

الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية في

العراق القديم

رسالة تقدم بها
منذر محمد سليمان الجلي

إلى مجلس كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في الفنون التشكيلية / خزف

إشراف الأستاذ
عامر خليل ناصر

The Symbol Significance Of The Pottery Artworks In The Old Iraq

By

Munther Muhammad Sulaiman AL-Chalaby

Submitted to

the council of Collage of fine Arts - University of
Babylon in Partial Fulfillment for the Requirements of
Master Degree in Plastic arts
Specialization Pottery

Supervisors

professor

Amer khalil Naser

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ

صَلْبِ امْرَأَةٍ كَاْفٍ خَدَارِ)

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

سورة الرحمن / آية

الاهداء

الى من وضعني على هذا الطريق

ونذر عمره وحياته لأجلي

ابي

الى ينبوع الحنان الابدی

ونور عيني

وسر نجاحي

امي

شكر وتقدير

بعد أن تم إنجاز هذا البحث ، لايسعني إلا أن أتوجه بقلب خاشع إلى الباري عز وجل شاكراً له فضله وكرمه ورحمته التي لولاها ما كان لهذا الجهد أن ينجز أو أن يصل إلى ما وصل إليه ، فالحمد لله رب العالمين أولاً وأخيراً . وأتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف عامر خليل ، لما أبداه من جهد وحرص ورعاية علمية سديدة في توجيه ومتابعة مجريات البحث .

وباعتزاز بالغ التقدير اقدم شكري إلى كلٍّ من أ.د عبد الهادي محمد علي ، أ.د عبد الحميد فاضل ، أ.د زهير صاحب ، أ.م.د محمود عجمي ، أ.م.د صباح احمد الشايع ، أ.م.د محمد علي علوان ، د. كامل عبد الحسين ، د. حيدر عبد الأمير ، د. منذر فاضل ، لما أبدوه من إرشادات وآراء علمية سديدة وضعتني على طريق البحث والمعرفة متمنياً لهم الموفقية والمزيد من العطاء العلمي .

وكل التقدير والشكر لمن ساهم برفدي ببعض المصادر ومنهم أ.م.د علي الربيعي ، التدريسي حيدر رؤوف ، التدريسي شاكر الحميري ، التدريسي تراث أمين ، التدريسي محسن القزويني ، التدريسية أطيف علي نجم ، والزملاء حسنين عبد الأمير ، نصير حميد ، نبيل مع الله ، حسام صباح جرد ، نمير عماد ، سلام احمد ، نجلاء عطية ، وإيناس حسين . كما أتقدم بالشكر والتقدير الى أ.م.د. هاشمية حميد جعفر لتقويمها الرسالة من الناحية اللغوية .

ولا يفوتني أن اشكر كادر مكتبة كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وكادر مكتبة كلية الاداب قسم الاثار / جامعة بابل ، وكادر مكتبة المتحف العراقي ، والى كل من وقف الى جانبي وقدم لي معرفة جديدة اسهمت في انجاز هذا البحث .

الباحث

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- مجتمع البحث .
- عينة البحث .
- أداة البحث .
- منهج البحث .
- تحليل عينة البحث .

الفصل الرابع

- النتائج .
- الاستنتاجات .
- التوصيات .
- المقترحات .

ثبت المحتوى

الموضوع	الصفحة
الاهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج _ هـ
ثبت المحتوى	و _ ز
ثبت الاشكال	ح _ ي
ثبت المخططات	ك _ ل
ثبت الملاحق	م
الفصل الأول	6-1
مشكلة البحث	3-2
اهمية البحث والحاجة اليه	3
أهداف البحث	3
حدود البحث	4-3
تحديد المصطلحات	6-4
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	98-7
أولاً : الاطار النظري	92-7
المبحث الأول : الرمز في الفكر الانساني	37-8
اولاً : الرمز في الفكر الفلسفي	23-11
ثانياً : الرمز سايكولوجياً	28-24
ثالثاً : الرمز سيميولوجياً	37-29
المبحث الثاني : المحركات الاساسية للفكر الفني العراقي القديم (عصور ما قبل الكتابة)	55-38
اولاً : البيئة	41-38

الموضوع	الصفحة
ثانياً : السحر	46-42
ثالثاً : الدين	55-47
المبحث الثالث : الفن العراقي القديم (عصور ما قبل الكتابة) (نشاته وتطوره)	92-56
مؤشرات الاطار النظري	97-93
ثانياً : الدراسات السابقة	98
الفصل الثالث : اجراءات البحث	165-100
مجتمع البحث	100
عينة البحث	100
أداة البحث	101
منهج البحث	101
تحليل العينة	165-102
الفصل الرابع	172-166
النتائج	170-167
الاستنتاجات	171
التوصيات	172
المقترحات	172
المصادر	188-173
الملاحق	192-189
ملخص البحث باللغة الانكليزية	A-B-C

ثبت الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	المصدر	الصفحة
1	مشهد لصيد الحيوانات	شمس الدين ، فارس وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص119	44
2	منحوتات حيوانية حجرية (أ،ب)	Marshack , Alexander : The Ice Age Art An exhibition of Ice Age Art and Symbol , p.5 Auel , Jean M. : Cave Paintings and Sculptures , P.3	45
3	فينوس وليندروف	Auel , Jean M. : Venus figures from the Stone Age, "The Venus of Willendorf", P.2 .	46
4	مجموعة من الادوات الحجرية	Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ MUSEUM , p.112 .	58
5	طبعة كف	هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ص 57.	59
6	رسم ملون على جدران الكهف	G.TANSEY , RICHARD & FRED S. KLEINER : ART THROUGH , P.29	60
7	خارطة العراق	صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، ص280 .	63
8	بيت دائري	نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج 3 ، ص78 .	65
9	مجموعة من الانيات الفخارية	بصمجي ، فرج : كنوز المتحف العراقي ، ص141 .	67
10	حزوز محفورة على الاناء الفخاري	بارو ، اندري : بلاد اشور نينوى وبابل ، ص 254 .	68
11	حزوز ملونة على الانيات الفخارية	بارو ، اندري : بلاد اشور نينوى وبابل ، ص 254 .	68
12	رسم ملون على اناء فخاري	Amiet , pierre : DU PROCHE-ORIENT , P.123 .	69
13	منحوتة فخارية انثوية	صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ، ص 47 .	70
14	منحوتة فخارية انثوية	اوتيس ، ديفد وجوان : نشوء الحضارة ، ص 211 .	70
15	منحوتة فخارية انثوية	صاحب ، زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ، ص 194 .	71
16	منحوتات حجرية (ذكرية_انثوية)	By eva , Strommenger : THE ART OF MESOPOTAMIA , P.347	73
17	رسم ملون على الانيات الفخارية	Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ MUSEUM , p119 .	74
18	رسم ملون على الانيات الفخارية	صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ، ص 95 .	75
19	رسم ملون على الانيات	عكاشة ، ثروة : الفن العراقي القديم ، ص 95 .	76

	الفخارية	
77	صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , ص 260 .	20 منحوتة فخارية انثوية
77	صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية , ص 67 .	21 منحوتة فخارية ذكرية
78	Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ MUSEUM , p114 .	22 منحوتة فخارية ذكرية
78	اوتيس , ديفد وجوان : نشوء الحضارة , ص 228 .	23 منحوتة فخارية انثوية
80	صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية , ص 147 .	24 رسم ملون على الانيات الفخارية
80	— : دليل المتحف العراقي , ص 93 .	25 رسم ملون على الاناء الفخاري
81	صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية , ص 147 .	26 رسم ملون على الانيات الفخارية
81	اندري , بارو : سومر فنون وحضارتها , ص 98 .	27 رسم ملون على الفخار
82	الماجي , خزعل : اديان ومعتقدات ما قبل التاريخ , ص 159 .	28 مباني مدورة ذات مداخل مستطيلة الشكل
83	صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية , ص 127 .	29 اختتام منبسطة
83	صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , ص 227 .	30 منحوتة فخارية انثوية
84	By eva , Strommenger : THE ART OF MESOPOTAMIA , P.346	31 منحوتة فخارية انثوية
86	— : دليل المتحف العراقي , ص 93 .	32 معابد العبيد
87	Band , Zweiter & Jung Steinzeit : Handbuch Der Vorgeschichte , p.79 .	33 اختتام منبسطة
88	Safar , fuad & Others : Eridu , p.166 .	34 رسم ملون على الانيات الفخارية
89	صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية , ص 201 .	35 رسم ملون على الانيات الفخارية
90	صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , ص 243 .	36 منحوتة فخارية انثوية
91	Amiet , Aierre : DU PROCHE-ORIENT , P.127 .	37 منحوتة فخارية انثوية
91	Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ MUSEUM , p120 .	38 منحوتة فخارية ذكرية
160	Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ MUSEUM , p120 .	39 رأس لمنحوتة فخارية ذكرية

ثبت المخططات

الصفحة	المخطط
13	مخطط (1)
15	مخطط (2)
21	مخطط (3)

27	منظط (4)
32	منظط (5)
34	منظط (6)
35	منظط (7)
35	منظط (8)
37	منظط (9)
37	منظط (10)
43	منظط (11)
50	منظط (12)
55	منظط (13)
103	منظط (14)
104	منظط (15)
106	منظط (16)
106	منظط (17)
109	منظط (18)
110	منظط (19)
112	منظط (20)
112	منظط (21)
113	منظط (22)
115	منظط (23)
115	منظط (24)
116	منظط (25)
116	منظط (26)
116	منظط (27)
117	منظط (28)
119	منظط (29)
120	منظط (30)
120	منظط (31)
120	منظط (32)
121	منظط (33)
123	منظط (34)
124	منظط (35)
126	منظط (36)
127	منظط (37)
127	منظط (38)
130	منظط (39)
130	منظط (40)
131	منظط (41)
133	منظط (42)

134	مخطط (43)
136	مخطط (44)
137	مخطط (45)
137	مخطط (46)
140	مخطط (47)
141	مخطط (48)
141	مخطط (49)
142	مخطط (50)
142	مخطط (51)
143	مخطط (52)
143	مخطط (53)
144	مخطط (54)
146	مخطط (55)
147	مخطط (56)
149	مخطط (57)
149	مخطط (58)
150	مخطط (59)
150	مخطط (60)
150	مخطط (61)
151	مخطط (62)
151	مخطط (63)
153	مخطط (64)
157	مخطط (65)
157	مخطط (66)
158	مخطط (67)
161	مخطط (68)
165	مخطط (69)
165	مخطط (70)

ثبت الملاحق

الصفحة	محتوى الملحق	رقم الملحق
191-190	أداة التحليل بصيغتها الأولية .	1.
192	أداة التحليل بصيغتها النهائية .	2.

أولاً : مشكلة البحث :

يعد الرمز احد نشاطات الفكر الانساني التي أستخدمها الإنسان منذ القدم ، للتعبير عن افكاره ومشاعره وعاداته وذلك بتحويلها الى رموز صورية او حركات ايمائية ليفرغ ما كبت في داخله ، لذا يعتبر الرمز من احد وسائل التعبير والاتصال بين البشر . وعن طريق التطور الحاصل في حياة الانسان وتعاضم نموه الفكري ومدرسته الحسية أصبح الرمز جزءاً لا يتجزأ من حياته بشكل عام والفن بشكل خاص وذلك لأن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف ، فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن فضلاً عن الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهري المنعكس عن تلك الحياة المتواجدة داخل نتاجات الفنان المبدع ، والممتلئة بالأشكال الواقعية أو الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعية ، مما "دفع الإنسان إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتفسيرات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري ، محاولة منه لتفسير ظواهر كونية ، وبذلك ولدت الدلالة مع ولادة هذا الفن" (1) .

وبما "أن العملية الرمزية التي يقوم بها الانسان تشمل شتى مظاهر النشاط البشري" (2) بما فيها من فن الفخار ، لهذا ارتبط الرمز في الحضارة العراقية القديمة وبالاخص ادوار عصور ما قبل الكتابية بالسحر والمعتقدات والأساطير المتعلقة بظواهر وبواطن الأرض والسماء على حد سواء ، فكان لكل ظاهرة تفسير دلالي قابلاً للتأويل ، لهذا يكون الرمز في الاعمال الفخارية كوسيلة لا يصال ما يبغيه الفنان من أفكار ومشاعر واحاسيس الى المتلقي . اي يعدّ الفخار عبارة عن مجموعة من الرموز التي يمكن أن نستنبط دلالاتها من خلال قرائنها بالبحث والتقصي . ومن خلال ذلك تتلخص مشكلة هذه الدراسة , بالسؤال الاتي :

1.الحاجي ، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر ، الكتاب الأول ، الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ، 1975 ، ص3 .

2.إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب،ت ، ص309 .

• هل هنالك دلالات رمزية في الاعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة ؟

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه :

تأتي أهمية هذه الدراسة من خلال :

1. تكوين قاعدة معرفية عن الدلالات الرمزية المستخدمة في الأعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة .

2. تفيد هذه الدراسة طلبة الفنون والباحثين والمتذوقين للفن والنقاد .

ثالثاً : اهداف البحث :

يهدف البحث إلى :

1. كشف الدلالات الرمزية في الاعمال الفخارية لحضارة العراق القديم .

رابعاً : حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بما يأتي :

1. الحدود الزمانية : الاعمال الفخارية العراقية القديمة والتي ظهرت في

عصور ما قبل التاريخ وتتحدد بالأدوار التالية (حسونة - سامراء - حلف -

العبيد) والتي تتحدد بالمدة الزمنية (7000 - 3500 ق.م) .

2. الحدود المكانية : الأعمال الفخارية العراقية القديمة والتي تم اكتشافها في

مناطق مختلفة من العراق والموجودة حالياً في المتاحف العالمية والعراقية

والمنشورة في المصادر العربية والاجنبية .

3. الحدود الموضوعية : دراسة الاعمال الفخارية في العراق القديم ، والتي

تتضمن (انيات وتمائيل فخارية) .

خامساً : تحديد المصطلحات

الدلالة :

لغوياً :

- "دل_ دلالة ودلولة ودليلي إلى الشيء وعليه : أرشده وهداه"(1).
- "دله على الشيء يدلّه دلاً ودلالةً . فاندلّ : سدده إليه ودلّته فاندلّ ، والجمع أدله وإدلاء والاسم الدّ لالة أو اللّالة"(2).

اصطلاحياً :

- تتعلق الدلالة بالمعنى المراد إيصاله فهي : "تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي ، تتعلق بإنتاج المعنى ، من خلال عملية الاتصال ، أي ما يريد المرسل إيصاله إلى المتلقي "(3) .
- "علم الدلالة هو اللفظة التقنية المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى ... وليس هناك اتفاقاً عاماً حول طبيعة المعنى وجوانبه التي يمكن أن يشملها علم الدلالة أو الطرق التي يوصف بها المعنى" (4) .
- "إن الدلالة "هي علم يعنى بـ(دراسة المعنى) أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى ، أو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى" (5) .
- ان علم الدلالة علم به تحدد الشروط التي تجعل الرمز متضمناً للمعنى (6).
- اما التعريف الاجرائي للدلالة فقد تبني الباحث التعريف الاخير لما يراه مناسباً لهدف البحث .

¹. اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 ، ص220 .

². ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب،ت ، ص1006 .

³. رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، ب،ت ، ص49 .

⁴. بالمر ، اف ار : علم الدلالة ، ت : مجيد الماشطة ، وزارة التعليم العالي ، الجامعة المستنصرية ، بغداد ، 1985 ، ص3 .

⁵. عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982 ، ص2 .

⁶. عياشي ، منذر : اللسانيات والدلالة ، مركز الانماء الحضاري ، سورية-حلب ، 1996 ، ص25 .

الرمز :

لغويًا :

- (آيتك إن لا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا). (1) لقد عنى الله سبحانه وتعالى بقوله هذا ان مفهوم الرمز هو الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم .
- " تصويت خفي باللسان كالهمس , يكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ما هو إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشففتين". (2)

اصطلاحياً :

- " الموضوع أو التعبير أو النشاط الاستجابي الذي يحل محل غيره ويصبح بديلاً ممثلاً له. "(3)
- " شيء يهتدي اليه بعد اتفاق, وتقبله جميع الأطراف بأعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة. "(4)
- "إشارة مصطنعة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي علينا ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه" (5)
- " إشارة مرئية إلى شيء غير ظاهر بوجه عام مثل فكرة أو صفة " (6)

¹. بن جعفر ، قدامة : نقد النثر ، تحقيق : طه حسين ، مطبعة مصر ، القاهرة ، 1979 ، ص61 ، وكذلك ينظر : سورة آل عمران آية (41) .

². ابن منظور : لسان العرب المحيط ، مصدر سابق ، ص1223 .

³. وهبة ، مراد واخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ، 1971 ، ص104 .

⁴. كولونجود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب،ت ، ص 248 .

⁵. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سمير علي ، ط2 ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1976 ، ص247 .

⁶. مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصور ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 ، ص54 .

- "صيغة مجردة من ابتداع الإنسان وهو ينيب عن الموجودات في حضورها وغيابها" (1)
- سوف يستند الباحث تعريفه الإجرائي من خلال تعريف الاعسم مع تغيير طفيف لجعله ملائماً أكثر مع أهداف البحث ليصبح كالاتي (صيغة تشكيلية مجردة من ابتداع الإنسان وهو ينيب عن الموجودات في حضورها وغيابها)

التعريف الإجرائي للدلالات الرمزية للأعمال الفخارية :

هي مجمل المعاني والأفكار التي يمكن قراءتها في نتاجات الفخار العراقي القديم وما تتضمنها من وحدات تصويرية ضمنية يمكن تأويلها وفق المعطيات الفكرية والعقائدية السائدة في ذلك العصر .

¹. الاعسم , عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , بغداد ، 1997, ص36 .

الدراسات السابقة :

بعد الجهد الذي بذله الباحث والإطلاع على مجموعة الرسائل والاطاريح المنشورة وغير المنشورة ، ومتابعة صفحات شبكة الانترنت ، لم يجد الباحث دراسة سابقة تقترب من البحث الحالي في حدود مشكلته وهدفه ونتائجه .

المبحث الاول :

الرمز في الفكر الانساني :

نظر الانسان منذ نشأته الاولى الى الاشياء التي تحيط به والتي اثر وتأثر بها كرموز ذات اهمية تعبيرية , فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية (الهندسية أو النباتية) وحتى الأشياء التي يقوم بصناعتها , كلها قد تمثل رموزاً له . لذلك فأن الكثير من الفلاسفة والمفكرين أهتموا بدراسة الرمز , فظهرت العديد من المفاهيم والآراء المختلفة والتي تناولت الرمز بالدراسة والتحليل , حيث فسر الفلاسفة الرمز كل حسب رؤيته الخاصة .

لهذا فان الرمز قابل للتأويل وتختلف تفسيراته ومعانيه وتتنوع بشكل كبير , كما يمكن ان يعد الرمز بداية الفن لان الفنان القديم لا يعد ما يقوم به من رسوم ومنحوتات على إنها فن , بل كان يعدها مجرد تعبير عما يحس به أو يشعر به , أو هي وسيلة اتصال بينه وبين جماعته , وبينه وبين القوى الغيبية التي كانت مسيطرة عليه وعلى حياته , والذي كان همه الأول هو أرضاءها وتجنب غضبها , فاستخدام الرمز كان للتواصل مع ما حوله من مجتمع وبيئة.

كما أن استخدام الرمز في الفن يرجع إلى العصر الحجري القديم , لهذا يعد إنسان هذا العصر المصدر الأول للممارسات الرمزية حيث قام باستخدام الرمز في أولى محاولاته لمخاطبة الطبيعة , فقد كان يمارس عملية الصيد وطريقة الاختفاء من الفريسة أو الاختفاء من الأعداء بتقليد حركات وأصوات تلك الحيوانات أو ارتداء أوراق الأشجار والجلود , إذ يتخذ الرمز في الممارسات الحيز الأكبر , فهو بهذه العمليات يقوم باتخاذ رمز للحيوان أو الشجرة وما إلى ذلك .⁽¹⁾ أي أن العملية الحياتية للإنسان , تكون سلسلة من العلاقات التي هي (الإنسان) الصياد وتقليد الإنسان للحيوان رمز للحيوان و(الحيوان) الفريسة , وهذه المحاولات هي من

¹. يونغ , كارل غوستاف : الإنسان ورموزه , ت : سمير علي , دار الشؤون الثقافية العامة , منشورات وزارة الثقافة والأعلام , بغداد , 1984 , ص23- 25 .

مظاهر الرمز الأولى لدى الإنسان القديم ، كما يمكن توضيح هذه الممارسة في الإنسان (الرمز) والشجرة (الرمز) وتقليد الإنسان للشجرة (الرموز إليه) .(1)

لذلك فإن الإنسان القديم عندما رمز لمظاهر الطبيعة برموز مختلفة ، لم يكن باستطاعته ان يتصور إنها ترمز إلى الآلهة أو القوى الخفية ، وإنها في الوقت نفسه منفصلة عنها ، بقدر ما يعجز عن اعتبار أي علاقة أكيدة في ذهنه ، كالتشبه بين شيئين - بأنها تربط بين الشئيين المتشابهين ولكنها منفصلة عنها ، ولذا يلتئم الرمز والرموز إليه معاً ، كما يلتئم الشئان المتشابهان اذ يغدو الواحد بديل الآخر ، وعلى سبيل المثال بوسعنا أن نفسر تلك الاستعارة الذهنية المسماة (الجزء بدل الكل) أي انه يمكن للاسم أو خصلة الشعر أو الظل أن يعد بديلاً للإنسان .(2)

لذا كثيراً ما يلجأ الإنسان إلى الرمز بغير كلمات اللغة ، فيستخدم الألوان في بعض الاحيان للدلالة على ما يريد ، فاللون الأبيض مثلاً قد يرمز إلى النقاء والصفاء والطهر ، فأصبح الرموز إليه حالة باطنية كان لابد من تحويله إلى صور مادية .(3)

لهذا نجد أن الإنسان القديم رمز لكل مظهر من مظاهر الطبيعة برمز خاص وأضفى عليها تلك القدسية والكمال والقوة والنقاوة .(4) بمعنى اخر يحيى الإنسان في وسط عام من الرموز ويعمل بالرموز وكيان نفسه قائم على الرموز سواء كان ذلك عن وعي أم من غير وعي .(5)

ومما تقدم يمكن اعتبار الرمز كياناً متكاملأ له القدرة على الإقناع والتأثير فهو يحضر الحالات والمواقف التي ينبغي إيصالها بصيغ جديدة الطرح ، فضلاً عن انه

¹ . مقداد ، قاسم : هندسة في السرد الأسطوري العلمي ، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق_ لبنان ، 1984 ، ص54 .

² . هـ ، فرانكفورت وآخرون : ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - لبنان ، 1980 ، ص24 .

³ . محمود ، زكي نجيب : فلسفة و فن ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1963 ، ص46 .

⁴ . التكريتي ، سلمان : أساطير بابلية ، م : زكي الجابر ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1982 ، ص23 .

⁵ . يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1969 ، ص25 .

شيء غير معلن عنه مباشرةً ، للتعبير عن فكرة تقف خلفه وتعبر عن شيء غير محدد لتمثل مفهوماً من المفاهيم المجردة " أي ان الرمز يرمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث ."(1)

أولاً : الرمز في الفكر الفلسفي :

لقد تطور الفكر الإنساني بظهور الفلسفة وتجلّى ذلك من خلال النتاجات الفكرية للفلاسفة اليونانيين ، إذ ظهرت دراسات دقيقة لتحديد المفاهيم ومن ضمنها مفهوم

¹ . مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب،ت ، ص33 .

