اشكالية التجريد والاختزال في بنية المنجز الطباعي

زيد حيدر خالد
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث

نظراً لما يشهده العالم من تطور متسارع اصاب مختلف ميادين الحياة كالحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفنية، وبما ان الاختزال فعل تقني يقوم على التخلص وحذف كل ما من شأنه ألا يؤثر على الشكل وعدم مسخه الى شكل آخر يغير من معنى الشكل دلاليًا، والتجريد هو الوصول الى جوهر الأشياء (الشكل)، اي التخلص من كل ما هو محاكي للأشكال الطبيعية والوصول الى معناها الكامن.

من هنا اختصت دراسة البحث الحالي عن اشكالية التجريد والاختزال في بنية المنجز الطباعي لما له من اهمية معرفية توضيحية تفيد المصمم في كيفية طرحه للأفكار وتنفيذها بصورة قوية، سَلِسة ومفهومة بحيث يُسهل ذلك من عملية تلقيها، ويؤدي تعرف كلاً من مفهومي التجريد والاختزال الى تحقيق مبتغى التصميم والابتعاد عن اللبس الذي قد ينشأ بين كل من المفهومين، مما يؤدي الى تحقيق الجانبين الوظيفي اولاً والجمالي ثانياً، وعليه فإن المصمم يكون متمتعًا بالدراية والاحاطة بهما، لأنهما يدخلان في عمليات التنظيم الشكلي كأساسيات في تصميم المنجز الطباعي عامة والملصق المعاصر خاصة، ونظرًا لما يجب ان يتمتع به المنجز الطباعي من ايضاح ومفهومية وسهولة التلقي تأتي اهمية دراستنا ل اشكالية التجريد والاختزال في بنية المنجز الطباعي، لتوظيف كلًا من (التجريد والاختزال) بالشكل الصحيح وبطريقة تخدم عمله وعليه حدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل التالي: **(هل هنالك لبس او عدم تمييز بين التجريد والاختزال في بنية المنجز الطباعي ؟)**

ثانيًا: أهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث في مساهمته في رفد أحد فروع المعرفة العلمية ذات المنحى الإنساني وكذلك يفيد البحث الدارسين في مجال الاختصاص، ومساهمته في الاستزادة من فرص فهم جديدة لآليات تطور وتغير المعايير التنظيمية والبنائية لهيكل المعرفة التصميمية من خلال توظيف مفهومي التجريد والاختزال لبنية تصميم الملصق المعاصر كبنية معرفية متكونة من منظومة انساق فكرية رمزية ناتجة عن مفهومي التجريد والاختزال مع احتفاظ كل منهما بخصائصه.

هدف البحث :

- تعرف إشكالية التجريد والإختزال في بِنية المنجز الطباعي.

حدود البحث :

يتحدد الباحث الحالي بالحدود التالية :

1. الحد الموضوعي / دراسة اشكالية التجريد والاختزال في بنية المنجز الطباعي.
2. الحد المكاني / أغلفة مجلة "Print" المعنية بالتصميم الطباعي والطباعة، كاليفورنيا، الولايات المُتحدة الأمريكية.
3. الحد الزماني / اعتمد الباحث الفترة الزمنية لعامي (2010 – 2012).

تحديد المصطلحات :

<u>الإشكالية</u> : (شكِل الامر، شكولاً ، التبس. شكل اللون ، شكلاً ، خالطه لونا غيره ، ويقال: شكِلت العين: خالط بياضها حمرة.

أشكل الامر: التبس وشكل فلان: اجتمع بأشكاله وامثاله.

الاشكال: الامر يوجب التباسا في الفهم.

الشكلُ: الامر الملتبس المُتشكل.

المشكل: الملتبس وعند الاصوليين ، ما لا يفهم حتى يدل عليه دليل من غيره) [1] .

<u>التعريف الاجرائي</u>: الاشكالية تعني التساؤل النابع من تتبع مشكلة ما لغرض ايجاد اجابات محددة تبحث عن الثبات .

<u>التجريد</u>: (هو تخلص جوهري من كل ما هو معين)[2] .

<u>التجريـــد</u>: (عمليـــة ذهنيـــة يســـير فيهـــا الـــذهن مـــن الجزيئـــات والأفـــراد إلـــى الكليـــات والأصناف)[3].

<u>الاختزال:</u> لغة : جاء في القاموس المحيط_(الخزل.. هي القطع السريع) [4] .

الإختزال : (هو تبسيط في الاشكال الداخلة في العملية التصميمية وهو استبعاد الوحدات غير الفاعلة في التصميم، أي استبعاد الاشكال الزائدة التي اذا ما حذفت من التصميم فان التصميم لا يتأثر وظيفياً او دلالياً او جمالياً) [5].

الاختزال : (هو مجمل عمليات الحذف والاستغناء عن بعض العناصر الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعاتها دون الاخلال بالمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً دون الوصول الى تجريد الشكل الى شكل اخر)[6] .

البنية : (ترتيب الاجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى ، وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة ، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الاخرى ومتعلقة بها)[7] .

البنيــة : (هي منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث تعين هذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر)[8] .

التعريف الاجرائي للتجريد في بنية المنجز الطباعي : وهو التخلص من كل ما هو محاكي لطبيعة الأشكال والوصول الى حقيقة الشكل ومعناه الكامن لتكوين شكلاً يدرك ذهنيًا لا صوريًا من خلال تنظيم الاجزاء في كل موحد، عبر عمليات متعددة كالاختزال والتكثيف والحذف والاضافة .

التعريف الاجرائي للاختزال في بنية المنجز الطباعي : هي مجمل عمليات الحذف والاستغناء عن بعض العناصر الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعاته دون الاخلال بالمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنيًا دون مسخ الشكل الى لشكل آخر متزامنًا ذلك مع سمات وملامح عصره ومعطياته الجمالية .

