مستويات الرمز التراثي وإنعكاسها في تصاميم المطبوعات العراقية

إنتصار جعفر رشيد

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

يعد التراث المجسد الحقيقي لهوية البلد وخصوصيته وعاداته وتقاليده، والتراث بغناه الثقافي والفني يتضمن من الرموز التي في حال ما تم توظيفها في المطبوعات العراقية بطريقة تجمع بين الماضي والحاضر، فإنها تسهم في التعرف على الموروث الحضاري من ناحية، ونشر الثقافات لجعلها لغة للتخاطب بإستخدام أفكار محددة من ناحية أخرى، لتحقيق ذلك الغنى المعرفي، ولإيجاد صلة للترابط الثقافي بين الشعوب، بإعتباره مجسداً للثقافات ومعبراً عن واقع حقيقي بما يحمله من دلالات، لتلك الأسباب أُقيم هذا البحث الذي تضمن أربعة فصول شمل الأول كل من مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل: هل تضمنت المطبوعات العراقية إنعكاساً لرموزاً متوارثة؟ وأهمية البحث وأهدافه وحدوده لينتهي الفصل بتحديد المصطلحات. فيما إشتمل الفصل الثاني المتضمن للإطار النظري والدراسات السابقة، على مبحثين، تضمن الأول الرمز التراثي وتنوعاته الفكرية والثقافية، والثاني مستويات الرمز التراثي في المطبوعات، فضلاً عن تحليل العينات وهي المطبوعات التابعة لمشروع بغداد عاصمة الثقافة العراقية، أما الفصل الأخير فقد تضمن النتائج والإستنتاجات وقائمة المصادر.

الفصل الأول: مشكلة البحث والحاجة إليه:

إعتبرت منظمة اليونسكو الشئ الذي مضى عليه خمسون عاماً موروثاً حضارياً وتراثياً، فالتراث بما له من الخصوصية والأهمية وما يحمله من موروثات ومعتقدات معبرة عن واقع الشعوب، لهو من سماته التي لا يمكن بحال من الأحوال إغفاله أو تجاهله، حيث لا معنى لوجودها دون تلك الجذور الداعمة لها، التي تحقق لها إتزانها وإستقرارها، فلابد لها من ديمومة تبث فيها الحياة من الحين للآخر لتحفظها من الإهمال والتناسي ومن ثم الإندثار. ولأن حاجتنا اليوم ملحة أكثر من أي وقت مضى إلى إعادة تنظيم تراثنا العراقي، بما ينسجم والتطور الحاصل على جميع الأصعدة والمستويات، وبما يتضمنه ذلك الموروث من تعددية

للرموز المتوارثة عبر آلاف السنين، والتي نجد لها في حال توظيفها في المطبوعات كهوية، إنعكاساً مجتمعياً يسهم في التعريف بالبلد وثقافاته من جهة، وإنعكاساً دالاً على المعنى والتمثيل الرمزي للمضمون الفكري، والإحساس بقيمة وجمالية الموروث من جهة أخرى، لذا إرتأت الباحثة إتخاذ هذا البحث للتعريف بالموروث وما يتعلق به من توظيف، فضلاً عن كونه إمتداداً لعرس ثقافي إبتدأ في العام 2013م، فهو وإن لم يحمل صفة التفرد والريادة، ألا إنه إختص في مجال التأثير الذي أحدثه الموروث العراقي الأصيل كرمز، في مطبوعات تلك المناسبة بصورة عامة. ومن هنا تتجلى مشكلة البحث في الكشف عن تلك الرموز التراثية وما يرتبط بها من معاني، وإنعكاس ذلك كله على المطبوعات العراقية. وبناءاً على ذلك فلقد حددت الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل التالي:

هل تضمنت المطبوعات العراقية إنعكاساً لرموزاً متوارثة؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في:

1 إمكانية إسهامه في تطوير القدرات المهارية للعاملين في مجال التصميم الطباعي.

2. رفد المكتبة العراقية بالتخصص الدقيق للتصميم الطباعي وما يرتبط به من مفاهيم.

– الجهات المستفيدة من هذا البحث فهي:

1. وزارة الثقافة.

هدف البحث:

يهدف البحث الى:

تعرف إنعكاس الرمز التراثي في تصاميم المطبوعات العراقية.

حدود البحث:

تنحصر حدود البحث بحدود الآتية:

1. **<u>الحد الموضوعي</u>**: يتحدد البحث في دراسة الرمز التراثي وإنعكاسه في تصاميم المطبوعات التابعة لمشروع بغداد عاصمة الثقافة العراقية، وذلك لخصوصية التراث وأهميته.
2. **<u>الحد الزماني</u>**: تحدد البحث في حدوده الزمانية للعام 2013م، لما تشمله هذه المدة من تمثيل واضح للرمز التراثي، لدراسة تلك الرموز في مطبوعات المناسبة المذكورة.

3. الحد المكاني: العراق بغداد/ وزارة الثقافة.

تحديد المصطلحات:

أولاً: الرمز:

1. الرمز (في اللغة):

(الرَّمْزُ: تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ باللِّسانِ كَالْهَمْسِ، وَيَكُونُ تَحْرِيكُ الشَّفَتَيْنِ بِكَلامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إبانَة بِصَوْتٍ، إنَّما هُوَ إشارَةٌ بِالشَّفَتَيْنِ، وَقِيلَ: الرَّمْزُ إشارَةُ وإيماءُ بِالْعَيْنَيْنِ وَالحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ. وَالرَّمْزُ في اللُّغَةِ كُلُّ ماأَشَرْتَ إِلَيْهِ مِمَّا يُبانُ بِلَفْظٍ، بِأَيِّ شَيءٍ أَشَرْتَ إِلَيْهِ، بِيَدٍ أَوْ بِعَيْنٍ، ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً).[1]

2. الرمز (في الفلسفة):

أ. ((وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شئ لا يوجد له أي معادل لفظي وهو بديل عن شئ يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته)).[2]

3. الرمز (إصطلاحاً):

أ. (الرمز كلمة أو عبارة، أو صورة، أو شخصية، أو إسم مكان يتضمن أكثر من دلالة، يربط بينهما قطبان رئيسان. يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز، وهو ماتتلقاه الحواس منه مباشرةً، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن أو البعد المراد إيصاله من خلال الرمز. وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه).[3]

ثانياً: التراث:

1. التراث (في اللغة):

أي وَرِثَهُ مالَهُ ومَجْدَهُ، وَوَرِثَه عنه وِرْثاً وَرِثَةً وَوِراثَةً.[4]

2. التراث عند (علماء الإجتماع):

أ. ((النظم الثقافية والعادات والتقاليد التي إنتقلت من جيل الى جيل، وإستقرت في المجتمع)).[5]

ب. ((الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعي التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء في إستخدام الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة.))[6]

3. التراث (تعريف إصطلاحي):

أ. ((هو ما خلفته لنا الأجيال السابقة من آثار فكرية مسجلة على الألواح أو أوراق البردي، أو مدونة في بطون الكتب التي خَطَتها أيديهم قبل أن نعرف الطباعة)).[7]

ب. ((التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً)).[8]

والتعريف الإجرائي للرمز التراثي:

هو تعبير دلالي، يحدد هوية الشكل البصري، واسع للمعنى قابل للتطوير، يرتبط بصياغة للإشارة لما يصعب التعبير عن كل ما هو متوارث سواء كان إنتاجاً فكرياً أو مادياً، يحوي من الدلالات التي تتصل بالبعد الظاهر (الدال)، وما يرتبط به من حواس (بعد مادي)، وبالبعد الباطن (المدلول) وهو الفكرة المراد إيصالها للمتلقي (بعد غير مادي).

ثالثاً: <u>الإنعكاس:</u>

1. الإنعكاس (في اللغة):

أ. عَكَسَ الشيء يَعْكِسُه عَكْساً فإنْعَكَسَ، ردّ آخره على أَوّله.[9]

ب.(هو تحول في إتجاه الشعاع الضوئي الساقط على بعض السطوح كوجه مرآة أو سطح ماء ساكن).[10]

2. الإنعكاس (من منظور فلسفي):

((الفعل الناتج عن مؤثر يحمل صفات الأفعال والهيئة الفكرية وظهورها على المتأثر بأحدى المؤثرات أو جميعها.))[11]

6. الإنعكاس (في علم النفس):

((ميل لإعطاء إستجابة محددة واحدة لموقف حسي بسيط.))[12]

والتعريف الإجرائي للإنعكاس:

هو نتاج لتأثيرات توظيف التعابير الشكلية البصرية، المادية وغير المادية والمتضمنة لبعض الدلالات التي تتصل بالبعد الظاهر (الدال)، ومايرتبط به من حواس (بعد مادي)، وبالبعد الباطن (المدلول) وهو الفكرة المراد إيصالها للمتلقي (بعد غير مادي).

رابعاً: <u>التصميم:</u>

1. التصميم (في اللغة):

(التَّصْمِيمُ: الْمُضِيُّ فِي الأَمْرِ.. صَمَّمَ فُلانٌ عَلَى كَذا أَيْ مَضَى عَلَى رَأْيِهِ بَعْدَ إرادَتِهِ.. وصَمَّمَ فِي السَّيرِ وغَيْرِهِ أيْ مَضَى).[13]

2. التصميم (تعريف إصطلاحي):

أ. ((هو عملية توزيع الخطوط والألوان بصورة معينة داخل شكل يتضمن درجة معينة من الإنتظام والتوازن الدقيق، من أجل التعبير عن الأفكار جمالياً ووظيفياً.))[14]

خامساً: <u>المطبوعات</u>

1.المطبوع (في اللغة):

أ. الطبْعُ، فَيَطْبَع، وصنعتُه الطبّاعةُ، وطَبَعْتُ من الطين جَرَّةً: عَمِلْت، والطَّبّاعُ: الذي يعمَلها. والطبْعُ: الخَتْم وهو التأثير في الطين ونحوه.[15]

2. المطبوع (تعريف إصطلاحي):

أ. (كل وسيلة نشر دونت فيها الكلمات أو الأشكال بالحروف أو الصور أو الرسوم أو بالضغط أو الحفر).[16]

ب.(وهي كل الكتابات أو الرسومات أو الصور أو غير ذلك من وسائل التعبير المرئية المقروءة القابلة للتداول).[17]

والتعريف الإجرائي لتصاميم المطبوعات العراقية:

هي توظيف الخطوط المتمايزة للتشكيل البنائي الفني لإحدى وسائل النشر الثقافية المرئية المقروءة، القابلة للتداول والمستخدمة في التعبير عن فكرة ما، ضمن علاقات شكلية لونية فضائية بنسق معين وإبداع وذوق، لصالح الدولة العراقية، بإستعارة رموز معبرة عن واقع وتراث البلد، بإستخدام الوسائل الإظهارية والتقنيات الفنية.

الإطار النظري:

<u>المبحث الأول</u>: الرمز التراثي وتنوعاته الفكرية والثقافية

أولاً: مفهوم الرمز التراثي:

للتراث أهمية كبيرة في حياة كل المجتمعات وخصوصاً في مجتمعاتنا العربية وبالذات في مجتمعنا العراقي، من حيث تمسك أفراده بكل ما تركه له آبائهم وأجدادهم من الموروث المادي والمعنوي، والذي تتزايد قيمته بإضطراد وإن تقادمت به السنون، وتحافظ عليه وتصونه وتعده شيئاً مقدساً ونفيساً، تورثه لأبنائها جيلاً من بعد جيل. فقد تشكل التراث منذ وجود الإنسان الأول على الأرض، فنجد إنسان وادي الرافدين منذ أقدم العصور مؤسس لأولى الدول والإمبراطوريات، ومبتكر لأول نظام للري والزراعة، ومشرع لأول القوانين والأنظمة، ومخترع لبدايات الكتابة وأولى قصص الخلق والطوفان وأساطير العالم السفلي وملاحم العظمة وتنازع البقاء، ومشيد لأولى المدارس والمكتبات. فهو أول من أبدع أولى

المنحوتات والزخارف، وسكن أولى الدور الطينية والحجرية، وشيد أجمل الزقورات في العالم على وفق هندسة ذات أساس رياضي محكم.[18] لذا جرت محاولات عدة للباحثين للتعريف بالجذور الأولى، لخصائص هذا التراث المتراكم الحلقات، ومن تلك المحاولات توصل الدراسات الفلكلورية والإسطورية المقارنة، إلى إن هناك ((أساساً أسطورياً وفولكلورياً عقائدياً ولاهوتياً مشتركاً لأغلب الشعوب العربية، بل السامية منذ أكثر من خمسة آلاف عام ق.م، سواء في بلاد مابين النهرين، أو في الجزيرة العربية والشام ولبنان وفلسطين.))[19] متناسين بذلك كيف تعامل الإسلام في بداياته مع التراث، عندما ذكره الله تعالى في القرآن الكريم، إذ ذُكرت مفردة التراث بشكل صريح في الآية (19) من (سورة الفجر) في قوله تعالى: {وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكلًا لَّمًّا}. "وتأكلون التراث" (أي الميراث) "أكلاً لماً"، (شديداً وهو أن يأكل نصيبه ونصيب غيره).[20] وذلك دليل واضح على أن إستخدام مفردة (التراث)، هو إستخدام عربي صحيح، ينتمي الى أصل فصيح، على الرغم من ذلك، لم يتم إستخدام تلك المفردة بالمعنى الإصطلاحي إلا في العصر الحديث، عندما أوجد الباحثون عدة تعاريف لها، فقد تباين مفهوم (التراث) في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لإختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم.[21] و(ولقد مَيَّزَ (إبْنُ الْأَعْرابِيُّ)* بين الْإِرْثُ والْوِرْثُ، فالْإِرْثُ عنده يعني الْأَصْلُ والحَسَب، أما الْوِرْثُ فَيَكونُ في الْمال. فال(تراث) على ذلك كلمة عربية أصيلة، مأخوذة من كلمة (وُرْث)، إذ قلبت الواو الى تاء فأصبحت (تراث). ويرى بعض علماء اللغة وجود إختلاف في المعنى بين كلمتي (ورث وتراث) وبين كلمة (إرث)، إذ قالوا إن الورث والتراث يعني وراثة المال، أما الإرث فيتصل بوراثة الحسب،.. وهكذا فقد إختص الـ(تراث) بالجانب المادي من الميراث، وإختص الـ(إرث) بالجانب المعنوي منه.[22]

