العلاقات التصميمية في اغلفة الكتب العراقية

م.م. كاظم علي الجاسم

العلاقات التصميمية في اغلفة الكتب العراقية
الفصل الاول

مشكلة البحث :-

يبدو للمتتبعين لموضوعة التصميم ان فكرة العلاقة وحقيقتها فيها شيء من التخفي وعدم المباشرة للشكل او الظاهر التصميمي، اذا ما اعتبرنا المنتج (المصمم) الناقد الاول لعملية العلاقة التصميمية في نظام حركة التصميم من عناصر المكونات وصولا الى الاظهار الامثل للشكل التصميمي.

ومن خلال دراسة استطلاعية اجراءها الباحث حول الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت موضوع العلاقات التصميمية لم يجد سوى دراسة (الربيعي، ١٩٩٩)، التي تناولت الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد في مجال الملصق واغلفة المجالات والعلامات التجارية، اذ افادت هذه الدراسة البحث الحالي في كيفية تأسيس للاطار النظري واجراءات البحث. اما ما يتعلق بالمطبوعات التي اصدرتها دائرة الشؤون الثقافية العامة، ولاسيما الكتب الادبية وهو ما يهم البحث الحالي فقد اجرى الباحث مسحاً كاملاً لهذه الاغلفة كونها تشكل مجتمع البحث، اذ وجد تبايناً واسعاً في تصاميم تلك الاغلفة ناتجة عن اغفال العلاقات التصميمية وكيفية توظيفها في تلك الاغلفة، وبسبب التغير المستمر للمصممين وتنفيذ تلك التصاميم من قبل عناصر غير مختصة بموضوع التصميم.

انطلاقاً مما تقدم ارتأى الباحث التأسيس لمشكلة بحثه من خلال السؤال الاتي:-

(هل ان اغلفة الكتب الادبية المصممة لفكرة معينة تخضع لعلاقات تصميمية محددة؟...)

اهمية البحث:-

تكمن اهمية البحث بانه يقدم بعض الايضاحات في مجال العلاقات التصميمية للمصممين في هذا الحقل لتوفير قاعدة فكرية للتصميم، وكذلك تكمن اهميته للمؤسسات الطباعية لانه يقدم مؤشرات تصميمية تتضمن الية التكامل في العلاقات التصميمية في مجال المطبوعات

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

تحديد العلاقات التصميمية الناتجة في اغلفة المطبوعات التي تصدرها دائرة الشؤون الثقافية العامة.

حدود البحث:

يقتصر البحث الحالي:

١. تصاميم اغلفة الكتب الادبية العراقية التي اصدرتها دائرة الشؤون الثقافية العامة في العام ٢٠٠٠.

تحديد المصطلحات

١. العلاقات التصميمية:-

كما عرفها (والت) "تعطي جواً من الاهمية عندما يتم تماسك وتحديد هذه العلاقات" (الربيعي، ١٩٩٩، ص٥٨) ويمكن ان توصف العلاقة "بانها تنظيم الحقل المرئي وفق قانون اتحاد جميع العناصر البنائية وهي محكومة لفعالية المعادلات الداخلية في بناء هيكلية التصميم ضمن الحقل المرئي ذاته" (Graves, 1951, p.20).

اما الباحث فقد وضع تعريفاً اجرائياً بما يتلائم واهداف بحث هو:

البيئة التي تدخل فيها العناصر التصميمية في تكوين موحد لتحقيق الاداء الوظيفي والتعبير الجمالي.

٢.الغلاف:

الغلاف كما عرفه قاموس المحيط "غلف الشيء جعله في غلاف كغلفها تغليفاً وقلب اغلف كانما اغشى غلافاً فهو لا يعي وتغلف الرجل أي اصبح له غلافاً" (بن يعقوب، ١٩٥٢، ص١٨٧).

والغلاف هو "واجهة المطبوع التي تكسبه الشكل الجديد ويجب ان يتلاءم مع توجه المطبوع وهو يحمل الفكرة التي لها واقع وحضور اعلاني على واجهة المطبوع" (ملمص، ١٩٨٤، ص١٣).

وعرفه (رشوان) "بانه الورقة الخارجية من الكتاب او المجلة سواء اكانت من ورقها ذاته ام اكانت من الورق المقوى" (رشوان، ١٩٨٢، ص٦٥٦).

ووضع الباحث تعريفاً اجرائياً هو:-

الغلاف واجهة الكتاب الذي يحيط به والذي يمتلك علاقات تصميمية للتعبير عن فكرة ومضمون الكتاب.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المكونات التصميمية في اغلفة الكتب وتشمل:

١ .العنوان:-

للعناوين اهميتها ومكانتها في تيبوغرافيا الكتاب لانها تسهم اسهاماً اساسياً في التعريف بطبيعة الكتاب وتحديد هيكله العام.

اذ يهدف العنوان الى اعلام القاريء بمحتويات الكتاب وجذب انتباهه للاطلاع على هذه المحتويات وغالباً ما يدمج في العنوان عنصر الاثارة والاعلام، "لان العنوان يتضمن اجمالاً عدة اجزاء:-

أ- عنوان رئيسي ب-عنوان فرعي.ج-عنوان ثانوي ومشروح"

(الخفاجي،١٩٩٩، ص١٤).

"والعنصر الرئيسي يوجد في العنوان الكبير" (غايار، ١٩٨٣، ص١١٨) وكقاعدة عامة من اجل تحقيق الغرض الاساسي للعنوان هو "ان يكون العنوان موجزاً واضحاً ليتمكن المتلقي من استيعابه والتقاطه بسرعة" (العوادي، ١٩٩٠، ص١٣٩)، وهو يحتوي اجمالاً "عنصراً مثيراً يلفت الانظار ويثير الفضول ويدفع المتلقي نحو مطالعة محتويات الكتاب كذلك جعل عناوين صفحة الكتاب في مجموعة وحدة متناسقة ذات مظهر جذاب مع مراعاة اختيار حجم الحروف المناسبة ومقاساتها" (همام، ب.ت، ص١٥٧). كذلك تاتي اهمية العنوان "من حيث تاثيره البصري فهو علامة الكتاب والتي تحتل ابرز مكان على الغلاف، ولذا ينبغي ان يتصف بالوضوح والبساطة بحيث يلتقطه المتلقي ويستوعبه عقله بسرعة" (الشيخلي، ١٩٨٧، ص٢٤). وان عناوين الكتب الادبية وبسبب طواعية الحرف العربي تشكيلياً وسحر تكويناته ورشاقته وانسيابيته تجعله اكثر حرية في الاستثمار اخراجيا والتعامل معه كقيمة تشكيلية تلعب دوراً بارزاً وفاعلاً في عرض الشكل.

ومما تقدم يرى الباحث انه ينبغي على مصمم الغلاف ان تكون له دراية والمام بكيفية تقطيع وتوزيع العناوين بحيث تكون له حساباته في استثمار العنوان كقيمة اخراجية دقيقة ومنسجمة وتتميز عناوين اغلفة الكتب بالوضوح وسهولة قراءتها وجمال شكلها وتناسب تكوينات الحرف مع التكوين العام الذي يعمل به والتركيز في عملية اخراج العنوان هو الذي يزيد من قيمة الكتاب ويكثر من تناوله.

٢ .الصور والرسوم:

تشكل العناصر المصورة "سواء اكانت صوراً فوتوغرافية ام رسوماً واشكالاً توضيحية، اثقالاً تيبوغرافية تسهم في احداث التوازن والوضوح والجمالية والاتساق وما الى ذلك من متطلبات الاخراج الجيد للغلاف" (السويعي، ١٩٨٤ ص٦٤) .

اما الشروط الفنية التي يجب توافرها في الصور كما يحددها (امام) هي "ان يكون السطح لامعاً وان يمتاز بالتباين بين ظلالها المقصود بذلك تدرج الظلال تدرجاً دقيقاً مع قدر من التفاوت بين الابيض والاسود للصور غير الملونة لابراز الملامح وتفصيل الاشياء ولابد ان يكون شكل الصورة وحجمها متفقين مع اصول التكوين الفني الجميل" (امام، ١٩٥٥ص٣٢٩) . وللصورة في الغلاف "عدة وظائف من ناحية التصميم فهي تساهم في الربط بين صفحات الموضوع الواحد لايجاد الوحدة لكل موضوع وتوضيح طبيعة الموضوع" (السلطان، ١٩٩٦ ص٧٥). و لم تعد الصورة في الغلاف "تحقق الجانب الجمالي فحسب بل تضيف واقعية ومصداقية العلاقة وتزيد من توضيح المعاني الواردة وبذلك فهي تحقق الجانب الوظيفي ايضا" (قبضاية، ١٩٨٥ ص١٢٧) .ويقصد باخراج الصورة "تحديد الشكل الفني الذي يظهر به الغلاف من حيث موقعه واسلوب العرض واحجامها واشكالها التي تظهر بها" (موسى، ١٩٩٦ ص٥٤). ان الصور الظلية (Photo Jraphs) "تجذب الانتباه وتحرك القاريء وتخلق جواً حيويا" (الخالدي، ١٩٩٨ ص٢٧) ويستخدم المصمم الطباعي "الصور كادوات تشكيلية لتحقيق الشكل او مذهب اخراجي معين وكقواعد ارتكاز على الغلاف ثم انها عنصر جمالي يحقق راحة في عيون القراء ويضفي لمسة جمال على الغلاف" (محمود، ١٩٩٨ ص٢٠٩). وتقسم الصور الفوتوغرافية من حيث الشكل والحجم الى:-

١-الشكل المستطيل.

