الثابت والمتغير في الانظمة البنائية لتصميم العلامة [اللوغو]

فلاح حسن علي العتابي
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

تسعى هذه الدراسة الى البحث في (الثابت والمتغير في الانظمة البنائية لتصميم العلامة). اذ ان العملية التصميمية تخضع للكثير من المتغيرات، وقد تكون تلك المتغيرات مباشرة او غير مباشرة، جذرية او سطحية، صغيرة او كبيرة، وقد تتداخل هذه المتغيرات للحصول على تكوين متكامل. من هنا جاءت اهمية دراسة موضوع الثابت والمتغير ودورهما في بنية تصميم العلامة.

أولاً: المشكلة:

الثابت والمتغير من المتغيرات المهمة التي ما تزال تثير العديد من التساؤلات والتفسيرات المختلفة في تأثيرها على ادراك وتلقي الفكرة التصميمية، لا سيما ما يتعلق بالجوانب المعرفية والتأويلية.

ان قراءة العلامة لابد ان تتوفر على تفاعلنا مع الرموز، اي قراءة للاشياء الرمزية التي تعتمدها المؤسسات من اجل تأسيس تسمية شكلية تعتمد على تكثيف المعنى او الاقتراب منه او الاحالة عليه. وعلى هذا الاساس فان العلامات بجميع انواعها ليست مجرد هوية بصرية، فحسب بل هي اداة تعريف وسلسلة من القيم التصميمية والتواصلية ولكون العلامة منظومة بصرية ورمزية دلالية نحاول الوصول من خلالها الى المشكلة الاساسية في هذا البحث والتساؤل الى..

١- ماهو الثابت والمتغير في تصميم العلامة، وهل لهما الدور في تحقيق الجذب؟

٢- هل الثابت والمتغير شرطان أساسيان في تأسيس الأنظمة البنائية لتصميم العلامة؟

ثانياً: الأهمية:

تكمن اهمية البحث في تحديد الثابت والمتغير والمفاهيم والسياقات التنظيمية في بنائية العلامة واثارة التساؤلات المتعلقة في تصميمها ودراسة المفردات ومعطيات المتكون التصميمي من خلال الانظمة البنائية وطرائق تركيبها .

ثالثاً: الأهداف:

١- الكشف عن الفاعليات التي سيؤديها الثابث والمتغير في الانظمة البنائية لتصميم العلامة.

٢- تحديد مرتكزات تصميمية لتفعيل الثابت والمتغير في الانظمة البنائية لتصميم للعلامة.

رابعاً : الحدود:

يتحدد البحث بدراسة الثابت والمتغير في الانظمة البنائية لتصميم العلامة التجارية لكبريات الشركات في العالم.

خامساً: تعريف المصطلحات:

الثابت لغة: ((ثبت الشيء، يثبت ثباتا فهو ثابت وتثبيت وثبت وأثبته وثبته وكلها تعني ثبوت الشيء، ويقال ثبت فلان في المكان،ثبت ثبوتا، فهو ثابت))[١].

الثابت اصطلاحا: ((الثابت لإقامة الأشياء أو الهيئات تحقق موضوعاتها وتسمى بثبات الموضوع او ثابت التصميم))[٢].

التعريف الإجرائي: هو الصمود والإصرار والتصميم ويتميز الثبات بالديناميكية ويعني الاستقرار في الشيء مهما تعرض إلى متغيرات زمانية.

المتغير لغة: ((تغير عن حالة: أي تحول وغيره وجعله غير ما كان، وحوله وبدله وغير الدهر))[٣].

المتغير اصطلاحا: ((ما يمكن تغيره، أو ما يمكن تغييره أو ما يترع إلى التغيير، والمتغير هو الانتقال من حالة إلى أخرى))[٤].

التعريف الإجرائي: هو التحول الذي يطرأ على البنية التصميمية وتغير في القدرة التعبيرية وهو غير منتهي لا حدود له، لأنه في استمرارية دائمة.

النظام في اللغة مشتق من الفعل "نظم" والنظام: ((الخيط الذي ينظم بـه اللؤلـؤ ونظم من لؤلؤ، وهو في الأصل مصدر. وجاءنا نظم من جراد وهو الكثير. أما الإنتظام: فهو الإتساق))[٥].

ويرد تعريف **النظام في معجم أكسفورد:** بأنه منهج أو منهجية، ينجز أو يرتب في تجانس وتناغم، وهو مجموعة من العلاقات المتبادلة والمتناغمة أو العلاقات المعتمدة على بعضها البعض والتي تشكل في النهاية كلاً معقداً.

البنية لغة: البنية ((ما بنيته، البنى، والبنى، وأبنـيته، أعطيته بناءً، او مـا نبني به دارا))[٦] ، **والبنية** ((نظام تحويلي يشتمل على قوانين ونعني عبر لعبة تحولاتـه نفسـها، دون ان تتجاور هذه التحولات حدوده او تلتجئ الى عناصر خارجية. وتشمل البنية على ثلاثة طوابع ، هي الكتلة / التحول / التعديل الذاتي. والبنية مفهوم تجريـدي لإخضـاع الأشكال الى طرق أستيعابها))[٧].

وتعرف على انها ((للبنية معنى خاص وهو أطلاقها على الكـل المؤلـف مـن الظواهر المتضامنة بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعـة للظـواهر الأخـرى، ومتعلقـة بها))[٨]، لذلك يرى الباحث ٱنسجاماً على ما أجمعت عليه المعجمات العربيـة والأجنبيـة على أنّ البنية هي بناء فكري يطوره المصمم، وهذا يعني ان للبنية أكثر من مستوى فني كالمستوى الدلالي والمستوى الاٌجتماعي والمستوى السياقي. ويعـرف الباحـث **(النظـام البنائي)** تعريفاً اجرائياً على انه انساق العلاقات التصميمية التي تنطوي تحتهـا تصـميم العلامات.

العلامة: تكاد الدراسات اللغوية الحديثة – خاصة المتصلة بالسيميائية – ((تجمـع على أن السيميائيات هي العلم الذي يدرس العلامات))[٩], وباعتبار اللغة مجموعـة مـن العلامات , فهي واقعة في إطار هذا الدرس السيميائي ولذا وقد ألمـع الفـارابي إلـى أن ((الألفاظ علامات مشتركة إذا سُمعت خطر ببال الإنسان الشيء الذي جُعل اللفظ علامـة له, وليس لها من الدلالة أكثر من لك. وذلك شبيه بسائر العلامات التي يجعلهـا الإنسـان لتذكره ما يحتاج إلى أن يذكره, فليس معنى دلالة الألفاظ شيئًا أكثر من ذلك))[١٠].

بدا التطور الجلي في مفهوم العلامة Signe مع ولادة علم السـيميولوجيا, وقـد عرفها دي سوسير بأنها ((المجموع الناجم عن ارتباط الدال بالمدلول))[١١] وهمـا – أي الدال والمدلول – يتمثلان في التصور Concept والصور الصـوتية Sound image,

وهذان الوجهان مرتبطان ارتباطا وثيقا برباط نفسي أو وحدة نفسية متعلقة بتداعي المعاني associblive[١٢]. فالدال هو الصورة اللفظية (الصوتية), والمدلول هو الفكرة أو التصور, وقد أضاف أوجدن وريتشارد ثم أولمان ومن تبعهم فكرة ((المرجعية, وهي ما كان دي سوسير قد أهمله وأغفله, وإن ظل المرجع عندهم خارج عملية الاتصال, وخارج النظام اللغوي, وظل بالتالي يستدعي التفسير))[١٣].

ويعرف الباحث العلامة كل ما يميز منتجا سلعة، وتشمل على وجة الخصوص الاسماء المتخذة شكلا مميزا، والامضاءات ، والكلمات والحروف ، والارقام والرسوم، والرموز، التى تتخذ شكلا خاصاً ومميزاً لها.

الفصل الثاني: الاطار النظري

اولاً: الثابت والمتغير:

الثابت : يأتي الثابت عكس المتحرك او المتغير، وكل شيء لا تتغير حقيقيته بتغير الزمان هو ثابت، والثابت هو المستقر، والثبات غير الثبوت والفرق بينهما ان الثبوت يتميز بالجمود والسكون في حين يتميز الثبات بالحركة والديناميكية ويغير ايضا الرسوخ والاستقرار.

