كلية التربية الفنية

قسم الأشغال الفنية والتراث الشعبي

٧٤٥٥٥
الصناعات اليدوية
والفنون الشعبية
١٩١٦٥٤
Bibliotheca

بحث بعنوان

جماليات الحلي المعاصرة بين الخامة والوظيفة

مقدم من

أ.م.د. زينب أحمد منصور

أستاذ مساعد بقسم الأشغال الفنية والتراث الشعبي ـ تخصص أشغال المعادن.

٢٠٠٧

مقدمـــة

تواصلت مفاهيم العديد من مصممي الحلي المعاصرين خلال النصف الثاني من القرن العشرين مع متغيرات العصر التكنولوجية والصناعية وأيضا المفاهيم الفكرية والفلسفية المصاحبة لتلك الفترة.

وعلى ضوء هذا التواصل أصبحت أشكال الحلي تعكس رؤي تتميز بسمات خاصة عن مثيلاتها خلال الفترات السابقة. رؤي تحررت من القيود التقليدية المرتبطة بصياغة الحلي ليس فقط من حيث أشكالها التي تخطت حدود النزعة الشكلية المصاحبة لفترة الحداثة بلغتها التي إعتمدت على الأشكال الهندسية و لخطوط والألوان وأبتعدت عن التعبير عن الواقع واختفى معها الموضوع بمفهومه التقليدي ، لتعكس أشكالها رؤى تهتم بالمحتوى والمفهوم الفكري وترتبط بالحضارة والتاريخ، وتعبر عن قضايا معاصرة ، بل أيضا من حيث مفهوم كل من الخامة والوظيفة المتعارف عليه سابقا. حيث لم تعد القيمة المادية للخامات الثمينة التي صاحبت صياغة الحلي خلال فترات زمنية طويلة، تمثل قيمة بالنسبة للعديد من المصممين المعاصرين ، ما لم تؤدي دورا هاما في مفهوم الصياغة . الأمر الذي ساهم في ظهور مصنفات عديدة مما طرحته المتغيرات الصناعية الحديثة من خامات كـ"ألمونيوم والأستنلستيل والفولاذ والنيبيوم والتيتانيوم في صياغات الحلي ، بغض النظر عن قيمتها المادية من منطلق إن المفهوم الفكري في الصياغة أهم من الجوانب المادية . كما أصبح مفهوم الوظيفة بالنسبة لمشغولة الحلي وما يتعلق به من إمكانية إرتدائها بسهولة لا يمثل عائقا أمام العديد من المصممين في كثير من الصياغات حيث تخطت مفاهيمهم الفكرية حدود كل من الحجم والوزن والمقاييس المعتادة في كثير من الصياغات ،الأمر الذي سمح بتجاوز بعض العوامل الأرجونومية وإعتباراتها في كثير من صياغات الحلي المعاصرة.

وعلى ضوء تلك التوجهات للعديد من مصممي الحلي المعاصرين فإن معظم ما طرح من صياغات عكست رؤي جمالية ومفاهيم فكرية جديرة بالدراسة.

وعلى هذا تتحدد مشكلة البحث في الآتي :

- ما هي أهم المتغيرات الجمالية المرتبطة بفهوم كل من الخامة والوظيفة في صياغات الحلي المعاصرة؟

الهدف :

الفرض :

- يمكن الكشف عن المتغيرات الجمالية المرتبطة بمفهوم كل من الخامة والوظيفة في صياغات الحلي المعاصرة على ضوء دراستها وتصنيف سماتها الشكلية وما ارتبط بها من متغيرات .

المنهج :

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي ويعتمد على المحاور التالية : -

- **أولاً : مفهوم الجمال وأثره على أشكال الحلي .**
- **ثانياً : مفهوم الخامة وأثره على المتغيرات الجمالية لأشكال الحلي المعاصرة.**
- **ثالثاً : مفهوم الوظيفة وأثره على المتغيرات الجمالية لأشكال الحلي المعاصرة.**

أولاً : مفهوم الجمال واثره على أشكال الحلي :

يعتبر الجمال سمة أساسية لابد وأن تميز صياغات الحلي بإعتبارها مفردات للزينة وعلى هذا الأساس فقد تطور مفهوم الجمال في الحلي وفقاً لتطور المفاهيم الفلسفية المرتبطة به.

فمنذ أن اتضحت مبادئ النظرية الأغريقية ، وما يرتبط بها من عوامل اللذه والمنفعة ، حيث حدد أفلاطون "الجمال في أنه خارجي وموضوعي وليس ذاتياً تخلقه النفس على الأشياء التي نراها جميلة ولا يكون الشئ جميلاً إلا إذا كان متناسباً فالتناسب والإنسجام والإئتلاف هي خصائص للشئ الجميل" . (٤- ٧٠) وأكد أرسطو على أن الجمال هو التناسب والإنسجام والتماثل والترتيب العضوي للأجزاء في كل ما هو مترابط من الأشكال. " (٥ – ١٦) وأخضع سقراط مفهوم الجمال لمبدأ الغاية "حيث أن كل شئ ذا فائدة هو رائع ، وجمال الشئ يتناسب مع نفعه للإنسان. "(٩ - ١٨) كما وضع "سقراط الجمال و الملائمة في مرتبة واحدة ." (٦ – ١٨) . إنعكست تلك المبادئ على أشكال الحلي في تطورها من حيث المهارة التقنية والمحاكاة البسيطة والجوهرية للطبيعة ، والإهتمام بالنسبة والتناسب ، والتأكيد على أهمية الأداء الوظيفي للمشغولة . وظلت تلك المبادئ بمثابة معايير للحكم الجمالي على صياغات الحلي، إلى أن ظهرت آراء باومجارتين الذي أكد على أهمية المعرفة الحسية من منطلق فصل الجمال عن الميتافزيقيا أو المنطق ، ثم تلا ذلك آراء كانط وشوبنهور وتأكيدهما على أن الجمال صفة للشئ الذي يبعث اللذة في النفس.