٢-الصور ذات الاحجام الكبيرة.

٣-الشكل الدائري.

٤- الشكل البيضوي واشكال اخرى يمكن ان تتخذها الصور"

(امام،١٩٥٥،ص٣٤٤).

ويرى الباحث ان الصور الظلية التي تستخدم كعناصر تيبوغرافية للابراز ولفت الانتباه هي (استخدام الشبكات الظلية) فقد تكون سوداء او زرقاء او اي لون اخر وبكثافات لونية مختلفة، وهي من الاساليب التصميمية لابراز موضوع معين يتعلق بالكتاب الادبي، الا ان تلك الشبكات كما يشير (صالح) "تتطلب جهداً مضاعفاً مما يؤدي الى اجهاد عين القاريء بسبب الايهام البصري" (صالح، ١٩٨٦ ص١٦)، كذلك يرى الباحث ان الصور الفوتغرافية او الرسوم التخطيطية او الكاريكارتيرية التي تستخدم غالباً في واجهة الكتاب بما يتوافق مع فكرته فانها تعد وسائل ايضاحية لمحتوى الكتاب لكنها ليس بالضرورة ان تضم درجات ظلية في الوانها.

اضافة الى ذلك فان العمل التخطيطي هو البناء الاساسي لتحريك الشكل لابعاده المختلفة اذ يمثل "التخطيط الوسيلة المعبرة عن الخيال والافكار والتعبير هو الوظيفة المرجوة من التصميم الذي لا يستند بناؤه ولا يستقم ما لم يكن له خط متحرك بهدف صريح واضح يحمل معنى وفكرة يظهرها للعين المجردة" (النعمان، ١٩٨٢ ص١٧٧). اذ يمثل وجود التخطيطات والرسوم على سطح الغلاف الجانب الايجابي فيه وهذا يعني ارتباط وجود الرسوم والتخطيطات بفضاء التصميم في الغلاف وان هناك علاقة داخلية توحد هذه العوامل مع بعضها فيكون من الصعب مناقشة التخطيطات دون الرجوع الى الفضاء الذي يحتويها او تحتويه.

٣. اللون:

تعمل الالوان كعناصر تيبوغرافية لها وزنها وتاثيرها السايكولوجي في نفسية القاريء والذي يختلف باختلاف طبيعة اللون وطريقة وضعه وكثافته، وللالوان وظيفة جمالية تزينية للغلاف ووظيفة تيبوغرافية اخراجية، ويمكن استخدام مصطلح اللون في تصاميم اغلفة الكتب المطبوعة بتفسيرين كما حددها (الخالدي) وهما:

١. عندما تكون ارضية الغلاف بيضاء والعناصر المطبوعة عليه ذات صبغة لونية اخرى.

٢. عند الاشارة للالوان المستخدمة في الطباعة من غير لون الحبر الاسود (الخالدي، ١٩٩٨، ص٣١).

ويكتسب اللون قوة جذب النظر "بواسطة حوافز خارجية موضوعية تتصل بقوته وقيمته او بتضاده او انسجامه. والتضاد اللوني اداة طيعة للمصمم فهو يستطيع مساعدته في انتزاع الشكل بعيداً عن خلفيته، ويؤدي الى خلق مسلك بصري تكون العين مدعوة للتنقل عبره وحسب التكوين. ولكن من الضروري- في الوقت نفسه- ان يتلاءم التضاد مع البيئة التصميمية العامة" (الدايني، ٢٠٠٠ ص١٠)، ويرى الباحث ان المصمم الطباعي يقوم احياناً بتوظيف ظواهر بصرية محددة في موقع معين على سطح الغلاف المصمم بحيث يصبح مركز جذب لعين الرأي اذ يشير (نيكولاس) بهذا الصدد ان "هناك ظاهرة لونية تلاحظ عند تثبيت العين حول حافات شديدة التضاد فتتولد نتيجة ذلك هالة ضوئية عابرة، او يمكن القول انها تاثيرات لونية (Achromatic Effects) وتظهر عقب كل حركة من العينيين وتبدو كما لو كانت تقفز هنا وهناك. وتحدث هذه الظاهرة بكثرة حينما يتمركز شكل مشبع بالاحمر في خلفية مشبعة بالاخضر حيث يحدث تنافس العين الواحدة في اقوى حالاته حين تكون الالوان تكميلية" (نيكولاس، ١٩٨٨ ص١٩١).

ويستشف الباحث مما تقدم ان عملية الاهتمام بالالوان الطباعية قد تعود للاسباب الاتية:

١. تباين الوان الطباعة مع الورق الابيض.
٢. هناك تفهم متزايد للتاثيرات النفسية للون فالاستخدام الماهر للالوان الطباعية يجذب انتباه القاريء فالورق الابيض والحبر الاسود يعطيان احساساً بغياب الالوان ولذلك فانهما يفقدان التاثيرات النفسية لطباعة الحبر الملون على الورق الملون.
٣. من خلال بحوث صناعة الورق والحبر وبمساعدة ودعم علماء النفس وعلم البصريات ومهندسي الاضاءة الذين كشفوا عن تداخلات ممتعة لالوان الحبر والوان الورق اذ ان مهمة القراءة تبسط عندما يكون الغلاف مطبوع لوناً على لون (غير الحبر الاسود على الورق الابيض) حيث هناك انعكاسا اقل من الحبر الاسود على الورق الابيض وقد اقتنع الخبراء بان تقليل التباين شيء مريح للقراءة.

وبذلك تؤدي الالوان عدة وظائف تيبوغرافية في تصميم اغلفة الكتب هي:-

١-جذب الانتباه.
٢-التاكيد والابراز.
٣- اضفاء الحيوية وتجميل الصفحات.
٤-تحريك جمود الصفحات عن طريق الايحاءات التي تثيرها.

(Turnbull, 1974 p350)

(ويتطلب استخدام الالوان مراعاة بعض النقاط منها:-

١.نوع اللون:-ويعني الظاهرة اللونية التي يعرف بها اللون والالوان الاساسية هي (الاصفر والاحمر والازرق) وينتج عن مزجها الالوان الثانوية.
٢. قوة اللون:-اي وفرته ودرجة غزارة اللون.
٣. قيمة اللون:- وهي الدرجة اللونية من حيث الفتاحة والنصوع اي اضافة اللون الابيض اليها (رضاعة، ١٩٦٥ ص٢٣) ان اللون يعبر عن "الموضوع (subject) او يوحي به، كما ان الموضوع ذاته يوحي بالوان معينة وقد يكون اللون مخففاً الا انه مثيراً مرئياً، وقد يكون صارخاً الى حد ما الا ان تاثيره اقل، وهنا يستخدم اللون لتحديد الموضوع وان التحديد هو الذي يجعل طابع الموضوع واضحاً ومتمايزاً عن طريق عملية التاكيد" (ديوي، ١٩٦٣ ص٣٤٣).

اذ ان موضوع العمل التصميمي ومادته مندمجان بصورة منسجمة وان المادة تخضع للموضوع وتنسجم معه واثناء الادراك لا يرى المتلقي المادة (اللون) بل

الموضوع الذي يقوم ويظهر بواسطتها، وفي هذا الصدد يقول (بيكاسو) "هناك رسامون يحولون الشمس الى بقع صفراء الا ان هناك اخرون بمساعدة فنهم وذكائهم يحولون بقعة صفراء الى شمس" (ايزنشتاين، ١٩٧٥ ص١٢٥).

"ويمكن للون ان يخدم عدة اغراض مختلفة في تصميم المطبوعات وهذه الاغراض ليست دائماً بارزة لكنها متداخلة كثيراً وذات علاقات متبادلة حيث يمكن توظيف اللون بالطرق الاتية:-

أ- اعطاء خاصية مكانية للحقل التصويري فالالوان ربما تكمل او تستعيض من قيمة مختلفة لكي تعطي خاصية مبدعة، كما يمكن ان تخلق الراحة من خلال موازنة المحيط الخارجي مع خلق الحركة وامامها في الفضاء التصميمي.

ب- توظيف اللون كقيمة رمزية وتعبيرية في التصميم. ج- جذب الانتباه وتوجيهه مباشرة.

د- يمكن ان يكون اداة نقل للتعبير عن الانفعالات الشخصية والمشاعر

هـ- اكساب العمل الفني المسحة الجمالية من خلال العلاقات اللونية.

و- يماثل اشياء مدركة حسياً بوصف مظهرها الخارجي" (الجبوري، ١٩٩٧ ص٢).

ويرى الباحث ان للالوان تاثير كبير على الانسان من حيث جذب الانتباه واثارة الشعور، اذ تتوقف عملية جذب الانتباه للون على حاسة البصر ومدى التنافر بينه وبين غيره من الالوان القريبة له، فالالوان الدافئة اكثر قدرة على جذب الانتباه من الالوان الباردة وتزداد قدرة جذب المجموعة الدافئة اذا اقترن مثلاً اللون الاحمر مع الاصفر او الاصفر مع الاسود او الابيض.

