادة التباين اللوني للأهمودجين، إلا أنه تم توظيف لون مغاير فيها أو ذي قيمة ضوئية لذات اللون تختلف، لتحقيق تضاد لوني أو تنوع إخراجي إلا أنه لم يحقق الشد والجذب البصري الملائم والمناسب لتلك الفئة العمرية.
6. تحققت قوانين النسبة والتناسب الشكلية في هيئات الأهمودجين من خلال تناسب حجم الأجزاء مع حجم الهيئة للسريز أو الدولاب أو المنضدة.
7. ظهر الأهمودجين بذات القيمة الملمسية لكامل هيئتهما ولم يتحقق أي تنوع ملمسي يمكن أن ينعكس على تحقيق القيم الضوئية للهيئات.
8. احتوت أغلب النماذج إلى تعددية الوظائف.
9. صمم الأهمودجين بخصائص وظيفية تعبيرية لأثاث الأطفال من خلال تطبيق المحدد الوظيفي، إلا أنها لم تلب الخصائص التعبيرية لرغبات الطفل وميوله.
10. حققت الخامات (الأخشاب الصناعية) المستخدمة تأثيراً قوياً ناتجاً من استخدام تلك الخامات في أثاث الأطفال التي كانت مناسبة في الإخراج المظهري لتلك الفئة العمرية.
11. لم تحقق الخامة المستخدمة الخصائص التعبيرية الخاصة بالطفل والمليئة لرغباته، وإنما مثلت خصائص تعبيرية لخامة الخشب الصناعي ذاتها، لذا لم يتم فيها أي من التنوع والإخراج المظهري، وإنما اقتصر على إبراز الصفات المظهرية للخامة ذاتها.
12. اتخذت القياسات والآلية لجسم الطفل في نظر الحساب في تصميم الأثاث.
13. الوظائف التكميلية والضمنية والمتمثلة بالرفوف والجرارات ووحدات الخزن حققت الأداء الوظيفي المطلوب من حيث ملاءمتها لآلية قياسات جسم المستخدم.
14. استخدم الربط المتحرك باللولب والمسامير الملونة في الأجزاء التي تتطلب الفاعلية الوظيفية وكذلك عند الخزن.

ثانياً. الاستنتاجات:

1. النظام الهندسي للإشكال والهيئات من خلال استخدام الخطوط المستقيمة في تصميم أثاث الأطفال أدى إلى صياغة هيئات تقليدية، تحققت من خلالها علاقات تصميمية كالتوازن والتكرار والإيقاع .
2. توظيف الإيقاع والتكرار الرتيب لم يحقق الشد والجذب البصري والتنوع الإخراجي في التصميم لذا افتقد العامل الجمالي ضمن المستوى الإدراكي والذهني لتلك الفئة العمرية.
3. الاستخدام المحدود للألوان أو اللون الواحد تضعف التنوع في الإخراج النهائي للمنتج والذي لا يتناسب مع ميول ورغبات الأطفال .
4. استخدام الأخشاب الطبيعية والصناعية هو الأكثر توظيفاً في تصميم أثاث الأطفال المحلية فضلاً عن بعض التوظيفات لخامات معدنية.
5. لم توظف الدائن في تصميم أثاث الأطفال المستخدمة محلياً أضعف عمليات التنوع في تصاميم الأثاث وإخراجها النهائي لما تتمتع بها هذه الخامات من مرونة التشكيل والصفات المظهرية العالية.
6. الخصائص الميكانيكية العالية والسهولة والمرونة في التشكيل والكلفة المناسبة هي مواصفات تحدد الخامات الأكثر استخداماً في تصميم أثاث الأطفال .
7. المرونة التصميمية في الأبعاد والقياسات وملامتها لأليه جسم الطفل ، تسهم في اتساع استخدام وحدة الأثاث من قبل الأطفال لمختلف الأعمار .
8. الربط الثابت يفقد تصميم المنتج المتغيرات الشكلية وإمكانية الفك والتركيب التي تؤدي إلى سهولة الخزن والنقل .

ثالثاً. التوصيات:

1. توظيف الألوان التي تتلاءم مع ميول الأطفال وبما يحفز الأطفال على التفاعل مع أثاثهم وتنمية قدراتهم وإدراكهم الحسي بما يحق بناءاً صحيحاً لشخصية المستقبل.
2. توظيف الخامات الجديدة في تصميم وإنتاج أثاث الأطفال في أسطح الهيئات الخارجية لإضافة لمسات ملمسية وقيم جمالية وضوئية مما يضيف تنوع في تصميم وإنتاج الأثاث الخاص بالطفل.
3. التأكيد على جانب الأمان من خلال التطبيق الصحيح للقياسات الخاصة بألية ومديات الوصول لجسم الطفل من خلال دراسة قياسات جسم الطفل العراقي.

المصادر

1. ابراهيم يحيى، الهندسة البشرية واثرها في رفع الانتاجية، المركز القومي للاستشارات والتطوير الاداري، بغداد، 1978.
2. ابن منظور ، لسان العرب، ج1، نسخة الكترونية، انترنت، 1956.
3. ابو رميلة، ناجي، البيئة والتنمية في الوطن العربي، 1980.
4. الجليبي، نشوان عبد الخالق، الشكل والجمال، الجامعة التكنولوجية، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، 1998.
5. الجيلاوي، صلاح نوري محمود، سبل تطوير تصميم الوحدات التراكيبية القابلة للتغيير في أثاث الأطفال، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2006.
6. الحجري، سلمان، قراءة نقدية لمعرض رؤى وأحلام لفنون الكرافيك، مقال منشور النت، 2006.
7. الحلواني، محمود، مهندس استشاري، MODU_ARCH@HOTMAIL.COM
8. الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت، 1982.
9. رافد عبد اللطيف عبد القادر، البيئة المكانية في مفهوم النظام، النسق وفق نظرية المعرفة، مجلة الهندسة والتكنولوجيا مج6، بغداد، 2000.
10. الرسام، مهند جورج، الخصائص التصميمية لبيئة الطفل، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 1993.
11. سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بلا.
12. شوقي اسماعيل، الفن والتصميم، عالم الكتب، القاهرة، 1999.
13. شيراز، شيرين احسان، الاسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجديد، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.
14. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ط2 دار النهضة العربية، القاهرة، 1996.
15. عبو، فرج، علم عناصر الفن، ج2، دار دلفين للطباعة والنشر، ميلانو، 1982.
16. المالكي، قبيلة فارس، التناسب والمنحومات التناسية في العمارة العربية الاسلامية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم الهندسة المعمارية، جامعة بغداد، 1996.
17. محمد اسماعيل عمر، خواص البلاستيك والطباعة بالسلك سكرين، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
18. د. محمد عماد الدين اسماعيل، الأطفال مرآة المجتمع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
19. منتديات ماجدة، انترنت، 2010.
20. د. محمد عودة الرماوي وآخرون، الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد الوحدة التعليمية الثانية، في علم نفس الطفل، دار الشروق، الجزائر، 1998.
21. مدونة مكتوب، انترنت، 2009، Maktoob.com Inc
22. مولنار، فرانسوا، الوحدة والكل المشكلة الأساسية في الفنون التشكيلية، تر: نجدي فتحي صفوت، مجلة فنون عربية، 1982.
23. ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، انترنت ar.wikipedia.org/wiki

التجديد في تصميم الفضاءات الداخلية للعيادات التجميلية

Renewal in the design of interior spaces Cosmetic clinics

نبأ محمد ظاهر

Nabaa Muhammed D.

ملخص البحث

إن هذا البحث الموسوم بـ: " التجديد في تصميم الفضاءات الداخلية للعيادات التجميلية " يهدف إلى التعرف على دور التجديد وأنواعه في إظهار القيم الادائية والجمالية التصميمية داخل فضاءات العيادات التجميلية.. فضلاً عن تقديم مرتكز تصميمي يستخرج عبر التنظيرات العلمية والمعرفية المرتبطة بدراسة التجديد في مجال فن التصميم الداخلي .

تكمن أهمية البحث في تنمية الوعي التصميمي والتنفيذي تجاه التجديد في فضاءات العيادات التجميلية، وتحقيق ركائز لدى العاملين في مجال التصميم الداخلي وشاغلي فضاءات تلك العيادات. وبذلك يمكن لها أن تعزز الأفكار التصميمية ضمن التطور والتجديد التي تعبر عن منجزات البلد وقيمتها الحضارية الإنسانية، ولتحقيق أهداف البحث قام الباحث بتصميم استمارة للتحليل تضم المحاور الآتية :

- 1-أكتساب التجديد ضمن مستويات
 - 2-العلاقات التصميمية في فضاء العيادات التجميلية
 - 3-تكوين الاتصال والترابط الأدائي والجمالي
- اعتمد الباحث الأسلوب الوصفي في عملية تحليل عينة واحدة تمثل جزءاً من عينات البحث التي اختيرت بصورة قصدية من مجتمع البحث الأصلي البالغ (7) عيادات تجميلية .
- أسفرت عملية التحليل عن استنباط مجموعة من النتائج ومنها :
- 1-ضعف التأسيس البنائي لعنوان الواجهة وظهور دورها الدلالي دون الجمالي أدى إلى ضعف قوتها الإثرائية وقدرتها التحفيزية في شكل الواجهة إذ لم تحقق الشفافية الوظيفية . وعدم وجود أي توطئة أو فضاءات انتقالية ذات أبعاد متناسبة لتمتلك أشكالاً خاصة في المحددات الأفقية ، وافتقارها للأشكال التعبيرية.
 - 2-اعتمدت أغلبية مجتمعات البحث على الإضاءة الصناعية بنسبة لا تقل عن 85% حيث حققت مسارات أدائية تخدم فضاء العيادات التجميلية ما بين علاقتها بالشكل الكلية، ولكنها افتقرت بجمالياتها في تنظيمها،
 - 3-على الرغم من أن بعض العيادات اشتملت على آليات تتوسم تقديم رؤية انتماءيه وهوية تجميلية إلا أنها بشكل عام لم تتناسب ومؤشرات التجديد التصميمية التي تتطلبها كعيادات تجميلية.

Abstract

This study titled "the renewal in designing of the inner spaces of the cosmetic clinics" : aims to discover the role of the renewal and its kinds that sharing the designing cosmetic and functional. Valuucs inside the spaces of the cosmetic clinics as well as presentation of designing measurement which associated to the study of the renewal in the artishic field of the inner design .

The importance executive awareness towards the renewal in the spaces of the cosmetic clinics and the achievement of pillars that belong to the workers in the inner design field .so that it strengthen the design idea within the development and the renewal that expresses the achicrcment of the country and its human and civilized value.

For the aims of the research, the researcher designed the form of the analysis which include the following centers:

- 1Acquirement of the renewal within levels.
- 2The designing connection in the spaces of the cosmetic clinics.
- 3The formation of the functional and cosmetic connection.

The research depends on the analysis process of one sample that represents the samples of the research which are selected from the original research society that is made of (7) cosmetic clinics the analysis process is working out many results:

- 1Weakness of constructed foundation for the front heading and appearance of significant role that leads to be weak in its power and to get ready in its ability of its front and there isn't any intro duct ion or transitional spaces to have special shapes.
- 2Most societies of the research depend on the industrial lighting about 85%. Carrying out paths serve the spaces of the cosmetic clinics but it looks for organization .
- 3Al though some of the clinics worked on mechanicals that present cosmetic identity but generally it agree with the symbols of the designing renewal which is demanded as cosmetic clinics.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه

1-1 مشكلة البحث

الدخول إلى حقل التجديد وتفصيلاته ما زال بحاجة إلى وعي ، ذلك لأن الفعل التصميمي للفضاءات الداخلية ما عاد عنصر- موضوعي ، إنها ببساطة عملية تحوي الكثير من التقنيات والتطويرات الإنشائية وغير الإنشائية، المرئية وغير المرئية وغير ذلك ، وما التجديد إلا فعل يقع ضمن تلك الفاعلية ، بطورها وينميتها ويظهرها إلى عالم أرحب هو الناتج النهائي. وعلى وفق ذلك تم تحديد مشكلة البحث في التساؤلين: ما الدور الذي يؤديه التجديد في الفضاءات الداخلية للعيادات التجميلية ؟ وما العوامل التي تساعد في تحقيق التجديد داخل الأطار الوظيفي في الفضاءات المصممه ؟

2-1 أهمية البحث :

تتجسد أهمية البحث في ما يأتي :

1. تنمية الوعي التصميمي والتنفيذي تجاه التجديد في فضاءات العيادات في التجديد.
2. تحقيق ركائز من جانب التجديد لدى العاملين في مجال التصميم الداخلي وشاغلي فضاءات العيادات التجميلية.
3. تعزيز الأفكار التصميمية ضمن التطور والتجديد التي تعبر عن منجزات البلد وقيمتها الحضارية الإنسانية

3-1 هدف البحث :

التعرف على دور التجديد وأنواعه في إظهار القيم الأدائية والجمالية التصميمية داخل الفضاءات العيادات التجميلية.

4-1 حدود البحث :

يتحدد البحث بالحدود الآتية :

1. الحد الموضوعي : دراسة التجديد ودوره في إظهار القيم الأدائية والجمالية التصميمية في الفضاءات الداخلية.

2. الحد الزماني : العيادات المستخدمة لسنة 2002 – 2011م

3. الحد المكاني : العيادات التجميلية في مدينة بغداد لجانب الكرخ.

5-1 تحديد المصطلحات :

❖ التجديد (Renewal or Renovation)

التجديد في اللغة العربية مشتق من الفعل (تجدد) الشيء صار جديداً و(أجده) و(جدده) و(استجده) أي صيره جديداً⁽¹⁾.

أما في اللغة الانكليزية، فيشتق من الفعل (Renew) الذي يعرف على أنه⁽²⁾.

- جعل الشيء جديداً، جعله جيداً كالجديد

"Make new, make as good as new".

- الاستبدال بشيء جديد وبنفس الأسلوب (النوع) القديم.

"Replace with anew thing of the same sort."

- يتضمن ترميم / أحياء ما قد تلاشى أو انحل بحيث يبدو كالجديد.

"Implies a restoration of what has become faded or disintegrated so that it seems like new."

- يتضمن الترميم/ الأحياء العودة إلى الحالة الأصلية قبل الاستنزاف أو الفقدان.

"Restore implies a return to an original state after depletion or loss."

- أجراءياً: التجديد يعني استحداث أو تغيير تكوين تصاميم جديدة لغرض الابتعاد عن المقاييس

القديمة من ناحية الشكل وممتدة للقديم من ناحية المضمون لغرض إعادة التصميم

والإضافة وليس الهدم والالغاء ، ضمن رؤيا مستقبلية مدروسة .

¹ الرازي، 1982، ص 95

² Hornby, 1967, p.357

الفصل الثاني التجديد والتصميم الداخلي

2-1 مفهوم التجديد

ترسخ مفهوم التجديد في تاريخ الحضارات الإنسانية عامة، وفي تاريخ نتاجاتها التصميمية خاصة، فالتجديد دائماً يعطي بوصفه ضد القديم ومفهوم الجديد والقديم (New and Old) هما قوتان وأتجاهان متعارضان، وعند المجتمع التصميمي هي القوة الدافعة للتطور والتقدم، هو امتداد لما سبق، تكملة لما فات، وليس رفضاً مطلقاً للماضي، وأن كل ظهور للجديد يتهيأ من عملية تناقضات للقديم ليصبح التطور الجديد ككل أو تصبح جوانبه أو سماته المنفصلة قديمة وليس كل ما ينشئ من الجديد أصيل ولكن الجديد الأصيل هو ما يبدو كشكل أكثر تقدمية، ويسهل حدوث المزيد من التطور، أي في التطور على القديم. وأن ظهور الجديد عملية موضوعية لا تتوقف على الإرادة الذاتية ولكن الصراع يبقى بين القديم والجديد- الزائل والبادئ - المتخلف والتقدمي - فإنه صراعاً هاداف ومخطط⁽³⁾. ويمكننا القول أن التجديد بحد ذاته هو مجموعته من العمليات التراكمية التي تطور في مجتمع ما وتدفعه قوة الإنتاج لتعبئ الموارد والثروات وتنمي إنتاجية العمل، ويرتبط بمفهوم الإنماء والتطور من حيث البنى المعرفية والعقائدية المتصلة بالعلوم والفلسفة وبالدين يرتبط التجديد في تاريخ العمارة بمسارات تطور تصاميمها وطبيعتها تلك المسارات، إذ لم يكن مسار تطور العمارة على امتداد تاريخها العريق يجري في خطوط بسيطة أو مستقيمة، فثمة تعرجات والتواءات وحتى استدارات معقدة ومتشابكة، اتسمت بها طبيعة مجرى هذه المسارات⁽⁴⁾ فتتوعدت وتعددت بذلك طبيعة التجديدات، ما بين طبيعة تراكمية تقوم على أساس النمو التدريجي الانسيابي، وطبيعة ثورية تقوم على أساس الطفرات (النقلات) والتغيرات الجذرية، في حين "انصف مسار التطورات التصميمية للفضاءات السابقة (الكلاسيكية) بنمو انسيابي تدريجي، ليفضي- في الأخير إلى أساليب واتجاهات متباينة. وأن الحديث عن التجديد هي معضلة يعيشها المصمم اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، ولكنه لا يستطيع الوعي بها والتفكير بمرتكزاتها ومقوماتها بدون الانزلاق بالحيرة والقلق والتخوف، فأن التجديد أو التحديث في أي نمط من أنماط حياتنا ولو كان بسيطاً يستهلك منا جهداً عقلياً وتعبيراً نفسياً، فتجديده يتجه نحو تطور يستقل به عن التصاميم القديمة بكل أو جزء حيث أصبح الحديث عن التجديد على صعيد الحياة اليومية⁽⁵⁾.

2-2 العوامل المؤثرة في التجديد:

فالحديث عن التجديد يشير إلى عاملين في التكوين لتلك الفكرة متمثلًا
2-1-2 الزمان: هو الإدراك الذي يحدد داخل الأنظمة التصميمية عبر النتائج المصممة لما يرسله المصمم ويحكمه المتلقي. فالزمن له مفاهيم عدة تؤثر على مقومات أنظمة التصميم وخصائصها من مفهوم التجديد والتواصل عبر تسلسل الزمن، إذ أنه لا يمكن إن يدرك شيئاً إلا وهو يشغل حيزاً في المكان ولا يمكن التواصل إلا أن شغل الفضاء حيزاً في الزمان المحدد له، فهناك فضاءات في زمن التصميم الداخلي

³ روزنتال، ص 163

⁴ السلطاني، 1997، ص 5.

⁵ التركي، ص 9- 10

تكتسب بتقدم الزمن معاني جديدة تعتمد في التجديد المعنوي ودمجومتها و مفاهيمها ضمن التواصل ما بين السابق والقادم، وقد تحل محل المعنى الاصلي ويتناسب ذلك مع حضورها وتواصلها الزمني، فمن حيث أن التجديد هو صراع، فإن هذا الصراع والتفاعل ينطلي على الزمن نفسه بين أزمنة قديمة كانت بوقتها حاضراً وما هو آني، كما تتضمن صياغات لأزمنة قادمة تحمل مركات المستقبل. فالجديد من منظوره من زاوية الزمان هو توتر حاد وقاتل بين قطبين، بين ارتدادات الماضي ومصوغات المستقبل⁽⁶⁾.

2-2-2 المكان: هو الشيء الأهم حيث أنه حقيقة فيزيائية ونفسية معا وهو الالتقاء ما بين هاتين الحقيقتين⁽⁷⁾، أن التجديد سواء للعناصر أو مكونات الفضاء ضمن بيئتها ومكانتها هو العامل الأساس في أحساس الفرد بالانتماء لمجتمعه وبيئته المصممة، وقد أكد الجادرجي ضمن مبدأ المكان وتأثيره على مفهوم التجديد بقوله "على كل أمة إن تجد لنفسها مسلماً خاصاً بها من مختلف مفردات التقدم سواء في التقنية أو استحداث القيم لمختلف الحاجات ... إذ إن العمارة المحلية هي تلك التي ينتجها الفكر المعماري للأمة أو القطر، فالعمارة البابلية والرومانية والعباسية أنتجها العقل البابلي والروماني والعباسي كل حسب طرازه الخاص"⁽⁸⁾. ومن ذلك يعد المكان قالب للمؤثرات التي تتقوّل عليها عوامل التجديد ضمن البيئة المحيطة للفضاء.

3-2 أنواع التجديد : التجديد كما أشرنا سابقاً يعني استحداث أو تغيير لتكوين تصاميم جديدة لغرض الابتعاد عن المقاييس القديمة من ناحية الشكل وممتدة للقديم من ناحية المضمون لغرض إعادة التصميم والاضافة وليس الهدم والالغاء، ضمن رؤيا مستقبلية مدروسة⁽⁹⁾، والجديد متعدد ومتنوع من ناحية التدرج في الأخذ من الماضي وتحديثه ليكون ما نسمية بالحديث، و هي فلسفة التغيير المتدرجة في رمزياتها الشكلية المعبرة وانعكاسيتها داخل المحتوى الثابت بعلاقاته الفضائية مع القوى السابقة بنسبها المثيرة ومما ورد أعلاه يظهر وجود تسلسل أو تدرج بأنواع وهي اطرار لتحديد نوع أو درجة التجديد ضمن عمل النظام الفعال في الفضاءات العلاجية⁽¹⁰⁾، وهذه التدرجية يمكن أن ندرجها بثلاثة أنواع .

أولاً: تجديد تقليدي : ويسمى أيضاً الأحياء أو الحفاظ وهو أبرز الأساليب المتبعة في عمليات التجديد ويمكن أن نعرفه بأنه الإجراءات التي تكفل حماية خصائص الأسس والمرتكزات التصميمية للفضاءات لأهميتها البالغة متمثلة بأصلاح وصيانة الفضاءات ذات الأهمية التاريخية أو المباني التي تتمتع بواقع عمراني جيد، إذ يتم استعادة البنى القديمة وإعادة تشغيلها أو إظهارها بشكل جديد عبر الحفاظ عليها أو تأهيلها⁽¹¹⁾، ويتم هذا المفهوم عبر تحسين أجزاء الفضاء الداخلي المتضررة والمهملة وإعادة تصميمها لمواجهة ضغط المتغيرات الزمانية والمكانية (الطبيعية) فيكون الفضاء متحفظاً بدوره وحسه التصميمي القديم وطابعه التراثي العريق على مر العصور.

ثانياً: تجديد جزئي: ويسمى أيضاً بأعادة التأهيل ويمكن تعريفه بأنه إجراءات أصلحية لمعالجة الفضاءات القديمة التي في بداية التهرؤ (بالشكل أو المعنى) والمحافظة بنسبة معينة على هيكلتها السابقة

⁶ محمد سبيلا، ص52

⁷ علي أبو غنيم، 1998

⁸ الجادرجي، 1995، ص74-75

⁹ جبران مسعود، 1964، ص363

¹⁰ Hornby, 1967.p. 444

¹¹ آلياس، 1989، ص4-5

وتهيتها لتناسب المعايير والمتطلبات الحديثة للبيئة المحيطة أو الوظيفة أو المتطلبات الاجتماعية والاقتصادية، بهدف إعادة الاستقرار والتوازن التصميمي للعيادات التجميلية، وتأمين مستلزمات الاستمرارية والمرونة في المستقبل⁽¹²⁾. فهو المتغير بجزئيات الفضاء ويتناسق الجديد ضمن الشكل أو الوظيفة من أجل بقاءه، وهذا النوع يمكن استخدامه ضمن فضاءات لا تحاكي التجدد بشكل مباشر وأنها تعتمد على المفهوم مابين الأصالة والتكنولوجيا.

ثالثاً: تجديد كلي: ويعرف بالإبداع أو سياسة إعادة التطوير، حيث هو طبيعة الإضافة التحويلية التي قد تكون أما تدريجية أو ثورية، لتشير الإضافة التحويلية التدريجية إلى تراكم المتغيرات التي تكون استيعاباً لكل ما سبق وأكثر شمولاً منها، فهي بذلك تمثل اختراق لمبادئ وأسس متعارف عليها لكن بهدف تحسينها، أو إيجاد نسق جديد قوي يحتوي التقاليد والأعراف السائدة، فهي بذلك لا تمثل رفض الأفكار والأشكال السابقة أو استخدام الاختلاف القوي بما يسبب الإرباك والتشويش⁽¹³⁾. وإنما تحويل كامل لنوع مبتكر متجدد ضمن إطار مفاهيم أو استيعاب للمتلقي. والتجديد الشامل يهدف إلى إعادة تنظيم الهيكل التصميمي والعمراني والوظيفي لذلك الفضاء⁽¹⁴⁾، متضمنة الشكلية المتراكبة من تلك الثقافات المعرفية العامة المتمثلة بالتطور التكنولوجي والتقني والخاصة من قبل المتلقي للظرف الابي واتباع تخطيطات واستراتيجيات تصميمية طويلة الامد وحسب متطلبات الحاضر والمستقبل

2-4 الفضاء الداخلي والتجديد

التجديد في مضمون الفضاء أو الفكرة التصميمية تمثل⁽¹⁵⁾:

أولاً: التجديد في الشكل: التجديد في الشكل يمثل التجديد في المعنى والعكس صحيح، فعند التجديد في المعنى فإن التجديد سيصل إلى الشكل، وقد تطرقت العديد من الدراسات إلى تعريف الشكل والمعنى وعلاقة كل منهما بالآخر في إنتاج التجدد ضمن الفضاء، فقد عدّ كاند لسوناس (الشكل رسالة دورها نقل المعنى، اما المعنى فهو نتاج لعمليات تكوينية تجري على اللغة او عملية اللغة نفسها)⁽¹⁶⁾ اما بونتا فقد اشار الى مفهوم مقارب حيث عد الشكل (بانه مجموعة عناصر يؤثر تغييرها في المعنى، والمعنى بأنه مجموعة القيم سريعة التأثر بالتطور الحاصل او التغير في الشكل او سياقه معين ضمن حالة من التجدد داخل الفضاء بشكل عام)⁽¹⁷⁾. ومن هذا نجد أن التجديد في شكل الفضاء لعيادات التجميلية يعطي معنى يحدد الوظيفة والهيئة الجمالية والتقنية المبدعة، فعلاقة الأشكال المتداخلة ضمن الفضاء مع الشكل العام له الأثر الكبير. كما موضح في الجدول(2-1)

¹² Benton,1999,P.893

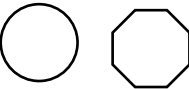
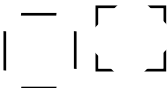
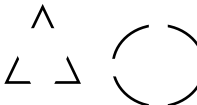
¹³ القره غلي، 2008م، ص176

¹⁴ Benton,1999,P.894

¹⁵ بونتا، 1996، ص10

¹⁶ Gandelsonas1980, p.244-247

¹⁷ Bonta,1980,p.287

الشكل الهندسي الكامل	المربع والمستطيل	المضلع والدائرة	المثلث المتساوي الأضلاع
 المربع مستقر في قيمته وغالباً ما يوجي بالرسمية والمركزية، أما المستطيل فهو أكثر مرونة ويحدد اتجاه الحركة داخل الفضاء.	 المضلع يعطي معنى الانتقال ويستعمل كشكل بيني، أما الدائرة فهي أكثر الأشكال قوة وأستقراراً وتلغي الأحساس بالاتجاهية.	 يحتوي على مركز خفي يعطي أنطباع بالانغلاق بأقصى حالاته بسبب الزوايا الحادة للشكل.	
 عند تكون الأركان موجودة لا يزال الأحساس بالشكل موجود والفضاءات الضمنية تدعم الشكل الأساسي بالتشابه معه بالشكل أما عندما تكون الأركان غير موجودة فيكون هناك امتداد للخارج ويكون الشكل الأساسي أقل تحديداً	 إذا ما حدثت فتحات في الدائرة فإن الأشكال الثانوية الضمنية لا تشابه الشكل الأساسي وتكون جزء من دائرة، ويتجميع هذه الأجزاء يمكن الحصول على أشكال بأنحناءات مختلفة حيث تكون أكثر فعالية وأثارة للنظر.	 يظهر المركز بوضوح في حالة بقاء الأركان فقط بسبب تقاطع الخطوط الواصلة بين الزوايا والفتحات أما إذا حذفت الأركان فإن فكرة المثلث تختفي ويظهر الشكل وكأنه سداسي الأضلاع.	
 من الممكن تحويل المربع بوساطة ظهور عناصر داخلية تعطي اتجاهاً معيناً كوجود سلسله من الجدران بحيث تعطي نوعاً من التسلسل الفضائي، ويمكن تقسيم المستطيل إلى عدد من الأقسام وكلما ازداد الطول على العرض كلما ازدادت المحورية الطولية	 تحتاج الدائرة إلى تبسيط حتى تصبح فضاء يمكن استخدامه يومياً ومن وجهة نظر النفسية لا يمكن لجميع الأفراد التعامل مع هذا الشكل والتغلب على الأحساس بهيمنته عليهم	 تطبيقات هذا الشكل غير اعتيادية بسبب الزوايا الحادة الناتجة في الفضاء الداخلي، بتقسيم المثلث المتساوي الأضلاع بوساطة شبكة تفكيكية وميل بزوايا 60° لتظهر الزوايا المنفرجة والتي تكون أسهل في الاستخدام	

جدول (1-2) أنواع الأشكال الفضائية وعلاقتها بالمعنى (أعداد الباحثة)

ثانياً: التجديد في الأضاءة: البيئة البصرية الجيدة هي تلك التي توفر النوعية والكمية من الضوء الملائمة للرؤيا واداء الفعاليات حفظا للصحة والامان والحالة المعنوية والانتاجية المريحة. فالمصدر الأول للضوء هو المصادر الطبيعية متمثلة بالأهمية البايولوجية التي تتعلق في كونها مظهراً لاختيار تصميمي عام يعطي الكفاءة والبهجة للتصميم الداخلي مضيفاً عنصراً مصمماً لفضاءات علاجية

ويزيد صلاحية ذلك الفضاء في الداخل مقللاً التأثيرات السلبية للجانب النفسي⁽¹⁸⁾، والمصدر الثاني الأضواء الصناعية، التي تتجدد بشكل متواصل ومتداخل مع التطور والأبداع التقني والتكنولوجي، وبهذا يتجلى الاهتمام التاريخي للأنسان بالضوء⁽¹⁹⁾. إذ انه بدخول الضوء سوف يتولد تعبيراً متمعاً اماكن متعددة من الفضاء، يولد بيئة حساسة للناس لكي يفهموا معاني التصميم .

ثالثاً: التجديد في اللون: في يومنا هذا وعلى الرغم من مرور أكثر من 150 عاماً على بدء دراسة تأثير اللون على الإنسان، لاسيما تأثيره العلاجي، بصورة علمية، ويكون فضاءات العبادات التجميلية علاجية نفسياً وجسدياً فإن التأثير النفسي يبقى الأساس في التصميم اللوني ضمن أطار التجديد. حيث أن اللون له تأثير كبير على الانسان وحالته النفسية⁽²⁰⁾، واستعماله في التصاميم لإبائي من الاعتباطية في الوضع وانما يعتمد على الحالة الحسية والتجدد الحاصل في كل مكان وزمان، ينظر المخطط (2-2)

	MAGENTA	VIOLET	BLUE	TURQUOISE	GREEN	YELLOW	ORANGE	RED
Suitability	Helps raise energy level. Formal and festive.	Ease of self, peace, love, concern for others.	Relaxing, inviting, communicating, gregarious.	Soothing, inviting, interest. Tension easing.	Hyperactivity without personal commitment.	Singular, detaching, lack of involvement.	Cheerful, antidepressant, happy environment.	Increases vitality & energy. signals attention.
Chakra	Top of head, centre of spiritual qualities.	Centre of self-respect.	Balancing centre of metabolism.	Centre of positive thought processes.	Balancing of the emotional side of personality.	Focus on mental powers.	Outgoing energy, digestion.	Traditionally the seat of the life-force.
Attributes	Absorbing, stimulating, abounding	Individuality, inner balance, silence.	Spacious, ease of tension & stress.	Supportive, refreshing, stimulating.	Finest balance, state of indecision.	Lightness, ethereal, letting go.	Lightness, easing, letting go.	Invigorating, vital, activating.
Physical effects	Selfrespect, dignity, composure	Relaxing & mind balancing	Balance & calm of body & mind	Tension easing, anxiety releasing	Stability, physical equilibrium	Confusion, loss of orientation	Relaxation of mind and body	Exhausting & curbing in excess
Distribution	Calm control of surroundings	Unburdening, protecting	Opening of space, relaxing	Authority without oppression	Stillness, static space	Nervousness, tension	Claustrophobic, light	Makes space smaller, oppressive
As light	Aids concentration & mental focus	Sensual, aphrodisiac	Unwinding, spaciousness	Mellows reds, softens light	Disorientating, confusing	Disorientating, perplexing	Soft, but can become sickly	Turns greens to black, dominates
Best use	Places of spiritual force	Areas of festivity	Stress related areas	Home, bedroom, office	Outside, open space	Distorts perspective	Theaters, restaurants	Counteract exhaustion
Poor use	Entertainment areas	Areas of suffering	None	Home living areas	Aids concentration & mental focus	Unstressed areas	Areas of stress	Stress areas
Spacial effect	Vertical & horizontal lines	Generally supports	Creates softness	Reduces verticals	Curves, planes	Gives feeling of space	Breaks order, unconventional	Use for highlights
% Use	Less than 4%	15-18%	65%	22-28%	less than 5%	Less than 9%	25%-30%	7%

الجدول (2-2) التدرجات اللونية ومفهومها ضمن الحالة النفسية
(<http://www.arabswell.com>، منتديات نبع العراب، العلاج بالألوان والتداوي، 2007)

و يمكن ان نقول أن اللون متجدد منه وبه ضمن تأثيراته المتعددة حيث أن كل عمل لوني يعطينا شعوراً بالفرح أو السعادة أو الحزن، اللون هو الوسيلة لتغليظ مظاهر الطبيعية التي نكون على صلة بها ، و هذه الصلة أغلب ما تكون عاطفية بكل معنى الكلمة او جمالية من جهة أخرى مرتبطة بالعاطفة الفنية، التي نسعد برؤياها بوصفها مرآة لآحياء شعورنا الداخلي.

ثالثاً: التجديد في العلاقات الترابطية: تعدّ العلاقات هي واحدة من أهم الركائز التي يبني عليها المصمم، التي تؤخذ بالأعتبار عند التعبير بلغة التشكيل والتصميم، لأنها هي الوسط والظروف المحيطة التي تؤثر على الحياة والنمو التكويني للفضاء، فإن أنتقلنا إلى التفصيل سنجد أن العلاقة الرابطة بينها أضافة إلى

¹⁸ Window Configuration 1989.P.125

¹⁹ أمجد محمود، 1999، ص77

²⁰ نيو غيمبيل، 1980، ص 16-18

العلاقة الأصلية التي تربط ما بين عناصر التصميم هي المبدأ الأساس في بناء الفكرة التصميمية، والتي تسعى دوماً إلى التجديد لتواكب المتغيرات المحيطة بها.

رابعاً: التجديد في التعبير الأدائي والجمالي: أشار [Ching] التعبير الجمالي يتضمن هدف من ثلاث أهداف رئيسة للتصميم الداخلي فضلاً عن التحسين الوظيفي والتعزيز النفسي، فهدف التصميم هو تنظيم أجزاء في كل متماسك، ويتم ترتيب العناصر في التصميم الداخلي في أنماط ثلاثية الإبعاد طبقاً لأوليات الأدائية، الجمال، والسلوك، إذ تحدد العلاقات المتولدة نتيجة لتلك الأنماط الصفات البصرية والملائمة الأدائية للفضاء الداخلي و عليه تؤثر على عملية الإدراك و الاستخدام ضمن مبدأ التجديد⁽²¹⁾. أن التعبير الأدائي والجمالي هو الرق الذي يرتسم عليه التجديد ضمن الفضاء الداخلي للعيادات التجميلية . وكانت الغايات المعبر في تصميم تلك الفضاءات ذات معطيات تعكس هدفاً تعبيرياً أدائياً وجمالياً . فالتعبير ينعكس عن الغاية بشكل مضمون فكري نابع من مادة الوظيفة أو الصورة التي يبغى المصمم إلى عكسها عن مفهوم الوظيفي لتلك الفضاءات .

وعلى مستوى العناصر التصميمية في الفضاءات الداخلية، فإنها تمثل المفردات المسؤولة عن تشكيل الفضاء بأنظمة ومقاييس متنوعة. وبهذا فإن أكثر الأمكانيات الحسية والنفسية قد تجسدت في هذه العناصر التي بمساعدتها يتناسب التجديد مع الفضاء الداخلي مع وظيفته مؤكداً المعنى الكامن داخله

مؤشرات الأطر النظري:

- 1- يصنف التجديد ضمن الفضاءات المصممة بثلاثة أنواع: (تجديد تقليدي، تجديد جزئي، وتجديد كلي).
- 2- التجديد هو مركز الملاءمة والقيمة للمجتمع فمضمون الفكرة التصميمية تمثلت بالتجديد في الشكل، واللون، والأضواء والعلاقات الترابطية والتعبير الوظيفي، بجمالياتها الزمانية والمكانية للنتائج التصميمية
- 3- الترابط يؤثر في نوع العلاقة ضمن المفهوم العام للفضاء فكلما كانت العلاقة تميل إلى الشكل الهندسي الطبيعي والبسيط كان أدراكها سهلاً.
- 4- أدراك الشكل هو استجابة لوحدة أنفرادية ضمن الفضاء، وذا علاقات ترابطية وقابليته في الإدراك الكلي.
- 5- يمارس التجديد الإثراء (الأدائي والجمالي) في تصميم الفضاءات الداخلية لسببين رئيسين هما:
أ. نتيجة لتطور احتياجات المفردات المسؤولة عن تشكيل الفضاء بأنظمة ومقاييس متنوعة.
ب. نتيجة لحالة المستخدم الخاصة التي تفرض وظائف إضافية وجمالية مدروسة، مؤكداً المعنى الكامن داخله

الفصل الثالث

أجراءات البحث

1-3 منهج البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل ظاهرة التجديد وأثرها في فضاءات العيادات التجميلية بوصفه أحد المناهج الملائمة للوصول إلى تغطية شاملة لهدف البحث المبتغاة.

²¹ Ching, 1987, p.46

2-3 مجتمع البحث: بعد التقصي والدراسة المستفيضة تم ضم مجتمع البحث الحالي من (7) عيادات تمثل بعينات قصدية لعيادات التجميلية الجديدة المختارة ضمن حدود البحث، وكما مبين في الجدول (3-1)

ت	أسم العيادة	التخصص	نوع التجديد
1	د. سمية عدنان	دكتوراه جلدية تجميلية	متوسطة
2	د. حيدر الحاملي	دكتوراه جلدية تجميلية	متوسطة
3	د. أحمد علي الكنان	دكتوراه جراحة تجميلية	جيد
4	د. علاء بشر	دكتوراه جراحة تجميلية	جيد
5	د. زكريا يحيى	دكتوراه جراحة تجميلية	جيد
6	د. علاء الشخيلي	دكتوراه أسنان تجميلي	جيد
7	د. علاء النجار	دكتوراه أسنان تجميلي	جيد

جدول (3-1)، (أعداد الباحثة)

3-3 عينة البحث: لغرض تحقيق أهداف البحث، تم اختيار عينتان من مجتمع البحث. إذ بلغت نسبة العينة (15%) من قيمة المجتمع الأصلي. واعتمدت الطريقة القصدية أسلوباً لاختيار هذه العينة ضماناً لتوفر الجوانب التي ستخضع للتحليل.

4-3 أداة البحث: صممت الباحثة استمارة تحليل شملت جوانب مبدأ التجديد ضمن العيادات التجميلية ينظر الملحق (2) وقد صممت هذه الاستمارة بالاعتماد على ثلاثة محاور حيث أعتمدت في صياغة هذه الأستمارة على:

1- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ومما توصلت إليه الدراسات السابقة من نتائج وما استخدمته من إجراءات

2- المقابلات الشخصية مع ذوي الخبرة والإختصاص* ينظر الملحق (1)

3- اطلاع الباحثة على المصادر والمراجع وأدبيات الاختصاص العربية والأجنبية في مجال التصميم الداخلي.

5-3 تحليل العينات:

1-5-3 العينة الأولى :

1- أكتساب التجديد

ضمن

مستويات:

طبيعة

أدراك

المستوى

التجديدي

وصف واقع حال العينة الأولى

الاسم: عيادة الدكتور سمية عدنان

الموقع: بغداد، حي الجامعة، مواجهة لشارع خدمي.

أبعاد الفضاء: 7.50م × 5م

أبعاد الواجهة: 10م

الإضاءة: وحدات أضواء تنسكون بيضاء اقتصادية وفلوريسنت موزعة في الجدران.

الألوان والخامات المستعملة: الجدران مغطاة باللون بني فاتح والأبواب خشبية

المكملات والإكسسوارات : بعض ألوحات القرآنية والبوسترات لدعايات أدوية ومستحضرات تجميل.

أجهزة تكييف

* أ.د. شيماء جبار العبيدي، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، الصناعي.

أ.د. أحلام مجيد سلمان كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية.

أ.م.د. فائق عباس الأسدي، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، الداخلي

المستعمله في الهياكل الأنشائية للأرضيات يحتاج إلى رؤية نقدية وخاصة لطبيعة المادة المستعمله ضمن الفضاء، إذ لا يمتاز بعنصر التجديد والخصوصية لوظيفة الفضاء، فأتبعت النوع التقليدي من الارضيات وابتعدت كل البعد عن التنوع الذي لا بد أن تشهده هذه الفضاءات، ينظر الشكل (3-9)، من جهة أخرى فإن مادة الأنهاءات ضمن الجدران لم تحقق بعض المعالجات التي يبتغيها فضاءات العيادات ولم يعكس هويتها ضمن استخدام اللون الأبيض والأصفر ينظر الشكل (3-3) و(5-3)، فالأنهاءات لم تساعد لمعالجة مشكلات كثيرة، وعليه فإن اكتساب مستويات التجديد كانت ضعيفة وهذا الأمر لم يتوافق ومركز التجديد للأساليب التعبيرية لتلك الفضاءات . وربما كانت هناك مفارقة شكلية ما بين البوسترات التي تزين الجدران داخل العيادات وتصميم فضاء العيادة ، فما نراه في البوسترات فقد طبقت كل أساليب التجديد من أجل أخراج المنتج بقوى تصور، وما بين فضاء الداخلي للعيادة الذي يفتقر إلى عناصر التجديد في التصميم التي تفضي حالة من الأنسجام بين المادتين . وبالنسبة للسقف كان ذا مستوى واحد وبأنهاءات قديمة الطراز فلم تحقق اي ناحية من نواحي الوظيفة الجمالية التي يبتغيها التجديد في مثل تلك الفضاءات، أما الفتحات الانتقالية فكانت مجردة من التعبير وتمتاز بأقل من التقليدية ينظر الشكل (3-6) و(3-2) فظهورها دون أي معالجات أدت إلى أفئطار الشكل الخارجي .

2- العلاقات التصميمية في الفضاء العيادات التجميلية: يعطي الحجم المتوسط للفضاء بعدم الامتداد والاحساس بالضيق التي لم تؤكد على نسبة الطول والعرض بشكل صريح لكلا فضاءي الانتظار والمعاينة ينظر الملحق رقم (3)، أن العلاقة الكلية ما بين المحددات الأفقية والعمودية لفضاء العيادة حمل اتجاه على مستوى الخطوط العمودية والأفقية التي أوجدتها المحددات إلا أن هذا الصراع بدا محسوماً عبر هيمنة الاتجاه العرضي على بنية شكل المحددات عبر الانهاءات اللونية التي كانت تحتاج إلى بعض الزخارف والنقوش لكسر الرتابة إلا أنه ظهر ملمس تقليدي وبخامة تقليدية واحدة، ينظر الشكل (3-9)، ومن جانب آخر فالعلاقة الشكلية داخل فضاء العيادة لم تكن متحققة بشكل كلي وأما وجدت بشكل تقليدي، التي غلبت عليها سمة الرتابة وضعف الهوية أما في المحددات الانتقالية فقد نجحت في تحقيق نظاماً من العلاقات الوظيفية في طبيعة ارتباط فضاء الانتظار بفضاء المعاينة، ولكن من جهة أخرى لم تحقق إلا بنسبة قليلة من الوظيفة الجمالية لمثل تلك الفضاءات، ينظر الشكل (3-3)، والسلام استخدمت المبدأ الأنشائي لها ينم على التقليدية والمتانة ولكن التصميم الخارجي له لم يستقطب أي نوع من الوقار والقوى لفضاءات تبحث عن الجمال والتجديد في ترابطها، لم تجد النسبة والتناسب ما بين الأثاث المستخدم وحجم الفضاء ، ينظر الشكل (3-4) و(3-5) و(3-6)، فلم تحقق تعبيراً شكلياً لعلاقة التنظيم والمساحة التي يشغلها كل أجزاء الأثاث وعليه أنكرت سمة الإيجابية وسادة التكوين السلبي داخل الفضاء

3- تكوين الأنصال والترابط الدائري والجمالي: المبنى الرئيس لم يؤسس على ارتكاز معنوي يمكنه الارتقاء بمستوى الارتباط مع ذهن المتلقي لتكوين صورة عن الانتماء والهوية، إن الأنصال الوظيفي لم يحقق إلا عبر اللوحة الاعلانية التي تعرف نوع العيادة ينظر الشكل (3-1)، وبشكل السلم الواحة المؤدية لفضاء العيادة فإن فاعلية تنظيمه بالنسبة للمساحة هي لا بأس بها لمرور شخص واحد ولكنها لا تشكل الحد الصحيح من مساحة سلم يقع بواجهة مبنى تتألف من طابقين ينظر الشكل (3-2)، فيجد به سلوك المرضى بنفوس من ضيق التوجه الحركي، وهناك التباس بصري ما بين الداخل والخارج لفضاء العيادة تعكس (الروتين) والرتابة في الترابط الوظيفي لفضاء العيادة، فالأرضيات ضمن فضاء المعاينة فقد تمثلت بالبلاط المستعمل والخطوط المستقيمة التي غلبت على طابعه

العام ومن دون تعدد لمستوياته مما اعطى أبسط أنواع التنظيم الجمالي. واستعمال اللون الأبيض والأصفر في طلي الجدران أنعكست على سلوكية المرضى لأن اللون الأبيض يتسم بالوقار والنقاء والسعة ولكن اللون الأصفر لا يفضل استعماله في العيادات وكما هو مشار في الأطار النظري فأن التضاد اللوني لم يخدم سمة الترابط الادائي أو الجمالي، الفتحات الانتقالية سواء في فضاء الانتظار أو المعالجة لم تسهم في أظهر قيم الترابط الوظيفي مع الفضاء الخارجي النوافذ وجودة فتحات تخترقها تستخدم ، لتبريد وهذه الفتحات لم تستعمل المعالجات التصميمية لأظهار الجمالية فيها وعليه فقد هشمت الجانب الوظيفي (أدائياً وجمالياً) لنوافذ فضاء العيادة، أما ما عنت بالأثاث المستخدم فأن الأحساس بصغر حجم الفضاء اعطى مساحة صغيرة في توزيع الأثاث وعدم المبالاة في الترتيب الجمالي ضمن العناصر التشكيلية فغلب التطبيع على الطابع، فنتج احساس الفرد بضيق المكان وعدم الراحة، ولكن في الأضاءه لم تكن موفقه من ناحية الترابط الوظيفي وتعبيراتها، فلم تحقق الجانب الأدائي ضمن فضاء المعالجة لأستخدامها مصدر واحد للأضاءه تمثل بالفلورسن ينظر الشكل (3-9)، بينما في غرفة المعالجة فقد اعتمدت الجانب الأدائي بنسبة عالية حتى ابتعدت عن الجمال. فلم تتضمن هذه الفضاءات من خروقات تصميمية جمالية تنسجم مع طبيعة المهنة التي تبتغيها في تقديم جماليات خاصة للمتلقي.



شكل (٨-٣)

مكتب الطبيبة

اعداد الباحثة



شكل (٩-٣)

فضاء الانتظار

اعداد الباحثة



شكل (٧-٣)

أحد أركان فضاء المعالجة

اعداد الباحثة



شكل (٦-٣)

أحد أركان فضاء المعالجة

اعداد الباحثة



شكل (٣-٣)

الباب الذي يفصل بين فضاء الانتظار والمعالجة

اعداد الباحثة



شكل (٢-٣)

البوابة الرئيسية للمسعود للطابق الأول الذي يضم العيادة

اعداد الباحثة



شكل (١-٣)

وجهة البنية التي تضم العيادة

اعداد الباحثة



شكل (٥-٣)

فرش المعالجة (معدية)

اعداد الباحثة

شكل (٤-٣)
باب المدخل إلى غرفة المعالجة
وبعض الأجهزة الطبية

اعداد الباحثة



5-3 تحليل العيّنات:

2-5-3 العينة الثانية :

1. أكتساب التجديد

ضمن مستويات:

فاعلية التجديد لم

تحدد في واجهة

البنية ولم تحدد

القيمة المكانية إلا

من وجود اللوحات

الأعلانية التي

تحمل مجموعه من

الأختصاصيين كما

موضح في الشكل

(10-3)، فضلاً عما

نراه في المخطط

موضحاً في الملحق (3) قُسم الفضاء الكلي إلى فضائين فضاء الأنتظار وفضاء المعاينة وضمن فضاء المعاينة هناك تقسيم لفضاء خدمي خاص. وهذه التقسيمات حددت فاعلية في اكتساب التجديد ضمن عامل التنوع بالمكان. أما من جهة أخرى فأن مادة الأنهاءات ضمن الجدران لم تحقق بعض المعالجات التي يبتغيها فضاءات العيادات ولم تعكس هويتها ضمن استعمال اللون الأبيض فقط ينظر الشكل(3-17)، فالأنهاءات لم تساعد لمعالجة مشكلات كثيرة، وعليه فأن اكتساب مستويات التجديد كانت ضعيفة وهذا الأمر لم يتوافق ومركز التجديد لأساليب التعبيرية لتلك الفضاءات . فالأنهاءات لم تشمل إلا جزءاً صغيراً من التجديد فظهور انابيب الماء داخل فضاء بدون اي تغليف أو معالجات قلل من الشكل العام للفضاء ينظر الشكل (3-20)، وبالنسبة للسقف كان ذا مستوى واحد إلا ما كان يعترضه في وسط الفضاء بجسر استعمل عليه بعض الأضواء غير المناسبة مما سبب قصور الشكل الادائي لمفهوم التجديد ينظر الشكل (3-18) . والفتحات الأنتقالية فكانت مجردة من التعبير وتمتاز بأقل من التقليدية ينظر الشكل (3-19) فظهورها دون أي معالجات أدماة أدت إلى أفئقار الشكل الخارجي للفضاء.

2. العلاقات التصميمية في الفضاء العيادات التجميلية: حققت المحددات الأنتقالية نظاماً من العلاقات

الادائية في طبيعة ارتباط فضاء الأنتظار بفضاء المعاينة، ولكنها لم تحقق الجمالية التي تسعى إليها العيادات التجميلية، بل بدأ الباب تقليدياً وصغيراً بالنسبة لعلاقته بالفضاء الكلي ينظر الشكل (3-15)، إن العلاقة الكلية في المحددات الأفقية والعامودية حمل أتجاهية افقية على مستوى الخطوط التي أوجدتها أنهاءات المحددات سواء العامودية أو الأفقية، إذ اعطى علاقة تواصل ضمنية ما بين الممر المؤدي إلى العيادة وفضاءها ولكنه أضاع حالة التباين في مستوى البروز للتعبير الوظيفي والخصوصية ضمن تلك العلاقات ينظر الشكل (3-12)، أما النوافذ فقد صاغ حجمها العلاقة الوظيفية عبر مبدأ التناسب بوجود نافذتين داخل فضاء المعاينة ساعد في تقوية العلاقة الأنتقالية ما بين الخارج والداخل. وأحتلت الأضواء الصناعية نسبة جيدة من الناحية الادائية داخل فضاء العيادة إذ شغلت 90% من الاضاء العامة ولكنها لم تحقق اثاره ملائمة تعبيرياً وجمالياً، إذ عدم وجود توازن في توزيع الأضواء الصناعية مما يدل عدم دراسة مواقع ووظائف التي عكستها في تصميم أضواء العيادات التجميلية.

وصف واقع حال العينة الثانية

الاسم: عيادة الدكتور حيدر أَلحمامي

الموقع: بغداد، كرادة داخل، ضمن بناية تجارية، يطل جانبها الأيسر على شارع عام.

أبعاد الفضاء: 580م×360م

أبعاد الواجهة: 15م

الإضاءة: وحدات أضواء تنسكون بضاء اقتصادية وفلوريسنت موزعة في الجدران.

الألوان والخامات المستخدمة: الجدران مغطاة باللون الأبيض مائل للرمادي والأبواب خشبية وأخرى من الحديد

المكملات والإكسسوارات : بعض لوحات وشهادات متنوعة والبوسترات ضمن فضاء الانتظار لدعايات أدوية ومستحضرات تجميل.

أجهزة تكييف

فأتسم التصميم داخل العيادة بعدم الترتيب والتنسيق ضمن مبدأ العلاقات التصميمية التي يجب أستنادها إلى دراسة أسس فكرة التجديد.

3. **تكوين الاتصال والترابط الادائي والجمالي:** في فضاء الانتظار لوحظ أن أحد أضلاع الجدران تظهر عليها بعض الرطوبة مما يؤثر سلباً على المريض، فضلاً عن وجود أسلاك كهربائية متشعبة ظاهرة في الجانب العلوي من الجدران وهذا لم ينم عن تنظيم لا أدائياً ولا جمالياً، ارضيات العيادة لم تكتسب أي عامل تجديدي، وذلك باستعمال بلاط ذات مستوى واحد، لم تعطى معالجات وظيفية إذ ابتعدت من الناحية الجمالية بوجود تكسرات لم تعالج جراء الاستخدام ينظر الشكل (3-15)، (3-20). أما ما نجده في أنهاءات فضاء الانتظار فأستعمال اللون الأبيض والأخضر في طلي الجدران أنعكس على سلوكية المريض بوصف اللونين يتسمان بصفة الإيجابية على المريض (كما ما ذكر في الفصل الثاني) فإن الجانب اللوني خدم سمة الوظيفة ضمن سلوكيات الترابط الأدائي والجمالي، فضلاً عما نراه في الأنحاء المتعددة داخل فضاء المعالجة شكلت نوع من التجديد والأثارة ولكن اللوحات لم يسهم في أدراك التنظيمي فأدى إلى الأرباك لدى الفرد ينظر الشكل (3-17).



الشكل (١٠-٣)
الباب الرئيسي لواجهة البناية
اعداد الباحثة



الشكل (١٣-٣)
أحدى زوايا فضاء الانتظار
اعداد الباحثة



الشكل (١٢-٣)
موضع باب الدخول للمعالجة
اعداد الباحثة



الشكل (١١-٣)
المسلم الرئيسي المؤدى إلى طابق
العيادة
اعداد الباحثة



الشكل (١٥-٣)
أحدى زوايا فضاء المعالجة
موضع باب الدخول وباب الحمام مع وحدة خزّان
اعداد الباحثة



الشكل (١٤-٣)
أحدى زوايا السقف لفضاء الانتظار
اعداد الباحثة



الشكل (١٧-٣)

أحدى زوايا قضاء المعالجة

موضح فرائش المعالجة وبعض أدوات الخزن

اعداد الباحثة



الشكل (١٦-٣)

أحدى زوايا قضاء المعالجة

موضح جهاز التعقيم وبعض أدوات الخزن

اعداد الباحثة

الفصل الرابع

1-4 نتائج البحث :

- 1- توصلت الباحثة عبر العملية البحثية المعتمدة على التحليل إلى ما يأتي:
ضعف التأسيس البنائي لعنوان الواجهة وظهور دورها الدلالي دون الجمالي أدى إلى ضعف قوتها الأثرية وقدرتها التحفيزية في شكل الواجهة للعينتين 1-2 إذ لم تحقق الشفافية الوظيفية .
- 2- عدم وجود أي توطئة أو فضاءات إنتقالية ذات أبعاد متناسبة لتمتلك أشكالاً خاصة في المحددات الأفقية ، وافتقارها للأشكال التعبيرية كما وجد في العينة الثانية.
- 3- لقد أظهرت عينة البحث الثانية ضعف ملائمة موقع العيادة، وإلى أطفاء تناسبية الأجواء المناخية داخلها.
- 4- هيئة وابعاد الفضاءات الداخلية للعيادات الأولى والثانية لم تكن بينها سمات التجديد التي يمكن الاعتماد عليها في تصنيف الفضاءات كعيادات تجميلية .
- 5- طلاء الجدران في العينة الأولى لم تكن متناسقة ومنسجمة مع حجم الفضاء واسلوب المعالجات التي يبتغيها كفضاء عيادات تجميلية.
- 6- أعتمدت أغلبية مجتمعات البحث على الأضواء الصناعية بنسبة لا تقل عن 85% حيث حققت مسارات ادائية تخدم فضاء العيادات التجميلية ما بين علاقتها بالشكل الكلية، ولكنها افتقرت بجمالياتها في تنظيمها، للعينة الاولى.
- 7- لم تكن هناك أي عناية بمكملات الفضاء كالاثاث واللوحات سواء في العينة الأولى أو الثانية فكان هناك اسهاب في الأتصال التصميمي وعملية التجديد.
- 8- إتسمت العينة الثانية بالكثافة التوزيعية لقطع التأثير في حيز دون الآخر مما أفقدها الكثير من أدائها الوظيفي و إضعافه.
- 9- على الرغم من أن بعض العيادات اشتملت على آليات تتوسم تقديم رؤية انتمائية وهوية تجميلية إلا أنها بشكل عام لم تتناسب ومؤشرات التجديد التصميمية التي تتطلبها كعيادات تجميلية.