عن المعرفة النظرية ومنفصل عن المرحلة الميتافيزيقية ، حيث اتجه مصممو الحلي إلى مرحلة جديدة تبحث في الأسس والمقومات الأدراكية وتؤكد على الجانب الحسي في المشغولة خاصة خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر "حيث اتجه مصممي الحلي لمفاهيم الفنون المعاصرة لهم من تصوير ونحت وعمارة فأضافوا مفاهيم جديدة في بناء القطعة المصوغة ، كما كان لنهضة المسرح أثاراً واضحة على تقديم تصميمات وأعمال تتسم بالحدث الفني والحدوتة المرتبطة بالبيئة التاريخية ." (١ – ١٠٩)

ثم تلا ذلك العديد من المتغيرات التكنولوجية والعلمية والفكرية الهامة التي صاحبت النصف الأول من القرن العشرين. وأصبح من الصعب خلالها طرح سمات محددة لمفهوم الجمال . حيث تفاوتت الإتجاهات الفنية في ذلك الوقت ، وتنوعت على ضوءها وجهات النظر في مفهوم الجمال . وقد ذكر عفيفي بهنسي " أن إتجاهات الفن الحديث الفردية والجماعية كانت تعتمد على نظريات الفلسفة المجردة والتي إعتمدت على نيتشه ومع أننا لا نرى تبعية واضحة بين الفنان و الفيلسوف ، إلا أن الفنان أراد البحث عن قيم لا علاقة لها بمنهجية علم الجمال. "(٧ – ٩٨) وقد ساهم ذلك في إكتساب صياغات الحلي قيم جمالية ارتبطت بالبعد عن المظهر الواقعي واختفاء الموضوع بمفهومه التقليدي ليحل محله لغة شكلية تعتمد على الخطوط والألوان والأشكال الهندسية والكتل وتعكس العديد من الرموز والإهتمام بالتجريب وبالتقنيات وتلك هي المعايير الذي أرتبطت بمفهوم النزعة الشكلية خلال هذه الفترة.

وعلى الرغم من تعدد المفاهيم الجمالية منذ النظرية الإغريقية وحتى النصف الأول من القرن العشرين . الا أن مجمل تلك المفاهيم كانت دائما ترتبط بإيجاد الحلول المناسبة للمشكلات التي تتعلق بأبعاد تصميم المشغولة سواء كانت أبعادا تخص الجانب البنائي والتي غالبا ما ترتبط بالعوامل التكنيكية من حيث الخامات وقيمتها المادية وإمكاناتها التقنية والجانب الوظيفي للمشغولة ، أو أبعادا تتعلق بالجانب الإنساني الذي يرتبط بشخصية مستعملي المشغولة أو مقتنيها وهو ما يخص العوامل الأرجونومية سواء كانت سيكولوجية أو فسيولوجية أو إقتصادية.(٨ – ١٣)

وخلال النصف الثاني من القرن العشرين وما صاحبه من متغيرات فلسفية ارتبطت بمفاهيم ما بعد الحداثة ، وما بعد النيبوبة التي ساهمت في إنهيار الإيدولوجيات السابقة وفي الشك في المعرفة اليقينية وقدرات العقل والعلم ورفض الدلالات الكلية للتاريخ والحداثة ،والتأكيد على أهمية الفكر الايدولوجي الخاص بالعوامة "و أوجد مفاهيم التفكيكية التي تتكئ البنائية الجديدة التي

تطرح قضايا ثقافية ذات معنى معاصر . واستطاعت أيضا ان تتجاوز صياغاتها الشكلية حدود القيم المادية المرتبطة بالخامة وحدود مفهوم الوظيفة وإعتباراتها الأرجونومية . لذا أصبح مفهوم القيمة الجمالية للمشغولة يتوقف على مفاهيم مصمميها الفكرية ومدى توافقها مع مقتنيها ومفاهيمه الثقافية التي تمكنه من تحديد معيار يبني عليه حكمه الجمالي تجاه مشغولة الحلي .

ثانياً : مفهوم الخامة وأثره على المتغيرات الجمالية لأشكال الحلي المعاصرة :

أرتبطت صياغات الحلي في معظم مراحل تطورها بمجموعة من الخامات الثمينة والتي من أهمها الذهب والبلاتين والفضة بالإضافة للمكملات الأخرى من أحجار كريمة وشبه كريمة والألماس والمينا . وقد ظلت تلك الخامات تمثل ركائزا أساسية في صياغة الحلي من منطلق دلالاتها المادية التي ترتبط بالتعبير عن الثراء والمكانة الإجتماعية ، وأيضا الإعتبارات التي ترتبط بالعوامل الأرجونوبية التي تتعلق بجسم الإنسان وعلى ضوء ذلك مثلت الخامات الثمينة أحد المعايير الجمالية بالنسبة لمقتنى الحلي طوال فترات زمنية عديدة .

وخلال النصف الثاني من القرن العشرين كان هناك توجهات من قبل العديد من مصممي الحلي نحو استثمار خامات بديلة تسهم في إتاحة فرص التعبير عن مفاهيمهم الفكرية من خلال صياغتهم فاتجه البعض للبحث في إمكانية استثمار ما طرحته المتغيرات الصناعية والتكنولوجية من مصنفات عديدة للخامات المعدنية وغيرها من منطلقين أساسيين ارتبط الأول بالبحث عن خامات رخيصة على ضوء الإرتفاع الهائل في أسعار الذهب والبلاتين خلال منتصف ١٩٦٠م.

