

2021

The application of tensive semiotics on "street furniture", the example of the Tunisian city of Sousse.

Imen Sakly

Doctor of Sciences and Technologies of Design, "Higher School of Design and Sciences and Technologies", University of Manouba, Tunisia | Professor at the Higher Institute of Arts and Crafts of Mahdia, Department of Industrial and Traditional, University of Monastir, Tunisia,
imenimen.sakly@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design>



Part of the [Art and Design Commons](#)

Recommended Citation

Sakly, Imen (2021) "The application of tensive semiotics on "street furniture", the example of the Tunisian city of Sousse.," *International Design Journal*: Vol. 11 : Iss. 2 , Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/faa-design/vol11/iss2/3>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in International Design Journal by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

تطبيق سيميوطيقا التوتير على "أثاث الشارع": مدينة سوسة التونسية مثالا

The application of tense semiotics on "street furniture": the example of the Tunisian city of Sousse.

أ.د./ إيمان الصقلي

دكتوراه في علوم وتكنولوجيا التصميم "المدرسة العليا للعلوم وتكنولوجيا التصميم"، جامعة مذوبة، تونس.
أستاذة بالمعهد العالي للفنون والحرف بالمهديّة، جامعة المنستير، تونس،

تنتمي إلى مخبر الفلاسفة والثقافات التكنولوجية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس. imenimen.sakly@gmail.com

كلمات دالة Keywords :

التصميم
Design
أثاث الشارع
Street Furniture
سيميوطيقا التوتير
Tensive Semiotics
سيميوطيقا الممارسة
Semiotic Practice.

ملخص البحث Abstract :

تشهد المؤسسات الصناعية العربية المختصة في صناعة وحدات "أثاث الشارع" على غرار المقاعد العمومية تأزما وانحرفا معرفيا. في مرحلة أولى تظهر بوادر هذا التأزم من خلال المعاينة الميدانية للفضاءات الحضرية العربية عموما، والفضاءات التونسية خصوصا، ومن خلال رصد جملة من مظاهرها. في مرحلة لاحقة، وبالرجوع إلى أصل الإشكالية في بورتها داخل المؤسسات الصناعية التونسية تلمسنا وعن كثب دور المصمم الصناعي التونسي وهو دور المهمش. وليس من المبالغة إذا قلنا أن المصمم ذاته مساهم في تدهور مكانته، ويعود ذلك بالأساس إلى الارتباك المعرفي الذي يعاني منه هذا المصمم نتيجة الاختلاف الكبير بين المعارف الأكاديمية التقليدية التي كان قد تلقاها في السابق وبين المعارف المستجدة التي لم يواكبها. وقد انعكس هذا الارتباك سلبا على سير المشروع التصميمي برمته، حيث تذبذب بين العمليّة التصميمية وإشكالية التغذية الراجعة في الفضاء الحضري المباشر، وبالتالي يتناول هذا المقال إشكالية عدم التناغم بين الممارسة الواقعية التصريفية وبين هامش التقدير الزاجع بالنظر إلى داخل المؤسسة. لذا توخت الباحثة منهاجا إمبريقيا محّدا ومبتكرا يستمد جوهره من سيميوطيقا التوتير بهدف توظيفه مؤسساتيا، خدمة لمجتمعاتنا وممارساتها الخصوصية. وترجع أهمية هذا البحث إلى اكتشاف المسالك العلمية والمعرفية، ورسم حدود التوتير بين التفكير والممارسة في مجال تصميم الأثاث في الفضاء العام. من هذه الزاوية، اقتضى المقال تسليط الضوء على ثلاثة مسالك معرفية (الإدراك، التصميم، السيميوطيقا)، اعتمدها الباحثة ككلاسيّة متكاملة، وقد وظفتها عن قصد في دراستنا هذه بهدف إعادة تصميم أثاث المدن. وقد ذوّب هذا التوظيف اليون التاسع بين الثنائيات المعروفة بين ماهو نظري وماهو تطبيقي، وبين القيم الذاتية والشروط الموضوعية، ليؤسس هذا المقال إلى حلّ معادلة التوتير القائم بين ثنائيات الذات العارفة وموضوع المعرفة. وتعتبر هذه الدراسة الإمبريقية الأولى عالميا التي طبقت على تصاميم أثاث الشارع، ولمزيد الفقه في شرح هذا المنهج العلمي الذي وظفنا من خلاله المبيان التوتيري وواقع الاختيار على مدونة واحدة من مجموع وحدات "أثاث الشارع" ألا وهي "المقعد العمومي"، وقد وظفنا الخطاطات التوتيرية لمعالجة إشكاليات ذات جدوى مع أثاث إحدى المدن العربية، وتحديدا المدينة التونسية سوسة كمثال. ونأمل من خلال ما توصلنا إليه من نتائج فعالة أن نثعمق الأبحاث في نفس هذا الحقل السيميوطيقي حتى تعمم هذه الممارسة وتوصل في المؤسسات الصناعية العربية، وكذا العالمية. ومقتضى السياق أن نعرّج أن الباحثة توخت المنهج الإمبريقي، والذي احتاج بدوره إلى تظافر مجموعة من الأدوات كالملاحظة، والاستبيان المبيان التوتيري أو الخطاطة التوتيرية.

Paper received 17th September 2020, Accepted 5th January 2021, Published 1st of March 2021

قبيل: التلوّث البصري أو الاختلالات البصرية الداجمة عن سوء تكوين وتوزيع مجموع وحدات أثاث الشارع، عدم تلاؤم تصميم وظائف الأثاث مع وظيفة كلّ فضاء من فضاءات المدينة. في مرحلة لاحقة، وبالرجوع إلى أصل الإشكالية في بورتها داخل المؤسسات الصناعية التونسية تلمسنا وعن كثب دور المصمم الصناعي التونسي وهو دور المهمش وليس من المبالغة إذا قلنا أن المصمم ذاته مساهم في تدهور مكانته، ويعود ذلك بالأساس إلى الارتباك المعرفي الذي يعاني منه هذا المصمم نتيجة الاختلاف الكبير بين المعارف الأكاديمية التقليدية التي كان قد تلقاها في السابق وبين المعارف الجديدة التي لم يواكبها. وقد انعكس هذا الارتباك سلبا على سير المشروع التصميمي برمته حيث تذبذب بين تعقيد العمليّة التصميمية وإشكالية التغذية الراجعة في الفضاء الحضري المباشر. وبالتالي تتناول هذه الأطروحة إشكالية عدم التناغم بين الممارسة الواقعية التصريفية وبين هامش التقدير الزاجع بالنظر إلى داخل المؤسسة.

أهداف البحث Objectives :

يتمثل هدفنا الرئيسي في توفير أدوات منهجية علمية مقدّنة وواضحة مبنية على دعائم من الإدراك والتصميم والسيميوطيقا تفيد المصمم مستقبلا في دراسة الأثاث الحضري التونسي وذلك من أجل التأسيس لنقطة معرفية وابستمولوجية نظريا وتطبيقيا.

فروض البحث Hypothesis :

إذا اعتبرنا أن مجال تصميم أثاث الشارع التونسي قد ازداد في السنوات الأخيرة تأزما وترديا بسبب الإنسلاخ عن العلوم

مقدمة البحث Introduction :

يعتبر أثاث الشارع محلّ تفكير وتساؤل من قبل المخططين ومسيري القطاع البلدي والتجهيز والتهيئة العمرانية، كما يشمل هذا التفكير أيضا كيفية التنسيق بين هذه القطاعات، بيد أن الأداء الجيد لها يبقى متوقفا ومرتكزا على القطاع الصناعي وآليات تنفيذه. لهذا السبب ركز هذا البحث وفي جزء كبير منه على دراسة هذا القطاع الصناعي ومن وراءه مجال التصميم الصناعي. ويعدّ هذا المجال الأخير أي مجال التصميم الصناعي مجالا مغيبا في تونس أو هو بمثابة الحلقة المفقودة التي كان يفترض بها أن تصل بين التنتاجات المعرفية الحديثة وبين الاستراتيجيات الصناعية الوطنية.

أهمية البحث Significance :

تنبثق أهمية هذه الورقة العلمية في جوهرها من أنها تدرس المتغيرات الاجتماعية والثقافية، والتي أدت إلى بروز أثاث حضري ذا خصوصية معينة في المدن التونسية الكبرى وأبرزها مدينة سوسة. كما تكمن أهمية هذا البحث في أنه يناقش سبل النهوض بمجال تصميم وصناعة "أثاث الشارع".

مشكلة البحث Statement of the problem :

تشهد المؤسسات الصناعية التونسية المختصة في صناعة أثاث الشارع تأزما وانحرفا معرفيا. في مرحلة أولى تظهر بوادر هذا التأزم من خلال المعاينة الميدانية للفضاء الحضري لمدينة سوسة ورصد جملة من مظاهره وهي من

ولإنجاز هذه المرحلة، سنتوحي الدراسة السيميولوجية ومن ثمة سنتوحي المنهج السيميائي باعتبارهما بعدين ابستيمولوجيين ومعرفيين أساسيين لدراسة عينة بحثنا "المقعد" دراسة سيميوطيقية.

وفي هذا الصدد، ينبغي التمييز بين علمي؛ السيميولوجيا والسيميوطيقا، إذ تعود جذور السيميولوجيا إلى فرناند دي سوسير في كتابه سنة 1916 "محاضرات في اللسانيات العامة"، حيث اعتبر أن اللسانيات هي جزء من السيميولوجيا على عكس رولان بارت الذي اعتبر أن السيميولوجيا هي جزء من اللسانيات، إذ عمل هذا الأخير على قلب المعادلة السوسيرية حين اعتبر السيميولوجيا فرعاً من اللسانيات. وقد صرح في مقدمة كتابه - مبادئ في علم الدلالة بأنه "يجب من الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري. فليست اللسانيات جزءاً، ولو مفصلاً، من السيميولوجيا، ولكن الجزء هو السيميولوجيا، باعتبارها فرعاً من اللسانيات" (رولان بارت 1986 ص 30، 31). وقد أسس بارت في كتابه عناصر السيميولوجيا للثنائيات المنهجية مثل (الذال والمدلول، والسانكروني (التزامنية)، والدياكروني (التطورية)، والتضمن، التقرير والتعيين، والمحور الأفقي والمحور التركيبي). ولقد قيد دي سوسير هذا العلم في دراسة العلامات ذات البعد الاجتماعي، بينما يرى الأمريكي شارل بيرس أن السيميوطيقا مدخل تطبيقي للمنطق والفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها دي سوسير المصطلح.

ويمكن أيضاً التمييز بين العلمين بشكل أدق من خلال ما أدلى به جميل الحمداوي في قوله: "إن السيميولوجيا عبارة عن نظرية عامة، وفلسفة شاملة للعلامات، أو هي بمثابة القسم النظري. في حين تُعدّ السيميوطيقا منهجية تحليلية، تشغل في مقاربة التصوص، والخطابات، والأنشطة البشرية تفكيكا وتركيبا وتحليلاً وتأويلاً، أو هي كذلك بمثابة القسم التطبيقي للسيميولوجيا" (جميل الحمداوي 2015 ص 10، 11). ولعلّ تأييدنا لهذا الرأي ليس من قبيل الصدفة فقد اجتمعت وجهات النظر على تفاوتها على اختيار مصطلح السيميوطيقا تنظيراً وتطبيقاً، بعد افتتاح "المؤسسة العالمية للدراسات السيميائية" التي تُعنى بالبحوث والدراسات ذات الصلة الوطيدة بالسيميوطيقا والتي تصدر مجلة بعنوان السيميوطيقا (sémiotica).

في حين يعرف غريماص السيميائية على أنها "علم جديد مستقلّ تماماً عن الأسلاف البعدين، وهو من العلوم الأمهات ذات الجذور الظاربة في القدم، فهي-أي-السيميائية علم جديد مرتبط بسوسير وبيرس الذي نظر إليها ميكراً، ونشأ هذا العلم في فرنسا اعتماداً على أعمال رومان جاكسون، وهيمسليف"، وكذلك في روسيا (...)

وهذا في السبب "فيلسوف الأحمر 2005 ص 4).

إن لا ريب أن قضية المصطلح قضية شائكة، وعلى العموم ينبغي أن لا نستعمل مصطلح السيميوطيقا والسيميولوجيا والسيميائيات على سبيل الترادف، وهذا يحتم علينا ضبط المصطلحات وتوحيدها إن أمكن.

وفي هذا السياق إنفّت عدد من الدارسين لضبط المصطلح مثلما فعل غريماص الذي حدّد في مؤقّه الذي إشتراك فيه مع جوزيف كورتيس للتمييز بين المصطلحات، بحيث عرّف "السيميولوجيا على أنها علم يدرس العلامات، والسيميوطيقا على أنها النظرية العامة للعلامات، وحدّد السيميائيات بأنها دراسة اللغة من زاوية الدلالة"، ومعنى هذا أنه اعتبر أن السيميولوجيا علم، والسيميوطيقا نظرية، والسيميائيات دراسة أو منهج نقدي (Dictionnaire Hachette encyclopédie 2002 p.p 212, 245). ومع ذلك، فنحن نصرّ على تبني ما توصلت إليه الأبحاث السيميائية الحديثة بخصوص المشروع السيميوطيقي الحديث القائم على النظرية والتطبيق، وترتكز السيميوطيقا التوتري (التي تعتبر علماً حديثاً) بدورها على ما هو علمي ونظري ومنهجي. وعليه، ارتكزنا في دراستنا الميدانية على المشاريع التراثية والتي تنهل من أصول

والمعارف الجديدة في ظلّ التغيرات السريعة التي يشهدها العالم في شتى المجالات، فإنّ تطبيق نماذج إمبريقية مبتكرة على الأثاث في الفضاء الحيّ تستمدّ منهاجها من سيميوطيقا الممارسة بهدف توظيفها مؤسساتياً، سيوّدي حتماً إلى نتائج مفيدة تعكس هوية المجتمع لمحلّي ممارساته.

حدود البحث : Delimitations

تعتبر تطبيقات "سيميوطيقا التوتري" على تصميم "أثاث الشارع" تطبيقات مبتكرة وهي من جهد الباحث، حيث لم يسبق التطرق إليها سابقاً.

منهجية البحث : Methodology

يرتكز هذا البحث على المنهج الوصفي والتطبيقي: وقد اعتمدنا في تحليل دراستنا الميدانية على سيميوطيقا الممارسة وسيميوطيقا التوتري مستعينين في ذلك بالمبيان التوتري والاستبيان، وتم تطبيق هذا الاستبيان على عينة محدودة العدد "عينة موجهة" مست قسم التصميم الصناعي بالمؤسسات المختصة في الأثاث بالبلاد التونسية وتحديد المؤسسات ستيب للسبك بصفاقس الغربية وشركة المعادن العصرية ميتال مودن بمنزل حرب. ويحتوي هذا البحث على أكثر من مدوّنة، قسمناها إلى عنصرين: يتمثل العنصر الأول في المقاعد العمومية، والعنصر الثاني الإضاءة الحضريّة.

دراسة مقاعد مركز مدينة سوسة من السيميولوجيا إلى سيميوطيقا

التوتري

تشتمل هذه الورقة على البحث في الخصائص السيميائية للموضوع "أثاث مدينة سوسة"، مكوناته، أجزاءه، نشأته، الأسلوب الذي طبعه وسماته الأساسية، أيضاً الجهاز المفاهيمي الذي ينتمي إليه، كل هذه العناصر ستدر أيضاً لدراسة التأثير المفاهيمي في بيئة المنتج الحاضرة له هذا من جهة، وفي الاستعمال اليومي في إطار البيئة التونسية من جهة أخرى، والتي على ضوءه ستحل مختلف الفئات السيميولوجية التداولية التي يستعملها المستعمل ضمن سياق بيئته بالمدينة سوسة وبعدها سننتقل إلى التحليل السيميائي ضمن مستوياتها الممارساتية. ومهما يكن من أمر، فإنّ تحليل هذا المدوّنة فرض علينا القيام بعملية نميط (Typologie) ونمذجة وحدات الأثاث التي ستدرج في دراستنا تحت أربعة وحدات كبرى هي مقاعد، أعمدة الإنارة، الواقيات العمومية، وذلك بتصنيفها وفرز عناصرها التي تتماثل والتي تتسلسل من الأثاث كلّ حسب التصميم السيميوطيقي التي اتّسمت بها.

تطلب هذا الأمر، استخراج المعاني والدلالات العميقة لمجمل هذه التصاميم والتي تمّ توظيفها توظيفا يبدو لنا في بعض المشاهد عشوائياً كما تبين لنا أنه توظيف مدروس في مشاهد أخرى حضرية.

بما أننا لاحظنا أنّ نفس السلسلة قد تتكرّر في أكثر من فضاء، على الرغم من اختلاف وتغيّر الوظائف بين الفضاءات الحضريّة بمدينة سوسة. بالاستناد إلى هذا الخلل الإجرائي والمعياري الميداني، ينبغي الأخذ في الحسبان أنّ مثل هذه التغيرات قد تُفقد الموضوعية والفضاء الخصوصية التي يفترض أن تكون ميزة لها.

المبحث الأول: سيميوطيقا "أثاث الشارع" ذا "الطرّاز الباريسي" بفضاء مركز مدينة سوسة

المطلب الأول: السيميولوجيا، السيميائيات، والسيميوطيقا: ضبط وتوحيد للمصطلحات

سنحاول في هذه المرحلة من البحث تقديم الخطوط العريضة والتفصيلية في تحليل عينة البحث "المقعد العمومي" / تحديد مجتمع البحث "مجتمع مدينة سوسة المركزية وذلك وفق خطة عملية مبيّنة وواضحة، حيث تتشكل هذه الخطة وثيقة تحضيرية لكافة الخطوات التي سيتمّ اتباعها.

اللهجة التونسية" (ريم بن رجب، هذا البحث متوفر على الإنترنت: <https://nawaat.org/portail/2018/07/12/>). بالإضافة إلى اللغة العربية الفصحى، تمتزج الدارجة أو اللهجة العامية المحكية التونسية باللغة الفرنسية والإيطالية والألمانية ولغات أخرى، فهي لهجة منفتحة على المجتمعات الغربية، ويعود ذلك إلى أسباب تاريخية وأهمها التجربة الاستعمارية، الإستيطانية، الإيطالية من بينها فالرومان حكموا تونس قرونا عديدة إثر العهد الفينيقي، ومن بعدها التجربة الاستعمارية الفرنسية حيث دامت هذه التجربة ربع قرن انتهت إلى جعل المجتمع التونسي مجتمعا هجيناً لغوياً ما بين لغة عربية وأخرى فرنسية، فإلى حدود القرن العشرين كانت اللغة التونسية عبارة عن لهجة عربية، ولكن غالبية المجتمعات المحلية أثرت استعمال اللهجة التونسية المشتقة من مفردات هجينة حتى باتت مختلفة عن العربية، وبذلك نتج عن هذا الاختلاط ولوج مصطلحات غير عربية إلى المجتمع التونسي وهو ما نجده في ما اصطلح عليه في الدارجة "البنيفة" "بالبنك". ذات الأصل اللغوي الإيطالي، لذا أستهل تعريفياً للكلمة مما ورد في "لسان العرب" لمحمد بن مكرم بن علي وأحمد الأنصاري الإفريقي المصري: "[ب. ن. ك]: البنك الأصل أصل الشيء وقيل خالصه.

والبنك لفظه مُعَرَّبَةٌ وتبذك بالمكان: أقام به وتَأَمَّلَ، وتَبَدَّلُوا في موضع كذا: أقاموا به" (محمد بن مكرم علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الانصاري الرويفي الإفريقي 2009 ص 487). وأما أبي الحسن أحمد بن فارس في مؤلفه "معجم مقاييس اللغة" الذي يعدّ من أهم المعاجم والموسوعات العربية في العلوم اللغوية الحديثة، لأنه ابتكر التدقيق في "جرس الكلام" والتعمق فيه وعنه أخذت المعاجم اللاحقة؛ فقال: "الباء والذون والكاف كلمة واحدة، وهو قولهم: تبذك بالمكان: أقام وهي شبه التي قبلها" (أبي الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا 2002 ص 477).

