جماليات التباين ودورها في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر

رسالة ماجستير تقدم بها

عادل عبد المنعم عبد المحسن شعابث

إلى

مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة ماجستير في التربية التشكيلية

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور
جبار حنون مهاوي الربيعي

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم

2004 م 1425 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

[إن في خلق السموات والارض
واختلاف الليل والنهار لايات لاولي
الالباب]

صدق الله العلي العظيم

سورة آل عمران الاية 190

الاهداء

إلى ...
والدي ... والدتي
وإلى أخوتي وأخواتي ...
حباً

وللصابرين عرفاناً بحبهم
زوجتي العزيزة ، وأحبتي
عـلا
علـــي

اهدي جهدي المتواضع هذا

عادل

Contrast Aestheticism and Its role in Showing movable illusion in contemporary poster

Master Thesis

Submitted by

Adel Abdul Mun'em Abdul Mohsin Sha'abeth

To

Art Education college Council – Babylon University as a part of requirement to gain Master degree in Art Education

Supervised by

Pro. Dr. Abbas Jassim AL-Rubai'e

Pro. Ass. Dr. Jabbar Hanoun

1425 ***2004***

Abstract :

The importance of study comes through increasing the importance of poster as a contact way doing basic role and vital activity in life of human being who can express his thoughts and needs through it . To achieve this , it should be known and controlled the ways that contrast elements associated with , to make important elements can obviously be seen and to be effective .

This gives poster more interesting and attraction which elaborates on achieving aesthetic , expressional and functional sides .

The researcher takes this subject through his study entitled ((Contrast Aestheticism and its role in showing movable illusion in modern poster)) because no one takes this subject separately showing its effects , and concepts . The study includes four chapters. The first interested in declaring the problem of the research which limited by answering the following questions :

1. Is there a role for contrast in operation of illusion of movement?
2. Does the concept of contrast form basic role in threatening aesthetic vision of the art of poster ?

Then the importance of research which participates of knowning the ways of followed contrast in poster besides knowing more in scientific and knowledge enrich concerning the concept of movement in designing generally and especially in poster .

The first chapter includes also to know the following :

1. Aestheticism of contrast in poster .
2. The role of contrast in showing movable illusion in modern poster.

The research limitation is confined on studying contrast through pictured samples of world posters that have been done in 2003 . in addition to limitation of terms in this research.

The second chapter includes theoretical frame and former studies . The theoretical frame and former studies . The theoretical frame includes four themes. The first includes " aesthetic and artistic references of contrast " in which the way that contrast used in artistic products of civilizations had been shown with concepts of aesthetic and thoughtful , in historical sequence base .

The second theme includes " contrast : its shapes , dimension , and machinery of its work" . It includes the study of concept of contrast and the importance of its shapes and dimensions in elements of design and its role in operation of movable illusion besides including subject of designed relations and principals of management.

The third theme includes (movement in poster) and an introduction shows the concept of movement generally , then the researcher shows types of movement poster besides styles that can be achieved.

The fourth theme includes brief explanation of stages of origin and develop the poster considering as a way of important communication ways , then indicators that comes from theoretical frame . hater he shows former studies and discuss them which takes from movement element in printed design an aim for research .

The third chapter includes research procedure that include the whole research consists of (343) poster . 16 of them would be chosen deliberately as a sample of research. The indicators that theoretical frame end to be described as a tool of research. To analyze these samples the researcher used analytical way " critical and explanatory " .

The fourth chapter includes the results and conclusions , moreover , the suggestions and recommendation . The researcher reached to some results :

1. Posters used in building existing construction on contrast in building elements in a way that allows increasing harmony movement.

2. constructing posters with different movable kinds has an effect that enables to activate aesthetic and functional sides in poster.
3. The result of movable illusion gives feeling of continuality which came from sequence movements among the composing parts of the poster.
4. The movement participates in spreading unity coherence and variety among contrast elements moreover, its role in expressing function .

The researcher reached to many conclusion :

1. The manner in which contrast element arranged founds aesthetic and functional sides of the poster.
2. collection among contrast elements is one poster is very effective more than using one element in different degrees.
3. the act of illusion of movement in poster submitted in its shape and system for auto and feeling form that means it is determined by knowledge and aesthetic experience limitation of the designer .
4. Recommendations come with continuity of research results. Then suggestions, Arabic and foreign references list , research accesslies and abstract in English .

شكر وتقدير

بعد الحمد والشكر لله رب العالمين الذي له المنة والفضل من قبل ومن بعد والصلاة والسلام على اشرف خلقه محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم لابد للباحث بعد ان أكمل رسالته ، ان يتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذين الفاضلين المشرفين على الرسالة الأستاذ الدكتور عباس جاسم حمود والدكتور جبار حنون على حرصهما وما بذلاه من جهد ومتابعة لمجريات البحث تمنياتي لهما بالصحة والعافية ومزيدا من النجاح والتوفيق .

ويتقدم الباحث بالشكر إلى كلية التربية الفنية – جامعة بابل متمثلة بعمادتها الموقرة، إلى قسم التربية التشكيلية ممثلة برئاستها وأساتذتها الأجلاء. كما يتقدم الباحث بالشكر إلى الأساتذة رئيس وأعضاء مجلس كلية التربية الفنية لموافقتهم على موضوع البحث وإقراره كما يتقدم الباحث بالشكر إلى جميع أعضاء لجنة الخبراء .كما يشكر الباحث كل من الأساتذة د. علي شناوه وادي و د. عباس نوري الفتلاوي ود. عبد الرضا بهية والأستاذ عامر خليل الذي لم يتوان عن تقديم أي عون او مساعدة يحتاجها الباحث و يشكر الباحث المدرس المساعد حيدر عبد الأمير على ما أبداه من مساعدة ونصح ، ولا يفوت الباحث ان يتقدم بالشكر الجزيل إلى المدرس المساعد محسن رضا القزوني لما أبداه من عون ومساعدة . وأتوجه بأصدق معاني الشكر إلى المدرس المساعد سهاد عبد المنعم لما قدمته لي من مساعدة طوال مدة الدراسة كما يتوجه الباحث بالشكر إلى المدرس المساعد حيدر رؤوف سعيد ولا يفوت الباحث ان يتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى القائمين على إدارة مكتبة كلية التربية الفنية لمعاونتهم في تقديم ما يفيد الباحث من مصادر.

وأخيرا يتقدم الباحث بالاعتذار لكل من عاونه وتمنى له الخير ولم يرد اسمه ... تمنياتي للجميع بالخير والموفقية ومن الله نستمد العون والتوفيق.

الباحث

ملخص البحث

تناول البحث الحالي (جماليات التباين ودورها في اظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر) من خلال آليات اشتغاله ومفاهيمه التصميمية، احتوى البحث على أربعة فصول اهتم الأول منها ببيان مشكلة البحث والتي تحددت بالإجابة عن التساؤلات الآتية:

1 ـ ماهي الكيفية التي يمكن من خلالها للتباين أن يوهم بالحركة ؟

2 ـ هل يشكل مفهوم التباين أساساً بنائياً في الرؤية الجمالية لفن الملصق المعاصر ؟

ثم أهمية البحث التي أتت لتسهم في الإطلاع على أساليب التباين المتبعة في الملصق و كذالك الإسهام في الإثراء المعرفي والعلمي فيها يتعلق بمفهوم الحركة في التصميم بوجه عام وفي الملصق بوجه خاص

كما احتوى على هدفي البحث وهما :

1- تعرف جماليات التباين في الملصق المعاصر.

2- تعرف آليات عمل التباين في إظهار الايهام الحركي في الملصق المعاصر .

أما حدود البحث ، فقد اقتصرت على دراسة التباين من خلال نماذج مصورة من الملصقات ذات المنشأ العالمي والتي نفذت في العام 2003 إضافة إلى تحديد بعض المصطلحات الواردة في البحث .

أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري والدراسات السابقة وقد احتوى الإطار النظري على " أربعة" مباحث تناول الأول منها " المرجعيات الجمالية والفنية للتباين " وفيه تم عرض الكيفية التي وظف بها التباين في النتاجات الفنية للحضارات بمفاهيمها وعقائدها وعلى أساس التسلسل التاريخي .

أما المبحث الثاني والذي شمل " التباين : مظاهرة ، أبعاده وآليات اشتغاله " فقد تناول دراسة لمفهوم التباين واهم مظاهرة وأبعاده في عناصر التصميم ودوره في عملية الايحاء بالايهام الحركي فضلا عن تناول موضوع العلاقات التصميمية وأسس تنظيمها . في حين تناول المبحث الثالث (الحركة في الملصق) واحتوى على تقدمه توضح مفهوم الحركة بشكلها العام، ثم عرض الباحث أنواع الحركة في الملصق وكذلك الأساليب التي تحققها .

أما المبحث الرابع فقد تضمن إيجازا لمراحل نشأة وتطور الملصق باعتباره وسيلة من وسائل الاتصال المهمة ، ثم تلي ذلك المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . ومن ثم تمم الإطار النظري باستعراض الدراسات السابقة ومناقشتها والتي اتخذت من عنصر الحركة في التصميم الطباعي هدفا بحثيا لها وكانت دراستين .

واحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي احتوت على ، مجتمع البحث وقد تكون من (343) ملصقا تم اختيار (16) ملصقاً منها اختياراً إنتقائياً كعينة لمجتمع البحث في حين اعتمدت المؤشرات التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري لبناء استمارة نظمت المحاور الأساسية ، ولتحليل تلك العينات استخدم الباحث أسلوب التحليل " النقدي والتفسيري" .

أما الفصل الرابع فاحتوى على النتائج والاستنتاجات علاوة على التوصيات والمقترحات وتوصل الباحث إلى مجموعة من النتائج منها .

1. اعتمدت الملصقات في تشيد بنائها الفني والجمالي على التباينات في العناصر البنائية وبشكل يسمح بتكثيف الحركة الإيقاعية .
2. ان صيغة تشيد الملصقات بكيفيات حركية مختلفة كان له اثر من شأنه تفعيل النواحي الجمالية والوظيفية في الملصق .
3. أعطى ناتج الايهام بالحركة إحساساً بالاستمرارية الناتجة من خلال الانتقالات المتتابعة والمستمرة بين الأجزاء المكونة للملصق .
4. أسهمت الحركة في عملية إشاعة الوحدة والتماسك والتنوع فيما بين العناصر المتباينة فضلا عن مساهمتها في التعبير عن الوظيفة .

وتوصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات أهمها .

1. تؤسس الكيفية التي تنتظم فيها العناصر المتباينة النواحي الجمالية والوظيفية للملصق.
2. إن الجمع بين العناصر المتباينة في ملصق واحد يعد ذا فاعلية مؤثرة أكثر مما لو استخدم عنصر واحد وبدرجات متباينة .
3. إن فعل الإيهام بالحركة في فضاء الملصق خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية، أي انه يتحدد بالحدود المعرفية والتجربة الجمالية للمصمم.

وتواصلا مع نتائج البحث جاءت التوصيات ، ثم أعقبتها المقترحات فقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية ، ومن ثم ملخص البحث باللغة الإنكليزية .

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
شكر وتقدير	أ
ملخص البحث	ب-ج
المحتويات	د-و
فهرست الأشكال	ز-ك
فهرست الجداول	ك
فهرست المخططات	ك
الفصل الأول	8-2
1- مشكلة البحث	2
2- أهمية البحث والحاجة إليه	3
3- أهداف البحث	3
4- حدود البحث	3
5- تحديد مصطلحات البحث	8-5
الفصل الثاني / الإطار النظري ، الدراسات السابقة	123-10
الإطار النظري	115-10
المبحث الأول / المرجعيات الجمالية والفنية للتباين	40-10
مقدمة	11-10
1-مظاهر التباين ومفهومه في الفنون القديمة	25-11
أ-الفن البدائي	12-11
ب-فن وادي الرافدين	20-13
ج-الفن اليوناني	25-20
2-مظاهر التباين ومفهومه في التصوير العربي الإسلامي	27-26
3-مظاهر التباين ومفهومه في فنون عصر النهضة	30-27
4-مظاهر التباين ومفهومه في الفن الأوربي الحديث	40-30
المبحث الثاني / التباين : مظاهره أبعاده واليات اشتغاله	85-42
1-التباين	43-42
2-أهم مظاهر التباين	46-43
3-التباين في عناصر التصميم	69-47
أ-تباين الخط	51-47
ب-تباين اللون	55-51
ج-تباين الاتجاه	58-55
د-تباين الشكل	61-59
هـ-تباين الحجم	63-61
و-تباين الملمس	66-63
ز-تباين الضوء والظل	69-66
4-التباين بين عناصر التصميم (داخل الفضاء التصميمي)	71-70
5- تباين الفضاء	73-71
6- أسس التصميم وكيفية توظيفها في الملصق	85-74

أ- السيادة	76-75
ب- التناسب	77-76
ج- التكرار	79-77
د- التوازن	82-80
هـ- الوحدة	85-82
- المبحث الثالث / الحركة	101-87
1- الحركة في الملصق	89-88
2- أنواع الحركة	92-89
3- الأساليب الأدائية التي تحقق الايهام بالحركة	98-93
4- الحركة والزمن	101-99
- المبحث الرابع / الملصق	116-103
1- النشأة والتطور	108-103
2- عناصر الملصق	110-109
3- عوامل جذب الانتباه في الملصق	112-110
4- الملصق وسيلة اتصال	114-112
5- عناصر العملية الاتصالية	115-114
6- وظائف الاتصال	116-115
- مؤشرات الإطار النظري	119-117
- الدراسات السابقة	123-120
1- دراسة (الجبوري)	120
2- دراسة (الربيعي)	121
الفصل الثالث / إجراءات البحث	128-125
مجتمع البحث	126-125
عينة البحث	127-126
أداة البحث	127
أسلوب التحليل	127
خطوات التحليل	128-127
تحليل العينات	176-129
الفصل الرابع	181-178
النتائج	179-178
الاستنتاجات	181-180
التوصيات	181
المقترحات	181
المصادر	191-183
ملخص البحث باللغة الإنكليزية	a-c

فهرست الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
1	أ- التباين في الحجم (الفن البدائي) ب-شكل ثور يوضح محاولة الفنان الإيحاء بحركته.	الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1979 ، ص142 . الرشك ، احمد فيصل غانم : مفهوم الحركة في التصميم الطباعي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998 ، ص41 .	12
2	أ- شكل يوضح حركة الأشكال في حلقة لا نهاية لها. ب- شكل يوضح التباين في ملمس المسطح	بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة عيسى سلمان وآخرون ، العراق، 1977 ، ص93 . تخطيط الباحث	14
3	شكل لوحة الشطرنج	بارو ، اندريه : المصدر السابق نفسه ، ص.98	15
4	شكل يوضح الحركة من خلال دلالة الشكل	بارو، اندريه : المصدر السابق نفسه ، ص98 .	15
5	راية اور (الوجه الحربي) منتصف الالف الثالث ق.م .	بارو، اندريه : المصدر السابق نفسه ، ص197، 198 .	17
6	مسلة نرام سن (النصف الثاني من الالف الثالث ق.م)	بارو اندريه : المصدر السابق نفسه ، ص229 .	18
7	جزء تفصيلي من لوحة تنصيب الملك (زمري لم) ، القرن 18 ق.م	بارو ، اندريه : المصدر السابق نفسه ، ص337 .	19
8	الثور المجنح ، القرن 19 ق.م	الصراف، عباس : المصدر السابق نفسه ، ص36 .	20
9	الرمز الذي كان يقسم به الفيثاغوريون الفضاء كله خطوطاً .	راسل ، برتراند : حكمة الغرب ، ترجمة : فؤاد زكريا ن ج1، سلسلة عالم المعرفة (62) المجلس الوطني للثقافة والفنون	22

		والادب ، الكويت ن 1983 ، ص74.	
10	تمثال (رامي القرص) ، للمثال مورن	الصراف، عباس : المصدر السابق نفسه ، ص139 .	25
11	رسم من (مقامات الحريري) 1300 هـ	انغهاوزن ، ريتشارد : فن التصوير عند العرب، ترجمة ك عيسى سلمان وآخرون، وزارة الاعلام، بغداد،1973، ص97.	27
13	لوحة تظهر رجل متكئ على منضدة (1915) للفنان بيكاسو ، تظهر استخدام الفنان لمجموعة من المساحات المتباينة	فراي ، ادورد : التكعيبية ، ترجمة هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 ، ص205	35
14	لوحة الأقراص (1918) للفنان فرنان ليجيه ، تظهر كيفية استخدام الفنان التداخلات في الأشياء الأساسية الخطية والتضادات اللونية .	فراي ، ادورد : المصدر السابق نفسه، ص248	36
15	دراسة للفنان (اومبر توباسيوني) يظهر فيها القوى الحركية لراكب دراجة .	رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ن ط1 ، القاهرة ، 1973 ، ص304 .	37
16	تباين في اتجاه الخطوط	ويد ، نيكولاس : الاوهام البصرية ، فنها وعلمها ، ترجمة مي مظفر ، دار المأمون ، بغداد ، 1988 ، ص93 .	39
17	بعض أنواع التباين في العناصر	تخطيط الباحث	43
18	التدرج الشكلي بمسافات مختلفة	تخطيط الباحث	44
19	أ- تغاير الخط ب- تغاير الضوء والظل ج- تغاير الحجم	تخطيط الباحث شيرزاد ، شيرين احسان مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، 1985، ص93 . تخطيط الباحث	46
20	التنافر بين الوحدات البنائية	شيرزاد ، شيرين احسان : المصدر السابق نفسه ،ص35	46
21	شكل يوضح بعض أنواع الخط	القزويني ، محسن رضا : الخصائص الفنية والدلالية للخط في رسوم الواسطي ، لكلية التربية الفنية جامعة بابل ، 2003 ، ص15 .	47
22	شكل يوضح درجة ميلان الخط ودوره في الإيحاء بالحركة	تخطيط الباحث	48
23	شكل يوضح اختلاف مقاييس الخطوط ونوعها واتجاهها وصفاتها	تخطيط الباحث	49
24	شكل امرأة يمثل استخدام الفنان للخطوط المقوسة والمنحنية	رياض، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه، ص76 .	50
25	شكل يظهر التضاد اللوني	تخطيط الباحث	52
26	شكل يوضح التباين بين الأسود والأبيض	تخطيط الباحث	53

27	شكل يوضح التباين في الاتجاه	شيرزاد ، شيرين احسان ، المصدر السابق نفسه، ص25 .	57
28	شكل يوضح الاتجاه من خلال دلالة الشكل نفسه	الربيعي ، عباس جاسم حمود : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999، ص51	58
29	التباين في الأشكال الهندسية	رياض ، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه ، ص100 .	59
30	التضاد في الحجم	تخطيط الباحث	61
31	شكل يوضح التباين في الحجم	شيرزاد ، شيرين احسان ، المصدر السابق نفسه، ص.123	62
32	التباين في الملمس	رياض ، عبد الفتاح: المصدر السابق نفسه، ص296 .	65
33	شكل يوضح تطابق دلالة الشكل مع المضمون	بهية ، عبد الرضا داود : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، 1997 .	66
34	التباين في القيمة	شيرزاد ، شيرين احسان : المصدر السابق نفسه ، ص28 .	68
35	التباين في نوع واتجاه وسمك الخط	شيرزاد ، شيرين احسان : المصدر السابق نفسه ، ص48 .	70
36	التباين في الحجم والشكل	شيرزاد ، شيرين احسان : المصدر السابق نفسه ، ص48 .	70
37	الفضاء الموجب والفضاء السالب	تخطيط الباحث	72
38	توظيف الأشكال في الفضاء للإيهام بالحركة	رياض ، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه ، ص75 .	72
39	أ- الفضاء الساكن ب- الفضاء المتحرك	تخطيط الباحث شيرزاد ، شيرين احسان : المصدر السابق نفسه ، ص123 .	39
40	السيادة في الشكل	تخطيط الباحث	76
41	أنواع الإيقاع	تخطيط الباحث	79
42	أنواع التوازن	سكوت، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ترجمة ، محمد محمود يوسف ، دار النهضة ، مصر ، 1980 ، ص21 .	82
43	الوحدة الساكنة والوحدة المتحركة	تخطيط الباحث	84
44	شكل يوضح ايهام الحركة من خلال إظهار جزء من الموضوع في لحظات متعاقبة	تخطيط الباحث	94
45	الإيهام بشدة الحركة وقوتها من خلال درجة ميل الخط	رياض ، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه، ص80 .	94
46	الإيهام بالحركة من خلال الاهتزاز	رياض، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه،	46

	والتذبذب	ص298 .	
47	اتجاه الخط	رياض ، عبد الفتاح ، المصدر السابق نفسه ، ص297 .	95
48	الإيهام بالحركة من خلال هيأة الشكل	تخطيط الباحث	96
49	الإيهام بالحركة من خلال عملية الجمع بين أوضاع متعددة لجسم واحد.	رياض ، عبد الفتاح : المصدر السابق نفسه،ص320 .	96
50	الإيهام بالحركة من خلال تجاهل تفاصيل بعض أجزاء الشكل .	تخطيط الباحث	96
51	إظهار الإيهام بالعمق والحركة من خلال التراكب	نوبلر ، ناثان : حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، مطبعة دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 ، ص140 .	97
52	الإيهام بالحركة من خلال الموضع على مستوى الصورة	نوبلر، ناثان : المصدر السابق نفسه ، ص141	97
53	الإيهام بالحركة من خلال الظل والضوء	تخطيط الباحث	98

فهرست الجداول

رقم الجدول	المحتوى	الصفحة
1	تسلسل مجتمع البحث الكلي	125
2	تسلسل المجتمع الأصلي للبحث بعد استبعاد الملصقات غير الصالحة	126
3	تسلسل عينة التحليل على وفق نسبة تمثيلها في المجتمع	127

فهرست المخططات

رقم المخطط	المحتوى	المصدر	الصفحة
1	مخطط يوضح الدور الذي يؤسسه التباين في عملية إظهار الإيهام بالحركة	تخطيط الباحث	ص101

الفصل الأول

1. مشكلة البحث .
2. أهمية البحث والحاجة إليه .
3. أهداف البحث .
4. حدود البحث .
5. تحديد مصطلحات البحث وتعريفها .

1.مشكلة البحث :

يحتل الملصق بوصفه احد وسائل الاتصال الجماهيري موقعاً مهماً في حياة الإنسان له شأنه في حمل وإيصال المعلومات والأفكار والتطلعات الإنسانية والسمات العاطفية إلى الآخرين ، مما يجعل منه متمتعاً بقوة داخلية موجهة للخارج ، ويصعب التحقق من هذا الدور دون معرفة أن الفن بوجهه الشمولي ، والملصق منه بوجه الخصوص ليس إلا نسيجاً من العلاقات الشكلية

المترابطة فيما بينها . لذا ومن اجل إظهار الفعل الذي يشير إلى الحقل الإبداعي فقد تطلب ذلك قدراً من المهارة والتخيل في بناء تلك العلاقات التي تعد بمثابة نظام واسع الفعاليات ويعتمد في الأساس على وحدات بنائية متعددة ووسائل تنظيمية تعد هي الأخرى من أهم ركائز الإنجاز لكل تلك الفعاليات .

ويأتي التباين في مقدمة تلك الوسائل اذ يعد الخاصية التي تميز الأشكال وتوضحها وبوساطته يتم إدراك العناصر البنائية الأخرى ويجعل العمل التصميمي أكثر تشويقاً لدرجة يمكن معها القول لا تنمو العلاقات إلا من خلال التباين .

ولما كان التباين والحركة جل اهتمام الدراسة الحالية . فان الخوض في ماهيتهما يعني الخوض في جوهر الفعاليات الإبداعية التي ينبغي إن تتوفر في الفعاليات الفنية ، كونهما يساعدان على جذب البصر ويحققان إحساساً قوياً لدى المتلقي بالاستمرارية .

ولأجل هذا فان تحقيق تصاميم ناجحة تعج بالحركة والتغيير والحياة يبقى يدور في دائرة الرضا وكيف يستطيع المصمم إن يصل بالملصق إلى أفضل الصيغ المعبرة جمالياً . ولأهمية المطبوعات ودورها لكونها أداة اتصالية مهمة فقد نال فن التصميم عامة وفن تصميم الملصق خاصة حظاً واسعاً من البحوث والدراسات إذ كان مجالاً خصباً للعديد منها ، فقد عنيت تلك الدراسات والبحوث بجوانب مختلفة في الملصق . إلا أن تلك الدراسات لم تتناول وعلى حد علم الباحث دراسة وافية لتعرف آليات عمل التباين في أظهار الإيهام الحركي في الملصق على الرغم من أهميته ، مما تطلبت الحاجة الى تغطية الموضوع ومن هنا استوقفت الباحث أسئلة منها :

- **ما هي الكيفية التي يمكن من خلالها للتباين أن يوهم بالحركة ؟**
- **هل يشكل مفهوم التباين أساساً بنائياً في تحديد الرؤية الجمالية لفن الملصق المعاصر ؟**

وهذه الأسئلة أملت على الباحث إجراء هذه الدراسة باحثاً عن حقيقة لم تتم معالجتها بوضوح .

2.أهمية البحث والحاجة إليه :

تنبع أهمية البحث الحالي من أهمية مشكلاته فمن خلال الإجابة عن الأسئلة التي طرحها الباحث ووضع الحلول لها تتجلى أهمية البحث في إلقاء الضوء على مفهوم التباين ومظاهره وآليات اشتغاله في العمل الفني ودوره في إظهار الإيهام بالحركة وكذلك في إحداث التحولات البنائية للعمل الفني (الملصق) لذا يمكن إجمال أهمية البحث والحاجة بما يلي :

أ. تحديد العلاقة بين مفهوم التباين وعملية الإيهام بالحركة .
ب. الإسهام في الإطلاع على أساليب التباين المتبعة في بنية الملصق .
ج. الإسهام في الإثراء المعرفي والعلمي فيما يتعلق بموضوع الحركة في التصميم بوجه عام وفي الملصق بوجه خاص .
هـ.يهتم البحث الحالي بإرساء بعض المرتكزات للعملية التصميمية وذلك بالاعتماد على أسس علمية لمعرفة آلية عمل التباين في إظهار الإيهام الحركي .
و. سيكون عوناً بأيدي الباحثين والدارسين والمتخصصين في المجال ذاته .

3.أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

1. تعرف جماليات التباين في الملصق المعاصر .
2. تعرف آليات عمل التباين في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر .

4.حدود البحث :

يتحدد البحث بما يلي :

1. الحدود الموضوعية : يتحدد البحث بدراسة الملصقات العالمية المطبوعة في مختلف مواضيعها وأغراضها .
2. الحدود الزمانية : يقتصر البحث على الملصقات الصادرة في عام 2003 .
3. الحدود المكانية : تشتمل ما يصدر عن شركة كرافك العالمية من ملصقات فضلا عن الملصقات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة .

5.تحديد مصطلحات البحث وتعريفها :

أ. الجمالية Aesthetics :

أولا/ في اللغة :

جاء في معنى الجمال بأنه " الحُسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جَمالاً) فهو جميلٌ ، والمرأة (جَميلة) و (جَملاء) و (المجاملة المعاملة بالجميل)" (45، ص111) .

ووردت كلمة الجمال في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) بمعنى " الحسن وحسن الصورة والسيرة" (30،ص 348، ج1) .

ثانيا/ اصطلاحاً :

للجمالية تعاريف عديدة فلقد ذكر (صليبا) بان الجميل لدى الفلاسفة " هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضي . . . أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال " (75 ، ص407) .

في حين ورد في موسوعة الفلسفة (للبدوي) ان (القديس اوغسطين) كان يرى إن الجمال " يقوم في الوحدة في المختلفات والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء " (21 ، ص156) .

وعرف الجمال بأنه " وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا " . (53 ص37) .

وعرف الجمال أيضاً على انه " الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معاً . . . بنسبة ، وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء آخر أو تغيره أو إزالته (112 ، ص42) .

أما (الأعسم) فقد عرف الجمال بأنه " تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني " (9 ، ص8) .

وورد للجمال تعريف آخر بأنه " انتظام الإشكال الحسية وتناغمها وانسجامها وينطلق إدراكه من الحواس ولكنه يقوم بالاعتماد على الذهن والفكر من اجل تقدير النسب والأشكال المناسبة والصور المنسجمة والألوان المتناغمة وهي كلها تخلق الشعور . . . (الجمالي) وتثير الجمالية في النفوس " . (41 ، ص 36)

التعريف الإجرائي :

هو الإمتاع الناتج عن الإيهام بالحركة باعتماد التباين في العمل الفني .

ب. التباين :

أولاً / في اللغة :

ورد في كشاف اصطلاحات الفنون (للتهاوني) ان " المتباينة ألفاظ كثيرة تفاضلت مثل إنسان وفرس ، أو تواصلت مثل سيف وصارم وفي بعض نسخ المتن نسميه المتباينة بالمقابلة أيضاً " (30 ، ص225).

أما في معجم المصطلحات الأدبية فقد عرف المباينة على إنها " ما يحدد شكلاً بالنسبة لأخر في تشكله " (89 ، ص54) .

ثانياً / اصطلاحاً :

جاء في تعريف التباين بأنه :

- " وجود اختلافات في المجال المرئي " (60 ، ص15) .
- " هو اتحاد المتناقضات " (135 , p.53) .
- هو تعبير عن الاختلافات بين شيئين أو أكثر بينهما علاقة تربط أجزائهما " (97، ص28) .
- " الاختلاف في عرض الوحدات الداخلية في التصميم ومحتوياته بطريقة تجعل التصميم لافتا للنظر " (24 ، ص 39) .
- " هو علاقة بين شيئين متطرفين ، فهو أدق تعبير عن الاختلافات" (24 ، ص41).
- هو نوع من المقارنة بين الاختلافات التي تظهر في هيئتين أو أكثر حيث يمكنان تكون متشابهة في جوانب معينة وتختلف في جوانب أخرى " (147 , p. 40) .

التعريف الإجرائي :

تنظيم العناصر على أساس خلق توافق بين المتضادات ضمن الرؤية الكلية للعمل الفني بالقدر الذي يفعل من الحركة .

ج. الحركة Movement :

أولاً / في اللغة :

جاء في لسان العرب (لابن منظور) إن الحركة ضد السكون حَرَكَ يُحَرِكُ حَرَكه وحَرَكا وحركة فتحرك ، قال الأزهري وكذلك يتحرك وتقول قد أعيا فما به حَرَك (3 ، ص291) .

وورد في مختار الصحاح (للرازي) وفي فقرة (ح . ر . ك) أن (الحَرَكة) ضد السكون و (حركة فتحرك) وما به (حَرَك) أي حركة (45 ، ص132) .

وجاء في كشاف اصطلاح الفنون (للتهاوني) إن (الحَرَكة) بفتح الحاء والراء المهملة في العرف العام النقل من مكان والى مكان " (30 ص 91 ج2) .

ثانياً / اصطلاحاً :

جاء في تعريف الحركة في الفيزياء أنها " التغير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمناً " (79 ، ص40)

وورد مفهوم الحركة في الموسوعة الفلسفية العربية بأنها " الخروج من القوة إلى الفعل على نحو متدرج " (46 ، ص361)

وجاء في تعريف الحركة في المعجم الفلسفي (لمدكور) بأنها " تغير متصل ذو سرعة معينة لوضع الشيء في المكان ، وهو للدلالة على الزمان " (108 ، ص70) .

كما عرفها الجبوري على أنها " التغير الطبيعي او الميكانيكي في الجسم فهي فيزيائياً تعني حركة الجسم أو جزءاً منه بفعل قوة دافعة قد تكون هذه القوة خارجية بفعل مؤثر خارجي او ميكانيكية بفعل قوة داخلية تحرك جزءاً منه " (34 ، ص34) .

أما في الفن فقد عرفها (الربيعي) على انها " تعني تقارب أو تباعد للأشكال باتجاه مقرر لتظهر وكأنها مندفعة نحو ذلك الاتجاه لتوهم بالحركة " (48 ، ص 7) .
ثم عرفها مجيد حميد بأنها " تغير متصل في منظومة العلاقات التصويرية بما يخلق إيحاءاً بالحركة " (42 ، ص17) .
أما (بهيه) فقد عرف الحركة كالآتي :

1. الحركة المحسوسة : وهي الحركة الناشئة من الواقع الفعلي المحسوس التي تعبر عن تحقيق انتقالي مكاني زماني (spatiotemporal) .
2. الحركة الإدراكية أو (وهم الحركة) Illusion of motion : وهي حركة وهمية غير انتقالية حيث تفسر كمفهوم نفسي او ذهني لظواهر فنية تعضدها التجارب السابقة والذاكرة الإنسانية (28 ، ص142) .

أفاد الباحث مما ورد من تعاريف فضاف تعريفه الاجرائي بما يتناسب وموضوع البحث.

التعريف الإجرائي :

هو الإدراك الحسي او الذهني للتغيرات الحاصلة في منظومة العلاقات التصويرية .

د. الملصق Poster :

جاء في معجم مصطلحات الأعلام لـ(بدوي) أن الملصقات هي عبارة عن " وسائل فكرية تعبر عن فكرة أو موضوع معين بالصورة والرسم وكتابة الكلمات والعبارات المناسبة وهي وسائل فعالة للاتصال بالجماهير والتأثير فيها " (19 ، مفردة ملصقات) .

وعرف (العزاوي) على انه " مطبوع يصمم من اجل أن يفهم من نظرة سريعة ، وهو يجمع مؤثرات بصرية مباشرة ذات مقدرة على منافسة المحيط المشوش بصرياً ولكي يكون كذلك ينبغي أن يحتفظ بالوضوح والتميز " (85 ، ص11) .

وعرفه (إدريس فرج الله) على انه " تعبير عن فكرة ، وهو بسيط في تكويناته مكثف في كل جزء منه ، ولأن الفنان يسعى من خلاله الى تحقيق هذه الفكرة ، عبر التغلب على المشكلات التي تظهر ، فانه يتضمن عنصراً ذهنياً عميقاً " (ص94 ، ص52).

يلاحظ الباحث أن الباحثين اعلاه قد اتفقوا في تعريفهم للملصق إذ اعتبروه وسيلة من وسائل الاتصال بالجماهير. لذا فالباحث يتفق مع الباحثين اعلاه ، ويتخذ من تعريف البدوي تعريفا اجرائيا للبحث ذلك انه اكثر دقة وشمولية في تعريفه للملصق .

هـ-التصميم Design :

اختلف الباحثون في تعريف التصميم وتحديده ، لسعة مدلوله ، ولعل ابرز ما قالوه :

- " هو الخلق والابتكار وإيجاد التناسق والتناسب الفني للإشكال المرئية " (142, P. 16) .
- وأشار (رشدان) في تعريفه للتصميم إلى انه " هو تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل ما وإنشائه بطريقة ليست مرئية من الناحية الوظيفية فحسب ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً ، وفي هذا إشباع لحاجة الإنسان نفسياً وجمالياً وفي وقت واحد " (5 ، ص1)
- وعرف أيضاً بأنه " بناء الملصق و تركيبه بشكله العام ويكون ذلك بتحديد موقع محتوياته والتركيز على الجزء المهم منه والذي يسمى نقطة التأثير " (p.8 , 146) .
- اما (الشال) فقد ذكر بان التصميم " هو عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية وهو يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح ، بحيث تتلائم كلها لخدمة الشكل العام ، ولابد أن يحقق التصميم هدفاً معيناً ويخدمه " (65 ، مفردة تصميم) .

- وقد عرفه (نورتن) على انه هو " تخطيط الشيء لتكون ملاءمته كاملة للغرض منه ليبدو مسرة للعين ومتعة للحواس وليكون منسجماً إلى أقصى حد مع ما حوله وما يحيط به ، وهو الجمع الواعي والتنسيق المقصود لعناصر شتى في كل ممتع او وحدة مرضية " (93،ص111).

وعليه فالباحث يتفق مع تعريف (نورتن) ويتخذ منه تعريفا إجرائيا للبحث وذلك كونه يتماشى مع ضرورات البحث وأهدافه .

و-المعاصر Contemporary :

- تشير كلمة معاصرة بكل ما يرتبط بالزمن نفسه والعمر والفترة والحدوث* في ذات الوقت (134, p.543) .
- جاء في المعجم العربي الأساس " عاصر ، يعاصر ، معاصرة : عاش معه في عصر واحد " (35 ، ص 844) .
- وجاء في معجم المصطلحات في اللغة والأدب بان المعاصر يعني " الزمن وفي مفهومها الاصطلاحي تعني المضمون وهي أحدث زمن في مفهوم الحداثة " (123 ، ص13) .

التعريف الإجرائي :

في ضوء التعاريف السابقة لمصطلح المعاصر حدد الباحث تعريفه الإجرائي بالاتي :
هو التعايش مع فترة زمنية حالية تحمل مضامين حداثية في مجال تصميم الملصق .

* الحدوث هو نفس اللحظة الزمنية او خلال نفس الفترة المحددة .

الدراسات السابقة

قام الباحث باستطلاع ميدان الاختصاص فلم يجد دراسة سابقة تمس البحث الحالي مساً مباشراً على الرغم من وجود بعض الدراسات ذات الصلة غير المباشرة بالبحث الحالي ، لذا سيقوم الباحث باستعراض هذه الدراسات وهي ما يأتي :

1. دراسة الجبوري 1997 :

أجريت هذه الدراسة في جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة لنيل درجة الدكتوراه في التصميم الطباعي وكانت بعنوان " العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي للمطبوع العراقي " . هدفت الدراسة إلى تعرف واقع المنتج الطباعي من حيث العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطح المطبوع ، فضلا عن هدفها في إيجاد علاقات لونية جديدة تسهم في الإيحاء بالحركة على السطح المطبوع ، واقتصرت الدراسة على المنتج الطباعي الصادر داخل العراق لعام 1986- 1995 مقتصرةً على اغلفة كتب الروايات والقصائد والدراسات الفنية والنقدية باللغة العربية التي صدرت عن دار الشؤون العامة – بغداد، والمترجمة عن اللغات الأجنبية التي صدرت عن دار المأمون للترجمة والنشر فضلا عن المنتج الطباعي من الملصقات الفنية الموثقة في مركز الفنون (بغداد) .

وتألفت العينة من (190) نموذج من اغلفة الكتب والملصقات وبواقع (40) نموذج من اغلفة وملصقات تم اختيارها باعتماد العينة الانتقائية وبنسبة (5%) ومن المجتمع الكلي .

وما تبقى من نماذج العينة الكلية والتي كانت بواقع (150) نموذج من اغلفة وملصقات تم اختيارها باعتماد العينة الانتقائية وبنسبة (20%) من المجتمع الأصلي .

ولتحقيق أهداف البحث قام الباحث بتصميم أداة خاصة لبحثه ، ولغرض تحليل عينة البحث قام الباحث باعتماد أسلوبين للتحليل احدهما الأسلوب النقدي التفسيري وذلك لغرض الوصول إلى نتائج فنية تدخل في تفاصيل بناء الشكل وعلاقاته ، وفي تفصيل العلاقات اللونية وتأثيرها في خلق الاتجاه والحركة داخل الفضاء التصميمي أما الأسلوب الثاني الذي اعتمده الباحث هو أسلوب التحليل الكمي وذلك لغرض دعم وتأكيد أحكام الأسلوب النقدي والتفسيري ومن أهم النتائج التي توصل إليها الباحث بخصوص الحركة هي كون الشكل كان احد سببيات الحركة داخل التصميم إذ اعتمد المصمم بصورة أساسية على الشكل وعناصر تكوينه في إحداث الحركة التي جاءت تلقائية من خلال الشكل ذاته .

2. دراسة (الربيعي) 1999 :

أجريت الدراسة في جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة هدف الباحث في دراسة الموسومة (الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد)

تعرف مفهوم الحركة في مجالات العلوم والفلسفة والفن ، والكشف عن العلاقات الناتجة من الشكل والحركة في الملصق ، غلاف المجلة والعلامة التجارية ، فضلا عن إيجاد مرتكزات محدودة للعلاقات الناتجة بين الشكل والحركة في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) واقتصرت الدراسة على الملصقات . وغلاف المجلة ، والعلامة التجارية ذات المنشأ العالمي والمتداولة في جمهورية العراق للأعوام 1989 – 1998 .

تألفت عينة البحث من (31) نموذج وبواقع (11) نموذج من الملصقات ، و(10) نماذج من اغلفة المجلات و (10) نماذج من العلامة التجارية ، تم اختيارها بالطريقة القصدية وقد قام الباحث بتصميم أداة خاصة لبحثه وذلك لتحقيق أهداف بحثه ، ولغرض تحليل العينة استخدم الباحث أسلوب التحليل (النقدي التفسيري) .

وكشفت نتائج تحليل العينة إن الحركة في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) تسهم في تأسيس ناتج علاقات شكلية فضائية متعددة ، وقد استنتج الباحث بأن الفضاء يعد محوراً أساسيا في تحقيق فاعلية الحركة الوهمية التي يحدها الشكل ويؤسسها الفضاء الذي يحتوي ذلك الشكل ويستوعبه .

أوصى الباحث بدراسة الفضاء التصميمي واختيار الموقع الفضائية لتحقيق الوحدة والتنوع في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد وكانت من أهم المقترحات التي اقترحها الباحث هي القيام بدراسة مماثلة للعلاقات الناتجة بين الشكل والحركة في شرائح تصميمية أخرى كالإعلانات التجارية والطوابع البريدية .

مناقشة الدراسات السابقة :

اتخذت الدراسات السابقة الملصق موضوعا لدراستها إلا أن كل منها اتخذته في مجال مختلف ، فقد اتخذه (الجبوري) لغرض تعرف واقع المنتج الطباعي من حيث العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطح المطبوع في التصميم .

واتخذه (الربيعي) لكشف العلاقات الناتجة من الشكل والحركة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد .

أما البحث الحالي فقد اتخذه موضوعا يتم من خلاله التعرف على آليات عمل التباين في إظهار الإيهام الحركي في الملصق المعاصر .

ومن هنا فقد اختلفت أهداف الدراسات السابقة فيما بينها من جانب ومع أهداف البحث الحالي من جانب آخر .

بلغت عينة دراسة (الجبوري) (190) نموذجاً ، وعينة دراسة (الربيعي) (31) نموذجا، أما البحث الحالي فسيتم اختيار (16) نموذجا .

يتضح ان الدراسات السابقة قد اختلفت فيما بينها من ناحية ومع عينة البحث الحالي من ناحية أخرى.

اقتصرت دراسة (الجبوري) على المنتج الطباعي الصادر في داخل العراق للأعوام 1986 – 1995 مقتصرا على اغلفة الكتب والروايات والقصائد والدراسات الفنية والنقدية باللغة العربية الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد والمترجمة عن اللغات الأجنبية الصادرة عن دار المأمون ، للترجمة والنشر فضلاً عن الملصقات الفنية الموثقة في مركز الفنون ، أما دراسة (الربيعي) فقد اقتصرت على الملصقات واغلفة المجلات ، والعلامة التجارية ذات المنشأ العالمي والمتداولة في العراق للأعوام 1989 – 1998 .

أما البحث الحالي فقد اقتصر على الملصقات ذات المنشأ العالمي للعام (2003) .

يتضح مما سبق اختلاف حدود الدراسات السابقة مع بعضها ومع البحث الحالي .

وفي كلا الدراستين (الجبوري) أو (الربيعي) قام الباحثان ببناء أداة خاصة ببحثيهما لغرض تحقيق أهداف دراستهما ، وهذا ما يتوافق مع البحث الحالي إذ سيقوم الباحث ببناء أداة خاصة ببحثه باعتماد المؤشرات التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري بوصفها أداة للبحث الحالي

وللتوصل إلى النتائج استخدم (الجبوري) أسلوبين لتحليل عينة الدراسة وهما أسلوب التحليل (النقدي والتفسيري) وأسلوب التحليل الكمي . أما في دراسة (الربيعي) فقد استخدم أسلوب التحليل (النقدي والتفسيري) وسيقوم الباحث في البحث الحالي باستخدام أسلوب التحليل (النقدي والتفسيري) وهذا ما يتفق مع كلا الدراستين السابقتين .

وقد توصل كل من (الجبوري) و (الربيعي) إلى نتائج تخص دراستهما وسيقوم الباحث بالتوصل إلى نتائج تخص بحثه الحالي وتعرف على مدى مقاربتها إلى الدراستين السابقتين وقد تم طرح بعض الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات في كلا الدراستين وسيقوم الباحث بطرح استنتاجات ومقترحات وتوصيات خاصة بالبحث الحالي .

ومن هنا فأن البحث يلتقي مع الدراسات السابقة في تناولها للمطبوع التصميمي بجانب من موضوع دراسته وكذلك في استخدامه أسلوب التحليل نفسه والتي سيتم التوصل من خلاله إلى النتائج النهائية .

الفصل الثاني

المبحث الأول :

- المرجعيات الجمالية والفنية للتباين
- مقدمة

1. مظاهر التباين ومفهومه في الفنون القديمة
   أ- الفن البدائي
   ب- فن وادي الرافدين .
   ج- الفن اليوناني .

2. مظاهر التباين ومفهومه في التصوير العربي الإسلامي .

3. مظاهر التباين ومفهومه في فنون عصر النهضة .

4. مظاهر التباين ومفهومه في الفن الأوربي الحديث .

المرجعيات الجمالية والفنية للتباين

مقدمة :

لقد كانت الطبيعة وما تزال كنزا يجتذب العقول المبدعة ومصدرا لإلهام المبدعين والمبتكرين في حقول صناعة الحياة المختلفة وفي الفن كانت مصدرا في كمالها لإلهام الفكر الإنساني في الإنتاج الحضاري المبدع . ويعد التباين بمظاهرة واحدا من ظواهر الكون المهمة التي فطر الإنسان على مشاهدتها والتعايش معها ومن ثم من خلال التأثر بها عمل على إعادة إظهارها بأشكال متعددة من خلال توظيفها في نتاج حضاري مبدع ، على ان هذه الظواهر (الأرض والسماء ، الليل والنهار ، الطويل والقصير ، الحار البارد ، الحياة الموت، .... الخ) وبالرغم من تباينها ترتبط بعضها مع بعضها الآخر وتتعرف على الواحدة منها بما هو ضدها او بما يقابلها وان أي تغيير في قطب من هذه الأضداد يسبب تغيراً في القطب الآخر ولاسيما في علاقتهما فالطبيعة والحياة اذن تجمعان بين الشيء وضده ، مع ما تحمله تلك المتناقضات الحادة من درجات صعودا ونزولاً بين طرفين متناقضين ، نرى هنالك ترابطاً متأصلاً في الظواهر الطبيعية كامنا في جوهرها . ان عملية التغيير هذه والحاصلة في غالبية الظواهر (طبيعية كانت او اجتماعية) تتم في ثلاث مراحل ضمنية متميزة وهي كالآتي:

1. الطريحة : (الكيان او الوجود الأول للشيء)
2. النقيضة : (حالة الضد من الكيان الأول) .
3. الجمعية : حالة اتحاد النقيضين في تكوين مشابه في صفاته لصفة الحالة الأولى . وهذه الظاهرة غالبا ما تكون قد اكتسبت بهذه الدورة الجدلية تغيراً نوعياً ، فالخشب مثلاً في حالته الأولى يكون عبارة عن كيان حي (شجرة) فهي هنا الطريحة أي الكيان القائم الذي له نظاماً حياتياً اما حالته النقيضة فهي تلك الحالة الحاصلة عند تقطيعها وتجزئتها من خصائص الطبيعة الأولى . أما الحالة الثالثة والتي تشتمل على عملية تنظيم تلك الأجزاء تنظيماً جديداً لا علاقة بالكيان الأصلي حيث تكتسب أجزاء الخشب بموجب هذا التنظيم نظاما جديداً وشكلا جديداً والذي هو بدوره مستخلص من الحالة الأولى (31، ص204،205) .

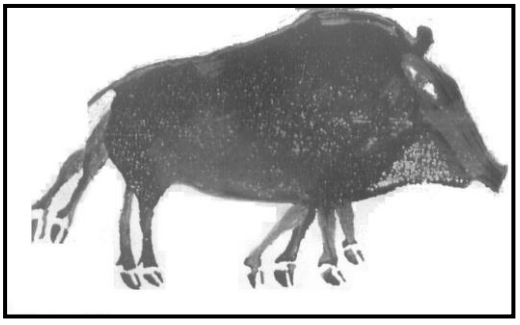
إن هذا الإيقاع الجدلي المشكل من الفريضة والنقيضة والتوليفة الجديدة والقائم على التضاد الشديد والمنافسة القوية وتجريب كل ما هو متطرف وكذا كل ما هو معتدل ، هو السبيل الوحيد الذي يستطيع الفن عن طريقة ان يستكشف القيم الكامنة في كل نوع من أنواع الفن والخبرة والأسلوب (44، ص411) ولكي يتمكن الإنسان من ان يدرك ظواهر الطبيعة كان عليه ان يدرك جوهر التناقض والترابط الكامنيين في تلك الظواهر (31،ص203) ومن ثم محاولة محاكاة ما يحيط به من المحسوسات في تحقيق مآربه ومن ثم عكس او ترديد إيقاعات الطبيعة في تصوير أفكاره من خلال تنظيم طاقة العناصر المكونة للموضوعات الفنية وتصويرها تصويراً جمالياً ووظيفيا ، وذلك من خلال اعتماد الفنان (المصمم) في اختياره وتنظيمه للعناصر على نحوٍ من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها من خلال تقوية كل منها دلالة الأخرى وقيمته ، فالعناصر التشكيلية في العمل الفني تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض (44، ص342) ولكي يحقق ذلك لامناص من أحداث المواءمة في بنائها البصري وتركيبها مع وسائل التنظيم المتعددة ليصبح العمل الفني علاقات متواشجة لا تحتفظ بقيمتها الجمالية دون ان يجعل الفنان منها واقعاً بصرياً ممتعاً بخصوصية ما عن طريق النظام الكامن في أبنيتها الجزئية المتباينة .

1. مظاهر التباين ومفهومه في الفنون القديمة :

أ- الفن البدائي :

من خلال تتبع ودراسة آثار الإنسان في العصور القديمة نستطيع القول بأنه قد مرّ بخطوات متدرجة في التطور نحو الإتقان . حيث بلغت رقيها في أواخر العصر الحجري فمن أعماق ذلك العصر وصلتنا منحوتات ورسومات ذات نمط جمالي من حيث أشكالها وسطوحها وألوانها وتزويقاتها الزخرفية ، وهكذا يظهر ان في الإنسان رغبة ملحة للتعبير عن مشاعره بالخلق الجمالي ومنذ اللحظة الأولى . ففي الوقت الذي كان الخلق الفني لدى الرجل البدائي يعني هروباً من فريضة الحياة وتحكماتها ، فقد كان يحاول ان ينتج ويصمم فناً يستهدف المنفعة أساساً لكي يساعده على تحقيق مآربه وامانية بنجاح (74، ص48) وعلى هذا فان الإنسان البدائي لم يخلق صورة يقصد بها إمتاع العين او للتعبير عن انفعال جمالي بل كان ينظر إلى الصفة الجمالية على أنها وسيلة لغاية نفعية (27، 65) غاية يحاول فيها ان يستند على الطبيعة وذلك بأن يفرض ملامحة وجسمه على قواها التي لا يسبر اغوارها (96، ص29) لذا كانت الصورة المثالية بالنسبة له هي الصورة التي يأمل ان تتحقق في الواقع، لتصور أمنية في شكل ملموس .

إن ممارسة الإنسان للرسم على جدران الكهوف ضمن الفضاء المناسب لها يثير الإعجاب بأساليب فنية توحي بأنه أدرك العلاقات فعمل على توظيفها ، فكانت أشكاله مترابطة ، معبرة ، متحركة أراد لها ان تنبض بالحياة فهو قد آمن بأن الجسم الثابت ميتاً وان الحركة في الحياة وحدها ، ولتحقيق هذا الانطباع نرى انه قد اتبع أكثر من صيغة للتعبير عن حركة المواضيع او الأشكال المرسومة ، ففي الوقت الذي اتجه - الإنسان البدائي - في تصوير معظم رسومه بحركات مختلفة وهي تمثل حيوانات تجري او بعض مشاهد الصيد او الرقص فانه ومن خلال رسمه لتجمعات الحيوان او الإنسان بحجوم مختلفة وبحركات إيقاعية فضلا عن إلى استخدام الترتيب المتماثل للخطوط المتتابعة المتجاورة* و تكرار وتباين هذه الوحدات عن طريق بعد بعضها وقرب الآخر يكون قد نجح في التدليل عن حركتها (52، ص29) ، شكل (1-أ،ب) وفيما يخص المساحات الداخلية للأشكال المرسومة فقد ركز الإنسان البدائي في إظهارها عن طريق ملئها بالألوان المرغوب بها مع الإبقاء على خطوط الأشكال الرئيسية وذلك بتكثيف الصبغة عليها وتخفيفها تدريجياً باتجاه الداخل (16،ص 34). فحينما تكون هناك درجات مختلفة من اللون الواحد فأنها تستخدم لكي تؤكد إيقاع الحركة (53، ص87) إذن وخلاصة إلى كل ما تقدم يرى الباحث ان الإنسان القديم وعبر المراحل التاريخية المتعاقبة تعامل مع الحركة بواقع ايمانه بالحياة فقد حرص على تنفيذ رسوماته وفق ما يشاهده في الطبيعة فكان هذا التعامل هو الطريقة التي تم بواسطتها إبداع الكثير من الأعمال الفنية الخالدة والنابضة بالحياة إلى اليوم .



* قام الإنسان البدائي برسم العديد من الخطوات التي تمثل تكرار او مضاعفة رجل الحيوان الواحد وبأشكال عدة توحي بحركة أرجل ذلك الحيوان وتمثل الحياة فيه .

شكل (1)

ب- فن وادي الرافدين :

قبل ان نجتاز العصر الحجري الحديث باتجاه حضارة وادي الرافدين (3500 ق.م) كان لابد من التعريج على مرحلة فاصلة او إطلالة على الحضارة الرافدينية ألا وهي (مرحلة العصر الحجري المعدني) (5600 – 5000 ق.م) إذ تحتل هذه الفترة الزمنية المحصورة ما بين هذين التاريخيين ومقدارها (1500 – 2000عام) مكانا مهما في تطور الحضارة في وادي الرافدين (14، ص205) بل تعد من أهم المراحل التي شهدت وضع الأسس الأولى لجوانب الفنون التشكيلية في النحت والفخار والرسم .

ان تعلم الإنسان للزراعة جعله يميل إلى حياة الاستقرار وترك حياة اللهو والتجوال لقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد إلى مرحلة تربية الماشية والزراعة إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها ، لافي مضمونها فحسب (116، ص25، ج1) والذي انعكس ذلك على جميع أوجه نشاطه ، حيث يمكن ان نلاحظ أقدم وأجمل تفاعل للقوى المختلفة من خلال طبيعة المواضيع والزخارف على بعض الفخاريات التي ان دلت فإنما تدل على نوعا من التحسس بأفكار خاصة ويبدو منطقيا ان القدرات الفنية لإنسان ذلك العصر ما كانت لتظهر إلى حيز الوجود كما تمثلها مخلفاته ، لولا وجود دوافع* أخذت بتفكيره وقادته إلى تنفيذ تلك النماذج البديعة والتي كانت تخلد التقاليد والعادات والديانات وبشكل معبر عن أحاسيسه وأفكاره من خلال الاختزال في الأشكال ، فهذا الأسلوب بكل بساطته القوية المتطرفة يعد أسلوبا تصويريا رفيعا بل طبيعيا في الواقع (15،ص 92-96) ان هذا التغيير الذي حصل نتيجة انتقال الإنسان من عالم الصيد إلى عالم الزراعة قاد إلى حدوث تغيير في المعطيات الروحية* كما هو في المعطيات الموضوعية ، وهو تغيير تابع من التجربة الذاتية الباطنية مما نتج عنه تغيراً في الأشكال الفنية (115، ص16) التي كان يرسمها فأصبح الشلل يمثل الجوهر وبدأ الجانب الحسي من الصورة يتخذ موقعاً ثانويا بعد ان كان هو الرئيسي في مرحلة الصيد (92، ص29) فبدأ بزخرفة الأسلحة والأواني بزخارف لها وظيفة مزدوجة هي النفعية والسحرية فضلاً عمّا يحمله الشكل ذاته من وظائف جمالية أما بالنسبة إلى التضمين في هذه المناهج الزخرفية فأنه فلسفة الحياة برمتها ، فكل الرموز التي استخدمها الفنان غنية بالمعاني فهي تعبر عن آمال ومخاوف الشعب فالمفردات الدائرة والصليب المعقوف الذي استخدم في أكثر من مكان انما قصد بها بكل جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات البشرية والحيوانات التي تدور في حلقات لا نهاية لها (15، ص92) فكانت التصاميم منتظمة ودقيقة ، اما الأشكال الهندسية فكانت عبارة عن تقاطع خطوط عمودية وأفقية

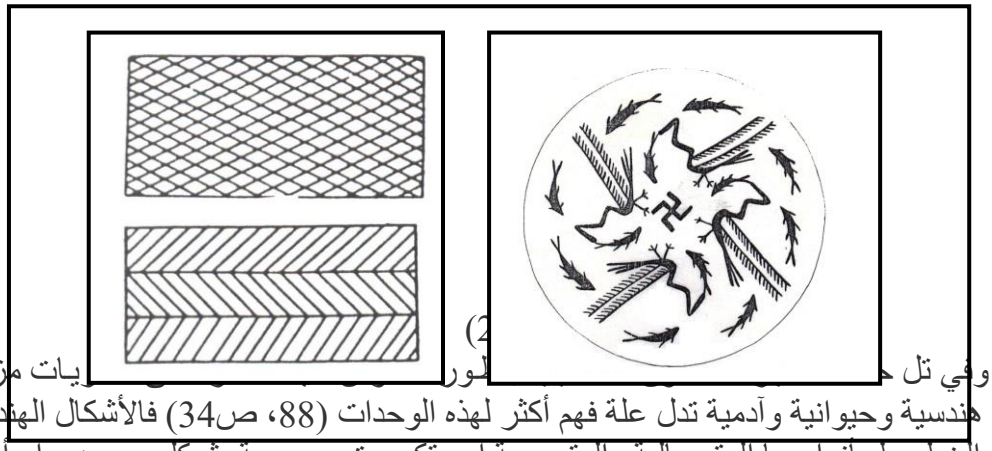
●وقد تمثلت هذه الدوافع :

1. العامل الاقتصادي حيث كان له دورا رئيسياً مهما في تنفيذ مثل هذه الأعمال اذ ان الإنسان عاش يساير الحاجات المادية فيهيئها له ويجعل مقاليدها بين يديه لذا فالعراقي القديم تمكن من صناعة فخاريات بأشكال مختلفة لتساعده في عملية خزن ونقل الحبوب والسوائل من مكان لآخر أي انها عملت لتلبي متطلبات المزارعين (105، ص18) .
2. العامل الديني : حيث أصبح الدين شيئا فشيء المهيمن على الحياة الخاصة والعامة حيث كان ولأول مرة ظهور الأبنية ذات الطرز الخاصة (المعابد) التي تحتوي بداخلها تمثال خاص بالرمز المعبود من قبل إنسان ذلك العصر ولاشك ان له علاقة بعبادة قوى الخصب والتكاثر بشكل عام ، وإضافة لذلك هناك نقوش تحتوي على فعاليات متنوعة تشير إلى رقصات طقوسية خاصة (106، 46-47)
3. الدافع الفني : إذ لاشك ان الإنسان يلجأ للراحة والهدوء ويطلق لخياله العنان في استعراض الأشكال التي يمر بها في حياته اليومية ، إذ ليس من المعقول ان يمارس الفن كل افراد الجماعة البشرية التي عاشت في هذه الفترة فالراجح ان بعض أفراد تلك الجماعات مارسوا الفن عن حب في العمل وتلذذ بالإنتاج (15، ص92-96)

.

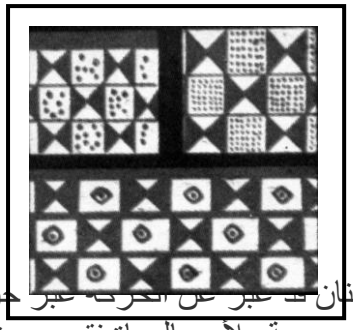
* حيث نجد في هذا العصر إشارة للمثالية وإضفاء روحية على الواقع فقد سبق للدين ان صاغ بصفة فعالة الشخصية البشرية التي يجدها الفن في الدين الملهم الرئيسي له ومن هذا فمن النادر وجود عمل فني في العراق لا يكون مادته دينية تقريباً .

ومائلة تشبه حياكة الحصران او السلال في شكلها (37، ص68) ورسم بين حقول هذه الخطوط أشكال حيوانية محورة وبشكل لا يدعو للرتابة والسكون وإنما نجد حركة وديمومة مستمرة معبرة في ذلك عن نبض الحياة (15، ص 192) وفي الوقت الذي يظهر هذا التباين والاختلاف باتجاه الخطوط وسمكها إيهاما بالحركة فان التكوين الملمسي الذي تولده هذه التقاطعات ولد هو الآخر إحساسا باختلاف ملمس المسطح، الأمر الذي ينتج عنه إيهاما بالحركة نتيجة اختلاف إدراك السطوح فكما هو معروف ان الملامس الخشنة تبدو اقرب إلى بصر المتلقي من الملامس الناعمة وفي هذا الاختلاف المسافي مما يضفي الجمالية والجاذبية شكل (أ، ب) .

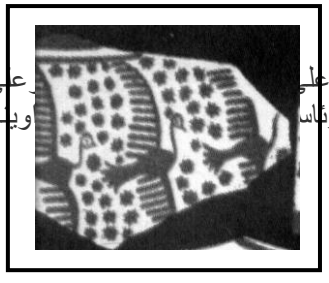


(2

وفي تل ح ور يات مزينة بوحدات هندسية وحيوانية وآدمية تدل علة فهم أكثر لهذه الوحدات (88، ص34) فالأشكال الهندسية كأشكال الخطوط بأنواعها المتصالبة والمتموجة او متكسرة مرسومة بشكل عمودي او أفقي وأشرطة ملونة وأشكال الدوائر والزوايا والمثلثات والمعينات والنقاط والتي تؤلف مشهداً معقدا كأشكال لوحة الشطرنج ، شكل (3) وفي هذه الفترة ايضا استخدم الفنان ولأول مرة في تنفيذه للمشاهد اللون الأبيض والأسود والبني والأحمر معاً وفي تصميم زخرفي واحد فأكسبت المشاهد جمالا بديعا علاوة على ان هذا التنوع والتباين في درجات اللون أضفى نوعا من الشعور الدافق بالحركة او الايهام بها نتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من المسطح على شبكة العين .



وفي مشاهد أخرى نجد الفنان قد عبر عن الحركة عبر حركة الشكل نفسه من خلال عدد قليل من الخطوط الناطقة وبلقطات تصويرية ملأى بالحياة فقد رسمت فيها الظباء وهي تريض على كل قوائمها الأربعة وتشنف آذانها والطوير الفزعة التي تشاهد في اللحظة التي تتهيأ فيها للتحليق والحيوانات التي تعدو بسرعة او المخلوقات الطائرة بأجنحتها المنتشرة تجاه السماء المرصعة بالنجوم (15، ص98) ، شكل (4) نستنتج من الموضوعات التي تناولتها الفنان القديم في رسومه انه كان متفاعلاً تفاعلاً قوياً مع بيئته ومحيطة ، بل انه قد عمل جاهداً من اجل التعبير عن كل ما يحيط به بلقطات تصويرية
مفعمة بالحياة والحركة ليخلد بذلك جزءا مهما من
الحضارة الإنسانية ولتكون ممهدة لمرحلة وصفحة



* حلف : موضع اثري كبير يطل على نهر الخابور قرب قرية رأس العين ، على بعد نحو (140) ميلا شمال غربي نينوى ، وقد تحرت فيه بعثة أثرية ألمانية برئاسة "ويلهايم" قبيل الحرب العالمية الأولى (14، ص217) .

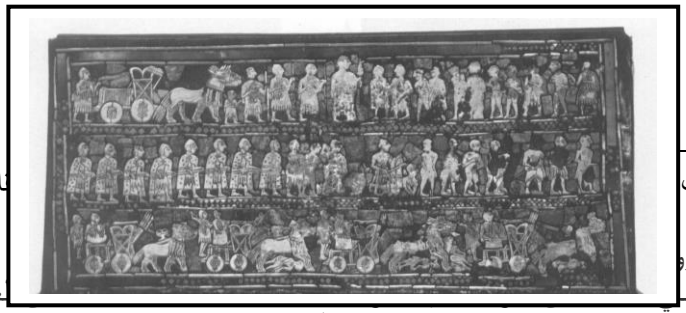
مشرقة جديدة في حياة الإنسان بدأت تتضح معالمها .

شكل (4)

فمع السومريين (2800 – 2371 ق.م) حيث لعبت المعتقدات الدينية التي وجد فيها الفنان السومري الهامة الأول دوراً غير اعتيادي في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان وادي الرافدين فتقولبت مؤسساتهم وأغنت أعمالهم الفنية وعمت نشاطاتهم من ارفع مهام الملوك وحتى اصغر الممارسات لرعاياه فما كان للفنان السومري إلا ان يترك فناً متنوعا يتصف به الإبداع والاصالة والغزارة ، ولعل مرجع ذلك يعود إلى رغبت السومرين في تخليد مشاهد متنوعة تمثل جوانب من الحياة اليومية والمواضيع الدينية والأسطورية (15، ص259) وبشكل يمتلك قابلية غير محددة للتاويل*.

ففي الفن السومري كان من الطبيعي ان يكون الشكل متساميا مطلقا في روحيته من خلال إضعاف سمة المشابهة مع الشكل الواقعي مما يجعله يمتلك قابلية للتأويل غير محدودة على ان هذه الأعمال بدء من العمارة الدينية (المعابد) والدنيوية (القصور الملكية) وانتهاءا بفن النحت أظهرت قابلية ذلك الفنان على إعطاء الأشكال أوضاعا متحركة او توحي بالحركة فعلى الرغم من أسلوب التكرار الذي استخدمه الفنان في تمثيل الأشكال البشرية . فقد تمكن من خلق جو من الحركة الدائمة التي كانت تحتاج المشهد ففي جدارية (راية أور)** والتي تعد من أشهر إبداعات السومريين في مجال النحت البارز (ألواح التطعيم)*** والتي صور فيه الفنان بعد تقسيمه – اللوح – إلى ستة حقول أفقية، مشاهد للمعركة والانتصار، ففي الحقول الثلاثة العليا والتي تقرأ من الأسفل إلى الأعلى تصور معركة حامية يتضح فيها مشهداً للعربات الحربية بالمعركة مع فرقتها من الحمر الوحشية، في لحظات متباينة، فصورها من اليسار متقدمة بحركة بطيئة ومن ثم تسرع حتى تنتهي إلى ركض جنوني أقصى اليمين وفي هذا محاولة جادة من الفنان في إظهار الحركة أو الإيهام بها من خلال تنويع حركة العربة بهذا الشكل. وهنا توفر لدينا أول أشرطة الأخبار الحية في العالم (15، ص196-199) وفي الشريط الثاني صور وبشكل متكرر تقدم الجند بلا هوادة وقد استقبل بعضهم اشتباكاً حامياً مع الأعداء. ومن ثم جمع الأسرى والدفع بهم نحو الملك في الحقل أو الشريط الأول (106، ص104، 105). في حين الحقول الثلاثة السفلى تصور احتفالاً يعقب النصر والذي أظهر هو الآخر جواً من الحركة، وزيادة على ما تقدم من محاولات تمثيل الحركة كان للتباين أو الاختلاف هو الآخر دورٌ مهمٌ في تأسيس ناتج بالإيهام الحركي، فالتباين اللوني الحاصل ما بين لون الأشكال (الصفراء) وفضاءاتها (الزرقاء) حقق جذباً هاماً نتج عنه إيهامٌ بالعمق ومن ثم الإيهام بالحركة ، وكذلك الحال بالنسبة إلى التباين في نوع الخطوط واتجاهاتها المستخدمة في بناء الأشكال داخل اللوح.

أما عنصر الشكل فقد أسهم هو الآخر في الإيحاء بالحركة وذلك من خلال التكرار الحاصل للأشكال والذي حقق إيحاءاً زمنياً نتيجة الحركة الانتقالية المنظمة لبصر المتلقي التي أساسها تفعيل الإيقاع الحاصل من جراء ذلك فضلاً عن دلالته التعبيرية والتي عِبر عنها عِبر مختلف الحركات التي يقوم بها الأشخاص الموزعون على السطح ليحقق بذلك نقلاً في حركة العين الأمر الذي يُحقق جذباً للانتباه وهو ما يوحي ذهنياً بالحركة. شكل (5)



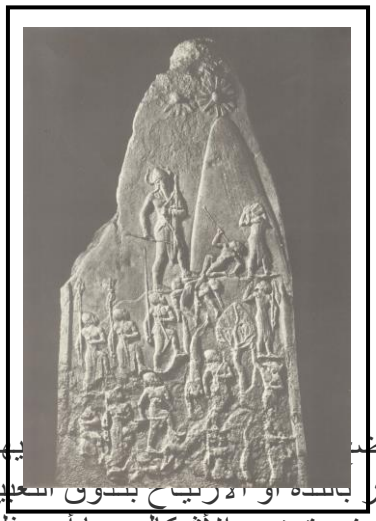
* لقد كانت لعملية إضعاف [illegible] قابلية غير محددة للتأويل .

** للمزيد انظر اندريه بارو[illegible]

*** هي تلك الألواح التي [illegible] العاج أو الصدف أو الأحجار الثمينة وتثبت على أرضيات حجرية فتؤلف مشهداً من النحت البارز (106، ص 103).

شكل (5)

أما الأكديون (2470-2885 ق.م) ونتيجة للتطور الحضاري الكبير الذي أنجز في هذا العصر فقد ظهرت عناصر ومقومات حضارية جديدة* قادت بالفن الأكدي إلى إنجازات كبيرة على صعيد الفن التشكيلي وخاصة فن النحت ، إذ أن نجاح الفتوحات التي قادها ملوك أكد دفعت بهم إلى تشجيع الفن والفنانين حيث كانوا يتطلعون دائماً إلى تخليد مشاريعهم الحربية العملاقة، وبأشكال تقترب من الشكل الحقيقي المتعارف عليه، بنزعة واقعية حسية وإجادة دقيقة في التمثيل (106،ص114-118) تحمل خيالَ خالق موحٍ وليس وهماً وبذلك يكون الفنان الأكدي قد استهدف وأنجز تركيباً ناجحاً بذكاء، لعناصر جوهرية حاسمة للمنظر(15،ص230) تتسم بالقوة والحركة والحيوية ولعل مسلة نرام- سن تعد خير معبر عن الروح الأكدية تعبيراً تاماً، إذ هي تبين مقدرة الفنان على تكوين جو عام من الحركات العنيفة... لتكسب المشهد قوة تعبيرية تتضح عبر حركة المحاربين الإيقاعية وديناميكية التكوين المتكاملة والتي اختلطت كلها بالاستعراض القصصي للموضوع (106، ص123) بطريقة تعبر عن حرية النحات في طريقة العمل وتخيله المحلق فضلا عن أن الفنان في هذه المسلة قد صور ولأول مرة المنظر الطبيعي لأرض المعركة بمدلول حقيقي لتصبح جزء من هذا التركيب الدائم الحركة. شكل (6) .



فالإيحاء بالحركة والتحريك داخل الفضاء المصمم قد جاء متحققاً من خلال تباين الأشكال التي تكونت ضمن المسطح المصمَم فضلاً عن العناصر البنائية الأخرى ، ويأتي في مقدمتها عنصر الخط الذي تمثل بالخطوط المتعرجة والتي امتلكت شحنة من طاقة التعبير عن حركتها من خلال عملية التوازي والانطلاق التي تمثلت بالخطوط الأربعة التي تظهر بشكل أحدهما فوق الآخر لتمثل ارتفاع الأرض وبشكل مائل نحو الأعلى فضلاً عن أن القوة الاتجاهية لكل من اتجاه سارية الرايات وكذلك حركة الجند المحدقة باتجاه الأعلى هي الأخرى قد أسهمت وبشكل واضـ[illegible]يهام بالحركة نحو الأعلى وبأسلوب أو شكل يوقظ في المشاهد الشعور بالشدة أو الارتياح بدون التعبير عن معانٍ جمالية يمكن إدراكها وفهمها عبر الشعور بالاستقرار في توزيع الأشكال مما أدى ذلك إلى تحقيق الحسن الجمالي في العمل الفني.

أما العصر البابلي القديم (2004-1594/5 ق.م) فخيرها ما يمثل النماذج الفنية فيه هو فن الرسم الجداري، والذي اشتهر بغزارة إنتاجه من بين كل العصور التاريخية وتعد الجدارية التي اشتهرت باسم جدارية الملك (زمري لم) والتي يُصور الجزء المركزي فيها مشهد تتويج الملك من أهم تلك الجداريات فعبقرية الرسام تكمن هنا بجمال توزيع الوحدات المتباينة على الأرضية والتي حققت إيقاعاً وتنغيماً وَلّد إحساساً بإيهام الحركة من خلال الانتقال البصري عبر المساحات، فضلاً عن التباين المتحقق في جميع العناصر التصميمية كالنسب الحجمية أو القيم الضوئية واللونية التي

*وهنا انتقل نظام الحياة من النظام المعبدي الديني إلى النظام العلماني. ولم يعد الملك كاهناً كبيراً للآلهة، بل أصبح الملك سيد الجهات الأربعة، لذا فالفنان الأكدي نادراً ما كان يمثل المتعبدين، بل انه لم يصور آلهة قط لأن موقف هذا العنصر من البشر المتطلع إلى التوسع وصاحب الفكرة الإمبراطورية في الحياة (106، ص114،115-118) لذا تطاولوا على الإله حتى أن بعضهم قد ألّه نفسه وارتدى التاج رمز الألوهية المقدسة 106،ص115، 118).

تميزت بتناسق وانسجام الألوان الباردة التي استعملت لتلوين المشهد والذي زاد من قوتها الضربات اللونية من الأحمر والبرتقالي هنا وهناك (106، ص 169) محققاً بذلك تبايناً لونياً عالياً أسهم علاوة على إيهامه بالحركة، في تأسيس واقع حسي جمالي عبر محاكاته للواقع، وأيضاً كان لتداخل الفضاء مع الأشكال هو الآخر أثر في زيادة الحس الجمالي والوحدة البنائية للعمل الفني . شكل (7)

ومع الآشوريين (القرن التاسع عشر ق.م) وفي الوقت الذي كانت فيه النصب الفنية لوادي الرافدين تمتلك أهمية دينية تدور ثيماتها بهذا الشكل او ذاك حول الآلهة، نرى الفن قد اتجه إلى تمثيل المواضيع الملكية الرسمية كاستعراض الجند والصيد والراحة واستلام الجزية واستقبال الرعاية وقيادة الجيوش في الحرب (55، ص468) فأصبح بذلك فناً رسمياً إمبراطورياً موضوعه الأساسي التعبير عن فكرة الملك المنتصر (14، ص539).

لقد كانت النزعة العقلانية التجريدية تمارس في الفن الآشوري فلم يكن الأمر يقتصر على مجرد عرض الهيأة البشرية بشكلها السطحي بل لقد كان الفنان الآشوري يغذي رؤيته الطبيعية بمزيد من الخيال، لذا فقد تميزت أعماله بأنها تامة من جميع الجوانب ، متكيفة بذاتها وكاملة من الناحية الشكلية (116 ، ص64 ، ج1) بشكل يتسم بالقوة في الحركة والتعبير وواقعية في تصوير الانفعالات على الأشكال، أي انه نجح في بعث حياة متحركة في المشهد وقوة تعبيرية هائلة . ولقد كان للتباين ومظاهره هو الآخر دورٌ مهمٌ في تحقيق تلك الإيحاءات الوهمية بالحركة في الأشكال . فعلى صعيد الرسوم الجدارية تشتهر رسوم الآشوريين بانسجام وتجانس ألوانها ، وذلك لأن الرسام الآشوري قد أتقن أسلوب تدرج الألوان من الدرجة الشفافة إلى الدرجة النصف معتمة وحتى الألوان الداكنة وبالتأكيد فان هذا الانتقال المسافي التدريجي للون يولد إحساساً بالإيهام الحركي ، هذا فيما يخص اللون الواحد ، أما تفاصيل الأشكال الداخلية فقد كانت تلون بطريقة هي الأخرى تبعث على الإحساس بالحركة عبر استخدام أو توزيع الألوان الشائعة* داخلها وبشكل يظهر بعضُها بعضها الآخر . أما الخط فلقد كان هو الآخر يظهر بأشكال متباينة ابتداءاً من استخدام الرسام الآشوري اللون لاسود والأحمر في تخطيط وحدات المشهد على الأرضية التي كان يفضل أن يتركها بلونها الطبيعي دون أن يلونها ليحدث عبر ذلك تأثيراً متناقضاً بين الخطوط الحادة والأرضية الفاتحة ومروراً بإبعاده واتجاهه وسمكه وقوته وما يتمخض عنه من ملمس ناعم أو خشن أثناء تشابكه أو تكراره .

أما فيما يخص النحت البارز فلقد اظهر النحات الآشوري مقدرة خيالية في بعث الحركة القوية ، ففضلاً عن وضعية الإشكال المتحركة بقوة أصلاً استطاع النحات الآشوري إن يوحي بالحركة من خلال الاستعارة وذلك بزيادة ذراع أو رجل للموضوع الواقعي المرسوم . ولا يفوتنا أن ننوه إلى مثل هذه الاستعارة التي عمد في تنفيذها الفنان الآشوري وما تمثال الثور المجنح الذي

* أكثر الألوان شيوعاً في الرسوم الجدارية الآشورية هي الأحمر والأسود والأبيض والأزرق .

يظهر بخمسة أرجل إلا محاولة منه لإيجاد مظهر الحركة في أعماله الفنية (34 ، ص37) شكل (8) .

ومن هنا نستطيع أن نؤكد أن الفنان الآشوري استطاع إعطاء الشكل حركة ديناميكية تتناسب ومضمون التكوين ليصل بالنتيجة عبر تأكيده عليها إلى تحقيق جزء من الإحساس بالقيمة الجمالية .

ج. الفن اليوناني :

يعد تطور الحياة في بلاد الإغريق [illegible] قبل الميلاد من المحطات الفكرية المهمة التي مرت بها البشرية ، إذ ظ[illegible] الفلاسفة بمشكلة الجمال متأثرة بأفكار الحضارات السابقة فضلاً عن تأثرها بالمعتقدات الدينية والوثنية وبالأساطير ، مما كان له " اثر كبير في إحداث ثورة فنية كبرى أيقظت آراء الفكر الإنساني فبدأ يناقش التقاليد القديمة ، والأساطير التي حاكها القدماء حول الآلهة ويتساءلون عن طبيعة الأشياء وماهية الوجود وكنه الجمال ومقاييس الأخلاق " (74 ، ص 55) .

وبذلك يكون الفكر الجمالي الإغريقي قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالميثولوجيا (الأسطورة) فاتسمت آراؤهم بالنزعة المثالية المبنية على أسس الانتظام والتوافق في النسب كما نجد ذلك في المبادئ التي التزمت بها فنون ذلك العصر والتي تؤكدها اغلب آراء فلاسفة اليونان ابتداءاً من أقدم ما وصل إلينا من شواهد الفكر اليوناني وتحديداً أشعار هوميروس* الذي استعمل أهم التعبيرات الجمالية مثل الرائع ، الجمال ، التناسق . وعنده إنما هو رائع ومتناسق موضوعي واقعي بمقدور المرء فهمه وتحسسه (11 ، ص11) .

وبهذا يكون اليونان قد توصلوا إلى " خلق أول الأعمال الفنية الخالصة التي لا غرض لها والى أول إيحاء بفكرة (الفن لأجل الفن) . . . (ليبدو) لهواً خالصاً لصانع سرح بخياله لحظة بعيدة عن المهمة العملية التي كان مكلفاً بها . . . منفصل عن الصراع من اجل الحياة والخوف من الموت " (115 ، ص97) .

مع التأكيد على التزامه بالمبادئ التي التزمت بها فنون عصرهم كالتوازن والقياس والتناسب والتي هي عناصر الجمال والكمال في كل الموجودات ، وللتعرف على الآراء الجمالية في هذه الفترة كان لابد من التطرق إلى ابرز فلاسفة الإغريق .

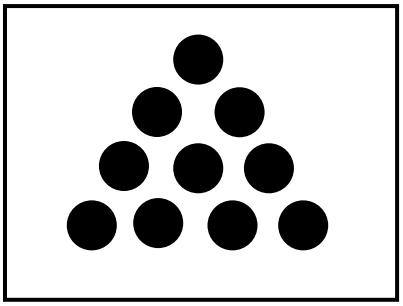
فـ(فيثاغورس** 572 – 497 ق . م) اعتبر أن " العالم أشبه بعالم الإعداد منه إلى الماء أو النار أو التراب . ورأى إن مبادئ الإعداد هي عناصر الموجودات أو إن الموجودات إعداد وان العالم عبارة عن عدد ونغم إذ يقول " توجد حقيقة أساسية واحدة هي النسب العددية ، التي يمكن بواسطتها التعبير عن أي اختلاف صوتي " (99 ، ص141، 142) . . . وان الأعداد نماذج تحاكيها الموجودات دون ان تكون هذه النماذج مفارقة لصورها إلا في الذهن " (101، ص22)

---

* شاعر ملحمي يوناني ، ولد في آسيا الصغرى ، قيل انه أعمى . نسب إليه المؤلفون اليونان أشعار " الإلياذة " و "الاوديسه" و " الأغاني الهوميرية" التي أثرت تأثيراً عميقا على مستقبل الشعر اليوناني .

** فيلسوف ورياضي يوناني . تفرغ لدراسة الحكمة ، إليه يعزى تقويم الحساب المعروف بجدول فيثاغورس في الضرب . قال بتناسخ الارواح وبقيام حركة الكون على الارقام .

ولعل أهم إثارة في هذا الباب إن الفيثاغوريين*** راهنوا من خلال بحثهم في الموسيقى على ان قوة الأصوات الموسيقية تابعة لطول الموجات الصوتية ، فبينوا ان الأنغام تقوم خصائصها بنسب عددية ويترجم عنها بالأرقام ومن ثم فان تنوع الألحان واختلافها إنما يتوقف على تباين الأطوال الموجية. والتي تحدد باختلاف أطوال الأوتار في الآلات الموسيقية (4، ص74) . وتبعا لذلك فان التوافق او الانسجام بين الأعداد المتباينة هو الأساس في اصل الموجودات . أي ان هذا الانسجام (الهارموني) الحاصل بفعل صراع الأضداد هو أساس العملية الإبداعية ، وبهذا فهو يضع سر الجمال قائما على أساس نظام عددي معين ، فكل شيء جميل محكوم بتجانس عددي معين ، والعدد هو الأساس الذي صاغوا على أساسه معيارهم الجمالي (11، ص12) . وقد ساعد هذا أنهم لم يكونوا يتمثلون العدد مجموعا حسابياً بل مقدارا أو شكلا ، ولم يكونوا يرمزون له بالأرقام بل كانوا يصورونه بنقطة على قدر ما فيه من آحاد ويرتبون هذه النقط في شكل هندسي . فالواحد النقطة ، والاثنان الخط ، والثلاثة المثلث ، والأربعة مربع ، وهكذا (101، ص22) . شكل (9)



وفي هذا يرى الباحث ان هذا الخليط المتوازن من الأنغام والأصوات المتباينة والمتفاوتة والتي تجتمع مع بعضها بنسب معينة ومعايير محسوبة ومدروسة ما هي إلا عبارة عن (الحركة الصوتية) الناتجة عن التوافق والانسجام بين هذه التباينات . وعلى وفق ما تقدم يرى الباحث أن إدخال الفيثاغوريين أفكار الانسجام ، والوسط الهندسي والوحدة المفسرة للكثرة المتباينة شكلت مادة خصبة لفناني أثينا لصياغة المعيار الهندسي للجمال . (110 ، ص250) .

1-1(هيرقليط * 540 – 475 ق . م) فهو " يقول بوحدة الوجود . . . ويمتاز بشعوره القوي بالتغير فوحدة الوجود تعني ان شيئاً واحداً بعينه هو الموجود وان ما عداه مظاهر وظواهر ؛ والتغير يعني أن كل موجود جزئي فهو كذا وليس كذا في آن واحد او هو نقطة تتلاقى عندها الأضداد وتتنازعها " (101 ، ص19) .

وهو بذلك يؤكد على الترابط المتأصل الكامن في جوهر ظواهر الطبيعة ، كالحار والبارد او الصحة والمرض أو الليل والنهار ، وان أي تغير في قطب من هذه الأضداد يسبب تغيراً في القطب الآخر " فالتغير يجري أبداً في طريقين متعارضين : طريق إلى أسفل وطريق إلى أعلى " (101 ، ص18) . ومن ثم فان هذا التغير بين الأضداد إنما يسهم في تحقيق حركة واضحة وهو في نفس الوقت يؤكد على ان الجميل انما ينبثق من خلال صراع المتناقضات وكلما كانت

*** الجماعة التي اسسها فيثاغورس في كرتون بجنوب ايطاليا وكانت تنقسم إلى جانب رياضي وآخر ديني أما الجانب الثاني فكان يعيش تبعا للمحارم التي أقيمت على فكرة فيثاغورس من روابط القربى بين الكائنات الحية وضرورة تطهير الجسد والروح ، أما الرياضيون فبينما لم يرضوا هذه الأفكار على الأرجح ، نراهم يربطونها بما نشا عن اكتشاف فيثاغورس من ان السلم الموسيقي يقوم على العدد (99 ، ص 321) .

* فيلسوف يوناني ولد في افسس معاصر لبعض فلاسفة الشرق . ويعد أول الفلاسفة الإغريقيين الذين بنوا فلسفتهم على أساس مادي ، وأول من استخدم الديالكيثة في الفلسفة ، ينظر ص173 علي حسين الجابري ، الحوار الفلسفي بين حضارات الشرق القديمة وحضارة اليونان ، سلسلة آفاق عربية (12) دار آفاق عربية للصحافة والنشر ص75 .

المتناقضات بالنسبة الصحيحة كان الجميل اقرب إلى الحقيقة والجوهر ، وبناءا على ما تقدم فالجميل إذن هو التناسق والوحدة القائمة خلف التباينات .

