المضامين الفكرية في تصميم الطوابع العراقية

م.م. كاظم علي الجاسم

الفصل الأول

مشكلة البحث

تعد الطوابع احدى وسائل الاتصال المهمة في المجتمع لما تتميز به من مستوى في القيمة الفنية والفكرية، فضلاً عن كونها وسيلة من وسائل الخطاب الاعلامي وذلك لتعدد وظائفها التي من ابرزها:-

-التوثيق لمرحلة معينة وحدث ما.

-التداولية الرسمية للمراسلات المحلية والعالمية.

-الاعلانية كونها تعطي انطباعاً عن مراحل التطور والتقدم الاجتماعي والحضاري والسياسي للمجتمع.

-الدعائية لما تتضمنه من مفاهيم وأفكار وتوجهات سياسية واقتصادية.

انطلاقاً مما تقدم تأتي عملية الاهتمام بالطوابع بشكل عام وتصاميمها بشكل خاص كمطبوع له مضامين فكرية تخدم تلك الوظائف المشار اليها أنفاً.

بناءً على ذلك اجرى الباحث دراسة استطلاعية تمحورت حول:

اصدارات الطوابع البريدية العراقية للكشف عن جوانب الضعف في تصاميمها فنياً وفكرياً، فضلاً عن الاطلاع على المصادر والادبيات التي تناولت في محتواها موضوع الطوابع البريدية، كذلك تم الاطلاع على الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت في مشكلاتها تصاميم الطوابع البريدية، فوجد ان هناك اشارات عديدة حول وجود خلل فني وفكري يتمثل بضعف التوافق بين الشكل والمضمون لاغلب تصاميم الطوابع.

اهمية البحث:

تتمثل اهمية البحث الحالي بالنقاط الآتية:

١-قد تسهم نتائج البحث الحالي في ايضاح طبيعة تصاميم الطوابع البريدية ذات المضامين الفكرية.

٢-قد يفيد البحث الحالي الدارسين في مجال التصميم الطباعي.

٣-العاملين في وزارة النقل والموصلات الجهة المسؤولة عن اصدار الطوابع البريدية العراقية.

اهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

الكشف عن المضامين الفكرية في اصدارات الطوابع البريدية العراقية.

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي على:

الطوابع البريدية العراقية التي اصدرتها وزارة النقل والمواصلات للفترة ما بين ١٩٩٥ – ١٩٩٨.

تحديد المصطلحات

قام الباحث بصياغة تعريفات اجرائية للمصطلحات التي وردت في مشكلة البحث الحالي بما يتلاءم مع اهداف بحثه، علماً ان مفهوم المضمون الفكري هو مصطلح غير متداول لذلك سيعتمد الباحث على اراء الاساتذة ذوي الاختصاص في مجال التصميم، اذ تم توجيه استمارة لهم تتعلق بهذا المصطلح.

١-المضمون (المحتوى)

هي مفهوم يتكون من بعدين هما الموضوع (فكرة الطابع البريدي) والمعنى الذي يعكس (الحدث والزمن والمكان)، لأجل إيصال فكرته الى المتلقي.

٢-الفكرة التصميمة:

هو عملية توظيف عناصر واسس التصميم وتحويلها الى تكوين مرئي يتجسد بهيأة تنظيمات شكلية لمفردات الطابع في الفضاء التصميمي.

٣-المضمون الفكري:

اعتمد الباحث في تحديد هذا المصطلح على آراء الخبراء الاختصاص* في التصميم الطباعي وكما يأتي:

يرى (خليل الواسطي) (فقد بحث في المحتوى المجسد لهيئة التنظيمات الشكلية العامة في الفضاء التصميمي)، اما (عبد الرضا بهية) (بان المضمون الفكري يتعلق بالمحتوى والخطاب الذي يعني بتوصليه المرسل الى المتلقي).. ويرى (نصيف جاسم) بان (المضمون الفكري هو المجموع المتصل والمتواصل في الزمن المحدد للتكوين الحاصل فعلاً والمرتبط استمالياً بالقائم به).

---

* قام الباحث بتوجيه استمارة للاساتذة الاختصاص في مجال التصميم الطباعي تتضمن تحديد مصطلح المضمون الفكري وهم:

١-الاستاذ د. خليل ابراهيم الواسطي – قسم التصميم – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد.

٢-الاستاذ د. عبد الرضا بهية داود – قسم التصميم – كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

٣-الاستاذ المساعد د. نصيف جاسم محمد – قسم التصميم – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

التعريف الاجرائي للباحث:

بناءً على ذلك يتبنى الباحث تعريف (نصيف جاسم) كونه يتلاءم مع اهداف بحثُه.

٤-التصميم

تكوين بصري يتم من خلاله توظيف عناصر التصميم وتنظيمها البريدي لتحقيق هدف محدد وايجاد علاقات تصميمية جمالية.

٥-الطابع:

هو اصدار طبعة ورقية بقياسات محددة من قبل وزارة النقل والمواصلات لها صفة قانونية ومالية رسمية تصمم شكلا لاداء خدمة وظيفية رسمية ومضمون يوثق مرحلة سياسية واقتصادية وتاريخية.

الفصل الثاني

اولا:- نشأة الطوابع البريدية

يرى المؤرخون ان البريد نشا مع نشوء الكتابة، فبعد ان تعلم الانسان الكتابة اخذ يفكر بطريقة نقلها الى اماكن اخرى ومن هنا ولدت فكرة البريد. وقد اوردت كتب التاريخ ان الخدمة البريدية وجدت قبل الميلاد بثلاثة الاف سنة ولكن باساليب وطرائق مختلفة تتلاءم وامكانات ذلك العصر وظروفه (حسن عباس، ١٩٩٩ ص٨)، اذ تشير التنقيبات الاثرية ان الاشوريين والبابليين استعملوا الآجر المحفور في مراسلاتهم ومكاتباتهم وكانوا يستخدمون القوافل لنقل البريد من مدنية الى اخرى (دربندي، ١٩٦٢ ص١٠٥)، وكانت هذه الرسائل تختم بواسطة الاختام الاسطوانية حيث كان سكان العراق القدامى (اول من اخترع الاختام الاسطوانية المستوية وانتقلت منهم الى المناطق المجاورة حتى وصلت الى مصر واليونان غربا والى الهند شرقاً. وكان الختم وسيلة للتعريف بالشخص المرسل الى المرسل اليه وكان لكل حاكم ختمه الخاص به) (النقشبندي، ١٩٩٦ ص٢)، والبريد بشكله المنظم يرجع الى ما بعد توسع حدود الدولة الاسلامية (فلقد اقام العرب المحطات البريدية

على الطرق الصحراوية بوسائل الراحة وعندما وصل المسلمون العراق طوروا قليلا باساليب البريد) (حسن عباس، ١٩٩٩ ص٨).

حيث استخدموا الحمام الزاجل لنقل الرسائل السريعة واستخدموا التنظيمات البريدية لتتلاءم مع متطلباتهم وفتوحاتهم فانشاوا عددا من المرابط على طول الطرق الرئيسة لمسافات تختلف بحسب طبيعة الارض وكانت توضع تحت تصرف ناقلي البريد اعدادٌ من الجمال والبغال اما الانباء الاقل استعجالا فكانت تنقل بوساطة رسل من المشاة من ذوي الاجور المرتفعة ومزودين بجواز سفر خاص مكون من لوحة نقشت عليها عبارة معروفة واسم السلطان او الحاكم(ريدج، ١٩٧٤ ص١٠-١٦) .

وهناك دلائل تاريخية على تحرير الرسائل قبل الف واربعمائة عام تمت بختم من قبل المرسل (فقد ظهرت في عصر الرسول محمد (ص) في اثناء دعوته الى الاسلام وتوسع الدولة الاسلامية، وبعد ان اصبح البريد وسيلة مهمة من وسائل الاتصال، جرت محاولات عديدة لايجاد طريقة تسهل الاستفادة من الخدمات البريدية وذلك قبل نشوء فكرة الطابع البريدي. وهكذا "صارت الرسائل تختم بختم الشركة او الجهة التي تنقل الرسائل للمواطنين.الا ان اجورها كانت باهضة الثمن فلم يكتب لها النجاح حتى عام ١٨٤٠ م حين استخدم اول طابع عالمي" (حسن عباس، ١٩٩٩ ص٩)، واخذت الدول (تستمد) الطوابع البريدية عن رسائلها وشاع استعمال لصق الطابع على اغلفة الرسائل عند ردها" (الدربندي، ١٩٦٢ ص١٠٥)، ان تاريخ الطوابع البريدية العراقية بهيئتها المعروفة يرتبط بثلاث مراحل مقترنة بالاوضاع التي كانت سائدة انذاك.

المرحلة الاولى:

وهي المرحلة التي مر بها العراق في اثناء السلطة العثمانية "تبعها الاحتلال من قبل الجيوش البريطانية منذ استعمل افراد الجيش الطوابع الهندسية الصادرة عام ١٩١١ وقد طبعت عليها الاحرف (I.E.F.D) أي الحملة الهندسية" (حسن عباس، ١٩٩٩ ص١٠٩).

ان المواطنين كانوا يستعملون الطوابع العثمانية "الى سنة ١٩١٨ حيث قامت السلطة البريطانية بطبع عبارة بغداد تحت الاحتلال البريطاني والعراق تحت الاحتلال IRAQ INBRITISH OCCUPTION اعلى الطابع العثماني" (عالم الطباعة، ١٩٩٠).

المرحلة الثانية:

سارت امور البريد في العراق بهذة الفترة بادارة المحتلين وبموجب نوع من الانظمة والبيانات التي يصدرونها بين حين واخر حتى حصل العراق على استقلاله في ١٩٢١ اذ "صدرت اول مجموعة طوابع بريدية عن بعض المشاهد العراقيه مؤلفة من ١٣ طابعا بريديا اعتياديا و١٢ طابعا رسميا كتب عليها on state servies مضافا اليها كلمة رسمي باللغة العربية" (الدربندي، ١٩٦٢ ص١٠٨).

المرحلة الثالثة: مرحلة المملكة العراقية

وهي المرحلة التي صدر بموجبها قانون البريد العراقي. ولكن بدون انظمة وتفاصيل، وقد تميزت مجاميعها برسم صورة الملك فيصل الاول وفيصل الثاني (التتويج) وبعد قيام الجمهورية في ١٤ تموز ١٩٥٨ واعلان النظام الجمهوري صدر بيان عن وزارة الموصلات بختم الطوابع البريدية الاعتيادية بعبارة الجمهورية العراقية وبعدها بدات الطوابع البريدية تحمل عبارة الجمهورية العراقية. وفي الفترة بين ١٩٢٣-١٩٥٨ التي تمثل المرحلتين الثانية والثالثة تم إصدار "طوابع ومجاميع قليلة نسبيا حملت تصاميم والوان متقاربة في اغلب الاحيان وظلت اغلب المجموعات تستعمل في دوائر البريد لسنين طويلة، وظل الطابع البريدي مهملا لفترة طويلة ولم تكن ادارة البريد تهتم به بوصفة وسيلة اعلامية وفنية واقتصادية مهمة" (حسن، ١٩٩٩ ص١٠).