((اعتمدت الفلسفة منذ الاغريق وحتى الان على الثنائيات، فالجوهر يقابله عرض والثابت يقابله متحرك، والحياة يقابلها الموت))[١٤]. وانطلاقا من ذلك تكون كلمة الثابت رمزا او دلالة معنية، مستقرة لا تتغير وقد يطلق عليها ثابت منطقي، او ثابت رياضي او قياسي، وهنالك حاجة للثابت في التصميم لاقامة اشكال او هيئات تحقق موضوعاتها وتسمى بثابت الموضوع او ثابت التصميم، اي الاسس التي يبنى عليها التصميم، والثابت في العلامة هي مساحتها واسمها. اللذان يسهمان بشكل فعال في بناء تصميمها. ويرى الباحث تتمتع العلامة بامكانيات عالية في استيعاب وتأويلات ومتغيرات في شكلها من حيث التجريد والتكثيف، ويحرك المصمم عناصره ويزيل عنها صفة الثبات لكي يمنح المتلقي فرصة التحرر من المطابقة والاستدلال، ويتعزز ذلك باختيار عناصر غير مألوفة او عناصر موضوعية تدخل في صلب اهتمام المتلقي مما يجدها متعة، وهذه المتعة هي ليست الناتج الوحيد من المشاعر والانفعالات التي تتولد عن الاتصال والادراك لدى

المتلقي، اذ يضاف الى ذلك ((الشعور بالاكتشاف والتأمل والفهم والتغير المعرفي والدهشة والاهتمام والتوقع والشعور بالغموض))[١٥].

وترتبط هذه العملية في تأسيس الفكرة وآليات تحولها اللامادي الى المادي وبعد اجراء الكثير من التغييرات والتعديلات (حذف واضافة) بما يخدم تحقيق التصميم.

وبهذا الخصوص فأن الباحث يرى ان من الممكن للمصمم ومن خلال الحجم والشكل ان يحقق الانسجام في العلاقة بين الاشكال والصور والحروف داخل فضائها واحداث التوازن الذي يعد من وسائل التنظيم التي تثير اهتمام المتلقي وتجذب انتباهه، والمكونات التي تستند اليها العلامة تستمد فاعليتها وقابليتها على الثبات من كثافتها وتحولاتها لا من وضوحها بالمطابقة مع صورتها، اذ ان المتلقي لا يفكر في كيفية ايجاد الاسس التي هي الاساس في مشروع المصمم، انما هي علاقات متشابكة ومتحولة ((تتمثل طاقة التغيير التي تندرج فيها الحركة من ثبات الى ثبات اخر جديدا خاضعا لمنطق الكيف، في حركة علاقاتها))[١٦].

وتعتمد عملية البناء التنظيمية في تصميم العلامة لاظهار بنية الثوابت، بنية شكلية جاذبة على عدد من العناصر البنائية للشكل وابتكار نظم وعلاقات ربط هذه العناصر للبناء الشكلي بما يحقق الجاذبية البصرية نحوها. ((فالاشكال المدركة تمثل المحصلة النهائية لتفاعل القوى الشكلية الثابتة والمتغيرة والسائدة منها والساندة))[١٧] .

ويرى الباحث ان الثابت والمتغير هما اكثر فاعلية واهمية في جمع العناصر وتكون بمثابة نواتج للبناء التصميمي. ((تنتج الصورة المركبة من اندماج عناصر الشكل القابلة للتحول في الصورة المستوعبة بعناصر الشكل القابل للتحول لصورة الذاكرة لنظام مختلف من الاشياء، يتم الاندماج تحت واقع شمولي له القوة لينقل الصورة المركبة الى مجال منفصل عن البيئة المستوعبة))[١٨].

وترتبط الحركة بعدد من الفعاليات التي تشد الانتباه وتركز على خصائص في تصميم العلامة وفق شروط التباين، وتضم مواقع الاختلافات. [١٩]

١- الانتقاء: ادراك الاشياء البارزة عن محيطها غير المتمايز.

٢- التجميع: ادراك التشابهه بالاختلاف عن المحيطات مع اهمال الاختلافات الجزئية.

وهذا يقع ضمن المعالجات التي يقوم بها المصمم املا في تحقيق حالة التمايز وتجاوز الواقع بتوليف مفردات الواقع ذاته.

المتغير: ان الجذر الاصطلاحي لمفهوم التحول يؤكد ان المتغير يلحق بالاشياء وهو قسمان: تحول في البنية العميقة وتحول في المظاهر.

((والمتغير في المكان الذي تسببه قوى معينة والذي يستغرق زمنا معينا))[٢٠].

فهو تغيير موقع الجسم في الفضاء حسب قوانين محددة ودقيقة تشمل السرعة والاتجاه والمسار الذي يسلكه ذلك الجسم اثناء حركته، والحركة بداية الارتباط بالثابت او المتغير وانها عمليات دافعة تقع ضمن عمليات سحب حركة عين المتلقي ودفعها باتجاهات المسارات داخل العمل التصميمي والمتغير منطق الاشياء المتفاعلة داخل دوائر التخصص وذلك بانفتاح القبلي على البعدي وفق عمليات منظمة يقودها الوعي المتخصص وتؤثر فيها مرجعيات ضاغطة تؤسس فعل التغيير وتحققه.

ويرى الباحث ان المتغير حالة نقيض الثابت، من السلب الى الايجاب والتغيير والزمن هما لب الحركة ويعدان مقياسيي الحياة، والتغير يحدث بقوة مؤثرة ولا يمكن حدوث اي حركة بدونها، ولا يمكن تصور وقوع حركة لجسم ما من دون سبب قوة، والتطور يرتبط بالتقنيات والعدد والادوات الداخلة في عملية الانجاز كما يشمل طبيعة الوسائط الناقلة وقدرتها على تحقيق افضل انجاز للعمل التصميمي واذا ما فهما ان المتغير هو تغير نظم العلاقات البنائية وتحول مسارها من اتجاه الى اتجاه اخر معين.

((يشير "ولفن في كتابه المبادئ" الى احتمالين يسببان المتغيرات الدورية في الفن وما يتعلق بالفن من وسائل معرفية فالاحتمال الاول: يحدث المتغير في الاشكال نتيجة لتطور داخلي، بمعنى ان جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه الى حد ما والاحتمال الثاني ان التغير يحدث بفعل دوافع ومرجعيات ضاغطة خارجية)) [٢١] .

ونرى ان الاحتمال الثاني هو الاقرب الى حدوث عملية التغيير في المعرفة الفنية بشكل عام وفي الاتجاهات والاساليب التصميمية بشكل خاص، وعلى الرغم من ان بعض اشكال الادراك الحسي لها وجود سابق بحيث تشكل امكانيات معينة تنمو وتتطور، وكيف يحدث ذلك التغيير.. فهذا يرجع الى ظروف خارجية.

وقد جرت محاولات عديدة لادخال احساس الحركة في العمليات الفنية بوجه عام والعمليات التصميمية بوجه خاص، فحتى الفنانون الاوائل الذين كانوا يعملون في اعماق كهوفهم وفي ضوء مشاعلهم كانت تشغلهم فكرة التعبير عن التغيير في اشكال الحيوانات التي رسموها على الجدران.

((وبما ان العمليات التصميمية هي من الفنون البصرية التي تعتمد عملية تنظيم عناصرها المرئية البسيطة فان امكانية تغيير مجالها تكون بطريقين)). [٢٢]

١- طرح سمات تحفيزية للدماغ من خلال العمليات التصميمية التي تمتلك عناصرها علامات ارتباط معينة اذ يقوم الدماغ بعمليات تنظيم جديدة.

٢- التعبير حركة فعلية (الميكانيكية) الناتجة من مؤثر منظم او عشوائي.

ويرى الباحث ان المتغير لا يمكن عده حتمية صارمة ولا الفوضى التي تحدث بالمصادفة، بل هو تحول قصدي ارادي ينجز بوعي التجربة وتأثير المجاورات وهذا يعود لقدرة الفن باستقطاب كل ما يحيط به وتحويله الى بنية جمالية، وعليه فالمتغير الصفة الاكثر تمايزا في المنجز التصميمي بل هي الاساس الذي ترتكز عليه آلية التنوع والاختلاف في الاتجاهات والاساليب الفنية ((التغيير يكسب العمل التصميمي قوة دافعة يرغمه في الانحراف عن مسارات الثبات والتكرار والتناسخ والاستعارات المتماثلة للتجارب الفنية))[٢٣].