اضافة الى ذلك يمكن ان يحدث التاثير السايكولوجي للون من خلال الاحساس بالعمق الفضائي اي ان له دلالة على الاحساس بالبعد الثالث في الصور الملونة بالرغم من انها لا تعدو ان تكون مسطحاً يتميز ببعدين فقط، فالالوان الباردة تظهر وكانها ترتد الى الخلف مما يعطي تاثيراً باتساع الحيز، في حين ان الالوان الدافئة نجدها تتقدم وتعطي تاثيراً بقصر المسافة بينها وبين الرائي كما ان الالوان الفاتحة تكون اكثر حركة "ديناميكية" في حين ان الالوان الغامقة تبعث فينا ليلاً من الحزن، كما تختلف الالوان في تاثيرها السايكولوجي بالوزن ايضا فالسطوح ذات الالوان الباردة الفاتحة تظهر للعين اخف وزناً في حين تظهر الالوان الدافئة او الفاتحة اكثر ثقلاً "حيث لوحظ بان صناديق ذات مقاييس متشابهة وذات وزن متماثل تبدو اقل وزناً للعمال الذين يحملونها عندما تكون ملونة باللون الفاتح" (ظاهر، ١٩٨١ ص٤٩).

الاسس الفنية في تصميم المطبوعات

لاجل التعرف على العلاقات التصميمية لاغلفة الكتب المطبوعة، لابد من توضيح الاسس الفنية في تصميم تلك المطبوعات، وقد اختلف الباحثون والعلماء في تحديد تلك الاسس وطبيعتها، الا ان الباحث سيتعرض للنقاط الرئيسية والمهمة للاسس الفنية التي تساهم في تعميق العلاقات التصميمية.

اذ يرى (Graves) ان اسس التصميم تمثل "قانون العلاقات او خطة للتنظيم او السيطرة على الطرائق او الاساليب التي تتحد فيها العناصر لانجاز عمل مؤثر" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٧).ان اهم الاسس الفنية التي تبنى عليها تصاميم المطبوعات هي:-

١. التباين (contrast) الذي يعد من الوسائل التنظيمية المهمة في العمل التصميمي ثنائي الابعاد، كونه يشير الى التنوع اذ يمنح التصميم الحيوية ويؤكد على العناصر المختارة، اذ يقصد بالتباين من خلال:

أ-اتحاد التنقاضات عندما يحاط الشكل بفضاء ابيض.

ب-في حالة وجود هيئة اكبر من الاخرى.

ج-عندما يلتقي الخط المستقيم بالخط المنحني.

د-عندما يتواجد في التصميم اتجاهين احدهما افقي واخر عمودي.

انطلاقاً من ذلك يظهر ان التباين هو ابعد من ان يكون تعاكس مالوف، اذ تبرز فروقات واضحة بين مفردات التصميم على وفق قاعدة الشكل والارضية، فمثلاً هناك شكلان قد يبدوان متشابهان ببعض العناصر ويختلفان في اخرى فاختلافهما يبرز عندما يحصل التباين، كذلك فان الشكل قد يبدو كبيراً عندما يكون بمفرده لكنه يبدو اكبر عندما يقارن بالاشكال الصغيرة المجاورة له (السلطان، ١٩٩٦ ص٥٣-٥٤).

وتشير (شيرزاد) بهذا الصدد ان "الاختلاف في اي تصميم هو امر محتوم وطبيعي ويعتمد على مقدار الاختلاف المطلوب في اي تصميم على مهارة المصمم وموهبته وعلى غرض التصميم" (شيرزاد، ١٩٨٥ ص٤٧).

كذلك يرى (نوبلر) "ان التباين هو علاقة شيئين متطرفين انه تعبير عن الاختلافات وهذا يشير الى الوحدة في التباين، اي هناك صلية بين الاجزاء المتضادة، فهي مرتبطة كتطرفات للخواص المميزة او المتماثلة فالاسود والابيض مرتبطان ببعضهما كما هو الحال بين الاحمر والاخضر والاعلى والاسفل والقصير والطويل" (نوبلر، ١٩٨٧ ص١٠٥).

وتوجد انواع للتباين في المطبوعات من خلال:-

١. **الشكل**: اذ ان هناك تبايناً بين الشكل الهندسي وغير الهندسي الشكل البسيط والمعقد، التجريدي والتمثيلي.
٢. **الحجم**: مثل الكبير والصغير بالنسبة للهيئات المستوية والطويل والقصير بالنسبة للهيئات الخطية.
٣. **الالوان**: مثل الغامق والفاتح والحار والبارد.
٤. **الملمس**: مثل الناعم والخشن اللماع والمعتم.
٥. **الاتجاه**: كل اتجاهين يلتقيان في زاوية (٩٠) تشكلان تبايناً قوياً وكل هيئة تواجه احدها الاخرى تشكلان تناقضاً اتجاهياً.
٦. **الموقع**: يدرك الموقع من خلال ارتباطه باطار مرجعي في الاعلى والاسفل واليمين واليسار والمركز، حيث توضع الهيئات باتجاهات مختلفة لتكون توتراً بينهما (السلطان، ١٩٩٦ ص٥٥).

٢.الاتجاه (Direction):

للعمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) اتجاهات عديدة تنحصر في المحاور الثلاثة وهي (العمودي والافقي والمائل) وبالاتجاهين الايمن والايسر للمحور الافقي والاعلى والاسفل للمحور العمودي لا يختصر الاتجاه على الخطوط او الاشكال بل يتعدى ذلك الى العناصر البنائية الاخرى كاللون والملمس والقيمة الضوئية والحجم ويمثل الاتجاه من الناحية الواقعية احد صفات الحركة فلا نستطيع ان نتصور حركة دون اتجاه والحركة هي الاخرى لا يمكن تصورها الا من خلال الاشكال التي لها القابلية على توليد الفعل التي تغير موقعها السابق بموقع جديد لاحق.

ويمكن الاحساس بالاتجاه من خلال طبيعة العناصر البنائية التي توهم بالحركة نحو اتجاهية ما، ويمكن ان نجد نوعين من الاتجاه كما حددها (الربيعي) هي:-

النوع الاول: اتجاه ينشا من الاحساس الذي تولده حركة عنصر واحد فقط.

النوع الثاني: اتجاه ينشا نتيجة تفاعل حركة جميع العناصر مع بعضها مولدة احساساً بنوع من الاتجاه يطغى على البقية" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٣).

٣.التوازن (Balance):

من خلال الاطلاع على الادبيات في مجال التصميم وجد الباحث ان هناك اراء متباينة حول مفهوم التوازن، فمثلاً يشير (سكوت) انه "المساواة او التعادل لقوى الجاذبية المتعارضة في الحقل المرئي" (سكوت، ١٩٨٠ ص١١٤) وهو "الحالة التي تتعادل فيها القوى المضادة" (رياض، ١٩٧٣ ص١١١) فيما حددت

(شيرزاد) مفهوماً تمثل بانه "معادلة القوى المعاكسة" (شيرزاد، ١٩٨٥ ص٣٠)، اما الباحث فيرى ان التوازن في المفهوم الحياتي هو قانون البقاء، القانون الطبيعي لانشطتها وبقاء الحياة فعليا. فبدون التوازن لا يمكن للحياة الاستمرار ولا يمكن من السير والتحرك.

اما في العمليات التصميمية "ثنائية الابعاد" فان واحد من اساسياتها هو التوازن. "فهو بمثابة العمود الفقري لها. وبعد الاساس الاكثر قوة وفعالية وتاثيراً من بقية الوسائل التنظيمية الاخرى، فبدون التوازن يسقط بناء وحدة التصميم وتنهار اقيامه الفنية" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٦٩) . وهو الحالة التي "تتعادل فيها القوى المتضادة ويعرف كذلك بانه العلاقات بين الاوزان البصرية في التصميم بحيث يشعر المتلقي بالاحساس بالاستقرار نتيجة المساواة في التعارف" (عبد الملك، ١٩٨٢ ص٣٨).

ومما تقدم يرى الباحث ان التوازن يمكن ان يتحقق في العمليات التصميمية "ثنائية الابعاد" (باللون او القيمة او الشكل او الاتجاه فضلا عن بقية العناصر الاخرى، وانه يتحقق بتصميماته المتعددة. فالتوازن المتماثل الذي تظهر فيه الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور حيث يتم فيه تنظيم الاشكال مناصفة اذ يكون لكل جزء جزءا مقابلا له ومتناظر معه وهذا النوع من التوازنات لا يبدي اي جذب باتجاه موقع فضائي وهو اكثر ما افتقادا للتنوع الذي نجده في التوازن غير المتماثل الذي يعد اكثر قوة وتاثير في نفس المتلقي ويتم فيه توزيع الجاذبيات المتعارضة على جانبي المحور ولكن دون تماثلها. اما التوازن الاشعاعي الذي يعد دائم الحركة (الدائرية) فالتحكم في "الجاذبيات المتعارضة في الدوران حول نقطة مركزية فضلاً عن كونه يضفي جوا من الحيوية" (سكوت، ١٩٨٠ ص٥٤-٥٦)

٤.السيادة (Dominance):

ان مفهوم السيادة او الهيمنة في العمل التصميمي يعني سيطرة عنصر محدد على حساب العناصر الاخرى اذ يعامل العنصر المهيمن كمركز تشويق واهتمام لدى المتلقي حتى يصبح مفهوماً يكرس فكرة التصميم لخدمة الاهداف الاتصالية ويرى (الباحث) ان العنصر المهيمن يقوم على اساس التفرد او التميز او التركيز على عنصر معين من عناصر التصميم البنائية، ويؤكد (داود) بهذا الخصوص ان العنصر المهيمن "سواء اكان ذلك ملصقا او غلاف كتاب او علامة تجارية ويمثل بالنسبة لاهدافها اهمية استثنائية كونه يحفز على اثارة الاهتمام والانتباه نحو ذلك العنصر الذي يجعل من بقية العناصر الاخرى بمثابة التبعية له او يكون دورها ثانويا بالنسبة له.. ويفضل ان يكون مركز السيادة لعنصر معين من العمليات التصميمية وذلك

حسب الحاجة الى ذلك كهدف وظيفي" (داود، ١٩٩٧ ص١٥٥) ويمكن ان يتحقق مفهوم السيادة من خلال "الاختلاف في خصائص العنصر السائد (المهيمن) عن خصائص العناصر الاخرى المشتركة معه في العمليات التصميمية" (ستولنتز، ١٩٧٤ ص٣٥١) .(وهناك وسائل عديدة مستخدمة في تصاميم اغلفة الكتب يمكن بواسطتها توجه البصر الى مركز السيادة منها مثلاً:-

١. الخطوط التي بها اتجاها معينا يمكن ان تكون وسيلة لنا لتاكيد مركز السيادة.
٢. التباين في القيمة والالوان، فالمعروف تسود مساحة فاتحة في فضاء فاتح والعكس صحيح، كما يمكن ان تسود مساحة من لون ما في وسط مكمل لها مثل الاحمر والاخضر والازرق والبرتقالي والاصفر والبنفسجي ، كما ان الاشكال القريبة تؤكد مبدا السيادة على الاشكال البعيدة.
٣. عزل عنصر عن باقي العناصر الاخرى وهنا السيادة البصرية تتحقق بالانعزال المكاني.
٤. عن طريق الملمس، اذا كان لدينا مساحة ناعمة كبيرة وبجوارها مساحة صغيرة خشنة الملمس فسوف تسود الاخيرة كذلك يسود جسم متحرك وسط اجسام ساكنة والعكس صحيح.
٥. يمكن تحقيق مبدا السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر نحو شيء معين" (رياض، ١٩٧٤ ص١٨٧).

الوحدة (Unity):-

تعد الوحدة عاملاً اساسيا في التصميم، اذ يجب ان ترتبط الاشكال والهيات المختلفة بعضها مع بعض. وبعضها مع الكل ضمن التصميم الكلي "ولكي تنتج وحدة مترابطة لابد ان تحتوي فيما بينها على نظام خاص من العلاقات المغلقة" (سكوت، ١٩٨٠ ص٣٨).

والوحدة في العمل الفني تشمل عناصر متعددة منها وحدة الشكل، وحدة الاسلوب، وحدة الفكر، وحدة الهدف وهذه كلها تثير في المشاهد وحدة العمل الفني اما مفهوم الوحدة في العمليات التصميمية (سواء اكانت ثنائية الابعاد او ثلاثية الابعاد) هي تمثل "العلاقة الشاملة التي تجعل من عناصر التكوين متكاملة وظيفيا لاظهار موضوع ما يشير الى حالة من التغيير المباشر او غير المباشر احيانا" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٧٢)

ويمكن تحقيق الوحدة في العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) من خلال:-
أ- علاقة الجزء بالجزء. ب-علاقة الجزء بالكل (رياض، ١٩٧٤ ص٨٥).

ويقصد ايضا بالوحدة هي (وحدة اجزاء المطبوع في شكل (Form) واحد تتوافر فيه المقومات السابقة، فالوحدة تتحقق باختيار العناصر وتجميعها بشكل يعود بعضها الى بعض. وكذلك يمكن القول "بضرورة تناسب اجزاء وحدة الفضاء الذي يشغلها وان ترتبط بالعمليات التصميمية الاساسية التي تشكل السمة الفنية بحيث تبدو وكانها جزء من الفضاء المقرر حتى يحقق الوحدة، اذ لا وجود للموضوع ولا كيان لاية عملية تصميمية سواء اكانت ثنائية الابعاد ام ثلاثية بغير وحدتها مهما كانت اجزاؤها ممتعة كل على حدة" (الخالدي، ١٩٩٨ ص١٦) .

العلاقات التصميمية

يكمن مفهوم العلاقة وينطلق من عمليات الربط ذو المعنى بين شيئين او موضوعين او ظاهرتين وقد يكون هذا الثنائي ثلاثي او جمعي باي عدد كان، وعليه لابد لتحقيق العلاقة بين طرفين او اكثر ومن الحقائق المسلم بها ان الفرد لا وجود له في المجتمع بشكل مستقل، فطبيعة حياته تفرض عليه ان يكون على علاقة مع جماعته ومع الاخرين. "ففي الفلسفة بدات العلاقة بين الانسان والطبيعة منذ ان وجد الانسان وتطور حيث ان الفلسفة والعلم وباقي اشكال الوعي هي جزء من الكيان الاجتماعي والحياة، وحالة معرفة الانسان بما حوله .. وقد استعملت كتب علم النفس والاجتماع مصطلح العلاقات الانسانية للدلالة على اهمية الانسان بوصفه عنصرا من عناصر الانتاج فالانسان يبدا اي حين يضيف شيئاً جديداً" (عزالدين، ١٩٨٤ ص٢٨). فمستقبل العلاقات الانسانية مرتبطة مباشرة بالمقدرة اللانهائية للعقل البشري حيث ان الانسان طاقة لا حدود لها اذا ما اعطيت له الفرصة للانطلاق.. فهذه القوة هي التي مكنت البشرية من التقدم من عصر الكهف الى عصر الذروة والفضاء بل وعصر الالكترونيات.

ومع تطور الحياة والحضارة في مجالاتها الواسعة الذي ياتي الفن في مقدمتها كونه يعد واحدا من المجالات المهمة في المجتمعات لمواكبة التقدم والازدهار والرقي بمستوى الثقافات المتعددة فضلاً عن كونه يعد الوجه الاخر لما هو في الواقع، الذي يمكن بواسطته ان ينقل الانسان مشاعره واحاسيسه ويسجل فعالياته الواسعة و المتعددة ومن العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد وثلاثية الابعاد) الا واحدة من مجالات الحياة التي اعتمدت اساساً 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 كونها تقوم بتنظيم العناصر البنائية لها، التي تعمل منفردة وتعطي وظيفة منفصلة وتتداخل بعضها مع بعض مكونة وحدتها التصميمية التي تظهر فيها القيم الفنية والجمالية.

لذلك فان العمليات التصميمية ثنائية الابعاد تعتمد اساسا في تشكيل انظمتها على العلاقات الناتجة من اتحاد عناصرها بعضها مع البعض الاخر.

فهي تبدأ "بالعلاقة منذ اول نقطة تتحقق داخل الفضاء المصمم التي بتداخلها مع اللون الذي يبدا به الفنان المصمم عمله بوصفه عنصرا بنائيا اساسيا حتى اخر ضربة فرشاة ينهي بها عملياته التصميمية تلك.. وعلى الفنان المصمم ان يوافق في ايجاد العلاقات الرابطة للعناصر البنائية معلنا بذلك انشاء الوحدة التي هي بمثابة الالتحام والتكامل والتكوين" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٥٧-٥٨).

ان العمليات الانشائية بحكم كونها "ذات فاعلية متكونة وتكوينية متكونة بذاتها وتكوينية بغيرها ومع غيرها فان صيرورة علاقاتها الفضائية تستند الى التمثيل والتشكيل وقرارية اختيار الحال التقني.. وعلى هذا فان الانشاء يؤسس وتفترض نظاما لاتمام متطلبات التحقيق التقني.. ليس هذا فقط بل يصمم لذاته نظاما هو نظام الصيرورة والتشكيل التقني ومن ثم العلاقات تخص الاشكال العاملة في المحيط الفضائي. فان اشتراطات التاسيس له ولغيره حين يكون عام شامل يحتكم الى اساس وقواعد النظم على اساسها فان تنظيم كل ذلك يتم التحكم بمواقع الاشكال ووضعها في اماكنها وتحديد نظم علاقاتها الفضائية الشكلية، والمكانية" (محمد، ١٩٩٩ ص٤٤).

ولاجل الشد الفضائي والايهام البصري والعمق الفضائي في المطبوعات لابد من توضيح تلك المفاهيم من خلال الفقرات التالية:-

١.التناسب (Proportion):-

التناسب يعني ان شكلا ما مثالي في موقعه ضمن التصميم وهذا يعني بالضرورة انه يوضح الشكل في حجمه الحقيقي او الطبيعي دائما فربما يلجا المصمم الى تكبير جزء من العمل بخلق حالة الشد والانتباه لدى المتلقي الى الجزء الذي يريد ابرازه بوضوح.

ويعد فهم العلاقة بين الحجوم والاشكال من الامور الضرورية والمؤشرة في الوصول الى تكوين متوازن لتحقيق المعادلة التصميمية النهائية في تكوين هيئة الغلاف، "ان التناسب الشكلي الحاصل في التصميمات الفنية هو لتحقيق الهدفين الوظيفي والجمالي الذين يدركان من خلال التناسب بين الاجزاء والتوازن

والانسجام وبهذا فانه يعد اساس التذوق الجمالي الحاصل في كل التصميم ويراعي ذلاك خاصة في تصميم الغلاف باختلاف انواعه سواء اكان فني او ادبي لانه يعد اداة اتصالية فنية مباشرة تقع امام المتلقي لان للشكل اهمية في عملية التاثير لتحقيق الانطباع والاستجابة" (رشتي، ب.ت ص٢٧).

والتناسب في الفضاء المصمم "لا يقل أهمية عن الشكل فالفضاء هو الذي يحدده لوصف ان الشكل هو بيئة خارجية لمادة اجزاؤها في الفضاء ندركها من خلال التباين الذي يعمل على زيادة قوة الجذب وتجميع الوحدات البصرية والاجزاء في الكل العام المترابط ويتم ذلك ضمن تفاعل العلاقات التصميمية فيما بينها فالتناسب يعطي العلاقة الصحيحة بين الكل واجزائه" (الخفاجي، ١٩٩٩ ص٣٣).

كما ان تحقيق التناسب بين المفردات ودراسة نسبها مع الفضاءات الداخلية والفضاء الكلي للمطبوع يؤدي الى تنظيمها وجمعها وربط العناصر المتضادة وتوحيدها وتعد الوحدة من العوامل المهمة في تصميم الغلاف. وترتبط الاشكال والهيئات مع بعضها والكل العام بعلاقات تحقق وحدة الشكل في التصميم من خلال:-

١. **علاقة الجزء بالجزء:** والمقصود بالاجزاء هي الناصر المكونة للتصميم في الغلاف وتنشا هذه العلاقة من خلال الاسلوب الذي يتالف فيه كل عنصر مع العنصر الاخر ويظهر في تناسب تام لبعث الاحساس بالصلة في الوحدة الاساسية ويتم ذلك من خلال:
   أ. وقوع العين عند تحركها عبر التصميم او حوله على علاقات متكاملة بين الاشكال والاحجام.
   ب. جذب الانتباه لتغيرات القيم والالوان والخطوط والاشكال والمساحات.
   ج. تكرار الاشكال والخطوط والالوان لان تكرارها يعطي احساساً بوحدة الكل والتكرار فيه من التشابه يحقق الجذب.
٢. **وعلاقة الجزء بالكل:** ومفهوم هذه العلاقة صلة كل عنصر على حدة والكل العام فلا قيمة للعلاقات بين الاجزاء دون توافق هذه العلاقات و تناسبها وتوحيدها مع الكل العام للتصميم (عوادي، ١٩٩٠ ص١٢٦).

٢.التنظيمات البنائية:-

هناك انواع من العلاقات التي تحقق ترابطا بين العناصر من اجل تحقيق سمة التكامل للهيئات والاشكال وكذلك التحام العناصر بعضها بالبعض، فتميز هذه التنظيمات بقدرتها على النمو والاندماج ومن اجل ادراك المجاميع كمكونات موحدة للاشكال في المجال المرئي وترتبط الاشكال المكونة مع بعضها البعض بطريقة متماسكة وقريبة من المركز وتصنف الاشكال الناتجة وفق طبيعة العلاقات الموجودة بين مكوناتها، وتشير (الخفاجي) انه يمكن تقسيم هذه العلاقات الى تنظيمات نطلق عليها بالتنظيمات الاولية او اساسيات التنظيم منها:-

١-التنظيم المركزي. ٢-التنظيم الخطي. ٣-التنظيم العنقودي. ٤-التنظيم الشعاعي

(الخفاجي، ١٩٩٩ ص٢٣).

فالفضاء والشكل يعدان من اكثر العناصر البنائية اهمية، ولا يمكن فصلهما عن اللون.. والخط والشكل غالبا ما يعنيان شيئاً واحدا. وركام الصبغ الناجم عن ضربة الفرشاة قد تكون هي النسيج (الملمس) والشكل واللون في ان واحد (نوبلر، ١٩٨٧ ص٩٤).

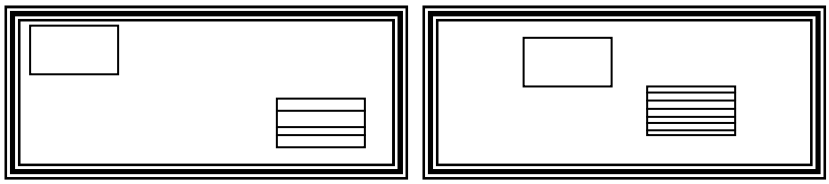
وعلى هذا الاساس يمكننا الاستدلال على ان العلاقات المتحققة بين العناصر البنائية هذه يعطي معنى العمليات التصميمية وتوحدها ذلك عندما يتفهم المتلقي اهميتها ويتذوقها.. بل عندما يدركها بكونها موحدة.

٣.الجاذبية والانتباه (Attention and Attraction):

ان الحالة الديناميكية هي في اذهاننا وفي اجهزتنا العصبية وتصبح جزءاً موضوعيا في العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) التي تتضمن قوى ديناميكية يمكن ان نحس بها كقيم مختلفة من الجاذبيات ودرجات متعددة من الاهتمام والتركيز الذي يسمى (بقيمة الانتباه) (الربيعي، ١٩٩٩ ص٧٤). فالجاذبية تعني قوة "الشد المباشر الناتج من طاقة قوية ناشئة اما من مجال طاقة طبيعية ذاتية عالية، واما من موضوع فيه تباين قوي بين اشياء مرئية" (سكوت، ١٩٨٠ ص٢٨). في حين ان "قيمة الانتباه تتضمن معنى وتنبيه لاستجابة اكثر تعقيدا نظرا لان قيمة الارتباط والخبرة الماضية تكون ممثلة بهيئة الشكل.

فعندما تحقق منطقة فضائية جذباً لانها "تؤسس قيمة انتباه تكفي لتحقيق اطلاعا مختصرا على اجزاء العمليات التصميمية (ثنائية الابعاد) لان بصر المتلقي تدخل في مناقشة مع عوامل الجاذبية التي يكون لها تاثيرا فعالاً لاعطاء اجزاء الشكل

المختلفة شحنة من درجات مختلفة من الشد الديناميكي. وياتي هـذا الاختلافـات حسب نتائج العلاقة بين الشكل والحركة والشكل (أ) الذي نجد فيه الديناميكيـة اوضح من الشكل (ب) لاستحداثها التجميع الفضائي" (الربيعي، ١٩٩٩ ص٧٥).



وبعد كل ذلك فهل ان الجذب يقيم بفعله فمن تلك القوانين يرى الباحث ان ما يسمى بالجذب هو ناتج لتفاعل تلك القوى وان هناك انواعاً منه كما يحـددها (محمد):

١-جذب بين شكل واخر في مختلف اتجاهاتها وحسب الصفات المظهرية لكـل منها والعلاقات اللونية.
٢-جذب بين الاشكال وامكنتها المصممة.
٣-جذب بين الاشكال وكل الفضاء.
٤-جذب بين كل البناء المرئي والراي.
٥-جذب في كل البناء بما فيه الفضاء والعلاقات الناتجة منـه (محمـد، ١٩٩٨ ص٢١).

يتبين مما تقدم ان تقارب الاشكال والايهام بعمق ميداني منظوري حين تحول العين نحو العمق وهذا يعطي ايحاء بالزمن (وعملية الشد هي التجانس بين الكتـل العضوية في تركيب فضاء مطبوع وهناك مظاهر التكـوين المتكـافيء في اشـغال المساحات والالوان والخطوط الاساسية دون افراط او تغـيير أي التـزام المظهـر التركيبي للاشكال.

وان الشد والجذب المغناطيسي كمثل واضح بين قطبين مغناطيسيين سـالب وموجب يتقرب السالب ومن الموجب ويحصل تجاذب باتحاد، واذا تقرب القطـبين السالبين او الموجبين من بعضهما حصل تنافر هذا القانون في الجاذبية المغناطيسـية يعطينا مظهرا لشد المتحرك للتيارات المغناطيسية ودلالة واضـحة علـى التـوازن المتكافيء بين الاقطاب (النعمان، ١٩٨٢، ص٢٨١)، ولو وضعنا شـكلين تحمـل (لون مشترك) على مسافة قريبة نلاحظ ان العين ترى نوعا من التجاذب بينـهما ولو بعدنا المسافة بينهما تقل الجاذبية (حالة الجذب) فيهما وتتضائل وبنفس الاتجاه نرى وجود كتلتين متشابهة بالشكل على فضاء مسطح فانه يكون لكل منهما قوة

جذب معينة تتضح مع التباين الذي تصنعه مع فضائه (من خلال اللون) فاذا كان هذان الشكلين متقاربين بدرجة معينة فان التواترات الناشئة في المجال تربط الشكلين احدهما بالاخر مثل خطوط الشد في المجال المغناطيسي واننا ندركهما كشكل واحد مكون من عنصرين ويرى ذلك أي الجاذبية هذه على الحقل نفسه (الشد الفضائي) واذا حركنا هذين الشكلين بعيدا عن بعضهما فاننا نصل الى نقطة معينة لا ينتظم فيها الشكلين كشكل مركب بل يظهران كشكل مفكك تماما (سكوت، ١٩٨٠ ص٣٠-٣١).

الفصل الثالث

١. منهجية البحث واجراءاته:

اعتمد الباحث (المنهج الوصفي التحليلي) كونه اكثر ملائمة لتحقيق اهداف بحثه

٢. مجتمع البحث

بعد اطلاع الباحث على مطبوعات دار الشؤون الثقافية العامة - وزارة الثقافة، وجد ان هناك (١٦) غلاف للكتب الادبية التي اصدرتها هذه الدار في العام ٢٠٠٠، لذلك اعتمدها كمجتمع للبحث الحالي.

٣. عينة البحث

تم اختيار عينة قصدية من المجتمع الاصلي بلغت (٦) اغلفة لكتب ادبية والسبب في ذلك هو تحقيق النوع الشكلي للتصاميم والتنوع الموضوعي بل وحتى التنوع الحجمي، وقد عرض الباحث العينات على عدد من البـاحثين في مجال التصميم الطباعي واخذ بارائهم لتعزيز طبيعة العينات المختارة.*

٤. اداة البحث

لغرض تحقيق اهداف البحث استفاد البحث من المؤشرات التي استخلصها من الاطار النظري لبناء استمارة التحليل التي اعتمدت بشكل اساس على مخرجات الاطار النظري، فقد تضمنت الاستمارة مجموعة من الفقرات كما يوضح ذلك الجدول (١):-

* ١. د. خليل الواسطي- استاذ قسم الخط العربي والزخرفة

٢. د. عباس جاسم – استاذ مساعد- عميد كلية التربية الفنية- بابل.

٣. د. نصيف جاسم- استاذ مساعد- قسم التصميم – كلية الفنون الجميلة- بغداد.

٥. صدق الاداة:

قام الباحث بعرض استمارة التحليل على مجموعة من الخبراء والمختصين وابدوا ملاحظاتهم لتقويم الاستمارة اذ تم اضافة بعض الفقرات في الاستمارة وحذف للبعض الاخر، لتكون الاستمارة مهياة لتحليل العينات.

جدول (١) يوضح استمارة التحليل التي اعتمدت في البحث الحالي

العنوان		رئيسي
الصور والرسوم		فرعي، ثانوي.
		نوع الخط، كوفي، رقعة، حديث ، صحفي
		حجم العنوان واتجاهه
		صور فوتغرافية
		طريقة اللصق (الكولاج)
		رسومات للاشكال هندسية، منظمة، غير منظمة
		رسوم تصميمية او معمارية
		تشكيلات لونية
العناصر التصميمية	الشكل	هندسي، غير هندسي
		شكل او مجموعة اشكال
		كتلة الشكل
	اللون	الخاصية اللونية
		تشبع اللون
		القيمة الضوئية للون
	الملمس	ايحائي
		محاكاة الخاصية الملمسية
الاسس الفنية	التباين	التباين في الشكل
		التباين في الحجم
		التباين في اللون
		التباين في الملمس
		التباين في الاتجاه
		التباين في الموقع

	الاتجاه	اتجاه المحصل النهائي للاشكال	
		اتجاه التدرج اللوني	
		توازن القيم الضوئية للالوان	
		توازن الاشكال العلوية مع السفلية	
	مركز الجذب	الجذب من خلال اللون	
		الجذب من خلال اتجاه الخطوط	
		الجذب من خلال عزل عنصر من العناصر الاخرى	
	الوحدة	الوحدة اللونية	
		وحدة الاشكال	
		وحدة اتجاه الخطوط والمسافات	
العلاقات التصميمية		علاقة الشكل بالخلفية	
		علاقة الجزء بالكل	
		العلاقات الشكلية- الفضائية	
	التنظيم البنائي للاشكال	الشعاعي	
		التنظيم الخطي	

تحليل العينات

العينة (١) تراتيل حب الابعاد (١٧ × ٢٥,٣سم)

يتكون الغلاف من جزئين الاول مفردات خطية وعبارات وعناوين، والجزء الاخر عبارة عن علاقات لونية متداخلة.

يتكون التصميم من شكل هندسي مخروطي الشكل قاعدته الى الاعلى والراس المدبب الى الاسفل، وان نقطة انتهاء الشكل الهندسي اصبحت في مركز الغلاف اذ انتصفت النقطة يميناً ويساراً صعوداً ونزولاً اما العنوان (تراتيل حب) فتم تنفيذه بالخط الحديث وباللون التركوازي مع اعطاء ظل للعنوان من خلال اللون الابيض. لقد اخذ العنوان في الغلاف مساحة كبيرة ومركزية اما اسم المؤلف فنفذ باللون الاصفر ليكون متبايناً مع اللون الارجواني للتكون الفضائي للغلاف والذي تم تدريجه لونياً من الغامق الى الفاتح من الاسفل الى الاعلى.

ان احاطة الشكل الهندسي باللون الابيض ادى الى اعطاء تعبيرات معينة للشكل فتارة يقرا الشكل مثلثاً بارزاً وتارة اخرى يتم ادراكه على انه مصدر ضوئي متجه نحو مركز الغلاف. المهم في التصميم تلك العلاقات اللونية المنسجمة بين اللون الارجواني وتدرجاته والتركوازي، كما ان ظهور اللون الاصفر في اعلى التصميم جعل المتلقي ينتبه اليه بسبب التباين الواضح في اللون والقيمة.

وقد حاول المصمم تحقيق منطقة الجذب في الغلاف من خلال اعطاء اللون الاصفر اعلى الغلاف، وتشكيل خطوط هندسية مائلة بزاوية (٥٦) من جهتي اليمين واليسار لتحقيق نقطة التقاء في مركز الغلاف أي ان اتجاه الخطوط المائلة واتجاهها بهذا الاسلوب جعل المتلقي يركز في بؤرة التصميم منطقة التقاء الخطان مع وجود اللون الارجواني الغامق.

العينة (٢) طيور الغاق الابعاد (١٦,٥ × ٢٥,٢)

احتوى الغلاف على تصميم كف انسان وهي في حالة احتراق وتمزق، تم تنفيذ العنوان (طيور الغاق) بلون احمر نقي ونفذ بالاسلوب الحديث واخذ العنوان فضاءاً واسعاً وذات استقلالية تصميمية عن الغلاف وتم عزله عن اسم المؤلف بخط افقي لونه اسود وثخانته (١ ملم) وتم تلوينه باللون الازرق.

لقد استخدم المصمم في هذا الغلاف صورة فوتوغرافية لكف انسان، وقام بتقنيات فنية وتصميمية مستعيناً باجهزة التصوير اوالحاسوب لخلق تكويناً مرئياً لادخال النار على الاصابع.

اعتمد المصمم على اسلوب تحقيق التباين اللوني من خلال تنفيذ الخلفية بتدرجات لونية للازرق، وكان التدرج بدا من الغامق في الجزء السفلي وانتهاءاً بالفاتح في الجزء العلوي، هذه المجموعة اللونية قد تباينت مع المجموعة اللونية التي تعطي الاحساس بالحرارة (النار) على ان بعض التركيب اللوني قد حقق تاثيرات سلبية بظهور لون اخضر فاتح فوق منطقة الايهام، وهنا نود الاشارة الى ان المصمم استطاع ان يحقق ايهاماً بصرياً لخاصية الملمس للجلد اذ ظهر الجلد المحترق في اماكن معينة من الكف وفي اماكن اخرى ظهر الجلد مترعاً عن الكف وهذا التكوين اعطى للمتلقي تحفيزا للتاكيد على مفردات التصميم بشكل اكثر دقة وانتباه.

ان وضع الكف في منتصف الفضاء اوجد علاقة شكلية بين الشكل (الكف) والفضاء المحيط بتحقيق التوازن الشكلي في الغلاف، على ان مركز الجذب قد حصل بفعل التاكيد على الشكل الذي انتصف الفضاء. وقد اظهر التصميم جزءاً من الوحدة اشلكلية من خلال اتجاه الاصابع الى الاعلى مع اتجاه خطوط النار وحتى بعض الامواج المائية التي حول الكف قد اخذت الاتجاه نفسه.

عينة (٣) طائر الجنة الابعاد (١٧ × ٢٥,٣سم)

يتكون التصميم من جزئين رئيسيين، الاول يمثل التخطيط المرسوم بالفرشاة مع الخلفية، والثاني يمثل المساحة اللونية بلون الاوكر المحيط بالتصميم.

لقد استخدم المصمم هنا تقنية الشكل وخلفيته، فالعنوان بالرغم من كبر حجمه وتلوينه بلون بارز (ازرق) الا انه تم وضعه في الجزء الاسفل، والتصميم الاساس المكون للغلاف تم وضعه في الجزء العلوي من الغلاف ملاصق احد الحافات مع الحافة العلوية للكتاب.

وقد جاءت التخطيطات التشكيلية بمساحة (١٧ × ١١,٥) اذ تم تنفيذ التصميم بوساطة الالوان المائية اذ ظهرت في بعض الاماكن تقنية تدرج اللون من الغامق الى الفاتح عن طريق الماء.

لقد تكون التصميم من جزء يمثل وجه فتاة مرسوم جانبياً تنظر باتجاه اليمين وامامها مفردات حياتية كثيرة، وعناصر من التراث واجزاء اخرى تمثل قلب الانسان وخطط منسابة توحي وتعطي الشعور بشعر فتاة وبنفس اتجاه الفتاة.

ان تنفيذ التصميم بالوان متعددة، يعطي الشعور بعدم استقرار البصر على جزء مهم وجذب التصميم، الا ان التصميم من نقاط قوة كثيرة، منها انسيابية الخطوط المرسومة واعطاء الوحدة الشكلية للخطوط مع كسر رتابة تلك الخطوط ببعض الخطوط العمودية المرسومة في الجزء الايمن من التصميم وان ترك الخلفية بلون ابيض قد حقق التركيز على مفردات التصميم وان تلوين خلفية الكتاب بلون الاوكر قد حقق التركيز على المساحة المصممة، الامر الذي جعل تحقيق التوازن البصري من خلال توزيع مفردات التصميم على الغلاف.