المبحث الاول

مفهوم التجريد في التصميم الكرافيكي

أولًا : مفهوم التجريد في التصميم :

مما لا شك فيه ان الفن و(فن التصميم) خاصة يحذو حذوًا مهمًا بالتطور وفقاً لتطور الحياة بكافة نواحيها، ومن بديهيات هذا الفن (فن التصميم) انه يرتبط بجانبين مهمين هما الجانب الوظيفي والجانب الجمالي، ولا يمكن لأي تصميم ان يكون ناجحًا إلا اذا احتوى على هذين الجانبين، وتأثر فن التصميم بالتيارات الفنية المختلفة ومدارس الفن الحديث ومنها المدرسة التجريدية، ظهرت بوادر فن الجريد في الفن عامة عند كاند نسكي كما ذُكر

سابقًا [9] ، وفي فن التصميم ظهرت بوادر التجريد او الميول الى النزعة التجريدية في التصميم (تصميم الملصقات) بظهور مدرسة (الباوهاوس)* الألمانية وتحديداً عند موندريان والتي كانت تهدف الى **(تحقيق حرية مطلقة في بنائية العمل الفني، المحكوم بقدرة عقلية تحليلية عالية ورصد رئوي لقيمة المفهوم الداخلي لبنية المنجز التجريدي وقدرته على البث الجمالي ، أنه نوع من الإرادة الحرة المتحررة في تجاوز حدود الواقع)**[10]. أن هذا الاتجاه هو أحد الاتجاهات في الفن التجريدي، إذ سعى الى التشكيل البحت الصافي للأشكال المصممة فأعتمد على أزاله كل ما هو محاكي للرسم (كما جاء في الملصق البولندي) للوصول الى التجريد الهندسي الخالص والتعبير المجرد الصافي للأشكال، كون ان التجريد هو الوصول الى جوهر الأشياء والى المطلق بحيث تعبر الاشكال المصممة عن مضمونها بالجوهر المطلق دون اللجوء الى محاكاة الطبيعة في تشخيص الاشكال المراد تصميمها، ان هذا الاتجاه اعتمد على الهندسية أي الخطوط الرأسية والأفقية والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وان هذا الاتجاه كان كحال المدرسة التكعيبية حيث استمد أفكاره من امتداد لأفكار وتنظيرات بول سيزان، بأن **(الأشكال الطبيعية يمكن ترسيبها (إرجاعها) الى أصولها الهندسية)**[11]، وكان موندريان مشيع هذه الحركة مع بعض فنانين الباوهاوس وتأتي أهمية موندريان في الاتجاه مباشرة نحو العام بعد أن قام بتحويل مفاهيم الصورة من إطارها التقليدي الى الإيقاعات الهندسية المعتمدة على **(التعامد والأفقية، وما يكونانه من مستطيلات ومربعات مولدة من ذلك التقاطع محاولاً في ذلك اختزال الأشكال ليصل الى اللاموضوعية، من تجريد الأشياء من خواصها والابقاء فقط على الصورة الجوهرية الخالدة أي الشكل الهندسي الممثل بتلك المساحات اللونية ذات الخطوط الأفقية والعمودية)**[12] ، وتوصيلها بذلك الى الهدف الذي يسعى إليه التجريد في التعبير الشكلي من خلال الواقع النقي من خلال الأشكال الهندسية وإحالة الواقع الى اصوله الأولى **(لخلق واقع نقي من الضروري اختصار الأشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة للشكل)**[13] ، هذا وتعد النزعة التجريدية التي قاد افكارها موندريان، والصحوة التشكيلية **(للأشكال والمفردات الجديدة يمكن تطبيقها في العمارة والتصميم على السواء)**[14] ، وبما أنه ايضاً يعد **(تحولاً في رؤية ومفهوم العمل المصمم ، والذي بدوره يؤدي إلى نفي التمثيل الصوري واستنباط تقنيات تتفق مع التطور الفني الحديث، حيث انتقال الاهتمام من العالم المُمثل الى العالم المستقل في العمل، والنظر بمنظار جديد إلى الموضوع فيُحور ويُختزل،**

وان التجريد شكّل ظاهرة مميزة ارتبطت بالتحولات الكبرى التي شهدها المجتمع الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، اي عدم اقتصاره على زمن محدد أو مجتمع محدد)[15] ، ونذكر اشارة فورتغر بأن الفن التجريدي هو فن **(يحاول قلب المفاهيم الجمالية منطلقاً لا من الشيء المرئي وتحليل اشكاله الخارجية، بل من الفكرة ليتناول الشكل بوصفه غاية بدل من النظر اليه كنتيجة)**[16] ، يتضح للباحث أن التجريد يبني مفهومه وفق رؤية جديدة ومعاصرة للأبداع في حقل التشكيل، والتي تتبلور في تجاوزه لصياغات النسخ ومعطيات الواقع الطبيعية والمنطقية والعقلية، وانتاج الشكل في سياق جديد غير مألوف بعيداً عن القواعد والتقاليد الفنية الموروثة، وقد يُرافق التجريد بعمليات الاختزال في بعض التصاميم، والشكل التالي يبين احد الاعمال التجريدية الممكن توظيفها في تصميم مطبوع كأن يكون غلاف كتاب او غلاف مجلة ... إلخ.

شكل (١٣) فكتور كوركا

ويعد ادموند بارتسموسفج 1885– 1950م*، من بين أكثر من وظف الشكل الهندسي معتبرًا ان الأشكال الهندسية التي استخدمها ليست هي نفسها التي استخدمها (فن الاوب Op Art) الذي انتشر العمل به في خمسينيات القرن الماضي، حيث نراه موظفًا للاشكال الهندسية **(من حيث أنها غالبا ما تكون أشكالاً تجريدية، من غير أن تشمل ملامح تشخيصية متعددة)** ،فضلاً عن التجدد الشكلي واللوني. كما في الشكل الآتي:

ويمكن للباحث القول ان التجريد في الفن والتصميم يُعنى بابتعاد الفنان او المصمم عن التمثيل الطبيعي للأشكال واستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي، وعرضه في شكل جديد بهدف الحصول على نتائج فنية عن طريق الشكل والخط واللون (عناصر تكوين العمل الفني)، فتكون الفكرة بذلك او المضمون لهما الاولوية على الصورة الكلية او الشكل الطبيعي وإن احتوت على شيء من الغموض، حيث التحول من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية ومن الفردية إلى التعميم المطلق وهو ما جاءت به نظرية الجشتالت الألمانية لاحقاً والتي استفادت منها جميع ميادين الفن عامة وفن التصميم بصورة خاصة، ويمكن عدّ تعرية الاشكال الطبيعية من حلتها العضوية هو من متطلبات التجريد واساليبه كي يكشف عن معانيها الغامضة، سواء كان التجريد هندسيا شاملا أو جزئياً بتبسيط الأقواس والمنحنيات، اي تجريداً كاملاً أو نصف تجريدي فإنه يعطي الإيحاء

بمضمون الفكرة التي يقوم عليها العمل الفني، والتي تعبر عن الهدف الذي يسعى إليه الفنان والمصمم من التجريد والذي يختلف تبعاً لاختلاف مجالات استخدامه، فالتجريد متوفر في كثير من الأعمال الفنية كما يتوفر في الجوانب العلمية والعملية والفارق بين التجريد في الفن والتجريد في العلم إنما ينحصر في نوع الاهتمام وطبيعة الهدف الذي يرمى إليه كل منهما.

