الفصل الأول

الخطة والدراسات السابقة

المبحث الأول خطة البحث

المقدمة

يعد الموروث الشعبي جزءاً هاماً من الثقافة فهو يوفر أرضية خصبة للعمل الفني بما يحويه من معتقدات وعلوم ومعارف ورموز,الفن الشعبي فن فطري يخضع لتقاليد عبر الأجيال يقوم به أشخاص من عامة الشعب يتمتعون بثقافة عادية ، ومن الناحية الفنية فهو لغة تشكيلية يستخدمها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو ما يحرك مشاعره من أفكار ومعتقدات. (الشوربجي،2006م،675). تعد الزخارف الشعبية من أقدم الفنون التشكيلية التي عرفها الإنسان وتفنن في إنتاجها مدفوعاً بغرائزه ورغباته الفطرية ومعتقداته ؛ ليعبر بها عن مدى تفاعله مع بيئته ، وإحساسه بكل الظواهر المحيطة به ، علاوة على إشباع حاجته النفسية إلى الجمال، و حبه لتجميل وتزيين كل ما يستخدمه من أشياء ؛ كالمسكن ، الملبس و الأواني و غيرها من أشيائه النفعية (الغامدي، 1998م ، 91).

الرموز الشعبية هي مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة يقصد بها غاية جمالية في تزيين البيوت الحوانيت الأواني الجسد. وكذلك الرموز الشعبية التي يختارها الفنان الشعبي كي يزين بها إنتاجه الفني يكسبه طابعاً خاصاً محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية ، وقد تكون هذه من اليسير تحقيقها لأن إمكانياتها متوفرة في المجتمع (تراث خامات تكنولوجيا فنان أو مصمم) .

ذخر التراث السوداني بمحمول الحضارات المتعاقبة فكان إرثاً حضارياً مميزاً. ونظراً لتنوع وتعدد المناطق والأقاليم على طول البلاد من حيث الطبيعة والعادات والتقاليد , إختلف إسلوب كل منطقة في تناول هذا الإرث الحضاري الكبير، نتج عن ذلك وجود مصادر ومراجع غنية بالزخارف والتصاميم فى التراث والبيئة السودانية تمكن المصمم من القيام بمهامه على الوجه الأكمل.

الملاحظ اليوم تأثر تصاميم الفراغات الداخلية السودانية بالتصاميم الحديثة فظهرت أشكال جديدة من المباني تفتقر الي التعبير عن الهوية التراثية للمجتمع السوداني والتوافق مع طبيعة البيئة السودانية وبذلك تتضح الحاجة إلى التطوير في التصميم المعماري و الداخلي بما يتناسب مع مجتمعنا لأنه لا يمكن الفصل بين التصميم الداخلي و الهوية التراثية للمجتمع و طبيعته البيئية.

يرمى البحث إلى إن معطيات التصميم يمكن أن تلعب دوراً مهماً في الحفاظ على موروثنا الشعبي، من خلال دراسة وتحليل الزخارف الشعبية بصياغاتها المتعددة والمتنوعة التي إندثرت وقل إستعمالها في الزمن الحالي، والتوصل لأساليب تطويع وصياغة تلك المفردات الشعبية وكيفية توظيفها في التصميمات الداخلية الحديثة وإثرائها بالقيم الفنية والتراثية. عرف التصميم الداخلي منذ القدم وهو صورة معبرة لكل عصر من العصور، ويجمع التصميم الداخلي بين التمكن التكنولوجي المبني على أصول الصناعة في إبراز منتج يتوفر فيه الجانب الوظيفي بالإضافة إلى الجماليات المطلوبة.فإن المبدأ الوظيفي وإيجاد أشكال ملائمة للوظيفة في الفضاء الداخلي من خلال تشكيلات بصريّة تحكمها قيم فنية ، هي الغاية التي يتبناها المصمم والتي ترتبط بالمحتوى الثقافي والإجتماعي . (أحمد،2001، 6)

توظيف المصمم الداخلي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية, هدفها خدمة الحاضر والمستقبل, فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والإبتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال المصمم الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافداً حيوياً للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته.

مشكلة البحث:

الطرز المستخدمة في الفراغات الداخلية السودانية.تفتقد إلى الهوية المحلية وتفتقر إلى توظيف الموروث الثقافي المادي حيث أصبحت العالمية هي السائدة في طرز التصميم الداخلي والأثاث وتظهر معوقات تشغيل الموروث الثقافى المادي وترحيله إلى المستوى البصري بسبب عده إشكاليات تعمل بطريقة مباشرة

أوغيرمباشرة على طمس الموروث الثقافي (الرموزو الزخارف الشعبية) وعدم إستخدامه في التصميم الداخلي حتمت على الباحث إستقصائها.

بما إن التراث الشعبي يشكل جانباً من الثقافة الإنسانية وعنصراً أساسياً في هيكلة البنائي الثقافي، تقوم إشكالية هذه الدراسة على وجود علاقة ديناميكية قوية مؤثرة بين مثلث الإبداع الفني (التراث، الأصالة، المعاصرة)، التي تتفاعل وتمتزج في بوتقة واحدة . تسعي الباحثة للتقصي للكشف عن الإشكاليات التي تؤدي لذلك وطرح حلول برؤية جديده .

أهمية البحث:

يكتسب البحث الحالي أهميته من خلال ما يأتي:

1- الإسهام في تقديم حلول لإشكاليات توظيف الموروث الثقافي المادي من الزخارف الشعبية في عناصر التصميم الداخلي وصياغتها صياغه فنيه مبتكره بإستخدام التكنلوجيا المعاصرة والتقنيات الحديثة.

2- التوظيف الفعال للمقومات الموجودة في الموروث الثقافي من خلال تأكيد الإهتمام بالبيئة المحلية بما تتضمنه من عناصر وخامات توثر في التصميم وتوظيفها لخدمة وإحتياجات الإنسان .

3- لندرة الآطروحات في إختصاص التصميم الداخلي يعد البحث إضافة معرفية تضاف إلى بحوث أخرى في مجال الفنون و التصميم الداخلي ، ويتفرّد عنها في تناوله متغيّرات الزخارف الشعبية السودانية والتصميم الداخلي.

أهداف البحث:

تتحدد أهداف الدراسة بالأهداف التالية:

- تحديد إشكاليات توظيف الموروث المادي (الرموز الشعبية السودانية المختلفة) في صياغات معاصرة تواكب العصر الحالي في مجال التصميم الداخلي.

- طرح الحلول الأنسب لمواجهة هذه الإشكاليات والتي تسهم في تنمية القدرة على توظيف الموروث المادييي لدى المصممين ودارسي التصميم الداخلي.
- إثراء لغة الإتصال والكشف عن العلاقة بين كل من التراث والمعاصرة ودورهما تجاه التصميم الداخلي .
- توضيح دور المصمم الداخلي الفعال في التعبير عن ثقافة المجتمع والإرتقاء بالذوق العام بتوظيف الموروث الثقافي (الرموز والزخارف الشعبية).

فرضيات البحث

- هنالك محدودية في توظيف المصممين الداخليين لمفردات الموروث الثقافي المادي في السودان .
- هنالك عدد من المعوقات التي تحد من توظيف المصممين للموروث الثقافي في التصميم الداخلي.
- توجد فروقات ذات دلالة إحصائية للإستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الرموز و الزخارف في التصميم الداخلي المعاصر.
- توجد فروقات ذات دلالة إحصائية عند توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظر المصممين.

منهج البحث

موضوع الدراسة يتطلب الكشف عن واقع حال الموروث الثقافي المادي (الرموز و الزخارف الشعبية) ومدى إهتمام المجتمع (ممثلاً بالدولة أو بالمواطن) به ، وفقا لطبيعة البحث وأهدافه إستخدم الباحث المنهج الوصفي باستخدام إسلوب تحليل المحتوى، وقد عرف (عبيدات وآخرون، 2003 م ، 247) المنهج الوصفي على أنه "أسلوب يعتمد على دراسة الواقع أو الظاهرة كما توجد في الواقع، ويهتم بوصفها وصفاً

دقيقاً، ويعبر عنها تعبيراً كيفياً أو تعبيراً كمياً، فالتعبير الكيفي يصف لنا الظاهرة ويوضح خصائصها، أما التعبير الكمي فيعطينا وصفاً رقمياً يوضح مقدار هذه الظاهرة أو حجمها ودرجات إرتباطها مع الظواهر المختلفة الأخرى". ولهذا لجأ الباحث إلى المنهج الوصفي لتجسيد ذلك الواقع وتفصيله وشرح العوامل الثقافية والمادية المؤدية إليه وذلك لملائمته لموضوع الدراسة ويتضمن في داخله جمع البيانات وتبويبها مع قدر من التفسير، والإطلاع على الدراسات والبحوث السابقة. حيث أن هذا المنهج لا يتوقف عند تقديم وصف جوانب المشكلة فقط بل يتعداه إلى أبعد من ذلك من ناحية دراسة جميع أبعاد المشكلة بالتحليل والتفسير على جذورها وأسبابها الحقيقية ومن ثم إمكان إقتراح بعض الحلول لمواجهة مثل هذه المشكلة ، وإستخدم الوسائل و الأدوات الآتيه للبحث:-

1. الإستبانة : مجموعة من الأسئلة والإستفسارات المتنوعة ، والمرتبطة بعضها بالبعض الآخر بشكل يحقق الهدف،او الأهداف التي يسعى إليها الباحث بضو موضوعه والمشكلة التي أختارها لبحثه. (المحمودي ، 126،2019)
2. الملاحظة: هي مشاهدة الظواهر من قبل الباحث او من ينوب عنه ،وهي الإعتبار المنبه للظواهر والحوادث بقصد تفسيرها وإكتشاف أسبابها والتنبوء بسلوك الظاهره المدروسة للوصول الي القوانين التي تحكمها .(النجار واخرون،2009م،68)
3. المقابلة :هي محادثة او حوار موجه بين الباحث من جهه ،وشخص او أشخاص اخرين من جهة اخرى، بغرض الوصول الى معلومات تعكس حقائق او مواقف محدده يحتاج الباحث الوصول اليها، بضوء اهداف محددة. (المحمودي،2019،141)
4. الشبكة المعلوماتية (الانترنت).
5. التصوير.

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

الحدود المكانية : سوف تقتصر الدراسة على ولاية الخرطوم بجمهورية السودان.

الحدود الموضوعية: دراسة إشكالية التواصل مع الموروث الثقافي المادي (الرموز و الزخارف الشعبية) في التصميم الداخلي المعاصر في السودان.

الحدود الزمانية : الفتره 2000– 2020م.

هيكل البحث:

اختار الباحث نظام الفصول والمباحث حيث يتكون البحث من عدد خمس فصول وكل فصل يحتوي على عدد من المباحث.

صعوبات البحث:

واجهت الباحث عدد من الصعوبات عملت على تعطيل سير البحث اهمها:

- شح في المراجع والمصادر والوثائق التي تؤرخ لأصول الفنون الشعبية السودانية بأنواعها المختلفة خاصة الرموز والزخارف والتصميمات الداخلية المتعلقة بموضوع البحث.
- تغيير المشرف الاول وما صاحبة من اجراءات استمرت لفترة زمنية طويلة.
- عدم استقرار الاوضاع السياسية بالبلاد وتزامن فترة الدراسية الميدانية مع الثورة السودانية.
- جائحة كورونا وما سببته من اغلاق البلاد والجامعات.
- وفاة المشرف الثاني الذي تزامن مع إنتهاء الرسالة وقبل إتمام المناقشة.
- الاجراءات الادارية والتغييرات التي حصلت في الكلية واضراب العاملين بالتعليم العالي.
- تغيير المشرفين ادي الي تباين في منهجية البحث وتضارب في الرؤى.

المبحث الثاني: مصطلحات وتعريفات

التوظيف:

الوظيفة هي توظيف الشيء على نفسه, ووظفه توظيفاً يعني إلزامها اياه .ويقال إستوظف:إستوعب ذلك كله. (ابن منظور,ب ت , 949-950),اما في القاموس المحيط فيأتي التوظيف على انه تعين الوظيفة ويشتق مصطلح التوظيف كمفردة لغوية اصطلاحية وبحسب (معجم مقاييس اللغة) من الفعل وظف .(الفيروزابادي, ب ت, 205).

وتعرفه الدارسة إجرائياً على أنه هو الإستفادة من الموروثات الثقافية والأبعاد التي يحملها الإبداع الشعبي متمثل في الرموز والزخارف الشعبية السودانية وإستخدامها في أعمال التصميم الداخلي وشحنها برؤى فكرية جديدة مبتكرة تلبي الحوجة الانسانية وتلائم التصميم المعاصر.

التراث

جاء في لسان العرب لإبن منظور– في مادة ورث. قال إبن الإعرابي الورث والورث والإرث والوارث والوراث والإرث والتراث كلها تعني أمراً واحداً. (إبن منظور،1999،201)

كلمة تراث لغوياً من الفعل وَرَثَ يَرِثُ مِيرَاثاً، أي انتقل إليه ما كان لأبويه من قبله فصار ميراثاً له. والميراث هو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير لآخرين بنسب أو سبب،إن كلمة تراث قد وردت بذات اللفظ في قوله تعالى (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا) (الفجر:19).

التراث هو كل ما وصلنا من الماضي داخل الحضارة السائدة معناه أن التراث هو عبارة عن مجموعة الإنتاج الفكري والحضاري والتاريخي الذي ورثته الإنسانية جمعاء بمعنى آخر أن الحضارات تتلاقى فيما بينها (حنفي ،1998 ،13)

وتعرفه الدارسة إجرائياً على أنه هو كل ماتركه الأسلاف من معارف وآداب وفنون وعادات وتقاليد ومعتقدات وقيم ، تعكس نشاطهم المعرفي وطريقة تفكيرهم ، وظل متوارثاً او متصلاً جيلاً بعد جيل ،هو يشمل الموروث المادي وغير المادي ويتناول الباحث في هذا البحث الموروث المادي .

الرموز

ورد في معجم "لسان العرب" أن الرمز «تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ من غير إبانة الصوت. وانمّا هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم (ابن منظور، 2000، 6).كما جاء في الكتاب المبين بأن الله أمر رسوله ألّا تكلّمَ إلّا بإشارة الشفة والحاجب والفم والعين ﴿قال آيتُك ألّا تكلّمَ الناسَ ثلاثةَ أيامٍ إلّا رمزاً.﴾ (آل عمران:41) وقد أبان الجاحظ عن هذه الدلالة الإشارية باليد والرأس والحاجب وغيرها في متن كتابه البيان والتبيين (الجاحظ، ، 1423، 83) والرمز بمعناه العام هو" الدلالة على ما وراء المعنى الظاهريّ، مع إعتبار المعنى الظاهريّ مقصوداً أيضاً وهو بلغة أخرى عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس.

الرمز إصطلاحاً علامة تدل على شيء ما , له وجود قائم بذاته, فتمثله وتحل محله وفي الفن يكون الرمز متميزاً بوجه عام عما يشبهه من اشخاص او موضوعات (ابن منظور,2003, 242)

تاخذ كلمة الرمز في اللغة الانجليزية (symbol) معنى الاستدلال والاستنتاج, وهي ماخوذة من مفردة (symbol) , وتعني شيء الى اخر, ولاسيما اذا كان الشيء جسماً ملموساً رامزاً الى جسم او فكرة غير ملموسة .واصل الكلمة مأخوذة من اليونانية (sumbolom) وهي معنى الاهتداء الى شئ بعد الإتفاق عليه وتقبله من الاطراف كافة بوصفه منجزاً هدفاً معيناً بطريقة سليمة. (صليبا ،1385هـ ، 620) .

الرمز أحد العلامات الدلالية ذات الطابع المجتمعي المتضمن للبعد والعمق التأريخي للمجتمع فالرموز هي أفعال، أو أحداث أو اشياء، تتجسد بصورة غير مباشرة، أو بصيغة مجردة . وما أن يصبح الرمز ذا معنى تقليدي منمط أو منسق في المجتمع حتى يصبح جزءاً من لغة ذلك المجتمع (شعبو، 2006 ، 36)

التعريف الإجرائي :الرمز :اشارة او علامة حسية او فكرية على معنى تصوري او ظاهري, تمثله وتحل محله, دلالة مجردة او مرافقة اجمالاً. والرموز الشعبية هي مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة بمواد متنوعه يقصد بها غاية جمالية يختارها الفنان كي يزين بها إنتاجه الفني يكسبه طابعاً خاصاً محملاً بقيم المجتمع الثقافية والفكرية ، وقد تكون هذه من اليسير تحقيقها لأن إمكانياتها متوافرة في المجتمع (تراث . خامات . تكنولوجيا . فنان أو مصمم

الزخرفة

الزخرفة في اللغة قال ابن منظور في لسان العرب : " الزُخرُف الزينة ، وقال ابن سيده: أصل الزخرف الذهب ، ثم سمي كل زينة زخرفاً ، ثم شبه كل مموه مزوَّرٍ به . وزخرف البيت زخرفة أي زينه وأكمله ، وكل ما ذوّق وزُيّن فقد زُخرف ، وفي الحديث أن النبي لم يدخل الكعبة حتى أمر بالزُخرف فنُحيّي ، قال : فالزخرف هنا نقوش وتصاوير تُزيَّن بها الكعبة ، وكانت بالذهب فأمر بها حتى حُتت " (ابن منظور ، 1413هـ ، 132/9)

الزخرفة في اللغة من زخرف أي زين ، وهي في القرآن كذلك ، قال تعالى ((إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالأَنْعَامُ حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَاراً فَجَعَلْنَاهَا حَصِيداً كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ)) [يونس : 24] وقال تعالى ((كَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نِبِيٍّ عَدُوّاً شَيَاطِينَ الإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَى بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُوراً وَلَوْ شَاء رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ)) [الأنعام : 112] فزخرفة الأرض أي تزينها ، وزخرف القول هو القول يزين بالباطل . وقال تعالى((أَوْ يَكُونَ لَكَ بَيْتٌ مِّن زُخْرُفٍ أَوْ تَرْقَى فِي السَّمَاء وَلَن نُّؤْمِنَ لِرُقِيِّكَ حَتَّى تُنَزِّلَ عَلَيْنَا كِتَاباً نَّقْرَؤُهُ قُلْ سُبْحَانَ رَبِّي هَلْ كُنتُ إَلاَّ بَشَراً رَّسُولاً)) [الإسراء : 93] بيت من زخرف أي من ذهب ،والذهب سمي زخرفاً لأنه زينة في نفسه وكما قال ابن سيدة

، فالذهب هو أصل الزخرف . وقال تعالى ((وَزُخْرُفاً وَإِن كُلُّ ذَلِكَ لَمَّا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ عِندَ رَبِّكَ لِلْمُتَّقِينَ)) [الزخرف : 35] والزخرف هنا الذهب أيضاً ، لأنه من الزينة في ذاته.

الزخرفة إصطلاحاً عرفت الزخرفة بأنها " فن تزيين الأشياء بالنقش " والوحدة الزخرفية هي : " الفراغ المحصور بين خط أو مجموعة خطوط متلاقية تبعاً لنوعها (المناصرة ، 2003م ،64) والغرض منها التحسين ، والتزيين ، و التحلية . والغاية منها : إشاعة الجمال في السطوح ؛ بما يملؤها بالحركة ، ويشحنها بالمعاني ، ويجعلها ملء البصر كما عرفت الزخرفة بأنها " فن تزيين الأشياء بالنقش " (أنيس وآخرون ، 1972م ،5) و بأنها « فن التزيين القائم على استخدام وحدات هندسية أو طبيعية أو تراكيب لونية أو خطية لإبراز جمال عمل فني وقيمته«وتعرف الزخرفة الشعبية بأنها " الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والرسوم التي أتت بصورة تلقائية متكررة ، وقد نبعت من إحساس فطري يعبر عن معتقدات الشعب" – (فهد الغامدي، 1422هـ ،8)

التعريف الإجرائي : تعني الزينة وكمال حسن الشيء و سميت كل زينه وهي مجموعة نقاط وخطوط وأشكال هندسية ورسوم حيوانات ونباتات وكلمات متداخلة ومتناسقة فيما بينها، تعطي شكلا جميلا وتُستعمل لتزيين المباني والأثاثات والأواني والملابس و النقش وينطلق مفهوم الزخرفه من محاوله الفنان اضفاء اللمسة الجماليه و تزيين اسطح الاعمال.

الهُوِية

الهُوِية – بضم الهاء وكسر الواو وتشديد الياء المفتوحة – تعد من المصطلحات المتداولة كثيراً على الساحة السياسية والثقافية والاجتماعية . وفي المعجم الوسيط ، أن الهُوِية حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره ، وهي أيضاً بطاقة يثبت فيها اسم الشخص ، وجنسيته ،

ومولده وعمله ، وتسمى البطاقة هوية أيضاً .(المعجم الوسيط – ج ٢، 99) وقد ولدها العرب والمسلمون قديماً من النسبة إلى (هو) أو(الهو) لتؤدي معنى فعل الكينونة في اللغات الهندوأروبية. إن دلالة الكلمة ليست سوى وجه آخر لما يعبر عنه ب (الحقيقة) أو الذات أو الماهية ؛ ولذلك فإن كثيراً مايعرفون أحد هذه الألفاظ بالآخر. (الموسوعة الإسلامية العامة – ا– 1222)

أما عند علماء النفس فهي:(وحدة ذات الشخص في مراحله المختلفة طفلاً وشاباً ، وكهلاً ، وشيخاً).

علماء الاجتماع يرون في الهُوِية ذلك الشيء الذي يشعر الشخص بالاندماج في المجتمع الذي يعيش فيه ، والإنتماء إليه .(الجرجاني ، 1988م ، 257) أما علماء الميتافيزيقا (الغيبيات) فالهوية عندهم :(جوهر العقل وماهيته)(المصدر السابق ، 2).

الهُوِية في معناها المجرَّد هي جملة علامات وخصائص من أجناس مختلفة، تستقلُّ بها الذات عن الآخر، فبغياب هذه العلامات والخصائص تغيب الذات وتذوب في الآخر، وبحضورها تحضر. (الودغيري، ، 2000م ،5)وهي إحساس فرد أو جماعة بالذات،إنها نتيجة وعي الذات،بأنني أو نحن نمتلك خصائص مميزة ككينونة تميزني عنك وتميزنا عنهم.فالطفل الجديد قد يمتلك عناصر هُوِية ما عند ولادته بعلاقة مع اسمه وجنسه وأبوته و أمومته ومواطنتيه، وهذه الأشياء في كل حال لا تصبح جزءا من هويته حتى يعيها الطفل ويعرف نفسه بها.(صومائيل ، 2005،37).

ومن ثمَّ يمكن القول :إن الهُوِية هي الكيفية التي يُعَرِّف الناس بها ذواتهم أو أُمَّتهم، و تُتَّخذ اللغة والثقافة والدين أشكالاً لها؛ فهي تنأى بطبعها عن الأحادية والصفاء، وتنحو منحى تعدديًّا تكامليًّا إذا أُحسن تدبيرها، ومنحى صداميًّا إذا أُهملت وأُسيء فهمها، تستطيع أن تكون عامل توحيد وتنمية، كما يمكن أن تتحوَّل إلى عامل تفكيك وتمزيق للنسيج الاجتماعي، الذي تؤسِّسه عادة اللغة الموحدة .(رشيد بلحبيب ، 2013م ، 247–248)

يعكس ذلك بعض الكتاب الذين يعرفون الهوية على النحو التالي :الهوية هي' المفاهيم التي يستخدمها الناس للتعريف بأنفسهم، من أي نوع من الناس هم، وكيف يتواصلون مع الآخرين''، (مايكل ودومينيك ،1988 ، 2) ويتم تعريفهم بها من قبل الآخرين على أساس العرق، اوالاثنية، اوالدين، اواللغة والثقافة''، (دينق، ،11995) كما'' تشير الهُوِية إلى الطرق التي يتم تمييز الأفراد والجماعات بها في علاقاتهم الاجتماعية مع غيرهم من الأفراد والجماعات'، (ريتشارد ،1996، 4)

التعريف الإجرائي:

تعرفها الدارسة إجرائياً بانها مزيج من الخصائص الإجتماعية والثقافية التي يتقاسمها الأفراد ويمكن علي اساسها التمييز بين مجموعة واخرى وتشمل العماره والتصميم فالهُوِية المعمارية يقصد بها إيجاد عمارة توفر للانسان احساسه بالانتماء لهوية ثقافية واقليمية.

الهُوِية الثقافية

الهُوِية الثقافية هي موضوع الكينونة والارتباط بالمستقبل والماضي على ان هناك طريقتين للتفكير بالهُوِية الثقافية على حد سواء، حسب الاولى، يعرف الهوية الثقافية كهوية تعكس موروث المجتمع .انها تبدو كخطوة تتجاوز الزمن كما يدعم التراث من اجيال عدة .والثانية، يفكر بالهُوِية الثقافية كإطار من محورين : الاول التشابه والاستمرارية والثاني الاختلاف والانقطاع (98، 1996 ,Hall) .

كما" عرفها المفكر الفرنسي(إليكس ميكلفلي) Alex Mikfili بأنها " منظومة متكاملة من المعطيات المادية والنفسية والمعنوية والاجتماعية تنطوي على نسق من عمليات التكامل المعرفي ,وتتميز بوحدتها التي تتجسد في الروح الداخلية التي تنطوي على خاصية الإحساس بالهُوِية والشعور بها" (سليمان , 2006م،96)

ويعرف الباحث الهُوِية الثقافية بانها نظام من القيم والتصورات التي يتميز بها مجتمع ما تبعًا لخصوصياته التاريخية والحضارية، وكل شعب من الشعوب البشرية ينتمي إلى ثقافة متميزة عن غيرها، وهي كيان يتطور باستمرار ويتأثر بالهويات الثقافية الأخرى ولهذه الأخيرة مستويات ثلاث هُوِية فردية، هُوِية جماعية، هُوِية وطنية.

التصميم الداخلي

كلمة التصميم من الجانب اللفظي تدل على أصرار الفاعل لشيء ما يفعله لرغبة ملحة فيقرر تنفيذه ، ثم يشرع في التنفيذ وبتلك الفعلة يكون نفذ إرادته ،هكذا تدور الأمثال اي تقرير وإصرار لتنفيذ شيء ما في وقت ما.

التصميم الداخلي هو التخطيط والابتكار بناء على معطيات معمارية معينة وإخراج هذا التخطيط إلى حيز الوجود ، ثم تنفيذه في كافة الأماكن والفراغات مهما كانت أغراض إستخدامها وذلك باستخدامة المواد المختلفة والألوان المناسبة وبالتكلفة المناسبة (خنفر،1983، 19).

التصميم الداخلي يهتم بالعمارة الداخلية فهو فن علمي يخدم الحياة أساسه تحقيق الوظائف والانتفاع والجمال. هذا النشاط الإنساني – داخل الحيز – يحدد طابعه ويعطيه صفاته بما يلبي حركة الإنسان داخله وما يحتاجه من أثاث ومفردات أخرى تلبي تعدد الأنشطة في الحيز المعماري بما يكفل الخصوصية أحياناً والمشاركة الجماعية أحياناً أخرى (وهبة، 2009م، 210).

إذا كانت العمارة هي المهنة المسئولة عن تصميم وإنشاء البيئة العمرانية، فإن مهنة التصميم الداخلي تختص بتشكيل وصياغة الحيز المعماري الداخلي، كما تختص بوظيفة ومنفعة البيئة المحيطة – مباشرة – بالإنسان والخاصة به، فتكون العمارة الداخلية هي ثمرة لتلك الفاعلية الإبداعية الإنتاجية التي يمارسها الإنسان لعمارة الأرض وعمرانها (المرجع السابق ، 128).

التعريف الإجرائي:

تعرفه الدارسة إجرائياً على أنه فرع من فروع التصميم يهتم بدراسة الفراغات الداخلية وتهيئتها لأداء وظائفها لتوفر الراحة لمستخدمي الفراغ وذلك عن طريق توظيف عناصر التصميم الداخلي باستعمال الخامات والمواد المختلفة.

المعاصرة

عاصَرَ: (فعل) ،عاصرَ يعاصر ، مُعاصرةً ، فهو مُعاصِر ، والمفعول مُعاصَر وعاصَره تعني عاش معه في عصرٍ واحدٍ ، أي في زمن واحد .

معنى مفهوم المعاصرة هو المعاصرة بمعنى التواجد أو الحدوث في العصر الحالي، أي مسايرة العصر وكل ماهو حديث. المعاصرة بمعنى عاصر فترة زمنية معينة وعايش ظروفها. المعاصرة بمعنى الإستمرارية والتكامل مع قوى البيئة، والمكان والزمان. (عزمي،1987 ،71)

الحداثة أو العصرية تعني عملية التغيير التي بمقتضاها تحصل المجتمعات المختلفة على الصفات المشتركة التي تتميز بها المجتمعات المتقدمة والعصرية تطلق على المجتمع إذا اتصف بها وتعني مجموعة الخصائص البنائية التي تميز المجتمع العصري عن المجتمع التقليدي . أما بالنسبة للفرد فإنها تعني مجموعة الاتجاهات والقيم وأساليب التفكير التي تتطلبها المشاركة الفعالة في مجتمع عصري والمعاصرة لا تكون واقعا فعليا إلا بمواكبة العصر فكراً وتطبعاً ، فقد يكون المجتمع عصريا في ملبسه ومسكنه وطرقه الحياتية ومع ذلك يعد هذا المجتمع متخلفاً عن عصره وإن عاشه ، فما أسهل اقتباس ذلك بشرائه لمن استطاع إليه سبيلا ، وهو ما يختلف عن التحديث الذي يعني امتلاك وسائل المعرفة ، وكل أمة في حاجة إلى هذا التحديث ولا يتحقق لها مرادها إلا بإرادة قوية ونظام قادر وصالح لتعبئة هذه الإرادة وتوجيهها في طريق التصنيع والتحديث".

التعريف الإجرائي:

تعرف الباحثة التصميم المعاصر بانه التصميم الذي يتلاءم متغيرات العصر و مستجداته، مع تحقيقه للمتطلبات الوظيفيه و الجمالية ويؤكد الباحث على محافظته على الهوية والطابع السوداني.لابد أن نبحث أولا ما الذي ننحيه جانبًا، وما الذي ننتقيه من هذا التراث ومن ثقافات العلوم الحديثة، والتطور التكنولوجي حتى ننجح في نسج منظومة فنية معاصرة ومستحدثة. ولهذا فإنه من الضروري تفهم أعمال التراث بما فيها من قيم تصميمه، من حيث مقوماتها، وأبعادها، وقيمتها المجردة، والكشف عما بها من أساليب مختلفة في تناوله.

التراث الشعبي

هو كل ما يرثه الإنسان من رموز وأشكال، تتصل بإبداع شعب، ووجود أمة، ويعبر عن أيديولوجيته، وثقافته، وهو جسر التواصل القيمي بين أرصدة الماضي وأجيال الحاضر، وهو فنون النظم التي لا تسمح بالتداخل الأجنبي، لوحدة الأيديولوجية والثقافية والفكر، والاتجاه والطبقية.

هو وحدة النظم المادية والمعنوية التي ينتقل من خلالها مفاهيم ثقافية ، وأصالة ونقاء الإبداع، وهو كل ما ينقل عبر الأجيال من ماديات ومقولات، ويستبقها المجتمع دون عناصر ويتفاعل معها بلغة سهلة سلسة بعيدة عن التعقيدات المركبة (غراب ، 2000م، 3)

هو كل ما ينقل كوحدات ورموز وغالباً ما يكون شفاهية وله مقومات تحقق مواصفاته، وتميزه، وتحدد إتجاهه، وهو كل ما يكتسبه الإنسان، ويمكن أن يكسبه للآخرين، أويتم نقله ثقافياً إلى مجتمعات أخرى. (المرجع السابق ، 46).

الفن الشعبي

الفن الشعبي هو الفن النقي المرتبط بفكر ووجدان شعب ما ويعبر عن هويته الثقافية المتراكم رصيدها عبر ثقافات طويلة ممتدة في المكان وعبر الزمان. ينسب الفن الشعبي للشعب بأكمله ولا ينسب لفرد بعينه. ويتضمن الإرث والمورث والتراث والفنون التي تتوارثها الأجيال جيلاً بعد جيل. (غراب, 2000م، 46) وهويميز هوية ووجود وثقافة معينة عن غيرها.

العولمة

العولمة تعني ببساطة جعل الشي عالمي الإنتشار في مداه وتطبيقه وهي لذلك سلاح ذو حدين من ناحية هي وسيله للإنفتاح على العالم الخارجي ومواكبة كل ما هو جديد وعصري ومن ناحية أخرى فهي تشكل بديلاً يهدد الثقافات المحلية.

هنالك دول إستفادت من العولمة وإستثمرت ثقافة الآخر وعملت على تطوير إقتصادها من ثقافة الآخر وتصديرها له.

العولمة موجوده منذ الثقافات القديمه في شكل الإنتقال والتواصل بين الثقافات المختلفة,و إنتقال انماط الحياة من التقليدية الي نمط متشابه ويكاد ان يكون واحد في كثير من مناطق العالم وقاراته , نتيجة للثورة التقنية وتطور وسائل الإتصال والتواصل بين الأفراد في العالم اجمع.(إيهاب ،2008،11)

الثقافة المادية

الثقافة المادية تشمل كل ما يتعلق بالأحداث النظامية المرتبطة بالحياة الإجتماعية سواء داخل البلد أو خارجها ، وهي الثقافة التي تتسم بالمعالم الحضارية القديمة التي يستخدمها أبناء المجتمعات التي تتبادل الثقافات بكافة جوانبها المادية.

عرّف دورسون الثقافة المادية على أنها " السلوك الشعبي المنظور من حياة المجتمعات التي قامت قبل الصناعات الميكانيكية واستمرت معها جنبا إلى جنب. كما يعتقد أيضا أنها مجموعة مهارات وتقنيات انتقلت عبر الأجيال وخضعت لكل ما خضع له الفن اللفظي داخل المجتمعات من قوى تقليدية محافظة وتنوعات فردية." (الجوهرى1972 ،19–20) .الثقافة المادية لاتتم سوى دراسة الأشياء والمعدات والمنتجات التي تتجاوز مجرد النفع العملي المباشر , وتتمتع بقيمة جمالية أو فنية معينة , (الجوهرى ، 1981 ،121)

المفردة (الموتيفة)

الموتيفة هي أصغر وحدة بنائية مفردة أو متكررة، ومجموع الموتيفات هي أشكال لمفردات تستخدم في التصميم وتعتبر روح التشكيل التقليدي داخل منظومة التصميم ويتم التعامل بها داخل مساحة العمل الفني وفق روية مبدع العمل ودلالاتها الرمزية هي أساس التزيين والتزويق ,وهي شكل يحمل شخصية مجرده تعني قيمة في مكان بعينه وزمان بعينه ,وتستمد تاثيرها من حجم التعامل معها في هذا المكان وتستخدم كوحده تصميم داخل العمل الفني .(مهران ،2015م،101–102)

الإستلهام:

كلمة (استلهام) لا ترد في المعاجم الأدبية واللغوية القديمة والحديثة بالمعنى المتداول الشائع استخدامه في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، وهي ترد بصفة حصرية في اشتقاقات معاني كلمة (لـهَمَ) من)المتصل بالغيب أو بالقدرة الإلهية العظمى. وفي Inspiration (الإلهام أغلب هذه المعاجم ، إن لم يكن كلها ، يأتي المعنى للدلالة على الطلب بالدعاء من الذات الإلهية أن تلهم أمرا ، واستلهمه إياه :سأله أن يُلهَمه إياه فهو (يَسْتلهمُ الله الرشادَ) و (استلهم الله الصبرَ)، و (استلهم فلان الله) و المعنى في كل الحالات

متصل. الاستلهام الفني هو ان يستوحي المصمم افكاره من شي ما كالتراث مثلا او يستلهم من البيئة والطبيعه من حوله ويقوم ذلك عليرؤية الاشياء يصورة مختلفه مما هي عليه.

الحاسب الآلي:

آلة تحتوي على مكون مادي صـلب وآخر فكري ,حيث تسـاعد الإنسـان على إجراء عمليات وفق برامج تشـغيل وتطبيق برامج يتم تصـميمها لتؤدي أهداف محدده مثل التصـميم بالحاسـب الآلي والتحليل والحسابات...الخ بدقه وسرعة عالية.(نبيل، 2003، 12).

التكنلوجيا:

كلمة تكنلوجيا أصلها إغريقية قديمة مشتقة من كلمتين هما (Techno) وتعني المهارة الفنية وكلمة (Logos) وتعني العلم أو الدراسة . ومن ذلك فان مصطلح تكنلوجيا يعني تنظيم المهارة الفنية والمعرفة في تحقيق الأهداف والتعرف على الصعوبات .(بغدادي،2004 ، 161)

التكنلوجيا هي إستخدام المعرفة العلمية لتحديد أسلوب عمل أي شي بأسلوب يمكن تكراره.(هلوده،1999،6)

يتضح مما سبق أن التكنولوجيا تعني نظام متكامل ضخم، يضم الإنسان بفكرة وارائه والآلة وأساليب العمل ، و الجانب المهاري من أساليب عمل وأدوات وخامات وتقنيات.

المبحث الثالث: الدراسات السابقة

تمهيد

كما هو الحال في معظم الدراسات الأكاديمية فقد إستفاد موضوع البحث كثيراً من الأدبيات المنشورة المتعلقة بموضوع البحث ، متناولاً الدراسات المحلية والعالمية التي وردت حول موضوع الدراسة، خاصة فيما يتعلق بمجريات الحياة التاريخية الثقافية والإجتماعية ، مما كان له أثره الفاعل في توجيه سياق البحث وعلية قام الباحث بعد الإطلاع على عدد مقدر من الدراسات السابقة والبحوث المرتبطة بموضوع البحث بإختيار الدراسات التالية :

الدراسة الأولى

دراسة الباحث: **سوزان ابراهيم محجوب**

توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر/جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، الفنون الجميلة والتطبيقية ، 2015 م دكتوراة الفلسفة في الفنون .غير منشورة

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على مدى توظيف الرموز عند الفنانين التشكيلين المعاصرين على تنوع أساليبهم وإتجاهاتهم الفكرية، ثم معرفة المدلولات التي يمكن أن تثيرها هذه الرموز في العمل الفني ومرجعياتها الفكرية. كما هدفت إلى تقديم الإطار النظري حول مدى تنوع المدلولات الرمزية في الفن التشكيلي عموماً وفن التلوين خاصةً، تحليلاً لمحتوى الأعمال الفنية بغية محاولة معرفة المدلولات الرمزية فيها وتأويلها وربطها بالعناصر الأخرى المكونة للعمل الفني، وعلاقتها بالمكون الثقافي ورؤية الفنان الفكرية الخاصة.

إتبعت الدراسة المنهج الوصفي من حيث وصف بعض الإتجاهات الفكرية وكذلك وصف الأساليب الفنية في استخدام الرموز، ومن ثم إتبعت منهجاً تحليلياً إهتم بتحليل محتوى العمل الفني من العناصر والرموز واستخلاص مدلولاتها بإرجاعها إلى أصولها ومنابعها.

توصلت الدراسة إلي أن هنالك تنوع في استدعاء الرموز في فن التلوين المعاصر قد تم وفق أساليب متعددة نتيجة لتبني الفنانين لمرجعيات فكرية أسسوا لها بتفاعلهم المستمر مع معطيات واقعهم الثقافي هدفت إلى ابراز الخصوصية الثقافية و تجلى ذلك واضحاً في إستخدام الفنانين لرموز ذات مدلولات تأخذ البعد الديني، التراثي والحضاري والبعد الأفريقي والعربي، فضلاً عن إستلهام الوحدات الزخرفية المأخوذة من الفنون التقليدية. كما توصلت إلي أن الفن التقليدي له أثر عميق عند بعض تجارب الفنانين المعاصرين وذلك من خلال استخدامهم بعض خصائصه، وإن العوامل الثقافية والتراث تعتبر مؤثرات كبيرة على رؤية الفنان الفكرية والفنية بجانب الفترة التاريخية التي أُنتجت فيها الأعمال.

أوصت الدراسة بالإهتمام بمجال النقد والتحليل للعمل الفني وذلك بدراسة وتحليل الأساليب المتنوعة للفن التشكيلي المعاصر بالسودان من خلال الدراسات والبحوث في مجال الفنون والتوثيق العملي له.

لهذه الدراسة إرتباط وثيق بموضوع البحث الحالي، حيث تتفق معه في كونها تهدف إلى الوصول لطرق توظيف الرموز السودانية وتختلف عنها في إنها تتناول توظيف الرمز في التشكيل السوداني (التلوين) بينما تتطرق الدراسه الحالية الى توظيف الرمز والزخرف في التصميم الداخلي ، يشمل ذلك دراسة الفراغ الداخلي وعناصره ومكملاته، فإستفادت الدراسة الحالية منها في معرفة تطور بعض الرموز السودانية ومدلولاتها.

الدراسة الثانية:

دراسة الباحث: **شهريار عبدالقادر محمود**

التاسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية الإسلامية من العصر العباسي في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي بحث دكتوراة في الفنون / جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، الفنون الجميلة والتطبيقية ، 2015 م ،غير منشورة

هدفت هذه الدراسة الى البحث حول امكانية التاسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسية . وهدفت ايضا الى الكشف عن القيم الجمالية التي تعُتمد في تصاميم الزخارف الاسلامية في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية.

تمثلت نماذج الدراسة في اربعة نماذج، صورتين من القصر العباسي) مخطط القصر العباسي، وايوان الواجهه الشمالية الشرقية (وصورتين من المدرسة المستنصرية) مخطط المدرسة المستنصرية، ومدخل لقاعة (واهم نتائج الدراسة ان عمليات التركيب الزخرفي في العصر العباسي اعتمدت على نحو واسع على

منظومة التناسب الرياضي الهندسي المتولدة من جذر الاعداد، باستدعاء النسبة الذهبية المفترضة حسابيا والتي من خلال تجانسها بنيت سمات الجمالية في التنظيم والتناظر والوحدة والتماسك، مما استدعى المصمم الزخرفي المسلم مبدأ التناسب والمقياس في بناء العناصر والاشكال الهندسية الزخرفية وأعدهما مقومين جماليين ومن مستلزمات التصميم الانشائي للزخرفة المعمارية.

إنتهج الدارس المنهج الوصفى التحليلى، حيث قام بوصف النماذج قيد الدراسة من حيث المخططات الهندسية والزخرفية، ثم تحليل البناء هندسياً وذلك لبيان علاقة البناء بالأشكال الهندسية المربع، المخمس، المثمن ...الخ(، ثم العلاقة الهندسية بين المساحات والفضاءات الداخلية لإستنباط القيم الجمالية والتأسيس لمحاكاتها في التصميم الداخلي المعاصر .وتوافقا مع طبيعة الدراسة ومنهجها الوصفي استخدم الدارس الملاحظة كأداة أساسية لوصف وتحليل النماذج قيد الدراسة وهي نماذج لمخططات وزخارف هندسية للقصر العباسي والمدرسة المستنصرية في بغداد(العراق).

توصلت الدراسة الى ان تجسيد هوية البنية التكوينية لمداخل القاعات الدراسية والاواوين في القصر العباسي والمدرسة المستنصرية وفق الهيئة المربعة والمستطيلة والإتساع العمودي الواضح ,وبأبعاد ثابتة تبعاً لنوع الخامة،فأسس ذلك إمكانيات هائلة في التصميم الداخلي من التقسيمات الفضائية التي تتابع فيها فعاليات متنوعة من أساليب تنظيم إتجاه التكوينات الزخرفية.

إنتهج الدارس المنهج الوصفى التحليلى وهو نفس المنهج المتبع في هذا البحث ,علية إستفاد البحث الحالي من الدراسة المذكوره في معرفة خصائص العناصر الزخرفية في التصميم الداخلي المعاصر لكن اختلف عنها في تناولها للزخارف الإسلامية من العصر العباسي بينما تناولت الدراسه الحالية الرموز والزخارف الشعبية السودانية مما يعطي الموضوع خصوصيه وطابع سوداني.

الدراسة الثالثة:

دراسة الباحث: أمل عمر أبوزيد خليفة

البيت النوبي التقليدى فى الشلال الثالث عمارته تصميمه ووظيفته (دراسة حالة: منطقة المحس)

, 2006م جامعة الخرطوم .معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية قسم الفولكلور دكتوراة منشوره.

هدفت الدراسه الي الإسهام في دراسة الثقافة المادية والعمارة التقليدية السودانية ووضع الأسس في تطوير دراسة الفلكلور و التوثيق لدراسة عمارة البيت النوبي ومعرفة مدى الإستمرارية والثبات او التتغيير فيها.

تناولت الدراسه البيت النوبي التقليدي في الشلال الثالث,عمارته تصميمه ووظيفته وخصصت الدراسة منطقة المحس في الشلال الثالث كحالة دراسية , وإشتملت على أربعة فصول شملت توضيح الخلفية التاريخية لموضوع الدراسة، حيث يبحث في التاريخ القديم لوجود البيت النوبي في الشلال الثالث.تعريف عام عن منطقة الدراسة , تاريخها قديمه وحديثه، جغرافيتها وبيئتها الطبيعية، كما يستعرض المجموعات السكانية التي تسكنهاالى جانب عاداتها وتقاليدها وأحوالها الإجتماعية.

كما تناولت كيفية بناء البيت النوبي التقليدي في الشلال الثالث من حيث أسلوب البناء، الأدوات المستعملة والمواد , العادات والتقاليد والطقوس المرتبطة بعملية البناء.

ركزت الدراسة علي الإهتمام بإيراد الدلالات التراثية لبناء البيت النوبي في الشلال الثالث من خلال السياق الاجتماعي، الاقتصادي والطبيعي لتصميم وعمارة البيت التقليدي.

أتخذت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي وإنتهجت إسلوب المقارنه بين افادات الرواه.

توصلت الدراسة الي عدد من النتائح اهمها التعرف على أهمية البيت النوبي في الشلال الثالث كتجسيد لتاريخ المنطقة وبيئتها الطبيعية والاجتماعية.

يعد البحث ذو اهميه لانه يتناول أحد اهم انماط المعمار الشعبي التقليدي في السودان وهناك ندره في هذا النوع من الدراسات في السودان ,استفاد البحث الحالي من الدراسه المذكوره في معرفة خصائص البيت النوبي التقليدي وعناصر تصميمه الداخلي والأثاثات والمفردات الزخرفية المستخدمة في تزيينه وهو يعد احد الانماط الهامة التي يتطرق اليها البحث الحالي .

الدراسة الرابعة:

دراسة الباحث : **مصطفى محمد الشوربجي**

رؤية حديثة للرموز الشعبية كقيمة تشكيلية وتوظيفها في تصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة

. كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان 2006 م بحث منشور

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء على أهمية الفن الشعبي كفن قومي ينبغي معه الحفاظ على عنصر الاستمرار من خلال إيجاد علاقة بين الرموز الشعبية كقيمة فنية و وظيفية و جمالية لتصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة , اكتساب التصميم البعد الجمالي والوظيفي من خلال تصميمات مبتكرة بالتقنيات الحديثة لتصلح لطباعة مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة.

إتبعت الدراسة المنهج الوصفي والتحليلي بدراسة الفن الشعبي بصفة عامة ورموزه بصفة خاصة. كما اتبعت المنهج التجريبي في عمل نماذج لتصاميم مستوحاة من رموز الفن الشعبي وتوظيفها في تصميم المنسوجات.

توصلت إلى النتائج التالية:

- أنه بتحليل الروح القومية للفن الشعبي من خلال رموزه أمكن التوصل إلى أن الفن الشعبي كقيمة فنية تشكيلية يشكل مصدراً غنياً لمصمم طباعة المنسوجات في أن يسجل من وحي بيئته ما يخدم الوظيفة بشكل جمالي.
- أبرزت الدراسة أنه من خلال مصدر الرموز الشعبية أمكن بتطويعها إيجاد علاقة بين أشكالها كقيمة فنية وتشكيلية وتصميم مكملات أقمشة المفروشات المطبوعة.
- أمكانية الوصول إلى بعد جمالي برؤى جديدة بالتقنيات الحديثة لتصميمات يمكن طباعتها وتوظيفها لمكملات أقمشة المفروشات المطبوعة بما يثري التصميم في طباعة المنسوجات.

تلتقي هذه الدراسة مع البحث الحالي وتتفق معها في اهداف البحث وهو الإسهام في تقديم حلول لإشكاليات توظيف الزخارف والرموز الشعبية بما تحويه من قيمة فنية وجمالية يمكن تطويعها للوصول إلى حلول تصميميه برؤية جديدة وتوظيفها في التصميم المعاصر. إستفاد البحث الحالي من الدراسة المذكوره في معرفة طرق للإستفادة من الزخارف في تصميم أقمشة المفروشات وهي احد مكملات التصميم الداخلي الهامة.

الدراسة الخامسة:

دراسة الباحث: ابتسام محمد عبد الوهاب خميس

العوامل المؤثرة في أساليب تناول التراث الشعبي المصري من مصادرها الأولية لتأصيل الهوية في التصميم الداخلي_, قسم التصميم الداخلي والأثاث – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – القاهرة – جمهورية مصر العربية . **بحث منشور**

تناولت الدراسة التراث المصري وذخره بالحضارات العظيمة التي امدته بالمفردات التراثية المختلفة، واختلاف اسلوب كل منطقة في تناول هذا الإرث الحضاري الكبير، حيث تأثرت بعض المناطق بالحضارة الإسلامية اكثر من اخرى تأثرت بالمصرية القديمة وغيرها تأثر بالحضارة القبطية.

تبحث هذه الدراسة في المؤثرات التي ادت الى اختلاف نسب هذا التأثر من منطقة الى اخرى، وكيف اثر هذا على اسلوب تناول كل منطقة لمفردات التراث والتعبير عنه.

هدفت هذه الدراسة الي الوصول الى خريطة وراثية لمصادر التراث الأكثر تأثير لكل منطقة وسمات هذا التأثير ومعرفة اسبابه . واشارت الى أن المتغيرات البيئية يمكن أن تصبح أكثر أهمية في تحديد السلوك الفردي والجماعي أكثر مما كان معتقداً وبالدراسة للأنساق المختلفة للبيئة الطبيعية يمكن أن ندرك مدى أهميتها على السلوك الإنساني إيجابيا أَو سلبيا وعلى التصميم بوجه عام.

يهدف البحث الى السعى لايجاد اليات لتوثيق مفردات التراث الشعبي المميز لمناطق مصر المختلفة . والتعرف على المؤثرات المختلفة التي منحت الطابع العام المميز لكل منطقة من مناطق وأقاليم مصر الحضارية بصمة الخصوصية وتوفير آليات واضحة لاحياء التراث الشعبي لمناطق مصر المختلفة في مجال العمارة والتصميم الداخلي والأثاث لتوثيق سماتها المختلفة ولتأكيد الهوية الحضارية لأقاليم مصر المختلفة من خلال ابراز ملامح وسمات كل منطقة.

تم إتباع المنهج الوصفي التحليلي من خلال دراسة نموذج لأحد أقاليم مصر (اقليم النوبة) .

خلصت الدراسة إلى أن هناك مصادر كثيرة ومتعددة استقى منها الفولكلور المصري مفرداتة وكون طابعها الخاص به وهي كما هو متعارف عليه مثل الطرز المؤثرة المصري القديم والاسلامي والقبطي وغيره من الطرز التي اختلفت نسب تأثيرها في الفولكلور المصري . كما اثبتت أن مناطق مصر المختلفة تأثرت بالحضارات القديمة المتعاقبة عليها، ونظرا لإختلاف المؤثرات اختلف التأثر من منطقة الى اخرى، حيث تم إيضاح ذلك في الدراسة البحثية على منطقة النوبة كمثال لأحد مناطق الفولكلور المصري، كما

توصلت ل الى ان من أهم النظم التي أثرت في التراث الشعبي باقليم النوبة هي النظم الجغرافية والإجتماعية والإقتصادية والتي اعطتها طابعاً خاصاً رغم الجذور المصرية القديمة والاسلامية التي كانت هي مصادر هذا التراث . وكانت الحضارة المصرية القديمة هي الأكثر تأثيراً على تصميمات الأثاث النوبي من حيث الشكل والخامات والألوان، وقد اخذ طابعها الخاص نتيجة بعض المؤثرات الاجتماعية، وتبين ذلك من الجدول التحليلي في سياق البحث، الذي اثبت مثلا استخدام النوبيين بعض وحدات الأثاث من الطراز المصري القديم، رغم اختلافها قليلاً نتيجة بعض العادات الاجتماعية الخاصة بهم .أما الحضارة الإسلامية فهي الأكثر تأثيرا على العمارة النوبية ولكن العوامل الجغرافية والبيئية والاجتماعية هي التي جعلت لها طابع خاص بها .حيث أثرت البيئة الحارة و الوضع الاقتصادي للمنطقة على استخدامهم خامة الطين كخامة للبناء، رغم تأثر العمارة النوبية بالحضارة الاسلامية في بناء المساكن .

قدمت الدراسة تفسير جيد يركز على الأهتمام بالبيئة المحلية واهميتها في تحقيق المتطلبات الوظيفية اتفقت معها الدراسة الحالية في منهجية الدراسه بإتباع المنهج الوصفي التحليلي. استفادت منها في كيفية تحليل الزخارف ومن ثم الوصول الى خريطة وراثية لمصادر التراث الأكثر تأثير لكل منطقة وسمات هذا التأثير ومعرفة النظم الجغرافية والإجتماعية والإقتصادية وهو ذو ارتباط كبير بموضوع البحث.

الفصل الثانـي

التصميم والتراث والثقافة السودانية

المبحث الأول : التصميم

تمهيد

التصميم يعتبر من اهم فروع الفن الذي يمكنه أن يبلغ مؤديات واسعة في إيصال الأفكار والقيم الجمالية والروحية حيث أن التصميم ذو إرتباط واضح بأشكال الحياة الإجتماعية والإقتصادية والدينية والفكرية ،وهنالك العديد من فروع التصميم تختلف بإختلاف التخصص. اما التصميم الداخلي فهو كل ما يتعلق بسلوك الناس وتفاعلهم داخل المكان. فهو علم وفن ، وذلك يرجع إلى أن المصمم الداخلي قد درب بمنهج تعليمي يجعله قادر على تصميم أماكن بأشكال معينة وبإستخدام مواد بناء تؤثر في صحة الناس وسلامتهم ورفاهيتهم. ونفس المنهج يكسب المصمم الداخلي المهارات الأساسية للإتصال من وسائل توضيحية لغوية ومقروءة ومصورة.

التصميم الداخلي علم واسع يرتبط إرتباطاً مباشراً بمعلومات وثقافات لا حصر لها من العلوم الأخرى كالتصميم الصناعي و العمارة و وأساليبها وتقنياتها وكذلك خاماتها وموادها المختلفة.

التصميم Design

التصميم هو النشاط الإبداعي للإنسان. وهوالعمل الخلاق المبتكر الذي يحقق غرضاً،(سكوت،1985،5). فالتصميم هو الإختراع المنقذ الذي يذلل مطالب الإنسان في الحياة كما يغطي إيجابياتها فيوظفه ليكون هو المفعول المراد به ، او هو العمل الخلاق الذي يحقق غرضه وهو أيضا ترجمة لموضوع معين او لفكرة مرسومة هادفة لها علاقة كاملة بوسيلة التنفيذ وتحمل في جوانبها قيماً فنية. فالتصميم هو عملية التكوين والإبتكار, أي جمع عناصر التصميم ووضعها في تكوين معين لإعطاء شئ له وظيفة أو مدلول. والبعض يفرق بين التكوين والتصميم فالتكوين جزء من عملية التصميم لأن التصميم يتدخل فيه الفكر الإنساني والخبرات الشخصية (**البياتي** ,2005 ، 4).

تنشأ أهمية التصميم من العناصر الضرورية الإنسانيه في تلبية إحتياجات الأنسان العامه والخاصه , فقد إعتُبر التصميم في عصرنا الحالي نظام إنساني أساسي واحد الأسس الفنية لحياتنا المعاصرة , حيث يمتد ليشمل نواحي الحياة , ويكمن الهدف من تعليم التصميم في القدرة علي الملاحظة بإستخدام كل الحواس المختلفه وعلى تخيل وتنظيم وربط المعلومات والأشكال في البيئة المحيطة وإكتشاف العلاقات والقوانين فيها. وممارسة التجارب في حل المشكلات الفنية, ثم تحقيق الغرض من التصميم. (الخولي و سلامه ,2007 (65-66).

يعرف سكوت التصميم بانه العمل المبتكر الذي يحقق الغرض ، ان تفسير سكوت إعلاة للتصميم يضع امامنا مشكلتين :-

1- كيف نعرف العمل الخلاق؟

2- كيف يمكننا ان نحكم اذا كان هذا العمل يوفي غرضه ام لا؟

للاجابه علي هذه التسأولات يوضح سكوت الاتي:

لكي يكون العمل خلاقاً ومبتكراً بجب ان ياتي بشي جديد غير مسبوق فعملية الأبتكار لاتولد من فراغ .فهي جزء من السلوك الأنساني فردياً كان او جماعياً .

ان عملية الإبتكار (والتي سيتحدث عنها الباحث لاحقاً في هذا المبحث) تعني عمل الشي الجديد إرضاء لبعض الإحتياجات الإنسانية وإحتياجات الإنسان لها جانب وظيفي (الفائده للإنسان) والآخر الجانب التعبيري والروحي وهما هنا الغرض الذي من أجله عمل التصميم وتختلف الوظيفة والتعبير في التصميم من حاجة الى أخرى . (وهبة, 2009م, 62)

المشكلة التصميمية:

يمكن إيجاز المشكلة التصميمية في الآتي :

اولاً : التصميم – قديماً حديثاً – يحقق ضرورات إنسانية .

ثانياً : العملية التصميمية تحول الإحتياجات والمتطلبات الإنسانية من خلال نشاط لحل المشكلات التصميمية.

ثالثاً: العملية التصميمية تعمل على الوصول لأقصي كفاءه لتلبية الأحتياجات التصميمية عن طريق الفهم الجيد لتلك الإحتياجات.

رابعاَ: العملية التصميميه هي محاولة الوصول للحل الامثل .(وهبة ،2009، 82)

ان المشكلة التصميمية للتصميم الداخلي لها ثلاث أبعاد هي الإحتياجات التصميمية ,البيئة المحيطة والشكل. وتتضمن الإحتياجات التصميمية عدة متغيرات هي:المسطحات والعلاقات والحركة والوظيفة ".

وتتضمن البيئة جميع الظروف البيئية المحيطة والمتغيرات المتعلقة بموقع المشروع وإختيار وتحليل الموقع– والمناخ الخاص بموقع المشروع والمناخ العام للمنطقة وحركة الشمس وإتجاهات وسرعة الرياح وطبوغرافية الأرض ونوع التربة والحركة الطبيعية حول الموقع والرؤيا وعناصر التنسيق مثل النباتات والأشجار والمياه والصخور وكذلك البيئة العمرانية المحيطة بموقع المشروع..وتعتبر العوامل المناخية من أهم المتغيرات التي تؤثر على تصميم المشروع والتي يجب دراستها بعناية وخبرة . (المرجع السابق 85).

العملية التصميمية

يعرف الخولي ومحمد سلامه العملية التصميمية "بانها مجموعة الخطوات الإجرائيه التي يتم إتخاذها نحو إيجاد حل مشكلة تصميمية ,كما انها مجموعة من الخطوات التي يحكمها فكر الفنان وفلسفته ",لهذا فهي عمل يتسم بالذاتية الخاصة بالمصمم وان كانت محكومة بمحددات التصميم الشكلية والتقنية والوظيفية والاقتصادية ,وخلال هذه العملية يحلل المصمم مشكلته التصميمة ويصيغ إحتمالية الشكل , ويتعامل مع مادته ويسعي نحو تحقيق نظم علاقات جديدة ,حتى يصل الى صياغة مشكلته في أشكال وعلاقات ورموز والوان. (الخولي و سلامه ، 2007 ،166)

كلمة تصميم قديما كانت تدل على الاسم حيث كان الإهتمام بالتصميم مقصوراً فقط على الناحية الشكلية اما كلمة التصميم حديثاً فانها تدل على الفعل.والتحول في مفهوم التصميم من الإسم للفعل قد آثر كثيراَ عليه , ويضم التصميم كل أوجه النشاط الإنساني – التي تشمل جميع نواحي الحياة المعاصرة والإنتاج والصناعة. فالتصميم فن وإنتاج وصناعة ولا يمكن أن يكون ثمة تصميم حيث لا تكون هناك صناعة (وهبة, 2009م،63) كما أن التصميم هو جهد منظم لخطة هادفة ,وهذه الخطة هي مجموعة من الخطوات المتتالية والمتنامية عن طريق الإبداع تستهدف وظائف محدده يتم فيها تجميع العناصر التي تخدم الهدف النهائي للتصميم في وحدة متكاملة ,ويعد العمل الفني نتاج لعملية إبداع يقوم فيها الفنان (المصمم) معتمداً على موهبته الفنية ورؤيته الخاصة , والدراسات التحليلية لعملية الإبداع الفني للتعرف على عناصرها والقواعد التي يخضع لها ترتيب هذه العناصر داخل وحدة العمل لكيفية تنفيذه وحتي الوصول الى الناتج النهائي للعمل .(الخولي و سلامه ، 65،2007–66)

تعتمد عملية التصميم – دائماً–على قدرة المصمم على الإبتكار والإبداع وثقافته ومهاراته وقدراته التخيلية في خلق عمل يتصف بالجده .ويؤدي الي تحقيق الغرض اوالوظيفة التي وضع من أجلها. ان جودة العملية التصميمية هي الأساس وهي عملية كامله وخطة متكاملة .ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب ولكنها تجلب البهجة الي النفس أيضاً .وذلك إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في آن واحد . وعملية التصميم عملية إجتماعية إنتاجية إقتصادية فنية علمية إبتكارية في أغلب الأحيان. (وهبة, 2009م ،64) يطور كل مصمم طريقتة الخاصة به في مزاولة المهنة ولا يمكن إقتراح طريقة نمطية محدده للتصميم . ومع ذلك , يساعد إتباع عدد من المراحل الأساسية في عملية التصميم على تطور أسلوب المصمم الخاص به.

تركز المرحلة الإولي من التصميم على التعرف على ماهية المشكلة.ويعتمد الحل المتوقع عادة على طبيعة المشكلة.وهي المرحلة الأولي تحليل المشكلة أما المرحلة التالية فتشمل بلورة حل مبدئي واحد أو أكثر

للمشكلة,وبعدها نقوم بنقد الحل. من البديهي عدم وجود حد فاصل بين مرحلتي الفكرة التصميمية والتصميم العملي ,ومع ذلك فهما يمثلان تقسيماً واضحاً في تكامل فريق التصميم.(سميثيز,ك 1998م ،115-118) والفنان المصمم يستوحي عناصر الفن من المؤثرات الموجودة في الطبيعة او البيئة او من الزخارف القديمة أو الآثار حيث يمكن تطويعها حتى تساير العصر الحديث.(نصر، 2002 , 23)

الأهداف objective	عناصر التصميم (ماذا)	الأسس (كيف)
الجمال التعبير الوظيفية	الخط الكتلة اللون الملمس نمط – مفرده pattern الضوء الفراغ	النسبه والتناسب الإنسجام التنغيم/ الايقاع التوكيد

عناصر واسس التصميم (ترجمة الباحث) (27_, Seetharman& Pannu,2010)

عناصر التصميم Elements of Design

يتكون التصميم من عدة عناصر وقد إختلف الفنانون والنقاد في تحديدها وإن إتفقوا على وجودها ,ومهما كانت هذه العناصر فان إدراك المصمم لها إدراكاً جيداً يساعده في عملية التخطيط والبناء التصميمي ويجعل عمله سهلاً , كما يساعده في تقييم تصميمه وتطويره.

عناصر التصميم هي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها المصمم , و تعتمد متغيراتها خلال المرور بالتجربة والمواقف الجمالية مع الطبيعة وخلال تأملها وفحصها , فالعناصر الأولية المرئية لأشكال الطبيعة هي ذاتها العناصر الأولية للتصميم.تؤدي دراية المصمم بالتصميم الى تقويم كل عنصر منها على حدة ليتأكد من تواجده وتفاعله إيجابياً مع العناصر الأخرى. تمثل عناصر التصميم الأدوات الرئيسية في يد كل مصمم يستخدمها كلها أو بعضها في بلورة فكرة العمل الفني بأساليب مختلفه لتحقيق أسس التصميم . (الخولي , سلامه ،2007، 68-67) وهذه العناصر يمكن إيجازها في الآتي:-

الخط Line

يعتبر الخط هو إمتداد النقطة ويكون له خواص الطول والإتجاه والموضع ,ويكون لأنواع الخطوط تاثيرها السيكولجي علي التصميم ويتلخص في الآتي:

1- الخط المستقيم Straight Line

يعطي الخط المستقيم إحساس صارم وإحساس بالقوة الصاعدة ,وقد يبدو راسياً او افقياً أو مائلاً.

2- الخط المنحنى Curved Line

يمتاز هذا الخط بالإنسياب والرشاقة.وللخط المنحني معاني سيكولوجية دافئة . والخطوط المنحنية هي دائما خطوط الحركة وأكثرها ووزناً وقيمة لأنها تعطي شكلاً زخرفياً جميلاً مريحاً للنفس تجعل العين تتحرك معها في إتجاهاتها حتي تصل الي الدائرة الكاملة.

3- الخط المتكسر Broken Line

وهو عباره عن مجموعة متصلة من الخطوط المستقيمة حيث يعطي الخط المنكسر مؤثرات متغيرة للعين .واذا كانت حادة فتعطي إحساس بالعنف والقلق واذا كانت الزاوية منفرجة فيقل هذا القلق. (فاروق, 2005. 60-55) ،الخطوط المائلة في التكوين أو التصميم أحاسيس مركبة سواء كانت تصاعدية أو تنازلية , فطبيعة انحراف الخطوط المائلة عن الأوضاع المستقرة للخطوط الرأسية أو الأفقية وضع يثير المشاهد إحساساً بالترقب أو فالمشاهد يستشعر عدم إستقرارها , فهي في وضع متوتر يميل إلى السقوط في أحد الاتجاهات والسقوط في حد ذاته حركة.

الشكل

الشكل هو الشي الذي يتضمن بعض التنظيم فاذا لم يكن الشكل معروفاُ فاننا نطلق علية لا شكل ولا نعني حرفياً أنه لا شكل له وإنما نعني انه ليس بالشكل الواضح.(سكوت, 1985م، 25)

إن إتصال الخطوط ببعضها يخلق صيغة أو شكل أي مساحة, وأتصال الخطوط المستقيمة ببعضها يخرج إلى حيز الرؤية، الأشكال المستطيلة والمربعة وسواها من الرسوم الهندسية .في حين أن إتصال الخطوط المنحنية يرسم الدوائر و الأشكال البيضاوية والأهليجية.وتناسب وإنسجام هذه الصيغ أو الأشكال هو أحد العوامل المهمة في وضع أي تصميم , فالأشكال الدائرية والبيضاوية توحي بإكتمال الصورة بينما تكون الأشكال المستطيلة والمربعة إحساساً بالدقة الأمر الذي يحتم إستعمالها في المواضع المناسبة .وشكل أي جسم قد يكون مغلقاً ,مصمتاً (غير أجوف) او مغلقاً أجوف (يستعمل فراغه لأغراض مختلفة) وقد يكون الشكل مفتوحاً إلا أن أي شكل يتحدد دائماً بطبيعة العمل الذي يجري فيه. (خوري وغيدا, 2009)

يعد الشكل أحد عناصر بناء العمل الفني ولا سيما التصميمات الزخرفية . ويتميز الشكل بأمكاناته المتعددة من التطور والتغيير بالأضافه الي دور الأشكال في إبراز مضمون العمل الفني من خلال صياغات المصمم المختلفة لها , ونظراً لتعدد مصادر الرؤى لدي الفنان المعاصر من طبيعة وتراث وخيال وعناصر التصميم وغيرها من مصادر الرؤية وكذلك تعدد الإتجاهات الفنية المعاصرة, فقد تعددت إستخدامات المصمم المعاصر للأشكال بوجه عام كما تعددت أساليب صياغتها.

الشكل يمثل صيغه شاملة للظواهر المرئية في العمل الفني من ألوان وأشكال وملامس الأسطح وما تحويه هذه الصيغة من علاقات ووظائف توكد وحدة التكوين وترتيب الأجزاء داخلة . حيث يعني الشكل الهيئة أو ترتيب الأجزاء او الجانب المرئي. (الخولي و سلامه ،2007، 69)

من خلال ما سبق يمكن تحديد خصائص الشكل في العمل الفني بوجه عام والتصميم بوجه خاص فيما يلي :

- الشكل مكون من أجزاء متفاعلة بواسطة علاقات تنشيء تنظيم معين يترتب عليه أن تكون صفات الشكل غير صفات الأجزاء.

- محصلة الشكل تهيمن على الأجزاء التي تؤلفة ,ويشارك كل جزء بصفته الخاصة , فالجزء في شكل ما يختلف عن تواجد ذات الجزء في شكل اخر ,فقد يبدو ذلك الجزء مؤثر في شكل ويختلف تأثيره في شكل اخر.
- محصلة الشكل تهيمن على الأجزاء التي تؤلفه , ويشارك كل جزء بصفته الخاصة , فالجزء في شكل ما يختلف عن تواجد ذات الجزء في شكل آخر ,فقد يبدو ذلك الجزء مؤثر في شكل ويختلف تأثيره في شكل آخر.
- نظراً لتداخل وتماسك أجزاء الشكل فيما بينها , فاي تغيير نسبي أو جوهري يطرأ على جزء من هذه الأجزاء المكونة للشكل ينعكس على الشكل المتكون او الهيئة ككل فيؤدي الى تغييرها , فالصورة المرسومة أو التصميم يحدث تغير للمظهر العام لهما بتغير أي تفصيل من تفصيلاتهما سواء كان كبيراً أو صغيراً.
- العنصر الشكلي في ضوء مفهموم النظام هو نظام أصغر متكامل يتخذ لذاتة هوية نتيجة لفاعلية العلاقة التبادلية بين العناصر المكونة له.
- الشكل هو أكثر العناصر التشكيلية أهمية وهو ما يطلق على مجموع الأجزاء وعلاقتها ببعضها البعض وتكون مرادفات الشكل هي النظام والتنظيم والترتيب ومجموع العلاقات والتجميع.

لكننا في الحقيقه لا نتعامل بصرياً مع العناصر الأولية التي يتكون منها الشكل المتجانس بقدر ما نتعامل مع الخصائص الكلية له وتتخذ الاشكال في مجال البحث في الفن عدداً من التصنيفات , وكل منها يضم ثنائية متقابلة , وتقوم على التناقض في صفات محددة. ومن تلك التصنيفات:

- أشكال عضوية وأشكال هندسية.
- أشكال تمثيلية وأشكال غير تمثيلية.
- أشكال طبيعية وأشكال غير مجردة.

- أشكال موضوعية وأشكال لا موضوعية.(الخولي و سلامه،2007 ،71-72)

الأشكال العضوية:

تعطي إنطباعاً بوجود الصفات الحيوية التي تميز الكائنات الحية . فهي أشكال ذات صلة واضحة بعناصر الطبيعة أو هي أشكال تحاكي أو تستخلص صفات الأشياء الطبيعية.قد تكون الأشكال العضوية طبيعية تمثل المظهر , أي تمثل خصائص الظاهرة كشيء تحاكية، فالأشكال العضوية والهندسية يمكن أن تمثل عناصر الطبيعة أو لا تمثلها. وهي العناصر الطبيعية مثل الشجر , البحر . القمر . الشمس , الأزهار . الفواكه ... الأشكال مجردة: وهي الأشكال التي نقوم بتجريدها وإخفاء معالمها الأصلية.وتم توضيح التجريد في هذا البحث.

الكتلة والحجم

الكتلة تعني صلابة الجسم وتميزه بأبعاده الثلاثية والحجم يعني التجسيم أو التجسيد وهو معنى مضاد للتسطيح الذي يقتصر على بعدين في إبراز المرئيات : الطول والعرض , فالحجم يعني الطول والعرض والعمق. ويتحقق الحجم ببروز الأبعاد الثلاثة لا يعني بالضرورة توافر الكتلة ،إذ أن الكتلة إحدى خواص الحجم حين يكون صلباً وله صيغة مميزة مستقرة ذات دفع من الداخل ممتلئة ولها ذاتية خاصة . فالكتلة والحجم ظاهرتان مترادفتان في العمل الفني . الكتلة تتحقق من خلال الحجم . والحجم فنياً يظهر على شكل الكتلة.

يعرف الحجم ببيان حركة المساحة المستوية (في إتجاه مخالف لإتجاهه الذاتي) وتشكل الحجم ,وله طول وعرض وعمق ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم من الفراغ .قد تكون الحجوم مصمتة أو مفرغة أو شفافة أو ذات ملامس متباينة أو مصقولة أو عاكسة للضوء ، وكلها كيفيات تؤثر على الأجسام وعلى فاعليتها في الإدراك.

الملمس

كلمة الملمس تاتي من الفعل المضارع يلمس..معناها يحس او يتحسس والمصدر لمس ،إن حاسة اللمس جهاز واسع ينتشر تحت سطح الجلد حتي يصل الى مركز الإحساس بمخ الإنسان ليصدر القرار عن الشكل ونوع المادة. فالتعبير عن الملمس ولو انه يبدو لغوياً تعبيرياً يرتبط بحاسة اللمس التي قد تدل مثلاً على

النعومة او الخشونة او البرودة او السخونة كما يجمع جمهور العلماء الى أن الملمس في مجال الفنون المرئية ثلاثية الأبعاد يمتد الى أبعد من ذلك حين يجمع كل من الأحساس الناتج عن اللمس .وذلك الناتج عن الإدراك البصري كلاهما معاً.

بذلك يمكن تعريف الملمس بأنه المظهر المرئي للأسطح.كنتيجة حتمية للإرتباط اللاشعوري بين الإحساس بالملمس عن طريق البصر والإحساس به عن طريق اللمس. وأجمع العلماء في الحديث عن الملمس على الآتي:-

- الأشكال المرئية التي ندركها بصرياً عن الملمس لابد وأن تثير ايضاً أحاسيس تكاد تماثل ما نشعر به حين نلمس المسطحات المختلفة في الطبيعة.
- القيم الملمسية أو السطحية – ليست ملمس السطوح كما تحسه اليد فقط او كما تدركه العين ,لكن لهذه القيم ملمس كما يحسها العقل لان في العقل ميل لوصف السطوح المرئية بانها خشنة او ناعمة . كذلك أن يربط بين هذه الصفات بالحركة : فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكناً والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب في حركة يحسها العقل متحركاً.
- الملمس يثير الحركة في السطح الرتيب – ويضفي عليه الحيوية .
- الملمس تعبير صادق يدل على الخصائص السطحية للمواد.
- يظهر الضوء معالم – المرئي للأسطح فيوضح ملمسها .
- لكل شكل صفات تميز سطحه عن السطوح الأخري وبالتالي مظهر مرئي خاص لهذا السطح.
- الملمس كما يبدو للعين المجرده عباره عن تفاوت في درجات الخشونة والنعومة لتركيبات الأنسجة أو الخلايا المكونة لسطح مادة ما بما يحدد مظهره المرئي.(وهبة،2009م،263-262)

إن الملمس في العمارة هو التاثير البصري للسطح المعماري الواقع تحت الضوء وما يحدث على السطح المعماري من تداخل بين الضوء والظل ودرجات الألوان بتأثير من المادة المكونة للسطح ، طبيعتها ،

طريقة تكوينها ، ألوانها ، هو الذي يعطي للإنسان إحساساً بملمس معين للسطح والملمس مصدر مهم من مصادر الطاقة الجمالية للسطح المعماري وعامل مهم من عوامل التشكيل العام للعناصر والكتل والفراغات المعمارية. ويقسم الملمس الي قسمين هما:

الحقيقي : وهو ما نحسه بواسطة اللمس.

–البصري (الإيهامي): وهو مانحسه بالبصر والذي يمثل الانطباع البصري من المظهر الخارجي للنسيج الغطائي الطبيعي او الصناعي للأجسام والأشياء التي نراها .(البياتي ،2005 ، 197)

تكمن أهمية الملمس في التصميم الداخلي للتخلص من التأثير الرتيب الناتج عن تشابه ملمس الأسطح في الحيز الواحد . كذلك إيجاد التوازن المطلوب بين المواد والخامات المختلفة بحيث تتكامل مع النغمة الرئيسية للتصميم والخطة اللونية دون أن تتعارض الخامات المتنوعة لأن كل خامة تتميز بمدى واسع من التأثيرات المنفردة كما إن لكل منها خصائصها الطبيعية وملمسها الخاص وتتفاوت في درجات النعومة أو الخشونة طبقاً للخلايا المكونة للمظهر المرئي، ويرتبط الملمس إرتباطاً وثيقاً بعنصري الضوء واللون في الحيز الداخلي ، توثر عدة عوامل علي الملمس وهي الضوء واللون والإعتام والشفافية (وهبة،،2009م ،265)

قيم الضوء والظل

يتعكس الضوء على سطوح الاشياء المختلفة , ويشكل الظل في المناطق التي لايصل اليها النور بأي نسبة , والضوء والظل يضيفان على اي بناء احساساً بالعمق.(خوري ،1994، 13).