ان اقتطاع جزء من الغلاف وتحويله الى تصميم فني من العوامل الرئيسية لاعطاء اهمية قصوى بموضوع الكتاب اذ ان مفردات الغلاف لها تعبيرات دلالية تتعلق بقضية انسانية او موقف عاطفي وهذا ما نلاحظه في الشكل المرسوم امام الفتاة شكل يوحي بقلب مغطاة بـ(شال) لباس موضوع على راس المراة أي ان هناك تعبيرات عن محتوى الرواية على الغلاف.

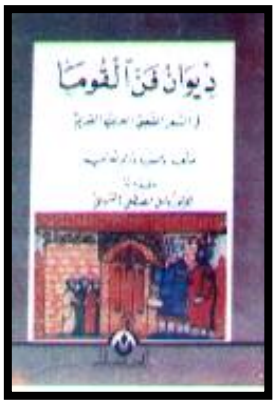
عينة رقم (٤) سنابل الليل الابعاد (٢٢,٥ × ١٥,٥سم)

اعتمد المصمم في تصميم العنوان على خط كوفي حديث ذو القاعدة العريضة. اذ تم وضع العنوان فيها على الغلاف على خلاف ملاحظة ما نلاحظه في بعض اغلفة الروايات بوجود العناوين في اسفل الغلاف لقد وضع المصمم العنوان (سنابل الليل) في وسط الغلاف في الناحية العلوية وبلون اسود لاعطاء الدلالة التعبيرية لليل.

تم اعتماد الصورة الفوتوغرافية في تصميم الغلاف والصورة ابعادها (١٢ ×١٠,٥) تمثل منظر لحقل في وقت الغروب من خلال هذه الصورة حاول المصمم ان يعبر العنوان بصور لاعشاب وليست سنابل مع وضوح قرص الشمس وهي بحالة غروب، لقد تناوب الشكل مع خلفيته في الغلاف شكلين، الاول بروز قرص الشمس كشكل ولون واللون الغامق المحيط يمثل الخلفية وفي المرة الثانية نرى ان الاعشاب والحشائش قد تم تركيبها على قرص الشمس اي تقديم الاعشاب من حيث البصر وتاخير قرص الشمس من الخلف وبهذا يتم الانتباه الى قرص الشمس بسبب تلوينه بلونين الاحمر والاصفر وتدرجاتهما وان موقع الشمس هنا قد اعطى التصميم حيوية ومتعة جمالية من خلال تاثيرها على المتلقي لانها تمثل مركزا في التصميم على ان التباين قد حصل بفعل القيمة الضوئية للون بين قرص الشمس والبيئة المحيطة ويبدو من خلال الصورة اتجاه الاعشاب نحو اليمين دليل وجود تيار هوائي في البيئة الامر الذي يجعل المتلقي باستلام حركة الموجودات في الصورة.

وان تحقيق التوازن قد حصل بفعل معادلة كتلة الشمس في جهة اليمين الاشكال الواقعة على جهة اليسار والتوازن هنا يعد لا تشكيلياً بسبب موقع قرص الشمس من التصميم وقوة اللون البارز.

عينة (٥) ديوان فن القوما الابعاد(١٧,٥ × ٢٥,٥سم)



اعتمد التصميم العام للغلاف على جزئين الاول يشمل العنوان الرئيسي والعناوين الثانوية، والثاني يمثل الجزء المرسوم فنياً والذي يقع في الجزء السفلي من الغلاف.

الجزء الاول المخصص للعنوان اخذ فضاءا اكبر من الجزء الثاني اذ بلغ ابعاده (١٠,٥ × ١٢,٥) وتم كتابة العنوان بخط النسخ وبحرو كبيرة اذ اخذت الكلمات (ديوان فن القوما) عرض الغلاف تقريباً مع ترك فضائين من اليمين واليسار. وقد تربع العنوان من حيث الشكل والحجم نحو الاسفل وصولاً الى المؤلفان هذا الجزء بالرغم من خلوه من اشكال هندسية او تصميمات فنية الا انه يمتلك ضغطاً بصرياً على الجزء السفلي بسبب كبر مساحته وجعل الخلفية بلون ابيض والكتابات بلون اسود.

اما الجزء الثاني فيمثل مشهداً لاشخاص واقفين امام واجهة متزل الذي ظهر منه الباب بشكل رئيسي والجدران لقد تم تنفيذ المشهد بتقنية الرسم التشكيلي او بالوان البوستر، لقد تعمد المصمم تحقيق مستويين من نسب الاشخاص فالمجموعة الاولى (ثلاثة اشخاص) ظهروا باحجام صغيرة نسبة الى الشخصين القريبين من بعد المتلقي اذ ظهرا باحجام كبيرة وهذا اسلوب يبين الشعور بالعمق الا ان الاشخاص جميعها قد رسمت جانبياً وقد حاول المصمم اعطاء المتلقي صورة واقعية ومجسمة الا انه لم يفلح بسبب غياب العمق المنظوري للصورة او غياب الظلال التي تعطي الشعور بالتجسيم.

ان تحقيق التوازن البصري والصورة المرسومة قد جاء من خلال الاشخاص الذين توزعوا على جهة اليمين واليسار فالحجوم الكبيرة قد عادلت الحجوم الصغيرة من خلال الصور وان مركز الجذب الذي اكد عليه المصمم قد تحقق في الباب نتيجة توجه الاشخاص ووقوفهم امام الباب ووجود بعض الزخارف الهندسية.

على ان العلاقات اللونية جاءت منسجمة مع تحقيق التباين اللوني للشخص ذي الزي الازرق مع بقية التصميم لان الازرق يعد من الالوان التي تعطي الاحساس بالبرودة وان بيئة الالوان في اللوحة هي الوان دافئة او حارة.

عينة (٦) القراءات القرانية الابعاد(١٦ × ٢٥,٥سم)

اعتمد التصميم بشكل عام على اوحة خطية لسورة (التين) تمركزت في وسط الغلاف ويعلوها العنوان والذي تم تنفيذه بالخط الكوفي.

ان تحليل (اللوحة الخطية) ليس هو من اهداف البحث وانما تحليل مستقل عن البحث، لذلك يحاول الباحث تحليل العلاقات التصميمية في الغلاف بضمنها اللوحة الخطية.

اعتمد العنوان بشكل رئيسي على ترجمة الحروف بحيث اصبح عرض العنوان (القراءات القرانية) بقدر عرض اللوحة الخطية وان وضع العنوان اعلى اللوحة جاء مقصودا للتركيز عليه والانتباه، على ان وضع خط افقي بثخانة (١) ملم تحت العنوان الرئيسي يفي وجود عنوان فرعي او ثانوي لاحق بالعنوان الرئيسي وهذا ما نلاحظه فعلاً في التكملة التالية للعنوان (بين الدرس الصوتي القديم والحديث) وقد تم التاكيد على العنوان الرئيسي وذلك من خلال تنفيذه بلون غامق ينسجم مع الوان اللوحة الخطية ان ابعاد اللوحة الخطية (١٠ × ١٤سم) شغلت مساحة صغيرة قياساً الى الغلاف الكلي للكتاب، لذلك تركت مساحات بيضاء حول اللوحة الخطية على ان الحروف المخطوطة في اللوحة جاءت بنفس لون الخلفية، اي اللون الابيض على ان اللون الغامق لارضية اللوحة تباينت مع الغلاف بشكل عام بسبب الفرق الواضح في القيمة الضوئية وكذلك استطاع المصمم وضع المفردات الشكلية في وسط الغلاف لتحقيق حالة التوازن البصري وذلك بتوزيع تلك المفردات على المحور العمودي للغلاف وبذلك امتلك التصميم اتجاهاً عمودياً بسبب اتصال المفردات عمودياً وتقليصها من الجهتين وبذلك يون التنظيم عموديا وذات سحب بصري عمودي.