لكن في عقد السبعينات بدا الاهتمام بدوائر البريد واصدارات الطوابع البريدية من الناحية الفنية والفكرية والوثائقية والتنوع في تصاميم جديدة لاختيار طوابع مميزة تؤكد التوجه السياسي والاعلامي للدولة العراقية.

ثانياً-المكونات المادية الأساسية لشكل الطابع

تعتمد المكونات الشكلية للطابع البريدي على المفردات التركيبية الاتية:-

١ . الورق paper

ان المادة الخام التي يصنع منها الورق (هي الياف السليلوز) "لكونها اليافاً قصيرة تشبه الخيوط ويتم الحصول عليها عادة من الخشب، حيث تستخدم انواع مختلفة منها لهذا الغرض تبعاً لتوفرها وتنوع الورق وجودته" (الدوري، ١٩٨٩ ص١٩). ويتميز ورق الطوابع بخصائص العملة الورقية اذ يساعد على كشف النماذج المزيفة والمقلدة وبعض هذة الخصائص كما يشير (حسن) "ترتبط بنوع الورق وتركيبه والبعض الاخر يرتبط بعملية الطباعة والاحبار المستخدمة فيها، فضلاً عن ارتباط بعضها بالتعقيدات الفنية المضافة لاكساب الطابع الصحيح مناعة ضد التزييف والتقليد وكذلك للورق خواص تؤثر في الجودة النهائية للمطبوع ولهذة الخواص التاثير في الدرجة اللونية او الظلية وجودة الالوان وسلاسة الطبقة واستوائها والجاذبية العامة للمطبوع التي تختلف من شخص الى اخر وتعتمد حكم الاشخاص واذاوقهم " الا انها تتوقف على درجة استنساخ الدرجات اللونية، والظلية ودرجات التباين وبساطة الصورة شبه الظلية والمساحات المصممة ووحدة التفاصيل والخواص البصرية التي قد تؤثر في جودة الطباعة وهي:

أ- اللون. ب- النعومة. ج- اللمعان. د- القيمة. هـ- الانعكاس.

٢ . الحبر: (حسن عباس، ١٩٩٩ ص١٢-١٥)

هو مركب كيمياوي ذو طبيعة لزجة تتولى نقل الاشكال في عملية الطباعة على الورق ويتكون من مزيج ثلاثة مكونات اساسية هي:-

أ- الصبغة: عبارة عن جزيئات صلبة ودقيقة تعطى الحبر لونه ومقدار كثافته وثباته كما انها تحدد كثيراً من الخواص المحددة للاحبار مثل الشفافية المقاومة للحرارة.

ب- الحامل الوسيط والمادة الناقلة: وهو السائل الوارنيش الذي تمتزج به الصبغة والمواد الاخرى ووظيفته نقل الصبغة الى الورق وهو مادة لاصقة تساعد الصبغة في تثبيتها على سطح الورق.

ج- المجفف: وهو المادة التي تساعد الحبر على الجفاف بعد الطبع ويصنع من الزيت والملح المعدني. (صالح، ١٩٨٤ ص٢١)

٣- العلامة المائية water mark

ان عبارة العلامة المائية ليست تسمية مطابقة "اذ ان الماء لايدخل في هذة العملية الا قليلا او لاعلاقة له بها على الاطلاق وانما هي تصميم تمكن رؤيته في الورق عند النظر اليه في مواجهة الضوء فيكون اثناء الفرخ الرطب على السلك بواسطة نمط محفور او بارز" (رشوان، ١٩٨٠ ص) . تحدث العلامة المائية في اثناء "صنع الورق اذ ان الورق يحتك بالاسطوانة اثناء مرورة بالالة وفي بعض الاحيان توجد على اسطوانة ضغط العلامة المائية قطع صغيرة بارزة من المعدن اوالسلك المثني وتضغط هذة اللقطة البارزة على عجينة الورق" (الدوري، ١٩٨٩ ص٢٧).

٤- الصمغ Gum

ان عملية وضع الطابع في مكانه المخصص تصبح عملية معقدة في حالة عدم توفر (مادة تساعد في تثبيته على غلاف الظرف لذا وجد ان اسهل طريقة لتثبيته هي استعمال الصمغ حتى اذا بلل اصبح لزجاً قابلاً للالتصاق" (الدوري، ١٩٨٩ ص٢٧).

ثالثاُ:- النظام التصميمي والتنظيم البنائي لهيئة الطابع ويشمل:-

أ- النظام System:

يعد النظام من العناصر الاساسية في تكوين المفردات البصرية لمحتوى الطابع البريدي، اذ ان العناصر لايمكن ان تعطي افكاراً معينة من دون نظام معين يؤكد (ستولنيتز) على ان "التنظيم الشكلي لعناصر الوسيط المادي في العمل الفني وتحقيق الارتباط بينهما" (ستولنتيز، ١٩٧٤ ص٣٤). وبناءً على ذلك يرى الباحث ان ما يجري في الشكل ماهو الا تنظيم من العلاقات المتحققة المتماسكة والمتآزرة من خلال الوحدات المكونة للطابع البريدي بشكل عام والعمل التصميمي بشكل خاص داخل فضاء الطابع المصمم. من خلال ذلك يظهر ان الانظمة لاتمكن مناقشتها خارج الاشكال.

انطلاقاً من ذلك يجد الباحث ان الشكل في العمل الفني التصميمي ماهو الا محصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك في ما بينها لتنشيء نسقاً بصريا يمكن ان يتسلمه المتلقي، فضلا عن الترتيب المكاني للمساحات اللونية وبقية العناصر "ثم ان هنالك اراء تناولت مفهوم الشكل الذي يعتمد على العلاقات الداخلية المتحققه من وحداته وعناصره" (الربيعي، ١٩٩٩ ص١٠). والشكل يمثل الحقيقة التي يوصف بها العمل الفني بوجه عام والعمليات التصميمية بوجه خاص. ولابد ان تترتب علية جملة من الوظائف. لخصها (ستولنتيز) كالاتي: ١- يضبط ادراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاة معين بحيث يكون العمل واضحاً في نظره.

٢- الشكل يرتب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه ابراز قيمته الحسية والتعبيرية وزيادتها. (ستولينتز، ١٩٧٤ ص٣٥٣)

ويرى (الباحث) ان الاشكال التي تعطي الايحاء بالحركة تحقق جذبا للانتباه من خلال توجه حركة العين باتجاهه موقع تلك الحركة، وهذا مايعزز عملية الاتصال بين المصدر والمتلقي. اي ان الحركة هي ناتج تنظيم علاقات الشكل ولايتم حصولها الا من خلال تلك العلاقات التي بمجموعها توهم بالحركة وتحققها . وهذا الامر يبدو واضحا في النموذج(٢)

عندما حاول المصمم خلق اتجاه حركيّ يتمثل طرد القوات الاجنبية من ليبيا، اذ بدت الحركة واضحة من خلال تدرج الجنود مجسدا توجههم نحو السفينة المنتظرة عودتها. في حين نجح المصمم في خلق عنصر الحركة في الراية الخضراء التي ترفرف بانسيابية حركية جميلة تدلل على تحرير الارض من الغزاة. ومن نواتج العلاقات

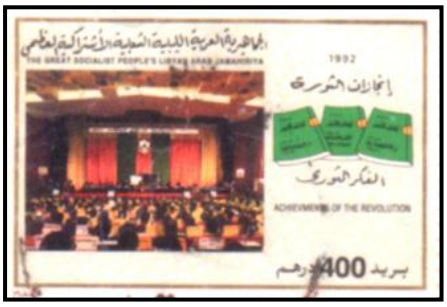
التصميمية هو:-

التوازن Balance.

يمكن تحقيق التوازن في العمليات التصميمية "ثنائية الابعاد" باللون اوالقيمة او الشكل او الاتجاة فضلا عن بقية العناصر الاخرى وهو يتحقق بتصنيفاته المتعددة، فالتوازن المتماثل الذي تظهر فيه الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور، يتم فيه تنظيم الاشكال مناصفة ويكون لكل جزء جزء مقابل له ومتناظر معه وهذا النوع من التوازنات لايبدي اي جذب باتجاه موقع فضائي، ويؤكد (النعمان) بهذا الخصوص ان اكثرها افتقاداً للتنوع نجده في التوازن غير المتماثل الذي يعد اكثر قوة وتاثيراً في نفس المتلقي ويتم فية توزيع الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور ولكن دون تماثلها. اما التوازن الاشعاعي الذي يعد دائم الحركة (الدائرية) فالتحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية فضلا عن كونه نصفياً يضيف جواً من الحيوية (النعمان ١٩٨٢ ص٥٤) .

ويتضح الامر اكثر عند التحقق من النموذج (١)

الذي يمثل توازناً لاشكليا من خلال توازن العناصر الثلاثة الواحدة فوق الاخرى مع صالة اجتماعات (المقصورة) الشعبية في ليبيا اي ان التوازن هنا قد حصل بفعل قيمة الشكل التعبيرية ولعل افضل ما يتعرض له الباحث من نواتج العلاقات هي النسبة والتناسب، اذ يؤكد (ارثر) "ان التناسب يشير الى علاقة كل عنصر بالاخر فيما يتعلق بالحجم والمساحة ولايتحدد بمقياس ثابت" (سكوت ١٩٨٠ص٥٤).



فالتناسب هنا هو عملية تنسيق العناصر او تمازج او تناقض على نحو مؤثر بعضها مع بعض. ويشير (الربيعي) حول ذلك الى ان "الاحساس الى العنصر والتركيز عليه يتماشى مع الاهمية الحقيقية للغرض الذي يؤديه وان وحدته القياسية متناسبة مع بقية العناصر التي يبنى منها التصميم" (الربيعي ١٩٩٩ ص٢٠).

ب- العناصر البنائية Structure of Elementers

تعد العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) او (ثلاثية الابعاد) واحدة من مجالات الحياة التي اعتمدت "اساسا على عناصرها البنائية واسسها التي هي في الواقع مستمدة من واقع الحياة وذلك من خلال العلاقات المتحققة بين اجزائها ولهذه العلاقات فعالياتها الواسعة وذات اهمية بالغة في كونها تقوم بتنظيم العناصر البانية لها، التي تعمل منفردة وتعطي وظيفة منفصلة ويتداخل بعضها مع بعض مكونة وحدتها التصميمية التي تظهر القيم الفنية الجمالية" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٥٧).