2-4 التوصيات:

في ضوء ما توصلت إليه الدراسة من نتائج توصي الباحثة أن يجري تصميم أو اختبار لأشكال الفضاءات لعيادات تجميلية على وفق قيمة قصدية تشير إلى الجانب الأدائي والجمالي والأعتباري والمكانة الطبية والجمالية التي يبتغيها مثل تلك الفضاءات الداخلية، توصي بإعتماد أحدث التقنيات والتطورات التكنولوجية في استعمال مستويات التجديد .

3-4 المقترحات:

- 1- دراسة اساليب التواصل ما بين الفضاء والمتلقي(المريض) داخل العيادات بشكل أكثر اهتماماً وتعمقاً لما لها من تأثير مباشر وواضح.
- 2- دراسة التقنيات والتكنولوجية المعاصرة في التصميم الداخلي للعيادات التجميلية وتوظيفها بما يتلاءم مع الأبعاد الأدائية الجمالية لمجتمعنا.
- 3- دراسة العلاقات الوظيفية (الأدائية والجمالية) لمكلمات العيادات وأبعادها الدلالية في الفضاء الداخلي وارتباطها بالشكل الكلي.

ت	مصادر الأجنبية
1	Benton, William, Encyclopedia Britannic's Urban Renewal, Chicago, U.S.A., 1999 P.893
2	Bonta , Juan “ Notes For A Theory of Meaning In Design ” in “ Signs , Symbols , and Architecture ” John Wiley & Sons Ltd. 1980.p.287.
3	Ching, Francis , D.K, "Interior Design Illustrated ", Van Nostrand Reinhold company, New York, 1987
4	Gandelsonas , Mario and Morton , David “ On Reading Architecture ” in “ Signs , Symbols , and Architecture ” John Wiley & Sons Ltd. 1980, p.244-247.
5	Hornby, A.S & Parnwell, E.C., "Oxford: An English- Readers Dictionary", Oxford University Press, London, Eighteenth Impression, 1967,p.357.
6	Window Configuration , “Designing for Daylighting and Productivity ”- AIA- The Ehrenkrantz Group - 1989.P.125

ت	مصادر العربية
1	آلياس، أيتار جوزيف، "أسس التجديد الحضري للنسيج التراثي"، رسالة ماجستير، الجامعة التكنولوجية، قسم الهندسة المعمارية، 1989م، ص4-5.
2	أمجد محمود البدري ، "الاساليب التقنية الحديثة في السيطرة البيئية" (الاضاء الطبيعية)، رسالة ماجستير ، الهندسة المعمارية ، جامعة بغداد 1999.ص77
3	بونت ، خوان بابلو " العمارة وتفسيرها " ترجمة سعاد عبد علي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية " ، 1996
4	التركلي، فتحي، رشيدة ، ، "فلسفة الحداثة" ، مركز الأتماء القومي، لبنان -بيروت، ص9- 10.

5	ثيو غيميل، "العلاج بالألوان"، مجلة آفاق عربية، العدد (12) 1980، ص16-18.
6	الجادر جي، رفعة، " حوار في بنوية الفن والعمارة العام"، دار النشر العالمي، 1995، ص 74-75.
7	الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، "مختار الصحاح"، دار الرسالة، الكويت، 1982، ص 95.
8	الرائد، جبران مسعود، "معجم لغوي عصري"، دار العلم للملايين، الطبعة الأولى، بيروت 1964، ص363
9	روزنتال، يودين، ترجمة سمير أكرم، "الموسوعة الفلسفية"، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان-بيروت، ص163.
10	السلطاني، خالد، تقديم كتاب شيرزاد، شيرين أحسان، "الاسلوب العالمي في العمارة بين المحافظة والتجديد"، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، الطبعة الأولى، بغداد، 1997، ص 5.
11	علي أبو غنيمة، "معاصرة الذاكرة المحلية في التجربة المعمارية"، مؤتمر الفن العربي الثاني، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1998.
12	القره غلي، أنوار صبحي رمضان، "الأضافة المبدعة في النتاج المعماري المعاصر"، أطروحة دكتوراه، الجامعة التكنولوجية قسم الهندسة المعماري، 2008م، ص176.
13	محمد سبيلا، "دفاعاً عن العقل والحداثة"، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، ص52.

ملحق رقم (1)

بسم الله الرحمن الرحيم
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بغداد
كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم
الدراسات العليا/ ماجستير/ الفصل الثاني
م/ استمارة لبناء استمارة تحليل
الأستاذ المحترم
تحية طيبة..

نظراً لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية في مجال اختصاص التصميم الداخلي نرفق لكم طياً استمارة تحليل أولية وضعت من قبل الباحثة علماً أن عنوان البحث هو (التجديد في تصميم الفضاءات الداخلية العيادات التجميلية) وأن اهداف البحث هي

1. تنمية الوعي التصميمي والتنفيذي تجاه التجديد في فضاءات العيادات في التجديد.
2. تحقيق ركائز من جانب التجديد لدى العاملين في مجال التصميم الداخلي وشاغلي فضاءات العيادات التجميلية.
3. تعزيز الأفكار التصميمية المصممة ضمن التطور والتجديد التي تعبر عن منجزات البلد وقيمه الحضارية الإنسانية

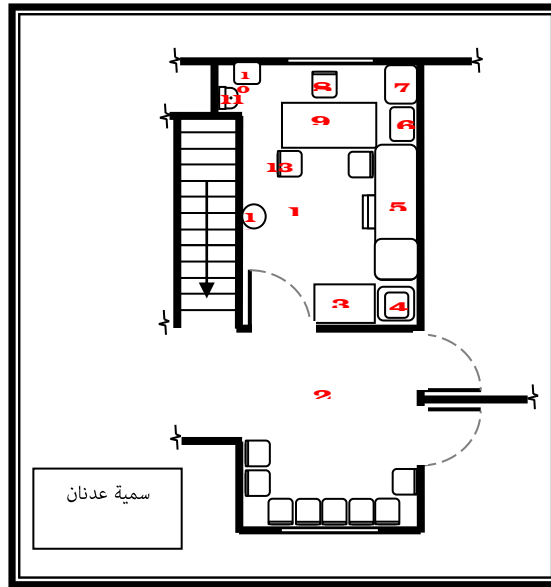
ولحرص الباحثة على توشي الدقة في بناء استمارة التحليل النهائية لعينة بحثها فقد تم تصميم استمارة استبيان خاصة تمكنها من بناء استمارة تحليل نهائية بالأعتماد على اجاباتكم السديدة في فقرات هذا الاستبيان ارجوا تفضلكم بدراسة الاستمارة وازافة أو حذف ما ترتأونه مناسباً ويحقق اهداف البحث. وتقبلوا وافر الشكر والتقدير....

ملحق رقم (2)

ت	محاو ر التحليل	العناصر	ك لي	جز ئي	تقليد ي	الماد ة	الشك ل	الملاحظا ت
1	اكتساب التجديد ضمن مستويا ت	الأرضيات الأنشائية الجدران السقف المحددات الأبواب النوافذ الأنتقالية السلامة الفتحات وحدات الأثاث وحدات الأتاره وحدات اللون						
2	العلاقات التصميم ية في الفضاء العيادات التجميلية	الأرضيات الأنشائية الجدران السقف المحددات الأبواب النوافذ الأنتقالية السلامة الفتحات وحدات الأثاث وحدات الأتاره وحدات اللون						
3	تكوين الأنصال والترابط	الأرضيات الأنشائية الجدران السقف						

ملحق رقم (3)

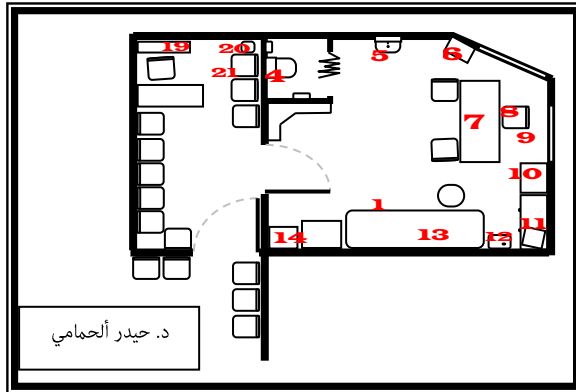
ت	النوع	العدد	القياسات بـcm	الملاحظات
1.	فضاء معاينة	1	285×390×310	
2.	فضاء أنتظار	1	285×290×270	
3.	منضدة خشب من رفين	1	80×55×85	تحمل مجموعه من الأجهزة والمستلزمات الطبية
4.	جهاز طبي	1	120×50×50	
5.	فراش معاينة(سدية)	1	75×60×190	
6.	منضدة خشبية	1	40×40×50	تحمل جهاز طبي
7.	ثلاجة	1	75×50×45	وتضع فوقها مجموعه من العدد الطبية
8.	كرسي جلد	1	90×45×50	
9.	مكتب خشب	1	75×60×150	
10.	منضدة حديد من طابقين	1	50×30×40	تحمل من الأجهزة والمستلزمات الطبية
11.	مغسلة	1	60×30×45	
12.	ستول دوار	1	60×45	
13.	كرسي بلاستيكي	10	85×45×45	





ملحق رقم (3)

ت	النوع	العدد	القياسات cm	الملاحظات
1.	فضاء معاينة	1	290×360×400	
2.	فضاء أنتظار	1	290×360×180	
3.	عارضة (بوفيه) خشبية	1	200×20×100	تحمل بعض الكتب والمستلزمات الطبية
4.	تواليت غربي	1	60×50×40	
5.	مغسلة	1	60×30×45	
6.	منضدة خشبية	1	50×40×40	تحمل جهاز طبي
7.	مكتب خشب	1	75×60×140	
8.	كرسي جلد	3	90×45×50	
9.	منضدة حديد من طابقين	1	50×45×50	
10.	كاونتر خشبي	1	75×45×100	تحمل من الأجهزة والمستلزمات الطبية
11.	جهاز تعقيم	1	45×30×30	
12.	جهاز طبي	1	120×50×50	
13.	فراش معاينة (سدية)	1	75×60×190	
14.	ستول دوار	1	60×45	
15.	كاونتر خشبي	1	75×45×60	
16.	دولاب خشبي	1	180×40×40	
17.	كرسي بلاستيكي	10	85×45×45	
18.	مكتب خشب		75×60×100	
19.	رفوف خشبية		170×15×80	لحفظ بطاقات المرضى
20.	مبردة داخلية		150×60×60	



فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية

The Effectiveness of the Materials of Termination in the Design of Household Kitchens

صفا محمود ناجي رشيد

Safa Mahmood Najj

ملخص البحث :

تهدف العملية التصميمية إلى ايجاد بيئة داخلية تفي بأحتياجات الانسان الوظيفية والجمالية ، ويتم ذلك عبر اختيار مواد أظهارية تركز على اسس ومبادئ لتصميم المطابخ المنزلية. على وفق ذلك جاءت الدراسة لتبحث في فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية، لذا وجدت الدراسة نتيجة لمشكلة وجدها الباحثة جديرة بالاهتمام والبحث، تجسدت عبر التساؤل الآتي:- ما هو مدى فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية ؟ فأهمية هذه الدراسة كونها تبحث في مدى فاعلية مواد الاظهار في تصميم المطابخ المنزلية ، إذ إن المطابخ المنزلية من الفضاءات التي تشهد حركة مستمرة أكثر ساعات النهار، وغالباً مايكون مكان لأجتماع العائلة. وعلى الرغم من طبيعته الوظيفية، لابد أن يتسم بمسحة جمالية خاصة، لذلك فأن دراسة فاعلية المواد هي المسؤولة في جعل هذه الفضاءات مكاناً مريحاً للعمل او تجعله غيرمحبب، من هنا جاء هدف البحث:- وضع دليل لأختيار مواد الأظهار ذات الفاعلية في تصميم المطابخ المنزلية، والتعرف على خصائص مواد الأظهارالموظفة في المطابخ المنزلية. ومحدد البحث الموضوعي:هو فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية. والمحدد المكاني: هوفضاء الطبخ في المطابخ المنزلية ذات المساحات بين (300-400م²). وتضمن تحديد المصطلحات التي جاءت في عنوان البحث. شمل الفصل الثاني الاطار النظري المتكون من مبحثين:الاول عن مفهوم مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية، والثاني عن أسس تنظيم فضاء المطبخ. وتضمن الفصل الثالث منهج البحث الوصفي لتحليل المحتوى في النماذج. ومجتمع البحث شمل فضاء الطبخ الخاص بالمطابخ ذات المساحات بين(300-400م²). أماعينة البحث فقد انتخبت الباحثة ثلاثة نماذج توصلت عبرها إلى تحقيق هدف البحث.والفصل الرابع تضمن النتائج التي توصلت اليها الباحثة ومن ضمنها :-

-ان الأبعاد التي كونت الشكل المستطيل للمطبخ حققت مرونة في عملية التنظيم.

-ان سطوح الجدران المكسية بمادة السيراميك محققة للجانب الوظيفي والجمالي.

كما تضمن الفصل الاستنتاجات والتوصيات، كما تضمن الفصل المصادر العربية والاجنبية التي ارتكزت عليها الباحثة في بناء اطارها النظري.

Summary of Research:

The aim of the design process is to find an internal environment that meets the functional and aesthetic human needs; this is done through the selection of materials of termination based on the foundations and principles of the design of household kitchens. Therefore, this study is aimed at search at the effectiveness of the materials of termination in the design of household kitchens. The study is a result of a problem that the researcher found interesting and worth researching. This problem is embodies by the question: What is the effect of the materials of termination in the design of kitchens?

The importance of this study lies in its research of the effectiveness of the materials of termination in the design of the household kitchens. Household kitchens are one of the

most important spaces in the house as it witnesses a continuous movement during most of the day and is often a place where the whole family gathers. Therefore, and as a result to its functional nature, the kitchen should have some kind of aesthetic properties. The study of the effectiveness and efficiency of the materials of termination are responsible in making the kitchen space either a comfortable or non-comfortable place to work in; and this is the objective of this research: a guide for the selection of materials of termination with efficiency in the design of kitchens, and to identify the characteristics of the materials of termination used in designing the kitchen. The specific objective of the research is: the effectiveness of the materials of termination in the design of kitchens. And the space objective is: the cooking space in home kitchens with spaces between (300-400 m2). This Includes identifying the terms that came in the research title and need to be defined. The second chapter discusses the theoretical framework consisting of two sections, the first is on the concept of material of termination in the design of kitchens; and the second is concerned with the basics of organizing spaces of kitchens. The third chapter included the descriptive research methodology to analyze the contents in the models. And the research community space included the cooking space concerned with the kitchen areas between (300-400 m2). While in the research sample, the researcher selected three models by which she achieved the goal of the research. And the fourth quarter includes the results found by the researcher. Among these results:

الفصل الأول :

مشكلة البحث : عند الشروع في تصميم فضاء معين ينبغي على المصمم اختيار فكرة يستدعيها من مخيلته الفنية ليقوم بتحويلها إلى واقع مادي ملموس، ولا يتم ذلك إلا بواسطة اختيار المواد المناسبة لتنفيذ الفكرة التصميمية داخل الفضاءات الداخلية المطلوب تنفيذها. إذ إن عملية تصميم فضاءات المطابخ المنزلية تتطلب من المصمم اختيار مواد مناسبة للفعاليات والنشاطات التي تؤدي داخل الفضاء، لأنجاح تلك الفضاءات الداخلية، فهو يوظف المواد المناسبة، ويجد أنظمة وعلاقات مختلفة في فضاءات المطابخ عبر إبداعاته في اختيار المواد المناسبة، سواء عبر المحددات، الآثار، على أن يفي بالحاجات والمتطلبات الوظيفية والجمالية، لذا قامت الباحثة بأجراء الدراسة الحالية عبر السؤال التالي؟ ما مدى فاعلية مواد الأظهار في تصاميم المطابخ المنزلية ؟

اهمية البحث : تعد مواد الأظهار في فضاءات المطابخ المنزلية من العناصر المهمة التي ينبغي دراستها من قبل المصمم بأهتمام، فكل فضاء يحتضن فعالية معينة، وبذلك يتطلب مواد تتناسب وطبيعته الوظيفية وترمز لحقيقة اجتماعية واقتصادية. وبما أن فضاءات المطابخ في المنازل من أهمية إذ يمثل اليوم قلب المنزل فهو ليس مجرد فضاء لأعداد الطعام بل أنها مساحة درسها المتخصصون في التصميم الداخلي بأهتمام لتيسير العمل فيه لأجل راحة شاغلي الفضاء. وفضاءات المطابخ هي من الفضاءات الخاصة، العامة في المسكن إذا ما أستخدم من معظم شاغلي المنزل.

أهداف البحث : يهدف البحث إلى التعرف على الأسس في اختيار مواد الأظهار ذات الفاعلية في تصميم المطابخ المنزلية.

الحدود الموضوعية للبحث : دراسة فاعلية مواد الأظهار في تصميم المطابخ المنزلية، وتم استبعاد عنصر المكملات إذ اقتصر البحث على دراسة مواد الأظهار في محددات فضاء المطبخ واثاثه (كاونترات ومنضدة العمل).

- الحدود المكانية للبحث: فضاء الطبخ الخاص بالمنازل ذات المساحات التي تتراوح بين (300-400م²) .
- الحدود الزمانية للبحث : المطابخ المنزلية التي عولجت بمواد أظهار من سنة (2003- 2011م) .
- تحديد المصطلحات : الفاعلية: Effectiveness
- لغوياً : كون الشيء يؤدي إلى نتائج، أو النفع أو الطاقة المؤثرة للشيء (29، ص1101) .
- اصطلاحياً: بأنها (القدرة على تحقيق الوظيفة المقصودة طبقاً لقوانين وأسس محددة وتزداد كلما يمكن تحقيق الوظيفة تحقيقاً كاملاً) (3، ص14).
- التعريف الإجرائي: القدرة على تحقيق التفاعل الإيجابي بين مواد الأظهار في أداءها الوظيفي من قبل شاغلي الفضاء للوصول إلى عملية الإبداع في تصميم المطابخ المنزلية.
- المادة لغوياً : "هي ما يتركب منه الشيء وتقوم به العناصر، التي يتكون منها الشيء" (29، ص1324).
- وتعرف اصطلاحياً: إنها (تلك الخامات التي تم اكتشافها من قبل الانسان ومعالجتها بطرائق مختلفة، لتصل إلى صورتها النهائية القابلة للاستخدام في تلبية احتياجات الانسان كالزجاج، والبرونز، والخشب والحجر والحديد...الخ) (19، ص199).
- وتبنا الباحثة التعريف الأخير كتعريف إجرائي للمادة .
- تصميم المطابخ المنزلية التعريف الإجرائي : تلك العملية التي تقوم على تنظيم عناصر مرئية داخل أماكن أعداد الطعام في المنازل عبر اختيار وتنظيم المواد من حيث خطوطها وأشكالها ووانها وملمسها لتحقيق الراحة لمستخدمي وشاغلي الفضاء

الفصل الثاني

المبحث الاول

مواد الأظهار في التصميم الداخلي للمطابخ المنزلية

لا شك ان للمواد الأظهارية بالذات دور مهم بصيغ مختلفة بدءاً بالوظيفة التي يمكن أن تؤديها ومرورا بالجانب الجمالي وصولاً إلى الإيحاء والتعبير الذي يمكن أن ينتج عن التعامل معهما . وفيما يأتي تفصيل للجوانب التي تؤثر فيها مواد الأظهار في التصميم الداخلي للمطابخ المنزلية عبرها :

الجانب الادائي الوظيفي لمواد الأظهار في المطابخ المنزلية

أن لكل مادة أظهار خصائص تركيبية وفنية وفاعلية معينة في العطاء الأدائي حينما يتم توظيفها في الفضاء الداخلي. ففي المطابخ المنزلية توظف العديد من مواد الأظهار، كالخشب بأنواعه، الزجاج الحديد، الألمنيوم، البلاستيك... وغيرها، ولمواد الأظهار تأثير مهم في إثراء وتطوير الأداء الوظيفي للعديد من العمليات التصميمية لما لهذه المواد من تأثير مباشر في وظيفة الفضاء وطبيعة النشاطات التي تؤدي داخله (20، ص47). ولأهمية المميزات البنائية لكل مادة أظهار فقد ينطلق المصمم أحياناً من إمكانياتها ومستوى فاعليتها وتقنياتها المتعددة في بناء الشكل التصميمي، فمادة الخشب تتميز بأنواعها المختلفة بسهولة المطاوعة والتشكيل، فضلاً عن مقاومة بعض أنواعه للظروف البيئية، إلى جانب المواد المعدنية التي تتميز بقابليتها العالية في مقاومة التغيرات البيئية، لاسيما مادة الألمنيوم، وللمادة المعدنية غالباً صفات معينة تعزز التعبير عن القوة والثقل والأمان، (2، ص82)، إذ يرتبط الجانب الأدائي في المواد بصورة مباشرة، ولمواد الأظهار دور مهم في تطوير هذا الجانب لما لها من تأثير



مباشر على الوظيفة (20، ص47). لكن دخول أنواع عديدة من مواد الأظهار ذات الفاعلية العالية في تصاميم المطابخ المنزلية كمادة الخشب الصناعي على اختلاف اسمائه والوانه اعطى مرونة وسهولة للمصمم في اختيار أفضل وأنسب مواد الأظهار التي تخدم الفكرة التصميمية (34، P57) الشكل (1)، ومن ذلك ترى الباحثة ان جانب الأداء الوظيفي هو الجانب الذي يسعى المصمم إلى أن يتحقق عبر وعيه وإدراكه عن فاعلية كل مادة وفعلها الادائي، ليستثمر كل العلل والاسباب للوصول لمواد الأظهار إلى نهايتها النفعية الحقيقية، التي تضيف على قيمتها شيئاً ما لم تكن تمتلكه من قبل .

شكل رقم (1)

الجانب الجمالي لمواد الأظهار في المطابخ المنزلية

بناءً على التحولات الكبيرة في منظومة القيم الجمالية الانسانية، عبر سطوة القيم المادية وانحسار القيم المعنوية، وفي ظل احتكام التصميم الداخلي إلى القيم المادية، فأُن

جمالية مواد الاظهار تؤدي دوراً كبيراً في الشكل النهائي في تصميم المطابخ المنزلية، وقد يكون هذا الدور أكبر من القيمة الحقيقية للتصميم نفسه، أن اساس فاعلية مواد الاظهار هو التطلع إلى قيمة جمالية واضحة قادرة على اشباع حاجة المتلقي الجمالية على وفق الصورة الذهنية والخبرة الجمالية (19، ص215، ج3)، وهو جانب مهم جداً من الناحية التصميمية لسببين هما :

الأول : إن استخدام التصاميم الجميلة في المطابخ المنزلية يؤثر في نفسية مستخدمي الفضاء.

الثاني : إن المتلقي او شاغلي الفضاء ينتج أولاً نحو الفضاء الأجل ثم سيتعامل مع فاعلية أدائه الوظيفي لاحقاً ، اي انه يعتمد في البداية - غالباً - على الهيئة الخارجية لتصميم المطابخ المنزلية ، ولاختبار الأداء فلا يسعه إلا الاعتماد على سمعة الجهة المصنعة . وأن جمالية المواد لها اهتمام مركزي من قبل المصممين، فأدت هذه المحاولة إلى الاهتمام بمواد الاظهار وتركيبها ومدى ملائمتها لبيئة المطابخ المنزلية وعلاقتها مع العناصر الأخرى في الفضاء وما تقدمه كل مادة من تأثيرات في النسبة والدرجة اللونية والإيقاعات والظل والظلال من متعة جمالية وحاجة فيزيولوجية وأمنية وإيحائية، وهذا هو اساس جمالية مواد الأظهار (7، ص64). باختصار فإن الفضاء الأجل هو الأكثر تقبلاً على وفق المفهوم العصري المتسارع، وعلى الرغم من أن مقاييس الجمال مختلفة من بيئة لأخرى. ففي تعبر عن وجهة نظر المتلقي لا عن وجهة نظر التصميم (13، ص60). نستنتج من ذلك أن وعينا بالمميزات والخصائص التي تحملها كل مادة من مواد الأظهار هو اساس اعجابنا الجمالي بها، فالذي يجعل الناس يقولون

أن مادة الخشب جميلة هو في الحقيقة لما تمتلكه من خصائص المتانة والثقل، والفخامة، والدفء الذي تعطيه لفضاءات المطابخ المصممة، أو الرخام (المرمر) جميل لما يعطيه للفضاء من سطوح صقيلة وملامس ناعمة ملائمة للعمل وما تولد هذه السطوح من انعكاسات للضوء خلابة، ولذا أصبح الجانب الجمالي لمواد الأظفار الموظفة في تصاميم المطابخ المنزلية ضرورة لا يمكن اغفالها فضلاً عن الجوانب الادائية.

الشكل والإيحاء للمواد الأظفارية في المطابخ المنزلية

يمثل الشكل السطح الحسي للمادة الأظفارية، (16، ص26). كما ويمكن تعريف الشكل بأنه مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه إذ تتجمع الصفات الحسية لتعطينا كلاً متكاملًا بمعنى شكل الشيء، ومن مرادفاته الهيئة والمظهر وهو الحافة الخارجية أو الخيال للسطح أو الشكل المجسم (P50،33)، (32، ص15). وتتميز مواد الأظفار في المطابخ المنزلية بكونها تمتلك الإيحاء الخاص بها إلى جانب الإيحاء الذي يمكن أن تعبر عنه والخاص بالمواد الأخرى، ويعود الفضل في ذلك أساساً إلى تطور تقنيات التصنيع والإخراج. بوصفها مادة معبرة عن نفسها كمادة الألمنيوم، بات بالإمكان أن تعبر عن مواد أخرى كالمرمر والحجر والخشب وغيرها عبر طلائه أو معالجته بطرق معينة (الألمنيوم المطلي حرارياً) الشكل (2) الذي يمثل اثاث خزن مطبخ من مادة الألومنيوم لكنها توحى للمتلقى بمادة الخشب. كذلك الحال بالنسبة لمادة الخشب الصناعي المضغوط وطريقة تعبيره وإيحاؤه بمواد أخرى كالمرمر وأنواع الخشب الثمينة النادرة... الخ. وتبقى صفة الدمج بين التعبير والوظيفة ميزة مهمة للمواد (27، ص62). وترى الباحثة مما سبق إن لمواد الأظفار القابلة الكبيرة للتعبير بأشكال متعددة على وفق الفكرة التصميمية، ومن هنا نعي مدى تأثير مواد الأظفار في تكوين الهيئة في تصميم المطابخ المنزلية إذ تمنح مواد الأظفار مستويات عدة من هيئة فضاء المطبخ، كمستوى الامكانيات التعبيرية، ومستوى

المتانة والمقاومة، ومستوى الكلفة والاقتصادية. ومما تقدم ترى الباحثة ان فاعلية مواد الاظفار لاتتم الا على وفق تداخل واندماج المستويات جميعا مع بعضها البعض لتشكيل الاختيار الامثل لمواد الاظفار في تصميم المطابخ المنزلية.

شكل رقم (2)



الجانب التعبيري لمواد الاظفار في تصميم المطابخ المنزلية

تختلف الصفات السطحية لمواد الاظفار بشكل

واضح كما هو معروف فمن السهل ان تميز بين الحديد والخشب والزجاج وغيرها عبر إدراكنا البصري لهذه المواد فقد تميز بعض المواد بملمسها الخشن او الناعم او قد تختلف بلونها او بقابليتها على انعكاس الضوء. فيمكن لمواد الأظفار أن تعبر عن قيم معينة كالغنى والفخامة والمتانة، ويمكن لها أن تحدث العكس- والمقصود بالغنى هنا هو الغنى الحسي المعنوي وليس المادي- كما أن لبعض المواد إمكانية التعبير عن الطراز، وبعض الطرز تحتاج إلى مواد عالية في التعبير مثل مادة الخشب، كاستخدام مواد تعبر عن مفهوم محدد (22، ص13-14)، وإنه بالإمكان تحديد بعض المعاني التعبيرية للمواد الموظفة في تصميم المطابخ تختلف عن مواصفاتها المظهرية وصفاتها الفيزيائية الاصلية التي يمكن الاستفادة منها لأغراض توظيف هذه المواد سيكولوجيا لخدمة الإنسان، فمادة الخشب توحى لنا بالدفء والرفق أكثر من المعدن في حالات كثيرة فاذا طليت الأخشاب بمواد أخرى (دهان الاخشاب بأصباغ اللاكية) يضاف إليها معان جديدة مثل الهيبة إذ يمثل تصميم مطبخ من مادي الخشب الطبيعي والرخام انعكاسية لهذه المواد على الفضاء إذ تضفي فخامة ورقية وهيبة وثقل، في حين تمتاز المواد اللدائنية بملمسها

الناعم وخفة وزنها وإذا ما أضيفت إليها مواد أخرى أكسبتها ألواناً مختلفة تزيد من قيمتها الجمالية (22، ص17). وترى الباحثة أن استخدام مواد اظفار ذات إمكانيات تعبيرية جيدة وفعالة في تصميم المطابخ يكسب الفضاء معاني تعبيرية جديدة كالصلابة والثبات والفخامة والرفق فضلاً عن المقاومة العالية للظروف البيئية. و نلاحظ عبر ما تقدم أهمية المعاني التعبيرية التي تحققها مواد الاظفار في مظهرها السطحي و انعكاسات ذلك على فاعلية توظيف هذه المواد في فضاءات المطابخ المنزلية.

السطح والملمس لمواد الأظفار في تصميم المطابخ المنزلية

السطح هو ما يغلف فضاءات المطابخ المنزلية ويكون الكتل والهيئات والاشكال، ويمكن للمصمم الداخلي وبأستخدام وسائل التأثير على السطح ان يزيد او يقلل من الاحساس بهذه الكتل والهيئات، فالسطح اول مؤثرات العمل التصميمي واقربها إلى مستخدم فضاء المطبخ المنزلي، أن فاعلية السطوح في المطابخ المنزلية تعد جزءاً اساسياً في الجوانب الوظيفية والجمالية للعمل التصميمي. اما الملمس فهو تعبير يدل على الخصائص السطحية في المطابخ المنزلية، ولمواد الأظفار في تصميم المطابخ المنزلية ملمس ولهذا الملمس تأثير مباشر في التكوين حيث يكسب بعد جمالي لمواد الأظفار (20، ص46).

ويصنف الملمس إلى، الناعم أو الصقيل اللامع العاكس للضوء والصوت وهو افضل أنواع السطوح في المطابخ المنزلية لما يمتاز به نعومة تسهل عملية تنظيفه وادامته، والملمس الخشن الممتص للضوء والصوت هذا النوع لايفضل توظيفه ذلك لصعوبة تنظيفه وادامته ، كالملمس المنتظم، والملمس غير المنتظم (1، ص174). والمصممون عموماً يعتمدون على نوعين من الملمس هما:

اولاً: الملمس الذي يمكن ادراكه بصرياً، وغالباً ما يتجسد في التصميم ذي البعدين (كالمطبوعات والاقمشة).
والثاني: الملمس الذي يمكن ادراكه لمسياً فضلاً عن ادراكه بصرياً، هو الملمس الحقيقي القائم على طبيعة المواد المستخدمة في التصميم ذات الأبعاد الثلاثة كما في العمارة والتصاميم الداخلية والصناعية. وإن الصفات التي يتصف بها الفضاء الداخلي، و هيئته بالذات وما يتضمنه من تنوع لمسي، يعتمد بدرجة كبيرة على مواد الاظفار المستخدمة. وعلى هذا الاساس تحدث الكثير من الحالات الابهامية في رؤية سطوح الهيئات ، بحيث يمكن اظفار سطح من مادة معينة لمادة أخرى وهذا ما وطف في حالات كثيرة في تصاميم الفضاءات الداخلية بعد تطور تقنيات وتكنولوجيا المواد (16، ص143). وكلما تنوعت تلك المواد بما تحمله من ملابس كلما كان تأثيرها على المشاهد فعالاً وذو قوة على جذب الانتباه لاسيما في المطابخ المنزلية التي تتميز بخصوصية واضحة لما تحمله من قيمة وظيفية جمالية.

تصنيف مواد الأظفار في التصميم الداخلي

تصنف مواد الأظفار من قبل بعض المنظرين إلى خمسة اصناف، ولكل منها إمكاناته وتأثيراته التصميمية الخاصة به، وهي :

اولاً: الحديد: الحديد عبارة عن مادة فضية بيضاء اللون صلب في الظروف الاعتيادية، وقد وطف في العديد من اجزاء المطابخ المنزلية كلابواب والنوافذ وحتى قطع اثاث الخزن المطبخية (الكاونترات) (23، ص60)،. كما وظفت مادة الحديد الصلب عالي الشد (High tensile steel) في تصاميم المطابخ المنزلية وفي تكوين أهم جزء من أجزاء المطبخ وهو المجلى اي (السكن)، وعلى الرغم مما احرزه التقدم التكنولوجي الهائل في عصرنا الحديث من مواد وسبائك معدنية جديدة فإن الحديد الصلب لايزال يحتل مركزاً لم يستطع ان ينافسه أي مادة معدنية اخرى .
ثانياً: الألمنيوم: تنتمي مادة الألمنيوم إلى مجموعة المواد الخفيفة (Light Metals) ومن خواصه التي تميزه عن بقية المواد الصلبة تنوعاً وخفة وزنه، ومقاومته للرطوبة والعوامل الجوية ومقاومته للكثير من المواد الكيماوية والقلوية والحوامض مما يؤهله في التوظيف في المطابخ المنزلية كالابواب والنوافذ التي تتعرض لرطوبة عالية،

ويمتاز كذلك بسهولة الادامة والتظيف وقوة التحمل (12،ص70). وقد تلون الألمنيوم بالدهان الإلكترونياتيكى ألوئناً ثابتة تتحمل العوامل الجوية، وبتأثيرات وإيحاءات لمواد كثيرة منها المرمر والخشب.

ثالثاً: الخشب: استُخدمت الأخشاب ورافقت الإنسان منذ بداياته الحضارية ، حيث أفاد منها أولاً في بناء بيوته بشكل خام كما استخدمها في ادواته ، وأخذ يطور استعمالاته شيئاً فشيئاً.. فأستخدمت في بناء المنشآت المعمارية (بيوت، معابد) والأسباب التي أدت إلى هذا الاستخدام الواسع لمادة الخشب منذ القدم ، تكمن في توفره في معظم البلدان، وسهولة تصنيعه ونقله وخزنه، فضلاً عن خفة وزنه ومتانته الجيدة، وانخفاض ناقلية الحرارة (29،ص153) ومن سلبيات مادة الخشب الأخرى، ضعف مقاومته للنار والحشرات. وتمكن الإنسان من تقليل هذه السلبيات بالهجوم إلى طرق مختلفة، كأستخدام مواد مضادة للحشرات والرطوبة. وانتقاء أخشاب خالية من العيوب (25،ص17). وحديثاً أسهم التطور التقني والتكنولوجي إلى درجة كبيرة جداً في تلافي السلبيات السابقة وغيرها، واستثمرت مادة الخشب بشكل كبير حيث لا يكاد يخلو أي مطبخ منزلي من وجود مادة الخشب موظفة فيه سواء في أثاث الخزن (الكاونترات) أو في المناضد والكراسي أو حتى في تغليف الأرضية، وأنواع الأخشاب تصنف إلى نوعين الأخشاب الطبيعية والأخشاب الصناعية، ويتم اختيارها حسب الموقع الذي سوف يوضع فيه سواء أرضية أو أثاث. وهناك ألوان وأنواع عديدة من الخشب الطبيعي لا يمكن حصرها وعدها لكن ما سنذكره هو ما يمكن توظيفه لكفاءته وفاعليته العالية في تصاميم المطابخ كأثاث خزن أو كمنضدة عمل تتعرض إلى عدة نشاطات من ضغط وحمل وخدش ورطوبة الماء ومواد من حوامض وقلويات فيمكن توظيف خشب الصاج وهو أكثر أنواع الأخشاب أستخدماً محلياً، يمتاز بثقله وبقدرته على مقاومة العناصر الطبيعية مثل والمتغيرات الحرارية، ويوظف كثيراً في تصاميم المطابخ المنزلية، ومقاومته العالية للرطوبة والابخرة، و خشب الماهوكي، وخشب السنديان الذي يمتاز بلونه الفاتح وهو من أنواع الخشب الفاخر (25،ص35-39). وخشب الصنوبر الذي يمتاز بجودة عالية جداً لا تتأثر بالرطوبة هذا فضلاً عن ما رقدتنا به الصناعة الحديثة من أنواع الخشب كالخشب الصناعي المضغوط الهاردبورد (HDF High Density Fiberboard) وهو نوع من أنواع الخشب الموظف بشكل كبير في أثاث المطابخ المنزلية، وألواح الفايبر متوسطة الكثافة خشب MDF (5،ص16)، ان الفكرة عن الخشب الصناعي الموظف في فضاءات المطابخ خاطئة نوعاً ما فهذا الخشب مهم جداً فهناك أنواع منه يمتاز بفعالية عالية وكفاءة جيدة في الاستخدام وذلك لكونه معالج بطريقة صحيحة ضد الرطوبة والحرارة والابخرة لدرجة أن سعره يفوق أحياناً سعر الخشب الطبيعي.

رابعاً: الزجاج: ظهرت هنالك العديد من أنواع الزجاج الذي يستخدم في تصاميم المطابخ وبتقنيات تثبيت مختلفة، لما يتميز به من شفافية عالية، لكن من سلبياته هو قابليته للكسر في معظم الحالات، ومن أنواع الزجاج الموظف في المطابخ المنزلية، (4،ص21)، الزجاج المسطح العادي، الذي يستخدم في زجاج الطاولات في المطابخ المنزلية. والزجاج ذو الطبقتين، من اهم مميزاته العزل الصوتي والحراري والذي يسمى بزجاج البايكس، ويوظف هذا النوع من الزجاج في (سطوح طاولات العمل لقدرته على مقاومة الحرارة ومتانته و يوظف في زجاج الطباخات والافران) والزجاج الملون أو المعشق والذي يوظف في زجاج نوافذ او ابواب المطابخ لأكساب الفضاء رونقاً وحيوية .

خامساً: البلاستيك: يعد البلاستيك مادة صناعية. وقد استخدم في البداية كمادة مكمل للمواد التقليدية، ولكن عندما عرفت خواصه تحول من مادة مكمل للمواد التقليدية إلى مادة أساسية أمكنها الإحلال بدلاً من المواد التقليدية في بعض الاستخدامات. (17، ص232) واماكن توظيفه كمادة اظهار في مطابخ سواء في سطوح وحدات الاثاث أو منضدة العمل بل حتى دخلت هذه المادة كبديل لمادة الحديد الستانلس ستيل في صناعة المجلى (السنك) ، حيث أصبحت تشغل حيزاً كبيراً من اهتمامات المصمم الداخلي وهذا يرجع إلى تميز هذه المادة

بخصائص جيدة وكلفة قليلة تضاهي الكثير من مواد الأظهار الاخرى ، فمن مميزات مادة البلاستيك، خفة وزنه وسهولة أدامته، وعدم تأثره بالعوامل البيئية وتعدد ألوانه .



سادساً: الرخام (المرمر): تعد مادة الرخام من مواد الاظهار المهمة في أعمال التكسية النهائية للأرضيات و سطوح قطع الأثاث في فضاءات المطابخ المنزلية، وتتوفر مادة الرخام على عدة ألوان منه الأحمر والأزرق والأسود وغيرها (29، ص49). وينقسم الرخام إلى نوعين : (14، ص117) الطبيعي، والصناعي، وعلى الرغم من الصلابة التي يتحلّى بها الرخام الطبيعي، فإنه قابل للتلف حين تعرضها لمختلف

أنواع الأكاسيد، مثل الخل وعصير الحمضيات والمشروبات الغازية.. لذا، فأعتماده وارد على الجدران **شكل رقم (3)**

والارضية ومحيط المجلى(السنك) بما يخدم التصميم العام، وتمنح مادة الرخام الاجواء خصوصية وفخامة مميزة، علماً أن الرخام الصناعي يستخدم بصورة اوسع من الطبيعي في تصاميم المطابخ منها اكساء الارضيات و سطوح قطع الاثاث وطاوله العمل، **الشكل (3).**

سابعاً: البلاط : يعد البلاط بأنواعه كافة من أنسب مواد الاظهار الموظفة في المطابخ وذلك ، لأن التركيب الملمسي- لسطح مادة البلاط ناعماً صقيلاً



شكل رقم (4)

عاكساً للضوء والصوت بصفة مباشرة ويمنح البرودة لفضاء المطبخ، ويتميز بسهولة التنظيف ومقومتته للأحماض والمواد المذيبة والحرارة (18، ص10)، الشكل (4) ومن أنواع البلاط الموظف في المطابخ المنزلية نذكر منها على سبيل الأمثال لا الحصر، البلاط الأحمر، البلاط الأبيض، بلاط موزائيكي مطعم بكسر- من مادة الرخام (المرمر) فضلاً عن ذلك فأن هذه المادة تتصف بأثمانها المناسبة وتكلفتها المعقولة نسبةً إلى أنواع مواد الانهاء الاخرى مما يجعلها اكثر فاعلية في الاستخدام والتوظيف في المطابخ المنزلية .

ثامناً: الدهانات: تعد من مواد الأظهار ذات الطبيعة السائلة، تطلّى بها السطوح المتنوعة داخل فضاء المطبخ (جدران، سقف، أثاث (كاونترات)، لتقاوم المؤثرات البيئية، وتسهل من الاداء الوظيفي للسطح، فضلاً عن منح السطوح الداخلية للمطبخ المنزلي اللون المؤثر على الراحة النفسية والبصرية لمستخدمي الفضاء (29، ص95).

المبحث الثاني

تصميم الفضاء الداخلي للمطابخ المنزلية

أسس تصميم الفضاء الداخلي للمطابخ المنزلية

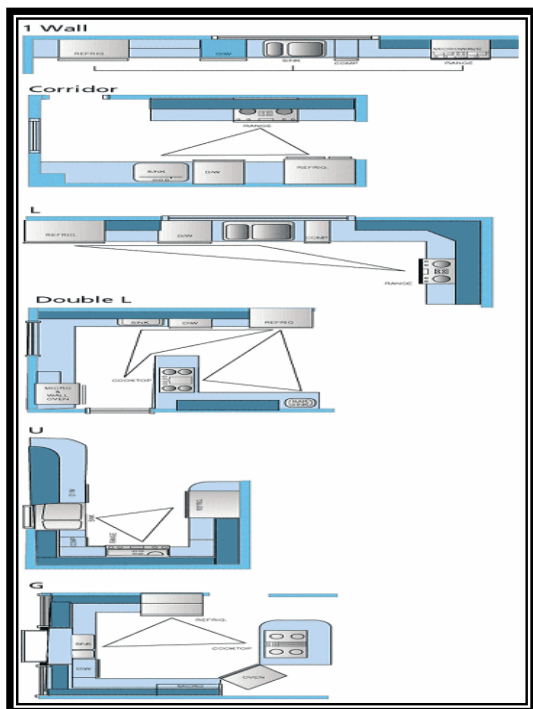
يعد فضاء المطبخ من الفضاءات المهمة إن لم يكن الأهم، ولن تكون مبالغة إذا قلنا أن فضاء المطبخ يفوق في أهميته أي غرفة من الغرف بالنسبة لربة المنزل، لذا كان لابد من وضع أسس تنظيمية وتخطيط مناسبة ومدروس للتحقيق راحة مستخدمي الفضاء، وضمان سهولة العمل والحركة، مع مراعاة توفر مراعاة العناصر الآتية:- (8، ص34).

مساحة وشكل فضاء المطابخ المنزلية

إذا اردنا اقتصاد المساحة داخل فضاء المطابخ المنزلية ينبغي تنظيم العناصر التي يحتويها هذا الفضاء من أجهزة وقطع أثاث (كاونترات) منذ مرحلة التصميم، وذلك أنه في يومنا هذا تصنع جميع هذه العناصر بمقاييس مختلفة لتسهيل دمجها في أماكن مختلفة الحجم والشكل. إن المساحة المخصصة لهذا الغرض مهمة فضلاً عن كيفية توزيع وتنظيم هذه العناصر داخل فضاءات المطابخ المنزلية (31، ص259)، (21، ص97)، وإن تنظيمات المطابخ المنزلية تعتمد أساساً على شكل الفضاءات والمساحة المخصصة لها، فعند تصميم مطابخ منزلية ذات مساحات صغيرة تختلف عملية التنظيم والتوزيع (للأثاث، الأجهزة) عن المطابخ المنزلية ذات المساحات الواسعة. وفيما يأتي بيان لخمس تنظيمات أساسية تعتمد على مساحة وشكل فضاءات المطابخ المنزلية:-

1- التنظيم الخطي المستقيم :- أو ما يسمى بذات الجدار الواحد، ويعد التنظيم الخطي المستقيم مثالياً لمطابخ الشقق ذات المساحات الصغيرة، والكابينات، والمنازل الضيقة، التي لا يتجاوز عرضها (1،60م) بحيث تكون عناصر الفضاء من أجهزة وقطع أثاث (كاونترات) جميعها موزعة على ضلع واحد من الفضاء وبذلك لن يحتاج الفضاء لمثلث حركة وذلك لصغر مساحته، الشكل (5).

2- التنظيم الخطي المتوازي :- يتميز هذا النوع من التنظيم بأن توزيع عناصر الفضاء تتم عبر جدارين متوازيين بينهما ممر لحركة مستخدمي الفضاء، الشكل (5)، وهذا النوع من التنظيمات يستخدم في المطابخ المنزلية المستطيلة الشكل ذات عرض كبير نسبياً (15، ص130).



شكل رقم (5)

3-التنظيم على شكل L :- يتميز هذا النوع

بأن توزيع عناصر المطبخ تتم على جدارين متلاقين في زاوية واحدة ،الشكل(5).

ويستخدم هذا التنظيم في المطابخ المنزلية ذات المساحات الواسعة المربعة أوالمستطيلة، وهذا النوع من التنظيمات كثير الاستخدام للمرونة الحركية التي يوفرها عبر مثلث الحركة(15،ص130).

4-التنظيم على شكل U :- اما في هذا النوع

من التنظيمات فيتم توزيع عناصر المطبخ على ثلاثة اضلاع من الفضاء، ويتناسب هذا النوع مع المطابخ المنزلية ذات المساحات الواسعة، وأنه يمثل نموذج للكفاية والعملية للمطابخ المنزلية الحديثة، ويعد تنظيماً مثالياً للمطابخ المنزلية الطويلة الضيقة(15،ص130).

5-تنظيم مطابخ الجزيرة :- ويعد من الأنواع

الكلاسيكية ،ويسمى بالجزيرة لتوسط الفضاء منضدة تحتوي اما على موقد او مجلى او الأمرين معاً(8،ص48) ويتناسب هذا التنظيم مع المطابخ ذات المساحات الواسعة، كما ويوفر هذا النوع مرونة في العمل و الحركة.

مثلث الحركة(العمل) في الفضاء الداخلي للمطابخ المنزلية

يفضل أن يراعى في تصميم المطابخ بما يعرف بمثلث الحركة وذلك لتحقيق سهولة ومرونة أكبر أثناء العمل في المطبخ، فتأخذ الحركة داخل فضاء المطبخ المنزلي شكلاً عملياً أكثر كما انه يعمل على التقليل من عدد التنقلات داخل الفضاء ويجعلها مقتصرة على المهم والضروري، ويعتمد تصميم المطابخ المنزلية على اداء وظيفتها وكذلك على التوافق الصحيح بين مواقع الخزن والاجهزة المتواجدة ومراكز العمل، وتدعى هذه العلاقة بين مراكز العمل الاساسية الثلاثة بمثلث العمل أوالحركة(10،ص74)، الشكل(5). ولتصميم نظام حركي مدروس وفاعل في المطابخ المنزلية ينبغي على المصمم دراسة هذه الحركة إنطلاقاً من التحرك عبر مثلث الحركة الرئيس في تصميم المطابخ مباشرة إلى فضاء الطعام أوغرفة المعيشة، لذلك يفضل وضع فضاء المطبخ قريباً أو ملاصقاً لفضاء الطعام(26،ص178).

مواد الأظفار للسطوح

وتشمل مواد الاظفار المستخدمة في اكساء الأسطح الداخلية :

1. المحددات العمودية والافقية :-

تمثل مواد الأظفار الطبقة الاخيرة لسطوح الارضية والجدران ،التي يمكنها تحديد المظهر العام للفضاء ، ودرجة فاعليتها وكفاءتها مع الفعاليات والانشطة التي تؤدي داخل المطابخ المنزلية كمقاومة درجة الحرارة العالية ، والخدوش ،وهو قدرة هذه المواد على إيفاء متطلبات الاستعمال والصيانه (9،ص64)، ومن مواد الأظفار التي

يتفق عليها و ذات الفاعلية العالية في اكساء جدران وأرضية المطابخ مادة البلاط أو السيراميك بأنواعه المتعددة لما تمتلك هذه المادة من مميزات التي تم ذكرها في المبحث الاول. وتضاف إلى مواد الاظفار ذات الفاعلية الجيدة في تغطية جدران المطابخ المنزلية ،هي مادة الدهانات الزيتية (البوية) وتستخدم للسطوح المعرضة للرطوبة العالية والأبخرة الناتجة من عملية إعداد الطعام (14،ص54). ولايسعنا ان ننسى مادة الرخام الموضفة في أرضيات المطابخ المنزلية لأن مادة الرخام تعد الأعلى تكلفة بين جميع مواد الأظفار المعتمدة، ويتيح استخدام مادة الرخام الحصول على سطح أملس صقيل ،فضلاً عن أضفاء أجواء الأناقة والترف داخله (9،ص74).

2. اثاث المطابخ المنزلية(الكاونترات،المناضد):



لقد تعددت أنواع الأثاث في المطابخ السكنية وأختلفت تصاميمها ومواد الأظفار الموضفة فيها على وفق احتياجات شاغلي الفضاء وذوقهم، فضلاً عن طبيعة البيئة التي تصمم فيها وتتلائم معها، إلا أن البساطة في التصميم توفر عنصر الرقي والجمال، ويلاحظ ان لكل مادة مميزات وخصائص تميزها عن غيرها من حيث المقاومة للخدوش والمتانة وميزات اللون والملمس والتكلفة..الخ (20،ص77). ومن المواد التي لاقت قبولاً في تصاميم المطابخ، مادة الألمنيوم، وذلك لتمييزها بقوة التحمل، وعدم تمددها أو تقلصها بالرطوبة، وسهولة الصيانة، وذات تكلفة مناسبة. وتضاف إلى مواد الأظفار الملائمة لسطوح وحدات الأثاث في المطابخ المنزلية، مادة الكرانيت

رقم (6)

والرخام. ويرجع ذلك لأنها أكثر المواد صلابة وأقلها تأثر بالرطوبة والحرارة ويفضل استخدام الجرانيت في سطوح منضدة العمل وذلك لقلة قابليته للتآكل وصلابته وبقاء بريقتها مدة أطول بكثير بعد الجلاء فضلاً عن تعدد ألوانه وعدم تأثره بالمواد الحمضية، وعلى المصمم أن يراعي عند اختيار سطوح وحدات اثاث المطابخ ان لاتكون حافات الزوايا مدببة وبشكل حاد مما يسبب بحوادث وجروح لمستخدمي الفضاء، بل يجب ان تكون السطوح والزوايا مائلة وملساء، الشكل(6). وعندما نتحدث عن أثاث المطبخ فلا بد أن نذكر الخشب ويفضل استخدام أنواع الأخشاب التي تتميز بالصلابة وتحمل الأبخرة والرطوبة وكذلك درجات الحرارة العالية، إلا أن قيمة الأخشاب الطبيعية تكون مكلفة من الناحية الاقتصادية (20،ص78). فضلاً عن أن أنواع الخشب الصناعي يمكن استخدام الفورميكا في اكساء وحدات أثاث المطبخ التي تمتاز بأنها تمنح سطحاً لامعاً سهل التنظيف حالياً من العيوب التقليدية الموجودة في بعض أنواع الخشب الطبيعي (29،ص133).

2-2-5 الأضاءة (الطبيعية والصناعية) في المطابخ المنزلية

وعلاقتها بمواد الأظفار

تمنح الأضاءة الطبيعية لشاغلي الفضاء تماساً مباشراً مع الطبيعة عبر النوافذ مما يبعث على البهجة والارتياح والإحساس بالطمأنينة. إن تقييم مستوى الإضاءة الداخلية يعد مناسباً إذا كانت المساحة المعرضة للضوء لاسيما منضدة العمل أكثر سطوعاً مما يجاورها من الأشياء التي ليس لها علاقة بممارسة نشاطات معينة (6،ص18)، ولابد أن تتمتع المطابخ المنزلية بأضاءة قادرة على الإيفاء بالأغراض العملية المهمة، فضلاً عن اظهاره بصورة جمالية مريحة . وتحتاج فضاءات المطابخ المنزلية عادةً لثلاثة اشكال من الأضاءة الصناعية فضلاً عن

الأضاءة الطبيعية :-

- 1- إضاءة عامة لفضاء المطبخ وتكون في وسط الفضاء لضمان التوزيع المناسب للأضاءة لتمنح إضاءة مناسبة لجوالعمل الشكل(7).



شكل رقم (8)

- 2- إضاءة مركزة ومسلطة على نقاط العمل كالمجلى،الموقد، منضدة العمل الشكل(8).
- 3- إضاءة جمالية كإضاءة تحت وحدات الأثاث والخزائن المعلقة ،الشكل(8).اذ إن العلاقة بين السطوح وملابس مواد الأظفار و تصميم الأضاءة المستخدمة في المطابخ المنزلية ينبغي ان تكون علاقة مدروسة ومنظمة ، إذ تملك سطوح بعض مواد الأظفار القابلية انعكاس الأضاءة أو على امتصاصها أو محاكاة فعل الضوء المتغير مثل المرايا والسطوح الزجاجية والأرضيات الصقيلة العاكسة (11،ص80)، (21،ص147).

2-2-6 توجيه وتهوية المطابخ المنزلية

يؤثر التوجيه في اختيار شكل فتحات النوافذ وموقعها ومساحتها بسبب اختلاف زوايا سقوط الشمس، وتباين اهميته بالاعتماد على نوع الوظيفة المطلوب انجازها في الفضاء ، وطبيعة مواد الأظفار المستخدمة والشكل واللون وحجم الفتحات(6،ص20)، فيجب مراعاة حركة سير الرياح ليس لأغراض التهوية فقط ، فإذا أفترضنا أن الرياح تهب على فضاء المطبخ من اتجاه الغرب فإن هذا الوضع لايسمح لنا بتوزيع فتحات نوافذ كبيرة في هذا الاتجاه وذلك لكون الرياح الآتية من هذا الاتجاه سوف تعمل على المرور من فضاء المطبخ والانتشار في فضاءات المنزل المختلفة الأمر الذي يجعل الروائح الناتجة من عملية الطهو وغيرها تتوزع في باقي الغرف(26،ص59). ولايمكن الاكتفاء بالنوافذ كوسيلة التهوية الوحيدة وخاصة لو كانت مساحة فضاء المطبخ صغيرة، فيجب استخدام التهوية الصناعية أو ما يسمى بمفرغة الهواء وهي نوعان : تهوية تعتلي الموقد مباشرةً لسحب الأبخرة المتصاعدة من أعداد الطعام

، وتهوية شاملة (28، ص128). مع مراعاة دخول اشعة الشمس التي تزود الفضاء بالأضاءة ، وتوفر البيئة الصحية لفضاء المطبخ الذي تكثر فيه حالات تكون البكتريا والعفن .

