الدراسات الفنية

اشتغال نظرية الجشطالت
في المنجز الطباعي

د. فلاح حسن علي العتابي
كلية الإعلام – جامعة بغداد
flahalkatat61@gmail.com

د. فرات جمال حسن
كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
furathassan@gmail.com

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص :

أكدت نظرية الجشطالت إن الإنسان يكتسب الخبرة من المحيط الذي يعيش فيه، وكل المشاهد وتفاصيلها تترسخ في الذهن، وبمستويات مختلفة بين الناس؛ إذ إنها قدمت مفاهيم كانت في غاية الأهمية، وبالذات ما يتعلق بعمليات الإدراك وكيفية حدوث الإبصار ومفهوم السلوك البصري، والتوزيع الذاتي الدينامي والتحديد العلائقي، والتنظيم وإعادة التنظيم والمعنى. إن علماء نفس النظرية قدموا أفكاراً ووقائع جديدة في مجال سيكولوجية الإدراك وفسروا الكثير من الوقائع والعمليات المعرفية مثل الذاكرة، الاستبدال والانفعال. وخلصوا من هذه التفسيرات إلى وضع مبادئ وقوانين تتيح التنبؤ بالبيانات ابتداءً من شروطها.

Abstract

Confirmed the Gestalt theory, that human is gaining experience from the as firm in which he lived in, and all the scenes and details to take a pictuer in the mind, and at different levels between people. As it is presented concepts were very important, particularly with respect to operations of cognition and how this vision and concept of the optical behavior, and self-distribution of dynamic and relational selection, arrangment and re-arrangment and meaning.

The scientists gave the same theoretical ideas and new realities in the field of cognitive psychology and interpreted a lot of facts and cognitive processes such as memory, emotion and replacement etc.. They concluded from these interpretations for develop the principles that allow prediction of the data in the future.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في نظرية الجشطالت وأثرها في المنجز الطباعي. وأن العملية التصميمية تخضع للكثير من المتغيرات التي تطرأ على جزء معين أو على مجمل العمليات التصميمية وقد تكون تلك المتغيرات مباشرة أو غير مباشرة، جذرية أو سطحية، صغيرة او كبيرة. ومن هنا يمكن أن نتساءل:

١- ماهي أهم سمات نظرية الجشطالت، وماهي أهم مرتكزاتها في المنجز الطباعي؟

٢- ماهي الكيفيات وآليات إشتغال نظرية الجشطالت في التصميم الطباعي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في نظرية الجشطالت ، ومستجدات الدراسات السيكولوجية التي تبحث بميدان غاية في التخصصية، مما سيمكن من استثمار نظرية الجشطالت في التصميم بشكل عام والتصميم الطباعي بشكل خاص.

هدف البحث:

يهدف البحث الكشف عن انعكاسات نظرية الجشطالت ، وآلية اشتغالها في فن التصميم الطباعي.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية : بنية المنجز التصميمي في ضوء نظرية الجشطالت.

الحدود الزمانية : سنة ٢٠٠٩ لان معظم النماذج تم انتقاؤها في هذه الفترة ، التي قام

بتصميمها (المصمم ميلتون كلاسر [*] Milton Glaser).

وأنجزها في هذه السنة فقط.

الحدود المكانية : الولايات المتحدة الامريكية.

تحديد المصطلحات:

النظريـة(theory): وهي جهود وأبحاث مجموعة من الباحثين حول موضوع معين (مصطفى ناصيف ، ١٩٣٨، ص ٢٠٤). وتعرف كذلك على إنها عبارة مجموعة من المفاهيم والتعريفات والافتراضات التي تعطينا نظرة منظمة لظاهرة عن طريق تحديد العلاقات المختلفة بين المتغيرات الخاصة بتلك الظاهرة، وهذا بهدف تفسير تلك الظاهرة والتنبؤ بها مستقبلاً.(بول جيروم وأخرون، ١٩٦٣، ص٣٣).

الجشطالت(Gestalt): هي شي يزيد على حاصل جمع أجزائه، أي إن له خصائص لاتنتج من مجرد جمع خصائص عناصر (رمزية الغريب ، ١٩٧٨،ص٢٣٣). في حين عرفها إياد الحسيني إن الجشطالت هي: علم نفس الشكل؛ إذ لاتوجد ترجمة دقيقة للكلمة باللغتين الإنكليزية أو العربية، وهي عملية إدراك الشكل والموسيقى والمؤثر، وردود الفعل، والجزء، والكل، والكل الجزئي والشكل والأرضية، وأهم محاورها هو اهتمامها بإدراك لغة الشكل البصرية.(إياد ،٢٠٠٨،ص٢٣٣).

يتبنى الباحثان تعريف (الحسيني) تعريفا اجرائياً للجشطالت؛ لأنه الأقرب إلى متطلبات البحث الحالي.

الفصل الثاني

(الإطار النظري والدراسات السابقة)

المبحث الأول:

أولاً: الأصل التاريخي لنظرية الجشطالت:

لم تكن الجشطالت وليدة العقد الأول من القرن العشرين ولم يكن منبعها الأولى ألمانيا على وجه الدقة، أورد علماؤها بحيوية جديدة في ميدان علم النفس ولاسيما في مجال الإدراك، وإنما قد تشعبت بها سبل الماضي وإن كان هناك اتفاق على مبدأ الكلية فلا يأتي باحث بنقض ما أخطه من رأي أرسطو؛ لأنه أقرب للفلسفة منه إلى مجال السيكولوجي كحقل علمي تجريبي، وإنما شفيعي في ذلك أن لكل نظرية جذور ما هي إلا أفكار أو إرهاصات تتناقلها الأزمنة إلى أن تستقر وتنضج في الشكل المسمى لها والمتعارف عليها. لقد ذهب العقل اليوناني في العصور القديمة إلى رأيه في المسألة الكلية في إطار دراسته للعالم واللاهوت والحكمة، فرأى (أرسطو) أن الكائن الأول ينبغي أن يكون واحداً غير متجزئ؛ لأن الأجزاء تسبق الكل المتجمع منها. وكان لعلماء المسلمين ثمرة في العلم بأمر الكلية، ويذكر ابن سينا أن الإنسان وحده هو الذي يدرك الكليات بالنفس الناطقة، فالإحساسات المختلفة تجتمع في الحس المشترك ويحدث عن ذلك الإدراك الحسي ، فهو بمثابة مركز الحواس الظاهرة.

وفي مقابسة أبي حيان التوحيدي في الفرق بين الجزئي والكل يرى أبو سليمان أن الكل رفع منه جزء من أجزائه بطلت صورة الكل (زكريا إبراهيم، ١٩٦٦،ص٤٨).

ومع توالى الدهور جاء (كانت Kant ١٧٢٤ –١٨٠٤م) بوحدة الفعل الإدراكي ، فإننا ندرك أشياء يمكن أن تقسم إلى أجزاء وإن كانت هذه الأجزاء تنتظم بشكل قبلي، ثم جاء بعد ذلك (برنتانو Brentano ١٨٣٨– ١٩١٧م)، الذي أكد على

أن علم النفس علم دراسة الخبرات النفسية عملا وفعلا أكثر من كونه دراسة لمحتواها، ولا ينكر أحد أن تقدم العلوم الطبيعية كان لها أثر تاريخي بالنسبة للجشطالت؛ فقد سعت العلوم الطبيعية إلى قوانين شمولية تنتظم تحتها موضوعات عديدة، ففي مباحث نشأة العقيدة الإلهية عند الإنسان نجد أنه جاء اعتقاده بكل آلهة قومه وأدرك كونها وأفعالها ولما كان التفكير لاحقاً على عملية الإدراك، فقد انتقل من طور تعدد الآلهة إلى طور التمييز والترجيح بينها ثم إلى طور الوحدانية (مايكل فرنهيمر،١٩٨٣، ص١٩٩).