ان التلامس والافتراق والتوحد والطرح والتقاطع والتطابق والانفصال كلها (تفعيلات هي في واقع الامر تقنية، لان لكل منها تأسيساتها العلاقاتية الفضائية فتلامس شكلين على وفق أي تنظيم كان سيؤسس علاقة فضائية محددة وهكذا عندما تنظم الاشكال وفق الافتراق او التقاطع او التطابق وعندما نريد ان نبين بعضا من تلك التفعيلات الانشائية التي يمكن ان تؤسس تنظيمات تقنية وفق اختيارات شكلية فضائية متعددة منها الافتراق الشكلي سواء اكان بين شكلين او ثلاثة او اكثر او التداخل الذي يمكن ان يحصل بينهما وعلى شتى الاتجاهات او التحديديات المكانية الفضائية، يمكن ان يؤسسس علاقات فضائية متراكبة ينتج عنها امتداد او توسع فضائي او حتى انغلاق بين متعددات شكلية مختلفة) (محمد، ١٩٩٩ ص٤٥-٤٦) وهذا يتوضح في النموذج (٣).

الذي يمثل اختراق شكل لشكل اخر وخلق حالة المنظور لايهام المتلقي باستلام اشكال ذات ثلاثة ابعاد (ولاجل مناقشة العلاقات التصميمية لابد ان نتطرق الى نوعها من خلال تفاعل العناصر التصميمية فنبدأ بالحركة التصميمية التي تكمن في الاشكال الهندسية من خلال خطوطها ووصفها، وتوافر قوة جذب اكثر من الاشكال غير الهندسية والتي تكون قوتها الحركية من خلال تعبيرها) يتبين مما تقدم بأن للطوابع انظمة خاصة بها من حيث التنظيم الشكلي والحجمي واسلوب العناصر البصرية.

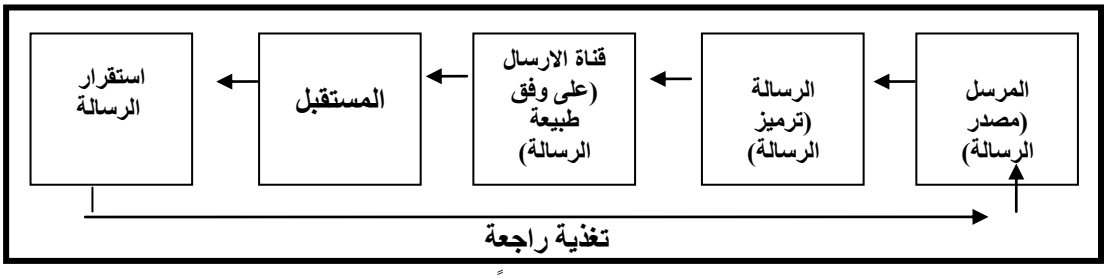
رابعاً: المضمون الفكري والاتصال البصري

١- المضمون الفكري للطابع وهدف الرسالة:-

من اجل توضيح العلاقة بين المتلقي والنتاج الفني سواء كان ملصقا او غلافا لكتاب او طابع، لابد من وضع نقاط الاتصال لتلك العلاقة، وان اول محك لتلك العلاقة هو المضمون الفكري واستنادا الى التعريف الوارد في الفصل الاول فإن المطبوعات تعد من الوسائل المهمة للاتصال الجماهيري (ويتجه الى جمهور كبير غير متجانس وغير معروف شخصيا فيما يخص المصدر كالمؤسسات او الدوائر وغيرها ويستعين بوسيلة معينة لنقل الرسالة او لغرض الوصول الى التأثير والفعالية ويتم العناية بطبيعة هذه الرسالة وتمهيد الامكانات الكبيرة لتجسيد وتصوير وتمثيل المعاني والافكار والاتجاهات بصورة مشوقة وجذابة تساعد على انتقال رموز الرسالة من خلال حركات الخطوط والرسوم والصور والالوان كمؤثرات تمثل دورة اللغة في تصوير الفكرة وتجسيدها لخلق التأثير في المتلقي (Emerge, 1965 P: 3) ومن خلال ارتباط التعبير اللغوي المكتوب والمعاني المصورة فأن "الوسيلة الاتصالية المطبوعة تبدو مفهومة من جهة وجذابة ومدركة تحدث تأثيرات نفسية لدى المتلقي واثارة مدركاته واحاسيسه وانفعالاته" (مونرو، ١٩٧٢ ص٥٧) والمطبوع كوسيلة اتصالية فانه يستهدف تبسيط الحقائق والمعلومات وتوضيحها "باستخدام الوسائل الفنية من صور ورسوم ورموز تحقق الشد البصري وجذب الانتباه واحداث التأثير في المتلقي حسب مستوى تفكيره وادراكه كذلك تنوير الاذهان والعقول بتبادل الافكار والمعلومات ويزداد ذلك كلما ازداد المجتمع تعقيدا او تقدمت المدنية وارتفع المستوى التعليمي والثقافي الفكري" (محمد، ١٩٧٩ ص٤٨) ويتم الادراك ضمن العملية التي تحدث في الفعل نتيجة "التأثير في الاعضاء الحسية التي تسهل عليه تعامله مع ما يحيطه باعطاء تفسير وحل الرموز والمعاني" (عبد الوهاب، ١٩٨٤ ص٦٥)، فيحقق بذلك الانتشار وانتقال المعلومات او الافكار او الاتجاهات "بين الاشخاص والجماعات باستخدام الرموز ذات المعنى المفهوم الذي يؤدي الى التفاعل الثقافي ونقل المعارف والمعلومات وتسهيل التفاهم، وهو بذلك يقوم على اساس نقل او تبادل المعلومات

بين اطراف مؤثرة ومتأثرة على نحو يتعين به ويترتب عليه تغيير في الموقف والسلوك" (الابياري، ١٩٧٢ ص)، وترتبط العملية الاتصالية ارتباطا وثيقا الادراك اذ تتم العملية الادراكية عند رؤية التصميم والاحساس بصريا لا سيما ان التصميم فن بصري ترسل صورة التصميم الى الدماغ اذ "يفسر ويصاغ بالاستعانة بالتجارب الماضية والخبرات اضافة الى الميول والرغبات الانية والنزعات وهذا جميعه يولد الادراك الذي يتأثر بفعل رؤية التصميم" (الخفاجي، ١٩٩٩ ص٦) ومنه تفهم العلاقة الوثيقة بين الاتصال والادراك الذي يمكن اعتباره اتصالا بين الحقيقة الحسية والحاسة التي تتلقاها اي "اتصال التصميم (المرئي) وحاسة البصر" (غيرو، ١٩٨٦، ص٣٢)، وعندها تتحقق الوظائف الثلاثة للعقل (الادراك والفهم والاستمتاع) وهي في الحقيقة عناصر في عملية واحدة فالعقل الذي يدرك طبيعة الشكل هو ذاته الذي يفهمه ويستمتع به، وان ادراك الشيء دليل على فهمه والاستمتاع يكون على قدرة نسبة الجمال فيه" (سبعاوي، ١٩٩٥ ص٦١)، ويمثل المتلقي حلقة مهمة من حلقات تسلسل عملية الاتصال وهذه السلسلة ذات حلقات متماسكة فاي ضعف يظهر فيها يؤدي الى ضعف السلسلة (امام، ١٩٧٧ ص٤١).

ولفهم عملية الاتصال لابد ان تكون هناك ثلاثة عناصر تتكون منها [الموقف الاتصالي والشخص القائم بالارسال (المصدر) والشخص الذي ادركه وهو (المتلقي)] اذ يحدث تفاعل مشترك بين طرفي عملية الاتصال من خلال التاثير الذي يهدف الى احداثه (المصدر) في (المتلقي) (الكناني، ١٩٩٨ ص١٧). كما هو موضح في المخطط (١).



(وتلعب الافكار الضمنية او الظاهرة دورا مهماً في عملية الاتصال بين طرفيها فكل شكل محكم من اشكال الاتصال مثل (مسرحية اوقصة او مقال او صورة متحركة او

اغنية او اعلان طابع معين) يمثل رسالة يحاول المصدر ان يؤثر من خلالها في المتلقي وبهذا المعنى فان الفكرة (مذهب او عقيدة او مبدأ)، يمكن التعبير عنها في جملة مفيدة ويشعر معظم الناس بأن افعالهم تتخذ بواسطة افكارهم، بيد ان المتشككين يشعرون من جهة اخرى بأن افكار الناس تتغير لتلائم عواطفهم وافعالهم ومدركاتهم، لذلك يبدو ان الضغط الذي تحدثه الرسالة قائم فعلا في كلا الاتجاهين. وهكذا نرى ان الافكار جزء من الجهاز الذي يحافظ على توازن القوى المحركة بدواخلنا. واقوى النوازع التي تدفعنا الى التصرفات والافعال هي الدوافع العاطفية اللاشعورية. ومع ذلك فأننا لا نسمح لانفسنا من استقبال المعلومات التي ليس لها مسوغ ولا ترتبط بحاجاتنا ومتطلباتنا وانما نفتش عن المعلومات التي تخدم طموحاتنا (ايرك، ١٩٦٧ ص١٤٧-١٤٨).

وعندما تقوم مؤسسة معينة باصدار مطبوع لغرض او غاية محددة فان المصمم يقوم "باستخدام الرموز والدلالات وتوجهيها على شكل رسالة يتضمنها المطبوع الى المتلقي وهو العنصر المهم في العملية الاتصالية لانه يمثل الغاية النهائية التي تحدد الغرض الاتصالي، رفضاً او استجابة، لذا يتصف المطبوع الناجح بالفهم والوضوح ليتمكن من تحقيق الاستجابة عند المتلقي وبهذا يتحقق الهدف من الرسالة الاعلامية ومن مهمة الكتيبات والنشرات" (همام، ١٩٨٤، ص٤٢)، ويعرض المصمم الافكار والمفاهيم والاتجاهات "بفكرة جديدة باستخدام الكلمة والاشارة والصورة والاشارة الرمزية مراعيا توافر الظروف المناسبة التي تهيّيء له النجاح في احداث اكبر تأثير في المتلقي" (الخفاجي، ١٩٩٩ ص٧)، والمصمم اذا كان ملما بكل ما يمكن ان يعرفه عن المتلقي فان وصوله الى الطرق التي يتمكن فيها من التأثير في اتجاهاته النفسية تكون اسهل واسرع "ولكن يفقد المطبوع اهميته عندما تكون المعلومات التي يحملها مملة وغير شيقة او عديمة المغزى او عندما تكون الافكار الجديدة مختلفة تمام الاختلاف عن افكار المتلقي وفي هذه الحالة يرفضها المتلقي لانها قد تضايقه. وتختلف درجة التقبل باختلاف افكار ومبادئ المتلقين فيهمل الناس اي افكار تتعارض ومبادئهم واتجاهاتهم ويقبلون على ما يجدون فيه فائدة محققة لهم اشباعا لحاجاتهم وتلبية لرغباتهم وقد تفيد المعلومات فائدة عاجلة غير ان

فائدة المعلومات والمعارف يقررها المتلقي نفسه على وفق احتياجاته لظروفه" (امام، ١٩٨١، ص٩٧)، فالمتلقي عندما ينظر الى المطبوع "فإنه ينجذب نحو المظهر والمعنى للمطبوع" (نوبلر، ١٩٨٧ ص١٥) ويكون هذا بصورة متفاوتة لانه يختلف من شخص الى شخص اخر اذ يعتمد هذا "الانجذاب الخلفية الثقافية للمتلقي ومدى تقبله في المرحلة الاولى من الاستجابة" (الخفاجي، ١٩٩٩ ص٨)، كما ان للحالة النفسية التي تقع بين المثير والاستجابة دورا في جعل المتلقي اقل او اكثر تأثرا من غيره كذلك فان لسمات المتلقي الشخصية علاقة بدرجة الاقتناع والتاثر لديه مثل اختلاف قوة التخيل والادراك الحسي واختلاف السن والجنس واللغة والاتجاهات السياسية والحالة الاقتصادية للمتلقي ان متابعة تاريخ المطبوع العراقي لا يقدم ادلة واضحة على اهمية الفكرة في سياق العملية الفنية ونحن اذ نضع جانبا بعض الاستثناءات يمكننا التعرف على "الاسس العامة التي طرحت من خلال اكثر من فكرة ناجحة ترتبط بمعرفة موضوعية وعلمية، توحد تواصلها مع الجماهير على اختلاف مستوياتها عبر اقترابها الذكي من مجمل الخبرات ومعارف هذه الجماهير وهي مسألة لا تزال المطبوعات في العراق على مسافة غير قريبة منها" (العزاوي، ١٩٧٥ ص٢-٣).