ولقد مر الإنسان منذ نشأته بمجموعة من الحالات والظواهر التي إرتبطت بشكل مباشر بحاجته للمأكل والملبس، الأمر الذي جعله يوظف أدواته المستنبطة من بيئته وواقعه لخدمته، فأنتج بذلك مقومات حياته اليومية وتفاعل معها، فتوظيفه لأدواته تلك جعل منه عاملاً ترابطياً بين الطبيعة والمناخ من جهة، وبين التوثيق والتدوين من جهة أخرى وكما يلي:

1. كان لنشأة الحضارة أبان العصور الحجرية المبكرة حين إقتات الإنسان الأول على صيد الحيوانات، إنعكاسٌ فكريٌ على فنون تلك العصور كقيمةٍ شكلية إمتازت بالدقة والحساسية من خلال ظهور التخطيطات الهندسية البسيطة التي يغلب عليها الطابع السحري أو (الطوطمي).* التي رمزت إلى الظواهر المحيطة به والتي كونت عقائده فيما بعد.[23]

2. بدأت الرسوم والرموز بالتحول تدريجياً لتحل الطقوس الدينية محل الطقوس السحرية، إذ ظهرت الرموز المقدسة لتعتمد الفنون بذلك على الفكرة الدينية. فالإنسان في هذه المرحلة إبتدع الرموز المقدسة التي إستطاع أن يتخاطب بها وغيره من أفراد مجتمعه، ومن تلك الرموز اللغة والأساطير والفنون، فكل رمز من تلك الرموز ينم عن معتقد وأسطورة ومعنى وخطاب والتي أصبحت بالتدريج إنعكاساً لرموز متوارثة بفعلٍ من التداولية.[24]

ويمكن عد تلك الرموز التراثية بما تحمله من أفكار مجسدة للمنحى الثقافي والعقائدي لمجتمع الإنسان الأول، قراءة شعبية جماعية للتأريخ، لكونها تحمل تفسيرات لتلك الأفكار ومعبرة عن رؤية ذلك المجتمع لتأريخه ولدوره في صناعة هذا التأريخ. وهذه القراءة تتشكل عبر البنية الرمزية والتي من خلالها مارس الإنسان الأول بوعي وبدون وعي شعائر حياته اليومية.[25] والأصل في تلك الرموز المتوارثة هو أن يجئ لاحقاً ما يرمز لها، فإذا ما تبلورت لدينا فكرة ما تتضمن خصائص المعاني الموروثة نود تجسيدها في أي مطبوع، يكون الرمز المميز لتلك الفكرة شيئاً محسوساً يجسد تلك الخصائص المتوارثة، كإشتغالات اللون مثلاً، إذ إن نقطة البدء الطبيعية، في عملية إختيار الرمز التراثي وتمثيله، هي إختلاجة النفس بحالة من الباطن (متعلقة بكل ما هو متوارث (لا مادي)) الى الظاهر (مادي).[26] فالرمز بذلك يمكن أن يُكّون فكرة أو مجموعة أفكار تُجسد كل معاني الموروثات، وبالعكس من ذلك، يمكن أن تُختزل الفكرة بمجملها لتتحول إلى رمز. إذ ترتبط الفكرة بالرمز من خلال تفاعلها المادي واللامادي، وعدّت الفكرة صياغة إدراكية للموجودات، فيما يكون الرمز صياغة واقعية للأشكال من مفردات وعناصر لتجسيد الهوية. وعليه فإن مسألة فهم وإستلهام المصمم لواقع ذلك التراث وتجسيده في أعماله الفنية كرموز، من منطلق يرتبط بثقافة المصمم ووعيه إتجاه الواقع وما تحكمه من عوامل مجتمعية يفرضها هذا الواقع، ليعكس ذلك الترابط بين مكونات مجتمعه بطريقة تجمع مابين الماضي والحاضر، فهو لذلك يستخدم رموزاً لا حصر لها، بعضها مر في تأريخ طويل، وإكتسب معاني تقليدية، والبعض الآخر توالد مع الأحداث وإتخذ معاني جديدة.[27] ولقد صنفت الرموز على وفق ترابطها التراثي كموروث فني كالرموز الدينية والتأريخية والإسطورية والشعبية.

المبحث الثاني: مستويات الرمز التراثي في المطبوعات العراقية

أولاً: المستوى العام

المستوى هو حالة معينة من الرمز ترتقي به لمستويات عدة: وهو مايشمل مستويات

الرمز في كافة حقول المعرفة. وسوف يتم تقسيم المستويات إلى الآتي:

1. المستوى الدلالي للرمز التراثي

لكي يتمثل المستوى الدلالي للرمز التراثي في أي مطبوع، لابد من توافر معانٍ دقيقة ومحددة متقاربة ذات الملامح الدلالية المشتركة، والمرتبطة بما يجسده ذلك الرمز من موروثات، تخدم العمل الفني وتشكل عمق الرسالة الكامنة.[28] فإذا أردنا أن نحدد بدقة دلالة كل معنى من تلك المعاني، علينا أن نبدأ أولاً بتحديد العلاقات الدلالية التي ترتبط بها تلك المعاني، فيما بينها داخل هذا المجال أو ذاك، لأن المعنى بذلك لا تتحدد قيمته في نفسه، وإنما يتحدد بالنسبة لموقعه الدلالي في داخل مجال دلالي معين،[29] فالدال في أي عمل تصميمي لايستمد قيمته ودلالته من ذاته، بل من طبيعة العلاقات القائمة بينه وبين سائر العلامات الأخرى، وهو عند (دو سوسُّور)* (الرمز ومدلوله) والمحتوى الذهني أو الفكري الذي يقتضي معرفة مسبقة بطبيعتهما وخواصهما، كأن يكون الرمز مفهوم، دال على معنى يحمل صفة التداولية.[30] إذ لا قيمة لأي رمز إلّا إذا إنتظم داخل عالم من الرموز، فإننا نستطيع أن نستبدل رمز (الهلال) بكلمة (هلال)، و(المدينة المدورة) رمز (الدائرة)، فتلك الرموز لا قيمة لها إن لم تكن في إرتباط مع تشكّلات أخرى، تكوّن معها الكتلة الرمزية،[31] فإتخاذ الرموز التراثية وتوظيفها في المطبوعات العراقية، يستلزم تحديد ودراسة العلاقات الدلالية المرتبطة به، كتحديد المدة والفارق الزمني، وتحديد البيئة المحيطة به، وذلك بإستخدام معالجات فنية تؤكد ذلك المعنى.

ويرتبط الدال بمدلوله بعلاقات دالة على المعنى ضمن شبكة تنظيمية واحدة من العلاقات التصميمية، فيكون للدال أكثر من مدلول يتحدد على وفق سياق العمل التصميمي، عندئذ يوحي (المدلول) بتعددية المعنى الأساس (الدلالة الحقيقية) أو المعنى الثانوي التصريحي أو الإيمائي (الدلالة الرمزية)، وقد يحمل (الدال) قيماً دلالية تسمى القيم (التعبيرية) أو (الإسلوبية)، فأي كلمة قد تستدعي قيماً (إجتماعية) أو (ثقافية) أو حتى قيماً (إنفعالية)، تعكس رؤية المصمم لفكرة العمل وبعض من ملامح الجانب النفسي له. وتوصل علماء الدلالة في العصر الحديث، إلى تصنيف المدلولات بالإعتماد على عدة طرائق بحسب:

1. الطريقة الشكلية: وهي تعني تصنيف مدلولات الرمز وفقاً للشكل الذي يجمع تلك المدلولات في بنية واحدة بتفرعها عن أصل واحد يبرز القرابة بينها مثل تكامل الشكل مع ذاته، كالهلال والقمر، أي إن مدلول ○ = مدلول ☾.

2. الطريقة السياقية: وفيها تصنف مدلولات الرمز بحسب المعنى الذي ترد من خلاله في السياقات المختلفة مثل التوافق الشكلي مع الدلالة والمعنى. كالهلال= كلمة + شكل ☾.
3. الطريقة الموضوعية: وهي تعني أن المدلول يتحدد من خلال الموضع والموقف الذي يحددهما المصمم.
4. الحقول الدلالية: وهي تكشف عن القرابة المعنوية بين المدلولات.[32]

2. المستوى الإنفعالي للرمز التراثي

أدرك العرب الإنفعال الصادق الذي يمنح (القائم بالفعل) صفة الإسترسال والإنطلاق والقدرة على التعبير، فإذا ما توافرت الدواعي والدوافع الفنية لأي عمل، وتركت آثارها في نفسية (الفاعل)، أثارت لديه الإنفعال الكامن، وحركت قريحته وجاش عقله بمكنون الودائع، فتنبع المعاني بلا جهد، من هذا نجد أن العلاقة وثيقة مابين الدوافع المرتبطة بنفسية المصمم من جهة، وإنفعاله الخلاق من جهة أخرى، وإرتباط ذلك كله بالإبداع ومدى أصالة وعمق عملية البناء الفني.[33] ولقد إقترن الإنفعال عند أرسطو بالفعل، فقد ذكر في إحدى مقولاته العشر،* بأنه يقابل الإنفعال عنده الفعل، فالحدث عنده من جانب مُحْدِثِهِ (المصمم) فعل، أما جانب مُتَقَبِلِهِ (المتلقي) فهو إنفعال.[34] إذ إن الإنفعال يذكي العواطف والأهواء ويدفعنا إلى الإعتقاد والفعل دون إستناد للعقل أو تعويل على المنطق أو بقاء في حدود الإستدلال، الأمر الذي يوجب على المصمم التعرف بأنواع النفوس ومحركاتها الكبرى المصاحبة للذة أو الألم، فمنهم من يثيرهم الحسد أو من يغزو في جرأة أو يمسك عن الأمر شفقة، ففي الموضوع الواحد تتنوع طرائق الإقناع والتأثير بتنوع مقامات التخاطب وتختلف بإختلاف المتلقين.[35] ويتمثل المستوى الانفعالي للرمز، في أثر الرمز في المتلقي على عدّه شرطاً يحتاج الإستجابة، فالرمز يحمل من الدلالات النفسية، مايجعله يكتسب معاني جديدة تكسبه قيم تعبيرية، تتحدد قيمته من خلال المجتمع، الذي يضفي على الأشياء المادية معنى معيناً فتصبح رمزاً. فليس هناك مثلاً في اللون الأسود ما يجعله بالضرورة رمزاً للحزن، إذ ليس ثمة ما يمنع من أن يكون ذلك اللون هو الأصفر أو الأخضر أو غير ذلك حسبما يصطلح عليه المجتمع.[36]

ويلجأ المصمم للرمز التراثي كونه وسيلة للتعبير عما يعجز الخطاب المباشر التعبير عنه في كثير من الحالات، ووسيلة للتأثير بأبلغ تعبير في نفوس المتلقين، فهو يضم في جنباته نوعاً من الجمالية في إختزال الأحداث والشخوص والمواقع، ليترك للمتلقي حرية التفاعل والفهم والتأويل، إذ إن هدف المصمم الأساس هو التأثير الحسي في المتلقي وإن

اختلفت درجة إنفعالهم عن درجة إنفعاله.[37] ولقد أشار جميع علماء النفس في هذا الصدد، إلى إن ((إدراكاً حسياً ما هو سبب ذلك الإنفعال والذي يدعى ب(التمثل الدال) (Representation Signal))[38] والذي من خلاله يتجسد في (الرمز ذي الدلالة والذي هو نمط من الخطوط والقيم اللونية المتوارثة التي تثير في المتلقي إنفعالاً جمالياً.)[39] تجعله في حالة من التقويم الجمالي لذلك الموروث تبدأ أولاً بالحس، ومن ثم يُعبَّر عنه بالإنفعال، ثم ينتقل إلى العقل في عملية الإدراك والتذوق الجماليين. وتتباين درجة الإنفعال الجمالي وقدرة التعبير عنه من شخص إلى آخر بحسب عوامل كثيرة، كطبيعة الفرد، وثقافته، وخبرته، والظروف التي يمر بها كالظروف السياسية، والفكرية، والزمان والمكان، والبيئة الإجتماعية، والتأريخية. على أن هناك قلة من الناس، من يعيشون الإنفعال الجمالي، يستطيعون الإنتقال إلى مرحلة الإدراك الجمالي. إذ إن الإنفعال وقف على الحس الذي يغلب على الناس، أما الإدراك فهو يعتمد على تقويم العقل لهذا الإنفعال، ودراسته، ومحاولة كشف أسبابه، إنْ كان في الذات الإنسانية أو في الموضوع الجمالي، وهو يتطلب وعياً جمالياً تاريخياً، وإحساساً راقياً، وثقافة واسعة متفاوتاً مابين شخص وآخر.[40] فإنفعالات المصمم تستثار بما يحس به، وهي بدورها تستثير إنفعال مشابه لدى المتلقي، ف(المحسوس به) هو الجسر أو القنطرة بين (اللامادي) (إنفعال المصمم)، و(المادي) (عمل المصمم) من جهة، و(المادي) (المصمم وعمله) و(غير المادي) لدى المتلقي (إنفعاله) من جهة أخرى.[41] ومهما يبلغ الإنفعال من القوة والشدة يظل في حاجة ماسة إلى شئ آخر هو الموهبة أو المقدرة الخلاقة التي تحول ذلك الإنفعال إلى تكوينات ورموز بديعة بما تمتلك من معاني، تمكن المصمم من إستخدام مفردات ورموز التراث في المطبوعات بالشكل الصحيح، ليتحقق ذلك التأثير في المتلقي.