من خلال هذا الشرح نبيّن أنّ اللغة التونسية الدارجة متجذّرة في تجربة الإنسان التونسي مع عالمه البصري وتصوراته عنه، فحينما تأخذ اللغة شكلها البصري، فإنّها تكون معبّرة عن ذاتها وعن محيطها البصري والإدراكي معاً. واليوم ما يزال اللفظ "بنك" يدلّ على عدد من المعاني المرتبطة بإنتاج صور بصرية وسمعية شائعة في ذاكرة التونسي مثل لفظ تبذك والذي يفيد تماهي المقعد تطابقه هندسياً مع جسد المستعمل وأوضاعه الجسدية، على نفس هذا المنوال يشير هذا الفعل على الإقامة والمكوث أيضاً يدلّ على الطول الزمني لحدث الجلوس. إنّ فحص للممارسات اللغوية يكشف أنّ استعمال الكلمة لا يقتصر استعمالها على ما له علاقة بالإدراك البصري فحسب وإنما أيضاً يشمل ما له علاقة بالإدراك السمعي.

من هذا الزاوية، ينبغي على المصمّم التونسي أن يأخذ في حسابه توظيف "فنّ العلاقة" أو المسألة الاستبدالية للسنن البصرية والألسنية اللاتين تربطان المنتج بالإدراكين السمعي والبصري، وأن يبع الأثر الذي يتركه تطوير نتاج بصري في صياغة نوع الخطابات المعاصرة وتمثّلاتها الاجتماعية وقدرة هذه الخطابات على تشكيل الوعي التونسي المستقبلي يجب البحث عنه في موضع آخر. أو أن يجعل من اللغة أداة معبّرة عن الماضي السحيق وعن الثقافة التونسية وقوليتها وفق ما برهنت عليه اللغة الكلاسيكية واستكلت عليه من بعده معاجم عصر النهضة ثم الذي يليها.

وفي هذا الخصوص تحرّى الباحث هشام التّحاس الدقة في التلقظ، كما دعا إلى عدم الخلط بين "البنك" و "البنيق" مستطرداً بالقول في مؤلفه معج فصحّ العرب "إذا انتقلنا إلى معاجم عصر النهضة والعصر الحديث وجدناها تتوجّس وتخرّ من المعنيتين العاميتين الساندين في أغلب اللهجات العربية المحكية. معنى المنضدة واللاوح الخشبي المسطّح كالمقعد الطويل أو المعنى الآخر الأعم وهو المعنى الذي أورده (المعجم الوسيط) لمجمع القاهرة؛ البنك: كمؤسسة تقوم بعمليات الإئتمان بالإقراض والإقراض. (مج)

السيمولوجيا وأصول السيميائيات، وأيضاً من أصول السيمولوجيا كما عرفها التارسون الأوائل لها. فمقتضى السياق أن نعرّج إلى أنّ المشروع للسيمولوجي الجديد لا يلغي قيمة المشروع السيمولوجي المشروع السيميائي وإنما يحفزها ويظهرها.

وفيما يلي سنتطرّق إلى السيمولوجيا البصرية لرولان بارت وجماعة مو (GroupeU) وسيمولوجيا التلقظ مع إميل بينيفست (E. Benveniste) وسيمولوجيا الثقافات المتعلقة بمدرسة تارتو (Tartu) من ثمة سيمولوجيا التلقظ مع بينيفست؛ سيمولوجيا التصميم مع أن بايرت جسلين، وسيمولوجيا التوتّر (جك فونتاني وكلود زلبربرج) وسيمولوجيا الممارسة وسيمولوجيا الاهواء مع جك فونتاني وغريماص، وسيمولوجيا الذات مع جون كلود كوكي السيمولوجيا الاجتماعية مع كريماص، وجون ماري فلوش، ولانوفسكي، ومارون ومارسياني، وسيمولوجيا الثقافية، سيمولوجيا السردية؛ سيمولوجيا الأشياء أو الفعل أو العمل مع كريماص. وتعتبر هذه الخطوة الأركولوجية من أشدّ خطوات البحث صعوبة، حيث سنترّاح من خلالها بين الجانب المعيارى العلمي وبين الجانب الواقعي الموضوعي.

المطلب الثاني: المقاعد العمومية من السيمولوجيا اللسانية الاجتماعية إلى سيمولوجيا التوتّرية بفضاء مدينة سوسة الفرع الأول تصميم المقاعد بين الممارسة الألسنية (التفضية) التونسية والممارسة الجسدية

يستدعي التحليل العميق لمحتوى المقعد العمومي المثبت على سطوح الشوارع التونسية (السوسية) الخوض في أنظمة السيمولوجيا البصرية واللفظية ومرادفاتها، وسبورها في المجتمع، وذلك من حيث أنّ الرغبة في إجراء التحليل السيمولوجي على المقاعد العمومية تقتضي ملامسة النموذج اللساني؛ (اللغة والكلام) كونه نسق دالّ ينتمي إلى التالوث الآتي: المادة واللسان والاستعمال، واليهما يتوجّه البحث فيما يلي من المناقشة.

إذن وقيل البدء بالتتبّع الوظيفي الدلالي للمقعد من جهة الاستعمال والمنفعة والارغونوميا، لا بدّ من الإشارة إلى ماهيته السيمولوجية؛ فهو مجموعة من المفردات المنضوية تحت ثنائية المركب والتظام، هذه الثنائية تعتبر بدورها عنصراً من العناصر الأربع التي أسس لها رانداها التّقاد الفرنسي رولان بارت (راندا سيمولوجيا الدلالة) في كتابه عناصر السيمولوجيا والتي يجب من خلالها على تساؤلها "ماهي السيمولوجيا؟" بمغامرة.

تعتبر اللهجة العامية المحكية أحد مكونات المجتمع التونسي الرئيسية، شأنها في ذلك شأن اللهجات العربية وهي "مستمدّة في معظمها، كما يرى كثير من اللغويين من روح اللغة العربية الفصحى، ربّما تغيّرت صرفاً ونحواً لكنّها مازالت تحمل شيئاً كبيراً من الاتساع اللفظي" (سماح هدايا 2014 ص. ص 4، 6) والمعنوي والزمني للغة العربية الأصلية.

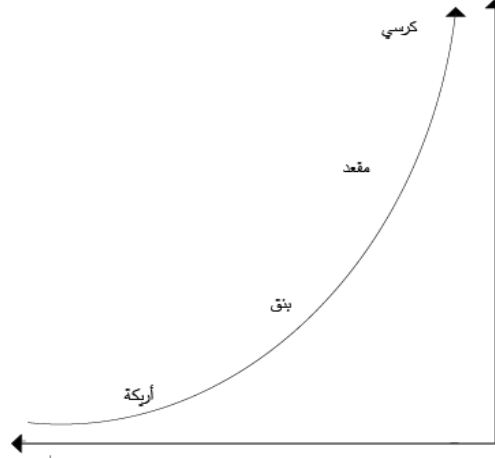
فإذا متأمّلنا ملياً في لفظ المقعد سنجد أنّه يتنزّل وفق النظام اللغوي للعربية الفصحى كالاتي:

"مقعد [مفرد] ج مقاعد؛ مصدر ميمي من قعد/ قعد ب/ قعد على/ قعد عن/ قعد في/ قعد ل: {فرح المخفون بمقعدهم خلاف رسول الله}، اسم مكان الجلوس من قعد ب/ قعد على/ قعد عن/ قعد في/ قعد ل: مكان الجلوس {وأنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع}، {في مقعد صدق}، أخذ مقعده: جلس هو منى مقعد القابلة: شديد القرب" (أحمد مختار عمر 2008 ص 1842).

مشتقة من الجذر {ق. ع. د} وهي [مفردة] وجمعها مقاعد {قعد} "مقعدة الشخص أي موضع القعود من الجسم، جلس على مقعدته" (المرجع نفسه).

وهذا ما نجد له صدى في الدارجة التونسية المستمدّ شكلاً من نفس جذرها اللغوي العربي الفصحى {ق، ع، د} الكلمات التالية: قعد، أقعد، مقعدة، قعدت، قعدت... وكلمات أخرى منطوقة ومكتوبة شتى مع اختلاف في سياقات متلظّاتها ورسومات حروفها. ف"العامية بإمكانها الاجترار من اللغة العربية الفصحى كأحد اللغات الأصل

المستوى العالي (العربية الفصحى مثالا) (والمستوى المنخفض) العاميات واللهجات المتفرعة عن العربية الفصحى " (جميل الحمداوي 2016 ص 56) كالدارجة التونسية مثالا. إحدائيا، طبقنا هذه الرؤى اللسانية التفكيرية، من خلال محاور التوتّر (وبالإرتكاز على السؤالين 201 من الاستبيان)، فالمحور الأفقي للأفصاح، حيث عينا على هذا المحور موضع الدال لكلّ تصميم باللّهجتين الدارجة والعربية، والتي ورد فيها تشكيلات المقاعد: الأريكة، بنف، المقعد، الكرسي. وأمّا المحور العمودي فهو للأرتيب تحدّد فيه المدلول اللفظي لكلّ تصميم حيث تراوحت الدلالات في هذا المحور من التراخي الجسدي (والتي أشرنا إليها بالعلامة السالبة) إلى دلالات الإستقامة الجسدية والتي أشرنا إليها بالعلامة الموجبة، وقد ترتّب في هذا المحور حضور التمثيلات التهنئية المصاحبة لكلّ لفظ من ألفاظ إحالات التصميم أي صورته التهنئية لدى المصمّم الباحث، تُرجم ذلك في الخطاطة التالية:



تحدّد الخطاطة التوتريّة الحضور اللغوي والذهني للتصاميم في علاقة الدالّ اللفظي بالمدلول الذهني) العامل والمعمول كقولك: "قعدت مقعد زيد. فمقعد اسم لمكان القعود، وهو مأخوذ من مادة القعود" (هادي نهر 2009 ص 165)؛ مقعد الإنسان: مقعدات ومقاعد، مقعد الشخص: الأرداف، موضع القعود من الجسم لذلك يقال جلس الشخص على مقعدته. "إن المهارات الحركية للجسد وإنتاج الكلام في الدماغ تتحكم فيها خانتان متجاورتان (16). وإن تجاور هاتين الخانتين يحمل على الاعتقاد بأن الكلام قد تطور تاريخيا بتزامن مواز مع تطور استعمال الإنسان للأدوات. (17) وما يطلق عليه عادة بـ"الامتداد" من خانة إلى أخرى، قد يكون ناتجا عن القرابة الخفية بين تنسيق حركات الجسد والكلام" (كمال بلاطة 1997 ص 10).

لهذا السبب، تقتضي منهجية عملية التصميم المرور من عملية النمذجة الجسدية الجموعية (تصنيف المقاييس الإنسانية المختلفة) للمقعدات والبيانات الجسدية الاجتماعية بهدف للوصول إلى تفعيل الرسوم التقنيّة والمنظورية الافتراضية أو (الأبعاد والأحجام) المستقبلية للمقاعد العمومية طور التصميم.

نحن هنا نتمن أطروحة كرناپ (Carnap) الذي ميّز بين حقيقتين؛ حقيقة تحليلية (Analytique) وحقيقة تصنيفية (Catégorielle) فإن يتميّر المقعد بالذبات فتلك حقيقة تصنيفية في عالم واقعي، أما أن يكون المقعد متحرّكا فتلك حقيقة افتراضية في عالم ممكن واقعي. أي حقيقة متعارف عليها اجتماعياً واستعمالياً وحقيقة أخرى ممكنة وواردة في عالم الممكنات وبالنسبة لنا بوصفنا مصمّمين نوظف الشرط الافتراضي أو ما يسمّى بالفرنسية (Le conditionnel) فنميل إلى العالم التحليلي.

يستلزم ذلك تعبيراً احترافياً تقنياً للتصويرين الفكري والجسدي اللذين يتكاملان مع إنجاز التصميم من الفكرة إلى المفهوم ويظهر ذلك، إما كتابة أو رسماً أو كليهما معا "سكاتشات" (sketch). ويتضمّن هذا التعبير مسائل/ مشكلات التصميم (Design (problems)، وفسلفة (فكر) التصميم (Design (thought)

(هشام النحاس 1997 ص.ص 191، 192). وفي نفس هذا السياق، عرض أبو سعد في "قاموس المصطلحات والتعبير الشعبية" في الصفحة 310 في القسم 23 في أدوات التجارة خصائص اللفظ الشعبي ومعانيه البراجماتية والمنفعة المهنية الناتجة عنه، إذ يقول: "بنك (من الفرنسية banc)، ومعناه مقعد طويل، وهم يطلقونه على المنجرة أو النصد الذي يؤدي النجار عليه أعماله" (أحمد أبو أسعد 1987 ص 31). ومقتضى السياق أن ننوّه إلى أنّ الحديث عن اللغة ليس بمعزل عن الطبقات اللغوية في علاقتها بالطبقات الاجتماعية، ما يضعنا أمام سجلات مختلفة للغة مرتبطة بالمستوى الثقافي والاقتصادي للمتلّم بالتمييز بين الجملة الشعبية والجملة المعيارية، ومناسبة الحديث والمشاركين، والأهداف، والوسائل التواصلية المنشودة كاللغة المرئية والمسموعة، وفي نفس هذا الصدد "تحدثت" شارل فيركسون (Ferguson Charles) عن مستويين من اللغة :

تحدّد الخطاطة التوتريّة الحضور اللغوي والذهني للتصاميم في علاقة الدالّ اللفظي بالمدلول الذهني) العامل والمعمول كقولك: "قعدت مقعد زيد. فمقعد اسم لمكان القعود، وهو مأخوذ من مادة القعود" (هادي نهر 2009 ص 165)؛ مقعد الإنسان: مقعدات ومقاعد، مقعد الشخص: الأرداف، موضع القعود من الجسم لذلك يقال جلس الشخص على مقعدته. "إن المهارات الحركية للجسد وإنتاج الكلام في الدماغ تتحكم فيها خانتان متجاورتان (16). وإن تجاور هاتين الخانتين يحمل على الاعتقاد بأن الكلام قد تطور تاريخيا بتزامن مواز مع تطور استعمال الإنسان للأدوات. (17) وما يطلق عليه عادة بـ"الامتداد" من خانة إلى أخرى، قد يكون ناتجا عن القرابة الخفية بين تنسيق حركات الجسد والكلام" (كمال بلاطة 1997 ص 10).

المطلب الثالث: رباعية اللسانيات البنيوية وسيميوطيقا الأوهام وسيميوطيقا الجسد سيميوطيقا التوتّر لنمذجة مقاعد مدينة سوسة

الفرع الأول: تناصّ المقاعد وسيميوطيقا الجسد تأسيسا على دراستنا اللغوية/ التصميمية السابقة في علاقتها بالمقعد وأنظمتها، وفي هذا المطلب "ستكون تفضيلاتنا لدلالات الممارسات متأسسة على "تجربة التفاعل مع النصّ" (Jacques Fontanille 2008 p 25) بما أنّ التصميم هو نصّ أي متورّط مع اللغة. يحيلنا ذلك، إلى قضية من طبيعة أخرى، تتعلق بالإدراك السيميائي*. إنّ إدراك الموضوع حسياً وتحولها إلى كيانات تستقر في ذهن في صيغة مضامين لسانية اجتماعية* لتستحيل إلى عمليات إدراكية دلالية في ممارساتنا اليومية ضمن الفضاء الحضري.

تنظم العلامات التجربة الإدراكية فنحن ندرك العالم الخارجي ونتعرف إلى ما يوجد خارجنا عبر بناء عقلي تفكيري منطقي أو افتراضي، وحقل دلالي لغوي أساسه التواصل مع المادة وتفكيك شفراتها.

من هذا المنطلق، تستقي الموضوع الحسية دلالاتها أثناء العملية التصميمية أيضا من التلقظ والصورة البصرية للجسد والتي تُختزل على مستوى العبارة والمحتوى (البنية الجسدية) " مقعد الإنسان"، لأنّهما ركانان يقوم أحدهما الآخر. فكلمة المقعد مشتقة من مادتي

الجسد، الذي تكمن خصوصيته وفعالته في الإحساس: ليس برينا إته يضيف من خلال خلق حالة انسجام في الوجود السيميائي- مقولات الاستنباه الأصل التي تشكل العطر الانفعالي" (أجبرداس جوليان غريماص، جاك فونتاني 2010 ص 57) كما جاء على لسان الباحثين (كريماص وفونتاني) في كتابيهما (سيميائية الأهواء).

بناء على ذلك، يتحوّل "العالم إلى عالم أكرس" والتصاميم إلى تصاميم خالية من الفكر إذا لم تتخذ شرعيتها من التلقظ وعبره، ونحن هنا نثمن مشروع بارت السيميولوجي عندما إعتبر أنّ التصميم يكتسي قيمته ومفعولته من وساطة اللغة كظاهرة اجتماعي للتفاعل.

لكننا، وعلاوة على هذه المسألة اللسانية، نرى أيضا بأن دلالة التصميم لا تتأتى فقط من ملكة التلقظ بل نحن ننقأها أيضا من لغة بلاغية صامتة كامنة في صميم التصميم ذاته، نلتقطها من الأشكال والألوان، والملامس، إلى غير ذلك من خلال ثقافة الإتفاق.

والثقافة هنا سند لواقعة إبلاغية دعامتها تناقل قولي وهي شرط تحقق البعد التداولي للنموذج. فالخطاطة العامة هي السبيل الذي يقود إلى إعادة جمع أفكار محضة عن التصميم، ليستحيل بذلك نتاجا دلاليًا وبامتياز.

إته بعيدا بناء فكرة سياقها الثقافي وهذا ما تؤكد التجربة الإدراكية أثناء التصميم، فعندما يرسم المصمم فكرة تصميمية، ولا يستطيع مباشرة تحديد المقاصد المرجوة من التصميم: فيتساءل كيف هو التصميم؟ وبإمكانه أيضا أن يتعمق في استخراج كنه معانيه فيقول: على ماذا يمكن أن يدل هذا التصميم؟ ما مقدار ما يمكن إدراكه؟

إنّ هذه التأويلات ليست بمعزل عن التسنيبات الثقافية المنبثقة منها بل هي وليدة تعليماتها.

و عبر القرائن والمؤشرات التلقظية الذالّة على الاندماج والاندماج (Débrayage/ Embrayage)، ينظم المتعدد المعرفي في عقل المتحدث، "منتجا بذلك السيموز أو آثار الذلالة السيميائية أو العلامة التوتيرية" (Louis Hébert 2005 p.p 111, 139). الفرع الثالث: توظيف اللسانيات البنوية في تصميم المقاعد العمومية

يُنظر إلى الاندماج على أنه إندماج المصمم/ المتلقظ عبر وسيط من ظمانر المتكلم ومن ظمانر التّواصل أنا و"نحن" و"أنت" وحضوره في الزّمان والمكان، والاندماج هو تعقيب المرسل وحضور المرسل إليه فقط ورغباته، حيث يتكفل المصمم بالتعبير عن المستفيد في زمان ومكان وسيط (Médiateur)، والمصمم في هذا الإجراء ذو معرفة بقدرات المستعمل وأفعاله.

ولا يتعارض هذين الإجراءين السالفين مع حقيقة خطية النظام الغوي وازدواجية وظائفها، ونعني هنا أنّ الأبنية اللغوية الكامنة في ذهن المفكر/ المصمم تتألف من خطين أحدهما أفقيًا والآخر عموديًا والفرق بينهما جلي، إذ تكفل الخطية الأفقية التحقّ الفعلي للمعنى (الاتصال) وتواليه، في حين أنّ الخطية العمودية هي خزينة ذاكرية يمتلكها المعير/ المصمم إحللا للمفردات وتحويلها إلى كلمات جديدة، بما يسمح له باستبدالها بكلمات أخرى، يمكن توضيحها في الجدول الآتي؛

جدول (1) توظيف مقاربة دي سوسير حول الاستبداليات (المحور الصرفي، والمحور التركيبي) في مجال التصميم الصناعي

أسند	الرّجل	ظهره
فردت	المراة	ذراعيها
وضع	المستعمل	مرفقيه
إلى آخره	إلى آخره	إلى آخره

حمود، عماش، أحمد كاظم 2016 ص 681). على حدّ تعبير مصطفى حميدة في مؤلفه نظام الربط والارتباط. بيد أنّ الأمر الذي لا تقوتنا الإشارة إليه، أنّ الذات الفاعلة إجرائيًا في التصميم ليست مستقلة عن الذات الهويّة (حالات النفس

Conceptual)، ومخطّط مفهوم التصميم (philosophy design plan)، وبياني العلاقات (Bubble diagram)، ويشمل كذلك تتابع الأحداث (السيناريو)، ورؤى المصمم (Designer) (visions)، لشرح الفكرة بين المختصين ولتحقيق التّواصل من حبكة العمل المدوّن. "فالسيماء هي أساس للتّواصل عامّة وبذلك تصبح اللّغة أو الرّموز جزءا من أنظمة التّواصل مثلها مثل: الإيماءة والإشارة والأمثلة" (فرناند دي سوسير 1985 ص 36).