٢-الفكرة التصميمية والتعبير البصري:

تنبع الفكرة من الشكل الذي يعد بدوره يتكون من "مجموعة خطوط متصلة في ما بينها لترسم من خلال علاقتها التنظيمية شكلا او مجموعة اشكال. وهذه الخطوط تتحرك بناءا على انفعالات الفنان المصمم باتجاه مقرر وتتغير حركته وسمكه ومن ثم يتغير مظهره العام حتى يصبح شكلا دالا اي شكلا معبرا عن شيء اراد له المصمم ايصاله الى المتلقي على وفق عملية تنظيمية او على وفق معنى معين" (الربيعي، ١٩٩٩ ص١٩-٢٠) لذا يمكن القول ان "الشكل هو العنصر الذي لا يمكن اغفاله على الاطلاق، ومن دونه يستحيل ان يكون عنصراً اتصالياً يستقبله المتلقي ويفهم معناه، وانما هو موجود على سطح التصميم وهو ما يقوم به المصمم من ايحاءات ومن علاقات وبناءات وتراكيب لا يكون الا لغرض التوصيل والتعبير الذي يلم حوله سائر مقومات العملية التصميمية"

(ابراهيم، ١٩٨٦، ص٥٤)، فالفنان (المصمم) الذي ينتج عملا تصميميا جميلا يتحكم بالعلاقات التي بين الاجزاء اثناء عملية الخلق والجمال هو ثمرة العلاقات التي يتم التحكم فيها بين الاجزاء في العمل الفني وهذا ما ظهر واضحاً في النموذج (٢).

اذ نرى الفكرة التصميمية استوجبت رسم الخارطة الجغرافية لخلق حالة التعبير لاجلاء القوات الاجنبية من ليبيا. وان العلم الذي يرفرف فوق منتصف الطابع دليل اخر لتعزيز فكرة المصمم بجهاد ونضال الشعب الليبي لطرد القوات الاجنبية ولهذا فان التعبير كما يشير (الربيعي) هو "العلاقة الاساسية بين الانسان والمصمم على الرغم من وجود ضعف في ايصال كل ما يريده المصمم الى المتلقي وقد يتسلم المتلقي ما لم يرده المصمم تعبيراً، فالتعبير في العملية التصميمية هو اصلا يتم بمخاطبة العقول التي هي بلا شك متعددة ومختلفة من شخص الى اخر، اذ ان لكل شخص خبرته الخاصة به وتجاربه التي لا تتساوى على الاطلاق بين اي اثنين، اي ان الاشكال التي توحي بالتعبير تحقق نوعا من الاتصال الفعال بين الشكل والموضوع ومن ثم فانه يحقق تعبيرا عاليا عن الشعور الداخلي لعلاقات البناء والعلاقات الناتجة من فعل التعبير" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٢٠-٢١).

انطلاقاً مما تقدم يرى (الباحث) انه لابد من التعرف على التكوين التصميمي للطابع وان مناقشة موضوع الشكل يمكن ان تتم في ضوء اطاره وفضائه باعتباره كتلة لايمكن ادراكها الا من خلال الارضية التي يستند اليها وان هذه الارضية تم تسميتها بالفضاء، لذلك فان موضوع الشكل والفضاء كما يراه (نوبلر) ان الشكل "يعالج جميع حالات التقنيات التصميمية مع الامثلة على ذلك، ولايمكن هنا الفصل بين الشكل و الفضاء لانهما حالتان مترادفتان" (نوبلر، ١٩٨٧ ص٩٤) فعندما نذكر الشكل لايمكن ان نتخيله او نتصوره بمعزل عن بيئته سواء المحيطة او في البيئة الفكرية وهكذا بالنسبة حيزه الذي يشكله في تنظيم فضائه التصميمي، وكذلك ينطبق الامر على الفضاء انفرادا في التصميم وهذا يعني ان هناك محددات شكلية لهذا الفضاء اي انهما متلائمان فالشكل هو احد العناصر المعقدة للتكوين والشئ الذي يتضمن بعض التنظيم" (سكوت، ١٩٨٠ ص٢٤) "وانه بناء من العلاقات" (حكيم، ١٩٨٦ ص١٥)، ويعد الشكل احد المرتكزات المهمة في

"التنظيم الانشائي للمتحقق التقني الشكلي. اذ انه يعد الاساس في ذلك وعمليا فانه لا تأسيس انشائيا بلا شكل والصحيح انه لا شيء بلا شكل اذ ان حركة لون ما لابد وان تلتقط شكلا سواء كانت بتفصيلات او دونه، اننا في النهاية نلتقط شكلا" (محمد، ١٩٩٩ ص٣٢)، وانه "السياج الخارجي للتكوينات الفنية والكيان الداخلي لها" (عيد، ١٩٨٠ ص١٧٨) ويرى بعض الباحثين ان "الشكل متحقق تقني مستقل بذاته وعليه تجري كل العمليات الانشائية والبعض يرى بان لا وجود لارضية متماسكة للاشكال بل هو فضاء ليس الا، واخرون يجدون غير ذلك. والمهم ان الاثنين الشكل والارضية (الفضاء) هو مستحصل تقني مشترك خاصة في التنظيمات ثنائية الابعاد الخصوصية السطحية. وان اي اجراء تقني انما سيشمل الاثنين في غالب الاحيان خاصة اذا ما جاء بدرجتين متضادتين فقط مما يعطي العين افتراضات التحديد التقني ويرتبط هذا بمساحة الشكل" (محمد، ١٩٩٩ ص٣٣) كما ان الشكل يمكن ان يكون "مثيرا مرئيا حين يغادر نظامه الفضائي ويرتبط مع المحيط وينتج عن ذلك نظام جديد يختلف عن الشكل داخل الفضاء، اذ ان لواقع النظام الجديد يرتكز على جملة من التقنيات (من ضمنها التعريش) بالاضافة الى قدرة المصمم في احداث المؤثر المضاف لتحريك الأثر الفاعل في الرأي لأن المثير اصلاً، هو رصد فرق النظم المألوفة عبر الجديد الذي تعرضه" (الدايني، ٢٠٠٠ ص١٧)، ويعد الشكل احد عناصر التصميم التي يقوم عليها "بناء النظام التصميمي داخل الفضاء التصميمي ضمن مجموعة من العلاقات الرابطة التي تحدد بناء الشكل واجزاءه" (الجبوري، ١٩٩٧ ص٣١) على ان الفضاء والشكل متلازمان فالشكل يؤكد بنيويته من خلال الفضاء المحيط ليوحي لنا بدلالات مختلفة. والشكل الناتج عن استخدام خطوط او مساحات لونية ذات تباين تحدث فيما بينها هيئات لذلك الشكل الذي يتضمن عددا من الدلالات الفضائية ضمن حركة الخطوط والمنحرفات والتراكب الايقاعي يوحي لنا بطبيعة ذلك الشكل وادراك تفاصيله على الرغم من كون مساحة التصميم مسطحة ولكنه يوحي لنا بالعمق.

والشكل هو ترتيب بصري بين "العناصر التشكيلية والوسائل التنظيمية كما يؤكد ذلك (عاصم عبد الامير) "وبما يمثل الصيغة المظهرية للمضمون" (عبد الامير، ١٩٩٧ ص٣٠) ويعد الشكل من اهم الوحدات (البنائية للعملية التصميمية ثنائية وثلاثية الابعاد) وهو عنصر فاعل يسهم في تكوين المساحات والسطوح ويستطيع ان يسيطر ويقود العلاقات بين اجزائها ويمنحها شخصيتها ويكملها ويشكل علاقات مرئية تسهم في خلق القيمة الجمالية حين تتلاءم تلك الاجزاء في نظام يمكن اعتماده" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٢)، ان الشكل هو نتاج "علاقات هي تقنية بالاساس مبنية ومشيدة غير مفككة والاساس الانشائي بالنتيجة يرتبط بمحددات هي تنظيمية شكلية ثم شكلية فضائية" (محمد، ١٩٩٩ ص٣٥)، لذا فأن تفعيل المستحصل العلاقاتي هو اساس عملياتي "في التنظيم الشكلي وتقنياتها في الفضاء التصميمي فأن الشكل هو نتاج لتكوين العلاقات وفعالياتها انشاء علاقات متعددة فيه واليه ومن هنا قد نجد فضاءا اساسا تنشأ عنه فضاءات متفرعة اذ يمكن ان يشكل تراكباً شكلياً ما فضاءا مغلقا ضمن الفضاء الاساس وهكذا يمكن ان تنشا فضاءات او اماكن مشغولة او غير مشغولة ناتجة عن تكون شكلي ما. وقد يجيء هنا مقصودا او غير مقصود تبعا لحال التنظيم الشكلي ومتكون علاقاته الفضائية الشكلية" (محمد، ١٩٩٩ ص٤٦-٤٧) وقد يشترك الكل الشكلي في تأسيس الكل المتكون "اذا اعتبرنا الكلية هي المشروع التأسيسي للتقنية واجراءات تحديد العلاقات الفضائية وخصائصها فالعلاقة هنا تعتبر مكونة للخاصية ولكنها لاتتطابق معها. والخاصية تعد مكونة للواقع ولكنها لاتتطابق" (خوري، ١٩٨٤ ص٢١٨) ويشير (سكوت) "الى وجود معالجات شكلية فضائية تعبر عن معنى تمثيل ثلاثي الابعاد وتمثيل ثنائي الابعادمن خلال النقاط الاتية:-

١-التباين في التدرج الحجمي. ٢-تقارب المتوازيين وفعل الانحراف. ٣-الوضع في مسطح الصورة. ٤-التراكب. ٥-الشفافية. ٦-التفاصيل المتناقضة. ٧-المنظور الجوي. ٨-الالوان القريبة والبعيدة" (سكوت، ١٩٨٠ ص١٣١)

وان ما يوجد في فضاء العملية التصميمية ثنائية الابعاد، ماهو الا دلالة على الفضاء الحقيقي، وهو تمثيل حالة ايحاء واقتراب من الواقع، مصمما بناء على ما هو مدرك من الفضاء الحقيقي "ذي الابعاد الثلاثة" ولا يأتي الايحاء او محاولة اعطاء بعض التشابه او التعبير عنه بسطح يحتوي اشكالا معينة يشعر المتلقي فيها "بوجود الضوء على الاحساس بأظهار العمق والوهم الفضائي" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٢٧)، وقد اعتمد الفنانون طرائق عديدة للايحاء (بالعمق الفضائي اذ كانت مشكلة تصميم الفضاء من المشاكل التي واجهتهم عبر العصور، ولكي يمكنهم من تحقيق ذلك فينبغي عليه. تصوير المسافات والابعاد ويعكس ذلك الاثر على العمليات التصميمية "ثنائية الابعاد" التي هي اساسا سطح مستو مغطىً بالوان قد جمعت في نظام معين" (مايزر، ١٩٦٦ ص١٥) وان هذه المعالجات الفضائية بالبعدين والثلاثة ابعاد ما هو الا لتجسيد الفضاء الحقيقي.

