فاعلية القيم اللونية في إدراك الحركة في تصاميم الأقمشة النسائية

وسن خليل إبراهيم
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

تعد الاقمشة النسائية بكونها تراكيب تصميمية تشترط وجود مفردات تكون بمثابة تعبير جمالي وذاتي, واولى هذه المفردات هو اللون وقابليته على احداث الفعل الحركي على سطح القماش. وينطلق ذلك من قدرة اللون على ايجاد متغيرات لونية وتدرجات تضيف للقماش تتابعية حركية في الانتقال ما بين مفردات التصميم. ومن ثم فاللون احد العناصر المهمة في تصميم اقمشة النزهة النسائية انطلاقا من مؤثراته التي تبدا تركيبية وتنتهي جمالية تتيح للمصمم في ايجاد عوامل مؤثرة في نفسية المتلقي من خلال البعد الحركي الذي يحدثه اللون.

الفصل الأول

مشكلة البحث

تعد الاقمشة من ضروريات الانسان.. اذ لا يمكن الاستغناء عنها في جميع مجالات الحياة البشرية. فالقماش يستخدم لستر الجسد ويستخدم في تغطية الاشياء. لذا تعد الاقمشة ومنذ القدم المتصدر في الاستخدام نسبة للاشياء الاخرى كونها مادة اساسية فضلا على استخدامها لاضفاء الجمالية. ويتحقق ذلك من خلال البنية اللونية التي تعد بمثابة المظهر الحسي الجمالي والتعبيري لتصاميم الاقمشة النسائية. وان الالوان توظف لتحريك شكل المفردات في القماش ولتمييزها وادراكها لتعطي تاثيرات فاعلة ضمن فضاءها مؤسسة ناتجا حركيا ولتخلق في الوقت نفسه بؤرة بصرية فاعلة ساحبة لبصر المتلقي نحوها. وان الادراك يعتبر الاساس الذي تقوم عليه عملية التصميم بوجه عام سواء أكان إدراك المصمم لما يقوم به من عمل فني او ادراك المشاهد لما يرى في هذا العمل من قيم لونية من خلال الأثر الذي ينشأ مباشرة من انفعال عضو الحس البصري نتيجة منبه او مثير حيث تتم عملية الاحساس عن طريق هذا المثير.

لذا وجدت الباحثة مسوغاً منطقياً لمشكلة بحثها يتضمن السؤال الاتي:

- ما هو دور القيم اللونية في ادراك الحركة لتصاميم الاقمشة النسائية.

أهمية البحث:

للبحث الحالي اهمية في انه:

1- يفيد العاملين والمتخصصين في مجال التخصص الدقيق.

2- يسهم في تطوير استخدام الألوان في تصاميم الأقمشة.

أهداف البحث:

1-الكشف عن فاعلية القيم اللونية في ادراك الحركة لتصاميم الأقمشة النسائية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تصاميم الأقمشة النسائية (أقمشة النزهة).

الحدود المكانية: الاقمشة المستوردة في الاسواق المحلية.

الحدود الزمانية: (2010-2013).

تحديد المصطلحات

1- اللون: هو الانطباع الاول الذي يولد النور على العين ويتم بواسطة الاجسام المعرضة للضوء، كما يمثل الجانب الظاهري او السطحي للشكل(ضفاف غازي, 2001,ص27). ويفضل في تصاميم الاقمشة النسائية اعتماد الدرجات والقيم اللونية التي توفر الاحساس بالهدوء والشفافية البعيدة تكون ذات درجات وقيم لونية مختلفة شرط ان تكون منسجمة وكما يقول ارسطو "ان الالوان ربما تتواءم كما تتواءم بسبب تنسيقها المبهج"(احمد مختار, 1997, ص32).

2-القيم اللونية: وهي القيم التي تتعلق بدرجة الاضاءة او الظلمة في أي لون من خلال مدى وجود او غياب اللون الابيض او الاسود واللون يتصف لتحديد ماهية بثلاث صفات وهي:

- اصل اللون وهي تلك الظاهرة التي يعرف بها اللون.
- تشبع اللون ويرتبط بالقدر المضاف اليه من الالوان المحايدة.
- نصوع اللون وهي كمية الضوء المنعكس من السطح الملون.(احمد مختار, ص45).

3-الحركة: هي التغير الطبيعي او الميكانيكي في الجسم فهي فيزيائيا تعني حركة الجسم او جزء منه بفعل قوة دافعة وفي السطوح الثنائية الابعاد فان الحركة تعتمد على الايهام وما يمكن ان يوهم به الرائي من تحريك الشكل او اجزاء داخل المتكون التصميمي ضمن نظام تصميم خاص.(Wucius Wong,1972,p84).

4-الادراك: هو عملية تهيؤ ذهني مسبق او هو توجيه الشعور وتركيزه نحو شيء معين استعدادا لملاحظته او ادائه او التفكير فيه.(احمد عزت, ب ت, ص47).

5- ادراك الحركة: الحركة اقوى مثيرات الانتباه في المجال البصري ويمكن الايحاء بالحركة عن طريق علاقة الشد والجذب ويتزايد الاحساس بالحركة في التكوينات التي يسود فيها الخط المائل او الاشكال المثلثية والهرمية حيث تتعدد الاتجاهات التي تقود العين الى اتجاه معين، وادراك الحركة هي عملية البحث عن افضل التغيرات للمعلومات الحسية بناءاً على معرفتنا بخواص الاشكال وماهيتها والادراك ايضا العملية التي تجري في عقولنا عندما نحاول ان نحدد صورة معينة لاشكال تختلف في لونها وتركيبها بواسطة الضوء المنعكس الينا من هذه الاشكال ولكي يكون هناك ادراك للحركة داخل الفضاء التصميمي يجب ان تسبقه عملية شد الانتباه اليه اذ يمكن ان يتسبب الانتباه اليه عن طريق عنصرين او اكثر"(حسن سليمان, ب ت, ص68).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول- اللون:

تشتمل كلمة اللون على الكثير من الدلالات فاللون مسالة بصرية وليست لفظية، ولا يتحدد فعله الفيزيائي في حدود معينة، اذ يصبح عنصرا دلاليا يحمل مضامين فكرية من خلال ما ينطوي عليه من طاقة كامنة. ومن هنا جاءت اهمية اللون بعده احد العناصر المهمة في تصميم الاقمشة ومكونا بنائيا اساسيا فيها، تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في العمل التصميمي ليصبح جزءا من التمثيل الواقعي للشكل والخاصية السطحية له من خلال تاكيده، لما للشكل من طبيعة فيزيائية ومن قوام وتكوين، كما يؤثر في تنوع معاني الاشكال بتغير تدرجاته وقيمه اذ ان "اولى علاقات اللون بوصفه عنصرا هي تلك العلاقة الرابطة مع العنصر الاكثر اهمية المتمثل بالشكل الذي لا يمكن ان يوجد بغير اللون، ولا شكل يمكن تمييزه من دون ان يتسم بلون ما.

فالالوان تؤثر فسلجياً في العين البشرية بموجاتها وترددتها المختلفة لتحصل عملية الادراك الحسي ومن ثم تخلق هذه العملية استجابة معينة أي ان اللون "ليس مجرد احساسات على شبكية العين انها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات" بل يمكن ان يصبح عنصرا جماليا ايضا اذ يعد "الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والنواحي الجمالية عن طريق التوافق وتحقيق التناغم وفق قانون جمالي من الصعب تحديده"(عباس جاسم, 1999, ص9).

ومن هنا كان لتوظيف اللون في العمليات التصميمية بشكل عام وتصميم الاقمشة بشكل خاص اهمية اساسية بوصفه مثير مرئي مؤدي لعملية الاتصال من حيث الجذب البصري ولفت انتباه المتلقي نحوهما، وهذا يتم بالتاكيد من خلال تنظيم اللون وصفاته "فالمتعة التي يبعثها اللون تتاثر بتركيب الصبغة اللونية والقيم اللونية المتبعة واثرها على تنظيم الشكل ومواضعه وابعاده وخطوطه المشكلة لهيئته المرئية"، ان في اكتشاف نيوتن للظاهرة الاهتزازية في الالوان واختلاف اطوالها موجاتها وتشكيله اول ترتيب للالوان، وضع المرتكزات الاساسية للتعامل مع الكون من خلال وضعه القوانين الصحيحة لدراسة الالوان فعلى وفق نظريته اقام الفنانون علاقاتهم مع اللون وبنوا عددا من العلاقات مما خلق انواعا مختلفة من الترددات اللونية المنعكسة من الاسطح المصممة اسهمت بدورها في خلق وظائف جديدة واقيام ذات تذوق متقدم للاعمال الفنية ومنها تصميم وتصاميم الاقمشة النسائية تحديدا لما تتطلبه من قدرة على لفت انتباه المتلقي وتحفيزه(محمود شكر, 1987, ص244).