2-7-2 ستائر المطابخ المنزلية

وهي ذات أداء وظيفي وجمالي داخل فضاءات المطابخ المنزلية لما تظهر به من خصائص شكلية ، وتأثيرها في تغير أبعاد الفضاء وقياسه ككل (18، ص21). وتمتلك القدرة على تحقيق إيهام بالحركة عبر بنيتها الشكلية واللونية. إن البساطة هي الاختيار الأمثل لستائر المطابخ المنزلية مع التأكيد على ان تكون آمنة ومادتها غير سريعة الاشتعال وبالذات اذ كانت متحيزة بموقع الموقد او اي مصدر ناري (24، ص62).

مؤشرات الأطار النظري :

1. إن لمواد الأظفار فاعلية في تطور وتقدم الجانب الوظيفي في تصميم المطابخ المنزلية .
2. إن اساس فاعلية مواد الأظفار هو التطلع إلى أشباع حاجة المتلقين الجمالية.
3. إن فاعلية مواد الأظفار لاتتم إلا على وفق تداخل المستوى (التعبيري، والمتانة، والمقاومة، والكلفة) لتشكيل الاختيار الأمثل للمادة.
4. إن دراسة ومعالجة فاعلية السطوح وتنوع الملامس جزءاً أساسياً لفضاء المطبخ .
5. تنظيم محتويات الفضاء على وفق أسس مدروسة ملائمة مع حجم ومساحة نظام الحركة الرئيس.
6. توفر الأضاءة الطبيعية في المطابخ إلى جانب الأضاءة الصناعية لتؤدي الجانب الأدائي والجمالي
7. إعتداد تهوية عامة ومخصصة في الفضاء كافية لاستبدال الهواء بما يتلائم مع مستوى النشاطات.

الفصل الثالث

أجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي، تحليل المحتوى، وهو أحد أنواع المناهج العلمية المعتمدة ، لتحليل النماذج ولمعرفة أسس اختيار مواد الأظفار ذات الفاعلية في تصميم المطابخ المنزلية.

2-3 مجتمع البحث : تضمن مجتمع البحث فضاءات المطابخ المنزلية، للمنازل ذات المساحات التي تتراوح بين (300-400م²) وتألف مجتمع البحث من (6) نموذج.

3-3 عينة البحث : اعتمدت الباحثة (3) نماذج للتحليل ، من مجموع فضاءات المطابخ ، وتم اعتماد اسلوب العينة القصدية للأسباب الآتية: لعدم تركز فضاء المطبخ في واجهة او مقدمة المنزل، إذ تركزت معظم المطابخ في نهايات المنازل مما منح خصوصية للفضاء وسببت أحراج لبعض المنازل من الدخول عبر فضاءات المنزل، مما لم يسمح للباحثة إلا بتحليل (3) نماذج لفضاءات المطابخ المنزلية ودراستها، وتم استبعاد عنصر المحكمات إذ اقتصر البحث على دراسة مواد الأظفار في محددات فضاء المطبخ واثاثه (كاونترات ومنضدة العمل).

4-3 اداة البحث : تحقيقاً للوصول إلى هدف البحث ، قامت الباحثة بأجراء دراسة استطلاعية عبر التعرف على واقع حال المدى فاعلية مواد الأظفار في المطابخ المنزلية ، ووضع استمارة محاور التحليل مستندة إلى ادبيات ومؤشرات الاطار النظري لطرحها على الاساتذة من ذوي الاختصاص والخبرة للأخذ بأرائهم وتوجيهاتهم للتعرف على أهم محاور التحليل التي تعنى بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق هدفه .

5-3 محاور التحليل :

- 1- شكل وتنظيم الفضاء .
- 2- أنواع الأضاءة .
- 3- فاعلية مواد الأظهار في المحددات.
- 4- فاعلية مواد أظهار الأثاث.
- 5- نظام الحركة .
- 6- انظمة التحكم البيئي والتهوية .

تحليل العينة رقم (1):-

الإبعاد الرئيسة لفضاء المطبخ هي : $4,93 \times 2,95 \times 3$ م

شكل وتنظيم الفضاء منح شكل وحجم الفضاء حرية في التعامل من ناحية تنظيم محتوياته من (اثاث واجهزة) التي اتخذت بدورها نظاماً بشكل U ، إذ كونت الأبعاد الشكل المستطيل للفضاء الذي بدوره حقق مرونة عالية في عملية التنظيم وذلك على وفق ما جاء في الأطار النظري.

أنواع الأضاءة : افتقر الفضاء إلى الأضاءة المركزة في مواضع العمل واكتفى بالأضاءة العامة غير المباشرة موجهه نحو السقف، ما شكلت مصدراً للأضاءة الصناعية الجيدة فضلاً

عن تحقيق الجانب الجمالي في **شكل رقم (9)**

الفضاء، الشكل (9)، وأستمد الفضاء على مصدر للأضاءة الطبيعية

المركزة في موضع العمل عبر تموضع نافذة ذات زجاج شفاف

أعتلت المجلى (السنك) كما في الشكل (10)، ولم تتحقق للفضاء مصدر للأضاءة المركزة ولا الجمالية.

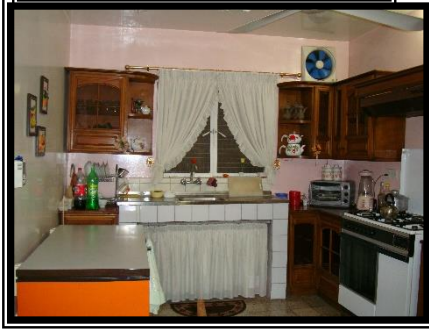
فاعلية مواد الأظهار في المحددات

الجدران : تبرز ملامح جدران الفضاء عبر التنوع اللوني، كما في الشكل (10,11) اتسمت الجدران عموماً بسطوح عاكسة للضوء منحت شعوراً بسعة الفضاء، وحققت مادته

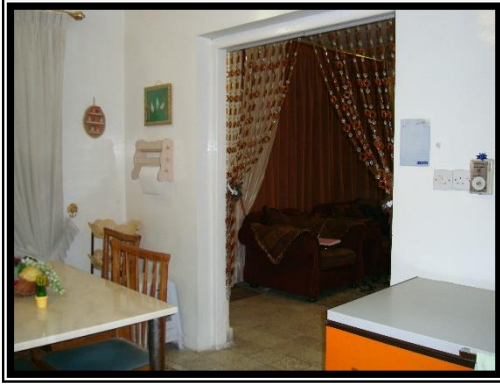
الأظهارية الجانب الوظيفي وجزئياً للجانب الجمالي، إذ انها عولجت بمادة أظهار من

(10)

نوع الطلاء الزيتي(البوية)، وسادت القيم اللونية الفاتحة على عموم جدران الفضاء مما أدى إلى إبراز قطع الأثاث.



شكل رقم



الأرضية : منحت ارضية الفضاء عنصر الاستقرار والأمان لشاغلي الفضاء إذ كسيت الأرضية بمادة أظفارالبلاط العادي ذا سطح خشن صقيل نسبياً، سهل التنظيف وغير عاكس للضوء وذا قيم لونية فاتحة الشكل(11). إذ تحقق فيها الأداء الوظيفي وحققت بشكل جزئي الجانب الجمالي، وذلك على وفق ما جاء في الأطار النظري.

السقف : عكس سطح سقف الفضاء الصقيل الأضواء بشكل ولد شعوراً ببعد السقف أكسب الفضاء احساساً رحباً، إذ طلي السقف بمادة (البوية) موحداً مع جدران فضاء المطبخ.

شكل رقم (11)

الأبواب والنوافذ : لم يمنح فضاء المطبخ الخصوصية

لشاغليه وعزل جزئياً من الناحية البصرية والسمعية إذ أفتقر إلى وجود ابواب تعزله عن فضاء المعيشة الذي يجاوره، الشكل(11). وعززت النوافذ التي كانت من الحديد والزجاج الشفاف بالقوة على مقاومة الرطوبة ووحدت مع جدران الفضاء عبر طليها بالمادة نفسها إذ حققت من ذلك المستوى الوظيفي والجمالي.

فاعلية مواد الأظفار في الأثاث

اثاث الخزن(الكاونترات) : أسّس اثاث فضاء المطبخ بالثقل والفخامة والراقي عبر مادة الخشب الطبيعي (الصاج) التي منحت التعبير عن هذه السمات، وعزز في ذلك تموضعها على خلفية(جدران) ذات قيم لونية



فاتحة، الشكل(10،12)، وحققت سطوح وحدات الأثاث فاعلية القيام بمتطلبات الأداء الوظيفي كالمقاومة لعوامل الخدش والأحتكاك والابخرة والرطوبة، إذعولجت سطوح وحدات الاثاث بمادة خاصة بالسطوح الخشبية.

منضدة الطعام وألعمل : منحت المنضدة عنصرجمالي للفضاء عبر مادة (البلاستيك) التي شكلت المنضدة إذ ولدت إيهاماً وتعبيراً بمادة الرخام كما في الشكل(9)، واتسم سطح المنضدة بالصلابة والمتانة ومقاومة الحرارة بشكل جيد وذا سطح صقيل لامع عاكس للضوء سهل التنظيف .

شكل رقم (12)

نظام الحركة : إن أسلوب تنظيم الأثاث أوجد حالة من الأرباك لمسار حركة العمل الذي يتمحور بين الثلاجة والمجلى والموقد، فلم يتحقق مثلث الحركة داخل الفضاء بسبب تموضع منضدة الطعام في الجهة اليمنى من الفضاء بقرب من الثلاجة التي تعتبر احد الاقطاب المهمة في مثلث العمل فضاء، الشكل(9).

أنظمة التحكم البيئي والتهوية: تحقق في فضاء المطبخ نظام التهوية المدروس بشكل جيد، إذ اعتلى الموقد مفرغة هواء لشفط الدهون والأبخرة والروائح الناتجة من عملية طهو الطعام، فضلاً عن وجود مفرغة لتهوية الفضاء بشكل عام توفرت البيئة الصحية للفضاء عبر احتوائه على نوافذ ذات زجاج شفاف ساعدت في حدوث عملية

تهوية طبيعية صحية عزز ذلك احتواء نوافذ المطبخ على ستائر نصف شفافة اكسبت الفضاء حيوية ولمسة جمالية، الشكل(12).

النتائج

توصلت الباحثة من إجراءات التحليل لعينات البحث إلى النتائج الآتية :

1. الأبعاد التي كونت الشكل المستطيل لفضاء المطبخ حققت مرونة عالية في عملية تنظيم محتويات الفضاء في العينة .
2. افتقر المطبخ في العينة رقم(1) إلى الأضاءة الصناعية المركزة وأبتعدت عن الجانب الجمالي.
3. نتج من طلاء جدران العينة رقم(1) بطلاء (البوية) تحقق الأداء الوظيفي ومستوى الكلفة الاقتصادية وتحقق جزئي للجانب الجمالي ومستوى المتانة والمقاومة.
4. إن مادة الأظفار في أرضية العينة رقم(1) التي كانت من مادة البلاط العادي ذا سطح خشن صقيل نسبياً وفرت عامل الأمان والأداء الوظيفي والمتانة والكلفة وجزئياً للجانب الجمالي.
5. وفرت مادتي الحديد المطلي بطلاء(البوية) والألمنيوم التي كونتا نوافذ وأبواب العينة رقم(1) العزل الصوتي والحماية من المؤثرات الخارجية .
6. ولدت مادة الخشب الطبيعي لفضاء المطبخ في وحدات الأثاث كما في العينة رقم(1) الثقل والمتانة والفخامة للفضاء فضلاً عن الي تحقيق الوظيفة.
7. احتواء النوافذ على مادة الزجاج الشفاف وأضفت الستائر لمسة جمالية للفضاء أنسجمت مع وظيفتها.
8. توفر في العينة رقم(1) نظام تهوية(مفرغات) مركزة وعامة لفضاء المطبخ، في حين لم تتوفر في الفضاء مفرغات مركزة وأكتفت بتهوية عامة للفضاء.

الاستنتاجات

1. يحقق التنظيم المدروس لمحتويات الفضاء مرونة عالية في النظام وذلك بحسب شكل الفضاء وحجمه ومواقع فتحات الأبواب والنوافذ.
2. تعد مواد الأظفار ذات فاعلية في إكساء أرضية المطابخ في حال وفرت عنصر الأمان لشاغلي الفضاء، وكونت سطوحاً ذات متانة على تحمل جوانب الوظيفة الاستخدامية.
3. أثبتت مادة الحديد المطلية بالطلاء الزيتي(البوية) ومادة الألمنيوم في تشكيل النوافذ وحتى الأبواب الخارجية للمطابخ المنزلية فاعليتها في تحقيق الجوانب الوظيفية والجمالية .
4. تركزت مادة الخشب الطبيعي على عرش مواد الأظفار في فاعليتها الاستخدامية الوظيفية والجمالية سواء في أثاث المطابخ أو المناضد وحتى أبواب فضاءات المطابخ المنزلية.
5. يمكن مادة الخشب الصناعي المضغوط ان يحقق جوانب جمالية للمطابخ المنزلية في الوانه البراقة والحيوية والعصرية المتنوعة، أما من الناحية الأدائية فيمكن أن توظف في المطابخ التي يطلق عليها اسم المطبخ البارد .
6. أثبتت مادة الألمنيوم فاعليتها ومرونتها بالتوظيف في أكثر من جانب سواء في وحدات الأثاث أو النوافذ أو الأبواب فقد حققت الجانب الوظيفي والمتانة ومستوى الجمال والأجاء ومستوى الكلفة.
7. يجب عند توظيف مادة الزجاج سواء في نوافذ أو أبواب المطابخ أن يوفر الأضاءة الطبيعية وأشعة الشمس الصحية للفضاء .
8. إن اختيار قياسات وأبعاد قطع الأثاث تفرضها مساحة وحجم فضاء المطبخ.
9. تعد التهوية المركزة على أماكن العمل والتهوية الشاملة العامة، من الجوانب المهمة الواجب توفرها.

التوصيات

توصي الباحثة بضرورة توفير تهوية مركزة، وتوفير اضاءة صناعية مركزة ، واختيار مواد في أكساء الجدران أو وحدات الأثاث ذات السطوح الصقيلة لتحقيق انفتاحاً للفضاء ومرونة في الاستخدام، ويمكن توظيف واستخدام قطع الاثاث المتعدد الاستخدام لأختزالها الشكلي.

المقترحات : تقترح الباحثة القيام بدراسة حول :

1. القيم الجمالية لمواد الأظفار وأسس التنظيم والاستغلال الامثل للمساحات الصغيرة للمطابخ.
2. الثقافة الخاصة لشاغلي المنزل ودوره في اختيار الالوان والمواد.

قائمة المصادر:

1. اسماعيل شوقي، الفن والتصميم ، مطبعة العمرانية، الجيزة، مصر، 1999.
2. الامام، علاء الدين كاظم: البنية الشكلية للأبواب، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2002م
3. البدوي ، احمد زي ، معجم مصطلحات العلوم ، مكتبة لبنان، بيروت ، 1977 .
4. البغدادي، اسيل عادل، الشفافية في الفضاءات الداخلية وعلاقتها بتغير حالات الايهام الحجمي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004م.
5. بول، شينارة، اختيار مواد البناء والاكساء عبر مواصفاتها البيئية، مجلة جامعة دمشق، مجلد 18 العدد الثاني، 2002.
6. جاسم، علي طه، أثر الخصائص التصميمية لمنافذ الأضاءة الطبيعية في الراحة البصرية، رسالة ماجستير ،الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، 2007.
7. الجاف، صلاح الدين قادراحمد، جمالية الشكل والاداء الوظيفي للتصميم الداخلي ، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 2000م .
8. جمانة ،محمد، فن الديكور الداخلي، دار اليازوري للنشر، عمان، الاردن، 2007.
9. حمزة ،منصف غازي، خامات السطوح ، مجلة البيت المثالي، العدد 72 نوفمبر 2001.
10. خنفر، يونس: اسس التصميم الداخلي وتصميم الديكور، دارالمجدلاوي للنشر والطباعة والتوزيع، الاردن، 1983.
11. الخياط، رند عباس عبدالحسين :الأثر الجمالي لتقنيات الاظهار للعمارة الداخلية ، رسالة ماجستير، الجامعة التكنولوجية ،بغداد ، 2008.
12. الدليمي، محمد ابراهيم محميد، ايجاد اتجاهات طرازية لتصاميم تراكيب الأضاءة الخارجية للبيئة العراقية، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، 2000.
13. ديوي ،جون : الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم ،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ،دار النهضة العربية القاهرة ، 1963م.
14. الزبيدي، خلود مانع، موسوعة الديكور وفنون الخشب واستعمالاته، دار دجلة للنشر، الاردن، 2007.
15. شقران، أمهان امين، كيف تؤسس منزلك، ط1 ، مكتبة جزيرة الورد، مصر، 2007.
16. شيرزاد، شيرين احسان: مبادئ في الفن والعمارة، دار اليقظة العربية للطباعة والنشر، بغداد، 1985.
17. الطائي، محمد حيدر، خواص المواد الهندسية ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد ، 1987.
18. الطائي، لقاء احمد عبد الرحمن: الخامات وعلاقتها بالبنية الشكلية في متطلبات تصاميم الفضاءات الداخلية ، رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة، بغداد ، 2002م .

19. عبد الله ، اياد حسين، فن التصميم(الفلسفة .النظرية. التطبيق) ،ج3,2 دائرة الثقافة ،الشارقة،2008.
20. عبدالهادي، عدلي محمد ومحمد عبدالله الدرايسة، التصميم الداخلي(1+2)، مكتبة المجتمع ،الاردن،2008.
21. عبيد،جمال عبدالحميد، موسوعة ديكورات المنزل، دار عالم الثقافة للنشر،عمان،الاردن،2005.
22. عرفان،سامي،نظرية الوظيفة في العمارة دارالمعارف،مصر،القاهرة،ط2،1966.
23. عصام الدين عبده بدر ومحمد سامى الشافعى، " أثر الحديد على عمارة القرن التاسع عشر"، مجلة جمعية المهندسين المصرية ، القاهرة، ١٩٧٠ م ، المجلد ٩، العدد ٧.
24. العمايرة،علي، هندسة التصميم الداخلي والديكور، دار الامل، عمان،الاردن،ط1، 2004.
25. عميري، ابراهيم ، ترميم الخشب والزخارف الملونة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 2008 .
26. الكرابلية، معتصم عزمي، التصميم الداخلي السكني، مكتبة المجتمع العربي،الاردن،2009.
27. كساب،صفاء، خواص الخامات الفيزيائية، دار الرفاعي للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، 1994.
28. لفته،رجاء سعدي،معالجات تصميمية لفضاءات المطابخ العراقية(دراسة مقارنة)،مجلة الأكاديمي،العدد57.
29. محمد،ايمن سعدي، تكنولوجيا الخامات(الديكور)، مكتبة المجتمع العربي،الاردن،2008.
30. المنجد ، المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت، ط2، 2001.
31. نوفرت،أرنست، عناصر التصميم والبناء، تر: حيان جواد الصيداوي، دار قابس للنشر،2006.
32. وونك،ووكاس: مبادئ تصميم المجسمات، تر: أمل الحسني،مؤسسة المعاهد الفنية،بغداد 1981.
33. CHING, F: **Architecture, Form, Space& Order**, Van No strand Reinhold, London, 1992
34. M. Lewin. **Fiber science**, published by Shone Wiley and sons. New York. London .1977

الاساليب التصميمية لمولدات التيار الكهربائي المنزلية

Design methods for household electricity generators

حسين محمد موسى جعفر

Hussein Mohammed Musa Ja'far

ملخص البحث

يهدف البحث الى دراسة انظمة تصاميم مولدات التيار الكهربائي الموجودة في الاسواق العراقية. اضافة الى ايجاد مرتكزات تصميمية تساهم في تحسين الاداء الوظيفي والجمالي لمولدات التيار الكهربائي. اذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي (دراسة الحالة) في البحث، بوصفه المنهج الملائم للوصول الى تحقيق اهداف البحث ، ورغبة في الوصول الى نتائج علمية يعتمد عليها . كما ضم مجتمع البحث، مولدات التيار الكهربائي المنتجة من قبل (شركة استر الصينية) قدرة (3KV) في العام (2010) والمتوفرة في الاسواق العراقية. اذ قام الباحث باختيار عينة (غير احتمالية) بصورة قصدية وبنسبة 33.3% من مجتمع البحث، وبهذا بلغ عدد نماذج العينة (3) نماذج لأغراض التحليل. والتي تم اختبارها وفق الأسباب الاتية:1- احتواؤها على العجلات المطاطية.

2- طريقة تشغيل المولد بواسطة السحب اليدوي (الهندر).3- طريقة تشغيل المولد بواسطة التشغيل الكهروميكانيكي (السلف)، كما كانت الاستنتاجات تضم: 1- كان للتنوع في استخدام تقنيات الربط الاثر الواضح في زيادة فاعلية المولدة من خلال التأثير على الاداء الوظيفي والجمالي لها.2- اعتمدت متانة الهيكل المعدني للمولدة على قوة ومتانة مواضع الربط للهيكل التي اعتمدت طريقة اللحام بالقوس الكهربائي فضلاً عن اعتماد طرق الربط الثابت القابل للفك لبعض اجزاء المولدة الذي وفر حرية الصيانة والتبديل لهذه الاجزاء.3- ان عدم الالتفات الى اهمية التصميم البيئي سيؤدي الى اثار سلبية على البيئة والانسان.4- ان المرونة التصميمية في الابعاد والمديات وملاءمتها لا لية جسم المستخدم تسهم في اتساع استخدام مولدة التيار الكهربائي. اما المرتكزات فكانت تضم 1- يفضل توظيف مادة اللدائن في تصنيع خزان الوقود في مولد التيار الكهربائي بدل مادة الحديد المطاوع وذلك لان مادة الحديد تتسم بعدم تحملها للظروف التشغيلية حيث تصدأ بعد فترة من الاستخدام ، بينما تتصف مادة اللدائن بوزنها المناسب ولما توفره من سهولة الحركة والتنقل ، وكذلك مقاومة الظروف التشغيلية وتحملها في عدم الصدأ.

2- توظيف الية تشغيل ميكانيكية تعتمد على استخدام الجهد العضلي للقدم بدل استخدام عتلة السحب اليدوي لضمان الاستعمال السهل والامن للمولدة.3- توظيف تقنية جديدة لمعالجة الاجزاء التي تسبب الضوضاء وخصوصا مجمع العادم وذلك من خلال استخدام الكاتم الذي يساعد على التخفيف من اثار الضوضاء 4- توظيف خامة اللدائن في صنع اجزاء لدائنيه تثبت على هيكل المولدة تعمل على حماية المولدة من الظروف المحيطة وكذلك تقوم بتخفيف الضوضاء اضافة الى اكتساب المولدة شكلا جماليا مضافا .

Abstract

The research aims to study the systems designs electricity generators in the Iraqi market. In addition to finding the pillars of design contribute to the improvement of functionality and aesthetic of the generator voltage. The researcher, as the descriptive approach (case study) in the search, as an appropriate approach to get to achieve the goals of the research, and the desire to reach the scientific results depends on it. Also included Research community, generators, electricity produced by the Company (ester Chinese) ability (3KV) in the year

(2010) and are available in the Iraqi market. As the researcher selected a sample (not likely) be intentional and by 33.3% of the research community, and thus the number of sample models (3) models for analysis. Which were selected according to the following reasons: 1 - they contain rubber wheels. 2 - the operation of the generator by hand drawing (Hinder). 3 - How to run the generator by

Operating Electromechanical (predecessor), as were the conclusions include: 1 - the diversification in the use of techniques to link the effect is clear in increasing the efficiency of generating by affecting the functionality and aesthetic with. 2 - adopted the durability of the steel structure of the generator on the strength and durability of sites linking to the structure of the adopted method welding arc as well as the adoption of roads linking the fixed recoverable break of some parts of the generator, which has provided free maintenance and switch to these parts. 3 - Failure to pay attention to the importance of environmental design will lead to negative effects on the environment and human. 4 - the flexible design of dimensions and ranges and suitability cannot Mechanism body of the user contribute to the widening use of generating electricity. The pillars were of 1 - prefer to employ material of plastics in the manufacture of the fuel tank in the generator voltage instead of iron wrought, because of iron are not incurred for operational conditions where the rust after a period of use, while characterized by material plastics weighing appropriate and to provide ease of movement, as well as resistance and carry operating conditions not to rust.

2 - employment with the operation of mechanical rely on the use of voltage muscle of the foot rather than the use of lever drag hand to ensure the use of easy and security of the generator. 3 - employ new technology to address the parts that cause noise, especially the exhaust manifold and through the use of Alkatm which helps to mitigate the effects of noise 4 - employment in the manufacture of plastics raw parts to prove its creditors on the structure of generating works to protect the generator from the surrounding circumstances as well as the mitigation of noise in addition to the acquisition of generating aesthetically pleasing form plus.

الفصل الاول

1-1 مشكلة البحث: يُعدّ التصميم أحد التخصصات التي تمتاز بسرعة النمو والتطور وذلك بفضل الأفكار الإبداعية المستندة الى البحث العلمي الذي يشكل منبعاً للمعرفة والمعلومات لتغذية التطوير في مجال تصميم أنظمة جديدة تؤدي إلى تصميم منتجات أو خدمات جديدة ومتطورة، مما جعله يشكل أساس البناء الاقتصادي للدول المتقدمة .

اذ أسهم التطور الحاصل في مجال التصميم في التأثير على الأساليب والاتجاهات المستخدمة في تصميم المنتجات ، لذا تشعبت وتنوعت تلك الأساليب والاتجاهات في مجال التصميم ، ولعل ما شهدته السنوات الأخيرة من تصاميم كان أبرز ملامحها تقديم نماذج أسهمت بظهور عدد كبير من تصاميم تلك المنتجات ومنها مولدات التيار الكهربائي، التي اتخذت أساليب واتجاهات تصميمية مختلفة. اثر البعض منها على هيئة مولد التيار الكهربائي والبعض الآخر اثر على الاداء الوظيفي لها ومن هنا جاءت مشكلة البحث بالسؤال الآتي :

ماهي الاساليب التصميمية التي يمكن اعتمادها كمرتكزات تصميمية تساهم في تحسين الاداء الوظيفي والجمالي لتصاميم مولدات التيار الكهربائي؟

1-2 أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث بتقديم صورة واضحة عن الاساليب التصميمية لمولدات التيار الكهربائي والتي تمثل اساسا معرفيا وقاعدة نظرية يمكن الاستفادة منها في التطبيق العملي للمصممين والمختصين والمستهلكين.

1-3 أهداف البحث:

- دراسة انظمة تصاميم مولدات التيار الكهربائي الموجودة في الاسواق العراقية.
- ايجاد مرتكزات تصميمية تساهم في تحسين الاداء الوظيفي والجمالي لمولدات التيار الكهربائي .
- 1-4 حدود البحث:** تحدد البحث بدراسة الاساليب التصميمية لمولدات التيار الكهربائي (لشركة استر الصينية) قدرة (3KV)، والمتوفرة في الاسواق العراقية خلال عام 2010.

1-5 تحديد المصطلحات:

الاساليب التصميمية: الأسلوب: عرفه ابن منظور(1- ص473):- أساليب جمع أسلوب والأسلوب الطريقة ، والوجهة، والمذهب، والأسلوب بالضم: الفن، يقال أخذ فلان أساليب من القول أي أفانين منه. وعرفه Grave (39-p96): "وهي شخصية الفنان نفسه عندما يتمكن من طريقة خاصة في التعبير عن أعماله الفنية".

وعرفه الشايب(11- ص43) " الأسلوب هو طريقة من طرق التعبير ... أصبحت هذه الكلمة أسلوباً تكاد تترادف كلمة الشخصية في المعنى".

التعريف الاجرائي للأسلوب: يتفق الباحث مع تعريف مونرو وذلك لكونه اقرب الى موضوع البحث. **التصميم:** هو الابتكار الشكلي او انشاء اشياء جميلة ممتعة، وهو تلك العملية الكاملة لتخطيط شيء ما او انشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب، ولكنها تجلب السرور الى النفس ايضا.(4- ص33) **التعريف الاجرائي للأساليب التصميمية بما يخدم موضوع البحث:** هي الطرق او المذاهب الابتكارية التي تساعد المصمم في استخدام العناصر والأسس والعلاقات التصميمية وصولا الى تصميم المنتج الصناعي.

المرتكزات التصميمية: المرتكز التصميمي: هو الأساس الذي يستند عليه المصمم في استخدام العناصر و العلاقات التصميمية و التي من خلالها يتمكن من بناء وحداته وفق أنظمة متنوعة و محدثات متعددة.(9- ص5) **التعريف الاجرائي للمرتكزات التصميمية:** يتفق الباحث مع التعريف وذلك لكونه اقرب الى موضوع البحث.

مولدات التيار الكهربائي:

- انها الماكنة التي تحول الطاقة الميكانيكية او القدرة الميكانيكية الى طاقة كهربائية او قدرة كهربائية.(35- p 571)
- هي من الآلات القابلة لتحويل القدرة الميكانيكية الى قدرة كهربائية (28- ص140).
- وهو الجهاز الذي يقوم بتحويل الطاقة الحركية الى طاقة كهربائية (45).
- **التعريف الاجرائي لمولدات التيار الكهربائي :-** هو الجهاز الذي له القابلية على تحويل القدرة الحركية الى طاقة كهربائية .

الفصل الثاني

المبحث الاول (مولدات التيار الكهربائي)

مولدة التيار الكهربائي (تاريخها واجزاءها): ظهرت فكرة توليد التيار الكهربائي عام 1831م حيث اكتشف عالمان عملا منفردين وهما مايكل فارداي من إنجلترا وهنري جوزيف من الولايات المتحدة الأسس التي تحدد إنتاج الكهرباء من المولد الكهربائي، حيث وجدا أنه من الممكن توليد كهرباء في ملف من سلك نحاسي بوساطة تحريك الملف بالقرب من مغنطيس أو تحريك المغنطيس بالقرب من الملف حيث اطلق على هذه العملية الحث (التأثير) الكهرومغنطيسي و أخرج النتيجة العلمية في قانون أسماه قانون فارداي (28- ص1).

اجزاء مولدة التيار الكهربائي: وتتكون من الاجزاء الرئيسة وهو هيكل المولدة الذي يضم جميع اجزاء المولدة حيث تثبت وتستند عليه كل اجزاء المولدة الرئيسة ((خزان الوقود وملحقاته (غطاء الخزان مع مقياس كمية الوقود) اضافة الى مفتاح ومصفى الوقود بالإضافة الى المحرك الرئيس وملحقاته (منظم تدفق الوقود) (الكابريتر) وشمععات القدح وحافطة تنقية الهواء (الشوثة) و محرك محور المولدة الكهربائي (السلف) ومشغل (محرك المولد) اليدوي (الهندر) اضافة الى المجمع العادم (الصانصة) وغطائها وكذلك تحتوي الاجزاء الرئيسة على مولد التيار الكهربائي (راس التوليد) بالإضافة الى لوحة العرض الرئيسة التي تضم (مقياس قدرة الكهرباء، المقابس الكهربائية ، مفتاح التشغيل الكهربائي، المفتاح الرئيس لتشغيل المولدة) و يصنع من المقاطع الاسطوانية والمربعة والمستطيلة ومقاطع الزاوية من مادة الحديد المطاوع ،ويكون اما على شكل مكعب او متوازي مستطيلات (44) اما الاجزاء الثانوية فتضم العجلات وعتلات حمل المولدة اضافة الى المساند البلاستيكية التي تقوم بمنع حركة المولدة اثناء عملها

الخامات و تقنيات الربط في مولدات التيار الكهربائي: من الخامات الداخلة في تصنيع المولدة:

الحديد المطاوع المستخدم في هياكل المولدة وقواعدها والتي تميزت بصلابتها وتحملها الظروف المختلفة ، كذلك استخدامه في خزانات الوقود والتي في اغلب الاحيان تكون ذات اوزان ثقيلة نسبيا وقابلية قليلة لتحمل الصدمات و في لوحة الخدمات التي يثبت عليها مفتاح التشغيل الكهربائي والمقابس الكهربائية ومقياس الفولتية وفي الغطاء الذي يغطي (رأس التوليد ومشغل المولدة الميكانيكي) (الهندر) حيث تستعمل القطع المسحوبة والمشكلة كذلك يستعمل في العادم على شكل قطع مشكلة وفي بعض المولدات تغطي بدن المولدة بالكامل، وذلك لإمكاناته الجيدة في عمليات التشكيل (p56-42)، **الحديد الصلب غير القابل للصدأ** اذ امتاز هذا النوع من الحديد فضلا عن متانته الكبيرة بأنه ذو مقاومة عالية للصدأ، وذو سطح صقيل ، و يستخدم في صناعة الأجزاء الداخلية للمولدة التي تتحمل الاجهادات والاهتزازات العالية (30- ص141-140) **اللدائن المتلدنة بالحرارة:** عند تسخين مكونات هذه المجموعة يصبح البلاستيك لينا بحيث يمكن وضعه في قالب بغرض تشكيله ثم يأخذ شكلا ثابتا وصلادة بعد ضغطه وتبريده. ويتميز هذا النوع بقابلية إعادة تشكيله بالتسخين مرات عدة ويستعمل هذا النوع من اللدائن في صناعة مولدات التيار الكهربائي فيستعمل (البولي كاربونيت) في صناعة الجزء الشفاف الامامي لأجهزة قياس الفولتية اما الاجزاء الاخرى من جهاز قياس الفولتية و مقبض التشغيل اليدوي والهيك للعام لفلتر الهواء (الشوثة) فيصنع من مادة (البولي بروبيلن) ويمكن تشكيل المنتجات المصنعة من هذه المادة بالطرق التقليدية مثل التشكيل بالحقن والتشكيل بالبتق (p63-40). **اللدائن المتصلبة بالحرارة:** هذا النوع من اللدائن يصبح لينا بالحرارة عند التصنيع ويأخذ شكلا محددا بالضغط وبعد تصنيعه لا يمكن إعادة تشكيله بالحرارة مرة أخرى (30-ص135). وتمتاز هذه اللدائن بمقاومتها للحرارة وصلابتها العالية ، وكذلك كون اغلبها مقاوما للتيار الكهربائي. اما في مولدات التيار الكهربائي حيث تستخدم اللدائن المتصلبة بالحرارة مادة في مفاتيح التشغيل والمقابس الكهربائية للمولدة ذات القدرة على مقاومة الحرارة والتيار الكهربائي (p127-37) ، **المطاط الصناعي:** يتدخل في الانابيب المطاطية للمولدة الناقلة للوقود او الهواء كذلك مقابض العتلات، وفي قواعد المولدات على

شكل الاقراص المطاطية تربط المكونات الداخلية (المحرك واجزائه مع راس التوليد اضافة الى خزان الوقود) مع الهيكل الخارجي للمولد لتقليل الاهتزازات والصدمات والضوضاء أثناء الاستخدام ، كما يدخل المطاط في صناعة العجلات الموجودة في بعض أنواع المولدات والمستخدمة في النقل من مكان الى اخر ، لما تمتلكه من مقاومة عالية للاحتكاك والشد والضغط (135-128-p37)، الإسفنجة الصناعي: يطلق على اللدائن الرغوية التي تدخل في تصميم قبضات مولدات التيار الكهربائي التي تعمل على حمل المولدة من مكان الى اخر (22-p38)

طرائق الربط في مولدات التيار الكهربائي.. تُستخدم طرائق ربط مختلفة في تثبيت الأجزاء المكونة لمولدات التيار الكهربائي، سواء أكان التثبيت نهائياً غير قابل للفك أم مؤقتاً والذي يمكن تفكيكه عند الضرورة أو باستخدام طريقة الربط المفصلي، **اولا طرائق ربط المعادن في حالة التثبيت النهائي. اللحام بالقوس الكهربائي**:- حيث يستخدم في ربط اجزاء قطع الحديد المطاوع الخاصة بهيكل المولدة والتي تمتلك درجة سمك مناسبة لعملية اللحام، إذ يمكن الحصول من خلاله على وصلات غير قابلة للفك واكتسابه درجة عالية من التماسك وذلك عن طريق إقامة الروابط بين ذرات الأجزاء الملحومة (27- ص7). الربط القابل للفك:- وهي من طرائق الربط المستخدمة في مولدة التيار الكهربائي إذ تتم باستخدام المسامير اللولبية (البراغي) وذلك بربط قطعتين من معدن الحديد مثلاً في ربط اجزاء المحرك الداخلية وربط المحرك برأس التوليد وربط خزان الوقود بهيكل المولدة وربط قاعدة المفاتيح والمقابس الكهربائية ومقياس الاوفوميتر مع هيكل المولد العام وكذلك ربط العادم بهيكل المولد وربط المشغل اليدوي (الهندر) بالمحرك. وتعد طريقة الربط القابل للفك من طرق الربط الثابت، إذ تستخدم في تثبيت الأجزاء التي تحتاج الى تثبيت محكم، ولا يتم فكها إلا لأغراض الإدامة و تبديل الأجزاء العاطلة. الربط المفصلي: وهي طريقة من طرائق الربط الأخرى في مولدات التيار الكهربائي، وهذه الطريقة تربط الاجزاء المعدنية و توفر حرية الحركة للأجزاء المربوطة ومثال ذلك الجزء الذي يربط عتلات حمل المولدة بهيكلها العام. **ثانيا طرائق ربط اللدائن** توجد طرق كثيرة تستخدم في ربط اللدائن والتي تعطي منتجات ذات قوة ومثانة عالية ، إذ يتم اختيار طريقة الربط والتثبيت في اللدائن بحسب المواد التي يراد تثبيتها ومقدار الحمل المعد لها. طريقة اللصق:- تعد هذه الطريقة إحدى الطرائق الشائعة في ربط وتثبيت الأجزاء اللدائية، وطريقة اللصق في اللدائن تعد طريقة مشابهة لعملية اللحام في المعادن ، إذ تعتمد تداخل ذرات القطع الملحومة ، وذلك من خلال إضافة المادة اللاصقة . ومن أهم المواد المستخدمة في لصق اللدائن هي البولي أسترات ومادة التنسول، ومادة الايبوكسي، والواصلق السريعة وغيرها (306-304 p - 43)، وطريقة اللصق هذه تستخدم في تثبيت اللدائن على أجزاء محددة من مولدات التيار الكهربائي كتثبيت المقابض الاسفنجية على عتلات حمل المولدة المعدنية. وكل من تلك الطرق أعلاه تستخدم لتثبيت اجزاء اللدائن مع بعضها من جهة ومع أجزاء مادة الحديد من جهة اخرى و التي تضمها مولدات التيار الكهربائي مثلاً في ربط بعض أجزاء القطع المعدنية بأخرى من مادة اللدائن (76-p 36) ، مثل ربط منقي الهواء (الشوثة) مع المحرك وربط المقابس الكهربائية ومفتاح تشغيل المقابس مع القاعدة الحديدية .

المبحث الثاني (الهيئة والوظيفة)

مفهوم الهيئة:-عرفت الهيئة بانها تعبير كتي افتراضي للمظهر الخارجي للمادة أو الجسم ذي ثلاثة أبعاد ضمن فضاء محدد، يمكن اعتباره مفهوماً عاماً للمنتج الصناعي وتعبير عن اتزان القوى الداخلية والخارجية الداخلة فيه وتنشأ من خلال الوحدة المرئية للهيئة (20- ص178). وإن الهيئة ثلاثية الأبعاد، والتي توضع في فضاء حقيقي إظهارها للناظر جميع الجهات وهذا يعود إلى تداخل العلاقات فيما بينها. إن التصميم لتكوين تحتّم على المصمم هيئة واحدة لها أوجه متعددة متداخلة مع بعضها البعض مختلفة في الزوايا والرؤوس ويقود كل وجه من أوجه الجسم إلى الوجه الذي يليه أو يجاوره (20- ص141). وفي كثير من الاحيان يحصل تداخل بين مفهوم الهيئة و مفهوم الشكل وقد يعتبرهما البعض شيئاً واحداً الا ان لكل منهما مفهومه الخاص الذي يميزه عن الآخر، فالهيئة هي الميزة التعريفية للشكل وتنتج من ترتيب خاص لسطوح وحافات الشكل، وتعرف عادة بالخطوط والمستويات التي تفصل الشكل عن الخلفية او عن الفضاء المحيط به (21- ص12) وإن الشكل هو صيغة أساسية للجسم أو

المادة. أما الهيئة فهي المفهوم العام للشكل، وهو حسب النظريات مجموعة العناصر التي تدرك مجموعها وليست نتيجة لأي تجمع عفوي (32- ص 79). أي أنها المظهر الكلي الذي يجمع الأشكال في نسق و ترتيب خاص يعمل بعلاقات متداخلة و مترابطة تظهر بصيغة واحدة تعرف بالهيئة. ونستطيع القول ان التكوين الثنائي الابعاد يمكن ان نسميه شكلاً (18- ص 32). أما التكوين الثلاثي الابعاد فيسمى هيئة، أي ان كل تكوين يأخذ حيزاً من الفضاء ويمكن رؤيته بزواية تصل إلى 360° يسمى هيئة و التي تكون عبارة عن اشكال مترابطة مع بعضها بعلاقات تكوينية للهيئة وترتبط مع الفضاء بعلاقة تظهر الاثر الناتج من كليهما كنتاج متداخل و متفاعل لنتيجة واحدة. وتصنف الهيئة الى (6- ص 81): **الهيئة المغلقة**: هي الهيئة التي تكون عبارة عن غلاف بسيط و هو الذي يجري داخله كل شيء ولا يظهر اي شيء خارجه و يعزلها عن الفضاء المحيط بها ،حيث تجمع العناصر المكونة لها لتحقيق الغرض الوظيفي فقط ، ويمكن تصنيف هيئة محرك المولدة الكهربائي ضمن هذا النوع من الهيئات **الهيئة المفتوحة**: وهي الهيئة التي تسير في اتجاه مضاد لما سبق ،فالعامل المسيطر فيها ليس كغلاف يحوي ما داخله وهي ليست منعزلة عن الفضاء المحيط بها ،بل تنفذ فيه ،ويصعب فيها الفصل بين الفضاء الداخلي و الخارجي للهيئة ،اذان كليهما يميل الى الارتباط بالآخر الى حد يصعب التمييز بينهما وهذا ما تميزت به هيئة المولدة الخارجية (20- ص 146-148)، من خلال ما تقدم نجد إن للهيئة خصائص الشكل الذي هو عبارة عن مجموعة من الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه. وهو الاسم الذي يطلق على مجموعة العناصر وعلاقاتها بين بعضها البعض وبين الفضاء الداخلي والخارجي والتي تحدد طابعاً مميزاً لذلك الجسم.

الهيئة و الوظيفة: تعتبر الهيئة والوظيفة في تصاميم المنتجات الصناعية جزءاً لا يتجزأ من التصميم ، فالهيئة تدل على وظيفة التصميم . فالعلاقة هنا هي علاقة تأثير وتأثر، تأثير الوظيفة في الهيئة وتأثر الهيئة بها . فمن خلال الاعتماد المتبادل بين الهيئة والوظيفة ، لا بد وان تتجسد الهيئة بصورة مادة ولهذه الصورة وظيفة أو هدف الغاية منه تحقيقها (18- ص 91) . فالمنتجات الصناعية شكلاً تتأثر بالدور الوظيفي لها (25- ص 179)، إن العلاقة بين الهيئة والوظيفة هي علاقة متداخلة غير منفصلة فهما شيء واحد بحسب تعبير فرانك لويد رايت (20- ص 141)، وهذه العلاقة متباعدة من ناحية ظهور أحد الطرفين وضمور الآخر (14- ص 167)، ولكن إلى أي مدى يكون هذا التأثير للدور الوظيفي؟ لا سيما إذا عرفنا أن الوظيفة لا تقيد التصميم لدرجة الخضوع لها ونسيان الناحية الجمالية ، إن عملية التوازن بين الهيئة والوظيفة في المنتج الصناعي عملية صعبة التحقيق لأن الوظيفة هي مفروضة على نظام الهيئة بحجمها وشكلها أما الهيئة فهي تخضع للعوامل الجمالية والتي تكون نسبة بين شخص وآخر. وتحتاج إلى الكثير من الخبرة ، وعلى المصمم الصناعي بغية الوصول إلى أفضل تفاعل للشكل والوظيفة والوصول إلى العلاقات الحقيقية بينهما. أن يقوم بدراسة طبيعة المنتج ومتطلباته الوظيفية من خلال تحليل المنتج و بالتعرف على عناصره وتحديد غرض كل عنصر ثم طرح عدد من البدائل وتقييم تلك البدائل واختيار الأفضل من خلال التصرف بأقل قدرة ممكنة من الموارد والخامات، ولا بد للمصمم أيضاً في هذا المجال من الإحاطة والدراسة بطرائق الإنشاء والإنتاج وخصائص المواد المستخدمة في التنفيذ (16- ص 96). إذ ان من الضروري للمصمم أن يتخيل الغرض من العمل بشكل واضح ، وان يحدد الوسائل المستخدمة بما يتلاءم معه وبالتالي تحديد الهيئات الناتجة ، والتي ستكون في هذه الحالة متطابقة مع الاستخدام بالأسلوب الذي يمنح التصميم الغرض منه (8- ص 7-6)، فالمنتجات الصناعية شكلاً تتأثر بالدور الوظيفي لها (17- ص 179) ، ولكن إلى أي مدى يكون هذا التأثير للدور الوظيفي ، لاسيما إذا عرفنا إن الوظيفة لا تقيد التصميم لدرجة الخضوع لها ونسيان الناحية الوظيفية فمن الضروري معرفة الوظيفة المطلوبة بكل جوانبها وإبعادها ومن ثم تحديد الشكل الأفضل تكيفاً لها لكي يتمكن من تطوير نظام يجمع بينهما ، ويتم ذلك من خلال دراسة طبيعة المنتج ومتطلباته الوظيفية والتعرف على عناصره وتحديد غرض كل عنصر ثم طرح عدد من البدائل وتقييم تلك البدائل واختيار الأفضل منها من خلال التصرف بأقل قدر ممكن من الموارد والخامات (24- ص 67)، أي يجب أن لا يكون المنتج ممثل للوظيفة فقط أي يؤخذ شكله من وظيفته وإمّا تضاف اليه بعض المكملات كالقطع البلاستيكية الملونة والأزرار المتنوعة

في الحجم ، أيضاً لا يجب الإفراط بعناصر وعلاقات الشكل لكي لا تمحى وظيفة المنتج فالوظيفة في التصميم تحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار ، والشكل الذي يقع عليه الاختيار يجب أن يكون مجسداً أو معبراً وموظفاً توظيفاً فنياً .

الهيئة وعلاقتها بالتصميم البيئي: إن أي نشاط إنساني يتضمن عمليات التخطيط والتنفيذ والتقويم، فالتخطيط يستلزم الوعي بالمشكلة التي تطلب التغيير المطلوب بينما التنفيذ يستند على معايير موضوعة من قبل من يخصه هذا التغيير، ومن الطبيعي في النهاية أن يصاحب عمليتي التخطيط والتنفيذ عملية التقويم المستمر منذ بداية المشروع في التغيير وأثناء تنفيذه وحتى الوصول إلى الصورة النهائية لعملية التغيير(22- ص54-55).وبما "أن عملية التصميم هي تطوير وابتكار، إذن هو يرتبط بجوانب عدة (الوظيفة، الشكل، المتلقي، الخامة... الخ)، والتي تكون متداخلة مع بعضها ومتوافقة لتحقيق الهدف التصميمي، وهذا يعتمد الطروحات الفكرية والثقافية والنظم التصميمية السائدة والظروف البيئية التي يكون المصمم متأثراً بها" (26- ص20-21)، من خلال ما تقدم نجد ان مفهوم التصميم البيئي يجب ان يأخذه المصمم بعين الاعتبار وذلك لأنه يمثل احدى مراحل التصميم، ولكل مجتمع ظروفه وخصائصه، وأولها البيئة الفيزيائية والتي تخص البيئة الحاوية على المؤثرات الحسية لموضوعات العالم الخارجي(الصوتية، الصوتية، الحرارة، الرطوبة، التهوية) وما تثيره في أعضائنا الحسية من استنارات بصرية، صوتية، لمسية، ذوقية وتنبيه ذاتي، وما ينتج منها من قيم وعلاقات حسية وعادات وتقاليده مختلفة"(2- ص217). "إن نظرنا للبيئة الفيزيائية المحيطة بنا تكون من خلال وصفها وتأويلها وذاك بالاعتماد على تجربتنا الحسية معها" (41- ص24). فالبيئة الفيزيائية هي الناتج لعمليات الطبيعة وحضارة الإنسان مترابطة مع بعضها بنسب متنوعة، وإن التغيير الإنساني في هذه البيئة ينتج من سلسلة من القرارات المتخذة من قبل مختلف الشرائح الاجتماعية في مختلف الأوقات والأماكن، فلكل مكان ولكل زمان مناخه من حيث درجة الحرارة والرطوبة والعوامل الفيزيائية الأخرى، وهذا مرتبط بالتصميم فالمنتجات الصناعية لها خصائصها ووظائفها التي تؤديها وبالتالي فهي مرتبطة ببيئتها الفيزيائية وبمكان وجودها، لذلك نلاحظ ان هنالك بعض المنتجات تصمم لبيئة ذات مناخ حار وأخرى تصمم لمكان بارد كما في صناعة السيارات. كما إن احتياجات الفرد ضمن البيئة الحارة هي غيرها في البيئة الباردة، لذا تطرح منتجات صناعية للتكيف مع متطلبات هذه البيئات ولذلك المكان والزمان. وحتى إن وجدت المنتجات ذاتها في دول مختلفة متباعدة في بيئاتها، إلا إنها قد تم تصميمها وفق معالجات مختلفة ثلاث كلاً مع بيئته(19- ص3). وفي تصميم المولدة يأخذ المصمم دوراً مميزاً فيه فلا بد من حساب شكل الهيئة ونوعها والمؤثرات الأخرى مثل (تلوث الهواء بمخلفات احتراق الوقود والتلوث الصوتي (الضوضاء) ليتمكن من الخروج بتصميم يلائم المكان والبيئة التي توضع فيها المولدة. كذلك اختيار الخامة المناسبة بما يتلاءم مع البيئة المصممة من أجلها، ومن هنا يبرز دور المصمم ليحاول التوفيق والملاءمة ما بين وظيفة المنتج الأدائية واختياره للخامة وملمسها ولونها المناسب للبيئة التي يستخدم فيها المنتج. وهذه ضرورة ليتكامل فيها تصميم المنتج من حيث هيئته وشكله وأدائه. لذلك نلاحظ عدم توافق بعض المنتجات الصناعية في مواصفاتها الشكلية والأدائية مع البيئة المستخدمة لكونها صممت في بلدان تختلف بيئتها أو مواصفاتها مع بيئات دول أخرى.

مفهوم الوظيفة في تصميم المنتج الصناعي: إن الوظيفة هي من المتطلبات الأساس في التصميم الصناعي إضافة إلى المتطلبات الأخرى كالهيئة. **الوظيفة:** هي الأساس الذي تبدأ منه عملية التصميم ، فلذلك يجب أن يؤدي الغرض الذي صمم من أجله (15- ص21). فهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء (20- ص7) المبتكر فكثير من الأشياء المصنوعة تصمم لخدمة وظيفة خاصة (3- ص47). والتصاميم الحديثة تقرر هيئتها بشكل مطلق اعتماداً على الوظائف التي عليها ان تفي بمتطلباتها وان هيئتها الإجمالية تعتمد على المجموع الكلي للوظائف (13- ص37) ووفقاً لهذا المفهوم المادي فالوظيفة تستخدم في التصاميم الثلاثية الأبعاد لتسهل في تقديم الاستخدام بالشكل المناسب خصوصاً في مجال التصميم الصناعي بالنسبة للمكانات التي تعمل بشكل أكثر

استقراراً كالمولدات و القاطرات "بالمفهوم الذي جاء به لوكر بوزيه : البيت مأكنة السكن" (18- ص71). و باختلاف الوظيفة تختلف الخامة ويختلف الشكل ، فالمصمم يجب ان يعي الشيء المطلوب بصورة واضحة ليضمن نجاح التصميم ، وليختار الخامة المناسبة ، هناك ثلاثة ميادين رئيسية للوظيفة هي(3- ص47) :

1- الوظيفة التشغيلية: وهي تتعلق بالغرض من الوظيفة من خلال علاقتها بالمستخدم وسهولة التعامل معها ، كما في تصميم مولدات التيار الكهربائي .

2- الوظيفة البيئية: وهي تتعلق بالجانب البيئي وإمكانية التزيين سواء كانت بيئية داخلية (كتصميم وحدات الزينة) أم بيئية خارجية (كتصميم نافورات المياه).

3- الوظيفة التعبيرية: وهي تتعلق بالجانب التعبيري والرمزي فالوظيفة هنا تعبير عن زمن معين او رمز كما في تصميم الأثاث كأداة تعبير عن فترات زمنية.(33- ص19-20) وغالباً ما يطغى احد هذه الميادين على الميادين الأخرى بسبب طبيعة المنتج المراد تصميمه أو أسلوبية فترة معينة ، ومما تقدم فإن التصميم الحديثة تتقرر هيتها بشكل مطلق اعتماداً على الوظائف التي صمم من اجلها المنتج ، وباختلاف الوظيفة تختلف اختيارات الخامة المناسبة للعملية التصميمية.