توزيع الإضاءة يعتمد على التاثير المتبادل بين الوحدات الضوئية والإنعكاسات على الاسطح المجاورة. أي ان تأثير الإضاءة يعتمد أساساً على الضوء المنبعث من المصدر الضوئي الى جانب الضوء المنعكس من هذه السطوح وعلى الرغم من أن الضوء ضروري للتوضيح فأن الإفراط في كمية الإضاءة وشدة سطوعها، تؤدي إلى تشتيت الرؤية والإزعاج للعين. فالضوء المتوهج يمكن أن يضعف قدرة الإنسان على الرؤية وهذا ما يسمى بالآمر السلبي للتوهج. ودراستنا للضوء في مجال التصميم هي دراسة علاقة الضوء باللون والكتلة

والظلال والإنعكاسات، وأهميتها في التصميم، وتاثيره في النفس البشرية. وللضوء واللون أهمية عظمى للكائنات الحية جميعا. فهو يدخل تركيبها وشكلها، وبدون الضوء لا يمكن أن نتصور شكل الحياة على الأرض. (حقي ، 2013، 22)

اللون

يعرف اللون بأنه القيمة التي تتحدد في عنصر أو مادة من خلال الضوء المنعكس منه' . هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن الأثر الذي يحدث في شبكية العين، من إستقبال للضوء المنعكس عن سطح عنصر معين، سواء كان ناتجاً عن مادة صباغية ملونة أو عن ضوء ملون .فهو إذا إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للإنسان .ومن الناحية الفيزيائية، يعد كل سطح أوشكل جسم عديم اللون، فإذا ما سلطنا عليه شعاعاً أبيض كشعاع الشمس مثلاً، نرى هذا السطح يمتص حسب تركيبه الذري موجات شعاعية معينة، ويعكس موجات شعاعية أخرى" من ألوان الطيف. هذه الموجات المعكوسة هي التي تراها العين، ولونها يبدو وكأنه ينبع من ذات الشكل ويمثل لون سطحه، وبهذا لا يمكن رؤية اللون الحقيقي لسطح ما إلا تحت أشعة بيضاء . فتحت أشعة صفراء يبدو ينحى باتجاه اللون الأصفر، وتحت أشعة حمراء ينحى باتجاه اللون الأحمر وهكذا. (الدملخي،1983 ،9-10)

ويتحدد اللون من خلال معايير أو قيم نستطيع من خلالها تمييز الألوان، وهي:

1- **صفة اللون**

وهي الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون وآخر " أحمر،أخضر، برتقالي، أزرق فعند مزج لونين أحمر وأصفر ينتج البرتقالي وهذا تغير في صفة اللون.

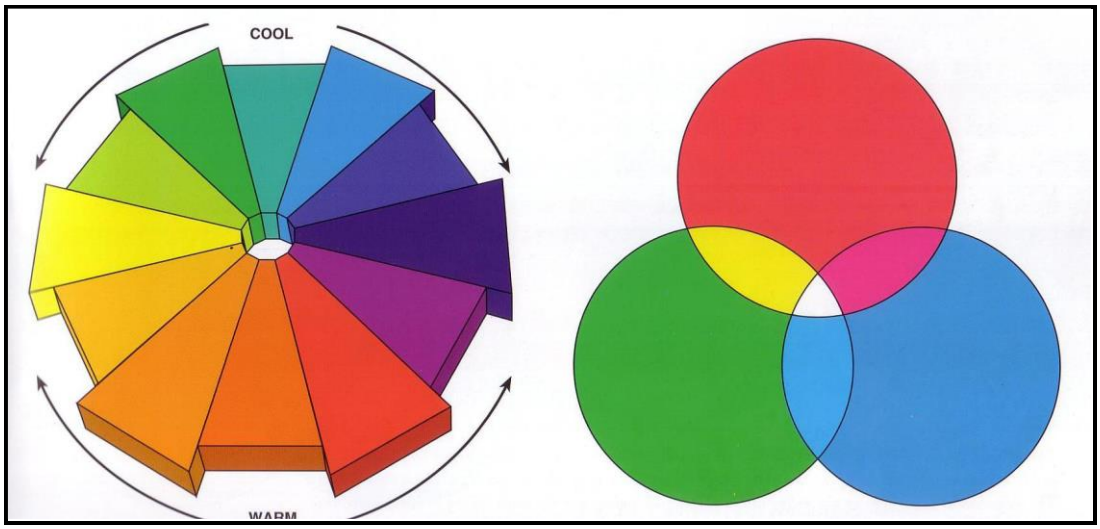
2- **قيمة اللون**

تعرف بأنها العلاقة بين اللون المضيء واللون المعتم، بمعنى وتتخذ بدورها قيما Dark Green أو أخضر غامق Light Green أخضر فاتح وتتخذ بدورها قيماً مختلفة بإتجاه الإضاءة أو العتم.

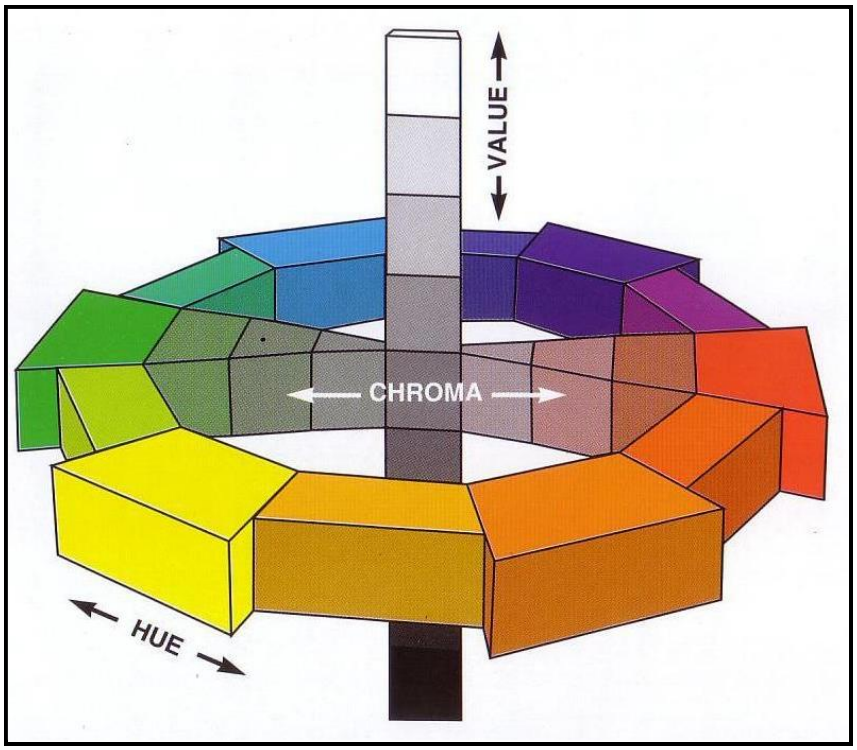
3- الكثافة (الإشباع)

وتمثل الدرجة التي يتصف بها اللون من ناحية عدد الذرات اللونية في المساحة (نقاء اللون) والتي تتحدد بقدر إختلاطه بالأبيض أوالأسود. (JOHN 1997, P 33)

.



شكل رقم (1) الألوان الأساسية في الضوء والصبغة (JONATHAN, 1994, 11)



شكل رقم (2) خصائص اللون (الصبغة,القيمة والكثافة)

(JONATHAN, 1994, 11)

أسس التصميم

أسس التصميم لا تقل أهمية عن عناصر التصميم فهي عامل أساسي في تكامل بناء العمل الفني والتصميم وهي الصلة بين القوى الداخلية والخارجية في تكوين الهيئات ,فعناصر التصميم من لون وخط وشكل وملمس وغيرها . كلها صفات حسيه ترتبط بالبصر , اما الأسس فلا تري بالعين ولكنها تدرك بالعين والعقل معا , وهي نتاج تنظيم العناصر ويصعب فصلهاعن بعضها البعض وهي بمثابة إرشادات لكيفية إستخدامها . (الخولي و سلامه ،2007، 66-67)

وتحتاج اسس التصميم الي فهم ووعي بها لانها تعتمد على الأحساس أكثر من مجرد النظر , ويطبق المصممون الأسس حسياً دون تفكير فيما يقومون بعملهم حيث ان نظام العمل يتطور ويكون العمل اكثر وضوحاً بعد إتمامه بالفحص والمراجعة حتى يخرج في النهاية عمل مبتكر خال من القصور . وللوصول إلى تصميم زخرفي جيد لابد أن تتوافر للمصمم مجموعة من المدخلات المختلفة يمكن تصنيفها الي:

عناصر	عمليات	أسس	متقابلات	قيم
الشكل /المفردة اللون النقطه الخط الملمس الحجم الظل والنور	التكرار التدرج التنوع الحركة السيادة	أتجاهية تركيزية مركبة	الشكل والأرضية السالب والموجب الابيض والأسود الزمان والمكان	وظيفية جمالية إجتماعية سياسية اخلاقية دينية ثقافية اقتصادية تراثية

المدخلات التي يجب ان تتوافر في التصميم الجيد اعداد الباحث نقلا عن الخولي وسلامه (66 -67)

ويلخص الخولي و سلامه تعريف اسس التصميم البصري بالاتي:

- التقنية او الطريقة التي يعالج بها العنصر في التصميم لإعطاء تأثير معين.

- اللغة التي تصف وتحلل التأثير البصري الناتج عن التطبيق الناجح للطريقة المستخدمة وتقييم مدى نجاح التصميم.

الأسس اكثر مرونة ولا نهائية في تطبيقاتها وعلاقاتها , فالاساس الواحد يمكن أن يكون جزءاً أو مشاركاً في أساس أخر , وبالرغم من أن كل أساس من الأسس محدد نظرياً إلا أنه يصعب عملياً التحديد بدقة نقطة نهاية أحد الأسس وبداية أخر أو أن يفسر تداخلهما.(الخولي و سلامه ،2007، 67)

التصميم الداخلي Interior Design

- هو التخطيط والابتكار بناء على معطيات معمارية معينة وإخراج هذا التخطيط إلى حيز الوجود،ثم تنفيذه في كافة الأماكن والفراغات مهما كانت أغراض إستخدامها وذلك باستخدامة المواد المختلفة والألوان المناسبة وبالتكلفة المناسبة (خنفر1983، 19).
- هو فن معالجة الصعوبات التي نواجهها في مجال الحركة داخل الفراغ بحيث يسهل استخدام ما يتضمنة هذا الفراغ من اساس وتجهيزات فيصبح مريحاً مرضياً يبعث عن البهجة والمتعة.(عدلي و الدرايسة،2011م ، 59) .
- هو ذلك التخصص الذي يتعامل مع الفراغات الداخلية ؛لإيجاد الجو المناسب للفراغ وتحقيق الراحة النفسية لمستخدميه ؛وذلك بتوزيع عناصر التصميم الداخلي توزيعاً متناغماً وتشمل المحددات، الضوء ،الأثاث ،المواد والمكملات .

على الرغم من أن مجال التصميم الداخلي قديم جداً تشير الدلائل الاثرية في حضارة العراق" وحضارة مصر القديمة " الى وجود تصميم داخلي للمنشأت القديمة وخاصة السكنية منها وفي فترات مختلفة ، سومرية ، أكدية ، بابلية ، آشورية ، "فرعونية " ومن خلال الاختام الأسطوانية وألواح الطين والحجر واللقى الأثرية ، وكل تلك الدلائل تؤكد بأن هناك ترتيباً معيناً تم على أساسه تصميم هذه المنشأت (الإ انه يزاول اليوم

مهنة جديدة مختلفة تماماً في مفهومها عما كان يعمل به في السابق) ، حيث كان على علاقة رئيسة مع الأشكال السطحية بزخرفة البيوت وكان قبل سنوات يطلق عليه مصطلح الديكور Interior Decoration فحل محله مصطلح أكثر شمولاً ووصفاً وهو التصميم الداخلي Interior Design كما يشار اليه في بعض البلدان الأوربية التي اسس فيها التخصص بصورة جيدة ويعرف ، Interior Architecture **(البياتي**،2005،4) كما يضيف الباحث الى ذلك لدلائل الاثرية في حضارة كوش ومروي وغيرها من حضارات السودان القديم.

على الرغم إختلاف العلماء في تعريف التصميم الداخلي إلا انهم إتفقوا في مضمون تلك التعريفات والتي يمكن للباحث أن يوجزها في أن التصميم الداخلي يعني الأتي:-

- هو مجموع التخطيط والتصميم للفراغات الداخلية,والتي تهدف لتسخير الإحتياجات المادية والروحية والإجتماعية للناس والتي بدروها تضمن سلامة المبنى،التصميم الداخلي مكون من الجوانب التقنية و التخطيطية كما يهتم بالنواحي الجمالية والفنية كذلك.
- يعرف التصميم الداخلي بأنه عبارة عن دراسة الفراغات والحيزات ووضع الحلول المناسبة للعناصر المكونة لها وتهيئتها لتأدية وظيفتها بكفاءة بإستخدام مواد مختلفة وإختيار ألوان مناسبة بتكلفة مناسبة.
- هو فن معالجة وحل الصعوبات التى تواجهنا فى مجال الحركة فى الفراغ بحيث يسهل إستخدام ما يضمه هذا الفراغ من أثاث وتجهيزات فيصبح مريحاً مرضياً يبعث على البهجة والمتعة.
- هو القدرة على تهيئة المكان لتأدية الوظيفة المخصص من أجلها بأقل مجهود ممكن.
- هو فن معالجة المكان بإستغلال جميع العناصر المتاحة بطريقة تساعد على الشعور بالراحة وتساعد على العمل.

- هو القدرة على إبتكار حلول غير تقليدية تناسب المكان وإختيار المواد والألوان المناسبة.فالحيز الداخلي هو النواة لأي مبنى والمبنى ينمو منه لذلك فإن الحيز المعماري الداخلي هو حقيقة العمارة وغايتها ومرادها وهدفها، وهو محدد بالجدران والأرضية والسقف.

يهدف المصمم دائماً إلى توفير بيئة صحية تؤدي وظائفها على الوجه الأكمل وجميلة في الوقت نفسه، فالجمال هدف هام من أهداف العملية للعمارة الداخلية.

الحيز الداخلي رمز متنوع للأحجام والأشكال والعناصر والمسافات والاتجاهات والمواقع وهو الوسط الذي يتحرك من خلاله الحياة. ولكن حيز استعمال معين وشخصية مميزة وهدف محدد. كما أن لكل حيز شكل وحجم ومقاس وأبعاد ومادة ولون وملمس وخواص أخرى متنوعة. وعناصر ذات سمات تلاءم الوظيفة التي أعد من اجلها هذا الحيز، وشكل الحيز هو جزء من وظيفته، لذلك فإن دراسة الأشكال جميعها ومناسبته للوظائف هي جزء اساسي من مسئولية المصمم بالإضافة إلى توفير الجمال.

تتألف العمارة الداخلية من مجموعة عناصر أساسية تشترك في تشكيل وصياغة الحيز المعماري. وتسهم في القيمة الجمالية والذوقية لذلك الحيز الداخلي. وتحقيق أهدافه ومراده وغايته (وهبة، 2009م، 129).

من ما سبق يتضح لنا إن كل ما تقع علية أبصارنا وتلمسة أيدينا وتسمعه آذاننا هو جزء من التصميم الداخلي للبيئة المبنية فمن هنا تبرز أهمية التصميم الداخلي كونة يتعامل مع المستخدمين بصورة شخصية مباشرة لذا فإنة يمكن إعتبار أن الهدف الاساسي من دراسة تخصص التصميم الداخلي هو إتقان وإحتراف كيفية التخطيط والتنظيم العام للمحتويات الفراغية الداخلية وتصميمها وهذا التخطيط يستوجب تحقيق مجموعة من الغايات والإعتبارات التي تلبي الحاجات الإنسانية وطبيعتها الفطرية .

1- الإحساس بالمكان .

2- الإلفة .

3- الخصوصية .

4- الشعور بالإنتماء .

يلعب المصمم الداخلي دوراً هاماً في عملية التصميم والمصمم من المنظور الفلسفي لا يخرج عن كونة إنساناً وعنصراً هاماً من النظام البيئي قد يسره الله لمهمة أساسية وسامية هي إعمار الأرض , وزوده بالنفس والروح والعقل والحواس لتحقيق هذه المهمة ,لذلك عليه توظيف قدراته وعقله وحواسه وإنماء ملكاته وتطويرها حتي يستطيع إخراج قدراته الإبتكارية والإبداعية الكامنة فيه والتي منحها الله وتعالي له والإستفادة منها في إعمار الإرض بعمل التصميمات الملائمة.

عناصر التصميم الداخلي

يتكون الفراغ الداخلي من خمسة عناصر تتكامل فيما بينها وتتفاعل لتعطي الفراغ خواصه وهي:

1- المستوى الأفقي السفلي ويمثل أرضية الفضاء.

2-المستوى الأفقي العلوي ويمثل السقف.

3-المستويات الرأسية والتي تمثل حدود الفراغ.

4-أثاث الفراغ وهي مكونات غير بشرية سواءاً كانت نباتاً أم جماداً.

5-عنصر النشاط داخل الفراغ سواء كان إجتماعياً أو إقتصادياً...الخ (البياتي 2005 ,48)

يمكن تحديد عناصر التصميم الداخلي بمحددات الفراغ الثلاث (الأرضيات والجدران والسقوف) والأثاث ،الإضاءة ،الخامات او المواد العناصر والأكسسورات ، التجميلية (مثل النحت والرسم) والنوافذ والأبواب والسلالم إضافة الى العناصر التكميلية ، بينما يعتبر خوري1994 إن عناصر التصميم الداخلي هي معدات المصمم الداخلي التي يستخدمها في تصميمه وتشمل الخط ,الشكل, اللون ,الضوء,المساحة, النسيج,المادة . (خوري ، 1994، 9). ويلحظ الباحث هنا الخلط الواضح بين عناصر التصميم وعناصر التصميم الداخلي.

اسس التصميم الداخلي Principles Interior of Design :

أسس التصميم الداخلي هي الأرشادات المستعملة لخلق تجميل داخلي يبهج العين ويريحها وهي تتلخص في التوازن والتنوع, التاكيد أو التشديد ,الوحده أو التناغم ,والتعارض والتناسب ,والإيقاع والتراتبية والإنتقال والتكرار .(خوري ، 1994،15)

اسس التصميم الداخلي هي موجهات ومعايير وخطوات يدرسها المصمم الداخلي لتهيئة البيئة الداخلية الصالحة للإنسان لكي يزاول أنشطتة المختلفة بصورة وظيفية مناسبة وتحتاج عملية التصميم الداخلي إلى توظيف مفاهيم معينة تعمل على تجميع أجزاء المحتوى الفراغي معاً لصنع علاقات سليمة بين عناصر المحتوى الفراغي المتنوعة لتحقيق حيز مكاني مرتب ومرضي بصرياً وعاطفياً وأهم هذة المفاهيم التالي :

الوحدة (Unity):

1- مفهوم الوحدة في التصميم الداخلي :

في التصميم الداخلي تعني الوحدة أن يحمل الفراغ العام إحساساً بالإستمراية بمعنى أن جميع أجزاء المحتوى الفراغي (التصميم , الأثاث , المخطط اللوني, الخامات المستخدمة ..) تم تنسيقها لخلق تأثير تناغمي ممتع جمالياً وفعال وظيفياً.

التوازن(Balance):

إن التوازن هو تحقيق التعادل في التصميم .في اي جسم أو مجموعة اجسام الأثاث على سبيل المثال ,يعتبر متوازناً أذا تحقق له صفة التماثل أو التنوع المتوازن على أن يظهر التناغم في توزيع المسافات والشكل والخط واللون والضوء والظل ,والفرق واضح بين الفراغ المتوازن عبر التماثل المعتدل في الشكل و الفراغ المتوازن بتناسقه المتعادل .

الإيقاع (Rhythm):

يأتي الإيقاع عن طريق معالجة الخطوط والسطوح المستوية والمساحات بتتابع منتظم , ويستعمل لخلق الحركة في التصميم وتحريك المشاهد أو المتفرج بين أجزائه المختلفة , ولا يتم ذلك إلاعن طريق تكرار الخطوط والألوان والأشكال , وما إستعمال اللون المشدد في مواضع حساسة من الفراغ , وترتيب الصور وتنسيق أغطية الجدران وزينتها , إلا طرق قليلة معدودة تستخدم في خلق الإيقاع في التصميم الداخلي. (خوري،1994 ، 16).

التنوع Variation

الوحده ليست وحدها العامل الهام الوحيد في عملية التصميم وليس علينا فقط أن نربط الأجزاء بعضها ببعض في تكوين عضوي عام حتى يكون التصميم مؤثراً , بل يجب أن نعمل ذلك بطريقة مشوقة ,وهذا يتطلب وجود التنوع والتنوع يعني ثلاثة أشياء:

الأول : التنوع كجزء لا يمكن تجاهلة في الشكل, ويعتبر التباين في حد زاته تنوعاً.

الثاني : التنوع الناشيء عن علاقات غنية بالشد الفراغي والتشابه في الشكل.

الثالث : هو التنوع التام , ويشبه التنافر في الموسيقى وهو الشي الذي يتباين تباينا كاملاً مع النظام العام للعلاقات وهذا التنوع يضيف نكهة إلى التكوين. (سكوت، 1985م ،38-39).

التأكيد(Emphasis):

يستخدم المصممون الداخليون (التشديد) أو الهيمنة , للفت الأنظار الى منطقة معينه أو موضع معين , وهم يستعملون في سبيل ذلك اللون والنسيج والخط ... الخ. ومن المفترض ان يكون في كل تصميم داخلي مركز تاكيد ,أو نقطة محورية في كل غرفة وقد تكون موقداً أو رسماً زيتياً او إسلوباً لمعالجة النوافذ أو شكلاً فنياً ويتم تحويل الإنتباه الى نقطة التأكيد بواسطة ترتيب المفروشات,أو إستخدام الألوان المتباينة أو إتجاه الخطوط وتحويرها أو العلاقة بين المساحات المختلفة أو تغيير المواد المزينة.

التناسب (Proportion):

ان تناسب اي غرفة مع أثاثها بالغ الأهمية , علماُ أن بعض أنماط التناسب أكثر جمالاُ من غيرها . فقد وجد الإغريق أن المستطيلات ذات البعدين المتراوحين بين 2إلى 3 ,3 إلى 5 ,و 5الى 8 , أشد اناقة من غيرها من الأشكال المتناسبة , وتحاكي غرفة تساوي أضلاعها (3.1×4.6 م) ويجب إقامة تناسب صحيح بين الغرفة وأثاثها بحيث لا نفرش الغرف الضيقة لقطع أثاث ضخمة والعكس. (خوري،1994، 17).

التكرار Repetition

التكوين: يؤدي إلى نشوء الوحدة، فتكرار الخطوط العمودية ومساحات الفراغ أو الأنسجة تربط البناء بحسن وجمال وتحقق الوحدة والإيقاع في التصميم. (المرجع السابق 15).

الإنتقال Transition

إن التحول من لون الى أخر ومن خط منحن إلى آخر مستقيم في التصميم مع المحافظة على وحدته , يعرف تقنياً بالإنتقال والإنتقال في التصميم الداخلي قد يكون تقاطعاً للقوالب بين جدار وآخر داخل الفراغ الواحد ,أو تبدلاً في سطح أرضية فراغ عما يجاوره من الحجرات ووظيفة المصمم الداخلية,تكمن في إنتقاله بنجاح بين مختلف نواحي التصميم دون الإخلال بالتناغم أو الوحدة في التصميم. (المرجع السابق، 21)

تطور التصميم الداخلي

نهج المختصون في مجال التصميم الداخلي عند نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين إتجاهات جديدة للتصميم والتصميم الداخلي نظراً للتغيرات الحاصلة في الحياة العامة ويبدو أن التغير الحاصل في

الهيكل الإجتماعي وإختفاء بعض أساليبه القديمة قد لعب دوراً رئيسياً في ذلك ، حيث أن التصميم الداخلي ذو إرتباط واضح بأشكال الحياة الإجتماعية والإقتصادية والدينية والفكرية ، وما يسمى بالأسلوب أو الطراز الذي يميز أي مرحلة من المراحل التاريخية المختلفة ما هو إلا نتاج مباشر للعوامل الإقتصادية والإجتماعية والإتجاهات الفكرية والمعتقدات الدينية التي تحكم اي مرحلة من تلك المراحل ، ويمكن القول أن التصميم الداخلي هو الفن الذي يمكنه أن يبلغ مديات واسعة في إيصال الأفكار والقيم الجمالية والروحية حتى على مستوى الآبنية المنفردة.

تطور التصميم الداخلي والتأثيث كان ولا يزال مرهوناً بعملية تطور الفكر الإنساني في نواحي الحياة المختلفة ، وقد مرت عملية التصميم والتصميم الداخلي بمراحل عديدة ضمن الحقب التاريخية أُطلق على كل مرحلة منها أسم معين عبر عنها ، وقد أدت العديد من العوامل الى تميز وبلورة كل مرحلة ومن بين هذه العوامل:

1-العوامل الفكرية والثقافية مثل الحركات الفنية والمعمارية (الطرز والتيارات).

2-العوامل التكنولوجية (العلمية والصناعية) حيث تؤثر التطورات الحديثة في التصنيع على جميع مكونات الفراغء الداخلي ، من مواد والوان واثاث وانظمة خدمية...الخ.

3-العوامل الإجتماعية وكافة المتغيرات التي تطرأ على الفكر الإنساني وطريقة فهم الإنسان للحياة في كل مدة زمنية.

4-العوامل الإقتصادية وتأثيراتها المباشرة على التطور التكنولوجي.

5-كان ومازال للمصمم والمعماري ولاسيما رواد العمارة العالميين الآثر الواسع والواضح في تطور الفكر الفني العالمي وتطور صناعة الأثاث وتصميم الفضاءات الداخلية ، حيث يعد العديد منهم رواداً او قادة في تأسيس المدارس الفنية ، وتصميم وتصنيع الأثاث وتوجيه عملية الصناعة والتصنيع العالمي في العصر الحديث.

6-ان للمعارض العالمية والمحلية الفنية والمعمارية والصناعية الدور الكبير في إبراز وإنتشار الحركات الفنية والطرز المعمارية والإساليب الصناعية الحديثة المعبرة عن كل فترة زمنية.

من ذلك نستنتج ان للتطور الكبير الذي شهده العالم في المجالات التكنولوجية كافة وتوافر الخامات والتقنيات ، فضلاً عن الدراسات والبحوث المتخصصة وتعدد المدارس الفنية آثار بالغة في التفاعل او زيادة الإهتمام بدراسة مجال التصميم الداخلي وتطوره. (البياتي ، 2005 م ،16-15)

التصميم الزخرفي

هو ترجمة لموضوع معين بفكرة مرسومة هادفة ،وتحمل في جوانبها قيماً فنية يجب أن تتوافر فيها شروط معينة لها علاقة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له ، أي قرب السطوح المراد زخرفتها أو بعدها عن مجال الرؤية ، وفراغ المساحات ،وملاءمتها للغرض، كالألوان المفرحة لغرف الاطفال مثلاً.وقد نجد أمثلة عديدة للتصميمات الزخرفية بأنواعها المختلفة، في الفخار والخزف المزجج وأعمال الجلد والخشب المطعم والزجاج والسجاد، ويعد الخط العربي من اهم المصادر الزخرفية للتصميمات.

العوامل المؤثره في التصميم الزخرفي:

هنالك عدد من العوامل المؤثرة في تناول الزخرفة في التصميم الداخلي أهمها:

صلة التصميم بالمكان والغرض المعد له: ويتحقق ذلك بإختيار العناصر والوحدات المناسبة والتي تلائم الغرض المستخدم فيها مع مراعاة نسب الوحدات بالنسبة لبعضها وبالنسبة للتصميم الملائم.

صلة التصميم باللون: تختار الألوان الملائمة للغرض ونوع الطراز ومن الأهمية بمكان التركيز على الألوان المنسجمة.

صلة التصميم بالخامات : تستخدم التصميمات الزخرفية قي تجميل وتزيين كثير من المشغولات . ونظراً لتنوع الخامات وأساليب التنفيذ ,لذلك يجب الإختيار الأمثل للعناصر والوحدات والتكوينات التي تتلائم مع خامات المشغولات ووسائل تنفيذها وايضا الغرض من إستخدامها الى جانب الإهتمام بالإحساس الفني والجمالي وتوافر الذوق والإنسجام. (نصر،2002 ، 25-24)

الطبيعة و التصميم:

النظام الهندسي في الأشكال الطبيعية :

المقصود بالطبيعة كل ما هو من غير صنع الإنسان كالغابات والصحارى والجبال ,والمظاهر البيئية المختلفة بما فيها من عناصر كالأشجار والحيوانات والطيور....الخ (الخولي و سلامه ،2007، 13)

إستنتج علماء الجمال أن القيم الجمالية للأشكال في الفن والتصميم ,ينبغي لها أن تتشكل في نسبها وتنظيماتها وفق منطق القوى الميكانيكية والرياضية والنظم التي تحكم مسار الأشكال الطبيعية, كما يعد إستكشاف الأنسان لتلك الطبيعه والعالم من حوله هي أول الخطوات التي خطاها في سبيل إدراك ما تحويه من علاقات ونظم وقوانين.

تعد الجوانب الجمالية التي تظهر في بيئة ما فرصة أساسية للمصمم بشكل خاص والفنان بشكل عام يلجاء اليها كقاموس ثري للألوان والخطوط والأشكال والعلاقات النظم التي تربط العناصر في تكوينات جميلة معبرة ,والفنان الجيد هو الذي يملك القدرة على تأمل وتمييز مواطن الجمال فيها.

هنالك أنواع متعددة من الأشكال والهيئات في الطبيعة ,يتسم كل منها بالتعدد والتنوع ,وتعني كلمة هيئة (form) وجود له بناء ذا معنى , وشي كامل في الفراغ مثل الإنسان والشجرة , والهيئة في الطبيعة بناء قائم على نموذج يكون له فرداته وقد يتكرر.

كلمة شكل (shape) فتعني وجوداً ذا بعدين , أي خالياً من التجسيم الملموس وفهم الشكل يتطلب من المصمم إستخدام المهارة في إستخلاص الأشكال وتحديد صفاتها لينسقها في خطوط وحركات تصميمياته . (المرجع السابق ، 9-11)

اللون في التصميم الداخلي

يعد اللون من العناصر البصرية ذات الاهمية الكبرى لما يحمله من طاقة ذات محتوى بصري مؤثر في الإدراك الحسي والعقلي ، يتم من خلاله الإحساس بجمالية التصميم الداخلي وتكامل عناصره الآدائية والوظيفية والتعبيرية ، فهو صفة لكل السطوح ، مصدره الضوء وبدون الضوء لا توجد الوان ، وفيزياوياً يتحلل الضوء الابيض عن طريق المنشور الزجاجي الى سبعة الوان مرئية يتحدد كل منها بالطول الموجي ، عند سقوط الضوء على سطح حيث يمتص جزءاً من الاطوال الموجية ويعكس الجزء الآخر وهو الجزء الذي تتحسسه أعيننا والذي يعطي صفة اللون لذلك السطح.(البياتي ،2005 ، 106)

من خلال ما سبق ومن خلال معرفة المصممين في العمارة الداخلية لمفهوم اللون ونظرياته الوارد بحثها، يتم إعتماد ما يعرف بالمنظومة اللونية Colour Scheme وهي مجموعة الألوان التي يجدها المصمم مناسبة لفراغ داخلي محدد طبقًا لمعايير وأسس عامة ترتبط بالبعد الوظيفي والجمالي لهذا الفراغ.

تجدر الإشارة إلى أن دراسة الألوان ونظرياتها وتأثيراتها المختلفة وطرائق إستخدامها هي دراسات حديثة نسبيًا، وبذلك فإن أغلب تصاميم العمارة الداخلية في القرون القديمة لا تحتوي مثل هذا الفهم عن اللون ونظرياته، وبذلك إستُعملت الألوان وفقًا للأهواء والأذواق الشخصية أو وفق معانٍ ودلالات الألوان ورموزها من حيث إرتباطها بالمعتقد والدين والموروث الشعبي لكل منطقة تحمل العادات والتقاليد نفسها.

ومن ثم، فإن اللون يؤدي دوراً حيوياً في مجال الفراغ الداخلي، فهو يعمل على إبراز عناصر الأثاث وعلاقتها بمحتويات التشكيل في الفراغ، من أرضيات وسقوف وجدران .كما يحتل اللون مكانة مهمة في جميع أوجه نشاطاتنا في الحياة العامة والخاصة .وبذلك فالآثر الذي تمليه علينا الألوان في الفراغ سينعكس على الشعور الحسي والعضلي للفرد.(أحمد ،2002، 106 –105) من هنا يتم إختيار الألوان في الفراغ وفقًا لإعتبارات عديدة وهي:

الإعتبارات النفسية

نظراً لأن اللون هو عنصر أساسي في التصميم، لما له من دور نفسي وعاطفي، وينحى الإنسان بإتجاه رد فعل إيجابي أو سلبي تجاه الألوان، فالإحساس بدفء اللون مثلا يعطينا شعوراً جميلاً، والإحساس ببرودة اللون يعطينا شعوراً بالهدوء ...وهكذا .وهنا يكمن الإعتبار الأهم في محاكاة هذا الشعور بشكل مدروس من خلال التصميم.

التوازن اللوني

التوازن اللوني هو تلك القيمة التي تحقق التوازن في التشكيل الفني، من خلال الخصائص التي تتمتع بها الألوان، ويتم تحقيق هذا الّتوازن من خلال إعطاء قيمتين لونيتين متساويتين في التأثير من حيث إرتباطها بالأشكال المؤّلفة للتصميم نسبة إلى.أحد المحاور (أو مجموعة من المحاور) ما يعرف بالتوازن الوهمي (سكوت،1985، 100)

اللون في الفن الشعبي:

يلعب اللون دوراً أساسياً في الفنون الشعبية فتلك الفنون تتميز بألوانها الفطرية الأولية فمع أن لكل بيئة رموزها إلا أنها تتفق جميعاً في فطرية اللون (الأحمر– البرتقالي – الأسود – الأبيض – الأزرق) وهى الألوان السائدة في الفن الشعبي في كل مكان. وهذه نتيجة لتلقائية الإنسان الشعبي، فاللون الشعبي رمز

للبيئة ورمز للفنان وطبيعته البسيطة وأسلوبه المباشر في معالجة الأشياء لهذا فالفنون الشعبية تتخاطب جميعها بلغه لونية واحدة وبأسلوب فني واحد. (الشريف ،1965، 100)

المدلولاتها الرمزية للألوان:

إن الإنسان منذ نشأة الحياة وهو منشغل بمعرفة الألوان وخصائصها في كل ما يحيط من خضرة المزارع، وزرقة السماء ويخبرنا علم الفيزياء الحديث أن الألوان هي نتيجة قصر أو طول موجة أشعة الضوء, فكلما طالت الموجة أقترب اللون من الأحمر وكلما قصرت دنا من الأزرق البنفسجي أي أن يبلغ لون ما فوق البنفسجي من جهة ولون ما تحت الأحمر من جهة أخرى، أما الأسود فهو يمتص جميع الألوان بينما الأبيض يحتوي على الألوان جميعها ويوحدها ويعكسها. (عطية،1995، 85)

وبالنسبة للألوان المستخدمة في الرموز الشعبية وهي كأحد العناصر الهامة في الفن الشعبي فهناك نوعان من الألوان: (ألوان معدنية – ألوان نباتية) وألوان الرموز الشعبية تجمع بين الأبيض– الأصفر الأزرق– الأحمر– الخضر– الأسود– الأحمر القرمزي، (الشوربجي ،2006 ، 675) هذه الألوان حملت بين طياتها مفاهيم ورموزاً إختصت بعادات شعبية معروفة فمثلاً:

الأبيض: يعد رمزاً للنقاء والصفاء والسلام علميا هو ليس لون (حالة اللا لون وهو مجموع الالوان في الضوء) ،وهذا اللون في الإسلام لون رداء الإحرام لأداء مناسك الحج والطواف حول الكعبة، ويرمز أيضا لأصحاب النعيم في الجنة (يوم تبيض وجوه وتسود وجوه).

(سورة آل عمران :106) وهو يرمز للحظ السعيد، والرسام الشعبي يرسم الحمام بالأبيض وكذلك راية السلام.

اللون الأسود: يرمز لعنصر الحزن كما يستخدم اللون الاسود للدلالة على الحقد والشر ويستخدم كثيراً للدلالة عن قيم وافكار تعبرية وتختلف رمزبة الاسود من ثقافة الى اخرى ففي الاسلام ورد الاسود سبع مرات في القران الكريم و يكتسي بخصائص دينية روحية كدلالة الحجر الاسود مثلا .

اللون الأخضر: أشرف الألوان وأفضلها لأن الله عز وجل وصف في كتابه الكريم أهل الجنة بأنهم يلبسون الثياب الخضر فقال تعالى (عاليهم ثياب سندس خضر وإستبرق).(سورة الإنسان: آية 31) وهو لون الخير والازدهار والأيمان، ويظهر اللون الأخضر في قباب بعض المساجد ومسجد رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بالمدينة المنورة.

اللون الأزرق: وهو لون وجوه العصاه يوم القيامة ، قال تعالى (يوم ينفخ في الصور ونحشر المجرمين يومئذ زرقا). (سورة طه : آيه102) كذلک يوحي بالعمق مثل لون مياه البحر والبعد مثل السماء.

اللون الأصفر: يوحي بالغيرة عند النساء ويرمز بالشحوب الذي يسبق الموت ويوحي بالخوف والخريف وتساقط أوراق الشجر. (زلط، 2010، 19)

اللون الأحمر: رمز للحب والخطر استخدمه الفنان الشعبي في تلوين القلب، ولون الدم والعذاب في (جهنم الحمراء) وهو لون الخجل حيث (احمرار الوجه) ويمثل أيضا في المعتقدات الشعبية الشر والكفر فالجان الأحمر أكثر سوءا واشر من غيرهم. (بيومي غادة ،1998، 123)

م	اللون	الدلالة في المفهوم والثقافة الشعبية
1	الأبيض	رمز للحج والصفاء والظهر والفرح والنقاء والعفة
2	الأحمر	رمز للدفء والسعادة والحياة والشروق والحرارة والتلافي
3	الأخضر	رمز للأمل واستمرار الحياة والنماء والخير الوفير
4	الأزرق	رمز لاتقاء الحسد والنهر والفضاء والسماء، والرحاب، والسمو
5	الأصفر	رمز للنضج والأرض والصحراء والسكون
6	الأسود	رمز للموت والحدود والنهايات والسكون
7	البني	رمز للصمود والبقاء والتحدي والأرض والنهاية
8	الوردي	رمز للأمل والبهجة والسعادة والمرح والوجود، والتفائل
9	الأخضر الزرعي	الميلاد والوجود والاستمرار والنماء والعطاء
10	الأزرق القاتم	رمز للحزن والفقد والانهيار والأسى والقهر
11	البرتقالي	رمز للنضج والغروب والشروق
12	الأسود القاتم	رمز للأبدية والاستقرار والنهاية والظلام

دلالات اللون في الفن الشعبي (غراب و حجازي،ب ت،16-17)

فضلاً على أن اللون في الرمز الشعبي يلعب دورا أساسياً في الفنون الشعبية فتلك الفنون تتميز بألوانها الأساسية فمع أن لكل بيئة رموزها إلا أنها تتفق جميعاً في الألوان الأساسية وهذا نتيجة طبيعية لفطرة الإنسان الشعبي، فاللون في الفن الشعبي رمز للبيئة، ورمز للفنان وطبيعته البسيطة وأسلوبه المباشر في معالجة الأشياء، لهذا فالفنون الشعبية تتخاطب جميعاً بلغة لونية واحدة وبأسلوب فني واحد (الشريف،1965، 100)

مما سبق يتضح ان التصميم يعد عملية إبداع وإبتكار، وذلك بإستعمال عناصر مرئية بنائية (كالنقطة والخط واللون والملمس) وتنفيذها بالأسس التصميمية كالوحدة والتكرار والتناسب وغيرها، لتحقيق عمل فني يتسم بالنفعية فضلاً الجمالية الوظيفية. لقد أصبح التصميم لغة العصر وقياس تقدم الشعوب، ولاسيما في

أهميته وعلاقته بالحياة اليومية عن تطوير للإنسان في جوانب مختلفة، كالصناعة والإنتاج والتعليم والإعلام بمختلف وسائله الإتصالية المهمة، فضلاً عن ذائقة الفرد التي تنعكس بدورها على ذائقة المجتمع ورقيه. تؤثر البيئة بعواملها المختلفة التي يؤدي فيها التصميم دوراً كبيراً لاسيما في إضفاء الجمالية في التعبير، لتمنح التصميم قوته في الحضور والتأثير الذي يختلف باختلاف حركية الزمان والمكان.

علم الجمال في التصميم

الجمال في اللغة:

التعريف اللغوي(:جَمُلَ –) جمالاً ,حَسُنَ خَلقُه , فهو جَميل.

الجمال في الفلسفة:

الجمال عند الفلاسفة صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا ، وعلم الجمال باباً من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته. (المعجم الوسيط.137)

يعرف قاموس أكسفورد الجماليات بأنها(المعرفة المستمدة من الحواس) ويعتبر تعريف الفيلسوف الالماني كانط قريب من هذا التعريف بحيث قال " إن علم الجمال هو العلم المتعلق بالشروط الخاصة بالإدراك الحسي" كذلك عرفه القاموس الأنكليزي الجديد على أنه (فلسفة او نظرية التذوق , او إدراك الجميل في الطبيعة والفن)(عبدالحميد،2001 ، 11)

نشوء الفكر الجمالي

ان أول من فرق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية هو المفكر بومبغارتن خلال القرن الثامن عشر وأطلق على علم الجمال لفظ (الإستاطيقا) وعين له موضعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية، والإساتطيقا هو فرع خاص بدراسة الحس والوجدان .إلا ان هذا اللفظ يعود تأريخه الى عهد اليونان , وكان يقصد به العلوم المتعلقة بالإحساسات , اما الفيلسوف(بول ماليري) قال " ان علم الجمال هو علم الحساسية" اما في الوقت الحاضر فقد عرف بأنه كل تفكير فلسفي بالفن.(الصراف،2006 ، 14)

تحسس الإنسان بالجمال منذ أقدم العصور وتكون مفهومه الجمالي عندما ساعدته الملاحظة على التمييز وأخذ ذوقة الفني ينمو بإستمرار تذوقة جمال ما رأه وإضافة الجديد على تجارب الآخرين وعلى تجربتة الشخصية فاستمر في تطوير إبداعاته فعبر عنها بالخط واللون والحركة

والكلمة والتشكيل المستمر في أثاره الفنية. وتدل هذه الاثار الفنية علي وجود ذوق فني ,وحس بديعي ومهارة يدوية ومفهوم جمالي ,عند مبدعيها ,كما تدل علي متطلبات ذلك العصر ومدى تحضره. (عبده،1995م ،19)

علم الجمال قديم ومحدث , فهو قديم كأفكار جمالية لكنة محدث كعلم. لقد تغير مفهوم الجمال عبر العصور حتى صار في العصر الحديث مرتبطاً بتحولات المجتمع والإكتشافات العلمية والتقنيات الحديثة .إختلاف علماء الجمال في حقيقة حالة تذوقنا لجمال الطبيعة عن تذوقنا لجمال عمل فني بسبب الشعور بصلة قربى بيننا كبشر وبين البشري الذي صنع العمل الفني والى شخصيته المؤثرة في العمل الفني(الصيرفي، 1991 ،94)

الإحساس بالجمال آمر فطري أصيل في الإنسان ,فالعجب به دائم والميل الية طبيعة في النفس تهفو الية حيث وجد وتشتاقة إذا غاب.(مصطفى عبده،1995م ،182) والبعد الجمالي أحد السمات الضرورية التي تكسب العمل الفني مستوى إبداعي خاص يمكن أن يصفه بأنه عمل فني ذا بناء متكامل يهبه صفة العمل الفني الناجح، وان مفهوم الجمال يتمتع بمغزى تاريخي محدد وقد ظهر هذا المغزى في اليونان القديمة واصبح إنطلاق لفلسفة معينة في الحياة التي مجدت كل القيم الإنسانية لأن لكل عمل من أعمال الفن مبدأ ومعنى معين. (اندريه ،1974)

مفهوم الذوق:

هو مشتق من كلمة(ذاق) ، وذاق الطعام ذوقاً، وذوقانا ومذاقاً يعني إختبار طعمه، وهي الحاسة التي تميز بها خواص الأجسام الطبيعية بوساطة الجهاز الحسي في الفم(.المعجام الوسيط– الجزء الاول،311).

اما في الادب والفن : فهي حاسة معنوية يصدر عنها إنبساط الأنفس أو إنقباضاها لدى النظر في آثار من آثار العاطفة أو الفكر ويقال هو حسن الذوق، فهمة له، خبير بنقده (.المعجم الفلسفي496 –) بمعنى أن التذوق في دلالته الفنية ظهر في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر وعرفه آديسون بانه (ملكة الروح التي تنتبه الى مظاهر الجمال وتستجيب لها بالشعور بالسرور وتنتبه الى علامات النقص وتستجيب لها من خلال النفور) إعتقد آديسون أيضا إن الذوق على الرغم من أنه فطري في جانب منه فانه قابل للتثقيف والتهذيب .وعرف العالم الألماني فغنر التذوق بأنه (قوة النفس التي تجعلها تحب او تكره ما يواجه المرء من أشياء) وأكد أيضا أن التربية والتعليم يؤثران في عملية التذوق وتفضيل الأفراد للأشياء الجميلة .وإن التذوق يقوم على أساس إستعدادات بيولوجية مسبقة، كما أن الشعور بالمتعة الجمالية، التي يقوم التفضيل الجمالي على أساسها، ليس مجرد إستجابة فسيولوجية بسيطة، بل شعور خاص يتأثر أيضا بالذوق الشخصي للفرد.(عبدالحميد1441 هـ،34)

معنى التذوق في الفلسفة و حسب رأي مجموعة من الفلاسفة يندرج التذوق الفني تحت المكون التعبيري للسلوك، ويمكن القول بأن كل فعل يصدر عن الإنسان أرادياً يحمل في ثناياهو جهة تعبيرية تلقائياً تتضمن تذوقاً وتفضيلاً ودرجة معينة من الإستمتاع أو ميل لمثير ما عن مثير آخر بغض النظر عن قدرة هذه المثيرات علي حل مشكلة معينة على مستوى الوعي والشعور(Ross, 1994, pp.350–354)

التذوق الجمالي:

تبدأ عملية التذوق الفني بالإدراك وهو إكتساب المرء للمعلومات من محيطه وفيما يتعلق بهذا المحيط، ويعتبر فاعلاً ونشيطاً وذا قصد وهدف، وبأنه يتحقق حينما تلتقي المعرفة مع الحقيقة . فالعملية تبدأ بإحاطة المدرك البصري وتحليله الى مكوناته الأساسية، ثم إعادة تركيبه في مكون كلي جديد .فيبدأ الإدراك البصري بالإدراك الكلي للمثير، أو العمل المدرك ثم يتجه الى الأجزاء ثم يعود بعد ذلك الى الكل

الذي يكون كل جديد، وليس هو الكل الذي بدأت به هذه العملية، وهنا تتداخل معه كذلك مجموعة من العمليات المحددة للأداء، منها الحساسية الجمالية والحكم الجمالي والتفضيل الجمالي(عبدالحميد، 1443، 31)

الإدراك الجمالي:

لا يستطيع أي فرد أن يتذوق الفن و يحس به قبل أن يدرك القيم الجمالية التي تنبع من الموقف الفني نفسه لإحتواءه عناصر فنية تشكل في مجموعها ما يعرف بالتكوين الإنشائي لكل عمل فني إن الإدراك الجمالي ما هو إلا مرحلة من أهم مراحل الوعي بالقيم الجمالية مثلها مثل مراحل الإحساس و الخبرة و المعيار و السلوك التربوي الجمالي الذي يقود إلى أهم المراحل بعدها و هي مرحلة التذوق الجمالي. فعملية الإدراك هي عملية عقلية معرفية، تنظيمية يقدم العقل فيها بتفسير ما تستقبله الحواس جمالياً. إدارك الفنون البصرية ليست بالمشكلة الكبيرة، و بإستطاعة كل الناس إن تدركها، و لكن على نحو نسبي جداً و يتفاوت الناس في عملية الإدراك بين بعضهم البعض من الإدراك المحدود إلى الإدراك شبه التام أو التام في بعض الأحيان و إن كان القليل أو النخبة فقط، فكل فرد يرى حسب طريقته الخاصة بحسب تجربته الماضية، و ثقافته، و سلامة حواسه. و محاولة إستخلاص قيم جمالية جديدة، فيعكس نوعاً من الإنسجام والرضى أو العكس للعناصر و العلاقات و النسب و هنا تنكشف أهمية دور الخبرات المتراكمة، و تفاعلها مع رؤية العمل الفني، و يتحقق الإدراك ومستوياته للقيم الفنية و الجمالية حسب نمو مستوى هذا التذوق للعمل الفني لوحة كانت أم تمثالاً أو غيره.(Kant, 2007, p28-35) .

مسألة الإدراك الجمالي و القدرة الإبداعية داخل العقل الباطني الذي إختزنه الإنسان المتلقي مما إكتسبه من خبرات جمالية سابقة مثل ما يخزنه الحاسوب من معلومات و تستدعى عند الحاجة لحظة تأمل العمل

الفني وتسمى هذه العملية بالقدرة الإبداعية التي تمكن صاحبها من الإحساس بالجمال بتقليب الصور و المعاني و إستخدام أعماق الشعور و اللاشعور أي العقل الواعي و العقل الباطن.

ليس من الممكن وضع قاعدة بموجبها يستطيع المرء أن يتعرف على جمال شيء ما، ولهذا فان الحكم على الجمال حكم ذاتي وهو يتغير من شخص إلى آخر لهذا يرى كانط أن حكم الذوق ليس حكماً معرفياً ومن ثم فهو بالضرورة ليس حكماً منطقياً بل انه حكم جمالي يتحدد في المقام الأول على نحو ذاتي , فهو لا يتم من خلال المعرفة بل من خلال الخيال والوجدان ويرتبط بشكل جوهري بالشعور بالمتعة والالم ولهذا فانه يختلف عن الحكم المنطقي القائم على التصورات العقلية ,لهذا فهو ثابت لا يتغير ومن هنا فالحكم المتعلق بالذوق لا يمكن أن يدعي الموضوعية ولا الكلية ورغم ذلك لما كانت الشروط الذاتية لملكة الحكم واحدة عند كل الناس فمن الممكن بعد ذلك أن تتصف أحكام الذوق بصفة الكلية لهذا عرف كانط الجمال بانه قانون بدون قانون.(Kant, 2007, -35)

وقد حدد كانت (Kant) شروط الحكم بالجميل بأربعة شروط من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة، فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسر دون منفعة، ومن جهة الكم فيعرف الجميل بأنه ما يسر بطريقة كلية بغير إستخدام أي تصورات عقلية، ومن حيث الجهة فيتصف الجميل بأنه حكم ضروري، ومن حيث العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحي بالغائية دون أن يتعلق بغاية محددة. (اسماعيل,1993 ،8) و يؤكد بان الجميل هو ما يمتع بشكل عام ومشترك دون الحاجة الى وجود مفهوم عقلي محدد خاص حوله ويؤكد على إحتمال إنتاج النموذج الأصلي للذوق(مثال الجميل) في نماذج الخيال والذهن .(المرجع السابق 137-139)

وحدة الموضوع الجمالي

العمل الفني بوصفة موضوعاً جمالياً يتميز بأن له وحدة جمالية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والإنسجام, وكذلك فهو حاصل على وحدة باطنية , والوحدة المادية هي بنيتة المكانية , أما وحدته الباطنية فهي بنيته الزمانية الروحية الحيوية بوصفه عملاً إنسانياً حراً .(ابوريان، 1970 ،67).

الجمال في الموروث الشعبي

يعد البعد الجمالي للموروث الشـــعبي من الموضـــوعات التي ترتبط بالتقييم الفني والحكم الجمالي لما يحتويه من منظومة فكرية معقدة ترتبط بالمجتمع فكرياً وســـلوكياً وتحدد الخطاب الفكري والجمالي للعمل الفني بصورة عامة والتصميم الداخلي على وجه الخصوص ، فالصور الجمالية التي تملأ الحياة الشعبية تمتاز دون شك بالمراحل الأكثر تحديداً من الأساليب التجريبية في الفن, تختص بدوره طويلة من الإتصال الإجتماعي تمكنها من ان تكون الرمز الحســـي والملموس للتكرار الخيالي وللصـــفة الشـــعبية في الفن .(جابر ،2000،49)

القيم الجمالية (للإنسان الشعبي) تكون جزءاً من مركب يشمل منظومة مترابطة ومتداخلة من القيم الأخرى، سحرية ودينية وطبية وإجتماعية وإقتصادية وأخلاقية.فعلاقة الإنسان الشعبي ببيئته وموروثه الروحي والمادي علاقة إستمرار وتواصل. (أبوسبيب،2012، 166).

المقومات الجمالية للفن الشعبي:

- الوضوح – النقاء – الشفافية – المباشرة\\\
- الرمزية المباشرة.استقلالية الرمز الشكلي.
- إنفصام العلاقة بين الرموز داخل المساحة.
- البعد عن قوانين الأداء المنظور.
- البعد عن التحديد والإبتكار وتواترية الرمز.
- رموز تجمعها الفكرة وليس التكوين.(غراب و حجازي, ب ت ، 14-15)

الجمالية الوظيفية

الوظيفية النفعية او الجمالية أو الأثنين معاً هي هدف المنتج التشكيلي الشعبي, فالأنسان يحتاج للسكن والملبس والطعام والشراب لكي يحيا ,ولكنه يحتاج إلي الجمال الذي يحقق له ثقة وتميزاً وإشباعاً للوجدان , وكل ما يساعده على تحقيق ذلك يلجاء لة من خلال المبدع الشعبي الذي يبتكر و يخرج بتشكيل يؤدي له ما يريد . أما الوظيفة الجمالية فهي تهدف للزينة والتجميل من الناحية الشكلية ولكنها تمثل المحاكاة لمشاعر المقتنى وإشعاره بالسعادة التي تساهم في خلق توازن نفسي لدية , وهو نوع من الجذب للمنتج النفعي . والجمال في حد ذاته وظيفة فهو فيما ينقلة وما يسببه من مشاعر يعتبر محققاً لوظيفة نفسية يهدف لها المبدع من خلال إنتاجه . (مهران،2015، 59-60)

الجمال في التصميم الداخلي

مرحلة التصميم:

لابد من الآخذ بعين الإعتبار بان أي تصميم يحتوي على خمس عناصر وهي:

- الوظيفة Function
- الإنشاء Structure
- المعني Meaning
- الناحية الجمالية Aesthetics
- الشعور Feeling (الكرابلية، 2009م ،44)

إذا فالجمال شرط جوهري من شروط التصميم الداخلي.وهو شرط من شروط الفن بمعناه العام . الجمال الوظيفي يتجسد في الملائمة في التصميم والأداء مع جمال الأشكال وبهائها .فهو ضرورة حتمية ينبغي توفرها في الحيز الداخلي, وهو يلعب دور بالغ الأهمية في التصميم الداخلي بوصفه الأداة الناجعة التي تشكل وتطور وتصيغ البيئة المحيطة مباشرة بالإنسان على أكمل وجه حتى تتمكن من تحقيق أغراضها

وتنفيذ مقاصدها .لان من الوظائف الأساسية للتصميم والعمارة الداخلية تجميل الحياة . (وهبه،2009 ،215-216) ،فالجمال في التصميم الداخلي لا يتحقق الا ببزل الجهد الصادق للحصول علية ,نظراً لوجود خصائص موضوعية معينة لا يدرك إلا بها: التناسق ,التناغم ,الانسجام ,الوحدة,البساطه,القوه الذكاء والوفرة.كل ذلك يحقق الإستمتاع الجمالي و يشترك معه التأثير الوجداني . (المرجع السابق 218).

جمال الشكل يستهوي المتلقي صاحب الطبيعة الجمالية فعملية التركيب التي يتكون منها التصميم الداخلي هي عملية عقلية تنشأ من خلال تجانس عناصر التصميم ومكملاته. ولاسيما فهم العملية التصميمية بتركيباتها الواسعة من قبل المصمم ذاته، تتيح له القدرة على أنتاج تكوينات وهيئات شكلية تحقق الجميل والممتع الذي يمتلك المقومات الفكرية الكافية لأنجاح العملية الفنية بين المصمم الفنان والمتلقي، فنجد أن للأبعاد الجمالية مفاهيم ومقاييس محددة للشكل التي يمكن إستخراجها من الأشياء ومن ثم تطبيقات الموضوعات عليها.

ويعتمد تحديد البعد الجمالي في التصميم الداخلي على فهم النتاج الفني ككل وفهم أوسع لموضوع القيمة الجمالية والفنية، ولا سيما الحكم الجمالي الذي يحدد مستوى أداء العمل الفني لوظيفته الفنية الجمالية، وبهذا يختلف البعد الجمالي للوظائف الحيوية والتصاميم الداخلية التي تستند الى عوامل فسيولوجية التي تولد إنفعالاً في العمل الفني.

التجريد:

التجريد عند الفنان يعبر به باسلوبه الخاص ، قد يكون ذلك الأسلوب هو الحذف أو الإضافة أو التحريف و التحوير أو التغير في النظام البنائي لعناصر موجودة بالفعل ،ليراها بطريقته " فالفن التجريدي يقوم على التجريد الصرف أى التجرد الكلي من الموضوع الأصلى حيث لا توجد الرغبة لدى الفنان في التصور الموضوعى بل تكون رغبته خالصة في التجريد، ولا يهدف في تصويره إلى تمثيل شئ معين سوى ذاتها

وماهى عليه انها صورة لا نموذج لها، إنما هي أصل، هي نتيجة للفعل الفني، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً في ذاته. (إسماعيل ، 1974 ،193)

الفنان الذي تحتوي أعماله على الأسلوب التجريدي ، يقع تحت مجهود عقلي حيث تتزايد العمليات الذهنية و العقلية، بعكس الفنان الكلاسيكي ، و هو ما ينقل الواقع الحقيقي كما هو ، و يؤكد على هذا(محمود البسيوني) بقوله عن التجريد أنه " عملية غاية في الصعوبة حيث يصبح عالم النقطة والخط والمساحة واللون والشكل وكل من قيم التكرار والإيقاع والإتزان قادرة على صنع الجمال، فليست العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وأحكامها ولا يهم اذا إكتست بأثواب تقربها من منطق الواقع، او إبتعدت كلية عن هذا الواقع وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية وأراءها، غير الأحكام وجودة الروابط (البسيوني ،2001 م ، 216)

المبدع في الفن يُخضع أفكاره في إطار من التجريب ، سعياً منه للتميز و الإبتكار فالفنان أحياناً يخفي مصادر الإلهام التى أوصلته إلى التجريد، ولا يرى إلا أشكالاً وألواناً بلا مدلولات بصرية، وأحياناً أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التى تربط الرائي بالمصادر البصرية للتجريد، وأحياناً ثالثة: يظل محتفظاً بالأصل الطبيعي بعد أن يكون قد قام بعملية تشطيب فيه، حذف من خلالها كل التفاصيل التى ليس لها علاقة بالجوهر, وأكد الجوهر ذاته في خطوط ومساحات أو كتل تحمل البساطة والبلاغة طريق الحذف ، أو التجريد عن طريق الإضافة ، أو التجريد عن طريق التحوير و التحريف. (البسيوني ، 2001 م ، 22)وهذا ما نراه في الموروث الثقافي وفنونه حيث نجد البساطه والتجريد واضحه كما اوضح الباحث في هذا المبحث.

تتصف الزخارف الشعبية بالتجريد ، ولها مدلولات لذا فهي لغة تعبير مباشرة عن الذات وأغلب مفرداتها تتصف بالهندسية، ويستخدم في الزخارف ألوان مباشرة نقية، غير مركبة وتعتمد على نظم بنائية قد تكون متقابلة أو متوازية أو متبادلة أو عكسية وتأخذ في ترتيبها نظماً لا نهائية. (غراب، ب ت ، 80).

الإبـتـكـار

هو مفهوم له أبعاد متعددة وله معان عديدة وهو يتمثل في نتائج ومحصلة العديد من العوامل التي تظهر كمقدمة له أو نتيجة منه مثل التعاملات غير المالوفة او المتوقعة,إستحضار معلومات سابقة غير مترابطة في موقف حالي , إستخدام المعلومات والمعارف بأساليب وطرق جديدة , إيجاد معارف تتناسب مع المواقف الجديدة ,إختبار مفاهيم جديدة ,تنظيم وتصنيف موضوعات هذا العالم ,التفكير بمرونه,اللعب بالأفكار والأدوات ,الميل الي الإستحداث والخروج عن المألوف , حل المشكلات والإحساس بالسيطرة. Duffy) .B.1998, 80-81)

للإبتكار عدة جوانب أساسية يتكون منها وهي على النحو التالي:

- الطلاقة : وتعني القدرة على إنتاج عدد كبير من الأفكار أو الأسئلة.
- المرونة : وتعني القدرة على إنتاج عدد كبير متنوع من الإفكار والتحول من نوع معين من الفكر الي نوع آخر.
- الأصالة وهي القدرة علي التفكير بطريقة جديدة او التعبير الفريد ,والقدرة على إنتاج الإفكار الماهرة أكثر من الأفكار الشائعة او الواضحة . (منسي, 1987م ،9)

مراحل الإبتكار

الإبتكار عملية عقلية اي ان الإبتكار نتيجة للتفكير الإبتكاري فبعض الأفراد لديهم قدرة بسيطة على أن يفكروا ويبتكروا , والبعض الآخر لديهم قدرة كبيرة على الإبتكار والتجديد , والشخص الإبتكاري هو الذي يستطيع أن يعطينا أفكاراً جديده لما يعترضه أو يعترضنا من مشاكل سواء ما يتعلق بالحياة اليومية أو الدراسات العملية ودراسة القدرة الإبتكارية أو الإبداعية تعني انها عملية عقلية لانه ينتج من خلال اربع مراحل هي :

- مرحلة الإستعداد : وهي عبارة عن تهيئة حياة المبتكر للتوصل الى الإبتكار .
- مرحلة الحضانة : وهي مرحلة وسطى بين الإستعداد والإلهام (تفكير).

- مرحلة الإلهام : وهي تتميز بظهور الحل الإبتكاري بطريقة فجائية.
- مرحلة التحقق : ويحاول المبتكر بيان صحة ما تحقق من إبتكار أو إبداع , عن طريق وضعة موضع الإختبار لبيان صحتة. (عبدالفتاح، 2005، 17).

التفكير الإبتكاري

التفكير ظاهرة معرفية تستند إلى النشاطات الذهنية الداخلية ، فهو في حد ذاته عبارة عن سلسلة من النشاطات الذهنية العقلية التي يقوم بها الدماغ عندما يتعرض لبعض الأحداث والمواقف التي تنتقل إليه عن طريق الحواس الخمس ممثلاً ذلك باللمس والبصر والسمع والشم والتذوق وتعد هذه الحواس القنوات التي تنقل المعلومات إلى الدماغ وعليه فإن الموقف والأحداث التي تعترض الفرد هي المثيرات الحقيقية الباعثة على التفكير. (بسندي ، 2004 م ، 70 – 71) .

أبدع الله هذا الكون بعلاقات جمالية ونفعية بصورة تعجز المشاعر الإنسانية وعقولنا المحدودة عن تخيلها ، فالفنان هنا ما هو إلا محاولة إنسان يمتلك موهبة وقوة ملاحظة وأحاسيس مرهفة لتقديم لمسات جمالية إلى غيره بقدراته الإنسانية الناتجة عن عملية التأمل والتفكير والتجربة العملية التي تقوده إلى التعمق في التفكير الإبتكاري والوصول إلى مفهومه الصحيح الذي يقود إلى عمليات إبتكارية لا حصر لها (عبد الهادي ، 2006 م). كما أن عملية الإحساس بالمشكلات والتغير في المعلومات والعناصر المفقودة ، ثم إنتاج أكبر قدر من الأفكار الحرة حولها ، ثم تقييم هذه الأفكار واختيار أكثرها ملاءمة ثم وضع الفكرة الرئيسية موضع التنفيذ وعرضها على الآخرين هي حقيقة التفكير الإبتكاري (محمد ،2001 م) .

فالتفكير الإبتكاري يقوم على معرفة كيف يفكر العلماء حين يتوصلون إلى إختراعاتهم كما أن الإختراعات من صفات العبقرية التي تكون لدى المخترع من ناحية ، والى الحاجة والظروف التي يمر بها من ناحية

أخرى وهذا بدوره يهيئ الفرص لذلك يصل الفرد هنا إلى تحسين شيء أو الوصول إلى حل المشكلة بطرق مبتكرة.

الإبتكار في الموروث الشعبي

حتى يتحقق الإبتكار في الموروث الشعبي و الإبداع في العمل التشكيلي الشعبي و نصل به إلى الغاية المطلوبة في تحقيقها ينبغي مراعاة دراسة الشكل من ناحية و المضمون من ناحية أخرى و ربط قضية الفن بالمجتمع و تطور الفن من خلال تطور المجتمع نفسه نحو تفهم معانية دلالات هذا الفن و الإرتقاء بها فهو يعكس طبيعة ثقافة الشعوب و لا يمكن تجديد الشكل دون الرجوع إلى الأصل و هو الأصالة، أصالة هذه الشعوب وهذا يقودنا إلى دراسة الجذور التقليدية وإنتقاء ما ينفع و يساهم في التقدم و ترك ما لا ينفع فلا يكون هناك داع لصياغة الأشياء غير المتمشية معنا و لا يمكن دراسة الشكل الجديد دون الرجوع لدراسة مسألة التراث الأصلي بشكل دقيق.

مما سبق نجد أن التصميم يلبي حاجة نفسية ، فهو يخاطب الحساسية الإنسانية التي يزعجها ما يحيط بها من المناظر الطبيعية،فالشخص العادي يكتفي بالجاذبية الجمالية والإستجابة لحاجة نفسية فإنَّ أناساً آخرين ذوي التذوق الجمالي يتاملوا ويرتبطوا بالفنون والجمال من حولهم فالقيم الجمالية للتصميم الداخلي تعكس علاقة الإنسان بالبيئة وهي علاقة ما بين محوريها تقع بين الكونين،الفضاء ألزماني والفضاء المكاني فالتصميم وجد من أجل الإنسان وتلبية متطلباته الوظيفية والجمالية معاً.

المبحث الثاني : الموروث الشعبى

تمهيد

يعتبر الموروث الشعبي اصدق ابناء التاريخ جزء أساسي من مكونات وحضارة هوية إي أمة ، فهو الذي يوثق ويكشف عن عراقة تلك الأمة فكم من حقائق انزوت في ظلمات التاريخ والفن هو الكاشف لتلك الحقائق المخفية لانه تعبير الشعوب عن نفسها بنفسها لنفسها. فهناك الكثير من الحضارات إنقضت وولت إلا أن تراثها هو الوسيلة الوحيدة التي أعطت لتلك الحضارات شخصيتها وإستطعنا أن نستدل على عظم هذه الحضارات من خلال مبانيها الأثرية أو أساطيرها المنقولة التي وصلت ألينا ويقدم التراث خدمة مباشرة في عملية التغير الثقافي ومعرفة عوامله وسرعتها وإتجاهاتها وهذا مهم لدراسة تاريخ الثقافة وعلم الإجتماع ، يساعدنا التراث أيضا على تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة. وهذا ما إستوجب علي الباحث أن يتناول في هذا السياق من البحث الموروثات الشعبية المادية بفنونها ورموزها وزخارفها لما لها من أهمية في التصميم الداخلي حسب مشكلة واهداف و فرضيات هذا البحث.

التراث

إن مفهوم التراث هو مفهوم عام ينتظم كل المنجزات الفكرية والثقافية والإجتماعية والأخلاقية وكل القيم والمعاني والحكم والأمثال، بل يشمل كل العطاء البشري للأمة المعنية. ساد مفهوم خاطئ لدى جم غفير بأن التراث هو شئ مقدس لا ينبغي المساس به أو نقده أو تحليله، والبعض الآخر حسب أن التراث هو وحدة موضوعية إما أن يؤخذ كله أو يترك كله، وبعض آخر حسب أن التراث هو قالب أو سجن ينبغي أن نحبس أنفسنا فيه أو نقولب حاضرنا في إطاره وأن لا نتجاوزه قيد أنملة. هذه كلها آراء مطروحة على مائدة النقاش ومدار خلاف وإتفاق. (العقيد ،2005 ،39) فالتراث هو المخزون الثقافي والمتوارث من قبل

الأجداد، والمشـتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضـارية والشـعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سـواء كانت هذه القيم مدونة في التراث أم مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن وبعبارة أكثر وضوحاً، إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا، وتموت شخصية وهويته إذا إبتعد عنه، سواء في أقواله أو أفعاله.(إسماعيل ،2007، 40)

أهمية التراث

التراث هو أساس نهضـة الأمة وللدلالة على ذلك ينبغي دراسـة التاريخ الحديث للأمم و يشـمل التراث كل نتاج السـلف دون إسـتثناء . ويرى الباحث ان التراث هو المعبر عن هوية كل امه وانه يجب علينا الإسـتفادة منه بالإسـتلهام منة. ثم إسـتحداث تصـميمات مسـتوحاة منه وان أهمية التراث تسـتوجب علينا دراسته والإهتمام به وهذه الأهمية هي:

- التراث هو تاريخ الشعب أو الأمة والذي يقوم بوضع الهوية المحلية لتلك الأمة أو الشعب.
- يساهم التراث في تعزيز الإقتصاد وإنعاشه، وخاصةً الإقتصادات المحلية التي أظهرت أهمية التراث ، كما يساعد التراث على زيادة معدلات التنمية في البلاد (السياحه كمثال).
- يساهم التراث في تعزيز الروابط ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، كما أنّه يساعد على إستمرارية المجتمعات والحضارات.

لذلك لابد من القيام بحصـر التراث وتحقيقه وفهرسـته وتوصـيفه بما يتماشـى والمنهج العلمي ونقده نقداً موضـوعياً بناءً والإضـافة له بصـبر وأناة ونفاذ بصـيرة وقدرة على القراءة الذكية الواعية المبدعة. والنقد ليس كما يتبادر إلى كثير من الأذهان ذات النظرة المتعجلة، أن النقد هو عملية سـلبية ومسـاعدة على الهدم فهناك النقد البناء والنظرة التحليلية الموضـوعية التي تشـكل إضـافة لما هو موجود. أن القيام بهذا

الدور لابد من أن يستصحب معنى نؤمن به وتؤمن به كل الأمم والأفراد بأن من لا ماضي له لا حاضر له. (العقيد ،2005 ،10)

وظائف التراث:

تتبنى أهمية التراث على الوظائف التالية من الوجهة الموضوعية والمنطقية:

الوظيفة الأولى:

وظيفة نفسية حيث أن هذا التراث هو تراث أمة يحقق نسبتها ويشكل إمتدادها الحضاري، وهو أشبه ما يكون بشجرة النسب لأي فرد من الأفراد فبدون التراث تغدو الأمة بلا هوية.والتراث له بعد قومي ويعبر عن قومية الامة ويمكن من معرفة وإبداعها وإنجازها الفكري الثقافي.

الوظيفة الثانية:

هي وظيفة فكرية إبداعية جمالية لا تكاد العين تخطئ الجمال والإبداع الذي يدهش كل من يطلع على التراث إذ يطلع على كثير من الإبداعات والإنجازات مما يسكب الثقة في النفوس. هذه الإنجازات قد تكون أدبية ولغوية وجغرافية وعلمية، وقد تكون مصوغات فنية وموسيقى ومخطوطات وآثار وغيرها.

الوظيفة الثالثة:

فهي مدى أثر التراث والحاجة إليه وإستثماره ومدى أثره. أن الناظر في التراث ومكوناته وأصوله يجد فيه عناصر إيجابية ذات جدوى وفاعلية تقتضي ضرورة التحدي الذي يواجه الامم بان يوظف في العصر الحاضر وهذا القدر من التراث يتمثل في حكم وأمثال وإبداعات وإنجازات وأفكار ورؤى ونظرات فلسفية وتحليلية مبثوثة في أرجاء التراث والواجب هو إستخدام منهجية موضوعية والإستذاده بعقلية متوازنة والتسلح بنظرة متبصرة نافذة ذات قدرة على التحليل والإستخلاص والإستنباط والإستكشاف.

إن الإطلاع والتشبع بالتراث يعتبر من الأمور المفيدة في إغناء المصادر التي تعين على معالجة العديد من القضايا الراهنة لأن المسألة من الناحية المنطقية أشبه ما تكون بالبناء، فهو الأساس إذ لا يقوم بناء بدون أســـاس. كذلك النهضـــة ولخطورة التراث من هذه الزاوية وأهميته لما يؤديه من دور كبير في حياة الأفراد والآمم. (المرجع السابق ،34-32)

التراث الشعبي ومصطلح الفلكلور

الفلكور (Folklore) مصطلح إنجليزي لعلم إتخذ موقعه في خارطة العلوم المعترف بها. فهو علم أسس كرسيه في الجامعات العالمية. وأصبح له نظرياته ومناهج دراسته، والتي بموجبها منحت الجامعات دارسيها الإجازات العلمية العليا (الماجستير والدكتوراة). ولما كان العلم للحياة، فالفلكور مداخلاته في مجالات الحياة المختلفة بالتنظير والتطبيق العلمي لدفع حركة النمو والتطور لبعض أوجه المناشط التنموية المختلفة.

مصطلح Folklore إخُتلف في ترجمته في اللغة العربية، فهو يشار إليه ب: (التراث الشعبي)، (المأثور الشعبي)، ولكن هناك شبه إجماع على عناصر العلم التي تتلخص في أربعة أقسام تندرج تحتها فروع. من هذه الأقسام وفروعها "النظرية الوظيفية" ومنهج الفلكور التطبيقي والذي هو من احدث مناهج الفلكور. من ذلك: الأدب الشفهي، الثقافة المادية، العادات والتقاليد ثم فنون الأداء الشعبية. (فرح ، 2000م،227) .

إن أول من استعمل مصطلح الفلكلور هو الإنجليزي "وليم تومز" ويتألف المصطلح من شقين (folk) يعني العامة أو الشعب ،والثاني (Lore) ويعني المعرفة ، و بهذا يكون المعنى الحرفي للمصطلح معارف العامة، وقد شرح "تومز" في مقالاته في صحيفة "ذي أثينيوم" ما عناه بمعارف العامة ، وبيين أنها: المعتقدات والأساطير والعادات، وما يراعيه الناس، والخرافات والأغاني الروائية والأمثال الخ... التي ترجع

إلى العصور السالفة ومن خلال التدقيق في هذا التعريف ، نلاحظ أن "تومز" حاول الإحاطة بفروع الفلكلور، لكنه لم يقدم تعريفاً جامعاً مانعاً له.

ويتطور تعريف المصطلح على يد "الفردنت" في قاموس "مصطلحات الأثنروبولوجيا والفلكلور"، فيعرف الفلكلور بأنه: أنثروبولوجيا تتعلق بالإنسان البدائي، وتعكس هذه الأنثروبولوجيا مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه، ورغباته وتجربته ، وجعلها هادياً له في تنظيم أموره الحياتية والإجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه. ولعل هذا التعريف الإجرائي هو خلاصة نقاشات ودراسات طويلة، في جمعيات الفلكلور، ومدارسه المختلفة.

أما "هارت لاند" فقد رأى أن الفولكلور انثروبولوجى يتعلق بالظواهر النفسية للإنسان غير المتحضر وفى سنة 1890 م ظهر أول مختصر للفولكلور وفى مقدمته تحدد الفولكلور بانه دراسة بقايا أو متخلفات الماضى الذى لم يدون" وقال رايت فى خطابه الإفتتاحي فى جمعية الفولكلور الانجليزية: ليست الحكايات الشعبية فقط هى الأشياء التى انتقلت الينا عن طريق التراث الشعبى ، لذا فمن واجبنا أيضا أن ندرس التقاليد والألعاب، والرقص، وانماط المنازل، والقرى، وندرس أيضا الأدوات المنزلية.

التراث هو وحدة النظم المادية والمعنوية التي ينتقل من خلالها مفاهيم ثقافية الفقر، وأصالة ونقاء الإبداع، وهو كل ما ينقل عبر الأجيال من ماديات ومقولات، ويستبقها المجتمع دون عناصر ويتفاعل معها بلغة سهلة سلسة بعيدة عن التعقيدات المركبة.(غراب ، 2000 ، 3)

إرتبط ظهور الإهتمام بالفولكلور بحركتين سادتا أوروبا في القرن التاسع عشر، وهما الرومانسية والقومية . ويمكننا أن نلخص العلاقة بين الحركات الثلاث، الفولكلور والرومانسية والقومية، مع الكثير من التبسيط كما يلي :إن الحركات التحررية عادت إلى الماضي وإلى الإنسان العادي البسيط للتعرف على جذورها

وأصولها من أجل تحديد هويتها القومية وزيادة وعيها القومي، وذلك كجزء من الأيديولوجية القومية الرامية إلى التحرر القومي.

كان المهتمون بالفولكلور في أوروبا في القرن التاسع عشر هم قادة الفكر والمتعلمون وأفراد الطبقة العليا من المجتمع .وكان فهمهم لمادة الفولكلور واضحاً ومحدداً ومتفقاً عليه بينهم، فقد كان أفراد هذه الطبقة يعتقدون أنهم إذا أرادوا أن يعرفوا الجذور الثقافية التي إنحدروا منها فما عليهم إلا أن يجمعوا العادات والتقاليد والأساطير والمعتقدات التي ما زالت منتشرة بين الفلاحين القرويين والطبقات الدنيا في المدن في البلاد الأوروبية نفسها، إذ كان من المفروض أن هذه الطبقات ما زالت تعيش وتفكر كما عاش وفكر أجداد الطبقة العليا المتحضرة قبل مئات السنين.(كناعنة ، 2011 ،114)

منذ ما يقرب من ثلاثة عقود بدأ بعض الفولكلوريين في تحويل إهتمامهم من الماضي المتلاشي تدريجياً إلى الحاضر سريع التغير، مما يزيد من مساحة مجال دراستهم ليتضمن طرق تعبير تتألق بشدة في يومنا هذا ، مع تركيز بحثهم على العلاقة بين تلك الأشكال من الفولكلور من معناها " (folk) والزمن الحاضر الذي يتم فيه أداؤها وإبداعها .وقد تم هذا التحول جزئيا عن طريق إعادة تعريف كلمة" شعب الذي يشير إلى مجموعة عرقية تقليدية ثابتة التي عادة ما يتم تعريفها جغرافياً ولغوياً لتتحول إلى مفهوم" الجماعة الصغيرة "الأكثر حيوية وديناميةوالتي تتمثل بصفة عامة في أية مجموعة متفاعلة من البشر.