المنظرون الرئيسون:

يُعد (ماكسفرتيمر Maxvertimer ١٨٨٠ – ١٩٤٣م) بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالتية وقد انضم إليه في وقت مبكر (ولفجانج كوهلر Kohler Wolfgang ١٨٨٧ – ١٩٦٧م) (وكيرتكوفكا Andkirtkovka ١٨٨٦– ١٩٤١ م). وقد نشر الأخيران أبحاثاً في النظرية الجشطالتية أكثرمن (فرتيمر Fertimer) نفسه. وبعد عدة سنوات، ارتبط (كيرتليف Curtliffe ١٨٩١– ١٩٤٧م) بالثلاثة السابقين وسار على منوالهم، ولكن الطريقة التي تبناها وإن كانت متأثرة بالأسلوب الجشطالتي، كانت مختلفة إلى الحد الذي حدا معظم علماء النفس للاعتقاد بأنه كان مؤسس نظرية قريبة جداً من النظرية الجشطالتية وهي التي عرفت باسم نظرية المجال (Field Theory) أكثر من كونه من أصحاب النظرية الجشطالتية وفيما بعد ارتبط اسم كل من رود و(لفارتيموسون For Vartamuson) بها(أحمد عزة، ١٩٧٦، ص١٢٨).

أن النظرية الجشطالتية نظرية مرتبطة في الأساس بمجال الإدراك. (ومع أن الإدراك كان من المؤكد من بين الأمور المهمة التي يركز عليها الجشطالتيون بشكل تقليدي في عملهم إلا إن التفكير والمعرفة وحل المشكلات والشخصية وعلم النفس

الاجتماعي كانت من الأمور التي تحظى بأهمية مماثلة، وما أن حل منتصف عقد الثلاثينيات حتى كان أصحاب النظرية الجشطالتية الأساسيين الثلاثة ومعهما (ليف Lev ١٩٤٨م –) قد هاجروا إلى الولايات المتحدة ومنذ ذلك التاريخ أصبحت هذه البلاد المقر الرئيس (Arnneim,R.Gestalt,1980,P.189).

ثانيا: مفاهيم البنى الأساسية لنظرية الجشطالت:

الجشطالت (Gestalt):

إن المفهوم الأساسي في النظرية الجشطالتية، لا يمكن ترجمته إلى الإنجليزية والعربية ترجمة دقيقة، وبطبيعة الحال، فإن هذا هو سبب بقاء الكلمة الألمانية ، وهي جزء من مصطلحات علم النفس الفنية المستخدمة عالمياً، والكلمة تعني أقرب ما يكون إلى الصيغة أو الشكل أو الأنموذج أو الهيئة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم، الجشطالت كل مترابط الأجزاء باتساق أو انتظام أو نظام فيه تكون الأجزاء المكونة له مترابطة ترابطاً ديناميكيا، فيما بينها وبين الكل ذاته أو قل هو كل متكامل وكل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي تتطلبها طبيعة الكل، الجشطالت هو النقيض للمجموع إذ إن المجموع، ليس أكثر من حزمة من الأجزاء أو سلسلة من القطع التي قد تكون مشبوكة أو ملصقة بعضها ببعض بطريقة عشوائية (مصطفى ناصيف،١٩٨٣، ص٢٠٤).

البنية والتركيب (Structure and Composition):

يرى الباحثان ان لكل جشطلت بنية متأصلة فيه وتميزه عن غيره، والحقيقة إن مهمة النظرية الجشطالتية تتمثل في وصف البنى الطبيعية بطريقة لا تشوه أصولها ومعظم أنواع الجشطالت لها قوانينها الداخلية التي تحكمها فبنية الجشطالت النمطي

تقوم على طريقة ما؛ إذ يؤدي تغيير أي جزء من أجزائها إلى تغيرات حتمية في الغالب على تلك البنية.

الفحص البصري (Visual Examination):

إن " إدراك العلاقة بين جزئيات الموقف "الشكل وعناصره إدراكاً صحيحاً ولكن هذا الفهم الصحيح يكون فجائياً، أي الوصول إلى حل للمشكلة يكون فجأة، أما منطلقات نظرية الجشطالت تؤكد أن أي تحسن في التعلم هو تحسن في تنظيم المجال الإدراكي(محمد المظفر،١٩٨٦،ص١٤). وهو مجرد الفهم للموقف وكيفية الوصول للحل وقد يقصد به الطريقة التي تعالج بها مشكلة بالبحث عن العلاقات الداخلية والمبادئ الرئيسة ولكن هناك تعريف أكثر دقة من ناحية نظرية الجشطالت؛ إذ يمكن القول بأنه يعني إدراك مفاجئ للعلاقات بين عناصر أو جوانب الموقف التعليمي نتيجة إعادة تنظيم تلك العناصر بشكل جديد، وهو دليل على أن الفرد فهم المشكلة وعرف ما يجب عمله لحلها ومما يؤكد أن الحل المفاجئ يأتي كمحاولة صحيحة بعد المحاولات الفاشلة، من خلال ملاحظة الكائن الحي الذي لا يكرر تلك المحاولات.

الفهم (Understanding):

إن الكشف البصري هو تحقيق الفهم الكامل للأشياء ويكون التعلم قد تم حصوله إذا كان هناك استبصار أو فهم، والفهم هو الهدف من التعلم.

التنظيم(Arrangement):

تنظيم بنية الجشطالت بطريقة خاصة ومميزة وفهم تلك البنية يعني تفهم طريقة تكوين مبادئ التنظيم ، لفهم سيكولوجية التعلم ومن جانب آخر التعمق بالمعرفة أو الاستبصار، بالتالي مبادئ التنظيم الجشطالتي تصبح من الأمور الأساسية

لسيكولوجية التعلم، كما هي لسيكولوجية الإدراك.(قاسم صالح، ١٩٨٢، ص١٨).

إعادة التنظيم (Rearrangement):

إذا استطاعت الكائنات الحية إدراك وفهم كل موقف جديد بصورة مباشرة، وصحيحة وبدون أية مصاعب، فمعنى هذا أنه لا توجد حاجة للتعلم، ولكن الكثير من المشكلات تتم بصورة يصعب عمل أي شيء إزاءها أو حلها، إذا ما واجهناها لأول مرة بل وقد تبدو المشكلة لأول وهلة غير قابلة للفهم، ولا معنى لها أو أنها غامضة ولا يصبح الحل ممكنا إلا إذا أمكن التعرف بوضوح على الملامح الرئيسة للمشكلة. وهكذا، فإن التعلم غالباً ما ينطوي على تغيير إدراكنا الأولى للموقف المشكل وإعادة تنظيم ذلك الإدراك حتى نحقق النجاح وبذلك نجد الطريق للتعامل مع المواقف وإعادة التنظيم في صورته النمطية يعني استبعاد التفاصيل التي لا جدوى من ورائها وتصبح الملامح الرئيسة للمشكلة بارزة ونرى المشكلة أكثر وضوحاً (قاسم صالح، المصدر نفسه، ص٢٤).

الانتقال(moving):

إن الاختبار الحقيقي للفهم هو إمكانية انتقال الاستبصار الذي تم الحصول عليه إلى مواقف أخرى تشبه في بنيتها الموقف الأول ولكنها لا تختلف عنه إلا في التفاصيل السطحية فالتعلم الأعمى القائم على الارتباط من غير المحتمل أن يكون قابلا للتعميم إلى المواقف الأخرى ذات الصلة أو المشكلات المشابهة والاستبصار الحقيقي هو الذي ينتقل إلى المجالات المرتبطة به (قاسم صالح، المصدر نفسه، ص٤٧).

الدافعية الأصيلة (Authentic motivation):

إن تحقيق الاستبصار هو اكتساب الفهم، وبمعنى أخر المكافأة، والكفاءة

تمثل أهم أشكالها، ومن هنا، فإن استخدام المكافأة الخارجية وأشكال التعزيز غير المترابطة ارتباطاً مباشراً ومتداعياً بالعمل المحدد ذاته الذي نتعلم عنه شيئاً، أمر ينبغي عدم تشجيعه وإيقافه فالدافع الأصيل لمحاولة عمل شيء له معنى من شيء جديد كافٍ في حد ذاته، ويؤدي إلى التعلم أما الدافع الخارجي فمن المحتمل أن يؤدي إلى التشويش وإلى الاهتمام بشيء لا علاقة مباشرة بينه وبين العمل التعلمي ذاته (إسماعيل شوقي،١٩٩٩،ص٥١).

المبحث الثاني:

اولا . آليات اشتغال الإدراك البصري في المنجز الطباعي على وفق نظرية الجشطالت:

يتعامل المصمم مع العمليات والظواهر والعوامل التي تتحكم في المجال الإدراكي بوصفها مدخلاً أساسياً للوعي بطبيعة الرسالة الاتصالية (الجمالية)، ومدى فعاليتها في التأثير في المشاهد. وبقدر وعي المصمم بتلك القدرات الإدراكية يكون نجاحه في استخدام أسس وعناصر التصميم، وفي التحكم في إمكانية ربط العناصر البصرية وتحقيق أكبر قدر من الاتساق بين الهيئات والأشكال في التصاميم ذات البعدين، كذلك ذات الأبعاد الثلاثة. إذ إن (عملية الإدراك تنطوي على قدرات فسيولوجية تتعلق بوظائف الحواس وتتحكم في آليات الإدراك البصري، كما تتعلق بالقدرات العقلية والنفسية التي تتظافر مع القدرات الفسيولوجية وتتشكل من منظور الفروق الفردية التي تعكس العوامل الثقافية والبيئية لمستقبل العمل الفني)(إسماعيل شوقي،المصدر نفسه،ص٥٥).

وتمر عملية الإدراك البصري في أطوار متتابعة، تبدأ بالنظرة الإجمالية، ثم بعملية التحليل وإدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء، ثم بإعادة تكوين الأجزاء في هيئة

كلية، وأن عملية الإدراك البصري تبدأ في الأغلب بالكليات وتتحول إلى الجزئيات بهدف التحليل والتأمل تمهيداً لإعادة التحول الى الكليات. وعلى الرغم من النظرة الإجمالية لأي عمل فني تسبق النظرة التحليلية إذ لا يمكن إدراك العلاقات بين الأجزاء ما لم يشمل إدراك المشاهد أولاً المُدرك بأكمله، لأن الأجزاء لا معنى لها أذا كانت منعزلة بعضها عن بعض، بل يتوقف معناها على موقفها من سائر الأجزاء وعلى كيفية انتظام الشكل الكلي في أجزائه، فان"العمل التصميمي" الثلاثي الأبعاد يمكن للمشاهد أن يراه ككل، ولكن من زاوية إدراك واحدة.

وللمجال البصري خصائص كامنة فيه تُعد بمثابة مثيرات للعملية الإدراكية؛ إذ يستدعي المرء معاني تُيسر التعرف على الشيئ المرئي، وتأويله وإدخاله في دائرة الأشياء التي يألفها، وعلى ذلك، فإن الإدراك يكون إجمالياً في مبدئه، وتؤدي الألفة بموضوع الشيئ المُدرك إلى سرعة في الإدراك، كما إن (الإدراك البصري يعد عملية نامية متتابعة، إذ تتحول نواتج الإدراك البصري لموقف ما إلى مقدمات تساعد على حسن الإدراك، وسعة مجاله)(علي منصور، ١٩٩٦، ص٢٧).

ومن غير شك، فإن العمليات الإدراكية البسيطة تؤدي وظيفتها فعلاً وتوفر البيانات الحسية التي تستند إليها العمليات الأكثر تعقيداً. ويتميز إدراك الإنسان بخصائص عدة من أهمها:

١- مادية الإدراك:

تتجلى مادية الإدراك في (قدرة الإنسان على إرجاع المعلومات الواردة إليه من العالم المحيط به، فيقدم المادة الخام والنتاج الأولى لعملية المعرفة، كما يؤلف الطور الأول من عمل جهاز الفرد النفسي والمعرفي، ويكون في الوقت نفسه الإطار المرجعي لكل النتاجات المعرفية الراقية)(عبد الفتاح الديري، ١٩٧٢، ص١٨٣). وقد

تبين أن الخاصية المادية للإدراك ليست خاصية فطرية، بل هي صفة يكتسبها الفرد في سياق نموه، وتتكون لديه على شكل منظومة من الأفعال الحسية – الحركية، التي تتيح له أمكانات اكتشاف مادية العالم الخارجي.

٢- الخاصية الكلية:

تتجلى في أن الإدراك لا يعكس الخصائص المتفرقة للشئ الذي يؤثر مباشرة في أعضاء الحواس، وأنما يمثل صورة كلية ناجمة عن تنظيم الإحساسات في شكل أو نمط أو بنية متماسكة وإظهار الخصائص، والكشف عن العلاقات والروابط التي لا يمكن إظهارها أو اكتشافها عن طريق الإحساسات فقط (قاسم حسين ،١٩٨٧، ص١١٥)؛ اذ تتكون الصورة الإدراكية الكلية عن طريق تعميم ماهو مشترك وعام من الصفات والخصائص لفئة أو صنف من الموضوعات، لذا يتبين أن مهمة الإدراك الرئيسة تكمن في اكتشاف البنية الكلية الثابتة والجوهرية للموضوع المُدرك (التصميم او المنجز الطباعي).

٣-عملية الإدراك:

تعد عملية الإدراك عملية غير مباشرة، ولها درجة من التعقيد، سواء اتخذت تلك العملية شكل عملية عقلية – معرفية أو عملية توجيهية تكيفية، أم عملية تفاعلية اتصالية، فاكتمالها وتحقيقها للوظيفة المناطة بها، يحتاج دائماً إلى توفر عدد من الشروط الضرورية لحدوث عملية الإدراك ونجاحها وهي:

١- العالم الخارجي: تحتاج عملية الإدراك إلى وجود عالم خارجي مستقل عن الفرد وحافل بأشياء وموضوعات وخصائص وصفات لاحصر لها، شريطة أن تكون للخصائص المؤثرة درجات من الشدة تقع في حدود معينة تكفي لتنبيه واستثارة

أعضاء الحواس التي يستقبلها الفرد، ومن ثم تحويل قوة هذا التنبيه من طاقة فيزيائية أو كيميائية إلى طاقة عصبية(محمد خيري واخرون، ١٩٩٤،ص١٨٧).

٢- الحواس: حتى يتم إدراك العالم الخارجي لابد من وجود حواس؛ لأن (الحقيقة التي لاشك فيها هي أن وعي الفرد بالعالم الخارجي يعتمد كلياً على نشاط أعضاء الحس سليمة لكي يدرك هذا الفرد إدراكاً مباشراً) (محمد خيري واخرون،المصدر نفسه ،ص١٨٩).

٣- وجود أجهزة حركية سليمة ونشطة مهمتها التآزر مع أعضاء الحواس لفحص الموضوعات وتعقبها والدوران حولها أو دفعها.. بقصد الحصول على معلومات أشمل وأدق عن تلك الموضوعات(قاسم حسين ،١٩٨٧ ، ص١٩٧).

٤- وجود جهاز عصبي ناقل للمعلومات أو التنبيهات التي أحدثتها موضوعات الإدراك من أعضاء الحواس إلى الجهاز العصبي المركزي المتمثل بالجزء الدماغي المتخصص في معالجة المعلومات الواردة.

٥- وجود جهاز عصبي مركزي سليم من الناحية البنيوية (التشريحية) ومن الناحية الوظيفية (الفسيولوجية) تكون مهمتهُ تلقي المعلومات الحسية الواردة عن طريق أعضاء الحواس وتجميعها وتنظيمها تمهيداً لمعالجتها، ومن ثم تأويلها وتفسيرها من أجل صنع إنموذج لها أو إلحاقها بإنموذج قد سبق تكوينه من قبل(علي منصور،١٩٩٦،ص٣٨).

٦- القدرة على التفسير والتأويل من حيث إن الاحساس وحده لايكفي ولاقيمة له إذا لم يكن له معنى، فالإحساسات وحدها لاتفسر تماماً خبرة الفرد بالعالم المحسوس؛ لأن الخبرة والتعلم هي التي تمكن الفرد من ترجمة إحساساته التي يتلقاها من

العالم الخارجي، أو إعطائها المعاني اللازمة التي تتلاءم مع الشيء المدرك، فكلما زادت خبرات الفرد زاد ادراكه ثراءً فيما بعد(علي منصور، المصدر نفسه ،ص٣٩).

٧- الانتباه: يُعد الانتباه من أهم خصائص الإدراك؛ لأن له طبيعة انتقالية، ولذا فهو عامل مهم في الإدراك(محمد خيري واخرون، ١٩٩٤،ص٢٢٠).

ثانيا . قوانين الجشطالت في المنجز الطباعي:

تؤثر العوامل المختلفة على ماندرك وكيف ندرك، تصوراتنا تتأثر بالطرق التي تتحفز بها أجسامنا للاستلام من البيئة، وتتأثر تصوراتنا بعواطفنا وباحتياجاتنا وتوقعاتنا ومستوى تعلمنا أيضاً.

ولكل من المستقبلات في المنظومة الحسية أعضاء وأجزاء ومحاور عصبية خاصة بها مثل أعضاء الإبصار وأعضاء السمع واللمس وهي مجموعة أجزاء تخصصية منفصلة ومميزة عن باقي أجزاء المنظومة، وتعمل ضمن نظام مختلف عن الأنظمة الحسية الأخرى، ولكن لتخفيف نفس الأغراض الفسيوسيكولوجية، فإن هذه الأعضاء تدعى المستقبلات وهي بشكل عام تشترك في كونها تكون المسؤولة عن تغيير شكل الطاقة المادية المستلمة من البيئة المحيطة إلى طاقة وشحنات مندفعة ومتدفقة خلال الجهاز والقنوات العصبية في الجسم، فالعين البشرية على سبيل المثال، لها نوعان رئيسان من المستقبلات في شبكية العين (الجزء الحساس للإضاءة من العين) وتدعى هذه المستقبلات بالقضبان أو (العصيات) والمخاريط (محمد خيري واخرون، ١٩٩٤،ص٢٧٥).

والقضبان تتحسس وتستلم موجات الضوء، لكنها لا تميز ترددات اللون، وهي

ترددات مختلفة من الضوء وعلى ذلك، فإن المخاريط هي المسؤولة عن استلام وتمييز الترددات المختلفة من الضوء، وهي لذلك تعرف بمستقبلات اللون. تسمح القضبان لنا بالإبصار في الضوء الخافت، والمخاريط تمكننا من إبصار الألوان والتفصيل الحاد في الضوء اللامع، وهكذا فإن هذه الوظائف التفصيلية ومستوى الكفاءة لكل من هذه الأجزاء والمحاور وتنسيق طرق وآليات العمل وتوقيتاته في تلك المُستقبلات يؤثر تأثيراً فاعلاً وحاسماً في تقرير التأثيرات الإدراكية التي تتعلق بها(علي منصور مصدر سابق، ص٤٣).

وتحدد ميزات فيزيائية ووظيفية معينة في الدماغ بعض سمات الإدراك أيضاً، مثلاً جزء الدماغ الذي يؤدي مهام استلام الإشارات البصرية له أنواع مختلفة من الخلايا التي تستجيب فقط بموجب حالات معينة من التحفيز الضوئي، والبعض من هذه الخلايا عند وصول الإشعاع الضوئي على شكل دفعات (ومضات)، تتوقف عن الاستجابة إذا حدث نوع من التقاطع الزمني والتعارض المكاني بين نوعين من الإرسالات الضوئية (متصل وومضات) ومثل هذه الخلايا مرتبة في مسالك خاصة من الدماغ تعمل بشكل منسق لايقبل التعارض، وهذه الحقيقة متعلقة بكيف ندرك وماذا ندرك فعلى سبيل المثال، بعض الخلايا مرتبة في أعمدة أو في عناقيد (وبحسب الظروف الوراثية للشخص) ومثل هذه الترتيبات تتعلق بكم وكيفية إدراكنا لحافات الأشكال وأحجامها وتداخلاتها؛ ونتيجة لذلك، فإن تركيب الدماغ عامل مهم وحاسم في الإدراك. (علي منصور مصدر نفسه، ص٩٥)

ويمكن تقسيم العوامل المؤثرة في الإدراك على النحو الآتي:

أولاً: العوامل الموضوعية:

تشمل مجموعة العوامل المتمثلة في الخصائص الفيزيائية والكيميائية والإشعاعية

والحرارية التي تتميز بها موضوعات العالم الخارجي من شكل ولون وحجم وحركة وشدة وتغير، ومن تراكيب وأبنية متنوعة، فضلاً عما يحيط بهذه الموضوعات وخصائصها من شروط نفسية تؤثر في عملية إدراكها(لندا دافيدوف، ١٩٨٣، ص ٢٦٢).

وقد اكتشف أصحاب نظرية الشكل بعض العوامل الموضوعية التي تحكم تكون الجشطالت (الكل) وتمثل السمات الأساسية للشكل:(أحمد فائق ، ١٩٧٨،ص ١٤٧)

عامل مبدأ التقارب، عامل مبدأ التشابه، عامل مبدأ الاستمرارية، عامل مبدأ الإغلاق أو التكميل،عامل مبدأ الشمول أو السياق ، عامل مبدأ التماثل ،عامل مبدأ الشكل والأرضية.

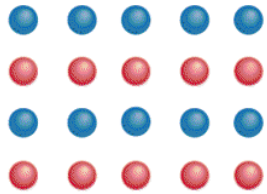
١- مبدأ التقارب:

يتمثل في أن المثيرات إذا كانت على شيئ من القرب والانتظام، فإن الشكل يميل إلى صياغة الوحدات المتقاربة في وحدة كلية واحدة. كما في الشكل (١) شكل رقم (١)

ندرك كمجموعات الصناديق الأقرب أحدهما إلى الاخر. لاحظ إننا لا نرى الصندوق الثاني والثالث من اليسار كزوج لأنهما متباعدان.

٢- مبدأ التشابه:

يتمثل في أن المثيرات المتشابهة من حيث اللون والشكل أو التركيب أو الحجم أو الشدة أو السرعة أو الاتجاه تنزع إلى أن تتجمع وتتوحد معاً في نمط أو أنماط محددة؛ إذ يتم إدراكها على إنها مجموعة أو مجموعات متشابهة تنتمي إلى صنف واحد. كما في الشكل(٢) (مها العاني،١٩٩٩،ص ٤٣)

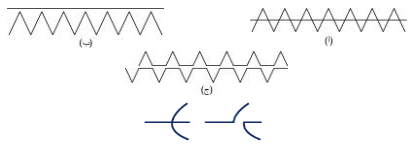


شكل رقم (٢)

يقود قانون التشابه ليربط سوية أجزاء من الحقل البصري المتشابه في اللون والإضاءة والنسيج والشكل أو إي نوعية أخرى. لهذا السبب، ندرك صفوف الأشياء بدلاً من الأعمدة أو ترتيبات أخرى في الشكل.

٣- مبدأ الاستمرار:

يتمثل في عدم الانقطاع في إدراك مسار المثير، أو تدفعه على الرغم من تقطعه في الواقع، فميل الجشطالت إلى الانعزال عن أرضيتها على وفق قانون انتظامها الداخلي، وقوانين الانتظام لا تخرج عن كونها استمرار المثير بحسب وحدة من رتابة الواقع والتأثير كما في الشكل(٣)(فرج الكامل،١٩٨٥،ص١١٢).



شكل رقم (٣)

يقودنا قانون الاستمرارية لنرى خطاً كاستمرار في اتجاه معين أكثر من عمل استدارة مفاجئة نرى خطاً مستقيماً مع خط منحني من خلال الرسم على جهة اليسار. لاحظ إننا لا نرى الرسم على جهة اليمين رسماً يحتوي على قطعتين.

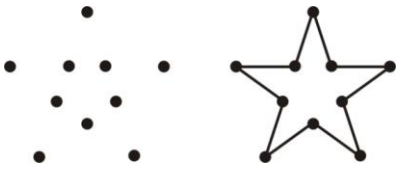
٤ – مبدأ الإغلاق:

يتمثل هذا العامل في أنه ينطوي على فكرتين تشير الأولى إلى أن وجود الحدود المغلقة يساعد في إدراك المساحة المحدودة كشكل على أرضية، بينما تشير الفكرة الثانية إلى ظاهرة الإغلاق أو التكميل وخلاصتها أن الشخص المدرك يقوم بصورة تلقائية بإكمال الأشكال الناقصة، كما في الشكل (٤) (مها العاني ، المصدر نفسه،ص٤٥).

شكل رقم (٤)

٥– مبدأ الشمول:

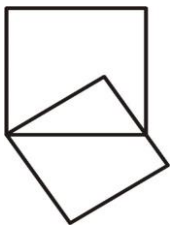
يتمثل هذا العامل في إن السياق الذي يشمل كل العناصر في الشكل يكون أكثر قابلية للتنظيم الإدراكي من أي سياق آخر لا يستخدم جميع عناصر الشكل، كما إن مبدأ السياق أو الشمول كمبدأ عام يميل إلى أن يتحكم في العديد من الموضوعات المدركة التي يتحدد معناها على وفق السياق المحيط بها أو التنبهات التي سبقتها أو تصاحبها. فالكلمات والجمل في اللغة المنطوقة يتحدد معناها في ضوء السياق الذي ترد فيه، فضلاً عن أن السياق يتحكم أيضاً بإدراك الفرد للحروف والكلمات المكتوبة، كما في الشكل (٥)(روبرت شولز،١٩٧٧،ص١٠٠).



شكل رقم (٥)

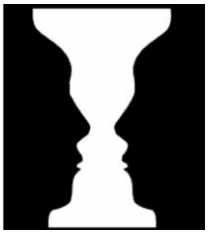
٦- مبدأ التماثل:

يتمثل في أن عوامل الرؤية التي تتكون من أشكال منتظمة وبسيطة ومتوازنة ترى وكأنها ينتمي بعضها لبعض، فمعظم الناس يقررون مشاهدة مربعين متداخلين كما في الشكل (٦) أكثر من كونه شكلين غير منتظمين ومثلث.



شكل رقم (٦)

٧- مبدأ الشكل والأرضية:



يدرك الفرد الأشياء بصيغ مركبة، بعضها قوي وبعضها ضعيف. والصيغ القوية هي التي تجذب الانتباه. وكل صيغة هي في الواقع شكل له إطار خاص، ويبرز هذا الشكل على أرضية تكون أقل ظهوراً. وقد يتساوى الشكل والأرضية من حيث قوة الظهور بحيث يتذبذب الانتباه بينهما كما في الشكل (٧). فإننا إما أن نرى قدحاً وإما أن نرى وجهين متقابلين.

شكل رقم (٧)

لهذا التمييز بين الصورة والأرضية ،أهمية بالغة في حياتنا المألوفة، حيث يحصل تراكب بين الإدراكات، وتفاوت في المنزلة للأشياء. أن مبدأ الشكل والأرضية يبدو أنه أساس لإدراك جميع الأشياء، فأي شيئ لا يمكن رؤيته كشيئ إلا إذا فصل عن خلفيته.

وأكدت دراسة (ليفين Levin) عام ١٩٣٦ ودراسة (أنانايف Ananaeff) عام ١٩٦٦م وجود أربع مراحل أساسية لنمو الحاجة إلى الإدراك وهي:

١- مرحلة التوتر الذي يشير إلى نقص في المعلومات الضرورية في لحظة معينة عن موضوع معين يشبع حاجة ملحة لدى الفرد في تلك اللحظة؛ إذ كلما كانت المعلومات الناقصة أكثر أهمية لبلوغ موضوع الحاجة لديه زاد من مستوى التوتر لدى هذا الفرد، وتسمى هذه المرحلة بالانطباع الإجمالي المبهم.

٢- مرحلة البحث عن المعلومات، وفي أثنائها يزداد التوتر الناجم من الحاجة وإلحاحها، وفي الوقت نفسه تتعاظم قوة التحرك باتجاه الهدف الذي يشبع من هذه الحاجة، وتسمى هذه المرحلة بالمرحلة التحليلية.

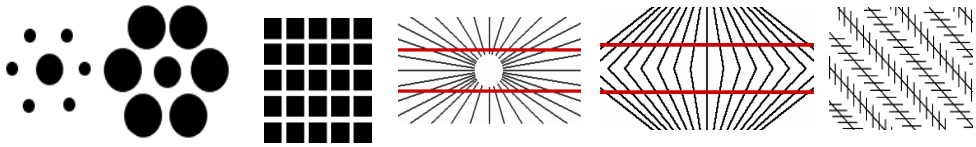
٣- مرحلة الحصول على المعلومات الضرورية التي تساعده في إشباع الحاجة إلى الإدراك وتسمى هذه المرحلة بإعادة تأليف الجزاء.

٤- مرحلة التفريغ أو استبعاد حالة التوتر، وظهور مقدمات وشروط معينة تحيط بالفرد، وتكون سبباً في نشوء حاجة أو حاجات جديدة بحيث تؤدي بدورها إلى دورة جديدة من النشاط من أجل إشباع الحاجة وهكذا. وتسمى هذه المرحلة بالمرحلة العقلية النفسية (فرج عبو،١٩٧٧،ص١٣٢).

- متغيرات الإدراك:

هناك ثوابت وقواعد قياسية للإدراك بفعل العديد من العوامل مثل تراكم الخبرات التقليدية والقوانين الفيزيائية للإبصار والحقائق التشريحية للعين البشرية والآليات والتسلسلات البديهية للنواقل العصبية وما يترتب عليها من استلامات وتحليلات ذهنية، مما يعني أن خرقاً أو تلاعباً مقصوداً أو غير مقصود بتلك القواعد

والقوانين والأنظمة قد يشكل التفافاً على التوصلات التي تنتجها عملية الإدراك ومن ثم بناء موقف إما خاطئ بشكل غير ملحوظ أو مشوش ومربك مما يعني أنّ إدراكنا البصري لا يمكن أن يكون مؤتمناً دائمًا، فمكوّنات شكل وعناصره يمكن أن يحرّف إدراكنا النهائي للشكل على غير حقيقة. استخدم قدماء اليونانيين تقنيات الخداع البصري والتي ظهرت بتحدب طفيف في أعمدة البارثينون للتعويض عن التقعر الحاصل نتيجة الخطوط المتوازية، ومنذ ذلك الحين، تحدث العديد من الفنانين والفلاسفة والنفسانيين عن الإيهام والخداع البصري. وفيما يلي أشهر نماذج الانحراف الإدراكي والخداع البصري. كما في الشكل رقم (٨).



شكل رقم (٨)

نقد وتحليل نظرية الجشطالت:

لقد شكلت نظرية الجشطالت موقعاً نقدياً جديداً في الفن على أساس ذلك الجهد الإبداعي الخلاق المستقل بكيانه، وإن الفنان يحرر نفسه القيود التي تفرضها عليه العديد من الأحكام والمعايير القديمة ولم تكف هذه الحرية الفنان حسب، وإنما طالت حرية الفنان في موضوعه الفني ذاته الذي اعتبره أحد القيود التي تحدد إبداعه وتعبيره.

بالتالي يرى الباحثان، أن موضوع الشكل في نظرية الجشطالت من الموضوعات التي يراها المصمم الطباعي والحدود الأساسية لتفسير المعنى المطلوب خلال منجزه الطباعي، ولا يمكن أن ينفصل الشكل عن المعنى في جميع الحالات أو الأساليب التي يعتمدها الفنان ويعد الشكل المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً برؤية

المصمم، وأحياناً يخلط بين الشكل والهيئة؛ إذ تمثل الهيئة المظهر الخارجي للمادة أو الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها؛ ولكن إذا دققت في التفاصيل، فتكون تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل؛ إذ يمثل الشكل الصياغة الأساسية للجسم أو المادة بينما تمثل الهيئة المفهوم العام للشكل أو هي التي تتكون من مجموعة أشكال تختلف في المظهر الخارجي للمادة والجسم. ويميز فرج عبو بين مفهومي الشكل والهيئة فيقول " إن الهيئة هي المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها، ولكن إذا دققنا في التفاصيل، فتكون في تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل، ولهذا، فالشكل هو الصياغة الأساسية للجسم او للمادة بينما الهيئة هي المفهوم العام للشكل(راضي حكم، ١٩٨٦،ص٦٤)؛ إذ إن لكل منجز طباعي شكلاً ومحتوى، فالشكل يكون خاضعاً للعلاقات التي ترتبط بالتكوينات، ويدرك من خلالها. واما المحتوى والمعنى فيتم استيعابه من خلال تنظيمات الشكل نفسها، وإن أي عمل تصميمي لا يمكن فصل شكله عن معناه أو بالعكس في جميع الحالات أو الأساليب التي يعتمدها الفنان، فالشكل هو أول عناصر بناء التصميم الأساسية وأكثرها أهمية ومنه تبدأ العلاقات بالعمل وفيه تكون بداية التعبير لما سيكون؛ لأنه عنصر تعبيري وعنصر تنفيذي في الوقت نفسه لما يحمله من دلالات يمكن مطابقتها مع خزين الذاكرة الصوري أو الاقتراب من تعبيراتها لما ينجزه في عمليات إنشاء وحدة التصميم العامة.