النظام التصميمي لمولد التيار الكهربائي وأثره في أدائية وجماليته: "النظام مصدر للفعل نظم ومعنى النظام هو النسق والاتساق والسلوك الذي تنظم به حبات العقود وغير ذلك (1- ص110)". والنظم والترتيب يكون مثل نظم اللؤلؤ والجواهر في سمط نفيس ويشبه أيضاً بالأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش أذ يؤلف منها الفنان الماهر أبدع الرسوم وأجمل المناظر"(23- ص114-115)". وينطوي مفهوم النظام على الصعيد الأكاديمي على دالة تستخدم للتعبير عن رؤية تحليلية مجردة تتأسس على ركائز محددة هي المدخلات والعمليات والمخرجات والتغذية الراجعة يتسعان بها لأغراض الدراسة العلمية، وتقدم هذه الرؤية على ما يفيد ان نوعية التفاعلات الجارية بين وحدتين في الاقل ومهما كانت مسمياتها تشكل نظاماً يتميز من خلال مخرجاته التي تقتزن بها في وقت محدد عن سواء ومن هنا قال البعض ان النظام هو الهيكل الذي يتكون من عناصر في حالة علاقة او علاقة تفاعل وله حدود تميزه عن غيره" (7- ص106-108)، وعلى وفق هذا المفهوم العام للنظام فانه قد يسحب الى جميع الحقول العلمية والانسانية ومنها حقل التصميم ولكن يبقى لكل منها مفهومه الخاص ، " فكل تصميم لايد ان يبدأ بنظام وينتهي بنظام وهذا النظام قد يكون نظاماً شكلياً أو نظاماً لونيّاً أو نظاماً بنائياً ، ولكل من هذه دور مهم في عملية التصميم وتكوين النظام العام"(10- ص23)، فالمولد بشكله النهائي ما هو الا تداخل واجتماع لهذه الأنظمة ليظهر النظام التصميمي العام بشكله النهائي الذي هو عليه فالنظام يرتبط بالبداية والتي يجب ان تكون لها خاصية الابداع أي ان نقطة البداية لنظام جديد مبدع تكون نهاية لنظام مبدع قد سبقه ليكون النظام الجديد متجداً ومتطوراً ومنفتحاً على ما قبله وان يأخذ منه المزايا الايجابية ومنفتحاً على ما بعده أي أن يمد النظام الذي يليه بالعناصر الضرورية لديمومته ، وان يكون النظام ومتداخلاً بشكل صميمي مع ظروف العصر ومتطلباته ليكون نظاماً مؤثراً بالمتلقي (34- ص10-11). يتضح من خلال ما تقدم ان النظام عملية لترتيب اجزاء التصميم وفق علاقات منطقية مدروسة للوصول الى النظام العام، وقبل الوصول الى النظام العام فان هناك عدداً من المراحل التي تمر بها العناصر المكونة للنظام ، اذ ان هذه العناصر تنتمت اولاً وان الانتظام عملية مهمة للوصول الى النظام وان الانتظام يكون عملية تسبق النظام ويعتمد عليها بشكل كبير والانتظام في الاشكال يكون عن طريق الثبات وترابط الاجزاء بعضها مع بعض بوصفها وحدة واحدة (34- ص10)، يأتي التنظيم وفق علاقات خاصة أي تنظيم العناصر للوصول الى حالة النظام التصميمي النهائي الذي يحوي كل العناصر وفق صيغة تربطية خاصة. ان النظام متعدد وشامل لان طبيعة النظام تعتمد على التنظيم المتنوع فالنظام متنوع ايضا. وتقسم النظم بصورة عامة الى نوعين هما (12- ص112-113)، (النظم المغلقة، النظم المفتوحة)، وستتناول النظم المغلقة لأنها تخص موضوع البحث حيث ان النظم المغلقة هي نظم محددة لا تتمكن من العمل الا في مستويات ضيقة

والعناصر الداخلة في تفاعلاتها تكون ذات تحولات واضحة والنواتج تكون محددة ، أي بمعنى أنها نظم تشمل على حالة التوازن او تقترب منها وقد يتم استبدال الجزء اما النظام كله فلا يستبدل. مثل ماكينة المولد الكهربائي فهي نظام مغلق تحصل بداخله تحولات واضحة ومحددة بين محرك المولدة ورأس التوليد، ان النظم المغلقة هي نظم تفتقر الى المرونة لا نها محدودة التجدد والتغيرات على عكس النظم المفتوحة التي تتميز بمرونة نابعة من فعاليتها المتغيرة والمتنوعة (10-ص43)، وفي ضوء ما تقدم فان الهدف من هذه الدراسة هو الاجابة عن تساؤل مفاده ما هو النظام التصميمي في عملية تصميم مولدة التيار الكهربائي وهل من الممكن تطويره فعلا. والاجابة هي ان النظام التصميمي في تصاميم مولدة التيار الكهربائي هو انتظام العناصر المكونة للمولد عن طريق ترابط أجزاء المولد من خامات تصنيعية ومكملات تصميمية و ألوان بشكل مدروس. و من ثم تنظيم العناصر المكونة لها وفق علاقات بنائية و صولاً الى مرحلة النظام التصميمي المتكامل الذي يكون نظاماً مكوناً من تداخل مجموعة من الأنظمة منها النظام الشكلي ، فبناء الشكل وفق نظام يعد عاملاً مهماً في تقبل الشكل من قبل المستخدم و أن يكون الشكل مؤثراً فيه و متأثراً به أي بمعنى ان يقدم له الشكل ما يتمنى رؤيته من خلال كون المصمم متأثراً به أصلاً من خلال محاولته التعرف بصورة متكاملة لطبيعة الأشكال التي يتأثر بها (31-ص24)، أما الشرط الثاني من التساؤل، وهو هل من الممكن تطوير النظام التصميمي .إن التصميم عملية واسعة دائمة التطور و شمولية ، حالها حال النظام، إذ لا بد لمولدة التيار الكهربائي من نظام ، و هذا النظام الموجود حالياً تجري عليه عملية التحليل الى أبسط مكوناته ، و من ثم يتم التعرف على الأوجه الإيجابية و السلبية فيه ،إن اختيار الخامة ميزة إيجابية في النظام الحالي وعليه يجب الاستفادة من موضوع اختيار الخامة المناسبة مع ايجاد نظام جديد يأخذ بعين الاعتبار العناصر الشكلية واللونية والتكاملية جميعها مع موضوع الخامة من النظام القديم ليتكون شيء جديد متكامل ويعطي للمصمم فرصة للاختيار ويكون خيال المصمم وابداعه هو العامل الرئيس في تطور النظام ، لان عملية بناء النظام لابد ان يتوافر لها اساس قوي ومتين ليكون البناء الجديد قوياً متماسكاً ، وترتيب محتويات المولدة وتوزيعها له الدور المؤثر في مظهر المولد وهيئتها . كذلك مراعاة الجانب الجمالي واثّر النظام عليه حيث ان ادراك الموضوع الجمالي وفهمه والافتناع به، هي عملية ضرورية (3-ص206)، فكل انسان يدرك من الموضوع الجمالي قدر ما تسمح له به قابليته على الادراك في تلك اللحظة، اما ان يقتنع او لا يقتنع ، وان هذه القابلية للإدراك محددة بالاستعداد الطبيعي للفرد وثقافته ومفاهيمه الذاتية ، وعلى مخزونه الوجداني وخبرته الحياتية. وعلى ما يضيفه من ذاته على الموضوع . وعلى كيفية عمل هذه العوامل الفردية والاجتماعية بحيث تصبح متطورة وثرية مما يتولد عنها القابلية على الاقتناع بالموضوع وفهمه (5-ص107)، حيث يمثل الاقتناع بالنسبة للمتلقى الركيزة الاساس في بلورة رؤيته الفنية للمنتجات الصناعية. كذلك في اختيار النظام التصميمي المناسب الاثر في ابراز القيمة الجمالية والوظيفية، فالجمال في المنتج الصناعي تكيف كامل لنظام المنتج من جميع جوانبه الوظيفية والتقنية 000الخ ، لان الجمال هو كامن في ذات المنتج فهو يشكل ويكون فكر والذي يكون جزء اساسياً من نظام المنتج قد يكون ذات المنتج او موضوع المنتج او تقنيه 000الخ، لذلك فالجمال في التصميم الصناعي عمل متكامل من (الافعال و الافكار و الابتكارات والتقنيات والابداع 000الخ) لرأي المصمم وخياله لكونها تتعلق بشرطية التصميم وقوانينه ونظمه ثانيا والتي بالنتيجة تؤدي الى الاعجاب بذلك العمل (المنتج الجميل) ، وعليه نجد ان الجمال متعة متجسدة بقوانينه اولا ونظمه ثانيا ، بما في ذلك عملية الترابط بين اجزاء المنتج ذاته من خلال عمليات التشكيل والربط لتحقيق الكل المتناسك للأجزاء المتعددة ومن ثم تحقيق الناتج النهائي ليكون الناتج جمالياً ما ، علما ان الجمال لا ينطبق على كل ما هو جميل بل كل ما هو محسوس وملمسوس. (34-ص49-50) ، ومما تقدم فان للنظام التصميمي دوراً في تحسين الاداء الوظيفي لمولد التيار الكهربائي من خلال ترابط وترتيب اجزاء التصميم وفق علاقات مدروسة وكذلك للنظام التصميمي دور في تحسين الاداء الجمالي من خلال توافق العلاقات الشكلية واللونية والترابط بين اجزاء التصميم.

المبحث الثالث (مديات الحركة والنظر لجسم الانسان والتصميم الصناعي)

إن الية جسم الانسان هي مفهوم واسع يشير إلى حل المشاكل الموجودة في فن الهندسة الصناعية والتي تتعلق بمستخدمي الماكائن والأجهزة (46). إذ إنها أحد المتطلبات المهمة لدى المصمم الصناعي والتي من الواجب عليه فهمها وتطبيقها بشكل صحيح عند تصميمه للمنتج الصناعي، فهي العلم الذي يدرس تفاعل الإنسان مع بيئته وفهم الطرق التي تجعل هذه البيئة من خلالها كفوءة وآمنة وممكنة وسهلة. فهي دراسة عملية وميدانية تدرس التوافق ما بين الجسم البشري و بين تحقيق أفضل وسيلة استخدام للجهد البشري بطريقة تحقق أفضل أداء لفعالية معينة (47). فنجاح أي تصميم يعتمد بشكل مباشر على متطلبات الية جسم الانسان له، فإذا لم تحسب هذه المتطلبات بشكل علمي فسوف تؤثر على جهود المستخدم البدنية والعضلية ربما بمرور الوقت تؤثر عليه مستقبلا فقد يتعرض لبعض الإصابات وتسبب له فيما بعد الآلام. ونحن نعلم لكي يكون التصميم ناجحا يجب أن يكون خاضعا لمواصفات و قياسات جسم الانسان من أبعاد وحركات ليكون المنتج فاعلا، إذ إن ذلك يؤدي إلى تصميم منتج ذي قدرة وقوة وأمان وسلامة عالية.

مؤشرات الاطار النظري

1. تتكون المولدة من اجزاء رئيسة وهي الهيكل الذي يحوي المحرك واجزاء ومولد التيار الكهربائي وكذلك لوحة الخدمات واجزاء ثانوية والتي لا توجد في معظم انواع المولدات وتشمل العجلات وعتلات نقل المولدة، كما وان مبدأ عمل المولدة يكون على مرحلتين، الاولى عمليات تقع داخل محرك المولدة وتشمل عمليات احتراق الوقود والتخلص منه والتي تعمل على تحريك المحور الرئيس للمحرك الذي يحرك بدوره المحور الداخلي لمولد التيار الكهربائي حيث تبدأ الثانية التي تشمل انتاج الطاقة الكهربائية من خلال حركة محور مولد التيار الكهربائي.
2. مولدات التيار الكهربائي تدخل في صناعتها العديد من الخامات والتي تم تشكيلها وتصنيعها حسب نوع الاستخدام والبيئة المحيطة لتلك المولدات. وللخامة الاثر المباشر في التصميم، سواء على المستوى الوظيفي ام على المستوى الجمالي
3. يعد الحديد الخامة الأساس التي يصنع منها معظم اجزاء المولدة ومنها الهيكل العام للمولدة، نظراً لقوته وصلابته وتحمله للظروف المختلفة، اضافة الى خزان الوقود، وبعض اجزاء المولدة الاخرى.
4. تدخل في صناعة مولدات التيار الكهربائي العديد من الخامات والتي تتمتع بعضها بمميزات مناسبة مثل اللدائن المتصلدة بالحرارة والتي تتميز بقوة عزلها للحرارة والكهرباء، واخرى غير مناسبة مثل استخدام الحديد في صناعة خزانات الوقود والذي يتميز بثقل وزنه وصدائه بعد فتره من الاستخدام.
5. تستخدم مادة المطاط الصناعي على شكل اقراص كمساند تربط المكونات الداخلية مع الهيكل الخارجي للمولد، فضلا عن انها عازلة للاهتزازات الناتجة عن عمل المولدة.
6. يتميز الإسفنج الصناعي أو اللدائن الرغوية بمزايا عديدة جعلت منها مادة مهمة تدخل في صناعة مولدات التيار الكهربائي كما في المقابض الخاصة بنقل المولدة.
7. فاعلية طرق الربط ودورها في تحسين الاداء الوظيفي والجمالي و تختلف باختلاف الخامات غير أنها تقسم بصورة عامة إلى قسمين هما الربط الثابت (القوس الكهربائي مثلا) كما في هيكل المولد و الربط (القابل للفك) المستخدم في اجزاء المولدة التي تحتاج الى صيانة او تغيير مثل خزان الوقود او (الشوطة) و الربط المتحرك كما في ربط الادرع الناقلة للمولد
8. اختيار الخامة المناسبة والتقنيات الاخراجية الملائمة لها ودورها في التصميم الناجح لمولدات التيار الكهربائي من ناحية الاداء الوظيفية و القيمة الجمالية.

9. التصاميم الحديثة تتقرر هيئتها بشكل مطلق اعتمادا على الوظائف التي صمم من اجلها المنتج ، وباختلاف الوظيفة يختلف اختيار الخامة المناسبة للعملية التصميمية.
10. يؤخذ تصميم الوظيفة على محورين أساسين ، يهدف الأول إلى تحليل الوظائف من خلال معرفة متطلبات كل وظيفة وتحديد مهامها. أما المحور الثاني فيرتبط بدراسة المستخدم وفهم متطلباته .
11. النظام التصميمي في مولدات التيار الكهربائي له دوره في تحسين الاداء الوظيفي من خلال ترتيب وترابط اجزاء العمل التصميمي وفق علاقات مدروسة
12. تحسين الاداء الجمالي لمولدات التيار الكهربائي يتحقق من خلال ترابط العمل التصميمي وفق علاقات شكلية و لونية .
13. ان للبيئة اثرها في تصميم هيئة مولدات التيار الكهربائي واهمها البيئة الفيزيائية (الضوئية ،الصوتية ، الحرارة ، الرطوبة ، التهوية).
14. تتحقق الظواهر الجمالية في المنتجات الصناعية من خلال الاحساس بالجمال وفهمه والذي يأتي من خلال ادراك الموضوع الجمالي.

الفصل الثالث

- 3-1 **اجراءات البحث:** يتضمن هذا الفصل استعراضا لاهم الاجراءات العملية التي اتبعها الباحث للوصول الى نتائج البحث واستنتاجاته.
- 3-2 **منهجية البحث:** تم اعتماد المنهج الوصفي (دراسة الحالة) في البحث، بوصفه المنهج الملائم للوصول الى تحقيق اهداف البحث ، ورغبة في الوصول الى نتائج علمية يعتمد عليها .
- 3-3 **مجتمع البحث:** تضمن مجتمع البحث، مولدات التيار الكهربائي المنتجة من قبل (شركة استر الصينية) قدرة (3KV) في العام (2010) والمتوفرة في الاسواق العراقية. وقد بلغ عدد انواع المولدات التي دخلت السوق العراقية في تلك الفترة الى (10) نماذج.
- 3-4 **عينة البحث:** بما ان مجتمع البحث يمثل المولدات الكهربائية لذلك قام الباحث باختيار عينة (غير احتمالية) بصورة قصدية ونسبة 33.3% من مجتمع البحث، وبهذا بلغ عدد نماذج العينة (3) نماذج لأغراض التحليل. والتي تم اختيارها وفق الأسباب الاتية:
1. احتواؤها على العجلات المطاطية.
2. طريقة تشغيل المولد بواسطة السحب اليدوي (الهندر).
3. طريقة تشغيل المولد بواسطة التشغيل الكهروميكانيكي (السلف)
- 3-5 **اداة البحث:** تم اعتماد استمارة للتحليل* تستخدم أداة للبحث مصممة وفقا للواقع المدروس وقد تم بناء استمارة التحليل وفق ما ورد في الاطار النظري وما أوردته أجوبة ذوي الخبرة والاختصاص على فقرات استمارة الاستبيان.
- 3-6 **صدق الأداة:-** لغرض التأكد من ملاءمة استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين** من ذوي الخبرة . وبعد إبداء آرائهم من حيث صلاحية الفقرات وتشخيص ما يحتاج منها إلى تعديل قام الباحث بتحديد محاور التحليل بعد إجراء التعديلات عليها.

* ينظر الملحق رقم (1).

**

1. أ.م. د شيماء عبد الجبار - اختصاص تصميم صناعي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة .
2. م. م . جاسم خزععل - اختصاص تصميم صناعي - جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة .
3. م. هشام زامل - اختصاص تصميم صناعي

الفصل الرابع وصف وتحليل النموذج

تحليل النموذج الاول مولدة استرا كوريا (AST4500P)



تميزت الهيئة في هذا النموذج ببساطة الشكل فكانت ذات حركة انسيابية و مرونة نسبيتين من خلال فاعلية الخطوط ذات الانحناءات البسيطة التي كونت السطح الخارجي للمواد من خلال هيكلها العام مما اعطى لشكل المولدة احياء بالثبات والاستمرارية والذي جاء نتيجة لامتداد خطوطها الافقية الممتثلة في خزان الوقود والمحرك مع راس التوليد ولوحة الخدمات حيث اخذت في

ترتيبها شكلا افقيا متوازيا مما اعطى شعورا بالاستقرار والثبات نتيجة ترتيب اجزائها التصميمية وفق علاقات مدروسة ، في حين بدت اجزاء التصميم للوحة الخدمات متجمعة في جانب دون الجانب الاخر و كذلك اختيار المكان الغير مناسب لمقياس القدرة الكهربائية اعطى احساساً بعدم التوازن في شكل لوحة الخدمات مما ادى الى تحقق الترابط بين اجزاء التصميم الى حد ما.

ان استخدام الانظمة وفق العلاقات الشكلية واللونية في هذا المنتج اكدت الاستثمار المناسب للفكرة التصميمية من خلال استخدام اللون الاسود للمولدة الذي اعطى شعورا بالثقل والاستقرار كما عززت اختلاف لون لوحة الخدمات عن باقي جسم المولدة تأكيد اختلافها في العمل عن الاجزاء الاخرى ليكون عنصر جذب في هيئة المولدة ، وبهذا كان النظام التصميمي المبني وفق العلاقات الشكلية واللونية متحققا في هذا النموذج ، كما ان الترابط بين اجزاء التصميم في هذا المنتج كان متحققا نوعا ما لضعف في ترابط اجزاء تصميم المولد المتمثل في جوانبها حيث كان ترابط اجزائها غير موفق.

ان رفع المستوى العام للمنتج برز في هذا النموذج من خلال تبني المصمم للفكرة التصميمية التي اعتمدت على اسلوب التنوع في الخامات التي زادت من الفاعلية الادائية للمولدة فأستخدم الحديد المطاوع في الهيكل العام للمولدة ادى الى زيادة تحملها ظروف العمل لقابلية الحديد على تحمل الاجهادات العالية، في حين تحقق عامل المتانة الى حد ما وذلك لعدم تحمل الحديد الاعتيادي عامل الصدأ في خزانات الوقود، كذلك يعتبر عامل الوزن من العوامل المؤثرة سلبا في الجانب الوظيفي لصعوبة نقل النموذج من مكان الى اخر بسبب الوزن.

كما و ان استخدام خامة الدائن في اجزاء مختلفة من المولدة اعطى فاعلية وظيفية وجماالية نظرا لقابليته على التشكيل بأشكال مختلفة مما ادى الى انجاز الاعمال المناطة بها ، وذلك من خلال استخدام المطاط الصناعي في قاعدة المحرك المربوط بالهيكل وما يقدمه من زيادة في الثبات وتقليل شدة الاهتزازات اثناء عمل المولدة كذلك استعمالها في القوابس الكهربائية لقابليتها على العزل الكهربائي والحراري الجيد مما زاد في سلامة عمل المولدة وامانها كذلك استخداما في مقياس القدرة الكهربائية (الفولتميتر) حيث وفرت الرؤية الواضحة للخواص الشفافة التي تملكها

في حين نجد ان التقنيات الاخراجية لم يكن لها دور فاعل في الجانب الجمالي في هذا النموذج حيث افتقد التصميم الى المسلة واضحة من قبل المصمم توضح استعمال التقنيات الاخراجية الا في محاولات خجولة وتمثل ذلك في تصميم مفردات لوحة الخدمات التي كانت ذات تأثير جمالي محدود .

عملت طرائق الربط بصورة جيدة في احداث تناسق وانسجام مع تصميم المولدة فقد جاءت معبرة عن ضرورة وظيفية وجمالية بما ضمه الاموذج من انواع مختلفة من تلك الطرائق حيث تميز تثبيت الأجزاء بواسطة اللحام الثابت بالقوس الكهربائي بأنه ذو إنهاء وتشطيب جديدين بين سطوح الوصلات فضلا عما تميز به هذا الربط من كفاءة ومتانة عالية في ربط الهيكل العام للأموذج ، مما أضفى على الأموذج قيمة أدائية وشكلية . كما أعطى الربط الثابت القابل للتركيب المستخدم في بعض أجزاء المولدة كما في ربط الخزان ولوحة الخدمات والنضيدة وبعض اجزاء المحرك (الكابريتر، الشوثة ، السلف 0000). أهمية وظيفية زادت من إمكانيات التعامل مع المولدة سواء أكان ذلك من خلال إمكانيات الصيانة لتلك الأجزاء او التبديل.

كان المصمم غير موفق في مراعاة الجانب البيئي في الاداء الوظيفي للمولدة من حيث ان تأثيراتها على البيئة سلبية من ناحية التلوث الهوائي والمتمثل في مخلفات الوقود المحترق والصوتي (الضوضاء) الناتج من عمل المولدة وكذلك للهيئة الجمالية للشكل من حيث ان اشكالها غير متوافقة مع البيئة المحيطة في اكثر الاحيان كذلك اللون الاسود جاء غير منسجم مع البيئة المحيطة .

ان اي تصميم يتم استخدامه من قبل اشخاص يجب ان يكون ذا ابعاد وقياسات تتلاءم مع ابعاد جسم الانسان وقياساته لضمان الاستخدام الامن والمريح وهذا الشيء غير متحققا في هذا النموذج من ناحية دقة قياسات مديات الحركة لدى المستخدم في استعماله للمشغل اليدوي مما اثر سلبا عليه من خلال انحناؤه بطريقة تؤثر على سلامة العمود الفقري اثناء محاولات تشغيل المولدة. اما من ناحية مديات البصر فقد كان هذا الجانب متحققا نوعا ما حيث ان المستخدم يستطيع ان يرى قراءة مقياس القدرة الكهربائية اضافة الى رؤيته لبقية اجزاء المولدة الوظيفية مثل غلاف خزان الوقود ومكان تبديل الزيت حيث حاول المصمم ان يجعلها ضمن مديات البصر وحركة الجسم. وكذلك عدم وجود عجلات لهذا المنتج ادى الى صعوبة في نقل المولدة من مكان الى اخر مما زاد من خطورة اصابة بعض اجزاء الجسم اثناء النقل0

تحليل الاموذج الثاني مولدة استرا (ASTRA 17700PE)

على الرغم من ان نظام تصميم المولدة جاء تقليديا في هذا الاموذج الا ان المصمم استطاع ان يوضح قدرته التصميمية من خلال التنوع الوظيفي المعتمد في تصميم وظيفة الاموذج اذ ابرز التصميم توظيف القدرات التقنية اذا ما قورن بالتصاميم السابقة حيث استخدام مشغل المولد الكهربائي و المشغل اليدوي اضاف خيارات وظيفية للمستخدم من خلال حرية استخدام اي من النوعين 0 مما اضاف بعدا وظيفيا جديدا، كذلك استعمال الانحناءات في هيكل المولد اخرجها من الهياكل الرتيبة حيث اضفى لها نوعاً من الحركة و



الاستمرارية مما جعل هذه المعالجات تؤدي الى ترابط بين اجزاء التصميم بما يحقق اكبر قدر من الاداء الوظيفي للمنتج.

كذلك طريقة تنظيم العناصر التصميمية بشكل مدروس ادى الى تحسين اداء النموذج الوظيفي والذي بدا واضحا من خلال ترتيب اجزاء التصميم الموجودة على لوحة الخدمات بطريقة متوافقة مع الهيئة العامة للمولد، في حين بدا الترابط بين اجزاء التصميم متحققاً نوعاً ما .

تميز النظام التصميمي للمولد في هذا المنتج الى تقدم واضح في الاداء الجمالي عن بقية الانظمة التصميمية حيث خرج المصمم عن النطاق التقليدي في تصميم هذا المنتج من خلال تطبيق مبدأ النظام وفق العلاقات الشكلية واللونية حيث التصميم الانسيابي للهيئة وخلوها من الحافات الحادة ادى الى الشعور بالمرونة والاستمرارية كذلك تعد من العوامل المهمة التي حققت الامان للمستخدم ، وحيث ان استخدام الانظمة وفق العلاقات الشكلية واللونية اكد الاستثمار الامثل للفكرة التصميمية من خلال الاستفادة الفاعلة للتنوع اللوني الذي كان واضحاً في هذا النموذج باستعمال اللون الاسود حيث اوحى بالثقل والاستقرار بالإضافة الى استعمال اللون الاصفر بطريقة مدروسة ادت الى اظهار عامل الجذب بصورة واضحة من خلال استعمال اللون الاصفر بمساحات محددة مع اللون الاسود ، ان استخدام المشغل الكهربائي في هذا النموذج ادى الى اضافة ميزة جمالية وذلك من خلال سهولة الاستخدام للمولد .

لقد ابرز استخدام خامة الحديد المطاوع في معظم الاجزاء البنائية للنموذج ضرورة وتناسبا وظيفيا من خلال ما يمكن ان تقدمه هذه الخامة من امكانية التشكيل بأشكال مختلفة وعبر ما امتازت به من قوة التماسك والمقاومة لظروف التشغيل المختلفة علاوة على ما عززته تلك الخواص من جوانب السلامة والامان لمستخدمي هذا النموذج وهذا ما كان واضحا في تصميم الهيكل العام للمولد كما وان امكانية تشكيل اللدائن اسهم بزيادة فاعلية عمل المولد من خلال استخدام خامات مناسبة مثل استخدام اللدائن المتصلدة بالحرارة في مقابس الكهرباء التي ادت الى توفير نوع من السلامة والامان في ظروف الاستخدام ، كذلك استخدام خامة المطاط الصناعي الذي كان له الدور المهم في تقليل الاهتزازات المصاحبة لعمل المولدة باستعمالها في اسفل قاعدة المحرك ، كما وان استعمال اللدائن المتلدنة بالحرارة مثل البولي اثلين والبولي بروبيلين ادى الى مجالات واسعة يستطيع بها المصمم اختيار الاشكال المناسبة للتصميم ، وذلك من خلال استعمال هذه اللدائن في اغلفة غرف تنقية الهواء (الشوثة) اضافة الى مقبض السحب اليدوي بالإضافة الى مقابض القدرة الكهربائية التي تميزت بالشفافية والوضوح وبالرغم من ان الحديد من الخامات المهمة في صناعة المولدات الا انها تمتاز بثقل وزنها اثناء التنقل وقلة تحملها(الحديد الاعتيادي) لبعض ظروف العمل كما في خزانات الوقود التي تصدا بعد فترة من استخدامها، مما يسبب ضعفا في الاداء الوظيفي للمولدة.

لقد حقق المصمم في هذا النموذج رؤية واضحة لكامل الهيئة والتي منحت للتصميم فاعلية اداية جعلت منه اشبه بكتلة واحدة متجانسة وذلك من خلال ترابط اجزاء المولد بشكل متقن وذلك في توظيف القوس الكهربائي بدقة عالية ادت الى زيادة التماسك بين اجزاء المولد ومن ثم زيادة الثبات اثناء الاستخدام والاداء متمثلا في هيكل المولد العام اضافة الى ان استخدام الربط الثابت والقابل للفك كان له الاثر الوظيفي في تسهيل مهمة تبديل الاجزاء المعطوبة للمولدة وصيانتها، اما من الناحية الجمالية فكانت طرق الربط متحققة بشكل جيد من خلال استعمال الربط الثابت والمتحرك في اجزاء المولدة جميعها بطريقة متقنة اضاف اليها شكلا جماليا .

بالرغم من محاولات المصمم في اصفاء جانب من التناغم بين البيئة والمنتج من خلال محاولة اضافة تقنيات على المنتج حاول من خلالها ان يكسر حاجز الرتابة بين المنتج والبيئة من خلال الاشكال المنحنية والانسيابية التي وصلت الى مدى في معالجاتها ولو نسبيا ولكن من ناحية اخرى لم يستطع معالجة اي من الاضرار التي تسببها المولدة اثناء عملها ، فاكثفت بالمعالجات الشكلية الجمالية البسيطة وترك المعالجات الوظيفية الضرورية .

ان اعتبارات العوامل البشرية فيما يتعلق بالاستخدام كان على مستوى جيد في هذا النموذج من حيث استعمال ابعاد وقياسات تتلاءم والية جسم الانسان ومديات الحركة والنظر لديه للوصول بالنموذج الى الاستخدام الامثل من خلال توظيف تقنية المشغل الكهربائي للمولدة الذي وفر اجواء من الاستعمال الامن للعمود الفقري في عملية تشغيل المولدة التي هي من النقاط المهمة لدى المستخدم وخصوصا النساء ، بما ينعكس ايجابيا على راحة المستخدم عند التعامل مع هكذا منتج

لقد تم وضع لوحة الخدمات في مديات مناسبة بصريا وجسديا للمستخدم بحيث يستطيع التعامل معها بكل سهولة و انسيابية وذلك مما اضاف الى النموذج ميزة اخرى في التوافق بين المستخدم والمنتج ، ان وضع العوامل البشرية لم يكن مكتملا بعدم توفر وسيلة لنقل المنتج من مكان الى اخر مما ادى الى ضعف في ادائه الوظيفي ومن ثم افتقاده عنصر السلامة والامن في هذا الجانب.

تحليل النموذج الثالث مولدة استرا جانبو سيلينس (AST9900E)



لقد عبر المصمم عن رؤيته ودراية تصميمه بإمكانية توظيف التقنيات المتاحة وفق قواعد واسس ونظريات علمية تخضع لمبادئ وقوانين وذلك من خلال تزويد التصميم بعجلات تطورا وظيفيا وذلك من خلال سهولة الحركة والتنقل من مكان الى اخر بالإضافة الى مقابض عتلات المولدة التي جعلت من عملية النقل امنة ومتكاملة فضلا عن قابليتها على تقليل اثار الاهتزازات الناتجة من عمل المولدة وذلك كله كان نتيجة ترتيب وترابط اجزاء التصميم وفق علاقات مدروسة.

شكلت الخطوط واتجاهاتها في تصميم النموذج بطريقة مغايرة لما تعود عليه البصر سابقا في هكذا

نماذج وكانت تحولات الشكل واضحة في خصائصها بما تملكه من اختلافات واضحة ولا سيما في النماذج السابقة مما اعطى انسيابية واضحة لهيئة المولدة ، من خلال استخدام الاجزاء المعدنية المناسبة على الهيكل العام للمولدة الذي اوحى للشكل العام بالثبات والاستقرار والتوازن كذلك الحركة والمرونة مما فعل الجانب الجمالي ، حيث ان ذلك كان نتيجة التصميم وفق علاقات شكلية ولونية ومن خلال ترابط التصميم الذي كان على درجة جيدة من الانسجام والتوافق حيث تميزت اجزاؤه بترابطها مع بعضها مما انعكس جماليا وبصورة واضحة من خلال الترابط بين اجزاء المولدة من هيكل و لوحة خدمات المحرك والاجزاء المترابطة به اضافة الى البطارية التي اخذت مكانا مناسباً من الناحية الوظيفية مما نتج عنه سهولة في الاستخدام ، كذلك الى استعمال الالوان التي كان لها الاثر الجمالي حيث استخدم مبدأ السيادة في اللون الاحمر في حين كان اللون الاصفر المكمل لهذه القيمة الجمالية .

لقد حقق المصمم الرؤيا المدروسة لكامل الهيئة والتي منحت جمالية للمنتج من خلال استخدام الحديد المطاوع في صناعة الهيكل العام للنموذج الذي عزز من قوة الاجزاء المختلفة للمنتج وقماسكها، كما وان استخدام قطع من الحديد المشكلة بطريقة توحي بالاستمرارية والمرونة بوضعها على جانبي المولدة ادت الى الاحساس بالهيئة العامة كوحدة واحدة حيث ان وضعها فوق لوحة الخدمة من جهة واتصالها مع الهيكل العام وانحناءاتها زاد من الاحساس بالانسيابية كذلك ان تأثير القيمة اللونية والملمسية الصقيلة للمعدن والتي كانت واضحة على هيئة المولد اسهم في اعطاء النموذج قيمة جمالية ووظيفية وذلك من خلال استخدام اللون الاحمر والاصفر الذي مثل مركزاً للجذب ، كما وان استخدام العجلات من مادة المطاط اعطاها اهمية اكبر في التقليل من الاحتكاك

الناتج عن عمل المولد وبالتالي فأنها تحد من كمية الضوضاء الناتجة جراء عمل المولدة ، كما و ان استخدام الاسفنج الرغوي والمطاط الصناعي في مقابض عتلات النقل للمولدة كذلك استخدام اللدائن المتصلدة بالحرارة في المقابض الكهربائية كان منسجما مع متطلبات السلامة والامان حيث امتازت هذه الخامات بعدم الانزلاق في المقابض وتوفير العزل الكهربائي والحراري الجيد في مقابض التيار الكهربائي للمولدة ، وبالرغم من ان الحديد من الخامات المهمة في صناعة المولدات الا انها تمتاز بثقل وزنها اثناء التنقل وقلة تحملها (الحديد الاعتيادي) لبعض ظروف العمل كما في خزانات الوقود التي تصدا بعد فترة من استخدامها، مما يسبب ضعفا في الاداء الوظيفي للمولدة.

لقد كان لطرق الربط المستخدمة في هذا النموذج الاثر الكبير في اغناء المنتج وظيفيا وجاليا ، حيث استخدم تقنية الربط بالقوس الكهربائي التي اقتضت على ربط اجزاء الهيكل والتي شكلت ضرورة وظيفية لما يتعرض له من اجهاد نتيجة الاهتزاز او الحمل فقد تم معالجته بصورة متقنة افرزتها الدقة في التنفيذ هذا من جهة ومن جهة اخرى فان استخدام طرق الربط الثابت القابل للفك افرز سهولة في عملية تفكيك اجزاء المولدة وتركيبها لغرض الصيانة والتصليح من خلال فك المسامير اللولبية كذلك امكانية تثبيت العجلات بهذه الطريقة قد يسرت امكانية التخزين والتسويق من خلال امكانية التفكيك للعجلات من المولدة ، كذلك استخدام طريقة الربط المفصلي الذي اتاح حجما مناسباً في عملية التخزين وسهولة الاستخدام في عملية نقل المولدة.

لقد حاول المصمم في هذا النموذج ان يتجاوز فكرة النظم التقليدية لهذا المنتج من خلال اضافة اجزاء تجعل من هيئة المولدة اكثر تقبلا للبيئة المحيطة بها وذلك بإضافة اجزاء انسيابية جعلتها مريحة ولو نسبيا بالمقارنة مع النماذج الاخرى ، كذلك اضافة العجلات والاقراص المطاطية الموجودة اسفل هيكل المولد ساهمت بنجاح في تخفيف التلوث الصوتي (الضوضاء) لهذا المنتج والناتجة من ظروف تشغيله .

ان اعتبارات مديات الحركة والبصر في تصميم هذا النموذج كان بمستوى جيد من خلال السعي للوصول الى تكامل العلاقة بين المنتج والمستخدم من خلال ما حققه تصميم العجلات بجعلها بحجم يتناسب وعملية النقل كذلك وضع عتلات النقل ومقابضها ضمن الية مدروسة من خلال الارتفاع المناسب للعتلات وعدم انزلاق المقابض اثناء عملية الحمل والنقل ، كما وان اضافة المشغل الكهربائي للمولد (السلف) ادى توفير حالة السلامة والامان من خلال الانحاء البسيط والجهد القليل للعمود الفقري اثناء عملية التشغيل كذلك استخدام خزان الوقود عند ملء المولدة بالوقود ومكان تبديل الزيت كانا بالمديات المدروسة لآلية جسم الانسان ، كما ان استخدام العجلات بالحجم المناسب ادى الى توفير اجواء مناسبة لمديات الرؤيا لدى المستخدم وذلك من خلال ارتفاع معدلات الرؤيا الى حد مناسب مما وفر راحة في استعمال الاجزاء الوظيفية التابعة للمولدة .

الفصل الخامس

1-5 النتائج

1. كان للنظام التصميمي دور في هيئة الاداء الوظيفي لمولدات التيار الكهربائي وذلك من خلال ترتيب اجزاء التصميم وفق علاقات مدروسة وهذا ما كان متحققا في النماذج الثلاثة جميعها وبنسبة 100% ، وذلك من خلال ترتيب الاجزاء على شكل خطوط متوازية توحى بالثبات .
2. لقد كان للترابط بين اجزاء التصميم دوره في تحسين الاداء الوظيفي الذي تحقق في النموذج رقم (3) وبنسبة 33,3% فيما كان متحققا الى حد ما في النموذج رقم (1 و 2) بنسبة 66,6%
3. حقق النظام التصميمي اثره في الجانب الجمالي وذلك من خلال توافقات العلاقات الشكلية واللونية في النماذج الثلاثة وبنسبة 100% من خلال استخدام المصمم المنحنيات التي اعطت شعورا بالاستمرارية والحركة وكذلك استخدام القيم الجمالية التي اثرت على العنصر الجمالي بشكل ايجابي من خلال استخدام لونين او اكثر في المولدة .

4. لم يحقق الترابط بين اجزاء التصميم هدفه في التأثير على الاداء الجمالي حيث كان هذا المحور متحققا فقط في النموذج (3) وبنسبة 33,3% وغير متحققا في النموذج (1,2) وبنسبة 66,6% .
5. ان خامة الحديد وثقل وزنها كان له الاثر السلبي على الاداء الوظيفي للمنتج حيث صعوبة التنقل من مكان الى اخر وذلك كان واضحا في النماذج (2,1) وبنسبة 66,6% لعدم وجود العجلات في النموذجين اما في النموذج (3) فلم يكن للحديد اثره السلبي على الاداء الوظيفي لتوفر العجلات في النموذج.
6. يعتبر الحديد من الخامات الاساس التي تدخل في صناعة مولدات التيار الكهربائي وذلك لتحملها ظروف التشغيل المختلفة الخاصة بالمولدة وبالظروف المحيطة بها من خلال صلابتها وتحملها للإجهادات حيث كان متحققا في جميع النماذج وبنسبة 100% وهذا ما كان واضحا في هيكل المولدة .
7. ان خامة الحديد وبالرغم من استعمالها الواسع في صناعة المولدات قد حققت الى حد ما عامل المتانة حيث كانت تصدأ بعد فترة قليلة من الاستعمال في بعض الظروف التشغيلية وخصوصا في (خزانات الوقود) وهذا كان واضحا في النماذج الثلاثة وبنسبة 100% .
8. اظهر استخدام اللدائن إمكانية هذه الخامة في زيادة فاعلية المولدة الوظيفية والجمالية في نماذج العينة جميعها وبنسبة 100% من خلال الأداء وإمكانية التشكيل والقدرة العالية لمقاومة ظروف الاستخدام.
9. كان للخامة والتقنيات الاخراجية دور في شكل الهيئة الجمالي من خلال استخدام القيمة الملمسية الصقيلة كذلك استعمال القطع المعدنية ذات الاشكال الانسيابية ادى الى ان يتحقق هذا المحور في هذا النموذج (3,2) وبنسبة 66,6% اما النموذج (1) تحقق فيه المحور الجمالي لحد ما وبنسبة 33,3% لعدم استخدام تقنية القطع المعدنية المشكلة.
10. كان لفاعلية طرق الربط دور في الاداء الوظيفي حيث إن استخدام طرق الربط المختلفة ادى الى الوصول بالمنتج الى حالة التماسك والقوة والاستقرار من خلال استخدام طريقة الربط الثابت (القوس الكهربائي) والى سهولة في تغيير اجزاء المولدة وصيانتها من خلال استخدام الربط الثابت القابل للفك حيث ادى الى تحقق هذا المحور في جميع النماذج وبنسبة 100%.
11. لقد كان لطرق الربط فاعلية مؤثرة على الناحية الجمالية حيث كان متحققا في النماذج جميعها وبنسبة 100% من خلال ابراز الانهاء السطحي الجيد في عملية الربط بطريقة القوس الكهربائي اضافة الى طريقة الربط الثابت القابل للفك حيث وضعت المسامير اللولبية في اماكن سهلة الفك والربط بالإضافة الى اشكالها الامنة والمتوافقة مع الشكل العام للمولدة.
12. لم تحقق مؤثرات التصميم البيئي هدفها بالتأثير على الاداء الوظيفي حيث ان المصمم اهمل هذا الجانب في تصميمه للمولدة فكان عملها وظيفيا بحتا مما اثر سلبيا في البيئة المحيطة وكان هذا التأثير يشمل العينة كلها وبنسبة 100% .
13. اتسمت مديات الحركة بالملاءمة في تشغيل المولدة وذلك للاعتماد على التشغيل الكهربائي في النماذج رقم (2,3) وبنسبة 66,6% ولم تتسم بالملاءمة في النموذج رقم (1) وبنسبة 33,3% لاعتماده التشغيل اليدوي.
14. لم تكن مديات الحركة متحققة بالكامل في النماذج جميعها من ناحية ظروف نقل المولدة حيث كانت متحققة في النموذج رقم (3) وبنسبة 33,3% بسبب استخدام العجلات وعتلات النقل في حين لم تتحقق في النماذج رقم (1,2) وبنسبة 66,6% لعدم وجود العجلات و عتلات النقل .
15. كانت سياسات مديات الرؤيا متحققة بما يخص خزان الوقود وملئه ولوحة الخدمات وفي النماذج جميعها حيث كان ملء الزيت متحققا نوعا ما في جميع النماذج وبنسبة 100% .
16. اثرت المقاييس غير الملائمة التي تم اعتمادها في تصميم الجزء الخاص بتشغيل المولدة يدويا في الفاعلية الوظيفية للمولدة ، فضلا عن ما ينتج عن ذلك من ضعف في مستوى السلامة والامان للمستخدم وكان ذلك في النماذج جميعها وبنسبة 100% .

17. ان تزويد المولدة بالعجلات وعتلات النقل احدث تطورا في النظام من الناحية الوظيفية الذي ادى الى سهولة الحركة والتنقل من مكان الى اخر . اضافة الى عتلات النقل التي كان لها دور في تسهيل هذا التوظيف وزيادة عامل الامان وذلك كان متحققا بالأمودج (3) ونسبة 33,3% ولم يتحقق بالنموذجين (2,3) ونسبة 66,6%.

2-5 الاستنتاجات

- 1- كان لتوظيف الاجزاء التصميمية من خلال ترتيبها وترابطها وفق علاقات مدروسة دور في الاداء الوظيفي والجمالي لمولدات التيار الكهربائي.
- 2- اعطت تصاميم الهيئات العامة للمولدات الاحساس بالثبات والاستقرار كونها مصممة بخطوط افقية متوازية.
- 3- ان لاستخدام العلاقات الشكلية واللونية في هيئة المولدة اثره في الجانب الجمالي حيث يعطي شعورا بالحركة وبالقيم الجمالية التي تكون عنصر جذب لدى المتلقي.
- 4- ان للتقنيات الازراجية دوراً مؤثراً في الاداء الجمالي من خلال استخدام التقنيات المناسبة للمنتج.
- 5- نتج عن توظيف خامة البلاستيك زيادة الفاعلية الوظيفية والجمالية للمولدة للإمكانية في التشكيل والقدرة العالية لمقاومة ظروف الاستخدام.
- 6- خامة الحديد المطاوع كانت من اهم الخامات الرئيسة التي ساهمت بشكل كبير وفاعل في تصميم المولدات من خلال توظيف ميزاتها وخواصها في ابراز الجوانب الجمالية والوظيفية .
- 7- استخدام خامة الحديد الاعتيادي في خزانات الوقود اثر في الاداء الوظيفي للمولدة مما ادى الى قصور هذا الجانب لان هذا النوع من المعدن يكون عرضة للتآكل بسبب ظروف العمل.
- 8- كان للتنوع في استخدام تقنيات الربط الاثر الواضح في زيادة فاعلية المولدة من خلال التأثير على الاداء الوظيفي والجمالي لها.
- 9- اعتمدت متانة الهيكل المعدني للمولدة على قوة ومتانة مواضع الربط للهيكل التي اعتمدت طريقة اللحام بالقوس الكهربائي فضلاً عن اعتماد طرق الربط الثابت القابل للفك لبعض اجزاء المولدة الذي وفر حرية الصيانة والتبديل لهذه الاجزاء.
- 10- ان عدم الالتفات الى اهمية التصميم البيئي سيؤدي الى آثار سلبية على البيئة والانسان.
- 11- ان المرونة التصميمية في الابعاد والمديات وملاءمتها لاية جسم المستخدم تسهم في اتساع استخدام مولدة التيار الكهربائي.
- 12- ملاءمة نوعية الاطارات المستخدمة في نماذج المولدات وظيفياً كونها توفر امكانيات التوجيه للمولدة في حركتها لأي اتجاه مع امكانية تخفيف الاهتزازات وتحمل وزن المولدة.

3-5 المبركيزات التصميمية

- 2- يفضل توظيف مادة اللدائن في تصنيع خزان الوقود في مولد التيار الكهربائي بدل مادة الحديد المطاوع وذلك لان مادة الحديد تتسم بعدم تحملها للظروف التشغيلية حيث تصدأ بعد فترة من الاستخدام ، بينما تتصف مادة اللدائن بوزنها المناسب ولما توفره من سهولة الحركة والتنقل ، وكذلك مقاومة و الظروف التشغيلية وتحملها في عدم الصدأ.
- 3- توظيف الية تشغيل ميكانيكية تعتمد على استخدام الجهد العضلي للقدم بدل استخدام عتلة السحب اليدوي لضمان الاستعمال السهل والامن للمولدة .
- 4- توظيف تقنية جديدة لمعالجة الاجزاء التي تسبب الضوضاء وخصوصا مجمع العادم وذلك من خلال استخدام الكاتم الذي يساعد على التخفيف من اثار الضوضاء .

- 5- توظيف خامة اللدائن في صنع اجزاء لدائنيه تثبت على هيكل المولدة تعمل على حماية المولدة من الظروف المحيطة وكذلك تقوم بتخفيف الضوضاء اضافة الى اكتساب المولدة شكلا جماليا مضافا .

المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، ج 7، 1956.
2. أبو رميلة، ناجي. البيئة والتنمية في الوطن العربي، 1980.
3. اسماعيل شوقي، الفن والتصميم ، القاهرة ، 1999.
4. اياد الصقر، منهج التصميم واساسياته ، ط1، الجوهر للتوزيع والنشر ،عمان، 2003.
5. اياد حسين عبد الله؛ فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق ، دائرة الثقافة والاعلام ،الشارقة ،ج2 3008.
6. البراز ، عزام . التصميم حقائق وفرضيات ، بغداد ، 1997.
7. الرمضاني، مازن: السياسة الخارجية (دراسة نظرية)، بغداد ، مطبعة دار الحكمة ، 1990.
8. الشونة ، ايهاب ، الحركة الحديثة في العمارة، جامعة بغداد ، الهندسة المعمارية، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، 1991.
9. العامري ،هند صلاح الدين مهدي، مركيزات تصميميه لأقمشة الأطفال القطنية المطبوعة محليا، رسالة ماجستير(غير منشورة). جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، 2003.
10. العاني ، أسماء صادق : مرونة الفكر والنظام . دراسة تحليلية لمرونة النظام الشكلي للفضاء المعماري ،رسالة ماجستير، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 2001.
11. الشايب، أحمد، الأسلوب ، ط 7 القاهرة ، 1976.
12. بر يجز، جون .ب.: الكون المرأة ، تر: نهاد العبيدي ، مراجعة د. قدامة الملاح منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الإعلام الداخلي، 1994
13. بنهام ، رينز ، عصر- اساطين العمارة ، تر: سعاد عبد علي مهدي دار المأمون للترجمة والنشر- ، بغداد 1989.
14. حمدي خميس. التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1989.
15. خنفر، يونس ، فن وهندسة الديكور ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، 1987.
16. رشدان، أحمد حافظ ، وفتح الباب عبد الحليم. التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، القاهرة، 1974
17. ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، تر: فارس متري ظاهر ، دار القلم بيروت ، 1975.
18. ريد هربرت ، الفن والصناعة ، تر : فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، 1975.
19. ريمش، أناتولي. تخطيط وبناء المدن في المناطق الحارة، تر: داود سلمان المنير. دار مير للطباعة والنشر- موسكو. 1977
20. سكوت ، روبرت جيلام ، اسس التصميم ، تر : عبد الباقي محمد ابراهيم ، محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1980.
21. شبر ، ندى ماجد ، التصميم الداخلي في الحركات المعمارية الحديثة ، بغداد ، الهندسة المعمارية ، رسالة ماجستير ، 1998.
22. شيماء عبد الجبار ؛البيئة والتصميم الصناعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت، 2005.
23. الضامن، حاتم : نظرية النظم .تاريخ وتطور، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد، دار الحرية للطباعة، 1988.

24. عبو ، شذى فرج ، توظيف موجهاات الموجات الضوئية في تصميم وحدة اضاءة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، اطروحة دكتوراه ، 1997.
 25. عرفان سامي. لوكوربوزية - سلسلة أعلام الهندسة، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1980، ص179
 26. ****- علاقة اللون والخامة ببيئة المنتج الصناعي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد 29، المجلد الثامن، السنة الثامنة، 2000
 27. ف، ريباكوف ؛ اللحام بالقوس الكهربائي وبالغاز، ط1 ، دار الفارابي للنشر والتوزيع، تونس، 1988.
 28. محمد ، محمد علي ، اساسيات الآلات الكهربائية واجهزة القياس ،بغداد، 1986.
 29. محمد اسماعيل عمر؛ تكنولوجيا تصنيع البلاستيك المقوى المسلح ، دار الكتب العالمي، القاهرة -2002.
 30. محمد صلاح الدين؛ تكنولوجيا الانتاج والتصنيع ، مجلد 1 ، ط1 ، دار الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2000.
 31. محمد عزت سعد، نظريات تصميم المنتجات ذات الطبيعة الهندسية، القاهرة، 1990.
 32. مولونار، فرانسيسكو. الوحدة والكل، المشكلة الأساسية في الفنون التشكيلية. تر: خيري صفوت، مجلة فنون عربية، العدد الأول، 1983.
 33. ****- مئة عام من العمارة الحديثة ، تر ، فخري خليل ، الموسوعة الصغيرة ، بعدد 331 ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 1989.
 34. هدى محمود عمر، التصميم الصناعي فن وعلم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
- المصادر الاجنبية:**
35. B.L. Theraja . Atext – book of Technology . Ram Nagar .New Delhi, 1987.
 36. Darton , M ;Architect & Architecture, Tiger Books International, London, 1990
 37. EDITOR:LARS HANNES LARSSOU- ELASTIC PLASTIC FRACTURE MECHANICS- BOSTON:D.VELDEL PUBLISHING COMPANY-1985
 38. Eric J. Kuncir, MSBE; Roy W; characteristics of polyethylene foam, Journal of Rehabilitation Research and Development, Department of Eterans Affairs Medical Center, Sun Diego , Vol. 27 No. 3, 1990.
 39. Grave, Matind the art of colour and design, second edition, Magrew hill book company inc. London, 1951
 40. Gloag- john ; plastics and Industrail design ,printed in Great Britain, 2002
 41. Lang Jon & Barnette Charles and other, Designing from Huma Behavior, Architecture and the Behavioral Scinces, DoweNutchinson & Ross Inc., Pennsy Ibanis, 1974.
 42. Macdonald, A.J; Structural Design for Architecture, Architectural Press, London, 1997.
 43. Muller , Helmut ; World of Fiber Glass , Piassava , passes , Dusseldorf , 1998
- مصادر الانترنت:**
44. <http://ar.cooben.com/category-company> -
 45. Tucson weekly (<http://www.Tucson weekly.com>)
 46. <http://www.neptune2.org/Class/Ergonomics.tx>
 47. <http://www.healthycomputing.com/kids/>

ملحق رقم (1)

الاستمارة تحليل المحاور

ت	فقرات الاستمارة		درجة التحقق		
			متحققا	محققة الى حدما	غير متحققا
1	النظام التصميمي في مولدات التيار الكهربائي ودوره في تحسين الاداء الوظيفي	ترتيب اجزاء التصميم وفق علاقات مدروسة			
		الترابط بين اجزاء التصميم			
2	النظام التصميمي في مولدات التيار الكهربائي ودوره في تحسين الاداء الجمالي	النظام وفق العلاقات الشكلية واللونية			
		الترابط بين اجزاء التصميم			
3	الخامة ودور التقنيات الاخراجية في تصميم الهيئة (وظيفيا وجماليا)	وظيفي	الوزن		
		دور القيم الجمالية			
4	فاعلية طرائق الربط ودورها (وظيفيا وجماليا)	وظيفي			
		جمالي			
5	مؤثرات التصميم البيئي وعلاقته بالأداء الوظيفي				
6		التشغيل			

			النقل	مديات الحركة	النظام التصميمي في مولدات التيار الكهربائي وعلاقته بألية جسم الانسان.	
			زوايا الرؤيا			

الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم الطباعي

Modernism and postmodernism in Graphic Design

دينا محمد عناد

Dina Mohammed Inad

ملخص البحث

تُعنى هذه الدراسة بموضوع الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم الطباعي التي هي إحدى إشكاليات ومظاهر التحديث في التصميم الطباعي، وتكمن إشكالية الحداثة أساساً في التطور التقني والثقافي الذي ساد المجتمعات الأوربية، المؤدي إلى بلورة تصور تصميمي جديد مختلف كلياً عن التصور التقليدي، وكما نعلم فإن ماهو حديث في التصميم يعطي انطباعاً بأنه سيصبح قديماً، وكما إن للحداثة ماقبلها، سيكون لها ما بعدها وهذا ماتبينه ما بعد الحداثة التي توحى بالتجاوز والبعدية، وتجاوزاً للمشروع الحداثي. فهي الثقافة المرئية التي يتم عبرها التركيز على أهمية النظر والرؤية لتحقيق القوة الاتصالية عن طريق وسائل الاتصال المرئية والتقنيات الحديثة للعصر، والقدرة على إشباع الحاجات النفسية للأفراد. إذ إن هذا البحث يرفد الجانب المعرفي بدراسة حديثة ومتطورة لفهم أوسع للموضوع .

ولعدم وجود دراسة تُعنى بموضوع الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم الطباعي بما تستحق أهميتها في العملية التصميمية وبنائها الفني الذي يلبي متطلبات الرسالة التصميمية في التأثير والإيصال. تأتي هذه الدراسة الموسومة (الحداثة وما بعد الحداثة في التصميم الطباعي) عبر ثلاثة فصول، تضمن الفصل الاول مشكلة البحث والحاجة إليه.

وجاء الفصل الثاني ليشمل الإطار النظري فقد تضمن ثلاث مباحث تركز المبحث الاول عن (الحداثة وما بعد الحداثة فكر ومفهوم وتطبيقاتها في الفن)، وتضمن المبحث الثاني (الحداثة وما بعد الحداثة وتطبيقاتها في التصميم الطباعي)، أما المبحث الثالث فقد تضمن (تطبيقات البحث) التي تمثلت في نقد وتحليل الاتجاهات الفكرية للحداثة وما بعد الحداثة، أما الفصل الثالث فهو تضمن نتائج البحث التي توصلت إليها، ومن ثم تقدم البحث بالمقارنة العملية للفترتين في ضوء النتائج المستخلصة والخروج بالاستنتاجات العلمية التي حققت فيها الاهداف المرسومة. ومن هذه النتائج:-

1- نتج عن تأثير الحداثة في التصميم الطباعي، الخروج عن القيود الفنية وتوظيف الاتجاهات والاساليب الجديدة في لغة التصميم المتمثلة بالاسس والعناصر والخصائص الفكرية والجمالية لتحقيق الاداء والمنفعة للأنسان والمجتمع.

أما تأثير ما بعد الحداثة، فكان الاعتماد على الحرية والبساطة والرمزية وإشراك المتلقي على فهم المعنى في تركيبته التصميمية الجديدة، أي الاعتماد على الثقافة المرئية التي تحقق القوة الادراكية والاتصالية للمتلقي لإضفاء الطابع الجديد العالمي.

2- وظهر تطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي في فترة الحداثة، أما ما بعد الحداثة فكانت حرية ربط العناصر والاساليب التصميمية، بطرق حتى وإن كانت مضادة لوظيفة الموضوع فإنها ترتبط بطريقة إيحائية وفكرية لتحقيق التعبير الوظيفي والجمالي لتلبية حاجة المجتمع ولكن بطريقة رمزية ورؤية بصرية.

3- ظهرت أساليب أستمعلت في فترة الحداثة وظفت لصالح التصميم الطباعي، منها إستعمال الاسس والعناصر وكذلك تقنية دمج الصور بالرسوم والعلاقات الرابطة لتحقيق الوحدة التصميمية والبساطة والتجريد

والتأكيد على مبدأ الدال والمدلول وربط العناصر الكتابية بالشكل التصميمي لتحقيق المضمون الفكري للعمل التصميمي.

أما الأساليب التي أستعملت في فترة ما بعد الحدثة فقد حققت تأثيرات لشكل فني تصميمي جديد عن طريق المعيار التقني، وتطور وسائل الاتصال، وأستعمال تقنية التوليف والاستنساخ والتكاثر وتجاوز الصورة مع نقبها. مما أدى الى تحرر الانسان ولوظاهرياً من سيطرة ثقافة معينة أو قواعد تفرضها ثقافة متفرقة. ومن ثم تقديم التوصيات والمقترحات للبحث.

Abstract

This study tackles modernism and postmodernism in Graphic Design as a new form. The controversy with modernism formed the bases of technical and cultural development that ruled European countries that led, in turn, to the development of a completely different design compared to the traditional design. As we al know, what is now considered modern will soon become traditional in itself and so on thus we introduced the concept of postmodernism. Post - Modernism means the visual culture through which the concentration is focused on visual and technical communications in modern time and fulfilling the psychological needs of individuals. The concept of **(modernism and post modernism in graphic design)** is a new topic that hasn't been ventured yet by other scholars. The study consists of three chapters. In the first chapter, the researcher stated the importance and the problem of the study. Chapter two concentrated on the theoretical aspect that is subdivided into three sections. Section one tackles the concept of modernism and post - modernism and its application in arts, section two included modernism and post - modernism and its application in graphic design while section three tackled the applications of this study.