وعليه، تعدّ الممارسة التلقظية ديناميكية بين مصمم الأثاث والمستعمل، وتعدو هذه الممارسة أعمق من الذّاحية المعرفية حينما تستمدّ الذات وجودها السردى السيميولوجي من حياة المفوضات وتجدها.

على ضوء ذلك، "تعيّن الموضوعة كإمتداد للذات الانسانية، لأنها جزء من الحضور الذهني والفيزيائي الحي المعاش لها، وهي أيضا امتداد للحضور الجسدي. لكن، وبمجرد الانفصال عن الموضوعة، فإنّ التّعديد الوحيد الذي يبدو لها بيّنًا هو وجوديتها المحضة والخالصة بأبعادها وحالاتها الهويّة المتنوّعة. معنى هذا أنّ التصميم تكون لها قيمة من خلال الذات المدركة المؤهّلة لأفق الفعل" فيفضل هذه الإستحالة سيسقط العالم باعتباره "حالة أشياء" على "حالة الذات" أي يُعاد إدماجه ضمن الفضاء المنسجم للذات. وبعبارة أخرى، خلق حالة انسجام الاستنباهين البراني والجواني" (أجبرداس جوليان غريماص، جاك فونتاني 2010 ص 59).

يتوجه الجسد نحو المنتج فهو بالأساس يؤسس ويحرّك نظام الجسد نحو وظيفية المنتج. يفترض ذلك حضور الجهات (modalité) الأربعة الوجودية التي استخرجها جوليان غريماص في سيميولوجيا الفعل أو السيميولوجيا السردية كما يحلو للبعض تسميتها وهي كالاتي: وجوب الفعل، وجوب المعرفة، وجوب الإرادة، وجوب القدرة.

نحن هنا لم نبتعد كثيرا عن "نظرية الفرص" أو المنوحية (Affordance)، التي تنبئ أبعادا متعدّدة للأرغونوميا فالمقعد يدعونا إلى "وجوب فعل" الجلوس، فعلى ضوء بلاغته البصرية يتوظف الجسد ذاتيًا وتلقائيًا، يتوقّف ذلك على قدرة الفاعل الإجمالي، كما "تنطبق جهات الفعل أو جهات الكينونة كذلك على المعطيات التعينية، التقديرية التي نستمدّها من الموضوعات كاللون والملمس، أو على أيّ عنصر آخر دالّ. فسيناريو الاستعمال الذي يضعه المصمم يحثي ضرورة على هذه الجهات الأربعة، وهي تأتي ضرورة بصفة متسلسلة ومتتابعة (Jérôme Guiborgé 2015 p 4)، وحيث أنّنا نقتطف من خلال هذه السيناريوهات ما يضيء لنا درب المصمم الدونسي وسبيله يستلزم الأمر مزيدا من التدقيق والقراءة المتأدبية والرّصينة لمراسم عملية التصميم واستراتيجياته.

الفرع الثاني: سيميولوجيا الأهواء ودورها في تصميم المقاعد وإدراكها

يمنح الجسد الموضوعة مفعولية الجلوس أو وظيفية الإتكاء من اللغة الذّابغة منه، إذن تتخذ الموضوعة طابعا إنسانيًا، بعبارة أخرى نحن هنا إزاء أنسنة الموضوعة أو أنسنة المنتج المرجع.

بهذا الإعتبار، " يتحوّل العالم إلى معنى-إلى لغة-من خلال الجسد المدرك، ومن خلاله تستنبط الاستنباهات البرانية. ويتمّ تناول التشخيص باعتباره نمطا في التفكير كما تمارسه الذات، إنّ توطّ

وفي نفس هذا السّياق، يتمدّل دي سوسير هذه العلاقات التركيبية ب: " (الحضور، والغياب)، إذ يجعل الحضور بخطّ أفقي والغياب بخطّ عمودي، فالأفقي يشير إلى الخطّ المكتوب أو المنطوق، أمّا العمودي فيشير إلى العناصر المحتملة في الذاكرة" (حاتم رياض

القرن الماضي مع "جاك فونتاني" (Fontanille Jacques) و"كلود زليبيرج" (Claude Zilberberg)، بعد أن أصدرنا معا كتابا مشتركا يحمل عنوان "التوتر والدلالة" (Jacques Fontanille, Claude Zilberberg, 1998 p 251). وتوسع في دراستها قلة قليلة من المفكرين والباحثين وهم: "كلود زليبيرج" (Claude Zilberberg) في كتابه (المختصر في النحو التوتري) (Précis de grammaire tensive) و"لويس هيرت" (Louis Hébert) في مقاله حول (الخطاطة التوتريّة)، وما كتبه أيضا كوينياس نيكولاس (Couégnas) و"نيكولس لوران" (François Laurent) في مقالتهما النظرية والتطبيقية التي خصّصت لسيميوطيقا التوتر. وأما في مجال التصميم فقد اختصّت الباحثة منذ بدايات سنة 2012 "آن بيارت جيسلين" (Anne Beycart Geslin) في دراسة التصميم الداخلي سيميوطيقيا واستعانت نظريا وتطبيقيا بنماذج من خطاطات التوترية.

ويقوم التوتر على جدلية القوة والمدى وتقاطع حالات الروح مع حالات الأشياء، ويمكن التمييز بين الجهتين: جهة معاشة، وجهة إدراكية، ومنظور داخلي ومنظور خارجي. وإجمالاً تدرس هذه السيميوطيقا مختلف الفواصل والحدود والدرجات بين المستمر والمنقطع، وبين الوقفة والديمومة.

وتأسيسا على ماسبق، فهناك بعدين فرعيين مكملين للبعدين الرئيسيين الشدة والمدى هما: الطابع (التغمّة) (Tonicité) والسرعة (الإيقاع) (tempo) اللذين يتموقعان معا على محور الشدة، وبقيالهما في ذلك فرعين آخرين هما: المكان والزمان اللذين يتموقعان معا على محور المدى. إن العلاقة بين الفروع هي علاقة تحكم إذ يتحكم الإيقاع في الزمان قوة وضعفا، وتتحكم التغمّة في المكان قوة وضعفا. وعليه، تتوقف خطاطة نبر التوتر هذه مع الفرضية الآتية: إذا ما أقررنا أنّ مستوى الشدة يتحكم في مستوى الإمتداد قوة وضعفا.

والمشاعر) المتحدثة عنه، ولا حدّي مستقلة عن الذات المنجزة له، إنها علاقة دال بمدلول (ثنائية سوسيرية) كوجهي ورقة واحدة بعبارة فرناند دي سوسير هذه الثنائية استبدلية (Paradigmatique) استبدلها جاك فونتاني بثنائية المنظور الخارجي (اللغة الطبيعية) والمنظور الداخلي (التعبير والعالم الطبيعي) في سيميوطيقا التوتر.

على ما يبدو فإننا إزاء ذات مزدوجة هي ذات مدركة متلقطة تحضر في الخطاب التصميمي عبر معينات (déictiques) أو "ملفوظات اندماجية" على حدّ تعبير "إميل بينيفيست" (Emile Benveniste) في "كتابه قضايا اللسانيات العامة". من هذا المنطلق، "تدرس الذات الهويّة، والإدراكية، والتلقطية في ترابطها مع تاريخها الشخصي والاجتماعي ضمن بنية سيميائية مركبة" (جميل الحمداوي مرجع سابق ص 131). ولا يمكن الحديث عن الذات في قوتها وضعفها الموضوعية المدركة في تركّزها وانتشارها إلا باستحظار محوريّ الشدة (Intensivité) الذي يتسم محورها بفاصل [القوة/الضعف] والمدى (extensivité) الذي يتسم محورها بفاصل [المركز/المنتشر]. فإذا كانت البنيوية السيميوطيقية التي ظهرت في ستينات القرن الماضي قد أقصت من حساباتها الذات المدركة واهتمت بدراسة "التشاكل الدلالي" والتوليدي من البنية السردية السطحية إلى البنية السردية العميقة حيث المربع السمياني لجوليان غريصاص الموضوعية في ثباتها وانغلاقها، على غرار ما قامت به سيميوطيقا التات مع جون كلود كوكي التي استبعدت موضوع المعرفة وركّزت على محورية التات وأهواءها، فإنّ سيميوطيقا التوتر التي تبلورت في سنة 1998 (التي تعتبر من أهمّ المشاريع السيميوطيقية المعاصرة) قد أظهرت هذا التعلق الإدراكي الذي يربط الذات بموضوعها المدرك والتي قوّضت الصراع بين الثنائية.

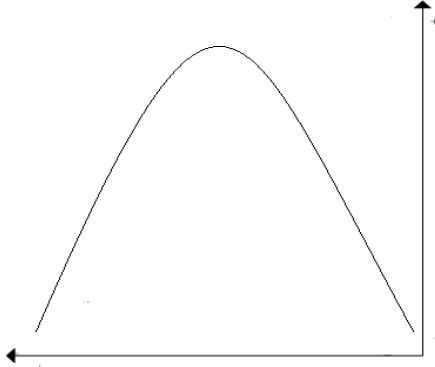
الفرع الرابع: تفاعل السيميائيات مع سيميوطيقا التوتر "لم تظهر سيميوطيقا التوتر إلا في أواخر سنة ثمانية وتسعين من

جدول (2) آليات ومفاتيح خطاطة المبيان التوتري: نبر التوتر (جميل الحمداوي، بحث متوفر على الإنترنت

http://hamdaoui.ma/files/downloads/carrelogique_2.pdf

التحكم	المدى	الشدة	البعدين الرئيسيان
يتحكم الإيقاع في الزمانية قوة وضعفا	الزمانية la temporalité	الإيقاع le tempo	البعدين الفرعيان
يتحكم التغمّة في المكانيّة قوة وضعفا	المكانيّة la spatialité	التغمّة la tonicité	البعدين الفرعيان

الجلوس على الكرسي نصف وقفة، الإتكاء على الكرسي (نصف وقفة)، الجلوس في وضع معكوس، الجلوس مع الإتكاء نحو الأمام، الجلوس مع الإتكاء نحو الخلف، الإتكاء على الظهر بزواوية 135 درجة، الجلوس بظهر مستقيم، موضع الإسترخاء، أي أنّ لغة الجسد تتضمن الدّوال: موضع الوقوف، موضع الاتكاء، موضع الجلوس المستقيم، موضع الانحناء، موضع الاسترخاء.



عنوان الخطاطة: تطابق الوضعيات الجسدية المعبر عنها لفضيا مع الأروغونوميا (علاقة الدال اللغوي الجسدي بالمدلول) وبناء على هذه الخطاطة، نستنتج أنّ بداية مسار العلامة هابط في المحورين المعرفي والشعوري الصّفري، وتتّجّع العلامة نحو

بناء على هذا التصوّر، يكون الإدراك حيا ومندمجا حينما يكون طابع التغمّة قويا، هذا التدرج التصاعدي يسمّى بالإدراك المنعّم (perception tonique)، بعلامة (+). وحينما يكون الإدراك تنازليا منخفضا، أو صفريا أو غائبا يكون طابع التغمّة ضعيفا، ويسمّى بالإدراك الرّاكد (perception atone)، (وعلامته-).

إنّ انفتاحية التصميم على عناصر أخرى لغوية وغير لغوية، التناص والتفاعل مع النص، الدّاخل مع النص، حدّنا على تحليل الإدراك البصري مع ما يوافقه من تعابير كلامية للحالة التي تشعر بها التات المنجزة إبان استكمال الفعل.

واستنادا إلى ذلك، أجرينا مقارنة بنيوية وبلاغية عليّة لدراسة البنيات الجسدية بالفضاء الحضري والبلاغة الكلامية للذات الهويّة في علاقتهما بالمقعد بفضاء مدينة سوسة.

على هذا الأساس، وبالاعتماد على السّوالين (51 و 52) من الاستبيان، سيضمّن محور الأرائيب (العمودي) ونعني الشدة، وسيمدّل المحور مدلول الذات المتكلمة الهويّة والمنلغطة ونفقد انفعالاتها ورودها الجسدية التي سندرس متلفظاتها تصاعديا والتي ستكون كالاتي: غير مريح، مريح قليلا، مريح، مريح جدا.

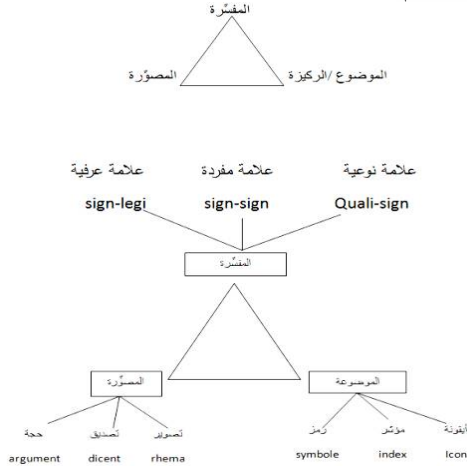
أما فيما يخصّ محور الأفاضيل (الأفقي) ونعني المدى، فسيمدّل الدال: وينطلق قياس هذا المحور من الدرجة الصفريّة إلى الدرجة القصوى للتعبير الكلامي عن وضعيات الجلوس أي لغة الجسد الغير لفضية يتمّ التعبير عنها عنه لفضيا من خلال الأفعال الآتية:

عبر انتقاء وضعيّة معيّنة للاستعمال مثل "الجلوس مع وضعيّة الإتكاء إلى الخلف" مثلا، وقياس قوة التحمّل الجسديّ لهذه الوضعيّة زمنيا. وعليه، نحن نعيّن إدراكنا للتّصميم، وفق ما علّمتنا إياه ثقافة الإدراك، ليس بوصفه شيئا مجردا يضاف إلى الموضوعة المصمّمة بل كونه نابع من سيرورة مركبة ذات مسار دائريّ فصلّه كالآتي:



شكل (19) تموضع العلامة في مسار الإدراك السيميائي

ماهو استنبطيّ (شعوري، انفعالي، جسدي) وبين ماهو وظيفي بمعنى التوتّر القائم بين ماهو مرني و ماهو لامرني، سيفودنا بصفة طبيعّية إلى استخراج "هامش التقدير أو هامش التحرك (marge de manoeuvre) وإلى قياس المدى الإبداعي المنوّط بعهدة المصمّم.



شكل (20) تصوّر شارل ساندر بيرس: العلامات وثلاثيّتها (محمد داني 2013 ص 149).

لرفع هذا الالتباس عن الاستعمالات المتعدّدة للمقاع، سننبتى سيميوطيقا التوتّر التي استخلصها جاك فونتاني والتي تتأسّس على قطبين أساسيين ألا وهما شكل الحياة والممارسة باعتبارهما ركيزتين برامجتيكيتين تتّمان العناصر الست التي ذكرها والتي تربط العلامة بالنصّ وبالموضوعة وبالممارسة وبالاستراتيجية وبشكل الحياة. تتقاطع هذه المستويات مع تجارب مختلفة من السيميائيات لتتلاءم على نفس هذا المنوال مع الخطاطات المعتمدة للموضوعة.

إنّ المقاعد الموجودة بالفضاءات العامّة "السوسية" ماهي إلا صورة مركزة للأشكال الاجتماعيّة الفضائيّة تحمل قيما، نظاما من العلامات، و"مستويات دلاليّة متنوّعة من الأفعال الحضريّة" (Les faits urbains) (Pierre Pelligrino 2010 p 22) ليست بالضرورية قيما، علامات، ودلالات يدركها من يمارسها إدراكا فوريا، "إنها تنتمي إلى تلك العناصر من التصميم، ونقصد هنا الدلالة والعلامة اللذان اقتزنت الكلمة بهما والذي اشققت منهما مصطلح "ديزاين" (design) منذ ظهوره، "فهذا المفهوم، جذوره تذهب من خلال الإبطاليّة إلى اللاتينيّة عبر كلمة «designare» والتي تفيد معنى "بيّن"، "دلّ على"، "لقّب" و"عيّن" و"أشار" بمعنى آخر المفاهيم التي تظهر لتشير إلى "الدلالة" و"البيان"

الصّعود في المحورين في حدّهما الأقصى، إذن تتوافق وضعّة الرّاحة القصوى مع وضعيّة الاسترخاء. وتأسيسا على التّناجج التي توصلنا إليها على الباحث المصمّم أن يعمّق تحليله وقياسه على نفس المقاطع والدّواحي (ذراعي الكرسي، مسند الكرسي، ظهر الكرسي...) المصمّمة واختبارها، ويمكن له أيضا من خلال قياس الاستغراق الرّمزي لحالات الرّاحة والانزعاج أن يتحصّل على نتائج هامة في هذا الحقل، ويتمّ ذلك

وما يمكن التّويه عنه وهو أمر بالغ الدلالة أننا مهما حاولنا أن نمثّل أو أن نخيل مجرى الحياة خارج المضامين التي تحيل عليها الخطابات أو اللغات الاجتماعيّة التداوليّة فلن نستطيع ذلك، "فالأقوال والأفكار كما يقول إيكو: لا تعين شيئا في العالم الخارجي إنّها سند لمضامين ثقافية، فالعين لا تلتقط مرجعا معزولا بل تحتفظ بنسخة ثقافية منه وتلك النسخة هي المضمون الحقيقي للشّيء لا مادة تكونه" (سعيد بن كراد 2012 ص 220). وهذا ما يحيل على تصوّر خاصّ للموضوعة حيث أن ما ينتمي إلى العالم الخارجي لا يمكن للذاكرة الإنسانية أن تستحضره كماهو بجزئياته المادية بل أن ما يستطيع المرء استحضاره عنه هو سياقه الثقافي المتعلّق بالإفادات الاجتماعيّة حوله والمعيرة عنه. ونحن هنا ننبتى مشروع بيرس السيميائي التداولي الذي يتأسّس على ثلاثيّة؛ الموضوعة، والممثّلة، والمؤولة، فيالنظر إلى الموضوعة يتجلى البعد الدلالي (الأيقونة، الأمانة، الرّمز)، وبالنظر إلى الممثّلة يتجلى البعد التركيبي (الكيفيّة، المفردة، القانون)، وبالنظر إلى المؤولة يتّضح البعد التداولي (الخبر، المقولة، التداوليّة).

النحو الخالص/المستوى التركيبي/ الممثّلة

علامة كفيّة (Qualisigne)

علامة مفردة (sinsigne)

علامة قانون (legisigne)

المنطق المستوى الدلالي/ الموضوعة:

علامة أيقونيّة (Icône)

علامة رمزيّة (symbole)

علامة أماريّة (Indice)

البلاغة/ المستوى الدلالي/ المؤولة:

علامة خبريّة (Rhème)

علامة مقولة (Dicisigne)

علامة دلاليّة (argument) (طارق فتحي بحث متوفر على

الانترنت: <https://alba7th.yoo7.com/t762-topic>).

المطلب الرّابع: ثلاثيّة السيميوطيقا: الممارسة، السرد والتوتّر

لمعالجة تصاميم المقاعد في سوسة

الفرع الأوّل: علاقة التصميم بسيميوطيقا الممارسة مع جاك

فونتاني

يعكس فعل الجلوس الفردي والجماعي بالفضاءات العامّة الدّونسيّة في مجمله التّموذج المعاصر للحقيقة، ولأنّنا نلتصم الوصول إلى تفسير عميقا وشامل لماهية "وساطة المقعد" بالفضاءات العامّة، سوف لن نغضّ الطرف في خضم هذا التّفسير عن رفع الالتباس عن التّناقض الكامن في الموضوعة والذي دائما ما يعترضنا في كلّ مرّة أردنا فيها الشّروع بتحليل هذه العيّنّة الميدانيّة، ونعني هنا بالتّناقض ازدواجيّة الموضوعة للفعل (الممارسة) وبين الموضوعة للرؤيّة (الجمال)، إذ أنّ هذا المراوحة بين الضدّين؛

تري أنّها باتت مطلب التحليل السيميائي. واللاغة هي الوسيط التقني الذي يستطيع من خلالها المرسل إليه / (المصمم) تلقي الحاجيات والأفعال التي يزوّده بها المرسل (الجالس)، والتي تأتي كشكل مهم من أشكال الإرسال ضمن هذه الفئة التي لا تتوافق مع وسائل الإتصال اللسانية (والتي تغطي الحروف والأصوات والمفردات والحبال الصوتية أي وساطة الكلام) على تمايزها في القواعد والنحو بسبب الاختلاف الثقافي.