3. المستوى الإدراكي للرمز التراثي

الإدراك هو التمثيلات العقلية المشتملة على عمليات التنظيم والتفسير والتي تتم من خلالها زيادة الوعي ومعرفة العالم الخارجي وذلك عن طريق المنبهات الحسية والتي تتم بدورها من خلال إثارة أعضاء الحس كالسمع والبصر واللمس، فيترجمها العقل إلى صور ومعانٍ وأفكار وإنفعالات،[42] ومعالجتها ذهنياً في إطار الخبرات السابقة وإعطائها المعاني والدلالات المعرفية المختلفة. وهو نوع من الإستجابة للأشكال كرموز للقيام بنوع معين من السلوك، والذي يتوقف على طبيعة المنبه الخارجي، وعلى الحالة الشعورية والوجدانية للفرد، وعلى إتجاهه الفكري وخبراته السابقة إزاء مثيرات مماثلة.[43] فالمصمم والمتلقي لا يستقبلان

الرموز التراثية دون معرفة مسبقة بها، إذ إن كل رمز من تلك الرموز، بما يتضمن من عناصر جمالية، هو في مفهومهم معلومة تحمل في طياتها فكراً ورصيداً لحضارات الشعوب.[44] وعلى هذا فإن إدراك الرموز التراثية تمر بمرحلتين، الأولى مرحلة الإحساس والتي تتجسد بإحساسنا بتباين الشكل الخارجي للرمز ومدى تمايزه، والثانية مرحلة تأويل تلك الرموز وتفسيرها تبعاً للخزين المعرفي والخبرة السابقة. فالإحساس هو أول خطوة للإدراك السليم والذي يتناوله العقل بالتفسير والتأويل ويضيف إليه من خبراته، وهو ربط مايحسه المصمم والمتلقي ببعض من خبراتهما الماضية ليعطى لذلك الإحساس معنى،[45] وعليه فإن عملية إدراك الرمز التراثي ما هي إلا إنعكاس لثلاثة محاور أساسية:

1. المثير الخارجي: ويتضمن مجموعة من المنبهات البصرية المتباينة من حيث البساطة والتعقيد في الشكل والحجم والدرجة اللونية والتكوينات وفضاءاتها، وتدعى بمنبهات العالم الخارجي.
2. موضوع الرسالة (الفكرة): ونجد منها ما يكون معرفي، وجداني، ومنها مايكون على شكل صورٍ وعلاقاتٍ ومعانٍ ودلالات ورموز.
3. آليات إستقبال الفكرة: فالمتلقي يدرك الفكرة من خلال تحفز جميع ميكانزماته بكل إثراءاته الفكرية والفلسفية والثقافية والجمالية والإعتقادية، فضلاً عن طبيعة تكوينه التربوي وطريقة تفكيره وطبيعة المنحنى العاطفي لديه، وكل ذلك له إنعكاساته من قبل المتلقي في العملية الإدراكية ككل.[46]

ويمكن تحديد إدراك الرمز التراثي في المطبوعات بصورة عامة بثلاثة مستويات:

أ. الإدراك الحسي الموضوعي والإدراك العقلي الذاتي:

يعتمد وعي الفرد في تصوره للعالم الخارجي على وفق طريقتين إثنتين، الأولى مباشرة، إذ يظهر الشكل حاضراً بذاته في العقل كما في الإدراك أو الإحساس البسيط، والأخرى غير مباشرة عندما لايمكن لسبب أو لآخر حضور شكل ما ماثلاً لإدراك الفرد، ففي تلك الحالة يتواجد ذلك الشكل الغائب في الشعور كصور ذهنية ورموز،[47] ويكاد يستحيل على الفرد في تلك الحالة (أن يحس بالأشكال والرموز إحساساً خالصاً دون أن يضفي عليها شيئاً من عنده ليجعل لها معنى خاصاً، إذ إننا لا نرى منبهات حسية بصرية فحسب، إنما أشياء وأحداث ومناظر، وعليه فإن عمليتي الإحساس والإدراك تدمجان في عملية واحدة تدعى الإدراك الحسي).[48] ويمكن أن تتأثر عملية إدراك الرموز التراثية في تصاميم المطبوعات

بتأثير عاملين هما؛ عوامل موضوعية وعوامل ذاتية، فالعوامل الموضوعية هي الشروط التي توجد في الموضوع الخارجي وهي مستقلة عن أي عامل ذاتي مرتبط بالمصمم والمتلقي على حد سواء.[49] أما العوامل الذاتية والتكوين النفسي للمصمم فإنهما تؤثران في إدراكه للرموز التراثية، وتتمثل في حالة إضفاء المصمم لمعانٍ محددة في التصميم متأثراً بمعتقداته وآرائه وقيمه التي إمتصها من إطارها الثقافي، وما إختزنه المصمم من صور ذهنية للموروثات والبيئة المحيطة به، والتي تجعله أشد حساسية لبعض المؤثرات عن غيرها، لذا فهو يكسبها قيمة عليا وأهمية تجعله يوظفها في أعماله ويقدر حجمها بشكل أكبر من حجمها الواقعي. وهنا نجد أن عامل الإنتقاء يتدخل في عملية الإدراك فضلاً عن دوافع المصمم وحاجاته وإتجاهاته التي تجعله أكثرحساسية لعناصر محددة أكثر من غيرها.[50] وكذلك البيئة الإجتماعية تساعد أيضاً على تحديد الأشكال والرموز وإدراكهما وتوظيفهما. فالمصمم الذي إعتاد العيش في بيئة ريفية مثلاً يختلف في تفسيره عن المصمم المقيم في مدينة كبيرة، والمصممون ضمن الأسرة الواحدة الذين يتفاعلون مع بيئات إجتماعية مختلفة يميلون إلى الإختلاف في مدركاتهم ووجهات نظرهم، وكذلك الإختلافات في مستويات التعليم والثقافة، العمر، الجنس، المركز داخل العائلة. وبالمقابل نجد أن عملية إدراك الرموز التراثية تتأثر جزئياً برغبات المصمم في الحصول على المعلومات لزيادة خبرته، لذا فإن أي تغير في تلك المعلومات يؤدي إلى تغير في مدركاته تجاه تلك الرموز. فرغبات المصمم تلك تعد بمثابة حلقة وصل ما بين تغيير المعلومات والتغيير في الإدراك. إذ كلما شعر المصمم برغبات جديدة كلما زاد سعيه للحصول على معلومة جديدة تساعده على إشباع تلك الرغبات، وزادت خبرته وفرص شعوره بحاجات أخرى جديدة وهكذا.[51] وفي ما يخص العوامل الموضوعية، فقد توصل علماء الجشتالت إلى مجموعة من القوانين التي تحكم إدراك الرموز والأشكال ضمن الفضاء التصميمي كبنية واحدة، وعلاقة ذلك الكل بالأجزاء:

أ. التقارب: إن الرموز المتقاربة يسهل إدراكها قبل غيرها، فهي تظهر كأنها مجموعة واحدة.

ب. الإغلاق: إن الشكل المتناقص للرمز يميل أن يكوّن صيغة جديدة ذات خصائص مميزة، ليتم إدراكها بشكلٍ متكامل ذات معنى. فالعقل البشري يميل إلى إكمال الأشياء المتناقصة إستناداً على خبرته ومعرفته بأشكال مشابهة.

ج. الإستمرارية: الرموز التي تؤلف منحى متصل، تبدو كأنها مؤلفة مجموعة واحدة.[52]

د. التشابه: الرموز المتشابهة باللون أو الحجم أو في إتجاه الحركة، تبدو كأنها صيغ وأشكال ومجموعات واحدة مستقلة.

هـ. البساطة: إن أكثر الرموز بساطة هي أكثرها تضميناً للمعاني.[53]

ومما سبق نستنتج أن إدراك الرموز التراثية في التصميم هو محصلة لتفاعلية العوامل الذاتية المتعلقة بالمصمم والمتلقي على حد سواء، وتكاملية العوامل الموضوعية الخاصة بالمطبوع.

ب. الإدراك العقلي الباطني:

وهو الإدراك الفكري الذي يقوم بإيضاح وتفسير الصور الذهنية ومن ضمنها الرموز وعلاقتها بالمسببات التي أحدثتها بعيداً عن الحواس، ويمكن عدّه معياراً فطرياً من معايير العقل التي يدرك بها تلك الرموز المتواجدة في ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يسمى اللاشعور، المتضمن للدوافع الغريزية البدائية والحاجات الإنفعالية المكبوتة التي تظهر كأخطاء صغيرة أو هفوات، والتي غالباً ما تكون تحت تأثير المعايير الخلقية والدينية والإجتماعية التي ينشأ عليها الفرد.[54] ولقد أدرك البشر ببديهيتهم منذ قديم الزمان مفهوم اللاشعور وأثره في حياتهم، إذ أن بعضاً من ((أفعالهم وأفكارهم ليست نتاج لتفكيرهم الواعي، بل هي نتاج لقوى خفية تؤثر فيهم)).[55] وبحسب مفهوم (يونغ) فإن اللاشعور هو نتاجاً لتجسد مستويين إثنين من مستويات الإدراك العقلي:

أ- المستوى الأول: اللاشعور الفردي الذي يتضمن ذكريات الطفولة وما يتعلق بها من صور ذهنية ورموز مرتبطة بالموروث.

ب – المستوى الثاني: اللاشعور الجماعي المتضمن للنماذج البدئية والخيالات المجردة التي لم يعشها الإنسان بشكل فردي، بل أتت متوارثة في السلالة البشرية، وتنشأ عن إمكانات فطرية وبالأخص عن البنية الوراثية للدماغ، وتنتج عن التأثير الإنفعالي التراكمي أو ردود الأفعال الانفعالية المتكررة أزاء بعض من الخبرات الإنسانية المتضمنة للصور والرموز المتوارثة.[56]

ج. الإدراك الجمالي:

يمكن عّد جمالية أي رمز من الرموز المتوارثة إنعكاس لجمال خارجي يتجسد في حالة من إنسجام الألوان والرموز فيما بينها، فضلاً عن إنعكاس لجمال يتجسد من خلال أولوية ذاتية تعمل على إحتواء أي تنافر مربك أو قبح سافر، كرد فعل جمالي متمثل بالإدراك، ومتحدد من خلال قوة ديناميكية داخلية نشطة،[57] كامنة في العقل الباطن، ومتمثلة بما إختزنه المصمم من موروث وقيم متوارثة تارةً، وبما أكسبها من خبرات جمالية بفعل إنتظامها كرموز بشكل دقيق تتداعى حين إستدعائها تارةً أخرى، عندئذٍ ينقل الإحساس بجمالية

الموروث، مضمون العملية الإبداعية إلى الحواس لإبراز القيمة الجمالية للعمل الإبداعي من خلال قدرة المصمم الإبداعية،[58] والتي يمكن إدراكها بفعل (إدراك جمالية العلاقات البنائية للرموز فيما بينها داخل المنجز التصميمي. من خلال معرفة إيقاع تلك الرموز وقدراتها الإيحائية،)[59] فإلى جانب الجمال الشكلي ينبغي أن ينظر إلى المضامين الداخلية وإلى ما تحمله تلك الرموز من قوى شعورية، وهنا تتجلى قدرة المصمم في إنتقاء تلك الرموز لا من حيث الجانب الشكلي فحسب، وإنما من الجانب العاطفي والنفسي أيضاً، فالجمال الشكلي هو في الحقيقة جزء لايتجزأ من الجمال العام الذي يسعى إليه المصمم والذي يحاول جاهداً أن ينأى بأعماله الإبداعية بعيداً عن أسوار التقليد والتكرار.[60] ويمكن وصف اللحظات الجمالية التي يعيشها المصمم والمتلقي على حد سواء، داخل المساحة الإبداعية ب(المشاركة الفكرية الجمالية) التي تستلزم تذوقاً جمالياً، أو عقلاً إبداعياً ثالثاً، نتاج لخصائص العقل الظاهري والعقل الباطني، ليولد خصائص جديدة متولدة عنهما، تتحكم في العقل الظاهر وتنظم العقل الباطن. ويمكن إفراد تلك الخصائص بما يأتي:[61]

أ. النزوع المستمر نحو الجمال والتطلع للكمال.

ب. الإحساس بالجمال والشعور الذوقي والإبداعي الجمالي.

ج. توجيه النفس نحو الجمال والكمال.[62]

فالمتلقي في تلك اللحظات الجمالية يحاول أن يعيش ما عاشه المصمم من قبل، من تعبير وتشكيل إبداعي في شكل إحساس ذائقي وإبداع فكري، وهو إن نجح في محاولته تلك أم لم ينجح، يكون في حالة عقلية شبه لاشعورية تجمع بين الحالة الشعورية (الإنسان في صورته المتفق عليها)، وبين الحالة اللاشعورية (الإنسان في فطرته)، وهو بسبب ذلك يدرك ويحس الماضي والحاضر والمستقبل في مسيرة واحدة وهو في أعلى درجات الحساسية والإيجابية معاً.[63] ويمكن تمييز نوعين من المتلقين في مجال العمل الفني:

أ. الأول: يكون حكمه على الفطرة، كون أن النفس من ذات طبيعة تميل للجمال والكمال.