The third chapter of the study included the results that the researcher came up with. This chapter also provides a comparison between two ages, modernism and post - modernism in the light of the findings of this study. This comparison and results fulfilled the aims of the study to mention few:

1. Due to modernism artists broke the artistic rules and limitations by using a new language of design to achieve benefits to the society and its individuals.
2. During modernism age the function of the graphic design matched its expression while in the post - modernism age the design was encoded and in many causes the function was opposite to the design thus becoming more symbolic.
3. New styles and means were used during the modernism age like mixing pictures with drawings and relationships to achieve design unity. In post - modernism age used technical criteria, the development of communications as well as many other new technologies in design.

Finally the researcher came up with the recommendations and suggestions of the study.

الفصل الاول / مشكلة البحث والحاجة اليه

1-1- مشكلة البحث

الفن ينتج من إحساسنا بأننا أحياء ... والهدف دائما هو الارتقاء الثقافي إلى مستوى مدركات العصر. بما يليبي احتياجات فكرية أو روحية أو مادية للإنسان، والحدثا في فن التصميم ليست مطلقة . وأن كانت أسلوباً وشكلاً ونوعاً جديداً من الجمال، إنما تختلف باختلاف الأمم ، وبإختلاف الزمان والمكان، والثقافة والتراث. والحدثا ليست صفة دائمة للشيء، فالحدث اليوم ... قديم غداً . وليس كل جديد في التصميم يعني حدثا، فالحدثا هي إبتكار الأساليب، أي هي ((قطيعة مع كل ماهو تقليدي، وبلورة تصور جديد للعالم مختلف كلياً عن التصور التقليدي)) (15- ص43). ما يساعد الإنسان على التكيف مع الظروف المستحدثة ... فالتكيفية والمستقبلية والتجريدية ما هي إلا ضروب من الحدثا أنفقت مع المدركات العلمية في مطلع القرن التاسع عشر . وكانت تلبي الاحتياج الفكري والوجداني للإنسان، حين تغير تذوقه للحياة وإدراكه لها، ومعنى ذلك هو العودة إلى إستعمال الأشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة للعقل الواعي ، تشبه الصور التي نراها في الأحلام. لتسبب للمشاهد أو المتلقي، أو المتذوق، صدمة الاندهاش بسبب مفاجأته بما هو غير مألوف أو متوقع . فالتغيير هو طبيعة الحياة ومن سماتها، ولكننا نهدف إلى التعرّيج على المدارس والاتجاهات والأساليب التي مرت ولا تزال تمر عبر الزمن وأثرت في الفن بوجه عام والتصميم على وجه الخصوص، عبر التطورات التي تحدث للتصميم في العصر الحديث عن طريق دخول التكنولوجيا الحديثة والمعلومات، و الأفضل لنا أن نسخر ونطوع تلك الخبرات والاتجاهات والأساليب إلى قوالب فنية وعلمية وتربوية ذات صبغة تصميمية وأخذ الصالح والمفيد والتخلي عن الممارسات الإبداعية التي لا تربي أو تعد مهارة فنية لما لها من مردود إيجابي في تطوير القدرات وإبتكار الأسلوب والتكنيك الجديدة، وإكساب الفرد الثقافة الفنية، وانعكاس ذلك على من يعلمهم.

ولأن التصميم الطباعي من الفنون التي تعمل على وفق أهداف ونظام عمل محسوب نحو تطلعات إنسانية خدمية ، بوصفه فناً من الفنون التطبيقية ذات الإبعاد الوظيفية الوظيفية، فإنه يعتمد على نحو واسع، رؤى فكرية نظرية، أو مؤسسات فلسفية تبني رؤيته وتوجه أهدافه . ومن هذه الرؤى الفكرية هي الحدثا وما بعد الحدثا، يعدها إتجاهاً من الإتجاهات الفكرية التي تحرك الفكر الإنساني المعاصر.

ومن هنا تجد الباحثة ضرورة دراسة هذه المنطلقات والمؤسسات الفكرية، كأسس تعمل على وفق رؤى فكرية وفلسفية للمنهج الحدائوي في التصميم الطباعي تبني على أساس التساؤل الآتي:

1- ماهو تأثير الحدثا وما بعد الحدثا في التصميم الطباعي؟

2- وهل يتطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي في رسوم الحدثا ومابعد الحدثا؟

1-2- أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في أنه :-

- 1- يسهم في إبراز تأثيرات الحدثا وما بعد الحدثا في التصميم الطباعي .
- 2- يسهم في رعد الجانب المعرفي بدراسة حديثة يمكن أن ترسم شكل وأسلوب دراسة العلاقات التي تربط عناصر الشكل الفني بالأشكال الأخرى بأبعاد المدارس الفنية الحديثة وما بعدها لما يشكل رؤية جديدة في آليات المعالجة وكشف جديد الإبداعات التصميمية.

1-3- أهداف البحث

إن هدف البحث هو:-

- 1- إيجاد أساليب الحدثا وما بعد الحدثا التي استعملت ووظفت في التصميم الطباعي.

2- إجراء مقارنة ما بين التصاميم المطبوعة في عصر الحدثة والتصاميم المطبوعة في عصر ما بعد الحدثة.

4-1- حدود البحث

تؤطر البحث حدوداً هي بمثابة دائرة دراسته وهي:-

الحدود الموضوعية والزمانية: الحدثة وما بعد الحدثة في التصميم الطباعي، دراسة مقارنة.

الحدود المكانية : بعض الملتصقات الاعلانية في الدول الغربية التي ظهرت في فترة الحدثة، وبعض الملتصقات الاعلانية التي ظهرت ما بعد الحدثة، مختارة قصدياً للمقارنة بينها بما يتماشى مع متطلبات البحث.

5-1- تحديد المصطلحات

الحدثة لغوياً :

كلمة الحدثة مشتقة من الجذر (ح - د - ث) و(حَدَّثَ الشيء يحدث حدثاً وحدثةً، فهو مُحدِّثٌ وحديثٌ. وحديثُ الأمر أي وقع وحصل ، وأحدثَ الشيء أوجده، والمُحدثُ هو الجديد والاشياء). (24- ص907) وعليه فالحدثة في اللغة العربية ترادف الجدة والتجديد.

الحدثة فلسفياً :

(لفظ مستعمل بكثرة منذ القرن العاشر، في المساجلات الفلسفية أو الدينية، حيث يشير الى الاستعمالات الرئيسة لكلمة حديث، ويفرق بالنسبة الى الاستعمال الراهن، من جهة بين حدثة صحيحة تتوافق مع التشكيلات الفكرية الحقيقية، المتصاعدة والضرورية ، ومن جهة ثانية ، حدثة سطحية، تقوم على جهل التراث، حب الجديد مهما يكن الاضطراب، المطالبة والمزايدة. وهي فلسفة القرن السادس عشر والقرون التالية، حتى أيامنا. وغالباً ما يطلق على باكون وديكارت أسم مؤسسي الفلسفة الحديثة). (1- ص822)

اصطلاحياً :

(الحدثة مفهوم حضاري شمولي يطال مستويات الوجود الانساني كافة). (19- ص7)

التعريف الاجرائي:

الحدثة : رؤية جديدة تتيح الخروج على المراجع والنماذج أو كسر الأطر والقوالب، سعياً دوماً لبناء إمكانات جديدة للفكر والقول والعمل مما يتيح للمرء أن يخرج مخرجاً أكثر صدقاً ومعرفة وأكثر قوة وحضوراً.

وبهذا الصدد يقول (نك كاي) في مقدمة كتابه ما بعد الحدثة والفنون الادائية بان الحدثة ((هي الارض التي تقف عليها (ما بعد الحدثة) وتشتهك معها في جدال ونزاع دائم، وهي الارض التي يمكنها أيضاً من الدخول في حوار وجدال مع نفسها)). (26- ص هـ)

ما بعد الحدثة:

ويمكن أن يعرف مصطلح ما بعد الحدثة بأنه ((مفهوم مركب متعدد الالوجه يتجلى في عدد من الظواهر المتنوعة التي يجمع بينها هدف واحد، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحدثة. وما ينبني عليها من مواقف ونتائج ثقافي)). (26- ص هـ) .

أما (بيتر بروكر) فيعرف ما بعد الحدثة بأنها ((تقتزن بالثقافة الدنيا وتهاجم فنون الماضي وتحاكيها بسخرية وترتبط بالتفكيك والنزوع الى الاستهلاك والتلفزيون ودوائر المعلومات)). (5- ص13)

بينما يرى (فريدريك جيمسن) بان ما بعد الحدثة ((ليست مجرد كلمة تصف أسلوباً خاصاً وإنما هي مفهوم زمني وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمى بالتحديث أو المجتمع الصناعي أو الاستهلاكي أو مجتمع وسائل الاعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات)). (13- ص49)

التعريف الاجرائي:

ما بعد الحدثة: هي عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة والمعلومات ويشير إلى شكل أشكال الثقافة المعاصرة.

الفصل الثاني/ المبحث الاول

(الحدثة وما بعد الحدثة فكر ومفهوم وتطبيقاتها في الفن)

1-1-2 الحدثة فكر ومفهوم فلسفي وجمالي

ان تناول موضوع الحدثة في الفكر الفلسفي وتباعاً في الفكر الجمالي وتطبيقاته في الفن بشكل عام والتصميم الطباعي خاصاً، يحقق للباحث ارضية فكرية جمالية لتحديد مراكز إنطلاق الفن، ومرجعياته الفكرية والجمالية، ومن ثم رصد ذلك في مجال التصميم الطباعي وبعده رصد ذلك في فكر ما بعد الحدثة وانعكاساته الجمالية في مجمل النتاجات الابداعية ومنها تصميم الملصق وتشكيلاته الجديدة الظاهرة بتمظهرات التصميم الابداعية الجديدة.

وعند الحديث عن فكر الحدثة يتجلى كل من الاتجاهين العقلاني والذاتي فقد تمحور التحول الجوهري في الفكر وانتقالاته الجوهرية متمثلة بوجهها الذاتي التي تمثل الحدثة ((فإذا كان ديكرت قد أسس الحدثة الفلسفية بوضع مبدأ الذاتية (الكوجنيو) كأساس للحقيقة واليقين، وكقيمة مطلقة وخط فاصل بين عالم الالهة وعالم الانسان مركز الكون، فان ليبنتز هو أول من أسس الحدثة الفلسفية على مبدأ (العقلانية) فقصص المبدأ القائل: لكل شيء سبب معقول. وإحالة هذا المبدأ إلى ان الانسان تحول من (متأمل) للكون ومعجب ببديع خلقه الى غاز له منقب عن اسراره، فأخذ يجوب العالم ويبحث له عن (اسبابه المعقولة) مميزاً إياها عن الأسباب (غير المعقولة))..((22- ص13)

فديكرت انطلق في ذاتيته من مقولته المشهورة (أنا أفكر أذن أنا موجود) بينما انطلق ليبنتز من المبدأ العقلاني في صورة اعتماد (السببية) وعقلانية تلك السببية واسبابها ونتائجها. ((الثورة الاساسية في الفلسفة الحديثة التي مثلتها فلسفة ديكرت التي شكلت باعتراف هيجل، وهيدجر الفكر الحديث، لم تعد تنظر الى الانسان كما نظر له فلاسفة العصور الوسطى، بل اصبح في نظرها (ذاتاً) هي مقر ومرجع الحقيقة واليقين، وهي المركز والمرجع الذي ينسب الحقيقة لكل شيء، وسواء سمينا هذه الثورة بالنزعة الانسانية، أم النزعة الذاتية، أو بالفردانية، فهي تعني تقريباً الشيء نفسه، تنصيب الانسان ككائن مستقل، واعى وفعال ومالك للحقيقة)). (20- ص420)

والحدثة على وفق ذلك تؤكد تحول في دور الانسان واهميته في صراعاته مع الكون واسراره ومستوى هذا الدور وطبيعته، فهي ((خروج الانسان من حالة الافقار التي تمثل بالعجز عن استخدام العقل بسبب فقدان العزيمة القوية والشجاعة لتوجيه نفسه بنفسه)). (3- ص33) لقد قاد هذه التحولات الفكرية في فكر الحدثة مجموعة من المفكرين والفلاسفة ومنهم خاصة الفيلسوف نيتشه وماركس وفرويد ودارون وغيرهم. فالحدثة ((تقوم أساساً على محاولة إبدال المرجعية الفكرية التي تحكم السلوك الانساني في الحياة)). (18- ص131)

وهذا يعني ان جوهر التحول الفكري في فكر الحدثة متمثلاً في سعيه عن التمييز لأسباب وجود الانسان المعقولة وغير المعقولة، لبنني على قضية اساسية مفادها تجاوزه للافكار والمعتقدات الغيبية أو الافكار الماورائية وهذا يمثل جوهر التحول الفكري الانساني من الفكر المثالي الى الفكر المادي.

فيما يرى مفكرون إن الحداثة في الفكر قد سبقت ديكرت ونيتشه وماركس وغيرهم (ان الحداثة بدأت منذ عصر النهضة ويرى آخرون إن بداياتها مع بدايات الثورة الصناعية التي هي بداية الحداثة في أوروبا في القرن الثامن عشر). (8- ص51)

فالحداثة لا ترتبط بالماضي سوى إنها تتجاوزه في بحثها عن فكر جديد يتجاوزه وبناء على ذلك فإن مفهوم الحداثة يتحدد وفق ثلاث خصائص هي: (6- ص9)

1. على الصعيد الفكري هيمنة سلطة العقل على الجمال. أي تم إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة، أو الشيء المفكر وهو (العقل) وإنعكاسه للذوق.
 2. هيمنة النظام على اللا نظام. أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الإطار العام الذي اخذ بنظر الاعتبار الا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة).
 3. هيمنة سلطة العلم على الخرافة. وذلك بوصفه بحثاً وإسقاط التصورات القبلية.
- وعلى وفق الفلسفة الجديدة متمثلة بالحداثة فإن فلسفة الجمال تدرج فيها على وفق تصوراتها الجمالية الجديدة أيضاً بعيداً عن الفكر الغيبي للماورائيات التي تمثل جوهر الفكر المثالي ، وقد تمثل ابتداء فكر الحداثة جمالياً عند ديكرت بسعيه إلى تأكيد نسبة الجمال اذ يعتقد ((بنسبية الجمال لان الادراك الجمالي، تجسيده، يكون مشتركاً بين العقل والحس)). (7- ص414)

وترى الباحثة إن الحداثة هي صيغة ضمن أبسط المفاهيم فهي ذلك الوعي الجديد بمتغيراتها ومستجداتها التي تستجيب أستجابة حضارية تطال كل ميادين الحياة في نموها المتواصل ، وهي حركة تطور وتقدم مستمرين، تتعارض مع النمط السابق عليها.

2-1-2- تطبيقات الحداثة في الفن

يكثُر في هذا العصر تناول الأعمال الفنية بأشكال وأمط مختلفة تطورت عبر الزمن، فمن الفنانين من تعمق وتغلغل في المدارس الحديثة ومنهم من تطرق لها بالرمزية وإضفاء الطابع المحلي والشخصي وقد تفرعت



منها اتجاهات وأساليب متعددة، ونحن نطرح هذا الموضوع لسنا بحاجة إلى الحديث عن المفاضلة بين المدارس والاتجاهات الفنية التصميمية، فالتغيير هو طبيعة الحياة ومن سماتها، ولكننا نهدف إلى التعرّيج على المدارس والاتجاهات والأساليب التي مرت ولا تزال تمر عبر الزمن وأثّرت في فن التصميم عن طريق التطورات التي تحدث للفن خلال العصر الحديث، إن الهدف الحقيقي هو الارتقاء الثقافي والفني إلى مستوى مدرّكات العصر بما يؤدي احتياجنا الفكرية والمهارية، وذلك لان ماينتج من أساليب فنية سوف يمكن من

العمل في هذا المجال والتزود بها وبكل جديد من خراحتها ونتائجها من أجل رفع المستويات والكفاءات والمسايرة والتماشي مع روح العصر، إن الأفضل لنا أن نسخر ونطوع تلك الخبرات والاتجاهات والأساليب إلى قوالب علمية وتربوية ذات صبغة فنية، وأخذ الصالح والمفيد والتخلي عن الممارسات الإبداعية التي لا تربي أو تعد مهارة، لما لها من مردود إيجابي في تطوير القدرات وإبتكار الأسلوب والتكنيك الجديد، وإكساب الفرد الثقافة الفنية، وانعكاس ذلك على من يعلمهم.

ولعل من أهم أسباب بداية شيوع الذاتية متمثلة بالحداثة في الفن هو تسلط الكلاسيكية الجديدة عند ((جاك لويس دافيد واشتراطاته في الفن، شكل (1) وقيوده في ضرورات التوازن والايقاع والتناظر ونبيل الموضوع وصراحة اللون وصرامة الخط وغيرها حيث نلاحظ إن دافيد كان ينادي بالوطنية والتضحية بالمصالح



الشخصية في سبيل الثورة الفرنسية كما أهتم بالناحية الفنية، حيث نلاحظ وجود التوازن بين الاخوة الثلاث المرسومين في الجهة اليسرى وبين مجموعة النساء اللاتي يندبن أزواجهن)). (12- ص155) والتي تجاوزها فكر وتطبيق النزعة الرومانتيكية في التعبير عن الخلجات للنفس البشرية فهي كانت ((وسيلة ومحاولة لإيصال الأفكار والخلجات الإنسانية)). (25- ص33)

وهو موقف جديد في تخطيه للشكل التقليدي نزولاً عند رغبة الفنان في التعبير عن صيوراته الداخلية .

يضاف الى ذلك النزعة الانطباعية في الفن التي اعتمدت التحليل العلمي للضوء ومساقطه على المنجز الفني وحركة الظل والضوء على وفق رؤية جديدة خارج حدود المحاكاة والاستنساخ الحر في لعناصر الطبيعة. وقد تجسدت الحداثة في نتاجات الانطباعية لدى كلود مونييه في التصوير شكل (2)، ((بتقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للأكتشافات العلمية لعناصر الضوء. أي ان مزج الالوان لا يتم على الملونة، بل يحصل بصرياً في (عين



شكل (2) لوحة لكلود مونييه (انطباع شروق الشمس)

المشاهد)، بفضل تجاوز هذه البقع أو النقاط اللونية على اللوحة هذه الحركة التي حولت الانطباعية قبل نهايتها الى قانون ونظام. فأنطلقوا من مشكلة الهواء الطلق وتسجيل تباين نسبة الضوء مع الاشكال)). (23- ص46-50) ورودان في النحت في بحثه عن إمكانية إظهار تراقص الضوء على السطح النحتي وملمسه وكذلك عند (روسو) في أعماله الشمعية المعروفة.

وما النزعة التعبيرية الجامحة لدى فان كوخ شكل (3) إلا تأكيد للذاتية المفرطة في طبيعة الشكل الفني ومضامينه الجديدة. والتي تهدف إلى إبراز أعماق ما تصوره مع المبالغة في خصائصه، وكذلك (جورج براك) و(بيكاسو) شكل (4-5) في التكعيبية ورؤيتهما الجديدة في الموضوع الفني وقيمه الجديدة. والتي

((تعد أحد أبرز التيارات الفنية للقرن العشرين والتي كانت لها علاقة بالحركات الفنية الأخرى)). (23- ص92) وبهذا ((أصبحت اللوحة مجتمعة، تكون شكلاً بصرياً لفظياً للاستعارة اللفظية الخاصة)). (16- ص40) عبر تقنيات الكولاج ولصق اوراق الجرائد أو حتى القطع المعدنية التي تستقر على السطح التصويري للوحة الفنية (لا ينحصر- في وظيفته بوصفه مرآة للحياة وحسب، بل هو للبعض وسيلة للارتواء الجمالي والفكري ولا يتطلب الاستعانة بمرجع خارجي لفهمه أو تفسيره). (25- ص13)

وهذا ما يؤكد التحول الجوهرى في وظيفة الفن وآليات مظهره في المنجز بناء على المتحول الفكرى الجديد وفق



شكل (6) لوحة
جياكومو بالا (سيدة)



شكل (5) لوحة لبيكاسو
(القيثارة)
بالكولاج



شكل (4) لوحة لجورج براك
(كلمان وكيثار)

تصورات الحدثة مضاف الى ذلك التطور العلمى الكبير ومحاولة تجسيد ذلك فى العملية الفنية والجانب التقنى فيها إذ ((إن ما يميز الحدثة هو ذلك الاعتقاد فى العلم الذى يفترض إن جميع المشاكل ذات مستوى تقنى وبالإمكان إيجاد حلول تقنية لها تتوقف على تقدم العلم)). (18- ص138)

أما المستقبلية فقد نادى بمستقبل أفضل للفن وألغى عمل الزمن الصورة ، والحصيلة النهائية هي التي (تعبّر عن الحقيقة الفنية والهجوم على رسوم المعايير القديمة بالفن وكل ما يدين به الماضي، رفضت كل الفنون السابقة وعدتها فاشلة ودعت الى فن لا يشبه فن آخر سبقه وكشفت عن القوة الكامنة للحركة فى أعمالها. أهم فنانيها (جياكومو بالا) وهو من الأوائل الذين انظموا الى المستقبلية وأهم أعماله (لوحة سيدة تتنزه مع كلبها). (17- ص120) شكل (6).



اما السريالية فهي الاتجاه الاسلوبى الذى ساد الفنون فى أوروبا عام 1924 من بقايا

شكل (7) لوحة سريالية للفنان سلفادور
دالي بعنوان تحليل الذاكرة

الحركة الدادائية*، ((وكان هدفها إعادة الخيال إلى مكانه القديم، وتعدّ هذه الحركة الآن - التي ظهرت في الربع الثاني من القرن العشرين - آخر المذاهب الفنية في العصر- الحديث. تمكن (أندريه برتون) زعيم الدادائية في باريس الذي كان مهتماً بتحليل النفساني من تأسيس هذه الحركة السريالية التي جمعت بين مظاهر الدادائية المناهضة للمنطق، وبين أستلهاهم عالم الاحلام غير المقيّد برقابة العقل الواعي، فهي تهدف إلى الغوص في أعماق اللاشعور للبحث عن مصدر إلهام للفنان بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل)). (12- ص268) ومعنى ذلك هو العودة إلى استعمال الأشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة للعقل الواعي، وتشبه الصور التي نراها في الأحلام أو الكوابيس. وتسبب للمشاهد أو المتلقي أو المتذوق، صدمة الاندهاش بسبب مفاجآت ما هو غير مألوف أو متوقع. كما في الشكل (7) ومن أشهر السرياليين الفنان الإسباني (سلفادور دالي*) والإيطالي (دي كريكو) الذي يسمي لوحاته (صور ميتافيزيقية). وهي تبحث فيما خلف الواقع أو ما فوق الواقع ولهذا تسمى بالفرنسية (سيريالزم). من هنا ترى الباحثة إن أساس الحداثة في التقنية بوصفها أساس تقدم العالم ومقياسه الوحيد الذي يحقق غايته من الوجود. وإن الحاجة إلى الجودة والحداثة ترتبط بمفهوم القوى المنتجة وفي الروح التي تكشف عن ذاتها في تلك القيمة فضلاً عن إلى الحرية اللازمة لذلك الكشف.

2-3-1- ما بعد الحداثة فكر ومفهوم فلسفي وجمالي

إن التطور السريع والتقدم في المجالات التقنية والإبحاث العلمية والتطور الفكري والاجتماعي أدى إلى تغيرات في نمط الحياة النفسية وعليه خلق انماط واشكال جديدة ومعايير تختلف عن سابقتها وذلك سيؤدي حتماً إلى تغير في الاهتمامات الجمالية والاذواق السائدة والسعي إلى كل ما هو جديد. وترتبط تسمية (ما بعد الحداثة) صراحة وضمناً، (في المستوى الأول، بالتحوّلات السوسولوجية* التأريخية التي داهمت المجتمعات الغربية المتقدمة منذ منتصف هذا القرن، التي تمثلت أساساً في ظهور (المجتمع الاستهلاكي) إذ بدأ نمط الحياة الاجتماعية الجديد يتميز بتوفير ومراكمة رأس المال، وبالتفكير في الانفاق، والحث على الاستهلاك، مما دفع البعض إلى القول بأن الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي). (19- ص111) (وقد طغى ما بعد الحداثة على الحداثة بقوة مفهوم قوي للمابعدية، فهو تيار ينتقد الحداثة من منطق أكثر جذرية، محققاً قطيعة فكرية كاملة مع الحداثة، وداعياً إلى تجاوزها بالمرّة وهذا هو سر الشق الأول من المصطلح (ما بعد- الحداثة). (19- ص101) لذا يتبادر على وفق فكرة حداثوية أصلاً وهي إعتداد الفكر الاستناري الجديد الذي يبنى إن الإنسان يعدّ مركز الكون لأنه كائن عاقل يستطيع أن يدير شؤونه في الحياة والعالم، على وفق معطيات الواقع الحياتي المعاش، وإعتماده على العقل والتجربة الحياتية التي يتركز عليها في بنائه للحياة والعالم، فقد عمل ما بعد الحداثي على تجاوز الفكر الحداثي في أهمية العقل ونقده، إذ ((نشأت ما بعد الحداثة من نقد العقل الذي عدّ أول رد فعل إزاء تحولات الأوضاع الاجتماعية)). (18- ص152)

ولم يكتف فكر ما بعد الحداثة عند هذا الحد من تجاوز العقل والرؤية الموضوعية واستبدال الإنسان لمركز الكون، بل وحتى لم يكتف أيضاً باستبدال الآله والاقتصاد والمنفعة، حيث عمل على تفكيك

* الدادائية : حركة متمردة شادة على كل ما هو جميل في الحياة ظهرت في الفترة بين 1916 - 1921، في مدينة زيورخ المحايدة في سويسرا بعد الحرب العالمية الأولى. للمزيد ينظر في رستم أبو رستم. **الموجز في تاريخ الفن العام**. مصدر سابق. ص256.

* سلفادور دالي : من أشهر الفنانين السرياليين ومن رواد الحركة الحديثة ومن أبرز قادة الفن الحديث لمهارته الفنية، ولد في مدينة فيجو راس (Figueras) بالقرب من برشلونة. للمزيد ينظر في رستم أبو رستم. **الموجز في تاريخ الفن العام**. مصدر سابق. ص270.

* السوسولوجية: هي أداة في معرفة الواقع المحيط ورصد نزعات تطوره فتشكل مصدراً لمعلومات جديدة تمثل صيغة لارتباط علم الاجتماع بالحياة وهي ضرورة لتحسين التخطيط و التنبؤ الاجتماعي و لفعالية إدارة العمليات الاجتماعية .

الانسان وقيمه الاستشارية وعقله، اي تجاوز المركزيات وتأكيد الهوامش وكذلك تأكيده الاساطير والخرافات واللاوعي وتداعياته. ((فهم يشككون بقدرة العقل على الوصول الى الحقيقة... وطرح موضوع اللاعقل... وإن العلم ليس أكثر من أسطورة من أساطير الحداثة)). (3- ص211)

فما بعد الحداثة لا تتحدد بتعريف فهو مصطلح عصبياً على التعريف والتحديد لأنه ذاته يرتكز على أسس تقدم نفسها بأنها رافضة للتحديد، مما أعطاه صفة المرونة حيث إن كل ما تم تقديمه من تعاريف ليس أكثر من تصورات جزئية للموضوع، يتناول كل منها مجالاً من مجالات الحياة المختلفة ، مثل الفن والعمارة والموسيقى والسينما والادب وعلم الاجتماع والاتصالات والموضة والتكنولوجيا.. إلخ (3- ص202)

2-1-4- تطبيقات ما بعد الحداثة في الفن

يشير الفن ما بعد الحداثة الى التبدل الكلي في العلاقة التقليدية في بناء العمل الفني بين الفكرة والتعبير، إذ إن (ثقافة ما بعد الحداثة هي نتاج الحياة الصناعية والتقدم التكنولوجي الهائل الذي حقق طفرة غير مسبوقة في مجال ثورة المعلومات والاتصالات لاسيما عقب الحرب العالمية الثانية. وترفض الانساق الفكرية المغلقة والمفاهيم والفلسفات التي تدعي تفسير وتبرير كل شيء، فالانساق المفتوحة هي البديل الأوحده والواقعي لإنسان ما بعد الحداثة الذي لابد له من أن يتكيف مع الآخر المختلف عنه ثقافياً ويحتفظ كل منهم في الوقت نفسه باختلافه مع الآخر في إطار التفاهم المشترك لأن ثقافة ما بعد الحداثة تعطي الأولوية للإرادة والحرية الانسانية قبل العلم). (9- ص57)



شكل (8) لوحة ل (أندي وارهل)

إن الفن لغة عالمية التعبير وهي تحمل مفرداتها الزمنية الخاصة، كما تتوازن إيقاعياً مع الحركة الديناميكية لذلك الزمان، والفن التشكيلي المعاصر يشكل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه اللغة التي مازالت صيغها ومفرداتها وأساليبها وأشكالها وألوانها تزداد ثراء وسعة وأمتداد كلما تقدمت الحياة الانسانية في طريقها الى المستقبل.

لقد ظهر الفن الشعبي (البوب أرت) بعد الحداثة كأتجاه فني يهدف الى تغيير المجتمع، ومضاد للتعبيرية التجريدية. أستخدموا خامات جاهزة الصنع كالنفائيات كما استعملها فنانون الدادائية سابقاً، أستخدموا تقنية اللصقي والتوليف لأهداف فنية.

ويعد المصوران (جاسر جونز) و(روبرت راوشنبرغ) الممهدان لظهور الفن الشعبي الذي أفاد من الصور الفوتوغرافية. أهم فناني البوب أرت (روي لشتنشتين). (17- ص162)

و(أندي وارهل) الذي رسم سلسلة من اللوحات لشخصيات مشهورة مثل مارلين مونرو و اليزابيث تايلور وغيرهما. كما في الشكل (8) التي توضح أحد عماله.



شكل (10) عمارة تفكيكية (للمصمم بيتر آيزمان)

وهو يعد من أشهر فناني الولايات المتحدة للنصف الثاني من القرن الـ20. وعُني وار هول في البداية برسم المنتجات التجارية بغرض الترويج لها، وربما كان أفضل مثال على ذلك هو لوحته التي تروج لعلب الكامبل سوب (Campbell Soup Cans)، كما في شكل (9).

(كان خلال سني دراسته الجامعية مهتماً بتوظيف تقنية الطباعة الكرافيقية في الصور الفوتوغرافية ومعالجة الخطوط والقيم اللونية التي ظهرت لاحقاً في نتاجاته التي كانت في بداياتها، أنتقل وار هول الى نيويورك وسرعان ما اكتسب سمعة كبيرة عام (1950) مع استخدامه النشر لتقنيات الانترنت في تصاميم الإعلانات التجارية، من ذلك أعلانه الشهير عن (حذاء ميلر). لكنه لفت الانظار عندما صمم بطاقات عيد الميلاد لشركة (تيفاني)، ومنذ ذلك قرر أن يجعل لنفسه اسماً في فن البوب الأمريكي الناشئة بعد التطوير . وهو نمط جديد من الفن (الشعبي) الذي بدأ في ،كلترا منتصف 1950 كأستجابة لهواجس ورغبات المجتمع الصناعي سريع الحركة، وفي هذا النمط الفني أظهر براعة أسلوبية خاصة في اختيار اللون ونوع الاقمشة التي كانت في البداية صعبة الاختيار نوعاً ما. كما عمل رساماً، وطباعاً، ونحاتاً، ومصوراً. وكثيراً ما كان غريب الاطوار). (p.1 - 27)

ولقد تبنت ما بعد الحداثة النزعة التفكيكية عند جاك دريدا، التي (تعتمد فكرة التفكيك على حركة قلب المفاهيم الميتافيزيقية، وذلك عبر شبكة المعارضات، كما سعت النزعة التفكيكية الى كشف ما تنطوي عليه عملية تمركز الذات الأوروبية، ورفضها للغير وتمركزها حول العقل ورفضها كذلك لما يخالف العقل وتمركزها حول الذات). (9- ص221)

لذا فهو منهج ينتمي إلى التأريخ والنظرية معاً وهي جزء لا يتجزأ من الثقافة البصرية الحديثة والأكاديمية، فضلاً عن كونه يصف استراتيجية حاسمة في صنع الشكل الذي يتم عبر مجموعة من الاعمال الفنية والممارسات، سواء التأريخية منها أو المعاصرة.

و(تمثل فرنسا المهد الأول للتفكيك، الذي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها الفيلسوف (جاك دريدا) الذي ألقى محاضراته في جامعة (ييل وجونز هوبكنز)، هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤثر الأول للتفكيك عام 1966 لتسود بذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات). (11- ص141)

وإن الفكر الاستراتيجي التفكيكي يعلن المخالفة أو التخالف مع الذوق السائد ليعلم ضرورة الجديد وحتميته. فضلاً عن دعوة للاختلاف مع ماهو مطروق ومتداول وعليه فآلية الانجاز عندما تكون ذات منحى تفكيكي لابد أن تكون مشاكسة ، رافضة ومغايرة للموجود وتقدم ماهو يمكن أن يوجد ليتغير هو الآخر على وفق جدلية الوجود. ويمكن ان يكون العمل الفني رافضاً للتجذر والمرجع ويعمل على وفق لحظة الانجاز، فلحظة المنجز



برؤيته التفكيكية هي الهيمنة الجديدة وهي الهيمنة الضرورية. إنها دعوة لرفض الماضي وتبعاته من آثار وأثر ومرجع ومرجعية. ان فن ما بعد الحداثة لا يتبنى التحديد ويعمل على الانتقالات الواسعة في الاداء وتعدد المعنى، وتجاوز كل القواعد الفنية والجمالية الى المجهول من الاداء والمعنى.

ولم يقتصر هذا التحول الهائل في بنية الفن كالتشكيل في النحت والرسم والخزف، بل شمل الانجازات المعمارية الجديدة إذ عمل المبدعون المعماريون على تجاوز كل القيود والاسس

والمفاهيم التصميمية للعمارة ومبادئها وعملوا على إظهار ذلك في منجزاتهم المعمارية المتميزة وتجاوزهم الأسلوب الحدائي في العمارة وتشكيلها. هذا التميز ناتج عن التمازج الخلاق في الأعمال الهندسية بين التشكيل والعمارة. كما في الشكل (10) الذي يوضح العمارة التفكيرية للمصمم المعماري (بيتر آيزمان) الذي مزج بين التشكيل والعمارة .

ولهذا يصف (سكوت لاش Scott Lash) ((تيار ما بعد الحدثاء في ظل التمييز بين المجالات الفنية والسياسية والاجتماعية بوصفه نزعة إلى محو هذا التمييز وإلى هدم الحدود التي تفصل مجال الفن والإبداع الجمالي عن غيره من المجالات الثقافية، وتفصح هذه النزعة عن نفسها في التشكيل في صورة خرق صريح للتقسيمات التقليدية، وخلط واضح بين الأجناس، وفي صورة رفض قاطع للفصل بين الفنان والعمل الفني أو بين الجمهور وبين الأداء الإبداعي)). (26- ص28-29)

وبهذا الاتجاه لا يمكن النظر إلى فنون ما بعد الحدثاء على أنها معطيات بصرية محددة بل أن تحققها لا يتم إلا في صورة (الهروب من الاشكال البصرية المعروفة وتكسيروها. لذلك يمثل فن ما بعد الحدثاء بالنسبة للناقد مفارقة ساخرة، فهو من يتخطى كل التصنيفات الفنية أو كما يقول (بيل ريد ينجز Bill Readings) في تفسيره لآراء (ليوتار) فن ينتمي إلى الفن ولا ينتمي إليه في آن واحد . وتصور لنا مثل هذه الآراء النقدية ما بعد الحدثاء كحالة دائمة من عدم الاستقرار والتقلب، كحالة من المروعة المستمرة التي تفصح صراحة عن نسبة المعنى والتباسه)). (26- ص25)

وفي هذا السياق ترى الباحثة أن ما بعد الحدثاء هو مشروع لإعادة إكتشاف القواعد المنظمة للإبداع الفني بغية كسر التقاليد لتحقيق هوية فنية جديدة والتي تصاحبها سلسلة من التفرقات والمروغات المتقلبة المتسمة بطابع درامي متداخل مع شتى صنوف المعرفة وإجراءاتها لتحقيق رؤية فنية موضوعية جديدة. وبهذا سجلت فنون ما بعد الحدثاء ولاءها للصورة والشكل وأصبح النص متراجعا أو تابعا في تبادلية تاريخية تعيد نفسها على الدوام بمحتوى مختلف، ولكنها لحظة مفارقة في الخطاب البصري سجلت حضورها في جسد التشكيل مهما كانت صيغتها وتبديلاتها الأسلوبية.

2-2-1 الحدثاء في التصميم الطباعي

إن كل الاجواء السائدة الفكرية والمادية كانت مهيأة بشكل أو بآخر باتجاهات التصميم نحو الحدثاء، فسيادة المناهج الفكرية على مناحي الحياة الغربية كانت تؤدي لمنهج الحدثاء كمنظومة قيمة في تفاصيل حياة الفرد والمجتمع اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً.

وإن السمات التي اتصفت بها الحدثاء عموماً كانت ذات تأثير بالغ في كل الناتج التصميمي، والحدثاء كمفهوم برجوازي غربي أضفى على فكرة التصميم منذ البداية هذه النزعة المتقدمة على قيمة الفن كوظيفة وأداة تسعى في خدمة الانسان بتمازج كبير مع العديد من العلوم والمعارف والتقنيات المعاصرة، وأصبح التعامل مع هذه التصميم نوعاً من الحياة البرجوازية الجديدة التي غيرت من طريقة حياة الانسان الغربي نحو عصر مختلف كانت أبرز سماته التفوق التقني. بما((تضيفه التقنيات الحديثة في مجال الطباعة على مستوى الأجهزة والمواد والادوات، ما يجعل النتائج الطباعية غير مسبقة، قد تتحول الصفحات المطبوعة على الورق بأحدث التقنيات الى وسائل النشر الالكتروني بكل مؤثراته وتقنياته في مجال الاتصال)). (2- ص157-ج3)

لقد أصبح فن التصميم في عصر الحدثاء (في مواجهة كبيرة مع العديد من النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية المنطقية، وعلى أساس أن العلم متكون من مجموعة من الحقائق التي لامناص منها في عالم الحدثاء فلم يكن من بد إلا أن يكون فن التصميم جزءاً من تلك الحقائق العلمية بكل قوانينها ومنظوماتها الايديولوجية. وكانت أكثر الحقائق القائمة في تصاميم الحدثاء هي عدم العودة الى منطق الأساليب والاتجاهات الفنية القديمة، لا على مستوى الشكل ولا على مستوى التقنية بكل ما يحمله ذلك التأريخ الفني من إرث زاهر بكل المعايير، وكان المسوغ الأساسي لتصاميم الحدثاء في ذلك هو أن المعطيات الجديدة على المستوى الفكري والمادي والتقني

شرعت لوظيفة جديدة للفن والتصميم في حياة الحداثة. ومن ناحية ثانية فإن التحولات التي شهدتها مدارس الفن الحديث - المناخ المباشر التي ولدت فيه فكرة الباهاوس والتصميم الحديث - كانت تؤسس للجانب التقني والجمالي الذي ينبغي للتصميم أن يتسم به. كما أن الحركة الصناعية وما تبعها من اتساع العملية الإنتاجية ومو رؤوس الأموال التي ساعدت على تنفيذ التصاميم على أساس الإنتاج الواسع، كل ذلك مهد إلى أن تقترب فكرة التصميم بفكرة الحداثة بصورة أكثر مما أقتربت به الفنون الأخرى. (2- ص281-282 ج1)

2-2- مدارس التصميم الطباعي في العصر الحديث

مدرسة الباهاوس

إن المدرسة التي أسسها (والتر غروبيوس، سنة 1919 ، في فيمار، أثارت اهتماماً كبيراً في العالم الغربي وردود فعل عنيفة في الاوساط السياسية الالمانية. فأضطرت نتيجة ذلك للانتقال الى ديساو 1925، كما في شكل (11) ثم الى برلين 1932، حيث أغلقت ابوابها نهائياً في سنة 1933، على يد السلطة النازية. هذه المدرسة التي عرفت بأسم الباهواوس (Bauhaus) وتعني حرفياً (بيت البناء)). (23- ص151) إن هذه المدرسة كانت في توافق وتوائم مع الارتقاء الحضاري العام، ليس في براعتها وإنجازاتها الفنية والتشكيلية، بل وفي جهودها الايديولوجية الثقافية والفكرية أيضاً.

(وتجسدت في جانبها الفني والثقافي عبر عمليات البحث عن قواعد المشتركة وقياسية للغة البصرية، وإعادة الاعتبار للشروط الفسيولوجية والنفسية للإنسان ولإحتياجاته الوظيفية. وقدمت أهوذجاً رائعاً للعقلانية والبساطة في التصميم وسادها حس هندسي متقشف، وكان التركيز على الخطوط المستقيمة والعلاقات الأولية والأقواس الصريحة، وبروز فكرة الوحدة الكونية ، أي وحدة تتواجد داخلها القوى المتعارضة كافة في حالة توازن مطلق، وهناك اعتراف متصاعد بوحدة جوهرية بين الأشياء كافة وتفرداها في الوقت نفسه. وهذا هو ما يمنح الإبداع جوهرراً عميقاً، فلا يمكن لأي شيء مهما كان أن يوجد الآن في عزلة). (4- ص11-13)



شكل (11) مبنى الباهواوس في ديساو

إذ برزت فكرة دراسة التنوع والوحدة بشكل كبير، وتأكيد معنى الوحدة التصميمية يتم عبر تنفيذ تكوينات متنوعة تحمل خصائص المربع والمثلث والدائرة والاتحاد بين الاثنين أو الثلاثة من هذه الاشكال، كما تم تحليل مشكلة الألوان المعقدة وأضدادها السبعة بأسلوب منطقي بناءً على وفق نظريات اللون الحديثة، والتي أدت الى معرفة علمية ومنطقية لقيمة اللون وتأثيره الجمالي والوظيفي. (واتضحت جوهر فكرة الباهواوس عن طريق الأركان الأربعة الاساسية الآتية :-

1- الشكل 2- الوظيفة 3- المواد 4- الانتاج.

التي كانت تبحث العلاقة بين الفن من جانب والصناعة وخطوط الانتاج من جانب آخر. وهي السمة التي ميزت القرن العشرين في دخول ميادين الصناعة بحلقاتها المتطورة ذات الانتاج الواسع). وكان من أبرز الفنانين المصممين الذين برزت جهودهم الإبداعية في هذه المدرسة والذين كان لهم أثر في نجاح أستقطاب العديد من الفنانين وطلاب الفن ومتذوقيه وهم (بول كلي، فاسلي كاندنسكي ، لاسو موهلي ناجي، فانز مارك....). (2- ص138-139 ج2)

بول كلي (Paul Klee)



(ولد بول كلي في ميونخ بوكسي بالقرب من العاصمة الفرنسية، من أب ألماني يعمل أستاذاً للغناء بمدرسة هاوفويل، وأم سويسرية تعمل عازفة للبيانو، ونظراً لميلاده وموته وإقامته الطويلة بسويسرا، إلا إنه ظل ألمانياً حتى موته، ولم يحصل على الجنسية السويسرية. لقد وهب حياته للفن والتحق باكاديمية الفنون الجميلة بميونخ). (4-ص17) ((قدم تصورا لعلاقة جديدة بين العالم والنص البصري وخاصة لأن مغامرات الحداثة لم تتجسد لديه كتنظير أو كرسد تاريخي أو كمقولات كبرى، وإنما تحولت دروساً عملية تقدم لطلبة الفن وتلتصق بتجربة إبداعية ذاتية في الوقت ذاته)). (4-ص7)

في أعمال بول كلي إن ((اي نقطة يتم تأكيدها هي في الواقع نقطة إنطلاق لانقطة وصول، بداية للحركة ، ولذا فإن وجودها عارض ونسبي، وسنجد في نهاية الامر أن كل النقاط متساوية في القيمة والأهمية فليس لدى اي منها في الواقع أهمية فردية، لأنها مجرد مراحل، تم تثبيتها وفقاً لأختيار حر)). (4-ص35) كما هو واضح من لوحته شكل (12) التي تمثل نقطة الانطلاق هي المنطاد وهي بداية الحركة فيها. وإن التجريد عنده هو تعبير عن الرعب من العالم المتعين والمشخص هو رفض للوجود ورفض للأندماج فيه، والامساك فقط بقانون كامن خلفه.



شكل (12) لوحة لبول كلي بعنوان المنطاد

وينصرف (كلي) في دراسة الشكل والبحث عن الشكل، ورحلة الانتقال من العدم الى الوجود، من اللاشكل الى الشكل، أي التكوين، وهو (يقدم مساهمة مفهومية داخل إطار التصوير، وهي رفضه التعامل مع العمل الفني التصميمي كمنتج نهائي، ومع الإبداع كنهاية حركة). (4-ص36) وإلى تحليل العمل الفني التصميمي، وفاعلية الخط والمنظور ثم البناء والتكوين والإيقاع والأوزان ويقول إننا لانريد الشكل وإنما الوظيفة واللجوء الى الخيال أمر لا يمكن الاستغناء عنه للحصول على القيمة الفعلية، فجوهر وجود الاشياء هي وظيفتها.

وهو يؤكد إن ماهو جوهري في نظرنا هو تأكيد العلاقة التي تربط كل عنصر من عناصر الحركة بالعنصر الآخر، سواء بدأنا من اليمين أو من اليسار. وأهتم بالبعد الزمني في التشكيل أي أن وظيفة العمل الفني التصميمي تتوحد جوهرياً مع طريقته الخاصة في التوصيل، وعلى رأسها توصيل البنية المتحركة للوجود في الزمان الى العين، وعلى العمل الفني التصميمي أن يطرح طريقة خاصة للحركة التي يقدمها للعين، ولعناصر الادراك الحسي الواقعة خلف العين، فلا يهمننا موضوع الاثر الفني في عموميته، ولا الأثر الفني في ذاته، وإنما الطريقة التي تنتج ذلك الاثر في كل مرة. فإن العين البشرية مصنوعة على نحو يجعلها مجبرة على تكثيف الرؤية بدقة لجزء من المجال البصري، ثم الانتقال الى جزء آخر منه، وهذا الانتقال يحدث بالطبع في الزمان. وإن التوازن الحقيقي لايتحقق إلا كلما اقتربنا من قاعدة اللون، لأن تلك العلاقات اللونية هي الأساس المثلث لأي فهم دقيق لعمليات التلوين، وذكر قانون الكلية اللونية هو (كل لون يبدأ من عدمه، أي من غيابه، يبدأ رحلته من أقوى مناطق حظور اللون المجاور له، ثم تنمو شخصيته المستقلة شيئاً فشيئاً، حتى يصل الى منتهى قوته، وعندئذ تبدأ تلك القوة اللونية في التراجع تدريجياً وببطء، حتى يتعدم حضور اللون تماماً، وذلك مع وصول اللون التالي له الى أقصى قوته). (4-ص490) ويظهر ذلك واضحاً في لوحته الذي لايدرك شكل (13). كذلك يجري بحث بول كلي، المنتحاز للنقص، عن هدف غائب، مراوغ ومنفلت أبداً، وهذا السعي وراء حركة

الغياب المستمر هو الذي مكّن بول كلي من الانطلاق خارج حدود المعتاد وجعله يحتل موقعاً منفصلاً كعقريّة متقدمة عن عصرها، ومغامرة اكتشاف الكون واكتشاف الذات. بضرورة المعرفة الشاملة، وبضرورة إنتشارها أيضاً.



شكل (14) طباعة حجرية لـ (لاسو موهلي ناجي)



شكل (15) ملصق من تصميم (لاسو موهلي ناجي) لمدرسة الباوهاوس

لاسو موهلي ناجي (Laszlo Moholy Nagy)

(ولد موهلي ناجي عام 1895 في هنغاريا ومات في شيكاغو كمواطن أمريكي. سافر حول العالم بعدد كبير من الاعمال الاصلية التي لم يسبق عرضها، وكان دوره فريد في تأريخ الفن الحديث عن طريق تجاربه في التصوير الفوتوغرافي والنشاطات ذات العلاقة في لوحة الرسم، والطباعة الحجرية كما في شكل (14)، والمسرح، وتصميم النقوش، والنحت بضمنه النحت الحركي الخفيف، كتب في الفوتوغرافيا النظرية التي تخدم الدلالة في الفن الفوتوغرافي، باتجاه الفن الحديث في العالم). (p.4- 29)

في عام 1946 برز كأحد الفنانين الأكثر تأثيراً في الفن الحديث عبر تأسيس الأنموذج المتنوع والابداعي في الفوتوغرافيا التعبيرية الذي ازدهر في أنحاء الفنون البصرية اليوم. بدأ مهنته الفنية كشاعر عندما دخل الجامعة في بودا ليست لدراسة القانون وهناك قابل ناقد الفن الحديث (إيفان) الذي شجعه في عمله. وأتجه الى هنغاريا بعد الثورات السياسية، وبدأ بتصوير أسلوب حديث في اللوحة. ورسم صور المرأة في الوسط السينمائي. ثم دعاه ولتر غروبيوس الى مدرسة الباوهاوس للتدريس. فألف 14 كتاب للبאוهاوس وفي أصل تدريس التصوير الفوتوغرافي تضمنت مواضيع الفن الحديث والهندسة المعمارية، كاشكال جديدة في التصميم.

لبضع سنوات كان موهلي ناجي يرسل مع أعضاء الطليعة الروسية منهم الشاعر فلاديمير منتج الافلام، وسيرجي، والكساندر، كان يطور التصوير الفوتوغرافي كتصميم فريد، إذ كانت البعض من اعماله تدرس في الباوهاوس. كما في شكل (15) الذي صممه بطريقة الاختزال الشكلي واضفاء طابع الحركة وقد تضمن شعار الباوهاوس أيضاً. والنتيجة كانت ثورة ونوع جديد من الفن الفوتوغرافي والذي تجاوز بتجاربه حركات الفن الحديثة.

استقال من الباوهاوس وعمل في برلين قبل تركها الى لندن في 1937 وهاجر الى الولايات المتحدة حيث استمر بالتعليم في العقود الآتية.

إذ كان مدير التأسيس ومربي الباوهاوس الجديد الذي أسس منهجه الاول بدعوة من Association للفنون والصناعات في شيكاغو التي أمتلكها ومول المدرسة أولياً. بعد الباوهاوس الجديدة.



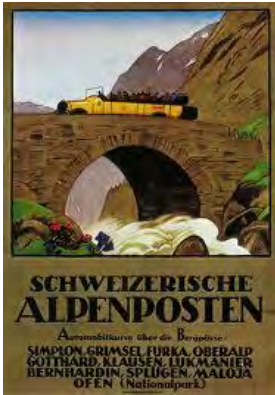
شكل (17) ملصق من تصميم
(Emil cardinaux)

أسس موهلي مدرسته الخاصة للتصميم في شيكاغو في عام 1939 وأعاد تنظيمها كمعهد التصميم في عام 1944. وكان عمله الرائد وفلسفته التربوية أثرًا على جيل الفنانين الأول الذي أسس مناهج فوتوغرافية في الجامعات الأمريكية. واصل العطاء في أنحاء الفنون البصرية في هذا القرن الجديد. (29- p.6-7)

المدرسة السويسرية

ويسمى الأسلوب السويسري وهو من العوامل المؤثرة والمهمة في التأريخ الحديث في العشرينات والثلاثينات، حيث ارتبطت المهارات على نحو تقليدي بالصناعة السويسرية. وبصورة خاصة الهندسة الكيميائية والدوائية التي تناسقت بواسطة المصممين الطباعين السويسريين الذين انتجوا الإعلان وتقنيات المواد المطبوعة. وبحثوا في الاتصال البصري فأختاروا الصورة الفوتوغرافية المرسومة ونوع من الحروف ذات الصفة الصناعية التي تستخدم في طباعة الكتب. (18- p.33) نشأ هذا النمط في روسيا وألمانيا وهولندا عام 1920 واستخدم من قبل المصممين، وانتشر بعد

الحرب العالمية الثانية إلى سويسرا وكان ذلك واضحاً في الملصقات، إلا أن هذا النمط لم يكن وحيداً بل ظهر مع موجة جديدة من لغة الرسم وقد عرف بالنمط السويسري لكثرة استخداماته إذ كان سائداً في تصميم تذاكر القطار والكراسات والمطبوعات الورقية الأخرى التي تتسم بالانضباط والهئية الرسمية، وكان له تأثيراً عميقاً على عالم التصميم الكرافيكي على مدى العقود الثلاثة الماضية ولا يزال يلهم مصممي الكرافيك حتى اليوم. إن الأسلوب الرئيس للنمط السويسري هو عملية التوحيد لعناصر التصميم من نص واللوان والصور الفوتوغرافية لتكوين صورة مجردة وغير عادية عبر التقسيمات الشبكية والمساحات البيضاء الرقيقة والمحددة واستخدامهم لأقل عدد من العناصر التصميمية لتكون بسيطة ودقيقة وأكثر جاذبية التي أعرب عنها المصممين في طريقتهم. وتعدّ الخطوط هي أكثر الجوانب المميزة للنمط السويسري، فإن معظمهم يفضلون استعمال أحجام مختلفة من الخطوط والحروف في تصميم واحد لتحقيق العمق والتعبير عن المعلومات وجذب القراء. كما في شكل (16) وهو ملصق أصلي ونادر يوضح موضوع التزلج الذي يعكس طبيعتهم الجغرافية، إذ نلاحظ بساطة التصميم فيها والتصوير.



أما الصور في رأي الفنانين السويسريين هي أفضل السبل لتصوير الفكرة، وأحد العناصر المفاجأة في التصميم السويسري للصورة وتحسين الناحية الجمالية كما أنها فتحت آفاقاً عديدة لدمج الصور في التصميم وتقديمها ببراعة فريدة من نوعها لذلك التصميم، وإضافة الرسوم التوضيحية والمخططات عبر استعمال أدوات وأساليب مختلفة لأظهار الصورة. (10- ص 224-230) كما في شكل (17) الذي يوضح جمالية دمج الصورة فضلاً عن تنوع أحجام وأنماط العناصر الكتابية الذي ظهر واضحاً في هذا الملصق.

وترى الباحثة عبر ماتقدم ظهر وجود العناصر الاساسية للتصميم في فترة الحداثة وتجلت من خلال (الخط والنقطة والفضاء واللون) ووجود مبادئ اساسية للتصميم وتكوينه مثل (الاسس والعلاقات والنظام...) وأيضاً فيما يخص الإداء والنفع، ولكن ظهرت مختلفة باختلاف المكان والزمان، وهي ما تسمى بالملامح التصميمية ولغة التصميم المطروحة ضمن فترة الحداثة المتمثلة بمدرسة

الباهواوس وأساليب البعض من فنانيها، والمدرسة أو النمط السويسري وإساليه التصميمية واتجاهاتهم التصميمية.

ولاشك أن العديد من الخصائص الفكرية والجمالية للتصميم اكتسبت سماتها الأساسية مع فترة ازدهار الصناعة وتطور واكتشاف العديد من الخامات والمواد وأساليب العمل المتطورة فضلاً عن إستلهاهم الافكار التصميمية من البيئة المحيطة والمؤثرات الخارجية.

2-2-3- ما بعد الحداثة في التصميم الطباعي

(تظهر ما بعد الحداثة في التصميم كرد فعل للحداثة المنظمة التي طغت عالم التصميم من الثلاثينات و حتى السبعينات، حيث برزت أولى المحاولات لإظهار تصميم جديد في منتصف الثمانينات). (40- p. 32) اما النقلة النوعية في مجال الطباعة تمثلت في تصميم ما بعد الحداثة ليأخذ المنطق البصري تفاعلات متعددة الجوانب، عكست التطور في تكنولوجيا استخدام الوسائط المتعددة التي تضمنتها معظم التصميمات بواقع لغوي وسمعي وبصري وأيضاً حركي، ومما لاشك فيه أن الوسائط المتعددة إحدى الصيغ التصميمية الأساسية في ممارسة الإبداع للفنون المرئية في فنون ما بعد الحداثة. لذا فهي ((ظاهرة تنهض على تحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل ذلك تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد، تبدأ بتسيخها ثم تخريبها أو حتى وإن اضطرت إلى استعارة بعض أفكارها الجوهرية)). (2- ص239-ج1)

إن مصمم ما بعد الحداثة يمتلك حرية ربط أية عناصر أو أساليب في عمل تصميمي ما، حتى وإن كان ذلك بطرائق مضادة لوظيفة الموضوع أو لعلاقة لها به. فأسلوب ما بعد الحداثة في التصميم يتميز في الغالب بالانتقائية والاستطراد والتلصيق (الكولاج) ومحاكاة الاعمال السابقة. إذ إن هناك تحول فكري وثقافي حصل في المنظومة الفكرية والثقافية للحضارة الغربية الحديثة، حيث ذهب كل فريق بأرائه الخاصة التي يختلف بها عن الفريق الآخر، متأثراً ببيئته الثقافية، وهنا نجد ثلاث مدارس فكرية لكل منها أسلوب خاص بالنسبة للأعمال التصميمية بشأن ما بعد الحداثة، هذه المدارس كل منها ينتمي إلى بيئة ثقافية خاصة ضمن البيئة الثقافية الغربية العامة، مما أعطاهما صفتها وتميزها عن الأخرى.