إنّها لغة الجسد الاجتماعي الدفسي التي يستقبلها المصمم كلغة بلاغية ثقافية لاستكناه معنى التصميم الزاهن والممارسات المتعدّية به. وفي هذا السياق توصل الباحثان غونيس وغروست في كتابيهما "لغة الجسد" (Body language) إلى نتائج هامة في سياق البحث عن الوضعيات النفسية للأفراد أثناء وضعيات الجلوس ومن أبرزها "أنّ الأشخاص وبخاصة الرجال المتمدّين على الكراسي ويجلسون ووجههم تتجه للخلف ويتكئون على أذرعهم المثبتة على خلف الكراسي هذا يفترض بأنّ الأشخاص المتمدّين على الكراسي هم أناس عدوانيون ومسيطرين حيث يستخدمون خلفيات الكراسي كنوع من الحماية أو الدفاع" (غروست غونيس 2005 ص 114).

بشكل مشابه يمكن معرفة الكثير عن الحالة العامة للعقل الاجتماعي من وضعيات جسم الأشخاص ومن الكيفية التي يجلسون فيها، فعلى سبيل المثال إنّ الأشخاص الذين يجلسون على حافة المقعد يميلون لأن يشعروا بالانزعاج وعدم الارتياح بشكل عام أو على الأقل تعطي إحساسا بمزاج عام متوتر للمواطنين، وفي الحقيقة فإنّ مقاسات "المقاعد الباريسية" الموجودة في جُلّ ساحات وشوارع مدينة سوسة أتت إلى هذا النوع من الجلوس أكثر من وضعيات الارتياح، وذلك راجع إلى خلل قياسي في عرض المقعد. وعليه، تمنح لغة الجسد المصمم بمفاتيح جديدة لمراجعة التصميم وإحداثياته الرياضية، إثرها طريقة حاسمة في تنظيم حياة الدّاس، يتدخل فيها التصميم لترتيب الوضعيات الجسدية الاجتماعية والحالات النفسية على حدّ سواء.

وتزوّد الموضوعات للممارسة أو "الموضوعات لليد" الناس بكيفيات وطرق البناء الاجتماعي. إنّ التصميم هو حلقة الوصل بين الديناميكية الاجتماعية-النفسية والديناميكية الثقافية، وبالتالي فهو الرّابط للتفاعل البشري أي تفاعل الدّاس بعضهم ببعض؛ انغماساتهم، تورّطاتهم، مسافاتهم التي تُبنيها تركيبيا أشكال وأحجام الأثاث بالأماكن العامة، هذه البيئة الاجتماعية هي التي تتحدّد على أساسها الوضعيات الجسدية الاجتماعية (Deni Michela 2016 p 83).

فهذه المقاعد الموجودة في الفضاء العام بمركز مدينة سوسة التي تتأهز الثمانين مقعدا خالية من المساند الذراعية. انجرّ عن ذلك، تقام وضعيات الإستلقاء بالأماكن العامة، أضف إلى ذلك أنّ المساحة الواسعة للمقاعد أدت إلى استفحال عمليّات الإسترخاء، وبعبارة أدقّ أصبحنا نشاهد الأجساد المترامية هنا وهناك على المقاعد وانفلاتا للأجساد بسبب افتقار المقاعد إلى هياكل تشدّ الهيئات الاجتماعية. نحن هنا نتحدّث عن "هياة اجتماعية" وكأدنا بالأمر خرج عن السيطرة عن بعض الحالات التي رصدناها على مدار الأربع سنوات بالفضاءات العامة بمدينة سوسة.

و"الرّسم"، و"الإشارة" و"العلامة" قبل أن تدخل هذه الكلمة حيّز الإستخدام في التاريخ الفكري البريطاني وفي اللّغة المحكية البريطانية (Stéphane Viale 2010 p p 7, 8)، فضلا عن معانيها الحالية في اللّغة الإنكليزية يدلّ المصطلح على "القصدية"، و"النّية" و"الخطة"، و"المشروع"، أو حتّى "حيلة المصمم" و"حكته" و"ذكاءه". ولنا أن نميّز في هذا الصّدّد أهمية تحديد الجهاز المفاهيمي للتصميم ففي البلدان الانجلوسكسونية يحيل التصميم كعمل (to design) في علم الاشتقاق (Etymologie) (والذي يسمّى أيضا بعلم التائيل) إلى السيرورة التصميمية للموضوعة كونه نشاط يمارسه المصمم، وهذا المفهوم خارج البلدان الأنجلوسكسونية، استخدم فقط للخمسين والستين سنة الماضية" (راقي نجم الدّين 2016 ص 140).

فإذا ما دقنا النظر مليّا سنجد أنّ "الكلمة (design) تتكوّن من مقطعين (signum) المأخوذة في أصلها الاشتقافي من اللابنية والمرادفة للعلامة أو الأثر والبصمة، ومن حرف الجر (Préposition) "de" السابق للكلمة "العلامة" وذلك للدلالة على أنّ معناها الوظيفي هو الإضافة والمفعولية" وللذّالة على المعنى الوظيفي نفسه للمصمم السيميوطيقي وللوضوعة معا. لأن طبيعة العلامة أنّ لها من النّفوذ ما يجعلها مختلفة ومتميّزة، لأنّها وكما عرفها امبريتو إيكو "إشارة واضحة تمكنا من التوصل إلى استنتاجات بشأن أمر خفي" (أمبريتو إيكو 2005 ص 46)، إذن وبالجمع بين المقطعين نستخرج "الإطار المفاهيمي الجديد الذي أسّس له الفيلسوف فيليم فليسير (Vilém Flusser) والذي يفترض التأسيس لعلامة من نوع مختلف" (Vilém 2002 p 7 Flusser) ونحن نرى أنّه استنبط "علامة مضاعفة في التصميم".

من هذا المنطلق، يستلزم حضور خصائص المقعد باعتبارها دلائل ومؤشرات على نوعية وكيفية الممارسات فصلاية المقعد مثلا عامل له تداعياته المظهرية على لغة الجسد الاجتماعي، وكذا صلاية المقعد المرتبطة بعنصر الجاذبية ومستوى المقاومة والتّقديم الجسدي، "إنّ مجال الاستعمال هو الذي يقرّر ماذا يكون المقعد بالنسبة لنا، إثره يحدّد كون المقعد. إنّ هذا الكون ليس كون حضور للتصنيف أو الوصف، بل كونا من أجل الاستعمال. هكذا يمكن أن يظهر لنا المقعد صالحا كثيرا أو قليلا للاستعمال. إنه إذا عبرنا بصور حسية، أحسن أو أسوأ "لليد"، كما تكون أداة يدوية جيدة كثيرا أو قليلا بالنسبة ليدنا. لهذا يقول هايدجر: إن كون الأشياء في حياتنا اليومية ليس كون حضور، بل هو كون - الليد" (كلّوس هيلد 1997 ص 1). يقتضي ذلك، تحليلا عميقا لسيميوطيقا السرد (أو لسيميوطيقا "الفعل" و"العمل" كما يحلو للبعض تسميتها) كامتداد واستمرارية مع سيميوطيقا التوتّر والتي نستطيع من خلالها سرد أفعال الجسد الذاتي والجسد الاجتماعي في الفضاء العام.

على الرّغم من أنّ سيميوطيقا الفعل لا تعتدّ بما هو أسلوب، بقدر ما تخترق الأحداث والبنى العميقة المبطنة في التصميم. من هذه الرّؤية، يرى "جون ماري فلوّش" (Jean marie floch) * أنّ هناك وضعيات أخرى أكثر تعقيدا يكشفها المقعد تتجلى في التّعابير الجسدية والإحياءات الجسدية، كالرّموز البيانية والحركات والهيئات، وتؤيّد في ذلك "ميشالا دني" (Michela Deni) حيث



صورة (1) صورة ملتقطة من مدينة سوسة: ساحة "فسحة الأسوار" بين "باب الغربي" و"باب الفيقة" معرفيا وتقويم الوضعيات الجسدية والقيمية للكانن الاجتماعي والثقافي (بما أن هذه الظواهر الجسدية-القيمية هي محل دراسة لعلماء التصميم وعلماء الاجتماع والانسانيات) ارتكزنا مرة أخرى على نموذج المبيان التوتري، أو الخطاطة التوتريّة القائمة على حل المعادلة الآتية: دراسة الذات المنجزة ودراسة الموضوع المُدرَك.

محور عمودي للأرتيب "القوة"، "الشدة"، "الطاقة": الإدراك الحسي (البصري، السمعي، الشم، اللّمس، الذّوق)، القيم، الحضور الجسدي (الذاتي/ الجمعي)، العواطف، التلقظ، العلامة، المعنى، الملل...

ومحور أفقي للأفصيل: "الإمتداد" المعرفة: الشكل، الحجم، العمق، السرعة، الإضاءة، الكثافة، الشّساعة، الألوان، المساحة، التّنظيم الشكلي، الإمتداد، الكَم، الرّزمان، المكان "هذا ويستلزم المستوى الذلالي التوتري الاستعانة بالمعاجم والقواميس لمعرفة الدلالات التوتريّة لمفاهيم الشّدة والامتداد، أي لا بدّ من وصف دلالي ومعجمي للشّدة والامتداد".

نقصد هنا الحديث عن "الكرامة الاجتماعية"، بما أن سلوك المجتمع مسؤوليّة المصمّم ينظمه، يؤطّره، ويظبطه. في هذا السياق يقول "دولوش" واصفا الجسد الاجتماعي في علاقته بالمقعد المكتمل الأركان، "تشدّ مقاطع ونواحي المقعد الجسد الاجتماعي وتوظفه حتى يكون واجهة اجتماعية لائقة، ولا يكون الجسد في هذه الحالة مرخيا أو مترهلا، بل مشدودا، ومنظما، بكيفية معينة يقبلها المجتمع، وحيث يقول آلان (نقلا عن "دولوش") في هذا الصدد: ينبغي أن تشدّ المقاعد الأجساد كما تشدّ الصدريات أجساد النساء" (Anne Beyeart Geslin 2012 p 91). إذن يتعلّق الأمر بحرمة اجتماعية، إذ ينبغي عد المساس بها وهذه الحرمة موكولة إلى المصمّم وهو ملتزم بأدائها أمام المجتمعات. وليس ذلك فحسب، بل أن المساحة الكبيرة للمقاعد أدّت في حالات أخرى إلى ملاحظة بروز أماكن شاعرة بين جالس وآخر. إن هذا التوتّر القائم بين الحضور الجسدي السوسيوثقافي وبين البيانات المعرفية المصمّمة، يقتضي الاستعانة بنظرية علمية تساعد المصمّم لسدّ الفجوة بين البناء الاجتماعي والبناء الصناعي. ولأنّ هدفنا من هذه الدّراسة يتمثّل في قياس نجاعة التّصاميم

جدول (3) إحصاءات للعاطفة القاعدية

عدد العاطفة القاعدية	الباحث
السّعادة، المفاجئة، الخوف، الغضب، الملل، الإنتقام، الاحتقار.	Woodworth (1938)
الفائدة، الفرح، المفاجئة، الحزن، الغضب، الملل، الاحتقار، الخوف، الحياء، الذنب.	Izard (1971)
الفرح، الحزن، القبول/ عدم القبول، الخوف/ الغضب، المفاجئة، تقديم.	Plutchik (1977-1984)
الغضب، الملل، الفرح، الخوف، المفاجئة، احتقار، الحياء، الفائدة، القلق.	Tomkins (1980)
الأمل، الخوف، الفتنة، الغضب، الملل، الحزن، الفائدة	Panksepp (1982)
الغضب، الملل، الخوف، الحزن، المفاجئة.	Ekman freisen et Ellsworth (1982)
القاعدية: الرّغبة، الغضب، الخوف، الفرح، التفاعل، الحنان. السلوكيات المتنبية: البحث، الاعتصاب، الاعتداء، الحماية، النّجاح، الملاطفة.	Maclea (1993) إقترح (06) عواطف قاعدية مرتبطة ب(06) سلوكيات متنبية

"دراسة الأنماط والنماذج" (Typologie)، وإدما بوصفها ردودا جسدية جوهريّة، وتعبير ثقافية واجتماعية للجسد الحيّ أثناء المعيشة.

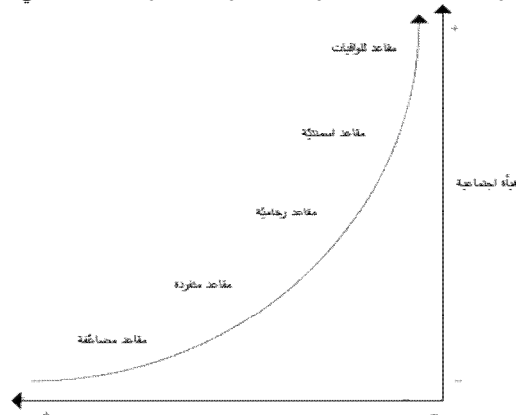
وحيث إنّه، وتأسيسا على ما سبق بيانه، سنقوم بتفكيك علائقية الجسد الجمعي وتصميم المقعد (الشكل، الأبعاد...)، وإعادة تركيبها في ضوء النتائج التي تُبيّن الخطاطة الآتية. إذن، سنعمد في هذا الحيز السيميوطيقي على تجميع جميع النماذج المتوقّرة من مقاعد بمدينة سوسة، وهي كالاتي: "مقاعد حجرية" بصنفيها الإسمنتي والرّخامي. "مقاعد الواقيات" الموجودة في محطة الحافلات، والمقاعد الباريسية الأساليب بصنفيها "المقعد المنفرد" و"المقعد المضاعف".

ومهما يكن من أمر، فإنّ مقصدنا الأساسي من إحصاء العواطف ومن مشروع الاستبيان الذي صيغ استراتيجيا بما يتناسب مع منهجية نموذج المبيان التوتري، هو دراسة وحدات الأثاث ومن بينها وحدة "المقعد" ومختلف الممارسات المتعلقة به للتوصّل إلى براهين موضوعية تُفيد سير العملية التصميمية على المستوى التشغيلي العمليّاتي.

يستلزم ذلك، الدّراسة العميقة لحياة العلامات الجسدية وذاكرتها ونقصد هنا تحريا واستكشافا لمناطق الإحساس الحركي (kinesthésique) وبحثا في التمثّلات المستترة التي تضمّرها أصول عمليات التصميم، بالنظر إليها من عدّة زوايا ليست كتداعيات فرعية ولا ثانوية تنظاف إلى "التيبوبوجيا" أو (Larousse 2004 p 1042) أي التّمدجة ("منهج التّميّط" أو



صورة (2) التماذج المتاحة من المقاعد العمومية بفضاءات مدينة سوسة: مقعد واقية حضرية، مقعد اسمنتية، مقعد رخامي، مقعد منفرد، مقعد مضاعف



- عنوان الخطاطة: تطبيق قواعد التكافؤ لهيئات المقاعد للمدينة سوسة

مواقف لها، وهو الأمر الذي أفقدها هدوءها وحرم مستعملها من التمتع بها، كما أنه تم تصميمها كعنصر منظم للحركة في مكان يتقاطع فيه كم هائل من الطرق، الشيء الذي صعب من كفاءات الوصول إليها خاصة المترجلين، وحولها إلى فضاء ملوث حسياً (بصرياً، سمعياً...) وبيئياً.

جزء جملة هذه الإخلالات الوظيفية والجمالية التي لحقت بالساحات العمومية البارسية في عصر الثورة الصناعية ظهرت تيارات مختلفة أبرزها تيار المتقنين وأبرز رواده كاميلو سبت والطوباوية تيار التخطيط المنتظم ومن أهم رواده هصمان الذي يعتبر مرجع أغلب عمليات التهئية العمرانية والفضائية على الرغم من تجاهله للبنية الاجتماعية للفضاءات الحضرية العامة. ف"المدينة من خلال أفكار هصمان تتجسد من خلال الفضاءات الوظيفية، شوارعها الواسعة وكذا حدائقها العامة والساحات، وهو ما أعطاها جمالا تذكاريًا، بالإضافة إلى إسهاماته في إنجاز الطرق الطويلة المحيطة بالأشجار (نهج) (المرجع نفسه)، وهذا للاثر الهام الذي يتركه استعمال الدبابات والأشجار والمياه وغيرها من العناصر الطبيعية على أحاسيس المشاهد والحياة الحضرية. لذلك فإن مزج المواد الاصطناعية (التركيبية) في وحدات الأثاث العام يعدّ هاجسا بالنسبة للمصممين في ذلك الزمان بمعنى أنه مناهج حياة وماوراءه من ثقافة اجتماعية سائدة.

فعلى الرغم من بساطة المسألة، إلا أن المصممين اشتغلوا على إنشاء معجم مفهومي خاص. وكان هدفهم في ذلك هو إحداث التناغم بين العناصر الطبيعية والمواد المصممة ترجمة ل"نمط حياة" و"السياق عيش" وتطلعا شعبيا لإرساء قيم جمالية بصرية تتسجم مع الصور المستوحاة من أشكال الطبيعة، محاولة منهم لخلق الجاذبية العاطفية بالأمكنة العامة ولو بصريا. إذن هو استعداد يتدرج من التعقيد إلى التبسيط نحو إرساء قيم ورؤى أخرى أكثر مثالية لحياة إستشرافية نموذجية على المستوى الفكري والرؤحي والتفسي وبالتالي التجهيز للتلاؤم المعيشي المنسجم. وهو ما يبرز ما بلغت إليه بعض الساحات من المكانة المرموقة نتيجة إعلانها لهذا الجانب والمراهنة عليه.

ونلمس هذه خاصة في الساحات السكنية البريطانية والمسماة ب"سكوار" (square) أين نجد تخصيص مساحة كبيرة للنباتات ومختلف العناصر الطبيعية حتى أصبحت تبدو كحدائق عامة" (المرجع نفسه ص 70).

المطلب الثاني: سياسة المؤسسات الغربية لصناعة الأثاث الباريسي:

الفرع الأول: سيرورة مراسم تصميم المقاعد العمومية من الفكرة إلى المفهوم

أولى (عهد) "هصمان" (Haussmann) مهمة تصميم أثاث الشوارع إلى المهندس المعماري "دافيوود جابرييل جان أنتوان" (Gabriel Davioud -Jean-Antoine) بليعا من

لذا سنحرص على ترتيب التماذج المتاحة من المقاعد المثبتة على سطوح أرضيات مدينة سوسة ترتيبا تصاعديا ومتواليا وهي كالتالي: مقاعد الواقيات، مقاعد اسمنتية، مقاعد رخامية، مقاعد منفردة، مقاعد مضاعفة. سنتناول هذه التماذج على مستوى المحور الأفقي، عموديا ونقصد هنا محور الأرتيب، عموديا "هيئة" الكون الاجتماعي (وقد كانت دعامتنا لهذه الخطاطة الاستبيان وتحديد السؤاليين 3 و4).

لرفع حالة التناقض الكامنة والظاهرة بين سيميائية الممارسة وبين النموذج الأصلي للتصميم (prototype) الذي يؤمن بدوره التوازنات أثناء الممارسة، سنقوم بتحليل سلسلة الأثاث الباريسي، وإظهار قيمته التاريخية كشكل من أشكال الحياة وككيفية معينة للممارسة. وعليه، سنخوض في الشبكات الدلالية المرجعية التي تتضمنها وحدات الأثاث الباريسي.

المبحث الثاني: أثاث الشارع الطراز الباريسي نمط حياة

المطلب الأول: تسنين الواقع والممارسات التصميمية الباريسية وموقعها داخل التاريخ

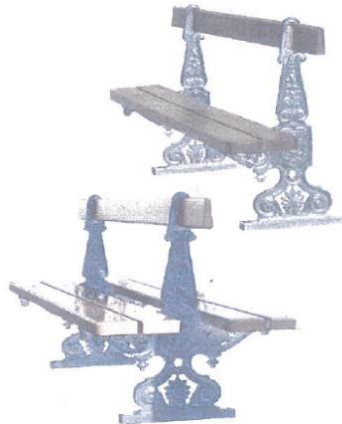
يعتبر المقعد العمومي ذو الطراز "الباريسي" واحدا من العناصر الثلاثة الأساسية التي رسمت المشهد الحضري الجديد لمركز باريس في منتصف القرن التاسع عشر، فهذه التسمية ليست وليدة الصدفة بل هي انعكاس لأسلوب من "أساليب الحياة" (Eric Landowski 1997 p 28) الفرنسية، والتي تتضمن هوية التصميم وممارساتها.