ب.الثاني: مثقف وناقد في أعلى المستويات، وهو يستعيد رؤية المصمم وينظر إلى عمله من خلال رؤيته هو، ومن خلال واقع العمل الفني المتجسد بواقع حياة وظروف الفنان نفسه.[64]

ثانياً: الرمز التراثي والتواصل الفكري

الله ﷻ ما خلق شيئاً من هذا الكون إلا حياً ناطقاً، جماداً كان أو نباتاً أو حيواناً في العالم الأعلى والأسفل، كما في قوله تعالى في الآية (44) من (سورة الإسراء). ويؤكد

العلماء أن كل شئ في الكون له ذبذبة مختلفة عن غيره ومانشعر به ماهو إلا جزء يسير جداً، ويقررون أن العالم غير المنظور هو أوسع وأجل من العالم المنظور وإن عالمنا العادي بالنسبة للكون ما هو إلا مثل حبة رمل على شاطئ بحر عظيم.[65] ولقد أدرك الإنسان الأول الجوانب الحسية للأشياء، وماتخفيه من أفكار متوالدة عن خصوصية جوهرية، عندما أصبح في وسعه أن يصنع (شيئاً) يدرك غايته، ف(الشئ) هنا يكتسب بالتالي وجوداً مزدوجاً، وجوداً مادياً ملموساً وآخر غير مادي يدركه العقل. فما أن بدأ إنتاج الأشياء، حتى بدأ إنتاج الأفكار، فبدء الفكر الإنساني شيئاً فشيئاً يوجد لنفسه أدوات تمثلت بنظم من الرموز كانت بمثابة وسائل للتعبير الجماعي، نظم من خلالها معطيات خبرته التراكمية، فكانت الإبداعات الفنية الوسيط بين ماهو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي، فإستطاع بذلك أن يوجد لنفسه تصورات يدرك من خلالها بيئته الخارجية، وعُدت تلك المدلولات الرمزية بمثابة تكثيف للأفكار بخطاب التشكيل فكانت من نتاج التصور الفكري للوجود لدى شعبٍ بأكمله.[66]

أما اليوم فالعالم يشهد تطوراً هائلاً ومتسارعاً في مجال الإتصالات أزال فيها كل الحواجز بين الأفراد والمجتمعات، فالإنسان الآن لايتصل بمعاصريه فحسب بل بالأجيال التالية من خلال مايحفظه لهم من معلومات وتراث، فعندما تكون الغاية هي توصيل المعاني المتوارثة، فستتظافر جميع الدوال لإدائها، فيستعان بالرمز لتوضيح مايغمض منه.[67] وعلى ذلك فإن الإتصال هو عملية لنقل الأفكار والمعاني والقيم والعقائد والموروثات المادية وغير المادية، بوساطة الرموز، والتي يعدها (هربرت ريد)* جوهر الإتصال.[68] أما علماء الإجتماع، فيرون الرمز ((شئ أو حدث يستخدم للتعبير عن إيصال المعاني الثقافية، وكذلك عن الجوانب العاطفية والإدراكية لتجارب الفرد الذاتية التي تسهم في عملية التفاعل الإجتماعي.))[69] ومن تلك المعاني الفن الشعبي، الذي إتفق عليه الباحثون على أنه، ذلك الموروث من المأثورات الشعبية، ومن فنون التعبير، والذي تختلف رموزه من بلد إلى آخر، تبعاً لإختلاف المستوى البيئي والجغرافي والعرقي.[70] لذا فإن مسألة توظيف الرموز التراثية في المطبوعات العراقية، تعتبر وسيلة للتخاطب والتواصل بين مختلف الشعوب والثقافات، ووسيلة للتعبير من أجل إيصال المعاني والأفكار. وبحسب رأي يونج** فإن ((الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبيرعن حقيقة مجهولة نسبياً، ولايمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى))،[71] إذ إننا نجد المصمم أحياناً يلجأ الى إستخدام الرمز من أجل تجسيد فكرة ما، قد تكون غامضة، تؤثر في طريقته في التعبير، أو قد يلجأ الى إستخدامه نتيجة لظروف

إجتماعية وسياسية خاصة، تفرض عليه أن يتخفى وراءه، ليعبر عن وجهة نظره.[72] ويمكن للمصمم أن يوجه تعبيراً ما إلى جمهور المتلقين ضمن السياقات المتوارثة، إذ إننا لا نتواصل لمجرد إيصال بعض المعاني والأفكار فحسب، إنما لتحقيق أفعال تواصلية كالإلتماس والأمر والسؤال.[73]

ومن المعروف إن الثقافة بما تتضمنه من (محتوى فكري وفني) تتغير بتغير وسائل الإتصال، إذ تسهم تلك الوسائل بإيجاد سبل جديدة لتعامل الفكر مع الواقع، وبالتالي يكون لها الأثر في تغيير أساليب إنتاجه، والقيم كثيرة، تلك التي كانت تنتظم حياة أسلافنا فكراً وسلوكاً، والتي يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة، لتكون هي الحلقة الرابطة بين الماضي والحاضر، لما كان لها من تأثير واضح في فكر السلف، وكيف يمكن إمتدادها الى حياتنا الفكرية الراهنة، لتصبح إحدى همزات الوصل التي تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولاً بآخر،[74] إذ ليس هناك تراث منفصل عن المعاصرة، ولا معاصرة منفصلة عن التراث. فالتراث يعيش في الحاضر بصورة معلنة وشعورية وبصورة خفية ولا شعورية،[75] لذا فإننا نجد أنفسنا نبحث في الإتجاه التأريخي عن لغة متواصلة مع التراث، تسعى بنا للعودة لما قبل الحداثة (pre-modern)،* والبحث في مصادر التأريخ أو التراث، وإستخدام المفردات التراثية لتجسيدها في المطبوعات، لما تحمله من قيم إبداعية لخلق نوعاً من الألفة والإحساس بالإنتماء والتأكيد على الهوية القومية فضلاً عن تذكيره بماضيه الحضاري. أما الإتجاهات العالمية والتي تمثلت في فن ما بعد الحداثة، فقد أظهرت فكراً وموقفاً مختلفاً من محاكاة التراث، على الرغم من كونها نتاج للتأصيل والتجديد. فما بين (التأصيل) الذي يحمل ملامح التراث الفني والتقاليد والعادات والدين والثقافة المحلية القائمة على الروحانيات، و(التجديد) الذي يحمل ملامح التقدم وثورة المعلومات والتكنولوجيا وما يواكبها من ثقافة مادية، وجد المسار المزدوج أو الإتجاه الذي يستقي القيمة الفكرية والإبداعية من إيجابيات كل من المسارين ويوجه العمل الفني ومن ضمنه التصميم الطباعي نحو المعاصرة.[76] فليس بالضرورة أن يكون (التجديد) إنسياق غير واع مع التيارات الداعية إلى نبذ الماضي والتخلي عن الهوية والتصويت لصالح الحداثة واللهاث وراء الحضارة الغربية.[77] وتنطلق القيم الإبداعية النابعة من المحاكاة الفكرية للتراث من (التواصل والإرتقاء) المحلي الذي ينقسم إلى نمطين يكون أولهما (نمط فعال) ومتجدد يسعى وراء كشف أسوار الماضي وإعادة صياغتها بما يلائم ملامح حياتنا المعاصرة (المضمون). وثانيهما (نمط ظاهري) تقليدي يسعى وراء النقل والإقتباس المباشر للمفردات دون الوعي بمفهوم القيم الكامنة داخل التراث

(الشكل). ومن هنا فعلى المصمم المعاصر إستيعاب أكثر من إتجاه فكري، سواء من خلال تحقيق الأصالة التي تتجسد من خلال المضمون، أو من خلال تقديم أعمال متميزة مواكبة للإتجاهات العالمية المعاصرة المتجسدة من خلال الشكل، بإعتماد المصمم على ثلاثة محاور رئيسة تتمثل في طبيعة العلاقة بين التأصيل، المعاصرة، الإزدواجية.[78]

ويعد (لوك)* الإحساس والتفكير مصدرين مهمين لجميع الأفكار، يتجسد ذلك في إدراك الأشياء الخارجية (المادية)، وإدراك ما يجري في دواخلنا (اللامادية)، التي من خلالهما تنبثق جميع أفكارنا، فحواسنا تخضع لتأثير الأشياء الخارجية فيتولد عن ذلك إدراكات كثيرة متنوعة تدخل إلى أنفسنا، وبذلك نكتسب أفكارنا عن الموجودات وهو (الإحساس). أما النوع الثاني فهو إدراك العمليات التي تتم في أنفسنا لدى تلقي الأفكار بوساطة الحواس (التفكير)، والذي يعتمد على المخيلة في إستخراج المعاني المبطنة ضمن السياق الدلالي.[79] وفي مجال التصميم الطباعي نجد إن أي فعل تواصلي مع المتلقي من قبل المصمم بأفكاره المصطبغة برؤى إسلامية، لايبدأ من لقطة حسية لفكرة تكمن وراءها، بل يبدأ من تصور عقلي مجرد ثم يضع له التفصيلات التي تلائمه، فهو يميل نحو رؤية المجرد العام، غاضاً بصره عن عمد أو غير عمد، عن التفصيلات التي تميز الأفراد، فهو يمثل التجريد والتبسيط، ويستهدف الأنواع والأجناس لا الأفراد، أي يستهدف تصوير (الفكرة) وليس تصوير الفرد المتعين الذي يجسدها،[80] وعلى هذا الأساس، فإننا نجد أن الرموز التراثية تنطوي على الصور العقلية والذاكرات والتأملات وكل ما عبر عنه قدامى الباحثين النفسانيين بتعبير (الفكرة)، إذ إن خبرتنا الحسية المباشرة لا تتأتى إلينا على صورة إحساسات منفردة وإنما هي تتوافد عن طريق الوظيفة الرمزية الناشئة عن المشاهد المختلفة والمرتبطة بما شاهدناه من قبل، فنرد ما نستقبله من إحساسات مختلفة في أوقات متفاوتة إلى أصل واحد من الرموز المتوارثة، إذ إننا نربط شيئاً شاهدناه اليوم بشئ شاهدناه أمس، فإحساساتنا ليست مفككة منفصلة، لأننا نصل إحساساً بإحساس ونستقرئ الأشياء كما نراها، ونرد معاني الموروث الى أصوله، ونتذكر، وندرك،[81] فعل التواصل ما بين تلك المعاني وإصولها المتوارثة، والتي منها ما يكون صوري شكلي ومنها ما يكون لوني يسهم في تفعيل فعل التواصل الفكري عبر تكوين حالة من الإنفعال والتأثير في المتلقي بما تحمله من معانٍ ودلالات ترمز الى أفكار دالة على الموروث، وهو مايعبر عنه بعض الخبراء بوظيفة الإتصال بالقراء على أساس الرموز أو الإيحاءات، فالقيم اللونية تعّد رموزاً دالة تعبر عن فكرة أو مجموعة من الأفكار المرتبطة بالموروث، وتعتمد في دلالتها على التجارب والخبرات السابقة للأفراد.[82] ولقد ورد ذكرها في

القرآن الكريم بمواضع عدة، إذ ذكر اللون الأبيض إحدى عشرةَ مرة صراحة في القرآن الكريم، فهو يرمز للصفاء والنقاء الروحي والمحبة والخير والحق والعدالة. ولقد كان اللون الأبيض في عصر ما قبل الإسلام وما بعده، لون الحزن والحداد عند العرب، وإستمر إلى الوقت الحاضر في بعض الدول العربية.[83] وتتخذ القيم اللونية الخضراء بعداً روحياً، إذ هي لون قباب المساجد والأضرحة وملابس بعض الطوائف. كما أنها ترمز للهدوء والحياة، لذا كانت ولا تزال اللون الرسمي للجراحين منذ العصر الوسيط وليومنا هذا. كما ترمز القيم اللونية الزرقاء للون السماء والبحر، فهي توحي بالإسترخاء والتفاؤل والأمل، وبالنقيض من ذلك يمكن للقيم اللونية الزرقاء أن تعبر عن الظلام والضعف والبعد والفتنة والبرودة.[84] فيما تعتبر القيم اللونية الصفراء قيم براقة توحي بالدفء والمسرات كما في قوله تعالى في الآية (69) من سورة (البقرة)، وكذلك توحي بالحيوية والحركة والوضوح، كما يرمز إلى النور لأنه مستمد من الشمس، لذلك إتخذت بعض الشعوب هذا اللون للتعبير عن معتقداتها المرتبطة بالشمس، منها على سبيل المثال قبائل الهنود الحمر في أمريكا. كما توحي القيم اللونية البنفسجية والإرجوانية بالصدق والإحترام والعاطفة. فيما إقترنت القيم اللونية السوداء بالحزن والمآتم، مثلما إقترنت بمعاني القوة والظلم والإحباط، فضلاً عن كونها رمزاً للإعتداد بالنفس والهيبة والوقار، لذا نجدها في زي رجال السلطة والرهبان.[85] فيما تكون القيم اللونية البنية (هادئة نسبياً، إذ هي تمثل لون الأرض ولون الإرتباط بالبيئة، وإستخدام هذا اللون في المطبوعات ينقل الإحساس بالطبيعة.)[86] أما القيم اللونية البرتقالية فإنها (توحي بالإحساس بالحرارة والدفء وتمثل النار وغروب الشمس.)[87] فيما مثلت القيم اللونية الزرقاء المائلة للخضرة وتدرجاتهما، رمز الإرتباط الروحي بالسماء، إذ هو لون سماوي ذو دلالات دينية، وظف في تلوين قباب المساجد الدينية مثلما وظفه مصممون عدة للتعبير عن الفكر الديني الإسلامي. وتعتبر القيم اللونية الحمراء رمز الحياة في الكثير من الحضارات، كما إرتبطت بالطقوس والجانب الديني، فهو لون الإله براهما عند الهنود، ولون الروح القدوس في الفن المسيحي. أما سياسيا فهو اللون الرسمي للشيوعيين واللون الملكي لأباطرة الصين، كما ترمز تلك القيمة اللونية للخطر المحدق. فيما وظفت القيم اللونية الذهبية في المطبوعات للوصول الى حالة من التعبير تحمل الأصالة والجلال.[88]

ويمكن أن يؤدي التكثيف اللوني وزحام الألوان وتجاورها في أي مطبوع، إلى إحداث حالة من الأثر السلبي تعوق التواصل الفكري وتشتت ذهن المتلقي من حيث إستقباله للفكرة، إذ يمكن أن يعطي ذلك التكثيف اللوني الحاصل في أي مطبوع دلالات مغايرة لدلالاته

الأصلية فضلاً عن كونه أكثر قرباً من التعقيد منه الى البساطة، فالتكثيف الدلالي اللوني يمكن أن يأتي بنتائج عكسية تفقد العمل الفني قيمته الأساسية.[89]

ثالثاً: وظيفة الرمز التراثي وإنعكاسه في المجتمع

التراث عامل مهم في تحديد الهوية الجماعية وبما نتعامل به وما نحمله، من موروث شخصي يربطنا بذلك البلد ويعبر عن إنتمائنا له، لأننا والتراث من منطقة حضارية معينة. ويبدو ذلك واضحاً عند دراستنا مثلاً للتراث الهندي أو الفارسي أو الصيني أو الغربي، إذ إننا في هذه الحالة نكون مجرد باحثين، في حين أننا في الحالة الأولى نكون أكثر من باحثين لكوننا ملزمين بقضية شخصية. فهذا الجانب يدعونا دوماً للإهتمام بمسألة التراث وتجديده بإستمرار كونه جزءاً من الهوية الوطنية، وهذا مانلمسه في الأوساط الثقافية من عناية وإهتمام واضحين بالتراث سواء كان مخطوطاً أو مطبوعاً.[90] ((فلكل مجتمع من المجتمعات نماذج وأنماط تحدد ما يجب أن يكون عليه سلوك أفراده، إذ تتبلور هذه النماذج والأنماط في قواعد ورموز يورثها كل جيل للاحقه،))[91] وهي بذلك تمتلك وظيفة إجتماعية لكونها تحقق ذلك التماسك الإجتماعي والترابط مابين أفراد المجتمع الواحد، وما بين المجتمعات الأخرى، ولكونها تنقل العادات الإجتماعية والتراث والموروث الإجتماعي، حينما توثق ذلك الموروث وتتناقله من جيل الى آخر.[92] وبناء على ذلك فإن الرموز التراثية ترتبط بجانبين مهمين؛ (الأول وظيفي يتعلق بأفراد المجتمع الواحد، والثاني تداولي يوثق الموروث ويحفظه بإستخدام وسائل متعددة)،[93] ومن تلك الوسائل التي تحقق الجانبين الوظيفي والتداولي معاً هي (المطبوعات). ففي حال توظيفنا للرموز الدينية التي هي إحدى العناصر الأساسية المكونة للمجتمع، والتي من المفترض أن تمتاز بقدر من التجانس والإندماج بما تمتلك من جانب لايستهان به من القوة، تمكنها في التأثير في المجتمع، كونها هوية البلد بما تمتلك من خصوصية، ليتحقق الجانب الوظيفي من جهة، وجعل تلك الرموز راسخة في ثقافات المجتمعات بفعل التداولية من جهة أخرى. ويندرج مصطلح التراث في أي بلد تحت مصطلح الثقافة، لذا فمحاولاتنا لتوظيف رموز ذلك التراث، إنما هي محاولات لتطوير وإغناء الثقافة وتجديدها، فالثقافة تؤدي دوراً كبيراً في إحداث التأثيرات في المجتمع، وفي مراحل تطوره الفكري والمعرفي، مكونة ما يسمى (البيئة الثقافية والتي هي نتاج للتفاعلات المجتمعية مع أنساق وممارسات وعادات وسلوكيات راسخة تتكرس في المجتمع بقبولها بما يصبح (ثقافة ما))،[94] وعملية التخلص منها ليست بالعملية اليسيرة مطلقاً، إذ تتطلب إعادة تصميم وتنظيم وقراءة الظروف الموضوعية التي كونت تلك الثقافة وتأثر المجتمع بها، إذ قوبلت بإستحسان

المجتمع وإجماعهم عليه من خلال ممارسات يومية ومرحلية، ويتمثل ذلك في بعض الممارسات الدينية التي إنعكست ومازالت على أنساق المجتمع.[95] ولكي يتم ذلك التأثير في نمط ثقافة أي مجتمع لابد من إنتقال المعايير والنتاجات الثقافية من جيل الى جيل،[96] والتي من المفترض أن تبدأ من الطفل أولاً الذي لابد أن يحظى بالنصيب الأكبر من الإهتمام للحفاظ على ذلك التراث وديمومته، وذلك بالإهتمام بثقافة الطفل ومايتبع ذلك من تكريسات تسهم في إنتقال جزء من الثقافة إليه بصورة فنية، والتي من المفترض توظيفها بمضامين تتلاءم وتراثنا وقيمنا الروحية الأصيلة، وتمسكنا واعتزازنا بما لدينا من تراث روحي، وحضاري، واجتماعي، لتصاغ في قالب معاصر.[97]

ولم يكن مصطلح الحضارة جديداً على الفكر العربي، بقدر ما هو على الفكر الغربي الذي ترجع إهتماماتهم به إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فالمصطلح كان أحد المفردات التي شغلت بال المفكر العربي سواء في تحديد مفهومه أو بحث موضوعاته ومن البداية سجل مفكرونا الأساس النظري الموضوعي والفني لدراسة الحضارة عندما ربطوا بين الإستقرار والتحضر وعدّوا الأول أساساً في نشأة الحضارة دون أن يهملوا ظروفه الطبيعية أو تلك التي تختص بطبيعة الإنسان.[98] ولقد إهتم العرب قبل الإسلام بقضايا وأمور المجتمع إهتماماً كبيراً، فهم لم يعتنوا بإمور معيشتهم ومشكلات حياتهم وظروف بيئتهم الطبيعية فحسب، بل إعتنوا أيضاً بالعلاقة بين البيئة والمناخ وطبيعة النظم الإجتماعية التي تحدد مسارات حياتهم الخاصة والعامة، ومن ذلك تقديسهم للعصبية والمرؤة والشجاعة وتمجدهم للقوة، ولما إنتشر الإسلام حقق في مدة وجيزة الوحدة القومية في بلاد العرب. مما دعا المفكرين الى دراسة خصائص المجتمع المثالي وأثر القيادة في نموه وتطوره وإستقراره وتطرقوا إلى صفات ووظائف القائد ودوره في وحدة أو تفكك المجتمع.[99] ويمكن عّد الرمز التراثي نتاج مجتمع يسهم في إغناء ثقافته من خلال إكساب مطبوعاته طابعاً خاصاً محملاً بقيم مجتمعية ذات دلالات وظيفية وثقافية وفكرية.

والفن شكل من أشكال الوعي الإجتماعي للإنسان والإسلوب الفني الواقعي لتفهم العالم في مختلف مراحل تطور الإنسانية وتداولها، منذ بداية النظام الجماعي البدائي حتى يومنا الحاضر، إذ الصور البدائية عن الحيوانات هي تمثيل لمحاولات الإنسان الأولى للتعبير عن العالم، ومحاوله لتمثيل الحياة الواقعية والإجتماعية، وأن مجمل تأريخ عالم الفن المتعدد الأشكال من قرن إلى قرن، ليعطينا صورة حقيقية لواقع المجتمع تنعكس دلالاتها في فكر الإنسان، لتنتقل تلك الدلالات بفعل التداولية بهيئة رموز في العمل الفني.[100] لذا نجد

المصمم المحمل بكل ما له علاقة بواقع مجتمعه يجسد ذلك في المطبوع، فهو عند إبتكاره للرمز التراثي لا يرتكز على الفكرة التي تهديها إليه قريحته فحسب، إنما يعود إلى الماضي وإلى التجارب والمختزن في عقله الباطن، والكامن في دواخله من أحاسيس، في صياغة تفاعلية لحقائق فكرية عقلية mental وإجتماعية Social في الوقت نفسه، ليست ببعيدة عن الإحساس والقيم الجمالية.[101] (وهو بما يبتدعه من رموز يسهم في تكوين تراث مجتمعه الجمالي، بقدر ما ينجح في إضافة خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضاري الذي يتألف منه كيان المجتمع نفسه.)[102]

مؤشرات الإطار النظري:

1. إن عملية إبتكار الرمز التراثي هي صياغة تفاعلية لحقائق فكرية وإجتماعية في الوقت نفسه، وهي ليست ببعيدة عن الإحساس والقيم الجمالية.
2. يعد الرمز التراثي نتاجاً لمجتمع يسهم في إغناء ثقافته من خلال توظيفه في المطبوعات لإكسابها طابعاً خاصاً محملاً بقيم مجتمعية ذات دلالات فكرية ثقافية.
3. إن الأصل في الرموز المتوارثة هو الأفكار المتضمنة لخصائص المعاني الموروثة والتي منها الديني والتأريخي والإسطوري والشعبي، والتي في حال تجسيدها في أي مطبوع، يكون الرمز المميز لتلك الفكرة شيئاً محسوساً يجسد تلك الخصائص المتوارثة، كإشتغالات اللون مثلاً، والتي تعد رموزاً دالة معبرة عن فكرة أو مجموعة من الأفكار المرتبطة بالموروث، وتعتمد في دلالتها على التجارب والخبرات السابقة للأفراد.
4. إن إيصال الأبعاد الفكرية للرموز المتوارثة برؤية فنية، يضفي على المنجز الطباعي عراقة وأصالة، بما تحمله تلك الرموز من معاني تحتمل القراءة والتأويل.
5. يكون الرمز التراثي فكرة تُجسد كل معاني الموروثات، وعلى العكس من ذلك، يمكن أن تُختزل الفكرة بمجملها لتتحول إلى رمز. إذ تشترك الفكرة بالرمز من خلال تفاعلها المادي واللامادي، بإعتبار الفكرة صياغة إدراكية للموجودات، فيما يكون الرمز صياغة واقعية للأشكال من مفردات وعناصر لتجسيد الهوية.
6. إن تحديد دلالات المعاني المرتبطة بالموروث، يستلزم تحديد العلاقات الدلالية التي ترتبط بها تلك المعاني، فيما بينها ضمن المجال التصميمي، إذ أن المعنى بذلك لا تتحدد قيمته في نفسه، وإنما يتحدد بالنسبة لموقعه الدلالي ضمن المجال الدلالي.

7. إتخاذ الرموز التراثية وتوظيفها في المطبوعات العراقية، يستلزم تحديد ودراسة العلاقات الدلالية المرتبطة به، كتحديد الفترة والفارق الزمني، وتحديد البيئة المحيطة به، بتوظيف من المعالجات الفنية.
8. يكون للدال أكثر من مدلول يتحدد وفق سياق العمل التصميمي، كما يحمل قيماً دلالية تعبيرية وإسلوبية وإجتماعية وثقافية، فضلاً عن قيماً إنفعالية، يمكن أن تعكس رؤية المصمم لفكرة العمل.
9. يلجأ المصمم للرمز التراثي بإعتباره وسيلة للتعبير عما يعجز الخطاب المباشر التعبير عنه في كثير من الحالات.
10. المضمون هو الجسر أو القنطرة بين إنفعال المصمم وعمله من جهة، وبين ما يثيره ذلك المضمون من إنفعال لدى المتلقي من جهة أخرى.
11. تكمن مقدرة المصمم بأن ينأى بأعماله الإبداعية بعيداً عن أسوار التقليد والتكرار، في إنتقاء الرموز المتوارثة لا من حيث الجانب الشكلي فحسب، وإنما من الجانب العاطفي والنفسي أيضاً.
12. تتمثل المعاصرة بالمسار المزدوج الذي يستقي القيمة الفكرية والإبداعية من إيجابيات كل من مساري التأصيل، الذي يحمل ملامح التراث الفني والتقاليد والعادات والدين والثقافة المحلية القائمة على الروحانيات، والتجديد الذي يحمل ملامح التقدم وثورة المعلومات والتكنولوجيا وما يواكبها من ثقافة مادية.
13. يتمثل الإستيعاب الشكلي للرموز بأكثر من إتجاه فكري؛ من خلال تحقيق الأصالة التي تتجسد من خلال المضمون، أو من خلال تقديم أعمال متميزة مواكبة للإتجاهات العالمية المعاصرة المتجسدة من خلال الشكل، بالإعتماد على ثلاث محاور رئيسية تتمثل في طبيعة العلاقة بين التأصيل، المعاصرة، الإزدواجية.
14. يتمثل فعل التواصل ما بين المعاني وإصولها المتوارثة، وبما يمتلك من تعددية تتمثل بفعل التواصل الصوري والشكلي واللوني، عبر تكوين حالة من الإنفعال والتأثير في المتلقي.
15. يؤدي التكثيف اللوني وزحام الألوان وتجاورها في أي مطبوع، إلى إحداث حالة من الأثر السلبي تعوق التواصل الفكري وتشتت ذهن المتلقي من حيث إستقباله للفكرة، بما يوحي من دلالات مغايرة لدلالاته الأصلية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: منهجية البحث

إعتمدت الباحثة المنهج الوصفي لغرض التحليل، للوصول إلى تحقيق أهداف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث

تألف مجتمع البحث (المجموعة الكلية للعناصر التي سعت الباحثة إلى أن تعمم عليها النتائج ذات العلاقة بمشكلة البحث)،[103] والذي تضمن المطبوعات العراقية الخاصة بـ(مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية للعام 2013م) التابعة لتشكيلات الدوائر المرتبطة بوزارة الثقافة العراقية، والبالغ عددها (36) مطبوعاً.