التكوين التصميم للطابع

١ــ الشكل والفضاء

تختلف الطوابع البريدية عن المطبوعات الاخرى بانها تمتلك حجما صغيرا قياسا الى المطبوعات الاخرى اي ان الشكل هنا مرتبط بالقياس والحجم "والشكل مجموعة من الروابط الداخلية او القالب الذي يؤسسه ذلك العمل تمام كيانه، وهو الشئ الذي يستطيع ان يضم هذه الكثرة في وحدة الكل، وان يدخل اجزاءها في موضوع الفن جسدا منتظما" (برتملي، ١٩٧٠ ص٤١٣) والشكل شرط اساس وملازم في العملية الفنية بوجه عام وفي العملية التصميمية بوجه خاص. "ويرتبط الشكل بالمضمون لان الاعمال الفنية الحقيقية هي تلك الاعمال التي يظهر فيها الشكل والمضمون وهويته كاملة" (امام، ١٩٨١ ص٢٣١) اما"شيللر" فيرى "ان الصورة هي التي تبرز معاني الحياة اما المضمون فلا يمثل تأثيرا فعالا في الفن" (عبد المنعم، ١٩٨٧ ص١٣٩) "اي ان المضمون قبل تبلوره في العملية الفنية ليس الا فكرة يتعذر على المتلقي تسلمها من دون احاطة بها من خلال الشكل وفي الطوابع البريدية لابد من ثبات مرئي بين الشكل وخلفيته لان ادراك الشكل من

دون وجود تباين في حقله المرئي فضلا عن التباين بحد ذاته سيجعل من الشكل متبلـــورا وممتعا بحضوره ومن ثم امكانية الاستدلال عليه من دون صعوبة تذكر"
(الربيعي، ١٩٩٩ ص١١).

ففي النموذج (١) يمثل طابع بريدي للجماهيرية العربية الليبية الشـــعبية الاشـــتراكية العظمى. نرى بأن الشكل قد تميز عن خلفيته في مكانين:

١- الصورة الفوتوغرافية والتي فيها مجموعة قيم ضوئية غامقة قياسا مع خلفيتها الملونة بلون اخضر فاتح.
٢- ظهور شكل اخر وبروزه من خلال توضيح ثلاثة كتب بلون اخضر غامق وتميـــزه في الارضية المذكورة انفا، والشكل في الطوابع البريدية مرتبط بالوظائف الفنية لها، "فكل عمل فني صورة معبرة عن شيء ما وان الاختلاف بـــين الصـــورة والاشـــياء الفعلية هو الاختلاف الوظيفي" (الجبوري، ١٩٩٧ ص٩).

اما توضيح العلاقة التصميمية بين المضمون الفكري للطابع والالوان فتأتي من خـــلال وظيفة اللون في الشكل المصمم، لان اللون يجذب الانتباه الذي يعد هو الوظيفة الاساســـية للون التي تقوم على اساس التباين واللون بخلق حالة من التركيز والتعبير كما في النموذج (١) اذ نرى توظيف اللون الاصفر الناتج لخلفية التصميم واللون الاخضر الغامق للكتـــب التي تشير الى انجازات الثورة الليبية والفكر الثوري ان الاتساع النسبي للالوان المختلفـــة التي تجسد مضامين معينة تعمل باستمرار على تباطؤ الحركة ومن اجل الاثارة المباشرة، يستخدم المصمم التدرجات اللونية في الطوابع البريدية لتساعد على اظهار سطوح مختلفة الاشكال لاخراج رؤية معينة مرتبطة بموضوع التصميم. وهذا واضح في النموذج (٢) اذ تدرج اللون الاخضر من اسفل الطابع الى الاعلى لتعزيز اتجاه الاشكال (الجنود).

اما في نموذج (٣) فنرى التباين الحاد بين اللون الاحمر واللون الاصفر وكـــذلك بـــين الفضاء الخلفي (الازرق المائل الى الرمادي) وان تركيز المصمم هنا على اللون الاحمـــر جاء لخلق حالة الانتباه والجذب للشكل المتحرك فيزياويا (القطار).

٢-اللون

يعد اللون عنصراً اساسياً من عناصر التصميم واكثرها تعبيرا لما يحمله من معـــان ورموز مباشره كما يشير الى ذلك (الجبوري) فتثير في نفس المتلقي بسبب الخاصية التي تأثر في عواطفنا مباشرة اذ يمتلك المشاهد تفاعلا عاطفيا مباشرا مع اللون وهو اهم القـيم البنائية وان التصاميم لا تدرك الا من خلال الوانها ضمن عملية حسية بنائيـــة مترابطـــة ومتلازمة مع فكرة التصميم وبنائه" (الجبوري، ١٩٩٧ ص٩) ومما يهم البحـــث الحـــالي وهو معرفة ماهية اللون وكيفية التعامل معه في الطوابع البريدية كونه (عنصرا ملازمـــا للشكل وعاملاً متغيراً وفعالاً في الاعمال الفنية لذلك ينبغي التعرف على الخصائص التـــي تصف طبيعة اللون ومنها صفة اللون(Hue) او ميزته التي تعزى الى اسم اللـــون الـــذي يستعمل للتفريق بين الالوان التي تمتلك اطوالا موجية مختلفة في الضوء. ويمكن ان نرى بسهولة القيمة الضوئية للون وذلك من خلال امتزاجه بالالوان الرصاصية امـــا الخاصـــية الثالثة فهي التشبع (chrome) وتسمى ايضا " الشدة" وتعزى الى طول الموجة الضـــوئية للون وهنا تختلف الشدة عن القيمة "volume" فالقيمة تعزا الى كمية الضوء الذي يعكســـه اللون" (النوري، ب.ت، ص١١).

ان الالوان التي تكتسبها الاشكال تكون مختلفة وطرائقها متعددة ضمن الالـــوان (امـــا تكون غامقة او فاتحة ومنها ما تكون اكثر لمعان او اقل من غيرها، قد يكون الاخـــتلاف في اطوالها الموجية نسبة الى تدرج الوان الطيف الشمسي من العمليات الادائية التي لجـــأ اليها المصمم لمحاكاة البعد الثالث هي استخدام التنويعات اللونية المتناغمة وذلك بأستغلال بعض الخصائص المميزة للون – قيمته وبريقه واختلافه الطيفي وقد استثمر المصمم القيم البصرية للالوان "لاعطاء الاحساس بالابعاد والمسافات على سطح العمليـــة التصـــميمية المستوي، وذلك من خلال الاختلافات الموجية لكل من الالوان، فنظرا لطـــول موجـــات الاشعة المنعكسة عن الالوان الحارة (الاحمر، البرتقالي والاصفر) فأنها تبدو متقدمة عـــن الالوان الباردة قصيرة الموجات التي تتراوح بين (الأخضر والازرق) التي تبدو متأخرة" (حمودة، ١٩٨٨ ص١١٧).

كما هو حال الشكل الذي يكون فيه الفضاء متنوعا ومختلفا حيث نجد ان حالة التضاد اللوني تتنوع وينتج عنها عدة انواع من التضاد:

١-الكنة. ٢-الظل والضوء ٣- بين البارد والدافئ. ٤- المكملات. ٥-المتزامن. ٦-التشبع. ٧-التمدد .

اما علاقة الشكل باللون فتأتي من كون اللون يحدد الشكل لا عن طريق اي تعديل في نقاء اللون الخاص به ولكن عن طريق وضعه في امتدادته النسبية التي تخلق الايهام بالشكل ذي الابعاد الثلاثة وذلك لان اللون يحمل الشكل مباشرة بغض النظر عن الضوء والظل (ريد، ١٩٨٦ ص٧٤).

ويجب ان يتزامن الشكل واللون في تصميم الطوابع والملصقات التي تعبر عن هذه العلاقة التي يتجسد فيها الشكل واللون ويدعم بعضهما الآخر.

٣-الملمس

الملمس هو تعبير عن الخصائص السطحية للمواد، اذ يعد اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من قيم ضوئية اثر بالغ الاهمية بالنسبة للتكوين الفني في تنفيذ التصميم وان "صفة اللون هي ملازمة للملمس وذلك بكون كل مادة لها لون يشكل السمة الاختزالية او الرمزية للملمس" (الجبوري، ١٩٩٧ ص١٩) و فالشعور بالملمس يكون إما بصريا يمكن ان تحسسه العين بالملمس وذلك عند استخدام خامات ذات ملمس حقيقي "فالملمس عنصر يرتبط بعلاقات متعددة مع عناصر التصميم الاخرى وله تأثير فاعل في العمليات التصميمية وذلك من خلال جعله ناعما ينساب الى المتلقي بسهولة ويشعره بالرقة والنعومة، اوجعله خشنا يكون باعثا للحركة ويثير انتباهه اكثر من الملمس الناعم فضلا عن انه يعطي انطباعا بقوة وصلابة المادة المستخدمة للعمليات التصميمية (ثلاثية الابعاد)" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٤-٦٥) والخامة المستخدمة في العمليات التصميمية "يؤدي ملمسها تأثيره المطلوب بالنسبة لعلاقتة مع العناصر البنائية الاخرى او تأثيرة في المتلقي" (برنلرد، ١٩٦٦ ص٢٦) ان التباين في المظهر الايحائي للسطوح الملمسية من الممكن ان تعكس تباينا في القرب والبعد ، فيظهر وكأن الملامس الخشنة تبدو اقرب الى

بصر المتلقي في حين ان الملامس الناعمة تبدو وكأنها ابعد من تلك الخشنة، فهذا الايهام بالاختلاف المسافي سيولد ناتجا بتحقيق الاحساس بالعمق (ثلاثي الابعاد)، ويحصل التأثير الملمسي المرئي في التصميم ايضا نتيجة "التباين في القيم الضوئية للسطوح فالمصدر الضوئي له تأثير في رؤية اللون، ومن ثم تميز سطح الصفحة بلون معين عن سطح صفحة اخرى" (حيدر، ١٩٨٤ ص١١٢).