2-2-4- مدارس التصميم الطباعي في العصر ما بعد الحداثة

المدرسة الفرنسية

(تمثل المدرسة الفرنسية المدرسة الأم في ما بعد الحداثة، ذلك لكثرة الإسهامات الفلسفية والفكرية والثقافية والاجتماعية في هذا المجال، بدأ من البنيوية وما بعد البنيوية وإنهاء بما بعد الحداثة، التي ترتبط بالساحة الفكرية والثقافية الفرنسية النائرة على القديم والعاشقة للجديد). (3- ص239)

(لقد اجتذبت الحركات العصرية التي ظهرت في باريس وفوداً عليها في الربع الاول من القرن العشرين، مجموعة من الفنانين الذين أهتموا بحركة البحث والتجارب التي أتت في أعقاب ما بعد التأثيرية في باريس، وظهر مدامها في مذاهب التكعيبية والسريالية والتجريدية واللاموضوعية. لتأسيس مدرسة فنية للتصوير التي اطلق عليها أسم (مدرسة باريس) 1920-1940. وضمت مدرسة باريس كثيراً من الفنانين الباريسيين أمثال (بونار وبراك)، و(دوشامب ودوفي)، و(ليجي، وماركيه،



وماتيس، وروو وأوثر ليلو، وفلامنك، ومرسيال ريس) هذا فضلاً عن عدد من الفنانين الأجانب الذين أغرهم الحركة الفنية المزدهرة في باريس، وكان من أهمهم العملاق بيكاسو وخوان جري وميرو ودالي أسباني، موديليانى من إيطاليا وشاجال وسوتين من روسيا، وفان دونجن من هولندا، وباشتين من بلغاريا وهارتويج من ألمانيا.

مرسيال ريس (Martial Raise)

كذلك في مجال الإعلان والدعاية استخدم (مرسيال ريس Martial Raise)، الفنان الفرنسي الأكثر شهرة عالمية، صور فوتوغرافية بالحجم الطبيعي، ووضعها في سطوح متباينة، و اضاف إليها أحياناً الألوان كي يموه بعض أجزائها. لكن ريس يحاول، عبر هذه القوة الإيحائية الأنثوية، تخطي الطابع الفردي بنسبة أكبر مما تفعله عادة الدعاية التي لاهم لها سوى جذب النظر الى موضوعها. وهكذا يقول هوفستاتر، ((إن معظم أعمال ريس تشير أنطباعاً غريباً، نفتش فيها عن شعار نتخطاه، ونجد أنفسنا في مواجهة الاغراء لدعاية لاتسعى الى أي أقناع وتجسد هذا الاغراء مجاناً)) (23- ص 273-274). كما في الشكل (18)

جول شيرييه (Jules Cheret)

(وظهر (شيرييه) في منتصف الستينات من القرن التاسع عشر، ليقدّم مُطّاً جديداً من أنماط الطباعة الحجرية الملونة التي حولت شوارع باريس الى معرض في الهواء الطلق عبر الرسم على الجدران كما في شكل (19-20) وهو يعدّ الاب في تصميم فن الملصق



شكل (19) تصميم إعلاني رسم على الجدران

والاعلان التجاري، فضلاً عن كونه مكون النظرية الحديثة في تصميم الملصق الذي جعل عبر التلوين والمنظور ثورة بالالوان ألهم رسامو فرنسا أعمالهم الالوان التي كانت تعرض

شكل (20) تصميم اعلاني رسم على الجدران



شكل (21) ملصق (Jules Cheret)

علناً في شوارع باريس بسبب إبداعه عن طريق إظهار المرح والخيال وملحات الضحك وإلتفاف الراقصين الذين يزينون أكشاك باريس، ويبهرون الأحاسيس ويخلقوا حركة المرح التي لم توجد من قبل ذلك. كان يرسم جول شيرييه بالزيت والباستيل فضلاً عن الطباعة الليثوغرافية (الحجرية). كذلك فتح استوديو لطباعة الملصقات المسرحية التي جعلت الصور تبدو حيوية وثلاثية الابعاد. وقد حاز على إعجاب الكثير بألوانها الواضحة ودمج النصوص مع الصور في الملصقات هذه التقنية التي لم يسبق أحد أن مارسها وابدع بهامن قبل. لقد صور مشاهد ممتعة، جعلت مكونات الاعلان تبدو ذات أهمية في تصاميمه. وجعلها بلون واحد ثم لونين ثم ثلاثة، إذ قدم نظام جديد من الطباعة بثلاث الوان جعل يطبع بلونين من الحجارة أسود وأحمر. إذ بالقمة سيكون عندها الالوان الباردة والقاع الالوان الدافئة، وتخرج الخلفية متغيرة الالوان من الباردة الى الدافئة في القاع لتظهر على شكل قوس قزح من الالوان الممزوجة بشفافية. وهو بذلك قد أنجز العديد من الملصقات بهذه الطريقة لتحقيق الالوان المكتملة عبر تداخل الالوان.

كما في الشكل (21) التي يظهر من خلالها تداخل الالوان ومزجها والحركة التي تضيفي على الملصق الحيوية والجمال. (p.35-35)

كذلك صمم مجموعة إعلانات عن الحفلات الموسيقية والمعارض، للأزياء ومستحضرات التجميل الجاهزة، وللمواد الصيدلانية والمنتجات الصحية، إذ أسهم في تحويل باريس إلى فن إعلان تجاري من خلال التراكيب الدينامية والإيقاعية، والوانه المضيئة اللامعة أعطت صيغة واسعة أحياناً ليس فقط لجذب أنباه عابري السبيل بل أصبحوا مثل أعلى لفن ملصق جديد، أستند هذا النجاح على خبرة في مجال التقنيات كعنصر جوهري في عمله. (p.2-31)

وعبر ماتقدم ترى الباحثة إن مابعد الحداثة في المدرسة الفرنسية هي مرحلة جديدة وليس مرحلة مكملة للحداثة. وإن التصميم ومنه الملصق أنتشر بشكل واسع في فرنسا وظهرت التطورات التي أدت إلى ظهور الملصق المطبوع طباعة حجرية وبأربعة الوان ولكن كانت أغلب التصميمات للملصقات هي إعلانية ودعائية الغرض منها الترويج للمنتجات الصناعية فضلاً عن إعلانات الافلام.

المدرسة الألمانية

تعد المدرسة الألمانية بمثابة الحركة النقدية للمدرسة الفرنسية في مابعد الحداثة، وما يجمعها مع المدرسة الفرنسية قبولها التسليم بحدوث تغييرات عديدة أصبح معها المشروع الحداثي في صورته التنويرية عاجزاً على مجارات تلك التغييرات. (3-ص253) (وهي حركة فنية تعرف بـ (دي ستجي De Stijl وبالالماني دي ستي) تأسست على يد Theo Van Doesburg فان الماني تعرف لوحاته بتسمية (تكوينات) حيث يكون البناء الشكلي لها عبارة عن خطوط متقاطعة سوداء وأحتوت بعض مناطقها على مساحات حمراء أو صفراء أو زرقاء. كما في شكل (22)، ومن أهم مبادئ هذه الحركة:



شكل (22) تصميم (Theo Van Doesburg)

1- البساطة

2- تجريد الأشياء إلى أبسط حال

3- تصميمها عبارة عن خطوط مستقيمة سوداء عمودية وأفقية، إضافة إلى الأشكال المستطيلة التي لونت بالأحمر والأصفر والأزرق. (p.243-28) كما في شكل (27). نلاحظ عبرها تأكيد التجريد والبساطة في التكوينات

المصمم الألماني الشهير لوسيان بيرنهارت (Lucian Bernhard)

(المولود في العام 1883، أحد أهم مصممي الملصقات في تاريخ الفن. وما تزال تصاميمه الواسعة الانتشار تحافظ على مركز الصدارة في عالم التصميم والإعلان، وتؤكد على المكانة الرفيعة التي تبوأها. جند بيرنهارت منذ بداية الحرب العالمية الأولى من دون أن يذهب إلى الجبهة، بل ذهب بفضل قدراته الفنية باتجاه الرسم التمويهي على المباني والطائرات، ليسهم بعد الحرب في تصميم ملصقات لحملات الإعلان عن قروض الحرب التي كانت تديرها القيادة العليا للقوات المسلحة. وبعد انتهاء الحرب في العام 1918، صمم بيرنهارت الملصقات الأولى برعاية الحزب الجمهوري الذي يدعو إلى النظام والقانون والتصويت لصالح أول جمعية وطنية، لتصبح شاحات المناجم كافة في برلين تحمل قبيل الانتخابات ملصقات بيرنهارت من جهتها الأمامية والخلفية.



شكل (23) ملصق أعلافي (لوسيان بيرنهارت)

ويضيء بيرنهارت جوانب من حياته وتوجهاته الفنية، حين صرح في العام 1920 "أبصرت النور في يوم 15 من شهر آذار (مارس) العام 1883، معتزماً أن أصبح نجماً سينمائياً. ولسوء الحظ لم تكن الأفلام على استعداد لاستقبالي، فذهبت أتجول مع أفكاره الذهبية من شارع "برودستراس" نحو لندن، حيث تشبث بي اختصاصي الإعلان الشهير "إرنست غروالد" وعرض علي فوراً 20 ماركة إن تخليت عن حلمي المستحيل لأنتقل إلى فن الملصقات، وافقت على عرضه وأبتكرت من بعض أعواد الثقاب في مقهى "بوار كافيه" الـ"بلاكاتستيل" (Plakatstil) أي أسلوب الملصق الألماني الجديد الذي ما يزال حتى اليوم دارجاً في العديد من مظاهر الموضة". كما في الشكل (23).

يشار إلى أن فن الملصق الجديد بدأ بالانتشار في ألمانيا في أعوام 1890، حيث أصبحت كل من مدينتي برلين وميونخ مركزين للتصميم، وشهدت حراكاً في معارض الملصقات التي تعرض على نحو منتظم.

ويعدّ بيرنهارت أول مصمم ترك أثراً في تاريخ التصميم في ألمانيا، فهو الذي شكّل الـ"بلاكاتستيل" وهو الملصق الموضوعي الذي بدأ يتطور بطريقة جديدة منذ بداية القرن العشرين، كما يعدّ أول من تم تعيينه أستاذاً في التصميم والإعلان، كما ابتكر شعارات للشركات الكبرى، واتخذ الخطوة الأولى لتحقيق فكرة الهوية المشتركة التي بدأت حالياً تطور إمكاناتها الرئيسة والشاملة.

وما تزال بعض العلامات التجارية التي صممها بيرنهارت لشركات كبرى مثل بوش وستيلر وأودي مستخدمة حتى الآن. وعلى الرغم من عدم تعلق اسم المصمم بتصميمه، إلا أن ابتكاراته حققت فعاليتها وحضورها على نطاق واسع من العالم. كما في شكل (24).



شكل (24) علامة تجارية (لوسيان بيرنهارت)

بعد ذلك تطور الأسلوب الألماني وأعلن موت الطباعة في 1928 في كتاب (Jan Tschichold) الذي أنهى كتابته، ونرى فيه فلسفته الخاصة نحو الطباعة الجديدة، هذا الكتاب كان بمثابة قائمة شحن للتصميم الحديث الذي غير فيها كل الخطوط التي أنتقدت بفضل التصميم الذي لايركز على صفحة العنوان.

وأشار (Jan Tschichold) الى أهمية استعمال التصوير الفوتوغرافي في المادة المطبوعة. كما نصح باستعمال الحجم

الورقية القياسية، وشرح بوضوح كيفية استعمال الحجم المختلفة بطريقة فعالة عبر الأوزان. واستعمال الفضاء والفترات البيضاء كعناصر تصميم لفصل وتنظيم المادة، حتى نرى اليوم الطباعة كعمل قياسي. (23-253p-28)

المدرسة الأمريكية

الولايات المتحدة الأمريكية تلك الدولة التي إستطاعت أن تحقق تقدماً كبيراً في ولوج مجتمعاتها الى مرحلة ما بعد الحدادة، (فقد أستطاعت تشكيل مركز إستقطاب ثقافي عالي، أخذ يمارس بما يمتلكه من إمكانيات واسعة تأثيراً عالمياً في مختلف مجالات الحياة، ومنها المجال الثقافي والفني والفكري، إذ كان إعتمادها على المنتج الثقافي والفكري الاوربي، وسعيها الى تقديم صورة لذلك المنتج يعكس ثقافتها، فليس بالغريب أن نجد إسهامات عدة

للمدرسة الأمريكية في مجال ما بعد الحدثة التي تعكس الخصوصية الثقافية الامريكية، التي من أبرز سماتها الثقافة، الاستهلاك، البرغماتية، التنوع، فهم مجتمع مهاجرين يكون التنوع الثقافي ركناً أساسياً في تكوينه، ولكونه يميل الى الحياة العملية فهو أكثر ركوناً الى البرغماتية في سلوكه، ولكون النمو الاقتصادي السريع الذي تشهده، ماجعل ثقافة الاستهلاك هي السائدة لكي تكون معادلة لثقافة الإنتاج). (3- ص273- 274) مما أدى الى ظهور الحركة الفنية التي تروج للإنتاج والاستهلاك التي كان لها مساهمة فعالة وكبيره وكانت في الحقيقة ثورة في التصميم الطباعي، (حقاً كانت واحدة من أولى حركات الإستكشاف للإمكانيات المعرفية للطباعة والسماح لها بأن تصبح أحسن بكثير مما كان سابقاً. إذ كانت الطباعة شديدة التغير الى القواعد التقليدية في التصميم الذي نظرلها كنوع يخدم الكلمة المكتوبة. هذه التقنية الجديدة والمحرة مهدت الطريق لتجارب أكثر من هذا النوع لاحقاً في التاريخ.

وكان لظهور مدرسة الباهواوس حركة لتغيير مبادئ التصميم وإعتقاداته، وحددت مبادئ التصميم السويسري مع الروسي لتكوين الاسلوب الطباعي الدولي. هذه النظرة المتحررة الجديدة للتصميم سوف تكسح الكرة الارضية قريباً الى قواعد المكان الصارمة تلك الاهمية الموضوعية الواضحة للتصميم.

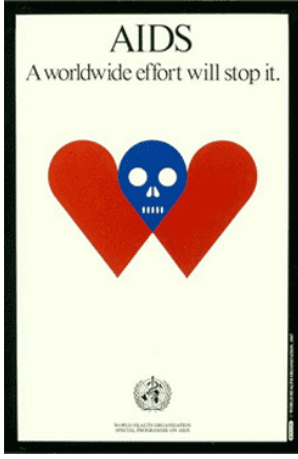


في أوائل الستينات ظهر أستعمال الصورة والتصوير والذي أحرز تقدماً في تشريع الشكل الفني. إذ بدت حركة جديدة مثيرة وتحتوي على الغريب عند التركيب، والعلاقة بين التصويرية وما بعد الحدثة أدت الى حركات في التصميم الطباعي سهلت الرؤية لبعض الفلاسفة أن يجدوا في أعمال بعض المصممين لما بعد الحدثة، مبادئ تصميم متحرر، تطلب سنوات من الدراسة والممارسة لإتقان تصميم حديث وسهل الوصول بكثير الى مدى أكبر من المتلقين). (2-1-p.30)

ميلتون جلاسر (Milton-Glaser)

ولد المصمم الطباعي ميلتون جلاسر Milton-Glaser في 26 حزيران 1929 بمدينة نيويورك وقد درس الموسيقى في المدرسة العليا للموسيقى والفنون. كما درس الطباعة في أكاديمية الفنون الجميلة في بولونيا عن طريق منح فولبرايت وتخرج منها عام 1951.

تميزت أعماله بالبساطة والمباشرة فقد استعمل وسائل عدة لحل المشاكل التي تواجهه. عام 1974 بدأ العمل في تأسيس الاستوديو الخاص به، إذ زاد وتنوع عمله بمواضيع مختلفة وبشكل واسع ومن أهمها تصميم مجلة نيويورك الذي كان من مؤسسيها، وإنجاز لوحة جدارية من 600 قدم لمبنى المكتب الاتحادي في أنديانا بولس. وعبر حياته المهنية كان له تأثير كبير على المعاصرة في التصميم الطباعي إذ حصل على العديد من الجوائز مثل نوادي الفنون والمعهد الأمريكي للفنون الكرافيكية وجمعية الرسامين وغيرها، ومنذ تأسيس مشغله الخاص عام 1974 في ولاية مانهاتن، مازال ينتج العديد من الشعارات ويصمم المواقع والكتيبات وغيرها، فضلاً عن أعمال التصميم الداخلية والمعارض والمطاعم والفنادق وكذلك التعبئة والتغليف، ويضم مشغله مصممين. ومن أهم أعماله التصميمية شعار أحب نيويورك كما في شكل (25) والعلامة التجارية ليرة (بروكلين).



شكل (26) ملصق (ميلتون جلاس)

في عام 2004 فاز بجائزة انجاز العمر في متحف كوبر هيويت، ومنح المداالية الوطنية للفنون من قبل الرئيس الامريكي باراك أوباما في عام 2009. وأقام العديد من المعارض الشخصية في مدن مختلفة من العالم:

- متحف الفن الحديث نيويورك 1975
- مركز جورج بومبيدو، باريس 1977
- معرض هوتون، والاتحاد كوبر نيويورك 1984
- متحف فيتشنا 1989.

يقول جلاس بعد أن وجه له سؤال ماهي أفضل لحظة في اليوم؟ قال عندما تنبثق فكرة جديدة من العمق في ذهني لتكون في الجزء الأمامي من الدماغ.

يختار جلاس الالوان والاشكال الأكثر وضوحاً والفكرة البسيطة مضمناً اللحظة التي يعيش فيها وعلى الرغم من حبه للأعمال الزخرفية فإن أعماله الأخيرة أمتازت بالبساطة والابتعاد عن الافكار المعقدة، كما في شكل (26) ويقول كنت على يقين بأن الحدادة هي

الطريق لرؤية العالم، لكنني بأحدى زياراتي الى روما في وقت مبكر من حياتي ومشاهدة الفنون مثل الباروك والاثار الرومانية والقوطية جعلتني التجأ الى دراسة تاريخ الفن لكن هذا لايعني الانفصال عن حركة الحدادة. ويعتقد إن التصميم يعتمد اعتماداً كلياً على الاقتصاد ووجوده هو خدمة لمصالح الشركات، إذ إن التجارة هي قلب التصميم وكل مايصمم لها هو التواصل مع الناس عبر تلك المنتجات.

ويقول: لم يتغير عقد هيمنة البيئة الرقمية للتصميم، لقد وجدت أن الطلاب ليس لديهم أي فكرة أو أي قدرة لتمثيل أفكارهم عبر الرسم ويشدد الى ضرورة أن يتوجه المصمم الى القلم والفرشاة والورق قبل أن يذهب الى الكمبيوتر، ولكنه يجد أن الادوات الرقمية لها دور مفيد جداً. (104-101-p.34)

مما تقدم ترى الباحثة إن مصمم ما بعد الحدادة إتبع حرية بطريقة جديدة بسيطة ورمزية جعلت المتلقي يتفاعل ليستوعب ويفهم الاختلافات المعقدة في تحديد المعنى، عن طريق أستعمال لغة الصورة الرمزية التي يمكن إستخدامها من قبل المصمم بشكل قصدي، لكي يستطيع المتلقي البحث والكشف للمس المعاني المخفية خلف هذه اللغة. التي هدف المصمم فيها هو التجريد والتبسيط والانفتاح بالمعنى، وتشجيع مشاركة المتلقي على فهم المعنى في تركيبته التصميمية الجديدة، من أجل جذب الانتباه. ويمكن القول إن المصمم إتبع ثقافة مرئية يتم عبرها التركيز على أهمية النظر والرؤية التي تحقيق القوة الادراكية والاتصالية المرئية للمتلقي مع التصميم المطبوع لأضفاء الطابع الجديد العالمي.

2-3-1- نقد وتحليل الاتجاهات الفكرية للحدادة وما بعد الحدادة

يطلق مصطلح الحدادة بوجه عام على مسيرة المجتمعات الغربية منذ عصر النهضة إلى اليوم ويغطي مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والأدبية وفنية. لقد أدخل التقدم المستمر للعلوم والتقنيات، وثورة التكنولوجيا، إلى الحياة الاجتماعية عامل التغيير المستمر والصيرورة الدائمة التي أدت إلى إنهيار المعايير والقيم الثقافية التقليدية.

لاريب أن مانشاهده أو نقرأه من أعمال الحداثين قد يصدنا فيما تعرضه أشكالها الجديدة من غرابة



شكل (28) ملصق من تصميم
(أميل كارديناس)

وانحراف عن المؤلف، إلا أن ذلك يعني أن ما نواجهه في الواقع هو أشكال تجريدية أيضاً، ولكنها ظفرت بالألفة والاعتياد لطول تعرضنا لها واستمراره. ولهذا يخالجننا الشعور بالقطيعة والغربة عندما نتلقى إبداعات حديثة. فالأمر كله إذاً صراع بين الأشكال أو منافسة بين أشكال متباينة، ولكنها جميعاً إنسانية. والجديد فقط هو أن الحداثية ضد الاعتراف بشكل واحد بعينه. ولهذا ألحت في كل تياراتها ومذاهبها على دور الملتقي الذي كان من قبل مستقبلاً سلبياً في الفن التقليدي. فعندما ينحرف الشكل عما هو مألوف في التعبير، فلا بد أن يثير الانتباه لدى الملتقي إلى عالم جديد يختلف عن الواقع في التجربة اليومية المبتذلة. وينبعث شعوره بالإمكانات الممتدة إلى غير حد ليعود إلى عالمه وقد تزود بالحيوية، واستبعاد النضارة بالخروج عن المؤلف، وأحس بالافتقار لأتساع رقعة ما هو ممكن ومتاح. وهم في ذلك يقدمون لوناً جديداً من تكنولوجيا الفن - إن صح هذا التركيب اللغوي- مثلما يحدث في تكنولوجيا العلم، فهم يبتكرون بأعمالهم وأساليبهم الجديدة أجهزة وأدوات فنية تعمق الرؤية، أو توسعها أو تقربها لإعادة اكتشاف العالم والإنسانية معا.

فالحدثة أضفت قيمة للفن كوظيفة وأداة تسعى في خدمة الانسان ومنها فن التصميم، الذي ظهر واضحاً عن طريق التحولات التي شهدتها مدارس الفن الحديث التي ظهرت عبر تبني مدرسة الباوهاوس الجانب التقني والجمالي، عن طريق عمليات البحث عن قواعد المشتركة والقياسية للغة البصرية، والبساطة في التصميم، ونجد نموذجاً تطبيقاً واضحاً لذلك عبر عمل المصمم **لاسو موهلي ناجي (Laszlo Moholy Nagy)** شكل (27) أحد تدريسي مدرسة الباوهاوس، طبع طباعة حجرية، يوضح الملصق إعلان عن الإطارات الهوائية إذ أظهر شكل عربية تسير لكن أعطى العربية حجم أصغر نسبة إلى النص الكتابي الذي أظهره بطريقة حركية أعطت إحياء للطريق بدلالة رمزية، وهيمنة على الجزء الأكبر من الملصق مما أضفى حالة جذب حركي، وتظهر البساطة في جوهر العمل التصميمي المتكون من قيمة الأبيض والأسود لقد صممه بطريقة الاختزال الشكلي وإضفاء طابع الحركة عليه. عبر الخطوط المتموجة والمتقاطعة، أما الدلالة الرمزية للملصق كانت مباشرة وواضحة المعنى.

كانت التصميم مجردة أو خالصة- توهم بها يمكن تسميته البعد الثالث، ذلك البعد الذي يضيفه الملتقي عن طريق الوسائط الفنية الإيهامية، بحسب كل نوع فني، كي يحس أنه يستقبل واقعاً مجسماً ممثلاً. وربما يبرز هذا ويصرح به في فن التصوير الذي يستخدم المنظور، ولهذا رفضته الحدثة في التصوير، لأنها رأت فيه تضييقاً لمنفعة الملتقي الذي يفرض عليه المنظور أن يختزل إلى عين واحدة ثابتة.

وكذلك نلاحظ المدرسة السويسرية التي أكدت على المهارة في الصنعة، وبحثوا في الاتصال البصري الذي يتضح عن طريق التصوير والصورة الفوتوغرافية المرسومة والذي ظهر واضحاً في أعمال المصمم **أميل كارديناس (Emil cardinaux)** شكل (28) الذي يوضح ملصقاً أعلنياً لشركة (Wolfsburg) في زيورخ، شركة حذاء باليه لسويسرا، وطبع الملصق طباعة حجرية في أربعة ألوان، نلاحظ ظهور توحيد لعناصر التصميم من نص واللوان وصور لكن الصورة بدت مجردة وبسيطة عبر المساحات البيضاء المحددة وكذلك أختزال المنظور الشكلي للصورة. أما العناصر الخطية التي يتميز بها الاسلوب السويسري ظهرت بأحجام مختلفة لتحفيز الجذب البصري والعمق التعبيري،

ومتباينة في الحجم واللون، وأتخذت الثلث الاخير من الملتصق إذ أعطى العنوان الرئيس حجم ولون أكبر ومختلف للتمييز والبروز، كذلك نلاحظ الحركة عبر اقدام الاشخاص بدت واضحة لتحقيق الغاية الوظيفية للأعلان. كذلك نرى إن الأجواء العامة للملتصق تم أستعارتها من البيئة المحيطة وطبيعة المنطقة الجغرافية، ونلاحظ إن الدلالة الرمزية للملتصق واضحة والمعنى ومباشرة.

إن إنتصار العلم والصناعة في العصر الحديث قد أنتج جمالياته الخاصة، لقد تمثل الجهد الحدائي في السعي إلى أخترال العمل الفني التصميمي الى جوهر الشكل وتحقيق الاستقلال الذاتي لفكرة العمل الفني التصميمي ككيان مغلق على نفسه ذو حدود واضحة أملاً في الوصول الى النقاء وإكتشاف الجوهر الحي القابل للتطبيق دوماً كلغة ذات أبجدية واضحة تصلح لكل زمان ومكان. تُعنى الحدائيات جميعاً بالمدلول الذي ينبغي أن يصل إلى المتلقي مهما يكن من أمر الدوال التي يصوغها الحدائيون على وفق رؤيتهم الفنية، ومغامراتهم الخاصة بمختلف مذاهبهم. وتتشارك المدلولات وفق شفرة الفنان الذي يلتزم بها لتقديم بنية أو نسقاً يجعلوه عنوان العمل في أغلب الأحيان.

لذلك كانت الحدثاء - في مختلف إتجاهاتها- دعوة إيجابية، نقداً ونفيّاً للإيهام المزدوج. الإيهام بثبات النظام في العالم، ومعه ثقافته، والإيهام بوظيفة أزلية لفن التصميم. كذلك (العقلانية حيث يتجلى العقل بسيادته وهيمنته في مختلف جوانب الوجود الاجتماعي والسياسي تجلياً لمبادئ التنوير وقيمه، ودعوة للحرية الإنسانية وتأكيد دور الإنسان الحر في مختلف ميادين المجتمع، وأن الحدثاء لا يتم إستيرادها من الخارج بل هي حالة تنبثق من صميم المجتمع، وهذا يعني حالة تطور وتراكم تاريخي تتم في داخل المعطيات التاريخية للحياة الاجتماعية تهجد لعملية الحدثاء وحضورها). (21- ص33) ولهذا قدمت الحدثاء تنوعات مختلفة لما ينبغي أن تتخذه من مواقف وفقاً للرؤى المتباينة لهذا العالم.

اما تيار ما بعد الحدثاء، هو نسق من التصورات النقدية التي أبدعتها روح العصر المتجدد في مختلف ميادين الحياة الفكرية. فقد تعددت الاساليب والاتجاهات الفنية التي لانتظر الى الجمال بوصفه مكوناً جوهرياً من مكونات العمل الفني التصميمي، ومن الممكن أن نقول أنها جردت الفن التصميمي من كل دلالة جمالية حتى بالمعنى الاستطائقي للجمال، فما قدمه النموذج الحدائي من معايير (النقاء والتكامل والوحدة والغاية.) في المقابل تبنت ما بعد الحدثاء (التنافر والتشظي) وتخلّى الفن التصميمي عن النموذج المثالي القديم للعمل الفني (المتكامل) الذي لا يمكن إضافة أو حذف جزء منه وي طرح بدلاً من ذلك نموذجاً لعمل فني تصميمي يحقق ترابطاً صعباً وكلية عسيرة عبر التنافر واللامركزية التي طرحتها التفكيكية في التفسير كوسيلة لتحديد وتكسير الرؤية المحدودة لمعاني الأسلوب والشكل والصورة، بنيد فكرة تفرد المعنى وخصوصيته وأيضاً عمقه وأستقراره لصالح فكرة الحركة الحرة للدوال، أي (رفض اليقين المعرفي المطلق ورفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول، وتطابق الأشياء والكلمات). (14- ع43) لصالح صورة من التعددية والتشظي لايبث فيها المعنى على حال ويظل حائراً دوماً.



ونلاحظ ذلك جلياً في المدارس الفنية التي ظهرت ما بعد الحدثاء ومنها المدرسة الفرنسية، وتعدّ الام فيما بعد الحدثاء حيث اهتمت بالجانب التصويري وظهر مجموعة من الفنانين منهم **مرسيلال ريس (Martial Raise)** الذي اهتم في مجال الدعاية والاعلان نظراً لأزدهار الصناعة في فرنسا، وتكون ملتصقه شكل (29) من صورة فوتوغرافية وقد هيمنة على مساحة الملتصق، أضاف إليها الالوان بطريقة متباينة غير مألوقة

وغريبة وخارجة عن الواقع، إذ أراد إعطاء الجانب العاطفي والجمالي لتحقيق الجذب ولكن بطريقة غريبة عبر الظلال المكثفة والملونة، وإعطاء الخلفية قيمة الاحمر المرتفعة لتحقيق الشد البصري ويبدو انه قصد الوقت هو في الظهيرة، وقد أضاف طابع الحركة في الشكل عبر النظرة والانفاته التي أعطت للموضوع الحيوية، وتميز المصق بالالوان البراقة، كذلك أضافه شكل المربع على إحدى العينين وإعطاء قيمة الاخضر- للعين والأزرق الشفتين بطريقة مبالغ فيها وغير مألوفة، وذلك للتركيز على أماكن أستعمال المنتج وتحقيق الجذب، إسم المصق بالتوازن، وقد خلا تماماً من العناصر الكتابية، تاركاً التأويل الدلالي والمعنى للمتلقى، لإجاد المعنى الشكلي والدلالي الكامن خلف الشكل والرموز.

أما المدرسة الألمانية كانت بمثابة الحركة النقدية للمدرسة الفرنسية، إذ تميزت أعمال المصممين بالتجريد



والخطوط المتقاطعة والمساحات اللونية والتكوينات البسيطة وتخلت عن الصور الفوتوغرافية التي أعتمدتها المدرسة الفرنسية بالتعبير. وظهر ذلك واضحاً عبر أعمال المصمم المصمم الألماني الشهير **لوسيان بيرنهاردت (Lucian Bernhard)** الذي تميز عمله التصميمي بالتجريد والبساطة، كما في شكل (30) الذي يوضح البساطة في فكرة التصميم الاعلائي، وهو عن الايطارات، وقد تكون المصق من أربعة الوان تميز بالحركة والاتجاهية في تحقيق البعد التصميمي وهو بذلك طبق معالجة دينامية بحيث أظهر جوهر الإعلان

عن المنتج بشكل مثالي بوضوح الإطار في زاوية مثيرة لإعطاء الإحساس بالسرعة للمنتج من خلال وضعه بطريقة تظهر كما لو كانت وقعت على محور اليد، والفكرة مجردة وقد هيمن الشكل على مساحة المصق الكلية، وأستعمل العناصر الكتابية وقد تباينت على الارضية السوداء، وظهر التوازن في المصق عبر توزيع العناصر ومراكز الاثقال، والاشكال كذلك ظهرت متناسقة بعلاقات لونية وترابطية فيما بينها. مما أعطى سهولة في التلقي وإيضاح الفكرة.



شكل (31) مصق من تصميم (ميلتون جلاسر)

اما المدرسة الأمريكية أستطاعت تشكيل مركز إستقطاب ثقافي عالي، ومن أبرز سماتها البرغماتية والاستهلاك للمنتجات، مما شجع تطور المصق التجاري وظهور الحركة الفنية التي تروج للإنتاج والاستهلاك، وتطور الامكانيات المعرفية للطباعة، إذ كانت الطباعة شديدة التغيير الى القواعد التقليدية في التصميم والذي نظرها كنوع يخدم الكلمة المكتوبة. ومن المصممين الأمريكيين هو **ميلتون جلاسر (Milton-Glaser)** الذي تميزت أعماله بالبساطة والمباشرة وبأستعمال أي وسيلة أو أسلوب لحل المشكلة. كما في الشكل (31) حيث عمل جلاسر سلسلة من ثلاث ملصقات لقسم الحاسوب (آر سي أي) كان موضوعها (ذاكرة غير مقيدة)، ويبدو إن التجريد في التقنية كان على بعد عقد من الزمن على الأقل لأكثر الناس، إذ ظهر التجريد في المصق التصميمي لكن أعتمد على التكرار البنائي الذي كونه شكلاً متماسكاً، الكبير في الاعلى ويصغر في الاسفل، لقد أختار جلاسر الأرضية بقيمة الابيض لتبرز الاشكال فضلاً عن الى الدلالة الرمزية للون بالانفتاح الغير محدود أو غير مقيد أما الالوان تميزت بالتضاد والتباين العالي الذي أضفى قيمة حركية وأيقاعاً رتيب ومتناغم، فضلاً عن إستعماله للعناصر الزخرفية التي أعطت أنطباع

حركي متناغم، أعطى قيمة جمالية، أما العناصر الكتابية فقد أختزلها وجعلها بطريقة محورية توازي الأيقاع الشكلي للتصميم وتكمله، أما الأسلوب التصميمي تميز بالبساطة والتجريد التي توحى بتراكم المعرفة والمعلومات بغير حدود عن طريق أستعمال لغة الصورة الرمزية.

وقد مر تأريخ كل شكل فني تصميمي بحقب معينة يتوق فيها شكل ما الى تأثيرات لاتتحقق إلا بتغيير المعيار التقني أي بشكل فني جديد، وقد جاء فن التصميم الحديث الذي يميز بين عالم الفن التصميمي وعالم الواقع، وأراد المصمم الحديث أن يعيد صورة العالم في إطار نسق موحد، وأخضع رؤيته لنظام أيديولوجي، أما المصمم في عصر- الوسائط المتعددة وتطور وسائل الاتصال فإنه يقبل بلقاء المتناقضات، ويقبل بالشكل الهجين، وهكذا تميزت الأساليب الفنية بتقنية التوليف والاستنساخ والتكاثر، وتجاور الصورة مع نقيضها. مما أدى إلى تحرر الانسان ولوظاهرياً من سيطرة ثقافة معينة أو قواعد تفرضها ثقافة متفرقة، و(هكذا يختبر الفنان وجودية العالم من حوله بطريقة مغايرة، بفضل تفكيكه لآلية النظرة التي تتمسك في العمل الفني بمبدأ الأنساق التراتبية). (9- ص22)

3-1- نتائج البحث ومناقشتها

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

نتائج فترة الحدثة في التصميم الطباعي:-

1. هيمنة النظام على اللانظام، أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الأطار العام الذي أخذ بنظر الإعتبار الا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة) في التصميم الطباعي. وظهر ذلك في أشكال الاعلانات التي تروج عن المنتوجات في الاشكال (15، 27، 28).
2. ظهور مبدأ الاسس التصميمية كل(التوازن والايقاع والتناظر، كذلك العلاقات والنظام) كما في الاشكال (12، 15، 28).
3. أدت ظهور القوة الكامنة للحركة في التصميم الطباعي الى جذب الانتباه والتعبير عن المضمون، وظهرت في الاشكال (12، 14، 15، 16، 27، 28).
4. أدى دمج الصور في التصاميم وتقديمها ببراعة فريدة وإضافة الرسوم التوضيحية والمخططات الى عنصر المفاجأة وتحسين الناحية الجمالية، كما في الأشكال (16، 17).
5. العقلانية والبساطة في التصميم، والتي سادها حس هندسي كما في الأشكال (12، 14، 15، 16، 27، 28).
6. نتج عن توحيد العناصر التصميمية من نص والوان وصور فوتوغرافية لتكوين صورة مجردة وغير عادية الذي أكد عليه الاسلوب السويسري الذي ظهر في الاشكال (16، 17، 27، 28).
7. أستعمال العناصر الاساسية للتصميم من (الخط والنقطة والفضاء واللون) أدى الى تكوين تصميم تجريدي بسيط، كما في الاشكال (14، 15، 27).
8. تأكيد مبدأ الدال والمدلول، الذي ينبغي أن يصل الى المتلقي مهما يكن من أمر الدوال، ويظهر في الاشكال (15، 27، 28).

نتائج فترة ما بعد الحدثة في التصميم الطباعي:-

1. أدى أستبدال الاداء والمنفعة إلى ضعف التصميم وعجزه عن التعبير، كما في الشكل (22).
2. نتج عن توضيف تقنية الطباعة الليثوغرافية الملونة التي أتاحت الطباعة بأربعة ألوان، تطور عملية أستعمال الملصقات التجارية الكبيرة، كما في شكل (21).
3. أدى الولاء للصورة والشكل إلى تراجع النص والاعتماد على الصورة التعبيرية، كما في الأشكال (18، 21، 22، 29).

4. استعمال الصور الفوتوغرافية بالحجم الطبيعي أدى الى الترويج عن المنتجات الصناعية أكثر وتأکید المنتج أو الشكل كما في الشكل (18، 19، 21، 24، 29، 30).
5. نتج عن استعمال البساطة والتجريد في التصميم والابتعاد عن الافكار المعقدة الى سهولة إيصال الفكرة وشد المتلقي لمعرفة مضمون العمل التصميمي وسهولة إيصاله كما في الاشكال (23، 24، 26، 30، 31).
6. أدى استعمال لغة الصورة الرمزية، التي يعتمدها المصمم بشكل قصدي، إلى إثارة المتلقي للتعرف على المعاني الكامنة خلفه كما في الاشكال (23، 25، 26، 30، 31).
7. التركيز على أهمية النظر والرؤية التي تحقق القوة الإدراكية والاتصالية المرئية والتي ظهرت في الاشكال (18، 25، 26، 31).
8. نتج عن أستعمال الحركة والاتجاهية في التصميم الطباعي الى إثارة المتلقي وتحقيق البعد التميمي بشكل مثالي كما في الشكل (30).
9. إن تطور وسائل الاتصال وإستعمال الوسائط المتعددة أدى الى تحقيق تقنية جديدة في التصميم الطباعي أخضعت الى رؤية نظام يقبل بقاء المناقضات والشكل الهجين، كما في الشكل (31).

3-2- مقارنة بين النتائج

تحقيقاً للهدف الثاني من أهداف البحث الحالي في تقديم مقارنة بين تصاميم فترة الحدثة وتصاميم فترة ما بعد الحدثة في التصميم الطباعي (المصصقات الإعلانية) أمودج.

الحدثة في التصميم الطباعي	ما بعد الحدثة في التصميم الطباعي
1- عدم العودة الى الاساليب والاتجاهات الفنية القديمة.	1- تجاوز المركزية وتأکید الهوامش والاساطير والخرافات.
2- تجلي الأتجاهين الذاتي والعقلي عن طريق الفكر الاستناري وإنتقالاته الجوهرية وهيمنة سلطة العقل على الجمال.	2- نقد العقل وتجاوزه واستبدال الانسان لمركز الكون.
3- هيمنة النظام على الانظام، أي تم طرح النظام بمنظار مختلف على وفق الأطار العام الذي أخذ بنظر الإعتبار الا وهو (التجسيد الشكلي لفكرة الوظيفة).	3- إكتشاف القواعد المنظمة للإبداع الفني بغية كسر التقاليد لتحقيق هوية فنية جديدة.
4- هيمنة سلطة العلم على الخرافة.	4- أستبدال الاداء والمنفعة.
5- ظهور مبدأ الاسس التصميمية كد (التوازن، والایقاع والتناظر، كذلك العلاقات والنظام).	5- التركيز على أهمية النظر والرؤية التي تحقق القوة الإدراكية والاتصالية المرئية.
6- ظهور القوة الكامنة للحركة والغوص في أعماق اللاشعور.	6- معالجة الخطوط والقيم اللونية، لتحقيق الحركة والشد البصري.
7- إستعمال الاشكال الطبيعية في صياغة غير منطقية بالنسبة للعقل الواعي أي (غير مألوفة أو متوقعة).	7- حرية ربط العناصر والاساليب التصميمية، حتى وإن كان ذلك بطرق مضادة لوظيفة الموضوع ولعلاقة لها به.
8- العقلانية والبساطة في التصميم، التي سادها حس هندسي.	8- استعمال البساطة والتجريد.

9- رفض التعامل مع العمل التصميمي كمنتج نهائي، ومع الإبداع كنهاية حركة.	9- رفض الفصل بين الفنان والعمل الفني أو بين الجمهور وبين الأداء الإبداعي.
10- تأسيس النموذج المتنوع والإبداعي في الفوتوغرافيا التعبيرية والصورة المرسومة.	10- استعمال الصور الفوتوغرافية بالحجم الطبيعي.
11- التوحيد لعناصر التصميم من نص والالوان والصور الفوتوغرافية، واستعمال عدد قليل وبسيط من العناصر التصميمية.	11- أعتما د مبدأ (التنافر والتشظي والتخلي عن الأموذج المثالي القديم للفن التصميمي) الذي طرحته التفكيكية.
12- ظهور العناصر الأساسية للتصميم (الخط، والنقطة والفضاء، واللون).	12- الاعتماد على العناصر التصميمية المكونة من (الخط والنقطة واللون والشكل والفضاء).
13- رفضت استعمال المنظور في فن التصوير، لأنه تضيق لمتعة المتلقي.	13- الولاء للصورة والشكل وتراجع النص.
14- دمج الصور في التصميم وتقدمها ببراعة فريدة من نوعها.	14- استعمال لغة الصورة الرمزية، لإثارة المتلقي والكشف عن المعاني الكامنة.
15- تأكيد مبدأ الدال والمدلول، الذي ينبغي أن يصل الى المتلقي مهما يكن من أمر الدوال.	15- رفض المنطق التقليدي الذي يقوم على تطابق الدال والمدلول، وتطابق الاشياء.
16- إعتما د العلاقات اللونية هي الاساس المتين لأي فهم دقيق لعمليات التلوين.	16- الاعتماد على الانتقائية والاستطراد والتلصيق (الكولاج) ومحاكاة الاعمال السابقة.
17- ظهور مبدأ الاداء والوظيفة لفن لخدمة الانسان.	17- أستبدال الاداء والمنفعة. والابتعاد عن الافكار المعقدة.
18- استعمال أحجام مختلفة من الخطوط والحروف في تصميم واحد لتحقيق العمق والتعبير الجمالي.	18- لانتظر الى الجمال بوصفه مكوناً جوهرياً من مكونات العمل التصميمي، لصالح صورة من التعددية التي لا يثبت فيها معنى على حال ويظل حائراً دوماً.

3-3- استنتاجات البحث

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

1- نتج عن تأثير الحدثة في التصميم الطباعي، الخروج عن القيود الفنية وتوظيف الاتجاهات والاساليب الجديدة في لغة التصميم المتمثلة بالاسس والعناصر والخصائص الفكرية والجمالية لتحقيق الاداء والمنفعة للأنسان والمجتمع.

أما تأثير ما بعد الحدثة، فكان الأعتما د على الحرية والبساطة والرمزية وإشراك المتلقي على فهم المعنى في تركيبته التصميمية الجديدة، أي الاعتماد على الثقافة المرئية التي تحقق القوة الادراكية والاتصالية للمتلقي لإضفاء الطابع الجديد العالمي.

2- وظهر تطابق الفعل الوظيفي للتصميم مع صيغ التعبير الجمالي في فترة الحدثة، عبر التصميم التي قدمها المصممون مثل الملصقات الاعلانية والشعارات التي كانت تخدم الفعل الوظيفي والحاجة الفعلية للمجتمع، أما ما بعد الحدثة فكانت حرية ربط العناصر والاساليب

التصميمية، بطرق حتى وإن كانت مضادة لوظيفة الموضوع فإنها ترتبط بطريقة إيحائية وفكرية لتحقيق التعبير الوظيفي والجمالي لتلبية حاجة المجتمع ولكن بطريقة رمزية ورؤية بصرية.

3- ظهرت أساليب استعملت في فترة الحدائفة وظفت لصالح التصميم الطباعي، منها استعمال الأسس والعناصر وكذلك تقنية دمج الصور بالرسوم والعلاقات الرابطة لتحقيق الوحدة التصميمية والبساطة والتجريد وتأكيد مبدأ الدال والمدلول وربط العناصر الكتابية بالشكل التصميمي لتحقيق المضمون الفكري للعمل التصميمي.

أما الأساليب التي استعملت في فترة ما بعد الحدائفة فقد حققت تأثيرات لشكل فني تصميمي جديد عن طريق المعيار التقني، وتطور وسائل الاتصال، واستعمال تقنية التوليف والاستنساخ والتكاثر وتجاوز الصورة مع نقيضها. مما أدى الى تحرر الانسان ولوظاهرياً من سيطرة ثقافة معينة أو قواعد تفرضها ثقافة متفرقة.

3-4- توصيات البحث

- في ضوء نتائج البحث واستنتاجاته توصي الباحثة بما يأتي:
1. توصي الباحثة بدراسة كل فترة بشكل كامل ودقيق عبر الغور في التفصيلات الدقيقة والخصوصية الابداعية ومؤثراتها وكيفية إجراء التحولات بالنسبة للتصميم الطباعي.
 2. ضرورة الاطلاع على تأريخ التصميم الطباعي وخاصة الاوربي وأهم المصممين الطباعيين الرواد والمراحل التي مر بها التصميم الطباعي الحديث.
 3. على المصمم استخدام التقنيات الحديثة والمختلفة المدمجة والمتفاعلة مع بعضها البعض لتحقيق الحدائفة في التصميم الطباعي.

3-5- مقترحات البحث

تقترح الباحثة:

- 1- إجراء دراسة للمراحل التي مرت بها الطباعة في فترة الحدائفة وما بعد الحدائفة.
- 2- إجراء دراسة حول جماليات التصميم الطباعي في فترة الحدائفة وما بعد الحدائفة.

المصادر

المصادر العربية

- 1- اندرية لالاند. موسوعة لالاند الفلسفية. ترجمة: خليل أحمد خليل. منشورات عويدات . بيروت- باريس. مج2. ط2. 2001.
- 2- إياد حسين عبد الله. فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق. دار الثقافة والاعلام. حكومة الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة . ط1. ج1. ج2. ج3. 2008.
- 3- باسم علي خرسان. ما بعد الحدثة - دراسة في المشروع الثقافي الغربي. ط1. دار الفكر، دمشق، 2006.
- 4- بول كلي . نظرية التشكيل، ترجمة: عادل السيوي. دار ميريت. ط1. القاهرة. 2003.
- 5- بيتر بروكر. الحدثة وما بعد الحدثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. مراجعة: جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي. الامارات- ابو ظبي. ط1. 1995.
- 6- حارث محمد حسن وباسم علي خريسان. قراءات في ما بعد الحدثة. مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر. بغداد. 2005.
- 7- حامد سرمك. فلسفة الفن والجمال – الابداع والمعرفة الجمالية. ط1، دار الهادي. بيروت. 2009.
- 8- حنا عبود. الحدثة عبر التاريخ. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1989.
- 9- خالد محمد البغدادى. أتجاهات النقد في فنون ما بعد الحدثة. الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، 2008.
- 10- خلود بدر غيث. مدخل إلى تأريخ التصميم الجرافيكي. دار الاعصار العلمي للنشر- والتوزيع. عمان- الاردن . ط1. 2011.
- 11- رمان سيلدن. (النظرية الأدبية المعاصرة). ترجمة سعيد الغامبي. دار فارس للنشر والتوزيع. المغرب، ط1، 1996.
- 12- رستم أبو رستم. الموجز في تأريخ الفن العام . المعزز للنشر والتوزيع. ط1. عمان – الاردن. د.ت.
- 13- صالح ابو اصبع وآخرون. الحدثة وما بعد الحدثة. منشورات جامعة فيلادلفيا. عمان- الاردن. ط1. 2000.
- 14- علي وطفة. مقاربات في مفهومي الحدثة وما بعد الحدثة. مجلة فكر ونقد. العدد 43. 10 نوفمبر. 2001.
- 15- فارس مسرحي. الحدثة في فكر محمد أركون . الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت- لبنان. ط1. 2006.
- 16- فرانكلين. ر. روجرز. الشعر والرسم . تر: مي مظفر. دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد. 1990 .
- 17- قاسم الحطاب . جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة الاوربية . مكتب ومطبعة اليمامة – بغداد ، ط2. 2010.
- 18- محمد جديدي. الحدثة وما بعد الحدثة في فلسفة ريتشارد رورتي. ط1. منشورات الاختلاف. الجزائر. 2008.
- 19- محمد سبيلا. الحدثة وما بعد الحدثة. مركز دراسات فلسفة الدين . وزارة الثقافة، بغداد – العراق . ط1. 2005.
- 20- محمد سبيلا . مخاضات الحدثة. ط1. دار الهادي. بيروت. 2007.
- 21- محمد محفوظ. الإسلام، الغرب وحوار المستقبل. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. 1998.

- 22- محمد وياسر الطائري الشيخ. مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. 1996.
- 23- محمود أمهز. الفن التشكيلي المعاصر. دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر. بيروت - لبنان. 1981.
- 24- ابن منظور. لسان العرب. إعداد وتصنيف: يوسف الخياط. دار لسان العرب. بيروت. (د.ت). مج3.
- 25- ناثن نوبلر. حوار الرؤية مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية. تر: فخري خليل. دار المامون للترجمة والنشر. بغداد. 1987.
- 26- نك كاي. ما بعد الحداثة والفنون الادائية. ترجمة نهاد صليحة. الهيئة العامة المصرية للكتاب. القاهرة. ط2. 1999.

المصادر الأجنبية

- 27- Connie Robbins. **Andy Warhol POP ART 1928 – 1987. Art Heritage Program.**
(Electronic
Version). Copyright 2009 in U.S.A .
- 28- Jeremy Aynsley. **Graphic Design in Germany 1890-1945.** Thames & Hudson.(2000)
illustrations.
- 29- Laszlo Moholy – Nagy. **Idea Photographic,** C.(2008) FEP Editions. Steve Yates.
- 30-Matthew Metcalf. **Post-Modernism in America: Dada's Revenge.** c.(2009).
- 31- Michael Buhrs (ed.).**Press Release Jules Cheret Pioneer of Poster Art.** Art publishers
Stuttgart- New York.
- 32- Poynor, Rick. **No More Rules: Graphic Design and Postmodernism.** London:
Laurence King
publishing Ltd.(2003).
- 33- Richard Hollis. **is a graphic designer and scholar of design.** His previous books
include
Graphic Design: A Concise History (2002).
- 34- Sheppard, Richard. **Modernism - Dada - Postmodernism** . Evanston, Illinois:
Northwestern
University Press.(2000).
- 35- **The Golden Age of Poster Design. The Vintage Poster Gallery.** Laguna Beach, CA.
January 21 – February 5. 2010. The Art Institute of California – Inland Empire.

مسرح الدمى بوصفه مدخلاً لإعداد الوسيلة التعليمية

Theater puppetry as entry to make Educational device

سهاد جواد فرج الساكني

Suhad jawad Al -Sakeny

ملخص البحث :

يعد مسرح الدمى أحد الوسائط التعليمية المفضلة للمتلقين فلغته مفهومة بالنسبة للكثير من الفئات العمرية ، إذ ينقله إلى عالم من المتعة والخيال والإثارة بشكل يتفق مع خصائص المرحلة العمرية ، ويعمل على كشف المشكلات السلوكية التي يعاني منها بعض الأطفال ، وهو بذلك يعد وسيلة تعليمية فعالة تسهم في تبسيط المواقف التعليمية ، وإزاء ذلك هدف البحث الحالي إلى التعرف خصائص وأنواع هذا المسرح والمحاور الأساس التي يركز عليها تاريخياً وتربوياً وإجرائياً ، بالإضافة إلى تعرف إمكانية توظيفه وسيلة تعليمية.

لذا فقد تناول الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته التي تجسدت في البحث عن اليات وصيغ اجرائية لتفعيل الية دراسة الدور التربوي لمسرح الدمى في انتاج الوسائل التعليمية وفقاً لأنواع الدمى التي يمتاز بها ، وفي ضوء ذلك تحددت أهمية البحث بأهمية هذا المسرح بالنسبة للفئات العمرية في مرحلة الطفولة ، وفي ضوء ذلك فقد تناول الفصل الثاني عدداً من المباحث النظرية التي تتقصى ملامح هذا الفن (مسرح الدمى) تاريخياً وفنياً وتربوياً ، فيما ذهب الفصل الثالث إلى استعراض بعض التطبيقات الاجرائية التي اعدتها الباحثة لتنشيط دور هذا المسرح على انه وسيلة تعليمية داخل المواقف التعليمية من خلال تقديم مشهد مسرحي لمفهوم النظافة مقدم الى الفئات العمرية في مرحلة الطفولة (6 - 9) سنوات ، وقد انتهى الفصل الرابع بتقديم بعض الاستنتاجات التي اكدت على أهمية الدور التربوي لمسرح الدمى في اعداد الوسائل التعليمية وتعزيز عملية المحاكاة التعليمية باستخدام الدمية في إيضاح الموقف التعليمي.

Summary:

We consider theater of puppetry one of the preference educational media to anyone because its language is definite to many ages , this theater transport child to the world of enjoyment, imagination , and existent accord to characters of this age , and it works to find the behavioral problems that some children suffer , so it is affective educational media that make easy teaching, so this research aims to determine the characters and kinds of this theater and the basic historical , educational and experimental of it, with trying to know if it able to be educational media.

The first section deals with the problem and important of this research that search for the affectiveness way to study educational side of puppet theater in production educational medias according to the kind of puppets, so the important of this research come from the important of this theater according to the stage of ages of childhood, and the second section deals with many subjects which investigated the characters of this art (Puppet Theater) in historical , artistically and educational style , while the third section goes to show some experimental applications which make by researcher to activate theater as educational media in educational situations by presenting play view for the concept of cleanness to ages of childhood between (6 - 9) years . The fourth section ends to some conclusions that emphasize

at the important of educational side of Puppet Theater in production educational Medias and fosterage the process of educational imitation by using puppet in illustrate educational situation.

مشكلة البحث

تسابق الامم في الاهتمام بأبنائها عبر بذل الجهود التربوية وتوفير الوسائل والخبرات التي تتناسب مع قدرات المتعلمين عبر الدعم المتواصل من قبل المهتمين بالتربية والتعليم ، ولهذا يرى المربون ان قضية الاهتمام باليات نقل الخبرة التعليمية الى المتعلم يعد امراً في غاية الاهمية بعده أحد المتطلبات الاساس للموقف التعليمي وخصوصاً في مرحلة الطفولة التي تمثل اللبنة الاساس لبناء الانسان الواعي ، فقد أظهر كثير من الباحثين أن التعليم التقليدي يقف عقبة في وجه التنمية بدلاً من أن يكون عوناً لها ، لذا فالحاجة قائمة الى تفعيل المواقف التعليمية بوسائط متجددة لنقل الخبرة التربوية ، اذ يعد مسرح الدمى احد هذه الوسائط المتجددة والمساعدة على التثقيف والتوعية والإمتاع للطفل ، ووسيلة جذب مباشرة يتفاعل معها الطفل وجها لوجه ، ومن ثم يتسنى له اكتساب اكبر قدر من المعلومات و الخبرات التي تساعد على حل المشكلات والصعوبات التي يفرضها العالم المحيط به ، فالطفولة كلمة ذات محمول مستقبلي لشريحة مهمة مشروعا الحضاري بشكل عام مؤجل وغير متبلور تمر بجملة من المراحل ، لذا فهي بحاجة إلى أدب ومسرح لكي يساعدها على النمو الصحيح عبر الهدف التربوي والتثقيفي والتفهي الذي يستجيب لاشتراطات المرحلة العمرية والذي يقدمه ممثلون وعرائس ودمى باستخدام تقنيات مناسبة لكي يتم الوصول إلى هدف العمل المقدم ومضمونه تعبيراً ودلالة بعده عملية تغذية وتذوق في اتجاهين متقابلين في أن واحد من الممثل إلى الجمهور ومن الجمهور إلى الممثل عن طريق وسائل مختلفة تشتمل على اللغة والصورة والرمز والحركة.