أما الثاني فقد ارتبط بالإبتعاد عن الخامات الثمينة وما يرتبط بها من دلالات مادية وما تعكسه من مفاهيم ترتبط بالثراء أو الإستثمار أو المكانة الإجتماعية والنفوذ ،والتي كانت جميعها مرتبطة بإقتناء الحلي فيما سبق ، والسعي لتحقيق مفاهيم جمالية مستحدثة من خلال ما طرحه التقدم الصناعي من خامات جديدة . وربما هذا هو المنطلق الذي سعى لتحقيقه خلال الستينيات ومنتصف السبعينيات كلّ من إيمي فان ليرسم، جيمس باركر من خلال تواجهاتهما الفكرية "ضد الإستخدام التقليدي للخامات الثمينة والتى سعيا لنشرها فاتجها لتوظيف الفولاذ والمطاط في صياغة حليهما وكان منطلقهما تسوية الخلاف بين الناس وبيئتهم الصناعية والتقنية.ولقد كانت هذه الروح التجديدة بمثابة حدثا هاما في هذه الفترة" (2 - 114)

والهيئة البنائية بالإضافة إلى الجانب الجمالي .

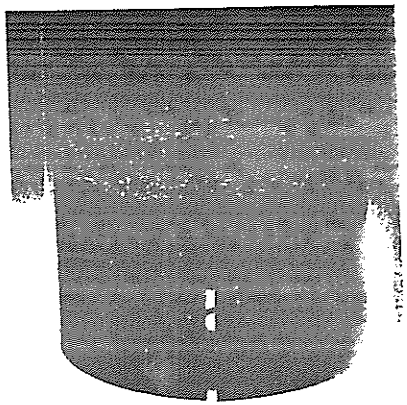
شكل (١) حلية للعنق – للفنانه ايمي فان ليرسر – مصاغة من الألومنيوم –١٩٦٧م عن (1-79)

فعلى سبيل المثال شكل (١) يمثل وظيفتين في وقت واحد فهو بمثابة حليه للعنق ودبوس للملابس عندما ننظر لها نشعر أنها غير قابلة للإرتداء نظراً لضخامة حجمها إلا أن قدره المصمم على صياغتها من الألمونيوم بما يتميزبه من خصائص من حيث الوزن الخفيف وإمكانية معالجة سطحه عن طريق الأكسدة الكهروكيمائية التي تمنح سطحه طبقة شفافة صلبة من أكسيد الألومنيوم ، ساعده على تحقيق رؤيته الإبداعية.

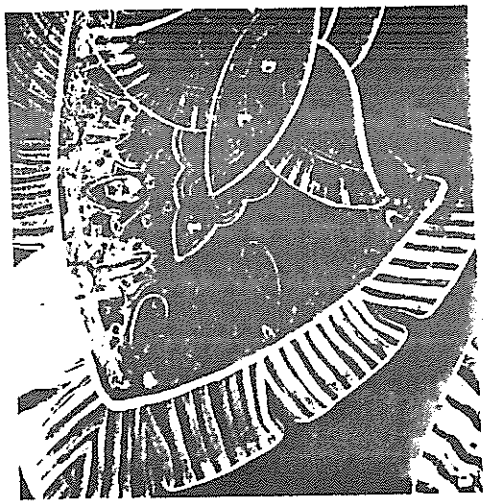
وشكل (٢) يعكس رؤية أخرى لإمكانية توظيف الألومنيوم في صياغة الحلي ويعكس رؤية ترتبط أيضاً بالتقدم التقني. حيث إمكانية معالجة سطح الألومنيوم باللون عن طريق الأكسدة الكهروكيميائية والتي يتم فيها ترسيب طبقة من الأكسيد على سطح المعدن. بما يسمح باستقباله للمعالجة بالمحاليل الملونة وفق تركيبات كيميائية محددة ." (٢ - ٢٨) الأمر الذي يتيح الفرصة أمام المصمم لتوظيف عنصر اللون في صياغاته من خلال العناصر الهندسية والعضوية التي يمكن إن تتداخل معاً لتصنع المحتوى الشكلي من خلال الإيقاع اللوني الذي يؤكد الهيئة البنائية كما في هذا العمل ، أو لينتج الفنان أفكاراً تعتمد على عناصر زخرفية محددة على سطح الألومنيوم كما في شكل (٣) .

وشكل (٤) يمثل دبوس صدر تم صياغته من النحاس الأحمر والفضة والنيكل في هيئة معمارية الشكل تتميز بالبساطة والتلخيص وتخلو من التقنيات المعقدة وقد تم الجمع بين تلك الخامات معاً لتأكيد رؤية المصممة دون إعتبار لقيمتها المادية.

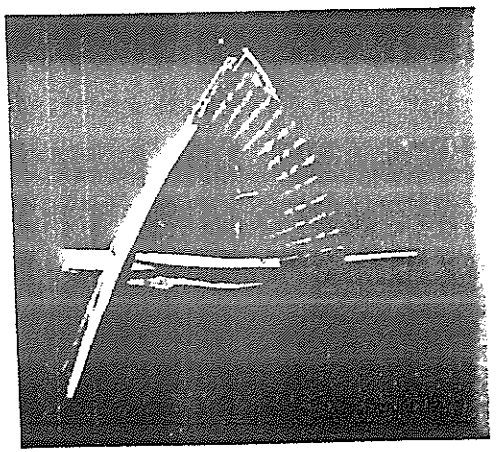
وهناك مثال آخر للجمع بين الخامات الثمينة وغير الثمينة في صياغة الحلي وهو شكل (٥) ويمثل دبوساً تم صياغته من الذهب والفولاذ الأسود في صياغة تعتمد على البساطة والتلخيص وتعكس رؤية تتميز بالتباين من حيث اللون والقيمة المادية لكلاً من الذهب والفولاذ الأسود.