واللون صفة من صفات الاشكال التصميمية لا تنفصل عنها وبعدا من ابعادها المنظورة، وهو حجم وفضاء يؤثر في الاشكال ويتسبب بنوع من العلاقات بعدها او قربها وحركتها بالاضافة الى خصائصها المتعددة التي تؤثر في نفسيتنا وطبيعة ادراكنا للاشياء أي الاشكال التصميمية. فاللون هو "التاثير الناتج من تفاعل الضوء مع المسطح وانعكاسه على شبكية العين والاحساس باللون وادراكه عقليا حسب خبرة المتلقي"(حسن سليمان, ص46).

اضافة الى الوزن البصري للشكل التصميمي والذي يتحدد بالصفات اللونية للتصميم ومن ثم الحيز الذي تشغله هذه الصفات فالالوان الباردة تظهر اثقل وزنا من الالوان

الحارة ومثال ذلك ان الاشخاص الذين يتصفون بالبدانة يميلون الى ارتداء اقمشة ذات الوان حارة لانها تظهرهم اخف وزنا بينما الالوان الباردة تظهر العكس حيث يبدو الشخص اثقل وزنا.

وللالوان ايضا دور في الايهام الحركي بالاعتماد على التباين الحاد ما بين الشكل والفضاء فتبدو المساحة اللونية الفاتحة اكبر مما لو وضعت على مساحة غامقة ويعود السبب في ذلك الى انتشار الضوء بشبكية العين الحساسة للضوء وتسمى تلك الظاهرة "بظاهرة الانتشار كما للون خاصية اخرى في ادراك الاشكال والتاثير عليها ويحدث ادراك اللون عندما يعكس جسما ما اشعة الضوء الساقطة عليه بطول موجي معين وتدخل العين مؤثرة على العصب البصري محدثة احساساً بالضوء واللون في الدماغ (المصدر السابق, ص66). وهناك عوامل متعددة للادراك وهي:

1- درجة النصوع.

2- تقارب الاشياء فيما بينها.

3- عامل الحركة.

فالشيء الذي يوحي بالحركة يثير الانتباه اكثر من الساكن وتؤدي التجربة والتذكر دورا هاما في عملية ادراك اللون. وللون اهمية في تصميم الاقمشة فهو يحقق وظائف متعددة يأتي في مقدمتها جذب الانتباه الذي يعتمد اساسا على التغاير في القيم اللونية والتباين ويزداد هذا الجذب كلما كان استخدامها يصل الى حالات التضاد والتي تحقق الشد البصري فضلا عن القيم الجمالية واضفاء الواقعية والحيوية وخلق التاثيرات النفسية الفاعلة، من خلال علاقاته المتعددة وهي الانظمة التي اعتمدها الفنان (فازاريللي) في اعماله البصرية ليؤسس من خلالها الايهام بالحركة.

فكلما بعد الشكل عن بصر المتلقي كلما صغر حجمه وفي حالة اقترابه من المتلقي وضحت الصورة امامه بكل تفاصيلها، فزيادة حجم الشكل يبين لنا منظرا اقرب من الاشكال الاخرى بينما تقليل الحجم يبين ويوضح لنا ان الاشكال ابعد.

وفي تصاميم الاقمشة التي تكون مفرداتها ساكنة لخلق الحركة في تلك المفردات والاشكال يعتمد استخدام القيم اللونية في لون المفردات والاشكال حيث تواجه بتناقضات وهاجة جدا للاسود والابيض، او بفعل تجاور تدرجات لونية معينة ونلحظ ذلك من اعمال

(رايللي) التي تعد من اكثر الفنانين نجاحاً في استخدام الظواهر المختلفة فالنسب التي استخدمتها لتنفيذ اعمالها ساعدتها في تعزيز حركتها الفاعلة (ديناميكياً)(ناثان نوبلر, 1987, ص22). فضلا عن استخدامها الاشكال الضيقة ذات الاقواس المتضادة والتي تولد ايهاماً بالاهتزاز والسطوح المتحركة وان استعمال الابيض والاسود يتيح لنا انتاج اقصى تقابل ممكن بين المناطق المتحاذية.

وتصميم الاقمشة هو بناء نظام يبدأ وينتهي بالعلاقات التي تكون نواتجها بسبب الفعل اللوني الذي يمثل اولى مظاهر التحريك فيها من خلال توجيه المكررات الفاتحة والغامقة نحو شبكية العين بالتناوب لتصبح الصورة البعدية للشكل مشوشة مما يصعب تركيزها مؤدية الى شعور دافق بالحركة.

الحركة واللون

تقوم انظمة الحياة اليومية المختلفة للانسان على التنظيم الدقيق للمسارات والاتجاهات التي تضج بالحركة، فكل شيء في حياته يتحرك..كل شيء يتغير..كل شيء يتجدد..حتى الانسان لا يثبت ساكناً على حال، فانه بحد ذاته حركة دائمة ومستمرة فهي في عمله ومأكله وفي نومه ايضا، وكذلك في تنفسه وفي قلبه ودمائه..بل انها في كل جزء من اجزاء جسمه..

فالنظام المعرفي لدى الانسان وفي بدايات التكوين الاولى قد جعل من لغة الحركة وسيلة التعبير للوصول الى غاياته وذلك عن طريق اسلوب التماثل بالحركة المسندة بالصرخات والهمهمات والصيحات. وهذا يعني ان الحركة تعد اهم المصادر الرئيسة للتعبير في حياة الانسان الذي يصنع الحركة ويسيطر عليها ويسخرها لمنفعته..بل يمكن الاستدلال على ان الحركة هي الاساس في تطوير الحياة (التي تعد طاقة لا تكف عن الحركة) وتطوير مجالاتها الواسعة والتي من ضمنها الفن الذي يعد انعكاسا للحياة نفسها بل محاكاة لها. فبواسطته ينقل الفنان الافكار والاحاسيس والمشاعر الانسانية، والحركة ما هي الا تنافس معها لدرجة لا يمكن تصور وجود حياة دون حركة ترافقها.

"فحتى الفنانون الاوائل الذين كانوا يعملون في اعماق كهوفهم في ضوء مشاعلهم كانت تشغلهم فكرة التعبير عن الحركات في اشكال الحيوانات على الجدران". "فالحركة في الفن اصبحت العنصر الذي يحدد انطلاقة العمل الفني من نقطة الى اخرى". وقد

جرت محاولات عديدة لادخال احساس بالحركة في التصاميم وخاصة تصاميم الاقمشة النسائية التي تعد حركة المثير البصري من اكثر خصائص اثارة الانتباه فكثيرا ما يميل الفرد الى استجابة للمثيرات المتحركة بصورة اكثر من ميله للاستجابة للمثيرات الثابتة.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول ان الحركة باتت هدفا مهما في الفن بوجه عام وفي تصميم الاقمشة بوجه الخصوص، كونها تحقق عامل الشد البصري الذي يثير اهتمام المتلقي ويدفعه بتفحصه بخطوات متسلسلة ومتتابعة ومستمرة. وبهذا يمكن عد الحركة في تصميم الاقمشة عنصر جذب مهم وتضيف الاهتمام وهي في ذات الوقت ضرورية لاعطاء التاثير ضمن فضائها المقرر ويتسلمها المتلقي من خلال بناء نظامه اللوني الذي له القدرة على اثارة العين والذهن موحياً بالحركة التي تجيء ذهنية بواسطة العين والمخيلة.

ان مفهوم الحركة يختلف من فن الى اخر ففي فنون الرقص والتمثيل والموسيقى تخلق تجربة مختلفة وتوصل مفهوم تناظري مختلف للحياة عن فنون الرسم والنحت والتصميم". ففي الفنون الاولى تتضمن حركات موضوعية (فعلية) ولها في الواقع مدد زمنية كونها تحدث في الزمن، في حين ان الفنون الاخرى (الثانية) نجدها تتضمن حركات ذهنية (وهمية) وتوجد في نواحي الادراك. ولهذا يمكن الاستدلال على ان الحركة في الفن على نوعين. وفي الفنون التي تتضمن ابعادا ثلاث كما هو الحال في العمارة والنحت فان الحركة تتم من خلال التغيير الحاصل في موضع الجسم، او جزءا منه، وهي حركة موضوعية (حقيقية) وترتبط بمصدر الذي هو الطاقة ويكون الضوء فيها اساسياً في وهم الحركة، وتتكون الهيئة في هذا النوع من الحركة على مدى زاوية قدرها 360 درجة.