ان نظام التغير والتحول في العمل الفني يشمل بنية التكوين باكملها فهو اي العمل الفني ينحى باتجاه معين من خلال التأكيد على عنصر او جزء من بنية التكوين وتفعيله ومضاعفة وظائفه البنائية والجمالية.

لذا نرى المصمم يعمد الى ايقاف او تثبيت الحركة او اقتطاعها من زمنها ورسم حدود تنوعات عناصرها الداخلية وهو ما يعرف بالحركة او الموازنة في الثبات التي تعني تنسيق كل العناصر المرئية الداخلية في التكوين الشكلي.

ثانياً: اهمية وظيفة النظام

يشير "أرنهايم" للنظام بأعتباره عملية منهجية لتنظيم الكل، ويهدف الى إيصال معنى العمل بشكل منظم ومنسّق، ((يدخل في مجالات عديدة لتشكيل مواد أو جزيئات عدة تتضمن نظماً ثانوية، وتجمع في نظام واحد، وتحقق حينها حالة التجانس الكامل، ويُعد النظام أساسياً ولاغنى عنه في التعامل مع اي تنظيم، وهو ضروري لتنظيم الأجزاء ضمن الكل لتجنب التناقض والتنافر، وإن أي عمل يكون له معنى وفائدة، فأنه يجب أن يقدم بشكل نظامي منسق))[٢٤] ، وأي عمل تصميمي يكون إعتباطياً مالم يستند الى نظام معين، فالنظام بمثابة العمود الفقري لاي عمل تصميمي، وهو مجموعة القواعد والمرتكزات، ويكون بمثابة خارطة عمل للمصمم.

يدخل النظام بشكل واسع في شتى العلوم والميادين، فهناك نظم الأعمال ونظم الحواسيب، ونظم المعلومات، والنظم الحياتية وغيرها، ولكل نظام حدود يقع ضمنها، ماهو خارجها يشكل "البيئة" التي تحيطه، وبيئة نظام تصميم ما تتضمن أية فعالية تقع على المساحة المسطحة لمادة التصميم بأبعادها وحدودها القياسية.

ومن زاوية أُخرى ((النظام بالنسبة للمصمم وسيلة أو عملية إجرائية لإنجاز العمل إنجازاً متسلسلاً ومنطقياً، ينبغي الوصول الى ربط العناصر بعضها مع البعض في تشكيل متواصل ليحقق المضمون الفكري المطلوب))[٢٥] ، فهو ضمن ذلك السياق يُعد آلية لتخطيط وترتيب العناصر والأسس ونتائج العلاقات التصميمية على وفق ذلك فأنه يتضمن عدداً غير محدد من الأجزاء والتي لا تشترك في النظام من خلال خصائصها الأساس فحسب، بل من خلال قيمها الموضوعية التنظيمية في النظام.

من خلال تحديد مرتسمات التنظيم الشكلي الفضائي كواحدة من بين نتائج تصميم النظام في المطبوعات، لهذا فأن الخصائص التي يتمتع بها مستمدة من الخواص الطبيعية مثل الإستمرارية، الدوام، الثبات.

إن ما يحكم عمليات التنظيم هو التسلسلية كل بحسب موقعه وأهميته في الفضاء التصميمي، فمن الضروري ذكر الشروط التي تحدد ذلك منها التكرار، التشابه، الترتيب، التناظر، التساوي وهذه الشروط ينبغي ان تكون حاضرة في تلك العمليات، فالمصمم يتبع التكرار وغيره لاعطاء الفضاء التصميمي والوحدات الشاغلة له تنظيماً شكلياً فضائياً مؤثراً في المتلقي، ((أما اللانظام فيعني العشوائية، لاسيما أن عملية التنظيم الأولية هي مقدمة نظام حتى الإنتظام، ويمكن تحقيق النظام من خلال مجموعة تنظيمات وكل هذه العمليات مرتبطة معه بقوانين، فأي نظام مسبوق بعمليات تنظيم هي مرتبطة معه بقوانين ونظريات، وفي التصاميم ينظر الى الأشكال اولاً، فالنظام الشكلي هو الرئيس والنظم الأخرى تابعة له، ويسمى النظام أحيانا بناء تنظيمياً لأنه علاقات وتوزيع وترابط في المتكون التصميمي لبناء متداخل ومتماسك))[٢٦].

ويرى الباحث النظام هو بناء يحقق الترابط والتجانس من خلال التنظيم، وتنظيم العلاقة بين المفردات بحسب التكوين التصميمي ومحققاً الوحدة في بناء التصميم، وتتحقق انواع من العلاقات التي تربط بين العناصر من أجل تحقيق سمة تكامل الهيأت والأشكال

بعضها مع البعض الآخر، وقدرة تلك الأشكال على النمو والإندماج من أجل إدراك المجاميع للشكل في المجال المرئي.

وعليه فأن التنظيم بحد ذاته يمثل ((التكوين الشامل أي إحداث الوحدة والتكامل بين العناصر المختلفة للعمل من خلال عمليات التنظيم))[٢٧] ، أي الناتج التكويني لابد له من توفر التكامل بين الوحدات التصميمية كافة، وصولاً الى تحقيق أفضل التنظيمات على وفق إنسجام وتوافق متماسك، لأن الأشكال المنتظمة تربط أجزاءها ترابطاً نظامياً، لذا توصف بالإستقرار والثبات، وتحدد الإنتظامية قابلية النظام على التنظيم والترتيب للأجزاء[٢٨].

ثالثاً: الأنظمة التصميمية:

تتشكل الأنظمة التصميمية تبعا لفكرة المصمم او لما تتطلبه الفكرة التصميمية، لذلك تكون الدراسة الواسعة والموضوعية من قبل المصمم مرتكزة على اختيار النظام التصميمي الذي يعتبر العملية الاخراجية للعلامة، عملية تواؤم بين الرموز المستخدمة والاشكال والعناصر فهي عملية تنظيمية.

(ان الاسس العامة التي تحكم اي عمل تصميمي هي العلاقة بين بعده الفني- الجمالي من جهة ووظيفته من جهة اخرى، وتعتمد فاعلية هذه العلاقة على خبرة وابداع المصمم في تنظيمه للعلاقات بين المفردات البصرية والفضاءات المحيطة بها في اطار معين)[٢٩] والطريقة التي تتخذ بها المفردات او العناصر الفنية موضوعها في التكوين الفني للصورة هي ما نطلق عليها بالشكل مع تنظيم للدلالات التعبيرية والحسية لهذا النتاج اذ يسهم كل عنصر بدوره في اغناء الشكل وقد بنيت هذه التنظيمات على تجارب عديدة. وهناك انظمة تصميمية عديدة ومتنوعة منها:

- النظام التصميمي الخطي
- النظام التصميمي البؤري
- التنظيم الشعاعي
- النظام التصميمي المثلثي او الهرمي
- النظام الشبكي
- النظام التصميمي التجميعي
- التنظيم المحوري

أ- التنظيم المحوري المتماثل:

ب - التنظيم المحوري غير المتماثل:

- النظام التصميمي المتداخل او المختلط

رابعاً: البنية والبنية التصميمية

- البنية

ارتبط مصطلح البنية ارتباطا وثيقا بالتنظيم organization وهما بدورهما يرتبطان بمفهوم المنظومة systematic فتوضح البنية السمات الداخلية للمنظومة، ترابط

الأجزاء وتفاعلها وطبيعة عملياتها التنظيمية ((فالبنية اذن مفهوم مستقر بينما التنظيم مفهوم متحرك))[٣٠].

وبذلك نجد ان روح الأبحاث الشكلانية كالشمول والكلية قد تمثلت في البنية من خلال المعرفة الكاملة أو (معنى الكل) كما تسميه الموسوعة الفلسفية ((فهي تعني معرفة بنائية العضوي باعتباره إدراك تعقيد العلاقات بكاملها بين أجزاء الكل))[٣١].

ويرى الباحث ان الحقل التصميمي ناتج من علاقات بنائية مركبة تخضع في سياقاتها إلى أنظمة محركة تؤسس فعل الانجاز التصميمي وتعطي الخصائص والسمات المميزة له بفعل ما يجاوره من منجزات تصميمية أخرى وعليه وقبل الدخول في كشف آلية البنية من حيث عدها سياق عمل للدخول من خلالها إلى المنجز التصميمي ونجد ان ما يؤلف من الوحدات بفعل آلية التركيب تنظم الأجزاء على وفق ما تمثله لاحقا بفعل الضاغط الخارجي، البيئة الاجتماعية ، وآلية حركة هذه العناصر ضمن الحقل الذي تظهر من خلاله، اذ يشكل التركيب الفعل الحقيقي للبنية والتي هي عبارة عن مركب أساسه ناشئ من علاقات الأجزاء أو العناصر أو الوحدات التصميمية التي تتآلف بعضها مع بعض وفق نظام يشكل البنى ومنها البنية التصميمية.