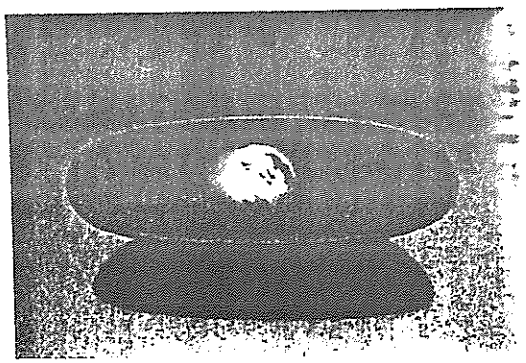
شكل (٢) حلية للمعصم – للفنان ليزلي ليوب – مصاغة من الألومنيوم المعالج بالأكسدة الكهروكيميائية وطلون– ١٩٨٧م عن (8-108)



شكل (٣) ديوس صدر للفنان جان آدم – مصاغ من الألومنيوم المعالج بالأكسدة بالكهروكيميائية وطلون – ١٩٨٩ م. عن (1-108)

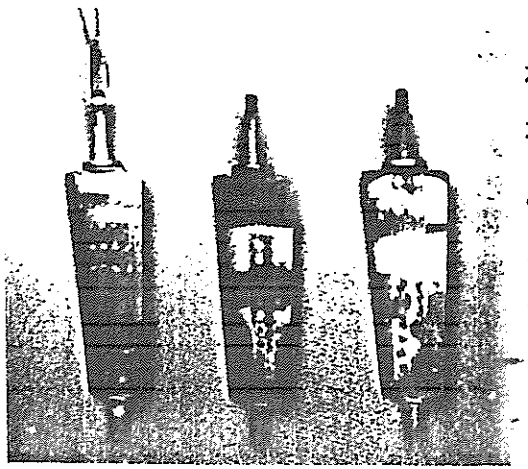


شكل (٤) ديوس صدر للفنان بفرلي بين – مصاغ من النحاس الأحمر والفضة والنيكل – ١٩٩٠م عن (7-174)



شكل (٥) ديوس صدر للفنان – جايلي سيندرز – ذهب – فولاذ – ١٩٨٨م عن (2-184)

والجدير بالذكر أنه خلال عقد الثمنيات تواصل مجموعة من مصممي الحلي معا ليكونوا جماعة عالمية أطلقوا على أنفسهم مسمى "فنانوا الحلي المعاصرون" وهم : وندي رامشو wandy ramsho ودافيد واتكنز David Watkins من بريطانيا وجيمس بينت JAMS BENNETT وأرلاين فيش ARLINE M.FISCH من الولايات المتحدة ، ويوسوكي هيراماتسو YOSUKI HIRAMATSU من اليابان ، وبرونومارتيناز BRUNO MARTTNAZZI من إيطاليا . "وقد كانت مبادئهم أن تكون الحلي فكرتها جديدة وأن تتفادى إستخدام الأشكال أو الرموز القديمة وتكون مثيرة قوية ورخيصة الثمن ، قابلة إن يرتديها الجنسين ، ضد الإبتزال وضد إظهار المنزلة الإجتماعية ، وقادرة على ان تكون مكملة لجسم من يرتديها". (9- 50)

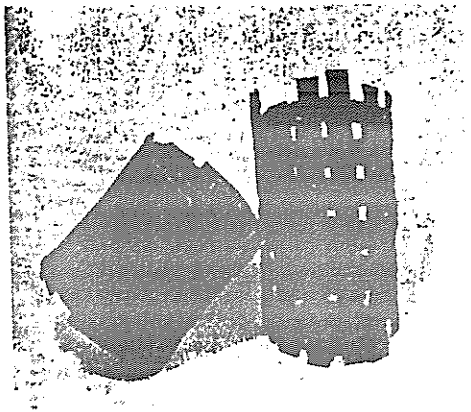


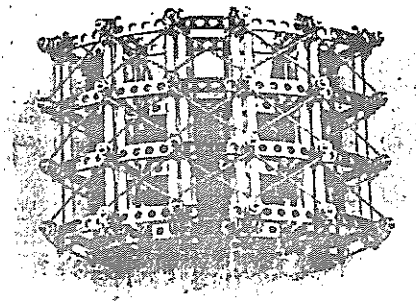
شكل (٦) ثلاث معلقات للصدر – للفنان فورفس ريزنكوف – تيتانيوم معالج بالأكسدة الكهروكيميائية واللون – ١٩٨٠ م. عن (7-45)

وعلى أثر هذا أيضا كانت هناك محاولات تجريبية أثمرت عن إمكانية توظيف المعادن المقاومة للصهر مثل النيبيوم والتيتانيوم في صياغات الحلي كما في شكل (٦) وهو يمثل ثلاث معلقات للصدر تم صياغتها من التيتانيوم الذي يتميز بمقاومته العالية للصهر وقدرته على أن يتغير سطحه ليعكس كل لون من ألوان الطيف عندما يتعرض إلى تيار كهربي محدد القيمة وهو مغمور في محلول الكتروليتي.

وشكل (٧) يمثل دبوس صدر تم صياغته من الإستنلستيل والنيبيوم ويعكس رؤية ترتبط بالأشكال المعمارية حيث تعتمد على التشييد ، فقد تم صياغته من حوالي ٥٣٤ قطعة تم تركيبها معا عن طريق المسامير دون إستخدام اللحام.

أما شكل (٨) فهو يمثل سوارين للمعصم تم صياغتهما من فولاذ تميز سطحه بالصدأ . وبعد توظيف مثل هذه الخامة في صياغة الحلي أمر لم يكن مألوفا إلا أنه "خلال التسعينيات كان هناك آراء تدافع بقوة عن دور الحلي وعلاقتها بمرتديها .... ومن منطلق التركيز على الفرد مستخدم مشغولة الحلي وعلاقته بالمواد الأخرى في بيئته فقد دافعت تلك الآراء عن الفرد وروحه القوية التي تمكنه من الإستفادة من





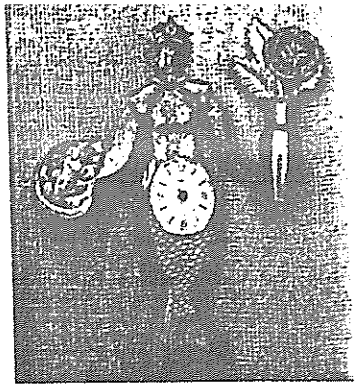
شكل (٧) دبوس صدر ، للفنان – زاش بيبودي – استنلستيل – نيبيوم – ١٩٩٢م. عن (8-172)