فهذا المسرح الموجه الى الطفل يعد وسيلة ترفيهية في المقام الأول و تعليمية مهمة لتوصل وتعلم القيم الإيجابية للطفل وللمتعلم بطريقة سلسة لا تشعره بأن هذا السلوك هو الذي ينبغي أن يتبعه في مختلف جوانب حياته. "وهذا المسرح لا يعد قائمة من التعليمات والأوامر كما يحدث في مختلف الخبرات الحياتية التي يمر بها المتعلم في محيط العائلة أو المدرسة والمجتمع بشكل أعم وبصورة أكثر تسلية وإدهاشاً ، كما أن التجسيد بواسطة الدمى أو وجود المعلومة المجسدة تعزز وتثبت المعلومة لدى الطفل والمتعلم وتجعله يتعلم كيفية الربط بين خبرات الصوت والحركة." (الكعبي،1999،ص33-34)

ان المعلومات والخبرات التي يكتسبها الطفل من خلال أنشطة هذا المسرح لها صور متعددة منها التعلم المعرفي والتعلم الحركي والتعلم اللفظي والعقلي "لان مسرح الدمى يعد فناً أدائياً يمزج بين فنون عدة مثل التأليف والتصميم والتشكيل والتنفيذ والإخراج والتمثيل والتحرك وهو أسلوب مسرحي لا يختلف عن الفنون المسرحية بل يشترك معها في تنمية مهارات متعددة." (السعود،2008،ص76)

فالدمية هنا كائن مستقل بهدف واضح الملامح عبر استغلالها لخلق شخصيات وأبطال يمكن أن تحاكي بأفعالها أفعالاً حياتية كون المحاكاة هي ما يميز الإنسان عن الحيوان والوسيلة التي يحصل بواسطتها على المتعة والتعلم ، وهنا يؤكد (وينفرد، 1986) على أهمية مسرح الدمى "كونه وسيلة لإيصال التجارب السارة إلى الأولاد والبنات كتجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم الناس " (وينفرد،1986،ص34)

ومن هذا المنطلق يمكن رسم ملامح مشكلة البحث الحالي بمحاولة كشف الدور الذي يلعبه مسرح الدمى عند توظيفه داخل الموقف التعليمي - التعليمي بوصفه وسيلة تعليمية تعمل على تفعيل العملية التربوية ووسيط إمتاع واكتساب للمعارف للمتعلم في مرحلة الطفولة.

اهمية البحث

تتجلى اهمية البحث الحالي في المحاور الاتية:

1. تسليط الضوء على الجانب الجمالي والتربوي لمسرح الدمى كونه يمثل ترجمة حقيقية لسلوك الطفل والمتعلم داخل المواقف التعليمية - التعليمية ، اذ يعطى هذا المسرح النموذج والمثل والقذوة بشكل أكثر تجسيدا مع احتفاظه بصفة العمق والتحليل معاً، بما يتناسب مع خصائص المتلقين (المتعلمين).
2. تقديم وسيلة تعليمية تعليمية متكاملة الأهداف والمضامين ، اذ يعد مسرح الدمى عنصراً مؤثراً وهذا التأثير سببه التلاحم الحاصل مع المتلقي (الطفل) في الحوار والأفكار والمعاني ، والمكان والزمان ، والشكل والعناصر الاخرى مثل الديكور والملابس والألوان وكذلك في مستوى المتطلبات السنية ، وغيرها من الجوانب الاخرى.
3. ادخال مسرح الدمى دائرة الضوء والاهتمام ، ليكون اداة فاعلة من ادوات التربية والتعليم التي يمكن لاي مؤسسة تربوية توظيفها بوصفها آلية تعليمية تعمل على تنمية خيال المتعلم بشكل عام والطفل بشكل خاص ، " اذ ان مسرح الدمى عد في مراحله الاولى ذا منحى تربوي ، "ولابد من هذه الخطوة الاولى التي بإمكانها مخاطبة مدارك الصغار وتعليمهم على تقبل الاخر وحب العمل والجماعة والسلام والحرية والنظام... وغيرها من الجوانب الانسانية المختلفة". (كرمة، 2010، ص23).
4. تأتي اهمية البحث الحالي من خلال قدرة الدمية كونها وسيلة تعليمية على التأثير المباشر على المتعلم لما تتملكه من اثر بالغ في تبسيط طرح الافكار والمفاهيم المجردة والمهارات الفنية نتيجة للمصادقية والإقناع الذي تمتاز به في تثبيت الخبرة التعليمية في ذهن المتعلم بصورة فاعلة .
5. ان هذا البحث من شأنه ان يفيد معلمي المرحلة الابتدائية في تطوير مهاراتهم التعليمية ويساعد مصممي الوسائل التعليمية في عملهم.

اهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف اهمية مسرح الدمى بعده مدخلاً لإعداد الوسيلة التعليمية من خلال:

1. تعرف خصائص مسرح الدمى وأنواعه و المحاور الأساس التي يركز اليها تاريخيا وتربويا وإجرائيا.
2. تعرف امكانية توظيف مسرح الدمى وسيلة تعليمية.

حدود البحث

يقتصر البحث الحالي على دراسة:

- 1- فن المسرح بجوانبه التعليمي وفقاً للأسس النظرية والإجرائية لمسرح الدمى.
- 2- الدمى التعليمية والمحددة بالاتي: ((دمى الخيوط (الماريونيت) - دمي خيال الظل - دمي القضبان - دمي اليد القفازية))
- 2- الفئات العمرية لمرحلة الطفولة ما بين (6 - 9) سنوات.

تحديد المصطلحات

1- مسرح الدمى:(Puppets Theatre)

عرفه (تيلر،1999) "بأنه شكل من الدراما تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من اسفل مباشرة بيدي محرك الدمى او بعصي او تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من فوق المسرح بالخيوط او الاسلاك".(تيلر،1991،ص457).

فيما يذهب (ابو معال،1984) الى ان "مسرح الدمى هو مسرح مصغر من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر واشكال ممثلين وممثلات متحركة".(ابو معال،1984،ص51)

اما (الجلبلي،د.ت) فيرى ان مسرح الدمى هو "مسرح مصغر من الورق المقوى شهد رواجاً واسعاً في انكلترا في القرن التاسع عشر".(الجلبلي،ب.ت،ص239)

بناء"على ما تقدم صاغت الباحثة تعريفاً"اجرائياً"، وعلى النحو الآتي :

مسرح الدمى: عرض مسرحي يوظف الدمى بوصفها شخصيات فاعلة داخل العرض المسرحي ، اذ يتم تحريك هذه الدمى بواسطة أيد بشرية من خلف منصة أو من فوقها أو من تحتها. ويمكن أن تكون هذه الدمى كائنات بشرية أو حيوانات أو كائنات نباتية أو أشياء جامدة. حيث يتحكم فيها الممثل أو اللاعب بكل مرونة وطوعية فتؤدي كل ما يريد ايصاله إلى المتلقي من أفكار ومشاعر وأحاسيس ورسائل توجيهية (تربوية) .

2- الدمية

عرفها (الحيلة ، 2008) بانها : " تلك الدمية التي يستعملها المعلم والطلبة في تقديم بعض العروض التمثيلية ، لتحقيق بعض الأهداف التعليمية – التعليمية "(الحيلة ، 2008 ، ص 227)

عرفها (هارف ، 2009) بانها : "تصوير محاك لكائن بشري او حيواني او شئ اخر يعبر عن طريق المبالغة في صناعته عن مشاعر او مضامين معينة بكتلة ذات ثلاثة ابعاد مكونة من خامة او مجموعة من الخامات ثابتة او متحركة ، ويراد بها اداء دور توجيهي او تربوي او ترفيهي او فني".(هارف،2009،ص14)

وتعرفها (احمد ، 2010) بأنها : "وسيلة تقنية حديثة لإيصال المضامين العلمية لمجموعة من التلاميذ بشكل مشوق وممتع لتحقيق فهم أفضل وأسرع وأكثر جدوى " (احمد ، 2010 ، ص 9)

بناء"على ما تقدم صاغت الباحثة تعريفاً اجرائياً، وعلى النحو الآتي :

الدمية : اداة يستعملها المعلم على انها وسيلة تعليمية بهدف زيادة فاعلية التعلم ونقل الخبرات التعليمية في الدرس وتدريب المتعلم على المهارات وتنمية الاتجاهات السليمة والمرغوبة دون الاعتماد على الالفاظ والأرقام المجرد.

3-الوسيلة التعليمية

" وهي الوسائل التربوية التي يستعان بها عادة لإحداث عملية التعلم و لجعل الدرس أكثر إثارة وتشويقاً للطلاب ، وبالتالي تحويل الخبرة التربوية التي يمر بها هؤلاء الطلاب الى خبرة حية وهادفة ومباشرة في نفس الوقت (EGHYUNB.com).

ويذهب (السعود ، 2008) الى ان الوسائل التعليمية " هي الوسائل التربوية التي يستعان بها لإحداث عملية التعليم وتوجيه وإنتاج التربية الرسمية للتلاميذ".(السعود،2008،ص20)

اما (الحيلة ، 2009) فقد عرفها بأنها : " مواد وادوات تقنية ملائمة للمواقف التعليمية المختلفة ، يستعملها المعلم والمتعلم بخبرة ومهارة لتحسين عمليتي التعليم والتعلم ، وأنها تساعد على نقل المعاني وتوضيح الأفكار ، وتحفيز الطلبة لمزيد من المشاركة في المواقف التعليمية ، وتجعل التعلم أفضل" (الحيلة ، 2009 ، ص 23).

بناء"على ما تقدم صاغت الباحثة تعريفها"الاجرائي،وعلى النحو الآتي:

الوسيلة التعليمية : هي معينات التعلم التي يستعملها المعلم داخل المواقف التعليمية – التعليمية والتي تتمثل بالأدوات الحسية السمعية أو البصرية التي تساعد على نقل الخبرات والأفكار والمفاهيم المجردة الى اذهان التلاميذ بأسلوب مقنع ومشوق يفعل العملية التعليمية ويؤسس اساليب تعلم مفضلة لدى التلامذة نحو المادة الدراسية.

مقدمة / الدمية:-

الدمية بوصفها شيئاً هي كيان تسقط عليه دائماً صفة الثبات على الرغم من أن الانسان نفسه هو المحرك والمتحكم بها من خلال مجموع الحركات التي يمكن أن تقوم بها الدمية بإرادة الانسان وتخطيطه واختياره وفقاً لمخيلة مبتكرة لجعل هذه الدمية تتحرك لفترة ما وهي في أثناء حركتها تلك ستكون مطالبة بالتعبير ونقل انفعالات الإنسان لإيصال خطاب ما. الأمر الذي يجعل مسرح الدمى متنفساً مهماً وحقيقياً للتعبير عن الانفعالات النفسية بالإضافة إلى الوظيفة التشويقية التي يمكن أن يختص بها مسرح الدمى ولا تتوفر في المسرح العادي تأسيساً على قدرات الدمى واستجابتها لآليات التحريك الكاركتيري الذي لا يمكن الحصول عليه عبر الممثلين العاديين.

وبذا "يصبح مسرح الدمى والعرائس من التقنيات الدرامية المهمة لتحضير عرض دراماتورجي مسرحي موجه إلى أطفال الحضانة أو أطفال التعليم الأولي بل يمكن توجيهه أيضاً إلى جمهور الفتيان والشباب والكبار تثقيفاً وتسليفاً وترفيهياً. " المثقف، (Al-Mothekif)

ان نظرة فاحصة لدلالة الدمية النفسية تحيلنا إلى تأسيس مرجعيات تاريخية لهذه الدمية تتداخل مع تاريخ الانسان في مراحل المبكرة فهي موجودة كما يعتقد في أوائل العصور التاريخية المبكرة كما هي موجودة الآن وصفة البساطة ما تزال ملتصقة بها في مراحل ظهورها المختلفة. وعلاقة الطفل بالدمى علاقة خاصة وذلك لأن الدمية شكلاً ومعنى لها القدرة على الاستجابة لحاجاته النفسية والعاطفية وفقاً لرغبات الطفل الذي يشكلها كما يريد " إذ يخلع الطفل صفة الحياة على الأشياء الجامدة ويخيل إليه إنها كائنات حية تشعر وتتحمس وتتفاعل ويعتقد أنها تستجيب له فهو يكلم الكرسي، ويضرب الطاولة ويركب العصا كأنها حصان "(معروف،1963،ص5)

غالباً ما يقصي الطفل عن الدمية صيغتها المخلوقة ويعاملها على أنها شخصية حقيقية مما يمنح مسرح الدمى قدرة مهمة على التأثير في نفوس المتلقين عبر آليات الإقناع المختلفة فهو " يحصل على المتعة من المحاكاة أولاً ومن الألوان والخطوط ثانياً بالإضافة إلى مشاركته بالحدث وانحيازه إلى جهة معينة حيث يحدث عند الطفل (التطهير) كما يحدث في مسرح الكبار لكون الانسياق العاطفي والراحة التي تعقب العرض تتساقط في مسرح الكبار ومسرح الأطفال"(سميرة ، ،ص36).

المسيرة التاريخية لتطور فن الدمية

لعل المتتبع لأطوار نشوء الحضارات البشرية يصطدم بتناثر المعلومات التاريخية حول المصادر الاولى من التعامل الحقيقي مع الدمية ، فقد اثبتت الدراسات تلف معظم النماذج الاثرية للدمى والتي اقتصر على الاستخدام المشيولوجي " فهناك من يؤكد على وجود دمي التعليق قبل الميلاد بحقب عديدة ثم تلاها خيال الظل "(الجزائري ، (ب ، ت) ، ص146) ، من هنا يمكن رصد مؤشرات التطور التاريخي لمسيرة مسرح الدمى عبر المحاور الاتية:

1- في الحضارات القديمة:

وردت اولى الاشارات لمخلفات الدمى فيما تسمى ((تيرة جاشا)) وهي دمي من نوع خيال الظل ومعناها اغاني الراهبات في الادب السنسكريتي ، ويرجع تاريخها الى اكثر من الفي عام (السويقي ، ص120)، "بالإضافة الى الدمى المكتشفة مع الهياكل العظمية لأطفال مدفونين بمقبرة تقع في تل الصوان ، وهذا يشير الى وجود الدمى قبل مايقارب ثمانية الاف عام في العراق القديم .

وتعد تماثيل الأسس السومرية من ضمن الدمى التي صنعها العراقيون القدماء في عصر فجر السلالات الثاني (2600-2500ق.م)، إذ كانت بلاد سومر الموطن الأصلي لها ، كذلك نجد نماذج مشابهة لهذه الدمى في الحضارات الصينية والهندية واليونانية حيث أدى التنقيب إلى اكتشاف دمي صغيرة مصنوعة من الصلصال المحروق في الشمس ولها مفصلات تعلق منها وهي تمثل عرائس يلعب بها الاطفال "(حمادة ، 1960، ص22)، و"تشير المخطوطات والوثائق التاريخية ان الاطفال في مصر هم اول من ابتكروا صناعة الدمى ، وقال محمد كشكش في دراسة عنوانها ((تاريخ فن العرائس)) ان مصر القديمة شهدت اول عرض مسرحي للعرائس في العالم". (كرمة، 2010، ص7) "ويعتقد بعض الباحثين ان مسرح الدمى يعود الى اصول هندية بينما يرى آخرون ان الصين كانت موطنه الاصلي ، وبذلك تتضارب الاراء لاسيما في مجتمعات الشرق الاوسط "(السويقي ، ص20)

" وفي اليونان القديمة حيث بدأت الدمى تنتشر منذ القرن الثالث قبل الميلاد ، اذ نجد ارسطو وأفلاطون وهيرودوت يتحدثون عنها في كتبهم ، ثم انتقل هذا الفن الى روما ومنها انتشرت في اوربا". (بوجو كوكوليا، 1963، ص8)

2- في اوربا والشرق الاوسط

في هذه البلدان انتشرت صناعة الساعات ذات الدمى المتحركة بهدف التسلية والترفيه ، "فنجد ليوناردو دافنشي الذي كان مولعا بهذه الطرائف كثيرا ما يصنع نماذج مختلفة منها ، فقد صنع اسدا يفتح فمه ليقدم للضيوف الحلوى ، بالإضافة الى ان فن صناعة الدمية ظهر في عدة مدن اوربية ، فعلى سبيل المثال نجد في مدينة ليون في فرنسا مسرحاً للعرائس ، ويعد من اشهر شخصياتة ((غينبول))، بينما نجد في ايطاليا ((البوفاتينو)) ، وفي المانيا ((كاسرل)) ، وفي تشيكوسلوفاكيا ((كاسبارك)) ، وفي روسيا ((بتروشكا))". (المتيني، 1981، ص7-12)

اما في الشرق "فنجد المسرح الاسود ((Black Teater)) في اليابان خلال القرن السادس عشر ، فقد انتشرت ظاهرة اداء الادوار العرائسية بواسطة لاعبين يرتدون الملابس السوداء امام خلفية سوداء ، فلا تبدو إلا الدمى والأجزاء الملونة ، وهو ماشاع وعرف بالمسرح الاسود" (المتيني، 1981، ص12)

لقد احتل مسرح الدمى حيزا كبيرا بين الفنون المسرحية الاخرى اذ يشهد اليوم هذا المسرح بألوانه المختلفة اهتمامات كبيرة واساليب جديدة متطورة تعتمد الى حد كبير على ظاهرة التقدم العلمي والتكنولوجي المعاصر

، فعلى سبيل المثال نجد في روسيا أكثر من عشرة الاف مسرح للدمى من بينها مسرح ((عرائس موسكو المركزي ((وفي اميركا نجد ذلك على مسارح برودوي ولوس انجلوس كما نجد العروض الخاصة على مسارح تشيكوسلوفاكيا وغيرها من الدول والمدن الاوربية والشرق اوسطية.

3- في البلاد العربية

إذا انتقلنا إلى العالم العربي والإسلامي في العصور الوسطى، نجد ان مسرح الدمى والعرائس والكرايز لم يظهر إلا في القرن الرابع عشر الميلادي في تركيا والعراق. وانتقل بعد ذلك إلى الشام ومصر وباقي الدول العربية والإسلامية.

ويرتبط ذكر صناعة الدمى في البلاد العربية بخيال الظل ، ويكاد يجمع الباحثون على ان خيال الظل صاحب العالم العربي ثمانية قرون من خلال الروايات والاخبار والشواهد ، فالانشطة التمثيلية الاولى المصحوبة بالدمى اقدم من ذلك بكثير وتشير الى ان العرب صنعوا الدمى المتحركة وتاجروا بها ، فقد كان للملك روماس (Romas) وهو من ملوك العمالة نسر من الزبرجد والمرجان وعينان من العقيق بالإضافة الى طاووس يستدير كأنه يريد الهرب كلما استدار اليه النسر . (المتيني،1981،ص10) ، كما ان العرب قبل الاسلام كانوا يصنعون دمي من الحيس (طعام يعمل من التمر والسمن والاقطط)) استخدمت لأغراض العبادة والسحر.

وهناك العديد من النماذج التي تدل على ان العرب كانوا الاوائل في صناعة الدمى المتحركة ، اذ نجد العديد من الشواهد في مدينة سامراء ((سمرن راي)) فقد زينت الساعات التي ضمتها هذه المدينة بالعديد من الدمى المتحركة ، ولقد عرف الطبيب العربي المسلم شمس الدين بن دانيال الملقب بالكحال بصناعة دمي خيال الظل في القرن السابع الهجري ، كما اهتم الفاطميون في مصر بصناعة هذا النوع من الدمى وتقديم العروض باستخدامها.

اما الأراجوز فمثل صورة حقيقية لعروض مسرح الدمى الذي اصبح احد الفنون الشعبية السائدة في مصر ، وهو من نوع دمي القفاز ، اذ يقدم به الفنان عروضاً مسرحية تناولت العديد من القضايا اليومية السائدة في الشارع المصري. (المتيني،1981،ص12)

الخصائص التي تمنحها الدمى للمسرح:-

هناك جملة من الخصائص التي تمنحها الدمية للمسرح لتجعل منه مسرحاً مخصصاً لفئات الاطفال وبيئة خصة لتنمية مواهبهم واطلاق العنان لمخيلتهم، يمكن تأشيرها بالاتي:

أولاً:- يوفر الشكل المادي البحت للدمية لمستخدميها قابلية تشكيلها بأشكال تتناسب مع رغباتهم وطبيعتها الخطاب الذي يرسلونه وهذه القدرة على تصنيع الدمية بأشكال مختلفة يمكن أن تمهد لغرائبية في الشكل ومن ثم غرائبية المنطوق المراد توصيله " فصانع الدمية يطلق لخياله العنان إلى أبعد ما يستطيع خارجاً عن حدود المنطق والمألوف فيضخم الأجزاء التي يريدها ويقلص الأجزاء الأخرى بشكل كاركيري محب لكونه يمتلك حرية التعبير " (المقدادي،1984،ص8)

ثانياً:- "النمطية ذات الطبيعة التكرارية في إنتاج الدمية تتيح لصانعي مسرح الدمى أمرين : أولهما الحصول على عدد كبير من المؤدين بيسر وسهولة وثانيهما:-التمكن من ثراء في الشخصيات خاصة الغريبة منها غير متاح

لصانعي المسرح التقليديين إذ يمكن أن نحصل على دمية بمواصفات غريبة تخترق التسلسل التاريخي والمنطقي لوجود الإنسان قد تعمل على إرباكه بشكل يخدم الفعل المسرحي .

ثالثاً- يمكن للدمية أن تؤدي دورها في الأخذ بيد المسرح الفقير للممثلين لمختلف الأسباب وذلك عبر قدرة الدمية على الاستجابة لأن تكون منطوقاً عنها ومعبراً عنها بالنباة. ولابد لنا من الإشارة إلى أن مدى التأثير الذي تحدثه الدمية في نفوس المتلقين أو المشاهدين الأطفال عائد في جزء كبير منه إلى الرموز الدلالية الناتجة عن الشخصية الجديدة التي نعلنها أو تتبناها الدمية.(معروف،1963،ص15)

اهداف مسرح الدمى ووظائفه

لمسرح العرائس والدمى وظائف عديدة تتمثل في الوظائف التربوية والاجتماعية والنفسية والثقافية علاوة على وظائف التسلية والترفيه والإمتاع. كما يعد قناة أخلاقية تنقل مجموعة من القيم النبيلة والأخلاق الفاضلة إلى الطفل من أجل تغيير سلوكه بما هو أفضل وأحسن. ويمكن "للأطفال - حسب الباحث المغربي (سالم كويندي،2010) ممارسة اللعب التمثيلي بالعرائس وهذا راجع لحبهم للدمى ، كما أن مسرح الدمى يعد من أقدم الأنواع المسرحية والتي كانت تستهوي الكبار والصغار على السواء، إلا أن التوجه الحالي لها يكاد يجعلها مقصورة على الأطفال وذلك لتعلق الأطفال بها لما تقدمه لهم من متعة وتسلية وجوانب تربوية وتعليمية. كما أن فكرة التمثيل بالعرائس من شأنها أن تعوض العمل باللوحه الوربية المتبعة في السنوات التعليمية الأولى كوسيلة تعليمية."(كويندي،2010،ص9)

ومن هنا، فإن مسرح العرائس يلبي رغبات الطفل الشعورية واللاشعورية، ويحقق له توازناً نفسياً من خلال تخليصه من مكبوتاته الدفينة والمترسبة في عالمه الداخلي وجدانياً وعضوياً. كما يحرره من قيود الذات المنكمشة، ومن ضغوطات الأسرة والشارع والمدرسة والمجتمع على حد سواء عبر ممارسة اللعب والمشاركة في الفرجة الدرامية التي تقدم له بطريقة كوميدية فنية وجمالية تقوم على الإضحاك والتسلية والترفيه، لذا فهذا النوع من المسارح يهدف إلى تحقيق جملة أهداف منها:

- 1- تنمية السلوك الإبداعي لدى الطفل
- 2- غرس القيم الإيجابية عبر مضمون العمل المقدم في هذه العروض
- 3- العمل على إيجاد الشخصية البطولية التي يتخذها الطفل نموذجاً قد يقتدي به.
- 4- تنمية قدرة الأطفال على حل المشكلات عبر العمل المسرحي
- 5- تنمية ثقة الأطفال في ذاتهم عبر تعويدهم على التفكير السليم في المواقف المختلفة وممارستهم التعبير بالحركة واللغة
- 6- تنمية مهارات الأطفال اللغوية والعديدية والفنية .

أنواع الدمى

لمسرح الدمى أنواع مختلفة ، فعلى مستوى التحريك هناك نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط ، ونوع يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم ، ونوع آخر يدخل في داخله الممثلون أي ما يسمى بالدمى الكبيرة والضخمة التي تتجاوز المتر والمترين وثلاثة أمتار. ويمكن اعتماد تصنيف آخر: الدمى المحركة بعضاً، حيث تثبت الدمى والعرائس على عصا، فتتحرك بواسطة قضبان حديدية أو خشبية. والدمى القفازية التي تحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال اليد والأصابع داخل الدمية. ودمى الخيوط التي تحرك بواسطة خيوط مشدودة إلى أطراف الدمية

، يحركها اللاعبون من أعلى الخشبة لكن اليوم تحرك الدمى عن بعد بواسطة وسائل إلكترونية متطورة جدا ، ومن حيث الشكل ، فهناك دمي ضخمة ودمى صغيرة ونصف دمي وهناك أيضا دمي محشوة وغير محشوة. ومن حيث الصورة، يمكن الحديث عن دمي بشرية ، ودمي نباتية ، ودمي حيوانية ، ودمي الجماد، ودمي الخارق التي تتشكل من الجن والعفاريت وغيرها من الكائنات الميثافيزيقية والمخلوقات الفانتاستيكية ، ومن حيث المادة التي تصنع منها الدمى، فهناك أيضا أنواع : الدمى الخيطية، و الدمى الخشبية، و الدمى الورقية، و الدمى الكارتونية، و الدمى البلاستيكية، و الدمى البوليسترية، و الدمى القطنية، و الدمى الكتانية (عرائس القماش) ، ولكن بشكل عام هناك العديد من التصنيفات الا ان التصنيف المعتمد في تحديد انواع الدمى يتحدد بالاتي :

أولاً:- الدمى ذات الخيوط (الماريونيت)

يطلق على هذا النوع من مسرح الدمى مسرح العرائس (الماريونيت) وهو أكثر أنواع المسارح انتشاراً بفضل الأداء المتميز للدمى التي تتحرك بفاعلية ويسر مشهودين بسبب المرونة التي توفرها عملية التحريك بالخيوط لمحرك الدمية في تأدية عمله بشكل متميز "حيث تتكون أجسام هذه الدمى من مجموعة من المفاصل تعلق بها خيوط ثم تشد هذه الخيوط بواسطة الأيدي من قبل الممثلين اللاعبين بالدمى وتعتمد في حركتها على حركة يد المحرك التي تحتاج إلى المهارة والاستعداد الفني للسيطرة على حركة الدمية ومحاولة الوصول إلى تخيل وتخمين وخلق الحدث وخصوصاً أن العبء يترك على محرك الدمية وحده وبدون استعمال تكتيك آخر غير حركة أصابع اليد "(سميرة، د.ت، ص39-40) ، والشكل (1) يوضح ذلك .

ثانياً:- دمي خيال الظل.

وهي نوع من الدمى التي تمثل فنا مسرحيا متكامل يملك كل القدرة على تصوير أحداث درامية كاملة عبر الاعتماد على الصورة والظل معاً عبر المكان المحكم الذي يحتوي على ستارة قطنية يتم توجيه ضوء قوي عبرها " فمسرح خيال الظل هو السلف المباشر لنمط التحريك القائم على الصورة الظلية خلال القرن الثامن عشر ليغدوا نوعاً مفضلاً من ألوان التسلية ، فقد كان ينجز في الماضي باستخدام أشكال مسطحة ذات أطراف ملتصقة بها بمفاصل تقرب إلى شاشة شفافة وتضاء من الخلف بمصادر ضوئية مصوراً الكثير من ضروب الخيال المؤثرة بفعل الضوء المركز على الدمى التي تمارس فن التمثيل بالحركة.(روجرز، 1982، ص12-14) والشكل (2) يوضح ذلك.

ثالثاً:- دمي القضبان

"وتسمى احياناً بالدمى المسطحة ، وهي تمتاز بالأجزاء القابلة للحركة ، اذ يتركز الجسم كله على قائم او قضيب صلب من المعدن ، وهذه الدمى مصنعة من الورق المقوى اذا كانت مسطحة ، او من القطن او الخشب او البلاستيك اذا كانت مجسمة ". (الحيلة ، 200، ص217) ، والشكل (3) يوضح ذلك.

رابعا:- دمي اليد القفازية

وهي دمي وعرائس تخاط بشكل يلبس باليد مثل القفاز وتعتمد في حركتها على حركة يد الممثل ومهاراته في التعبير وخلق الانفعالات المناسبة. ومن أهم خصائص عرائس اليد القفازية ، مراعاة السمات البارزة في الشخصية بدون الاهتمام بالتفاصيل وتقدمها بشكل كاركيتري دون الإغراق في الدقائق فيكفي لعمل دمية من هذا النوع رأس وعنق وملابس بدون مفاصل كما في الماريونيت واللاعب يعبر بواسطة القفاز عن مجموعة من

الانفعالات المراد توصيلها ويتم هذا الأمر عن طريق تحقيق الانسجام والتناسب بين مختلف عناصر العرض بواسطة القفزات عبر المواءمة بين الحركة واستخدام تقنيات الضوء والصوت ، فمحرك الدمية هو ذلك الفرد الذي يمنحها القدرة على الحركة ، والتي تقابل ما يمكن أن يطلق عليه بالروح فلا سبب للانفعال بلا دمية تتبناها وكذلك فإن جمهور الأطفال يجد انفعالاته وقد ظهرت مما تبثه الدمية بواسطة السيناريو المكتوب لمسرح الدمى ، وقد يلجأ مسرح الدمى ، في بعض الأحيان إلى آليات عمل متنوعة لتقديم عروض متميزة عبر إشراك ممثلين حقيقيين أو استخدام ديكورات حية أو قد يكون التطوير عبر الاستفادة مما توفره التقنية الحديثة ومثال ذلك استخدام الأشعة فوق البنفسجية لإنتاج عروض مثيرة " ومن طبيعة هذه الأشعة الانتشار في المجال الذي توجد فيه وامتصاص ألوان معينة لا تظهرها وعكس ألوان أخرى مع تغير الألوان بدرجات مختلفة فالممثل إذا ارتدى ملابس سوداء فإنه عن طريق هذه الأشعة تختفي كل تفاصيل جسمه ولا يظهر للمشاهدين غير اليدين والوجه فقط واختفاء كل تفاصيل الجسم " (سميرة، د.ت، ص40) كما إذا اختفى جسمه كلياً في ملابس سوداء وأمسك شيئاً لا تمتصه الأشعة فلن يرى المشاهد إلا ذلك الشيء وبهذه الخاصية إذا ما استخدمنا مجموعة اللعب والدمى ذات الألوان التي لا تمتصها الأشعة وأخفينا الممثل بالأشعة فإننا نقدم للطفل عرضاً مشوقاً يشبه الحلم (puppet) ،. (201) والشكل (4) و (5) يوضح ذلك .

عناصر مسرح الدمى

يعد الطفل المحور الأساس في هذا النوع من المسارح ، لذا فإن الخصائص النوعية لمسرح الدمى تعتمد على حاجات هذا الطفل ومتطلباته لذلك يتكون هذا النوع من العروض من عدد من العناصر الرئيسية وكما موضح في المخطط الآتي:

1-العناصر البشرية

وتتمثل باللاعب وهو الشخص الذي يقوم بتحريك الدمية والتحكم بها ، فقد يكون ممثلاً محترفاً أو ربما يكون أحد الطلبة أو الأطفال أو المعلم ، ويعد جمهور الأطفال من العناصر البشرية الأخرى.

2-العناصر المادية

وهي الدمية والديكورات والإكسسوارات والإضاءة والستائر وغيرها من سينوغرافيا العرض المسرحي الخاص بمسرح الدمى.

3-العناصر المكانية

المسرح الذي يقام عليه العرض المسرحي والذي يختلف باختلاف أنواع الدمى المستخدمة في العرض ، فعلى سبيل المثال يتطلب مسرح الدمى الذي تستعمل فيه دمي خيال الظل مكاناً خاصاً يتطلب إعداد مسرح شفاف بإضاءة خاصة ووفقاً لطبيعة الظلال المراد أحداثها من عروض الدمى.

أما الحوار والموسيقى والمناظر والشخصيات والمؤثرات الصوتية فهي أيضاً تعد من عناصر العرض المسرحي في مسرح الدمى.

.....المبحث الثاني.....

الوسائل التعليمية ومسرح الدمى

تشير الوسائل التعليمية الى كل أداة يستعملها المعلم لتحسين عمليتي التعليم والتعلم و تقريب مستويات الخبرات التعليمية وتوصيلها للمتعلم ، وبالتالي زيادة فاعلية العملية التعليمية ،وسواء كانت هذه الوسائل اجهزة او صور او وسائل سمعية او بصرية او مزيجاً من هذا وذاك او ربما دمي تعليمية ،فان جميعها يهتم بتحقيق الجوانب الآتية:

- 1- إثارة اهتمام المتعلم من خلال توفير الخبرات الحسية، فتعينه على تكوين مدركات صحيحة و زيادة ترابط الأفكار والخبرات
 - 2- جعل خبرات التعلم باقية الاثر و زيادة تشويق المتعلمين ، وحثهم على الإقبال على الدرس بشغف.
 - 3-توفر إمكانية تعلم الظواهر المختلفة الاجتماعية او الأخلاقية او التربوية وغيرها من الجوانب المختلفة.
 - 4- تخطي حدود الزمان والمكان، والإمكانات المادية وتوفير الكثير من الجهود.
 - 5-تعديل السلوك وتقويمه و تسريع عملية التعليم وتوفير وقت كل من المعلم والمتعلم.
 - 6-تقديم المعالجة اللفظية من خلال زيادة حصيلة ورصيد المتعلم فيها.
 - 7-العمل على تحقيق مستوى مرتفع من تسلسل الأفكار وترابطها لدى المتعلم.
 - 8-تنويع أساليب تعزيز التعليم و جذب وتركيز انتباه المتعلم ، و ذلك لما تضيفه على الدرس من حيوية وواقعية.
 - 8-زيادة النشاط الذاتي للمتعلم، و مضاعفة فاعليته وإيجابيته خلال الدرس.
- وهنا لابد من الإشارة الى ان العالم ادغار ديل (Edgar Dale) قد وضع هرمًا للخبرات التعليمية صنف الوسائل التعليمية على أساسها ،اذ تضم قاعدة الهرم الخبرات الملموسة (حسية-واقعية) بينما يضم راس الهرم الخبرات المجردة وجميع هذه الخبرات متداخلة، وليس هناك حدود فاصلة بينها ،وما يهمنا هنا هي الخبرات التي تقع في الجزء الثالث من قاعدة الهرم والتي تمثل الخبرات الممثلة ، اذ يتم الحصول عليها بواسطة الوسائل التعليمية القائمة على الجوانب المسرحية والتمثيلية (تمثيل الادوار) كمسرح الدمى ، وكما موضح في الشكل (7) ، اذ يكتسبها المتعلم عن طريق الممارسة الفعلية في مواقف حقيقية يتم تجسيدها على خشبة المسرح وبذلك يصبح لهذه الوسيلة التعليمية دور أساس ومهم في العملية التعليمية ، عبر ما تحقّقه من أهداف سلوكية محددة ضمن نظام متكامل يضعه المدرس آخذاً في الاعتبار معايير اختيار وتصميم هذه الوسيلة - (وفقاً لما يضمنه مسرح الدمى من انواع مختلفة من العروض المسرحية) - وطرق استخدامها ومواصفات الزمان والمكان الذي تستخدم فيهما، وبذلك تشكل ركناً أساساً في إستراتيجية التدريس و في جميع عمليات التعليم والتعلم لتحقيق أهداف الدرس ضمن إعداد وتخطيط مسبقين بحيث تدور حولهما استجابات المتعلم ، لانجاز عدة أهداف تربوية وتعليمية عده بما يخدم ويعزز دور العملية التعليمية.

الدمى التعليمية

يقصد بالدمى التعليمية" (Instructional Puppets) تلك الدمى التي يستعملها المعلم والطلبة في تقديم بعض العروض التمثيلية لتحقيق بعض الأهداف التعليمية - التعلمية ، وقد عرف استعمالها منذ القدم ، حيث كانت ومازالت في بعض المجتمعات تستعمل وسيلة للتسلية او الترفيه او لنقل التراث و العادات والقيم.

وتمثل هذه الدمى مجموعة متنوعة من المواد والأدوات غير الحية والتي تصبح فجأة حاملة خصائص الاشياء الحية عندما يقوم شخص بتحريكها واللعب بها ، وقد تكون وسيلة يعبر بواسطتها الطلبة عن افكارهم عندما

يشترون في تمثيل الادوار ، اذ انها تساعد المتعلم على تقمص الشخصية التي يلعب دورها ، وكذلك تساعد المتعلم على التعبير عن ذاته بحرية ودون خجل و القيام بالنشاطات بجرأة اكبر لان الشخص الذي يقوم بتشغيلها (الذي يمثل دورا معيناً) لا يشاهده الطفل " .(الحيلة،2000،ص212)

ولهذه الدمى جملة من المميزات التي تجعلها وسائل تعليمية تعليمية فعالة في الموقف التعليمي، يمكن الإشارة لها على النحو الآتي:

- 1-تشدد اهتمام الطلبة بما توفره لهم من حركة وعمل.
- 2-إذا ما قارنا استعمالها بالمسرحيات التي يلعب الأشخاص فيها الادوار ، فهي اقل تكلفة مادية ، وتوفر الوقت والجهد.
- 3-توفر فرصة جيدة لمشاركة لطلبة الفعالة ، وتساعد على تنمية قدراتهم الابداعية.

اما "مجالات استخدامها في المواقف التعليمية التعليمية فتبرز بشكل واضح في تعليم اللغة (اللغة الأم) أو أية لغة أجنبية ، فعن طريق تنظيم الحوار بين الدمى التي تتحدث و تعمل وتقوم بنشاط يتعلم الطلبة (الأطفال) لفظ الحروف الصعبة ، ومعنى بعض الكلمات والعبارات كما ان الطالب الخجول اذا ما اشترك في احد الادوار فانه يجد فرصة ومجالاً للتحدث والانطلاق لان التواصل مع يده التي تحمل دمية والتحدث إليها لا يشعره بالحرج كما لو كان يتحدث الى المعلم أو أي شخص آخر ، وهناك مجال اخر لاستخدام الدمى هو سرد القصص والأحداث التاريخية التي تهدف الى التوجيه والإرشاد الى القيم ، وبعض العادات السلوكية المرغوب فيها كعبور الشارع والنظافة وغيرها ، بالإضافة الى الجانب الترفيهي.(الحيلة ،2000،ص213)

توظيف مسرح الدمى وسيلة تعليمية

المعلم كغيره من الناس يحاول أن يوضح أفكاره وما يريد نقله للطلبة عن طريق إشارات قد تكون موجهة بواسطة يديه أو تعبيرات مختلفة من وجهه ، أو عن طريق الرسم على السبورة ، أو عبر تشبيه أشياء نظرية بأشياء حقيقية للتقريب أو للتمثيل وجعل الموقف أكثر حسية ، لذلك فهو يلجأ إلى استخدام شيء قد صنعه بنفسه أو مما صنعه الخبراء والمختصون في مجال الوسائل المساعدة ، فعلى سبيل المثال قد يلجأ إلى الاستعانة بالدمى والعرائس المتحركة لإضفاء التشويق على المادة ألدراسية فيقوم على سبيل المثال بالاستعانة بالعرائس المتحركة لتمثيل واقعة من الوقائع التاريخية ، او موضوع معين من المادة الدراسية.

وهنا يأتي الدور البارز لعملية المحاكاة التعليمية "كتبسيط تجريدي وإيضاحي للموقف التعليمي ، بحيث يقوم المشتركون (طلاب ،معلمون) بادوار تؤدي إلى تفاعلهم مع غيرهم أو مع عناصر البيئة التي يتم تمثيلها ، ويكون الهدف من المحاكاة التدريب على حل المشكلات أو اتخاذ القرارات او اكتساب المهارات وفقاً لما يتطلبه الموقف التعليمي"(السعود،2008،ص11)

وفي مسرح الدمى تتخذ هذه المحاكاة شكلاً حكاياً تجسده الدمية التعليمية ، اذ يمكن دراسة الحقائق والمهارات الهامة وتطوير المواقف المفيدة عبر ابتكار واستخدام هذه الدمى المتحركة ، فالطالب وخصوصاً في مرحلة الطفولة يميل الى اللعب والرغبة في التعرف والاتصال ، لذلك فان الانفعال الدقيق وفهم صفات هذه الدمى المتحركة سوف وامكاناتها تحرر عقول وأجسام محركيها وتعطيهم الثقة للتعبير عن أفكارهم عبر عروض تمثيلية يستعملها المعلم والطالب لتحقيق بعض الاهداف التعليمية.

لذا فان عملية توظيف مسرح الدمى في تفعيل الموقف التعليمي يتطلب الامام ببعض الجوانب التقنية والفنية في صناعة الدمى التعليمية وفقا لأتماطها المختلفة وكما موضح في الجدول الاتي:

نوع الدمية المواد اللازمة خطوات التنفيذ الشكل

1-الدمى ذات الخيوط (الماريونيت):

تمثل اشكالا بشرية أو حيوانية ذات مفاصل شبيهة بمفاصل الإنسان لذلك تربط أجزاؤها المنفصلة معا بمشابك او براغي ذات عرى بحيث يسهل تحريك كل جزء فيها باستعمال خيوط او اسلاك .

مقص وإبرة وأسلاك معدنية دقيقة وقطع من الخشب وقماش وألوان زيتية أو مائية وفرشاة وقطن وورق مقوى وخيطان وإسفنج ولاصق وصمغ. 1-رسم الشكل العام للدمية على قطعة من الورق العادي مع تحديد جميع المفاصل التي تربط بين اجزائها

2-نقل الرسم الى القماش ثم قص كل جزء منها على حده عند المفاصل.

3-ربط قطع القماش بالإبرة والخيوط مع ترك بعض الفتحات للكف والقدم والفخذ والساق

4-حشو بعض الاجزاء بالقطن وحسب جسم الدمية ، ووضع بعض الاثقال في كفي الدمية وقدميها لغرض احداث الموازنة .

5-يصنع راس الدمية من القطن او من الكرات الصغيرة ، او باستعمال رؤوس بعض الدمى القديمة ويثبت بإحكام على الجسم.

6-تثبت خيوط وأسلاك التحريك على اطراف الدمية وأجزائها المفصلية بعناية.

2-دمى القضبان:

يعتمد هذا النوع من الدمى على التثبيت القائم باستعمال محور عمودي من القضبان المكونة لجسم الدمية ، مع وجود مفاصل من الاسلاك المعدنية ، اذ يتم التحكم بتحريك هذا النوع من الدمى باستخدام العصي او القضبان التي يسيطر على تحريكها اللاعب او الممثل الذي يقوم بعملية التحريك . قضبان من المعدن وعدد من اسلاك العلاقات وأسفنج وحلقات معدنية شبه مغلقة ومقص وصمغ وقطعة قماش وورق مقوى وقطن ولاصق وخيوط صوفية وألوان.

1-عمل راس من الاسفنج وتثبيته على قضيب معدني.

2-ثني سلك من طرفيه وتثبيته على القضيب لعمل الاكتاف.

3-وضع كمية مناسبة من القطن حول القضيب لعمل جسم الدمية ثم يلف هذا القطن بواسطة الخيوط.

4-تشكيل الذراعين بواسطة الاسلاك بحيث تعمل هذه الاسلاك على شكل مفاصل قابلة للحركة.

5-تثبيت اسلاك العلاقات باستخدام لاصق على اطراف الدمية.

6-انهاء تفاصيل الدمية (رسم ألوجه - عمل الملابس ووضعها على الدمية)

3-دمى خيال الظل:

دمى الظل او الخيال هي تلك الدمى التي تصنع من الورق المقوى او أي مادة رقيقة اخرى ، وغالبا ما تكون مسطحة الشكل وترتبط اجزاؤها بمفاصل تساعد على تحريك هذه الاجزاء ن وتتخذ الدمية شكل انسان او حيوان

او جماد ، وتساعد في سرد الكثير من القصص الخيالية مما يزيد من سعة افق المشاركين والمشاهدين وقدرتهم على التعبير . ورق مقوى ومقص او مشرط وقلم رصاص ولاصق مع قضيب رفيع ومكان لعرض الدمية مكون من شاشة شفافة يقع خلفها مصدر ضوئي.

- 1-رسم شكل للدمية المطلوبة ثم قطعها بالشكل المطلوب.
- 2-تثبيت الاجزاء المقصوفة باستعمال لاصق او أي مادة لزجة على قضيب رفيع.
- 3-احداث اللمسات الاخيرة للدمية كتفريغ بعض الاجزاء لإحداث تأثيرات معينة وغير ذلك.
- 4-تهيئة مكان العرض لاستعمال الدمية وذلك بمسك الدمية عموديا بين مصدر ضوئي وشاشة بحيث تحجب الدمية ولا يبقى سوى ظلالها .

4-الدمى القفازية:

يتم ادخال اليد في هذا النوع من الدمى كما ان شكل الدمية يشبه القفازين وتصنع هذه الدمى غالباً من كيس من القماش فيه راس الدمية وبقية اجزاء جسدها ، كما لا يوجد لها ارجل ، ويتم تحريك رأسها واذرعها بأصابع اليد من خلف المسرح الخاص بها دون ان يظهر العارض الذي يقوم بالحديث او الحوار مع عارض اخر . قماش من النوع الثقيل وبطانة داخلية كالإسفنج او البطانة اللاصقة وابرة وخيوط وبعض الاكسسوارات عند الحاجة ومقص وصمغ أو اية مادة لاصقة وقلم فلوماستر وورق لإعداد التصميم الاول.

1-رسم الباترون او المخطط الاول لشكل الدمية على ورق تريس (Trss) او أي ورق من النوع الاعتيادي عبر وضع اليد على الورقة مع ثني الاصبعين الاوليين (الخنصر والبصر) الى راحة اليد ورسم الحدود الخارجية.

- 2-قص النموذج ووضعه على قطعة من القماش الثقيل ثم قصها.
- 3-خياطة القطع وقلبها بعد الانتهاء كي تصبح الخياطة من الداخل.
- 4-تشكيل رقبة الدمية عن طريق قص قطعة من الورق المقوى بعرض (4) سم .وبعد ان يتم لصقها توضع من الداخل في منطقة الرقبة وتثبت بإحكام.
- 5- تبطن الاجزاء الداخلية للدمية وتحدد التفاصيل الاخرى التي تظهر ملامح الدمية .

تطبيقات اجرائية في الجوانب التعليمية لمسرح الدمى

ان المحاور الأساس التي يركز عليها مسرح الدمى تتمثل في تحديد الهدف الرئيس من المسرحية مع توزيع الأدوار وشرح شخصيات المسرحية ، وتدريب الطالب على تقمص الدور وعلى الربط بين الصوت و الحركة ، وتحديد مكان عرض المسرحية وتجهيزها بالإمكانات المتاحة والبسيطة ووضع قواعد للنظام أثناء العرض.

وميزة مسرح الدمى أنه يجمع بين أنواع الفن المختلفة -الفكري ((التأليف))، والصوتي ، والحركي ((البانتومايم فن الإشارات))، واليدوي ((كالديكور،والزخرفة والنحت)).

ونجد ان الكثير من الأطفال يصنع العرائس والدمى في مختلف المؤسسات التعليمية (كالمدرسة في دروس التربية الفنية مثلاً) من المواد المتوفرة مثل القماش أو الخشب أو بقايا الخامات ، أو من أشياء كعلب الألبان الفارغة أو الخرق البالية. ويقومون كذلك عند ممارستهم لأنشطة اللعب تلقائياً بتأليف عروضهم العرائسية التي يحركونها، ويعملون على تغيير أصواتهم مع تغيير الشخصيات. وقد يستعملون المناضد أو رفوف الكتب

مرشح الدمى بوصفه مدخلاً لإعداد الوسيلة التعليميةسهاء جواد فرج الساكني

منصة لعرض العرائس والدمى المختلفة ، اذ يعمل احدهم على تحريك العرائس من وراء غطاء أو شرف، يشده بعرض الجزء السفلي من فتحة باب. ويتوارى خلفه فلا يرى المشاهدون غير العرائس والدمى المتحركة التي تظهر بالجزء الأعلى من فتحة الباب.

من هنا يمكن استنباط بعض الإجراءات التطبيقية لتوظيف مسرح الدمى وسيلة تعليمية فعالة في العملية التربوية ، وعلى النحو الآتي:

1-تحديد المادة الدراسية.

2-اختيار قصة تحمل معاني تنسجم مع طبيعة الدرس المراد عرضه لغرض مسرحيتها من خلال وضعها في قالب البناء الدرامي ورسم وتحديد ابعاد الشخصيات ودوافعها.

3-تحديد نوع الدمى المراد استخدامها واختيارها بما ينسجم وطبيعة الشخصيات.

4-متابعة خطة سير الدرس ، وذلك بالإجابة عن بعض الاسئلة ، ومنه على سبيل المثال : من سيرك الدمى؟ المدرس ؟ ام الطلبة ؟ ام سيتم الاستعانة بمدرّب مسرحي ؟من سيتحدث باسم الشخصيات ؟ او سيتم الاعتماد على اصوات مسجلة؟

من خلال المحاور المحددة في اعلاه يمكن تقديم تطبيق عملي في موقف تعليمي من خطة الدرس في الدروس الاعتيادية يمكن تطبيقه على الفئات العمرية بين (5 - 9) سنوات، اذ سيتم تناول موضوع إرشادي في النظافة و على النحو الآتي:

الأهداف المستلزمات الانشطة والخبرات التقويم

1-التعرف على مفهوم النظافة عبر التعرف على الصابون.

2-التعرف على اهمية استعمال الصابون في الاستحمام والتخلص من الاوساخ والجراثيم.

3-التعرف على كيفية المحافظة على الصحة العامة. استعمال دمية من نوع دمي القفاز بشكل الصابون.

ويمكن اقتراح الشكل الآتي للدمية.

التمهيد:

تقدم المعلمة للأطفال صديقاً جديداً يريد التعرف اليهم ((دمية صغيرة)) وتطلب منهم الاستماع اليه ومحادثته. والمشهد التعليمي يكون كالآتي:

نظيف :السلام عليكم يا اطفال كيف حالكم؟انا اسمي نظيف هل تقبلوني صديقاً لكم ؟ شكرًا لكم يا اصدقائي.

نظيف : حسن يا اطفال هل تعرفون من انا ؟ اين تجدونني دائماً؟

((يبدأ اطفال برفع ايديهم محاولين الاجابة))

نظيف : نعم يا احمد تحدث.

أحمد : انت الصابون نغسل ايدينا وأجسامنا بك.

نظيف : ولماذا نفعل هذا؟

أحمد : كي نزيل الاوساخ والجراثيم عن اجسامنا.

نظيف : وإذا لم تغتسلوا يا اولاد ماذا يحدث؟

(مزيد من الايادي المرفوعة وهتاف الاطفال)
نظيف : حسن تحدثي يا ليلي.
ليلي : (بصوت هادئ) اعود كل يوم من المدرسة وتطلب مني امي الغتسال وتغير ملابسني.
نظيف :ولماذا؟
ليلي : كي احافظ على نظافة جسمي فلا اصاب بالأمراض.
نظيف : هل تعرفون يا اطفال ان الصحة تاجاً فوق رؤوس الاصحاء.
الاطفال جميعا : نعم نعم احسنت يا نظيف.
الاطفال جميعا ينشدون اغنية
حافظ على نظافة يدك
تجنب القاذورات في ملابسك
اغسل يومية لحافظ على جسمك
بالصابون والماء لتصبح الصحة تاج فوق رؤوس الاصحاء متابعة الطلبة عبر التواصل في طرح الاسئلة عليهم من قبل شخصية الدمية
(السيد نظيف)) وبإشراف المدرسة.

الاستنتاجات

يمكن استنباط بعض من الاستنتاجات التي يمكن تأشيرها في ضوء الاسس النظرية التي تم استعراضها في المباحث السابقة وعلى النحو الآتي:

- 1-ان مسرح الدمى هو مسرح موجه للطفل بوصفه وسيلة ترفيهية في المقام الأول و تعليمية مهمة لتوصل وتعلم القيم الإيجابية للطفل وللمتعلم بطريقة سلسة وفعالة خلال مراحل نموه وتطوره الطبيعي.
- 2-يهتم مسرح الدمى بتقديم آلية تعليمية ترفيهية تعمل على تنمية خيال الطفل وقدراته ، فهو يمثل وسيلة تعليمية تعليمية متكاملة الأهداف والمضامين .
- 3-اقتصرت اولى الاشارات التاريخية لنشوء الدمى على الاستعمال الميثولوجي ، ويرجع تاريخها الى اكثر من الف عام قبل الميلاد ، اما في اوربا والشرق الاوسط فقد انتشرت صناعة الساعات ذات الدمى المتحركة بهدف التسلية والترفيه في العالم العربي والإسلامي فنجد ان مسرح الدمى والعرائس والكراكيز لم يظهر إلا في القرن الرابع عشر الميلادي في تركيا والعراق. وانتقل بعد ذلك إلى الشام ومصر وباقي الدول العربية والإسلامية.
- 4-هناك عدد من الخصائص التي تمنحها الدمية للمسرح منها:
(قابلية التشكيل- الطبيعة التكرارية للحصول على عدد كبير من المؤدين وبالتالي ثراء في الشخصيات خاصة الغربية)

- 5-يؤثر مسرح الدمى بكم ثر من الأهداف التي تعمل على تنمية السلوك الإبداعي لدى الطفل و غرس القيم الإيجابية ،و تنمية قدرته على حل المشكلات وبالتالي تنمية ثقته و مهاراته اللغوية والعديدية والفنية .
- 6-تتنوع عروض مسرح الدمى ،ولكن الشائع منها هو التصنيف الشائع الذي تنقسم فيه الدمى على الانواع الآتية: ((الدمى ذات الخيوط – دمي القضبان – دمي خيال الظل – الدمى القفازية))
- 7-تساعد الدمى التعليمية التي يستعملها المعلم والطلبة في تقديم بعض العروض التمثيلية لتحقيق بعض الأهداف التعليمية - التعلمية ،من خلال عدد من المميزات التي تعمل على شد اهتمام الطلبة بهدفها وسائل تعليمية فعالة يمكن الاستعانة بها في الموقف التعليمي.

8-تعزز عملية المحاكاة التعليمية باستعمال الدمية في مسرح الدمى على تجريد وإيضاح الموقف التعليمي ، بحيث يقوم المشتركون (طلاب ، معلمون) بادوار تؤدي إلى تفاعلهم مع غيرهم أو مع عناصر البيئة التي يتم تمثيلها.

9-ان عملية توظيف مسرح الدمى وسيلة تعليمية لتفعيل الموقف التعليمي يتطلب الامام ببعض الجوانب التقنية والفنية في صناعة الدمى التعليمية وفقا لأنماطها المختلفة ، بالإضافة الى تحقيق بعض من المحاور الأساس التي تتمثل بتحديد الهدف الرئيس من المسرحية و توزيع الأدوار وشرح شخصيات المسرحية ، وتدريب الطلبة على تقمص الأدوار،بالإضافة إلى الربط بين الصوت و الحركة ، وتحديد مكان عرض المسرحية وتجهزها بالإمكانات المتاحة والبسيطة ووضع قواعد للنظام أثناء العرض ، وغيرها من المحاور الاخرى.