في حين (سقراط* 469 – 399 ق . م) وانطلاقاً من مفهوم الغائية فقد اتسمت طروحاته الفلسفية والجمالية وفق ما تحققه للإنسان نفعاً ما أو خيراً معيناً . وهو بذلك يحدد حظ الشيء من الروعة والجودة على وفق مفهوم النسبة ، فالجودة تتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه وعلى العكس من ذلك فالقبيح والرديء هو الشيء الذي . . . قد صنع بشكل لا يحقق السبب الذي صنع من اجله . (11 ، ص17) وبهذا يكون سقراط قد وضع مقياساً ظاهرياً للجمال يعتمد على منفعة الشيء . " ليشيع بذلك نوعاً من الربط بين القيم الفلسفية والقيم النفعية " . (125 ، ص42) ومن اجل ذلك فقد جهد سقراط لتعلم الفنانين في عصره الطريقة المثلى لتمثيل جوانب الروعة ونواحي الجمال في النموذج ، حين ينقل بالإيحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقي ، الخفي تحت هيكل الجسد (77 ، ص35) وهو بذلك قد صب اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل لأنه جمال روحي وقلل بنفس القدر الجمال الحسي ، لذلك جعل المعيار الأخلاقي معيار الحكم على الفن ومعيار اللذة الجمالية الحسية التي فصلت الجمال عن الحق والخير لا تكفي لخلق فن أصيل حيث تفتقد العنصر الجمالي الخلقي للإنسان (109 ، ص25) وتأسيساً على ذلك يلاحظ أن بمقدار اقتراب الشيء من القيمة النفعية يكون ذلك الشيء أكثر اقتراباً من الجودة والجمال إلى جانب مراعاة نواحي الجمال في النموذج وذلك من خلال تحقيق النسب الفنية في العناصر البنائية المتباينة كالشكل ، واللون، والخط ، والاتجاه . بمعنى إن ومن خلال تحديد النسب فيما بين العناصر المتباينة للصورة أو الشيء يمكن الوصول إلى جانب من جوانب تحديد جمالية الصورةالنموذج علاوة على القيمة النفعية لذلك الشيء .

أما (أفلاطون** 430 - 347 ق . م) فقد انطلقت آراؤه الجمالية معبرة عن نظرته المثالية ، فالجمال الحقيقي الأصيل في رأيه لا يوجد إلا في عالم الغيب ، العالم الذي لا يدرك إلا بالعقل ، وما نراه من جمال في واقعنا المحسوس ما هو في حقيقته إلا جمال متغير وزائف وزائل ، وهو في هذا إنما يؤكد على إن كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال ابدي موجود في عقل الآلهة (11 ، ص21) فالمثال هو الشيء بالذات ، والجسم شبح للمثال . والمثال نموذج الجسم أو مثله الأعلى متحققة فيه كمالات النوع إلى أقصى حد ، بينما هي لا تتحقق في الأجسام إلا متفاوتة (101 ،ص 73) وبمعنى آخر ان الجمال في الشيء يتحدد بمقدار اقترابه أو ابتعاده عن عالم المثل . ولما كانت الفنون في ذلك العصر سائرة في محاكاة الطبيعة . والطبيعة ما هي حقيقتها بحسب رأي أفلاطون إلا انعكاس ومحاكاة لعالم المثل فان الفن في ذلك يكون قد ابتعد عن الحقيقة بمقدار درجتين " فالفن مادام يقلد الطبيعة وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الإجادة والإتقان ، والطبيعة هي أيضاً شبح لأصل مثالي " (4 ، ص 16) لذلك يرى أفلاطون أن الفلسفة والرياضيات أرقى من الفن بكثير لأنها تتأمل صورة مباشرة تكون كامنة في الروح ولا تقلد الصورة الحسية (20 ، ص 238) وهو بذلك يكون قد وضع لماهية الجميل مفاهيم مجردة (29 ، ص 115) تنطلق من نموذجها المثالي ، (الكلي) المتسم بالانسجام والتناسب بعد ان ربطها بمفهوم الخير واعتبار الجمال الحقيقي هو جمال الخير وجمال الحق المنطلق من نموذجاً مثالياً مصدره الخير المطلق . (41 ، ص33)

---

* احد فلاسفة اليونان ولد في أثينا وعلم فيها فأحدث ثورة في الفلسفة بأسلوبه وفكره . جعل محور الفلسفة معرفة الإنسان نفسه ودرس تصرفاته والنواميس التي تدفع إليها وبهذا أسس علم الأخلاق . حارب السفسطه وانتقد الحكم فاتهمه اخصامه بالزندقة وحكموا عليه بالإعدام .

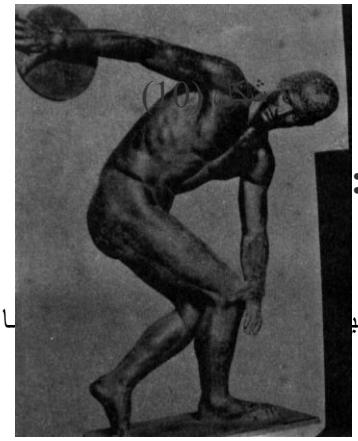
** من مشاهير فلاسفة اليونان . أساس فلسفته "نظرية الأفكار " . في الحقيقة ليست في الظواهر العابرة ولكن في الأفكار السابقة لوجود الكائن والتي هي مثال له . أسمى هذه الأفكار " فكرة الخير " من مؤلفاته " الجمهورية"، " السياسي" ، "المحاورات" .

وكذلك (أرسطو* 384 – 322 ق . م) فهو الآخر قد جعل من فكرة المحاكاة للأشياء منطلقاً للنفوذ إلى عالم المثل العليا للأشياء ، ذلك العالم الموجود في العقل البشري وليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا "فليس هناك مثال يتجاوز حدود الإنسان أو العالم فكل شيء موجود فينا نحن حتى المثال ذاته موجوداً في الإنسان " (77 ، ص 60) وهو بذلك قد اعتبر الفن لا يقلد الظواهر الخارجية فقط بل يصل في تقليدها ومحاكاتها، أي إن التقليد ما هو إلا إخراج فني للطبيعة وليس مجرد نسخ أمين للظواهر الطبيعية ، وهو بذلك يؤكد على فكرة احترام الواقع المحسوس المحيط بالإنسان ويساهم في تطويره نحو الأحسن لذلك حاول دراسة المعايير المميزة للجميل في الشيء نفسه فوجد إن الانسجام والتوافق من أهم معايير الجميل، على ان تحقيق ذلك الانسجام لن يكون بحسب رأي أرسطو " بغير رفيع وخسيس ولا حيوان بغير تعارض بين ذكر وأنثى وهو بذلك يؤكد رأيه القائل ان الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاءه في نظام " (41،ص49-51 ،52) وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة .

ولما كان جسم الإنسان الأساس الذي قامت عليه دراستهم الجمالية فان ذلك تطلب وجود علاقة متوافقة مقبولة في تشريح جسم الإنسان رآها أرسطو في التماثيل الإغريقية عبر البناء المنظم ، وفي التناسب، وانسجام الأجسام، والنسب الرياضية الصحيحة ، وهذا ما جعل مفهوم الجمال الإغريقي مفهوماً عقلانياً قياسياً (رياضي) ينتقل إلى ميدان الإحساس المخصص لجمال الإجسام والأشكال والألوان والأصوات . معنى ذلك أن اختيار الموضوعات لم يعد يلزم الفنان بدقة المَثل الأعلى للجمال والخير بقدر ما يلزم تحقيق النظام ، والتناسب ، والمطابقة ، مع القواعد ، والقياس والتي هي الشروط العامة المطلوبة لتحقيق الجمال في صنع أي عمل فني كان، وبالطبع فان تحقيق هذا الأمر كان يستلزم الانسجام والتوافق بين الوحدات والأجزاء المتباينة ، على أن هذا التباين لا يتوقف على حد إظهار القيم الجمالية فحسب ، بل يسهم في خلق إيهامٍ بحركتها –أي الوحدات والأجزاء- من خلال اختلاف إحجامها أو اتجاهاتها أو انحناءاتها الموحية بالحركة ، وبشكل يرغم عين المشاهد بالانتقال والحركة بين أجزاء العمل الفني من جهة إلى أخرى. بل أن الفنان الإغريقي قد ذهب إلى ابعد من ذلك للتعبير عن الحيوية والحركة ، ففي تمثال (رامي القرص) للمثال مورن قد ركز في انتباهه على التعبير عن الحيوية والتلقائية ، فقد كان هدفه هو تصوير الحركة والجهد المفاجئ والوضع الممتلئ بالنشاط. بل حاول أن يثبت العنصر المتحول في الحركة والانطباع الذي تكون في لحظة عابرة ليصور أسرع لحظات الفعل وأشدها توتراً وتركيزاً – وهي اللحظة

التي تسبق انطلاق القرص مباشرةً، وهنا نجد لأول مرة منذ العصر الحجري القديم تقديراً كاملاً لقيمة (اللحظة الحافلة) وهنا يبدأ تاريخ نزعة الإيهام الأوربية . (16 ، ص 108، 109 – 113 ، ج1) . شكل (10) .

مما تقدم يتضح لنا إن فلاسفة الإغريق اعتمدوا شرطان هامان لتحقيق الأسس الموضوعية للجمال إلا وهما الانتظام ، والتوافق فالموسيقى انتظام في الأصوات ، وجمال الفن التشكيلي هو انتظام في النسب .

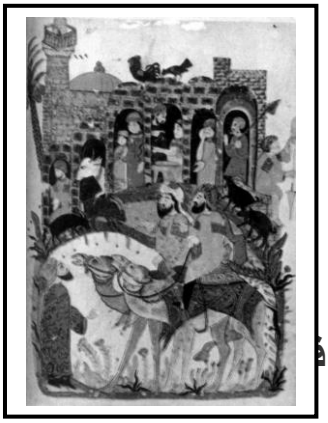


2- مظاهر التباين ومفهومه في التصوير العربي الإسلامي:

* فيلسوف يوناني ، مؤسس مذهب " فلسفة المشائين " مؤلفاته في المنطق والطبيعيا "المقولات" ، "الجدل" ، "الخطابة" .

لقد كان للقرآن الكريم أثر في تطور تاريخ الفكر العربي عموماً والإسلامي على وجه الخصوص ، فقد وجد الفلاسفة المسلمون في القرآن الكريم الإجابة عن معظم تساؤلاتهم الفلسفية، لكشف أسرار الكون وما يحيط به ، وقد انعكس ذلك على تفكيرهم الجمالي بشكل واضح فكانت آراؤهم الجمالية تعكس ذوقهم الجمالي على وفق الموقف الذي يتطلبه الشرع ويصدر عن أصول الدين ومسلماته وما يستحسنه الفعل ويقيمه . لذا فقد كان لأحاديث تحريم تشبيه الحياة كما يرى (بابادبولو)* فضل كبير في جعل الفنان المسلم أكثر تحرراً في واقعية أشكاله فقد كان يفرق بين العالم الممثل وبين الأسلوب المصور (13 ، ص 47) مما انعكس ذلك على الطريقة او الكيفية التي استخدم فيها الفنان المسلم العناصر الفنية التشكيلية وعلاقاتها ببعضها . وما تشتمل عليه من إيقاع ، لتعطي العمل الفني صفة جمالية . وبذلك يكون الفنان المسلم قد سجل أفكار فلاسفة المسلمين الجمالية ذات القيم الروحية البعيدة عن أي تصور مادي واقعي ، "فقد غدا الفن الإسلامي في مظاهره السائدة لا يهتم أصلا بنقل الحياة ، إنما ترمي نزعته العامة إلى تجريد المشاهد الحية في الطبيعة حتى لا يبقى منها إلا خطوطها الهندسية ... وذلك عن طريق مواجهة الفنان المسلم الطبيعة والعمل على تفكيكها إلى عناصر أولية يعيد تركيبها من جديد في صياغة إيقاعية جديدية " (64، ص90، 430) فظهرت أعماله بشكل يعلو على تعقيدات الحياة البشرية واحباطاتها بطريقة يمكن أن توصف بأنها وقورة ومفرحة في آن واحد . والواقع ان اتجاه الفن الإسلامي إلى المحافظة على انسجام نمطي عام ، جعل من هذا الفن وكأنه لغة مشتركة يفهمها أهل عالم الإسلام بسهولة ، وأكثر ما يشبه الفن الإسلامي في ذلك بعض حركات الفن المعاصر ، فالفن التكعيبي مثلاً يقوم على صياغة جديدة للعناصر الطبيعية بعد تحليلها إلى سطوح وأجسام هندسية . وما هذه المخالفة للطبيعة إلا تأكيداً لمدلول اللامحاكاة ... التي مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق وانطلاقاً من هذه النقطة فقد عمد الفنان المسلم إلى تغطية جميع السطوح بالزخرفة رغبةً منه في إذابة مادة الجسد بتوجيه النظر إلى الزخارف الغنية التي تغطيها .

وهناك ظاهرة أخرى من الظواهر المهمة التي تبرز شخصية الفن الإسلامي وهي تقسيم السطح إلى مساحات ذات إشكال هندسية مختلفة ، فقد يجتمع في المساحة الواحدة كل أنواع الزخرفة ، كما يلاحظ أيضاً الانتقال المفاجئ غير المتوقع من عناصر زخرفية إلى أخرى ، ومن الخطوط الهندسية المستديرة إلى الخطوط المستقيمة (73 ، ص 93-98) ومن اتجاه إلى اتجاه آخر ، وهكذا في تأليف عجيب موحد ومتنوع ، من النادر أن نجده في فن من الفنون يعطينا بالنتيجة محصلة جمالية متكاملة تثير فينا إحساساً جمالياً وتذوقاً لهذا اللون الفني .هذا فضلاً عن إن هذا التنوع في تعدد أشكال المساحات وألوانها وتوزيعها يخلق إيقاعاً متحركاً بجعل من عين الناظر في انتقال دائم من مساحة إلى أخرى ومن لون إلى آخر ومن خط إلى خط في حركة دائمة لا تكاد تخف . شكل (11)



3-مظاهر التباين ومفهومه في ف

* باحث فرنسي اهتم بدراسة فنون التصوير عند العرب ، أهم الأبحاث التي قدمها في هذا المجال هو " جمالية الرسم الاسلامي" .

شهد عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) عودة الفنان الأوربي إلى استيحاء التراث الإغريقي والروماني القديم والانطلاق به نحو تصوير العالم بشكل جديد . ففي هذا العصر اكتسب الفن أولى خبراته العلمية وذلك عبر أدواته التي كان يستخدمها كالرياضيات والهندسة ، وعلم البصريات والميكانيكا ، ونظرية الضوء واللون والتشريح وعلم وظائف الأعضاء ، كما ان المشكلات التي كان يهتم بها هي طبيعة المكان ، وتركيب الجسم البشري ، الحركة النسبية ودراسة المواد الفنية وأجراء التجارب على الألوان ، الأمر الذي جعل من فن عصر النهضة إن يصطبغ بالصبغة العلمية . مما كان لذلك دورٌ مهمٌ في إحداث ثورة في فن الرسم ، على أن هذا الارتباط للفن بالفلسفة العلمية لذلك العصر ترافق مع تحرر المجتمع من قيود وتعاليم الكنيسة الجامدة مما كان له اثر بالغ في ازدياد حرية الفن في التحول إلى بحث الواقع المباشر وكشف العالم والإنسان . وهذا ما صوره (برونيلسكي)* في تصوره لعصر النهضة فقد صوره " على انه بداية تطور يؤدي آخر الأمر إلى تحقيق الانتصار لفكرة الحرية والعقل... والتي هي من ابرز سمات فن القرن الخامس عشر . وهكذا فان العمل الفني المنتمي إلى عصر النهضة يبدو على الدوام كلاً متصلاً وهو في أساسه بسيط متجانس مهما كان ثراء مضمونه "

(116 ، ص 303-308-375) وبالطبع فان ذلك وكما هو واضح يعود إلى الاستخدام العلمي والمنهجي للقواعد في الرسم والتي استندت إلى نظريتين علمية وفلسفية .

" فالنظرة العلمية تعالج الفن من الزاوية البصرية والجاذبية . . . مع الاهتمام بتأثير البعد والمحيط .على ألوانها وأحجامها وأشكالها " . . . فعلى سبيل التمثيل وفي لوحة العشاء الرباني، للفنان الايطالي ليوناردو دافنشي* (1495 – 1498) نلاحظ اهتمام الفنان واستخدامه الواعي للمنظور الخطي ، حيث استطاع من خلاله ان يجعل الخلفية ترتد بعيداً عن سطح اللوحة. فضلاً عن تطبيقه للأضواء والظلال المتدرجة وما ينتج عنها من إبراز الإشكال على سطح اللوحة . وقد كتب الناقد الإيطالي (لودوفيكودولشي) عام 1557 بشأن تأثير درجة اللون وشدته على الأجسام في اللوحة قائلاً " أن تباين النور والظل شيء أساس في التكوين فهو السبيل إلى التقاء العنصرين المتضادين وتعاونهما على إظهار الأجسام في حالة من الاستدارة وكذلك تحديد بعدها او قربها " . . .مما اكسب الشكل ثم الفضاء بعداً جمالياً ، والحال ينطبق أيضاً على بقية عناصر التكوين فهي الأخرى في تباينها أسهمت في إعطاء الأجسام الشكل الذي يعمل الفنان على إيجاده ضمن إيقاع وحركة ووضع معين .

أما النظرة الفلسفية فتحتم على الفنان الرجوع إلى دراسة الطبيعة والمشاعر الإنسانية بدلاً من الركود في عالم الرمزية والروحانية ، فأصبح درس الأعضاء ووظائفها ، وانعكاس المؤثرات

---

* برونيلسكي (1377-1446) مهندس معماري ونحات ايطالي فلورنسي . يعتبر من رواد فن النهضة . من أعماله قبة كاتدرائية فلورنسه وابواب معمدانيتها .

* من نوابغ عصر النهضة ، ولد في فنتشي (ايطاليا) تعاطى التشريح والهندسة والأدب والموسيقى والنحت ولا سيمى الرسم الذي قامت عليه شهرته ، اشهر لوحاته " اليجوكاندا" .

النفسية على تقلص العضلات ، ضرورة محتمة لدقة التعبير عن الحركات والحالة النفسية المنشودة " (74 ، ص 92) وهذا ما يظهر وبشكل واضح في اللوحة نفسها (العشاء الرباني) فالمشهد الذي يظهر فيه السيد المسيح (ع) وهو يفاجئ الحواريين الاثنا عشر ويهوذا بنبأ المؤامرة التي يديرها خائن جلس بينهم للقضاء على حياته وعبر فيها بتلك الملامح المختلفة للقديسين الذي يرسم على وجوههم الفزع ويجمدهم هول النبأ والدهشة والقلق بما فيهم يهوذا الخائن وهو بذلك يكون قد استخدم طريقة التأليف والتحليل النفسي للعواطف والمشاعر والأحاسيس وإظهارها على تعابير وجوه الشخصيات الموزعة على سطح اللوحة.

يتضح مما تقدم أن الفنان في هذا العصر قد جعل من عنصر الحركة سواء كانت بشكلها الفعلي او الايحائي احد أهم الأشياء التي خرج بها فن ذلك العصر، فهو أدرك وبشكل لابس فيه ان الحركة لها ابلغ الأثر في أحداث وقع وشد جمالي مما جعله يركز جهده من اجل توثيقها وبشكل يتسم بالحياة والوضوح والتي هي من ابرز سمات فن القرن الخامس عشر فقد كان كل شيء فيه لامعاً، صافياً، إيقاعياً، لحنياً ويختفي فيه الوقار المتحجر المحسوب في فن العصور الوسطى لتحل محله طريقه في التعبير الشكلي تتسم بأنها حية واضحة محددة المعالم .

وبانتهاء القرن السادس عشر بدا عصر النهضة يتجه نحو التدهور والاضمحلال، أذ سار الفن في هذه الفترة صوب الشكلية والسطحية والاهتمام بالمظهر دون الجوهر، إلا أن النهضة الفنية الجديدة بمختلف مدارسها و مذاهبها وتطوراتها بدأت من جديد في فرنسا فعلى الرغم من ظهور فن "الباروك" في ايطاليا إلا أنه قد بلغ أقوى مراحل تطوره في فرنسا، ليتخذ من ذلك أشكالاً متباينة في مختلف البلدان الأوربية كألمانيا وهولندا وأسبانيا .

تشير كلمة"باروك" إلى كل ما هو غريب وخفي وغير عادي (بل إن غرابة فن "الباروك" بشكل عام تكمن أصلاً في التناقض لما يتم عرضه من حالات روحية أو تكوينيات نفسية مع حبه لاستغلال المادة أي بمعنى، انه فن نفسي في هدفه ولكنه مادي في وسائله، وهو بذلك يعبر عن الاقتراح بين الحسي والروحي والعقلي واللاعقلي والإلهي والشيطاني وهذا ما نراه متمثلاً بوضوح في الكاتدرائيات القوطية وكذلك في أعمال مصورين أمثال رامبرانت* حيث يكون التأكيد دائماً على التعبير عن حالات الروحية أو ما يعرف بـ (التكوينات النفسية) (53، ص167). ففي رسمه للأشكال والأشخاص كان يبرز الفردية في شكل الملامح غير انه في صوره الأكثر صميمية يقدم انساناً متحققاً وحياً، ويبر الخصائص التي تربطه مع المجتمع مما يجعله قريباً من الناس، فيسبك التفاصيل ويستخدم الضوء والظل بطريقة عميقة ويبرز الضوء من الظل ويعلي من شأن التفاصيل ويعتم الأخرى وبذلك يكون قد حقق التطور النفسي والفن للشخصية . (96 ، ص144)

لقد كان لظهور فلسفة جديدة مبنية على أساس العلم الطبيعي الجديد** أثر هام في إظهار نظرة كلية شاملة سادت كل الإنتاج الفني بجميع فروعه في ذلك العصر "فقد أصبح العمل الفني وفقاً لتلك النظرية رمزاً للكون بوصفه كائناً عضوياً موحداً تشيع الحياة في كل أجزاؤه، ... وكل

---

* رسام هولندي ولد في ليدن (1606 – 1669م) ترك عددا وافرا من اللوحات تتجلى فيها القوة والحياة والجمال مع تعاقب النور والظل منها .

** لقد كانت للنظرة العلمية التي هي كشف –كبرنيكوس- والقائلة أن الأرض تدور حول الشمس، بدلاً من القول بأن الكون كله يدور حول الأرض والإنسان كما كان الاعتقاد من قبل، تأثير كبير وحاسم في إحداث تغير في المكانة القديمة التي كانت العناية الإلهية تعطيها للإنسان في الكون. إذ لم يعد من الممكن الآن النظر إلى الأرض على أنها مركز الكون، ولم يعد من الممكن النظر إلى الإنسان ذاته على انه هدف الخلق وغايته . وبذلك فهي في هذا تعن انه لم يعد له مركز على الإطلاق، وإنما هو يتألف فقط من عدد من الأجزاء المتجانسة المتكافئة ، التي تتجلى وحدتها في انطباق قانوني طبيعي شامل عليها . وتبعا لهذه النظرية أصبح الكون لا متناهيا ولكنه متجانس ونسقا مترابطا ، منظما على أساس مبدأ واحد وكلا محكما حيويا (116، ص408 ، ج1) .

من هذه الأجزاء يشير إلى أنصال لا نهائي متصل ، فكل جزء ينطوي على القانون الذي يحكم الكل، وفي كل جزء تعمل نفس القوة، ونفس الروح .وهكذا نجد إن المحاور الجزئية ، والتجسيمات المفاجئة والتأثيرات الضوئية والظلية المبالغ فيها، كل ذلك تعبيراً عن ... اللامتناهي فكل خط يقود العين إلى المسافة ، وكل قالب مشبع بالحركة يبدو انه يحاول تجاوز ذاته وكل موضوع في حالة توتر وإجهاد، وبمنى آخر أصبحت النظرة إلى فن هذا العصر أكثر تحرراً مما هو عليه من قبل ، وهذا ما يراه وعمل عليه (فلفلين) في تفسير مفهومه للباروك والذي يشتمل في السعي إلى ما هو تصويري - painterly - أي تفكيك القالب الراسخ ، التشكيلي والخطي ، إلى شيء متحرك، محلق ، لا يمكن إدراك كنهه ، وهو محو الحدود والخطوط الواضحة، وإيجاد انطباع بوجود غير المحدود وغير المحصور ، واللامتناهي ، وتحويل الوجود السكوني الجامد الموضوعي إلى صيرورة ودالة متغيرة ، واعتماد متبادل بين الذات والموضوع (116، ص482،470، ج1) ، كل هذه الصفات التي اتصف بها الباروك أنما كانت تدل على انه أسلوب يتطلع نحو حرية الحركة. اذ من خلالها كان يحاول حث أشكاله الثقيلة المنتفخة المثقلة، التي امتاز بها على الحركة لكي ينتج تأثيرها (53، ص165) بل أن الفنان قد استخدم طرق أخرى للتعبير عن الإيهام بالحركة فقد آثر في تعبيره عن العمق المكاني باستخدام "أمامية مفرطة في الحجم، وأشكال تحويلية * ، تقرب من المشاهد إلى أقصى حد ، والإقلال المفاجيء في حجم الموضوعات الموجودة في خلفية الصورة ... وعلى هذا النحو يكتسب المكان مرونة كامنة، والاهم من ذلك أن المشاهد يشعر نتيجه لوجهة النظر القريبة منه إلى أقصى حد، بأن عنصر المكان أنما هو شكل من أشكال الوجود ينتمي إليه وتعتمد عليه، وكأنه هو بذاته الذي يخلقه" (116، ص475-476، ج1) .

4- مظاهر التباين ومفهومه في الفن الأوربي الحديث :

إن الحكم على الفنون الأوربية يتطلب تعريف مختلف وجهات النظر فيها وتفسير الجوانب العلمية والفلسفية التي كان لها تأثير، لتكون تلك التفسيرات في النهاية نقطة انطلاق نحو فهم العمل الفني الذي شهد خلال هذه الفترة سعة في نطاقه وتنوعه الأسلوبي والتقني فلقد كان لفكرة الجمال الحسي وقع هام عند (كانت** 1724-1804) فقد عد (كانت) الفضاء والحركة الناتجة فيه من خلال تباين العناصر البنائية أو الطاقة التعبيرية للعنصر أو الشكل شكلا من أشكال الإدراك الحسي (أحالها) على الأشياء التي ندركها وتعامل(كانت) مع الكم والكيف في ذلك الإدراك (118، ص9). وعلى هذا الأساس يصبح الحكم على الشيء الجميل المدرك حسيا هو الذي يظهر في أبعاد وحدود ، وفي صورة جزئية متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي . وعلى هذا النحو تعبر فلسفة كانت الجمالية وفق هذا الاتجاه* (الإحساس الجمالي الابتدائي) عن الانسجام والنظام والاتساق ، ومراعاة النسبة بين الموجودات المتباينة ليتم بعد ذلك عملية تحويل هذه المدركات الحسية والأشكال والتي هي الأساس إلى إدراك حسي سامي (الجمال الخالص وذلك عبر مرورها بعملية عقلية فكرية

---

* المقصود بهذا التعبير هو وضع شكل في أمامية الصورة، في الطرف الأيمن او الأيسر، بهدف تحويل عين المشاهد إلى وسط الصورة. وهذا الشكل التحويلي يساعد على ذلك عن طريق الإيعاز بالحركة في الاتجاه المطلوب .

** فيلسوف ألماني مثالي . له (نقد العقل النظري) و (نقد العقل العملي) و (نقد الحكم العقلي) وهي مؤلفات فلسفية خطيرة ذهب فيها إلى القول بأننا لا ندرك ماهية الأشياء بل ظواهرها الحسية في الزمان والمكان

* أكد كانت في عملية الإحساس بالجمال على اتجاهين هما :

1. الإحساس الجمالي الابتدائي المرتبط بادراك المحسوسات لينتج مثيرات ومؤثرات آنية ونسبية متغيرة ومحدودة .
2. الإحساس الجمالي الخالص والذي من خلاله يتم عملية تحليل الحقائق الخالصة المدركة في المواد والأشكال (الاسكيمات) و(النوميمات) .

تحليلية مدركة . فيما يرى (هيغل** 1770-1831م) وانطلاقا من مبدأ التناقض على ان العالم وما فيه من ظواهر في حركة مستمرة وتغير لا ينقطع واسند تلك الحركة إلى التناقض الكامل في الأشياء ، بل أنه ذهب في ذلك إلى ابعد من هذا بقوله " اننا لا يمكن ان نتصور أي شكل من أشكال الحركة دون تفاعل ما بين ضدين" . وبناءا على ذلك يمكن الاستدلال على ان الحقيقة عند هيغل هي الوحدة العضوية للأجزاء المتضادة في الأشياء والأشكال والمعاني وهي في نفس الوقت بواعث اللذة ومن ثم هي بواعث الرضا .

أما (كروتشه*** 1866-1952) فقد رأى أن العمل الفني وبكل عناصره المتباينة ما هو إلا "حدس حسي لعاطفة الإنسان وما العمل الفني إلا تعبير عن تلك العاطفة وما اللوحة الفنية او الكلمات الأدبية أو الأصوات الموسيقية سوى مسببات للحدس ذاته" (99، ص282) وانطلاقا من هذا المفهوم يمكن عد الحركة في الفضاء محسوسة غير ملموسة، يمكن ان يتحقق الإيهام بها من خلال عناصر البناء المتعددة والمتباينة . والتي هي بمثابة نتاج للحدس أيضا.

وعلى وفق تلك المفاهيم الفلسفية التي يمدنا بها الفكر الجمالي وعلى اختلافها فان الباحث هنا لم يكن يستهدف المسح المكثف لتاريخية الحركة أو الإيهام بها من خلال التباين، قدر ما الإفادة منها بوصفها مفاهيم كثيرا ما تعاون الباحث. وقدر تعلق الأمر بموضوع البحث فان الباحث هنا يكتفي بتقديم نبذ عن البعض الحركات الفنية والتي لعبت دورا مهماً ومفصليا في تجربة الإنسان الإبداعية، والتي أسهمت في إنتاج نوعٍ من السعادة الرفيعة كوظيفة نافذة المفعول في عصر العلم . ففي قرن التاسع عشر ولدت (الانطباعية impressionism)* وبولادتها بدأ الفن الحديث مشواره الطويل حيث مثلت تحولا مهماً اعتبر بمثابة ثورة فوصفت بأنها أحد " الإحداث الهامة التي قادت الإنسان لان يعطي طبيعته الزمنية، ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس هذا الواقع " وتمثل هذا التحول في إتباع طريقة جديدة في التصوير مبينة على نمط جديد من الرؤية (10، ص35) همها الرئيسي تسجيل التجانس البصري وإحلال القيم البصرية. محل القيم اللمسية " أي نقل الجسم المادي والقالب التشكيلي إلى السطح... من خلال تأكيد اللون والرغبة في تحويل اللوحة بأكملها إلى توافق للتأثيرات اللونية والضوئية " (116، 417، ج2) معتمدا في ذلك نظرية تكامل الألوان** وكيفية معالجتها تحت تأثير ضوء الشمس في فترة محدودة من النهار (74،

** فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت . قال ان الكائن والفكر شيء واحد هو الفكرة ، والفكرة تتطور على مراحل الإثبات ثم النقض ثم الخلاص .

*** فيلسوف إيطالي كان أول عمل قام به منصباً على تاريخ مدينته التي ولد فيها ثم تحول إلى الفلسفة الخالصة بعد فترة قضاها مؤرخا وناقدا .

* الانطباعية : حركة فنية ولدت مع ولادة جيل الأدباء والفنانين بين الأعوام (1830_1841) من أمثال شارل بودلير وكوربية وادوردمانيه في فرنسا، قامت على رفض القوانين المتوارثة وهي تعد ذات فلسفة خالصة وصادقة في التعبير عن المواضيع في الهواء الطلق وهو بمثابة وسيلة أغناء جمالي للكشف عن أوسع المعاني الذهنية ومن أهم مبادئها أنها تعاملت مع التطور الصيني والياباني التي تفترض ان نقطة التلاشي تقع خلف الناظر.

** وهي الألوان المضادة وتسمى ميكانيكية التكوين وهي اللون الأحمر الأساسي المضاد له اللون الأخضر أي بمعنى ان كل لون أساسي غير مركب وبالعكس ما عدا الألوان الثلاثية فهي تتجاور مع بعضها بالنسبة إلى تركيبها (83، ص113، ج1) .

ص161) ذلك يعني إن الألوان التي يحددها الضوء وطبيعة الأشياء في فترة زمنية محددة تؤلف هذه الأشياء نفسها في تحولها إلى اللامتناهي (10، ص37) بمعنى آخر أن هذا الفن ذو السمة التخيلية يوجز لنا عملية استبدال المنطق الوصفي للظواهر بالانشغالات فيما وراء ذلك لقد مرت الانطباعية بمرحلتين مهمتين، تمثلت المرحلة الأولى في كشف الانطباعين عن مظهر جديد يساعدهم في تحقيق سعيهم للوصول إلى ديناميكية الحركة وبهجة المشاهد المثيرة لعواطفهم فكان ذلك وضع الألوان مقسمة على هيأة درجات (tonas) من بقع الألوان المتألقة، وكان هذا الكشف بمثابة إعلان عن مولد رؤية جديدة للطبيعة ، عالج الفنان فيها الضوء معالجة تلقائية تستند إلى قوة الملاحظة ولا تخضع لنظرية معينة، وشيئا فشيئا تمكن نقاد الفن من وضع نظام ثابت يتبع نظرية التكامل في ألوان طيف الشمس (33، ص35،36) .

وهنا لجأ الانطباعيون إلى النظريات*** العلمية التي وضعها الفيزيائيون المعاصرون... والتي بفضلها تبين للانطباعيين ان جزءا أساسياً من الانطباع الملون ينتج عن الظروف المناخية، وان اللوينات تتحدد قيمتها بواسطة الضوء الذي تتلقاه (10،ص36) لذلك لم تعد الألوان ينظر إليها حسب تعبيرها اللغوي، فالأشجار مثلا لم تعد تلون بالون البني ومشتقاته مثلما نرى في اللوحة الكلاسيكية القديمة، بل أصبح اللون عنصرا مهماً يمكن للمصور الحديث أن يعتمد عليه، فذهب في تفسيره مذاهب أخرى ، فاللون الأزرق مثلا تختلف درجة زرقته وذلك تبعاً إلى اللون المتاخم له فهناك ازرق محمر وآخر مخضر وثالث مصفر وهكذا الحال لا حدود لدرجاته المتنوعة، أي أن الألوان ليست من خواص الأشياء وانه لا وجود للون محلي، بل إن كل لون مرئي يستدعي اللون المتمم له وهكذا فان اللون يتحول من لون وصفي الى لون مستقل خام ذي قيمة ذاتية فتصبح مكوناته السكونية ديناميكية، متبدلة دوما توحي بسبب تداخل الموجات اللونية المتباينة في الطبيعة بهذا الطابع التموج المترجرج للإشعاع الشمسي . وبذلك تكون النظرة الجديدة للحياة قد انعكست في الفن إذا لم يعد العمل الفني سطحاً ساكناً، بل كان هناك وسائل وأساليب عملت على تحريك السطح(ميكانيكية اللون) . بعد ذلك تبعت هذه المرحلة حركة أو تيار فني جديد (الانطباعية المحدثة) والتي كانت استمرارا وامتدادا لتلك المرحلة وفيها اتجهت الأنطباعية إلى التمسك بتطبيق القواعد العلمية بتقنية تعتمد على التطبيق المنهجي للاكتشافات العلمية لعناصر الضوء والمطالبة بالعودة إلى قوانين الطبيعة والنشاط العقلي، حيث بات هوس التحليل والتحري يهيمنان على التصوير بهدف تحويل الكون إلى ارتجاجات من البقع اللونية المتجاورة (قانون التضاد المتزامن) ، بمعنى آخر أن هذا الضبط للقيم اللونية بشكل منهجي قد اكسب الألوان قيما ثابتة ذات طبيعة تجريدية ستجد مدى واستمرار لها في المحاولات التشكيلية للقرن العشرين، وهذه التقنية الجديدة - تجزئة القيم اللونية ومجاورتها بحسب منهج علمي - قد وجهت الانتباه نحو ميكانيكية الإدراك البصري وجعلت من الرؤية معقدة تتطلب من المشاهد مشاركة فعالة (10، ص37،36-46، 47) .

فالألوان لم تعد تمتزج على الملونة بل يحصل بصريا (في عين المشاهد) وهذا ما يتضح في رسوم (سورا) بان جعل من لمسات الألوان على شكل نقط متجاورة محكمة الوضع (التنقيطية) ليجعل بهذا الطريقة ما يشبه بالحوار او الحديث المتبادل بين الضوء والظل، وهو بذلك يكون قد عاد إلى النظريات التي تحتوي على العناصر التركيبية الضرورية كالإيقاع والانسجام مطبقا بذلك قوانين التناقض بأسلوب صلد وجاد وتركيب واضح، وقد أدرك الفائدة التي يجنيها من خلال اللون الصافي الناصع ، وقد أنتج أعمال كاملة في الإيقاع والتوازن مستخدما المكملات المتناقضة المعمولة بدقة وعناية، وهدف بذلك إلى خلق ائتلاف بين الألوان الباردة والدافئة، وبين الضوء والظل، وبين

*** وهي نظريات وضعها الفيزيائيون أمثال شيفرول (1839)، وهلمهولتزا (1878)، وهود (1881) والتي اهتمت بتفكيك الضوء بواسطة الموشور والدوائر اللونية (10، ص36) .

الخطوط العمودية والأفقية، التي أسهمت في الشعور العام بالحركة الهادئة، معبرا بذلك عن إرادة لخلق انطباعية علمية تلي ما كان مجرد حدس (33، ص49) .

أما سيزان (1839 – 1906) والذي استحدث من وسائل التعبير ما جعله يتبع إلهام نفسه ويستحث مشاعره من اجل إيجاد فن جديد قوامه التحرر من سيطرة العين والنظرة المجردة، والخضوع للتعاليم الصناعية فقد اعتمد في تصوير لوحاته كما يتضح في صورة (العمة ماري ، وصورته الشخصية) على تباين الألوان الفاتحة والقاتمة، متوخياً أثاره الشعور بالإحجام باستعمال الألوان الكثيفة (33، ص55،56) كما استعمل ما اسماه بالتدرج اللوني والذي هو عبارة عن لمسات من الصبغ السائل الخفيف توضع على القماشة مباشرةً جنبا إلى جنب ، فتعطي بسبب اختلافاتها لوناً ونغماً، وحساً بالبعد الثالث (18،ص55) وهذا ما يؤكده (سيزان) في قوله " عندما يكون اللون غنيا يبلغ الشكل كماله، التضادات ، ونسب الألوان، هو سر الرسم والتجسيم " (10، ص55) وبذلك فان الانطباعيين يؤكدون على الحقيقة القائلة، أن بتحرر الرسم انطلقت اللوحة الحديثة لبناء نفسها على التضادات بدلا من الخضوع للموضوع فالرسام هنا استخدم الموضوع لخدمة الوسائل التشكيلية الصرفة (95،ص215) .

يتضح مما تقدم أن كل لوحة انطباعية هي عبارة عن تسجيل للحظة معينة في الحركة الدائمة في الوجود، وعرض لتوازن مهدد، غير مستقر لتفاعل القوى المتصارعة... فتصوير الضوء، والهواء، والجو، وتحليل السطح... إلى بقع وخطوط لونية... وضربات الريشة السريعة، غير المحكمة المفاجئة، وكل التكتيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن... كل هذا إنما يعبر آخر الأمر عن الشعور بواقع مثير وديناميي، دائم التغير .

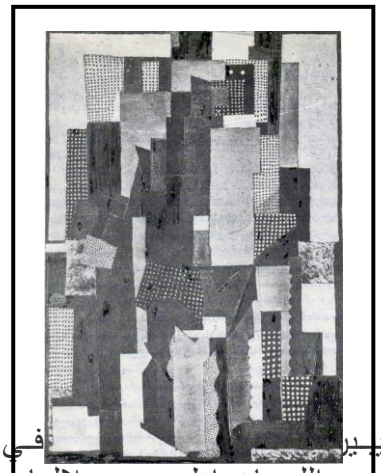
ومع الفن التكعيبي cubsim (1907 حتى أواخر القرن العشرين) ذلك الأسلوب الذي ظهر في باريس كرد فعل ضد المحاولات والمنهج الوصفي للقرن التاسع عشر والقرون التي سبقته، فلقد وضعت التكعيبية حدا لتقاليد فنية تعود في نشأتها إلى القرن الخامس عشر. وفي الوقت نفسه أوجد التكعيبيون تقليداً فنياً جديداً كان له اثر كبير على تغير ملامح الرؤية البصرية باتجاه الشكل وجمالياته، فهي لم تعد تعنى في تفسير الحقيقة بالظواهر والوقائع المرئية بالعبارات الحسية*، بل إن التكعيبية حاولت التعبير عن حقيقة مطلقة لتعطي كما تدعي صورة عن الموضوع أكثر موضوعية من مجرد التوقف عند مظاهره الخارجية (10، ص91) لذا كانت فكرتها تنطلق من مفهوم النظر إلى الأشياء من خلال الأجسام الهندسية... وللتوصل إلى هذا الهدف كان لا بد من تحطيم الشكل الخارجي والصورة المرئية، فالتشظية كما يرى براك** "وسيلة للاقتراب أكثر من الأشياء ضمن

* والمقصود هنا هو تسجيل الانطباع البصري كما تحسه العين ماديا وانيا فهي لا ترى في الطبيعة سوى تغيراتها بحسب الضوء، المناخ، الفصل، الساعة... فعند تصوير الأرض مثلا لن يصورها بلونها الترابي البني المعروف، بل كما تتراءى في اللحظة نفسها التي ينظر إليها . (10،ص35)

** جورج براك (1882-1963) رسام فرنسي انصرف إلى التكعيبية بعد ان تعرف إلى بيكاسو ، كان تاثيره عميقا على الحركة الفنية المعاصرة (95 ، ص170) .

الحدود المسموح بها في الرسم . فمن خلال التجزئة أستطيع ان أؤسس فضاءً وحركة في الفضاء " (95، ص73) وهو بذلك يؤكد على أهمية العلاقة التي تربط العمل التكعيبي بالحركة والحصول على نموذج مضَلِل للعين باستخدام وحدات هندسية متوازية ومتداخلة موهمة بالحركة، ولما كانت اللوحة الفنية دائما ذات سطح له بعدين، فكان لزاما على الفن التكعيبي أن يعالج البعد الثالث بطريقة مبتكرة تعتمد على خدعة البصر، والظل، والنور في تجسيم الأجزاء وتباين الألوان التي تميز كل جزء من أجزاء الجسم الأخرى (33،ص79) لذا فان تجنبها الإيهام بالمنظور والمدى التشكيلي التقليدي، دفعها إلى اختيار الأشياء التي هي في طبيعتها ذات أشكال هندسية (كالبيوت، وآلات الموسيقى، وصحون الفواكه، والقناني) لكي تتلائم مع أسلوب التكعيبيين.

لقد تمكنت التكعيبية بفضل استخدامها الوسائل التشكيلية للخطوط والزوايا وتراكم السطوح وتقابل الألوان . شكل (13) من جعل العلاقة المتبادلة بين الأشياء قابلة للإدراك دون الاستعانة بأية ظاهرة تشكيلية تقليدية وفي مرحلة متقدمة من التكعيبية (1909-1910) عمد الفنانون التكعيبيون إلى تداخل الأشياء الأساسية الخطية والتضادات اللونية كالأسود والأبيض والبني والرمادي، مع بعض الصيغ اللونية الحارة كالبرتقالي أو البارد كالأزرق، الأخضر (10، ص79-98) لتصبح اللوحة بمجموع سطوحها المتعددة الأضلاع، تتراجع وتقترب طبقا لتفاوت الألوان وشدتها ووحدة الخطوط وتنافرها (74، ص163).

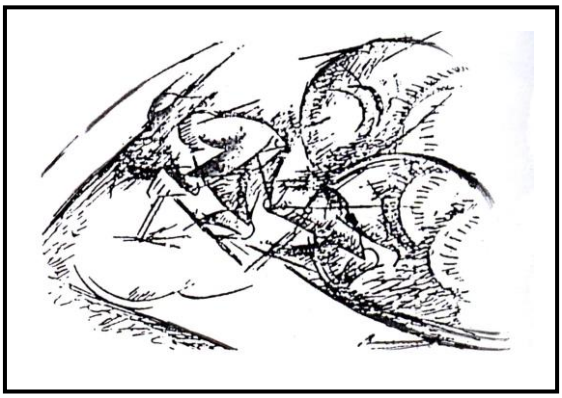


بل إن بعض الفنانين التكعيبيين [illegible] في مجموعته المسماة(تضادات الأشكال) لعامي(1913-1914) عدد من اللوحات اظهر من خلالها محاولته لتحقيق اكبر قدر من التضادات التصويرية في اكبر عدد من الطرق (الألوان، الدرجة، الخطوط، الأشكال) للوصول الى ما يسميه , التضادات المتعددة , ومن ثم تحقيق هدفه في الوصول إلى أقصى قدر ممكن من الحيوية والحركة والتصويرية، شكل (14) ، على أن استخدام مثل هذه التضادات في التكوين مع ما يستخدمه الفنان من وسائل التعبير التي يمتلكها , تؤدي بالنتيجة إلى سلسله اكبر من الواقعية ومن ثم الحصول على أقصى حد من التأثير التعبيري (95 ، ص 54 ،220)

ووفقاً لما تقدم يمكن القول إن الفن التكعيبي يؤكد على أهمية العلاقة التي تربط العمل التكعيبي بالحركة , فطريقه تكوين اللوحة وألوانها واتجاهاتها الأساسية تدفع عين المشاهد بالانتقال عبر هذه العناصر المفككة لقراءتها في حركه إيقاعية مستمرة لا تستقر عند حد معين .

شكل (14)

فيما مثلت المستقبلية futurism (1909 م) من خلال محاولاتها سواء في عملها النظري أم في نتاجها – التصوير والنحت – التعبير عن مظاهر الحضارة الحديثة فللمرة الأولى, تحولت الاكتشافات والإنجازات العلمية الحديثة إلى مسائل تناولها الفنانون المستقبليون في نقاشاتهم , معلنين إعجابهم بنتاج العلم الحديث كالسيارة , والقطار , والطائرة . . . . التي باتت مصدر الهام لعملهم الفني وهو ما يفسر اهتمامهم الكلي بالسرعة والعنف والحركة الدينمية والزمنية (كدليل على دينامية الحياة الحديثة) ومحاولاتهم التعبير عنها . ولعل الفن المستقبلي ما هو إلا استغلالاً متعمداً لظواهر الوهم التي تتجلى أمام العين لخلق نماذج جميلة، جذابة، محيره، باعثه على الاضطراب أحياناً . وهكذا أصبح المصورون في شغل شاغل عن التكعيبية لإظهار المعالم الكونية ومظاهرها الحياة المتحركة في صوره جديدة، وذلك عن طريق تتابع وتوالي الخطوط والسطوح والألوان , فالحصان لا تظهر له أربعة أرجل بل عشرون أو أكثر , كما تبدو حركة هذه الأرجل في أشكال هندسية التكوين . وبذلك تفتقد التكوينات هيأتها العامة في زحام تباين واختلاف خطوط ومساحات وألوان ديناميكية عنيفة ، ليؤكد هذا الصراع ما جاء في احد فقرات بيان تأسيس الحركة المستقبلية بأنه الطريق نحو بناء عملٍ رائع (ليس من جمال سوى الصراع . إن عملاً خالياً من الصفات الاستفزازية لا يمكن أن يكون عملاً رائعاً) (10،ص111-113) ومثل هذا الابتداع يعني في جملته اتجاه المخيلة إلى إظهار نوع جديد من التعبير في فن التصوير , كما انه يجافي بطبيعته نقل صور الإشكال في وضعها الثابت (33 , ص106) لتصبح دائبة الحركة ومتفجرة ومتصاعدة , تعتمد حركه الأجسام في الفضاء, وحركه الروح في الجسد ,فتظهر بها اهتزازات غريبة مدهشه تميل إلى تحطيم التقاليد الجامدة والأوضاع الساكنة (74 , ص163) ومن هنا نلاحظ أن في هذا الفن لا نحتاج إلى كثير من الجهد لتحديد مكامن الحركة أو محاولة الإيهام بها ، وذلك لسبب يسير وهو ان هدف الفن المستقبلي هو محاولة إظهار صور الأشكال على حقيقتها المتحركة في الفضاء الذي يحتويها . (نصرح بان روعة العالم تجلت بجمال جديد , جمال السرعة)* (10 , ص 111) فكل شيء يتحرك ويجري ويدور في سرعة فـ" الحركة الدائبة والقوة المتفجرة التي يتميز بها عالم العصر الحديث , هي وحدها التي حددت ملامح هذا الفن (33 , ص105) . شكل (15)



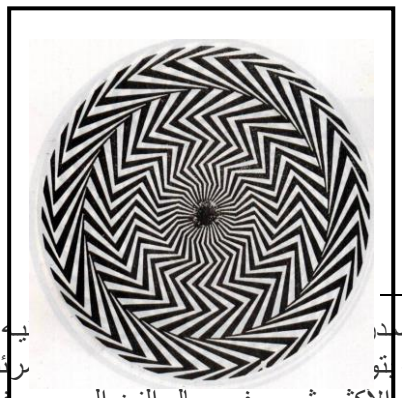
* احد فقيرات البيان التأسيسي للحركة المستقبلية .

أما الفن البصري op. art ** فقد كان لظروف التطور الفني في الخمسينات من القرن العشرين علاوة على نجاح التطور العلمي والتكنولوجي في الستينات وما رافقه من تحول في مفهوم الإنسان لعلاقته بالعالم وفي مفهومه للكون والسرعة والزمن . اثر مهم في التوصل إلى أشكال جديدة للتعبير ولكنها لا تنفصل عن المحاولات السابقة , بل تشكل استمراراً وتطوراً لها , بأبعاد وآفاق جديدة . ويعد الفن البصري .واحداً من تلك الأشكال التي سعى الفنان من خلالها إلى محاولة استثمار معطيات الإحساس البصري وذلك بإثارة عين المشاهد عبر الانفعالات التي تولدها الأنساق المربكة والمتولدة نتيجة للانتقالات البصرية والحركات من جانب المشاهد (112 , ص110) فـ" الفن البصري يتقصى الإيهامات البصرية للعين والناتجة عن العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعيه أخرى ذاتية . . . بين ظواهر فيزيولوجية وأخرى نفسانية " (10، ص240) .

وبغية تعزيز قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة فقد توصل بعض الفنانين الأوربيين من الذين التزموا بالفن الحركي إلى طريقه جديدة في إثارة عين المشاهد وإيهامنا بالحركة وذلك باستخدام أقصى مدى للتضاد بين الخطوط (فقط السوداء والبيضاء) (114 , ص 21) كأساس لتنظيم الرسم اذ من خلاله –اي التضاد – أمكن إنتاج رسومٍ تولد إيهاماً مثيراً للاهتزاز والسطوع المتحركة (112 ,ص111) حيث إن استخدام مثل هذه التقنية تتحرك وقع مؤثر على عين المشاهد وهو ما يلاحظ في أعمال (فازاريللي *) على إن هذه التوترات المرئية والناتجة عن طريق تنظيم العنصر الخطية الشديدة التضاد تتضاعف في مثل هذه الأعمال التي تنظم سريان عمليات تنافس العينين التي تولد حركتها الفاعلة الخاصة بها .(114 , ص191) في حين إن بعض الفنانين وانطلاقاً من محاولتهم لإنتاج صورة يستجيب لها المشاهد قد عمدوا إلى تنظيم العناصر التشكيلية بشكل يتفق وتحقيق الهدف المطلوب . حيث إن استخدام بنى هندسية مختلفة , وتراكم اللحمات , وتجاور الخطوط وتوزيع الألوان المسطحة المتفاوتة الأعماق الحار (المتقدم) والألوان الباردة (المتراجعة) " تؤدي إلى ظواهر مختلفة : الالتماع او التموج , توهج الألوان وانتشارها وتداخلها أو تقلصها وامتدادها ثم التضادات المتزامنة والمتتالية . . . كل ذلك يقود من خلال هذا الحوار الدائم بين الألوان الحارة والباردة ونتيجة للمزج البصري واللبس الشامل والتقلب الدائم للعناصر التشكيلية – إلى تهيجات الشبكة وتشنجاتها " (10، ص341) .

وتأسيساً على ذلك يمكن الاستدلال على إن الفنون البصرية تعتمد أساساً على التباين ومظاهرة في خلق بؤرة بصرية تعمل كنقاط جذب للانتباه " إذ إن الفم البصري يختلف مع أنماط الرسم في أن تنظيمها يعتمد كليا على خلق نسق من الأشكال اللونية المتضادة والمتباينة والمتفاعلة " (114 ، ص10) بحيث إن هذا النسق المتباين في تكوين الأشياء وما ينتج عنه من انتقالات بصرية في حركات متتابعة بين أجزاء الشكل المختلفة يؤسس ناتجا موهماً بالحركة .

ووفقا لما تقدم يمكن القول، إن الفن البصري يؤكد على أهمية العلاقة التي تربط العمل البصري بالحركة على وفق خطوات منظمة ومخطط لها ولابتكار الحلول ومن ثم تحقيق جوانبها الوظيفية والجمالية . شكل (16)



** الفن البصري (op. art) ومصد[illegible] يه قامت في بداية الستينيات من القرن العشرين وعنيت بصوره خاصة بتو[illegible] رئية التي تحدث في المدركات .

* فيكتور فازاريللي : الفنان العالمي الأكثر شهرة في عالم الفن البصري في تاريخنا المعاصر . وهو المؤسس لحركه الفن البصري .

شكل (16)

وعلى وفق تلك المفاهيم والطروحات الفلسفية والأساليب الفنية وعلى اختلافها خلص الباحث من كل ما تقدم إلى ان اغلب تلك المفاهيم قد تعاملت مع خاصية التباين باعتباره خصيصه جزئية قائمة في كل عمل فني وعلى مر الزمان ، وبمعنى آخر وبناءا على ما تقدم فان العمل الفني بوصفه شبكة من العلاقات والأخيلة المتصورة يبقى مشترطاً توافر التباين في بنيته وان تغايرت في ذلك آلياته على وفق نمط الأسلوب وطرائق التفكير المتبعة وفي هذا الاتجاه الفني أو ذاك .

أما فيما يخص بنية اللوحة الفنية فان المتتبع للفن يلاحظ انتقالها مع بداية الفن الحديث باتجاه الحس التصميمي، إذ مع تقدم التقنيات والتكنولوجيات فضلاً عن ظهور عدد من الفلسفات الشخصية* كل ذلك تطلب نمط جديد من الاستجابة لها وكان هذا أيضاً صدداً لذلك التشابك الذي حصل بين الثقافات الفنية المختلفة نتيجة انفتاح دول العالم فيما بينها مما ساعد ذلك على توسيع الفهم ، فأصبح الفنان بحاجة إلى أن يواكب كل ما يُمكنه من التواصل والاستفادة من القدرات المتطورة لضمان الاتصال مع الجمهور، والتأثير لجذب وإثارة الانتباه، لتحقيق الهدف المطلوب، الأمر الذي دفع بكبار الفنانين** للنظر إلى الواقع بطريقة مختلفة خرق فيها الرؤية التقليدية وأعاد تشكيل اللوحة على أساس من العلاقات المجردة وكان ذلك إيذاناً بالتوجه نحو إيجاد فن جديد يكون أكثر ملائمة لعصره ويحقق متطلباته ، وكان ظهور الملصق* كتقنية جديدة في اللوحة ، مستفيداً من كل الخبرات السابقة التي امتلكها أولئك الفنانين .

---

* منذ ظهور الفلاسفة المحدثين ، ابتدأت الآثار الفنية تخضع للدراسات الجمالية ، فأصبحت اللوحة ذات بنية جمالية مستقلة ، وصار تحليلها وتفسيرها وتقويمها ، إلى فلسفة الفن ، فاقترنت البحوث الفنية باسم الفلاسفة (ديكارت) و (لوك) و (فيكو) و (ليبنتز) و (الأب اندريه) و (بومجارتن) و (وولف) ثم ظهر الفيلسوف كانت وغيرهم . فكل أولئك تناولوا النقد الفني بمنظار فلسفي (74، ص 104) . ليصبح الفن كما يقول (كانت) " ان كل عمل فني بنيته الذاتية وجماله الخالص الذي فيه تنحصر غايته ومضمونه " (26 ، ص 80) .

** شيريه ، 1848 وتولوز لونزيك ، 1885 ، وبونارد ، 1889 ، وادورد بينفيلد ويل برادلي من الولايات المتحدة ووليام نيكلون وجيمس برايد واويري بيروسلي من انكلترا .

* سيقف الباحث وعلى نحو أكثر تفصيلاً في المبحث الرابع لمعالجة موضوع نشأة وتطور الملصق قدر تعلق الأمر بموضوع البحث .

المبحث الثاني

التباين : مظاهره ... أبعاده، وآليات اشتغاله

1. التباين .
2. أهم مظاهر التباين .
3. التباين في عناصر التصميم .
   أ. تباين الخط .
   ب.تباين اللون .
   ج. تباين الاتجاه .
   د. تباين الشكل .
   هـ. تباين الحجم .
   و. تباين الملمس .
   ز.تباين الضوء والظل .

4- التباين بين عناصر التصميم (داخل الفضاء التصميمي) .

5- تباين الفضاء

6-أسس التصميم وكيفية توظيفها في الملصق.
   أ. السيادة .
   ب.التناسب .
   ج. التكرار .
   د. التوازن .
   هـ. الوحدة .

التباين : مظاهره ... أبعاده وآليات اشتغاله

1- التباين :

يعد التباين احد أهم الوسائل التنظيمية في العمل التصميمي , والذي يمكن من خلاله عرض الوحدات الداخلية في التصميم ومحتوياته بطريقه تجعل العناصر المهمة قابله للظهور بشكل واضح ومميز وهو ما يساعد في إمكانية استثمارها لتحقيق السيادة وإرشاد المتلقي إلى هدفه وتمنحه وحدة

الفكرة ضمن الإطار العام (60، ص20) , وهذا ما يؤكده – جيرم – بقوله (عندما تتعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة) (59 , ص 356) .

يتخذ التباين بعدا أكثر مرونة مما هو شائع من معرفة التضادات ، حيث يتراوح هذا المفهوم ما بين التعارض* كحد أقصى لحالات التباين والتدرج الواسع المدى** كحد ادنى لدرجة التباين ، لذا فان التباين ومن خلال هذا الوصف يمكن ان يعد بمثابة نوع من المقارنة بين ما يمكن ان يكون متشابه*** او متوافق او منسجم في جوانب معينة ومختلف او متضاد في جوانب أخرى (147, p. 40) . وعلى هذا الأساس فان التباين ومن خلال مظاهره يشكل أساساً مهما في بنية جميع الفنون ومبادئها التصميمية الأساسية ، ففي كل عمل تصميمي توجد عملية انسجام وعملية تضاد خفيفة أو ظاهرة للمسحة العامة ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام . . . أو بالعكس . ومن المهم القول أن الانسجام التام هو سلبي ولا يجذب المتلقي في حين يعتبر التضاد كما يؤكد - عبد الرضا بهية – من أكثر أنواع التنظيم شيوعاً . إذ تتفق الآراء على إن الضاد في العمل التصميمي يعد مصدراً من مصادر التنويع والحيوية ويضفي عليه توازناً منشأه التعادل بين الأضداد , مما يفسر في الوقت نفسه وحدة القوى المتصارعة التي تحقق بدورها للمتلقي المزيد من المتعة الحسية (28 , ص 162).

فمن خلال التباين بين الأشياء يوجد الإيقاع وهذه هي الحياة "فتباين طول الموجات وقصرها ينبه شدة الإذن والعين ويخلق انغاماً وألواناً دافئة ناعمة او خشنة باردة . . . فالتباين إذن هو جوهر هذا الوجود المتحرك". (24,ص41) .

يلاحظ مما تقدم إن للتباين دورٌ مهمٌ في عملية الإخراج النهائي لتصميم الملصق علاوة على دوره الفاعل في عملية جذب الانتباه وتأكيد ظهور العناصر التصميمية في الملصق من خلال تحديد مركز الاهتمام عبر تمييز مساحة معينة ، فهو يعمل أيضا على تخفيف الرتابة وخلق نوع الإحساس بالحركة الإيهامية عن طريق نقل النظر من وحدة إلى أخرى ، فضلا عن إحداث تنوع في عنصر واحد او أكثر من عناصر التصميم ومن ثم إظهار الناتج التصميمي بشكل أكثر جمالا وأكثر قيمة ودلالة .

2- أهم مظاهر التباين :

ا- التضاد : contrast :

يعرف التضاد على انه العلاقة بينه شيئين متطرفين , انه تعبير عن الاختلافات التي تتم بشكل انتقالي مفاجيء سريع من حاله إلى عكسها فمن الهدوء إلى الفزع ومن الرتابة إلى الإثارة , وعند القول إن التضاد هو علاقة , معنى ذلك ان هنالك صله بين الأجزاء المتضادة فالأسود والأبيض مرتبطان ببعضهما كما هو الحال في الأخضر و الأحمر , والفارغ والمملوء والأعلى والأسفل (112 , ص 100-105)

ومن خلال خلق هذه التناقضات التي تعمل على إيجاد مظاهر الاختلاف وجذب الانتباه اعتمد المصمم توظيف التباين الشديد (التضاد) بين قيم العناصر البصرية داخل العمل التصميمي كمصدر من مصادر التنويع والحيوية للوصول إلى ابتكار لغة بصرية خاصة تحقق للمتلقي المتعة الحسية* , إذ من خلال تفاعل طاقات هذه القوى المتنافرة أو (المتعارضة) في الكل المنظم يمكن

---

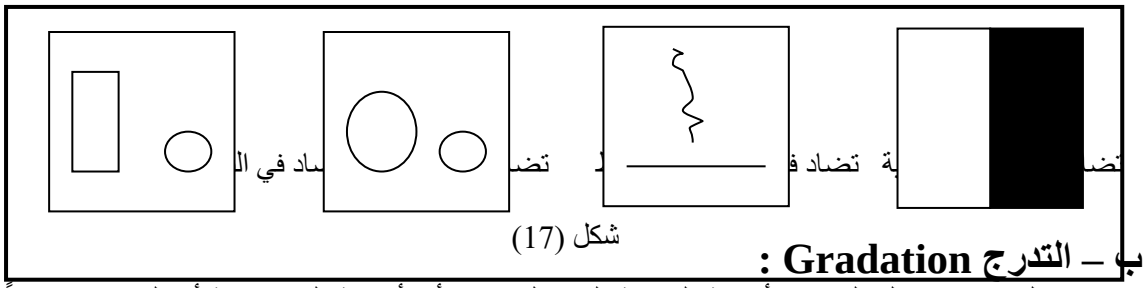
* يتحقق التعارض بين الوحدات من خلال جمع الوحدات غير ذات العلاقة (المتنافرة) أو غير المرتبطة بعنصر او بعد او صفة مشتركة

** ويقصد به التدرج بمسافات صغيرة جداً (ايقاع سريع) .

*** يعمل التدرج الواسع المدى على جمع وحدات أكثر توافقاً عندما تشترك في أكثر من عنصر أو صفة .

* بعض الأعمال التصميمية يحكم مقدار تذوقها الفني مزيداً من التباين الناتج من تجاور مساحتين مختلفتين واحده قاتمة والأخرى شديدة النصوع .

الوصول إلى أقصى غاية في التعبير (44 , ص 261) لهذا فان المصمم عندما يضبط التضاد بين قيم العناصر البصرية فان هذه التضادات يمكن أن تؤلف المناورات البنائية الأكثر شيوعاً وحاجة في إنجاز العمل التصميمي وفي إحداث خلق ديناميكي للوجود في العمل التصميمي , فالإيحاء بالحركة لا يتحقق إلا من خلال التعارض الذي يحقق التنوع , إذ إن أكثر العمليات التصميمية نجاحاً هي التي تمتلك الوحدة والتنوع التي بموجبها يتحدد مقدار وسرعة الحركة (112 , ص99 , 100) شكل (17)

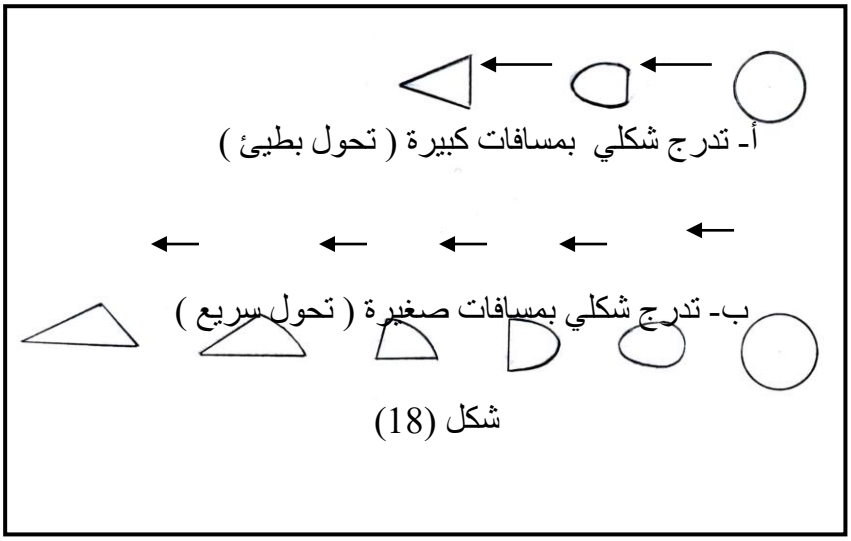


شكل (17)

ب – التدرج Gradation :

يعد التدرج من العمليات الأدائية المهمة التي تلبي مبدأ الأهمية المتناقصة أو المتزايدة تبعاً لتناقص أو تزايد دلالات مفاصل البنية للعمل التصميمي , فالتدرج يمثل " الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان في قيمة عنصر من العناصر بدرجات متوسطة القيم " (6 ,ص129) .

فالتدرج إذن يعد من الظواهر المهمة التي تظهر دلالات الشكل وإمكاناته الجمالية , وذلك لما يحويه من التغيير , والحركة والحياة , لذا فهو مفيد ويساعد الفنان على الإجادة في تحقيق الإحساس بالعمق والحركة إذ إن " التغير المتزايد أو المتناقص للوحدات التي تسمح للعين بالانتقال من موقع فضائي إلى آخر بشكل متتابع ومنظم يولد مساراً بصرياً (48, ص76, 77) يوهم بالعمق ومن ثم إيحاءاً بالحركة , فتدرج قيم العناصر مثلاً بمسافات صغيره يحدث إيقاعاً سريعاً عند تكرارها في حين تدرجها بمسافات كبيرة يحدث إيقاعاً بطيئاً أي أن " التدرج يكون سريعاً أو بطيئاً مرتبطاً بعدد الوحدات المتدرجة الواقعة بين الطرفين المختلفين فيكون سريعاً عندما تكون الانتقالة سريعة أي إن عدد الوحدات اقل , في حين يكون التدرج بطيئاً عندما تكون الانتقالة بطيئة أي إن عدد الوحدات تكون أكثر " (p. 23 , 135) فعلى سبيل المثال إذا أردنا تغير دائرة إلى مثلث بواسطة تدرج شكلي , فالدائرة يمكن أن تمتط وتتقلص لتصبح أكثر وأكثر مثلثاً (p. 24 . 147) شكل (18-أ،ب)



شكل (18)

أنماط التدرج :

1- مدى التدرج : ويحدد بحالة بداية وحالة نهاية . . . والحالة الوسيطة والتي تمثل عدد الخطوات بين بداية ونهاية الوضع والتي تحدد كل من سرعة او مدى التدرج (147, p. 26)
2- اتجاه الحركة : تحقق الخطوات المنظمة حتى نهاية الوضع بعض الاتجاهات التي تعبر عن أفكار معينه كفكرة الصعود والانحدار , حيث ان المسار الاتجاهي يسجل حركة متنامية تصل إلى ما يسمى بـ (ذروة الحدث) يعقبها هبوط او انتكاس في المسار الاتجاهي يستقر عن مال الحدث كنتيجة حتمية تتناسب وطبيعته وقانونه (28 ,ص 145) .

مستويات التدرج :

يمكن ان يتحقق التدرج من خلال ثلاث مستويات وكالاتي (147, p. 26) **:**

1. تدرج المستوي (المسطح) : ويتحقق هذا المستوى من خلال تدوير الشكل بدورات تتباين عن مستوى الصورة أو من خلال التغير التدريجي (التعاقب) لموقع هيئات الوحدة ضمن التقسيمات الثانوية لبنية التصميم .
2. التدرج المكاني : ويتحقق هذا المستوى من خلال التدرج المكاني لشكل او حجم هيئات الوحدة .
3. التدرج الشكلي : وهو يشير إلى التغير الفعلي للشكل ، وذلك من خلال عملية الاتحاد او الطرح لهيئات الأشكال او من خلال عملية الشد او الضغط التدريجي لهيأة الشكل بواسطة قوى داخلية او خارجية ، يظهر الشكل كما لو كان مطاطا .

جـ-التغاير Variation :

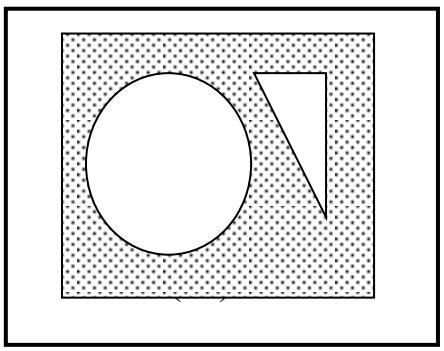
يعرف التغاير بانه " اختلاف في قيم العناصر البصرية مع وجود علاقة ترابط فيما بينها" (86 ، ص 140) ولما كان التباين في ابسط صوره يعني وجود اختلافات في المجال المرئي ، فذلك يعني ان التغاير يقود في النهاية إلى إظهار التباين وهذا ما يؤكد- سكوت -بقوله " أينما توجد اختلافات ، فلابد أن يكون هناك تباين " (60 ، ص 15) يمكن إجمال التغاير بالعناصر الآتية (86 ، ص 140-142) :

1. تغاير في الألوان ، (علاقة ترابط أما نوع اللون او درجته).
2. تغاير في الضوء والظل (علاقة الفاتح والغامق).
3. تغاير في المساحة والحجم والمنظور (علاقة نسب وبعد زاوية المنظور).
4. تغاير في الحركة (علاقة سرعة).
5. تغاير في الخط واتجاهاته (علاقة نوع الخط والاتجاه) : شكل (19)

شكل (19)

د- التنافر Discord :

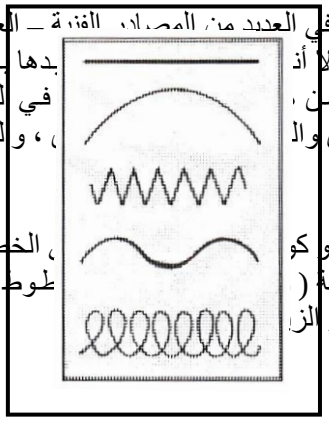
يعرف التنافر بأنه ، جمع الوحدات غير ذات العلاقة أو غير المرتبطة بعنصر أو بعد أو صفة مشتركة والتي تؤدي في النهاية إلى حالة التعارض او التباين القصوى ، وبمعنى آخر ان التنافر يتعلق بجميع الأبعاد فقد يكون في الشكل ، الحجم ، القيمة واللون (135، ص 20) .
شكل (20) .



3. التباين في عناصر التصميم* :

أ-تباين الخط Line :

يعد الخط** من العناصر المهمة في بناء العمل التصميمي فهو الوسيلة المعبرة عن فكرة ومضمون التصميم إذ من خلاله يمنح الشكل وجوده الحسي ليجعله على مقدرة من الوضوح والملموسية فهو العنصر التي يتم من خلالها تحدد المساحات وأشكالها وإظهار تفاصيلها ، ليتخذ الشكل طابعه المرئي (49 ، ص20) على ان الخط وفقا لهذا المفهوم يبقى بعيدا عن أحداث تأثيراته العميقة على بنية العمل التصميمي ، إلا بحدود خصوصيته . فالخط ليس هو الأساس بل ان وضع الخط ودوره وعلاقته بالخطوط و المكونات الأخرى داخل العمل الفني، هو الذي يعطي المعاني المهمة والكثيرة بل إن نجاح الصورة يرتبط بشكل كبير بكيفية استخدام وتوظيف الخطوط الأساسية (104 ، ص 237) فاختلاف الخطوط ودرجتها وعمقها وحركتها تلعب دوراً مهماً في التعبير عن حركتها أولاً ثم حركة الشكل وإظهار معالمه في فضاء الإنشاء التصميمي ثانياً ، على ان هذا التنوع في الخطوط المكونة للهيئات
من حيث (استقامتها وانحنائها)***، وتعرجها
وانكسارها. (شكل (21)) لابد ان يكون واقعا ضمن
حدود نسبية معينة يتحدد من خلالها الكيفية



* وردت عناصر التصميم في الفنون المرئية او البصرية (Visual Arts) في العديد من المصادر الفنية – العربية والأجنبية – وفق تسلسلات مختلفة كما تباينت أهميتها باختلاف مصدرها إلا أن بدها بالاتي (الخط ، اللون ، الاتجاه ، الشكل ، الحجم ، الملمس ، القيمة الضوئية) . ومن في الفنون التشكيلية . لعبد الفتاح رياض . وعلم عناصر الفن لفرج عبو ومبادئ في الفن وال ، والفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، لبرنارد مايرز . وحوار الرؤية لناثان نوبلر .

** مجموعة من النقط المتصلة او المنفصلة الممتدة في خط مكثف .

*** ان الانفعال البصري لتجاور خطين على كونهما يبدوان اشد إثارة بل هو كو ، الخطوط والتي تعطي انتقالاً بين الإحساس بالهدوء) الخطوط ذات المنحنيات الواسعة (طوط ذات الزوايا الحادة (والذي هو بحد ذاته حركة توحي بزمن في اتجاه السرعة نحو الز

الحسية التي تخلقها تلك التباينات وعلى هذا الأساس كان لا بد أن يكون هناك نسب في كل تصميم بين منحنياته ومستقيماته او شمولية مستقيماته او شمولية منحنياته فلا يمكن على الإطلاق إهمال تلك النسبة الحاصلة او الحالة الظاهرة والتي تقرر تضاد أو شكل (21) انسجام الأشكال المتكونة في العمل التصميمي، ولابد أن تكون نتائج نسبية فيما بين أنواعها وأطوالها المنتشرة في فضائها (25 ، ص 32) و من خلال البحث عن العلاقات بين واقعين متباينين نصل إلى واقع أعلى وأكثر إثارة ضمن علاقات تستمد جمالها ضمن البناء التحتي للمعنى والتنسيق الخارجي للشكل (102 , ص 230 – 246) فعلاقات التطابق والتماثل والتناظر ضمن المتقاربات من الأجزاء ، من الضد حتى الانسجام يشكل عامل ربط بين الجزء والجزء، والكل والجزء (23 , ص 34) فضلاً إن هذه العلاقات في مجموعها هي التي ينتج عنها إيهاماً بالحركة أو تحقيقاً لها (25 , ص 2) وصولاً إلى عملٍ تصميميٍ ينبض بالحياة فالرسم وكما يرى (ريد) يجب أن يقدم الإحساس بالحركة والديناميكية (54 , ص 65).

إن الخطوط بكل أنواعها ومحاورها تمتلك وسائل وطرقاً متعددة جلها تسهم في خلق الإحساس بالحركة والتحريك لدرجة يمكن معها القول أن الخطوط باستطاعتها أن تجعل الإحساس بالوهم الحركي متنوعاً ما بين البطيئة أو المتوسطة أو السريعة فالحركة ترتبط بالزمن بين ما هو في اتجاه السرعة نحو الزيادة كما يتبين ذلك في مظهر التضاد وبين ما هو في اتجاه التباطؤ نحو السكون وكما يظهر في مظهر التدرج مع عناصر البناء كافه .

إن تباين الخطوط سواء أكانت مستقيمة أم متعرجة أم منحنية متقاطعة أو متصلة أو منفصلة, رأسيه أو أفقية* أو مائلة , سميكة أو رفيعة سلسة أو عنيفة . (68, ص111 – 114) كلها حالات تؤسس ناتجاً بالإيهام الحركي في تضادها او انسجامها، في حين ان هنالك من الخطوط ما تثير أسساً الإحساس بالحركة كالخطوط المائلة** أو المنحنية لارتباطها مباشرةً بالإحساس بالسقوط وهو السبب المباشر في ارتباطه اللاشعوري بالحركة فالسقوط حركه (52 , ص 78 التكوين) شكل (22) .

شكل (22)

وطبقا لما تقدم يمكن القول إن اختلاف مقاييس الخطوط ونوعها واتجاهها وموقعها * وصفاتها. شكل (23) آمر يسهم في خلق إحساس بالحركة والتحريك فدرجة ثخانة الخطوط** (عريض , نحيف) وكذلك قرب أو بعد المسافات بين الخطوط الأفقية أو العمودية وتلاشيها في المنظور توحي بتفاوت مسافي باتجاه العمق او العكس، مما يؤدي إلى الإيهام بالبعد الثالث، والذي

---

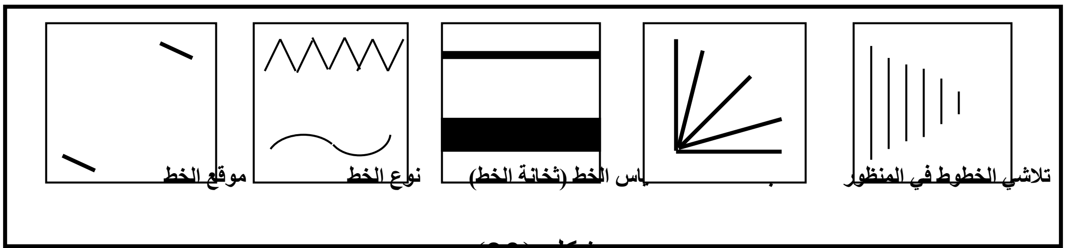
* (فالخط الأفقي أسهل من رؤيته من الخط الراسي لان العين تتحرك أفقيا بطريقه طبيعية ومن ثم تلتقط العناصر الأفقية بسهوله) (24،ص 14) وهذا يعني إن عملية إدراك الخطوط الأفقية في العمل التصميمي تكون أسرع من عملية إدراك الخطوط العمودية ومن ثم فان هذا الفارق يبين زمن إدراك الخطين (الأفقي والعمودي) يولد أحساسا بالإيهام الحركي يزاد على الإحساس او الإيحاء الحركي و الناتج من تباينهما أصلا .

** يثير الخط المائل الإحساس بحركة تصاعدية او تنازلية وهو معبئ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين المذكورين ويختلف الإحساس بشدة الخط وقوته وفق درجة ميله .

* موقع الخط : هو وضع الخط على سطح العمل ، فقد يكون موقعه مرتفع بحيث يبدو وكأنه أقرب إلى المتلقي من الخط المنخفض والذي يبدو غاطسا في العمق .

** يسهم الاختلاف في درجة ثخانة الخطوط في خلق الإحساس بإيهام الحركة أكثر مما لو كانت تلك الخطوط في سمك واحد بالنسبة للخطوط المستقيمة أو المنحنية .

يعد بحد ذاته إيهاماً بالحركة بذات الاتجاهية وذلك من خلال الانتقال المسافي من خط إلى آخر في حين ينشئ تعدد اتجاهات الخطوط*** ضمن تشكيل معين صراعاً يؤدي إلى إظهار أو تحقيق إيهاماً حركيا في عدة اتجاهات أو ما يسمى بالاتجاهات المتعارضة (34 , ص 21) إذ إن هذه الخطوط المتعارضة والمعبئة بالطاقة والقوى الحركية الكامنة فيها تتفاعل أو تتصارع وكل منها يوجه طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر الأمر الذي يثير إحساساً واضحاً بالحركة , تزداد هذه الأحاسيس الحركية بزيادة مجموعة الخطوط المختلفة في إيقاعاتها (52،ص60-62) ولعل أعمال الفنان جاكسون بولوك تظهر كيف استغل هذا الفنان الإختلافات و التباينات في الخطوط ليخلق حقلاً معقداً من الخطوط المتنوعة ، فلو تتبعنا خطاً منها نجده أحياناً يندفع نحونا ليغوص آخر إلى الداخل، في حين تثقل خطوط في مكان وتخف في مكان آخر كما أنها تكون سميكة في أماكن ورفيعة في أماكن أخرى، أي أنها تتلون ولا تكون على وتيرة واحدة ليخلق خطوطاً متنوعة اللون والدرجة (81 , ص 20 – 26) يبحث في الفراغ لتكون معبره عن إيحاءً بالحركة في تضادها أو انسجام مسارها .-



شكل (23)

الأبعاد التي يحققها تباين الخط في العملية التصميمية :

أولاً / البعد الجمالي :

نظراً لما تتصف به الخطوط من قوة بنائية, فقد اتخذ البعض من هذه الحقيقة دليلاً على إن الكيفيات الحسية في حد ذاتها قيمه جمالية , في أن الحقيقة الأخرى التي لا نزاع وشك في صحتها تكمن في الكيفيات الجمالية المختلفة التي تتخذها أنواع الخطوط سواء كانت مستقيمة أم منحنية أفقية أم رأسيه (بالنسبة إلى الخطوط المستقيمة) دائرية أم متعرجة (بالنسبة إلى الخطوط المنحنية) (44 , ص 168) وفي هذه الكيفيات إنما تؤدي أغراضاً ووظائف عده . مع التأكيد على المنحنيات أو الأقواس المتكررة ذات الطبيعة الموجية والتي تثير احاسيسا بحركات دورية تعبر عن ديناميكيات حيوية، وذلك ان هذه الخطوط تكون أكثر جمالاً من الخطوط المستقيمة, وبناء عليه فان التكوين الجيد هو الذي يشتمل على مكونات، على هيأة ... ط المستقيمة أو الزوايا (67 , ص 254) فالعين تسير مع الخط ويـ ... عه ويلتوي أثناء التوائه , في لذة ونشوة , وقد يجمع هذا الخط الراقص بين ... اته إلى المجهول . شكل (24) .

ثانياً / البعد الدلالي :

*** اتجاه الخط بالنسبة إلى وضع اللوحة (عمودي , أفقي , او مائل . . . الخ)

لقد ابتكرت الخطوط كوسيلة مختصره ونوع من الاختزال التصوري لنعبر به عن عناصر موضوع ما من خلال مدلولاتها الرمزية* إلى جانب وظائفها الانفعالية ** والتي تتوزع ما بين المدلولات الفنية أو العلمية أو بين حب الحقل الذي تقوم على خدمته هذه الخطوط ، ومما فيه ان لطبيعة هذه الخطوط وكذلك شخصيتها واتجاهاتها دور مهم في المساهمة الفاعلة في عملية إنشاء الشكل أو الفضاء أو الحركة فضلا عن دورها الفاعل في التعبير عن المحتوى المطلوب وطبيعة الموضوع (104 , ص 237) فالخطوط الأفقية لها قوة تأثير نفسي وبصري، فهي تعمل على زيادة الإحساس بالاتساع الأفقي، وكذلك تميل إلى أن تمثل حالة الاستقرار علاوة على أنها توحي بالاتجاه بعيداً نحو العمق (العمق الوهمي) ، في حين الخطوط العمودية توهم بالحركة أما إلى الأعلى أو الأسفل* لتوحي بإحساس ما بالمرح والطموح، أو توحي بمزاج ما من الحزن والانكسار (52، ص69) أما الخطوط الحلزونية فلها دلالة قوية في التعبير عن اتجاه حركة موضوع ما ، ففي الوقت الذي تتجه فيه الأشكال إلى الداخل (من الجانب الأوسع إلى الجانب الأضيق) لتوحي بالضيق ، عكس الأشكال التي تتجه إلى الخارج من الجانب الأضيق إلى الجانب الأوسع والتي توحي بالفرج ، في حين الخطوط المتعرجة بتغيراتها المفاجئة في الاتجاه تكون مرتجة ومتقلبة ولكنها مثيرة والإيقاع فيها تشنجي ومتقطع فضلا عن الدلالات الرمزية الأخرى التي ترتبط بالخطوط ومنها : التعدد ، والانقسام ، والاستمرارية ، والانقطاع ،والإحاطة ، والاشتمال ، والقياس (8 ، ص 145-255) .

ب- تباين اللون Color :

يعد اللون** أحد أهم العناصر البنائية للعملية الفنية بوجه عام والتصميم بوجه خاص ، بل هو أحد أهم المعايير التي نحكم من خلالها على الأشياء، فالتصميم والأشكال لا تُدرك إلا من خلال ألوانها ضمن حسية بنائية مترابطة ومتلازمة مع فكرة التصميم وبنائه ، لذا فإن فهم ماهية اللون وخصائصه يساعدنا على استخدامه بشكل أكثر فاعلية (34، ص9) وبطريقة توصلنا إلى التأثير الذي نريده في تركيب العمل الفني المتكامل وعلى هذا الأساس يمكن تحديد الخصائص التي يتصف بها اللون والتي من خلالها يحدث التباين بالآتي :

أولا/ التباين بأصل اللون (كنه اللون)*** Hue :

وهي تلك الظاهرة التي تختص بتغير كنه اللون بالنسبة لكنه لون آخر يجاوره إذا ما تساوت الدرجة (40، ص83) . وقد يمكن الإفادة من هذه الخاصية في إنجاز تصاميم فنية تعتمد على فكرة موضوعها لتحقيق الإيهام بالحركة ضمن الفضاء المقرر لها فإذا ما تجاور لونان متكاملان أحدهما ساخن والآخر بارد فالألوان الدافئة ومن خلال التأثير السايكولوجي والفسيولوجي* تظهر وكأنها

---

* للخطوط وظائف رمزيه في رسم الأشكال لتكون وسيطاً لنقل الإشارات والدلالات للتعبير عن واقع حال العمل الفني (112 , ص 49)

** هو التعبير عن خلجات النفس وإثارة العواطف والمشاعر (74 , ص 274) .

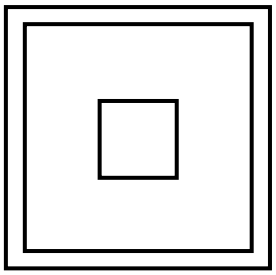
* توصف الحركة إلى الأعلى على أنها حركة صعودية تسير إلى الكمال كالنمو في الأجسام النامية في حين توصف الحركة النزولية بالسير إلى النقص والرجوع إلى الوراء .

** اللون : " التأثير الناتج لتفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكة العين ، والإحساس باللون وإدراكه عقليا حسب خبرة المتلقي" (63،ص50)

*** يقصد بكنه اللون هو هوية اللون أو الصبغة أو الخاصية اللونية التي تميز الأحمر من الأصفر من الأخضر. (72، ص55) . ويكون ذلك باختلاف الأطوال الموجية للضوء المنعكس من المسطح على شبكة العين ، ويمكننا أن نغير في (كنه اللون) بمزجه بلون آخر فعند مزج مادة حمراء بأخرى صفراء تنتج مادة برتقالية (8،ص184)

* إن إدراك اللون يشكل جانباً من سلوك الإنسان الذي يتحدد بثلاث أبعاد هي البيئة ، والعالم الفسيولوجي الداخلي ، والعالم السايكولوجي الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها الانفعالات. وان اللون غالباً ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو بنقيضه.ويفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها(72،ص104).