اما في الفنون التي تتضمن البعدين والتي يهمنا منها تصميم الاقمشة فالحركة فيها تكون وهمية، والايهام بها يتم من خلال الايهام الحركي للشكل او الاشكال التي تتضمن الالوان، وهي حركة ذهنية لانها ناتج ادراك الذهن والاشكال تبدو بانها تتحرك او تتغير على الرغم من سكونها في الواقع، والحركة فيها ثابتة في الاساس وان حدوثها مجرد وهم، ويكون مدى الزاوية فيها هو 180 درجة.

وهذا النوع من الحركة هو جزء وجوهري في تصميم القماش كونها توصل الانطباع بالحيوية والاثارة لوحداتها الثابتة، كما وانها ضرورية لاعطاء التاثيرات ضمن فضائها المقرر، فضلا عن كونها عنصر جذب مهم تضيف الاهتمام نحوها، والحركة في تصاميم الاقمشة لها تنوعات الى الحد الذي لا يمكن تحديده ولكن لابد من تحقيق الاحاطة بمسميات الى الحد الادنى منها وهي على النحو الاتي:

1- الحركة الى الداخل والخارج.
2- الحركة المحورية الداخلية.
3- الحركة المتجاذبة نحو الداخل والمتعاكسة نحو الخارج.
4- الحركات المتصلة والمنفصلة.
5- الحركات باتجاهية واحدة او المتعددة الاتجاهيات.
6- الحركة باتجاه المركز او خارج المحيطية.
7- الحركة الى الامام او الى الخلف.
8- الحركة باتجاه الاعلى او باتجاه الاسفل.

تلك هي الصفات الابتدائية لانواع محددة للحركة التي يمكن ان يتحقق الايهام بها من خلال عناصر البناء المتعددة والتي يأتي اللون في مقدمتها، وله القدرة على اثارتها من خلال انظمته البنائية، التي في ضوئها يتحرك بصر المتلقي من خلال علاقاته الرابطة مع وسائل التنظيم المختلفة التي تقود بصر المتلقي باتجاهيتها المقررة ومن ثم حركتها من موقع فضائي الى اخر وهو ما يعطي الصفة الحركية للفن البصري الذي جاء بالاساس ليوهم بالحركة التي يتوهم بها المتلقي.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن القول ان الحركة والوهم بها يتحقق من خلال ناتج التباينات اللونية وتضاداتها وتدرجاتها المتحققة، وناتج العلاقة بين الجزء والجزء الاخر، وبين الكل والجزء، ومن خلال التغييرات الحاصلة في الوان اجزائها تلك والمكونة لعملية التصميم، ومن خلال ايقاع معين تتمكن العين من الانتقال بينها من ادراك الوهم بالحركة التي تعد مولدا نشيطا تكمن داخل بناء نظامها. كذلك يمكن للباحث من الاستدلال على ان الحركة بوصفها مؤثرا بصريا مهما يمكن التحكم بها وبشدتها داخل فضاءاتها بما يتلائم والهدف المطلوب. والحركة سواءاً كانت موضوعية ام وهمية لابد

من ان يرافقها زمن (مرئيا ومحسوساً) ويقاس بسرعة حركة الاشياء والافكار...فالحركة والزمن يرتبطان ارتباطاً قويا بحيث لا يمكن فصل احدهما عن الاخر، ولا يمكن الاستغناء عن أي منهما في التصميم بوجه عام وفي تصميم الاقمشة النسائية بوجه خاص.

اللون والعملية الادراكية:

يعد تصميم الاقمشة رسالة بصرية صامتة ومقصودة الغرض منها مخاطبة المستهلك بصرياً وتعد حاسة البصر من اكثر الحواس اهمية وادقها في عملية الادراك الحسي في مجال تصميم الاقمشة فالقماش من اكثر الاشكال اكتمالا بتمثيل العقلي من حيث الشكل وعلاقة الموضوعات لانها تضفي الدقة على موضوعاتنا ومدركاتنا كما انه افضلب وسيلة لملاحظة التتابع والحركة والتغيير من خلال اشكاله والوانه(عبد الرحمن عدس, 1986, ص22).

ولحدوث عملية الاحساس لابد من توفر مثير او محفز حتى تبدا عملية الاستقبال ليقوم الادراك بدوره بتفسير هذه المثيرات وصياغتها بصور يمكن فهمها ويعطيها المعنى المناسب وفق خبرة المتلقي "فيضفي على الاشكال ابعادا رمزية ومدلولات استعارية يحولها من مجرد عناصر واسس تصميمية الى ادوات تعبيرية ووسائل بصرية توجه وتستقبل ما يكفي التفاهم بين المتعاملين بلغة الشكل ابداعا واستمتاعاً"(ادور الاشقر, 1999,ص101). وبهذا تصبح عين المشاهد طرفا في خلق او اضفاء معنى للحقيقة الحسية وهنا تتم عملية الادراك والاستجابة للمثير الحسي (سواء كانت رموز ام اشكال) ويتوقف نوع الاستجابة على طبيعة المنبه الخارجي وحالة المتلقي الشعورية واتجاه تفكيره وحاجاته وميوله وكذلك معلوماته وخبراته السابقة..."فالفرد لا يستجيب للبيئة كما هي عليه في الواقع بل كما يدركها وكما تبدو له، ووفق ما يضفي عليها من معنى وقيمة واهمية"(عبد الرحمن عدس, 1982,ص98).

ويتعامل مصمم الاقمشة مع العمليات والظواهر والعوامل التي تتحكم في المجال الادراكي بعدها مدخلا اساسيا للوعي بطبيعة الرسالة الاتصالية من خلال القماش ومدى فاعليتها في التاثير في المشاهد لاسيما ان رسالته تتقمص الالوان والخطوط والاشكال

لتكون ناقلة للمعنى والجمالية وبقدر وعي المصمم بتلك القدرات الادراكية يكون نجاحه في استخدام اسس وعناصر التصميم وفي التحكم في امكانية ربط العناصر البصرية وتحقيق اكبر قدر من الاتساق بين الهيئات والاشكال في عمله التصميمي"(اسماعيل شوقي, الفن والتصميم, 1999,ص56).

يتضح من ذلك ان الادراك يتاثر بمجموعتين من العوامل هما المؤثرات الداخلية (لاسيما بالفرد نفسه) والمؤثرات الخارجية (لاسيما بالمؤثر) وتؤثر هذه المؤثرات بكلا النوعين في طريقة انتباه الفرد او الاهتمام به اذ لابد من اعارة الانتباه للمثير كي يتم ادراكه. (وتتمثل المؤثرات الداخلية الدافعية والخبرة السابقة والتاهب أي ميل الفرد للاستجابة باسلوب معين. اما المؤثرات الخارجية فتنشأ عن خصائص المثير واهمها الشكل والارضية التي تحدد كيفية تمييز المميز الاساسي (الشكل) عن الوسط الكلي الذي يوجد فيه (الارضية)، وهناك عامل الاختلاف او التضاد فالمثير الذي يختلف عن المثيرات المحيط به يمكن ان يلاحظ بصورة افضل).

وفي فن تصميم الاقمشة نجد ان للون جاذبية مؤثرة بشكل كبير في ابراز التباينات في عناصر التصميم، كما ان "تغاير الالوان يؤثر على عملية الاستجابة ومن ثم الادراك فضلاً عن الحوافز والمؤثرات والمنبهات التي تختلف باختلاف الالوان ودلالاتها ووقعها في نفس المتلقي"(ابو طالب, 1990, ص47), مما يتطلب انتقاء دقيق للقيم اللونية المستخدمة من قبل المصمم.

وتعد قدرة الفرد على ادراك مجاله البصري وما يتضمنه من اشياء مختلفة عاملا حاسماً في تحديد علاقاته مع هذه البيئة والقدرة على التفاعل الايجابي معها كما انه يمتلك الاحساس بادراك الاشكال وما تتصف بها من عوامل ايجابية كالتناسب والجمال ومنطقية الشكل والقدرة على تمييزه، وهنا لابد من التأكيد على معرفة العلاقة بين الاحساس والانتباه والادراك لانها تشكل جزءا متكاملا في عملية التناول البشري للمعلومات فالاحساس هو نقل المنبهات الحسية الداخلية والخارجية الى الدماغ، اما الانتباه فهو تركيز اعضاء الحس على هذه المنبهات في الوقت الذي يقوم الادراك بتفسير هذه المنبهات التي تصل الى شكل رموز للبيئة كما هي عليه في الواقع، بل كما

يدركها وكما تبدو له، ووفق ما يضفي عليها من معنى وقيمة واهمية"(طارق محمود, 1992,ص19).

ويتعامل مصمم الاقمشة مع العمليات والظواهر والعوامل التي تتحكم في المجال الادراكي بعدها مدخلا اساسياً للوعي بطبيعة الرسالة ومدى فاعليتها في التاثير في المتلقي لاسيما ان رسالته تتقمص الالوان والخطوط والاشكال لتكون ناقلة للمعنى والجمالية "وبقدر وعي المصمم بتلك القدرات الادراكية يكون نجاحه في استخدام اسس وعناصر التصميم.

المبحث الثاني –الحركة

يتشكل النظام الكوني من مجموعة عناصر متحركة تتكون بتوازناتها وأنساقها المبنية عليها سياقات حركة الطبيعة فيها، فالأفلاك والأجرام في حركة معقدة في داخلها لكنها منظمة في ظاهرها ، وهكذا حركة السهول والوديان والأنهار .. ، كل يتحرك في زمن محدد ، فدوران الأرض حول الشمس والشروق والغروب وظهور القمر واختفائه كلها تخضع لعمليات جذب وتنافر ، اقتراب وابتعاد ، سكون ونشاط ، وسيلتها جميعا هي الحركة. وحركة الجسيمات في المادة وما يجري عليها من عمليات فيزيائية أو ما يتداخل فيها من عمليات كيماوية أو من احتكاك أو تلامس أو تصادم أو تجاذب أو تلامس مغناطيسي أو انسجام أو تناقض ، كلها حركات تتشكل منها المواد والعناصر ، فمنها من يتحرك موقعيا ويبقى محافظا على الحيز الذي يشغله ومنها يتحرك انتقالياً ويغير الحيز الذي يشغله ،وفي كلتا الحالتين قد يصغر الحيز أو يكبر مع اختلاف الزمن الذي يستغرقه فعل التحريك كي تعلن أن حركة ما داخلية كانت أم خارجية قد حصلت من مادة كذا أو العنصر كذا(محمد عبد اللطيف, 1974, ص86). فمن الحركة ما يكون حقيقياً سواء حصلت فيزيائياً أو فسيولوجيا أو بايلوجيا أو طبيعيا ومنها ما يحصل إيهاماً من خلال تغيير صفات الأشكال. وبما إن الصفات تفسير وعرض ، أي إنها حالات متغيرة وبالإمكان أن تتحول إلى جواهر عندها تصبح أصولا، عليه فالشكل يتغير تبعاً لتغير صفاته –لوناً–ملمساً–خطاً–...هو تغيير بصري يعتمد على المسافة القائمة ما بين المتلقي والهيئة ، عرضةً للخداع البصري ، فإما أن ترى الهيئة اكبر من حجمها

الطبيعي ، أو اصغر منه ، اكثر جاذبيةً أو اقل ،اكثر شداً أو اقل ، اكثر انسجاماً في موضوعها مع ذات المتلقي أو اقل ، اكثر تفاعلاً أو اقل ، اكثر تفاعلاً ما بين الرؤية وفضاء الهيئة أو اقل. إذ "لابد لكل حركة من قوة مسببة لها ، وهذه القوة هي :أي تأثير إذا سلط على جسم ما معين ، سببت تغيرا في حالتها الحركية ، الحجمية ، الشكلية ، وتتوقف سرعة ذلك الجسم المتحرك على شدة القوة ، باعتبارها كمية متجهة تتسبب في تغيير اتجاه الأجسام ". ويعتمد التصميم على الحركة, والحركة إما أن تكون :

أ- حركة حقيقية أي بمعنى إنها الشيء المتحرك فعلاً (الفيزيائية).

ب- حركة وهمية من شأنها إثارة أحاسيس ديناميكية تستخدم وسائل من شأنها إثارة الأحاسيس بالتغيير المكاني للشيء مع الاستمرارية لهذا التغيير(عبد الفتاح رياض, 1974, ص297-298).

الحركة في تصميم الاقمشة

يمكن توصيف الحركة في التصميم بأنها (حركة إيهامية ، ذهنية) وهي تسمح للمصمم ان يفصح عن أفكاره ، ويدخل الرائي نفسانيا في العملية الجمالية من خلال جذبه إلى معايشة وتأمل فاعلين " فلكي تكتسب الأشياء او عناصر العالم الموضوعي بحالاته جميعا حضورا فنيا لا بد أن تصبح حركة في اتجاه حضور آخر أبهى وأكثر إنسانية ، لابد أن تفتقد سكونيتها وعموميتها وتصبح أكثر حرية, أي حركة ضد وجودها الشيئي الخام ، المألوف القابل للتكرار ، حركة محاورة وتفاعل وتجاوز(خالدة سعيد, 1982,ص15-16).

ولكن هذه الحركة تكون لها صفة الحيوية الكامنة ، أي تلك الحيوية التي تنبثق ينابيعها امام العين الفاحصة التي تندمج في العمل التصميمي ، ولا تكتفي بالتطلع والمشاهدة فحسب اذ ان " العين المثقفة – المبصرة – ، المتوغلة ، المعاينة والكاشفة ، او سابرة الغور ، هي وحدها التي تستعيد بالمكابدة في التأمل ، ذلك النبض في جوهر حركية العمل"(الجزائري, محمد, 1993,ص171), بل انه يمكن القول إن هناك عنصرا زمانيا معينا في التصميم ، اذ ان النسب المكانية تكتسب قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين مدة اطول من بعضها الاخر وبذلك يكون في التصميم نوع من الحركة الصامتة. فالتصميم يلعب دورا لاشك فيه في المجتمعات

الانسانية, ومما يدل على قيمة هذا الدور انه يرقى بالإنسان من خلال تحقيق السلامة النفسية ويقيم توازنا بين المادة والعاطفة أي بين الحاجات المادية والحاجات المعنوية(علي ابو خطاب, 2005, نت)

الحركة والإدراك

يمثل هذا النوع من الحركة بعدّه بعدا إدراكيا, إذ أن الإدراك في طبيعته استجابة لما يقع ضمن نطاق اهتمامنا وانتباهنا, وبالتالي فانه يوجد ارتباط وثيق بين ما يدركه الانسان وبين سلوكه, فثمة علاقة ديناميكية فيما بين الإدراك والسلوك ناجمة عن ارتباطهما في التركيب الفسيولوجي للإنسان(حامد سرمك, 2009, ص322).

وهنا تكمن أهمية حركة العين في إحداث الحركة أو الإحساس بحركة التكوين, وتتحدد بالطريقة التي تتابع بها العين حركتها في رحلة إدراك التصميم وتفسيره. أي الحالة التي تتم بها عملية ادراك الحركة. والتي نطلق عليها أحيانا بقراءة المنجز التصميمي. وهي مقاربة تتضمن دلالة على ان النتاج التصميمي لغة يمكن قراءتها من قبل المتلقي وبعملية القراءة هذه يحدث الإحساس بحركة التكوين أو إدراك حركة التكوين(اياد حسين, 2008, ص99).

إذ تعتمد عملية الإدراك على الجانب الحسي والذي يتلخص بوجود أساسين مهمين:

1. الموضوع: ويكون منفصلا ومتنوعا وخاضعا لحالات الزمان والمكان.
2. الذات: ذلك الكائن البشري الحساس الحي الذي تمثل الحواس جانبا مهما من كيانه الجسمي, بحيث يمكن ان يوجهها الى الركن الأول وهو الموضوع.

"وهذا يعني ان الإدراك الحسي هو انعكاس شيء ما ينشا في الوعي نتيجة تأثير العالم الموضوعي في الحواس والإحساسات وهي الأهم من وجهة النظر المعرفية, وما يهم في هذا الجانب وتحديدا موضوع الحواس هو حاسة البصر, وعلاقة حالة الإدراك الحسي بهذه الحاسة وحدها, لان علاقة الإنسان بالبيئة وما تحويه من حركة تتشكل من خلال الادراكات البصرية"(اياد حسين, 2008, ص149-150). ولكي يتحقق الإدراك الحركي, ويأخذ وقعه في نفس المتلقي, تمر هذه العملية بمرحلتين إدراكيتين:

1. جذب الانتباه: وهي عملية تعتمد على نوع التركيب لهيئة القماش, او للتكوين الشكلي على سطوح القماش.
2. التأمل: ويتعلق بالجانب الفكري للمتلقي ودرجة الوعي في الاستغراق في قراءة الفعل الحركي في الأشكال او حتى في الفضاء الحاوي وموجودات هذه الفضاء (سطح القماش).

الحركة الإدراكية والتكوين الكلي للنتاج التصميمي

من خلال ما تقدم توصلنا إلى أن عملية الإدراك البصري وحركة العين هما العنصران الأساسيان في قراءة حركة النتاج التصميمي, ولا تتم هذه العملية من خلال النظرة السطحية للمنجزات وإنما تكون على وفق إدراك متأمل ينتقل من الكل الى الجزئيات وعلاقة الجزئيات ببعضها البعض وتعود لتكمل الكل في حركة قراءة بصرية يكون طابعها تحليل الكل التصميمي الى اجزاء ومن ثم اعادة تركيبه على وفق منهجية تتابعية في القراءة يضع قوانينها المتلقي بعد حكم المنجز وشروطه في تحديد عمليات البدء والانتهاء, وهنا يكون للتكوين او المتكون التصميمي وقبله المصمم دوره في تحديد مراكز الانتباه وشد البصر. اذ عند دراسة المنجز التصميمي، نجده مكون من علاقات بنائية يوازنها نظام، فنطلق على هذا المنجز تسمية العمل الفني المركب، كما" يقابل مفهوم التركيب، فلسفياً، التحليل. والتحليل Analysis كلمة يونانية معناها: فك كل مركب إلى أجزائه، فيما يعني التركيب بناء كل من أجزاء"(زكريا ابراهيم, ب ت, ص22).

كان للفلاسفة على الدوام مقصدان أساسيان: بناء انساق من الميتافيزيقيا والمنطق والأخلاق (وهذا تركيب)، وتوضيح أفكار هامة (وهذا تحليل). إلا أنه لا يمكن التفرقة بين هذين المقصدين على نحو حاسم، "لأن ما هو تركيب من وجهة نظر معينة هو تحليل من وجهة نظر أُخرى، فجمهورية أفلاطون، على سبيل المثال تعد بناء في نطاق الفكر لمجتمع كامل في عدالته، أو هي قد تعد تحليلاً لفكرة المجتمع العادل، كما أن أجزاء كبيرة من (أخلاق) أرسطو معنية بتحليل أفكار هامة من قبيل (الفعل الإرادي) و(الفضيلة والرذيلة) و(اللذة) وغيرها"(الموسوعة الفلسفية, 1963, ص115).

يُشيد الإنسان في ذهنه صوراً ومفاهيم شكلية (كمخططات للعمل) ومن ثم يقوم بتحقيق هذه المخططات على وفق منهج وآلية عمله ، فيعطي صوَره ومفاهيمه الذهنيه وجوداً موضوعياً. وينفتح التخطيط الحقيقي لعمل المنجز على نطاق المجتمع بأسره عندما تكون الحاجات الأساسية الفعلية للمجتمع ولمجموع أفراده هي الموحية لتلك المحاولات التخطيطية. حيث يكون وضع الخطة قائماً على أساس المعرفة الواقعية لصورة التكوين الكلي والحقائق الشكلية والبنائية فيه . "فعلى المصمم أن يبحث باستمرار عن توازن بين المتعارضات وان يحاول التوفيق بينهما ، كما عليه أن يبحث باستمرار عن توازن بين الحاجات الاجتماعية ذات الصفة العامة"(اسحاق دوتشير, 1972, ص186)، و هذا يبدو واضحاً في مجال تصميم القمشة : حيث يقوم التركيب على تجميع مفردات المنجز التصميمي للقماش ، و ربطها بعلاقات إنشائية تؤدي الى تأسيس بنى تصميمية وظيفية تحمل في ثنايا تكوينها سمات حركية, "فالتركيب يفهم على أنه عملية استخدام المصمم لعناصر منفصلة يشيد بها النتاج بالطريقة نفسها التي يربط بها الكاتب أجزاء اللغة المكتوبة للتعبير عن طريقته في المخاطبة"(ناثان نوبلر, 1987, ص48). ومن خلال عمليات التركيب وفهم علاقة الجزء بالجزء الآخر وفهم ان هنالك علاقة تراكبية بين الاجزاء يحدث الإحساس بتتابعيه مفردات المنجز بعضها للبعض الآخر, وهنا يحدث الإدراك بحركة المنجز نتيجة لاتصال أجزاء التكوين مع بعضها البعض ونتيجة للقراءة البصرية ومحاولة ربط كل جزء بالجزء الآخر. نتيجة لإدراك المتلقي للعلاقة بين الاجزاء.

فالفعل الحركي يتحقق من محاولات المتلقي قراءة المنجز التصميمي, واستفهام حالات التكرار والتدرج والتتابع للوقوف على الإيقاع الشكلي للمنجز, او قد تكون الاختلافات بين عناصر التكوين من خطوطها ومسطحاتها, قوة بصرية لإدراك أو الإحساس بحركة النتاج التصميمي, او ربما تكون الحركة نتيجة لهيمنة عنصر من العناصر مع اختلافه عن بقية العناصر الأخرى, او ربما يكون الشكل او الهيئة ككل ذي اتجاه معين من الترتيب او التنظيم, مما يقود الى تتابع حركة العين لهذا الاتجاه, وبالتالي حدوث إحساس بحركة النتاج التصميمي

وبالطبع لا ننسى طبيعة النتاج التصميمي وارتباطه بالسياق الذي يوجد فيه او الذي اسس من اجله. فلكي نفهم معنى النتاج التصميمي وأبعاده التكوينية من حركة وغيرها, علينا ان نربطه بالبيئة او العالم الذي يوجد فيه, فان عملية تحليل النتاج التصميمي بعيدا عن السياقات البيئية سيبعده عن معناه ومعنى الشرطية التي اسس وفقها, اذ من شان ذلك ان يفقده الكثير من قيمه الشكلية والتكوينية, وقد يفقده معنى تأسيسه(مارتن هايدكر, 2003,ص94-95). ويستمر هايدكر في هذا السياق معبرا عن نظرته الى العمل التصميمي بوصفه تأسيسا لحقيقة تاريخية, مؤكدا على ضرورة تصورنا للفن كأصل يحفظ الحقيقة الجوهرية لعصرنا, بحيث يلعب الفن في هذا السياق دورا تأسيسيا في التاريخ, فان معنى التاريخ هنا لا يدل على التتابع المتصل في الزمان, بل يشير الى أحداث تأسيسية تقطع كل صلة بما هو ماضي(هشام معافة, 2010,ص167).

اذ ان تركيب الوحدات بين أجزاء القماش يحدث تتابعية في قراءة الاجزاء ومن ثم ونتيجة لحركة العين بين الاجزاء يحدث الإحساس بالحركة.

إذ إن معلومات التركيب تشير الى القدرة التركيبية بين مفردت القماش. فالصور, والرموز والنصوص الكتابية وغيرها, تستخدم أيضا كمعلومات إدراكية للاحساس الحركي بارتباطها بخبرات, وعادات ومعرفة المستخدم. ومن ثم فان جميع هذه المتغيرات الخاصة بالأجزاء وعلاقاتها, على سطوح القماش تكون بمثابة مواقع مكانية ينتقل بها الإدراك البصري والمعرفي للمتلقي من مفردة إلى المفردة الأخرى ومن شكل الى الشكل الآخر وعلاقة الأشكال بالأداء الوظيفي وتنوع المعناصر والمفردات, كل ذلك سيقود الى فعل محدد للمعرفة الإنسانية وهو الحركة بصورتها الذهنية. وهي ذات العلاقة التي انطلقت منها نظرية الجشطالت في الإدراك على وفق مبدأ الإغلاق. إذ تتمثل عملية إعادة الجزء إلى الجزء الآخر المتعلق به في المتكون التصميمي صورة مشابهة لهذا الجزء من النظرية أنفة الذكر.

فما يمتاز به النتاج التصميمي, هو انه يوقفنا عند مضمونه ومحتواه المباشر. وهو ما يضمن له تمثيل الحياة والوجود الأصيل للأشياء. فهل هذا يعني ان المنجزات تمثيل مباشر وعيني فقط؟ كلا.. أنها أيضا خلق وإبداع. فالمحتوى الحي

للنتاج التصميمي يمثل وجودا اخر, وهو وجود واقعي وذا كثافة مادية راسخة, وجود له حدوده وتقلباته وانعكاساته. وهنا يعبر النتاج التصميمي عن الوجود الأصيل سواء كان خياليا او عاطفيا او معنويا(الوقيان, 2010, ص103).

ووفق ذلك يرى (أفلاطون) ، "أن كل شيء في الوجود يكون ظهوره وكمال وجوده وفقاً لغاية معينة"(ازفلد كوليه, 1965, ص211) ، وينطلق (إنجلز) من المعنى ذاته "أن لا شيء يحدث بدون قصد واعٍ وبدون غاية مقصودة"(جورج لوكاش,1979, ص49) ، هذه الغاية تظهر ابتداءً بمشكلة يتطلب حلها ، حيثُ يتضمن أي نشاط إنساني عمليات التخطيط والتنفيذ والتقويم ، فتُشترط الأولى بالثانية ، كما تُشترط الثانية بالأولى ، وتُصاحب الاثنين عملية التقويم المستمر . وفي النهاية نجد أن العمليات الثلاث لا تخلو من الوعي بالمشكلة الذي يتطلبهُ ذلك النشاط(شيماء عبد الجبار, 2005,ص54-55) ، فالأعمال التصميمية لا يمكن أن توجد إلا إذا شُكِلَت بوعي ودراية ، فالكثير من عناصرها المكونة تخضع لمعالجات مختلفة بإضافة الكثير من الإجراءات الأخرى التي توصل فكرة النتاج التصميمي إلى صورته النهائية . وفي حالتنا هذه إيصال مفهوم الحركة من خلال القماش, للمتلقي. والنتيجة النهائية لهذا الإحساس بحركة النتاج التصميمي, هو لذة جمالية ومتعة يستشفها المتلقي من الانجاز الحركي.

فكل محاولات المصممين لتحقيق تكوينات ذات سمات حركية كان دائما من اجل خلق نوع من المتعة الجمالية يستشفها المتلقي من خلال تفاعله بصورة أو أخرى مع النتاج التصميمي مهما كان نوعه. أي خلق متعة حسية للمستخدم فقط من خلال رؤية النتاج والتفاعل معه بصريا. وبالرغم من اختلافات الرؤى الفلسفية حول الجمال, اذ منهم من يرى (أن المحاكاة في الفن ما هي إلا أشباحا ومظاهر خادعة)(افلاطون, بت, ص553). ويرى الآخر ان البعد الجمالي للفن هو من خلال (إظهار الفكرة بصيغة خارجية أو موضوعية.. وبالتالي فالفن يشارك في إجلاء الحقيقة)(سيدي ولد ديب, 2006,ص124). فالواقع ان النتاج التصميمي مجال لانكشاف الحقيقة وليس تشويها لها كما ذهب الى ذلك افلاطون, لان الفن واحد من الأشكال التي تتحقق فيها الصورة الحسية للإنسان(كمال بو منير, 2010,ص90).

وبالطبع لا يمكن ان نغفل عن قدرة القيم اللونية في تحقيق الفعل لحركي, اذ تعمد التغيرات في القيم إلى تحقيق نوع من التباين في القيمة لأشكال النتاج التصميمي, وأحيانا تعطي القيم اللونية إحساسا بالاتجاه أو التركيز على موقع او جزء معين من اجزاء التكوين. ومن ثم وبفعل التباينات في القيم اللونية يحدث الفعل الحركي الناتج بالطبع عن اتجاه حركة العين وانتقالاتها لقراءة الفعل الحركي للمتكون التصميمي. ويستطيع المصمم التحكم باللون لتحقيق:

- سيادة الموضوع الرئيسي في التصميم او التكوينات المراد إبرازها أو تأكيدها.
- تحقيق التوازن.
- إثارة الإحساس بالعمق الفراغي.
- تحقيق التأثير الحركي أو الدرامي(علي ثويني, 2010,ص40).

فالتصميم ليس فقط معرفة ونشاطا ذهنيا, بل هو معرفة قابلة للتحقق الموضوعي, وهو يعبر عن حقيقة وليس هدفه اللذة فقط, كما ان له نسقه الخاص من القواعد والتركيب والقصدية, فالتصميم يعبر عن موضوع وعن حاجة إنسانية ملحة, لا عن ذاتية, وعن مجرد حالة نفسية (كما ترى في ذلك الدراسات الخاصة بالتحليل النفسي للفن) أو مجرد عملية تقييم, لكنها موضوعية خاصة بالنتاج ذاته ضمن سياقه والغرض الذي أسس من اجله, وضمن محددات المتطلب الإنساني في الفائدة والمنفعة.

فالنتاج التصميمي من حيث هو واقعة جمالية, إنما يمثل موضوعا له من ضروب الانسجام والتناسب ما يسمح أن ننسب إليه ضربا من الواقعية الحركية, وبالتالي في وسعنا ان نتحقق من مدى تحقق الفعل الحركي بالرجوع إلى صميم الواقع, ولهذا فان قيمة أي عمل تصميمي ليس هو بتعبيره عن بعض الانفعالات الذاتية للمصمم, أو إشباعه لبغض الرغبات, أو إيثاره لبعض الأهداف, بل في كونها موضوعا متحققا وفق أهداف التكوين المعني سواء أكان حركيا أو غيره, فهو ذلك الشيء الذي انتزعه المصمم من مجرى المتطلبات الإنسانية ونجح في تحقيقه واقعا ملموسا ذي رؤى وأبعاد تكوينية تصب في مركز التكوين الحركي, محققا بعدا جماليا على مستوى الفعل الفيزياوي والإدراك البصري(حسام الالوسي, 2008,ص109).

وتشترك في عملية الإيهام بحركة النتاج التصميمي الكثير من تقنيات الإظهار والإخراج تنفذ لإحلال نوع من الحركة البصرية, والتأثير بالمتلقي على أصعدة جديدة, كانت في السابق تقتصر على براعة التنفيذ والأسلوب التقني للمنفذ, فنرى اليوم الكثير من الاقمشة ذات الإيحاءات المختلفة, فمنها ما يحمل إيهام الحجر, والآخر إيهام لون البشرة, وغيرها الكثير.

(فالنتاج التصميمي ينطلق من فكرة رئيسية, هي التأثير بالمتلقي, إذ إن التصميم هو فن الترتيب بروحية بنائية لعناصر مختلفة يستخدمها المصمم للتعبير عن عواطفه وأفكاره الجادة في خلق نتاج ذات صفة ديناميكية)(هربرت ريد, 1983,ص45). (والحركة الإدراكية تحدث من خلال الانعكاس في الذات, وذلك نتيجة غير محدد من الموجودات, تنعكس على نحو ما في ذاتنا بمقدار ما تلقي الضوء – في الوقت نفسه – بعضها على بعضها الأخر وهي باختصار مترابطة وتشكل عالما من التأثير المتبادل, والارتباط بين الأسس ونتائجها)(هيجل, 2010,ص115). فلن نكتشف التاثير المتبادل والشرط الحقيقي للنتاجات التصميمية الى ان نتعلم كيف نميز بين العمليات العقلية التي هي في باب العقل المتعمد الخاص التي تحدث عادة دون مستوى الوعي وبصورة طارئة, فقط وبتعبير ادق استنادا الى المناسبة التي تكون وعي المصمم تنبثق نحو سطح الادراك الواعي لتتخذ تعبيرا تشكيليا ذي قصدية محددة يضعها المصمم نصب عينه لتكوين النتاجات التصميمية للانسان والانسانية(حسام الالوسي,2008,ص113-114).

مؤشرات الإطار النظري

1- ان لكل لون من الالوان معنى خاص به في تصميم الاقمشة تحكمه فكرة العمل التصميمي وعليه فان الدلالات الرمزية تختلف باختلاف تشبع اللون من حيث الارضية او الالوان المجاورة له.

2- ان دراسة العلاقات اللونية، تساعد مصمم الاقمشة على تطوير قدراته الادائية والفنية والوصول الى استخدام امثل للالوان بحيث تتناسب والحاجة التصميمية.

3- ان الالوان تكتسب قيمتها من خلال علاقتها بالالوان الاخرى من خلال التدرجات ودرجات التشبع.