المراجع و المصادر

- 1- بوجو كوكوليا .فن العرائس وتحريكها.ترجمة: نجاة قصاب،مطبوعات الثقافة والارشاد ،دمشق 1963م.
- 2- حمادة ، ابراهيم.خيال الظل وتمثيليان ابن دانيال .المؤسسة المصرية العامة ،القاهرة،1960م.
- 3- الجليبي،سمير عبد الرحيم. معجم المصطلحات المسرحية.(ب.ن)،(ب.ب)،(ب.ت).
- 4- الحيلة ، محمود .تصميم التعليم نظرية وممارسة .ط1،دار المسيرة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2002 م .
- 5- الحيلة ، محمود. تكنولوجيا التعليم بين النظرية والتطبيق . ط 2 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، عمان ، 2008 م .
- 6- الحيلة ، محمود. تصميم وانتاج الوسائل التعليمية – التعليم . ط5 ، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، عمان ، 2009 م .
- 7- جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية . ترجمة: سمير عبد الرحيم الجليبي، ج2، دار المامون للترجمة والنشر،بغداد:، 1991م.
- 8- روجر ، مانفيل. أفلام الرسوم المتحركة والدمى، ترجمة: رضا الطيار،دار الحرية للطباعة، بغداد 1982م.
- 9- السعود،خالد محمد.تكنولوجيا ووسائل التعليم وفاعليتها.ط1،مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، الاردن،2008م.
- 10- سميرة،حسن. نظرة عامة في مسرح الاطفال. مجلة المسرح والسينما ، العدد (3)، بغداد،السنة "1" 1970م.
- 11- السويقي، مختار.خيال الظل والعرائس في العالم.(ب.ن)،(ب.ب)،(ب.ت).
- 12- فاضل عباس الكعبي، المداخل التربوية ومراكز التجانس المعرفي في ثقافة الاطفال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.
- 13- كرمة، رشيدة.المسرح فريضة بحث في الدمى المسرحية.(ب.ن)،(ب.ب)، 2010م.
- 14- كويندي،2010 نسيم. المسرح والطفل ،منشورات وائل، الاردن، 2010م.
- 15- المئيني،احمد واحمد نجيب.اصول ومقومات مسرح العرائس.مطابع الاخبار،القاهرة،1981م.
- 16- الجزائري ، سليم.،شئ من تاريخ مسرح الدمى،.مجلة ثقافة الاطفال ، العدد (23) ، (ب.ت).
- 17- المثقف-مسرح الدمى والعرائس -صحيفة ثقافية.سياسية مستقلة، العدد (2) ، مؤسسة المثقف العربي ، 2010م.
- 18- معروف، رزيق. كيف نربي أبناءنا ونعالج مشاكلهم،ط1، دار الفكر، دمشق ،1963م.
- 19- المقدادي، فيصل. المسرح المدرسي، ط1، دار الجليل للطباعة والنشر، دمشق 1984 م.
- 20- وينفريد، وارد. مسرح الأطفال، ترجمة:: محمد شاهين الجوهري، مراجعة:- كامل يوسف، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأبناء والنشر، المطبعة العصرية، القاهرة، 1986م.
- 21- عبد الفتاح ابو معال، في مسرح الاطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، 1984م.
- 22- هارف، حسين علي هارف. محاضرات في المسرح التعليمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،2009م.
- 23- احمد ، زينب عبد الامير. برنامج تدريبي لاكساب معلمي المرحلة الابتدائية مهارات فن صناعة الدمى .رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلية ، جامعة بغداد ، 2010م.
- 24- الوسائل التعليميةEGHYUNB.com.....
- 25- "Puppet." The Columbia Encyclopedia, Sixth Edition. Encyclopedia.com. (May 7, 2010).

المكان الذهني ودلالاته في فلم (١٤٠٨)

THE MEENTAL FACTS CONCEPTS IN THE (1408) FILM

حيدر صبري جعفر

HAIDER SABRI JAAFAR

ملخص البحث

يعد المكان عنصراً لاغنى عنه في الفلم ، فهو الوعاء الذي تجتمع فيه كل عناصر العمل الفني ، والمكان في السينما الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس ، هو أحد العناصر الاساسية في الدراما لأنه أحد شروط تحقيق العرض الدرامي وهو ، ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع الحقيقي وبالواقع الذهني المختيل ، وترجع أهمية المكان الذهني إلى تغيير النمط السائد في البناء التقليدي للمكان في عالم الفلم ، فهو ذلك الحيز الذي تجري فيه وقائع الأحداث المتخيلة أو الذهنية وما تحدده المعالجات الإخراجية ، والمكان الذهني في السينما إنما يؤسس لنفسه عالماً ذا إيقاع يبدو أحياناً وكأنه مختلف أو انه لا ينتمي إلى عالم الفلم وإلى نسقه الخاص أو يمكن عده نزوحاً نحو خلق عالم جديد غير مرتبط بالعالم الحقيقي للمكان الواقعي إلا بوشائج ضعيفة بقصدية إخراجية ، ويمكن أن يدخل كطرف في الصراع الفلمي كشخصية درامية له القدرة على إنتاج المعنى والدلالات ، وصولاً إلى التنوع والادهاش البصري والتميز في البناء الحكائي القصصي للفلم السينمائي .

Abstract

The location element indispensable in the film, it is the container that meets the all the elements of the artwork, and place in the cinema topic or space as the existence of a material perceptible senses, is one of the key elements in the drama because he is one of the conditions to achieve supply drama which, with the nature of the vehicle because it is linked to reality the real and the reality of mental imagined, and returns the importance of the place mentally to change the pattern in the building's traditional place in the world of the film, is that the space under the facts of the events imagined or mental and determined by the processors directorial, and where mental in the movies but found himself a world with a pace sometimes seems like a different or that he does not belong to the world of film and to the coordinated or private can be considered a displacement towards the creation of a new world is linked to the real world to the place unrealistic, but the bonds are weak Baksidih directorial, and can enter as a party to the conflict Film figure dramatic has the ability to produce meaning and connotations, all the way to diversity and fascinate the optical and excellence in construction Gaii fiction film of the film. order to fascinate and to change the visual pattern in the traditional construction of the place in the world of movie film.

مشكلة البحث

يرى الباحث أن مشكلة البحث تتحدد في التساؤل الذي مفاده ، ما هي كيفيات تجسيد المتخيل المكاني في البناء السردى لإحداث الفلم ؟ وكيف يمكن مزاجية المكان الفعلي والمكان الذهني في سياق سرد الأحداث ؟

أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من أهمية المكان كموضوع سينمائية وخصوصيتها في التعبير عن الأحداث التي تحدث ضمن بيئة هذا المكان الذهني ، الذي يتسع ليكون متعدد الأشكال يمتلك القدرة على التغيير نتيجة وجود الأفكار والمبنيات الشخصية داخل تكوين كل مكان ، مستمدة من الشخصية التي انشأت هذا المكان ذهنيا .

أهداف البحث

يهدف البحث إلى دراسة وظيفة المكان الذهني (المتخيل) في سرد الأحداث .

حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة المكان في فلم ١٤٠٨ كحدود موضوعية للبحث .

تحديد المصطلحات

المكان

يعود أصل كلمة المكان في اللغة العربية إلى المصدر مفعّل - مكن - ألا انه لما كثر استخدامه أجروه على وزن فعال - مكان - ومعناه وضع الشي الذي يشغل الفراغ (١، ص٥١٧). ويتحدد المكان في تاج العروس على " انه الحاوي للشي ، وهو اجتماع جسمين حاو ومحوي وذلك كون الجسم الحاوي محيط بالمحوي ، فالمكان هو المناسبة بين هذين الجسمين " (٧، ص٣٤٨) . 'فالمكان هو المساحة المحتواة للأجسام الذي تصفي صورتها على الحيز الموجود فيه ، والمكان هندسيا " وسط غير محدد يشتمل على الأشياء وهو متصل متجانس ، لا تمييز بين أجزائه وذو إبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع " (٣، ص ٦٥)

ويعرفه أرسطو " المكان موجودا ما دما نشغله ونتحيز فيه ، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان الى آخر " (١٠، ص٤٨٠).

ويعرف مجدي وهبة واحمد كامل مرسي المكان والزمان في معجم المصطلحات السينمائية بأنه filmic space and time " يختلف المكان والزمان في الفلم اختلافا كبيرا عما هو واقع في الحقيقة والحياة وذلك نتيجة للتوليف السريع أو البطي بين اللقطات ، والربط بين الأماكن المتباعدة ، وتوقيت الإيقاع الذي يبتدعه المخرج " (١٥، ص ١٤١) .

وعليه يمكن صياغة تعريف إجرائي للمكان الذهني تتلائم مع اطروحات البحث فالمكان الذهني هو : الوعاء الذي يحتوي الحدث وهو انعكاس صورة الأشياء المعاشة أو الغائرة في العمق الحلمي في ذات الإنسان وقدرته على خلق عوالم بديلة يحاول عبرها التعبير عن أفكاره ووجدانه وعواطفه ورغباته بواسطة عناصر التعبير السينمائي.

الإطار النظري

المكان / الوظيفة والتعبير

يعيش الإنسان في عالم يتصف ببعدين أساسين هما ، الزمان والمكان ، ففيهما يحيا الإنسان وفيهما ينمو ويتطور ، والمكان تاريخيا أقدم من الإنسان ، والإنسان بوجوده وكيونته في المكان يعيد تشكيله وتحويله إلى أشكال مختلفة حسب احتياجاته الحياتية ، وعلى وفق ثقافته ، فقد انطلق الإنسان من نفسه بوصفها كيانا مدركا يرى بواسطتها الموجودات من جهة ، ويبحث في علاقته بالوجود من جهة أخرى ، إذ هي نوع من العلاقة التواصلية مع مفردات العالم المادي ، ضمن أطار التجربة الحسية واستيعاب حدوده المكانية داخل فضاء الفعل اليومي في الانتقال والحركة والتصور الزمني لهما ، " للمكان مفهوم واضح هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجمعه ، ولذا فشأنه شأن اي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه " (١٧، ١٦، ١٧) ويمثل المكان على مستوى الملاحظة المباشرة في حياتنا اليومية الأحداثيات الأساسية التي توظف الأشياء المرئية فنستطيع أن نميز الأشياء عبر وضعها في المكان ، يصف (كانت) المكان بوصفه مفهوم " بواسطة الحس الخارجي (وهو أحد خصائص ذهننا) تصور الموضوعات بوصفها خارج عنا وبوصفها جمعي في مكان " (١٣، ص ٦٠) ، إن هذا المكان هو مكان جاء بفعل تأمل عقلي معرفي ، وهناك مكان آخر هو أبداع عقلي ذو طابع عاطفي انه المكان الذهني اي المكان المرتبط بالخيال وقدرته الإبداعية على خلق عوالم بديلة يحاول عبرها التعبير عن وجدانه وعواطفه ورغباته هذا المكان الذهني ، يقول عنها باشلار " أننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر والواقع إن لكل صورة عظيمة عمق حلمي بعيد الغور يضيف إليه التاريخ الشخص لونا خاصا " (٤، ص ٢٣) ، إن المكان الذهني (المتخيل) هو انعكاس للذات ولبعدها العاطفي والنفسي ، فضلا عن كونه وعاء للأحداث والشخصيات فهو مشحون بالدلالات ، إذ يكسبها الإنسان هذه المعاني عبر تجربته الحسية الخيالية ، على عكس الزمان الذي يدركه الإنسان إدراكا غير مباشر عبر فعله فيه . كما أعطي المكان بعدا فلسفيا فأصبح المكان " هو ما يحل فيه الشي أو ما يحوي ذلك الشي ويحده ويفصله عن باقي الأشياء " (٩، ص ٦٠) ، كذلك تم تقسيم المكان على "المكان التصويري، المكان الإدراكي الحسي ، والمكان الفيزيائي ، والمكان المطلق" (٢٠، ص ٦٢).

والمكان هو قاسم مشترك بين كل الفنون ولكن في كل فن له خاصية تختلف عن الآخر ، فنجدته في اللوحة التشكيلية هو فن ستأتيك ثابت ، والمكان مغلق ومحدد في إطار واحد " والمساحة التشكيلية تمثل مكانا ثلاثي الأبعاد " (١٤، ص ٢٣٠) ، في حين نجد السينما تحمل في خصوصيتها التقنية أن تنقل أو تعيد أنتاج الفضاء المادي والواقعي بطريقة واقعية ولكن أيضا على مستوى التشكيل التي تمكن من خلق وبناء فضاء فلمي حي متخيل ، ولن تكون هناك دراما ما لم يكن هناك مكان ما ، فالمكان لا ينفصل عن أشياءه فهي التي تملؤها ، ويرى كثير من النقاد أن المكان يرتبط بالأشياء التي توجد فيه و " ليس مستقلا عن نوعية الأجسام الموجودة فيه " (١٨، ص ٢٩) ، وأن وصف المكان لا يقتصر على إسقاط الصفات عليه ، بل أن عبر الأحداث يتم توظيف الصورة الفنية للمكان ، " إن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث " (٤، ص ٥٤) التي هي نتاج لفاعلية الخيال ، وفعالية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه ، إنما تعني إعادة التشكيل ، واكتشاف

العلاقات الكامنة بين الظواهر ، " الأمكنة الآتية هي الأمكنة التي تحيا فيها الشخصيات في راهنها الذي نتحدث فيه عن الأحداث والمجريات التي تتكون منها الرواية "(٦، ص٢٥٩)، لابد أن نشير في هذا السياق إلى الارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان إذ في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا عبر الزمن ، في حين إن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيطات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان ، الذي يود أن يمسك بحركة الزمن ، أن المكان في مقصوده المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا ، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمن ، يكشف المكان عن تواصل زمني معه فلا مكان بدون زمانه ، وفي الوقت نفسه تلغي الصورة الدرامية العلاقة المنطقية بين الماضي والحاضر والمستقبل وتتحول إلى وجودية خاصة بتكوينها ، وهي قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطي حواجز الزمان والمكان وإبداهما في وجود جديد ، وهي بذلك تخلق موقفا دراميا هما ترسمه من مكان وزمان .

ويمكن القول أن المكان هي الوعاء التي تجتمع فيها كل عناصر العمل الفني ، " للمكان مفهوم واضح هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجمعه ، لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه " (١٧، ص١٧-١٦)، ثم يصبح المكان العنصر الأهم في البناء الفني إذ يتخذ إشكالا ويتضمن معاني عديدة ، بل انه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله ، إذا يعد المكان عنصرا أساسيا في تشكيل بنية الشخصيات وارتباطها بالشخصيات الأخرى مما يؤكد لنا أن المكان حقيقة معاشة ، في مكان حقيقي ملموس أو في مكان ذهني في جميع حالاته كصور تذكّر أو حلم أو تخيل .

دلالات المكان الذهني في السينما

المكان الفيزيائي في الطبيعة ، هو حقيقي واقعي ملموس وقائم بذاته ، فليس هناك انقطاع مفاجئ في المكان الواقعي وأي فعل يجري في أماكن متصلة ، فشخص يتحرك من الحديقة إلى داخل البيت لابد أن يمر عبر أماكن متصلة للوصول إلى المكان المقصود .

أما في السينما فيمكن اختزال وإلغاء أجزاء من هذه الأماكن التي يتحرك فيها هذا الشخص ، يرى الباحث أن الحديث عن المكان معزول عن الزمان شيء لا يمكن تصوره لا ذهنياً ولا فنياً ، لأن العلاقة بينهما علاقة أساسية تشخص جدلية الواقع للإنسان في الحياة ، "العلاقة الخاصة بالإنسان ولأفعاله كلها ولأحداث حياته كلها مرتبة بشكل مباشر بالعالم المكاني والزمني" (٥، ص١١٦)، فالمكان فضاء حي ملتصق بمحتواه ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالشخصيات التي تتطور داخله ، فهو (أي المكان) يسم الأشخاص والأحداث داخل محتواه ويصبح العمود الفقري الذي يربط أجزاء الفلم بعضه ببعضها انه يلد السرد قبل أن تلده الأحداث .

إن ربط أجزاء الفلم يعني المونتاج ، فعن طريق المونتاج يتم خلق مكانا ماديا سينمائيا متكون من أماكن عدة جزئية مختلفة مادياً ، ولكن تجميعها فكرة واحدة تقوم بالسرد الصوري مكاناً قد لا يمت بصلة إلى الأماكن الواقعية ، ولكنه مؤسس على القاعدة الجمالية الفكرية أو الذهنية ، يقول (صلاح أبو سيف) ، "إن المكان خصب في السينما لأنه يعطي إمكانات متعددة للمخرج لتكثيف دلالات الأحداث إذا أتنق ربط الأمكنة بموضوع القصة" (٣، ص١٥٦)، بمعنى أن الأفلام الجيدة هي التي لا يكون فيها المكان مجرد خلفية درامية للإحداث بل امتداد ومترايط نسيجياً ودراميا مع الموضوع والشخصيات.

يفقد المكان أبعاده المتعددة في السينما ، إذ لا تستطيع الإحاطة بالأشياء ويقتصر على بعدين ، وبذلك يعنى المكان بترتيب الموضوع المعالج ضمن مساحة الشاشة ، ويتحول إلى عنصر تصويري مرتبط مباشر بتكوين ومعالجة اللقطة ، فالمكان ليس السطح بقدر ما يحتويه من قيمة تصويرية ، والقيمة التصويرية في هذه

المساحة هي للحدث الموجود في هذا الإطار أو المساحة فالمكان هنا بالإضافة لكونه وعاء يحتوي الأحداث والشخصيات عبر الارتباط بالزمن يحوي أيضا اللقطات وحركات الكاميرا ويعطي للمكان في الفلم السينمائي معناه " أن الأحداث هي القيمة التصويرية الموجودة في المساحة أو الإطار الفلمي وبما أن عرض الأحداث بأكملها قد يبدو أكثر الأحيان أمر غير فني وفيه زوائد فإن مجرى الأحداث يقطع أحيانا بأجزاء من مناظر حدثت في الوقت نفسه في مكان آخر "(١٨٥،٢) . وبذلك يتكون الفضاء التصويري ويكون احد العناصر الديناميكية في تعبيرية اللقطة ، فاستعمال الفضاء التصويري في فلم (المواطن كين) تميز بعمق المجال والتركيز على الإضاءة لإضفاء تعبيرية اكبر لموضوعة فلمه .

يتحكم الفضاء السينمائي بقوانين الفضاء الحقيقي بالطريقة نفسها التي يتحكم بها زمن الشاشة بالزمن الحقيقي ، " أن الفلم على خلاف الحياة الواقعية يسمح بفقرات في الزمان والمكان ، والمونتاج معناه ربط لقطات تسجل مواقف تحدث في فترات زمنية مختلفة في أماكن مختلفة"(٢،ص٩١) ، فالكاميرا السينمائية تتدخل باستمرار في الفضاء الفيزيائي ، تختار أقساما وأمكنة تعيد انتاجها من مسافات ووجهات نظر مختلفة ، عن طريق وصل اللقطات المنفصلة يمكن للمخرج أن يبين الفضاء السينمائي الخاص به تماما فيحد ويضغط العناصر المتفرقة التي سجل فيها نقاطا تختلف عن الواقع وعن الفضاء الحقيقي في فضاء سينمائي واحد يسمى (المكان الواقعي) .

أن المكان في الفلم السينمائي أحيانا يمكن له أن يدخل الصراع الفلمي كشخصية درامية وليس مجرد أرضية أو وعاء حاضن للأحداث الدرامية وذلك لان له القدرة على التصارع والتنافس وإنتاج المعنى فمثلا نلاحظ في فلم (الظالمون) للمخرج (محمد شكري جميل) أن المكان الفلمي (وهي القرية المجبدة الخالية من المطر) تصارع البيئة وتصارع القدر وتصارع الشخصيات السلبية في الفلم فضلا عن تعاطيها الدرامي مع الشخصيات الإيجابية وبذلك فأنة المكان أدى دورا مهما في تحديد مصائر الشخصيات الدرامية المتصارعة وتدخل حتى في تحديد مصير القرية كونها تحول من ارض جدياء لا يوحى باستمرارية الحياة إلى حياة أبدية ، فالمكان عنصر فاعل وضروري بالنسبة لتطور السرد ولا يمكن تخيل أحداث دون مكان، يؤثرها مشدود بروابط مع الشخصيات والموضوع .

كما نلاحظ استخداما مميزا للمكان حتى انه تم إطلاق اسم (الأرض) على واحد من أهم أفلام (يوسف شاهين) وفي هذا الفلم أيضا نلاحظ الاستخدام والتوظيف المعبر للمخرج لدلالات المكان سينمائيا بحيث انه يقود الفعل الدرامي باتجاه الذروة مروراً بالأزمات الثانوية الناشئة نتيجة الصراعات التي تدور حول قيمة مهمة اجتماعية هي (الأرض) و قيمة مهمة سينمائيا هي (المكان) ، يعد المكان عنصرا لا غنى عنه في الخطاب الفلمي وهو أنما يستمد ضرورته هذه من طبيعة كيانه الذي يعد حاضنا لكل مفردات الصورة السينمائية ووعاءا للمفردات والجزئيات ما صغر منها وما كبر فهناك علاقة بين المكان وباقي الموجودات الموجودة فيه والمحيط بالفعل الحركي والسلوكي للشخصية ، " أسهم الوجود المكاني بتولد مفاهيم وأفكار إذ أمكن من تحويل المكان من مجاله الفيزيائي إلى مكان ذو صورة ذهنية متجسدة على واقع الشخصية تتأثر به ويؤثر ذلك المكان على الشخصية "(٢،ص١٩) . فالمكان والحالة هذه يمكن عده شخصية درامية متجسدة مرئيا فضلا عن طبيعتها الحسية أو حتى الإيمائية أحيانا لاسيما في اللقطات القريبة التي يقل أو يكاد ينعدم وجود المكان فيها بالرغم من حضوره الذهني في وعي أو لاوعي المتلقي كونها قد تم التأسيس له مقدما عبر اللقطات العامة والتأسيسية ويتم تأويل المكان سواء أكان واقعي أم متخيلا عن طريق استيضاح الدلالات والكشف عن المعاني المنبثقة من المكان الفلمي ويتم ذلك أما عبر المعطيات البصرية المتوزعة في فضاء الصورة المرئية أو اعتمادا على مرجعيات

المتلقي وثقافته والتي تعمل هنا كقاعدة تفسيرية لما تراه على الشاشة والدلالات المكانية المنبعثة باتجاه متلقي الصورة السينمائية أما يتم أعادة بنائها بعد عمليتي تفكيك وإعادة التركيب اللتان يتمان داخل ذهن المتلقي بطريقة لاواعية أحيانا " فالمكان عنصر فعال وضروري بالنسبة لتطور السرد ولا يمكن تخصيل أحداث دون مكان يؤطرها مشدود بروابط مع الشخصيات والموضوع ، فالقصر الشامخ الذي وظفه (اورسن ويلز) في (المواطن كين) يخبرنا عن شخصية (كين) الخيالية وسيطرته المتزايدة على الآخرين أكثر مما يخبرنا أي شيء آخر في الفلم هذا القصر سيتحول مع تطور أحداث الفلم إلى نوع من السجن الغريب بحيث يكتشف (كين) في وقت متأخر بأن الإنسان يمكن أن تملكه ممتلكاته فالمكان هنا أصبح شخصية فاعلة حية متحركة " وهنا لابد من التنويه إلى طبيعة المتلقي نفسه وكيفيات استقباله للصورة السينمائية وكيفيات تعاطيه معها وبالتأكيد فإن المتلقين يتفاوتون في مستوى الاستيعاب والفهم والإدراك والتواصل مع عالم الفلم تحديدا مع المكان السينمائي لاسيما الذهني منه كما هو الحال في أفلام الخيال العلمي التي قد تدور في كواكب أخرى كالمرخ مثلا حيث الصخور الضخمة والتربة الحمراء والمرفعتات أو المنخفضات الغريبة ولذا فأن هنالك بالضرورة وبالفعل مستويات متعددة من التأويل للدلالة المكانية الذهنية .

والمكان الذهني في الفلم لا بد وان يؤسس ويبنى على وفق قواعد وركائز رئيسة تعتمد بشكل كبير على طبيعة العلاقات والوشائج فيما بين المفردات المكونة للمكان الذهني بغض النظر عن طبيعة وكيونة كل عنصر منها بمفرده ويقول بريك "أنني لا أؤمن بالأشياء، وإنما أؤمن بالعلاقات التي تقوم بينها فحسب" (١٢، ص٥٣). وعليه فالمهم هو طبيعة العلاقات التي تحكيها وما هي الأنساق البصرية والموضوعية التي تشكل على ضوئها هذه العلاقة ومن ثم قيامها بتشكيل بيئة المكان الذهني ، " أن قدرة الفلم على أعادة صياغة المكان وبنائه مجددا والتعامل معه من زوايا ومستويات متعددة هي إحدى أهم دعائم الخلق المكاني للنص أو القصة إذ أن الفلم استطاع تصحيح العلاقة بين المكان والزمان" (١٦، ص١٢٩)، وبناء عالم المكان السينمائي الذي سوف يبعث بإشارات ودواله باتجاه متلقي قد يكون سلبيا أو ايجابيا في عملية التلقي والتعاطي كون في أحيان كثيرة تأخذ المنص السايكولوجي وليس الجانب الموضوعي أو العقلي المحض فالمكان يصبح جزءا من شعور الشخصيات الذي يتوغل في قلب الحدث و المتلقي دائما يحتفظ في ذاكرته بمكان الحدث وما يجري فيه ويحفظ أين يدور، " الحدث وحده لا يوجد ، لابد من شخص يفعل وهذا الشخص هو الإنسان أو الشخصية وعليه يجب أن نتعرف على الإنسان لكي نتبع ونفهم الحدث ، من ناحية أخرى ليس في الإمكان فهم الإنسان دون أن يفعل فهو يعود إلى الحياة فقط عبر حدث" (١١، ص٨٧) وبذلك فان نسب القبول أو التأثر في المتلقي قد تتأثر والى حد كبير بذلك السبب ، واعتمادا على ذلك لابد من الإشارة إلى أن المكان الذهني في عالم السينما إنما يؤسس لنفسه عالما ذا إيقاع يبدو أحيانا وكأنه مختلف أو انه لا ينتمي إلى عالم الفلم والى نسقه الخاص أو يمكن عده نزوحا نحو خلق عالم جديد غير مرتبط بالعالم الحقيقي للمكان الواقعي إلا بوشائج ضعيفة وبقصديه إخراجية لأجل الإدهاش البصري ولتغيير النمط السائد من البناء التقليدي للمكان في عالم الفلم السينمائي "وهكذا يصبح المكان السردى ، ليس فقط تلك المساحة المكانية التي تقع فيها الأحداث وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء والموجودات داخل حيز شاشة العرض السينمائي وإنما هو كل ذلك المكان السالف ذكره مضافا لمساحة مستمرة وممتدة من المكان المحيط" (٣، ص١٦٦) .

وللمكان الذهني القدرة على الاختزال والتكثيف الصوري والإيحاء بمجموعة كبيرة من الدلالات فصورة لمكان خيالي أو ذهني لمنطقة في أقصى الاسكيمو أو غيرها من المناطق غير المأهولة مثلا أو صورة لمكان افتراضي في كوكب لم تصل إليه التكنولوجيا التصويرية المتطورة يمكن له أن يوحي بدلالات وتأويلات لا نهائية كونه يؤسس لإنتاج معنى خاص به أو معنى جديد يفترض انه ينبعث نتيجة الاشتغال الدلالي لمعطيات المكان

وطرائق تركيبه وبنائه سوريا أو معلوماتيا أو علاقاتيا والمكان الذهني هنا اختزل الكثير من التفاصيل وأوجز بشكل كبير من السرد الحواري الذي يفترض أن يشتغل هنا لإمداد المتلقي بالمعلومات ومحاولة إبقائه متواصلا من التدفق الصوري المستمر لإحداث الفلم .

ولابد أن نشير هنا إلى الفاعلية الكبيرة التي يفترض حضورها وتواجدها في ذهن المتلقي للتعامل مع المكان الذهني في عالم السينما ذلك أن المتلقي لابد وان يفترض عملية فصل منطقي ما بين عالم المكان الحقيقي كما يرى في الحياة اليومية وما بين عالم المكان السينمائي الذهني وهو - أي المتلقي - أمّا يقوم بعملية مزاجية ما بين الاثنين أو ملء الفجوات المتوافرة فيما بينهما لأجل أكمال المعنى واستقبال الدلالة المكانية القائمة أحيانا على أنشاء بعض الارتباطات الذهنية ، وتعد هذه الفعالية التبادلية والنشاط الذهني لاستيعاب دلالات المكان الذهني والربط بين ما هو مرئي على الشاشة وما هو موضوعي على ارض الواقع تعد مفصلا حيويا في عملية استشراف وتأويل المكان السينمائي الذهني فهو قائم على ثنائية (الواقع / الفن) بحيث تجري عملية مناقلة وارتحال للمكان السينمائي الذهني إلى الوقائع العيانية الواقعية وترتقي بالمكان الواقعي في المعطي الحسي اليومي إلى مستوى المكان الفني ضمن نسق علائقي تبادلي نستثمر فيه تأويلية المتلقي وقدرته على التفاعل الايجابي مع هذا الارتحال والانتقال ونستنتق به أيضا المكان السينمائي الذهني ونستثمر حملته الدلالية و طاقة الاشتغال العالية التي يتميز به عندما يدخل ضمن نسق الفلم ويشبك في منظومة العلاقات البينية المكونة من عناصر اللغة السينمائية سواء أكان صوتية أم بصرية.

ويرتبط المكان الذهني في عالم الصورة السينمائية في أغلب الأحيان بعناصر عديدة من عناصر اللغة السينمائية وخاصة مع آلة التصوير ويرى الباحث أن الكاميرا وحدها قادرة على الانتقال من مكان لآخر كما يمكنها تجزئة المكان نفسه وإعادة البناء اعتمادا على تسلسل اللقطات وحسب المنطق الحكائي المعتمد سينمائيا وأحجام لقطاتها كونها المعبر عن ماهية المكان الذهني ودلالاته فمثلا نرى انه كلما كانت اللقطات عامة كلما كان التعبير عن المكان الذهني أكثر حضورا ووضوحا لان اللقطات العامة والبعيدة تكشف عن طبيعة المكان الذهني ومكوناته ومفرداته ويبدأ هذا المكان وتكويناته بالاضمحلال والتلاشي كلما صغر حجم اللقطة حتى ليكاد يتلاشى مع اللقطات القريبة ، كما انه لحركة الكاميرا دور واضح في التعبير عن دلالات المكان الذهني السينمائي وذلك عبر الإيضاح والكشف عن مستويات المكان ومكوناته وطبيعته وبذلك تفسح المجال أمام المتلقي ليستنتق الصورة وما تحويه من مرثيات فمثلا في فلم (سبارتا كوس) نلاحظ تحرك الكاميرا البانورامي للكشف عن مستويات المكان حيث الجيش الروماني يعسكر في الغابة ثم ترتفع الكاميرا تدريجيا لترينا مستوى خط الدفاع الأول لهذا الجيش ثم المستوى الثاني للمكان هو الأشجار الكثيفة في الغابة الضخمة ثم ترتفع قليلا أكثر فنلاحظ في المستوى الثالث الثوار من أتباع (سبارتاكوس) وهم يختبئون بانتظار لحظة الهجوم والانقضاض على الجيش الروماني ، كما إن للإضاءة دور واضح للتعبير عن دلالات المكان الذهني في الفلم عبر التعرف على المكان بواسطة الإضاءة فالكشف عنه أمّا يتم على أساس تفسير المكان وتوضيح أنواعه وعناصره ودلالاته ، بمعنى أن الإضاءة أداة مساعدة للمخرج في التوغل في المكان وتوضيح أبعاده ومكوناته ، " فالإضاءة إذ تبرز الأشكال وتفسرها فإنها تضيف إلى معلومات المشاهد التي تقدمها الدراما لان عملية إبراز الأشكال وتفسيرها إنما يعمق الدلالات".(١٦، ص٧١).

مؤشرات الإطار النظري

- (١) للمكان دور مهم في بناء الشخصية وسرد الأحداث داخل بنية الفلم .
- (٢) تتم المزاوجة ما بين المكان الذهني (المتخيل) والواقعي بقصديه إخراجية تبعاً لطبيعة الفكرة.
- (٣) يتم بناء المكان الذهني وفق التصورات والرؤى والأفكار التي تتخيلها الشخصية الدرامية الرئيسة .
- (٤) تتأزر بعض عناصر التعبير فيما بينها للتعبير عن المكان الذهني .
- (٥) للمؤثرات الصوتية والموسيقى دور كبير في تجسيد وتعميق الإحساس في المكان الذهني .

إجراءات البحث

منهج البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ينطوي على التحليل الكيفي ملائمة هذا المنهج وطبيعة البحث وأهدافه وبما يضمن الخروج بنتائج علمية دقيقة .

عينة البحث

قام الباحث باختيار فلم (١٤٠٨) للمخرج (ميخائيل هافستروم) وتمثيل (جون كوزاك)

(وصموئيل جاكسون) ، بأسلوب اختيار العينة القصصية وذلك للأسباب الآتية:-

- ١- وجد الباحث أن المعالجة الإخراجية للمكان تمتلك خصوصية ينفرد بها هذا الفلم .
- ٢- اختياره من قبل النقاد السينمائيين ليكون أفضل أفلام الربع لعام ٢٠٠٧.
- ٣- كونه أحدث أفلام الربع المثالي والإثارة الأمريكية وحاول كسر النمط التقليدي لهذه الأفلام .

أداة البحث

قام الباحث ببناء أداة بحثه على وفق المنهج الوصفي التحليلي الذي اعتمده الباحث في تصميم إجراءات بحثه ، إذ تكونت من (٥) فقرات هي ما تمخض إليه الإطار النظري من مؤشرات حددها الباحث وقام بتنظيمها في بناء أداة البحث .

تحليل العينة

فلم ١٤٠٨

تمثيل : جون كوزاك ، صموئيل جاكسون

أخراج : ميخائيل هافسترون

قصة : ستيفن كنج

سيناريو : مات اغرينبرغ ، سكوت الكساندر ، لاري كارازيوسكي

زمن الفلم : ٩٤ دقيقة

سنة الإنتاج : ٢٠٠٧

ملخص الفيلم

تدور قصة الفيلم حول مؤلف موهوب يكتب سلسلة من الكتب حول الأماكن التي تسكنه الأشباح اسمه مايكل انسلين يقوم هذا المؤلف بالعمل في أحدث مشروع له بعنوان عشرة ليال في غرف الفندق المسكون ، تأتيه بطاقة بريدية مكتوب فيها (لاتدخل الغرفة ١٤٠٨) وبجانبه صورة فندق يسمى دولفين وبسبب الفضول والتحدي يبدأ بالبحث عن الفندق ويكتشف إن هناك عددا من الوفيات المروعة التي حدثت في جناح في الغرفة ١٤٠٨ ، وعندما يصل إلى الفندق يتحدث إليه مدير الفندق ويبلغه انه لايسمح لأي شخص بالإقامة في تلك الغرفة ولكن نتيجة إلحاح مايكل انسلين يتمكن من استئجار الغرفة بعد أن يعطيه مدير الفندق ملف يحتوي على صور الوفيات المروعة التي حصلت ويرجه أن يعدل عن قراره في الدخول للغرفة إلا انه يصطدم بتصميم انسلين السكن بالغرفة .

بعد الاستقرار في الغرفة يحاول (انسلين) في البداية أن يستكشف الموجودات القليلة في الغرفة ، وبدأ له كل شي طبيعيا إلا أن الغرفة بعد مدة قليلة تتحول إلى شكل مخيف فالساعة إلى جوار السرير تعمل لوحدها ويسمع أصوات غريبة ، وتشتد الأمور ويرى أشخاص تقتل نفسها خوفا من الغرفة ، وتتحول الغرفة من الجو المعتدل إلى شديد الحر ، فيصبح بعدها الطقس بارد فتساقط الأمطار من مضخة الماء المضاد للحرائق أعلى سقف الغرفة ومن ثم يشتد الصقيع والجليد يغطي الغرفة ، ومايكل انسلين لا يستطيع تفسير ما يراه وما يتعرض له ، ويصل إلى قمة المعاناة عندما يمر شريط ذكرياته أمام عينه ومعاناة ابنته مع المرض ، ويشعر بالذنب وببكي وكأنه طفل صغير ، ويقوم بحرق الغرفة فتحترق وهو بداخلها جالس ، ينجو مايكل انسلين ويعود لزوجته ، ويقرر البعد عن مخاطبة الأشباح على الورق مرة ثانية ، بعد أن تأكد من وجودها ، وعندما تريد زوجته التخلص من بعض الأشياء يرى المسجل الذي لم يفارقه ولم تتمكن النيران من التهامه ، عندما يديره يسمع صوت ابنته وهو في سكون وشجن ، أما زوجته فيسقط ما كان بيديها من الصدمة وعيناها غمرتها الدموع وكأنها تقول أهذه ابنتي ؟

هل هذا واقع أم خيال ويختتم الفيلم تقال بثقة بالغة من قبلها مايك .. well done

١- للمكان دور مهم في بناء الشخصية وسرد الأحداث داخل بنية الفيلم .

أعلى قيمة للمكان تجسدت عبر علاقته بالشخصية وأسلوب سرد الأحداث واعتمادها على جزء كبير على إسقاطات ما تفكر به الشخصية ، وتبدو أعلى درجات هذه القيمة حينما أصبح المكان جزء من بناء الشخصية وأصبحت الذات للشخصية الرئيسة في الفيلم نسقط عليها قيمها وما تفكر به، ومع التسليم بوجود علاقة تأثير وتأثر بين المكان والأحداث والشخصية فإن المكان أصبح قطعة شعورية وحسية وشخصية درامية ومحور رئيس لحركة سرد الأحداث داخل الفيلم ، منسجما مع طبائع الشخصية وتخيلاتها فالحديقة التي يتحرك بها (مايكل انسلين) غرفة لا تتسع لوجوده الواقعي اليومي حسب، بل تتسع لتخيلاته الذهنية أيضا وينشأ صراع بينهما فكلما يفيض عليها ويتحداها تتحدها هي أيضا وتفيض عليه ، فعبر المكان وسرد الأحداث عبر الانتقالات المتعددة وإظهار أمكنة متعددة إنما كشفت عن ذات الشخصية وحالاتها اللاشعورية وظهر طبيعة التحولات الداخلية التي طرأت عليها.

ان وضع الشخصية في المكان الذي يفجر تساؤلاته الدفينة في ذاته ، وتكتشف البنى الدرامية عبر الأحداث التي تتصاعد متسارعة لتزيد من أزمة الشخصية ، كل ذلك أعطى للمكان دور كبير ومهم في سرد الأحداث معتمدا على الوسائل التعبيرية الأخرى . وأصبح المكان هو الفضاء الوحيد الذي يحيى في كنفه ، ولا

يستطيع الخروج منه أو العودة إلى ما قبل رؤية الشخصية التي تجري في المكان لا تتطابق مع الواقع وثمة تداخل معقد بين إدراكه للزمن واتجاهه الفعلي وبين علاقته بزمن الساعة التي بقيت عالقة في ذهنه كون أن لا احد استطاع أن يقاوم في الغرفة ١٤٠٨ أكثر من ساعة ، فزمن الساعة هذه التي كانت مبنية على أساس وجود المكان المتخيل الذهني ، أعطى دوراً مهماً للمكان لسرد الأحداث منفصلاً عن السبب والنتيجة والزمن الحقيقي مما جعل المكان أن تكون الأحداث وحياة الشخصية داخل هذه الحالات الذهنية الخاطفة المعبر في الفلم خاصة في جزء الساعة الأولى داخل الغرفة المحتجز بها الشخصية.

فالمكان بوصفه ذهنياً متخيلاً أصبح أسلوب السرد أيضاً متخيلاً وسرداً مستقبلياً وهناك تداخلات في أسلوب سرد الأحداث فأصبح الماضي والحاضر والمستقبل في سياق واحد . واعتمد المخرج بشكل أساس هذا السرد على المكان المتكون من ذهن الشخصية والجزء الأكبر منه باللاواعي ، فزنى حرفية السرد اعتمدت على منطقة اللاشعور التي تعبر عن التجارب الذاتية الكامنة للشخصية (مايكل انسلين).

٢- تتم المزاجية ما بين المكان الذهني (المتخيل) والواقعي بقصديه إخراجية تبعا لطبيعة الفكرة. المزاجية والتداخل الذي يجعل مابين المكان الواقعي والمتخيل الذهني خاصة في مشهد دائرة البريد ، يصل لدرجة يحس معها المشاهد أن الأحداث التي يحتويها المكان ويؤطرها لا حدود بين مستوى واقعيتها وبين مستوى بنائها التخيلي ، ففكرة الفلم والمعالجة الإخراجية للمخرج بتداخل الواقعيين في أكثر من مشهد ذات رؤية فنية عميقة أعطى للمكان قيمة مؤثرة .

ففي مشهد تهديم مكتب البريد نلاحظ الاشتغال الدلال لمعطيات المكان الذي ينتقل مابين عالمين الأول واقعي كمكان يقدم خدمات بريدية لسائر الأشخاص ومن ضمنهم بطل الفلم والشخصية المحورية فيه (جون كوزاك) الذي يمثل شخصية كاتب روائي والعالم الثاني الذهني المتخيل ، تفترضه ذهنية وخيال الشخصية الرئيسة في الفلم وترسمه في عالمها الخاص الذي يختلف بالضرورة عن العالم الآخر الذي تعيش فيه شخصيات الفلم الأخرى وتتعاطى معه ، وهذا الانتقال التمرحل مابين عالمين مختلفين تؤسس له وتبنيه مجموعة من العناصر سواء ما كان سمعياً منها أو مرئياً أو بالاشتغال المتأزر فيما بين الاثنين ، في سياق تعبري تدل وتؤثر في البناء الفلمي وكل ما يحيط بالحدث عبر العالمين المختلفين الواقعي والذهني المتخيل وما يجري التركيز عليه في ملاحقة لحدث والبناء المكاني التعبيري ، ففي مشهد التأزم النفسي وحينما يفتح الثلجة يراها من الداخل عبارة عن نافذة لمكان متخيل جديد فيها مدير الفندق (صاموئيل جاكسون) يحاسب ضميره وذاته المهزومة ثم يرجع إلى المكان الأول المتخيل الذي هو واقع الشخصية تلك اللحظة . وكان قمة في التداخل بين الواقع الذهني والواقعي في مشهد مكتب البريد حين يتداخل المكان الواقعي ويتحول إلى مكان متخيل من جديد .



٣- يتم بناء المكان الذهني على وفق التصورات والرؤى والأفكار التي تتخيلها الشخصية الدرامية الرئيسية .

المكان بدأ يتكيف مع متطلبات ذهنية وتخيل الشخصية ، هذا أول ما يلاحظ حينما بدأ يتشكل في ذهنه أفكار ورؤى وتصورات معينة فحين دخلت معلومة رفض مدير الفندق لنزوله شكلت هذه في ذهنه صورة بنائية لشخصية ، ومكان مدير الفندق وحينما يعطيه معلومات وصور للذين ماتو في هذه الغرفة وتذكره للعقل الباطن لوالده وتتحول من تخيل إلى واقع مكاني ذهني متخيل بوجود والده في أحد أماكن الغرفة نفسها ، بناء المكان أصبح يتم عبر التشكيل البنائي بنية وذهنية الشخصية الرئيسية في الفلم (مايكل انسلين) ، فالعقل الباطن هنا هو الذي يقوم بإخضاع مظاهر الأشياء ومنا المكان لرغبات العقل ويحركها على وفق النسبة الخاضعة لرغبة وسيطرة العقل أو الذهن في ذلك التمثيل ، حتى اللوحة التي كان يتأملها في بداية الفلم التي تحتوي على البحر والسفينة بداخله شكلت تصور في ذهنية الشخصية ، تمشي هذا التصور إلى فعل حدوث الفيضان وغرق (مايكل انسلين) في طوفان الغرفة ، فترى الغرفة التي حملها في كيانه النفسي كحالة شعورية بعدم وجود شيء كهذا (أشباح) ، لنجد إن الغرفة المحتجز بها تجعله متوحدا في نفسه وفي المحيط به في بؤرة واحدة وهي قهره والتغلب عليه ، حتى يصل إلى

أن يتمنى أن يأمل في خلاص من هذا المكان ويصبح العالم الخارجي كله معادلا لهذه الغرفة الضيقة ، ونشاهد أيضا إن الشخصية الرئيسية كلما يطيل مكوناتها في هذا المكان كلما تفتتح الشخصية آفاقا ذهنية بعيدة ، لتتحول إلى الكون كله ، بل يصبح الكون أو الفضاء والغرفة والذات متوحدين في بؤرة فكرية اشمل هي انه مع كل هذه المكونات انه أسير أفكاره الذهنية ، الزمان والمكان والحدث ، فالذات تمثل الشخصية ، والغرفة تمثل المكان ، والفضاء بتعبيره يمثل الزمن .



ويرى الباحث إن عملية تنفيذ أبعاد جديدة لهذا المكان وتغييره إلى أن يكون المطر والجليد ويصل إلى النار الذي يأتي في الخاتمة الذي يمثل تخيله في بناء مكان الجحيم إنما نقل الحدث الذي يجري في حيز المكان الموجود (الغرفة) ليكون هذا المكان والأكثر سعة وهو الفضاء الكبير (الكون كله) الذي يحتوي الأماكن ويحيط بها في سعة وشمول لجميع الأماكن الذهنية التي ليس لها حدود في مكان واحد .

٤- تتأزر بعض عناصر التعبير فيما بينها للتعبير عن المكان الذهني .

إن التوظيف المعبر لصانع العمل في استخدام عناصر التعبير إنما جميعا وظفت بروية فنية إبداعية في التعبير عن المكان الذهني وكانت أبرز العناصر الآتية :-

أ- الألوان

إن استعمال الألوان ولاسيما الألوان الباردة خصوصا (اللون الأزرق) بتدرجاته المختلفة كونه يريد أن يشير إلى العالم الآخر إلى الماورائيات والغيبيات والذهنيات والميتافيزيقيات والعوالم الكونية الأخرى ، فضلا عن الدور الوظائفى الكبير الذي يؤديه اللون الأزرق في الانتقال إلى المكان الذهني المتخيل أي بوصفه الدلالة المعبرة والمؤثرة على عملية الانتقال والتمرحل نحو المكان الآخر وقطع العلاقة والتواصل مع المكان الحقيقي العياني خصوصا وان المخرج عندما يريد مغادرة المكان الذهني والعودة للسرد الطبيعي لأحداث الفلم فإن الألوان هي الأخرى تعود إلى الاستخدام الطبيعي لها وإلى حالتها الطبيعية القريبة من التعاطي اليومي المباشر مع الألوان سواء في أزياء الشخصية المحورية أو الشخصيات المساعدة أو في طبيعة الألوان المستعملة في التفاصيل والمرئيات الأخرى الداخلة في فضاء الصورة المرئية .

ب - حركة الكاميرا

حركة الكاميرا إحدى عناصر التعبير الصورية المهمة التي ظهرت للدلالة على المكان الذهني فنلاحظ الاشتغال والتوظيف الدلالي المعبر للعناصر السمعية والبصرية مجتمعة حيث نشاهد التسارع الكبير في حركة الكاميرا يصاحبها زيادة وسرعة في القطع مونتاجياً فضلا عن التنوع الكبير في أحجام اللقطات وزوايا الالتقاط للكاميرا وكل تلك المعطيات مصحوبة بموسيقى سريعة وحركية وكأنها تعبر عن التسارع الكبير في الطاقة الذهنية الكامنة في وعي ولاوعي شخصية البطل نتيجة انتقاله من عالم مكاني إلى آخر أو للدلالة على الاضطراب العصبي والسايكولوجي المؤدي إلى عطب الأجهزة البصرية والذهنية عنده بحيث تتداخل عنده العوالم والألوان والأمكنة ضمن نسج يفترضه هو وكأنه عالم واحد وعلى الرغم من تغير المعطيات المكانية وتغير الظروف والشخصيات المحيطة به .

ج- المونتاج

يقوم المونتاج هنا بدوره الفعال والمهم في التعبير عن العملية الانتقالية الذهنية للمكان كما إن أحجام اللقطات تشغل بطاقتها الدلالية القصوى للتعبير عن مدلولات الفلم حيث إن اللقطات العامة توحى بتفاصيل المكان وتمد المتلقي بما يحتاجه من معلومات وبيانات وتجب على أسئلته المقترحة وتحاول أن تقحمه في اللعبة الصورية حتى تشده إلى الفلم وتدفعه للتواصل مع سرده الصوري والدرامي أما اللقطات المتوسطة فتكشف لنا عن الطبيعة الحوارية والعلاقات الداخلية ما بين الشخصيات أما اللقطات القريبة close up فهي هنا ضرورة لابد منها لتبين لنا ردود الأ ١٣ نصية الرئيسة أو لدى الشخصيات المساعدة التي تتفاعل مع البطل .

د- الديكور

ظهر الديكور في الفلم بكونه عنصر بارز ومهم كمدلول عن المكان الذهني ، فقد شكل الديكور حلقة من حلقات البناء البصري للفلم وقد لبي الجانب التعبيري لأشياء المكان ، وقد أسهم الديكور بشكل كبير في الحدث وفي خلق الجو النفسي العام للفلم وعلاقة الشخصية بالمكان عبرها ونرى تأثير الديكور واضح في جميع مشاهد

الفلم من الغرفة خاصة تحطم الغرفة في المرتين ومشهد مكتب البريد والانتقال من مكان إلى آخر إضافة إلى مشهد المجرى الهوائي كلها كانت دلالات تعبيرية مهمة دلت على المكان الذهني في هذا الفلم .

٥- للمؤثرات الصوتية والموسيقى دور كبير في تجسيد وتعميق الإحساس في المكان الذهني .

في مشهد حرق الغرفة المتعمد من قبل الشخصية الرئيسة فنلاحظ ميل المخرج إلى توظيف عنصر آخر من عناصر الصفة السينمائية للدلالة على عملية الانتقال من المكان الحقيقي إلى المكان الذهني المتخيل في ذهن شخصية بطل الفلم وتم استخدام المجرى الصوتي بتنوعاته المختلفة كالموسيقى والمؤثرات الصوتية وأحيانا ولو في فترات قليلة نسبيا الصمت حيث أراد المخرج التعبير عن حالة المكان الذهني المتخيل وإبراز الدلالات المهمة في هذا المكان وذلك للإيحاء ببعض الأفكار والمعاني والمقاصد سواء الفنية منها أم السايكولوجية لاسيما وان البطل يبدو عليه حالة من حالات الانقصاص أو بعض المظاهر النفسية الأخرى التي تؤثر على سلوكه العام وعليه على نمط شخصيته وتأثيره في المحيط الذي يتحرك فيه وخصوصا المقربين منه فالأغاني التي تنفجر من الراديو المرافق للسرير ، والأصوات التي يسمعها هو والآخرين وتحديدًا مدير الفندق والذي سوف يتأثر به وبحالته النفسية هذه وكما نرى في نهاية الفلم .

قد وظف المخرج الموسيقى هنا بطريقة معبرة ودالة حيث لاحظنا انه كلما كان هناك استعداد أو تهيؤ لدى الشخصية الرئيسة للانتقال ذهنيًا إلى المكان الذهني كلما قام المخرج برفع المستوى الصوتي وزيادة سرعتها ونوعيتها أحيانا يساعدها في ذلك استخدام ضربات موسيقية كمؤثرات صوتية مصاحبة لعملية الانتقال وتستمر هذه الضربات ولو بوتيرة مختلفة نوعا ما كلما استمرت المشاهد التي تدور في المكان الذهني ثم تعود الموسيقى والمؤثرات الصوتية إلى حالتها الطبيعية عند عودة البطل إلى عالمه الحقيقي الواقعي .

وفي الخاتمة وجد الباحث بعد شراء عدة من الفلم اكتشف الباحث أن هناك نهايتين للفلم عينة البحث في كل شريط نهاية مختلفة عن الأخرى على الطريقة البرختية . حيث أن النسخة الأولى من الفلم يموت فيها البطل (الشخصية الرئيسة) وفي النسخة الثانية ينجو من الموت بعد حادثة الحريق.

النتائج

- ١- رصد الباحث تميز المعالجة الإخراجية لدى المخرج في توظيف المكان كشخصية مميزة حسية داخل الفلم تتفاعل مع الشخصيات وتؤثر فيهم .
- ٢- تبين أن من دلالات المكان الذهني استخدام عناصر اللغة السينمائية بشكل خاص وما يتناسب مع قيمة الموضوع والمشهد عبر العناصر الصورية والصوتية .
- ٣- اختيار الغرفة مكاناً لأحداث الفلم لتمييزها بالانعزال المكاني والتفرد الذهني والنفسي والذي يتيح فرصة كبيرة للتأثير على الشخصية واستنطاقها .
- ٤- تأثير المكان الذهني على جسد الشخصية غير مقصود بذاته بل المقصود تأثيره على الروح والعقل الذي لا يتعدى وأثره (المكان الذهني - الروح) فهي المنطقة التي يشغل فيها.
- ٥- الماضي المؤلم مع المستقبل المبهم مع الحادة وعدم إيمانه بالخالق شكل نوع من العقد النفسية داخله أفرزت هذه تخیلاته المكانية واستشراف نهايته .

٦- رصد الباحث أن المكان الذهني يبنى وينشأ وينمو ويتكيف مع متطلبات ذهنية وتخيل الشخصية الرئيسة في الفلم .

٧- رصد الباحث تفرد في أسلوب سرد الأحداث في الفلم فأصبح الماضي والحاضر والمستقبل في سياق واحد.

الاستنتاجات

١- الفلم يحتوي على رؤية فنية عميقة ، إذ إن التداخل الواقعي بالمتخيل الذهني يصل لدرجة يحس معها المتلقي أن الأحداث التي يحتويها المكان الذهني ويؤطرها لحدود بين مستوى واقعيها وبين مستوى بنائها التخيلي.

٢- تجسدت قيمة للمكان الذهني في كونه أصبح شخصية درامية متجسدة مرتبة فضلا عن طبيعتها الحسية والإيمائية حتى أصبحت أهم طرفي الصراع (المكان - الشخصية) في البناء الدرامي للفلم.

٣- المكان الذهني في السينما يؤسس لنفسه عالمه الخاص ذو إيقاع ونسق خاص ولا يرتبط بالعالم الحقيقي للمكان الواقعي إلا بوشائج ضعيفة وبقصده إخراجية.

٤- للمكان الذهني القدرة على الاختزال والتكثيف الصوري والإيحاء بمجموعة كبيرة من الدلالات منها سرد الأحداث والسرد الحوارية .

٥- على المتلقي أن يقوم بعملية المزاوجة بين المكان الحقيقي والمكان السينمائي وملء الفجوات المتوافرة فيما بينها لأجل إكمال المعنى واستقبال الدلالة المكانية القائمة أحيانا على إنشاء بعض الارتباطات الذهنية.

المصادر

الكتب

- ١- ابن منظور ، لسان العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان ، ١٩٥٦ .
- ٢- ارنهايم ، رودولف، فن الفلم ، ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية للنشر، ب ت .
- ٣- الأسود ، فاضل ، السرد السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦.
- ٤- باشلار ، غاستون ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ط٢ ، مؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- ٥- بختين ، ميخائيل ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٠.
- ٦- جنداري ، إبراهيم ، الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠١.
- ٧- الزبيدي، محمد مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج٩ ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ب ت .
- ٨- صليبا ، جميل، المعجم الفلسفي، دار القلم للنشر، بيروت ، ١٩٨٢ .
- ٩- الضبع ، مصطفى ، إستراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ب ت .
- ١٠- العبيدي ،حسن مجيد ، نظرية المكان عند ابن سينا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ١١- فال ، يوجين، فن كتابة السيناريو ، ترجمة مصطفى محرم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٧.

- ١٢- فضل ، صلاح ، النظرية السينمائية في النقد العربي ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٨ .
- ١٣- كانت ، عمانوئيل، نقد العقل المحض ، ترجمة موسى وهيب ، مركز الإهداء القومي ، بيروت ، ب ت .
- ١٤- مارتن ، مارسيل ، اللغة السينمائية ، ترجمة سعد مكاوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- ١٥- مرسي ، احمد كامل، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ١٦- مسلم ، طاهر عبد ، عبقرية الصورة والمكان ، ط ١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ٢٠٠٢ .
- ١٧- النصير ، ياسين ، الرواية والمكان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ١٨- ولديكر ، هورست ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير ، بيروت ، ١٩٧٧ .

الرسائل والاطاريح الجامعية

- ١٩- الخفاجي ، حارث حمزة عبد الأئمة ، تحولات المكان بين النص والعرض في تجارب المسرح العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤.
- ٢٠- عمران ، مكي ، جماليات المكان في الرسم العراقي ، أطروحة دكتوراه، غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩.