

# الأكاديمية العربية الدولية



الأكاديمية العربية الدولية  
Arab International Academy

---

## الأكاديمية العربية الدولية المقررات الجامعية

---

المملكة العربية السعودية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة أم القرى  
كليات المعلمين و كليات البنات  
كلية التربية للاقتصاد المنزلي بمكة المكرمة

## تصميم أزياء مبتكرة باستخدام تقنيات (الأبليز) ت

لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الملابس والنسيج  
تخصص (تصميم أزياء)

### إعداد

وسام بنت ياسين بن عبدالرحمن حسن صباغ  
المعيدة بقسم الملابس والنسيج

### إشراف

د. سهيلة بنت حسن عبد الله المنتصر اليماني  
أستاذ الملابس والنسيج المساعد  
 وعميدة كلية التربية للاقتصاد المنزلي بمكة المكرمة

١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

## المستخلص

عنوان البحث: تصميم أزياء مبتكرة باستخدام تقنيات فن الأبليك	
اسم الباحثة: وسام ياسين عبدالرحمن حسن صباغ	الدرجة العلمية: ماجستير
السنة الدراسية: ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م	الجهة العلمية: جامعة أم القرى
الكلية: كلية التربية للاقتصاد المنزلي	القسم: ملابس ونسيج
عدد الصفحات: (٢١٣) صفحة	إشراف: د. سهيلة حسن عبدالله المنتصر اليماني

يهتم البحث بدراسة أهمية تطوير فن الأبليك في طريقة التنفيذ بإدخال تقنيات مختلفة عليه، واستغلال الخامات النسجية المتوفرة بالبيئة من البقايا المستهلكة، ودمجها بأساليب جديدة واستخدام الطريقة العلمية المتمثلة في نظرية جيلفورد بهدف الوصول إلى حلول ومداخل مبتكرة لتصميم الأزياء عن طريق التفكير المتشعب بالاعتماد على فن الأبليك كجزء أساسي في التصميم وتحقيق الاستفادة من بقايا الأقمشة المختلفة بدمج الخامات النسجية والخامات الأخرى لإعطاء تأثيرات ملمسية وتشكيلات متنوعة.

استخدم لإجراء هذا البحث المنهج التجريبي بإدخال تغييرات متعمدة في واقع ما ؛ بإعادة تشكيله، وتقديم التحسين والتطوير عليه بأسلوب التجريب ، والتنويع ، وتركيب الخامات المختلفة وبقايها ؛ لتشكيل المساحات على تصميم الزي ، بفهم الخصائص الكامنة في الخامات المختلفة ، وإخراجها بأساليب جديدة مبتكرة.

وكانت أهم نتائج البحث التالي :

١. أمكن إظهار وحدات الأبليك الهندسية بشكل أساس وجعلها سمة أساسية في الأزياء المصممة .
  ٢. تعددت التكوينات الناتجة من تصميم الزي الأساس حتى مع استخدام أقل عدد ممكن من وحدات الأبليك معتمدة على أسلوب التفكير المتشعب .
  ٣. أمكن طرح حلول ومداخل للتجريب على الأبليك المضاف سواء في التقنية أو الشكل أو الخامة بأساليب متنوعة مما أثرى الرؤية الفنية وأكد أصالة العمل المصمم.
  ٤. تم تحقيق الاستفادة من بقايا الأقمشة المختلفة بتناولها بدرجة عالية من التآلف والتركيب والصياغة والتوافق اللوني والاتزان والترابط والاتساق بين الجزء والكل، مما جسد السمات والعلاقات الحسية والملمسية في التصميمات المنفذة.
- أما أهم التوصيات :

١. توجيه المهتمين بجانب تصميم الأزياء بأهمية الربط بين هذا المجال ونظريات التفكير من أجل إعطاء حلولاً ابتكارية لانهائية قائمة على أسس علمية .
٢. ضرورة تعويد الطالبات بالتفكير في الخامات تفكيراً مدعماً بالأسس الفنية التي تتسم بالجانب الابتكاري ، وتدريبهم على استخدامها لمعرفة القيم التشكيلية لها والكشف عن حدودها وإمكانياتها وما يتحقق عنها من قيم فنية وجمالية ووظيفية في تصميم الأزياء مما يثري المجال التعليمي عموماً.

توقيع الباحثة

توقيع المشرفة

وسام ياسين عبدالرحمن صباغ

د. سهيلة حسن المنتصر اليماني

## The summary

The title: Designing creative fashion by using the techniques of the art of appliqué □	
The researcher: Wesam Yaseen AbdulRahman Hasan Sabbagh	The degree: master's degree
the year:1428AH /2007AD	The scientific authority: Um Al-Qura university□
the college: Education College for Home Economic	The section: Clothing and Textiles

Number of pages: (213)      The Supervisor : Dr. Suhailah Hasan Abdullah AL-Muntaser AL-Yamani

The research concern with the study of the importance of developing the art of the appliqué with an executing way by using different techniques, taking advantage of the textile fabrics that available in our environment from the consuming surplus and merging it by using different techniques , and using the scientific way from Gilford theory in finding solutions and creative accesses in the couture by the way of divergent thinking by depending on the art of appliqué as an essential part of designing and achieving the benefit of the different remaining fabrics by merging textile fabrics and another textiles for giving touching effects and variety of collections.

In this research the training method had been used by inserting meant changes in the reality by reforming it and present improvements and developments with the style of trying, vitiating and putting together different textiles and the remaining; to verify the spaces on the uniform designing by understanding the resident characteristics on different textiles and producing them in creative new style. The most important results were:

1-There was a possibility in showing a geometrical appliqué unites as fundamental figure and make it basic characteristic in the designing fashion.

2-there were a multiple of the formation which was a result from designing the main uniform even with using less numbers of the appliqué unites depending on the style of divergent thinking.

3-they could suggest solutions and entries for experimenting on the additional appliqué whether it was in the technology or in the figure or in the raw materials in a different style which richen the vision and reassure the original of the designing piece.

4-It had been accomplished the benefit from the different remaining fabrics by having it merged in high level of coordinatng ,composing ,color harmony and the linkage between the parts which expresses the themes and sensational relations.

The most important recommendations were:

1- To show the ones who are interested in fashion designing ,the way of linking this field and the theory of thinking to have an endless creative solutions base on a scientific way.

2-To show the importance of making the students used to think about raw materials and training them to use that materials to know their formation values to expose the possibilities , the limitations and their artistic values.

## فكر وتقدير

الحمد لله على إنعامه والشكر له على آلائه والصلاة والسلام على خير المرابين وقُدوتنا أجمعين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين .. وبعد :

فالشكر لله أولاً و آخراً على ما من به من عون وتوفيق في إتمام هذه الدراسة . ولا اعلم من أين ابتدئ أو كيف اكتب ما يدور في خلجاتي لكن دائماً هي سطور الشكر تكون في غاية الصعوبة عند الصياغة.. ربما لأنها تشعرنا دوماً بقصورها وعدم إيفائها حق من نهديه هذه الأسطر..

فأتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى وزارة التربية والتعليم متمثلة في الوكالة العامة لكليات البنات وعمادة الدراسات العليا والبحث العلمي ، كما أشكر إدارة كليات البنات وعميدة كلية التربية للاقتصاد المنزلي سعادة الدكتورة "سهيلة حسن المنتصر اليماني" الأم الحانية والأخت الناصحة والمشرفة المخلصة التي لم ولن تتوانى للحظة في بذل كل ما تستطيع من أجل إنهاء هذا البحث بما تحمله من أسمى معاني العطاء والوفاء ، فهي أكبر من أن أقدم لها جزيل الشكر وعاطر الثناء .. تتوء الكلمات بحمل رياحين محبتها وتقديرها.. لكن يبقى دعاء الخير الموجه إلى رب قدير أن يجزيها خير الثواب على ما قدمت من جهود مضيئة وأوقات غالية .... وإشراف متميز واثق الخطوات بثمر فكر حكيم مجرب ، وأدب إنسانية رائعة راقية التعامل..والذي زادها في القلوب رفعة وأوسع لها في النفوس صدر المكان .... وقدوة راسخة ببصمات واضحة متميزة .... هي أكبر من الكلمات ومهما طرزتها وقطفت ثمرها من سامق الفكر ومن عذب أنهر الكلمات ومن عميق بحور الشعر فلن أوفيها ولو بعض حقها ....

فإليك مني كل عبارات الشكر والتقدير والعرفان والامتنان ، وجزاك الله عني خير الجزاء..

كما أشكر وكيلة الكلية الدكتورة "هند محمد أربعين" التي أغدقت وأعطت فأجزلت العطاء وجزاها الله عني خير الجزاء..

ووكيلة الدراسات العليا الدكتورة "منى موسى" والتي لم تتوانى في مساعدتنا وتسهيل الصعوبات لنا فلها مني كل الشكر والتقدير.

ورئيسة قسم الملابس والنسيج الدكتورة "عزة محمد حلمي" والتي كانت مثلاً رائعاً في التفاني ولم تبخل علي بنصيحة أو عون بقلب حاني وخلق عالي فجزاها الله عني خير الجزاء.

وإلى جميع أعضاء هيئة التدريس من دكتورات ومحاضرات ومعيدات على كل ما قدمن لي من تعاون مستمر وأخص بالذكر منهم الدكتورة "عايدة محمد شتا" والدكتورة "سوزان جعفر" على ما بذلته معي من وقت وجهد في الوصول إلى المراجع والدكتورة "ليلى علام" والتي ساندتني ودعمتني بمعلوماتها وإرشاداتها القيمة .

ولا أنسى عظيم فضل الأستاذة "إيمان المنتصر" في جميع مراحل دراستي حيث كانت أمّاً وأختاً وصديقة. والأستاذة الفاضلة "افتكار منشي" والتي ساندتني وكانت معي قلباً وقالباً والأستاذة "فوزية بخاري" والأستاذة "آلاء صباغ" والأستاذة "فاطمة العيدروس" والأستاذة "شهيرة عبدالهادي" والأستاذة "هند عبدالغفار" على ما قدموه لي من جهد ومساعدة .

وإني لو خصصت ذكر أسماء لمعت في حياتي لما كفتني صفحات وصفحات وقد أسهو عن له فضل علي فشكراً لكل من كان معي وساندني.

وأزجي ثنائي ووفائي إلى أمي وأبي فقد كانت دعواتهم لي لا تفارق مسامعي فجزاهم الله عني خير الجزاء وأدامهم لي نوراً يضيء حياتي و إليهم أقول لولاكم بعد الله ما كان هذا البحث أن يتم .

وإلى زوجي الغالي الأستاذ "سمير سباعي فضل الله" والذي كان أباً وأماً وأخاً وصديق اجتمعت فيه فقدم كل ما قدمه جميعهم فكيف لي بشكره أسأل الله أن يحفظه ويديمه لي . وأصوغ أحلى وأنقى عبارات الشكر لأختي "وئام ، إسلام ، فاطمة ، إيمان" فقد كانوا لي نعم العون وساندوني منذ بدأت وحتى انتهيت وكذلك أخي "عبدالرحمن" الذي أعانني وأفادني في إخراج هذا البحث وخاصة في الترجمة ، ووالدة زوجي فقد كانت الأم الحنون ، والأستاذة الفاضلة ميساء سباعي.

وإلى نور عيني وأمل حياتي أبنائي "آلاء وعبدالرحمن وأحمد" كل الثناء والدعاء معتذرة لهم عن أي تقصير في حقهم .

وأقدم بالشكر إلى كل من أسدى إلي يداً أو قدم معروفاً وساندني بقول أو عمل أو دعاء. وإلى من سيكون لي الشرف بأن أضع هذا البحث بين أيديهم لمناقشته وتحكيمه من الدكتوراه الفاضلات أعانهم الله وأحسن إليهم.سائلة المولى أن يجزي الجميع عني خير الجزاء . والحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على حبيبنا سيد الأولين والآخرين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين .

## قائمة المحتويات

الموضوع .....	الصفحة
المستخلص .....	أ
The summary .....	ب
شكر وتقدير .....	ج
قائمة المحتويات .....	هـ
قائمة الصور .....	ي
قائمة الأشكال .....	ل
قائمة الجداول .....	م
قائمة التصاميم .....	ن
<b>الباب الأول : ١ - ١٢</b>	
الفصل الأول:المقدمة .....	١
مشكلة البحث: .....	٣
أهمية البحث : .....	٤
أهداف البحث : .....	٤
مصطلحات البحث: .....	٤
الفصل الثاني : الدراسات والأبحاث السابقة .....	٦
<b>الباب الثاني : ١٣ - ٨٣</b>	
الفصل الأول : لمحة تاريخية عن فن الأبليك .....	١٣
أولاً : تعريف فن الأبليك (النسيج المضاف) : .....	١٣
ثانياً : تاريخ فن الأبليك (النسيج المضاف) في العصور المختلفة : .....	١٤
أ- الأبليك في العصور القديمة: .....	١٤
١- العصر المصري القديم «الفرعوني» : .....	١٤
٢- بلاد ما بين النهرين «العراق القديمة» : .....	١٥
٣- العصر اليوناني : .....	١٥
٤- العصر الروماني : .....	١٦
٥- العصر القبطي : .....	١٧
٦- العصر البيزنطي : .....	١٧
ب- الأبليك في العصر الإسلامي : .....	١٩

١٩	١- العصر الفاطمي :
١٩	٢- العصر المملوكي :
٢٠	٣- العصر العثماني :
٢٢	ج - الأبلدك فف الفن الشعبي ببعض الدول العربية:
٢٢	١- المملكة العربية السعودية :
٣١	٢- اليمف :
٣١	٣- فلسطين :
٣١	٤- مصر :
٣٦	د- الأبلدك فف بعض دول العالم :
٣٦	١- أفغانستان :
٣٦	٢- الهند وباكستان :
٣٦	٣- الصين :
٣٨	٤- أوروبا :
٣٨	٥- أمريكا :
٤١	<b>الفصل الثاني : العوامل المؤثرة فف تصميم الأزياء</b>
٤١	أولاً : التصميم :
٤٢	مفهوم تصميم الأزياء :
٤٢	أنواع التصميم :
٤٤	ثانياً : الأسس البنائية للتصميم :
٤٤	أ) العناصر التشكيلية وبناء التصميم :
٤٤	١ - النقطة :
٤٨	٢ - الخط :
٥١	٣ - الشكل :
٥٤	٤ - اللون :
٥٥	٥ - الملمس :
٥٩	ب - الأسس الإنشائية للتصميم ( العلاقات الإنشائية ):
٥٩	١- الترابط والتكامل : ( الوحدة ):
٦٠	٢ - السيطرة أو التركيز :
٦١	٣- التوازن :
٦٢	٤ - النسبة والتناسب :

٦٢	٥ - الإيقاع :
٦٤	٦ - التوافق :
٦٥	٧ - التباين :
٦٦	<b>الفصل الثالث : دور التفكير الابتكاري في تصميم الأزياء:</b>
٦٦	١ - مفهوم التفكير الابتكاري :
٦٧	٢ - مراحل التفكير الابتكاري :
٦٧	أ) مرحلة الإعداد أو التحضير :
٦٨	ب) مرحلة الكمون والاحتضان :
٦٨	ج) مرحلة الإشراق أو الإلهام ( الإنارة ) :
٦٩	د) مرحلة التعبير أو التحقيق :
٦٩	٣ - مهارات التفكير الابتكاري :
٦٩	أولاً: الحساسية للمشكلة :
٧٠	ثانياً: الطلاقة :
٧٠	ثالثاً : المرونة:
٧٠	رابعاً : الأصالة :
٧١	خامساً : الإفاضة :
٧١	٤ - أساليب و تقنيات التفكير الإبداعي :
٧١	أ) نظرية جيلفورد :
٧٢	ب) نظرية أوسبورن :
٧٢	ج) نظرية الحل الابتكاري للمشكلة :
٧٣	د) نظرية توليف الأشتات :
٧٤	<b>الفصل الرابع : نظرية جيلفورد وتصميم الأزياء :</b>
٧٦	أولاً : العمليات :
٧٧	١) التعرف :
٧٧	٢) التذكر :
٧٧	٣) التفكير :
٧٨	٤) عملية التقويم :
٧٩	ثانياً : المحتويات :
٨٠	ثالثاً : النتائج :
٨٢	النتاج العقلي خلال الفن والتصميم :

٨٢ ..... مفهوم الناتج العقلي : .....

٨٣ ..... التفكير المتجمع : .....

٨٣ ..... التفكير المتشعب : .....

### **الباب الثالث : أساليب وإجراءات البحث ..... ٨٦-١٠٨**

٨٦ ..... ١-منهج البحث : .....

٨٦ ..... ٢-أدوات البحث: .....

٨٧ ..... ٣-سير التجربة الذاتية للباحثة: .....

٨٧ ..... أولاً : الهدف من التجربة : .....

٨٧ ..... ثانياً : أهمية التجربة : .....

٨٧ ..... ثالثاً : خطوات التجربة : .....

٨٨ ..... ١-إعداد التصميم : .....

٩٠ ..... ٢-تجهيز الأقمشة: .....

٩٠ ..... (أ) مرحلة التجميع : .....

٩٠ ..... (ب) مرحلة التصنيف : .....

٩٠ ..... (ج) مرحلة الاختيار : .....

٩٠ ..... (د) مرحلة الإعداد : .....

٩١ ..... ٣- تجهيز الخامات : .....

٩٤ ..... ٤-تحديد التقنيات المضافة : .....

٩٤ ..... (١) غرز التطريز اليدوية : .....

٩٤ ..... (٢) التطريز الآلي ( الزجراج ) : .....

٩٥ ..... (٣) التطريز بالترتر : .....

٩٥ ..... (٤) التطريز بالخرز : .....

٩٦ ..... (٥) أسلوب رشت : .....

٩٦ ..... (٦) أسلوب الخيامية : .....

٩٦ ..... (٧) أسلوب المرقعات (تجميع القطع) : .....

٩٧ ..... (٨) التفريغ : .....

٩٧ ..... (٩) الزخرفة بالكروشيه : .....

٩٨ ..... (١٠) الكتل (الشراشيب) : .....

٩٩ ..... (١١) أسلوب الزخرفة بالأزرار : .....

٩٩ ..... (١٢) الزخرفة بالقيطان : .....

٩٩	..... (١٣) أسلوب الزخرفة بالحلي الفضية:
١٠٠	..... (١٤) أسلوب الزخرفة بالحلي البلاستيكية:
<b>١٧١-١٠٩</b>	<b>.....الباب الرابع : عرض النتائج</b>
١٠٩	..... مقدمة :
١٧١-١١٠	..... تأثير وحدات الأبلية على التصاميم :
<b>١٧٦-١٧٣</b>	<b>.....الباب الخامس : مناقشة النتائج والإجابة على التساؤلات</b>
١٧٢	..... مناقشة النتائج والإجابة على التساؤلات :
<b>١٧٦-١٧٤</b>	<b>.....الباب السادس : ملخص البحث و التوصيات</b>
١٧٤	..... أولاً : ملخص البحث
١٧٦	..... ثانياً : التوصيات :
١٧٧	..... المراجع العربية :
١٨٥	..... المراجع الأجنبية :
٣-١	..... ملخص البحث باللغة الإنجليزية

### قائمة الصور

الصفحة	البيانات	الصورة
١٨	الجزء المضاف يظهر حول الرقبة (الفرعوني)	(١)
١٨	جزء من التونيك مثبت عليه شرائط وجامات (القبطي)	(٢)
١٨	قميص طفل يتضح فيه شغل الإضافة (القبطي)	(٣)
٢١	الرنك و عليه شغل الإضافة (المملوكي)	(٤)
٢١	نوع آخر من الرنوك (المملوكي)	(٥)
٢٥	دراعة من المنطقة الوسطى تظهر فيها قطع الأبليك	(٦)
٢٥	قطع الأبليك في منطقة الأكتاف	(٧)
٢٦	ثوب من المنطقة الوسطى تظهر فيها الشرائط الذهبية المضافة	(٨)
٢٦	توضح الشرائط الذهبية المضافة	(٩)
٢٧	ثوب المحوئل من المنطقة الشمالية تظهر فيها الشرائط المضافة	(١٠)
٢٧	توضح الشرائط المضافة في ذيل الثوب (المحوئل)	(١١)
٢٨	ثوب من المنطقة الجنوبية تظهر فيه قطع الأبليك المطرزة	(١٢)
٢٨	قطع الأبليك المطرزة في (الصدر والأكتاف والأكمام)	(١٣)
٢٩	دراعة من المنطقة الشرقية تظهر فيها قطع الأبليك	(١٤)
٢٩	قطع الأبليك واضحة في منطقة الأكتاف	(١٥)
٣٠	ثوب الدوق التابع لقبيلة حرب من المنطقة الغربية تظهر فيه قطع الأبليك	(١٦)
٣٠	قطع الأبليك تظهر في منطقة الأكتاف والأكمام	(١٧)
٣٣	ثوب من اليمن تظهر فيه قطع الأبليك	(١٨)
٣٣	قطع الأبليك في الصدر والأكتاف	(١٩)
٣٣	قطع الأبليك في الذيل	(٢٠)
٣٤	ثوب من فلسطين تظهر فيه قطع الأبليك	(٢١)
٣٤	قطع الأبليك في منطقة الصدر	(٢٢)
٣٥	فن الخيامية في مصر	(٢٣)

الصفحة	البيانات	الصورة
٣٥	وحدات الأبليل في فن الخيامية بمصر	(٢٤)
٣٧	الأبليل في أفغانستان	(٢٥)
٣٧	الأبليل في باكستان	(٢٦)
٣٧	الأبليل في الصين	(٢٧)
٤٠	المرقعات المجنونة (أوروبا)	(٢٨)
٤٠	طراز المولا (أمريكا)	(٢٩)
٤٠	المرقعات في أمريكا	(٣٠)

## قائمة الأشكال

الصفحة	البيانات	الشكل
١٨	رسم توضيحي للنقبة	(١)
١٨	الأشرطة المضافة (اليوناني)	(٢)
١٨	رسم توضيحي لثوب البت	(٣)
١٨	الشريط الجانبي في الدلماشية (الروماني)	(٤)
١٨	يوضح السهم الشرائط (البيزنطي)	(٥)
٢١	قميص مزخرف بالشرائط المضافة (العثماني)	(٦)
٤٧	تأثير النقطة على التصميم	(٧)
٥٠	تأثير الخط على التصميم	(٨)
٥٣	تأثير المساحة على التصميم	(٩)
٥٤	دائرة الألوان	(١٠)
٥٨	تأثير الملمس على التصميم	(١١)
٧٥	نموذج جيلفورد للتكوين العقلي	(١٢)
٧٩	تبسيط طريقة تقسيم العوامل العقلية عند (جيلفورد)	(١٣)
٨٤	الإنتاج المتشعب والمتجمع	(١٤)

### قائمة الجداول

الصفحة	البيانات	الجدول
٩٢	الخامات المستخدمة	(١)
١٠١	التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي	(٢)
١١٠	بيانات تفصيلية لتصميمات الدراسة التطبيقية المنفذة	(٣)
١١١	بيانات تفصيلية لتصميمات الدراسة التطبيقية الغير منفذة	(٤)

### قائمة التصاميم

الصفحة	البيانات	التصميم
١١٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١)	(١)
١١٣	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ١)
١١٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢)	(٢)
١١٥	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٢)
١١٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٣)	(٣)
١١٧	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٣)
١١٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٤)	(٤)
١١٩	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٤)
١٢٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٥)	(٥)
١٢١	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٥)
١٢٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٦)	(٦)
١٢٣	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٦)
١٢٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٧)	(٧)
١٢٥	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٧)
١٢٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٨)	(٨)
١٢٧	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٨)
١٢٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٩)	(٩)
١٢٩	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ٩)
١٣٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٠)	(١٠)
١٣١	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ١٠)
١٣٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١١)	(١١)
١٣٣	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(٢ - ١١)
١٣٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٢)	(١٢)

الصفحة	البيانات	التصميم
١٣٥	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(١٢ - ٢)
١٣٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٣)	(١٣)
١٣٧	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(١٣ - ٢)
١٣٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٤)	(١٤)
١٣٩	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(١٤ - ٢)
١٤٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٥)	(١٥)
١٤١	التصميم المنفذ والخامات والتقنيات المضافة	(١٥ - ٢)
١٤٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٦)	(١٦)
١٤٩	تنفيذ التصميم المقترح	(١٦ - ٢)
١٤٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٧)	(١٧)
١٤٥	تنفيذ التصميم المقترح	(١٧ - ٢)
١٤٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٨)	(١٨)
١٤٧	تنفيذ التصميم المقترح	(١٨ - ٢)
١٤٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (١٩)	(١٩)
١٤٩	تنفيذ التصميم المقترح	(١٩ - ٢)
١٥٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٠)	(٢٠)
١٥١	تنفيذ التصميم المقترح	(٢٠ - ٢)
١٥٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢١)	(٢١)
١٥٣	تنفيذ التصميم المقترح	(٢١ - ٢)
١٥٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٢)	(٢٢)
١٥٥	تنفيذ التصميم المقترح	(٢٢ - ٢)
١٥٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٣)	(٢٣)
١٥٧	تنفيذ التصميم المقترح	(٢٣ - ٢)
١٥٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٤)	(٢٤)

الصفحة	البيانات	التصميم
١٥٩	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٤)
١٦٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٥)	(٢٥)
١٦١	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٥)
١٦٢	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٦)	(٢٦)
١٦٣	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٦)
١٦٤	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٧)	(٢٧)
١٦٥	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٧)
١٦٦	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٨)	(٢٨)
١٦٧	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٨)
١٦٨	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٢٩)	(٢٩)
١٦٩	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٢٩)
١٧٠	تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساس (٣٠)	(٣٠)
١٧١	تنفيذ التصميم المقترح	(٢ - ٣٠)

الفصل الأول : المقدمة  
الفصل الثاني : المصطلحات

# الباب الأول

## المقدمة

الأزياء لغة صامته تتكلم بفصاحة عن أسلوب تفكير الإنسان ، وتسלט الأضواء على أعماق شخصيته ، وتعكس صورة الحضارة في المجتمع الذي تعيش فيه (زكي وموسى ، ١٩٩٥م :١٠٣) ؛ وهي تعكس أوضاع المجتمعات الدينية ، والحضارية ، والسياسية و الاقتصادية ، و تنتقل من جيل إلى آخر ، وتتغير خطوطها وأبعادها تبعاً لتطورها من فصل لفصل ، ومن عام لعام ( كوجك ، ١٩٨٣م :٥٦) .

ويعتبر مجال تصميم الأزياء من الفنون التي يمارسها مجموعة من خبراء هذا المجتمع المعاصر ؛ لأهميته في مجال صناعة الموضة ، ولما له من قيم جمالية وحضارية تؤثر في المجتمع وتناثر به ( التركي والشافعي ، ٢٠٠٠م :١٨) . ويعتبر التصميم في مجال الأزياء نشاطاً ابتكارياً وجمالياً معقداً ؛ لتعدد مراحلها ، وطرق بنائه (الحداد ، ٢٠٠١م :٤٥) .

وقد بيني الإنسان ويبتكر قبل أن يفكر في الأسس التي صمم عليها هذا البناء أو الابتكار ، وعندما تنجح محاولاته يبدأ البعض بملاحظة واكتشاف الأسس التي أدت إلى نجاح هذه الأعمال ، ثم تستخدم هذه الأسس المكتشفة - فيما بعد - لتصميم وبناء أعمال أكثر إبداعاً ( كوجك ، ٢٠٠١م :١١) .

ويضع المصمم تصميماته من واقع حقيقي يتسم بالابتكارية ؛ ليخدم أغراض المجتمع الذي يصمم من أجله . ويمكن القول : إن تصميم الأزياء وجهان لعملة واحدة ؛ الوجه الأول : هو الفن الذي يعكس شعور الناس وإحساسهم عند استقبالهم لشكل التصميم . أما الوجه الآخر : فيمثل الأسس العلمية المستخدمة في هذا التصميم ؛ كالتنظريات الهندسية ، وتاريخ تطور الأزياء ، وعلم النسيج ، وكل جديد يطرأ عليه . وبهذا نرى أن تصميم الأزياء نجح في تقديم الفن مغلفاً بالعلم ( زلط ، ١٩٩٥م :٦٩) .

فتصميم الأزياء فن تطبيقي قائم على أسس ونظريات علمية . وعلى المصمم أن يلم بما هو أكثر من رسم التصميم ، وأن يعرف كيف تُعدّ وتُصنع الملابس لتكون صالحة للاستخدام ، وأن يصمم كل ما هو جديد ؛ مترجماً ذلك في صورة خطوط وألوان ، وأقمشة حديثة تلاءم الوقت الذي سيقدم فيه تصميماته (ياوزير ، ١٩٩٨م :٧) .

وقد بدأ دور التفكير الابتكاري يتضح في الأداء الفني في تصميم الأزياء الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على المجال الفني ، ويعتبر من الجوانب السيكولوجية المهمة في الحصول على التصميمات المبتكرة ؛ التي تفي بحاجة المستهلكين من مختلف أنواع الملابس ، التي تساهم في الموضة ، والتطور الذي يحدث فيها بشكل عام ( عابدين ، ١٩٧٦م :١٤) .

لذلك كان على مصمم الأزياء أن يستفيد ويستغل كل ما يقدم له من أدوات حديثة وتقدم علمي ؛ يُيسر له ويُوفر كل متطلباته ، حتى يصل إلى نتائج مبدعة مبتكرة ، بأسلوب علمي منظم . فالمصمم مجموعة أحاسيس مرهفة تستقبل كل ما يرى ويحس من حوله ؛ ليخرجها في النهاية على شكل تصاميم جميلة ، أعدها بعقريته ، وروحه ، وفلسفته المميزة ( حسين ، ٢٠٠٢م :١٤٢ ) .

والمصمم بهذه الكيفية إنما يعايش ما يدور حوله من متغيرات تتسع نطاق أبعادها يوماً بعد يوم ، وهو يشغل نفسه بالاطلاع المستمر ؛ لمحاولة تطوير وتحديث ما يبدعه ، وليواكب التقدم العلمي والتكنولوجي في المجالات الأخرى . ويستطيع بنظرته المتعمقة للنتائج التكنولوجي المتنوع والمتعدد توظيف الخامات التي أنتجتها التكنولوجيا في مجاله ؛ بشكل يحقق له الكشف عن سماتها الفنية ، والإمكانات الأدائية لها ( العتباتي ، ١٩٩٥م :١) ؛ ليعطي رؤية جديدة للتصميم ، باستخدام الخامات ، وتوليفها مع بعضها البعض ، والتوصل لقيم فنية جديدة بعملية الإضافة والحذف في الخامات المتجانسة، واستغلال الخامات المساعدة ؛ لإظهار وتنمية العمل الفني ، وزيادة ثرائه ( عبد الرسول ، ١٩٧٢م :١٤٩) .

فالتصميم الفعال والمميز للملابس تظهر أهميته في اختيار وترتيب العناصر الخاصة بالأسلوب الجديد ؛ من خطوط ، وأشكال ، وألوان ، وخامات بالقدر الملائم ( سفیان ، ١٩٩٨م :٥٣) ؛ مع تطويره بإضافة الزخرفة التي تثير التأمل ، وتؤكد الخطوط الرئيسية للشكل ، والألوان ، والمساحة ، والفراغ ؛ لخدمة الشكل العام للزي ، وتأكيد ملامحه المميزة ؛ لتحقيق التوازن المطلوب ، والتخفيف من رتابة الملابس المصممة ؛ حيث تلعب الزخرفة دوراً مهماً في إبرازها بشكل جميل ومتنوع ( حسين ، ٢٠٠٢م :١١٦) .

ويعتبر فن الزخرفة أو الزينة الذي يستخدم على الزي من الفنون المهمة التي ترفع من قيمة القطع الملابسية ، وتكسيها رونقاً وبهاءً ؛ باستخدام : الكلف ، الطباعة ، التطريز ، الكلفة بالأبليك ( النسيج المضاف ) الملون بأشكاله المختلفة ؛ بحيث ينسجم مع قماش الملابس ونوعه . ويضفي فن الأبليك على التصميم جمالاً وإبداعاً ؛ إذا تم دمج مع التقنيات المختلفة لزخرفة الملابس ( حسين ، ٢٠٠٢م :١١٥) .

ويعد فن الأبليك من أقدم أشكال فنون الإبرة ؛ حيث استخدم من آلاف السنين في العصور القديمة في مصر . وهو أول محاولة عرفت لزخرفة الملابس والمنسوجات ؛ وذلك لسهولة أدائه ، وسرعة الانتهاء منه ، والحصول على منسوجات مزخرفة مزركشة بأبسط وأقل التكاليف ؛ حيث تُستعمل في زخرفته بقايا الأقمشة ؛ بإعطائها تأثيراً بتباين الألوان .

( فهمي وآخرون ، ١٩٩٧م :١٢٨ )

ونجد أن النسيج المضاف ، والمرقعات ، والتضريب جميعها أشكال متقاربة من أشغال الإبرة . وكان الجانبُ الوظيفي سببَ استخدامها وابتكارها ؛ أكثر من الجانب الجمالي ؛ حيث أن الأبلية والمرقعات كانت تستخدم لصنع شيء مفيد من القصاصات الصغيرة النادرة والقيمة من القماش. وكذلك استخدمت في قوارب النيل المصرية القديمة كشكل يدل على الهوية أو علامة تدل على الامتلاك . ومنذ ذلك الوقت وحتى وقتنا الحاضر اعتبر الأبلية أفضل طريقة لاستخراج أفكار مثيرة باستخدام أشغال الإبرة (Brittain،1995 ، p364) .

والمرأة بطبيعتها وفطرتها تحب الأناقة والتغيير ، وتقبل على التصميمات ذات الأفكار المثيرة والغريبة والجديدة المتطورة ؛ وخصوصاً إذا كان لها طابع خاص وقيم جمالية وتشكيلية مميزة ( عابدين ، ٢٠٠٢ م :٣٦).

ومن هنا وجدت أهمية تنفيذ تصميمات أزياء مبتكرة باستخدام تقنيات فن الأبلية بشكل أساس في التصميم ؛ عن طريق التجريب في العملية الابتكارية ، اعتماداً على نظرية التفكير المتشعب لإثراء الموضوع والأزياء .

### مشكلة البحث :

ظهر فن الأبلية منذ آلاف السنين ؛ بأسلوب تنفيذي لا يعتمد على الأسلوب العلمي "نظريات التفكير" في استخدام فن النسيج المضاف - عموماً - على تصميم الأزياء أو خلافه ، كما أنه لم يحظ بشكل كاف للاهتمام به بشكل أساس في تصميم الأزياء على نهج علمي و أسلوب مبتكر. لذا تأكد لدى الباحثة أهمية تطوير هذا الفن في طريقة التنفيذ ، بإدخال تقنيات مختلفة عليه ، وباستغلال الخامات النسجية المتوفرة بالبيئة من البقايا المستهلكة، ودمجها بأساليب جديدة ، واستخدام الطريقة العلمية المتمثلة في نظرية " جيلفورد " لإيجاد حلول ومداخل مبتكرة لتصميم الأزياء عن طريق التفكير المتشعب.وعلى ذلك تصاغ المشكلة في التساؤلات التالية:

- ١- ما الإمكانيات المتاحة لتصميم الأزياء بتطبيق نظرية جيلفورد وتعتمد على فن الأبلية؟
- ٢- كيف يمكن تطبيق التفكير المتشعب في نظرية جيلفورد لإظهار وحدات الأبلية بتصاميم مختلفة في الزي الواحد عن طريق الحاسب الآلي ؟
- ٣- كيف يمكن توظيف تقنيات الأبلية لإظهار تأثيرات جمالية مبتكرة للأزياء ؟
- ٤- ما الإمكانيات المتاحة في توليف بقايا الأقمشة لإعطاء تأثيرات ملمسية وجمالية في التصميم ؟

## أهمية البحث :

ترجع أهمية البحث في إمكانية استغلال بقايا الخامات النسجية المختلفة ؛ لصقل الجوانب العملية الوظيفية، والجمالية .و إثراء المجال التعليمي لتصميم الأزياء ، بأسلوب فني جديد ؛ يزيد من فرص التجديد والتجريب.بالإضافة إلى المساهمة في حماية البيئة من التلوث ، باستغلال بقايا الأقمشة ، والاستفادة منها في المجالات المختلفة .

## أهداف البحث :

- ١- تصميم أزياء مبتكرة معتمدة على فن الأبليك كجزء أساس في التصميم ؛ من خلال نظرية جيلفورد .
- ٢- اكتشاف حلول جديدة و تنظيم المعطيات ؛ لإعطاء تصميمات مختلفة ، باستخدام التفكير المتشعب ، وربطه بعملية الإبداع باستخدام الحاسب الآلي.
- ٣-تحقيق الاستفادة من بقايا الأقمشة المختلفة ، بدمج الخامات النسجية والخامات الأخرى ؛ لإعطاء تأثيرات ملمسية ، وتشكيلات متنوعة .
- ٤ - إظهار التأثيرات الجمالية المختلفة للأزياء ، بمعالجات وصياغات جديدة لتقنيات فن الأبليك

## مصطلحات البحث:

### (١) تصميم الأزياء ( Fashion Design ) :

اللغة الفنية التي تشكلها عناصر ؛ في تكوين موحد : الخط ، والشكل ، واللون ، والنسيج . وتعتبر هذه المتغيرات أساساً لتعبيرها ، وتتأثر بالأسس ؛ لتعطي : السيطرة ، والتكامل ، والتوازن ، والإيقاع والنسبة ؛ لكي يحصل الفرد في النهاية على زي يُشعره بالتناسق ، ويربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه (أحمد ، ٢٠٠١م :١٩).

وعرفه Lupo (1987,p266) بأنه : الكيان المبتكر والمتجدد في خطوطه ، ومساحاته اللونية ، وخاماته المتنوعة ، التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجم لها عناصر التكوين إلى تصميم مستحدث ، ومعايش لظروف الواقع بصورة تشكيلية جميلة .

### (٢) الابتكار ( creation ) :

عرفه الكثيري والنذير(٢٠٠٠م :٢٨) بأنه : النظر إلى المؤلف بطريقة غير مألوفة ، ثم تطوير هذا النظر ليتحول إلى فكرة ، ثم إلى تصميم قابل للتطبيق والاستعمال.

أما المفتي (١٩٩٥م:٢٠٤) فيعرفه بأنه : عملية لها مراحل متتابعة ، تهدف إلى نتاج يتمثل في إصدار حلول متعددة ، تتسم بالتنوع والجدة ؛ وذلك في ظل مناخ داعم يسوده الاتساق ، والتآلف بين مكوناته .  
والابتكار هو : إبداع شيء جديد ، أو كشف عن شيء جديد أصيل . وليست الجدة في العناصر فحسب ؛ بل في تنظيمها والتآلف بينها . فالابتكار تكامل واندماج ، وليس مجرد تجميع وإضافة ( عابدين ، ٢٠٠٢م : ١١٥ ) .  
وهو يعني : تجريد أو انتزاع الأشياء المألوفة من علاقاتها ، والنظر إليها في ضوء ارتباطات وعلاقات جديدة غير مألوفة(المغربي، ١٩٩٤م : ٣٣٩).

### ٣) تقنيات ( Technics ) :

هناك من يرى التقنية في مجال الفن بأنها: عبارة عن طريقة فنية ؛ أي: الطريقة المتبعة لإخراج العمل الفني في أصول صناعية صحيحة( محمد ، ١٩٩٧م : ٨٥) .  
ويذكر إبراهيم (٢٠٠٠م : ٤٣١) أنها : المجموع الكلي للمعرفة المكتسبة ، والخبرة المستخدمة في نطاق معين ؛ من أجل إشباع حاجة معينة تنصبّ في النهاية على الدراية الفنية .

### ٤) فن الأبليك ( Applique ) :

نسق زخرفي يستعمل في حياكة وتفصيل الملابس، ويشمل تثبيت قطع القماش بواسطة الخياطة، ثم تجهيزها إلى أشكال مختارة على مساحة أكبر من القماش . وعادة ما يتم ثني الحواف لهذه القطع المزخرفة ، ثم إلى الأسفل بطول أطرافها ؛ قبل خياطتها على قطعة القماش الكبيرة بغرز دقيقة غير ظاهرة ، بالإبرة ، أو بنمط تطريزي بديل (جلي وآخرون، ١٩٩٥م : ٨٧).

## الفصل الثاني : الدراسات والأبحاث السابقة

تستند هذه الدراسات على مباحث الآخرين في مجال التخصص ؛ بين دراسات مرتبطة بطريق مباشر بالبحث الحالي في العديد من العوامل التي يرجى التحقق منها أو نفيها ، أو بطريق غير مباشر ، لكنها تحقق إفادة للبحث الحالي في جانب من جوانبه . كما أن الاطلاع على هذه الدراسات يثري البحث ، ويساعد في الارتفاع بمستواه ، ومواجهة الصعوبات المتعلقة به ، مع طرق جوانب جديدة لم تطرق من قبل ، وتجنب النمطية في البحوث . وفيما يلي عرضٌ لهذه الدراسات :

### أ- دراسات عن فن الأبليك (النسيج المضاف) :

(١) دراسة عبد الرسول، ثريا (١٩٧٢م)، بعنوان : "فن الأبليك (الخيامية)".

هدفت هذه الدراسة إلى إعادة تقييم التراث والحضارة القديمة ؛ عن طريق دراسة المنسوجات المضافة ، مع التعرف على طريقة صناعة الخيام الموجودة ، وإيضاح الزخارف المستخدمة عليها وأساليب تنفيذها. وكان من أهم نتائج الدراسة : أن أسلوب فن الأبليك كان يستخدم في جمهورية مصر العربية بشكل كبير، ولم يتحدد : متى بدأت هذه الصناعة ، وكيف تطورت حتى أصبح المصريون يستعملونها في أفراحهم وأتراحهم ؛ غنيهم وفقيرهم على السواء . بالإضافة إلى أن الزخارف المستخدمة في الخيامية كانت مقصورة على نوع معين من الرسوم والأشكال ، التي تعرف بالفن الإسلامي (الأرابيسك ) مع زخارف الكتابة العربية عليها . بالإضافة إلى أن المتاحف تشير إلى أن هذه الصناعة استخدمت منذ العصر المملوكي.

(٢) دراسة رأفت ، هديل حسن إبراهيم (١٩٩٩م) بعنوان : "فن التشكيل بالأقمشة كمدخل لبناء برنامج للأشغال الفنية لطلاب كلية التربية الفنية" .

هدفت الدراسة إلى معرفة إمكانات النهوض بفن التشكيل بالأقمشة ؛ للخروج من الأنشطة التطبيقية الموجودة في التراث إلى أنشطة تطبيقية جمالية معاصرة ، مع دراسة الإمكانيات التقنية المختلفة لفن التشكيل بالأقمشة ؛ من خلال النماذج الفنية التراثية ، والمعاصرة؛ لإتاحة فرصة عمل برنامج لتدريس فن التشكيل بالأقمشة في منهج الأشغال الفنية للسنة الأولى بكلية التربية الفنية . وتوصلت هذه الدراسة إلى : أن استخدام التقنيات المستحدثة - بعد الدراسة التاريخية للتقنيات التقليدية - أدى إلى نوع من إتقان المهارات الخاصة لتوظيف تلك التقنيات ؛ مما ترتب عليه إيجاد مهارة في اختيار الخامات المناسبة للأعمال الفنية المنفذة بتلك التقنيات المستحدثة ، بالإضافة إلى أن استخدام الخامات المتنوعة وصياغتها في تقنيات مستحدثة أدى إلى

اهتمام الطلاب - عينة البحث - بإتقان المهارات المختلفة لفنون التشكيل بالأقمشة ، دون الاهتمام المباشر بأسس وعناصر التصميم . وقد أدى التشكيل بالخامات المختلفة إلى تنوع وثرأء القيم الملمسية .

٣) دراسة: البنا ، إيمان محمد السيد موسى ( ٢٠٠٣م) بعنوان: " رؤية تشكيلية معاصرة من خلال فن الخيامية وأثره على بعض المذاهب الحديثة" .

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة إيجاد رؤية فنية خاصة بالباحثة ، مرتبطة بدراسة متأنية لجماليات فن الخيامية وطريقة الإضافة ، مع التأكيد على مقدرة الفن الإسلامي على إعادة صياغة التشكيل الإبداعي والفني في الغرب المعاصر . وتوصلت هذه الدراسة إلى : أن الفن الإسلامي استقى عناصره الزخرفية من الطبيعة ، فتراوحت بين عناصر نباتية وهندسية ، وكتابات ؛ لكنها بعد ذلك خضعت للفكر والفلسفة الإسلامية ؛ لتنتج زخارف ، وفناً مجرداً أثرى الحركة الفنية في أوروبا منذ عصور النهضة إلى الآن . بالإضافة إلى أن القيم التشكيلية التي أوجدها الفن الإسلامي نتيجة لفكره ، وفلسفته المتميزة ؛ هي أقصى ما وصل إليه مصورو الغرب الحديث .

٤) دراسة عبد الرحيم ، إيناس عصمت عبد الله ( ٢٠٠٣م) بعنوان : " تقنيات الأساليب المختلفة لاستخدام النسيج المضاف ( دراسة فنية تطبيقه مقارنه )" .

كان الهدف من هذه الدراسة هو تحديد الأساليب المختلفة المستخدمة في تنفيذ النسيج المضاف ، وابتكار أساليب جديدة في هذا المجال ؛ للاستفادة منها في عمل الملابس والمفروشات ، مع وضع اعتبارات علمية وفنية يجب أن تتوفر عند اختيار أساليب النسيج المضاف المختلفة ؛ بحيث تتلاءم مع أقمشة الملابس والمفروشات ، مع تحقيق قيم جمالية وتشكيلية ووظيفية في بعض القطع المنفذة بطريقة الإضافة في الملابس أو المفروشات . وأوضحت الدراسة : أن النسيج المضاف (الخيامية) لا يتم عمله إلا بالطريقة اليدوية فقط ، وبغرزة واحدة فقط ؛ هي غرزة اللفقة السحرية . أما بالنسبة لأسلوب الرقع ( Patch Work ) فينفذ يدويا أو بالماكينه ، مع استخدام أقمشة وعرز مختلفة ومتنوعة في تنفيذه . كما أوضحت الدراسة أن الأقمشة غير المنسوجة لا تتناسب معها غرزة اللفق ( الخفي ) ، وأن أكثر ما يناسبها هو غرزة ( الأجرور الفرنسي ) أو البطانية . كما يمكن الجمع بين أكثر من أسلوب من أساليب النسيج المضاف في قطعة فنية واحدة .

## ب - دراسات عن الخامات وبقاياها وتولييفها :

(١) دراسة ندا ، محمد نبيب محمد ( ١٩٧٧ م ) بعنوان : " بقايا الخامات وصياغتها ابتكارياً والإفادة منها في التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية" .

الهدف من هذه الدراسة الاستفادة من بقايا الخامات التي لا تُستغل ، وكيف يمكن أن تتحول إلى تركيبات فنية ذات قيم جمالية وبنفعية . ويستطيع العقل الابتكاري أن ينظر إلى هذه البقايا ، ثم تشكيلها في أعمال فنية ذات علاقات جمالية مثيرة . والتعرف على الطرق والخطوات العلمية التي يمكن الاستعانة بها في صياغة وتشكيل بقايا الخامات . كما تهدف إلى دعم المناهج بأساليب علمية ؛ تمكّن من فهم وإدراك أسس الصياغة الابتكارية للعديد من الأعمال المنفذة من البقايا التي أبدعها فنانون حديثون . وتوصلت هذه الدراسة إلى : أن بقايا الخامات يمكن أن تثري العمل الفني ، وأن لكل خامة من بقايا الخامات خصائص وطبيعة تتميز بها ، وإمكانات مختلفة من حيث طواعيتها للتشكيل ، وينبغي الاستفادة منها . كما أن هناك العديد من أساليب وطرق تشكيل العمل الفني المنفذ من بقايا الأقمشة ، وليست هناك طريقة مثلى لإتباعها في عملية الصياغة الفنية . وهناك أهمية كبرى للتجهيز والإعداد الجيد لبقايا الخامات وتجربتها قبل العمل بها .

(٢) دراسة فخري، هاني محمد هاني ( ١٩٨٢ م )، بعنوان: "التولييف بالخامات النسجية كمصدر لإثراء التشكيل الفني".

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق قيم جمالية على سطح المنسوج ؛ من خلال الاستفادة من الخواص الطبيعية والجمالية للخامات النسجية بأسلوب علمي . بالإضافة إلى تحديد الجوانب التربوية للتولييف بالخامات النسجية . وكان من نتائج هذه الدراسة : أن التولييف يثري المنتج النسجي من الناحية الجمالية ؛ وخاصة أنه يؤكد على القيم الملمسية، كما يعطي فرصة كبيرة للتجريب بالخامات والتراكيب المختلفة . وقد بينت الدراسة أهمية التراث الفني ؛ لما فيه من حلول ابتكارية ، وأساليب أداء متعددة .

(٣) دراسة الشيخ ، سامية أحمد مصطفى ( ١٩٨٧ م ) بعنوان : "الإمكانات التشكيلية لاستخدام الشرائط كوحدات تكرارية في تصميم المعلقات النسجية" .

كان الهدف من هذه الدراسة إتاحة مجال أوسع للتجريب في النسيج ، تعتمد على الإمكانيات التشكيلية للشرائط المنسوجة في التصميم ، وفق نظام قياسي يضمن تعدد الوظائف

التكوينية للشرائط ؛ نتيجة انضباط علاقاتها التناسبية في المساحة وأجزائها ، وفي المجموعات اللونية . وتوصلت إلى : أن ضبط متغيرات : تصميم عناصر الشرائط ، وأبعادها القياسية ، وكذلك مجموعاتها اللونية ؛ وفق علاقات حسابية ، يتيح حلاً متشعباً لتصميم المعلاقات النسجية، ويضمن اتساق العلاقات الجمالية ووحدة التصميم واتزانه . بالإضافة إلى أن استخدام التبادلات والتوافقات بين الشرائط ؛ ينتج عنه أعداداً أكبر من الإمكانيات التشكيلية للمعلقة الواحدة.

(٤) دراسة رأفت ، هديل حسن إبراهيم ( ١٩٩١م ) بعنوان : " مدخل لتدريس الأشغال الفنية بالاستعانة بمكملات الزينة المصرية القديمة القائمة على توليف الخامات".

تهدف هذه الدراسة إلى كشف السمات والقيم الفنية العامة في التصميمات الزخرفية ، وتوليف الخامات ، والأساليب التقنية في مشغولات مكملات الزينة المصرية القديمة القائمة على توليف الخامات ؛ للإفادة منها في إثراء الممارسات التطبيقية في مجال تدريس الأشغال الفنية . وتوصلت نتائج الدراسة إلى : أن التوليف في الأشغال الفنية يقوم أساساً على توافق أكثر من خامة في العمل الواحد ، مع مراعاة التناسق والتوافق بين ملائمة طبيعة كل منها ؛ لتحقيق التآلف والاندماج بين عناصر العمل الفني كلاً على حدة . وبلغت مكملات الزينة القائمة على توليف الخامات مرتبة فنية رفيعة ، تمتاز بالابتكار في تناول الزخارف ، وتكوين التصميمات التي تتناسب مع طبيعة الخامات وأساليبها التقنية .

(٥) دراسة : حسين ، ماجدة خلف (١٩٩٤م) بعنوان : الإمكانيات التشكيلية لتوليف الخامات لأغطية الرأس في العصور الإسلامية كمدخل لإثراء مكملات الزي في مجال الأشغال الفنية بكلية التربية الفنية".

هدفت إلى دراسة أغطية الرأس في العصور الإسلامية ؛ للكشف عن القيم الفنية في التصميمات الزخرفية والأساليب التقنية لتوليف الخامات ، بالإضافة إلى توضيح إمكان الإفادة من أغطية الرأس في إثراء تشكيل مكملات الزي في مجال الأشغال الفنية ؛ مثل : ( الصدريات ، أحزمة ، قلائد ) . وكانت أهم النتائج : اتسام أغطية الرأس بطابع مميز في كل حقبة تاريخية ؛ من حيث : الشكل ، والزخارف ، والخامات ، وأساليب التقنية ، والتوليف . فقد احتوى الشكل على مقاييس فنية تتناسب مع الغرض الوظيفي له ، مع ملء مساحة المشغولات بزخارف وخامات متعددة تتناسب مع شكلها . وتتوقف عملية التوليف على وحدة العمل ، أو هيئته المترنة ؛ التي تتحقق من خلال تكرار عنصر من عناصر العمل ذي السيادة ؛ ليسهل إدراك العمل الفني كوحدة واحدة لها كيائها الخاص .

٦) دراسة أحمد ، حنان حسني بشار ( ١٩٩٥ م ) بعنوان : "دراسة فنية تطبيقية للاستفادة من بقايا الأقمشة لعمل زخارف مستمدة من العصر الفرعوني لزخرفة الملابس والنسيج".

يهدف هذا البحث إلى تخفيض الوقت والجهد المستخدمين في تنفيذ أسلوب الخيامية يدوياً ، مع الاستفادة من زخارف العصر الفرعوني ؛ لزخرفة بعض أنواع الملابس والمفروشات ، باستخدام بقايا الأقمشة في تنفيذ بعض التطبيقات الحديثة لفن الخيامية ، واستخدامها في مجالات الاقتصاد المنزلي ؛ وذلك بالنظر إلى ما يتصف به أسلوب الخيامية من صعوبة قد تجعل البعض يحجم عن استخدامه ، ويفضل أسلوب الطباعة . وأظهرت النتائج : أنه باستخدام الأسلوب الذي اتبعته الباحثة أدى ذلك إلى خفض في مقدار الوقت المبذول ، بقيمة تتراوح ما بين ساعتين وأربع ساعات على مستوى جميع العينات ، وكانت أسرع الغرز إنتاجاً العقدة الفرنسية . كما تبين أن الاقتباس من التصميمات الفرعونية قد أدى إلى رفع القيمة الجمالية للعينات المنفذة ؛ مما جعلها تتميز بالأصالة التاريخية ، مع الذوق الرفيع .

٧) دراسة إبراهيم ، سحر الهادي مصطفى ( ١٩٩٦ م ) بعنوان : "الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة والإفادة منها في إنتاج مشغولات نسجية (دراسة تجريبية)".

هدفت هذه الدراسة إلى التشكيل ببقايا الأقمشة لإثراء المشغولة النسجية ، مع التوليف ببقايا الأقمشة والتراكيب النسجية ، كأسلوب جديد لتدريس فن النسيج لطلبة الكلية . بالإضافة إلى التجريب بخامات نسجية غير تقليدية ؛ لتنمية قدرات الطلاب المهارية والفنية . وتوصلت هذه الدراسة إلى : أن قصور القدرات الثقافية والإمكانات الفنية للقائمين على حرفة النسيج أدت إلى ثبات المنتج النسجي وجموده ، دون تغيير في طبيعة إنتاجه منذ سنوات . كما أوضحت الدراسة أن المجموعة الأولى من الطلبة تقدمت بشكل كبير عن المجموعات الأخرى التي تعاملت مع تغيير كل العوامل ( التراكيب النسجية ، نوع الخامات ، وسمكها ) ، تليها المجموعة التي تعمل على تغيير الخامة مثبتة ( سمك الخامة والتركييب النسجي ) ، وأخيراً المجموعة التي كانت تعمل على تغيير سمك الخامة مثبتة (التراكيب النسجية ونوع الخامة) .

### ج - دراسات عن المصمم وتصميم الأزياء :

١) دراسة شريف، فريال عبدالله عبد المنعم ( ١٩٧٩ م ) ، بعنوان: "نظريات في أسس

#### التصميم".

هدفت هذه الدراسة إلى اعتبار أن التصميم ونظرياته دعامة من دعومات الفنون المعاصرة ، وإلى إيجاد أفكار تصميمية صالحة لمختلف الأغراض ، بالإضافة إلى استخدام

الخامات المستحدثة والتقليدية والبيئية في ابتكار تصميمات جديدة ، على أسس تصميمية معاصرة . وقد توصلت الباحثة إلى عدة نتائج ؛ من أهمها : أن الفنان لا يمكن أن يبدع إلا إذا توفرت لديه حرية الإبداع والاختيار، وكما أن أسس التصميم هي التمهيد لدراسة الشكل الوظيفي والتوحيد بين جمال الفن ، وكمال النفع . وذكرت كذلك أن نظريات أسس التصميم قائمة على الابتكار ، وليس التقليد .

(٢) دراسة باوزير، نجاتة محمد سالم ( ١٩٨٤ م )، بعنوان: "دراسة أساليب فن تصميم الأزياء وأهميته في اختيار ملابس النساء".

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الأساليب السليمة في اختيار الملابس التي تناسب طبيعة الجسم ؛ من حيث عناصر التصميم ، ومكوناته . وكانت أهم نتائجها : الإشارة إلى أهمية عناصر التصميم الفنية في اختيار الملابس ؛ التي تناسب طبيعة إبراز مناطق الجمال ، وإخفاء ما بها من عيوب ، بالإضافة إلى ضرورة توافق عناصر التصميم المختلفة وترابطها مع بعضها البعض ؛ حتى يظهر الشكل العام كوحدة متكاملة .

(٣) دراسة سفيان ، إلهام بنت نفيس (١٩٩٠ م )، بعنوان: "دراسة أثر الألوان على تصميم الأزياء للمرأة".

هدفت هذه الدراسة إلى معرفة الدور الفعال الذي يلعبه الاختيار السليم للألوان والملابس ، والوقوف على الآثار النفسية والاجتماعية والفسولوجية للألوان ؛ بما يحقق للفرد شخصيته ومكانته الاجتماعية . وكان من أهم نتائجها : وجود علاقة بين تناسق الألوان وتركيباتها ، وبين تصميم الملابس للظهور بالمظهر اللائق في المجتمع . وأن هناك ارتباطاً بين ألوان الملابس ، وبين التعبير عن شخصية الفرد ورغباته ومكانته الاجتماعية . بالإضافة إلى أن للألوان تأثيراً على الجوانب الجسمية والنفسية والاجتماعية للفرد .

(٤) دراسة محمد ، كريمان مصطفى بيومي (١٩٩٥ م ) ، بعنوان : "دراسة دور المصمم عند ابتكار تصميمات لطباعة المنسوجات".

هدفت هذه الدراسة إلى توضيح أهمية دور المصمم في الارتقاء بمستوى التصميم من الناحية الوظيفية والجمالية ؛ بما يتلاءم مع الاتجاهات التصميمية المعاصرة ، بالإضافة إلى محاولة التعرف على كل ما يخص الابتكار وأنواعه ، وما يعوق التفكير الابتكاري ؛ حتى يستطيع المصمم أن يذلل الصعاب التي تعوقه في التصميم الابتكاري ، وذلك بالعمل على تنمية قدراته المعرفية ، بالإطلاع والدراسة لكل جديد ومستحدث ، وتنمية مهاراته بمداومة العمل ؛ وبذلك يزيد من مخزون خبراته . ومن أهم نتائج الدراسة : الاستفادة من دراسة معوقات

الابتكار ؛ ليتهاهاها المصمم أثناء عملية التصميم . والابتكار عن طريق تنمية القدرات والمهارات ، وزيادة الإطلاع على كل ما هو جديد . وأنه بدراسة الاتجاهات التصميمية الحديثة يمكن للمصمم الاستفادة منها كمصدر لاستلهام تصميمات مبتكرة حديثة .

### **التعليق على الدراسات السابقة :**

بعد الإطلاع على الدراسات السابقة ؛ فإننا نجد أن المحور الأول المتعلق بدراسات عن فن الأبليلك ( النسيج المضاف ) أهتم بدراسة النسيج المضاف على الخيام فقط ، وكيفية صناعته التي كانت تتخذ أسلوباً محدداً في التنفيذ ، بالإضافة إلى دراسة جماليات فن الخيامية وطريقة الإضافة كما شمل هذا المحور دراسة فن التشكيل بالأقمشة و صياغتها في تقنيات مستحدثة ، وإعداد برنامج لمنهج الأشغال الفنية ، واختتم بدراسة تطبيقية مقارنة عن الأساليب التقنية المختلفة لاستخدام النسيج المضاف . وجميع هذه الدراسات أفادت البحث الحالي في الجزء التطبيقي للبحث ، وقد اختلفت عنه في كون ه ذه الدراسة اختلفت بتصميم الأزياء معتمدة على فن النسيج المضاف وتقنياته باستخدام الحاسب الآلي ، وبتطبيق إحدى النظريات العلمية (نظرية جيلفورد) .

أما بالنسبة للمحور الثاني المتعلق بدراسات عن الخامات وبقاياها وتوليفها . فقد اختلفت عن الدراسة في كونها اختلفت بشكل عام عن بقايا الخامات وتوليفها واستخدامها في مجال النسيج أو كمصدر لإثراء التشكيل الفني . أو تدريس الأشغال الفنية بالإضافة إلى دراسة كيفية تخفيض الوقت والجهد المبذول لتنفيذ النسيج المضاف والاعتماد على الزخارف الفرعونية على الملابس و النسيج ، أما الدراسة الحالية فتتبعت خاماتها و استخدمت أيضاً بقايا الأقمشة وتوليفها بأسلوب مستحدث مع إبراز جماليات التقنية المضافة ، وقد اعتمدت زخارفها على الأبليلك ذو الأشكال الهندسية (المربع ، المستطيل ، المثلث ، المنحني ، ..... ) ، وقد تمت الاستفادة من هذه الدراسات في الدراسة التجريبية للبحث .

أما المحور الثالث المتعلق بدراسات عن المصمم وتصميم الأزياء . فقد اهتمت بدراسة أسس التصميم وعناصره ودور المصمم عند ابتكار تصميمات لطباعة المنسوجات ، وقد أفادت هذه الدراسات الإطار النظري للبحث الحالي .

**الفصل الأول : لمحة تاريخية عن فن الأبليلك**  
**الفصل الثاني : دراسة عامة عن التصميم**  
**الفصل الثالث : دور التفكير الابتكاري في تصميم الأزياء**  
**الفصل الرابع : نظرية جيلفورد وتصميم الأزياء**

# الباب الثاني

## الفصل الأول : لمحة تاريخية عن فن الأبليل

### أولاً : تعريف فن الأبليل (النسيج المضاف) :

يعرف هذا الفن في مصر باسم (شغل الخيم) ، وفي تركيا باسم (شغل الصرمة) ، وفي إيران باسم (الكليدون أو الرشت) . أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة (من التطريز) بتعدد الشكل الزخرفي ؛ فهي تعرف باسم الزخرفة المضافة (applied work) أو المرقعات (patch work) . أما إذا كانت القطع صغيرة جداً ومخاطة بجانب بعضها ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء (mosaic). محمد ( ١٩٦٩ م : ٢٦٩ )

و الأبليل : كلمة فرنسية تعني الإضافة ، حيث يتم فيه جمع القطع بالحياسة يدوياً أو آلياً (Turner, 1992:8) .

وتذكر (mercik 1997:15) أنه : إضافة قطع صغيرة من النسيج إلى مساحة كبيرة مختلفة عنها في اللون ، وفي كثير من الأحيان في المادة ؛ وذلك بواسطة خياطتها بواسطة اليد أو الماكينة .

وتضيف أحمد وآخرون (٢٠٠١ م : ٥٦) بأنه : وضع أو إضافة شكل من الخامات المنسوجة أو الغير منسوجة على مسطح الأرضية ، ثم تثبت بالماكينة أو بغرز يدوية ظاهرة ، أو غير مرئية . وعادة ما تكون الخامة المضافة مختلفة عن خامة الأرضية في اللون والملمس والنوع ؛ ليضفي جمالاً على التصميم .

## ثانياً : تاريخ فن الأبليلك (النسيج المضاف) في العصور المختلفة :

### أ - الأبليلك في العصور القديمة:

لعب الأبليلك دوراً كبيراً في فن التطريز ؛ حيث يعتبر من الفنون التقليدية التي تتميز بها الشعوب المختلفة ( Brown,1989:6 ). ويظهر هنا العصور القديمة وكيفية استخدامها لتقنية الإضافة.

#### أ - العصر المصري القديم «الفرعوني» :

عُرف هذا الفن منذ فجر التاريخ . وهو أول محاولة لزخرفة المنسوجات والملابس ؛ حيث وجدت في العصر الفرعوني (محمد، ١٩٦٩م :٢٦٩).

فقد وُجد الأبليلك بألوان زاهية ، مرسوماً على الحوائط في إحدى مقابر طيبة بإحدى المعابد المصرية . و كان أحد الفراعنة المصريين في الدولة القديمة يرتدي رداء تم صنعه بهذه الطريقة على شكل معين (عبدالكريم وآخرون، ٢٠٠٢م :١٤).

وتذكر الشيخ(١٩٨٧م :١٧) : إن قدماء المصريين استخدموا الشرائط النسجية في تزيين ملابسهم ، وفي صنع الأحزمة ، وأشرطة الرأس والكتف ، والقفازات ، وجراب السهام . وأوضحت أنه من خلال دراسة التصاوير الجدارية والتماثيل التي خلفتها الحضارة ؛ اتضح استخدام الشرائط الزخرفية كحاملات لتعليق الملابس ، وشارات يستخدمها الكهنة والملوك في المناسبات الدينية .

ولعل من أقدم أمثلة النسيج المزخرف بطريقة الإضافة الذي يعتبر من أشهرها : قميص توت عنخ آمون (البناء، ٢٠٠٣م :٣٩) المصنوع من الكتان ، ويحتوي على زخارف ملونة بالنسيج المضاف مثبتة بالتطريز على أطرافها ، مع وجود معلقات ذهبية مثبتة بالتطريز أيضاً وعقد من الحبات اللؤلؤية (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م :١٤٩) ، والشرائط المضافة على جانبي القميص وآخره ، تتكون من أشكال وخطوط ، تحمل رسومات لوجوه آدمية ، وأشكال حيوانية ونباتية ، تحصرها زخارف هندسية متموجة ومطرزة بجزرة الفرع (رأفت، ١٩٩٩م :٣٨).

ومن الأمثلة الأخرى على الزخرفة بالإضافة : صورة (١) ، وتوضح ثلاث فتيات يؤدين رقصاً، والفتاتان الواقفتان ترتديان نقبة متوسطة الاتساع تغطي الأكتاف ، يظهر بها جزء حول الرقبة به قطعة مضافة لتجميل الزي . والشكل (١) يوضح النقبة ، ومكان القطع المضافة (أحمد وجرجس ، ١٩٩٤م :١٧٤-١٧٥).

وقد استخدم الفنان الفرعوني التوليف بين خامة الصوف والكتان بإضافة أشكال من الصوف الأبيض بأسلوب الإضافة؛ حيث ذكر «هيرودتس» أن المصريين القدماء كانوا يلبسون أردية من الكتان الخام موشاة بقطع من الصوف الأبيض (أحمد وآخرون، ٢٠٠١م: ٦٧)

وهذا يوضح أن الفنان الفرعوني استخدم تقنية النسيج بالإضافة؛ في الملابس، وقلاع السفن، والكنارات، والشارات، وغيرها من الأغراض الشخصية.

## ٢ - بلاد ما بين النهرين «العراق القديمة» :

نشأت في حوض دجلة والفرات حضارة عظيمة؛ في العصر السومري، والعصر البابلي، والعصر الآشوري. وقد أُطلق على العصر الآشوري: العصر الذهبي؛ نظراً لتمييزه في جميع المجالات ومنها الفنون. فقد وُجدت بمكتبة الملك آشور بانبيال سجلات توضح مدى اهتمامهم بالنسيج، والزخرفة، والتطريز، والحياكة (نصر، ٢٠٠٢م: ٦٧).

وكانوا يستوردون الجلد لصناعة أزيائهم، أما الأقمشة المستعملة للملابس فكانت من الصوف و التيل، وأقتصر استخدام الحرير للملابس الفاخرة. وكانوا يستخدمون - أحياناً - الأقمشة الموشاة بالذهب أو الفضة، ولم يتعودوا على ترك القماش بغير زخرف؛ بل كان دائماً مغطى بزخارف على شكل (كنارات) منقوشة أو منسوجة، أو مطرزة على النسيج بالصوف (حسين، ٢٠٠٢م: ٦٨).

وتكثر زخرفة الملابس باستخدام الأشكال الهندسية والنباتية والأزهار، وهذه الأشكال مصنوعة من المعادن والأحجار الكريمة بألوان مختلفة. وقد كثر هذا النوع من الزخرفة في ملابس الملوك وكبار رجال الدولة. وطريقة الزخرفة تتمثل في: تثبيت هذه القطع على الرداء بواسطة الخيط والإبرة، وعند القيام بتنظيف الرداء تنزع هذه الأشكال، ثم تثبت مرة أخرى بعد تنظيف الرداء (نصر، ٢٠٠٢م: ٦٨).

## ٣ - العصر اليوناني :

يمتاز الفن اليوناني بدقة تركيبه، وجمال نسجه، وبراعة التنويع والابتكار. ويرجع ذلك إلى شغف اليونانيين بتمثيل الطبيعة، ودقتهم في محاكاة أوضاعها، والتعمق في استيعاب جمالها واستظهار محاسنها؛ مما أدى إلى الارتقاء بالفنون وازدهارها (نصر، ٢٠٠٢م، ص ٦٤).

وتتميز الأقمشة بكثرة ما حُلّيت به من رسوم ونقوش ، فكانوا ينسجون النقوش على النول مباشرة ، فتظهر في القماش الناتج ، أو أن يطرزوها على الأقمشة ، أو عن طريق الطباعة(حسين ، ٢٠٠٢م : ٩٠) .

وقد زخرت الملابس أيضاً بالأشرطة التي ساد استخدامها في القمصان كالوشاح . وكانت عبارة عن خطين من الخطوط المنسوجة بألوان غير لون الزي . وأحياناً تكون هذه القطعة مضافة على القمصان ، وتظهر من الأمام والخلف بحيث تكون هذه الأشرطة مارة بالأكتاف وتتضح في شكل (٢) (حسين، ٢٠٠٢م : ١٠٢) ، وكانت هذه الأشرطة كعلامات ورموز لمراكز الأشخاص ووظائفهم في الدولة (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٤٩) .

## ٤ - العصر الروماني :

اقتُبست معظم الزخرفة الرومانية عن اليونانية ، مع تغير يتفق مع الزمن والبيئة ؛ حيث استُخدمت أشرطة أغسطس - نسبة إلى الإمبراطور الروماني أغسطس - التي كانت تُزين ملابسهم ؛ بنسجها بزخارف من البيئة الرومانية ، أو بإضافة هذه الأشرطة بطرق الإضافة Applied work . وكانت دائماً في وضع رأسي (نصر، ٢٠٠٢ : ٦٤) .

وتنوعت أساليب تنفيذ التطريز على الثياب في العصر الروماني ، فقد كان ينفذ أحياناً على الثوب نفسه ، وأحياناً ينفذ على قطع نسيج منفردة ، ثم تضاف إلى الثوب . وتوضح اللوحات في العصر الروماني التطريزَ بالنسيج المضاف ، وشغل الإبرة الذي أسماها الرومان الرسم بالإبرة ؛ وذلك على المنسوجات الحريرية التي كانت تصل إليهم من الصين (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٥٠) .

وقد كان البت Tunica الثوب الأساس عند الرومان ؛ وهو نوعان : الأول البت ذو الكمين اللذين يصلان إلى المعصم ؛ ويسمى : بت مانيكاتا Tunica Amanicta ، والثاني : البت ذو الكمين الطويلين ؛ ويسمى : بت تالاريس Tunica Talaris ويتضح في شكل (٣) ، ويستعمل هذا الطراز رداءً خاصاً بحفلات الزواج ، ويزين بشريط جانبي ؛ حيث يثبت هذا الشريط ، أو ينسج في الجزء المتوسط من أمام البت ، أو خلفه (حسين ، ٢٠٠٢م : ١٢٤، ١٣٨) .

ويوضح الشكل (٤) سيدة رومانية ترتدي زي الدلماشية فوق قميص تحتاني ذي أكمام طويلة ، مزينة بشرائط مثل الموجودة على الزي من الأمام (حسين، ٢٠٠٢م : ١٤٤) .

## 5 - العصر القبطي :

اشتهرت مصر في العصر القبطي بعمل المنسوجات وزخرفتها ؛ حيث نهج الأقباط نفس الأساليب النسجية التي ابتدعها الفراعنة ، وتمكن النساج القبطي من أخذه طابعاً متميزاً لنفسه ؛ من حيث الموضوعات التي يحاكيها في الزخرفة النسجية النابعة من طبيعة الديانة ومتطلباتها (أحمد وآخرون ، ٢٠٠١م : ٢٦) .

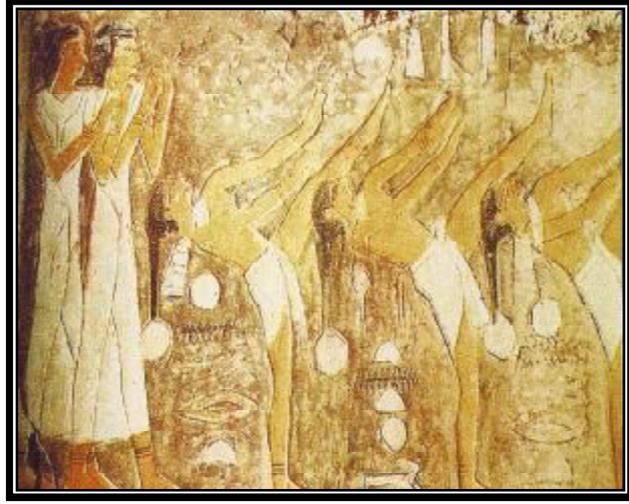
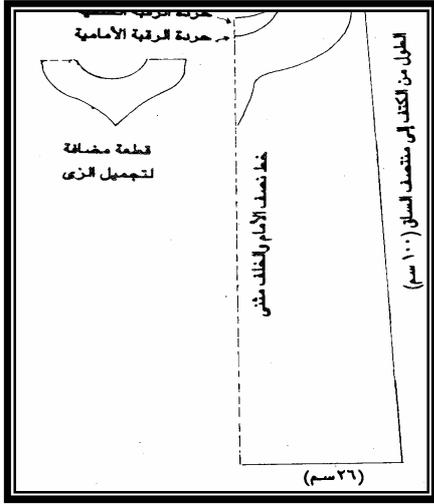
وقد كان الفنان القبطي يضع شرائط منسوجة بأسلوب القباطي ، ثم يثبتها على الثياب بأسلوب الإضافة ، على هيئة شرائط مستقيمة أو جامات دائرية . وكانت القمصان Tunic تزخرف من الأمام والخلف بأشرطة بطول القميص وعلى الأكتاف ؛ تسمى : كلافى Clavi ، وبشريط ضيق حول فتحة الرقبة ، وجامات مربعة أو مستديرة عند نهاية الثوب (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٥١) .

ويظهر في الشكل (٢) جزء من تونيك «Tunic» مثبت عليه شرائط وجامات بأسلوب الإضافة ، مثبتة بغرز لفق . وفي الصورة (٣) مثال آخر لأسلوب الإضافة التي يظهر فيها قميص طفل من الكتان الخام مضاف عليه جزء على الصدر، ويتدلى بطول القميص شريطان متوازيان مثبتان على الأرضية بغرز لفق (أحمد وآخرون، ٢٠٠١م : ٧٩، ٨٠، ٢٠١).

## 6 - العصر البيزنطي :

ظهرت الأشرطة بكثرة في الأزياء البيزنطية ، وكانت تسمى أيضاً : كلافى . وتحلى بها أشكال التونيك ، وتوضع بلون مخالف بدون زخرفة ، ثم أصبحت مزخرفة ، ومطرزة بالخياط أو الجواهر . كما استخدمت الأشرطة في زخرفة ملابس النساء ، فكانت تصنع بلون مغاير للقميص ، وعادةً ما كانت تستخدم أشرطة سوداء (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٥٢).

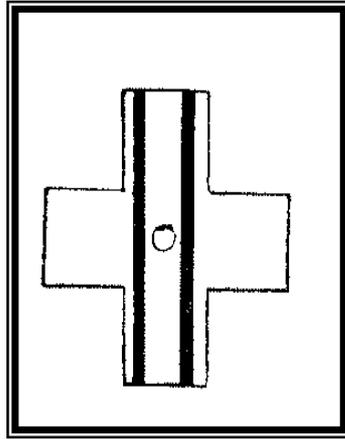
وفي الشكل (٥) زياً نسائياً للإمبراطورة ماريا ملكة نيسفورس بوثايناتس ؛ ترتدي المرأة زياً خارجياً Delineate من الحرير الغني بالزخرفة يصل إلى القدم ، ويوجد فوق الجزء الأعلى من الذراع ونهاية الزي من أسفل شرائط مطرزة بالذهب الغزير (حسين، ٢٠٠١م : ٥٩).



صورة (١) الجزء المضاف يظهر حول الرقبة (العصر الفرعوني) شكل (١) رسم توضيحي للرقبة



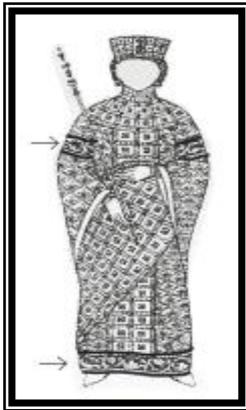
شكل (٤) شرائط تزيين زي الدلماشية (العصر الروماني)



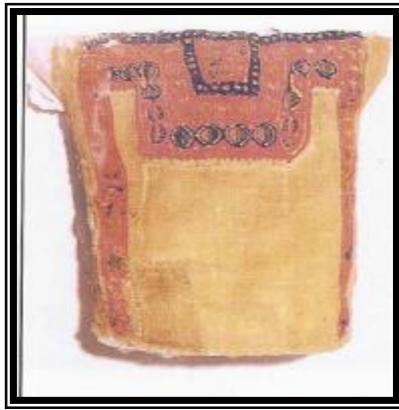
شكل (٣) رسم توضيحي لثوب البت



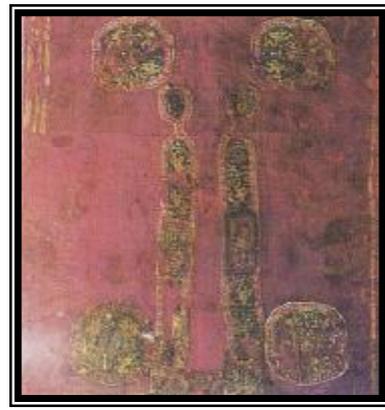
شكل (٢) الأشرطة المضافة (العصر اليوناني)



شكل (٥) يوضح السهم الشرائط (العصر البيزنطي)



صورة (٣) قميص طفل يتضح فيه شغل الإضافة (العصر القبطي)



صورة (٢) جزء من التونيك مثبت عليه شرائط وجامات (العصر القبطي)

## ب- الأبلق فف العصر الإسلامف :

مرت على الإنسان سلسلة طويلة من الحضارات المختلفة ؛ التي طالما تركت وراءها آثاراً مادية تتجلى فف فنونها التشكفلة المختلفة . وتعتبر الحضارة الإسلامفة هف الحلقة الأخرفة من حلقات تلك السلسلة الطوفلة من الحضارات التي مرت بها الإنسانفة ؛ منذ عصور ما قبل التاريخ ، حتى أشرق الإسلام بنوره (حسفن ، ١٩٩٤م : ٤٨) .

وقد نشأت فف الدول الإسلامفة طُرُزٌ فنية ؛ كانت تختلف باختلاف الأقالفم ، ولكنها تشترك فف خصائصها العامة والطرز الفنية المتطورة . وقد تميزت عن سائر الفنون الأخرى ؛ سواء فف العمارة ، أو الخزف ، أو النسفج ، أو السجاد ، أو الخشب ، أو العاج ، أو الزجاج والتحف المعدنية (رافت ، ١٩٩٩م : ٤٧) .

ومن أهم التقنفات التي تميزت بها الفنون الإسلامفة : النسفج بالإضافة والرتق ، أو التجمفج و التضرفب . وما زالت هذه التقنفات مستمرة فف مصر حتى عصرنا الحالي (عبدالرسول ، ١٩٧٢م : ١٤) . وففما فلف عرض للعصور الإسلامفة وأهم التقنفات الخاصة بالإضافة ففها :

### ١ - العصر الفاطمف :

فعتبر هذا العصر من أهم العصور التي ازدهر ففها التطرفز بالنسفج المضاف عن طريق الأشرطة ؛ فقد كانت طفبفة حفا الفاطمففن تستلزم منهم الاهتمام بمظاهر الفخامة والثباب ، والخلع المحلاة بأشرطة من الكتابة ، وتصنع فف دور الطراز التي تطرز ففها الأشرطة (عبدالرحفم ، ٢٠٠٣م : ١٥٤) .

واستُخدمت فف هذا العصر أشرطة من الجامات تحدها كتابات كوففة ، بالإضافة إلى أشرطة الزخارف المختلفة ؛ التي كانت ضففة فف البدافة ، ثم أخذت تتسع تدريجياً حتى أصبحت تغطي قطعة النسفج كلها . (عبدالرحفم ، ٢٠٠٣م : ١٥٥) .

### ٢ - العصر المملوكف :

انتشرت طرفة بالإضافة بشكل واضح فف العصر المملوكف ، وتتضح على (الرنوك المملوكفة) الموجودة بالمتحف الإسلامف بالقاهرة . وهذه الرنوك عبارة عن قطع نسفج مزدانة بقطع أخرى من النسفج مضافة فوقها ، وتظهر فف الصورة (٤) و (٥) (أحمد وآخرون ، ٢٠٠١م : ٢٠٦) .

والرنك : كلمة فارسية(رنج أو رنك) تعني : اللون . ثم حُرِّفَت من اللغة الفارسية وأصبحت تعرف بالرنك . وكانت تطلق على الشارة أو العلامة التي يختارها السلطان والأمير ليضعها على كل ما يخصه ؛ لتعبر عن ملكيته لها (المنيوي ، ١٩٨٢م : ١٣١) .

ويوجد نوع آخر من «الرنوك» عبارة عن : قطعة من القماش المطرز مضافة إلى السراويل في منتصف الساق من الخارج ، وتحمل زخارف مختلفة ؛ سواء أكانت الزخرفة على هيئة شجرة ، أو نخلة ، أو وردة . وكانت الزخارف عبارة عن شارات يمكن التعرف من خلالها على أسماء المماليك (نصر ، ٢٠٠٢ : ٧٨) . و تتضمنت الزخارف أيضاً أشرطة أو جامات مزينة بأسماء السلاطين وأقابهم ، فضلاً عما كان شائعاً من الكتابات الدعائية التي تثبت على مختلف منتجات الفن الإسلامي (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٥٥) .

### ٣ - العصر العثماني :

يعتبر التطريز في هذا العصر من أول الفنون التي تتعلمها البنات بخاصة . وكان التطريز أو شغل الإبرة إما فوق القماش بعد نسجه ، أو يعمل مستقلاً ثم يثبت عليه ؛ ويُعرف هذا باسم (الأويه) (حسين ، ١٩٩٤م : ٩٢) .

وقد كان هناك نوع هام من المنسوجات تحتوي على زخارف مطرزة لموضوعات دينية ، وهذه الأقمشة كانت تستخدم كغطاء لمقابر السلاطين والأتقياء من المسلمين . وكان من التقاليد الفنية التي اتبعها الفنان في توشية المنسوجات : أنه يتخذ من خيط اللحمية بالنسيج السادة خطأً لتحديد مكان التوشية ؛ حتى لا تظهر في وضع مائل أو متعرج (عبدالرحيم ، ١٥٦ : ٢٠٠٣) .

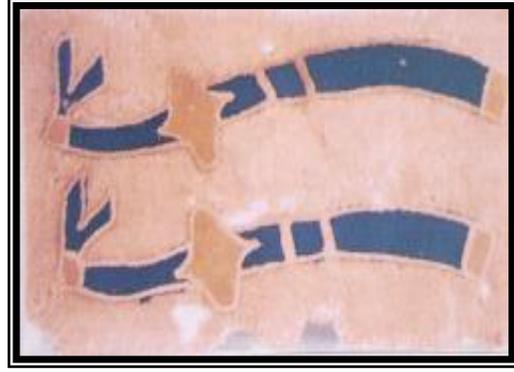
وشكل (٦) يوضح رسم لقميص مزخرف من العصر العثماني ، بإضافة الشرائط المزخرفة بأشكال هندسية ؛ حيث تثبت بأسلوب الأبليلك ، وتطرز بالخياط الحريري ، ووزعت الشرائط في منتصف القميص ، وعلى الكُميين (رأفت ، ١٩٩٩م : ٥٢) .

وكان لدور الطراز في جميع البلاد الإسلامية أهمية كبرى ؛ علماً بأن كلمة طراز كلمة إيرانية معربة . وكان من عادة ملوك إيران قبل الإسلام أن يزينوا ملابسهم بصور الملوك وبأشكال معينة (نصر ، ١٩٧٢م : ١٥) .

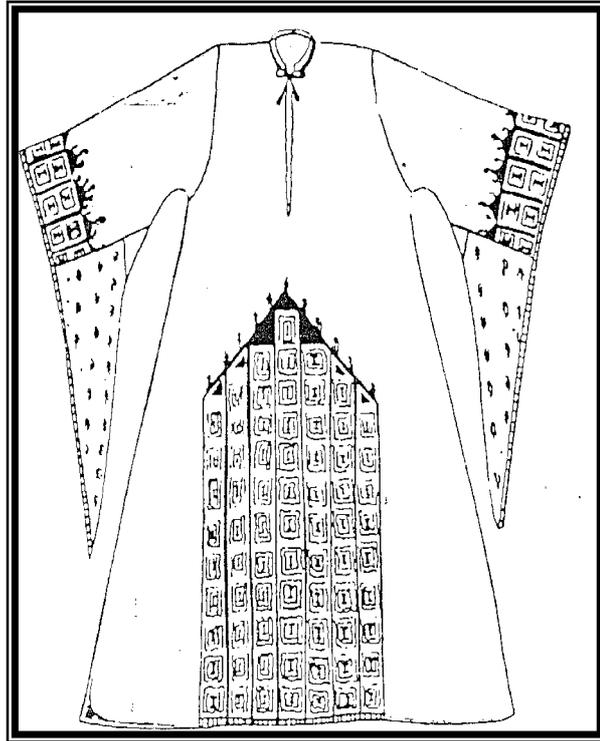
أما عند المسلمين فكانت كتابة أسماء الخلفاء مصحوبة بصيغ من الدعاء والمدح . وكانت هذه الكتابات تنسج أو تطرز بخيوط من الذهب والفضة أو الحريري ، بلون يخالف لون الثوب . وكانت أشرطة الطراز تضاف بطريقة شغل الإضافة (نصر ، ٢٠٠٢م : ١١٦) .



صورة (٥) نوع آخر من الرنوك (المملوكي)



صورة (٤) الرنك وعليه شغل الإضافة (المملوكي)



شكل (٦) قميص مزخرف بالشرائط المضافة (العثماني)

## ج - الأبليلك في الفن الشعبي ببعض الدول العربية:

ومن أهم هذه الدول التي استخدمت هذه التقنيات :

### ١ - المملكة العربية السعودية :

جمعت المملكة العربية السعودية بين الماضي والحاضر، واحتلت ٨٠% تقريباً من إجمالي شبه الجزيرة العربية ، وهي مقسمة إلى خمس مناطق رئيسية، ولكل منطقة سماتها المتميزة عن الأخرى ، تبعاً لعاداتها وتقاليدها، واستخدام ثياب أو أزياء خاصة بكل منطقة (نصر، ١٩٩٨م :٢٢٠).

وتعتبر الملابس التقليدية في المملكة فناً من الفنون الجميلة ، له مقوماته وأساليبه وعناصره المتكاملة التي أبرزتها المرأة . فقد استخدمت الخامات المختلفة في زخرفة سطح الأقمشة ، التي نفذت بأساليب متنوعة ؛ مثل : التطريز بغرز مختلفة ، أو إضافة أقمشة مطرزة أو منسوجة ، تكون على هيئة شرائط وجالونات ، مزينة بزخارف نباتية وهندسية متوارثة ؛ كالمثلث ، والمربع والمعين . وهي موزعة على الجلابيب كمنارات طولية عرضية من الأمام والخلف ، بأسلوب الإضافة (الأبليلك) ( رأفت ، ١٩٩٩م : ٦١ ).

وقد تميزت مناطق المملكة العربية السعودية بملابس مزخرفة بأسلوب الأبليلك ، ولكل منطقة سمات تميزها عن الأخرى ؛ يتم توضيحها فيما يلي :

#### أولاً : المنطقة الوسطى :

استخدم الأبليلك على الدراعات في ملابس المرأة بالمنطقة الوسطى ، وتبين الصورة (٦) و(٧) قطع الأبليلك الواضحة في منطقة الأكتاف بلونين متباينين على قماش قطني سادة ، وإضافة وحدات الزخرفة المتكررة بالتطريز بخيوط الحرير في الصدر والأكمام ( Topham and other, 2005:98 ).

كما توضح الصورة (٨) و(٩) ثوباً شعبياً ترتديه النساء في منطقة نجد ، يظهر فيه تنوع الزخرفة بالإضافة ، باستخدام الشرائط المذهبة المثبتة على الأكمام وذيل الثوب ، بأسلوب الأبليلك ؛ بغرزة اللفقة ، أو الغرزة المسحورة ، مع الزخرفة بالتطريز بخيوط حريرية طبيعية ، وبوحدات زخرفية متكررة ( Ross, 1998:75 ).

## ثانياً: المنطقة الشمالية :

كما أوضحت العجاجي (٢٠٠٥م : ١١٧) ثوب المحوئل ؛ وهو زي أساس في شمال المملكة ، أسود اللون ، مصنوع من الحرير الطبيعي أو الصناعي أو القطن ، يكون بطول المرأة مرتين ، وبه فتحة رقبة على شكل ٧ ، ويتميز بوجود عبّ أو ثنية على الوسط ؛ يتم سحب الطول الزائد عن القامة ، وربطه بحزام حول الخصر . ويبرز استخدام الأبلّيك ويظهر في الصورتين (العجاجي، ٢٠٠٥م : ١١٧) .

## ثالثاً: المنطقة الجنوبية :

استخدم الأبلّيك في المنطقة الجنوبية بمنطقة عسير على ثياب المنطقة - بشكل عام - ومنها الثوب الموضح في الصورة (١٢) و (١٣) وهو مزدان بقطع الأبلّيك المطرز بالخياط الملونة على منطقة الصدر (Ross,1998:97) .

## رابعاً: المنطقة الشرقية :

استخدم الأبلّيك في هذه المنطقة على الدراعات . وتبين الصورة (١٤) و(١٥) أسلوب الإضافة في منطقة الأكتاف والأكمام على شكل قطع مستطيلة ملونة بألوان الزخرفة الموجودة على الزي ( Topham and other,2005:101) . وتتشابه الملابس في هذه المنطقة إلى حد كبير مع ملابس المنطقة الوسطى (ميمني، ١٩٩٦م : ٦٤) .

## خامساً : المنطقة الغربية :

وتتنوع الملابس التقليدية في المنطقة الغربية تنوعاً كبيراً، على امتداد المنطقة من شمالها إلى جنوبها (ميمني، ١٩٩٦م : ٦٤) .

ونلاحظ الأبلّيك مستخدماً لدى القبائل الموجودة في هذه المنطقة بأشكال مختلفة ؛ كالأشرطة المتفاوتة العرض - وخاصة الرفيعة منها - ، والمتلثات ، والمربعات ، وكذلك المستطيلات . وعادة ما كان الكتف والذيل وطرفا الأكمام والجوانب هي الأماكن التي يتم فيها تثبيت قطع الأبلّيك ، وذلك بواسطة غرز التثبيت المختلفة ؛ مثل : اللقعة ، ورجل الغراب المتلاصقة ، والبطانية ، والحشو . ويعود اختيار الغرزة للرغبة الشخصية (فدا ، ٢٠٠٣ : ٣٤٨) .

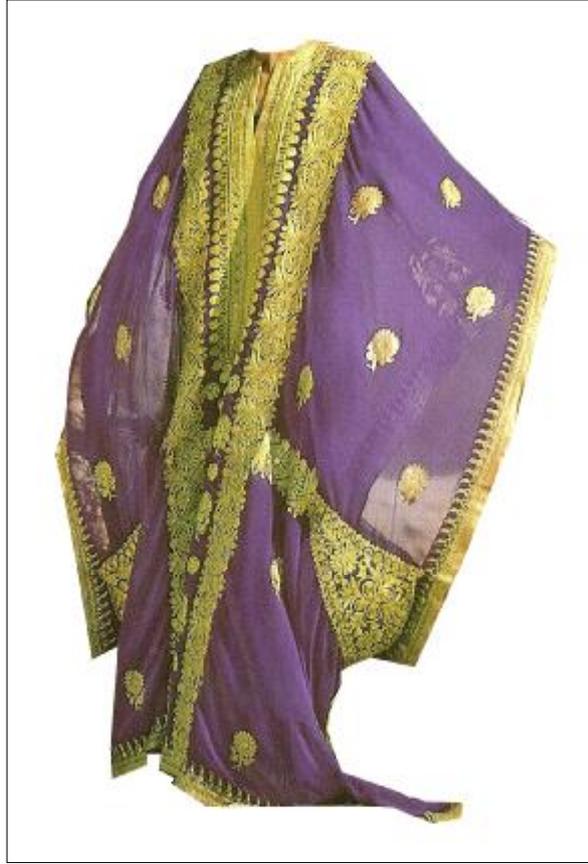
ونجد الأبلية واضحا وجلياً في ثوب الدوق التابع لقبيلة بني حرب ويتضح في الصورة (١٦) و(١٧) (Topham and other,2005:99) . وهذا الثوب يشبه في شكله العام ثوب المزند الذي يشبه الثوب الرجالي ، إلا أنه أكثر اتساعاً ، ويتميز بأكمامه الطويلة التي تصل للقدم ، وتكون مفتوحة بدون خياطة . ويُصنع هذا الثوب من قماش ( الساتان ) ، ويُزيّن بالتطريز بالخياط القطنية الملونة ، والأقمشة الملونة المضافة في الصدر والأكمام و الذيل ( ميمني ،١٩٩٦م ،ص٦٥ ) .



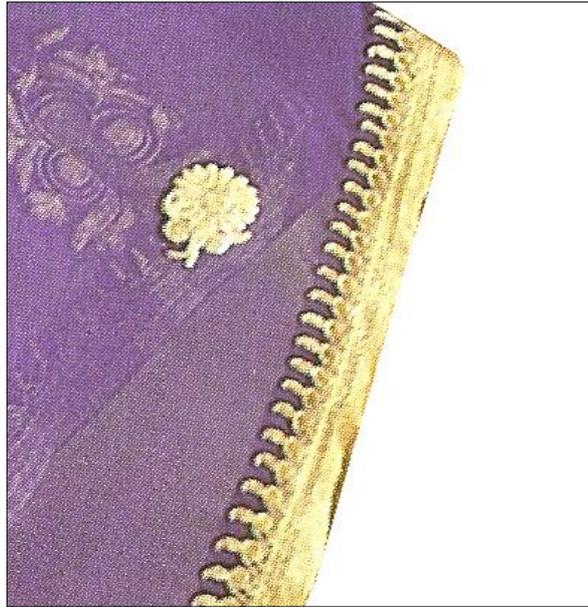
صورة (٦) دراعة من المنطقة الوسطى تظهر فيها قطع الأبلية



صورة (٧) قطع الأبلية في منطقة الأكتاف



صورة (٨) ثوب من المنطقة الوسطى تظهر فيها الشرائط الذهبية المضافة



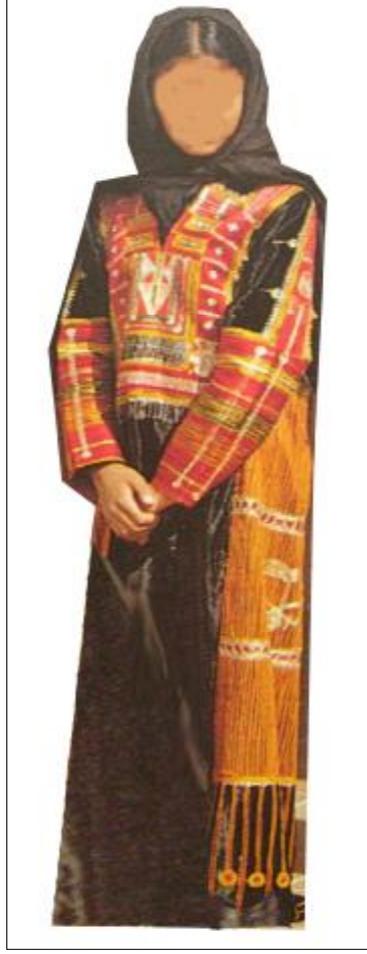
صورة (٩) توضح الشرائط الذهبية المضافة



صورة (١٠) ثوب من المنطقة الشمالية (المحوثل) تظهر فيها الشرائط المضافة



صورة (١١) توضح الشرائط المضافة في ذيل الثوب المحوثل



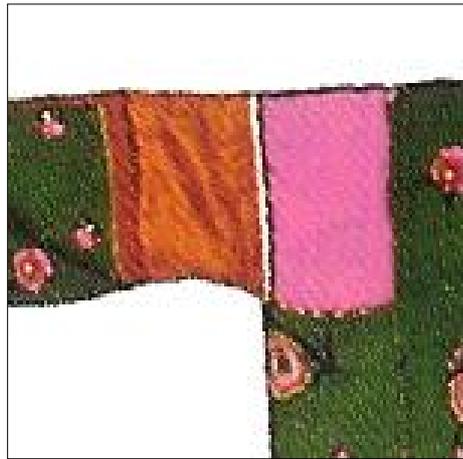
صورة (١٢) ثوب من المنطقة الجنوبية تظهر فيه قطع الأبلية المطرزة



صورة (١٣) قطع الأبلية المطرزة في الصدر



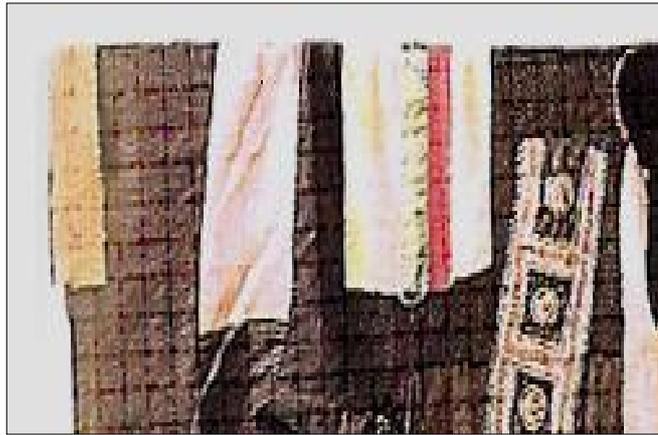
صورة (١٤) دراعة من المنطقة الشرقية تظهر فيها قطع الأبليك



صورة (١٥) قطع الأبليك واضحة في منطقة الأكتاف



صورة (١٦) ثوب الدوق التابع لقبيلة حرب من المنطقة الغربية تظهر فيه قطع الأبليك



صورة (١٧) قطع الأبليك تظهر في منطقة الأكتاف والأكمام

## ٢- اليمن :

تتسم ملابس النساء بصفة عامة ؛ بالطول ، والاتساع ، والاحتشام . وتتنوع الملابس حسب استخداماتها ؛ فهناك الملابس التي تستخدم في الأيام العادية ، كالثوب ، والقمصان المختلفة ، وغطاء الرأس ، والسروال . وهناك ملابس أخرى للمناسبات الخاصة ؛ كفستان ليلة الحنة ، والزفاف ، ، وفساتين السهرة (جرجس و مؤمن، ٢٠٠٤م:١٧٢) .

أما التقنية المستخدمة فقد وجدت أكثر من تقنية في الثوب الواحد ؛ فهناك التطريز بأنواعه المختلفة ، والإضافة بالأقمشة الملونة المنفذة بأسلوب الأبليلك ، وإضافة القطع المعدنية المختلفة الأحجام والأشكال والألوان (رأفت، ١٩٩٩م:٦٣) .

ويتضح في صورة (١٨)، (١٩)، (٢٠) ثوب يماني من صنعاء(من مقتنيات الباحثة) يظهر فيه الأبليلك بوضوح في : منطقة الصدر ، والأكتاف ، والأكمام ، والذيل .

## ٣- فلسطين :

تعتبر فلسطين من أكثر البلدان التي اتسمت بالتنوع في تقنيات التشكيل بالأقمشة ، وثناء توظيف هذه التقنيات مع ظهور الجديد منها ، وتتضح هذه التقنيات في الجلابيب المزينة بالحليّات والدلايات ، وكثرة الأقمشة المطرزة المضافة على سطح الجلابب بأسلوب الأبليلك ، والرتق ، وكثرة الأشرطة الملونة المضافة على سطح الجلابب في خطوط طويلة وعرضية، وتوضح الصورة (٢١) و(٢٢) ثوب عرس بيت لحم المعروف بجنة ونار، وهو ثوب قدسي من منطقة الخليل ، مصنوع من شرائط الحرير الحمراء والخضراء ، المخاطة ببعضها البعض باليد ، وأعلى الثوب قبة مطرزة على قماش من الحرير المثبت على الثوب (أبو عمر، ١٩٨٦م :٥٩).

وقد كان من أهم ما يميّز التقنيات المضافة للتشكيل بالأقمشة هو فن الزخرفة بالتطريز ، الذي يزيّنه . وهو يختلف باختلاف المناطق والقرى ؛ إذ تتميز كل منطقة عن الأخرى ، فمن خلال نوع وزخرفة ولون الزيّ يمكن معرفة المنطقة التي ينتمي إليها (جرجس و مؤمن، ٢٠٠٤م:١٠٧) .

## ٤- مصر :

لمصر عراقتها منذ أقدم العصور ، ولها حضارة ضاربة في عمق التاريخ تركت بصماتها في جميع الأنحاء . وتعتبر الأزياء الشعبية سجلاً حياً تحفظ فيه مظاهر كل عصر ، بالإضافة إلى ما تنقله إلينا المعاني الرمزية المختبئة وراء الزخارف الهندسية ، والتطريز ،

والنقوش ، والحليّات ذات الألوان الكثيرة ، إلى جانب استخدام الزخارف المطرزة بأسلوب النسيج المضاف ، وعرزة (الكنافاة) ، وعرزة السلسلة (نصر، ١٩٩٨م :٤٧) .

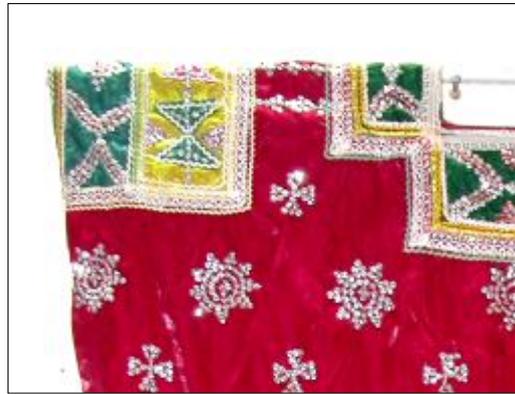
وتسمّى هذه الطريقة في مصر بـ " الخيامية " . وتُجمع الكثير من المراجع على أن فن الخيامية هو فن الأبلّيك ، أو تعريف له. ويعتبر فن الخيامية فن شرقي الأصل وإسلامي الطابع ؛ من حيث : الأسلوب ، والزخارف ، وكذلك التطريز . وسمي بذلك ؛ لاستخدامه بكثرة في زخرفة الخيام (عبدالكريم وآخرون، ٢٠٠٢م :٩) . وتوضح الصورة (٢٣) و(٢٤) خدادية (من مقتنيات الباحثة) منفةة بأسلوب الخيامية في مصر .



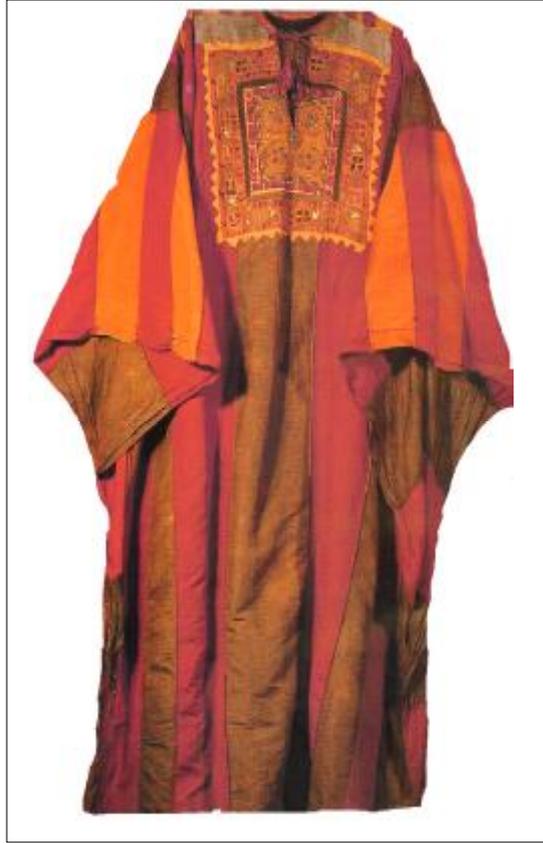
صورة (١٨) ثوب من اليمن تظهر فيه قطع الأبليلك



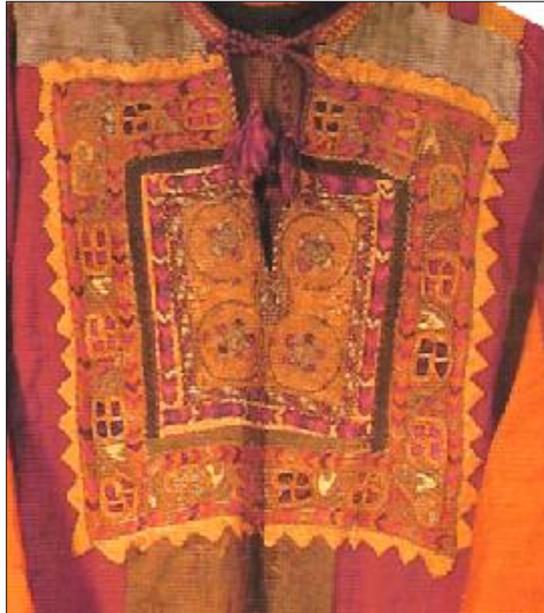
صورة (٢٠) قطع الأبليلك في الذيل



صورة (١٩) قطع الأبليلك في الصدر الأكتاف



صورة (٢١) ثوب من فلسطين تظهر فيه قطع الأبليك



صورة (٢٢) قطع الأبليك في منطقة الصدر



صورة (٢٣) فن الخيامية في مصر



صورة (٢٤) وحدة مكبرة للأبليك

## د - الأبليلك في بعض دول العالم :

### ١- أفغانستان :

تُعرف أعمال الأبليلك في شرق أفغانستان باسم «جول» (GUL) ، ويتم إعدادها بالقطن ؛ حيث أن لها وحدة مركزية ، وعادة ما تتكون هذه الوحدات من ألوان زاهية ؛ تتمثل في : الأسود ، والأسود المزرق ، والأزرق الداكن ، والأحمر الداكن . وتستخدم تلك التقنية في تزيين الملابس . وفي كثير من الأحيان تستخدم وحدات الأبليلك ، مع التطريز بالمرايا الصغيرة التي تجمل التصميم ، وتتصف بالثراء (Misumura, 1992:35).

وتوضح الصورة (٢٥) قطعة من السجاد منفذة بأسلوب الأبليلك  
. (Gillow & Sentance, 2004:151)

### ٢- الهند وباكستان :

من الملامح الخاصة للكثير من أعمال النسيج المضاف الهندي : استخدام المرايا الصغيرة ، التي يتم تثبيتها على قطع النسيج المضاف باستخدام دائرة من التطريز " ويعرف هذا النوع بالأبليلك " ، الذي يعرف في معظم أنحاء باكستان باسم (Shishadur) . أما بالنسبة لقطع المرايا المضافة على القماش، فكانت من القطع المعدنية المفضضة ، وكانت توضع بكثرة ؛ لاعتقادهم أنها تعمل على إبعاد الأرواح الشريرة (رأفت ، ١٩٩٩م :٧٥) .

والصورة (٢٦) توضح سيدة من قرى باكستان ترتدي زياً مزخرفاً بالأبليلك  
. (Paine,2001:10)

### ٣- الصين :

كانت السيدات في جنوب غرب الصين يقمن بعمل شكل مميز من التزيين أو الزركشة ، باستخدام واحد أو أكثر من الألوان التي تكون على أشكال مستطيلات من القماش . ويتم استخدام هذه القطعة لتزيين الياقات والأساور والأكتاف للجاكيتات التي كانت ترتديها السيدات والفتيات . وكانت الأشرطة المطوية والمنثنية تعمل على إيجاد تصميمات حركية تتكون من أسهم من المستطيلات (Gillow, seutance, 2004:159). ويظهر ذلك واضحاً في الصورة (٢٧)(Gorrigan,2001:69) .



صورة (٢٦) الأبلية في باكستان



صورة (٢٥) الأبلية في افغانستان



صورة (٢٧) الأبلية في الصين

## ٤- أوروبا :

تأثرت أوروبا الغربية ببعض الأحداث السياسية والدينية ، وقد أثر ذلك على الفنون أيضاً ، وبحلول الحروب الصليبية ، وعودة محاربي القرون الوسطى مع غنائمهم ، وتحفهم ، وأعلامهم ، وأزيائهم التي كانت تتألف من العديد من الأعمال المتميزة بالأبليكات والغرز. وكان من الملاحظ في كل من فرنسا وإنجلترا أن ملابس الرجال والنساء في البلاط الملكي أصبحت باهظة التكاليف ؛ وذلك بسبب زخارفها المتقنة ، بالإضافة إلى ذلك فقد صدرت القوانين التي تحرم على الشعب استخدام طرز معينة من الزخارف المتصفة بالثراء . وقد أدى هذا التحريم وهذه النماذج الفنية للتوصل إلى ابتكار جديد في مجال الحرف والفنون ، وذلك بإضافة الأقمشة بدلاً من التطريز ، أو استخدام بقايا الأقمشة (kay, 1979:20) .

ولقد ظهر في هذه الفترة ما يسمّى بالمرقعات المجنونة ؛ التي سميت بذلك لعشوائيتها في توزيع قطع الأبليك ، كما في الصورة (٢٨) (Paine,1995:56) .

وفي القرن السابع عشر ظهر حشو هذه الأقمشة ، وكان يطلق عليها اسم Stumpwork واستخدمت لزخرفة الصناديق ، وأطر البراويز ، والصور الروائية ( Brown,1989:6) .

وقد استخدمها الأوروبيون في عمل الحشو (البطانة) ؛ مثل: عمل الدروع ، والحاميات، وفي عهد (Crusades) كان الجنود يخرجون إلى ميدان الحرب تكسومهم الدروع المعدنية ، ومن الواضح أن ذلك يعطي شعور بعدم الراحة ؛ كالذي يحبس نفسه داخل غرفة معدنية تضيق عليه ، وعلى الأخص أنهم يسافرون إلى الجنوب حيث تشتد الحرارة . والفكرة تكمن في : أن اللباس سوف يعمل بأي من الطرق على امتصاص كدمات الدرع للجسد ، أو الأسهم ، أو الطلقات بعد ذلك . وقد كان الدرع هو الأكثر استخداماً للمحاربين في فترة اكتشاف العالم الجديد . ومن الجدير بالذكر أن كلاً من الدروع والمقنتيات ذات البطانة قد عبرت المحيط إلى العالم الجديد ، وعلى الرغم من استحداث الأسلحة والتقدم في ميدان الحروب إلا أن الدرع كان لا يزال مستخدماً (Abrams, 2003:6-7) .

## ٥- أمريكا :

انتشرت ألحفة الأبليك المصنوعة من قطع الأقمشة الشعبية في أوائل عصر المستعمرات في أمريكا بدرجة كبيرة نظراً لندرة الأقمشة الكاملة في ذلك الوقت ، تبعاً للحالة الاقتصادية . وبدأت أمريكا تطور صناعتها لإنتاج المنسوجات ، وقد أدى ذلك إلى ازدياد توفر الأقمشة التي أصبحت في متناول ربات البيوت الأمريكيات (رأفت ، ١٩٩٩م :٩٦) .

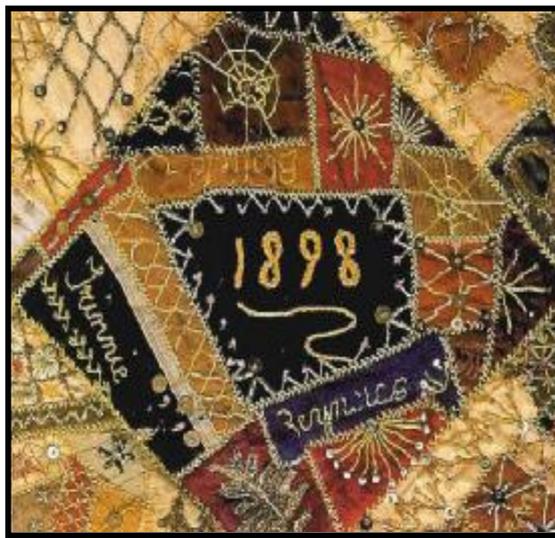
وقد أُدخلت في هاواي صناعة الألفحة والمرقعات والأبليك في ثلاثينيات القرن الثامن عشر ، ومن البداية لم تكن تتوفر لديهم القطع القديمة المصنوعة من القماش ؛ حيث قامت نساء هاواي بصناعة الألفحة عن طريق تقطيع القماش الكامل إلى قطع ، ويتم بعد ذلك خياطتها مرة أخرى (رأفت ، ١٩٩٩ م :٩٧).

وفي خليج بنما توجد جزر " سمبلاس " حيث يقمن نساء الهنود بارتداء جونلات تعرف بـ " المولا " ، يتم تزيينها من الأمام والخلف ، من خلال تقنية مميزة وفريدة . ويتم عمل أفضل الأنواع من " المولا " للاستخدام الشخصي ، ولكن العديد من السيدات في هذه الأونة تعتبر هذه الصناعة ترفاً ، ويدعمن دخلهن من خلال بيع هذه الأنواع من " المولا " إلى السياح . ويعد طراز " المولا " الهندي مميّزاً وفريداً من نوعه (Gillow & Seutance, 2004:154) . وتوضح الصورة (٢٩) هذا النوع من الأبليك (Paine,1995:56).

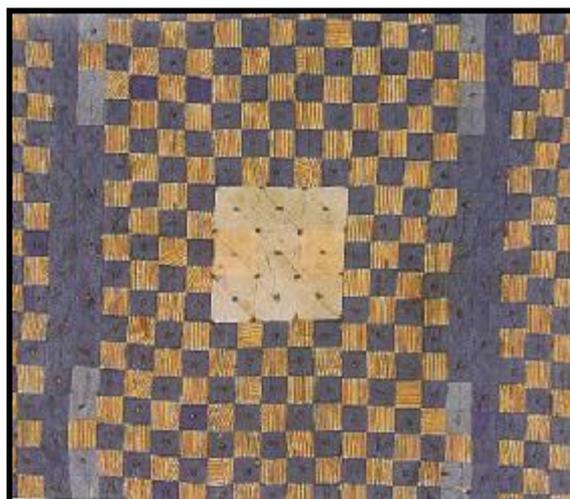
وعلى كل حال ؛ فإن التصريب والترقيع والأبليك استمر حتى وصل إلى قمته في جزء آخر من العالم البعيد جداً ، ما بين (١٧٧٥م - ١٨٨٥م) . وتقنيات كل من الفنون الثلاثة أخذ بها في أمريكا عن طريق المستوطنين الإنجليز الذين استوطنوا أمريكا الشمالية واكتشفوها (Brittain,1995:364) . والصورة (٣٠) توضح استخدام المرقعات . (Gillow, seutance, 2004 :159)



صورة (٢٩) طراز المولا (أمريكا)



صورة (٢٨) المرقعات المجنونة (أوروبا)



صورة (٣٠) المرقعات في أمريكا

## الفصل الثاني : العوامل المؤثرة في تسميع الأزياء

### أولاً : التصميم Design :

هو : عملية تنظيم عناصر مرئية للهيئة الفنية . والتصميم يرتبط بعناصر لازمة ؛ كالخط ، والشكل ، واللون ، والمساحة ، والضوء ، وملامس السطوح ؛ بحيث تتلاءم كلها لخدمة الشكل العام الذي يحقق غرضه . فعملية التصميم جزء من السلوك الإنساني فريداً كان أم جماعياً ؛ فالإنسان عادة يسعى إلى إشباع حاجاته ، وهو في سبيل ذلك يستخدم كل ما لديه من خيال ، ومعرفة ومهارة في ابتكار ما يحقق له هذه الاحتياجات ( أحمد، ٢٠٠١م : ١٧ ) .

والتصميم : عملية تختص بمزج عناصر معروفة ، بطرق جديدة ومثيرة ؛ من أجل إبداع تكوينات ومنتجات لم تكن معروفة ( Jones,2002:76 ) .

ويقصد بالتصميم : الابتكار التشكيلي ، أو إنتاج أشياء جميلة ممتعة ؛ فهو : تلك العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما ، وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية فحسب ؛ ولكنها تجلب السرور إلى النفس ، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد (التركي والشافعي، ٢٠٠٠م : ١٦) .

والتصميم : عملية ابتكاره إنتاجية تفي بغرض محدد ؛ سواء كان الغرض مادياً يتحقق بأداء المنتج لوظائف مادية معينة ، أو كان هذا الغرض معنوياً يتعلق بإرضاء حاجات الإنسان الانفعالية ، وحاجته إلى الإحساس بالجمال . والتصميم هو : اختيار مجموعة من الخطوط ، أو الأشكال ، أو الألوان ، وتنظيمها ، أو تشكيلها بطريقة تبعث على الارتياح ؛ فرب شخص يستخدم خامات معينة فيشكل منها عملاً فنياً ناجحاً ، في حين نرى شخصاً آخر يستعمل الخامات نفسها فيخرج منها عملاً غير ناجح . والمصمم من خلال عرضه لفكرته يضيف على تشكيلاته طابعه الشخصي الذي يتميز به (حسين ، ٢٠٠٢م : ١٢٦) .

وتعني عملية الابتكار : عمل الشيء الجديد ؛ إرضاءً لبعض الاحتياجات الإنسانية ، سواءً أكانت فردية أم كان لها أساس جماعي . وبمعنى آخر : إن العملية الابتكارية لا تولد من فراغ ؛ بل إنها جزء من السلوك الإنساني ، تهدف لتحقيق احتياجات لها دائماً جانب وظيفي ، وآخر تعبير (سفيان ، ١٩٩٨م : ٥٢) .

وبذلك فقد لمست كلمة تصميم كل ما يحيط بالحياة العصرية المتطورة ، واقتصر مفهوم هذه الكلمة قديماً على الناحية الشكلية فقط ؛ إلا أن مدلول هذه الكلمة قد تغير كثيراً ، وامتد حديثاً ليشمل أوجه النشاط المختلفة المتصلة اتصالاً وثيقاً بالحياة العصرية ؛ من مبانٍ ، وطائرات ،

وسيارات ، وأثاث ، وأجهزة ، وأدوات ، ومفروشات ، وملابس ، وحلي ، وأقمشة .. وخلافه .  
وبذلك ظهرت أهمية التصميم في حياتنا ( نصر ، ١٩٧٧م :٧٦) .

ومما تقدم ترى الباحثة أن التصميم : جهد إنساني ، يعمل على تنظيم وتوظيف وتنسيق  
العناصر والأسس المستخدمة في عملية التصميم ، وصياغة العلاقات التشكيلية بدقة وإحكام .

### **مفهوم تصميم الأزياء Fashion Design:**

هناك عدة مفاهيم تناولت تصميم الأزياء من زوايا عديدة ومنها يمكن تعريفه بأنه :  
توظيف العناصر المستخدمة في عملية التصميم ، لتحقيق غايات جمالية وفعالية ؛ حيث  
أن الأزياء تتغير بسرعة ، ولذلك يجب تجنب التصميمات الرتيبة وغير  
المطلوبة ( أحمد ، ٢٠٠١م :١٩) .

كما يعرفه أحمد ( ٢٠٠١م :١٩) بأنه : اللغة الفنية التي تشكلها عناصر في تكوين  
موحد: الخط ، والشكل ، واللون ، والنسيج . وتعتبر هذه المتغيرات أساساً لتعبيرها ، وتتأثر  
بالأسس ؛ لتعطي السيطرة ، والتكامل ، والتوازن ، والإيقاع ، والنسبة ؛ لكي يحصل الفرد في  
النهاية على الذي يُشعره بالتناسق ، ويربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه .

وعرفه Webb & Raaiyn (1987:266) بأنه : ذلك الكيان الجديد ، في خطوط ،  
ومساحته اللونية ، وخاماته المتنوعة ؛ التي يحاول بها مصمم الأزياء أن يترجم عناصر التكوين  
المستحدث ، ومعايشة ظروف الواقع بصورة تشكيلية

وتصميم الأزياء هو : تحويل الخامة إلى منتج ملبسي يتناسب مع شكل الجسم المراد  
عمل القطعة الملبسية له (نصار، ١٩٧٤م : ١٠).

وتعرفه الباحثة بأنه : حلول ابتكاريه ؛ تتطلب مهارة في التنسيق بين العناصر  
والأسس ؛ لإحداث التغيير ، وجعل الزي مناسباً من الناحية الوظيفية والجمالية ؛ وملائماً  
لنقائيد المجتمع.

### **أنواع التصميم :**

يرى أحمد (٢٠٠١م :٢٢) أن للتصميم ثلاثة أنواع هي:

#### **أ ) التصميم الوظيفي Functional Design:**

يرتبط التصميم الوظيفي بالدرجة الأولى بوظيفة التصميم ، والهدف الذي صمم من  
أجله ؛ أي : الناحية الوظيفية للزي . فعند وضع الفكرة يضع المصمم نصب عينيه وظيفة الشيء  
المراد تصميمه. ولذلك تُعدّ الرسوم التخطيطية تتوافق مع ما يسعى له مصمم الأزياء ، ثم

الخطوة التي تليها وهي تنفيذ الزبي وتجربته على عارضة الأزياء بوجود مديري الإنتاج والذين يسعون إلى تحقيق ١ - اتجاهات الموضة السائدة ، ٢ - تكاليف الموديل (أحمد، ٢٠٠١م :٢٢).

### ب ( التصميم التشكيلي ( البنائي ) Structural Design :

ويتضمن الخطوط الأساسية ، التي تمثل شكل الهيئة وبنائها . وتتضح أهمية ذلك في اختيار وترتيب الخطوط والأشكال والألوان والنسيج ، ثم توظيف هذه العناصر لخدمة الجسم طبقاً لتكوينه ، ولتحقيق جمال الإطار ككل ( التركي والشافعي ، ٢٠٠٠م :٤٥) .

كذلك يحدد التصميم البنائي في الملابس من خلال عدة تساؤلات ، تكمن في : كيفية بناء الزبي ، وتحديد خطوط وأشكال الأجزاء المراد تصميمها ، وكيف تجمع بين تصميمه البنائي ووظيفته ، وارتباط كل منهما بالآخر في إعطاء الشكل المبسط المؤدي للغرض الذي صُمم من أجله . وفي التصميم البنائي يستخدم القماش في عملية التشكيل ، وهنا تكمن الصعوبة والتحدي في تحويل القماش المسطح ذي البعدين إلى مجسم ذي ثلاثة أبعاد (أحمد، ٢٠٠١م :٢٢) .

وتوضح رفلة (١٩٧٨م :٣١٢) : إننا إذا نظرنا إلى تصميم جميل لزي امرأة ، فكأنما نكون بإزاء لوحة فنية تتكشف وتتغير ، وتؤكد ذاتها على أنها وسيط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة.

و يتعلق التصميم البنائي أساساً بالتكوين ، فنظهر أهميته في اختيار وترتيب الخطوط والأشكال والألوان والخامات ، بالقدر المناسب ، وتوظيفها لخدمة المجتمع . والغرض منه تغيير الشكل ، وتصحيح الأخطاء ؛ من خلال استخدام عناصر التصميم (غيث والكرابلية ، ٢٠٠٦م :١٠) .

### ج ( التصميم الزخرفي Decorative Design :

يعرفه حمودة (١٩٨٣م :٢٥) بأنه : ترجمة لموضوع معين ، بفكرة مرسومة هادفة، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له، وتحمل في جوانبها قيماً فنية.

ويتعلق بالتزيين وتعديل التصميم البنائي ؛ ليكون أكثر تأثيراً، حيث أن الغرض منه إضفاء العنصر الجمالي ، مما يعطي الجاذبية للشكل (غيث و الكرابلية ، ٢٠٠٦م :١٠) .

ويمثل التصميم الجمالي أو الزخرفي للزي المظهر الخارجي فقط ؛ فهو لا يؤثر على أداء الزبي وانسيابه ، أو على وظيفته ، أو صفاته الفيزيائية ؛ ولكنه يعتبر مكملاً ضرورياً للناحيتين : الوظيفية ، والبنائية ؛ حيث يحدد أماكن وتوزيع المعالجات التشكيلية المضافة على

القماش المعد للتصميم ؛ إذ تضاف هذه الزخارف والمعالجات بما يتناسب مع الخطوط البنائية للتصميم (الشريف، ٢٠٠٤م : ٣٥) .

لهذا ، فالتصميم الزخرفي لا يؤثر على التصميم البنائي أو الوظيفي ؛ بل يضيف للموديل ناحية زخرفية وجمالية . و ينحصر عنصر الزخرفة في الملابس باستخدام : الأبليلك ، الكلف ، الأزرار ، السحاب ، الدانتيل ، التطريز ، وأيضا إضافة بعض الإكسسوار ؛ كالأحزمة ، والشيلان ، وغيرها (أحمد، ٢٠٠١م : ٢٢) .

حيث يعمل بذلك على تطوير التصميم البنائي ؛ بهدف إضافة صفة جمالية للتصميم ، ويكون عادة على شكل قصات داخل التصميم ؛ لمعالجة عيب في الجسم ، أو لتحقيق التناسب . وقد يكون على شكل كلفة ، أو تطريز ، أو زخرفة مضافة ؛ تتناسب مع التصميم البنائي للزي ، وترفع من قيمته الجمالية والاقتصادية ( التركي والشافعي، ٢٠٠٠م : ٤٥) .

## ثانياً : الأسس البنائية للتصميم :

أ- العناصر التشكيلية ، وبناء التصميم .

ب- الأسس الإنشائية للتصميم ( العلاقات التشكيلية ) .

### أ ( العناصر التشكيلية وبناء التصميم :

تعد العناصر التشكيلية هي مفردات لغة الشكل التي يستخدمها الفنان والمصمم . وسميت بـ " عناصر التشكيل " نسبة إلى إمكاناتها المرنة في اتخاذ أي هيئة مرنة ، وقابليتها للاندماج والتآلف والتوحد بعضها مع بعض ؛ لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني . وقد اتفق بعض العلماء والفنانون والنقاد في تحديدها وهي:

النقطة - الخط - الشكل - اللون - الملمس ( القيم السطحية ) .

ومهما كانت تلك العناصر ؛ فإن إدراك الفنان لها إدراكاً جيداً يساعد في عملية التخطيط ، ويجعل عمله سهلاً طبعاً ، كما يساعده في تقييم تصميمه وتطويره .

### ١ - النقطة : Point :

هي من أبسط العناصر التصميمية ؛ فقد تدل النقطة على المكان وحده . والنقطة لا أبعاد لها من الناحية الهندسية ؛ أي ليس لها طول أو عرض أو عمق . ويميل معظم الناس

إلى أن النقطة شكل دائري ، ولا تعرض أي اتجاه إذا استخدمت منفردة . كما أنها تحدد نهايات كل خط ، أو مكاناً يتقاطع فيه خطان ، أو مكاناً تتقابل عنده خطوط في ركن المسطح ، أو زاويته ( شوقي ، ٢٠٠١ م : ١٣٨ ) .

وإذا تجاوزت نقطتان فإن في ذلك تحديداً لُبُعدٍ بينهما ، وتحديدًا لاتجاه معين ؛ هو ذلك الذي يقرره الخط الوهمي الواصل بينهما . بل إن في ذلك أيضاً إثارة لتوتر يشغل كل المسافة الفاصلة بينهما . وإذا اصطفت النقط بجوار بعضها البعض فقد تشير إلى الخط البسيط الذي يحدد بُعداً واتجاهاً ؛ فقد تشير إلى الخط المنحني ، أو المستقيم ، أو المائل (رياض، ٢٠٠٠ م : ١١٢) .

وإذا تكاثرت النقاط ؛ متجمعة كانت أو متناثرة ، فإنها بحكم طاقتها الكامنة كفيلة بإثارة أحاسيس حركية ؛ لا تشمل المكان الذي تحده فقط ، بل تتعداه إلى ما يجاورها (شوقي ، ٢٠٠١ م : ١٣٨) .

وتبعاً لنوع استخدام النقطة تختلف أشكالها وأحجامها . وتُستخدم النقطة في زخرفة الملابس والمفروشات (نصر، ٢٠٠٢ م : ٢٩) .

ومن المهم جداً عند اختيار تشكيلات النقطة في الزخرفة أن تتناسب مع حيز القطعة الفنية المنفذة . ومن الأهمية بمكان اختيار الألوان ؛ حيث تلعب دوراً هاماً في إثراء العمل الفني (نصر، ٢٠٠٢ م : ٢٩) .

ونجد في الطبيعة أمثلة عديدة لتنظيمات النقط ؛ منها : تجمع عنقود العنب ، أو ثمار التوت ، أو حبات الحصى ، أو سطح القواقع ، أو قطرات المياه . ومن أجل إدراك ما تكنه النقط من احتمالات في التصميم ؛ نجد المصمم نفسه محتاجاً لأن يتعامل معها في تجارب عديدة ، ليكتشف بنفسه ما لهذا العنصر البسيط من مجالات متنوعة مختلفة (رشدان و عبد الحليم ، ١٩٨٤ م : ٤٤-٤٥) ويتضح ذلك في شكل (٧) .

كما يتوقف استخدام النقطة في التصميم على ما يستنبط من مشتقاتها ، من خلال اختلاف القيمة التنظيمية في المساحة التصميمية ، وينتج حلولاً جمالية كثيرة عند التصميم أو التشكيل بها ؛ وقد ذكرها شوقي (٢٠٠١ م : ١٣٨) ، مثل :

- اختلاف أنواعها في التصميم الواحد .
- اختلاف مساحتها .
- اختلاف الدرجة السطحية لها ( غامق أو فاتح ) .

- اختلاف لونها .
- اختلاف الشكل الخارجي .
- اختلاف وضعها على السطح .
- اختلاف المساحات بين النقط .
- اختلاف التنظيم بين النقط.



شكل (٧) تأثير النقطة على التصميم

## ٢ - الخط Line :

عنصر نشط له القدرة في التعبير عن انفعالات شتى ؛ لذا يعرف بأنه : الأثر الحادث من تحرك نقطة ؛ ويمكن اعتباره سلسلة متصلة من النقط التي توضح موضعاً أو اتجاهها . ويوجد لنفسه طاقة تظهر من خلال البعد الذي يظهر عليه ( Jones, 2002:77 ) .

وتؤكد - هندسياً - نصر (٢٠٠٢م : ٣٠) بأنه : الأثر الناتج من تحرك نقطة . ومن أنواعه الخط المستقيم ، والخط المنحني .

والخط بمفهومه الحديث ليس خطأً خارجياً فقط ؛ بل أصبح قيمة مستقلة ، وهذا الإدراك الحديث لقيمة الخط نتج عن المفهوم الجديد لعلم الحركة ؛ وهو تحرك جسم ما في مسار . والخط يعبر عن هذا الإحساس ؛ سواء كان تحركاً ديناميكياً ، أو تحركاً ذا إيقاع هادئ . وللخطوط وظائف عديدة ؛ فهي تقسم الفراغ ، وتحدد الأشكال ، وتتشئ الحركات ، وتجزئ المساحات . وعند استخدام الفنان الخطوط لتقسيم الفراغ فإنه يهتم بإيجاد فواصل ممتعة بينها ؛ فإذا ما انقسم الفراغ إلى أقسام متساوية أدركها العقل بسرعة ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٤ ) .

وتعتبر الخطوط من أهم العناصر التي يستخدمها المصمم في عمله ، وأبسطها ، وهي في الوقت ذاته أكثرها تعقيداً إذا لم تُستخدم بحكمة . فالخط عنصر تشكيلي ذو إمكانيات غير محدودة وأنواع مختلفة ، وأوضاع متعددة . ويعتبر في حد ذاته رحلة ممتعة في تنوعه ، وانفراجه ، وانتثائه . ولا يكاد أي تصميم يخلو من عنصر الخط ؛ فهو وسيلة المصمم الأولى للإبداع ، وتقسيم الفراغ ، وإيجاد المساحات . وأحياناً يكون وصفيّاً أو وهمياً . ومن أمثلة هذه الخطوط : الأهداب ( الشراشيب ) ، والخيوط ، والأشرطة ، والخطوط النسجية المبرديّة ، وغير ذلك ( الشريف ، ٢٠٠٤م : ١٢٧ ) .

ويؤدي الخط في تصميم الأزياء دوراً هاماً ، يكمن في قوة تأثيره ؛ فمثلاً : نرى الخط الرأسي في خط المرد ، والكسرات الطولية ، والأقمشة المقلمة الطولية ، وأيضاً في القصات الطولية ... الخ . وهذه الخطوط توحى عادة بزيادة في طول القامة . كما نرى الخط الأفقي في شكل فتحة الرقبة ، وخط الكتف ، وخط الصدر ، وخط الوسط ، وخط أكبر حجم ، والقصات الأفقية على الزي ، وكذلك في استخدام الأقمشة المقلمة بالعرض .. الخ ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٥ ) .

أما الخط المائل فيتوقف تأثيره على درجة ميلان الخط ، وعلى طريقة استخدامه . والخطوط المائلة تزيد من قيمة التصميم ، وتظهره أكثر فخامة ( التركي والشافعي ، ٢٠٠٠م : ٥١ ) .

فنراه واضحاً في خط المرد المائل ( الكروازية ) ، وفي الثنيات المائلة ( الدرايية ) ، وفي شكل فتحة الرقبة التي تتخذ شكل حرف ( v ) وكذلك في الأقمشة المقلمة بخطوط مائلة .  
( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٥ )

ويظهر الخط المنحني في شكل الكرانيش ، وفي شكل الجيوب ، وزخارف الأقمشة ... الخ . وهذه الخطوط من شأنها أنها تقلل من جمود الخطوط المستقيمة ومن حدة زواياها ، وتعطي شعوراً بالرشاقة والسرور والبهجة ، ويطلق عليها " خطوط الحركة " ؛ لما فيها من إثراء وجمال لأي عمل فني (التركي والشافعي ، ٢٠٠٠م : ٥١) .

وللخط القدرة على تحقيق التوازن والوحدة ، وهو العامل الأساس في تقسيم المساحات ، ويتم من خلاله تبسيط الأشكال أو تعقيدها ، كما إن سماكة الخط تمثل قوته وثباته . والتغير في السماكة والطول من شأنه أن يعطي تنغيماً من الإيقاع . ومن أجل إدراك ما تكنه الخطوط في المساحات من احتمالات في التصميم ؛ يجد الفنان نفسه محتاجاً لأن يتعامل معها في تجارب عديدة ، ليكتشف ما لهذا العنصر البسيط من مجالات متنوعة مختلفة (الشريف، ٢٠٠٤م : ١٢٨) . وقد تم توضيح تأثير الخط على التصميم في شكل (٨) .

ويمكن أن يجمع التصميم بين خطين أو أكثر ، وهذا يرجع إلى نجاح المصمم في توليفة الخطوط ؛ فلا يشذ خط ، أو يطغى على الآخر ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٥) .



شكل (٨) تأثير الخط على التصميم

### ٣ - الشكل Shape:

الشكل يقصد به : الهيكل الخارجي ، أو محيط الشيء الذي يحدد الفراغ ، ويعطي صفة للأشياء المرئية . وأحياناً يُعرف بـ : الهيئة . وجميع الأشياء في الكون أو الطبيعة لها أشكال معينة تميزها عن غيرها ؛ فهناك الشكل المربع ، أو المستدير ، أو الاسطواني ، أو المثلث ... الخ ( أحمد ، ٢٠٠١ م : ٤٥ ) .

وتعرفه نصر (٢٠٠٢ م : ٣٧) بأنه : عبارة عن مساحة أو مساحات تحيط بها خطوط . وقد يكون هندسياً ؛ كالمربع ، والمستطيل ، والمكعب .

والمساحة هي : الفراغ المحصور بين مجموعة من الخطوط التي تتجه اتجاهات مختلفة ؛ فتعلو ، أو تهبط ؛ تتقدم إلى الأمام ، أو تتأخر إلى الخلف ؛ ويمكن أن تكون باهتة تميل إلى التواري ، أو على العكس تكون بارزة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة . فالمساحات في العمل الفني التشكيلي أدوات للبناء ؛ بل لغة يمكن أن تُحدث تعبيراً كلما أحكم صياغتها وربطها بعضها ببعض . وهي تتجمع أو تتفرق ، تتألف أو تتباين ، ويغطي بعضها البعض ، أو تتسطح وتتجاوز دون أن تغطي إحداهما على الأخرى (بسيوني ، ١٩٩٤ م : ٣١) . والشكل (٩) يوضح ذلك .

وعادة ما نستخدم كلمة Silhouette في تصميم الأزياء لوصف الشكل . ويعتبر الشكل الخارجي للزي من أهم العناصر ؛ فغالباً ما نصف أي زي بشكله الخارجي قبل الدخول في أي تفاصيل ؛ فمثلاً : نلاحظ أن الخط الخارجي قد اتخذ أشكالاً مختلفة على مر العصور ، فتارة نجد الزي يأخذ الشكل الأنبوبي ، أو شكل الجرس ، أو شكل المثلث ... الخ . وقد يأخذ أكثر من شكل في شيء واحد ( أحمد ، ٢٠٠١ م : ٤٥ ) . ويمكن أن يتخذ التصميم أيضاً شكلاً من الأشكال الآتية:

١- **الشكل المتكرر** : وفيه يلتصق الشكل الخارجي بالجسد تماماً ، ويصبح نسخة مكررة لشكل الجسم ؛ مثل : ارتداء البنطلون .

٢- **الشكل المتباين** : وفيه يتباين الشكل مع خطوط الجسم ، ويصبح قادراً على تغيير شكل الجسم ؛ مما يساعد على إخفاء كثيراً من العيوب ، وإضافة بعض الخصائص الجميلة ؛ على سبيل المثال : ارتداء البلوزة ، و التنورة .

٣- **الشكل المنتقل** : وفيه ينتقل الشكل بين أجزاء الجسم دون أن يكرره ويلتصق به ؛ وهذا النوع من الأشكال أفضل الأنواع ؛ حيث أنه يضيف إلى التصميم روعةً وجمالاً ، وأناقة ؛ مقارنةً بالشكل المتكرر .

بالإضافة إلى أنه يمكن استخدام بعض الأشكال المتنوعة داخل أشكال التصميم السابقة ؛  
لإعطاء تأثيرات تشكيلية من قيمته الجمالية.



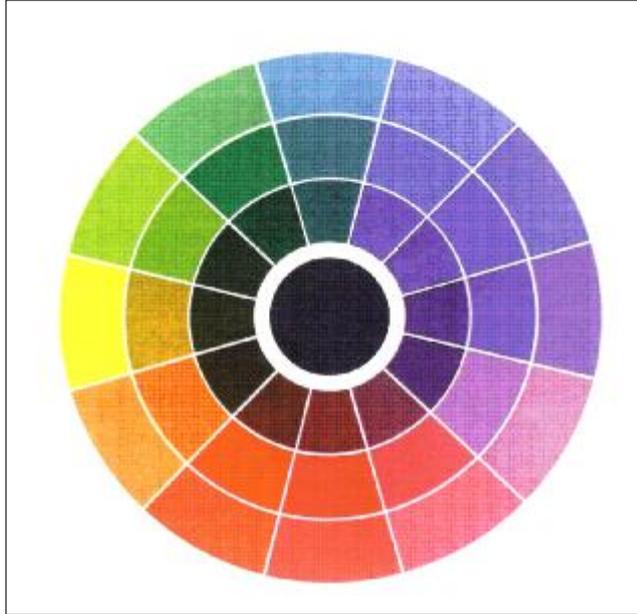
شكل (٩) تأثير المساحة على التصميم

## ٤ - اللون: Color

يعتبر اللون من العناصر الأساس في التصميم . ويقصد باللون هنا : المواد التي تستعمل للتلوين كما تبدو على سطوح الأشياء . ويُنظر إلى اللون من خلال صفاته ؛ وهي :

أ - **كـنه اللون أو اسم اللون Hue** : وهو الصفة التي تفرق بين لون وآخر . أو نستطيع القول بأنه : الصفة التي تميزه ، ويعرف بواسطتها أي لون عن لون آخر ؛ كما نقول : لون أصفر - أزرق - أحمر ( أحمد ، ٢٠٠١م :٤٦ ) .

وقد قسّم " منسل " المسميات اللونية لألوان الطيف ، ثم لفّ هذا الشريط على شكل حلقة أو ما يسمّى ( دائرة الألوان ) (المهدي ، ١٩٩٧م :٩٢) . ويستخدم النظام خمس تأثيرات لونية أولية : الأحمر ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، الأرجواني (Horn,1981,p300) ويتضح ذلك في الشكل (١٠) (البسام وفدا، ٢٠٠٢م :١٠).



شكل (١٠) دائرة الألوان

ب - **قيمة اللون Value**: ويقصد بها نضاعة اللون أو عتامته ؛ وذلك من حيث أنه فاتح أو قاتم . وتتأثر نضاعة اللون بكمية الأبيض والأسود المضافة إليه ؛ فكلما زادت كمية الأبيض زادت نضاعته ، وكلما زادت كمية الأسود زادت قتامته . ويمكن عن طريق ذلك الحصول على العديد من الدرجات للون الواحد . وتتأثر درجة اللون أيضاً بقربه أو بعده عن مصدر الضوء ( أحمد ، ٢٠٠١م :٤٦ ) .

وقد يتفق أصل لونين Hue ، ولكنهما يختلفان في قيمتهما Value ؛ فيكون أحدهما ساطعاً يعكس كمية كبيرة من الأشعة ، والثاني قاتماً نقل كمية الأشعة المنعكسة منه ؛ وبذلك نرى أن قيمة اللون تدل على درجة نضوعه Brightness (رياض ، ٢٠٠٠م : ٣١٩) .

ج - **شدة اللون Chroma** : تعبر عن نقائه أو تشبعه ، فبعض الألوان قوية وبعضها ضعيف ممزوج ، فالألوان النقية أكثر صفاء من الألوان المخلوطة (Horn,1981,p304) .  
وهناك أحوال ثلاثة لنقص تشبع اللون ، ولكل منها تعبير مستقل ذكرها شوقي (٢٠٠٢م : ١٨٥) ؛ وهي:

- ١) نقص التشبع ؛ لاختلاط أصل اللون بقدر من الأبيض . وفي هذه الحالة يقال : إن أصل اللون قد خُفّف فأصبح (فاتحاً ، أو باهتاً ، أو شاحباً) Tined .
- ٢) نقص التشبع ؛ لاختلاط أصل اللون بقدر من الأسود . وفي هذه الحالة يقال : إن أصل اللون قد ظلّ ، أو صار أغمق ، أو داكناً Shaded .
- ٣) نقص التشبع ؛ لاختلاط أصل اللون بقدر من الرمادي . وهنا يقال : إن اللون حَيِّد ، أو عودل Neutralized .

وعلى مصمم الأزياء ألا يتقيد بالألوان الطبيعية في ألوانه إذا أحس أنها لن تخدم التصميم ؛ بل هو حر في اختيار ألوانه بما يتفق مع ميوله وأحاسيسه ، ويتناسب مع حاجاته للألوان المبتكرة . وبذلك فإن الألوان الفاتحة نظراً لأنها مشعة للضوء فإنها تجعل المرئيات تبدو أكبر حجماً ، أما الألوان القاتمة فنظراً لأنها ماصة للضوء فإنها تقلل من حجم المرئيات . وعلى كل فهي مهمة المصمم الذي يلعب دوراً هاماً في تحديد الألوان المناسبة ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٨) .

## **٥ - الملمس : Texture**

الملمس هو : درجة الخشونة أو النعومة ، والصلابة أو اللين في سطح الأشياء التي نشعر بها عن طريق اللمس ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٨) .

ويؤكد ذلك كل من رشدان وعبد الحليم (١٩٨٤م : ٦٢) فيقولان : (إننا ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملمس السطوح كما تحسه اليد ، ولكن القيم السطحية أيضاً هي ملمس السطوح كما يحسها العقل ؛ لأن العقل ميال لوصف السطوح المرئية بالحركة ؛ فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكناً ، والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب متحركاً) .

والتعبير عن الملمس وإن كان يبدو لغوياً تعبيراً يرتبط فقط بحاسة اللمس ؛ التي قد تدل مثلاً على النعومة أو الخشونة ، إلا أن مدلول الملمس في مجال الفنون التشكيلية يمتد إلى أبعد من ذلك ؛ فهو خليط يجمع كلاً من الإحساس الناتج عن الملمس ، وذلك الناتج عن الإدراك البصري معاً (رياض، ٢٠٠٠م : ٣٥٨) .

والقماش من الملامس أو الأسطح التي يتعامل معها مصمم الأزياء ؛ وهو يختلف في ملمسه باختلاف تركيبه النسجي ، وطريقة غزله ، وأيضاً بالتجهيزات التي يمر بها ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٨) .

وكلما نجح الفنان في أن يكيف الخامة بحيث يظهر ملمسها ؛ أدى ذلك إلى ثراء في إخراج وحدة العمل الفني . وتكيف الملمس يحدث على مستويات مختلفة ، ترجع إلى قدرة الفنان على التنسيق ؛ فإذا ازداد ظهور الملامس كإضافات سريعة على السطح ، أدى ذلك إلى ظهور وحدة العمل الفني بصورة زخرفية . أما إذا جاء الملمس وليد تعمق في نسيج كل جسم ، وظهر كجانب من طبيعته ، خرجت وحدة العمل الفني معبرة وفي تكامل أفضل . والملمس لا يفتعل وإلا فقد قيمته . والافتعال يحدث عندما تتكرر التفاصيل بصورة رتيبة واحدة دون تكيف حسب كل وضع ؛ وهذا يؤدي إلى ظاهرة الآلية ، وعدم التنوع (بسيوني ، ١٩٩٤م : ٣٦) .

فلا يمكن القول بأن حاسة اللمس وحدها تكفي لإدراك الفرق بين ملمس وآخر ؛ فمثلاً : ملمس القماش الحريري ناعم ، ويتفق في نعومته مع حرير من الألياف نفسها ، غير أنهما يختلفان في اللون والتصميم . وكذلك ، فالجهاز البصري لا يستطيع وحده أن يؤدي كافة الأحاسيس التي قد تثيرها حاستا اللمس والبصر معاً ؛ فالإحساس بالبرودة ، والإحساس بالحرارة لا يتحققان إلا عن طريق اللمس فقط ( أحمد ، ٢٠٠١م : ٤٩) .

ويعتبر الملمس من الخصائص الهامة للخامة التي يتعامل معها المصمم ، وتؤثر في إحساسه ؛ لتحديد نوع وشكل التصميم الذي سيستخدم فيه . وتختص الخامات طبيعة كانت أم صناعية بملامس متنوعة وغنية ؛ فقد تحتوي الخامة من الملامس ما يغني عن استخدام أي تقنيات تشكيلية يدوية ؛ فيقتصر الفنان على استعمال الخامة كما هي ، مع إجراء بعض التهذيب والتعديل الذي يناسب العناصر الفنية الأخرى (الشريف، ٢٠٠٤م : ١٣٢) .

وتنقسم الملامس إلى نوعين أساسيين - كما ذكرها أحمد (٢٠٠١م :٤٩) - ؛ وهما :

١ - الملمس الحسي .  
٢ - الملمس اللمسي .

١- **الملمس الحسي**: ويدرك هذا النوع من الملامس عن طريق حاستي اللمس والبصر ؛ فمن مظهر الحرير الناعم ، أو الصوف الملبد ؛ يمكن أن نتعرف على ملمسهما بمجرد النظر إليهما ، ونشعر به عندما نمرر أيدينا فوقهما ونلمسهما (أحمد ، ٢٠٠١م :٤٩) .

٢- **الملمس اللمسي** : يعرف الملمس اللمسي بالملمس ذي البُعدين ؛ حيث يمكن إدراكه بالبصر دون أن يُمس ( غير ملموس ) . والملمس المرئي ينتقل تأثيره عن طريق العين ، ويحسه العقل ؛ حيث يميل العقل إلى وصف الأسطح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة ، ويربط هذه الصفات المرئية بالحركة فيكون السطح ذو المظهر الناعم ساكناً ، والسطح ذو المظهر الخشن المضطرب متحركاً (أحمد ، ٢٠٠١م :٤٩) .

وتتفاوت درجات الملمس بين الناعم والخشن . ويجب على الفنان أن يستفيد من كل خامة وكل زخرفة ، ومن كل لون ؛ وذلك لإثراء السطح ، مستغلاً القيم الملمسية لسطوح الخامات الطبيعية ، ومنوعاً في اتساع العنصر الزخرفي أو دقته ، وفي الظلال التي تلقيها العناصر على الأرضية ، للوصول إلى أعلى قيمة جمالية على الملامس (نصر، ٢٠٠٢م :٣٧) . والشكل (١١) يوضح ذلك .

وتعتبر عملية اختيار الملامس من العمليات الصعبة لاختيار ملامس متوافقة أو متضادة .. وهكذا . وفي التصميمات المنفذة من خلال اللون ( التصميم التطبيقي ) يمكن استخدام أكثر من ملمس في عمل التصميمات المرسومة على الورق ؛ فمثلاً : يمكن عمل تصميمات من خلال سمك اللون نفسه ؛ فيعطي تأثير الصوف . أو نستخدم الألوان المائية ؛ لإعطاء تأثير الحرير . ويمكن أيضاً استخدام الشمع ، والخرز ، والترتر ، ونشارة الخشب .. وهكذا ؛ لإعطاء أكثر من ملمس ( أحمد ، ٢٠٠١م :٤٩) .



شكل (١١) تأثير الملمس على التصميم

## ب - الأسس الإنشائية للتصميم ( العلاقات الإنشائية ):

يتضمن تصميم أي عمل فني بعض الأسس ؛ كالترابط والتكامل ، والسيطرة ، أو التركيز والتوازن ، والنسبة والتناسب ، والترديد أو التنغيم أو الإيقاع . هذا إلى جانب العناصر المرنة التي سبق ذكرها ؛ وهي : الخطوط ، والأشكال ، والألوان ، والنسيج . وبدون شك ؛ فإنّ تفهم هذه الأسس يساعد في رفع التذوق الفني والجمالي والحس في التصميمات (زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٥١) . واستخدمت الباحثة بعض هذه الأسس الإنشائية ، التي ستتضح في التجربة العملية ؛ وذلك للوصول إلى أكبر قدر ممكن الترابط والانسجام بين وحدة الأبليلك والنسيج ، وبين الخامات المستخدمة ؛ مما يجعل التصميم في النهاية ذا طابع مميز وخاص به.

وفيما يلي نوضح هذه الأسس:

### ١ - الترابط والتكامل : ( الوحدة ) Unity :

وتعني : الاندماج بين وحدات العمل الفني . وهي من أهم عوامل الإبداع ؛ التي يظهر العمل الفني بدونها مفككاً ومشتتاً (جودة و قرشي ، ٢٠٠٦م : ٢٧٤) .

وتتم الوحدة في العمل الفني عندما ينجح الفنان في تحقيق اعتبارين أساسيين : الأول علاقة أجزاء التصميم ببعضها ببعض ، والثاني علاقة كل جزء منها بالكل ؛ فالارتباك والتشتت أضرار للوحدة (رشدان وعبدالحليم ١٩٨٤م : ٧٤) .

ويعتبر الترابط عاملاً هاماً وأساساً في أي عمل فني ؛ بل إنه حتى إذا توفرت في التصميم جميع عناصره من قماش ولون وخط ، فلن يتحقق له النجاح ؛ إلا إذا كان هناك ترابط بين هذه العناصر . والترابط ينبع منه الإحساس بعلاقة الأجزاء ببعضها ببعض ، ومن هنا نشأ التكامل . وعلى ذلك ؛ نجد أن معظم مصممي الأزياء الناجحين يعطون الترابط الأهمية التي يستحقها في تصميماتهم . هذا مع العلم بأن الترابط لا يقتصر على عناصر الزي المصمم فقط ؛ بل يشمل أيضاً العلاقة بين الزي وبين الجسم المصمم له هذا الزي ومكملات الأناقة المستخدمة . فمثلاً : ينبغي أن يكون هناك ترابط جميل بين التصميم وبين الشخصية ، ولكنه لا يتفق مع من ترتديه ؛ وعلى ذلك كان من الضروري الاهتمام باختياره ودقته . وفي الترابط بين عناصر التكوين نجاح التصميم ، ونشر الخطوط الجديدة (زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٥١) .

وتعتبر الوحدة في هذا البحث أعلى درجة يصل إليها التصميم ؛ من الترابط ، والقدرة على إدراك النماذج بالعين المجردة بين الشكل الخارجي ، وبين خطوط التصميم ، واللون ، والخامة ، وأسلوب تنفيذ الأبليك ؛ الذي ينبع منه الإحساس بعلاقة الأجزاء وروابطها .

## ٢ - السيطرة أو التركيز : Emphasis :

يجب أن يكون لكل عمل فني محور ، أو شكل غالب ، أو فكرة سائدة ؛ يخضع لها باقي العمل الفني، وتخدمها عناصره (رشدان و عبدالحليم ، ١٩٨٤م : ٩٠) .

ويعتبر عنصر السيطرة والتركيز في أي عمل فني من أهم وأبسط الأسس التي تساعد في جذب الانتباه ؛ ففي مجال الفن والتصميم نجد الفنان المصمم عادة ما يضع في اعتباره أن تكون هناك فكرة أو خط سائد في تصميماته ؛ يعطيه كل اهتماماته ، ويركز عليه بمساعدة بعض الخطوط الأخرى التي تكون أقل أهمية ؛ فنقوم بمساعدة الرائي ، وجذب انتباهه إلى ما يهدف إليه المصمم من التصميم . ويمكن تنفيذ السيطرة في مجال تصميم الأزياء ؛ عن طريق الآتي :

- إعطاء بعض الخطوط السيادة والقوة عن الخطوط الأخرى .
- ترتيب الخطوط بطريقة غير مألوفة لها القدرة على أن تقود العين وتجذبها إلى محور الارتكاز الذي يدور حوله التصميم .
- أشكال الخطوط وتفاصيلها الدقيقة تساعد على جذب النظر .
- التقارب في الألوان يساعد - بدون شك - على جذب الانتباه إلى الأشياء المراد إيضاحها .
- استخدام ألوان قوية أو لون واحد متعدد الدرجات ؛ يؤكد العمل الفني ، ويعطيه درجة كبيرة من التكامل .
- استخدام الكلف أو التطريز فوق تصميم بسيط .
- استخدام الإكسسوار بطريقة معينة ؛ مثل : دبوس ، أو وردة ، أو حزام .. الخ ( زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٥٤) .

و في مجال البحث يتم ذلك من خلال الإحساس القوي والسيطرة على العين ، عن طريق أخذها في الاتجاه نحو النقطة الأساس ؛ بحيث نحصل على الطلاقة في الشكل باستخدام الخطوط المدروسة المتقنة في كيفية التصميم بشكل عام ، وتنفيذ الأبليك بشكل خاص .

### ٣ - التوازن : Balance :

الاتزان أو التوازن هو : الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة . وهو من الخصائص الأساس التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني ، والإحساس براحة نفسية عند النظر إليه (عبدالهادي ، ٢٠٠٦م : ١٠٤) .

وقد يظهر التوازن على شكل عنصر واضح في التصميمات التي يغلب عليها التوزيع الأساس للأشكال المتساوية في الحجم ؛ الموجودة على جانبي الشكل الأكبر حجماً ، الذي يتوسط التصميم (زكي وموسى ، ١٩٩٥م : ٥٤) .

ويتم التوازن عن طريق التنسيق الفني لبعض العناصر التي تختلف تماماً بعضها عن بعض . ويتم التأثير هنا بالتوازن ، عن طريق الإحساس بالاتزان .

أي أن هناك نوعين من التوازن :

١- توازن متماثل .

٢- توازن غير متماثل .

ويزيد عليها عبدالهادي (٢٠٠٦م : ١٠٧) نوعين من أنواع الاتزان ؛ وهما:

٣- التوازن المركزي.

٤- التوازن المستتر.

ويعتبر التوازن المتماثل كثير الانتشار ، ونراه في معظم التصميمات ؛ خصوصاً في ملابس الصباح . أما التوازن غير المتماثل فتؤدي حركات العين ومتابعتها للخطوط دوراً هاماً ؛ لاستكمال الإحساس بالتوازن . وفي هذا النوع لا توضع الأشياء بطريقة متعادلة في التصميم . وهذا التوازن المتحرر يعطي فرصة أكبر للتعبير عن ذات الفنان في التنظيمات المختلفة . وفي الواقع ؛ إن التنسيق المتماثل يعطينا شعوراً (بالكلاسيكية) ، في حين أن التنسيق غير المتماثل يعطينا شعوراً بالألفة ، ويجذب أليفه فترة أطول من التنسيق المتماثل . ويستخدم مثل هذا النوع الأخير من التوازن بكثرة في ملابس بعد الظهر ، والسهرة (زكي وموسى ، ١٩٩٥م : ٥٦) .

وفي التوازن المركزي يدور التصميم أو التكوين حول مركزه ، وفيه يتمثل عنصران

أو أكثر ، ويكون مركز التصميم هو النقطة الفاصلة بينهما (عبدالهادي ، ٢٠٠٦م : ١٠٧) .

وبالنسبة للتوازن المستتر ؛ فلا يتفق فيه شكل أو لون العناصر البصرية الكائنة في أيّ من نصفي الشكل ، أو التصميم (العلوي والسفلي) (عبدالهادي ، ٢٠٠٦م : ١٠٨) .

وفي مجال البحث ؛ نجد أن التوازن بأنواعه قد ساهم وبشكل أساس في نجاح التصميم ، بما يتفق مع كل تصميم ؛ من حيث الخامة ، وطريقة توزيع الأبليك ، وكيفية توظيف التقنيات .

#### **٤ - النسبة والتناسب: Proportion :**

هي : عبارة عن العلاقة بين أبعاد جزء معين من العمل الفني ، وبين باقي الأجزاء . وتعتبر النسبة من أهم صفات التكوينات الطبيعية ؛ فنراها واضحة في كثير من الأشياء . وللنسبة قيمة كبيرة في إيجاد طبيعة الشكل لأي نوع من أنواع العمل الفني ؛ حيث تتضمن تقسيم درجة الطول والعرض ، والسُمك ، وغيرها . فهي تعطي التوازن في العناصر الموجودة في تصميمٍ ما ؛ بحيث لا تسبب التزاحم (زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٥٦) .

والنسبة : علاقة بين شيئين ؛ بينما التناسب علاقة بين ثلاثة أو أكثر . ويرى بعض النقاد أن التناسب بين الأشياء يجب أن يكون تناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والإثارة (رشدان وعبدالحليم ، ١٩٨٤م : ٨٦) .

وقدماء المصريين هم أول من وضع القوانين والنظريات للنسب ، ثم جاء الإغريق وعدلوا القوانين المصرية المبسطة ، ثم وضعوا أساساً للنسب والمعدلات الثابتة التي عُرفت بالنسب الذهبية (أحمد، ٢٠٠١م، ص٣٣) .

وفي مجال البحث ؛ نرى أن النسب الصحيحة في الملابس تساعد على إيجاد تأثيرات مرغوبة محببة ؛ وعلى ذلك كان من الضروري مراعاة النسب في التصميم ، وفي حجم الأبليك ، والخامات ، وطريقة توزيعها ، وأيضاً مقدار التقنيات المستخدمة ؛ حتى توجد توافقاً بين أجزاء الزي .

#### **٥ - الإيقاع: Rhythm :**

هو تكرار عنصر ما داخل العمل ؛ بتطابق أو باختلاف ، لإعطاء التكوين حيوية وبعداً زمنياً ؛ لأن العين تقاد من نقطة لأخرى (غانم ، ٢٠٠٥م : ١٨) .

ويقصد بالترديد في الفن : حركة واتجاه الخطوط التي تتبعها العين (زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٥٧) .

ويذكر رياض (٢٠٠٠م : ١٨١) أن الإيقاع يعني في الصورة تكرار الكتل والمساحات تكراراً تنشأ عنه "وحدات" Units قد تكون متماثلة تماماً ، أو تكون : مختلفة ، ومتقاربة أو

متباعدة . ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بـ " الفترات " Intervals . وهكذا نرى أن للإيقاع عنصرين أساسيين ؛ يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات ، تتكرر كثيراً أو قليلاً ؛ وهما : الوحدات ، والفترات .

وفي الواقع ؛ لا يمكن وضع قوانين لقياس حركة الخطوط أو غيرها ، ولكنه يمكن تفسير التردد على أنه التحركات والانتقالات التي نحس بها ؛ نتيجة الطريقة الخاصة التي يتبعها المصمم في وضع ترتيب خطوطه في الاتجاهات المختلفة . إنها الوسيلة التي يعبر بها المصمم عن أحاسيسه ، وعن الأحداث التي تدور حوله ، مما تهفوا إليه المرأة . إنها الوسيلة التي يحاول بها جذب انتباه الآخرين ، وإخفاء عيوب ، وإظهار مفاصل الأجسام ( زكي، موسى ، ١٩٩٥م : ٥٧ ) .

وذكر شوقي (٢٠٠٢م : ١٧٠) أن الإيقاع ينقسم إلى عدة أنواع ؛ هي:

#### **الإيقاع الرتيب : Even rhythm :**

وهو : الذي تتشابه فيه كل الوحدات والمسافات تشابهاً تاماً من جميع الأوجه ، وتتكرر فيه الوحدات التي يتشكل فيها الإيقاع بشكل منتظم ، دون أي اختلاف .

#### **الإيقاع غير الرتيب : Uneven rhythm :**

تتشابه فيه جميع المسافات التي بينهما ؛ ولكن تختلف الوحدات عن المسافات شكلاً ، أو حجماً ، أو لوناً ؛ أي : تنكسر حدة الرتابة والآلية في التنظيم ؛ مما يحقق إيقاعاً غير رتيب ، ولكنه يظل معتمداً على نوع التنظيم .

#### **الإيقاع المتناقص والمتزايد : Descend ding Ascending :**

تتناقص فيه المساحات تدريجياً ، مع ثبات المسافات بينها . أو تتناقص المسافات تدريجياً ، مع ثبات مساحة الوحدات . أو تتناقص مساحة الوحدات والمسافات معاً تناقصاً تدريجياً ؛ بينما يحدث العكس في الإيقاع المتزايد . ويتوقف ذلك على الجانب الذي ننظر منه إلى الوحدات ، ونظم تكرارها .

#### **الإيقاع الحر : Free Rhythm :**

تختلف فيه أشكال الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً ، كما تختلف المسافات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً . وفيه يخضع الفنان في ترتيب مفرداته وعناصره وصياغتها لنظم خاصة يقوم عليها نسق التكرار ؛ الذي يتوقف على ثبات الوحدة ، أو المسافة ، أو كليهما معاً . ويكون للفنان الحرية الكاملة في تناول مفرداته المتكررة ، دون قوالب تنظيمية معينة .

ويبرز الإيقاع في هذا البحث بصورة جلية في الخطوط الخارجية للأبليك ؛ حيث يعتبر عاملاً أساساً في تصميم الأبليك وتنفيذه ، وتناغم ذلك مع التقنيات والخامات المستخدمة . وبذلك نعطي الإحساس بالحركة التي تعطي الاستمرارية والانسيابية ، ونقود العين من خط إلى خط ، ومن شكل إلى شكل ، ومن لون إلى لون في حركة متسلسلة.

## ٦ - التوافق : Scale :

يقصد به : التجانس ؛ أي : الانسجام والتناسق . فالتكوين اللوني - مثلاً - قد يحقق انسجاماً وتوافقاً ؛ إذا ما أثر على النفس والعين تأثيراً حسناً ترتضيه . وفي الواقع ؛ إن استعدادنا الفطري هو الذي يجعلنا نفضل توافقاً عن الآخر ؛ فكل منا له تفضيله النابع من بيئته ، وميوله الشخصية ، وأهوائه ( زكي و موسى ، ١٩٩٥ م : ٦٠ ) .

وعملية التوافق تخضع للاستعداد الفطري ، ولا يوجد لها قوانين ثابتة . ومن الأفضل للمصمم تجربة التصميم على قطعة من القماش ؛ لمعرفة مدى انسجام أجزاء العناصر مع بعضها البعض ( التركي والشافعي ، ٢٠٠٠ م : ٩٠ ) .

وهناك بعض العوامل التي تؤثر على عملية التوافق يجب وضعها في الاعتبار ، أجزها زكي و موسى (١٩٩٥ م : ٦٠) فيما يلي :

- ليس التوافق نتيجة اختيار فحسب ؛ ولكن عملية تنظيم وترتيب العناصر ، مما يعطي تأثيراً كبيراً في تقبلها ، أو في النفور منها .
- المساحة أيضاً تؤثر في التوافق ؛ فيقل إعجابنا أو يزيد ، وفقاً لصغر المساحة أو كبرها .
- الخامة المستخدمة أيضاً تؤدي دوراً فعالاً في التوافق ؛ فإذا استخدمت خامة غير ملائمة لمكونات التصميم ، فإنها تسبب نفوراً ؛ على الرغم من توافق الألوان .
- إن كل لون يضيفي توافقاً أو تبايناً على اللون المجاور له ؛ فتظهر الألوان ولها مميزات خاصة ؛ بحيث يختلف لو غيرنا في كُنه اللون ، أو درجته ، أو شدته ، أو حجمه ، أو ما يجاوره .
- إن أبسط مجموعة لونية متوافقة هي التي تتكون من كُنه لون واحد ؛ موضوع بجوار الأبيض ، أو الأسود ، أو الرمادي .

- وفي هذا البحث ؛ تم تحقيق التوافق ، سواء كان ذلك في الأشكال المتكررة ، أو الألوان ومميزاتها الخاصة ، أو المساحات ، أو توزيع وحدات الأبليك فيها ؛ عن طريق تنظيم ، وترتيب العناصر.

## ٧ - التباين Contrast:

التباين معناه : التضاد والتضارب . فالألوان - مثلاً - بتجاورها تُحدث تبايناً يسبب تغيراً في إدراكها البصري ؛ ربما يُظهرها أكثر جمالاً وقيمة ، وربما العكس . فإذا زاد التباين من الشدة أو التشبع الظاهري ، فإنه في هذه الحالة يكون قد أفاد اللون ، والعكس صحيح (زكي و موسى ، ١٩٩٥م : ٦١) .

وعلى ذلك ؛ تُراعي ظاهرة التباين في الأبليك والأرضية - مثلاً - ؛ فلا يكون الأبليك غامقاً والأرضية غامقة ، فيفقد قدرته على جذب الأنظار ، كما أن التباين الشديد بينهما يساعد على وضوح الأبيكات ، وجعلها ملفتة للنظر .

## الفصل الثالث : دور التفكير الابتكاري في تسميع الأزياء:

### ١ - مفهوم التفكير الابتكاري :

إن التفكير في معناه العام هو : البحث عن المعنى ؛ سواء أكان هذا المعنى موجوداً بالفعل ، أو نحاول العثور عليه والكشف عنه ( عصر ، ٢٠٠١م : ٣٢ ) .

وتعتبر ظاهرة التفكير الابتكاري إحدى الظواهر التي تميز بها الإنسان عن غيره من المخلوقات . وقد استفاد الإنسان من قدراته هذه في تلبية احتياجاته الضرورية المادية ، أو العاطفية ( الشريف ، ٢٠٠٤م : ١٨ ) .

ويعرفه كامل ( ١٩٩٦م : ٣٤ ) بأنه : الأسلوب الذي يستخدمه الفرد في إنتاج عدد ممكن من الأفكار حول المشكلة التي يتعرض لها ( الطلاقة الفكرية ) . وتتصف هذه الأفكار بالتنوع والاختلاف ( المرونة ) ، وعدم التكرار أو الشيوع ( الأصالة ) .

كما يشير المغربي ( ١٩٩٤م : ٣٣٩ ) إلى أن الإبداع والابتكار : مصطلحين مترادفين يعنيان : إثبات شيء جديد غير مألوف . فالإبداع : يعني تجريد أو انتزاع الأشياء المألوفة من علاقاتها ، والنظر إليها في ضوء ارتباطات وعلاقات جديدة غير مألوفة .

وهذا ما أكده الحيزان ( ٢٠٠٣م : ١٢ ) من أن الإبداع والابتكار : من المترادفات اللغوية ؛ فكل كلمة منهما تحمل في مضامينها مفهوم الإبداع ، و البداعة في الأشياء ، والأفكار الجديدة . ولا يضر استخدام إحداها عوضاً عن الأخرى . كما أن التفكير الإبداعي هو التفكير الابتكاري ، ولا فرق بينهما .

والتفكير الإبداعي: نشاط عقلي مركب وهادف ، توجهه رغبة قوية في البحث عن حلول ، أو التوصل إلى نواتج أصلية لم تكن معروفة سابقاً . ويتميز التفكير الإبداعي بالشمولية والتعقيد ؛ لأنه ينطوي على عناصر معرفية وانفعالية وأخلاقية متداخلة ، تشكل حالة ذهنية فريدة ( جروان ، ١٩٩٩م : ٨٢ ) .

ويذكر وهبة ( ١٩٩١م : ١٥٥ ) أنه : عملية لها مراحل متتابعة ، وتهدف إلى نتائج تتمثل في إصدار حلول متعددة ، تتسم بالتنوع والجدة ؛ وذلك في ظل مناخ عام يسوده .

كما يصفه الدريني ( ١٩٩١م : ٦٢ ) بأنه : أعمق أنماط التفكير ؛ نظراً لأنه لا يعتمد على الروتين العادي والطرق التقليدية في التفكير ، مع إنتاج أصيل وجديد ، أو غير شائع يمكن تنفيذه .

ويذكر علي الدين وعبادة ( ١٩٩١م : ٢١ ) أن ( Kretchefild ) يستبعد التصور التقليدي للعملية الابتكارية على أنها مجموعة مراحل ، ويرى أنها عملية نفسية شأنها في ذلك

شأن غيرها من العمليات النفسية الأخرى ؛ متمثلة في مجموعة من العمليات المعرفية والدافعية وغيرها ، ملبية بذلك مجموعة من الحاجات الابتكارية لدى الفرد المبتكر ، والمتمثلة في عدة احتياجات ؛ مثل الحاجة للاختلاف ، والتفرد ، وقبول التحدي ، ومحاولة أداء المهام الصعبة ؛ كالاستطلاع ، وغيرها .

ويوضح المنوفي ( ٢٠٠٢م : ١١٥ ) أن تعريفات الإبداع تدل على أمور ؛ منها :

(١) أن هناك شخصاً مبدعاً Creative person .

(٢) أن هناك فعلاً للإبداع Creative Action ، أو عملية الإبداع Creative .

(٣) أن هناك ناتجاً للإبداع Creative Product .

ومما سبق ؛ ترى الباحثة أن التفكير الابتكاري ما هو إلا إجراء ذهني عقلي ؛ يستخدم في إنتاج أفكار متجددة تتسم بالتنوع غير الشائع ، لتطوير أي عمل ، وجعله يتميز بالفائدة الجمالية والوظيفية ؛ عن طريق تخيل البدائل ، وتخطي الحواجز والعقبات ، والحصول على أفكار جديدة .

## ٢ – مراحل التفكير الابتكاري :

تسير عملية التفكير الابتكاري - بصفة عامة - وفق مراحل معينة ، تلي كل منها الأخرى بنظام معين ، ولكل مرحلة بداية ونهاية . وعلى الرغم من مماثلة خطة من نظام هذه العملية ، فقد يحدث تداخل بين هذه المراحل ، وقد يحدث توقف في مرحلة ما ، ثم عودة إلى مرحلة سابقة ، إذا رأى الفنان حاجته إلى ذلك ؛ فهناك مرونة في النظام الذي تسير وفقه عملية التفكير الابتكاري ( الشريف ، ٢٠٠٤م : ٢١ ) .

ويرى بعض الباحثين أن عملية التفكير الإبداعي ( الابتكاري ) تتم خلال أربع مراحل

متتالية هي :

### أ) مرحلة الإعداد أو التحضير Preparation :

وهي : الخلية الشاملة والمتعمقة في الموضوع الذي يبدع فيه الفرد . وفسرها ( جوردن Gordon ) بأنها : مرحلة الإعداد المعرفي ، والتفاعل معه ( القحطاني ، ٢٠٠٥م : ١٢٦ ) .

وتذكر عابدين ( ٢٠٠٢م : ١١٧ ) أن هذه المرحلة يتعرض فيها الفرد للمثيرات التي تحفز في نفسه الرغبة في شيء ما ؛ فيحدد المشكلة ، ويفحصها من جميع النواحي ، ويجمع المعلومات عن التصميمات التي مرت به في الماضي ، ويحاول ربط بعضها بصور مختلفة ، ثم يقوم المبتكر بمحاولات للوصول إلى التصميم المطلوب .

## **(ب) مرحلة الكمون والاحتضان Incubation :**

تعتبر هذه الفترة فترة كمون ؛ لا ينتبه فيها المصمم المبتكر إلى المشكلة انتباهاً جيداً ؛ أي : أنه لا يفكر في المشكلة إطلاقاً ، وتطفو الفكرة في النهاية على الشعور من حين لآخر ، ويشعر الفرد شعوراً غامضاً بأنه يدنو من غايته . وتنزع المشكلة التي استحوذت على ذهن المصمم إلى اقتناص الذكريات ، وتخييل التصميمات التي يتم بها الابتكار (عابدين، ٢٠٠٢م : ١١٨) .

فهي : حالة من القلق والخوف اللاشعوري ، والتردد عن القيام بالعمل ، والبحث عن الحلول . وهي أصعب مراحل التفكير الابتكاري ( القحطاني ، ٢٠٠٥م : ١٢٦ ) ؛ وقد تطول هذه المرحلة ، فقد أمضى نيوتن أربعة عشر عاماً يفكر في موضوع النسبية ؛ حتى حقق الاختراق المطلوب ( عبيدات وأبو السميد ، ٢٠٠٥م : ٢٩٢ ) . وترى عابدين ( ٢٠٠٢م : ١١٨ ) أنه من الأفضل أن يعتمد المصمم إلى استبعاد أفكاره عن قصد ، والقيام بعمل آخر ، أو الترويج ؛ لأنه يحتاج إلى تصميم جديد يتيح له الاستجمام ، وترك الموضوع جانبا ؛ حيث تنتشر الفكرة في هدوء ، وتجد لنفسها ارتباطات بأفكار مختلفة.

## **(ج) مرحلة الإشراف أو الإلهام (الإنارة) Illumination :**

وهي الحالة التي تحدث بها الومضة أو الشرارة ؛ التي تؤدي إلى فكرة الحل ، والخروج من المأزق . وهذه الحالة لا يمكن تحديدها مسبقاً ؛ فهي تحدث في وقت ما ، في مكان ما . وربما تؤدي الظروف المكانية والزمانية والبيئة المحيطة دوراً في تحريك هذه الحالة . ووصفها الكثيرون بـ " لحظة الإلهام " ( القحطاني ، ٢٠٠٥م : ١٢٦ ) .

حيث يثب الحل إلى الذهن ، ويتضح ذلك فجأة ، فيصل المصمم إلى التصميم المبتكر بعد أن ظهر له بصور مختلفة ، ثم اتضح التصميم أخيراً (عابدين ، ٢٠٠٢م : ١١٨) . ودائماً ما يوضع هذا الحل أو الفكرة أمام الاختبار ؛ للتحقق من مدى صحته ( عبيدات وأبو السميد ، ٢٠٠٥م : ٢٩٢ ) .

ويرى أبو حطب وعثمان ( ١٩٧٨م : ٧١ ) أن الابتكار نوع من الحدس ؛ بفضل تبرز الفكرة الجديدة ، أو الحل الجديد فجأة .

## (د) مرحلة التعبير أو التحقق Verification:

هنا ينشط الفرد بعد ذلك ليعبر بإرادته الفنية عن هذه اللحظة التي عاشها لحظة الإشراق . ونظرا لأن التصميم نوع من الفن ، فبذلك سيحقق المصمم لنفسه أو لغيره ما رأى وما شعر ؛ وبذلك يُرضي الدوافع الإنسانية ( عابدين ، ٢٠٠٢م : ١١٨ ) .

ويتم الحصول في هذه المرحلة على النتائج الأصلية المفيدة والمرضية ، وحياسة المنتج الابتكاري على الرضا الاجتماعي ؛ أي : أن الابتكار هو إنتاج الجديد النادر المختلف المفيد ، فكراً وعملاً ؛ وهو بذلك يعتمد على الانجاز الملموس ( الحيزان ، ٢٠٠٣م : ٢٩ ) .

### **٣ - مهارات التفكير الابتكاري :**

قام علماء النفس بدراسة حياة الفنانين والمصممين ، متبعين في هذه الدراسة مناهج البحث العلمي ؛ فأدت هذه الدراسات إلى نتيجة واحدة هي : أن الفنان من حيث موهبته مزود بهبات فطرية نادرة ، غير أن الفرق في الدرجة لا في النوع . وهذه قدرات أو مهارات التفكير الابتكاري ( الشريف ، ٢٠٠٤م : ٢٤ ) ، ويهمنها منها - في مجال التصميم - ما يلي :

#### أولاً: الحساسية للمشكلة :

هي : قدرة الفرد على إدراك الثغرات أو مواطن الضعف في الموقف المثير (أبوجادو ، ٢٠٠٤م : ٣١) .

ويُقصد بها : الوعي بوجود مشكلات ، أو حاجات ، أو عناصر ضعف في البيئة ، أو الموقف . ويعني ذلك : أن بعض الأفراد أسرع من غيرهم في ملاحظة المشكلة ، والتحقق من وجودها في الموقف . ولا شك في أن اكتشاف المشكلة يمثل خطوة أولى في علمية البحث عن حل لها ؛ ومن ثم إضافة معرفة جديدة ، أو إدخال تحسينات وتعديلات على معارف أو منتجات موجودة . ويرتبط بهذه القدرة ملاحظة الأشياء غير العادية ، أو الشاذة ، أو المحيرة في محيط الفرد ، أو إعادة توظيفها ، أو استخدامها ، وإثارة تساؤلات حولها ( جروان ، ١٩٩٩م : ٨٤ ) .

وهي : قدرة المصمم على استكشاف الاحتياجات الإنسانية ، والعمل على تثبيتها ، والإحساس بالمشكلات التصميمية القائمة ( الشريف ، ٢٠٠٤م : ٢٤ ) .

## ثانياً: الطلاقة Fluency :

وتعني : القدرة على توليد عدد كبير من البدائل ، أو المترادفات ، أو الأفكار ، أو المشكلات ، أو الاستعمالات ؛ عند الاستجابة لمثير معين ، والسرعة والسهولة في توليدها . وهي في جوهرها : عملية تذكُّر واستدعاء اختيارية لمعلومات ، أو خبرات ، أو مفاهيم سبق تعلمها . وقد تم التوصل إلى عدة أنواع للطلاقة ؛ أهمها في مجال البحث :

**طلاقة الأشكال :** وتتضمن وضع قائمة بأكبر عدد ممكن من الأشياء ضمن تصنيف معين (أبوجادو، ٢٠٠٤م : ٣٠). وهي : القدرة على الرسم السريع لعدد من الأمثلة والتفصيلات أو التعديلات ؛ في الاستجابة لمثير وضعي أو بصري ؛ مثل : كَوْن أَقْصَى مَا تَسْتَطِيعُ مِنَ الْأَشْكَالِ وَالْأَشْيَاءِ بِاسْتِخْدَامِ الدَّوَائِرِ الْمَعْلُوقَةِ ، أَوْ الْخَطُوطِ الْمَتَوَازِيَةِ التَّالِيَةِ (جروان ، ١٩٩٨م : ٨٣) .

ومن ذلك يتضح أن الفرد المبدع يتفوق من حيث عدد الأفكار ، وكميتها في موضوع معين ؛ أي : أنه يمتلك درجة عالية من القدرة على سيولة الأفكار ، وسهولة تولدها (موسى وموسى ، ١٩٩٨م : ٢٧) .

## ثالثاً : المرونة Flexibility :

هي : القدرة على توليد أفكار متنوعة ليست من نوع الأفكار المتوقعة عادة ، وتوجيه أو تحويل مسار التفكير ، مع تغير المثير أو متطلبات الموقف . والمرونة هي : عكس الجمود الذهني ؛ الذي يعني : تبني أنماط ذهنية محددة سلفاً ، وغير قابلة للتغير حسب ما تستدعي الحاجة . ومن أشكال المرونة : المرونة التلقائية ، والمرونة التكيفية ، ومرونة إعادة التعريف ، أو التخلي عن مفهوم ، أو علاقة قديمة ؛ لمعالجة مشكلة جديدة (أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٣٠) .

ويلاحظ هنا أن الاهتمام ينصب على تنوع الأفكار أو الاستجابات ، بينما يتركز الاهتمام بالنسبة للطلاقة على الكم دون الكيف والتنوع (جروان ، ١٩٩٩م : ٨٤) .

## رابعاً : الأصالة Originality :

تشير الأصالة إلى قدرة الفرد على إنتاج أفكار أصيلة ونادرة ؛ أي : التفكير في مدى أبعد من الأشياء المعتادة ؛ بحيث يكون الفرد قادراً على إنتاج أفكار تمتاز بالجدة والندرة (أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٣١) .

و الأصالة هي أكثر الخصائص ارتباطاً بالإبداع والتفكير الإبداعي . والأصالة هنا بمعنى : الجدة والتفرد . وهي العامل المشترك بين معظم التعريفات ، التي تركز على النواتج

الإبداعية كمحك للحكم على مستوى الإبداع . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الاتجاهات الإنسانية والبيئية تتبنى وجهة النظر القائلة باعتماد الخبرة الشخصية السابقة للفرد أساساً للحكم على نوعية نواتجه ؛ بمعنى : أن الأصالة ليست صفة مطلقة ، ولكنها محددة في إطار الخبرة الذاتية للفرد ( جروان ، ١٩٩٩م : ٨٤ ) .

### **خامساً : الإفاضة Elaboration :**

وتعني : القدرة على إضافة تفاصيل جديدة ومتنوعة لفكرة ، أو حل لمشكلة أو لوحة ؛ من شأنها أن تساعد على تطويرها ، وإثرائها ، وتنفيذها ( جروان ، ١٩٩٩م : ٨٤ ) . ويرى جيلفورد (Guilford) أن هذه القدرة الإبداعية تشتمل على إضافة عناصر ومكونات للأشكال الأولية (أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٣١) .

## **٤ - أساليب و تقنيات التفكير الإبداعي :**

تناول عدد من الباحثين في مجال التفكير موضوع الحل الابتكاري للمشكلات بكثير من التفصيل ( جروان ، ١٩٩٩م : ١١٣ ) .

وهناك أنواع مختلفة من أساليب تنشيط التفكير الابتكاري ، وما يتصل به من مهارات وتمييزها . ويصنفها درويش ( ١٩٨٣م : ٢٠ ) إلى ثلاث فئات أساس ؛ هي :

الفئة الأولى : الأساليب العملية ( الإجرائية ) Perational

الفئة الثانية : الأساليب التربوية Educational

الفئة الثالثة : الأساليب العلاجية الإكلينيكية Remedial

وتعتبر فئة الأساليب الإجرائية هي الفئة المنوط بها تنمية التفكير الابتكاري بصفة مباشرة ؛ حيث يؤدي معظمها إلى التدريب على توليد الأفكار . كما أنها تقوم على مجموعة مراحل ومبادئ محددة لحل المشكلات ذات الطابع العملي ؛ كالمشكلات التصميمية في مجال تصميم الأزياء ، وتوليف الخامات . كما أن تلك الأساليب ترتكز بصفة أساس على تنشيط العمليات المعرفية المختلفة التي تقوم عليها عملية الابتكار ( الشريف ، ٢٠٠٤م ، ص ٢٦ ) .

**ومن هذه الأساليب والتقنيات الأكثر شيوعاً :**

### **أ) نظرية جيلفورد Guilford Theory:**

غالباً ما تسمى هذه النظرية بـ " نظرية السمات أو العوامل " ؛ حيث تستند بشكل أساس إلى العمل ، وتتساوى في ذلك مع منطلقات ( Spearma ) ، ( Thurstone ) . واعتمد جيلفورد في تفسيره للظاهرة الإبداعية على أنها مكونة من ثلاثة أبعاد هي :

العمليات ( Processes ) والمحتوى ( Content ) و المنتجات ( Product )  
( أبو جادو ، ٢٠٠٤م ، ص ٣٨ ) .

## نظرية أوسبورن Osborn Theory:

يعتبر أسلوب العصف الذهني ( Brain Stroming ) الذي توصل إليه أوسبورن من أكثر الأساليب المستخدمة في تحفيز الإبداع ومعالجة المشكلات . وتقوم هذه الطريقة على الفصل بين عمليتي توليد الأفكار وتقويمها . ويتكون هذا الأسلوب من ثلاث مراحل :  
ولا بد من التأكيد على أهم عناصر نجاح عملية العصف الذهني - كما لخصها جروان ( ١٩٩٩م : ١١٩ ) :

- أ) وضوح المشكلة مدار البحث .
  - ب) وضوح مبادئ وقواعد العمل والتقيد بها .
  - ج) تقويم الأفكار واختبارها عملياً . وقد تستغرق هذه المرحلة وقتاً طويلاً .
- وقد توصل أوسبورن إلى أربعة أساليب ؛ يمكن عن طريقها الوصول إلى حلول إبداعية - كما ذكرها أبو جادو ( ٢٠٠٤م : ٤٠ ) ؛ وهي :
- استبعاد فقد الأفكار بمجرد ظهورها ، وتأجيل ذلك إلى وقت لاحق .
  - عرض أية أفكار تخطر ببالك مهما كانت غريبة ؛ إذ أن أصالتها تكمن في ذلك .
  - تشجيع إبراز أكبر عدد ممكن من الأفكار المتدفقة ، والعمل على زيادة عدد الأفكار وأصالتها .
  - إنشاء الروابط بين الأفكار بمختلف الطرق ؛ بهدف الوصول إلى الأفكار الإبداعية .

## نظرية الحل الابتكاري للمشكلة Solving Theory of Inventive Problem:

تناول عدد من الباحثين في مجال التفكير موضوع الحل الابتكاري للمشكلات بكثير من التفصيل . ويتزايد الاهتمام بمنهجية الحل الابتكاري للمشكلات ( جروان ، ١٩٩٩م : ١١٣ ) .

وظهرت هذه النظرية في الاتحاد السوفيتي ، وعرفت باسم " نظرية الحل الابتكاري للمشكلات " ( Tearia Resheniqy Izobreataelkikh Sadatch, TRIZ ) . وهي من النظريات الحديثة نسبياً في مجال الإبداع ؛ على الرغم من أن جذورها تعود إلى الأربعينات من القرن المنصرم . ولعل السبب الرئيس في عدم تعرف العالم الغربي على هذه النظرية حتى ذلك الوقت ؛ يعود إلى أن أدب هذه النظرية قد كُتب - بالكامل تقريباً -

باللغة الروسية . وخلال السنوات القليلة الماضية تمت ترجمة العديد من الكتب إلى اللغة الانجليزية ، واتسع بذلك نطاق استخدام هذه النظرية ، وتحسنت أساليبها ، وأصبحت أكثر قابلية للفهم والاستخدام ( أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٤٣ ) .

وتقترح هذه النظرية إجراءات محددة ؛ بأدوات تمكن مستخدميها من تطبيق قاعدة المعرفة في توليد حلول جديدة . ولا يقتصر دورها على تقديم حلول للمشكلات الراهنة فقط ؛ ولكنها تقوم - إضافة إلى ذلك - بتعميمات حول نماذج تطور النظم التقنية . وعليه ؛ فإن هذه النماذج تساعد على التنبؤ بتطور هذه النظم ، وتعمل على الإسراع في حدوث ذلك بشكل مقصود ( أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٤٢ ) .

### د) نظرية توليف الأشتات Synectics :

كانت بداية الاهتمام بهذا النموذج على يد (William Gordon) عام ١٩٤٤م ، واكتملت خصائصه بكثير من التفصيل في كتابه الذي حمل الاسم نفسه . وقد استخدم هذا المصطلح اليوناني للإشارة إلى الجمع بين العناصر المختلفة . ويتشابه هذا النموذج مع طريقة العصف الذهني ؛ من حيث اشتراك الأعضاء في توليد وإنتاج الأفكار الجديدة ، وإيجاد المناخ الحر الذي ينتفي فيه النقد والتقويم . ويقوم هذا الأسلوب على استخدام آليتين أساسيتين ؛ هما : جعل الغريب مألوفاً ، وجعل المألوف غريباً . ففي البداية يتم التعرف على الجديد ؛ أي على المشكلة التي ينبغي أن تتخذ طابعاً مألوفاً ، عبر تحليلها ، والوقوف على الأجزاء التي تشملها ؛ ومن ثم تحديدها تحديداً دقيقاً . وهناك من جهة أخرى مشكلات قد تكون بسيطة ، أو مألوفاً ؛ وعند ذلك ينبغي استخدام الآلية المعاكسة ؛ أي أن تصبح المشكلة غريبة وغير مألوفاً ؛ ومن ثم يتم النظر فيها من زوايا مختلفة ، بحيث يتم الوصول إلى حل سهل وإبداعي ( أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٦٤ ) .

## الفصل الرابع : نظرية جيلفورد وتصميم الأزياء :

إن فن تصميم الأزياء عملية ابتكارية تتطلب عقلاً مبتكراً يفكر عادة على أساس خبرة شاملة لا تجزءَ فيها . ويدرك العقل المبتكر كلاً من : الانفعال والتفكير ، والإحساس بالرؤية ، والذات والموضوع ، والفرد والبيئة ؛ كل هذه العوامل تتدمج معاً في العملية الابتكارية ( عابدين ، ٢٠٠٢م : ١١٩ ) .

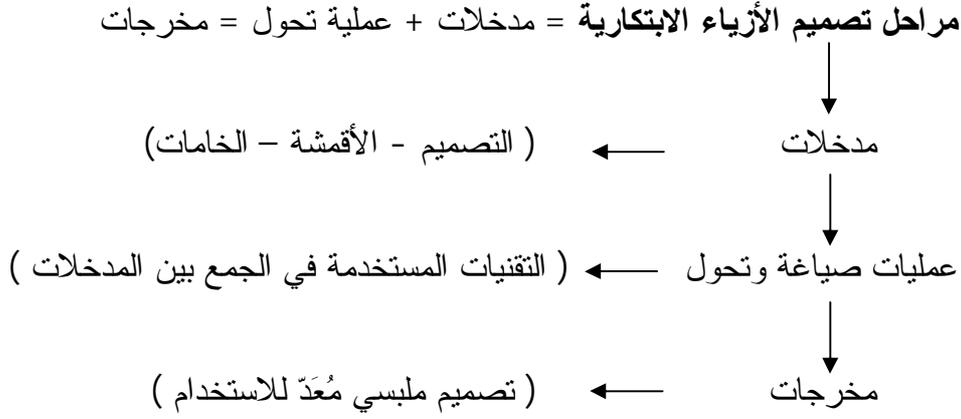
وحيث أن لا أحد يستطيع أن يجزم بما يقع تماماً خلال عملية التفكير . وقد حاول ذلك أحد علماء النفس التجريبيين : دكتور ( جيلفورد ) الأستاذ بجامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وقد قوبلت أبحاثه بالتأييد والانتشار الواسع . وسنتعرض لبحثه هنا ؛ لكي نوضح مساهمته في مجال الفن والتصميم ، وتنمية الجانب الفكري ( زكي ، ١٩٦٩م : ١ ) .

وقدم جيلفورد ( Guilford ) نموذجاً مبسطاً لحل المشكلات ؛ على أساس نظريته في البناء العقلي ، وأطلق عليه نموذج البناء العقلي لحل المشكلات ( Structure of Intellect Problem Solving Model ) . ويؤدي مخزون ذاكرة الفرد وحصيلته المعلوماتية ، أو مدركاته القابلة للتذكر دوراً حيوياً في مختلف مراحل العملية العقلية ( جروان ، ١٩٩٩م : ١١٤ ) .

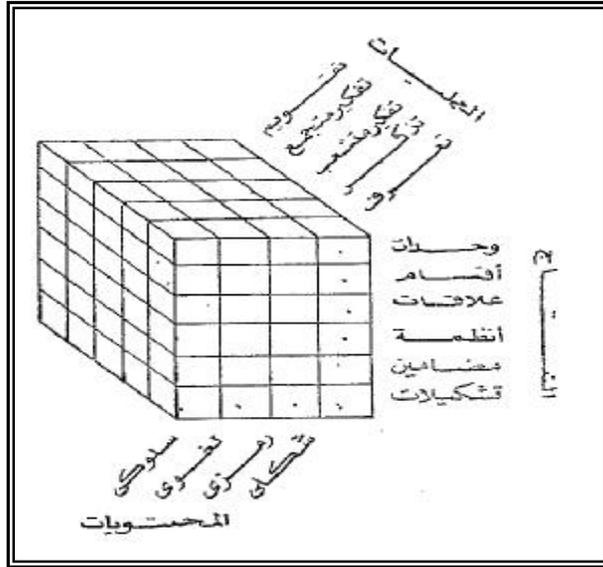
وقد تنبه بعض علماء النفس التجريبي إلى ضرورة إعادة النظر بشأن طبيعة الاستعدادات والقدرات العقلية المختلفة عند الغرب ، والعوامل التي تنقسم إليها كل قدرة ، أو التي يحتويها هذا النوع من التفكير ؛ لكي يتوصلوا إلى حقيقة العوامل العقلية التي تنقسم إليها هذه القدرات ؛ وكان ما قدمه جيلفورد لعلم النفس تنظيمياً جيداً للقدرات العقلية مبنياً على أسس ومبادئ جديدة ؛ إذ لاحظ أن القدرات أو العوامل العقلية - على تعدادها الكبير - تتشابه فيما بينها ؛ إذا ما وضعنا في الاعتبار ثلاث أسس معينة : أولها : نوع العمليات العقلية التي يؤديها الفرد . وثانيها : نوع المحتويات التي يعمل بها العقل . وثالثها : نتائج العمليات العقلية ( زكي ، ١٩٦٩م : ١ ) .

واعتماداً على ما سبق نستطيع أن نطبق ذلك على تصميم الأزياء ؛ باعتبار أن التصميم المبتكر قدرة عقلية يجب تنظيمها تنظيمياً علمياً ، يبنى على أسس علمية صحيحة ، مع دمج جميع العوامل المتوفرة في العملية الابتكارية ، وإضافة تفاصيل جديدة ومتنوعة ، وعدم إغفال المحصول الفكري لدى المصمم ورغبته القوية في الإنتاج

المبتكر. ويمكننا أن نلخص المراحل التنفيذية لتصميم أزياء مبتكرة - كما وضحها أبو موسى (٢٠٠٢م :٤٤) - كالتالي :



ويوضح الشكل (١٢) نموذج جيلفورد للمجسم، الذي يجمع الأسس الثلاث للتقسيم، والذي يعده ممثلاً للعقل الإنساني بقدراته وعوامله العقلية (زكي، ١٩٦٩م :٢).



شكل (١٢) نموذج جيلفورد للتكوين العقلي

وببساطة ؛ فإن ما يحدث في هذا النموذج : أن الفرد يدرك الموقف المشكل ، ويعطيه بنية مبدئية ، بعد إجراء بعض عمليات التنقية التمهيديّة للمعلومات التي تستثير انتباهه وتوجه جهوده مستقبلاً ؛ ومن ثم يقوم الشخص الذي يحاول حل المشكلة بتشكيل نموذج بحث أو إستراتيجية ، يمكن أن يتخلله العديد من التعديلات في عملية حل المشكلة ، ويتضمن هذا

النموذج واحداً أو أكثر من الأشياء أو التلميحات ( Cues ) التي تشبه في خصائصها المميزة واحداً أو أكثر من النتائج الموجودة في مخزن الذاكرة . وعندما تبدأ المحاولات الأولية لحل المشكلة ، فإن نموذج البحث قد يتطلب خصائص إضافية جديدة من البيئة الخارجية ( معلومات إضافية ) ، أو من البيئية الداخلية ( دافعية أو انفعالية ) ، بالإضافة إلى المعلومات التي يمكن الحصول عليها من مخزون الذاكرة ، مع استمرار عملية التقويم لجميع المعلومات الناتجة التي يمكن أن تسهل اتجاه الأنشطة اللاحقة في حل المشكلة ؛ ومن ثم ينتج الشخص واحداً أو أكثر من الحلول المؤقتة أو الإجابات للمشكلة ، التي تخضع بدورها كذلك لعملية التقويم ( أبو جادو ، ٢٠٠٤م : ٣٨ ) .

ويؤدي رصيد المعلومات لدى مصمم الأزياء المبتكر دوراً مهماً في تفكيره الابتكاري وهذا شرط ضروري ؛ ولكنه ليس كافياً ، فالعقري يتفوق على الشخص العادي في ثروته من المعلومات المخترنة . ويصدق هذا على الفنون مثل العلوم . وقد برهن ماير Meire على أهمية الذاكرة البصرية في الفن ، وكذلك فن تصميم الأزياء ( برين ، ١٩٩٩م : ٥٩ ) . ومن أهم أنواع المعلومات التي تؤدي دوراً في التفكير الابتكاري ما يسميه جيلفورد : " المنظومات " Systems ؛ فالابتكار في الرياضيات يبدأ بخطة ، وفي الشعر بهيكل عام للقصيدة ، وفي الرسم والتصميم بموضوع ؛ وهي جميعاً تصميمات مبدئية تضاف إليها التفاصيل فيما بعد ( Guilford,1981:90).

وبالنظر إلى نموذج جيلفورد فإن كل بُعد من أبعاده الرئيسة : الطول ، العرض ، الارتفاع ؛ تمثل أساساً من الأسس الثلاثة للتقسيم : العمليات ، المحتويات ، النتاج ؛ وهي التي بدورها تحدد كيفية تنوع العوامل أو القدرات العقلية المختلفة . وسيتم تناولها بشيء من التفصيل :

## أولاً : العمليات Operations :

نعود إلى الأساس الأول ؛ وهو : نوع العمليات العقلية التي يؤديها الفرد . وقد حدد (جيلفورد) هذه العمليات العقلية في عدة نقاط ؛ هي :

- (١) تعرّف .
- (٢) تذكر .
- (٣) تفكير (متجمع ، أو متحد الاتجاه تفكير) ، وتفكير (متشعب ، أو متنوع لا محدود).
- (٤) تقويم .

## (١) التعرف Cognition :

يعني : ( الاستكشاف ، أو إعادة الاستكشاف . وواضح أنه ينبغي أن يحصل طالب الفن على مفاهيم من أنواع كثيرة ؛ إذا أراد أن يتعلم الفنون التشكيلية ، وأن يتعلم كيف يرى (زكي ، ١٩٦٩م : ٢) .

وتعتبر هذه هي الخطوة الأولى باستقبال النظام العصبي للفرد ، أو نظام الاتصالات لديه ؛ لمثير خارجي من البيئة ، أو مثير داخلي من الجسم ؛ قد يكون على شكل انفعالات وعواطف ، ثم تتعرض المثبرات الخارجية أو المدخلات لعملية تصفية في الجزء السفلي من الدماغ ، عن طريق نسيج شبكي يعمل كبوابة تتحكم في عبور كل المثبرات القادمة إلى مراكز الدماغ العليا ؛ حيث الإدراك والمعرفة ( جروان ، ١٩٩٩م : ١١٤ ) .

## (٢) التذكر Memorizing :

يعني : القدرة على الاحتفاظ عقلياً بشيء معروف للفرد . ومن الطبيعي أن الطالب يريد أن يكون قادراً على تذكر ما يعمل (زكي ، ١٩٦٩م : ٢) .

أما المثبرات المهيجة للنظام العصبي التي يسمح لها باختراق البوابة فإنها تنبه الفرد لإدراك وجود مشكلة أولاً ، وإدراك طبيعة المشكلة ثانياً ؛ وعندها يبدأ الفرد عملية بحث في مخزونه المعرفي لإيجاد الحل المناسب للمشكلة ( جروان ، ١٩٩٩م : ١١٤ ) .

## (٣) التفكير Thinking :

هو : عملية عقلية إنتاجية ، تعتمد على استخدام المعلومات المعروفة للفرد ، والوصول منها إلى معلومات جديدة أكثر عمومية ، وأكثر شمولاً . ويقسم (جيفورد) التفكير إلى نوعين :

• تفكير متجمع ، أو متحد الاتجاه Convergent Thinking

• تفكير متشعب ، أو متنوع لا حدود له Divergent Thinking

فالتفكير المتجمع يتجه دائماً إلى الوصول إلى إجابة واحدة صحيحة ، يمكن أن يقال إنها إجابة محدودة أو تقليدية ؛ وذلك في ضوء ما يكون أمام الفرد من معلومات وحقائق .

في حين يسير التفكير المتشعب المتنوع في عدة اتجاهات متفرقة ، تختلف باختلاف موضوع التفكير ؛ وذلك على غرار ما يحدث في طريقة التفكير العلمي لحل المشكلات . وهذا غالباً ما يؤدي إلى الوصول إلى إجابات مختلفة ، قد يكون من بينها أكثر من إجابة واحدة صحيحة أو مقبولة (زكي ، ١٩٦٩م : ٢) .

وهذا التفكير لا تفره علاقات رياضية ؛ بمعنى : أنه لا يمكن تحديد خط السير فيه بصورة وافية . وهو يشتمل على حلول مركبة أو متعددة ، ويحتاج لمجهود ، كما أنه يستخدم معايير أو محكات متعددة (جروان ، ١٩٩٩م : ٣٧) .

ومعظم المواد الدراسية تخضع للتفكير المتجمع ؛ في حين أنه لم تُعطَ للتفكير المتشعب إلا فرصة ضئيلة ؛ فامتداد العلاقات وانتشارها في هذا النوع من التفكير يعتمد على عوامل ؛ كالحلم ، والخيال ، والإبداع . ويوضح (جيلفورد) أن الإنتاج المتشعب المتنوع ؛ وخاصة في مجال الفن ؛ يرتبط بعملية الخلق والإبداع . ونحن نحتاج في حل المشكلات المعقدة إلى مهارة نوعي التفكير المتجمع والمتشعب ؛ فالمفاهيم الجديدة يجب أن تكون خلّاقة في صورتها ؛ في حين أننا نحتاج إلى التفكير المتجمع لكي ننظمها ، حتى يفهمها الآخرون (زكي ، ١٩٦٩م : ٣) .

#### **٤) عملية التقييم Evaluation :**

تظهر أهميتها عندما يكون من الضروري أن نحدد : أي الأشياء التي نعرفها ، أو نتذكرها ، أو نفكر فيها ؛ أكثر ملاءمة أو مناسبة ، أو أكثر إشباعاً لمتطلبات الموقف . وفي مجال الفن نجد التقييم الذي يتدرب عليه الفرد يكمن في تنمية مقدرته الناقدة ؛ وهي مهمة من النادر نموها بشكل كامل في معظم المواد الدراسية في المدرسة الثانوية وبصورة أخرى ؛ يمكن القول : أن العوامل العقلية عند (جيلفورد) تنقسم أولاً إلى مجموعتين :

أ- مجموعة صغيرة نسبياً ، تضم القدرات الخاصة بالتذكر .

ب- مجموعة أخرى أكبر منها ، تضم القدرات الخاصة بالتفكير .

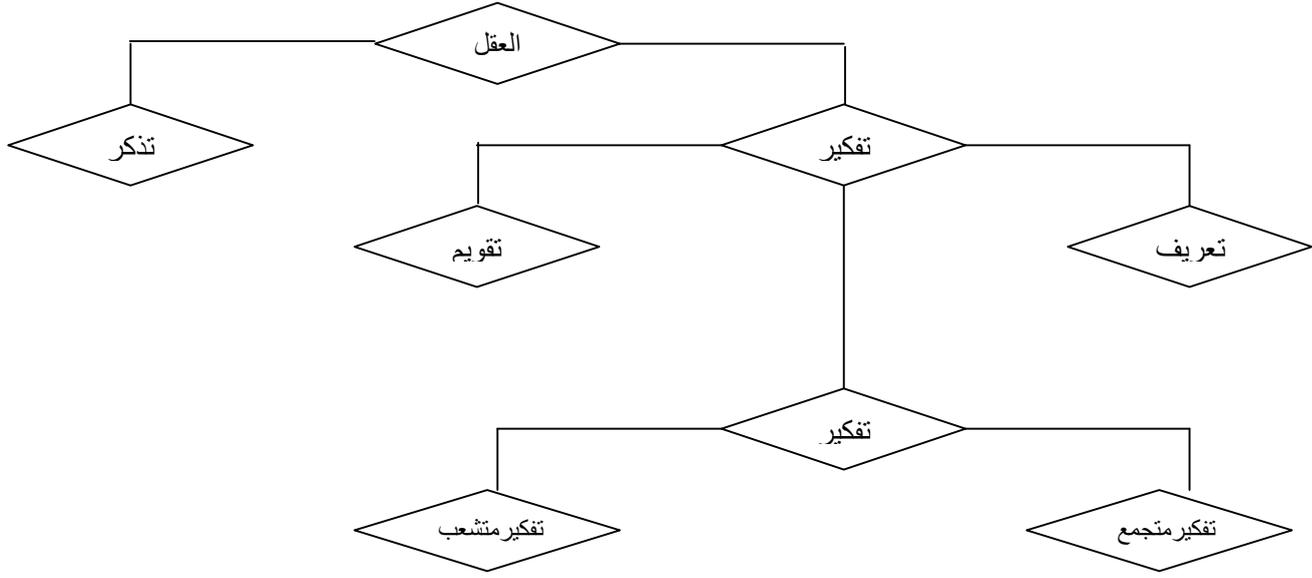
وتنقسم هذه المجموعة الثانية الخاصة بالتفكير إلى ثلاث مجموعات ؛ هي :

(١) مجموعة القدرات الخاصة بالتعرف .

(٢) مجموعة القدرات الخاصة بالإنتاج ، وهي تنقسم بدورها إلى مجموعات القدرات الخاصة .

أ) بالتفكير المتجمع . ب) بالتفكير المتشعب .

(٣) مجموعة القدرات الخاصة بالتقويم .



شكل (١٣) يبسط طريقة تقسيم العوامل العقلية عند (جيلفورد) (زكي، ١٩٦٩م: ٤).

## ثانياً : المحتويات : Contents :

أما الأساس الثاني لتقسيم العوامل العقلية عند (جيلفورد) فيعتمد على نوع المحتوى الذي يعمل عليه العقل ؛ فقد يكون هذا المحتوى ذا صلة بالأشكال ، أو الكلمات ، أو الرموز ، أو الحروف . ويحددها (جيلفورد) فيما يلي :

شكلي -"Figural"- محتوى ذو صلة بالأشكال .

رمزي - "Symbolic"- محتوى ذو صلة بمفردات لا يتدخل فيها عامل المعنى .

لغوي - "Sematic"- محتوى ذو صلة بمفردات يتدخل فيها عامل المعنى .

سلوكي - "Behavioral"- محتوى ذو صلة بالسلوك .

أ- الشكلي : تختلف الأشكال تبعاً لطريقة إدراكها عن طريق الحواس المختلفة ، فقد تكون الأشكال في صورة بصرية ؛ أي في صورة : شكل ، أو حجم ، أو لون ، أو ملامس سطوح ، أو فضاء (مكان) . وقد تكون الأشكال في صورة سمعية ؛ كأن تكون حادة ، أو متوسطة ، أو منخفضة . أو تكون هناك نغمة معينة ، أو إيقاع ، أو قافية ، أو غير ذلك من الصور السمعية . وهكذا بالنسبة لباقي الإحساسات المختلفة (زكي ، ١٩٦٩م : ٥) .

إن التعرف على علاقات الأشكال وأنماطها مهارة تفكيرية ، تتطوي على نوع معين الاستدلال العقلي ؛ لاكتشاف أوجه الشبه والاختلاف ، أو النسق العام بين مكونات

مجموعة الأشكال الهندسية ، أو الرسومات ، أو بين مجموعات من هذه الأشكال والرسومات ( جروان ، ١٩٩٩م : ٢٤٥ ) .

**ب- الرمزي :** أما الرمزي ؛ أي : المفردات التي لا يتدخل فيها عامل المعنى ، فهي المفردات التي تبتعد ما أمكن عن المعاني والأفكار والآراء ذات الدلالة أو المعنى ، وهي إما حروف ، أو أعداد ، أو مقاطع هجائية ، أو جزء من كلمة أو كلمات أو جمل . وهي في جميع الأحوال عديمة المعنى (زكي ، ١٩٦٩م : ٥) .

**ج- اللغوي :** أما اللغوي ، أي : المفردات التي يتدخل فيها عامل المعنى ؛ فهي المفردات التي تحوي فكرة أو تتضمن مغزىً معيناً ؛ أي : المفردات التي تعتمد على المعاني ، والآراء ذات الدلالة (زكي ، ١٩٦٩م : ٥) .  
ومن علماء النفس من يرى أن اللغة والفكر ينشآن ويتطوران مستقلين عن بعضهما ، مع وجود نقاط تقاطع والتقاء بينهما (أبو حطب وعثمان ، ١٩٧٨م : ٤٠) .

**د- السلوكي :** أما السلوكي ، فهو يمثل المفهوم الاجتماعي للذكاء ، وهو تأكيد أن التعامل والعلاقات الاجتماعية على اختلافها لا تقل أهمية عن الأشكال أو المفردات التي تحتويها الاختبارات العقلية المختلفة . وعلى هذا الأساس الثاني نجد أن تدريس الفن يهتم بكل قسم من الأقسام التي استخدمها ( جيلفورد ) ، ويقع اهتمام الفنان أساساً على المحتويات غير اللفظية ؛ ولكن في معظم مستويات تدريس الفن في المدرسة الثانوية نتوقع استخدام كلمات وألفاظ كثيرة ؛ لكي نجعل معانيها واضحة جلية (زكي ، ١٩٦٩م : ٥) .

### ثالثاً : النتائج Products :

والأساس الثالث للتقسيم يرتبط بنتائج العملية العقلية . يقول ( جيلفورد ) : ( إن أي عملية عقلية معينة عندما تعمل على محتوى معين ، يكون مركز الاهتمام في بعض الحالات هو الجزئيات ، أو ما نطلق عليه لفظ " الوحدات " (Units) . وقد يكون منصّباً على الكليات أو الأقسام الكبيرة (Classes) ، وقد يكون على العلاقات المتداخلة بين هذه الوحدات أو الأقسام (Relations) ، وقد يكون على النظام أو الأنظمة (Systems) التي تؤدي دوراً في الموقف ، وقد تنصرف إلى المضمون (Implications) أو الفكرة العامة ، وتهمل ما عداها . وقد يتطلب الأمر بعض التغييرات (Transformations) أو التشكيلات

للعناصر التي تتدخل في الموقف . وبذلك يقرر ( جيلفورد ) الأنواع التالية للتقسيم ؛ على الأساس الثالث والأخير :

- ١- وحدات .
- ٢- أقسام .
- ٣- علاقات .
- ٤- أنظمة .
- ٥- مضامين .
- ٦- تشكيلات .

ويختتم ( جيلفورد ) بتقديم نموذج الجسم ، الذي يجمع الأسس الثلاثة للتقسيم ، والذي يعده ممثلاً للعقل الإنساني ، بقدراته ، وعوامله العقلية المختلفة ؛ كما هو موضح في شكل (١٢).

فكل مكعب من المكعبات المائة والعشرين الصغيرة التي يتكون منها النموذج الكبير ، يمثل عاملاً عقلياً ، أو قدرة عقلية مختلفة . أو على الأقل ؛ هذا ما ينبغي أن يكون ، وفقاً لنظرية ( جيلفورد ) ؛ إذ أن عدد القدرات العقلية التي كُشف فعلاً حتى الآن لم يتعد الخمسين قدرة ، وأن مجسم ( جيلفورد ) المتضمن ١٢٠ قدرة ، لا تزال به ٧٠ قدرة لم يكشف عنها الستار بعد ؛ انتظاراً لما تأتي به الأبحاث والتجارب المستقبلية (زكي ، ١٩٦٩م : ٥) .

فمثلاً : مجموعة القدرات الخاصة بالتعرف في البعد الخاص بالأشكال ؛ يكون ترتيبها

كما يلي :

- قدرة التعرف على الوحدات البصرية .
- القدرة على تقسيم الأشكال .
- قدرة تنظيم الأشكال .
- قدرة بعد النظر البصري .

ونحن نحاول هنا أن نركز على شرح نموذج العمليات العقلية ، عن طريق تأكيد أكثر الصفات التي يركز عليها الفنان جهوده ؛ وهي تقود إلى نتاج من النوع الذي نطلق عليه (الإبداع والابتكار) .

## النتاج العقلي خلال الفن والتصميم :

قام علماء النفس بدراسة حياة الفنانين والمصورين ، متبعين في هذه الدراسة مناهج البحث العلمي ، فأدت هذه الدراسات إلى نتيجة واحدة ؛ هي : إن الفنان ؛ من حيث ذكائه العام ، ومن حيث موهبته مزود بهبات فطرية نادرة ، غير أن الفرق في الدرجة لا في النوع فالمقدرة على إيجاد التصميم المبتكر كالمقدرة على تذوقه (عابدين ، ٢٠٠٢م : ١١٥) .  
والعملية الكاملة للعقل تتضمن التعلم والتذكر ، كما أنها تتضمن عمليات التفكير التي نَصِفُها بدقة بأنها : إنتاج وتقويم . وهي تقع في المجموعة الثانية من العمليات ، وعلى وجه الخصوص الإنتاج .

ومع أننا نحاول أن ننمي فهمنا للإنتاج العقلي ، إلا أنه يبدو أننا ما زلنا غير قادرين على وصفه وصفا كاملا ؛ فكثير من الناس قدموا آراءهم معتمدين على مدارس فلسفية معينة تارة ، وعلى آرائهم الشخصية تارة أخرى . وأكبر المفاهيم المدعمة تدعيماً تاماً ، وفي الوقت نفسه بسيطة التركيب ؛ هي ما جاء به ( جيلفورد ) ( زكي ، ١٩٦٩م : ٦) .  
حقيقة ؛ أنه ليس هناك نتائج يعرضها ( جيلفورد ) يمكن الاعتماد عليها في حساب عملية الابتكار ، ومع ذلك يبدو منطقياً أن الإنسان قبل أن يستطيع أن يبتكر شيئاً يجب أن يعرف الكثير عن هذا الشيء المبتكر . فإذا كان يريد أن يبتكر مثل النحات ؛ يجب عليه أن يتعرف على خامات النحت : الحجر ، والمعدن ، والطين ، والورق ، الخ وأن يعرف شيئاً عن الأدوات المناسبة : الأزاميل والسكاكين ، والمقصات ، الخ وأن يملك معلومات لفظية وغير لفظية تعبر عن فن النحت ( زكي ، ١٩٦٩م : ٦) .

## مفهوم النتاج العقلي :

إذا نظرنا إلى شكل (١٢) نموذج التكوين العقلي ؛ فإننا نلاحظ أن مستوى العمليات الذي اقترحه ( جيلفورد ) - كما ذكرنا سابقاً - أربعة أقسام رئيسة للتفكير : تعرف ، تذكر ، نتاج ، تقويم .

ويتضمن الإنتاج الفعل والنتاج معا .. فإذا رسم شخص أو صور بطريقة معينة ؛ نقول : إنه يصور ويرسم بأسلوب ما . لقد توصل إلى هذا الأسلوب برغبته هو ، وبمعرفة بالأساليب ، وبالخامات المتاحة .

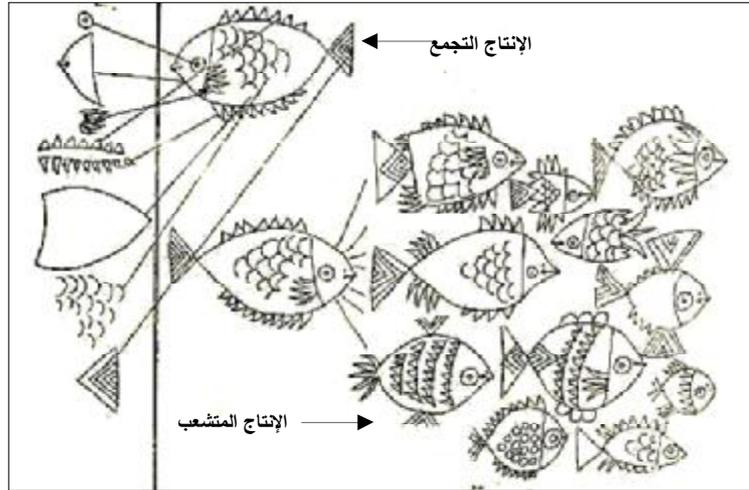
ولاشك أن الإنتاج الملموس الحاضر يأخذ في حسابه أنواع التفكير المبتكر . ويحتل التفكير المنتج والمعلومات الجديدة قسمين معينين في نموذج ( جيلفورد ) ؛ وهما : الأول : التفكير المتجمع أو المتحد الاتجاه . والثاني : التفكير المتشعب المتنوع اللامحدود . وكلاهما ضروري للوظيفة العقلية الكاملة .

## التفكير المتجمع :

قُوبلت عمليات التفكير المتجمع - تقليدياً - باحترام كبير ، وأخذ شكل البحث إجابة فردية ؛ فطالب في المدرسة - مثلاً - مُجبر على أن يصل في الرياضة إلى حل (صحيح) ؛ فإذا كان غرض معلم التربية الفنية أن يضمن المنظور الهندسي في أي نقطة في برنامجه ، فسوف يوجّه تلاميذه أيضاً إلى استخدام معلومات من المنظور ؛ لكي يصل إلى نتائج ، بحيث تكون إجابة واحدة فقط ممكنة . فعندما يرسم مبنى قائم الزوايا على مستوى الأرض ، فسيكون واحداً فقط تتقابل عليه الخطوط المتوازية . وكذلك في منهج تاريخ الفن ، سوف نتجه نحو تأكيد استخدام المعلومات التي تقود إلى نتيجة واحدة فقط . فمثلاً : عندما يجابه الطالب عملاً غير مألوف للفنان (بيكاسو) قد يفسره على أساس ما يعرفه عن الفنان وعمله في الوقت الحاضر ؛ لأنه ليس هناك غير إجابة صحيحة فقط ؛ فإن الطالب ينتهي به الأمر إلى تركيز انتباهه على بحثها (زكي ، ١٩٦٩م : ١٣) .

## التفكير المتشعب :

قد يحدث شيء هام ؛ بل مبتكر خلال السلوك المتجمع ، وأن الأفكار الجديدة ممكن أن تقل عندما يحدد مفعول الإجابات الممكنة للمشكلة ؛ وهذا هو الذي أعطى القوة والمرونة لنظرية " النسبية " Theory of Relativity لألبيرت أينشتاين . ويختلف هذا عن التفكير المتجمع ؛ فإن التفكير المتشعب ليس له نتائج مقدره أو محدودة . فإذا قام إنسان بتصوير لوحات عن رحلة الفضاء ، أو عمل إعلانات لحفل مدرسي ؛ فإننا لا نستطيع أن نقول : إن نوعاً واحداً فقط من الصور أو الإعلان (صحيح) والباقي خطأ ؛ فلا توجد طريقة أو أخرى تحدد نجاح نوع من الإنتاج وإخفاق الآخر . ففي صف دراسي مكون من عشرين طالباً ؛ قد يكون لكل منهم عشرون فكرة لكل موضوع ، ويمكن لهذه الأفكار جميعاً أن تقود وترشد إلى حلول مرضية وناجحة للمشكلة (زكي ، ١٩٦٩م : ١٤) .



شكل (١٤) يوضح الإنتاج المتشعب والمتجمع

إن المظهر الفريد للتفكير المتشعب يظهر في تنوع الاستجابات الناتجة عن البيانات المعطاة ؛ فامتداد العلاقات وانتشارها في هذا النوع من التفكير يعتمد على عوامل ؛ كالحلم ، والخيال ، والإبداع . ويوضح ( جيلفورد ) أن الإنتاج المتشعب المتنوع ؛ وخاصةً في مجال الفن ، يرتبط بعملية الابتكار ، والإبداع . ويتضح ذلك في الشكل (١٤) السابق (زكي ، ١٩٦٩م : ١٤) .

و نحتاج في المشكلات المعقدة إلى مهارة نوعي التفكير : المتجمع ، والمتشعب . فالمفاهيم الجديدة يجب أن تكون خلاقة في تصورها ؛ في حين أننا نحتاج إلى التفكير المتجمع لكي ننظمها حتى يفهمها الآخرون . وهناك حاجة ماسة إلى أولئك الذين يستطيعون أن يفكروا بحرية ، وخيال مبتكر . وسرعان ما تصبح هذه القدرة علامة تميز بعض الشعوب من بعضها الآخر ، وفي المستقبل قد يكون هذا الإبداع علامة تميز بين العاملين ؛ بل ستكون سببا في زيادة المفكرين القادرين على تصور النتائج للظروف والأوضاع التي لم تظهر قط من قبل ، وزيادة القدرة على رؤية التطبيق (زكي ، ١٩٦٩م : ١٤-١٥) .

يقول شوبنهاور : ( ليس المهم أن نرى شيئا جديدا ؛ بل الأهم أن نرى معنى جديدا في شيء يراه كل الناس ) ؛ أي : أن توحى إلينا الأشياء بأفكار جديدة ( راجح ، ١٩٦٣م : ٢٧٢ ) .

ومن المعروف أن الابتكار والإبداع من أهم أهداف تصميم الأرياء في وقتنا الحاضر . وحيث أن هذا التفسير لطبيعة ذهن الإنسان لم يكن لقوته فحسب ، أو لتعقد تركيبه ؛ ولكن لأنه مركز الأبحاث الجارية للعمل الخلاق المبتكر ؛ لذلك فقد استخدمت الباحثة التفكير المتشعب في إمكانية رؤية تطبيقات وابتكارات ، وإعطاء عدد لا محدود من الأفكار ،

باستخدام عناصر وأسس التصميم ؛ للوصول إلى نتائج وحلول جمالية ، وكذلك في القدرة على تصور النتائج النهائية ، عن طريق الاستناد على القدرات التخيلية ، والمهارات ؛ في ابتكار عمل يتصف بالجِدة .

أساليب وإجراءات البحث

الباب الثالث

## الباب الثالث : أساليب وإجراءات البحث

يتناول هذا الباب منهج البحث وأدواته ، و سير التجربة الذاتية للباحثة ، وما تهدف إلى تحقيقه من خلال تلك التجربة ، وأهميتها من النواحي : الفنية ، والتربوية ، والاقتصادية . ثم يتناول بالشرح طرق إجراء الخطوات التنفيذية للتجربة ، وما تتضمنه من إعداد للتصميم ، وتجهيز للأقمشة والخامات وتحديد التقنيات .

### ١- منهج البحث :

يتبع البحث المنهج التجريبي بإدخال تغيرات متعمدة في واقع ما ؛ بإعادة تشكيله ، وتقديم التحسين والتطوير عليه ( عبيدات وآخرون ، ٢٠٠٤م : ٣٠٩ ) . وسيتم ذلك في هذا البحث بإذن الله ، بأسلوب التجريب ، والتنويع ، وتركيب الخامات المختلفة وبقيائها ؛ لتشكيل المساحات على تصميم الزي ، بفهم الخصائص الكامنة في الخامات المختلفة ، وإخراجها بأساليب جديدة مبتكرة . وقد ذكر عبد الغني وآخرون ( ١٩٩٤م : ٢١٩ ) أن المصمم حين يجرب يتخذ صوراً مُحكَّمة بالترووي والتأمل ؛ سواء بادراك الأشياء الطبيعية ومعالجتها ، أو بابتداع الأفكار المجردة وترتيبها . كما نجد أن المنهج التجريبي شائع الاستخدام في الدراسات الخاصة بالإبداع ( King& Anderson,2002:28) .

### ٢- أدوات البحث:

١ - التصوير باستخدام الماسح الضوئي :

ويعتبر من الوسائل التقنية العالية الدقة ؛ حيث يعطي صوراً مشابهة للواقع والحقيقة للخامات المختلفة ، بالإضافة إلى التأكد المباشر من وضوح الصورة ودقتها في حينه .

٢ - التصوير بالكاميرا الية :

وهي من الوسائل الهامة التوثيقية ؛ حيث تعطينا صورة مفصلة ومتكاملة عن الأزياء وزخارفها وألوانها . وقد أكدت البسام (١٩٨٥م : ٦٣) أن أهمية استخدام التصوير في البحث العلمي تعود إلى : صعوبة وصف التصميم أو الزخرفة بالكلمة ؛ لأنه مهما بلغ الكاتب من الدقة في الملاحظة والبلاغة في الوصف إلا أنه لا يمكن أن يعطي الصورة الواضحة التي تعطيها آلة التصوير ، بدقة تفاصيلها ، وصدق ألوانها ، وسرعة فهمها .

### ٣- سير التجربة الذاتية للباحثة:

#### أولاً : الهدف من التجربة :

تهدف الدراسة في جانبها العملي التطبيقي إلى تصميم وتنفيذ مجموعة من الأزياء المختلفة ، مستندة إلى مفهوم التفكير المتشعب في استخدام وحدات الأبليك المختلفة المكونة للشكل البنائي للتصميم الناتج ؛ على أن تحقق هذه الوحدات تصميماً مبتكراً منفذاً بخامات وتقنيات ؛ تخرج عن نطاق الأساليب التقليدية في صياغتها ، وتحقق أزياء ذات بعد جمالي مبتكر ، يناسب المجتمع السعودي بعاداته وتقاليده .

#### ثانياً : أهمية التجربة :

تتميز تجربة هذا البحث بأهميتها ؛ سواء من الناحية الفنية ، أو التربوية ، أو الاقتصادية . ويمكن توضيح ذلك في التالي :

١ . **الأهمية الفنية:** تساهم التجربة في إلقاء مزيد من الضوء على أهمية دمج الخامات ، وصياغتها صياغة جديدة بأسلوب علمي ؛ من خلال نظرية جليفورد. وتتركز أيضاً الأهمية الفنية للتجربة من حيث الابتكار والتعبير الفني ، من خلال استخدام بقايا الأقمشة والخامات .

٢ . **الأهمية التربوية:** تفيد هذه التجربة في مراحل التعليم ومجالات أخرى ؛ كالمعارض ، والأسر المنتجة ، ومراكز الفنون ، وغيرها . وذلك من خلال عرض نماذج ناجحة تبين كيفية إخراج القطع المضافة وبقايا الأقمشة ، وتطويعها للتعبير الفني ، ومهارات التشكيل بها . ذلك بالإضافة إلى أن للتجريب أهمية تربوية كبرى ؛ حيث أن هذا يساعد على الابتكار والإبداع ، والاعتماد على النفس، وتشكيل السلوك عند التعامل في هذا المجال ؛ من خلال الرؤية البصرية الجمالية ، والممارسة الفعلية في مراحل التعليم المختلفة .

٣ . **الأهمية الاقتصادية:** تتميز هذه التجربة باستخدام بقايا الأقمشة والخامات ؛ وحيث أنها غير مكلفة ، ومتوفرة في جميع البيئات ، وفي نفس الوقت نفسه فإن استخدامها يعتبر إعادة تدوير لها ؛ مما يساعد على الحفاظ على البيئة ، والمساهمة في رفع الوعي الاقتصادي ، والنتقيف العلمي .

#### ثالثاً : خطوات التجربة :

تتدرج خطوات التجربة في عدة مراحل ؛ بداية من اختيار الموضوع الذي سوف تقوم الباحثة بالتعبير عنه ؛ من خلال دمج الخامات المختلفة وبقايا الأقمشة في إخراج الأبليك ، وإعداده ، وإظهار التأثيرات الجمالية المختلفة بإعداد الأبليك ، وتحضير الخامات ، وتوضيح التقنيات المستخدمة في التجربة .

وسوف تقوم الباحثة باستعراض خطوات سير التجربة ؛ التي تمثلت في التالي :

- ١- إعداد التصميم .
- ٢- تجهيز الأقمشة .
- ٣- تجهيز الخامات المستخدمة .
- ٤- تحديد التقنيات المضافة .

## ١- إعداد التصميم :

تعد مرحلة التصميم هامة وأساساً في سير التجربة ؛ وذلك لأن المصمم يستغل ثقافته وقدراته التخيلية ومهاراته في إبداع عمل يتصف بالابتكارية ، ويعطي حلولاً متعددة . وقد تم إعداد ٣٠ تصميماً أساساً ، مع تحديد عدد من وحدات الأبليك ، التي وزعت بطرق بنائية مختلفة على التصميم ، باستخدام نظرية جيلفورد بأسلوب التفكير المتشعب ؛ لإضفاء تنوع مبتكر على التصميمات الناتجة عن التصميم الأساس . وقد نتج لدينا تصميمان من كل تصميم أساس .

وتضمن إعداد التصميم مرحلتين ؛ هما :

١. تصميم الزي .
٢. تصميم وحدات الأبليك .

وقد اعتمدت مرحلة التصميم على استخدام برنامج الفوتوشوب ؛ بتطبيق الخطوات التالية :

- ١- رسم مجموعة من المانيكانات المختلفة ، ثم إدخالها للبرنامج .
- ٢- رسم التصميم الأساس بوضع الخطوط الخارجية للتصميم (رسم اسكتتش) ومضاعفته بحيث ينتج من كل تصميم أساس تصميمين آخرين .
- ٣- تحديد وحدات الأبليك ، وتصميمها بواسطة البرنامج ، بتوظيف الخامات والإجراءات التشكيلية بالفوتوشوب ؛ للحصول على الشكل النهائي للأبليك .
- ٤- تحديد نوع الأبليك المطلوب للاستخدام كالاتي :
  - أ- جاهز (أبليك بالشرائط المتنوعة ، وأبليك بالسحاب) .
  - ب- مُعد (أبليك بالأقمشة الشفافة ؛ كالشيفون ، والتل ، والأورجانزا . وأبليك بالأقمشة المعتمة ؛ كالجينز ، والساتان ، والشانتونج ، والجريسيه ،.....).
- ٥- توزيع وحدات الأبليك المصممة ، بأساليب مبتكرة ومتنوعة على التصميمين المكررين للتصميم الأساس ، ودمجه معهما باستخدام نظرية جيلفورد (أسلوب التفكير المتشعب) ؛ لإعطاء حلول فنية جديدة . وقد روعيت عناصر وأسس التصميم عند التوزيع ؛ للمحافظة على القيم الجمالية للتصميم في صورته النهائية .

٦- وقد استخدمت عناصر وأسس التصميم في البحث على النحو التالي:

أ- النقطة :

تم توظيفها عن طريق بعض التقنيات المضافة على الأبليك بغرض إثراءه ؛ مثل : غرز التطريز - كالعقدة - ، واستخدام التطريز بالترتر ، وكذلك الأزرار .

ب- الخط :

استخدم كعامل أساس في إخراج الأبليك بشكل مبتكر، إضافة باستخدام الخطوط بأنواعها ، وتحقيق التجانس والترابط بينها وبين العناصر الأخرى ، وأيضاً التأكيد على الخطوط باستخدام الفتحات و القصات وغيرها ؛ مما أدى إلى إيجاد مجالات وحلول تشكيلية متنوعة ومميزة .

ج- الشكل :

وقد تم استخدام عنصر الشكل في هذا البحث ، عن طريق الربط بين مجموعة من الأجزاء وعلاقتها ببعضها ؛ حيث تعكس هذه العلاقات الأبعاد الخارجية للخطوط المكونة للشكل ؛ مما يزيد الحلول الابتكارية للتصميم .

د- اللون :

استخدام الصفات اللونية لإظهار التصميم بشكل متميز ، إلى جانب استخدام العلاقات اللونية المتباينة ؛ كاستخدام اللون الفستقي مع اللون النيلي ، واللون البرتقالي مع اللون الأزرق ، وكذلك استخدام التدرج اللوني ؛ مما يؤدي إلى إعطاء الزي التأثير المطلوب ، ومزيداً من القيمة الفنية المميزة ؛ وذلك عن طريق تحقيق الدلالات المعنوية المختلفة للون ، وإظهار التصميم بشكل متميز ، يكشف عن شخصية من تربيته ؛ التي لا بد أن تكون متوافقة معها من جميع النواحي .

هـ- الملمس :

استخدمت ملابس مختلفة وذلك لإعطاء تنوع في العمليات الابتكارية ، وزيادة فرص التجريب ؛ سواء كان ذلك في الزي نفسه ، أو في قطع الأبليك والتقنيات المنفذة . وترى الباحثة أن ملابس الأقمشة تظهر بوضوح عند التعامل معها ، أو عند تنفيذ الأبليك والتطريز عليها ؛ حيث إن لكل ملمس خصائص معينة توحى بفكرة تتناسب مع طبيعته .

## ٢- تجهيز الأقمشة:

بعد الانتهاء من إعداد التصميم ، وتحديد التصميمات المطلوبة للتنفيذ ؛ تم تجهيز الأقمشة الأساس والمضافة ، وتحضيرها بحيث يسهل استخدامها . وقد تم على ثلاث مراحل:

### أ) مرحلة التجميع :

١. شراء تشكيلة متنوعة من الأقمشة على شكل عينات ؛ لاختيار الخامة ، واللون ، والملمس المناسب للتصميم المراد تنفيذه .
٢. الحصول على أكبر قدر ممكن من بقايا الأقمشة ، ومن مصادر متعددة . وقد تم الحصول عليها من الزوائد المتبقية من خياطة الملابس في المنزل ، أو من الأقارب ، أو من المحلات الخاصة ببيع الأقمشة ؛ حيث أنه لا بد من أن تتوفر أنواع عديدة بألوان مختلفة وملابس متنوعة .

### ب) مرحلة التصنيف :

وفيها تمّ تنظيم الأقمشة وبقاياها ، بأسلوب يسهل من خلاله الحصول على أي قطعة منها . ويمكن تقسيمها إلى مجموعات حسب الألوان وأنواع الأقمشة ، وتوضع في أكياس من النايلون ؛ حتى يمكن رؤية كل قطعة بسهولة وهي محفوظة .

### ج) مرحلة الاختيار :

وفي هذه المرحلة كان تحديد الأقمشة المناسبة لكل تصميم ، وما يناسبها من بقايا الأقمشة التي يمكن استخدامها كوحدة مضافة (أبليك) ، مع مراعاة التوافق اللوني ، والانسجام بين الخامات المختلفة .

### د) مرحلة الإعداد :

وفيها تم إعداد الأقمشة ، وقصها ، وتفصيلها ؛ حسب التصميم المطلوب تنفيذه دون خياطة ، حتى يسهل تثبيت الأبليك بالطريقة المناسبة . تلا ذلك إضافة الخامات المتنوعة (خرز ، حلي ،...) ، والتقنيات المختلفة (تطريز ، أسلوب رش ،...) بصياغات مبتكرة جديدة .

### ٣- تجهيز الخامات :

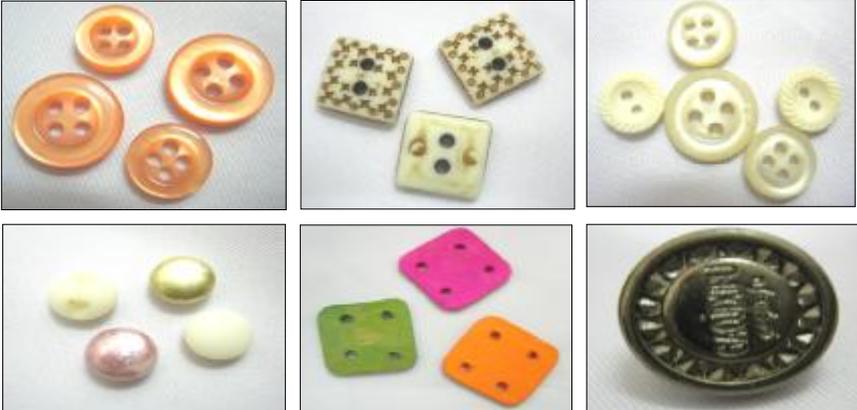
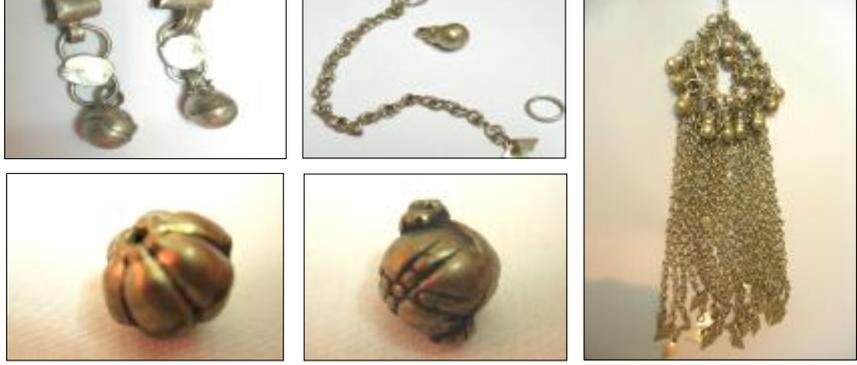
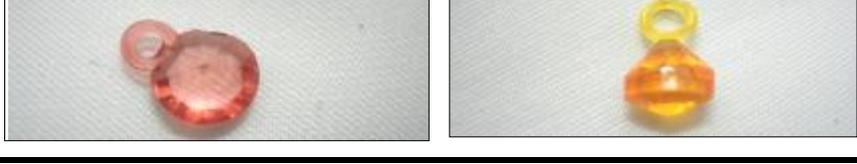
يقصد بها : جمع الخامات التي يمكن تناولها بشكل يتسم بالقيم الجمالية والتعبيرية ؛ سواء كانت طبيعية ، أو مصنعة . فقيمة الخامة تتمثل في قدرتها على جذب الحواس ، ومدى بُعدها التعبيري الذي تتركه في النفس . و ترجع أهمية إضافة الخامات المتنوعة في الدراسة التطبيقية للبحث إلى إثراء التصميمات المنفذة ، والرفع من القيمة الجمالية لها ، وتأكيد الشكل المضاف عليها ، وإبرازه بصورة مبتكرة .

وقد استخدمت مجموعة متنوعة من الخامات المختلفة التي تتناسب مع وحدات الأبليك المحددة لكل تصميم . نعرضها في الجدول (١) التالي :

جدول (١) يوضح الخامات المستخدمة

الشكل						اسم الخامة
						الأقمشة
جينز	تل	بونجيه	تفتاه مموجة	تفتاه	شانتونج	
						الخيوط
						الخرز
						الشرايط
						السحاب
						
						الكنة والشراشيب
						الزئير

تابع جدول (١) يوضح الخامات المستخدمة

الشكل	اسم الخامة
	الأزرار
	الجلد
	القبطان
	الحلي الفضية
	الحلي البلاستيكية
	الأبليك الجاهز (البادج)

## ٤- تحديد التقنيات المضافة :

إن للتقنية دوراً هاماً وأساساً في أي عمل ؛ لأنها تمثل قدرة مصمم الأزياء ، وجدة تنفيذ أفكاره ، وتجسيدها ، وتأكيد خطوطه التصميمية ، وإبراز زخارف تصميمه . وفي هذا البحث نعني بها : المهارة في استخدام الأدوات والأساليب المتاحة ، لإخراج العمل بدقة ، مع مهارة في التعامل مع الخامات ؛ من ناحية تجيزها ، والكشف عن إمكاناتها المختلفة التشكيلية والجمالية ، والمهارة في إخراج التصميم ككل ، بصورة متميزة ، وصياغات مبتكرة أصيلة في نوعها .

وقد تم اختيار مجموعة من التقنيات المختلفة التي تناسب أنواع الأبليك والخامات المستخدمة لكل تصميم ؛ مع مراعاة الشكل والمضمون ، بطريقة لا يمكن الفصل بينهما" (Regensteiner,1986,p115) .

وفيما يلي عرض تفصيلي لكيفية تنفيذ تقنيات الأبليك ؛ كل تقنية على حدة ، مع عرض توضيحي للأسلوب المتبع في تنفيذها . وشكلها النهائي :

### (١) غرز التطريز اليدوية :

يستخدم التطريز لزخرفة الملابس والمكملات نفسها ؛ فهو ليس مجرد غرز تحاك حول خطوط التصميم المطلوب ، إنما هو فرصة للتجريب مع اللون ، والملمس ، والغرز ، وجميع الأساليب التقنية الجذابة . كما أنها تعكس فكرة معينة لموضة ما (السيد ، ١٩٩٥م : ٩٠) . وقد تعددت وتشعبت غرز التطريز التي استخدمت في الزخرفة ، ويعتبر الشرق العربي الرائد الأول لفن التطريز، وفي هذا البحث تم استخدام مجموعة متنوعة من غرز التطريز اليدوي تتضح أشكالها وطريقة تنفيذها في جدول (٢) .

### (٣) التطريز الآلي (الزجاج) :

أصبحت الماكينات الحديثة تعمل بعض غرز التطريز ذات الشكل المتعرج (زجاج) بأنواع مختلفة ، وبطريقة أسرع ، وأسهل ، وأتقن ؛ وذلك بدون طارة (الغرباوي ، دت : ٣٠١) .

ومن مميزات استخدام الماكينة في خياطة الأبليك أنها تتحمل الاستعمال ، ويمكن استخدام الغرزة المستقيمة ، أو غرزة الزجاج .

وطريقتها كالتالي :

يستخدم الجزء الخاص بالتطريز في الماكينة ؛ وذلك باختيار شكل الغرزة المطلوب . ولتكبير الشكل أو تصغيره يتم تصغير أو تكبير عيار غرزة الماكينة ، مع ضرورة تثبيت القطعة

المضافة بغرزة السراجة ( يتم نزعها بعد الإنتهاء من تثبيت القطعة المضافة ) ، ونستخدم غرزة السراجة ؛ حتى نتأكد من وضع القطعة في مكانها الصحيح ، وأنها لا تتحرك .

### ٣) التطريز بالترتر :

اسم ترتر : مأخوذ من اسم عملة ذهبية اشتقت اسمها عبر فرنسا وإيطاليا ؛ من كلمة " زيكا " (دار سك العملة) ومن الكلمة العربية "سك" العملة . ومن ثمّ فالاسم يعكس عملية التصنيع ، والشكل المستدير الذهبي ؛ الذي استخدم في المحاولات الأولى لصناعة الترتير في مظهره الجميل (السيد ، ١٩٩٥م : ٩١).

والترتر عبارة عن : دوائر صغيرة مصنوعة من صفائح معدنية رقيقة ، أو من البلاستيك الشفاف . وهي إما أن تكون ذهبية ، أو فضية اللون ، أو ملونة بألوان لامعة أو غير لامعة (خليل ، ١٩٩٩م : ٧٥).

ولتركيب الترتير عدة طرق مختلفة ؛ وفيما يلي طريقتان من الطرق المستخدمة في

تركيبه :

**الطريقة الأولى:** تخرج الإبرة على وجه النسيج ، وتلضم حبة الترتير فيها ، ثم تعمل غرزة نباتة فوق الجهة اليمنى لحبة الترتير، وتخرج على اليسار ، مع ترك مسافة للترتيرة التالية ؛ بحيث تلتصق بالسابقة (البسام وفدا، ٢٠٠٢م : ٦٠) .

**الطريقة الثانية:** تخرج الإبرة على وجه النسيج ، وتلضم حبة الترتير فيها ، وتعمل غرزة نباتة فوق الجهة اليمنى (كما في الطريقة السابقة) ، ثم تخرج على يسار حافة حبة الترتير ، وتعمل غرزة نباتة ثانية من خلال فتحة حبة الترتير ، لتتخرج على مسافة تكفي للضم الحبة التالية ؛ بحيث تلتصق حافة كل ترتريرة بالتي تليها. (البسام وفدا، ٢٠٠٢م : ٦٠).

### ٤) التطريز بالخرز :

يعتبر الزجاج الأساس الأول في خامة الخرز ، وتتعدد ألوانه ؛ سواء اللامعة ، أو الشفافة ، أو المعتمة . كما أنه يتخذ أشكالاً متنوعة ؛ كالمستطيل ، والمكعب ، والكروي ، أو أي شكل غير منتظم . كما يتراوح حجمه بين : الكبير ، والمتوسط ، والصغير ، والصغير جداً ( خليل ، ١٩٩٩م ص ٩٠ ) . ويوجد كذلك خرز الرصاص وهو عبارة عن خرزات صغيرة مصنوعة من الرصاص ومنظومة في خيط قطني (اليماني ، ٢٠٠٢م : ٥٠) .

ويتم نظم الخرز بأسهل الأساليب وأبسطها . وهو : نظم الخرز في الخيط ؛ وذلك باستخدام إبر الخرز الرفيعة ، وتمريرها من وسط الخرز ؛ حيث تُلضم من ٣ - ٦ خرزات ، ثم

تثبت ، وتترك المسافة المطلوبة ، ثم تلضم من ٣ - ٦ خرزات أخرى .. وهكذا ؛ إلى أن تنتهي .

أما الطريقة الأخرى المستخدمة في التطريز بالخرز فيتم فيها تثبيت الخيط ؛ ومن ثم تلضم فيه خمس خرزات ، ثم تمرر الإبرة في الخرزة ما قبل الأخيرة ، وتلضم ثلاث خرزات جديدة ، وتثبت على مسافة مناسبة من التثبيت الأول ؛ لإعطاء شكل المثلث المطلوب . ومن الممكن زيادة عدد الخرز من (٥-٨) ؛ لإعطاء مساحة أكبر للمثلث الناتج.

## (٥) أسلوب رشت:

(رشت) اسم مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين ، بدأ ظهورها كمركز من مراكز المنسوجات المطرزة . وقد نسبت إليها القطع المثبتة بهذه الطريقة (محمد ، ١٩٧٧م : ٢٤٠). وفي هذا الأسلوب يتم تثبيت القطع المضافة بدقة وإتقان ؛ ومن ثم تحاط هذه القطع بكردون من الخيوط السمكية ؛ ليحددها ويظهرها (عبدالرحيم ، ٢٠٠٣م : ١٥٤) . ويتم تثبيت هذه الخيوط المجموعة مع بعضها البعض على بعد مسافات معينة .

## (٦) أسلوب الخيامية :

وسمي هذا النوع بالخيامية ؛ لكثرة استخدامه في زخرفة الخيام . ويتم في هذا الأسلوب رسم وحدة الزخرفة المراد تنفيذها على الورق ؛ ومن ثم نقلها على الأرضية ، وكذلك على القماش (الطبقة العلوية) التي ستكون الأبلية ؛ ومن ثم يتم قص الطبقة العلوية حول حدود الزخرفة بمسافة تبعد ما بين (٣-٥) ملم . وبعدها تثبت على الأرضية كل قطعة في مكانها بغرزة اللفقة المسحورة . ويتم تنسيل الخيط المستخدم في اللفقة من قماش الأبلية نفسه ؛ إلا إن كان ضعيفاً فيستخدم لون مقارب للون قطعة القماش .

## (٧) أسلوب المرقعات (تجميع القطع) :

يعرف بأبلية التقطيع الهندسي . وهو عبارة عن : قطع الأجزاء المعدة للترقيع أو التركيب ؛ وهي إما أن تكون بمقاسات منتظمة ، أو مقاسات عشوائية . وقد ابتكر في الماضي من أجل غاية نفعية ، وأصبح اليوم مستعملاً لغايات تجميلية.

وهذا الأسلوب يعتمد على خطوتين : الأولى : هي التقطيع ؛ أي : قص الأجزاء أو القطع حسب الشكل المراد تنفيذه ؛ ومن ثم تأتي الخطوة الثانية ؛ وهي : تجميع القطع مع بعضها بالماكينة.

## ٨) التفريغ :

طريقة فنية لحذف وحدات التصميم . ويمكن أن يتم عن طريق حذف الأشكال المراد استخدامها في تزيين السطح ، وترك الأرضية كما هي . وأيضاً يمكن تفريغ الأرضية ، وترك الأشكال كما هي (الطنطاوي ، ٢٠٠٣م : ١٤) .

وتقوم هذه التقنية على تفريغ الأرضية الأساس بعد تجهيز الأبليك تجهيزاً كاملاً ؛ وذلك بأخذ مقياس الأبليك من جميع الجهات ؛ ومن ثمّ رسم شكله الخارجي على ورقة ؛ بعد ذلك يتم الدخول مسافة ١/٢ سم تقريبا عن حدود الورقة ، وقصها ، ثم وضعها على الأرضية ، وتفريغها بالمقاس نفسه . وعند الانتهاء يتم تثبيت الأبليك من الداخل - أي تحت الأرضية - بأي نوع من أنواع التثبيت والتقنيات المستخدمة لفن الأبليك .

## ٩) الزخرفة بالكروشيه :

هو نوع من أشغال الإبرة ، اشتق اسمه من الأداة المستعملة في تنفيذه على شكل عراوٍ ، تتشابه مع بعضها البعض بواسطة إبرة الكروشيه الخطافية ، مكونة غرزاً أو تكوينات زخرفية ، أساسها غرزة السلسلة ، ثم تتشابه غرز الصف الأول مع غرز الصف الثاني بواسطة خيط واحد ، في صفوف مترابطة مرتبطة مع بعضها البعض . وتنفذ منه القطع الملبسية المختلفة ، وبعض مكمالات الزي ، والمفارش ، والوسائد ، والستائر ، واللعب ، وغيرها (خالد ، ١٩٩٩م : ١١٤) .

وهناك قواعد عامة لتنفيذ الكروشيه ذكرتها العقيلي (٢٠٠٥م : ١٥٠) ؛ وهي :

- ١- اختيار النوع الجيد والمناسب من الخيوط أو القيطان... الخ
  - ٢- اختيار الإبرة المناسبة لسماك الخيط ؛ إذا لم يتطلب تنفيذ القطعة المنفذة غير ذلك .
  - ٣- إتباع الطريقة الصحيحة عند الإمساك بالإبرة .
  - ٤- إمساك الخيط بالطريقة المناسبة .
  - ٥- التدرب على عمل الغرز الأولية ؛ حتى يتم التحكم بحجمها ، ودرجة الشد عليها ؛ فتصبح الغرزة محكمة ولينة.
  - ٦- البدء بتنفيذ البسيطة ، ثم التدرج إلى الغرز الأكثر تعقيداً.
- وقد أستخدم الكروشيه في أطراف الأبليك ، فأعطى شكلاً جديداً لإخراج الأبليك بصورة جميلة . ويتم استخدام إبرة الكروشيه ، وخيوط متينة ثابتة اللون .

أما عن الطريقة التي اتبعت في تنفيذه ؛ فهي كالآتي :

تم تنفيذ غرزة الكروشيه المستخدمة في الدراسة التطبيقية على سطرين :

### السطر الأول:

١- تُعمل غرزتا سلسلة (o) صغيرة على طرف القماش ، ثم تُعمل بعدها غرزة سلسلة واسعة (○) ، وتثبت على مسافة اسم من الغرزتين السابقتين ، ثم تُعمل أربع غرز سلسلة صغيرة (o) مثبتة على طرف القماش .

٢- تُعمل خمس غرز سلسلة (o) لتكوين قوس ؛ بإعادة إدخال الإبرة في السلسلة الأولى الصغيرة (o) التي تلي السلسلة الواسعة (○) .

٣- يتم حشو القوس المتكون بعشرة أعمدة بلفة واحدة (×) ؛ بحيث يتم عمل كل عمودين في سلسلة واحدة ، ثم تعمل غرزة سلسلة واسعة (○) ، وتثبت على مسافة اسم . وتعمل بعدها سلسلتان صغيرتان تثبتان على طرف القماش .

٤- تكرر الخطوات السابقة نفسها لإنتاج خط ممتد من السطر الأول .

### السطر الثاني :

١- يتم عمل القوس العلوي لإتمام الشكل النهائي ، عن طريق قلب قطعة العمل إلى الخلف ، ثم عمل غرزة سلسلة صغيرة (o) ، تليها سلسلة واسعة (○) وقلها بسلسلة صغيرة (o) ، ثم يتم عمل عمود بلفة واحدة ، وتثبت عند أول فتحة في غرزة الحشو .

٢- تُعمل ثلاث غرز سلسلة صغيرة (o) وتُقل عند رأس العمود لتكوين دائرة ، ويكرر العمل ؛ بحيث يصبح لدينا ستة أعمدة وست دوائر صغيرة .

٣- تُعمل غرزة سلسلة واسعة (○) تليها سلسلة صغيرة (o) ، وتثبت عند غرزتي السلسلة المثبتتين في طرف القماش في السطر الأول . ويتم تكرار الخطوات السابقة نفسها لإنتاج خط ممتد من السطر الثاني ، وتكوين الوحدات المطلوبة .

### ١٠) الكتل (الشراشيب) :

استخدمت الشرايات بكثرة ، وتعددت أشكالها وخاماتها ، وطرق إدخال الخرز فيها ؛ على الرغم من بساطة شكلها الأساس . واستخدمت فيها الخيوط الحريرية ، والقطنية ، والصوفية ، وشرائط الجلد ، والخرز الزجاجي ، والمعدني ، والبذور (البسام و حافظ ، ٢٠٠٠م : ٣٢).

وطريقة عمل الكتل المستخدمة في الدراسة التطبيقية كالتالي:

- ١- نقوم بتجهيز قطعة سميكة من الورق يتم تحديد طولها حسب طول الكتل المطلوب.
- ٢- نلضم (١٥٠) خرزة في الخيط " يزيد عدد الخرز أو يقل حسب حجم الكتل المطلوبة "
- ٣- نبدأ بلف الخيط الملصوم على الورقة ، في كل لفة يتم تمرير (٣) خرزات من الخرز الملصوم ، وتكرر عملية اللف إلى أن تنتهي كمية الخرز الملصوم.
- ٤- تُسحب الخيوط من الورقة ، وتُضم من الأعلى ، ويلف الخيط نفسه ، ثم يعقد لإعطاء شكل الكتل . ثم نلضم في الخيط نفسه مجموعة من الخرز ، ويلف حول الكتلة عند الجزء المعقود ثلاث لفات ، ثم يثبت .

### **(١١) أسلوب الزخرفة بالأزرار :**

تتعدد أشكال الأزرار ، ومقاساتها ، وألوانها . وتُصنع من مواد مختلفة ؛ كالبلستيك ، والخشب ، والزجاج ، والمعدن . وقد تكون ذات ثقبين أو أربعة ثقوب ، كما يوجد منها نوع ذو عروة تحت سطح الزر . وتثبت يدوياً أو آلياً ؛ وذلك لتحقيق هدف إغلاق الملابس . كما تستعمل الأزرار لهدف زخرفي وجمالي أحياناً (ايتون ، ١٩٩٣م : ١٢٣) .

ويتم تركيب الأزرار ذي الثقبين بشكل عامودي أو أفقي فقط ؛ أما الأزرار ذو الثقوب الأربعة فيثبت بطرق مختلفة ؛ بخطوط متوازية عمودياً ، أو متوازية أفقياً ، أو بشكل متقاطع ، أو على شكل مربع أو سهم .

### **(١٢) الزخرفة بالقيطان :**

القيطان عبارة عن مجموعة خيوط يتم برمها سوياً . ويتم تركيب القيطان باستخدام الماكينة ؛ حيث يُلضم الخيط في إبرة الماكينة ، ويكون لونه مناسباً ومشابهاً للون القيطان ؛ ومن ثمّ وبعد وضع القيطان في المكان المراد تثبيته يتم الدرز عليه بماكينة الخياطة ، مع مراعاة مناسبة طول الغرزة لحجم القيطان وخيوطه .

### **(١٣) أسلوب الزخرفة بالحلي الفضية :**

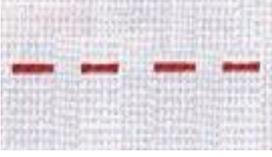
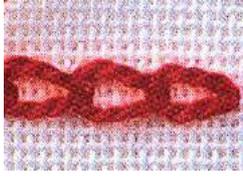
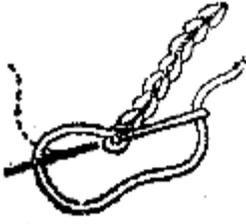
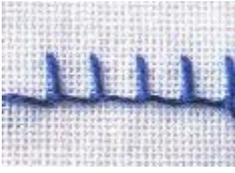
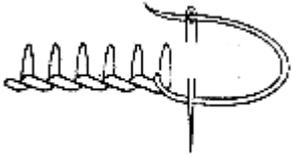
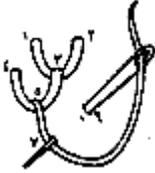
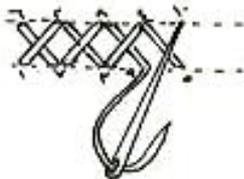
الحلي هي : كل ما يُتَرَيَّنُ به . ولها أنواع متعددة ، تتنوع باختلاف الشكل و الوظيفة (القحطاني ، ١٤٢٠هـ : ٥٠) .

وعُرفت الفضة منذ زمن بعيد ، ولعبت دوراً هاماً في صياغة الحلي . وهي : عنصر فلزّي أبيض اللون ، قابل للطرق والسحب ، وهي لا تصلح للاستعمال في صياغة الأدوات والحلي إلا بعد صهرها مع النحاس ، حتى تزداد صلابة ؛ لأنها رخوة (القحطاني ، ١٤٢٠هـ : ١٩) . ويتم تثبيت الحلية بحسب شكل الفتحة المراد التثبيت منها ؛ ويفضل الخيط أن يكون من النايلون ، حتى يتحمل وزن الحلية ولا ينقطع .

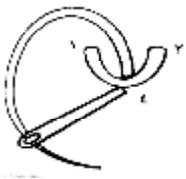
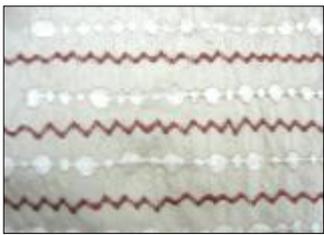
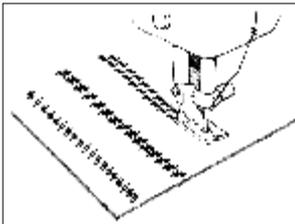
#### **١٤) أسلوب الزخرفة بالحلي البلاستيكية :**

تستخدم الحلي البلاستيكية مع الملابس ، فتضفي عليها لمسات ناعمة بسيطة . ولابد عند استخدامها من مراعاة الذوق ، والتناسق مع المظهر العام . ويتم تثبيتها بتمرير الإبرة من خلال فتحة الحلية ، بعد عمل غرزة تثبيت ، مع مراعاة استخدام خيط لونه متناسب مع لون الحلية المستخدمة ، ومع لون القماش المثبت عليه . ونستعرض فيما يلي في جدول (٢) جميع التقنيات المستخدمة المضافة للأبليك على الأرياء المصممة وطريقة تنفيذها وشكلها النهائي كالتالي :

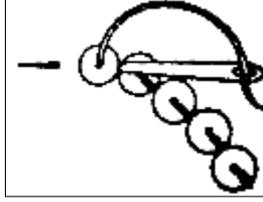
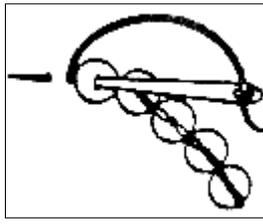
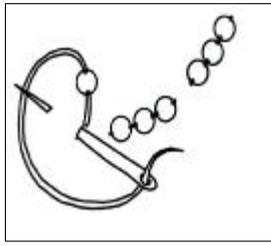
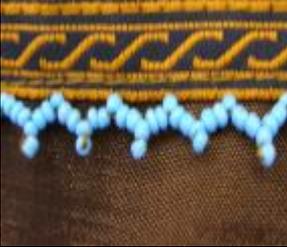
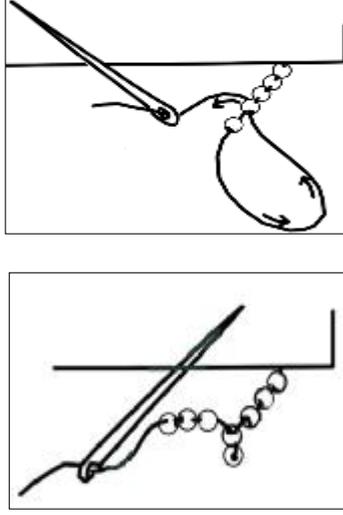
جدول (٢) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		غزة السراجة
		غزة السلسلة
		غزة البطانية
		غزة الريشة
		غزة التقاطع أو الصليب (الكنفاه)

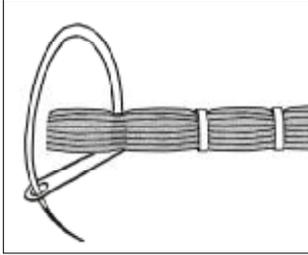
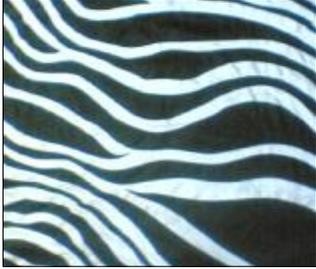
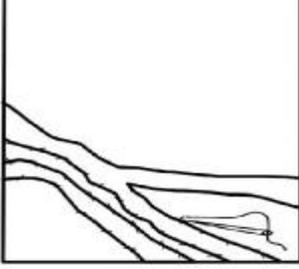
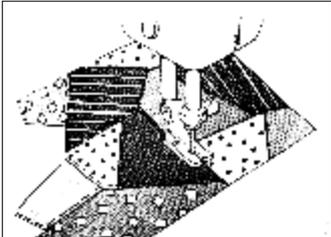
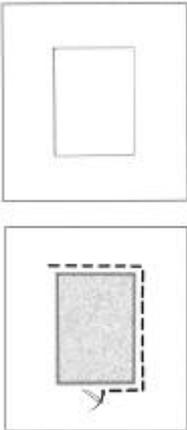
تابع جدول ( ٢ ) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		غززة رجل العراب
		غززة البذرة
		غززة الركوكو
		غززة الطائرة
		النطير الالي

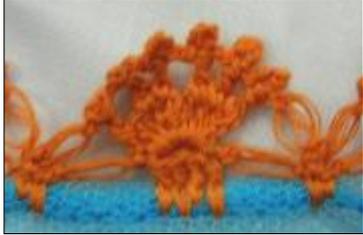
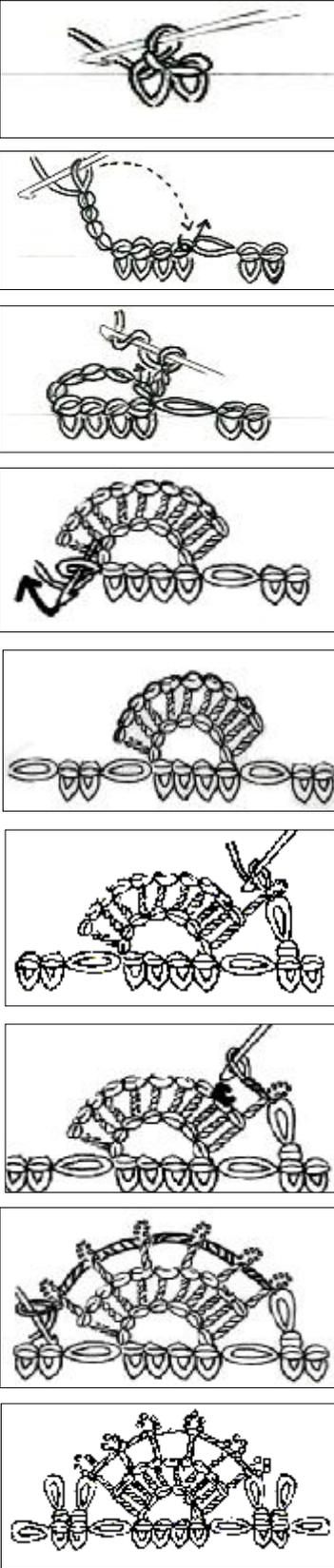
تابع جدول (٢) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		<p><b>النطريز بالثرثر</b></p>
		
		<p><b>النطريز بالكرز</b></p>
		

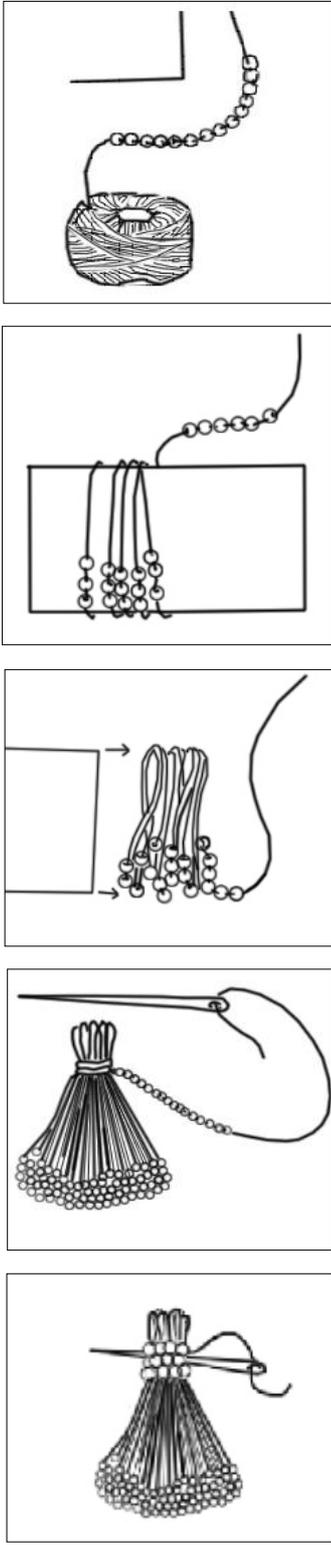
تابع جدول (٢) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		أسلوب رشت
		أسلوب الخيامية
		أسلوب المرقعات
		التفريغ

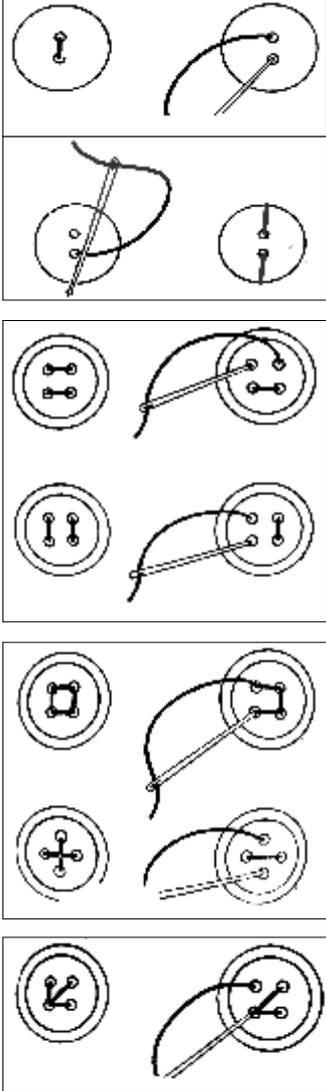
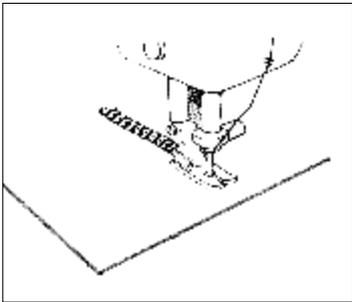
تابع جدول ( ٢ ) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		<p><b>الزخرفة بالكروشيه</b></p>

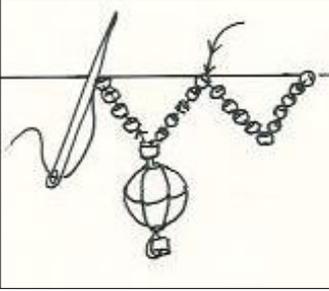
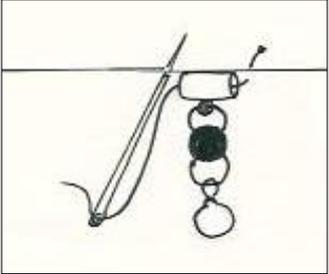
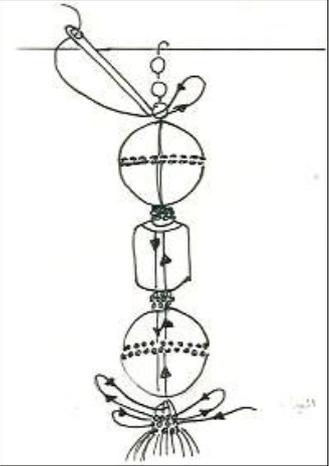
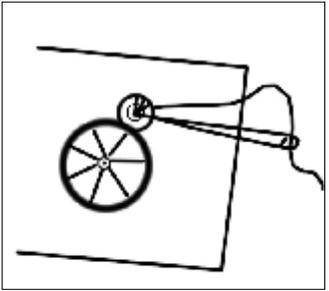
تابع جدول ( ٢ ) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		<p><b>الكند والشراشيب</b></p>

تابع جدول ( ٢ ) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
		<p><b>الزخرفة بالأزرار</b></p>
		<p><b>الزخرفة بالقبطان</b></p>

تابع جدول ( ٢ ) التقنية المضافة وطريقة التنفيذ وشكلها النهائي

الشكل النهائي	طريقة التنفيذ	اسم التقنية
  	  	<p>الزخرفة بالحلي الفضية</p>
		<p>الزخرفة بالحلي البلاستيكي</p>

**عرض النتائج**

**الباب الرابع**

## الباب الرابع : عرض النتائج

### مقدمة :

لقد أدت طريقة الإضافة دوراً هاماً وكبيراً في زخرفة جميع المواد الخام التي استخدمت في الفنون التشكيلية عامة ؛ والزخرفية بشكل خاص (البنا ، ٢٠٠٣م، ص ٢٨) .

ويشهد الفن الحديث اهتماماً خاصاً ببقايا الخامات ، وصياغتها في الأعمال الفنية . وكثيراً ما كانت تهمل ولا تستغل ، ولكن البحث والتجريب في هذا المجال أتاح فرصة للفنان والمصمم المعاصر أن يحول بقايا الخامات إلى علاقات تشكيلية ، قائمة على أسس فنية وابتكارية (إبراهيم ، ١٩٩٦ م : ٩٧) .

وهذا يظهر في تجربة البحث ؛ من خلال استغلال بقايا الخامات مع الخامات المختلفة ؛ في إبراز فن الإضافة بشكل مبتكر على تصميم الأرياء ؛ لتحقيق أكبر درجة من الارتباط والتكامل بين جميع الأجزاء ، وللكشف عن جماليات الخامة ، وكيفية التعامل معها وفق معايير مبنية على الإيقاع ، والأتزان ، والتوافق ، والتضاد ، وإخراجها بأشكال زخرفية متنوعة ، ومؤكدة خطوطها بأساليب مختلفة من التقنيات الجمالية ؛ لاستحداث صياغات تشكيلية غير تقليدية .

وفيما يلي استعراضٌ للتجربة التطبيقية :

أولاً: جدول يوضح بيانات تفصيلية لتصميمات الدراسة التطبيقية المنفذة وغير المنفذة .

ثانياً: التصميم الأساس ، وتأثير وحدات الأبليك عليه لتكوين تصميمين من كل تصميم

أساس ، وتحديد التصميم المنفذ أو المقترح بصورة مصغرة .

ثالثاً: عرض التصميم المنفذ من الأمام والخلف بصورة مكبرة ، والخامات ، والتقنيات

المضافة لإبرازه. وقد تم تنفيذ عدد (١٥) تصميم .

رابعاً: عرض التصميمات المقترحة الغير منفذة بصورة مكبرة من الأمام فقط دون عرض

الخلف أو التقنيات التي يمكن تنفيذها على الزي وذلك لإعطاء المشاهد مجال أبعد وأفق أوسع

في محاولة توزيع وحدات الأبليك بتفكير ابتكاري واختيار التقنيات المناسبة لكل تصميم .

جدول (٣) بيانات تفصيلية لتصميمات الدراسة التطبيقية المنفذة

التصميم	أجزاء التصميم	القماش المستخدم	نوع الألبليك
(٢-١)	فستان - بلوزة	تل - تفتاه	جاهز - معدّ
(٢-٢)	فستان - بنطلون	حرير شانتونج	معدّ
(٢-٣)	بلوزة - تنورة	حرير شانتونج	معدّ
(٢-٤)	ثوب من قطعتين	حرير شانتونج - تل	معدّ
(٢-٥)	ثوب	حرير شانتونج - تل	معدّ
(٢-٦)	جاكت	جينز	معدّ
(٢-٧)	ثوب	تفتاه مموجه	جاهز - معدّ
(٢-٨)	جيليه - تنورة	جينز - حرير	معدّ
(٢-٩)	بلوزة - تنورة	تل - جرسية	معدّ
(٢-١٠)	ثوب	حرير شانتونج	معدّ
(٢-١١)	جونلة - دقلة	حرير شانتونج - تفتاه	معدّ
(٢-١٢)	ثوب	حرير شانتونج	جاهز
(٢-١٣)	ثوب	تفتاه مموجه	جاهز
(٢-١٤)	جاكت - تنورة	جينز	جاهز
(٢-١٥)	ثوب	حرير شانتونج	جاهز - معدّ

جدول (٤) بيانات تفصيلية لتصميمات الدراسة التطبيقية الغير منفذة

نوع الألبك	القماش المقترح	أجزاء التصميم	التصميم
معدّ	تفتاه حرير	فستان	(٢-١٦)
جاهز - معدّ	حرير مشجر - حرير شانتونج	بلوزة - تنورة	(٢-١٧)
معدّ	حرير ستان	فستان	(٢-١٨)
معدّ	فسكوز	فستان	(٢-١٩)
معدّ	جينز	جاكت - تنورة	(٢-٢٠)
معدّ	قطن ممرسر	فستان	(٢-٢١)
معدّ	قطن مخلوط	بلوزة - تنورة	(٢-٢٢)
معدّ	حرير شانتونج	بلوزة - تنورة	(٢-٢٣)
معدّ	تفتاه ستان	فستان	(٢-٢٤)
معدّ	جينز - قطن جرسية	بلوزة - تنورة	(٢-٢٥)
معدّ	قطن مخلوط - جينز	جاليه - بلوزة - تنورة	(٢-٢٦)
معدّ	جلد - جينز	جاكت - تنورة	(٢-٢٧)
معدّ	جينز	جاكت - تنورة	(٢-٢٨)
معدّ	جلد - جينز	فستان - جاكيت طويل	(٢-٢٩)
جاهز - معدّ	كريب ساتان - حرير	فستان - شال	(٢-٣٠)

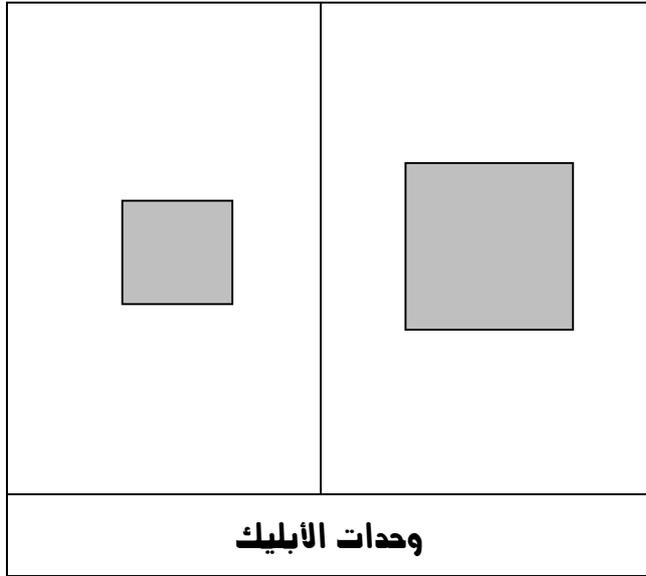
## تأثير وحدات الأبلية على التصميم



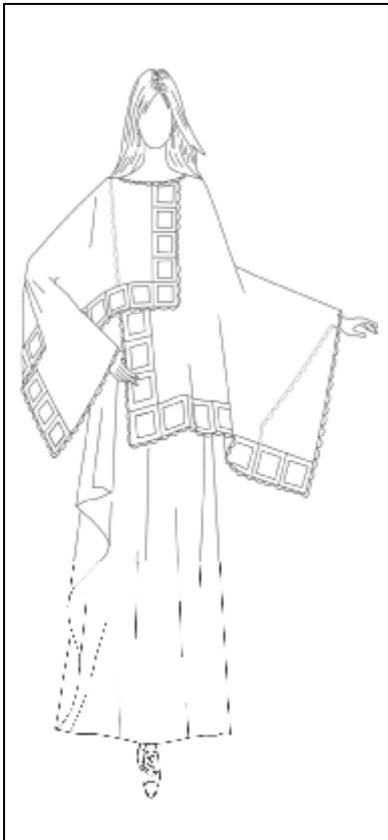
تنفيذ التصميم (٢-١)

## تأثير وحدات الأبلية على التصميم

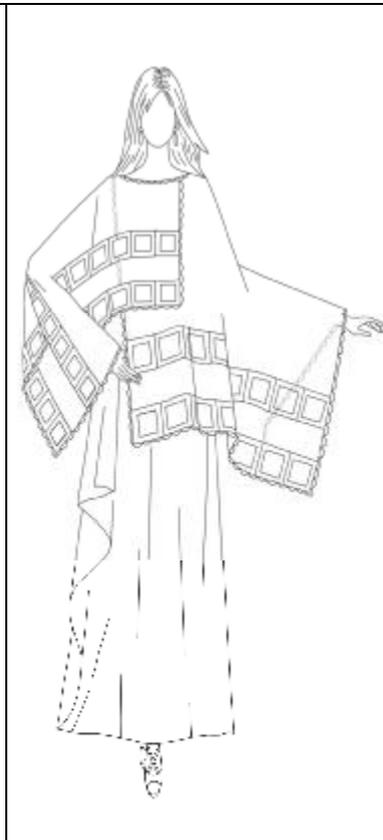
### الأساسي (١)



وحدات الأبلية



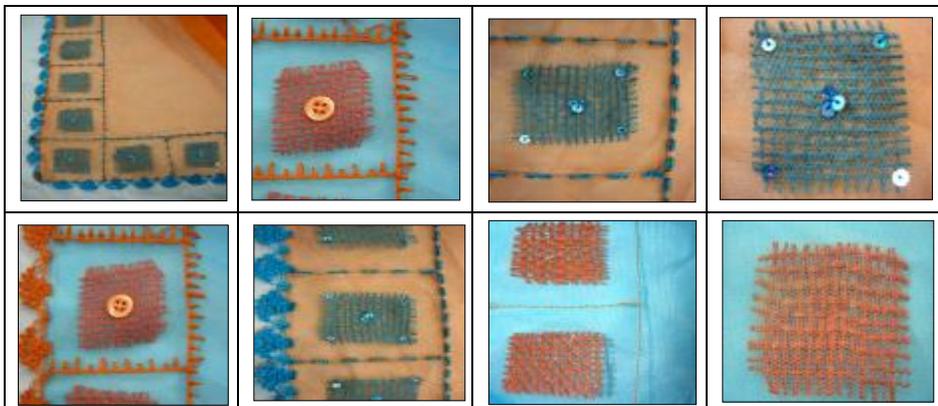
تصميم (٢-١)



تصميم (١-١)

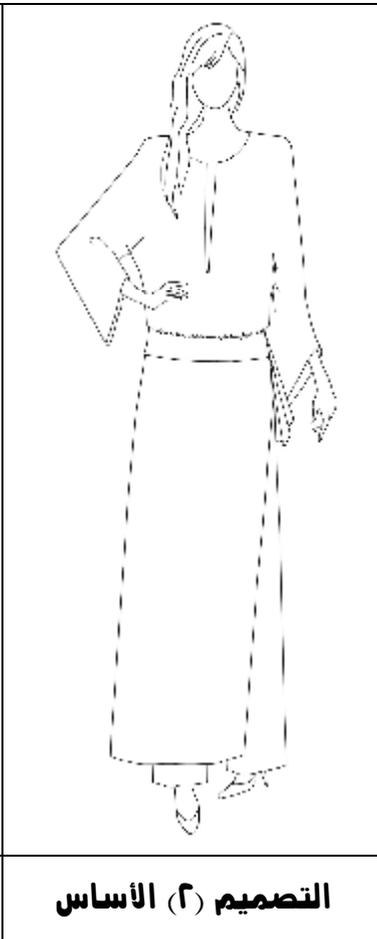
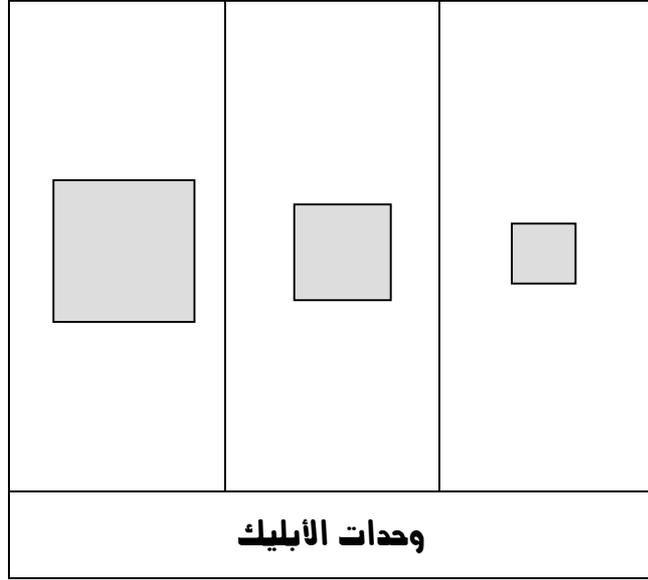


التصميم (١) الأساس



النصميم المنفذ (٢-١) والخامات والتقنيات المضافة

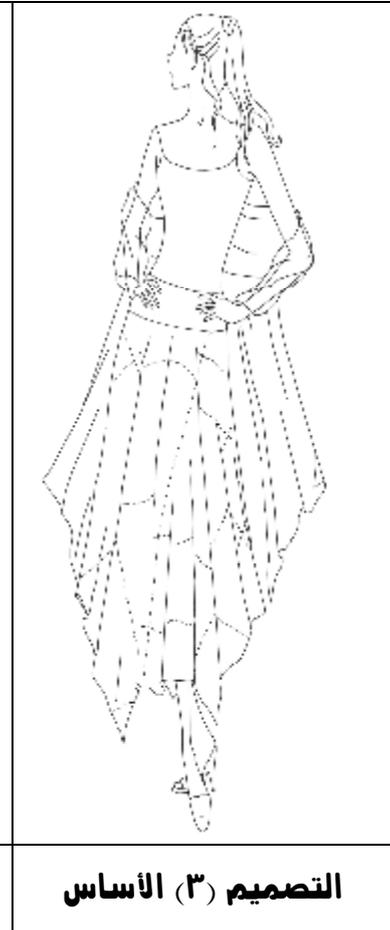
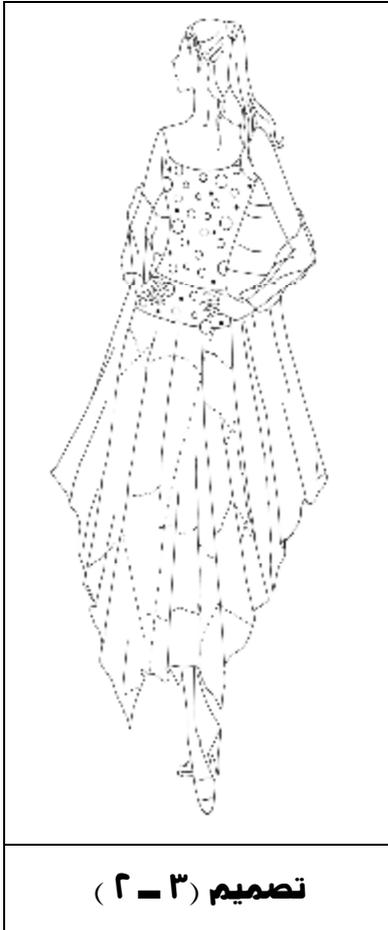
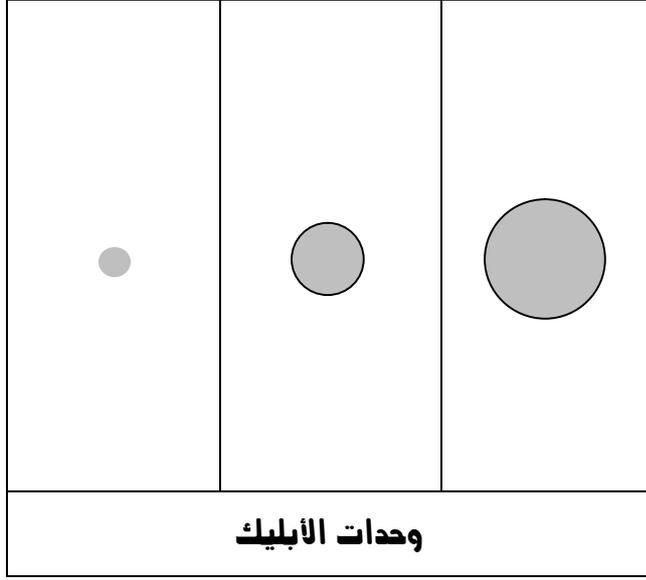
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٢)

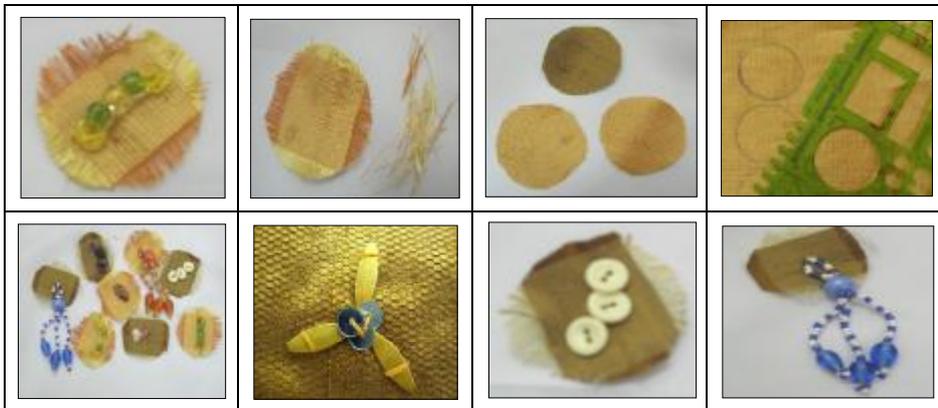




النصميم المنفذ (٢-٢) والخامات والتقنيات المضافة

تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٣)



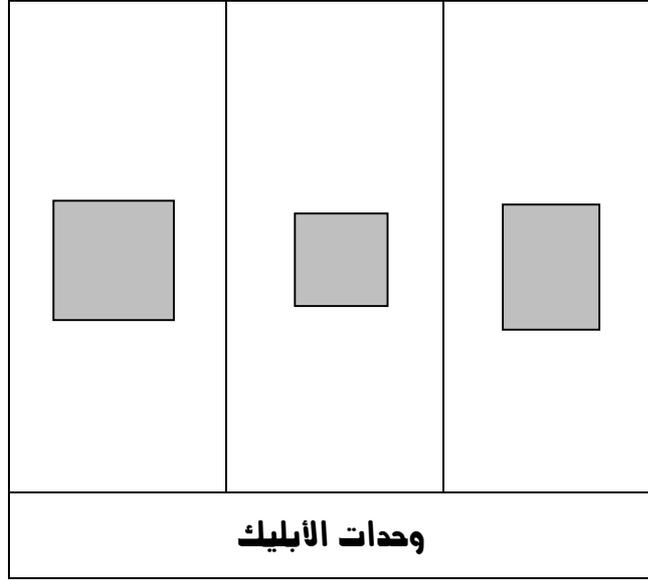


التصميم المنفذ (٢-٣) والخامات والتقنيات المضافة

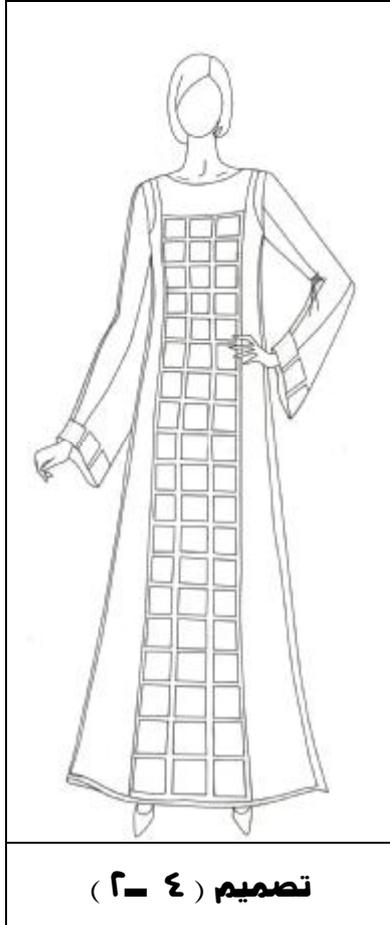
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٤)



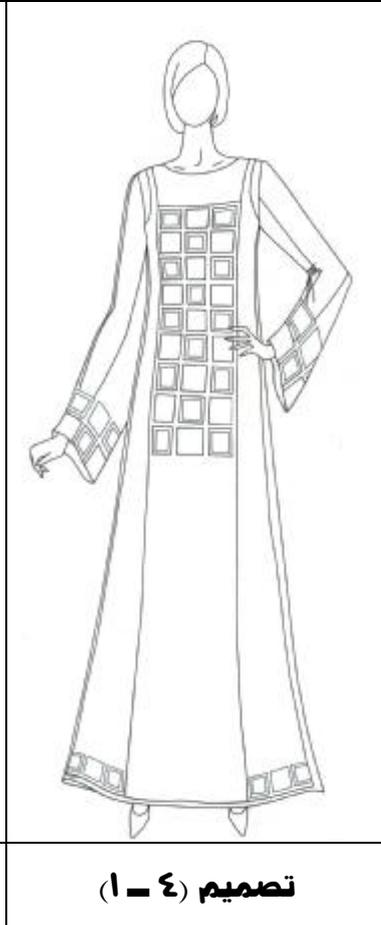
تنفيذ التصميم (٢ - ٤)



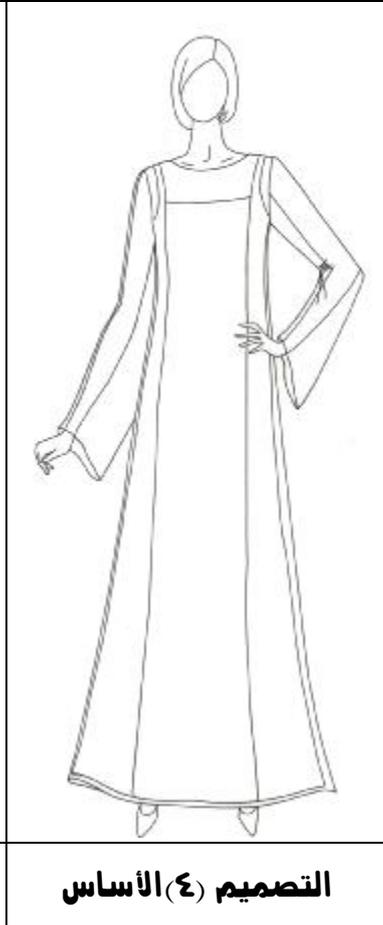
وحدات الأبلية



تصميم (٢ - ٤)



تصميم (١ - ٤)

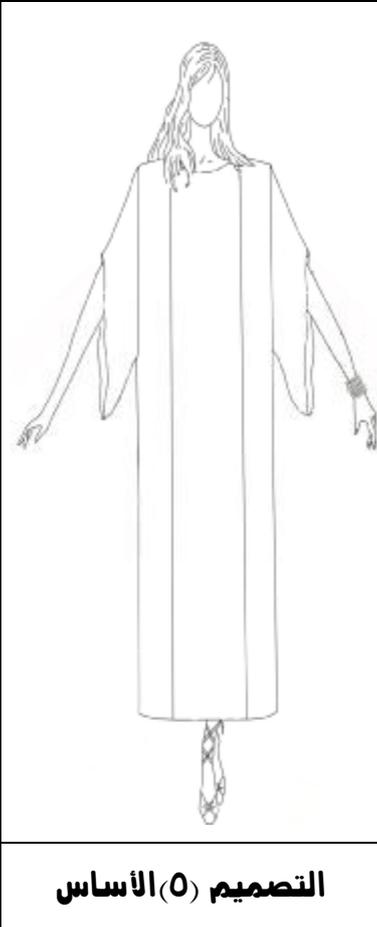
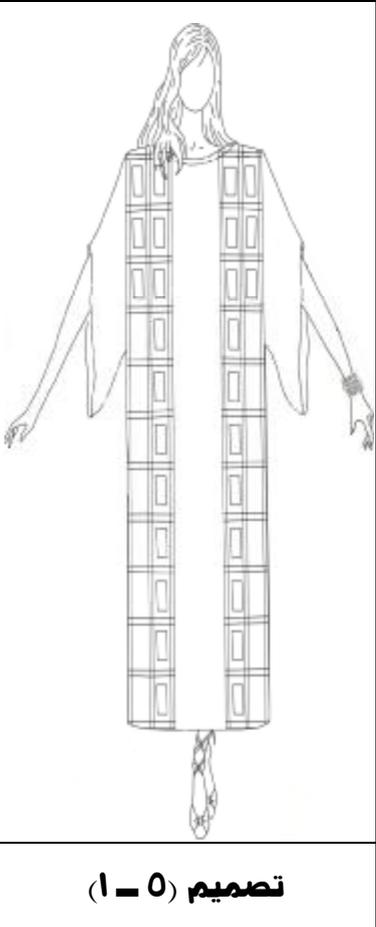
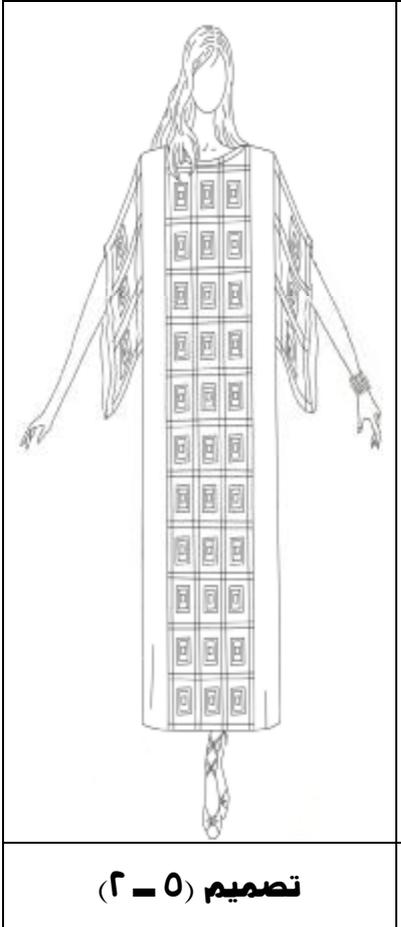
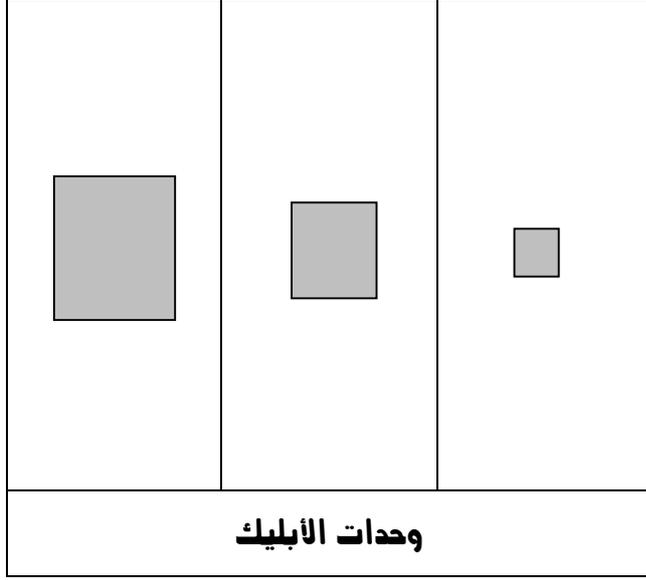


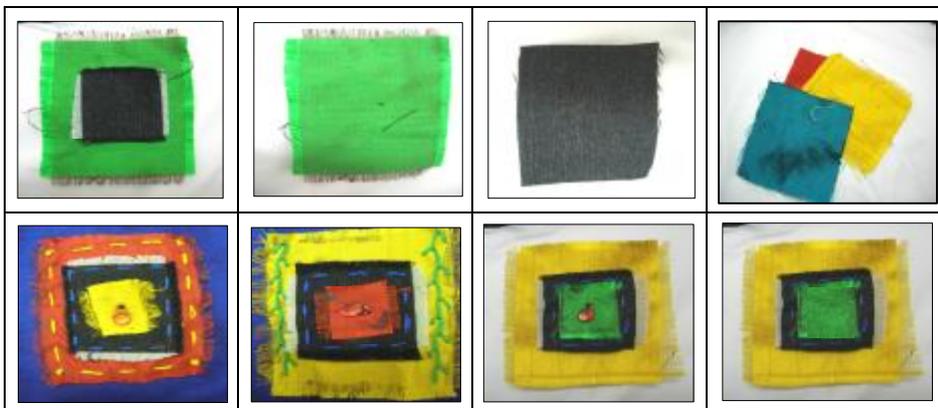
التصميم (٤) الأساس



التصميم المنفذ (٤-٢) والخامات والتقنيات المضافة

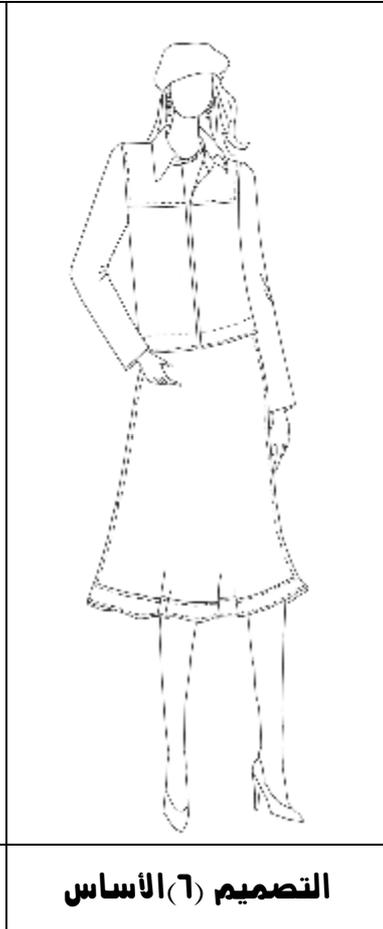
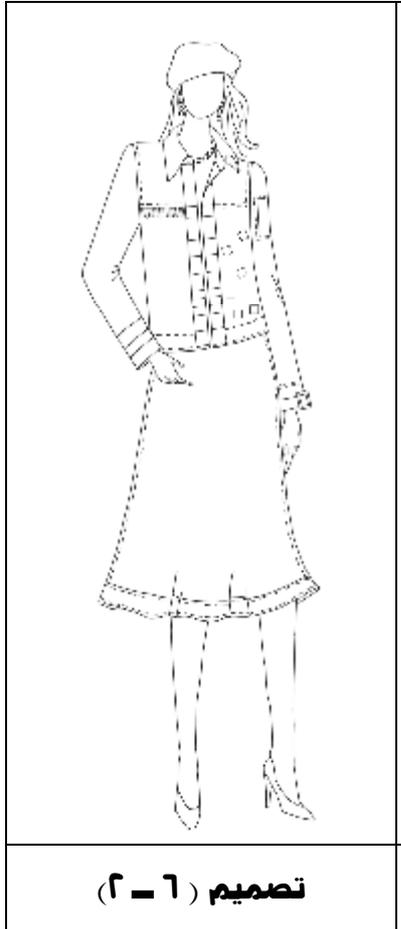
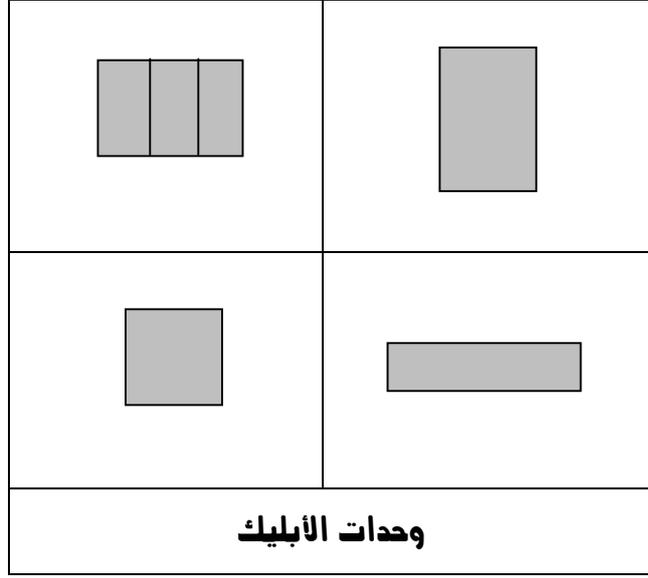
نأثر وءءاء الأءلك على النءملم  
الأءاءل (٥)





التصميم المنفذ (٥-٢) والخامات والتقنيات المضافة

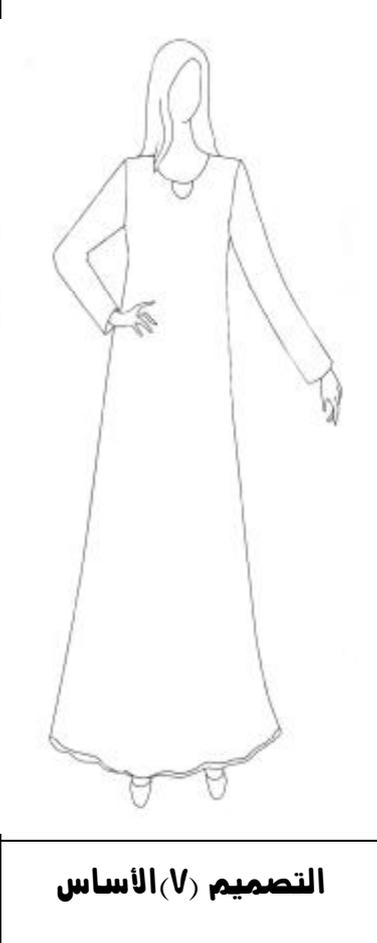
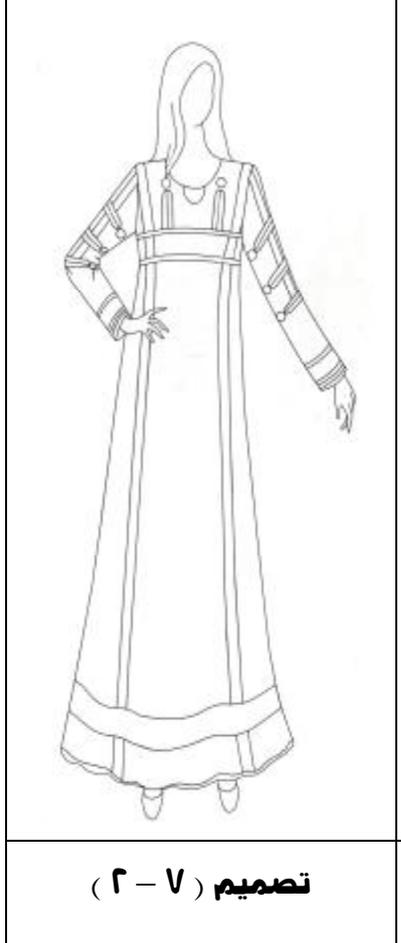
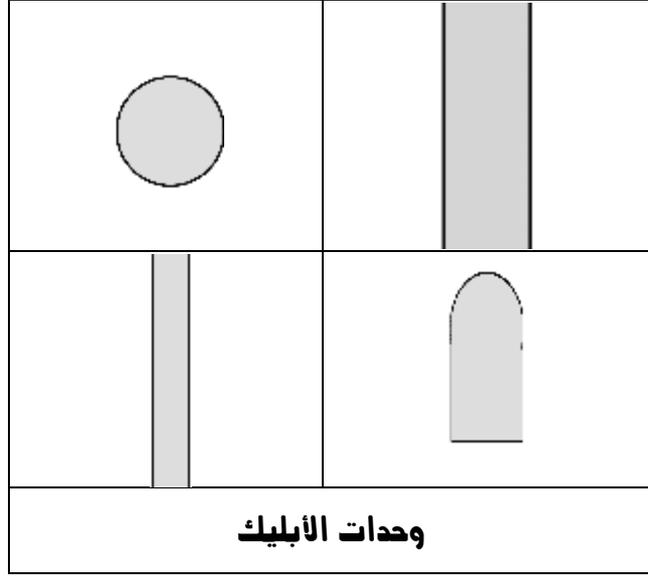
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٦)





النصميم المنفذ (٦-٢) والخامات والتقنيات المضافة

تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٧)





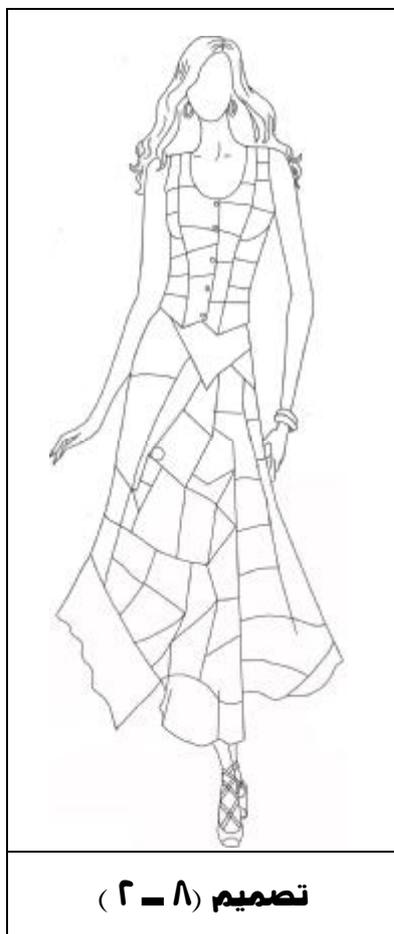
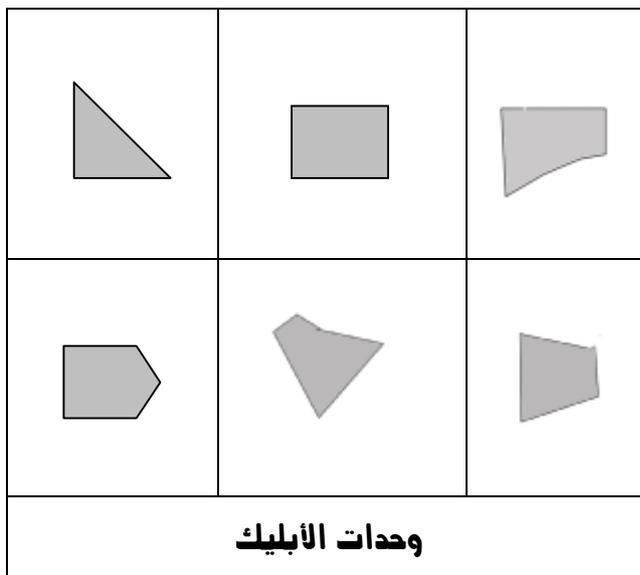
النصميم المنفذ (٧-٢) والخامات والتقنيات المضافة

## تأثير وحدات الأبليك على التصميم

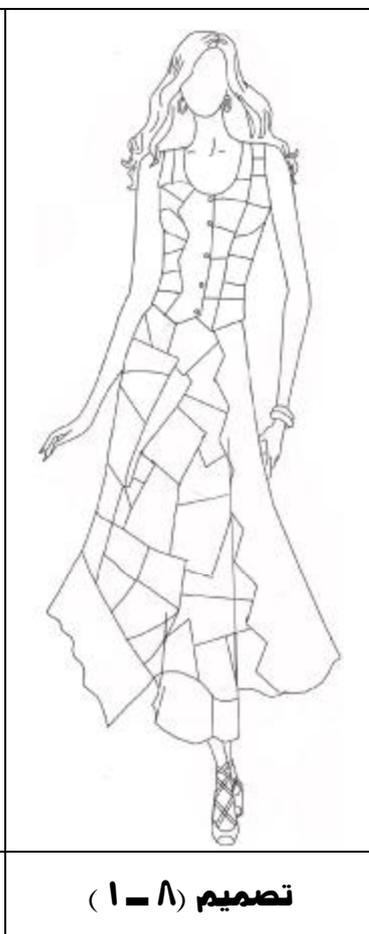
### الأساسي (٨)



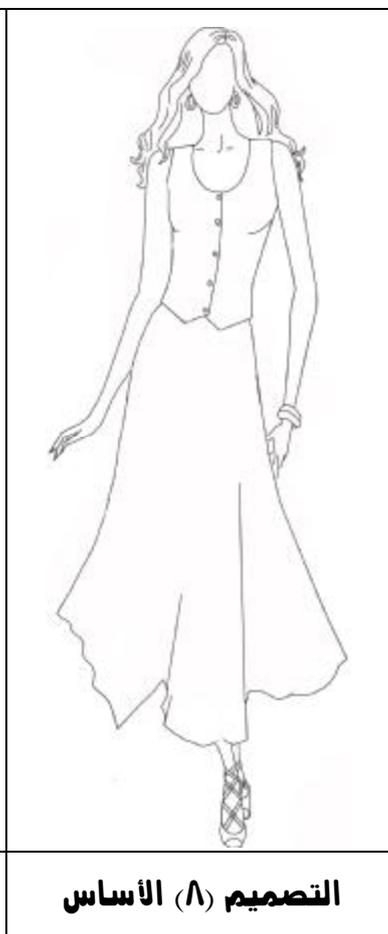
تنفيذ التصميم (٨ - ٢)



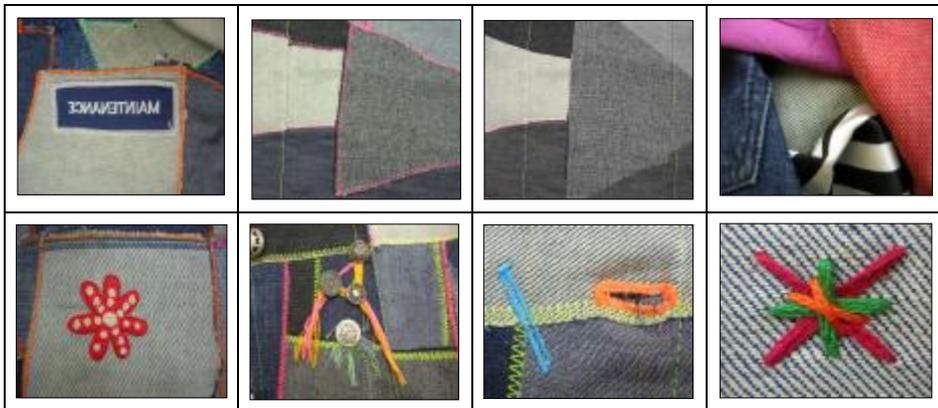
تصميم (٨ - ٢)



تصميم (٨ - ١)



التصميم (٨) الأساس

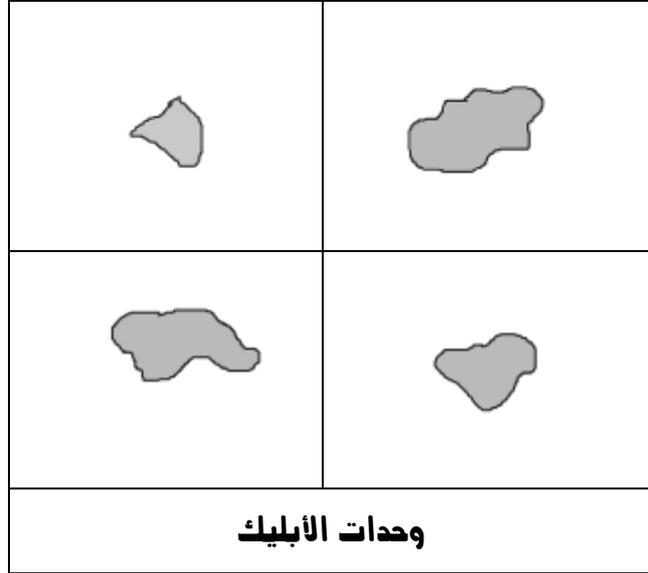


التصميم المنفذ (٨-٢) والخامات والتفنيات المضافة

تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (٩)



تنفيذ التصميم (٩ - ٢)



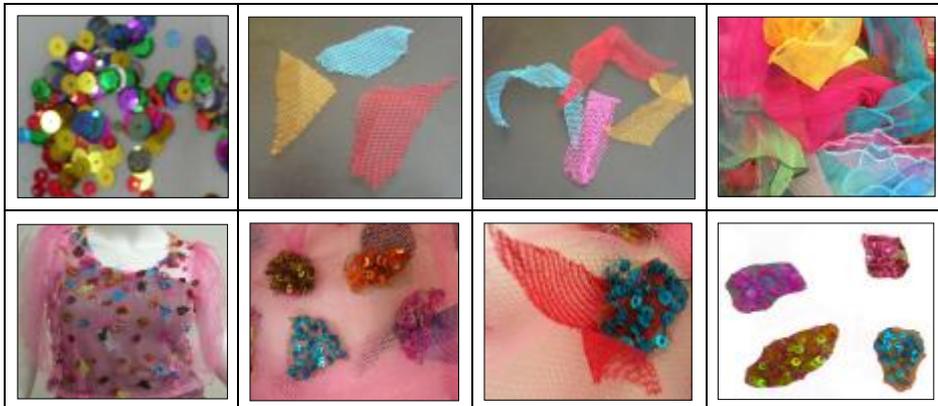
تصميم (٩ - ٢)



تصميم (٩ - ١)



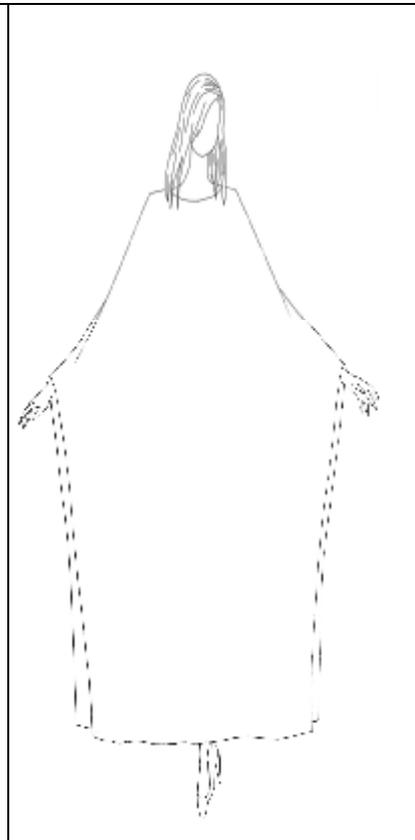
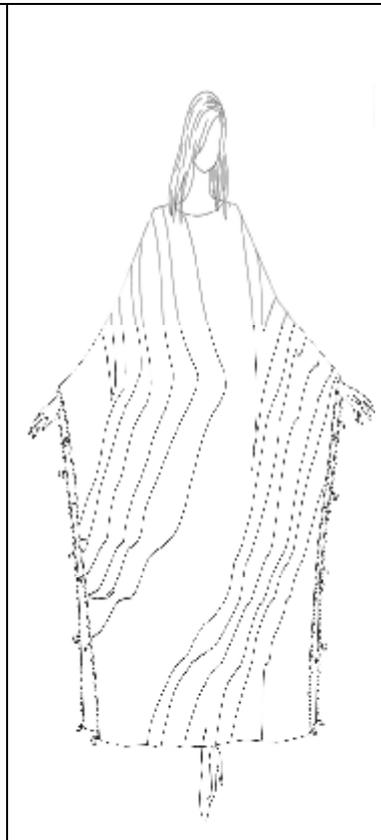
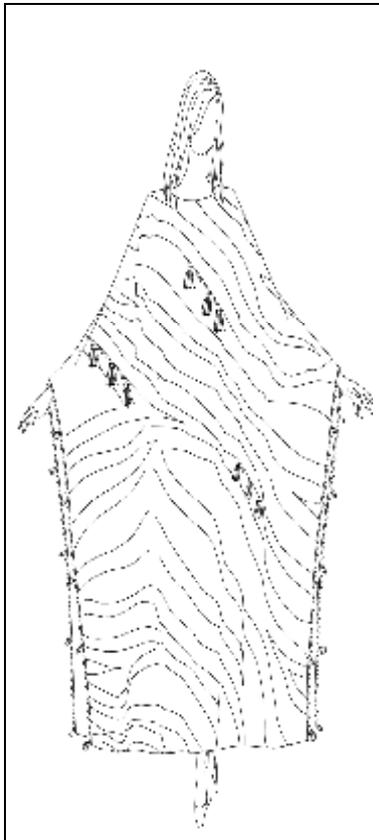
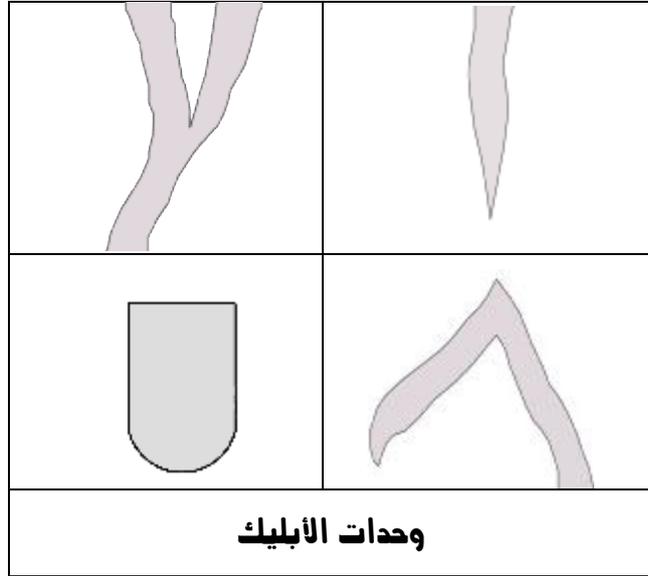
التصميم (٩) الأساس



التصميم المنفذ (٩-٢) والخامات والتفنيات المضافة

## تأثير وحدات الأبلية على التصميم

### الأساسي (١٠)





التصميم المنفذ (١٠-٢) والخامات والتفنيات المضافة

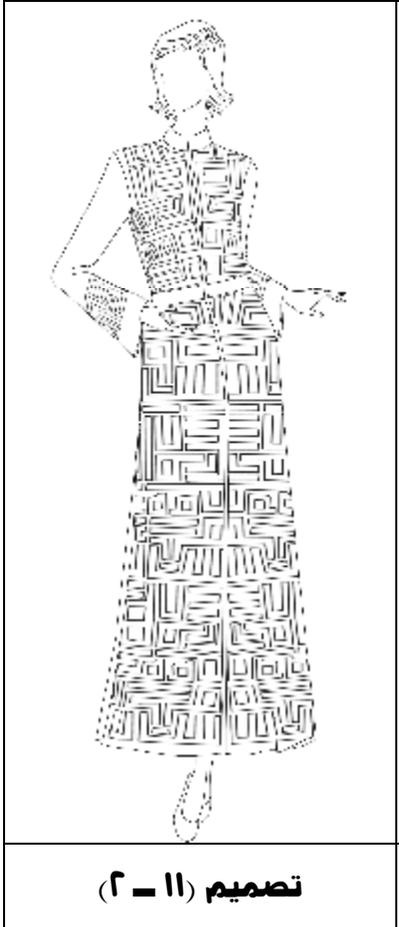
## تأثير وحدات الأبلية على التصميم

### الأساسي (١١)



تنفيذ التصميم (١١ - ٢)

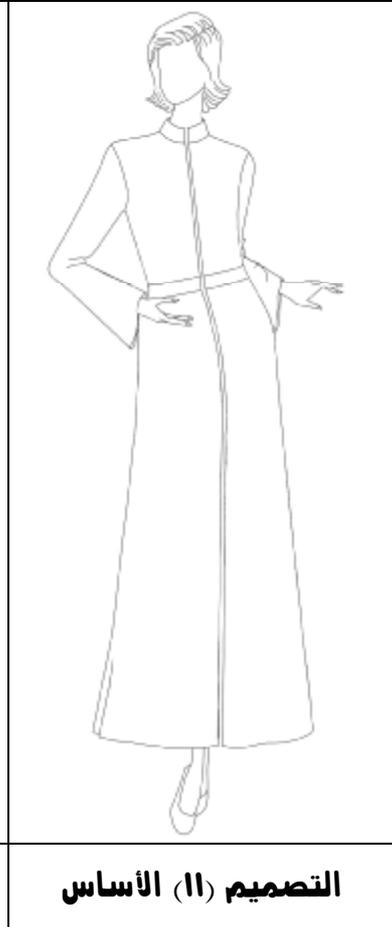
سا	م
—	U
وحدات الأبلية	



تصميم (١١ - ٢)



تصميم (١١ - ١)

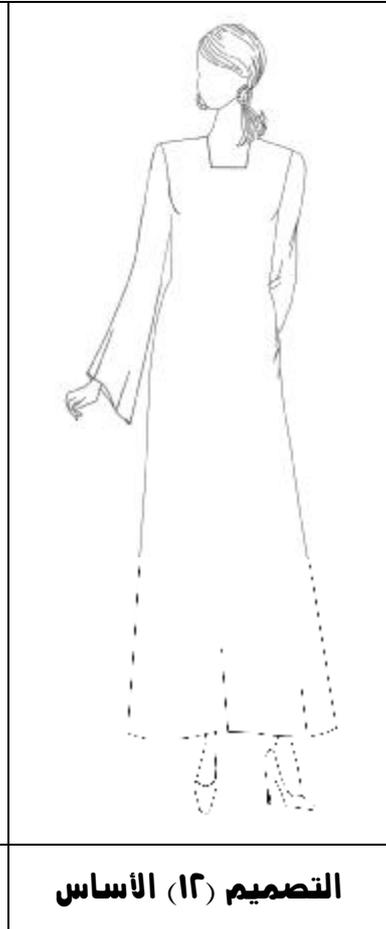
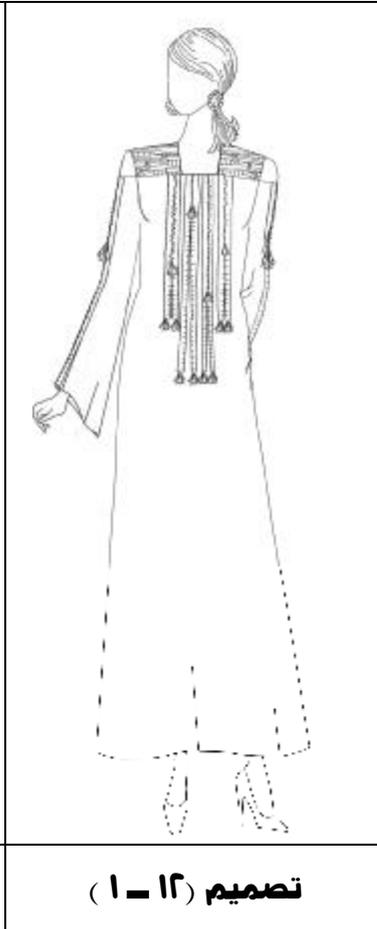
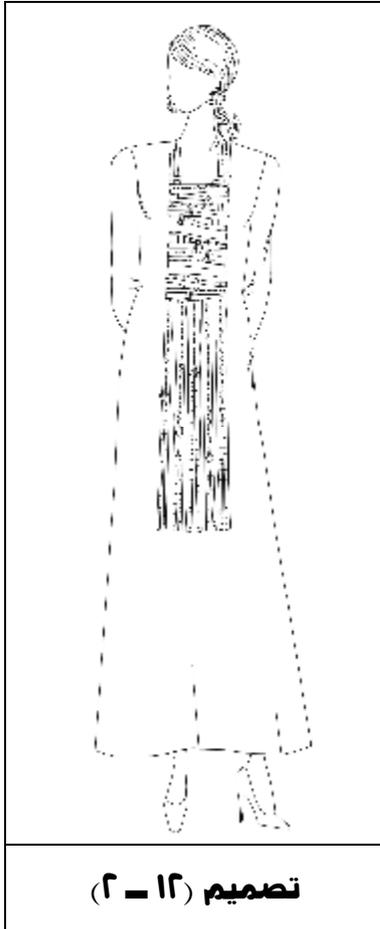
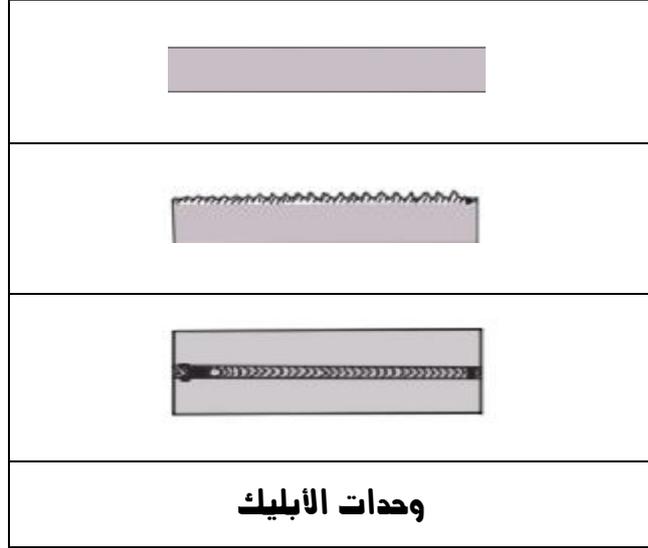