وتتدرج هذه العناصر التأثيية ضمن المخطط الشامل للمدينة أو "خطة الشارع" التي اقترحها "البارون هصمان" على نابليون الثالث في تلك الحقبة والتي حضيت بتأييد ودعم منه وقتها، لتتلاقى البحوث العلمية المكونة عن المشهد الحضري الباريسي برمته، ومن بعدها الأشغال العامة بتكليف وتمويل من نابليون. أين تجسد فعليا هذه الاستراتيجية التي أعادت بناء مركز باريس بطرقته وأرصفتها وساحاته وحدائقه الجديدة تداركا للوضع الذي آلت إليه المدينة وفضاءاتها في عصر الثورة الصناعية (مقارنة بتلك التي كانت تكتسبها في العصور السابقة كعصر النهضة وعصر الباروك والقرون الوسطى...)، "حيث تراجعت مساحة الساحات العامة نتيجة الصراع على الفراغات الشاغرة قصد إنجاز المباني، بذلك أصبحت الساحات عاجزة عن احتواء التظاهرات الكبيرة وخاصة التي ميّزت هذه الفترة كالإضرابات والثورات" (عبد اللطيف الوافي 2003 ص 34). ولم يقتصر هذا الوضع المتردي الذي انعكس سلبا على الساحات بسبب ما رافق الثورة الصناعية من ثورة طالت إنجاز المبان والمنشآت العمومية فقط بل شمل هذا الوضع أيضا تضخم المدن وتوسعها نتيجة هجرة الكم الهائل من اليد العاملة من الأرياف إلى المدن، طلبا للصناعة وكذا الإستفادة من خدمات وتطور المدينة، في ظل هذه الظروف أصبحت الشوارع مزدحمة بالسيارات، بينما تحولت الساحات العامة إلى

توجّهاته الفكرية والفنية من "مدرسة برول" (école Breuil) كونه أيضا عضوا فيها. وتضمّ هذه المدرسة نخبة من علماء الطبيعة أو المنظرين مثل "باريبي ديشان" (Barillet-Deschamps) ومن مهندسين مثل "بلگران" (Belgrand)، كانوا بمثابة الحبل السري التي تغت عليها جلّ عمليات التهيئة الفضائية في تلك الفترة. توضح ذلك، "الإيكولوجيا الفنية الحديثة للمشاهد الحضرية الباريسية وهي في طور التصميم والتي نستقيها من أعمال "أدولف ألفوند" في مؤلفه "نزاهات باريس"، والتي تتّمن مفهوم الاصطناعية الذي يحضر وبشدة في المشهد الحضري الجديد وتقنياته" (Marie-Hélène Bénétière p 10)، (كما يحضر هذا المفهوم بنفس هذه القوة من خلال فريدة أبحاثه الخطية واليدوية عن المشهد الحضري للمدينة في كليتها وشموليتها، حيث وثّقها في كتابه على محامل اصطناعية طوّع فيها تقنيات مصطنعة مختلفة كالنقش على الفولاذ والرسم الزيتي.

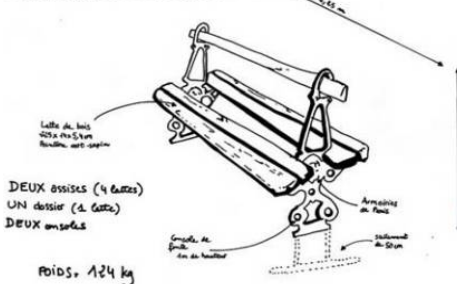
ولا يقتصر الأمر عند هذا الحدّ، فتتضح توجهات دافيد الفلسفية والفكرية أكثر وضوحا من خلال مزاوئله لدراسة الفنون الجميلة انتماء للحركة الانتقائية، ويقوم هذا المذهب على "رفض كلّ نظام متكامل قديم والتبشير بانتقائية عالمية مع الإشادة بالانتقائية" على أنّها خلاصة لأفكار الحضارات السابقة" بحسب تعبير المعمار الفرنسي سيزار دوني دالي، وتسعى الانتقائية إلى صهر الجماليات القديمة في بوتقة المصادر العلمية المعاصرة وإنجازات الصناعة" (أشرف الصباغ 7 جويلية 2019، بحث متوفر على الإنترنت: <https://www.marefa.org/>). وقد مهد المذهب الانتقائي لتكون السمات الأساسية لحركة الفن الحديث وأساليبها الصناعية. فبعد أن كانت الانتقائية ترمي إلى انتخاب عناصر من أساليب فنية سابقة وموافتها أو تلفيقها على نحو مدروس لإنشاء عمل جديد" (إلياس الزيات 2014 ص 777). وبهذا نخلص إلى أنّ "أثاث الشارع" ذا الطراز الباريسي الذي يعود إلى القرن التاسع عشر هو حصيلة اجتهادات وعصارة تفكير ثلاثة من الرسامين المنضويين تحت إدارة "عصمان" وهم كما سبق أن أشرنا "ألفوند" (Alphand)، "جابريل" (Gabriel) وآخرون، بالإضافة إلى "بلگران" (Belgrand)، "بالتارت" (Baltard)، حيث سعوا في رسوماتهم إلى أن يجمعوا عبر وساطة الرسم بين النفعية والإستيتيقا حسب رأي

العض، أو هي بالأحرى وساطة التصميم التي حضرت في التصميم، نستشف ذلك جليا من خلال "الكتلوجات" التي عرضها "فرانسوا لوييلي" (François Loyer) سنة 1987 في مؤلفه "Paris XIXe siècle, L'immeuble, la rue"، باريس القرن التاسع عشر: العمارة، الشارع" (Agnès levitte 2013 p 10).



Fiche d'identité du banc parisien

NOM: BANC-DOUBLE
DATE DE NAISSANCE: Fin des années 1850.
LIEU DE NAISSANCE: PARIS (France)
CRÉATEUR: G. DAVIDOUD, Architecte



اليمين، وعلى اليسار صورة للمقعد بتقنية ثلاثي الأبعاد المطلوب الأول: من الأصول الزخرفية إلى المرجعيات الفنية من خلال الأبحاث المتواصلة التي قمنا بها عن هذه الحركة

فريق الفوند (الذي يتكوّن من علماء الطبعة أو المنظرين ومهندسون وفنانون...)، بمهلة امتدت من سنة 1848 إلى سنة 1862 حيث قاموا بتصميم المقاعد الباريسية، التي صنّعت من السبك أو الصب (Fondrie)، ضمن نظام العمل المتسلسل (مجموعات كبيرة) وفق ما تقتضيه عملية الإنتاج الشامل بالورشة الزائدة في فنّ السبك أو الصب لفال دوزن (La fonderie d'art du Val d'Osne) والتي أنشأت سنة 1836، على يد مؤسسها "جان بيير أندري" (Jean-Pierre-Victor André)، والمتخصّصة في قطاع "أثاث الشارع" ومما هو جدير بالإشارة إليه، أنّ الورشة قد نمت حتّى أصبحت اليوم واحدة من أعرق المؤسسات الصناعية في قطاع أثاث الشارع المصنوع من السبك أو من المعدن المنصهر، وقد رافق هذا التّماء تغيير وتحديث مستمرّ لإسم المؤسسة وأهمّها مؤسسة "جنرال للإيدروليك والميكانيك" (Générale d'hydraulique et de mécanique) التي تأسّست سنة (1971)، وقبلها "الشركة المجهولة لمؤسسة الميتالورجيا " علم الفلزّات" لأنتوات ديران وفان دوزن" (Société Anonyme des Établissements Métallurgique Antoine Durenne et Val d'Osnes) التي تكوّنت سنة 1931 عقب وفاة "أنطوان ديران" (Antoine Durenne)، والذي أعاد إنشائها سنة 1857 حيث كانت المؤسسة تسمّى في السابق "سبك ديران" (Les Fonderies Durenne) وتسميات أخرى تزامنت مع نفس فترة خمسينات القرن التاسع عشر مثل "شركة أنتوان للأفران المرتفعة" (SA des Hauts fourneaux) و"مؤسسة بريزات" (Barbezat) وسي (C^{ie}) (1855).

على المستوى الميداني، قام "جابريل" و"أدولف ألفوند" وآخرون على نفس ذلك الذّسق، بـ"تنصيب عدد هام من المقاعد المصدّعة عن طريق السبك على الطّرق الرئيسية العامة، وعلى السّاحات وعلى الحدائق، بمسافة تتراوح بين 20 إلى 50 متر ما بين المقعد والآخر، وبكيفية تجعل منها تتوازي مع الأشجار" (Michel Jolé 2003 p 110) على حدّ تعبير "ألفوند".

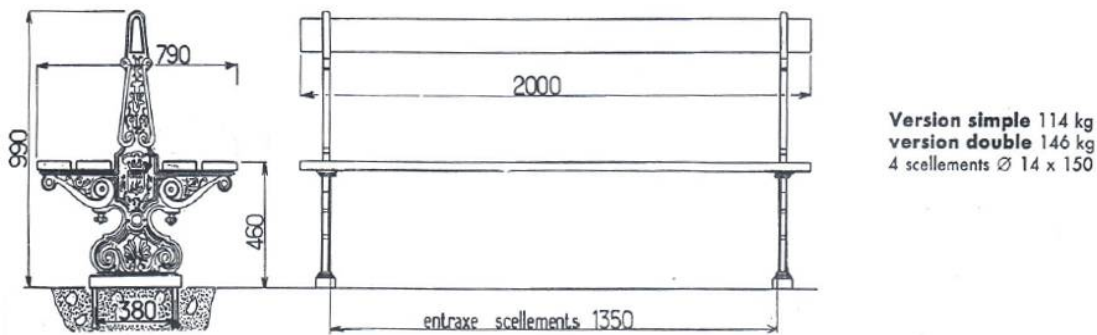
وتوازت المقاعد بنفس الكيفية وبنفس الأسلوب والطراز أيضا مع المصاييح الجديدة للشوارع التي كانت أيضا من تصميمه، ممّا أعطى "شوارع باريس ونامها المتميّز ومنظرها الرّاسخ" (Patrice De Moncan 2002 p 147, 161).

ومهما يكن من أمر، فهذا التّأليف للأثاث في الفضاء الحضري الباريسي بين العناصر الاصطناعية (المتكوّنة أساسا من مقاعد ومصاييح كهربائية صمّمتا كمجموعة أو سلسلة تصميمية واحدة متناسقة)، وبين العناصر الطبيعية (والتي تتكوّن من أشجار ونباتات ومياه) لم يأتي بمحض الصدفة، فقد استلهم المهندس دافيد

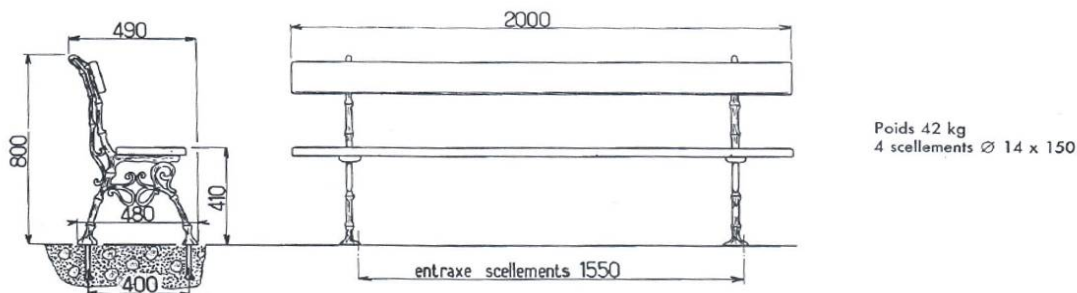
شكل (3) يوضّح رسم خطي لمقعد "جابريل دافيدود" على اليمين، وعلى اليسار صورة للمقعد بتقنية ثلاثي الأبعاد المطلوب الثالث: استراتيجيّة زخرف أثاث مدينة سوسة ذا الطراز الباريسي

وانسبايبتها جمالية فنية" (ولاء خضير طه 2018 ص 190). إذن الزخرف هو الذي يدخل في تشكيله تجسيد مختلف التصميمات والتعيينات النباتية إذن الزخرفة النباتية هي التي تعتمد في تكوين مفرداتها على العناصر الطبيعية" (صلاح مهدي 2015 ص 1). ولئن كانت مرجعية أثاث شوارع وساحات مدينة سوسة بأطرزتها الباربيسة ذات إرھاصات فنية بعضها جذورها انتقائية نسبة إلى المذهب الانتقائي، وبعضها الآخر جذورها ضاربة في الحركة الفنية الجديدة (انظر الصورتين رقم 22 و 23)، فإن الخلفية المرجعية لهذا الأثاث تنهل من المعجم المفاهيمي الإسلامي. وعليه "يختلف مستوى الأداء من عصر إلى آخر، ومن بلد إلى آخر، فإن كل الأساليب والاتجاهات في التعبير الزخرفي كان طابعها شرقي وإسلامي، أي لا يبتعد عن المفاهيم العربية والإسلامية" (المرجع نفسه). وكأنا بتصميم "الأثاث الباربيسي" يشاكل دلاليًا البلد العربي "سوسة" ويستقره.

المُسماة بالانتقائية توصلنا إلى أن جمالياتها الزخرفية مبنية على أساس الزخارف الإسلامية فهي امتداد لها بكافة أشكالها وأبعادها وخطوطها، وعليه، يكون الزخرف الذي يتسم به الأثاث الحضري الباربيسي زخرفاً ذو أصل إسلامي. فقد "ظهر لأول مرة في الزخرفة الفاطمية، وفي مسجد الأزهر في منتصف القرن الرابع الهجري (العاشر ميلادي) " (هالة السويدي 2018 ص 190). ومقتضى السياق أن ننوه أن الفن الإسلامي له أصول يتأسس عليها ومبادئ ينهل منها، وهو على نفس هذا الوتيرة، كما تعرفه الكاتبة ولاء خضير: "له شخصية خاصة به وله خصائص يقوم عليها وليس كما حاول المستشرقون شرح الفنون الإسلامية شرحاً مجحفاً يختلف اختلافاً جذرياً عن الأسس والمزايا التي قام عليها الفن الإسلامي إذ اهتمت الأمة الإسلامية بالزخارف النباتية بأنواعها لأنها تتفاعل من حيث انشاءها وتكوينها مع نفسية الإنسان المسلم باستخدام الأغصان الحلزونية التي تعبر عن حركة نبات معين وكذلك وجود المفردات الزهرية التي تضيف مع حركة الأغصان



شكل (4) يوضح التفاصيل الزخرفية المصممة بالمقعد المتناظر "جابريل دافود"



شكل (5) يوضح التفاصيل الزخرفية المصممة بالمقعد المفرد

اليونانية (Zographio) التي تعني الرسم حسب نموذج أو حسب الطبيعة، إنها تعني الرسم بصفة عامة كما تقول المعاجم، ف"المزخرف" (Zographos) هو رسام الطبيعة المتحركة، لكن ورغم غرابية كلمة "زخرف" في اللغة العربية، إلا أن الله سبحانه وتعالى وظف هذه الكلمة حتى ذلك العهد، لترد الكلمة في القرآن أربع مرات باستثناء ورودها كتسمية لسورة قرآنية-سورة الزخرف "..." (يوسف الصديق 2007 ص 1).

وإذا تأملنا ملياً سنلاحظ أن حركة الانتقائية أظهرت الخصائص البيئية المتميزة لتلك الفترة من الزمن، والتي طبعت سمة الفنان والمصمم الصناعي فكانت شاهدة على ناتج علمي مزدهر بفضل ما تحقّق من تطوّر في المفاهيم تجمع بين الفن والتقنية والصناعة. فالتصميم مرآة عاكسة للبيئة التي انبثق منها والتي هي حسيّة قيم فكرية وروحية ورمزية وجمالية أنتجها المجتمع ذاته.

تولّد عن إخراج (أفرز) هذا الطراز ظهور أسلوب حديث خاص بمدينة باريس سمته الإزدواجية الشكلية، حيث يجمع بين مادتين مختلفتين؛ مادة خشبية مستخرجة من الطبيعة وأخرى اصطناعية مستخلصة من سبائك الحديد المطاوع. دُمجت هذه العناصر بأسلوب مختلف يتماشى ويتناغم مع بيئته الحضريّة، من حيث الخصائص الشكلية والبصرية والتي إعتمدت على نمط حديث في

وفق هذا التصوّر، يمكننا القول بأن أغلب المنابع الفكرية والمشارب العلمية التي تركت أثراً عالمياً في إخراج "المشهد الحضري الحديث" في باريس والتي أثرت بها على نفس هذه الوتيرة "المخيال الثقافي للعاصمة" (imaginaire culturel de la capitale) تحققت بفضل أعمال كل من البارون "هصمان" و"ألفوند" و"جابريل دافود" و"كاميلوسيت" وآخرون.

وتجدر الإشارة في هذا السياق، أن المشاريع النظرية (بحوث خطية، رسومات، نقوش على الفولاذ...) والتطبيقية الفنية المنتسبة في الساحات والمنزهات والتي يجسدها الأثاث الحضري الباربيسي استمكت وجودها من مرجعيتين أساسيتين وهما المرجعية المادية؛ الطبيعية" (Michèle Jolé Op.Cit P 110).

وقد ذهبنا بهذه المناقشة إلى البحث في استراتيجيات زخرف هذا الأثاث ذو الطراز الباربيسي، واللافت للنظر في هذه الخطوة أننا وجدنا رابطاً وثيقاً يجمع الطبيعة المزدوجة المادية والطبيعية (السالف ذكرها منذ قليل)، هذا الرابط الوثيق هو الزخرف ممثّل عن المرجعية الفنية للتراث الإسلامي والذي بدوره يُظمر أكثر ممّا يُظهر.

فإذا ما أمعنا النظر في كلمة "زخرف" نجدها متأدية مباشرة من لغة (Pindare) دون أيّ تعديل في بنيتها الصرفية في اللغة

من هذا المنطلق، فالمقعد (مسند إليه) التقارب والتباعد (مسند) (prédicat) كوجهين لعملة واحدة، إذ يحفز* التقارب أوجه الانسجام والتكامل والتلاؤم وبالتالي فهو يحفز على "فعل الفعل"، على عكس التقابل الذي يحرض على التباين والاختلاف والتغاير. من هذا المنطلق " تتحكم المسافات في المستوى التعبيري، فمن خلال الفاصل أو الحاجز الحديدي المزخرف ومنه الحد الخشبي تنشأ التقابلات التعبيرية على الأضعدة التالية: التجاور/ التباعد، اللغك الجسدية الخفية/ وبين اللغات الجسدية العلنية، بين الضجيج/ الهدوء، وبين القيم الضوئية والألوان، وبين الانفعالات السلبية والانفعالات الإيجابية" (Joseph Courtès 1991 p 25) . كما أوضح كورتيس.

وفي سياقنا هذا يبرز النموذج العملي (Modèle actantiel) (للي يتكون عادة من أقطاب ستة أو فواعل ستة هي الذات/ الموضوع، المرسل/ المرسل إليه، المساعد/ المعيق) الذات والموضوع كحالات انفصال وحالات اتصال تتغير بتغير موقع الذات المنجزة وتموضعها مع موضوع القيمة.

والإنجاز هو فعل الكينونة ناتج عن تحوّل مجموع إجراءات يقوم بها فاعل الفعل، فاعل الحالة، وهي في الغالب إجراءات إقناعية، تهيئية تتم عبر قيم صيغية يطلع بها المرسل كـ "عامل" (Actant) عبر اللوجوب والقدرة والاستطاعة والأدوار التيماتية (Rôle thématique) أو الموضوعاتية والتي هي إمكانيات وممكنات الفعل عند الذات. هذه التفاعلات محدّدة ضمن برنامج سردي باعتباره متوالية من الحالات والتحوّلات المترابطة بالنموذج العملي. ومقتضى السياق أن نشير أن الزخرف المصمّم للمقاعد، يحمل قيمة جمالية متحققة، ولكنها أيضا تحمل قيمة استعمالية متحققة بالقوة تتجسد في الفواصل أو الحدود الفاصلة للجهات، هي في الواقع قوة وذكاء استراتيجي لتوظيف الزخرف توريةً لمآرب التصميم وخطه الماورائية.