تتقدم وتنتشر لتعطي إحساساً بأنها أقرب الى من ينظر إليها من الألوان الباردة ، شكل(25). وقد استغل بعض المصممين هذا الانطباع لتأكيد البعد الفضائي في أعمالهم، فبرسم أشكال في المقدمة بألوان أكثر دفئاً نسبياً، وأشكال في الخلفية بألوان أبرد نسبياً. يستطيع المصمم أن يعطي ذلك الإحساس الخاص بالفضاء ومن ثم الإيحاء بالحركة، وعلى هذا الأساس فان عملية انتقال النظر من اللون الحار إلى اللون البارد يعطي إحساساً بالوهم الحركي باتجاه الداخل في حين الانتقال من الألوان الباردة إلى الألوان الحارة يعطي إحساساً بالوهم الحركي باتجاه الخارج وهذه العلاقة اللونية الخاصة بالتقدم والارتداد لها الأهمية نفسها في التعبير عن الثقل النوعي للأشياء، وتكتلها، فالألوان الباردة أو الفاتحة تعطي إحساساً بأن الأشياء وزنها أخف ثقلاً من الألوان الدافئة أو القاتمة ، وبما أن العين تنجذب نحو الألوان الخفيفة (الألوان الفاتحة) فإن ذلك يولد إحساساً بالإيهام الحركي نتيجة للتفاوت في سرعة الانجذاب .



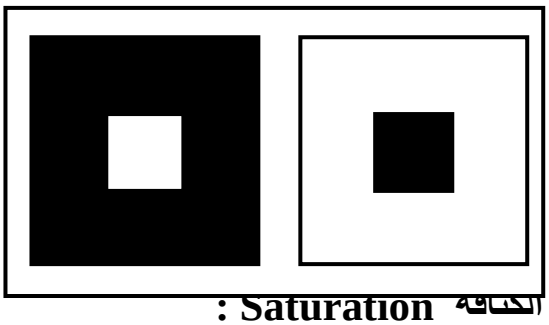
شكل(25)

نستخلص مما تقدم أنه بتجاور الألوان يحدث تبايناً يسبب تغيراً في مظهرها البصري ، ربما تفيد منه بعض الألوان فيظهرها أكثر جمالاً وأكثر قيمة ، وربما يضرها فيعطيها مظهراً كدراً – كما يشر إلى ذلك سانتيانا** - بقوله " فمن آثار اللون ما يلذ له الجميع في حين أن بعضها الآخر يولد إحساساً بالنشاز " (58 ، ص 100) . وفي كل الأحوال فإن هذا التجاور في الألوان يعد أحد مظاهر التحريك فيها، فالتباين بين الفاتح والغامق والحار والبارد والظل والضوء ... الخ يؤدي إلى شعور دافق بالحركة أو الإيهام بها .

ثانياً : التباين بالقيمة (الحدة أو الصفاء) Value :

وهي البعد الثاني للون التي تصف الظلام والضياء للون (34،ص9)، أي أن قيمة اللون تدل على درجة نصوعه وإشراقه، فمثلاً الفرق الذي ندركه بين لون جزئيّ سطح أحمر، يقع نصفه في الظل، والنصف الآخر في النور، فرغم أن أصل اللون (Hue) لم يتغير إلا أنه نرى اختلافاً كبيراً في درجة نصوعه (52 ، ص 250) وَيُعد الأسود والأبيض من الصبغات التي تزيد أو تقلل من القيمة الضوئية للون عند خلط أحدهما مع أي لون ، كما يمكن تخفيف حدة اللون بخلط كميات متباينة من مكملاته، فاللون الأحمر مثلاً يمكن تخفيف حدته بزيادة كميات صغيرة من اللون الأخضر عليه،ولما كانت الألوان الفاتحة أو الحادة تبدو أقرب الى بصر المتلقي من الألوان الغامقة أو الأقل حدة فان توظيف القيمة الضوئية وفقاً لما تقدم يسهم في تحقيق الإيهام بالعمق الفضائي ولاحقاً خلق الاتجاه نحو الأمام والارتداد نحو الخلف لتحقيق إيهاماً بالحركة داخل الفضاء التصميمي (34 ، ص 10). كما يمكن من خلال تباين تألقات اللون إيجاد مظهر من مظاهر النظام البنائي للعمل التصميمي ففي الوقت الذي يبدو فيه اللون الفاتح على أرضية قاتمة أفتح مما هو عليه، فان ذلك اللون يبدو أكبر في مساحته الواقعية، وذلك لأن الأبيض يضيء الأرضية التي تحيط به فتبدو أكبر في حين أن الأرضية الغامقة تبدو وكأنها تتناقص، وهذا ما يسمى بظاهرة الانتشار البصري. شكل(26).

** مفكر أمريكي تلقى دراسته في جامعة هارفارد، قام بعدة رحلات، وألقى محاضراته في كثير من الجامعات والكليات في جميع أنحاء العالم، نشر كتابه (الإحساس بالجمال) سنة 1896. أثبت فيه حسب وصف أحد النقاد بأنه أكبر فيلسوف في إحساسه في فلسفة الجمال منذ عصر أفلاطون (58، ص9).



شكل (26)

ثالثاً : التباين بالتشبع أو الكثافة Saturation :

ويقصد بها مقدار شدة اللون أو ، أي كلما كانت الأشعة الساقطة على العين متجانسة في طول موجاتها ، ، وكلما اختلفت الأشعة في طول موجاتها كان اللون المرئي أقل تشبعاً فاللون الأصفر الفاتح الذي يصعب تميزه عن الأبيض أو الرمادي ليس بالأصفر المشبع ، ومثله الوردي الذي يعتبر أحمر غير مشبع (72 ، ص 55،56) وإن زيادة اللون الأبيض أو اللون الأسود على اللون الأصلي (الأحمر أو الأصفر ...الخ) لا يُغير من أصل اللون وذلك لأنه لا يغير من طول موجاته الضوئية ولكنه يعمل على تقليل تشبعه اللوني، ووفقاً لذلك يتبن لنا أن إمكانية تحقيق تباينات في التشبع أو الكثافة اللونية يمكّن المصمم من تحقيق إيحاءٍ بالوهم الفضائي، ومن ثم إيهامها بالحركة " فالألوان الأقل تشبعاً التي اختلطت بالأبيض تبدو أكثر تقدماً من الألوان التي ظلات " المختلطة بقدر من الأسود " أو تلك التي عودلت " بأن خلطت بقدر من الرمادي " ، وهكذا فإن ترتيب الألوان بهذا الشكل هو في حد ذاته دلالة من دلالات إحساس المتلقي بالعمق الفضائي أي دلالة لإثارة إحساسه بالبعد بين الجسم الأقرب الواقع من مقدمة الصورة ، وذلك الأبعد الواقع في مؤخرتها مما يحقق الإحساس بالحركة والاتجاه (52،ص254-263).

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج أن التباين أو الاختلاف في اللون أمر طبيعي في الأشياء وينتج عن طريق التحكم في درجة تآلف اللون من خلال التحكم في قيمة تدرج اللون أو درجة تألق اللون (اللوين) أو التحكم في قوة إضاءة اللون.

الأبعاد التي يحققها تباين اللون في العملية التصميمية :

أولاً : البعد الجمالي :

يتمتع اللون بأهمية ذات بعد جمالي تتضح من خلال بعض القواعد* والمفاهيم التي يعول عليها المصمم للوصول إلى حالة من التوافق بين الدلالة الداخلية والدلالة التعبيرية للعمل الفني (66، ص 107) حيث يتم ذلك من خلال الخصائص التي تتصف بها طبيعة الألوان والتي تبعث على اللذة من خلال إثارة الحواس أو الخيال من قبل التأثيرات المعنوية للألوان على الذهن، فاللون يعد بمثابة الخط الذي يشير إلى اتجاه التأثيرات الانعكاسية للنفس(47 ، ص 34) فالألوان التي لها أصوات تشبه النغمات الموسيقية بإمكانها أن تخلق رنيناً روحياً لدى المتلقي (12 ، ص 66) وهكذا يجد الفنانون في استخدام الألوان وتوظفيها كما يجب، وخاصة في فن الملصقات طريقاً لخلق قيم جمالية لها أثر في النفس ونتيجة سارة للعين علاوة على التعبير عن أفكارهم المجردة والمحسوسة على السواء.

---

* تحكم عملية استخدام اللون مجموعة من القواعد أهمها:
1) التكرار اللوني: حيث يتم تكرار لون واحد في أجزاء مختلفة من التصميم إلى إضفاء الحركة على الملصق.
2) التناغم عن طريق مزج الألوان بطريقة مريحة للعين دون سيطرة لون معين على بقية الألوان في التنغيم.
3) التباين: للتحكم في الأجزاء المختلفة للتصميم والتأكيد على العناصر الأساسية.
4) الوحدة عن طريق سيطرة لون معين أساسي على التصميم.
5) التوازن عن طريق التوزيع المتقن للألوان المناسبة على المساحة الفضائية للملصق.

ثانياً : البعد الدلالي :

لغرض تعزيز البعد الدلالي للون في العمل الفني كان لابد من إخضاعه إلى نظام توزيع لوني وفقاً للضرورات الدلالية التراجحية للعمل التصميمي، ويدخل ضمن اعتبارات هذا النظام كل توصيفات اللون التي تتمثل بأصل اللون وقيمته الضوئية وشدته (28 ، ص 39) فالتضاد في اللون مثلاً يمكن أن يوظف في إظهار البعد الدلالي، فللتعبير عن موضوع يشير إلى الخير والشر أو النور والظلام، يمكن أن يوظف اللون الأبيض رمزية تعبر عن الخير والنصوع والنور والنقاء والبساطة في حين اللون الأسود يمكن أن يوظف ليمثل الشر والحزن والظلام. إذ أن في هذا التجسيد للدلالة اللونية من شأنه أن يعزز دلالات المضمون وأن يحقق تطابقاً بين الشكل والمضمون ومن ثم خلق جو معين لتقبل الأفكار، فاللون هو هدف يجسد بحد ذاته رسالة اتصالية عاطفية ، وذلك من خلال ما يتضمنه من قوة إيحائية حقيقية مؤثرة تعبر عن أحساسات داخلية غير مادية ، ترمز إلى التجسيد أو الحقائق الكلية التي تبرز فجأة أو تحضر على نحوٍ مهيمن : الحياة والموت ، الخير والشر ، البداية والنهاية (10 ، ص 143-144).

ج. تباين الاتجاه Direction :

يعتبر الاتجاه* من الأساسيات التي يبنى عليها التصميم في البعدين والثلاثة أبعاد، حيث تبرز أهميته في تغير الاتجاه ذاته، ذلك التغيير الذي يسهم في خلق نوع من الحيوية والحركة داخل الفضاء التصميمي، وذلك من خلال الدفع بالمتلقي لتفحص ذلك التصميم عبر تأثر العين باتجاه الوحدة الحركية، والذي يعد بحد ذاته هدف من أهداف التصميم الطباعي علاوة على الهدف الأساسي المتمثل بإثارة المتعة الحسية.

يرتبط الاتجاه ارتباطاً وثيقاً بالحركة، (إذ أن حتمية الحركة هي أحد أهم النتائج الاتجاهية)** وبناءً على ذلك يمكن تحديد نمطين للاتجاه الأول هو الاتجاه الواقعي الفعلي الناشيء من الحركة المحسوسة التي تعبر عن تحقيق انتقالي مكاني زماني Spatial Temporal، أما الثاني والذي يشكل مفهومه محور البحث الحالي فهو الاتجاه الإيحائي الناشيء من الحركة الإدراكية أو ((وهم الحركة) (Illusion of Motion)).

وعموماً فإن الاتجاه تصميمياً يمكن أن يتحقق عبر الخط والطاقة الحركية الكامنة فيه (34 ، ص 21) وعبر الأشكال، والمساحات، والكتل التي توحي هيئاتها أو أوضاعها التنظيمية بالحركة، وعبر المظاهر الملمسية حيثما تكون مكونات تركيبها السطحي ذات بنى توحي بالحركة الاتجاهية كما هو الحال مثلاً بتعريقات الخشب (28 ، ص 142) ، فضلاً عما تلعبه نقاط الجذب من دورٍ مهمٍ في تعزيز الاتجاهات الناتجة وتكون نسبتها مقاسة على مناطق وقوعها من خلالها يمكن أن تندفع الاتجاهات أو تشد إليها ، ويمكن أن تكون هي ومجالاتها عاملاً حاسماً في عملية الوضوح الاتجاهي ولا يفوتنا أن نزيد أثراً آخر فاعلاً لموضوعه الاتجاه وهو الطاقة التعبيرية الكامنة في الشكل أو الأشكال وأثرها في تغذية وترسيخ بعض المفاهيم لدى المتلقي وتوجيهه نحو جهة أو عدة جهات (25، ص45،47) وفي تفاعل أو تصارع هذه الطاقات الاتجاهية المتعارضة في اتجاه يختلف عن الآخر يثير فينا إحساساً حيوياً بالحركة الشديدة عن طريق استخدام وسائل من

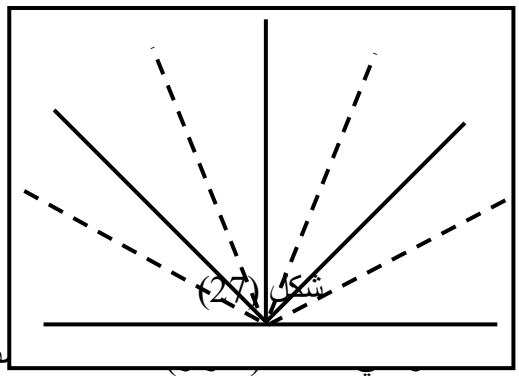
---

* الاتجاه : هو إيحاء لمسار لطرف او جبهة أو جهة لخط أو خطوط متقاربة أو متباعدة أو لأشكال متقاربة أو متباعدة متجه للطرف ذاته على مسار حقيقي أو إيحائي (25 ، ص 46) .

** وهذا ما يؤكده – بهية – فهو يربط مفهوم الاتجاه بمفهوم الحركة بوصفها فعلاً يحقق تعبيراً انتقالياً عبر متغيري المكان والزمان كأبعاد حسية ثلاث ، والزمن كبعد إدراكي رابع (28، ص141).

شأنها إثارة الإحساس بالتغيير المكاني للشيء* من خلال استغلال العلاقات المتبادلة بين الخطوط والأشكال وألوانها او ما يمكن ان تثيره هذه الألوان من اتجاه وحركة، فإذا ما تعددت اتجاهاتها** نشأ عنها صراع يؤدي إلى حركات ديناميكية في عدة اتجاهات أو ما يسمى بالاتجاه المتعارض (34، ص21) الأمر الذي يثير إحساسا حيوياً بالحركة باتجاه معين ويتزايد هذا الإحساس عندما تكون الاتجاهات بأبعاد مختلفة (28، ص143) ، وحيثما تواجدت هذه الاتجاهات المتعارضة (الأفقية والعمودية)*** وجد التباين (24،ص41). (شكل (27)).

يضم التصميم الطباعي ذي البعدين ستة اتجاهات رئيسية أربعة منها حقيقية**** تتفرع من تلك الاتجاهات الأربعة الرئيسية اتجاهات متشابهة ومتناسقة او متوافقة ، أما الاتجاهان الآخران فهما اتجاهين محسوسين ، وهميين يمكن تحقيقهما من خلال الإيهام بالفضاء .



شكل (27)

إن لكل حالة من حالات [illegible] سي واللوني، والخطي والحجمي والاتجاه الشكلي لها مدلولات توحي وتوهم بالزمن، فمنها ما يوحي لنا باستمرار زمني أو انقطاع زمني او توقف زمني، وبذلك يتبين لنا ان الاتجاه يلعب دوراً مهماً في تحديد المديات الزمنية وعلى هذا الأساس تكون الحركة متباينة بتباين زمنها وهنالك من الحقائق المتفق عليها إجرائياً والتي تسهم في إظهار الحركة من خلال تعميق حالة التباين بين الاتجاهات " فالكتلة مثلاً منجذبة نحو الأرض بحكم فعل الجاذيبية الأرضية ، وهكذا يبدو واضحاً فعل الاتجاه نحو الأرض سباقا للاتجاهات الأخرى" (25، ص64،63) وفي هذه الحالة فان الحواس الإنسانية تدرك عملية الجذب باتجاه الأرض أسرع من بقية الاتجاهات بفع إيحاء معادلة الجذب الأرضي لها وهذا التباين في سرعة إدراك الاتجاه الذي يمتلك قوة جذب وشد وتأثير على الحواس الإنسانية يقودنا في النهاية إلى إحداث انطباع وإحساسٍ بأثر الحركة.

الأبعاد التي يحققها تباين الاتجاه في العملية التصميمية :

أولا/ البعد الجمالي :

---

* ان تقدم او تراجع الأشكال عبر ما يعرف بمفهوم (التقهقر الفضائي) يسهم في إبراز مفهوم الاتجاه للأشكال (28، ص143) .

** ان مسار الاتجاه وتعدداته قد يؤدي بالنتيجة إلى ناتج مشتت وفي أحيان أخرى قد يكون الناتج موحداً بل محققا لمنطقة مركزية ولابد ان نذكر الأثر الحركي من قبل مسار الاتجاه بل اكثر من ذلك قد يؤدي الإيحاء بالانتقال من مكان إلى آخر أو الدوران حول محور او مركز او مجموعة محاور وبذلك لا يكون المتحقق الفضائي في أي تصميم إلا خاضعاً لما ذكرناه (25، ص48).

*** الاتجاه العمودي ((V-vertical)) الاتجاه الأفقي ((H-Horizontal)) والاتجاه المائل إلى اليمين (R-Right-oblique) والاتجاه المائل إلى اليسار (L- left – oblique) (68، ص25) .

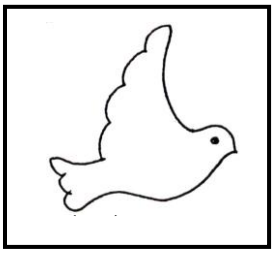
**** وهي أقوى الاتجاهات في التصميم ذي البعدين وبذلك يكون وضوح التباين عاملاً مهماً في تحقيق الحالة الاتجاهية ونوعها وأثرها في الفضاء إذ كلما زاد التباين أحدث فعلاً فضائياً مباشراً وحسب حجم الكتلة الذي يتقرر منه الناتج الاتجاهي لفضائه (25، ص44)، أما الاتجاهان الآخران فهما الاتجاه نحو الداخل Entry Direction لنظام التصميم والآخر اتجاه الخروج Exit Direction منه (25،ص44).

تتخذ موضوعة الاتجاه مكانة مهمة في عملية بناء وتشكيل العمل التصميمي إذ لا يمكن ان نتصور شكل جميل بدون اتجاهات متباينة ، إذ إنّ وضوح الاتجاه يؤثر في مقدار نشاطه (طاقته الحركية). فالاتجاهات على اختلافاتها توحي بدلالات مختلفة لها أهميتها في تحريك العين* بين أجزاء العمل الفني المختلفة وخلق علاقات بينها (24، ص11-16) فالمشاهد يجد مسلكاً موصوفاً ليطرقه ، مسلكاً ينتقل به من عنصر مستقل إلى عنصر مستقل ويربطها جميعاً بفضل مؤثر بصري متواصل** من جزء إلى جزء – الآن أعلى الان اسفل ، ثم العودة من جديد ومهما يكن الطريق ملتويا فان باستطاعة المشاهد ان يسلكه ليلتمس في النهاية الاستمرارية بين العناصر الفردية لأنها ترتبط بشريط من الحركة الخطية (112، ص110،111) مما يضفي ذلك بعداً جمالياً يستمد مقوماته من جماليات عناصر التصميم .

ثانياً البعد الدلالي :

يعتبر الاتجاه عنصرا ذا قيمة علامية أساسية في حقل التصميم يعبر عن الدلالات المرئية المعادلة التي تحكم بها على ما يطابقها من الاتجاهات الأصلية وبذلك تصبح أبعادا إنشائية للفضاء وللحقول الفضائية (24، ص45) فالاتجاه الأفقي مع شدة جاذبيته يعد اتجاها توافقيا ، أقرب ما يكون للسكون والاستقرار وهو غير فعال وهادئ، بينما الاتجاه العمودي فانه يوحي بالتوازن والقوة والثبات والقساوة ، ويرمز للسمو والكرامة والوقار والطموح والصراحة، أما الاتجاه المائل (لليسار أو لليمين) فهو انتقالي حركي ، تتمثل الحركة فيه بشكل واضح أكثر من الاتجاهات الأخرى تلك الحركة ناتجة من عدم استقراره (135, p.210) .

يمثل الاتجاه من الناحية الواقعية احد صفات الحركة فلا نستطيع ان نتصور حركة دون اتجاه والاتجاه هو الآخر لا يمكن تصوره إلا من خلال ناتج الإيهام بحركة الأشكال او الوحدات التي تغير موقعها السابق بموقع جديد لاحق ... وعلى هذا الأساس يمكن الإحساس بالاتجاه داخل فضاء الملصق من خلال طبيعة العناصر البنائية فضلا عن البنى الاتجاهية التي تكونت بموجب دلالات مضامينها حيث ان تلك المضامين يستند في جانب من معانيها مفهوم الاتجاه (28، ص143) كالطائرة او الصاروخ مثلاً إذ هي أشكال بحد ذاتها تعبر عن معنى الانطلاق وجهة الاتجاه . وكذلك الظل الساقط على الأرض بسبب حجم الكتلة هو الآخر يضيف دلالة اتجاهية ترتبط مع ما يجري من اتجاهات في الكتلة ذاتها (25، ص48) أي أنها تمتلك من الطاقة التعبيرية ما يجعلها تحقق جذبا للانتباه من خلال توجيه حركة العين في اتجاهية موقع تلك الحركة (48،ص49) . شكل (28)



د. تباين الشكل (Shape) :

يعد الشكل احد أهم العناصر البنائية في العملية التصميمية (الثنائية والثلاثية الأبعاد) ، إذ يستحيل من دونه إيصال تعبير ما إلى المتلقي (1، ص54) " فالشكل الذي لا يحمل تعبيراً ليس له

* المقصود بتحريك العين ليس هو حركات العين ذاتها ، بل النزعة التي تؤدي إلى هذه الحركات ، أي الأسلوب الذي يتم فيه نقل إشارات امتدادات العين وحركاتها إلى الطول والاتجاه المدرك حسيا فمثلاً (إن لرؤوس السهام اثر على امتداد حركة العين بحيث أنها تتحرك في الاتجاه العلوي إلى مدى ابعد من الاتجاه السفلي) (114، ص227،228) .

** لقد توفرت للمشاهد سلسلة من الأنظمة البصرية تنقله إلى الوعي ، خطوة فخطوة (112، ص110) .

معنى ولن يكون شكلاً" (48، ص20) وعملية التعبير عن الأشكال إذا لم تجد حيزاً يستوعبها ويكشفها للمتلقي فان الشكل سوف يفقد قيمته الجمالية فضلا عن قيمته الوظيفة (69،ص62) لذا فان الشكل بحقيقته او افتراضه هو نقطة الارتباط بين العماليات التصميمية وبصر المتلقي (48، ص49) وعلى هذا النحو يمكن تعريف الشكل على انه " ترتيب بين العناصر التشكيلية والوسائل التنظيمية ، وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون " (9،ص10) ولتحقيق إظهار ذلك كان من المهم إيجاد اختلافات (تباينات) في المجال المرئي تساعد في عملية إدراك هيأة الشكل من خلال اختلاف صفاته عن الأرضية (24، ص15) فضلا عن إسهامها في عملية الإيحاء بالإيهام الحركي ، إذ ان التباين في الخطوط المكونة للهيأة من حيث استقامتها وانحنائها وتعرجاتها وانكسارها وكذلك اتجاهها تشكل إشكالا وهيئات مختلفة تختلف في قوة جذبها وحركتها ، فالأشكال الهندسية على سبيل التمثيل لها قوة في حركة خطوطها وتتوافر فيها قوة جذب أكثر من الأشكال غير الهندسية ، والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها (48،ص49) كما يمكن ان يتباين الشكل الهندسي والشكل العضوي او شكلين هندسيين احدهما بارز الزوايا والآخر غير بارز الزوايا (142, p.42) (شكل (29)). فبعض الهيئات كالدائرة مثلاً يسهل رؤيتها أكثر من غيرها وتليها بعض الهيئات البسيطة المتشابهة ، ومن جهة أخرى فالأشكال الجيدة والتي يمكن إدراكها بسهولة ، (الأشكال المتميزة بالبساطة) لها قوة ديناميكية في الخط والواقع تتوافر فيها قوة جذب اكبر من الأشكال الاستاتيكية (6، ص49) لذا فالشكل الأبسط يميل إلى أن يبدو في المقدمة عن الأكثر تعقيداً الذي يبدو بعيدا (67، ص226) وكذلك فان الأشكال المألوفة المرتبطة بمعرفة المتلقي وخبرته يكون أثرها وناتجها عند
المتلقي أسرع من تلك الأشكال غير المألوفة
(48، ص49) فإذا حملت الصورة شكلين احدهما
واضح يدل عما يعبر عنه والثاني مبهم فأن ذلك
سيؤدي إلى ان الناظر إلى الصورة سيبتعد
عن الاصطدام بالأشكال المبهمة (52، ص176).
لذا فالشكل المعروف من الهيأة يصل قبل
الأشياء الأخرى فتبدو متقدمة في حين

شكل (29)

الأشكال الصعبة أو غير الواضحة تبدو متأخرة ويعود السبب في ذلك إلى أن إدراك الأشكال يصل إلى المتلقي بأوقات متفاوتة (زمن التأمل) فالشكل لا تعرفه شكلا إلا بعد لحظة تحسسيه بصرية* (25، ص61) يبدأ الاستفهام ماذا؟ كيف؟ متى؟ مما ؟ كان ؟ أو بعد ذلك ؟ وبعد هذا الزمن الذي قد يطول أو يقصر تبعاً وكما تقدم إلى كون الأشكال هي معروفة أم غير معروفة ، فالمعروفة تحتاج إلى زمن قصير يتم فيها إدراكه وتفسيره في حين الشكل غير المعروف (غير المألوف*) يحتاج إلى زمن أطول ليتم إدراكه وتفسيره " لذلك فان تعددية التعبير بأي شكل ينتج عنها تعدد زمني " يثير في العمل التصميمي الإحساس بالإيحاء الحركي من خلال تباينه الزمن. يتضح مما تقدم ان تباين

* ان عملية إدراك الصورة واقعة في الزمان وخلاله ، والزمان في هذه الأحوال سيكون مرافقا لعملية فحص الأجزاء المكونة للصورة ويجري على نحو متعاقب بغية توضيح الصورة كمظهر ، وفهمها والاستمتاع بقيمها (42، ص123) .

* ان مجموع المألوفات ترتبط بمعرفة الإنسان وخبرته واستقراءاته لها وبجميع الأحوال فأن المألوفات هي المعروفات

الأشكال يساعد على تنمية الانطباع الادراكي بفعاليتها الحركية وكلما زادت التباينات كلما عبرت عن نشاط أكثر وفعل حركي ظاهر(28، ص32) .

الأبعاد التي يحققها تباين الشكل في العملية التصميمية :

أولا/ البعد الجمالي :

تتحدد أبعاد الشكل جماليا بأثر التشكيل الفعلي للشيء إذ ان الشكل بوصفه شبكة من العلاقات** البصرية الموحدة والمنظمة التي تقوده لان يبدو على قدر من الكفاية والجمالية يعتمد في تكامله على تلائم أجزاءه المتباينة في نظام يمكن اعتماده كما وان ترتيب الأجزاء او الأشكال المتباينة بالكيفية التي يختارها الفنان في عمل وعلى نحو لا يوحي بوجود فائض فيها أمر يثري من سحرها وحيويتها . وذلك لأن تنظيم التعقيد من خلال تشكيل الفنان للمادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم يوحد العمل الفني ، ويضفي الطابع الكلي على بنية الشكل وبهذه الحالة يمكن ان يستلم المتلقي الرسالة الجمالية دفعة واحدة . بحيث تصبح فيه خبرتنا الإنسانية ممثلة تصويريا في هذا الوجه من الأداء البصري أو ذاك ، وبمعنى آخر ان الشكل يعتمد في تشكله على ما يستمده من الذات الإنسانية بحيث يكون ممثلاً لذواتنا (9، ص37-44).

وفي ضوء ما تقدم نستنتج ان الشكل يمكن ان يكون على قدر من الجمال حين يتصف بالنظام والاتساق في أجزائه ، إذ ان التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة ، وليس مهما ان يتخذ هذا النمط في التعبير او ذاك ، لأن جماليته ليست حكرا على منهج فني دون آخر ولكنه وبكل الأحوال مشروط بنظام داخلي .

ثانياُ/ البعد الدلالي :

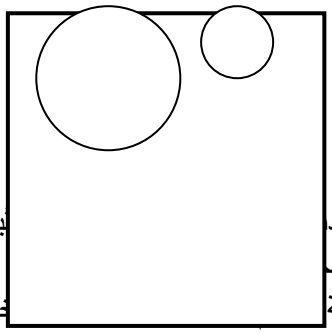
يعد الشكل من العناصر المهمة التي تدخل في تحديد اتجاه الدلالة عن اصل الشكل وحركته أو معناه . وذلك من خلال كشفه عن (طاقة توضيحية) يبرز من خلالها المظاهر او المعالم التي يراد إيصالها للآخرين ، وعلى هذا الأساس فان الشكل وفقا لهذا المفهوم يعمل على حمل المعنى الملتبس فيه او التدليل عليه وهو ما يساعد على إرشاد المتلقي وتوجيه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحاً (59،ص 353) هذا فضلا عن إن أساليب التقنية والتنفيذ هي بمثابة مرتكزات تساعد على ظهور خصائص الشكل او الهيأة او أبعادها الدلالية ، فلتصوير شكل ما في موضوع معين يتطلب إظهار بعده او معناه او دلالته وبما يجعله يصور معاني الحياة، كان لابد من توظيف عناصر الشكل والعلاقات الرابطة بالطريقة التي تحقق ذلك (28، ص10) إذ يوصف " بل" ارتباط عناصر العمل الفني فيما بينها بما يسميه " بالشكل ذي الدلالة significant الذي يعرفها على انها العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض " انفعالاً جمالياً" (59، ص204) فالشكل يعد ملتقي للفعل العملي والجمالي والدلالي للعناصر والعلاقات التصميمية المختلفة (28، ص11) .

هـ. تباين الحجم (القياس)* Size:

** ترتبط الأشكال بالعمليات التصميمية بعلاقات مكانية فضائية منها التماس ، التقارب ، التباعد ، التداخل ، التعارض ، التراكب وما إلى ذلك من العمليات الأدائية التي تؤدي إلى الإيهام بالحركة .

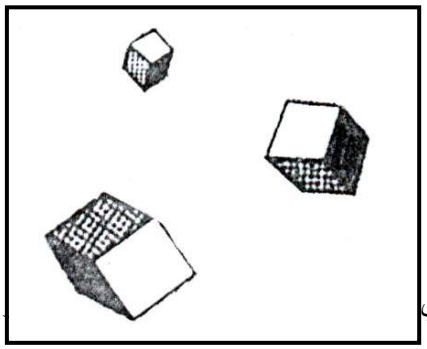
* يدلل مفهوم القياس عن مساحة الشكل التصميمي وهو ما يوحي ايهاما بالحجم .

يستخدم التباين في الحجم لتوضيح الأهمية النسبية لقياس الأشكال المقررة في تكوين العملية التصميمية (ثنائية الأبعاد)** ، إذ ان الاختلاف في حجم الأشكال المستخدمة على سطح الملصق يعطي أثرا فضائياً باختلاف وتنوع حجم الأشكال المسطحة بين كبير وصغير وما بينهما، فهناك تباين منخفض او متوسط او عال ، ففي حالة كون الاختلاف صارخاً أي متناقضا بين الكبير والصغير القريب والبعيد. شكل(30) وهو افتراض فان ذلك سيولد حالة انتقالة سريعة ومفاجئة لتخلق مسافة كبيرة بين الشكلين على المسطح وهذا الاختلاف وحسب القاعدة التي تؤكد بان كبر أو صغر الشكل على شبكة العين تتناسب عكسياً مع المسافة التي يبعدها الشكل عن العين (8،ص110) إذ كلما كبر الشكل بحيث يبدو وكأنه قريب من العين قلت المسافة وبالوقت نفسه يصبح الشكل أكثر تأثيراً في الفضاء في حين كلما ابتعد الشكل عن العين ازداد [illegible] ثيره، وبهذا الاختلاف المسافي يمكن ان يستقبل المتلقي إحساسا بالوهم الـ



وعلى هذا الأساس كان المصمم يعامل الشكل الأكثر أهمية [illegible] خرى (28، ص30) وهذا الاختلاف في حجم الأشكال المستخدمة على السطح المصمم يساعد على تحقيق الخدعة في ذلك العمل المصمم او المطبوع حيث يبدو وكأنه يحتوي على عمق وتظهر الأشكال وكأنها في مسافة توحي بما هو موجود في الحقيقة من مسافة، وهو الأمر الذي يضفي إحساسا وكأنها تتحرك وليست على سطح مستو ، وهي طريقة يلجأ إليها المصمم لتجسيد الشكل من جهة وإعطاء التأثيرات لخلق حالة من الايهام الذي ينشأ منه الإيقاع الحركي من جهة أخرى (48، ص30) . شكل (31)

وهذا الشعور بكبر الشكل أو ضئالته يتوقف على العقل والخبرة السابقة، التي تسهم بصورة كبيرة في توضيح النسبة بين حجوم الأشكال (52، ص35) فتصور الحجم لا يمكن ان يتم إلا بالمقارنة* مع مثيلاتها ومن خلال مفهوم النسب والتناسب** والتي يعتمد عليها في تحقيق الهيمنة على بقية الأشكال ومن ثم التنوع والوحدة اللذان يعدان إيهاما بالحركة (48، ص45) مع ما تقدم وبالرغم من أهمية التباين في حجم الأشكال إلا انه لا يمكن الجزم والقول بان المساحات الكبيرة لها قوة اكبر من المساحات الصغيرة ، بل هناك صفات أخرى تساهم وبشكل كبير في إظهار المساحات الصغيرة بحيث تبدو وكأنها اكبر من المساحات المتساوية والأصغر ومن هذه الصفات ، درجة تألق اللون، وشكلها ، ووضعها، فمثلاً نجد أن المساحات الصغيرة ذات التألق الفاتح تضيء الأرضية القاتمة فتبدو وكأنها تتزايد في المساحة والأرضية الفاتحة تضيء المساحات القاتمة فتبدو وكأنها تتناقص (60، ص29-198) .



** وهو سطح له قياس معين وهو في المظهر العام شكل أساس يحتوي أسطح (شكل او مجموعة أشكال) وقد تتفاوت بنسبها وقياساتها .

* ترتبط المقارنة بمبدأ المقدارية، والتي بدورها ترتبط بعلاقة التصميم ، بالأشخاص والأشياء وبالمكان، والزمان، فالشخص مثلاً يحاول دوما مقارنة الأشياء بحجمه ، فالشخص عندما يكبر قد يرى الأشياء اصغر مما كان يراها وهو صغير ، كما ان المقدارية تتأثر بالمقاييس الإنسانية عندما يكون المنشأ المصمم محل عمل ومعيشة حيث تكون للأبواب والأثاث علاقة بحجم الإنسان ، بينما يتعلق باب مرآب السيارة بحجم السيارة وهكذا (68، ص194).

** النسبة هي حاصل قسمة مقدارين (68، ص123) أما التناسب فيعرف بأنه "العلاقة في الحجم والكم أو الدرجة بين شيء وآخر أو بالنسبة " (60 ، ص59) .

الأبعاد التي يحققها تباين الحجم في العملية التصميمية :

أولا/ البعد الجمالي :

يخلق تباين النسب بين الحجوم في المسطحات ثنائية الأبعاد إيقاعات مقبولة جمالياً على ان يتم التحكم فيها بدرجة كافية وذلك من خلال مراعاة التوازن في توزيع الأشكال والمساحات بحيث لا تتمزق وحدة التكوين مع احتفاظها بالقوة الكاملة والحيوية التي يمكن إعطاؤها للشكل للخروج به إلى أفضل حالة تعبيرية وعلى وفق ما تقدم يمكن القول أن الدور الجمالي الذي تحققه العلاقات التناسبية للحجوم تستمد مبررها الأساس من خلال ما يتحقق عبر مفاهيم التباين والتنوع وبالطبع فان مقياس التناسب لا يقف عند حدود تحقيق التواصلات التناسبية في العلاقات بين الحجوم، بل يتجاوز ذلك ليشمل المنظومات اللونية والملمسية والاتجاهية والحركية فضلا عن المنظومات الفضائية حتى الوصول إلى أفضل حالة تحقق الجمال في العلاقات التصميمية (48، ص68) .

ثانياً / البعد الدلالي :

يساهم التباين في الحجوم داخل فضاء الملصق والعلاقة فيما بينها في إظهار دلالات الأشكال فضلاً عن دوره الكبير في جذب انتباه المتلقي فالشكل الأكثر أهمية لابد أن يتعزز أداؤه الدلالي عبر الحجم أو اللون أو الوضع الفضائي فضلاً عن الإخراج التشكيلي (28، ص41) وهو ما يتوافق والقاعدة التي تؤكد على انه كلما عظم حجم الشكل كلما دل على درجة أهميته انسجاما مع البعد الدلالي ، ويتضح ذلك في التصاميم الصحفية فالنص الأكثر أهمية يعامل تصميمياً كعنوان عريض (Banner Line) لإظهار دلالة السيادة او الهيمنة (Dominance) وذلك لان توحيد حجمها يؤدي إلى تقسيم الاهتمام بينهما بالتساوي وهذا ما يتنافى مع الهدف التصميمي للملصق لكونه يعمل على تشتيت انتباه القارئ (71، ص52) . فضلاً عمّا تعطيه تلك التباينات من الانطباع الادراكي بفعاليتها الحركية ، إذ كلما ازدادت كلما عبرت عن نشاط أكثر وفعل حركي ظاهر (28،ص38) .

و- تباين الملمس Texture :

ان لعنصر الملمس أهمية استثنائية وذلك لدوره الفاعل في إكساب الشكل بعدة الجمالي الظاهر من خلال المظهر المرئي للمسطح ، إذ من خلاله يمكن التعرف على التراكيب الملمسية للأشكال عن طريق الجهاز البصري ، ويتم التحقق منها عن طريق حاسة اللمس " (52 ، ص287)، أما في مجال الفنون الثنائية الأبعاد فمما لاشك فيه ان الملمس يرتبط ارتباطاً مباشراً بالإدراك البصري في حين يكون ارتباطه بحاسة الملمس من خلال خبرتنا في اللاشعور (8، ص174) " إذ يمكن تفسيره ذهنياً بحكم الخبرة المسبقة بعد تميزه فقط عن طريق الإدراك البصري* Visual perception " (28، ص146) ولتحقيق إيحاءات ملمسية بصرية مختلفة يمكن تفسيرها بما يناظر أشكالها في عالم الطبيعة•• كان لابد من وجود عوامل تساهم في خلق هذه الاختلافات ومن هذه العوامل (52، ص288، 289)

أولاً / كمية ونوع الضوء وكذلك الطريقة التي يتم بها عكس الأسطح للضوء، فالضوء هو الذي يحدد حالة الخامة وإنهاءاتها وسطوحها وملمسها، بل والبريق الحاصل فيها وكذلك ظلالها ومن خلال التغيرات في الضوء والظل تنتج الاختلافات الملمسية في العمل التصميمي والتي لها الدور الأساسي في التأثير على الملمس المرئي (128, p43) فالمسطح الخشن يمتص الضوء ويعكسه بأسلوب يختلف عما لو كان ناعماً (52، ص289) .

---

* التركيب السطحي المرئي visual وهو إدراكي فتخيل لا يمكن تميزه لمسياً ، ولكن يمكن تفسيرة ذهنيا بحكم الخبرة المسبقة بعد تميزه فقط عن طريق الإدراك البصري (28، ص146).

•• تمدنا الطبيعة الحية والجامدة بأنواع مختلفة من التراكيب الملمسية منها الناعمة smooth ومنها الخشنة rough والمحببة coring واللامعة glossy والكابيه (غير اللامعة) Matt (28، ص146) .

وهذا التباين في مقدار انعكاس او امتصاص الضوء وبدرجات متفاوتة تصل إلى حد التناقض يعطي إيحاءات ملمسية مختلفة تبعاً للفوارق النوعية بين التراكيب أو المظاهر الملمسية مما يضفي الجمالية والجاذبية فضلاً عمّا توحي به (الفوارق الملمسية) من نشاط حركي للسطوح، فالسطح ذو المظهر الناعم يبدو ساكناً كما يحسه العقل ، والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب يبدو متحركاً (51، ص62) الأمر الذي يكسب العمل الفني وفرة وغنى.

ثانياً / اللون :

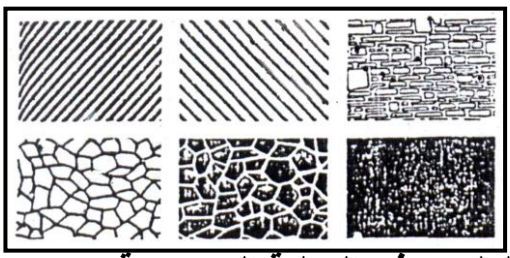
فهو من العناصر التي تساهم في خلق الإيحاءات المختلفة للسطوح عن طريق الخواص التي يتمتع بها اللون من حيث اصل اللون ، وقيمته ودرجته .

ثالثاً / الإعتام أو الشفافية أو نصف الشفافية : فالزجاج الشفاف يختلف ملمسه بصرياً عن آخر نصف شفاف .

رابعاً / حجم الحبيبات السطحية للمادة (طبيعة المادة): تحدد طبيعة سطح المادة بحجم الحبيبات ومدى تقاربها أو تباعدها ومدى انتظامها سواء أكانت عشوائية الانتشار أو منتظمة ذات نمط معين (52، ص289) .

في ضوء ما تقدم ومن خلال هذه المتغيرات يكون التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية قد عكس الإحساس البصري الناتج عن الاختلافات بالمساحات ذات الملمس الخشن، والمساحات ذات الملمس الناعم كنتيجة لاختلاف كل منها عن الآخر في خصائصها البصرية . فيظهر وكأن الملامس الخشنة تبدو اقرب إلى بصر المتلقي من الملامس الناعمة حيث تبدو وكأنها أبعد من تلك الخشنة ، وهذا الايهام بالاختلاف المسافي سيولد ناتجا بتحقيق الإحساس بالعمق (48، ص65) " فالمتغير المسافي حقيقياً كان أم وهميا هو عامل غير ساكن في المحددات الزمنية (25، ص62) وهكذا وبالتأثير نفسه يشمل ذلك الاختلاف الصلابة ، الرقة ، خافت لماع ، ومستو / غير مستو" (147, p.42) .

ان التباين ومن خلال بعض المتغيرات المتفاوتة في قيمة الملمس بين جزء وآخر في العمل التصميمي " يسهم في تحقيق الحركة أو الإيهام بها اذ كلما ازدادت التباينات كلما أوحت بفعالية ونشاط حركي اكثر للسطوح التصميمية " (28، ص148) فالتباينات في التراكيب او المظاهر الملمسية للعمل التصميمي ما هو إلا من قبيل الصراع الدرامي في الفنون التشكيلية والذي يسهم في تحقيق الإيهام بالحركة، ومن جهة أخرى تلعب الطرق الطباعية (البات)• دوراً مهما في تحقيق حركة في ملمس سطح الملصق المصمم تزاد على الحركة التي تخلقها التباينات في المظهر المرئي للمسطح. شكل(32).



الأبعاد التي يحققها تباين الملمس في العملية التصميمية :

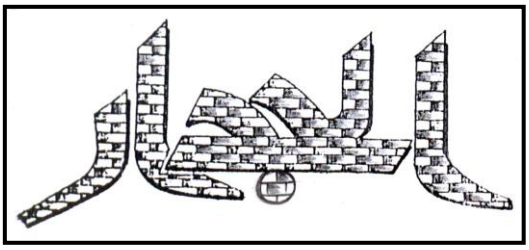
أولا/ البعد الجمالي :

• طريقة طباعية تحقق طباعة بارزة تعتمد مبدأ الضغط من سطحين .

ان لعنصر الملمس الشأن في إكساب الشكل بعده الجمالي الظاهر، ونحه حياته الخاصة تبعاً لرؤية الفنان** ، ونمط التعبير والمهارة، ففي الوقت الذي يشكل – أي الملمس – بحد ذاته حافزاً مادياً يسهم في تصعيد الشكل الفني المقترح، فان التنوع في المسطحات الملمسية المختلفة والناتجة من تفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه بدرجات متفاوتة تشكل هي الأخرى بعداً جمالياً جديداً يزيد من الثروة البصرية في الأعمال الفنية فضلاً عن إثارة الاختلاف في الخصائص المادية للشكل من سمك وخامه ، مما يترتب على ذلك زيادة قيمة جديدة وإحداث تنويع يزيد من قيمة العمل الفني ، من ذلك يتضح ان الملمس في العمل الفني لا ترتبط أهميته المادية بالشكل فقط وإنما هو أيضاً وسيلة للتعبير عن مضمون ليضيف إلى العمل الفني قيما معنوية تصب في النهاية باتجاه تحقيق بعدا جماليا للشكل داخل العمل الفني (52، ص292، ص293) .

ثانياً / البعد الدلالي :

تشير التراكيب او المظاهر الملمسية في العمل التصميمي العديد من المفاهيم التي توظف لإظهار دلالات الشكل داخله ، فإذا رأينا سطحا أو جسما معينا وإدراكنا فيه بصريا خصائص مميزة له فان تداعي المعاني يثير لدينا تلك الأحاسيس التي يثيرها إدراكنا له باللمس أيضاً وتكون مرتبطة بهذا المظهر، الأمر الذي تترصن فيه دلالة الشكل أكثر . فعلى سبيل التمثيل إن عبارة الحجار الظاهرة في الشكل (33) يمكن أن تظهر فكرة تعزيز عنصر الملمس لدلالة العبارة (28، ص150) أي أن هناك علاقة تكامل وتفاعل تعبيري بين مضمون الشكل والبنية الصورية .



ز-تباين الضوء والظل* :

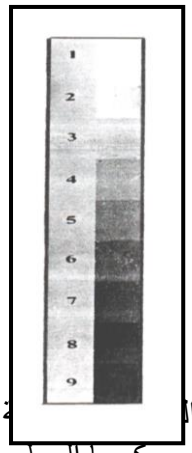
الضوء والظل هو الصفة التي نطلقها على لون شكل ما كونه ساطعاً أو قاتماً، إذ ان الساطع يعكس كمية كبيرة من الأشعة، والقاتم تقل كمية الأشعة المنعكسة منه. ووفقاً لهذا المفهوم تلعب الإضاءة دوراً مهماً في تشكيل البنية التصميمية ومن ثم تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان في التصميم، للخروج برؤية واضحة وذلك بجعل المتلقي يتحسس القصد الموضوعي الذي يهدف له حين إخراج العمل الفني إلى حيز الواقع المشاهد (Design and expression) (132,p.150) إذ إن توزيع المساحات الضوئية تساعد على إعطاء مدلول تشكيلي لموازنة الضوء ضمن مدلول ضمني لإظهار الرؤية في العطاء الفني (83، ص504) وهذا التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء المنعكس من سطح العمل الفني يعمل على تحقيق مظهر الشكل واجزائه البارزة منها والنافرة فيها والغائرة منها من خلال المتغير في الظل الساقط على الشكل ، تتمثل (الصفة الملمسية) لأسطح الأشكال ، فالتفاصيل السطحية للبيئة تختلف في التأثير في فضائها من حيث وصولها أو عدمه إلى المتلقي بموجب حالتين : الضوء الساقط عليه وكميته ، وبذلك تنحصر أهمية استخدام الضوء إلى مهمة إظهار الجزيئات عن طريق اعتماده في الأشكال بشكل غير متساوٍ مما يثير إحساساً ذا اثرٍ

** بقدر ما يمثل ملمس الأشكال باعثاً للفنان ويدفع به إلى تخصيب رؤيته الجمالية فان الأخير يكون بمقدوره إسقاط موقفه الثقافي والجمالي عليه مما يجعل منه هو الآخر ممغنطاً بالمشاعر الداخلية(9،ص51).

* الضوء Light : هو شكل من أشكال الطاقة القائمة على مبدأ انتقال الموجات وله خاصيتان أساسيتان لانتقاله هما التردد (عدد الموجات) وطول الموجة (المسافة الواقعة بين قمة ضوئية موجية والقمة الموجية التي تليها) (72، ص25) . أما الظل فهو الأثر الذي يتركه الضوء الساقط على الجسم والذي يتحدد نوعه بزاوية سقوط الضوء (25، ص48) .

فاعلٍ يعطي تنوعاً في تشكيل المناطق والمجالات الفضائية للشكل كما يعطي نقاط جذب لأجزاء معينة في حين أجزاء أخرى تصبح ضعيفة الجذب او اقل جذبا وهذه التواترات المتباينة والمتكررة في شدة القيم الضوئية تؤدي إلى أحداث علاقات تصميمية يمكن ان تسهم في خلق الإحساس بالوهم الفضائي او الايهام بالحركة (48، ص67) حيث تبدو المناطق ذات التألق القوي وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من المناطق ذات التألق الهادئ أو الخفيف وبذلك يبرز دور الاضائة وتأثيرها في التكوينات التصميمية كعامل أساسي في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح وإثارة الاهتمام (28، ص24) . إذ ان العلاقة بين الضوء والرؤية علاقة وجودية . فالضوء هو كل شيء في الفنون المرئية وبدونه لا يمكن وجود فن مرئي . لذا فقد استخدم الفنانون مسألة التباين بين الضوء والظل لإحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة فأعمال (رامبراندت)* تظهر استغلاله وسيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لأقصى حدود عن قصد لأحداث نوع من التناقض الحر المتناغم** والمتزن من الأضواء والظلال للحصول على قيمة تزيد على قيمة الصورة كلها (53، ص70).

إن استخدام التباين الواضح بين المناطق الشديدة الإضاءة ومناطق الظلال والناتج بفعل الضوء يعمق الشعور بالعمق الفضائي بينما يقل هذا الشعور لو تقاربت شدة النصوع في كلا المنطقتين وهذا التباين في الشعور يولد عند المتلقي احساساً باختلاف المسافات فيعطي إيهاماً بالحركة والحياة، ومن خصائص الضوء :



أولاً / اللمعان : هو مقدار إشراق اللون ودرجته والتي تحدد من خلال بعد أو قرب المصدر الضوئي ، وكمية الضوء المنعكس من سطح الأشكال والذي يتوقف هذا الأخير على طبيعة ذلك السطح (خشن ، ناعم)... ويكون الأبيض هو النهاية العليا لهذا المدى، أما الأسود فيكون أسفل المدى وان لهذه التباينات في درجة اللمعان إسهاماً في خلق الإحساس بالإيهام الحركي، وذلك من خلال اختلاف الفواصل المسافية بين درجات اللمعان" فأشدها لمعاناً تأتي في مقدمة اللوحة واقلها تكون متراجعة إلى مؤخر اللوحة " (135, p.52). فالزمن يساوي الأثر الضوئي مضافاً إليه المكاني منقوصاً أو مزادا في الأثر الحركي (25، ص15). شكل(34).

ثانياً / اللون : هو احمرار الضوء وزرقته وخضرته ... إلخ ويمكننا إدراك ال[illegible] مباشرة للضوء ، عند تسليط ضوءٍ ملونٍ على سطح مع مراعاة القوى الضوئية التي يعكسها السطح (60، ص179) ، وللّون كما يرى الباحث بعدان من التباين : الأول يتمثل بالاختلاف في درجات لون الضوء أما البعد الثاني فيمكن في الأثر الذي يتركه التباين الضوئي أصلاً من نور وظل .

ثالثاً/ قوة الضوء : وهو يشير إلى نقاء اللون الذي يستطيع السطح ان يعكسه فعندما يكون الأحمر احمراً كاملاً فهو في هذه الحالة يكون في كامل قوته الضوئية وعن طريق تخفيف اللمعان بزيادة ضوء لا لوني (محايد) من أي مصدر آخر أو بزيادة بعض أطوال موجية تكميلية ، يمكن التحكم بالتشبع او قوة الضوء (60، ص17-19، 179-180) وان أي اختلاف في نسبة التشبع يحدث قوى

---

* رامبراندت: رسام هولندي ولد في ليدن (1606- 1669). ترك عدداً وافراً من اللوحات تتجلى فيها القوة والحياة والجمال مع تعاقب النور والظل.

** النغم : تطلق كلمة النغم لتحديد أمرين مهمين الأول : هو تحديد العلاقة بين الأشياء في تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض ، في كثافتها وعتمتها ، وفيما يتعلق بكونها اقرب او أكثر بعدا ، وبالنسبة السليمة بين ظلالها جميعا إلى الضوء الرئيسي في الصورة .... وثانياً ، النسبة الدقيقة بين لون الظلال إلى ألوان الأضواء ، حتى يمكننا ان نشعر على الفور بان تلك الظلال ليست إلا درجات متفاوتة للضوء نفسه (53، ص71)

ضوئية متباينة• في حقلنا المرئي وعن طريق هذه التباينات يتولد لدى المتلقي الإحساس بالإيهام الحركي .

ـ الأبعاد التي يحققها تباين الضوء والظل في العملية التصميمية :

أولاً البعد الجمالي :

تشكل الدرجات الضوئية ذات القيم المتباينة في الإشعاع والتدرج والإشباع والموزعة على أشكال ووحدات العمل التصميمي بمجموعها إيقاعات ضوئية ذات قيم مختلفة لها تأثيرها في التشكيل الإنشائي علاوة على تأثيرها النفسي في المشاهد بحيث تجعله يفضل هذا التصميم من غيره. فقد تكون هذه الإيقاعات منسجمة فتسمى إيقاعات ضوئية منسجمة ذات معنى لوني متناغم تعطي العملية التصميمي جواً من التفاؤل والبساطة والمرح، في حين عندما تكون الإيقاعات عنيفة متضادة ذات ضوء متغاير بدرجات بين الفاتح والغامق أو الحار والبارد من الألوان، فان ذلك يضفي جواً بعدم الاستقرار (69،ص 74، 75). إذ متى ما تمكن المصمم من تكوين إضاءة متجانسة* على أشكاله ووحداته في التصميم، بحيث يخرج العمل التصميمي بمعنى متشابك متحد مع بعضة ككل بجميع وحداته، يكون قد أضفى عليه صيغاً جمالية من حيث الخلق والإبداع يمكن قبوله عقلياً وذوقياً.

بقي أن نقوا أن الضوء ليست مهمته جمالية فحسب بل يمكن أن يحقق في ذات الوقت قيماً تعبيرية أو دلالية فضلاً عن الوظائفية.

ثانياً/ البعد الدلالي :

للضوء ودرجاته المتباينة مدلولات مختلفة القيم تلعب دوراً مهماً في رؤية الحياة العامة قديماً وحديثاً ، فقد اتخذت الشعوب كثيراً من الرموز الضوئية ، وأصبحت جزءً من حياتها عبر التاريخ وبالممارسة صار الرمز لدينا محسوساً وله دلالاته من أول وهلة وما للألبسة وألوانها ودرجات ضوئها من قيم ومدلولات نفسية أو اجتماعية أو سياسية أو جمالية أو إعلامية إلا محاولة للتعبير عن مظاهر الحياة للوصول إلى أقرب صورة للواقع من خلال توظيف الضوء وأصوله لإبراز حالة أو فكرة للتدليل عليها (83 ، ص 524) فلقد استخدم الفنان القيمة الضوئية الملونة في تحقيق أهداف معينة في التصميم فللإيحاء بمعاني الصراحة والحقيقة أو الصدق أو النقاء أو البرد أو التفاؤل استخدم الأبياض والذي (يناظر الضوء في الطبيعة) كدلالة للتعبير عن ذلك في حين عبر أو أوحى عن الظلام في الطبيعة أو الأسود في التصميم بالخيال والغموض والرهبة والخوف (8 ، ص 182) .

4- التباين بين العناصر (داخل الحقل المرئي) :

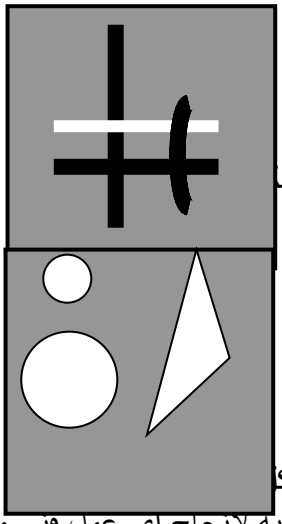
إن وجود قدر من الاختلاف بين العناصر في أي عمل تصميمي هو أمرٌ محتم وطبيعي، وذلك لأهميته الكبيرة في جعل العناصر المهمة فيه أن تظهر فضلاً عن بروز التصميم بصورة كاملة للوصول إلى الهدف المطلوب (245 ، 40-41) ويعتمد مقدار الاختلاف المطلوب في أي

• يعتمد التباين في القوى الضوئية على أمور عدة منها : (1) الطول الموجي للضوء والذي على أساسه تتحدد أسبقية أو سرعة وصول الأضواء إلى العين ، (2) هناك بعض الأضواء الملونة تكون اقرب إلى نفس المتلقي من غيرها مما يجعلها تندفع إلى المتلقي أسرع من غيرها (3) الأضواء الأكثر نصوعاً تكون أكثر جذباً من الأضواء الخافتة .

* متى ما تمكن المصمم من تكوين إضاءة متجانسة تتعلق بالمضمون من جهة وبالأشكال المضاءة من جهة أخرى فان السمة النهائية للإخراج التصميمي يمكن أن تكون مقبولة جمالياً ووظيفياً.

تصميم على مهارة المصمم وموهبته ، وكذلك مزاجه وحساسيته فبعض الفنانين يحبذون ويميلون إلى التعارض الخفيف وآخرون يحبذون التعارض القوي هذا فضلاً عن الغرض الذي من أجله صمم العمل (68 ، ص 47).

يعتمد تأسيس تأثيرات معينة في العمل التصميمي على بعض القوانين التي تعمل على جمع وتشكيل عناصره ففي بعض الأشكال والتكوينات يمكن الجمع بين (التوافق والتعارض والتكرار)• كما هو مبين في الشكل (35)، إذ يتضح التباين بين الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية وتباين في الاتجاه العمودي والأفقي وتباين في سمك الخطوط وتباين في اللون والجلاء(الأسود والأبيض) مع هيمنة الخطوط المستقيمة والرفيعة والعمودية الاتجاه واللون الأسود مما يخلق الوحدة في الصورة(68، ص97)



أما الشكل(36) فإن الدائريتن تمثلان تكرار في الشكل والتباين في الحجم كما إن الدائرة الكبيرة متضادة في الشكل مع المثلث ومتوافقين في الحجم أماالدائرة الصغيرة والمثلث فمتضادتان في الحجم والشكل ويمكن التوفيق بينهما باللون، يلاحظ مما تقدم اننا ندرك العلاقات لأن الأشياء لها هيئات وأن إدراك هذه الهيئات على التباين الذي يعمل على تحريكها وتمييزها عن الأرضية (الفضاء) كما سياعد عناصر التصميم على تمييزها وإمكانية إستثمارها لتحقيق السيادة وإرشاد المتبقي الى هدفه وتمنحه شكل الفكرة ضمن افطار العام (60، ص20) باعتبارها من المتطلبات الرئيسية لإنجاح اي عمل فني من الناحية الجمالية.

يتضح من ذلك أن السطح المصمم ما هو إلا عبارة عن مجموعة من التباينات بين القيم الضوئية والحجوم والألوان والأشكال المختلفة . وعلى الرغم من اشتراك جميع هذه العناصر في بناء العمل التصميمي إلا أن اختلافاً واضحاً يميز كل تصميم من الآخر، ويرجع ذلك على الطريقة التي يتعامل بها كل مصمم في تنظيم التباينات المختلفة والفترات التي تقع بينها فالتصميم الأكثر تنوعاً هو الأكثر جذباً للأنتباه ... " فإذا كنا نريد الحصول على أنتباه عالٍ فيجب أن ننظم العناصر لتحدث اقصى تنوع في التباينات أو الفواصل " .

إذن فالتكوين في أي عمل فني بدون التعارض أو التدرج أو التنافر يصبح رتيباً في حين أن التنوع أو الاختلاف يجلب الاهتمام والإثارة وينفح الحياة والنشاط في التصميم.

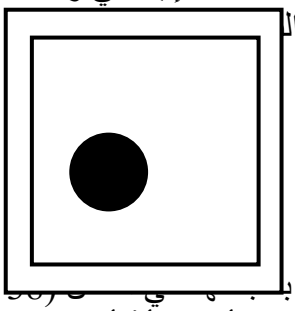
5- تباين الفضاء :

تتحقق عملية الإيهام بوجود الفضاء (ثنائي الأبعاد)* في العمل التصميمي من خلال طريقة التحكم بوحدات التصميم وعلاقات نظامه أو أنظمته** (48 ، ص 27) إذ أن عملية تشكيل

• التوافق : Harmony : وهو يعبر عن التطابق (تكرار كامل في العناصر) والتشابه (جمع وحدات متشابهة في عنصر أو أكثر) والتدرج (سلسلة متعاقبة لأجزاء متشابهة أو متوافقة تصعيداً أو تنقيصاً لمختلف العناصر وهو يجمع بين التوافق والتعارض) وقد يجعل التوافق بين أشياء غير متشابهة عند جمعها ، كحالة الحمامة وغصن الزيتون كمكونات للتوافق الرمزي للسلام أو كالقنينة وسدادها كتوافق وظيفي ، أما التعارض Contracts فهو يعطي معنى التباين ويتكون في حالة عدم وجود عنصر أو أو بعد أو صفة مشتركة بين وحدتين ، أما التكرار فهو حالة تطابق جميع العناصر بين وحدتين ماعدا اختلاف في بعد واحد في الحيز أي في موقع الأشياء . (68 ، ص 34-36-42-47،46) .

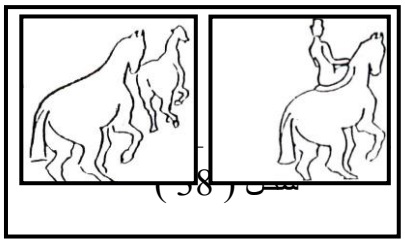
* الفضاء ثنائي الأبعاد : ويقصد به الحيز الذي يحتوي بعدين هما الطول والعرض، ويمكن الإحساس بهذا النوع من الفضاء بحالتين الأولى من خلال الحيز الناتج من تحديد الإطار له الذي غالباً ما تعبر عنه المساحات المحددة لذلك الإطار، أما الحالة الثانية فهي العلاقات الفضائية الحاصلة بين اللوحات الفنية المعروض وبين فضاء الجدار الذي تعرض عليه (34 ، ص 28) .

الفضاء في العمل التصميمي تعتمد أساساً على ما يحتويه من وحدات أو أشكال ، فكلما اختلفت العلاقات بين الوحدات التصميمة اختلف الفضاء في تشكله المظهري الناتج اعتماداً على الحركة*** والقياس والحجم ودرجات الإضاءة والظلال وهذا يعني أنه وفي الوقت الذي يعمل به المصمم على ترتيب وحدات العمل التصميمي المتباينة داخل الفضاء الذي يختاره فهو في الوقت نفسه انما يعمل على تصميم الفضاء الذي يضم تلك الوحدات ، وهذا يعني أن الفضاء ما هو إلا محتوى واضح للعناصر والأسس التصميمية ، إذ لا يمكن عدّه عنصراً ولا أساساً وأنما هو متداخل يحتوي ما يمكن أن يوجد في التصميم (24،ص45) لذا تكمن أهميته في وظيفته والمعرفة الأساسية فيما يتضمنه من معانٍ واستعمال يكون أساسياً لكل فنان (34 ، ص26) ، فهو يمنح الشكل ملموسيته لأن الفضاء كحيز يسمح للحجوم والأشكال من أن تجد طريقها بيسر على السطح التصويري ولهذا يغدو الحديث عن الأشكال شيئاً غير مجدٍ دونه وحين تدخل الكتل والحجوم والأشكال فإن السطح التصويري يغدو فضاءً لا فراغاً (9، ص 48) ، فالفضاء إذن " يمثل الحيز أو الوعاء الحاوي للشكل والعلاقات المرئية بين وحدات العمل الفني من أجل خلق كيان واحد يضمه هذا الفضاء ويحتويه " (34 ، ص 26) ويكون قادراً على توصيل الرؤية الفنية ضمن إطار العمق المتوهم المتسبب جراء التعامل مع الأشكال جين تتراكب أو تتداخل أو تتضاد فيما بينها (9 ، ص 48،49) إلى أن تأخذ وضعها التصميمي . من خلال دراسة وتنظيم محددات الفضاء ضمن نسب تتوزع فيها الأشكال داخل الفضاء التصميمي والعلاقات بينها وربطها المحكم لتعطينا في النهاية جمالية الرؤية ودلالات الوظيفية (69 ، ص 85) . وهو أي (الفضاء) على نوعين وهما الفضاء الإيجابي والفضاء السلبي أما الفضاء الإيجابي فهو كل ما يحيط بالشكل السلبي* والفضاء ال



بالشكل الإيجابي(شكل(37)) وتحتوي كل الأشياء الإيجابية على الفضاء السلبي، ولكن الفضاء السلبي لا يتم إدراكه بصورة دائمة كشكل والسبب في ذلك أن الفضاء الإيجابي من الممكن ان يكون خلفية للأشكال السلبية والفضاء السلبي للأشكال الإيجابية (24،ص47) والفضاء بإيجابيته أو سلبيته قد يتجزء في المطبوع وقد يتحرك أو يقوي الإحساس بالحركة والإحساس ب

أ) ترتب على وضع الحصان بالقرب من الجانب الأيمن للإطار دون فضاء أمامه، أنْ أثار إحساساً بان الحصان يتقهقر إلى الخلف أما الحالة (ب) فإنه رغم أن خطوط الحصان الخلفي الكبير هي نفسها التي رأيناها من قبل إلا أن الإحساس الذي تثيره هذه الصورة هو أن الحركة متقدمة نحو الأمام لوجود الفضاء الأمامي.



(38)

** يعتمد الفضاء على نظام العمل التصميم العام حيث أن لكل نظام طريقة في التنظيم والتصميم بما يتوافق مع الشكل لمحيط السطح المتعامل معه .

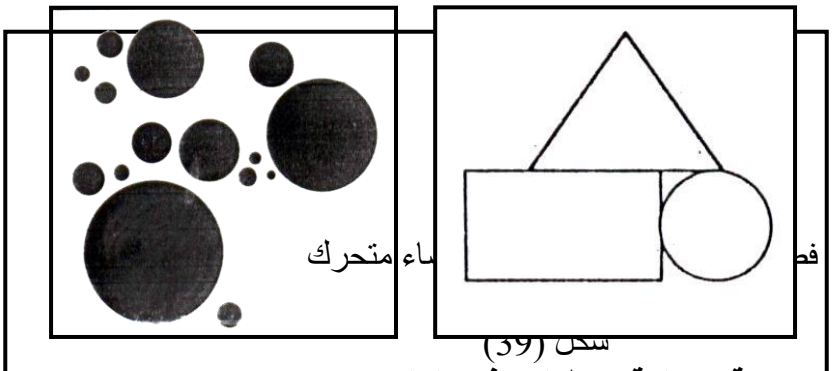
*** إن عملية الإحساس بتكوين حجم الفضاء أنما تكون من خلال الحركة الناتجة من عملية الدوران المرتبطة بالزمن .

* إذا وضعنا مثلاً تفاحة على منضدة ففي هذه الحالة تكون التفاحة موجبة بينما سطح المنضدة (شكلاً) سالباً، وإذا ما رسمنا جبلاً ففي هذه الحالة تكون السماء سالبة ، وهكذا الأشجار باتجاه السماء ، وخلفية اللوحة تكون سالبة إذا رسمنا أشكالاً أمامها. وهكذا فإن إيجابية الأشكال في مساحة اللوحة تتوقف على كيفية احتلال مركزها وبعدها وقربها وأهمية وصفها وكلما وضعنا شكلاً في سطح اللوحة أخذ أهميته واعتبر موجباً تجاه الجوانب الغير مرسومة في اللوحة .

وقد تتداخل الفضاءات المجزئة وتنسجم أجزاءه أوتتعارض بل يحدث في بعض الأحيان فضاء متقطع الاستمرارية من خلال الحالة الانتشارية، إذ أن الفضاء في هذه الحالة يحوي اشكالاً موزعة ومنظمة على وفق نظام توازني دون مركز إشباع أو سيادة لجزء ما في الشكل، وأن توزيع الأشكال داخل الفضاء ضمن إيقاع متقطع قد تشع أو تتجاور فيه أوتتجه إلى نقطة مركزية في وسط التصميم تولد حالة من الشد والإثارة لخلق تجديد وابتكار (69 ، ص 86) أما من حيث التأثير الجمالي فهناك الفضاءات الساكنة وهي التي تكون الأشكال الموجودة في داخلها مستقرة بحيث تظهر وكأنها موضوعة على مستوى الصورة ومتوازية معها فتبدو الأشكال متساوية للعين ليست قريبة ولا بعيدة ولا توحي بالحركة الظاهرية (شكل (39)) أما الفضاءات المتحركة (الديناميكية) فتكون ناشئة من تحريك الأشكال والتحكم في أبعادها أو من خلال تفاعل اللون مع هذه الأشكال أو المساحات الموجودة داخل الفضاء (34،ص28)، أو من خلال تباين الفضاءات عندما تظهر متقدمة في لحظة ومتاخرة في أخرى ليخلق هذا التباين في الفضاء حركات إدراكية (إيقاعية) نتحسسها من خلال الفروق في الحجم ومن خلال التباين في العلاقات التصميمية المتعددة التي تولد عند المتلقي إيهاماً بالحركة داخل فضاء وهمي مخادع .

مما تقدم يتبين أن " الفضاء مشاع للجميع ولكن الناتج فيه مرتبط بالفعل الذاتي للمصمم فالكل يميز الفضاء فهو سهل في الاستلام من خلال الحواس أو حتى إدراكه أيضاً في الوصف الأبتدائي له قبل الفعل الفني ولكن الصعوبة تكمن في البحث فيه والارتباط فيه والإنشاء فيه .. بل تكون الصعوبة في تحقيق نظام له ونظام فيه وهنا تظهر الفروقات في الناتج بين مصمم وآخر (25 ، ص 83-84) .

وعلى ضوء ما تقدم يمكن الاستدلال على أن الفضاء يعد بمثابة وحدة بنائية للعمليات التصميمة ثنائية الأبعاد .. ولا يمكن إدراك العلاقات التصميمية دون أن ترتبط بالفضاء المقررة لها .



شكل (39)

6- الأسس التصميمة وكيفية توظيفها في الملصق :

لا شك أن عملية تصميم المطبوعات ومنها الملصق تعد في جوهرها الأساس ناتجاً جمالياً لابد من تحقيقه ، حيث يتم ذلك من خلال إخضاع عناصر التصميم ضمن تكوين معين إلى نظام تحديد العلاقات وفقاً لمتطلبات الفن عموماً والتصميم خصوصاً الا وهو تحقيق تاثيرات نوعية معينة لها قيمة تعبيرية* ذات أبعاد جمالية في هيئات محسوسة ومنظورة(38، ص 207) يتولد عنها شعور أو إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاثة ، العاطفة والعقل والإرادة وهذاالتذوق الجمالي لا يتم إلا في نطاق شعورنا بالحرية التصميمة المستندة إلى ثقافة فنية متراكمة في فكر المصمم ، فالعمل الخلاق الذي يخرجه المصمم والذي يتحدى فيه الشكل الجمالي التقليدي من خلال

* " إذا كانت مهمة المصمم في العديد من مجالات الفنون مهمة صعبة ، فإنها تزداد صعوبة في مجال الملصق ، لأن المصمم لابد أن يتوخى في عمله عنصرين أساسيين في وقت واحد هما عنصر الجمال وعنصر الواقعية ، لأن الملصق كما هو معروف ليس لوحة جمالية فقط ، وإنما لوحة جمالية تؤدي هدفاً محدداً وتخاطب مجموعات غير متجانسة من المشاهدين " (121 ، ص 55).

ابتكار أشياء أو أنظمة جديدة يستخدم فيها كل ما لديه من خيال ومعرفة ومهارة (121 ، ص 54) يعتمد اسس وحقائق ثابتة تتعلق بالأنسجام والتوافق والتوازن ، وما التعبير عن ناتج العلاقات لهذه الحالات إلا تأكيداً لجمالية النظام المتحقق في المطبوع (الملصق) والذي من شأنه أن يجعل القارئ في تتابعية وتواصلية (82،ص60-62) ولا ريب إن هذه الوسائل تقاد على وفق السياق الفلسفي الذي يوجه رؤيا الفنان ، وأيضاً الاتجاه الفني الذي يختطه وصولاً إلى رؤيا جمالية محددة للعمل الفني ، ومن خلاله يكون بمقدوره بث الموقف الجمالي وما يحمله من مضامين وتصورات إبداعية (9 ، ص 52) ، وفي ضوء ذلك يمكن النظر إلى العلاقات على أنها فعاليات ذات أهمية تقوم فضلاً عن تنظيمها العناصر الداخلية للبناء التصميمي ومساهمتها في إنشاء الوحدة العامة التي تظهر فيها القيمة الفنية والجمالية للعمل التصميمي (16 ، ص 17) فإنها تحقق هدفين اساسيين وهما الجاذبية (Altercation) والانتباه (ATTention).

يلاحظ في كل ما تقدم ، أن البناء التصميمي يتشكل من عناصر ، وهذه العناصر تخضع لروابط وعلاقات** توصل العمل التصميمي إلى حقيقة قيمته الفنية ،فالحقيقة في هذا العالم لا تتأصل في الأشياء نفسها بل في العلائق التي نلحظها في الأشياء أي انها " لا تتأصل في العناصر وإنما في البنى إذ ان الأشياء مؤلفة من علاقات أكثر مما هي مؤلفة من موجودات وهذه الطبيعة تقدرها علاقة العنصر بكل العناصر الأخرى ".(97،ص48، 49)، ومن أهم الوسائل التنظيمية التي تشترك مع العناصر البنائية في علاقات رابطة تسهم في تماسك تلك الأجزاء معلنة وحدتها التصميمية فهي:

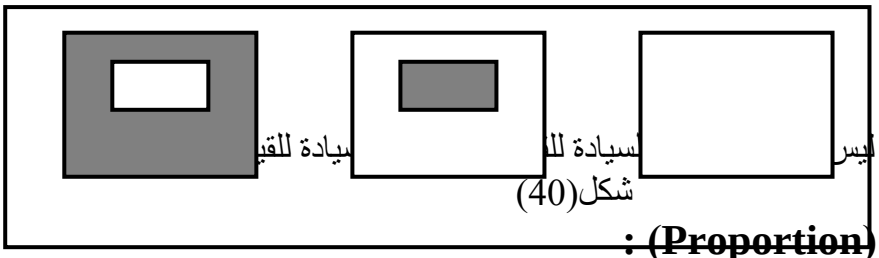
أ. السيادة (Dominance) :

يقوم جوهر مفهوم السيادة (الهيمنة) بوصفها سيطرة جزء على حساب الأجزاء الأخرى على مبدأ التفرد أو التمييز أو التأكيد أو التشييد أو التركيز ، بحيث تصبح بؤرة استقطاب مركزي (مركز سيادة) للعمل الفني (28 ، ص 155) تنطلق منه العين إلى بقية عناصر التصميم مع التأكيد على أن كل جزء من الصورة يجب أن يستلهم درجته المناسبة من السيادة أو التشديد لكي يعطي استحقاق الانتباه ويتم ذلك كما يشير – جيروم – من خلال الاختلافات في خصائص العنصر السائد (المهيمن) على خصائص العناصر الأخرى المشتركة معه في العمليات التصميمية (59 ، ص 351) فالعنصر الأكثر أهمية لابد وأن يتعزز عبر مفهوم الهيمنة من خلال الحجم الكبير والصغير أو عن طريق التباين بين المساحات للأشكال أو التباينات في اتجاه الخطوط أوقيم الألوان أو عن طريق عزل عنصر عن باقي العناصر أو عبر المنظور، الإضافة، أهمية الموضوع ، الحدة ، قرب الجزء السائد من مقدمة الصورة ، الحركة، السكون ، الحافز التركيبي (24، ص56 – 28،ص156) فالغرض من وجود أو توافر عنصر السيادة في العمل الفني فضلاً عن كونه رغبة تعتمد على جذور سايكولوجية في نفوس البشر* (52 ، ص 187) فهو يسهم في ضمان تحقيق المهمة الوظيفية أو الغرض الجمالي الشكلي أو الاثنين معاً لتكريس مفهوم خدمة الأهداف الاتصالية وقد يكون قبل ذلك تعزيز وحدة التصميم (28 ، ص 155) ، وإن ذلك كله يترابط مع مكان الجزء أو الأجزاء المختارة ، أو يكون ذلك مرتبطاً في الوقت نفسه مع أهداف مناطق الجذب أيضاً والشيء المرغوب حتماً في التصميم عندما يكون المميز أو المختار متصلاً وليس منفصلاً أو على الأقل يبقى عامل تنشيط في الكل العام (23 ، ص 33) .

** يمكن بناء التصميم بعلاقات أشكاله المتبادلة والمكمل لبعضها والتي تزداد ظهوراً وتعبيراً عن طريق أسس التصميم والتي من أهمها (التباين ، السيادة ، التناسب ، التكرار ، التوازن ، الوحدة).

* حين نعاني من صراع نفسي بين قوى ورغبات متعارضة ونعجز عن التوفيق بينها أو نعجز عن أن نحقق أحداها لتسود على حساب الرغبات الأخرى ، فمن المؤكد أن يقع الفرد فريسة لأمراض عصبية أو قلق ينتهي بنهاية اتخاذ قراراً بأن تسود رغبة على غيرها ، فإذا ما انتهى الصراع بسيادة لإحدى القوى زال التوتر وتحققت الوحدة في التصميم (52 ، ص 187) .

وفي ضوء ما تقدم يتبين لنا أهمية موضوع السيادة في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) وذلك لما لها من مفهوم يُكرس لخدمة الأهداف الاتصالية، فضلاً عن اسهامها في تحقيق الإيهام بالحركة، فالأشكال التي لها السيادة تبدو أقرب الى المتلقي من تلك البعيدة أو التي ليس لها أساس من التفرد أو التمييز أو التركيز. (شكل (40)).



شكل(40)

ب. التناسب (Proportion) :

يتخذ مفهوم أو مصطلح التناسب موقعاً مهماً في عملية تنظيم العمل التصميمي (سواء أ كان ثنائي الأبعاد أم ثلاثي الأبعاد) إذ يتضمن هذا المصطلح دلالة استخدام الأعداد الرياضية والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من النوع نفسه، مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا وموقع الأجزاء الرئيسة المكونة للشيء (8 ، ص 234) وعلى وفق ذلك يمكن القول أن النسبة يمكن إدراكها والإحساس بها مباشرةً من خلال المقارنة بين حجوم الهيئات وألوانها والتي تعتمد في مقارنات الطول والعرض (48 ، ص 68) وهذا ما يراه آرثر في إشارته للتناسب بوصفه علاقة كل عنصر بالعنصر الآخر فيما يتعلق بالحجم والمساحة والذي لا يتحدد بمقاييس ثابتة (144-P.200) على أن هذه النسب والتنغيم لا يستكملان معناهما إلا عندما تستخدم في الإجابة عن الغرض الذي يمكن أن تؤديه ففي عملية التصميم تكون أغراضنا معقدة وغامضة ولكن يمكن التفكير فيها دائماً من جهتين الأولى محددة وهي إنشائية وظيفية والثانية تعبيرية ، على أن لا يكون بينهما تعارض (6 ، ص62) ليتضح من ذلك أن التناسب وكما يؤكد (الربيعي) ما هو إلا تنسيق العناصر من خلال تمازجها أو تناقضها على نحوٍ مؤثر بعضها مع بعض(48،ص 67) أي أن التناسب هو علاقة توازنية بين الأشياء المتناسبة فعند تقسيم سطح ما يمكن الحصول على وحدة وجذب انتباه عن طريق تقسيمه إلى أجزاء مختلفة ومتعارضة في الشكل والحجم بعلاقات تربط الأجزاء بعضها مع بعضها الآخر ومع التصميم ككل ويكون ذلك بأتباع أسس التناسب المتعددة وهي جميعاً تؤدي إلى تأسيس ناتج جمالي متعدد هو الآخر .

ومن الغريب أن نجد نسباً معينة (المقطع الذهبي)* تتكرر في الطبيعة كثيراً ويشعر الناس بأنها تقسيم طبيعي حيث اكتسبت تقديراً جمالياً من الجميع وهذه النسب تبني العلاقة الرياضية في تقسيم الخطوط والمساحات والحجوم في العمليات التصميمة المتعددة .

لذا فقد استخدمها الفنانون على نحوٍ واسع لأن هذه الطريقة تخلق علاقة منسجمة أو مرضية جمالياً بل أن هناك من الحضارات كالإغريقية اعتمدت في فلسفتها لتعريف الجمال على أساس الانتظام والتوافق في النسب فقد كان التناسب يعني وجود علاقة متوافقة مقبولة في تشريح جسم الإنسان رآها أرسطو في التماثيل الإغريقية (41 ، ص 32-33) هذا بالإضافة إلى أن أرسطو يؤمن بأن الاختلاف الحقيقي بين الأنواع هو مجرد اختلاف في النسب أو التناسب أي أن الشكل في النوع الواحد ثابت فيما عدا التغيرات (المضافة أو المطروحة)* (49 ، ص 59)

---

* نشأت هذه التسمية في عام 1830 ويركز مفهومها (Golden Section) على النسبة (1:1.618) كعامل ثابت تقريبي في المتواليات الهندسية والذي يكون قيمة كل رقم مساوٍ لحاصل جمع الرقمين السابقين وهي 2 ، 3، 5 ، 8 ، 13 ، 21 ... الخ .

* ان عملية الحذف والإضافة هي بحد ذاتها عملية تنظيم ضمن نظام أعم فتغدو الأشكال وإيحاء الجذب أو الحركة أو الزمن بالإضافة أو الحذف ضمن تطور الإنشاء والاختيار التقني ، ص 29.

مما تقدم يتضح لنا أن مفهوم التناسب يعد أحد ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعة تكوين الأشياء** والتي يستمد مبررها الأساسي من خلال ما يتحقق عبر مفاهيم التباين والتنوع والتنغيم بل وحتى التطابق الذي يعد من جانب آخر تعبيراً عن تناسب متكافئ (27،ص 651) وأخيراً فإن ارتباط التصميم (بالنسبة) أو التناسب يكون عامل تعجيل إظهار إيحاء الحركة فتعدد التصغير والتكبير والقرب والبعد بافتراضات الميل أو زيادة الانحراف عن خط الأفق أو المحور العمودي في أسفل التصميم وترجمته بنسبة إلى أعلاه فسينتج التفاوت والتباين بين الفعل الحركي للأسفل قياساً إلى الأعلى لتصنع هذه الاختلافات في التناسب وترتيب العناصر الكون المفعم بالحركة والحياة (52 ، ص 59).

ج. التكرار (Repetition) :

ينطوي التكرار كنوع من العلاقات التصميمية على عددٍ من المفاهيم التعبيرية التي تستمد مبررها الفلسفي من مظاهره التكرار في الطبيعة والحياة كتكرار المد والجزر، وتعاقب الليل والنهار، وأدوار القمر، وحياة النباتات والحيوانات، وتعاقب الفصول، فالتكرار من الناحية الواقعية يعني وجود وحدات*** متعددة (مكررة) تتخللها فواصل أو انقطاعات أو فترات**** يتمخض عنها – أي تكرار الوحدات - عدد من الامتدادات (الامتداد الزماني ، والامتداد المكاني ، والامتداد النوعي) والتي هي – أي الامتدادات - كمفهوم واقعي تعبير عن الحركة، ولذا فإن الامتداد الزماني والمكاني يساوي الحركة تماماً (28 ، ص 157، 158) فالتكرار المتواصل للوحدات يظهر بين وحدة وأخرى مسافة زمنية تعرف بالفترة تدلل على وجود امتداد زمني ، في حين هذا الانتقال الزمني من وحدة إلى أخرى يحقق انتقالاً مكانياً من خلال حركة ذهنية للوحدات المكررة في المجال المرئي ضمن إيقاع معين(وحدة ، وزمن) (69، ص 91) بالإضافة إلى إن هذا التكرار المتواصل للوحدات يبرز ويعزز بالنتيجة امتدادها النوعي .

يلاحظ مما تقدم أن التكرار بهذا المعنى يشير إلى مظاهر ومفاهيم مهمة في العملية التصميمة ، كالامتداد* ، والتكامل**، والتتابع*** والمرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التصميم ذي البعدين (8 ، ص 225) والتي من شأنها أن تظهر دلائلية الإيقاع**** الذي يعتبر من أهم مظاهر التكرار ويعد ناتجة الحتمي والذي يتنوع بتنوع أشكال التكرار ليضفي جمالية وذوقاً على تناسق العلاقات التصميمية .

للتكرار أشكال متعددة فقد يكون في شكل من أشكاله تاماً ومنتظماً ، وفيه تتطابق الوحدات وفواصل الوحدات (الفترات) تطابقاً تاماً (48 ، ص 71) خالقاً بذلك إيقاعاً رتيباً خالٍ من التنوع أو قد يكون التكرار غير تام يؤكدون هذا النوع من التكرار على شكلين بحيث تتطابق جميع الأحياز مع بعضها مع تغير وحدة أو أكثر أو حيز أو أكثر ليكون ناتجة الإيقاعي غير رتيب ويكون هذا النوع من التكرار على نوعين :

** أي أن النسبة الطبيعية لا تستكمل معناها إلا عندما تعبر عن ضرورات وظيفية (، ص 67).

*** وهو الفعل الإيجابي (المتحقق من خصائص الوحدات المؤسسة للتكرار (28 ، ص 158) .

**** وهو الناتج السلبي (اللافعل المتحقق جراء توقفات الحركة) . (28 ، ص 158) .

* ويقوم على فكرة الامتداد الانتشاري للوحدة المكررة (28 ، ص 159).

** وهو التكامل المتبادل بين الأجزاء أو الأقطاب المتضادة من خلال معالجة الوحدة المكررة شكلياً واتجاهياً وفضائياً ولونياً وتنظيمياً وفق متطلبات التكامل (28 ، ص 159) .

*** ويقوم على أساس التوالي الثابت في الوحدة أو الفواصل أو المتغير في أي منها ، ويرتبط بحركة الإبصار وفق نظام منسق ومرتب دونما خلل (24 ، ص 13) .

**** يرتبط ذكر الإيقاع في التصميم بالحركة وبالتالي يعني التنوع ففي التصميم ننطلق من مبدأ الإيقاع على اعتباره وسيلة تنظيمية للعناصر وبما يحقق مبدأ التكرار لتسهيل عملية إثارة الحركة داخل الفضاء .

أولاً/ تكرار متناوب : ويكون على أساس التناوب والتعاقب بصورة منتظمة (68 ، ص 67). ليكون ناتجة الإيقاعي غير رتيب .

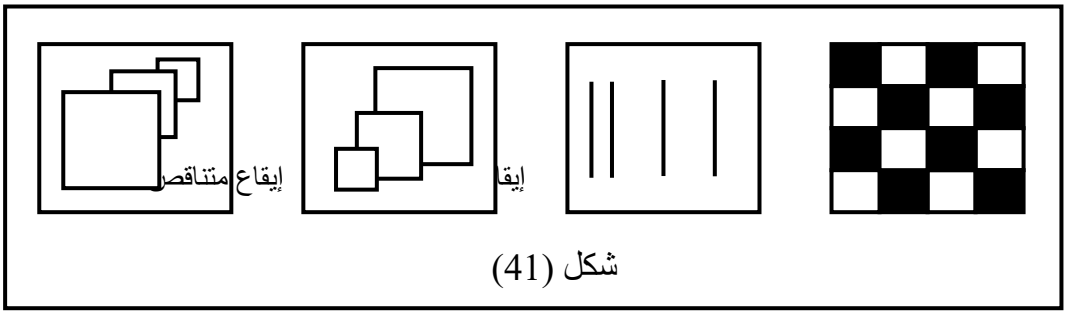
ثانياً/ تكرار متغير (حر) : ويحدث من خلال تكرار العناصر التصميمية مع إجراء تغيرات في الوحدات مع بعضها البعض تغيرا تاما لغرض إضعاف الرتابة عن طريق اعتماد التباين بين الوحدات والانقطاعات أي إلغاء التطابق بينهما وقد يكون :

أ- إيقاع حر يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني بحيث تكون الوحدات والأوقات مرتبة بشكل مقبول.

ب- إيقاع حر يكون ترتيب كل الوحدات والأوقات ترتيب دون روابط (97، ص30) .

من خلال تماثل الوحدات بعضها مع بعضها الآخر دون الانقطاعات أو بالعكس (28 ، ص 158) فالإقلال من عدد الفترات يزيد من حدة التباينات ، بينما الإكثار منها يعمل على تهدئتها بإيجادها لدرجات متوسطة (24 ، ص 42) وهناك أيضاً التكرار المتصاعد* والمتناقض** والذي من شأنه أن يحقق إيقاعاً متدرجاً وهو تعبير دال على أهمية متزايدة أو متناقصة داخل المسطح المطبوع وهذه الحالة من التزايد أو التناقص الحاصل في حركة العناصر يحقق الغور في أعماق التصميم أو التقدم والاندفاع إلى الأمام أي أن الإيقاع ولد تنوعات متعددة داخل التصميم سواء بالحجم أو اللون أو الشكل الأمر الذي يضفي جمالية من أتساق العلاقات التصميمية وبما يولده من حركات ذهنية ممتعة داخل المسطح التصميمي (120، ص 42،43) . (شكل(41))

مما تقدم يتبين إن استخدام التكرار يؤسس علاقات أكثر تماسكاً يكون ذا قدرة على تتبع مجريات الفكرة المصممة وتنوع التصميم سواء أ كان ذلك بالانسجام أم بالتضاد (48 ، ص 72) فالتكرار يحقق للوحدة البنائية مفهوم التكامل ضمن وحدة العمل الفني من خلال نظام الارتباط مع نظائرها أي أنها تعمل - أي الوحدات - كجزء مهيأ للترابط وليس للاستقلال فضلا عن أنه يسهم بإثارة الإحساس بالحركة أو الاتجاه الذي ينشط عبر المنظور من خلال التباين (28، ص142-159) .



شكل (41)

د. التوازن (Balance) :

يمثل التوازن مبدءاً عاماً في الوجود وأساساً في الحياة واستمرارها ، حيث يرتبط مفهومه وفعالياته العديدة والمهمة بالوحدة العامة للبناء التي تربط جميع موجودات الكون ، والوحدة البنائية الهائلة للحياة وأنظمتها العامة ، لذا فان انعدامه يؤدي إلى اختلال التعادل في علاقات القوى ومن ثم

* الإيقاع المتزايد : هو تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات أو تزايد حجم الفترات تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات أو تزايد كل منهما (52 ، ص 96) .

** الإيقاع المتناقص : هو تناقص حجم الوحدات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات أو تتناقص حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات أو تناقص كل من حجم الفترات والوحدات معاً تدريجياً (52 ، ص96)

يصبح من غير الممكن للحياة الاستمرار وعلى هذا الأساس كان الإحساس به رغبة غريزية يود الإنسان ان يحققها دائما حتى في العمل الفني فالتوازن يعد من الأمور المهمة في وحدة العمل الفني ، وأنه من الاستحالة أن تقدم حلولاً للتنظيم بدونه فهو بمثابة توزيع للأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بها بعضها في بعضها الآخر . وصولاً إلى الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة (52 ،ص 111) ولما كانت الموضوعات الجمالية تعتمد على خبرة حية تجري بطريقة تدريجية فإن المعيار النهائي الحاسم للتوازن أنما هو قدره الكلي على أن يضم في ذاته أكبر قسط ممكن من التنوع وأتساع المدى في عناصره المتعارضة الموجودة في الحقل المرئي وكان لابد من التفكير في مسألة مساواة التعارض ، ويتطلب ذلك وجود محور مركزي أو موضع في الحقل تتزن حوله جميع القوانين المتعارضة (54 ، ص 54) ولما كان " كل شيء يتوقف في أي عمل فني على نوع التوازن الذي أريد تحقيقه " (44، ص 304-305) كان لابد من دراسة أو التعرف على القاعدة الإدراكية لنظام الاتزان والتي تضم :

أولاً / التوازن الشكلي (Formal Balance) أو المحوري* : ويكون في الغالب متناظر أو بتكرار معاكس على جهتي المحور أي يتكون عن طريق تطابق العناصر على طرفي المحور ، وهو سهل التحقيق ولكن يؤاخذ عليه رتابته وافتقاره للتنوع وله تأثيرات وقارية هادئة ، لذا فهو قليل الإثارة وأمثله التوازن الشكلي كثيرة كالإنسان والحيوان .... الخ ويضم هذا النوع من الاتزان .

1. التوازن المحوري المتماثل : ويتحقق هذا النوع من الاتزان عن طريق التماثل Symmetry (تماثل العناصر على جوانب المحور كصورة أمام مرآة) ويكون فقيرا. شكل (42، أ) .
2. التوازن المحوري غير المتماثل : وفيه يكون التماثل في الهيأة وعدم التماثل في اللون وهو أكثر حركة وتنوعاً شكل (42، ب) .
3. التماثل التقريبي : وفيه يكون جانباً من الهيئة مختلفين فعلاً مع بقائهما متشابهين إلى درجة تشعر بإيجابية المحور (68 ، ص 55-76) شكل (42،ج).

ثانياً / التوازن الإشعاعي : وفي هذا التوازن يمكن التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية ، والشكل الإشعاعي يجب أن يكون دائماً ذا حركة دائرية تحتفظ العين داخل حدودها لفترة لا بأس بها وكذلك فإن قوى الشد الفضائي تعمل في نشاط على ربط جميع جاذبيات الصفحة بشكل غير مباشر (24 ، ص 29) شكل (42،د) .

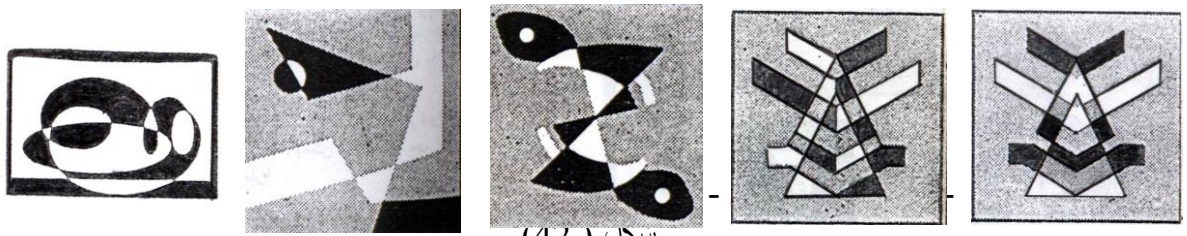
ثالثاً / التوازن اللاشكلي* (Informal balance) أو الوهمي : يعتبر من أهم أنواع التوازن كما أنه أكثرها صعوبة من حيث أنه يعطي قدراً كبيراً من الحرية التي تتطلب مزيداً من التحكم والسيطرة ، وذلك بسبب عدم وجود فعلي للمحاور أو المركز البؤري (شكل (42،هـ)) فهو يوازي بين قيم غير متشابهة (عناصر متضادة تختلف أكثر مما تتناظر) مثل موازنة كتلة مقابل فراغ ، أو موازنة تباين لوني قوي بتباين آخر ضعيف (60 ، ص 56-66) معتمداً في ذلك على محاور وهمية و يؤسسها الحدس النفسي القائم على تقدير مركز الثقل البصري وتوازناتها التنظيمية والحركية في الفضاء التصميمي (28 ، ص 154) بحيث تتفق هذه الأوزان والمسافات بشكل متعادل رغم اختلافها ولا يتوقف تفسيرنا للتوازن على الوزن المادي بل يبتعد إلى انواع أخرى من (الوزن) مثل وزن الألوان و(وزن) النسيج وحتى وزن الأفكار (112،ص106) . وتأسيساً على ما تقدم يرى (الربيعي) أن استخدام التوازن في العمليات التصميمية ناتجة من محصل جدلية

---

* الاتزان المحوري / ويعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح ، وقد تكون هذا المحور راسياً أو أفقياً أو هما معاً (60 ، ص 54) .

* يعد التوازن اللاشكلي من أكثر العقلات الجمالية شيوعاً بل يعد معياراً للاجتهاد والتوصيلات الإبداعية (28، ص 154)

العلاقات وتأسيساتها داخل الفضاء المقرر لتلك العملية التصميمية وأن من أهم تلك التأسيسات الفضائية هي تحقيق الحركة أو الإيهام بها والتي تأتي من نواتج تنظيم العلاقات التي يتم فيها التوازن (48 ، ص 69) وللتحقق من ذلك حسبنا أن ننظر إلى أية لوحة ، فالألوان الباردة والدافئة ، والضوء أو الظل ، والارتفاع والانخفاض والصورة الأمامية والصورة الخلفية ، واليمين واليسار ،إنما هي بصفة إجمالية عامة ، وسائل يتحقق عن طريقها التعارض الضروري الذي يؤدي على حدوث توازن أو تعادل القوى المتعاكسة في اللوحة (44 ، ص 303) .



شكل (42)

هـ. الوحدة (Unity) :

تعتبر الوحدة ضرورة من ضرورات التصميم ، بل أن بعض المصممين يعد الوحدة أحد أهم أسس التصميم على العموم، فهي تسهم في بث روح التنظيم بين جميع الوحدات داخل التصميم إذا ما وضعت في أماكنها الصحيحة في نفس الوقت تعطي تفسيرا جماعيا لها - أي الوحدات - وبطريقة تمنع التنافس* بينها وذلك من خلال التركيز على نوع من الخطوط أو نوع من الأشكال وذلك من أجل الهيمنة على بقية الأشكال ، إذ أن وجود متناقضات متساوية القوة في العمل الفني تسهم في الإخلال به وإضعافه من جراء عدم تماسك أجزائه .

فالتصميم المستقر والجيد لا بد له من وحدة واضحة ترتبط أجزاءه** من أشكال وخطوط وفضاءات في نظام يمكن تبينه (24 ، ص30 ، 31)، ومن خلال تجميع هذه الأجزاء معا يصبح العمل الفني كلاً متماسكاً بشكل متآلف يخلق إحساساً بالصلة المستمرة والترابط بين هذه الأجزاء ، إذ أن العلاقة بين هذه الأجزاء ما هي إلا تأطير للأواصر الداخلية المكونة للبنية التركيبية للعمل الفني من جهة وبين الأواصر الداخلية ذاتها بعضها مع بعض الآخر " الجزء مع الجزء ، الجزء مع الكل " من جهة أخرى .

ففي الحالة الأولى يربط بحركة العين وما حوله والعلاقات المتكاملة التي تربط الأشكال بصفاتها المظهرية وجدلية سحب الانتباه نحو مناطق مصممة من خلال تلك الصفات أي بالإمكان إيجاد تنوعات مصممة سواء أ كانت عن طريق المبالغة الحجمية أو اللونية أو أية صفة مظهرية أخرى . أما الحالة الثانية فإن أساس الوحدة الذي يبتغيه المصمم يمكن أن يتحقق عبر إيجاد معالجات تناسقية فاعلية الجزء مع الجزء الآخر والجزء مع الكل فعقولنا دائماً مهيأة لأن تحاول باستمرار تجمع عدد من العناصر في شكل واحد أكبر وكلما تكون لدينا شكل أكبر من وحدات مفردة منفصلة في الفضاء كان من الطبيعي أن ينتج عنها شكل يعد (جيد) أي ذو طبيعة سهلة الإدراك (24 ، ص31) أي أن تعيش كل عناصر العمل الفني الكامل في ارتباط داخلي متشابك، إذ

---

* أن تناسب كل وحدات المساحة التي تشغلها عناصر التصميم مرتبطة بالتصميم الأساسي فالقارئ لا يستطيع التركيز على عنصرين هامين في وقت واحد (23 ، ص 34) .

** إن الغاية من نتائج الربط عن طريق (التماس ، التراكب ، التداخل ، التدرج ، التضاد ، التشابه ، التعبير ، الفعل اللوني أو الضوئي أو الاتجاه أو الشكل أو الخط بالإضافة إلى علاقة التطابق والتماثل والتناظر) ليس الفاء التنوع وإنما إحداثها بصفات وآثار ترتبط بالوحدة الشاملة . فالترابط الظاهري والكامل . مكمل للتنوع والتنوع مكمل للوحدة و بالتالي هي المقدمة الأساسية للبنية التصميمة الشاملة (23، ص 32- 34)

هي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد تلك العناصر (53 ، ص 79) فالتنظيم في الفن يتضمن تطوير الكل الموحد بعيداً عن الوحدات المختلفة وهذا ينجز بوساطة ربط التباينات من خلال وسائل تحويل معينة، وهذا ما يؤكده – ناثان نوبلر- في حكمه على الأثر الفني إذ يحيله على " مهارة الفنان في الجمع بين عناصر عمل في كلٍ موحد وخياله الذي يضيف تنويعاً إلى وحدة العمل الأساسية" (112 ، ص 100) ويكون أيضاً ضمن هذه الوحدة وحدة الفكر والتي ترتبط فيها جميع وحدات العمل التصميمية ضمن فكرة واحدة في التعبير الشكلي أولاً ووحدة في علاقة التكامل الوظيفي في البناء ثانياً ، وكذلك وحدة الطراز والأسلوب والتي تظهر من خلال بناء العناصر الداخلية في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) بشكل تكاملي خاضع لنظام واحد في معالجة الشكل واللون وانسيابية الخطوط ونمطية امتدادها وحركتها داخل الفضاء المصمم للملصق (48 ، ص 72).

وهنالك من العوامل التي تتميز بقدرتها على التجمع وتنشأت الإحساس بوحدة الشكل كالتقارب والتداخل والتناسخ وكذلك الوصل بين الوحدات البصرية بخطوط رابطة (52 ، ص 176) فضلا عن التكرار والحركة والتوازن والاستمرارية (112 ، ص 110).

ولعل من أهم النظريات التي لعبت في العديد من جوانبها دوراً مهماً في الفن هي نظرية الجشطالت* إذ سلطت هذه النظرية اهتماماً بعملية إدراك الشكل (من خلال قوانينها**) و تحديد العلاقة بين الكليات والأجزاء على بنية كلية للشكل ، وعلى اعتبار أن التصميم موجود في أشكال الفن وحالاته فقد نظر علماء الجشتالت إلى التصميم باعتباره العامل المرتبط بالإغلاق أو باكتمال العمل ، فالنشاط الناقص غير المكتمل يخلق توتراً دافعاً نحو الإكمال ، أي نحو الإغلاق، هذا التوتر وعدم اكتمال العلاقات الإنشائية ، أو الجمالية يخلق حالة من عدم الاتزان والتوتر تدفعنا ، بعدة أساليب إلى استبعادها أو التحقق منها كي نصل إلى حالة ما من التوازن (67،ص252) .

هنالك نوعان من الوحدة التي يمكن تحقيقها في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد وهما:

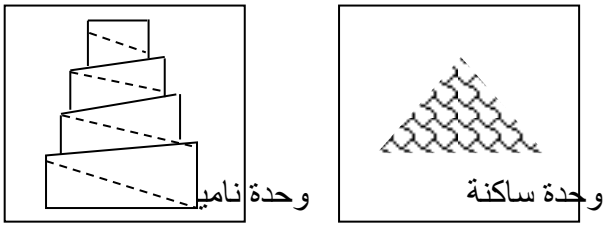
1. الوحدة الساكنة Static .
2. الوحدة الحركية (النامية) Dynamic

وتظهر الوحدة الساكنة في التكوينات المؤلفة من أشكال هندسية منتظمة كالمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة ، وكذلك الأشكال والأنماط المنتظمة المتكررة كالأقواس والمنحنيات الدائرية وتكون هذه الوحدة سلبية وكامنة وغير فعالة بينما تظهر الوحدة الحركية ، في التكوينات المؤلفة من أشكال حلزونية لوغارتيمية ، وتكون هذه الوحدة إنمائية وحية وفاعلة ومتدفقة . إذن فان أي تصميم يؤكد على موضوع منفرد ومنظم ومتكرر يكون ساكناً ، وما يؤكد على التصاعد والتناقص يكون حركياً . شكل (43) .

---

* الجشطالت : لفظة ألمانية الأصل تعني أقرب ما يكون إلى الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم كذلك المتسامي ، وتشير هذه الكلمة على جماعة في علم النفس شكلوا مدرسة سايكولوجية ظهرت في ألمانيا عام 1912 حيث تؤكد هذه النظرية على لسان أصحابها مثل ماكس فرتيمر ، وولفيصانج كوهلر وكيرت كوفكا على قوانين العلاقة بين الكليات والأجزاء

** 1. الامتلاء Pragnaz : ويقوم هذا القانون على مبدأين أساسيين أ. الكل اكبر من الأجزاء ب. إدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء .
2. القرب Proximity : أشياء المتقاربة سبباً تظهر وكأنها مجموعة واحدة مما ينشأ إحساساً بالوحدة في الشكل .
3. التشابه Similarity : تبدو الأشياء المتشابهة التي تتحرك بنفس الاتجاه وكأنها مجموعة واحدة .
4. المصير الواحد Common fate : تميل الأشياء المتحركة في حالة متشابهة من مجموعة أكبر لأن تبدو كمجموعة واحدة .
5. الاستمرارية Continuity : أن الأشياء المرتبة تميل لأن تأخذ أسلوباً معيناً في استمراريتها تطغي على الأشياء ، التي يحدث تبدل في اتجاهها .
6. الإغلاق Closure : أن الأشياء التي تعطي إيحاء بأنها كاملة تعامل كما لو كانت غير ناقصة أصلاً أكبر من تعامل كما لو كانت أجزاء الشيء . (52 ، ص 176-209) .



شكل (43)

وطبقاً لما تقدم يمكن القول أن الوحدة هي أساس التكوين إذ تعمل على تنظيم الطاقات المتعارضة والمتباينة في العمل الفني وتوحيدها وهذا ما يتوافق ونظرة أرسطو في تنظيم أجزاء الشيء إذ يؤكد على " أن الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام (41،ص49) ومعنى ذلك أن الوحدة في العمليات التصميمية ما هي إلا وسيلة لغاية جمالية تعطي البساطة (التجريد) والوضوح في التعبير (57،ص49) لذا فقد ذهب المصمم إلى أبعد ما يمكن من أجل تحقيقها في بنية العمل التصميمي للخروج به إلى عالم أقرب لتجسيد الفكرة التي من أجلها يجتهد الفنان (المصمم) .

المبحث الثالث

الحركة

1- **الحركة في الملصق**

2- **مظاهر الحركة**

3- **الأساليب الأدائية التي تحقق الإيهام بالحركة**

4- **الحركة والزمن**

الحركة Movement :

تمهيد :

طالما كنا نعهد للطبيعة على أنها المنبع الروحي وهي مصدر كل ما يحيط بالفنان من مؤثرات يفكر فيها ويتأملها فهي ممثله في كل ما موجود في هذا الكون ، فكل شيء مخلوق (

الذكر والأنثى ، الأرض والسماء ، الليل والنهار ، الخير والشر .. الخ) هذه المتناقضات المتكاملة في هذه الحياة ذات صفة ديناميكية فهي في تغير مستمر وثبوت نسبي* تتبع مستوى مكان وزمان المراقب (57 ، ص ن) .

ومن هنا يمكن القول أن الكون وما يحويه لا يكف عن الحركة " فالعالم الذي تكون ظواهره في حالة تحول وصيروه دائمة .. يحدث انطباعاً بأنه حركة متصلة (116، ص414) بدونها لا يوجد ماضٍ ولا مستقبل، بل بدونها لا توجد غاية ولا تطور ويغدو كل شيء بلا معنى وغير قابل للتغير (17 ، ص 61) ، فالحركة إذن تعني الحياة بنموها وتطورها ، لدرجة لا يمكن معها أن نتصور الحياة دون الحركة ، وعلى هذا الأساس كانت الحركة على الصعيد الفني أحد ابرز اهتمامات الفنانين منذ العصور الحجرية وحتى يومنا هذا ، فعلاوة على مساهمتها في خلق نوعٍ من الإثارة والجذب والشد البصري في التكوينات الفنية بشكل عام وفن الملصق بشكل خاص ، فهيَ تعد أحد أهم مقاييس التقدير الجمالي للعمل التصميمي . وفي ضوء هذا الفهم يمكن الاستدلال على أن الحركة هي الأساس في تطور الحياة ومجالاتها الواسعة والتي تأتي الفنون في مقدمتها وتعد انعكاساً للحياة نفسها وهنا يكمن وجه القرابة بينها وبين دلالات معنى الحركة في الفن وبناءً على ذلك يمكن القول أن الحركة سواء كانت في الطبيعة أم في الفن الذي هو انعكاس لها ... لها قوانينها التي تدفعنا لإظهار معالمها ومن ثم تسخيرها لمنفعة الإنسان ومنحه القوة إزاء الطبيعة أو إزاء الواقع . ولاسيما بعد أن تداخلت الاختراعات في عصرنا الحاضر بحياة الإنسان وكسب هذا التداخل مظهراً جديداً هو الحركة، بعد أن تراجعت كل المظاهر الأخرى لتبرز الحركة بوصفها القانون المناظر للحياة (48 ، ص40-41) بل " يمكن تعريف عملية الخلق بالحركة التي تتضمنها ، وخير مثال لذلك هو الكون نفسه، في حركته الشاملة المستمرة والصراع الأبدي الخلاق الذي يتخلله عبر وفرة من المتناقضات " (91 ، ص 54) ، وتأسيساً على ما تقدم يمكن تحديد مفهوم الحركة على أنها " حالة نقيض السكون وهي من الإثبات إلى النفي ومن السلب إلى الإيجاب ،حياة تدب والحركة توجد الحياة وتعبر عن الحياة كما أنها استمرار للحياة " (63 ، ص 28) .

1. الحركة في الملصق :

تعد الحركة في الملصق من الأهداف الهامة التي يسعى الفنان (المصمم) إلى تأسيسها في عمله وذلك لمساهمتها الفعالة في تحقيق عامل الجذب والشد البصري ومن ثم إثارة اهتمام المتلقي حول الموضوع المطروح ، إذ تدفعه –أي الحركة – إلى أن يتفحصه بخطوات متسلسلة ومتتابعة ومستمرة ، لتولد هذه العلاقة الرابطة بين الوحدات نظام يخلق الوحدة المبتغاة (48،ص41) أي أن العامل الحركي فضلاً عن إشاعته الحركة داخل الفضاء التصميمي فإنه يعمل على إشاعة التماسك بين العناصر البنائية ، وعند ذكر الحركة في الملصق فإننا نتحدث عن حركة وهمية افتراضية ، يستلمها المتلقي من خلال مجموع التفاعلات الحاصلة بين العناصر البنائية المتباينة داخل النظام التصميمي ، وبمعنى آخر أن محصلة جدلية العلاقة وتأسيساتها بين مجموع هذه التفاعلات هي التي تحقق الإيهام بالحركة وذلك من خلال خلقها إيقاعاً نغمياً يسهم في إثارة العين والذهن• ويعكس في ثناياه الحركة الواقعية ، وهذا بحد ذاته يعد هدفاً يحقق المصمم من خلاله نسباً جمالية متعددة .

---

* إن حقيقة الثبوت والتغير مقترنة بالنسبة للمطلق ، فالثابت ممكن أن يتغير والمتغير ممكن أن يثبت والذي يحدد الثابت أو المتغير هو مقدار تغلب الصفة المدركة من خلال تحليل المراقب لهذه الحقيقة ، فهي ذات طبيعة ديناميكية مفتوحة . (57 ، ص ن) .

• تعتبر العين والدماغ مسؤولان عن إدراك الحركة الذهنية ، وذلك من خلال اعتمادها على الصورة الذهنية المخزونة للأشكال في الطبيعة (120 ، ص 35) .

فالحركة إذن وعلى وفق ما تقدم يمكن وصفها بأنها ناتج تنظيم علاقات الشكل وصفائه المظهرية المتعددة والتي بمجموعها توهم بالحركة أو تحققها ، ولما كانت الحركة تعتمد شكل العلاقات والأنظمة والأساليب المستخدم من قبل المصمم لذلك فإنها تأخذ أشكالاً متعددة تمتلك أبعاداً تتمثل بالاتجاهية والإيقاع والسرعة وهي على النحو الآتي :

أ- حركة خطية : حركة مسارها خط مستقيم ، وهذه الحركة تشمل عناصر البناء كافة وأشكال العلاقات والتدرج والفضاء . وقد يكون اتجاهها نحو الداخل او نحو الخارج.

ب-حركة انحنائية : حركة مسارها خط منحي (90 ، ص 229) .

ج-حركة دورانية (محورية) : حركة جسم تتحرك جميع نقطة على دوائر متوازية يقع مركزها على مستقيم واحد يسمى مركزها محور الدوران كحركة عقرب الساعة.

د-الحركة الكروية : حركة جسم بحيث بعد أية نقطة منه من نقطة ثابتة (مركزة) أي أن الجسم يتحرك على حركة وهمية (90 ، ص 255) .

هـ-الحركة اللولبية (الحلزونية) : وهي الحركة التي تقود مسار العين بشكل حلزوني او لولبي وتكون هذه النوعية من الحركات أما متزايدة أو متناقصة أو كلاهما معاً .

و-الحركة الاهتزازية : ترتبط بأشكال الحركة المختلفة ، وتتحقق من خلال اللون أو القيمة أو الملمس ، ومقدار هذا النوع من الحركات يعتمد على الطول الموجي (135, p.319).

ز-الحركة الانتشارية : وتسمى أيضاً بالحركة الإشعاعية أو الانفجارية ، لأنها تمثل قوى منبعثة من العمق باتجاه المتلقي أو متقاطعة بالاتجاه المعاكس ويشترك فيها عدد كبير من الحركات ذات الاتجاهية المتعارضة ، من دون وجود سيادة لحركة أي منها على الأخرى (91، ص43) .

ح- الحركة المركبة : اشتراك وتداخل نوعان من الحركة مع وجود سيادة لإحداها على الأخرى (91، ص43) .

ط-الحركة التذبذبية : وهي حركة ترددية دورية ، تخضع لعلاقات جيبية بين المسافة والزمن ، كما تخضع لقوة جذب مركزي مناسب للبعد عن مركز الجذب .

ك-الحركة الدفعية : وهي حركة فجائية نتيجة لفعل قوي كبير جداً تعمل لفترة زمنية قصيرة جداً بحيث تغير الأجسام سرعتها تغيراً مفاجئاً .

ل-الحركة الفراغية : وهي حركة مسارها منحني فراغي أو ثلاثي الأبعاد (83 ، ص 79) .

م-الحركة المدارية : حركة ذات مسار مغلق ومتكرر كحركة القمر حول الأرض والكواكب حول الشمس .

ن-الحركة المقيدة : وهي حركة ذات مسار معين تحددها قيود معينة موضوعة على حركة الجسم أو الجسم المتحرك .

ش-الحركة الموجبة : ظاهرة امتداد أو اضطراب وإخلال وسط معين .

س-الحركة النسبية : وهي حركة جسيم بالنسبة لجسيم آخر بالنسبة لجسيم متماسك (83،ص80).

2. مظاهر الحركة :

توصف الحركة على أنها فعلٌ يحقق تغيراً انتقالياً عبر متغيريّ المكان كأبعاد حسية ثلاثة والزمان كبعد إدراكي رابع (28 ، ص 141) أي بمعنى أنها تتضمن فكرتين هما التغيير (شكلي أو مكاني) والزمن، وهي – أي الحركة – على نوعين أساسيين يشتق منها ثالثة وهي :

أ-موضوعياً في المجال المرئي : (الحركة الحقيقية أو الحسية)

ب-ذهنياً في عملية الإدراك (الحركة الوهمية) .

ج-تداخل الاثنين معاً (22، ص99) .

فالحركة الحقيقية أو الحسية تتم من خلال التغيير الحاصل في موضوع الجسم أو جزء منه فهي تعبر عن تحقيق انتقالي مكاني – زماني Spatiotemporal أي لها فترة زمنية خلال انتقالها من مكان إلى آخر وباستطاعتنا أن نحسها بالبصر وهي مجمل الحركات التي تحدث أمامنا

والتي يكون فيها الضوء شرطاً واجباً (101 ، ص 141) ويقسم هذا النوع من الحركة إلى أربعة أقسام رئيسة هي (124 ، ص 338) :

أ-الحركة المكانية : وهي أكثر أنواع الحركة محسوسية ، إذ يتم خلالها انتقال الشيء من نقطة إلى أخرى ، كانتقال الإنسان من مكان إلى آخر .

ب-الحركة الوضعية : ويمكن إرجاع هذا النوع إلى الحركة المكانية ، لأنه في هذه الحركة وأن كان مكان الشيء لا يتغير إلا أن أجزاء الجسم المتحرك يحل بعضها في محل بعضها الآخر تدريجياً كما في حركة الأرض حول نفسها .

ج-الحركة الكيفية :* وهي التغير التدريجي للحالات والكيفيات النفسانية ولون الأجسام وشكلها .

د-الحركة الكمية : فزيادة نحو الشجرة والحيوان تدريجياً يعد المصداق الواضح للحركة الكمية .

على أن هذه الأقسام الرئيسية من الحركة الحسية يتوقف تحقيقها على ثلاث مقومات أساسية يتم الحصول عليها من ذات الحركة وهذه المقومات هي (24 ، ص 314) :

أ-منشأ انتزاع الحركة : حيث يكون هذا المنشأ واحد ، أي أنها تنتزع من وجود واحد رغم اختلاف أقسام تغير الحركة .

ب-سيلانها وامتدادها على بساط الزمن : فالحركة لا تنتزع من الأمور الدفعية* والموجودات الثابتة الخارجة عن ظروف الزمن .

ج-انقسامها على ما لا نهاية : فالحركة كما في كل امتداد قابلة للقسمة إلى ما لا نهاية "وكل جزء بالقوة من أجزائها يعتبر متغيراً بالنسبة لجزء لاحق بالقوة وكل جزء لاحق فهو متغير إليه بالنسبة لجزء سابق " .

أما الحركة الإدراكية (وهم الحركة) Illusion of motion فهي حركة غير انتقالية حيث تفسر كمفهوم نفسي أو ذهني ، إذ هي ناتج إدراك الذهن لظواهر فنية تعضدها التجارب السابقة والذاكرة الإنسانية ، على إن هذه الحركة هي في الأساس تعتبر ثابتة ويستحيل حدوث حركة فعلية داخل فضاءاتها ، بل أن حدوثها هو مجرد وهم . ويكون مدى الزاوية فيها هو (180˚) (48 ، ص 42) وتعتبر هذه الحركة – الإدراكية – ما هي إلا نظير رمزي للحركة الواقعية ، وهي على الرغم من عدم إمكانية تحقيقها للانتقالات المكانية أو الفضائية الفعلية لكنها يمكن أن تعد محفزاً نفسياً يتيح تحقيق تصورات انتقالية من خلال الفضاء الذهني للمتلقي (الفضاء المتخيل) (

---

* تقسم الحركة الكيفية إلى أربعة أقسام أكثر جزئية مثل الحركة في الكيف النفساني ، الحركة في الكيفيات المحسوسة ، الحركة في الكيفيات المختصة بالكميات ، والحركة في الكيف الاستعدادي ، وتعد الحركة في الكيف النفساني اشد أقسام الحركة الكيفية يقيناً ، فمثلاً كل واحد منا يدرك في أعماقه أنه يحب شيئاً في بعض الأحيان ثم يشتد حبه له تدريجياً . أو أنه يكره شيئاً وينفر منه ثم تشتد كراهته له ، فهذه التغيرات التدريجية تعد حركة من وجهة نظر الفلسفة ، أما الحركة في الكيفيات المحسوسة من قبل الألوان والتي تعد أقل يقيناً من القسم السابق، فالتفاحة مثلاً والتي يتم فيها تحول لون التفاحة تدريجياً من اللون الأخضر إلى اللون الأصفر ثم إلى اللون الأحر ، يتم فيها انتزاع قسم من الحركة خلال الانتقال من قسم إلى آخر ، أما القسم الثالث من الحركة الكيفية فهي الحركة في الشكل وتكون مرتبطة بكمية سرعتها ، أما الحركة في الكيف الاستعدادي فهي ليست حركة حقيقية لأنها ليس لها ما بإزاء عيني (124 ، ص 341، 342-346) .

*حركة فجائية نتيجةً لفعل قوي كبير جداً تعمل لفترة زمنية قصيرة جداً بحيث تغير الأجسام سرعتها تغيراً مفاجئاً (83، ص 79)

28 ، ص 142) ولهذه الأنواع صفات أو مسميات يمكن أن يتحقق الإيهام بها من خلال عناصر البناء المتعددة حيث يمكن إجمالها بما يلي (22،ص100)

أ-التحرك إلى الداخل والخارج .
ب-الحركة المحورية الداخلية .
ج-الحركات التجاذبية نحو الداخل أو التعاكس إلى الخارج .
د-الحركة المتصلة والحركة المتقطعة .
هـ-الحركة نحو جهة معينة أو نحو عدة جهات في آن واحد .
و-الحركة نحو مركز المحيط أو نحو خارج المحيط .
ز-الحركة نحو زوايا متعددة ، ويقع ضمنها أيضاً الحركة إلى الأمام والخلف أو الأعلى أو الأسفل .

وللحصول على واحد من الاحتمالات المذكورة آنفاً كان لابد من معرفة الحركة أو منطقة بدأها والذي من خلاله ستحدد لنا اتجاهها أو وجهتها (22 ، ص 100) فعند الحركة الحقيقية كان بدايتها مرتبطة بمصدر نقول عنه (طاقة) أما في البعدين فالطاقات هنا ليس بمعناها الفيزيائي الشامل وإنما بالمعنى البصري لها والناتج مما ينعكس من السطوح منفردة أو الحجوم بعد اجتماعها، وهنا تتأكد أهمية التنوع في إظهار الطاقات واستخراجها لتحقيق وهماً حركياً لفرضية الشكلي والوظيفي وذلك يعتمد على ما حدده المصمم أصلاً ليكون نقطة الشروع بالبدء . كما إن للمقاييس الحركية هي الأخرى لها من الأهمية الكبيرة في عملية التعبير عن الشكل التصميمي إذ من خلالها يمكن بناء حركة في الشكل تتسم بالموضوعية بالاعتماد على تلك المقاييس والتي تحدد بما يلي :

أ-الاتجاه : يرتبط الاتجاه ارتباطا وثيقا بمعنى الحركة فهو ذلك المسار الذي يقود العين ويوجهها من جهة إلى أخرى داخل العمل الفني (24، ص16) ، فهو يعتبر من العناصر الرابطة التي يمكن الإحساس بها من خلال طبيعة العناصر التي لها القابلية على توليد الإحساس بالحركة والتوجيه فهي أما أن تكون مستمرة في اتجاه معين وأما أن تغير من هذا الاتجاه ، وقد يكون هذا التغير في الاتجاه الإطرادي أو الاتجاه العكسي ... ولكل من هذه الإمكانيات خاصية التعبير ويمكن أن نرصد نوعين من الاتجاه في العمل الفني هما :

أولاً/ اتجاه ينشأ بشكل خاص من الإحساس الذي تولده حركة عنصر واحد فقط .
ثانيا/ اتجاه ينشأ بشكل محصلة ، نتيجة تفاعل حركة جميع العناصر مع بعضها فتولد إحساسا بنوع من الاتجاه يطغى على البقية (91، ص44) .

ب-المعدل : ويرتبط هذا المقياس بسرعة الحركة أو بطئها أو التوسط بين السرعة والبطء وقد يكون المعدل ثابتاً أو متغيراً ،متدرجاً أو مفاجئاً، ولكل منها قيمة تعبيرية واضحة ويمكن تقسيم الحركة من ناحية ثبات أو تغير السرعة إلى ثلاثة أقسام هي (124، ص 328-364) :

أولاً : الحركة المتشابهة : وهي الحركة ذات السرعة الثابتة من دون تسارع ، فالحركة التي تنتقل فيها النقطة مثلاً على خط مستقيم بشكل منتظم (تقطع مسافات متناسبة طردياً مع الزمن) تعد حركة ثابتة.
ثانياً : الحركة المتصاعدة: وهي الحركة ذات السرعة المتزايدة ولها تسارع إيجابي، حيث يكون لكل جزء لاحق منها أضعف وأنقص من الجزء السابق عليه أي أن سرعتها تزداد بمقدار ثابت في فواصل زمنية متساوية يقال عنها حركة مستقيمة متسارعة بانتظام.
ثالثاً : الحركة المتنازلة : وهي ذات السرعة المتناقصة ولها تسارع سلبي حيث يكون كل جزء لاحق منها أضعف من الجزء السابق عليها أي أن سرعتها تتناقص بمقدار ثابت في فترة زمنية متساوية.

ج -النوع : ويمكن تمييز الحركة من جهة النوع. فهي أما أن تكون مستمرة في اتجاه مرسوم، طولي أو دائري وأما أن تكون دورية مثل أرجحة البندول.(60، ص190).

3- الأساليب الادائية التي تحقق الإيهام بالحركة:

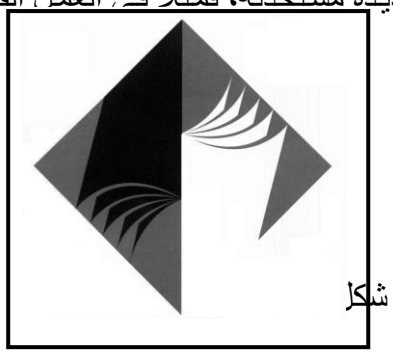
زيادة على ما تقدم باعتبار التباين أو التضاد أو التفاوت بين الأشياء أو التنوع التسلسلي أو غيره من فعل العنصر أو العناصر وسائل لإثارة الإحساس بالإيهام الحركي. هنالك أيضاً وسائل أخرى من شأنها إثارة ذلك الإحساس. وهذه الوسائل تنقسم بشكل عام إلى:

أ- وسائل غير مادية (غير ملموسة) : وتتمثل هذه الوسائل في الخبرات السابقة والتي تعود بالدرجة الأساس إلى إمكانية تصويرها من قبل المصمم ومن ثم إمكانية تصورها من قبل المتلقي لتوحي بالايهام الحركي أي أن الايهام أو الايحاء بالحركة يرتبط بقدرة المصمم. فمثلاً إثارة سحابة من الأتربة خلف عربة تجري في طريق زراعي ما هو إلا دلالات تؤكد أن هناك حركة ودلالة على تغير مكاني لهذا الشيء وكذلك مدخن المصنع حيث تنفث دخاناً له أيضاً دلالة على الحركة أو الايهام لها (52، ص298).

ب- وسائل مادية (ملموسة) : ويمكن رصد مجموعة من هذه الوسائل والتي من شأنها إثارة الإحساس بالاتجاه والحركة وهي :

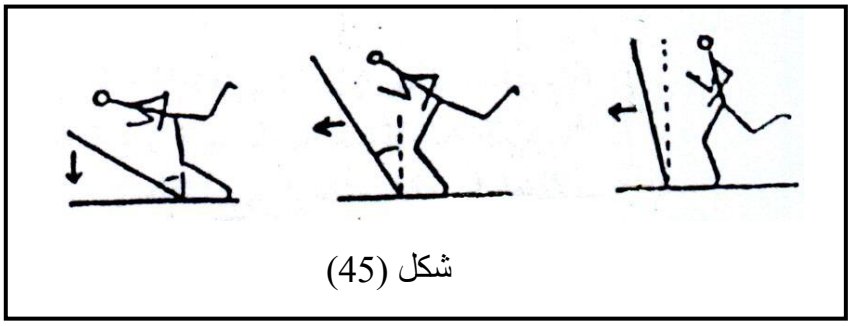
1- التغير المكاني.
2- التغير الشكلي.
3- التذبذب أو الاهتزاز أو التردد.
4- الخطوط المائلة أو المتقطعة أو المستمرة.
5- الأشكال الهندسية أو غير الهندسية عندما تتعدد اتجاهات.
6- الجمع بين أوضاع متعددة بجسم واحد.
7- تجاهل تفاصيل بعض أجزاء الجسم.
8- المستويات المتراكبة.
9- الموضع على مستوى الصورة.
10- ظلال الأشكال.
11- مجموع ناتج العلاقات.

ويعد التغير المكاني من أبسط وأوضح وسائل الإيهام الحركي، والتغير المكاني هنا لا يعني تغير الموضع الخاص بالشكل بل هو فعل الزمن في تفاصيل الأشياء وجريانها ضمن سياق التابع المكاني، ليسهم في التوغل إلى مجريات مكانية جديدة مستحدثة، فمثلاً في العمل الفني ثنائي الأبعاد، يمكن من خلال إظهار الموضوع أو جزء منه في لحظات متعاقبة ومتوالية أن توحي بالحركة. شكل (44) ، وقد تبنى المستقبليون مثل هذه الدلالة وعبروا عن الحركة برسم سلسلة من الوقفات التقطت من حركة ساكنة الواحدة تلو الأخرى في سياق الحركة أو بأشكال مشتقة من تراكب هذه الوقفات (34، ص36،37) .


شكل

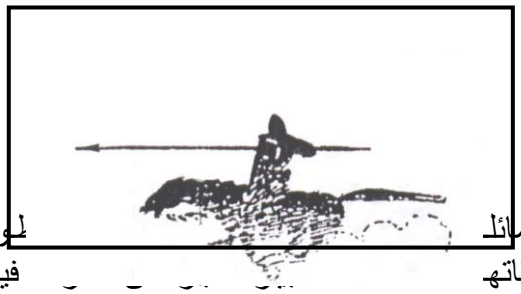
أما التغير الشكلي فهو الآخر من شأنه أن يكون دلالة عن الحركة والإحساس بشدتها وقوتها، فالإنسان مثلاً وهو يركض في حركة سريعة يختلف شكله فيما إذا كان واقفاً عما إذا كان سائراً سيراً بطيئاً فالشكل (45،أ) قد أثار الإحساس بحركة سريعة وذلك لان درجة ميل الخط

المائل يكون مع الخط الوهمي العمودي زاوية أقل من 45 درجة مما أثار ذلك الإحساس بقوة وسرعة الحركة، ويزداد هذا الإحساس إذا ما وصلت درجة ميل الخط العمودي إلى 45 درجة . شكل (45،ب) أما إذا ما زادت درجة ميله على الخط العمودي الوهمي بما يزيد عن 45 درجة فهو لن يثير إحساساً بالحركة والتقدم بل إحساساً بالسقوط. شكل (45،ج) .

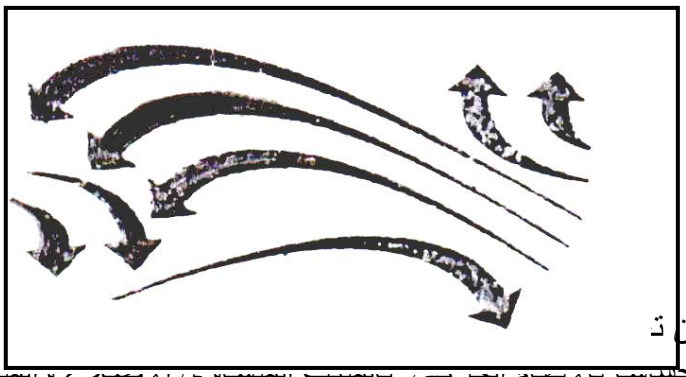


شكل (45)

في حين تتخذ عملية التذبذب أو الاهتزاز أو التردد طريقاً في عملية إثارة الإحساس بالحركة ففي الشكل (46) أدت الاهتزازات والتذبذبات في التفاصيل السفلى للحصان إلى إثارة إحساساً عميقاً بالحركة السريعة.



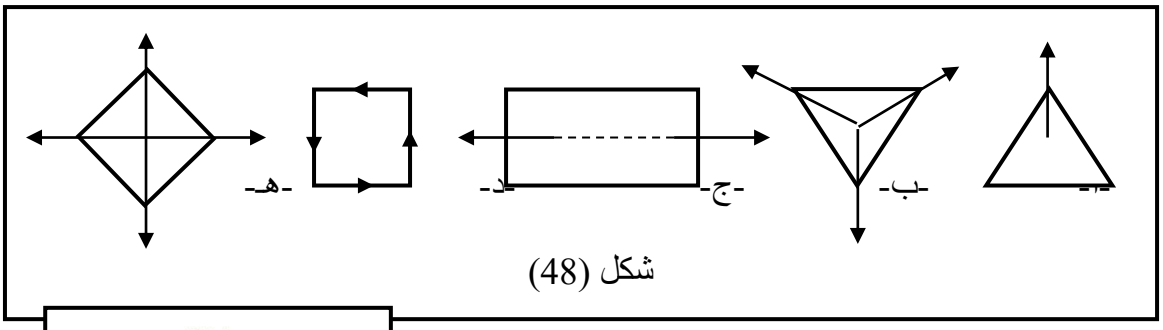
أم الخطوط المائلة الخطوط الشديدة التعرج فهي على اختلاف أشكالها وعلاقاتها فيها، فالإحساس بحركتها يقوم على اتجاه وضع النقط المتلاصقة المتسلسلة ومن ثم ترابط الاتجاهات بين الخطوط وأشكالها , ويعد السهم مثال جيد يعبر تعبيراً دقيقاً ومباشراً عن فكرة القوة المتحركة في اتجاه معين كي يمكن أن يوحي بحجم تلك القوة(24، ص16) شكل (47) .



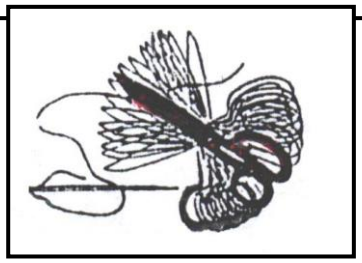
في حين تـ اتجاهاتها فضلا عن تشكيل بنيتها إحساسا بوزنها الحركي. فالمثلث المتساوي الأضلاع والمتساوي الساقين، عندما يستقر على قاعدة أو أرضية، يعطي إحساساً نحو رأس المثلث . شكل (48،أ)، في حين المثلث المتساوي الأضلاع والعائم في الفضاء كما في الشكل (48،ب) يعطي إحساساً حركياً باتجاه الرؤوس الثلاثة، أما المستطيل فهو يمتلك في المجال إحساسا بالحركة باتجاه محوره الطولي. شكل (48،ج) في حين يكون الإحساس بالاتجاه في المربع المستقر على أرضيته ضعيفاً وذلك لافتقاره الايحاء بالحركة وعدم وجود السيادة فيه. شكل (48،د) ، أما في حالة تحريك المربع نفسه وجعله

يستند على أحد رؤوسه بشكل معين. شكل (48،هـ) ، فان الإحساس بالاتجاه والحركة يكون أقوى من الحالة الأولى ويبدو واضحاً باتجاه الرؤوس، نظراً لتثوير الحركة الكامنة فيه (91، ص 48) وهذا يعني أن الأشكال كلما كانت قلقة كلما كان الإيحاء بسقوطها أسرع من الأشكال التي يتضح فيها الاستقرار أو يكون قوياً (48، ص63) أما الدائرة فهي تدل على الاستقرار والحركة في آن واحد، كما يمكن للأشكال غير الهندسية أن تعبر عن الحركة أو توحي بها، أي أنها تمتلك من الطاقة التعبيرية ما يجعلها تحقق جذباً للإنتباه من خلال توجيه حركة العين من اتجاه موقع تلك الحركة فالطائرة أو الصاروخ مثلاً هي أشكال بحد ذاتها تعطي معنى الانطلاق والاتجاه والحركة.

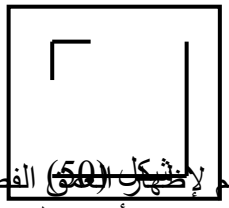
نستنتج من ذلك أن مجمل الحركة التي تتصف بها الأشكال (سواء كانت هندسية أم غير هندسية) تظهر من خلال هيئتها أو دلالاتها الشكلية ومن ثم عناصر تكوينها* والطاقة الكامنة فيها.



شكل (48)



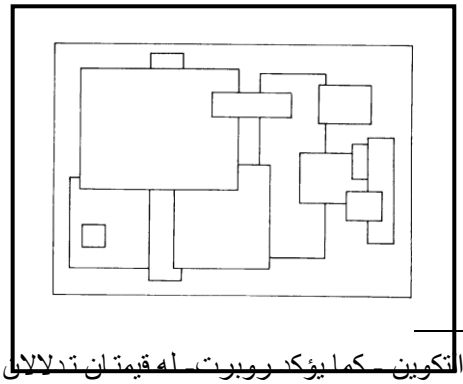
ومن الوسائل الأخرى التي تسهم في تحقيق الإيهام بالحركة هي عملية الجمع بين أوضاع متعددة لجسم واحد كما في الشكل (49) الأمر الذي يثير الإحساس بحركته الإيهامية.



وكذلك الحال في عملية تجاهل تفاصيل بعض أجزاء الجسم أو حدوده الخارجية . فالشكل (50) يوحي بحركة الخط لإتمام الشكل عن طريق العين ليتم إدراكه على أنه شكل كامل الإغلاق (60 ص23).

شكل (50)

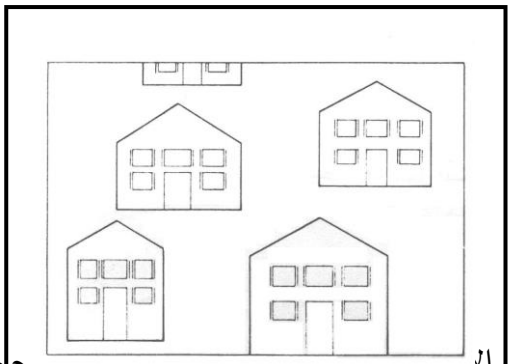
وهنالك أيضاً أسلوب المستويات المتراكبة التي يلجأ إليها المصمم لإظهار العمق الفضائي الذي تؤسس معظم نتاجاته الايهام بالحركة. فالجزء الذي يتراكب على آخر يكون أقرب الى الناظر من الجزء الذي اختفى جانب منه (52، ص 188) وفي هذا ما يسهم في خلق علاقات تنظيمية أكثر جمالاً وتضيف في الوقت نفسه تماسكاً وترابطاً لوحدة العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) (48، ص30). شكل (51)



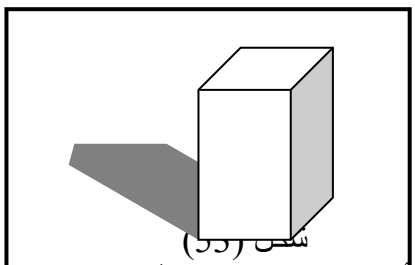
* ان للعنصر الواحد من عناصر التكوين كما يؤكد روبرت له قيمتان تدلان على الحركة ، أحدهما تكمن في حركة العنصر السطحية والأخرى في الحركة الباطنية الكامنة في ذلك العنصر (60، ص53)

شكل (51)

أما الموضع على مستوى الصورة فهو الآخر يسهم في إثارة الإحساس بالعمق ومن ثم الإيهام بالحركة ففي بعض الرسوم يبنى نظام التمثيل المكاني على موضع الأشياء إلى الهوامش السفلى لمستوى الصورة. فتظهر الأشياء الواقعة في أسفل هي أقرب، كما تبدو إلى المشاهد ويوحي بان البعد المكاني يتغير مع الموضع المقابل قياسها من أسفل الصورة، ولهذا فالأشكال التي تكون على أبعاد مختلفة تبدو وكأنها تصعد مع سطح الأرض ولمجرد رفع الأشياء البعيدة أعلى من الأخرى القريبة منها تتاح لنا ابتكار إحساس بالقضاء والعمق ومن ثم الايحاء بالايهام الحركي والانتقال بين شيء وآخر . شكل (52).



في حين تأتي ظلال الأشكال على الأرض بسبب حجم الكتلة المصممة لتضيف هي الأخرى دلالة اتجاهية ترتبط مع ما يجري من اتجاهات في الكتل ذاتها فضلاً عن ما تظهره من الإيهام بان الظل يبدو وكأنه أبعد من الشكل مسبباً ذلك انتقالاً لبصره من مكان إلى آخر ليحقق إيهاماً حركياً وكذلك عمقاً أو إيهاماً بالعمق والذي هو بحد ذاته يسبب ناتجاً بالإيهام الحركي . شكل (53).



شكل (53)

وأخيراً يجب الإشارة إلى أن الحركة والتحريك* لا تحصل إلا من خلال الناتج العلاقاتي وبالتالي فان مجموع العلاقات هي التي توهم بالحركة أو تحققها (23،ص2) إذ أن الحركة ترتبط في العلاقات المكونة لها والناتجة من مؤثرات تباعد أو تداخل أو تقاطع أو اشتقاق أو نفوذ أو مغادرة أو انسجام أو تضاد. وهكذا يكون المصمم أمام كم هائل من العلاقات الرابطة التي تبدأ من الجزء والجزء، والجزء والكل المتكون ضمن نظام تصميمي(34،ص35) يراعى فيه عملية تنظيم الإيحاء بالإيهام الحركي في التصميم فليس من المعقول أن يتحرك كل ما في التصميم إيحاءً مرة واحدة بل وبسرعة واحدة على خط نظر واحد بل على خط أرض واحد، لذا كان لابد من وجود موازنة في جملة الصفات الحركية في وهمها وحقائقها في البعدين بمعنى العمق، ومن خلال تنظيم هذا الوهم الحركي داخل التصميم يمكن توفير جاذبية قوية في التصميم من خلال إطلاع المشاهد على قيمة انتباه تكفي للإطلاع على موضوعه بطريقة مختصرة وبسيطة(60، ص29).

* التحريك Dynamic : وتعني القوة ، وهي علم يبحث في حركة الأجسام في الفراغ تحت تأثير القوى المؤثرة، والمعادلات التي تصف هذه الحركة .

4- الحركة والزمن* في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد:

عندما نتحدث عن الحركة فإننا نعطي للزمن حضوره، فالحركة والزمن هما عاملان متلازمان في حقيقة الأمر إذ نجد تقنين علاقتهما الفضائية واقعاً فان الحركة في متكون التنظيم الشكلي يعني زمناً (78،ص24) والزمن هنا يعبر عن المسافات اللاواقعية التي تثيرها تنقلات الشيء المنظور، فضلا عن الطول والعرض والارتفاع فديناميكية الحياة والأشياء تفترض بأن يأخذ الفنان في اعتباره هذا البعد الزمني للأشياء الواقعة وأن يكون عمله الفني بذلك عاكساً لهذه الديناميكية. وعند النظر إلى الزمن بوصفه مقياساً للحركة على اعتبار أن الحركة هي التي تحدد الزمن فان ذلك يكشف أن الحركة تنقسم إلى :

أ - الزمن الأول هو في اتجاه السرعة نحو الزيادة (سرعة الشكل بازدياد).

ب- الزمن الثاني في اتجاه التباطؤ نحو السكون** (25، ص64).

ج- الامتداد الزمني : أي الوقت المستغرق للحركة .

إذن عندما نتحدث عن الحركة فإنما نتحدث عن زمن تستغرقه تلك الحركة في الانتقال من مكان إلى آخر وعندما نتحدث عن الموقع أو المكان فإننا أيضاً نعطي للزمن حضوره، فالزمن يفعل فعله في تفاصيل الأشياء وجريانها وهو يُحدث تغيراته في سياق التتابع المكاني، ليسهم في التوغل إلى مجريات مكانية جديدة مستحدثة (34، ص28) تعطي احساساً بالعمق ومن ثم ومن خلال هذا التتابع في العمق يتولد الإحساس بالإيهام الحركي. وعلى أية حال فان وجود أي حركة سواء أكانت موضوعية أم ذهنية لابد أن يرافقها زمن (مرئياً أو محسوساً) على الرغم من أن الزمن هو بحد ذاته غير مرئي وإنما محسوس فعندما نراه بموجب الحركة فإننا لا ندركها مباشرة... وإنما نحسبها(48،ص54) (وحسب المخطط (1)) .

يتضح مما تقدم أن للزمن معنى فيزياوي يقاس بسرعة حركة الأشياء وآخر نفسي أو (سايكولوجي) ويقاس بسرعة الأفكار أو الذكريات وإيقاعها (113، ص109،107) علاوة على

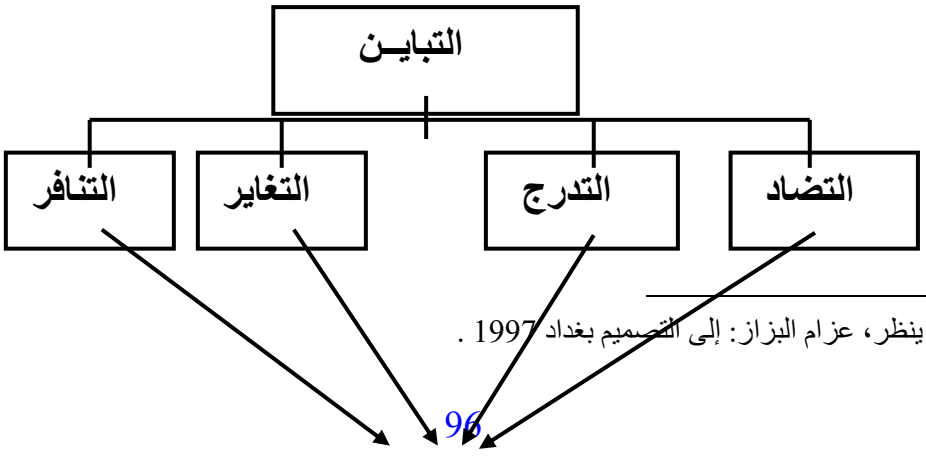
---

* يعد الزمن واحد من سبعة أشياء عدت من لوازم الحركة وهي (124، ص316) .
1)المبدأ. 2)المنتهى: مضمونان ينتزعان من الحركة، وهما بمنزلة نقطة البداية والنهاية للخط .
3)الزمان: وهو الامتداد المنطبق على الزمان من مقومات الحركة.
4) المسافة: وهي تمثل القناة التي يجري فيها المتحرك.
5) الموضوع: (المتحرك).
6) الفعل أو المحرك وهو المانح لوجود الحركة .
7) الاتجاه .

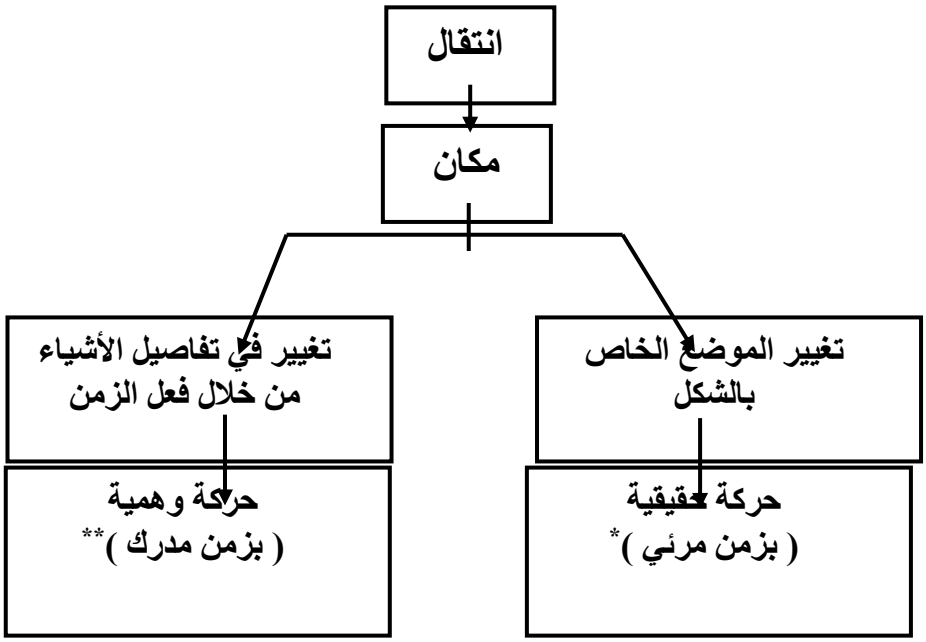
** يعتمد الإحساس بالحركة على الوحدات وعلى الفترات وعلى اتجاه حركة العين .

ذلك هنالك أزمنة مرتبطة بالفن والتصميم***، كما وأن الزمن لا يتوقف عند انتهاء العملية التصميمية فهنالك زمن خاص بالمتلقي يخضع إلى وعيه وقدراته وأخيراً تأملاته (25، ص57،58) فعندما يكون المطبوع (الملصق) معقداً فان المتلقي لا يدرك بسهولة النظام الذي توزعت على أساسه العناصر البنائية وكلما زادت الألفة زادت سرعة تقبله للعمل ومن ثم استغراق وقت أقل في الإدراك مما لو كان جديداً ومعقداً (43، ص41،43) وبذلك يكون العمل الفني ثمرة عملية منهجية خاصة إلا وهي تنظيم العناصر الحية التي تتألف منها حركته، فان هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعاً زمنياً يجعل منه موجوداً حياً تشع فيه الروح، ومعنى هذا انه لابد للعمل الفني أن يصدر عن مهارة أبداعية تركب الحركة ابتداء من السكن وتحقق الزماني ابتداء من المكاني (8 ، ص32) فالحالة الابتكارية في بناء السياق الزمني، تتوقف على تقديم علاقات بناء زمنية تفتح مجرى زمني تتحرك فيه المثيرات البصرية بأوزانها أو إثارتها الزمنية بطريقة مؤثرة تنظم توقفات العين وانتقالاتها بينها بكيفيات تؤمن أحداث حالات انفعالية محددة ومطلوبة لدى الناظر سواء أكان ذلك بإتباع صورة حوار سلس وهادئ ومنطقي مألوف نوعاً ما، أم من خلال أحداث اثارات غرائبية حادة أو منطقية أو متكررة أو غيرها (84، ص54).

إذن وخلاصة لكل ما تقدم يتضح لنا أن الحركة والزمن كلاهما أمر نسبي في التصميم خاضعاً للعديد من المتغيرات ، فنقول عن تصميم ما أنه بطيء أو سريع أو معتدل تبعاً للحركة وتتغير بتغيره – أي الزمن .



*** للمزيد ينظر، عزام البزاز: إلى التصميم بغداد 1997 .



مخطط (1)

* ويقصد به الزمن الذي يرافق الحركة الحقيقية ويقاس بسرعة حركة الأشياء أي الزمن المحسوب .
** ويقصد به الزمن النفسي (السايكولوجي) ويقاس بسرعة الأفكار او الذكريات وايقاعها .

المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري :

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية والتي من شأنها أن تفيد إجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددها الباحث على النحو الآتي :

1. أن التباين مبدأ جمالي يحقق التنوع ويمنح التصميم ثروة تؤدي إلى نقل العين باستمرار ، لكشف علاقات جديدة وتجمعات جديدة وأشياء شائقة جديدة تثير الاهتمام .
2. يجري استلام الوحدات البنائية المتباينة على أساس تسلسل أوزانها المرئية وتحدد في نسق كلي كبير أساسه النمو ، ووسيلته التنافس وغايته التوحيد .
3. ترتبط الحركة في البناء التصميمي من حيث قوتها وسرعتها على مقدار درجة التباين في العناصر التصميمية .
4. تسهم الصفات المظهرية للعناصر التصميمية في تحديد مقدار طاقتها الحركية الكامنة فيها ومن ثم المساهمة في أحداث تغير مستمر داخل فضاء الملصق .
5. يشكل التباين في الصفات المظهرية للعناصر أساساً يحدد أسبقية حضورها في فضاء الملصق سواء أ كان ذلك في حدود اختلافات نوع العنصر الواحد أم العنصر مع بقية العناصر الأخرى .
6. يعد التباين عامل أساس في تيسير وضوح عناصر التصميم وكذلك تميزها في الملصق ومن ثم إظهار معالمه وإسباغ الجاذبية عليه .
7. يساهم التباين فيما بين وحدات الملصق على تحريك العين داخل فضاء الملصق بقفزات تقف عندها قصيراً أو طويلاً تبعاً لما يجذبها من انتباه .
8. إن الإيهام بالحركة داخل فضاء الملصق يؤدي إلى إيجاد نوعٍ من الحيوية داخل فضاء الملصق ومن ثم تحقيق نسبٍ جمالية متعددة .
9. تتحدد أبعاد جمالية الوحدات المتباينة في الملصق من خلال الانسجام والتناسق والتجانس بحيث تجعل القارئ في تتابعية وتواصلية بوضع كل شيء ضمن تحقيق إنشائي واضح ومنظم حسب مبدأ الوضوحية والأنساق الجمالية .
10. يمثل التباين بالنسبة للملصق وسيلة أو تقنية إجرائية تسهم في إنجاز العمل التصميمي ، إنجازاً متسلسلاً ومنطقياً ينبغي الوصول من خلاله إلى ربط العناصر المتباينة مع بعضها في تشكيل متواصل ليحقق المضمون الفكري المطلوب .
11. ما يحكم عمليات تنظيم الوحدات المتباينة هو التسلسلية كل حسب موقعه وأهميته في الفضاء التصميمي .
12. الربط الحقيق بين الوحدات المتباينة هو أسلوب تنظيمها المتمثل بأسلوب الترابط والتماس والتجاور ...الخ .
13. مجمل عمليات التباين فيما بين وحدات البناء التصميمي تعطي المصمم إمكانية أوسع للخوض في تحقيق الإيهام بالحركة فضلاً عن تحقيقها وحدة وتماسك المفردات المكونة للفضاء التصميمي .
14. أن إحدى أساسيات البناء التصميمي هو التوازن في الوحدات المتباينة وكذلك التناسب والإيقاع والوحدة لذلك البناء .
15. تلعب الخبرة السابقة دوراً فاعلاً في ترجمة وتفسير مفهوم الإيهام بالحركة على سطح الملصق وذلك من خلال الربط بين ماهو وهمي وما هو حقيقي .
16. تساهم الكيفية التي تنتظم فيها العناصر المتباينة على تحقيق نسباً جمالية ووظيفية متعددة تتفاوت هذه النسب بتفاوت إمكانية تنظيم عرضها في فضاء الملصق من مصمم إلى آخر .

17. يسهم اللون وكذلك الشكل والخط المستخدم في المسطحات التصميمية للملصق ومن خلال طاقته التعبيرية التي يحملها للأشياء على تنمية الإحساس بما هو وهمي (العمق ، الحركة) .
18. يحقق التباين في درجات الضوء (الفاتح والغامق) تأثيراً درامياً قوياً يسهم في الإيحاء بالأعماق الفضائية الأمر الذي يوّلد الإحساس بالإيهام الحركي .
19. يعمل الاتجاه على منح الفضاء خصائص رمزية تتمثل في قوة التعبير عن التغيير في موقع العناصر ومن ثم الإيهام بالحركة داخل الفضاء .
20. أكثر العمليات التصميمية نجاحاً هي تلك التي تمتلك الوحدة والتنوع والتي بموجبها يتحدد مقدار وسرعة الحركة .
21. يعد التدرج أحد مظاهر التباين التي تظهر دلالات الشكل وإمكاناته الجمالية ، وذلك لما يحويه من التغير والحركة والحياة .
22. يعد التناسب أحد ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعة تكوين الأشياء والتي يستمد مبررها الأساسي من خلال ما يتحقق عبر مفهوم التباين والتنوع والتنغيم .
23. أن فعل الإيهام بالحركة في فضاء الملصق يشتغل في حدود المعرفة والتجربة الجمالية للمصمم ، فهو خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية .
24. يتحدد جريان الحركة واشتغالها في البناء الفضائي للملصق على النوع ، المعدل ، الاتجاه .
25. تسهم سرعة الإيقاع في ضبط النبرة الحركية لأجزاء الصورة من جزء إلى آخر .
26. هنالك أشكال تعبر من خلال صفاتها المظهرية عن الحركة لأنها ناشئة أساساً لتعبر عن الاتجاه والحركة وأشكال أخرى لا يمكن التعبير من خلالها عن الحركة وأنما من خلال أنظمتها التصميمية .
27. يخلق التباين في اتجاه عناصر التصميم علاقة جدلية تسهم في انتقال النظر من وحدة إلى أخرى .
28. يحقق استخدام النسجة المتنوعة والقائمة على أساس الإيهامات البصرية مفهوم الإيحاء بالعمق ومن ثم الإيحاء بالإيهام الحركي فضلاً عن تحقيقها للقيم الجمالية والوظيفية .
29. يحقق التباين الانتقال الوهمي لوضع الشيء ، وذلك عبر مباشرة ذهن المشاهد باستلام التصميم في ضوء قاعدة الأسبقية الزمنية للأقوى .
30. من خلال التوازن يمكن التحكم في توزيع عناصر التصميم المختلفة على المساحات المخصصة ، مع مراعاة أهمية كل من هذه العناصر وعلاقتها بالعناصر الأخرى من حيث الموقع والقيمة والاتجاه والحجم ودرجة الثقل للوصول إلى حالة تعادل القوى في مساحة الملصق وبما يحقق الناحيتين الوظيفية والجمالية .
31. ان التباين والحركة كلاهما امرٌ نسبي في التصميم الطباعي خاضعان للعديد من المتغيرات فنقول عن تصميم ما انه ضعيف الحركة أو معتدل الحركة أو سريع الحركة تبعا لشدة التباينات وتتغير – أي الحركة – بتغيره .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- أسلوب التحليل
- تحليل العينة

إجراءات البحث

- مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث الحالي من الملصقات الفنية العالمية الصادرة عن شركة كرافك (inc)* للعام 2003 ضمن نشرتها السنوية للملصق المطبوع ، وكذلك الملصقات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة (67)** ملصقاً ، وبذلك يكون مجتمع البحث قد تألف من (343) ملصقاً وكما مبين في الجدول :

ت	اسم الجهة الصادرة للملصق	العدد
1	شركة كرافك (inc)	276
2	منظمة الأمم المتحدة UN	67
	الإجمالي	343

جدول (1)

وقد قام الباحث باستبعاد (184) ملصقاً* ليصبح العدد المتبقي (159) ملصقاً وتعد المجتمع الأصلي للدراسة :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	عدد الملصقات المستبعدة	العدد المتبقي
1	شركة كرافك (INC)	276	163	113
2	المركز الانمائي للأمم المتحدة UNDP	23	5	18
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19	9	10
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNeP	16	7	9
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHcR	9		9
	الإجمالي	343	184	159

جدول (2)

عينة البحث :

* شركة تعنى باصدار كافة التصاميم العالمية ومنها الملصقات وبشكل سنوي ، تتخذ من نيويورك مقرا لها.

** قام الباحث بالحصول على هذه المجموعة من الملصقات وذلك عن طريق النشرات التي تصدرها المراكز التابعة للأمم المتحدة إلى شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) وفقاً لما مبين في الجدول أدناه :

ت	المركز الصادر للملصق	العدد
1	المركز الانمائي للأمم المتحدةUNDP	23
2	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19
3	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNeP	16
4	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9
	الإجمالي	67

* قام الباحث باستبعاد الملصقات التي جاءت باللونين الأسود والأبيض وكذلك الملصقات التي تختص بالمشروبات الكحولية وذات الجوانب الأخلاقية

لقد عمد الباحث إلى الأخذ بأسلوب العينة (الانتقائية) ، إذ تم اختيار نسبة 10% من مجموع الملصقات لكل جهة إصدار من قبل لجنة من الخبراء** وبذلك أصبحت عينة التحليل (16) ملصقا . وكما مبين في الجدول :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	نسبة التمثيل في المجتمع	عدد العينة نسبة 10%
1	شركة كرافك (INC)	113	%71	11
2	المركز الانمائي للأمم المتحدة UNDP	18	%11	2
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	10	%6	1
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNeP	9	%6	1
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHcR	9	%6	1
	الإجمالي	159	%100	16

أداة البحث :

من أجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن دور التباين في إظهار الايهام الحركي في الملصق اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري ، بوصفها أداة للبحث تسهم في أغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية .

أسلوب البحث :

بعد دراسة الباحث لأساليب التحليل وجد إن هناك أسلوباً يناسب دراسته للوصول إلى أهدافها وهو التحليل النقدي والتفسيري* ، وقد اعتمد الباحث هذا الأسلوب من التحليل من أجل الوصول إلى نتائج فنية تدخل في تفاصيل بنية الشكل وعلاقاته وفي تفاصيل علاقات العناصر المتباينة وتأثيرها في خلق إيهام الحركة داخل الفضاء الملصق .

خطوات التحليل :

من أجل أن يكون التحليل عملياً ومنطقياً ومناسباً للأسلوب الذي اختاره الباحث كما سلف ذكره ، قام الباحث بترتيب خطوات التحليل ووضعها ضم تسلسلها بعضها عن بعض وقد تأتي أكثر من خطوة في التفسير معاً في زمن واحد أو تشترك مع بعضها في تعبير واحد وهكذا سلسلها الباحث بما يخدم بحثه على وفق الآتي :

1. الوصف العام للمكونات التي تضمها العينة .

**الخبراء هم :

1. أ.د. علي شناوة وادي — جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
2. أ.م.د. عباس جاسم حمود — جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
3. أ.م.د. عبد الرضا بهية — جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة.
4. أ.م.د. جبار حنون — جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
5. أ.م.د مكي عمران راجي — جامعة بابل – كلية التربية الفنية.
6. أ.م عامر خليل ناصر — جامعة بابل – كلية التربية الفنية.

* إن ضرورة استخدام النقد التفسيري في الفن تعود إلى طبيعة الفن ذاته ، حيث تكون الأعمال الفنية شديدة التعقيد وكثيرا ما يكون بناؤها الشكلي عميقا مركبا وهي في عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية (44،ص667)

2. الوقوف على نوع ومستوى التباين الفاعل في العينة .
3. تعقب فعل مظاهر التباين للاستدلال على الحركة الإيهامية في الفعل البنائي للملصق .
4. تعقب آلية تطبيق التباين في العينة ،وفق العناصر التشكيلية ... ووسائل تنظيمها داخل فضاء الملصق المقرر .
5. تعقب فعل وسائل تنظيم العناصر التشكيلية المتباينة واستشعار مدى إمكانية توصلها إلى إنجاز عمل مؤثر تظهر فيه القيم الفنية والجمالية .

رقم العينة 1
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

ملصق جاء متكونة الأساس من شكلين احتلا موقعين فضائيين شملا مجمل الفضاء المقرر له ، وقد ضم الموقع الأول الذي احتل موقعه الفضائي الأعلى شكلا دائريا ضم الألوان الأساسية الثلاث (الأحمر والأصفر والأزرق) في حين إن الشكل الثاني الذي احتل جل فضاء الملصق والذي مثل شكلا آدمياً فقد جاء لونه ابيضا . فضلا عن الأشكال الحروفية الصغيرة التي جاءت باللون الأسود.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التباين التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالعناصر البنائية الأساسية ويأتي في مقدمتها التباين اللوني والذي جاء واضحا من خلال الألوان الأساسية التي ضمنها الشكل الدائري (الحلقة) فيما بينها أولا وفيما بينها وخلفيتها المحايدة (رصاصية اللون) وفيما بين الألوان ذاتها والشكل الأبيض الذي مثل رأسا آدميا ، فضلا عن حالة التضاد التي جاء تأسيسها بين اللونين الأبيض والأسود ثم التباين الخطي الذي تمثل بالأشكال الحروفية سوداء اللون والتي جاءت حركتها واضحة لبصر المتلقي من خلال نظامها الحركي الذي اعتمد على التكرار الإيقاعي الذي تعزز من خلال التوازي بينها لتؤسس ناتجا حركيا قوسياً باتجاه الجانب الأيمن للملصق .

ومن علاقات التباين الأساسية التي اعتمدها المصمم فقد تمثلت بتباين الأشكال والتي جاءت ما بين الهندسية والرمزية والحروفية وجميعها حققت ناتجا بإيهام الحركة سواء من خلال دلالتها او نظامها التصميمي كما هو الحال بشكل الحلقة التي حققت إيهاما دورانيا محوريا والشكل الآدمي الذي يستلم من بصر المتلقي اتجاها مزدوجا (عموديا وافقياً) . أفقيا من خلال اتجاهيته نحو الجانب الأيمن للملصق وعموديا من خلال علاقته بالشكل الآخر الذي يتمم مضمونه فضلا عن الأشكال الحروفية سوداء اللون التي اعتمدت إيهاما بالحركة من خلال نظامها التصميمي الذي اعتمد على التكرار وهي حالات تحقق نسباً جمالية متعددة عززها الانسجام والتناسق فيما بينها لتحقق وحدة تصميمية هي الأخرى تؤسس ناتجا بالجمال والحركة على حد سواء.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين الحجمي بين الأشكال التي اعتمدها المصمم لفكرته فقد عززت هي الأخرى ناتجا باقتراب أشكال وابتعاد أخرى لتحقق إيهاما بالعمق الفضائي الذي يعد ناتجا طبيعيا للحركة باتجاهية العمق او المتلقي .

أما التباين في الاتجاه فبالرغم من ارتباطه بالحركة بوصفه أحد توصيفاتها إلا أن الاتجاهية المتباينة عملت على تعزيز حالة الإيهام بالحركة وذلك من خلال حالة الصراع القائمة بين اتجاهية الشكل الدائري والذي جاءت حركته دورانية مع اتجاهية الشكل الأساس

فضلا عن اتجاهية الأشكال الحروفية والتي جاءت متراكبة على الشكل الأساسي (الشكل الآدمي) .

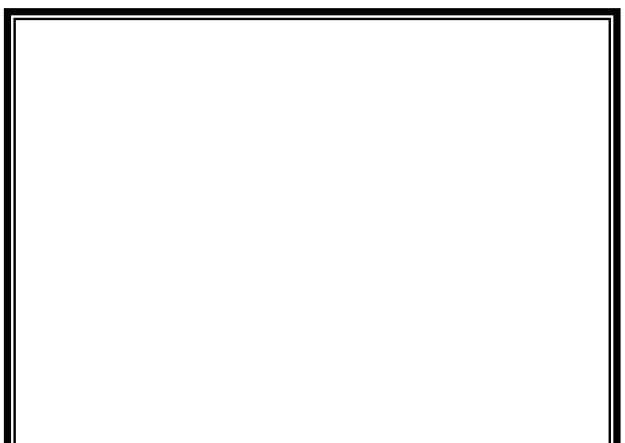
ومن حالات التباين التي أسهمت في تأسيس ناتجا بإيهام الحركة والجمال داخل فضاء الملصق هو التباين الملمسي الذي ظهر فيما بين الأشكال وفضاءاتها ليحقق ومن خلال علاقات الترابط فيما بينها ناتجا بالوحدة .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال داخل فضاء الملصق هو التوافق اللوني والسيادة اللونية والشكلية في ذات الوقت معززة اتصالا يمكن ان ينشأ منه جمالا يجذب بصر المتلقي نحوه ومن ثم يتحرك باتجاهية المواقع الفضائية الأخرى حسب أهمية كل منها .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. استغلال الفضاء التصميمي بشكل فعال وذلك من خلال التوزيع الأمثل للوحدات التصميمية والتي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الاتجاه ، اللون ، الشكل ، الملمس .
3. الإيهام بالعمق الفضائي من خلال اللون والتراكب.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 2
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ضم الملصق شكلا أساسيا تمثل بشكل رجل احتل معظم المساحة المقرر لفضائه ضم الشكل تباينا لونياً انحصر ما بين الأسود والأبيض والرمادي فضلا عن اللون (الاوكر) واللون الأزرق الفاتح .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التنظيم التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في القيم اللونية التي تم اعتمادها من قبل المصمم في الملصق والتي جاءت ما بين الأسود والأبيض والرمادي فضلا عن اللون الأزرق الفاتح واللون الاوكر لتشكل هذه الألوان ومن خلال علاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة ، فالأزرق وبحكم إحاطته بالألوان الغامقة (الأسود والرمادي) بدى أكثر تقدما من الألوان المحيطة به وكذلك هو الحال بالنسبة إلى الخطوط البيضاء التي مثلت أغصانا للزخارف النباتية التي احتلت ثوب الرجل واللون (الاوكر) الذي تشكلت منه يد الرجل. فالألوان الأقل تشعبا التي اختلطت بالأبيض ، تبدو أكثر تقدما من الألوان التي ظللت (المختلطة بقدر من الأسود) او تلك التي عودلت (الألوان التي خلطت بقدر من الرمادي) .

ومن عناصر البناء التي أسهمت إلى حد بعيد بالحركة الوهمية هو عنصر الخط الذي بدت حركته واضحة وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يحملها أولا ثم الحركة الناتجة من خلال التباين والاختلاف في مقياس وموقع واتجاه الخط ثانياً بحيث شكل هذا التباين نوعا من الصراع أدى إلى ان يوجه كل خط طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر الأمر الذي أثار إحساسا واضحا بالحركة زادت بزيادة مجموعات الخطوط المختلفة في إيقاعاتها .

ومن علاقات التنظيم الأخرى التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في الاتجاه فما بين اتجاهية الشكل الأساسي الذي اعتمده المصمم من خلال نظرة شكل الرجل ، واتجاهية أصابع اليد التي اتخذت اللون الاوكر فضلا عن الاتجاهيات التي تحققت من خلال الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس يمكن تحقيق الجذب البصري والقيم الجمالية وذلك عبر الزام بصر المتلقي بمتابعة تلك الاتجاهيات والتنقل فيما بينها . من جزء إلى آخر ليلتمس المتلقي في النهاية الاستمرارية بين العناصر وهو ما يوحي إيهاما بالحركة بخطوات متسلسلة ومتتابعة ومستمرة ، مما تولد هذه العلاقة الرابطة بين الوحدات نظاما يخلق الوحدة المبتغاة . وهذا بحد ذاته هدفا يحقق المصمم من خلاله نسباً جمالية متعددة .

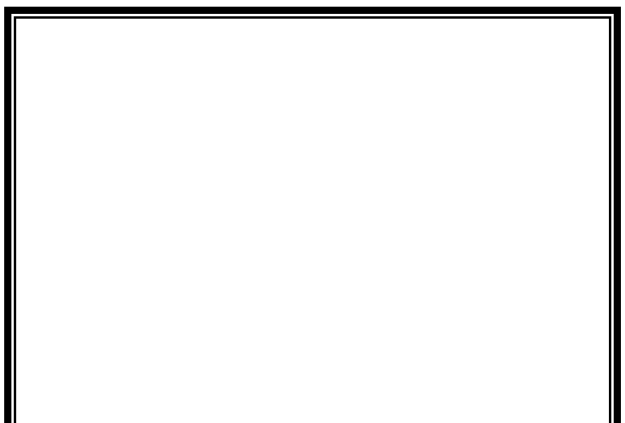
ومن علاقات التصميم الأخرى التي أسست ناتجا بايهام الحركة هو التباين الحاصل في حجوم تلك الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس والتي جاءت متفاوتة ما بين صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، ليخلق هذا نوعا من الخدعة بحيث تظهر الأشكال وكأنها ممتدة في مسافة توحي بما هو موجود في الحقيقة من مسافة وهو الأمر الذي يضفي إحساسا وكأنها تتحرك وليست على سطح مستوٍ .

ومن عمليات التنظيم التي اعتمدها المصمم داخل الفضاء الملصق هي السيادة والتي عمل من خلالها على تأسيس جذبا بصريا حيث حقق هيمنة شكلية تمثلت بالشكل الأساسي الذي يمثل رجل ، ثم ان حالة الانسجام في الألوان والأشكال والاتجاهات والخطوط جاءت لتحقق قيما جمالية عززت هي الأخرى إثارة الانتباه نحوها فضلا عن علاقة كل تلك الأجزاء داخل فضاء الملصق والتي يمكن ان يعدها المتلقي علاقات ترابط وتماسك بينها لتؤسس وحدة تصميمية تتفق مع فكرة الملصق الأساسية فضلا عن مساهمتها في تحقيق نتائج الإيهام بالحركة .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الخط والشكل واللون والاتجاه .
2. تحقيق نقطة جذب بصرية من خلال سيادة الشكل .
3. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي واللوني العام للتصميم .
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي للتصميم .

رقم العينة 3
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق جاء متكونة التصميمي معتمدا على الشكل السائد المتمثل ببااليت الألوان والشكل الرمزي للفرشاة ، الذي ضم معظم فضاءه العام، في حين احتل الشكل المرسوم الذي هو عبارة عن صف من النباتات المنطقية الواقعة على امتداد محيطية الملصق السفلى فضلا عن الأشكال الحروفية والتي اتخذت عدة مواقع فضائية .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التباين التي جاءت لتحقق الايهام بالحركة تجسدت في الألوان المتباينة التي تضمنها الملصق حيث جاء شكل الباليت وقد تضمن سطحه مجموعة كبيرة من الألوان المتداخلة والمتراكبة (احمر ، برتقالي ، اصفر ، اخضر ، ازرق ، ابيض ، اسود) في حين ضم الشكل الرمزي للفرشاة اللونين (الأخضر والأصفر) أما الشكل الواقع على امتداد محيطية الملصق السفلى والتي تمثلت بمجموعة من النباتات ، فقد جاءت باللون الأسود، في حين جاءت الأشكال الحروفية باللونين الأبيض والأزرق فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها وعلاقاتها قيما جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالبعد والحركة ، فالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي جاءت بقيم لونية مختلفة أعطت الإحساس بتقدم بعضها (الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر) وارتداد بعضها الآخر (الأزرق ، الأخضر ، الأبيض ، الأسود) إلى الخلق ، في حين عززت عملية التداخل والتراكب فيما بين هذه الألوان من إضفاء نوعا من الديناميكية النشطة والفعالة فضلا عن إسهامها في خلق نوعا من التنوعات المكانية بحيث جعلت من العين في حركة وتنقل دائم ومستمر مما أثار نوعا من الصراع بين الاتجاهات المتعاكسة، نحو الداخل أو نحو المقدمة ، الأمر الذي خلق نوعا من التقهقر الفضائي حقق عدة مستويات من العمق ومن ثم الحركة . في حين جاءت الخلفية الزرقاء ونتيجة لاختلاف طولها الموجي مع ما يحيط بها من ألوان لتضيف عمقا جديدا دفع بكل وحدات الملصق نحو المقدمة وفي الوقت نفسه حقق ومن خلال تدرجه إيهاما بالحركة المتتابعة بالاتجاهية العليا ليحقق المصمم من خلاله مبدا وظيفي وتصميمي وجمالي .

وفيما يتعلق بالقيمة الضوئية فقد عملت هي الأخرى ومن خلال التوزيع المتباين على تحقيق مظهر الشكل واجزائه البارزة او الغائرة ليثير إحساسا فاعلاً في تشكيل وحركة المناطق والمجالات الفضائية للشكل ، فاعطى نقاط جذب لاجزاء معينة (المضيئة) في حين أجزاء أخرى أصبحت ضعيفة او اقل جذبا (القاتمة) وهذه التوترات المتباينة والمتكررة في شدة القيم الضوئية أدت إلى إحداث علاقات تصميمية أسهمت في خلق الإحساس بالوهم

الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة ، حيث بدت المناطق ذات التألق القوي وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من المناطق ذات التألق الضعيف .

ومن خلال المتغير في الظل والضوء الساقط على الشكل تتمثل الصفة الملمسية لأسطح الأشكال والتي بدت هي الأخرى ومن خلال تباينها كعامل مساهم وفاعل في إثارة الإحساس بالحركة، فالمسطحات الخشنة تبدو وكما هو معروف وكانها اقرب إلى بصر المتلقي من المسطحات الناعمة او الأقل خشونة ليعزز هذا التنوع وبشكل فاعل في إحداث التأثير الوظيفي في التعبير عن مضمون الشكل ليزيد على العمل الفني قيما معنوية تصب في النهاية باتجاه تحقيق بعدا جماليا للشكل داخل العمل التصميمي .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في اتجاه الخطوط والأشكال ، فما بين الاتجاه العمودي والذي تمثل في الخلفية والشكل الرمزي للفرشاة، والاتجاه الأفقي الشرطي الذي جاء متوافقا مع نظام قراءة الأشكال الكتابية والاتجاه المائل نحو اليمين او اليسار والمتشكل عبر الخطوط المتباينة التي أسهمت في إنشاء التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات الاتجاهات المختلفة التي تمثلت بالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي امتلكت وجهة المغادرة والتقدم في آن واحد بالإضافة إلى ان بعض الأشكال قد امتلكت هي الأخرى ومن خلال بناءها الشكلي إيحاءا بالحركة المتنوعة ، فالباليت مثلا وبواقع شكله البيضوي قد انتج شعورا بحركته الدورانية .

لقد كان لهذه الاتجاهات المتباينة اثر فاعل في توليد فعلا بإيهام الحركة وذلك من خلال تحريك العين من اتجاه إلى اخر ومن موقع إلى آخر داخل فضاء الملصق وهو ما اسهم في تحقيق مقدارا من الطاقة الحركية للتصميم العام وهو ما أضفى بعداً جماليا استمد مقوماته من جماليات العناصر المتباينة كما أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق التوافق والانسجام والتوازن والسيادة والتي تعد هي الأخرى من وسائل تحريك الأشكال داخل فضاءتها .

وهناك حالات أخرى للتباين تمثلت في تباين موقع الأشكال ، فالأشكال الواقعة أسفل الملصق والمتمثلة بصف من النباتات الداكنة اللون بدت وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من الأشكال الواقعة وسط وأعلى الملصق ، وقد عززت عملية التراكب والاختراق الواقعة بين الأشكال في تأكيد ذلك الإحساس بالبعد والقرب للوحدات داخل فضاء الملصق وهو ما حقق استلاما زمنيا وفضاءيا متعدد نتج عنه استلاما حركيا متنوعاً .

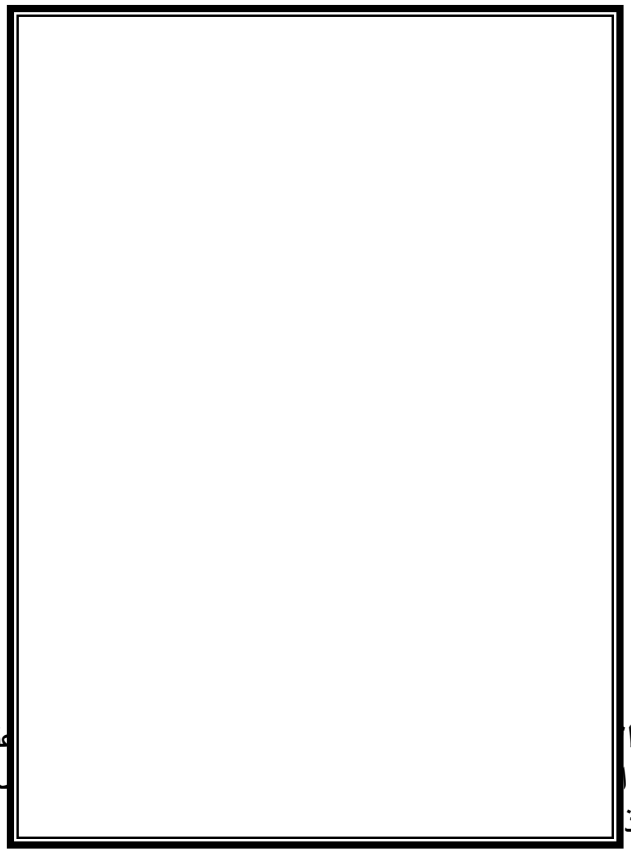
ومن العلاقات المهمة الناتجة عم تباين العناصر البنائية والتي اسهمت في الايهام بالحركة هو التناسب الحاصل بين الحجوم والأشكال والاتجاهات ، في حين لجأ المصمم عبر استخدام للشكل السائد وبحيز فضائي مهم إلى إحداث نوعا من التنوع التصميمي حقق من خلاله ناتجا علائقيا أدى إلى إيجاد شكلا من أشكال الوحدة التصميمية المتنوعة تم تعزيزها من خلال تأسيس قوى في ذات الشكلين الأساسيين وذلك من خلال إعطاء انطباعاً بالتجسيم والإيهام بالحركة .

في حين جاء الإيقاع والذي تمثل بتكرار الأشكال والالوان والمواقع الفضائية ليحقق هو الآخر إيهاما بالحركة وذلك من خلال التنغيم والانسجام بين عناصر البناء فضلا عن الوحدة التي تحققت عبر العلاقات الشكلية والفضائية والفعاليات الواسعة التي ساهمت فيها جميع الوحدات البنائية وهو ما اسهم في تحقيق الأبعاد التعبيرية والوظيفية والجمالية على حد سواء .

في ضوء ما تقدم نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الايهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، القيمة الضوئية ، الملمس، الخط، الشكل، الاتجاه .
2. تحقيق العمق الفضائي والحركة من خلال التراكب والتدرج بالقيمة اللونية .
3. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 4
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc) :



الوصف العام :

نظفت العملية ا[illegible] عتمد شكلا سائدا تمثل بشكل الدائرة الحمراء [illegible] سق) في حين جاءت الأشكال الحروفية لتتخذ

المناقشة والتحليل :

اعتمد تصميم الملصق نظاما لونيا متباينا ضم فضاءاً ذي أرضية فاتحة (اللون الأبيض) في حين اتخذت الأشكال الموزعة داخل فضائه ألوانا جاءت ما بين اللون الأحمر والذي تمثل في شكل الدائرة الحمراء المتمركزة في وسط الملصق واللون الأسود والذي تمثل في الأشكال الحروفية التي اتخذت من اسفل الملصق موقعا لها لتشكل هذه الألوان المتباينة بعلاقاتها التنظيمية حالة من التوافق تبعث على اللذة من خلال إثارتها للحواس وبالتالي لتضفي قيما جمالية تسهم في التمتع البصري داخل البنية التصميمية ، فضلا عن تأسيسها ناتجا بايهام الحركة وذلك من خلال تقدم بعضها – أي الألوان – وارتداد البعض الآخر نحو العمق نتيجة لاختلاف وتفاوت اطوالها الموجية .

ان هذه العلاقات اللونية التي ولدت الإحساس بالتقدم إلى الأمام والارتداد إلى الخلف أعطت استلاما بالاتجاهية التي تعد من الصفات التي تعبر عن الإيهام بالحركة والتحريك أضافت بعدا جديدا إلى الاتجاهات المتباينة التي ضمنها التكوين العام للملصق والتي جاءت ما بين المائلة والأفقية والتي ظهرت من خلال بنائية الشكل الدائري المنطلق من الركن الأعلى الأيمن للفضاء التصميمي لتوحي للرائي بالحركة والسرعة والانطلاق وكذلك الاتجاهية الشرطية الأفقية التي توافقت وجهتها مع النظام القرائي لتلك الحروف . ان هذه التعددية والتباين في الاتجاهيات أضاف بعدا جديدا عزز الإيهام بحركة تلك الأشكال داخل فضاء الملصق اذ من خلال التباين في سرعة إدراك الاتجاهات بتولد انطباعا وإحساسا بالحركة . فالشكل السائد (الدائرة الحمراء) ويحكم فعل الجاذبية الأرضية يبدو سباقا للاتجاهيات الأخرى وفي هذا التباين في سرعة إدراك الاتجاه الذي يمتلك قوة جذب وشد وتأثير على الحواس الإنسانية يقودنا في النهاية إلى إحداث انطباع واحساس بأثر الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في موقع الأشكال والذي شكل هو الآخر إيهاما بالتغيير المكاني وبالتالي إيهاما بالحركة . فالأشكال الواقعة أسفل الملصق (الأشكال الحروفية) بدت وكأنها اقرب إلى المتلقي من الأشكال الواقعة وسط الملصق (الدائرة الحمراء) .

وهنالك حالات التباين في الحجم فيما بين الأشكال الحروفية فقد جاءت ما بين كبيرة وصغيرة ليشكل هذا الاختلاف في حجمها إيهاما بالحركة فالحروف ذات الأحجام الكبيرة بدت وكأنها متقدمة على الأخرى الأصغر منها .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والتي جاءت متحققة في الملصق فقد تمثلت في التوازن والانسجام فيما بين وحدات الملصق المتباينة وهو ما اسهم في إنشاء وحدته التصميمية من جهة فضلا عن إنشاء معنى الجمال في الملصق المدرك من جهة أخرى فالملائمة في تناسب أوضاع الوحدات والعناصر المتباينة داخل فضاء الملصق ، هو انسب عند النفس واشد ملائمة لها .

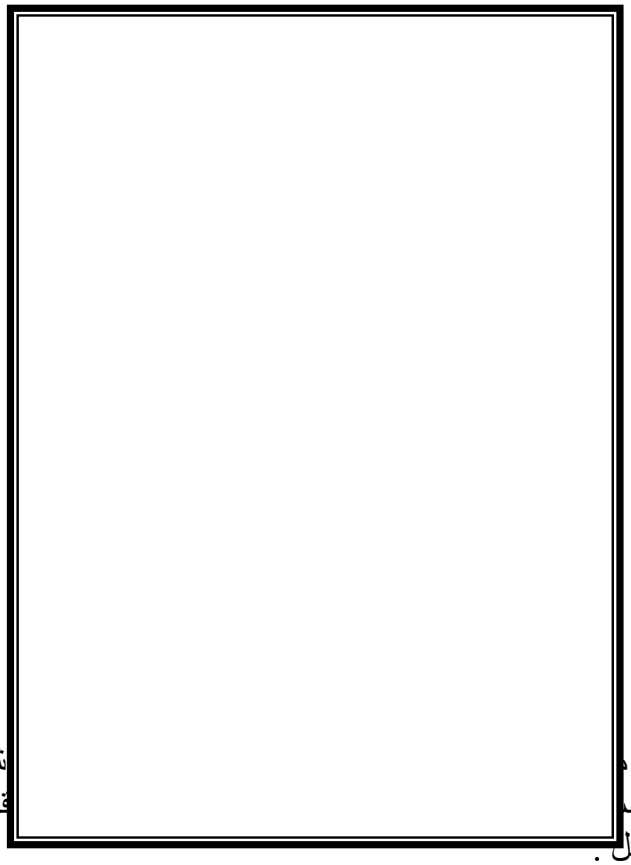
أما السيادة فقد أعطت هي الأخرى إحساسا بإيهام الحركة فضلا عن إسهامها في إضفاء بعدا جماليا على بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الشكل ، الحجم ، الاتجاه .

2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال الطاقة الحركية التي اتسم بها الشكل الأساس (الدائرة الحمراء) وتأكيدها باللون .
3. توظيف الفضاء التصميمي واستغلاله في تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال استغلال الانسجام في العلاقات اللونية والاتجاهية المتباينة داخل فضاء الملصق .

رقم العينة 5
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :
تكون الملصق من شكالا حروفية باللغة الإنكليزية وباللون الأسود موقعا لها وضمن نظام تصميمي مستطيل الشكل .

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق على التباين اللوني أساسا في نظامه التصميمي حيث جاءت أشكاله الحروفية باللون الأسود في حين اتخذت الخطوط التي تعامدت اللونين الأحمر والأزرق ، فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأصفر لتشكل هذه الألوان بعلاقاتها التنظيمية نسبا جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالعمق والحركة وذلك من خلال تقدم الألوان الحارة باتجاه بصر المتلقي وابتعاد الألوان الباردة باتجاه العمق وذلك حسب نظرية الألوان التي تعتمد الأطوال الموجية لكل منها .

ومن حالات التباين الأخرى التي أوحت للبصر بالحركة الإيهامية داخل فضاء الملصق هو التباين في الاتجاه ، فما بين الاتجاه الأفقي المتمثل في الأشكال الحروفية السوداء والتي جاءت بشكل إلزامي بحيث يتوافق ونظام قرائتها والاتجاهية المائلة والمتعارضة التي حققتها الخطوط السميكة ذات اللونين الأحمر والأزرق فضلا عن الاتجاهيات المزدوجة والمتعاكسة (نحو الداخل او نحو الخارج) والتي حققتها التباينات اللونية .

ان في تفاعل او تصارع هذه الطاقات الاتجاهية المتعارضة في اتجاه يختلف عن الآخر امر يثير فينا أعلى درجات الجذب والانتباه وذلك من خلال إضفاء طابع الحركة والاندفاع والاتجاه مما يعكس تنوعا يمكن المصمم من سحب بصر المتلقي والتنقل به نحو المواقع الفضائية محققا من خلاله وحدة تصميمية تسهم في تأسيس ناتجا جماليا واضحا . وقد جاء التراكب ليعزز ذلك التنوع وليؤسس هو الآخر ناتجا بالجمال والإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال خلق الإحساس بالتفاوت المسافي بين وحدات البناء التصميمي الواقعة ضمن فضاء الملصق .

ومن أسس التنظيم التي تم اعتمادها في نظام الملصق والتي جاءت لتساهم في تحقيق جماليات التباين هو الانسجام الذي تم تأسيسه من خلال الحاصل التصميمي والذي تمثل من خلال وسائل التنظيم كالسيادة والتوازن في حين جاء الإيقاع ليعطي تنوعا وليشيع نوعاً من الحركة المتفاعلة داخل بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون والاتجاه .
2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال علاقة تراكب الأشكال وهو ما ولد إحساسا بالعمق وبالتالي الإيهام بالحركة .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي من خلال جذب رئيسية تمثلت بالأشكال الحروفية والخطوط المتعامدة .

رقم العينة 6

تاريخ الإصدار 2003

جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام:

ملصق جاء متكونة الأساس من شكل رمزي مثل رجل يحمل مشعلاً متضمنا تبايناً لونيا تحقق ما بين الأسود والأبيض والرمادي .

التحليل :

ان أولى علاقات التباين الحاصلة داخل فضاء الملصق هو التباين الشكلي واللوني على حد سواء وقد تمثل ذلك باللون الأسود من جهة والرمادي والاوكر والبرتقالي من جهة أخرى فضلا عن التباين اللوني الذي تحقق بفضل اللونين الأسود والأبيض والأسود والبرتقالي وهذا التباين في اللون والذي احتل فضاء الملصق المقرر قد حقق من جانب إيهام بالبعد والقرب ما بين تلك الألوان ليوهم بصر المتلقي بفارق مسافي داخل فضاء الملصق وليؤسس من جانب آخر ناتجا بإيهام الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالتفاوت الحجمي للوحدات الذي جاء توزيعها داخل الشكل الذي يمثل سيادة تصميمية فضلا عن المساحات التي احتلت فضاءه ثم يمكن ان يجد المتلقي تباينا في الاتجاه من خلال الملصق البنائية فقد حققت هذه الاتجاهية استمرارية للحركة الوهمية باتجاهاتها الثلاث حيث جاءت الحركة بالاتجاهية المائلة من خلال الشكل الذي يمثل مشعلا في حين ان الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم (شكل الرجل) يمكن ان يستلم فيه اتجاهية عمودية باتجاه الأعلى فضلا عن الشكل الذي اوهم بصر المتلقي بالحركة الأفقية والتي تمثلت بالشكل الذي يضم اللونين الأسود والأبيض.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسست ناتجا بالحركة هو تلك الخطوط المتوازية باتجاه عمودي والتي شكلت ناتجا بالإيقاع المتناغم الذي أحدثه التكرار المنتظم ما بين تلك الخطوط وقد ساعدت في إظهار واستيعاب الإيهام بالحركة وذلك التدرج المتناغم ما بين تلك الخطوط والتي يمكن ان يستلم منها المتلقي إيهاما بالملمس المتباين مع بقية المواقع الفضائية الأخرى التي ضمها الملصق .

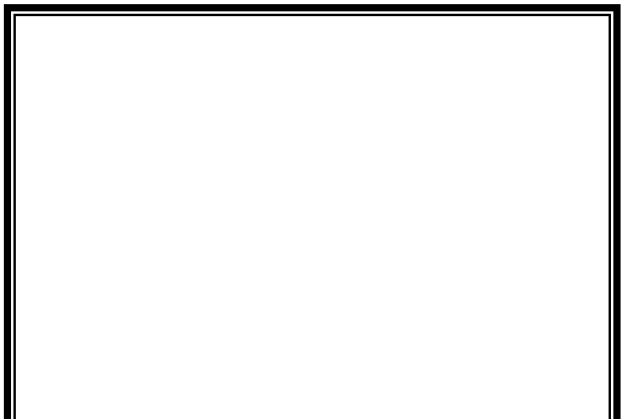
ان من ابرز وسائل التنظيم التي تحققت في الملصق والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين هو ذلك التوازن الذي يعد شبه متماثل بالشكل واللون فصلا عن السيادة التي تمثلت بالشكل الأساسي وهي حالات تظهر نسبا متباينة في القيم الجمال زاد من استلامه ذلك الانسجام اللوني الذي اعتمد الإيهام البصري في تنظيمه الذي يعاب عليه عدم تماسك اجزائه

لتضعف علاقة الترابط لوحته التصميمية مما يشكل ناتجا سلبيا زاد من حدته تقسيمات الملصق الفضائية التي اعتمدت الأشكال الهندسية التي أسست خطوطها الخارجية إيهاما بالحركات القوسية والمستقيمة على حد سواء ، زاد من وضوحها الشكل الواقعي الذي مثل المشعل الذي يعبر في الأساس عن الحركة بالاتجاهية المؤثرة .

من خلال ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الحجم ، الشكل ، الاتجاه ، الخط .
2. استغلال الفضاء التصميمي وتحقيق فضاءآت داخلية وخلق الوحدة والتنوع .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق .

عينة رقم 7
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

جاء متكون الملصق من شكل أساسي سائد تمثل بشكل الحرفين المتلامسين (HK) وقد احتلا منتصف الملصق ضمن نظام تصميمي معيني الشكل وقد اتخذا اللونين (الأسود والأصفر) و أحيط بهما لون فضائهما المنقسم عند المنتصف حتى نهاية الحرف (k) إلى لونين (البرتقالي والأزرق) ومن ثم ليتخذ الجزء الأزرق من الفضاء وانطلاقا من النقطة نفسها (نهاية الحرف k) اتجاها مائلا نحو الجهة السفلى من محيطيته اليسرى .

المناقشة والتحليل :

ان اولى العلاقات التي أسست ناتجا بإيهام الحركة تكمن في نظام التباين اللوني الذي تم اعتماده في الملصق والذي جاء متفاوتا في الأطوال الموجية لكل من الأشكال والفضاءات التي أسس منها مضمونة حيث جاءت الأشكال الحروفية باللون الأسود والأصفر في حين جاء فضاء الملصق جاء فضاء الملصق باللونين البرتقالي والأزرق لتشكل هذه الألوان بعلاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة وذلك من خلال الإيحاء بتقدم الألوان ذات الأطوال الموجية العالية وتراجع الألوان الأخرى حسب تسلسل الأطوال الموجية التي امتلكها تلك الأشكال .

أما التباين في الاتجاه فلقد امتلك هو الآخر ومن خلال الأشكال الحروفية التي ضمنها التكوين العام للملصق إيهاما متنوعا بالحركة اثار انتباه المتلقي واسهم في إعطاء الملصق نوعا من الشد البصري . فلقد جاء الشكل (H) ذي اللون الأسود محققا اتجاهيات متعددة في آن واحد فوجهته الأولى تمثلت بالمحور المائل نحو الأسفل باتجاه محيطيه الملصق اليسرى وقد ساعد اللحد الفاصل بين المساحة البرتقالية والمساحة الزرقاء والمتجهة بصورة مائلة نحو اسفل محيطيته اليسرى في تأكيد هذه الاتجاهية اما الوجهة الأخرى فقد جاءت متوافقة مع نظام قراءته في حين جاءت الوجهة الثالثة متحققة من خلال بنائية الشكل والتي جاءت متجهة نحو الأعلى لتلتقي عند امتداده في نقطة واحدة أعلى الملصق ، في حين ان الشكل الثاني والذي تمثل بالحرف (k) ذي اللون الأصفر فقد جاءت اتجاهاته ما بين مائل باتجاه أعلى محيطيته اليمنى واقفي متوافقا مع نظام قراءته فضلا عن اتجاهيته المتشكلة من خلال البناء الشكلي للحرف (k) والتي جاء متجها باتجاه الأسفل .

ان هذه التعددية في العلاقات الاتجاهية والتي تمثلت في الشكل (HK) التي ضمنها فضاء الملصق بالإضافة إلى الاتجاهية التي حققتها التباينات اللونية قد أسست نوعا من الإيهام

بالفضاء والحركة فضلا عن تأسيسها مرتكزات قوة سحب نتج عنها جذب مهم في ذات المنطقة الفضائية ولتسهم في تحقيق الوحدة التصميمية التي امتلكت هي الأخرى وجهات متعددة عززت ذلك الإيهام الذي أكده فضاء الملصق الذي جاء مفتوحاً .

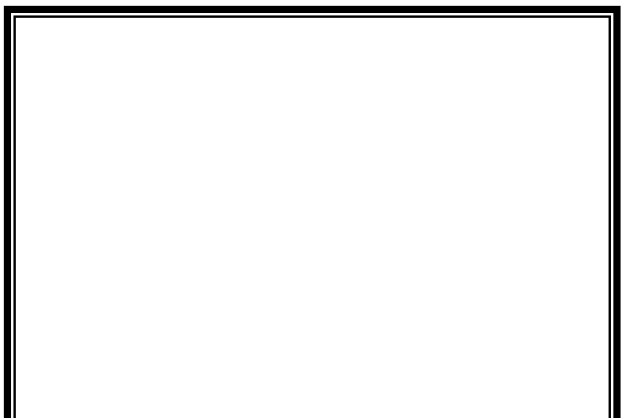
ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين داخل فضاء الملصق هو التوازن المتحقق في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية فضلا عن توازن المواقع الفضائية التي أسهمت في وضوح الإيهام بالحركة من خلال العلاقات المتحققة والرابطة بين الفضاء والأشكال التي احتواها فضاء الملصق الذي احدث إيقاعا متناغما في اللون والاتجاه والحجم والملمس والتي أحدثت بدورها ناتجا بالاستلام الفضائي والزمني ومن الحركي .

ثم ان الانسجام في عناصر البناء المتباينة والسيادة في نفس تلك العناصر التي جاء لتحقق ناتجا إيهاميا بحركة تلك العناصر بمفردها ولتؤسس ايهاما بالحركة من خلال علاقتها الرابطة مؤسسة وحدتها التصميمية التي امتلك أقصى طاقة للتعبير عن التي تمثلت بالشكل السابق (HK) . يلاحظ مما تقدم ان التباينات اللونية والاتجاهية التي جاءت في الملصق حققت معاني التنوع لإثارة الإحساس بالجذب ولفت الانتباه ومن ثم لتكسبه جانباً من التقبل الجمالي .

ان جملة ما نخلص إليه من خلال تحيل الملصق :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الاتجاه .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البنية التنظيمية للأشكال داخل فضاء الملصق .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التنوع والانسجام) في عناصر البناء المتباينة .

رقم العينة 8
تاريخ الاصدار 2003
جهة الاصدار شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق نظمت وحداته الإنشائية على وفق علاقة شكلية اعتمدت استخدام الصورة الفوتوغرافية ، وقد تحدد المسح البصري لاول مرة باستخدام تنظيم شكلي فضائي سائد تمثل في الأشكال الهندسية (الهرم الذي يخترق نصف ليمونة والصف الدائري) وقد احتلت هذه الأشكال بمجموعها موقعاً فضائيا مهما شكل المركز البؤري للملصق .

المناقشة والتحليل :

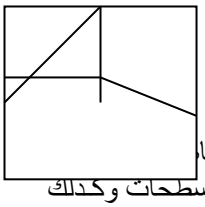
ان أولى العلاقات التي يمكن ان تثير انتباه المتلقي في الملصق هو التباين الواضح في القيمة الضوئية واللونية والملمسية للأشكال والسطوح التي استخدمت داخل فضائه العام والتي عكست التعددية الاتجاهية داخل فضاء الملصق مما ساهم في تحقيق استلاما زمني متنوع انتج إيهاما بالعمق الذي يولد إيحاءا يوهم بالحركة . فالأشكال ونتيجة لاختلاف القيمة الملمسية لمسطحاتها مع بعضها من جهة ومع الفضاء العام من جهة أخرى خلفت حالة من الإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال تقدم او قرب المسطحات او الأشكال ذات الملامس الخشنة (أرضية الفضاء) إلى بصر المتلقي وارتداد الملامس الناعمة او الأقل خشونة إلى الخلف (الأشكال الهندسية) فضلا عن ان ظل الأشكال الهندسية المتقدم إلى الأمام قد اسهم هو الآخر في تاكيد عملية مسار الشكل باتجاه عمق الفضاء التصميمي ، وقد عزز المصمم إيهامه بالعمق الفضائي من خلال توظيفه للقيمة الضوئية المتباينة والتي اتسمت بالتدرج في الأرضية (من الفاتح في المقدمة إلى الغامق) بحيث الزم بصر المتلقي بمتابعة مساره والتوجه نحو عمق المنطقة الفضائية وحتى النقطة المقرر لها وبغية تعزيز وتاكيد القيمة الضوئية فقد عمد المصمم إلى ربطها باللون الاوكر المتمثل بالفضاء ان هذه التباينات في الملمس والقيمة الضوئية قد أسهمت وبشكل فاعل في إحداث وتعزيز الإيحاء بالإيهام الحركي في حين ان التباين في الأنظمة اللونية للملصق أدت هي الأخرى في المساهمة الفاعلة لتأسيس استلام زمني متنوع ومن ثم تحقيق العمق الفضائي والحركة فاللون الغامق الشكل (الهدم) وبحكم وجوده فوق أرضية فاتحة (الصحن) يبدو اكثر قتامة وقد استنادا المصمم من هذا التوظيف لخلق ايهام بالحركة نتيجة للتفاوت المسائي في سرعة الانجذاب فما العين تنجذب نحو الألوان التي تعطي شعوراً بثقل الوزن (الغامقة) قبل انجذابها نحو الألوان الحقيقة (الفاتحة) وهذه العلاقة اللونية الخاصة بالتقدم والارتداد أنتجت إيهاما بالعمق والحركة محققة في الوقت نفسه مناطق جذب مهمة شدت بصر المتلقي نحوها لتساهم في

الترابط والتماسك فيما بين الوحدات البنائية من خلال ما تقدم يلاحظ ان المصمم وفي الوقت الذي حقق من خلال ملمس الشكل مسارا بصريا باتجاه العمق دفع به (الشكل) وبالوقت نفسه للإمام من خلال لونه الغامق (الأسود) ليحدث من خلال هذه الاتجاهية المتعاكسة إحساسا بالتقدم والتراجع وعدم الاستقرار الأمر الذي يؤكد الإحساس الإيحائي بالإيهام الحركي .

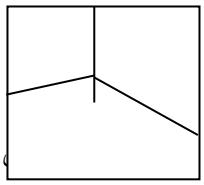
أما بالنسبة لذات الشكل السائد (الهرم والصحن الدائري) والذي احتل موقعاً فضائيا مهما فقد حقق ومن خلال مكونة العام ايهاما بالحركة بحيث يمكن ان يستلم المتلقي زمنا متنوعا من خلال طاقتة التعبيرية الكامنة فيه فالشكل الأساسي (الهرم) انتج تأسيسا لتحقيق الاتجاهية التي جاءت من خلاله عمودية (نحو الأعلى) لتلتقي مع الاتجاه المضاد (نحو الأسفل) والمتمثل بالمساحة المثلثة والمتكونة نتيجة للقيمة الضوئية الساطعة والتي احتلت الجهة اليسرى من الملصق . في حين شكل ظل الشكل الأساسي الساقط على الأرضية دلالة اتجاهية أخرى ترتبط مع ما يجري من اتجاهات البنية التكوينية للملصق . الأمر الذي اثر في توجيه المتلقي نحو جهة او عدة جهات لخلق ايحاء بالحركة في تضادها او انسجامها فضلا عما يكمن في ذات الاتجاه أصلا من حركة ، ولا يفوتنا ان نذكر ان التباين في اتجاه الخطوط المتشكلة نتيجة التقاء السطوح مع بعضها قد اسهم هو الآخر في أثاره الإحساس بالاتجاه والحركة فحتمية الحركة هي أحد أهم النتاجات الاتجاهية ان التنوع الاتجاهي والذي ضم المحاور الثلاث (العمودي والأفقي والمائل) أسس ناتجا فاعلا للإيهام بالحركة والتي تعززت من خلال ترابط العلاقات بين العناصر البنائية والوسائل التنظيمية المختلفة والتي جاءت لتحقق إيهاماً بالاتجاهية والحركة من وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلا عن تحقيق الإيهام بالحركة والتي جاءت في الملصق هو الانسجام والتوافق بين الألوان والقيمة الضوئية المتباينة والتي أضفت قيما جمالية أسهمت في تحقيق الوحدة التصميمية للملصق موهمة من جراء الإيقاع المتحقق الذي انتج مسارا بصريا متسلسلا تنتقل من خلاله بصر المتلقي لتتابع إتجاهية المسار البصري مؤسسة ناتجا بإيهام الحركة فضلا عن التوازن الذي تم تحقيقه عن طريق وضع الأشكال أفقياً (متوازية مع أرضية الملصق) وكذلك من خلال الاتجاهية المتعاكسة بين اتجاه الشكل السائد والتي جاءت عمودية باتجاه الأعلى مع المثلث من الجهة اليسرى من الملصق والذي تشكل نتيجة لشدة الإضاءة ... والتناسب المتحقق من خلال (تفاوت أو تباين الأحجام ومن وسائل التنظيم الأخرى التي أسهمت في تحقيق الجمالية والحركية هو السيادة التي جاءت متحققة في عناصر البناء المهمة والتي تمثلت بالشكل وصفاته المظهرية المتمثلة باللون والاتجاه والمساهمة (الحجم) والملمس فضلا عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى ناصعة في موقع فضائي واقل نصوعا في موقع فضائي آخر مما أسهمت في تحقيق الإيهام بتقدم المواقع الفضائي ذات النصوع نحو المتلقي ليحدث إيهاما بالحركة . فضلا عن الوحدة التي جاء تأسيسها من خلال علاقات تلك الأجزاء التي تمثلت بالعناصر التصميمية المتعددة ووسائل التنظيم الأخرى التي اسهم كل منها في تحقيق هدفه الوظيفي والجمالي والتعبيري فضلا عن اعتماد تجميع الأشكال في منطقة واحدة من الفضاء الأمر الذي أشاع التماسك والترابط وساهم في تحقيق الوحدة .

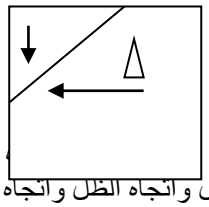
وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللونية وكذلك التباين في الملمس والاتجاه والحركة .
2. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي وتحليل العمق الفضائي .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .



تباين في اتجا
من التقاء المسطحات وكذلك
الحدود الفاصلة بين الضوء القوي
والظل القوي





ما بين
الشكل واتجاه الظل واتجاه
الإضاءة

رقم العينة 9
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)

الوصف العام :

ملصق نظمت وحداته الإنشائية على وفق علاقة شكلية متعددة اعتمدت الصورة الفوتوغرافية، وقد ضم شكلاً حروفياً تمثل بالحرف (P) وأشكالاً طبيعية تمثلت بالحمام.

المناقشة والتحليل:

في ملاحظة أولى لتصميم الملصق فان أول ما يسجل إيهاماً بالحركة هو التباين الملمسي الذي جاء واضحاً داخل الملصق إذ ومن خلال هذا المتغير يكون التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية قد عكس الإحساس البصري الناتج عن الاختلافات بالمساحات ذات الملمس الخشن والمساحات ذات الملمس الناعم كنتيجة لاختلاف كل منهما عن الآخر في خصائصها البصرية، فظهر وكأن الملمس الخشن والمتمثل بالشكل (أ) أقرب إلى بصر المتلقي من ملمس الأرضية الأقل خشونة وهذا الاختلاف المسافي ولد ناتجاً بإيهام الحركة في حين شكلت التباينات اللونية التي ضمنها التكوين العام للملصق عاملاً آخر في تحقيق الوهم الفضائي ومن ثم إيهاماً بالحركة، فاللون الفاتح والذي تمثل بالشكل (أ) بدا وكأنه أقرب إلى المتلقي من بقية الألوان في الملصق وقد عزز اللون الغامق للفضاء العام في دفع الشكل نحو المقدمة. وهكذا فان ترتيب الألوان داخل الملصق بالشكل المعلن هو بحد ذاته دلالة من دلالات الإحساس بالعمق الفضائي أي دلالة لإثارة الإحساس بالبعد بين الشكل (أ) وفضاءه الغامق الأبعد الواقع في العمق ليشكل الاتجاه والذي حقق هو الآخر ومن خلال تباينه الغرض التصميمي إلى جانب مساهمته الفاعلة في إحداث الإيهام بالحركة فقد جاء ما بين المائل باتجاه اليسار متمثلاً بالشكل (أ) ومائل باتجاه اليمين وقد تمثل بشكل الحجارة البيضاء الواقعة في الثلث الأعلى من الملصق في حين جاءت الأشكال المتكررة والمتراكبة (الحمامات) على الشكل (أ) التحقق من خلال موقعها اتجاهية قوسية.

إن هذا التباين العالي في الاتجاهية أخفى بعداً حركياً على التصميم وشكل مركزاً للجذب والاستقطاب ففي تفاعل أو تصارع.

وهذه الطاقات المتعارضة في اتجاهات يختلف عن الآخر ما يثر إحساس المتلقي بالحيوية والحركة الشديدة.

ومن حالات التباين الأخرى التي اعتمدها المصمم في بنية التكوين العام للملصق والتي ساهمت في تأسيس إيحاء بالإيهام الحركي هو التباين في حجم ونوع وموقع الأشكال التي ضمنها التكوين والتي حقق من خلالها المصمم مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب الأمر الذي أثار إحساساً بتقدم بعض الأشكال وتراجع بعضها الآخر ليضفي ذلك إحساساً آخر وكأنها تتحرك وليست على سطح مستو.

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والحركة فضلاً عن ترابط مع عناصر البناء المختلفة التي أسهمت باستلام الزمن والفضاء والاتجاه ومن ثم الإيهام بالحركة هو الانسجام الذي تحقق بالشكل واللون والاتجاه والحجم مما أخفى تنغيماً ساهم في تحقيق الجذب ومن ثم الإيهام بالحركة.

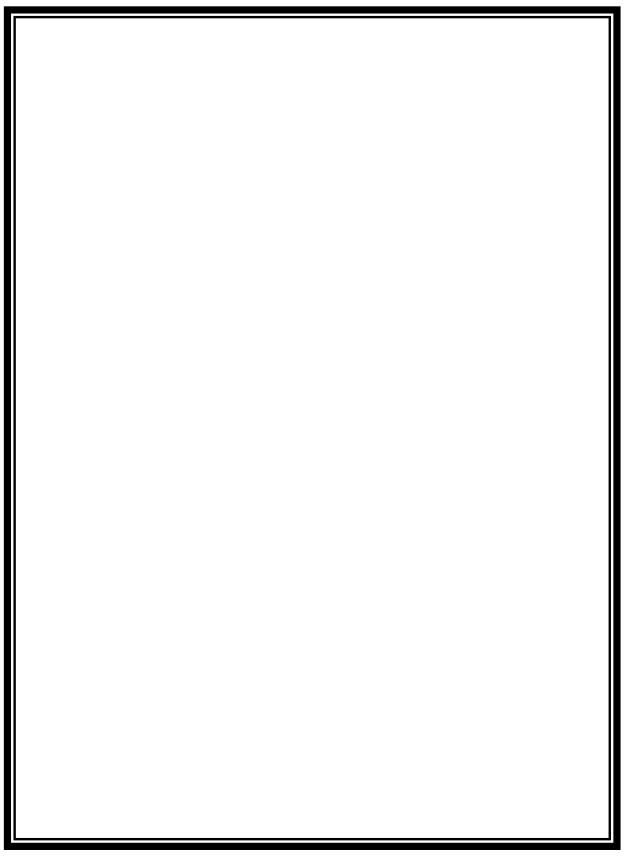
والتوازن هو الآخر من الوسائل التنظيمية التي تحققت داخل الفضاء المقرر للملصق والذي جاء ليؤسس إيهاماً بالحركة وليحقق جذباً فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوها لتؤسس عمقاً فضائياً ثم الإيقاع الذي تحقق من خلال التكرار اللوني والشكلي المتمثل بالحمامات التي أحدثت تفعيلاً حركياً أخفى تنغيماً أسهم في الإيحاء بتلك الحركة فضلاً عن

السيادة التي تعد من الوسائل التنظيمية الهامة في تحقيق العمق من خلال تقدم العنصر السائد سواء أكان شكلاً أم ملمساً أم اتجاهاً أم حجماً يلاحظ مما تقدم أن التباين ومن خلال وسائل تنظيمه أخفى نوعاً من الحيوية والحركة مما أعطى الملصق عنصر الجذب ومن ثم تذوقه جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن تلخص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل والملمس واللون والاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع في الموضوع العام محققاً بذلك الجانب الوظيفي والجمالي.
3. الإيهام بالعمق والحركة من خلال التراكب.

رقم العينة 10
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام :

تمثل التكوين العام للملصق من أشكال أساسية ثلاث أحتل الشكل الأول والذي تمثل بالمرأة معظم الموقع الفضائي العام للملصق، في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً مع الشكل الأساسي الأول متخذاً موقعاً فضائياً مهماً (مركز الملصق). أما الشكل الأساسي الثالث فقد جاء متمثلاً بالأشكال الحروفية وقد اتخذت موقعين، الأول هو المنطقة الواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق وقد جاءت الحروف هنا بحجم كبير، بينما اتخذت الأشكال الحروفية الصغيرة المنطقة الواقعة في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق.

المناقشة والتحليل:

إن أولى علاقات التباين التي تم اعتمادها في الملصق تمثلت بتباين القيمة الضوئية، ففي الشكل الأساسي الأول اعتمد المصمم القيمة اللونية (الرصاصي الداكن) للفضاء العام كأساس في التعبير عن درجة نصوع المناطق البارزة في شكل المرأة، في حين جاء اللون الأسود ليعبر عن المناطق الظلية (الغائرة)، ومن خلال ذلك(توظيف القيمة اللونية للضوء) تمكن المصمم من تحقيق التأثير الدرامي وكذلك تحقيق السيادة والتوازن والوحدة للموضوع الرئيسي فضلاً عن تحقيق العمق الفضائي ولاحقاً خلق الاتجاه نحو الأمام والارتداد نحو الخلف لتحقيق الحركة داخل الفضاء التصميمي. في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً على الشكل الأول وقد امتلك درجة عالية من النصوع (قيمة ضوئية عالية) دفعت به نحو المقدمة، وقد أسهم اللون الأحمر الذي استخدم في الشكل هو الآخر في الحركة والتحريك وذلك من خلال تباينه العالي في قيمه ودرجة إشراك اللون مع ما يحيط به من ألوان الأشكال وفضاءاتها مما ولد إحساساً بالعمق الفضائي من خلال الاختلاف المسافي والذي أسهم هو الآخر بالاستلام الحركي.

أما الشكل الأساسي الثالث والذي جاء متمثلاً بالحروف الكتابية والواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق فقد جاءت مندفعة إلى الأمام بحكم قيمتها اللونية الفاتحة أولاً وموقعها أسفل الملصق ثانياً.

إن هذا التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء المستخدم في الأشكال داخل الملصق عمل على تحقيق مظهر الشكل وأجزائه البارزة في التكوين التصميمي، وقد كان عاملاً أساسياً في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح والاهتمام أضاف صيغاً جمالية من الخلق والإبداع فضلاً عن إثارته الإحساس بالوهم الفضائي والحركة.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن أن يستلمها المتلقي والتي أسهمت في تحقيق ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين في نوع واتجاه وموقع الخطوط التي اعتمدها المصمم في بنية الشكل الأساسي الأول (المرأة) فقد جاءت هذه الخطوط متنوعة ما بين رفيعة وسميكة، قصيرة وطويلة منحنية أو متعرجة متخذة محاور اتجاهية متعددة منها العمودية والأفقية والمائلة، في حين كان لموقعها هو الآخر أثر في تأكيد إيهامية الحركة، إذ ومن خلال تنقل العين بين تلك المواقع الفضائية التي شغلتها الخطوط (أسفل، أعلى، يمين، يسار) يتولد الإحساس بالإيهام الحركي. وهنالك حالات التباين في نوع ومساحة وموقع واتجاه الأشكال التي اعتمدها المصمم في الملصق والتي حققت ناتجاً بإيهام الحركة فيما بين الشكل الرمزي والعفوي والحروفي مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب، حيث بدت الأشكال ذات الصبغة الهندسية متقدمة على الأشكال الأخرى وذلك لاحتكامها إلى قوة جذب أكبر من الأشكال غير الهندسية والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها.

وفيما يخص تباين الأشكال من حيث موقعها فهي الأخرى أوحت بتغير البعد المكاني ومن ثم الإيهام بالحركة في حين اتخذ التباين في اتجاه الأشكال محاور عدة توزعت ما بين

الأفقي والعمودي والمائل فضلاً عن الاتجاه نحو العمق أو نحو المتلقي، فالشكل (T) اتخذ ومن خلال دلالته التكوينية اتجاهين في آن واحد، فالاتجاه الأول جاء وفق المحور العمودي نحو الأسفل في حين جاء الاتجاه الثاني أفقياً وقد تمثل بالأثر الذي تركته حركة الفرشاة نحو اليمين.

أما الأشكال الحروفية سواء تلك التي جاءت في الأسفل (الكبيرة الحجم) أو تلك التي جاءت في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق (الصغيرة الحجم) والتي جاءت لإحداث الجذب الفضائي ولتحقيق التوازن التصميمي فقد اتخذت اتجاهية أفقية متوافقة مع نظام قراءتها من اليسار الى اليمين، في حين جاء اتجاه الشكل الأساسي الأول (المرأة) نحو المقدمة باتجاه المتلقي وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يمتلكها الشكل.

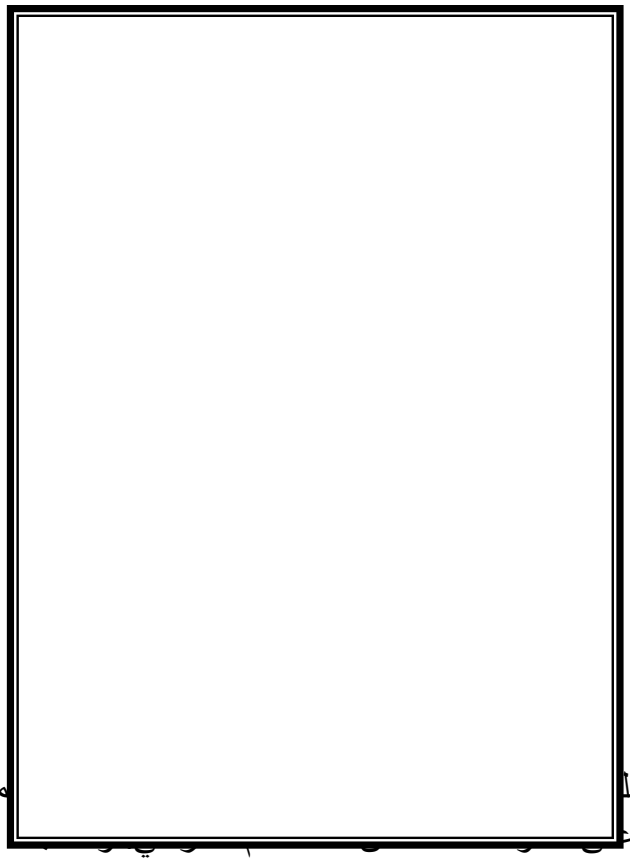
إن هذه التباينات والتنوع في اتجاه الخطوط والأشكال قد أسهمت وبشكل فعال في إعطاء استلام زمني متنوع رافقه استلام إيهامي بالعمق والحركة.

ووفقاً لذلك يمكن عد الفعاليات والعلاقات والتفاعلات الواسعة التي تمخضت عن التباين فيما بين العناصر البنائية ووسائل التنظيم قد أسهمت في تحقيق الناتج الجمالي فضلاً عن تعزيز الإيهام بالحركة داخل الفضاء المقرر في الملصق فضلاً عن كونها أسهمت في منح الملصق التوازن الذي جاء ليحقق هو الآخر جذبا فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوه ليؤسس عمقاً فضائياً ومن ثم حركياً أنتج عنه إيقاعاً متناغماً. فضلاً عن الانسجام والسيادة الفضائية واللذين ساهما في تماسك وترابط الأجزاء التي احتواها الملصق ليشكل وحدة تصميمي. وقد ساعد في ذلك الدرجة اللونية للفضاء العام التي اختارها المصمم التي جاءت متوافقة ومتناغمة بينها وبين كل تلك الألوان التي استخدمت. فضلاً عن تحقيق السيادة لكل عنصر من عناصر العملية التصميمية التي امتلك كل منها طاقة تعبيرية عن الحركة أو الإيحاء بها.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللون والاتجاه والشكل والخط.
2. توظيف علاقة التراكب لتحقيق العمق الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تحقيق نقطة جذب انتباه بصرية.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق.

رقم العينة 11
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك inc



الوصف العام:

نظمت العمل[illegible] مدت خاصية الاستلام الزمني والفضائي [illegible] تقسيم فضاء الملصق على أربعة مناطق فضائية تباينت في مساحاتها ومواقعها الفضائية. وقد احتل الشكل السائد (كتابين متواجهين) الذي احتوى على فكرة الملصق الأساسية المساحة العظمى لفضاء الملصق.

المناقشة والتحليل

اعتمد الملصق نظاماً لونياً متبايناً شكل أساساً مهماً من أساسيات إثارة الإحساس بالإيهام الحركي وقد تمثل ذلك بالألوان الأحمر والأسود والأصفر والأبيض فضلاً عن فضاء

الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها قيماً جمالية وتعبيرية فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بالإيهام الحركي فنتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للألوان يتولد الإحساس بتقدم الألوان الحارة نحو المتلقي أكثر من الألوان الأخرى التي ضمنها الملصق الأمر الذي يحدث إحساساً بالاختلاف المسافي ومن ثم ومن خلال هذا الاختلاف يتولد الإحساس بالإيهام الحركي ومن حالات التباين الأخرى هو التباين في الاتجاه ففي الوقت الذي عبر شكل الكتاب(الأيسر) بأن أوراقه تتباعد بعضها عن بعضها الآخر ليعطي إيحاء بتتابعية اتجاهية نحو العمق، كانت أوراق الكتاب (الأيمن) توحي بالحركة التتابعية أيضاً ولكن باتجاهية نحو المقدمة في حين أعطى شكل المثلثان المتعاكسان (المتكونان نتيجة التقاء نهايات الأوراق في نقطة واحدة) اتجاهية أفقية تسحب النظر باتجاه خارج الفضاء العام للملصق، أما الخطوط المتشكلة في نهاية كل مثلث والمعبرة عن صفحات الكتب فقد جاءت متعاكسة وباتجاهية المنطقة ذاتها لتؤسس إيهاماً بالمسار البصري نحو ذات المنطقة الأمر الذي أدى أحدث مساراً بصرياً متغيراً بالاتجاهية حرر إيحاءاً حركياً واضحاً ساهم في المسك والتثبت للموقع الفضائي الذي حقق جذباً وشداً للفضاء الذي اختار له المصمم درجة لونية أعطته تميزاً واضحاً عن الدرجات اللونية الأخرى التي احتوتها الوحدات البنائية للملصق.

ومن الاتجاهات الأخرى التي تحققت في التكوين العام للملصق هي الاتجاهية الأفقية الشرطية التي حققتها الأشكال الحروفية والتي جاءت متوافقة مع نظام قراءتها في حين أن المساحة السوداء والواقعة أسفل الملصق فقد اعتمدت في شكلها المتموج والمنحدر نحو الزاوية اليمنى من الملصق أساساً للتعبير عن اتجاهها وحركتها ضمن إيقاعية منتظمة أضافت تنغيمها لفضائه العام سمح لبصر المتلقي بالانتقال نحوها محققة إيهاماً بالحركة بذات الاتجاهية.

وهنالك حالات أخرى للتباين تمثلت في موقع الشكل أو المساحة فاللون الأسود وبحكم موقعه أسفل الملصق وعلى امتداد محيطيته السفلى أعطى إحساساً بالتقدم نحو الأمام وقد عزز هذا الإحساس من خلال لونه الغامق فكما هو معلوم أن العين تنجذب وبشكل أسرع نحو الألوان الغامقة والتي تعطي شعوراً بثقل الوزن قبل انجذابها نحو الألوان الفاتحة ونتيجة لهذا التفاوت المسافي في سرعة الانجذاب وكذلك الإحساس بالقرب والبعد من خلال الموقع يتولد الإحساس بالعمق والإيهام بالحركة.

أما التباين في الحجم والذي تمثل بالأشكال الحروفية فقد شكل هو الآخر ومن خلال اختلاف حجومها (كبيرة ،صغيرة) إحساساً بالتقدم والتأخر نتج عنه إيهام بالحركة فضلاً عن تحقيقها للأهداف الوظيفية وكذلك ومن خلال توزيعها المعلن حقق المصمم توازناً أسهم في تحقيق إستقرارية الملصق.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بإيهام الحركة هو التوازن، فبالرغم من وجود اختلاف في اللون الا أن المصمم ومن خلال إيجاد قوى متماثلة في كلا جانبي الملصق استطاع أن يحقق استقرار لفضاء الملصق، ثم الإيقاع الذي تأكد من خلال عملية تجاور الألوان مضيفاً تنغيماً عزز الإيحاء بالحركة. فضلاً عن التناسب الذي يؤدي إلى إحداث التأثير في الاختلاف المسافي والذي جاء متحققاً في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية الأخرى.

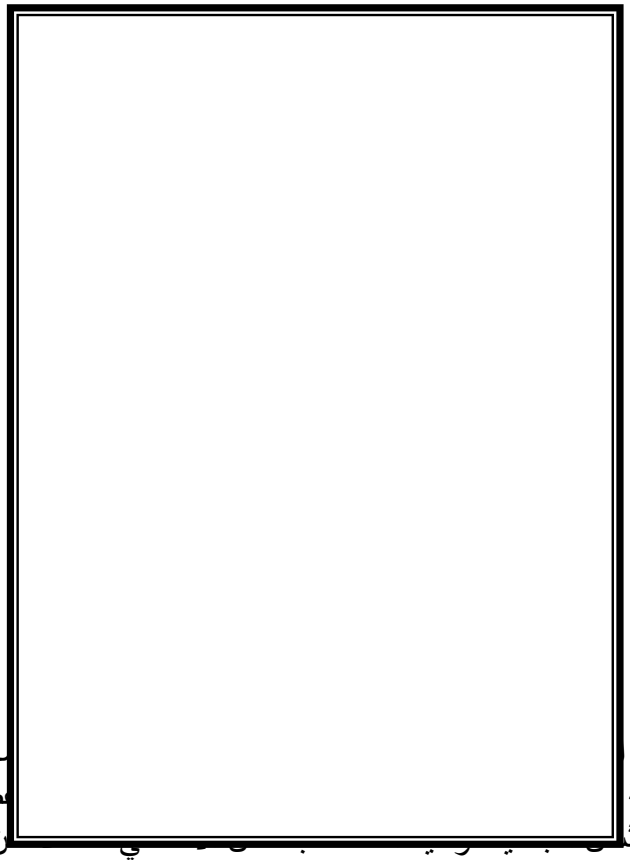
ومن وسائل التنظيم الأخرى التي حققت إيهاماً بالحركة هي السيادة في اللون والشكل فضلاً عن السيادة الفضائية التي أسست هي الأخرى ناتجاً بإيهام الحركة وأسهمت في تماسك الأجزاء التنظيمية للملصق.

إن كل تلك الفعاليات التي جاءت لتحقق وحدة الملصق أعطت استلاماً زمنياً اختلف من موقع الى آخر محدثة تفعيلاً سريعاً بالإيهام الاتجاهي والحركة. فضلاً عن كونها جاءت متناسقة جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الخط، الاتجاه، كالحجم.
2. تحقيق الوحدة من خلال السيادة.
3. تحقيق العمق الفضائي نمن خلال علاقة التداخل.
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 12
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار UNDP *



الوصف العام :

جاء التكوين ل طيراً في يد ورمزاً لشكل الكرة الأرضية صاناً نباتية ومن خلال نظامها التصميمي لتش ن كونها شكلت الحدود الخارجية للشكل الدائري الواقع خلف شكل الطفل، في حين اتخذت الأشكال الحروفية موقعاً موازياً للإطار السفلي من الملصق.

* المركز الإنمائي الأمم المتحدة.

المناقشة والتحليل :

إن أولى العلاقات التصميمية التي اعتمدت التباين كأساس لتحقيق الإيهام بالحركة داخل فضاء الملصق هو عنصر اللون، والذي تمثل بالألوان البنفسجي والأسود من جهة والأزرق والأصفر من جهة أخرى لتشكل هذه الألوان بتباينها خلفية الملصق فضلاً عن اللون الأبيض واللونين الأزرق والأسود والتي بدت واضحة من خلال الأشكال الحروفية التي توزعت في فضاء الملصق، لتسهم هذه الألوان المتباينة بالنتيجة في تجسيد الأشكال من جهة والإيهام بالحركة من جهة أخرى وذلك من خلال إعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وفق نسب متعددة تختلف باختلاف الأطوال الموجية لتلك الألوان.

ومن علاقات التباين الأخرى التي جاءت لتحقق الإيهام بالحركة بشكل واضح هو تنوع الأشكال المعتمدة في الملصق والتي جاءت ما بين الواقعية والرمزية خاصة تلك الأشكال التي مثلت غصناً نباتياً فنظامها الذي اعتمد التدرج الحجمي وباتجاهات قوسية من الأسفل باتجاه الأعلى سحبت بصر المتلقي نحوها لتوهمه بالتحريك. فضلاً عن امتلاك الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم والذي مثل شكلاً رمزياً لطفل اتجاهاً واضحاً جاء هو الآخر متبايناً فحركة اليدين شبه الدائرية واتجاهية الشكل العام نحو الأعلى ليوهم بالتحريك نحو تلك الإتجاهية.. وكذلك الأشكال الحروفية البيضاء اللون فقد جاءت هي الأخرى ممتلكة اتجاهية نظامية على وفق النظام القرآني لها من اليمين نحو اليسار. ثم أن الشكل الذي مثل طيراً أعلى يد الطفل فهو الآخر امتلك اتجاهية أفقية تقاطعت مع اتجاهية الأشكال الحروفية تلك.

كل هذه التباينات في الاتجاه أسهمت وبشكل واضح في تعزيز الإيهام بالحركة وذلك من خلال تنقل عين المتلقي بتتابعية من مكان إلى آخر.

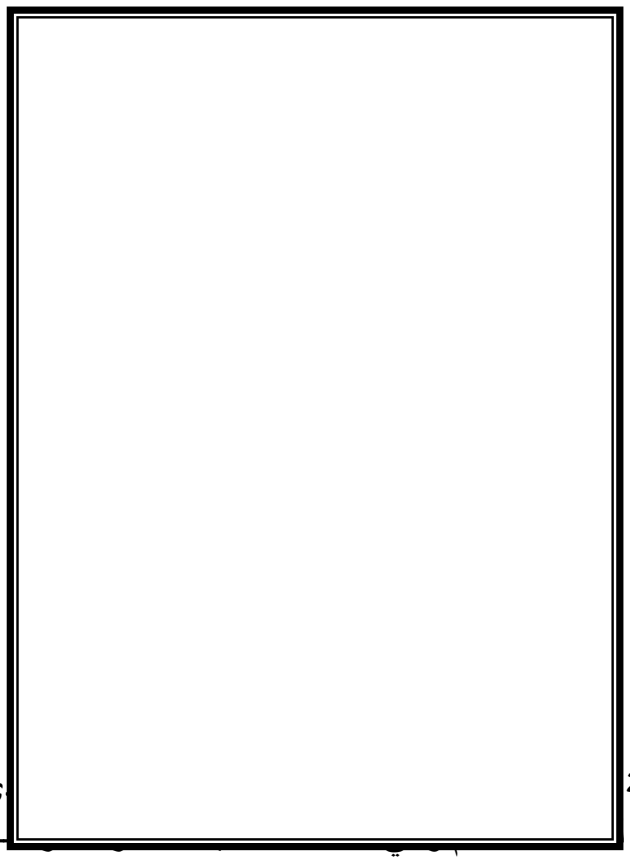
ومن العناصر الأساسية التي وظفها المصمم في الملصق هو عنصر الخط الذي جاء واضحاً في الشكل الذي مثل الكرة الأرضية أعلى يد الشكل الأساسي اليمنى والتي جاءت متباينة في اتجاهها (أفقية، عمودية) وكذلك في توعها (مستقيم ، منحني). بينما خلقت خطوط العنوان الرئيسي للملصق ومن خلال تراكبها على الأشكال التي اعتمدها المصمم داخل فضاء الملصق إيهاماً بقربها من بصر المتلقي وبعد الأشكال الأخرى الواقعة في خلفية الملصق.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين فقد تحددت بالتوازن الذي يعد شبه متماثل والانسجام في عناصر اللون والشكل والاتجاه والتناسب في أحجام الأشكال المعتمدة التي جاءت لتعزز ترابط أجزاء الملصق محدثة وحدة تصميمية مترابطة أسهمت الى حد بعيد بالإيهام الحركة خاصة وأن بنظام التكرار الذي أحدث إيقاعاً متناغماً مؤسساً ناتج بإيهام الحركة وتماسكاً بين أجزاءه المتعددة.

في ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص الى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون والخط والشكل والاتجاه.
2. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال توزيع الوحدات التصميمية داخل فضاء الملصق.
3. تحقيق الانسجام الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التوازن والانسجام بين أجزاء الملصق المتعددة.

رقم العينة 13
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار UNDP



الوصف العام:

نظمت العملية [redacted] ي اعتمد شكلاً سائداً تمثل بالشكل الرمزي [redacted] ية. في حين جاءت

الأشكال الحروفية لتتخذ هي الأخرى موقعاً فضائياً (النصف السفل من فضاء الملصق) شكل نصف مساحة الملصق تقريباً.

المناقشة والتحليل :

ان أولى مناطق الجذب التي عملت على سحب البصر نحوها تمثلت بالشكل الأساسي الذي مثل فكرة الملصق والذي تكون أساساً من شكل رمزي مثل حمامة للسلام جاءت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اعتمدت التباين اللوني العمودي من الأعلى نحو الأسفل وهو ما يوهم بالحركة بنفس الاتجاهية.

ومن حالات التباين التي أحدثها المصمم في الملصق فقد جاءت حركة الخطوط التي أظهرت بتنظيمها شكلاً يمثل الكرة الأرضية... فقد جاءت حركة الخطوط المتباينة والمتقاطعة في اتجاهاتها لتحقق إيهاماً بالحركة نحو تلك الاتجاهية التي جاءت من خلال الخطوط المستقيمة والمنحنية. زاد في ايضاحها الشكل الذي مثل غصناً نباتياً جاء نظامه البنائي ليشكل حركة قوسية من الأسفل إلى أعلى يمين فضاء الملصق.

ومن علاقات البناء التي أسست ناتجاً بالحركة الإيهامية هو ذلك النظام الذي تكون منه شكل حمامة السلام الذي جاء تصميم جناحها من خطوط تساوت في سمكها وتوازت فيما بينها محدثة إيهاما بالحركة القوسية وأبرز ظهورها ذلك التدرج في أحجامها لتعزز سحب بصر المتلقي والانتقال به من موقع إلى آخر محدثة إيقاعاً منتظماً من خلال ذلك التكرار الذي أحدث ناتجاً اتجاهياً منحنياً باتجاه أعلى الفضاء المقرر للملصق ثم أن الشكل الأساس جاء تنظيمه في الأساس متحركاً باتجاهية أفقية من اليمين إلى اليسار زاد من وضوحها تلك الأشكال الحروفية التي ضمت عنوان الملصق والتي تكونت من ثلاثة أسطر جاءت بعضها فوق البعض الآخر وبمساحات متباينة لتسهم هي الأخرى في تحقق ناتجاً جمالياً رافق فكرة الملصق الأساسية.

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين هي سيادة أو هيمنة الشكل الأساس على بقية الأشكال والذي احتل الموقع الفضائي في الأعلى للملصق الأمر الذي يحقق جذباً بصرياً يمكن أن يعد ناتجاً جمالياً يسهم في تأسيس ترابط أجزاء الملصق المتعددة.

هذا فضلاً عن التكرار الذي جاء واضحاً داخل الملصق ليحقق المصمم من خلاله ناتجاً بالإيقاع المتدرج والمتناغم ليضيف الشعور بالرضا لتصميم كالملصق وفكرته التي اعتمدت التضاد اللوني أساساً لتنظيمه.

مما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الخط ، اللون ، الشكل ، الاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتوزيع.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البناء الشكلي للوحدات التصميمية.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 14

تاريخ الإصدار 2003

جهة الإصدار UNFPA *

* صندوق الأمم المتحدة ل

الوصف العام :

جاء التكوين العام للملصق مكوناً من مجموعة أشكال ترمز إلى شخوص إنسانية وهي بحركات مختلفة موزعة ضمن فضاء الملصق، وقد جاء بعضها معتلياً أشكال مستطيلة متدرجة الارتفاع. في حين اتخذ شكل السهم المتعرج اتجاهية مائلة من أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التنظيم التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة داخل فضاء الملصق قد جاءت متحققة من خلال الشكل المتكرر للشخوص الإنسانية. إذ وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه الاتجاهيات المتعارضة والمتباينة لتلك الشخوص في تحريك البصر داخل فضاء الملصق، فإن الإيهام بالحركة قد تحقق أيضاً من خلال الأشكال الموجودة داخل فضاء الملصق وما تحمله من طاقة تعبيرية، فشكل السهم المتعرج باتجاهيته المائلة من أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه فضلاً عما تحمله الشخوص الإنسانية من تفعيل حركي لبعض أجزائها أسهم في تحقيق الشد الفضائي ومن ثم أسهم في خلق الوحدة والتنوع. في حين جاء استخدام العلاقات اللونية المتباينة لتسهم هي الأخرى في تكوين الحركة وتأكيدها وذلك من خلال خلق تأثيرات بصرية داخل الفضاء، أوحت بتقدم الألوان الحارة (الأحمر والبرتقالي والأصفر) في بعض الأشكال وارتداد الألوان الباردة (الأزرق) في الأشكال الأخرى وهو ما ساهم في خلق الإحساس بالحركة الوهمية كما ساهمت في خلق الاتجاه وتأكيده.

ومن حالات التباين الأخرى التي أظهرها الفنان (المصمم) في الوحدات البنائية فقد تجلت بالتباين الشكلي الذي ظهر ما بين الهندسي والرمزي والواقعي وكلها حالات حققت ناتجاً بالإيهام الحركة سواء أكان ذلك من خلال دلالتها أو نظامها التصميمي كما هو الحال في الأشكال الهندسية التي جاءت على هيأة بنائية متدرجة الارتفاع عززت الإيهام بمتابعتها وحركة البصر نحوها.

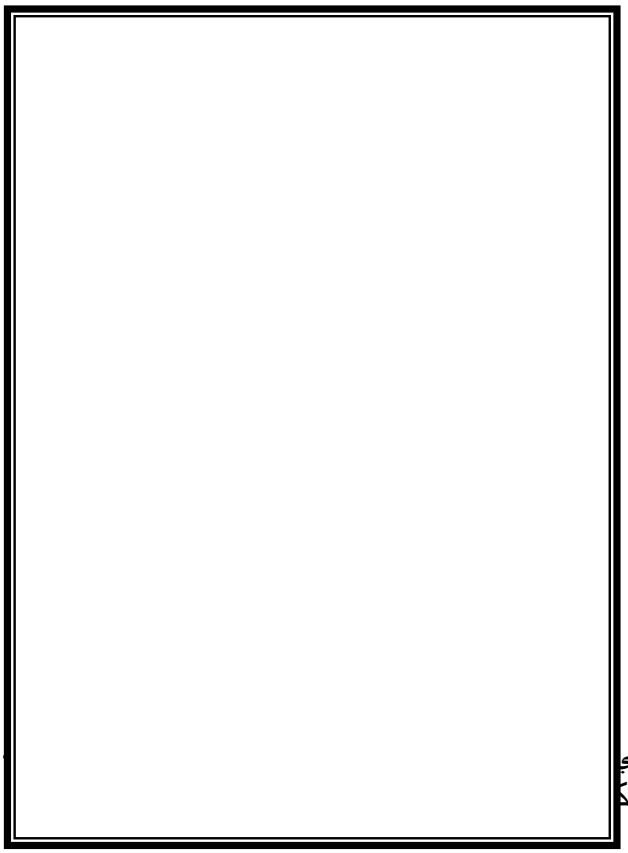
إن هذه التباينات في الاتجاهات والأشكال والقيم اللونية التي حاول المصمم إنشاءها أسهمت في خلق الانسجام والوحدة والتنوع داخل الفضاء التصميمي لتسهم هذه الوحدة في إيصال الفكرة العامة للموضوع وتحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للمصمم.

ومن وسائل التصميم التي أحدثت ناتجاً جمالياً هو التكرار في أشكال الشخوص والذي أسس ناتجاً إيقاعياً غير منتظمٍ حقق جذباً بصرياً تنتقل العين من خلاله من شكل إلى آخر بشكل متتابع محققاً ناتجاً لوحدة الملصق الأساسية ... ومن أسس التصميم التي تمثلت في الملصق هو التوازن الذي ظهر هو الآخر محققاً جذباً بصرياً باتجاه الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن إن نستنتج ما يأتي :

1. تحقق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون والشكل والاتجاه والخط .
2. توظيف النقاء التصميمي واستقلاله جفي تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق.
3. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 15
تاريخ الإنتاج 2003
جهة الإصدار UNEP *



الوصف العام :
اعتمد الملصق في جاءت هذه الأشكال لتسجل تبايناً لونياً وشكلاً

* برنامج الأمم المتحدة للبيئة.

المناقشة والتحليل :

تعد عملية التراكب الجزئي الحاصلة بين الشكلين الأساسين نقطة الجذب الأولى في الملصق موحية بإيهام البعد الثالث (العمق الفضائي) الذي يمكن أن يؤسس ناتجاً بحركة البصر على سطحه المقرر وذلك من خلال إعطاء الرائي إحساساً بالقرب والبعد للأشكال فيما بينها فعملية التراكب سواء كان ذلك تراكباً جزئياً ام كلياً تسهم في زيادة الزخم الحركي لأن عناصره المتراكبة تمتلك إحساساً واضحاً بالإيماء الحركي فضلاً عن كونها أي – عملية التراكب – تخلق علاقة تنظيمية أكثر جمالاً وتضيف في الوقت نفسه تماسكاً وترابطاً لوحدة العملية التصميمية.

ومن حالات التباين التي تؤدي دوراً واضحاً بإيهام الحركة هو التباين اللوني الذي اعتمد الألوان الأبيض، الأزرق الفاتح، الرمادي (الكحلي) وهي ألوان هادئة بعض الشيء... مؤسسة قيماً جمالية تمنح الملصق تنوعاً مريحاً للبصر... فضلاً عن التباين الحاصل بين ملامس الأشكال التي تأسست منها فكرة الملصق وفضاءاتها. والتي انحصرت ما بين الملمس الناعم للأشكال والملمس الخشن الذي مثل فضاء الملصق المقرر، لتعطي ناتجاً بإيهام الحركة هو تلك الأشكال المتباينة والتي تم اعتمادها في الملصق والتي ضمت أشكالاً هندسية انحصرت ما بين المنتظمة وغير المنتظمة والتي جاء نظام بعضها ليوهم وبشكل واضح بحركتها خاصةً الشكل الدائري الذي احتل مركز الشكل الأساسي الأول (اللوزي) والذي ظهر وكأنه دائرياً متحركاً من خلال توزيع قيماً ضوئية متباينة موهمة بصر المتلقي بالحركة، فالأضواء الأكثر نصوعاً تكون أكثر جذباً فتبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي بالحركة في حين الأضواء الخافتة تكون أقل جذباً فتبدو وكأنها غائرة في العمق.

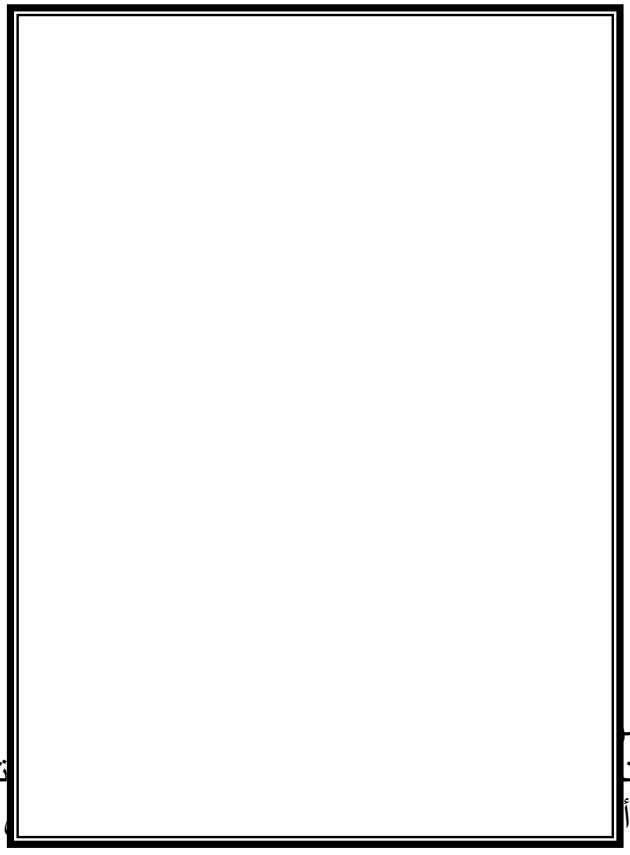
إن الاتجاهيات المتباينة المتحققة من خلال كل تلك الأشكال المعتمدة في الملصق والتي انحصرت ما بين الاتجاهية العمودية نحو الأعلى والاتجاهية القوسية المائلة التي أحدثها الشكل الأبيض اللون، فضلاً عن اتجاهيات الأشكال الأخرى جاءت جلها لتسحب بصر المتلقي نحوها موهمة إياه بالحركة داخل فضاء الملصق المقرر.

ومن وسائل التنظيم التي أحدثت جمالاً متبايناً هو ذلك الانسجام بالشكل واللون فضلاً عن السيادة الشكلية التي تمثلت بالشكل (اللوزي) كذلك علاقات الترابط المتحققة من أنظمة التراكب الجزئي والكلي ما بين الأشكال وفضاء الملصق والتي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال ووحدته التصميمية التي بدت وكأنها متماسكة بالرغم من محدودية الأشكال التي اعتمدها المصمم لتحقيق فكرته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل واللون والملمس والاتجاه.
2. تحقيق العمق الفضائي من خلال علاقة التراكب وهو ما يولد إحساساً بالإيهام الحركي.
3. استغلال الفضاء التصميمي وتوظيفه لخدمة البناء العام للملصق وتحقيق الوحدة والتنوع.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اهتمام المصمم بقوانين ومفاهيم التنظيم البصري للوحدات والعناصر الموزعة داخل فضاء الملصق.

رقم العينة 16
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار UNHCR *



الوصف العام :

تكون الملصـ أسفل الفضـاء المقرر للملصق. في حين اتـ تجاهاً قوسياً يمتد من أعلى اليسار باتجاه أ أعلى الملصـق موقعاً قضائياً لها.

* وكالة الأمم المتحدة للاجئين.

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق في أساسه على التباين اللوني والذي تمثل بالألوان البرتقالي والأسود الفاتح فضلاً عن اللون الأبيض وهو ما أسهم في تجسيم الأشكال من جهة وإعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وذلك بالاعتماد على مبدأ تأثير اللون المجاور حيث كان للألوان الداكنة تأثر سمح للألوان الفاتحة بالتقدم للأمام وزيادة اشراقه وتأثره وهو ما أسهم في خلق إيحاء بالإيهام الحركي.

ومن حالات التباين الأخرى التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين الناتج من خلال الأرقام الأجنبية التي جاء نظامها قوسياً من أعلى اليسار باتجاه الأسفل (الزاوية اليمنى) وقد زاد من إيضاح ذلك الإيهام تلك الخطوط المستقيمة المتباينة وبشكل متدرج في اتجاهها لتؤسس ناتجاً إيقاعياً منتظماً تتحرك بذات الاتجاهية. وهنالك أيضاً التباين في القيمة الضوئية الذي اعتمده المصمم والذي أظهر من خلاله إشعاعياً باتجاهية مائلة عن وسط فضاء الملصق باتجاه قمته اليسرى لتحدث جذباً بصرياً محققاً من خلاله إيهاماً بالحركة في حين أظهرت البيضاء ومن خلال تراكبها إيهاماً بالعمق والفضاء وهو ما ولد الإحساس بالإيهام الحركي هذا فضلاً عن الإتجاهية الشرطية التي جاءت متوافقة مع نظام قراءة تلك الحروف. الا أن وعلى الرغم من الاتجاهات المتعارضة التي أسهمت في خلق الحركة والتحريك فان الأشكال الموجودة وما تحمله من طاقة تعبيرية أسهمت هي الأخرى في إحداث وتعزيز الحركة، فشكل الكرة الأرضية ولد الإحساس باستمرارية حركتها حول نفسها في حين أعطت الأرقام الأجنبية ومن خلال تزايد عددها إيحاءاً بالحركة وذلك من خلال انتقال البصر من رقم إلى رقم أعلى.

ان استخدام العلاقات اللونية المتباينة علاوة على التنوع داخل فضاء الملصق أسهم في خلق الانسجام والوحدة وهو الأمر الذي عمل على إيصال الفكرة العامة للملصق فضلاً عن تحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للملصق.

ومن عمليات التنظيم التي أعتمدها المصمم في الملصق هو السيادة الشكلية لشكل الكرة الأرضية والتي عملت على سحب بصر المتلقي نحوها مما انعكس ذلك إيهاماً بالتحرك باتجاهية أفقية من اليمين إلى الشمال خاصةً وان ظلال ذلك الشكل قد ساعد على استلام ذلك الإيهام من خلال العمق الفضائي والتفاوت المسافي بين الشكل وظله لتحدث ناتجاً بالجمال والحركة على حد سواء... حيث أسهمت الألوان المعتمدة على تناسق وتوافق لوني عززه ذلك الترابط بين أجزاء الملصق المتمثلة بالخطوط والأشكال والألوان والملامس والاتجاهات فضلاً عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى متباينة ومؤسسة إيهاماً بالتحريك وترابطاً في وحدته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الشكل واللون والقيمة الضوئية في حين أحدثت علاقة التراكب للحرف والأشكال هي الأخرى إيهاماً بالعمق والحركة.
2. حقق التباين الوحدة وذلك من خلال تفعيل مبدأ الشد أو الجذب الفضائي بين الأشكال الموجودة داخل الفضاء التصميمي وهو ما عمل على تحقيق5 الجانب الوظيفي والجمالي.

3. حقق التباين التنوع وذلك من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه.
4. تحقيق العمق الفضائي من خلال القيمة الضوئية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- أسلوب التحليل
- تحليل العينة

إجراءات البحث

- مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث الحالي من الملصقات الفنية العالمية الصادرة عن شركة كرافك (inc)* للعام 2003 ضمن نشرتها السنوية للملصق المطبوع ، وكذلك الملصقات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة (67)** ملصقاً ، وبذلك يكون مجتمع البحث قد تألف من (343) ملصقاً وكما مبين في الجدول :

ت	اسم الجهة الصادرة للملصق	العدد
1	شركة كرافك (inc)	276
2	منظمة الأمم المتحدة UN	67
الإجمالي		343

جدول (1)

وقد قام الباحث باستبعاد (184) ملصقاً *ليصبح العدد المتبقي (159) ملصقاً وتعد المجتمع الأصلي للدراسة :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	عدد الملصقات المستبعدة	العدد المتبقي
1	شركة كرافك (INC)	276	163	113
2	المركز الإنمائي للأمم المتحدة UNDP	23	5	18
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19	9	10
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNEP	16	7	9
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9		9
الإجمالي		343	184	159

جدول (2)

* شركة تعنى بإصدار كافة التصاميم العالمية ومنها الملصقات وبشكل سنوي ، تتخذ من نيويورك مقرا لها.

** قام الباحث بالحصول على هذه المجموعة من الملصقات وذلك عن طريق النشرات التي تصدرها المراكز التابعة للأمم المتحدة إلى شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) وفقاً لما مبين في الجدول أدناه :

ت	المركز الصادر للملصق	العدد
1	المركز الإنمائي للأمم المتحدةUNDP	23
2	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19
3	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNEP	16
4	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9
الإجمالي		67

* قام الباحث باستبعاد الملصقات التي جاءت باللونين الأسود والأبيض وكذلك الملصقات التي تختص بالمشروبات الكحولية وذات الجوانب الأخلاقية

عينة البحث :

لقد عمد الباحث إلى الأخذ بأسلوب العينة (الانتقائية) ، إذ تم اختيار نسبة 10% من مجموع الملصقات لكل جهة إصدار من قبل لجنة من الخبراء** وبذلك أصبحت عينة التحليل (16) ملصقا . وكما مبين في الجدول :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	نسبة التمثيل في المجتمع	عدد العينة نسبة 10%
1	شركة كرافك (INC)	113	%71	11
2	المركز الانمائي للأمم المتحدة UNDP	18	%11	2
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	10	%6	1
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNeP	9	%6	1
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHcR	9	%6	1
الإجمالي		159	%100	16

أداة البحث :

من أجل تحقيق هدفي البحث والكشف عن دور التباين في إظهار الايهام الحركي في الملصق اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري ، بوصفها أداة للبحث تسهم في أغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية .

أسلوب البحث :

بعد دراسة الباحث لأساليب التحليل وجد إن هناك أسلوباً يناسب دراسته للوصول إلى أهدافها وهو التحليل النقدي والتفسيري* ، وقد اعتمد الباحث هذا الأسلوب من التحليل من أجل الوصول إلى نتائج فنية تدخل في تفاصيل بنية الشكل وعلاقاته وفي تفاصيل علاقات العناصر المتباينة وتأثيرها في خلق إيهام الحركة داخل الفضاء الملصق .

خطوات التحليل :

** الخبراء هم :

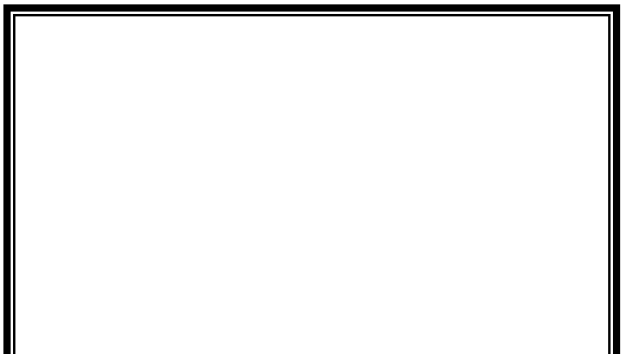
1. أ.د. علي شناوة وادي جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
2. أ.م.د. عباس جاسم حمود جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
3. أ.م.د. عبد الرضا بهية جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة.
4. أ.م.د. جبار حنون جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
5. أ.م.د مكي عمران راجي جامعة بابل – كلية التربية الفنية.
6. أ.م عامر خليل ناصر جامعة بابل – كلية التربية الفنية.

* إن ضرورة استخدام النقد التفسيري في الفن تعود إلى طبيعة الفن ذاته ، حيث تكون الأعمال الفنية شديدة التعقيد وكثيرا ما يكون بناؤها الشكلي عميقا مركبا وهي في عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية (44،ص667)

من أجل أن يكون التحليل عملياً ومنطقياً ومناسباً للأسلوب الذي اختاره الباحث كما سلف ذكره ، قام الباحث بترتيب خطوات التحليل ووضعها ضم تسلسلها بعضها عن بعض وقد تأتي أكثر من خطوة في التفسير معاً في زمن واحد أو تشترك مع بعضها في تعبير واحد وهكذا سلسلها الباحث بما يخدم بحثه على وفق الآتي :

1. الوصف العام للمكونات التي تضمها العينة .
2. الوقوف على نوع ومستوى التباين الفاعل في العينة .
3. تعقب فعل مظاهر التباين للاستدلال على الحركة الإيهامية في الفعل البنائي للملصق .
4. تعقب آلية تطبيق التباين في العينة ،وفق العناصر التشكيلية ... ووسائل تنظيمها داخل فضاء الملصق المقرر .
5. تعقب فعل وسائل تنظيم العناصر التشكيلية المتباينة واستشعار مدى إمكانية توصلها إلى إنجاز عمل مؤثر تظهر فيه القيم الفنية والجمالية .

رقم العينة 1
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق جاء متكونة الأساس من شكلين احتلا موقعين فضائيين شملا مجمل الفضاء المقرر له ، وقد ضم الموقع الأول الذي احتل موقعه الفضائي الأعلى شكلا دائريا ضم الألوان الأساسية الثلاث (الأحمر والأصفر والأزرق) في حين إن الشكل الثاني الذي احتل جل فضاء الملصق والذي مثل شكلا آدمياً فقد جاء لونه ابيضا . فضلا عن الأشكال الحروفية الصغيرة التي جاءت باللون الأسود.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التباين التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالعناصر البنائية الأساسية ويأتي في مقدمتها التباين اللوني والذي جاء واضحا من خلال الألوان الأساسية التي ضمنها الشكل الدائري (الحلقة) فيما بينها أولا وفيما بينها وخلفيتها المحايدة (رصاصية اللون) وفيما بين الألوان ذاتها والشكل الأبيض الذي مثل رأسا آدميا ، فضلا عن حالة التضاد التي جاء تأسيسها بين اللونين الأبيض والأسود ثم التباين الخطي الذي تمثل بالأشكال الحروفية سوداء اللون والتي جاءت حركتها واضحة لبصر المتلقي من خلال نظامها الحركي الذي اعتمد على التكرار الإيقاعي الذي تعزز من خلال التوازي بينها لتؤسس ناتجا حركيا قوسياً باتجاه الجانب الأيمن للملصق .

ومن علاقات التباين الأساسية التي اعتمدها المصمم فقد تمثلت بتباين الأشكال والتي جاءت ما بين الهندسية والرمزية والحروفية وجميعها حققت ناتجا بإيهام الحركة سواء من خلال دلالتها او نظامها التصميمي كما هو الحال بشكل الحلقة التي حققت إيهاما دورانيا محوريا والشكل الآدمي الذي يستلم من بصر المتلقي اتجاها مزدوجا (عموديا وافقياً) . أفقيا من خلال اتجاهيته نحو الجانب الأيمن للملصق وعموديا من خلال علاقته بالشكل الآخر الذي يتمم مضمونه فضلا عن الأشكال الحروفية سوداء اللون التي اعتمدت إيهاما بالحركة من خلال نظامها التصميمي الذي اعتمد على التكرار وهي حالات تحقق نسباً جمالية متعددة عززها الانسجام والتناسق فيما بينها لتحقق وحدة تصميمية هي الأخرى تؤسس ناتجا بالجمال والحركة على حد سواء.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين الحجمي بين الأشكال التي اعتمدها المصمم لفكرته فقد عززت هي الأخرى ناتجا باقتراب أشكال وابتعاد أخرى لتحقق إيهاما بالعمق الفضائي الذي يعد ناتجا طبيعيا للحركة باتجاهية العمق او المتلقي .

أما التباين في الاتجاه فبالرغم من ارتباطه بالحركة بوصفه أحد توصيفاتها إلا أن الاتجاهية المتباينة عملت على تعزيز حالة الإيهام بالحركة وذلك من خلال حالة الصراع القائمة بين اتجاهية الشكل الدائري والذي جاءت حركته دورانية مع اتجاهية الشكل الأساس فضلا عن اتجاهية الأشكال الحروفية والتي جاءت متراكبة على الشكل الأساسي (الشكل الآدمي) .

ومن حالات التباين التي أسهمت في تأسيس ناتجا بإيهام الحركة والجمال داخل فضاء الملصق هو التباين الملمسي الذي ظهر فيما بين الأشكال وفضاءاتها ليحقق ومن خلال علاقات الترابط فيما بينها ناتجا بالوحدة .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال داخل فضاء الملصق هو التوافق اللوني والسيادة اللونية والشكلية في ذات الوقت معززة اتصالا يمكن ان ينشأ منه جمالا يجذب بصر المتلقي نحوه ومن ثم يتحرك باتجاهية المواقع الفضائية الأخرى حسب أهمية كل منها .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. استغلال الفضاء التصميمي بشكل فعال وذلك من خلال التوزيع الأمثل للوحدات التصميمية والتي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الاتجاه ، اللون ، الشكل ، الملمس .
3. الإيهام بالعمق الفضائي من خلال اللون والتراكب.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 2
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

ضم الملصق شكلا أساسيا تمثل بشكل رجل احتل معظم المساحة المقرر لفضائه ضم الشكل تباينا لونياً انحصر ما بين الأسود والأبيض والرمادي فضلا عن اللون (الاوكر) واللون الأزرق الفاتح .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التنظيم التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في القيم اللونية التي تم اعتمادها من قبل المصمم في الملصق والتي جاءت ما بين الأسود والأبيض والرمادي فضلا عن اللون الأزرق الفاتح واللون الاوكر لتشكل هذه الألوان ومن خلال علاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة ، فالأزرق وبحكم إحاطته بالألوان الغامقة (الأسود والرمادي) بدى أكثر تقدما من الألوان المحيطة به وكذلك هو الحال بالنسبة إلى الخطوط البيضاء التي مثلت أغصانا للزخارف النباتية التي احتلت ثوب الرجل واللون (الاوكر) الذي تشكلت منه يد الرجل. فالألوان الأقل تشعبا التي اختلطت بالأبيض ، تبدو أكثر تقدما من الألوان التي ظللت (المختلطة بقدر من الأسود) او تلك التي عودلت (الألوان التي خلطت بقدر من الرمادي) .

ومن عناصر البناء التي أسهمت إلى حد بعيد بالحركة الوهمية هو عنصر الخط الذي بدت حركته واضحة وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يحملها أولا ثم الحركة الناتجة من خلال التباين والاختلاف في مقياس وموقع واتجاه الخط ثانياً بحيث شكل هذا التباين نوعا من الصراع أدى إلى ان يوجه كل خط طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر الأمر الذي أثار إحساسا واضحا بالحركة زادت بزيادة مجموعات الخطوط المختلفة في إيقاعاتها .

ومن علاقات التنظيم الأخرى التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في الاتجاه فما بين اتجاهية الشكل الأساسي الذي اعتمده المصمم من خلال نظرة شكل الرجل ، واتجاهية أصابع اليد التي اتخذت اللون الاوكر فضلا عن الاتجاهيات التي تحققت من خلال الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس يمكن تحقيق الجذب البصري والقيم الجمالية وذلك عبر الزام بصر المتلقي بمتابعة تلك الاتجاهيات والتنقل فيما بينها . من جزء إلى آخر ليلتمس المتلقي في النهاية الاستمرارية بين العناصر وهو ما يوحي إيهاما بالحركة بخطوات متسلسلة

ومتتابعة ومستمرة ، مما تولد هذه العلاقة الرابطة بين الوحدات نظاما يخلق الوحدة المبتغاة . وهذا بحد ذاته هدفا يحقق المصمم من خلاله نسباً جمالية متعددة .

ومن علاقات التصميم الأخرى التي أسست ناتجا بايهام الحركة هو التباين الحاصل في حجوم تلك الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس والتي جاءت متفاوتة ما بين صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، ليخلق هذا نوعا من الخدعة بحيث تظهر الأشكال وكأنها ممتدة في مسافة توحي بما هو موجود في الحقيقة من مسافة وهو الأمر الذي يضفي إحساسا وكأنها تتحرك وليست على سطح مستوٍ .

ومن عمليات التنظيم التي اعتمدها المصمم داخل الفضاء الملصق هي السيادة والتي عمل من خلالها على تأسيس جذبا بصريا حيث حقق هيمنة شكلية تمثلت بالشكل الأساسي الذي يمثل رجل ، ثم ان حالة الانسجام في الألوان والأشكال والاتجاهات والخطوط جاءت لتحقق قيما جمالية عززت هي الأخرى إثارة الانتباه نحوها فضلا عن علاقة كل تلك الأجزاء داخل فضاء الملصق والتي يمكن ان يعدها المتلقي علاقات ترابط وتماسك بينها لتؤسس وحدة تصميمية تتفق مع فكرة الملصق الأساسية فضلا عن مساهمتها في تحقيق نتائج الإيهام بالحركة .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الخط والشكل واللون والاتجاه .
2. تحقيق نقطة جذب بصرية من خلال سيادة الشكل .
3. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي واللوني العام للتصميم .
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي للتصميم .

رقم العينة 3
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

ملصق جاء متكونة التصميمي معتمدا على الشكل السائد المتمثل ببااليت الألوان والشكل الرمزي للفرشاة ، الذي ضم معظم فضاءه العام، في حين احتل الشكل المرسوم الذي هو عبارة عن صف من النباتات المنطقية الواقعة على امتداد محيطية الملصق السفلى فضلا عن الأشكال الحروفية والتي اتخذت عدة مواقع فضائية .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التباين التي جاءت لتحقق الايهام بالحركة تجسدت في الألوان المتباينة التي تضمنها الملصق حيث جاء شكل الباليت وقد تضمن سطحه مجموعة كبيرة من الألوان المتداخلة والمتراكبة (احمر ، برتقالي ، اصفر ، اخضر ، ازرق ، ابيض ، اسود) في حين ضم الشكل الرمزي للفرشاة اللونين (الأخضر والأصفر) أما الشكل الواقع على امتداد محيطية الملصق السفلى والتي تمثلت بمجموعة من النباتات ، فقد جاءت باللون الأسود، في حين جاءت الأشكال الحروفية باللونين الأبيض والأزرق فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها وعلاقاتها قيما جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالبعد والحركة ، فالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي جاءت بقيم لونية مختلفة أعطت الإحساس بتقدم بعضها (الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر) وارتداد بعضها الآخر (الأزرق ، الأخضر ، الأبيض ، الأسود) إلى الخلق ، في حين عززت عملية التداخل والتراكب فيما بين هذه الألوان من إضفاء نوعا من الديناميكية النشطة والفعالة فضلا عن إسهامها في خلق نوعا من التنوعات المكانية بحيث جعلت من العين في حركة وتنقل دائم ومستمر مما أثار نوعا من الصراع بين الاتجاهات المتعاكسة، نحو الداخل أو نحو المقدمة ، الأمر الذي خلق نوعا من التقهقر الفضائي حقق عدة مستويات من العمق ومن ثم الحركة . في حين جاءت الخلفية الزرقاء ونتيجة لاختلاف طولها الموجي مع ما يحيط بها من ألوان لتضيف عمقا جديدا دفع بكل وحدات الملصق نحو المقدمة وفي الوقت نفسه حقق ومن خلال تدرجه إيهاما بالحركة المتتابعة بالاتجاهية العليا ليحقق المصمم من خلاله مبدا وظيفي وتصميمي وجمالي .

وفيما يتعلق بالقيمة الضوئية فقد عملت هي الأخرى ومن خلال التوزيع المتباين على تحقيق مظهر الشكل واجزائه البارزة او الغائرة ليثير إحساسا فاعلاً في تشكيل وحركة

المناطق والمجالات الفضائية للشكل ، فاعطى نقاط جذب لاجزاء معينة (المضيئة) في حين أجزاء أخرى أصبحت ضعيفة او اقل جذبا (القاتمة) وهذه التوترات المتباينة والمتكررة في شدة القيم الضوئية أدت إلى إحداث علاقات تصميمية أسهمت في خلق الإحساس بالوهم الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة ، حيث بدت المناطق ذات التألق القوي وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من المناطق ذات التألق الضعيف .

ومن خلال المتغير في الظل والضوء الساقط على الشكل تتمثل الصفة الملمسية لأسطح الأشكال والتي بدت هي الأخرى ومن خلال تباينها كعامل مساهم وفاعل في إثارة الإحساس بالحركة، فالمسطحات الخشنة تبدو وكما هو معروف وكانها اقرب إلى بصر المتلقي من المسطحات الناعمة او الأقل خشونة ليعزز هذا التنوع وبشكل فاعل في إحداث التأثير الوظيفي في التعبير عن مضمون الشكل ليزيد على العمل الفني قيما معنوية تصب في النهاية باتجاه تحقيق بعدا جماليا للشكل داخل العمل التصميمي .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في اتجاه الخطوط والأشكال ، فما بين الاتجاه العمودي والذي تمثل في الخلفية والشكل الرمزي للفرشاة، والاتجاه الأفقي الشرطي الذي جاء متوافقا مع نظام قراءة الأشكال الكتابية والاتجاه المائل نحو اليمين او اليسار والمتشكل عبر الخطوط المتباينة التي أسهمت في إنشاء التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات الاتجاهات المختلفة التي تمثلت بالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي امتلكت وجهة المغادرة والتقدم في آن واحد بالإضافة إلى ان بعض الأشكال قد امتلكت هي الأخرى ومن خلال بناءها الشكلي إيحاءا بالحركة المتنوعة ، فالباليت مثلا وبواقع شكله البيضوي قد انتج شعورا بحركته الدورانية .

لقد كان لهذه الاتجاهات المتباينة اثر فاعل في توليد فعلا بإيهام الحركة وذلك من خلال تحريك العين من اتجاه إلى اخر ومن موقع إلى آخر داخل فضاء الملصق وهو ما اسهم في تحقيق مقدارا من الطاقة الحركية للتصميم العام وهو ما أضفى بعداً جماليا استمد مقوماته من جماليات العناصر المتباينة كما أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق التوافق والانسجام والتوازن والسيادة والتي تعد هي الأخرى من وسائل تحريك الأشكال داخل فضاءتها .

وهناك حالات أخرى للتباين تمثلت في تباين موقع الأشكال ، فالأشكال الواقعة أسفل الملصق والمتمثلة بصف من النباتات الداكنة اللون بدت وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من الأشكال الواقعة وسط وأعلى الملصق ، وقد عززت عملية التراكب والاختراق الواقعة بين الأشكال في تأكيد ذلك الإحساس بالبعد والقرب للوحدات داخل فضاء الملصق وهو ما حقق استلاما زمنيا وفضاءيا متعدد نتج عنه استلاما حركيا متنوعاً .

ومن العلاقات المهمة الناتجة عم تباين العناصر البنائية والتي اسهمت في الايهام بالحركة هو التناسب الحاصل بين الحجوم والأشكال والاتجاهات ، في حين لجأ المصمم عبر استخدام للشكل السائد وبحيز فضائي مهم إلى إحداث نوعا من التنوع التصميمي حقق من خلاله ناتجا علائقيا أدى إلى إيجاد شكلا من أشكال الوحدة التصميمية المتنوعة تم تعزيزها من خلال تأسيس قوى في ذات الشكلين الأساسيين وذلك من خلال إعطاء انطباعاً بالتجسيم والإيهام بالحركة .

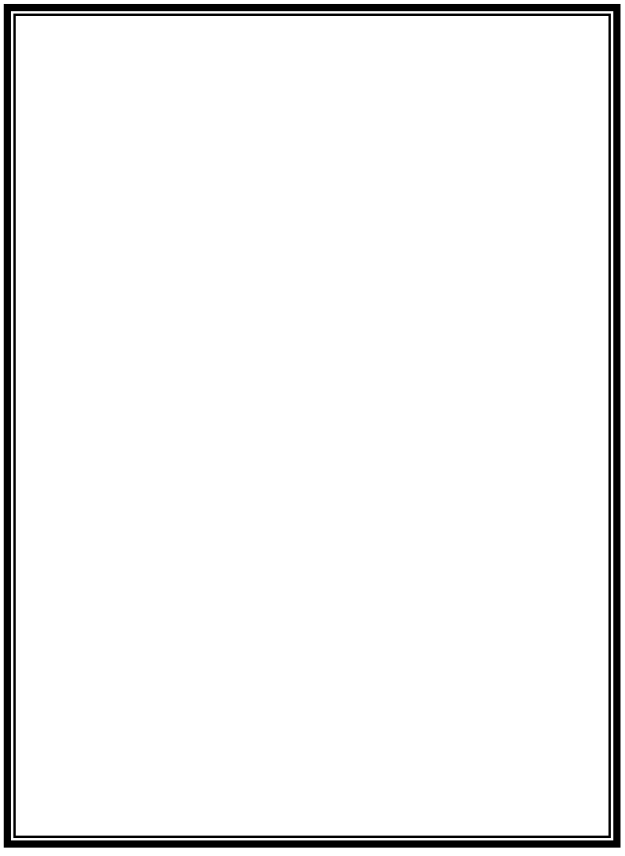
في حين جاء الإيقاع والذي تمثل بتكرار الأشكال والالوان والمواقع الفضائية ليحقق هو الآخر إيهاما بالحركة وذلك من خلال التنغيم والانسجام بين عناصر البناء فضلا عن الوحدة التي تحققت عبر العلاقات الشكلية والفضائية والفعاليات الواسعة التي ساهمت فيها

جميع الوحدات البنائية وهو ما اسهم في تحقيق الأبعاد التعبيرية والوظيفية والجمالية على حد سواء .

في ضوء ما تقدم نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الايهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، القيمة الضوئية ، الملمس، الخط، الشكل، الاتجاه .
2. تحقيق العمق الفضائي والحركة من خلال التراكب والتدرج بالقيمة اللونية .
3. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 4
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc) :



الوصف العام :

نظفت العملية الإنشائية للملصق على أساس التوزيع الفضائي الذي اعتمد شكلا سائدا تمثل بشكل الدائرة الحمراء التي احتلت موقعا فضائيا بصريا مهما (مركز الملصق) في حين جاءت الأشكال الحروفية لتتخذ من أسفل الملصق موقعا لها .

المناقشة والتحليل :

اعتمد تصميم الملصق نظاما لونيا متباينا ضم فضاءاً ذي أرضية فاتحة (اللون الأبيض) في حين اتخذت الأشكال الموزعة داخل فضائه ألوانا جاءت ما بين اللون الأحمر والذي تمثل في شكل الدائرة الحمراء المتمركزة في وسط الملصق واللون الأسود والذي تمثل في الأشكال الحروفية التي اتخذت من اسفل الملصق موقعا لها لتشكل هذه الألوان المتباينة بعلاقاتها التنظيمية حالة من التوافق تبعث على اللذة من خلال إثارتها للحواس وبالتالي لتضفي قيما جمالية تسهم في التمتع البصري داخل البنية التصميمية ، فضلا عن تأسيسها ناتجا بايهام الحركة وذلك من خلال تقدم بعضها – أي الألوان – وارتداد البعض الآخر نحو العمق نتيجة لاختلاف وتفاوت اطوالها الموجية .

ان هذه العلاقات اللونية التي ولدت الإحساس بالتقدم إلى الأمام والارتداد إلى الخلف أعطت استلاما بالاتجاهية التي تعد من الصفات التي تعبر عن الإيهام بالحركة والتحريك أضافت بعدا جديدا إلى الاتجاهات المتباينة التي ضمنها التكوين العام للملصق والتي جاءت ما بين المائلة والأفقية والتي ظهرت من خلال بنائية الشكل الدائري المنطلق من الركن الأعلى الأيمن للفضاء التصميمي لتوحي للرائي بالحركة والسرعة والانطلاق وكذلك الاتجاهية الشرطية الأفقية التي توافقت وجهتها مع النظام القرائي لتلك الحروف . ان هذه التعددية والتباين في الاتجاهيات أضاف بعدا جديدا عزز الإيهام بحركة تلك الأشكال داخل فضاء الملصق اذ من خلال التباين في سرعة إدراك الاتجاهات بتولد انطباعا وإحساسا بالحركة . فالشكل السائد (الدائرة الحمراء) ويحكم فعل الجاذبية الأرضية يبدو سباقا للاتجاهيات الأخرى وفي هذا التباين في سرعة إدراك الاتجاه الذي يمتلك قوة جذب وشد وتأثير على الحواس الإنسانية يقودنا في النهاية إلى إحداث انطباع واحساس بأثر الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في موقع الأشكال والذي شكل هو الآخر إيهاما بالتغيير المكاني وبالتالي إيهاما بالحركة . فالأشكال الواقعة أسفل الملصق (الأشكال الحروفية) بدت وكأنها اقرب إلى المتلقي من الأشكال الواقعة وسط الملصق (الدائرة الحمراء) .

وهنالك حالات التباين في الحجم فيما بين الأشكال الحروفية فقد جاءت ما بين كبيرة وصغيرة ليشكل هذا الاختلاف في حجمها إيهاما بالحركة فالحروف ذات الأحجام الكبيرة بدت وكأنها متقدمة على الأخرى الأصغر منها .

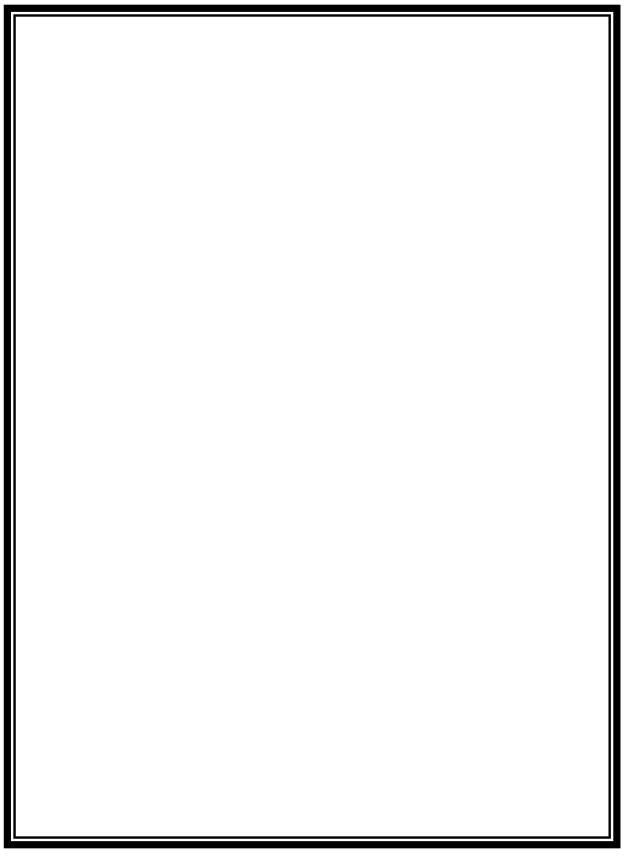
ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والتي جاءت متحققة في الملصق فقد تمثلت في التوازن والانسجام فيما بين وحدات الملصق المتباينة وهو ما اسهم في إنشاء وحدته التصميمية من جهة فضلا عن إنشاء معنى الجمال في الملصق المدرك من جهة أخرى فالملائمة في تناسب أوضاع الوحدات والعناصر المتباينة داخل فضاء الملصق ، هو انسب عند النفس واشد ملائمة لها .

أما السيادة فقد أعطت هي الأخرى إحساسا بإيهام الحركة فضلا عن إسهامها في إضفاء بعدا جماليا على بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الشكل ، الحجم ، الاتجاه .
2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال الطاقة الحركية التي اتسم بها الشكل الأساس (الدائرة الحمراء) وتأكيدها باللون .
3. توظيف الفضاء التصميمي واستغلاله في تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال استغلال الانسجام في العلاقات اللونية والاتجاهية المتباينة داخل فضاء الملصق .

رقم العينة 5
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

تكون الملصق من خطوطا تعامدت فيما بينها (الأحمر والأزرق) وأشكالا حروفية باللغة الإنكليزية وباللون الأسود وقد جاءت لتتخذ من مركز فضاء الملصق موقعا لها وضمن نظام تصميمي مستطيل الشكل .

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق على التباين اللوني أساسا في نظامه التصميمي حيث جاءت أشكاله الحروفية باللون الأسود في حين اتخذت الخطوط التي تعامدت اللونين الأحمر والأزرق ، فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأصفر لتشكل هذه الألوان بعلاقاتها التنظيمية نسبا جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالعمق والحركة وذلك من خلال تقدم الألوان الحارة باتجاه بصر المتلقي وابتعاد الألوان الباردة باتجاه العمق وذلك حسب نظرية الألوان التي تعتمد الأطوال الموجية لكل منها .

ومن حالات التباين الأخرى التي أوحت للبصر بالحركة الإيهامية داخل فضاء الملصق هو التباين في الاتجاه ، فما بين الاتجاه الأفقي المتمثل في الأشكال الحروفية السوداء والتي جاءت بشكل إلزامي بحيث يتوافق ونظام قرائتها والاتجاهية المائلة والمتعارضة التي حققتها الخطوط السميكة ذات اللونين الأحمر والأزرق فضلا عن الاتجاهيات المزدوجة والمتعاكسة (نحو الداخل او نحو الخارج) والتي حققتها التباينات اللونية .

ان في تفاعل او تصارع هذه الطاقات الاتجاهية المتعارضة في اتجاه يختلف عن الآخر امر يثير فينا أعلى درجات الجذب والانتباه وذلك من خلال إضفاء طابع الحركة والاندفاع والاتجاه مما يعكس تنوعا يمكن المصمم من سحب بصر المتلقي والتنقل به نحو المواقع الفضائية محققا من خلاله وحدة تصميمية تسهم في تأسيس ناتجا جماليا واضحا . وقد جاء التراكب ليعزز ذلك التنوع وليؤسس هو الآخر ناتجا بالجمال والإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال خلق الإحساس بالتفاوت المسافي بين وحدات البناء التصميمي الواقعة ضمن فضاء الملصق .

ومن أسس التنظيم التي تم اعتمادها في نظام الملصق والتي جاءت لتساهم في تحقيق جماليات التباين هو الانسجام الذي تم تأسيسه من خلال الحاصل التصميمي والذي تمثل من خلال وسائل التنظيم كالسيادة والتوازن في حين جاء الإيقاع ليعطي تنوعا وليشيع نوعاً من الحركة المتفاعلة داخل بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون والاتجاه .
2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال علاقة تراكب الأشكال وهو ما ولد إحساسا بالعمق وبالتالي الإيهام بالحركة .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي من خلال جذب رئيسية تمثلت بالأشكال الحروفية والخطوط المتعامدة .

رقم العينة 6

تاريخ الإصدار 2003

جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام:

ملصق جاء متكونة الأساس من شكل رمزيٍ مثل رجل يحمل مشعلاً متضمنا تبايناً لونيا تحقق ما بين الأسود والأبيض والرمادي .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التباين الحاصلة داخل فضاء الملصق هو التباين الشكلي واللوني على حد سواء وقد تمثل ذلك باللون الأسود من جهة والرمادي والاوكر والبرتقالي من جهة أخرى فضلا عن التباين اللوني الذي تحقق بين اللونين الأسود والأبيض والأسود والبرتقالي لتعطي هذا التباين في اللون والذي احتل معظم فضاء الملصق المقرر إيهام بالبعد والقرب ما بين تلك الألوان ليوهم من خلاله بصر المتلقي بفارق مسافي داخل فضاء الملصق وليؤسس من جانب آخر ناتجا بإيهام الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالتفاوت الحجمي للوحدات، الذي جاء توزيعها داخل الشكل الذي يمثل سيادة تصميمية فضلا عن المساحات التي احتلت فضاءه، ثم يمكن ان يجد المتلقي تباينا في الاتجاه من خلال اجزاء الملصق البنائية فقد حققت هذه الاتجاهية استمرارية للحركة الوهمية باتجاهاتها الثلاث حيث جاءت الحركة بالاتجاهية المائلة من خلال الشكل الذي يمثل مشعلا في حين ان الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم (شكل الرجل) يمكن ان يستلم فيه اتجاهية عمودية باتجاه الأعلى فضلا عن الشكل الذي اوهم بصر المتلقي بالحركة الأفقية والتي تمثلت بالشكل الذي يضم اللونين الأسود والأبيض.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسست ناتجا بالحركة هو تلك الخطوط المتوازية باتجاه عمودي والتي شكلت ناتجا بالإيقاع المتناغم الذي أحدثه التكرار المنتظم ما بين تلك الخطوط وقد ساعدت في إظهار واستيعاب الإيهام بالحركة ، وذلك التدرج المتناغم ما بين تلك الخطوط والتي يمكن ان يستلم منها المتلقي إيهاما بالملمس المتباين مع بقية المواقع الفضائية الأخرى التي ضمها الملصق .

ان من ابرز وسائل التنظيم التي تحققت في الملصق والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين هو ذلك التوازن الذي يعد شبه متماثل بالشكل واللون فصلا عن السيادة التي تمثلت بالشكل الأساسي وهي حالات تظهر نسبا متباينة في القيم الجمال زاد من استلامه ذلك الانسجام اللوني الذي اعتمد الإيهام البصري في تنظيمه الذي يعاب عليه عدم تماسك اجزائه لتضعف علاقة الترابط لوحدته التصميمية مما يشكل ناتجا سلبيا زاد من حدته تقسيمات الملصق الفضائية التي اعتمدت الأشكال الهندسية التي أسست خطوطها الخارجية إيهاما بالحركات القوسية والمستقيمة على حد سواء ، زاد من وضوحها الشكل الواقعي الذي مثل المشعل الذي يعبر في الأساس عن الحركة بالاتجاهية المؤثرة .

من خلال ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الحجم ، الشكل ، الاتجاه ، الخط .
2. استغلال الفضاء التصميمي وتحقيق فضاءآت داخلية وخلق الوحدة والتنوع .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق .

عينة رقم 7
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

جاء متكون الملصق من شكل أساسي سائد تمثل بشكل الحرفين المتلامسين (HK) وقد احتلا منتصف الملصق ضمن نظام تصميمي معيني الشكل وقد اتخذا اللونين (الأسود والأصفر) و أحيط بهما لون فضائهما المنقسم عند المنتصف حتى نهاية الحرف (k) إلى لونين (البرتقالي والأزرق) ومن ثم ليتخذ الجزء الأزرق من الفضاء وانطلاقا من النقطة نفسها (نهاية الحرف k) اتجاها مائلا نحو الجهة السفلى من محيطيته اليسرى .

المناقشة والتحليل :

ان أولى العلاقات التي أسست ناتجا بإيهام الحركة تكمن في نظام التباين اللوني الذي تم اعتماده في الملصق والذي جاء متفاوتا في الأطوال الموجية لكل من الأشكال والفضاءات التي أسس منها مضمونة حيث جاءت الأشكال الحروفية باللون الأسود والأصفر في حين جاء فضاء الملصق باللونين البرتقالي والأزرق لتشكل هذه الألوان بعلاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة وذلك من خلال الإيحاء بتقدم الألوان ذات الأطوال الموجية العالية وتراجع الألوان الأخرى حسب تسلسل الأطوال الموجية التي امتلكتها تلك الأشكال .

أما التباين في الاتجاه فلقد امتلك هو الآخر ومن خلال الأشكال الحروفية التي ضمنها التكوين العام للملصق إيهاما متنوعا بالحركة اثار انتباه المتلقي واسهم في إعطاء الملصق نوعا من الشد البصري . فلقد جاء الشكل (H) ذي اللون الأسود محققا اتجاهيات متعددة في آن واحد فوجهته الأولى تمثلت بالمحور المائل نحو الأسفل باتجاه محيطيه الملصق اليسرى وقد ساعد اللحد الفاصل بين المساحة البرتقالية والمساحة الزرقاء والمتجهة بصورة مائلة نحو اسفل محيطيته اليسرى في تأكيد هذه الاتجاهية، اما الوجهة الأخرى فقد جاءت متوافقة مع نظام قراءته في حين جاءت الوجهة الثالثة متحققة من خلال بنائية الشكل والتي جاءت متجهة نحو الأعلى لتلتقي عند امتداده في نقطة واحدة أعلى الملصق ، في حين ان الشكل الثاني والذي تمثل بالحرف (k) ذي اللون الأصفر فقد جاءت اتجاهاته ما بين مائل باتجاه أعلى محيطيته اليمنى واقفي متوافقا مع نظام قراءته فضلا عن اتجاهيته المتشكلة من خلال البناء الشكلي للحرف (k) والتي جاء متجها باتجاه الأسفل .

ان هذه التعددية في العلاقات الاتجاهية والتي تمثلت في الشكل (HK) التي ضمنها فضاء الملصق بالإضافة إلى الاتجاهية التي حققتها التباينات اللونية قد أسست نوعا من الإيهام
بالفضاء والحركة فضلا عن تأسيسها مرتكزات قوة سحب نتج عنها جذب مهم في ذات المنطقة الفضائية ولتسهم في تحقيق الوحدة التصميمية التي امتلكت هي الأخرى وجهات متعددة عززت ذلك الإيهام الذي أكده فضاء الملصق الذي جاء مفتوحاً .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين داخل فضاء الملصق هو التوازن المتحقق في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية المتباينة فضلا عن توازن المواقع الفضائية التي أسهمت في وضوح الإيهام بالحركة من خلال العلاقات المتحققة والرابطة بين الفضاء والأشكال التي احتواها فضاء الملصق الذي احدث إيقاعا متناغما في اللون والاتجاه والحجم والملمس والتي أحدثت بدورها ناتجا بالاستلام الفضائي والزمني ومن ثم الحركي .

ثم ان الانسجام في عناصر البناء المتباينة والسيادة في نفس تلك العناصر التي جاءت لتحقق ناتجا إيهاميا بحركة تلك العناصر بمفردها ولتؤسس إيهاما بالحركة من خلال علاقاتها الرابطة مؤسسة وحدتها التصميمية التي امتلك أقصى طاقة للتعبير عن التي تمثلت بالشكل السائد (HK) . يلاحظ مما تقدم ان التباينات اللونية والاتجاهية التي جاءت في الملصق حققت معاني التنوع لإثارة الإحساس بالجذب ولفت الانتباه ومن ثم لتكسبه جانباً من التقبل الجمالي .

ان جملة ما نخلص إليه من خلال تحيل الملصق :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الاتجاه .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البنية التنظيمية للأشكال داخل فضاء الملصق .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التنوع والانسجام في عناصر البناء المتباينة .

رقم العينة 8
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

ملصق نظمت وحداته الإنشائية على وفق علاقة شكلية اعتمدت استخدام الصورة الفوتوغرافية ، وقد تحدد المسح البصري لأول مرة باستخدام تنظيم شكلي فضائي سائد تمثل في الأشكال الهندسية (الهرم الذي يخترق نصف ليمونة والصحن الدائري) وقد احتلت هذه الأشكال بمجموعها موقعاً فضائيا مهما شكل المركز البؤري للملصق .

المناقشة والتحليل :

ان أولى العلاقات التي يمكن ان تثير انتباه المتلقي في الملصق هو التباين الواضح في القيمة الضوئية واللونية والملمسية للأشكال والسطوح التي استخدمت داخل فضائه العام والتي عكست التعددية الاتجاهية داخل فضاء الملصق مما أسهم في تحقيق استلاما زمني متنوع انتج إيهاما بالعمق الذي يولد إيحاءا يوهم بالحركة . فالأشكال ونتيجة لاختلاف القيمة الملمسية لمسطحاتها مع بعضها من جهة ومع الفضاء العام من جهة أخرى خلقت حالة من الإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال تقدم او قرب المسطحات او الأشكال ذات الملامس الخشنة (أرضية الفضاء) إلى بصر المتلقي وارتداد الملامس الناعمة او الأقل خشونة إلى الخلف (الأشكال الهندسية) وهنالك أيضا ظل الأشكال الهندسية المتقدم إلى الأمام والذي اسهم هو الآخر في تأكيد عملية مسار الشكل باتجاه عمق الفضاء التصميمي ، في حين عزز المصمم إيهامه بالعمق الفضائي من خلال توظيفه للقيمة الضوئية المتباينة والتي اتسمت بالتدرج في الأرضية (من الفاتح في المقدمة إلى الغامق في العمق) بحيث الزم بصر المتلقي بمتابعة مساره والتوجه نحو عمق المنطقة الفضائية وحتى النقطة المقرر لها وبغية تعزيز وتأكيد القيمة الضوئية فقد عمد المصمم إلى ربطها باللون الاوكر المتمثل بالفضاء.

إن هذه التباينات في الملمس والقيمة الضوئية قد أسهمت وبشكل فاعل في إحداث وتعزيز الإيحاء بالإيهام الحركي، في حين إن التباين في الأنظمة اللونية للملصق أدت هي الأخرى في المساهمة الفاعلة لتأسيس استلام زمني متنوع ومن ثم تحقيق العمق الفضائي والحركة فاللون الغامق الشكل (الهرم) وبحكم وجوده فوق أرضية فاتحة (الصحن) يبدو أكثر

قتامة وقد استنادا المصمم من هذا التوظيف لخلق إيهام بالحركة نتيجة للتفاوت المسائي في سرعة الانجذاب فما العين تنجذب نحو الألوان التي تعطي شعوراً بثقل الوزن (الغامقة) قبل انجذابها نحو الألوان الحقيقة (الفاتحة) وهذه العلاقة اللونية الخاصة بالتقدم والارتداد أنتجت إيهاما بالعمق والحركة محققة في الوقت نفسه مناطق جذب مهمة شدت بصر المتلقي نحوها لتساهم في الترابط والتماسك فيما بين الوحدات البنائية.

من خلال ما تقدم يلاحظ ان المصمم وفي الوقت الذي حقق من خلال ملمس الشكل مسارا بصريا باتجاه العمق دفع به (الشكل) وبالوقت نفسه للإمام من خلال لونه الغامق (الأسود) ليحدث من خلال هذه الاتجاهية المتعاكسة إحساسا بالتقدم والتراجع وعدم الاستقرار الأمر الذي يؤكد الإحساس الإيحائي بالإيهام الحركي .

أما بالنسبة لذات الشكل السائد (الهرم والصحن الدائري) والذي احتل موقعاً فضائيا مهما فقد حقق ومن خلال مكونة العام ايهاما بالحركة بحيث يمكن ان يستلم المتلقي زمنا متنوعا من خلال طاقتة التعبيرية الكامنة فيه فالشكل الأساسي (الهرم) انتج تأسيسا لتحقيق الاتجاهية التي جاءت من خلاله عمودية (نحو الأعلى) لتلتقي مع الاتجاه المضاد (نحو الأسفل) والمتمثل بالمساحة المثلثة والمتكونة نتيجة للقيمة الضوئية الساطعة والتي احتلت الجهة اليسرى من الملصق . في حين شكل ظل الشكل الأساسي الساقط على الأرضية دلالة اتجاهية أخرى ترتبط مع ما يجري من اتجاهات البنية التكوينية للملصق . الأمر الذي اثر في توجيه المتلقي نحو جهة او عدة جهات لخلق إيحاء بالحركة في تضادها او انسجامها فضلا عما يكمن في ذات الاتجاه أصلا من حركة ، ولا يفوتنا ان نذكر ان التباين في اتجاه الخطوط المتشكلة نتيجة التقاء السطوح مع بعضها قد أسهم هو الآخر في أثاره الإحساس بالاتجاه والحركة فحتمية الحركة هي أحد أهم النتاجات الاتجاهية.

ان التنوع الاتجاهي والذي ضم المحاور الثلاث (العمودي والأفقي والمائل) أسس ناتجا فاعلا للإيهام بالحركة والتي تعززت من خلال ترابط العلاقات بين العناصر البنائية والوسائل التنظيمية المختلفة والتي جاءت لتحقق إيهاماً بالاتجاهية والحركة .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلا عن تحقيقها الإيهام بالحركة والتي جاءت في الملصق هو الانسجام والتوافق بين الألوان والقيمة الضوئية المتباينة والتي أضفت قيما جمالية أسهمت في تحقيق الوحدة التصميمية للملصق موهمة بالحركة من جراء الإيقاع المتحقق الذي أنتج مسارا بصريا متسلسلا تتنقل ومن خلاله عين المتلقي بتتابعية إتجاهية وفق المسار البصري مؤسسة ناتجا بإيهام الحركة فضلا عن التوازن الذي تم تحقيقه عن طريق وضع الأشكال أفقياً (متوازية مع أرضية الملصق) وكذلك من خلال الاتجاهية المتعاكسة بين اتجاه الشكل السائد والتي جاءت عمودية باتجاه الأعلى مع المثلث من الجهة اليسرى من الملصق والذي تشكل نتيجة لشدة الإضاءة ... والتناسب المتحقق من خلال تفاوت أو تباين الحجوم .

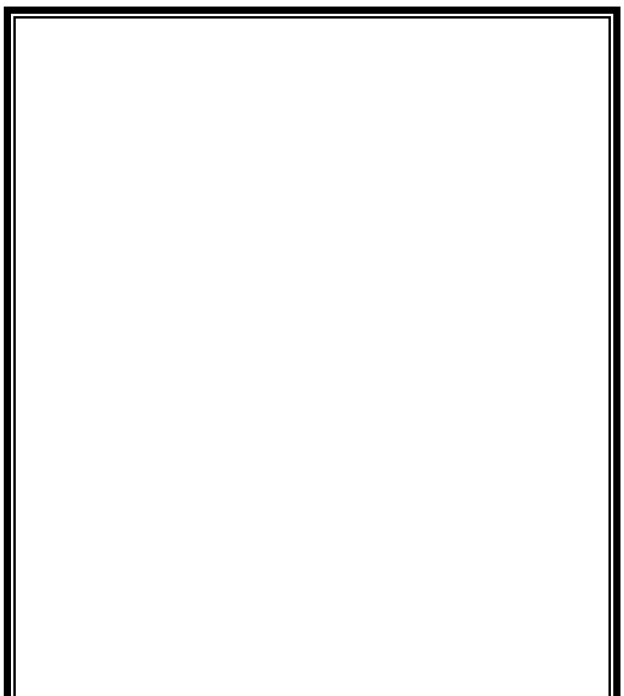
ومن وسائل التنظيم الأخرى التي أسهمت في تحقيق الجمالية والحركية هو السيادة التي جاءت متحققة في عناصر البناء المهمة والتي تمثلت بالشكل وصفاته المظهرية المتمثلة باللون والاتجاه والمساحة (الحجم) والملمس فضلا عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى ناصعة في موقع فضائي واقل نصوعا في موقع فضائي آخر مما أسهمت في تحقيق الإيهام بتقدم الموقع الفضائي ذات النصوع نحو المتلقي ليحدث إيهاما بالحركة . فضلا عن الوحدة التي جاء تأسيسها من خلال علاقات تلك الأجزاء التي تمثلت بالعناصر التصميمية المتعددة ووسائل التنظيم الأخرى التي اسهم كل منها في تحقيق هدفه الوظيفي والجمالي

والتعبيري فضلا عن اعتماد تجميع الأشكال في منطقة واحدة من الفضاء الأمر الذي أشاع التماسك والترابط وساهم في تحقيق الوحدة .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللونية وكذلك التباين في الملمس والاتجاه والحركة .
2. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي وتحليل العمق الفضائي .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي من خلال التنوع في الوحدات البنائية للتصميم .

رقم العينة 9
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام :

ملصق نظمت وحداته الإنشائية على وفق علاقة شكلية متعددة اعتمدت الصورة الفوتوغرافية، وقد ضم شكلاً حروفياً تمثل بالحرف (P) وأشكالاً طبيعية تمثلت بالحمام.

المناقشة والتحليل:

في ملاحظة أولى لتصميم الملصق فان أول ما يسجل إيهاماً بالحركة هو التباين الملمسي الذي جاء واضحاً داخل الملصق إذ ومن خلال هذا المتغير يكون التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية قد عكس الإحساس البصري الناتج عن الاختلافات بالمساحات ذات الملمس الخشن والمساحات ذات الملمس الناعم كنتيجة لاختلاف كل منهما عن الآخر في خصائصها البصرية، فظهر وكأن الملمس الخشن والمتمثل بالشكل (P) أقرب إلى بصر المتلقي من ملمس الأرضية الأقل خشونة وهذا الاختلاف المسافي ولد ناتجاً بإيهام الحركة في حين شكلت التباينات اللونية التي ضمنها التكوين العام للملصق عاملاً آخر في تحقيق الوهم الفضائي ومن ثم إيهاماً بالحركة، فاللون الفاتح والذي تمثل بالشكل (P) بدا وكأنه أقرب إلى المتلقي من بقية الألوان في الملصق وقد عزز اللون الغامق للفضاء العام في دفع الشكل نحو المقدمة. وهكذا فان ترتيب الألوان داخل الملصق بالشكل المعلن هو بحد ذاته دلالة من دلالات الإحساس بالعمق الفضائي أي دلالة لإثارة الإحساس بالبعد بين الشكل (P) وفضاءه الغامق الأبعد الواقع في العمق، ليشكل هذا التقدم نحو الامام والارتداد نحو الخلف إيحاءا بالعمق والحركة فضلا عن الاتجاه والذي حقق هو الآخر ومن خلال تباينه الغرض التصميمي إلى جانب مساهمته الفاعلة في إحداث الإيهام بالحركة فقد جاء ما بين المائل باتجاه اليسار متمثلاً بالشكل (P) ومائل باتجاه اليمين وقد تمثل بشكل الحجارة البيضاء الواقعة في الثلث الأعلى من الملصق في حين جاءت الأشكال المتكررة والمتراكبة (الحمامات) على الشكل (p) لتحقق من خلال موقعها اتجاهية قوسية.

إن هذا التباين العالي في الاتجاهية أضفى بعداً حركياً على التصميم وشكل مركزاً للجذب والاستقطاب ففي تفاعل أو تصارع ، وهذه الطاقات المتعارضة في اتجاهات يختلف عن الآخر ما يثر إحساس المتلقي بالحيوية والحركة الشديدة.

ومن حالات التباين الأخرى التي اعتمدها المصمم في بنية التكوين العام للملصق والتي ساهمت في تأسيس إيحاء بالإيهام الحركي هو التباين في حجم ونوع وموقع الأشكال التي ضمنها التكوين والتي حقق من خلالها المصمم مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب، الأمر الذي أثار إحساساً بتقدم بعض الأشكال وتراجع بعضها الآخر ليضفي ذلك إحساساً آخر وكأنها تتحرك وليست على سطح مستو.

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والحركة فضلاً عن ترابط مع عناصر البناء المختلفة التي أسهمت باستلام الزمن والفضاء والاتجاه ومن ثم الإيهام بالحركة هو الانسجام الذي تحقق بالشكل واللون والاتجاه والحجم مما أضفى تنغيماً ساهم في تحقيق الجذب ومن ثم الإيهام بالحركة.

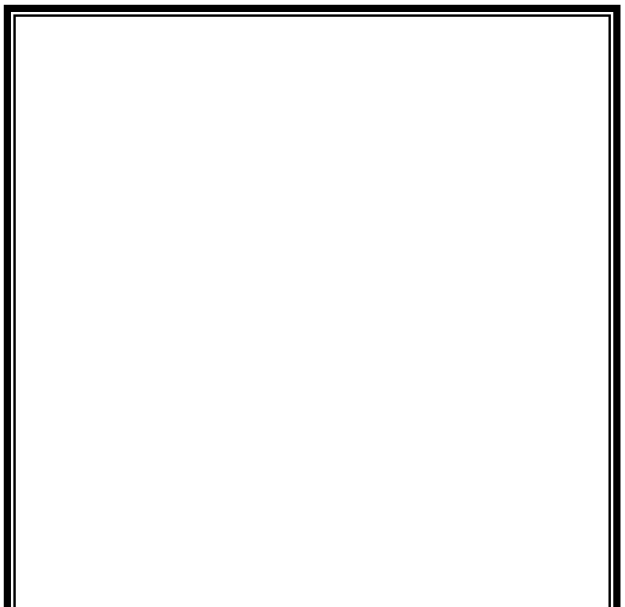
والتوازن هو الآخر من الوسائل التنظيمية التي تحققت داخل الفضاء المقرر للملصق والذي جاء ليؤسس إيهاماً بالحركة وليحقق جذباً فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوها لتؤسس عمقاً فضائياً ثم الإيقاع الذي تحقق من خلال التكرار اللوني والشكلي المتمثل بالحمامات التي أحدثت تفعيلاً حركياً أضفى تنغيماً أسهم في الإيحاء بتلك الحركة فضلاً عن السيادة التي تعد من الوسائل التنظيمية الهامة في تحقيق العمق من خلال تقدم العنصر السائد سواء أكان شكلاً أم ملمساً أم اتجاهاً أم حجماً.

يلاحظ مما تقدم أن التباين ومن خلال وسائل تنظيمه أضفى نوعاً من الحيوية والحركة مما أعطى الملصق عنصر الجذب ومن ثم تذوقه جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل والملمس واللون والاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع في الموضوع العام محققاً بذلك الجانب الوظيفي والجمالي.
3. الإيهام بالعمق والحركة من خلال التراكب.

رقم العينة 10
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام :

تمثل التكوين العام للملصق من أشكال أساسية ثلاث أحتل الشكل الأول والذي تمثل بالمرأة معظم الموقع الفضائي العام للملصق، في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً مع الشكل الأساسي الأول متخذاً موقعاً فضائياً مهماً (مركز الملصق). أما الشكل الأساسي الثالث فقد جاء متمثلاً بالأشكال الحروفية وقد اتخذت موقعين، الأول هو المنطقة الواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق وقد جاءت الحروف هنا بحجم كبير، بينما اتخذت الأشكال الحروفية الصغيرة المنطقة الواقعة في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق.

المناقشة والتحليل:

إن أولى علاقات التباين التي تم اعتمادها في الملصق تمثلت بتباين القيمة الضوئية، ففي الشكل الأساسي الأول اعتمد المصمم القيمة اللونية (الرصاصي الداكن) للفضاء العام كأساس في التعبير عن درجة نصوع المناطق البارزة في شكل المرأة، في حين جاء اللون الأسود ليعبر عن المناطق الظلية (الغائرة)، ومن خلال ذلك(توظيف القيمة اللونية للضوء) تمكن المصمم من تحقيق التأثير الدرامي وكذلك تحقيق السيادة والتوازن والوحدة للموضوع الرئيسي فضلاً عن تحقيق العمق الفضائي ولاحقاً خلق الاتجاه نحو الأمام والارتداد نحو الخلف لتحقيق الحركة داخل الفضاء التصميمي. في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً على الشكل الأول وقد امتلك درجة عالية من النصوع (قيمة ضوئية عالية) دفعت به نحو المقدمة، وقد أسهم اللون الأحمر الذي استخدم في الشكل هو الآخر في الحركة والتحريك وذلك من خلال تباينه العالي في قيمه ودرجة إشراك اللون مع ما يحيط به من ألوان الأشكال وفضاءاتها مما ولد إحساساً بالعمق الفضائي من خلال الاختلاف المسافي والذي أسهم هو الآخر بالاستلام الحركي.

أما الشكل الأساسي الثالث والذي جاء متمثلاً بالحروف الكتابية والواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق فقد جاءت مندفعة إلى الأمام بحكم قيمتها اللونية الفاتحة أولاً وموقعها أسفل الملصق ثانياً.

إن هذا التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء المستخدم في الأشكال داخل الملصق عمل على تحقيق مظهر الشكل وأجزائه البارزة في التكوين التصميمي، وقد كان عاملاً أساسياً في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح والاهتمام أضاف صيغاً جمالية من الخلق والإبداع فضلاً عن إثارته الإحساس بالوهم الفضائي والحركة.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن أن يستلمها المتلقي والتي أسهمت في تحقيق ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين في نوع واتجاه وموقع الخطوط التي اعتمدها المصمم في بنية الشكل الأساسي الأول (المرأة) فقد جاءت هذه الخطوط متنوعة ما بين رفيعة وسميكة، قصيرة وطويلة منحنية أو متعرجة متخذة محاور اتجاهية متعددة منها العمودية والأفقية والمائلة، في حين كان لموقعها هو الآخر أثر في تأكيد إيهامية الحركة، إذ ومن خلال تنقل العين بين تلك المواقع الفضائية التي شغلتها الخطوط (أسفل، أعلى، يمين، يسار) يتولد الإحساس بالإيهام الحركي. وهنالك حالات التباين في نوع ومساحة وموقع واتجاه الأشكال

التي اعتمدها المصمم في الملصق والتي حققت ناتجاً بإيهام الحركة فيما بين الشكل الرمزي والعضوي والحروفي مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب، حيث بدت الأشكال ذات الصبغة الهندسية متقدمة على الأشكال الأخرى وذلك لاحتكامها إلى قوة جذب أكبر من الأشكال غير الهندسية والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها.

وفيما يخص تباين الأشكال من حيث موقعها فهي الأخرى أوحت بتغير البعد المكاني ومن ثم الإيهام بالحركة في حين اتخذ التباين في اتجاه الأشكال محاور عدة توزعت ما بين الأفقي والعمودي والمائل فضلاً عن الاتجاه نحو العمق أو نحو المتلقي، فالشكل (T) اتخذ ومن خلال دلالته التكوينية اتجاهين في آن واحد، فالاتجاه الأول جاء وفق المحور العمودي نحو الأسفل في حين جاء الاتجاه الثاني أفقياً وقد تمثل بالأثر الذي تركته حركة الفرشاة نحو اليمين.

أما الأشكال الحروفية سواء تلك التي جاءت في الأسفل (الكبيرة الحجم) أو تلك التي جاءت في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق (الصغيرة الحجم) والتي جاءت لإحداث الجذب الفضائي ولتحقيق التوازن التصميمي فقد اتخذت اتجاهية أفقية متوافقة مع نظام قراءتها من اليسار الى اليمين، في حين جاء اتجاه الشكل الأساسي الأول (المرأة) نحو المقدمة باتجاه المتلقي وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يمتلكها الشكل.

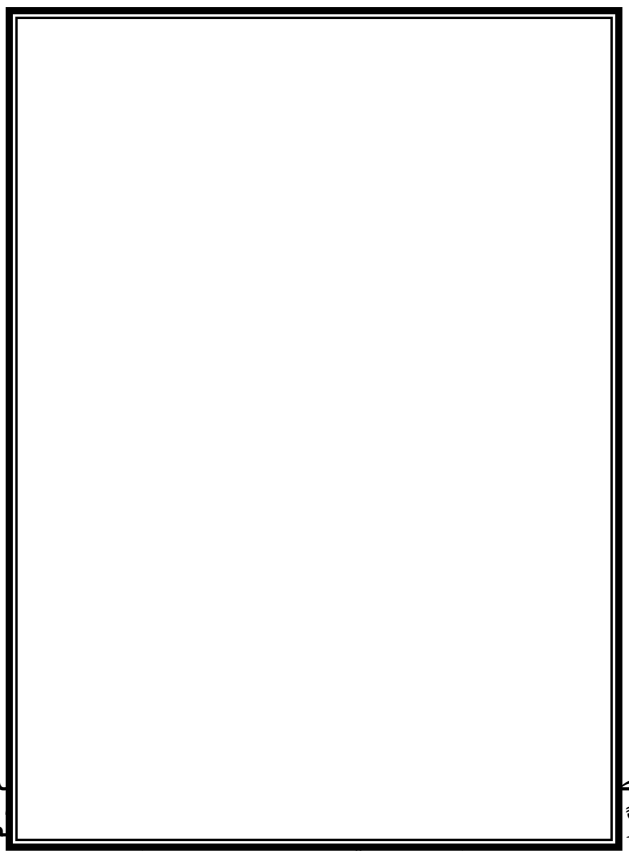
إن هذه التباينات والتنوع في اتجاه الخطوط والأشكال قد أسهمت وبشكل فعال في إعطاء استلام زمني متنوع رافقه استلام إيهامي بالعمق والحركة.

ووفقاً لذلك يمكن عد الفعاليات والعلاقات والتفاعلات الواسعة التي تمخضت عن التباين فيما بين العناصر البنائية ووسائل التنظيم قد أسهمت في تحقيق الناتج الجمالي فضلاً عن تعزيز الإيهام بالحركة داخل الفضاء المقرر في الملصق فضلاً عن إسهامها في منح الملصق التوازن الذي جاء ليحقق هو الآخر جذبا فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوه ليؤسس عمقاً فضائياً ومن ثم حركياً أنتج عنه إيقاعاً متناغماً. فضلاً عن الانسجام والسيادة الفضائية واللذين ساهما في تماسك وترابط الأجزاء التي احتواها الملصق ليشكل وحدة تصميمي. وقد ساعد في ذلك الدرجة اللونية للفضاء العام التي اختارها المصمم التي جاءت متوافقة ومتناغمة بينها وبين كل تلك الألوان التي استخدمت. فضلاً عن تحقيق السيادة لكل عنصر من عناصر العملية التصميمية التي امتلك كل منها طاقة تعبيرية عن الحركة أو الإيحاء بها.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللون والاتجاه والشكل والخط.
2. توظيف علاقة التراكب لتحقيق العمق الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تحقيق نقطة جذب انتباه بصرية.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق.

رقم العينة 11
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام:

نظمت العملية الإنشائية للملص ستلام
الزمني والفضائي على السواء فضلاً صق

على أربعة مناطق فضائية تباينت في مساحاتها ومواقعها الفضائية. وقد احتل الشكل السائد (كتابين متواجهين) الذي احتوى على فكرة الملصق الأساسية المساحة العظمى لفضاء الملصق.

المناقشة والتحليل

اعتمد الملصق نظاماً لونياً متبايناً شكل أساساً مهماً من أساسيات إثارة الإحساس بالإيهام الحركي وقد تمثل ذلك بالألوان الأحمر والأسود والأصفر والأبيض فضلاً عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها قيماً جمالية وتعبيرية فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بالإيهام الحركي فنتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للألوان يتولد الإحساس بتقدم الألوان الحارة نحو المتلقي أكثر من الألوان الأخرى التي ضمنها الملصق الأمر الذي يحدث إحساساً بالاختلاف المسافي ومن ثم ومن خلال هذا الاختلاف يتولد الإحساس بالإيهام الحركي . ومن حالات التباين الأخرى هو التباين في الاتجاه ففي الوقت الذي عبر شكل الكتاب(الأيسر) بأن أوراقه تتباعد بعضها عن بعضها الآخر ليعطي إيحاء بتتابعية اتجاهية نحو العمق، كانت أوراق الكتاب (الأيمن) توحي بالحركة التتابعية أيضاً ولكن باتجاهية نحو المقدمة في حين أعطى شكل المثلثان المتعاكسان (المتكونان نتيجة التقاء نهايات الأوراق في نقطة واحدة) اتجاهية أفقية تسحب النظر باتجاه خارج الفضاء العام للملصق، أما الخطوط المتشكلة في نهاية كل مثلث والمعبرة عن صفحات الكتب فقد جاءت متعاكسة وباتجاهية المنطقة ذاتها لتؤسس إيهاماً بالمسار البصري نحو ذات المنطقة الأمر الذي أحدث مساراً بصرياً متغيراً بالاتجاهية حرر إيحاءاً حركياً واضحاً ساهم في المسك والتثبت للموقع الفضائي الذي حقق جذباً وشداً للفضاء الذي اختار له المصمم درجة لونية أعطته تميزاً واضحاً عن الدرجات اللونية الأخرى التي احتوتها الوحدات البنائية للملصق.

ومن الاتجاهات الأخرى التي تحققت في التكوين العام للملصق هي الاتجاهية الأفقية الشرطية التي حققتها الأشكال الحروفية والتي جاءت متوافقة مع نظام قراءتها في حين أن المساحة السوداء والواقعة أسفل الملصق فقد اعتمدت في شكلها المتموج والمنحدر نحو الزاوية اليمنى من الملصق أساساً للتعبير عن اتجاهها وحركتها ضمن إيقاعية منتظمة أضافت تنغيمها لفضائه العام سمح لبصر المتلقي بالانتقال نحوها محققة إيهاماً بالحركة بذات الاتجاهية.

وهنالك حالات أخرى للتباين تمثلت في موقع الشكل أو المساحة فاللون الأسود وبحكم موقعه أسفل الملصق وعلى امتداد محيطيته السفلى أعطى إحساساً بالتقدم نحو الأمام وقد عزز هذا الإحساس من خلال لونه الغامق فكما هو معلوم أن العين تنجذب وبشكل أسرع نحو الألوان الغامقة والتي تعطي شعوراً بثقل الوزن قبل انجذابها نحو الألوان الفاتحة، ونتيجة لهذا التفاوت المسافي في سرعة الانجذاب وكذلك الإحساس بالقرب والبعد من خلال الموقع يتولد الإحساس بالعمق والإيهام بالحركة.

أما التباين في الحجم والذي تمثل بالأشكال الحروفية فقد شكل هو الآخر ومن خلال اختلاف حجومها (كبيرة ،صغيرة) إحساساً بالتقدم والتأخر نتج عنه إيهام بالحركة فضلاً عن تحقيقها للأهداف الوظيفية وكذلك ومن خلال توزيعها المعلن حقق المصمم توازناً أسهم في تحقيق إستقرارية الملصق.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بإيهام الحركة هو التوازن، فبالرغم من وجود اختلاف في اللون الا أن المصمم ومن خلال إيجاد قوى متماثلة في كلا جانبي الملصق استطاع أن يحقق استقرار لفضاء الملصق، ثم الإيقاع الذي تأكد من خلال عملية تجاور الألوان مضيفاً تنغيماً عزز

الإيحاء بالحركة. فضلاً عن التناسب الذي يؤدي إلى إحداث التأثير في الاختلاف المسافي والذي جاء متحققاً في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية الأخرى.

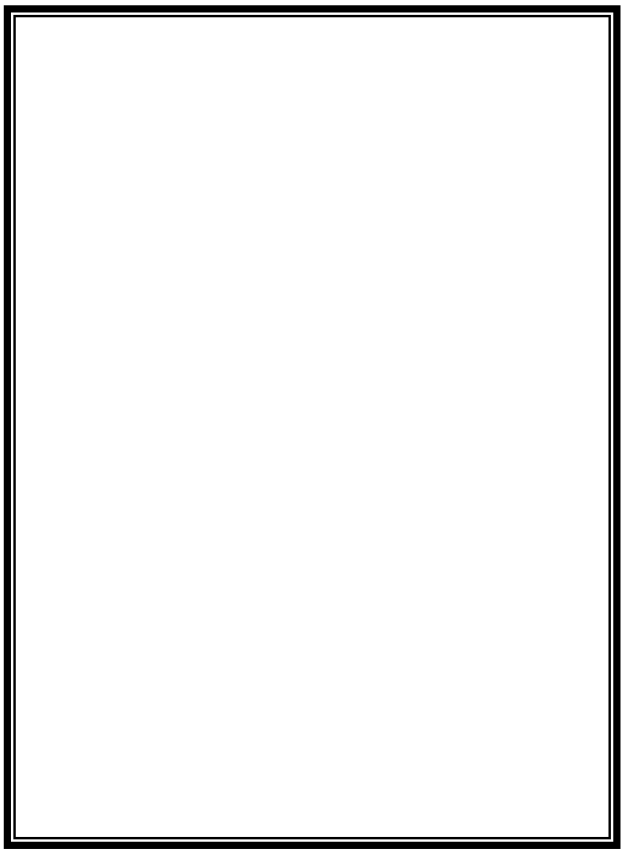
ومن وسائل التنظيم الأخرى التي حققت إيهاماً بالحركة هي السيادة في اللون والشكل فضلاً عن السيادة الفضائية التي أسست هي الأخرى ناتجاً بإيهام الحركة وأسهمت في تماسك الأجزاء التنظيمية للملصق.

إن كل تلك الفعاليات التي جاءت لتحقق وحدة الملصق أعطت استلاماً زمنياً اختلف من موقع الى آخر محدثة تفعيلاً سريعاً بالإيهام الاتجاهي والحركة. فضلاً عن كونها جاءت متناسقة جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الخط، الاتجاه، كالحجم.
2. تحقيق الوحدة من خلال السيادة.
3. تحقيق العمق الفضائي نمن خلال علاقة التداخل.
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 12
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNDP [*])



الوصف العام :

[*] المركز الإنمائي للأمم المتحدة.

جاء التكوين العام للملصق متكوناً من شكل رمزيّ مثّل طفلٍ يحمل طيراً في يد ورمزاً لشكل الكرة الأرضية في اليد الأخرى، في حين جاءت الأشكال التي مثلت أغصاناً نباتية ومن خلال نظامها التصميمي لتشكل اتجاهية قوسية أحاطت بالشكل الأساسي، فضلاً عن كونها شكلت الحدود الخارجية للشكل الدائري الواقع خلف شكل الطفل، في حين اتخذت الأشكال الحروفية موقعاً موازياً للإطار السفلي من الملصق.

المناقشة والتحليل :

إن أولى العلاقات التصميمية التي اعتمدت التباين كأساس لتحقيق الإيهام بالحركة داخل فضاء الملصق هو عنصر اللون، والذي تمثل بالألوان البنفسجي والأسود من جهة والأزرق والأصفر من جهة أخرى لتشكل هذه الألوان بتباينها خلفية الملصق فضلاً عن اللون الأبيض واللونين الأزرق والأسود والتي بدت واضحة من خلال الأشكال الحروفية التي توزعت في فضاء الملصق، لتسهم هذه الألوان المتباينة بالنتيجة في تجسيد الأشكال من جهة والإيهام بالحركة من جهة أخرى وذلك من خلال إعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وفق نسب متعددة تختلف باختلاف الأطوال الموجية لتلك الألوان.

ومن علاقات التباين الأخرى التي جاءت لتحقق الإيهام بالحركة بشكل واضح هو تنوع الأشكال المعتمدة في الملصق والتي جاءت ما بين الواقعية والرمزية خاصة تلك الأشكال التي مثلت غصناً نباتياً، فنظامها الذي اعتمد التدرج الحجمي وباتجاهات قوسية من الأسفل باتجاه الأعلى سحبت بصر المتلقي نحوها لتوهمه بالتحريك. فضلاً عن امتلاك الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم والذي مثل شكلاً رمزياً لطفل اتجاهاً واضحاً جاء هو الآخر متبايناً فحركة اليدين شبه الدائرية واتجاهية الشكل العام نحو الأعلى ليوهم بالتحريك نحو تلك الإتجاهية.. وكذلك الأشكال الحروفية البيضاء اللون فقد جاءت هي الأخرى ممتلكة اتجاهية نظامية على وفق النظام القرائي لها من اليمين نحو اليسار. ثم أن الشكل الذي مثل طيراً أعلى يد الطفل فهو الآخر امتلك اتجاهية أفقية تقاطعت مع اتجاهية الأشكال الحروفية تلك.

كل هذه التباينات في الاتجاه أسهمت وبشكل واضح في تعزيز الإيهام بالحركة وذلك من خلال تنقل عين المتلقي بتتابعية من مكان إلى آخر.

ومن العناصر الأساسية التي وظفها المصمم في الملصق هو عنصر الخط الذي جاء واضحاً في الشكل الذي مثل الكرة الأرضية أعلى يد الشكل الأساسي اليمنى والتي جاءت متباينة في اتجاهها (أفقية، عمودية) وكذلك في توعها (مستقيم ، منحني). بينما خلقت خطوط العنوان الرئيسي للملصق ومن خلال تراكبها على الأشكال التي اعتمدها المصمم داخل فضاء الملصق إيهاماً بقربها من بصر المتلقي وبعد الأشكال الأخرى الواقعة في خلفية الملصق.

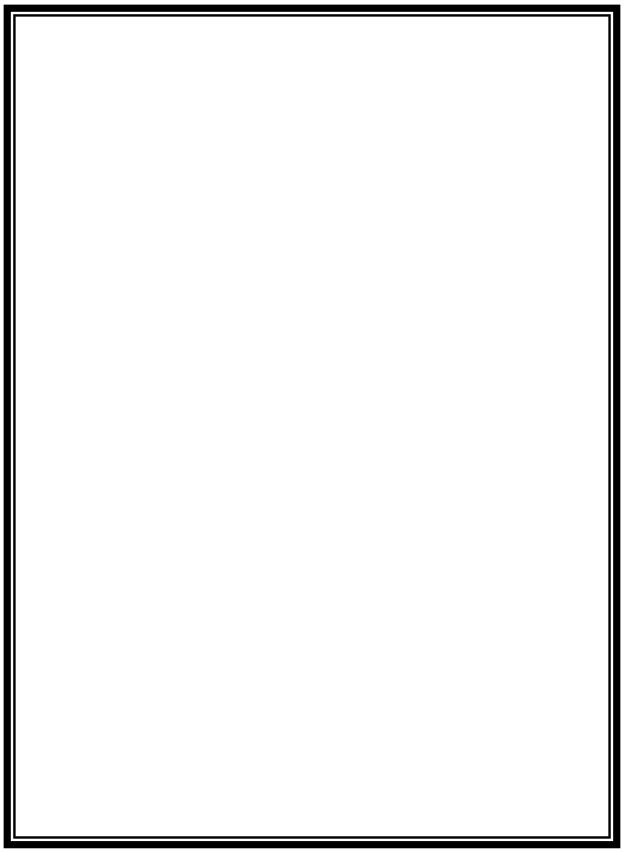
ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين فقد تحددت بالتوازن الذي يعد شبه متماثل والانسجام في عناصر اللون والشكل والاتجاه والتناسب في أحجام الأشكال المعتمدة التي جاءت لتعزز ترابط أجزاء الملصق محدثة وحدة تصميمية مترابطة أسهمت إلى حد بعيد بإيهام الحركة خاصة وأن نظام التكرار الذي أحدث إيقاعاً متناغماً مؤسساً ناتج بإيهام الحركة وتماسكاً بين أجزائه المتعددة.

في ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الخط ،الشكل ، الاتجاه.
2. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال توزيع الوحدات التصميمية داخل فضاء الملصق.

3. تحقيق الانسجام الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التوازن والانسجام بين أجزاء الملصق المتعددة.

رقم العينة 13
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNDP)



الوصف العام:

نظمت العملية الإنشائية للملصق على أساس التوزيع الفضائي الذي اعتمد شكلاً سائداً تمثل بالشكل الرمزي لحمامة السلام وهي تحمل شكلاً يمثل الكرة الأرضية. في حين جاءت الأشكال الحروفية لتتخذ هي الأخرى موقعاً فضائياً (النصف الأسفل من فضاء الملصق) شكل نصف مساحة الملصق تقريباً.

المناقشة والتحليل :

ان أولى مناطق الجذب التي عملت على سحب البصر نحوها تمثلت بالشكل الأساسي الذي مثل فكرة الملصق والذي تكون أساساً من شكل رمزي مثل حمامة للسلام جاءت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اعتمدت التباين اللوني العمودي من الأعلى نحو الأسفل وهو ما يوهم بالحركة بنفس الاتجاهية.

ومن حالات التباين التي أحدثها المصمم في الملصق فقد جاءت من خلال حركة الخطوط التي أظهرت بتنظيمها شكلاً يمثل الكرة الأرضية... فقد جاءت حركة الخطوط المتباينة والمتقاطعة في اتجاهاتها لتحقق إيهاماً بالحركة نحو تلك الاتجاهية التي جاءت من خلال الخطوط المستقيمة والمنحنية. زاد في ايضاحها الشكل الذي مثل غصناً نباتياً جاء نظامه البنائي ليشكل حركة قوسية من الأسفل إلى أعلى يمين فضاء الملصق.

ومن علاقات البناء التي أسست ناتجاً بالحركة الإيهامية هو ذلك النظام الذي تكون منه شكل حمامة السلام الذي جاء تصميم جناحها من خطوط تساوت في سمكها وتوازت فيما بينها محدثة إيهاما بالحركة القوسية وأبرز ظهورها ذلك التدرج في أحجامها لتعزز سحب بصر المتلقي والانتقال به من موقع إلى آخر محدثة إيقاعاً منتظماً من خلال ذلك التكرار الذي أحدث ناتجاً اتجاهياً منحنياً باتجاه أعلى الفضاء المقرر للملصق ثم أن الشكل الأساس جاء تنظيمه في الأساس متحركاً باتجاهية أفقية من اليمين إلى اليسار زاد من وضوحها تلك الأشكال الحروفية التي ضمت عنوان الملصق والتي تكونت من ثلاثة أسطر جاءت بعضها فوق البعض الآخر وبمساحات متباينة لتسهم هي الأخرى في تحقق ناتجاً جمالياً رافق فكرة الملصق الأساسية.

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين هي سيادة أو هيمنة الشكل الأساس على بقية الأشكال والذي احتل الموقع الفضائي الأعلى للملصق الأمر الذي يحقق جذباً بصرياً يمكن أن يعد ناتجاً جمالياً يسهم في تأسيس ترابط أجزاء الملصق المتعددة. هذا فضلاً عن التكرار الذي جاء واضحاً داخل الملصق ليحقق المصمم من خلاله ناتجاً بالإيقاع المتدرج والمتناغم ليضيف الشعور بالرضا لتصميم كالملصق وفكرته التي اعتمدت التضاد اللوني أساساً لتنظيمه.

مما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الخط ، اللون ، الشكل ، الاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البناء الشكلي للوحدات التصميمية.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 14

تاريخ الإصدار 2003

جهة الإصدار (UNFPA [*])

[*] صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية

الوصف العام :

جاء التكوين العام للملصق مكوناً من مجموعة أشكال ترمز إلى شخوص إنسانية وهي بحركات مختلفة موزعة ضمن فضاء الملصق، وقد جاء بعضها معتلياً أشكال مستطيلة متدرجة الارتفاع. في حين اتخذ شكل السهم المتعرج اتجاهية مائلة من أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التنظيم التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة داخل فضاء الملصق قد جاءت متحققة من خلال الشكل المتكرر للشخوص الإنسانية. إذ وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه الاتجاهيات المتعارضة والمتباينة لتلك الشخوص في تحريك البصر داخل فضاء الملصق، فإن الإيهام بالحركة قد تحقق أيضاً من خلال الأشكال الموجودة داخل فضاء الملصق وما تحمله من طاقة تعبيرية، فشكل السهم المتعرج باتجاهيته المائلة من أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه فضلاً عما تحمله الشخوص الإنسانية من تفعيل حركي لبعض أجزائها أسهم في تحقيق الشد الفضائي ومن ثم أسهم في خلق الوحدة والتنوع. في حين جاء استخدام العلاقات اللونية المتباينة لتسهم هي الأخرى في تكوين الحركة وتأكيدها وذلك من خلال خلق تأثيرات بصرية داخل الفضاء، أوحت بتقدم الألوان الحارة (الأحمر والبرتقالي والأصفر) في بعض الأشكال وارتداد الألوان الباردة (الأزرق) في الأشكال الأخرى وهو ما اسهم في خلق الإحساس بالحركة الوهمية للأشكال كما أسهمت في خلق الاتجاه وتأكيده.

ومن حالات التباين الأخرى التي أظهرها الفنان (المصمم) في الوحدات البنائية فقد تجلت بالتباين الشكلي الذي ظهر ما بين الهندسي والرمزي والواقعي وكلها حالات حققت ناتجاً بالإيهام الحركة سواء أكان ذلك من خلال دلالتها أو نظامها التصميمي كما هو الحال في الأشكال الهندسية التي جاءت على هيأة بنائية متدرجة الارتفاع عززت الإيهام بمتابعتها وحركة البصر نحوها.

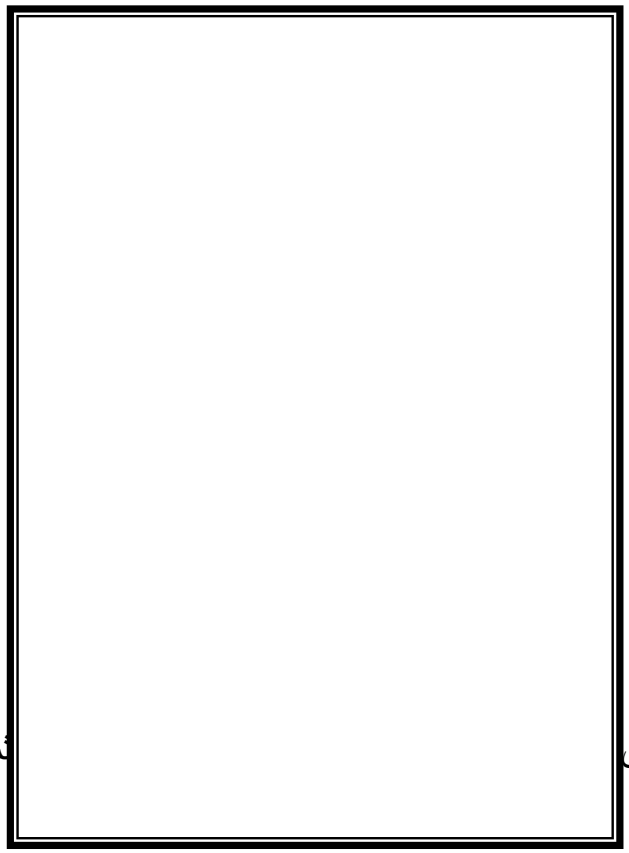
إن هذه التباينات في الاتجاهات والأشكال والقيم اللونية التي حاول المصمم إنشاءها أسهمت في خلق الانسجام والوحدة والتنوع داخل الفضاء التصميمي لتسهم هذه الوحدة في إيصال الفكرة العامة للموضوع وتحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للمصمم.

ومن وسائل التنظيم التي أحدثت ناتجاً جمالياً هو التكرار في أشكال الشخوص والذي أسس ناتجاً إيقاعياً غير منتظماً حقق جذباً بصرياً تنتقل العين من خلاله من شكل إلى آخر بشكل متتابع محققاً ناتجاً لوحدة الملصق الأساسية ... ومن أسس التصميم التي تمثلت في الملصق هو التوازن الذي ظهر هو الآخر محققاً جذباً بصرياً باتجاه الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن إن نستنتج ما يأتي :

1. تحقق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الشكل، الاتجاه، الخط .
2. توظيف النقاء التصميمي واستقلاله جفي تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق.
3. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 15
تاريخ الإنتاج 2003
جهة الإصدار (UNEP [*])



الوصف العام :

اعتمد الملصق في تكوينه شكلان [illegible] شكال لتسجل تبايناً لونياً وشكلياً وملمسياً.

المناقشة والتحليل :

تعد عملية التراكب الجزئي الحاصلة بين الشكلين الأساسين نقطة الجذب الأولى في الملصق موحية بإيهام البعد الثالث (العمق الفضائي) الذي يمكن أن يؤسس ناتجاً بحركة البصر على سطحه المقرر وذلك من خلال إعطاء الرائي إحساساً بالقرب والبعد للأشكال فيما بينها فعملية التراكب سواء كان ذلك تراكباً جزئياً ام كلياً تسهم في زيادة الزخم الحركي لأن عناصره المتراكبة تمتلك إحساساً واضحاً بالإيحاء الحركي فضلاً عن كونها أي – عملية

[*] برنامج الأمم المتحدة للبيئة.

التراكب – تخلق علاقة تنظيمية أكثر جمالاً وتضيف في الوقت نفسه تماسكاً وترابطاً لوحدة العملية التصميمية.

ومن حالات التباين التي تؤدي دوراً واضحاً بإيهام الحركة هو التباين اللوني الذي اعتمد الألوان الأبيض، الأزرق الفاتح، الرمادي (الكحلي) وهي ألوان هادئة بعض الشيء... مؤسسة قيماً جمالية تمنح الملصق تنوعاً مريحاً للبصر... فضلاً عن التباين الحاصل بين ملامس الأشكال التي تأسست منها فكرة الملصق وفضاءاتها. والتي انحصرت ما بين الملمس الناعم للأشكال والملمس الخشن الذي مثل فضاء الملصق المقرر، لتعطي هذه التباينات إيحاءا بفعالية ونشاط حركي للسطوح.

ومن علاقات التصميم التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة هو تلك الأشكال المتباينة والتي تم اعتمادها في الملصق والتي ضمت أشكالاً هندسية انحصرت ما بين المنتظمة وغير المنتظمة والتي جاء نظام بعضها ليوهم وبشكل واضح بحركتها خاصةً الشكل الدائري الذي احتل مركز الشكل الأساسي الأول (اللوزي) والذي ظهر وكأنه دائرياً متحركاً من خلال توزيع قيماً ضوئية متباينة موهمة بصر المتلقي بالحركة، فالأضواء الأكثر نصوعاً تكون أكثر جذباً فتبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي بالحركة في حين الأضواء الخافتة تكون أقل جذباً فتبدو وكأنها غائرة في العمق.

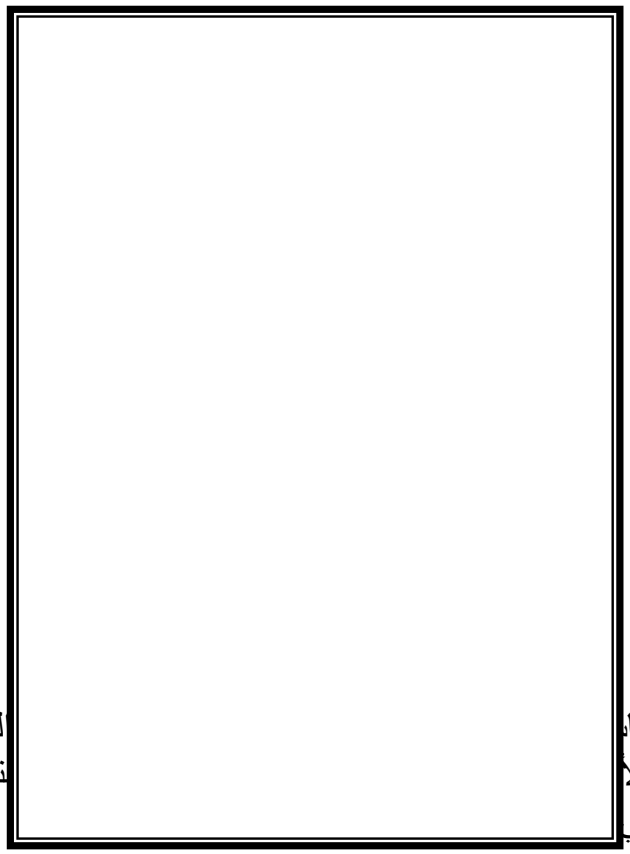
إن الاتجاهيات المتباينة المتحققة من خلال كل تلك الأشكال المعتمدة في الملصق والتي انحصرت ما بين الاتجاهية العمودية نحو الأعلى والاتجاهية القوسية المائلة التي أحدثها الشكل الأبيض اللون، فضلاً عن اتجاهيات الأشكال الأخرى جاءت جلها لتسحب بصر المتلقي نحوها موهمة إياه بالحركة داخل فضاء الملصق المقرر.

ومن وسائل التنظيم التي أحدثت جمالاً متبايناً هو ذلك الانسجام بالشكل واللون فضلاً عن السيادة الشكلية التي تمثلت بالشكل (اللوزي) كذلك علاقات الترابط المتحققة من أنظمة التراكب الجزئي والكلي ما بين الأشكال وفضاء الملصق والتي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال ووحدته التصميمية التي بدت وكأنها متماسكة بالرغم من محدودية الأشكال التي اعتمدها المصمم لتحقيق فكرته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل، اللون، الملمس، الاتجاه.
2. تحقيق العمق الفضائي من خلال علاقة التراكب وهو ما يولد إحساساً بالإيهام الحركي.
3. استغلال الفضاء التصميمي وتوظيفه لخدمة البناء العام للملصق وتحقيق الوحدة والتنوع.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اهتمام المصمم بقوانين ومفاهيم التنظيم البصري للوحدات والعناصر الموزعة داخل فضاء الملصق.

رقم العينة 16
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNHCR *)



الوصف العام :

تكون الملصق من شكلٍ أساسي واحد هو المستطيل المقرر للملصق. في حين اتخذت الأرقام الأ[illegible]تد من أعلى اليسار باتجاه أسفل اليمين، في[illegible] موقعاً قضائياً لها.

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق في أساسه على التباين اللوني والذي تمثل بالألوان البرتقالي والأسود الفاتح فضلاً عن اللون الأبيض وهو ما أسهم في تجسيم الأشكال من جهة وإعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وذلك بالاعتماد على مبدأ تأثير اللون

* وكالة الأمم المتحدة للاجئين.

المجاور حيث كان للألوان الداكنة تأثر سمح للألوان الفاتحة بالتقدم للأمام وزيادة اشراقه وتأثره وهو ما أسهم في خلق إيحاء بالإيهام الحركي.

ومن حالات التباين الأخرى التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين الناتج من خلال الأرقام الأجنبية التي جاء نظامها قوسياً من أعلى اليسار باتجاه الأسفل (الزاوية اليمنى) وقد زاد من إيضاح ذلك الإيهام تلك الخطوط المستقيمة المتباينة وبشكل متدرج في اتجاهها لتؤسس ناتجاً إيقاعياً منتظماً تتحرك بذات الاتجاهية. وهنالك أيضاً التباين في القيمة الضوئية الذي اعتمده المصمم والذي أظهر من خلاله إشعاعياً باتجاهية مائلة عن وسط فضاء الملصق باتجاه قمته اليسرى لتحدث جذباً بصرياً محققاً من خلاله إيهاماً بالحركة في حين أظهرت الحروف البيضاء ومن خلال تراكبها إيهاماً بالعمق والفضاء وهو ما ولد الإحساس بالإيهام الحركي هذا فضلاً عن الإتجاهية الشرطية التي جاءت متوافقة مع نظام قراءة تلك الحروف. الا أن وعلى الرغم من الاتجاهات المتعارضة التي أسهمت في خلق الحركة والتحريك فان الأشكال الموجودة وما تحمله من طاقة تعبيرية أسهمت هي الأخرى في إحداث وتعزيز الحركة، فشكل الكرة الأرضية ولد الإحساس باستمرارية حركتها حول نفسها في حين أعطت الأرقام الأجنبية ومن خلال تزايد عددها إيحاءاً بالحركة وذلك من خلال انتقال البصر من رقم إلى رقم أعلى.

ان استخدام العلاقات اللونية المتباينة علاوة على التنوع داخل فضاء الملصق أسهم في خلق الانسجام والوحدة وهو الأمر الذي عمل على إيصال الفكرة العامة للملصق فضلاً عن تحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للملصق.

ومن عمليات التنظيم التي أعتمدها المصمم في الملصق هو السيادة الشكلية لشكل الكرة الأرضية والتي عملت على سحب بصر المتلقي نحوها مما انعكس ذلك إيهاماً بالتحرك باتجاهية أفقية من اليمين إلى الشمال خاصةً وان ظلال ذلك الشكل قد ساعد على استلام ذلك الإيهام من خلال العمق الفضائي والتفاوت المسافي بين الشكل وظله لتحدث ناتجاً بالجمال والحركة على حد سواء... حيث أسهمت الألوان المعتمدة على تناسق وتوافق لوني عززه ذلك الترابط بين أجزاء الملصق المتمثلة بالخطوط والأشكال والألوان والملامس والاتجاهات فضلاً عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى متباينة ومؤسسة إيهاماً بالتحريك وترابطاً في وحدته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الشكل ، اللون ، القيمة الضوئية في حين أحدثت علاقة التراكب للحرف والأشكال هي الأخرى إيهاماً بالعمق والحركة.
2. حقق التباين الوحدة وذلك من خلال تفعيل مبدأ الشد أو الجذب الفضائي بين الأشكال الموجودة داخل الفضاء التصميمي وهو ما عمل على تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.
3. حقق التباين التنوع وذلك من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه.
4. تحقيق العمق الفضائي من خلال القيمة الضوئية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- أداة البحث
- أسلوب التحليل
- تحليل العينة

إجراءات البحث

- مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث الحالي من الملصقات الفنية العالمية الصادرة عن شركة كرافك (inc)* للعام 2003 ضمن نشرتها السنوية للملصق المطبوع والبالغة (276) ملصق ، وكذلك الملصقات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة (67)** ملصقاً ، وبذلك يكون مجتمع البحث قد تألف من (343) ملصقاً وكما مبين في الجدول (1) :

ت	اسم الجهة الصادرة للملصق	العدد
1	شركة كرافك (inc)	276
2	منظمة الأمم المتحدة UN	67
الإجمالي		343

جدول (1)

وقد قام الباحث باستبعاد (184) ملصقاً *ليصبح العدد المتبقي (159) ملصقاً وتعد المجتمع الأصلي للدراسة وكما مبين في الجدول (2) :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	عدد الملصقات المستبعدة	العدد المتبقي
1	شركة كرافك (INC)	276	163	113
2	المركز الإنمائي للأمم المتحدة UNDP	23	5	18
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19	9	10
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNEP	16	7	9
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9		9
الإجمالي		343	184	159

جدول (2)

* شركة تعنى بإصدار كافة التصاميم العالمية ومنها الملصقات وبشكل سنوي ، تتخذ من نيويورك مقرا لها.

** قام الباحث بالحصول على هذه المجموعة من الملصقات وذلك عن طريق النشرات التي تصدرها المراكز التابعة للأمم المتحدة فضلاً عن شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) وفقاً لما مبين في الجدول أدناه :

ت	المركز الصادر للملصق	العدد
1	المركز الإنمائي للأمم المتحدةUNDP	23
2	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	19
3	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNEP	16
4	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9
الإجمالي		67

* قام الباحث باستبعاد الملصقات التي جاءت باللونين الأسود والأبيض وكذلك الملصقات التي تختص بالمشروبات الكحولية وذات الجوانب الأخلاقية

عينة البحث :

لقد عمد الباحث إلى الأخذ بأسلوب العينة (الانتقائية) ، إذ تم اختيار نسبة 10% من مجموع الملصقات لكل جهة إصدار من قبل لجنة من الخبراء** وبذلك أصبحت عينة التحليل (16) ملصقا . وكما مبين في الجدول (3) :

ت	جهة الإصدار	عدد الملصقات	نسبة التمثيل في المجتمع	عدد العينة نسبة 10%
1	شركة كرافك (INC)	113	%71	11
2	المركز الإنمائي للأمم المتحدة UNDP	18	%11	2
3	صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية UNFPA	10	%6	1
4	برنامج الأمم المتحدة للبيئة UNEP	9	%6	1
5	وكالة الأمم المتحدة للاجئين UNHCR	9	%6	1
الإجمالي		159	%100	16

أداة البحث :

من أجل تحقيق أهداف الدراسة الحالية قام الباحث باجراء دراسة استطلاعية تضمنت الآتي :

أ- الاطلاع على الدراسات السابقة وعلى الأدبيات في المجال نفسه .

ب- صمم استمارة تضمنت المحاور الأساسية المستمدة من الإطار النظري للمساهمة في تحليل عينات الدراسة ، الملحق رقم (1)

ج- لغرض تحقيق صدق الأداة تم عرضها على مجموعة من الخبراء* .

هدفي البحث والكشف عن دور التباين في إظهار الإيهام الحركي في الملصق اعتمد الباحث المؤشرات المعرفية والجمالية والفنية التي انتهى إليها ضمن سياق الإطار النظري ، بوصفها أداة للبحث تسهم في أغناء التحليل وتوجيهه الوجهة العلمية .

أسلوب التحليل :

** الخبراء هم :

1. أ.د. علي شناوة وادي جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
2. أ.د. عباس جاسم حمود جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
3. أ.د مكي عمران راجي جامعة بابل – كلية التربية الفنية
4. أ.م.د. عبد الرضا بهية جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة.
5. أ.م.د. جبار حنون جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
6. أ.م عامر خليل ناصر جامعة بابل – كلية التربية الفنية.

* 1. أ.د. علي شناوة وادي / جامعة بابل - كلية التربية الفنية
2. أ.د. عباس جاسم حمود / جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
3. أ.م.د. عبد الرضا بهية داوود/ جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة .
4. أ.م.د. فاخر محمد / جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
5. أ.م.د.عباس نوري / جامعة بابل – كلية التربية الفنية.
6. أ.م.د. كاظم مرشد ذرب / جامعة بابل – كلية التربية الفنية.
7. أ.م. عامر خليل ناصر / جامعة بابل – كلية التربية الفنية.
8. م. كامل عبد الحسين / جامعة بابل – كلية التربية الفنية .
9. م. حيدر عبد الامير / جامعة بابل – كلية التربية الفنية.

بعد دراسة الباحث لأساليب التحليل وجد إن هناك أسلوباً يناسب دراسته للوصول إلى أهدافها وهو التحليل النقدي والتفسيري* ، وقد اعتمد الباحث هذا الأسلوب من التحليل من أجل الوصول إلى نتائج فنية تدخل في تفاصيل علاقات العناصر المتباينة وتأثيرها في خلق إيهام الحركة داخل الفضاء الملصق .