وأشارت سوزان لانجر إلى ان البنية التصميمية هي ((هيئة وإبداع لأشكال وان الشكل هو بناء متكون من علاقات مترابطة وخاضعة للتطور ويتم بواسطتها خلق الأشكال وترتيب عناصر العمل من اجل أبراز قيمته الحسية وقدرته التعبيرية))[٣٢]. لذا يولد الشكل (التصميم) بفعل علاقات التفاعل التي تنتظم داخل وسيط ناقل يظهر خصائصه الذاتية، فالتصميم هو الشكل الظاهر لفعل العلاقات المترابطة الخاضعة للتطور الذي يخلق الشكل ويرتب عناصر العمل وهو صورة معبرة ككل مدرك او متخيل.

والشكل هو أول ما يدركه أو يتعلمه المتلقي، بعد ان يتحسس بتحسس التفاصيل الدقيقة ((فالإدراك لا يكون لجزئيات أو عناصر مجتمعة لتكوين المدرك الحسي بل يكون للكل الذي من خلاله تبدأ الأجزاء بالوضوح))[٣٣]، ومن هنا لا بد من التعرض إلى طروحات النظرية الشكلية (الجشطالت)، فقد أشارت هذه النظرية إلى ان الأجزاء أو العناصر البنائية للشكل تفقد ذاتيتها كأجزاء منفردة للتفاعل وتكون التشكيل العام، فالفرد يدرك الموقف ككل ضمن أو على وفق مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء.

وهذا مايتضح للباحث إلى ان العلاقة ما بين العناصر البنائية والوظائف التي تؤديها هي علاقة جدلية بينهما كما يؤكد ان ناتج هذا الأداء التقني مشترط بالوظيفة والجمال.

ويمكن القول ان البنية هي العناصر التي بنيت بعضها مع البعض الآخر لتكون كلا واحدا وفي بناءها تتسيد بعضها وأخرى ساندة ومكملة، وقد يكون العنصر اقل حضورا ماديا(مرئيا) ويمكن ان يكون الأقوى حضورا ذهنيا ((كل عنصر من عناصر بنية الشكل يؤدي وظيفة محددة تبعا لأهمية الوظائف التي يؤديها كل عنصر في النسق الكلي))[٣٤].

وتأسيسا على ما تقدم فان مايراه الباحث ان جوهر البناء التصميمي تتم من خلال تفعيل دور العناصر والوحدات داخل المنجز بفعل ((بناء العلاقات القائمة بين العناصر والوحدات المنتجة أي عمليات التأليف لان الكل ما هو الا ناتج مترتب وقائم على تلك العلاقات وهو المرحلة النهائية لحركة متنوعة ومتحولة ومتفاعلة بشكل يحقق المنجز التصميمي))[٣٥].

- البنية التصميمية

تتشكل البنية التصميمية من مجموعة الوحدات الشكلية التي تأسس بدورها عناصر البناء الذي يبنى على أساس المنجز التصميمي وهذه العناصر تشكل بدورها الأساسي بفعل تراكيبه وتحولاته البنائية داخل البنية التصميمية وبفعل الضاغط الوظيفي والجمالي يتأسس الانجاز التصميمي وفق ما تحققه علاقات التفاعل التي تنتظم داخل وسيط ناقل حيوي ((فالتصميم هو الشكل الظاهر بفعل علاقات غير مرئية تتأسس داخل نظام البنية وهذا ما يؤكد ان العمل التصميمي صورة معبرة ككل مدرك أو متخير والصورة تعرض العلاقات بين الأجزاء في ارتباطها مع هذا الكل))[٣٦].

فالعمل التصميمي هو صفة منظمة من العلاقات البنائية التي تمتلك قدرات الحس والتعبير الجمالي وتنظم وفق أنظمة تقترح الفعل التصميمي وتأسيس بناها الوظيفية والجمالية ((ولا يمكن الفصل بينهما فهما يمثلان جدلية الفعل التصميمي، وهذه العلاقات في التصميم مبنية على أساس التفاعل ما بين الوحدات التصميمية وعلاقات تنظيمها داخل العمل التصميمي))[٣٧]. وبترتيب وانتظام وتحول البنى الداخلية وتأسيس آلية للتنسيق يمكن ان يتأسس الانجاز التصميمي ذو الدلالات التعبيرية والحسية المتحققة للأهداف الوظيفية

والجمالية لذلك نجد ان البنيوية قد تمسكت بالفرضية القائلة ((دراسة العلاقات بين العناصر في نظام يشترط كل منها وجود الآخر وليس بين جواهر كل منها مستقل بذاته))[٣٨]. ويمكن القول ان البنية التصميمية هي ليست ناتج تجميع علاقات مركبة بطريقة تراكمية بل تكشف عن تفاعل تحليلي تركيبي تختزل فيه عناصر وتضاف إليه أخرى، اذ تشكل بمجموعها فعلا تصميميا لا تركيبيا وهذا ما يجعل البنية غير المرئية تكشف عن نفسها من خلال ما تحمله من دلالات بنظام العلاقة الداخلية التي تمثل عددا من الدلالات لا يمكن تحقيقها بمجرد تجميع هذه العناصر.

وهذا ما يبين لنا الفكرة التصميمية سواء كانت وظيفية أم جمالية تتمتع بطبيعة تطورية ذاتية النزعة وبما ان الوظيفة حركة نظامية، فأنها تعنى كيان قائم على نظم ذاتية متغيرة ومتطورة ويجب تحديدها بهوية معرفية لان الوظيفة لا تعمل الا من حيث اكتمال بنية النظام ولا يمكن فصل النظام عنها، وإلا أصبحت عشوائية ((كل نوع من أنواع التفكير الواعي الذي يهدف إلى تقديم تفسير للعلم يتصف بنوع من التنظيم)) [٣٩].

فالبنية التصميمية إذن نظام يحوي ذاته بفعل قوانين تركيبها وضمان احتياجاته من خلال التركيب ذاته فكل ما فيها فاعل ومتغير وهنا ما يؤسس لها نظاما مستقلا تتصف به ويكتسب من خلاله ميزتها وخصائصها.

ومن خلال الدور الذي تحققه المفردات البنائية والأثر الذي تظهر فيه، والفعل التقني وما يتركه من جاذبية فاعلة داخل الكل التصميمي ((فالبنى وما تمتلكه من تأثير على المتلقي انما يتحقق بفعل تلك العمليات الأدائية المختلفة، ويمكن القول ان فعل البنى المؤثرة هو ناتج اثر التقنيات والعلاقات البنائية وفاعليتها الاظهارية للهدف))[٤٠].

مستويات الدلالة في تصميم العلامة

اولاً: العلامة

تقوم العلامة بوظيفة اساسية وهي اظهار هوية الفرد او الجماعة او المؤسسة او الدولة.

ويرتبط الرمز في تصاميم المطبوعات بالهوية والخصوصية، وهي من العوامل المهمة في استعمال تلك الرموز، فضلاً عن كون الرمز بما يحمله في التصميم من اهمية كبيرة في ابراز النواحي الجمالية، فهو يشكل عنصر جذب يشد عن الرائي او المتلقي.

والعلامة (حقيقة الشيء من حيث تميزه من غيره وتسمى ايضاً وحدات الذات)[٤١]. اي تعد الهوية او لغة للتعريف اولاً وللتمييز ثانياً. ولتغطية الطابع الاحـــالي والتـــداولي والتعبيري، مثال ذلك العلم الذي تعرف به الدولة اذ انه يمثل حدود الدولة تلك ويميزهـــا من الدول الاخرى، فيستخدم الرمز الهلالي مثلاً والذي يحيلنا الى ان الدولة تحمل صـــفة الاسلام، او الرمز الصليبي الى (المسيحية) او الرموز الكتابية المباشرة او الى الالـــوان كاللون الاحمر والاسود من خلال مدلولاتها وغيرها الكثيـــر مـــن الاشـــكال والرمـــوز والخطوط والالوان.