ففي العلم إنما يتطلب التجريد الوصول إلى تقرير حقيقي ناجح في حين يتطلب التجريد في الفن بغية الوصول إلى التعبير عن الموضوع تعبيراً قوياً، وهنا يعّد وجود الفنان وتجربته عاملين مهمين في تحديد واختيار ما يعبر عنه، وبالتالي فهما اللذان يُعنيان بطبيعة التجريد الذي سيتم، والى اي مدى سيصل إليه مع مراعاته لعدم تجاوز بنية الأشكال الجوهرية في (الطبيعة)، وإلا فإن الفنان سوف يعمل في إطار فردي محض، وعندئذ ستكون أعماله خالية من كل معنى حتى وإن كانت ذات فيض لوني زاهي، او اشكال مختلفة.

ومن خلال استعراض الباحث للتجريد ومراحل تطوره بنظرة موجزة تأريخيه على مر العصور، فنرى اتجاه الانسان منذ عهوده البدائية إلى التجريد في إنتاجه، حيث كان اتخاذه للأوضاع الهندسية التجريدية، نذكر منها معرفة الانسان المصري القديم للتجريد، حيث نراه مسجلاً صورًا مطبوعة في مخيلته دون الصور المرئية أمامه، مستمدًا ذلك من واقعية اساسها البصيرة لا البعد المرئي الطبيعي لما يرى، كما يمكن ملاحظة اشارة التجريد في العصور الإسلامية إلى نزعة صوفية وجدانية تهدف للوصول إلى المطلق، بينما أتجه الفن الحديث للتجريد تعبيرًا عن الخلاص من المظاهر الجمالية وقيمتها التي اوجدتها مبادئ الفن المعاصر، والهروب من واقع الحياة الأليم بالبعد عن كل ماله صلة بمظاهر الطبيعة وأشكالها الطبيعية في مختلف صورها إلى عالم من التجريد، ومن هذا المنطلق أُسمي الفن التجريدي في العصر الحديث بفن القرن العشرين او الفن المثالي للقرن العشرين.

فضلاً عن ظهور مدرسة (الباوهاوس) في ألمانيا عام 1919م وأثرها البالغ في فن التصميم حتى عام 1928م، حيث أسهمت بإغناء تصاميم الملصقات الطباعية بأساليب جديدة، مثلت إحدى المُدخلات المهمة التي أثرّت في نضج التجربة في تصميم الملصقات، وان (الباوهاوس) أسسها المعمار الألماني (والتر كربيوس) سنة 1919م، وهدفت (**هذه المدرسة لإيجاد مفهوم لربط الفن كدراسة مع الاتجاه التطبيقي المدروس، والى إيجاد وحدة بين فن العمارة والفنون الأخرى كالرسم و النحت**)[17] ، واحتوت مبادئ عديدة، نذكر منها ما يخص بحثنا وهو اهتمامها بالدمج بين الوظيفة والشكل والجمال، لقد أسست هذه

المدرسة وفق مفهوم وذهنية تنادي إلى بناء شامل يجمع العمارة والنحت والرسم والتصميم معاً، ونظراً لحداثة هذه المدرسة آنذاك، وما طرحته من مبادئ وأفكار فقد (**اجتذبت حينذاك فنانين كبارًا أمثال فينكر، كاندنسكي، وبول كلي)**[18] ، واهتمامها بالعنصر الانساني، وما رافقها من تطور في كافة مفاصل الحياة ادى الى تأكيد دور المنجز الطباعي بصورة عامة والملصق بصورة خاصة، وتأكيد الدور الوظيفي لكليهما، وكما نعلم جميعًا ان الوظيفة في فن التصميم بوجه خاص تحتاج إلى عملية ابتكارية تعمل على استثارة بصر المشاهد وغالبا ما يتم ذلك من خلال غرائبية الشكل والذي تمثل بالنزعة التجريدية آنذاك، وايضًا يُعد اللون احد من اهم معطيات تلك العملية فضلاً عن (**كونه الوسيط الأكثر بلاغة في إيصال الإحساس إلى مداه المنشود من خلال التضادات اللونية البارزة)**[19] ، او التدرجات المختلفة للون، والتي يمكن من خلالها التعبير عن زمن يصل إلى عشرات السنين او فكرة قد تحتاج إلى عشرات الأشكال لتوضيحها، والشكل التالي يبين مدى تفعيل كلًا من العناصر والالوان، حيث ان الشكل المُجرد يخضع لعملية الصياغة الفنية، وما تتضمنه تلك الصياغة من أسس و عناصر وعلاقات بنائية ترتقي بالتصميم ليصل الى مبتغاه، من خلال القيام بتركيبات جديدة ذات قيم جمالية، تندرج ضمن (**محاولة الفنان.. لخلق أشكال ممتعة تُشيع إحساساً بالجمال، بالإضافة الى قوة تعبيرها وقوة معناها دلاليًا)**[20] . والتي تُعطي العمل معناه ويكون باستطاعة المشاهد الذي يتطلع إلى العمل أن يدرك العناصر الموحدة قبل أن يتفهم او يتذوق أهميتها، فضلاً عن توجه الكثير من المصممين إلى المزواجة بين اساليب المدارس الفنية الكثيرة للخروج بأسلوب فني جديد يتصف بالفردية والخصوصية للفنان ذاته الذي سبق وان عبر عنه المصمم (جياكومو كوارينجي 1744–1817)* قائلًا (**إني اعتنق المبدأ القائل بأن الفهم والإدراك والعقل لا يجب أن يخضع لقواعد وأساليب بذاتها، بل يجب أن يتحرر، وان أتباع النظريات والتقاليد التي مارسها الأساتذة العظام،..... سوف يؤدي إلى إنتاج اقل رصانة خال من الشخصية والأصالة)**[21] وعلى هذا الاساس سار الكثير من المصممين أمثال (فكتور كوركا) وعند متابعة أعمال الأخير سنجد انه أنتج اغلب ملصقاته بأسلوب خاص به أُسسه عن طريق الجمع بين اكثر من أسلوب مدرسة فنية واحدة، والشكل التالي يمثل احد أعمال (فكتور كوركا) الذي صممه بناء على الجمع بين معطيات الفن البصري Art Op، ومعطيات، المدرسة التكعيبية، والمدرسة التجريدية، وراج استخدام او توظيف تصميم الملصقات او اغلفة الكتب اعتمادًا على الشكل