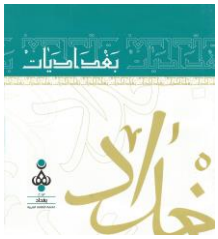
ثالثاً: عينة البحث

نظراً لسعة مجتمع البحث وتنوعه، إعتمدت الباحثة الطريقة القصدية في إختيار عينة البحث وبما يتلاءم وسياقات البحث الحالي لتحقيق أهدافه، وعلى هذا الأساس أصبح مجتمع البحث يتكون من (3) إنموذجاً وبنسبة 12%.

رابعاً: أداة البحث

تحقيقاً للوصول إلى أهداف البحث تم إستخدام إستمارة التحليل، إذ إستندت الباحثة في تصميمها إلى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثلت كخلاصة لأدبيات التخصص، فضلاً عن آراء عدد من الخبراء،* ذوي العلاقة للتأكيد من سلامتها من الناحية المنهجية والفنية والفكرية، إذ قننت من خلال ملاحظاتهم العلمية السديدة. فإشتملت محاور عدة ذات تفصيلات تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق أهدافه.

تحليل العينات:



عينة1: كتيب

القياس:22×25سم

الفرز اللوني: الأسود، الأخضر المزرق، الأخضر المصفر.

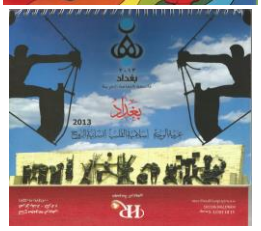
جهة الإصدار: دائرة العلاقات الثقافية.

عينة2: غلاف كتاب

القياس: 22×24سم

الفرز اللوني: CMYK

جهة الإصدار: دار ثقافة الأطفال



عينة3: تقويم منضدي

القياس: 24×22سم

الفرز اللوني: CMYK

جهة الإصدار: دائرة العلاقات الثقافية

الوصف العام:

تم توظيف العناصر البنائية بالإعتماد على نمطين من الرموز الكتابية الزخرفية؛ أولها الخط الكوفي البسيط وهو نوع من الخطوط العربية القديمة، نشأ في بداية ظهور الإسلام في

مدينة الكوفة، أستخدم في نقوش جدران المساجد والقصور وغيرها. أما النمط الثاني فكان خط الثلث.* فما بين هذين النمطين المهمين من التشكيلات الكتابية الزخرفية، وظفت خاصيتي التكرار والتضاد الشكلي واللوني في العينة (1)، والتي تجسدت من خلال حجم الرموز الكتابية للخط الكوفي أعلى التصميم، على فضاء بالقيمة اللونية الخضراء المائلة للزرقة وهي لون القباب والمآذن، فضلاً عن توظيف التكرار والتضاد اللوني للتشكيلات الزخرفية لكلمة (بغداد)، والمتخذة شكلاً دائرياً بخط الثلث، بالقيمة اللونية الخضراء المائلة للإصفرار ضمن فضاء بالقيمة اللونية البيضاء، يتوسطها شعار المشروع.

وفيما يخص العينة (2) تم إعتماد الصورة المصممة تشكيلياً في تصميم الغلاف الأول لغلاف الكتاب، بما تحمله من رموز ذات طابع ديني وإجتماعي، فرمز (قوس الرحمن) إرتبط بالنبي نوح (عليه السلام) والمؤمنين به حينما تضرعوا إلى الله لينقذهم من الطُّوفان، فظهر في الأفق بألوانه ليرسم أملاً جديداً، فضلاً عن شكل الزهرة والجانب المحوري للقصة المتجسد في شخصية (الصغيرة كوثر)، فضلاً عن قيم لونية مستوحاة من تلك الرموز للتشكيل الكتابي المتمثل بالعنوان، وللشريط اللوني الذي يشير إلى رقم السلسلة (28)، يعلوه فضاء مربع الشكل بالقيمة اللونية الصفراء.

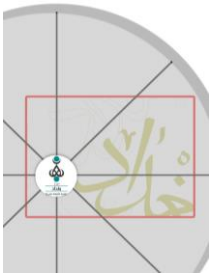
كما تشكل البناء الفني لفضاء تصميم العينة (3) بالتشكيل الصوري المتمثل بالصورة الفوتوغرافية الخاصة بجدارية ساحة التحرير رمز ثورة 14 تموز 1958م، للنحات العراقي جواد سليم، مع توظيف رمز من رموزها النحتية بمعالجات فنية تصميمية ضمن فضاء الصورة الفوتوغرافية بالقيمة اللونية السوداء، وكذلك النص الكتابي المتمثل بشعار مشروع (بغداد عاصمة الثقافة) بالقيم اللونية الحمراء والسوداء، وشعار مشروع بغداد عاصمة الثقافة للعام 2013م الذي توسط أعلى التقويم، فضلاً عن التشكيلات الكتابية الخاصة بالتقويم وكانت بالقيمة اللونية البيضاء على قاعدة إرتكاز التقويم المتمثلة بالقيمة اللونية الحمراء.

التحليل:

1. القراءة الدلالية للرمز التراثي:

تم تجسيد المعنى الدال في العينة (1) ضمن سياق الحقل الدلالي الموضوعي، والتي عكست قيماً ثقافية ومجتمعية، فضلاً عن جانباً فلسفياً جمالياً تجاه الموروث، من خلال التوظيف الشكلي واللوني الدائري للتشكيل الكتابي، وتحويرها إلى رموز دالة على تعددية المعنى بما توحي به من الاستمرارية واللانهائية وإن كانت متناقصة، لتحقيق الإنسيابية والتأكيد على معنى التجدد الفكري، الذي يوّلد الانفتاح على آفاق وعوالم أخرى جديدة، فضلاً

عن توالد الحركة التي فيها من الديمومة والإستمرارية والإمتداد غير المحدود، والإقتراب من عالم سماوي، بإبتعاد الشكل الزخرفي عن الواقعية الحسية إلى الماهية والارتقاء بها إلى مستوى الكمال، ساعد ذلك الإختيار الموفق للقيم الجمالية اللونية ذات الدلالات الدينية الإسلامية التعبيرية، فضلاً عن تكرارات التشكيل الكتابي أعلى التصميم، والتي جاءت بالقيمة اللونية البيضاء على فضاء بالقيمة اللونية الخضراء المائلة للزرقة لتشبيهها بما يماثل التشكيل السماوي، أكسبت التصميم بعداً دينياً من خلال السمو به عن الواقع الحسي، وتحويله إلى جواهر متوحدة لها حقيقة أحادية من خلال خاصية التكرار التي تعمل على ترسيخها في ذهن المتلقي، والانطلاق من الجزء للوصول إلى المعنى الكامل. كما أن تمركز شعار المشروع الذي أحدث شكلاً دائرياً وتشكله مع التشكيل الكتابي الزخرفي قد أحدث تشكيلاً يحاكي رمزاً للشمس، أو نقطة للانطلاق والامتداد أبعد ما يكون عن النقطة المركزية. كما في الشكل الآتي:



إتخاذ الرموز شكلاً مركزياً يحدث تشكيلاً دائرياً موحياً للدلالات الفكرية.

فيما تضمنت العينة (2) تكثيفاً رمزياً دالاً على معنى محدد بما حمله ذلك التكثيف من قيم تعبيرية ثقافية وتربوية إنفعالية دالة عن المعنى المتمثل ب(الطيبة) ضمن شبكة تنظيمية من الحقل الدلالي الموضوعي التي عكست بقصدية رؤيا فكرية للعمل نابعة من بعض من خبراته السابقة، أدت إلى إحداث حالة من التوازن الشكلي الصوري اللوني، فالقيمة اللونية البيضاء الدالة على النقاء والصفاء والطيبة التي شغلت معظم فضاء العمل الفني قد وظفت لصالح المعنى الدلالي بإرتباطها وإحتوائها لتلك الرموز ومعانيها الدالة على المعنى ذاته، وشكلت بما يحاكي البنية الفكرية للعمل، فأعطت تلك الدوال بمجملها معنى محدداً.

تألفت التشكيلات الدلالية للعينة (3) من دال كتابي تمثل بالنصّوص الكتابية، ودال صوري (صورة فوتغرافية وصورة مرسومة) فضلاً عن فضاء تصميمي يحويهما، للتركيز على معنى أساس ذي قيم دلالية تعبيرية وإجتماعية وثقافية وقيم نفسية إنفعالية، تمثلت بمعاني التغيير من خلال الإعتماد على الطريقة الشكلية لمدلولات الرمز، وتجسد ذلك

بإستنباط رمز محدد من رموز (جدارية التحرير)، ليشكل هذا الرمز الذي جاء متكرراً مع باقي رموز التصميم، مجموعة من المعاني المتقاربة، فتشكلت الرموز المتوارثة بإرتباطات مع تشكّلات رمزية متوارثة مستنبطة، لتكوّن كتلة من الرموز الدالة ضمن شبكة تنظيمية واحدة، فجاءت القراءة الدلالية نتيجةً لتفعيل المدلول الأساس للتشكيل الصوري كإشارة متحققة لقيمة تلك الدلالة للتعبير عن الواقع بإسلوب فني تبادلت فيه القيم اللونية من خلال إظهار القراءة الشكلية كسياق تصميمي، أي إن الصورة خضعت لمفاهيم التصميم وفقاً لرؤيا تشكيلية بما تحقق في بنيتها من الوضوحية بين الدال والمدلول.

2. المستوى الرمزي والتواصل الفكري:

كان للتأثير الحسي الذي حمله الرمز من خلال دلالاته النفسية التي أكسبته معانٍ وقيم تعبيرية، جعلته وسيلة لخطاب غير مباشر منسجم مع ما ينطوي عليه ذلك الخطاب من معانٍ خلال العلاقات البنائية للتشكيلات بما تتضمنه من خبرات جمالية، والذي أدى بالضرورة إلى حالة من التواصل الذهني، إذ أظهرت العينة (1) قيمها التعبيرية والجمالية من خلال توظيف العناصر الشكلية لتعطي مفهوم الإحساس بالمعاني التي تحمل طابعاً دينياً، بما تحويه في طياته من مضمون يتصل بصفاته المعبرة عن هوية العمل في نمط متجدد وفعال.

العينة (2) كانت البنية الفكرية للعمل الفني أكثر قرباً لمخيلة الطفل بما تحمله من معانٍ تربوية وتقويمية لسلوك الطفل، فكانت الرموز الدالة على الخُلق المتمثل بالطيبة، تحاكي فكرة إرتقاء وسمو الإنسان بخلقه هذا نحو السماء، أو تجعل منه شخصاً قريب الشبه من زهرة متفتحة، الأمر الذي إستوجب تسييد الرموز الدالة المتمثلة بالشخصية المحورية وقوس الرحمن فضلاً عن رمز الزهرة، لتحقيق الجذب والتوازن الشكلي واللوني البصري لإحداث التواصل الفكري. وكمحاولة لإحداث نوع من حالة شد الإنتباه من خلال إحداث نوع من التوازن الشكلي في أعلى التصميم والمتمثل بشعاري الدار والمشروع، لإيصال فكرة البساطة والوضوح.

فيما كان للحوار المصمم ضمن مكونات التشكيل الصوري والمتعلق بالخبرات السابقة في العينة (3)، ميزة فكر إنفعالي، بتمثيلٍ من الواقع يندرج ضمن مستويات الإدراك بالإحساس نحو الرمز الباطن من خلال معانيه الظاهرة، لتفعيل حالة التواصل الفكري ولإكساب العمل هوية فاعلة ليست ببعيدة عن الموروث بكل تجلياته، كمحاولة لتوثيق التراث الثقافي بكل ما تحمل تلك المحاولة من إسلوب مزاوجة التأصيل بالمعاصرة كنمط فعال

لتسعى من خلاله إلى كشف أسوار الماضي وإعادة صياغتها بما يلائم ملامح حياتنا المعاصرة، والتي تجسدت من خلال دلالة الصورة الفوتوغرافية ذات المعالجات الفنية.

نتائج البحث ومناقشتها:

أثمرت عمليات التحليل وأدبيات البحث عن جملة من النتائج، تلخصت على النحو الآتي:

أولاً: نوع الرمز التراثي:

1. حملت جميع العينات تمثيلاً لرموز متوارثة وما صاحب ذلك التمثيل من مفردات كالقيم اللونية الدالة، فضلاً عن إستيحاء بعض الأفكار المرتبطة به.

ثانياً: القراءة الدلالية للرمز التراثي:

1. تضمنت القراءات الدلالية للرموز التراثية بما إرتبطت من مدلول في جميع العينات، قيماً دلالية متعددة تمثلت بالقيم التعبيرية والنفسية، فضلاً عن قيم إجتماعية.
2. أحدثت الرموز التراثية قراءات دالة على أكثر من مدلول مرتبط بأفكار دالة على الموروث بما حملته تلك الأفكار من تعددية المعنى ضمن سياقات دلالية موضوعية، مكوّناً سياقاً تصميمياً محدداً للهوية المجتمعية، عكس ذلك السياق جانباً فلسفياً جمالياً تجاه الموروث وما صاحبه من تمثيل كتعددية الأشكال الصورية، في العينات (1،2).
3. يمكن أن يكتسب التصميم أبعاداً رمزية دالة على الموروث من خلال التوظيف الشكلي واللوني وتحويرها إلى رموز دالة على تعددية المعنى والتجدد الفكري تسمو بها عن الواقع الحسي، كما إتضح من العينة (1، 2).
4. إتخاذ الرموز التراثية شكلاً مركزياً، يحدث تشكيلاً دائرياً يحاكي الدلالات القدسية للأشكال المتوارثة.
5. عكس التكثيف الرمزي الدال على المعاني المحددة رؤيا فكرية للعمل الفني نابعة من بعض من الخبرات السابقة، أحدثت حالة التوازن الشكلي الصوري اللوني التي وظفت لصالح المعنى الدلالي، إذ يمكن أن يحوي رمزاً واحداً بقية الرموز ومعانيها الدالة على المعنى ذاته، ليشكل بما يحاكي البنية الفكرية للعمل.