.(Paredes and R. Bauman. 1972.34)

أهمية علم الفلكلور

أولاً: الأهمية النظرية لعلم الفلكلور

أن علم الفلكلور إنما هو علم ثقافي، يختص بقطاع معين من الثقافة (هو الثقافة التقليدية أو الشعبية) يحاول إلقاء الضوء عليها من زوايا تاريخية، وجغرافية، وإجتماعية، ونفسية. كما أنه شأن أي علم آخر

يؤتي عدداً من الثمرات العلمية التي تفيد المشتغلين برسم السياسة الإجتماعية والثقافية، فهو إلى جانب القيمة العلمية النظرية، يقدم خدمة تطبيقية عملية لا يمكن إنكارها. (الجوهرى واخرون ، 2006، 11)

وفيما يلي مختصر عن الأهمية النظرية لعلم الفلكلور :

1- إسهام علم الفلكلور في دراسة التاريخ الثقافي والحياة الإجتماعية:

من المهام ذات الطبيعة العلمية البحتة الدور الذي تؤديه دراسات التراث الشعبي في إلقاء الضوء على المراحل التاريخية السابقة من حياة الثقافة والمجتمع.

2- دراسات الفلكلور وقضية التغير الثقافي والتخطيط:

تقدم دارسة الفلكلور خدمة مباشرة في هذا السبيل بتحليل بعض عمليات التغير الثقافي: عواملها، وسرعتها، واتجاهاتها، ونتائجها، ... الخ. (الجوهري ,1978،19- 20) ويمثل الوسيلة الأساسية لتحديد الانتشار الجغرافي لعناصر التراث الشعبي.

3- دراسات الفلكلور وتحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات:

إن علم الفلكلور لا يقتصر على إلقاء الضوء على تاريخ ثقافة معينة، سواء البعيد أو القريب، ويساهم علاوة على ذلك في تحليل علاقات التفاعل والتأثير المتبادل بين الثقافات المختلفة، كانت أطراف العلمية ثقافة غربية (أوربية غالباً) متقدمة، وأخرى متخلفة (أو بدائية كما يقال)، أو كان طرفاها ثقافتان مختلفتان.

4- الفلكلور ودراسة الطابع القومي:

أكد علماء الأنثروبولوجيا الثقافية مراراً وتكراراً أن الثقافة مسئولة عن الجزء الأكبر من محتوى أي شخصية، وكذلك عن جانب مهم من التنظيم السطحي للشخصية، وذلك من خلال تأكيدها على إهتمامات

أو أهداف معينة. "ويكمن سر مشكلة العلاقة بين الثقافة والشخصية في السؤال التالي وهو: إلى أي مدى يمكن إعتبار الثقافة مسئولة عن التنظيم المركزي للشخصيات. (المرجع السابق، 21– 22)

لا أعتقد أننا بحاجة إلى التأكيد على إمكانية الإنتفاع بالمعلومات التي يقدمها لنا علم الفلكلور إنتفاعاً عملياً في حل بعض المشكلات التي تواجه الإنسان في المجتمع. فقد إنتبه إلى تلك الحقيقة الجوهرية الغالبية الغالبة من الدارسين الأنثروبولوجيين على مدى تاريخ هذه الدراسات.

إن معظم المشكلات الإنسانية تنطوي على حدوث تغيرات من السلوك، والإتجاهات، والنظم، والعلاقات الإجتماعية. ولذلك إرتبطت دراسات الإتصال الثقافي – وما يترتب عليه من تغير ثقافي – إرتباطاً وثيقاً بالأنثروبولوجيا التطبيقية سواء في الولايات المتحدة أو في القارة الأوربية، أو حديثاً جداً في بعض البلاد النامية التي نهضت فيها الدراسة الأنثروبولوجية، وإحتلت فيها مكاناً مرموقاً بين فروع العلوم الإجتماعية الأخرى. إذ نجد أن الأفكار التي تخرج بها دراسات الإتصال الثقافي يمكن أن تستخدم عملياً في أوجه متعددة.(المرجع السابق ، 25)

ثانيا الأهمية التطبيقية لعلم الفولكلور

علم الفولكلور المعاصر يدرس الثقافة التقليدية أو التراث الشعبى ويهتم دارس الفولكلور المعاصر بكل شئ ينتقل اجتماعياً وطبقاً لهذه النظرة الشاملة – التى تمثل فى نفس الوقت آخر ما وصل إليه فهم هذا العلم من تطور – قسم ميدان الدراسة إلى أربعة أقسام رئيسية:

1. المعتقدات والمعارف الشعبية
2. العادات والتقاليد الشعبية
3. الأدب الشعبى
4. الثقافة المادية والفنون الشعبية .

الثـقافــة

تدل كلمة ثقافة على المزاج المركب في الخصائص التي تميز الجماعة من الجماعة من حيث تركيبتهم الإجتماعية، ومن قولنا أمة لها ثقافات كثيرة (سليمان، 2008م، 6).

يتناول الباحث في هذا البحث الثقافة المادية بفنونها الشعبية وهي أحد أهم الأقسام الأربعة لما لها من إرتباط وثيق بمعاش وحياة الناس وهو ما نجده في تخصص التصميم الداخلي الذي يهتم أساساً بالإنسان وتلبية المتطلبات الوظيفية والجمالية من اجل حياة افضل له.

خصائص الثقافة:

يمكن تحديد بعض خصائص الثقافة من خلال تعريفاتها المتعددة بصرف النظر عن محتواها من العناصر ، إضافة إلى ما خلصت إليه البحوث والدراسات في مجال العلوم الإجتماعية ، في الآتي :

1. الثقافة عملية إنسانية خاصة بالإنسان وتميزه عن الحيوان.
2. الثقافة ظاهرة عامة في المجتمعات الإنسانية ورغم ذلك لكل مجتمع ثقافته المميزة.
3. للثقافة جانبها المادي وجانبها المعنوي .
4. يكتسب الشخص ثقافة مجتمعه من خلال عملية التنشئة الإجتماعية.
5. عناصر الثقافة متفاعلة ديناميكية ومستمرة .
6. الثقافة نسق معقد لإشتماله على عدد كبير من السمات المادية وغير المادية . (وصفي،1978 ، 92)

وظائف الثقافة :

يسعى الإنسان في صراعه مع الطبيعة إلى إحداث التكيف معها متأثراً ومؤثراً فيها تيسيراً لحياته ، وهنا يؤكد أن الثقافة هي آداته في عملية التواصل والتكيف والحياة .

الثقافة تتسم بوظائف أساسية هي :

1. تمد الأفراد بمجموعة الأنماط السلوكية لتحقيق حاجاتهم وضمان إستقرارهم .
2. تتيح فرص التعاون للأفراد فيما بينهم من خلال النظم الإجتماعية.
3. تساعد على تحقيق التكيف والتفاعل وتحقق الوحدة الثقافية والتجانس .
4. تساعد على إبراز حاجات جديدة وتبتدع وسائل إشباع هذه الإحتياجات كالإهتمامات الثقافية ، والجمالية والدينية .
5. التنبؤ وتوقع الأحداث والمواقف الإجتماعية المحتملة . (وطفه ، 1998، 93)

الثقافة المادية:

عرّفت الثقافة المادية على أنها السلوك الشعبي المنظور من حياة المجتمعات التي قامت قبل الصناعات الميكانيكية وإستمرت معها جنباً إلى جنب ,المواضيع التي تثير الإهتمام في دراسة الثقافة المادية هي الكيفية التي يقوم بها كل من النساء والرجال في عملية بناء مساكنهم , وصناعة ملابسهم , وإعداد طعامهم ,وفلاحة أرضهم وصيد الأسماك ,وكيفية حفظ منتجاتهم الزراعية , وكيفية تشكيل أدواتهم ومعداتهم , وكيفية تصميمهم لأثاثاتهم المنزلية وأدواتهم , اذا فأن كل إسهامات المجتمع القبلي يمكن إعتبارها تقليدية الطابع ,إذ تعتبر جميعها يدوية الصناعة على الرغم من وجود مؤشرات التجديد والحداثة وسط هذه المجتمعات.

كما ان الثقافة المادية لاتتم سوى بدراسة الأشياء والمعدات والمنتجات التي تتجاوز مجرد النفع العملي المباشر , وتتمتع بقيمة طقسية أو جمالية أو فنية معينة , أو ترتبط إرتباطا وثيقاً بأسطورة أو تراث أدبى أو إعتقادي معين. (دورسون،1972 ،19-20.)

أهم مميزات الثقافة الشعبية المادية

عنصر التقليدية والاستمرارية: عبر الزمن هو من أهم مميزات الثقافة الشعبية، ويكون ذلك في طرق الحصول على المواد، وفي طريقة التصنيع، وفي طرق استعمالها أو استهلاكها. هذه جميعها تجري بطرق ومواصفات تقليدية متوارثة ذات جذور عميقة في الزمن، وليس حسب تعليمات فنية رسمية مقننة أو مكتوبة تدرس بطرقة أكاديمية.

عنصر الوراثة: سابقاً كانت المهن المادية متوارثة تنتقل عن طريق الخبرة من الاباء للابناء في إطار العائلة أو بين مجموعات الأقارب أو مجموعات العمل المحلية أو عن طريق التلمذة التي تعتمد على التعليم بالممارسة والمحاكاة المستمرة.

عنصر الثقافة المحلية: يظهر في الثقافة المادة الشعبية تأثير الثقافة المحلية بحيث تبرز فروق محلية بين منطقة وأخرى وبين مدينة أو قرية وأخرى، وكثيراً ما تظهر الفروق بين عائلة وأخرى كما هو الحال في الطبيخ الشعبي مثلاً.عنصر البيئة الطبيعية المحلية: يظهر في الثقافة الشعبية تأثير البيئة الطبيعية والطقس من حيث الشكل والوظيفة والمواد المستعملة، فالفرن الشعبي مثلاً يتأثر بأنواع الوقود المتوفرة في البيئة الطبيعية المحلية. وهي بذلك تعكس طرق توافق الإنسان مع بيئته المحلية.

عنصر الحاجات المحلية: تغلب على الثقافة الشعبية الإعتبارات الوظيفية العملية، ولذلك تظهر فيها بوضوح تأثيرات الحاجات المحلية على الخطة الذهنية لتصميمها وبنائها وعملها.

عنصر النمطية: نتيجة لجميع هذه التأثيرات المحلية،فإنه يسهل إكتشاف أنماط زمنية وجغرافية في الثقافة الشعبية، ولذا يسهل التعرف على زمان ومكان صنعها، وهذا يختلف كثيراً عن السلع الصناعية التي تكون موحدة عبر الزمان والمكان.

عنصر تعدد الوظائف: تكون عادة للأداة الشعبية عدة وظائف، وبشكل خاص فإنها تمتاز بأنها تجمع بين الوظائف العملية والوظيفة الفنية الجمالية، وهي تختلف بذلك عن الفن الرسمي الحديث الذي تخلى تماماً عن النواحي العملية.

عنصر الرمزية: يتكرر في الثقافة الشعبية الكثير من الرموز المتفق عليها في المجتمع المحلي، والتي تمثل التجارب والقيم المشتركة التي تربط بين أفراد المجتمع.

عدم الاختصاص: صانع الأدوات الشعبية عادة لا يكون مختصاً أو محترفاً وإنما يقوم بصناعة أشياء يحتاج إليها في حياته اليومية، وهو يقوم عادة بتصميمها وتنفيذ جميع مراحلها، وليس بتكرار روتيني مستمر لنفس المرحلة القصيرة جداً كما هو الحال في الصناعات الاستهلاكية الحديثة(Mass Produced)

تعدد الحواس: يعتمد الفن الرسمي الحديث على حاسة البصر فقط، بينما قد يدخل في الفن الشعبي الذوق والشم كما هو الحال في الأكل الشعبي على سبيل المثال.

عنصر القدم: الفنان الشعبي لا يسعى إلى التجديد، بل ينتج أشياء مشابهة جداً للأشياء السابقة والقديمة، والتي قد تعود إلى زمن بعيد جداً، كما هو الحال في صناعة الفخار الشعبي التي ترجع إلى عدة آلاف من السنين دون تغيير كبير.

عنصر التكرار: يمتاز الفن الشعبي بالتكرار والتماثل بين أجزائه.

عنصر التماهي: أفراد المجتمع المحلي يتماهون مع الثقافة المادية التي ينتجونها، في طريقة صنعها واستعمالاتها والمناسبات التي تستعمل أو تستهلك فيها، وهم يعتبرونها جزءاً من هويتهم.(كناعنة،2011، 187).

الفن الشعبي:

إن مصطلح (الفنون الشعبية) ينطبق في الواقع على جوانب معينة من التراث الشعبي, كالرقص، والغناء، والعزف على الآلات الموسيقية الشعبية، والرسوم الشعبية على الجدران والأثاث والملابس، والزخارف، وما شابه وليس التراث كله و حسب تصنيف اليونسكو فان اتفاقية عام 2003 تعنى بالثقافة المادية كالاثار والحرف اليدوية جميعها...الخ بينما أتفاقية عام 2005 تعنى بالثقافة غير المادية كالرقص والغناء والموسيقى والقصص والاحاجي ...الخ بالهذا.

يختص الفن التقليدي بمفردات، تحدد شكل وجوهر اللغة، الخاصة به، وبمجاله وبخاصة في محيط الإدراك البصري وفنون المرئيات الشكلية والفن التقليدي هو محصلة الخطوط والعلامات والعلاقات اللونية الأشكال والرموز التي لها دلالتها السيكولوجية ويمكن قراءته بسهولة نتيجة المعايشة الثقافية، والألفة بالرموز والأشكال. (غراب ونجوى ، ب ت، 32).

الفن التقليدي هو محصلة الثقافة الحياتية الفطرية، البسيطة التي عاشها الإنسان، في مجتمع له ضوابطه ومعاييره الثقافية، البعيدة عن التصنع والتي يسودها نوع من التفكير الخرافي. فهو لغة عالمية للتخاطب والإتصال عندما تحمل رموزاً وأشكالاً يسهل إدراكها. والتفاعل معها فتحرك الوجود الإنساني نتيجة التغيرات المستقبلية من خلال قنوات الإدراك. فيحدث إستجابة ما، تحددها المعتقدات والأيديولوجيات المختلفة. وأرصدة الثقافة الحياتية والخبرية التي إكتسبها الإنسان. في مجتمع ما، إنه ذلك التعبير عن الذات من خلال صياغات جمالية والفن الشعب Folk Art هو لغة تخاطب لنوع ما من الفن البسيط البعيد عن الصفة ولنوع ما الثقافة الشعبية الرمزية، التي يتم إدراكها والتفاعل معها، والإحساس بها، من خلال الممارسة أن الغموض المرتبط بالمغزى الرمزي يظل كامناً خفياً، قد يصعب إدراكه، وخاصة إذا كان الرمز في الفن الشعبي المتصل بالعادات والطقوس، والمراسم، والشعائر، إن الإحتفالات لشعب ما أو جماعة معينة. وما يبدعه

إنسان الإسكيمو من رموز على عظام الحيوانات، بقصد السحر أو اتقاء الأرواح الشريرة يختلف في مقصد هذا الإنسان، عن رمز الخمسة وخميسة في المجتمع الشعبي المصري والعربي، أو عن رمز العين التي أصابها سهم إتقاء للحسد وشرور الغير. (المرجع السابق 29-30)

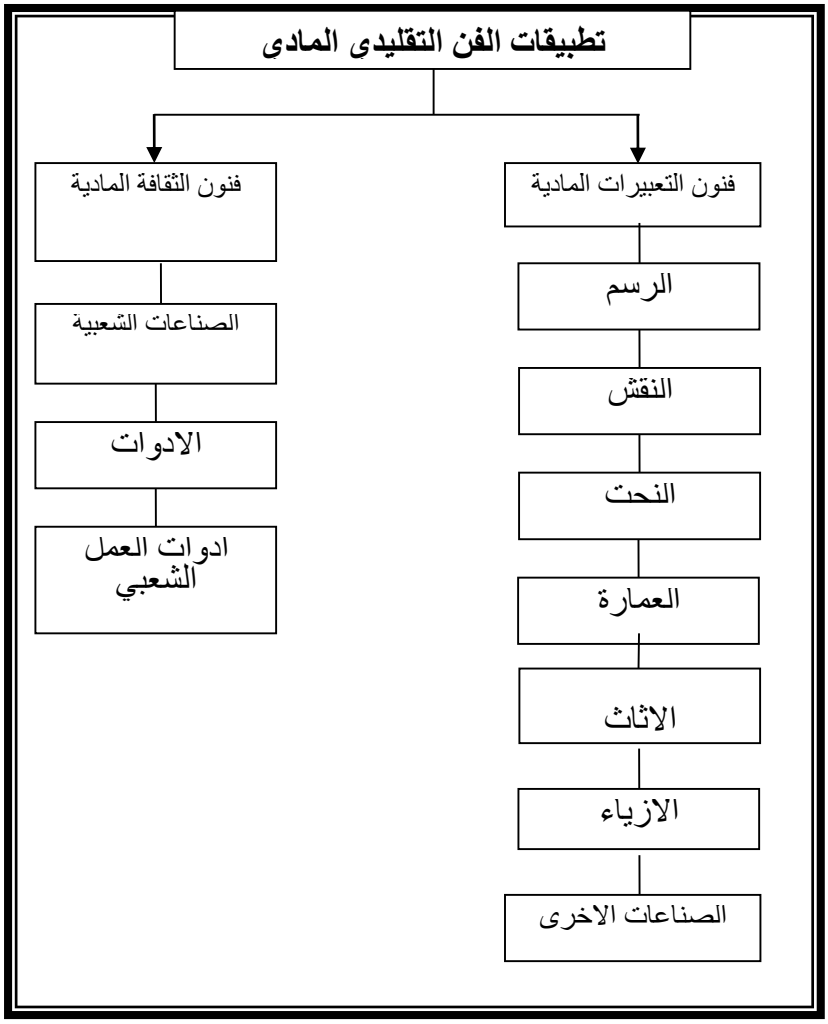
تلعب الفنون الشعبية التقليدية دوراً مهماً في تنشئة الفرد وبلورة شخصيته بما تعكسه من التحام بين العقائد والقيم والآساطير والخرافات ونقلها من جيل الي جيل وكذلك نقل السلوك الحضاري التقليدي بما فية من أنماط سلوكية متكررة وأساليب تكنلوجية قديمة وتقوية القيم والمثل الأخلاقية والأعراف الإجتماعية خصوصاً في المجتمعات التقليدية المتجانسة كالتأكيد على حب الخير والفضيلة أو عكسها.(الحيدري،1984،34)

سمات الفن التقليدي:

يتميز الفن التقليدي بالعديد من السمات أهمها:

- بساطة التعبير عن روح الجماعة وأيديولوجياتها الفطرية.
- لغة الألوان والرموز لعالم سحري مميز.
- حوار الإنسان مع الحياة والثقافة والطبيعة والأساطير.
- فن وسيط ينتج لغاية وظيفية محددة.
- فن إبداعي متجدد شكلاً، متوحداً رمزاً ومعتقداً.
- فن الدلالات والإرشادات الطقوسية للمراسم الإحتفالية.
- إفراز للثقافة الشعبية بعيداً عن التدخلات والمتغيرات السياسية.
- ينتج من أجل غرض معين (قد يكون دينياً - أو سحرياً - أو اتقاء شر الآخرين - أو تيمناً بالخير - أو البحث عن السعادة والحظ في الدنيا) وقد يكون تاريخاً ويتخذ سبلاً شتى كوسائط لإظهار الجوهر والمضمون.
- إنه فن زخرفي الأسلوب بعيداً عن التصنع والتكلف.

- متجدد دائماً الإنسان مع احتفاظه بالجذور والأصول.
- ثابت في رموزه متغير في أشكاله وفق ثقافات الشعوب.
- له طابع متميز يختلف من ثقافة إلى أخرى.



تصنيفات الفنون التقليدية المادية اعدا الباحث نقلاً عن (غراب ونجوى ، ب ت، 150)

الإبداع الشعبي في مختلف شؤون الحياة الإجتماعية هو الأكثر خطورة كوسيلة لتوصيل المعلومة للجمهور. ذلك لأن الإبداع أياً كان نوعه لا يلقى المعلومة وكفى، ولكن يضيف إليها البعد الفني، ويضفي عليها ظلالاً درامية ورؤى المبدع حول الرسالة المبثوثة تأييداً أو اعتراضاً، الشئ الذي يكون له أثر كبير لدى المتلقي في دفع إمكانية قبوله للرسالة أو المعلومة في إتجاه وجهة نظر المبدع. فالشاعر حينما يبث قصيدته بين

الجمهور، لا يرسل المعلومة مجردة، إنما يضفي عليها رؤاه الشخصية حول موضوعها، ويدعم إمكانية قبول تلك الرؤى بما له من معرفة تراثية بثقافة المجتمع الذي يخاطبه، فيؤدي ذلك إلى قبول المعلومة المرسلة. وهناك شعراء يتمتعون بقدر واف من مثل هذه القدرات الثقافية المؤثرة في تشكيل رأي المخاطبين في المجتمع. وعلى شاكلة الشعراء نحس أيضاً بوجود الفانين التشكيليين التقليديين وسط الصناع المهرة.(فرح ،2000م ،241)

الإهتمام بالثقافة التقليدية (الفولكلور) في السودان

يرجع تاريخ الإهتمام بجمع وتسجيل الفولكلور والمعارف التقليدية في السودان بطريقة منهجية إلى النصف الثاني من القرن العشرين . ورغم حداثة الإهتمام بالجمع والتسجيل المنهجي لمادة الفولكلور إلا أن كلمة الفولكلور كانت ترد ضمن كتابات المؤرخين والرحالة من السودانيين والعرب وغيرهم ويأتي كتاب "الطبقات" 1727م) في مقدمة المصادر التي إهتمت بتسجيل مادة الفولكلور . ففي هذا –(لمحمد نور بن ضيف الله 1710م)– الكتاب وردت العديد من الروايات الشفهية التي تعتبر من صميم إهتمامات الباحثين في علم الفولكلور بالإضافة إلى بعض الإشارات الخاصة بعناصر الفولكلور الأخرى من أدب وعادات ومعتقدات وثقافة مادية. **(الهندي ،ب ت)**

ومن الرحالة العرب الذين إهتموا بتدوين مادة الفولكلور الشيخ محمد بن عمر التونسي في كتابه "تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان" الذي يعتبر واحداً من أهم المصادر العربية للتراث الشعبي في دارفور في القرن التاسع عشر.

وفي النصف الأول من القرن العشرين قدم الشيخ عبد الله عبد الرحمن الضرير كتابه "العربية في السودان، 1927م " الذي دون فيه العديد من الأمثال والتراكيب اللفظية والعادات والمعتقدات والألعاب الشعبية. وجاء تدوين الأمثال في مقدمة إهتمامات الشيخ بابكر بدري الذي جمع عدداً ضخما ًمن الأمثال السودانية

نشرت في ثلاثة أجزاء . كذلك ساهم البروفسور عبد الله الطيب في تدوين بعض الأحاجي السودانية. يلاحظ الباحث جميع الكتب المزكورة اعلاة تؤرخ للثقافة غير المادية.

الثقافة المادية في السودان:

يرجح المؤرخون السودانيون ان الثقافة السودانية تأرجحت بين ثقافتي الزنجية والحامية وما طرأ عليهما من مؤثرات خارجية.وبالرغم من معاناة الباحثين لإيجاد وثائق تؤرخ لأصول الفنون الشعبية بأنواعها المختلفة وتوظيف مكونات الثقافة السودانية وهي من الصعوبات التي قابلت الباحث.

بدأ الإهتمام بدراسة الثقافة المادية في السودان منذ بدايات النصف الأول من القرن العشرين , وقد تبلور ذلك الإهتمام في محتوى سبع دراسات في الثقافة المادية قام بها بعض الآثاريين الآوروبيين , الي جانب البعض الآخر من الإداريين الإنجليز .كانت هذه الدراسات في مجملها عبارة عن دراسات وصفية تصنيفية ,تركزت موآضيعها حول: الآنية الفخارية – العملة – العَمارة – المراكب – الأسلحة – إلي جانب الغزل و النسيج.

في الفترة الإستعمارية المبكرة قام بعض الإداريين البريطانيين والأنثروبولوجيين ودارسي الآثار بتدوين بعض الظواهر الفولكلورية . ومن أهم الباحثين الذين قاموا بتدوين هذه الظواهر نذكر– على سبيل المثال لا الحصر– كتابات إيان كنسون عن البقارة في كردفان ودراسة آركل عن الفخار في دارفور وكروفوت عن الغزل والنسيج في السودان . بالإضافة إلى العديد من الدراسات التي تم نشرها في مجلة السودان في رسائل ومدونات .

شهد النصف الثاني من القرن الماضي الكثير من الإضاءات في مجال الثقافة المادية في السودان , فقد تزايد إهتمام الباحثين والدارسين بهذا المجال .هذا ويعتقد الدكتور يوسف حسن مدني أن هذا الإهتمام قد

تبلور حقيقة عند إفتتاح متحف الإثنوغرافيا في مدينة الخرطوم في 1956 م , وفي العديد من الدراسات والبحوث التي قام بها دارسون سودانيون في مجال الثقافة المادية.

كان الإنجاز الأكبر الذى إرتقي بدراسة الفولكلور عموما والثقافة المادية علي وجه الخصوص , هو إنشاء قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الأفريقية والآسيوية , جامعة الخرطوم الذي تم إفتتاحه في 1972 م .ذلك المنبر الذى انطلقت منه مختلف الدراسات التي تبحث في مجال الحياة السودانية عامة. (أبوزيد ، 2006 ، 12)

إذا إعتبرنا أن الثقافة هي التجربة المتراكمة، بل هي تراكم التجربة الحضارية خاصة. والتي تحكمها قدرة الثقافة على الإنتخاب والإختيار، فإن مفهوم الإستمرار يصير مفهوماً مركزياً. يؤكد هذا الإستمرار تشابه الواقع الإجتماعي. فإعتماد المجتمع السوداني الراهن على الزراعة والرعي يخلق إستمرارية، ليس فقط للظواهر ولكن على مستوى البنية الإجتماعية نفسها ذلك لأن الثقافات التي إنبنت على قيم أساسية أولية مثل القيم الزراعية هي الأقدر على الديمومة والإستمرار. (زين العابدين ،1994 ، 8)

أن الفنون التقليدية عموماً هى فنون تراثية ترتبط إرتباطاً وثيقاً بالتراث الحضاري وبالتقاليد والعادات والقيم الإجتماعية والدينية والأخلاقية.وهى فنون محافظة تحاكي الأسلاف وتنقل التراث الفني نقلاً جامداً دون تغيير أوتطوير ملحوظ كصناعة الخزف الشعبى (Pottery) الفنون و صناعة الدمور وصناعة العناقريب مثلاً فى الصناعات التقليدية وغالباً ما تستخدم هذه كوسيلة لخدمة المؤسسات والتنظيمات الإجتماعية والمحافظة على وحدتها وكيانها وإستمرارها .ذلك من ناحية إلا أنه من ناحية أخرى أن تلك الفنون تتحور فى بطء ملحوظ لتتلاءم مع تغير السياق الإجتماعي والإقتصادي والسياسي والطبيعي.

اننا نجد أن بعض هذه الفنون يعبر عن روح جماعية وتضامنية مثل المصنوعات اليدوية كصناعة السلال والأثاث الشعبى والبناء الشعبى والزينة الشعبية لذا فهى تخالف الروح الفردية سمة البعض الأولى وسمة الفنون الجميلة الحديثة، كما تعكس الترابط الوثيق بين الإنسان والطبيعة والإنسان والمجتمع، والإنسان والإنسان نفسه،وتلعب الفنون التقليدية عموماً دوراً هاماً وأساسياً فى المجتمعات التقليدية حيث تعمد وتعمل على ترسيخ القيم والعادات والتقاليد والمثل الأخلاقية لتلك المجتمعات بصورة مباشرة وغير مباشرة ويعتقد الباحث أن هذه القيم والعادات والتقاليد والمثل الاخلاقية تعمل على إضفاء مكانة سامية لتلك الفنون ومنتجيها خصوصاً المرتبطة بالمعتقدات مما يجعلهما مكملين لبعضهما البعض.(عثمان، 2002، 12)

الفنون التقليدية و التصميم

كما أوضح الباحث ان التصميم عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية، والتصميم ويرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والضوء وملامس السطوح، بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام ، ولابد أن يحقق التصميم هدفاً معيناً نفعياً ويخدمه (الجادرجي ،1995 م13) وتعتمد عملية التصميم على قدرة المصمم على الابتكار، لأنه يضع ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته في إيجاد عملٍ معين محققاً للمتطلبات المؤدية إلى تحقيق الغرض والوظيفة التي وضع من أجلها.(خنفر ب ت ،17).

مما تقدم نعلم أن التصميم بشكل عام هو فن الشكل الوظيفي، فلكل تصميم وظيفة وكل وظيفة لها علم وأصول وعليه فكل نوع من تصاميم الوظائف النفعية له أصول وجذور وفروع وأسرار علمية وتكنولوجية. لذلك فالتصميم ليس فناً فقط بل فن وعلم وإذا ما أجتمع الفن والعلم في موضوع واحد أصبح ثقافة، فالتصميم هو ثقافة. وهو نظام إنساني أساسي وأحد الأسس الفنية لحضارتنا.

أن الفنون التقليدية وهى فنون تجمع بين متناقضات حيث نجد بعضها، خصوصاً النحت، فنوناً رمزية غالباً وليست تقليداً جامداً للطبيعة، وإنما تحوير لها، تتسم بالوحدة والتفرد ، فكل عمل فني فيها له شكله الخاص ومضمونه الخاص كالنحت عند قبائل الانقسنا والزاندي مثلاً وهى بذلك تتفق مع بعض أشكال

الفنون الجميلة مثلاً والطباعيات والنحت، والفنان التقليدي بإستثناء المصمم التقليدي، لاينتج بضاعة تجارية أو يتوخ من عمله ربحاً وإنما هدفه الأساسي هو خدمة المجتمع الذى ينتمى اليه. (عثمان ، 2002، 12) رسخ الفن الشعبي في السودان منهجة علي الأدوات الحياتية , وأكثره زخارف ذات حس إفريقي تجريدي إتبع القواعد الإسلامية فإبتعد عن التشخيص إلا في أجزاء قليلة من السودان ,ونجد التشخيص في المنحوتات الإفريقية, خاصة الطقوسية في المناطق المتوغلة جنوباً حيث يقوى الأثر الوثني , وفي تزيين القرع في مناطق الإنقسنا. اما الفنون التشكيلية الشعبية التي تبلورت عبر القرون فانها مزيج رفيع من الفن الافريقي(من فن الحضارات السودانية القديمة) الذي تحكمة القيم الإسلامية , وهو فن لاشك راق ودقيق الملامح كما انه عميق الجذور به مختلف التأثيرات الحضارية التي مرت بها المنطقة , ومن ذلك العنقريب (السرير) له أرجل منحوتة , وطريقة تركيبه بين الرأس والقوائم تدل على إرث عبقري , ومثل الواح الكتابة في خلاوي القران , وفي القدح (إناء خشبي للأكل) حافته عريضه مزخرفة بحفر بارز , وحتى الساقية (الناعورة) بتركيباتها الميكانيكية ذات التروس الخشبية والتي تنحت أجزائها بمقدره فائقة ودقيقة وحتى صناعة المراكب الخشبية التي تحتاج الي دقة ومهارة ,لها صناع مهره وتحفر عليها الزخارف وتلون تلك الزخارف في كثير من الأحيان في شمال السودان حيث ما يزال النوبيون متمسكين بالتقاليد القديمه (واللغة النوبية القديمة) كما في بوابات البيوت فتزخرف بزخارف إسلامية ذات حس سوداني متميز ونجد الفخار (إرث الشهيناب وكرمة وما بعدها) ما زال يمارس, وكمثال لرقة جدرانه وصقله (الجبنه) وهي إناء للقهوة ذو جمالية عالية فضلاً عن زخارف القرع (صورة رقم 1) الذي يعالج بالحز والحرق. كذلك البروش (الحصير) من سعف النخيل وسيقان القمح اللامعة والذي يصبغ بمختلف الألوان في زخارف هندسية.

قاومت الفنون الشعبية والصناعات اليدوية الفنون الوافدة , وإزدهرت في امدرمان , بل انها تطورت وأصبحت أكثر جاذبية ورواجاً لأنها الأقرب لإشباع حاجات الشعب السوداني الجمالية كما في البروش زاهية الألوان دقيقة الصنع والتراكيب (صورة رقم 2), وكذلك الطباقه (لغطاء صواني الأكل) وأدوات الزينة , على رأسها

الحق المزخرف بالأحمر والأصفر والأسود, والسحارة (صندوق خشبي لحفظ الأغراض ذو غطاء مقبب بزخارفه البارزة) (صورة رقم3), والعناقريب المخروطة من الخشب بنسجها ذي التفانين المتعدده الأشكال , وسوق الطواقي والمنسوجات المشغوله يدوياً والتي طورت فيها الأشكال الزخرفية النباتية , والفخار, كما طورت في سوق الصاغة الزخارف الذهبية.أشكال أهله وطيور وزخارف في أروع النقوش. (العوام،2013 ،34-35)

تمثل الحرف التقليدية الموروثة مجموع الخبرات التي ورثها الحرفيين عن آباءهم . وتعتمد الحرف على الإلمام بتقنيات يدوية وتشكيلات متميزة فرضتها الخامة والبيئة المحيطة بها ، وهذه التشكيلات المصنوعة من خامات البيئة والمعالجة بطريقة يدوية تخضع لمجتمعاتها بما تفرزه من ثقافات تحمل علامات و رموز هي رواسب لأزمان كانت فيها تلك العلامات محور رئيسي في أعراف و معتقدات و ممارسات المجتمع . ليصبح لهذه الرموز دلالتها المقروءة ووظيفتها التي إستطاع الحرفي صياغتها وجذب عواطف المشاهدين لها و إيجاد وظيفة جمالية لها أيضا ، ليصبح هنا الجمال الوجداني مرتبطاً بوظيفة المنتج الأساسية كمنتج له وظيفة نفعية.

في إطار بيئة التنوع هذه تعايشت أشكال الفنون المتنوعة البالغة الثراء جنباً إلى جنب مع إرث تشكيلي ضارب في القدم و يعود تاريخه إلى التقاليد الثقافية لحضارتي كوش و مروي. كنتيجة لهذا التنوع الثقافي صار أمر البحث عن قاسم مشترك تتمركز حوله ما يمكن أن يسمّى « ثقافة سودانية وطنية / قومية » يتقاطع مع كل عناصر تلك التعددية الدينية و الإثنية و الثقافية.(الصلحي، ب ت ،8)

يستخدم الفنان عناصر متعددة من إشكال النباتات مثل النخلة والتفريعات النباتية وأوراق الشجر، وإشكال الكائنات الحية مثل الإنسان والحيوان والطيور والأسماك والزواحف بالإضافة إلى بعض الإشكال المعمارية مثل المئذنة والقبة والهلال، وبعض الإشكال الهندسية مثل المربع والمثلث والدائرة، بتعبيرات تشمل أحيانا كل جزء في مفردات الشكل، أو أجزاء منه بموضوعات من واقع الأحداث المرتبطة بالحياة اليومية حيث

أستخدم الفنان الشعبي رموزه بطرق متعددة ليعبر عن المواقف والأحداث برموز تلقائية، إن الفنون الشعبية وبقايا رموزها، ليست كالأحرف تماماً، ولكنها، في حالتها المعرفية الأولى، هي الركيزة البدائية في تاريخ الوعي الإنساني لكل المعارف التي تلتها، وهذه الركائز هي جزء من اللغة والسلوك الرمزي العام، الذي يتميز به الإنسان عن الحيوان، وبه تتجدد إنسانيته، وجاء إستخدام الفنان مناسباً لرؤيته التشكيلية الخاصة بتصوير الموضوعات من التراث، فنجد إختيار الفنان للشكل جاء متناغماً مع توظيفه، متوافقاً في نفس الوقت مع التكوين والمساحة التي حددها لكل عمل على حدة، فجاء إستخدام كل الرموز بما يتناسب مع توظيفها خاصة إذا كان الهدف بقصد منع الحسد (كما في زخارف البيوت النوبية)، لكن الفنان الشعبي هنا له أسلوبه التحويري في تناول الإشكال والعناصر المساعدة لها بحيث تخدم الفلسفة التي يراها داخل كل تكوين يحدده، فنجده يستعين ببعض الرموز من وحي خياله حتي يعكس عمق التصور الذي يملكه الفنان، فتصبح من أهم سبل التواصل بين أبناء المجتمع لتحديد المستوى الثقافي العام الذي يمنح في المستقبل صيغ تشكيلية جديدة، تطرح لغة معاصرة ومتميزة .(عبد العظيم ، ب ت، 2)

يتضح مما سبق ان الموروث الثقافي الشعبى غني ومتنوع بتنوع الثقافات وتعددها ، المصمم غالبا ما يستمد أصالة إنتاجه من تاريخ قومه، كما أن المنطق يدعونا لدراسة الجذور قبل الفروع. فالموروث الشعبي هو الأصل للاتجاهات الفنية المعاصرة، والظواهر الاجتماعية التى تؤثر فى سلوك الفرد.

الزخـرفـــة

الزخرفة :

هي سجل لمراحل تطور الإبداع الإنساني في مجال الجمال ومن الطبيعة حيث يستلهم الفنان أفكاره نتيجة تاملاته ومشاهداته لها. ولكل امة من الآمم طابع فني خاص تتميز به، وكلما كانت الزخرفة مستمدة من البيئة المحلية التي يعيش فيها الفنان وملائمة لروح العصر، كانت التصميمات الزخرفية معبرة عن الطراز القومي، وعلى سبيل المثال الزخارف الكوشية ، الفرعونية ، الإسلامية ، اليابانية والإغريقية .

نشأة الزخرفة و أصولها:

منذ أقدم العصور والأنسان مدفوع بطبيعته إلى التأمل فيما يحيط به من أشياء في الطبيعة ,فأدركها وأحس بجمالها وإستمتع بها ,وعندما الحت على الإنسان الأول حاجته إلى التجميل والزخرفة , كان من البديهي أن تكون الطبيعة مصدر إلهامه . وأستوحى من بعض ما يحيط به من مشاهدها , عناصر زخرفية لخطوط بدائية , زين بها كهفه . ووشم بها جسده. وبمرور الزمن وإستمرار التطور, وتوفر بعض أسباب أمنه وسلامته , أرتقى بفكره ونمت حواسه ,وإستخدم عناصر زخرفيه بسيطة , من الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية , جمل بها مآواه وبعض أسلتحه وآوانيه. (حموده، 1990 ،5).

تعتبر الطبيعه وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة ,فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناته وإستنباط الزخرفة وكيفية تشكيلها يبدأ عادة بالتأمل والمشاهدة لما يقع علية الأختيار من عناصر الطبيعة.

يلي ذلك إعداد بعض الدراسات التي من خلالها يمكن الحصول على المفردات الزخرفية وكلما كانت الزخرفة مستمده من البيئة المحلية التي يعيش فيها الفنان ومواكبة لروح العصر الذي يحيا فيه , كانت النتائج مميزة ومعبرة عن الطراز القومي المنشود. (غراب، ب ت ،4)

أهمية الزخرفة في التصميم

تعتبر الزخرفة من أهم الفنون التشكيلية وأعظمها أثراء في إكساب معظم المنتجات الحرفية وغيرها من مختلف الصناعات قيماً جملية جذابة إلى جانب أهدافها النفعية. وفي العصر الحديث أخذ التشكيل الزخرفي يستعيد مكانته القديمة بإحياء وتطوير الكثير من منتجات الحرف الفنية مما يساعد علي تنشيط واتساع الصادرات الخارجية للمنتجات. (حموده ، 1990 ،4-5).

لاهمية فن الزخرفة أحياناً ما يكون لزاماً على العاملين في مهنة التصميم الداخلي و الديكور أن يتعرفوا على الزخرفة وأصول تكوينها وتنسيقها ودراسة الأساليب المتبعة في تشكيلها بما يتفق مع متطلبات التصميمات المتنوعة لأنهم يحتاجون لهذه المعرفة في رسوماتهم وتصميماتهم الداخلية بأماكن مختلفة خاصة الفنادق والمطاعم والقصور ... الخ وعند التعامل معها كاختيار النقوش وورق الجدران والسجاد، والأقمشة وغيرها. كذلك الأمر التعرف على تنسيقها وأساليب توزيعها في تجميل الفراغات المختلفة وفي الأماكن المتعددة حسب أغراضها.

مصادر الزخارف الشعبية:

تعتمد الزخارف الشعبية على مصادر عدة، يمكن رصدها خلال مسارات التاريخ، ومن اهم هذه المصادر ما يلي:

مصادر التراث المرئي:

وهي فنون المنقولات التي يستقيها الإنسان من خلال المراسم، والطقوس، والاحتفاليات، والتي يستنبطها من فنون ورموز الوشم، والنقش على الجدران في مواسم الحج، والأفراح، والطهور، والسبوع، والموالد، والتمائم ، والكف، والحجاب، والعين والسهم وغيرها. وهي جميعها رموز يستخدمها الإنسان إما للدلالة على وجود شئ ما، أو مناسبة مفرحة، أو اتقاء للحسد والشر، أو لطرد الأرواح الشريرة، وأما للتفاؤل وإبعاد الشر المعتقد وضعه من الغير .للرمز مدلولات ثقافية لها علاقة وثيقة بأيديولوجية الثقافة المجتمعية المعاشة، التي يكونها فكر جماعة ما. (غراب،ب ت، 62-63)

ويكون ذلك قاموساً لمفردات التكيف مع الحياة. وفق معتقدات معينة. يؤمن بها ولا يمكن أن يحيد عنها.

التكوين الزخرفي:

يتكون التصميم الزخرفي غالباً من عناصر اولية تتمثل بالنقطة والخط ، ويمكن عمل تشكيلات من النقطة او الخط او من كليهما معا.أهم الأشكال الزخرفية الممكن تكوينها والممكن استخدامها في عمليات التصميم المختلفة هي التي تتكون من :

1- النقطة والخط: حيث تشكل النقطة أبسط صورة للوحدة الزخرفية ويمكن تشكيلها هندسياً لتعطي تعبيراً رائعاً كالدوائر أو المربعات أو مضلعات صغيرة وكلما تنوعت النقطة من حيث الشكل أو اللون كانت تأثيراتها أفضل. وتستخدم النقطة في أغراض زخرفية كثيرة مثل زخرفة المساحات والإطارات والمنسوجات وغيرها.

أما الخط بأنواعه المختلفة فيمكن استخدامه في مجالات زخرفية متعددة أيضاً مثل اللوحات والأثاث وبانوهات التجليد والسطوح المختلفة للفراغات وغير ذلك.

ويستخدم الخط بشكل خاص لزخرفة الأركان والزوايا – للإطارات واللوحات والجدران وتشكيل الكتابات المختلفة.

2- **الأشـكال الهندسـية:** وهي مكونة من عدة خطوط أشـكال هندسـية مختلفة ومضـلعات متعددة متداخلة ومتشابكة بهدف الحصول على تشكيلات بديعة ومعبرة.

3- **الأشـكال النباتية أو (المزهرة):** وهي التي تتكون من أشـكال مأخوذة من النباتات والأزهار والورود، و من سيقان وأغصان وأوراق وبراعم النباتات المختلفة والزهور المتنوعة(خنفر، ب ت ،136)

4- - **تعبيرات كتابية:** تعتمد علي الاحرف والكتابة. (المرجع السابق، 140-141)

الأسس الزخرفية:

قواعد الزخرفة هي الطريقه التي بواسطة إتباعها يمكن وضع رسومات وتصميمات زخرفية على اسس سليمة من الناحيه الإبداعية والعلمية ويلحظ الباحث انها تتشابة الي حد ما مع اسس التصميم التي وردت سابقاً وهي:

1- **التوازن:** وهي القاعدة الأساسية التي يجب توفرها في كل تكوين زخرفي أي حسن توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق بعضها ببعض وبالفراغات المحيطة بها. مثل: توازن الطبيعة بما تحويه من أزهار وشجيرات ونباتا وغير ذلك. ويجب تحقيق التوازن الزخرفي في جميع المساحات والسطوح التي بها تشكيلات معينة.

2- **التماثل:** وهي من أهم أنواع القواعد التي تقوم عليها التكوينات الزخرفية التي ينطبق أحد نصفيها على النصف الآخر بواسطة مستقيم يسمى (محور التماثل).

3- **التشعب:** وهو أما التشعب من نقطة (أي تخرج الخطوط وتنبثق من نقطة. أو التشعب من خط معين وفيه تتفرع الأشكال إلى خطوط مستقية ومنحنية من جانب واحد أو من جانبين. مثل: أوراق النبات من فروعها والفروع من السيقان والجذوع وغير ذلك.

4- **التكرار:** من أهم قواعد الزخرفة أيضاً ومن أبسط أسس التكوين والتشكيل الزخرفي وهو على أنواع:

أ. العادي: الوحدات الزخرفية في وضع واحد ومتناوب.

ب. المتعاكس: الوحدات الزخرفية في وضع متعاكس مرة للأعلى ومرة للأسفل، أو مرة لليمين ومرة لليسار وهكذا ... وذلك في تكوين زخرفي معين.

ج. التعاقب: وهو استخدام وحدتين زخرفتين مختلفتين تكون الواحدة تلو الأخرى التعاقب (التبادل).

(المرجع السابق، 142-143)

تعريف الزخارف الشعبية:

تعرف الزخرفة الشعبية بأنها " الوحدات الزخرفية الهندسية والنباتية والرسوم الرمزية التي أتت بصورة تلقائية متكررة ، وقد نبعت من إحساس فطري يعبر عن معتقدات الشعب" - (الغامدي ، 1422هـ ، 8) كما أنها تعتبر " جزء من الفنون الشعبية "وذلك لكونها جزء لا يتجزأ من هوية الفن الشعبي حيث تظهر في كل معالمه.ولا نبالغ عندما نقول أن الزخرفة هي التي تحدد هوية الفن الشعبي ، إذ لا تكاد تقف على مجال من مجالات الفن الشعبي ، إلاّ وتجد له زخارفه التي تزين أدواته ونماذجه وتوضح تميزه عن غيره (الغامدي،1418هـ ، 8) وتعتبر الطبيعه وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة,فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله ومنها يستمد اسسها ونظمها وعناصر تكويناته. (حموده ،1990، 4)

الزخارف الشعبية هي اشكال جمالية تعبيرية، تعبر عن إحساس ووجدان الإنسان وترتبط بجذوره ومقومات حياته الثقافية يستخدم فيها الفنان الشعبي رموزاً وأشكال لها أبعاد تأويلية وتفسيرية وهي جسر التواصل الإنساني في مجتمعات ثقافة العامة. وتختلف استخدامات المصطلح في مجال الزخارف الشعبية وفقاً لاختلاف وطبيعة الإجراءات والاتجاه الفسلفي للمجتمع. (غراب، ب ت ، 88)

مميزات الزخارف الشعبية:

الزخارف الشعبية فنون غير أكاديمية وتعتمد على الحرية المطلقة لها إيقاعات. في سماتها وتقيمها للتحول والنمو الدائم , فنون يكمن مضمونها في لغة الجوهر وهي فنون تنسيقية للإنسان يجد فيها الإنسان ذاته بعيداً عن النزعات السياسية والإقتصادية أو الرأسمالية أو الشيوعية إنها محورية تؤكد قيم تربية إبتكارية وهي قابلة للتعلم وتحقق الإتصال الجماهيري وإنتاجها بدافع من الذات غير مجبر عليها الإنسان وهي فنون الإحساس الحركي والمشاعر لا تعتمد على القدرة البصرية بل الإحساس والذات والإنطباع السريع المباشر. (غراب، ب ت ، 125)

تتميز الزخارف الشعبية بالعديد من الخصائص منها على سبيل المثال:

تختص زخارف الفنون الشعبية بعدد من السمات والخصائص التي تميزها عن غيرها منها:

1. سهولة الإدراك للمدلول المرئي المرتبط بثقافة الإنسان الشعبية.
2. البعد عن التصنع والصنعة الفنية، والتلقائية والانطباع المباشر السريع.
3. سهولة الإدراك للمدلول المرئي والفهم المباشر.
4. الألوان مباشرة وصريحة بعيدة عن التصنع.
5. الارتباط بالتراث الثقافي والأيديولوجيا لمجتمع الفقراء والعامة.
6. التكامل في بناء الوحدة الشعبية الزخرفية.
7. للرموز مدلولات عقائدية، وأسطورية، لها علاقة بالميثودولوجي الثقافي.
8. الخطوط محددة وصريحة، ومباشرة.
9. ارتباطها بمدلولات تفسيرية وتأويلية. (غراب، ب ت ، 87)

اهمية الزخارف الشعبية

الزخارف الشعبية مفردات وكلمات تشكيلية للغة يألفها العامة والخاصة، وإذا كان كل مجال في الحياة هو حقل للتفاعل الإنساني، فمن ثم فإن هذا الحقل يتطلب لغة لتحقيق أكبر سعة من الفاعلية، وهذا لا يكون

دون وجود لغة بسيطة ينقل من خلالها مفاهيم الوثائق والأعراف والمراسم والطقوس، وأنه ما من سبيل إلى ذلك إلا من خلال لغة الزخارف الشعبية وهي في نفس الوقت وسيلة لتحقيق الإرتقاء والتطور الإنساني في منظومة القيم. (المرجع السابق ، 82)

تتمثل **ضرورة دراسة الزخارف الشعبية في التالي:**

أولاً: الضرورة الثقافية:

وتتمثل في تحقيق التكامل الثقافي والتواصل بين الأجيال، والحفاظ على هوية الشعب وملامحه بين ثقافات العالم. (المرجع السابق 125)

ثانياً: الضرورة الاقتصادية:

إمكانية استثمار التراث في إبداعات جمالية عالمية يمكن أن تحقق عائد اقتصادي على المجتمع، وتوثق ملامح الهوية الحضارية للإنسان.

ثالثاً: الضرورة الاجتماعية:

تحقيق الترابط الإجتماعي من خلال لغة الموروث الشعبي، والذي يتم نقله عبر الأجيال من خلال إحتفالات ومراسم وطقوس مختلفة.

رابعاً: الضرورة السياسية:

تأكيد الهوية من خلال جماليات فنون التراث الشعبي.

خامساً: الضرورة العالمية:

إيجاد لغة للإتصال والتفاهم العالمي النقي.

الدوافع المعاصرة للإهتمام بالزخارف الشعبية:

1. متغيرات العولمة وتتطلب:

أ. ضرورة الحفاظ على الهوية الحضارية للرموز والأشكال الثقافية.

ب. حسن استثمار الرموز لتنافس الاتجاهات العالمية.

2. اتجاهات الاستثمار

الاستثمار الإبداعي للرموز والأشكال التراثية الجمالية للزخارف. (المرجع السابق، 125-127)

فلسفة توظيف الزخارف الشعبية:

تتمثل فلسفة الاستخدام التوظيفي للزخارف الشعبية في التالي:

1. تحقيق التواصل الاجتماعي إنسانياً.
2. ترسيخ القيم الثقافية الأصلية.
3. نقل المفاهيم والمعلومات الشعبية.
4. تحقيق المقومات الأساسية للهوية الثقافية.
5. التنمية غير المباشرة لتحقيق مفاهيم الولاء والإنتماء.
6. ترسيخ المبادئ والأعراف.
7. تنمية لغة الاتصال الترابطية بين الأجيال. (غراب ، ب ت، 81-82)

الزخرفة في التصميم الداخلي

وهي زخرفة السطوح الكبيرة غير الممدودة نسبياً كالجدران والسقوف وغيرها، حيث لا يمكن زخرفة هذه المساحات الواسعة بشكل متماثل إلا بكل مشقة وبذل الوقت والجهد، لذلك يقسم السطح إلى مساحات صغيرة ثم يعمل نموذج أو نموذجين ثم يجري تكرارها في المساحات الأخرى وأما وحدات النموذج إما أن تكون متصلة أو منفصلة بمسافات محددة بينها. أي تقسيم السطح إلى مربعات، أو مستطيلات أو دوائر أو شكلين معاً بالتكرار وهكذا. (خنفر, ب ت،142-143)

مدلولات الزخارف الشعبية:

تعتبر الزخارف الهندسية ابسط الزخارف المستخدمة في شتى أنواع الفنون وهي تتفق مع العديد من المعتقدات والأفكار في الحضارات المختلفة ولهذه الزخارف تناغمات خاصة عند دمجها مع بعضها البعض واستنباط زخارف وتكوينات جديده تتميز بالأصالة والمعاصرة وفيا يلي مدلولات أهم الزخارف الهندسية المستخدمة .

1- المربع:

يوجد في شكل مساحات متبادلة الظهور مع الأرضية كما يوجد في زخارف أشغال الخرز بالنوبة وينتج من تقابل مثلثين أو رؤوس أربعة مثلثات، ويوحد في الرسوم المجردة لبعض النباتات بزخارف بدو الشرق.

والمربع يعني التوازن والقدسية، حيث يحقق هذا الشكل التوازن حول نقطة المركز ويستخدم لمنع الحسد ويسمى الخاتم وبتوصيل قطري المربع يقسم إلى أربعة مثلثات ويتخذ كل مثلث لوناً مختلف.

3-المثلث:

وهو أكثر الزخارف الهندسية الشعبية شيوعاً واستخداماً في أنماط الفن الشعبي التشكيلي المختلفة، ومن المحتمل أنه أخذ هذه المكانة من الأهمية باعتباره تميمة الحسد أو الحجاب كما هو متعارف عليه بلغة البدو, ونراه في الطبيعة ممثلاً في الهضاب والجبال، كما أن المثلث هو أحد أوجه الهرم، وهو أقدم الرموز الفرعونية التي تدل على إله الشمس، وعند المسلمين تكراره يدل على التسبيح بذكر الله العلي القدير. (الجنايني ،1994،71) ، وإذا رسم المثلث ورأسه لأعلى يرمز إلى السماء أما إذا رسم ورأسه لأسفل فيمثل الأرض. (نصر ،1998 ، 28)

وقد أرتبط المثلث بالحجاب (تميمة الحسد) ويستعمله العامة من الشعب وهو عبارة عن حافظة بداخلها آيات القرآن الكريم أو أدعية وأغلبها يأخذ شكل المثلث إلا أن هناك بعضها يأخذ شكل المخمس او المستطيل والمثلث المستخدم في زخارف الفن الشعبي إما مثلث متساوي الساقين أو متساوي الأضلاع وأحيانا يكون مختلف الأضلاع وذلك حسب مكانه في الزخرفة، والمثلث والمعين بينهما ارتباط وثيق حيث ينتج المعين من تكرار المثلث، وغالبا ما يصور المثلث باللون الأزرق لما لهذا اللون من خواص وقائية من العين والحسد ، واستخدم شكل المثلث في أماكن كثيرة في زخارف الملابس المختلفة ، ويعد الحجاب أو المثلث من الرموز الوقائية التي يستعين بها الفنان الشعبي من الحسد والأمراض. (ماضي،1995 ، 186)

4- المستطيل:

من العناصر التي لم يسهب الفنان الشعبي في استخدامها فيظهر في الإطار الخارجي للكليم والسجاداليدوي، وفي تقسيمات بعض زخارفها كما يستخدم في تقسيمات زخارف التطريز ، ويعرف "بالصواني" ويوجد في زخرفة تسمى"عرق الكبريت" لدى البدو وينتج من تجاور مربعين زخرفيين. (حافظ ،1989 ، 240)

5- المعين:

أساسه كلمة العين فهو الشكل المجرد الهندسي للعين, ويسمي حجاب مرابعة أو ترابيع لأنه ينتج من تقابل أربع مثلثات وقد استخدم كعنصر زخرفي من العصر الفرعوني وفي العصور التالية له ويوجد المعين في الزخارف إما مصمتاً أو مفرغاً أو ناتج من تجمع مثلثات في الفراغ، أو يوجد في شكل إطار خارجي يضم بداخله بعض الزخارف سواء الهندسية أو الزخارف المجردة المأخوذة من البيئة، والمعين كعنصر زخرفي يوجد في أشغال الخرز والخوص والعمارة النوبية وفي شبابيك الفلل وفي الكليم كما يوجد في تطريز ملابس البدويات في الشرق. ويستخدم المعين لدرء العين الحاسدة والوقاية من شرها.

6- الهلال:

استخدم كثيرا في الزخارف النوبية وهو من الرموز التي انتشرت على التمائم الفرعونية فكانت تحفظ من الأخطار وتجلب الخير, وانتقلت إلى العصور الرومانية والقبطية، ثم كأحد الرموز الهامة في الحلي الإسلامية، ويعتبر الهلال من أكثر الأشكال التي يستخدمها الفنان الشعبي، وهو القاسم المشترك للعناصر الزخرفية، والهلال من الأشياء التي يستبشر الفنان الشعبي والناس بظهوره فهو رمز للتفاؤل لأن المسلمون يتفاءلون بحلول أول الشهر العربي.(شوشان ،1993 ، 346)

7- النجوم:

يرى المصريون القدماء في النجوم أرواح الموتى الذين يصبحون (رع) ملكهم وإلههم، والنجوم التي يستخدمها الفنان الشعبي في تزيين أعلى مداخل بيوت النوبة هدفان، هدف نفعي من حيث التبرك ودفع الشر والهدف الأخر جمالي زخرفي، فنرى مثلاً النجمة ذات الخمسة رؤوس التي تعلو واجهات المداخل في أعداد تدور حول قرص الشمس المسنن الذي يتوسط الواجهة كقوة جذب مساعدة لمجموعة المثلثات التي أسفلها لشد عين الغرباء، وإبطال فعل عيونهم. (حسن،1975 ، 102)

الــرمـــــــوز

نشأة الرموز و تطورها

من المؤكد أن نشأة الرموز قد بدأت مع نشأة الحضارة و الفن، أي إبان العصور الحجرية المبكرة حيث كانت أغلب الجماعات البدائية تعيش على صيد الحيوانات و تتخذ منها طعاماً و شراباً و كساءً (عصر الإنسان الصياد)، و قد انعكس ذلك على فنون لها قيمتها الشكلية تمتاز بالحساسية و الدقة، كما ظهرت تخطيطات هندسية بسيطة ترمز إلى الظواهر المحيطة به التي كونت عقائده، فقد كان يعبد ما يخشاه تارة، و ما يرى فيه منفعتة تارة أخرى كالوعول و الثيران...و كان يجد في تسجيلها و رسمها على جدران الكهف و سقفه نوعاً من العبادة، و في ذلك إنتصارا و تقرباً إلى المعبود، و خير دليل على ذلك الكهوف التي كشفت في أسيا و جنوب فرنسا وتوسكانيا، و كذلك في أثار البدارى و صحراء اللاهون و نقادة و طريق السويس، حيث وجدت سلع يرجع تاريخها إلى العهود الحجرية المختلفة، و منها الأدوات القاطعة و الفؤوس الحجرية.

يعد الرمز مادة للدراسة لعديد من نواحي مختلفة من تاريخ نشوء الرمز والضرورات التي دفعت لقيامه وطريقة تكوينه, فهو في اللغة" هو الشيء الذي يقوم مقام شيء اخر ويمثله (حكيم،1986، 5) وتحتم الضرورة في هذه الالية تواجد اللاوعي ."وتقدير التشابه بين الرمز وبين ما يمثله او رابطة بينهما بشكل ما. وفي المجال النفسي ينظر الى الرمز بانه" الشيء الذي يقوم مقام شئ اخر مهما كانت هوية ذلك الشئ وماهيته وكينونته. وقد دخل في عديد من المجالات والعلوم (كمال،1990، 8)

يتصف الرمز في كثير من الأحيان بتكثيف المعنى المراد الأشارة إليه ضمن صيغة شكلية معينة قابلة للتفسير من قبل المجتمع " الرموز وتنظيمها قائمة على تقليص سابق ،وهي (نتيجة لمحاولة الفنان الفرد أيجاد الوسيلة لإيصال تلك الأوجه من تجربته التي يتعذر عليه التعبير عنها باللغة المرئية الموروثة) "

(نوبلر ،2000 ، 99). ومن صفاته بأن " الرمز له معانٍ مرجعية يعمل بين شيئين يمكن تمييزهما بسهولة وهما العلامة الرمز (والشيء المشار إليه) المرموز (وغرضهما هو تمكين عقل المراقب بالانتقال من شيء حاضر الى شيء غائب بيد أن معنى الشيء) الرمز (مستأصل فيه لا يشير إلى أي شيء آخر وهو في ذاته حاضر مباشر) " (كورك ، 1989 ،93)

شملت الرموز العلوم كافة كالرياضيات ، أما في الفنون التشكيلية فقد سميت إحدى اتجاهات الفن التشكيلي الحديث بالرمزية يفترض أساسها التقني والفكري ما يفرزه العقل الباطن عن طريق اللاوعي، والإنسان إستخدم الرمز كدلالة إجتماعية عقائدية أفرزته منجزات فنية تعبر عن توجهات المجتمع الفكرية ونوازعه تلتقي عندها الطقوس التعبدية والسحرية ليرتقي فيها المنجز بالمضمون على الشكل (البياتي، ،2001،30)

اهمية الرموز

تلعب الرموز من لغة وأشكال تعبيرية دوراً أساسياً في تواصل الأفراد والجماعات ثم المجتمعات فيما بينهم تسمح لهم بالتفاعل إجتماعياً، وتعطي تفسيرات للعالم المادي من حولهم .فقد أستخدم الإنسان الرموز المُعبر عنها في الرسومات والأشكال في مراحل مبكرة من التاريخ، أتاح له ذلك اكتشاف نفسه واشباع رغباته لمعرفة أسرار هذا الكون، وتفسيرات الظواهر المحيطة من حوله، فأنشأ حولها الأساطير والرموز التي من شأنها أصبحت هي وسيلته في تفسير هذه الظواهر وإستنباط المعاني والدلالات . لذا أصبح الرمز وثيق الصلة بالإنسان عبر مراحل تطوره وهو يتممس طريقه لإكتشاف العالم ، كما أستخدمها الإنسان ليعّبر عن مكنونات نفسه وما يعتريها من رغبات وأحاسيس مختلفة .فالعقل البشري من خلال الرموز يتمكن من إضفاء المعنى ومن إستخلاص المعاني أيضاً لذلك فإن الرموز تمثل وسيلة للفهم والإتصال بين الإنسان وعالمه الخارجي و احداث العلاقات بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني، العالم المحدود واللامحدود. (شاكر، 2008،32)

الرموز والحضارة

أتفق كل الدارسين للحضاره على أن الإنسان يتعلم الحضارة وهذا التعلم قد يتخذ أشكالاً عديدة إبسطها التقليد والمحاكاة والتعليم بالتجربة المباشرة .

الإنسان حقق ما وصل إليه من تقدم تكنلوجي وحضاري نتيجة كونه بفضل نمو قدرات معينه في المخ , أصبح قادراً على إختراع رموز مجرده للتعبير ونقل التجارب . هذه هي مقدمات اللغة ,فالكلمة عبارة عن رمز تجريدي مركب من عدد محدود من الأحرف ..الخ

عن طريق الرمز تسني للناس أن يستوعبوا كافه طرائق الحياة التي تشتمل عليها الحضارة . وعن طريق الرمز أيضاً لم يعد الإنسان في حاجه إلى تعلم الأشياء عن طريق التجربه الشخصية ,باستثناء الأدوات والألات المعقده . وعن طريق الرمز أيضاً أصبح في الإمكان أن يبني الإنسان الكثير من الإضافات على ميراثه الإجتماعي والحضاري . (رياض،1974، 240) ، هذا ولم تقتصر الرموز على اللغه والتعليم الحضاري , بل تعدتها الى رموز معنويه شاسعة الأبعاد,إذ يبدو ان الإنسان قد الف هذه الرموز ونماها لكي تعطيه تعبيرات إجمالية رائعة مخلصة في رمز واحد , فالهلال اصبح يرمز للإسلام والصليب للمسيحية وهما رمزان يعبر كل واحد منهما عن مجموعة هائلة من المعاني المتركبة من الدين.

هنالك أمثلة كثيرة على الرمز ودوره في الحياة الحضارية للإنسان في شتي أشكال الفنون.ففي الشعر والموسيقى أصبحت هناك رموز توضح نوع المؤلفات الموسيقية كالسيمفونية والأوبرا والاوبريت وفي التصوير أصبحت هناك رموز لتصنيف المدارس الفنية كالإنطباعية والرمزية والتكعيبية وهكذا.. (المرجع السابق، 241)

الرموز الشعبية

الرموز الشعبية هي مجموعة من الخطوط والألوان والأشكال مرسومة بمواد سهلة وميسرة وهي كل ما يشير إلى شكل أو مدلول مجرد لفلسفة وأيديولوجية وهي مكون أساسي لرصيد شعب يريد أن يعطي لغة مختزلة مجردة معبرة هادفة ,أن كل رمز له لغة عامة يتعارف عليها الجميع، ويعبر عن قيمة حقيقية في وجدان أمة، وغالباً ما يرتبط الرمز في الفن الشعبي بأصول الثقافة الحقيقية لشعب نابعة من فلسفة حياته التي ينتمي لإيدويولجيته. تكون الرموز إما مجردة أو شكلية فالرموز المجردة مثل الهلال، الصليب، والدائرة، المثلث، السهم، العين، ... الخ أما الرموز الشكلية منها السمكة، النجوم، الحمام، الكعبة، عروس البحر، النخل، سعف النخيل، السفينة، الطيارة، الجمل، النخلة، الأبريق، الزهرية، السفينة، المحمل، ... الخ. (غراب, ب ت ،46-47)

الرموز الشعبية تندرج تحت الفنون الشعبية التي وصفها" رشدي صالح "في كتابه" الفنون على أنها تشمل التعبيرات الروحية كفنون الأدب الشعبي والموسيقى الشعبية" (والرقص وتشمل: التعبيرات المادية كفن الرسم والنقش والنحت والعمارة والأثاث والأزياء والصناعات الشعبية الأخرى(رشدي،32,1960) ، والرمز عند " هاني جابر " في كتابه "الفنون الشعبية" هو تعبير عن الأبعاد التاريخية التي يحملها الإبداع الشعبي . وأن الرمز يقبل التراكم الثقافي وينمو على مر العصور إلى جانب أن الرمز في طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الحضاري الثقافي ، لذلك فإن إبتداع رمز جديد لا يقضي على ما كان قبله ولا يصبح الرمز القديم مهجوراً وإنما يحتفظ بقيمته باعتباره حالة تشكيلية عبرت عن فكرة محورية تدور حول الدوافع الانفعالية والثقافية والاجتماعية.(هاني جابر،2000،93)

الرموز الشعبية لها دلالات ورموز ومعان مرتبطة بسلوك الفرد في المجتمع حيث تحمل هذه الرموز المضمون الفكري والثقافي الذي يعكس مدلول لكل رمز لتحديد قيمة الرمز الذي يعتبر اهم عناصر الزخرفة المرتبطة بالحرف الشعبية. (عبد العزيز، 1995، 116)

الرموز الشعبية كأحد العناصر التي تشكل مصدراً للمصمم في أن يسجل ومن وحي بيئته ما يخدم الوظيفة بشكل جمالي يهيب إحساسنا وإدراكنا.

الرموز متعددة الأنواع منها رموز تشكيلية أو رموز لفظية أو رموز حركية أو أشارية هي من فطرة الله في خلقه الإنسان الذي تمكن من صنع الرموز وإنتاجها وثمارها محاولاته للتعبير عن أفكاره بهدف التأثير في الآخرين وعندما يستجيب الآخرون إلى هذه الرموز تصبح ذات معني للجماعة أو المجتمع الذي يعيش فيه الفرد، والمعنى لا يوجد في الرمز بل في أفكار الجماعة أو المجتمع، وليس الرموز وعاء مليئة بالمعاني بل الرمز يستحدث فينا المعاني التي تعلمنا في حياتنا الإجتماعية والعلمية والثقافية. (قانصو، 1995 ، 100)

مواضيع الرموز الشعبية

الموضوع في الفن الشعبي هو انعكاساً للبيئة الطبيعية والعقيدة الدينية والأوضاع الاجتماعية :والسياسية فهو ليس عملا صرفاً أو مادياً، ولكنه يمثل وحده عضوية تجمع بين الروحي والمادي .(زكريا ، 1976 ، 38). و موضوعات الرموز الشعبية في معظم الأحيان مبادئ تختص بالأخلاق والفروسية والكرم وحسن الضيافة وهي وسيلة لنشر هذه المبادئ ودفعها في سبيل الإستمرار ، وهي موضوعات للسير الشعبية والدينية وأخرى تاريخية وبيئية . تنوعت موضوعاتها وتعددت شخصياتها بما يتناسب والحالة الإجتماعية والسياسية للمجتمع واهمها الآتي :

موضوعات دينية

مثلت هذه الموضوعات عن بعض الطوائف والفرق الصوفية ويسمو بها مع سمو التعاليم الدينية بما تمثل من خير وبركة وإيمان وشملت موضوعات إسلامية ومسيحية.

موضوعات تاريخية

شملت موضوعات تمثل البطولات والفتوحات وكل هذه الموضوعات سواء كانت تحكي قصة أو تروي حكاية فكانت تشمل بعض الرموز التي كان لها دور في تكون العمل الفني ، والرموز الشعبية تعتبر من أهم عناصر التكوين الشعبي فهي موجودة في معنى ومضمون الموضوع.

موضوعات إجتماعية

تنوعت موضوعاتها وتعددت شخصياتها بما يتناسب والحالة الإجتماعية والسياسية للمجتمع .(الشوربجي، 83,2006،)

خصائص الرموز الشعبية:-

بما أن رموز الفن الشعبي من إبتكار فنان يميل إلى الفطرة ،بعيد عن الدراسة الأكاديمية و يقوم بتسجيل عناصره و أشكاله الممتزجة بمشاعره ووجدانه يعبر فيها عن مشاعر ووجدان الجماعة التي يشاركها أفراحها و أحزانها و ردود أفعالها حيال أمور و مناحي الحياة، لذا سنجد أن كثير من هذه الرموز تشترك أحيانا في خصائصها مع فنون الإنسان البدائي و في أحيان أخرى تشترك مع رسوم الأطفال، و من هذه الخصائص:

أ. وجود بعض الملامح السحرية و العقائدية التي تحكم التعبير.

ب. البساطة و الاختزال و النزعة الزخرفية.

ج. التأثر الواضح بالتراث القديم و السير الشعبية التي تتضح في لغة الأشكال.

د. التسطيح و الرؤية الممتزجة بالخيال و النظر إلى مكنونات الأشياء.

هـ. الانطلاقة في التعبير و البعد عن الرسوم المقننة للفنون الأكاديمية.

و. شيوع الوحدات الهندسية و النزعة التجريدية الهندسية النابعة من البيئة.

ز. التحريف في بعض الأشكال أما بالتكبير أو التضخيم أو التصغير أو الحذف من اجل إكساب الأشكال معاني تستثير الوجدان.

ح. التأثر بالبيئة بمفهوم العين المجردة غير الناقلة.http://ahlammisr.blogspot.com/2013/24.htm

أهداف الرموز وتأريخها

كان هدف الرمزية في الأدب والفن معاً هو أن يكون الفن هدف الحياة .وكانت تطمح أيضاً إلى تخطي الواقع وبلوغ معانٍ أخرى معانٍ خفية .وهذا يحتم علينا التوسع قليلاً وتبيان كيفية استخدام الرمز من قبل الإنسان القديم، إن استخدام الرمز في الفنون التشكيلية موغل في القدم فقد استخدم من قبل الإنسان البدائي.عبر العصور إكتسبت الرموز معاني وتعقيدات متأثرة بالمضامين الثقافية المتنوعة، على الرغم من أن الموضوعات التي تهم البشرية، ظلت ثابتة– إلى حد ما . –كخصوبة السلالة البشرية وخصوبة التربة، والولادة والحياة والموت.(Mitford , Miranda Bruce,. 7)

نجد إن إنسان ما قبل التاريخ، قدم الرسوم الموجودة على جدران الكهوف، وكذلك العلامات الرمزية التي تحدد طقوساً خاصة، يصعب تفسيرها أوحت فيما بعد للفن الفرعوني واليوناني والروماني والمسيحي والإسلامي برموز الحياة، وخير نموذج على ذلك ما وجد في إسبانيا التاميرا (وفي فرنسا في منطقة الدوردون مثل كهف على Gargas وغارغا Font de Gaume فون دو غوم الضفة اليسرى لنهر الجارون التي وجد فيها صور الوعول والماعز الجبلي والثور البري) البيزون (والخنازير المتوحشة إلى جانب الأشكال الآدمية والأشباح ورسوم للأيدي كاملة وناقصة الأصابع ذات الدلالة السحرية والمرتبطة

بالدين، مضافاً إلى ذلك كله الكائنات المركبة والمقنعة، البشرية والحيوانية وإستخدام الألوان المختلفة كالأحمر والأسود والأصفر والبني (عارف ،1972 ، 40)

في الحضارتين الفرعونية والرافدية أتخذ الإنسان فيهما الأشكال الهندسية والنباتية والحيوانية رموزاً له كالهرم والزيقورة (معابد مدرجة) الأهرام الرافدية ومن النباتات اللوتس، أما الحيوانات فقد جسدت الآلهة من خلال الصقر (حوروس) والثور أبيس.. إلخ(العذاري م2005 ،100 101)

تظهر رمزية الأعداد بشكل واسع في الديانة اليهودية القرن الرابع عشر قبل الميلاد (في الكتاب الأول للتوراة مترافقة مع نجمة داوود والمينورا. أما المسيحية التي استمدت أصولها من العقيدة اليهودية العهد القديم (وأضافت رمزيات جديدة من العهد الجديد كرمزية المسيح ومريم العذراء والصليب وأحجار البيرون التي تبنى عليها الكنائس .ومن الحيوانات الحمل والسمكة مضافاً إليها الرمزية المتعلقة بالقديسين والرسل المستمدة من الإنجيل ومن بعض الملاحم الشعرية ،أما الديانة الإسلامية فهي مليئة بالرموز الدينية النجمة والهلال كف فاطمة (فضلاً عن رمزية الإسراء ويحتوي الفن الإسلامي المعاصر على مئات بل آلاف من الرموز والوحدات الزخرفية التي تختلف في دلالاتها الفكرية والجمالية ولاسيما تلك المستعملة منها في العمارة الإسلامية كجزء من مكونات المعمار فضلاً عن تلك الموجودة في الزخارف والنسيج الإسلامي وبعض الشعارات الإسلامية القديمة وما يصطلح عليها بالرنوك. (رنوك هي الشارات التي اتخذها السلاطين والأمراء منذ القرن السادس الهجري وحتى اوئل القرن التاسع الهجري على عمائرهم وأدواتهم للدلالة على ملكيتهم لها كما تنقش أيضا على عملات السلاطين كحق شرف وامتياز لهم).

إذا إستنبط الفنان المعاصر تلك الرموز في العديد من التصاميم المختلفة الأغراض وعدت بمثابة العلامة الفارقة التي تميز المكان والزمان عن غيره من الأمكنة والأزمنة .وهذا ما جسده النازيون بعد أن استعملوا الصليب المعقوف في علم ألمانيا النازية(في عهد هتلر)

فقد استعمل هذا الرمز الذي في حقيقته من أصول إسلامية وشكله أو رمزه بصورة عامة مشتق من شكل الصليب إذ تتميز اذرعه بأنها مصممة بشكل منحنٍ و بزوايا قائمة.وقد سمي هذا الرمز شعبياً بعدة تسميات، يعزى سببها في إحتمال كون هذا الرمز منتشراً في كل أنحاء العالم ولاسيما العالم القديم .وقد يكون دلالةً عن الرضا والقبول، ويدل أيضاً على ديمومة الحياة، الحركة، كرمز عدة تأويلات عند السرور، السعادة، والحظ الجيد (العاني،1986، 34)

الرمز في التصميم

الرمز له دور مهم في إغناء العمل أو أعطائه المعني والقيمة والقوة , إن للفنون الشعبية رموزها الدالة عليهم والمعبرة عنها عبر الزمن والتاريخ ,ولها أهميتها ودلالاتها العلمية في التعرف على تلك الفنون . فالرمز هو الإشارة التي توضح العصر والزمن الذي أنتج فيه الفن الشعبي وعن طريقه يبحث الباحثون في تاريخ تلك الفنون وأصالتها المستمده من بيئتها ومجتمعها , ومن الناحية الفنية يعتبر الرمز لغة تشكيلية يستخدمها الفنان الشعبي للتعبير عن احاسيسه واحاسيس أهل بيئته,هذه الرموز جاءت على مستوي أشكال ونماذج قريبة من الواقع وإشارات تجريدية ولونية ومصطلحات غنية بالقيم والمفاهيم. (نصر،2002 ، 49)

تعتمد الرموز الشعبية في أدركنا الحسي على ما نملكه من خبرات سابقة بهذه الرموز ذاتها فإننا نرى بعض الرسومات الشعبية مألوفة لدينا لأننا نملك نوع من الخبرة السابقة بها في أذهاننا أو بمعنى أخر يوجد لدينا مخزون بصري وفكري عنها وعلى العكس فان الرموز التي تأخذ وقت للتعرف عليها فذلك لأنها لم يسبق إن كان لها أصل في ذكرتنا، ولربما تكون للمشاهد فكر، مفهوم، تصور عنها فإستلهام فحواه، فتأتي بحالات تحمل حلولاً لا التزام فيها بحَرْفية التراث ، وهي ما تعتمد عليه رسومات الرموز الشعبية .