٤- الموضع والاتجاه Direction

للعمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) اتجهات عديدة تنحصر في المحاور الثلاثة وهي العمودي، والافقي، والمائل وبالاتجاهين الايمن والايسر للمحور الافقي والاعلى والاسفل للمحور العمودي ومن اولى العلاقات المتحققة من خلال الشكل كعنصر هو الاتجاهية، فمن الناحية الواقعية من غير الممكن افتراض وجود اتجاه على نحو مستقبل دون ان يرتبط ذلك بشكل متحرك او يوحي بالحركة على نحو ما" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٣). وهذه العلاقة متغيرة بسبب نوع الشكل الذي يحدد وجود الاتجاه او فقدانه ومن ثم الايحاء بالحركة التي تعد من اهم العناصر التى تؤسس من جراء العلاقات الشكلية، التي لايمكن تصورها الا من خلال الاشكال التي لها القابلية على توليد الفعل وتغير موقعها بموقع جديد لاحق بصورة مستمرة، وهذا التغير لاينتج الا من خلال اثر او قوة قد تكون خارجية او داخلية، اما الاتجاه فيمكن احداثه من خلال الحركة التي هي اقوى مثيرات الانتباه في الاتجاه البصري ويمكن الايحاء بالاتجاه او الحركة من خلال علاقة الشد والجذب الفضائي الموجود بين نقطتين او اكثر، اذ نجد في ذلك اشارة لتوتر يشكل كل المسافات الفاصلة بين هذه النقاط، فلو نظرنا الى هذه النقاط الاربع فمن المؤكد ان العين ستدركها معا كتحديد لشكل المربع ويرجع ذلك الى ان القوة الحركية الكامنة في هذه النقط مع التوتر الذي نثيره في نفس الرائي تجعله ينساق الى ميل لا شعوري بالربط بينهما، ويمكن الاحساس بالاتجاه من خلال "طبيعة العناصر البنائية التي توهم بالحركة نحو اتجاهية ما ويمكن ان نجد نوعين من الاتجاه.

١-النوع الاول اتجاه ينشأ من الاحساس الذي تولده حركة عنصر واحد فقط.

٢-النوع الثاني اتجاه ينشأ نتيجة تفاعل جميع العناصر بعضهما مع بعض، مولدة احساسا بنوع من الاتجاه يطغي على البقية" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٣)

الجذب والانتباه:

ان الحالة الديناميكية هي في اذهاننا او في اجهزتنا العصبية وتصبح جزءا موضوعيا في العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) التي تتضمن قوة ديناميكية يمكن ان نحس منها كقيم مختلفة من الجاذبيات ودرجات متعددة من الاهتمام والتركيز الذي يسمى (بقيمة الانتباه) فالجاذبية تعني "قوة الشد المباشر الناتج من طاقة قوية ناشئة اما من مجال طاقة طبيعية ذاتية عالية، واما من الموضوع الذي ينطوي على تباين قوي بين اشياء مرئية" (سكوت، ١٩٨٠ ص٢٨)، مناطق الجذب يعتمد اساسا على ناتج العلاقات المتحققة بين الاشكال وفضاءاتها وان الاشكال تستمد حركتها من خلال فعالياتها المتعددة داخل فضاءاتها التي تحتويها وتستوعبها فضلا عن ان الفضاء يسهم في اظهار طبيعة الاشكال ودرجة وضوحها ومضمونها، ويمكن للمصمم ان يقلل او يزيد من الجاذبية في الهيئة بطرائق مختلفة تولد عملية الجذب من خلال:

١-قوة اللون. ٢-نوعية الشكل. ٣-الحجم. ٤-الموضع.٥-القيمة. ٦-تباين الارضية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث:

بما ان البحث الحالي يهدف الى الكشف عن المضامين الفكرية في تصميم الطوابع البريدية العراقية للفترة ما بين (١٩٩٥-١٩٩٨) لذلك اتبع الباحث المنهج الوصفي - المسحي لتحقيق هدف بحثه وذلك من خلال القيام بمسح ميداني للبحث عن الطوابع العراقية الصادرة من الجهات الرسمية، فضلاً عن المصادر والمراجع والوثائق المتعلقة بها والمتوفرة في المكتبات العامة والرسمية. والجامعات اضافة الى ذلك اجراء المقابلات مع المعنيين والمسؤولين في مجال تصاميم واصدارات الطوابع البريدية للتعرف على كل ما يتصل بعمليات اعدادها واخراجها كشكل ومضمون ووسط وثائقي لكونها تمثل مجتمع البحث.

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من الطوابع البريدية الصادرة عن وزارة النقل والمواصلات العراقية للفترة ما بين ١٩٩٥-١٩٩٨* وقد بلغ مجموعها (٢٢) طابعاً بريدياً. وبواقع (٩) طوابع في عام ١٩٩٥ و (٦) طوابع عام ١٩٩٦ و (٧) طوابع عام ١٩٩٨.

عينة البحث:

تم اختيار عينة قصدية** بلغت (٣) طوابع بريدية كما هو موضح في الجدول (١).

جدول (١) يمثل عينة البحث من الطوابع البريدية العراقية

العينة	سنة	مضمون الطابع	القياس
١	١٩٩٥	جريمة الحصار	٢٢ × ٣٢ملم
٢	١٩٩٦	التوفر المدرسي	٢٤ × ٣٤ملم
٣	١٩٩٨	يوم النخلة	٢٥ × ٣٤ ملم

اداة البحث:

قام الباحث بتصميم استمارة لتحليل محتوى نماذج العينة تم تنظيم مكوناتها بالاعتماد على عناصر واسس التصميم، اذ تكونت هذه الاستمارة من (٦) فقرات، كما هو موضح في الشكل (١)

صدق الاداة

للتأكد من ملاءمة اداة التحليل وتقدير مدى شموليتها قام الباحث بعرضها على مجموعة من المحكمين المختصين من ذوي الخبرة في مجال التصميم الطباعي. وتم

* استبعد الباحث الطوابع الصادرة في عام ١٩٩٧ لكونها لا تتلاءم مع الظرف الحالي.

** ان سبب اختيار الباحث لاسلوب العينة القصدية هو في كونها تتمثل فيها المواصفات التي يهدف اليها البحث الحالي.

تأشير ملاحظاتهم على فقراتها، اذ تم اجراء التصحيح ومن ثم اعادتها اليهم فاخذت الاتفاق التام عليها وبذلك اصبحت جاهزة لتحليل نماذج العينة.

جدول (٢) يوضح مجموعة الخبراء من ذوي الاختصاص في مجال التصميم الطباعي

ت	الخبير	اللقب العلمي	مكان العمل
١	د. خليل ابراهيم الواسطي	استاذ	قسم التصميم–كلية الفنون الجميلة–بغداد
٢	د.عبد الرضا بهية داود	استاذ	كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
٣	د. نصيف جاسم محمد عباس	استاذ مساعد	قسم التصميم–كلية الفنون الجميلة–بغداد
٤	د. حكمت رشيد العزاوي	مدرس	قسم التصميم–كلية الفنون الجميلة–بغداد

ثبات الاداة:

بما ان الاداة التي تحصل على ثقة الخبراء تعد صادقة لكن لغرض الاطمئنان فان الباحث يلجأ الى ايجاد الثبات لهذه الاداة، بناءً على ذلك اعتمد الباحث على تحليل نماذج من الطوابع البريدية مع اثنين من المحللين* تم تدريبهما على استمارة التحليل وكيفية استخدامها والتاكد من وضوح فقراتها. تم احتساب معامل الثبات لكل عمل فني (طابع بريدي) باستخدام معادلة (هولستي)** من اجل استخراج معامل الاتفاق بين لجنة التحليل،

* استعان الباحث بالسادة المدرجة اسماؤهم ادناه لغرض تحليل اداة البحث لغرض ايجاد معامل الثبات وهم:

١–أ.م.د. ماجد نافع الكناني – طرائق تدريس الفنون–قسم التربية الفنية.

٢–م.د. ساهرة الخفاجي – التصميم الطباعي –كلية الفنون الجميلة– بابل.

** استخدمت هذه المعادلة لايجاد معامل الثبات لاستمارة تقويم الاداء المهاري والتعرف على الاتفاق بين الخبراء.

$$R = \frac{2\ (C1\ ,\ 2)}{C1 + C2}$$

اذ تبين ان معامل الاتفاق بين المحللين يساوي (٠.٨٦) وهو يعد نسبة جيدة لضمان الثقة لثبات الاداة.

طريقة تحليل البيانات والمعلومات:

اعتمد الباحث الطريقة الوصفية في منهجية البحث. وهو انسب المناهج البحثية واكثرها ملائمة لانجاز هذا البحث لانه يتيح امكانية افضل في اجراءات التحليل والاستنطاق والاستلالال على آلية التقنية في تصاميم الطوابع البريدية.

تحليل العينات:

عينة رقم(١)

الموضوع/ جريمة الحصار

السنة ١٩٩٥

القياس ٢٢× ٣٢ ملم

تركزت الاشكال المتداخلة في الجزء الوسطي والعلوي من الطابع المتمثلة بأمرأة وطفلها مع خارطة العراق ومسلة حمورابي وهي منفذة بثلاثة الوان الاحمر غير النقي مع الازرق الغامق والازرق الفاتح.