صورة (6) توضح استراتيجية الزخرف المتناظر في مقعد جابرييل دافيوود من خلال الفصل بين المحورين الامامي والخلفي المبحث الرابع: قياس استراتيجية الزخرف في المقعدين؛ ذا الفكر الإنتقائي وذا فكر الفن الجديد

المطلب الأول: دراسة المقعد الحركة الفنية: بين الإحالة الميدانية والإحالة المرجعية

كنث قد أجريت زيارات ميدانية لبلديات سوسة، أثناء فترة إعدادي للأطروحة، وذلك بقصد فهم كيفية إدارة مشروع "أثاث المدينة". وفي حديثي مع معرّ نعيجة "كاهية مدير بلدية الأشغال بسوسة" زعم أن عناصر "أثاث الشارع" المثبتة فوق سطوح أرضيات المدينة هي من صنع تونسي (باستثناء مقعد "دافيوود" والحاويات البلاستيكية المثبتة منها والغير مثبتة). وهي بالفعل كذلك من اللحية التصنيعية ولكنها على خلاف ذلك من الناحية التصميمية ليست كذلك كما سبق أن رأينا سابقاً، بل إنها تصاميم تتشابه إلى حد بعيد مع تصاميم "مقعد جابرييل دافيوود ذا الطراز الرومانسي"، أو هي نسخة معذلة، أو بالأحرى فنلقل بلغة السيميائية تضمن التصميم تكيفا استراتيجيا (adjustement stratégique) ليتناسب مع ملكية المؤسسة ويعزز من علامتها في السوق المحلية

"عقلنة المدينة" في تلك الحقبة التاريخية.

وعليه، تمثّل البيئة الاجتماعية والثقافية محفز تجربة مصمّم، وما الحركات والمفاهيم إلا تعيين لها. لكن وعلى الرغم من ذلك يبقى هذا الإنجاز "إبداعاً مؤقتاً" أو "فعلاً إبداعياً زائلاً" لأنه وليد بيئته ومناخاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المتغيرة.

بذلك ميّز طراز "دافيوود" التاريخ المدني لباريس بحيث سنظر كلّ التيارات والحركات اللاحقة إلى الإشارة إليه، إمّا للتكيف معه، أو لرفضه أو حتّى لمحاولة أخذ بعض الأساليب منها.

إذا اعتبرنا أن نمطا معينا في الحياة اقتصاديا كان أم صناعيا هو الثبنة الأساسية التي أخرج عليها التصميم على ما هو عليه وقتها، فإن العملية عكسية ومتبادلة لأن مرّد هذه الأنماط الصناعية تنتعكس بصفة ضرورية على أنماط الحياة وممارساتها.

المطلب الثاني: سمة الموضوع بين الأصل والنسخة والتتمثلات الذهنية:

يقدر إجمالي عدد "مقاعد دافيوود" في مركز مدينة سوسة خارج سور المدينة العتيقة، بحوالي اثنين وأربعين مقعداً، وزعت كالآتي؛ أربع مقاعد بباب الجبلي وتحديدًا مثبتة على أرصفة شارع يحي ابن عمر أين توجد محطات التاكسي الجماعي، وتسعة عشر مقعداً مضاعفاً قبالة الميناء، وأربعة مقاعد وزعت أمام متحف سيدي الظاهر، وبالنسبة إلى باب الفيقة سجلنا حضور ستة مقاعد وبالمثل أربعة مقاعد بالنسبة إلى باب الغربي، وثمانية مقاعد بساحة المدن ساحة المدن بشارع بوجعفر (شارع الحبيب بورقيبة حالياً).

تقترب فكرة الموضوع الأصلية ذات الطراز الباريسي (المرجع) وسمقتها* في ذهن المثقفي التونسي بولاءها للبلدان الأجنبية. تتحدّد هذه الفكرة جمعويًا عبر الرؤية. وعليه، تأخذ ملكة الحكم دورها داخل مجموعة من المنظومات البصرية والإبلاغية كونها أنظمة ذات بناء ثقافي تستمدّ فحواها من الصورة ومكانتها في الإبلاغ والقول.

في محاولة منا لتقصّي شفرته القانونية المرجعية (Référence) الأصلية نستنتج أنّ الموضوع مشدود تاريخياً إلى بيئتها المرجع. فصورة المنتج المرجع؛ طبيعته، نوعيته، طرازه، مكان نشأته، بيانات تستند في علاقاتها إلى التشابه والتماثل والنسخة مع الموضوعة المبتكرة، تُحرّز جميع هذه التفاصيل في الخارطة الإدراكية الجمعية.

إذا يركز مجال قراءة المنتج على طبيعة التبدل، التي هي سند الدلالة فالصورة الإدراكية التي يتمثلها الفرد عن الموضوعة، والتي تنخرط بالمثل، ضمن صيرورة وسيرورة سيميائية كونية أساسها المرجع، الذي هو صورته الإدراكية الجمعية.

المطلب الثالث: تاصيل استراتيجية الزخرف في مقاعد "جابرييل دافيوود المتناصرة" بمدينة سوسة

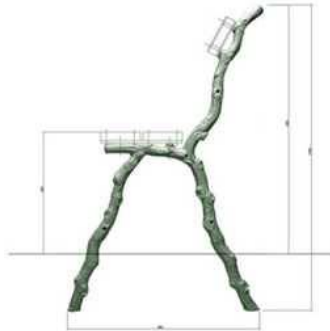
يعد مقعد دافيوود المتناظر علامة رامزة تكشف حقيقة المنظومة القيمية للمجتمع التونسي.

يبرز المسند الظهري كعلامة حدودية صريحة (explicite) تفصل قدرات الأفعال من عدمها، فكل مساحة من المساحتين المتقابلتين ترسم حدوداً للقدرة على الفعل "القدرة على الحديث"، تتحوّل القدرة إلى وجوب للفعل "وجوب الحديث" والحوار ووجوب المجاورة عند جلوس الفاعلين الإجراءيين (sujets opératoires) جميعاً على طيف متجاور اجتماعياً (وجوب المبادرة للحديث) فهو مطالب بتحقيق القيمة الجيئية (modalité) "الكيفية" القدرة* (Compétence) "كينونة الفعل" والمقرعة عن القيم الجهات القيمة الأخرى التالية؛ وجوب الفعل، القدرة على الفعل، إرادة الفعل، معرفة الفعل.

في حين، أنّ فعل الجلوس على صيغة تجمع ما بين التوازي الناتج عن التجاور والتعاكس المبني على التقابل تجعل الفعل تحت باب التنافر "الافعل" (لاحديث) وعدم القدرة على الحوار والتجاوب والمجاوبة والتخاطب.

بموجب عقد صفقات مع شركة ستيب للسبائك الحديدية.

(أنظر الصورة رقم 15). هذا وقد أفدني المدير أيضا بأن المشاريع التي تم تجسيدها تمت



صورة (7) المقعد المستوحى من الأسلوب الرومانسي لتصميم "جابريل دافبود" سنة 1857

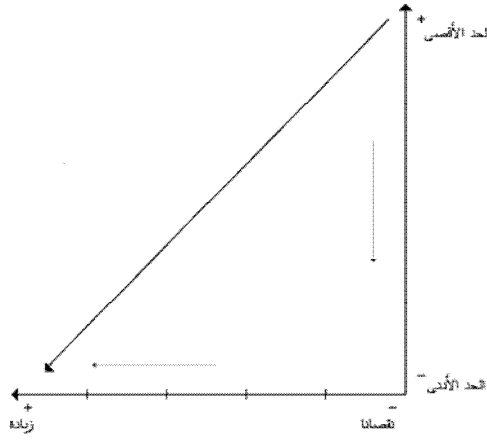
الشارع تعد أيضا شكلا من أشكال الحياة. ولنفهم هذا البعد الاستراتيجي المستقل نستحضر فكر "ميشال برانكسيل" (Michael Banxandall) (Michael Banxandall 1991 p 30) الفاعل بارتباط الموضوعات بسياقها التاريخي، إذ استشهد الكاتب في هذا المثال بالعلاقة الشرطية بين القيمة الفنية للوحات "سيميون شاردان" (Siméon Chardin) والقيمة المعرفية لإنتاجاته وماوراءها من قوانين بصرية فيزيائية وإدراكية أسس لها "إسحاق نيوتن". فإذا أمعنا النظر جيدا في فكر "ميشال بانكسندال" (Michael Banxandall) سنلاحظ أن البعد الاستراتيجي يكتسي قيمته من قسمين أساسيين هما الفن والعلم، حيث يتجلى المستوى العلمي من خلال الممارسات الفنية التي تجري داخل المختبرات العلمية، أما المستوى الثاني الفني فنستخلصه من القراءات النصية لتاريخي الفن والتصميم والتي تؤدي بالضرورة إلى تلظظ رمزي يضطلع به القارئ أو الفاعل الإجرائي عند تحميمه للتاريخ.

وعلى نفس المنهج، سنقوم بدراسة المقعدين الباريسيين الموجودين في فضاءات مدينة سوسة والذي ينتمي أحدهما إلى الأسلوب الإنتقائي، والآخر إلى أسلوب الفن الجديد، ويجدر بنا قبل المضي في اقتراح المبيان التوتري لـ "استراتيجية الزخرفة" (stratégie d'ornementation) أن نقدم لها تصنيفا نوعيا وكميا، والذي سينعكس بصفة مباشرة على آليات إنقاء التصميم التائيتية والتميز بينها إستيتيفيا؛ إذ تتأسس استراتيجيات الزخرف على الدقة. والدقة في سياق الممارسة التصميمية تستوجب التمييز بين الإجراءات التالية: التنوع والفرادة، الإيقاع والمسافة، التساعة والكثافة، الإنفاق والاقتصاد، زهد المادة وغلؤها. وعليه سيكون تركيزنا على قياس التوتري الإدراكي أي مدى وقوة إدراك الفاعل للزخارف بالمقاعد الموجودة في السياق الحضري لمدينة "سوسة".

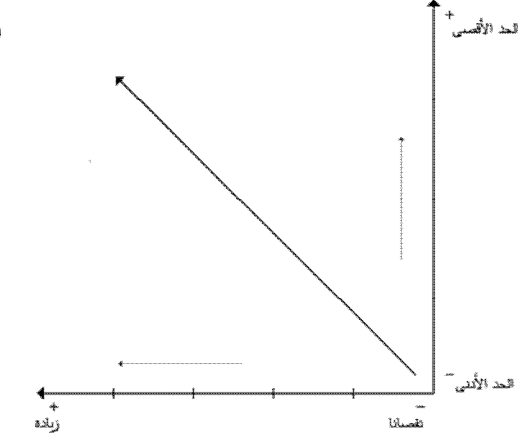
على هذا الأساس، توجهت إلى الشركة المختصة في صناعة سبائك الحديد "ستيب" في صفاقس وتحديدًا في الغرابية، أين قمت بـ"تجربة ميدانية" من خلال تربص ميداني في الغرض. يتمثل الهدف الأساسي من خلال التربصات التي قمت بها في فهم الإجراءات التي تم بموجبها تفعيل التصميم وتجهيزه. هذا وتجدر الإشارة أننا خلال معاينتنا للفضاء الحي المباشر تبين لنا أن المقاعد التونسية الصنع تفوق عدديًا إجمالي المقاعد الأخرى ذات الطرز الباريسية بمرة ونصف بمركز المدينة، إذ يبلغ عددها الجملي إثنا وسبعون مقعدًا منفردًا، أيرت كالاتي: ثلاثة عشر مقعدًا بساحة يحي بن عمر نظدت في اتجاهات متعكسة أو متطابقة حولها دوائر مشجرة، وتسعة مقاعد بالميناء نصبت بالحديقة المغلقة القريبة من قارعة الطريق محمّد الخامس، وأربعة مقاعد أمام باب القلي، وثلاثة وعشرون مقعدًا بالواجهة الغربية الخارجية من السور، وسبعة عشر مقعدًا بالواجهة الخارجية لباب الفينقة خارج السور، وستة مقاعد على أرصفة المتلاصقة مع السور في محطة التاكسي الجماعي.

واستكمالًا لمنطلقات البحث الميداني تمت متابعة تصميم المقاعد التونسية الصنع بمؤسسة ستيب للسبائك الحديدية، وكما تقتضي الضرورة أن نقارن هذه التصميمات نوعيًا وكميًا، بالمقاعد الباريسية (التي وقع توريدها بواسطة الكتلوجات التجارية) والتي دمجت سياقًا مع المنتج ذا العلامات التجارية الوطنية التونسية). بناء على ما تحصلت عليه من بيانات ومعلومات في الغرض، كؤنت قاعدة معلومات أولية بخصوص كميّات سير المشروع كشكل من أشكال الحياة.

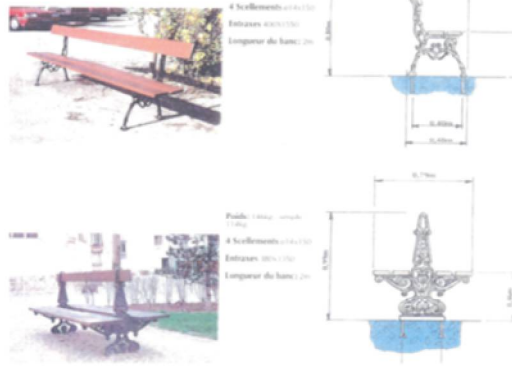
المطلب الثاني: قياس الزخارف للمقعدين باعتماد المبيان التوتري في إطار دراستنا للمقاعد المزخرفة يظهر البعد الاستراتيجي في الموضوعات ذاتها، فجوهرها الخاص تاريخيًا وكميّاتها الخاصة للظهور المستقلة عن الكميّات الخاصة للمؤسسات الصناعية التي تعيد بالمثل تقليد وإجترار الإحالات المرجعية للتصميم التائيتية في



كمية الزخارف المصممة في ألات مدينة سوسة ذات الأطرزة الباريسية في فضاء معكّل ككثافة التأسيسية مرتفعة



كمية الزخارف المصممة في ألات مدينة سوسة ذات الأطرزة الباريسية في فضاء معكّل ككثافة التأسيسية منخفضة



صورة (8) توضّح طرازين الباريسيين : إذ ينتمي المقعد أسفل الصورة إلى المذهب الإنتقائي، في حين أنّ المقعد أعلى الصورة ينتمي إلى حركة الفن الجديد

ويبدو أنّ بعض الجهات المعنية (بما فيها من سلط ومؤسسات مسؤولة) بتهيئة الفضاءات العامة ومنها سوسة لم تبذل جهداً يذكر في سبل توفير مقومات التماسك البصري داخل المشهد الحضري بالمزج والخلط بين نتاج تصميمي حامل لهوية فنية مرجعيّتها الانتقائية، وبين نتاج تصميمي آخر حامل لهوية فنية مرجعيّتها الفن الجديد نفس الفضاء، إذ يحتاج ذلك إلى حفريات معرفية للمنتوج وضوابطه الجمالية.

على هذا الأساس، قدّمنا مقترحاً تخطيطياً للبحث في التدايغ الإدراكية الحسية التي يمكن أن يترتب عليها المزج والخلط بين التّاجين.

وتأسيساً عليه، وبالإستناد إلى السّوالين (9 و 10) من استبيان البحث، قمنا بإسقاط المعطيات المتعلقة ب"التّصاميم الباريسية" على الإحداثي الأفقي (محور الأفاصيل، أو محور السينات)، حيث تباينت المعطيات للبحث بين اقتراح أول يقضي بتوحيد التّصاميم المنتمية إلى المذهب الإنتقائي في فضاء واحد وبين اقتراح ثاني يقضي بتوحيد التّصاميم المنتمية إلى حركة الفن الجديد في نفس الفضاء، وبين اقتراح آخر ثالث يقضي بالمزج بين التّصاميم الأول والثاني بنفس الفضاء كما هو موضّح في الخطاطة الآتية. علماً وأنّنا حرصنا على تعيين قيمة التّصاميم في علاقتها بالمحسوس البصري أي بمرئيات الذات الوجدانية الذي قمنا بإسقاطه على الإحداثيات العمودي.

من هذا المنظور، قمنا بإسقاط مجموعة من الزخارف التي كدّنا من حضور وحدانها وقصنا من حضور الفراغات أو المسافات بينها بصفة تصاعديّة على الخط الأفقي (المحور المعرفي أو محور المدى). وأما فيما يتعلّق بالخط العمودي (محور القوّة أو محور الشدّة) فقد حددنا من خلاله مستويات الإدراك الاستقبالي من حدّها الأدنى إلى حدّها الأقصى. وتجدر الإشارة إلى أنّ تعيين الفضاءات للتراسة السيمبوطيقية سيكون بناءً على نسبة الكثافة العددية لزخرف الأثاث لتجربة قوّة تناسبها مع خصائص الفضاء الحضري (وقد كانت ركيزتنا للخطاطة الأولى السّوالين 5 و 6، في حين أنّ ركيزتنا للخطاطة الثانية تعلّقت بالسّوالين 7 و 8 من الاستبيان).

إنّ هذه الزخارف اللاتي تعود أصولها إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، تنهل من نفس التّقطيعات الثقافية، ولكّنها في نفس الوقت تختلف إختلافاً جوهرياً من حيث أنماط الحياة، فهي كما يرى واليف أسلوبان وشكلان للحياة متجاوران، ومنسجمان، وهما قابلين للتشكيل والتّناسب مع الأوضاع الزّمنية. وهما أيضاً يمتلآن استراتيجيتان لل"إنفاق" (dépense) وال"اقتصاد" (économie) للذات تنم عنهما الزخارف وتدلّ عليهما.

ولاستجلاء هذا التوتر بين ماهو إنفاق وبين ماهو اقتصاد، لا بدّ من تفكيك الظرف العام للحركة الفنية الجديدة في علاقتها بالانتقائية ومظاهرهما. فقد كانت القيم التقليدية للمجتمعات الأوروبية في حالة فيض، وذلك بسبب رغبتها في التخلّص من أعباء قرن قديم والتطلع إلى قرن جديد، إذ ظهر الإنفاق من خلال التركيز على توظيف الأشكال والأحجام البارزة والمكشوف والكبيرة، التي كانت مكلفة في إنتاجها.

في مرحلة لاحقة، تجسّدت عمليّات التّحديث والتحضّر والإنتاجية القائمة على التناصّ نمطاً وأسلوباً سوسيو-اقتصادي رسّخت لها "حركة الفنّ الجديد"، ف"الأجواء الشعورية التي أعطت الميلاذ لحركة الفنون والفنون في بريطانيا في ثمانينات القرن التاسع عشر، بعدّ الأساس نحو ثورة ضدّ الإنتاج الكميّ ذو الجودة الفقيرة (الأشكال المكتنزة والممثلثة)، الناتجة عن الدّورة الصناعية آنذاك" (أحمد إسماعيل أحمد عواد 2018 ص 14). وعليه جاءت الحركة الفنية كردّة فعل ضدّ فكرة الإنتاج الكميّ الضخم، ومساعدتها لترسيخ المهارات اليدوية وتثمين الحرف وحمائتها من الإندثار المرتقب آنذاك.

وبالتّالي، تبيّن لنا الفرق الشاسع بين التّاجين في القيمة الاستعمالية، والقيمة التاريخية، والقيمة الفنية.

في مستوى العمق). وكننتيجة لذلك، يمكننا القول، أن الجهة المرسله الممثلة عن المؤسسات الصناعية (وبطلب من البلديات) قد أخفقت في إيصال الرسالة التأثيرية. لكن، وعلى الرغم من ذلك، فإن المواصله في التهاون المعرفي والاجرائي، سيكون له انعكاسات سلبية، ومنها التثويش على العملية الإدراكية. إذن فإن إدراج تصاميم هجينة (ذات أصول مختلفة)، سيؤدي إلى إشكاليات على مستوى الممارسات.

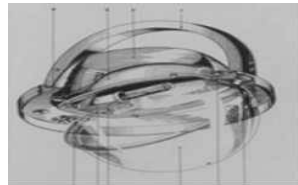
وبالتالي، فإن اختلاف هذه التصاميم من بيئة إلى أخرى يجعلنا نقف موقف حيرة وتساؤل إزاء خصوصية الممارسات بين المجتمعين الغربي والمغاربي. كما يمكن البحث في هذه المفارقة القيمة بين المجتمعين استعماليا باستعمال نموذج المبيان التوتري.