ويعد الشكل أساسياً وضرورياً للتعبير عن أية فكرة أو معنى (جلال جميل،٢٠٠٢،ص١٦٩). ويتحدد الشكل بالخصائص ويتكون المعنى من قيم وأفكار، وهي إشارة إلى ترابط الشكل بالمعنى، لقد ميز أفلاطون بين الشكل النسبي والمطلق، واعتقد أن هذا التمايز يجب أن يطبق على تحليل الشكل التصويري، وقد عني

أفلاطون بكلمة الشكل النسبي، الشكل الذي كانت نسبته أو مجاله موزونة في طبيعة الأشياء الحسية وفي طبيعة الصورة المحتوية للأشياء للإفصاح عنها وتجسيد العلة بين الدال والمدلول.

أما الشكل المطلق الصورة أو التجريد الذي يتكون من مجموعة الخطوط المستقيمة و المنحنيات والسطوح وللشكل اربعة انظمة بناء شكل هندسي (Shape Geometric) وشكل طبيعي(Natural Shape) وشكل تجريدي (Shape Abstract) . إذ إن أنساق مبنى الشكل تتداخل وتتآزر بالتبادل، فيظهر نشاط يحمل في مجمله معنى سيميائياً، وتكمل أنظمة عدة من العلامات بعضها بعضاً ويعد التأويل هو النتيجة الحتمية التي تمر عبر العلامات؛ اذ تسمح بالتذكر والتواصل مع الآخر وبإعطاء معنى للشكل(هربرت ريد،١٩٩٦، ص٢١).

فالشكل يعد بمثابة مرشد، فهو ينبه المتلقي على عناصر مختارة معينة ويجعل المتلقي يركز اهتمامه عليه فهنا لا نعمل على دراسة الشكل من خلال أجزائه الفردية أو تتابعياً فحسب، وإنما بموجب العلاقات بين تلك الأجزاء، أي أن يدرس الشكل بطريقة جشطاليه كونه فعلاً موحداً ونظاماً مكثفاً ذاتياً.

بهذا المعنى يتحول الشكل (Shape) كجزء واحد من منظومة الهيأة (Form)، وعلاقات ربطها وصولاً إلى المعنى الخفي وراءه، أي الدلالة الشكلية، التي تعبر عن الأفكار، فلا يمكن الفصل بين الشكل والتنظيم البنائي للهيكل العام والمعنى، فالتنظيم يعمل على تقويم الشكل وهو يحتاج إلى ما يدل عليه (ومن خلال الشكل نكتشف العلاقة الحقيقية بين الفنان وحضارة المرحلة التي يعيشها فالمرحلة أو الحضارة أو البيئة المحيطة للفنان هي التي تمنح الشكل وتفرض عليه مضمون العمل الفني)(نصيف جاسم،٢٠٠٤،ص١٦)..

إذ إن للشكل قدرة على القيام بوظائف متعددة ومتنوعة في المنجز الطباعي كونه مصدراً لقيم متباينة ومنظماً لعناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل ويحقق الارتباط المتبادل في ما بينهما ويدل الشكل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها. والشكل الفني ليس مجرد قالب نقوم بصب المضمون فيه، وليس هناك الشكل الفني المسبق المحدد الذي يمكن فرضه على أي عمل فني، والأشكال الفنية تختلف باختلاف بصمات الأصابع، ومن هنا تظهر أهمية وعي المصمم الطباعي بمضمونه " لهذا فإن الأشكال القابلة للتطوير الذهني هي الأكثر فهماً لفئة بشرية من دون أخرى، وبالمقابل فالأشكال ليس لها محدودية جغرافية على الأقل فإن المتلقي لا يمكن أن يضع لها محيطاً"(كرام هاف،١٩٨٥،ص٦٥).

تستند العملية الفنية في المنجز الطباعي إلى مستويين اثنين، أولها: المستوى المرئي وهو الشكل التصميمي المتعين بمقدارها، وثانيهما المستوى غير المرئي، وهو الذي تثيره الدلالات أو الإيماءات المبثوثة في المطبوع من خلال الخط واللون، الكتلة إلخ وبهذين المستويين يكتمل البناء الفني والجمالي للمطبوع وهما من الأهمية بمكان، إذ إن افتقار أحدهما يؤدي إلى عطل في آلية اشتغال المطبوع ومن ثم يقود إلى عرقلة العملية الاتصالية مع المتلقي، وهنا يجب أن نميز بين الشكل الخارجي والشكل الداخلي (فالشكل الخارجي هو صلة الدال بالمدلول من زاوية نظر المدلول، ودراسة الشكل الخارجي أسهل، لأنها تبدأ من الحقائق الصورية المدركة ودراسة الشكل الداخلي أصعب؛ لأنها تتناول سيكولوجية لحظة الخلق لحظة التكوين الداخلي للمدلول وتجسيدها الفوري في شكل دال) (علي منصور، مصدر سابق، ص٢١).

وترى نظرية الجشطالت الشكل كلياً لا يتجزأ وتفترض ان الإدراك يتم تنظيمه في وحدات شكلية كلياً" وأن الإدراك ليس إدراكاً لجزئيات أو عناصر تجمع بعضها

بعضاً لتكوين المدرك الحسي، وإنما هو إدراك لكليات ثم تأخذ الجزئيات تتمايز وتتضح داخل هذا الكل الذي تنتمي إليه. وان الكل لا يختلف عن مجموع أجزائه" (خليل الواسطي، ١٩٩٨، ص١٥) فالشكل في أي منجز طباعي لا يمكن أن يرى إلا من خلال الكل المدرك وليس من خلال الأجزاء المكونة له كالصورة وحدها أو الكتابة او أي عنصر مفرد، فلذلك نلجأ الى التشكيل وهو عملية تنسيق والوحدة بين الأجزاء كاللون والشكل والكتابة وكيفية تنسيق هذه المدلولات لإعطاء معنى مقصود مرئي نستهدف اظهاره لعالم الوجود وهو أمر ليس بالهين.

ويبدو من هنا أن المفاهيم الإدراكية سلوك ينمو ويتطور بالمعرفة والخبرة، فاستقبال المثير المدرك (للمنجزات الطباعية) يعتمد على مايحدث من تفاعل بين هيئة المنجز الطباعي والملتقي، وهذا يقودنا الى اهمية الرؤية الإدراكية كمرحلة لاحقة للرؤية البصرية في استيعاب ثبات بنية الشكل، أو بنيات الاشكال بخصائصه الأربعة وهي: الشكل، الحجم، اللون، الملمس.(خليل الواسطي ، المصدر نفسه، ص٢٠)

من هنا تظهر أهمية التواصل بين المصمم الطباعي والموضوعات البيئية والمعرفية التي تغذي مجالات نشاطه الفني، لذا فالمصمم الطباعي يجب أن يتوفر فيه نسبة عالية من التخزين الحسي لمفاهيم وأطر عملية الاتصال، وأطر عمليات تقنيات النشر والطبع تمكنه من الوصول إلى درجات المنجز الطباعي أو سلم الإبداع، وذلك لكون العمل يستلزمان منهج التفكير البصري في الخلق والابتكار، عند ذلك يمكن للمصمم أن يقدم التوليفة البصرية بمكوناتها الشكلية والجمالية والوظيفية المؤثرة والفعالة، وتفيض تأثيرات جديدة وتترك في نفس المتلقي شيئاً له معنى.