ويرى الباحث ان وظيفة العلامة الاساسية هي نقل فكرة معينة الى الجمهـــور إذ تكون ذات معنى واضح ومفهوم فضلاً عن كونه يؤدي وظائف متعـــددة منهـــا اعلانيـــة واجتماعية وفنية ودينية ورياضية.

لقد استخدمت العلامات منذ القدم، للدلالة على المهنة او التجـــارة، وقـــد اثبتـــت فعاليتها واهميتها في اداء وظيفتها الاتصالية التي لم تقتصر دلالتها على التجارة واصحاب الحرف، بل تجاوزت ذلك لتشمل المؤسسات الاخرى لاغراض الشـــهرة. وتتحـــدد قـــوة وفاعلية العلامة من خلال الفكرة التي تحملها واسلوب تنفيذها من قبل المصمم الذي يعتمد على خبراته وقدراته الابداعية.

((يرى "سايلس" ان للعلامة وظائف متعددة وهي متغيرة ليس لهـــا وصـــف او حصر جامد، محدود ودقيق، كونها احدى وسائل اتصال المنتج بالجمهور، اي انهـــا اولاً واخيراً وسيلة اتصالية تعريفية متفاعلة من الخبرات والادوات والرغبات الشديدة التغييـــر من وقت الى وقت)).[٤٢]

هذا ما يجعلنا نبحث بمزيد من الاهتمام والتفاصيل عن الاولويات الوظيفية التـــي يراعيها مصمم العلامات، وهي في الغالب كما يرى سايلس (القدرة الشكلية والرمزية التي يجب على مصمم العلامة تحريها في الاشكال والعلاقات التكوينية التنظيميـــة، والقـــدرة الاتصالية بالمتلقي. ان تجيد من خلال الشكل وهيكليات اللون والحركة والملمس، ربمـــا تفكير المتلقي بمن يحمل او مضمون هذه العلامة)[٤٣]. وهذا لايفترض تشابها او تقاربـــاً شكلياً مع علامة اخرى مهما كانت مشهورة او مغمورة ،لان ذلك اخطر خطـــأ يرتكبـــه مصمم العلامة .

ثانياً: النظام البنائي للعلامة

يعد النظام البنائي في التصميم (كيانا مغلقا كليا يضم تجميعا للاجزاء تتكون منها وحدة متكاملة)[٤٤] ، وعرف على انه عملية استخدام وترتيب للعناصر التصميمية لغرض الوصول الى الهدف الرئيسي لاظهار الفكرة المبدعة او المخلوقة التي تسعى الى تحقيق الهدف بمنتجها المعين او المطلوب، وفي هذا التعريف يتضح ان النظام مكون من عناصر تصميمية واسس وخضوعها لعملية الترتيب تحديدا لغرض اظهار الفكرة وفي موضع اخر عرف على انه (المخطط الفكري والعقائدي لموضوع ما ينتج عنه بناء منظم وفق اسس وقواعد علمية)[٤٥]. فهو بهذا يعتبر اساسا لتخطيط الفكرة التصميمية وخضوعها للفكر العقائدي وفق اسس وقواعد علمية للحصول على ناتج منظم على وفق ما مخطط له مسبقا.

ثالثاً: الدلالات الرمزية والتعبيرية

غزت العلامة الحضارة المعاصرة، بحركة تضاعفت فيها الاشارات المرتبطة بعملية الترميز المتصاعد التي تميز حياة الانسان الان، والحضور القوي للرمز يقودنا الى خاصية الانسان نفسه، الذي احاط نفسه تدريجياً بالصور والاشارات والرموز التي تبقى طريقة ووسيلة تعبيرية كبيرة.

يتصف الرمز بالايجاز الذي يسهم في الدلالة من خلال الايحاء (فهو يترك على المعاني صوراً ذهنية تترجم الى معان اخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل، فان ادراك حقيقة الاشياء ليس في اللغة فحسب، بل بما يرافقها من ايحاءات ورموز)[٤٦] وذهبت (سوزان لانجر) الى ابعد من ذلك إذ انها (ميزت بين الانسان والحيوان بواسطة الرمز على اساس ان الانسان حيوان رامز يبتكر الرموز ويستخدمها.. فالفن اذن رمز والعمل الفني صورة رمزية).[٤٧]

ويرى الباحث ان استعمال الرموز خاصية انسانية. فنحن نكتب ونتحدث ونصمم برموز، نستعمل نسقاً من الاشارات غير اللفظية والحركات للتعبير عما نريد ان نعبر عنه.

وفي الفن القديم يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الانسانية من خلال الرمز، (وقد سبق لليفي شتراوس ان كتب، اعتبار كل ثقافة كمجموعة انظمة رمزية يوضع في الدرجة الاولى منها اللغة، القواعد، الزواج، الفن، العلم، الدين.. الخ.

اما "مارلو" فيعرف الرمز بانه (يعبر عما لايمكن التعبير الا به.. ويعرفه ايزبون الصقلي بأن العلامة التي تعطي طريقاً للمعرفة كما يرتبط الرمز بصورة اساسية وجوهرية بعملية الادراك والتعبير)[٤٨]. وكما تحتاج العلامة الى تنظيم مدروس للعناصر والوحدات وتحتاج الدلالات التعبيرية هي الاخرى الى ذلك التنظيم (فتنظيم التعبير لايؤدي فقط الى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية للعمل، بل انه يظفي على العمل وحدة ايضاً).[٤٩].

أ- رموز الحرف:

وهي رموز مكتوبة متعارف عليها تتكون من الحروف الابجدية او بكلمات بسيطة او مختصرة او مصطلحات وفق لغة الفن والعلم المطبقة لتلك الرموز على شكل مختصرات.

ب- رموز كتابية:

وهي رموز مكتوبة متعارف عليها عالمياً تتكون من الارقام العربية او الاجنبية وغالباً ما يضاف اليها بعض الحروف الاجنبية كما هو الحال في الارقام الموجودة على المستندات الرسمية والمطبوعات واغلفة العلب وغيرها وايضاً الارقام التي ترمز الى تسلسل كمية الطبع، فضلاً عن اخذ الحرف بعده الفلسفي كخط.

ج- رموز الصور:

وهي رموز مرسومة تتخذ من الاشكال المجردة والخطوط وكل ما من شأنه تشكيل الصورة طريقة للتعامل مع الحس البصري الانساني مثل الرموز الرياضية والرموز الصورية المتكونة من الاشكال كالصور الشخصية للرؤساء والملوك وصور المشاهير، فضلاً عن صور النباتات والزهور والحيوانات المعروفة.

د- الرموز الملونة:

وهي اكثر الرموز تعاملاً مع الحس البصري وهي نادراً ما تستخدم ذاتها فمثلاً يستخدم اللون الازرق للدلالة على لون الماء او بأستخدام المساحات اللونية او التعبيرات التجريدية.

رابعاً: انواع العلامات

هناك طرق عديدة لتمييز العلامات من خلال تفكيك عناصرها المكونة فاما ان تكون عناصر ذات طبيعة لغوية وتسمى العلامة (النصية) Logotypes تستعمل في هذه العلامات تشكيلات معينة من حروف والفاظ. وبهذا فان (النص في التصميم عبارة عن نظم علاماتية تسهم في توضيح الجانب التعبيري وايصاله)[٥٠] ، اوعلامات مؤلفة من اشكال ايقونية (عبارة عن صور ورموز مختلفة تسمى العلامة الايقونية Ecotypes وهناك ايضاً الحالة الشائعة التي تجمع بين العلامة اللغوية والايقونية وتسمى بالعلامات المختلطة.[٥١]

العلامة اللغوية

ان العلامات اللغوية تحمل اسم المؤسسة او كلمة مركبة من اوائل حروف اسم المنظمة او المؤسسة او حرف واحد او خليطاً بين حرف او كلمة كاملة، ومن مميزات هذا النوع انه سهل الاستعمال، ويكون في سياقات مختلفة وثقافات متعددة. ولكي يميز المصمم بين العلامة اللغوية والايقونية لابد له من اصطناع العناصر اللغوية من خلال طباعة خاصة واستعمال الوان معينة للتعرف الدائم على ظاهرة تصوير الرموز التي تثبت بفضل العرض المتكرر للعلامة لدى الجمهور ومن ثم ادراكهم الحروف كايقونة حقيقية.[٥٢]

العلامة الايقونية

تتشكل العلامة الايقونية من صورة يمكن ان تكون رمزاً مجرداً ورسماً تشخيصياً لانسان او حيوان، وهناك صور غير رمزية سهم، مربع، مثلث. يركز هذا النوع على قل المعنى، ولهذا فمن المفروض ان يبرز وظيفة او امكانية العلامة وهكذا فان شركة التأمين يمكن ان تستعير رمز (المظلة) لتبليغ الحماية وحزام الامان (الحذر).[٥٣]

العلامة المختلطة

هذا النوع من العلامة منتشر بكثرة ويجمع مابين النوعين، العلامة الصورية والعلامة اللغوية من ناحية التحليل فانه ينطوي على وجود نوعين من الرسائل، الرسالة اللغوية والرسالة الايقونية.