الفن التشكيلي الذي امتازت به اللوحة الشعبية العربية ، شجع الكثير من الفنانين المعاصرين على إن يستلهموا من هذا التراث ويستوحوا من خصائصه الجمالية والفنية إعمالاً ليست بعيدة عن أصالة الماضي،

ولا غريبة عن روح العصر، هذه المحاولات شملت الفن في كل البلاد العربية رغم التفاوت بين كل دولة وأخري بدا أنها كانت متفقة على جوهر التوجه، وقيمة الهدف القائم على الإستفادة من الماضي والتعامل مع الحاضر، بشرط الا نطمس الأول ولانضيع الثاني، ولكن لم يتناولوا الرموز بعينها بكل ما تحمله من فطرية وتلقائية التي تعني الانطلاقة في التعبير دون قيد أو شرط هذا في أساس تكوين شخصية الفنان الشعبي.(صفوت، 1976،،186)

مدلولات بعض الرموز الشعبية

مفهوم رمز الاسد:

تؤكد الموروثات الشعبية أن للأسد مدلول روحي. والإستعانة به يحقق أغراض يعجز الإنسان عن تحقيقها. بالرسائل المنطقية.والأسد(ادماك) هو اله النوبة في النقعة والمصورات ويكون يحمل سيفاً على البوابة النوبية وهورمز للوثب والشر والخناق والفراق والطلاق وفقاً للغرض الذي أستخدم من أجله.

الأسود و الثعابين:

إن ما يؤمر به الآخر يجاب وهي طقوس لإستيعاب خدم (ميمون أبي نوح) الذي يأتي للإنسان راكباً أسد وفي يده اليسرى ثعبان عظيم وفي يده اليمنى سيف المسلول.

الثعبان:

رمز لإحضار بنات الجان حيث يتطلب منها الخدمة المراده. (غراب، ب ت ، 169)

خصوصية الثقافة العربية والافريقية

يتضمن الكلام عن الثقافة السودانية التطرق للموضوع من زاويتين ,الأولى تاريخية بالتعرف على ملامح العقلية والبيئة الإجتماعية التي صاغت وتأثرت بالمنتج الثقافي التاريخي ,والثانية هي النظر في ملامح العقل الفاعل ذاته الذي أسهم في صنع هذه الثقافة.والثقافة السودانية تعرّف تعريفاً يرتبط إرتباطاً وثيق

الصلة بالتراث والموروث الفكري المنحدر إلينا عبر الأجيال من الحضارة العربية" الإسلامية "التي سادت عبر العصور الوسطى ومن الحضارات الأفريقية وما لها من إرث تاريخي عظيم .

الفنون الشعبية هي درب من النشاط الإنساني النوعي يسعي فيه الإنسان إلي إعادة تشكيل الواقع في شكل مبتكر ، فالفن الشعبي يعكس الخبرة التى عاشها الفنان الشعبى والمعبر عنه فى المناسبات المختلفة . (حسن ، 1976 ، 13)

فنون الزخارف في المنطقة العربية:

إرتبطت الزخارف في المنطقة العربية بتاريخ وجود الإنسان على هذه الأرض، وتكوينه لمجتمعات إرتضت لنفسها عادات وتقاليد وفلسفة في الحياة، وجميعها معتقدات وطقوس ومراسم تجاه المجهول إلا أن الفنان الشعبي العربي في إبداعاته لم تكن بالثراء الثقافي، نظراً لظروف ومتغيرات البيئة. ويختلف ذلك مع الرصيد الفلكلوري الهائل للإنسان ، نتيجة العمق التاريخي وتوافق ثقافات وحضارات تركت آثارها واضحة في مزيج الثقافة الفلكلورية، من هذه الثقافات اليونانية الرومانية والجريكو رومان والهيلنستية المتأخرة والإسلامية والوسطية والمصرية القديمة وغيرها من حضارات. (غراب،ب ت، 153-154)

فنون الزخارف في المنطقة الافريقية

إن الزخارف الأفريقية تتميز بتنوعها وثرائها الفني، وتتعدد رموزها بالإضافة لرسوم الناس والحيوانات والتي يتم تقديمها تكراراً، رمزياً وتصميماً، والميل لتشوية الأشكال الطبيعية بغرض التأكيد على مزايا معينة يؤدي إلى الإستخدام المتكرر للأشكال الهندسية، فالمثلثات والمعينات والمربعات والأشكال المتعرجة تظهر كثيراً في المنسوجات وأشكال الخشب والفخار وغيرها، بالإضافة لتنوع أساليب زخرفة الأفريقي لملابسه وحليه وتزيين جسمه.

إن إستخدام الرمز في الحياة الأفريقية موغل في القدم منذ أن بدأ الفنان الأفريقي عمله، وهذا نوع من التحول من الخصائص للصفات الكلية والفنون الأفريقية في طبيعتها رمزية، ووظيفية، إلى جانب عدم إهمال القيم الجمالية كما في إستخدام الأشكال الحيوانية وتصويرها بأسلوب يميل للرمزية، والرموز هنا تعتبر دلالات العالم الأشياء المرئية ولها دالة للعالم الآخر اللامرئي.

تصنيف الرموز الأفريقية ومدلولاتها:

يمكن تصنيف الرموز الأفريقية إلى:

الرموز الهندسية:

حيث تغلب على الفنان الأفريقي تحوير الأشكال الطبيعية لأشكال هندسية بسيطة يحقق منها وحدات متكاملة، والأفريقي يرمز بهذه الشكال لمعتقدات دينية أو للتزيين أو الإيهام والتأثير في العدو أثناء الحرب أو قتال أو صيد. كما حرص الأفريقي على إستخدام الخط بأنواعه وإظهار الملامس الإيهامية لتحقيق قيم جمالية وتشكيلية جديدة وممتعة.

الرموز التمثيلية (التشخيصية):

فيها يعبر الأفريقي عن مظاهر الحياة المختلفة بأبسط قواعد التشكيل. مثل رسم أشكال الحيوانات الأليفة أو رسم الحيوانات الخرافية مزدوجة الرأس أو ذات وجوه حيوانية على أجسام آدمية وكلها ترمز للقوة والسلطة. ويغلب على التصميمات التمثيلية العناصر الحيوانية ثم الآدمية وبعض أشكال الجماد مع نقص مطلق في إستعمال الزهور. وتعتبر هذه الأشكال رموزاً يسجل من خلالها تصور لفكرة معينة ترتبط بالمعتقدات وعالم الأساطير والآلهة لدى الأفريقي، أو هي وصف مجد الملك أو القبيلة مجسماً في الأجداد.

وتعتبر الأشكال التمثيلية جزءاً أساسياً من التصميمات في كثير من الأعمال حيث تكون هذه الأشكال داخل حشوات تحدها حواف هندسية.

ويظهر إستخدام الأشكال التمثيلية حيث تضم حيوانات ملكية مثل الأسد وهو يمثل شجاعة الملك ، وتمثل قوة ملوك الأشانتي على السفر بجيوشهم والتمساح الذي يلتهم سمكة الطين، ويرمز لقوة الحاكم كقائد حرب في أكان بغانا. (عبدالله ، 2018م،16-19)

مدلولات بعض الرموز الأفريقية:

تتعدد الرموز الأفريقية ؛ لذا فإن هذه الدراسة سوف تتطرق لبعض من هذه الرموز خاصة الرموز التشخيصية.وفيما يلي توضيح لبعض من هذه الرموز:

1. **رمز الحلزون:**

وهو من رموز الأنوثة ويعبر عن الدلال والرقة، إقتُبس من شكل الثعبان وهو ملتف حول نفسه، كما يعبر عن الشجاعة مثل كل فروة الخروف بدوائر حلزونية.

2. **رموز شمول الكون:**

وهو يرسم بهلالين متقاطعين أحدهما فتحته لأعلى والثاني لأسفل والكون بما يشبه حدقة العين. وأشعة الشمس مكان الرموش وقد تكون هذه الرموش لأعلى أو لأسفل، وهذا الرمز يرتبط بالمعتقدات الدينية الأفريقية.

3. **رموز الماء:**

تنوعت رموزها من الخطوط المنكسرة والمنحنية بتخانات مختلفة من شكل لآخر، والماء من المعبودات الأفريقية المهمة، لذا عبر عنه بأشكال لا حصر لها، وكان يعبر عنه بشكل تموجه ومن أشكاله الزقراق المتوازي والمسمى بطريق الأجداد وهو يذكر كل من يراه باتباع وإطاعة القواد المؤسسة من قبل الأجداد لينجح في الحياة.

4. **رمز الهلال:**

الهلال أو القمر وهو رمز أنثوي للأمانة والثقة والصبر والعزم خاص لدى قبائل الأشانتي، والهلال وفتحته لأعلى رمز للخصوبة والإثمار وفتحته لأسفل رمز للأمومة.

الأقنعة Masks:

تنتشر الأقنعة في أماكن عديدة من أفريقيا، وتشكل ركناً أساسياً من أركان الفن الأفريقي وسمة مميزة له.وتعتبر من أهم الإنتاجات الفنية الأفريقية ولها أنماط متعددة وأشكال مختلفة تبعاً لمراسم وطقوس ارتدائها والقناع هو رباط بين الأمس واليوم. فالأفريقي يحترم الروح المحبوسة داخله والتي تعيد إحياء المخلوقات. فالقناع هو رمز للقوى الغامضة في الطبيعة أو المجهول الذي يخشاه الأفريقي أو لإظهار لقوى حاكمة مختلفة أو يمثل روحاً مرسومة بشكل خيالي، والقناع يتكون من وجه مزيف موضوع على فك المرتدي أو من خوذة وغطاء كامل للرأس حتى الرقبة أو حتى من حبل كبير من الليف أو القش يخفي مرتديه.

وبداية صنع القناع كانت من جلود الحيوانات كالأفيال ووحيد القرن ثم من ثمار القرع مع زخرفتها بملصقات أخرى كريش الطيور وشعر الحيوان.

وتصنع الأقنعة الأفريقية من تنوع من المواد (شاملة القماش، الجريد، الجلد، الأنسجة اللدنة إلا أن غالبيتها محفورة من الخشب الأملس. وإستخدام الخشب في الأقنعة بالإضافة لأوراق الأشجار والورق المقوى والجلود المدبوغة والعظام والعاج والطين والأحجار ولكل منها معالجة خاصة وأسلوب أداء، كما تستخدم المعان مثل البرونز والنحاس الأصفر واشتهرت به بعض المناطق.

تزيين الأقنعة:

أسرف الأفريقيون في تزيين الأقنعة كأنها أشياء حية عزيزة لديهم فقد زينوها بملابس مصنوعة من جلود الأسود، وأضافوا لها الأساور والسلاسل المعدنية والخرز الزجاجي والجواهر وأسنان الحيوانات وصدف وجلود وقرون ومواد أخرى كالأظافر النحاسية والعيون الصدفية والألياف كدلالة الشعر والذقن ،كما استخدموا عظام وفقرات الثعابين والأسماك والأفيال وشعر الفيل والزرافة وبعض الأصداف كعنصر مهم من عناصر الزينة وريش النعام وشغل الخرز وقطع من القواقع وغيرها، وكذلك المواد المضافة لسطح القناع يكون لها دلالات خاصة لدى المتغيرات البيئية في بنية أي مجتمع إلى جميع منافذ الحياة كالفن

والميثولوجيا لاسيما أن منافذ الحياة تتضح تأثيراتها وتتعالق فيما بينها كتأثير أو تعالق العقائد والفن والميثولوجيا أو تأثرها اجماعياً بالمعطيات المتوافرة، (عبدالله ، 2018م،27–29)

أوجه الاختلاف بين الزخارف الإفريقية والإسلامية (٤٠ اختلاف)			
	العنصر الزخرفي	الزخرفة الإفريقية	الزخرفة الإسلامية
١	الخطوط	مستقيمة	منحنية
٢	الخطوط	متداخلة	متراكبة
٣	الخطوط	متقاطعة	متجاورة
٤	الخطوط	زقذاقية	أنسيابية
٥	الأشكال	مثلثات	دوائر
٦	الأشكال	مربعات	مستطيلات
٧	الزوايا	حادة	منفرجة
٨	الألوان	العائلة الحمراء	العائلة الزرقاء
٩	الألوان	صارخة	هادئة
١٠	الألوان	دافئة	باردة
١١	الحركة	تفجر الألوان الداخلية	حركة الخطوط المتحركة
١٢	الحركة	الحركة سريعة	الحركة بطيئة
١٣	الحركة	الحركة خاطفة	الحركة سيالة
١٤	الحركة	الحركة متوثبة	الحركة منزلقة
١٥	الحركة	الأصوات عالية	الأصوات خافتة

مقارنة بين خصائص الأشكال والرموز الزخرفية

خصائص الأشكال الزخرفية	خصائص الرموز
هادفة محدد نتائجها مسبقاً.	تلقائية محدد نتائجها مسبقاً.
ترتبط بفلسفة النظام والمناسبة والمراسم.	ترتبط بفلسفة الحياة والمجتمع.
لها أهداف واضحة محددة.	أهدافها محددة غير واضحة.
لها صفة العمومية والتنوع.	لها صفة خاصة ترتبط بمنتجها.
ترتبط بزمان ومكان ومرسل ومستقبل ونظام ومشاركة وتقييم.	مرتبطة بزمان ومكان وإنسان ولها مستقبل مع اختلاف المرسل.
يحدثها المتخصص الشعبي المحترف في مجال ما.	تحدث من خلال أفراد المجتمع.
تستقي مصادرها من المنظومة العالمية والمحلية والمستقبلية.	تستقي مصادرها من الأسرة والمجتمع.
لها بيئة تحدث وتتفاعل فيها.	بيئتها الحياة بكافة مدخلاتها.
تنتقل من الأعلى خبرة إلى الأدنى.	لا حدود أو مستوى لناقل الخبرة.
استثمارية جمالية، لها أبعاد سيكولوجية.	غير استثمارية.
متعدد المجالات ابتكارية المواقف.	متحدة الاتجاه وفقاً لاتحاد واتجاه الفلسفة.
تعتمد على التقنيات وتكنولوجيا الاتصال الإنساني.	لا علاقة بينها وبين التقنيات.
لا تحتاج لاقتصاديات لتحقيقها.	لا تكلف شيئاً إذا ارتبطت بالممارسة.
لا يحصل منها الإنسان على شهادة ما يحصل عليه رضى الغير.	لا يحصل منها الإنسان على شهادة أو درجات.
الإنسان والمجتمع محور العملية التعبيرية.	الحياة محور العملية الثقافية للرموز والأشكال.
تبدأ الأشكال من المجتمع وتنقل للمجتمع.	تبدأ بالكبار تجاه الأجيال.
البيئة تحدد المستوى في الممارسة والأسلوب.	الأسرة تحدد القيم المطلوب إكسابها للمتعلم.
تحقق للمستقبل مفاهيم الولاء والانتماء.	تحقق الولاء والانتماء تلقائياً للمجتمع والثقافة.
ليس بالضرورة أن يقود لخبره.	ضرورياً أن تقود الخبرة لتعليم الرموز الزخرفية.
تتوقف على الإجراءات Operations.	لا تتطلب الزخرفة الرمزية إجراءات معينة لتحقيقها.
لا تخضع لخطة تعليمية محددة المعالم.	غير خاضعة لخطة تعليمية وتربوية مسبقة أو متفق عليها.
لا يقوم بها المعلم أو الفريق بل الإنسان البسيط.	يقوم بها المربي Educator أو الثقافة أو الشعبي.

(غراب, ب ت، 93-95)

يتضح مما سبق ان الموروثات الشعبية هي حصيلة الثقافة الشعبية المتراكمة على مدى عمر الإنسانية و ما أنجزه الشعب على مر العصور، و هي تتميز بالأصالة التي لها صفة الإستمرارية لأنه نتاج لتفاعل الشعب ووحدته و مسايرته للتاريخ على طول و تنوع مظاهر حضارته. فالفنون الزخرفية والرمزية هي مرجعيات فكرية وجمالية يتجلى فيها الفن التقليدي في صورة فن له أصل الحضارات ، بالرغم من تجديداته الكثيرة في موضوعاته وفي تركيب هذه الموضوعات ، ومع أن هذا الفن قام على أشكال محايدة وبسيطه وتميز بالاعتدال فانه كان في المقام الأول مرتبطاً بالإنسان وتعد أهمية الحفاظ على التراث أن الإرتباط بالتراث وتحليله ودراسة مكوناته شيء لا بد منه وخاصة عندما يتعلق الأمر بتراث مثل التراث السوداني الغني المتميز.

المبحث الثالث: توظيف الموروث الشعبي في التصميم

تمهيد:

تعتبر فنون الموروثات الشعبية المادية فنوناً ملازمة لفنون الحضارات وموازية لها ومرتبطة بها وقد إستمرت تلك الفنون محتفظة بتقاليدها ، حيث تكونت لها شخصيتها التى تنبع من البيئة المحيطة لها وتتاثر بكل العوامل والأحداث التى تدور حولها لذا فانها تعتبر مصدراً من مصادر إثراء التصميمات الزخرفية وتوظيفها مهما إختلفت. والتصميم الزخرفى كمجال من مجالات الفن التشكيلى عامة والتصميم الداخلي خاصة فإن بناء تكويناته تقوم أحيانا على بعض عناصر الموروثات المادية متمثله هنا في الفن الشعبي السوداني،

الذي يستخدم ويوظف في التصميم مع ملاحظة أن طبيعة المنتج تفرض على المصمم إختزال بعض الأشكال و تطويرها مع الإحتفاظ بملامحها الأساسية وهذا ما إستوجب علي الباحث أن يتناول في هذا السياق من البحث توظيف الموروث الشعبي في التصميم.

الفن الشعبي و الحاجة الوظيفية

يتمثل دور الفن الشعبي في تلبية الحاجة الوظيفية في الاتي:

1- يجسد الثقافة الروحية والترويحية في صور جمالية تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الفنان الشعبي لهما.

2- يشكل أنماطاً نفعية لها إستخدامها المعيشي والعملي , ويعطي المنتج طبيعى جمالية توحد بين الفعل المادي وبين الإحساس الإنساني.

3- يحقق رواجاً اقتصادياً من حضوره بين الافراد معبراً عن حاجتهم له.

4- يوحد الشعور من خلال خلق آطر ذوقية عامة للمجتمع.

5- يعبر عن المكان ويستقل طاقاتة الأولية من خامات في إنتاج ما يلبي حاجة الأفراد من مسكن و ملبس وأدوات عمل وطب شعبي, الى جانب الأشكال التعبيرية الأخرى .

6- يمثل إسلوباً تربوياً سوياً داخل المجتمع من خلال قيمته الجمالية ومصداقيتة في التعبيير .

7- الثقافة المادية هي الخصوصية الحقيقية المعبرة عن المكان وعن الأبعاد الاجتماعية المختلفة وهي التي تدعم التقاليد وتعمل على تحقيق وجودها داخل المجتمع.(جابر،2000 ،69-70)

مجالات توظيف الفنون الشعبية:

الفن الشعبي فن وظائفي له قيمتة ووجوده فإبداعات الإنسان البسيط مثلاً تظهر في أشكال مختلفة قد تكون مسطحة لها بعدين أو مجسمة لها ثلاثة أبعاد ، وتتباين الأغراض الوظيفية التي وضع من أجلها الفن الشعبي ومن هذه الوظائف ما يتمثل في التالي :-

1- الاحتفاليات الشعبية كالموالد , والحجيج ,االزواج والسبوع وغيرها.

2- الترميز لمنع الحسد وشر الغير ,وهي معتقدات ترتبط إرتباطاً وثيقاً بفلسفة الحياة.

3- بغرض ابداع رموز وأشكال علاجية.

4- وظيفة جمالية تجميلية للمنازل والبيوت والدور.

5- وظيفة توجيهية للإرشاد والنصح والإتعاظ من أخطاء الغير.(غراب،ب ت،148)

توظيف الفكرة النهائية بشكل منطقي واع بالتعابير وبالمفردات التي يستخدمها الفنان الشعبي تطبق بترابط الفكرة ثم تخيل إدواتها وبناءها داخل الصوره لها ، والفن الشعبي بين إستلهام وتوظيف عناصرة الجمالية والموضوعية يجعلنا نؤكد على أثر الأبعاد الإجتماعية في صياغة الوحدة صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية في مدلولها وقيمتها الإنسانية. (جابر، ب ت،54)موضوع الإستلهام والتوظيف يرتبط إرتباط وثيق بالابعاد الإجتماعية وموضوعاتها وميادينها البحثية .

والربط بين الثقافة المادية والوظيفية امر هام للدلالة على تنوع المنتوجات مع تنوع الوظائف التي تؤديها في الحياة. ويختلف الإنتاج من عصر الى عصر بتنوع الحاجة وبتجدد الخبرات ونموؤها , فيلجاء الشعبي الى تطوير منتوجاته للتوافق مع الحاجة النامية .(المرجع السابق ،69)

توظيف التراث الشعبي:

التوظيف هو إعادة صياغة الجزيئات والعناصر والشخصيات والاثار المنتمية إالى عالم التراث الشعبي وارتداء هذه الأثار جميعاً أثواب جديده عصرية ويعني التوظيف ضمناً التواصل بين الحاضر الآلي والماضي التراثي. يقوم التوظيف على دعائم وأسس أبرزها الفهم العميق الواعي للتراث الشعبي ودوره بوصفه معمار التفكير الأولي وجذور المعتقدات وتشتمل على قدر كبير من الحس الإنساني.

إن مهمة الفنان حين يوظف التراث الشعبي هي ان يوازن بدقة بين عصره والتراث بمعنى أن يتفاعل الحاضر مع الماضي من خلال العمل الإبداعي, فاذا طغى العنصر التراثي في العمل الفني كان صورة مكرره للأصل التراثي وفقد بذلك صفة الإضافة العصرية الجديدة للتراث والرؤية الحديثة له. (بخيت،2013، 198-199)

يكون التوظيف كالمجال الاستثماري للرموز والأشكال الشعبية، في مجالات تتسم بالوظيفية النفعية كإستثمار الرموز وأشكال التراث الشعبي في الملابس والأزياء، والأشكال المعدنية والخشبية وغيرها، ويدخل في ذلك كل المنتجات البيئية الشعبية المتعارف عليها بين العامة، والتي تكون جزء أساسي من أرصدة ثقافتهم المادية المنقولة والمتوارثة كقطع الأثاث والفخار والخزفيات والأكلمة والسجاد والرسم وتطريز الأزياء وصناعات الحلى الشعبية. ويدخل التوظيف التطبيقي في منظومة الجذب السياحي والاقتصادي من خلال عمليات استثمار وتسويق المنتج الإبداعي للفنان الشعبي، كمنتجات ، ومشغولات وغيرها.

يظل التوظيف لعناصر التراث وجزيئاته هو المستقبل الذي يستمر من خلالة التراث الشعبي بعد أن تنتهي مرحلة جمعة وتصنيفة و فرزه حيث تبدأ مرحلة أخري هي مرحلة الأستفادة من هذا الرصيد الضخم ويتولي الفنان الماهر مهمة التأثير الواعي بهذا التراث حيث يختار ما يناسب إحساسه الفني فيما ورثناه من أثار ونقوش وأدوات تشهد فجر الفنون التشكيلية التي يمكن للتراث الشعبي اليوم ان يمدها.

يقول جمعان: "كأنما صممت الزخارف التقليدية وكل إبداع تطبيقي للاستفادة منه لجهات أخرى فالحس الشعبي هو حس الفطرة والبراءة والجسارة والبساطة والحكمة، أنه المعين الذي يلجأ صاحب البصيرة ليقطف منه ما يروق له في التوظيف بروح النقل أحياناً كما هو تخريمة بما عند المبدع أو بتخريمة بالطريقة التي يراها متلائمة بما عنده لوقد يكون الزخرف التقليدي متقدماً تقدماً عظيماً يوصف كما هو مع بعض التعديلات البسيطة، هذا العصر هو عصر تقنية الاتصالات، ففي كل رمشة عين يحدث الجلل في الاختراعات والابتكارات، مما يربك المبدع". (الخاتم، 2019م، 72)

الفنون والحرف التقليدية اليدوية

تمثل الفنون التشكيلية التقليدية الموروثة خلفية التاريخ الإنساني في مجال الحرف الدقيقة والتي وجدت لسد إحتياجات الإنسان اليومية , والتي ترتبط إرتباطاً كبيراً بالخامات البيئية .

تختلف الحرف التقليدية عن الفنون في صنعة وتقنية المنتج الوظيفي الذي يركز على أسس المهنة في بنيتة التي ورثها وحافظ عليها ونقلت الية , وبذا تمثل الجزء النفعي في المنتج ,اما الفنون التقليدية فهي القراءة التشكيلية الجمالية للمنتج الحرفي والتي توجد في أي شكل مرئي . فهو يحمل نسباً وتشكيلاً ولة علاقاتة الجمالية التي تربط أجزاءه كما تطبق عليه أسس التصميم التي جعلتة يستمر محققاً حاجة المنتفع بة.

ان المنتج التقليدي اليدوي نفعي في أساس إنتاجه بسبب الوظيفة التي يؤديها أو جمالياً من خلال ما تحمله من المنتجات من علامات ورموز داله لها معناها في ثقافتها , فأن المنتج الحرفي يمتلك مقاييسه التي تخضعه لقوانين التشكيل الجمالي المتعارف عليها في فنون الجمال. (مهران، 2015م، 31)

الحرف التقليدية ليست في أغلبها من الحرف البيئية ذات الطابع الإنساني (السمة الإبداعية) في التعبير والاداء والتشكيل حيث ان الإنتاج البيئي هو نتاج لمنفعة صاحبه بالدرجة الأولى سواء كان للتزيين ام كان إنتاجاً يحقق تلبية لمعتقد شعبي كما هو موجود في أغلي الأشغال اليدوية, كما ان هنالك حرف اشبه بالمهن الثابته كالمنجدين وصانعي الادوات الزراعية وصانعي المراكب والحلي والفخار وغيرها. (جابر،2000،239-240)

أهم الملامح التي تحددت في منظور العالم أبو حامد الغزالي لتعريفه عن الصناعات والحرف التقليدية ونشوئها وإستمراريتها ونمؤها هي :

1- الحاجه الى التصنيع والى الإنتاج , ولهذا تكون للحرف مكانة عند أرباب الحاجات .

2- أهمية الخامات البيية في تحديد الحرفة وعمالها.

3- التعاون المتبادل بين الحرف المختلفه لخلق نوع من التكامل بينها.

4- أهمية وجود مجتمع لتشكيل الحرف وقيامها .

5- المظهر النفعي للمنتج وأهميتة عند ارباب الحاجات.

6- البناء الإقتصادي والعملي للحرف وضرورتها . وحاجة الحرف الى تمويل وإلى أسواق لتصريف السلع. (المرجع السابق، 242)

ويتضح هنا ان هنالك مظهرين نفعي واقتصادي وتوجد علاقة قوية بين المظهرين.

الحرف التقليدية اليدوية والخامات

كم اوضح الباحث سابقاً الحرف نتاج لعمل مجموعه من الأفراد تعمل في تناغم وإنسجام , من اجل إنهاء عمل متكامل له مواصفات تميز مبدعة ،تعتمد الفنون اليدوية على الخامات الموجودة في بيئتها المحلية وهو السبب الرئيسي في حفاظ كثير من المنتجات اليدوية على خصوصيتها.علي الرغم من ذلك تتسم الحرف بالتنوع و يتركز التنوع في الحرف اليدوية في عده اشياء اهمها الاتي:

الخامه, مستوى معالجتها , الأدوات مدى تعقدها وتناسبها مع العمل الذي تودية. (مهران ،2015م،35) هذا يجعل من الطبيعي ان تختلف الحرف التقليدية من بيئة الى أخرى وبين مدينة ومدينة, ذلك لان من طبيعة هذه الحرف إمكانية إستبنائها في أي بيئة متى توافرت العوامل والإمكانيات والموارد لهذا .(جابر،2000، 239-240)

تعتبر المصنوعات اليدوية في السودان من أساسيات الحياة لدى القبائل السودانية المختلفة وخاصة المتنقلة منها، كما أن للرجال دور فإن للنساء دور هام أيضاً في هذا المجال.

من اهم الصناعات اليدوية السودانية المعتمدة علي الخامات المستمدة من البيئة المحلية

الفخار:

من منتجات الخزف الطيني ذي البنية المسامية اللينة والفخار خفيف ذو طابع معتم. ويصنع الفخار من طينات ثانوية. وصناعة الفخار تعتبر إحدى الصناعات التي قاومت عبر الزمان والمكان منذ القدم وحتى تاريخنا اليوم. استخدمه الإنسان كأواني لإعداد الطعام وطبخه وجلب الماء وحفظ الغلال وخزن الأشياء الثمينة داخل الأرض.

تنتشر اعمال الفخار لتوافر مواده الخام، والتي تتمثل في التربة الطينية الزراعية والطينات القلوية وطينات البرك والوديان بعد جفافه، حيث يخمّر في أوانٍ كبيرة أو حفريات بإضافة روث الأبقار التي تسهل عملية الحرق. (موسوعة الموروثات، 2017م، 126).يصنع الصانع لمساته الفنية من زخارف غائرة ذات خطوط قوية.

المصنوعات النباتية السعفية:

أهمية المصنوعات السعفية تأتي من حاجة الناس إليها ومن أنواعها وأصنافها الكثير والذي تختص بصناعته النساء في كافة أنحاء السودان على سبيل المثال البروش والطباقة والسلال والقفاف والكربو والعمره والحنقة والمندولة والكابرلو.

ففي شمال السودان نجد أن افضل المشغولات اليدوية المصنوعة من السعف هي تلك التي تكون مادتها من سعف شجرة النحيل (المشرق) أو (ود لقماي) وهي أنواع من النخيل مفضلة في مثل هذه المشغولات. فالسعف المستخلص منها مرن بحيث لا يكسر بسهولة عند ثنيه. أما السعف المستخلص من بقية أنواع النخيل فليكسر بسهولة والمشغولات المصنوعة منه لا تدوم طويلاً ويسمى (سرم). كما يستخرج السعف من شجرة الدوم الصغير ويجب عند جزه من الشجرة مراعاة عدم جز السعف الجديد حتى لا تموت الشجرة (صلاح، 2010م، 62).

في غرب السودان يستخدمون سعف شجرة الدوم الذي يمتاز بنعوميته وسهولة مشبكة. ومن أنواع البروش التي تقوم النساء بصناعتها (السباتة) وهي برش أبيض بلون السعف الطبيعي عرضها ما بين المتر وطولها ما بين 8 إلى 10 أقدام وكذلك (أبو سنابل) ويمتاز بالرقة ويزخرف بزوائد من جريد السعف رفيع الحواف بالإضافة إلى (اطلع فوق) وهو برش يتراوح عرضه ما بين ثلاثة إلى أربعة أقدام ونسيجه عريض وخشن.

وأيضا ًالعتنيبة (توجد في شرق السودان بنفس الاسم) وهو برش رقيق مزخرف بألوان في تشكيلات هندسية وتستعمله النساء لغرف النوم وللمناسبات المختلفة ويصنع من قلب السعف يفكك إلى شرائح ثم يغلي في النار مع إضافة السعفة ثم يجفف وبعد ذلك يشقق إلى شرائح رقيقة ويبدأ في نسيج الطرقات ما يسمى الضفيرة ثم تجمع هذه الطرقات وتنسج مع بعض لتشكيل العتنيبة والتي يبلغ طولها 250 وعرضها 100 سم ثم يضاف إطار وهو ما يسمى بالتبابة (صلاح، 2010م، 63).

التكنلوجيا والحرف اليدوية

من اهم المشاكل التي تواجه مستقبل الحرف التقليدية بنوعياتها وتاريخها انها ستختفي أذا لم ينجح الفكر والأساليب العصرية والتكنلوجيا المتطوره لخدمة هذا المجال االحرفي , وإخضاع ثقافة العصر بوسائلها التقنية المتقدمة لتتوافق مع العناصر التقليدية بعضها البعض ومن ثم يمكن إستغلال تلك المقومات الحضارية المعاصره ونتاجاتها إستقلالاً مفيداً يضمن لهذه الحرف مستقبلها .

عند دراسة المشاكل التي تواجة مستقبل الحرف التقليدية يدور الجانب الاكبر حول الإنعكاسات لصدى العلاقات المتشابكة أزاء التطورات العلمية والتغيرات المستمره في نمط الحياة المعيشية , والإعتماد الاكثر تذايداً على الإنتاج الآلي الى جانب الإرتكاز الحيوي على إستخدام المعدات الميكانيكية ذات الطاقة الكهربائية او النفطية عوضاً عن الآلات التقليدية اليدوية. (هاني جابر،2000، 237-238)

بأنتشار الآلات والماكينات توقفت الى حد كبير الرغبة في الأشغال اليدوية وتعطلت ملكة الابداع الفني وحب الفنون التقليدية , واصبحت هناك رغبة في إمتلاك كل ماهو منتج آلي او مطبوع , فاستغنى المجتمع التقليدي عن أغلب الحرف التقليدية بعد أن حلت المنتجات العصرية محلها في الوظيفة كتحفة الفخار مثلاً واستقل بدلاً عنها المنتجات المصنوعة آلياً من البلاستيك والبورسلين ,كما غابت الملامح المعبرة عن كل

بيئة في مجال المأوى والمسكن الشعبي وأستبدل بدلاً عنهما نظام العمائر المتشابهة.(المصدر السابق, 252)

ثأثير العولمة علي الحرف التقليدية

ان مصطلح العولمة شأنها شأن الهوية والحداثة وبعض المصطلحات الشائعة منذ سنوات , والعولمة في أصلها اقتصادية قائمة على إزالة الحواجز والحدود أمام حركة التجارة لإتاحة حرية تنقل السلع ورأس المال . ومع ان الاقتصاد والتجارة مقصوده لذاتهما في العولمة إلا أنها لا تقتصر عليهما وحدهما وإنما تتجاوزهما الى الحياة الثقافية بأنماطها الأدبية ,الفنية ,التراثية والفكرية . (بخيت ، 2013م ،182)

إن العمليات التحويلية الهائلة للعصر الحديث التي هي المسار الأساسي للعولمة إستطاعت إلى حد بعيد تغيير نسيج التجربة الثقافية وهي في جوهرها تؤثر في الإدراك والإحساس بالهوية الحقيقية للثقافة في العالم الحديث.من مقومات العولمة هناك ظاهرة المرتبطة والتي تدخل على أهمية التقارب كحالة إجتماعية ثقافية عامة من الجدير أن تفهم على إنها تحول في الممارسة والتقنية والخبرة تدرك بقدر ما يستشعر في الوسائل التكنلوجية المتذايدة للوصول إليها أو الخروج منها.(ايهاب،2008،345)

اذاً يجب علينا ان نسارع إلي دراسة عناصر هذه العولمة وفهم مكوناتها والتنبة لإتجاهاتها , ثم علينا أن نتعامل معها من موقع الثقة بالنفس والإدراك العميق لخصائص ثقافتنا وإستخراج كوامنها الأصلية وتعريضها للتفاعل مع تلك الثقافات الوافدة ,اخذاَ وعطاءً (بخيت،2013م، 182)

تأثير المعاصرة والحداثة علي التغيير في الحرف التقليدية

من اهم ابعاد الإبداع في الحرف التقليدية الشعبية حالياً وفي الحداثة والمعاصرة ، هو معايشة متطلبات السوق وأساليبة الإنتاجية الإقتصادية والإندماج مع آليات الإنتاج الميكانيكي وأجهزة الحاسب الآلي وغيرها

عند تصور الشكل الفني النهائي للمنتج الصناعي . وأن المبدع حالياً قد تأثر الي حد كبير من التغيير الحتمي في أنماط الإنتاج وفي البناء الحرفي والصناعي , ومن المشاكل المتعددة التي أفرزتها الجوانب المتعددة ومنها التنظيمية والإدارية وعلاقة ذلك بكل من قوانين العمل والصناعة والتخطيط للتسويق عند إنشاء الوحدات الإنتاجية الحديثة قبل الحديث عن الإبداع والمبدع.

ان مشكلة الحداثة والمعاصرة في الموروثات الشعبية الآن هي مشكلة إجتماعية أقتصادية تربوية . ومع هذا يمكن بالتحديد القول إنها في الحقيقة ستؤدي حتماً مع مرور السنين الى تكوين نمط فلكلوري حديث يعبر به عن ثقافة المجتمع في ذلك العصر وأذواق الجماهير في حينها .ان اي منحى للتغيير لا يأخذ المعطيات التي تعكسها فلسفة الحداثة ومستوى البعد الاقتصادي فيها بعين الإعتبار لا يكتب له الإستمرارية ولا يحقق جدواه . (جابر،2000،،288)

مما سبق يتضح ان الحداثة في الموروث الشعبي تكسب اهميتها من خلال علاقتها الوثيقة بالأطر المستحدثة في المجتمع من التخطيط التنموي الى جانب الرؤية المعاصرة على الفن الشعبي . وفي ذات الوقت فإن المفاهيم التقليدية والتي يقصد بها المبادي الشعبية والمصطلحات الأخرى كالأصالة . والتعبير الفطري والتلقائي والجمال المتفرد البيئي غالباً ما تنطوي تحت مظلة التغيير على نفس الخصائص التي تحكم طبيعة الإنتاج بظروفة الحاضرة ولا يتميز في الانتاج بعضه عن بعض إلا نسبياً من موقع إلى أخر. (المرجع السابق، 294)

اسس تطوير مستقبل الحرف التقليدية

يتسم العصر التكنلوجي بأتساع نطاق خطط التنمية والإنعاش الإجتماعي والإقتصادي وتنوعها وضرورة تنفيذها لمسايرة حتمية التغيير . ترتكز هذه الخطط على عدة نقاط اهمها:-

1- دراسة الثقافة القومية الأعم دراسة متكاملة ودور الثقافات البيئية والمحلية ومكانتها في الثقافة الجديدة.

2- تغيير المفهوم التقليدي عن البيئة وخواصها ونواتجها الإبداعية وثقافتها المادية.

3- ينبغي أن يعبر التخطيط عن وعي عال بمتطلبات الثقافة التكنلوجية المعاصرة.

4- يجب الإتفاق على الأهداف والغايات التي يحققها تجانس العمل بين الأجهزة التعليمية والثقافية والإعلامية .

5- ينبغي دراسة الحرف التقليدية بصورة كاملة من حيث المقومات الوظيفية والإقتصادية وحصر الإمكانيات المادية والمعنوية والعينية والكفايات الحرفية, وذلك لتحديد الإطار العام لشكل المستقبل لها في نظاق تنفيذ سياسة التخطيط.

6- ضرورة رسم الخطوط العريضة للتخطيط على دراسة موضوعية ,وأن تشمل الخطط مشاريع ظويلة الاجل تعمل على تنمية هذه الحرف , ومشاريع قصيرة الاجل تعمل حالياً على حماية باقي الحرفيين وإحتضانهم. (المرجع السابق ، 254)

الخطوات التي يجب ان توضع في إطار التخطيط لمستقبل الحرف التقليدية :

1- التخطيط التعليمي الحرفي التقليدي في مجال الفنون الشعبية .

2- التخطيط الثقافي في مجال الإنتاج الثقافي والحرفي .

3- التخطيط الإعلامي لنشر الوعي بأهمية تلك الحرف , وعرض تجارب الآخرين في هذا المجال.

4- التخطيط السياحي لوضع خطة تسويقية على أعلى مسنوي من المسئولية.

5- التخطيط الإجتماعي للحرف القليدية حيث أن هناك ترابطاً بين مستقبل الحرف والتنمية الإجتماعية .(رفع المستوى الثقافي والتعليمي والمعيشي). (المصدر السابق، 255).

توظيف الرموز والزخارف الشعبية في الحرف الشعبية

تخضع المنتوجات والحرف اليدوية في ملامحها الجمالية لتشكيلات تقليدية قديمة , حيث تغطي الشكل علامات واشكال زخرفية رمزية تعكس مجموع ما تبقى من أشكال أستخدمت في السابق على نطاق واسع في مراحل تاريخية مختلفة .وكل منها يحمل دلالة ما لفترة زمنية ما . وليس بالضروره أن تكون رموزاً مباشرة واضحة بل أن الحرفي ورث التشكيل وألف الشكل الذي ينتجه وهذه العلاقة بين الحرفي الشعبي والشكل الذي ينتجه أصبحت حالة رضا يجتمع عليها المجتمع في الشكل والمعني والوظيفة التي يؤديها هذه الشكل للمستهلك.

وتعكس الحرف وفنون التشكيل اليدوية تقدم الفرد ومفاهيمه القيمية ومستوى الحياة التي يرقى لها .وهي بذلك تقدم ملامح مجتمع وسط باقي المجتمعات , ومن خلال تعبيرها عن مستوى الصناعة اليدوية من التقنية والتعبير الإبداعي من ناحية أخرى. (مهران،2015، 33)

الوظيفة في التصميم الداخلي

أن لكل تصميم وظيفه يقوم بها وان الشكل يتبع الوظيفة , والتصميم الداخلي يهدف أولاً الى الوظيفية وتحقيقها وتنظيمها سواء كانت حاجات إنسانية معيشية أجتماعية ضرورية ام حاجات إقتصادية إنتاجية أو إستثمارية الى غير ذلك من أنشطة الحياة.

الوظيفة موجودة قبل البدء في البناء والإعمار ، بل هي السبب الرئيسي في تبرير وجوده وإتخاذ الشكل الذي علية . والوظيفة يقاس عليها صحة التصميم فكلما أزداد التصميم كفاءة وملائمة وتحقيقاً لأهدافة وأغراضة أرتفعت قيمته واذداد قدره (وهبه ،2009 ،21).

توفير الإحتياجات الوظيفية تأخذ في اعتبارها طبيعة الموقع والمناخ وكذلك طبيعة الإنشاء وتتحد مع ما حولها وظروفها وتتاقلم تبعا لها فالوظائف تجد أشكالها العضوية التي هي المظهر الخارجي للقوى والإحتياجات الداخلية كما تتلاءم وتتكيف مع قوى البيئة ومع طبيعة الإنسان والحيز.(المرجع السابق،212).

توظيف الفنون الشعبية في السودان

تعتبر المصنوعات الشعبية التقليدية في السودان واحدة من الفنون التشكيلية التي يتعلمها الفرد بالمعاينة والممارسة والمعايشة، وهي تعبر عن روح الأمة. والحقيقة أن هذه المصنوعات التقليدية هي رأم الفنون الجميلة وهي الأساس التي تقوم عليها الثقافة الجمالية في الأمة.

المصنوعات التقليدية تمارس فرادي وجماعات ذكوراً وإناثاً كباراً وصغاراً يتوارثها جيل عن جيل. ارتبطت بحياة الناس في ترحالهم واستقرارهم في مأكلهم ومشربهم ومسكنهم وزينة لهم ولحيواناتهم، حيث ينفرد كل مجتمع بصناعته التقليدية ويشتهر ويتميز بصناعة خاصة به من حيث المواد التي تتميز بها عن ألوان وزخارف بجانب إستخدامها في المناسبات الإجتماعية المختلفة إضافة إلى عائداتها المادية (موسوعة الموروثات، 2017م، 125).

الإستلهام في التصميم

تعريف الأستلهام :

الأسـتلهام هو نوع من الضـوء الذي ينير للفنان المصـمم الطريق الغامض ، وحينما يظهر هذا الضـوء ويتناوله بالرعاية يفتح له الطريق نحو الأبداع يحتاج المصـمم إلى الأسـتلهام لغذاء افكارة وتخيلاتة والتى تمهد له الطريق نحو التمييز والأبداع وتحقيق الفردية والاصالة فى أعماله التصميمية . الأستلهام يجعل الفنان المصمم يدرك العلاقات المختفيه ويعثر على الروابط المفقودة ، فأثناء رسم الكروكيات تنبثق فجأءة اللحظة التى تولد فيها الفكرة التصـميمية المرتبطة بالألهام بدون مقدمات أو سـابق إنذار فالإسـتلهام هو بزوغ لفكرة نتجت عن مؤثر خارجي ثم سرح فيها الفنان وتخيلها ليعمل على تنفيذها بعد أن يضـيف إليها قيمة جديدة من ذاته .

الفكرة هي روح التصميم وللحصول على تصميم مبتكر يجب أن تكون الفكرة مميزة ، فمعظم الأفكار يتم إستلهامها من واقع المصمم ومن البيئة المحيطة به ، وهنالك أفكار يتم قذفها في روح المصمم هكذا فجأه من أماكن غير متوقعه تحفز المصـم نحو الأبداع ، وقد تكون الفكرة الناتجة عن الأسـتلهام بسـيطة في بدايتها، قليلة في تفاصـيلها، ثم يقوم المصـمم بتطوير هذه الفكرة وتحسـينها حتى تصـل الي المسـتوي المطلوب ببذل الجهد والدراسة اللازمة حولها وعدم الاقتناع بالفكرة البدائية، بل السعي للغوص إلى أعماق الموضوع ودراسته بشكل جاد حتى نصل الي جودة التصميم المطلوبة وعلى المصمم دراسة المطبوعات الخاصة بالتصميم– والتي تصدر كل ثلاثة شهور او الدوريات النصف سنوية، والتي تعتبر مصدر مثالي لإلهام المصممين، وتعطي نظرة عامة عن الموضة المتوقعة

اذا فعملية الاستلهام عملية حسية إبداعية تهدف إلى إعادة صياغة المصدر صياغة جمالية ونفعية بأكثر من رؤية فى التصـميمات المبتكرة وفقاً لمتطلبات العصـر ، وعادات و تقاليد المجتمع المتواجد فيه الفنان

المصمم ، ولاتأتى هذه العملية إلا بعد إثارة المصدر لخيال المصمم ، حيث يكون هناك نوعاَ من التعايش والذوبان بين المصدر وشخصية المصمم.

ويمكن الحكم على مهارة الإستلهام لدى الفنان المصمم من خلال القدرة على :

- إبتكار أكبر كم من الأفكار المتنوعة من المصدر محل الأستلهام خلال فترة زمنية محددة.
- إبتكار أفكار غير شائعة.
- إضافة تفاصيل جديدة ومتنوعة لأفكاره التصميمية بحيث يظهر التصميم بأكثر من رؤية تصميمية.

المورثات كمصدر للأستلهام فى التصميم :

يعد التصميم الداخلي أحد الفنون التشكيلية التطبيقية التى تولى الأهتمام بمتطلبات التجديد والإبتكار من خلال الكشف عن المزيد من الرؤى الفنية.

وتمثل الأعمال الإبداعية لفنانى الفنون التقليدية مصدراً خصباً من مصادر إلهام الفنان المصمم ، فمن خلال دراستة ومعرفته بسمات تلك الأعمال وتحليله لمفردات تكوينها يتكون لديه مخزون فكري يمكنه من ترجمتها وإعادة صياغتها وتوظيفها بأكثر من رؤية تصميمية فى مقترحاته التصميمة،ويتوقف ذلك على قدرة وخبرة ومهارة الفنان المصمم ، ومدى إندماجة وإنصهارة فكرياً داخل مفردات بناء العمل الإبداعي محل الإستلهام.

يعتبر موضوع الإستلهام في التصميم من أهم الموضوعات التي يجب الإهتمام بها ودراستها علمياً وفنياً لأسباب عديدة منها أنها إحدى المحركات الأساسية لعمليات التصميم، ويتوقف عليها الملامح الأساسية في نمط المنتج وطبيعته التشكيلية والوظيفية التي تعبر عن مدى التقدم والمواكبة الحضارية في الصناعات القائمة والمعتمدة على الإبتكار التصميمي والتطور في مجال التصميم.

المصمم لابد أن يلجأ إلى مصدر للإستلهام أو يتأثر بمصدر يمثل له حافز للإستلهام، فالمصمم الجيد هو الذي يملك القدرة على حساسية الإستلهام من مصادر عديدة وبأساليب متعددة، فكل ما يحيط بالمصمم من مؤثرات بصرية مباشرة ، أو مؤثرات تدعوه للتفكير والتأمل والتحليل تمثل له الإلهام التصميمي فلا أحد يستطيع أن يتخيل شئ ليس له وجود وإنما كل ما يفعله هو انعكاس لمعلومات تراكمت نتائج خبرة بصرية أو فكرية مسبقة من الحياة والبيئة وبكل ما فيها (مؤثرات وخبرات بصرية، اجتماعية، وتكنولوجية، ثقافية، وظروف سلوكيات...). فالمصمم هو ذاته جزء لا يتجزأ من هذه المؤثرات، فهو يصمم بأسلوبه الخاص وبنظرته المتميزة وذلك بعمل أنواع من التحوير والتبديل وإعادة تنظيم العناصر وإستخلاصها بأساليب مختلفة ومن هذا التفاعل بين المصمم ومؤثراته الإستلهامية في التصميم يتبلور أسلوبه في التصميم وطرازه الخاص الذي يعد محصلة لثقافته وخبرته.(سهل، 2015م، 13)

إن عملية إستلهام الموروثات الشعبية تخضع في حد ذاتها لقدرات الفنان الخاصّة في إستلهام موضوعه ،ومسؤولية الفنان الذي يقتبس عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية لابد وأن تكون محددة في مدى إستخدامه هذه العناصر إستخداماً جيداً أو صحيحاً تبعاً لوظيفتها الأساسية في الإبداع الشعبي،لذلك كان من الضروري أن ينتبه الفنان الذي يستخدم هذه المادة ويقتبسها إلى مدى أصالتها في الإبداع الشعبي ، كما أنه من الضروري أيضا أن يتعرف على معنى دلالات وخلفية الموضوعات الشعبية التي يتناولها في أعماله الفنية المحدثة حتى لا يدفعه حماسه وإنفعاله الفني إلى إستخدام عناصر وموضوعات شعبية هي في حقيقتها إبداع شعبي أصيل ولكن إستخدامها في غير موضعها وموضوعها ، يقلل من قيمتها أو يغير من دلالتها أو يفسد من وظيفتها ، بل قد يسبب هذا الإستخدام الخاطئ رغم أصالتها في الإساءة إلى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الإبداع الشعبي مرتبط بغيره ، وكل مادة من مواد الموروثات الشعبية متصلة بغيرها رغم تميُّزها (صادق ابراهيم ،2007،)

أساليب الإستلهام

ليس هناك طريقة واحدة لإستلهام الأفكار ,لأن الإستلهام أمر يتعلق بموهبة وقدرة كل مصمم أو فنان ينتقي منها ما يناسبة ويتناسب مع مكونات التصميم وليس يمكن تدريسة أو تدريبة علية كثوابت إلا أن هنالك موجهات لذلك الإستلهام يوردها الباحث كما يلي :

- **النقل المباشـر الكلي:** من الممكن أن يعتمد المصـمم على المحاكاة لمصـدر الأسـتلهام كلياً فى التصميم ، ويمثل إكتشافه للمصدر أساس الإستلهام الذي يتحول بعد ذلك في التصميم إلى وظيفة جديدة (كمحاكاة المنظر الطبيعي في تصـــميمات الطباعة، أو البلاطات الخزفية ...).ويري الباحث أن النقل المباشر لا يمثل الإستلهام لانه يكون مبتزل وينقصه التجديد وروح الإبتكار.
- **النقل المباشر الجزئى :** يعتمد من خلاله المصمم على معايشة و تحليل مصدر الإستلهام من حيث " الخطوط ، الألوان ، الإشـــكال ..." وخلال عملية التحليل يظهر جزء أو أكثر نراه قد إستحوذ على خيال وفكر المصمم فيقوم بإعادة صياغته وتوظيفة بأكثر من رؤية فنية فى أعماله.
- **الإنتقاء (الأختيار):** تعتمد عملية الإستلهام في هذه الحالة على التحليل للعناصر الكلية في صورة جزئيات، يتم بعد ذلك الإنتقاء منها بما يتناسب مع التكوين وأبعاد التصميم.
- **الإستلهام من الهيكل التصميمي:** يعتمد هنا الإستلهام على إكتشاف البنائيات التحتية التي تُبنى عليها الأشـــكال والتصـــميمات والظواهر المرئية، وأســـاليب ترتيب العناصـــر وتركيبها ومعايير تجمعها، بحيث تُمثل هذه الإستكشـافات نتائج يمكن الإعتماد عليها، وتوظيفها بصـياغات أخرى متعددة في التصميم.
- **المناخ العام:** يعتمد الإســـتلهام في هذه الحالة على تجميع لرؤى متعددة في إتجاه معين، (كفترة زمنية، أو نوعية بيئية معينة أو صـــور مرئية ...) تمثل جميعها مناخ من الممكن أن يعطي

إيحاءات بإتجاهات لونية وقيم تشكيلية شكلية وملمسية ... من شأنها تتوظف في موضوع تصميمي يتواءم معها بشكل يمثل إبتكار جديد. (سهل ،2015م ،16)

- **التحوير الفني** : يعتمد من خلاله المصمم على إجراء تحوير فني للمصدر محل الإستلهام ومن ثم إعاده صياغته من جديد بشكل مبتكر فى التصميم ، وذلك دون أن يمتد هذا التحوير إلى تغيير كلى فى المصدر أو طمس معالمة .
- **الرؤية الذاتية** : حيث تكون الأفكار جديدة وخالصة وهنا يندرج تفكير المصمم تحت مظلة التفكير الإبتكارى أو الإبداع . ويعتمد من خلاله المصمم على الدراسة الفنية للمصادر محل الإستلهام ، ومن ثم يبدا فى إبتكار تصميماته مشبعة برؤيته الذاتية التى تعكس جملة ما أثير بداخله من إنفعالات تجاه مصدر الإستلهام

مراحل عملية الإستلهام لدى الفنان المصمم :

1- - **تحديد مصدر الإستلهام** : يتم فى هذه المرحلة إختيار أحد المصادر الفنية ، بحيث يكون واضح المعالم وثرى بالعناصر التشكيلية من " خط ، لون ، ملمس ،مساحات ، اشكال ،..الخ" ، فثراء المصدر يمنكة أن يحرك إنفعالات وخيال الفنان المصمم فى إتجاهات تصميمية عديدة .

2- **عمل دراسة تحليلية لمصدر الإستلهام** : فمن خلال دراسة المصادر الفنية محل الإستلهام وتحليلها لوقوف على مفردات بناءها التشكيلية وسماتها الجمالية ، يتسع لدى المصمم نطاق التفكير الإبتكاري ومن ثم الشروع فى إعادة الصياغة والتوظيف الفني بأكثر من رؤية تصميمية.

3- **تحديد إسلوب الإستلهام** : ويتوقف تحديد إسلوب الإستلهام على الغرض منه . هل الغرض منه تحقيق إستمرارية وتجديد المصادر الفنية محل الإستلهام لتتلائم مع متطلبات العصر ؟ فإذا كانت الإجابة بنعم. فيقوم المصمم حينذاك بإعادة إستنساخ لتلك المصادر فى التصميمات بشكل مباشر ، وحينما يرفض المصمم هذا الأسلوب فيكون أمامه إتجاهين "الأول مزج المصدر

بشخصيه ليخرج تصميم مبتكر يعبر عن المصدر ولكن برؤيته الخاصة و"الثانى" تعبير خالص للمصمم فى ضوء تأثرة بمصدر الإستلهام.

فكل ماينتجه المصـــمم من أعمال يكون إنعكاس لمعلومات تجمعت لديه نتيجة لخبرات بصــرية أو فكرة مســـبقة عن البيئة والموروثات بكل مافيها من مؤثرات وخبرات بصـــرية وإجتماعية وثقافية وتكنولوجية .

4- **تحقيق التآلف والإنســجام بين مصــدر الإســتلهام وعناصــر التصــميم :** وفى هذه الخطوة يربط المصـمم بين المصـدر محل الإسـتلهام وباقي عناصـر تصـميم المنتج بحيث يظهر الوحدة والترابط ويحقق الأنسجام والتألف المطلوب بينهم.

5- **تحديد وســيلة التنفيذ المناســبة للفكرة التصــميمة المبتكرة :** يترجم من خلالها المصـــمم فكرته التصميمة وتتحول من مجرد رسم" أسكتش " إلى واقع ، ويتطلب ذلك أن يكون المصمم ملم بتقنيات تنفيـذ فكرتـه وجميع حلولهـا التقنيـة. -**http://ashraffashiondesign.blogspot.com/2016/05/blog-post_18**

مستويات توظيف الموروث الشعبي في التصميم الداخلي

إن مستويات توظيف الموروث الشعبي في التصميم الداخلي كمفردات وعناصر شعبية يعني بها الباحث درجة توظيف معطياته والإستفادة منها في خلق طابع مميز وهذا يتحقق على المستويات الآتية حسب ما يراه الباحث :

أولاً :المستوى الوظيفي:

لكل عمل فني، محتوى وظيفي محدد، سواءاً كان معنوياً أو مادياً، ويرتبط المحتوى الوظيفي بعناصر العمل الفني، الخامة والشكل والتعبير، وتعدالخامة أكثر هذه العناصر إرتباطاً بنوع هذا المحتوى.فعندما تتفق الخامة مع فكرة ومضمون العمل يكون أثرها إيجابياً في تقييم وظيفة العمل الفني.

المقصود بالمحتوى الوظيفي، ليس الإقتصار على الجانب النفعي لإستخدام العمل الفني، سواء كان تطبيقياً أو زخرفياً، وإنما أيضاً الجانب المعنوي ذي المحتوى الأدبي والوجداني، والذي يعد جانب وظيفي.

ينبع التصميم من خلال المجتمع ومعايشة المصمم له من خلال رؤيته الذاتية مع تحديد المصمم لوظيفة التصميم، وعلى المصمم أن يحدد الغرض الوظيفي أولاً الذي يترتب عليه شكل التصميم. (سهيل ،2015م، 73)

هذا العنصر هو بمثابة الأساس الذي يبدأ منه عملية التصميم فلذلك يجب أن يؤدي التصميم إلى الغرض الذي صمم من أجله. وبإختلاف الوظيفة يمكن أن تختلف الخامة ويختلف الشكل أيضاً، كذلك يجب على المصمم أن يدرك متطلبات وظيفية التصميم المطلوب ليضمن النجاح الأكيد، ويختار الخامات المناسبة ويشكلها بإقتصاد ووعي بحيث يفي بالغرض. (خنفر، ب ت،20)

ثانياً :المستوى الشكلي

الشكل في الموروث الشعبي وحدة واحدة تتضمن كل النواحي الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفني (جابر ،50)، الفنون الشعبية كأي عمل فني تتكون من عناصر شكلية وتشكيلية تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والإنسجام وكما أن مدلولها الباطن يشير إلى موضوع خاص يعبر عن حقيقة روحية ، أي أن العمل الفني لابد وأن يتكون من بنية مكانية تعتبره مظهره الحسي الذي يتجلى فيه الموضوع الجمالي ، وبنيه زمانية تعبر عن الحركة والمدلول الروحي ، والشخصية الفنية حينما يصبح لها طابعاً مميزاً يجعلها منفردة يمكن التعرف عليها من بين شخصيات فنية أخرى لما تحمله من معالم ذاتية واشكال ودقائق يسهل ملاحظاتها ، تعكس بأسلوب خاص في نمط مميز يصبح طرازاً عاماً هو الممثل لهذه الشخصية .(زكريا ، 1976، 32)

ثالثاً : المستوى الموضوعي

الموضوع في الفن الشعبي هو إنعكاس للبيئة الطبيعية والعقيدة الدينية والأوضاع الإجتماعية والسياسية فهو ليس عملاً صرفاً أو مادياً، ولكنه يمثل وحده عضوية تجمع بين الروحي والمادي(زكريا ، 1976.،38) إن الإطار الموضوعي لتوظيف التراث الشعبي، يتحدد بمستوى العلاقة موضوع العمل الفني المقصود يمكن أن يؤثر على التصميم ويجعله غنياً أحياناً لأنه سهل في أشكاله واختيار ألوانه التي تتعلق بنفس الموضوع، ويمكن أن يجعله أقل قيمة لأن به صعوبة بالتشكيل وبتكوين ألوان لابد منها وهكذا ومن الجدير بالذكر أن أحسن الموضوعات الممكن نجاحها في التصميم هي التي عاشها المصمم واكتسب بها خبرة وافية ناتجة عن دراسة وأعمال سابقة مشابهة، لأن التعبير واختيار اللون والشكل التي اكتسبها وانفعل بها تحمل له معاني أكثر واقعية من الأشكال الغريبة عنه والمواضيع الدخيلة على حياته ولم يقم بإنجاز أعمال مشابهة لها سابقاً. مع القدرة على إستخدام المادة وتشكيلها أيضاً واللازمة للتصميم المطلوب. (خنفر ، ب ت ،23)

رابعاً :المستوى الجمالي

يجب أن يكون التصميم الذي حقق متطلبات وظيفية مختلفة بنفس الخامة والشكل والأقيسة شاملاً أيضاً للناحية الجمالية – وإلا كان مغايراً لحاجة الإنسان الأساسية كما ذكر في بداية الحديث عن التصميم.(المرجع السابق، 22)

أن التوظيف الجمالي لمكونات الموروث الشعبي في العمل الفني يتحقق عبر إبراز خواصها الشكلية في علاقات هارمونية ونسب ووحدات منسجمة . كما أن العناصر التشكيلية لمكونات الفراغات الداخلية، الملمس، الخامة...إلخ تمثل مجالاً رحباً للمصمم في تحقيق الأثر الجمالي للموروث الشعبي، حيث تغدو الأشكال الشعبية هي البعد المهم الذي يتوسله المصمم التحقيق رؤيته الجمالية.(حمودة، ب ت ، 47). وبهذا يتضح أن فكرة الجمال سوف تصبح واضحة ومحددة عندما يفهم أن مشروعية الجميل والجمال، لا تتحقق إلا بالإستناد إلى تجربة جمالية في مجال الإبداع والإستمتاع الفني، لأن الظاهرة الإبداعية هي قبل كل شئ ظاهرة إنسانية، تتعلق بالوعي الإنساني.

خامساً :المستوى التقني

لكل فن مادته والمادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح محسوساً جمالياً نشعر بها بعد أن تكون قد إكتسبت ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية والفنان الشعبي إستخدم خاماته في تعبيره عن الرموز الشعبية من البيئة الشعبية المحيطة به على أساس أن تكون رخيصة وإمكانية الرسم بها بسهولة ميسرة الرموز شكلاً لطير أو نبات أو حيوان ، وقد تكون شكلاً شائع الإستخدام أوخطوط هندسية. (زكريا ،1976م ،33). طبيعة الخامات وطرق إستخدامها تحدد المصمم في بناء الشكل أولاً وفي قدرته على الإبتكار ثانياً فكلما إتسعت معرفته بإمكانيات الخامة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى إزدياد أفكاره التخيلية وقدرته على الإبتكار مع سيطرة الخامة على نوعية الأشكال التي تنتج منها، لأن لكل خامة حدودها وإمكانياتها ونواحي قصورها

الطبيعية فالأعمال المصنوعة من الخشب تختلف بالشكل عن الأعمال المصنوعة من الجبس أو المعدن أو الصلصال مثلاً – فمن السهل تشكيل الصلصال أو الخشب وزخرفته بإضافات من نفس الخامة ومن السهل الحفر عليه ولكن لتشكيلته حدود من ناحية الحجم. (خنفر، ب ت ،20)

معايير توظيف الموروثات وفنونها الشعبية في التصميم الداخلي :

المعيار عبارة عن طريقة متفق عليها للقيام بالأشياء. وقد يتعلق الأمر بإنتاج منتج، أو إدارة عملية، أو تقديم خدمة، أو توريد مواد – ويمكن أن تغطي المعايير مجموعة ضخمة من الأنشطة والأهداف تضطلع بها المؤسسات ويستخدمها عملاؤها.

يمكن طرح المعايير والتي يمكن إتباعها لإنجاح تطبيق الموروثات الشعبية وفنونها في التصميم الداخلي المعاصر وهي كما يراها الباحث كالتالي:

1– **معيار مادي وظيفي** : نوعية العناصر المعمارية ومدى ملائمتها لوظيفة المبنى.

وهذا المعيار يركز على النواحي الوظيفية في المبنى،فإذا أردنا تطعيم المبنى بزخارف أو زينات أو إستخدام عقود وأقواس في الواجهات فيجب ألا يكون ذلك على حساب الإضاءة والتهوية الطبيعية للمبنى الأمر الذي يؤثر سلباً على كفاءة شاغلي المبنى. ومن ثم فإن محتوى المبنى والوظائف المختلفة الخاصة به هما المعيار الأمثل لذلك.

2–**معيار إنساني** :رضا المجتمع و الناس والتوافق (الديني، والإجتماعي والثقافي والتاريخي).

– **معيار رضا المجتمع** : حيث أن وحيث أن التصميم الداخلي وجد من أجل الناس وهم الذين سيستخدمون المباني، فلا بد وأن يكون لهم الحق في إبداء أذواقهم والتعبير عنها في مبانيهم لكي تتحقق عمارة صريحة

يفهمها عامة الناس ويعتزون ويتمسكون بها.ويجب ألا يفرض عليهم شيئاً لا يريدونه، بل يجب أن نشاركهم في التصميم ونستوحي منهم بعض الأفكار.

معيار التوافق الديني والإجتماعي والثقافي والتاريخي:

العلاقة قوية بين الدين والعمارة ، فالأسرة المسلمة تفضل أن يقدم لها مسكنها الخصوصية القصوى، وتتوافر فيه الحماية للساكنين من أعين الناس خارج المنزل .وتحقيق نظام ثنائي للحركة داخل المنزل، فهناك جزء خاص داخل البيت يستقبل فيه الأصدقاء والضيوف، وجزء لأهل المنزل يحمي خصوصيتهم، مثلما ظهر هذا النظام الثنائي أيضا في المسجد، فهناك قسم خاص يصلي فيه الرجال، وقسم آخر تصلي فيه النساء وبرزت لهذا السبب أنماط معمارية في الفتحات وواجهات المباني.

كذلك يجب إحترام البعد الثقافي والإجتماعي والتاريخي الذي تستنبط منه العناصر التي تلائم الناس وأذواقهم بإعتبار أنهم مختلفون ذوقا وثقافة والعمارة وجدت من أجلهم فلم لا يكون لهم الحق في إبداء أذواقهم والتعبير عنها في مبانيهم.

وحيث أن العمارة تعتبر التاريخ الناطق والسجل الحقيقي المعبر عن حضارة الإنسان وتطوره الاقتصادي والسياسي والثقافي.فلا وأن يؤخذ هذا المعيار في الإعتبار عند الشروع بعمل أية إضافات إلى واجهات المباني بمختلف استعمالاتها.

ويعد الموروث الحضاري التاريخي بكل ما فيه مصدراً آخرا لأفكار التصميم ليس بالتقليد ولكن بفهم الأسلوب والطابع الفني الملائم للوظيفة .. ودراسة تلك الأعمال التي أنتجت في العصور السابقة من خلال أكثر من رؤية للشكل وعلاقته بالوظيفة وعند تتبع الطرز التاريخية الفنية المختلفة نجد أن الفنان لجأ إلى ترجمة عناصر الطبيعة من جماد ونبات، وحيوان، وإنسان من خلال أشكال تعبيرية أو أشكال تجريدية، إرتبطت كل هذه الترجمات بالمفاهيم العقائدية أو الروحية أو الإجتماعية والإقتصادية التي تشكل في مجملها ثقافة العصر الذي يعيش فيه المصمم والفنان. (سهل ،2015، 19)

مفهوم المعاصرة في العمارة:

المعاصرة تعني ملائمة العمل المعماري للمستوى الفكري السائد للمجتمع، ومراعاة القوى والمتغيرات وترويضها والتحكم فيها لتحقيق الأهداف التي نريدها مع ضرورة الأخذ في الاعتبارالقيم الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمجتمع حتى لا تبدو غريبة ودخيلة عليه الأمر الذي يحول الأعمال المعمارية إلى أعمال باردة وجافة مما يسب نفورا منها ومن ثم ابتعاد الناس عنها. (أمين، 2008، 79)

ان مفهوم العمل الفني المعاصر لدى بعض الباحثين قد يحمل في مضمونه بعض الأفكار الخاطئة التي لا بد وأن نفصح عنها لنجنب القائمين بالدراسة والتحليل في هذا المجال الوقوع فيها وهذه الأفكار هي:

- التشبع بالتراث الفني القديم وتكراره دون تجديد.
- التعمق في علوم العصر وأساليبه بمعزل عن التراث القديم (محمود،182 ، 94)

ترتبط المعاصرة بمفهومها العام بالزمن، اذ ان معاصرة شيئين لاحدهما تعني الاتصال الزمني بينهما، بيد ان هذا المعنى هو المعنى الاولي جدا اذ ينزع العديد من المفكرين الى ربطها بالتعاطف والتواصل، اذ ليس كل ما هو معاصر لنا ما يمكن ان نتبناه الا من خلال انتمائنا له وانسجامنا معه، اذ ان الفكر العالمي وكذا العمارة العالمية هي معاصرة لنا، ولكننا لا ننتمي اليهما بالكلية، وبذا فهما معاصران لنا زمنياً لا ضمنياً، ويعمد البعض الى استبدال لفظة (معاصرة) بكلمة (حداثة) على اعتبار ان الاخيرة ادق من حيث إحتوائها الضمني على الإختيار الواعي بدل الوجود الزمني الذي قد لا يعني الإختيار بالضرورة. الأصالة والمعاصرة (السيد ،10,2002)

يوضح المعماري المصري الشهير حسن فتحي مفهوم المعاصرة في العمارة ، فالمعاصرة بمفهومها العام تعني التواجد في نفس الوقت ولكنها بالنسبة للمعماريين تعني قيمة تقديرية أي مناسبة لعصرها فالعمل

المعماري هنا يجب أن يكون جزءاً من الحركة الحياتية للمجتمع ومرتبطاً بالمستوى الفكري السائد للإنسان فالمعاصرة بذلك تعني الإحساس بالقوى التي تعمل على التغير ليس بهدف إتباعها ولكن للتحكم فيها وتوجيهها لتحقيق الأهداف التي نريدها ، إذن هنا دمج حسن فتحي القديم بالجديد فهاهو يبرز دور أجزاء المشربية بأنه يهدئ من شدة تباين بين الأجزاء المضيئة والأجزاء الصلبة الأمر الذي لا يتوفر في العناصر المعمارية الحديثة التي تقوم بوظيفة المشربية لحجز أشعة الشمس أو كسر حدتها ، ويحاول حسن فتحي مرة أخرى أن يعدد مزايا استعمال التربة أو الأخشاب في التغطية سواء من ناحية العزل الحراري أو من الناحية النفسية كما انه يعدد مزايا الأسقف المنحنية ومنها الاقبية والقباب وكيف أنها تعكس اكبر قدر من أشعة الشمس كما انه توفر أكبر قدراً من الظل وهكذا يحاول حسن فتحي أن يؤكد نظريته في ضرورة إستعمال الفكر المتقدم في معالجة العناصر المعمارية التي يستعملها هو في عمارته عن قناعة علمية وفنية ويظهر هذا المفهوم واضحاً من خلال احد أعماله وهو مسكن آل نصيف بجده (خلوصي ، 1997م،36)

العمارة السودانية المعاصرة

في الماضـــي كانت هوية عمارة الشـــعوب واضـــحة وتعكس خصـــائص تلك الشـــعوب ومزاياه البيئية والاجتماعية .أما اليوم فإن الهوية قد تلاشت وذلك بفعل المفاهيم الحديثة حيث غزت المباني العالية كافة مدننا فتكسرت أطواق الخصوصيات القطرية في العمارة مثلما تلاشت الخصوصية الذاتية في جوانب الحياة . فالمتأمل يلاحظ أن المباني الخرسانية وكتل المباني الشاهقة والشوارع الواسعة قد سيطرت على التفكير المعماري وليس على المستوى المحلي ، ولكن أيضـــا على المســـتوى العالمي فكانت النتيجة أن ذابت ملامح ومظاهر القيم العمرانية المحلية. ولكن هذه سنة الحياة وناموس التطور فالشعوب والأمم تأخذ من بعضـــها البعض ، ولكن المريب والمدهش حقا هو أننا كشـــعب متلقي لم نعد قادرين على تحليل المعطيات الوافدة والتبصـير بها بدقة لماذا بهدف انتقاء النافع منها من اجل تحقيق الموازنة الصـائبة بين

المؤثرات الوافدة والموروثة مع الاستفادة من كل إفرازات التقنيات والتطورات المعاصرة ودمجها مع تاريخنا الحضاري وذلك لإيجاد هوية معمارية خاصة بنا .

المتأمل للعمارة السودانية المعاصرة يجد أن هناك تشكيلات معمارية انتشرت في كل المدن متأثرة بنمط العمارة الغربية وبمدارسه وأفكاره ، وقد عبرت هذه الأنماط عن تقاليد وعادات مجتمعات غربية بعيدة عن قيمنا ومبادئنا . كما بينت هذه الأنماط أن العمارة المصرية هي مزيج من الأنماط المتنافرة منها ما هو متأثر بالعمارة التراثية ومنها ما هو منقول عن العمارة الغربية التي غزت وسيطرت على الساحة المعمارية ، واصبح التغريب مبدأ يرمز إلى التقدم والتطور ومن ثم أصبحت العمارة السودانية فاقدة لهويتها من خلال فقدانها لمقوماتها النابعة من القيم والمعبرة عن البيئة الطبيعية والاجتماعية وحتى المناخية .

يحلل هاشم خليفة محجوب الاستاذ بكلية المعمار بجامعة الخرطوم مستوى التصميمات المعمارية فى قوله-:
" من ملامح العمارة المعاصرة وسماتها البارزة أنها ثورت الناحية التشكيلية فى العمارة اذ أنها استبدلت الزخارف السطحية والنقوش المنقولة التى تسود العمارةوتنظيم عناصرها من أعمدة وسقوفات ....الخ بوسائل أخرى من التعبير التشكيلى التجريدى البحت، والذى يوظف مواد البناء الاصلية دونما اضافة بغرض التجميل، ملتزمة تماماً جانب أساسيات الفن وعلم الجمال مستخدمة عناصر الخط والشكل واللون والملمس المختلفة فى تنسيق منضبط مدروس ومنسجم تماماً مع الانسان فى داخله ومع البيئة من حوله ومعبر عن وظيفة المبنى وروحه ... ونحن فى السودان وصلنا مد العمارة المعاصرة آنتاج طبيعى للتطور الحضاري والتفنن الذى وصلت اليه البلاد وعند وصول مداها وبداية تداولها وتناول المعماريين لها آنا نأمل فى النهاية فى الخروج بعمارة معاصرة ذات شخصية سودانية أصيلة تتفاعل بحق مع الانسان وما له من حاجات مادية وروحية .فألى اى حد نجح المعماري السوداني فى الوصول الى هذه الغاية ، والواضح انه لم يحقق حتى الأن نجاحاً كبيراً ومازالت الجفوة والنفور هما طابع العلاقة بين العمارة المعاصرة والانسان عندنا ...

مما لاشك فيه أن أحد أسباب هذا التباعد أو الجفوة هو اهمال المعماري السوداني المعاصر للجوانب التشكيلية وتدني قيمتها في أعمال الكثيرين منهم. " (خليفة ،1980،85).

إشكاليات توظيف الموروث الثقافي

يتعرض الموروث الثقافي للعديد من المشكلات التي توثر علية سلباً سواء على المستوي المادي أو المستوى البصري أو كليهما معاً وتؤدي في النهاية الى تدمير هذا التراث على المدى القصير او البعيد ولذلك كان لابد من من تحديد هذه المشكلات واسبابها الرئيسية كأحد اهم المداخل الأولية في التعامل مع التراث والحفاظ علية ، ويمكن تصنيف هذه المشكلات حسب رؤية الباحث في العناصر التالية :-

- مشكلات تتعلق بالعامل البشري (الهجرة ، الاهمال، سوء الإستخدام).
- مشكلات إقتصادية .
- مشكلات سياسية .
- مشكلات بيئية .
- مشكلات تنظيمية وتقنية . (العيسوي ، ب ت ، 4)

التغيير الإجتماعي والثقافي:

أن التغيير الإجتماعي والثقافي ضرورة حتمية، ولكن الحركة التاريخية المعاصرة والتي أدت إلى تعرض الثقافات التقليدية السائدة في السودان (عموماً)، إلى التغيير، قد أفرزت وما زالت أفرزت نواتج وآثار انعكس ايجاباً بدرجة أقل، وسلباً بدرجة أعظم على تطور القيم الجمالية والذوقية. (أبو سبيب،ب ت ،166)

العوامل التي أثرت على هوية التصميم الداخلي المعاصر في السودان .

يمكننا تقسيم العوامل المعاصرة التي أثرت على هوية التصميم الداخلي المعاصر في السودان إلى العوامل الثقافية والإجتماعية ، والإقتصادية و التعليمية ثم أخيراً العوامل السياسية. وسيتم تناول هذه العوامل في هذا الجزء من البحث.

العوامل الثقافية

بين العوامل الأساسية التي تؤثر في التصميم يبرز العامل الثقافي والعمارة الداخلية تقع في الصدارة من كل هذا لأنها جزء لايتجزأ من حضارة وثقافة الأمة في أي مكان وزمان وهي تحمل بحد ذاتها أبعاداً متعدده فضلا عن حملها للبعد الحضاري بجانبيه المعنوي والمادي فتعكس بذلك ثقافة المجتمع الموجودة فيه. (الطحلاوي والنعمان، 2008 ، 13)

يري الباحث انه هنالك تحولات هامة وكبيرة حدثت في التصميم الداخلي للمباني المعاصرة وأصبحت استمرارا للطابع الغربي بالرغم من الاختلاف في الخصائص البيئية وتكوين المجتمع و للمتطلبات الاجتماعية لأفراده وهي كالاتي:

- اصبح السكان يعيشون في حالة من عدم التوازن بين التراث الثقافي وبين الثقافة الوافدة نتيجة للتغيرات الثقافية التي حدثت .
- ساعدت وسائل الإعلام على إبراز الحضارة الغربية وبالتالي إهمال القيم والموروث الثقافي لمجتمعنا .
- تم إستخدام أساليب وأنماط جديدة من التصميمات وعناصر جديدة من المفردات المعمارية .