الفصل الرابع

لقد اظهرت نتائج التحليل الاتي:-

١. ظهر العنوان في عينات البحث خارج الفضاء التصميمي اي خارج التكوين الشكلي للمفردات التصميمية واصبح مستقلا واخذ موقعين اما فوق التكوين الشكلي او اسفله، وكذلك بروز عناوين متنوعة الخطوط والاشكال.
٢. عدم الانسجام الشكلي بين حجم الحروف للعناوين مع حجم الغلاف اذ جاءت بعض العناوين كبيرة الحجم وغير متناسقة الاجزاء.
٣. عدم وجود تنوع في اتجاهية الاشكال او التصميمات المحققة لاغلفة الكتب الادبية اذ وضعت تلك التصميمات بشكل مواجه لحافات خطوط الكتاب اي بزاوية (٩٠) الامر الذي ادى الى عدم ظهور مسارات لتحريك الخطوط وخلق حالة التنوع الحركي للخطوط.
٤. الاعتماد على لوحات او رسومات جاهزة من دون الدخول في علاقات تصميمية والمحاولة في تصميم اغلفة لها علاقة بمضمون الكتاب، اذ جاءت تصاميم اغلفة الكتب بشكل لوحات خطية ولوحات تشكيلية او صور فوتوغرافية وتنفيذ تلك التوظيفات مباشرة على الغلاف من دون تغيير في اللون او الشكل او الحجم او النظام.
٥. اتباع اسلوب وضع الشكل (التكوين) التصميمي ملاصق لاحد حافات الكتاب العلوية او السفلية او وضعها احياناً في منتصف الغلاف.
٦. عدم تطابق المعنى التعبيري لبعض صور العينات مع مضمون الكتاب او الرواية او مع العنوان فمثلاً في عينة رقم (٤) يمثل العنوان (سنابل الليل) فلم نلاحظ سنابل في الصورة الفوتوغرافية بل اعشاب واغصان نباتات برية.
٧. عدم وجود انسجام لوني بين الشكل التصميمي والفضاء المحيط (الخلفية) اذ ان الالوان المحيطة استطاعت ان تؤثر على فضاء التصميم من حيث المتعة الجمالية وهذا واضح في عينة رقم (٣) (طائر الجنة) على ان بعض العينات املت تاثيرات شكلية على الفضاء بسبب بقاء الخلفية بلون ابيض.
٨. عدم وجود معايير حسابية كالنسب التصميمية لبعض الاشكال المرسومة والخلفية فبعض المفردات التصميمية نفذت بعلاقات تناسبية تختلف بالمفردات الاخرى المجاورة للاولى وهي بذلك تحقق تنافراً بصرياً للمتلقي.
٩. غياب العمق والمنظور في خلفية الكتب ولاسيما في الرسومات الفنية و التصميمية اذ جاءت مسطحة وخالية من المنظور الواقعي.

١٠. اعتماد بعض المصممين على تقنيات الحاسوب في تصميم الاغلفة وعدم الدخول في طبيعة تشكيل علاقات شكلية.
١١. عدم ظهور تقنيات تصميمية جديدة مثل التراكب والتداخل بين الاشكال وبين الاشكال المحيطة والفضاء المحيط الامر الذي ادى الى الاعتماد على بعض الاشكال الجاهزة وتنفيذها مباشرة على الغلاف.
١٢. عدم توظيف العلاقات اللونية المنسجمة في الغلاف ولاسيما العناوين الرئيسية اذ جاءت معظم الالوان مستقلة عن التشكيلات اللونية للفضاء التصميمي.
١٣. ضعف العلاقات الشكلية- الفضائية بين المفردات الشكلية في داخل فضاء التصميم وبين الفضاء المحيط للغلاف.
١٤. ضعف العلاقات البصرية التي تؤسس الحركة داخل فضاء التصميم وهذا ناتج من عدم توظيف الاتجاه الشكلي للمفردات التصميمية في الغلاف.
١٥. ضعف جاذبية التصميم في الغلاف اذ جاءت التصاميم خالية من مركز الجذب ولاسيما العينات المحللة.

الاستنتاجات

من خلال النتائج التي توصل اليها الباحث يستنتج الاتي:

١. يعتمد مركز الجذب في تصميم اغلفة الكتب الادبية على كيفية توجيه الاشكال البصرية الموضحة في التكوين العام للغلاف نحو اتجاهات مائلة اقل او اكثر من زاوية (٩٠) وذلك لتحقيق الانتباه والشد البصري.
٢. تعتمد العلاقات التصميمية لاغلفة الكتب الادبية على مدى التفاعل المتبادل بين الشكل وفضائه المعتمد اساساً على الية الاضافة والطرح او التراكب والتداخل بين الاشكال او بين الاشكال وفضائها.
٣. تعتمد العلاقات اللونية لاغلفة الكتب الادبية على طبيعة التباين البصري بين القيمة الضوئية للون الشكل وتباينه مع الفضاء المحيط الذي سيكون اقل او اكثر قيمة ضوئية من الشكل.
٤. يعتمد التوازن لاغلفة الكتب الادبية على مجموع الاشكال الموظفة في الغلاف ومواقعها من حيث المحاور العمودية والافقية او الاقطار المائلة لزاوية (٤٥).

التوصيات:-

بناءاً على الاستنتاجات يوصي الباحث بالاتي:-

١. استخدام الاتجاه الشكلي لبعض المفردات التصميمية في الغلاف مستندا بذلك على اتجاه اللون او الحافات الشكلية لاتجاه التصميم.
٢. توظيف تقنية التراكب والتداخل بين الشكل وفضائه في الغلاف اذ يؤدي ذلك الى التنوع البصري للتصميم.
٣. التاكيد على مركز الجذب في التصميم، اذ ان مركز الجذب ناتج فعلي في العلاقاات الشكلية الفضائية.
٤. الانتباه الى توظيف الصور الفوتوغرافية او الرسوم لتطابق المعنى الدلالي للعنوان او المحتوى الداخلي للكتاب او الرواية.
٥. التاكيد على النسب الواقعية وتحويلها الى مقاييس رسم مناسبة رسم الاشخاص او المفردات الواقعية باشكال تصميمية مناسبة.

المصادر:-

١. الانصاري، علي رضاعة، الالوان في الاعلام ، مجلة الطباعة، السنة الخامسة، العددان (٣، ٤)، بيروت، ت٢، ١٩٦٥.
٢. ايزنشتاين، سيرجي،م،الاحساس السينمائي، تعريف سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٥.
٣. امام، ابراهيم، الاخراج الصحفي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٩.
٤. جاسم محمد عباس، نصيف، الابتكار في التقنيات التصميمية للاعلان المطبوع، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، ١٩٩٩.
٥. الجبوري، ستار حمادي، العلاقات اللونية وتاثيرها على حركة السطوح المطبوعة ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، ١٩٩٧.
٦. الخفاجي، ساهرة، تقييم واقع تصاميم الدليل الاعلامي في العراق، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد ، ١٩٩٩.
٧. داود، عبد الرضا بهية، بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد ١٩٩٧.
٨. الدايني، راقي صباح، المثير المرئي ودوره في اطلاق الدفق الحركي للمضامين في التصميم الطباعي، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد.
٩. ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا ابراهيم، القاهرة ، دار النهضة العربية، ١٩٦٣.

١٠. الربيعي، عباس جاسم، الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد ١٩٩٩.
١١. رشتي، جيهان احمد، نظم الاعلام والاتصالات في الدول النامية ،دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، د.ت.
١٢. رشوان، د. علي، الطباعة بين المواصفات والجودة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
١٣. رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية،القاهرة، ١٩٧٣.
١٤. سكوت، روبرت جيلام، اسس التصميم، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم، مؤسسة فرانكلين للطباعة، جار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠.
١٥. السلطان، احمد عبيد كاظم، الاسس الفنية في تصاميم المجلات العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، ١٩٩٦.
١٦. ستوليتز، جيروم، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.
١٧. الشيخلي، مها ، دراسة تحليلية لتصاميم اغلفة مجلات الاطفال في العراق قبل واثناء معركة قادسية صدام، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، ١٩٨٧.
١٨. شيرزاد، شيرين احسان،مباديء الفن والعمارة،مكتبة اليقظة، بغداد، ١٩٨٥.
١٩. صالح، اشرف، تصميم المطبوعات الاعلامية، ج١، الطباعي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة.
٢٠. ظاهر، فارس، الضوء واللون، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١.
٢١. عبد العزيز السويعي، فن الصحافة، المنشاة العامة للطباعة، طرابلس، ١٩٨٤.
٢٢. عبد الملك، جمال، مسائل في الابداع والتصور، ط١، دار التاليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٨٢.
٢٣. عز الدين، اسماعيل، الفن والانسان، دار القلم، ط١، بيروت، ١٩٧٤.
٢٤. الخالدي، علية تقي، الاخراج الصحفي للصفحات الاولى في الصحف العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الاداب، بغداد،١٩٩٨.
٢٥. العوادي، منى واخرون، المدخل في تصميم الاقمشة وطباعتها، دار الحكمة للطباعة، بغداد، ١٩٩٠.
٢٦. غايار، فيليب ، تقنية الصحافة، ترجمة فادي الحسني، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٣.

٢٧. فبضايا، د. صلاح، تحرير اخراج الصحف، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ١٩٨٥.
٢٨. محمد بن يعقوب، مجد الدين، القاموس المحيط، ج٣، ط٢، مطبعة مصطفى البابي واولاده، مصر ، ١٩٥٢.
٢٩. موسى، انتصار رسمي، اخراج وتصميم الصحف العراقية، دراسة تطبيقية ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الاداب، ١٩٩٦.
٣٠. ملمص، محمد بسام، حول الاخراج الفني لصحافة الاطفال، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٤.
٣١. د. محمود ابراهيم، الصور الصحفية، دراسة في المصادر والمؤشرات ، القاهرة، الدار البيضاء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.
٣٢. نوبلر، ناثان ، حوار الرؤيا ، ترجمة فخري خليل، دار المامون، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٠٥.
٣٣. همام ، طلعت ، مائة سؤال عن الاعلام، دار الفرقان للنشر ، عمان، د.ق.
٣٤. الواسطي ، خليل، محاضرات لطلبة الدراسات العليا لمادة التصميم الطباعي، بغداد، ٢٠٠١.
٣٥. ويد، نيكولاس، الاوهام البصرية، فنها وعلمها، ط١، ترجمة مي مظفر، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد، ١٩٨٨.
36. Graves, Mainland, The Art Of Color And Design , Company I.N.C. New York, 1951.
37. Turnbull Arthur Russel Baind (The Craphics of communication Typography Lay out Design) Second Edition Oh, University HoltRinchant End Winston end new York, 1974.