التقنيات والاتجاهات الحديثة لتصميم العلامة

اولاً: التقنيات التصميمية للعلامة

لاتقل اهمية التقنية عن الاولويات الاخرى التي يعد لها المصمم العدة، فالتقنية هي ادوات المصمم التي يجب عليه الالمام بها واستعمالها في مواضيعها حتى يتكامل العمل وعليه فأن (جمالية المطبوع في جوهر مظهرها الكلي تعتمد على بعدين، بعد المضمون التعبيري في الاطار الموضوعي، ولا يكون ذا قيمة الا بعد ان يتحقق بعده الثاني وهو المادة والشكل المنجزان في الاطار التقني. كما ان للتنويع التقني هو الخيارات الاظهارية التي تتفق مع ما يتواءم مع الفكرة العلمية التصميمية التي تهدف بالاساس لخلق ابداع ومصدر المتعة المرئية)[٥٤].

يتضح مما سبق ان جوهر عملية التصميم (تقترن بعملية خلق واكتشاف كل ما جديد وصناعته وانتاجه وتسويقه، وهذه العمليات وان تجسدت في نهاية الامر بالموجودات المادية للانسان الا ان حقيقة العملية الانتاجية هي عملية فكرية خلاقة تنتج الافكار والنظريات الجديدة التي تتحول الى وجود مادي في خدمة الانسان)[٥٥].

وعليه فلابد لمصمم العلامة ان يكون على دراية كاملة بالتطورات التقنية التي يتعامل معها في عمله من هذه العمليات التي تدخل في تصميم العلامة هي:

أ- التصغير والتكبير:

فلابد ان تكون العلامة مرنة لدرجة كافية تمكنها للخضوع للتصغير والتكبير دون ان تغيير في ملامحها.

ب- الاختزال والتكثيف:

احد اهم سمات العلامة اختزال الشيء، وعند تصميمها يكون حتمياً على المصمم استخدام الاختزال (ووفق ضرورية تنفيذية او اتصالية.. من خلال الشكل واللون والملمس والقيم الضوئية)[٥٦] اما التكثيف فهو تكرار العناصر او استخدامها بصورة مكثفة في العمل الفني إذ يقصدها المصمم احياناً الى تقديم الفكر بطريقة مكثفة.

ج- الالوان:

ان يراعي المصمم عملية الطباعة الرقمية ودرجة وضوحها والالوان الطباعية المستخدمة في العلامة وتحول الوانها من الحزمة الضوئية RGB الى الالوان الطباعة CMYK ومراعاة تحول الالوان فما تظهر على الحاسبة هو غيره عند الطباعة.

د- الخامات الطباعية:

مثل الورق المستخدم في الطباعة وزنه وملمسه وانواعه، بل حتى الاحبار المستخدمة وملاءمتها للورق، مع الاخذ بنظر الاعتبار التطورات المهمة التي طرأت على الورق المستخدمة من النواحي العلمية.

- ثانيا : الاتجاهات الحديثة في تصميم العلامة التجارية

في نظرة متأنية لعوالم تصميم العلامة في العالم نجد التأثر الواضح بالتنوع الشكلي الذي بدأت بوادره منذ فجر حضارة بلاد الرافدين ووداي النيل وحضارات العالم المعاصرة الى اخر العلامات التي صممت بواسطة البرمجيات الحديثة . فهي دون شك لم تصل هذه الاستطاعة التصميمية الكبيرة لولا الجهد الابتكاري الذي توافر بوحي من العمل التجاري وغيره والتي افرزت عن مسارين هما :

- الاختزال الكبير للوحدات الشكلية .
- الطاقة التعبيرية الاتصالية العالية.

((احدثت القدرة الاختزالية للوحدات الشكلية من قيم لونية و كتابات و اشكال ذات ابعاد رمزية ودلالية، ثورة قادت المتلقي باتجاه كم بصري اتصالي كبير فعلت فيه اليات التعبير التي وجدت في الاختزال المرمز قيمة ابلاغية مباشرة))[٥٧]. وفي واقع الامر فأن مصممي اوربا يتشاركون مع الامريكان في استمرارية الاتجاهات الاسلوبية الحديثة التي تستند على التبسيط والتنوع والمباشرة دون المرور بالتفصيلات الشكلية التي لطالما شعبت افق التأويل. ونرى بوضوح التعامل التقني مع الترميزات الزخرفية للعلامات اوتأكيد التكرارات التي لطالما اضعفت الشكل، فالكتاب لم يعد رمز لمكتبة او مهرجاناً لكتاب ويمكن ان يمثل بصفحة من صفحاته او سطراً كتابياً او انتقاءاً مقصوداً لأحرف، الى غير ذلك وبالطبع ورغم الصعوبات التي يمكن ان يواجهها المتلقي جراء الاختصارات الا ان ذلك لايمنع الوصول الى جوهر تقبل الفكرة والذي يجري الان هو تعزيز لهذه الخطوة مع التأكيد على مشاركة ترابط العلاقة بين الشكل والمضمون ومستندة في ذات الوقت على مرجعيات المؤسسة، او القيم اللونية التي تتصف بها. (ان الرسالة التي تصلنا من العلامات. تمثل في جوهرها ايجازا بصريا محددا في هدفيته ورموزه ومصممو اليوم أصبحوا أكثر وعيا وإدراكا وفهما لتاريخ وحركات وأساليب التصميم الحديث قياسا الى ما كانت عليه في السنوات السابقة)[٥٨].

ويبرع المصممون في توظيف هذه التقنية من لون واحد الى آخر وهذه استراتيجية جيدة تشير إلى تفعيل الايهام الحركي وسرعة الاتصال ويمكن ان يكون هـذا الاسـتخدام دافعا للكثير من المصممين للافادة من التنويعات الشكلية للخطوط وابراز انحناءاتها ومن الاتجاهات الاسلوبية الحديثة كذلك استخدام الشفافية التي اصبحت نمطا اخراجيا تقنيا مثل الاناقة الشكلية والتواصل حيث تقدم للمشاهد صورة جديدة وهي تتيح الجمع بين مختلـف عناصر التصميم. وبفضلها يمكن اظهار القيم الجمالية للعلامة التي من خلالها جذب انتباه المشاهد. ان أفضل وأكثر فعالية هو علامة تصمم على أساس الحد الأدنى من الخطـوط وهو نوع يحتاج الى خبرة طويلة الأمد في الرسم والطباعة وتقنيات التصميم والاخـراج الفني.

وان التركيز على العلامات الحداثوية ، حيث الفكرة والتنفيذ هي أولا وقبـل كـل شيء، اذ تحيل هذه العلامات الشعور بالثقة والأمن والواقعية. ويتم إنجازه مع الحد الأدنى من الموارد، وهي مصممة بطريقة للفت الانتباه واثارة الدهشة والسؤال : هل يمكـن ان يساعد هذا النوع من تصاميم العلامات إلى انتشار جيد لانتشار المنتوج ؟ معظم النـاس على استعداد ليقول لا، سيما إذا كانت مبادئ التصميم كلاسيكية وتقليديـة خاصـة فـي التعامل مع الوضوح والمقروئية والتلقي البصري الذي يلزم النظر والتمحـيص فيـه (أن تصميم العلامات بالحد الأدنى من الخطوط كي تصل الرسالة. ومع ذلك نتفـق علـى أن أكثر ما يثير اهتمام المتلقي ومشاعره ورغبته هو في "معرفة" ما هية الرسالة التي يـراد تلقيها. فأولئك الذين يبحثون في هذه التصاميم يودون على الفور معرفة اسـم الشـركة ، وفهم معاني الرموز. فضلا عن ذلك، الاهتمام بعنصر الصدمة عندما يرى شـيئا جديـدا ومختلفا تماما عن ما هو معتاد على شبكة الإنترنت او في المطبوعات او الشوارع الـى غير ذلك.)[٥٩] لهذا يمكن القول إن هذا النوع من العلامات يثبت في كثير من الأحيان إلى أنها ينبغي ان تكون أكثر فاعلية من مجرد كونها علامات تتفق مع القواعـد الكلاسـيكية والتقليدية. وكلما كان التصميم مختلفا عن ما موجود في هذه الصـناعة كـان افضـل ، والأفضل والأكثر فاعلية هو التصميم المنفذ على أساس الحد الأدنى من التفصيلات وهو اسلوب يحتاج إلى خبرة طويلة الأمد في التصميم الطباعي والطباعة.