شكل (٨) سوارين للمعصم للفنان – جون ايفرسون – فولاذ مؤكسد – ١٩٧٩م. عن (8-125)

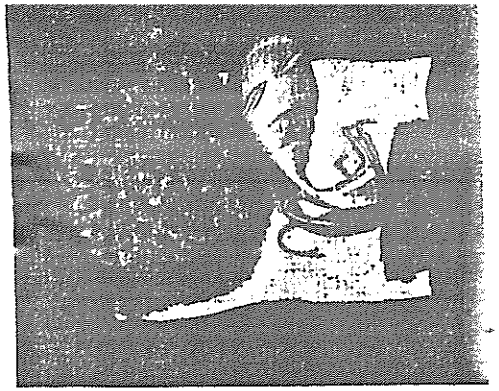
أما كلٌ من : شكل (٩ ، ١٠) فهما يعكسان مفهوما آخر لتناول الخامات في صياغات الحلي المعاصرة حيث لم تعد فقط الخامات الرخيصة الثمن بمثابة بدائل عن الخامات الثمينة بل أصبحت الأشياء المستهلكة تمثل بعداً آخر في تصميمات الحلي حيث نرى في شكل (٩) الذي يمثل دبوس صدر تمت صياغته من مجموعة من الخامات تمثلت في سبيكة من الفضة وشرائح النحاس تم تشكيلهما ليمثلا جسد وأيدي "حورية البحر" أما بقية الأشياء المستخدمة في الصياغة فقد عثر عليها بالمصادفة وتم تجميعها معا في صياغة العمل . " ( ) لتتم المحتوى الشكلي وتؤكد مفهوم المصممة.

وشكل (١٠) أيضا يمثل نموذجا آخر للجمع بين الخامات الثمينة والرخيصة والأشياء المستهلكة أو عديمة القيمة . وهذا العمل يمثل دبوس صدر صيغ من الفضة وتمثل ذلك في الهيئة شبه الأدمية وقد ثبت على شريحة من البلاستيك بين كتلتين من الحجر البركاني ، في رؤية تعبيرية تتميز بالبلاغة وتؤكد مفهوم المصمم.

وعلى ضوء ما تم عرضه نجد أن المفاهيم الفكرية لمصممي الحلي خلال النصف الثاني من القرن العشرين قد ساهمت في تحرر الحلي من قيود الخامات الثمينة وسمحت بدخول الخامات الجديدة ورخيصة الثمن إلى مجال تصميم الحلي . كما كان للمفاهيم الفكرية لبعض المصممين الذين اتجهوا لتوظيف الأشياء المستهلكة في صياغتهم دوراً هاما في تغيير مفاهيم تصميم الحلي . وقد ساهم ذلك في اكساب الحلي مقومات جديدة ارتبطت بمعيار القيمة الجمالية والتعبيرية عند مصمميها ومقتنيها بغض النظر عن قيمتها المادية . وساهم أيضا في تحويل صياغات الحلي إلى أعمال فنية يمكن تمييزها وأدراكها وفي "تحطم الأفكار التي



شكل (٩) نبوس صدر للفنانين ، هولي أمبروزد وويل أم ستابنبرغ – سبيكة من الفضة – نحاس أحمر – ختم معدني – أشياء معثور عليها جمعت معا بالصواميل– ١٩٩١م. عن (5-5)



شكل (١٠) نبوس صدر للفنان بروس ميتكالف – بلاستيك – حجر بركاني – ١٩٨٨م. عن (5-1)

ثالثاً : مفهوم الوظيفة وأثره على المتغيرات الجمالية للحلي المعاصرة :

لقد ارتبطت أشكال ومصنفات الحلي في تطورها عبر العصور المختلفة بمفهوم الزينة من أجل العديد من الأبعاد التي تتعلق بها سواء كانت دينية ، أخلاقية ، عقائدية ، إقتصادية ، إجتماعية ، جمالية.... إلخ. ولما كانت مصنفات الحلي تتعلق بالعديد من الوظائف والتي غالباً ما ترتبط إرتباط مباشر بجسم الإنسان أو ما عليه من ملابس ، فلابد وأن يتناسب الشكل والحجم والوزن مع قياسات جسم الإنسان وخاصة مواضع الزينة كاليد ، أوالعنق أوالأذن أوالرأس .... إلخ ، لكي يتم إرتداؤها لأن قطعة الحلي لا تستكمل مهمتها إلا عندما يتم إرتدائها وتؤدي وظيفتها بشكل مناسب . ففكرة الحلي التي يتم إرتداؤها بصعوبة كان لا يمكن قبولها مهما كان الأمر . وتلك هي الفلسفة الواضحة التي لازمت أشكال الحلي في تطورها. أما خلال النصف الثاني من القرن العشرين ومع تعدد المفاهيم الفكرية والفلسفية والفنية المصاحبة لمتغيرات العصر فقد تغير هذا المفهوم . "حيث أصبح العديد من مصممي الحلي يشعرون بأنهم مسئولين عن المفاهيم والأفكار بالإضافة للإحتياجات الإقتصادية لصناعة الحياة ولقد أصر الكثير منهم على إن ينفصل إنتاجهم تماماً عن مفهوم التسويق ، حيث إن أعمالهم هي أقل إرتباطا بالأدوار التقليدية للزينة كما أنها منفصلة عن الرموز العائلية ، لقد أصبحت شكلاً حديثاً من الفن" (7 – 14)ومن ثم أصبح مفهوم الوظيفة المحددة للحلي بمثابة تقليد ليس من الضروري . التمسك به لأنه ربما لا يساعد المصمم على