وبذلك فقدت العمارة اصولها المتوارثة ، كما فقدت المجتمعات أصالتها الإجتماعية والثقافية الأمر الذي أدى إلى ظهور نماذج من عمارة فاقدة الهوية . (هلال ، 1990م، 26.)

العوامل الإجتماعية.

تشمل العوامل الإجتماعية التغير الذي حدث في:

- العادات والتقاليد .
- تركيب وتكوين الأسرة .
- الحراك الإجتماعي الذي حدث والطبقات الإجتماعية التي ظهرت في المجتمع السوداني .

بعدت التصميمات الداخلية عموما و السكنية خصوصاً عن إستخدام وتطوير الطابع التقليدي للعمارة المتوارثة بما يلائم إحتياجات ومتطلبات الأسر وبما يتوافق مع التغيرات التي حدثت.

العوامل الإقتصادية

- أدت السياسة التي انتهجتها الدولة إلى تراجع دورها في عملية البناء لمحدودي الدخل مما أدي إلى تفاقم ظاهرة الإسكان العشوائي.وما صاحبها من غياب المعايير التخطيطية والتصميمية.
- نتيجة لسياسة الإنفتاح ظهر الإسكان الفاخر الذي قام ببنائه المستثمرين وكبار الملاك والأفراد، وقد وضعوا في اعتبارهم تحقيق أعلى ربح حتى ولو كان ذلك على حساب كل القيم ،لذلك انتشرت الأبراج السكنية ذات الشقق التمليك وقد أخذت طابعاً غربياً من حيث الشكل والتصميم والفكر .
- تأثر كذلك التصميم الداخلي بالإمكانيات المتوفره لدى البعض من إستجلاب مواد مستوردة وأثاثات من الخارج بأنماط حديثة .
- العولمة متمثلة في إنتقال أنماط الحياة من التقليدية الي نمط متشابه في كثير من مناطق العالم, نتيجة للثورة التقنية.

العوامل التعليمية :

تمثلت في الاتي:

- إرسال البعثات للتعليم المعماري إلى الغرب وبرجوعهم نقلوا معهم نمط العمارة الغربية إلى السودان.
- إنشاء الجامعات من حيث الخطط الدراسية والمناهج للتصميم الداخلي والأساليب التي تفتقر الي دراسة الموروث التقافي السوداني(الرموز والزخارف الشعبية) في كليات التصميم الداخلي في السودان .

العوامل السياسية.

- ترسيخ المركزية السياسية في العاصمة أدى إلى زيادة الهجرة إليها فتكونت الضواحي العشوائية بسبب أزمة الإسكان الشديدة.
- الأوضاع غير المستقره والحروب في بعض الأجزاءمن الولايات.
- الاوضاع السياسية الراهنة والصراع علي السلطة.

توظيف الرموز و الزخارف الشعبية التصميم الداخلي المعاصر

إن مشكلة المعاصرة في توظيف الموروث الشعبي الآن هي مشكلة إجتماعية أقتصادية تربوية . ومع هذا يمكن بالتحديد القول إنها في الحقيقة ستؤدي حتماً مع مرور السنين الى تكوين نمط فلكلوري (فن شعبي) حديث يعبر به عن ثقافة المجتمع في ذلك العصر وأذواق الجماهير في حينها . ان اي منحى للتغيير لا يأخذ المعطيات التي تعكسها فلسفة الحداثة ومستوى البعد الاقتصادي فيها بعين الإعتبار لا يكتب له الإستمرارية ولا يحقق جدواه . (جابر،2000،288)

مما سبق يتضح أن مفاهيم الحداثة في فنون الموروث الشعبي تكسب أهميتها من خلال علاقتها الوثيقة بالأطر المستحدثة في المجتمع من التخطيط التنموي الى جانب الرؤية المعاصرة على الفن الشعبي . وفي ذات الوقت فإن المفاهيم التقليدية والتي يقصد بها المبادي الشعبية والمصطلحات الأخرى كالأصالة . والتعبير الفطري والتلقائي والجمال المتفرد البيئي غالباً ما تنطوي تحت مظلة التغيير على نفس الخصائص التي تحكم طبيعة الإنتاج بظروفة الحاضرة ولا يتميز في الإنتاج بعضه عن بعض إلا نسبياً من موقع إلى أخر. (المرجع السابق، 294)

الإستفادة من الموروث الثقافي الرموز والزخارف الشعبية :

لا يتثنى لنا الإستفادة من الموروث ودراسته إلا إذا سبقت ذلك خطوات ضرورية وهامة ينبغي أن تقف عليها جهات ذات طبيعة إعتبارية وذات أهداف وإستراتجيات واضحة. كما أن الإستفادة من التراث تقتضي عدة خطوات مدروسة أهمها:

تقدير الماضي:

قراءة الماضـــي من خلال أهمية معرفة ملامح الموروث لأي مجتمع، والحفاظ عليه وفي كيفية توظيفه لملائمة العصـــر. يعني هذا مميزات الهوية المحلية والمقدرة على قراءة المضـــمون الرمزي لهذا التراث لتوظيفه بأسلوب جديد لإنتاج تصميم داخلي له علاقة بالحاضر والمستقبل وتحاول تأصيل هذه الرموز بلغة عصرية تلائم المجتمع ويكون ذلك بالآتي :

- إحياء التراث، بمعنى آخر إجراء عملية فحص عام وتكثيف موضـــوعي وإعداد فهارس موضوعية وأطلس للتراث وفق المنهج العلمي الحديث.
- توفير ملخصات وبيانات عن الثرات الثقافي وحصره ونشره .(العقيد ،2005 ، 35)

فهم الحاضر:

إن التغيرات المتسارعة تؤثر على المجتمع الحالي المؤثرة بشكل أساسي على بيئته وتفكيره , إن عملية التحول في المجتمع سوءا كانت ديمقراطية أم تقنية أم اقتصادية أم ثقافية أم سياسية أم أيدلوجية هي مكونات معروفة من خلال ربطها معا لأنها تؤثر فينا شئناً أم أبينا . يضاف إلى هذا كله إن التأثير المنتظم لحركة الحداثة في التفكير ومن ثم ما يدعي بالعولمة.

التطلع إلى المستقبل

المستقبل بعيد المدى خاصّة أنّنا نعيش في مجتمع مفتوح كثير التّنوّع والتّعدّد الثّقافي والفكري والإقتصادي. لتنمية المجتمع وحفظ هويّته، فإنّ الأجيال النّاشئة لن تمتلك المرجعيّة الوطنيّة الثّقافيّة والتّاريخيّة الا اذا إهتمت بموروثها الثقافي وحفظتة أستلهمت منه عن طريق الإبتكار الذى يمكن تحقيقه من خلال توفير مجموعة من المتطلبات و هو في الغالب لا يتطلب تكنولوجيا جديدة لتحقيقه بقدر ما يتطلب تصاميم داخلية غنية بالافكار الجديدة المبتكرة مع الاخذ بأهمية ومدى ملائمة التصميمات وفقاَ للإستجابة الحسية و الجمالية و وجهة نظر أفراد المجتمع.

تحقيق التعبير عن هويه الفراغ الداخلي

التعبير عن هوية الفراغ الداخلي في الواقع ووفق ما سبقت الأشارة اليه من المتغيرات والمؤثرات. ان أي تعبير في الواقع يجب ان تكون له صيغة فيزيائية او على الأقل يمكن إدراكها بالحس البشري، في الفراغات الداخلية كما في المجالات الأخرى لكي تخرج الفكرة الى الواقع لابد من الأستعانة بنظم قادمة من الواقع، أي بمعنى ان لها وجودها المعرف وإرتباطاتها النظامية المسبقة الوجود، من ثم توظيف هذه النظم او عناصرها او علاقاتها بطريقة تماثل علاقات في الصفات والقيم الجوهرية للمفاهيم والأفكار.

(Joedicke,1985)

تعزيز الهوية الثقافية:

يري الباحث انه يمكن تعزيز الهوية الثقافية بالاتي:

أولاً: نشر الوعي والمعرفة بين جميع أفراد المجتمع بأهمية الهوية الثقافية وتعزيز فكرة المحافظة على الإرث الثقافي والعمل على ترسيخها من أجل تربية جيل من الأبناء متمسك بهويته الثقافية ويفخر بها .

ثانياً: عمل ندوات وورش عمل تتناول قضية تعزيز الهوية الثقافية.

ثالثاً: عمل حملات اعلامية وتثقيفية في المدارس والمراكز الثقافية، وإستهداف المسرح المدرسي والترفيهي والتلفزيون ومعارض الصور والتراث، بالإضافة لوسائل الإعلام من الصحف والمجلات والمنشورات، كذلك وسائل التواصل الإجتماعي.

رابعاً: التركيز في المناهج على الهوية الثقافية بتطوير مناهج الفنون وطرق تدريسها في المناهج الدراسية بشكل عام وفي والتصميم الداخلي بشكل خاص .

خامساً: الإهتمام بالبحوث وكتابة الدراسات والكتب والدراسات التي تتعلق بالهوية الثقافية.

سادساً: عمل أرشيف ثقافي غني بالمعلومات التي تعزز من الهوية الثقافية من أجل أن يصبح إرثاً في المستقبل.

يتضح مما سبق ان توظيف الموروثات الشعبية يتطلب من المصمم دراية تامة بمفاهيم الإستلهام إذ لابد أن نبحث أولاً ما الذي ننحيه جانباً، وما الذي ننتقيه من هذا الموروث ومن ثقافات العلوم الحديثة، والتطور التكنولوجي حتى ننجح في نسج منظومة فنية معاصرة ومستحدثة وان المعاصرة في التصميم تعني متابعة التقدم والتطور والتجديد والإبداع، هذا التطور والتقدم الذي هو تطور للفكر الإنساني الذي يتجدد من عصر إلى آخر برزت وتبلورت معالمه في أواخر القرن العشرين من خلال منهج علمي خاص يرمي إلى تحقيق كيان متكامل للمصمم.

من ثم فإن الإهتمام بتوظيف الموروث و الحفاظ عليه هو حفاظ على الهوية السودانوية والإستفادة من قيمه بمفهوم معاصر على عناصر التصميم الداخلى تنتج طابع متفرد الخصائص.

المبحث الرابع : التكنلوجيا والتصميم

تمهيد

أصبح الحاسب الآلي من أساسيات الحياة المعاصرة وإنعكس هذا على الفن و التصميم في مراحله المختلفة من تصميم وإظهار وغيرهما من فنيات وتقنيات التصميم الداخلي، وقد أحدث دخول الحاسب الآلي في مجال التصميم تغييراً كبيراً وكان من الضروري إعادة النظر في ماهية التصميم والأنشطة التي يتضمنها، و تلي ذلك إعادة النظر في كل مسلماته و تكوين رؤية جديدة للتصميم الداخلي في ضوء وجود الحاسب الآلي, اذ أن اللغة البصرية وثقافتها دخلت في منعطف خاص مع الفن الرقمي , ولعل الحاسب الآلي نجح في إدخال العالم إلى عصر بصري جديد.

الفن بإستخدام الحاسب الآلي (الفن الرقمي)

يمكن القول انه الفن الذي يصنع بواسطة الحاسب الآلي (الكمبيوتر) , ويرى البعض ان في إمكان الكمبيوتر نفسة أن يكون فناناً,أن يدرب على المهارات التي يملكها فنانو الصوره , في مرحلة اولى , ثم يصبح مستقلاً حيث يتولى هو بنفسه ,صنع فنونه الخاصة باستقلالية تامة عن أي تدخل بشري. ولا يتفق الباحث مع هذا الراي حيث أن الحاسوب يعمل حسب المهارات الذهنية للإمنسان وان الفن يتطلب مهارة وموهبة ومقدرات ذهنية وهو ما لا يستطيع الحاسب الآلي عملة.

تاريخ فنون الحاسوب

يظهر تاريخ الفن الرقمي مدى التداخل بين التكنلوجيا والفن والأرجح ان البداية آتت في عام 1950 مع الأمريكي بن لوبوسكي ولوحة اوسيلون التي جاءت علي شكل موجات من الإلكترونيات التي يبثها أنبوب الكاثود (الذي كان يدير عمل التلفزيونات القديمة قبل التراتزستور) (الحلبي،2015، 13).

قبل نهاية سنة 1970م كان الحاسوب يقوم بالأعمال الحكومية والصناعية فقط ولكن عندما إقترب الفنان من نظم الرسم بالحاسوب التي عرفت باسم CAD ومعناها (Computer Aided Design) وهذه النظم لم تكن معروفة على مستوى كبير.

عند ظهور الحاسبات الإلكترونية في النصف الثاني من القرن العشرين في مجال الفن، تولى جماعة من الفنانين المتخصـــصـــين بالتعاون مع جماعة أخرى من المدربين على لغات البرمجة المعقدة في إنتاج حاسبات إلكترونية قادرة على إقتحام عالم الفن، وبعد ذلك تم تطوير البرامج الخاصة بالتصميمات الفنية، حتى أصبحت توفر للمصمم مجموعة كبيرة من أدوات الرسم التي يمكن الوصول إليها إما من خلال إطار الأدوات التي تعرف باســم Roll Box أو من خلال القوائم الموجودة بأعلى الشـــاشـــة Menu وبعض الأحيان من خلال الإثنين معاً. (سهل، 2015 ،270)

أهمية الحاسب الآلي في التصميم

تظهر أهمية الحاســب الآلي في القدرة على توليد الأشـكال , والألوان والتأثيرات المختلفة وإمكانية تعديلها وتطويرها بســرعة وإتاحة معاينة التأثيرات اللونية بأقل جهد وبســرعة فائقة , كما يســتطيع الفنان تخزين أعمالة الفنية وإسترجاعها وتعديلها في أي وقت يشاء فيستطيع تغيير الألوان أو تحريك الأشكال أو محوها أو إعادة ترتيبها بصـورة متكررة دون إتلاف العمل الفني الأصـلي , كما يمكن من الإحتفاظ بمراحل تطور التصميم.(الجبر،2015 ،91)

أثر التكنلوجيا على الفن

اول من التفت الى أثر التكنلوجيا على الفن هو الفيلسـوف فالتر بنيامين الذي أشـار الى ان الفن ممارسـة إجتماعية ,وهو سـلعة ايضـاً , يشـترك في إنتاجها ناشـرون لتباع في السـوق كي تحقق ربحاً , لذلك فان

الوسائط التي تخلقها وسائل الإتصال الحديثة تؤثر في رؤية الفنان وفي تشكيل عملة الفني , ومهمة الفنان ان يعيد النظر في أشـــكالة الفنية , وفي قوى الإنتاج الفني المتاحة له . حتى يســـتطيع أن يطور فنه , فالشكل الفني عنده يتجاوز البنية المهيمنة السائدة في مرحلة إجتماعية معينة , وهذا يجسد قدرة الفن على تحريك الوعي الإنساني لكي يكون مبدعاً . (الحلبي، 2015، 16).

يرتبط الفن المعاصـر بتقنيات العصـر فالفنون في الماضـي كانت مرتبطة بالإسـتقلال الفردي مما يتسـم بنزعة تأملية , بينما ساهمت وسائل التكنلوجيا في تغيير هذا الإستقبال الفردي ليتحول لإستقبال جماهيري مرتبط بعلاقات المدنية التي يعيش فيها الإنسـان المعاصـر .أدت تطورات تقنيات الإسـتنسـاخ الآلي الى تغيير إنتاج الأعمال الفنية الا ان هذة النسخ المنقولة تفتقد عنصرين هما الزمان والمكان, كما ان خامات العمل الفني وطبيعته لا تظهر في النســـخ المطبوعة. وادى ذلك في كتير من الأحيان الى إختفاء مفهوم الأصـــاله في العمل الفني. ولكنه ايضـــاً قدم إمكانيات كبيره للفن عوضـــاً عن الأصـــالة . (المرجع السابق،18-19)

الحواسيب في التصميم المعماري:

ان استخدام الحواسيب في التصميم و الهندسة بشكل واسع ما هو إلا نتيجة للتقدم الذي حصل في انتاج البرمجيات السهلة الإستخدام وإنتشار الحواسيب الشخصية في العالم. حتى أنه يمكن القول بأن تصميم المنشآت ذات المستوى العالي بدون إستخدام الحاسوب أصبح أمراً نادراً جداً. ويعتمد تصميم المنشآت المعقدة في وقتنا هذا على إستخدام الحاسوب والبرمجيات الحديثة في إكمال التصميم بشكله الأمثل وقد ظهرت العديد من تطبيقات الحاسب الآلي تفيد في جميع المراحل التصميمية، فهناك وتطبيقات تساعد في عملية تحديد المشكلة وتعريفها ، تطبيقات تساعد في التحليل، وأخري في العملية التصميمية نفسها و كذلك تطبيقات تساعد في عملية التقييم كما أن هناك برامج تساعد في التطوير بالإضافة إلى العديد من

التطبيقات المساعدة في عملية الإتصال أو ، علماً بأن هناك بعض التطبيقات تُساعد في أكثر من مرحلة من الإظهار.

يشـهد وقتنا الحاضـر نمو وتطور الحاسـوب ، والذي يختلف عن الأجيال السـابقة بإشـتماله على تطوير هائل في البرامج. بجانب زيادة التطوير في المكونات المادية والتي ادت إلى صـــغر حجمه. ومن أهم التطورات التي وصـل إليها الحاسـوب إسـتخدام الصـوت الطبيعي للإنسـان في إدخال البيانات التي يتم معالجتها بعد ذلك ويعرف بوسـائل الذكاء الاصـطناعي، والذي يعرف بإختصـار "بقدرة جهاز الحاسـوب على تخزين وإسترجاع خلاصة ما أنتجه الفكر البشري في حيز صغير للغاية وبسرعة فائقة". وقد إتخذت أبحاث الحاسوب المستقبل ثلاثة إتجاهات يختص الأول بالمكونات المادية والثاني بأساليب العمل والثالث يختص بالبرمجيات. (سهل، 270,2015)

مراحل تطور عملية التصميم المعماري بالحاسب الآلي:

مر التصميم المعماري بمساعدة الحاسب الآلي CAAD بمراحل مختلفة ونظريات فلسفية متعددة، ففي الستينات من القرن الماضي كانت بدايات التمثيل بالرسم للعناصر التصميمية، وما زالت هذه الطريقة تُمثل الأساس في البرامج المساعدة للتصميم المعماري المستخدمة حاليا، وفي بداية السبعينات بدأت البرامج في الاهتمام بالتمثيل ثلاثي الأبعاد للمباني، وفي نهاية السبعينات وبداية الثمانينات وصلت عملية النمذجة ثلاثية الأبعاد إلى مستويات متطورة ، وظهرت في نفس الفترة أدوات أخري مساعدة للمعماريين لإتخاذ القرارات التصميمية.

من هذا المنطلق أصبح الحاسب الآلي من الدعائم الأساسية التي يعتمد عليها التصميم لمسايرة وملاحقة التقدم العلمي و التكنولوجي السـريع و المسـتمر حيث يتسـم بإمكاناته المتعددة التي تسـاعد علي النمو و التقدم, ولكونه وسيطاً جديداً وأداة حديثة في الحياة " فقد غير الكثير من أنماط ومفاهيم حياة البشر, إذ أنه

إستطاع تيسير الوصول إلى حل معظم المشاكل العلمية, و الإقتصادية التي كان من الصعب فيما سبق إيجاد الحلول الملائمة لها بالوسائل التقليدية.

لما تقدم يري الباحث ان الحاسب الآلي أصبح من أساسيات الحياة المعاصرة وانعكس هذا على فن العمارة والتصميم فتأثرت التقنيات الحديثة الممثلة في الحاسوب (الكمبيوتر) ببرامجه المتعددة كوسيط متقدم الحصيلة المرئية للمصمم بصفة عامة والمصمم الداخلي بصفة خاصة ، بحيث أعطى الفرصة لرؤية العديد من الأفكار التصميمية مع إمكانية التغيير والتعديل بسرعة ويسر (شكلاً، لوناً و ملمساً) الأمر الذي يتطلب بالطرق التقليدية بذل الجهد والوقت لرؤية وإحداث ذلك.

برامج التصميم بالحاسوب

تشتمل على حزمة كبيرة من البرامج التطبيقية ذات الإستخدامات المختلفة في التصميم وتعتمد إمكانيات هذه البرامج على كفاءة مصمميها ومبرمجيها ومنتجيها كمايتدخل في ذلك أسباب مالية وتسويقية , وتقوم الشركات المنتجة لهذه البرامج بالتعديل والتطوير المستمر على هذه البرامج وبصورة مستمره ,ويكاد يكون لكل سنة إصدار جديد يحمل نفس العلامة التجارية وتشمل الإصدارات الجديدة عادة أدوات وعمليات وأختبارات إضافية وذات قدرات عالية على التنفيذ الأفضل . كما إنها غالباً ما تدعم بخطوط أو مرشحات أو تأثيرات جديده وبالتالي فإن تواصل المصمم مع التقنيات الحديثة يقتضي التواصل مع آخر الإصدارات من هذه البرامج. كما يحتاج تعلم إستخدام إستخدام هذه البرامج إلى معرفة شاملة ومهارة حرفية عالية . (إياد 2008, 297-280).

من أهم الطرق المستخدمة في برامج التصميم (الفنية) طريقة الرسم التخطيطي للصور بشكل مباشر على الشاشة حيث من الممكن عن طريق الحاسوب الحصول على عدد كبير من التسهيلات الخاصة

والتي لا يمكن الحصـول عليها بأي وسـيلة أخرى. وبالرغم من أن القدرات الجرافيكية للحاسـبات قد بدأت في أول الأمر كهدف ثانوي إلا أن تلك الإمكانيات أخذت تتطور ويتعاظم دورها بعد أن تم استخدامها في العديد من الصناعات الهندسية الإلكترونية.

ومنذ ذلك الحين أخذ عدد من مستخدمي التصـميم والرسـم بالحاسـوب يتزايد باضـطراد مسـتمر وذلك لأنه يتيح إمكانية نظام التصـــميم الثنائي والثلاثي الأبعاد (2D) (3D) وإمكانيات متعددة ومتنوعة يســهل إلى حد كبير التعامل مع أكثر التصميمات صعوبة وتعقيداً في شتى المجالات.

ويتم التعامل بين المصـــمم و الحاســوب بغرض إنتاج التصـــميمات الفنية أو الجرافيكية من **خلال ثلاثة مراحل أساسية يمكن تناولها بإيجاز فيما يلي:**

المرحلة الأولى:

وتبدأ من الفكر الأسـاسـية، حيث يقوم المصـمم بتوضـيح بعض الإعتبارات في صـورة رسـوم، يقوم على أساسها بناء ما يريد التعبير عنه الحصول عليه.

المرحلة الثانية:

يقوم بعمل صياغة بلغة الحاسب الآلي لعناصر الأشكال والألوان والتحكم في تصميمه الذي يتخيله لإعادة الصياغة النهائية للعناصر الأساسية.

المرحلة الثالثة:

وفيها يتم التعامل بين المصـــمم و الحاســـب الآلي بإدخال برنامج العمل بواســـطة المصـــمم (اللون – التأثيرات – تعليمات التشغيل ... الخ) حتى يقوم الحاسوب بعمل علاقة بين بيانات التكوين المحدد، ومن

خلال تشغيل البرامج يقوم المصمم بإستكشاف الإحتمالات المتاحة وقد يقوم بتعديل التكوين أو التصميم تبعاً لذلك وفي نهاية الحوار بين المصمم و الحاسب الآلي ، فإن المصمم يكون قد توصل إلى معالجات فنية جديدة التصميم الأساسية ومن ثم يحدث تغيير وتجديد في أشكال وأنماط التصميم.

أهمية استخدام الحاسب الآلي للوصول لحلول تصميمه مختلفة:

- رفع مستوى التقنية الفنية الدقة، (تقليل نسبة الخطأ).
- السرعة الفائقة في أداء العمليات، (تسهيل العمل).
- توفير الوقت باختزان المعلومات وسهول الرجوع إليها، (تقليل الوقت).
- عند إجراء عملية التصميم بواسطة الحاسب الآلي يستطيع المصمم أن يطلق طاقاته الإبتكارية بالتبديل والتعديل للوصول إلى التصميم الأمثل في أقل وقت زمني، (مزيد من الإبتكار).
- يُمكن استخدام أنظمة عديدة في الصناعات لاختزان المعلومات على هيئة رسومات هندسية بالإضافة إلى عمل أرشيف بالرموز والأجزاء والزخارف النمطية، حيث يمكن إسترجاعها وإستدعائها لإستخدامها في التصميم، (تنظيم العمل),
- يُمكن المصمم من إيضاح طريقة الإنتاج المتبع وخطوات لتنفيذ وتحديد الإمكانيات، (ترتيب خطوات العمل).
- يُمكن المصمم من عملية التلوين والمزج بين الألوان والتظليل في إنتاج تصميمات ذات أبعاد جمالية مميزة. (DaviesK p.2)

ويجب على المصمم لإنتاج تصميمات جرافيكية مبتكرة أن تتوافر لديه إمكانيات كثيرة منها:

إستخدام الحاسوب كأداة فنية وتشكيلية في الرسم وذلك بالتحكم في رسم العناصر المختلفة إبتداء من النقطة والخط ثم الأشكال الهندسية (المثلث، المربع، الدائرة، ... الخ) والتصميمات التي تكون مخزنة بصفة مستديمة على ذاكرة الحاسوب لحين إستدعائها عند اللزوم.

- إمكانية توضيح الدرجات الظلية المختلف في الكثافة واللون مع إمكانية نعومة التدرج الظلي للون.
- القدرة على معالجة الصور الجرافيكية من حيث تحويلها إلى سلبية أو خطوط أو عكسها أو تلوينها بلون آخر وغيرها من المعالجات التشكيلية المختلفة مع إدخال الإضافات اليدوية لإعطائها اللمسات الإبداعية.
- إمكانية فصل الصور الملونة عن طريق الفصل اللوني Colors Digital أو التجزيء اللون Color Separation واستخدامها في إنتاج تصميمات يمكن طباعتها عن طريق آلات الطباعة (قاذفة الحبر inkjet printers – أو طابعة الليزر Laser printer أو الرسام Ploter). (Davies p.177)

أهم مميزات الحاسوب في مجال التصميم:

- أثرى الحاسب الآلي الحصيلة المرئية للمصمم، بحيث أعطى المستخدم الفرصة لرؤية العديد من الصور والتصميمات على الشاشة مع إمكانية التغيير والتعديل فيها بسرعة وسهولة (خطياً ولونياً، ملمسياً، ... الخ) الأمر الذي كان يتطلب بالطرق التقليدية من المصمم بذل الجهد والوقت لرؤية ذلك مع استحالة المقارنة بين الرؤية الضيقة في الطريقة التقليدية والرؤية الواسعة المتاح التغيير فيها في ثوان عن طريق الحاسوب بإستخدام البرامج التصميمية المختلفة.

- ومن جانب التصـميم المنتجات الصـناعية بشـكل عام عمل الحاسـوب على إتاحة الدقة والفاعلية الكبيرة للربط بين عمليات التصميم ومراحلها المختلفة ومتطلبات الإنتاج بمراحله المختلفة. (سهل، 273,2015)
- وفنياً يمكن أن يتيح الحاسوب العديد من التجارب اللونية للتصـميم الواحد بسـرعة فائقة كما يمكن إسـتغلاله في تنسـيق وتكوين مجاميع لونية متوافقة ومتناسـقة لمجموعة تصـميمية واحدة في وقت قصير جداً.
- كما أتاحت الطابعات الحديثة الموصلة بالحاسوب فرصة الرؤية المادية خارج الشاشة للتصميمات في وقت قصـير جداً وتطورت الطابعات والإبتكارات معها الأمر الذي أدى إلى خلق نمط طباعي مرتبط بإمكانيات الحاسوب من ناحية وإمكانيات التصميم المراد تنفيذ والتقنية المستخدمة في ذلك من ناحية أخرى.

بهذه المميزات يصـبح الحاسوب نوعاً مختلفاً من أدوات الفنان والمصـمم يختلف عن فرشاة الرسم أو القلم الفحم أو الرابيدوجراف ولكنه يسـتطيع أو يولد أشـكالاً هندسـية كاملة، ويكررها في أماكن مختلفة وبأحجام مختلفة لإنتاج النماذج التجريدية Abstract patterns أو يختار عنصـــر أو لوناً كما يمكنه أن يغير مواقع واتجاه الأشكال أو يغير لون لأي جزء من الصورة في سهولة ويسر. (المرجع السابق 274)

الحاسوب كأداة للتصميم:

كان من نتيجة التطوير العلمي والتكنولوجي الذي تم في مجال الحاســوب واكتشــافه آلية جديدة للنشــاط الإبتكاري أن أصـبح من الممكن إنتاج تصـميمات من خلال الحاسوب يظهر فيها القدرة العقلية الإبتكارية من حيث دوره في زيادة كفاءة مقدرة اليد البشرية، وذلك من خلال قيام الحاسوب بإنتاج تصميمات معقدة، بطريقة سـهلة نسـبياً وبدقة تحكم تام، مما يصـعب إنتاجه باليد أو بأي أداة أخرى وبإعتبار أن الحاسـوب

يقلل الكثير من الجهد، ويســـر الأداء بدقة متناهية، ولكنه في نفس الوقت لا يقلل من الحاجة للمقدرة الأبداعية Artistic Ability التي تتطلبها العملية التصميمية فالحاسبات لا تصمم ولكنها تساعد المصمم. والعملية التصــميمية مفهومها الشــامل لإنتاج منتج تطبيقي يجمع بين الشــكل الجمالي والوظيفة العملية لخدمة المستهلك.

تتطلب أي عملية تصميم أن تضع نصب أعيننا العديد من الإعتبارات العلمية والهندسية و"الأرجنومية" في بناء أي هيئة إستخدامية، وكذلك اعتبارات تطبيق الخامات لتحقيق الشعور بالراحة عند الاستعمال. (سهل، 275,2015)

من منطلق المفهوم الشــامل للعملية التصــميمية في تحســين ورفع كفاءة المنتج التطبيقي فإن أنظمة آلية وبرمجية قد بدأ استخدامها منذ عشرين عاماً تقريباً في العديد من الصناعات بمختلف دول العالم. ويطلق على تلك النظم (C.A.D/C.A.M) بمعنى التصميم والتصنيع بمساعدة الحسابات الإلكترونية حيث تعني (C.A.D.) التصميم بواسطة الحاسب وتعني (C.A.M) التصنيع بمساعدة الحاسب اختصار للاسم Computer Aided Manufacture ويتكون النظام (CAD/CAM) من أجزاء يمكن الاختيار، منها حســـب الحاجة وذلك لكل من الأجهزة والبرامج حســـب الهدف المحدد للنظام من حيث وحدات الإدخال والإخراج وعدد النهائيات الطرفية Formulas التي تمكن أكثر من مصـــمم من العمل في ذات الوقت كفريق عمل لكل منهم مرحلة من مراحل العمل. ((سهل، 176,2015)ومن المهم أيضاً أن يكون المصمم على دراية بعلم الأســـاليب التقليدية في عمل التصـــميم، حيث أنه في بعض الأحيان تتطلب بعض التصميمات استخدام المهارات الفنية اليدوية مع الحاسوب فمن الممكن أن يقوم المصمم بعمل إستكشاف أولية للتصميم يدوياً ثم يقوم بإدخالها عن طريق الإسكانر (Scanner) إلى الحاسوب ومن ثم يتمكن من عمل الإضافات عليها بسرعة كبيرة بمساعدة الحاسوب وهذه الإضافات أو التعديلات قد تتمثل في التلوين

أو التكبير أو التصـــغير أو إضـــافة الملامس والخطوط المختلفة التي من شـــأنها تطوير التصـــميم ويعد الحاسوب أداة في يد المصـمم كالفرشـاة والقلم تسـاعده على إخراج التصـميم في الصـورة التي يتخيلها في أسرع وقت وأكثر دقة ممكنة. و الحاسوب يزيد وينمي قدرات المصمم الإبتكارية.

الحاسوب و الابداع

يتخوف الكثيرين ان يكون اســتخدام الحاســوب حائل دون وجود العملية الإبداعية فى التصــميم فى حين يؤكد البعض الاخر ان دخول الحاســـوب يحدد أين يأتى الابداع فى العملية التصـــميمية و كيف يمكن تنميته و تطويره بدلاً من التســليم بان الإبداع يوجد فى جميع مراحل التصــميم بدون أى تحديد لمعالمه و إمكانية تطويره. التصـميم هو حسـاب المعلومات الموجودة فى الأشـكال اللازمة للقيام بتصـنيع أو إنشـاء الأشـياء. و هذه المعلومات عادة تحدد أشـكال الأشـياء (الأقطاب و الأركان و المسـطحات و الحجوم) و أبعادها و زواياها الخ. و قد يوجد كذلك رموز مصــاحبة للأشـكال لتحديد أنواع المواد و الخواص الأخرى للأشــكال. و تأخذ العملية التصـــميمية أشــكالاً مختلفة حســب الظروف المحيطة و لكن عادة ما تكون عمليات الحسـابات كتغيير او إضـافة الأشـكال فى الرسـومات ذات البعدين او المجسـمات ذات الثلاث أبعاد. قد يبدو هذا التعريف مبســطاً و مجرداً بدرجة تدعو الى الإســتياء حيث انه لا يدع مجالاً للعملية الإبداعية فى التصميم.

من خلال رؤية التصميم من خلال الحاسوب يمكن أن نستوضح أين تتدخل العملية الإبداعية فى التصميم و لماذا نتخذها على إنها جزء ثانوي فى العملية التصـــميمية. و بالأخص ما هو دور الغموض و عدم الإستمرارية فى تفسير الأشكال و عدم الإستقرار على قواعد حساب الأشكال و عدم توحد أساليب المنطق الناقد فى تحديد ما إذا كان التصـميم قد إكتمل أو أصـبح مناسـباً،و للغموض و عدم الثبات فى تفسـير الأشـكال دور هام. فعدم الثبات على قواعد محددة لتفسـير الأشـكال يؤدى الى رؤية جديدة لها. فالمصـمم

يرى الأشكال المرسومة كأشياء مختلفة حسب الظروف المحيطة بها و فى الأحوال المختلفة. التصميم ليس وصف شئ ما و لكنه إستكشاف ما يمكن أن يكون. الرسومات مفيدة لانها غنية بالإحتمالات و المعانى التى يمكن أن نراها بطرق مختلفة. تحديد معنى واحد فقط لما نراه فى الرسم يفقر العملية الإبداعية. http://ymahgoub.blogspot.com/2012/05/1997.html

عيوب إستخدام الحاسوب

لا يستطيع الحاسوب رؤية الأشياء بمعانى مختلفة مثلما يستطيع العقل البشري. و تفيد تلك المقدرة الإنسان على فهم معاني مختلفة للأشياء و إستخلاص نتائج غير متوقعة. للغموض دور هام فى التصميم لانه يساعد التخيل و الإبداع و يشجع على تعبيرات و إستجابات ذات أبعاد مختلفة. و لكن الغموض يختفى عندما نبدأ التصميم بمساعدة الحاسوب حتى فى الأشكال الأساسية عندما يتم التصميم بالخطوط فقط و السبب هو طبيعة رسومات الحاسوب المبنية على النظام.

من وجهة نظر الحاسوب لا يوجد غموض فى الأشكال. كل خط فى الرسم له وصف مكون من إحداثيات يستطيع عن طريقها الحاسوب تركيب الأشكال بطريقة واحدة. فالحاسوب يفهم الرسومات بطريقة واحدة فقط من خلال إحداثيات النقط فى الفراغ و الخطوط الموصلة بينها و هى المعلومات التى يحتفظ بها الحاسوب فى الذاكرة عن الأشكال نتيجة إدخالها و يسترجعها أو يعدلها عند الحاجة. و فى هذه الحالة لا يكون الحاسوب "مساعداً" للتصميم و لكن "محدداً" للتصميم و التفسير و بالتالى للابداع.

http://ymahgoub.blogspot.com/2012/05/1997.html

الخطة التصميمية للتصميمات الزخرفية باستخدام الحاسوب

مرحلة التجهيز والإعداد للتصميم

- تجميع العناصر والمفردات للطباعة (الزهور، والفروع، والأوراق بأشكالها المختلفة ...).
- إدخال مكتبة التصميم بالحاسوب (التجميعات المختلفة).
- تصنيف ملفات المكتبة.
- تجهيز وتصنيف مجموعات الألوان، وإعداد ملفاتها.
- إعداد وتصنيف الفلاتر والمؤثرات التشكيلية المختلفة.
- تجهيز ملفات التصميمات (المقاسات، المواصفات الفنية المختلفة).

↓

إعداد الحلول التصميمة

- إعداد العناصر والمفردات والموتيفات في صور مختلفة (خطية، تأثيرات ملمسية، ألوان).
- ثم يتم إدخال الدراسات باستخدام (جهاز الاسكنر) لإجراء التعديلات عليها باستخدام أدوات البرنامج بالحاسوب.
- أو يتم استخدام مفردات سابقة التجهيز بمكتبة الحاسوب (هندسيات، زهور، ...) وتعديلها وتطويرها بالرؤية الجديدة التي تتناسب مع أسلوب التنفيذ التقني.

↓

إعداد الحلول التصميمية

- إعداد العناصر والمفردات والموتيفات في صور مختلفة (خطية، تأثيرات ملمسية، ألوان).
- ثم يتم إدخال الدراسات باستخدام (جهاز الاسكنر) لإجراء التعديلات عليها باستخدام أدوات البرنامج بالحاسوب.
- أو يتم استخدام مفردات سابقة التجهيز بمكتبة الكمبيوتر (هندسيات، زهور، ...) وتعديلها وتطويرها بالرؤية الجديدة التي تتناسب مع أسلوب التنفيذ التقني.

مرحلة التصميم

- تحديد العناصر الأساسية والمفردات المكونة للتصميم، (مواصفاتها التشكيلية، مقاساتها).
- تحديد نظام وأسلوب توزيع العناصر والمفردات في التصميم (منثور، في اتجاه محدد، متعدد الاتجاهات، متزاحم، بسيط، أفقي، رأسي، مائل، متوالد، ثلاثي، رباعي).
- بعد تنسيق العناصر في التصميم يتم توزيع الألوان بالأساليب التشكيلية المختلفة في الأشكال والأرضيات.
- ثم يتم عمل المعالجات التشكيلية المختلفة باستخدام إمكانيات ومؤثرات فلاتر البرنامج بالكمبيوتر (ملمس، إيحاءات، تكوينات، ...)، ثم إضافة اللمسات الأخيرة وتشطيب التصميم.

مرحلة إخراج التصميم

ويتم في هذه المرحلة وضع التصميم الجمالي والأشكال البنائية الهيكلية التي تحدد وظيفته المختلفة في صورة أقرب إلى الحقيقة (مفروشات، و و، ... ويستخدم في ذلك مجموعة ملفات داخل الملف الأساسي Lears)، تعمل على حفظ وترتيب التعديلات المختلفة في التصميم، ويتم ترتيبها ودمجها لإخراج التصميم النهائي حسب الرؤية المطلوبة له.

شكل وطابع التصميم

يظهر شكل وطابع التصميم بالشكل النهائي، بعد إخراج الخلفيات وأسلوب الإخراج الجرافيكي للعرض.

اعداد الباحث نقلا عن سهل 2015,

الواضح مما ذكر أعلاه بأنه في وقتنا هذا يجب إعطاء أهمية لتعليم استخدام الحاسوب في التصميم والإهتمام بتعليم الأفكار التالية :

- الحاسوب ليس إلا أداة يستخدمها المصمم ليسهل عملية التصميم الذي يبقى هو مسئولاً عنها وليس البرنامج المستخدم.
- . يجب أن يقوم المصمم بالتحقق بنفسه من صحة عمل البرامج التي يستخدمها.
- مع تطور الحاسوب المتسارع، وتطور التعليم الهندسي المعتمد على الحاسوب، أصبح الخريجون الجدد من كليات الهندسة يتمتعون بميزة قد لا يتمتع فيها المهندسون الممارسون وهي مهارتهم في إستخدام الحاسوب في التصميم. ولكن هذه المهارة لا تجعل منهم مهندسين جيدين حتى يمارسوا المهنة للعديد من السنوات. وعلى المدرس إعلام الطالب بهذه الفكرة وأنه يجب أن لا يقوم بالتصميم إلا بإشراف مهندس قديم ذو خبرة جيدة في التصميم الهندسي وليس من الضروري أن يكون المشرف ذو خبرة في التصميم بإستخدام الحاسوب.
- من الضروري تعليم الطالب الحساب اليدوي والأسس النظرية المستخدمة في الحساب قبل الإعتماد على الحاسوب في التصميم. ومن المفيد أن يقوم الطالب بمقارنة بين الحساب اليدوي وبين نتائج الحاسوب أيضاً للوصول إلى قناعة بأن الإعتماد على الحاسوب يتم بعد التحقق من صحة عمل البرمجيات المستخدمة فيه. في نفس الوقت يبقى لدى الطالب الحافز للتحقق من أن حساباته اليدوية سليمة. http://ymahgoub.blogspot.com/2012/05/1997.html

- يحتاج المهندس أحيانا نقل المعلومات بين البرمجيات المتعددة عن طريق ملفات إستيراد وتصدير بين هذه البرمجيات، وهذا الأمر أصبح أساسيا لعمل المهندس. فمثلاً نقل نموذج لمنشأة

من برنامج الرسم الهندسي(Autocad) إلى برامج العناصر المحدودة أو من نتائج البرامج الهندسية إلى برامج الجداول الإلكترونية هو أمر ممكن ولكن يترتب على المهندس تعلم مهارات نقل المعلومات بين هذه البرمجيات. ونعتقد بأنه من الضروري تعليم المهندس كيفية نقل المعلومات بين البرمجيات. وهذا يفيد لتوسيع أفق المهندس في التعامل مع البرمجيات بشكل عام.

- إن انتشار شبكة الإنترنت قد جعل هناك تقارب وتخاطب أكبر بين الطالب والمدرس ليس فقط في تعليمه التصميم بمعونة الحاسوب فقط بل في كل المواد التي يدرسها الطالب. فعن طريق الشبكة والبريد الإلكتروني يستطيع المدرس عرض مسائله ومحاضراته للطلاب إن رغب كما يستطيع الطالب إرسال الأسئلة والوظائف إلى المدرس لكي يقرأها ويرسل الإجابات للطالب. وعلينا كمدرسين في العالم العربي تشجيع الطالب على إستخدام هذه الشبكة في التدريس والإعتماد عليها كوسيلة للتواصل.

النظرفي ماهية التصميم المعماري و الأنشطة التي يتضمنها، و تلي ذلك إعادة النظر في كل مسلمات التصميم المعماري و تكوين رؤية جديدة للتصميم المعماري في ضوء وجود الحاسب الآلي، فظهرت بعض البرامج التي تساعد في عملية التصميم نفسها، مع إمكانية تدخل المعماري أثناء عملية التصميم، حيث أنها برامج دعم لإتخاذ القرار المعماري للوصول إلي الحل الأقرب إلى الأمثل.

التصميم بالحاسوب والتصميم اليدوي

احدث دخول الحاســوب فى مجال التصـــميم تغييراً كبيراً و كان من الضـــروري إعادة النظر فى ماهية التصميم المعماري و الانشطة التى يتضمنها. و تلى ذلك إعادة النظر فى كل مسلمات التصميم المعمارى و تكوين رؤية جديدة للتصميم المعماري فى ضوء وجود الحاسوب.

يتأثر كل شخص مشارك فى التصميم بدخول الحاسوب فى المهنة. و لذلك من الضرورى ان يتوافر فهم عام لأفكار و تقنيات العمارة بمســاعدة الحاسـوب. مهنة التصـميم يجرى لها تحول و يجب على كل من يشاركون فيها – من الطالب الى المسئول – أن يشاركوا فى هذا التحول.

هناك أدوات جديدة تدخل مجال التصـميم و جميعها تعتمد على تقنيات المعلومات و الحاسوب ليس فقط أداة جديدة تضاف الى الأدوات التقليدية التى كنا نستخدمها فهو سوف يغير كيف نرسم و كيف نصمم و كيف نرى المعلومات. هذه الادوات الجديدة لديها إمكانيات ان تجعل العمل أكثر أنتاجية و لكن ما هو أهم انها تغير الطريقة التى نصـمم بها. و لم يطرأ على مهنة التصـميم مثل هذا التغيير السـريع من قبل و هى خطوة كبيرة أن يبدأ إستخدام أداة جديدة مثل الحاسوب فى التصميم المعماري.

علي الرغم من أن االتصـــميم بالطريقة التقليدية أو بواســطة الحاســوب تتبع تقريباً نفس الخطوات إلا أن هنالك عدد من الإختلافات تظهر عند مقارنـة كلتا الطريقتين ويظهر ذلك جلياً في مســـتويات وطرق التعبير عن التصميم، إتخاذ القرارات التصميمية ، المشكلة والعملية التصميمية والوقت والتجهيزات وغيرها.

الجدول التالي يوضح ذلك:

مقارنة بين التصميم بالطريقة التقليدية والتصميم بمساعدة الحاسوب

المقارنة	الطريقة التقليدية	بمساعدة الحاسوب
مستويات التعبير عن التصميم	مقيد بمستويات التعبير المتدرجة و المتزايدة فى الدقة مع تطور التصميم	غير مقيد بمستويات تعبير فى المراحل المختلفة من التصميم
طرق التعبير عن التصميم	الرسومات التقليدية و المجسمات	طرق متعددة تعتمد على الامكانات
اتخاذ القرارات التصميمية	قرارات محددة فى رسومات محددة	قرارات مستمرة فى اى وقت
القواعد المتبعة	قواعد ممارسة المهنة و الرسم	قواعد الحاسوب
المشاكل التصميمية	حل المشاكل التصميمية بالطرق التقليدية	استغلال امكانات الكمبيوتر فى حل المشاكل التصميمية
العملية التصميمية	التوجه من اعلى الى اسفل تبدأ بالعموميات و تنتهى بالتفاصيل	ليس لها توجه يمكن ان تبدأ من اسفل الى اعلى او من اعلى الى اسفل
المعلومات الاساسية	يتم اعداد النظم و التفاصيل و حساب الكميات بالطرق التقليدية	النظم و التفاصيل و الكميات متاحة بطريقة اليكترونية دائمة التحديث
الوقت	احتياج لوقت اقل فى البداية و وقت اكثر مع تطور العمل	احتياج متساوى للوقت فى بداية و نهاية العمل
المقياس	يعتمد على مقياس الرسم	لا يعتمد على مقياس الرسم
التجهيزات	الاقلام و الاوراق و مساطر الرسم و الطاولات ..... الخ	الحاسوب و البرامج و الطابعات و مدخلات المعلومات ..... الخ

اعداد الباحث نقلاً عن محجوب2012

التصميم الداخلي بالحاسوب

توظيف الحاسوب في عملية التصميم الداخلي مثلها مثل أي عملية تصميم أخرى لها خطواتها الإجرائية التي من خلالها يمكن للمصمم الوصول الى نتائج حتمية .فعملية التصميم الداخلي في قالبها أقرب الى عملية التصميم المعماري لان التخصصين مكملان لبعضهما البعض ولكل تخصص عملية تصميم مختلفة ولكن هنالك مراحل مشتركة بينهم . نجد بعض الإختلاف في عملية التصميم الداخلي لانها تهتم بتفاصيل أدق من الأخرى بإعتبار أنها أقرب للمستخدم من عملية التصميم المعماري .

هنالك مراحل قد لايحتاج المصمم للحاسوب فعلياً لإنجازها , وهي مراحل تعتمد في الأصل على قدرة المصمم الذهنية وخبرتة ومهارته وقد يعجز الحاسوب على القيام بها (الخزين،2012 ،129-130).

التصميم الداخلي يعتمد على قدرات المصمم في تصور وتسجيل الحلول التصميمية . والأدوات والوسائط أجزاء هامة من هذا النسق واذا لم تكن مناسبة يمكن ان تعيق الطريق فاذا كانت جيدة يمكن أن تساعد على إطلاق القدرات الإبداعية للمصمم في بعض الأحيان تؤثر أدوات التصميم على التصميم نفسة , فالماده تشجع على التعامل مع أشكال معينة .

مختلف أدوات التصميم بمساعدة الحاسوب تؤثر على نسق التصميم (العملية التصميمة) بطرق مختلفة .اذا إتخذنا من الحاسوب المدخل للتصميم يجب علينا تطوير الإستراتيجيات التي تساعد عملنا. (المرجع السابق ،121.).

التقنيات الحديثة وتطوير الزخرفة

على الرغم من ان الحاسوب يقلل الكثير من الجهد وييسر الأداء بدقة متناهية غير انه كما اوضح الباحث سابقاً لا يقلل من الحاجة للمقدرة الإبداعية التي تتطلبها العملية التصميمية , فالحاسبات لاتصمم

ولكنها تساعد المصمم . بالتالي فالحاسوب في التصميم هو أداه من أدوات المصمم (الفنان) التي قد يستخدمها في إخراج عملة التصميمي.

في التقنية الرقمية يحتاج المصمم الداخلي الى أن يكون محيطاً بالأدوات التي يستخدمها وإمكانياتها, لأجل أن تكون الأفكار التي يريد تنفيذها تتناسب مع إمكانيات الحاسب وبالتالي اعكس قيمة التصميم بشكل جيد.

ويعتمد التصميم في هذه التقنية على الأسس التالية :-

1-أجهزة الإدخال.

2-البرامج التطبيقية.

3-اجهزة الإخراج . (إياد ، 2008م،).

دور الحاسوب في التصميم الزخرفي

يمكن تحديده بصفة عامة في عملية التصميم الزخرفي في النقاط التالية :-

- رفع مستوى التقنية الفنية والدقة (تقليل نسبة الخطاء).
- السرعة الفائقة في أداء العمليات.(تسهيل العمل)
- توفير الوقت بتخزين المعلومات وسهولة الرجوع اليها.(تقليل الوقت).
- عند إجراء عملية التصميم بواسطة الحاسوب يستطيع المصمم أن يطلق طاقاته الإبتكارية بالتبديل والتعديل للوصول الى التصميم الأمثل في أقل وقت ممكن.

- يمكن إستخدام أنظمه عديده في الصناعات لأختزان المعلومات هيئة هندسية بالإضافة إلى عمل لأرشيف بالرموز والأجزاء والزخارف النمطية حيث يمكن إسترجاعها وأستدعائها لإستخدامها في التصميم.
- يمكن المصمم من إيضاح طريقة الإنتاج المتبع وخطوات التنفيذ وتحديد الإمكانيات .
- يمكن المصـــــمم من عملية المزج بين الألوان والتظليل في إنتاج تصـــــميمات ذات أبعاد جمالية مميزه.(هدى،2000 ،84)

ظهرت في ظل نظام الكاد (CAD) العديد من البرامج والأنظمة في مجال التصـميم بالكمبيوتر، ومن أهم هذه الأنواع المتوفرة حالياً:

- نظام (2D) هو ما يختص للتصميم ذي البعدين ويوظف في مجال التصميمات المختلفه.
- نظام (3D) وهو ما يختص للتصميم ذي الثلاثة أبعاد ويوظف في مجال التصميمات المجسمة, فقد تميز التصـميم بواسطة الكمبيوتر بالتطور والنمو السريع وخاصـة في الفترة الأخيرة. (سهل، 276,2015)

يتضـح مما سبق ذكره أن أداة بهذه الإمكانيات تتيح إبتكار العديد من الأفكار الجديدة خاصة وأن كل ما تنتجه الأدوات التشكيلية للفنان أو المصمم من خط ونقطة وظل ونور وشفافية وملامس السطوح والألوان وإنعكاسـات الأشـكال على السـطوح يحققها الحاسـوب وبكفاءة وسـرعة كبيرة لذلك أصـبح الحاسـوب طيع الإسـتخدام كأداة بالنسـبة للفنان والمصـمم، الذي يعتمد على خبراته ومعلوماته لإحداث التوازن بين الشـكل الفني الذي يشبع حاجة الإنسان للجمال بين القيمة العملية التي تشبع حاجة الإنسان إلى وظائف الأشياء وإستخدامها.

من هذا المنطلق وجب علينا الإستفادة من التكنولوجيا المعاصرة من خلال عناصر التراث تحقيقا للأصالة و المعاصرة من خلال إستخدام الحاسب الآلي في عمل تصميمات داخلية زخرفية تستند الى الموروث الثقافي الشعبي , حيث أن الحاسب الآلي يعتبر وسيلة تعبيرية وتنفيذية من خلال برامجه الجرافيكية, ومابها من إمكانات لمتغيرات التصميم تتيح الفرصة لحل كثير من المشكلات الفنية المتعلقة بالتصميم , و التي تواجه دارسي الفن عامة و التصميم الداخلي خاصة, وربط الفكر الإبداعي بتكنولوجيا الحياة المعاصرة ,كما يدعم إستخدامه كأداة تقنية في مجال التصميمات الزخرفية. كما يمكن الإستفادة كذلك من الحاسوب والتكنلوجيا في تنفيذ الزخارف والتصاميم بواسطة الماكينات المحوسبه مثال ماكينات ال (cnc) وغيرها.

المبحث الخامس : السودان والتنوع الثقافي

الهوية

يعد مفهوم الهوية من المفاهيم ذات الطبيعة الشاملة والعامة وحيث يشير إلى مجموعة الصفات المتفردة والجوهرية التي تميز كينونة ما سواء كانت هذه الكينونة مادية أو معنوية .إن الهوية لا تعني الظواهر العابرة أو التغيرات العرضية أو الحالات الظرفية (رزوقي ,1998،27) , كما أن بعض الصفات الجوهرية لأية كينونة قد تكون مشتركة مع كينونات أخرى مما يفضي بالنتيجة إلى حدوث التشابه وبدرجات متفاوتة . هنا يأتي دور الصفات غير المشتركة أو الاختلافات لتكون الدلائل أولمؤشرات لتمييز الكينونة المعنية عن غيرها . (مهدي ،1998،127)

الهوية الوطنية

بعد كل دورة زمنية في التاريخ تبرز حاجة المجتمعات لتأكيد ذاتها، أو مراجعة إنتمائها. المجموعات البشرية تؤطر هذا الإنتماء بملامح المشتركات الإنسانية فيما بينها.

الهوية الوطنية لا تكتسب مقدرتها على البقاء فضلاً عن مصداقيتها إلا بمقدرتها على التطور والتفاعل مع المعطيات الإجتماعية السياسية والثقافية والتاريخية، وبوعيها لهذه الخصوصية المرنة والإنفتاح والإستجابة النقدية . (خراط،2004 ، 8) و يجد بعض الكتاب، إن الهوية الوطنية مقوماً له دلالته في مذهب إنساني جديد، ليست جوهراً ميتافيزيقياً أبدياً قبلياً، ليست معطى محدداً مسبقاً ليست تراثاً محتوماً لا حول عنه مقذوفاً به من الماضي ومنيعاً لا يؤثر فيه البعد الزمني، ولا المتغيرات التاريخية، بل هو واقع دينامي تأريخي زمني، لجسد تعاد صياغته وتشكيله وتنميته, (المرجع السابق،28) ومع ذلك، تختلف الهوية الوطنية عن ذلك من حيث أنها تتعلق بالإرتباط الوجداني لمجموعة ما مع رموز يتمسك الناس بها .وكما وصفها وليم بلومز، فإن الهوية الوطنية، ...'' تصف تلك الحالة التي يكون فيها لجمهور من الناس نفس

الإرتباط الوجداني برموز وطنية. ، (وليام بلوم، 1990، 52) وقد تبتعد الهوية عن مجتمع ما وفي ظروف زمنية محددة، ولكنها سرعان ما تعاود لبناء نفسها،فالمجتمعات المأزومة تعاني خللا "تركيبيا" في بنائها يقودها في بض الأحيان إلى التفكك والتشرذم تحت عناوين وهويات فرعية) ثانوية (لا تقوى على الصمود والإستمرار لوحدها نتيجة للتزاحم المفترض فيما بينها، أو مع محيطها الإقليمي والدولي.

مصادر الهوية:

لدى الناس عدد غير محدد تقريباً من المصادر الممثلة للهوية، وتلك المصادر تتضمن بالدرجة الأولى :

1-**السمات الشخصية** / وتشمل : العمر، السلالة، الجنس، القرابة) قرابة الدم (الاثنية) القرابة البعيدة(العرق).

2-**السمات الثقافية** / وتشمل: العشيرة، القبلية، الاثنية) معرفة كطريقة للحياة(، اللغة، القومية، الدين،الحضارة،

3- -**السمات الإقليمية** / وتشمل : الجوار، القرية، البلدة، المدينة، الإقليم، الولاية، المنطقة، البلد، المنطقة الجغرافية، القارة، نصف الكرة الأرضية.

4-**السمات السياسية** / وتشمل: الإنشقاق ضمن الجماعة، الزمرة، القائد، الجماعة ذات مصلحة معينة،الحركة، القضية، الحزب، الأيديولوجية، الدولة.

5-**السمات الإقتصادية** / وتشمل: الوظيفة، الشغل، المهنة، مجموعة العمل، المستثمر، الصناعة، القطاع الإقتصادي، الإتحاد العمالي، الطبقة.

6-**السمات الإجتماعية** / وتشمل: الأصدقاء، النادي، الفريق، الزملاء، مجموعة وقت الفراغ، المكانة (هنتكتون ، 2005، 43)

الهوية الثقافية

تعني الهوية الثقافية بمفهومها العام" :أنها العملية التي تميز الفرد بنفسه عن غيره ,أي تحديد الشخصية , ومن السمات التي تميز الأفراد بعضهم عن بعض الإسم والجنسية والحالة العائلية والمهنية. (البهنسي، 1995،131)

العلاقة بين الثقافة والهوية آمر لا يختلف حوله إثنان , وذلك لان الثقافة هي مجموعة الأداب والفنون والصناعات والحرف والعادات والتقاليد والممارسات والطقوس وفنون الأداء الحركية كالرقص والدراما , والتي تميز مجموعة من الناس تكون قد توحدت بصفة دائمة او مؤقته بخبرات ومهارات ومعارف ومواقف مشتركة عبر فتره من الزمان ,أذن الثقافة – بالوصف السابق – تعطي المجموعة هويتها وتميزها عن المجموعات الأخرى. (شرف الدين ، 2008م ،1).

ولتحديد مرجعية الهوية الثقافية العربية لا بد من تحديد إطار مرجعي للهوية العربية يعتمد على ما يلي:

1- **الدين** كما هو معروف أن فكرة الدين مرتبطة بالإنسان منذ وجوده ,كما يعتبر أحد المقومات المعبرة عن هوية المجتمع.

2- **العرف** يُعتبر العرف الإطار المرجعي لأي مجتمع من المجتمعات ,لأنه يحدد خصوصيته وهويته ويميزه عن غيره من المجتمعات ,كما يختلف من مجتمع إلى الآخر حسب طبيعته وقيمه.

3. **اللغة** :تُعتبر اللغة لأي أمة من الأمم عنواناً لشخصيتها وهويتها ,وأداة للتعبير و لترجمة الخواطر والأفكار والمشاعر ,وهي وسيلة التفاهم والتعلم والتطور وتناقل الخبرات والثقافات والحضارات

4. **الجغرافية** تحدد الجغرافية من خلالها الحدود الطبيعية لأي أمة من الأمم ,بما تتضمنه من عرقيات و قوميات وشعوب ,بحيث تجمعهم ظروف ومصير وأهداف واحدة. (سليمان، 2006 م ،104 – 112)

الهوية الثقافية في المجتمع السوداني

إن التكوين القومي للأمة السودانية قد بدأ منذ آلاف السنين وقد وضعت نواتها الأولى في عهد كوش وأرسيت مكوناتها الثقافية والعقائدية في عهود الممالك الإسلامية. واتسعت رقعتها تدريجياً حتى بلغت أوجها في العهد التركي المصري وتفاعلت عناصرها الثقافية والعرقية في الثورة المهدية التي أعطتها مكاناً متميزاً في الأسرة العالمية ... ورغم وجود بعض مظاهر التباين العرقي والتنوع الثقافي فإن الأمة السودانية هي جزء من الكيانين الإفريقي والعربي وقد خطت خطوات كبيرة في تركيز المقومات الأساسية للالتقاء القومي.

فهذا النسيج الذي نسميه بالثقافة السودانية ممتد في الزمان البعيد متحقق في هذا المكان بما يشبه حدوده الراهنة. محاولين تبيان خصوصيته وتفرد هذه الثقافة ونحن نشارك أستاذنا يوسف فضل الاعتقاد بأنه، لفهم طبيعة الثقافة السودانية لابد من التنقيب عن القديم العتيق في الحديث المعاصر. والعكس صحيح أيضاً، فهو يعتقد أن التطور التاريخي الثقافي للبلاد، أفضى بها لأن تكون "امتداد للعالم العربي الإسلامي. ولكنها تتميز عن سواها من دون تلك المنطقة. وتختلف عنها في بعض الخصائص الاجتماعية والثقافية. (زين العابدين الطيب ،1994 ،)

يعتبر أحمد الطيب زين العابدين (فنان تشكيلي وناقد) أحد القلائل من المثقفين السودانيين الذين أبدوا إلتزاماً تاماً بقضايا الثقافة. مهموماً، مهجوساً بالخطاب الثقافي فتنزّه بذلك عن أوشاب السياسة. طرح أحمد الطيب زين العابدين في أخريات أيامه منظوره الفكري الذي أطلق عليه مُسمّى "السودانوية". وقد دشن منظوره هذا في مقال نشره بمجلة حروف في عام 1991م، وإستمر يبشر بهذا المنظور في الصحف والمجلات حتى وافته المنية في 1997م. إلاّ أنه، فيما نذهب إليه، تراوح في إستخدامه لمصطلح "السودانوية" ما بين تيار الآفروعروبية (الغابة والصحراء) وبين التيار السودانوعروبي.

يعرّف نور الدين ساتي المصطلح بقوله:

..."السودانوية يمكن أن تُعرّف بأنها ذلك الوجود وذلك الإحساس الذي يجعل كل فرد يعيش داخل الحدود الإدارية للدولة السودانية، يحسّ بأنه ينتمي إلى أمة في طريقها إلى التكوين، دون تمييز بين أفرادها مهما كان انتماؤهم العرقي واللغوي أو الديني." (ساتي،1981، 11).

ثم يمضي مفصلا قوله ذلك بأن"...السودانوية فاحمة السواد وصفراء اللون في الوقت ذاته دينكاوية، وهدندوية ودنقلاوية وفوراوية، تتحدث لغة الزاندي والتبداوي والعربية والنوبية، تدين بالإسلام والمسيحية والوثنية في الوقت ذاته". هذه هي مبادئ وأسس دولة المواطنة والقومية السودانية القائمة على منظور الوحدة في التنوع، كما تبلورت لاحقاً. جلال، 2009 http://mjhashim.blogspot.com/2009/06/blog-post_25.html

ظهر التوجه نحو إعتبار الثقافة السودانية متصلاً ثقافياً شديد الإستمرار في إشارات كثيرة مثل إشارات نور الدين ساتي إلى أن توتراً واستمراراً في النظام الروحي والسلطوي في الثقافة السودانية يمكن تاكيده من العهد الفرعوني حتى الأزمنة الحديثة. وهو يقصد بذلك نشاطاً مؤثراً ومستمراً في طبيعة المعتقدات الروحية وأنظمة الحكم هذه الظاهرة حاول الأستاذ محمد المكي إبراهيم ردها إلى إستبقائية الثقافة السودانية وقدرتها على حفظ الموروث لأنها لم تتعرض إلى هزات ثقافية عنيفة. إذ إنسابت إليها المؤثرات إنسياباً رفيقاً هادئاً. فهو يرى في الطابع الصوفي في السودان إستمراراً لشئ قديم "فكما هو الحال مع كل مظاهر الثقافة في السودان. لم يتحرك الناس صوب الصوفية. إنما هي التي قد سعت إليهم" فمثل هذا القبول للفكر الصوفي وإنتشاره بهذه الصورة الواسعة في رأيه إنما مرده إلى الوتر الإفريقي في العقلية السودانية. فهو الذي يستجيب للصوفية بأشعارها وأذكارها وجوها المسحور.

الهوية في العمارة

العمارة هو مرآة المجتمع ، والعمارة بل والعمران بأكمله في علاقة تأثير وتأثر بصورة تبادلية عميقة مع المجتمع الذي يولد من أجله ويعيش داخله .. ينشأ في الأصل بناءاً على إحتياجات المجتمع ومتطلباته المادية والفكرية والمعنوية.

ويعرف النعيم(2002) الهوية العمرانية بأنها" اطار بنيوي يتحقق عبر التفاعل بين الأفراد والجماعات، وبين عناصر البيئة العمرانية ، وبهذا تصبح الهوية في حالة تشكل مستمر، اي ان الهوية العمرانية جزء من الهوية الثقافية لمجتمع من المجتمعات) "(النعيم،2002 ،34)

تتضح أهمية العمارة في إبراز هوية المجتمع في قيمة ما تعبر عنه الصروح المعمارية القائمة في بلد أو مدينة ما عن هوية ذلك المكان . هنا يبرز تعريف Abel للهوية بأنها إمتلاك العمارة لجوهر خاص . (Abel,1997,147) بدوره أشار الجادرجي إلى أن الهوية هي مفهوم متبلور في العمارة من خلال الشكل وخصائصه وأن الهوية المحلية مفهوم مرتبط بالعمارة من خلال كيانات مادية مرتبطة زمانياً ومكانياً (الجادرجي,1995،296). في حين يؤكد Jencksعلى حس المكان بكونه فذاً متفرداً وخاصاً متميزاً كتعبير عن الهوية فيعد Appleyard أما). Jencks،1997،150، (الخصائص الشكلية بأنها بموازاة الهوية. بينما يطرح Syeart أن ما يمنح العمارة سماتها هي الفوارق الواسعة في المناخ والظروف الاقتصادية والعادات والتقاليد، وهي فوارق معمارية يؤكد وجوب الاحتفاظ بها، لأنها تمنح العمارة هويتها المحلية، وتؤكد نزعتها للتكيف المكاني من أجل الإستعمال الأفضل للأحيزة والتمتع بها من قبل الناس وتعرف الهوية المعمارية بأنها امتلاك العمارة لجوهر خاص، لتمثل التناغم المثالي المتواصل بين الشكل، والثقافة، والمكان، والمناخ(Corea,1990,P.25).

وضع المعماري Charles Correa ثلاثة أسس لفهم الهوية المعمارية وتتمثل بما يلي :

أولاً: إن الهوية عبارة عن سلسلة عمليات متتابعة وتنبع من أنفسنا وبيئتنا، وتتأثر بالتقاليد والعادات السائدة في تلك البيئة وان الهوية ذات صفة ديناميكية حيث أنها تتغير عبر الزمن.كما أنها ليست شيئاً ملموساً، بل ترتبط بما تخلفه الحضارة من آثر عبر العصور، وهذا يعني بأن الهوية لا تعتمد على التباينات أو الاختلافات في تكوينها بل تسقطها لتبقى المتشابهات المتكررة في مجموعة من الخصوصيات والتي تكون النواة لتشكيل تلك الهوية عبر الزمن، وحيث بالمحافظة على تلك المتشابهات يتم الحفاظ على الهوية، إذ أن إسقاط تلك المتشابهات تتحول الهوية إلى أخرى مغايرة فيفقد ذلك الشيء صفاته الجوهرية التي عرف بها.

ثانياً: كون الهوية تتشكل من سلسلة من العمليات، لذلك لا يمكن ابتداعها، فالهوية تطور من خلال التعامل مع ما يتم إدراكه.

.ثالثاً: الهوية ليست مرتبطة بالوعي الذاتي، إننا نقيم الآخرين ونضعهم في صورة معينة على الرغم من أنهم لا يسعون لكي يكونوا في تلك الصورة لذلك فإننا نجد هويتنا عبر فهمنا لأنفسنا وبيئتنا (Ulrich,1970:150). (Correa,1990.23)، وان أية محاولة لإختصار هذا التطور إنما هي محاولة لإصطناع أو لفبركة الهوية وعموماً يمكن القول أن الهوية المعمارية هي الصفة التعبيرية للشيء أو مجموعة الصفات التي تعكس الحقيقة الجوهرية للنتاج المعماري النابعة من ذاتيته وروحيته وجذور تكونه مما يجعلها بمثابة المعنى الخالد له.وتتوفر في الهوية المعمارية ثلاث سمات:

١ –أصيلة لإرتباطها بالمكان.

٢ –مألوفة ومفهومة لارتباطها بأعراف سائدة.

٣ –من ما سبق تنتج عمارة متطابقة في خصائصها ومتميزة عن غيرها.

التعبير عن هوية الفراغ الداخلي:

يمثل نتاج التعبير قناة أو وسيلة إيصال بين المعنى الكلي (الذي هو في حالتنا الهوية الحضارية بصفاتها الجوهرية) وبين عقول الناس. إن ما يحصل في عملية التعبير يطرحه علم الإجتماع ضمن مفهوم القيمة ومظهرها،

لذا فإن مظهر القيمة وهو يمثل معنى التعبير الذي نتكلم عنه لا يحمل صفة الثبات الجوهري بل يكتسب ثباتاً نسبياً وفق انساق وأعراف مرتبطة بالزمان والمكان، لكن ما يختلف عما سبق في التعبير عن فراغ داخلي معين هو ان قيمه الجوهرية ليست انسانية شاملة كالأحترام مثلاً بل هي بحد ذاتها متفردة ومتخصصة لحضارة معينة، لذا فإن اختلاف مظهر القيمة بهذه الحالة يرتبط بمتغيرات اختلاف العصر وليس أختلاف المجتمع.

نتاج التعبير إذن له كيانه المدرك بالحس البشري، أي ان له صفاته الخارجية واعراضه التي يمكن ان تكررت أدراك تكرارها واكتسابها صفات نمطية او طرازية وادراك نوع من النسق النظامي في علاقاتها الظاهرة. هذا التعبير الواقعي يحمل صفة الجزئية طالما انه يكون حالة محدودة لتمثيل القيمة الكلية وطالما ان له نتاجاً معيناً دون غيره معرفاً بالزمان والمكان، لكنه متى انتقل الى ذهن الأنسان المقابل، فإنه يقوم بفتح آفاق إدراك واستيعاب القيم الكلية بمداها الفكري والمعنوي والجوهري.

الفراغ الداخلي والتعبير عن الهوية:

إن فكرة الفراغ كتعبير مطروحة بكثرة في ادبيات تاريخ الفراغات الداخلية والفن، لقد طرح المعماري فلفن (Vilvin) المفهوم الثنائي الذي ما يزال يطرح بأساليب شتى وهو مفهوم (الشكل الخارجي/ المحتوى الضمني)، (58-60، 1981، Bois,).

في الفراغات الداخلية كما في المجالات الأخرى لكي تخرج الفكرة الى الواقع لابد من الأستعانة بنظم قادمة من الواقع، أي بمعنى ان لها وجودها المعرف وارتباطاتها النظامية المسبقة الوجود، من ثم توظيف هذه النظم او عناصرها او علاقاتها بطريقة تماثل علاقات في الصفات والقيم الجوهرية للمفاهيم والإفكار، هذه النظم في الفراغات هي بفئتين مترابطتين رئيستين وان الفصل بينهما يأتي تحليلاً لهما. (Joedicke,1985)

السودان

السودان أو بلاد السود هو الإسم الذي أطلقه المؤرخون والجغرافيون العرب منذ القرون الوسطى على المنطقة التي تمتد على حزام السافنا و المحيط الأطلسي غرباً إلى البحر الأحمر و المحيط الهندي شرقاً، وتشمل الصومال،إثيوبيا،إريتريا في الشرق إلى السنغال غرباً، وجمهورية السودان هي الدولة الوحيدة التي إحتفظت بهذا الإسم التاريخي. (سليمان ، 2000، 113)، فالمصطلح (الإسم) هو في الأساس جغرافي لم يحدد أصول الشعوب التي تقطن بلاد السودان النطاق ، ومناخ هذا النطاق من أفريقيا أطلق عليه علماء المناخ إسم المناخ السوداني . يقول أهل التاريخ : (العرب هم أول من أطلق تسمية السودان على أولئك السكان الذين سكنوا تلك الأرض الواسعة الأرجاء بعد أن إستوحوا لون البشرة ، حيث أطلقوا كلمة سودان على الأقوام التي تسكن هناك وعلى بلادهم قالوا بلاد السودان . (عبدالجليل، 1972م ،141-142)

يقع السودان بين دائرتي عرض (4 – 22) شمال خط الإستواء وخطي طول (22 – 38) تحيط بها تسعة دول منها دولتان عربيتان هما جمهورية مصر العربية والجماهيرية الليبية وسبعة دول افريقية هي تشاد،إفريقيا الوسطى، الكونغو الديمقراطية (زائير)، أوغندا، كينيا، إثيوبيا وإريتريا . (السودان،2000، 17) ومن الناحية الشرقية توجد المملكة العربية السعودية يقع بينها وبين السودان البحر الاحمر.

تضافرت عوامل الموقع والجغرافيا والتاريخ في تشكيل شخصية السودان وهويته المتفردة بتنوعها الإثني والعرقي والثقافي وإنتماءاتها العربية والإسلامية والأفريقية. فالسودان(قبل الإنفصال) يضم ما بين 570 و595 مجموعة قبلية، تنقسم إلى 56 مجموعة عرقية لكل منها عاداتها وتقاليدها وإرثها الثقافي والحضاري المميز. كما أن لغالبيتها دارها وأماكن وجودها المعروفة. رغم الحراك السكاني الواسع وإنتشار عمليات الإختلاط والتزاوج والإنصهار، ويتمتع السودان دون غيره بثقافات متعددة نتيجة لوجود قبائل عديدة حيث تشير الأرقام إلى أن تلك القبائل تتحدث أكثر من 500 لهجة وتنقسم إلى ثلاث سلالات رئيسية هي العرب في شمال ووسط السودان و أجزاء من الغرب ، المجموعة الحامية على ساحل البحر الأحمر وشرق السودان و المجموعات الزنجية وتشمل النيليين في الأجزاء الجنوبية وبعض الأجزاء الغربية كما إن موقع السودان في الجزء الأوسط من حوض النيل جعل سكانه خليطاً من عناصر مختلفة نزحت إليه من دول الجوار فالبلدان الجنوبية واقعة كلها تقريباً داخل نطاق العناصر الزنجية ، وإلي الشمال من السودان طغت السلالة القوقازية ، وتأثرت بلاد الشرق بالهجرات الحامية ، إلي الغرب الصحراء الليبية وفيها جماعات لها صفات البربر. وللسودان مجموعات عرقية إنفرد بها مثل " البجة والمجموعات النيلية ".

يمثل موقع السودان الجغرافي عاملاً هاماً من عوامل التكوين، فالسودان يقع بين مصر بجوها الصحراوي وإعتمادها الكامل على النيل وأوغندا ومناخها الإستوائي كثير المطر، كما أنها تقع بين المرتفعات الإثيوبية والإريترية الشاهقة والسهل الأفريقي الممتد من تشاد إلى السنغال. أدى هذا الموقع الإستراتيجي الوسيط في قلب افريقا لأن يكون السودان ملتقى للعديد من موجات الهجرة من داخل القارة الأفريقية و خارجها مما جعل عدداً من الكتاب يطلق عليه (إفريقيا ألمصغرة) ويعتبر السودان منطقة تماس وإتصال جغرافي وحضاري(اول حضارات العالم)، بل هو دائرة تفاعل كبرى بين شعوب وقبائل القارة الافريقية. كما أن السودان يتميز بخصائص القطب المركزي الجاذب لشعوب القارة السمراء إذ تلتقي السلالات السودانية الغربية مع الأجناس الحامية والسلالات العربية .(أبو القاسم ، 1996، 33).

التنوع في السودان

السودان بلد متعدد الأعراق و الأجناس و متنوع الثقافات إتخذت كل مجموعة مساحة جغرافية موطناً لها بيد أن التساكن بين جميع المجموعات هو الظاهرة الملفتة للنظر إذ يقيم النوبيون في الوقت الحاضر في المنطقة الواقعة شمال السودان وجنوب مصر على شريط النيل. ويقول بعض علماء الحفريات التي أجريت في منطقة وادي حلفا خلال الخمسينات والستينات من القرن الماضي عند بناء السد العالي أن الإنسان النوبي قد أقام في تلك المنطقة منذ حوالي خمسين ألف سنة وأنه إستطاع أن يبتدع حضارة خاصة به تختلف عما جاورها من حضارات في ذلك الوقت، حيث كانت لهم مملكتان مسيحيتان(السودان المسيحي) هما مملكة المقرة ومملكة علوة، اللتان تمتدان من جنوب مصر إلى أواسط السودان ونوباتيا.