خطوات التحليل :

من أجل أن يكون التحليل عملياً ومنطقياً ومناسباً للأسلوب الذي اختاره الباحث كما سلف ذكره ، قام الباحث بترتيب خطوات التحليل ووضعها ضم تسلسلها بعضها عن بعض وقد تأتي أكثر من خطوة في التفسير معاً في زمن واحد أو تشترك مع بعضها في تعبير واحد وهكذا سلسلها الباحث بما يخدم بحثه على وفق الآتي :

1. الوصف العام للمكونات التي تضمها العينة .
2. الوقوف على نوع ومستوى التباين الفاعل في العينة .
3. تعقب فعل مظاهر التباين للاستدلال على الحركة الإيهامية في الفعل البنائي للملصق .
4. تعقب آلية تطبيق التباين في العينة ،وفق العناصر التشكيلية ... ووسائل تنظيمها داخل فضاء الملصق المقرر .
5. تعقب فعل وسائل تنظيم العناصر التشكيلية المتباينة واستشعار مدى إمكانية توصلها إلى إنجاز عمل مؤثر تظهر فيه القيم الفنية والجمالية .

الثبات :

قام الباحث بتحليل عينة عشوائية من العينات المقررة وبواقع خمسة ملصقات في فترات مختلفة ، وبعد التحليل استخدم الباحث معادلة كوبر في ايجاد نسبة الاتفاق وكما يلي :

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق + عدد مرات عدم الاتفاق}} \times 100$$

وكان معامل الثبات بين التحليل الاول والثاني للباحث بعد مرور شهر واحد 79 % .

* إن ضرورة استخدام النقد التفسيري في الفن تعود إلى طبيعة الفن ذاته ، حيث تكون الأعمال الفنية شديدة التعقيد وكثيرا ما يكون بناؤها الشكلي عميقا مركبا وهي في عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية (44،ص667)

الفصل الرابع

النتائج

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

نتائج البحث :

1. اعتمدت الملصقات في تشييد بنائها الفني والجمالي على التباينات في قيم العناصر البنائية داخل الفضاء التصميمي وبشكل يسمح بتميزها ومن ثم تكثيف الحركة الإيقاعية .

2. أوحت مجمل اتجاهات الأشكال أو العناصر بدلالات مختلفة كان لها أهميتها في تحريك العين باتجاه خارج إطار العمل التصميمي ، أو داخله وذلك عبر تنقلها – العين – بين الأجزاء المختلفة للملصق .
3. أن صيغة تشييد الملصق بكيفيات حركية مختلفة كان له أثر من شأنه تفعيل النواحي الجمالية والوظيفية .
4. إن إدراك النظام الحركي داخل فضاء الملصق جاء نتيجةً للربط بين ماهو مرئي (حقيقي) وبين ما هو غير مرئي (وهمي) .
5. اسهم تفعيل الحركة الإيقاعية على نحوٍ متدرج ومتصاعد في تحقيق عوامل الشد والجذب والاستمرارية الناتجة عن التتابع البصري المنظم في الملصق عامة .
6. حقق التباين في قيم العناصر البنائية على سطح الملصق إيهاماً بالتغير المكاني ومن ثم إيهاماً بالحركة.
7. أسهم التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء على سطح الملصق في تحقيق مظهر الشكل وأجزائه البارزة ، فكان عاملاً أساسياً في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح والاهتمام أضاف صيغاً جمالية من الخلق والإبداع فضلاً عن إثارة الإحساس بالوهم الفضائي والحركة .
8. جاءت الملصقات ومن خلال أنظمتها التصميمية معبأة أساساً لإظهار الحركة ، معتمداً في ذلك على التباين في قيم العناصر المتعددة .
9. أن التضاد اللوني الذي اعتمد في الملصقات جعل من بصر المتلقي متأثراً ومولداً انطباعاً يدفعه إلى إطلاق كلمة بان هنالك أعماقاً فضائية ينتج عنها إحساساً بالحركة .
10. أعطى ناتج الإيهام بالحركة إحساساً بالاستمرارية الناتجة من خلال الانتقالات المتتابعة والمستمرة بين الأجزاء المكونة للملصق .
11. استثمر مبدأ السيادة اللونية أو الشكلية لإعطاء إحساسٍ بإثارة الانتباه لسحب بصر المتلقي نحو الموقع السائد ليوهم بالحركة .
12. أثمر التنوع في العلاقات المتعددة والمتمثلة بحالات التراكب والتجاور والتماس إلى إظهار ناتج بالعمق يتولد من خلاله الإيهام بالحركة في العينات .
13. شكل التباين في الصفات المظهرية للعناصر حضوراً سباقاً في تظاهر العناصر سواء أكان ذلك بحدود العنصر نفسه أم العنصر مع العنصر الآخر .
14. تساهم الحركة في عملية إشاعة الوحدة والتماسك والتنوع فيما بين العناصر المتباينة فضلا عن مساهمتها في التعبير عن الوظيفة وتحقيق قيماً جمالية متعددة .
15. إن عملية التحكم في قيم عناصر التصميم المتباينة أعطت التكوين التصميمي القوة والحيوية والوحدة علاوة على الانسجام والتوازن .
16. يعد الاتجاه أحد توصيفات الإيهام بالحركة وقد ظهرت بعض الملصقات تركيزاً للاتجاهية المتعددة سواء أ كانت بالخطوط أم الألوان أم الأشكال أم عناصر البناء الأخرى .
17. يعد التكرار من وسائل التنظيم المهمة التي تؤسس ناتجاً إيقاعياً يمكن أن يسلم منه بصر المتلقي حركة منتظمة أو غير منتظمة.
18. تعميم استخدام التباينات في قيم العناصر داخل فضاء الملصق بصيغة منهجية للاستدلال على بنية الأشكال أولاً وإحداث الإيهام بالحركة ثانياً .
19. للاستدلال على الإيهام بالحركة من خلال التباين أتبع المصمم طريقة منهجية تشتغل على وفق ثلاث مستويات :

أ. اعتماد الأسس العلمية ، فمثلاً فيما لون تجاور لونان أحدهما ساخن والآخر بارد فالألوان الدافئة وبحكم اختلاف أطوالها الموجية تبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي من الألوان الباردة .

ب. اعتماد التأثيرات السايكولوجية والفسيولوجية ، فمثلاً يشكل إدراك اللون جانباً من سلوك الإنسان غذ يفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها الأمر الذي يجعل منها أسرع في عملية إدراكها فتبدو وكأنها أقرب من بقية الألوان .

ج.الخبرة ، حيث ترتبط معرفة الإنسان للأشياء والأشكال بخبرته واستقراءه لها لذا فالأشكال المألوفة المرتبطة بمعرفة الإنسان وخبرته يكون أثرها وناتجها عند المتلقي أسرع من تلك الأشكال غير المألوفة لذا فالشكل المعروف من الهيأة يصل قبل الاشياء الاخرى فتبدو متقدمة على الاشكال الصعبة او غير الواضحة .

20. أخضعت الأجزاء المتباينة داخل فضاء الملصق لحالة من الاختزال والتجريد والوهم، ثم العمل على تحريكها وتنظيمها على وفق صياغة تتقبلها العين والذهن .

الاستنتاجات

1. تؤسس الكيفية التي تنتظم فيها العناصر المتباينة في فضاء الملصق نظام الإيهام بالحركة فضلاً عن إسهامها في تأسيس النواحي الجمالية والوظيفية .
2. أن الجمع بين قيم العناصر المتباينة بشكل منسجم في ملصق واحد يعد ذا فاعلية مؤثرة أكثر مما لو استخدم عنصر واحد وبدرجات متباينة .
3. أن فعل افيهام بالحركة في فضاء الملصق خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية أي أنه يتحدد بالحدود المعرفية والتجربة الجمالية للمصمم .
4. يحقق التباين في قيم العناصر البنائية ناتجاً إيهامياً بالامتداد المسافي الناشئي عن اختلافات الأطوال والتدرجات مسهماً في تفعيل الإيهام بالعمق الفضائي والحركي داخل فضاء الملصق .
5. شكل مفهوم التباين أساساً بنائياً في تحديد الرؤية الجمالية لفن الملصق كونه يعزز مبدأ التنوع الذي يحقق أزاحة بصر المتلقي محققاً جذباً بصرياً يمكن أن يؤسس هو الآخر انتباه للتباينات الحاصلة داخل الفضاء المقرر للملصق ,
6. اسهمت الحركة الافتراضية التي أحدثتها تباينات قيم العناصر البنائية في تأسيس علاقات شكلية وفضائية للملصق نتج عنها نوعاً من الحيوية والجذب وأسست في ذات الوقت سمات جمالية بنائية .
7. تؤسس المواقع الفضائية المتعددة أماكن سحب لبصر المتلقي يترافق معها إيهام باستلام الزمن والحركة داخل فضاء الملصق .
8. إن إدراك العناصر أو الأشكال المتباينة داخل فضاء الملصق يعتمد أساساً على التأثيرات النفسية والاجتماعية والبيئية وخبرة المتلقي الماضية والتي ترتبط بالخزين الراسخ بالذاكرة .
9. ألفت عملية التراكب ، التداخل ، الحاصلة في عمليات التصميم مع النواتج الأخرى إيهاماً بالعمق والحركة نتيجة لامتلاكها الاتجاهيات الممتدة التي يسهم تحقيقها في الملصق .
10. شكل التباين في قيم العناصر ، البنية الأساسية للتكوين إلهام للملصق وعلى مختلف توجهاته ، وبشكل يتلائم مع تطلعات الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة ومواكبه كل مايمكن م التواصل مع الجمهور والتأثير لجذب وإثارة الانتباه لتحقيق الهدف المطلوب .
11. اسهم التباين في العناصر سواء اكان ذلك بحدود العنصر نفسه أم العنصر مع العناصر الاخرى في :

أ. جذب الانتباه : وذلك من خلال تحديد مركز الاهتمام عبر تمييز مساحة معينة من التصميم .
ب. تخفيف الرتابة : وذلك من خلال توليد الاحساس بالحركة عبر تحريك العين بين المساحات والعناصر المتباينة .
ج. تحويل الانتظامية أو تفكيكها : وذلك من خلال احداث تنوع في عنصر واحد أو أكثر من عناصر التصميم مع مراعاة الابقاء على وحدة التصميم .

التوصيات :

في ضوء نتائج واستنتاجات البحث الحالي يوصي الباحث بما يأتي :

1. الابتعاد عن التكثيف غير المدروس للتباين في قيم العناصر التصميمية لأن ذلك يؤدي بالنتيجة إلى غياب التناغم والانسجام في العمل التصميمي .
2. إطلاع دراسي الفن ، والفنانين على هذه الدراسة ، باعتبار التباين يشكل قيمة جمالية بصرية محركة لأجزاء العمل التصميمي .
3. يوصي الباحث من خلال الدروس التطبيقية بتوجيه الطلبة بالأخذ بعين الاعتبار ، مفهوم التباين في نتاجاتهم الفنية لما يترتب على ذلك من أبعاد جمالية ووظيفية .
4. يوصي الباحث في دراسة فن الملصق ضمن مادة التصميم المقررة للمراحل المختلفة في بعض اقسام كليات الفنون والمعاهد الفنية .

المقترحات :

1. دراسة دور الملصق في تحقيق الجوانب التربوية والإرشادية والتعليمية للفرد والمجتمع في العراق .
2. دراسة تباينات العناصر في عمليات تصميمية أخرى كالإعلان التجاري والطوابع البريدية .
3. دراسة دور التباين في إظهار البعد الثالث (العمق الفضائي) في الملصقات .

الفصل الرابع

النتائج

الاستنتاجات

التوصيات

المقترحات

نتائج البحث :

1. اعتمدت الملصقات في تشييد بنائها الفني والجمالي على التباينات في قيم العناصر البنائية داخل الفضاء التصميمي للملصق وبشكل يسمح بتميزها ومن ثم تكثيف الحركة الإيقاعية . كما في العينات (1-16) .

2. أوحت مجمل اتجاهات الأشكال أو العناصر بدالات مختلفة كان لها أهميتها في تحريك العين باتجاه خارج إطار الملصق ، أو داخله وذلك وفق امتداداتها التتابعية . كما في العينة (1، 2، 4، 7، 13، 15) .
3. أن صيغة تشييد الملصق بكيفيات حركية مختلفة كان له أثر من شأنه تفعيل النواحي الجمالية والوظيفية. كما في العينات (1-16) .
4. إن إدراك النظام الحركي داخل فضاء الملصق جاء نتيجةً للربط بين ماهو مرئي (حقيقي) وبين ما هو غير مرئي (وهمي) وبمعنى آخر عن مجمل الحركة الوهمية التي اتصفت بها الاشكال داخل فضاء الملصق جاءت معبرة عن ماهو مرئي (حقيقي) في الواقع كما في العينة رقم (4، 11، 13) .
5. اسهم تفعيل الحركة الإيقاعية على نحوٍ متدرج ومتصاعد في تحقيق عوامل الشد والجذب والاستمرارية الناتجة عن التتابع البصري المنظم في الملصق عامة . كما في العينة رقم (3، 6، 11، 13،12، 14، 16) .
6. حقق التباين في قيم العناصر البنائية على سطح الملصق إيهاماً بالتغير المكاني ومن ثم إيهاماً بالحركة. كما في العينة رقم (10، 16) .
7. أسهم التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء على سطح الملصق في تحقيق مظهر الشكل وأجزائه البارزة ، فكان عاملاً أساسياً في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح والاهتمام أضاف صيغاً جمالية من الخلق والإبداع فضلاً عن إثارة الإحساس بالوهم الفضائي والحركة . كما في العينة رقم (8، 10) .
8. جاءت الملصقات ومن خلال أنظمتها التصميمية معبأة أساساً لإظهار الحركة ، معتمداً في ذلك على التباين في قيم العناصر المتعددة . كما في العينة (1-16) .
9. ولد التضاد اللوني الذي اعتمد في الملصقات انطباعاً بان هنالك أعماقاً فضائية ينتج عنها إيهاما بالامتداد الناشيء عن اختلاف الاطوال الموجية لتلك الالوان مسهما في تفعيل الإيهام بالحركة . كما في العينة (7، 11) .
10. أعطى ناتج الإيهام بالحركة إحساساً بالاستمرارية الناتجة من خلال الانتقالات المتتابعة والمستمرة بين الأجزاء المكونة للملصق . كما في العينة (1-16) .
11. استثمر مبدأ السيادة اللونية أو الشكلية لإعطاء إحساسٍ بإثارة الانتباه لسحب بصر المتلقي نحو الموقع السائد ومن ثم التنقل إلى المواقع الفضائية المتعددة موهما بالحركة المحيطية المقررة لفضاء الملصق ، كما في العينة رقم (1، 4، 7، 10،11) .
12. أثمر التنوع في العلاقات المتعددة والمتمثلة بحالات التراكب والتلاشي والتقارب والتباعد والاختراق والتجاور والتماس إلى تأسيس ناتج ايحائي بالايهام الحركي داخل فضاء الملصق وذلك من خلال امتلاكها – أي العلاقات- صفة الاتجاهية كما في العينات رقم (3،5،10، 12، 14، 15) .
13. شكل التباين في الصفات المظهرية للعناصر حضوراً سباقاً في تظاهر العناصر سواء أكان ذلك بحدود العنصر نفسه أم العنصر مع العنصر الآخر . كما في العينات (1-16) .
14. تساهم الحركة في عملية إشاعة الوحدة والتماسك والتنوع فيما بين العناصر المتباينة فضلا عن مساهمتها في التعبير عن الوظيفة وتحقيق القيم الجمالية . كما في العينات (1-16) .
15. إن عملية التحكم في قيم عناصر التصميم المتباينة أعطت التكوين التصميمي القوة والحيوية والوحدة علاوة على الانسجام والتوازن . كما في العينات (1-16) .
16. يعد الاتجاه أحد توصيفات الإيهام بالحركة وقد ظهرت بعض الملصقات أكثر تركيزاً في توظيفها للاتجاهية المتعددة سواء أ كانت بالخطوط أم الألوان أم الأشكال أم عناصر البناء

الأخرى ، مما كان له أثر واضح في تفعيل قوة الايهام بالحركة . كما في العينة رقم (1، 4، 7، 13، 14، 15، 16) .

17. يعد التكرار من وسائل التنظيم المهمة التي تؤسس ناتجاً إيقاعياً يمكن أن يسلم منه بصر المتلقي حركة منتظمة أو غير منتظمة. كما في العينات (6، 9، 11، 12، 14،13، 16).
18. أخضعت الأجزاء المتباينة داخل فضاء الملصق لحالة من الاختزال والتجريد والوهم، ثم عمل المصمم على تحريكها وتنظيمها على وفق صياغة تتقبلها العين والذهن . كما في العينات (1-16) .
19. أسهمت ظلال الأشكال في إحداث نوع من الاتجاهية والتي بدورها أسست ناتجا بإيهام الحركة داخل فضاء الملصق كما في العينات رقم (8، 16) .

الاستنتاجات :

1. تؤسس الكيفية التي تنتظم فيها العناصر المتباينة في فضاء الملصق نظام الإيهام بالحركة فضلاً عن إسهامها في تأسيس النواحي الجمالية والوظيفية .
2. أن الجمع بين قيم العناصر المتباينة بشكل منسجم في ملصق واحد يعد ذا فاعلية مؤثرة أكثر مما لو استخدم عنصر واحد وبدرجات متباينة .
3. أن فعل الإيهام بالحركة في فضاء الملصق خاضع في تشكله وتنظيم جريانه لصياغة ذاتية وشعورية أي أنه يتحدد بالحدود المعرفية والتجربة الجمالية للمصمم .
4. يحقق التباين في قيم العناصر البنائية ناتجاً إيهامياً بالامتداد المسافي الناشيء عن اختلافات الأطوال والتدرجات مسهماً في تفعيل الإيهام بالعمق الفضائي والحركي داخل فضاء الملصق .
5. شكل مفهوم التباين أساساً بنائياً في تحديد الرؤية الجمالية لفن الملصق كونه يعزز مبدأ التنوع الذي يحقق إزاحة بصر المتلقي محققاً جذباً بصرياً يمكن أن يؤسس هو الآخر انتباه للتباينات الحاصلة داخل الفضاء المقرر للملصق .
6. أسهمت الحركة الافتراضية التي أحدثتها تباينات قيم العناصر البنائية في تأسيس علاقات شكلية وفضائية للملصق نتج عنها نوعاً من الحيوية والجذب وأسست في ذات الوقت سمات جمالية بنائية .
7. تؤسس المواقع الفضائية المتعددة أماكن سحب لبصر المتلقي يترافق معها إيهام باستلام الزمن والحركة داخل فضاء الملصق .
8. للاستدلال على الإيهام بالحركة من خلال التباين أتبع المصمم طريقة منهجية تشتغل على وفق ثلاث مستويات :

أ. اعتماد الأسس العلمية ، فمثلاً فيما لون تجاور لونان أحدهما ساخن والآخر بارد فالألوان الدافئة وبحكم اختلاف أطوالها الموجية تبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي من الألوان الباردة .

ب. اعتماد التأثيرات السيكولوجية والفسيولوجية ، فمثلاً يشكل إدراك اللون جانباً من سلوك الإنسان غذ يفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها الأمر الذي يجعل منها أسرع في عملية إدراكها فتبدو وكأنها أقرب من بقية الألوان .

ج.الخبرة ، حيث ترتبط معرفة الإنسان للأشياء والأشكال بخبرته واستقراءه لها لذا فالأشكال المألوفة المرتبطة بمعرفة الإنسان وخبرته يكون أثرها وناتجها عند المتلقي أسرع من تلك الأشكال غير المألوفة لذا فالشكل المعروف من الهيأة يصل قبل الأشياء الأخرى فتبدو متقدمة على الأشكال الصعبة او غير الواضحة .

9. ألفت عملية التراكب ، التداخل ، الحاصلة في عمليات التصميم مع النواتج الأخرى إيهاماً بالعمق والحركة نتيجة لامتلاكها الاتجاهيات الممتدة التي يسهم تحقيقها في الملصق.
10. شكل التباين في قيم العناصر ، البنية الأساسية للتكوين العام للملصق وعلى مختلف توجهاته ، وبشكل يتلاءم مع تطلعات الفنان في تأكيد نزعته نحو الحداثة ومواكبه كل ما يمكن م التواصل مع الجمهور والتأثير لجذب وإثارة الانتباه لتحقيق الهدف المطلوب .
11. أسهم التباين في العناصر سواء أكان ذلك بحدود العنصر نفسه أم العنصر مع العناصر الأخرى في :

أ. جذب الانتباه : وذلك من خلال تحديد مركز الاهتمام عبر تمييز مساحة معينة من التصميم .

ب.تخفيف الرتابة : وذلك من خلال توليد الإحساس بالحركة عبر تحريك العين بين المساحات والعناصر المتباينة .

ج. تحويل الانتظامية أو تفكيكها : وذلك من خلال إحداث تنوع في عنصر واحد أو أكثر من عناصر التصميم مع مراعاة الإبقاء على وحدة التصميم .

التوصيات :

في ضوء نتائج واستنتاجات البحث الحالي يوصي الباحث بما يأتي :

1. الابتعاد عن التكثيف غير المدروس للتباين في قيم العناصر التصميمية لأن ذلك يؤدي بالنتيجة إلى غياب التناغم والانسجام في العمل التصميمي .
2. يوصي الباحث من خلال الدروس التطبيقية بتوجيه الطلبة بالأخذ بعين الاعتبار ، مفهوم التباين في نتاجاتهم الفنية لما يترتب على ذلك من أبعاد جمالية ووظيفية .
3. يوصي الباحث في دراسة فن الملصق ضمن مادة التصميم المقررة للمراحل المختلفة في بعض أقسام كليات الفنون والمعاهد الفنية .

المقترحات :

1. دراسة دور الملصق في تحقيق الجوانب التربوية والإرشادية والتعليمية للفرد والمجتمع في العراق .
2. دراسة تباينات العناصر في عمليات تصميمية أخرى كالإعلان التجاري والطوابع البريدية
3. القيام بدراسة مماثلة للتباين والحركة في العمليات التصميمية (ثلاثية الأبعاد) .
4. دراسة يتم التركيز فيها على الأساليب الأدائية التي تحقق الإيهام بالحركة في العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) .

المبحث الرابع

الملصق

1- النشأة والتطور.

2- عناصر الملصق.

3- عوامل جذب الانتباه في الملصق.

4- الملصق وسيلة اتصال.

5- عناصر العملية الإتصالية.

6- وظائف الاتصال.

الملصق Poster :

يعد الملصق أحد الوسائل المهمة للاتصال البصري التي يتم من خلالها نقل الأفكار والمعلومات من المصمم إلى المتلقي وبحسب نظرية الاتصال الحدية. وتطلق كلمة الملصق على الإعلانات المطبوعة أو المرسومة على الخشب أو الورق أو أي مادة أخرى تلصق أو تعلق على الجدران المخصصة لذلك **Barbara Bear(127, P.2)** وهكذا فان الملصق بالنتيجة هو أحد فنون التصميم التي تخضع إلى نظام العلاقات الشكلية المعبرة عن مضمونه وفكرته. فهو إذن ليس لوحة جمالية فقط وإنما لوحة جمالية تؤدي هدفاً وظيفياً محدداً، وتخاطب مجموعات غير متجانسة

من القراء لإقناعهم عقلياً وعاطفياً بفكرة معينة، لذا فات تصميم الملصق بدون أساس فني سليم هو ملصق لا قيمة له(121، ص54،55).

1- النشأة والتطور :

تعود الجذور التاريخية للملصق إلى السنوات الأولى من اختراع الطباعة حيث يرجع أقدم النماذج الطباعية الى عام 1438- 1445 عندما اخترع الألماني جونتبرغ (Guten berg) أول اله طبع خشبية ذات حروف متحركة ومنفصلة تستخدم باليد (61،ص36) . وأغلب ما تضمنته تلك الملصقات هي مادة مكتوبة كان الغرض منها إيصال رسالة إلى أكبر عدد ممكن من الناس وبأقل الوسائل كلفة، وتوالت فيما بعد عملية تطوير مكائن الطباعة* فكان ذلك مدعاة للاهتمام بطبع الملصقات والمنشورات الأخرى في إنكلترا (98، ص116) وبأعداد كبيرة منها التجارية والدعائية وبكلفة أقل ثمناً.

وفي أواخر القرن السادس عشر انتشرت الملصقات الإعلانية والتي من أقدمها هو ذلك الملصق الذي أصدرته جماعة من تجار الأسماك في بريطانيا والمحفوظ حالياً في جمعية الآثار في لندن، والذي يحث الجماهير عن ضرورة مراعاة أيام صيد الأسماك (138,P.21) . وفي عام 1647 نشر هنري ووكر إعلاناً تجارياً عن مدرسة للأعمال التجارية يهدف إلى إغراء التجار لإرسال أبنائهم إليها. وكان الإعلان في أول عهده ينشر على أنه نصيحة ولم يظهر بأشكاله المعروفة إلا في عام 1655(70،ص24). ومع بدأ الثورة الصناعية وما رافقها من تقدم علمي، حيث كان للإختراعات التي تحققت في ميدان الطباعة الميكانيكية وظهور فن طباعة اللثوغراف* . فضلا عن تطور المدنية وما صاحبها من رواج في التجارة وازدهار الحياة الاقتصادية وكذلك التقدم في مجال المواصلات وخدمات النقل وانتشار أماكن التسلية فضلاً عن ظهور حركات التمرد أثر كبير في تطور الملصق سريعاً، ففي فرنسا وتحديداً في العام (1715م) عُثر على صور دعائية بحجم صفحة الكتاب الصغيرة عن مظلات تطوى، وكذلك وفي العام (1800م) وجدت رسوم توضيحية لشخصين يشربان في فندق، وقد ساعد فن طباعة الليثوغراف على طباعة الملصق الملون بسهولة وبكلفة قليلة مما أضاف مجالاً جديداً لاستخدام الملصق للأغراض الدعائية وبشكل أوسع، فظهرت نتيجة لذلك بعض المؤسسات المعنية بطباعة الملصق، وتعد مؤسسة رستون في باريس من بين تلك المؤسسات الرائدة في طبع هذا النوع من الفن إذ اتجهت هذه المؤسسة إلى إنتاج ملصقات ملونة يعود تاريخها إلى عام(1845م). (85، ص12،13).

وفي عام (1848م) أنتج جول شيريه (Jules Cheret) أول ملصق بالطريقة الليثوغرافية بعنوان (Orphee aux Enfers) ليبقى بعد ذلك فن الليثوغراف بعيداً عن الاهتمام حتى عام (1860م) وهو الوقت الذي تقدم فيه ناشر فرنسي إلى (ادورد مابيه) يطلب فيه عمل مجموعة من أعمال الليثوغراف (145, p.10) . حيث كان آنذاك أول فنان طليعي استطاع الإلمام كلية بالغرض المشروط لاستخدام شكل الملصق. فملصقه الصغير عن كتاب (قطعتان) والذي رسمه عام(1868م) مهد للاتجاه الذي سار عليه الفنانون بعد ذلك في تصميم الملصق إذ اختزل الأشكال والخطوط والألوان واكتفى برسم المعالم الفردية لتقديم لوحة بسيطة عن الفكرة التي أراد التعبير عنها (121، ص21) ليعاود ذلك شيريه في عام (1869م) إلى طباعة ملصق آخر بعنوان فالنتينا (Valentino) وبالطريقة نفسها (اليثوغراف) وهو يعرض مهرجاً بين راقصتين، وبطباعته لهذا الملصق بدأ التاريخ الفني للشكل الذي نعرفه بالوقت الحاضر للملصق وقد اتصفت مطبوعاته بالألوان ذات التآلف العالي والخلفيات المزينة والتي تظهر تأثره بالفنان تيبلو(Tebblo)

---

* قام المصمم وليم كاكستون (Wiliam Kakston) في عام (1477) بتطوير مكائن الطباعة لتصبح أكثر قدرة وإمكانية على الطباعة.

* الليثوغراف: فن الطباعة الحجرية - أكتشف في عام (1798م) من قبل سينفلدر (Sanofalder) في فينا وهي طريقة طباعية من سطح أملس تعتمد على التنافر الكيميائي بين الماء والدهن لفصل المناطق الطباعية عن المناطق غير الطباعية(7،ص131).

وفراجونارد (Fragonard) بالإضافة إلى انه نجح في التعبير عن عنصر مهم وهو الشعور بالتعبيرية واللغة الشعبية التي يمكن ن تحقق العلاقة مع الجماهير وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى الحرب العالمية الأولى طرأت أول حركة تقدم قوية على إنتاج الملصقات لذا عدت هذه الفترة بمثابة العصر الذهبي الأول للملصق حيث ساهم العديد من الفنانين في تطوير فن الملصق ومنهم (مائية، بونار، تولوزلوترك) وخلال هذه السنوات ظلت إنكلترا والولايات المتحدة الأمريكية تدين تطورها ونموها إلى الحركة الفرنسية التي كانت ذات تقاليد فنية واضحة (85،ص13،12) في الوقت الذي كان فيه الملصق الفرنسي ومنذ بداية القرن التاسع عشر على علاقة متبادلة ومرتبطة ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات الفنية الفرنسية التي استخدمت الملصق بهدف الدعاية لها (62، ص76،75) وقد ساعدت زيادة نشر الكتب على انتعاش حركة تطوير الملصق كوسيلة دعائية لبيع المطبوعات، واستخدم فنانو تلك الفترة اسلوب رسم الكتب في تصميم الملصقات وكان أشهرهم دوييه و جوستان و دوريه و جرافيك (121،ص21).

ومن الملصقات* المهمة التي نفذت في الفترة المحصورة ما بين (1891-1899) هي ملصقات الفنان تولوزلوترك والتي بلغت خلال هذه الفترة حوالي ثلاثين ملصقاً اتصفت بالبساطة والصراحة. عبر من خلالها اهتمامه بفن الملصق، ولقد كان لكل من مانيه و ديكا والأعمال الخشبية الأثر الواضح في تكوين أعماله التي امتازت بمساحات متجاورة من الألوان المتباينة والمثيرة والتي تعطي تأثيراً بصرياً رائعاً كما امتازت نتاجاته باستخدام القليل من الحروف الكتابية.

كما عرف إلى جانب هذا الفنان ، الفنان الإنكليزي (أوبري بيردسلي) الذي قدم ملصقات ذات تأثر بأعمال لوتريك، ويعتبر هذا الفنان (بيردسلي) واحداً من المصادر الرئيسية لفن الملصق لما امتزت به أعماله من رشاقة وخطوط متفاعلة (85،ص14،13).

أما في القرن العشرين ونتيجة لتبلور العديد من الحركات الفنية** ، والتي أسهمت في اغناء تصميم الملصق بطريقة جديدة فقد كان لاستخدام التصوير الفوتوغرافي*** مساهمة فاعلة في جعل الملصق أسرع وأكثر قدرة على التعبير ونقل المعنى ليجعل من الرسالة المراد

ايصالها أكثر وضوحاً وجاذبية وأكثر غنى من الناحية البصرية فلقد برز في العقدين الأوليين من القرن العشرين العديد من الفنانين* الذين اهتموا بفن الملصق. والذين ارتبط فنهم في هذه الفترة بالملصق السياسي والتي هي المسحة العامة التي غلبت عليه في تلك الفترة، فقد قدم - أي الملصق السياسي - دوراً كبيراً أثناء الحرب العالمية الأولى، وذلك من خلال استخدامه كوسيلة لمخاطبة وتشجيع الرجال للتطوع في الجيش في بعض الدول كما نجد ذلك عام (1916م) إذ حاولت الحكومة البريطانية دعوة الشباب للتطوع في الجيش من خلال استخدام الملصق كوسيلة لمخاطبتهم وإثارة مشاعرهم بضرورة المحافظة على كبريائهم وحفظ ماء وجوههم أمام الناس (141, P.131) فضلاً عمّا تضمنته مواضيع الملصقات في العلاقة ما بين الرجل والمرأة وكذلك العلاقة الحميمية بين أفراد الأسرة والتي بدورها تثير الشعور بالذنب في نفوس الأشخاص الذين لا يساعدون ولا

---

* يعد ملصق (الطاحونة الحمراء) (1891) من الملصقات المهمة لهذا الفنان والذي اتصف بالأبعاد الجمالية والوظيفة.

** لقد أسهمت حركات فنية عديدة (في ألمانيا وهولندا والنمسا بالإضافة الى فرنسا التي بدأت تواجه منافسة حقيقية لزعامتها لهذا الفن) في إغناء تصميم الملصق بطرق جديدة، فالباوهاوس ومن خلال أعمال الفنانين جون ركسن، وليام موريس ذات الاهتمام بالحروف والتكتيك والألوان البسيطة التي انعكست على تصاميم الملصق كما تركت الأساليب الفنية التي ظهرت تأثيراتها على حركة فن الملصق ومنها السريالية.

*** لقد أصبح التصوير الفوتوغرافي أمراً مقبولاً في الملصق وقد حدث ذلك التطور في الولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص حيث أصبح أكثر الملصقات ذات روحية واقعية. عبر من خلالها المصمم عن أفكاره بدلاً من استخدام الرسم والأصباغ ص14 ولابد من التنويه الى انه وفي الوقت الذي بدأ فيه الفوتوغراف يحتل مكانته ظل الليثوغراف محافظاً على تصدره كوسيلة طباعية قيمة ص20 .

* أهم فناني هذه الفترة هم: كوفر(Kauffer) كساندي (Kassonder) ومن ثم وهولداين (Wohlwein) وكوبر (Cooper)

يساهمون في الدفاع عن وطنهم (126, P.73) ، على أن هذا الاستخدام للملصق في الحروب لم يقتصر فقط على الحكومة البريطانية وانما اتبعته جميع الدول التي كان لها دور في الحروب كالحكومة الأمريكية والألمانية والفرنسية والإيطالية (129, P.123) أما أسلوب الملصقات فكانت تتمتع بصور ذات وضوح شديد وذلك لغرض إقناع من يتجاهل الحرب بالحاجة إلى التضامن الوطني، فضلاً إلى ما كانت تدعو إليه تلك الملصقات وإرشاد الناس للاقتصاد في نواحي الحياة جميعاً (141, P.136) فضلا عمّا أسهمت به تلك الملصقات في إثارة روح العداء والبغض والسخط بين الجوانب المتنازعة (129, P.224) .

وفي عام 1939 أخذت أسبانيا خلال حربها الأهلية بفكرة الجهود التعاونية لإنتاج الملصقات التي عرفت بتكنيل (الفوتو مونتاج) لأول مرة. وفي ألمانيا وبعد أن بسطت النازية نفوذها على بعض الدول الأوربية خلال الحرب العالمية الثانية، عمدت من خلال وسائلها الدعائية إلى إقناع الأفراد في البلدان المحلية. أن الغرض من الاحتلال هو حمايتها من جشع البريطانيين والأمريكان والبوليشفيين (141, P.152) وقد استخدم في ذلك عنصر التنظيم والتقنين، بالإضافة إلى استخدام الكثير من وسائل الجذب وإثارة الانتباه لزيادة القيم الجمالية في الملصق.

وفي عام 1945 وكنتيجة للحرب العالمية الثانية ظهرت العديد من التصورات السياسية والفكرية الجديدة أدت إلى نتاجات تعارض الحرب فملصق (لا حرب أخرى) من عام 1924 أصبح لاحقاً قاعدة لملصق آخر بعنوان (لا هيروشيما أخرى) إلا أن هذه التطورات السياسية والفكرية بقيت في حدود المضمون الفكري أكثر من الأسلوب الفني (45، ص17) .

أما في العراق فان تاريخ الملصق العراقي يشير إلى انه بدأ في الاربعينات من القرن العشرين ، بعد ان تطورت الاحداث السياسية ، ثم أخذ يتسع عندما عرفت طباعة السلك سكرين* (عام 1948) إلا أن ابتعاد الفنانين** عن إمكانية اخضاع التكنيك*** الجديد التي تطرحه حركات الملصقات العالمية جعل من هذه الملصقات تتطور أو تنمو من خلال تطور رؤياهم التشكيلية في حدود اللوحة التي تختلف احتياجاتها فكريا وفنياً عن احتياجات الملصق لذا فقد ظهرت أي الملصقات في تكرار فني للشكل واللون واصبحت تزينية اكثر مما هي وسيلة للتوعية (74، ص47، 71، 72) . وفي الستينات من القرن العشرين ازدادت أهميته السياسية التي تعد السبب في أن يلعب الملصق دوراً في تطوير وتعميق علاقته بالجماهير، ففي كوبا (1959) ظهرت ملصقات لها تأثيرات دعائية، إذ كانت لهذه الدولة مكانة مهمة في تاريخ الملصق، فقد قدم هذا البلد بعد الحرب مستفيداً من تجربة الذين سبقوهم أعمالاً في فن الملصق تحمل بفكرها الاشتراكي مؤثرات الدعاية التجارية والأفلام الأمريكية، إلى جانب مؤثرات ملصق المسرح وأعمال الفنان بيكاسو، فضلاً عن احتفاظها بروحية ومؤثرات الفن الشعبي ، وقد امتازت هذه الملصقات بأسلوبها الزخرفي وبساطتها التصميمية لتتمكن من خلال ذلك إيجاد حالة اقتراب بين لغة المجتمع الاشتراكي وأعمال المصممين المحترفين (85، ص20) .

أما الملصق في بولونيا فلقد اكتسب مكانة عالمية مرموقة وأصبح مدرسة ذات تقاليد مميزة في الأفكار والتكنيك**** وقد كان للتقاليد الفنية إلى جانب شيوع إقامة المعارض بالإضافة إلى امتلاك الفنان القدرة التصميمة مساهمة في تحقيق هذه المكانة المرموقة (121، ص20) .

وفي العقدين الأخيرين من القرن العشرين شهد الملصق تطوراً وانتشاراً واسعاً ، وذلك نتيجة التطورات التكنولوجية التي أحدثتها ثورة المعلومات مما أتاح للملصق الاستفادة من تلك الإمكانيات فاستعملها بطرق شتى مما سهل عليه عملية التصميم والتنفيذ بصورة دقيقة جداً فضلاً عن إمكانية

---

* طبع الفنان عيسى حنى أول ملصق بطريقة (السلك سكرين) وذلك بعد إطلاعه على كراس يوضح هذه الطريقة .

** أهم الفنانين العراقيين : عيسى حنى ، جواد سليم ، فائق حسن ، ارداشيس كاكافيان ، حافظ الدروبي .

*** التكنيك الطباعي ، التصوير الفتوغرافي والسينمائي ، تكنيك الفوتومونتاج . (74، ص72) .

**** يمكن القول إن فنان الملصق في بولونيا يمتلك قدرة فائقة لا تتوفر في غيرهم من الفنانين وقد ساعدتم الطباعة الأنيقة على إيصال فنهم إلى العالم (121 ، ص 23).

اختصار الوقت والجهد في عمل عدد من العمليات التقنية التي يحتاجها المصمم في تنفيذ فكرته ، وعلى هذا يمكن أن يثبت للملصق تاريخياً مرحلتين اولهما الفترة الواقعة بين (1870)* ولغاية نهاية الحرب العالمية الأولى حيث ارتبط فن الملصق في هذه الفترة بالمبدأ التجاري (نستثني من ذلك أعمال شيريه و لوترك و بونار).

أما المرحلة الثانية فتبدأ من عام 1919 وحتى الوقت الحاضر حيث تنوعت خلال هذه الفترة أغراضه. فقد ظهر الملصق السياسي ضد الحروب والاستعمار وتوعية الجماهير وتوجيهها نحو النظام والعمل وقد كان لهذا الفن أثر بالغ في الثورات الشعبية في معظم دول العالم وعلى وفق ما تقدم يمكن الاستدلال على أن الملصقات ما هي إلا وسيلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية للإنسان وبالتالي فإنها تكون وسيلة بارزة لإيجاد الوعي الفني إلى جانب الوعي السياسي (85 ، ص 67) فضلاً عن الوظائف المتعددة الأخرى التي يمكن أن يحققها كالوظيفة الإرشادية ، التثقيفية ، التربوية ، التوجيهية أو الأعلامية فضلا عن الوظيفة السياحية والتجارية (131،ص 93) .

وبذلك يكون الملصق في حقيقته لغة معاصرة استطاعت أن تجسد الأفكار والشعارات في كل حقبة من حقب التاريخ (48 ،ص 85) ، فالملصق ما هو إلا محتوى فكري ونفسي واجتماعي وعلى هذا الأساس نستخلص عدة صفات أمتاز بها الملصق منذ نشأته الأولى وحتى يومنا هذا (121 ، ص 19 -59) .

أ- وسيلة سهلة النقل والاستخدام ، يمكن تثبيتها أو وضعها في الأماكن الملائمة أو المستهدفة بما يسهل علمية الاتصال مع المتلقي .

ب- يعد الملصق وسيلة حضارية وتزينية فضلاً عن هدفها كوسيلة اتصالية .

ج- وسيلة اتصالية واسعة الاستخدام وبمختلف الأهداف (السياسية والاجتماعية والثقافية والتعليمية والإرشادية والإعلامية) .

د- يمكن أن يكون محدداً بزمان ومكان معينين أو يكون مطلقاً .

هـ- يعد الملصق وسيلة اتصال تتماشى ومتطلبات العصر في سهولة وسرعة التلقي مما يخفف العناء للمتلقي في استلام وتفسير أية معلومة .

و- إيصال معلومات إليها لا يمكن إيصالها أو من الصعوبة إيصالها بغير وسيلة الملصق .

2- عناصر الملصق :

لكي يحقق الملصق هدفه بوصفه وسيلة اتصالية تنطوي على هدف مركزي وأهداف أخرى فرعية كان لابد من وجود بعض العناصر التي ترتبط ببناءه الفني والتي تسهم في جعل الملصق فاعلاً ولديه قدراً من التأثير وبالتالي زيادة فرصة نجاحه ، أما أهم تلك العناصر فهي : ((130, p.13 .

1. الفكرة :

لا يختلف اثنان عن أهمية الفكرة فهي " تمثل الأساس الذي يبني عليه العمل الفني " (80 ، ص35) ، والتي من خلالها يمكن الوصول إلى هدف المصمم في إيصال رسالة أو إعلان أو خدمة أو أي هدف من أهداف الملصق ، لذا كان لابد من أن تكون الفكرة المبتكرة خالية من التعقيد ولا تدخل في التفاصيل بل تمتاز بالبساطة وقوة التأثير الأمر الذي يتطلب من المصمم آن يكون واعياً في عرضة للأفكار " فالفكرة في أي عمل فني عامة وفي الملصق خاصة هي الشرارة التي تحول عناصر التصميم إلى تكوين فني خلاق " (68 ، ص268، 269) إن وضوح الأفكار التي يتضمنها الملصق واقترابها من الخبرة العامة للمشاهد أو مدخراته الثقافية الشعبية منها والمعاصرة تجعل من الملصق ، ملصقا ناجحا بكل أنواعه . كما إن من الأمور الضرورية في تصميم الملصق

* تعتبر السبعينات من القرن التاسع عشر العصر الذهبي الأول للملصق إذ ظهر أول فنان متفرغ للملصق فبي العالم هو (Jules Cherel)حيث أقام معملاً للإنتاج الليثوغرافي الكبير (140, P.16).

هو إن يكون الشكل ذاته معبر عن المضمون بحيث يتمكن المشاهد من إدراك الفكرة من خلال الشكل الكلي ومن ثم يستوعب المسائل والتكوينات الغائية داخل الملصق (98 ، ص 113) فهدف الملصق في عملية الاتصال يمكن في الفكرة المبتكرة التي تلعب دورا كبيرا في إيصال مضمون الملصق فضلا عن كونها تعمل على جذب انتباه المتلقي ورغبة في استيعاب مضمونها .

2 - البساطة :

إن الملصق المتضمن لمفردات واضحة ومختزلة وواقعية وذات تكثيف دلالي عالي يكون أكثر وضوحاً وإدراكاً من قبل المتلقي .

3. الدهشة :

أي إيصال الرسالة بطريقة تخلق الدهشة في نفس المتلقي ، بحيث تجعل م الملصق وسيلة أكثر تأثيراً بالمتلقي .

4. التقنيات الإظهارية :

أن قوة وتأثير فاعلية الملصق ونجاحه تكمن في عملية الإظهار والعمليات اللاحقة وإخراجها النهائي بالمستوى المطلوب فضلاً عن امتلاكه كل مقومات التصميم الناجح والفعاليات المرغوبة .

3. عوامل الجذب الانتباه* في الملصق :

تعتبر عملية جذب انتباه المشاهدين وإثارة اهتمامهم حول الموضوع المطروح من الأمور المهمة في عملية نجاح الملصق فهي الطريقة التي يستطيع من خلالها المصمم خلق الرغبة في استيعاب مضمون الفكرة والإقناع بها ، ثم الاستجابة لها ، وهناك مجموعة من العوامل التي تؤدي إلى إحداث جذب الانتباه وتخلف هذه العوامل حسب طبيعة الوسيلة الاتصالية المستخدمة (111 ، ص 150) ويمكن تحديدها بالاتي :

1. مساحة الملصق Size :

تعد مساحة الملصق من العوامل المهمة التي تلعب دوراً كبيراً في جذب انتباه المتلقي. إذ أن كبر مساحة الملصق وحسب القاعدة العامة يزيد من درجة وضوحه وفرصة قراءته ، والمقصود بالمساحة هنا الطول × العرض (139 ، ص 159) .

2. الموقع Location :

أن عملية اختيار الموقع المميز للملصق يعد من العناصر المهمة التي تسهم في عملية جذب المتلقي ومن ثم نجاح الملصق ، وذلك عبر زيادة فرصة التنافس بين الملصقات المعروضة في موقع واحد (69 ، ص 145) ، فالموقع الجيد والمهم يتيح للمتلقي سهولة رؤيته وقراءته بوضوح على الرغم من صغره (111 ،ص 195) .

3. التصميم والإخراج Design and Layout :

يعد تصميم الملصق وإخراجه هو نقطة البداية في جذب الانتباه الذي تبنى على أساسه بقية الجهود الفنية والتي تعمل على تحقيق الأهداف وإثارة الاهتمام ، فتوزيع العناصر الفنية الأساسية وطريقة تنسيق هذه العناصر المختلفة يؤدي إلى جذب وإثارة الاهتمام فضلا عن مجموعة من الأهداف الأخرى كالتركيز على بعض الأجزاء المهمة في الملصق بطريقة تيسر للمشاهد استيعاب الفكرة في أقصر وقت ممكن (39 ، ص 159) ولكي يحقق الملصق جانبه الوظيفي بشكل أفضل وجب أن تكون هناك أساليب إخراجية لتصميمه وهذه الأساليب هي:

أ- التناسب : وهو تحقيق علاقة متوازنة بين طول الملصق ومساحته الكلية ، سواء كان ذلك يخص حجم الملصق ككل أو للأحجام المختلفة لكل جزء في الملصق أو قد يرتبط

* الانتباه : حالة تركيز العقل حول موضوع معين (39 ، ص 149) .

بكل عنصر من عناصر الملصق أو علاقتها مع بعضها البعض . لذا يجب أن يكون هناك تناسب بين طول وعرض الملصق (139, p.266) .

ب-الفضاء التصميمي : أن تحقيق الفضاء للازم والحيز المناسب بين النسب يساعد على تحقيق هدف الملصق كوسيلة جذب تفهم بسهولة وسرعة مناسبة للمتلقي فالطبيعة الوظيفية للملصق تفرض على المصمم بعض القرارات الضرورية لاكتمال الفعل الاتصالي بما يتلاءم مع غرض استخدام الملصق .

ج-الأبعاد : أن كبر حجم الملصق يساعد على جذب النظر وزيادة وضوحه فضلاً إلى ما يضيفه على الملصق من سهولة استيعابه من مسافة كافية ، إذ أن للأبعاد دوراً وفاعلية مهمة وأساسية في مقدار الاتصال والتأثير (139, p.159) .

4. الانفراد Isolation :

أن عدم وجود ملصق آخر في مكان ما يجعل من الملصق الموجود في ذلك المكان متمتعاً بقوة جذب انتباه كبيرة للآخرين ، ويعود ذلك لانعدام عوامل المنافسة التي تعمل على تشتيت انتباه المتلقي ، " فطالما أنه لا يوجد إلا مثير أو منبه واحد هو (الملصق) فإن الانتباه يكون تلقائياً خاصة إذا رافق ذلك استخدام الحركة والإيهام بها فإن ذلك سيزيد من تحقيق ذلك الانتباه " (111، ص134) ويمكن تحقيق الانفراد من خلال مستويين أولهما يتحقق بين ملصق وملصق آخر مجاور بنفس الوسيلة 0 الانفراد) ، أو بين ما يتكون منه الملصق نفسه أما المستوى الثاني فيمكن ان يتحقق عن طريق احاطة الملصق بإطار سميك مغاير يعطيه نوع من الانفراد عن الملصقات الأخرى أو قد تترك مساحة بيضاء بينه وبين الملصق الآخر الذي يجاوره .

5. استخدام الصور والرسوم Iccustrations :

إلى جانب ما تحققه الصور والرسوم من أهداف أعلانية ونفسية فإن استخدامها صورة ناجحة يزيد من فعالية الملصق في جذب انتباه المتلقي لتحقيق الأهداف الأخرى (137, p.66-89) فضلاً عن " أن استخدام الصورة الفوتوغرافية الملونة في الملصق يسهم في جعل فضائه الواسع نسبياً أن يكون عاملاً قوياً في تكوين النغمة اللونية لزيادة الإيحاء بالحركة " (48 ، ص 67) .

من هنا تبرز لنا مهمات الفوتوغراف على صعيد القيمة الفنية والجمالية ، وهو بذلك يعد خطوة مهمة على طريق إبداع رؤيا للملصق يكون للفوتوغراف فيها غاية جمالية وقدرة اتصالية حيث أثبت أن الصورة أكثر تعلقاً بالذاكرة من الرسم وأقوى تأثيراً (70 ، ص 59) ويمكن عرض أهم ملامح استخدام الصورة والرسوم في الملصق بالآتي :

أ-أن استخدام الصورة في الملصق يجعل من عملية توصيل المعلومات والأفكار بشكل أوضح وبطريقة أسرع وبدرجة كفاءة أعلى .

ب-إضفاء عنصر الصدق وجعله فعالية للتصديق ، فالصورة أكثر واقعية لنقل الحقيقة وما يحيط بها (71 ، ص 67) .

ج-جذب انتباه الغالبية العظمى من المشاهدين .

6. التباين :

أن استخدام التباين في قيم العناصر البصرية يحدث درجة معينة من التوازن تعمل على جذب الانتباه ، فاختلاف الشيء عن سائر الأشياء المحيطة به يساعد في شد الأنظار إليه دون غيره مما يؤدي إلى جذب الانتباه وتحقيق الإيهام بالحركة (39 ، ص 161) .

يتضح مما تقدم أن الملصق يعد وسيلة فعالة للإيحاء بالحركة من خلال ما يضمه من مفردات كبيرة إلى جانب الأخرى الصغيرة والوحدات القاتمة إلى جانب الوحدات المضيئة ومن الملونة إلى الأخرى التي لا تحمل اللون كل هذا يساعد توجه العين وانتقالها من موقع فضائي إلى آخر .

4- الملصق وسيلة اتصال :

يعد الملصق أحد الوسائل المهمة للاتصال البصري وذلك لدوره الفاعل في تحقيق الفهم المتبادل وإقناع الجمهور بما يحمله من أفكار لها مساس مباشر أو غير مباشر بحياة المتلقي.

ونظراً لما يتمتع به الملصق من قوة جذب جماهيرية ولاسيما بعد ما أصبح من الممكن إنتاجه بكمية كبيرة وفي وقت سريع ، لذا فإن المجتمعات والمؤسسات قد أولت المطبوعات عامة والملصق بشكل خاص أهمية كبيرة كونه وسيلة اتصالية سريعة ترمي إلى تقديم الحقائق والمعلومات والأفكار ،وأحداث التأثير المطلوب في المتلقي وتوصيل رسائل اتصالية معينة إليه .

وهنا يبرز دور المصمم باعتباره خبير يمتلك الأدوات التي تسهم في تأكيد الفكرة التصميمية المتوخاة باستخدام أفضل التنويعات الشكلية والتنظيمية ذات المضمون المعبر والمبنية على أسس وضوابط ومتغيرات متعددة تسعى جميعاً لتحقيق الهدف الاتصالي الذي يعالج المصمم فيه مشكلاته وفق اتجاهاتها وأهدافها وتكون تلك الأفكار معبرة باعتبارها غاية ترتبط بالهدف (98 ،ص 111) وهو إيصال الرسالة بأعلى معنى وتأثير معتمداً في ذلك على توظيفه للصورة واللون والخطوط والكتابة داخل الفضاء للملصق وإخضاعها لضوابط معينة كالإتقان وتوازن الألوان ، والمساحات والخطوط ، إذ يحاول المصمم معالجة التصميم لغرض تحقيق إتقان جميع العلاقات ووضع كل جزء من التصميم في المكان المناسب سعياً لتحقيق الهدف بأفضل صيغة . ومن ثم الوصول إلى غايته في تحقيق أغراض جمالية تتسق مع الأغراض الوظيفية لتحقيق الشد والجذب والتفاعل ثم الاستجابة المطلوبة من قبل المتلقي (107 ، ص 80) .

فالاتصال إذن " هو العملية التي يتفاعل بمقتضاها متلقي ومرسل الرسالة في مضامين اجتماعية معينة وفي هذا التفاعل تدخل أفكار ومعلومات (منبهات) بين الأفراد عن قضية معينة أو واقع معين ، والاتصال يقوم على مشاركة المعلومات والصور الذهنية والآراء " (55،ص27) وبمعنى آخر فالاتصال ما هو إلا عملية اشتراك ومشاركة في المعنى عن طريق التفاعل الرمزي للمرسل والمتلقي ، تستند في أساسها إلى التكوين النفسي والعقلي والثقافي والاجتماعي للأفراد والجماعات فهو لا يقتصر فقط على نقل الأفكار والآراء والخبرات (112،ص40)، بل هو تفاعل بين عناصر المجتمع المختلفة (النفسية والثقافية) ، وهو أيضاً عملية (ديناميكية) دائرية تحدث في مجال واسع تتأثر بالتفاعل المستمر بين عناصرها ، ولتحقيق هذا يستوجب وسيلة أو واسطة تعمل على تجاوز الحواجز التي تفصل بين الناس وتقرب بعضهم من بعضهم الآخر عن طريق فكرة مكونة من أشكال منظمة ومعبرة يتم إيصالها للآخرين ، فالاتصال يخلق روابط بين (المتلقي) من خلال الربط بين ثقافتهم وأفكارهم وعقائدهم وميولهم وأنماط سلوكهم (119، ص5) ، فحاجة الإنسان إلى الاتصال هي حاجة ماسة ودائمية ، سواء أكان ذلك عن طريق لغات الاتصال (المكتوبة والمقروءة أو المسموعة) والتي تلعب دوراً مهماً في إيصال الرسالة إلى المتلقي ، أم عن طريق لغة الرموز والإشارات والتي تعد من الوسائل المهمة التي يستعاض بها حينما تعجز الوسائل الأخرى للاتصال فهي مهمة ومكملة ومعبرة عن الفكرة والواقع وهي وثيقة مهمة ليحقق الاتصال أغراضه .

ومن هنا يتضح بأن الرموز هي جوهر الاتصال الذي يجمع صورتها (الرموز) الحاملة للمعنى والفكرة ، ومن خلالها ينقل الاتصال المعاني المراد نقلها إلى المتلقي .. دون الاعتماد على المعنى الدلالي لها مضافاً إليها شحنة عاطفية من نوع معين مقصود (121،ص10) .

ومن هنا نفهم أن الملصق على اختلاف أنواعه يعد في واقعه مكوناً ذا أداء وظيفي محدد لأهداف اتصالية نحو الأفراد أو المجتمع . يستخدم الوسائل الفنية المختلفة لتحقيق الشد البصري وأحداث التأثير المطلوب .

ولغرض تحقيق هدفه كوسيلة من وسائل الاتصال كان لابد أن تتوفر فيه بعض الخصائص التي تجعل من عملية وصوله إلى المتلقي أسهل وأسرع وهذه الحقائق هي : (133, p.194)

أ- جذب الانتباه Arrest Attention .
ب-إثارة الاهتمام Arouse Interest .
ج-تحفيز الرغبة Create Desire .
د-الإقناع persuasion .
هـ-الاستجابة Response .
و-تدعيم الأفكار Backing Ideas .

وبذلك يتضح لنا أن " الملصق الناجح ليس مجرد مجموعة من الصور والرسوم والنصوص التي أمكن تنسيقها وإخراجها بشكل متناسب ، وإنما هو فكرة مبتكرة ، مبنية على دراسة احتياجات وخصائص الوسيلة الإعلامية " (39 ، ص 211) .

5. عناصر العملية الاتصالية :

فيما يلي أهم عناصر العملية الاتصالية والتي يتم من خلالها توصيل الرسالة بالشكل الصحيح من المرسل إلى المتلقي (122 ، ص 57) :

أ-المرسل : وهو فرد أو مجموعة من الأفراد تنبثق عن عقولهم فكرة يحاولون صياغتها بشكل معين وإرسالها عبر وسيلة اتصال إلى المتلقي وعلى المرسل أن يحيط بكل ما يتعلق بالمُستقبل أو متلقي الرسالة من حيث ثقافتهم واتجاهاتهم وبيئتهم (144, p.9) .

ب-الرسالة : تعد الرسالة مضمون العملية الاتصالية إذ يتم من خلالها إيصال المعلومات إلى المتلقي ، وهي تتضمن استخدام الرموز الكتابية والصورية والسمعية لنقل الأفكار والمعاني ... ولكي تكون الرسالة ناجحة وجب أن تكون مفهومه تماماً للمتلقي الذي يفسرها تفسيراً مشتركاً مع المرسل (87 ، ص21) .

ج-الوسيلة : وهي الواسطة (القناة) التي ينقل فيها المرسل رسالة معينة إلى المتلقي (المستقبل) الذي غالباً ما يخلط بين المرسل والواسطة على اعتبار أنهما يمثلان مصدر الرسالة (32 ، ص 99) .

د-المستقبل : هو الفرد أو الجمهور المتلقي الذي يستهدف بالاتصال للحصول على نتيجة معينة أو الوصول به إلى موقف أو قرار معين ، على أن يستخدم هذا المتلقي عقله ومداركه واستعداداته النفسية لتفسير الرسالة وفك الرموز وإدراك معانيها .

هـ-التغذية الراجعة : ويتم فيها معرفة أثر المعاني والرموز والأفكار المرسلة من المرسل إلى المستقبل في تعديل الاتجاه أو السلوك (69 ، ص 36) .

مما تقدم يتضح بأن مفهوم الاتصال هو ما يقدمه المصمم من رموز وأفكار ومعاني إلى المستقبل من خلال وسيلة اتصال معينة بحيث يدرك المستقبل تلك المعاني والرموز والصور والكلمات ويحاول تفسيرها وتؤثر في سلوكه .

6. وظائف الاتصال :

للاتصال وظائف متعددة تسهم في بناء وتعديل سلوك الإنسان مما يدفع به إلى التفاعل وخلق روابط حميمية بينه وبين ما يحيط به في بيئته ومجتمعه ومن أهم هذه الوظائف هو الآتي (911 ، ص 24) :

أ-وظائف معرفية : يكون هدفها معرفي وثقافي محاولة لرفع المحتوى الفكري والعلمي وتتحقق هذه الوظيفة عن طريق نقل المعلومات والخبرات والأفكار للآخرين .

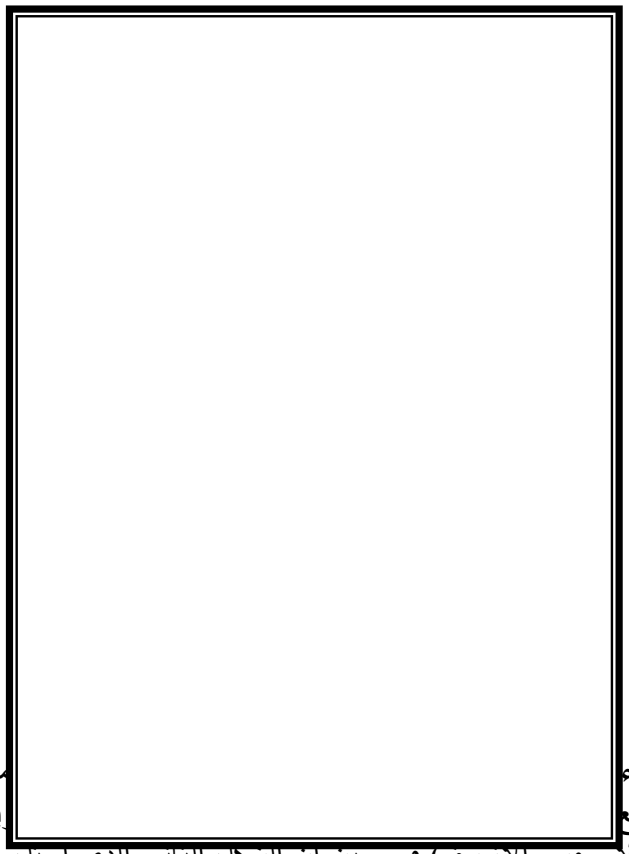
ب-وظائف إقناعية : تسعى هذه الوظيفة إلى أحداث تغير في وجهات النظر باتجاه حدث أو مجموعة حوادث مختلفة .

ج-وظائف ترويحية : تقوم هذه الوظيفة من خلال الألوان الفنية المتعددة لتحقيق هدفها المتمثل في ترويح نفوس الناس وإدخال البهجة والارتياح في نفوسهم .

د-نقل التراث : إذ يتم نقل التراث والثقافة من جيل إلى آخر أو بين الأفراد ، فعن طريق الاتصال يتم نقل المشاركة الجماعية .
هـ-تقدير قدرة الفرد على تبنية للمفاهيم الجماعية ، إذ يتهيأ له أن يتغير من واقعه الاجتماعي والثقافي وفن تصوراته والمواكبة لحركة التطور والثقافة والحضارة والمدنية تسعى لتلبية الحاجات المعاصرة لوظيفة الإنسان الجمالية ، وذلك بتعزيز إمكانيتها مع وسائل الاتصال الأخرى (المرئية والسمعية) وخلق علاقات منذ تركه مع وسائل الاتصال الأخرى من خلال أهدافها التي تتلخص بما يأتي (127, p.72):

1. أن تكون الرسالة جاذبة للاهتمام.
2. أن تقدم الرسالة بصورة واضحة ومفهومة .
3. أن تترك الرسالة في نفوس الأفراد الانطباع الجيد والاستجابة المرجوة .

رقم العينة 1
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق جاء [illegible] ملا مجمل الفضاء المقرر له ، وقد ضم الموقع [illegible] يا ضم الألوان الأساسية الثلاث (الأحمر والأصفر والازرق) في حين إن الشكل الثاني الذي احتل جل فضاء الملصق والذي مثل شكلا آدمياً فقد جاء لونه ابيضا . فضلا عن الأشكال الحروفية الصغيرة التي جاءت باللون الأسود.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التباين التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالعناصر البنائية الأساسية ويأتي في مقدمتها التباين اللوني والذي جاء واضحا من خلال الألوان الأساسية التي ضمنها الشكل الدائري (الحلقة) فيما بينها أولا وفيما بينها وخلفيتها المحايدة (رصاصية اللون) وفيما بين الألوان ذاتها والشكل الأبيض الذي مثل رأسا آدميا ، فضلا عن حالة التضاد التي جاء تأسيسها بين اللونين الأبيض والأسود ثم التباين الخطي الذي تمثل بالأشكال الحروفية سوداء اللون والتي جاءت حركتها واضحة لبصر المتلقي من خلال نظامها الحركي الذي اعتمد على التكرار الإيقاعي الذي تعزز من خلال التوازي بينها لتؤسس ناتجا حركيا قوسياً باتجاه الجانب الأيمن للملصق .

ومن علاقات التباين الأساسية التي اعتمدها المصمم فقد تمثلت بتباين الأشكال والتي جاءت ما بين الهندسية والرمزية والحروفية وجميعها حققت ناتجا بإيهام الحركة سواء من خلال دلالتها او نظامها التصميمي كما هو الحال بشكل الحلقة التي حققت إيهاما دورانيا

محوريا والشكل الآدمي الذي يستلم من بصر المتلقي اتجاها مزدوجا (عموديا وافقياً) . أفقيا من خلال اتجاهيته نحو الجانب الأيمن للملصق وعموديا من خلال علاقته بالشكل الآخر الذي يتمم مضمونه فضلا عن الأشكال الحروفية سوداء اللون التي اعتمدت إيهاما بالحركة من خلال نظامها التصميمي الذي اعتمد على التكرار وهي حالات تحقق نسباً جمالية متعددة عززها الانسجام والتناسق فيما بينها لتحقق وحدة تصميمية هي الأخرى تؤسس ناتجا بالجمال والحركة على حد سواء.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين الحجمي بين الأشكال التي اعتمدها المصمم لفكرته فقد عززت هي الأخرى ناتجا باقتراب أشكال وابتعاد أخرى لتحقق إيهاما بالعمق الفضائي الذي يعد ناتجا طبيعيا للحركة باتجاهية العمق او المتلقي .

أما التباين في الاتجاه فبالرغم من ارتباطه بالحركة بوصفه أحد توصيفاتها إلا أن الاتجاهية المتباينة عملت على تعزيز حالة الإيهام بالحركة وذلك من خلال حالة الصراع القائمة بين اتجاهية الشكل الدائري والذي جاءت حركته دورانية مع اتجاهية الشكل الأساس فضلا عن اتجاهية الأشكال الحروفية والتي جاءت متراكبة على الشكل الأساسي (الشكل الآدمي) .

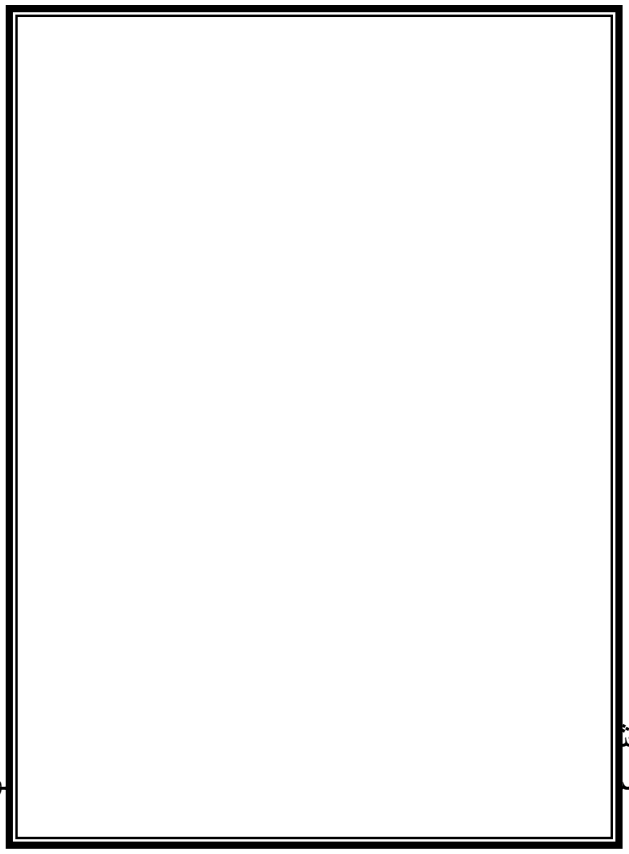
ومن حالات التباين التي أسهمت في تأسيس ناتجا بإيهام الحركة والجمال داخل فضاء الملصق هو التباين الملمسي الذي ظهر فيما بين الأشكال وفضاءاتها ليحقق ومن خلال علاقات الترابط فيما بينها ناتجا بالوحدة .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال داخل فضاء الملصق هو التوافق اللوني والسيادة اللونية والشكلية في ذات الوقت معززة اتصالا يمكن ان ينشأ منه جمالا يجذب بصر المتلقي نحوه ومن ثم يتحرك باتجاهية المواقع الفضائية الأخرى حسب أهمية كل منها .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. استغلال الفضاء التصميمي بشكل فعال وذلك من خلال التوزيع الأمثل للوحدات التصميمية والتي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الاتجاه ، اللون ، الشكل ، الملمس .
3. الإيهام بالعمق الفضائي من خلال اللون والتراكب.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 2
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ضم الملصق ش المقرر لفضائه ضم الشكل تباينا لونياً انحص ون (الاوكر) واللون الأزرق الفاتح .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التنظيم التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في القيم اللونية التي تم اعتمادها من قبل المصمم في الملصق والتي جاءت ما بين الأسود والأبيض والرمادي فضلا عن اللون الأزرق الفاتح واللون الاوكر لتشكل هذه الألوان ومن خلال علاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة ، فالأزرق وبحكم إحاطته بالألوان الغامقة (الأسود والرمادي) بدى أكثر تقدما من الألوان المحيطة به وكذلك هو الحال بالنسبة إلى الخطوط البيضاء التي مثلت أغصانا للزخارف النباتية التي احتلت ثوب الرجل واللون (الاوكر) الذي تشكلت منه يد الرجل. فالألوان الأقل تشعبا التي اختلطت بالأبيض ، تبدو أكثر تقدما من الألوان التي ظللت (المختلطة بقدر من الأسود) او تلك التي عودلت (الألوان التي خلطت بقدر من الرمادي) .

ومن عناصر البناء التي أسهمت إلى حد بعيد بالحركة الوهمية هو عنصر الخط الذي بدت حركته واضحة وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يحملها أولا ثم الحركة الناتجة من خلال التباين والاختلاف في مقياس وموقع واتجاه الخط ثانياً بحيث شكل هذا التباين نوعا من الصراع أدى إلى ان يوجه كل خط طاقته في اتجاه يختلف عن الآخر الأمر الذي أثار إحساسا واضحا بالحركة زادت بزيادة مجموعات الخطوط المختلفة في إيقاعاتها .

ومن علاقات التنظيم الأخرى التي أظهرت إيهاما بالحركة هو التباين في الاتجاه فما بين اتجاهية الشكل الأساسي الذي اعتمده المصمم من خلال نظرة شكل الرجل ، واتجاهية أصابع اليد التي اتخذت اللون الاوكر فضلا عن الاتجاهيات التي تحققت من خلال الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس يمكن تحقيق الجذب البصري والقيم الجمالية وذلك عبر الزام بصر المتلقي بمتابعة تلك الاتجاهيات والتنقل فيما بينها . من جزء إلى آخر ليلتمس المتلقي في النهاية الاستمرارية بين العناصر وهو ما يوحي إيهاما بالحركة بخطوات متسلسلة ومتتابعة ومستمرة ، مما تولد هذه العلاقة الرابطة بين الوحدات نظاما يخلق الوحدة المبتغاة . وهذا بحد ذاته هدفا يحقق المصمم من خلاله نسباً جمالية متعددة .

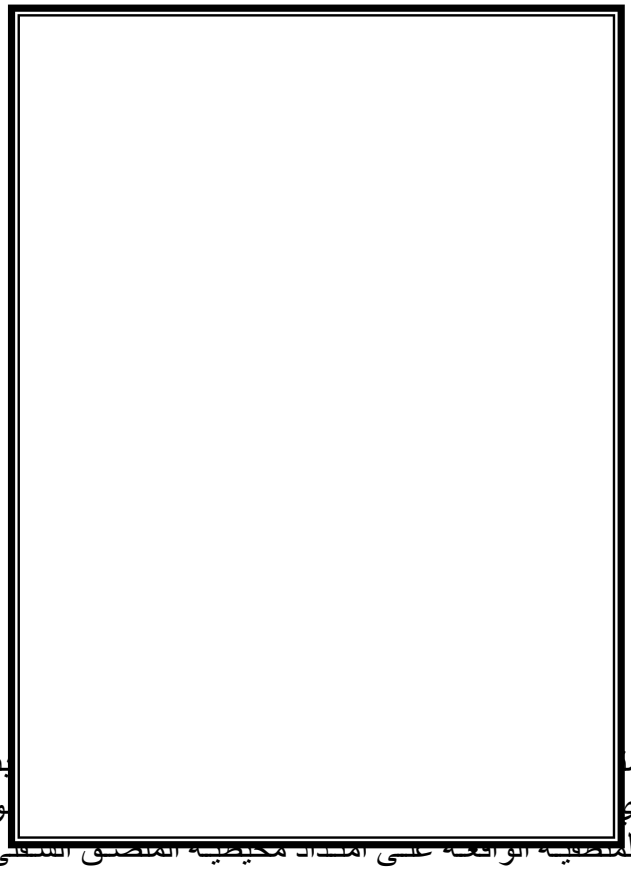
ومن علاقات التصميم الأخرى التي أسست ناتجا بإيهام الحركة هو التباين الحاصل في حجوم تلك الأشكال النباتية التي ضمنها الشكل الأساس والتي جاءت متفاوتة ما بين صغيرة ومتوسطة وكبيرة ، ليخلق هذا نوعا من الخدعة بحيث تظهر الأشكال وكأنها ممتدة في مسافة توحي بما هو موجود في الحقيقة من مسافة وهو الأمر الذي يضفي إحساسا وكأنها تتحرك وليست على سطح مستوٍ .

ومن عمليات التنظيم التي اعتمدها المصمم داخل الفضاء الملصق هي السيادة والتي عمل من خلالها على تأسيس جذبا بصريا حيث حقق هيمنة شكلية تمثلت بالشكل الأساسي الذي يمثل رجل ، ثم ان حالة الانسجام في الألوان والأشكال والاتجاهات والخطوط جاءت لتحقق قيما جمالية عززت هي الأخرى إثارة الانتباه نحوها فضلا عن علاقة كل تلك الأجزاء داخل فضاء الملصق والتي يمكن ان يعدها المتلقي علاقات ترابط وتماسك بينها لتؤسس وحدة تصميمية تتفق مع فكرة الملصق الأساسية فضلا عن مساهمتها في تحقيق نتائج الإيهام بالحركة .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الخط والشكل واللون والاتجاه .
2. تحقيق نقطة جذب بصرية من خلال سيادة الشكل .
3. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي واللوني العام للتصميم .
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي للتصميم .

رقم العينة 3
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق جاء م[illegible] باليت الألوان والشكل الرمزي للفرشاة ، الذ[illegible]وم الذي هو عبارة عن صف من النباتات المتصفية الواقعة على امتداد محيطية الملصق السفلى فضلا عن الأشكال الحروفية والتي اتخذت عدة مواقع فضائية .

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التباين التي جاءت لتحقق الايهام بالحركة تجسدت في الألوان المتباينة التي تضمنها الملصق حيث جاء شكل الباليت وقد تضمن سطحه مجموعة كبيرة من الألوان المتداخلة والمتراكبة (احمر ، برتقالي ، اصفر ، اخضر ، ازرق ، ابيض ، اسود) في حين ضم الشكل الرمزي للفرشاة اللونين (الأخضر والأصفر) أما الشكل الواقع على امتداد محيطية الملصق السفلى والتي تمثلت بمجموعة من النباتات ، فقد جاءت باللون الأسود، في حين جاءت الأشكال الحروفية باللونين الأبيض والأزرق فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها وعلاقاتها قيما جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالبعد والحركة ، فالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي جاءت بقيم لونية مختلفة أعطت الإحساس بتقدم بعضها (الأحمر ، البرتقالي ، الأصفر) وارتداد بعضها الآخر (الأزرق ، الأخضر ، الأبيض ، الأسود) إلى الخلق ، في حين عززت عملية التداخل

والتراكب فيما بين هذه الألوان من إضفاء نوعا من الديناميكية النشطة والفعالة فضلا عن إسهامها في خلق نوعا من التنوعات المكانية بحيث جعلت من العين في حركة وتنقل دائم ومستمر مما أثار نوعا من الصراع بين الاتجاهات المتعاكسة، نحو الداخل أو نحو المقدمة ، الأمر الذي خلق نوعا من التقهقر الفضائي حقق عدة مستويات من العمق ومن ثم الحركة . في حين جاءت الخلفية الزرقاء ونتيجة لاختلاف طولها الموجي مع ما يحيط بها من ألوان لتضيف عمقا جديدا دفع بكل وحدات الملصق نحو المقدمة وفي الوقت نفسه حقق ومن خلال تدرجه إيهاما بالحركة المتتابعة بالاتجاهية العليا ليحقق المصمم من خلاله مبدا وظيفي وتصميمي وجمالي .

وفيما يتعلق بالقيمة الضوئية فقد عملت هي الأخرى ومن خلال التوزيع المتباين على تحقيق مظهر الشكل واجزائه البارزة او الغائرة ليثير إحساسا فاعلاً في تشكيل وحركة المناطق والمجالات الفضائية للشكل ، فاعطى نقاط جذب لاجزاء معينة (المضيئة) في حين أجزاء أخرى أصبحت ضعيفة او اقل جذبا (القاتمة) وهذه التوترات المتباينة والمتكررة في شدة القيم الضوئية أدت إلى إحداث علاقات تصميمية أسهمت في خلق الإحساس بالوهم الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة ، حيث بدت المناطق ذات التألق القوي وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من المناطق ذات التألق الضعيف .

ومن خلال المتغير في الظل والضوء الساقط على الشكل تتمثل الصفة الملمسية لأسطح الأشكال والتي بدت هي الأخرى ومن خلال تباينها كعامل مساهم وفاعل في إثارة الإحساس بالحركة، فالمسطحات الخشنة تبدو وكما هو معروف وكانها اقرب إلى بصر المتلقي من المسطحات الناعمة او الأقل خشونة ليعزز هذا التنوع وبشكل فاعل في إحداث التأثير الوظيفي في التعبير عن مضمون الشكل ليزيد على العمل الفني قيما معنوية تصب في النهاية باتجاه تحقيق بعدا جماليا للشكل داخل العمل التصميمي .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في اتجاه الخطوط والأشكال ، فما بين الاتجاه العمودي والذي تمثل في الخلفية والشكل الرمزي للفرشاة، والاتجاه الأفقي الشرطي الذي جاء متوافقا مع نظام قراءة الأشكال الكتابية والاتجاه المائل نحو اليمين او اليسار والمتشكل عبر الخطوط المتباينة التي أسهمت في إنشاء التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات التكوين لشكل النباتات الواقعة اسفل الملصق فضلا عن الحركات ذات الاتجاهات المختلفة التي تمثلت بالألوان الموضوعة على سطح الباليت والتي امتلكت وجهة المغادرة والتقدم في آن واحد بالإضافة إلى ان بعض الأشكال قد امتلكت هي الأخرى ومن خلال بناءها الشكلي إيحاءا بالحركة المتنوعة ، فالباليت مثلا وبواقع شكله البيضوي قد انتج شعورا بحركته الدورانية .

لقد كان لهذه الاتجاهات المتباينة اثر فاعل في توليد فعلا بإيهام الحركة وذلك من خلال تحريك العين من اتجاه إلى اخر ومن موقع إلى آخر داخل فضاء الملصق وهو ما اسهم في تحقيق مقدارا من الطاقة الحركية للتصميم العام وهو ما أضفى بعداً جماليا استمد مقوماته من جماليات العناصر المتباينة كما أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق التوافق والانسجام والتوازن والسيادة والتي تعد هي الأخرى من وسائل تحريك الأشكال داخل فضاءتها .

وهناك حالات أخرى للتباين تمثلت في تباين موقع الأشكال ، فالأشكال الواقعة أسفل الملصق والمتمثلة بصف من النباتات الداكنة اللون بدت وكأنها اقرب إلى بصر المتلقي من الأشكال الواقعة وسط وأعلى الملصق ، وقد عززت عملية التراكب والاختراق الواقعة بين الأشكال في تأكيد ذلك الإحساس بالبعد والقرب للوحدات داخل فضاء الملصق وهو ما حقق استلاما زمنيا وفضاءيا متعدد نتج عنه استلاما حركيا متنوعاً .

ومن العلاقات المهمة الناتجة عم تباين العناصر البنائية والتي اسهمت في الايهام بالحركة هو التناسب الحاصل بين الحجوم والأشكال والاتجاهات ، في حين لجأ المصمم عبر استخدام للشكل السائد وبحيز فضائي مهم إلى إحداث نوعا من التنوع التصميمي حقق من خلاله ناتجا علائقيا أدى إلى إيجاد شكلا من أشكال الوحدة التصميمية المتنوعة تم تعزيزها من خلال تأسيس قوى في ذات الشكلين الأساسيين وذلك من خلال إعطاء انطباعاً بالتجسيم والإيهام بالحركة .

في حين جاء الإيقاع والذي تمثل بتكرار الأشكال والالوان والمواقع الفضائية ليحقق هو الآخر إيهاما بالحركة وذلك من خلال التنغيم والانسجام بين عناصر البناء فضلا عن الوحدة التي تحققت عبر العلاقات الشكلية والفضائية والفعاليات الواسعة التي ساهمت فيها جميع الوحدات البنائية وهو ما اسهم في تحقيق الأبعاد التعبيرية والوظيفية والجمالية على حد سواء .

في ضوء ما تقدم نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الايهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، القيمة الضوئية ، الملمس، الخط، الشكل، الاتجاه .
2. تحقيق العمق الفضائي والحركة من خلال التراكب والتدرج بالقيمة اللونية .
3. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي .

رقم العينة 4
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc) :

الوصف العام :

نظفت العملية الإنشائية للملصق على أساس التوزيع الفضائي الذي اعتمد شكلا سائدا تمثل بشكل الدائرة الحمراء التي احتلت موقعا فضائيا بصريا مهما (مركز الملصق) في حين جاءت الأشكال الحروفية لتتخذ من أسفل الملصق موقعا لها .

المناقشة والتحليل :

اعتمد تصميم الملصق نظاما لونيا متباينا ضم فضاءاً ذي أرضية فاتحة (اللون الأبيض) في حين اتخذت الأشكال الموزعة داخل فضائه ألوانا جاءت ما بين اللون الأحمر والذي تمثل في شكل الدائرة الحمراء المتمركزة في وسط الملصق واللون الأسود والذي تمثل في الأشكال الحروفية التي اتخذت من اسفل الملصق موقعا لها لتشكل هذه الألوان المتباينة بعلاقاتها التنظيمية حالة من التوافق تبعث على اللذة من خلال إثارتها للحواس وبالتالي لتضفي قيما جمالية تسهم في التمتع البصري داخل البنية التصميمية ، فضلا عن تأسيسها ناتجا بايهام الحركة وذلك من خلال تقدم بعضها – أي الألوان – وارتداد البعض الآخر نحو العمق نتيجة لاختلاف وتفاوت أطوالها الموجية .

ان هذه العلاقات اللونية التي ولدت الإحساس بالتقدم إلى الأمام والارتداد إلى الخلف أعطت استلاما بالاتجاهية التي تعد من الصفات التي تعبر عن الإيهام بالحركة والتحريك أضافت بعدا جديدا إلى الاتجاهات المتباينة التي ضمنها التكوين العام للملصق والتي جاءت ما بين المائلة والأفقية والتي ظهرت من خلال بنائية الشكل الدائري المنطلق من الركن الأعلى الأيمن للفضاء التصميمي لتوحي للرائي بالحركة والسرعة والانطلاق وكذلك الإتجاهية الشرطية الأفقية التي توافقت وجهتها مع النظام القرائي لتلك الحروف . ان هذه التعددية والتباين في الاتجاهيات أضاف بعدا جديدا عزز الإيهام بحركة تلك الأشكال داخل فضاء الملصق اذ من خلال التباين في سرعة إدراك الاتجاهات بتولد انطباعا وإحساسا بالحركة . فالشكل السائد (الدائرة الحمراء) ويحكم فعل الجاذبية الأرضية يبدو سباقا للاتجاهيات الأخرى وفي هذا التباين في سرعة إدراك الاتجاه الذي يمتلك قوة جذب وشد وتأثير على الحواس الإنسانية يقودنا في النهاية إلى إحداث انطباع واحساس بأثر الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن ان يستلمها المتلقي هو التباين في موقع الأشكال والذي شكل هو الآخر إيهاما بالتغيير المكاني وبالتالي إيهاما بالحركة . فالأشكال الواقعة أسفل الملصق (الأشكال الحروفية) بدت وكأنها اقرب إلى المتلقي من الأشكال الواقعة وسط الملصق (الدائرة الحمراء) .

وهنالك حالات التباين في الحجم فيما بين الأشكال الحروفية فقد جاءت ما بين كبيرة وصغيرة ليشكل هذا الاختلاف في حجمها إيهاما بالحركة فالحروف ذات الأحجام الكبيرة بدت وكأنها متقدمة على الأخرى الأصغر منها .

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والتي جاءت متحققة في الملصق فقد تمثلت في التوازن والانسجام فيما بين وحدات الملصق المتباينة وهو ما اسهم في إنشاء وحدته التصميمية من جهة فضلا عن إنشاء معنى الجمال في الملصق المدرك من جهة أخرى فالملائمة في تناسب أوضاع الوحدات والعناصر المتباينة داخل فضاء الملصق ، هو انسب عند النفس واشد ملائمة لها .

أما السيادة فقد أعطت هي الأخرى إحساسا بإيهام الحركة فضلا عن إسهامها في إضفاء بعدا جماليا على بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الشكل ، الحجم ، الاتجاه .
2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال الطاقة الحركية التي اتسم بها الشكل الأساس (الدائرة الحمراء) وتأكيدها باللون .
3. توظيف الفضاء التصميمي واستغلاله في تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق .
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال استغلال الانسجام في العلاقات اللونية والاتجاهية المتباينة داخل فضاء الملصق .

رقم العينة 5
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)

الوصف العام :

تكون الملصق من خطوطا تعامدت فيما بينها (الأحمر والأزرق) وأشكالا حروفية باللغة الإنكليزية وباللون الأسود وقد جاءت لتتخذ من مركز فضاء الملصق موقعا لها وضمن نظام تصميمي مستطيل الشكل .

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق على التباين اللوني أساسا في نظامه التصميمي حيث جاءت أشكاله الحروفية باللون الأسود في حين اتخذت الخطوط التي تعامدت اللونين الأحمر والأزرق ، فضلا عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأصفر لتشكل هذه الألوان بعلاقاتها التنظيمية نسبا جمالية فضلا عن تحقيقها إيهاما بالعمق والحركة وذلك من خلال تقدم الألوان الحارة باتجاه بصر المتلقي وابتعاد الألوان الباردة باتجاه العمق وذلك حسب نظرية الألوان التي تعتمد الأطوال الموجية لكل منها .

ومن حالات التباين الأخرى التي أوحت للبصر بالحركة الإيهامية داخل فضاء الملصق هو التباين في الاتجاه ، فما بين الاتجاه الأفقي المتمثل في الأشكال الحروفية السوداء والتي جاءت بشكل إلزامي بحيث يتوافق ونظام قراءتها والاتجاهية المائلة والمتعارضة التي حققتها الخطوط السميكة ذات اللونين الأحمر والأزرق فضلا عن الاتجاهيات المزدوجة والمتعاكسة (نحو الداخل او نحو الخارج) والتي حققتها التباينات اللونية .

ان في تفاعل او تصارع هذه الطاقات الإتجاهية المتعارضة في اتجاه يختلف عن الآخر امر يثير فينا أعلى درجات الجذب والانتباه وذلك من خلال إضفاء طابع الحركة والاندفاع والاتجاه مما يعكس تنوعا يمكن المصمم من سحب بصر المتلقي والتنقل به نحو المواقع الفضائية محققا من خلاله وحدة تصميمية تسهم في تأسيس ناتجا جماليا واضحا . وقد جاء التراكب ليعزز ذلك التنوع وليؤسس هو الآخر ناتجا بالجمال والإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال خلق الإحساس بالتفاوت المسافي بين وحدات البناء التصميمي الواقعة ضمن فضاء الملصق .