من هذا المنطلق، نتساءل كيف يمكن لنا "كمصممين صناعيين" تكتيك العملية الإدراكية المتأتمية من الإضاءة الحضريّة؟

I. سيميوطيقا تصميم الإضاءة وأعمدها للمدينة سوسة

المبحث الأول: نموذج جديد لسيميائيات أعمدة الإنارة من مستويات مختلفة

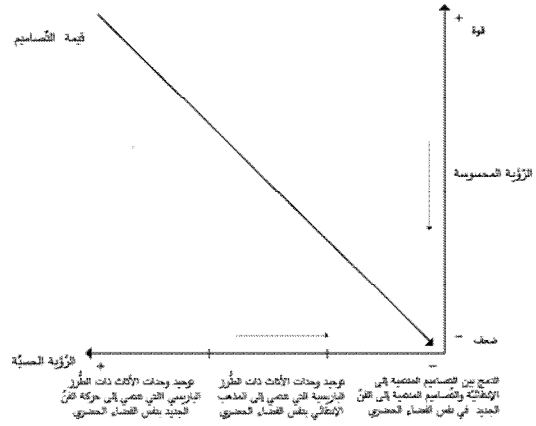
المطلب الأول: أعمدة الإنارة والتواصل البصري
تباهي وتضخم جسامه أعمدة الإنارة في مدينة سوسة إنجازات المصممين، فبنياتها الشكلية تُرسل لنا رسالة ظاهرة هي مجارة قيم الماضي للقرن التاسع عشر، تنزع هذه القيم إلى الظهور والبروز والتكلاف والسيطرة، على الرغم من أن التأكيد على حضور مثل هذه المؤثرات الحسية قد يعطي انطبعا بتباطؤ الإيقاع بالمدينة، ويتواطؤها مع مسالك الحركة ضد الفاعل الإجمالي، أما الإرتفاع فيعتبر عن الإقتراب من الله، وكذلك أطراف الإضاءة الخافتة والداعمة فأحيانا ترمز إلى السكنية، في مقابل ذلك، تروم أن تنجّه التصاميم المعاصرة (نسبيًا) للأثاث في المدينة نحو الإلتزام بقيم جديدة أكثر ثورية تستحضر إجرانًا دلالات الحقّة والأيونة والوضوح، الشفافية، والتحرر، والانفتاح. تتطابق أغلب هذه الموصفات مع بعض المقاصد المرجوة من تصميم المشاريع الحضريّة الرأهنة.



صورة (9) توضّح بعضا من نماذج الأثاث على البسار ما بعد الحديث، وعلى اليمين نماذج من أعمدة إنارة معاصرة موجوة في مركز مدينة سوسة (مقتطفة من كتيب مازدا تُجسد عينة مصغرة نوع (Spacior 60 P/R) (Compagnies des lampes 1980/ 1981p 68)

وفي القرآن الكريم أيضا ذكر بأس المادّة ومنافعها للناس، "وجعلنا فيه بأسا شديدا ومنافع للناس"، وبالتالي فالمرجعية الروحية والرّمزية للمادّة تجعل المرسل إليه إزاء تقبل ضمنى للمواد المستخدمة في أعمدة الإنارة وتصميمها.

تكتنف دلالات الإضاءة الطبيعية وتنتشر كالترتات في الكون، والإضاءة الاصطناعية بالمثل، ولكّنها على نحو أكثر دلالة وحركة تتوارى وراء نسيج معدّ ومشغّر من العلامات الدالة، بتفكيكها،



خطاطة توترية توضح قيمة التصميم التّأثيري في كلّ حالة من حالات تخطيط فضاء مفرد

بناء على ما تقدّم، نستنتج أن لكل مفهوم من المفاهيم التي سبق أن تناولناها أطرها المكانية والزمانية الخاصة بها والتي تخضع إلى عمليتي التأثير والتأثر.

ووجدنا أن حركة "الفنّ الجديد" لها ملامحها الخاصة التي أفرزتها "حركة الإنشائية"، شكّلت هذه الحركة تصوّرا خاصا في بلورة الأثاث في المدينة وشكلته، وذلك على ضوء إنتماءاتها الفكرية ورغبتها في التميز.

بيد أن إقتباس "تصاميم أثاث الشارع" من بيئة ذات خصوصية بعينها، والرجح بها في بيئة أخرى هي أيضا يمكن وصفها بالخصوصية، يعد "تهديدا للهويّات" و "مجازفة ثقافية"، نظرا إلى أن القيمة الاستثنائية والاستعمالية تتغير من بيئة إلى أخرى ونعني هنا تحديدا أنها تتغير من البيئة المنتجة إلى البيئة المستهلكة، ومن زمن إلى آخر.

بالإضافة إلى ذلك، توصلنا إلى أن تأثير الفضاء الحضري الواحد ونطعيمه بتصاميم متعدّدة قد تبدوا متشابهة عند قراءة المواطن العامي لها قراءة أولية هي بالسطحية (على العكس من ذلك، نعلم نحن المصممين أنها تتناقض في جوهرها استثنائيا عند قراءتها لها

بتظايرها واتساقها نستخلص جملاً مفيدة ذات معنى ومغزى، إنها إذن منظومة من العلاقات التي تربط بين الوحدات المتواجدة آنياً. تماماً كما في الألسنية، وفي نفس هذا الإتجاه، يظهر أن تطبيق هذا النموذج الثنائي "الصرفي والتركيبي" على الرسائل البصرية التي نلتقطها من العالم المحيط في سوسة بفضل الإشعاع الضوئي منطقي وموضوعي؛ في المحور الصرفي للإضاءة تبرز الألوان والإطياف والشدة كاختيارات، في حين أن في محور التراكيب للإضاءة تخترق وتُنظم العلاقات الصرفية الاختيارية على اختلافها (إضاءة بيضاء وساطعة جداً) أو على نفس هذا المنوال الصرفي (إضاءة ساطعة جداً على مساحة معينة من الفضاء الحضري وأقل سطوعاً على مساحة أخرى من نفس الفضاء الحضري)، بالإضافة إلى ذلك في محور التراكيب يشعر المتلقي بالشدّة والركود والإرتفاع والانخفاض، والاستمرارية والإنقطاع عند التعرّض للضوء، حالات النفس/ حالات الأهواء.

"تتجلى الإضاءة كظاهرة فيزيائية، ومكعطي قسري بيولوجي، أسعفاً التدفق (الانتشار مع الإنسيابية) اللامتناه لأشعتها (التي نفترض أنها تتراعى في أرجاء ركن ما من أركان المحيط) من حصول "العملية التأويلية بطريقة مباشرة"، حيث أسقطت هذه الأخيرة وألغيت بالمعنى السيميائي " Jacques Fontanille (2) P 1995. في هذا السياق يحاول "جاك فونتاني" أن يخضع الإضاءة إلى الفحص الدلالي السيميائي متحرراً بذلك مواطن الإعسار والصعوبة في تحديد المحور التركيبي للإضاءة. وفي هذا الصدد، يتعمق الباحث أكثر في هذه المسألة واضعاً تحدياً أكبر لدراسته السيميائية حول الإضاءة يتمثل في فهم "الأوجه المختلفة والكيفيات التي تؤثر فيها المعاني على حالات الأشياء" (Ibid p 3).

المبحث الثالث: قراءة لنظام العلامات الضوئية لمدينة سوسة يوضّح أمبيرتو إيكو مسألة الأنظمة العلاماتية في مصفقه البنية الغائبة إذ أنه يقترح في هذا المصنف أنه يمكن اعتبار أي شيء هندسي محدد علامة، وكأي علامة فإن هذا الشيء يتكوّن من معنى (مدلول) الذي يكون في هذه الحالة بنوعيّة الإضاءة التي يقوم عليها هذا الشيء وفي سياقنا هذا تمثّل المؤثرات الإدركية للإضاءة (خفيفة، ساطعة، معتدلة، ...) هي المدلول الذي تتأسس عليه العلامة، وتكون نوعيّة الإضاءة (المسافة، الكثافة، التمرکز، التساعة، المدى، الزمان، المكان، عدد الأعمدة الضوئية) هي "الدال".

وفي سياقات أخرى مختلفة، تكون الأشكال والوظائف الضوئية هي الدال (منظور خارجي) والأثر والإدراك الضوئي هو المدلول (منظور داخلي)، فالأشكال الرمزية البارزة من زخارف أعمدة الإنارة المسبوك بسوسة متفتحة على المدلول (رمزية الأشكال منظورا داخليا) وحاضنة له.

ونحن من موقعنا نقدر توضيحات إمبيرتو إيكو بشأن نظم العلامة كما أننا على نفس الوتيرة من البحث والتحليل (السالف ذكرهما في المطلب الثاني) نتمن تحليل الباحث "جاك فونتاني" وموضوعيته، وأيضاً مصداقيته العلمية لأنه إعترف بالصعوبة والعسر أمام دراسة الإضاءة التأويلية من منطلق سيميائي علمي. ولكننا بصفتنا باحثين وعلى نفس الدرجة من الموضوعية، سنستعمل نفس الأداة السيميوطيقية ونعني هنا "المبيان التوتري" الذي ابتكره الباحث "فونتاني" لنثبت بواسطته أن العملية التأويلية للإضاءة ومتغيراتها البصرية مشروعة علمياً فترفع الأيدي عن التحدي الذي وضعه الباحث في مسألة الإضاءة وتأويلاتها.

من هذا المنظور، نحن نأمل من خلال سعينا إلى تطبيق مشروعنا الإمبريقي للإضاءة العمومية (والذي سنستند من خلاله على أسس سيميولوجية بنيوية، تجد منطلقاتها في أبحاث دي سوسير) أن نجد محلاً للتوافق بين المنظور الداخلي والمنظور الخارجي في علاقتهما بالإضاءة، وأن يكون هذا التوافق منطقيًا وعلميًا. وبناء عليه، قرّنا أن يتمركز المحور الصرفي (أو المحور

وتحليلها نزيح عتمة أمام الوعي بالمعنى العميق للتصميم الضوئي لاستجلاء اكتمال المشهد الحضري وسجلاته. وإتمام هذه المهمة ينبغي أولاً بيان التعريف البليغ المتعلق بحفريات العلامة وفي هذا الإطار نعتقد بأن المسألة الجوهرية للعلامة تتصل بالبحث في الموصوفات المرئية الضوئية (المنبعثة من الضوء) التي تنتجها الذات المرئية.

إذ تتبلور الصور المرئية وتتكوّن عندما تنعكس الأشعة الضوئية وتسقط على السطوح والأجسام والمواد، يتوقف حكمنا على الأشياء ("الإيبوخية" بعبارة "إدموند هوسرل") ويبقى الأمر معقداً في الحدث الأول (حدث سقوط الضوء) إلى حين استئناف الحكم المنحوق بالقوة إلى الحدث الثاني (حدث تشكيل الوعي المرئي للضوء) والذي يتمّ بالفهم وهو ما يسمّى بالانجليزية (After effect). إن هذه الأخيرة هي إحدى خصائص الضوء الرئيسية التي لا مفرّ من تسليط الضوء عليها، وفيما يلي من التحليل سيتمّ توضيح اليبس الذي يحدث نتيجة للخلط بين العلامات الضوئية الصادرة عن أعمدة إضاءة شوارع مدينة سوسة المركزية، كما سنتناول في المراحل اللاحقة من التحليل شرحاً للعلامات ودلالاتها وذلك من خلال إبراز نقاط الاختلاف وتحديد نقاط التشابه بين العلامات البصرية المتأثية من صور الأجسام والسطوح العاكسة للضوء كمؤثرات غير مباشرة على الأداء الضوئي ونجاعته التصميمية، تستوجب هذه العلامات مقارنة (بالتصنيف والفرز) بين العلامات التجميعية والعلامات الإنتقائية للضوء التي يستقبلها المشاهد ليلاً أثناء مروره أو عبوره لإحدى الفضاءات الحضرية بمركز المدينة سوسة.



صورة (10) صورة توضح مرحلة من مراحل صناعة أعمدة الإنارة ذات الطرز الباريسية داخل مؤسسة ستيب للستابك الحديدية بصفاقس الغرابية

المبحث الثاني: التأسيس لنظرية عامة لأنظمة الدلالة الضوئية تقع في العمليتين السالف ذكرهما (ونقصد هنا الضرورة للشرح والمقارنة استيفاءً لمطلّبات دراستنا السيميائية للمدونة والتي تتمثل في الأعمدة للإضاءة بسوسة) علامات دالة تنظم وفق جهاز علائقي مفاهيمي. وعلى نفس هذه الوتيرة، يتألف هذا الجهاز المفاهيمي من محورين (مفهومين) أساسيين هما: المحور الصرفي، محور الاختيار (Axe pragmatiques)، / المحور التراكيب (Axe syntagmatiques).

في هذا الإتجاه كانت دراسة "فرناند دي سوسير" منصبة، حيث أن التوظيف الألسني نشأ وفق ما جادت به التناجات السابقة للأبحاث اللغوية بالتمييز بين المحورين؛ محور العلاقات الصرفية والذي يسمى كذلك بمحور الاختيار فهو المحور الغيبي والذي تظهر فيه المصروفات الكلامية قابلة للإستبدال والإستخلاف مع مصروفات كلامية أخرى من نفس المعنى. ومحور ثاني للعلاقات التركيبية وهي بمثابة خيوط قصديّة مسترسلة ومتتابعة من الكلمات، والتي

هذا وقد تمكنا أيضا من ضبط الهيئة الاجتماعية الملائمة للمدينة سوسة من خلال النماذج المتاحة من المقاعد في فضاءاتها. وقد استعنى من أجل تحقيق هذه النتائج بثلاث خطوات؛ ارتكزت الخطاظة الأولى على ثنائية الدال والمدلول بدراسة موضوع المعرفة (المرجع التصميمي) في ارتباطه المعاكس مع التات المدركة والمتلظفة، وقد تمكنا من خلال هذه الخطاظة من تحديد العلامات التوتيرية للتمثلات الذهنية وترابطها مع كل دال من دوال التصميم المقترحة. وأنجزت الخطاظة الثانية لدراسة المهارات الحركية للجسد المتصلة بالتصاميم الحضرية في علاقتها بالشعور بالرحة أي من منظور أرغونومي. وقد انطلقنا من التصميم الجاهزة وهي في مرحلة الاستعمال، وأضفنا إليها مجموعة فرضيات أو حلول تصميمية اقترحها المصممون عبر الاستبيان وقد تم قياسها بواسطة المبيان التوتيري لتجويد الممارسة الاجتماعية. وارتبطت الخطاظة الثالثة بنمذجة المقاعد العمومية الموجودة في مركز مدينة سوسة وتقييم الهينات الاجتماعية المصاحبة لكل نموذج ومدى نجاعته.

وكنا قد ركزنا في مرحلة متقدمة من هذا البحث على دراسة الطرز الباريسية المتداولة في مدينة سوسة، وللإحاطة بكافة جوانب هذه المسألة تم البحث في نمط الحياة من سيميوطيقا الممارسة التي أسس لها جاك فونتاني إلى جانب العناصر الخمس الأخرى: العلامة، الموضوعات التصميمية، النص، الاستراتيجية، والممارسة.

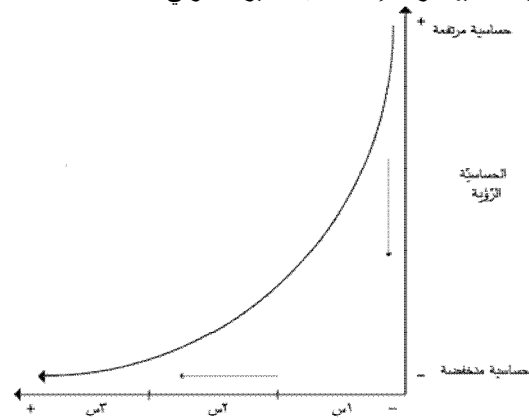
وللبحث في نمط الحياة الذي ارتبط به ظهور هذا الطراز أي في بيئته المرجعية، وقد أحلنا هذه الدراسة من سياقها المؤسسي الرافد الأصلي الباريسي la fonderie d'art du val d'osne إلى سياقها المؤسسي الوافد Fonderie stip. حيث درسنا أصل العملية التصميمية لهذا الأثاث وخطواتها من الفكرة إلى المفهوم والتي تعود إلى سنة 1848. وقد تم ضبط المفاهيم وتمييزها بدقة شديدة والتعرف على أوجه الشبه والاختلاف بين الزخارف المستوحاة من حركة الفن الجديد، والزخارف المستوحاة من المذهب الانتقائي. وعقب هذا الضبط الإجرائي انتقلنا إلى تثبيت المفهوم في الممارسة وتقييم توظيفاته السياقية بسوسة.

وقد تعرضنا إلى استراتيجية زخرف أثاث مقعد دافويد المتناظر، وقد تمت المعالجة السيميوطيقية من خلال استقرار القيم الاستعمالية للمقعد المتناظر والتفكير التصميمي الذين استخلصناهما من خلال حضور الفاصل بين المقعدتين، وعبر التحكم في المسافات، التعبيرات الجسدية، الهدوء والضجيج، الانفصال والاتصال تجلت لنا إشارات هذه القيم المستترة خلف استراتيجية الزخرف بواسطة الجمع بين سيميوطيقا الأهواء وسيميوطيقا الأشياء. كما استندنا إلى خطاظة مخففة وخطاظة موسعة للترابط المباشر لقياس مدى تلاؤم تجميع الزخارف المصممة كما ومسافة مع كل فضاء من الفضاءات.

وقد تناولنا في المستوى الثاني من هذه الورقة، تحليل الإضاءة العمومية وكيفية حل التناقض بين ماهو تقني أي معرفي وبين ماهو إدراكي شعوري حسي، فطبقتنا نظرية دي سوسير القائمة على العلاقات بين الخط الأفقي المحور التركيبي syntagmatique وبين الخط العمودي اللسانية البنيوية المحور الاختياري الصرفي paradigmme كركيزة إمبريقية، وذلك باسقاط محور التركيب على الخط العمودي محور الشدة واسقاط محور الصرفي على محور المدى. وقد اقترحنا على المصمم بوصفه أيضا متلقيا أن يقوم بالتجربة بنفسه فكانت النتيجة كالآتي: وفق ما استندنا إليه في هذه الخطاظة كشفا مواطن الضعف التاجمة عن الإضاءة الحضرية والسبل التابعة لتعديل مؤثراتها الضوئية أو أطياقتها الضوئية، قتلنا جوهر المتغيرين الضوئي والذاتي زمنيا من خلال ما استندنا إليه من تراكيب صرفية وتراكيب أتاحت لنا أن نرفع التناقض بين التقنية والروحانية. وقع الخروج عن الإطار المؤلف في تصميم الإضاءة الحضرية، والتفكير في حلول مبتكرة تتعلق

للإختيار) للإضاءة على المحور الأفقي (الأفصيل)، وأن يتمركز المحور التراكبي على المحور العمودي (الأرتيب). في مرحلة لاحقة من الدراسة انصب اهتمامنا في هذا الحقل التجريبي (الذي كانت دعامة الأولى متأسسة على الاستبيان وتحديدا من خلال السؤالين 11 و 12) على قياس الحساسية للضوء لفضاء من فضاءات مدينة سوسة والذي أجري تحديدا في ساحة رصيف الفنون المتفرع عن شارع محمد الخامس قبالة الميناء، وقد تراوحت التعيينات الانفعالية لدرجات الإحساس بالضوء زمنيا بين الارتفاع والانخفاض، فكان الإحساس لرؤية الضوء متدرجا كالآتي: خفيفا ثم معتدلا ثم ساطعا.

أما المحور الصرفي أو محور الإختيار فقد حددنا فيها القيمة اللوائية للإضاءة، والمساحة المضاءة للزصيف، وقد جسدت هذه التعيينات الصرفية على محور الأفصيل. وتجدر الإشارة إلى أن التجربة الميدانية تواصلت لمدة ثلاثة ساعات وقد انطلقت التجربة من الساعة الثامنة ليلا وانتهت في الساعة الحادية عشر ليلا، في كل فترة زمنية كان المصمم/ المتلقي يسجل فيها درجة إحساسه بالمتغير الضوئي.



خطاظة هابطة لقياس الحساسية للإضاءة الحافظة المائلة إلى الضفوة بساحة رصيف الفنون قبالة ميناء مدينة سوسة في زمن امتد من الساعة الثامنة إلى الساعة الحادية عشر ليلا

في تحليلنا لخطاظة المبيان التوتيري، نشير أولا إلى أن هذه الخطاظة تسمى خطاظة هابطة، كما نوضح أنها خطاظة مقاطع للترابط المعاكس تجلّي فيها الإدراك الحسي البصري قويا مع بداية الساعة الأولى، وتنازليا ينخفض الإحساس للضوء مع مرور الزمن.