التصميم (١١) الأساس



النصميم المنفذ (١١-٢) والخامات والتقنيات المضافة

تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (١٢)

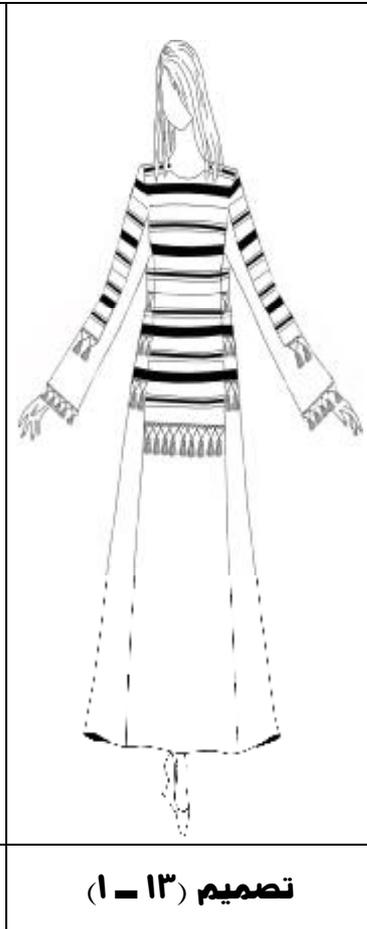
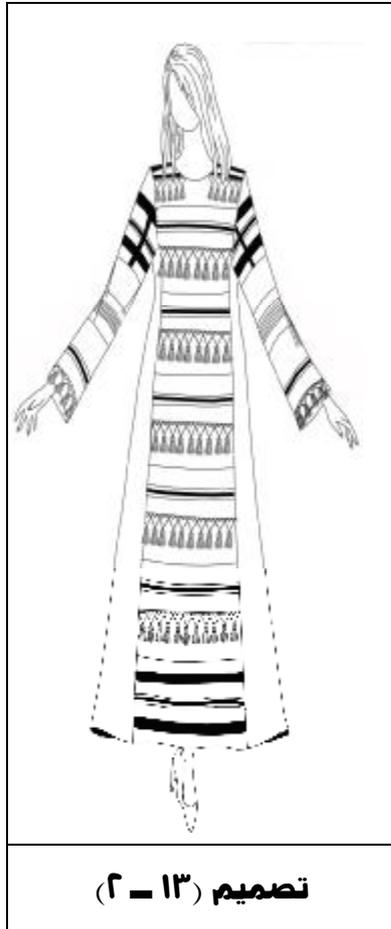
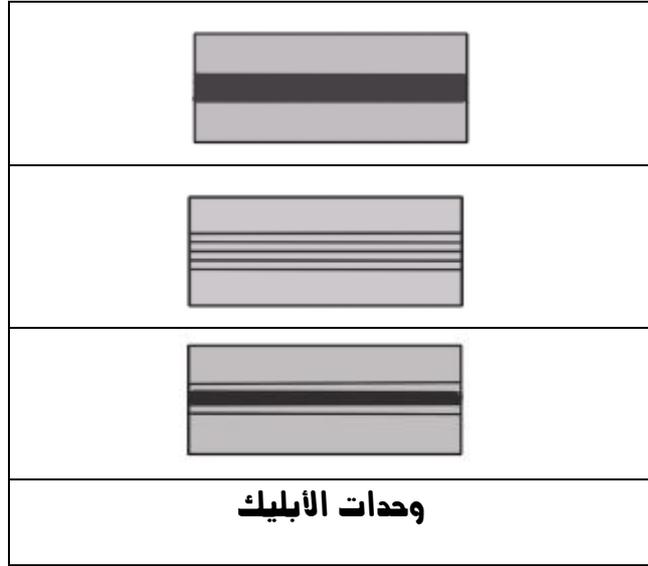




التصميم المنفذ (١٢-٢) والأبليك والتقنيات المضافة



تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (١٣)

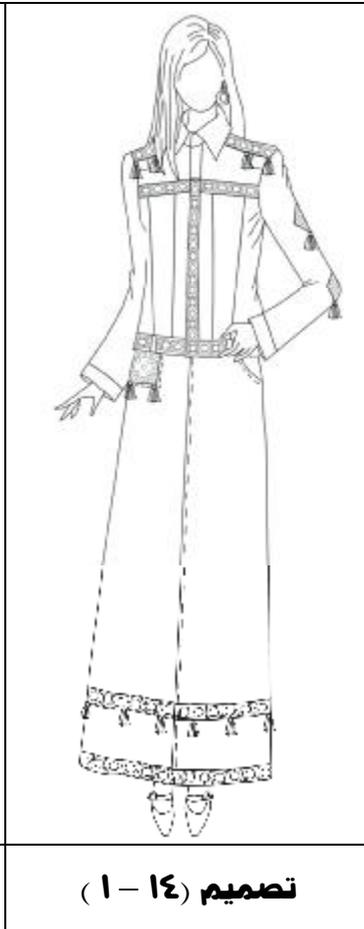
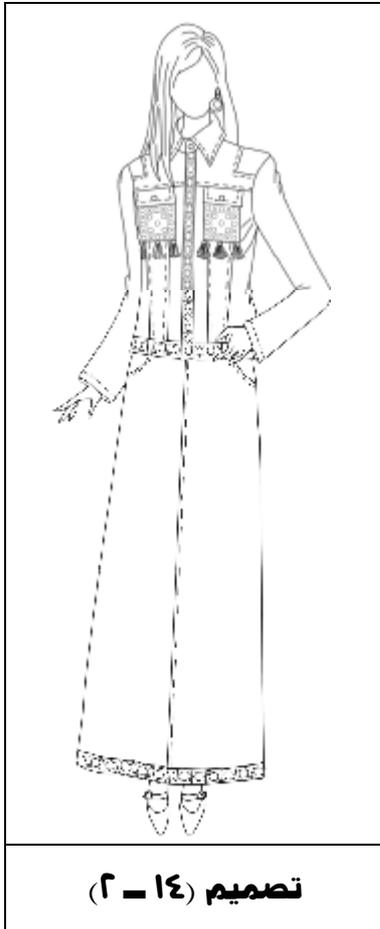
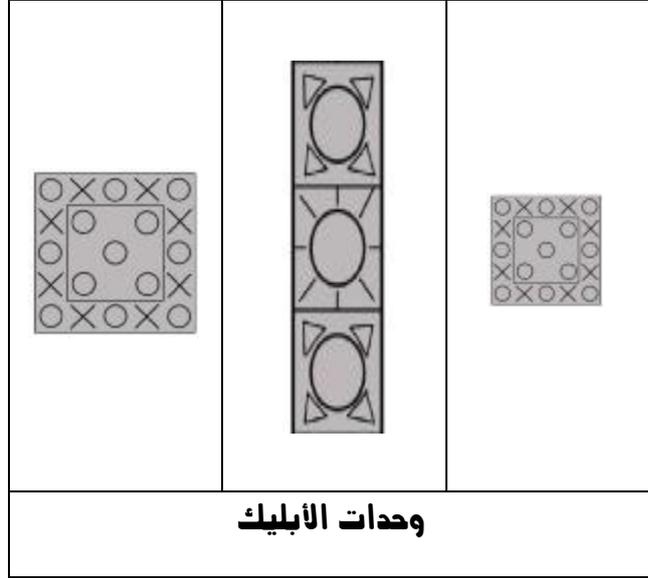




النصميم المنفذ (١٣-٢) والخامات والتقنيات المضافة

## تأثير وحدات الأبلية على التصميم

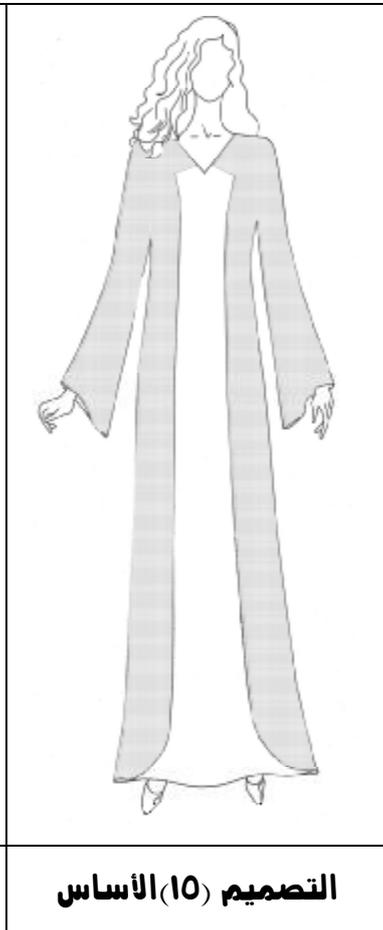
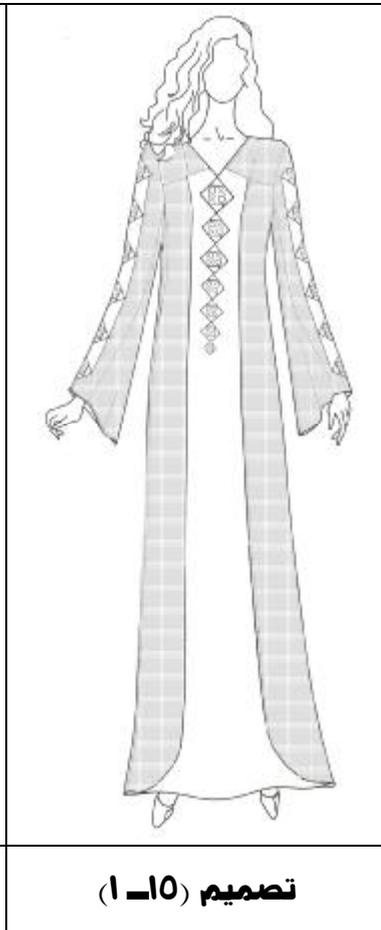
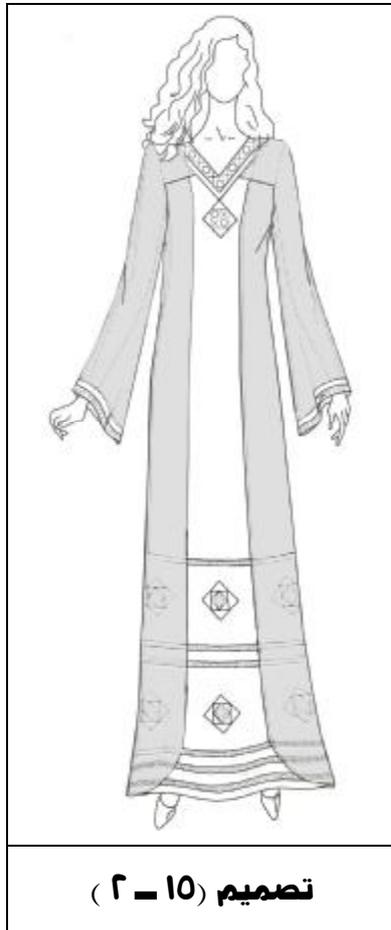
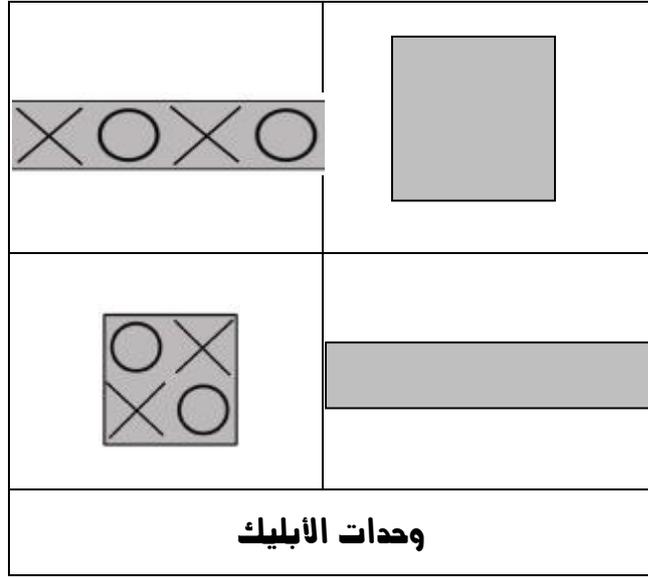
الأساسي (١٤)

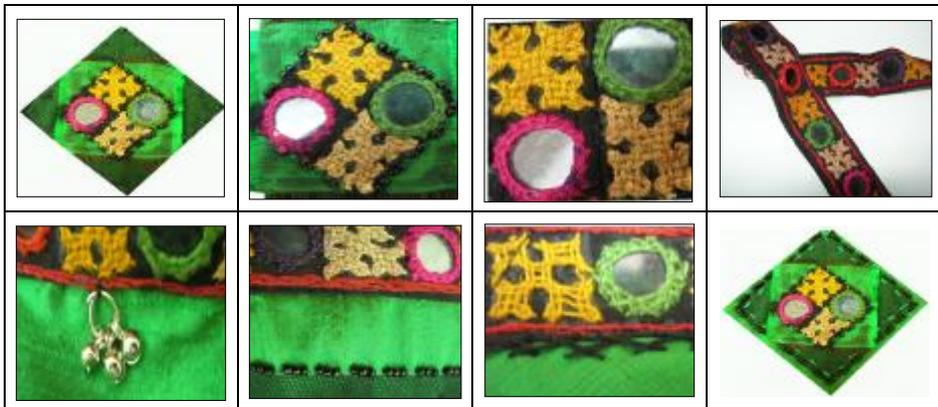




التصميم المنفذ (١٤-٢) والخامات والتقنيات المضافة

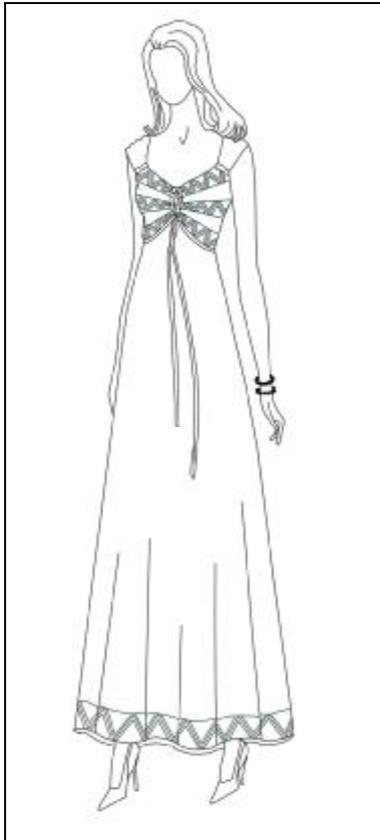
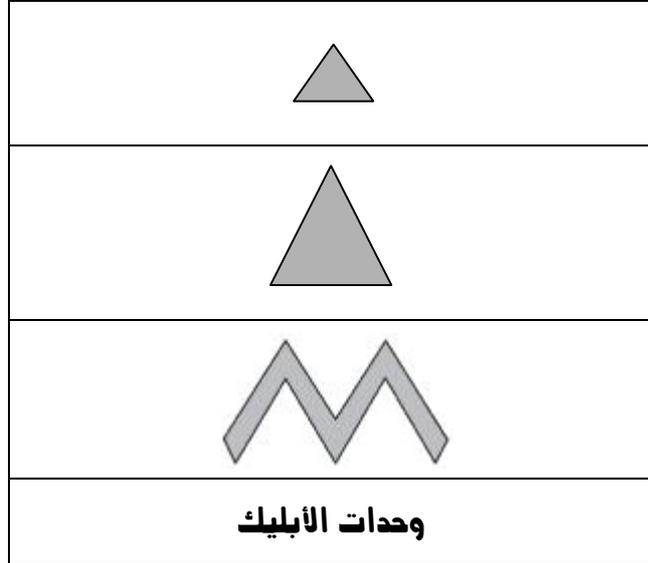
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (١٥)



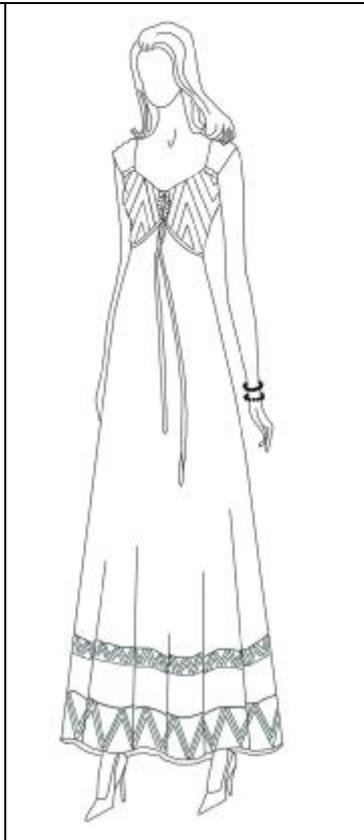


التصميم المنفذ (١٥-٢) والخامات والتقنيات المضافة

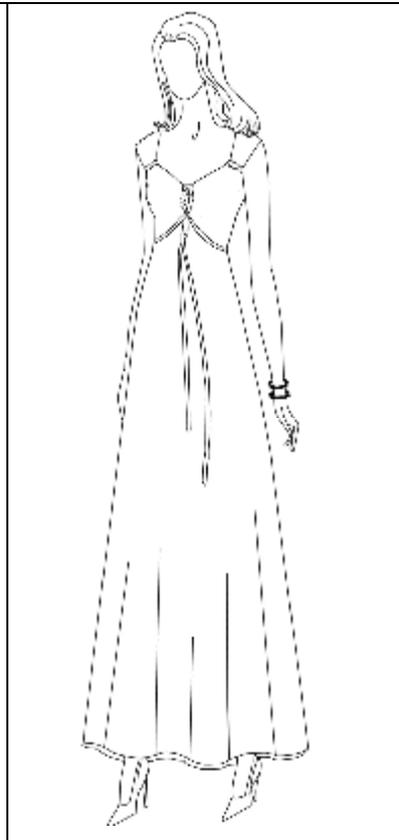
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (١٦)



تصميم (٢ - ١٦)



تصميم (١ - ١٦)

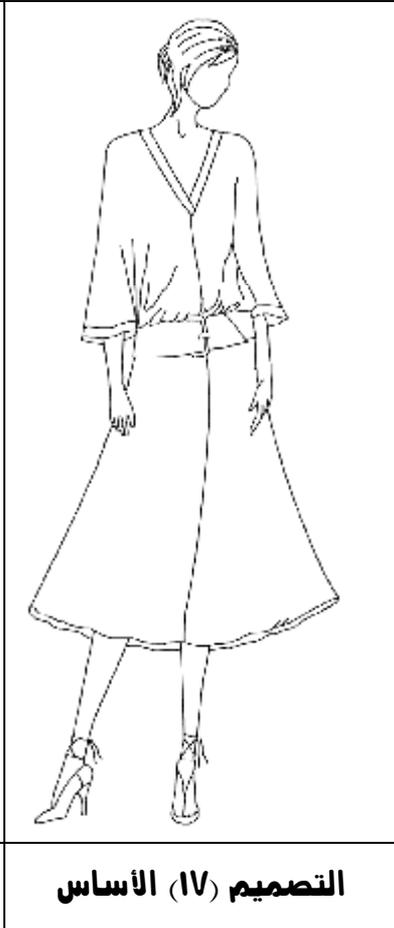
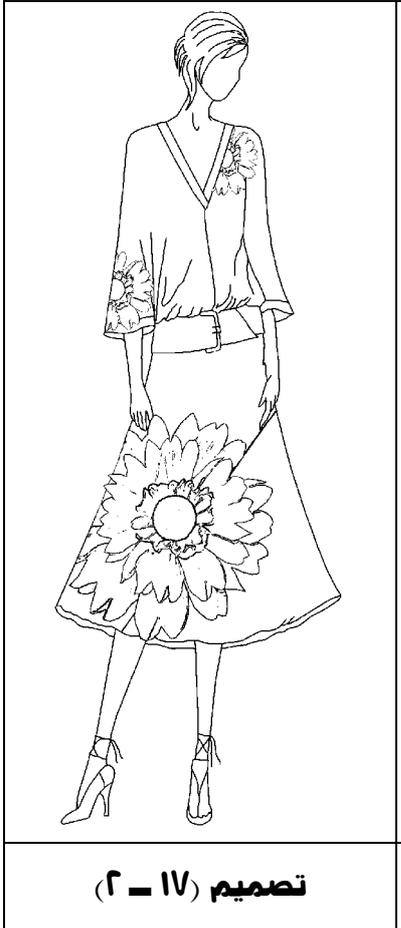
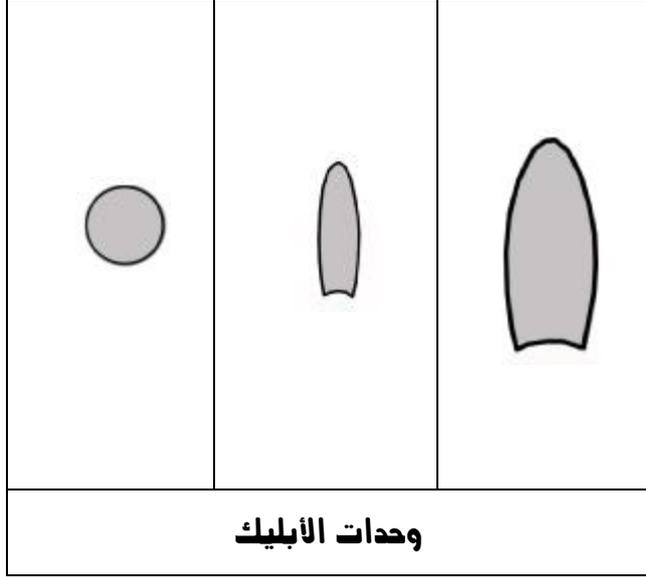


التصميم (١٦) الأساس



مقترح لتنفيذ التصميم (٢-١٦)

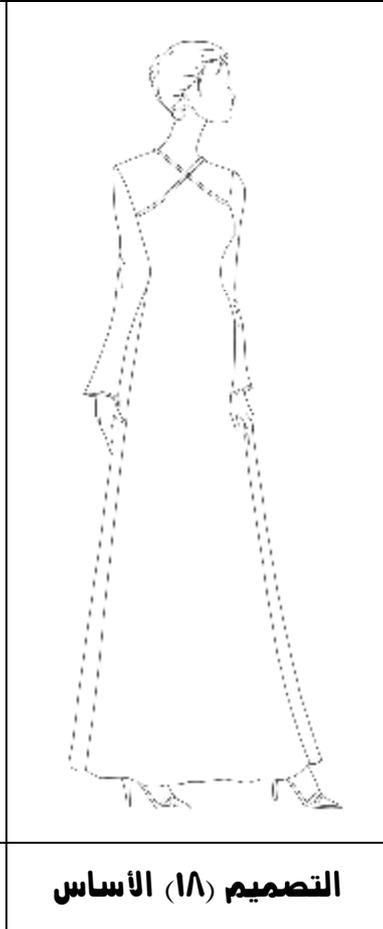
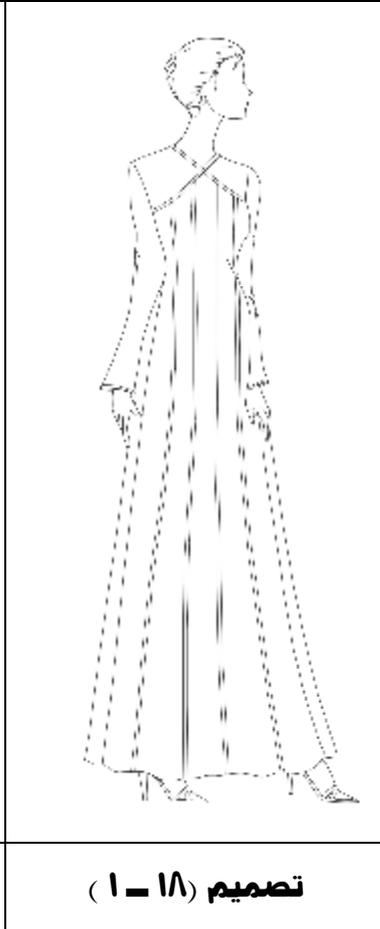
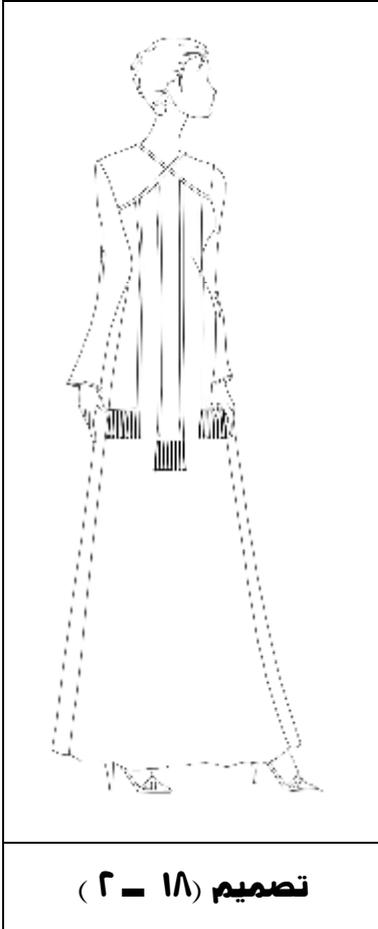
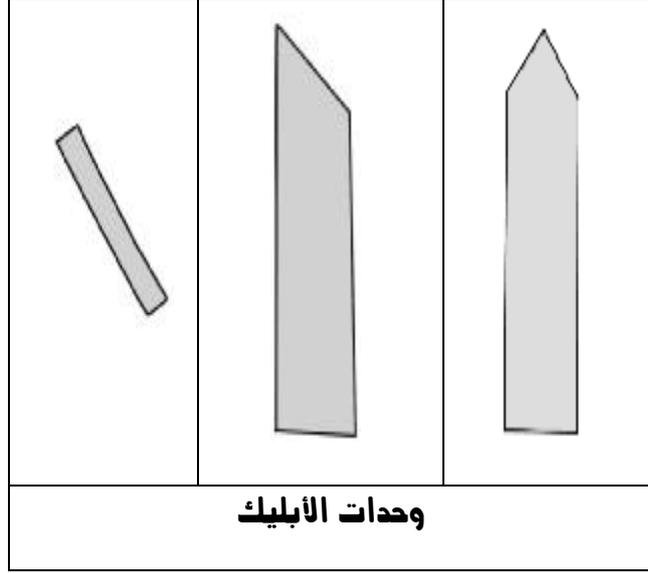
تأثير وحدات الأبلية على التصميم  
الأساسي (١٧)





مقترح لتنفيذ التصميم (٢-١٧)

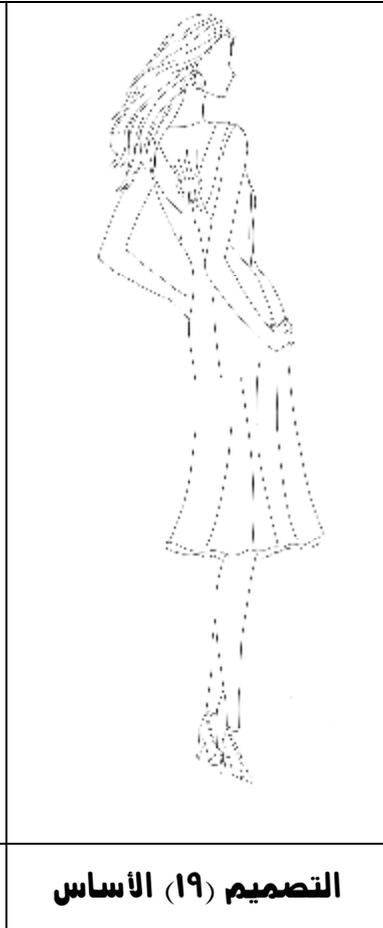
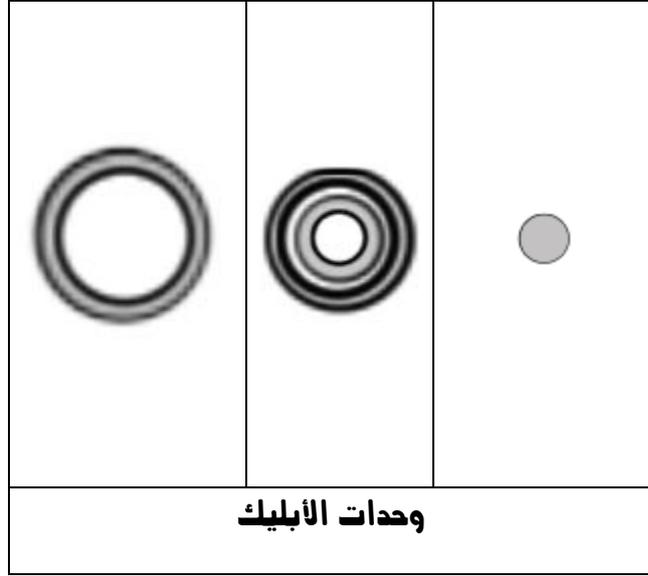
تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (١٨)





مفرد لتنفيذ التصميم (٢-١٨)

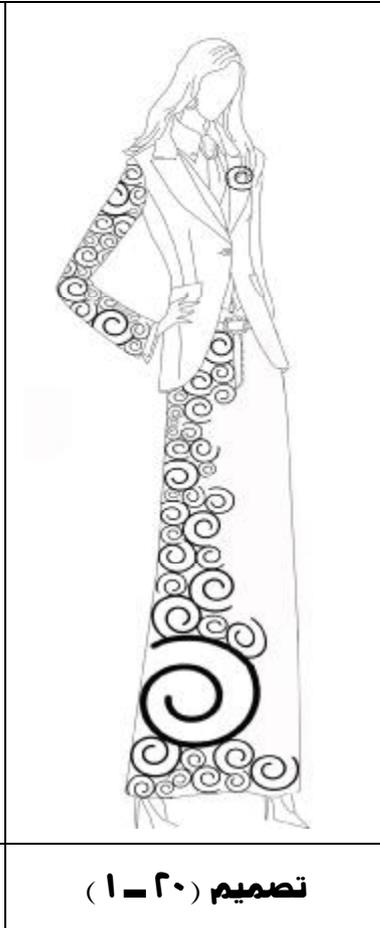
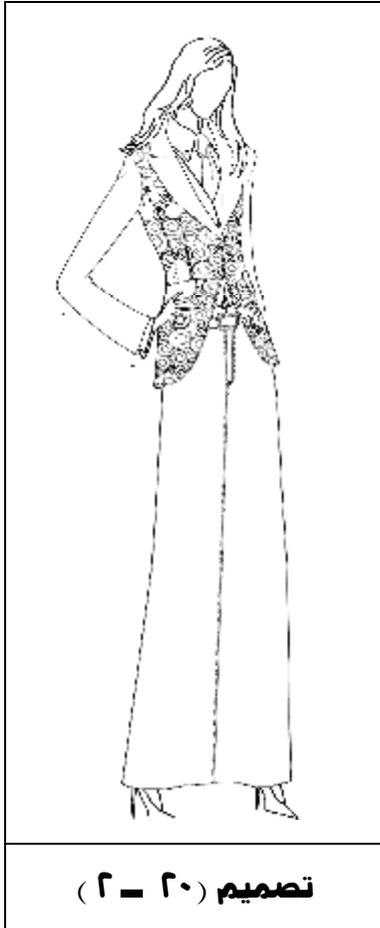
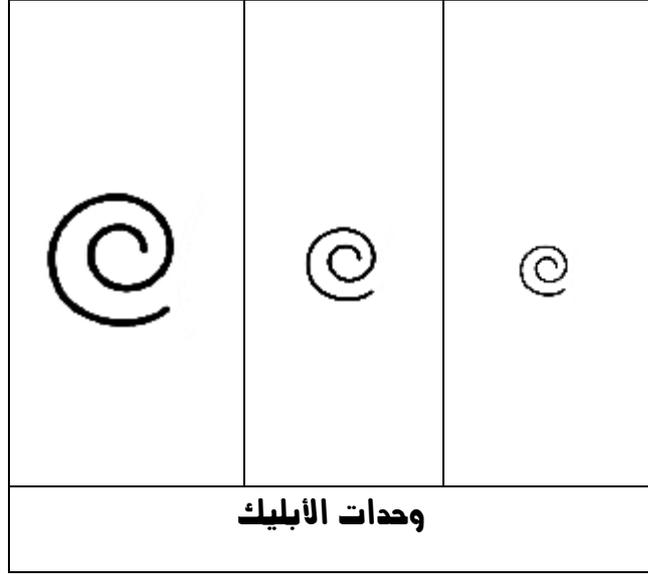
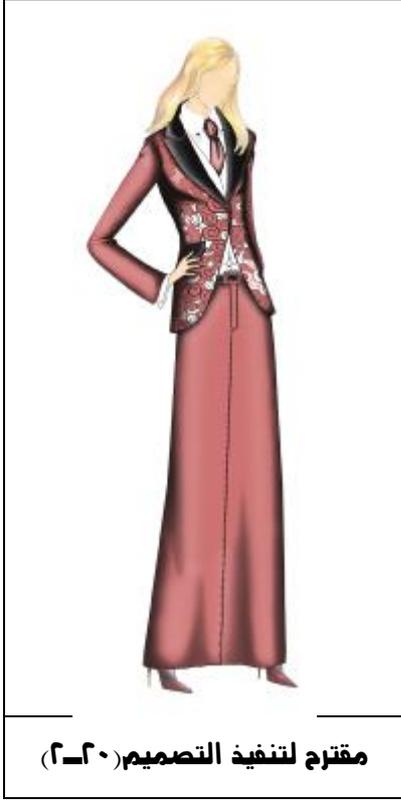
تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (١٩)





مفترج لتنفيذ التصميم (٢-١٩)

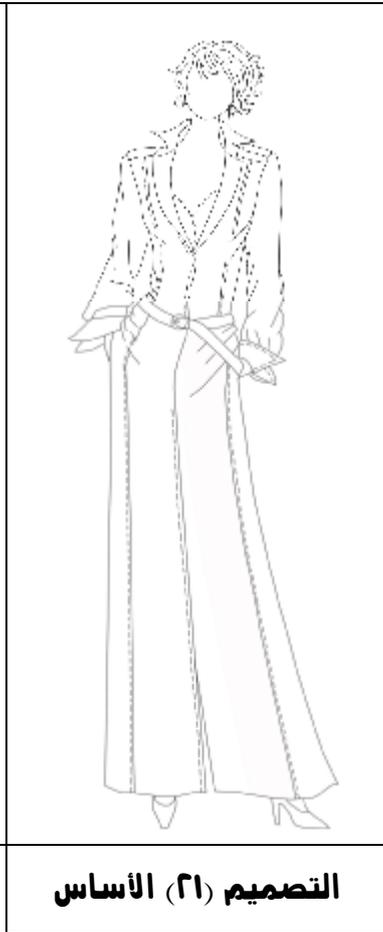
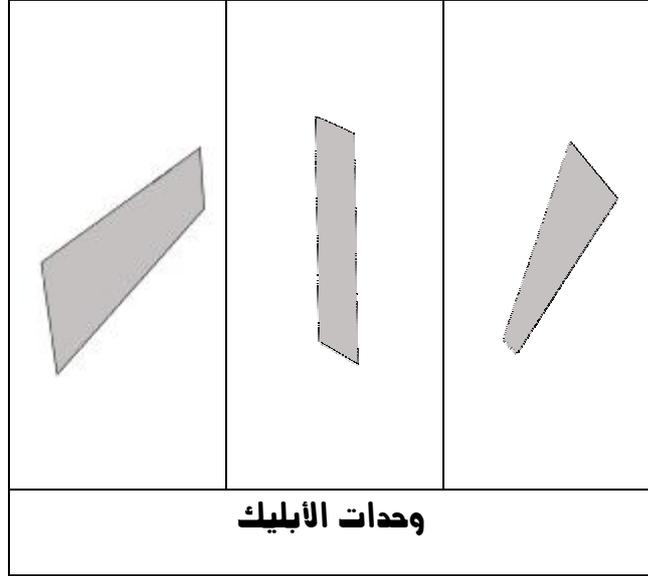
تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢)





مفرد خ لتنفيذ التصميم (٢٠-٢)

تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢١)



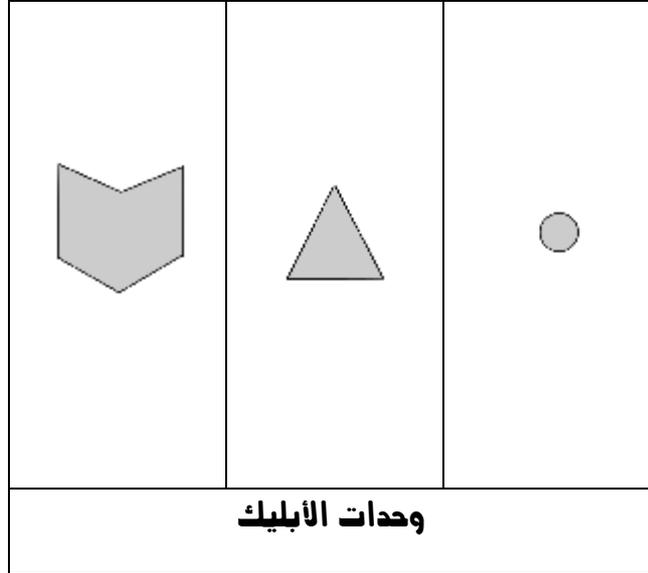


مفترخ لتنفيذ التصميم (٢١-٢)

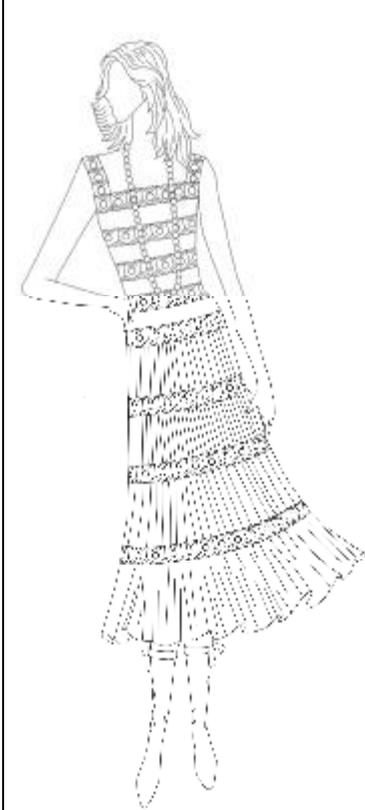
تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢٢)



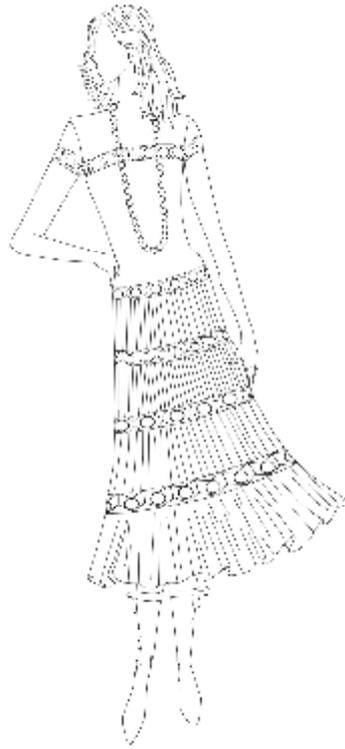
مقترح لتنفيذ التصميم (٢٢-٢)



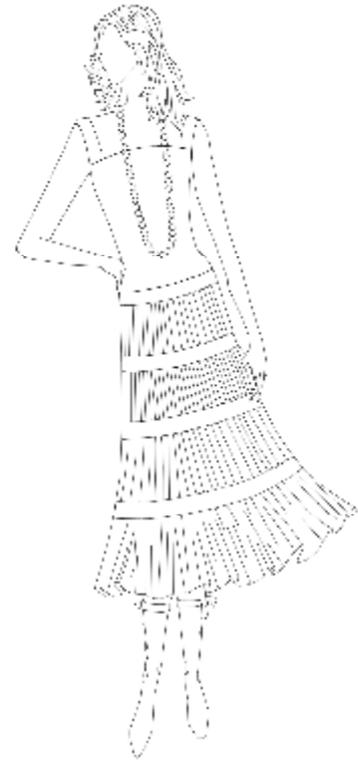
وحدات الأبلية



تصميم (٢٢ - ٢)



تصميم (٢٢ - ١)

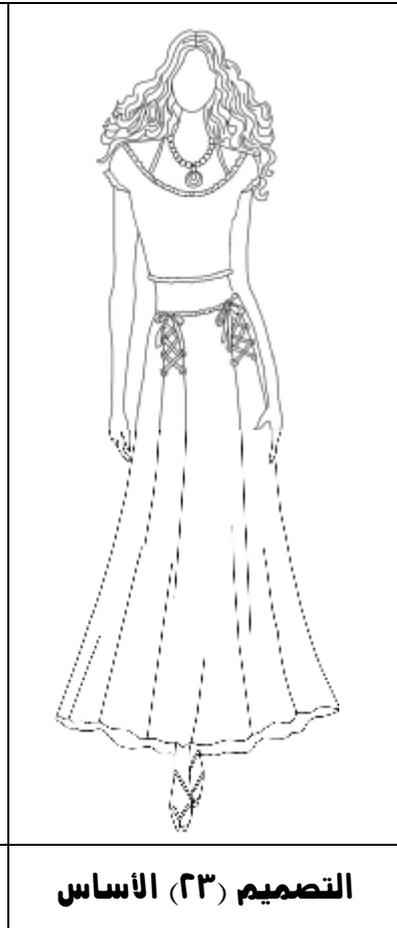
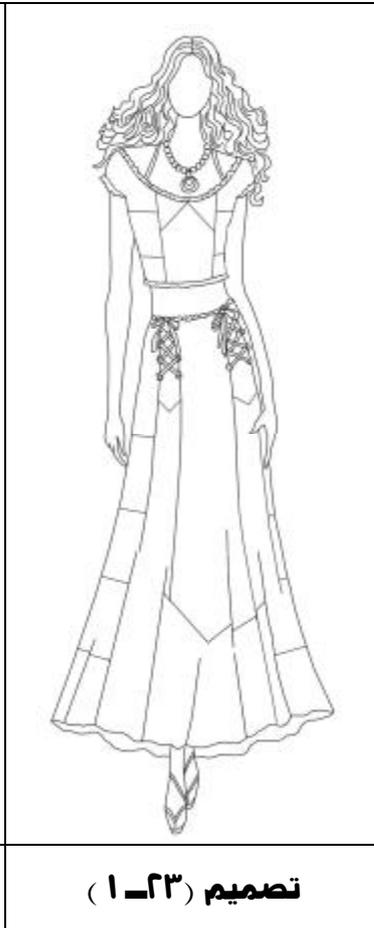
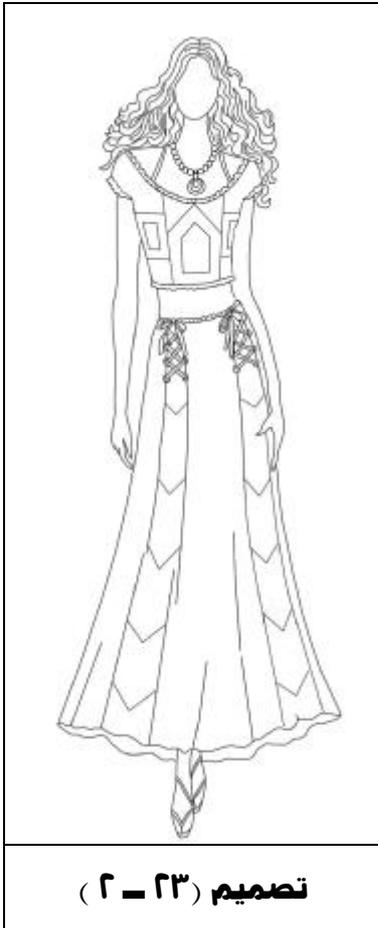
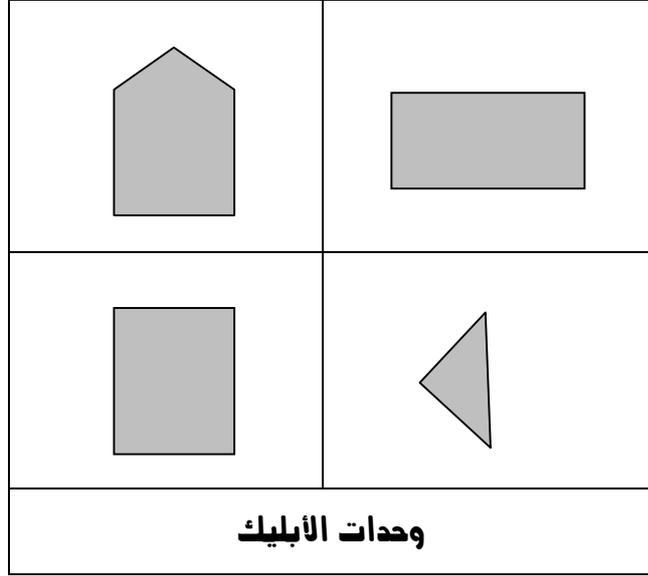


التصميم (٢٢) الأساس



مفآرآ لنفبذ النصبمبم (٢-٢٢)

تأثير وحدات الأبيك على التصميم  
الأساسي (٢٣)



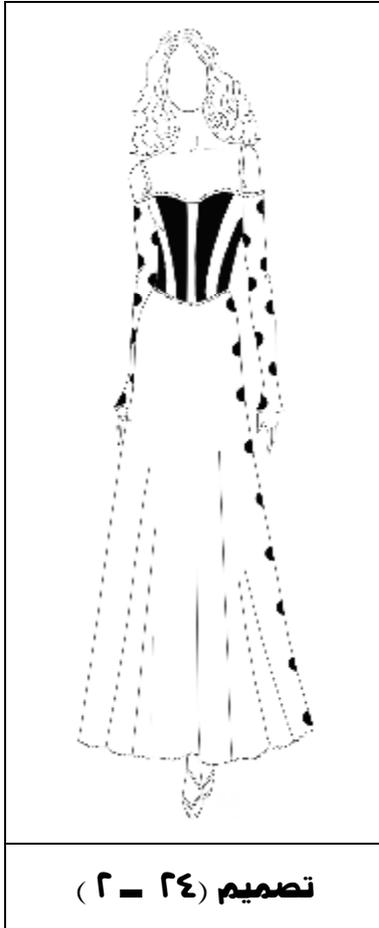
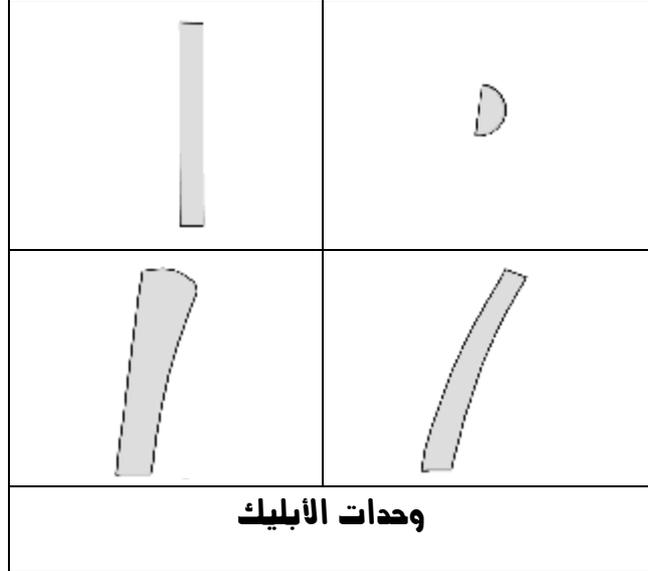


مقترح لتنفيذ التصميم (٢٣-٢)

تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢٤)



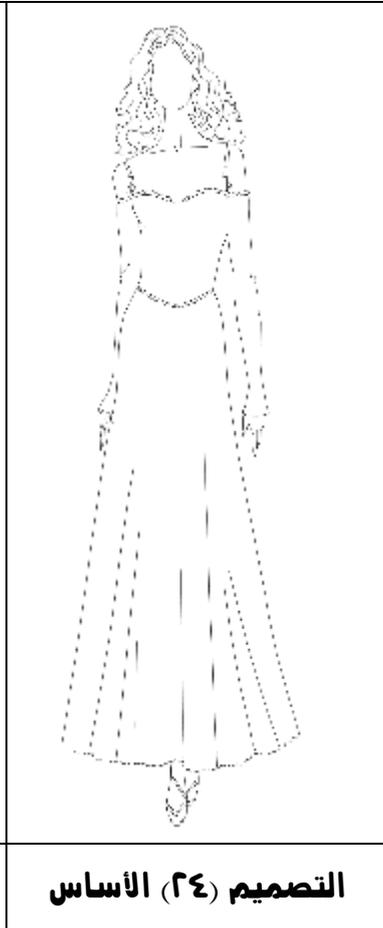
مقترح لتنفيذ التصميم (٢٤-٢)



تصميم (٢٤ - ٢)



تصميم (٢٤ - ١)



التصميم (٢٤) الأساس



مقترح لتنفيذ التصميم (٢٤-٢)

تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢٥)

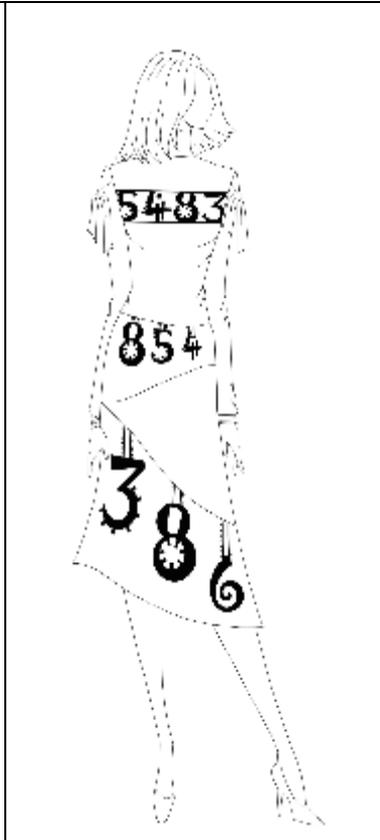


مقترح لتنفيذ التصميم (٢٥-٢)

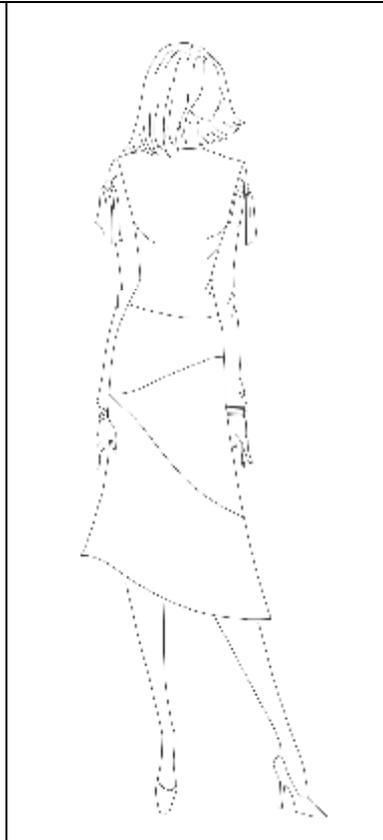
5	4	3
●	8	6
وحدات الأبلية		



تصميم (٢٥ - ٢)



تصميم (٢٥ - ١)



التصميم (٢٥) الأساس



مقترح لتنفيذ التصميم (٢٥-٢)

تأثير وحدات الأبلية على  
التصميم الأساسي (٢٦)

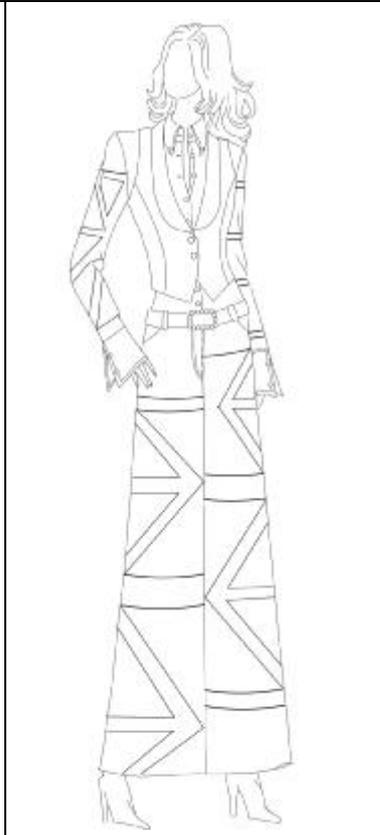


مقترح لتنفيذ التصميم (٢٦-٢)

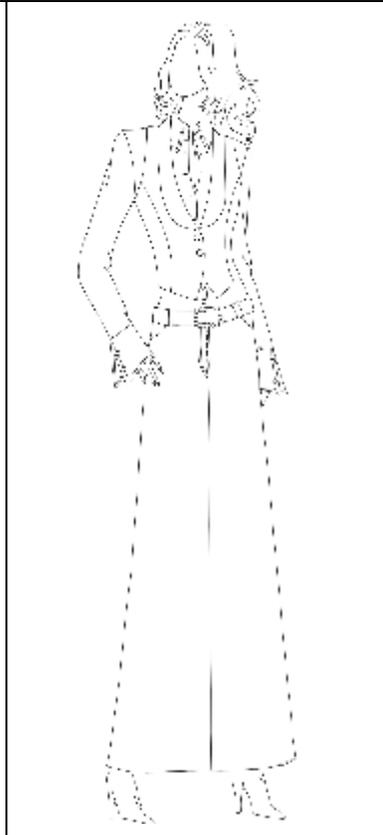
<b>وحدات الأبلية</b>		



تصميم (٢٦ - ٢)



تصميم (٢٦ - ١)