ون الشكل هنا من كتلة متداخلة بفعل خارطة العراق المنفذة بخطوط واضحة وصريحة تم تلوينها بلون ازرق فاتح لجعله كخلفية للاشكال المتقدمة. ان فكرة وجود مسلة حمورابي في التصميم هو تعبير عن حصار شعب العراق ذو الحضارة العريقة. وذلك من خلال وجود اسلاك شائكة غطت معظم مساحة الفضاء للخارطة ان التعبير عن المضمون الفكري جاء من خلال وضع تلك الاسلاك على المراة وطفلها بشكل واضح دليل على عدم انسانية الحصار في اهدافه السياسية والاقتصادية. ان وجود فضاء لوني بلون ازرق غامق اسفل الطابع جاء ليجسد وضوح رؤية الكتابات وبجمل عربية (جريمة الحصار) وبالاجنبية (THE CRIME OF BLOCKADE) وهنا يحصل تداخل شكلي في الفضاء بفعل اللون بالرغم من الفصل التام بين الاسفل والاعلى. لقد استخدم المصمم

لونين من اصل اللون الازرق لتحديث تنوع بصري في الطابع لجعل اللون الثالث (الاحمر) لونا مثيراً ومنبها للمتلقي على ان كتلة اللون الازرق الغامقة كان طاغيا في اسفل الطابع لخلق حالة الثبات والركيزة البصرية، لان العين ترتاح الى ثقل الاوزان البصرية ان كانت في الاسفل. غير ان العلاقات اللونية في الطابع غير ملائمة من حيث الوظيفة الجمالية لان الطابع ظهر هنا فقيرا او ضعيفا من حيث التباين وتنوع اللونين لان المتلقي هنا غير مستمتع بالقيم الضوئية للون وتعدداتها لذلك افتقرت العلاقات التصميمية هنا الى مركز لوني مثير ومجموعات لونية ذات علاقات جمالية مناسبة. لقد حاول المصمم من خلال وضع اسلاك شائكة لخلق خصائص ملمسية خشنة دليل على سوء طبيعة الحصار الاقتصادي والسياسي ونهجه على عكس الخطوط الارضية المتمثلة بالمرأة والطفل وكان من الافضل تنفيذ هذين العنصرين بخطوط سهلة ومرنة اكثر نعومة دليل الخصب والنماء والعطاء. اي لم تظهر هنا واقعية الخامات وخاصة السطوح الخارجية لها. افتقر الطابع الى عنصر الاتجاه بشكل واضح. علما ان هناك محاور لاتجاهات رابطة لم تستثمر بشكل جيد فاتجاه المسلة العمودي دليل لبقاء الحضارة وشموخ العراق بأتجاه المستقبل. وان نظرات المرأة والطفل لم يستثمران بشكل جيد نحو فعل التصميم. وبدت الاشكال وكانها متناثرة وغير مرتبطة باتجاه معين ولم يكن هناك تدرج لوني معين. اما مركز الجذب فبسبب تنوع الاشكال واستخدام الرموز بشكل متراكب لم يظهر الجذب واضحا مرئيا للمتلقي باستثناء اللون الاحمر الذي جاء في العبارات والارقام على الطابع. وهذا لا يعني ان الكتلة التصميمية من الخارطة والمسلة والمرأة وطفلها كلها عناصر مؤكدة في الطابع.

تتضمن فكرة الطابع في امرين:ـ

١- توضيح معاناة الشعب العراقي ولاسيما النساء والاطفال.

ان وجود الاسلاك الشائكة على المسلة والخارطة وبهذه الكيفية لا يتناسب مع تحليل الانسان العراقي للحصار الاجدى بالمصمم من وضع اماكن خالية من الاسلاك او تمزيقها

في الاماكن الاخرى او كسرها في اجزاء معينة لاعطاء التحليل الواقعي لموضوع الحصار.

عينة رقم (٢)

الموضوع/ التوفير المدرسي

السنة/ ١٩٩٦

القياس ٢٤× ٣٤ ملم

تركزت المفردات المكونة للطابع والمتمثلة بالطلاب الذين ظهروا وسط التصميم بشكل دائري تظهر على وجوههم الابتسامة والنظر للامام للدلالة على المستقبل، وتم تنظيم المفردات على شكل دائرة يمثل محيطها (العلم) و (سعفة النخلة) التي مثلت رمز العطاء والنماء، فضلاً عن استعمال النخلة العراقية للدليل على انها توفير عند ادخارها حالة معيشية جيدة للفرد وهي عكس التبذير، فظهرت بطريقة متراكبة لكي تعطي ايحاءً للمتلقي باهمية الاموال التي توفرها للمستقبل.

لذلك وضع المصمم رمزاً لصندوق التوفير واعطى العملة المعدنية (التي تمثل اصغر عملة نقدية) سمة السيادة في التصميم كونها رمز دلالي لعملية التوفير.

استخدم المصمم اربعة الوان في تنفيذ مكونات الطابع تمثلت (بالاخمر، الازرق، الاخضر، الاصفر) ومثل الطفل باللون (الابيض) لايجاد توازن مع فضاء الطابع.

تمحورت الفكرة حول عملية توفير الطالب او التلميذ للنقود التي يحصل عليها من مصروفه اليومي ويدخرها في صندوق التوفير الذي يمكن ان يوفر له ضمان لمستقبله

ورمز اليه المصمم بجدار من الطابق للدلالة على ان جمع المال يمكن ان يساعد في بناء الحياة وتلبية احتياجاتها ومتطلباتها، اما بالنسبة للطلاب فانهم يمثلون فئات متباينة في اعمارهم تمثل دلالة لمختلف شرائح المجتمع المدرسي، فضلاً عن وضع عبارة (التوفير المدرسي) في اسفل الطابع كتبت بالخط الكوفي للدلالة على فكرة الطابع. وضع المصمم الابتسامة على وجوه الطلاب للدلالة على فرحهم بما وفروه من النقود تنفعهم في تلبية احتياجاتهم المدرسية او الحياتية ورفع جزء من الضغوط عن الاسرة.

ان فكرة التوفير المدرسي تسهم في عملية البناء على مستوى الفرد او المجتمع وهذا ما يظهر في استعمال المصمم للابراج التي تظهر في عمق التصميم للدلالة على عملية البناء التي تبدأ من الطفل او التلميذ صعوداً لمستوى الدولة وهي بالطبع اشارة لمساهمة الفرد في عملية بناء مجتمعة وان التبذير هو النقيض للبناء.

ان استعمال (العلم) دليل لوحدة الوطن ورصانة الاقتصاد اما سعفة النخلة فانها تمثل رمزاً للعطاء والنماء والخصب في جانب اخر.

ان العلاقات اللونية المستعملة في تصميم الطابع ملائمة من حيث الوظيفة الجمالية، اذ اظهرت الالوان قوة كونها عملت على ايجاد مؤثرات ضاغطة على عين المتلقي، وذلك من خلال الانسجام الذي شكلته تدرجات الالوان، اذ بدأت باللون الاصفر ثم الاخضر فالازرق فالاحمر وهي تشكل دلالة رمزية لعملية ضمان المستقبل من خلال التوفير المدرسي وتعطي جانباً تربوياً واجتماعياً اكد عليه المصمم من خلال مفردات تصميم الطابع.

اما بالنسبة للاتجاه فقد ظهر من خلال رسم الطلاب بحالة الوقوف للدلالة على ان توفير المال يجعل صاحبه في عز وكبرياء لايمد يده للاخرين، فضلاً عن توجيه انظارهم للامام للدلالة على المستقبل وهذا اعطى ايحاءً لفكرة التصميم من خلال عملية التوفير المدرسي.

عينة رقم (٣)

الموضع/ يوم النخلة العراقية

السنة / ١٩٩٨

القياس/ ٢٥× ٣٤ ملم

عبرت مكونات التصميم عن (لوحة تشكيلية) تتمحور فكرتها حول النخلة العراقية رمز العطاء والنماء والخصب، اذ تتكون مفرداتها من امراتين فلاحتين الاولى ترتدي زياً احمر وتحمل على صدرها (عثق تمر) وتعطي ايحاءً بحب النخلة التي هي رمزاً وطنياً يمثل احد الدعائم الاقتصادية كذلك نلاحظ ان الفنان رسم حركة رأس المراة باتجاه الاعلى للدلالة على العنفوان والشموخ، كما تظهر الفلاحة الثانية وهي ترتدي زياً يمثل العباءة العراقية وتحمل على رأسها طبقاً من (التمر) للدلالة على الحفاظ على الخير الذي انعمه الله سبحانه وتعالى الى ارض الرافدين اذ اكرمها بالنخلة المباركة.

كما نلاحظ ان فكرة العمل ربطت بالنخلة العراقي التي تظهر بشكل واضح من خلال الايحاء لها عن طريق (الجذع) الذي شكل عمقاً للوحة.

كما نلاحظ استخدام الوان العلم في الازياء التي ترتديها الفلاحتين، فالفلاحة الاولى ترتدي زياً احمر دلالة على العطاء والحب وتوشحت بالابيض دلالة على النقاء والطهارة بينما توشحت الثانية بالعباءة العراقية للدلالة على السمو والرفعة، فضلاً عن استخدام المصمم للون (الابيض) الذي غطى فضاء العمل لايجاد توازن لوني مع الوشاح الذي ارتدته الفلاحة الاولى، بينما نجد اللون (الاصفر) الذي يمثل المنتج (الحاصل) مركزاً للسيادة في هذا العمل كونه يعطي ايحاءً بصرياً للفرح والتفاؤل والاشراقة.

اما بالنسبة للملمس فانه يظهر من طبيعة المفردات المكونة للطابع ويمكن ملاحظة ذلك من واقعية الخامات فالجذع يعطي ايحاءً بالملمس الخشن وفي هذه الحالة اظهر اتجاهاً

لنوع الملمس واعطى توازناً مع الكتلة في اسفل الصورة، والتمر اعطى ايحاءً بالنعومة من خلال لونه الاصفر الذي يعطي لوناً براقاً للدلالة على نعومته.

اما بالنسبة لحركة الاتجاه فانها تمحورت بالحركة الشاقولية المتجه للاعلى وهذا ما تجسد في حركة المراة من خلال النظر للاعلى يقابلها اتجاه النخلة الى الاعلى وهنا تم اعطاء توازناً في الاتجاه، كذلك نجد هناك تدرجاً لونياً تمثل بالكتلة الحمراء (زي المراة) تم التدرج باللون الاصفر صعوداً الى الفضاء التي تمثل بالابيض وهذا يعطي ايحاءً بصرياً بتدرج الالوان المستخدمة في تصميم الطابع واتجاهها بالتدرج نحو الاعلى.

انطلاقاً مما تقدم يلاحظ ان المصمم قد وفق في اعطاء فكرة واضحة عن موضوع الطابع باستخدامه لمفردات واقعية واعطاها دلالات رمزية تتناسب مع المناسبة التي صدر الطابع لاجلها وهي يوم النخلة العراقية.

الفصل الرابع

النتائج

١- المضمون الفكري للطوابع البريدية العراقية يستند على العمل التصميمي ككل اي الموضوع المطروح وطبيعته. ويعتمد على العناصر التصميمية المتكونة من اجزاء متعددة كما في العينة (٢).

٢- والمضمون الفكري مجموعة من الانظمة المعقدة واشكال العناصر التي ينظمها المصمم ضمن تركيب معين وهي تكتسب وحدة معنوية ففي خصائص الكل التصميمي لابد من خصائص الاجزاء.

٣- يعتمد المضمون الفكري على الاستخدام الامثل بين الرموز والاشارات المعتمدة على البيئة المحلية كالاقواس والهلال والقباب والمنارة كما في العينة (٣).

٤- يعتمد المضمون الفكري على الحركة المنسجمة ليعبر عن المضامين الفكرية بكاملها فطبيعة الطابع الشكلي مزدحم بالعناصر ومن خلال هذه العناصر تأخذ العلاقات ادوارا معقدة.

٥- لم يظهر المضمون الفكري بصورة واضحة في بعض العينات بسبب عدم تجانس العناصر وعدم توظيف العلاقات بصورة صحيحية. اذ جاءت العلاقات مربكة ومتقاطعة مع طبيعة عمل الطابع.