المُجرد او من خلال التجريد اللوني او التجريد الهندسي في الآونة الاخيرة لما للتجريد من رمزية في بعض الاحيان، اضافة لدوره الجمالي من خلال الاختزال او التكثيف او عمليات الحذف او الاضافة وصولًا الى شكل المجرد، يمكن ادراكه ذهنيًا لا بصورته الصورية الطبيعية وبالتالي فإنه يعمل على جذب الانتباه وشد البصر اليه، وادراك معنى الشكل ودلالته من خلال هيئته الكلية دون التعرض الى تفاصيل الشكل الطبيعية او الاصلية ويمكن لنا ملاحظة التجريد بوضوح وكيفية توظيفه في تصاميم اغلفة المجلات، منها ما جاء في تصميم بعض من اغلفة مجلة فنون عربية الصادرة عن وزارة الثقافة العراقية، والاشكال التالية توضح كيفية توظيف التجريد في منجزات طباعية مختلفة :

شكل يمثل ملصق مجرد عن الهوية العربية من خلال رمزية الشماغ العربية واستخدم فيه التكثيف التيبوغرافي للعناصر

شكل يمثل ملصق عن الموسيقى وعالمها اللا متناهي، عبر عنه بالتجريد الشكلي واللوني

شكل يمثل ملصقًا عن الموسيقى وعالم الالوان الذي تمثله، من خلال توظيف التجريد الهندسي واللوني والتكثيف الشكلي للعناصر

المبحث الثاني

مفهوم الاختزال في التصميم الكرافيكي

يعد الاختزال فعل تقني يقوم على اختزال تفاصيل الشكل غير المرغوب فيها، اي دون فقدان الشكل لخصائصه من دلالة وتعبير(**وبما ان الاختزال هو ناتج عمليات الحذف والاختصار الواقعة على مظهرية الشكل على ان لا يؤدي ذلك الى الإخلال بالعبر والمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً وعدم وصوله إلى مسخ الشكل إلى شكل آخر يختلف دلالياً**)[22]، وبما ان الشكل الذي تُغير ملامحه عمليات الحذف والاختصار، اي تؤدي الى تكوين شكل آخر يختلف دلالةً ومضمونًا يعد شكلًا تجريديًا، ومن خلال ملاحظة الباحث لما قرأ من كتب ورسائل علمية ومصادر مهتمة بالفن او ذات العلاقة به، والتي رأت بأن مدارس الفن الحديث واتجاهاته المختلفة قد تبنت عملية الاختزال للشكل في اللوحة كأحد اهم سماتها او معالجاتها التقنية المظهرية في تعاملها مع العلاقات الشكلية على سطح اللوحة والتي استهدفت آنذاك العديد (**من الفنانين في فترة بدايات ما يعرف بالرسم الحديث مثل الفرنسي بول سيزان وبول غوغان والهولندي فان كوخ والذين استهدفوا بناء الاشكال وفق هندسية مضحين بذلك بالكثير من تفاصيل الشكل والتي ارتأوا بأن وجدوها لا يعبر عن رؤاهم**)[23]، ويعتبر انتشار الاختزال الشكلي في الفنون آنذاك هو الممهد الموضوعي لظهور التجريد واساليبه المختلفة فيما بعد والتي ادت الى انتاج اعمالاً اكتفت باللون حيث عملت على اختزال الشكل وبنائيته الى ابسط ما يكون كما في (**اعمال موندريان ومالفتش حيث تخلوا عن الكتلة لصالح السطح المستوي وفقدان السطح المستوي لهويته ليصبح مجرد مساحة بين الخطوط**)[24]، حيث ان الاختزال هنا عمل على اظهار موضوعاتهم برؤية جديدة عملت على استثارة المتلقي من خلال التأثير الجمالي، ويضفي الاختزال بدوره قيمة جمالية سواء كان ذلك الاختزال، ناتجاً تقنيًا او فعلًا تصميمًا مستقلًا نابعًا من العلاقات البنائية بين العناصر وأولها الشكل حيث أن تلك القيمة تأتي من كونها كلاً متكاملاً متوازنًا في وحدة شكلية متناسبة تحقق الغاية من التصميم وتدفع المتلقي إلى التفاعل معه، ويقودنا الحديث عن جماليات الاختزال إلى التأكيد على أهميته من جانب قدرة الشكل المختزل على التأثير والبقاء في ذاكرة المتلقي إلى زمن بعيد ويمكن أن نرى ذلك بوضوح من خلال الرجوع إلى الحضارات القديمة والتي كانت تعتمد (**أسلوب التبسيط والاختزال واللوني والابتعاد عن الظلال والتدرجات اللونية في محاولة لإيجاد والتأثير المباشر وإضفاء القيمة الجمالية**

الممكنة لتحقيق الهدف من موضوعات مصممة)[25]، وان تلك المحاولات أثبتت فاعليتها في إمكانية التأثير الجمالي، حيث اعتمد المصمم فيما بعد على إيجاد رموز مختزلة لكثير من مفرداته التصميمية وتفعيلها بعلاقات بنائية فاعلة، من خلال العلاقات الدالة والعلامات التجارية والرموز الشكلية وحتى الحروف والأرقام وغيرها ماهي إلا مختزلات للعديد من الصور المعقدة والتي لا يمكن فهمها او الوصول إلى اعماقها مما دعا إلى إيجادها.

هذا ويعتبر الشكل الناتج عن المعالجات الاختزالية للشكل محتوياً على شيء من دلالة الشكل، أي ليس كما في التجريد، حيث يعد التجريد بأساليبه المختلفة مسألة شخصية جمالية تماماً ترجع الى رؤية ومنظور الفنان (المصمم)، حيث ان الاختزال يدعوا الى **(توظيف الأشكال الأساسية، والحث على الفصل والإسناد للقيمة الوظيفية للعناصر على حساب التعقيد والتنوع والتراكب)**[26]، وهو مبدأ يقوم على بناء النظام الاساسي في التصميم أي الأمر الذي يؤكد على تبسيط الأشكال والاعتماد على العناصر الأساسية التي تدعم النظام الإتصالي في التصميم، بحيث لا يمكن إضافة أو حذف جزء إلا ان يؤدي ذلك إلى تشويه التكوين العام وفقدان وحدته الموضوعية.

فنرى المصمم يعمل على اختزال وتوظيف عناصر دلالية واضحة المعنى الرمزي، والتي تعمل بدورها على تشكيل مرتكز اساسي في عملية البناء لتصميم المطبوعات فعلى سبيل المثال لا بد العنوان الرئيسي ان يكون مترابطاً دلالياً مع جميع العناصر الأخرى الداخلة في تصميم المطبوع كالصورة، الرسم، والعناوين الثانوية، بما يضفي التكامل للأداء الوظيفي للتصميم المطبوع المنشود، ومن ثم يعمل المصمم على **(معالجة بنيتها الشكلية لتتوافق والتنوعات الشكلية للعناصر الاخرى وصولاً الى تنظيم موحد ينسجم في بنائه الشكلي والموضوعي، حيث تكمن براعة المصمم هنا في اختزاله للأشكال على أن لا يؤدي ذلك الاختزال إلى إضعاف القوة التعبيرية للمطبوع المصمم)**[27]، اذ يسعى المصمم من خلال معالجاته الاختزالية في تصميم المطبوع، الى إبراز معطيات توافق الشكل والمضمون في الناتج النهائي للمطبوع المصمم. حيث تستند **(عمليات الاختزال الى توجيه التفكير العملي المدعوم بالقدرة التعبيرية لتوافق الرموز الموظفة والاعتناء بصياغة الأفكار من خلال تكيف وتأكيد البناء الإعلامي للغلاف)**[28] .

إذ لا بد للاختزال أن يخضع لعملية التجريب في عملية بنائه للمطبوع، إلى جانب التوجيه للفكرة التصميمية وماهيتها ومدى مناسبة المعالجات الاختزالية الشكلية للأداء

الوظيفي في المطبوع المراد تصميمه، فالمصمم يملك الحرية والقدرة على ابتكار صيغ متعددة ومتنوعة في تصميمه للمطبوعات لتحقيق المشاركة بين القارئ والمصمم، فالاختزال يقوم باستحداث بناء تركيبي وعلاقات جديدة بحيث يقدم رؤى جديدة لبناء الفكرة التصميمية التي تضمن التلاعب **(بمجمل الخصائص البنائية للشكل أو البعض منها (الشكل، اللون، الخط، الملامس، الأبعاد، القيمة الضوئية، الاتجاه)، وإعادة علاقات ربطها دعماً للبناء الكلي، يسفر عنه التحول لتكوين نظام بنائي جديد يمتلك القدرة على التواصل مع المتلقي)**[29]، وهو ما يدفع بالمصمم على التحكم في تحفيز قدرته للتخيل والابتكار لتجسيد الفكرة المنشودة من تصميم المطبوع، والتي تظهر في الذهن لأول مرة واسعة متشعبة متداخلة المعطيات من حيث العلاقات والامتدادات، مما يوجد ضرورة لفعل الاختزال الذي يمارس بشكل ذهني والفعل التجريبي لتنقية الفكرة وتشذيبها، **(فالفكرة تأخذ بما تريد أن تطرحه من خلال تبسيط الوسائل التعبيرية في التصميم)**[30]، والتبسيط في تصميم المطبوعات يشتمل على **(أقصى حالات الاختزال لتوفير الحد الضروري من المعلومات لدعم فكرة الاتصال في الأغلفة الثقافية الاعلامية وتحقيق التشبع الادراكي والرسوخ في أقصر مدة ممكنة)**[31]، ولا بد للمصمم من ادراك المبدأ التقني للشكل الناتج، وأن المعالجات التي ينشئها على مظهرية الشكل من حذف واضافة وايجاز ما هي إلا لزيادة وضوح الفكرة وإبراز هدفها، وبما إن الاختزال هو فعل تقني يقوم على حذف ما يثقل الفكرة ويسهم في قوتها ويسهل عملية تسلمها وفاعليتها في عملية ادراكها من قبل المتلقي، فالاختزال يترك لعين المتلقي وإدراكه التصوير النهائي ضمن الايهام البصري، أي إنه يعطيه الفرصة للمشاركة في التفسير والتأويل، ومن هنا يمكن للباحث عدّ الاختزال فعلاً حاضراً لمعالجة النظام الأساسي وتوجيه عملية الاتصال في تصاميم المطبوعات بطريقة مختصرة في تركيزها الفكري في الناتج التصميمي، بما تقدمه هذه التقنية من تفعيل النظام وتسهيل توليد نظم مبتكرة، مختلفة ومتنوعة عن النظام الأساسي للمطبوع المصمم، وفسحه المجال لفتح لابتكار أساليب جديدة أكثر فاعلية في دعم القدرة الاتصالية للتعبير وتوجيه الادراك لدى المتلقي لفحوى تصميم المطبوع وما ينشده من اهداف.

ومن الممكن تحقيق الاختزال من خلال عناصر التصميم (كالخط، الشكل، اللون، الحجم، والملمس)، فضلًا عن توظيف أسس التصميم (كعلاقة الجزء بالجزء، علاقة الجزء بالكل، ومن خلال التنوع والتباين والانسجام)، هذا وان لعمليات الإظهار النهائي تأثيرها الجمالي الذي يعد ناتجاً للأختزال الشكلي او اللوني، فكثيراً ما يلجأ المصمم إلى الاستعانة

بعمليات تقنية لإيجاد التنوع اللازم للتصميم ومن تلك العمليات هي الطبع من "**سطح بارز او غائر او الاثنان معاً مؤكدًا بذلك اهمية العنصر المختزل ومدى تأثيره في المتلقي، بإيجاد عدد من الملامس الحقيقية المختلفة من ارتفاع وانخفاض نسبي بسطح الورق وإظهار الموضوع وهو مطلي برقائق معدنية لماعة وهذا ما نراه في أغلفة العطور والكتب**"[32]، والتي تعطي للمنجز المطبوع قيمة جمالية تُضاف الى الدور الوظيفي الذي يلعبه الاختزال في إيصال الأفكار بسهولة ويسر والقدرة على الاحتفاظ بالتأثير لزمن طويل من خلال الناتج الاختزالي للأشكال، ينتج عنها تكوينات شكلية تحمل تنوعًا في بنائها الشكلي وتكاملها الموضوعي، اذ يتمكن المصمم من خلال معالجاته التقنية الاختزالية هذه الى إحداث تمثيلات تعبيرية وجمالية تعمل على اثارة انفعالات المتلقي، حيث ان هذه "**التمثيلات التعبيرية هي أشكال تم تحويرها بالمحاكاة الاختزالية للشكل لتمثل نواتج تصميمية جديدة كليًا**"[33]، تعمل على اظهار المنجزات الطباعية بحُلة جديدة متصفةً بالجمال والفاعلية اللازمة لتحقيق الوظيفة، بالإضافة الى ان القيمة الجمالية للاختزال سواء كان ناتجاً تقنياً أو فعلاً تصميماً مستقلاً تأتي من خلال العلاقات البنائية، لتكوّن وحدة شكلية متناسبة متزنة تحقق غرض تصميمها مؤديةً بذلك الى التفاعل مع المتلقي واستثارته وجذب انتباهه اليها، كما أن الشكل المختزل يملك القدرة على التأثير والبقاء في ذاكرة المتلقي لزمن بعيد، والرجوع إلى الحضارات القديمة التي كانت تعتمد "**اسلوب التبسيط والاختزال واللوني والابتعاد عن الظلال والتدرجات اللونية في محاولة لإيجاد والتأثير المباشر وإضفاء القيمة الجمالية الممكنة لتحقيق الهدف من موضوعات مصممة**"[34] خير دليل على ذلك، حيث انها اثبتت فاعليتها في تأثيرها الجمالي وامكانية تذكرها لزمن بعيد، مما دفع بالمصممين الى البحث عن رموز مختزلة لكثير من مفرداتهم المستخدمة في تصميم المنجز المطبوع وتفعيلها بشكل يؤدي الى تحقيق غرضيها الوظيفي والجمالي، "**والعلامات التجارية والرموز الشكلية وحتى الحروف والأرقام وغيرها ماهي إلا مختزلات للعديد من الصور المعقدة والتي لا يمكن فهمها أو الوصول إلى أعماقها مما دعاه إلى إيجادها**"[35] .