4-تؤدي فكرة التصميم اساس النظام في اتخاذ الالوان الاكثر فاعلية وذلك لاحداث التكامل الادائي لمجمل الوحدات الداخلة في تصميم القماش من خلال تنظيم الالوان وخواصها في نظام مرئي مؤثر وصولا الى نواتج اكثر فاعلية في تجسيد الفكرة بمظهرها الحسي.

5-لاستخدام القيم اللونية فاعليتها في تصميم القماش من خلال ارتباطها بالاشكال وصفاتها المظهرية والبناء العام للتصميم (القماش) وتحقيقها لعملية الجذب البصري وما تتركه من تاثيرات نفسية وجمالية، وان ابداع المصمم وقدراته في التحكم بالقيم اللونية يكسب القماش قدراً من الاهمية والتوجيه الفكري والادراكي.

6-تؤسس القيم اللونية ناتجاً بالايهام الحركي محققة تماسكاً مع الكم الهائل من الاشكال التي تسهم في تاسيس العلاقات الرابطة داخل الفضاء التصميمي.

7-تؤدي نظم التباين والتضاد والتدرج والتنوع بالقيم اللونية الى احداث ايهامات بالحركة كذلك احداث نقاط استقطاب عالية في تحقيق الجذب البصري.

8-يمكن ان تؤدي القيم اللونية فعلاً ابتكاريا بالابتعاد عن مالوفية في التصميم.

9-ان التنوع اللوني يعني الحركة والتغير والتجدد، أي ان الجمال يكتمل بعد الوحدة عن طريق التنوع من خلال التدرج والتباين والتضاد باللون أي تاكيد التضاد في اثارة التنوع.

10-يلجأ المصمم في كثير من الاحيان الى التنوع اللوني مع مراعاة التنسيق بين الالوان فيما بين المفردات والارضية للوصول الى تحقيق اكبر قدر ممكن من الجمالية لاثارة التشويق والتنوع في العمل ككل.

الفصل الثالث

1- منهجية البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي في جمع المعلومات والبيانات مما يخص موضوع البحث بهدف التوصل الى اهداف البحث.

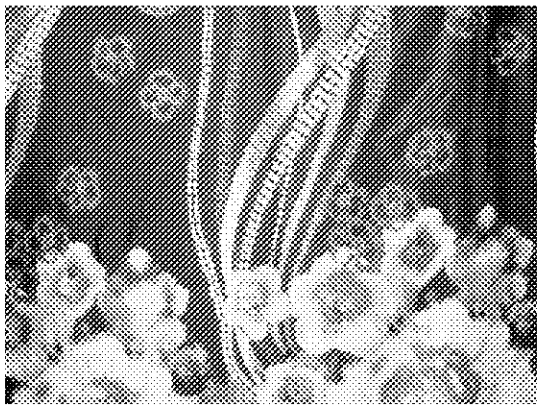
2-مجتمع البحث وعينته: يتكون مجتمع البحث الحالي (فاعلية القيم اللونية في ادراك الحركة لتصاميم الأقمشة النسائية) ضمن الفترة (2010/2007) وقد تمثلت بـ(25) نموذجاً خاصاً بفاعلية القيم اللونية، تم اختيار (5) عينات بصورة قصدية وبنسبة (20%) من مجتمع البحث الحالي لغرض التحليل والوصول الى نتائج البحث.

3- اداة البحث: لتحقيق الوصول الى اهداف البحث تم اعداد استمارة محاور التحليل مبنية على مؤشرات الاطار النظري.

4-صدق الاداة: لغرض التحقق من صدق الاداة الظاهري لفقرات استمارة التحليل المستخدمة في جمع المعلومات والبيانات فقد تم عرضها على لجنة خبراء متخصصين* . في مجال قسم الاقمشة، مناهج البحث، بعد اجراء التعديلات على فقرات الاستمارة.

ثانيا: التحليل

نموذج (1): (قماش نسائي للنزهة)



استخدمت في هذا النوع من القماش المفردات النباتية البسيطة المستمدة من الطبيعة كاشكال الورود والتي ظهرت بشكل مكثف وبحجم كبير مؤلفة حاشية في نهاية القماش، وكذلك ظهرت المفردات موزعة على مجمل مساحة القماش ووظف المصمم الاشرطة الزخرفية المتموجة المنحنية المتداخلة على مساحة القماش.

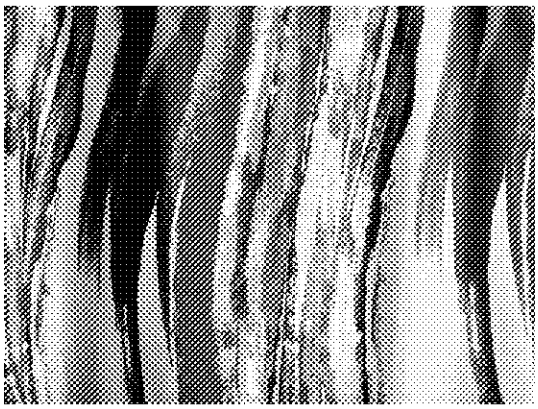
كما وظف المصمم التباينات في اللون والتكامل اللوني واستخدام اللون الازرق والبرتقالي وتدرجات اللون الاحمر حيث حقق بذلك انسجاماً لونياً حقق من خلاله راحة بصرية وجذب للانتباه من خلال الالوان.

المساحة السفلى من القماش (الحاشية) وظف فيها المصمم تدرجات اللون الاحمر اذ حقق نوعاً من السحب البصري الذي انتقل للاسفل من خلال الخطوط (الاشرطة) والانحناءات والتراكب فيما بينها وما تحمله من قيم لونية. تحقق في هذا التصميم التنوع من خلال تنوع المفردات الشكلية من حيث الشكل والمساحة واللون اذ تنوع اللون من خلال الايقاعات اللونية والتدرج وحركة الاشكال وتوزيعها في الفضاء التصميمي (القماش). ولم تتحقق الحركة في هذا التصميم بشكل يجذب الانتباه بسبب ثقل المفردات الشكلية المتمركزة في الاسفل (الحاشية) مما جعلتها كنقطة توقف للمتلقي

* لجنة الخبراء:1. د. عبد المنعم خيري. 2. د. ناصر الربيعي. 3. د. هند محمد العاني.

دون حصول حركة مستمرة في الفضاء التصميمي.كذلك القيم اللونية كانت نقطة توقف في التصميم اذا اعطت تدرجات اللون الاحمر....البرتقالي الى الاخير كنقاط مضيئة عملت على تقليل واستمرار حركة العين بالنسبة للمتلقي.

نموذج (2): (قماش نسائي للنزهة)

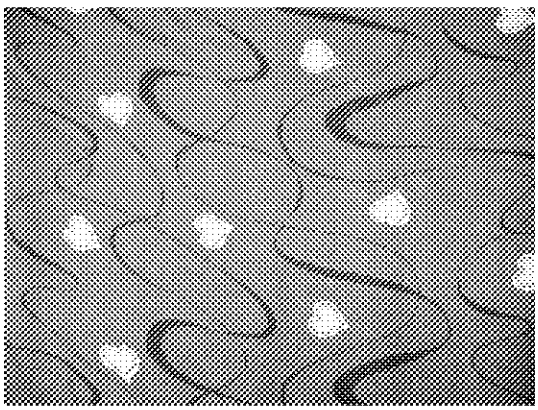


استخدمت في هذا النوع من التصميم الخطوط غير المنتظمة على مجمل مساحة القماش اذ اعتمد المصمم على توظيف التدرجات اللونية للخطوط غير المنتظمة التي تنوعت ما بين اللون الاصفر والاخضر المصفر والازرق اذ اراد المصمم من خلال التجاور للالوان ان يحقق انسجاما لونياً خاصة باضافة (القيمة الضوئية) الاسود والابيض.

حاول المصمم من خلال توظيف الالوان المتجاورة في الدائرة اللونية مع القيمة الضوئية (الاسود والابيض) اضفاء تنوعات لونية من خلال التغير في التشبع خاصة اللون الازرق ومزج اللون الاخضر المصفر مع اللون الاسود.

ظهر مبدأ التنوع من خلال التنوع بالمساحة نفسها عند التكرار لنفس المفردات على مجمل المساحة الكلية اذ سعى المصمم الى تحقيق الحركة في هذا التصميم من خلال تموجات الخطوط غير المنتظمة واختلاف شملها واطوالها وتغير اتجاه المفردات كذلك من خلال تشبع اللون. اذ وفق في تحقيق ادراك الحركة بالنسبة للمتلقي محققاً جذب انتباه وقيمة جمالية من خلال حركة الخطوط.