٦- عدم استخدام الوان مؤكدة ومنسجمة في بعض العينات حيث جاءت وفق اجتهادات شخصية باستثناء بعض المحاولات لبعض العينات والتي كانت موفقة من حيث وظيفة اللون لتعبر عن المضمون بشكل صحيح.

٧- عدم وجود تراكيب شكلية في فضاء الطابع، اي عدم وجود اختراق الشكل في فضاءه والعكس صحيح. عدم وجود اختراق فضاء للشكل. على ان علاقة الشكل بخلفيته كانت سلبية في بعض العينات وكان غير واضح في البعض الاخر.

٨- اما في موضوع الاتجاه فلم يكن الاتجاه مؤثرا قويا في تصاميم الطوابع العراقية اذ بقت العناصر في انظمتها دون المحاولة لايجاد اتجاهات مائلة مثلا بزوايا متعددة اقل من ٩٠ درجة او اقل من ٤٥ درجة لخلق الحركة الوهمية في التصميم.

٩- عدم وجود ايهام لبعض الخصائص اللمسية باستثناء بعض المحاولات التصميمية كالعلم والاسلاك الشائكة.

١٠- توظيف رموز لونية في اشكال رمزية الابيض في الحمامة والوان الزهور او صفحات الورق.

١١- ضعف الفكرة التصميمية لبعض الطوابع لعدم تغطية المناسبة الوطنية وعدم الالمام بها من حيث الوعي والمعرفة.

الاستنتاجات:ـ

بناءً على التحليل الذي اجراه الباحث لنماذج العينة على وفق استمارة التحليل توصل الى الاستنتاجات الاتية:

- من العمليات المهمة التصميمية في تحقيق مضمون فكري خلاق هو اليه تركيب الشكل مع الفضاء سواء كانت تلك الالية بشكل متقاطع او متماس اومتراكب.

- الاتجاه عنصر من عناصر تكوين الشكل مع الفضاء لتحقيق مضمون تعبيري متميز.
- ان خصائص الاجزاء في الطابع البريدي تعتمد على الكل المنظم على وفق علاقات تصميمية.
- تساعد الخطوط التي تظهر في مكونات الطابع البريدي المتلقي في ادراك المضمون الفكري لموضع الطابع من خلال طبيعة الخطوط ومواقعها.
- تعد الخصائص اللونية المتدرجة في الطابع البريدي من المميزات المهمة في تكوين مضمون الطابع.
- ان خصائص عنصر الملمس الذي يظهر في الطابع البريدي محكوم بطبيعة المفردات (واقعية او تصويرية) او تتبع المعالجات اللونية التي تظهر في تصميم الطابع.
- يعد الشكل والارضية في الطابع من اساسيات العملية التصميمية لاخراج مضمون فكري مبدع يمكن ادراكه من قبل المتلقي.
- ان التباين اللوني في الطوابع البريدية تعد من شروط الاداء المهاري للمصمم في تنفيذ الاشكال المكونة لمحتوى الطابع.

التوصيات:-

يوصي الباحث بالنقاط الاتية:-

- ضرورة العمل بتقنية الشكل مع الفضاء وبمستويات معينة وبنسب جمالية ووظيفية في الطابع.
- توظيف العلاقات التصميمية ذات الابعاد الثنائية يساعد المصمم على ايجاد نظام تصميمي مهم وضروري في تنفيذ الطابع البريدي.
- يكون توظيف الخصائص اللونية المتدرجة في الطابع البريدي على وفق اتجاه واحد من الاسفل الى الاعلى او العكس او من اليمين الى اليسار او العكس بحيث يتدرج من الغامق الى الفاتح او العكس .
- ضرورة استخدام النسبة والتناسب بين الاشكال المستخدمة في الطابع.

ملحق (١) استمارة تحليل محتوى العينات

ت	الفقرات	التفاصيل
١	الشكل والفضاء	تداخل الشكل بالفضاء
		هيئة الشكل او الفضاء
		حجم الشكل. حجم الفضاء
٢	اللون	تدرج اللون في الشكل او في الفضاء
		الانسجام اللوني بين المفردات التصميمية
		رمزية اللون في التصميم
		التوازن من خلال اللون
٣	الملمس	طبيعة الاشكال من حيث الملمس
		الايحاء بالملمس
		اظهار واقعية الخامات
٤	الاتجاه	اتجاه الاشكال في الفضاء
		اتجاه التدرج اللوني
٥	مركز الجذب	مركز الجذب في الشكل
		مركز الجذب في اللون
		مركز الجذب في موقع الشكل
٦	الفكرة والمحتوى	الفكرة التصميمة (التقنية)
		المناسبة، سبب اصدار الطابع، وطنية، سياسية...الخ.
		طبيعة استخدام المفردات التصميمة علامات، رموز

المصادر

١. ابراهيم زكريا- مشكلة الفن- مكتبة مصر- دار الطباعة الحديثة، ١٩٨٦.
٢. الابياري- فتحي- الاعلام الدولي والدعاية- دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ١٩٧٢.
٣. اريك- بارنو- الاتصال بالجماهير- مراجعة وتقديم- عبد الحميد البشلاوي- مكتبة الفنون الدرامية، ١٩٦٧.
٤. امام- ابراهيم- فن الاخراج الصحفي- مكتبة الانجلو المصرية- القاهرة، ١٩٧٧.
٥. امام- عبد الفتاح- المنهج الجدلي عند هيغل- مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨١.
٦. برتميلي- جان- بحث في عالم الجمال- ترجمة انور عبد العزيز- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر- القاهرة- نيويورك ١٩٧٠.
٧. توماس- مونرو- التطور في الفنون- ج٣- ترجمة محمد علي ابو رودة- الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢.
٨. جاسم- نصيف محمد- الابتكار في التقنيات التصميمية للاعلان المطبوع- اطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٩٩
٩. الجبوري- ستار- العلاقات اللونية وتأثيرها على حركة السطوح المطبوعة في الفضاء التصميمي للمطبوع العراقي- اطروحة دكتوراه كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٩٧.
١٠. حسن- نعيم- تصميم الطوابع البريدية العراقية وسبل تطويرها- رسالة ماجستير- كلية الفنون الجميلة -بغداد- ١٩٩٩.
١١. حكيم- راضي- فلسفة الفن عند موزان لانجر دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٦.
١٢. حيدر- كاظم- التخطيط والالوان- منشورات جامعة بغداد- مطبعة جامعة بغداد- الموصل ١٩٨٤.

١٣. الخفاجي- ساهرة- تقييم واقع تصاميم الدليل الاعلاني في العراق- رسالة ماجستير كلية الفنون بغداد ١٩٩٩.
١٤. خوري- انطوان- مدخل الى الفلسفة الظاهرية دار التنوير للطباعة والنشر لبنان بيروت ١٩٨٤.
١٥. الدايني- راقي صباح- المثير المرئي ودوره في اطلاق الدفق الحركي للمضامين في التصميم الطباعي- رسالة ماجستير- كلية الفنون الجميلة- بغداد ٢٠٠٠.
١٦. الدربندي- عبد الرحمن- الطوابع البريدية هواية وعلم- مطبعة المعارف- بغداد ١٩٦٢.
١٧. الدوري- سهاد عبد الجبار- الطوابع البريدية وامكانية طبعاتها في العراق- رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة- بغداد ١٩٨٩.
١٨. الربيعي- عباس جاسم- الشكل والحركة في العلاقات الناتجة في التصميمية ثنائية الابعاد اطروحة دكتوراه- كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٩٩.
١٩. رشوان- علي محمود- تكنلوجيا الطباعة – بيروت ١٩٨٠.
٢٠. ريد- هربرت- معنى الفن- ترجمة سامي خشبة- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد ١٩٨٦.
٢١. ريدج- البريد وثاق عالمي بين الناس- ترجمة الامانة العامة للاتحاد والبريد العالمي مطبعة مصر- سويسرا ١٩٧٤.
٢٢. سبعاوي- يونس حامد- التفسير السيمولوجي للعلاقة بين الشكل والمضمون في عمارة المسلمين. كلية الهندسة بغداد ١٩٩٥.
٢٣. سكوت- روبرت جيروم- اسس التصميم- ترجمة د. عبد الباقي محمد ابراهيم. دار النهضة مصر للطبع والنشر القاهرة- ١٩٨٠.
٢٤. سولنتيز، جيروم، النقد الفني، دراسة تحليلية – فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة عين الشمس، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٥. صالح- د. اشرف محمود. الطباعة وتوبوغرافية الصحف- القاهرة- ١٩٨٤.

٢٦. عبد الامير- عاصم- جمالية الشكل في الفن العراقي الحديث اطروحة دكتوراه- كلية الفنون الجميلة بغداد ١٩٩٧.
٢٧. عبد المنعم- راوية- القيم الجمالية- دار المعرفة الجماعية- الاسكندرية ١٩٨٧.
٢٨. عبد الوهاب- جلال- العلاقات الانسانية والاعلام منشورات ذات السلاسل - الكويت- ١٩٨٤.
٢٩. العزاوي- ضياء- الفكرة وضرورتها في الملصق٠ بحث منشور في مجلة افاق عربية العدد(٣) ١٩٧٥.
٣٠. عيد- كمال - جماليات الفنون/ الموسوعة الصغيرة/ (٦٩) دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٨٠.
٣١. غيرو- بيار- علم الدلالة- ترجمة انطوان ابو زيد- منشورات عويدات بيروت ١٩٨٦.
٣٢. الكناني، ماجد نافع عبود، نظام تعليمي لتطوير الادراك الحسي في مادة المنظور، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون، ١٩٩٨.
٣٣. مايرز- برنارد- الفنون التشكيلية وكيف تذوقها- ترجمة سعد المنصوري- وزارة التربية والتعليم- القاهرة ١٩٦٦.
٣٤. محمد- سيد محمد- الاعلام والتنمية- مكتبة الخاني للنشر القاهرة ١٩٧٩.
٣٥. النقشبندي- اسامة- الاختام الاسلامية في المتحف العراقي- دار الحرية للطباعة ١٩٩٦.
٣٦. نوبلر- ناثان- حوار الرؤية ٠ ترجمة فخري خليل- دار المأمون للترجمة والنشر بغداد ١٩٨٧.
٣٧. النوري- عماد جهاد- الفن والعلم والجمال- سلسلة الموسوعة الصغيرة(٢٧٥) دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ب،ت.
٣٨. همام- طلعت- مائة سؤال عن الاعلام- دار الفرقان للنشر. عمان، ١٩٨٤.
٣٩. يحيى- حمود- نظرية اللون- دار المعارف- بغداد ١٩٨١.

٤٠. يوسف- يوسف خنقر- اسس التصميم الداخلي والتنسيق الجمـــالي- دار مجـــدلاوي للنشر والتوزيع- الاردن ١٩٨٢.

41. Emerg. Edwin & ault phillipe H. & Agee. Introduction to mass-Communication NEW YORK , 1965- p3.
42. VOL cohen. The journal of philosophy U.S.A. 1973. p. 23.