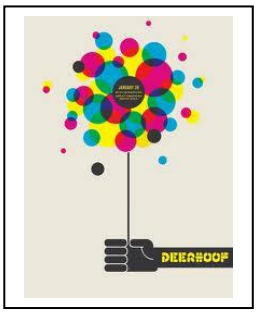
ويلعب الاختزال الشكلي او اللوني دورًا داعمًا للعملية الاتصالية تكمن في جانبين، الاول منهما لتحقيق الاتصال المباشر وتحقيق الجذب البصري، في **(حين ان الجانب الاخر يقدم الجانب الحالة التعبيرية والتي تكون داعمة للجانب الأول، مؤديةً بذلك الى تحقيق التأثيرات في مدركات المتلقي الفكرية، يثمر عن تكاملهما نواتج شكلية تحمل تطابقًا بين نواتجها التعبيرية والمضامين الكامنة فيها)**[36]. ويمكن عدّ الاختزال احدى ادوات المصمم

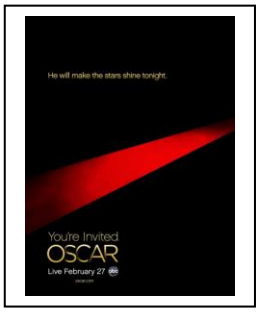
الفعالة من اجل الوصول الى الدلالة الرمزية في تصاميمه، كون ان الرمز مرتبط بمفاهيم الانسان وقيمه الحضارية والتي تعمل على تعكس امكانياته الفكرية، واضافة الى ما للرموز من قدرة على منح المعنى وجودًا موضوعيًا **(فالرموز توحي بالمعاني لكنها لا تعبر ولا تفصح عنها كما هو الحال عندما أُتخذ من الحمام رمزًا للسلام، فالرمز نفسه هو شيء مادي موجود امامنا، اما ما يرمز له فهو الفكرة أو المغزى، لذا فإن الرموز لها شكل ومضمون وهاتين الصفتين هما أدائيتين لنقل الافكار ومعناها المباشر هو الوظيفة التي تؤديها)**[37]. ولا يمكن غض النظر عن الاختزال والدور الفاعل الذي لعبه في مدرسة البوب آرت "pop art"، منها صورة الممثلة الامريكية مارلي مورن التي عمل على اختزالها شكلًا ولونًا المصمم اندي وراهل والذي يعد من مؤسسي "pop art" وروادها، وهنالك الكثير من الامثلة عن الاختزال وفاعليته سواء من مدرسة البوب آرت او غيرها نذكر منها :

ملصق فليم الطائر ل الفريد هتشكوك

اعلان للحفاظ البيئة وحماية طبقة الاوزون

اعلان عن اغاثة ومساعدة شعب اليابان





مؤشرات الإطار النظر:

1. التجريد قد يكون ولادة شكل جديد من شكل موجود في الطبيعة يختلف عنهُ دلالةً ومعنى، او قد يتمثل التجريد بولادة شكل جديد غير موجود أصلًا.
2. الإختزال هو فعل تقني ينتج من عمليات الحذف والإضافة لمظهرية الشكل، أي حذف أو إضافة عناصر غير المهمة والمرغوب فيها، المكونة للشكل في المُنجز الطباعي.

3. يرتبط فعل الإختزال عادةً بالهدف الوظيفي أكثر منه بالهدف الجمالي، حيث يلجأ المُصمِم إلى التخلص أو إضافة كل ما مِن شأنهِ تعزيز قوة فكرتهِ التصميمية وسهولة تلقيها وإدراكها من قِبل المُتلقي.
4. التجريد والإختزال قد يجتمعان معًا ويكونان رمزًا مُنبثِقًا من الشكل ذاتهِ أو قد يكون رمزًا جديدًا.
5. لكل شكل في التصميم دلالته، وأن أي عنصر من العناصر المكونة للشك المُجرد او المُختزل لا يؤدي دلالتهِ إلا من خلال إرتباطهِ وفاعلية عناصرهِ مع بعضها البعض ومع الكل المكون له، من خلالالتنظيم الباني للشكل والمضامين الكامنة فيه.
6. خبرة المُصمِم لها دور فاعل ومهم في إرساء كُلًا من مفهومي التجريد والإختزال، بشكل لا تظهر فيه جميع العناصر البِنائية للشكل المُجرد أو المُختزل بالمستوى نفسهِ، لئلا يحدث تشويش وإرباك في إدراك المُنجز.
7. تُستثمر الأشكال المُجردة هندسيًا أو لونيًا عادةً لإحداث مُغايرة شكلية تعمل على لفت الإنتباه ولفت المُتلقي إليها، والتجريد عادةً ما يرتبط بالهدف الجمالي للتصميم أكثر منه كهدف وظيفي.
8. يعتمد نجاح إدراك الشكل المُجرد أو المُختزل وإدراكهِ على مدى فاعلية العلاقة الوظيفية بين أجزاء التصميم مع بعضها البعض، وبين هذه الاجزاء ككل.

إجراءات البحث

1. منهجية البحث:

إعتمد الباحث المنهج الوصفي(*) "تحليل المحتوى"(**)، لملاءمته موضوع الدراسة الحالية، بما يتيحه من أمكانية في إجراءات البحث بغية تحقيق هدف البحث.

2. مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم أغلفة المجلات لمجلة "Print" الصادرة من الولايات المتحدة الأميركية ذات التأثير في السوق الدولية، وفقًا للمبررات الآتية:

- أنها الأكثر إنتشارًا في العالم.
- أنها معنية بآلية إنشاء العمل.
- وظف كلًا من التجريد والإختزال في تصاميم أغلفة مجلاتها، بما يتناسب وموضع البحث.
- أسبغ على بِنية تصاميم أغلفتها خصائص وظيفية وجمالية مُضافة.

3. نماذج البحث وطرق إختيارها:

إعتمد الباحث الأختيار "**القصدي غير الأحتمالي**" وفقًا لمتطلبات البحث، إذ تم إعتماد إنموذجين من تصاميم أغلفة مجلات "Print" كعينات للتحليل، لدخولهما ضمن نطاق البحث.

4. مصادر وطرائق جمع المعلومات:

اعتمد الباحث في جمع المعلومات على مصادر عدة يورد تسلسلها حسب الآتي:

1. المصادر والمراجع العربية والأجنبية المؤلفة من قبل اختصاصيين في المجال نفسه.
2. البحوث العلمية (ماجستير – دكتوراه – بحوث الترقية).
3. المجلات والدوريات (مواضيع ذات الإختصاص).
4. المعلومات الموثوقة المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت)، ولا سيما المتعلقة بتصاميم أغلفة المجلات.

5. أداة البحث:

تحقيقًا لهدف البحث صُممت إستمارة تحديد (محاور التحليل)(*) إرتكزت إلى ما ورد بما يأتي:

- أدبيات متعلقة بموضوع البحث.
- الإطار النظري وما أُسفِر عنهُ من مؤشرات.

6. صدق الأداة:

تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء من ذوي الإختصاص الدقيق، والمُختصين بمناهج البحث العلمي(*) قبل تطبيقها، وتم الأجماع على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات والملاحظات، وبذلك أكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية، ومن خلال تصميم إستمارة التحليل المعروضة على الخبراء والمؤشرات التي تم التوصل إليها عن طريق الإطار النظري، وخرجت الإستمارة بالمحاور الآتية لغرض التحليل وهي:

1. التجريد في بِنية المنجز الطباعي.
2. الإختزال في بِنية المُنجز الطباعي.
3. الرمز.
4. الأبعاد الوظيفية والجمالية للتجريد.
5. الأبعاد الوظيفية والجمالية للإختزال.

7. **ثبات الأداة:**

يُعد ثبات الأداة جزءً من تحقيق الموضوعية في التحليل، وهو يعني الحصول على نتائج مُتقاربة في الظروف نفسها حينما يقوم بالتحليل أكثر من باحث في وقت واحد لإنموذج مُحدد في وقت واحد أو أوقات مُختلفة.

الهوامش:

(1) انس ابراهيم وآخرون ، **المعجم الوسيط** ، ج1 ، ط2 ، القاهرة ، دار المعارف ، 1972 ، ص491 .

(2) راضي حكيم ، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**. ط1 ، آفاق عربية 1986 ، ص39 .

(3) جميل صليبا ، **المعجم الفلسفي** ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، مصر ، 1979، ص 39.

(4) ابادي الفيروز ، **قاموس المحيط** ، ط3 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1993 ، ص 102.

(5) عمر جاسم محمد الفلاحي ، **تقويم الشعارات الخدمية والتجارية لمؤسسات وزارة الصناعة والمعادن**، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 5.

(6) وسام زغير شنشل ، **الاختزال الشكلي والوظيفي في تصميم الاجهزة الكهربائية المنزلية الحديثة** ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2006 ، ص5 .

(7) جميل صليبا ، **الموسوعة الفلسفية** ، ج1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1964، ص 217.

(8) روجيه غارودي ، **البنيوية فلسفة موت الانسان** ، ترجمة : جورج طرابلسي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1982، ص 1

(9) محمد جلوب جبر الكناني ، **التجريد في الرسم العراقي المعاصر** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص37 .

* الباوهاوس : ظهرت في عام 1919 –1937 في المانيا بعد الحرب العالمية الاولى وهي مدرسة تعتمد على اتقان الحرف والمهارات الفنية في اسلوب العمل الجماعي وادخال الصناعة بشكل رئيسي في العمارة. ضمت إليها مجموعة من الفنانين والحرفيين والمصممين في مسعى منه لخلق تواصل بين الشكل والوظيفة وكانت هذه المدرسة الفنية نموذجا رفيعا ودقيقا وسط عالم مزقته الصراعات المجهولة أسسها والتر جروبيوس "Gropius Walter"

(10) عز الدين شموط ، **نقد الفن التجريدي** ، www.iraqcp.org

(11) أحمد خليل ، **مصدر سابق** ، ص98 .

(12) محمود امهز ، **الفن التشكيلي (التصوير 1870–1970)** ، مصدر سابق ، ص147.

(13) عدنان المبارك، **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث**، منشورات وزارة الاعلام، العراق، 197 ، ص69.

(14) باونس آلان ، **الفن الاروبي الحديث** ، ترجمه : فخري خليل ، مراجعه : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1990، ص157.

(1) Walter , .**sculpture tacheming of art**, of the 20 century. volum 11 . 2005 p. 41
نقلاً عن كريمة احمد حسن ، **اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعه بغداد..، كلية الفنون الجميلة ، 2007 ، ص20

(16) Dworying,w,**abstruction and empathy**. P81
للمزيد ينظر / كريمة احمد حسن ، **مصدر سابق** ، ص20–21 .

* من اشهر الفنانين البولنديين بعد "تاديوش" في فن الملصق درس في اكاديمية الفنون الجميلة– وارشو ، وهو أفضل من وظف التكعيبية على مستوى انجاز الملصق بكافة أنواعه ، حاز على مجموعة كبيرة من الجوائز بعد ان صمم عشرات المئات من الملصقات في بولندا وباريس .ينظر http://www.theartofposter.com/.

(1) نيكولاس ويد، **الاوهام البصرية فنها وعلمها** ، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص21.

(17) نقلًا عن : جميل عبد رماح ، **جماليات التنوع الاسلوبي في الملصق البولندي** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، 2010 ، ص46.

(18) جميل عبد رماح ، **نفس المصدر** ، ص48.

(19) فائز يعقوب الحمداني ، **اللون حضارة (قراءة في تجارب من التشكيل العالمي)** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 ، ص12.

(20) نقلاً عن جميل عبد رماح : علي حسين الجابر ، **الخطاب الجمالي العربي المعاصر والقيم والعولمة** ، مجلة الموقف الثقافي ، عدد 41 ، 2002 ، ص10.