ويختلف المؤرخون كثيرا حول أصول النوبيين خاصة وأن المنطقة تعرضت للعديد من الهجرات خلال تاريخها الطويل غير أن "المستر آركل" في كتابه عن تاريخ السودان منذ أقدم العصور يقسم الأعراق السودانية إلى قسمين أساسيين هما ما يطلق عليهما العنصر المتوسط الأسمر والعنصر الزنجي الأسود. ويضع آركل النوبيين ضمن القسم الأول. (الباشا، 1998 ،35–36) هذا وقد انتقلت عاصمة النوبة السياسية جنوباً إلى مروي و كان لهذا الإنتقال أكبر الأثر في إحتكاك النوبة بالعناصر الزنجية في الجنوب مما إنعكس على حضارتها كما توضح آثارها الباقية إلي اليوم في منطقة البجراوية. فالباحث في آثار مملكة مروي يجد أن التحول واضح للغاية وأن الإختلاف بينهما وبين الآثار الموجودة في مصر ماثل للعيان. ويمكن القول أنه عندما تم الإتصال بين العرب وبلاد النوبة في النصف الأول من القرن السابع فإنهم وجدوا جنساً ذا سمات مميزة يقيم في تلك المنطقة لآلاف السنين. *(*مكي،2003، 21–22)

تميزت بلاد السودان على مختلف العهود بميزات نوجزها في التالي :

أولاً : امتزجت الأعراق في بلاد السودان إمتزاجاً جعل بركتها الوراثية تقوي من عناصرها مما نتج عنه تركيبة سكانية أقوى.

ثانياً : عرفت بلاد السودان بتقبلاتها الثقافية والحضارية الكبيرة او أخذها بطريقة إنتقائية عن الحضارات من حولها ,وهضمها,والخروج من ذلك بخصائص متفردة.

ثالثاً : خرجت بلاد السودان من إحتكاكها هذا بالحضارات بمنجزاتها المتميزة وخصوصيتها التي أعطت ثقافتها صبغة سودانية خالصة ,وهي,مع تقبلاتها الواسعة لإبداعات الآخرين ذات عطاء متميز ولم تكن محض تابع مقلد بل كانت تأخذ وتعطي.(العوام ، 2013، 18)

التنوع الديني

التنوع الديني في السودان تلاحظ حتى في الأسرة الواحدة. التي يكون من بين أفرادها المسلم والمسيحي وصاحب المعتقدات المحلية، خاصة في مناطق التداخل بين الشمال والجنوب كجبال النوبة والأنقسنا كما أن الديانة المسيحية بكافة تفريعاتها منتشرة في أرجاء البلاد فالدين حقيقة من حقائق الحياة في كل المجتمعات. وقد تعايشت الديانات في السودان جنباً إلى جنب منذ زمن سحيق. (أبومنقة ويوسف ،2006، 12)

الهوية الثقافية السودانية

دخل السودانيين الاسلام بدون حرب وأحدث دخول العرب للسودان إنقلاباً هائلاً في هوية هذه المنطقة؛ إذ ولدت مع دخول العرب الهوية السودانية الجامعة لتلك الأقوام والقبائل المختلفة؛ حيث أصبح الإسلام هو الوعاء الرئيسي الجامع لمعظم تلك الشعوب، وأصبحت اللغة العربية لغة العلم والثقافة، فضلاً عن كونها

لغة التخاطب بين القبائل المختلفة، فكونت بذلك عاملاً توحيديّاً على الصعيد الديني والسياسي والإجتماعي. (خالد، 2000 ،23-24)

كانت، ولا تزال، قضايا الهوية، والمواطنة، والأقليات، والثقافة تمثل تحدياً للبناء الوطني والدولة القومية، خصوصاً في ظل التنوع الذي يتمتع به السودان، و لا يزال السودان في طور البناء الوطني حتي بعد إنفصال الجنوب، إذ أن خارطة التعددية والتنوع لم تتغير كثيراً بإنفصال الجنوب .وهنالك العديد من القضايا الشائكة التي ترتبط إرتباطاً وثيقاً بكيفية إدارة التنوع، لذلك فإن هنالك حاجة حقيقية وماسة لسبر أغوار تحديات المواطنة والهوية.(أحمد، و منزول ، ب ت ،1)

إشكالية هويّة السودان لها ثلاثة محاور هي: العروبية، الآفروعروبية، والأفريقية. وقد نتجت عنها ثلاث مدارس في مجال الدراسات السودانية العربية والأفريقية، الآفروعروبية. ويمكننا أن نجمل الأطروحات والرؤى الموجودة في الساحة السودانية حيال قضية الهوية إلى ثلاثة إتجاهات رئيسية: **الإتجاه العروبي** :أول هذه التيارات هو التيار العروبي، وهو موجود في الساحة، وتتبناه قوى سياسية (الإسلاميون والقوميون) وجمعيات ثقافية وأدبية، ويقوم طرح هذا التيار على إعتبار أن السودان بلد عربي من حيث التاريخ والواقع؛ فقد عرف السودان العرب منذ ما قبل الإسلام، ثم لما جاء الإسلام ودخل العرب بقبائلهم المعروفة أحدثوا أهم التغييرات في السودان؛ إذ توحد هذا البلد الشاسع، وأصبحت اللغة العربية هي اللغة الجامعة للسودانيين جميعاً حتى إن القبائل الجنوبية التي تتحدث بلغات مختلفة أصبحت اللغة العربية هي لغة التفاهم فيما بينها. (طه إبراهيم، 1992)

قامت هذه المدرسة في أدبياتها على ما كتبه عبد الرحمن الضرير في أوائل القرن العشرين في كتابه العربية في السودان، بدافع إثبات عروبة السودان دون الإلتفات البتة إلى العناصر غير العربية التي تشكل قوام الأطراف في الشرق والغرب، الشمال والجنوب . هذا الأخير خاصة . فكأنها غير موجودة. وتبعه في

ذلك محمد عبد الرحيم في كتابه نفثات اليراع في الأدب والتاريخ والإجتماع، حيث دافع عن عروبة السودان وعن إسلاميته (نصر، 1986، 16-15).كما أشارو إلى أن التقاليد السودانية فيها دلالة على أصالة الإنتماء العربي للسودان؛ فهذه العادات كما يرى أنصار هذا التيار في مجملها عربية، وإن لم تخلُ من تأثيرات محلية بفعل البيئة، وهذا أمر طبيعي كما يقولون؛ فالعروبة مكون حضاري قابل للتفاعل مع مكونات أخرى؛ لذا فقد تفاعل مع الواقع السوداني وأنتج ثقافة عربية بنكهة سودانية.

ويواجه هذا التيار اتهامات على رأسها وصفه بالاستعلاء الثقافي والعرقي، ويحمل أعداء هذا التيار كل مشاكل السودان التاريخية القائمة على التناقضات الخاصة بالعلاقة فيما بين الشمال والجنوب، يحملونه المسئولية عنها. (طه،1992) **http://darfuronline.com/index.php?option=com_content&task**

ان اغلب الدراسات تشير إلى أن القبائل المسماة بالعربية في شمال السودان(كذا) هم في الحقيقة مجموعة من العرب الذين إختلطوا بالقبائل النوبية المحلية فتولد عن ذلك العنصر الموجود الآن في اغلب شمال السودان.(الباشا ، 1998، 17)

الإتجاه الأفريقي في أواخر أربعينات القرن العشرين وخلال خمسيناته، ومع إشتداد حدة الخطاب العروبي على المستوى الرسمي جرّاء كتابات أمثال عبد المجيد عابدين وآخرين، إرتفعت أصوات تنبّه للعنصر الأفريقي وتنحاز إليه كردّ فعل لإنحياز السواد الأعظم للعروبة.

وجود هذه المدرسة نظري افتراضي، أي لحفظ ميزان الصراع من حيث ثنائيته القطبية: عربي . أفريقي. فالحديث عن الأفريقانية في السودان يأتي دائماً تعبيراً عن الكيانات مشهودة التأفرق من لغة وعرق ... إلخ، واستبعاداً للعناصر المستعربة. ولكن لا توجد كتابات عن سودان أفريقي الثقافة مع إشتمال شمالي الوسط المستعرب المسلم فيه. (جلال ،2009) http://mjhashim.blogspot.com/2009/06/blog-post_25.html

الاتجاه الأفروعربي تولدت الآفروعروبية أول أمرها كإتجاه فكري سوداني داخل الحقل العلمي الأكاديمي، وفي هذا لبس نود إجلاءه. فبالرغم من أن بذرة هذه المدرسة قد نشأت داخل المدرسة الأكاديمية، إلاّ أن الإصدارات العلمية الأكاديمية . كتلك التي رفد بها أمثال يوسف فضل وسيد حريز وفرانسيس دينق . لم تظهر إلاّ بين منتصف الستينات ومنتصف السبعينات من القرن العشرين. هذا بينما الكتابات الأدبية من شعر وقصة التي تنتمي إلى الآفروعروبية قد ظهرت منذ أوائل الستينات، ولذا تبدو دعوة الآفروعروبية وكأنها قد ظهرت أول أمرها كتيار أدبي فحسب. وما ذلك إلاّ لأنها قد خرجت في تجلّياتها الأدبية قبل أن تخرج من أروقتها الأكاديمية إلى الشارع السوداني. وتتمثّل تجلياتها الأدبية في مدرسة الغابة والصحراء، حيث ترمز الغابة إلى أفريقيا والصحراء إلى العروبة. وقد بدأ ذلك في أوائل الستينات من خلال مقالات في الصحف رادها كل من محمد عبد الحي، صلاح أحمد إبراهيم، محمد المكي إبراهيم والنور عثمان أبكر، أدانوا فيها ثقافة الكف والصرامة التي تتسم بها العروبة، ومجدوا في المقابل الطابع الإنفلاتي . فيما رأوه هكذا . الذي تتسم به الثقافة الأفريقية. (عبدالله إبراهيم، 1988، 119)

إن مدرسة الغابة والصحراء أو الأفروعربية كانت تهدف إلى تمازج الثقافات العربية والإفريقية وإزالة العوائق بين الشمال والجنوب والدعوة للقاء في وسط الطريق، لكن هذه الدعوة وجدت الرفض من المثقفين الجنوبيين الذين رفضوا إعادة إنتاجهم كطبعة لاحقة لإنسان دولة سنار ويعتبرون ذلك نوعا من الخداع السياسي والغش الثقافي(الصديق، 1998، 54) .

نهضت الآفروعروبية على أساسٍ متين وعلمية صارمة، فقد أرساها أحبارٌ نهدوا إلى العلم بوثبة شابة، وألمعية نافذة. وقد خلص ذلك الجيل إلى أن السودان هو مزيج من العروبة والأفريقية. فيوسف فضل في دراسته عن العرب في السودان يخلص إلى أنهم نوبة إستعربوا ويذهب حريز في دراسته لطقوس العبور ودورة الحياة عند الجعليين(1969) ثم في دراسته لأدب الجعليين الشعبي (الحكاية) (1977) إلى وصف

ثقافتهم بأنها آفروعروبية. وعلى صعيد علم السياسة تناول هذه الإشكالية أيضا مدثر عبد الرحيم متحدثاً عن مشاكل ومزايا الهوية الآفروعروبية للسودان [1969؛ 1970].لقد كانت تلك الكتابات رصينة، وقد إستندت على قدم راسخة في العلم، كما قامت على وقائعية تاريخية وجدلية مؤدّاها أن سودان اليوم هو ناتج تلاقح ثقافي نهدت فيه العروبة والأفريقية برفدهما ثم كان أن وسمته أفريقيا بميسمها.

(جلال ،2009) http://mjhashim.blogspot.com/2009/06/blog-post_25.html

السودان منذ القدم ، تمازجت إثنياته وثقافاته مع ما جاوره من شعوب نوبية وعربية وزنجية، دخلته الديانات السماوية من شرقه عبر البحر الأحمر ومن شماله عبر مصر، ومن الغرب حمل إليه القادمون من بلاد الأندلس وبلاد المغرب العربي ثقافاتهم وأعراقهم. كانت العناصر الزنجية ترفد ثقافاتها ودماءها في جنوبه، ظلت كلها كروافد تلتقي ومثلها تماماً النيل العظيم لتكون أعراقه وثقافاته وقبله حضاراته وشخصيته كشعب يتمتع بصفات جليلة، جعلت ذلك التنوع في الثقافات والتمازج في الدماء سمة بارزة لأهله، ورث عن ثقافاتها المادية، والتي تعنينا هنا بشكل خاص الفنون التشكيلية، والتي تميزت فيها العمارة النوبية عن العمارة الفرعونية المصرية بعناصر طبيعية ورمزية إفريقية، وبرعت الحضارة المروية في صناعة الخزف وإخترعت كتاباتها بديلاً لكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة، وتم إنشاء المساجد مزينة بالزخارف الإفريقية الهندسية والزخارف النباتية والخط العربي بعد قيام أول سلطنة إسلامية في السودان، كل تلك الثقافات كونت الجذور لثقافتنا اليوم ومنحتها سماتها، وأصبحت في ما بعد المرجعية لجمالية الفن التشكيلي الحديث. (الفكي ، 2013م، 23)

يعد المجتمع السودانى مخزناً للعادات والقيم الأصيلة، فموقعه فى نصف القارة الأفريقية أكسبه عناصر حضارية لها بصمتها فى تكوينه السياسي والإجتماعي والفني ، فالسودان كما اسلف الباحث بلد أفريقي عريق يتمتع بالسمات الأفريقية الصميمة، والسودان بلد عربى فى ثقافته وفى تكوينه الجغرافي والتاريخي، تعيش فيه قبائل وأعراق مختلفة الأمر الذي خصه بثقافات متعددة ، فلكل قبيلة وثقافة ممارساتها الشعبية

المختلفة عن غيرها . غير أن احتكاك بعض هذه الثقافات المتجاوزة قد أدي إلي تبادل عناصرها أحياناً كما أدي إلي تصارعها في أحيان أخرى .وتنقسم القبائل السودانية (إذا إستثنيتا مجموعة القبائل النيلية و الزنجية الجنوبية بجنوب السودان) الى المجموعات التالية:

1 /مجموعة القبائل النوبية فى أقصى شمال السودان

2 /مجموعة القبائل العربية فى الوسط والنيل الأبيض وجزء من الإقليم الشمالي

/ 3مجموعة قبائل البجا فى شرق السودان

4 /مجموعة قبائل كردفان فى غرب السودان

5/ مجموعة قبائل الفور فى غرب السودان

6/مجموعة قبائل المابان والانقاسنا جنوب النيل الأزرق(الفونج)

7/ مجموعة القبائل النوباوية فى النصف الأسفل لوسط السودان (تابعة إدارياً لإقليم كردفان)

التصميم في السودان

نشأة الفنون والتصميم في السودان

منذ ما قبل التأريخ وعبر كل الثقافات النوبية إستخدام الإنسان الرسم والرموز للتعبير عن ما بداخلة وترك لنا إرثاً فنياً ضخماً عكس إبداعاً متميزاً لذلك الإنسان السوداني النوبي , وتواصل ذلك العطاء عبر الأزمنه الى يومنا هذا .تواصلت رسومات الإنسان السوداني عبر رسومات كهوف ما قبل التاريخ والعصور القديمة والوسيطه تحمل أمانية وتطلعاتة وتوثق لحياتة وبيئته ولأزمنه في كل مراحلة , فرسم على الجدران والصخور ومعدات ثقافتة المادية ووضع علامات ورموز متنوعة على جسده وحيواناتة وما زال بعضها ممارساً حتى الآن. (العطا،2016 ، 39) .

مع بدايات النصف الثاني من ثلاثينات القرن العشرين بدأت في السودان محاولات تعليم التشكيل الحديث(الأكاديمي المدرسي) ببخت الرضا بمدينة الدويم على يد المستر بيير غرينلو , وقد تدرج المستر غرينلو في محاولاته بين معلمي المدارس الأولية ثم الوسطى وصولاً الى كلية غردون التذكارية بالخرطوم.(حسن ،2005، 10)

أنشئت كلية الفنون تحت مسمى مدرسة التصميم بكلية غردون التذكارية وكان الطلاب (عددهم خمسة اول طالب التحق منهم هو عبدالله محي الدين الجنيد) يدرسون كل مجالات الفنون الجميلة من غير تخصص.

في عام 1951 تم إنتقال مدرسة التصميم من كلية غردون إلى مباني المعهد الفني بالمقرن ((جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا حالياً)) أبتدأت الدراسة على نظام التخصص في مادتين وكانت التخصصات هي الخزف والتلوين , النحت المنسوجات الخطوط العربية والأفرنجية والتصميم الإيضاحي . في عام 1970 تحول المسمى الى كلية الفنون الجميلة والتطبيقية وأصبحت مؤسسة أكاديمية لتأهيل كوادر

الحركة التشكيلية,وقد لحقت بها مؤخراً كلية الخرطوم التطبيقية مع بعض المؤسسات الأخرى التي أنشئت كأقسام أو كشعب داخل مؤسسات أكاديمية أخرى.

مع تطوارت الحياة الإجتماعية والإقتصادية والثقافية والسياسية تطورت كلية الفنون تبعاً لتطورات إحتياجات الحركة الإجتماعية للكوادر المؤهلة من التشكيليين. واصبح للحركة التشكيلية تيارات ومدارس وقضايا فكرية ونظرية متشتابكة و متداخلة. (المرجع السابق,،42,44)

شهدت الحركة التشكيلية في السودان عدة مراحل من التطور وذلك في سياق التطور العام للمجتمع السوداني سعيا لبلورة هويته الثقافية القومية. وتمثل ذلك في البحث الدؤوب عن قيم جمالية تشكيلية ذات طابع سوداني كمشروع ثقافي يتماهى مع حركة الإستقلال .

إرتبطت الحركة التشكيلية الحديثة في السودان إرتباطاً وثيقاُ بتراث أهل السودان وعبرت بعمق عن الوجدان الشعبي، وفي ذات الوقت واكبت التحولات العالمية في مجالات الفنون التشكيلية. وقد ترتب ذلك على ميلاد أول مدرسة تشكيلية حديثة أطلق عليها الأستاذ الجامايكي (دينز وليامز) إسم مدرسة الخرطوم، وذلك من واقع خصائصها المتقاربة المستلهمة من الثقافة السودانية والبيئة المحلية في أعمال الرواد في عقدي الخمسينات والستينات من القرن الماضي ومنهم على سبيل المثال عثمان وقيع الله وإبراهيم الصلحي وشبرين الذين كانت أعمالهم تختلف عن التيارات العربية والأفريقية السائدة حينذاك. مع العلم بأن هؤلاء الرواد لم يعملوا على إنشاء جماعة فنية ملتزمة بأسلوب أو طراز جمالي بعينه على غرار المدارس الأوروبية من شاكلة الإنطباعية أو السريالية، بل نجد أن العديد منهم إنتهجوا أساليب متفردة سارت على هديها الأجيال اللاحقة من الفنانين التشكيليين السودانيين. وإعتمدت مدرسة الخرطوم التشكيلية على إستخدام أيقونات من التراث السوداني في محاولة للتأصيل ورسم لوحة قريبة من الوجدان السوداني. بيد أن دعاوى مدرسة الخرطوم تعرضت لنقد لاذع من مجموعة «الشبان التشكيليين» وإتهمت بانتمائها للمؤسسة الاستعمارية. وقد ظهرت في السبعينيات مدرسة

تشكيلية أخرى هي المدرسة الكرستالية التي سارت في الأتجاه المعاكس لمدرسة الخرطوم رافضة فكرة إستلهام التراث وداعية للتجريب وتعتبر الكرستالية من أكثر المدارس التي أثارت جدلاً بإدخالها أساليب تعبيرية جديدة أقرب للعبثية الدادية كما أنها قدمت خطاباً فلسفياً مصبوغاً بالميتافيزيقيا والغموض وكانت عرضة لهجوم مجموعة من الشبان التشكيليون باعتبارها شكلاً من أشكال البرجوازية.

حاولت مدرسة الخرطوم التشكيلية التوفيق بين الافريقية والعربية فخرج الصلحي بالافريقية وخرج شبرين بالاسلامية فجمعت بذلك بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية لان السودان في موقعه الجغرافي قد جمع بين الثقافة الأفريقية والثقافة العربية وبذلك قد شكل ثقافة قومية موحدة، وقد ارتبطت بالمدرسة السودانوية التي اشتركت في كثير من القضايا مع مدرسة الخرطوم، و يتضح أن مدرسة الخرطوم أكدت مسألة الهوية ، وهو الأساس الفكري التي قامت عليه مدرسة الخرطوم وبعض التيارات التي عاصرتها كمدرسة الغابة والصحراء والتي دعت للعودة إلي الجذور وإبراز الملامح المتفردة للشعب السوداني عبر رموز عربية وأفريقية، وقد إعتمدت مدرسة الخرطوم ومدرسة الغابة والصحراء في إدراج رموز عربية وأفريقية كالعمامة، والإبريق والمصحف كمقابل للتمساح والطبول والزخارف الأفريقية. فقيام الإتجاهين جاء بناءاً على تلبية الحاجات الإجتماعية والضرورات الثقافية، وهي نقطة جوهريةً فاصلة للخلاف حول مفهوم الهوية وتشكيل الهوية وقد قامت مدرسة الخرطوم بإثراء الجانب التطبيقي من خلال توظيف المفردات المتعلقة بالتراث وربطه بالهوية .(اسماعيل ،2017م،127)

في أواخر الثمانينات كانت هناك مدرسة أخرى أسس لها الفنان التشكيلي العالمي سيف (لعوتة) وكانت تعرف بمدرسة الواقعية السحرية وقد تميزت بالأعمال المستندة على الموضوعات الخرافية وتركيبة الغابات المتنوعة من نباتات وطيور وحيوانات.

مع تطور مدرسة الخرطوم وتأثيرها المتواصل، إنبثقت مدارس وتيارات تشكيلية أخرى ملتزمة بمرئيات فنية وفلسفية مغايرة وهي تشمل الكريستالية بقيادة محمد شداد ومدرسة الواحد لمؤسسها أحمد عبد العال، مدرسة

الواحد" مدرسة تشكيلية سودانية ذات هوية إسلامية عربية إفريقية تقوم علي أرضية من التراث الحضاري لأهل السودان الذي إمتزجت فيه الثقافة العربية الإسلامية، كما تستمد "مدرسة الواحد" إلهاماتها ومقاصدها الجمالية من معانى التوحيد في الإسلام خاتمة الرسالات الإلهية، فالقيم وفنونهم. التوحيدية التى عبرت إلي وجدان أهل السودان مع التصوف الإسلامى تظل معقد الوشائج بين رفيع شمائلهم وبين آدابهم وتؤكد مدرسة الواحد علي إستبصار مبدأ الوحدة في التنوع، شعارها في ذلك أن الواحد الأحد جل وعلا هو البارئ المبدئ، المعيد المصور، الخلاق البديع مبدع الكون ،الجدير بالذكر أن مدرسة الواحد التشكيلية تأسست عام 1989 بمبادرة من عدد من كبار التشكيلين وعلى رأسهم إبراهيم العوام ومحمد حسين الفكي وعبد الباسط الخاتم وأحمد حامد العربي. وتنطلق توجهات مدرسة الواحد من التراث العربي والإسلامي، وهي تعنى بفلسفة الرؤيا وهي فلسفة تدعو لعقد أواصر الحياة التاريخية والدينية والثقافية والإقتصادية كروافد حية تغذي العمل التشكيلي المعاصر جاعلة منه مشروعاً لرؤية حضارية شاملة وكما جاء في بيان المدرسة التأسيسي، فإنه لا قيمة لإبداع فني معاصر بدون مدلول حضاري إلى جانب مع جماعات أخرى مثل الحديقة والنيل وأمدرمان والتي أسهمت جميعها في إثراء الحركة التشكيلية بالسودان-https://www.al watan.com/news-details

تاريخ التصميم الداخلي في السودان

أفاد د. محمد الحسن علي (رئيس قسم التصميم الداخلي بكليتي الفنون الجميلة والتطبيقية وكلية الخرطوم التطبيقية سابقاُ) بأن " التصميم الداخلي في السودان بدأ في نهاية القرن الماضي . بداية التسعينات تحديداً فقد بدأ تدريسة في جامعة امدرمان الأهلية كقسم عرف (بالتصميم الهندسي) هذا القسم بدا كقسم تصميمي للهندسة وتحول للعمارة الداخلية ثم أخيراً للتصميم الداخلي, متزامناً مع قسم التصميم الداخلي في كلية الخرطوم التطبيقية في نفس الزمن , وكان ومازال حديثاً بالنسبة للبلاد العربية عموماً والسودان خصوصاً , أما في

البلاد العربية فقد عرف التصميم الداخلي في نهايات الثمانينات من القرن الماضي . وبداء تدريسة في القاهرة والأردن و ليبيا وغيرها , وقد بدأ تكوين قسم التصميم في السودان في تنازع بين كليات العمارة والفنون. وأصبح هذا القسم ملتقى لأساتذة الفنون والعمارة . إلى أن تم إنشاء قسم في لجنة العلوم الإنسانية في بداية عام 2000م". وتكونت لجنة بقيادة د. محمد الحسن علي الذي قام بتصميم وتقنين هذا التخصص لسبع كليات , وفتح ماجستير التصميم الداخلي بجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا , ومركز سيتس CETES للدراسات الهندسية بالتعاون مع جامعة الزعيم الازهري , هذا الأخير الذي جمدت دراساتة العليا وانتهى نشاطه , وكانت هذه بداية التعرف على مجال التصميم الداخلي بالسودان . وما زال المجال غامضاً في حدوده ومفاهيمه بالنسبة لأغلبية فئات الشعب السوداني , وهذا يدعم التطاول والتعدي على الحقوق والصراع الموجود الان في السودان.(مسعود،2016، 97.)

الموروثات الثقافية السودانية

الحضارة هي واقع اجتماعي متطور أكثر تأخراً في الزمان وأكثر تعقيداً من الناحية المادية والتقنية. وكذلك التعريفات التي تعتبر الثقافة بناءات نظرية للواقع في حين أن الحضارة تشمل البناءات المادية والنظرية وغير ذلك. أو أنها مستوى التقدم الذي بلغته المهارات والمعارف الفنية وما أمكن تحقيقه بفضلها من رصيد مادي على أنها ثقافة الواقع المادي. زين العابدين ,.

إن الإستمرارية الحضارية لا تعني توالي وإستمرارية أيدولوجية بعينها. إذ قد تتبدل الأيدولوجيات وأنظمة الحكم وفلسفاتها ولكن بعض الظواهر تستمر – ذلك لأنها تخدم بعض الوظائف الإجتماعية – الثقافية والنفسية على مستوى الجماعة والفرد.

التكوينات الأولى للثقافة المادية والتنظيم الإجتماعية هي موضوعات تاريخية إثنوغرافية. والفلكور التاريخي الذي يحاول فهم أصول الظواهر إنما يعتمد على الأنثوغرافيا.

فالتشكيل هو صياغة جمالية وظيفية للمادة الحسية فإن المادي مثل الأعمال التشكيلية هي الأقدر على الصمود. ذلك لأن إطارها المادي له قدرة على الديمومة وكذلك إطارها المعنوي إذ هو رمزي وروحي أحياناً ووظيفي دائماً. فظاهرة السلوك الثقافي هو أصل لباطنه. والظاهر في الثقافة هو المرئي والمحسوس (الثقافة المادية) وفيها الثقافة التشكيلية. المرجع السابق

هذه الرموز الحيوية في الثقافات الأفريقية على وجه العموم. لها القدرة على الإستمرار لإرتباطها بالطقوس والممارسات الطقسية. ولضعف ديناميكيات التغير في هذه الثقافات. إن هذه الرموز حتى وأن تغيرت مضامينها فإنها لا تفقد وظائفها الرمزية مرة واحدة. على الرغم من أن هذه الوظائف قد تتعدل بحيث يستمر الرمز في خدمة الثقافة بقيم ومعان جديدة. ذلك لكون المجتمع نفسه يكون وحدة عضوية. لأن هذه المجتمعات هي مجتمعات أنظمة قرابية عضوية مما يجعل رمزيتها عضوية بدءاً بأجزاء جسم الإنسان لا تفقد الرموز الحيوية عملها في مثل هذه المجتمعات إلا نادراً ولكنها تجدد وظائفها الرمزية كما أسلفنا. إذاً فيمكن اعتبار مثل هذه الرموز شواهد استمرار. وفي محاولاتنا لفهم مدلولاتها الكلية فإن منهجنا كما سبق وبينا هو منهج تكاملي .

"إن دراسة الطقس من خلال الرمز يعطي إمكانات إدراكه وإعتباره من الناحية الفنومنولوجية، السيكولوجية والإجتماعية ذلك لأن أهمية الرمز لا يمكن فهمها إذا ما تم النظر إليه معزولاً عن إطاره الثقافي العام".

الزخارف والرموز السودانية

تأثرت الفنون التقليدية في السودان ببعضها البعض وفنون أهل السودان الشعبية تغلب عليها الزخارف البسيطة من متعرجات ومثلثات ونقاط وخطوط ومربعات ودوائر، ويشاهد ذلك بوضوح تام في آنية "القرع" وفي الأطباق السعفية المحلية، كما في قرع الأستاذ رباح (فنان تشكيلي سوداني وعميد سابق لكلية الفنون الجميلة والتطبيقية) وما يكسو تلك الآنية من ودع وسكسك وكذلك في الآنية الفخارية وفي كسوة أباريق القهوة ووقاياتها تلك الآنية الفخارية الرفيعة الصنع في شكلها ومبناها ولونها الأحمر الفخاري وما يبدو عليها من مهارة في البناء والتركيب بغرض معين. (البنا،1996م، 2)

سوف تقتصر هذه الدراسة على الزخارف والرموز المميزه لعدد ثلاث لمناطق معينه من السودان ، لما تتميز به من سمات خاصة تجعلها متفرده عن باقي زخارف المناطق الاخرى في السودان ولثراءها الفني

والتعبيري، فهي بحق تعكس عن أصالة وثقافة الفن السوداني الافريقي وروح الفنان الافريقي المبدع ، كما تعكس الفن الاسلامي وتميزه .

نظراً للتنوع الذي يختص به السودان اختار الباحث المناطق التالية للبحث بحيث تكون متنوعة جغرافياً وهي:

1- منطقة النوبة في شمال السودان .
2- منطقة سواكن في شرق السودان .
3- منطقة جبال النوبة في غرب السودان (جنوب وغرب كردفان).

النوبة

تقع منطقة النوبة على خط عرض 19 شمال. وتندر فيها الأمطار وهي منطقة جافة تهب عليها الرياح الشمالية طول السنة. وفي الشتاء تزداد حدة الرياح المحملة بالأتربة والغبار. ويقطن سكان النوبة على ضفاف نهر النيل إذ أن الصحراء تشكل جزءاً كبيراً من المنطقة، ويصعب السكن فيها. ومنطقة النوبة تقع بين أسوان جنوب مصر حتى دنقلا في شمال السودان والتي غمرت مساحة كبيرة منها مياه السد العالي 1963 (Dafalla, , 1975, p. 166)

وسكان تلك المنطقة هم النوبيون وينتمون إلى مجموعات الكنوز والمحس والدناقلة. ويعتمدون على الزراعة في كسب عيشهم، والتي تروى من نهر النيل،. ولضيق الرقعة الزراعية الخصبة ولشظف العيش فإن عدداً غير قليل من الرجال هاجر إلى جمهورية مصر العربية أو مدن السودان كالخرطوم طلباً للرزق. وهذا الوضع ألقى على عاتق المرأة في تلك المنطقة مسئولية ضخمة وأعباءاً جسام .(حاكم، 1965، 10)

ظلت منطقة النوبة بسبب موقعها الإستراتيجي المميز ملتقى لعناصر من مختلف المناطق الأخرى مما اثر في التكوين العرقي والثقافي فيها، بيد أن أقوى العناصر تأثيراً على النوبة كان هو العنصر المصري بسبب الجوار والإرتباط التاريخي الوثيق بين المنطقتين. ومما لا ريب فيه فان المناطق الجنوبية من أرض

النوبة كانت تتعرض للعديد من المؤثرات الزنجية القادمة من الجنوب خاصة في حالة ضعف الدولة المصرية. ويري عدد من المؤرخين أن الحضارة النوبية كانت مصرية خالصة في عهد الأسرة الثامنة عشرة ويدعمون قولهم ذلك بان ملك النوبة "كاشا" عرف في التاريخ بأنه مؤسس الأسرة الخامسة والعشرين التي إستطاعت أن تمد نفوذها شمالاً حتى الدلتا. (مكي،2003، 21–22)

في بدايات القرن العشرين فإنه لأسباب إقتصادية وإجتماعية قد حدث ما يعتبر إزدهاراً لزخرفة المنازل. وهي تحمل محصلة ثقافية متمازجة. وظاهرة الزخرفة إزدهرت في الفترة من (1920–1947) وقد إمتدت ظاهرة زخرفة المنازل هذه إلى أن غمرت مياه خزان أسوان تلك المنطقة ولقد لعبت الرؤية الثقافية دوراً كبيراً في إنجاز هذا التشكيل، فالزخارف إرتبطت إرتباطاً وثيقاً بالمعتقدات وهذا يظهر جلياً في المساحات التي خصصت لإبراز الموتيف المعبر عنه برسوم الحيوانات والموضوعات المختلفة التي نجدها تأخذ عدة أشكال في زخرفة المنازل.

ومواضيع الزخارف المعمارية في منطقة النوبة غنية بأشكال متباينة مجسدة لما في المعتقدات بكل وجوهها سواء ما كان ممارساً في الطقوس كعظم الحوت في "الجرتق"، أو رأس تمساح أو أي حيوان له قرون، بوضعه في أعلى الباب، أو أشكال الأضرحة التي تزار من قباب و"بنية" أو ما هو وارد في القصص الشعبي أو الأدب كصورة الأسد التي يرمز لها دوماً على أنها "على بن أبي طالب". وهو كثير ما يتردد في الحكايات الشعبية والأحاجي. أو قد يكون الإعتقاد في المرفعين (الذئب) والثعبان والعقرب والسمك بأعتبار أنها قوى خارقة للطبيعة جالبة لمنفعة طاردة للشرور(.161 ، 1972 ، Wenzel)

تميزت منطقة النوبة بالعديد من النواحي الجمالية والفنية والتي تاثرت بالبيئة المحيطة وافرزت إبداعات حقيقية في الفنون والصناعات . فالموروث الضخم للفن النوبي ماهو إلا نتاج الإنسان النوبي الذي هيأت

له العوامل الجغرافية والبيئية والمجتمعية التربة الصالحة لتفجير طاقتة الإبداعية , أذ ان هذه العوامل شديدة الإرتباط بالتقاليد الحضارية الموروثة من البيئة التي يعيش فيها. (بابا،2010، 15)

الزخارف النوبية:

الإنسان النوبي فنان بالفطرة ومرتبط بخيوط التقاليد الحضارية الموروثة من البيئة التي يعيش فيها فأفكاره نسيج من معتقدات وعادات وقيم مجتمعية وقيمة وطريقة رسم الرموز التي يعبر بها عن أفكاره تخضع لخطوط تقليدية متعارف عليها، ألفها المجتمع، وأقام عليها معاييره ومعانيه الفنية والجمالية. تتميز النوبة بالتنوع والثراء في الزخارف والألوان والملابس والتي تعتمد على تنوع أساليب الأداء والخامات التي نفذت منها المشغولات (بابا، 2010م، 21)

تقام الزخارف عادة في مناسبات الزواج ،وأعداد منزل العروس يعتبر مدخلاً أساسياً لإقامة الزخارف وذلك بتجهيز المنزل وإعداده، ففي الثلاثينات والأربعينات إزدهرت هذه الزخارف بخاصة زخارف المنازل بالصحون ولكي تكون هذه الصحون متناسقة نجد أن البعض لا يألوا جهداً في شراء "طقم كامل" لعمل زخرفة المنزل الواحد، إذن كانت هنالك الحاجة للزخرفة نفسها من حيث الإحساس بالقيمة الجمالية لتلك الزخرفة، والزخرفة بالصحون سبقتها في العصر القديم الزخرفة بالصدف والمحار، والذي كان يجلب من النهر أو بواسطة الباعة المتجولين الذين يأتون من أماكن متفرقة في السودان كما كانت الحصي مادة لعمل زخرفة المنازل . وبجانب تلك المواد فإن هنالك أدوات وأواني غنية باللون والتشكيل المتناسق، كما أن البروش والأطباق تستعمل في زخرفة المنازل أيضاً وذلك بوضعها في أشكال فنية متجانسة بجانب إستعمالها في الحياة اليومية. والزخرفة تستخدم بوعي كامل بالقيم الجمالية الكامنة فيها. وهم يقومون بحشدها للنظر إليها وبالتالي صرف النظر عن صاحب أو صاحبة المنزل وبالتالي تكون الزخرفة عامل حماية من شرور "العين ."

والزخرفة بالرسم والتلوين وجدت طريقها كأداة تشكيلية ويمكن أن يقال أنها بلورت وجسدت مفاهيم ثقافية لأن مجال التشكيل بالرسم أرحب وأوسع من غيره من الأدوات والأواني، والتي تكون مادتها محدودة كالصحون والبروش والطباق.

أما عن زخارف البوابات والبيوت النوبية، فإنها تعكس بحق الثقافة النوبية، ويتضمن رموزاً ويتجلى ذلك في الرسوم الجدارية التي تُزين واجهات ،تعكس دلالاتها معتقدات شعبية وسحرية المعابد والمنازل ومداخلها، وكذلك مشغولات الخزف والخوص والسعف. "لقد كانت البوابة النوبية بزخارفها أو (نقرشاتها) كما كانوا

يطلقون عليها هي أول مدرسة تشكيلية للفن السوداني الحديث، والبوابة سجل حضاري لفترة تأريخية امتدت من أعماق التأريخ وحتى التأريخ المعاصر." (مصطفى عبده ،2000، 82) مثال للبوابة النوبية النادي النوبي ومنزل صلاح شبكة بالخرطوم شارع جوبا ومنزل مصطفي عبدة بالدباسين.

التأثيرات الحضارية على الزخارف النوبية:

على البوابة النوبية دُوِّنت الحضارة السودانية، فنجد التأثيرات الوثنية والفرعونية والإفريقية والنوبية والمسيحية والإسلامية حيث عقدت البوابة صلحاً بين الصليب والهلال وواءمت بين الزخارف الإفريقية والزخارف الإسلامية حيث كانت الدهشة لتلك المواءمة وهذا التناغم الماثل على البوابة النوبية وهي تحمل في طياتها الحضارة السودانية عبر عصورها المختلفة ففي الأثر الفرعوني نجد بعض الحيوانات المقدسة عند المصريين تجد لها مكاناً في الزخارف في البوابة، مثل طائر (أبي قردان) وهذا الطائر يكثر وضعه على البوابة وهو طائر مقدس عند الفراعنة ويسميه النوبيون (أمنشاكلي)، بجانب ذلك نجد العجل وفرس النهر والثعبان والقط. أما الدائرة ذات الأطراف المتعرجة أو الدائرة التي بداخلها مثلثات متلاصقة فهي تمثل الشمس عند الشروق. "(المرجع السابق،86،)

حققت البوابة النوبية كثير من الحقائق الجمالية في إستخدام المثلثات النظر فيه على الحائط الممتد وداخل الدائرة ونصف الدائرة (القبه)... تتداخل المثلثات الثلاثية مع الدائرة في تواز بين الدائرة والمثلث والخطوط المستقيمة والمنحنية منها تراكب وتقاطع الخطوط وحدات مفردة وممتدة بتتابع وانسياب فكان التناغم بين الخطط الافريقية والإسلامية المتراكبة والمتجاور والمنسابه. (كمال الدين2010، 122).

إعتمدت الزخارف النوبية على مذهب التجريد الهندسي فتميزت بالروح الهندسية السائدة في تصميمها ، الذي يشمل الخطوط الراسية والأفقية والأشكال المستطيلة والمربعة واالدائرية تميزت أيضا بتكرار الوحدات مع تبسيط الأشكال وتجريدها في خطوط (شرائط) منظمة تجعلها تعطي إيقاعاً نهائياً.

الحضارات الإنسانية الأولى بدأت بالحضارات الحجرية ثم كانت الحضارة الكوشية (كرمة ونبتة ومروي) ثم الممالك النوبية المسيحية (نوباتيا وعلوة والمغرة) وتتابعت الأنظمة السياسية والثورات الوطنية حتى كان السودان الحديث. ومن أهم انجازات البوابة النوبية:

- المواءمة بين الفن الافريقي والفن الإسلامي.
- التمازج الثقافي للأجناس والأعراق

- المزج بين الزنجية والعربية والنوبية.
- تسجيل للرموز الأثرية والتراث النوبي.
- تسجيل حضاري لحضارة شمال السودان . (عبده ، 2000، 82)

الإلوان عند النوبة

إستخدمت الألوان الطبيعية والتي جلبت من الجبال وباطن الأرض كاللون الأحمر والأصفر (المغر) في بدايات التعامل مع اللون، وقد تدرج الفنان في إستعمال اللون ودخل عالم الألوان المصنّعة بعد أن تمزج الألوان بطريقة خاصة تناسب الذوق العام وقد إستعملت ظهرة الغسيل لإعطاء اللون الأزرق وذلك في مناسبات الحج، بخاصة، لما لهذا اللون من هدوء ووقار يتناسب وعظمة وجلال المناسبة، وهذه الرؤية للون الأزرق تتفق مع الرؤية التشكيلية الحديثة في تقسيم الألوان من حيث أن اللون الأزرق يتبع إلى المجموعة الباردة غير المثيرة والتي تتميز بالهدوء .

زخارف البروش والأطباق (مصنوعات السعف) :

يبالغ النوبي في زخرفة المنازل بالبروش والأطباق ليركز عليها النظر وبالتالي ينصرف الناظر إليها عن صاحب أو صاحبة المنزل وبالتالي حمايته من العين الحاسدة، وإذا تتبعنا ظاهرة البروش والأطباق نجدها ضاربة الجذور في القدم إذ ترجع إلى عهد كرمة وهي تحمل نفس نوع الغرز المستعملة الآن دون تغيير يذكر عدا في الأشكال الزخرفية. وهذه الأواني والأدوات لها إستعمالات في الحياة اليومية وفي الطقوس والعادات ومراحل حياةالفرد .

الصحائف– الصحون

عادة زخرفة المنازل بالصحون عادة قديمة من العهد الفرعوني وربما كانت الإشارة إلى عبادة "قرص الشمس المجنح". ولقد كانت الحصي أو الحجار تحل محلها أحياناً، أو الأشكال الدائرية. وربما إتخذت في الزخرفة شكل الصليب الذي له دلالات عدة في تلك المنطقة، والحصي قديماً كانت توضع على القبور وهي تسبح بحمد الله وفي الإسلام فإن عادة رجم الشيطان بالحصي شعيرة من شعائر الحج .

ولقد إزدهرت الزخرفة بالصحون في الثلاثينات والأربعينات إلى درجة أنك تجد أطقماً كاملة خصصت لعمل الزخرفة وربما كلف إستجلابها من خارج البلاد أموال عديدة. لكن كانت هنالك الحاجة إلى الزخرفة سوى

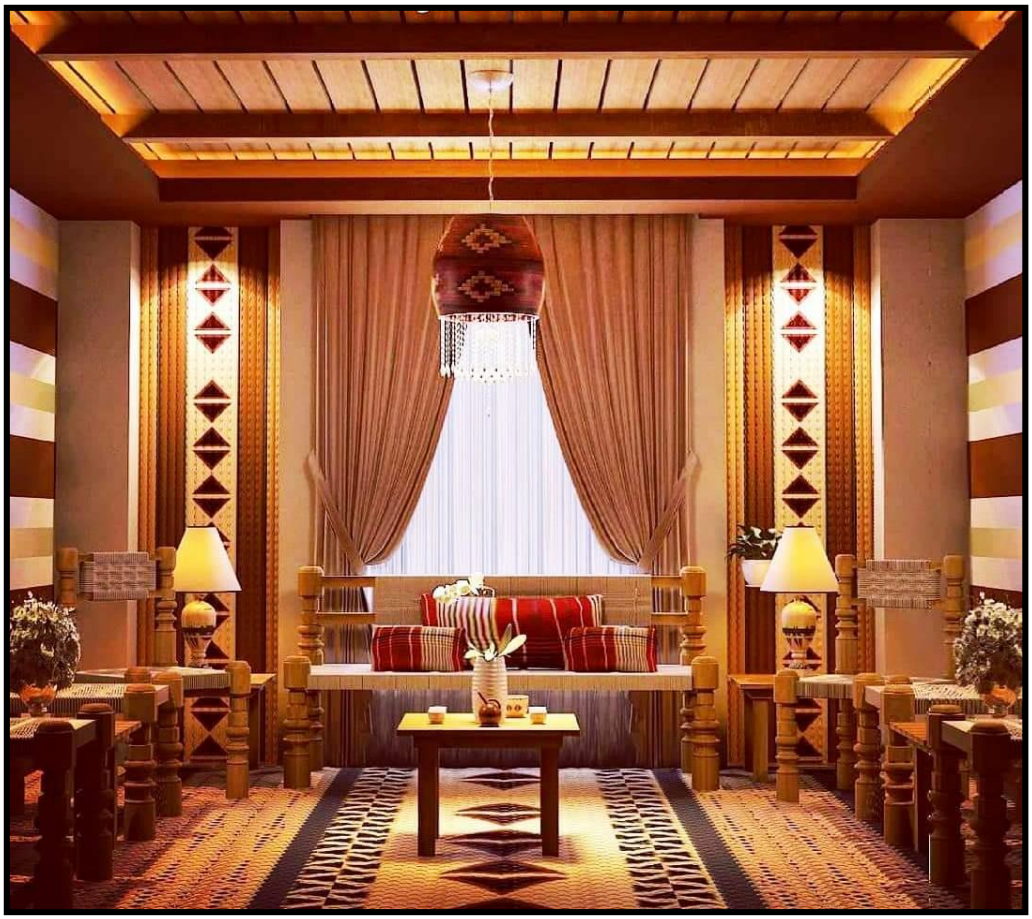
أكانت لقيمتها الجمالية أو لغرض درء العين وللحماية من الشرور وجلب النفع للإنسان .

الرمز	المعني
	رمز البطولة يرمز إلي رماة الأحداق لمهارتهم في إصابتهم حدقة العين
	يمثل الإنسياب والجريان والعطـــاء للنيل الخالد علي شكل أمواج زخرفية
	تحرير للشـــمس المجنحة(أمـــون) معبود فرعوني ويمثل الشمس المشرقة الي الأبد
	طائر أبوقردان المقدس " أمنشاكلي " يرمز إلي الصداقـــة والمحبة والألفة
	النجمة الخماسية والهلال رمز إسلامي يرمز إلي الســـلام والنور
	رمز العطاء والوفـــاء مأخوذ من الصليب الذي يرمز إلي العلو والخلود في السماء
	رمز القوة والجبروت يوضع للحراسة وتخويف العين الحاســـدة
	الإله الأسد أبيدماك استبدل برمز الأسد حامل السيف ذو الفقار سيف علي الكرار يرمز للحراسة و تخويف العين الساحرة

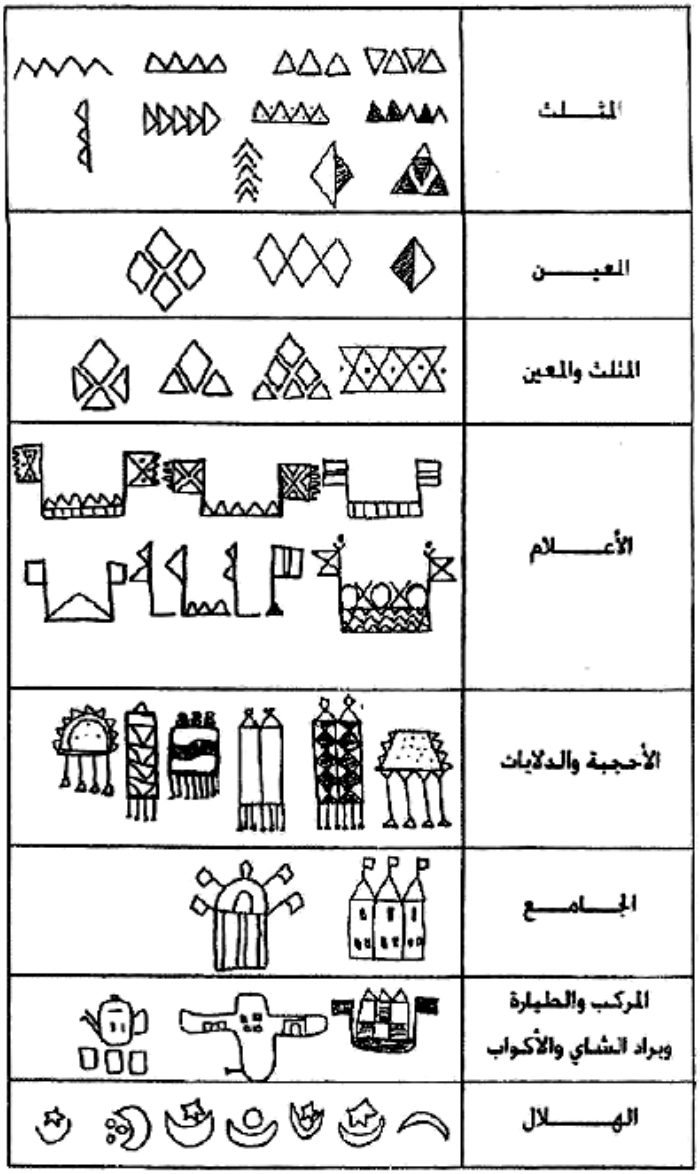
(مصطفى عبده, 2000 , 89)

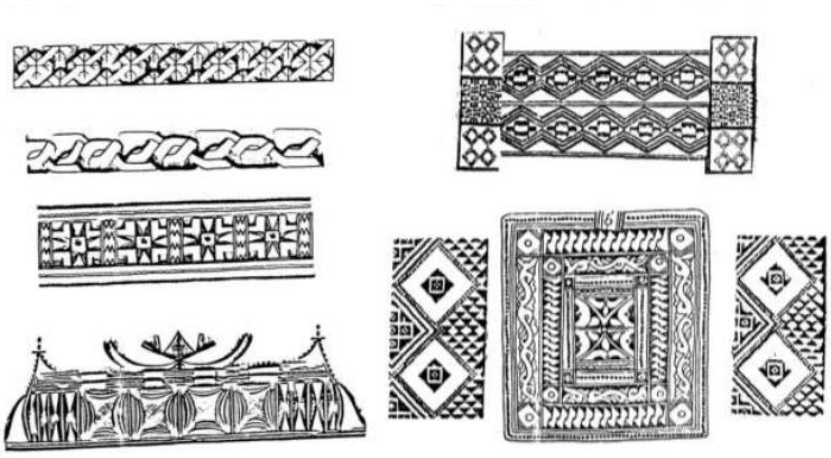
شكل رقم(3)اهم الرموز النوبية ومدلولاتها

صورة (1–أ) استخدام الزخارف النوبية في تصميم فراغ داخلي،المصمم امجد عمر



صورة (1–ب) استخدام الزخارف النوبية في التصميم الداخلي المصمم امجد عمر





شكل رقم (4)الزخارف النوبية ، مصطفى عبده 2003

صورة رقم (2) الادوات الخاصة بطقس الجرتق ، المصمم امجد عمر

صورة رقم (3) توظيف الزخارف الخاصة بطقس الجرتق ، المصمم امجد عمر

مدينة سواكن

شكلت سواكن حضارة عريقة حيث تتوفر فيها مقومات وعناصر مميزة متعتها بقيمة تراثية استثنائية, وقد تمازجت فيها ثقافات عديده من أسيا وأفريقيا والمتوسط واوربا تجسد هذا التماذج في عمارتها فأنتج ما يعرف بعمارة البحر الأحمر.

خريطة رقم 1

الموقع : (أنظر الخارطه رقم 1)

تقع مدينة سواكن تقع في شرق السودان على الجانب الغربي من ساحل البحر الأحمر . (ضرار ، ط 2 ، 24).

وهي تقع ضمن مجموعة من الجزر أطلق عليها مجموعة جزر سواكن وتبعد الجزر عن الساحل بمسافات متفاوتة يبلغ أقصاها 60 كلم شرق. تشير مجموعة تلك الجزر إلي نظام بركاني غاطس فيظهر بعضها فوق السطح بارتفاعات مختلفة وأشهرها جزيرتان هما سواكن والكرنتينه. ((Greenlaw–1976 P.17

تاريخ ونشأة سواكن :

من الصعوبة بمكان القطع بتاريخ محدد يمكن أن يكون بداية إنشاء مدينة سواكن ، ولكن كل الدلائل تشير إلي وجودها في زمن الأسرة الفرعونية السادسة (عام 3000ق.م) عندما كانت السفن الشراعية المصرية تمخر عباب البحر الأحمر جنوباً حتى سواكن.

بالرغم من إختلاف المراجع في الجزم بتاريخ ظهور سواكن كميناء في البحر الأحمر. فإن تلك المراجع اتفقت على أن سواكن مثلما شهدت حقباً من الازدهار والنماء، فإنها قد تعرضت أيضاً عبر فترات مختلفة من تاريخها لغزوات وحروب ترتب عليه تقلبها بين التطور و الإضمحلال. (ضرار ،1988 ، 46).

العمارة في سواكن

يختلف المعمار السواكني بشكل كبير عن أنماط المعمار في بقية أجزاء السودان وذلك من حيث تصميم المباني خاماتها والتصميم الداخلي والزخارف , حيث يتسم و يتضمن العديد من التفاصيل المعمارية المستمده من الإسلوب العثماني القديم وأسلوب البحر الأحمر كالمشربيات والبناء متعدد الطوابق. وتتميز عمارة سواكن بالقيمة الإبداعية الكبيره لمبانيها التي تشابة عمارة مدينة جدة . (Greenlaw–1976,6-9) وابرز ما يميزها الاتي:

1- اتبعت مدينة سواكن في تخطيطها ما كان في تخطيط المدن الإسلامية من ان عمارتها (بشقيها المدني والديني) فإتسمت مساقطها وعناصر بنيانها بذات سمة عمارة الفن الإسلامي سواء في أساليب البناء او المواد المستخدمة و تزينت بأعمال الزخارف الجصية ونحت العقود الحجرية
2- تنوعت بزخارف ما بين الهندسية والنباتية.
3- أعمال الخشب والرواشن والأبواب والنوافذ تناولت العديد من مجالات الفنون الصغرى فظهرت مستويات عالية في دقة النحت وجمال التوليفات المتجانسة في جميع مجالات العناصر المكملة في العمارة المدنية والدينية.
4- تميزت بمواد البناء التي يظهر فيها التواؤم مع البيئة المحلية والإستفادة من مواردها , حيث تم الإعتماد على الشعب المرجانية كمصدر متوافر في البيئة المحيطة وملاءم للطقس من رطوبه وحراره.(احمد حسين وحسني العطا، 2012م ،184-185).

الوحدات الزخرفية في سواكن

هنالك علاقة وثيقة بين الشـــكل الذي تظهر عليه العناصـــر الزخرفية والخامة المســـتخدمة أو الغرض, والأدوات المستخدمة في التنفيذ وتترسخ تلك العناصر الزخرفية في بعض البيئات لدرجة بقاءها حتى مع إستخدام خامات جديده. (الحمزه،22،1997)

إهتم السواكنيون بتزيين عمارتهم بإستخدام الزخارف داخل المنازل والمساجد وغيرها وقد زين المسكن داخلياً بأدوات بسيطة ومواد محلية من البيئة المحيطة مثل الجبص والكرانيش (مكان التقاء الحيطان مع الاسقف) أو حول الشبابيك كما تضمنت الزينة الأواني المنزلية والمصنوعات اليدوية و الأواني الخشبية.

إتسمت أعمال الخشب بنوعية من الزخرفة المموجة (سطحية على الخشب) التي يتم قطعها لوحدها ثم تثبت بمسامير دقيقة في الموضع الخاص بها في التصميم وتسمي الشرفة، وكانت طريقة قطع الشكل بسيطة وسهلة اذ ترص مجموعة من الخشب بإحكام، فتقطع مجتمعة والمحصلة عدد من تلك القطع الخشبية المتشابهة. وهنالك خطوة أخري تلي تلك الخطوات تنتظر تلك القطع الصغيرة لتكمل مظهرها البديع إذ تضاف ثقوب عليها أو يحفر بعضها حفراً وهذا يوفر المزيد من المفردات، وبإجتماعها في إطار واحد تخلق وحدات متكررة رائعة في كل الطاقات والرواشي ومداخل الأبواب .(عبده عثمان ،2003 ، 138).

تنوعت الزخارف في سواكن بين نوعين :-

الزخارف الهندسية :

تعتمد تلك الزخرفة الهندسية على إسلوب الفن الإسلامي رغم ما ظهر على بعضها من إقتباس وتشمل هذه الأشكال الزخرفية السداسية والرباعية ... وغيرها، وتنتج هذه الأشكال عن طريق شبكة من الخطوط تكون مربعة الشكل وتكون أيضاً على شكل مثلث متساوي الأضلاع. وقد تكون خطوط مستقيمة ومائلة بمقدار 45 درجة.

يبدأ التصميم بتوزيع المساحة بين النوافذ إلى حشوات مستطيلة وتحصر مداخل الأبواب وتجاويف الكوي وأسفل الأقواس بشريطين بالإتجاه الأفقي. ثم تخضع الحشوة لتكرار الشكل عليها ليغطيها كلياً.

تبدأ تلك الطريقة بشبكة الخطوط في سطح البياض الجبصي، فيحصر بينهما الشكل المطلوب، ثم يحفر البياض إلى العمق المطلوب وهو عادة يصل على سطح الحجر المرجاني من تحت البياض، ثم يعاد تكرار الشكل في داخل تلك الشبكة فتمتلئ به. (عبدو عثمان ،2003، 134)

إستخدام هذه الطريقة مكنت من إبتداع أشكال عديدة متنوعة، فعند إستخدام الشبكة المربعة والمستطيلة والسداسية ينتج عنه إستخلاص وحدات عديدة كالمثلث والسداسي أو نجمة داوؤد الثمانية والكثير من الأشكال، و تنتج هذه التقاطعات الشبكية أشكالاً هندسية منتظمة وذات الشبكة تخلق فراغات منتظمة لأشكال أخري متنوعة وهي الفراغات الناتجة بين هذه الأشكال وتكون بمثابة أرضية منخفضة لهذه الأشكال المجسمة.

الزخارف النباتية :

شكل(5) الزخارف النباتية(Greenlaw–1976,100)

تعتمد تصميمات هذه الزخارف على شكل الأغصان اللدنه التي لها القدرة على أن تتعرج وتتعاقب وتتداخل في طريق تسلقها ونموها المطرد وتتكامل هذه الأغصان بإضافة الأوراق والزهور لها. شكل (5)

تصمم تلك الزخارف بنظام الإتزان الدقيق المحسوب بين الأجسام والفراغات من حولها سواء كانت وغالباً ما توضع هذه الزخارف في حشوات ذات آطر. من الأمثلة على ذلك ما نشاهده في ديوان خورشيد أفندي فقد تبادلت الحشوات مساحة جدرانه العليا ما بين هندسية ونباتية فواجهه الإيوان المرتفع إنتصب عليها قوس واسع يقفل على ركائز متوسطة الطول وترصعت واجهة القوس بأشكال هندسية ذات نجمة إشعاعية ضمتها إطارات خطية ملتوية عند مسافات منتظمة. وفي جانبي القوس ملاصقة للإطار حشوتان متشابهتان. والحشوة في شكل مربع تتمركز وسطها زهرة دائرية تدور حولها أربع إطارات دائرية حيث يظهر بعضها شريط دائري آخر لسلسلة زخرفيه وهي ذات السلسلة على شريط الإطار الخارجي المربع كما يوجد تصميم لورق نبات.

لم يكن الإهتمام كبيراً بتزيين المساجد والزوايا والمدارس في مدينة سواكن فظهر عليها طابع الصرامة والتقشف. وما وجد من الزخارف كان متواضعاً الى حد بعيد.

كانت للبيئة المحيطة لهذه الزخارف اثر كبير عليها، فالرطوبة العالية والحرارة الشديدة فككتا تماسك الحجارة المرجانية وأثرتا على صلابة وتماسك الجدران لذلك عندما تنهار وتسقط فتنهار معها عناصر الزخرفة.(محمد صديق ، 2012م، 107) مما إستوجب الإسراع بمعالجتها وترميمها لوقف إندثارها.

اللون في سواكن :

يعتبر اللون أساسي لصياغة التصميم بشكل متكامل وقد تطور اللون تبعاً لاحتياجات التصميم، والألوان توجد في كل مكان نتحرك فيه – بيوتنا، ملابسنا، مدارسنا، شوارعنا.

كل شي ملون يؤثر ويتأثر بذوق الإنسان والألوان أيضاً لها أثرها النفسي ومقدرتها على الإثارة أو بعث الهدوء ، الإحساس بالقوة أو الضعف، فهي ذات إمكانية عظيمة يمكن استثمارها في سبيل الإرتقاء بحياتنا الثقافية والجمالية، كما أن هناك الكثير من الوظائف المتصلة باللون ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً إيجاباً بمعرفة اللون وخصائصه، وتأثيراته النفسية. أو سلباً إذا لم ندرك ذلك. كما أن هناك الكثير من الوظائف المتصلة باللون ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً إيجاباً بمعرفة اللون وخصائصه، وتأثيراته النفسية. أو سلباً إذا لم ندرك ذلك.

الألون السائد في منطقة سواكن هي الوان الطبيعة كالوان الشعب المرجانية . وهو اللون الابيض بدرجاتة المختلفة ولون الخشب البني وهو من الألوان المحايدة.(صديق ، 2012م، 100)

بعض الوحدات الزخرفية المعمارية في سواكن

الشيش :

هو عبارة عن شرائح خشبية متقاطعة بزوايا مختلفة، مهمتها أن تمرر الهواء الى الداخل وتحجب إنكشاف من في الداخل، لذلك فان إستخدام الشيش يناسب لهذا الغرض في الشبابيك والأبواب والمشربيات وتعطي كذلك مظهراً جمالياً.

وتوجد شبكات كبيرة من الشيش على شبابيك الطابق الأرضي تساعد على تامين وحماية المنزل غير الفائدة الجمالية، وتكثر تلك الأشكال في المنازل وكذلك المساجد والمباني الملحقة.

المشربيات :

تمثل المشربيات الكبيرة البارزة أهم الظواهر الخارجية المميزة للمنازل القديمة الموجودة على ساحل البحر الأحمر وبعض المنازل المبنية على الطراز الإسلامي والهندي.

ومن أهم خصائصها أنها ناتئة إلي الخارج تلقف النسمات العابرة وتسمي هذه النوافذ ذات المفصلات الرأسية بالمشربيات في مصر. أما في سواكن وجدة فيقال لها رواشن.

الروشن

يمثل الروشن العمود الفقري للغرفة كما أنه من أهم معالم المنزل من الخارج، وتوجد على الأقل واحدة من هذه التحف الفنية من أعمال الخشب في كل غرفة معيشة، وكثيراً ما يوجد روشنان وأحياناً ثلاثة رواشن في بعض المنازل.

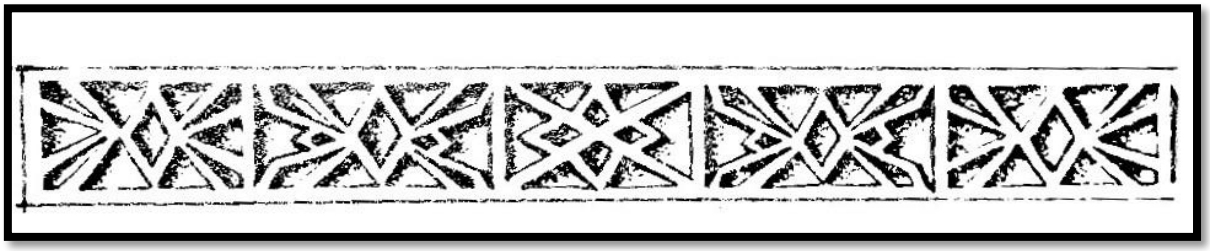
الزخارف الحديدية :

تندر أعمال الحديد في سواكن لكنها كانت شائعة في مصر ويعرف بالحديد المطوع ويستعمل في شناكل الشبابيك والرواشن والأبواب والنوافذ، ويشمل ذلك مفصلات وأبواب الأرفف وتتضمن كذلك عمل الشبابيك السلكية والنحاسية والحديدية وهي تلوي لتكون

شكل يرقم (6) الزخارف الحديدية

(Greenlaw–1976,122)

أعلي مداخل الأبواب توضح قوس من الحديد. وشملت الزينات الحديدية كذلك المصابيح المعدنية ومطرقات الأبواب، إضافة لمسامير الزينة التي تستعمل في الأبواب.



شكل يرقم (7) الزخارف الهندسية(Greenlaw–1976,97)

الرقم	المصطلح	الخامات	المعني
1	الروشن	الخشب	رشن تعني مصدر الضوء, الخشب الذي يخرج من الدار الي الطريق
2	مشربية	الخشب	الجزء البارز من الروشان وعادة اصغر منه به زخرفة خشبية تقفل بها نوافذ تسمح لهم برؤية من بالخارج ومرور الهواء والإضاءة ولا تسمح للمارة بالخارج من رؤيتهم بالداخل.
3	ارابيسك	الخشب الجبس	زخرفة نباتية النقش العربي أو التوشيح العربي والتوريق.
4	التعشيق	الزجاج	تقنية قديمة، ربط قطع الزجاج الملون مع بعضها البعض ومنها الزجاج المعشق باستخدام الرصاص أو الجبس لخلق وحدة زخرفيه منه.
5	العرائس	الخشب الأسمنت	حليه من الخشب المخروط أو الأسمنت المصبوب التي تستخدم حاجزاً زخرفياً في الحيطان الخارجية والبلوكانات أو أسوار الحدائق.
6	الحواشي	السجاد	زخرفيه شريطية تزين أطراف الثياب أو السجاد.
7	التطعيم	الخشب	زخرفة الخشب بنوع آخر بلون مختلف أو تفرقته بلصق قطع من العاج أو الأبنوس أو آي مادة أخرى.
8	حشوة	الخشب	أشكال هندسية من الخشب تجمع داخل إطارات الأبواب والشبابيك.
9	سياج (قرل)	الحديد المشغول	شبك من الحديد المشغول (حديد مربع أو دائري أو خوص بمقاسات مختلفة) تحمي به فتحات الشبابيك من الخارج.
10	كرانيش	الجبس	نهاية المبني من أعلى التي تبني أعلى السقف أو نهاية الحيطان على السقف.
11	بانوهات	الجبس الحجر	وحدة معمارية طولية متكررة على حائط المسجد بها زخارف معمارية.
12	الميمون	الخشب	قطع من الخشب المخروط تركب مع بعضها البعض لتكون شبكة من الخشب المكون للمشربية وهو عدة أنواع الميموني المائل والميموني المستقيم .... الخ.
13	الشرفة	الخشب	الزخرفة المموجة (سطحية على الخشب) التي يتم قطعها لوحدها ثم تثبت بمسامير دقيقة

اهم العناصر المعمارية المستخدمة في سواكن/إعداد الباحث

جبال النوبا

جبال النوبا (Nuba Mountains) ويشار إليها أيضاً بإسم مرتفعات النوبا (Nuba Hills) هي منطقة تقع في جنوب كردفان، السودان. والمنطقة هي موطن عدد من الجماعات العرقية الأصلية تُعهد جمعاً بإسم شعوب النوبا. في القرن 188، أصبحت جبال النوبا موطناً لمملكة تنطقي التي سيطرت على الهضاب والجبال حتى هزمهم المهدي محمد أحمد. بعد هزيمة المهدي أمام البريطانيين، عاد التنطقي كدويلة عميلة. توغل قبيلة المسيرية من العرب البقارة كان سبباً في النزاعات الحديثة بالمنطقة. (https:// ar.m.wikpedia.org) .

تغطي الجبال مساحة عرضها 64 كم وطولها 145 كم، وترتفع نحو 450 إلى 900 متر عن السهل المحيط بها. وتمتد الجبال لنحو 48,000 كيلومتر مربع. المناخ هوشبه قاحل بهطول أمطار سنوي أقل من 800 مم في المتوسط، إلا حتى المنطقة غضة خضراء بالمقارنة بالمناطق المجاورة. وتكاد لا توجد طرق في جبال النوبا؛ ومعظم القرى تربطها مدقات قديمة لا يمكن للسيارات الوصول إليها. الموسم المطير يمتد من منتصف مايو إلى منتصف أكتوبر، وإجمالي هطول الأمطار السنوي يترواح من 400 إلى 800 ميليمتر، مما يسمح بالرعي وزراعة الأمطار الموسمية.

كلمة أو لفظة نوبا يقصد بها القبائل التي تسكن منطقة الجبال بولاية جنوب وغرب كردفان بالسودان بين خطوط طول 28 . 32.5 شرقاً وخطوط العرض 10 . 12.5 شمالاً في مساحة خمسين ألف ميل وكانت تعرف بمديرية جبال النوبة في الفترة من 1906 . 1934م وكانت عاصمتها تلودي . وهي مجموعة قبائل تتحدث لهجات مختلفة رغم مجاورتها لبعضها البعض ولا تفصل بين القبيلة والأخرى سوى ثلاثة عشر ميلاً وهي في مجموعتها تبلغ أكثر من خمسين قبيلة تسكن حوالي 99 جبلاً. تحمل أسماء مختلفة وتشاركها في السكن على السهول والوديان قبائل البقارة الرحل والفلاتة وغيرها. وتختلف الآراء حول أصل النوبة فالبعض

يعتقد بأنهم هاجروا في فترات متباعدة من شمال السودان من المنطقة التي تقطنها الآن القبائل النوبية الشمالية مثل المحس والدناقلة والسكوت والحلفاويين وبالطبع يختلف نوبة شمال السودان عن نوبة جبال النوبة من حيث السحنات ولون البشرة واللهجات واللغات إلى حد ما . والغالب أن الهجرات من الشمال إلى جنوب كردفان كان في فترات متباعدة وبسبب الغزوات الأجنبية التي كانت تهدد الممالك النوبية في شمال البلاد وفي عهود غابرة سبقت الفتوحات العربية الإسلامية .

هناك كثير من الدلائل والشواهد الأثرية التي تدعم الاعتقاد بهجرة نوبة الجبال من شمال السودان وأيضاً من شمال كردفان إلى الجبال الحصينة ذات الغابات الكثيفة جنوب خط عرض 10 شمالاً . فالمتأمل للأواني الفخارية التي وجدت في الحفريات الأثرية بشمال السودان يلاحظ أنها لا تختلف كثيراً عن الأواني الفخارية المنزلية المستخدمة لدى قبائل جبال النوبة حتى وقت قريب من هذا العصر بل وفي بعض المناطق حتى الآن.

قبائل جبال النوبا

تنقسم قبائل جبال النوبا إلى مجموعات عرقية حسب اللغة على النحو الآتي:

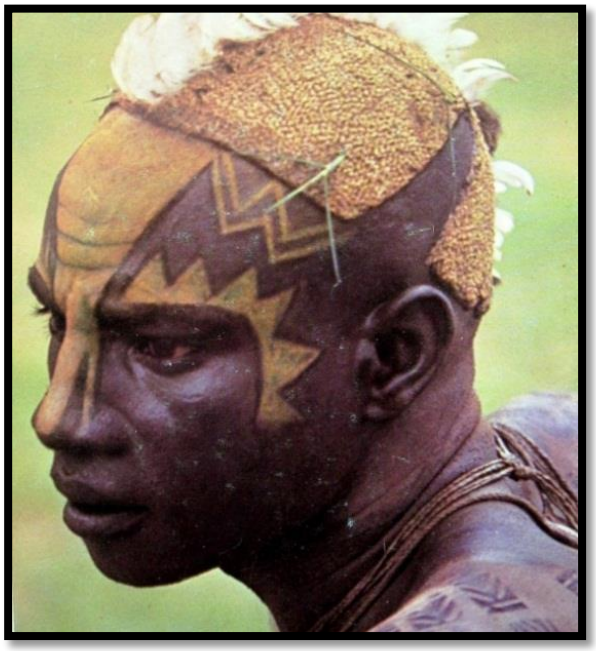
- مجموعة الكواليب: وهي أكبر المجموعات وتضم الكواليب وموروووهيبان واتوروووتيرا وليرا وأم حيطان والهدرة وكاوونارووفنقر وشاوية.
- مجموعة النمانيج: وتضم قبائلها القاطنة القرى التالية : النتل وتندرية وسلارا وكلارا وكرمتي (هل تعني تيمنا بأرض الجدود كرمة في الشمال) وحجر سلطان ووالفوس وافتي التي تسكن شرق جبل الدائر.
- مجموعة تلودي والمساكين وتضم قبائل تلودي والمساكين واجرون وكلولووقبائل طجة وغيرها.
- مجموعة لفوفا وتضم لفوفا واميرا وقبائل اخرى.

- مجموعة تقلي وقبائلها: الرشاد وكجاكجة وتقوى وتملي وترجك وتكم ووتيشان واخرى.
- مجموعة كادقلي: وتضم قبائل كادقلي كرنقوروميري وتلشي وكاتشا وكمدة واخرى.
- مجموعة تيمن وتضم قبائل كيقا وجرووتيمن وسرف الضي وتيسي واخرى.
- مجموعة كتلا وقبائلها: جلد وتيما واخرى.
- مجموعة الاجانج: وتضم قبائل الجبال السته وهي (كرورووكدروكافيرا وكلدجي ودباتنا ووكارتالا بالاضافة لقبائل كاركووغلفان ووالي وفندا كاتشا وطبق وابوجنوك والدلنج والكدر والشفر وكجوريه وقبائل كاجا وكتول في شمال كردفان واخرى.
- مجموعة الداجو: وتضم شات، لقوري، صبوري، تيمن، لقاوة وابوسنون وتلوواخرى.
- مجموعة الدواليب فهم نوبا مختلطون مع العرب فقدوا جزء من تراثهم النوبي وهم يسكنون شمال كردفان والرواية تقول حتى الدواليب جزء من الكواليب (نفس الاسم قرية في وادي حلفا)
- يقتصر توثيق علماء الأنثروبولوجيا الغربيين للفنون والحرف اليدوية في جبال النوبا على صور عرضية للقرع أو زخارف الجدران .بالتأكيد ، صنع النوبا وما زالوا يصنعون الفخار الجميل .تم تأريخ هاتين الأواني عام 1910 ؛ من المحتمل أن يكون موطنهم الأصلي كادارو .في مورو وهيبان ، يمكنك أن تجد قرعًا مزخرفًا ، وبعض زخارف الجدران (على الرغم من أنه ليس من الواضح ما إذا كانت تقليدية .(إلى الغرب ، كانت المنازل تزين بشكل أكثر تفصيلاً .تأتي الصور من المصورين الذين أخذوا صورة معمارية للتنوع .هذه مصنوعة من قبل أنطونيو كورس.

مارس شعب جنوب شرق النوبة في السودان وإفريقيا تقليدًا استثنائيًا في فنون الجسد ، متاح للرؤية بشكل أساسي في كتابين: "فن النوبة الشخصي" لجيمس سي. فارس (1972) و "شعب كاو" ليني ريفنستال (1977). على الرغم من أن الثاني يحتوي على تصوير أكثر إنجازًا ، إلا أن كتاب فارس هو الذي يقدم

أكبر قدر من المعلومات لرسام الجسم. من خلال تحليل مرئي مفصل لجسدهم ومقابلات مع الفنانين على مدى ثلاث جلسات ميدانية بين النوبة من 1966–1969 ، يقوم فارس بفك تشفير اللغة المرئية ، والأهم بالنسبة لفنان الجسد العامل ، يشرح المنهجية والمبادئ التي أدت إلى مثل هذا المذهل. مجموعة متنوعة من التصاميم. إنها الدراسة الأكثر ثاقبة وصارمة للرسم الجسدي (القبلي أو غير ذلك) التي قرأتها.

يحتوي الكتاب على رسومات ورسوم بيانية لفارس تلخص تحليله لأنماط فن النوبة ، مع إشارات إلى أمثلة فعلية من بين الصور المكثفة لأفراد مرسومة – بالإضافة إلى هذه الصيغ لتوليد تصميمات رسم الجسم ، فإنه يعطي رؤى فريدة للجوانب التي لا يمكن اختراقها من صور النوبة .على سبيل المثال ، توضيح أنه على الرغم من أنهم غالبًا ما يستخدمون صور الحيوانات ، إلا أنه لا توجد علاقة طوطمية بقوى الحيوان (كما قد يكون هناك في أمازون أو فن الجسم الأمريكي الأصلي .(يتم اختيار صور الحيوانات بالكامل نظراً لقيمتها كعنصر تصميم ومدى ملاءمتها لأشكال الجسم التي تم رسمها عليها.



صورة رقم (4 أ–ب) تزيين الجسد بالنقوش عندالنوبا James C.Faric (www.britannica.com)،

الأثر الثقافي في جبال النوبة:

الزينة عند النوبا بالحلي،تصوير الباحث

تغطي الجبال مساحة عرضها 64 كم وطولها 145 كم، وترتفع نحو450 إلى 900 متر عن السهل المحيط بها. وتمتد الجبال لنحو48,000 كيلومتر مربع. المناخ هوشبه قاحل بهطول أمطار سنوي أقل من 800 مم في المتوسط، إلا حتى المنطقة غضة خضراء بالمقارنة بالمناطق المجاورة. وتكاد لا توجد طرق في جبال النوبا؛ ومعظم القرى تربطها مدقات قديمة لا يمكن للسيارات الوصول إليها. الموسم المطير يمتد من منتصف مايو إلى منتصف أكتوبر، وإجمالي هطول الأمطار السنوي يترواح من 400 إلى 800 ميليمتر، مما يسمح بالرعي وزراعة الأمطار الموسمية. إن العمل الثقافي أياً كان شكله فهو رمز لفكرة محددة، والفنان البدائي بالفطرة، مرتبط بخيوط التقاليد الحضارية الموروثة من البيئة التي يعيش فيها، فأفكاره نسيج من معتقدات وغايات وقيم مجتمعة وقيمه الخاصة، وطريقة رسم الرموز ليعبر بها عن أفكاره التي تخضع لخطوط تقليدية متعارفة، ألفها المجتمع وأقام عليها معايير ومعارفه الفنية الجمالية والوظيفية. فالأعمال الفنية للفنان تخرج معبرة تعبيراً صادقاً عن معتقدات ذلك المجتمع، وتعكس مصادر حضارته والمؤثرات التي تأثر بها سواءً من الشكل والمضمون أو من الناحية الوظيفية أو المعاني الجمالية.