النقد والتحليل والتطبيقات

تعد العلامة من وسائل الاتصال البصرية التعريفية، التي تهدف الى ايصال فكرة معينه للجمهور، اذ تكون للفكرة معنى واضح ومفهوم فضلاً عن كونها تؤدي وظائف متعددة. وتتحدد قوة فاعايتها من خلال الفكرة التي تحملها واسلوب تنفيذها من قبل المصمم الذي يعتمد على خبراته وقدراته الابداعية ومن هذه المميزات مايلي:

- الايحاء بالمعاني المعبرة عن موضوع ما.
- امتلاك قوة ارسال مناسبة يمكن ان تثير انتباه المتلقي.
- البساطة في التكوين دون التعقيد واتباع احد الانظمة التصميمية.
- ملائمة المحتوى والغرض النفعي للمؤسسة.

هذا قد توفر في جميع العلامات المدرجة ادناه بمراحل تطورها الزماني.

وتتكون العلامة من جزائين الاول (دال) رمزي ارشادي او ايقوني، والثاني فكري تعبيري (مدلول)، وكلاهما يؤديان عملاً ذات دلالة. مثل ما ظهر واضحا في علامة قناة (Anima planet) الانكليزية المتخصصة في عالم الحيوان، ففي اول ظهور للقناة اعتمدت علامتها الاولى على نظام التصميم الخطي وتوظيف ثلاث درجات لونية من الاخضر لجذب المشاهدين والاغوار في عالم الطبيعة والحيوان. الا ان المصمم قد خرج عن المالوف في تكبير وتصغير حجم الحروف وقلب حرف (m) وسط الكلمة بشكل افقي ليكون نقطة الجذب.

عام ٢٠٠٨ ابدلت القناة علامتها متخذة النظام التصميمي المتداخل (المختلط) وفقا لمتطلبات الفكرة التصميمية لتحقيق قيماً جمالية تسهم الى حد كبير في انجاح تصميم العلامة الذي تركز على نقل المعنى بجعل صورة الفيل رمزا مجردا داخل فضاء لوني. مطبقا تبادل الشكل والارضية في مجال الرؤية بآن واحد. متناعما مع نقطة حرف (i) التي وظفها المصمم في استخدام الكرة الارضية. ان توزيع الاشكال داخل الفضاء تمثلت في شد الانتباه والجذب الجمالي.

ان الشكل العلاماتي المتجسد في علاقة (آبل) يعد شكلا من اشكال التنظيم الواعي في تحقيق تأثيرات لها قيم تعبيرية، ذات ابعاد جمالية في هيأة فنية

محسوسة. فقد اختير شكل التفاحة كعلامة لها. ففي العام ١٩٧٦ ظهرت العلامة بتفاصيل كثيرة مستخدماً شجرة التفاح داخل شكل تحيطه الاشرطة تحمل اسم الشركة. بينما كانت التفاحة داخل الشجرة وبحجم صغير. اعتمد المصمم النظام الصوري الذي يرتكز الى علاقة التشابه بين الدال والمدلول، الذي توضحه الرسوم الواقعية التي تعد الاكثر قربا للواقع، ومنها مايصل الى الحد الذي يقترب للفوتوغراف، وهذا النوع لايخلو من الاثارة والقدرة على التأثير.

في العام ١٩٩٨ استبدلت الشركة علامتها لتصبح تفاحة بألوان قوس قزح بخطوط افقية، ليرمز الى قارات العالم. مع قضم جزء منها اشارة الى مفهوم الاغواء وقصة آدم وحواء في القرآن الكريم، والاغواء هو للمستخدمين بشكل عام، متخذاً نظام العلامة الاستعارية في نقل المعنى ولهذا فقد كان توظيف المصمم يبرز وظيفة وامكانية العلامة.

اما العلامة الحالية الغى المصمم الوان قوس قزح ليكون لون التفاحة باللون الفضي مما اعطى الشكل المجسم للتفاحة.

ان الحدة وسرعة المتغير في الانتقال الذهني هو ماعول عليه المصمم ليزيد من قوة الانتباه البصري. فنرى قد نقلنا من الرسوم الواقعية الى التجريد والاختزال ثم لينتقل بحدة الى اللون الفضي محققاً الاثارة البصرية عبر متغير الزمن، فضلا عن النسب الدقيقة والمدروسة التي جاءت بلمسات لاتخلق اي نوع من الفوضى.

ويعد قانون البساطة النقطة المركزية الذي يجعلنا نميل الى رؤيتها وفق ابسط الاحتمالات فطريقة التعبير توجب على المصمم ان يختار المنهج الاول، الذي يسهل تفسيره وادراكه وهو منهج التصميم الاساسي. فالبساطة بالتصميم يعني سهولة العلاقات القائمة بين عناصره الاساسية وبالتالي سهولة قراءة الرسالة البصرية من قبل اكبر عدد المتلقين وهذا ما جسدته علامة (اديداس)، الشرة المتخصصة في تصنيع التجهيزات الرياضية، صممت اول علامة لها في العام ١٩٧٢ من ثلاثة اوراق لزهرة البرسيم التي ترمز الى الروح الرياضية، تربطها ثلاثة خطوط مستقيمة افقية متوازية ترمز الى ثلاثة مبادئ انتهجتها الشركة وهي التصميم الافضل للمنتوج اولاً، حماية الرياضيين من الاصابة ثانياً، وان تكون معمرة ثالثاً.

واعتمد المصمم التنظيم الشعاعي، اذ جمع بين نمط التنظيم المركزي الذي يتضمن تركيباً مهيمناً فيه تنظيمات خطية تمتد مفرداتها شعاعية ارتكزت على اسم الشركة في الاسفل.

وفي العام ١٩٩٦ غيرت الشركة تصميم علامتها والتي مازالت معتمدة الى يومنا هذا، مختزلة اوراق الزهرة، مع توظيف الخطوط الثلاثة وتحويلها الى اشرطة ذات سمك واحد وبأطوال مختلفة مائلة بأتجاه اليسار والخطوط في كلا التصميمين هي من المفردات الاساسية لبناء الشكل العلاماتي.

ان مبدأ التصميم بني على ادراك الكل للكل وليس الاجزاء، وان الخط المستقيم هو ابسط رمز هندسي وادق مفردة شكلية لاتحتمل التأويل او التلاعب مما منح التنظيم الشكلي للعناصر البصرية بعداً هندسياً يوحي بالدقة العالية والانضباط المعول عليه.

من هذا نفهم ان النظام في التصميم يمثل مفتاح الحياة وان الاولويات الوظيفية للعلامة قابلة للتغير بحكم تفاصيل دقيقة كالزمان والمكان والمتلقي والحالة النفسية.

النتـــــــائج

١- يرتبط نجاح عملية تصميم العلامة اساسا بمدى معرفتنا بنوعية المتلقي الذي يستقبل الرسالة، اذ يتوجب عليه حل رموزها وان يعيد تركيب معناها. اذ انها تحتوي على عناصر متفرقة المعنى.

٢ - ان فاعلية الثابت والمتغير تجمع من خلالهما جميع العناصر وتكون نواتج للبناء التصميمي.

٣- البنية العامة للتصميم لاتختلف كثيرا عن بنية اللغة، فالتصميم يحتوي على الكثير من الرموز كالخطوط والالوان والاشكال، وكل العناصر في تحولاتها تمثل سلسلة ونظاما من الرموز والعلامات ذات الدلالات، التي تمكن المصمم من استخدامها بفاعلية في التعبير عن وظيفة الرمز ودلالاته.

٤- التغيير والتحول في العمل الفني يشمل بنية التكوين بأكملها، فهو اي العمل الفني ينحى بأتجاه معين من خلال التأكيد على عنصر او جزء من بنية التكوين وتفعيله ومضاعفة وظائفه البنائية والجمالية.