* يعد من كبار المعماريين الروس ومصمم قصر "الارميتاج" الشهير بمدينة بطرسبرج الروسية والذي بناه بتوجيه من القيصرة الروسية "كاترين" لحفيدها الكسندر الاول ، ينظر: احمد احمد يوسف ، مصدر سابق ن ص215–221.

(21) احمد احمد يوسف ، **مصدر سابق** ، ص219.

(22) اكرم جرجيس ، الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب العراقية ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، 2004 ، ص8 .

(23) محمد عزت مصطفى ، **قصة الفن التشكيلي** ، ج2 ، دار المعارف ، القاهرة ، 1964 ، ص103 .

(24) مجدي وجيه ، **معجم مصطلحات العرب** ، بيروت ، لبنان ، ص16 .

(25) محسن محمد عطية ، **التحليل الجمالي للفن** ، عالم الكتب ، 2003 ، ص17 .

(26) وجدان ضياء عبد الجليل الشيباني ، **العضوية في الحركة الحديثة** ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، 1994 ، ص26 .

(27) عبد الجبار منديل الغانمي ، **الاعلان بين النظرية والتطبيق** ، دار البازوردي للنشر والاعلان ، عمان الاردن ، 1998 ، ص107 .

(28) طلعت همام عثمان ، **مائة سؤال في الاخراج الصحفي** ، دار الفرقان للنشر والتوزيع ، عمان ، 1984 ، ص57

(29) لمى اسعد عبد الرزاق السعيدي ، **التنظيمات الشكلية في تصاميم البطاقات الإعلانية لمنتجات وزارة الصناعة والمعادن** ، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 1998 ، ص32.

(30) نقلاً عن رسالة اكرم جرجيس **(الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب)** ، عصام الموسوي، **المدخل للاتصال الجماهيري** ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ص24 .

(31) عبد الجبار منديل الغانمي ، **مصدر سابق** ، ص149 .

(32) جان برتيملي، **بحث في علم الجمال**، تر: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مصر، 1970، ص3.

(33) شاكر عبد الحميد ، **التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)** ، (سلسلة عالم المعرفة)، مطابع الوطن، الكويت ،2001 ، ص27.

(34) محسن محمد عطية ، **التحليل الجمالي للفن** ، عالم الكتب ، 2003 ، ص17.

(35) نقلاً عن : اكرم جرجيس ، **الاختزال والتكثيف الشكلي في تصاميم اغلفة الكتب** ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ، 2002 ، ص38-39.

(36) محمد ابو هنطش ، **مبادئ التصميم** ، ط3 ، دار البركة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2000 ، ص99.

(37) هدى فاضل السعيدي ، **الأسس الفنية والوظيفية لعلامات الدلالة المطبوعة في العراق** ، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، بغداد ،2002 ، ص67.

(*) يستخدم المنهج الوصفي إذا كانت الغاية من إجراء البحث، هو وصف ظاهرة أو حالة أو حادثة في البيئة الطبيعية أو الأجتماعية. ينظر: موفق مظلوم الربيعي، أصول البحث العلمي "دليل الباحث في مجال التصميم"، مكتبة الفتح، جامعة بغداد، 1999، ص24.

(**) يعرف بأنه: أسلوب في البحث لوصف المحتوى الظاهري، للإتصال وصفًا موضوعيًا وكميًا. ينظر: محمد طالب أبو سعيد، علم مناهج البحث، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1990،ص100.

(*) ينظر: الملحق.

(*)

1. أ.د. إنتصار رسمي موسى، أختصاص تصميم صحفي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
2. أ.د. ماجد نافع الكناني، أختصاص طرائق تدريس الفنون، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
3. أ. م. د. نعيم عباس حسن، أختصاص تصميم طباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
4. م. م. د. راقي صباح نجم الدين، أختصاص تصميم طباعي، قسم التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

(** لجنة خبراء ثبات الأداة "**المُحللين الخارجيين**":

- إيفان عبد الكريم محمود، إختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة.
- شيماء كامل، إختصاص تصميم طباعي، كلية الفنون الجميلة.

المصادر

1. أبادي الفيروز، **قاموس المحيط** ، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1993، ص 102.
2. أنس ابراهيم وآخرون، **المعجم الوسيط**، ج1، ط2، القاهرة، دار المعارف، 1972، ص491
3. راضي حكيم، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**. ط1، آفاق عربية 1986، ص39.

4. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1979، ص 39.
5. عمر جاسم محمد الفلاحي، **تقويم الشعارات الخدمية والتجارية لمؤسسات وزارة الصناعة والمعادن**، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 5.
6. وسام زغير شنشل، **الاختزال الشكلي والوظيفي في تصميم الاجهزة الكهربائية المنزلية الحديثة**، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2006 ، ص5.
7. جميل صليبا، **الموسوعة الفلسفية**، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1964، ص 217.
8. روجيه غارودي، **البنيوية فلسفة موت الانسان**، تر: جورج طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص1.
9. محمد جلوب جبر، **التجريد في الرسم العراقي المعاصر**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص37.
10. محمود أمهز، **الفن التشكيلي (التصوير 1870-1970)** ، ص147.
11. عدنان المبارك، **الإتجاهات الرئيسية في الفن الحديث**، منشورات وزارة الاعلام، العراق، 1973، ص69.
12. باونس آلان، **الفن الاروبي الحديث**، تر: فخري خليل، مراجعه: جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص157.
13. Walter , .**sculpture tacheming of art**, of the 20 century. volum 41 .p 2005 . 11 نقلاً عن كريمة احمد حسن ، **اتجاهات النحت الأمريكي المعاصر** ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعه بغداد..، كلية الفنون الجميلة ، 2007 ، ص20.
14. نيكولاس ويد، **الاوهام البصرية فنها وعلمها**، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1988، ص21.
15. جميل عبد رماح، **جماليات التنوع الاسلوبي في الملصق البولندي**، رسالة ماجستير (غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 2010، ص46.

16. فائز يعقوب الحمداني ، **اللون حضارة (قراءة في تجارب من التشكيل العالمي)** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 ، ص12.
17. نقلاً عن جميل عبد رماح : علي حسين الجابر ، **الخطاب الجمالي العربي المعاصر والقيم والعولمة** ، مجلة الموقف الثقافي ، عدد 41 ، 2002 ، ص10.
18. Dworying,w,**abstruction and empathy**. P81 للمزيد ينظر / كريمة احمد حسن ، ص20-21.
19. عز الدين شموط ، **نقد الفن التجريدي** ، www.iraqcp.org .