الفصل الثالث (اجرءات البحث)

منهجية البحث :

اعتمد الباحثان منهج التحليل المفاهيمي في تحليل العينات بوصفه الأنسب والأكثر مواءمة لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث :

اقتصر مجتمع البحث بدراسة نظرية الجشطالت وتطبيقها في المنجز الطباعي؛ إذ بلغ مجتمع البحث (٣) نماذج فقط ، مثلت المجتمع الكلي للبحث.

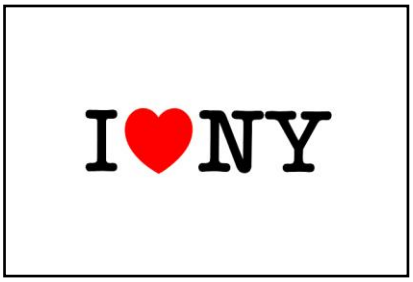
عينة البحث

جرى اختيار العينة من المجتمع الأصلي الكلي؛ إذ بلغ عددها (٣) وفق المعطيات الآتية:

- العلاقات التصميمية
- التنظيم الشكلي
- المدلولات التعبيرية والجمالية

تحليل العينات

أنموذج رقم (١)



الوصف العام:

اسم العلامة : أُحب نيويورك

المصمم : ميلتون كلاسر (**Milton Glaser**)

سنة الانجاز : ٢٠٠٩م

المكان : الولايات المتحدة الامريكية

التحليل :

يتكون الملصق من مستطيل عرضي يحتوي على لونين الأسود والأحمر على فضاء أبيض.

فكرة الشعار الرئسية هي التنظيم الصارم الذي استخدمه المصمم في الحروف وإضافة أيقونة شكل القلب للتعويض عن كلمة الحب (LOVE). مما ربط الحروف بهذا التكوين الرمز والمختصر، لاجتذاب المتلقي واستقطاب الانتباه عبر العلاقات اللونية المستخدمة والتضاد اللوني في واحدة من أقصى حالات جذب الانتباه البصري ضمن التضاد بين اللونين الأسود والأحمر. مما منح التنظيم الشكلي للعناصر البصرية بُعداً هندسياً يوحي بالدقة العالية والانضباط، والاستخدام التجريدي للحروف والأيقونة (القلب)، وقد ابتعد عن التوغل في الإيحاءات الزمانية والمكانية والمدلولات التي تعتمد على ذلك بل تعامل مع المتلقي عبر رموز تجريدية تتحول الى ثوابت لتؤكد رغبة المصمم بخلخلة الإدراك اللفظي داخل القراءة الهادئة والرقيقة في العلاقات التنظيمية، ومن هنا، فان التصميم بحسب إستنتاجات نظرية الجشطالت قد عمل بمبدأ الشكل والأرضية. ويُعد هكذا تأسيس نوع من المحاكاة والتشبيه لوقائع قريبة من الواقع.

أُنيط بها تحقيق إثارة بصرية ذي بساطة شكلية متزامنة من التنوع التقني وهذا ما أثر في ظهور ملصقات أخرى مشابهة لتلك الفكرة مثل أُحب بولندا، وغيرها.

أنموذج رقم (٢)

الوصف العام:

اسم العلامة : ملصق إرشادي منظمة الصحة العالمية لمعالجة مرض الإيدز

المصمم : ميلتون كلاسر **(Milton Glaser)**

سنة الإنجاز : ٢٠٠٩

المكان : الولايات المتحدة الأمريكية

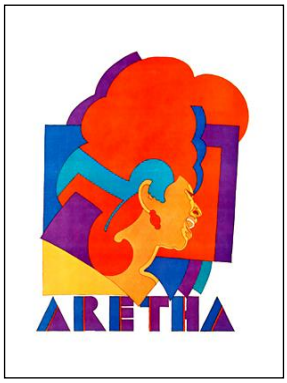
التحليل :

يتكون الملصق من مستطيل طولي، يحتوي على ثلاثة ألوان هي الأسود والأحمر والأزرق على فضاء أبيض. مستخدماً حرف (W) من كلمة (world wide) الشكل الرئيس في الملصق الذي يرمز إلى العالمية في معنى الكلمة. مقسماً الحرف لجزئين بواسطة استخدام التضاد اللوني مراهناً على استفزاز مرجعية المتلقي البصرية من خلال ذلك التصميم. وأيقونة الجمجمة المتمثلة باللون الأزرق والربط بين فكرة الشعار وإدراك المعنى يكون منسجماً مع بنية التصميم. وهذا أهم ارتكازات العملية الإدراكية، وما عول عليه المصمم في قوة الإبصار والإثارة البصرية ولاسيما اللونين الأحمر والأزرق فضلاً عن النسب الدقيقة والمدروسة للونين التي لم تخلق أي نوع من الفوضى.

أما المكان، فقد وفق المصمم بوضع تصميمه ضمن المكان المفترض (الفضاء) الذي خلقته أجواء التصميم، وهو عين المكان الذي ينبغي التركيز عليه ليربط بين الشعار والمكان الذي يتحرك فيه فضلاً على العناوين التي امتدت في

الفضاء الأعلى من الملصق، في حين شغل أسفل الملصق شعار المنظمة.

إن علاقات البناء الشكلي جاءت مركزة على صورة الجمجمة والتي هي الأساس لتمثل الاستخدام المباشر في إيصال الرسالة التحذيرية في خطر مرض الأيدز عبر اللون الأحمر، فقد نجح المصمم في إثبات نظرية الجشطالت بصرياً بنقل الجزئيات الى الدماغ لينتج عملية الإدراك والربط بين الأجزاء مما شكلت نقطة جذب بصري لفاعلية علاقة الجزء بالجزء والجزء بالكل أهمية كبيرة في الإفصاح عن مضمونية الفكرة، وكانت الهيمنة الشكلية واللونية والحجمية أهم صفات الشكل الرئيس في الملصق.



أنموذج رقم (٣)

الوصف العام:

اسم العلامة : غلاف مجلة العين

المصمم : ميلتون كلاسر **(Milton Glaser)**

سنة الانجاز : ٢٠٠٩م

المكان : الولايات المتحدة الأمريكية

التحليل :

تكون الغلاف من تصميم صورة مختزلة كأساس فاعل في تأسيس مرتكز للفكرة؛ اذ تم اختزال تنوعاتها اللونية وإظهار تفاصيل قليلة بواسطة قيم لونية محددة مثل اللون الأحمر والشاغل للمساحة الأكبر والأزرق والبنفسجي والأصفر، وهو هدف وظيفي استخدم في تأكيد الفعل التقني الإظهاري، لقد حقق المصمم من خلال ذلك ايهاماً بصرياً ولاسيما في شكل وجه المرأة محققاً عزلاً وظيفياً بين مكونات الشكل والكتابة في الأسفل.

قوة التنظيم تكمن في متغيرين:

الأول الاتجاه في حركة وجه المرأة الذي جعل الرئيس مائلا مما أعطى ما يشبه بالإطلالة، والمتغير الثاني يكمن في العلاقة اللونية بين الأحمر والبنفسجي والتي أسست للتوازن والتناغم اللوني الذي أسسه على فهم مبدأ الشكل والأرضية الذي يمهد لإدراك متباين ومتناقض بين السالب والموجب من العلاقات البصرية. وإن التنظيم الشكلي للعناصر البصرية قائمة على مبدأ التجاور والحساب الدقيق للمسافات الفاصلة بين الأجزاء وهو تنظيم متناغم موفق.

الفصل الرابع

(نتائج واستنتاجات البحث)

النتائج:

توصل الباحثان من عملية تحليل النماذج إلى ما يأتي:

١- الشكل على وجه الخصوص تتميز فيه النظم بوحدة متكاملة تعبر عن موضوع ما، له تركيبته البنائية وعناصره الأساسية التي لا تستطيع أن يبدو قائماً بدونها لأنها تمثل وحدته المادية التي تجعله مجسداً في موضوع حسي متماسك ومنسجم في مادته، كما ينطوي على مدلوله الباطني ويعبر من جهة أُخرى عن حقيقة روحية يشعر بها المتلقي وفق قدراته خارج واقعه الملموس.