ثالثاً: المستوى الرمزي والتواصل الفكري:

1. حملت جميع العينات تمثيلاً رمزياً للأفكار، حمل ذلك التمثيل مضموناً فكرياً، بتمثيل من خبرات سابقة، وتصور ذهني ليس ببعيد عن إدراك المعنى من خلال الأفكار التي حملت معاني رمزية.
2. حملت جميع العينات إتجاهات فكرية تمازجت فيها الأصالة والمعاصرة.
3. أدى التكثيف الرمزي الدال على معنى رمزي محدد، وبمضمون محمل بالقيم الدلالية في العينة (2)، إلى تشكيل بنية فكرية أدت إلى إحداث حالة توازن شكلي صوري لوني، بنسبة 5%.
4. إمتازت البنية الفكرية للعينة (2) بقربها من مخيلة الطفل بما حملته من معانٍ رمزية دالة، وبإزدواجية الإتجاه الفكري، إستندت بمجملها على خبرات نابعة من التصورات الذهني التي إستوجبت تظهير الرموز الدالة لإحداث حالة التواصل الفكري.
5. كان للتأثير الحسي الذي حملته الرموز التراثية من خلال الدلالات النفسية، الأثر الفاعل في جعل تلك الرموز وسيلة لخطاب غير مباشر، بما ينطوي عليه ذلك الخطاب من معانٍ تشكلت من خلال العلاقات البنائية لتشكيلات الرموز التراثية، والذي أدى بالضرورة إلى حالة من التواصل الذهني.
9. تنوع المستويات الرمزية يرتبط بما يتحقق من ردود الفعل تجاه التشكيلات البنائية لمستوى دلالاتها الفكرية وبما يحقق فعل التواصل.

الإستنتاجات:

1. تجسيد الرموز التراثية العراقية الأصيلة وتنوعاتها في مطبوعات المناسبة، وبحسب الفلسفة الفكرية تجاه الموروثات وما إرتبط به من تمثيل شكلي لوني، إعتمد بالدرجة الأساس على الرموز التأريخية.
2. يكتسب المنجز التصميمي أبعاداً رمزية دالة على الموروث من خلال القراءات الدالة على أكثر من مدلول، بما حملته تلك القراءات من تعددية المعنى ضمن سياقات دلالية موضوعية، مكوّنة سياقاً تصميمياً محدداً للهوية المجتمعية، وما صاحبه من تمثيل كتعددية الأشكال الصورية والتوظيف الشكلي واللوني.
3. التشكيل الدائري يحاكي الدلالات القدسية للأشكال المتوارثة، حينما يتخذ شكلاً مركزياً.

4. التكثيف الرمزي الدال على المعاني المرتبطة بالموروث، جعل رمزاً واحداً يحتوي بقية الرموز ومعانيها الدالة على المعنى ذاته، ليشكل بما يحاكي البنية الفكرية للعمل، التي أحدثت حالة توازن شكلي صوري لوني، وظف لصالح المعنى الدلالي.
5. يتمثل الموروث كفعل دال على معاني وعوالم غير محددة، لا تتحدد دلالات مفرداته في أي بناء تصميمي بأي محدد شكلي أو لوني.
6. تكرارية الرموز المستنبطة في البناء التصميمي، تشكل مجموعة من المعاني المتقاربة لتكوين كتلة من الرموز الدالة، كإنعكاس لدلالات المعاني المتوارثة على وفق رؤية شبيهة بالواقع.
7. يحقق المعنى الدال سلسلة من المعاني المرتبطة فيما بينها، للوصول إلى المعاني الدالة على المورث.
8. وضوحية الإتجاه الفكري المتمثل بالتأصيل، تفقد بعضاً من التمثيل الرمزي لمضمون الأفكار المتضمنة للمعنى الرمزي. على عكس الإتجاه الفكري المتمثل بمزاوجة الأصالة والمعاصرة الذي يحمل معاني الرمزية، تجعل من المنجز الطباعي ثيمة تراثية بما تمنحه من بعداً يمتد من الماضي إلى الحاضر.
9. إن قرب البنية الفكرية للمنجز الطباعي من مخيلة المتلقي والطفل بالتحديد، بما تحمله من معاني رمزية دالة على الموروث، وبإزدواجية الإتجاه الفكري المستندة بمجملها على خبرات نابعة من التصورات الذهنية، إستوجبت تظهير الرموز الدالة على الموروث لإحداث حالة التواصل الفكري.

التوصيات:

1. أن يعد العاملين في مجال التصميم الطباعي العدة في إستنباط رموزهم التراثية بتنوعاتها، بما تتمثل به من سيادة ترتبط بالتمثيل الشكلي واللوني، من المنابع الثقافية والفكرية الفلسفية المعاصرة بما تحمل من موروث، في إبتكار تشكيلي أصيل يحمل طابع المرونة.
2. التأكيد على جعل المنجز التصميمي يحمل أبعاداً رمزية دالة على الموروث من خلال القراءات الدالة، بما تحمله من تعددية المعنى، لجعله محدداً للهوية المجتمعية.
3. ضرورة توظيف التكثيف الرمزي الدال على المعاني المرتبطة بالموروث، لتشكيل بنية فكرية توظف لصالح المعنى الدلالي.

4. الإبتعاد عن تحديد دلالات الموروث بأي محدد شكلي أو لوني، إذ إن الموروث فعل دال على معاني وعوالم غير محددة.
5. الإبتعاد عن الوضوحية المتمثلة بالتأصيل كإتجاه فكري في المطبوع، كونها تفقد بعضاً من التمثيلات الرمزية للمضامين الفكرية المتضمنة للمعنى الرمزي. وضرورة إتخاذ الإتجاه الفكري المتمثل بمزاوجة الأصالة والمعاصرة الذي يحمل معاني الرمزية، لتمنح المنجز الطباعي بعداً يمتد من الماضي إلى الحاضر.
6. الإهتمام ببنية المنجز الطباعي بما تحمله من خطاب، كونها أقرب لمخيلة الطفل بما تحمله من معاني رمزية دالة على الموروث، من خلال إظهار الرموز الدالة لإحداث حالة التواصل الفكري.

المقترحات:

في أدناه بعض المقترحات الدراسية التي ترى الباحثة أنها يمكن أن تُكمل الدراسة الحالية:

1. المستويات الدلالية للرموز التراثية مطبوعات دائرة الفنون التشكيلية إنموذجاً.
3. الرموز الشعبية ودلالات التواصل الفكري ملصقات الخطوط الجوية العراقية إنموذجاً.
4. التوظيف التقني لدلالات الرموز التراثية في المطبوع.

الهوامش :

(1) إبن منظور. لسان العرب. باب (ورث). دار صادر. ج5. بيروت. 1955م. ص356.
(2) الجندي، درويش. الرمزية في الأدب العربي. نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة. د. ت. ص7.
(3) الحسيني، إياد. فن التصميم. الفلسفة. النظرية. التطبيق. دائرة الثقافة والإعلام. ج1. الشارقة. 2008م. ص195.
(4) إبن منظور. باب ورث. ج2. مصدر سابق. ص199.
(5) حسن خليل غريب. تدمير تراث العراق وتصفية علمائه. دار الطليعة. ط1. بيروت. 2008م. ص21.
(6) أحمد مرسي. مقدمة في الفلكلور. دار الثقافة للطباعة والنشر. القاهرة. 1975م. ص90.
(7) الحلوجي، عبد الستار. المخطوطات والتراث العربي. الدار المصرية اللبنانية. ط1. لبنان. 2001م. ص58.
(8) الجابري، محمد عابد. التراث والحداثة. مركز دراسات الوحدة العربية. ط1. بيروت. لبنان. 1991م. ص45.
(9) إبن منظور. لسان العرب. باب عكس. ج8. مصدر سابق. ص144.
(10) المنجد في اللغة والإعلام. المطبعة الكاثوليكية. ط 21. لبنان. 1973م. ص 522.
(11) سعدالدين داود وهبي. التشريح البصري للهيئة البشرية في الفن الآشوري الحديث وإنعكاسها على الفن المعاصر في العراق. إطروحة دكتوراه غير منشورة. جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة. بغداد. 2000م. ص4.
(12) علي حسين حجاج. نظريات التعلم. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. 70 . الكويت. 1983م. ص39.
(13) إبن منظور. لسان العرب. باب صمم. ج12. مصدر سابق. ص347.
(14) الحسيني، إياد حسين عبدالله. التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم. دار الشؤون الثقافية العامة. سلسلة رسائل جامعية. ط1. بغداد. 2002م. ص11.

(15) إبن منظور. لسان العرب. باب طبع. ج8. مصدر سابق. ص231.
(16) قانون المطبوعات الصادر بمدينة غزة. رقم (9). 1995/6/25م. ص3.
(17) دليل قوانين المطبوعات والنشر ولوائحها التنفيذية بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية. الأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية. الإدارة الإعلامية. قانون إتحادي رقم (15). الإمارات العربية المتحدة. سنة 1980م. ص4.
(18) يوسف حبّي. الإنسان في أدب وادي الرافدين. منشورات دار الجاحظ. الموسوعة الصغيرة. العدد83. بغداد. 1980م. ص114115.
(19) شوقي عبدالحكيم. مدخل لدراسة الفلكلور والأساطير العربية. دار إبن خلدون. ط1. بيروت. 1978م. ص5.
(20) محمد رياض وتار. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق. د.ط. 2002م. ص15.
(21) محمد رياض وتار. مصدر سابق. ص15.
* إبن الإعرابي: (767846م)، هو أبو عبدالله محمد بن زياد إبن الإعرابي، راوية وعالم بالأنساب ولغوي ونحوي عربي. من آثاره، (كتاب الألفاظ)، و(كتاب النوادر). ينظر في: البعلبكي، منير. معجم أعلام المورد. باب إبن الإعرابي. دار العلم للملايين. بيروت. ط1. 1992م. ص17.
(22) التراث والنهضة. مصدر سابق. ص89.
* الطوطم: تطلق كلمة (توتم) التي تنسب إليها العقيدة (التوتمية) أو (النظام التوتمي) على كل أصل حيواني أو نباتي تتخذه عشيرة ما رمزاً لها ولقباً لجميع أفرادها، يميزها عما عداها من العشائر، وتعتقد إنها تؤلف معه وحدة إجتماعية، وتنزله وتنزل الأمور الرامزة له منزلة التقديس. ينظر في: علي عبدالواحد وافي. الطوطمية أشهر الديانات البدائية. دار المعارف. سلسلة إقرأ 194. القاهرة. مصر. 1959م. ص78.
(23) الشال، محمود النبوي. الفنون البدائية والعلاقة بينها وبين الفنون الشعبية. مجلة الفنون الشعبية 37. القاهرة. مصر. أيلول 1992م. ص24.
(24) أميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال. دار المعارف. سلسلة كتابك 137. القاهرة. 1979م. ص34.
(25) النعيم، مشاري بن عبدالله. ملاحظات على التراث المادي. مؤسسة اليمامة الصحفية. صحيفة الرياض. العدد14292. السبت/ 11/ آب/ 2007م. الموقع الالكتروني: http://www.alriyadh.com .
(26) زكي محمود نجيب. قيم من التراث. دار الشروق. د.ط. القاهرة. 2000م. ص49.
(27) البسيوني، محمود. التربية الفنية والتحليل النفسي. عالم الكتاب. ط2. القاهرة. 1983م. ص51.
(28) بنعبيد، الطيب. إغتيال الرمز في السينما والمسرح. شبكة الفوانيس الثقافية. مجلة الفوانيس السينمائية. هولندا. 2011م.
(29) عبد الكريم جبل. في علم الدلالة. دار المعرفة الجامعية. كلية الآداب. جامعة طنطا. مصر. 1997م. ص23.
* سوسُور: (18571913م)، فرديناند دو سوسُور عالم لغوي سويسري. عدّ مؤسس علم اللغة الحديث بإعتباره اللغة ظاهرة إجتماعية. أشهر آثاره، (بحث في الألسنية العامة). ينظر في: البعلبكي، منير. معجم أعلام المورد. باب سوسينوس. مصدر سابق. ص245.
(30) منقور عبدالجليل. علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي. مصدر سابق. ص5758.
(31) أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. مصدر سابق. ص325. نقلاً عن: Mauss, Sociologie et anthropologie, p. 278.
(32) منقور عبدالجليل. علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي. مصدر سابق. ص6061.
(33) عبدالفتاح صالح نافع. الإبداع بين مقوماته والإنفعال في النقد القديم. وزارة الثقافة والإعلام. دار الشؤون الثقافية العامة. الجمهورية العراقية. مجلة المورد. العدد 2. المجلد 15. 1986م. ص31.

* مقولات أرسطو العشر: الجوهر أو الوجود والكيف والكم والمكان والزمان والإضافة والوضع والملك والفعل والإنفعال. ينظر في: علي بو ملحم. نحو رؤية جديدة في ما وراء الطبيعة. دار المواسم للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1999م. ص5.

(34) إبراهيم مدكور. المعجم الفلسفي. مصدر سابق. ص26.

(35) البهلول، عبدالله. بلاغة الجدل في مصنفات النقد الأدبي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. مجلة عالم الفكر. العدد 4. المجلد 41. نيسان حزيران. 2013م. ص179.

(36) بنعبيد، الطيب. إغتيال الرمز في السينما والمسرح. مصدر سابق. 2011م.

(37) بنعبيد، الطيب. إغتيال الرمز في السينما والمسرح. مصدر سابق. 2011م.

(38) جان بول سارتر. نظرية الإنفعال دراسة في الإنفعال الفينومينولوجي. تر. هاشم الحسيني. دار مكتبة الحياة. بيروت. لبنان. د.ت. ص48.