نموذج (3): (قماش نسائي للنزهة)



استخدمت في هذا النوع من التصميم المفردات الخطية المتموجة والمتغيرة في الاتجاه والسمك كذلك استخدام المفردة الشكلية المستمدة من الواقع اذ وظفت بطريقة متجانسة ومنسجمة مع بعضها

البعض اعتمد المصمم على استخدام اللون الواحد للارضية وهو (الازرق) مع القيم الضوئية (الابيض والاسود) كذلك احتوت المفردة الشكلية على اللون الازرق والابيض والازرق قليل التشبع (ازرق فاتح).

عمد المصمم الى استخدام لون واحد وهو الازرق مع القيم الضوئية (الاسود والابيض) وذلك لتحقيق الحركة التي تحققت من خلال الوان الخطوط (السوداء) ذات الاتجاهات والتموجات المختلفة والسمك المتغير كذلك من خلال التشبع في اللون والتغير في اتجاه المفردات الشكلية اذ وفق المصمم في تحقيق الحركة من خلال ذلك اضافة الى انه حقق قيمة جمالية للقماش بشكل عام.

النتائج ومناقشتها

1- ان ناتج ادراك الحركة في تصاميم الاقمشة النسائية جاء بفعل التغير في القيم اللونية، وعدت عنصر جذب مهم لاعطاء التاثيرات ضمن فضاء تصميم الاقمشة.
2- اسهمت تنوعات القيم اللونية في اظهار الحركة من خلال الامتداد المسافي الذي نشا من خلال التغير في الدرجات اللونية.
3- ان تصاميم الاقمشة النسائية بدافع اظهار او ادراك الحركة اعتمد اساساً على فاعلية القيم اللونية لاضفاء الجمالية وشد الانتباه.
4- التدرج في اللون في تصاميم الاقمشة اتاح لكل لون ان يصبح جزء من الكل لتحقيق وحدة متماسكة يظهر من خلالها الايهام بالحركة.
5- ان ادراك الحركة في تصاميم الاقمشة النسائية اعطى احساساً بالاستمرارية الناتجة من خلال الانتقالات بين الاجزاء المكونة للتصميم مؤسسا ايهاماً بالحركة ذات الاتجاه.
6- اعتماد المصمم البنى المختلفة وتوزيع الالوان المتفاوتة ادت الى ظهور التموج والتلألأ ومن خلالها حقق المصمم جباً بصرياً من خلال الحركة.
7- ان قوة اظهار الحركة في التصاميم اعتمدت التكرارات المتعددة مولداً ايقاعات لخلق الترابط لاظهار الحركة.
8- كان للقيم اللونية شان خاص وصفة متميزة وله تاثير فاعل في تحقيق التناسق والتوازن في تصميم الاقمشة.

9- العلاقة السائدة في القيم اللونية هو التباين ما بين الدرجات الغامقة والفاتحة لتعزز ادراك الحركة من خلال تقدم بعضها نحو بصر المتلقي.

10- استخدم المصمم التدرج للالوان كوسيلة اجرائية لادراك الحركة من خلال الانتقال التدريجي لبصر المتلقي لاعطاء التاثيرات بالعمق والحركة.

المصادر

1. ابو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، 1990.
2. احمد عزت راجح، اصول علم النفس، ط2، المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر، الاسكندرية, ب ت.
3. احمد مختار عمر، اللغة واللون، ط2، 1997، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة, ب ت.
4. أرفلد كولية ، المدخل إلى الفلسفة ، ت: أبو العلاقات العفيفي ، ط5 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1965
5. إسحاق دوتيشر ، الإنسان الاشتراكي ، ت: جورج طرابيشي، ط1 ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، 1972.
6. اسماعيل شوقي، الفن والتصميم، مصر، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999.
7. الاشقر, ادور عزيز ، الفن والتصميم، مصر، جامعة حلوان، كلية التربية الفنية، 1999.
8. افلاطون, الجمهورية, تر: فؤاد زكريا, دار الكتاب العربي للطباعة, ب ت.
9. الالوسي, حسام, الفن البعد الثالث لفهم الانسان, بيت الحكمة, بغداد,2008.
10. اياد حسين عبد الله, فن التصميم, ج3, دائرة الثقافة والأعلام, الشارقة, 2008.
11. الجزائري ، محمد ، خطاب الابداع : الجوهر – المتحرك – الجمالي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،1993.
12. جورج لوكاش ، التاريخ والوعي الطبقي ، ت: حنا الشاعر ، ط1 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1979.
13. حامد سرمك, فلسفة الفن والجمال (الإبداع والمعرفة الجمالية), دار الهادي, لبنان,2009.
14. حسن سليمان، الحركة في الفن والحياة، دار الكاتب العربي للنشر، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر، القاهرة, ب ت.
15. حسن سليمان، سيكولوجية الخطوط كيف تقرأ صورة، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة, ب ت.
16. خالدة سعيد ، حركية الابداع : دراسات في الادب العربي الحديث ، ط2 ، بيروت : دار العودة ، 1982 .
17. الربيعي, عباس جاسم ، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد، اطروحة دكتوراه، تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999.
18. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، دار الطباعة الحديثة ، الكتاب الثالث .
19. سيدي ولد ديب, الجماليات الرومانسية,ط1, دار الافاق العربية, القاهرة,2006,.
20. شيماء عبد الجبار. البيئة والتصميم الصناعي ، ط1 ، دار الفارس ، الأردن ، 2005.
21. ضفاف غازي عباس، مكونات الشكل وعلاقتها الجمالية في الابواب والاسيجة لمباني الوزارات العراقية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001م.
22. طارق محمود رمزي، مقدمة في علم النفس، ط1، اليمن، منشورات جامعة صنعاء، 1992.
23. عبد الرحمن عدس ومحي الدين وتوق، المدخل الى علم النفس، انكلترا، مطبعة دار جون، 1986.
24. عبد الرحمن عدس ومحي الدين وتوق، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، العراق، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة دراسات (305)، دار الرشيد للنشر، 1982.
25. عبد الفتاح رياض. التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية للنشر ،القاهرة،1974.
26. علي ابو خطاب, دور الفن في الحياة الانسانية, الحوار المتمدن, العدد 1306,في:3-9-2005.
27. علي ثويني, مباديء التصميم المعماري, دار قابس للطباعة والنشر, بيروت,2010.ص40
28. كمال بو منير, النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت,منشورات الاختلاف, الجزائر, 2010.
29. مارتن هايدكر, اصل العمل الفني, تر: ابو العيد دودو, ط1, منشورات الجمل , المانيا, 2003.
30. محمد عبد اللطيف مطلب ، فلسفة الفيزياء ، الموسوعة الصغيرة ، دار الحرية للطباعة ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد ، 1977.
31. محمود شكر، الالوان وتاثيرها على النفس وعلاقتها بالفن، بغداد، 1987، ص 244.

32. الموسوعة الفلسفية ، نقلها عن الإنكليزية : فؤاد كامل ، جلال عشري ، عبد الرشيد الصادق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963.
33. ناثان نوبلر ، حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: فري خليل ، مراجعة جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة ، بغداد ، 1987.
34. هربرت ريد ، حاضر الفن، وزارة الثقافة والاعلام،العراق,1983 ص 45 .
35. هشام معافة, التاويلية والفن, منشورات الاختلاف, الجزائر, 2010,ص167.
36. هيجل, موسوعة العلوم الفلسفية, تر: امام عبد الفتاح, التنوير للطباعة والنشر, لبنان, 2010.
37. الوقيان, شايع, الفلسفة بين الفن والايديولوجيا, المركز الثقافي العربي, بيروتو2010,ص103.
38. Wucius Wong: principles of two dimensional Design, printed, New York, 1972.

Abstract

Woman's fabrics considards to be a structural design required an elements to serve as a self-expression and aesthetic, and the first of these elements is the color and its ability to make a kinetic reaction on the surface of the cloth. And it stems from the ability to find a color variants of color gradients and add to the canvas sequential kinetics in the transition between design elements. Consequently, one of the important elements in the design of casual womans fabrics, from special effects, which begins and ends synthetic aesthetic allows the designer to find influential factors in the psychological dimension of the receiver through the motion caused by color.