الاختلاط الذي حصل في جبال النوبة، بين الوطنيين والقبائل المهاجرة من غرب أفريقيا (الفلاتة – والتكارير) والإستقرار الذي حصل لهؤلاء الناس أدى إلى المشاركة في أسلوب العمل مع الأهالي في المناشط

المختلفة الإقتصادية والرعوية والزراعية، خير مثال لذلك مدينة لقاوة التي ضمت مجموعات من البقارة والفور والنوبة والداجو والفلاتة وأم بررو، وهم في الأصل ينتمون إلى قبائل البربر بشمال أفريقيا.

نتج عن هذا التداخل بين بعض القبائل الأفريقية وبطون القبائل النوبية فنشأ عنها الثقافة الأفريقية الخاصة في عبادة الطبيعة كما في ظاهره الكجور والإعتقاد في العلوم والتابو (تاور، 2013م، 96).

زخارف النوبا

لاحظ الباحث ان العمارة في جبال النوبة خالية الى حد كبير من الزخارف والرموز مقارنة بعمارتي النوبة في الشمال وفي سواكن وتتركز معظم النقوس في اجساد النوبة وفي اشيائهم المادية التي يستخدمونها في حياتهم اليومية. تميزت زخرفة جبال النوبا بأشكال مميزة في دقة متناهية تظهر أكثر في نقشهم على سطح القرع وعلى أجسامهم التي أصبحت تحت غطاء الملابس، والاعتماد على جماليات هذه الزخارف جعلهم فيما يبدو يستغنون عن النحت عدا القليل في مجال أرجل السراير الخشبية والفنادق وبعض العصي التي يحملونها الرجال في مشاويرهم في الحياة اليومية.

تقوم الزخرفة عموماً باستخدام الزاوية الحادة مثل أشكال المثلث والمربع والخطوط الأفقية والرأسية، رغم أن الزخرفة كفن تجريدي يصعب تفسيره إلا أن أهم أنواع الزخرفة في جبال النوبة هي:

1. الزخرفة التي تعتمد على النقط.
2. الزخرفة بالمثلث متساوي الأضلاع.
3. الزخرفة بالخطوط المائلة أفقية ورأسية.
4. المربع.

وتظهر في شكل خطوط محفورة، فلم تظهر أي نوع من الزخرفة المحفورة البارزة كام يبدو (تاور، 2013م، 96).

لم يظهر أي نوع من الزخرفة البارزة وقدً تظهر الزخرفة في شكل خطوط رفيعة محفورة أفقيا و رأسيا جاءت الزخارف مشابهة لزخارف حضارة كرمة. تبدأ عملية الزخرفة على الأواني الخزفية التي تمت بناؤها

وغالباً ما تكون بالحفر المباشر بواسطة أدوات وعندما تكون الآنية في درجة متوسطة من الجفاف، والزخرفة غالبا بدائية مثل الحصي المكسور والبيضاوي الشكل وتنقسم الزخرفة إلي ثالثة أنواع هي:

1- النوع الأول يعتمد على الحفر ويشمل الزخارف الهندسية والخطوط العمودية والأفقية والتنقيطً ما تكون جيرية ويستخدم اللون الأحمر وتستخدم ألوان الحجارة الموجودة في المنطقة وهي غالبا والأحمر الفاتح والأسود والابيض .

2- النوع الثاني يأتي نتيجة للحريق ويكون في شكل بقع سوداء غير منتظمة وسط لون الطين الأحمر المحروق وهي تشابه الزخارف الطبيعية الموجودة في القرع والليف وبعض الحيوانات. هذا النوع منً الزخرفة يوجد أيضا في بعض خزف الدول الأفريقية المجاورة مثل كينيا، تشاد وأوغندا .

3- النوع الثالث الدرجات اللونية التي تتكون بعد تلميع العنق بقطعة من زجاج أو حجر من الحصي مع استخدام قليل من الماء والزيت، وعندما تحرق الآنية يظهر العنق بلون داكن ذو لمعة براقة، ويبقي الجزء الثاني من الآنية بلون الطين المستعمل في البناء فإذا كان الطين المستعمل بلون أحمر يظهر ذا كان العنق بلون بني داكن المع والجزء الأسفل بلون أحمر لامع، او الطين المستعمل أسود يظهر العنق بلون أسود لامع والجزء االسفل بلون رمادي ذو خضرة فاتحة غير لامعة. وهذا النوع تفردت به منطقة جبال النوبة عن بقية أنواع الخزف الموجودة في السودان(مختار،2016، 174)

صورة رقم (5) زخارف النوبا على الفخار(www.occasionalwitness.com)

لقد استخرج الفنان الافريقى درجات اللون الاحمر والبنى من أكاسيد الحديد كما استخرج اللون الابيض من الكاولينا أو أكسيد الزنك و اللثى (عصارة ورقية) أما اللون الأسود فمن الفحم النباتى و العظام المحروقة أو الدخان و الدهن المحروق ,و أستخدم أيضا الأصفر و الأخضر . فكانت حبيبات الصخر أو المعدن أو خام اللون تطحن فى أهوان صغيرة و تخلط ثم يضاف لها سائل نباتى أو اللبان. و تعالج الألوان بعد ذلك عند إستخدامها فى الرسم اما بالأصابع أو بالقش أو الخشب أو فرش من شعر الحيوان . (الجوهرى،2003، 13)

صورة رقم (6) تصميم فراع داخلي بطابع النوبا، المصمم امجد عمر

يتضح مما سبق أن هناك الكثير الموروثات الشعبية التي رسمها الفنان الشعبي للتعبير عن معاني إنسانية معينة أو قيمة من القيم المختلفة ، والكثير من المفردات (الموتيفات) التي تستخدم الآن في بعض

الأعمال اليدوية هي في الواقع مستمدة من تراث متراكم على مدى عمر الإنسانية، و هناك من يعتقد بان هذه المفردات نشأت خطوة بخطوة مع الحرف بغرض التزيين و تدرجت إلى وحدات زخرفية أولية، كما أن هناك من يؤكد أن نشأتها بدأت مع الرموز العقائدية، و أيا كان فكلاهما يمكن أن يستخدم الآن في التصميم مع ملاحظة أن طبيعة المنتج تفرض على المصمم إختزال بعض الأشكال و تطويرها مع الإحتفاظ بملامحها الأساسية

الموروثات الشعبية المادية بفنونها ورموزها وزخارفها لما لها أهمية في التصميم الداخلي حسب فرضيات هذا البحث ، تذخر بالعديد من القيم الجمالية والوظيفية التى يمكن إستغلالها فى التصميم الداخلي وصناعة الأثاثات ومكملات التصميم تمهيداً للنهوض بها والإستفادة منها فى تعزيزالهوية و إبتكار طابع سوداني. إذ هنالك إمكانية إستغلال الموروثات المادية السودانية فى التصميم الداخلى برؤى معاصرة تضفى عليه طابعاً مميزاً .

خلاصة

إن لكل أمة تراثاً تعتز به وتفتخر به وتعتبره الجذر الذي يمتد في الماضي السحيق ليؤرخ ماضي الأمة وأمجادها العظيمة، وتعتبر الحاضر إمتداداً للماضي، ويشكل السمة المميزة لكل أمة عن غيرها. ويتضمن الموروث التراثي الثقافي على معلومات جمالية، وتاريخية، وعلمية، وإجتماعية وإقتصادية، أو قيم روحية للماضي والحاضر والمستقبل.وتبرز الحاجة الماسة والمستمرة لتقييم أهمية وحالة التراث الثقافي والدور الذي يلعبه في وجوده على هذه الأرض، والدور الإقتصادي والتكنولوجي للتراث الثقافي في الفنون، والتغيرات الإجتماعية والعلمية. ولطالما كان التراث الثقافي للأمم منبعاً للإلهام ومصدراً حيوياً للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وأدباؤها وشعراؤها، كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثاً يربط حاضر الأمة بماضيها، ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

الفصل الثالث: الإطار التطبيقي

إجراءات الدراسة الميدانية

يتناول الباحث في هذا الفصل وصفاً للطريقة والإجراءات التي أتبعها الباحث في تنفيذ هذا الدراسة، يشمل ذلك وصفاً لمجتمع الدراسة وعينته، وطريقة إعداداتها، والإجراءات التي إتُخذت للتأكد من صدقها وثباتها، والطريقة التي إتُبعت لتطبيقها، والمعالجات الإحصائية التي تم بموجبها تحليل البيانات وإستخراج النتائج، كما يشمل المبحث تحديداً ووصفاً لمنهج الدراسة.

أولاً: مجتمع وعينة الدراسة

يقصد بمجتمع الدراسة المجموعة الكلية من العناصر التي يسعى الباحث أن يعمم عليها النتائج ذات العلاقة بالمشكلة المدروسة. يتكون مجتمع الدراسة الأصلي من المصممين الداخلين السودانيين بولاية الخرطوم .

اسباب أختيار الخرطوم لإجراء عينة البحث

هنالك عدة أسباب وراء إختيار الباحث لمدينة الخرطوم لإجراء هذا البحث وهي:

- هي أكبر المدن سكاناً في السودان – حسب الإحصاء السكاني.
- تقع في موقع جغرافي وسيط بين الولايات المختلفة .
- تعتبر ذات اهمية قومية لجميع اجزاء القطر .
- تضم اكبر المشاريع الصناعية واهم مراكز التجارة .
- التنوع الثقافي لسكانها حيث تمثل موقع تتماذج فيهو كل القبائل السودانية.
- كل الجامعات والكليات السودانية التي تدرس التصميم الداخلي موجوده في الخرطوم.

أما عينة الدراسة فقد تم اختيارها بطريقة عشوائية من مجتمع الدراسة، حيث قام الباحث بتوزيع عدد (220) إستمارة إستبانة على المستهدفين من بعض المصممين في الخرطوم، واستجاب (130) فرداً أي ما نسبته (100%) تقريباً من المستهدفين، حيث أعادوا الاستبانات بعد ملئها بكل المعلومات المطلوبة.

وللخروج بنتائج دقيقة قدر الامكان حرص الباحث على تنوع عينة الدراسة من حيث شمولها على الآتي:

1- الأفراد من الجنسين (الذكور والإناث).
2- الأفراد من مختلف التخصصات (تصميم داخلي، معمار،تصميم صناعي، أخرى).
3- الأفراد من مختلف المؤهلات العلمية (دكتوراه ، ماجستير، دبلوم عالي، بكالوريوس، دبلوم).

4- الأفراد من مختلف الجامعات (السودان، الخرطوم التطبيقية، امدرمان الاهلية، أخرى).

5- الأفراد من حيث المهنة (مصمم داخلي، مشرف موقع، معماري، استاذ تصميم، أخرى)..

6- الأفراد من مختلف سنوات الخبرة (1-5 سنوات ، 6-10 سنوات، 11-15 سنة، أكثر 16 سنة).

وفيما يلي وصفاً مفصلاً لأفراد عينة الدراسة وفقاً للمتغيرات أعلاه (خصائص المبحوثين):

1- النوع:

يوضح الجدول رقم (1/2/3) والشكل رقم (1/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير النوع.

جدول رقم (1/2/3)

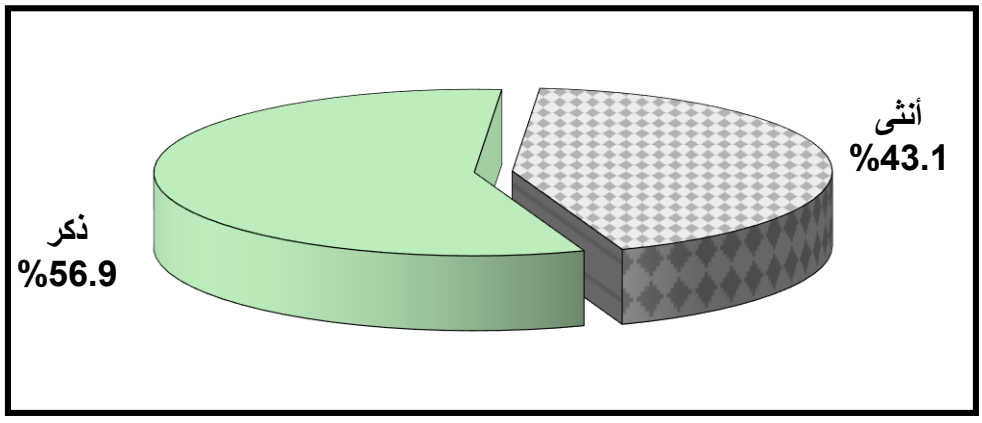
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير النوع

النوع	العدد	النسبة المئوية
ذكر	74	%56.9
أنثى	56	% 43.1
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (1/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير النوع



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (1/2/3) والشكل رقم (1/2/3)، أن غالبية أفراد عينة الدراسة هم من الذكور، إذ بلغ عددهم في العينة (74) فرداً ويمثلون ما نسبته (56.9%) من العينة الكلية، في حين بلغ عدد الإناث في العينة (56) فرداً ويمثلون ما نسبته (43.1%) من العينة الكلية.

2- التخصص:

يوضح الجدول رقم (2/2/3) والشكل رقم (2/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير التخصص.

جدول رقم (2/2/3)

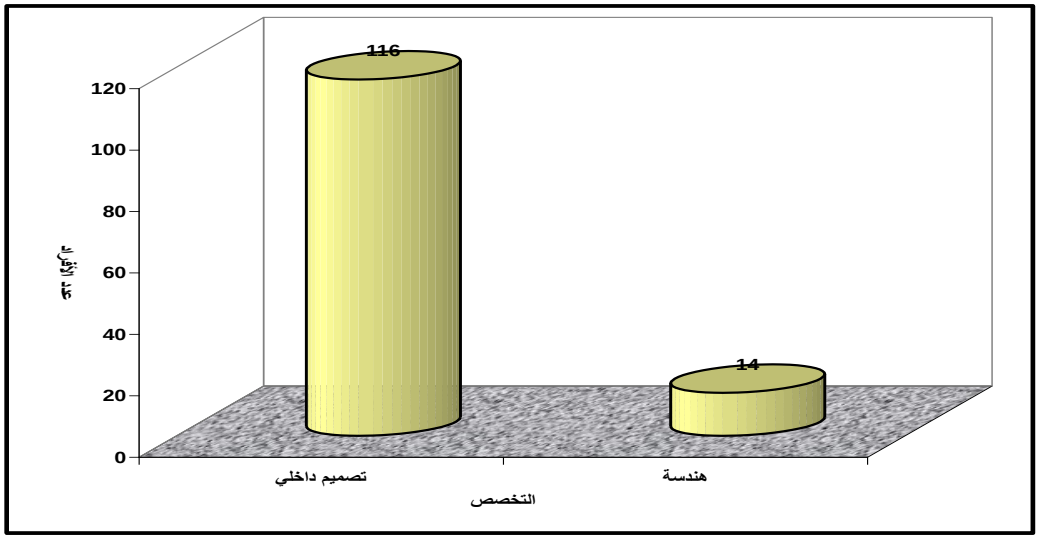
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير التخصص

التخصص	العدد	النسبة المئوية
تصميم داخلي	116	%89.2
هندسة عمارة	14	%10.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (2/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير نوع التخصص



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

نجد من خلال الجدول رقم (2/2/3) والشكل رقم (2/2/3) أن التخصص العلمي لغالبية أفراد عينة الدراسة هو التصميم الداخلي، حيث بلغ عددهم في عينة الدراسة (116) فرداً وبنسبة (89.2%)، وبلغ عدد الأفراد المتخصصين هندسة في العينة (14) فرداً وبنسبة (10.8).

3- المؤهل العلمي:

يوضح الجدول رقم (3/2/3) والشكل رقم (3/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المؤهل العلمي.

جدول رقم (3/2/3)

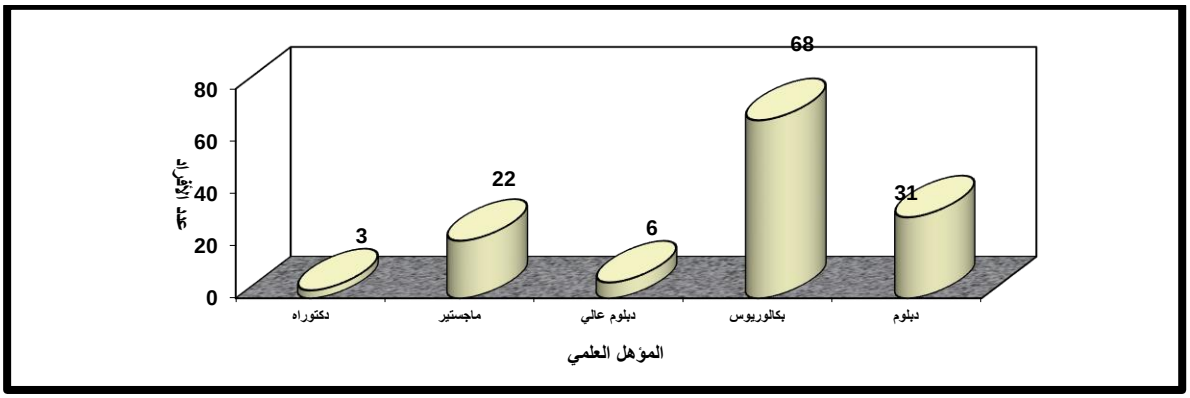
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المؤهل العلمي

المؤهل العلمي	العدد	النسبة المئوية
دكتوراه	3	%2.3
ماجستير	22	%17
دبلوم عالي	6	%4.6
بكالوريوس	68	%52.3
دبلوم	31	%23.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (3/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المؤهل العلمي



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (3/2/3) والشكل رقم (3/2/3)، أن غالبية أفراد عينة الدراسة هم من حملة الشهادة الجامعية (البكالوريوس)، حيث بلغ عددهم (68) فرداً ويمثلون ما نسبته (52.3%) من العينة الكلية، وتضمنت العينة على (22) فرداً وبنسبة (17%) من حملة شهادة الماجستير، و (6) أفراد وبنسبة (4.6%%) من حملة شهادة الدبلوم العالي، و (3) أفراد وبنسبة (2.3%) من حملة شهادة الدكتوراة. كما تضمنت العينة على (31) فرداً وبنسبة (23.8%) من حملة الشهادة الدبلوم.

4- الجامعه التي تخرج منها:

يوضح الجدول رقم (4/2/3) والشكل رقم (4/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير الجامعه التي تخرج منها.

جدول رقم (4/2/3)

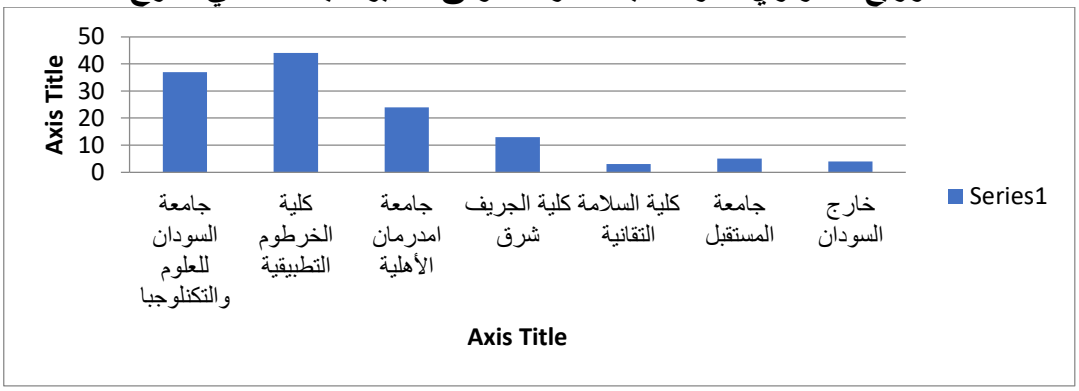
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير الجامعه التي تخرج منها

الجامعة	العدد	النسبة المئوية
جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا	37	%28.5
كلية الخرطوم التطبيقية	44	%33.8
جامعة امدرمان الأهلية	24	%18.5
كلية الجريف شرق	13	%10
كلية السلامة التقانية	3	% 2.3
جامعة المستقبل	5	%3.8
خارج السودان	4	%3.15
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (4/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير الجامعه التي تخرج



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (4/2/3) والشكل رقم (4/2/3)، أن غالبية أفراد عينة الدراسة هم من كلية الخرطوم التطبيقية، حيث بلغ عددهم (44) فرداً ويمثلون ما نسبته (33.8%) من العينة الكلية، وتضمنت العينة على (37) فرداً وبنسبة (28.5%) من جامعة السودان، و (24) فرداً وبنسبة (18.5%) من جامعة امدرمان الأهلية، و (13) فرداُ وبنسبة (10%) من كلية الجريف شرق. كما تضمنت العينة على (3) أفراد وبنسبة (2.3%) من كلية السلامة التقنية.و (5) افراد من جامعة المستقبل و(5) بنسبه (3.8%) و(4) من خارج السودان بنسبة (3.2 %).

5- المهنة:

يوضح الجدول رقم (5/2/3) والشكل رقم (5/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المهنة.

جدول رقم (5/2/3)

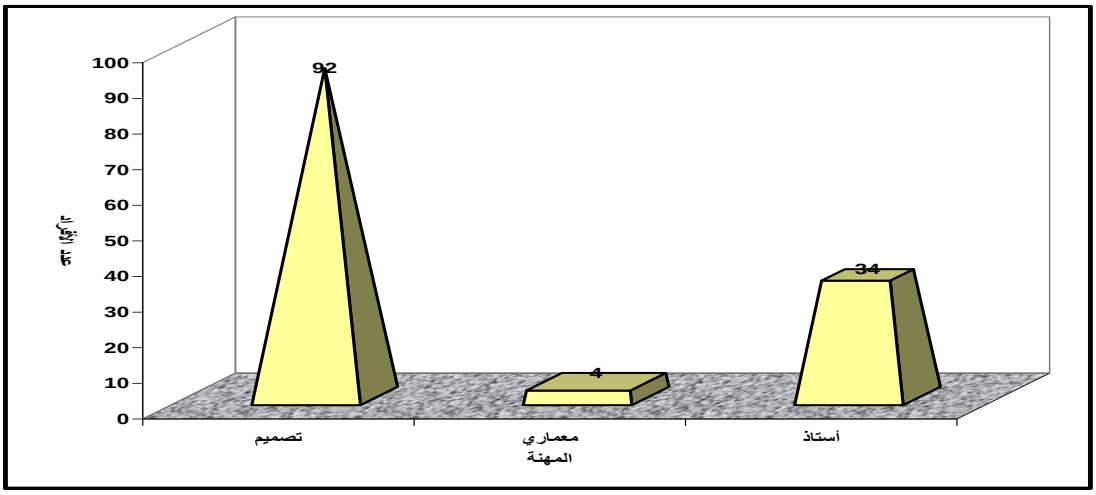
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المهنة

المهنة	العدد	النسبة المئوية
تصميم داخي	92	%70.8
معماري	4	%3.1
أستاذ	34	%26.2
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (5/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير المهنة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يظهر الجدول رقم (5/2/3) والشكل رقم (5/2/3) أن غالبية أفراد عينة الدراسة هم من المصميمين إذ بلغ عددهم (92) فرداً وبنسبة (70.8%)، وتضمنت العينة عدد(4) أفراد معماريين وبنسبة (3.1%)، و(34) فرداً وبنسبة (26.2%) اساتذة .

6-سنوات الخبرة:

يوضح الجدول رقم (6/2/3) والشكل رقم (6/2/3) التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير سنوات الخبرة.

جدول رقم (6/2/3)

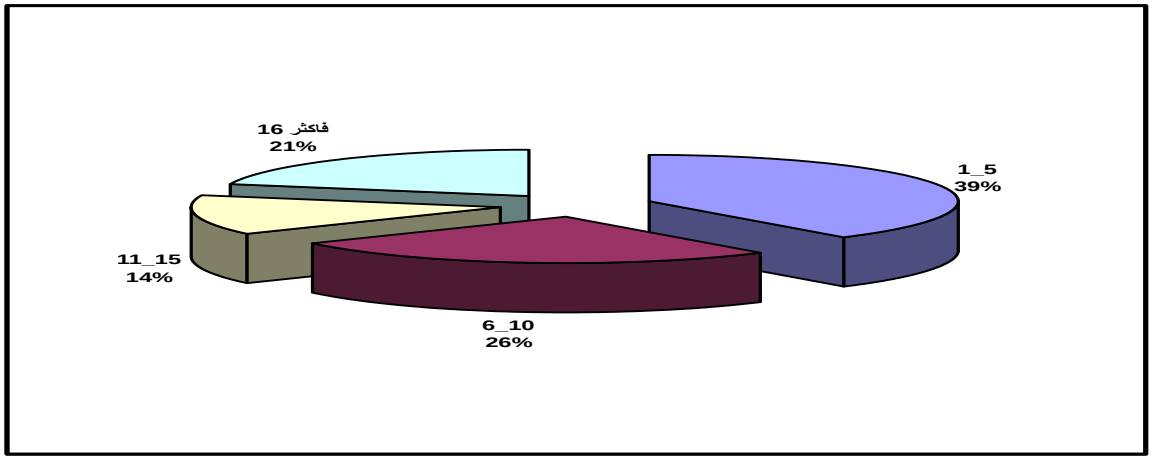
التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير سنوات الخبرة

سنوات الخبرة	العدد	النسبة المئوية
1-5	51	%39.2
6-10	34	%26.2
11-15	18	%13.8
16 فاكثر	27	% 20.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (6/2/3)

التوزيع التكراري لأفراد عينة الدراسة وفق متغير سنوات الخبرة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (6/2/3) والشكل رقم (6/2/3) أن هناك (51) فرداً وبنسبة (39.2%) لهم خبرة ما بين (1-5 سنوات)، وهناك (34) فرداً وبنسبة (26.2%) لهم خبرة ما بين (6-10 سنوات)، وهناك (18) أفراد وبنسبة (13.8%) لهم خبرة ما بين (11-15 سنة). وهناك (27) أفراد وبنسبة (20.8%) لهم خبرة (16 سنة فاكثر).

ثانياً: أداة الدراسة

أداة البحث عبارة عن الوسيلة التي يستخدمها الباحث في جمع المعلومات اللازمة عن الظاهرة موضوع الدراسة. ويوجد العديد من الأدوات المستخدمة في مجال البحث العلمي للحصول على المعلومات والبيانات اللازمة للدراسة. وقد اعتمد الباحث على الاستبيان كأداة رئيسة لجمع المعلومات من عينة الدراسة، حيث أن للاستبيان مزايا منها:

1- يمكن تطبيقه للحصول على معلومات عن عدد من الأفراد.
2- قلة تكلفته وسهولة تطبيقه.
3- سهولة وضع عباراته واختيار ألفاظه.
4- يوفر الاستبيان وقت المستجيب وتعطيه فرصة التفكير.
5- يشعر المجيبون على الاستبيان بالحرية في التعبير عن آراء يخشون عدم موافقة الآخرين عليها.

وصف الإستبانة

أرفق مع الاستبيان خطاب للمبحوث تم فيه تنويره بموضوع الدراسة وهدفه وغرض الاستبيان. وأحتوى الاستبيان على قسمين رئيسين: (راجع الملحق رقم 1)

القسم الأول: تضمن البيانات الشخصية لأفراد عينة الدراسة، حيث يحتوي هذا الجزء على بيانات حول: النوع، التخصص، الدرجة العلمية، التخصص، الجامعه التي تخرج منها، المهنة ، الخبره العمليه بالسنوات.

القسم الثاني: يحتوي هذا القسم على عدد(4) محاور تحوي (28) عبارة، طلب من أفراد عينة الدراسة أن يحددوا استجابتهم عن ما تصفه كل عبارة وفق مقياس ليكرت الخماسي المتدرج الذي يتكون من خمس مستويات (موافق بشدة، موافق ، محايد، غير موافق ، غير موافق بشدة)، وقد تم توزيع هذه العبارات على فرضيات الدراسة الأربع كما يلي:

- المحور الأول: تتضمن (8) عبارة.
- المحور الثاني: تتضمن (12) عبارات.
- المحور الثالث: تتضمن (8) عبارة.
- المحور الرابع: (6) نمازج للتوظيف تحتوي علي (5) عبارات .

ثالثاً: ثبات وصدق أداة الدراسة

الثبات والصدق الظاهري

للتأكد من الصدق الظاهري لاستبيان الدراسة وصلاحية عباراته من حيث الصياغة والوضوح قام الباحث بعرض الإستبيان على عدد من المحكمين الأكاديميين والمتخصصين بمجال الدراسة والبالغ عددهم (3) محكمين ومن مختلف المواقع الوظيفية والتخصصات العلمية. وبعد استعادت الإستبيان من المحكمين تم إجراء التعديلات التي اقترحت عليها.لإستمارة التحكيم راجع الملحق رقم (2))

جدول رقم (7/2/3)

قائمة بأسماء وعناوين محكمي أداة الدراسة

م	الاسم	العنوان
1	أد . سليمان يحي محمد	جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا
2	د .صلاح ابراهيم عبدالرحيم	جامعة بخت الرضا
3	أ د. مصطفي حاج عبدالباقي	جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

الثبات والصدق الإحصائي

يقصد بثبات الاختبار أن يعطي المقياس نفس النتائج إذا ما استخدم أكثر من مرة واحدة تحت ظروف مماثلة. ويعني الثبات أيضاً أنه إذا ما طبق اختبار ما على مجموعة من الأفراد ورصدت درجات كل منهم، ثم أعيد تطبيق الاختبار نفسه على المجموعة نفسها وتم الحصول على الدرجات نفسها يكون الاختبار ثابتاً تماماً. كما يعرف الثبات أيضاً بأنه مدى الدقة والاتساق للقياسات التي يتم الحصول عليها مما يقيسه الاختبار. ومن أكثر الطرق استخداماً في تقدير ثبات المقياس هي:

1- طريقة التجزئة النصفية باستخدام معادلة سبيرمان-براون.

2- معادلة ألفا-كرونباخ.

3- طريقة إعادة تطبيق الاختبار.

4- طريقة الصور المتكافئة.

5- معادلة جوتمان.

أما الصدق فهو مقياس يستخدم لمعرفة درجة صدق المبحوثين من خلال إجاباتهم على مقياس معين، ويحسب الصدق بطرق عديدة أسهلها كونه يمثل الجذر التربيعي لمعامل الثبات. وتتراوح قيمة كل من الصدق والثبات بين الصفر والواحد الصحيح. وقياس الصدق هو معرفة صلاحية الأداة لقياس ما وضعت له(عبد الدائم ،1984 355) قام الباحث بإيجاد الصدق الذاتي لها إحصائياً باستخدام معادلة الصدق الذاتي هي:

الصدق = √الثبات

وقام الباحث بحساب معامل ثبات المقياس المستخدم في الاستبيان بطريقة التجزئة النصفية حيث تقوم هذه الطريقة على أساس فصل إجابات أفراد عينة الدراسة على العبارات ذات الأرقام الفردية عن إجاباتهم على العبارات ذات الأرقام الزوجية، ومن ثم يحسب معامل ارتباط بيرسون بين إجاباتهم على العبارات الفردية والزوجية وأخيراً يحسب معامل الثبات وفق معادلة سبيرمان-براون بالصيغة الآتية: (سعد، 1998م ،149)

$$\text{معامل الثبات} = \frac{2 \times ر}{1 + ر}$$

حيث: (ر) يمثل معامل ارتباط بيرسون بين الإجابات على العبارات ذات الأرقام الفردية والإجابات على العبارات ذات الأرقام الزوجية.

لحساب صدق وثبات الاستبيان كما في أعلاه قام الباحث بأخذ عينة استطلاعية بحجم (15) فرداً من مجتمع الدراسة وتم حساب ثبات الاستبيان من العينة الاستطلاعية بموجب طريقة التجزئة النصفية وكانت النتائج كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (8/2/3)

الثبات والصدق الإحصائي لإجابات أفراد العينة الاستطلاعية على الاستبيان

الفرضيات	معامل الارتباط	معامل الثبات	معامل الصدق الذاتي
الأولى	0.69	0.82	0.91
الثانية	0.80	0.89	0.97
الثالثة	0.77	0.87	0.93
الاستبيان كاملاً	0.86	0.92	0.96

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح من نتائج الجدول رقم (7/2/3) أن جميع معاملات الثبات والصدق لإجابات أفراد العينة الاستطلاعية على العبارات المتعلقة بكل فرضية من فرضيات الدراسة، وعلى الاستبيان كاملاً كانت أكبر من (50%) والبعض منها قريبة جداً إلى (100%) مما يدل على أن استبيان الدراسة تتصف بالثبات والصدق الكبيرين جداً بما يحقق أغراض البحث، ويجعل التحليل الإحصائي سليماً ومقبولاً.

رابعاً: الأساليب الإحصائية المستخدمة

لتحقيق أهداف الدراسة وللتحقق من فرضياتها، تم استخدام الأساليب الإحصائية الآتية:

1- الأشكال البيانية.

2- التوزيع التكراري للإجابات.

3- النسب المئوية.

4- معامل ارتباط بيرسون.

5- معادلة سبيرمان-براون لحساب معامل الثبات.

6- الوسيط.

7- اختبار مربع كاي لدلالة الفروق بين الإجابات.

وللحصول على نتائج دقيقة قدر الإمكان، تم استخدام البرنامج الإحصائي SPSS والذي يشير اختصاراً إلى الحزمة الإحصائية للعلوم الاجتماعية Statistical Package for Social Sciences ، كما تمت الاستعانة بالبرنامج Excel لتنفيذ الأشكال البيانية المطلوبة في الدراسة.

خامساً: تطبيق أداة الدراسة

لجأ الباحث بعد التأكد من ثبات وصدق الاستبيان إلى توزيعه على عينة الدراسة المقررة (130) فرداً، وقد تم تفريغ البيانات والمعلومات في الجداول التي أعدها الباحث لهذا الغرض، حيث تم تحويل المتغيرات الاسمية (موافق بشدة، موافق، محايد، غير موافق، غير موافق بشدة) إلى متغيرات كمية (5، 4، 3، 2، 1) على الترتيب وتم تفريغ البيانات في الجداول الآتية، وتم إعداد الأشكال البيانية اللازمة.

1- عبارات الفرضية الأولى:

العبارة الأولى: آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية.

يوضح الجدول رقم (9/2/3) والشكل رقم (7/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى.

جدول رقم (9/2/3)

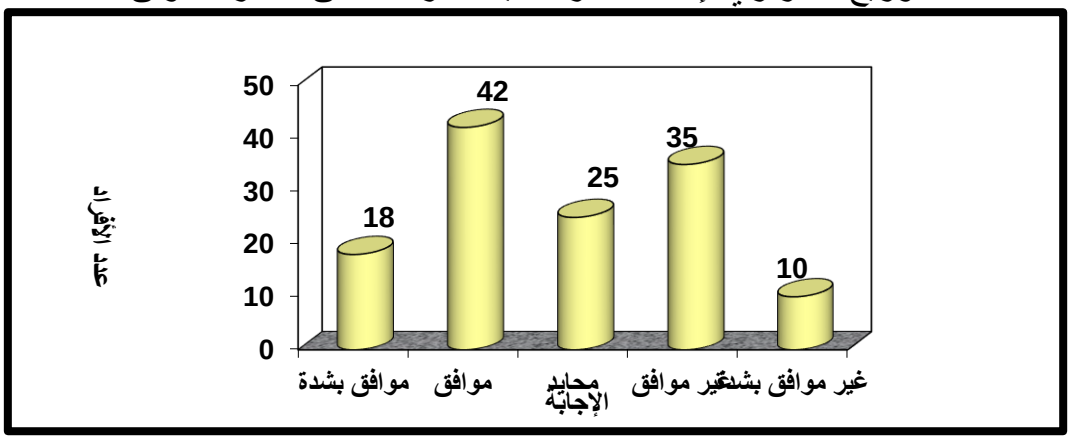
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	18	%13.8
موافق	42	%32.3
محايد	25	%19.2
غير موافق	35	%26.9
غير موافق بشدة	18	%7.7
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019

شكل رقم (7/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (9/2/3) والشكل رقم (7/2/3) أن (18) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (13.8%) وافقوا بشدة على أن آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية ، كما وافق (42) فرداً وبنسبة (32.3%) على ذلك، وكان هناك (25) فرداً وبنسبة (19.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (35) فرداً وبنسبة (26.9%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (10) أفراد وبنسبة (7.7%) على ذلك.

العبارة الثانية: يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان.

رقم (8/2/3) التوزيع يوضح الجدول رقم (10/2/3) والشكل التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانيةجدول رقم (9/2/3)

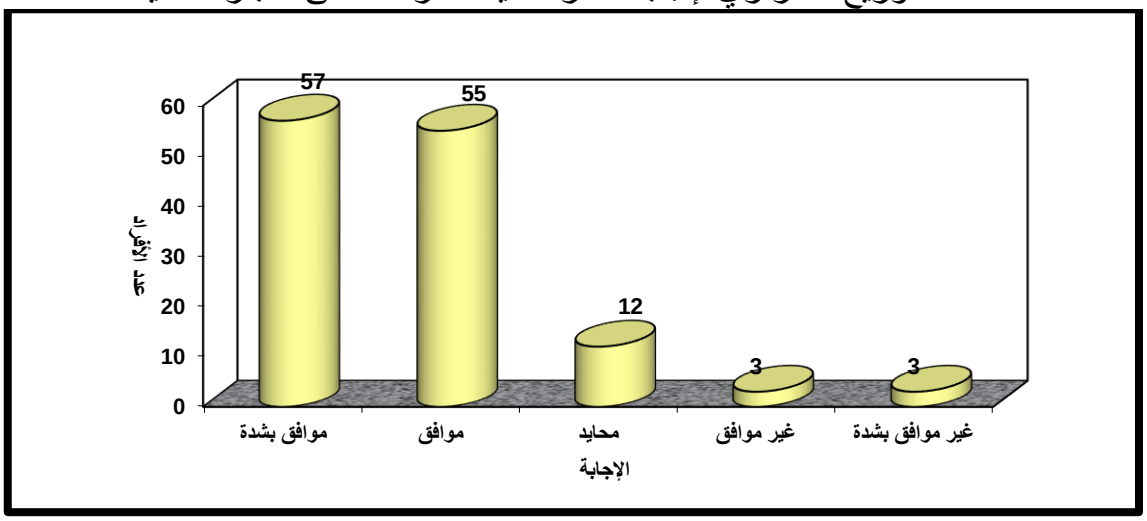
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	57	%43.8
موافق	55	%42.3
محايد	12	%9.2
غير موافق	3	%3.3
غير موافق بشدة	3	%3.3
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (8/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (10/2/3) والشكل رقم (8/2/3) أن (57) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (43.8%) وافقوا بشدة على أن يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان ، كما وافق (55) فرداً وبنسبة (42.3%) على ذلك، وكان هناك (12) فرداً وبنسبة (9.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (3) أفراد وبنسبة (2.3%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (3) أفراد وبنسبة (2.3%) على ذلك.

العبارة الثالثة: يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبيه لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره.

يوضح الجدول رقم (11/2/3) والشكل رقم (9/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة.

جدول رقم (11/2/3)

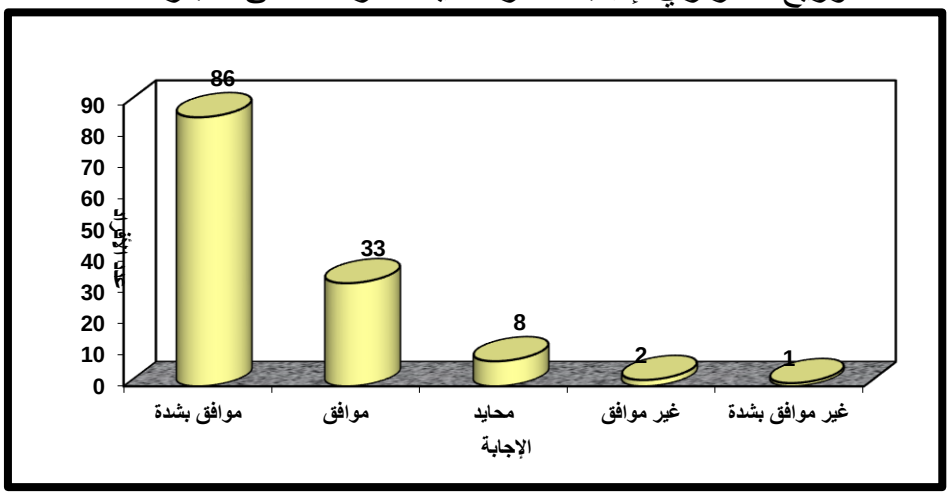
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	86	%66.2
موافق	33	%25.4
محايد	8	%6.2
غير موافق	1	%0.8
غير موافق بشدة	2	%1.5
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (9/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (11/2/3) والشكل رقم (9/2/3) أن (86) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (66.2%) وافقوا بشدة على أن يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبيه لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره ، كما وافق (33) فرداً وبنسبة (25.4%) على ذلك، وكان هناك (8) أفراد وبنسبة (6.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق فردين وبنسبة (1.5%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الرابعة: يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.

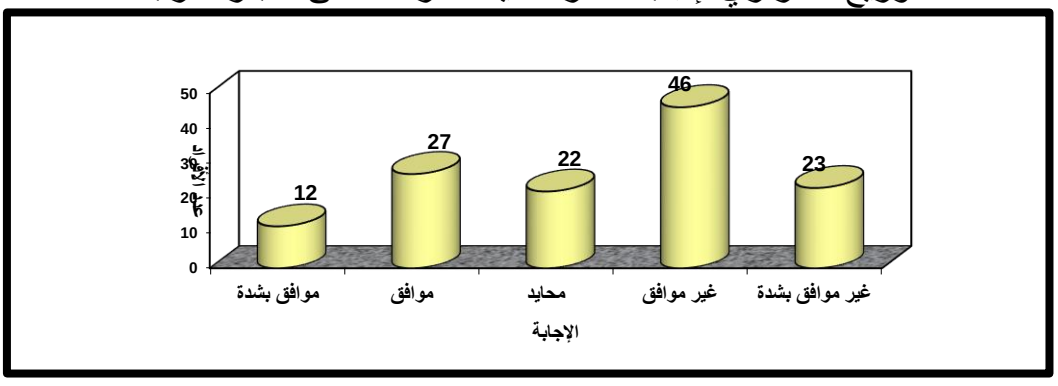
يوضح الجدول رقم (12/2/3) والشكل رقم (10/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة.

جدول رقم (12/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	12	%9.2
موافق	27	%20.8
محايد	22	%16.9
غير موافق	23	%17.7
غير موافق بشدة	46	%35.4
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019

شكل رقم (10/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (12/2/3) والشكل رقم (10/2/3) أن (12) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (9.2%) وافقوا بشدة على أن يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان ، كما وافق (27) فرداً وبنسبة (20.8%) على ذلك، وكان هناك (22) فرداً وبنسبة (16.9%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (23) فرداً وبنسبة (17.7%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (46) فرداً وبنسبة (35.4%) على ذلك.

العبارة الخامسة: ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم.

يوضح الجدول رقم (13/2/3) والشكل رقم (11/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة.

جدول رقم (13/2/3)

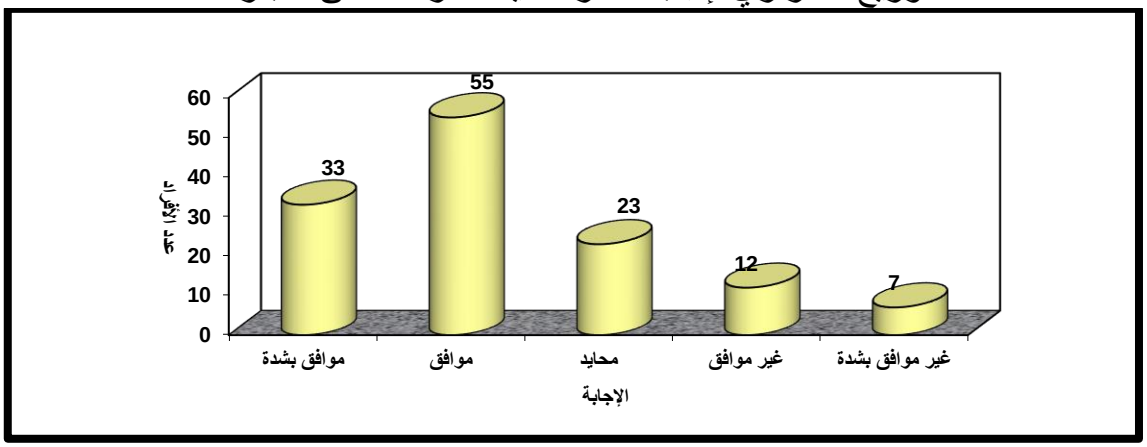
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	33	%25.4
موافق	55	%42.3
محايد	23	%17.7
غير موافق	12	%9.2
غير موافق بشدة	7	%5.4
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019

شكل رقم (11/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (13/2/3) والشكل رقم (11/2/3) أن (55) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (25.4%) وافقوا بشدة على أن ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم ، كما وافق (33) فرداً وبنسبة (25.4

%) على ذلك، وكان هناك (23) فرداً وبنسبة (17.7%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (12) فرداً وبنسبة (9.2%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك.

العبارة السادسة: المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.

يوضح الجدول رقم (14/2/3) والشكل رقم (12/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة.

جدول رقم (14/2/3)

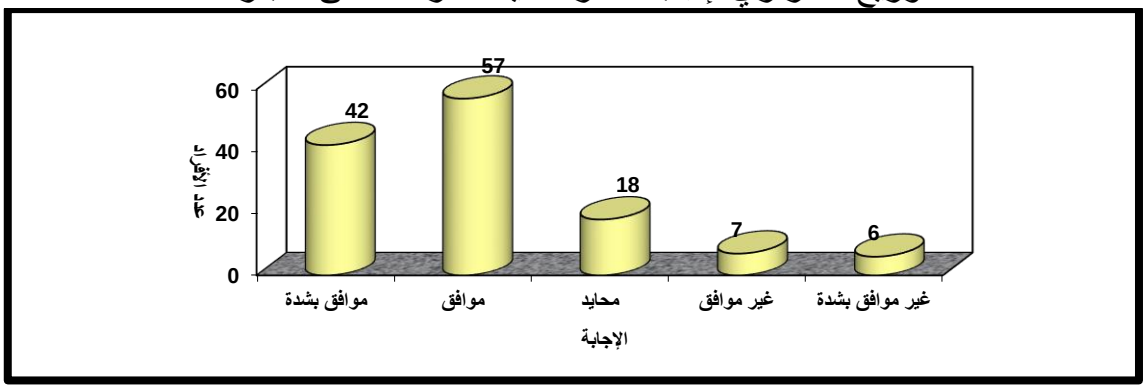
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	42	% 32.3
موافق	57	%43.8
محايد	18	%13.8
غير موافق	7	%5.4
غير موافق بشدة	6	% 4.6
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (12/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (14/2/3) والشكل رقم (12/2/3) أن (42) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (32.3%) وافقوا بشدة على أن المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة ، كما وافق (57) فرداً وبنسبة (43.8%) على ذلك، وكان هناك (18) فرداً وبنسبة (13.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (5) أفراد وبنسبة (3.8%) على ذلك.

العبارة السابعة: يشكل الموروث الثقافي أحد أهم مصادر الإستلهام الغني للمصمم الداخلي.

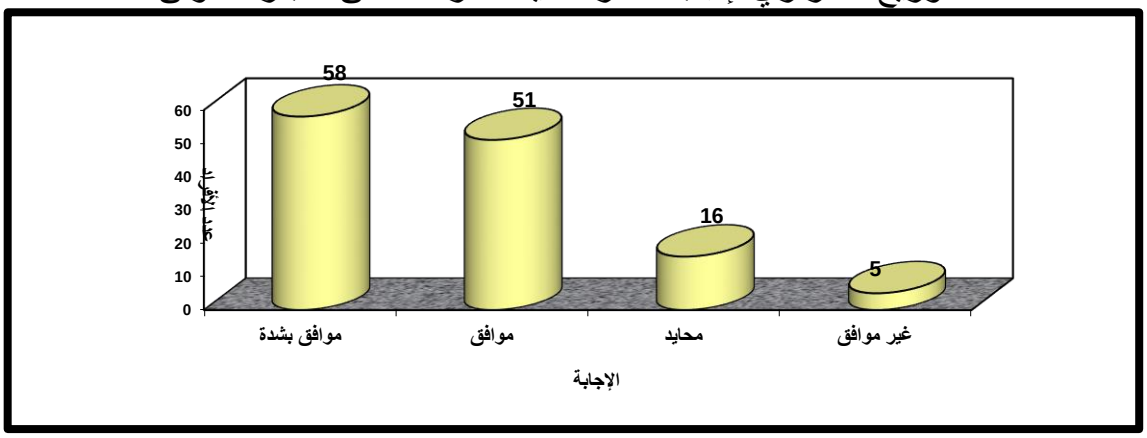
يوضح الجدول رقم (15/2/3) والشكل رقم (13/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة.

جدول رقم (15/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	58	%44.6
موافق	51	%39.2
محايد	16	%12.3
غير موافق	5	% 3.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (6/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (15/2/3) والشكل رقم (13/2/3) أن (58) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (44.6%) وافقوا بشدة على أن يشكل الموروث الثقافي احد اهم مصادر الاستلهام الغني للمصمم الداخلي ، كما وافق (51) فرداً وبنسبة (39.2%) على ذلك، في حين كان (16) فرداً وبنسبة (12.3%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (5) أفراد وبنسبة (3.8%) على ذلك.

العبارة الثامنة: التصميمات الداخلية المنشرة السائده في مدينة الخرطوم متأثرة بنمط العمارة الوافدة وبمدارسها وأفكارها.

يوضح الجدول رقم (16/2/3) والشكل رقم (14/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة.

جدول رقم (16/2/3)

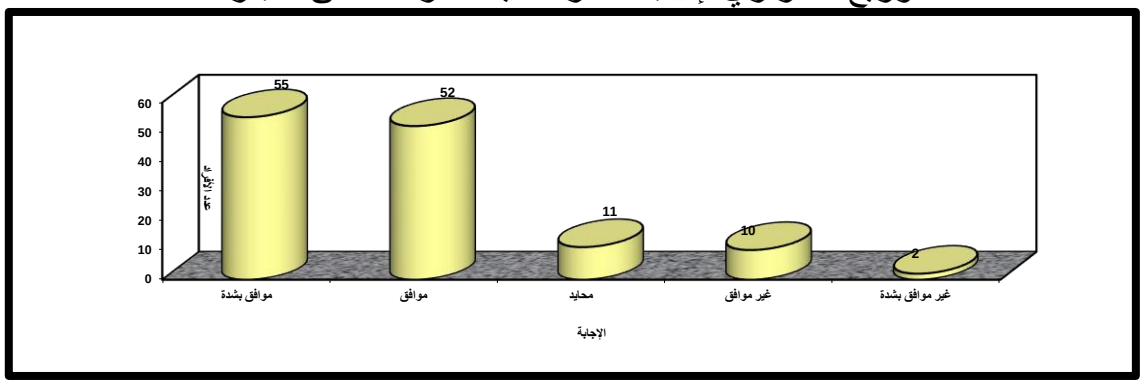
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	55	%42.3
موافق	52	%40.0
محايد	11	%8.5
غير موافق	10	%7.7
غير موافق بشدة	2	% 1.5
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (14/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (16/2/3) والشكل رقم (14/2/3) أن (55) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (42.3%) وافقوا بشدة على أن المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة ، كما وافق (52) فرداً وبنسبة (40.0%) على ذلك، وكان هناك (11) فرداً وبنسبة (8.5%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (10) أفراد وبنسبة (7.7%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فردين وبنسبة (1.5%) على ذلك.

2- عبارات الفرضية الثانية:

العبارة الأولى: توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبية في التصميم الداخلي السوداني.

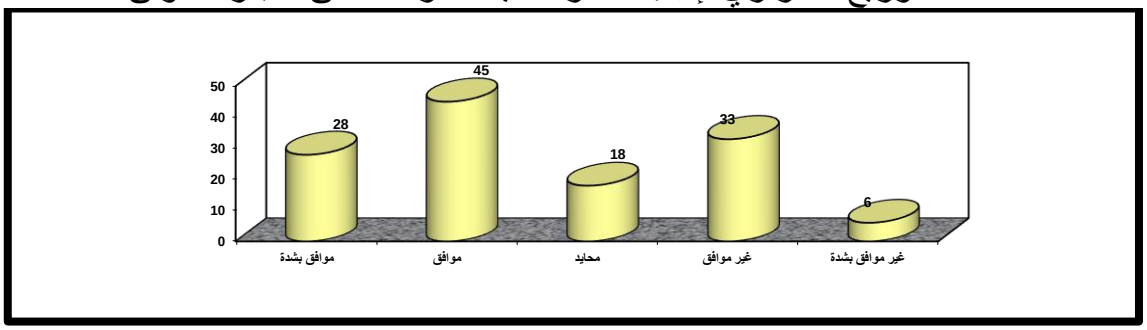
يوضح الجدول رقم (17/2/3) والشكل رقم (15/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى.

جدول رقم (17/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	28	%21.5
موافق	45	%34.6
محايد	18	%13.8
غير موافق	33	%25.4
غير موافق بشدة	6	% 4.6
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (15/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (17/2/3) والشكل رقم (15/2/3) أن (28) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (21.5%) وافقوا بشدة على أن توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبيه في التصميم الداخلي السوداني ، كما وافق (45) فرداً وبنسبة (34.6%) على ذلك، وكان هناك (18) فرداً وبنسبة (13.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (33) فرداً وبنسبة (25.4%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (6) أفراد وبنسبة (4.6%) على ذلك.

العبارة الثانية: يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.

يوضح الجدول رقم (18/2/3) والشكل رقم (16/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية.

جدول رقم (18/2/3)

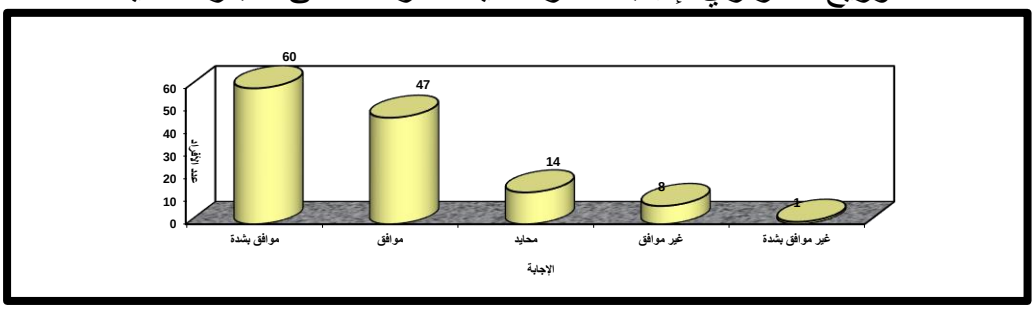
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	60	%46.2
موافق	47	%36.2
محايد	14	%10.8
غير موافق	8	%6.2
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (16/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (18/2/3) والشكل رقم (16/2/3) أن (60) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (46.2%) وافقوا بشدة على أن يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان ، كما وافق (47) فرداً وبنسبة (36.2%) على ذلك، وكان هناك (14) فرداً وبنسبة (10.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (8) أفراد وبنسبة (6.2%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الثالثة: منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.

يوضح الجدول رقم (19/2/3) والشكل رقم (17/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة.

جدول رقم (19/2/3)

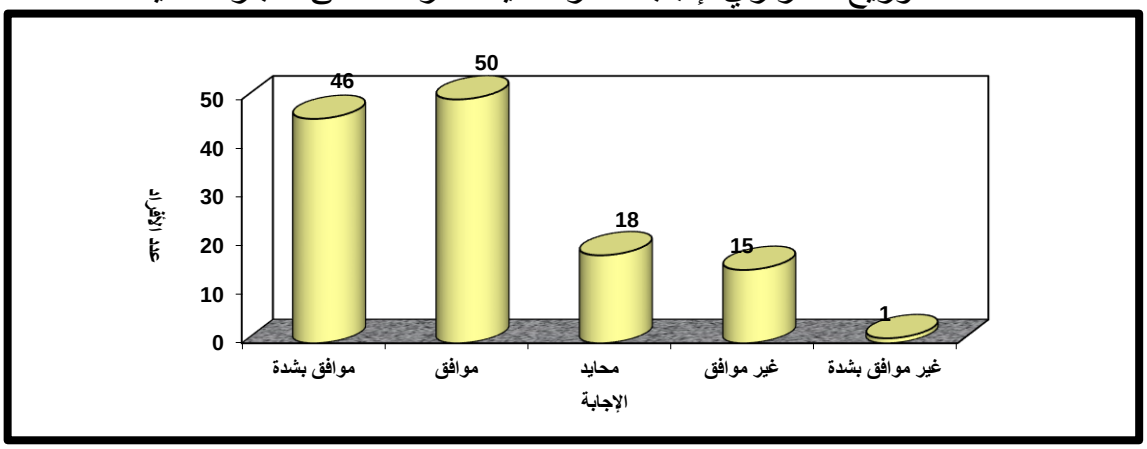
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	46	%35.4
موافق	50	%38.5
محايد	18	%13.8
غير موافق	15	%11.5
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (16/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (19/2/3) والشكل رقم (17/2/3) أن (46) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (35.4%) وافقوا بشدة على أن منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي ، كما وافق (50) فرداً وبنسبة (38.5%) على ذلك، وكان هناك (18) فرداً وبنسبة (13.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (15) فرداً وبنسبة (11.5%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الرابعة: تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.

يوضح الجدول رقم (20/2/3) والشكل رقم (18/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة.

جدول رقم (20/2/3)

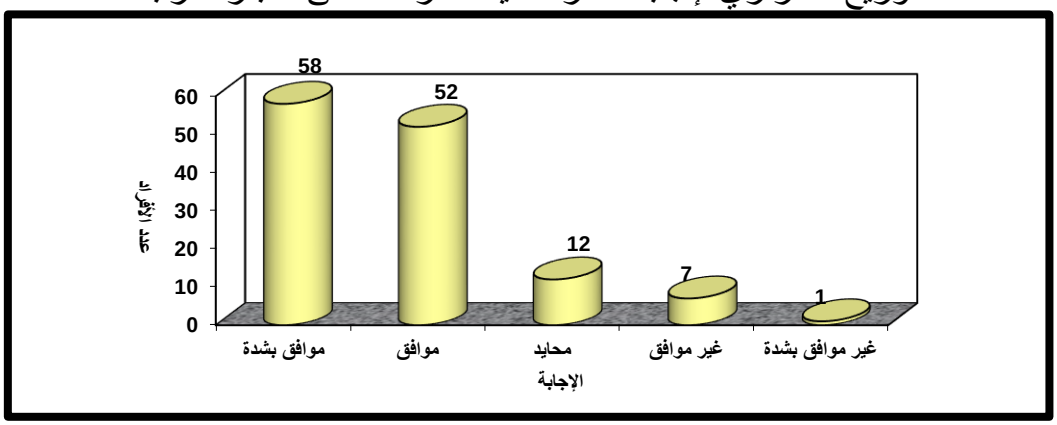
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	58	%44.6
موافق	52	%40.0
محايد	12	%9.2
غير موافق	7	%5.4
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019

شكل رقم (18/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (20/2/3) والشكل رقم (18/2/3) أن (58) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (44.6%) وافقوا بشدة على أن تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني ، كما وافق (52) فرداً وبنسبة (40.0%) على ذلك، وكان هناك (12) فرداً وبنسبة (9.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الخامسة: ضعف المقدرة الإبداعية للمُصمم تلعب دوراً كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان .

يوضح الجدول رقم (21/2/3) والشكل رقم (19/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة.

جدول رقم (21/2/3)

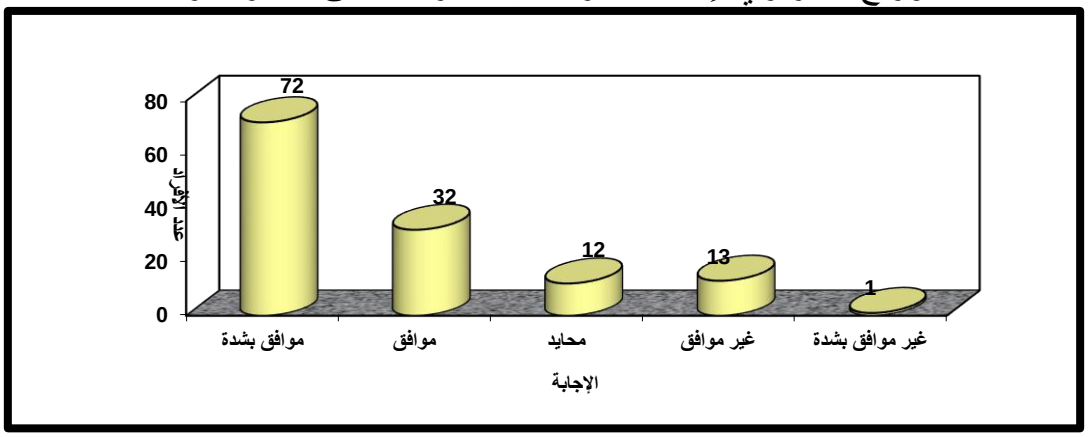
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	72	%55.4
موافق	32	%24.6
محايد	12	%9.2
غير موافق	13	%10.0
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (19/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (21/2/3) والشكل رقم (19/2/3) أن (72) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (55.4%) وافقوا بشدة على أن ضعف المقدرة الابداعية للمُصمم تلعب دورا كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان ، كما وافق (32) فرداً وبنسبة (24.6%) على ذلك، وكان هناك (12) فرداً وبنسبة (9.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (13) فرداً وبنسبة (10.0%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة السادسة: للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني.

يوضح الجدول رقم (22/2/3) والشكل رقم (20/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة.

جدول رقم (20/2/3)

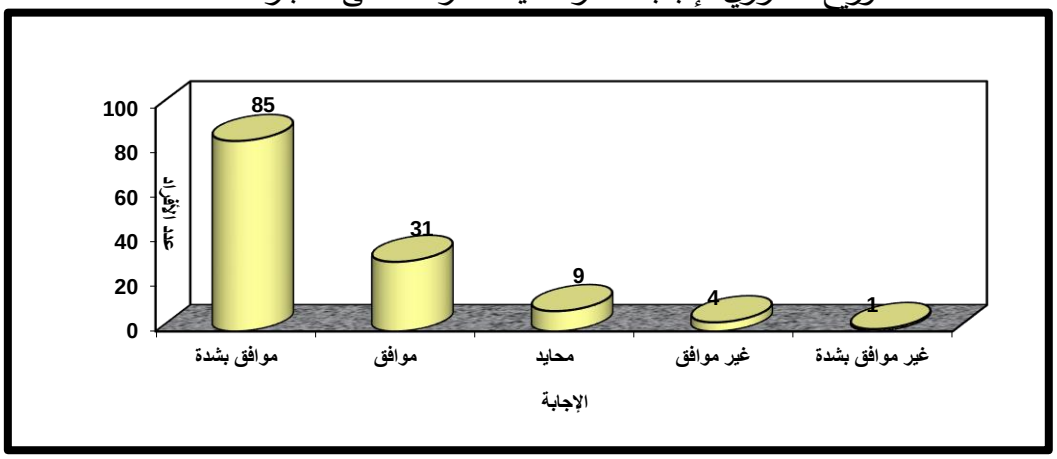
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	85	%65.4
موافق	31	%23.8
محايد	9	%6.9
غير موافق	4	%3.1
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019

شكل رقم (20/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (22/2/3) والشكل رقم (20/2/3) أن (85) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (65.4%) وافقوا بشدة على أن للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني ، كما وافق (31) فرداً وبنسبة (23.8%) على ذلك، وكان هناك (9) أفراد وبنسبة (6.9%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (4) أفراد وبنسبة (3.1%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة السابعة: ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.

يوضح الجدول رقم (23/2/3) والشكل رقم (21/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة.

جدول رقم (23/2/3)

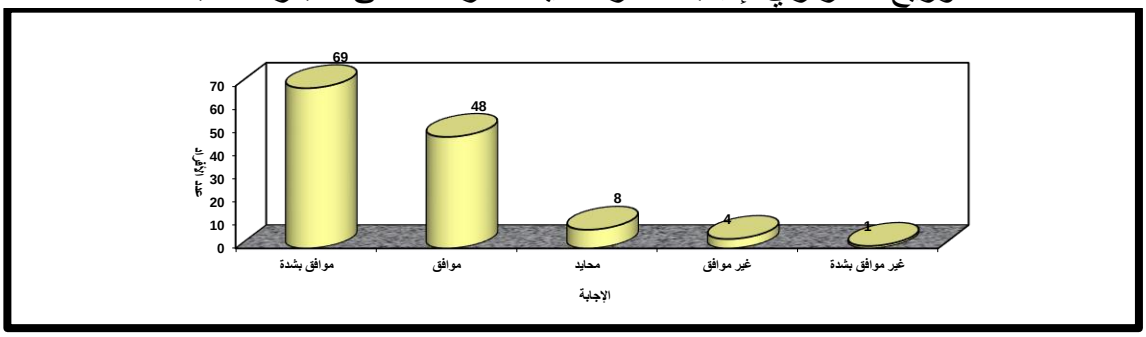
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	69	%53.1
موافق	48	%36.9
محايد	8	%6.2
غير موافق	4	%3.1
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (21/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (23/2/3) والشكل رقم (21/2/3) أن (69) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (53.1%) وافقوا بشدة على أن ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني ، كما وافق (48) فرداً وبنسبة (36.9%) على ذلك، وكان هناك (8) أفراد وبنسبة (6.2%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (4) أفراد وبنسبة (3.1%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الثامنة: إن قلة الإمكانيات المادية و التكلفة العالية وراء إندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.

يوضح الجدول رقم (24/2/3) والشكل رقم (22/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة.

جدول رقم (24/2/3)

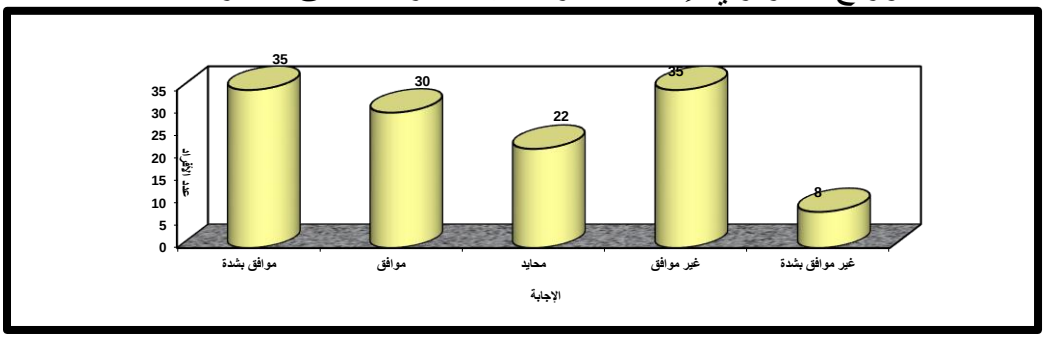
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	35	%26.9
موافق	30	%23.1
محايد	22	%16.9
غير موافق	35	%26.9
غير موافق بشدة	8	%6.2
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (22/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (24/2/3) والشكل رقم (22/2/3) أن (35) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (26.9%) وافقوا بشدة على إن قلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني ، كما وافق (30) فرداً وبنسبة (23.1%) على ذلك، وكان هناك (22) فرداً وبنسبة (16.9%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (35) فرداً وبنسبة (26.9%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (8) أفراد وبنسبة (6.2%) على ذلك.

العبارة التاسعة: المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.

يوضح الجدول رقم (25/2/3) والشكل رقم (23/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة التاسعة.

جدول رقم (25/2/3)

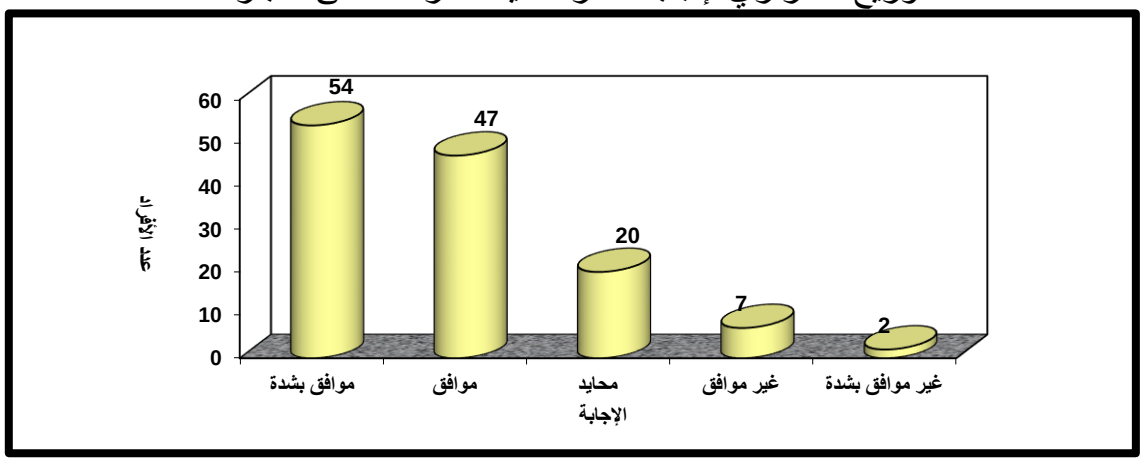
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة التاسعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	54	%41.5
موافق	47	%36.2
محايد	20	%15.4
غير موافق	7	%5.4
غير موافق بشدة	2	% 1.5
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (22/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة التاسعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (25/2/3) والشكل رقم (23/2/3) أن (54) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (41.5%) وافقوا بشدة على إن المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر ، كما وافق (47) فرداً وبنسبة (36.2%) على ذلك، وكان هناك (20) فرداً وبنسبة (15.4%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فردين وبنسبة (1.5%) على ذلك.

العبارة العاشرة: يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة.

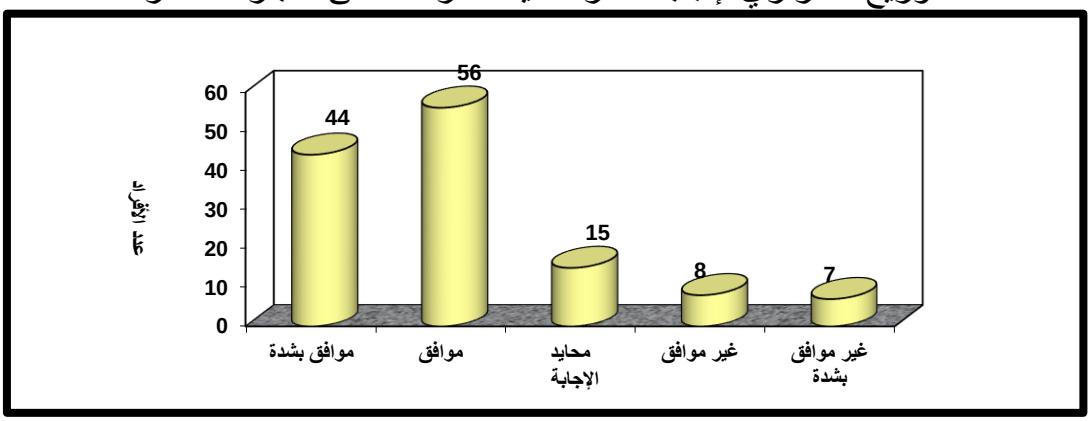
يوضح الجدول رقم (25/2/3) والشكل رقم (23/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة العاشرة.

جدول رقم (25/2/3)
التوزيع التكراري
لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة العاشرة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	44	%33.8
موافق	56	%43.1
محايد	15	%11.5
غير موافق	8	%6.2
غير موافق بشدة	7	% 5.4
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (23/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة العاشرة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (25/2/3) والشكل رقم (23/2/3) أن (44) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (33.8%) وافقوا بشدة على إن يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة ، كما وافق (56) فرداً وبنسبة (43.1%) على ذلك، وكان هناك (15) فرداً وبنسبة (11.5%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (8) أفراد وبنسبة (6.2%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك.

العبارة الحادية عشر: صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.

يوضح الجدول رقم (26/2/3) والشكل رقم (24/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الحادية عشر.

جدول رقم (26/2/3)

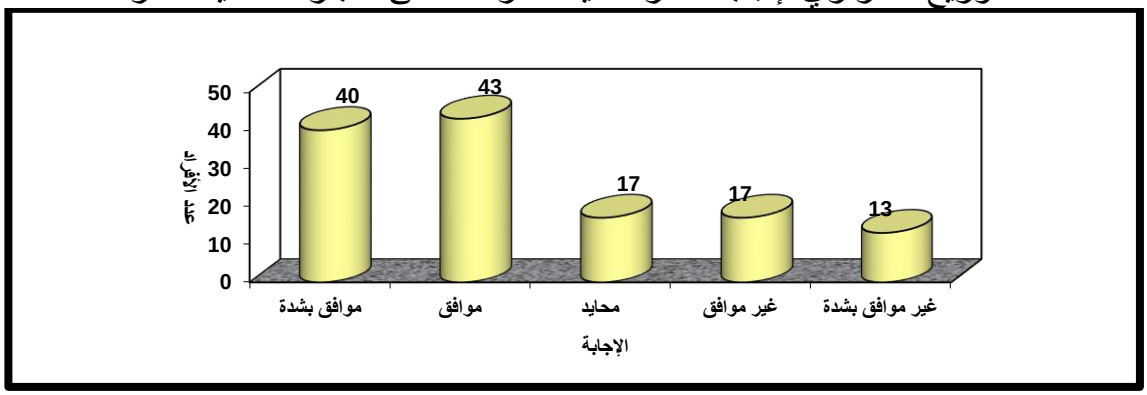
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الحادية عشر

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	40	%30.8
موافق	43	%33.1
محايد	17	%13.1
غير موافق	17	%13.1
غير موافق بشدة	13	% 10.0
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (24/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الحادية عشر



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (26/2/3) والشكل رقم (24/2/3) أن (40) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (30.8%) وافقوا بشدة على إن صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي ، كما وافق (43) فرداً وبنسبة (33.1%) على ذلك، وكان هناك (17) فرداً وبنسبة (13.1%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (17) فرداً وبنسبة (13.1%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (13) فرداً وبنسبة (10.0%) على ذلك.

العبارة الثانية عشر: العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه.

يوضح الجدول رقم (27/2/3) والشكل رقم (25/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية عشر.

جدول رقم (27/2/3)

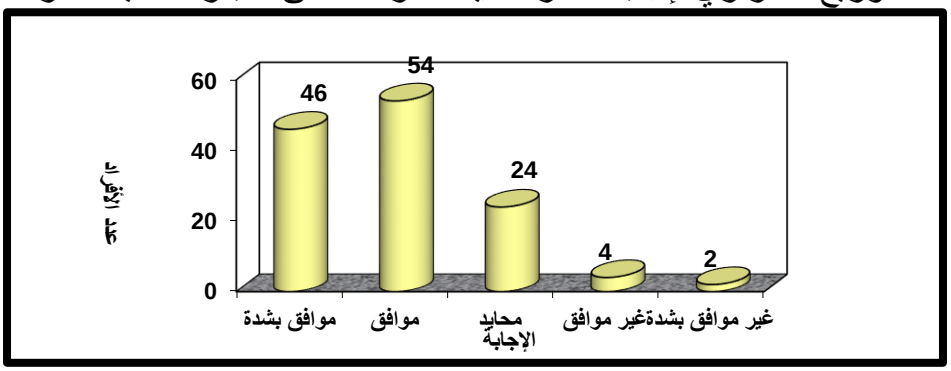
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية عشر

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	46	%35.4
موافق	54	%41.5
محايد	24	%18.5
غير موافق	4	%3.1
غير موافق بشدة	2	% 1.5
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (25/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية عشر



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (27/2/3) والشكل رقم (25/2/3) أن (46) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (35.4%) وافقوا بشدة على إن العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه ، كما وافق (54) فرداً وبنسبة (41.5%) على ذلك، وكان هناك (24) فرداً وبنسبة (18.5%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (4) أفراد وبنسبة (3.1%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فردين وبنسبة (1.5%) على ذلك.

3- عبارات الفرضية الثالثة:

العبارة الأولى: كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية) .

يوضح الجدول رقم (28/2/3) والشكل رقم (26/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى.

جدول رقم (28/2/3)

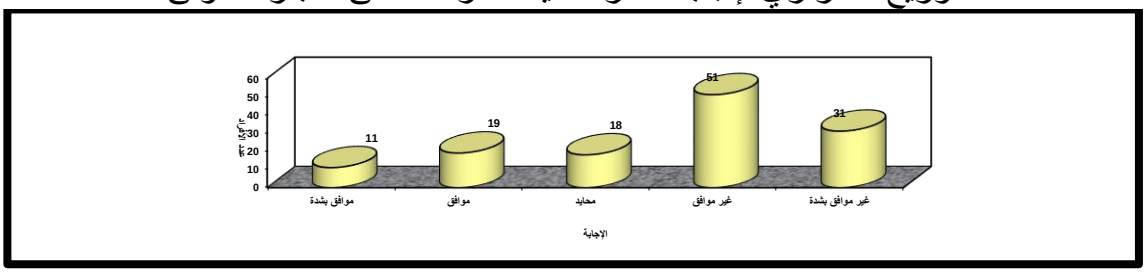
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	11	%8.5
موافق	19	%14.6
محايد	18	%13.8
غير موافق	51	%39.2
غير موافق بشدة	31	%23.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (26/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (28/2/3) والشكل رقم (26/2/3) أن (11) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (8.5%) وافقوا بشدة على أن كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية) ، كما وافق (19) فرداً وبنسبة (14.6%) على ذلك، وكان هناك (18) فرداً وبنسبة (13.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (51) فرداً وبنسبة (39.2%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (31) فرداً وبنسبة (23.8%) على ذلك.