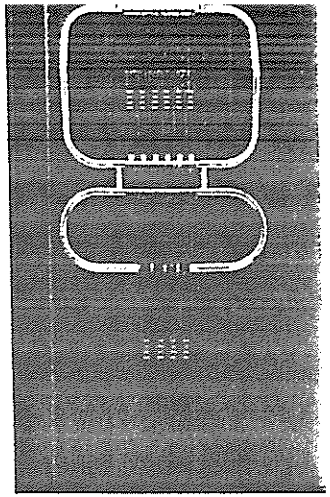
من التوجهات الفكرية لمصممي الحلي من منطلق طرح قضايا تتعلق بمفهوم مسعوله الحلي وعلاقتها بمن يستخدمها من خلال التركيز على الفكرة ودورها في أحداث علاقة جدلية بين المشغولة ومستخدمها بغض النظر عن قضية الحجم والوزن وقابلية الإرتداء وقد تبلورت فكرة هذه التوجهات فيما عرف بما بعد الوظيفة.

فعلى سبيل المثال شكل (١١) يمثل قلادة تعكس رؤية تتميز بالضخامة من حيث الشكل ويعتمد بناؤها على الإشكال الإسطوانية التي تم تجميعها معاً لتكون هذه الهيئة الهندسية المعمارية والعمل في مجمله يمكن إعتباره عملا فنيا قائما بذاته بغض النظر عن كونه قطعة حلي " فمعظم أعمال المصمم وانكنز قابلة للبس أو العرض على الجدار نظراً لأشكالها المستدير والتي تمكن الرقبة التي تختصها أو الوجه الذي تعكسه من إن ينطق ويعبر بإختصار أثبت المصمم أهمية الأشكال وعلاقتها بالبيئة المحيطة بها . " (1 – 105)

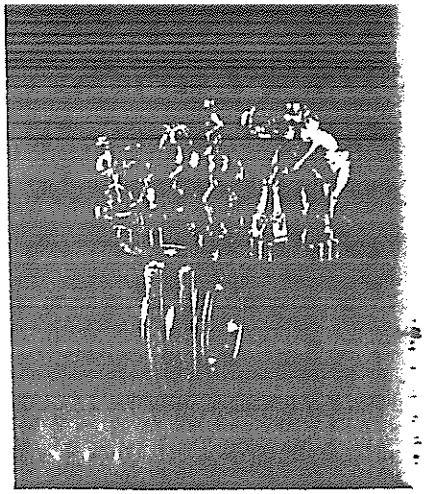
أما الشكل رقم (١٢) وهو يمثل خاتما أطلقت عليه المصممة مسمى"سيد الخواتم" وتعكس هذه الصياغة رؤية جمالية تتميز بمخطبتها لحواس الإنسان بصورة أكثر فعالية إلى جانب المبالغة الشكلية والضخامة في الحجم . وتمثل صياغته الشكلية أحد مشاهد السيرك حيث اللاعبين والحصان والفيل ، قد ثبتت هذه العناصر على مجموعة من التروس التي يمكن تحريكها وأثناء التحريك يصدر عنها نغمة وقد عرف عن المصممة أنها كثيراً ما تستخدم الدعابة في أعمالها لتثير المشاهد " وبالرغم من أن معظم خواتمها ليست مصممة بحيث يتم إرتداؤها إلا أن أجزاءها المتحركة تثير الرغبة في إرتدائها بالفعل" (8 – 210) وعلى الرغم من إن هذه الصياغة الجمالية ترتبط بتخطى حدود مفهوم الوظيفة من حيث المبالغة في الحجم والذي يمكن أن يعيق حركة الإصبع إلا أنها عكست بعداً آخر لدور الحلي في مخاطبة حواس الإنسان بصورة أكثر فعالية من خلال توظيف كلا من الحركة الفعلية و الصوت في الصياغة.

وشكل (١٣) يمثل حلية للعنق على هيئة شريط نصف دائري ثبت في نهايته بشكل مفصلي مجموعة من الحلقات دائرية الشكل ومتماثلة الأقطار ، في توزيع تكراري يعتمد على التراكب بشكل مكثف ومن أبعاده يمكننا تصور مدىالمبالغة التي تميز حجمه .

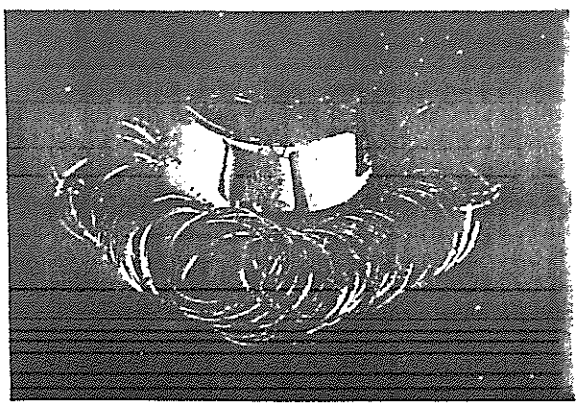
ومن الأمثلة الأخرى التي تتميز أيضا بالمبالغة في الحجم وتوظيف كلّ من الحركة والصوت في صياغة الحلي شكل (١٤) وهو يمثل دبوس صدر على هيئة سلك من الذهب ثبت بشكل رأسي وثبتت بأعلاه حلقة دائرية الشكل يعلوها شكلا إسطواني و شكل مخروطي في وضع عكسي ويتدلى منه أشكال شبه اسطوانية مدببة الأطراف وبأسفله ثبت ثلاث أشكال إسطوانية مدببة الأطراف أيضا عند حركة المرتدي