(39) السيدة جابر خلاف. الوجدان في فلسفة سوزان لانجر. مصدر سابق. ص131.

(40) الصديق، حسين. فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيَّان التوحيدي. دار القلم العربي. ط1. سوريا. حلب. 2003م. ص136137.

(41) شاكر عبدالحميد. العملية الإبداعية في فن التصوير. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة 109. الكويت. كانون الثاني 1987م. ص100.

(42) نبيه عبدالرحمن عثمان. الإنسان الروح العقل النفس. رابطة العالم الإنساني. دعوة الحق سلسلة شهرية. مكة المكرمة. السنة السابعة. العدد70. أغسطس1987م. ص114.

(43) أمنية الشناوي حسن. التفضيل الجمالي لخصائص المثير المرئي وعلاقته بالإنفتاح على الخبرة وبعض خصائص الإسلوب الإدراكي. رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الآداب. قسم النفس. جامعة طنطا. مصر. 1999م. ص34. نقلاً عن فرج عبدالقادر طه. أصول علم النفس. دار المعارف. القاهرة. 1989م. ص141142.

(44) الفضلي، سعدية محسن عايد. ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوق الفني لدى المتلقي. رسالة ماجستير غير منشورة. كلية التربية. جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية. 2010م. ص31.

(45) نبيه عبدالرحمن عثمان. الإنسان الروح العقل النفس. مصدر سابق. ص114.

(46) علي شناوة وادي. دراسات في الخطاب الجمالي البصري. دار الشؤون الثقافية العامة. ط1. العراق. بغداد. 2009م. ص69.

(47) جيلبير دوران. الخيال الرمزي. تر. علي المصري. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط2. بيروت. لبنان. 1994م. ص5.

(48) أبوطالب محمد سعيد. علم النفس الفني. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة. 1990م. ص208.

(49) آل وادي، علي شناوة. رياض هلال الدليمي. مصدر سابق. ص240.

(50) إنتصار يونس. السلوك الإنساني. دار المعارف. الإسكندرية. مصر. 1993م. ص121122.

(51) السلمى، علي. السلوك الإنساني في الإدارة. مكتبة غريب. القاهرة. د. ت. ص100.

(52) الجسماني، عبد علي. المدخل الى علم النفس الحديث. مصدر سابق. ص157.

(53) الإحساس والإدراك. الديوان الوطني للتعليم والتكوين عن بعد. ص8. الموقع الإلكتروني: http://www.onefd.edu.dz .

(54) أكرم محمد عبد. الحضارة الإسلامية من خلال القرآن الكريم. مجلة العلوم الإجتماعية. 2009/8/8م. الموقع الألكتروني: www.swmsa.net.

(55) الأسيوطي، مدحت. اللاشعور. دار الشروق. ط1. مصر. مدينة نصر. 1998م. ص56.

(56) الماجدي، خزعل. دور الآلهة. مصدر سابق. ص412.

(57) الحمداني، فائز يعقوب. هل اللوحة مايرى؟. مصدر سابق. ص58.
(58) مصطفى عبده. فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني. مكتبة مدبولي. ط2. القاهرة. 1999م. ص89.
(59) آل وادي، علي شناوة. رياض هلال الدليمي. مصدر سابق. ص256.
(60) عبدالفتاح صالح نافع. الإبداع بين مقوماته والإنفعال في النقد القديم. مصدر سابق. ص4344.
(61) مصطفى عبده. فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني. مصدر سابق. ص88.
(62) كاظم شمهود. العمل الإبداعي والتذوق الفني. جريدة الجمهورية. الجمهورية اليمنية. الثلاثاء 2010/10/9م. العدد16238.
(63) حمدي خميس. التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع. مصدر سابق. ص50.
(64) كاظم شمهود. العمل الإبداعي والتذوق الفني. مصدر سابق.
(65) عزالعرب عبدالحميد ثابت. فن قراءة الأفكار. دار الفرجاني للنشر. القاهرة. 1989م. ص8182.
(66) زهير صاحب، نجم حيدر، بلاسم محمد. دراسات في بنية الفن. دار مكتبة الرائد العلمية للنشر. ط1. عمان. الأردن. 2004م. ص11.
(67) صلاح كاظم. السيمياء العربية. سلسلة أكاديميون جدد. دار الشؤون الثقافية العامة. ط1. بغداد. 2008م. ص185.
* هربرت ريد: (18931968م) هو السير هربرت ريد، شاعر وناقد إنكليزي. من أشهر آثاره (الفن والمجتمع) و(التربية بالفن) و(فلسفة الفن الحديث). ينظر في: البعلبكي، منير. معجم أعلام المورد. باب ريدنْغ الأوّل. مصدر سابق. ص215.
(68) الحسيني، إياد. فن التصميم. الفلسفة. النظرية. التطبيق. ج1. مصدر سابق. ص207.
(69) إينو، روزي. جدلية علم الإجتماع بين الرمز والإشارة. مصدر سابق. ص179.
(70) أبو جعفر، هاني. مداخل في دراسة الفنون الشعبية. أكاديمية الفنون. مصر. 2006م. ص45.
** يستخدم يونج الرمز بطريقة محددة في جميع أعماله، وهو يميزه عن العلامة، فالعلامة تعويض للشكل أو تمثيل له. أما الرمز فينطوي على معنى أوسع من ذلك، إذ هو يعبر عن حقيقة رمزية لا يمكن صياغتها بصورة محددة. ينظر في: ك. غ. يونغ. علم النفس التحليلي. مصدر سابق. ص25.
(71) شاكر عبدالحميد. العملية الإبداعية في فن التصوير. مصدر سابق. ص36.
(72) فاطمة الزهراء محمد. الرمزية في أدب نجيب محفوظ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. بيروت. 1981م. ص19.
(73) أمبرتو إيكو. السيميائية وفلسفة اللغة. مصدر سابق. ص127.
(74) صلاح كاظم. السيمياء العربية. مصدر سابق. ص180.
(75) شلتاغ عبود. الثقافة الإسلامية بين التغريب والتأصيل. دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع. سلسلة قضايا إسلامية معاصرة. ط1. بيروت. لبنان. 2001م. ص101.
* وتجدر الإشارة هنا إلى إن مصطلح الحداثة قد ظهر للمرة الأولى في مجال الفن والشعر لدى الشاعرين الفرنسيين جيرار دونرفال وشارل بودلير عام (1850م). وهي تعني إنفتاح الشاعر والفنان على عصره، وتجاوزه للأطر التقليدية التي تعيق تجليات الإبداع. ينظر في: عادل عبدالمهدي. إشكالية الإسلام والحداثة. دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع. سلسة قضايا إسلامية معاصرة. ط1. بيروت. لبنان. 2001م. ص5.
(76) رضا بهي الدين مصطفى. الأسس التصميمية والمعايير الجمالية للفن الإسلامي في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية. المعهد العالمي للفكر الإسلامي. وزارة الثقافة. عمان. الأردن. 2012م. ص911.
(77) الغرباوي، ماجد. إشكاليات التجديد. دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع. سلسلة قضايا إسلامية معاصرة. ط1. بيروت. لبنان. 2001م. ص10.
(78) رضا بهي الدين مصطفى. الأسس التصميمية والمعايير الجمالية للفن الإسلامي في التصميم الداخلي للمنشآت السياحية. مصدر سابق. ص2425.

* لوك: (16321704م)، هو جون لوك فيلسوف إنكليزي. إشتهر بدعوته إلى التسامح الديني وبدفاعه عن حقوق الإنسان الطبيعية. يعتبر مؤسس المدرسة الحسية الحديثة. ينظر في: البعلبكي، منير. معجم أعلام المورد. باب لوقا. مصدر سابق. ص392.

(79) علي بو ملحم. نحو رؤية جديدة في ما وراء الطبيعة. مصدر سابق. ص7778.

(80) زكي نجيب محمود. قيم من التراث. مصدر سابق. ص 1415.

(81) الجسماني، عبد علي. المدخل الى علم النفس الحديث. مصدر سابق. ص5657.

(82) النادي، نور الدين أحمد وآخرون. الإعلان التقليدي والألكتروني. مكتبة المجتمع العربي. ط1. عمان. الأردن. 2011م. ص310.

(83) الشمري، شذى. اللون والرمز في شخصيات "الحروب الأهلية في غرناطة". دار المأمون للترجمة. وزارة الثقافة. مجلة المأمون. العدد الرابع. السنة الثامنة. بغداد. 2012م. ص69.

(84) محمد سعود. دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية. جريدة الإتحاد الإشتراكي. باب تشكيل. المغرب. العدد:6026. الأحد/2000/8/6م.

(85) النادي، نور الدين أحمد وآخرون. الإعلان التقليدي والألكتروني. مصدر سابق. ص310.

(86) عبد الرزاق معاد. البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر. مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية. المجلد الرابع والعشرون. العدد الثاني. دمشق. سوريا. 2008م. ص351.

(87) نعمات محمد رضا. الرمز في أعمال الخزاف تركي حسين. مجلة الأكاديمي. جامعة بغداد. كلية الفنون الجميلة. العدد 55. 2010م. ص145.

(88) محمد سعود. دلالات الأشكال والخطوط والألوان في الحضارات الإنسانية. مصدر سابق.

(89) الصقر، إياد. الصحافة المطبوعة وإخراجها. دار أسامة للنشر والتوزيع. ط4. الأردن. عمان. 2011م. ص7778. نقلاً عن الصاوي، أحمد حسين. الإعلان. مصر. القاهرة. ص203.

(90) طرابيشي، جورج. المثقفون العرب والتراث. رياض الريس للكتب والنشر. لندن. ط1. 1991م. ص150.

(91) الجوهري، محمد. الكتاب السنوي لعلم الإجتماع. مصدر سابق. ص229.

(92) عقيل مهدي. السؤال الجمالي. سلسلة عشتار الثقافية. جمعية الفانين التشكيلين العراقيين. بغداد. 2008م. ص278.

(93) بلاسم محمد. الفن التشكيلي قراءة سيميائية في أنساق الرسم. مصدر سابق. ص136.

(94) حسن خليل غريب. تدمير تراث العراق وتصفية علمائه. مصدر سابق. ص23.

(95) وليد أحمد السيد. دلالات الهوية والرمز في الفلكلور الشعبي. د.ت. ص4.

(96) العيسوي، عبد الرحمن. الوعي السايكولوجي. مصدر سابق. ص32.

(97) الهيتي، هادي نعمان. ثقافة الأطفال. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة 123. الكويت. 1990م. ص148.

(98) حضارة العراق. ج1. مصدر سابق. ص9.

(99) الحسن، إحسان محمد. الأوليات التأريخية لإهتمامات العرب بعلم الإجتماع. دار الشؤون الثقافية العامة. مجلة المورد. المجلد الخامس عشر. العدد الثالث. 1986م. ص6061.

(100) العبطة، محمود. الفلكلور في بغداد. مصدر سابق. ص1819.

(101) كمال عيد. جماليات الفنون. منشورات دار الجاحظ للنشر. الموسوعة الصغيرة. العدد 69. الجمهورية العراقية. بغداد. 1980م. ص7273.

(102) زكريا إبراهيم. مشكلة الفن. مكتبة مصر. سلسلة مشكلات فلسفية معاصرة 3. 1977م. ص101.

(103) فوقية حسن رضوان. منهجية البحث العلمي وتنظيمه. دار الكتاب الحديث. ط1. القاهرة. 2007م. ص117.

* الخبراء:

1- أ. د. نصيف جاسم محمد/ جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / تدريسي في قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي.
2- د. عبدالرضا بهية داود/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ تدريسي في قسم الخط والزخرفة.
3- د. حكمت رشيد فخري/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ تدريسي في قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي.
4 د. إدوار الأشقر/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ تدريسي في قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي.
5- د. راقي نجم الدين/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ تدريسي في قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي.
6 معتز عناد غزوان/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ تدريسي في قسم التصميم/ فرع التصميم الطباعي.

* خط الثلث: هو نوع من الخطوط العربية المشتقة من خط النسخ، ظهر لأول مرة في القرن الرابع الهجري. يعتبر من أهم وأصعب الخطوط العربية من حيث قواعده وموازينه، وبما يمتاز به من مرونة ومتانة في التركيب. سمي كذلك لأنه يكتب بقلم حافته تعادل سُمْك ثلث قطر القلم. الجبوري، عبدالله. تأريخ الخط العربي. دار الأهلية للنشر والتوزيع. ط1. المملكة الأردنية الهاشمية. 1994م. ص76.

Abstract:

The heritage embodied the true identity of the country and its specificity and its customs and traditions, and heritage riches cultural and artistic includes symbols that in the event of what has been employed in the literature Iraqi - such as peaster - a way that combines past and present, they contribute to identify the cultural heritage on the one hand, and dissemination of cultures to make it a language of communication using specific ideas on the other hand, to achieve this wealth of knowledge, and to find a link to the cultural interdependence among peoples, as embodying and expressing cultures and reality, including the magnitude of the semantics. We have established research on four chapters included first all of the research problem identified by asking: Is hired symbol traditional designs in publications Iraqi accordance with the rules and the foundations of constructivism scientific? Included also the importance of research and its objectives and limits for the chapter ends with required terms. The second chapter of the theoretical framework and previous studies, which included on three topics included the first symbol heritage and it's verity intellectual, cultural, and second levels symbol heritage in publications of Iraq, and the third guarantees the formations Code heritage. included Chapter III research procedures, Chapter IV has included the analysis of samples taken by the researcher posters Iraqi Airways from Website:
http://www.timetableimages.com/ttimages/ia/ia77/, the fifth and final chapter has included findings, conclusions and recommendations, proposals and list of sources.