ومن أسس التنظيم التي تم اعتمادها في نظام الملصق والتي جاءت لتساهم في تحقيق جماليات التباين هو الانسجام الذي تم تأسيسه من خلال الحاصل التصميمي والذي تمثل من خلال وسائل التنظيم كالسيادة والتوازن في حين جاء الإيقاع ليعطي تنوعا وليشيع نوعاً من الحركة المتفاعلة داخل بنية الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي :

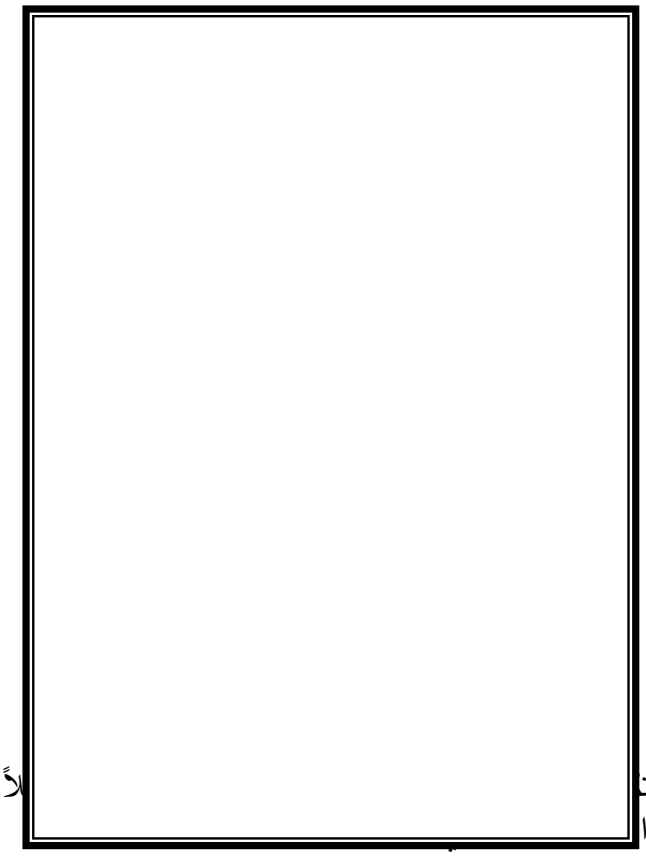
1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون والاتجاه .
2. تحقيق الاتجاه والحركة من خلال علاقة تراكب الأشكال وهو ما ولد إحساسا بالعمق وبالتالي الإيهام بالحركة .

3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي من خلال جذب رئيسية تمثلت بالأشكال الحروفية والخطوط المتعامدة .

رقم العينة 6

تاريخ الإصدار 2003

جهة الإصدار : شركة كرافك (Inc)



الوصف العام:

ملصق جاء متـ لاً متضمنا تبايناً لونيا تحقق ما بين الأسود وا

المناقشة والتحليل :

ان أولى علاقات التباين الحاصلة داخل فضاء الملصق هو التباين الشكلي واللوني على حد سواء وقد تمثل ذلك باللون الأسود من جهة والرمادي والاوكر والبرتقالي من جهة أخرى فضلا عن التباين اللوني الذي تحقق بين اللونين الأسود والأبيض والأسود والبرتقالي لتعطي هذا التباين في اللون والذي احتل معظم فضاء الملصق المقرر إيهام بالبعد والقرب ما بين تلك الألوان ليوهم من خلاله بصر المتلقي بفارق مسافي داخل فضاء الملصق وليؤسس من جانب آخر ناتجا بإيهام الحركة .

ومن حالات التباين الأخرى التي جاءت داخل فضاء الملصق فقد تمثلت بالتفاوت الحجمي للوحدات، الذي جاء توزيعها داخل الشكل الذي يمثل سيادة تصميمية فضلا عن المساحات التي احتلت فضاءه، ثم يمكن ان يجد المتلقي تباينا في الاتجاه من خلال أجزاء الملصق البنائية فقد حققت هذه الإتجاهية استمرارية للحركة الوهمية باتجاهاتها الثلاث حيث

جاءت الحركة بالاتجاهية المائلة من خلال الشكل الذي يمثل مشعلا في حين ان الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم (شكل الرجل) يمكن ان يستلم فيه اتجاهية عمودية باتجاه الأعلى فضلا عن الشكل الذي اوهم بصر المتلقي بالحركة الأفقية والتي تمثلت بالشكل الذي يضم اللونين الأسود والأبيض.

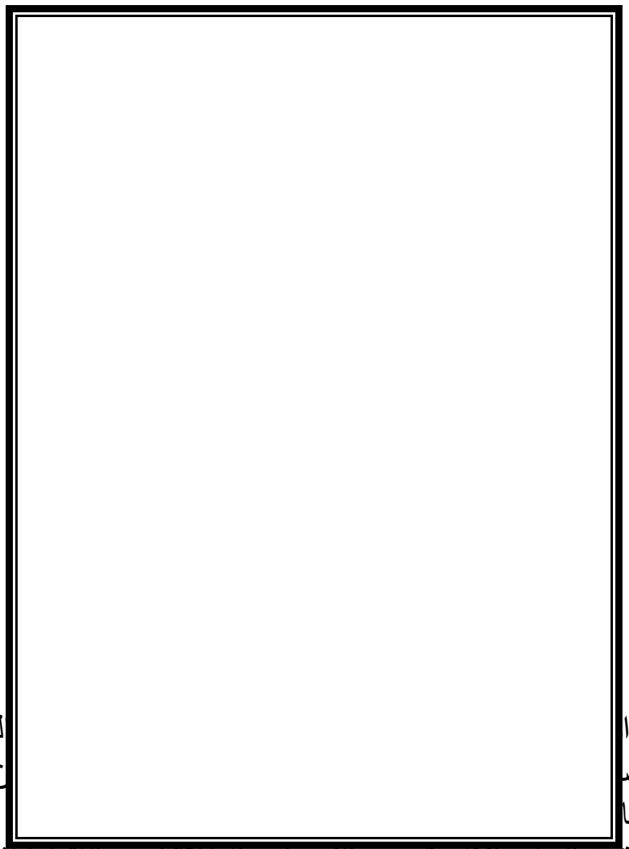
ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسست ناتجا بالحركة هو تلك الخطوط المتوازية باتجاه عمودي والتي شكلت ناتجا بالإيقاع المتناغم الذي أحدثه التكرار المنتظم ما بين تلك الخطوط وقد ساعدت في إظهار واستيعاب الإيهام بالحركة ، وذلك التدرج المتناغم ما بين تلك الخطوط والتي يمكن ان يستلم منها المتلقي إيهاما بالملمس المتباين مع بقية المواقع الفضائية الأخرى التي ضمها الملصق .

ان من ابرز وسائل التنظيم التي تحققت في الملصق والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين هو ذلك التوازن الذي يعد شبه متماثل بالشكل واللون فصلا عن السيادة التي تمثلت بالشكل الأساسي وهي حالات تظهر نسبا متباينة في القيم الجمال زاد من استلامه ذلك الانسجام اللوني الذي اعتمد الإيهام البصري في تنظيمه الذي يعاب عليه عدم تماسك اجزائه لتضعف علاقة الترابط لوحدته التصميمية مما يشكل ناتجا سلبيا زاد من حدته تقسيمات الملصق الفضائية التي اعتمدت الأشكال الهندسية التي أسست خطوطها الخارجية إيهاما بالحركات القوسية والمستقيمة على حد سواء ، زاد من وضوحها الشكل الواقعي الذي مثل المشعل الذي يعبر في الأساس عن الحركة بالاتجاهية المؤثرة .

من خلال ما تقدم يمكن ان نستنتج ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الحجم ، الشكل ، الاتجاه ، الخط .
2. استغلال الفضاء التصميمي وتحقيق فضاءآت داخلية وخلق الوحدة والتنوع .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق .

عينة رقم 7
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

جاء متكون ا لمتلامسين (HK) وقد احتلا منتصف الملص ن (الأسود والأصفر) و أحيط بهما لون فضا) إلى لونين (البرتقالي والأزرق) ومن ثم ليتخذ الجزء الأزرق من الفضاء وانطلاقا من النقطة نفسها (نهاية الحرف k) اتجاها مائلا نحو الجهة السفلى من محيطيته اليسرى .

المناقشة والتحليل :

ان أولى العلاقات التي أسست ناتجا بإيهام الحركة تكمن في نظام التباين اللوني الذي تم اعتماده في الملصق والذي جاء متفاوتا في الأطوال الموجية لكل من الأشكال والفضاءات التي أسس منها مضمونة حيث جاءت الأشكال الحروفية باللون الأسود والأصفر في حين جاء فضاء الملصق باللونين البرتقالي والأزرق لتشكل هذه الألوان بعلاقتها التنظيمية إيهاما بالحركة وذلك من خلال الإيحاء بتقدم الألوان ذات الأطوال الموجية العالية وتراجع الألوان الأخرى حسب تسلسل الأطوال الموجية التي امتلكتها تلك الأشكال .

أما التباين في الاتجاه فلقد امتلك هو الآخر ومن خلال الأشكال الحروفية التي ضمنها التكوين العام للملصق إيهاما متنوعا بالحركة اثار انتباه المتلقي واسهم في إعطاء الملصق نوعا من الشد البصري . فلقد جاء الشكل (H) ذي اللون الأسود محققا اتجاهيات متعددة في

آن واحد فوجهته الأولى تمثلت بالمحور المائل نحو الأسفل باتجاه محيطيه الملصق اليسرى وقد ساعد اللحد الفاصل بين المساحة البرتقالية والمساحة الزرقاء والمتجهة بصورة مائلة نحو اسفل محيطيته اليسرى في تأكيد هذه الاتجاهية، اما الوجهة الأخرى فقد جاءت متوافقة مع نظام قراءته في حين جاءت الوجهة الثالثة متحققة من خلال بنائية الشكل والتي جاءت متجهة نحو الأعلى لتلتقي عند امتداده في نقطة واحدة أعلى الملصق ، في حين ان الشكل الثاني والذي تمثل بالحرف (k) ذي اللون الأصفر فقد جاءت اتجاهاته ما بين مائل باتجاه أعلى محيطيته اليمنى واقفي متوافقا مع نظام قراءته فضلا عن اتجاهيته المتشكلة من خلال البناء الشكلي للحرف (k) والتي جاء متجها باتجاه الأسفل .

ان هذه التعددية في العلاقات الإتجاهية والتي تمثلت في الشكل (HK) التي ضمنها فضاء الملصق بالإضافة إلى الإتجاهية التي حققتها التباينات اللونية قد أسست نوعا من الإيهام
بالفضاء والحركة فضلا عن تأسيسها مرتكزات قوة سحب نتج عنها جذب مهم في ذات المنطقة الفضائية ولتسهم في تحقيق الوحدة التصميمية التي امتلكت هي الأخرى وجهات متعددة عززت ذلك الإيهام الذي أكده فضاء الملصق الذي جاء مفتوحاً .

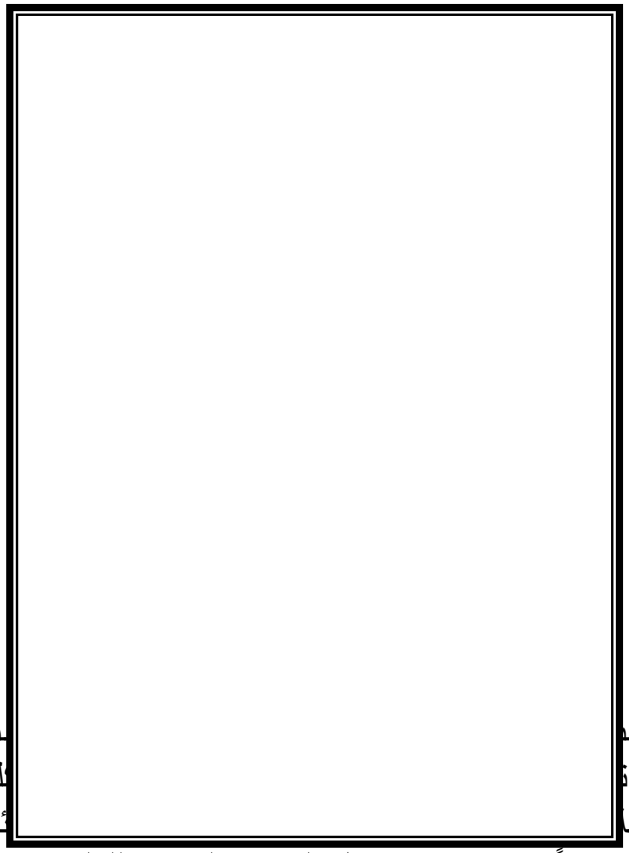
ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين داخل فضاء الملصق هو التوازن المتحقق في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية المتباينة فضلا عن توازن المواقع الفضائية التي أسهمت في وضوح الإيهام بالحركة من خلال العلاقات المتحققة والرابطة بين الفضاء والأشكال التي احتواها فضاء الملصق الذي احدث إيقاعا متناغما في اللون والاتجاه والحجم والملمس والتي أحدثت بدورها ناتجا بالاستلام الفضائي والزمني ومن ثم الحركي .

ثم ان الانسجام في عناصر البناء المتباينة والسيادة في نفس تلك العناصر التي جاءت لتحقق ناتجا إيهاميا بحركة تلك العناصر بمفردها ولتؤسس إيهاما بالحركة من خلال علاقاتها الرابطة مؤسسة وحدتها التصميمية التي امتلك أقصى طاقة للتعبير عن التي تمثلت بالشكل السائد (HK) . يلاحظ مما تقدم ان التباينات اللونية والاتجاهية التي جاءت في الملصق حققت معاني التنوع لإثارة الإحساس بالجذب ولفت الانتباه ومن ثم لتكسبه جانباً من التقبل الجمالي .

ان جملة ما نخلص إليه من خلال تحيل الملصق :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون ، الاتجاه .
2. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البنية التنظيمية للأشكال داخل فضاء الملصق .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التنوع والانسجام في عناصر البناء المتباينة .

رقم العينة 8
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (Inc)



الوصف العام :

ملصق نظمـ [redacted] دت استخدام الصورة الفوتوغرافية ، وقد ت [redacted] لي فضائي سائد تمثل في الأشكال الهندسيا [redacted] ئري) وقد احتلت هذه الأشكال بمجموعها موقعاً فضائيا مهما شكل المركز البؤري للملصق .

المناقشة والتحليل :

ان أولى العلاقات التي يمكن ان تثير انتباه المتلقي في الملصق هو التباين الواضح في القيمة الضوئية واللونية والملمسية للأشكال والسطوح التي استخدمت داخل فضائه العام والتي عكست التعددية الاتجاهية داخل فضاء الملصق مما أسهم في تحقيق استلاما زمني متنوع انتج إيهاما بالعمق الذي يولد إيحاءا يوهم بالحركة . فالأشكال ونتيجة لاختلاف القيمة الملمسية لمسطحاتها مع بعضها من جهة ومع الفضاء العام من جهة أخرى خلقت حالة من الإيهام بالعمق والحركة ، وذلك من خلال تقدم او قرب المسطحات او الأشكال ذات الملامس الخشنة (أرضية الفضاء) إلى بصر المتلقي وارتداد الملامس الناعمة او الأقل خشونة إلى الخلف (الأشكال الهندسية) وهنالك أيضا ظل الأشكال الهندسية المتقدم إلى الأمام والذي اسهم هو الآخر في تأكيد عملية مسار الشكل باتجاه عمق الفضاء التصميمي ، في حين عزز

المصمم إيهامه بالعمق الفضائي من خلال توظيفه للقيمة الضوئية المتباينة والتي اتسمت بالتدرج في الأرضية (من الفاتح في المقدمة إلى الغامق في العمق) بحيث الزم بصر المتلقي بمتابعة مساره والتوجه نحو عمق المنطقة الفضائية وحتى النقطة المقرر لها وبغية تعزيز وتأكيد القيمة الضوئية فقد عمد المصمم إلى ربطها باللون الاوكر المتمثل بالفضاء.

إن هذه التباينات في الملمس والقيمة الضوئية قد أسهمت وبشكل فاعل في إحداث وتعزيز الإيحاء بالإيهام الحركي، في حين إن التباين في الأنظمة اللونية للملصق أدت هي الأخرى في المساهمة الفاعلة لتأسيس استلام زمني متنوع ومن ثم تحقيق العمق الفضائي والحركة فاللون الغامق الشكل (الهرم) وبحكم وجوده فوق أرضية فاتحة (الصحن) يبدو أكثر قتامة وقد استنادا المصمم من هذا التوظيف لخلق إيهام بالحركة نتيجة للتفاوت المسائي في سرعة الانجذاب فما العين تنجذب نحو الألوان التي تعطي شعوراً بثقل الوزن (الغامقة) قبل انجذابها نحو الألوان الحقيقة (الفاتحة) وهذه العلاقة اللونية الخاصة بالتقدم والارتداد أنتجت إيهاما بالعمق والحركة محققة في الوقت نفسه مناطق جذب مهمة شدت بصر المتلقي نحوها لتساهم في الترابط والتماسك فيما بين الوحدات البنائية.

من خلال ما تقدم يلاحظ ان المصمم وفي الوقت الذي حقق من خلال ملمس الشكل مسارا بصريا باتجاه العمق دفع به (الشكل) وبالوقت نفسه للإمام من خلال لونه الغامق (الأسود) ليحدث من خلال هذه الاتجاهية المتعاكسة إحساسا بالتقدم والتراجع وعدم الاستقرار الأمر الذي يؤكد الإحساس الإيحائي بالإيهام الحركي .

أما بالنسبة لذات الشكل السائد (الهرم والصحن الدائري) والذي احتل موقعاً فضائيا مهما فقد حقق ومن خلال مكونة العام إيهاما بالحركة بحيث يمكن ان يستلم المتلقي زمنا متنوعا من خلال طاقتة التعبيرية الكامنة فيه فالشكل الأساسي (الهرم) انتج تأسيسا لتحقيق الإتجاهية التي جاءت من خلاله عمودية (نحو الأعلى) لتلتقي مع الاتجاه المضاد (نحو الأسفل) والمتمثل بالمساحة المثلثة والمتكونة نتيجة للقيمة الضوئية الساطعة والتي احتلت الجهة اليسرى من الملصق . في حين شكل ظل الشكل الأساسي الساقط على الأرضية دلالة اتجاهية أخرى ترتبط مع ما يجري من اتجاهات البنية التكوينية للملصق . الأمر الذي اثر في توجيه المتلقي نحو جهة او عدة جهات لخلق إيحاء بالحركة في تضادها او انسجامها فضلا عما يكمن في ذات الاتجاه أصلا من حركة ، ولا يفوتنا ان نذكر ان التباين في اتجاه الخطوط المتشكلة نتيجة التقاء السطوح مع بعضها قد أسهم هو الآخر في أثاره الإحساس بالاتجاه والحركة فحتمية الحركة هي أحد أهم النتاجات الإتجاهية.

ان التنوع الاتجاهي والذي ضم المحاور الثلاث (العمودي والأفقي والمائل) أسس ناتجا فاعلا للإيهام بالحركة والتي تعززت من خلال ترابط العلاقات بين العناصر البنائية والوسائل التنظيمية المختلفة والتي جاءت لتحقق إيهاماً بالاتجاهية والحركة .

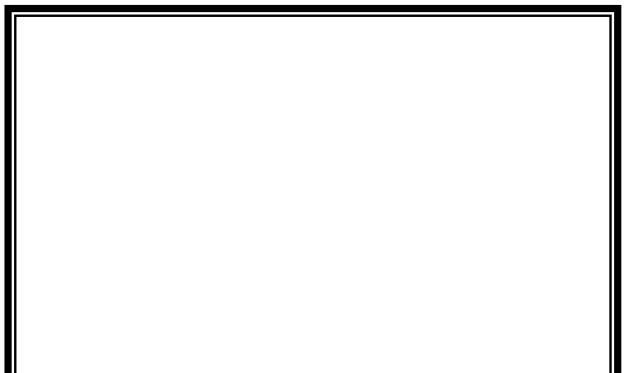
ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلا عن تحقيقها الإيهام بالحركة والتي جاءت في الملصق هو الانسجام والتوافق بين الألوان والقيمة الضوئية المتباينة والتي أضفت قيما جمالية أسهمت في تحقيق الوحدة التصميمية للملصق موهمة بالحركة من جراء الإيقاع المتحقق الذي أنتج مسارا بصريا متسلسلا تتنقل ومن خلاله عين المتلقي بتتابعية إتجاهية وفق المسار البصري مؤسسة ناتجا بإيهام الحركة فضلا عن التوازن الذي تم تحقيقه عن طريق وضع الأشكال أفقياً (متوازية مع أرضية الملصق) وكذلك من خلال الإتجاهية المتعاكسة بين اتجاه الشكل السائد والتي جاءت عمودية باتجاه الأعلى مع المثلث من الجهة اليسرى من الملصق والذي تشكل نتيجة لشدة الإضاءة ... والتناسب المتحقق من خلال تفاوت أو تباين الحجوم .

ومن وسائل التنظيم الأخرى التي أسهمت في تحقيق الجمالية والحركية هو السيادة التي جاءت متحققة في عناصر البناء المهمة والتي تمثلت بالشكل وصفاته المظهرية المتمثلة باللون والاتجاه والمساحة (الحجم) والملمس فضلا عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى ناصعة في موقع فضائي واقل نصوعا في موقع فضائي آخر مما أسهمت في تحقيق الإيهام بتقدم الموقع الفضائي ذات النصوع نحو المتلقي ليحدث إيهاما بالحركة . فضلا عن الوحدة التي جاء تأسيسها من خلال علاقات تلك الأجزاء التي تمثلت بالعناصر التصميمية المتعددة ووسائل التنظيم الأخرى التي اسهم كل منها في تحقيق هدفه الوظيفي والجمالي والتعبيري فضلا عن اعتماد تجميع الأشكال في منطقة واحدة من الفضاء الأمر الذي أشاع التماسك والترابط وساهم في تحقيق الوحدة .

وفي ضوء ما تقدم يمكن ان نخلص إلى ما يأتي :

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللونية وكذلك التباين في الملمس والاتجاه والحركة .
2. توظيف الفضاء التصميمي في خدمة البناء الشكلي وتحليل العمق الفضائي .
3. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي من خلال التنوع في الوحدات البنائية للتصميم .

رقم العينة 9
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام :

ملصق نظمت وحداته الإنشائية على وفق علاقة شكلية متعددة اعتمدت الصورة الفوتوغرافية، وقد ضم شكلاً حروفياً تمثل بالحرف (P) وأشكالاً طبيعية تمثلت بالحمام.

المناقشة والتحليل:

في ملاحظة أولى لتصميم الملصق فان أول ما يسجل إيهاماً بالحركة هو التباين الملمسي الذي جاء واضحاً داخل الملصق إذ ومن خلال هذا المتغير يكون التباين في المظهر الإيحائي للسطوح الملمسية قد عكس الإحساس البصري الناتج عن الاختلافات بالمساحات ذات الملمس الخشن والمساحات ذات الملمس الناعم كنتيجة لاختلاف كل منهما عن الآخر في خصائصها البصرية، فظهر وكأن الملمس الخشن والمتمثل بالشكل (P) أقرب إلى بصر المتلقي من ملمس الأرضية الأقل خشونة وهذا الاختلاف المسافي ولد ناتجاً بإيهام الحركة في حين شكلت التباينات اللونية التي ضمنها التكوين العام للملصق عاملاً آخر في تحقيق الوهم الفضائي ومن ثم إيهاماً بالحركة، فاللون الفاتح والذي تمثل بالشكل (P) بدا وكأنه أقرب إلى المتلقي من بقية الألوان في الملصق وقد عزز اللون الغامق للفضاء العام في دفع الشكل نحو المقدمة. وهكذا فان ترتيب الألوان داخل الملصق بالشكل المعلن هو بحد ذاته دلالة من دلالات الإحساس بالعمق الفضائي أي دلالة لإثارة الإحساس بالبعد بين الشكل (P) وفضاءه الغامق الأبعد الواقع في العمق، ليشكل هذا التقدم نحو الامام والارتداد نحو الخلف إيحاءا بالعمق والحركة فضلا عن الاتجاه والذي حقق هو الآخر ومن خلال تباينه الغرض التصميمي إلى جانب مساهمته الفاعلة في إحداث الإيهام بالحركة فقد جاء ما بين المائل باتجاه اليسار متمثلاً بالشكل (P) ومائل باتجاه اليمين وقد تمثل بشكل الحجارة البيضاء الواقعة في الثلث الأعلى من الملصق في حين جاءت الأشكال المتكررة والمتراكبة (الحمامات) على الشكل (p) لتحقق من خلال موقعها اتجاهية قوسية.

إن هذا التباين العالي في الإتجاهية أضفى بعداً حركياً على التصميم وشكل مركزاً للجذب والاستقطاب ففي تفاعل أو تصارع ، وهذه الطاقات المتعارضة في اتجاهات يختلف عن الآخر ما يثر إحساس المتلقي بالحيوية والحركة الشديدة.

ومن حالات التباين الأخرى التي اعتمدها المصمم في بنية التكوين العام للملصق والتي ساهمت في تأسيس إيحاء بالإيهام الحركي هو التباين في حجم ونوع وموقع الأشكال التي ضمنها التكوين والتي حقق من خلالها المصمم مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب، الأمر الذي أثار إحساساً بتقدم بعض الأشكال وتراجع بعضها الآخر ليضفي ذلك إحساساً آخر وكأنها تتحرك وليست على سطح مستو.

ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين والحركة فضلاً عن ترابط مع عناصر البناء المختلفة التي أسهمت باستلام الزمن والفضاء والاتجاه ومن ثم الإيهام بالحركة هو الانسجام الذي تحقق بالشكل واللون والاتجاه والحجم مما أضفى تنغيماً ساهم في تحقيق الجذب ومن ثم الإيهام بالحركة.

والتوازن هو الآخر من الوسائل التنظيمية التي تحققت داخل الفضاء المقرر للملصق والذي جاء ليؤسس إيهاماً بالحركة وليحقق جذباً فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوها لتؤسس عمقاً فضائياً ثم الإيقاع الذي تحقق من خلال التكرار اللوني والشكلي المتمثل بالحمامات التي أحدثت تفعيلاً حركياً أضفى تنغيماً أسهم في الإيحاء بتلك الحركة فضلاً عن السيادة التي تعد من الوسائل التنظيمية الهامة في تحقيق العمق من خلال تقدم العنصر السائد سواء أكان شكلاً أم ملمساً أم اتجاهاً أم حجماً.

يلاحظ مما تقدم أن التباين ومن خلال وسائل تنظيمه أضفى نوعاً من الحيوية والحركة مما أعطى الملصق عنصر الجذب ومن ثم تذوقه جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل والملمس واللون والاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع في الموضوع العام محققاً بذلك الجانب الوظيفي والجمالي.
3. الإيهام بالعمق والحركة من خلال التراكب.

رقم العينة 10
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)

الوصف العام :

تمثل التكوين العام للملصق من أشكال أساسية ثلاث أحتل الشكل الأول والذي تمثل بالمرأة معظم الموقع الفضائي العام للملصق، في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً مع الشكل الأساسي الأول متخذاً موقعاً فضائياً مهماً (مركز الملصق). أما الشكل الأساسي الثالث فقد جاء متمثلاً بالأشكال الحروفية وقد اتخذت موقعين، الأول هو المنطقة الواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق وقد جاءت الحروف هنا بحجم كبير، بينما اتخذت الأشكال الحروفية الصغيرة المنطقة الواقعة في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق.

المناقشة والتحليل:

إن أولى علاقات التباين التي تم اعتمادها في الملصق تمثلت بتباين القيمة الضوئية، ففي الشكل الأساسي الأول اعتمد المصمم القيمة اللونية (الرصاصي الداكن) للفضاء العام كأساس في التعبير عن درجة نصوع المناطق البارزة في شكل المرأة، في حين جاء اللون الأسود ليعبر عن المناطق الظلية (الغائرة)، ومن خلال ذلك(توظيف القيمة اللونية للضوء) تمكن المصمم من تحقيق التأثير الدرامي وكذلك تحقيق السيادة والتوازن والوحدة للموضوع الرئيسي فضلاً عن تحقيق العمق الفضائي ولاحقاً خلق الاتجاه نحو الأمام والارتداد نحو الخلف لتحقيق الحركة داخل الفضاء التصميمي. في حين جاء الشكل الأساسي الثاني (الصليب) متراكباً على الشكل الأول وقد امتلك درجة عالية من النصوع (قيمة ضوئية عالية) دفعت به نحو المقدمة، وقد أسهم اللون الأحمر الذي استخدم في الشكل هو الآخر في الحركة والتحريك وذلك من خلال تباينه العالي في قيمه ودرجة إشراك اللون مع ما يحيط به من ألوان الأشكال وفضاءاتها مما ولد إحساساً بالعمق الفضائي من خلال الاختلاف المسافي والذي أسهم هو الآخر بالاستلام الحركي.

أما الشكل الأساسي الثالث والذي جاء متمثلاً بالحروف الكتابية والواقعة على امتداد المحيطية السفلى للملصق فقد جاءت مندفعة إلى الأمام بحكم قيمتها اللونية الفاتحة أولاً وموقعها أسفل الملصق ثانياً.

إن هذا التوزيع المتباين في كمية ونوع الضوء المستخدم في الأشكال داخل الملصق عمل على تحقيق مظهر الشكل وأجزائه البارزة في التكوين التصميمي، وقد كان عاملاً أساسياً في النهوض بمهام التحفيز البصري والجذب والوضوح والاهتمام أضاف صيغاً جمالية من الخلق والإبداع فضلاً عن إثارته الإحساس بالوهم الفضائي والحركة.

ومن حالات التباين الأخرى التي يمكن أن يستلمها المتلقي والتي أسهمت في تحقيق ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين في نوع واتجاه وموقع الخطوط التي اعتمدها المصمم في بنية الشكل الأساسي الأول (المرأة) فقد جاءت هذه الخطوط متنوعة ما بين رفيعة وسميكة، قصيرة وطويلة منحنية أو متعرجة متخذة محاور اتجاهية متعددة منها العمودية والأفقية والمائلة، في حين كان لموقعها هو الآخر أثر في تأكيد إيهامية الحركة، إذ ومن خلال تنقل العين بين تلك المواقع الفضائية التي شغلتها الخطوط (أسفل، أعلى، يمين، يسار) يتولد الإحساس بالإيهام الحركي. وهنالك حالات التباين في نوع ومساحة وموقع واتجاه الأشكال التي اعتمدها المصمم في الملصق والتي حققت ناتجاً بإيهام الحركة فيما بين الشكل الرمزي والعضوي والحروفي مقداراً متفاوتاً من قوة الجذب، حيث بدت الأشكال ذات الصبغة الهندسية متقدمة على الأشكال الأخرى وذلك لاحتكامها إلى قوة جذب أكبر من الأشكال غير الهندسية والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها.

وفيما يخص تباين الأشكال من حيث موقعها فهي الأخرى أوحت بتغير البعد المكاني ومن ثم الإيهام بالحركة في حين اتخذ التباين في اتجاه الأشكال محاور عدة توزعت ما بين الأفقي والعمودي والمائل فضلاً عن الاتجاه نحو العمق أو نحو المتلقي، فالشكل (T) اتخذ ومن خلال دلالته التكوينية اتجاهين في آن واحد، فالاتجاه الأول جاء وفق المحور العمودي نحو الأسفل في حين جاء الاتجاه الثاني أفقياً وقد تمثل بالأثر الذي تركته حركة الفرشاة نحو اليمين.

أما الأشكال الحروفية سواء تلك التي جاءت في الأسفل (الكبيرة الحجم) أو تلك التي جاءت في الجانب الأيمن من وسط فضاء الملصق (الصغيرة الحجم) والتي جاءت لإحداث الجذب الفضائي ولتحقيق التوازن التصميمي فقد اتخذت اتجاهية أفقية متوافقة مع نظام قراءتها من اليسار الى اليمين، في حين جاء اتجاه الشكل الأساسي الأول (المرأة) نحو المقدمة باتجاه المتلقي وذلك من خلال الطاقة التعبيرية التي يمتلكها الشكل.

إن هذه التباينات والتنوع في اتجاه الخطوط والأشكال قد أسهمت وبشكل فعال في إعطاء استلام زمني متنوع رافقه استلام إيهامي بالعمق والحركة.

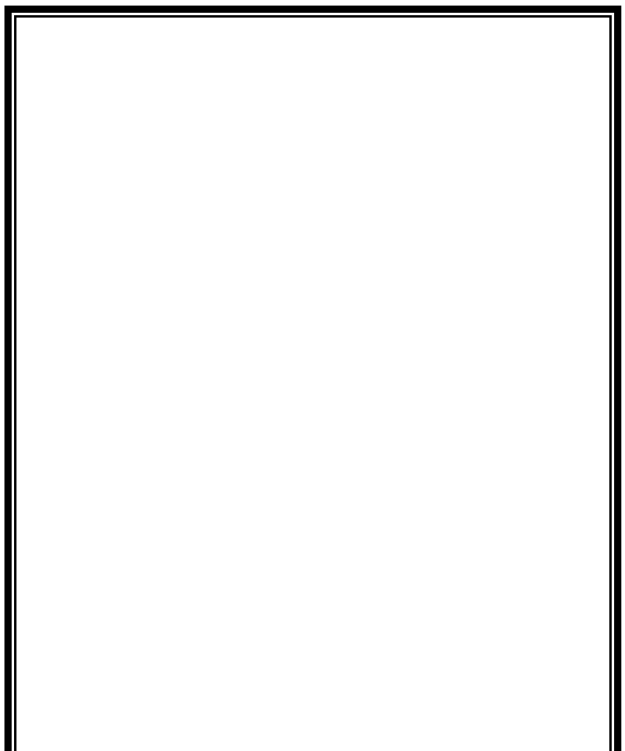
ووفقاً لذلك يمكن عد الفعاليات والعلاقات والتفاعلات الواسعة التي تمخضت عن التباين فيما بين العناصر البنائية ووسائل التنظيم قد أسهمت في تحقيق الناتج الجمالي فضلاً عن تعزيز الإيهام بالحركة داخل الفضاء المقرر في الملصق فضلاً عن إسهامها في منح الملصق التوازن الذي جاء ليحقق هو الآخر جذبا فضائياً أسهم في انتقال بصر المتلقي نحوه ليؤسس عمقاً فضائياً ومن ثم حركياً أنتج عنه إيقاعاً متناغماً. فضلاً عن الانسجام والسيادة الفضائية واللذين ساهما في تماسك وترابط الأجزاء التي احتواها الملصق ليشكل وحدة تصميمي. وقد ساعد في ذلك الدرجة اللونية للفضاء العام التي اختارها المصمم التي جاءت متوافقة ومتناغمة بينها وبين كل تلك الألوان التي استخدمت. فضلاً عن تحقيق السيادة لكل عنصر من عناصر العملية التصميمية التي امتلك كل منها طاقة تعبيرية عن الحركة أو الإيحاء بها.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في القيمة الضوئية واللون والاتجاه والشكل والخط.
2. توظيف علاقة التراكب لتحقيق العمق الفضائي ومن ثم الإيهام بالحركة.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تحقيق نقطة جذب انتباه بصرية.

4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي للملصق.

رقم العينة 11
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار شركة كرافك (inc)



الوصف العام:

نظمت العملية الإنشائية للملصق على وفق علاقة شكلية اعتمدت خاصية الاستلام الزمني والفضائي على السواء فضلاً عن الاستلام الحركي. وقد جاء تقسيم فضاء الملصق على أربعة مناطق فضائية تباينت في مساحاتها ومواقعها الفضائية. وقد احتل الشكل السائد (كتابين متواجهين) الذي احتوى على فكرة الملصق الأساسية المساحة العظمى لفضاء الملصق.

المناقشة والتحليل

اعتمد الملصق نظاماً لونياً متبايناً شكل أساساً مهماً من أساسيات إثارة الإحساس بالإيهام الحركي وقد تمثل ذلك بالألوان الأحمر والأسود والأصفر والأبيض فضلاً عن فضاء الملصق الذي جاء باللون الأزرق لتشكل هذه الألوان بتباينها قيماً جمالية وتعبيرية فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بالإيهام الحركي فنتيجة لاختلاف الأطوال الموجية للألوان يتولد الإحساس بتقدم الألوان الحارة نحو المتلقي أكثر من الألوان الأخرى التي ضمنها الملصق الأمر الذي يحدث إحساساً بالاختلاف المسافي ومن ثم ومن خلال هذا الاختلاف يتولد الإحساس بالإيهام الحركي . ومن حالات التباين الأخرى هو التباين في الاتجاه ففي الوقت الذي عبر شكل الكتاب(الأيسر) بأن أوراقه تتباعد بعضها عن بعضها الآخر ليعطي إيحاء بتتابعية اتجاهية نحو العمق، كانت أوراق الكتاب (الأيمن) توحي بالحركة التتابعية أيضاً ولكن باتجاهية نحو المقدمة في حين أعطى شكل المثلثان المتعاكسان (المتكونان نتيجة التقاء نهايات الأوراق في نقطة واحدة) اتجاهية أفقية تسحب النظر باتجاه خارج الفضاء العام للملصق، أما الخطوط المتشكلة في نهاية كل مثلث والمعبرة عن صفحات الكتب فقد جاءت متعاكسة وباتجاهية المنطقة ذاتها لتؤسس إيهاماً بالمسار البصري نحو ذات المنطقة الأمر الذي أحدث مساراً بصرياً متغيراً بالاتجاهية حرر إيحاءاً حركياً واضحاً ساهم في المسك والتثبت للموقع الفضائي الذي حقق جذباً وشداً للفضاء الذي اختار له المصمم درجة لونية أعطته تميزاً واضحاً عن الدرجات اللونية الأخرى التي احتوتها الوحدات البنائية للملصق.

ومن الاتجاهات الأخرى التي تحققت في التكوين العام للملصق هي الاتجاهية الأفقية الشرطية التي حققتها الأشكال الحروفية والتي جاءت متوافقة مع نظام قراءتها في حين أن المساحة السوداء والواقعة أسفل الملصق فقد اعتمدت في شكلها المتموج والمنحدر نحو الزاوية اليمنى من الملصق أساساً للتعبير عن اتجاهها وحركتها ضمن إيقاعية منتظمة أضافت تنغيمها لفضائه العام سمح لبصر المتلقي بالانتقال نحوها محققة إيهاماً بالحركة بذات الاتجاهية.

وهنالك حالات أخرى للتباين تمثلت في موقع الشكل أو المساحة فاللون الأسود وبحكم موقعه أسفل الملصق وعلى امتداد محيطيته السفلى أعطى إحساساً بالتقدم نحو الأمام وقد عزز هذا الإحساس من خلال لونه الغامق فكما هو معلوم أن العين تنجذب وبشكل أسرع نحو الألوان الغامقة والتي تعطي شعوراً بثقل الوزن قبل انجذابها نحو الألوان الفاتحة، ونتيجة لهذا التفاوت المسافي في سرعة الانجذاب وكذلك الإحساس بالقرب والبعد من خلال الموقع يتولد الإحساس بالعمق والإيهام بالحركة.

أما التباين في الحجم والذي تمثل بالأشكال الحروفية فقد شكل هو الآخر ومن خلال اختلاف حجومها (كبيرة ،صغيرة) إحساساً بالتقدم والتأخر نتج عنه إيهام بالحركة فضلاً عن تحقيقها للأهداف الوظيفية وكذلك ومن خلال توزيعها المعلن حقق المصمم توازناً أسهم في تحقيق إستقرارية الملصق.

ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في تحقيق جماليات التباين فضلاً عن تحقيقها ناتجاً بإيهام الحركة هو التوازن، فبالرغم من وجود اختلاف في اللون الا أن المصمم ومن خلال إيجاد قوى متماثلة في كلا جانبي الملصق استطاع أن يحقق استقرار لفضاء الملصق، ثم الإيقاع الذي تأكد من خلال عملية تجاور الألوان مضيفاً تنغيماً عزز الإيحاء بالحركة. فضلاً عن التناسب الذي يؤدي إلى إحداث التأثير في الاختلاف المسافي والذي جاء متحققاً في الشكل واللون والاتجاه وبقية العناصر البنائية الأخرى.

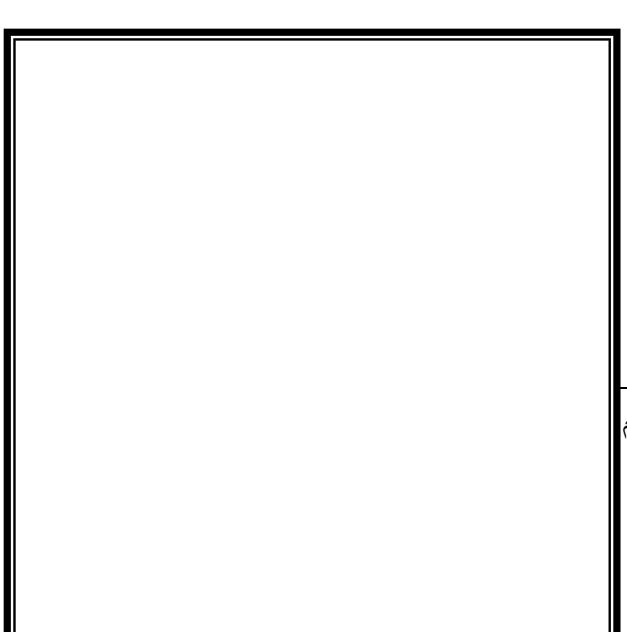
ومن وسائل التنظيم الأخرى التي حققت إيهاماً بالحركة هي السيادة في اللون والشكل فضلاً عن السيادة الفضائية التي أسست هي الأخرى ناتجاً بإيهام الحركة وأسهمت في تماسك الأجزاء التنظيمية للملصق.

إن كل تلك الفعاليات التي جاءت لتحقق وحدة الملصق أعطت استلاماً زمنياً اختلف من موقع الى آخر محدثة تفعيلاً سريعاً بالإيهام الاتجاهي والحركة. فضلاً عن كونها جاءت متناسقة جمالياً.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الخط، الاتجاه، كالحجم.
2. تحقيق الوحدة من خلال السيادة.
3. تحقيق العمق الفضائي نمن خلال علاقة التداخل.
4. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 12
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNDP *)



* المركز الإنمائي للأمم

الوصف العام :

جاء التكوين العام للملصق متكوناً من شكل رمزيٍ مثّل طفلٍ يحمل طيراً في يد ورمزاً لشكل الكرة الأرضية في اليد الأخرى، في حين جاءت الأشكال التي مثلت أغصاناً نباتية ومن خلال نظامها التصميمي لتشكل اتجاهية قوسية أحاطت بالشكل الأساسي، فضلاً عن كونها شكلت الحدود الخارجية للشكل الدائري الواقع خلف شكل الطفل، في حين اتخذت الأشكال الحروفية موقعاً موازياً للإطار السفلي من الملصق.

المناقشة والتحليل :

إن أولى العلاقات التصميمية التي اعتمدت التباين كأساس لتحقيق الإيهام بالحركة داخل فضاء الملصق هو عنصر اللون، والذي تمثل بالألوان البنفسجي والأسود من جهة والأزرق والأصفر من جهة أخرى لتشكل هذه الألوان بتباينها خلفية الملصق فضلاً عن اللون الأبيض واللونين الأزرق والأسود والتي بدت واضحة من خلال الأشكال الحروفية التي توزعت في فضاء الملصق، لتسهم هذه الألوان المتباينة بالنتيجة في تجسيد الأشكال من جهة والإيهام بالحركة من جهة أخرى وذلك من خلال إعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وفق نسب متعددة تختلف باختلاف الأطوال الموجية لتلك الألوان.

ومن علاقات التباين الأخرى التي جاءت لتحقق الإيهام بالحركة بشكل واضح هو تنوع الأشكال المعتمدة في الملصق والتي جاءت ما بين الواقعية والرمزية خاصة تلك الأشكال التي مثلت غصناً نباتياً، فنظامها الذي اعتمد التدرج الحجمي وباتجاهات قوسية من الأسفل باتجاه الأعلى سحبت بصر المتلقي نحوها لتوهمه بالتحريك. فضلاً عن امتلاك الشكل الأساس الذي اعتمده المصمم والذي مثل شكلاً رمزياً لطفل اتجاهاً واضحاً جاء هو الآخر متبايناً فحركة اليدين شبه الدائرية واتجاهية الشكل العام نحو الأعلى ليوهم بالتحريك نحو تلك الإتجاهية.. وكذلك الأشكال الحروفية البيضاء اللون فقد جاءت هي الأخرى ممتلكة اتجاهية نظامية على وفق النظام القرائي لها من اليمين نحو اليسار. ثم أن الشكل الذي مثل طيراً أعلى يد الطفل فهو الآخر امتلك اتجاهية أفقية تقاطعت مع اتجاهية الأشكال الحروفية تلك.

كل هذه التباينات في الاتجاه أسهمت وبشكل واضح في تعزيز الإيهام بالحركة وذلك من خلال تنقل عين المتلقي بتتابعية من مكان إلى آخر.

ومن العناصر الأساسية التي وظفها المصمم في الملصق هو عنصر الخط الذي جاء واضحاً في الشكل الذي مثل الكرة الأرضية أعلى يد الشكل الأساسي اليمنى والتي جاءت متباينة في اتجاهها (أفقية، عمودية) وكذلك في توعها (مستقيم ، منحني). بينما خلقت خطوط العنوان الرئيسي للملصق ومن خلال تراكبها على الأشكال التي اعتمدها المصمم داخل فضاء الملصق إيهاماً بقربها من بصر المتلقي وبعد الأشكال الأخرى الواقعة في خلفية الملصق.

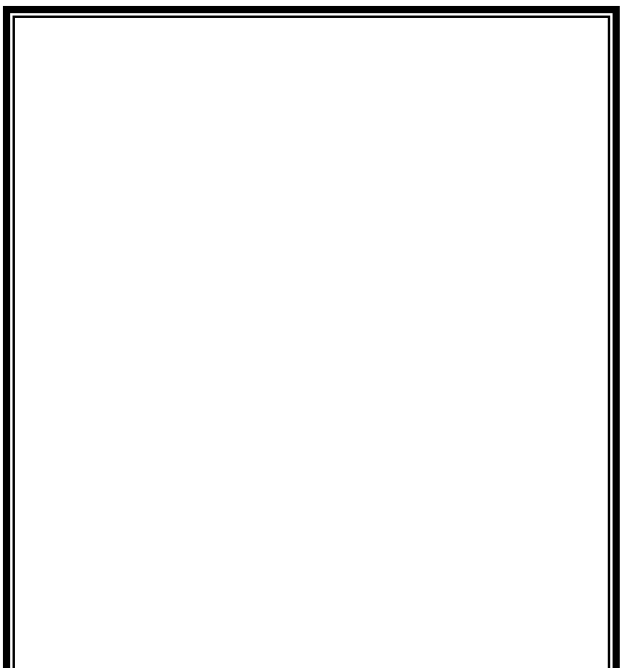
ومن وسائل التنظيم التي اعتمدها المصمم والتي أسهمت في إظهار جماليات التباين فقد تحددت بالتوازن الذي يعد شبه متماثل والانسجام في عناصر اللون والشكل والاتجاه

والتناسب في أحجام الأشكال المعتمدة التي جاءت لتعزز ترابط أجزاء الملصق محدثة وحدة تصميمية مترابطة أسهمت إلى حد بعيد بإيهام الحركة خاصة وأن نظام التكرار الذي أحدث إيقاعاً متناغماً مؤسساً ناتج بإيهام الحركة وتماسكاً بين أجزائه المتعددة.

في ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الخط ،الشكل ، الاتجاه.
2. تحقيق الوحدة والتنوع من خلال استغلال توزيع الوحدات التصميمية داخل فضاء الملصق.
3. تحقيق الانسجام الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اعتماد التوازن والانسجام بين أجزاء الملصق المتعددة.

رقم العينة 13
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNDP)



الوصف العام:

نظمت العملية الإنشائية للملصق على أساس التوزيع الفضائي الذي اعتمد شكلاً سائداً تمثل بالشكل الرمزي لحمامة السلام وهي تحمل شكلاً يمثل الكرة الأرضية. في حين جاءت الأشكال الحروفية لتتخذ هي الأخرى موقعاً فضائياً (النصف الأسفل من فضاء الملصق) شكل نصف مساحة الملصق تقريباً.

المناقشة والتحليل :

ان أولى مناطق الجذب التي عملت على سحب البصر نحوها تمثلت بالشكل الأساسي الذي مثل فكرة الملصق والذي تكون أساساً من شكل رمزي مثل حمامة للسلام جاءت باللون الأبيض على أرضية زرقاء اعتمدت التباين اللوني العمودي من الأعلى نحو الأسفل وهو ما يوهم بالحركة بنفس الاتجاهية.

ومن حالات التباين التي أحدثها المصمم في الملصق فقد جاءت من خلال حركة الخطوط التي أظهرت بتنظيمها شكلاً يمثل الكرة الأرضية... فقد جاءت حركة الخطوط المتباينة والمتقاطعة في اتجاهاتها لتحقق إيهاماً بالحركة نحو تلك الاتجاهية التي جاءت من خلال الخطوط المستقيمة والمنحنية. زاد في ايضاحها الشكل الذي مثل غصناً نباتياً جاء نظامه البنائي ليشكل حركة قوسية من الأسفل إلى أعلى يمين فضاء الملصق.

ومن علاقات البناء التي أسست ناتجاً بالحركة الإيهامية هو ذلك النظام الذي تكون منه شكل حمامة السلام الذي جاء تصميم جناحها من خطوط تساوت في سمكها وتوازت فيما بينها محدثة إيهاما بالحركة القوسية وأبرز ظهورها ذلك التدرج في أحجامها لتعزز سحب بصر المتلقي والانتقال به من موقع إلى آخر محدثة إيقاعاً منتظماً من خلال ذلك التكرار الذي أحدث ناتجاً اتجاهياً منحنياً باتجاه أعلى الفضاء المقرر للملصق ثم أن الشكل الأساس جاء تنظيمه في الأساس متحركاً باتجاهية أفقية من اليمين إلى اليسار زاد من وضوحها تلك الأشكال الحروفية التي ضمت عنوان الملصق والتي تكونت من ثلاثة أسطر جاءت بعضها فوق البعض الآخر وبمساحات متباينة لتسهم هي الأخرى في تحقق ناتجاً جمالياً رافق فكرة الملصق الأساسية.

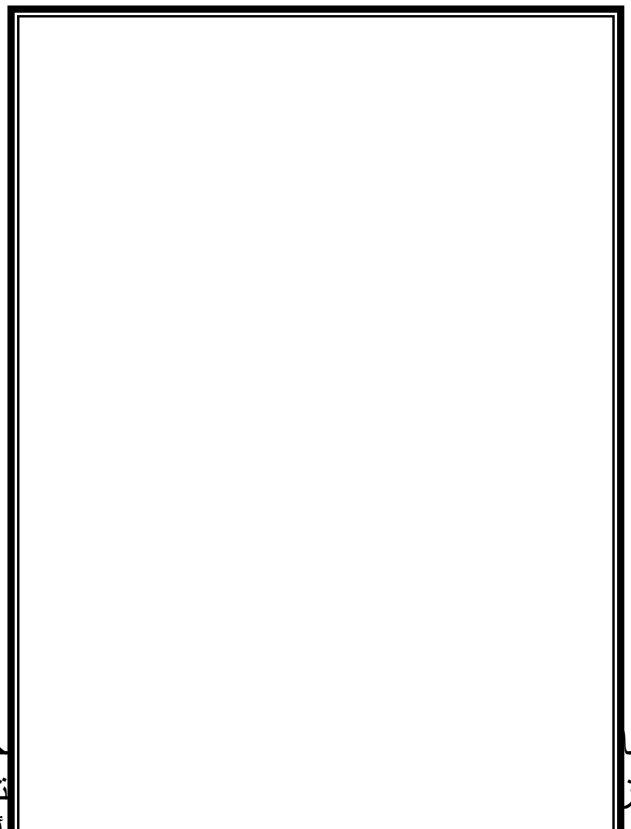
ومن وسائل التنظيم التي أسهمت في تحقيق جماليات التباين هي سيادة أو هيمنة الشكل الأساس على بقية الأشكال والذي احتل الموقع الفضائي الأعلى للملصق الأمر الذي يحقق جذباً بصرياً يمكن أن يعد ناتجاً جمالياً يسهم في تأسيس ترابط أجزاء الملصق المتعددة. هذا فضلاً عن التكرار الذي جاء واضحاً داخل الملصق ليحقق المصمم من خلاله ناتجاً بالإيقاع المتدرج والمتناغم ليضيف الشعور بالرضا لتصميم كالملصق وفكرته التي اعتمدت التضاد اللوني أساساً لتنظيمه.

مما تقدم يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الخط ، اللون ، الشكل ، الاتجاه.
2. استغلال الفضاء التصميمي بصورة فعالة من خلال التوزيع الأمثل للوحدات والعناصر التصميمية التي ساهمت في تحقيق الوحدة والتنوع.
3. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال البناء الشكلي للوحدات التصميمية.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 14

تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNFPA [*])



الوصف العام :

جاء التكوين العا خوص إنسانية وهي بحركات مختلفة موز تلياً أشكال مستطيلة متدرجة الارتفاع. في أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه.

المناقشة والتحليل :

إن أولى علاقات التنظيم التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة داخل فضاء الملصق قد جاءت متحققة من خلال الشكل المتكرر للشخوص الإنسانية. إذ وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه الاتجاهيات المتعارضة والمتباينة لتلك الشخوص في تحريك البصر داخل فضاء الملصق، فإن الإيهام بالحركة قد تحقق أيضاً من خلال الأشكال الموجودة داخل فضاء الملصق وما تحمله من طاقة تعبيرية، فشكل السهم المتعرج باتجاهيته المائلة من أسفل يسار الملصق حتى أعلى يمينه فضلاً عما تحمله الشخوص الإنسانية من تفعيل حركي لبعض أجزائها أسهم في تحقيق الشد الفضائي ومن ثم أسهم في خلق الوحدة والتنوع. في حين جاء استخدام العلاقات اللونية المتباينة لتسهم هي الأخرى في تكوين الحركة وتأكيدها وذلك من خلال خلق تأثيرات بصرية داخل الفضاء، أوحت بتقدم الألوان الحارة (الأحمر والبرتقالي والأصفر) في بعض الأشكال وارتداد الألوان الباردة (الأزرق) في الأشكال الأخرى وهو ما اسهم في خلق الإحساس بالحركة الوهمية للأشكال كما أسهمت في خلق الاتجاه وتأكيده.

ومن حالات التباين الأخرى التي أظهرها الفنان (المصمم) في الوحدات البنائية فقد تجلت بالتباين الشكلي الذي ظهر ما بين الهندسي والرمزي والواقعي وكلها حالات حققت ناتجاً بالإيهام

[*] صندوق الأمم المتحدة للسكان والتنمية

الحركة سواء أكان ذلك من خلال دلالتها أو نظامها التصميمي كما هو الحال في الأشكال الهندسية التي جاءت على هيأة بنائية متدرجة الارتفاع عززت الإيهام بمتابعتها وحركة البصر نحوها.

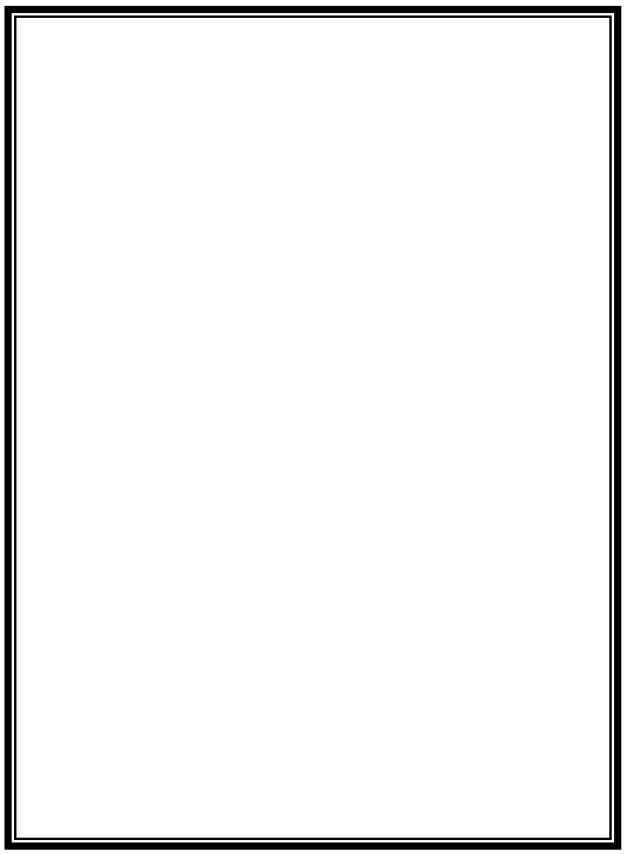
إن هذه التباينات في الاتجاهات والأشكال والقيم اللونية التي حاول المصمم إنشاءها أسهمت في خلق الانسجام والوحدة والتنوع داخل الفضاء التصميمي لتسهم هذه الوحدة في إيصال الفكرة العامة للموضوع وتحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للمصمم.

ومن وسائل التنظيم التي أحدثت ناتجاً جمالياً هو التكرار في أشكال الشخوص والذي أسس ناتجاً إيقاعياً غير منتظماً حقق جذباً بصرياً تنتقل العين من خلاله من شكل إلى آخر بشكل متتابع محققاً ناتجاً لوحدة الملصق الأساسية ... ومن أسس التصميم التي تمثلت في الملصق هو التوازن الذي ظهر هو الآخر محققاً جذباً بصرياً باتجاه الملصق .

وفي ضوء ما تقدم يمكن إن نستنتج ما يأتي :

1. تحقق الإيهام بالحركة من خلال التباين في اللون، الشكل، الاتجاه، الخط .
2. توظيف النقاء التصميمي واستقلاله جفي تحقيق الوحدة والتنوع داخل الملصق.
3. تحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي.

رقم العينة 15
تاريخ الإنتاج 2003
جهة الإصدار (UNEP [*])



[*] برنامج الأمم المتحدة للبيئة.

الوصف العام :

اعتمد الملصق في تكوينه شكلان أساسيان. احتلا معظم فضاءه، وقد جاءت هذه الأشكال لتسجل تبايناً لونياً وشكلياً وملمسياً.

المناقشة والتحليل :

تعد عملية التراكب الجزئي الحاصلة بين الشكلين الأساسين نقطة الجذب الأولى في الملصق موحية بإيهام البعد الثالث (العمق الفضائي) الذي يمكن أن يؤسس ناتجاً بحركة البصر على سطحه المقرر وذلك من خلال إعطاء الرائي إحساساً بالقرب والبعد للأشكال فيما بينها فعملية التراكب سواء كان ذلك تراكباً جزئياً ام كلياً تسهم في زيادة الزخم الحركي لأن عناصره المتراكبة تمتلك إحساساً واضحاً بالإيحاء الحركي فضلاً عن كونها أي – عملية التراكب – تخلق علاقة تنظيمية أكثر جمالاً وتضيف في الوقت نفسه تماسكاً وترابطاً لوحدة العملية التصميمية.

ومن حالات التباين التي تؤدي دوراً واضحاً بإيهام الحركة هو التباين اللوني الذي اعتمد الألوان الأبيض، الأزرق الفاتح، الرمادي (الكحلي) وهي ألوان هادئة بعض الشيء... مؤسسة قيماً جمالية تمنح الملصق تنوعاً مريحاً للبصر... فضلاً عن التباين الحاصل بين ملامس الأشكال التي تأسست منها فكرة الملصق وفضاءاتها. والتي انحصرت ما بين الملمس الناعم للأشكال والملمس الخشن الذي مثل فضاء الملصق المقرر، لتعطي هذه التباينات إيحاءا بفعالية ونشاط حركي للسطوح.

ومن علاقات التصميم التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة هو تلك الأشكال المتباينة والتي تم اعتمادها في الملصق والتي ضمت أشكالاً هندسية انحصرت ما بين المنتظمة وغير المنتظمة والتي جاء نظام بعضها ليوهم وبشكل واضح بحركتها خاصةً الشكل الدائري الذي احتل مركز الشكل الأساسي الأول (اللوزي) والذي ظهر وكأنه دائرياً متحركاً من خلال توزيع قيماً ضوئية متباينة موهمة بصر المتلقي بالحركة، فالأضواء الأكثر نصوعاً تكون أكثر جذباً فتبدو وكأنها أقرب إلى بصر المتلقي بالحركة في حين الأضواء الخافتة تكون أقل جذباً فتبدو وكأنها غائرة في العمق.

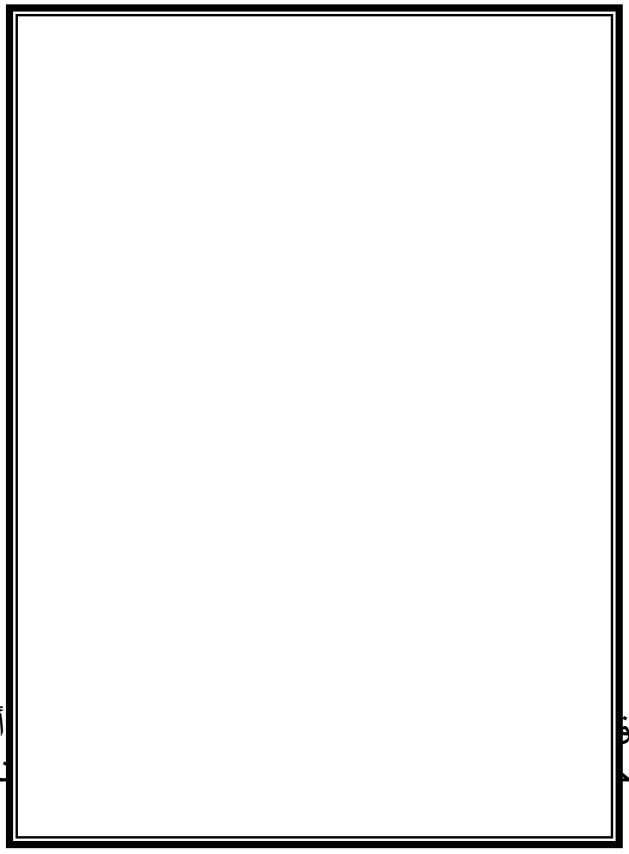
إن الاتجاهيات المتباينة المتحققة من خلال كل تلك الأشكال المعتمدة في الملصق والتي انحصرت ما بين الاتجاهية العمودية نحو الأعلى والاتجاهية القوسية المائلة التي أحدثها الشكل الأبيض اللون، فضلاً عن اتجاهيات الأشكال الأخرى جاءت جلها لتسحب بصر المتلقي نحوها موهمة إياه بالحركة داخل فضاء الملصق المقرر.

ومن وسائل التنظيم التي أحدثت جمالاً متبايناً هو ذلك الانسجام بالشكل واللون فضلاً عن السيادة الشكلية التي تمثلت بالشكل (اللوزي) كذلك علاقات الترابط المتحققة من أنظمة التراكب الجزئي والكلي ما بين الأشكال وفضاء الملصق والتي أسهمت إلى حد بعيد في تحقيق الجمال ووحدته التصميمية التي بدت وكأنها متماسكة بالرغم من محدودية الأشكال التي اعتمدها المصمم لتحقيق فكرته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نستنتج:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال تباين الشكل، اللون، الملمس، الاتجاه.
2. تحقيق العمق الفضائي من خلال علاقة التراكب وهو ما يولد إحساساً بالإيهام الحركي.
3. استغلال الفضاء التصميمي وتوظيفه لخدمة البناء العام للملصق وتحقيق الوحدة والتنوع.
4. تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي وذلك من خلال اهتمام المصمم بقوانين ومفاهيم التنظيم البصري للوحدات والعناصر الموزعة داخل فضاء الملصق.

رقم العينة 16
تاريخ الإصدار 2003
جهة الإصدار (UNHCR *)



الوصف العام :
تكون الملصق أسفل الفضاء المقرر للملصق. في حين اتخ اتجاهاً قوسياً يمتد من

* وكالة الأمم المتحدة للاجئين.

أعلى اليسار باتجاه أسفل اليمين، في حين اتخذت الأشكال الحروفية من أعلى الملصق موقعاً قضائياً لها.

المناقشة والتحليل :

اعتمد الملصق في أساسه على التباين اللوني والذي تمثل بالألوان البرتقالي والأسود الفاتح فضلاً عن اللون الأبيض وهو ما أسهم في تجسيم الأشكال من جهة وإعطاء الإحساس بالتقدم نحو الأمام والارتداد للخلف من جهة أخرى وذلك بالاعتماد على مبدأ تأثير اللون المجاور حيث كان للألوان الداكنة تأثر سمح للألوان الفاتحة بالتقدم للأمام وزيادة إشراقه وتأثره وهو ما أسهم في خلق إيحاء بالإيهام الحركي.

ومن حالات التباين الأخرى التي أسست ناتجاً بإيهام الحركة هو التباين الناتج من خلال الأرقام الأجنبية التي جاء نظامها قوسياً من أعلى اليسار باتجاه الأسفل (الزاوية اليمنى) وقد زاد من إيضاح ذلك الإيهام تلك الخطوط المستقيمة المتباينة وبشكل متدرج في اتجاهها لتؤسس ناتجاً إيقاعياً منتظماً تتحرك بذات الإتجاهية. وهنالك أيضاً التباين في القيمة الضوئية الذي اعتمده المصمم والذي أظهر من خلاله إشعاعياً باتجاهية مائلة عن وسط فضاء الملصق باتجاه قمته اليسرى لتحدث جذباً بصرياً محققاً من خلاله إيهاماً بالحركة في حين أظهرت الحروف البيضاء ومن خلال تراكبها إيهاماً بالعمق والفضاء وهو ما ولد الإحساس بالإيهام الحركي هذا فضلاً عن الإتجاهية الشرطية التي جاءت متوافقة مع نظام قراءة تلك الحروف. إلا أن وعلى الرغم من الاتجاهات المتعارضة التي أسهمت في خلق الحركة والتحريك فان الأشكال الموجودة وما تحمله من طاقة تعبيرية أسهمت هي الأخرى في إحداث وتعزيز الحركة، فشكل الكرة الأرضية ولد الإحساس باستمرارية حركتها حول نفسها في حين أعطت الأرقام الأجنبية ومن خلال تزايد عددها إيحاءاً بالحركة وذلك من خلال انتقال البصر من رقم إلى رقم أعلى.

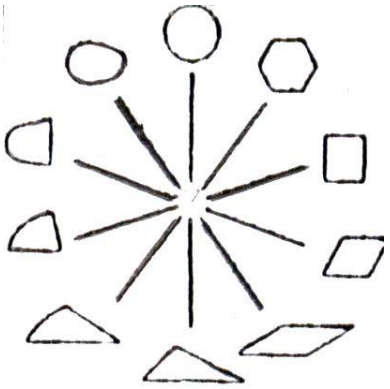
ان استخدام العلاقات اللونية المتباينة علاوة على التنوع داخل فضاء الملصق أسهم في خلق الانسجام والوحدة وهو الأمر الذي عمل على إيصال الفكرة العامة للملصق فضلاً عن تحقيق الجانب الجمالي والوظيفي للملصق.

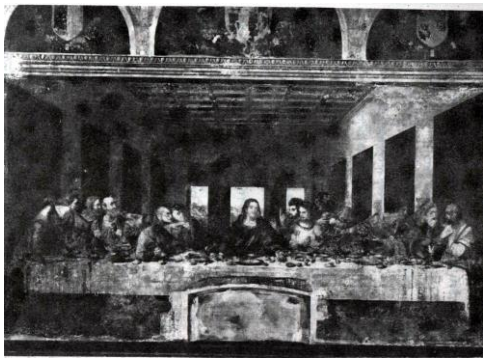
ومن عمليات التنظيم التي أعتمدها المصمم في الملصق هو السيادة الشكلية لشكل الكرة الأرضية والتي عملت على سحب بصر المتلقي نحوها مما انعكس ذلك إيهاماً بالتحرك باتجاهية أفقية من اليمين إلى الشمال خاصةً وان ظلال ذلك الشكل قد ساعد على استلام ذلك الإيهام من خلال العمق الفضائي والتفاوت المسافي بين الشكل وظله لتحدث ناتجاً بالجمال والحركة على حد سواء... حيث أسهمت الألوان المعتمدة على تناسق وتوافق لوني عززه ذلك الترابط بين أجزاء الملصق المتمثلة بالخطوط والأشكال والألوان والملامس والاتجاهات فضلاً عن القيمة الضوئية التي جاءت هي الأخرى متباينة ومؤسسة إيهاماً بالتحريك وترابطاً في وحدته الأساسية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن أن نخلص إلى ما يأتي:

1. تحقيق الإيهام بالحركة من خلال التباين في الشكل ، اللون ، القيمة الضوئية في حين أحدثت علاقة التراكب للحرف والأشكال هي الأخرى إيهاماً بالعمق والحركة.
2. حقق التباين الوحدة وذلك من خلال تفعيل مبدأ الشد أو الجذب الفضائي بين الأشكال الموجودة داخل الفضاء التصميمي وهو ما عمل على تحقيق الجانب الوظيفي والجمالي.

3. حقق التباين التنوع وذلك من خلال استغلال الفضاء التصميمي وتوزيع الوحدات التصميمية فيه.
4. تحقيق العمق الفضائي من خلال القيمة الضوئية.





الملحق (1)
استمارة التحليل

المحور	الفئة الرئيسية	الفئات الثانوية
التباين والوحدات الإيهام الحركي	الخط	نوع
		اتجاه
		موقع
		قياس
	الشكل	موقع
		اتجاه
		مساحة
		نوع
	اللون	كنه
		قيمة
		تشبع
	الاتجاه	عمودي
		افقي
		مائل
	الملمس	خشن
		ناعم
	الحجم (القياس)	كبير
		صغير
	الضوء والظل	ناصع
		معتم
جماليات التباين	وسائل التنظيم	السيادة
		التناسب
		التكرار
		التوازن
		الوحدة
	علاقات التصميم	التراكب
		التلامس
		التداخل
		الاختراق
		التجاور
		التقارب
		التباعد
		الشفافية

المصادر

المصادر

1. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، 1976 .
2. ابن الهيثم ، الحسن : كتاب المناظرات – المقالات 1، 2، 3 في الإبصار على استقامة حققها وراجعها عن الترجمة اللاتينية : عبد الحميد صبرة ، الكويت ، 1983 .
3. ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري : لسان العرب ، ج/15-16 ، الدار المصرية للتأليف والترجمة .
4. أبو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي من طاليس إلى أفلاطون ، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية ، ج/1 ، 1985 .
5. احمد ، سعيد مرسي : تربية الطفل قبل المدرسة ، القاهرة ، ط/2، 1987.
6. أرسطو طاليس : فن الشعر ، ترجمة ، عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت، 1973.
7. اسماعيل ، شوقي وعلي محمود رشوان : تكنلوجيا الطباعة ، المعاجم التكنولوجيا التخصصية ، ألمانيا الديمقراطية ، 1981 .

8. اسماعيل ، شوقي : الفن والتصميم ، جامعة حلوان ، كلية التربية الفنية ، 1999 .
9. الاعسم ، عاصم عبد الامير : جماليات الشكل في الفن العراقي الحديث ، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
10. امهز ، محمود : فن التصوير التشكيلي المعاصر ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
11. أوفسيانيكوف م،ز، سمير نوفا: موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة ، باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت ، 1975 .
12. اوهر ، روست : روائع التعبيرية الألمانية ، ترجمة ، فخري خليل ومحسن الموسوي دار الشؤون الثقافية العامة ، ط/1، 1989 .
13. بابادوبولو ، ألكسندر : جمالية الرسم الإسلامي ، ترجمة وتقديم ، علي اللواني ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، 1979 .
14. باقرة ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج/1، ط/1، منشورات دار البيان، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973.
15. بارو ، اندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1978 .
16. البابلي ، سعدي عباس : العلاقات الرابطة العامة في التصميم الشكلي ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1998 .
17. الباشا ، حسن : تاريخ الفن العراقي القديم ، مديرية النشر والطبع ، مكتبة النهضة ، ط/1، 1965 .
18. باونس ، الآن : الفن الأوربي الحديث ، ترجمة ، فخري خليل ، دار المأمون المصرية، 1943 .
19. بدوي ، احمد زكي : معجم مصطلحات الإعلام ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، 1985 .
20. بدوي ، عبد الرحمن: أفلاطون خلاصة الفكر الأوربي ، مكتبة النهضة العربية المصرية، 1943 .
21. بدوي ، عبد الرحمن بدوي : ملحق موسوعة الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1996 .
22. البزاز عزام : التصميم في التصميم ، بغداد ، 1997.
23. البزاز ، عزام : إلى التصميم ، بغداد ، 1997.
24. البزاز ، عزام ونصيف جاسم محمد : أسس التصميم الفني ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 2001 .
25. البزاز ، عزام : التصميم حقائق وفرضيات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط/1، بيروت ، 2001 .
26. البقاعي ، شفيق : الأنواع الأدبية (مذاهب ومدارس في الأدب المقارن) ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ، ط/2 ، 1980 .
27. بلخيانوف ، جورج : الفن والتطور المادي للتاريخ ، ترجمة ، جورج طرابيش، دار الطليعة ، ط/1 ، بيروت، 1977 .
28. بهية ، عبد الرضا داود : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
29. تلمية ، عبد المنعم : مقدمة لنظرية الادب ، دار العودة ، ط/2 ،بيروت، 1979 .
30. التهاوني ، محمد علي الفاروقي : كشاف اصطلاحات الفنون ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، مطبعة السعادة ، مصر ، 1963 .
31. الجادرجي ، رفعت : حوار في بينونة الفن والعمارة ، ط/1، 1995 .

32. جبارة ، سامية محمد : الاتصال والمجتمع الحديث (النظرية والتطبيق) ، دار المعرفة، القاهرة ، 1982 .
33. الجباخنجي ، محمد صدقي : فنون التصوير المعاصرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1961 .
34. الجبوري ، ستار حمادي : العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
35. جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي ، لاروس للطباعة ، 1989.
36. جوبو ، م ، ج: مسائل فلسفة الفن المعاصر ، ترجمة ، سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد ، مصر،ب ت .
37. جودي ، محمد حسين : تاريخ الفن العراقي القديم ، ج/1 ،مطبعة النعمان ، النجف الاشرف ، ب ت .
38. حبيب ، عمار عبد الحمزة : البنية النظامية والوظيفية في الرسم المعاصر ، 1950-1967، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2000.
39. حسين ، سمير محمد : مداخل الإعلان ، عالم الكتب ، القاهرة ، 1973 .
40. حموده ، يحيى : نظرية اللون ، القاهرة ، 1981 .
41. الخالدي ، غازي : علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دمشق ، 1999.
42. خضير ، مجيد حميد حسون : الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي ، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 .
43. الدوري ، سهاد عبد الجبار مديح : علاقة الفضاء والزمن وتأثيرها في التصميم ذي البعدين ، اطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 .
44. ديوي ، جون : الفن خبرة ، ترجمة ، زكريا ابراهيم ، دار النهضة العربية للنشر ، القاهرة ، 1983.
45. الرازي ، محمد بن ابي بكر عبد القادر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت ، 1983.
46. الراوي ، عبد الستار عز الدين : في (الموسوعة الفلسفية العربية م/1ج/1)، تحرير معن زيادة ، معهد الإنماء العربي ، 1986 .
47. الراوي ، نوري : الفن الألماني الحديث ، مطبعة دار التضامن ، بغداد ، 1964.
48. الربيعي ، عباس جاسم حمود : الشكل والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجملية ، 1999 .
49. رزق ، سامي : مبادئ التذوق الفني والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية، 1982.
50. رشدان ، احمد حافظ : التصميم ، القاهرة ، 1980 .
51. رشدان ، فتح الباب عبد الحليم احمد حافظ : التصميم في الفنون التشكيلية ، عالم الكتب والنشر ، القاهرة ، 1984 .
52. رياض ، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، ط/1، القاهرة ، 1973 .
53. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/2 ، 1986 .
54. ريد ، هربرت : الموجز في تاريخ الفن الحديث ، ترجمة ، لمعان البكري ، مراجعة : سلمان الواسطي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط/1، بغداد ،1989 .
55. رو ، جورج : العراق القديم ، ترجمة ، حسين علوان حسين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1984.

56. زكريا ،فؤاد : التفكير العلمي ، سلسلة عالم المعرفة (3) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978.
57. الزهاوي ، عمر سامي : الشكل والبيئة (دراسة ايكولوجية للعمارة) ، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، 1995.
58. سانتيانا ، جورج : الاحساس بالجمال ، ترجمة ، محمد عزت مصطفى ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة، نيويورك ، ب ت .
59. ستولينتز ، جيروم : النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974 .
60. سكوت ، روبرت جيلام : اسس التصميم ، ترجمة ، محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، 1980 .
61. سعيد ، حسين : الموسوعة الثقافية ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1974 .
62. السلمي ، محمد : الليثوغراف البداية والتطور ، مجلة فنون عربية ، العدد 2 ، مطابع لندن ، 1981 .
63. سليمان ، حسن : الحركة في الفن والحياة ، دار الكاتب العربي للنشر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ .
64. شاخت ((و)) بوزروث : تراث الاسلام ، ج/1، سلسلة عالم المعرفة ((8))المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط/2 ، 1988 .
65. الشال ، عبد الغني النبوي : مصطلحات في الفن والتربية الفنية – عمادة شؤون المكتبات ، الرياض ، 1984 .
66. شاكر ، عبد الحميد : العملية الابداعية في فن التصوير ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة، الكويت ، 1987 .
67. شاكر ، عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني ، عالم المعرفة ، مطابع الرسالة ، الكويت ، 1999.
68. شيرزاد ، شيرين احسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار العربية ، بغداد ، 1985.
69. الشيخلي ، مها اسماعيل : وضع اتجاه تصميمي لمطبوعات الاطفال دون سن السادسة في العراق ، اطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997 .
70. صابات ، خليل : الاعلان تاريخه وأسسه ، اخلاقياته وفنون ، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة ، ط/1، 1969.
71. صالح ، باسم محمد : تصميم الاعلان التجاري في العراق ودوره في خدمة التنمية القومية، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1989.
72. صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية ادراك الشكل واللون ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع والاعلان ، مؤسسة الرياض للطباعة العامة ، بغداد – الكويت ، 1982 .
73. الصايغ ، سمير : الفن الاسلامي ، قراءة تاملية في فلسفة وخصائصه الجمالية ، دار المعرف ، بيروت ، لبنان ، 1988 .
74. الصراف ، عباس : افاق النقد التشكيلي ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام سلسلة الكتب الفنية 34، بغداد ، 1979 .
75. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، ج/1، ج/2، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ..
76. عارف ، محمد : فن الرسم اليدوي ، مطبعة منير ، بغداد ، ط/2، 1985 .
77. عباس ، راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، 1987.
78. عباس ، نصيف جاسم محمد : الابتكار في العمليات التصميمية للإعلان المطبوع ، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999.
79. عبد المنعم ، سوسن وآخرون : البايوميكانيك في المجال الرياضي ، دار المعرفة في مصر، القاهرة ، 1977.

80. عبد المنعم ، ماجد : دراسات في علم الجمال ، عالم الكتب ، بيروت ، ط/2، 1986.
81. عبد الغني ، صبري محمد : البحث في الفراغ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الكوفة ، كلية التربية الفنية ، 1990.
82. عبد الرزاق لبنى اسعد : الأسس التصميمية لأثاث الشوارع في مدينة بغداد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1999 .
83. عبو ، فرج : علم عناصر الفن دلفين للطباعة والنشر ، ج1-ج2 ، ميلانو ، ايطاليا ، 1982 .
84. عثمان ، طارق مصطفى أبو بكر : العلاقات البيانية ودلالات الرموز في تصاميم العملات الورقية السودانية ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 2002 .
85. العزاوي ، ضياء : فن الملصقات في العراق ، دراسة في بدايته وتطوره ، وزارة الإعلام، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1974 .
86. عسكر ، نجم عبد الله : تصميم برنامج تعليمي لمادة الانشاء التصويري في كلية الفنون الجميلة ، اطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية التربية الفنية ، جامعة بغداد ، 1996 .
87. العبيدي ، جبار وفلاح كاظم : وسائل الاتصال الجماهيري ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ..
88. علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط/2 ، دار المعارف ، مصر ، 1975 .
89. علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة) ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
90. العلايلي ، عبد الله : الصحاح في اللغة والعلوم ، دار الحضارة العربية ، بيروت ، 1974 .
91. عوديشو ، وسام مرقس : اتجاه حركة العناصر وعلاقاتها بالمضمون في الرسم الجداري والنحت البارز في حضارة وادي الرافدين ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998
92. غاتشف ، غيورغي : الوعي والفن ، ترجمة ، سعد مصلوخ وونويل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت، 1990.
93. ف. هـ . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف، ترجمة ، سعيد حامد الصدر ، مراجعة، عبد الحميد بحيري، تصدير، حسن جلال العروسي، دار النهضة العربية، القاهرة، ب ت.
94. .فرج الله ، ادريس : التشكيل اللوني في الطباعة ، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، ب ت.
95. فراي ، ادوارد : التكعيبية ، ترجمة ، هادي الطائي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990 .
96. فنكلشتاين ، سدني : الواقعية في الفن ، ترجمة ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة: يمن هويدي ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، 1971 .
97. القيسي ، بان صباح صبري :الانظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ،جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة.
98. كامل ، عادل : مسيرة الفن بعد عشر سنوات من الثورة ، مجلة آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، العدد 115 ، بغداد، 1987 .
99. كامل ، فؤاد و(آخرون) : الموسوعة الفلسفية المختصرة ، منشورات مكتبة النهضة ، مطبعة أوفسيت الميناء ، بغداد ، 1983.
100. الكبيسي ، ابراهيم حمدان سبتي عباس : بنائية الفكرة التصميمية للمنجز الطباعي ، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2001 .
101. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، ط/1 ، بيروت ،1977 .

102. كورل ، جاكوب : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، ترجمة ، ليون يوسف وعزيز عمانؤيل ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ،1989 .
103. لنتون ، رالف : شجرة الحضارة ، ج/1 ، ترجمة ، أحمد فخري ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، (د.ت)
104. مايز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة ، سعد المنصوري ومسعود القاضي ، مراجعة وتقديم : سعيد محمد خطاب ، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، 1966.
105. مجموعة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج/3، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1985 .
106. محسن ، زهير صاحب وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، بغداد ، 1987.
107. محمد ، سيد محمد : الأعلام والتنمية ، مكتبة الخانجي للنشر ، القاهرة ، 1979 .
108. مدكور ، ابراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيأة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة ، 1979 .
109. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ب ت.
110. مطر ، أميرة حلمي : في فلسفة الجمال من افلاطون إلى سارتر ، دار الثقافة، للطباعة والنشر ، القاهرة ،1974 .
111. منديل ، عبد الجبار : الإعلان بين النظرية والتطبيق ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1982.
112. نوبلر ، ناثان :حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987 .
113. النوري ، عماد جهاد : الفن والعلم والجمال ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (275) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ب ت .
114. نيكولاس ويد : الأوهام البصرية وعلمها ، ترجمة ، مي مظفر، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ط/1، 1988 .
115. هاوزار ، ارنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة ، رمزي عبده جرجيس وزكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب ، مطبعة جامعة القاهرة ، 1968 .
116. هاوزار ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة ، فؤاد زكريا ، ج/1-2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/2، 1981 .
117. هويغ ، رينيه ك : الفن تأويله وسبله ، ترجمة ، صلاح برمدا ، وزارة الثقافة والارشاد القومي، منشورات عويدات ، دمشق ، ج/1،ج/2 ، 1978 .
118. هورتيك ، لويس : الفن والأدب ، ترجمة ، بدر الدين قاسم الدفاعي ، سلسلة الفكر المعاصر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ، 1956 .
119. الهيتي ، هادي نعمان : الاتصال الجماهيري والتغيير الاجتماعي ، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ، 1978 .
120. الوائلي ، شيماء كامل داخل : العمق الفضائي وأساليب استخدامه في إخراج المطبوعات متعددة التقنيات ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2001 .
121. الواسطي ، خليل إبراهيم حسن : المضامين الفكرية وعناصر التصميم الفني للمعلقات في العراق ، خلال فترة الحرب العراقية الإيرانية من عام 1980 ولغاية 1986 ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1978 .
122. ونكي ، ادوارد : مقدمة إلى وسائل الاتصال ، ترجمة ، وديع فلسطين ، القاهرة ، 1981 .
123. وهبه ، مجدي : معجم مصطلحات اللغة والآداب ، لبنان ، 1979 .
124. اليزدي ، محمد تقي مصباح : المنهج الجديد فيعلم الفلسفة ، ترجمة ، محمد عبد المنعم الخاقاني ، قم ، مؤسسة النشر الإسلامي ، 1999 .

125. يوسف ، عقيل مهدي : الجمالية بين الذوق والفكر ، مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، بغداد، ط/1 ، 1988 .
126. Attilio Rossi : Posters , New York , 1966 .
127. Barbara Baer Capitmam : American Trademark Design , Dover publications , Inc , New York , 1976.
128. Bevlin , Marjorie : Design through Discovery , 3th edition, Holt, Rinehart and Winston .1977.
129. Bevis Hillier : Poster , New York , 1974 .
130. Biegeleisen : Desigen & Print your own Poster , Lodon , 1976 .
131. Crow Wendell : Communication Graphics , Prentice – Hall , Englewood Cliff , New Jersey , 1986 .
132. John.F.A. Taylor :Design and expression in the Visual Arts – Dover publication Inc, New York , 1976.
133. Devoe Merril : Effective Advertising copy the Macmillan company U.S.A., 1969 .
134. Q. Carter , Brown : Master pieces, commentaries , By Diane Kelder , An Artabras Book Newyork, 1977 .
135. Graves, Maitland : The Art of Color and Design , Second addition , New York , 1951 .
136. Harold Burtt : Psychology of Advertising Boston, Houghion Mifilin Company, 1938.
137. Randolf Arnheim : Art and Visual Paception, University of California Press, Berkly , 1965 .
138. Hotchkiss : Anutine of Advertising .
139. Lucas D.B. and Britt, S.H. : Advertising Psychology Research, New York , MxGraw, Hill Book Companytne, 1950.
140. Maurice Richards : The Rise and fall of the Poster, New York , 1971 .
141. Max Gallo : Poster in History , New American Library, 1974.
142. Nicholas Tenkins : Photo Graphics Photographic for design , New York, 1973.
143. The compact Edition of the Oxford English Dictiore Volumei, A-O, Oxford University.
144. Turnbll Arther and Russel Buind : The Graphics of communication Typography Layout , Design second Edition, Ohio university , New York , 1974.
145. Walter Herdeg : Graphics Posters , 80 .
146. Walter Herdeg : Graphics annual 80/81, the International Annual of Advertising and Editorial Graphics .
147. Wong, Wucius : principles of two Dimensional, New York, Van Nostr and Reinhold, 1977.