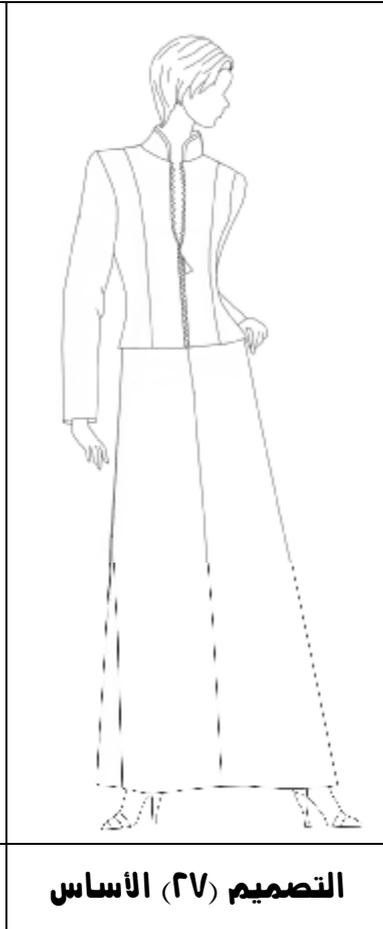
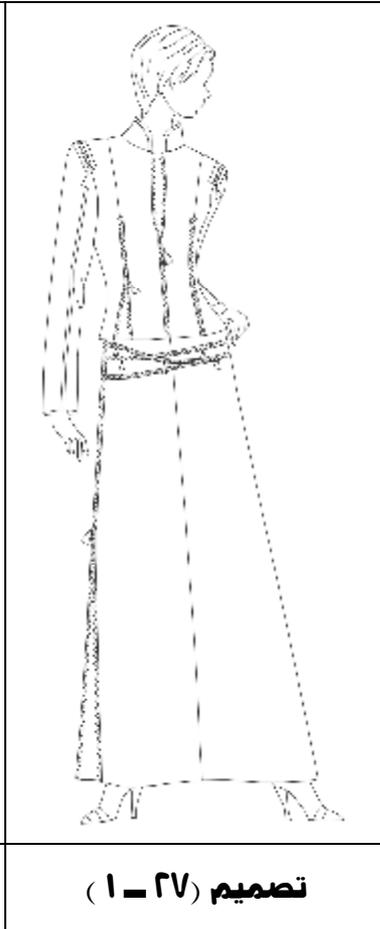
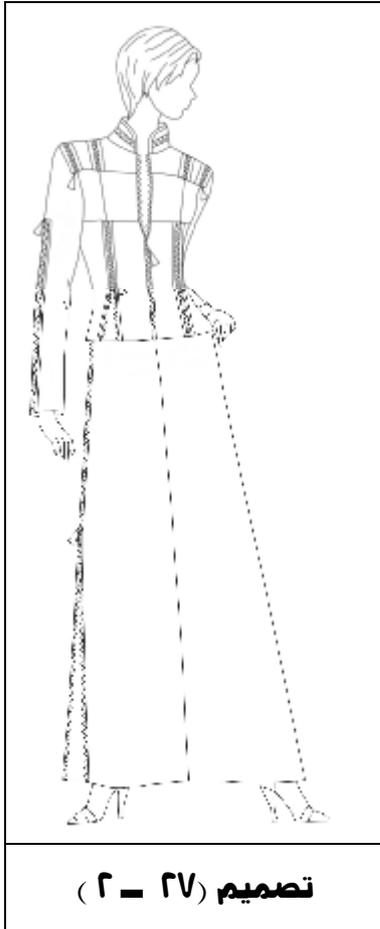
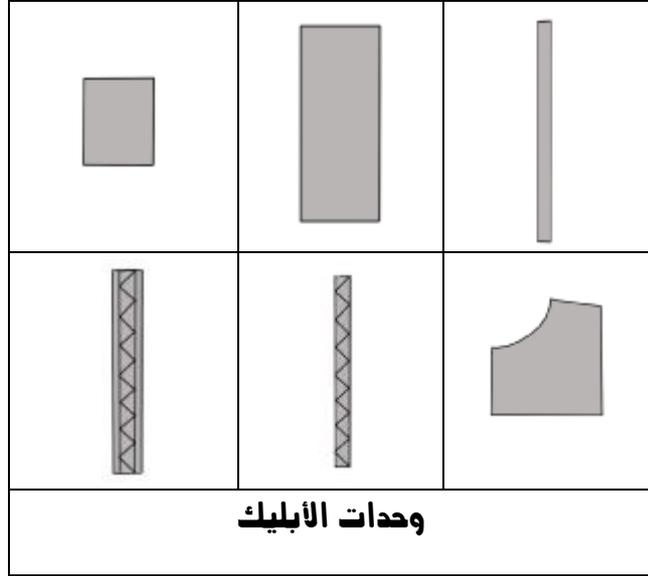


التصميم (٢٦) الأساس



مقترح لتنفيذ التصميم (٢٠٢٦)

## تأثير وحدات الأبلية على التصميم الأساسي (٢٧)





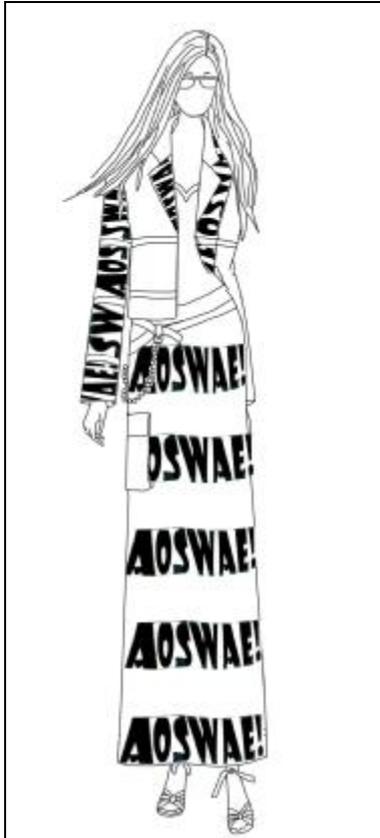
مقترح لتنفيذ التصميم (٢٧-٢)

تأثير وحدات الأبليك على التصميم  
الأساسي (٢٨)

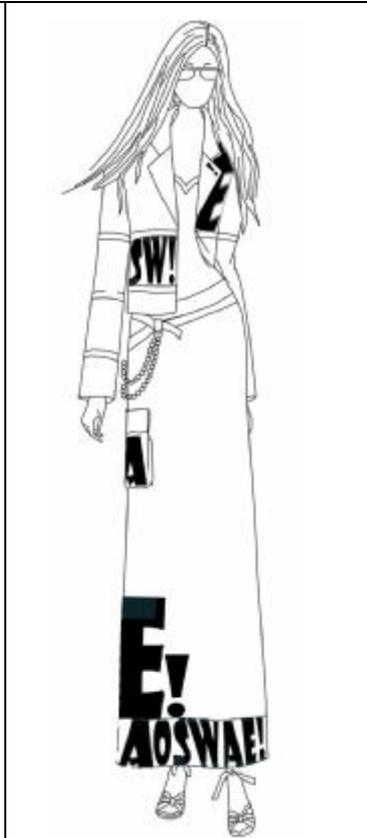


مقترح لتنفيذ التصميم (٢٨-٢)

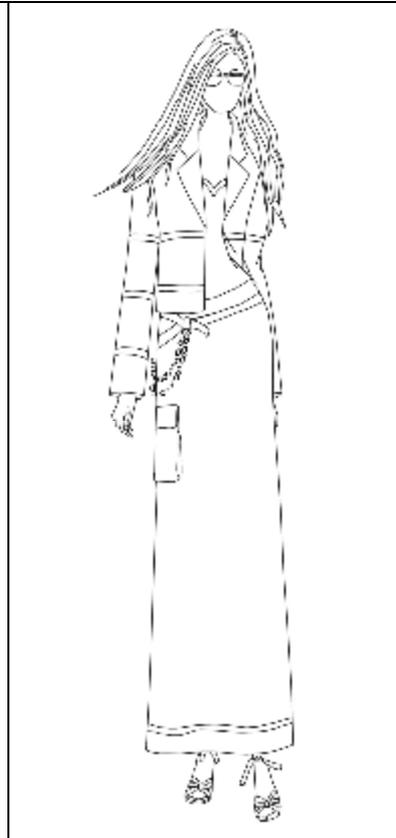
W	S	A
O	E	!
وحدات الأبليك		



تصميم (٢٨ - ٢)



تصميم (٢٨ - ١)



التصميم (٢٨) الأساس

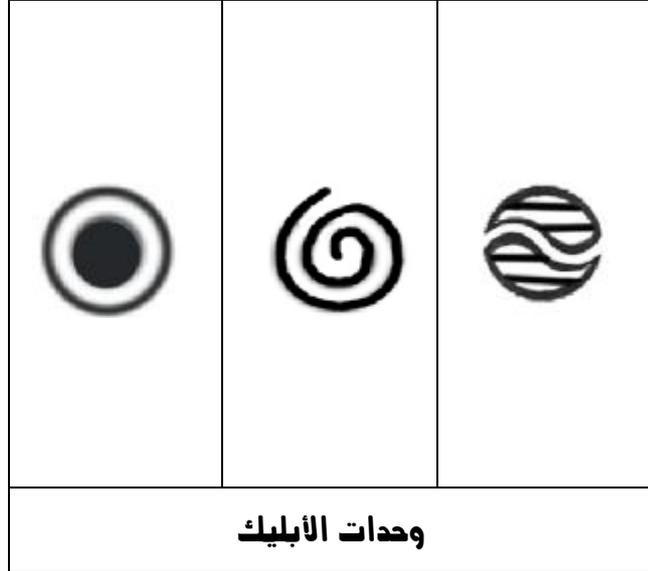


مقترح لتنفيذ التصميم (٢٨-٢)

تأثير وحدات الأبيك على التصميم  
الأساسي (٢٩)



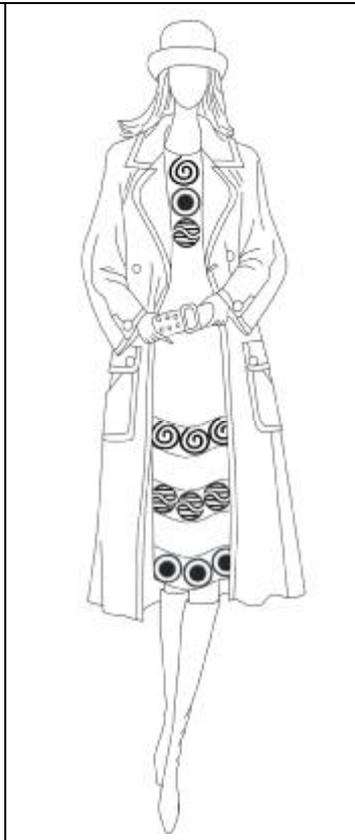
مقترح لتنفيذ التصميم (٢٩-٢)



وحدات الأبيك



تصميم (٢٩-٢)



تصميم (٢٩-١)



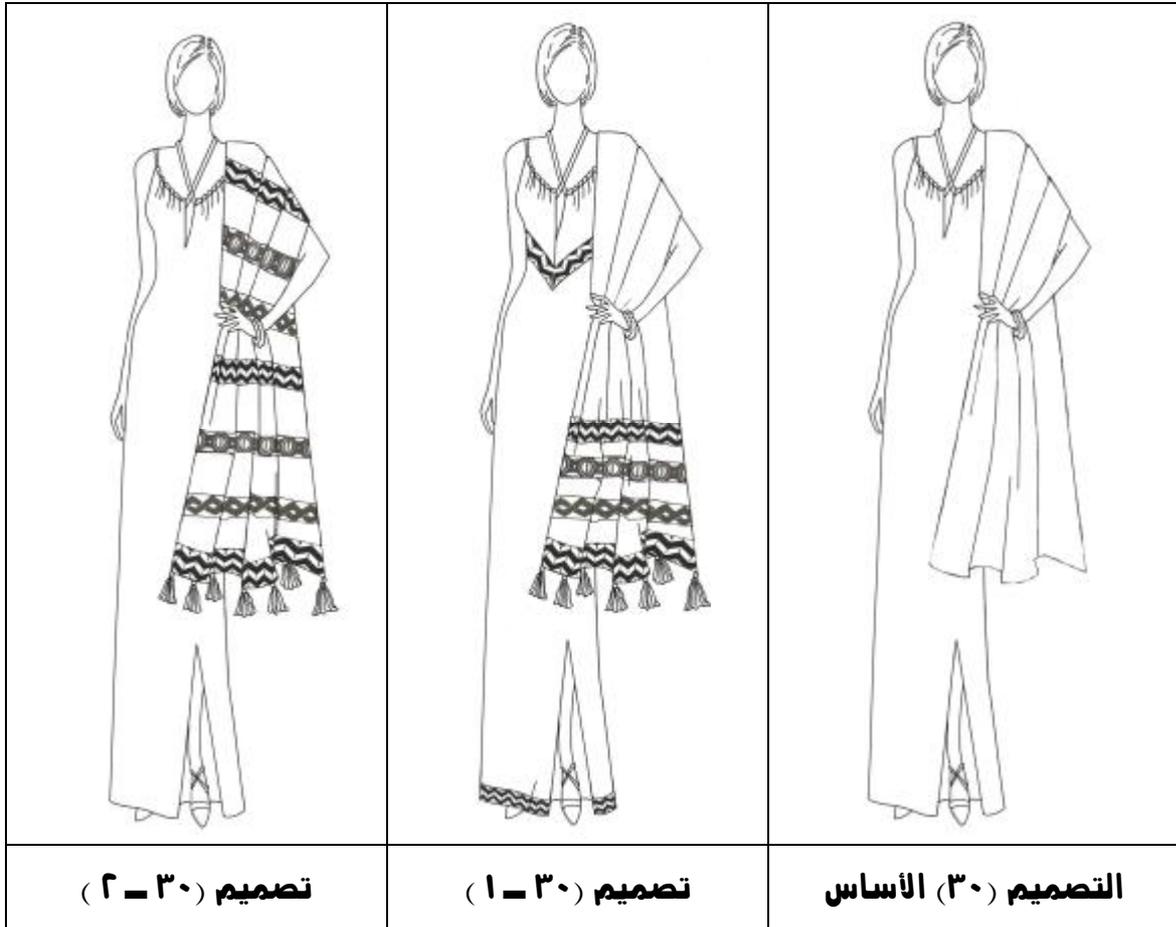
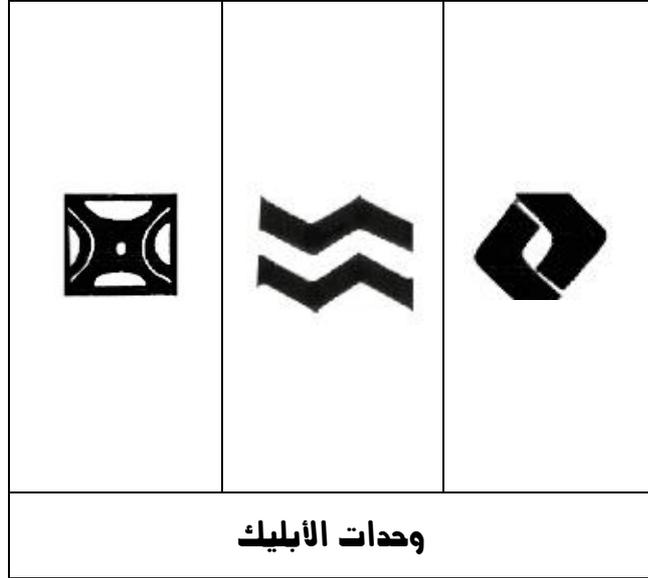
التصميم (٢٩) الأساس



مقترح لتنفيذ التصميم (٢٩-٢)

## تأثير وحدات الأبلية على التصميم

الأساسي (٣٠)





مقرح لتنفيذ التصميم (٢-٣٠)

مناقشة النتائج والإجابة على التساؤلات

# الباب الخامس

## الباب الخامس : مناقشة النتائج وإرجابة على التساؤلات

### مناقشة النتائج وإرجابة على التساؤلات:

١. تم التوصل إلى إيجاد حلول مختلفة ومتعددة ، ناتجة عن وحدات الأبليك ؛ في تصميم أزياء مبتكرة باستخدام نظرية جيلفورد.
٢. استخدمت أشكال مختلفة من وحدات الأبليك في تكوين الشكل الزخرفي للتصميم ، معتمدة على الأشكال الهندسية ؛ ومنها : ( المربع ، المستطيل ، المثلث ، الشكل المنحني) .
٣. أمكن إظهار وحدات الأبليك الهندسية بشكل أساس ، وجعلها سمة أساساً في الأزياء المصممة .
٤. تعددت التكوينات الناتجة من تصميم الزي الأساس ؛ حتى مع استخدام أقل عدد ممكن من وحدات الأبليك ، معتمدة على أسلوب التفكير المتشعب .
٥. أمكن استخدام الحاسب الآلي في تنفيذ (٦٠) تصميماً ، عن طريق التفكير المتشعب ، بإعادة تنظيم وحدات الأبليك المضافة ، والتنويع فيها على التصميمات الأساس .
٦. التصميمات الناتجة أعطت تأثيراً جمالياً وروية فنية جديدة في تصميم الأزياء .  
و ما سبق يجيب على التساؤل الأول والثاني وهما (ما الإمكانيات المتاحة لتصميم الأزياء بتطبيق نظرية جيلفورد وتعتمد على فن الأبليك) ، و(كيف يمكن تطبيق التفكير المتشعب في نظرية جيلفورد لإظهار وحدات الأبليك بتصاميم مختلفة في الزي الواحد عن طريق الحاسب الآلي). وقد أكدت العيدروس (٢٠٠٦م) أن استخدام الأسلوب العلمي "التفكير المتشعب" في تصميم الأزياء يؤدي إلى إنتاج تصميمات مبتكرة متعددة لا حدود لها .
٧. أمكن طرح حلول ومداخل للتجريب على الأبليك المضاف ؛ سواء في التقنية، أو الشكل، أو الخامة ، بأساليب متنوعة ؛ مما أثرى الرؤية الفنية ، وأكد أصالة العمل المصمم .
٨. تميزت التقنيات المستخدمة بالتوافق والتفاعل التشكيلي بين خاماتها المختلفة ، وبين الشكل والأرضية .
٩. ساهمت الخطوات التنفيذية تدريجياً للتقنيات المستخدمة في التعرف عليها ، وفهم أساساتها ؛ وهذا يثري المجال التعليمي لتصميم الأزياء .

١٠. استخدمت الإمكانيات التشكيلية للتقنيات التقليدية المختلفة والمتعددة على القطع المضافة للتصميمات المنفذة ، بصياغات مبتكرة ؛ فأعطت بعداً جمالياً جديداً في تصميم الأزياء في مجال فن الأبليك .
- و ما سبق يجيب على التساؤل الثالث وهو (كيف يمكن توظيف تقنيات الأبليك لإظهار تأثيرات جمالية مبتكرة للأزياء).
١١. استخدمت الخامات النسجية المتنوعة ؛ من حيث السُمك ، واللون ، والملمس ؛ بعد تصنيفها تبعاً لخواصها ، وأساليبها التشكيلية التي تميز كل خامة عن الأخرى ؛ مما أثرى التصميمات المنفذة ، وحقق القيم الفنية والاقتصادية.
١٢. أمكن إعطاء قيم تشكيلية مختلفة ، عن طريق دمج الخامات النسجية المتنوعة ، وإظهار التباين في الشكل والأرضية.
١٣. تم تحقيق الاستفادة من بقايا الأقمشة المختلفة ؛ بتناولها بدرجة عالية من التآلف ، والتركيب ، والصياغة ، والتوافق اللوني ، والاتزان ، والترابط ، والاتساق بين الجزء والكل ؛ مما جسد السمات والعلاقات الحسية والملمسية في التصميمات المنفذة .
١٤. أمكن إبراز القيم الجمالية للتصميمات المنفذة ، عن طريق التفاعل بين الخامات النسجية والخامات الأخرى المستخدمة على وحدات الأبليك المضافة ؛ بإظهار أقصى عطاء تشكيلي وتعبيري لها ، في إطار وحدة متكاملة.
- و ما سبق يجيب على التساؤل الرابع وهو (ما الإمكانيات المتاحة في توليف بقايا الأقمشة لإعطاء تأثيرات ملمسية وجمالية في التصميم) . وقد أكدت دراسة بسيوني ( ١٩٦٩م : ١٢ ) على أن قدرة المصمم على التجريب والتعبير تسوقه لأن يُشكّل - حتى من بقايا الخامات - التعبيرات التي تجعل أفكاره واضحة ، ومثيرة للتأمل والتحليل والتذوق . كما ذكر بسيوني (١٩٨٣م : ٢١٣) أن الفن الحديث أعطى دروساً مباشرة للاستجابة لخامات وبقايا ومستهلكات ؛ يمكن للعين أن تصوغها في قوالب فنية ، فيها إبداع وتجديد.

المخلص و التوصيات

الباب السادس

## أولاً : ملخص البحث

يعتبر فن الزخرفة عن طريق الإضافة فن شرقي الأصل وقد عرف منذ فجر التاريخ حيث أنه من أولى المحاولات المستخدمة لزخرفة الملابس والمنسوجات ، وهو من الفنون الهامة التي ترفع من قيمة القطعة الملبسية وتكسيها رونقاً وجمالاً إذا تم دمجها مع التقنيات المختلفة . وقد ظهر فن الأبليك بأسلوب تنفيذي لا يعتمد على الأسلوب العلمي "نظريات التفكير" في استخدام فن النسيج المضاف - عموماً- على تصميم الأزياء أو خلافه ، كما أنه لم يحظ بشكل كاف للاهتمام به بشكل أساس في تصميم الأزياء . ونظراً للتقدم التكنولوجي المستمر في مجال الخامات والأقمشة ؛ من حيث أنواعها ، وألوانها ، وتصميماتها مع كل موسم ؛ فإن ذلك يحتاج إلى جهد كبير لكي يتم الاختيار السليم لكل من هذه الخامات المستحدثة . لذا تؤكد الباحثة أهمية تطوير هذا الفن في طريقة التنفيذ ، بإدخال تقنيات مختلفة عليه ، وباستغلال الخامات النسجية المتوفرة بالبيئة من البقايا المستهلكة، ودمجها بأساليب جديدة ، واستخدام الطريقة العلمية المتمثلة في نظرية " جيلفورد " لإيجاد حلول ومداخل مبتكرة لتصميم الأزياء عن طريق التفكير المتشعب.

وقد اشتمل البحث على ستة أبواب :

### الباب الأول وقد احتوى على فصلين :

الفصل الأول : مقدمة البحث والتعريف بالمصطلحات.

الفصل الثاني : الدراسات السابقة التي ساهمت في إلقاء الضوء على الخلفية العلمية للبحث .

### الباب الثاني: الدراسات النظرية للبحث ،وقد اشتمل على ثلاث فصول :

الفصل الأول : دراسة تاريخية عن فن الأبليك .

الفصل الثاني : دراسة عن تصميم الأزياء والتفكير الابتكاري .

الفصل الثالث : نظرية جيلفورد "التفكير المتشعب" .

### الباب الثالث: أساليب البحث وإجراءاته .

تضمن هذا الباب المنهج الذي اتبعته الباحثة وهو المنهج التجريبي بالإضافة إلى أدوات البحث وخطوات سير التجربة الذاتية للباحثة وما تهدف إلى تحقيقه من خلال تلك التجربة وأهميتها من الناحية الفنية والتربوية والاقتصادية ثم يلي ذلك شرح طرق إجراء الخطوات التنفيذية للتجربة وما تضمنته من إعداد للتصميم باستخدام الحاسب الآلي ،ثم تجهيز للأقمشة والخامات وتحديد التقنيات.

## الباب الرابع: عرض النتائج .

وقد اشتمل على تصميمات الدراسة التطبيقية وتأثير وحدات الأبليك على التصميم الأساس، ومن ثم عرض التصميم المنفذ من الأمام والخلف.

الباب الخامس: تناول هذا الباب مناقشة نتائج البحث والإجابة على التساؤلات، وكانت أهم النتائج :

١. أمكن إظهار وحدات الأبليك الهندسية بشكل أساس وجعلها سمة أساسية في الأزياء المصممة .
٢. تعددت التكوينات الناتجة من تصميم الزي الأساس حتى مع استخدام أقل عدد ممكن من وحدات الأبليك معتمدة على أسلوب التفكير المتشعب .
٣. أمكن طرح حلول ومداخل للتجريب على الأبليك المضاف سواء في التقنية أو الشكل أو الخامة بأساليب متنوعة مما أثرى الرؤية الفنية وأكد أصالة العمل المصمم.
٤. تم تحقيق الاستفادة من بقايا الأقمشة المختلفة بتناولها بدرجة عالية من التآلف والتركيب والصيغة والتوافق اللوني والاتزان والترابط والاتساق بين الجزء والكل، مما جسد السمات والعلاقات الحسية والملمسية في التصميمات المنفذة.
٥. أمكن إبراز القيم الجمالية للتصميمات المنفذة عن طريق التفاعل بين الخامات النسجية والخامات الأخرى المستخدمة على وحدات الأبليك المضافة بإظهار أقصى عطاء تشكيلي وتعبيري لها في إطار وحدة متكاملة.

## الباب السادس : الملخص والتوصيات

أما أهم التوصيات فكان أهمها:

٣. توجيه المهتمين بجانب تصميم الأزياء بأهمية الربط بين هذا المجال ونظريات التفكير من أجل إعطاء حلولاً ابتكاريه لانهائية قائمة على أسس علمية .
٤. ضرورة تعويد الطالبات بالتفكير في الخامات تفكيراً مدعماً بالأسس الفنية التي تتسم بالجانب الابتكاري ، وتدريبهم على استخدامها لمعرفة القيم التشكيلية لها والكشف عن حدودها وإمكانياتها وما يتحقق عنها من قيم فنية وجمالية ووظيفية في تصميم الأزياء مما يثري المجال التعليمي عموماً.

## ثانياً : التوصيات :-

١. توجيه المهتمين بمجال تصميم الأزياء إلى أهمية الربط بين هذا المجال وبين نظريات التفكير ؛ من أجل إعطاء حلول ابتكاريه لانهائية ، قائمة على أسس علمية .
٢. التأكيد على استخدام التجريب في الأساليب والتقنيات ؛ لإثراء المجال التعليمي لتصميم الأزياء ، بزيادة فرص الابتكار ، وتنوعها .
٣. ضرورة تعويد الطالبات على التفكير في الخامات تفكيراً مدعماً بالأسس الفنية ، التي تتسم بالجانب الابتكاري . وتدريبهن على استخدامها ؛ لمعرفة القيم التشكيلية لها ، والكشف عن حدودها وإمكاناتها ، وما يتحقق عنها من قيم فنية وجمالية ووظيفية في تصميم الأزياء ؛ مما يثري المجال التعليمي .
٤. استخدام بقايا الأقمشة في تصميم الأزياء ؛ لما تحتويه من إمكانات تشكيلية ، وخصائص فنية ، وتربوية ، واقتصادية .
٥. زيادة فرص التجريب في الأساليب والتقنيات المختلفة وتنوعها ؛ للوصول إلى حلول مبتكرة جديدة تضي على الأبليلك نوعاً من الثراء والبعد الفني .
٦. تبادل الخبرات المكتسبة بين المختصات في المجال والتخصصات الأخرى للتطوير ودمجها في التطبيق ؛ لرفع المستوى الفني ، والمهاري ، والابتكاري.
٧. اقتراح دليل للمستهلك والمنتج يوضح فيه طريقة الاستفادة من الأقمشة الفائضة عن الاستخدام .
٨. عمل توعية لجميع فئات المجتمع وذلك عن طريق دورات وبرامج لترشيد الاستهلاك والحد من تلوث البيئة .
٩. إقامة مشاريع عن طريق الجهات المختصة والاستفادة من الأسر المنتجة (المساهمة في فتح مجال لإنشاء الصناعات الصغيرة).

## المراجع العربية :

- ١) إبراهيم ، سحر الهادي مصطفى (١٩٩٦م) : الإمكانات التشكيلية لبقايا الأقمشة والإفادة منها في إنتاج مشغولات نسجية (دراسة تجريبية)، رسالة ماجستير، قسم المجالات الفنية التطبيقية ، كلية التربية الفنية جامعة حلوان، القاهرة .
- ٢) إبراهيم ، مجدي عزيز (٢٠٠٠م) : موسوعة المناهج التربوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة .
- ٣) أبو جادو :الح محمد علي (٢٠٠٤م) : تطبيقات عملية في تنمية التفكير الإبداعي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن .
- ٤) أبو حطب ، فؤاد وعثمان ، سيد أحمد (١٩٧٨م) : التقويم النفسي، الطبعة الثالثة ، مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٥) أبو حطب ، فؤاد وعثمان ، سيد أحمد (١٩٧٨م) : التفكير دراسات نفسية ، دار الأنجلو المصرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة .
- ٦) أبو عمر ، عبدالسميع (١٩٨٦م) : التراث الشعبي الفلسطيني تطريز وحلي ، الطبعة الثانية ، مطبعة الشرق العربية ، القدس .
- ٧) أبو موسى ، إيهاب فاضل (٢٠٠٢م) : تصميم الأزياء وأساسه العلمية والفنية المساهمة في بناء برامج الحاسب الآلي ، دار الحسين للطباعة والنشر ، شبين الكوم .
- ٨) أحمد ، حنان حسني بشار (١٩٩٥م) : دراسة فنية تطبيقية للاستفادة من بقايا الأقمشة لعمل زخارف مستمدة من العصر الفرعوني لزخرفة الملابس والنسيج ، رسالة ماجستير ، كلية التربية النوعية ، جامعة المنوفية ، مصر .
- ٩) أحمد ، كفاية سليمان وجرجس ، سلوى هنري (١٩٩٤م) : التصميم التاريخي للأزياء الملكية بالعصر الفرعوني وأثره على الموضة ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
- ١٠) أحمد ، كفاية و خليل ، نادية و حجازي ، نجوى والشيخ ، كرامة (٢٠٠١م) : فن توليف الخامات بالتراث المصري ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .
- ١١) أحمد ، يسري معوض عيسى (٢٠٠١م) : قواعد وأسس تصميم الأزياء ، عالم الكتب، القاهرة .
- ١٢) ايتون ، جان (١٩٩٣م) : موسوعة الخياطة "تقنيات ، تفصيل ، أزياء" ، دار الرشيد ، بيروت .
- ١٣) باوزير ، نجاه محمد سالم (١٩٨٤م) : دراسة أساليب فن تصميم الأزياء وأهميته في اختيار ملابس النساء ، رسالة ماجستير ، قسم الملابس والنسيج ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية ، جدة .

- ١٤) باوزير ، نجاته محمد (١٩٩٨م): فن تصميم الأزياء، دار الفكر العربي، القاهرة .
- ١٥) برين ، نهال محمد كامل (١٩٩٩م) : فعالية برنامج مقترح لتنمية التفكير الابتكاري في مجال تكنولوجيا النماذج، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة.
- ١٦) البسام ، ليلي صالح (١٩٨٥م) : التراث التقليدي لملايس النساء في نجد ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ، الدوحة ، قطر .
- ١٧) البسام ، ليلي صالح وحافظ ، منى محمود (٢٠٠٠م): مشغولات الخرز التقليدية في المملكة العربية السعودية، بحث منشور ، مجلة المأثورات الشعبية ، السنة الخامسة عشر ، العدد ٥٨ ، أبريل .
- ١٨) البسام ، ليلي صالح وفدا ، ليلي عبدالغفار (٢٠٠٢م) : التطريز اليدوي ، دار الزهراء للنشر والتوزيع ، الرياض .
- ١٩) بسيوني ، محمود (١٩٦٩م) : مبادئ التربية الفنية ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٢٠) بسيوني ، محمود (١٩٨٣م) : الفن في القرن العشرين ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٢١) بسيوني ، محمود (١٩٩٤م) : أسرار الفن التشكيلي، الطبعة الثانية ، عالم الكتب، القاهرة .
- ٢٢) البنا ، إيمان محمد السيد موسى (٢٠٠٣م) : رؤية تشكيلية معاصرة من خلال فن الخيامية وأثره على بعض المذاهب الحديثة ، رسالة ماجستير ، قسم الخزف ، كلية الفنون التطبيقية جامعة حلوان ، مصر .
- ٢٣) التركي ، هدى سلطان والشافعي ، وفاء حسن (٢٠٠٠م) ، تصميم الأزياء - نظريات وتطبيقات ، مطابع المجد ، الرياض .
- ٢٤) جرجس ، سلوى هنري ومؤمن ، نجوى شكري (٢٠٠٤م) : التراث الشعبي في الوطن العربي ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ٢٥) جروان ، فتحي عبد الرحمن (١٩٩٩م) : تعليم التفكير - مفاهيم وتطبيقات ، دار الكتاب الجامعي ، الأردن ، عمان .
- ٢٦) جلي ، وآخرون (١٩٩٥م) : الموسوعة العربية العالمية ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض .
- ٢٧) جودة ، عبدالعزيز أحمد وقرشي ، وفاء عبدالراضي (٢٠٠٦م): رسم الأزياء والموضة، آرت هاوس للكمبيوتر والخدمات ، القاهرة .
- ٢٨) الحداد ، سعدية مصطفى (٢٠٠١م): بناء وحدة تعليمية مقترحة في رسوم الموضة التوضيحية لطالبات الفرقة الرابعة قسم الاقتصاد المنزلي وقياس أثرها ، المجلة المصرية للاقتصاد المنزلي ، العدد السابع عشر ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة الإسكندرية .

- ٢٩) حسين ، تحية كامل (٢٠٠١م) : الأزياء المصرية من الفراغة حتى عصر محمد علي ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٣٠) حسين ، تحية كامل (٢٠٠٢م) : تاريخ الأزياء وتطورها ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة .
- ٣١) حسين ، تحية كامل (٢٠٠٢م) : الأزياء لغة كل عصر ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٣٢) حسين ، ماجدة خلف (١٩٩٤م) : الإمكانيات التشكيلية لتوليف الخامات لأغطية الرأس في العصور الإسلامية كمدخل لإثراء مكملات الزي في مجال الأشغال الفنية بكلية التربية الفنية ، رسالة ماجستير ، قسم المجالات الفنية والتطبيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٣٣) حمودة ، حسن علي (١٩٨٣م) : فن الزخرفة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والرسائل التعليمية ، القاهرة .
- ٣٤) الحيزان ، عبد الإله إبراهيم (٢٠٠٣م) : لمحات عامة في التفكير الإبداعي ، مطابع أضواء المنتدى ، الرياض .
- ٣٥) خالد ، زينب عاطف (١٩٩٩م) : فعالية برنامج مقترح لتنمية بعض المهارات العلمية في أشغال الأبرة لدى طالبات الشعبة التربوية بكليات الاقتصاد المنزلي ، رسالة دكتوراه ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة المنوفية .
- ٣٦) خليل ، نادية محمود (١٩٩٩م) : مكملات الملابس الإكسسوار فن الأناقة والجمال ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
- ٣٧) درويش ، زين العابدين (١٩٨٣م) : تنمية الإبداع منهج وتطبيق ، الطبعة الأولى ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٣٨) الدريني ، حسين (١٩٩١م) : الإبداع والتعليم العام ، المركز القومي للبحوث التربوية والتنمية ، القاهرة .
- ٣٩) راجح ، احمد عزت (١٩٦٣م) : أصول علم النفس ، الطبعة الخامسة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ٤٠) رأفت ، هديل حسن إبراهيم (١٩٩١م) : مداخل لتدريس الأشغال الفنية بالاستعانة بمكملات الزينة المصرية القديمة القائمة على توليف الخامات ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٤١) رأفت ، هديل حسن إبراهيم (١٩٩٩م) : فن التشكيل بالأقمشة كمدخل لبناء برنامج لأشغال الفنية لطلاب كلية التربية الفنية ، رسالة دكتوراه ، قسم الأشغال الفنية والتراث الشعبي ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

- ٤٢) رشان ، أحمد حافظ و عبدالحليم فتح الباب (١٩٩٤م) : التصميم في الفن التشكيلي ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ٤٣) رفلة ، عنايات يوسف (١٩٧٨م) : القيم الإبداعية في التصوير المعاصر والاستفادة منها في تدريس التدوق الفني في مجال الأزياء ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٤٤) رياض ، عبدالفتاح (٢٠٠٠م) : التكوين في الفنون التشكيلية ، الطبعة الرابعة ، جمعية معامل الألوان ، القاهرة .
- ٤٥) زكي ، عماد و موسى ، عزت (١٩٩٥م) : تصميم الأزياء ، دار المستقبل للنشر والتوزيع ، الأردن .
- ٤٦) زكي ، لطفي محمد (١٩٦٩) : التربية الفنية المعاصرة ونظرية التفكير ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٤٧) زلط ، على (١٩٩٥م) : الموضة الملبسية بين المحلية والعالمية ، مجلة بحوث الاقتصاد المنزلي ، المجلد الخامس ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة المنوفية .
- ٤٨) سفيان ، إلهام بنت نفيس (١٩٩٠م) : دراسة أثر الألوان على تصميم الأزياء للمرأة ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية ، جدة .
- ٤٩) سفيان ، إلهام بنت نفيس (١٩٩٨م) : دراسة الأزياء للمرأة السعودية من الناحيتين الفنية والتسويقية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية ، جدة .
- ٥٠) السيد ، إلهام محمد يسري محمد (١٩٩٥م) : التطريز الآلي واستخدامه في صناعة مكملات الملابس ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٥١) الشريف ، دلال عبدالله (٢٠٠٤م) : تصميم الأزياء باستخدام الإمكانيات التشكيلية لتوليف الخامات ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية ، جدة .
- ٥٢) شريف ، فريال عبدالله بالمنعم (١٩٧٩م) : نظريات في أسس التصميم والإفادة منها في إنتاج تصميمات زخرفية معاصرة ، رسالة دكتوراه ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٥٣) شوقي ، إسماعيل (٢٠٠١م) : الفن والتصميم ، زهراء الشرق ، القاهرة .
- ٥٤) شوقي ، إسماعيل (٢٠٠٢م) : التصميم عناصره وأسس في الفن التشكيلي ، الطبعة الثانية ، زهراء الشرق ، القاهرة .
- ٥٥) الشيخ ، سامية احمد مصطفى (١٩٨٧م) : الإمكانيات التشكيلية لاستخدام الشرائط كوحدات تكرارية في تصميم المعلقات النسجية ، رسالة ماجستير ، قسم المجالات الفنية والتطبيقية ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٥٦) الطنطاوي ، دينا كمال (٢٠٠٣م) : المعطيات التشكيلية للتوليف بين الجلد والتأثيرات  
الطباعة في مبتكرات الستر الضوئية ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ،  
القاهرة .

٥٧) عابدين ، عليّة (١٩٧٦م) : دور التفكير الابتكاري في تصميم الأزياء ، رسالة دكتوراه ،  
كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٥٨) عابدين ، عليّة أحمد (٢٠٠٢م) : نظريات الابتكار في تصميم الأزياء ، دار الفكر العربي ،  
القاهرة .

٥٩) عبد الرحيم ، إيناس عصمت عبد الله (٢٠٠٣م) : تقنيات الأساليب المختلفة لاستخدام  
النسيج المضاف (دراسة فنية تطبيقية مقارنة) ، رسالة ماجستير ، قسم الملابس والنسيج ، كلية  
التربية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٠) عبد الرسول ، ثريا (١٩٧٢م) : فن الألبك " الخيامية " ، رسالة ماجستير ، قسم الأشغال  
الفنية ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦١) عبد الغني ، صبري محمد والرزاق ، مصطفى وعبدالرازق ، سرية (١٩٩٤م) : "التربية  
الفنية" ، مطابع دار المصحف ، القاهرة .

٦٢) عبدالكريم ، محمد البدرى و بشار ، حنان حسني وعلي ، هناء رمزي (٢٠٠٢م) :  
الأنامل الذهبية - أشغال الخيامية ، دار السعادة للطباعة ، القاهرة .

٦٣) عبدالهادي ، عدلي محمد (٢٠٠٦م) : مبادئ التصميم واللون ، مكتبة المجتمع العربي  
للنشر والتوزيع ، عمان .

٦٤) عبيدات ، ذوقان وعدس ، عبدالرحمن وعبد الحق ، كائد (٢٠٠٤م) : البحث العلمي مفهومه  
وأدواته وأساليبه ، دار أسامة للطباعة والنشر ، الرياض .

٦٥) عبيدات ، ذوقان وأبو السميد ، سهيلة (٢٠٠٥م) : الدماغ والتعلم والتفكير ، دار ديبونو  
للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن .

٦٦) العتباتي ، أشرف أحمد محمد (١٩٩٥م) : السمات الفنية لمختارات من الفن المعاصر  
والمرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها في إثراء التذوق الفني ، رسالة ماجستير ، كلية التربية  
الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .

٦٧) العجاني ، تهاني ناصر (٢٠٠٥م) : ملابس النساء التقليدية في المنطقة الشمالية من  
المملكة العربية السعودية دراسة ميدانية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي ،  
الرياض .

٦٨) عصر ، حسني عبد الباري (٢٠٠١م) : التفكير مهاراته واستراتيجيات تدريسه ، مركز  
الإسكندرية للكتاب ، الطبعة الأولى ، الإسكندرية .

- ٦٩) العقيلي ، مضايي راشد (٢٠٠٥م): التفصيل والخياطة المرحلة الثانوية للصف الأول، وزارة التربية والتعليم ، الرياض .
- ٧٠) علي الدين ، محمد ثابت وعبادة ، احمد عبد اللطيف (١٩٩١م): التعلم الإبداعي ، وزارة التربية والتعليم البحرينية ، المؤتمر التربوي السابع ، ابريل .
- ٧١) عليان ، هشام عامر وهندي :الح ذياب (١٩٨٦م) : علم النفس التربوي ، الطبعة الثانية ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان .
- ٧٢) العيدروس، فاطمة عبدالله (٢٠٠٦م): التأثيرات الجمالية لقطع الحلي التقليدية على تصميم الزبي الواحد، رسالة ماجستير ، قسم الملابس والنسيج ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي، مكة المكرمة .
- ٧٣) غانم ، محمد (٢٠٠٥م) : أسس بناء العمل الفني ، كراسات علمية غير دورية تعني بتقديم الدراسات العلمية الحديثة ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة .
- ٧٤) الغرباوي ، حمده محمد (د.ت) : التطريز في النسيج والزخارف ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .
- ٧٥) غيث ، خلود بدر و الكرابلية، معتصم عزمي (٢٠٠٦م) : مبادئ التصميم الفني ، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ، عمان .
- ٧٦) فخري ، محمد هاني ( ١٩٨٢ م ) : التوليف بالخامات النسجية كمصدر لإثراء التشكيل الفني، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، قسم الأشغال الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٧٧) فدا ، ليلي عبدالغفار عبدالصمد (٢٠٠٣م) : أساليب زخرفة الملابس التقليدية للنساء في الحجاز ، رسالة دكتوراه ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية ، الرياض .
- ٧٨) فهمي ، فاطمة وصدقي،سرية و عبدالحليم ،محمد و سليم ، ماجدة (١٩٩٧م) : التربية الفنية وتاريخ الفن ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة.
- ٧٩) القحطاني ، دليل مطلق (١٤٢٠هـ) : الحلي النسائية التقليدية بمنطقة عسير ، مطابع التكنولوجيا ، الرياض .
- ٨٠) القحطاني ، مبارك فهيد (٢٠٠٥م) : أثر استخدام الأسلوب الإبداعي لحل المشكلات على تنمية مهارات صنع القرار لدى مديري المدارس الابتدائية ، رسالة دكتوراه ، قسم الإدارة والتخطيط ، كلية التربية ، جامعة أم القرى ، مكة المكرمة .
- ٨١) كامل ، منير (١٩٩٦م): ندوة التربية والعلمية ومتطلبات التنمية في القرن الحادي والعشرين ، مركز تطوير تدريس العلوم ، جامعة عين شمس ، ديسمبر ، القاهرة.
- ٨٢) الكثيري ، راشد حمد والنذير، محمد عبدالله (٢٠٠٠م) : التفكير -ماهيته-أنواعه-أهميته ، الجمعية المصرية للمناهج وطرق التدريس ، المؤتمر الثاني عشر، القاهرة .

- ٨٣) كوجك ، كوثر حسين (١٩٨٣م) : اتجاهات حديثة في المناهج وتدریس الاقتصاد المنزلي ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ٨٤) كوجك ، كوثر حسين (٢٠٠١م) : اتجاهات حديثة في المناهج وطرق التدريس ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ٨٥) محمد ، أحمد عبد الحفيظ محمد (١٩٩٧م) : تقنيات جديدة لاستخدام بقايا الخامات في التصوير المعاصر ، بحث منشور ، المؤتمر العلمي السادس لكلية التربية الفنية ، مايو ، الجزء الأول ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٨٦) محمد ، سعاد ماهر (١٩٦٩م) : مشهد الإمام علي في النجف و ما به من الهدايا والتحف ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٨٧) محمد ، سعاد ماهر (١٩٧٧م) : النسيج الإسلامي ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية و الوسائل التعليمية ، القاهرة .
- ٨٨) محمد ، كريمان مصطفى بيومي (١٩٩٥م) : دراسة دور المصمم عند ابتكار تصميمات لطباعة المنسوجات، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٨٩) المغربي ، كامل محمد (١٩٩٤م) : السلوك التنظيمي ( مفاهيم وأسس سلوك الفرد والجماعة في التنظيم ) ، دار الفكر ، الأردن ، عمان .
- ٩٠) المفتي ، محمد (١٩٩٥م) : قراءات في تعليم الرياضيات ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة .
- ٩١) المنوفي ، سعيد جابر (٢٠٠٢م) : برنامج مقترح لتنمية الإبداع الرياضي لدى طلاب الصف الأول الثانوي ، المؤتمر العلمي السنوي الثاني لجمعية البحث في تربويات الرياضيات ، دار الضيافة ، جامعة عين شمس ، القاهرة .
- ٩٢) المنياوي ، بثينة (١٩٨٢م) : الأعلام - صناعتها وتطورها ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٩٣) المهدي ، عنايات (١٩٩٧م) : فن استعمال ألوان الجواش ، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير ، القاهرة .
- ٩٤) موسى ، منير وموسى صادق (١٩٩٨م) : استخدام إستراتيجية تقوم على التفكير والتقارير التربوية والتعاون لتنمية المفاهيم الفيزيائية والقدرة على حل المشكلات لدى طلاب المرحلة الثانوية ، رسالة دكتوراه ، جامعة عين شمس ، القاهرة .
- ٩٥) ميمني ، إيمان عبد الرحيم (١٩٩٦م) : دراسة تطوير الملابس التقليدية المتوارثة ومكملاتها للمرأة السعودية في محافظة الطائف ، رسالة ماجستير ، كلية الاقتصاد المنزلي ، مكة المكرمة .

- ٩٦) ندا ، محمد لبيب محمد (١٩٧٧م) : بقايا الخامات وصياغتها ابتكاريا والإفادة منها في التربية الفنية بالمرحلة الإعدادية ، رسالة ماجستير ، كلية التربية الفنية ، قسم الأشغال الفنية جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٩٧) نصار ، عابدة (١٩٧٤م) : المشاكل والصعوبات التي تقابل صناعة الملابس ، رسالة دكتوراه، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٩٨) نصر ، إنصاف حسن (١٩٧٧م) : عروض الأزياء من الناحيتين الفنية والفسولوجية رسالة دكتوراه ، كلية الاقتصاد المنزلي ، جامعة حلوان ، القاهرة .
- ٩٩) نصر ، ثريا أحمد (١٩٧٢م) : النسيج المطرز في العصر العثماني في مصر ، رسالة دكتوراه ، المعهد العالي للاقتصاد المنزلي ، القاهرة .
- ١٠٠) نصر ، ثريا (١٩٩٨م) : تاريخ أزياء الشعوب ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ١٠١) نصر ، ثريا (٢٠٠٢م) : التصميم الزخرفي في الملابس والمفروشات ، عالم الكتب ، القاهرة .
- ١٠٢) وهبة ، مراد (١٩٩١م) : الإبداع والتعليم العام ، المركز القومي للبحوث التربوية والتنمية ، القاهرة .
- ١٠٣) اليماني ، سهيلة حسن (٢٠٠٢م) : دراسة تحليلية لزخارف البراقع الشعبية لتصميم كلف ملابس النساء وتنفيذها بأسلوب النسجيات المرسمة ، رسالة دكتوراه ، قسم الملابس والنسيج ، كلية التربية للاقتصاد المنزلي ، مكة المكرمة .

## المراجع الأجنبية :

- 104) Abrams , Gone (2003) :Creative Quilt , Stacey International , London.
- 105) Brittain, Judy (1995): step-by-step Needlecraft Encyclopedia , Dorrling Kindersley limited , London .
- 106) Brown,Pauline (1989) :Applique ,Published by Merehurst , London.
- 107) Gorrigan, Gina (2001) : Miao Textiles from China , British Museum ,London.
- 108) Guilford, J.P (1981) :Factors that Aid and Hinder Creativity ,Publishing Dubuque,London.
- 109) Gillow ,John & Sentance, Bryan(2004):World Textiles, Iqqq Thames& Harson Ltd, London.
- 110) Horn,Marilyn.(1981):The second Skin An Inter Disciplinary study of clothing, ,Third Edition, Houghton Mifflin company, Boston.
- 111) Jones ,Sun Jenkyn(2002):Fashion design, Laurence King publishing ,London.
- 112) Kay Wilson(1979): Ahistory of Textiles ,wesnview press boulder Colorado, united States of America.
- 113) King , Nigel & Anderson Neil (2002): Managing Innovation and Change-Acritical guide for Organizations , Thomson Learning ,London.
- 114) Lupo , Adams, (1987) :Clothing Decision, Glencoe Publishing company, (U.S.A) .
- 115) Mercik , Agnes (1997) :Appliqué Innovations ,Sterling Publishing company, New York .
- 116) Misumura, Sulko Shoin(1992):new wave Quilt collections setsukosegawa and 32 international outists, Japan
- 117) Paine, Sheila (1995) : Embroideny From India Pakistan, British Museum , London.
- 118) Regensteiner ,Else(1986):The Art of Wearing,Schiffer publishing Ltd,west chester, Pennsylvania ,Third Edition.
- 119) Ross,Heather colyer(1998):The Art of Arabian costume Saudi Arabian profile, Forth edition, Arabesque commercial SA, Switzerland .
- 120) Topham ,John , Landreau Anthony & E.Mulligan , William(2005) : Traditional Crafts of Saudi Arabia ,Stacey International , London.

- 121) Turner, Wilcox(1992) : The Dictionary of Costume , Warier International Ltd , Scotland.
- 122) Webb, Ante & Rasalyn, Lesters (1987) : Clothing Decision , Gleacoe pulbhshing Company, (U.S.A).

## S u m m a r y

The art of ornamentation through adding is considered to be an eastern art and it has been known in the beginning of the history because of its first usage in embellishing the clothes and textiles. It is an important art which gives a value to the cloth esthetics by incorporation of different techniques .also, it is an important art which increases the value of the clothing piece and profits it beauty and loveliness if it has been merged by using different techniques. There appeared the art of the appliques with an executing way that does not count on the scientific way (Thinking Theory) of using the added art of textile - in general- on the couture and the like. Also it has not enough attention in essential way in the couture. As a result of the continual progress of technology in the textiles' and fabrics' field ;regarding its sort, its color and its design matching every season, we need a lot of effort to make the good choice of the new textiles. So, the researcher emphasize the importance of improving this art with the executing way, by using different techniques, taking advantage of the textile fabrics that available in our environment from the consuming surplus and merging it by using different techniques , and using the scientific way from Gilford theory in finding solutions and creative accesses in the couture by the way of divergent thinking .

This research involves six sections:

**The first section contains two chapters:**

The first chapter: It involves the introduction of the research and the definitions of the terms.

The second chapters: it involves the previous study which helped in focusing on the scientific background of the research.

**The second section:**

The theoretical study of the research. It contains three chapters:

The first chapter: a historical study of the art of the appliqué.

The second chapter: a study of the couture and the creative thinking.

The third chapter: Gilford' theory "Divergent Thinking".

#### The third section:

the methods of research and its procedures

This section in which the researcher followed talks about an experimental methods and its materials in addition to the research's tools and a personal experiment of the researcher and what she aims to achieve through this experiment and its importance of the following side the artistry, educational and economical side. Then following that an explanation of the executing steps of experiment and what it contained in preparing the raw using the computer then preparing the fabrics and textiles and set the techniques.

#### The Fourth section:

The practical experience

Which contains the designs of the practical study and the effect of appliqués unites on the main design, then introducing the executing design from the front and the back.

#### The Fifth section:

This chapter talked about the results of the research and consuming the hypothesis.

The most important results were:

1-There was a possibility in showing a geometrical appliqués unites as fundamental figure <sup>3</sup> take it basic characteristic in the designing fashion.

2-there were a multiple of the formation which was a result from designing the main uniform even with using less numbers of the appliqués unites depending on the style of divergent thinking.

3-they could suggest solutions and entries for experimenting on the additional appliqués whether it was in the

technology or in the figure or in the raw materials in a different style which richen the vision and reassure the original of the designing piece.

4-It had been accomplished the benefit from the different remaining fabrics by having it merged in high level of coordinating ,composing ,color harmony and the linkage between the parts which expresses the themes and sensational relations.

5-there was a possibility for displaying the beauties of the executives designs by interaction between the raw material of textiles and the other materials used in appliqué units to show an extremely impressive expression of a framed integrated unit.

### The six section

The Summaryand recommendations

The most important recommendations were:

1- To show the ones who are interested in fashion designing ,the way of linking this field and the theory of thinking to have an endless creative solutions base on a scientific way.

2-To show the importance of making the students used to think about raw materials and training them to use that materials to know their formation values to expose the possibilities , the limitations and their artistic values.

Kingdom of Saudi Arabia  
Ministry of High Education  
Deanship of High Education and Researches  
General presidency for Girls' College of Education In Holy Makkah  
Education College for Home Economic  
Clothing and Textiles

**Creative Fashion  
Design By Using  
Applique Techniques**

**A thesis Submitted to Partial Fulfillment of Requirement for the Degree of M.Sc  
in Home Economic Clothing and Textiles (Fashion Design)**

**Prepared By**

Wesam Yassin Abdulrahman Sabbagh  
Lecturer in Section of the Cloth & Textile

**Supervised By**

Dr. Suhila Hassan Abdulllah Alyamani  
Assistant Professor Cloth & Textiles  
Dean of Education College for Home Economics

1428 - 2007