٥- النظام وسيلة او عملية اجرائية لانجاز العمل انجازا متسلسلا ومنطقيا، ينبغي الوصول الى ربط العناصر بعضها مع البعض في تشكيل متواصل ليحقق المضمون الفكري المطلوب.

٦- يتوجب على المصمم في تصميمه لبنية العلامة توحيد مجمل عناصره الداخلة فيه منطلقاً من الفكرة التي تعد المرتكز لبناء النظام التصميمي لعلامة. فوجود خطة التنظيم قادرة على اعادة ترتيب العناصر وفق فكرة التصميم، وهذه الخطة هي الطريقة التي تضع العناصر البنائية في مواضعها الصحيحة وبدونها تبقى كل العناصر خاملة وغير فاعلة.

التوصيات

في ضوء نتائج البحث الحالي ، يوصي الباحث بما يلي:

١- التاكيد على شيوع مباديء الاختزال في تصميم العلامة لغرض حفظ الشكل في ذاكرة المتلقي.

٢- التاكيد على ان العمل في التصميم يعني بالضرورة العمل لانتاج علاقة من الدلالات والايحاءات والمقاصد، تشتبك في حيز محدود وتنتهي بواقع مركز ومحدد على المتلقي.

٣- غالباً لا يتناسب تصميم العلامة الحديثة مع التفاصيل الزخرفية الحاذقة التي كانت تسود قبل هذا القرن من الزمن، لذلك يفضل ان تختصر هذه الزخارف وحتى الكتابات الى احرف اشد تاثير واسرع ايصالا .

الهوامش

١- ابن منظور، لسان العرب. دار صادر. بيروت

٢- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية. ط١. دار القلم. بيروت ١٩٧٧. ص,٦٢

٣- بسام بركة، معجم اللسانية. بيروت، ١٩٨٥. ص,٢١١

٤- المسدي. عبدالسلام، قاموس اللسانيات. الدار العربية للكتاب. طرابلس. ١٩٨٤. ص,١٧٥

٥- ابن منظور، (لسان العرب). مادة " نظمَ".

٦- ابن منظور، (لسان العرب). مادة " بنى".

٧- المسدي. عبدالسلام، قاموس اللسانيات. مصدر سابق. ص,٢٤٣

٨- جميل صليبا، مصدر سابق، ص ٢١٨ .

٩- محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للادب . منشورات وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٦ .

١٠- الثاني ، قدوري عبد الله . سيميائية الصورة . مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصـــرية في العالم . الوراق للنشر . عمان . ٢٠٠٨ . ص ١٨٧ .

١١- الثاني ، قدوري عبد الله: سيميائية الصورة ،المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

١٢- صلاح فضل ، قراءة الصورة وصورة القراءة . دار الشروق . القاهرة . ١٩٩٧ .ص ٢٤

١٣- الثاني، قدوري عبد الله . مصدر سابق . ص ١٩١

١٤- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٨٧، ص٦٢.

١٥- شاكر عبد الحميد: التفصيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، الكويـــت، ٢٠٠١، ص٢٩.

١٦- علي حرب: الماهية والعلاقة نحو منطق تحويلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٨، ص,١٩٨

١٧- يمنى ظريف الخولي: الزمان في الفلسفة والعلم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٣٧.
١٨- فرانك لين روجز: الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٠، ص٤١.
١٩- الماكري، محمد: الكل والخطاب..مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت،١٩٩١، ص١٣٦.
٢٠- سوسن عبد المنعم واخرون: البايوميكانيك في المجال الرياضي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص٤٠.
٢١- توماس مونرو: التطور في الفنون، ج١، تر: محمد علي ابو دره، واخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص,٤٧٦
٢٢- ويد نيكولاس: الاوهام البصرية، فنها وعلمها ترجمة: مي مظفر، وزارة الثقافة والاعلام، دار المأمون للنشر، ط١، بغداد ١٩٨٨.
٢٣- نصيف جاسم محمد: فلسفة التصميم بين النظرية والتطبيق، مكتبة الفتح، بغداد، ٢٠٠٢، ص,٣٩
٢٤- Arnhiem, Rudolf, the dynamics of architectural from, California: Unv. Of California, 1997. r.p 202.
٢٥- الحسيني، اياد حسين:التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص٤٠.
٢٦- المصدر نفسه، ص٢٤.
٢٧- شاكر عبد الحميد: (العملية الأبداعية في فن التصوير)، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت ١٩٨٧، ص١٤٦.
٢٨- عمر عبد العزيز مصطفى، وآخرون: (فن الإخراج والمونتاج)، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي، الكويت، ١٩٩٨، ص٤٠.
٢٩- الصويعي، عبد العزيز: الاخراج الصحفي بين الاقلام والحواسيب، دار الان للطباعة والنشر، قبرص، ١٩٩٨، ص٩١.
٣٠- اسامة نعمان: علوم واتجاهات حديثة حول نظرية المنظومة، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة العدد ١٢، آب ١٩٨٧(ملف اضواء وافاق) ص,١٣٩
٣١- لجنة من العلماء والاكاديميين السوفياتيين: الموسوعة الفلسفية، باشراف م زوزتال وزميله تر، سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٥ ، ١٩٨٥، ص,٨٩
٣٢- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط١ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص,١٥
٣٣- قاسم حسين صالح: الابداع في الفن، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، ١٩٨١، ص,٢١
٣٤- اديب كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد ١٩٨٥ ص ١١٣
٣٥- زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٩٦، ص,٢٣
٣٦- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق، ص,١٦
٣٧- اسماعيل شوقي: التصميم، عناصره واسسه في الفن التشكيلي،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،٢٠٠١ ص,٢٢
٣٨- جون ستروك: البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس الى جان دريدا، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٠٦ الكويت ١٩٩٦، ص١٩
٣٩- فؤاد زكريا: التفكير العلمي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨، ص,٢٨
٤٠- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الادبي، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص٦٨.
٤١- ابراهيم مدكور وآخرون: المعجم الفلسفي، منشورات مجمع اللغة، مطبعة الشؤون الاميرية، القاهرة ١٩٨٣، ص٢٠٨

٤٢- الهجابي، محمد: التصوير والخطاب البصري"تمهيد اولي في البنية والقراءة"، مطبعة الساحل, الرباط،١٩٩٤، ص١٧٥.

٤٣- John Sayles, Letterhead and Logo Design7, Rockpob Rockport poplishers, ink33 commerical st. Glouester, Massachusetts 019305089,p 39

٤٤- اسماعيل شوقي: الفن والتصميم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩،ص٢٠٦.

٤٥- المصدر نفسه، ص٢٠٧.

٤٦- النادي، نور الدين: الدعاية والاعلان، مكتبة المجتمع العربي، عمان ٢٠٠٨،ط٢، ص١٢٧.

٤٧- راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق ص٢٠

٤٨- فيليب سيرنج: الرموز في الفن، الاديان، الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، طبعة اولى، دمشق ١٩٩٢، ص٢٠

٤٩- المصدر نفسه، ص٤١

٥٠- بلاسم محمد: التصميم الكرافيكي، مصدر سابق، ص ,٣٩

٥١- النادي، نور الدين: الطباعة الملونة، دار المجتمع العربي، عمان، ٢٠٠٨، ص٩٥

٥٢- الثاني، قدوري عبد الله: سيميائية الصورة، مغامرة السيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان ٢٠٠٨، ص١٩٠

٥٣- james craig: thirty centuries of goaphic design – New York – USA – 1987.p.22

٥٤- اسماعيل شوقي: الفن والتصميم، مصدر سابق، ص١٦٤

٥٥- معتز عناد، متغيرات الزمان والمكان في بنية الملصق المعاصر، دار علاء الدين، ط١، دمشق، ٢٠٠٩، ص٦٧

٥٦- الحسيني، اياد: العلوم والتكنولوجيا تحت مظلة الجمال، مقال منشور على شبكة المعلومات الدولية،٢٠١١.

٥٧- نصيف جاسم محمد: في فضاء التصميم الطباعي، دار الينابيع، دمشق، ٢٠١١، ص١٠٩

٥٨- رومين راجيف: التكوينات البنائية في التصميم، تر: محمد عبد الرحمن الجبوري، مكتبة الفتح، بغداد، ٢٠٠٨، ص ٧٣.

٥٩- نصيف جاسم محمد: في فضاء التصميم الطباعي، مصدر سابق، ص١١٧