الرمز ، فمن المرجعيات التاريخية التي تحمل في ثناياها مفاهيم رمزية هي مثالية (افلاطون)* اذ يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم مادي محسوس ، فالأول هو الذي يتضمن الحقائق المطلقة والمفاهيم الخالصة النقية ، أما العالم المادي المحسوس الذي نراه بكل ما فيه من موجودات : كالأرض ، والسماء ، والشجر ، والدواب ، وغيرها فهو لا يمثل الحقيقة ، بل هو صورة عن الحقيقة ، وهي صورة مشوهة عن العالم الأعلى ، عالم المثل الافلاطوني . لهذا فان لكل مظهر مادي من مظاهره رمزاً أو كناية عن حقيقة أخرى هي الحقيقة المثالية .(1)

كما يرى (افلاطون) إن لكل شيء في العالم الحسي نظيره في العالم العقلي سابق له في الوجود وهي الفكرة أو المثل أو المعنى الكلي الذي صورت الجزئيات على مثاله وهذه المثل أو الصور الروحية التي تقابل المحسوسات إن هي إلا حقائق الأشياء . أي إن الفكرة فيما يراه (افلاطون) شيء غير مادي ، حيث يوجد بين المواد والأفكار عالم الأشياء المحسوسة ، والأشياء المحسوسة هذه هي خليط بين الموجود وغير الموجود وبين الأفكار والمادة .(2) لهذا ينكر افلاطون حقائق الأشياء المحسوسة ولا يرى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي .(3) أي أن جوهر الرمزية بهذا المفهوم يتعالى عن كل ما هو محسوس ومحدود

* افلاطون (427 - 347 ق.م) فيلسوف يوناني تتلمذ على يد سقراط ، حيث أسس أكاديمية في اثنا درس فيها علم الرياضة والفلسفة حتى آخر حياته ، أما مؤلفاته فهي عبارة عن محاورات تقسم في مجموعات ثلاث حسب زمان تأليفها ، أولها المجموعة المعرفية وهي : (الدفاع ، وهيباس الكبرى ، وهيباس الصغرى ، وخرميدس ، ولاخس ، وغيرها) ، أما المجموعة الثانية فتتألف من (فيدروس ، وجورجياس ، ومينون ، وثيثاتوس ، وغيرها) ، أما المجموعة الثالثة فتتألف من (المأدبة ، وفيدون ، وفيلابوس ، والجمهورية ، وغيرها) ومن هذه المحاورات يمكن أن تقسم فلسفة افلاطون إلى ثلاثة أقسام هي : (الجدل والطبيعة والأخلاق) . للمزيد ينظر (مجموعة من المؤلفين : الموسوعة العربية الميسرة ، ج2 ، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1987 ، ص181) .

¹ . قصاب ، وليد : المذاهب الأدبية الغربية ؛ رؤية فكرية وفنية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، 2005 ، ص96 .

² . اوفسيانيكوف ، م : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط2 ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت ، 1979 ، ص20-22 .

³ . مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، مصدر سابق ، ص108 .

ويتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي ، وفي الاعتقاد بان هذا العالم لا يمكن أن يتوصل إليه إلا عن طريق الفن وحده .(1)

ومن هنا كان (افلاطون) يستثمر فعالية الرمز في تشكل أواصر العالم المثالي ذي الطبيعة الجمالية الخالصة ، انطلاقاً من سبر غور المحتوى الذهني (التجريدي) لصور الواقع ، بمزيد من الرؤى الرمزية الفاعلة .

أما (أرسطو)* فقد تناول الرمز على أساس اللغة ، فاللغة بجميع ميادينها هي رموز لأفكار وهي رموز مجردة ، فالكلام هو العمليات العقلية المتتابعة والكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس ، وهي رموز لحالات نفسية ومادة للفكر ، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تثيرها اللغة ليست فردية محضة ، لان دلالتها على الأشياء ومعانيها ليست طبيعية بل هي وضعية اصطلاح عليها : فمعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية ، وبهذا وحده نستطيع أن نفكر بالكلمات ونبني حججنا عليها بوصفها رموزاً للأشياء .(2)

كما قسم أرسطو الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية هي :

1. الرمز النظري أو المنطقي : وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة .

2. الرمز العملي : وهو الذي يعني الفعل .

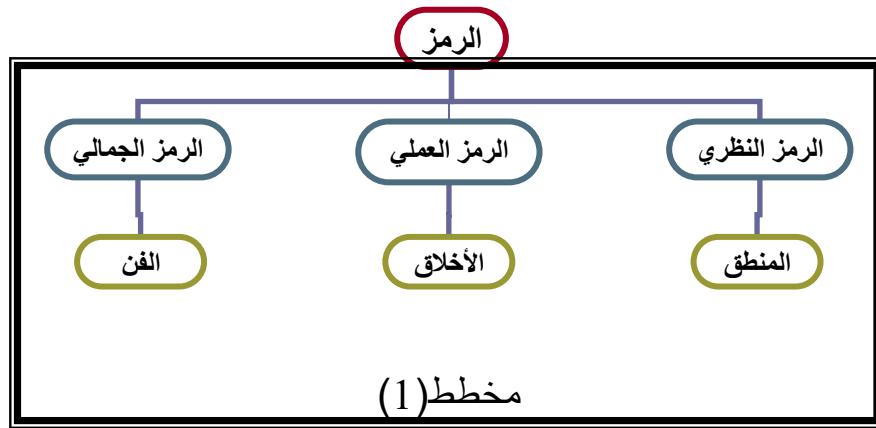
¹. حمودي ، تسعديت ايت : اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان - بيروت ، 1986 ، ص26 .

* أرسطو طاليس (384 - 322ق.م) فيلسوف يوناني تتلمذ على يد افلاطون ، ألف "الاورغانون" في المنطق حيث قسمه إلى ثلاث أقسام : كتاب المقولات ومبحثه التصورات ، وكتاب العبارة ومبحثه الأقوال المؤلفة من التصورات ، وكتاب التحليلات ومبحثه الاستدلال . أما المصنفات العلمية فتتكون من عدة كتب منها كتاب الخطابة ، وكتاب الشعر ، وكتاب الألف الصغرى ، وغيرها من المؤلفات الأخرى . للمزيد ينظر (مجموعة من المؤلفين : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص117) .

². هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب،ت ، ص39 .

3. الرمز الشعري أو الجمالي : وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس وموقفًا عاطفيًا أو وجدانيًا⁽¹⁾.

والذي يفهم من تقسيم (أرسطو) للرمز ، انه رد مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفن ، فالمنطق لا يعدو أن يكون تصنيفاً رمزياً للمعرفة الصورية الخاصة ، والرمز الأخلاقي العملي يعني بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك ، أما الرمز الاستطقي (الجمالي) فيرد إلى انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية وهو الذي ينكشف في مجالات الإبداع الفني⁽²⁾. ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (1) :



أما في الفلسفة الحديثة فيرى (هيغل)* إن الرمز هو بداية الفن وظهور الرمز مرتبط كل الارتباط ببداية ظهور الفن ، والفن عنده علاقة تقوم بين الفكرة والصورة المحسوسة وانه يسمى رمزياً⁽³⁾ في مرحلته الأولى .

¹. شعيب ، احمد ديب : في نقد الفكر الاسطوري والرمزي ؛ اساطير ورموز وفولكلور في الفكر الانساني ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، كلية الاداب الجامعة اللبنانية ، طرابلس_لبنان ، 2006 ، ص40 .

². نصر ، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1978 ، ص19 .

* جيورغ ويلهلم فريدريك هيغل (1770 - 1831م) فيلسوف ألماني ، درس في مدينة اشنتجرت مسقط رأسه وانتقل منها ، بعد إن أتم دراسته ، إلى جامعة توبنغن البروتستانتية سنة 1788 ، تصادق فيها مع هولدرلين وشلينغ اللذين شاركهما الحماس الرومنطقي . ومن مؤلفاته (اختلاف مذهبي فشته وشلينغ الفيلسوفين 1801م) و (الإيمان والمعرفة 1802م) و (موسوعة العلوم الفلسفية 1817م) و (الفن الرمزي ، الرومانسي ، الكلاسيكي) و (فكرة الجمال) وغيرها من المؤلفات الأخرى . للمزيد ينظر (بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج2 ، منشورات ذوي القربى ، سليمانزادة للطباعة ، إيران_قم ، 2006 ، ص570) .

³. هويسمان ، دينس : علم الجمال الاستطقي ، ت : أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ب.ت ، ص46 .

وما الرمز إلا دلالة قبل كل شيء ، إذ أن الصورة أو التعبير لا تمثل ذاتها فهي تحاول أن توقظ فينا مضموناً معيناً قد يكون مختلفاً أو قريباً عنها ، وعلى الرمز إن يتجاوز ذاته أو وجوده الحسي المباشر والمستقل ويستحضر فينا صفة مشتركة عامة ، فالأسد على سبيل المثال رمز يستحضر فينا الشجاعة ، والثعلب رمز يستحضر فينا المكر ، كما إن الرمز غير ملزم بان يكون مطابقاً لمعناه ، فالأسد على سبيل المثال ليس قوياً فقط ، والثعلب ليس مأكراً فقط ، حيث لا يخلوان من صفاتهما الأخرى والمستقلة عن غايتهما في حضورهما الرمزي المحدد في عمل معين .⁽¹⁾ لهذا فقد عرف (هيغل) الرمز بأنه " إبداع فني يرمي في آن معاً إلى عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام وليس مدلول الموضوع الممثل وحده وان كان يرتبط به ، بحيث أن تلك الوجوه والأشكال تنصب كاحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع ومدلوله الدقيق والخصوصي " ⁽²⁾

كما أن (هيغل) يسعى في رؤيته لطبيعة الفنون إلى تحقيق المضمون الروحي الباطني لشكل العمل الفني ، بمعنى الوصول إلى المدلول الحقيقي للدال ، ويؤدي تحقيق المضمون الباطني إلى تحقيق الإبداع الفني ، حاملاً رموزاً لها دلالاتها التعبيرية العميقة .

لهذا فقد قسم (هيغل) المرحلة الرمزية إلى ثلاثة أقسام هي :

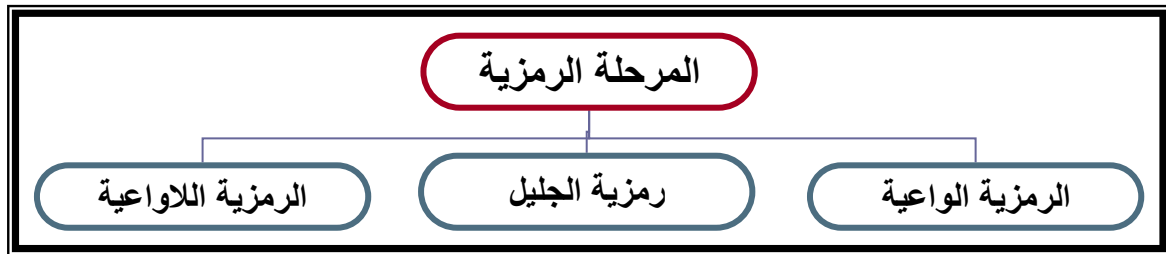
1. الرمزية اللاواعية : تكون خارج ذات الفنان فالشكل يكون تعبيراً مطابقاً لمضمون معين ، ويتجسد هذا في الفن المصري القديم .

¹. هيغل : الفن الرمزي ، الرومانسي ، الكلاسيكي ، ط2 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، 1986 ، ص11_12.

². المصدر نفسه ، ص32 .

2. رمزية الجليل : يكون الارتباط بالحقائق والقوى العليا المتصلة بالخالق ، والذي هو جوهرى ومجرد من كل شيء ولا وجود حسي له ، ولقد " وجد أول تصوير ايجابي للجليل تعبيره في (الفن الحلولي)* " (1)

3. الرمزية الواعية : وهي لا تعني المضمون فحسب بل تصر على نحو صريح على وجود تمايز بين الرمز وتمثيله الخارجي ، فالعلاقة بين الشكل والمضمون غير مسوغة ويكمن مصدرها في ذاتية الفنان ، ويبرز العمل الفني الانفصال والتقارب معاً بين المدلولات وأشكالها . (2) ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الاتي (2) :



مخطط(2)

ويرى (هيجل) إن عقلنا الواعي مجال محدود ، وذلك لان خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور ، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان ، والى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع الفني . لهذا فان الرمز جاء ليعبر عن عالم مثالي ، وعن الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة .(3)

* الفن الحلولي مذهب القائلين بوحدة الله والطبيعة وبيان الكون المادي والإنسان ما هما إلا مظهران للذات الالهيه . للمزيد ينظر (هيجل : الفن الرمزي ، الرومانسي ، الكلاسيكي ، مصدر سابق ، ص95) .

¹ . المصدر نفسه ، ص95 .

² . نفسه ، ص116 .

³ . حمودي ، تسعديت ايت : اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، مصدر سابق ، ص22 .

أما (كاسيرر)* فقد عد ، " الفن لغة رمزية " ، وقد هيمن هذا التعريف على جميع الدراسات الفنية في القرن العشرين ، فظهر إلى الوجود تاريخ جديد للثقافة يستند إلى الفكرة القائلة " الفن تعبير رمزي . " (1)

ويؤكد (كاسيرر) على أن التعرف البشري هو في جوهره تعرف رمزي ، لأن كل شيء عنده يعد رمزاً ، حتى اللغة في نظره تمثل شكلاً رمزياً ، فهي ليست مجرد أداة نستخدمها لتعطي الأسماء للواقع القائم ، بل هي أكثر من ذلك فالإنسان يستخدم اللغة المنطوقة بعكس الحيوان الذي يستعمل لغة الصرخات فقط ، لهذا فهي تستعيض عن الواقع بالمفاهيم ، أي إنها تلجأ إلى الرمز واللجوء بحد ذاته يميز الإنسان عن الحيوان حتى إننا نستطيع أن نقول أن الإنسان (حيوان رامز) أي يستطيع فهم الرموز وحلها . (2)

كما يتميز الرمز عند (كاسيرر) بأنه يخلق علاقات بين الإشارات الحسية من ناحية ، والمعاني من ناحية أخرى . لهذا فإن طبيعة عمل الرمز تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها به . (3)

لهذا يعرف (كاسيرر) الواقع الرمزي بأنه الواقع الحقيقي بكل معاني الكلمة وانه الواقع المغلف بشتى الأشكال الرمزية ، ومن هذا نلاحظ أن الرمز هو الذي يخلق ويشكل الواقع ، فالرموز العلمية تخلق وتشكل واقعاً من الموضوعية ألا وهو العالم العلمي ، والرموز الأسطورية تخلق وتشكل واقعاً آخر موضوعياً ألا وهو عالم

* ارنست كاسيرر (1874، 1945م) فيلسوف ألماني ، ابن عائلة يهودية متمرسة في مجال التجارة . درس الحقوق في جامعة برلين ثم في جامعتي لايبزغ وهايدلبرغ . تابع في ماربورغ عام 1896م محاضرات هرمان كوهان حول النقدية المحدثّة ونال شهادة الدكتوراه بالفلسفة سنة 1899م . ومن مؤلفاته : (النقد الديكارتي للمواضع في العلوم والطبيعة سنة 1899م ، مسألة المعرفة في الفلسفة وعلوم العصر الحديث 1906 - 1920م ، فلسفة الصور الرمزية 1923 - 1932م ، أسطورة الدولة 1946م ، مقالة في الإنسان) للمزيد ينظر (ألفا ، روني ابلي : موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب ، م : جورج نخل ، ج2 ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، 1992 ، ص 230_231) .

¹ . كوبر ، جورج : نشأة الفنون الإنسانية ؛ دراسة في تاريخ الأشياء ، ت : عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، 1965 ، ص9 .

² . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، م1 ، معهد الإنماء العربي ، 1986 ، ص626 .

³ . المصدر نفسه ، ص625 .

الأساطير ، والرموز اللغوية تخلق وتشكل واقعاً آخراً موضوعياً ألا وهو الواقع اللغوي ، والرموز الفنية تخلق وتشكل واقعاً آخراً موضوعياً ألا وهو عالم الأشكال الخاصة (1).

ومما تقدم يمكن القول بصفة عامة أن هناك طريقة معينة يجري على أساسها التمثيل الرمزي . وهذه الطريقة تقابل واحداً من النظم الثلاثة الرمزية التي تخلق وتشكل ثلاثة نماذج من الواقع الموضوعي وتقابلها على التوالي ثلاث وظائف رمزية هي :

1. وظيفة التعبير : حيث أن العالم الذي تخلقه هذه الوظيفة هو عالم الاسطورة البدائي . وهنا تخطط الإشارات بمدلولها وتمتزج الرموز بما ترمز إليه .
2. وظيفة الحدس : حيث أن هذه الوظيفة تتم عن طريق استعمال اللغة العادية التي تخلق أشكال عالم الإدراك العادي .
3. الوظيفة التصويرية : حيث أن هذه الوظيفة تخلق وتشكل عالم العلوم , وهو عالم اقرب أن يكون نسقاً من العلاقات وليس أن يكون نسقاً من الجواهر وصفاتها . فالجزء لا يرد إلى الكل , بل انه يرد إلى مبدأ تنظيمي بحيث تنظم الجزئيات بحسب نظام معين أو سلسلة محددة (2).

لهذا اعتبر (كاسيرر) الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة ، والأسطورة ، والفن ، والدين ، والعلم . وان عالم الإنسان يحدد بطريقة جوهرية من خلال الأشكال الرمزية التي يقوم هذا الإنسان بعملية تمثيلها لنفسه (3).

أما الحقيقة عنده فلا يتم إدراكها من جهة الوجود المطلق وحده ، ولا من جهة الشعور وحده ، وإنما يتم إدراكها باتحادهما ، وان من خلال الشكل الرمزي الذي يركبه نشاط روح الخالق وفي الإبداع المستقل نحو الواقع ومن ثم نحوز الحقيقة (4).

¹ . الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر_ الإسكندرية ، 2002 ، ص 205_206 .

² . زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 625-626 .

³ . عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة (267) ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 ، ص 119 .

⁴ . نصر ، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص 18-19 .

لقد فرق (كاسيرر) بين الإشارة والرمز فيرى إن الإشارة جزء من عالم الوجود المادي ، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني ، كما إن الإشارة مرتبطة بالشئ الذي تشير إليه على نحو ثابت ، أي أن لكل إشارة واحدة ملموسة تشير إلى شئ واحد معين ، أما الرمز فيكون عاماً أي يوحي بأكثر من شئ واحد ، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع .(1)

أما (هربرت ريد)* فقد عرف الرمز على انه " إشارة مصطنعة معناها متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي لنا أن نعرفه إلا إذا عرفنا انه قد اتفق عليه " (2) . لهذا فرق (ريد) بين العلامة والرمز، حيث أن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه ، أما الرمز فانه يجعلنا نتصور موضوعه ، لذا فان الفن لديه لغة قائمة على الرموز وبهذا المعنى يمكننا أن نقول : إن لغة الفن لغة نوعية خاصة ، تقوم على الرموز ومن شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائل غير لغوية ، أي أن للأعمال الفنية وظيفة خاصة في مضمارها الاجتماعي ، لان في وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي .(3).

ولم يكتفِ (ريد) في توضيح الرمز وعلاقته بالفن وفرقه عن العلامة ، فقد بين إن هناك رموز مختلفة ، اذ ميز بين نوعين من الرموز هما :

1 . حمدان ، أميه : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 ، ص25-26.

* هربرت ريد (1893-1968م) مفكر انجليزي معاصر ولد بمقاطعة يوركشاير من أسرة رفيعة ، وقد أتم (ريد) تعليمه بمسقط رأسه ثم التحق بجامعة ليدز . شغل (ريد) عدة مناصب ف قضى نحو عشر سنوات اميناً لمتحف فكتوريا والبرت بلندن ، استطاع خلالها أن يتخصص في فن الخزف والزجاج الملون . وفي عام 1931م عين (ريد) أستاذاً للفنون الجميلة بجامعة ادنبره . وليس (ريد) مجرد فيلسوف أو عالم جمال ، بل هو شاعر ، وروائي ، وأديب ، وناقد فني . من مؤلفاته : (فلسفة الفن الحديث 1925م ، معنى الفن 1931م ، فن العمارة ، أشكال الأشياء المجهولة 1960م ، وغيرها) للمزيد ينظر (إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب،ت ، ص330_331) .

2 . ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة ، بغداد ، 1986 ، ص247 .

3 . إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص338 .

1. الرموز المجردة : تستخدم أشكالاً ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة أو من مظاهر الطبيعة ولكنها ترتبط بموضوعات مطلقة بكيفية كاملة تماماً".

2. الرموز المحددة : " تستخدم صوراً" محددة مشيدة أثناء خيالات لا عقلية مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابط بينهما "(1).

كما حاول (ريد) أن يفرق بين الصورة والرمز معتبراً الصورة مفيدة في تصوير وعرض الحقائق ، في حين أن الرمز يتولى مهمة تفسير هذه الحقائق. أما الفنان في نظر (ريد) فهو الذي لا يبحث عن رمز واضح ، وإنما يبحث عن مظاهر الرمز الخارجية التي تكون أكثر أمانة للحقيقة نفسها في إعادة الخلق المخلصة لتلك الحقيقة . لهذا " فان الرمزية ما هي إلا فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة ، مثال على ذلك (الحمامة) فهي رمز للسلام "(2).

أما (سوزان لانجر)* فقد عملت على توسيع شروحاتها للملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية ، سواء أكانت في مجال الفن ام العلم ام الدين ، وترى (لانجر) إن الإنسان لا يتعامل مع الأشياء مباشرة ، بل مع شبكة من الرموز ، وان لغته بصورها المتنوعة لا توظف للاتصال والتواصل فحسب ، بل هي أكثر من ذلك إذ أنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يمكنه فهمها .(3)

أما نظريتها فبنيتها على أساس الفن رمز والصورة الرمزية هي عمل فني ، وذلك من خلال اعتبارها أن الرمز " إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون

¹. ريد ، هربرت : معنى الفن ، مصدر سابق ، ص252 .

². المصدر نفسه ، ص241 .

* سوزان لانجر : فيلسوفة أمريكية معاصرة ، ولدت في نيويورك عام 1895م من ابوين المانيي الأصل . وهي إحدى رواد الاتجاه الرمزي ، والتي تفسر الفن تفسيراً رمزياً . تنوعت نتاجاتها الفلسفية بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن . ومن مؤلفاتها : تطبيق الفلسفة 1930م ، مقدمة في المنطق الرمزي 1953م ، مسائل في فلسفة الفن 1957م . للمزيد ينظر (حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص5) .

³. مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بغداد ، ب،ت ، ص205 .

معبرة عن الوجدان البشري ."(1) أي أن إدراك الرمز الفني عندها كان يتطلب نوعاً من الحدس ، غير أن الحدس منهج أو نوع من المعرفة لا ينفصل عن قوى الحس والعقل ، وانه إدراك مباشر لا يتعارض مع التفكير الاستدلالي ، بل إن التفكير الاستدلالي يستدعي وجوده عند إدراك الحقائق الشكلية والعلاقات والمعاني المجردة . فضلاً عن ذلك فهي - (لانجر) - تتفق مع (كاسيرر) في أن الحدس الفني لا يستغنى عن العقل ، وان هذا الحدس هو عرض لحالة الفنان العقلية . فدخولها العقل في الحدس الفني ليس كقوة استدلالية توجه الفنان نحو المكان أو الواقع ، بل كقوة متعاطفة مع المخيلة والوجدان بما لا يمنع الفنان من التعبير التلقائي عن نفسه .(2) وهذا ما دفعها بالضرورة الى القول بان الفن ليس بحثاً عقلياً ، إلا انه ضروري للحياة العقلية .(3)

أما الحدس نفسه ، فيمكن الفنان من إيجاد الأشكال الملائمة والقادرة على احتواء مضمونه الوجداني ، كما تؤكد (لانجر) على انه من الممكن معرفة هذه الوجدانيات وعملها عن طريق الحدس ، وذلك لان معرفة الصورة أو المعنى إنما يدرك بواسطة الحدس لان الحدس هو الفعل العقلي الأساسي الذي تعتمد عليه كل أنواع المعرفة . وبما أن الرمز هو احد أنواع المعرفة لهذا تحدده (لانجر) على " انه تماثل منطقي ، وبمعنى آخر هو كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء ويترتب على هذه بالضرورة أن تكون كل الأشياء الخاصة بالأفعال التعبيرية مثل الكلام أو الايماء هي تحولات رمزية ."

كما تشتغل (لانجر) على الشكل لان الرمز يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة العناصر التي يمكن من خلالها إدراكه ، والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية ، ولكي توضع في استخدامات جديدة يجب ان

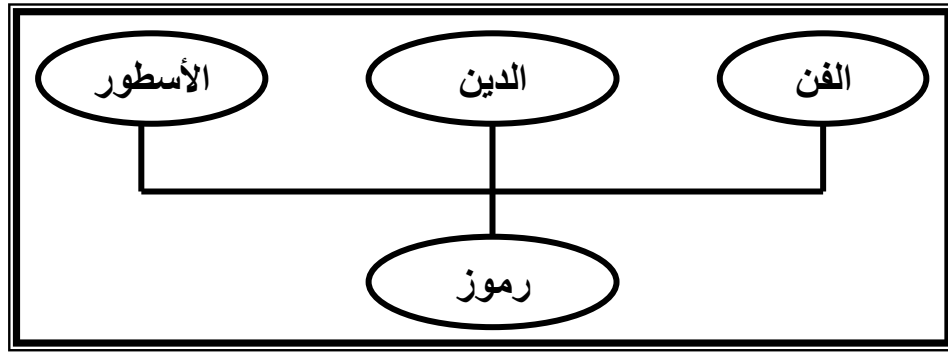
¹ . حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص10 .

² . ماجد ، علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث ، اطروحة دكتوراة غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص63 .

³ . إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص312 .

تعمل كرموز معبرة ، فالرمز قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوحدات وذلك بإسقاطه في العمل الفني . (1)

كما إن الفنان كان يمثل الجوهر والمضمون بأشكال رمزية ويعقد بينها صلة أي بين الجوهر والشكل الخارجي للرمز ، وكأن الأشكال الرمزية لديه (كالوعاء) يصب فيه الجوهر أو المضمون أو الفكرة ليتجسد أمامه بشكل مرئي هو رمز لها. لهذا فان العمل الفني ككل لا يمكن تجزئته وهو رمز متكامل يعبر عن حياته الخاصة ولا يشير إلى شيء خارجه ، لهذا يعد الرمز الأداة الأساسية في كل الأعمال الإبداعية التي تخص البشر وان الفن والدين والأسطورة ما هي إلا رموز يعبر من خلالها الإنسان عما لا يستطيع التعبير عنه بواسطة اللغة . ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (3) :



مخطط (3)

لهذا فان الإنسان عندما يبدع الرموز يحاول أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية ، التي اسمتها (سوزان لانجر) بالوجدان البشري وعرفتها بأنها " ما يمكن أن نشعر به... أبتداءً من الإحساس الطبيعي ، الألم ، الراحة، الابتهاج ، إلى غير ذلك من عواطف معقدة وتوترات عقلية"(2).

كما ميزت (لانجر) بين الرمز الفني والفن كرمز ، فمن الممكن أن يستخدم الرمز في الفن دون أن يكون فناً رمزياً " فهناك الكثير من الرموز التي نستخدمها في الفن ، غير أن الفن رمز مفرد ، لا يمكن تجزئته، كما انه يدرك مباشرةً وككل.

1. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص12_19 .

2. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص 37 .

"(1) فالعمل الفني لا يجزأ لأنه وحده واحدة مترابط بعدد من العلاقات البنائية والفكرية ولا يمكن فهم مضمونه إلا كوحدة واحدة ضمن نسق واحد . لهذا فان عملية تحليلنا للرموز تتم ضمن إطار عمل واحد, لا كرموز منفصلة عن بعضها البعض, فالعمل الفني ما هو إلا مجموعة من العناصر إن تجزأت اختلفت مفاهيمه وتفسيراته ودلالاته.

ومن الأساسيات التي لم تغفلها (لانجر) في صياغتها لنظريتها هي التفريق بين الإشارة والرمز ، فالإشارة تفهم متى استخدمت للإشارة إلى الموضوع أو الموقف الذي تدل عليه . أما الرمز فانه يفهم متى جعلنا نتصور الفكرة التي يقدمها . فالإشارة شيء نعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة الفعل بينما الرمز أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري (2). وعندما ينجح الموجد البشري في إيصال فكرته إلى غيره عن طريق الرموز فانه بذلك يكون قد نجح في التعبير عن هذه الفكرة (3).

كما تفرق (لانجر) بين نوعين من الرمز :

1. الرموز الاستدلالية : التي تكون في اللغة - بوصفها رمزية ليس في مقدورها أن تعبر عن الوجدان أو الحياة الباطنية .
2. الرموز التمثيلية : التي تكون في الفن - فان هذا الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة ، وعلى هذا الأساس تعد الفنون رموزاً تمثيلية لا استدلالية (4).

¹ المصدر نفسه ، ص 11_12.

² غزوان ، معتز عناد : الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 ، ص 10 .

³ زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 628 .

⁴ حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص 11 .

ثانياً : الرمز سايكولوجياً

إن سايكولوجية أبداع الرمز تتمثل بأن يكون للفنان حالة من الاستعداد النفسي والعاطفي , هذا الاستعداد يولد لديه فكرة ما, تستوجب التعبير عنها برمز ذي شكل مادي مرئي وملمس , فيستدعي الفنان عند ذلك خزينه من الصور والأشكال العالقة في ذاكرته , فيقوم بعملية الربط بين إحدى تلك الصور والرمز حدسياً , عندها يأتي دور المادة في تجسيد الرمز ومن خلال وعي الفنان وخبراته المتراكمة يخضع الرمز الأصلي إلى الكثير من التعديلات , ليصبح أكثر رمزيةً وملائمةً لتلك الفكرة .⁽¹⁾ كما أن الفنان ذو مزاجية عالية وروح شفافة , هذه الحالة تولد لديه الكثير من الهواجس والمشاعر والأفكار التي يحاول التعبير عنها عبر فنه بشكل

(1) هربرت ريد : حاضر الفن , ت: سمير علي , دار الحرية للطباعة , بغداد , 1983 , ص26.

رمزي ، فهو يحاول إيجاد رمز مناسب وملئم لتلك الأفكار والهواجس ليربطه بها ، عبر علاقة قد تكون وهمية فقد يكون شكل الرمز ليس له علاقة بمضمون الفكرة لذلك يقوم الفنان باختزال الشكل الخارجي للأشياء وتجريدها وتبسيطها ليخلق رمزاً جديداً يختلف عن الأشياء ورموزها في صورتها الأولى . لقد احتل الرمز مجالاً واسعاً في الدراسات السيكلوجية إذ تباينت تلك الدراسات في الإجابة عن التساؤلات حول كيفية إبداع الفنان لتلك الرموز .

كما يمكننا تتبع منبع الرمز في الفكر السيكلوجي لدى (فرويد*) والذي يرى أن منبع الرموز هو اللاوعي ، إذ تكشف عنه الرغبات والانفعالات المكبوتة والتي تظهر في الأحلام ، فالحلم ذو طبيعة رمزية ، لان الأحلام تشير رمزياً إلى تلك التجارب الماضية التي لا يستطيع وعي الفرد قبولها ، أي إنها في الإطار الفرويدي بدائل عن التجارب الأصلية التي توجب كبثها لان الوعي عاجز عن مواجهتها .(1)

لهذا فان الإبداع عند (فرويد) ناجم في الأصل عن رغبات مكبوتة (جنسية المحتوى) تتخذ من الرموز واجهة لتتسرب من اللاشعور إلى الحياة الشعورية ، تفادياً لاصتدامات بتقاليد المجتمع ، وأنظمتها المرئية ، التي تسمح لها بالتعبير عن نفسها بشكل واضح .

اما الفنان فيخلق عالماً من الصور ، والتي يستدل فيها بهدفه الجنسي القريب أهدافاً أخرى تجيء ارفع وأكثر وضوحاً (لأنها غير جنسية) وحينها يلتجأ إلى

* سيمجوند فرويد (1856 - 1939م) طبيب نمساوي ومؤسس التحليل النفسي ، من أهم كتبه : (تفسير الأحلام) و (مدخل إلى التحليل النفسي) و (التحليل النفسي) و (الذات والغرائز) . وحاول فرويد تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطورها . ونزع في كتبه الأخيرة منذ عام 1925 نزعة ميتافيزيقية تشاؤمية ، وكان لنظريته أعمق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية ، وفي التربية والفن والأدب . للمزيد ينظر (مجموعة من المؤلفين : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص 1297) .

¹ . كامبل ، جوزيف : الأساطير والأحلام والدين ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، دمشق_سورية ، 2001 ، ص178 .

الرموز المثالية من التعبير عن هذا التسامي (1) وبمعنى آخر أن الفنان ، يسعى لإشباع الرغبات اللاشعورية ، المكبوتة من خلال إسقاط المكبوتات في العمل الفني ، فتتحول هذه الرغبات والمفردات الذاتية إلى جوانب إبداعية في يد الفنان ويتقبلها الآخرون على الرغم من ذاتيتها عندما يعرضها من خلال العمل الفني ، فجزء من المكبوتات يتحول ليصبح عملاً إبداعياً ، وهكذا يمكن أن "يعلى تفسير الأحلام بالرموز إلى مرتبة النشاط الفني الذي يتطلب موهبة خاصة" (2). أما (يونغ*) فيرى أن الإنسان يستخدم الكلمة المنطوقة أو المكتوبة للتعبير عن معنى ما يريد توصيله ونقله للآخرين ، كما إن لغته مليئة بالرموز التي قد تكون مجرد لفظ أو اسم أو حتى صورة أو شكلٍ مألوفٍ في حياتنا اليومية ، ولكنه يتضمن مع ذلك معانٍ أو دلالات إضافية إلى جانب معناه الواضح الصريح المقبول ، فالرمز يوحي إذن بشيء غامض أو غير معروف أو مستتر بالنسبة لنا . والكلمة أو الصورة تكون (رمزاً) حين توحى بشيء أكثر من معناه الواضح المباشر، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لاشعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء . لهذا يعد الرمز شيئاً له وجود حقيقي مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد . فالميزان مثلاً يرمز إلى العدالة ، والحمامة ترمز إلى السلام (3).

¹. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال افاقه وتطوره ، ط2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2001 ، ص138 .

². فرويد ، سيمجوند : تفسير الأحلام ، ط2 ، ت : مصطفى صفان ، دار المعارف ، القاهرة ، 1972 ، ص127 .

* كارل جوستاف يونغ (1875-1961م) فيلسوف وطبيب أمراض عقلية . أسس مدرسة علم النفس التحليلي بعد انفصاله عن فرويد 1913م . وضع اختبار تداعي المعاني للكشف عن العقد النفسية ، ونظرية للأنماط الشخصية . نشرت مذكراته 1963م . للمزيد انظر (مجموعة من المؤلفين : الموسوعة العربية الميسرة ، مصدر سابق ، ص1997) .

³. وايلر ، اوسكار : الرمز والسطورة والبناء الاجتماعي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد (16) ، العدد (3) ، وزارة الاعلام ، الكويت ، 1985 ، ص4 .

أما الفنان فقد عرفه على انه " شخص يشرق عليه كل شيء في ومضة ذي قدرة مميزة هي الحدس وعن طريق الحدس يتم الإسقاط* في رموز ، والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلاً . وبما أن الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية وكذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ليمس في الإنسانية وتراً مشتركاً ، وبالحس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي وهذا هو (الرمز) . (1)

كما وصف (يونغ) الرمز بأنه معقول ولا معقول ، بمعنى أن للرمز وجهاً يتطابق مع العقل ووجهاً آخر يتعذر على العقل بلوغه . وفي ضوء تحليل (يونغ) للرمز ، يمكن أن نفطن إلى أمرين : الأول : ما قد يزعم من أن الرمز لا شأن له بما هو عقلي تصوري . والثاني : إننا نميز بين رموز تقليدية معطاة سلفاً ورموز أخرى تتصف بالجدة والحيوية لا يقدر على إبداعها إلا الشوق العاطفي المتوقد لعقل بلغ الذروة في تطوره ، وعلى هذا الأساس ، ينبثق الرمز من أعلى منجزات العقل ، ويتضمن من جذوره أبعداً غوراً ، ومن ثم فهو ليس نتاجاً ذا جانب واحد لأعلى الوظائف العقلية ، وإنما ينبغي أن يكون له مصدر معادل في العواطف البدائية . (2) ويرى (يونغ) بان هناك أنواع عدة لرموز منها :

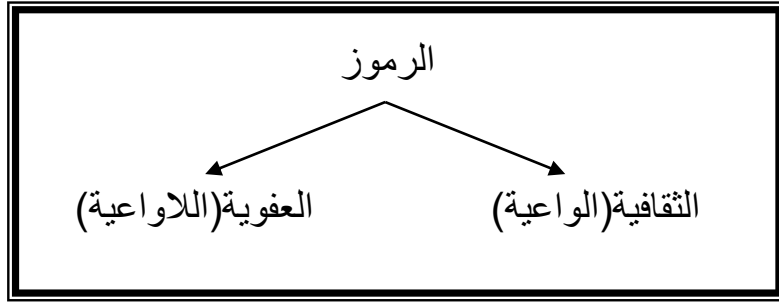
1. الرموز الثقافية "الواعية" : وهي تلك التي استخدمت للتعبير عن "حقائق سرمدية" والتي ما زالت مستخدمة في العديد من الأديان ، وقد مرت عبر الكثير من التحويلات ، بل وحتى عبر عملية طويلة من التطور الواعي تقريباً وهكذا أصبحت صوراً جمعية قبلها المجتمعات المتحضرة .

* الإسقاط : هي العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تخرج من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الآخرون . للمزيد ينظر (صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 ، ص 19_20) .

1. المصدر نفسه ، ص 20_21 .

2. نصر ، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية ، مصدر سابق ، ص 117 .

2. الرموز الطبيعية أو العفوية "اللاواعية" : وهي رموز ناتجة عن طريق الأحلام.⁽¹⁾ ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (4) :



مخطط (4)

أي يتم إنتاج الرموز عفوية وبدون وعي في الحلم ، فحين نريد أن نبحث عن قدرة الإنسان في إنتاج الرموز تبرهن الأحلام بكونها المادة الأساسية والأسهل منالاً لهذا الغرض .⁽²⁾

كما يرى (يونغ) بان الرمز خير وسيلة لإدراك ما لا يستطيع إدراكه فهو أفضل طريقة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي ، إذن هو بديل عن الشيء الذي لا يمكن تناوله في ذاته .⁽³⁾

لهذا فرق (يونغ) بين الإشارة والرمز فالإشارة " هي لا تفعل غير أن تدل على الأشياء الموصلة بها "⁽⁴⁾ وهي دائماً أقل من المفهوم الذي تمثله . أما الرمز " فيمثل أكثر من معناه الواضح المباشر إضافة إلى أن الرموز نواتج الطبيعة وعفوية "⁽⁵⁾

¹. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص118.

² . المصدر نفسه ، ص36.

³ . ناصف ، مصطفى : الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت _ لبنان ، 1983 ، ص153 .

⁴ . يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص17.

⁵ . صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، 2001 ، ص12 .

ثالثاً : الرمز سميولوجياً*

لقد صدرت أبحاث معاصرة حول مفهوم (السميولوجيا) من منبعين اثنين هما : (شارل.س.بيرس**) الذي هو الأصل في التيار السيميوطيقي ، و(فرديناند دي سوسير***) الذي هو الأصل في التيار السيميولوجي ، حيث ركز (سوسير) على الوظيفة الاجتماعية للإشارة ، في حين يركز (بيرس) على الوظيفة المنطقية ، ولكن المظهرين على صلة حميمة والكلمتان (سميولوجيا وسيميوطيقيا) تغطيان اليوم

* السميولوجيا (Semiology) والسيميوطيقا (Semitoties) كلاهما مصطلحان منقولان عن الإنكليزية وهما بدورهما منقولان عن الأصل اليوناني (Semeion) ويترجم المصطلحان إلى العربية أحياناً بعلم الإشارة وأخرى بعلم العلامة وفضل معظم الباحثين العرب ترجمتها بـ(السميولوجيا والسيميوطيقا) ويترجمها البعض بالسمياء والسيميائية والرموزية. للمزيد ينظر (نفادي ، السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر ، م31 ، ع1 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2002 ، ص 46) .

** تشارل.س. بيرس (Charles Sanders Peirce) (1839-1914) : فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البراجماتية ، ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأثراً من الأحداث والاستخدامات ، نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبيرس) وهو رائد السيميوطيقا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية . للمزيد ينظر (داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة ، دار أفريقيا ، الدار البيضاء ، 1987 ، ص17) .

*** فرديناند دي سوسير (Ferdinand Desaussure) (1857 - 1913) : فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع ، وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات) ، لم يؤلف كتاباً في حياته وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ووضعت تحت عنوان (درس الألسنية والبنوية الحديثة) . للمزيد ينظر (رافيندران ، س : البنوية والتفكيك ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 ، ص35-37) .

نظاماً واحداً ، فالأوروبيون يستعملون الاول ، في حين يستعمل الثاني الأمريكيون ، وهكذا قد وضعت نظرية عامة للعلامات بداية القرن العشرين .⁽¹⁾

لقد استمدت (السيمولوجيا) مفاهيمها الإجرائية من عالم اللسانيات ، لان العلاقة بين السيمولوجيا والعلم هي علاقة خدمة ، فبإمكانها أن تستدعي خدمة لبعض العلوم وتصبحها في طريقها وتقترح عليها نموذجاً إجرائياً يحدد انطلاقة منه كل علم نوعية ما ينصب عليه .⁽²⁾ والسيمياء تعني دراسة للشفرات ، أي (الأنظمة*) التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى ، وهي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية على الرغم من كونها عرضة للتغيرات ، والشفرات تتغير بوجود الأنظمة المختلفة ، إذ يشترك بها منتج ومتلقي⁽³⁾ ، وهذا يعني أن هنالك فهم مشترك بين المرسل والمتلقي ، بمعنى إن الشفرة الطبية يجب أن يشفرها طبيب ويحل شفرتها صيدلي ، أي ان الشفرات العلمية لا تحتل أكثر من تأويل ، فهي أحادية المعنى أساساً ، وتتجنب عن التغيرات الأسلوبية والإيحائية ، على العكس من الشفرات الفنية التي تحتل أكثر من تفسير واحد بحسب متلقيها ، فالمعادلة الكيميائية واحدة وتكتب بشفرة واحدة ولا يوجد فيها منحى أسلوبى ، بينما نجد أن الفنان يتعامل مع العمل الفني من خلال شفرات انطباعية وتجريدية وواقعية ونتيجة لتعدد الشفرات تتعدد الرموز والإشارات⁽⁴⁾ ، أي أن الفنان يخلق سيمولوجيا خاصة به عندما يقوم بإنتاج عمل فني ويؤسس تكويناته من خلال الاختيار والتنسيق للخطوط والألوان التي يضيف عليها الدلالة ، لهذا فان الفن التشكيلي بصورة عامة ليس سوى عمل معين يبت فيه الفنان بمحض

¹. الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار العربي للطباعة والنشر ، 2000 ، ص106 .

². بارت ، رولان : درس السيمولوجيا ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، ط2 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986 ، ص 24-25 .

* النظام : وضع الأشياء أو الأفكار على صورة مرتبة ، ولهذا شأنه في نظرية المعرفة وكسبها ، واستخدمه (ديكارت) استخداماً منهجياً . للمزيد ينظر (مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون ، المطابع الأميرية ، القاهرة ، 1979 ، ص201) .

³. شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، 1994 ، ص 13-15 .

⁴. غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ت : انطوان ابو زيد ، ط2 ، منشورات عديدان ، بيروت ، 1986 ، ص60 .

وجوده تعارضات يتحكم فيها تحكماً مطلقاً دون أن ينتظر إجابة ويحاول أن يلغي التناقضات فالشكل يخضع لمعايير واعية أو غير واعية يجسدها العمل الفني وتصبح شاهداً عليه⁽¹⁾. والعمل الفني ليس مجرد انعكاس لنفسية الفنان ، وإنما هو وصف لأحاسيسه فهو رمز معبر ذو معنى ، فضلاً عن انه علاقة بين موضوع ومشار إليه⁽²⁾.

لهذا يرى (سوسير) ان السيميولوجيا تهتم بالعلامات الخاصة بالحياة الاجتماعية والإنسانية ، والعلامة هي مفهوم يشمل كل الظواهر ، وهو مفهوم لغوي ، واللغة نظام من الإشارات المعبرة عن الأفكار⁽³⁾.

أما العلامات الأساسية التي تدخل في نطاق التشكيل هي عبارة عن تطابق بين الإشارة والمعنى ، ومن الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني نظاماً يرتكز على قاعدة من التمييزات والمقابلات ، إذن هذه المعاني تتعلق ببعضها ، كما تؤلف نظاماً متزامناً إذ أن هذه العلاقة مترابطة ، فالعلاقات التي تربط الشكل المرئي بالمفهوم الذي تدل عليه ، اقل من العلاقات التي تربط هذا المفهوم بتحديدته أو مضمونه ، على الرغم من وجود رمزية ترافق أحياناً الإشارة البصرية . كما إن للمعنى (السوسيري) علاقة تشابهية بين الرموز والمرموز إليه على الرغم من أن الشكل المرئي لا يبدو مطلقاً اختيارياً بالنسبة للمشاهد نفسه⁽⁴⁾.

لهذا فقد عرف (سوسير) الرمز اللغوي بأنه قائم على زوج من المصطلحات المتمثلة بالبدال والمدلول وقد اتصلا اتصالاً عشوائياً (اعتباطياً*) ولكنه استدرك ،

¹. قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، دار البأس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 184 .

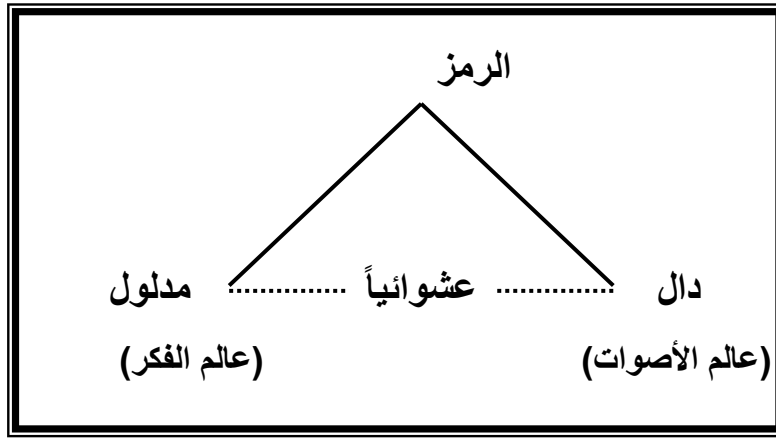
². جلال ، زياد : مدخل الى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، 1992 ، ص 23 .

³. سوسير ، فرديناند دي : علم اللغة العام ، ت : يوثيل يوسف عزيز ، بيت الموصل للطباعة ، العراق ، 1988 ، ص 34 .

⁴. بياجييه ، جان : البنيوية ، ط 4 ، ت : عارف منيمنة وبشير اوبري ، منشورات عويدات ، بيروت وباريس ، 1985 ، ص 64 .

* اعتباطي : عدم وجود علاقة جوهريّة أو طبيعية بين الدال والمدلول ، وتعرف بعرفيتها لأنها تقوم على عرف اجتماعي ، لا على علاقة طبيعية ، وترادف (الاعتباطية) عند (سوسير) العرف ، كما تميز العلاقة بين الدال والمدلول أي العلامة ، وتعتبر (الاعتباطية) مصطلحاً غير دقيق في اللسانيات العامة ، ومع هذا فقد لعب هذا

فقال " إن من مميزات الرمز انه لا يكون اعتباطياً على نحو كلي ، فرمز العدالة - الميزان - لا يكن استبداله اعتباطياً بأي رمز آخر كالعربة مثلاً " (1). لهذا فقد مثل الرمز عنده تصادماً مفاجئاً واتحاداً بين عالمين منفصلين ، كان كل منهما على حدة . إذ يكون الفكر من ناحية والصوت البشري من الناحية الثانية ، ولكن ما إن حدث الربط بين جزء من عالم الفكر (المدلول) وجزء من عالم الأصوات (الدال) حتى غدت الصلة بينهما من الالتحام ما جعلها صلة اعتماد متبادل كامل . ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (5) :



مخطط (5)

لهذا شبه (سوسير) اللغة بقطعة من الورق : إذ يقع الفكر على وجهها أما الصوت فيقع على ظهرها ، ولا يمكنك قص الوجه دون أن تقص الظهر في الوقت ذاته ، وكذلك فانك في اللغة لن تتمكن من فصل الصوت عن الفكر ولا الفكر عن الصوت لذا لا نستطيع عمل ذلك إلا بواسطة التجريد الذي سيضيفي إلى خلق علم خالص للنفس وعلم خالص للأصوات.(2)

المفهوم دوراً تاريخياً هاماً ، في استقلالية اللغة واعتبارها شكلاً . للمزيد ينظر (رافيندران ، س : البنيوية والتفكيك ، مصدر سابق ، ص 40) .

¹ . سوسير ، فردينان دي : محاضرات في الألسنية العامة ، ت : يوسف غازي ومجيد النصر ، دار نعمان للطباعة ، لبنان ، 1984 ، ص 91_90 .

² . ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (206) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، 1996 ، ص 173 .

ويؤكد (سوسير) ؛ أن العلامة البصرية لا توجد بين الشيء والصورة الذهنية ، فالصورة الذهنية ليست صورة مادية ، بل هي الطابع السيكلوجي للشكل ، انه الطابع الذي تتركه على حواسنا ، وتعمل كل علامة على (مستوى الاستيعاب) والمتكون من : (المستوى البصري ، المستوى الذهني) .(1)

كما افترض (سوسير) أن عملية الدلالة تتم بين المفهوم والصورة وفي الرسم لا تكون كذلك ، لان متاحف الفن واللوحات المعاصرة يجب ، أن تعتمد في تفسيرها على الصورة الذهنية ، وارتباطاتها الوجدانية للمشاهد ، وعلى هذا الأساس توجب أن نقيم قواعد لمدلولات الألوان والتي يمكن تقبلها من قبل مجموعة معينة .(2)

لهذا فان سمات الرؤية البصرية تتحدد بدراسة العلاقات والتعبير عن الأفكار وتحديد وجود الكيان الصوري من خلال الارتباط الحاصل بين الدال والمدلول وبهذا يتميز الشكل الفني بما يأتي :

1. بوصفه نظاما من التقابلات والاختلافات ، فضلا عن علاقات التماثل وعلاقات الاختلاف الكائنة في بنيتها .

2. الشكل الفني شيء ملموس ، وهو ذو تأثير نفسي ، وهو إما أن يكون حسياً أو تجريدياً ، ويتدرج ما بينهما ويمكن تحويله إلى رموز .(3)

أما (بيرس) فيأتي تصنيفه للعلامات أكثر تعقيداً ، على وفق العلاقة بين الدال والمدلول . والعلامة بمفهومه الخاص بمثابة (التمثيل) بالنسبة للمتلقي ، لشيء ما أشبهه بالرمز أو الرمز ذاته ، ولكن بحدود معينة على وفق ظروف خاصة ، فالعلامة بمثابة الشيء المحدد الواصف لشيء ما بحدود التفسير ليبدل على موضوع تشير إليه العلامة ، وهو بذلك يؤكد موضوعية العلامة ، أي إنها تمثل الموضوع ذاته فتكون بذلك الرمز المفسر كما ترمز أو تشير إليه.

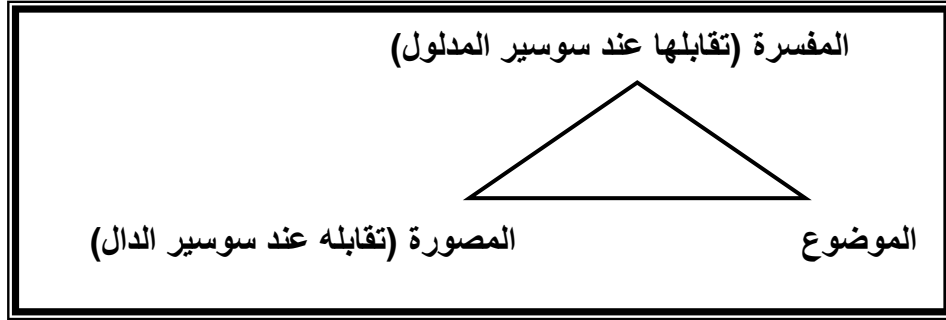
¹. رافيندران ، س : البنيوية والتفكير ، مصدر سابق ، ص 38 .

². صاحب ، زهير وآخرون : دراسات في بنية الفن ، مصدر سابق ، ص 274 .

³. مبارك ، حنون : مدخل لسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال والدار البيضاء ، المغرب ، 1991 ، ص 5-22 .

وهو بذلك يرجعها إلى خلفية معنائية ، أي مرجعية خاصّة تمثل أساسها المفسر والخلفية ، "وتشير إلى الوسائل التي تؤدي بها العلامة وظيفتها الرمزية ، وتحدد العلاقة بينها والطبيعة الدقيقة للعملية الإشارية" (1).

ويرى (بيرس) في العلامة بانها وحدة ثلاثية المبنى ، تتكون من ترابط (المصورة ، المفسرة ، الموضوع) ، ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (6) :



مخطط(6)

فالعلامة مبنى ثلاثي يُقرأ من خلال الدلالة التي تتوفر هي الأخرى على بنية ثلاثية هي :

1- الصورة : والتي تقابل الدال عند (سوسير) ، ويعتبر (بيرس) في نظريته هذه قد تخطى نظم اللغة مقايضة بـ (سوسير) إلى نظم غير لغوية ، فضلاً عن خروجه من الثنائيات إلى الثلاثيات ليكون أكثر منطقية وقصدية في دلالات العلامات ، إذ بنى مصورته على وفق ثلاثة مستويات متداخلة وهذه المستويات هي :

أ- التصوير : الشكل الخارجي الذي يحمله المنطوق اللفظي ، مثل (قلم) .

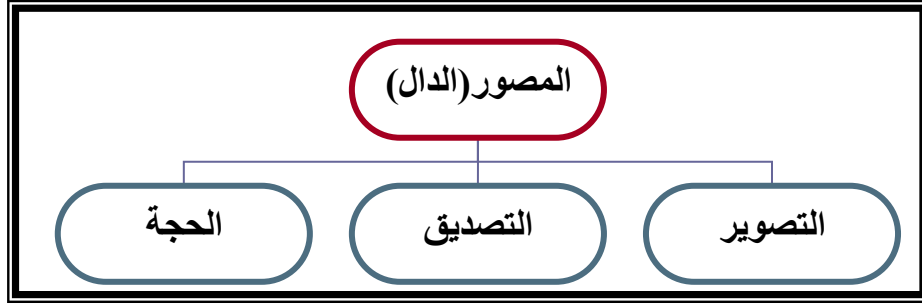
ب- التصديق : الإشارة المصاحبة وهي ذات دال مرجعي .

ج- الحجّة : المرجعية المؤكدة والمؤولة للصنف (2).

ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (7) :

¹. هوكز ، تيرانس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص116 .

². قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، مصدر سابق ، ص26 .

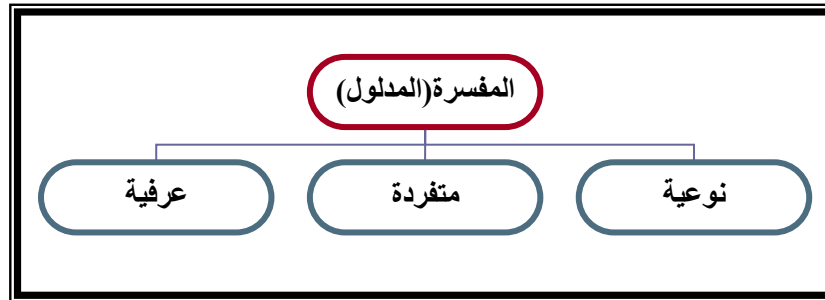


مخطط (7)

فالتصوير عملية رسم أبعاد الشيء عبر المنطوق اللفظي أو الكتابي ، فضلاً عن كونه قد خلع عليه سمات أكثر واقعية مقاربة للواقع ، وأطلق على ذلك التصديق ، وهذا هو المستوى الثاني للمصورة ، أمّا المستوى الثالث فأطلق عليه (الحجة) وهو أقرب إلى المرجعية منه للاستنتاج والاستدلال والتأويل .

2- المفسرة : وتقابل عند (سوسير) المدلول وتنشطر إلى بنية ثلاثية هي الأخرى كعلامة :

- أ- نوعية : أي كيفية البنى عصية على التأويل . كيميائية الإنتاج .
- ب- متفردة : في نوعية السمة . إحالية حتمية .
- ج- عرفية : مشتركة الإشارة ، ⁽¹⁾ ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (8)



مخطط (8)

3- الموضوع : ويتشكل هو الآخر من مستويات بنائية ثلاثية هي :

¹. قاسم ، سيزا ، ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، مصدر سابق ، ص 27 .

أ- أيقونه : وهي التطابق التام أو شبه التام بين دال العلامة ومدلولاتها في النظام العلامي أو في السياق العلامي ذاته بمفهوم آخر هي الشبهة "فالأيقونة تمثل موضوعها (أساساً بواسطة الشبه) القائم بين حامل العلامة ومدلولها ، فالأيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها .. وفي وقتٍ لاحق مَيَّز بين ثلاثة أنواع من الأيقونة وهي الصورة والتخطيط والاستعارة" (1).

ب- المؤشر (الإشارة) : وهي علامة مسببة منطقية كالتدليل بالإصبع أو الطرق على الباب أو الضمائر اللغوية وأسماء الإشارة وظروف المكان والزمان ، "فالشاهد هو علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقاً" (2) فالعلامة المؤشرة إذن هي ترتبط بالمرجع ارتباطاً سببياً ، فعندما يشير الدخان إلى النار، فهذا يعني بسبب النار كان الدخان .

ج- الرمز : يؤكد (بيرس) على اتفاقية العلاقة بين حامل العلامة والمدلول ، أي أنّ اتفاقية العلاقة تعني عرفية وغير معللة (مبرره) ، والرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة تشارك أفكار عامة ، والمثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامة اللسانية (3) ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (9) :



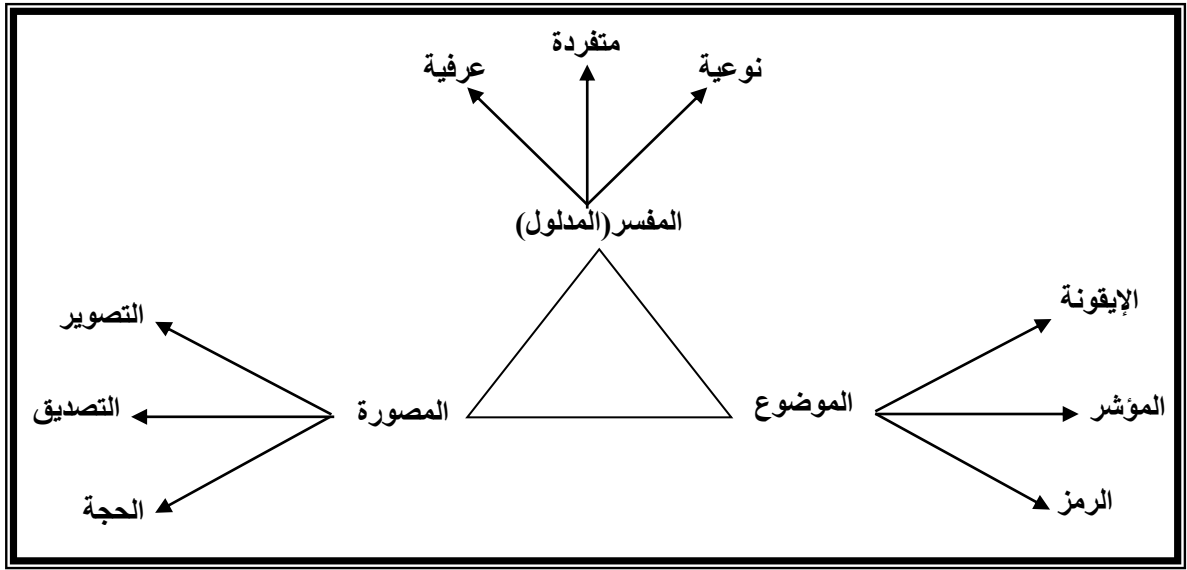
1. إيلام ، كير ، أسماء المسرح والدراما ، ت. ريف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 ، ص35 .

2. قاسم ، سيزا : السيميوطيقا ؛ حول بعض المفاهيم والأبعاد في مدخل إلى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، دار البيضاء ، 1986 ، ص33 .

3. سيزا ، قاسم ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، مصدر سابق ، ص184 .

مخطط (9)

كما يعد (بيرس) هذه العلامات أكثر تجريداً ويطلق عليها في بعض الأحيان تسمية العادات أو القوانين وهي اقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة ويمكن القول أن العلامات المفردة هي تجليات للرمز وليس الرمز نفسه.⁽¹⁾ ويمكن بشكل مجمل تقديم تقسيم العلامات عند (بيرس) بالمخطط الآتي (10)



مخطط (10)

¹. إبراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر ؛ مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1990 ، ص 82 .

المبحث الثاني :

المحركات الأساسية للفكر الفني العراقي القديم (عصور ما قبل الكتابة) :

أولاً : البيئة

تعد البيئة الوسط الذي ينمو فيه الفكر الانساني ويتغذى منه لذلك لا يمكن فصل تأثير البيئة على الإنسان في حياته اليومية , وفي طبيعة تفكيره وصياغة نتاجه المعرفي , لان الإنسان يستنبط مادته الأساسية من بيئته التي يعيش فيها , لهذا فان علاقته بالضغوط البيئية هي علاقة كونية شاملة عبر عنها تاريخه الطويل نظرياً وعملياً وبأشكالٍ شتى تبلورت بالنتيجة في مجمل نتاجه الفني .(1)

كما يمكننا التعرف على الفكر العراقي القديم والذي نجده متمثلاً خير التمثيل في إبداعات الأدب والتي تضم ملاحم وأساطير وقصصاً دينية , وما قدمته الفنون التشكيلية العراقية القديمة من أعمال شملت (الرسم - النحت - الفخار) وكل هذه الأعمال تمثل صورة مرئية عن ذلك البناء الفكري الرصين الذي خضع في بنائته إلى طبيعة البيئة , إن لم تكن هي المحرك والمحفز الأول له بعد أن كانت سبباً لوجوده بشكل عام , لذلك وجب على الباحث التعرف على موقع العراق من الناحية الجغرافية وما يتميز به من بيئة طبيعية .

اذ يقع العراق في الجزء الجنوبي الغربي من قارة اسيا , ويجري على طوله نهراؤه التوأمين (دجلة والفرات) من الشمال الى الجنوب ليلتقيا في نهر واحد (شط العرب) الذي يصب في الخليج العربي بعد ان يمد الارض بينابيع الحياة على جانبيه من حقول الحبوب والخضار وبساتين الفواكه واشجار النخيل لتصبح من اخصب سهول الدنيا واغنى بقاع الارض , حتى قيل فيها "ان الانسان استمد تصوره لجنة عدن وهي غاية ارض النعيم من مناظر المزروعات التي شهدتها في ارض العراق"

¹. حبي , زهير يوسف : الانسان والارض في ادب وادي الرافدين , مجلة افاق عربية , السنة الرابعة - العدد السادس , بغداد , 1979 , ص74 .

(1) . لهذا كان لموقع العراق الجغرافي اثر مهم في سير تاريخه سواء من ناحية الطقس أم المناخ أم الزراعة أم الحياة الاقتصادية بوجه عام ام من ناحية تركيب سكانه التاريخي واتصاله بالبلدان الاخرى المجاورة من جهة اخرى وذلك بسبب موقعه التجاري الذي كان ملتقى طرق القوافل وواسطة الاتصال ما بين مناطق البحر المتوسط ومناطق المحيط الهندي والهند والاقطار الشرقية .

امتازت البيئة الطبيعية لهذه الحضارات العريقة بارضها الخصبة وبتقلباتها وعدم انتظامها , فدجلة والفرات يفيضان بدون انتظام فيحطمان سدود الإنسان ويفرقان مزارعه , الا ان الفرات كان اقل عنفاً في فيضاناته من دجلة , هذا هو احد الاثار المهمة في تاريخ الاستيطان البشري في السهل الرسوبي ونشوء اول الحضارات فيه , فقد تركز ذلك الاستيطان في وادي الفرات وتحاشى العراقيون القدماء الاستيطان في وادي دجلة لعنف فيضاناته , لهذا السبب بذل سكان العراق جهوداً شاقة لترويض هذه البيئة النهرية واستطاعوا منذ اقدم العصور مواجهتها بالطريقة الطبيعية لتنظيم مياة الفيضان بشبكة من القنوات والمخازن والسدود . اما الرياح اللاهبة طوال فصل الصيف والأمطار القاسية في الشتاء التي ساعدت على نمو اشجار الفاكهة والحبوب في السهول والوديان وانتشار الغابات على سطوح الجبال وتكاثر الحشائش والنباتات الطبيعية الاخرى , وغير ذلك من مستلزمات الحياة . (2) كل هذه الأمور جعلت نشاطات الإنسان العراقي القديم في تلك الحضارة مشروطة إلى حد بعيد ببيئته القاسية , والتي يمكن وصفها بشكل مختصر كونها تقابلات اضرار , فهناك الشتاء القارس البرودة يقابله الصيف اللاهب الحرارة وهناك الربيع المتمثل بالتجدد والولادة يقابلها الخريف المتمثل بالموت والتلاشي , كل ذلك يحدث امام الانسان ويتكرر هذا المشهد سنوياً بانتظام كامل , لهذا تجد التاويلات العقلية العراقية القديمة تتفاعل بشكل جدلي مع اخلاقية انظمة البيئة

¹ . حميد , عبد الوهاب : حضارة وادي الرافدين ؛ العقيدة الدينية .. الحياة الاجتماعية .. الافكار الفلسفية , دار المدى للثقافة والنشر , سورية , 2004 , ص15.

² . باقر , طه واخرون : تاريخ العراق القديم , ج1 , وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , جامعة بغداد , مطبعة جامعة صلاح الدين , 1987 , ص13-23 .

وسلوكلها .(1) حيث ان هذه التفاعلات تدخل في تفكير الانسان العراقي القديم وتثير فيه نوعاً من الخوف وعدم الراحة لذلك فقد تميزت هذه الحضارة بطابع العنف وتوقع المفاجئات ، لذا طغت عليها الناحية العملية في الحياة . (2)

لهذا فقد تمكن الفكر العراقي القديم من تصنيف الأشياء والظواهر الطبيعية المختلفة وإدراك ما يدور بينهما من علاقات طبيعية , فجعل لكل قوة من هذه القوى رمزاً خاصاً بها فمثلاً رمز الأرض _ الأم المنجبة ، حيث أن هذا الرمز ظهر نتيجة انتقال الإنسان من عصر جمع القوت إلى عصر إنتاج القوت أي بدأ الإنسان العراقي القديم يزرع وكان يأكل مما يزرعه , لذلك كان اعتماده الأول على الأرض ، ومن الطبيعي أن الأرض التي بدأ يتعامل معها ويزرعها أخذت حيزاً كبيراً من فكره ، وبدا يتساءل في ذاته كيف يمكن أن يكون نتاج هذه الأرض دائماً له وفي خدمته حتى تكفي لمعيشته مدة ممكنة , لذلك أخذت خصوبة التربة تثير هاجسه واعتقد حيال ذلك بأنها الروح الكامنة في الأرض . فاهتدى عقله يتخيل إن هذه الروح الكامنة في الأرض هي إلهه تسيطر عليها والتي اسمها بالـ (آلهة الأرض) فبدأ يصوغ معتقداته الدينية حول تلك الأرض فعبدها وبدت أول معبود يعبدتها الإنسان , كما إن تقديس هذه الأرض وفكرة خصوبتها جعلتهم يرمزون لها بالأرض الأم باعتبار إن الأم هي العنصر الأساس المنتج للحياة البشرية لذلك شبهها بالأم .(3) كما استطاع الإنسان القديم أن يحول جميع مظاهر الحياة (المدركات الحسية) إلى رموز ومفاهيم كانت بمثابة الوسيط بين الطبيعة في بنيتها المادية وعالم الميتافيزيقيا ، لهذا فان الخيال الذي يؤدي إلى الإبداع يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتمثيل الرموز وإخراجها بشكل صور مرئية ، وهذه الرموز بطبيعتها تمثل صوراً لا

1. صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، سلسلة عشتار الثقافية ، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، دار ايكال للتصميم والطباعة ، بغداد ، 2005 ، ص25 .

2. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1978 ، ص380 .

3. ابو الصوف ، بهنام : ظلال الوادي العريق ، الموسوعة الصغيرة (378) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 ، ص131_132 .

واعية هي ملك مشاع للجنس البشري . (1) لذلك نرى أن نشأة الفن مع الإنسان بدأت منذ نشوء الحياة الإنسانية على الأرض بعد ما وقعت عين الإنسان على مفردات الطبيعة فاخذ يوظف مفردات البيئة الطبيعية على هيئة مبسطة من الرموز المنفذة على سطوح أعماله والتي تظهر على شكل سنابل القمح او اشكال الثيران والاسماك والطيور الخ في رسوم الفخاريات واعمال النحت الفخاري . لهذا كان الهدف من هذه الفنون العراقية القديمة ليس التقليد بل الكشف عن الصيغ التي تساعد الفكر في الدخول على صلات وثيقة مع عوامله الحاضرة والمغيبية . (2)

ثانياً : السحر

¹ . راير ، دولف : بين الفن والعلم ، ت : سلمان الوسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1986 ، ص 23 .

² . صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، مصدر سابق ، ص 26_27 .

لقد عمل الإنسان العراقي القديم جاهداً بوسائل وأساليب روحية لمعرفة مصيره , فلجأ إلى (السحر) والذي يمثل ممارسات وأفعالاً تقوم أساساً على اعتقاد أن الأمور والعمليات الكونية يمكن السيطرة عليها عن طريق أفعال تؤثر في العناصر أو العوامل الطبيعية , ومن هذه الممارسات التي كان يلجأ إليها عامة الناس في "مناسبات شتى ولاغراض شتى مثل شفاء الامراض وطرد الارواح الشريرة من اجسام المصابين بالامرض العقلية ودرء الحسد وابعاد اذى العفاريت الخ". (1) ومن خلال هذه الأفعال والممارسات انه كان يتصور إن تمثيله للأشياء قد يمكنه من السيطرة عليها. (2)

ومن خلال هذه الأفعال ظهرت الآثار الفنية التي خلفها لنا الإنسان القديم وخصوصاً الآثار ذات التصورات الذهنية السحرية المستمدة من الخبرة القائمة على التجربة , وخير ما يمثل هذه الأعمال الاثارية , الرسوم الملونة على جدران الكهوف , حيث يعتقد علماء الآثار إن تلك الرسوم هي أعمال كان الغرض منها هو التعبير السحري , وهذه الأمثلة الاثارية تجسد عمق الصلة العاطفية التي تنشأ بين بيئة الإنسان الطبيعية وبين الامنيات الجوهرية في الحياة. (3)

لهذا مارس الإنسان الرسم كنوع من السحر الذي يقوم على أساس إن مالك الصورة ينال سطوة على ذلك الشيء المصور بهيئة رموز , وهذه النظرية او الفكرة يمكن ان نتحقق من صحتها إذا حللنا مبادئ الفكر الذي يقوم عليها السحر فانه يحتمل أن نجدها تنحصر في مبدئين اثنين : الأول , هو إن الشبيه ينتج الشبه أو إن المعلول يشبه علته , والثاني , هو إن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً . ويمكن أن نسمي المبدأ الأول "قانون التشابه" ونسمي المبدأ الثاني "قانون الاتصال" . ومن هذا نستنتج أن المبدأ الأول يمكن الساحر من تحقيق الأهداف التي يريدتها عن

¹. السواح , فراس : الاسطورة والمعنى ؛ دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية , ط2 , دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة , دمشق , 2001 , ص136 .

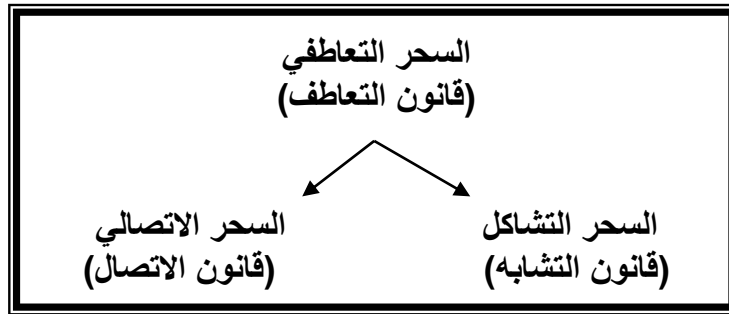
². باقر , طه واخرون : تاريخ العراق القديم , ج2 , كلية الاداب , جامعة بغداد , العراق , 1980 , ص6 .

³. النوري , قيس : الاساطير وعلم الاجناس , دار الكتب للطباعة والنشر , الموصل , 1981 , ص191 .

طريق المحاكاة لتلك الأشياء أو تقليدها ، والمبدأ الثاني نستنتج من خلاله أن كل ما يفعله بالنسبة لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً على الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أم لا يؤلف .

وعلى هذا الأساس يمكن أن "نسمي التعاويذ التي تقوم على قانون التشابه بالسحر التشاكلي أو سحر المحاكاة ، بينما نسمي تلك التي تستند إلى قانون الاتصال أو التلامس بالسحر الاتصالي" (1) ويمكن فهم فرعي السحر التشاكلي والاتصالي بطريقة أفضل إذا أطلقنا عليهما تسمية واحدة شاملة وعامة مثل "السحر التعاطفي" نظراً لأن الاثنين يفترضان إمكان تأثير الأشياء بعضها في بعض من بعيد عن طريق نوع من التعاطف الخفي ، بحيث ينتقل ذلك التأثير من شيء لآخر خلال ما يمكن تصوره على أنه نوع من الأثير الشفاف .

ويمكن أن نضع فروع السحر تبعاً لقوانين الفكر التي تستند إليها . (2) كما في المخطط الآتي (11) .



مخطط (11)

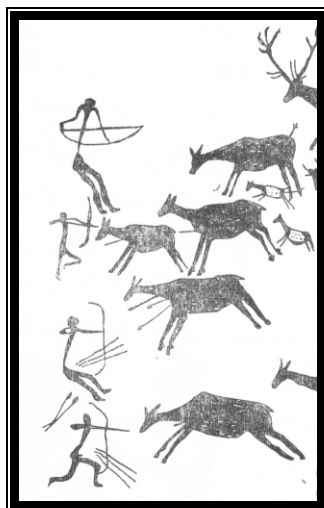
لقد استطاع الإنسان أن يصل إلى درجة من التطور الفكري والتي يمكن ملاحظتها من خلال الرسوم المتعددة المشاهد الرمزية كالصيد والصراع الحربي ومطاردة القطعان ، حيث ركز فيها الرسام على الحركة بالدرجة الأولى وحاول أن يعطي التعبير الرمزي الداخلي إضافة إلى الشكل الخارجي . إذ صور الأشخاص

¹ . بريل ، ليفي : العقلية البدائية ، ت : محمد القصاص ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب، ت ، ص 54_55 .

² . فريزر ، سيرجميس ، الغصن الذهبي ، ج 1 ، ت : احمد أبو زيد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،

1970م ، ص 108 .

بشكل مبسط وبخطوط بسيطة مؤكداً على أعضاء الجسم التي تؤدي وظائفها أثناء العمل كالأرجل والأيدي.⁽¹⁾ اما صور الحيوانات فقد صورها بسهام أو رماح تخترقها ، لكي تمنحه السيطرة عليه . كما في الشكل (1) :



شكل(1)

مشهد لصيد الحيوانات

أي إن الحيوانات المرسومة في هذه الحالة تمتلك وظيفة (البديل) ، وان قتله الرمزي من قبل الصياد هو محاولة لضمان الموت الفعلي للحيوان ، وهذا نمط من أنماط السحر التعاطفي ، وان الحقيقة النفسية الأساسية هنا هي الصلة القوية بين الكائن الحي وصورته التي تعبر عن روح هذا الكائن.⁽²⁾

لهذا ظهر الفن كوظيفة كان الهدف منها هو السيطرة على الطبيعة أو على الحيوانات لغرض تحفيز تكاثر الحيوانات المصطادة عبر نظام طقوسي سحري ، وازاء مثل هذا الفهم للظواهر الطبيعية في تركيب البيئة ، قامت فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة اعتمدت على انتقاء أنواع من الحيوانات كثيرة التوالد بعدد الكم ، لان رؤية الحيوانات ما هي إلا امتلاء بعدد لا يحصى من الأحاسيس البشرية ، فتمثيله يوجب تركيبها في شكل رمزي شأنه شأن الفكرة حيث يستوعبها ويغنيها ثم يفعلها . لهذا فان المنحوتات الحيوانية ورسوم الأشكال الحيوانية كانت

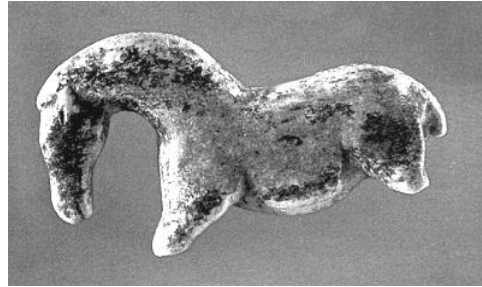
¹. فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار المعرفة ، 1980 ، ص21 .

². يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، مصدر سابق ، ص352.

ترجع على إنها نوعاً من (الطواطم*) التي اكسبها الفكر الاجتماعي خصوصيتها السحرية. (1) كما في الشكل ا، ب (2) :



(ب)



(ا)

شكل (2)

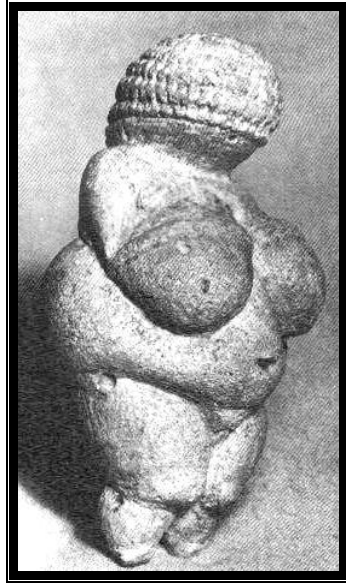
منحوتات حيوانية حجرية

لهذا استطاع الفنان من خلال إنتاج أعمال فنية عثر عليها في مواقع عمله وسكنه التي تمثلت بالدمى الانثوية ذات الشكل البشري , ومن أهم التماثيل التي عثر عليها في كهف (وليندروف) في النمسا هي (فينوس) والتي أطلق عليها اسم (الآلهة الأم) التي ابرز فيها الفنان المعالم الأنثوية حيث كانت كبيرة الورك منتفخة البطن والتي يعلوها ثديان كبيران ، هاملاً المعالم الأخرى كالرأس والوجه واليدين ، فهي بذلك كانت تحمل مضمون الحمل بشكله الواقعي ، لهذا اتخذت بعد ذلك رمزاً للتكاثر. (2) كما في الشكل (3) :

* الطوطم : هو الكائن الذي يمثل الروح الحامية أو الحارسة لأفراد المجتمعات البدائية ، ويتمثل في الغالب بشكل حيوان من الحيوانات التي يؤكل لحمها وهو غير مؤذ ، أو بالعكس خطر ومهاب الجانب ، وفي النادر أن يكون الطوطم نباتاً أو قوة طبيعية كالأمطر أو الماء ، وتربطه بالجماعة برمتها صلة خاصة ، والطوطم هو في المقام الأول سلف العشيرة ، وهو في المقام الثاني روحها الحامي وولي نعمتها الذي يبعث إليها بالنبؤات ، والذي يعرف أولادها ولا يفترسهم حتى وإن يكن عظيم الخطورة على أولاد العشائر الأخرى كما يحرم قتل الطوطم ، أو الاعتداء عليه بأي شكل وإلا أصاب العشيرة كلها بالأذى ، ويحق لأفراد العشيرة تناول لحم الطوطم إن كان حيواناً في مناسبات وطقوس خاصة لأكتساب صفاته وميزاته المحببة لهم . للمزيد ينظر (فرويد ، سيغموند : الطوطم والحرام ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص10) .

¹. صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق , ص19.

². الماجدي , خزعل : اديان ومعتقدات ما قبل التاريخ , سلسلة التراث الروحي للإنسان (1) , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان-الأردن , 1998 , ص48 .



شكل (3)

فينوس وليندروف

اما الأواني الفخارية التي كانت محل تعبير منبثق عن الفكر والذي يتمثل بالإبداع الفني ذات الفعالية السحرية والتي أثارت انطباعات وأفكار في كل المجتمع العراقي القديم , لهذا كانت هذه الأعمال وسيط الهام لإنعاش مثل هكذا مدركات روحية واستقرار دلالتها الجماعية , كما كانت هذه الأعمال رموزاً اصطلاحية ضمن حدودها المكانية لأنها ارتبطت بسلسلة متصلة من الأفكار والمفاهيم ذات القيم الاجتماعية المتمثلة بالسحر.

ثالثاً : الدين

يعد الإنسان عامل الحسم الأول في إنتاج الحضارة والتاريخ لانه ابن البيئة ونتاجها , مما اوجب النظر إلى إثارة نتاجه على وفق نظام معين كالعقيدة الدينية والمعتقدات والآلهة وحتى النتاج الفني التشكيلي بصفة هيئات تفاعل بينه وبين البيئة .⁽¹⁾ لذا تأثر الإنسان بالعديد من العوامل التي جعلت من فنه ذي روحية ايجابية ,

¹. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات ؛ الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ، ج2 ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973 ، ص6 .

بسبب الارتباط الواضح بين الأعمال الفنية والدين والذي نجده الأساس الذي ينظم حياة الشعوب وحضارتها .

لهذا لم يكن (الفكر الديني*) مرحلة منقضية وعديمة الأهمية في تاريخ الفكر الإنساني , فلا يمكن فصل الفكر الديني عن أي تطور أو تقدم وصلت إليه المجتمعات البشرية , فكل ارتقاء فكري وروحي قد تسلسل من البوادر الدينية الأولى وتطور عنها , كما إن نزعة التدين فطرية لدى الإنسان , فمنذ أن وجد الإنسان على ظهر الأرض وجد معه الحس الديني لأنه جزء من كيانه ووجوده .

ورغم بساطة التفكير لدى الإنسان القديم إلا انه كان يتأمل في الكون , ويقف مندهشاً خائفاً أمام مظاهر الطبيعة المختلفة باحثاً لها عن تفسير ووقف محتاراً أمام ظاهرة الموت والحياة وغيرها من الظواهر الأخرى .

وهكذا تعددت الديانات في الأزمنة القديمة وتعددت الآلهة وتنوعت , لهذا فإننا إذا تحدثنا عن الدين إنما نتحدث عن المفاهيم والمعتقدات والطقوس ذات الصفة الدينية , وهذه لم تحدث كهزات عنيفة لدى الإنسان لأنها لم تأت بشكل مفاجيء أو دفعة واحدة , إنما كانت بمثابة تطور تدريجي بطيء المسار في وعي الإنسان لوجوده الأول , كما إنها مرت عبر أجيال تاريخية اكسبتها النضج والرسوخ حتى أخذت تفعل فعلها في الحياة الإنسانية وساهمت في اكتساب الفكر الإنساني مدلولات روحية هامة . (1)

* الفكر الديني : عبارة عن مجموعة من المعتقدات النابعة من العقيدة والمشتقة منها , والعقيدة احساس الانسان بالارتباط بقوة اكبر منه لا يريد ان يتحرك الا من خلاله فهي ضرورة روحانية تنبثق من ذلك الانسان في كل زمان ومكان سواء كانت في شكلها البدائي ام صورتها المتطورة الراقية وهي بذلك تجلي للمطلق في اطار الفكر التصويري , والفكر عادةً يستلزم وجود ميدان تطبيقي وفعلي يتمثل بالممارسات الطقسية التي تجسدها اللغة اللفظية والحركات الجسدية . ان ما يميز الفكر الديني وممارسة الطقوس عن بقية امور الحياة خاصة القدسية فكل ما يتصل بالدين مقدس والدين في تعريفه نظام متكامل يعم البشر اجمعين لكل منهم شعور وتفكير لمعتقدات تعرفها شعائرهم ومعتقداتهم وممارساتهم الطقوسية التي تميزهم عن اتباع الديانات الاخرى , والدين لذلك صلة الموصول بين الفرد والجماعة وبين الكائنات الحية . للمزيد ينظر (فريزر , جيمس : الفلكلور في العهد القديم , ط2 , ت : نبيلة ابراهيم , القاهرة , دار المعارف , ب,ت , ص11-13) .

¹ . صاحب , زهير : الفنون السومرية , مصدر سابق , ص32 .

لهذا فان للدين أهمية عظيمة في حياة الشعوب القديمة بل انه من العوامل المهمة المؤثرة في سير حياتها واسلوب حضارتها فالمعتقدات الدينية تحدد الإطار العام لسلوك الإنسان وحياته وتكون الخلفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية بل وحتى السياسية , ونادراً ما نجد أي عمل قام به الإنسان القديم أو أي اثر تركه دون أن يكون للدين فيه تأثير كبير لذلك فان دراسة المعتقدات الدينية لها أهمية كبيرة لفهم مجمل النتاج الفني للحضارة العراقية القديمة .

لهذا يعد الدين نظاماً اجتماعياً يقوم أساساً على العلاقات الترابطية التي تجمع الإنسان بكائن أو كائنات أو قوى فوق الطبيعة أو الآلهة التي يؤمن بوجودها وبقوتها عليه , لذلك فهو يعبدها عن طريق وسطاء بأنهم يمثلونه أمام هذه القوى , فالدين يمثل نسفاً سلوكياً وقانونياً وأخلاقياً .⁽¹⁾

إن أول ما أثار الفكر الديني وحرك مخيلته هو الخوف الذي كان يشعر به هذا الإنسان وخاصةً من الفضاء الذي يحيط به في بيئته المادية التي يعيش فيها , لهذا شعر الإنسان بأنه صغير جداً مقابل الكون الفسيح والسماء والأرض وهذا الشعور النفسي الذي ولد في داخله كان وراء مجموعة من الأسئلة التي تحيره منها (من أنا ؟ ... وكيف أتيت ؟ ... وإلى أين اذهب ؟) .

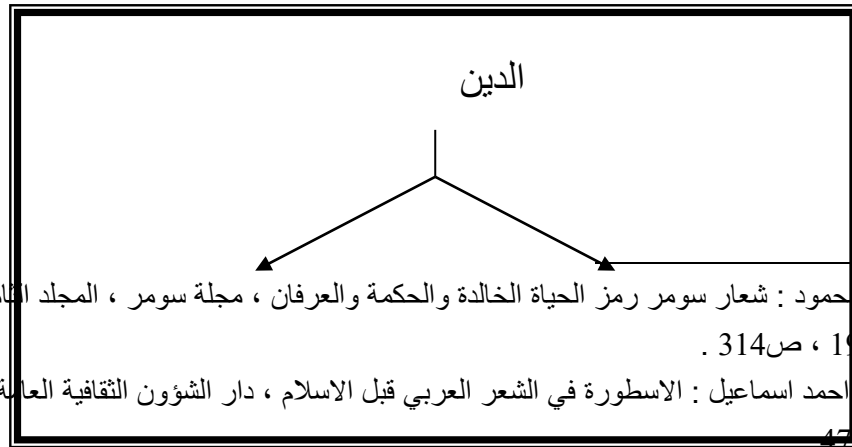
لهذا فان خوف الإنسان العراقي القديم وقلقه هذا لم يكن أساساً من مواجهة الواقع المدني الذي يعيشه الآن بل من نتيجة المستقبل المجهول بالنسبة لديه لذلك كان من المحتم عليه أن يوجد لنفسه قوى يتمسك بوجودها في هذا الفضاء , فالطبيعة بالنسبة لديه لم تكن فارغة جامدة لا حياة فيها بل هي زاخرة بالحياة وتضم حياة ظاهرة أي ما يعيش أمامه من حيوانات ونباتات , وحياة خفية غير ظاهرة وتتكون من قوى فوق الواقعية تدمر مجمل الأمور وهي باقية خالدة غير فانية مثلما هو الحال في الظاهرية والتي تتسع كلما اتسعت مخيلتهم . تلك هي مملكة الآلهة

¹. مير ، لويس : مقدمة في الانثروبولوجيا ، ت : شاكر مصطفى سليم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1983 ، ص 461 .

التي أجبرت الإنسان على الإيمان بها والخوف منها لأنها تخبيء لهم المستقبل المجهول (1).

لهذا ربط الإنسان العراقي القديم كل هذه الظواهر بقوى غيبية بعيدة تسيطر عليها وتتحكم فيها وتتصارع فيما بينها بحيث ينتهي الصراع بخلق حالة من التوازن بين الخير والشر ، متوخياً من ذلك كله السيطرة على قوى الطبيعة بالأساليب العملية المتمثلة بالطقوس والتعاويذ وغيرها لتحقيق أهداف عملية ونفعية محددة (2). كما جاء ارتباط تفكير الإنسان العراقي القديم بالدين خلاصاً من اجل تطمين حاجات نفسية غريزية لان الدين يمثل الإطار الذي يتحرك بداخله ذلك النهج من التفكير . ولقد كان الفرع الأول الذي اهتز له الفكر العراقي القديم والذي يمس الحياة الإنسانية بصورة خاصة هو مسألة الموت ومفارقة الحياة الظاهرية والذهاب إلى عالم آخر لا يعرفون عنه شيئاً ، لذلك كانت نظرة العراقيين القدماء إلى الموت نظره مشوبه بالكره والخوف (3).

كما يمكننا أن نتعرف على المكونات الأساسية للدين والتي تتمثل بنوعين من العناصر هما : عناصر أولية (أساسية) والتي بدونها لا يمكن أن نتعرف على الظواهر الدينية وهذه العناصر هي (المعتقد ، الطقس ، الاسطورة) أما العناصر الثانوية فيكون دورها غير أساسي أي أن غايتها لا تؤثر في التعرف على الظواهر الدينية وهذه العناصر هي (الأخلاق والشرائع) . ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الآتي (12) .



¹. الأمين ، محمود : شعار سومر رمز الحياة الخالدة والحكمة والعرفان ، مجلة سومر ، المجلد الثامن - العدد الرابع ، 1952 ، ص 314 .

². النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2005 ، ص 47 .

³. حنون ، نائل : عقائد الموت ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد ، 1986 ، ص 81 .

مكونات أساسية	مكونات ثانوية
(المعتقد , الطقس , الأسطورة)	(الأخلاق والشرائع)

مخطط(12)

أولاً : المكونات الأساسية :

1. المعتقد : هو احد المكونات الأساسية الذي يقوم عليه الدين الجمعي , بحيث يبدو أن توصل الخبرة الدينية إلى تكوين معتقد هو حاجة نفسية تلح باستمرار على الإنسان , لان المعتقد هو الذي يمنح الخبرة الدينية شكلها المعقول والذي يعمل على ضبطها . وان البدايات الأولى للخبرة الدينية تبدأ من الفرد أما المعتقد فلا يكون كذلك إلا إذا انتقل من الحالة الفردية إلى الحالة الجماعية (1) , ولأسباب الآتية :
أ- من المستحيل أن يقوم فرد بصياغة معتقد خاص به , لان ذلك يتطلب سلوكاً وأفعالاً قد تتضارب حتماً مع ما يبادر به الآخرون .

ب- يرسم المعتقد عادة صوراً ذهنية لعالم المقدسات من اجل توضيح الصلة بين الإنسان وبين هذا العالم وعادة ما تصاغ هذه الصورة الذهنية في شكل صلوات خاصة بهم .

ج- يتطلب استمرار المعتقد إيمان عدد كبير من الأفراد به , لانه لو ظل حبيس التجربة الفردية الخاصة سيفقد تأثيره . (2)

2- الطقس : هو العنصر الثاني للمكونات الأساسية للدين , فبدون المعتقد لا يمكن أن يكون هناك طقساً , لان الطقس يتعامل مع عالم المقدسات وان أشكال هذا التعامل كان عن طريق الإيقاع الموسيقي والرقص الحر وتدرجياً تحول إلى طقس منظم يؤمن به الجميع ويؤمن فيه تعبيراً عن تجاربهم الفردية الخاصة , وبذلك يتحول الطقس من أداء فردي إلى أداء جمعي ذي قواعد وأصول مرسومة بدقة . (3)

¹. النشر ، علي سامي ، نشأة الدين ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 1949 ، ص15 .

². السواح ، فراس : دين الانسان ؛ بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، ط4 ، دار علاء الدين للطباعة والنشر ، سورية ، 2002 ، ص49 .

³. المصدر نفسه ، ص35 .

ويمكن أن نقول بأن هناك علاقة جدلية بين المعتقد والطقس فكلاهما يعتمد على الآخر حيث يتبادلان الاعتماد على بعضهما البعض , فإذا كان المعتقد حالة ذهنية فإن الطقس حالة فعل من شأنها أحداث رابط وإذا كان المعتقد منظومة فكرية ترتبط بعالم المقدسات فإن الطقس هو مجموعة من الأفعال المتعلقة باليات الاقتراب من ذلك المتعالي , ولهذا "كان الهدف منه هو تأمين وجود القوى الأساسية للخصب والانتاج والطعام" (1) , إذن الطقس هو من مستلزمات الدين فلا يوجد دين بلا طقس , وتتجلى العبادة بإجراء الطقس . (2)

3- الاسطورة* : نشأت الأساطير على أساس ارتباطها بالتاريخ المحلي للشعوب بوصفه تعبيراً رمزياً عن البنية الاجتماعية والحضارية المعبرة عن الفكر الجماعي وبالأساليب البدائية العنيفة . (3) لهذا تعد الاسطورة ذات شان جمعي مثلها في ذلك الطقس فهي ظاهرة جماعية أي لا يمكن لأحد أن يدعي حق تأليفها فهي مجهولة الأصل والمؤلف بل أحياناً المنشأ والتاريخ , وهي تشكل ثقافة أجيال متعاقبة وهذا فضلاً عن أن أهدافها خارج نطاق الزمان والمكان .

تدور موضوعات الأسطورة حول المسائل الكبرى التي شغلت ذهن البشري منذ أقدم العصور مثل أصل الأشياء , الخلق , الموت , العالم الآخر الخ . (4) لهذا كان الإنسان ينظر في هذا الكون ويعبر عن تصوراته وأفكاره ويتمسك في تعبيره سبلاً مختلفة فتارة كان ينظر للأشياء نظرة موضوعية ليستفيد من إمكانياتها ويسخرها له وتارة أخرى كان ينظر نظرة خيالية أو أسطورية فيعبر عن الحياة

1. الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة ، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ، بغداد ، 1988 ، ص 9 .

2. الهاشمي ، طه : تاريخ الاديان وفلسفتها ، مكتبة الحياة ، بيروت ، 1963 ، ص 217 .

* الاسطورة : هي حكاية أو قصة خرافية شعبية الأصل ، وغير متروية ، يمثل فيها الفاعلون اللاشخصيون ، وفي الأغلب تمثل فيها قوى الطبيعة في صور كائنات شخصية ، ويكون لأفعالها او مغامراتها معنى رمزي . للمزيد ينظر (لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، ج 2 ، ت : خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس : 1996 ، ص 850) .

3. النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، مصدر سابق ، ص 46 .

4. السواح ، فراس : موسوعة تاريخ الاديان ؛ الشعوب البدئية والعصر الحجري ، دار علاء الدين للطباعة والتوزيع والنشر ، 2003 ، ص 25 .

تعبيراً فنياً يخلقه لنا بهيئة قطع فنية أو أدبية نسميها رسماً أو نحتاً أو أعمالاً فخارية أو قصة أسطورية . لهذا عدت الاسطورة المدخل المباشر لفهم معقول للعناصر غير المفهومة في بعض اشكال الابداع والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات ، والتي تقودنا الى فهم هذه الرموز وتفسيره⁽¹⁾ ، لان "الاسطورة ورموزها ماهي إلا نتيجة لفعلٍ لاشعوري ، وأنها نتيجة لإنطلاق الخيال"⁽²⁾ .