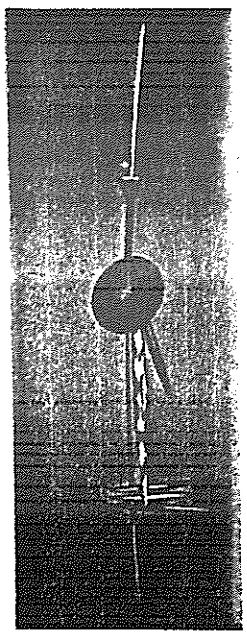
شكل (١١) معلقة صدر للفنان ديفيد واتكنز – ألومنيوم – ذهب – أكريلك – ١٩٧٥م. عن (1-105)



شكل (١٢) خاتم للفنان باربرا والتر – فضة ، نحاس أصفر – ذهب –١٩٨٤ م عن (8-211)



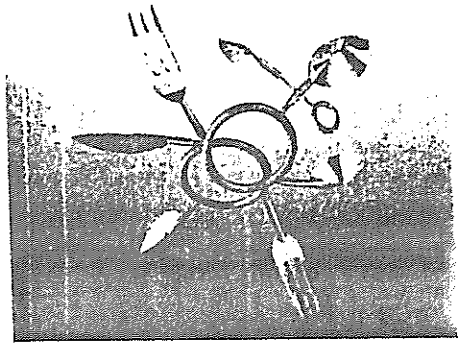
شكل (١٣) حلية للعنق– للفنانة ماري آنالشير – فضة – ٥×٤,٥×٨,٥ بوصة – ١٩٨٨م عن (2-50)



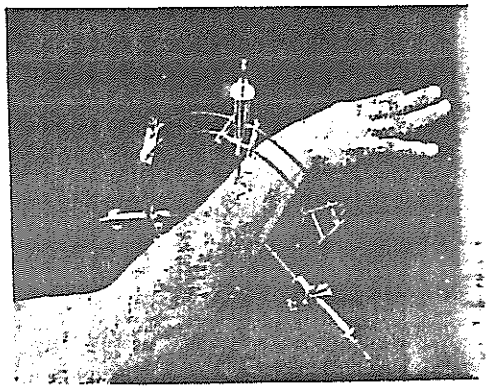
شكل (١٤) دبوس صدر – للفنانة راشيل سويز – فضة ، ذهب– ١٩٨٨م. عن (10-204)

مفرغة من الداخل ثبت على محيطها الخارجي مجموعة من أدوات الطعام المتمثلة في ملعقة ، شوكة ، سكين ، في توزيع تكراري غير منتظم يتميز بالخروج عن المألوف حيث تمتد على محيط الدائرة الأشكال المدببة والحادة والتي تمثل خطرا أثناء أرتدائها أو أستعمالها الأمر الذي يتطلب انتباها شديدا من مرتديها حتى لا يؤذي نفسه أو من حوله.

ويمكننا تتبع نفس المفهوم في العمل رقم (١٦) لنفس المصمم والتي تعكس معظم إعماله رؤية جمالية تتميز بلغة شكلية جديدة تدعوا لتغيير المفاهيم الجمالية الراسخة في صياغة الحلي وتؤكد أيضا على دور المصمم الفنان وليس المنتج الذي يسعى إلى الإهتمام بالجوانب الإقتصادية بغض النظر عن مفاهيمه الفكرية.

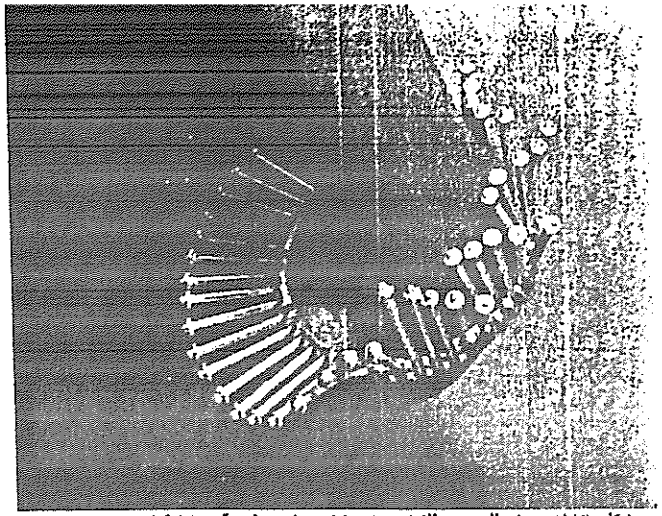


شكل (١٥) خاتم وسوار للمعصم – للفنان بروس بالي – نحاس أصفر وفضة – ١٩٩٢م. عن (7-72)

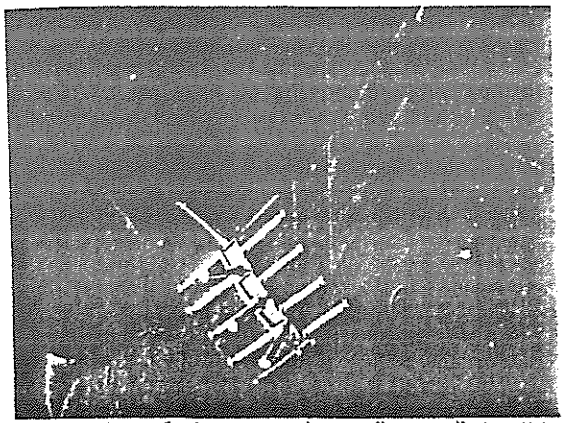


شكل (١٦) سوار للمعصم – للفنان بروس بالي – نحاس أصفر – فضة – تيتانيوم مؤكسد – ١٩٩٠م. عن (6-10)

أما شكل (١٧) وهو يمثل سوارا للمعصم على هيئة إسطوانة دائرية الشكل وزع على محيطها الخارجي مجموعة من الأشكال الإسطوانية في تكرار منتظم وبشكل مفصلي بحيث يمكن تحريكها في أوضاع متعددة أفقيا أو رأسيا أو بشكل مائل وتلك الأوضاع تتطلب من مرتدي المشغولة انتباها عاليا حتى لا تسبب له أي ضرر أثناء استخدامها ويمكن أن نرى في شكل (١٨) رؤية أخرى مشابها لتلك الصياغة من حيث المفهوم .