٢- الأشكال تنتظم وتجتمع وفقاً لقوانين معينة مجهولة وغامضة تحرك المشاعر بطريقة معينة، وإن مهمة المصمم هو أن يجمعها وينظمها ويحرك مشاعرنا، وهذه التنظيمات هي ما يطلق عليه الشكل الدال، وبهذا المعنى يمكن فهم الشكل على انه نتاج فني منظم، تتم دراسته موضوعياً وتصميمياً على أساس الإطار المعرفي للمصمم الذي يعمل على انتقاء مفرداته من البيئة التاريخية أو التراثية أو المعاصرة، محاولاً إعادة بناء وصياغة المفردات بشكل يتلاءم ومتطلبات الفكرة التصميمية مع المحافظة على خاصيتها الشكلية وإعادة تأسيسها بتكوين لا يشوه معناها.

٣- الشكل هو الصورة المادية المحسوسة والتي تشير إلى صورة ذهنية تتجلى من

خلال مادة الشكل، وهنا يكمن حوار الرؤية بين كل من الشكل والمضمون.

٤- مصطلح الشكل يشير إلى الخطوط والحجوم التي تحقق نظاماً، وأن دراسة الشكل وبنيته العامة لا تعني تناول الجانب المادي، الذي يتضمن العناصر والمفردات الانشائية ونمطاً محدوداً للعلاقات الشكلية فيما بينه فقط، فإن للشكل الجانب الديناميكي الذي بوجوده نتعامل مع التأويل والتفسير، وفي بنيته يتم اعتماد علاقات تكوينية محددة للتعبير والإظهار.

٥- القيمة الفنية والمتعة الجمالية تكمنان في الشكل الذي ينصهر في المحتوى مع بقية العناصر المكونة له في السياق الواحد، وأن الذوق الجمالي منصباً على العناصر المكونة للشكل متمثلة في الوحدة البصرية التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على سطح التصميم، إضافة الى الخصوصيات التي يحدثها الشكل التصميمي والذي يؤدي التاثير المرجو في نفس المتلقي عن طريق الفنان المبدع.

الاستنتاجات:

١- دراسة الشكل وبنيته العامة لا تعني تناول الجانب المادي، الذي يتضمن العناصر والمفردات الإنشائية ونمط محدود للعلاقات الشكلية فيما بينه فقط، فإن للشكل الجانب الديناميكي الذي بوجوده نتعامل مع التأويل والتفسير، وفي بنيته يتم اعتماد علاقات تكوينية محددة للتعبير والاظهار.

٢- القيمة الفنية والمتعة الجمالية تكمنان في الشكل الذي ينصهر في المحتوى مع بقية العناصر المكونة له في السياق الواحد، وأن الذوق الجمالي منصباً على العناصر المكونة للشكل متمثلة في الوحدة البصرية التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على سطح التصميم، إضافة إلى الخصوصيات التي يحدثها المنجز الطباعي.

المصادر والمراجع

١. أحمد عزة راجح،***أصول علم النفس***. المكتبة المصرية. ط١. ١٩٧٦ .

٢. إسماعيل شوقي، ***الفن والتصميم***، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، ١٩٩٩.

٣. أحمد فائق وعبد القادر، ***مدخل إلى علم النفس العام***، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،١٩٧٨.

٤. بول جبيوم، ترجمة: د. صلاح مخيمر، وعيدة ميخائيل رزق، ***علم نفس الجشطالت***، مؤسسة سجل العرب، دار الحمامي للطباعة، القاهرة ١٩٦٣.

٥. جلال جميل، ***مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحية***، ٢٠٠٢.

٦. دافيدوف، لندا: ***مدخل علم النفس***، ترجمة سيد طوب وآخرون، منشورات مكتبة التحرير، دار ماكجروهيل ١٩٨٣.

٧. الديري، عبد الفتاح: ***السلوك والأدراك***، مدخل الى علم النفس، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢.

٨. راضي حكيم، ***فلسفة الفن عند سوزان لانجر***، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٩. ريد، هربرت: ***معنى الفن***، ت: سامي خشبة، مراجعة مصطفى حسين، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١٠. زكريا إبراهيم : ***فلسفة الفكر المعاصر***، دار مصر للطباعة.القاهرة ١٩٦٦.

١١. شولز، روبرت، ***البنيوية في الأدب***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط٧، ترجمة: حنا عبود، القاهرة، ١٩٧٧.

١٢. صالح ، قاسم حسين: ***سيكولوجيه أدراك اللون والشكل***، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،٢٠،١٩٨٢–ص ١١٥.

١٣. صالح، قاسم حسين: ***الإبداع في الفن***، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٥.

١٤. العاني، مها عبد المجيد: ***أثر بعض المتغيرات في الإدراك***، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩٩.

١٥. عبد الله، آياد حسين: ***فن التصميم في الفلسفة والنظرية والتطبيق***، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ٢٠٠٨.

١٦. علي منصور، وأحمد الأحمد: ***سيكولوجية الإدراك***، منشورات جامعة دمشق، كلية التربية ١٩٩٦.

١٧. الغريب، رمزية : ***التعلم، دراسة نفسية، تفسيرية، توجيهية***، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨.

١٨. الكامل، فرج: ***تأثير وسائل الاتصال***، الأسس النفسية والاجتماعية،ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥.

١٩. كراهم هاف: ***الأسلوب والأسلوبية***، ت كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.

٢٠. فرج عبو: ***علم عناصر الفن***، الجزء الأول، دار دلفين للنشر، ميلاتو ١٩٨٢.

٢١. فرنهيمر، مايكل: ***نظرية الجشطالت. في كتاب نظريات التعلم. دراسة مقارنة***، إشراف جورج غازدا، ترجمة،علي حسين عجاج، الكويت، عالم المعرفة ١٩٨٣.

٢٢. محمد، نصيف جاسم: ***التصميم حوارية الشكل***، صحيفة الأديب، العدد ٤٩، ٢٠٠٤.

٢٣. محمد خيري وأخرون: ***علم النفس التجريبي***، مطبوعات جامعة الرياض، الرياض، ١٩٨٥.

٢٤. مراد، يوسف: ***الكتاب السنوي في علم النفس***، المجلد الأول، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٤.

٢٥. مصطفى ناصف: ***نظريات التعلم 'دراسة مقارنة'***،عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٣.

٢٦. المظفر، محمد رضا: ***المنطق***، مطبعة النعمان ط٣، بغداد ١٩٦٨.

٢٧. نجاتي، محمد عثمان: ***الإدراك الحسي عند ابن سينا***، دار الشروق، القاهرة، ط٣، ١٩٨٠.

٢٨. الواسطي ، خليل: ***فلسفة التصميم ولغة الاتصال البصري***، مجلة الأكاديمي، بغداد ١٩٩٨.

29. Arnneim: **R.Gestalt and Art**, In:Psychoiogy and the Visual art Vomon, M. 1980: Pe option through experience. Inc. London.

(*) ميلتون جلاسر (Milton Glaser) : ولد في ٢٦ حزيران ١٩٢٩ في مدينة نيويورك. التحق بالمدرسة العليا للموسيقى واتحاد كوبر، وأتيحت له الفرصة للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة في بولونيا بإيطاليا كباحث في برنامج فولبرايت. ومن خلال هذه التجارب ولد فنان.

في عام ١٩٥٤ ، انضم إلى استوديوهات Pin Pin ، التي أسسها بعض زملائه من خريجي إتحاد كوبر. قام بتوجيه المجموعة مع سيمور تشاواست ، الذي لا يزال مدير الشركة الحالية – مجموعة بوشبن ، شركة إنش بأن، جعلتها تنبض في عالم الفن بمعروضات في جميع أنحاء العالم، في اليابان والبرازيل وفرنسا. غلاسر غادر الشركة في عام ١٩٧٤ .

لقد أثر ميلتون جلاسر تأثيراً عميقاً على عالم التصميم الجرافيكي ، وجميع أعماله في جميع أنحاء نيويورك. كان لديه تاريخ طويل من الخبرة الفنية في المدينة ، وهو مستمر في التأثير على عالم التصميم في مدرسة الفنون البصرية. (ينظر:www.ar.wikipedia.org).