العبارة الثانية: تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير وإظهار.

يوضح الجدول رقم (29/2/3) والشكل رقم (27/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية.

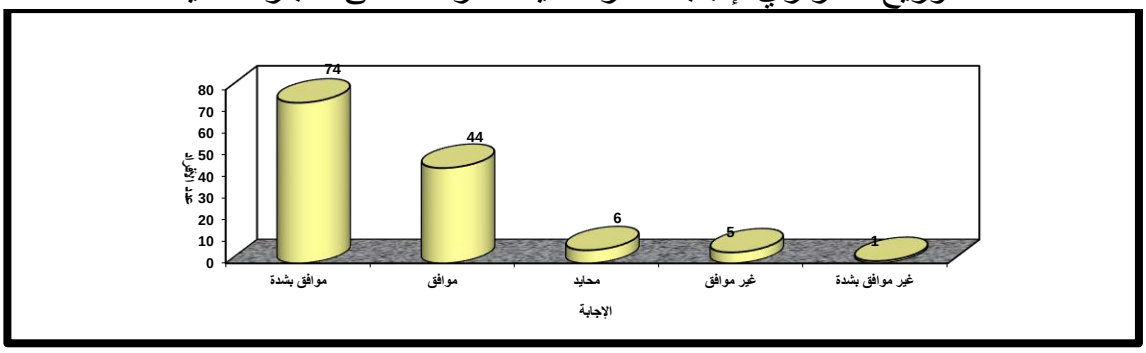
جدول رقم (29/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	74	%56.9
موافق	44	%33.8
محايد	6	%4.6
غير موافق	5	%3.8
غير موافق بشدة	1	% 0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (27/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (29/2/3) والشكل رقم (27/2/3) أن (74) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (56.7%) وافقوا بشدة على أن تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير واظهار) ، كما وافق (44) فرداً وبنسبة (33.8%) على ذلك، وكان هناك (6) أفراد وبنسبة (4.6%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (5) أفراد وبنسبة (3.8%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الثالثة: برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي.

يوضح الجدول رقم (30/2/3) والشكل رقم (28/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة.

جدول رقم (30/2/3)

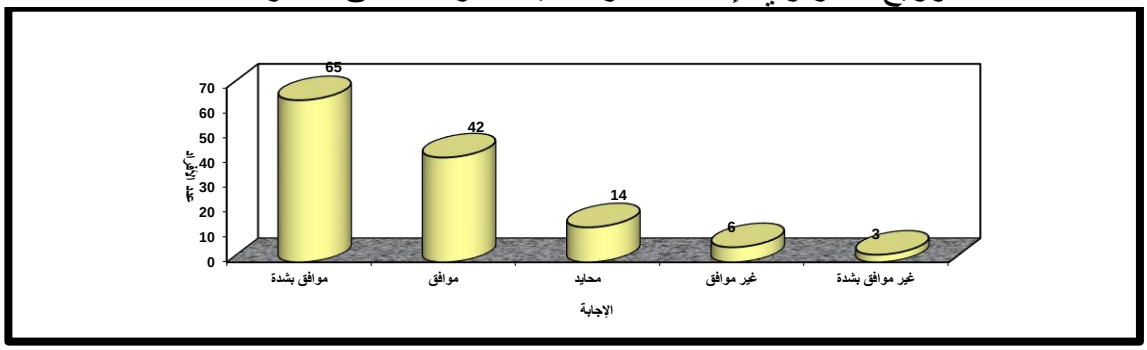
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	65	%50.0
موافق	42	%32.3
محايد	14	%10.8
غير موافق	6	%4.6
غير موافق بشدة	3	% 2.3
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (28/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (30/2/3) والشكل رقم (28/2/3) أن (65) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (50.0%) وافقوا بشدة على أن برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي ، كما وافق (42) فرداً وبنسبة (32.3%) على ذلك، وكان هناك (14) فرداً وبنسبة (10.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (6) أفراد وبنسبة (4.6%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة (3) أفراد وبنسبة (2.3%) على ذلك.

العبارة الرابعة: تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في إعادة إستخدامها والإستلهام منها في التصميم الداخلي.

يوضح الجدول رقم (31/2/3) والشكل رقم (29/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة.

جدول رقم (31/2/3)

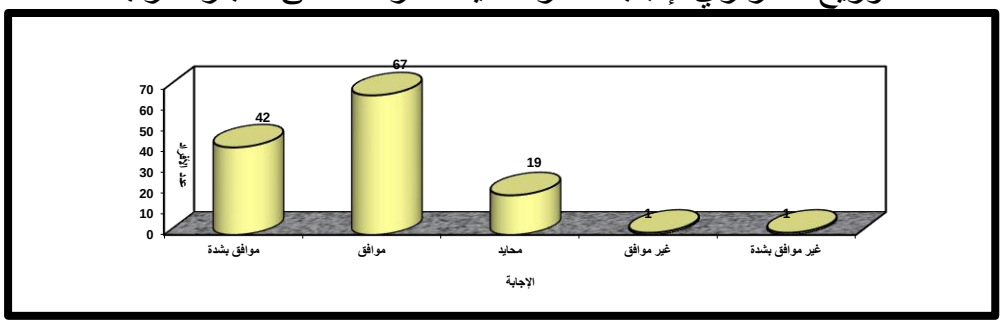
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	42	%32.3
موافق	67	%51.5
محايد	19	%14.6
غير موافق	1	%0.8
غير موافق بشدة	1	%0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (29/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (31/2/3) والشكل رقم (29/2/3) أن (42) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (32.3%) وافقوا بشدة على أن تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في اعاده استخدامها والاستلهام منها في التصميم الداخلي ، كما وافق (67) فرداً وبنسبة (51.5%) على ذلك، وكان هناك (19) فرداً وبنسبة (14.6%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الخامسة: الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي.

يوضح الجدول رقم (32/2/3) والشكل رقم (30/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة.

جدول رقم (32/2/3)

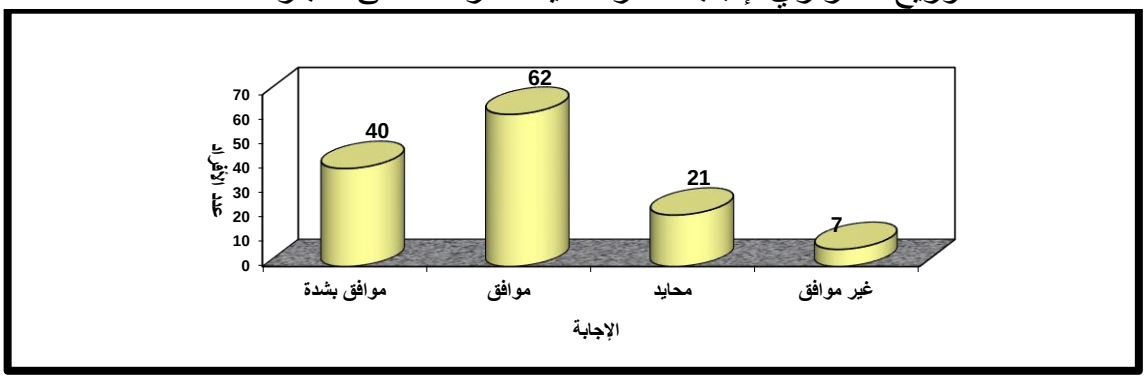
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	40	%30.8
موافق	62	%47.7
محايد	21	%16.2
غير موافق	7	% 5.4
غير موافق بشدة	–	%0
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (30/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (32/2/3) والشكل رقم (30/2/3) أن (40) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (30.8%) وافقوا بشدة على أن الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي ، كما وافق (62) فرداً وبنسبة (47.7%) على ذلك، وكان هناك (21) فرداً وبنسبة (16.2%) محايدين بخصوص ذلك، بينما لم يوافق بشدة (7) أفراد وبنسبة (5.4%) على ذلك.

العبارة السادسة: الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم .

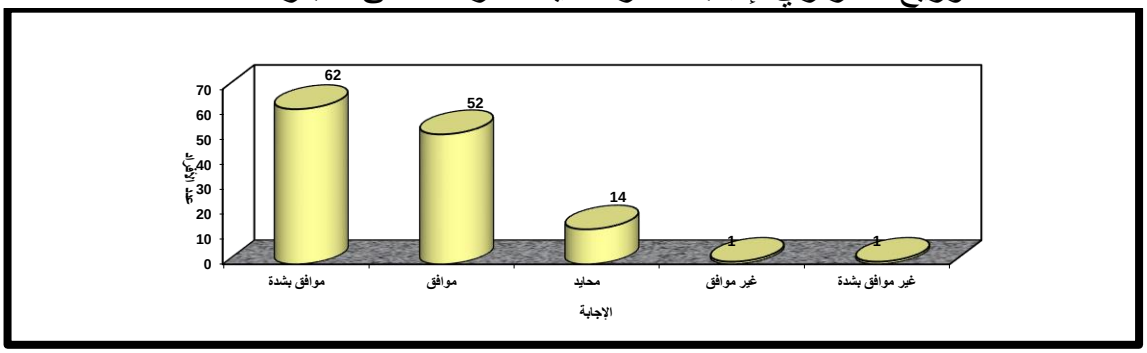
يوضح الجدول رقم (33/2/3) والشكل رقم (31/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة.

جدول رقم (33/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	62	%47.7
موافق	52	%40.0
محايد	14	%10.8
غير موافق	1	%0.8
غير موافق بشدة	1	%0.8
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (31/2/3)
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (32/2/3) والشكل رقم (31/2/3) أن (62) أفراد في عينة الدراسة وبنسبة (47.7%) وافقوا بشدة على أن الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم ، كما وافق (52) فرداً وبنسبة (40.0%) على ذلك، وكان هناك (14) فرداً وبنسبة (10.8%) محايدين بخصوص ذلك، ولم يوافق (6) أفراد وبنسبة (4.7%) على ذلك، ولم يوافق فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك، وكذلك لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة السابعة: إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف الشعبية في التصميم الداخلي.

يوضح الجدول رقم (34/2/3) والشكل رقم (32/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة.

جدول رقم (34/2/3)

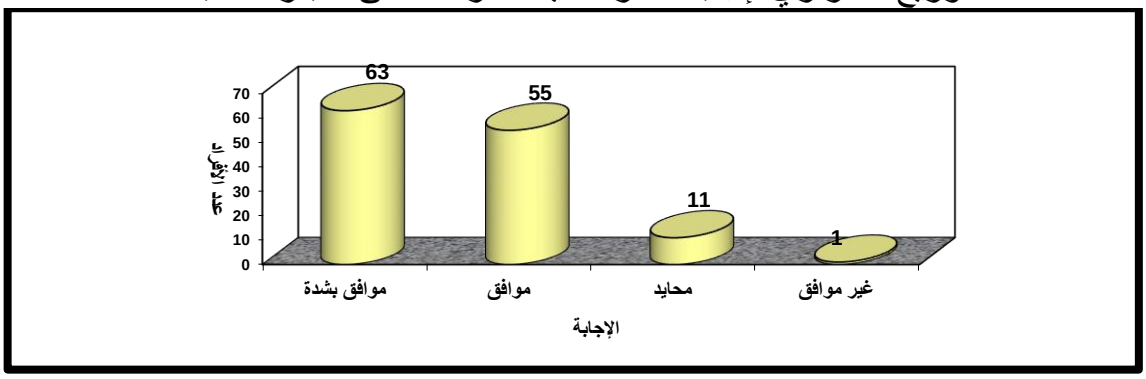
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	63	%48.5
موافق	55	%42.3
محايد	11	%8.5
غير موافق	1	0.8 %
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (32/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (34/2/3) والشكل رقم (32/2/3) أن (63) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (48.5%) وافقوا بشدة على أن إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي ، كما وافق (55) فرداً وبنسبة (42.3%) على ذلك، وكان هناك (11) فرداً وبنسبة (8.5%) محايدين بخصوص ذلك، بينما لم يوافق بشدة فرداً واحداً وبنسبة (0.8%) على ذلك.

العبارة الثامنة: يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات إستخدام الكمبيوتر.

يوضح الجدول رقم (35/2/3) والشكل رقم (33/2/3) التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة.

جدول رقم (35/2/3)

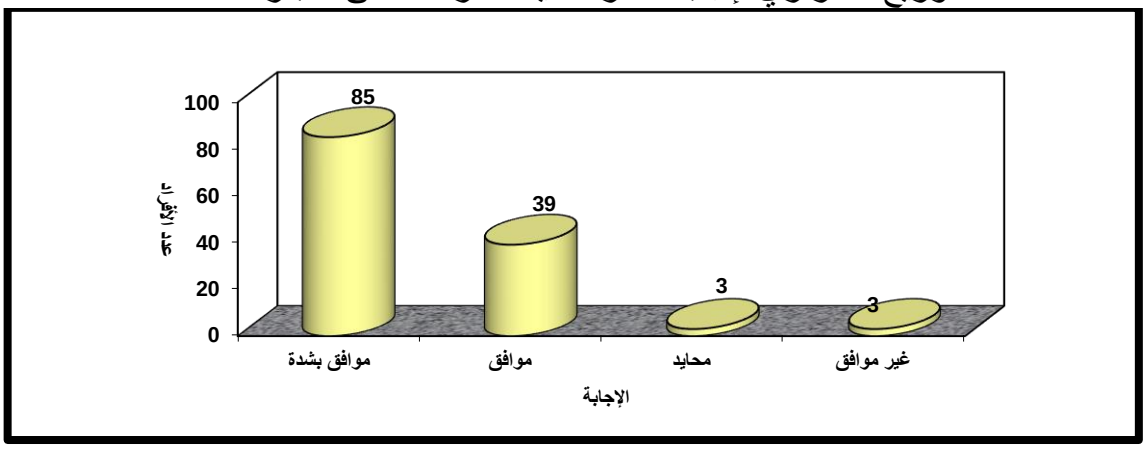
التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة

الإجابة	العدد	النسبة المئوية
موافق بشدة	85	%65.4
موافق	39	%30.0
محايد	3	%2.3
غير موافق	3	%2.3
المجموع	130	%100

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

شكل رقم (33/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة



المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، برنامج Excel، 2019م

يتبين من الجدول رقم (35/2/3) والشكل رقم (33/2/3) أن (85) فرداً في عينة الدراسة وبنسبة (65.4%) وافقوا بشدة على أن يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات استخدام الكمبيوتر ، كما وافق (39) فرداً وبنسبة (30.0%) على ذلك، وكان هناك (3) أفراد وبنسبة (2.3%) محايدين بخصوص ذلك، بينما لم يوافق بشدة (3) أفراد وبنسبة (2.3%) على ذلك.

- عبارات الفرضية الرابعة:

المحورالرابع: نماذج لتوظيف الرموزوالزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر

العبارة الاولي: يمتاز الشكل العام للتصميم بالقبول

جدول (36/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة يمتاز الشكل العام للتصميم بالقبول

ت	التكرار والنسبة %				
	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	38 %29.4	63 %48.5	17 %13.1	9 %6.9	3 %2.3
2	55 %42.3	55 %42.3	17 %13.1	2 %1.5	1 %0.8
3	47 %36.2	63 %48.5	14 %10.8	6 %4.6	0 %0.0
4	36 %27.7	47 %36.2	31 %23.8	14 %10.8	2 %1.5
5	49 %37.7	58 %44.6	19 %14.6	3 %2.3	1 %0.8
6	56 %43.1	55 %42.3	14 %10.8	5 %3.8	0 %0.0

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح للباحث من الجدول رقم (36/2/3) والخاص بالتوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة يمتاز الشكل العام للتصميم بالقبول، أن غالبية الإجابات كانت عن موافقين

العبارة الثانية:يتميز التصميم بالإبتكار والجودة

جدول (37/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة يتميز التصميم بالإبتكار والجودة

ت	التكرار والنسبة %				
	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	52 %40.0	56 %43.1	12 %9.2	8 %6.2	2 %1.2
2	38 %29.2	66 %50.8	20 %15.4	6 %4.0	0 %0.0
3	46 %35.4	65 %50.0	2 %1.5	1 %0.8	0 %0.0
4	52 %40.0	61 %46.9	15 %11.5	2 %19.2	0 %0.0
5	32 %24.6	64 %49.2	25 %19.2	8 %6.2	1 %0.8
6	34 %26.2	68 %52.3	22 %16.9	6 %3.8	1 %0.8

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح للباحث من الجدول رقم (36/2/3) والخاص بالتوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة يتميز التصميم بالإبتكار والجودة، أن غالبية الإجابات كانت عن موافقين.

العبارة الثالثة :مكونات التصميم مستوحاه من الرموز أوالزخارف الشعبية

جدول (38/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة مكونات التصميم مستوحاة من الرموز أوالزخارف الشعبية

ت	التكرار والنسبة %				
	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	52 %40.0	56 %43.1	12 %9.2	8 %6.2	2 %1.5
2	38 %29.2	66 %50.8	20 %15.4	6 %4.6	0 %0.0
3	46 %35.4	65 %80.0	16 %12.3	2 %1.5	1 %0.8
4	52 %40.0	61 %46.9	15 %11.5	2 %1.5	0 %0.0
5	32 %24.6	64 %49.2	25 %19.2	8 %6.2	1 %0.8
6	34 %26.2	68 %52.3	22 %16.9	5 %3.8	1 %0.8

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح للباحث من الجدول رقم (38/2/3) والخاص بالتوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة مكونات التصميم مستوحاه من الرموز أوالزخارف الشعبية ، أن غالبية الإجابات كانت موافقين.

العبارة الرابعة :التصميمات تعبر عن الهوية السودانية

جدول (39/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة التصميمات تعبر عن الهوية السودانية.

ت	التكرار والنسبة %				
	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	50 %38.5	55 %42.3	17 %13.1	8 %6.2	0 %0.0
2	37 %28.5	63 %48.5	21 %16.2	9 %6.9	0 %0.0
3	51 %39.2	61 %46.9	10 %7.7	9 %6.9	0 %0.0
4	56 %43.1	54 %41.5	15 %11.5	4 %3.1	1 %0.8
5	30 %23.1	50 %38.5	33 %25.4	15 %11.5	2 %11.5
6	34 %26.2	63 %48.5	18 %13.8	15 %11.5	0 %0.0

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح للباحث من الجدول رقم (39/2/3) والخاص بالتوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة التصميمات تعبر عن الهوية السودانية ، أن غالبية الإجابات كانت عن موافقين.

العبارة الخامسة :التصميمات تصلح للزمن المعاصر

جدول (39/2/3)

التوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة التصميمات تصلح للزمن المعاصر

ت	التكرار والنسبة %				
	أوافق بشدة	أوافق	محايد	لا أوافق	لا أوافق بشدة
1	31 %23.8	60 %46.2	23 %17.7	12 %9.2	4 %3.1
2	40 %30.8	66 %50.0	19 %14.6	5 %3.8	0 %0.0
3	38 %29.2	54 %41.5	29 %22.3	5 %3.8	4 %3.1
4	35 %26.9	45 %34.6	26 %20.0	19 %14.6	3 %3.8
5	47 %36.2	54 %41.5	22 %16.9	6 %4.6	1 %0.8
6	60 %46.2	50 %38.5	17 %13.1	3 %2.5	0 %0.0

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتضح للباحث من الجدول رقم (39/2/3) والخاص بالتوزيع التكراري لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارة التصميمات تصلح للزمن المعاصر، أن غالبية الإجابات كانت عن موافقين.

الفصل الرابع

الإطار التحليلي

الفصل الرابع : الاطار التحليلي

تحليل البيانات واختبار فرضيات الدراسة

للإجابة على تساؤلات الدراسة والتحقق من فرضياتها سيتم حساب الوسيط لكل عبارة من عبارات الإستبيان والتي تبين آراء عينة الدراسة بخصوص توظيف الموروث الثقافي الشعبي في التصميم الداخلي ، حيث تم إعطاء الدرجة (5) كوزن لكل إجابة " موافق بشدة "، والدرجة (4) كوزن لكل إجابة " موافق "، والدرجة (3) كوزن لكل إجابة " محايد "، والدرجة (2) كوزن لكل إجابة " غير موافق "، والدرجة (1) كوزن لكل إجابة " غير موافق بشدة ". إن كل ما سبق ذكره وحسب متطلبات التحليل الإحصائي هو تحويل المتغيرات الاسمية إلى متغيرات كمية، وبعد ذلك سيتم استخدام اختبار مربع كاي لمعرفة دلالة الفروق في إجابات أفراد عينة الدراسة على عبارات كل فرضية.

1- عرض ومناقشة نتائج الفرضية الأولى:

تنص الفرضية الأولى من فرضيات الدراسة على الآتي:

هنالك محدودية في توظيف المصممين الداخليين لمفردات الموروث الشعبي في السودان .

جدول رقم (1/3/3)

الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارات الفرضية الأولى

ت	العبارات	الوسيط	التفسير
1	آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية.	4	موافق
2	يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان.	5	موافق بشدة
3	يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبيه لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره.	5	موافق بشدة
4	يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.	2	غير موافق
5	ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم.	4	موافق
6	المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.	4	موافق
7	يشكل الموروث الثقافي احد اهم مصادر الاستلهام الغني للمصمم الداخلي.	4	موافق
8	التصميمات الداخلية المنشرة السائده في مدينة الخرطوم متأثرة بنمط العمارة الوافده وبمدارسها وأفكارها.	5	موافق بشدة
	جميع العبارات	5	موافق بشدة

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتبين من الجدول رقم (1/3/3) ما يلي:

1. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية.

2. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان.
3. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبيه لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره.
4. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة غير موافقين على أن يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.
5. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم.
6. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.
7. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن يشكل الموروث الثقافي احد اهم مصادر الاستلهام الغني للمصمم الداخلي.
8. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن التصميمات الداخلية المنشرة السائده في مدينة الخرطوم متأثرة بنمط العمارة الوافده وبمدارسها وأفكارها.
9. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على جميع عبارات الفرضية الأولى (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد عينة الدراسة موافقين بشدة على ما جاء بعبارات الفرضية الأولى.

إن النتائج أعلاه لا تعني أن جميع أفراد عينة الدراسة متفقون على ذلك، حيث أنه وكما ورد في الجداول من رقم (9/2/3) إلى رقم (16/2/3) أن هناك أفراداً محايدين أو غير موافقين على ذلك، ولاختبار وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين أعداد الموافقين وغير المتأكدين وغير الموافقين

للنتائج أعلاه تم استخدام اختبار مربع كاي لدلالة الفروق بين الإجابات على كل عبارة من عبارات الفرضية الأولى، الجدول رقم (2/3/3) يلخص نتائج الاختبار لهذه العبارات:

جدول رقم (2/3/3)

نتائج اختبار مربع كاي لدلالة الفروق للإجابات على عبارات الفرضية الأولى

ت	العبارات	درجة الحرية	قيمة مربع كاي
1	آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية.	4	25.31
2	يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان.	4	117.54
3	يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبيه لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره.	4	199.00
4	يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.	4	23.92
5	ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم.	4	56.00
6	المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.	4	78.54
7	يشكل الموروث الثقافي احد اهم مصادر الاستلهام الغني للمصمم الداخلي.	3	62.18
8	التصميمات الداخلية المنشرة السائده في مدينة الخرطوم متأثرة بنمط العمارة الوافده وبمدارسها وأفكارها.	4	99.00

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

ويمكن تفسير نتائج الجدول أعلاه كالآتي:

1. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الأولى (25.31) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (9/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة

(5%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن آخذين في الاعتبار تعدد الاعراق والثقافات في السودان ,من السهل حصر مفردات الرموز والزخارف الشعبية السودانية.

2. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين على ما جاء بالعبارة الثانية (117.54) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (10/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن يوجد قصور في استغلال المصممين للرموز والزخارف الشعبية وتوظيفها في معالجات التصميم الداخلي المعاصر في السودان.
3. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الثالثة (199.00) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (11.34) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (11/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن يمكن توظيف الرموز والزخارف السودانية الشعبية لإنتاج تصاميم داخلية سودانية معاصره.
4. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الرابعة (23.92) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (12/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن يحتوي المنهج الأكاديمي والمقررات في تخصصك الذي درسته على مفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.
5. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الخامسة (56.00) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (5) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (9.21) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (13/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن ابحث كمُصمم في الكتب و المراجع والمواقع الإلكترونية الخاصه بالمورثات عموماً والسودانية خاصة قبل البدء في عملية التصميم.

6. بلغت قيمة مربع كاي المحسوِبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السادسة (78.54) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (14/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن المصمم الداخلي يستعين بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.
7. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السابعة (62.19) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (15/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن يشكل الموروث الثقافي احد اهم مصادر الاستلهام الغني للمصمم الداخلي.
8. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الثامنة (99.00) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (16/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن التصميمات الداخلية المنشرة السائده في مدينة الخرطوم متأثرة بنمط العمارة الوافده وبمدارسها وأفكارها.

– مما تقدم نستنتج أن فرضية الدراسة الأولى والتي نصت على أن: هنالك محدودية في توظيف المصممين الداخليين لمفردات الموروث الشعبي في السودان .

2- عرض ومناقشة نتائج الفرضية الثانية:

تنص الفرضية الثانية من فرضيات الدراسة على الآتي:

- **هنالك عدد من المعوقات التي تحد من توظيف الموروث الثقافي الشعبي في التصميم الداخلي**

هدف وضع هذه الفرضية إلى بيان أن إشكاليات توظيف الرموز و الزخارف الشعبية التصميم الداخلي المعاصر.

وللتحقق من صحة هذه الفرضية، ينبغي معرفة اتجاه آراء عينة الدراسة بخصوص كل عبارة من العبارات المتعلقة بالفرضية الثانية، ويتم حساب الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على كل عبارة ومن ثم على العبارات مجتمعةً وذلك كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (4/3/3)

الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارات الفرضية الثانية

ت	العبارات	الوسيط	التفسير
1	توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبيه في التصميم الداخلي السوداني .	4	موافق
2	يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.	5	موافق بشدة
3	منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	4	موافق
4	تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.	5	موافق بشدة
5	ضعف المقدرة الابداعية للمُصمم تلعب دورا كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان .	5	موافق بشدة
6	للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني.	5	موافق بشدة
7	ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.	5	موافق بشدة

8	إن قلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.	5	موافق بشدة
9	المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.	5	موافق بشدة
10	يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة .	4	موافق
11	صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	4	موافق
12	العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه .	4	موافق
	جميع العبارات	5	موافق بشدة

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتبين من الجدول رقم (4/3/3) ما يلي:

1. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبيه في التصميم الداخلي السوداني.
2. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن جد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.
3. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.
4. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.
5. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة (5)، وتعني هذه القيمة أن

غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن ضعف المقدرة الابداعية للمُصمم تلعب دورا كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان .

6. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني.
7. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.
8. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على إن قلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.
9. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة التاسعة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.
10. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة العاشرة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة.
11. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الحادية عشر (4)، وتعني هذه القيمة

أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.

12. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية عشر (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه.

13.بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على جميع عبارات الفرضية الثانية (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد عينة الدراسة موافقين بشدة على ما جاء بعبارات الفرضية الثانية.

إن النتائج أعلاه لا تعني أن جميع أفراد عينة الدراسة متفقون على ذلك، حيث أنه وكما ورد في الجداول من رقم (17/2/3) إلى رقم (27/2/3) أن هناك أفراداً محايدين أو غير موافقين على ذلك، ولاختبار وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين أعداد الموافقين وغير المتأكدين وغير الموافقين للنتائج أعلاه تم استخدام اختبار مربع كاي لدلالة الفروق بين الإجابات على كل عبارة من عبارات الفرضية الثانية، الجدول رقم (5/3/3) يلخص نتائج الاختبار لهذه العبارات

جدول رقم (5/3/3)

نتائج اختبار مربع كاي لدلالة الفروق للإجابات على عبارات الفرضية الثانية

ت	العبارات	درجة الحرية	قيمة مربع كاي
1	توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبيه في التصميم الداخلي السوداني .	4	33.77
2	يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.	4	103.46
3	منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	4	68.69
4	تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.	4	110.85
5	ضعف المقدرة الابداعية للمُصمم تلعب دورا كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان .	4	120.85
6	للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني.	4	188.62
7	ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.	4	144.85
8	إن قلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.	4	19.92
9	المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.	4	84.54
10	يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة .	4	78.08
11	صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	4	31.38
12	العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه .	4	86.46

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

ويمكن تفسير نتائج الجدول أعلاه كالآتي:

1. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الأولى (33.77) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة

حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (17/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن توجد صعوبات في توظيف الرموز والزخارف الشعبيه في التصميم الداخلي السوداني.

2. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين على ما جاء بالعبارة الثانية (103.46) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (18/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.
3. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الثالثة (68.69) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (19/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن منهج التصميم الداخلي وأساليب التعليم الحديث في الفنون بالسودان خاصة تؤثر على مستوى توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.
4. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الرابعة (110.85) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (20/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن تلعب المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.
5. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الخامسة (120.85) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (21/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن ضعف المقدرة الابداعية للمُصمم تلعب دورا كبيراً في عدم إبتكار نماذج جديدة في التصميم الداخلي بالسودان.

6. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السادسة (188.72) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (22/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن للنظام التعليمي و التربية الفنية في مراحل التعليم المدرسي العام دور أساسي في تعزيز المحافظة على الموروث الثقافى السوداني.
7. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السابعة (144.85) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (23/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.
8. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الثامنة (19.92) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (24/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن إن قلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.
9. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة التاسعة (84.64) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (25/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.
10. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة العاشرة (78.08) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (26/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة

(1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن يتأثر توظيف الرموز والزخارف السودانية في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان ببعض الصعوبات مثل العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة.

11. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الحادية عشر (31.38) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (27/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن صعوبة توفر المواد والخامات المناسبة يؤثر سلباً علي تناول الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.

12. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الثانية عشر (86.46) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (28/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن العميل السوداني بمفاهيمه الفكرية المعاصرة يؤثر في قلة تناول مفردات الرموز والزخارف في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان بتفضيله الطرز الحديثه.

- مما تقدم نستنتج أن فرضية الدراسة الثانية والتي نصت على أن: **هنالك عدد من المعوقات التي تحد من توظيف الموروث الثقافي الشعبي في التصميم الداخلي " قد تحققت.**

3- عرض ومناقشة نتائج الفرضية الثالثة:

تنص الفرضية الثالثة من فرضيات الدراسة على الآتي:

" – **توجد فروقات ذات دلالة إحصائية للإستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الرموز و الزخارف في التصميم الداخلي المعاصر.** ".

هدف وضع هذه الفرضية إلى بيان أن :الإستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الرموز و الزخارف في التصميم الداخلي.وللتحقق من صحة هذه الفرضية، ينبغي معرفة اتجاه آراء عينة الدراسة

بخصوص كل عبارة من العبارات المتعلقة بالفرضية الثالثة، ويتم حساب الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على كل عبارة ومن ثم على العبارات مجتمعةً وذلك كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (7/3/3)

الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على عبارات الفرضية الثالثة

ت	العبارات	الوسيط	التفسير
1	كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية)	2	غير موافق
2	تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير واظهار.	5	موافق بشدة
3	برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي.	5	موافق بشدة
4	تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في اعاده استخدامها والاستلهام منها في التصميم الداخلي.	4	موافق
5	الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي .	4	موافق
6	الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم .	5	موافق بشدة
7	إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	5	موافق بشدة
8	يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات استخدام الكمبيوتر.	5	موافق بشدة
	جميع العبارات	5	موافق بشدة

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

يتبين من الجدول رقم (7/3/3) ما يلي:

1. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الأولى (2)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة غير موافقين على أن كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية) .
2. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثانية (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير واظهار.
3. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثالثة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي.
4. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الرابعة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في اعاده استخدامها والاستلهام منها في التصميم الداخلي.
5. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الخامسة (4)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين على أن الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي.
6. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السادسة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم.
7. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة السابعة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.
8. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على العبارة الثامنة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد العينة موافقين بشدة على أن يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات استخدام الكمبيوتر.
9. بلغت قيمة الوسيط لإجابات أفراد عينة الدراسة على جميع عبارات الفرضية الثالثة (5)، وتعني هذه القيمة أن غالبية أفراد عينة الدراسة موافقين بشدة على ما جاء بعبارات الفرضية الثالثة.

إن النتائج أعلاه لا تعني أن جميع أفراد عينة الدراســـة متفقون على ذلك، حيث أنه وكما ورد في

الجداول من رقم (28/2/3) إلى رقم (35/2/3) أن هناك أفراداً محايدين أو غير موافقين على ذلك، ولاختبار وجود فروق ذات دلالة إحصـــائية بين أعداد الموافقين وغير المتأكدين وغير الموافقين للنتائج أعلاه تم اســـتخدام اختبار مربع كاي لدلالة الفروق بين الإجابات على كل عبارة من عبارات الفرضـــية الثالثة، الجدول رقم (8/3/3) يلخص نتائج الاختبار لهذه العبارات:

جدول رقم (8/3/3)

اختبار مربع كاي لدلالة الفروق للإجابات على عبارات الفرضية الثالثة

ت	العبارات	درجة الحرية	قيمة مربع كاي
1	كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية)	4	38.00
2	تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير واظهار.	4	157.46
3	برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي.	4	109.62
4	تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في اعاده استخدامها والاستلهام منها في التصميم الداخلي.	4	124.46
5	الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي .	3	52.58
6	الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم .	4	129.46
7	إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.	3	88.95
8	يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات استخدام الكمبيوتر.	3	38.00

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

ويمكن تفسير نتائج الجدول أعلاه كالآتي:

1. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الأولى (38.00) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (28/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح غير الموافقين على أن كمُصمم , مرحلة تشكيل الفراغ الداخلي تبدأ بالرسم على الكمبيوتر(في المرحلة الابتدائية) .
2. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الثانية (157.46) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (29/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن الاتجاهات الحديثة للمراجعة لها علاقة ذات دلالة احصائية و دور فعال في تطوير و جودة الأداء المالي للمص تفضل استخدام برامج التصميم بالحاسوب في مراحل النهائية من مناظير واظهار.
3. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين على ما جاء بالعبارة الثالثة (109.62) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (30/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين بشدة على أن برامج التصميم بالحاسوب(ارشكاد وثري دي ماكس...الخ) ترفع مستويات التعبير و تسهل عملية توظيف الزخارف والرموز مقارنة مع الرسم اليدوي.
4. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين حول ما جاء بالعبارة الرابعة (124.46) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (4) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (31/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن تساعد الرسومات المخزنة (التغذية الراجعة) بالحاسوب من زخارف في اعاده استخدامها والاستلهام منها في التصميم الداخلي.
5. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الخامسة (52.58) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد

في الجدول رقم (32/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن الخامات الحديثة بتعدد خياراتها تسهم في تفعيل توظيف الموروث الثقافي في التصميم الداخلي.

6. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السادسة (129.46) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (33/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن الماكينات والالات الحديثه (CNC وغيرها) تسهل من توظيف الرموز و الزخارف في التصميم .
7. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة السابعة (88.95) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (11.34) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (34/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على إمكانية الاستفادة من التكنولوجيا والخامات الحديثة بانواعها المختلفة تسهم في تعزيز توظيف الرموز والزخارف في التصميم الداخلي.
8. بلغت قيمة مربع كاي المحسوبة لدلالة الفروق بين أعداد أفراد عينة الدراسة الموافقين والمحايدين وغير الموافقين حول ما جاء بالعبارة الثامنة (38.00) وهذه القيمة أكبر من قيمة مربع كاي الجدولية عند درجة حرية (3) ومستوى دلالة (1%) والبالغة (13.28) –واعتماداً على ما ورد في الجدول رقم (35/2/3)– فإن ذلك يشير إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية وعند مستوى دلالة (1%) بين إجابات أفراد العينة ولصالح الموافقين على أن يحتاج المصمم لمعرفة الخبرات المهنية التقليدية في عملية التصميم الداخلي بالاضافة الى خبرات استخدام الكمبيوتر.

تقدم نستنتج أن فرضية الدراسة الثالثة والتي نصت على أن: " – **توجد فروقات ذات دلالة إحصائية للإستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الرموز و الزخارف في التصميم الداخلي المعاصر. " قد تحققت.**

4- عرض ومناقشة نتائج الفرضية الرابعة:

تنص الفرضية **الرابعة** من فرضيات الدراسة على الآتي:

- **توجد فروقات ذات دلالة إحصائية عند توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظر المصممين.**

هدف وضع هذه الفرضية إلى بيان وجود فروقات ذات دلالة إحصائية عند توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظر المصممين.

وللتحقق من صحة هذه الفرضية، ينبغي معرفة اتجاه آراء عينة الدراسة بخصوص كل عبارة من العبارات المتعلقة بالفرضية الرابع حول النماذج المرفقة ، ويتم حساب المتوسط لإجابات أفراد عينة الدراسة على كل النماذج و**الأهمية النسبية** ثم **الترتيب** على العبارات مجتمعةً وذلك كما في الجدول الآتي:

جدول رقم (8/3/3)

المحور النماذج

ت	الشكل	المتوسط	الأهمية النسبية	الترتيب
1	الشكل1	4.64	0.93	1
2	الشكل2	4.52	0.90	2
3	الشكل3	3.97	0.79	5
4	الشكل4	4.02	0.80	4
5	الشكل5	4.09	0.82	3
6	الشكل 6	3.6	0.76	6

المصدر: إعداد الباحث من الدراسة الميدانية، 2019م

تقدم نستنتج أن فرضية الدراسة الرابعة والتي نصت على أن: " بيان وجود فروقات ذات دلالة إحصائية عند توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظر المصممين.-.. " قد تحققت

الفصل الخامس

النتائج والتوصيات والمقترحات

الفصل الخامس:النتائج والتوصيات

تمهيد :

بموجب عرض نتائج الإستبانة ومناقشتها في الفصل السابق يشتمل هذا الفصل على عدد من النتائج المتوصل اليها بعد نتيجة التحليل الاحصائي التي حققت الفرضيات الرئيسية للبحث وأهدافه ،كما يحوي هذا الفصل كذلك عدد من التوصيات والمقترحات .

نتائج البحث

من خلال الدراسة الميدانية والتحليل الإحصائي توصل الباحث الي مجموعة من النتائج هي :

النتائج الأساسية

1- خلصت الدراسة الى وجود ندرة في تناول المصممين الداخليين لمفردات الموروث الشعبي المادي في السودان توظيفها في أعمالهم بشكل مبتكر معاصر.

2- أوضحت الدراسة ان هنالك عدد من الإشكاليات التي تعوق توظيف المصممين الداخليين لمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان .

3- توصلت الدراسة الى وجود فروقات ذات دلالة إحصائية للإستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الموروث الشعبي في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظر المصممين الداخليين السودانيين.

4- توصلت الدراسة الى وجود فروقات ذات دلالة إحصائية عند توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر.

النتائج الفرعية

1- بينت الدراسة ان الموروث الثقافي يشكل احد اهم مصادر الإستلهام الغني للمصمم الداخلي و بينت حضور الموروث الشعبي شكلاً وموضوعاً في التصميم الداخلي ووفق المعايير الموضوعية في تناوله واستلهامه ستقود إلى إغناء التصميم برؤى ومعالجات وتركيبات فنية خلاّقة. وتعزز التعبير عن الهوية الثقافية السودانية .

- توصلت الدراسة الى عدد من معوقات (فرص التحسين) توظيف الموروث الشعبي الرموز الشعبية السودانية المختلفة والتي حددها الباحث في الاتي:

- يوجد ضعف في إلمام المصممين الداخليين بمفردات الرموز والزخارف الشعبية في السودان.
- المناهج الأكاديمية والمقررات في كليات التصميم الداخلي في السودان وعدم تضمنها لمفردات الموروث الثقافي الشعبي.
- ضعف الوعي الإجتماعي باهمية الموروث الثقافي السوداني وراء اندثاره في المجتمع السوداني.
- المفاهيم الفكرية والثقافية المتمثلة في العولمة لعبت دوراً كبيراً في تغير إدراك المتلقي للموروث الثقافي السوداني.
- العمالة الماهره والتكنلوجيا المتاحة أثرت في توظيف الموروث في التصميم الداخلي المعاصر بالسودان.
- المنتجات المستورده من أثاث ومكملات التصميم تنافس و تسهم في قصور توظيف الرموز والزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي السوداني المعاصر.
- النواحي الإقتصادية المتمثلة في إقلة الامكانيات المادية و التكلفة العالية وراء اندثار الموروث الثقافي في المجتمع السوداني.

التوصيات

على ضوء ما اسفرت عنه هذه الدراسة من نتائج يوصي الباحث بما يلي:

- ان التجديد والإبتكار مطلب رئيسي لإستلهام توظيف الموروث الثقافي السوداني الشعبي وايجاد حلول تصميمية إبداعية تتسم بالمرونة و الطلاقة وان أستلهام الموروث الثقافي يكون بالتجديد فيه والاستشفاف من روحه وليس بالنقل الحرفي المباشر والابتزال.
- الدعوه الى المساهمة في عملية التأصيل وحماية الزخارف من الاندثار والزوال، والاهتمام بالهوية التي تؤدى إلى تمسك كل امة بتراثها والإستفادة منه في التصميم الداخلي.
- تعزيز التراث الشعبي في المناهج التعليمية العلمية عامة ومناهج التصميم الداخلي خاصة.
- قراءة التراث ونقده وإعادة صياغته و محاولة إعادة بنائه وفق ما تتطلبه حاجات العصر هو الكفيل الوحيد بتوظيف التراث إيجابياً وبفعّالية في بناء الحاضر والتطلع للمستقبل.
- استخدام تقنيات حديثة تتوسع في مجال الرموز والزخارف الشعبية كبرامج التصميم بالحاسب الالي والتكنلوجيا الحديثة من خامات ومعدات.
- إجراء المزيد من البحوث التي تتناول اقسام الموروث الثقافي السوداني الاخرى وإعادة صياغتها و محاولة توظيفها في التصميم الداخلي المعاصر.

المقترحات

- يقترح الباحث اصدار اطلس يضم كافة الزخارف السودانية مصنفة .
- إجراء دراسات جماعية من فرق مهنية توثق للرموز والزخارف وتقوم باجراء المزيد من البحوث والدراسات حول الزخارف والرموز الخاصة بكل منطقه جغرافية في السودان.
- التوسع في موضوع الدراسة بصوره اكبر وتناول مكونات الموروث الثقافي الاخري .

- أقامه مراكز و دورات للحرف اليدوية وخاصة حرف التراث الشعبي ليستعين المصمم الداخلي بحرفيين في المصنوعات الشعبية في مجالاتها المختلفه في تنفيذ تصميماتة.
- انشاء متاحف تضم التراث التقليدي السوداني لكل منطقة.

الخاتمة

ختاماً أرجو من الله عز وجل أن أكون قد وفقت في إلقاء الضوء علي الجوانب المتعلقة بمجال هذه الدراسة البحثية الهامة، واتمنى ان يكون البحث اضافة للبحوث الاخري في البحث العلمي عامة و في مجال التصميم الداخلي خاصة وان يسهم في اثراء الفكر الانساني وان يستفيد منه الباحثين والطلاب والمهتمين بالدراسات السودانوية.

وفقني االله واياكم جميعا لما فية الخير لوطننا الحبيب السودان, والحمدلله رب العالمين والصلاة والسلام على معلمنا الاول سيدنا محمد علية افضل الصلاة والسلام.

المراجع

المصادر

القران الكريم

المراجع

أولاً : الكتب

الكتب العربية:

1- إبراهيم أنيس وآخرون 1972م، المعجم الوسيط ، دار المعارف ، مصر.

2- ابن منظور : معجم لسان العرب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1413هـ . 132/9.

3- إبن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد2 ، ط2 .

4- ابن منظور2003,لسان العرب,ج٤, دار الحديث. القاهرة.

5- أبو القاسم محمد حاج حمد، 1996السودان المأزق التاريخي وآفاق المستقبل، دار بن حزم، بيروت.

6- أبو المنصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي النسابوري، 1965"ثمار القلوب في المضاف والمنسوب"، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الباب السابع والعشرون، القاهرة، دار النهضة للطبع والنشر،.

7- ابوريان محمد 1970, فلسفة الجمال ونشاءه الفنون الجميلة ,دار المعرفة، مصر.

8- أبومنقة، الأمين ويوسف الخليفة أبوبكر، ،2006 أوضاع اللغة في السودان .سلسلة الدراسات اللغوية معهد الدراسات الافريقية والاسيوية ،جامعة الخرطوم.

9- أحمد عبد الرحيم نصر، 1986. الاغوات: دراسة تاريخية مقارنة لأغوات المسجد الحرام بمكة والمسجد النبوي، معهد الدراسات الافريقية والاسيوية، دار جامعة الخرطوم، الخرطوم.

10- أحمد محمد علي حاكم، 1965،الزخارف المعمارية في منطقة وادي حلفا، شعبة الدراسات السودانية، جامعة الخرطوم.

11- إسماعيل عز الدين ،1974 ، الفن والإنسان ، مكتبة غريب،القاهرة.

12- أكرم قانصو،1995،التصوير الشعبي العربي، سلسة عالم المعرفة، الكويت.

13- الامين، شرف الدين،2008م،دراسات في الثقافة والفلكلور مطبعة جامعة الخرطوم، الخرطوم.

14- إياد حسين عبدالله ،2008م،فن التصميم الفلسفة النظرية التطبيق,دائرة الثقافة والفنون والإعلام , الشارقة الطبعة الأولى.
15- إيلينيك، يان الفن عند الإنسان البدائي1972 ،ط 1 ترجمة :د.جمال الدين خضور دمشق/سورية دار الحصاد 1994
16- ايمان مهران،2015، فنون التشكيل المجتمعي العربي رؤية مستقبيلة للتنمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر.
17- ايهاب محمد ، 2008،منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب العدد345 الكويت.
18- الباشا محجوب ، 1998،التنوع العرقي والسياسة الخارجية في السودان، مركز دراسات الاستراتيجية، الخرطوم.
19- البسيوني محمود،2001 م ،" الفن في القرن العشرين"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة.
20- الجادرجي، رفعت،1995،حوار في بنيوية الفن والعمارة، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن، قبرص.
21- الجبر، سمر 2015،.فن الزخرفة ، دار جير للنشر والتوزيع ,الاردن .
22- الجرجاني، علي بن محمد ،1988،التعريفات ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، لبنان.
23- الجوهري محمد ،1978،علم الفلكلور دراسة في الانثروبولوجيا الثقافية ، دار المعارف.
24- الجوهري، أسامة ،2003، الفن الافريقى هلا للنشر والتوزيع - الجيزة 2 الطبعة الاولى .
25- الحلبي معتز،2015 م، الفن التشكيلي وتحديات التكنلوجيا ، دار امجد للنشر والتوزيع،عمان الاردن.
26- الحمزه خالد ،1997التراث الشعبي التشكيلي في الاردن ، جامعة اليرموك الاردن.
27- الحيدري ،ابراهيم ،1984، إثنلوجيا الفنون التقليدية ، دار الحوار للنشر ، سوريا.
28- الخولي سلامه محمد ,محمد، 2007، التصميم بين الفنون التشكيلية والتطبيقيه, مكتبة نانسي ,دمياط.
29- الدملخي ،إبراهيم "1983 م،الألوان نظرياً وعملياً "مطبعة الكندي، الطبعة الأولى حلب ، سورية.
30- الصديق ،عبدالهادي 1998، السودان والافرقانية مركز الدراسات الاستراتيجية، الخرطوم.

31- الصراف، امال حليم 2006،موجز في علم الجمال، المجمع العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى،عمان.
32- الصيرفي، أمين، 1991 ،أساطير في الفن و الحب و الجمال، القاهره مصر,
33- العذاري سعدون ، 2005 م، أنغام بنية التعبير في الفن العراقي القديم ط 1 عمان/الأردن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
34- العطا ، طه 2016 ,دليل التصميم الإيضاحي ,شركة مطابع السودان للعملة المحدودة،الخرطوم.
35- العطا ، طه 2017، أوراق في التربية الفنية ، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة،الخرطوم.
36- العقيد، سيد احمد2005, دور الثراث في بناء الحاضر واستشراق المستقبل.دار السداد،الخرطوم.
37- العوام ،ابراهيم 2013, نسق الفكر في الجمال ج1 هيئة الخرطوم للثقافة والنشر.
38- الفيروز ابادي, ب ت ,القاموس المحيط , مؤسسة فن الطباعة, ج 3.
39- الكرابلية معتصم عزمي ، 2009م التصميم الداخلي السكني ، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،عمان،الاردن.
40- المناصرة عز الدين 2003م، لغات الفنون التشكيلية قراءات نظرية تمهيدية ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان،الأردن .
41- الودغيري عبد العلي 2000م ، اللغة والدين والهوية ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء.
42- بابا، ناهد (2010م)، الزخارف النوبية في العمارة وأطباق الخوص، وعد للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية.
43- جابر ،هاني إبراهيم ،2000،الفنون الشعبية بين الواقع والمستقبل، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
44- جلال محمّد أحمد هاشم2009 السودانوعروبية، أو تحالف الهاربين: المشروع الثقافي لعبدالله على إبراهيم في السودان.
45- جينكينز ،ريتشارد 1996 الهوية الاجتماعية'.روتليدج ،الطبعة الثانية.
46- حسن سليمان، 1976 "كتابات فى الفن الشعبى"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
47- حسن صلاح عبدالله 2005,مساهمات في الأدب التشكيلي،مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم،الخرطوم.
48- حقي ، سامي ابراهيم ، 2013،دراسات في اسس التصميم ، دائرة الفنون التشكيلية ،بغداد.

49- حكيم,راضي, 1986فلسفة الفن سوزان لانجر,في:مجلة افاق عربية,بغداد,دار الشؤون الثقافية.
50- حمودة عبد العزيز ، ب ت ،علم الجمال والنقد الحديث، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
51- حموده ،علي حسن 1990، فن الزخرفه، دار الراتب الجامعية، بيروت،لبنان.
52- حنفي حسين، 1998 التراث العربي االسالمي، دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط ، د ت ، الجزائر.
53- حيدر فاروق عباس 2005, التصميم المعماري ،دار المعارف ، الإسكندرية ،مصر.
54- خالد ،منصور ، 2000 ، جنوب السودان في المخيلة العربية، دار تراث، لندن .
55- خلوصي، محمد ماجد، 1997حسن فتحي،سلسلة مشاهير الفكر الهندسي المعماري، دار قابس. للطباعة والنشر والتوزيع ط 1، لبنان،بيروت.
56- خنفر يونس, ب ت، الاصول التصميميه والتنفيذية في فن وهندسة الديكور, دار الراتب الجامعية.
57- دفع الله، سامية بشير1999م، تاريخ الحضارات السودانية القديمة من أقدم العصور وحتي قيام مملكة نبتة، الخرطوم.
58- رشدي صالح ، 1961، الفنون الشعبية، دار القلم، بيروت.
59- رياض محمد 1974,الإنسان دراسه في النوع والحضاره,دار النهضه العربية ,بيروت ط2.
60- ريشار ، اندريه 1974 النقد الجمالي . ت : هنري زغيب ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 1 ،
61- زكريا إبراهيم 1976م،مشكلة الفن، مكتبة مصر ،القاهرة.
62- سامى بخيت،2013م، زخارف الحرف الشعبية بين التراث والمعاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
63- سعد ،عبد الرحمن 1998م. القياس النفسي ،النظرية والتطبيق، القاهرة، دار الفكر العربي، ط3.
64- سعدون العذاري، أنغام 2005 م ، بنية التعبير في الفن العراقي القديم ط 1 عمان/الأردن ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع .
65- سكوت, روبرت جيلام1985 م، اسس التصميم.،دار نهضة مصر للطبع والنشر.
66- سليمان عارف، عائدة مدارس، الفن القديم ، دار الصياد، بيروت .
67- سليمان، سمية عبد القادر،2006 م، المجتمع العربي بين التمسك بالهوية والاندماج العالمي,المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر.

68- سميثيز,ك 1998م ، و(ترجمة محمد الحصين)، أسس التصميم في العمارة ، جامعة الملك سعود للنشر العلمي،الرياض.
69- سيد علي إسماعيل،2007 ، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط ، دار المرجاج، القاهرة.
70- سيرنج، فيليب1992 ،الرموز في الفن، الأديان، الحياة ط 1 ترجمة :عبد الهادي عباس، دمشق، سورية دار دمشق.
71- شعبو، أحمد ديب،2006 ، " في نقد الفكر الاسطوري والرمزي" ، الطبعة الأولى، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان.
72- صليبا,جميل,المعجم الفلسفي,ج1,ط1,قم:ذوي القربى،1385هـ.
73- ضرار محمد صالح ،1988، تاريخ سواكن و البحر الاحمر، الدار السودانية للكتب ، الخرطوم ، السودان.
74- طه إبراهيم، 1992الهوية السودانية وعلاقة الدين بالدولة، مركز الدراسات السودانية، الرباط يناير
75- عاطف وصفي، 1978، الأنثربولوجيا الثقافية, دار الثقافة بيروت.
76- عبد الحميد شاكر،2008 ،. الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهره.
77- عبد الغفار محمد أحمد، ومنزول عبد الله منزول عسل،(ب ت)،المواطنة والهوية والأقليات والثقافات الفرعية في السودان قسم الانثروبولوجيا والاجتماع، جامعة الخرطوم .
78- عبد الله عبد الدائم ،1984م، التربية التجريبية والبحث التربوي، بيروت، دار العلم للملايين، ط2،
79- عبدالجليل ،1972 ، تاريخ وحضارات السودان ، القاهرة ، مصر.
80- عبدالحميد , شاكر2001 ، التفضيل الجمالي –دراسة في سيكولوجية التذوق الفني –سلسلة عالم المعرفة.
81- عبدالفتاح، اسماعيل ,2005،الإبتكار وتنميتة لدي أطفالنا, الدار المصرية اللبنانية مصر.
82- عبدالله ، عزة احمد، 2018م،الزخارف الأفريقية والمفروشات المنزلية، دار الفكر العربي،القاهرة.
83- عبدالله علي إبراهيم، 1989،"الآفروعروبية أو تحالف الهاربين"، المستقبل العربي.
84- عبده، مصطفى،1995م، مدخل الى فلسفة الجمال،محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية،مطبعة جامعة النيلين،الخرطوم .

85- عدلي محمد عبد الله و محمد عبد الله الدرايسة،2011م،أسس التصميم الداخلي (السكني والتجاري)- ط1- مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،عمان،الاردن.
86- عطية ،محسن محمد 1995، "الفن وعالم الرمز"، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر.
87- عفيف البهنسي ،1995م،العمران الثقافي بين التراث والقومية، دار الكتاب العربي.
88- غراب يوسف خليفه ونجوى حسين حجازي، ب ت ،جماليات الزخارف الشعبية مقدمة في تربية الإحساس.
89- غراب،يوسف خليفة ،2000،الفن الشعبي الرمز والأسطورة ، زهراء الشرق، القاهرة.
90- فرانسيس م .دينق1995، حرب الرؤى، صراع الهويات في السودان،مركز الدراسات السودانية،الخرطوم.
91- فرح عيسى محمد،2000م، دراسات في الفولكلور السوداني ط1،الشركة العالمية للطباعة والنشر.
92- كمال,علي،1990،باب النوم وباب الاحلام,ط٢، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع,طبع الدار العربية،بغداد.
93- كناعنة شريف ،2011 ، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية رام الله ، فلسطين.
94- كورك، جاكوب 1989، " اللغة في الأدب الحديث بين الحداثة والتجريب" ، ترجمة يوسف، ليون /عمانوئيل، عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.
95- مايكل هوق ودومينيك أبرامز، 1988،الهويات الاجتماعية :علم النفس الاجتماعي للعلاقات بين المجموعات وعمليات المجموعة.
96- محمد الجوهرى, واخرون 2006, مقدمة فى دراسة التراث الشعبى المصرى بجامعة القاهرة الطبعة الأولى
97- محمد الخولي , محمد سلامه ,2007 التصميم بين الفنون التشكيلية والتطبيقيه, النانسي , دمياط.
98- محمد سليمان محمد،2000،السودان حروب المواد والهوية، دار كمبردج للنشر، لندن.
99- مصطفى ،أحمد، 2002، التصميم الداخلي "دار الفكر العربي، القاهرة.
100-منسي،محمود عبدالحليم،1987م,الدافعية والإبتكار لدى الأطفال, مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبدالعزيز، جدة.
101- مكي حسن،2003م،السودان ومخاض والولاءات، المجلة السودانية للدراسات الدبلوماسية، وزارة الخارجية، ،العدد الثالث،الخرطوم.

102-وهبة مراد ،2007، المعجم الفلسفي-الجزء الاول، دار قباء للنشر القاهرة.
103-موسوعة الموروثات الثقافية بدارفور، 2017م،الجزء الأول الطبعة الأولى ،مطبعة سينان العالمية.
104-نبيل علي 2003,تحديات عصر المعلومات . دار العين للنشر ,القاهرة.
105-نصر ثريا 2002 ، التصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات ، عالم الكتب, القاهرة .
106-نصر ثريا سيد 1998، "تاريخ أزياء الشعوب" ،عالم الكتب ، القاهرة.
107-نعوم شقير،1967، جغرافية وتاريخ السودان ، دار الثقافة ، بيروت .
108-نمير قاسم خلف البياتي ,2005 م, ألف باء التصميم الداخلي جامعة ديالى بغداد.
109- هدى عبدالرحمن محمد 1999 تصميم طباعة المنسوجات , المتحدة للطباعة و النشر.
110- هدى مبارك،1999، مدخل لدراسة الثقافة السودانية مركز محمد عمر بشير جامعة امدرمان الاهلية الخرطوم ط1
111- هلوده ،عوض مختار،1999،المراكز التكنلوجية,المكتبة الأكاديمية, القاهرة مراسات علمية,
112- هنتكتون صومائيل،2005، من نحن-التحديات التي تواجه الهوية الأمريكية، ترجمة حسام الدين (خضور، دار الحصاد - دمشق / ط 1 .
113-وطفه ،علي أسعد ، 1998, علم الاجتماع التربوي وقضايا الحياة التربوية المعاصرة, مكتبة الفلاح ,
114-وليام بلوم،1990 الهوية الشخصية والهوية الوطنية، والعلاقات الدولية.
115-وهبة,محي الدين محمد2009م, نظرية العمارة الداخلية, دار العلوم , القاهرة.
116-ياسر سهل 2015,التصميم في مجالات الفنون التطبيقية والعمارة,دار الكتاب الحديث ,القاهره ,ط2
117-يحيى، سليمان محمد 2008م، تراثيات الفلكلور وقضايا التنمية في السودان،الخرطوم.
118-يوسف مختار، 2001،تحولات الهوية السودانية العصور الجديدة، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم.

الكتب الأجنبية:

1. Abel, Chris, 1997, Architecture and Identity, forwards a global Eco- cultures, Architectural-Press ITD, London,
2. Architects in Cyberspace,1995, journal of Architectural Design November/December (vol. 65 no.

3. Bois, Yve-Alain. Pierre Francastel, 1981, *Architectural Design* On Methodology of Architectural History, 51/6-7.Broadbent 1980.
4. Conrads Ulrich, 1970.Programs and Manifestoes on the country Architecture, Iund Humphies,
5. Correa, Charles, 1990 "Quest for Identity", Cambridge,
6. Du Bourgue T.S.Y1971, Translated by Caryu Itayshaw "Coptic Arts, Art of the World", George and Dragon.
7. Duffy .B.1998, supporting creativity and Imagination in the early years, London , open university press.
8. Greenlaw Jean Pierre –1976, the coral buildings of suakin –Greenlaw – London – Boston.
9. Hall, S. and Du Gay Inc, USA, 1996, P. (Eds.), "Questions of Cultural Identity.
10. Hassan Dafalla, 1975, The Nuliun Exoolus, Printed in Great Britain, Khartoum University Press, .
11. HOUSE WEBSTER'S, Collexion™ Reference Engine Version 2.0
12. Inc, USA, 1996 - Hall, S. and Du Gay, P. (Eds.) , "Questions of Cultural Identity.
13. Jenks, Charles, 1997,Theories and manifestos of Contemporary Architecture Academy Edition, Great Britain.
14. Joedicke, Jurgen, 1985, Space and Form In Architecture: A circumspect Approach to the past
15. JOHN F. PILE ‹1997› "Color in Interior Design" McGraw-Hill ‹ United States of America
16. Kant, Immanuel, 2007 "Critique of Judgment", Cosimo, Inc.,
17. Marian, Wenzel, 1972, House Decoration in Nubia, Art and Society, Series Duckworth .
18. Mitford, Miranda Bruce – Signes et Symboles-Mitford , Miranda Bruce – Singes et Symbols,.
19. Paredes and R. Bauman (eds.), 1972.*Toward new perspectives in folklore*, Austin, Tex.
20. Premavathy Seetharman, Parveen Pannu,2010 ,Interior Design and Decoration_,CBS publishers & Distributors Pvt,India .
21. RANDOM HOUSE WEBSTER'S, Collexion™ Reference Engine Version 2.0.
22. V. George A. Reisner, Excavation of Kerma, Part IV

ثانياً : الرسائل العلمية

الدكتوراة:

1- أبوزيد، أمل عمر خليفة 2006م البيت النوبي التقليدى فى الشلال الثالث عمارته تصميمه ووظيفته (دراسة حالة: منطقة المحس) , جامعة الخرطوم .معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية قسم الفولكلور دكتوراة منشوره.

2- اسماعيل حسن اسماعيل ، 2017م ،المرتكزات الفكرية والتشكيلية لمدرسة الخرظوم ،،دكتوراة الفلسفه في الفنون جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، غير منشور.

3- تاور آدم كوكو ،2013م، الدور الوظيفي والجمالي في الفخار والخزفيات في السودان، رسالة دكتوراه في الفنون (خزف)، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، غير منشور.

4- حسن، نادية أحمد ، 1975،"السمات الشعبية في منتجات خزفية قومية الطابع" رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان.

5- سوزان ابراهيم محجوب 2015 م ،توظيف المدلول الرمزي في فن التلوين السوداني المعاصر / جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، الفنون الجميلة والتطبيقية ، دكتوراة الفلسفة في الفنون .غير منشورة

6- شهريار عبدالقادر محمود 2015 م ،التاسيس لمحاكاة العناصر الزخرفية الإسلامية من العصر العباسي في التصميم الداخلي المعاصر من عمارة العصر العباسي بحث دكتوراة في الفنون / جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، الفنون الجميلة والتطبيقية ، غير منشورة.

7- عبده عثمان عطا الفضيل دياب ،2003، الزخارف المعمارية في مباني سواكن القديمة، دكتوراة – جامعة الخرطوم – السودان.

8- عثمان ،علي محمد 2002,اثر المعتقد على التصميم الشعبي في منطقة السافل ، دكتوراه منشوره– معهد الدراسات الافريقية والأسيوية ، شعبة الفولكلور جامعه الخرطوم.

9- محمد مجذوب الحاج عبدالله، 2013م، دور العلاقة الحاسوبية الذكية في ترقية التصميم والانتاج الصناعي بالسودان، رسالة دكتوراة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

10- مسعود، مراد 2016، معوقات التفكير الأبداعي في تشكيل الفراغ الداخلي، رسالة دكتوراة تصميم داخلي جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا.

الماجستير :

11- البنا، إدريس عبدالله 1996 م ،الحركة التشكيلية الحديثة في السودان، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

12- البياتي ، زينب كاظم صالح، 2001، الموروث الفني التشكيلي وإنعكاسه في الخزف العراقي المعاصر . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة . قسم الفنون التشكيلية اختصاص الفخار .

13- الخاتم، سحر عبدالباسط 2019م، أشكال ورموز مستلهمة من التراث المادي لقبيلة الرشايدة بشرق السودان للتصميم الداخلي، بحث ماجستير غير منشور، تصميم داخلي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

14- الخزين، خالد علي 2012، دور تطبيقات الحاسوب في عملية التصميم الداخلي ، ماجستير تصميم داخلي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

15- العاني، مروان عبد الملك محمد أمين1986 م .أثاث البيوت في منمنمات المدرسة العراقية في التصوير الإسلامي، رسالة ماجستير ، قسم الآثار، كلية الآداب/جامعة بغداد، بغداد،.

16- الغامدي ،علي بن مسفر أبو عالي، 1418هـ، الزخارف الشعبية المحفورة على المكملات الخشبية في العمارة القديمة بمنطقة الباحة ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية ، جامعة أم القرى.

17- الغامدي، فهد علي خليف ، 1422هـ الإستفادة من التراث البيئي بمنطقة الباحة في التصميم الداخلي للمسكن المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية جامعة ام القرى.

18- حافظ ،منى محمود ، 1989، " العوامل المؤثرة على تصميم الأزياء الشعبية دراسة مقارنة بين محافظتي الشرقية وأسيوط رسالة ماجستير غير منشورة كلية الاقتصاد المنزلي جامعة حلوان.

19- سمير، حنان عبد العظيم، 2002،توظيف السرد الشعبي في افلام الرسوم المتحركة، رسالة ماجستير،أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للسينما.
20- كمال الدين، عمر ،2010، القيم الجمالية في زخارف العمارة الشعبية النوبية، رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
21- صديق محمد الحاج ، 2012م،جماليات التصميم الداخلي في عمارة مدينة سواكن القديمة، ماجستير في الفنون تصميم داخلي ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

ثالثاً :البحوث والمقالات العلمية

1. ابتسام محمد عبد الوهاب خميس ، ب ت،العوامل المؤثرة في أساليب تناول التراث الشعبي المصري من مصادرها الأولية لتأصيل الهوية في التصميم الداخلي , قسم التصميم الداخلي والأثاث – كلية الفنون التطبيقية – جامعة حلوان – القاهرة – جمهورية مصر العربية . International Design Journal Volume 4 Issueبحث منشور.
2. احمد الطيب زين العابدين ،1994 ، مجلة الخرطوم العددالحادي عشر الهيئة القومية للثقافة والفنون، الخرطوم.
3. احمد حسين وحسني العطا، 2012م ،الخصوصية الثقافية للميناء الساحلي – ميناء سواكن السودانية نموذجاً، الانسان والبيئة في ضوء الاكتشافات الاثارية، مجلة ادوماتو ،السعودية.
4. احمد هلال محمد،1990م، تأثير التغيرات السكانية على التصميم والتخطيط البيئي في المدينة المصرية المعاصرة.المؤتمر الحادي عشر لمنظمة المدن العربية ، المعهد العربي لانماء المدن ، تونس.
5. أحمد، عبدالغفار1987م، الموروث الشعبي في العالم العربي وعلاقته بالإبداع الفني والفكري، المهرجان الوطني الثالث للتراث والثقافة، الندوة الثقافية الكبرى.
6. الجنايني ،سوسن،1994، وحدة المثلث في الحياة اليومية السيناوية ، مجلة الفنون الشعبية ، المجلد العاشر.
7. الطحلاوي –النعمان ،2008 ، للعلوم الهندسية المجلد والعشرون الرابع، العدد الثاني.
8. آسيا محجوب أحمد الهندي، ب ت ، الحفاظ على المعارف التقليدية والفولكلور في السودان.

9. أمين، احمد محمود عبدالحميد، 2008العمارة اليمنية أصالة وفن وتفرد، صحيفة . 26سبتمبر،اليمن.
10. ايهاب محمد , 2008،منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب العدد345 الكويت.
11. بسندي ، خالد عبد الكريم ، 2004 م ، " التفكير .. بين السطحية والابتكار " مجلة الأمن والحياة ، ع 264 ، الرياض.
12. بغدادي، مصطفى 2004 ,أفاق جديدة للتقنية ام تراجع لتقاليد العمارة ,هل هناك تعارض بين الفكر والتقنية, مجلة البناء السعودي.
13. بلوم، وليام،1990، الهوية الشخصية والهوية الوطنية، والعلاقات الدولية',تأثير البيئة الطبيعية والثقافية في الفضائية 1 تشكيل البنية.
14. حبيب صالح مهدي2009. دراسة في مفهوم الهوية هيئة التعليم التقني مركز الدراسات الإقليمية العدد13.
15. خراط، دوار،2004، الأصالة الثقافية والهوية الوطنية ,مجلة العربي الكويتية ,العدد551 ،الكويت.
16. رشيد بلحبيب، 2013م ، الهويات اللغوية في المغرب من التعايش إلى التصادم، ضمن كتاب اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكاليات تاريخية وثقافية وسياسية، المركز العربي للأبحاث، ودراسة السياسات، الطبعة الأولى، بيروت.
17. رزوقي، غادة موسى1998، التعبير عن هوية العمارة الإسلامية المعاصرة (إشكالية الهوية)، بحث مقدم إلى المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، المركز الثقافي الملكي،عمان.
18. ساتي، نور الدين، 1981، "الحوار بين المكونات الثقافية للأمة السودانية"، الحلقة 3، مجلة الثقافة السودانية، السنة الخامسة، العدد 17، فبراير.
19. الشريف، حسين على1965، " الرمز في الفن الشعبي" مجلة الفنون الشعبية العدد الثاني.
20. الشوربجي ، مصطفى محمد ، 2006، رؤيه حديثه للرموز الشعبية كقيمة تشكيلية المؤتمر العلمى الأول لكلية التربية النوعية ،جامعة المنصورة ، مصر.
21. النعيم، مشاري عبد الله ،2002 ،" تحدي العمارة والاستدامة"، مجلة البناء العدد 148 ، ديسمبر ، دار العلم، جدة، المملكة العربية.
22. شوشان، سمير عبد اللطيف، 1993، "الفنون الشعبية التراثية وأثرها على فن الحلي في مصر" المؤتمر العلمي الأول للفنون الشعبية والتراث ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية.

23. صفوت كمال1976م، مناهج بحث الفولكلور العربي بين الاصالة والمعاصرة،مجلة عالم الفكر، المجلد السادس،العدد4،وزارة الاعلام الكويت.
24. عبد العزيز، سلمي، 1995،تنويعات فولكلورية علي اوتار الزمان والمكان بصور تشكيلية، مجلة الفنون الشعبية، العدد48، يوليو–سبتمبر.
25. عبد العظيم ،حنان سمير ،ب ت، صياغة معاصرة للرموز الشعبية العربية في مجال الرسم الالكتروني،مجلة العلوم والفنون التطبيقية ، جامعة دمياط
26. عبده ،مصطفى محمد, 2000 , مجلة دراسات إفريقية, جامعة افريقيا العالمية.
27. العيسوي ، محمد عبدالفتاح، ب ت ، الارتقاء بالنطاقاتى التراثية ذات القيمة ، دراسة مقارنه لسياسة الحفاظ علي التراث العمراني ،جامعة الفيوم.
28. الفكي، محمد حسين2014 م ، الإحتفاء بالحياة في التشكيل السوداني، مجلة التشكيلي العربي، العدد الثاني، 2. نادي الجسرة الثقافي، قطر
29. ماضي، ماجدة 1995 ، ومشغولات الخرز ومنتجات النخيل والأدوات الزراعية والأواني الفخارية. مجلة الفنون الشعبية (المجلد العاشر).
30. مجلة السودان 2000، السودان القطر القارة وزارة الثقافة والاعلام، الخرطوم.
31. مختار. ليلي ادم ،2016، إنتاج الخزف التقليدي في جبال النوبة السودانية الملامح والمميزات،مجلة الثقافة الشعبية . البحرين العدد 33 السنة التاسعة.
32. مكي ،حسن ، 2003م، السودان ومخاض والولاءات الدلتا ، المجلة السودانية للدراسات الدبلوماسية، وزارة الخارجية، الخرطوم، العدد الثالث.
33. مهدي، سعاد عبد علي1998، عمارتنا إشكالية الهوية بل إشكالية التعريف، المؤتمر المعماري الأول لنقابة المهندسين الأردنيين، المركز الثقافي الملكي،عمان.
34. نوبلر 2000، Knobler. Nathan ،" فلسفة الإيصال في الفن " ، ترجمة :خليل ، فخري ، مجلة (، دراسات فلسفية ، العدد الأول) السنة الثانية ، بيت الحكمة ، بغداد.
35. نور الدين ساتي. 1981. "الحوار بين المكونات الثقافية للأمة السودانية"، الحلقة 3، مجلة الثقافة السودانية، السنة الخامسة، العدد 17، فبراير.
36. هاشم خليفة محجوب، 1980،العمارة السودانية المعاصرة، مجلة الخرطوم، يناير .

37. هندي اماني احمد، حبق اية لطفي زكريا ،الإتجاهات الفلسفية لجماليات التصميم الداخلي عبر العصور ،مجلة العماره والفنون العدد العاشر جامعة دمياط .

رابعاً : المواقع الإلكترونية

1. وليد السيد،2002،إشكالية العمارة العربية بين الماضي والحاضر. – ,April 20th ay ،السبت 7 ,صفر http://www.al-jazirah.com/1423

2. ياسر محجوب ،1997،قسم العمارة والتخطيط العمرانى بكلية الهندسة جامعة قطر http://ymahgoub.blogspot.com/2012/05/1997.htmlق

1- http://ahlammisr.blogspot.com/2013/04/blog-post_24.htm
2- http://mjhashim.blogspot.com/2009/06/blog-post_25.html
3- https://www.alukah.net/literature_language/0/7266/xzz5m6AjrL00
4- https://www.al-watan.com/news-details
5- https:www.ar.wikipedia.org
6- http://www.krt.gov.sd/khartoumloc.php

الملاحق

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا

كلية الدراسات العليا

مجلس بحوث كلية الفنون الجميلة والتطبيقية

الساده/ المصممين والمصممات

المحترمين

السلام عليكم ورحمة الله تعالي وبركاته

الموضــوع: إســتــبانــة للمصــمــمــيــن الداخــليــيــن

هذه الاستمارة إستبانة خاصه لجمع المعلومات والبيانات المهمة والضرورية لبحث مقدم لنيل دكتوراة الفلسفة في الفنون (التصميم الداخلي) تحت إشراف البروفيسور الدكتور علي محمد عثمان

بعنوان: **إشكاليات توظيف الرموز والزخارف الشعبية فى التصميم الداخلى المعاصر في السودان**

نظراً لما تتمتعون به من خبره ثره في هذا المجال , نرجو كريم تفضلكم بالاجابة علي ما فيها من اسئلة بوضع علامه (/) امام الاجابة التي ترونها مناسبة وإرجاعها شاكرين لكم جهدكم وحسن تعاونكم علماً بأن بيانات هذا الإستبيان ستظل سرية ولن تستخدم الا فى اغراض البحث العلمي.

اسم الباحث : **هدى أحمد محمد شبرين**
E-mail: hushibrain@yahoo.com

فبراير 2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

سعادة الدكتور..... حفظه الله

السلام عليكم ورحمة الله وبركآته ... وبعد

تقوم الباحثة بإجراء دراسة حول إشكاليات توظيف الرموز والزخارف الشعبية في التصميم الداخلي المعاصر في السودان.

وذلك لمتطلبات بحث مقدم لنيل دكتوراة الفلسفة في الفنون (التصميم الداخلي) بجامعة السودان للعلوم والتكنلوجيا ولتحقيق أهداف الدراسة قامت الباحثة بعد إطلاعها على عدة دراسات سابقة ذات صلة بموضوع الدراسة، بتصميم أداتين للدراسة كما يلي:

1 –<u>استبانه موجهة للمصممين الداخليين</u>:

قامت الباحثة، بتصميم استبانه موجهة للمصممين الداخليين تشتمل على اربعة محاورهي:-

القسم الأول: توظيف الرموز و الزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر.

القسم الثاني : الإشكاليات التي تعوق الرموز و الزخارف الشعبية التصميم الداخلي المعاصر .

القسم الأول: مدى تحقيق الاستفادة من معطيات التكنولوجيا الحديثة في توظيف الرموز و الزخارف الشعبية في التصميم الداخلي المعاصر .

القسم الرابع : نماذج توظيف الرموزوالزخارف الشعبية السودانية في التصميم الداخلي المعاصر من وجهة نظرالمصممين.

تتشرف الباحثة باختياركم محكمًا لأداة الاستبانة لما تعهده في سعادتكم من خبرة متميزة في مجال البحث العلمي، فالرجاء التكرم بإبداء رأيكم في:

أ – مدى وضوح عبارات الاستبانة.

ب - مدى ملائمة العبارات لقياس ما وضعت لأجله.

ج - مدى مناسبة العبارات للمحاور التي تنتمي إليها.

د - مدي ملائمة النماذج (التصاميم) ووضوحها.

هـ إدخال أي تعديلات أو إضافات ترونها مناسبة لتطوير الأداة .

*** مرفق فرضيات البحث**

ولكم خالص الشكر و التقدير

اسم الباحث :هدى أحمد محمد شبرين.
E-mail: hushibrain@yahoo.com

إستمارة التحكيم

أ – مدى وضوح عبارات الاستبانة؟

.....
.....
.....
.....
.....

ب - مدى ملائمة العبارات لقياس ما وضعت

.....
.....
.....
.....
.....

ج - مدى مناسبة العبارات للمحاور التي تنتمي إليها.

.....
.....
.....
.....
.....

د - مدي ملائمة النماذج (التصاميم) ووضوحها.

.....
.....
.....
.....
.....

هـ إدخال أي تعديلات أو إضافات ترونها مناسبة لتطوير الأداة .

.....
.....
.....
.....
.....

شكراً لحسن تعاونكم