كما تعد الاسطورة الجزء المهم والرئيسي للأدب والفن في الحضارة العراقية القديمة والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعتقدات الدينية فلا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الدين عن الأسطورة لان الأسطورة هي احدى المكونات الأساسية للدين لأنها وجه من وجوه الدين ، وهي محاولة الإنسان لتفسير قوى الكون والإله والإبطال والطقوس الدينية ، وفي الوقت نفسه هي محاولة لتفسير قوى الطبيعة وفهمها .⁽³⁾

كما يعتقد البعض أن الأساطير القديمة كانت بمثابة الاعتقاد الديني لان التراث المقدس كان يتخذ شكلاً قصصياً يدور حول فهم الالهة ويفسر في الوقت ذاته الأفكار الدينية بشكل بسيط ، وكانت الاسطورة جزءاً من مكونات الدين ، إلا إنها لم تتخذ صفة الالتزام ، كما إنها خضعت لحرية الإنسان مما جعلها عرضة دائمة للتغير والتطور للاستفادة منها ، ولكن ما يتجنب ملاحظته إن الاسطورة ليست الدين فهي ترتبط بنظام ديني معين وتتشابه مع معتقدات ذلك النظام وطقوسه .⁽⁴⁾

ثانياً : المكونات الثانوية :

عندما نتحدث عن المكونات الثانوية للدين في مقابل مكوناته الأساسية ، فإننا لا نقصد بصفة ثانوية هذه إلى التقليل من شأنها على أي صعيد ، بل إلى وصف دورها في عملية تكوين الدين ودرجة أولويتها في التعرف على الظواهر الدينية . ففي

¹ . عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع ، اللاذقية _ سوريا ، 1994 ، ص 41 .

² . كاسيرر ، آرنست : الدولة والاسطورة ، ت : أحمد حمدي محمود ، م : أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 ، ص 372 .

³ . باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج 1 ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1955 ، ص 69 .

⁴ . الفني ، سيد : الاسطورة والتراث ، سينا للنشر ، 1992 ، ص 24 .

السياقات التاريخية لأديان الإنسان وضمن ظروف اجتماعية وسياسية معينة تأتي إلى الدين عناصر لم تكن منه ابتداءً , ولم يكن لها شأن في تأصيل بداياته الأولى وهذه العناصر هي :

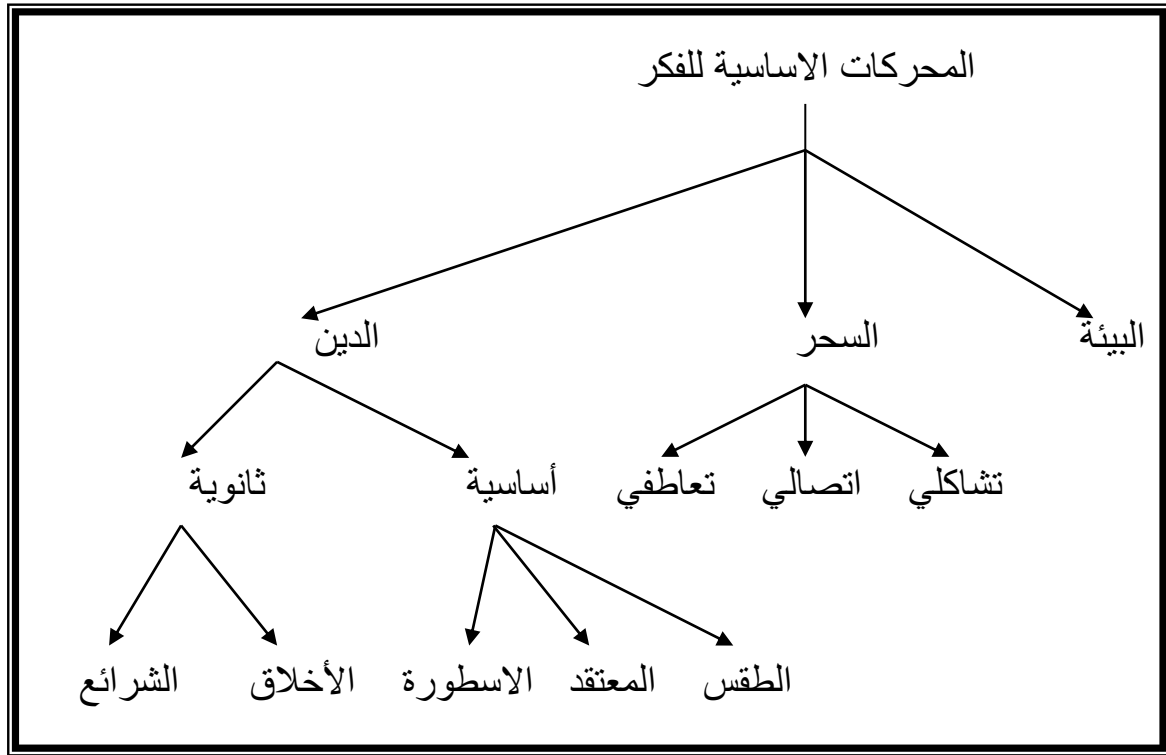
1. الأخلاق : على الرغم من التداخل والتشابك بين الأخلاق والدين وعلى الرغم من العلاقة المتينة بينهما , إلا أنهما من حيث المبدأ مختلفان كل الاختلاف وتميزان كل التمايز فالدين كما سبق ذكره عبارة عن معتقدات وممارسات , أي الإيمان بقوة ما ورائية غيبية يحاول الإنسان استرضاءها اتقاءً لشرها وطمعها في نفعها , أما الأخلاق فهي عبارة عن مجموعة من قواعد سلوك الأفراد التي تتضمن علاقتهم مع بعضهم البعض , كما إن هذه القواعد يراعي فيها ضرورة أن تكون متوافقة مع باقي النظم الاجتماعية الأخرى . وان علاقة الأخلاق بالدين في المجتمعات المبكرة كانت علاقة بسيطة , حيث نجد في الأخلاق شأنًا دنيويًا تنظمه الأخلاق السائدة لكونها أداة لضبط الأخلاق في أي مجتمع من المجتمعات وتكسب الأعراف احترام الجماعات الإنسانية وحرصها الشديد على الالتزام بها وعدم مخالفتها ويتفق كل من الأخلاق والدين في كلاً منهما لا ينشأ إلا في وجود الجماعة . (1)

2. الشرائع : لقد ارتبطت الأخلاق تقليدًا بالتشريع , فالشرائع ما هي إلا جزء من الأخلاق العامة وقد تم تأييده بالعقوبات التي تفرضها السلطة السياسية وهناك الكثير من القواعد التشريعية هي في الأصل قواعد أخلاقية فالسرقة والزنا وغيرهما من مسائل أخلاقية عامة تجد تأييدها في الرادع الذاتي إلى أن تؤيد بعقوبة تفرضها الجماعة , عندما تتحول إلى قضية تشريعية رغم استمرار انتمائها إلى المجال الخلقي , فعندها جاءت الشرائع وجعلت من السرقة والزنا موضوعات تشريعية . (2)

¹ . القماطي ، هنية مفتاح : الفكر الديني القديم ؛ دراسة في نشأة المعتقدات الدينية ، دار الكتب الوطنية / بنغازي - لبنان ، ص 39، 38 .

² . السواح ، فراس : دين الإنسان ؛ بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، مصدر سابق ، ص 80-82 .

وكل هذه المكونات سواء أكانت أساسية أو ثانوية أعطت للدين ظاهرة لا تخضع لمعيار محدد من التطور لان الفن اخذ على عاتقه تنظيم جانب مهم يعكس حالات الإبداع ويضعها في سلم تطوري واضح ، ولان مسيرة الفن والدين كانت جنباً إلى جنب منذ البداية وبقيتا متحدين معاً وبدون تفكك عبر تواريخ طويلة مليئة بالحوادث في الحضارة العراقية القديمة . وليكون فن الفخار احد هذه الفنون كتجربة رمزية ممثلة بالخبرة الدينية . ويمكن توضيح ما تقدم بالمخطط الاتي (13) .



مخطط (13)

المبحث الثالث :

الفن العراقي القديم (النشأة والتطور) :

تعد الحضارة العراقية القديمة "إحدى الحضارات القليلة التي أطلق عليها المؤرخ الشهير (ارنولد توينبي) مصطلح الحضارة الأصلية أو الأصلية وهي الحضارة التي لم تنشأ عن حضارة سبقتها بل نشأت وتطورت منذ عصور ما قبل التاريخ وهي قليلة العدد في تاريخ الإنسان". (1)

لهذا فان الحديث عن هذه الحضارة العريقة طويل ومتشعب ، ولكن يمكن أن نتعرف على أصلها من خلال تتبع بداياتها الأولى التي ترجع جذورها التاريخية إلى الأزمان الموعلة في القدم ، والتي تبدأ (بالعصور الحجرية*) حيث تقسم هذه العصور الى العصر الحجري القديم (الباليوليثيك 2,5 مليون- 10,000 ق.ح) و العصر الحجري الوسيط (الميزوليثيك 10,000 – 9,000 ق.ح) و العصر الحجري الحديث (النيوليثيك 9,000 – 7,000 ق.ح) (3).

حيث عاش إنسان العصر الحجري القديم (الباليوليثيك) حياة بسيطة شبيهة في بعض الأوجه بحياة الحيوانات ، غير انه امتاز عن الحيوانات بعقله وقدرته على الكلام وانتصاب قامته وقابليته على صناعة بعض الأدوات الحجرية مما سهل له بمرور الوقت من تسخير الطبيعة والاستفادة منها ، وذلك من خلال جمع النباتات وصيد الحيوانات لذا أطلق عليه اسم إنسان عصر (جمع القوت) . أي يعتمد في معيشتة على مصادر الطعام الطبيعية. (4)

¹. لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 ، ص 9 .

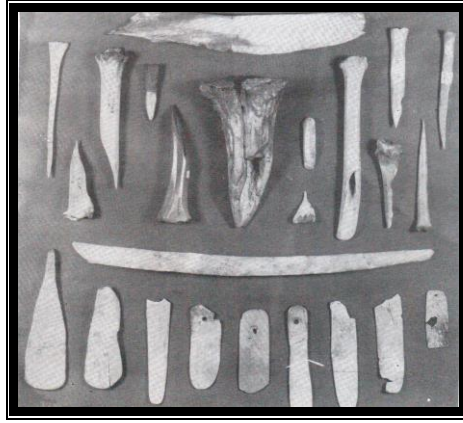
* العصور الحجرية : سميت بهذا الاسم بسبب استخدام الانسان الحجر كمادة خام رئيسة في صنع أدواته ، ويعتقد علماء الآثار بأن هذا العصر قد بدأ قبل حوالي 2.5 مليون سنة قبل الوقت الحاضر، وذلك لأن أقدم الأدوات الحجرية تم العثور عليها حتى الآن ، يقدر تاريخ صنعها ضمن حدود هذا التاريخ . وحتى 7,000 سنة من الوقت الحاضر فإن المجتمعات البشرية على اختلاف أنواعها المنتشرة على وجه الأرض ، كانت لا تزال تعيش مبدئياً ضمن حقبة العصر الحجري . للمزيد ينظر (Guisepi, Robert A. An Overview of the Paleolithic, The International History Project, 2001. <http://ragz-international.com>)

³ . Saxena, Pankaj. Stone AgeTimeline, 2002. <http://tiger.cc.uic.edu>

⁴. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتيان : محاضرات في التاريخ القديم ، مصدر سابق ، ص 18 .

لقد كان الإنسان في هذا العصر يعيش في المناطق الجبلية متخذاً ما وفرتة الطبيعة بسخاء من كهوف وملاجيء صخرية مقرات ومأوي كي تحميه من شدة البرد ومن خطر الحيوانات المفترسة ومخاطر الأنهار وفيضاناتها .(1)

ففي أعماق كهوف شمال العراق وعلى وجه التحديد في كهف (شانيدر*) وكهف (بردة بلكا**) وكهف (هزار مرد***) وجد المنقبون أقدم الآثار لإنسان العراق القديم ، هي الأدوات الحجرية البسيطة (كالمثاقب والمقاشط والفؤوس الصغيرة ومواقد فيها بقايا من الرماد) والتي صنعت من عظام الحيوانات والحجارة .(2) كما في الشكل (4) :



شكل(4)

مجموعة من الادوات الحجرية

¹. صاحب , زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مطبعة التعليم العالي , بغداد , 1987 , ص23 .

* كهف شانيدر : يقع هذا الكهف قرب مدينة راوندوز وعلى سطح جبال برادوست المطل على سهل الزاب الأعلى بالقرب من مركز ناحية شانيدر ، يبلغ طوله 40 متراً وارتفاعه 8 أمتار وعرض فتحته 25 متراً . استمر الحفر فيه من عام 1951م إلى عام 1961م ولم تستكمل التنقيبات لحد الآن . للمزيد ينظر (نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 ، ص 50) .

** كهف بردة بلكا : يقع هذا الكهف على بعد ميل ونصف الميل شمال شرقي جمجمال بين كركوك والسليمانية ، ويعود تاريخه الى نحو (120الف) سنة مضيت . للمزيد ينظر (باقر ، طه واخرون : تاريخ العراق القديم ، ج1 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة جامعة صلاح الدين ، 1987 ، ص76) .

*** كهف هزار مرد : يقع هذا الكهف على بعد (12ميل) جنوب السليمانية . للمزيد ينظر (ساكر ، هاري : عظمة بابل ؛ موجز حضارة وادي الرافدين القديمة ، ت : عامر سلمان ابراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، 1979 ، ص26) .

². باقر ، طه : مقدمة في ادب العراق القديم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1976 ، ص12 .

كما عثر فيه على أربعة هياكل عظمية يعود تاريخها إلى (60 ألف سنة) أو أكثر ، ولا شك في إن وجود الإنسان في شمال العراق يعود إلى زمن أقدم من هذا التاريخ حيث أن هنالك العديد من الكهوف التي تجري فيها التنقيبات لحد الآن .⁽¹⁾ وإن ما أفرزته الحضارة الإنسانية من نتائج فنية حتى يومنا هذا تعود إلى العمل المتواصل الذي مارسه الإنسان منذ وجوده الأول ، فكل ما أنتجه الإنسان منذ القدم ولحد الآن هو ما تتطلبه الحاجة إليه ، فأدوات العمل البدائية والرسومات والرقصات السحرية وكل ما له علاقة بحياته البدائية ، كانت الوسيلة المناسبة للتعبير عن صراعه مع الطبيعة من أجل ديمومة الحياة ، وفي هذه المرحلة ولد الفن وقد عبر الإنسان عنه بالأشكال والخطوط والألوان على جدران الكهوف ، حيث كان الإنسان يشعر أن الطبيعة وعناصرها ومنها الحيوان على وجه الخصوص أقوى منه ، لذلك وجد أن سعادته كانت قد حددت آنذاك في السيطرة العملية على هذا الواقع عن طريق التشكيل للحصول على متعة مطمئنة ⁽²⁾

لهذا ظهرت الآثار الفنية في جهات مختلفة من العالم ، ومن خلال التنقيبات الأثرية لوحظ إن أقدم المواضيع التي نفذها رسام الكهوف هي أشكال الكف البشرية ، حيث يبدو أن الإنسان شاهد طبعة كفه الملوثة بدماء الحيوانات التي اصطادها على أرضية الكهف أو جدرانه مما جلب انتباهه إلى مزاولة العملية نفسها وتكرارها . كما في الشكل (5) :

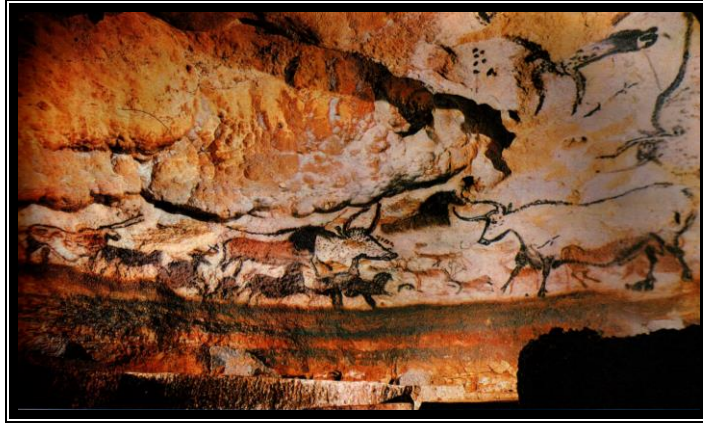


شكل(5)

¹. نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ ، مصدر سابق ، ص269 .
². هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسيله ، ج2 ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 ، ص49_50 .

طبعة كف

هكذا كانت البدايات الأولى لظهور الفن .⁽¹⁾ وبما أن الفن في جوهره فعل استيلائي لدى الفكر البدائي ، لذا صار الإنسان يطبع يده على صور الحيوانات داخل الكهف رمزا للسيطرة عليها وامتلاكها .⁽²⁾ لقد كانت جدران الكهوف وسقوفها تنفذ عليها رسومات ومنحوتات بارزة بدقة تامة وحركة وحيوية ، حيث نفذ الإنسان اغلب مشاهد النحت البارز بواسطة عظام الحيوانات وقرونها وأنيابها العاجية ، واعتمد في تشكيلها على الخطوط وملء مساحاتها الداخلية بالألوان أو بدون ألوان . فالألوان المستخدمة امتازت بثباتها ، إذ ما تزال جدران الكهوف تحتفظ بلوحات ملونة رسمها أقدم فناني التاريخ ،⁽³⁾ كما في الشكل (6) :



شكل(6)

رسم ملون على جدران الكهف

وكانت أكثر الألوان شيوعاً هما اللونان الأحمر والأسود ، حيث إن المواد الخام للون الأحمر هو اوكسيد الحديد وحجر الدم وحمار الحيوانات بعد قتلها (الدم) ، أما

¹. صاحب , زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق ، ص28 .
². الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 ، ص48 .
³. علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1975 ، ص20-21 .

اللون الأسود فان المادة الخامة له هو مزج فحم الخشب وعظام الحيوانات بعد حرقها بشحم الحيوانات مزجاً جيداً .(1)

وفي نهاية هذا العصر اهتم الإنسان إلى النار واستخدمها في طهي طعامه وتدفئة مسكنه ، لهذا يرى العلماء أن استعمال النار كان مفتاح الرقي السريع الذي حققه الإنسان في السيطرة على قوى الطبيعة .(2)

انتهى العصر الحجري القديم (الباليوليثيك) في حدود الألف العاشر قبل الميلاد ، أي انتقل الإنسان إلى عصر جديد من حياته ، حيث تميز هذا العصر الذي يطلق عليه علماء الآثار مصطلح العصر الحجري الوسيط (الميزوليثيك) بدقة الأدوات الحجرية وصغر حجمها وتعدد أشكالها .(3) ويظن أن الإنسان في هذا العصر بدا بالتدريج جمع الحبوب البرية واختيار بعض أصنافها مما أدى إلى ظهور البوادر الأولى للزراعة (المحدودة) وتدجين بعض الحيوانات والاعتماد عليها في حياته فكان ذلك بداية لمرحلة جديدة ظهرت معالمها في العصر الحجري الحديث (النيوليثيك) وهي مرحلة تدجين الحيوانات وزراعة الحبوب .(4)

أما مواقع هذا العصر وبالأخص في العراق فتتميز بأنها مواقع مكشوفة ، حيث أن أقدم هذه المواقع هي قرية (زاوي-جمي*) ، حيث كانت هذه القرية المقر الصيفي للإنسان شانيدير ، بينما كان الكهف مقره الشتوي . وقد أظهرت التنقيبات في هذه القرية على بقايا أقدم بيوت شيدها الإنسان .

¹. العزام ، عبد الهادي : تاريخ فن الفخار ؛ عصور ما قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، السيماء للتصاميم والطباعة ، بغداد ، 2007 ، ص13 .
². سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، ج1 ، وزارة الري ، ب،ت ، ص126 .
³. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، مصدر سابق ، ص20 .
⁴. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط2 ، المجلد الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 ، ص186 .

* زاوي-جمي : هي قرية تقع على الزاب الأعلى قرب كهف شانيدير في العراق . للمزيد ينظر (باقر ، طه واخرون : تاريخ العراق القديم ، مصدر سابق ، ص78) .

أما الأمور المهمة التي أبانته التحريات الاثرية في هذا الموقع فهو أسلوب دفن الموتى ، ووضع بعض الأدوات والملابس والحلي مع جثث الموتى مما يشير إلى وجود نوع من الشعائر والمعتقدات الخاصة بحياة ما بعد الموت .(1)

أما العصر الحجري الحديث (النيوليثيك) فيتميز في كونه العصر الذي انبثقت منه أسس الحضارة الحديثة ، حيث توصل الإنسان فيه إلى أعظم اختراع في تاريخ الإنسانية ألا وهو تعلم الزراعة وتدجين الحيوان ، وهو بذلك يحقق الثورة الانتاجية الأولى في التاريخ ، وبفعل هذا الاختراع ظهرت الآلات والأدوات بتقنيات صناعية أكثر دقة للاستجابة لفعاليات الزراعة والحصاد.(2) وبهذه الخطوة الثورية الإنتاجية الحاسمة لم يعد الإنسان يعيش مهمشاً على ما تجود به الطبيعة ، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومي ليجمعه وإنما أصبح ينتجه بنفسه .(3) أي انتقل الإنسان في هذا العصر من مرحلة جمع القوت إلى مرحلة إنتاج القوت ، وتبدلت تبعاً لذلك حياة الإنسان الاجتماعية والاقتصادية ، وبدأت القرى بالنمو التدريجي لأول مرة .(4) حيث "اختط العراقيون أولى منازلهم بهيأة حفر دائرية يفرشونها بالحجارة أو الحصى التي كانوا يلتقطونها من الوديان وضافاف الأنهار ، وكانوا يقيمون أسافل جدران هذه المنازل بالحجارة والطين ثم يرفعون فوقها سقوفاً من الأخشاب وأغصان الأشجار أو القصب" .(5)

كما صنع إنسان هذا العصر الفأس الحجرية المنحوتة والمربوطة بمقبض من الخشب وصنع المحاريث والمعازق لحرث الأرض والمدقات والمجارش لسحق الحبوب واستخدام السكاكين من الحجر الزجاجي البركاني الأسود .(6)

1. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، مصدر سابق ، ص21 .

2. السواح ، فراس : لغز عشتار ؛ الإلهية المؤنثة واصل الدين والأسطورة ، ط6 ، دمشق ، 1996 ، ص14 .

3. هاوذر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، م : احمد خاكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1968 ، ص24 .

4. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، مصدر سابق ، ص21 .

5. ابو الصوف ، بهنام : ظلال الوادي العريق ، مصدر سابق ، ص65 .

6. سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص129.

كما استخدم الإنسان في هذا العصر قبل اختراع الفخار ، آنية كانت تنسج من أغصان الأشجار وتطلى من الداخل بالجبس لجعلها قابلة لحفظ السوائل ، واستخدم كذلك آنية من الطين كانت تجفف بالشمس وانية أخرى كانت تعمل من الحجر أو الخشب أو الجلود في تأدية متطلبات حياته اليومية . بعدها جاء اختراع الفخار بعد أن عرف الإنسان إمكانية تصلب الطين عند تعرضه لحرارة النار .⁽¹⁾ ارتبطت صناعة الفخار بالوظيفة ، وغاية ذلك هو خزن ما يفيض عن متطلبات المزارعين من حبوب لاستخدامها عند الحاجة .⁽²⁾

انتهى العصر الحجري الحديث (النيولثيك) وظهر عصر جديد أطلق عليه العلماء مصطلح (العصر الحجري-المعدني) وهذه التسمية تشير إلى حقيقة سكان العراق القديم عندما بدءوا يكتشفون استعمال المعادن ، ولكن لم يبدأ استعمالهم لها منذ بداية هذا العصر بل في منتصفه تقريباً ، كما ظل الإنسان في النصف الأول منه يعتمد الحجارة وغيرها في صنع أدواته والآلاته .

قسم هذا العصر إلى عدة ادوار حضارية تميز كل منها بأنواع الأواني الفخارية الملونة الجميلة وبالأثار المادية الاخرى ، وسميت هذه الأدوار بأسماء المواضيع التي وجدت فيها آثارها المتميزة لأول مرة .⁽³⁾

كما قسمت هذه الأدوار بحسب تسلسلها الزمني وكالآتي :

1. دور حسونة (7000_5500 ق.م) .
 2. دور سامراء (5500_4800 ق.م) .
 3. دور حلف (5000_4500 ق.م) .
 4. دور العبيد (4800_3500 ق.م) .
- ويمكن توضيح مواقع هذه الأدوار في الخريطة التالية (7) :

¹. صاحب , زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق , ص45.

². نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ , مصدر سابق , ص46_47 .

³. باقر , طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة , مصدر سابق , ص207_209.



شكل (7)

خارطة العراق

دور حسونة :

يحتل (دور حسونة*) أهمية عظيمة في تاريخ الحضارة العراقية القديمة ، كونه شغل حيزاً زمنياً طويلاً من عصور ما قبل التاريخ والذي يقدر تاريخه (7000-

* دور حسونة : سمي هذا الدور بدور حسونة نسبةً إلى تل معروف بهذا الاسم يقع على نحو (15 كيلومتراً) من الضفة اليمنى لنهر دجلة وعلى مسافة (35 كيلومتراً) جنوب الموصل في محافظة نينوى ، نقت فيها مديريةية الآثار العراقية في العامين (1943-1944م) وقد عثر فيه على آثار قرية كبيرة من العصر الحجري الحديث . للمزيد ينظر (بصمه جي ، فرج : كنوز المتحف العراقي ، مديريةية الآثار العامة ، بغداد ، 1972 ، ص17) .

5500 ق.م) ، وامتداداً جغرافياً واسعاً يبدأ من (جرمو**) ، وصولاً إلى قرية (يارم تبه**) ، و(أم الدباغية****) ، وغيرها من المستوطنات الحضارية الأخرى .(1)

إن بداية هذا الدور تكمن في اكتشاف أول وأقدم تأسيس للقرى الزراعية في تاريخ فن العمارة ، حيث شيدت بنوع من الوعي . إذ بنيت مجاميع من البيوت الطينية بشكل منتظم على جوانب الطرق الترابية الضيقة ، وبنظام هندسي ، حيث كان الشكل الدائري للوحدة السكنية هو الأساس في هذا الدور والذي تطور عنه الشكل المستطيل والمربع ، وكان الشكل الدائري أكثر ملائمة مع نوعية المواد الأولية المستخدمة في البناء .(2) حيث شيدت هذه البيوت من طينة تم معالجتها بدقائق التبن لتعديل مواصفاتها الطبيعية ، ولتكون خامة ممتازة تشيد بها الجدران ، وقد روعي في بناء هذه البيوت حركة المجاميع الفلاحية ، وكذلك حركة قطعان الحيوانات عند عودتها من الرعي ، وروعي أيضاً حركة مجاميع حيوانات الحمل وهي تلقي بحمولتها من الحبوب في غلات البيوت الفلاحية .(3) كما في الشكل (8) :

** جرمو : تقع بالقرب من جمجمال بنحو 11 كيلو متراً شرقاً على مسافة 35 كيلو متراً شرقي كركوك على الوادي المسمى (جم كورا) ويرجع تاريخها الى 5000-6000 ق.م . للمزيد ينظر (سعيد ، خليل : معالم من حضارة وادي الرافدين ، منشورات كلية الاداب / جامعة صلاح الدين ، العراق ، 1984 ، ص31) .

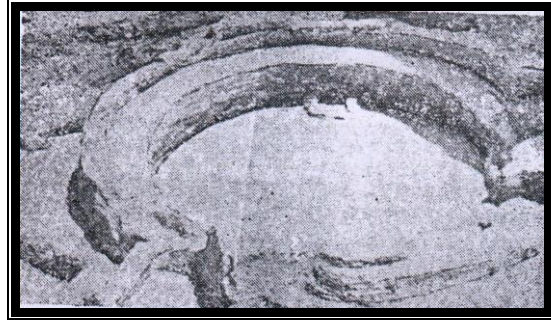
*** يارم تبه : هي قرية تقع بالقرب من تلعفر . للمزيد ينظر (العزام ، عبد الهادي : تاريخ فن الفخار ؛ عصور ما قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص9) .

**** أم الدباغية : هي قرية تقع بالقرب من الحضر في الجنوب الغربي من وسط ارض العراق . للمزيد ينظر (حجارة ، اسماعيل حسين : اوائل العصر الحجري المعدني في شمال بلاد الرافدين (4800_5800) ، مجلة سومر ، ج2، 1، مجلد 52 ، بغداد ، مديرية الآثار العامة ، 2003_2004 ، ص11-12) .

1. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، سلسلة عشتار الثقافية ، مطبعة دبي ، بغداد ، 2007 ، ص9 .

2. نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج3 ، بغداد ، 1985 ، ص78 .

3. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص9-13 .



شكل (8)

بيت دائري

أما بيئتها الطبيعية فكانت غنية بشكل مفرط بثرواتها فزرع الفلاحون فيها القمح والشعير من أنواع برية كانت تنمو في المنطقة نمواً طبيعياً , "وقد اعتمدوا على أمطار الدير وخصوبة الأرض واستعملوا المناجل ذوات المقابض الخشنة الملوية وذات الأسنان المصنوعة من حجر الصوان والزجاج البركاني لحصد الحبوب ،(1) وأطباقاً فخارية ذات نتوءات بارزة لجرشها وفصل قشورها , ورحي حجرية لطحنها , كما خزنوا الفائض من إنتاجهم الزراعي إلى المواسم الهزيلة في مخازن على هيئة أحواض أو جرار كبيرة غير مفخوره دفنوها في الأرض وغطوها بالقار من الخارج (2).

كما تميز هذا الدور بخاصية الفكر السحري ، وذلك من خلال العلاقات الذهنية التي تنشأ في الفكر , بين شيئين أو موضوعين متشابهين , وهي علاقة حقيقية قائمة في الواقع . لذا فإن تقنية الفعل السحري تقوم على خلق صيغة من التشابه الظاهري ما بين الفعاليات السحرية والموضوع المرغوب به , فالأمر يعطي أهمية عظمى للمحاكاة والتقليد , فجميع الأشياء المتشابهة متطابقة , وإن أية ظاهرة حياتية مرغوباً بها يمكن تحقيقها بالتقليد الحرفي لمجرباتها كفعالية . وبعدها تطورت طقوس السحر لتقيم علاقة فكرية رابطة بين المفاهيم في كلياتها , فبرزت طقوس الخصوبة التي جعلت من الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة ينتج مثيله , أي يؤدي إلى خصوبة

¹. فرانكفورت ، هنري : فجر الحضارة في الشرق الأدنى ، ت : ميخائيل خوري ، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت-نيويورك ، 1959 ، ص 40 .

². نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ ، مصدر سابق ، ص 54_55 .

المحاصيل الزراعية ويعزز كثرتها وبنفس الآلية تعود خصوبة الأرض وتنوع حاصلاتها إلى كثرة تناسل الجنس البشري وتوالد الحيوانات , وهكذا وجد الفلاحون الأوائل في التاريخ أن ظاهرة الخصب في الطبيعة تنتمي إلى عنصرين , هما العنصر الذكري والانثوي . وعلى هذا المنوال سارت ديمومة الإنسان لقوى الخصب المولده في الطبيعة فتمكن بذلك من تصنيف الموجودات (الأشياء والظواهر) وإدراك ما بينها من علاقات ورموز ومفاهيم سرعان ما وجدت لها فهماً اجتماعياً واسعاً وعميقاً . وهنا جاء دور الفن ليوفر أدوات الطقوس السحرية فانبتق دور الفعل السحري بإحالتها من أفكار مجردة إلى حقائق ملموسة , اذ شخّصت البعثة الروسية في مستوطن (يارم تبة) فعالية سحرية تقوم على حرق منحوتة حجرية صغيرة جداً لرجل مع منحوتة فخارية لامرأة مثلت عليها ملامح الحمل وقرابين بشكل عظام حيوانات , وقد دفن كل ذلك في حفرة عميقة جداً , فلربما كان القصد من وراء ذلك هو إطلاق فعالية هذه الرموز الذكرية والانثوية ليعم الوجود وتتحقق خصوبة الطبيعة بشكل عام . (1)

إن أهم ما امتاز به (دور حسونة) فخاره فهو بشكل عام عمل يصنع باستعمال اليد من طينة غير نقية , حيث كانت معظم أنيائها تتميز بسطوح خشنة , ومحرقة حرقاً غير جيد بسبب بساطة التناير (الأفران) , كما تضم نتاجات حسونة أشكالاً قليلة , "فاغلب أنيائها تكون بشكل قدور وجرار كبيرة ذات جدران سميكة لها عنق قصير أو بدون عنق , وتوجد أيضاً طاسات وأقداح وصحون صغيرة الحجم ذات قواعد مستوية أو مدورة الشكل عملت لتلبية متطلبات مزارعي هذا الدور في خزن وتحضير الطعام وطهيهِ ونقل السوائل" (2) . كما في الشكل (9) :

¹. صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة , مصدر سابق , ص18_20.

². الدباغ , تقى : الفخار في عصر ما قبل التاريخ ؛ حضارة العراق , ج3 , دار الحرية , بغداد , 1985 , ص16 .



شكل (9)

مجموعة من الانيات الفخارية

أما أسلوب تشكيل الأنية الفخارية فكان يدوياً ، حيث يتم بناء اللوالب الطينية (الحوالب) على قاعدة صغيرة تدريجياً وحتى الارتفاع المطلوب . ومنذ البداية كانت كتلة الطين المراد تشكيل الإناء منها ، توضع على قطعة صغيرة من (الحصير) خوف التصاقها بالأرض ، لذلك تظهر طبقات واضحة على السطوح الخارجية لقواعد الأنية . كما يظهر الإحساس الجمالي بانتظام خطوط جوانب الأنية بشكل ملحوظ ، الأمر الذي يؤكد تطور المهارة في التشكيل ، وكذلك تؤكد بعض نماذج الأنية من (جرمو وحسونة وأم الدباغية) إلى اختراع وسائل لتنعيم سطوح الأنية الفخارية لجعلها أكثر صلاحية للرسم ، وكانت تقنيتا الحذف والدلك هما أقدم الوسائل في المعالجات الجمالية لسطوح الأنية الفخارية . (1)

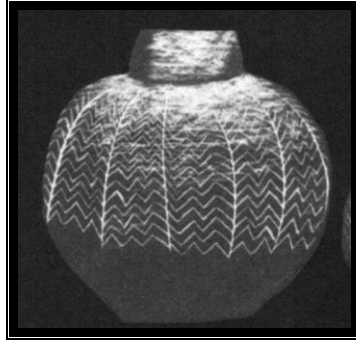
لقد كانت حاجة الإنسان لمثل هذه الجرار لا تقتصر عن حاجة وظيفية ، بل تتعدى إلى أن تكون حاجة جمالية عن طريق ممارسته لعملها وتزيينها بالنقوش . (2)

حيث "زينت فخاريات (حسونة) بنوعين من الزخارف أحدهما زخارف محززة تعتمد على تزيين أكتاف الانية ، وخصوصاً الجرار بشريط أفقي أو عمودي من أشكال الحزوز القصيرة والقليلة العمق ، وكانت تنفذ بأداة حادة عندما تكون

¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 28 .

². سوريو ، آتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشال عاصي ، منشورات عويدان ، بيروت _ لبنان ، 1974 ، ص 45 .

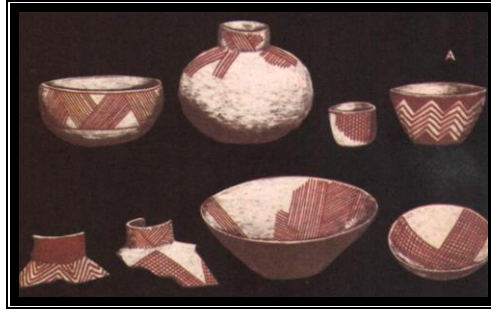
سطوح الانية في حاله رطبة لتؤلف مشاهد هندسية بسيطة , وهذه سميت بفخاريات
حسونة المحزره" .(1) كما في الشكل (10) :



شكل(10)

حزوز محفورة على الاناء الفخاري

أما النوع الثاني فكان يزين بواسطة الألوان حيث استخدم في دور حسونة لون
واحد أما بني أو احمر يوضع على الأنية الفخارية وهذا النوع سمي بفخاريات
حسونة الملونة , كما عثر على نوع آخر من هذه الأنواع يتميز بزخارف محزره
وملونه في آن واحد عرفت بفخاريات حسونة المحزره والملونة .(2) كما في الشكل
(11) :



شكل(11)

حزوز ملونة على الانيات الفخارية

كذلك وجدت أشكال بشرية على بعض الكسر الفخارية من جرة زينت "رقبتها
بوجه فتاة مزخرف بنقوش هندسية قوامها خطوط عريضة سوداء بعضها منكسرة

¹. صاحب , زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق , ص48 .

². باقر , طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة , مصدر سابق , ص212 .

ومنحنية واخرى مثلثة" ، كما ظهرت الحواجب ملتقية والعيون بارزة .(1) كما في الشكل (12) :



شكل(12)

رسم ملون على اناء فخاري

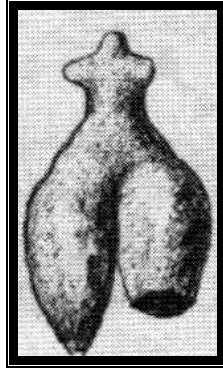
أما ما يخص أعمال النحت الفخاري لهذا الدور فانه يتجسد بالشكل الأنثوي وهو النسق الأوحده في دور حسونة , فبشكل عام "تشير حجوم هذه المنحوتات الفخارية والتي يتراوح معدل ارتفاعها ما بين (3-8سم) وفي سمك (2-2.8سم) وفي عرض الردين من (2-3سم)" (2).

إلا أن معظم هذه المنحوتات الفخارية معمولة من أطيان غير نقيه وممزوجة بنسبة عالية من دقائق التبن , وذات سطوح خشنة الملمس ،(3) كما في الشكل (13) :

¹. فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، مصدر سابق ، ص30 .

². صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق , ص93.

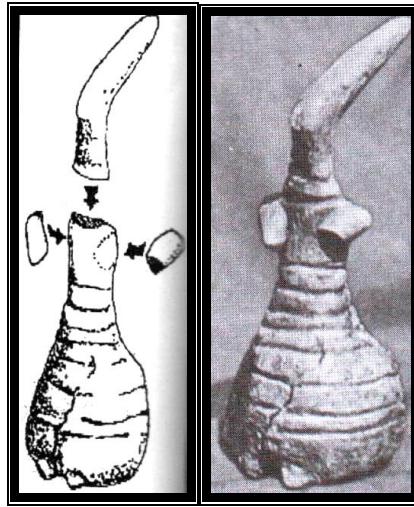
³. رو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، م : فاضل عبد الواحد علي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، 1984 ، ص89 .



شكل (13)

منحوتة فخارية انثوية

" ولقد اظهر الفحص المجهرى لبعض المنحوتات الفخارية في المتحف العراقي عام 1994م . إلى إنها كانت تشكل بعد أن ينحت كل جزء من أجزائها على انفراد ، حيث تلصق وتثبت الأجزاء إلى بعضها باستخدام محلول من مادة الطين ، ومن ثم تزال آثار الربط بالدلك والترطيب بالماء ، لاكتساب التمثال مظهراً جمالياً ."⁽¹⁾ كما في الشكل (14) :



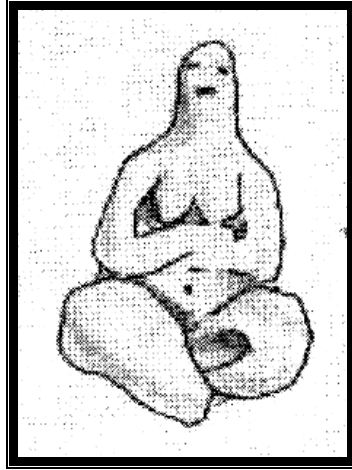
شكل (14)

منحوتة فخارية انثوية

إن معظم نماذج هذه المنحوتات الفخارية لهذا الدور تتميز بعد الحرق بألوان تتراوح ما بين التبنّي المائل للاحمرار أي المائل للرمادي ، فهي محروقة حرقاً

¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 46 .

خفيفاً بسبب انخفاض درجة الحرارة المستخدمة في الحرق , وغير صلبه لذلك تعرضت للتلف الكبير بفعل عوامل الطبيعة ونتيجةً لاندثارها بالتربة .
كما تظهر من الأوضاع الحركية العامة لأشكال المنحوتات الفخارية لهذا الدور بأنها تمثل عدة أوضاع للمرأة منها وضع الولادة أو وضع الجلوس على الأرض وغيرها من الأوضاع الأخرى .⁽¹⁾ كما في الشكل (15) :



شكل(15)

منحوتة فخارية انثوية

¹. صاحب , زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق , ص93.

دور سامراء :

يقترن (دور سامراء*) باللقى الأثرية التي عثر عليها لأول مره في مقبرة من عصور ما قبل التاريخ , حيث "أجرت دائرة الآثار العراقية تنقيبات في هذا الموقع في موسم 1964م . فأسفرت عن عثورها على لقى كثيرة بينها أدوات من الحجر الأسود والصوان والعظام وأواني فخارية متنوعة الأشكال ودمى من الطين منها تماثيل للآلهة الأم ، وقد عثر أيضاً على مقابر عديدة تضم بقايا هياكل إنسان ذلك العصر ، وكانت هذه الهياكل قد لفت بالقصب الناعم وسيعت بالقار".(1)

كما عثر على بقايا دور سامراء في مستوطن مهم وهو (تل الصوان**) حيث تميز بأنظمة جديدة من البقايا المعمارية المتعددة الوظائف ، ومنظومة ضخمة من التماثيل المرممية المتنوعة ما بين تماثيل أطفال ، وسيدات رشيقات في مقتبل العمر ، وتماثيل رجال ، مع مجموعة من تماثيل لأشكال رمزية بهيئة نساء في مظاهر الحمل (2) كما في الشكل (16) :

* دور سامراء (4800-5500ق.م) : سمي بهذا الاسم نسبة إلى مدينة سامراء الواقعة على الضفة الشرقية من نهر دجله على بعد حوالي (120 كيلو متر) شمال بغداد , وكان أول من لفت النظر إلى هذا الموقع هو الخبير الألماني الاتاري "هير سفلد" في سنة (1912م) . لهذا الموقع أهمية خاصة في كونه همزة وصل بين الأدوار الحضارية الشمالية بمثلثاتها الجنوبية . للمزيد ينظر (بصمه جي , فرج : كنوز المتحف العراقي , مصدر سابق , ص17) .

¹. سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مصدر سابق , ص133 .

** تل الصوان : يقع هذا التل على ضفة نهر دجلة الشرقية إلى الجنوب قليلاً من مدينة سامراء يرجع تاريخه إلى الألف السادس ق.م ، وقد كشفه مؤخراً علماء آثار عراقيون . للمزيد ينظر (دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، ج1 ، ت : ليون يوسف ، دائرة الإعلام ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة المأمون ، بغداد ، 1990 ، ص207) .

². عكاشا ، ثروت : تاريخ الفن العراقي القديم ؛ سومر وبابل واشور ، ج4 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب،ت ، ص90 .



شكل(16)

منحوتات حجرية (ذكرية_انثوية)

وعثر ايضاً على أعداد هائلة من الأنية الفخارية المتنوعة الأشكال ، فضلاً عن انساق جميلة من المنحوتات الفخارية الذكرية والأنثوية . ثم توالى الاكتشافات لتعلن عن أهمية هذا الدور ، حيث اكتشفت الاثرية البريطانية (اوتس) ، موقع (جوخة مامي*) والذي يتمثل بطراز معماري متقدم ، وتقنيات متطورة في صناعة الفخار، وتحديد أنظمة بسيطة من قنوات الإرواء الصناعية .(1)

تميز هذا الدور بتطور كبير في صناعة الفخار وبالأخص في جودة وتقنية العمل ، ودقة الزخارف وتنوعها ، بسبب دخول الصنعة في مجال الفخار ، حيث أن معظم هذه الانيات شكلت باليد من طينة مغسولة من الشوائب وممزوجة بقليل من دقائق الرمل الناعمة لزيادة قابلية الطين في مطواعة أنامل اليد ، ولقد تميزت فخاريات سامراء بسطوح ناعمة الملمس مدلوكة ومطلية بطبقة من طينه نقيه جداً ، كما أن اغلب الفخاريات محروقة حرقاً جيداً وبدرجات حرارة عالية نوعاً ما . لهذا شهدت فخاريات سامراء تنوعاً كبيراً بأشكال انيتها إضافة إلى تنوع أشكال الجرار والمزهريات فهناك أشكال الكؤوس و الصحون (2) ، كما في الشكل (17) :

*جوخة مامي : يقع هذا الموقع بالقرب من مندلي على الحدود الايرانية . للمزيد ينظر (اوتيس ، ديفيد وجوان : نشوء الحضارة ، ت : لطفي الخوري ، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ، العراق_بغداد ، 1988 ، ص127-128) .

1. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص53 .

2. رو ، جورج : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص90 .



شكل (17)

رسم ملون على الانيات الفخارية

والتي عملت لتلبية متطلبات مزارعي هذا الدور , فقد اعتمد سكان سامراء في قوتهم على زراعة القمح والشعير , كما وجدت بقايا بعض النباتات من أهمها نبات الكتان والكابر والعنب , حيث أن مثل هذه النباتات تحتاج إلى الري الاصطناعي في هذه المنطقة , فيمكن الاستنتاج هنا أن سكان هذا المستوطن بدأوا ممارسة مشاريع الري الصغيرة لأول مرة .⁽¹⁾

طور شعب سامراء فن العمارة , حيث أصبحت الأبنية المعمارية على شكل الحرف (T) وهذا التطور يدل على رقي التفكير المعماري . حيث يتكون البيت الفلاحي من صفين متوازيين من الغرف الضيقة ينتظمان حول ساحة وسطية مكشوفة , مع صف آخر من الغرف المستعرضة في النهاية البعيدة عن المدخل . ولعل متانة الابنية السامرائية متأني من تطوير خامات البناء من (الطوف) إلى اللبن , وكذلك اكتساب كتل البناء أشكالاً هندسية منتظمة مما أدى إلى استقامة جدران الأبنية بشكل نظامي , وسهل عملية الارتفاع بها إلى الارتفاع المطلوب , وقد استمرت هذه السمة المعمارية فاعلة في العمارة حتى ادوار متأخرة من الحضارة العراقية القديمة , بل ونشاهدها في القرى العراقية حتى هذه اللحظة .⁽²⁾

أما أبدان الأواني الفخارية فقد زينت كفخاريات حسونة بزخارف محززة وزخارف ملونة إلا أن الزخارف هنا أكثر تنوعاً ونفذت بأسلوب دقيق جداً , فالزخارف المحززة أصبحت مهندمة أكثر وتكون بشكل حزات عميقة مؤلفة من

¹. سوسة , احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين , مصدر سابق , ص 133 .

². صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة , مصدر سابق , ص 58_59 .

خطوط افقية وعموديه ومستقيمة ومتعرجة وأشكال هندسية (مربعات ، مستطيلات ، معينات) ، أما الزخارف الملونة فأنها ترسم بلون واحد وفي الغالب يكون اللون الأسود أو البني أو الأحمر.(1)

كما يمتاز هذا الدور بالزخارف الهندسية المرتبة في انطقة أفقيه ومتوازية ومنفذة بدقة متناهية وتؤلف تصاميم هندسية مزدحمة لنماذج متنوعة من أشكال الخطوط وأشكال هندسية أخرى كالمثلثات والمعينات والزوايا والدوائر والمربعات .(2) كما في الشكل (18) :



شكل(18)

رسم ملون على الانيات الفخارية

لقد اشتهرت فخاريات سامراء بنوع من الصحن غير العميقة والمزينة الحوافي ، وزخرف داخلها بزخارف نباتية واخرى حيوانية أو ادمية مبسطة الرسم(3) ، ففي احد هذه الأواني الفخارية نشاهد رسوماً لأربعة مخلوقات تشبه الغزال تدور بوحشية حول شجرة اتجهت كل أغصانها باتجاهات معاكسة ، وعلى صحن آخر نشاهد أربع نساء محاطات بحلقة من العقارب تشكل أربعة أطراف

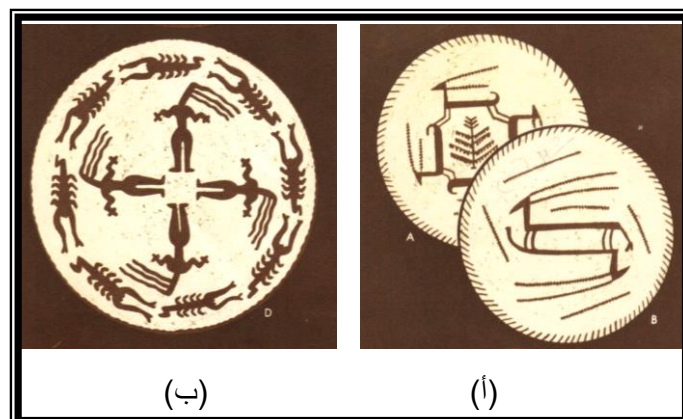
¹. عكاشا ، ثروت : تاريخ الفن العراقي القديم ؛ سومر وبابل واشور ، ج4 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب،ت ، ص92 .