على هذا الأساس، وبناء على المعطيات المتحصل عليها، يتسنى للمصمم تطبيق الآليات واستراتيجيات ضوئية جديدة تعزز من قيمة الإدراك الضوئي زمنيا، عبر ضبط متغيرات ضوئية في علاقتها بالزمن.

النتائج : Results

هذا فيما يتعلق بركائز البحث، أما فيما يتعلق بدراسة المدونات، ففي المدونة الأولى التي تناولنا فيها دراسة المقعد العمومي، استدعى تحليله الخوض في أنظمة السيميولوجيا البصرية واللسانية، وملامسة النموذج الآساني الذي وضعه رولان بارت: المادة، اللسان والاستعمال. ومن أهم النتائج التي تحصلنا عليها ضبط التعيينات الجسدية وتسلط الضوء على اللسان الاجتماعي في علاقتها بالجسد التونسي وأشكالياته، وبالتالي فتح المجال أمام المصمم للبحث في هذا الحقل المفاهيمي المزوج وعلاماته التوتيرية، وذلك قصد استئصال الممارسات اللغوية الرديئة والبالية. وهنا يمكن الاشتغال بمحل على السيميائية اللغوية عبر إطلاق تسميات مبتكرة على التصميم الجديدة والإحاطة بهذه المواليد من كل جوانبها الفنية والدلالية والمقصدية، والهدف من وراء ذلك تغيير تصورات المستعمل نحو قيمة المنتج الخاصة والتأسيس لأنماط جديدة من السلوكيات والممارسات الاجتماعية.

- مزار الإمام قاسم"، *مجلة مركز دراسات الكوفة*، 2018م.
9. يوسف الصديق، (ترجمة محمد آيت لعميم)، "القرآن والإسلام والصّور"، *مجلة فكر ونقد* المجلد الأول، العدد الواحد والخمسون، 2 ديسمبر 2007م.
10. محمد داني، "في ماهية السيميائيات والصّورة"، *سيميئات*، المغرب، المجلد الأول، العدد الأول، 2013م.
11. صلاح مهدي، محمد جعفر الموسري، "الزخرفة النباتية"، *محاضرة عامة، (جامعة بابل)*، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم، 24 مارس 2015م.
12. عبد اللطيف الوافي، إشراف عميش علاوة، "الساحات العامة في المدينة ما بين التصميم والإستعمال"، *رسالة ماجستير في الهندسة المعمارية*، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية العلوم والعلوم الهندسية، الجزائر، 2003م.
13. أبي الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا، "معجم مقاييس اللغة"، اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 2002م. أحمد أبو أسعد، "قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1987م.
14. أحمد مختار عمر، "معجم اللغة العربية المعاصرة"، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 2008م.
15. الجبردارس جوليان غريماص، جاك فونتاني (ترجمة سعيد بنگراد)، "سيميائية الأوهام من حالات الأشياء إلى حالات النفس"، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس، الطبعة الثانية، 2010م.
16. أمبرتو إيكو (ترجمة أحمد الصمعي)، "السيميائيات وفلسفة اللغة"، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م.
17. جميل الحمداوي، "الإتجاهات السيميوطيقية: التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية"، مكتبة المثقف العربي المغرب، الطبعة الأولى، 2015م.
18. جميل الحمداوي، "السانيات النص بين النظرية والتطبيق"، منشورات مجلة فكر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2016م.
19. جميل الحمداوي، "سيميوطيقا التوتر بين النظرية والتطبيق"، دار ألركة للنشر، الرياض، الطبعة الأولى، 2013م.
20. جميل الحمداوي، "الجديد في السيميوطيقا من المربع المنطقي إلى المبيان التوتري"، دن، الطبعة الأولى، 2017م.
21. http://hamdaoui.ma/files/downloads/carrelogique_2.pdf:2019/08/06
22. راقي نجم الدين، "مدونات في الفن والتصميم"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة لسادسة عشر، المجلد الأول، 2016م.
23. رولان بارت (ترجمة محمد البكري)، "مباديء في علم الدلالة"، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م.
24. سعيد بن كراد، "السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها"، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، 2012م.
25. غروست غويوس، (ترجمة هيلانة، صالح شقير)، "لغة الجسد"، دار علاء الدين للنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2005م.
26. فرناند دي سوسير، (ترجمة صالح القرماضي وأخرين)، "محاضرات في الأسس العامة"، النار العربية للكتابة، طرابلس، 1985م.
27. فيصل الأحمر، "السيميائيات الشعرية"، جمعية الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، (د.ط)، 2005م.
28. محمد بن مكرم علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور

بالتحكم في درجات الإضاءة قوة وضعفا وفق جدول زمني محدد.

المناقشة Discussion:

إذا ما أقررنا أن للمصمم الباحث وصاية يمارسها على المهنيين، وصاية تعليمية، وصاية قيمية، فهذا لا يعني مطلقاً أن تعمم الوصاية بشكل جاهز، بل نقصد أن تُنفذ وتطبق استراتيجياً وإجرائياً وبكيفية ممتدة، بما يتناسب مع الوضعيات السياقية والاجتماعية. وعليه، فإن الإقتداء بخططات قياسية كالتي تتماثل مع خططة المبيان التوتري لا يجب أن يكون نقلاً للتنتائج بحذافيرها، بقدر ما يتطلب الأمر الأخذ بالأسباب والمتغيرات الثقافية والاجتماعية والجمالية في كل مرة أردنا فيها تصميماً للفضاء الحضري ولوحداته. ونعني هنا وجوب حضور القدرة على الإبتكار التّفكيري، واعتماد منهجية واضحة للتأسيس للخططات التوتريّة.

الخلاصة Conclusion:

لقد أردنا لهذا التّراسة أن تكون تجاوزاً فعّالاً للإشكاليات الحضريّة البيهية وقراءتنا لها من السطح، والتي قد تكون إشكاليات من أنواع المسلمات أو التعميمات في تصوّر المثالي /أو المختصّ التونسي الخبير ببيئته الحضريّة التونسيّة (المدينة سوسة كمثل)، وهذه الإشكاليات المسئلة هي من قبيل؛ التلوّث البصري أو الأعباء الإدراكية تنسيقاً، وتنظيماً، وتوزيعاً، وكيفيات تفاعله معه وفق حدود التّسنيين الثقافي والقيمي، و هي أيضاً من طبيعة الممارسات الاجتماعية التونسيّة ذات الخصوصيات المتعددة. بناء عليه، أترنا على أنفسنا أن ننتش في الإشكاليات الأصليّة وأن نبحث لنرى حقيقتها من العمق، إذ تتعلّق معالجة هذه القضايا العميقة الزاهنة بواقع ممارسات مصمّم "أثاث الشارع" ومناهجه التصميميّة المرهونة بمبدأ تطبيق المنهج السيميوطيقي الإمبريقي (الذي أسس له "جاك فونتاني" و"كلود زلباربارج") على مجال يعينه يحدّه المصمّم الباحث، ويعتدّ من خلاله على قاعدة بيانات أصيلة نابعة من البيئة الحضريّة "سوسة" وأصولها. ويرتكز هذا المنهج في دراستنا على الحقيقة العلميّة وما أفرزته لنا من نتائج ملموسة.

المراجع References:

1. أحمد إسماعيل أحمد عواد، "رؤية تصميمية معاصرة للأثاث نحو إحياء طراز الأرنوفو"، *مجلة العمارة والفنون*، المجلد الأول، العدد الحادي عشر، 2018م.
2. إلياس الزيّات، "الانقائبة في العمارة والتصوير والتحت"، *الموسوعة العربية* المجلد الثالث، العدد الثالث، 2014م.
3. حاتم رياض حمّود، عمّاش، أحمد كاظم، "الخط العمودي والخط الأفقي في اللسانيات الغربية"، *مجلة جامعة بابل*، العراقية المجالات الأكاديمية العلميّة، كلية الدراسات القرآنية، العلوم الانسانية، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثاني، 2016م.
4. سماح هدايا، "اللغة الوبية الفصيحة والآهجات المحكيّة"، *مجلة الموقف الأدبي*، المجلد الرابع والثلاثون، العدد ثلاثمائة وست وتسعون، 02 جويلية 2014م.¹
5. كلاوس هيد، (ترجمة إسماعيل المصدق)، "العالم والأشياء: قراءة لفلسفة مارتن هايدجر"، *مجلة فكر ونقد* المجلد التاسع عشر، العدد الأول، [سبتمبر 1997م].
6. كمال بلاطة (ترجمة خالد التوّزاني، شكري العراقي)، "التفكير البصري والذاكرة الدلالية عند العرب"، *مجلة العلامات*، العدد السابع، 7 جوان 1997م.
7. هالة السويدي، "فن الزخرفة الإسلامي ... عنوان التناسق والدقة والجمال"، *مجلة ميم* المجلد 1، العدد 1، 17 ماي 2018م.
8. ولاء خضير طه، "البنية التصميمية للزخارف النباتية في

- mars 2017.
42. Agnès levitte, **Regard sur le design urbain : Intrigues de piétons ordinaires**, Edition du Félin, 1^{ère} édition, Paris- France, 2013.
43. Anne Beyearat Geslin, **Sémiotique du Design**, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, Paris, 2012.
44. Compagnies des lampes, **Mazda Guide : La maîtrise de la lumière**, Société Anonyme, Paris 1980/ 1981.
45. Eric Landowski, **Essai de socio-sémiotique II, Présences de l'autre**, Puf, Paris, 1997.
46. Hachette, **Dictionnaire HACHETTE encyclopédique**, Hachette livre, Paris, 2002.
47. Jacque Fontanille, **Pratiques sémiotiques**, PUF, Paris, 2008.
48. Jacque Fontanille, Caude Zilbrberg, **Tension et signification**, Mardaga, Liège, Belgique, 1998.
49. Jacques, Fontanille, **Sémiotique du visible : des mondes de lumières**, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition, Paris, 1995,.
50. Joseph Courtès, **Analyse sémiotique du discours**, Hachette, Paris, 1991.
51. LAROUSSE, **Le petit Larousse grand format**, Paris 2004.
52. Michael Banxandall, **Formes de l'intention, sur l'explication historique des tableaux**, trad, franç Jacqueline Chambon, 1991.
53. Patrice De Moncan, **Le Paris d'Haussmann**, Editions du Mécène, 1^{ère} édition, Paris-France, 2002.
54. Pierre Pelligrino, **le sens de l'espace : l'époque et le lieu**, Anthropos, Paris, 2010.
55. Stéphane Viale, **Court traité du design**, Quadrige, France- Paris, 2010.
56. Vilém Flusser, **Petite philosophie de design**, Belval, Circé, 2002.
- الانصاري الرويفعي الإفريقي، "السان العرب"، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، المجلد الخامس عشر، الجزء العاشر، 2009 م.
29. هشام النحاس، "معجم فصاح العامية"، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، المجلد الأول، 1997م.
30. هادي نهر، "شرح اللامحة البدرية في علم اللغة العربية لابن هشام الانصاري المصري"، دار البازوري العلمية للنشر، عمان، الطبعة الثانية، الجزء الثاني، 2009م.
31. أشرف الصباغ، "الإنشائية"، معرفة. بحث متوفر على الأنترنت 7 جويلية 2019م: <https://www.marefa.org/>
32. ريم بن رجب، "الترجمة بالذارجة التونسية أي دوافع وإشكاليات لهذه الموجة الجديدة؟"، نواة بالعربية. بحث متوفر على الأنترنت 02 / 07 / 2018م: <https://nawaat.org/portail/2018/07/12/>
33. طارق فتحي، "علم السيميّا: شارل ساندر، شارل موريس، جوليا كريستيفا وجاك لاكان"، منتديات الباحث. بحث متوفر على الأنترنت 19 / 12 / 2019م: <https://alba7th.yoo7.com/t762-topic>
36. Louis Hébert, « Le Schéma tensif : synthèse et propositions », Arts et avatars de la conversation, **revue Tangence**, numéro 79, Automne 2005.
37. Michel Jolé, « Quand la ville nous invite à s'asseoir : Le banc public Parisien et la tentation de repose », **les annales de la recherche urbaine**, numéro 94, 2003.
38. Jérôme Guiborgé, «Sémiotique, communication, design et esthésie», **(11th European academy of design conference)**, Paris, France, 22-24 April 2015.
39. Deni Michela, « les objets factitifs, les objets au quotidien », (coll. **nouveaux actes sémiotiques**), France, Université de limoges, Faculté des lettres et Sciences Humaines, 26 février 2016.
40. Marie-Hélène Bénétière, « Jean Charles Adolphe et le rayonnement des parcs publics de l'école française du XIXe siècle », colloque. **(Bi-centenaire de la naissance de Jean- Charles-Adolphe Alphand, école du Breuil)**, Auditorium du petit palais, Paris, 22

المحقأ:

(1) هل غير المواطن التونسي من طرق استعمال المقاعد العمومية؟
 نعم لا

إذا كانت الإجابة بـ "نعم"، فاذكر ملاحظتك.....

(2) ما الذي توحى به هذه الألفاظ بالنسبة لك؟

الصورة الذهنية: المدلول				الألفاظ: الذال
استقامة جسدية	تراخي جسدي ضعيف	تراخي جسدي متوسط	تراخي جسدي قوي	
				بنق
				مقعد
				كرسي
				أريكة

(3) صف ما هو شعورك في كل وضعية من الوضعيات الآتية أثناء جلوسك في الفضاء العام لمدينة سوسة؟

المطلوب: الشُّعور				(الذال: اللغة الجسدية) الوضعية الجسدية
مرتاج جدًا	مرتاج	مرتاج قليلا	غير مرتاج	
				الجلوس على الكرسي نصف وقفة
				الإتكاء على ظهر الكرسي نصف وقفة
				الجلوس في وضع معكوس
				الجلوس مع الاتكاء نحو الأمام
				الجلوس مع الاتكاء نحو الخلف
				الإتكاء على الظهر بزواوية انفرج 135 درجة
				الجلوس بظهر مستقيم 90 درجة
				الجلوس مستلقيا

- (4) تمّ حدّد بدائرة الوضعية الجسدية الأكثر شيوعا من حيث الممارسة (أثناء ملاحظتك الشخصية لفضاءات مدينة سوسة):
- (5) حسب رأيك، أيًا من هذه المقاعد (الموجودة في مدينة سوسة) تُساهم في تشكيل الجسد الجمعي إيجابيًا وشدّ بنيته وهيبته الجسدية؟
- مقاعد اسمنتية
- مقاعد رخامية
- مقاعد الواقيات الحضرية
- مقاعد مضاعفة (أطرزتها بباريسية)
- مقاعد منفردة (أطرزتها بباريسية)
- (6) تمّ منح درجة إلى التصميم الذي وقع عليه الاختيار من واحد إلى خمسة تحدّد من خلاله تقييمك لنجاعة التصميم في ضبط الهيئة الجسدية الجمعية بفضاءات مدينة سوسة:

الدرجات من واحد إلى خمسة					تصاميم المقاعد الموجودة في فضاءات مدينة سوسة
خمس	أربعة	ثلاثة	إثنان	واحد	
					مقاعد الواقيات الحضرية
					مقاعد اسمنتية
					مقاعد رخامية
					مقاعد منفردة (أطرزتها بباريسية)
					مقاعد مضاعفة (أطرزتها بباريسية)

- (7) إذا افترضنا أننا سنقوم بحذف مقاطع من المساحات المزخرفة الموجودة في الأثاث من الحد الأقصى (الذي ينتمي إلى الانتقائية) مرورًا بالحدّ المتوسط (الذي ينتمي إلى الفنّ الجديد) ووصولًا إلى الحدّ الأدنى (افتراضي)، ففي هذه الفرضية هل ستتناسب التخفيضات (التنقيصات) الزخرفية مع فضاء كثافة بقية وحداته؟
- كثافة منخفضة
- كثافة مرتفعة
- (8) كيف تقيم استراتيجيًا تخفيف الحضور الكمي للزخارف (في الأثاث) بفضاء كثافته التأثيثية منخفضة؟

الإدراك الاستراتيجي				كمّ الزخارف المحذوفة في وحدة الأثاث بالصم مربع
قوي جدًا	قوي	متوسط	ضعيف	
				زيادة 2 صم مربع من المساحة (الجمالية في وحدة من وحدات الأثاث) للزخارف
				زيادة 4 صم مربع من المساحة (الجمالية في وحدة من وحدات الأثاث) للزخارف
				زيادة 6 صم مربع من المساحة (الجمالية في وحدة من وحدات الأثاث) للزخارف
				زيادة 8 صم مربع من المساحة (الجمالية في وحدة من وحدات الأثاث) للزخارف
				زيادة 10 صم مربع من المساحة (الجمالية في وحدة من وحدات الأثاث) للزخارف

- (9) ضع علامة أمام الإجابة التي تراها أنسب للسؤال الآتي: متى تكتسي تصاميم الأثاث ذوات الطّور الباريسية الموجودة بمدينة سوسة قيمتها الإدراكية؟

- عندما يوحد الطّراز الباريسي الذي ينتمي إلى حركة الفنّ الجديد في فضاء واحد
- عندما يوحد الطّراز الباريسي الذي ينتمي إلى المذهب الانتقائي في فضاء
- عندما يُدمج الطّرازين الباريسيين لأول والثاني في نفس الفضاء

(10) تمّ قيم قيمة كل اقتراح من الاقتراحات الآتية بنظرك بوضع علامة في الخانات الآتية:

المحسوس البصري	الاقتراحات المنجزة في مدينة سوسة: الإدراكات
----------------	---

قوي	معتدل	ضعيف	الحسية
			توحيد الطرز الباريسية الذي تنتمي إلى المذهب الانتقائي في فضاء واحد
			توحيد الطرز الباريسية التي تنتمي إلى حركة الفنّ الجديد في فضاء واحد
			دمج الطرازين الباريسيين الأول والثاني في نفس الفضاء

(11) بصفتك مصمماً صناعياً، ولقياس مستوى الحساسية عند التعرّض لإضاءة في زمن مستمرّ، نوجّه إليك دعوة (مفتوحة) لتتواجد بحديقة رصيف الفنون المتفرّعة عن شارع محمد الخامس والمحاذية للميناء البحري لمركز مدينة سوسة من الساعة الثامنة ليلاً إلى الساعة الحادية عشر والإجابة على الأسئلة التالية:

(12) ماهي درجة إحساسك للضوء في كلّ مدة زمنية من المدة الآتية؟

درجة الإحساس بالضوء					زمن التعرّض للضوء: ثلاث ساعات مستمرة
مرتفعة جداً	مرتفعة	متوسطة	منخفضة	منخفضة جداً	
					في الساعة الأولى: من الساعة الثامنة إلى الساعة التاسعة ليلاً
					في الساعة الثانية: من الساعة التاسعة إلى الساعة العاشرة عشر ليلاً
					في الساعة الثالثة: من الساعة العاشرة ليلاً إلى الساعة الحادية عشر ليلاً

الملحق ب:

إنّ سيميوطيقا التوتر، هي سيميوطيقا قياسية تطورية، مركبة، وهي تجمع بين التات والأشياء. والتوتر هو نقطة تقاطع بين بعدين أساسيين: هما الشدة والمدى، ويتضمّن محور الشدة الأوهاء والوجدان والانفعالات، المنظور الداخلي، المدلول، ويُدسم هذا المحور بفاصل رئيس يتحدّد قوة وضعف، وهو محور الأراتيب. في حين يضمّ محور المدى كلّ ما يتعلّق بالأشياء من عدد وكمية وامتداد وتنوع ومكان وزمان، ومسافة وشساعة وكثافة إذن هو محور التّصاميم (الدوال) المنظور الخارجي ويتحدّد في فاصل المركز والمنتشر. ويتربط المحوران زيادة ونقصاناً، فحينما ترتفع الشدة والمدى يكون اتجاه التوتر مباشراً وحينما يكون أحدهما مخالفاً للآخر، فنحن هنا أمام توتر معاكس أو مخالف. وتستعين سيميوطيقا التوتر بمبيان التوتر أو ميان الارتباط أو الخطاطة التوتيرية، في رسمها يتعامد المحوران في المستوى صفر وتعرف الشدة والمدى معا تغيّرات في قوتها ضمن سلم مستمرّ ومتدرّج، ينطلق من قوة صفريّة، إلى قوة منخفضة وقوة معتدلة، قوة مرتفعة وقوة قصوى (قوة لانهائية).