شكل (١٧) سوار للمعصم للفنان ساندرا شيرمان – فضة – ١٩٨٨م. عن (3-62)



شكل (١٨) سوار للمعصم – للفنان ستانلي تيجرمان – فضة – ١٩٨٦م.عن (4-176)

على ضوء ما تم عرضه سابقاً نجد أن هناك العديد من صياغات الحلي المعاصرة قد تخطت المفاهيم السائدة عن الحجم والوزن والمقاييس المعتادة لتخرج عن حدود مفهوم الوظيفة المتعارف عليها. حيث لم تعد امكانية أرتداء مشغولة الحلي بشكل سهل تمثل عائقا أمام المصممين . وعلى الرغم من ضخامة أحجام الأعمال التي تم عرضها أو خروجها عن حدود النسب والمقاييس المعتادة في صياغات الحلي ، إلا أنها عكست مفاهيم جمالية وفكرية لا يمكن التعبير عنها في حدود الأحجام والأشكال والنسب التقليدية في الحلى ، وحولت أشكال الحلى إلى استعراض جمالى مفاهيمى . ولقد أتاح التحرر من مثل

نتائــج البحث :

١ـ تـأثرت معظـم صـياغات الحلـي المعاصـرة فـي تطورهـا عبـر العصـور المختلفـة بمفـاهيم الجمـال وتطورها، وعكست متغيراتها الشكلية الثقافة المعاصرة لها.

٢ـ تخطت المفاهيم الجمالية للحلي المعاصرة حدود المعايير الجمالية المتعارف عليها في تصميم الحلي سابقا ، وأصبحت لا ترتبط بمعايير محددة ، بل تتوقف معاييرها على المفاهيم الفكرية لمصمميها ومدى توافقها مع مقتني المشغولة.

٣ـ أصبح الفهوم الفكري بمثابة بعد هام في معظم تصميمات الحلي المعاصرة بالإضافة للأبعاد الأخرى.

٤ـ على ضوء توجهات مصممي الحلي المعاصرين اكتسبت صياغات الحلي قيما جمالية جعلتها بمثابة أعمال فنية ذات مستوى عالي يمكن تميزها وإدراكها ، وليست مجرد مشغولات للزينة.

٥ـ أصبح مفهوم المعيار الجمالي للخامة بالنسبة لمصممي الحلي المعاصرين لا يرتبط بقيمتها المادية بل يتوقف على ما تضيفه من أبعاد جمالية وتعبيرية على التصميم . ومن ثم :

ـ تحرر العديد من أشكال الحلي من قيود الخامات الثمينة المتعارف عليها.

ـ مثلت ما طرحته المتغيرات الصناعية الحديثة من خامات كالألومنيوم والإستنلستيل والفولاذ والتيتانيوم والنيبيوم ، دورا هاما في صياغات الحلي المعاصرة.

ـ تعددت الوسائط التعبيرية في العديد من صياغات الحلي المعاصرة ما بين الخامات الثمينة والرخيصة إلى جانب دخول الوسائط التشكيلية المستهلكة ، من منطلق مضمونها التعبيري.

٦ـ تخطت مفاهيم العديد من مصممي الحلي المعاصرين حدود المعايير الوظيفية المتعارف عليها في صياغات الحلي . ومن ثم :

ـ عكست صياغاتهم رؤى جمالية تحررت من قيود الحجم والوزن والقياسات الخاصة بمقتنيها .

ـ أصبحت العوامل الأرجونومية ، عوامل يمكن تجاوزها ولا تمثل عائقا أمام المصممين من منطلق التعبير عن مفاهيمهم الجمالية.

أولا : المراجع العربية :

١ـ حسن سيد محمد : التقسيم النوعي للحلي في مصر . بحث منشور بمجلة دراسات وبحوث ـ جامعة حلوان ـ المجلد التاسع العددالأول يناير ١٩٨٦م.

٢ـ زينب أحمد منصور : المغطيات اللونية للمينا كمدخل لإثراء المشغولة المعدنية لمعلم التربية الفنية ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان ـ ١٩٩٠م.

٣ـ صلاح قنصوه : الفلسفة الراهنة والعولمة ـ مجلة الفلسفة والعصر ، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٩٩م .

٤ـ عبد الفتاح الديدي : فلسفة الجمال ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥م.

٥ـ عدنان المبارك : الشكل والوظيفة ـ مجلة فنون عربية ـ العدد ٧ ـ ١٩٨٢م.

٦ـ عفيفي بهنسي : من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٩٩٧م.

٧ـ عماد أبو زيد : المعايير الجمالية في حركة الفن التشكيلي المعاصر بمصر منذ عام ١٩٦٠ حتى نهاية القرن العشرين ـ رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان – ٢٠٠١م.

٨ـ محسن عطية : غاية الفن ، دراسة فلسفية نقدية ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٦م.

ثانيا المراجع الأجنبية :

1. Barbara Cartlidge: Twentieth Century Jewelery, New York, 1989.
2. Caroline Pullee: 20th Century jewellery, Apple press, London, 1990.
3. Helenw and Peter Dormer: Jewelery of our time, Thomes and Hudson, London, 1995.
4. Michael Collins and Andress Papa: Post Modern Design, Academy Editions, Great Britain, 1989.
5. Presentations of the United States of America: Brilliant Stories American Narrative Jewelry, 1990.
6. Robert Von Neumann: The Design and Creation of Jewelry, VNR, Canada, 1982.
7. Susan Grant Lewin: One of A Kind American Art Jewelery Today , Harry N. Abrams, New York, 1994.
8. Susan Grant Lewin: American Art Jewelry Today, Thames and Hudson, Ltd, London, 1994.
9. Tail Hugh: Jewelry 7000 years, Harry N. Abzans, New York, 1991.
10. Turner Ralph: Contemporary Jewelery , Cassell and coller Macmillan.