². الشايع ، صباح احمد حسين : التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص22 .

³. لويد ، سيتون : آثار بلاد الرافدين ؛ من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي ، ت : سامي سعيد الأحمد ، ب،ت ، ص90 .

لصليب وتنساب شعورهن الطويلة المنسدلة في الهواء . كما في الشكل (أ،ب) (19)

:



شكل (19)

رسم ملون على الانيات الفخارية

هذا الاسلوب وبكل تبسيطاته القوية المتطرفة يعد أسلوباً تصويرياً رفيعاً بل

طبيعياً في الواقع . (1)

أما ما يخص أعمال النحت الفخاري لهذا الدور فان حضارة سامراء تتفرد بظاهرة هامة جداً ألا وهي استخدام القوالب في نحت بعض أجزاء جسم المنحوتة وعلى الأخص كل من الرجلين . ويرجع عمل هذه القوالب من الفخار أو الجص فكلاهما شائع الاستعمال في هذه المرحلة . والدليل على استخدامها ظهور طبقة حافة القالب على حواف السطح الداخلي للفخذ والساق والقدم لبعض أرجل هذه المنحوتات" . (2) كما في الشكل (20) :



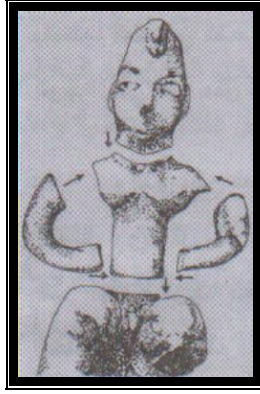
¹. بارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه ، بغداد ، ب،ت ، ص 92 .

². صاحب , زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق ، ص 138.

شكل(20)

منحوتة فخارية انثوية

كما عثر في هذا الدور على تمثال (الرجل) الوحيد من بين الأعداد الكبيرة من المنحوتات الفخارية النسوية , وقد عثر عليه في إحدى الغرف السكنية . حيث نحت هذا التمثال من طينة نظيفة ومنقاة ومغسولة من الشوائب وممزوجة بقليل من دقائق الرمل الصغيرة ، بغية تعديل مواصفاتها الفنية ، كما اظهر الفحص المختبري الذي أجراه المتحف العراقي عام 1994م ، الى انه قد نحت من عدة أجزاء ، كما في الشكل (21) :

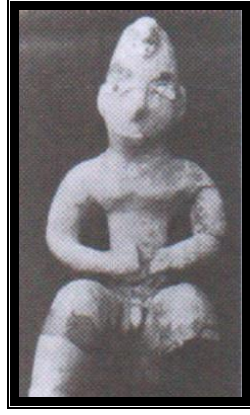


شكل(21)

منحوتة فخارية ذكرية

حيث نحت كل من الرأس وكتلة الجذع والأطراف العليا والفخذين والساقين كلاً على انفراد ، ثم ركبت إلى بعضها البعض ولصقت باستخدام محاليل طينية خاصة ، ومع ذلك بقيت مناطق الربط واضحة باستخدام العدسات المكبرة . ويلاحظ أيضاً انفراج الرجلين بقصديه لإظهار عضو الذكر⁽¹⁾. كما في الشكل (22) :

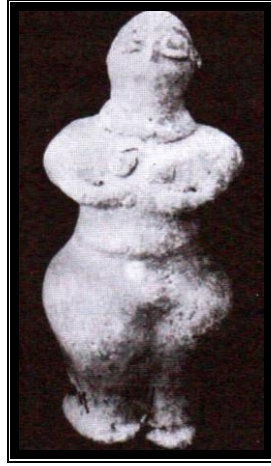
¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص66_67 .



شكل (22)

منحوتة فخارية ذكرية

كما تعددت الأوضاع الحركية لإعمال النحت الفخاري لهذا الدور فمنها وضع الجلوس أو وضع الوقوف والذي كان يمثل مشكلة شائعة وهذه المشكلة هي كيفية استقرار موازنة التمثال بغياب القاعدة على الرغم من صغر حجم هذه المنحوتات . فقد وجد الفنان حلاً لهذه المشكلة وهي بالمبالغة في كبر حجم القدمين بشكل خاص من أجل استقرار كتلة التمثال . (1) كما في الشكل (23) :



شكل (23)

منحوتة فخارية انثوية

دور حلف :

¹. اوتيس ، ديفيد وجوان : نشوء الحضارة ، مصدر سابق ، ص 228-229 .

يتميز (دور حلف*) بتطور ملموس في الفنون التشكيلية وخاصة في صناعة الفخار ، التي تمثل أجمل صناعة في العراق والتي انتشرت بصورة رئيسية في شمال العراق حول مدينة الموصل وفي شمال سوريا . وقد عثر على أقدم مشغل منظم لانجاز الأعمال الفنية في مستوطن (الاربجية**) ويؤكد هذا المستوطن على وجود نوع من التميز المهني لبعض الأفراد المهرة في صناعة الفخار ، حيث انتجت هذه الانيات الفخارية من طينه نقيه (منخولة ومنقاة من الشوائب بشكل جيد) ، بعدها تم تشكيل الانية وفخرها بعناية فائقة . كما أن معظم انياتها تتميز بجوانب رقيقة جداً ولها سطوح ناعمة الملمس مدلوكة دلماً جيداً ومطلية بطينة نقيه طلاءً ناعماً يميل للاحمرار .(1)

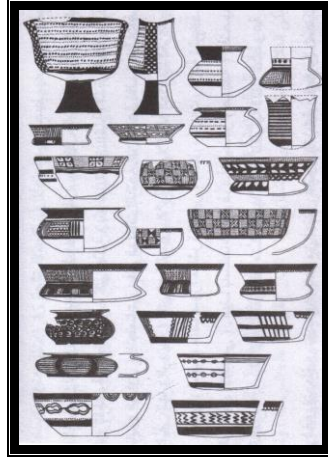
تنوعت أشكال الانية الفخارية في (حلف) تنوعاً كبيراً فهناك أشكال الطاسات والكؤوس ذات البطون غير العميقة (والأواني الجؤجئية**) ذات حواف تتسع نحو الخارج والجرار القصيرة ذات الفوهات المعقوفة والدوارق والصحون المكشوفة غير العميقة المزينة من الدخول والمزهريات ، التي شهدت تنوعاً أيضاً في كل شكل من أشكالها الرئيسية .(2) كما في الشكل (24) :

* دور حلف : سمي هذا الدور بدور حلف نسبةً إلى تل حلف الواقع في سوريا على بعد خمسة كيلومترات من جنوب غربي رأس العين قرب منبع الخابور (خابور الفرات) على الحدود التركية السورية على بعد نحو (40 ميلاً) شمال غربي نينوى . وقد نقبت فيه بعثة ألمانية برئاسة الباحث الأثري "فون اوبنهايم" قبيل الحرب العالمية الأولى ، فقد اتخذ العلماء موقع منطقة حلف دوراً حضارياً تمتد حدوده التاريخية بين (4500- 5000 سنة ق.م) . للمزيد ينظر (سوسه ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص 68) .

** الاربجية : مستوطن صغير في شمال بلاد الرافدين ، نقبت فيه م.إي.ل. مالوان في عام 1933م . سكن منذ منتصف الألف السادس إلى مطلع الألف الرابع ق.م . للمزيد ينظر (دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، مصدر سابق ، ص204) .

¹ . صاحب ، زهير و سلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص 50 .
*** الأواني الجؤجئية : إناء يحتوي جانباً بارزاً على شكل زاوية لها حد طولي يشبه الجؤجؤ . للمزيد ينظر (رو ، جورج : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص94) .

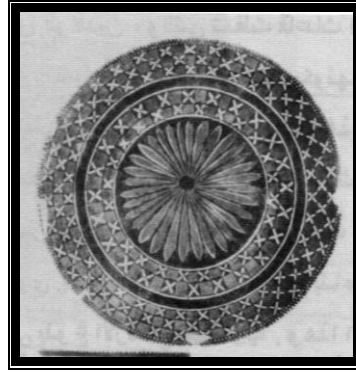
² . لويد ، سيتون : آثار بلاد الرافدين ؛ من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي ، ت : سامي سعيد الأحمد ، ب،ت ، ص91 .



شكل (24)

رسم ملون على الانيات الفخارية

أما المشاهد الزخرفية فهي ذات إشكال متناسقة وجميلة وزاهية تنفذ باستخدام "الألوان مثل اللون الأصفر والبرتقالي والأحمر والأسود على أرضية من الطين المفخور أي أن فنان هذا الدور عرف كيف يستخرج هذه الألوان ، والواقع أن براعة صنع هذا الفخار وجودة تزويقه تضاهي أجمل ما صنع من الفخار الملون في تاريخ الحضارات القديمة .⁽¹⁾ كما في الشكل (25) :

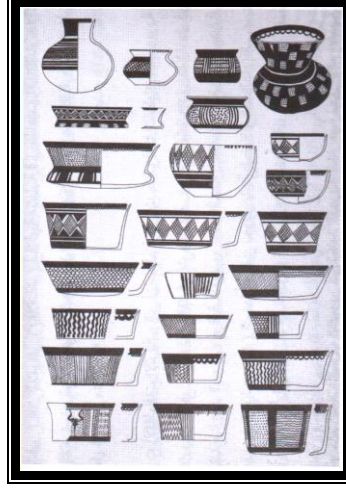


شكل (25)

رسم ملون على الاناء الفخاري

¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 154 .

, أما إشكال هذه الزخارف فتتمثل بالإشكال الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والخطوط المستقيمة والمنحنية والبيضوية والتموجة وغيرها من الأشكال الأخرى .⁽¹⁾ كما في الشكل (26) :



شكل(26)

رسم ملون على الانيات الفخارية

أما المشاهد الطبيعية فتتمثل بالإشكال الحيوانية التي معظمها من ذوات القرون كالأيائل والغزلان والثيران اديت غالبية هذه الاشكال بتحويرات تعطي طابعاً تجريدياً ، اما الاشكال النباتية فمؤلفة من الزهرة الملونة .⁽²⁾ كما في الشكل (27) :



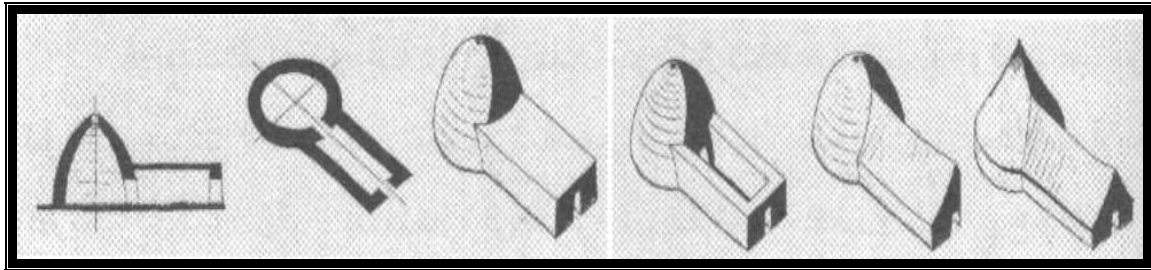
شكل(27)

رسم ملون على الفخار

¹. العزام ، عبد الهادي : تاريخ فن الفخار ؛ عصور ما قبل التاريخ ، مصدر سابق ، ص33 .

². فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، مصدر سابق ، ص32 .

كما يتميز دور (حلف) بظهور بداية استخراج المعادن واستعمالها في صنع الآلات والأدوات إلى جانب الأحجار , حيث كان النحاس والرصاص في مقدمة المعادن التي دخلت إلى الصناعة ، وينفرد هذا الدور "بنوع خاص وغريب من المباني وهي المباني المدورة التي كان للبعض منها مداخل مستطيلة الشكل , وقد شيدت تلك الأبنية من الطين على أسس حجرية مجاورة لبعضها البعض , ويعتقد إنها كانت مسقفة بقباب معقودة وكان قطرها يتراوح بين (5-19م) . ولقد اختلف الاثاريون في تحديد وظيفتها إذ اعتقد البعض أنها طراز خاص من دور السكن وعدها آخرون معابد أو مزارات دينية ورجح فريق ثالث برأي آخر هو إن تكون الكبيرة منها مضاف لاستضافة الغرباء الوافدين أو نوادي لاجتماع زعماء القرية" (1) كما في الشكل (28) :



شكل(28)

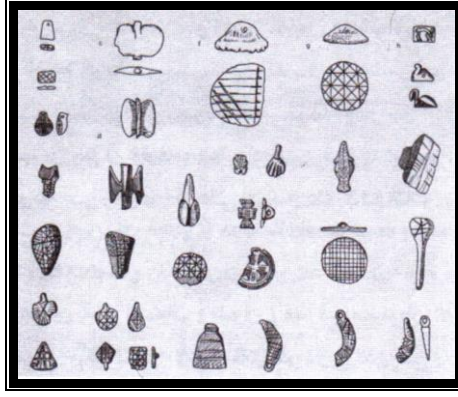
مباني مدورة ذات مداخل مستطيلة الشكل

ولقد عثر على ابرز المواد الأثرية في هذا الدور اضافة إلى الأواني الفخارية التي تكلمنا عنها , منها أنواع مهمة من الدلايات المصنوعة من (حجر الاستيتايت*) الأخضر أو القلائد أو الأقراص الحجرية الصغيرة المنقوشة بخطوط مستقيمة أو متقاطعة والتي كانت تستعمل لختم السدادات الطينية الخاصة بالجرار فتكون بذلك أقدم نوع من الأختام المنبسطة , (2) كما في الشكل (29) :

¹ . نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ ، مصدر سابق ، ص57.

* حجر الاستيتايت : حجر صابوني هش . للمزيد ينظر (رو ، جورج : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص93)

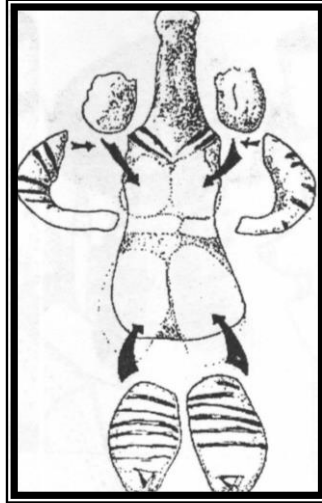
² . باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، مصدر سابق ، ص223.



شكل (29)

اختام منبسطة

أما ما تتضمنه أعمال النحت الفخاري فقد شهد دور (حلف) تطوراً كبيراً وملحوظاً في خصوصيات المادة والتقنية والسمات الفنية التي يتمثل بها الشكل ، في حين يتميز بناءها باعتماد كتلة الجذع بمثابة المركز الذي جمعت إليه أجزاء الجسم الأخرى ، فكل من اليدين والرجلين والثديين والرأس كانت قد شكلت على الفرد وباهتمام اكبر من قبل الفنان ، كما في الشكل (30) :

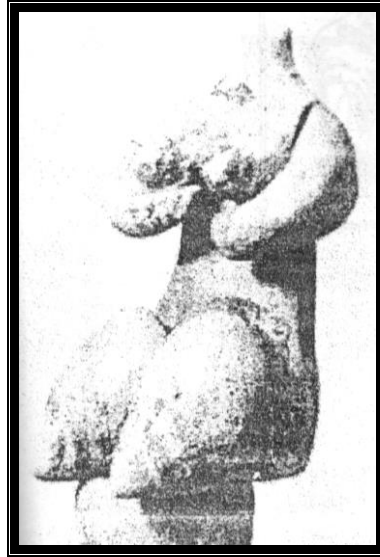


شكل (30)

منحوتة فخارية انثوية

كما ان السطح الخارجي لمعظم هذه المنحوتات منعم بالترطيب ومدلوك دلكاً خفيفاً ومطلي بطلاء جميل من طينة نقية وقد أضيف للسطح بعناية كبيرة وبمهارة فائقة , فكان صقيلاً وناعماً ولماًعاً نتيجة الاهتمام بذلكه .(1)

تؤكد دقة عملية حرق المنحوتات بوجود كورة مناسبة يمكن من خلالها رفع حرارتها إلى درجة عالية فتخرج التماثيل محروقة حرقاً جيداً ومنتظماً في جو مؤكسد حيث "تتراوح ألوان المنحوتات من الأصفر الشاحب إلى الأصفر المائل للبرتقالي , والبعض من نماذجها ذات لون تبني مائل للاحمرار أو بني محمر", كما مثلت هذه المنحوتات الفخارية لهذا الدور عدة أوضاع منها وضع الولادة و وضع الوقوف و وضع الجلوس على الأرض و وضع المخاض وغيرها من الأوضاع الأخرى .(2) كما في الشكل (31) :



شكل(31)

منحوتة فخارية انثوية

دور العبيد:

¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، صص 140_141 .

². صاحب ، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق ، ص 98 .

لقد مثل (دور العبيد*) حضارة العراق الأساسية ، بسبب أن جميع المدن السومرية التي ازدهرت فيما بعد في عصر فجر السلالات شيدت فوق أطلال سكنى حضارة العبيد مما يدل على أن هناك شعباً ذو حضارة عبيدية سبق السومريين في الاستيطان في جنوب العراق . كما يعد أول دور للاستيطان البشري في السهل الرسوبي من جنوب العراق ، فكانت بيئته غنية بالخيرات والمواد ، فهي بيئة ضفاف انهار واهوار وقنوات مائية ، فلهذا اتسعت الزراعة فيه وأصبحت بالدرجة الأولى زراعة باستخدام الري ، وهذه هي أول التجارب والمحاولات التي قام بها العبيديون الجنوبيون بوجه خاص .(1)

لقد وجدت اثار هذا الدور في قرية مشيدة على تل من الطين يعلو قليلاً على مستوى الفيضان ، وبيوتها من القصب المطلي بالطين ولها سقوف مستوية ، حيث ان طريقة صنع هذه البيوت تشبه ما نلاحظه عند سكان المنطقة نفسها اليوم (اذ انهم يشدون حزمًا من القصب و يقيمونها بعد ان يربطوا رؤوسها فتصبح بشكل اقواس ، ثم يغطونها بطبقة سميكة من الطين) .(2)

وبمرور الزمن تطور الجانب المعماري في هذا الدور بشكل كبير وكان واضحاً وملموساً بالمقارنة مع بداية الاستيطان ونهايته وخاصةً في مدينة(اريدو**) ، حيث ان المعابد في هذه المدينة التي تعود الى هذا الدور مشيدة من الطابوق الطيني الكبير ، والتي كانت ذات أهمية في نمو التنظيمات الإدارية والاقتصادية والاجتماعية ، وكانت هذه المعابد مشيدة على نظام هندسي راق ومؤلفة من "غرفة مقدسة مستطيلة

* دور العبيد : سمي بهذا الاسم بعد اكتشافه لأول مرة في التل الأثري المسمى بتل العبيد الذي يقع على بعد ستة كيلومترات من شمال غربي أور وبالقرب من مدينة الناصرية ، حيث تحرت فيه البعثة البريطانية التي كانت في أور عام 1919م . فوجدت فيه آثار يقدر تاريخها بنحو (4800-3500ق.م) . للمزيد ينظر (مكاي ، دورثي : مدن العراق القديم ، ط3 ، ت : يوسف يعقوب مسكوني ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1961 ، ص81) .

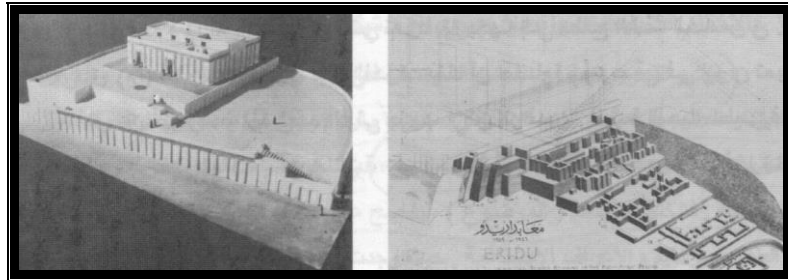
1. سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، مصدر سابق ، ص 140_141 .

2. وولى ، للسر ليونارد : وادي الرافدين مهد الحضارة ؛ دراسة اجتماعية لسكان العراق في فجر التاريخ ، تعريب : احمد عبد الباقي ، دار الكتاب العربي بمصر ، 1948 ، ص16 .

** اريدو : سمي بهذا الاسم نسبةً إلى هذه المدينة السومرية الشهيرة ، وتعرف بقاياها الآن باسم أبو شهرين على بعد نحو 25 كيلو متراً إلى الجنوب الغربي من أور . للمزيد انظر (باقر ، طه واخرون : تاريخ العراق القديم ، ج1 ، مطبعة جامعة صلاح الدين ، 1987 ، ص92) .

، وغرف اصغر منها في كل زاوية ، وفي إحدى نهايات غرف المقدس وجدت دكة منخفضة يحتمل إنها كانت تسند تمثال الهة⁽¹⁾ . كما كانت هذه المعابد مستقلة بامور العبادة ، لهذا فقد ظهر وفق صورة ذات مظاهر محسوسة تتدخل بها المعالم التي تؤكد بوجود أحداث كونية معينة تعطي للمكان دلالات روحية ، حيث أن هذه النظرة تنصب وفق إدراك لقيم الخلود ، وكذلك نظرة رمزية لأن هذه المباني كانت تجسيدا للكون بأكمله لأن التعامل مع هذه البيئة المكانية تجسد للقوى الماورائية التي تثير الانفعال والتفاعل العاطفي لتدخل تصاميم البناء بهذا الدور الرمزي ، حيث أن معظم الأعمال الموجودة في المعبد ترمز إلى المتعبد ، ولكن ليس بطريق احد التوابع إذ أنها علامات تعبيرية وتعبيرها لا ينفصل عن التعبير الذي يشركها مع الاله المعبود .⁽²⁾

كما تطور بناء المعابد بشكل جيد في هذا الدور ، إذ بنيت فوق دكات لرفع مزار الاله فوق سطح الأرض ، حيث كان سبب رفعها الى الاعلى من اجل تخليصه من مياه الفيضانات العاتية أو لعله كان للتسامي به عن بيوت الناس ، حيث ترمز فكرة الارتفاع عن مستوى الأرض إلى قدسية المكان في الفكر الديني في العراق القديم كما في الشكل (32) :



شكل(32)

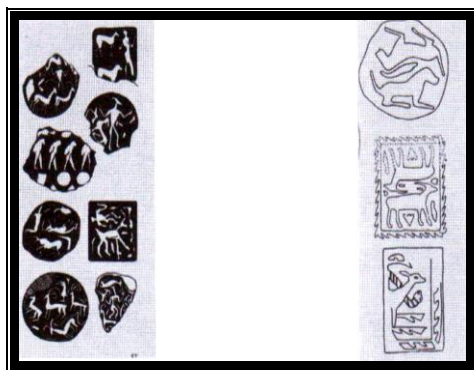
معابد العبيد

¹. رو ، جورج : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص 99 .

². يارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، مصدر سابق ، ص 28 .

ولقد "استعملت المعادن في هذا الدور وكان النحاس يطرق بارداً في بادئ الأمر ، إلا انه سخن بعدئذ واستعملت طريقة الصب أيضاً ، فصنعت منه صنارات لصيد الأسماك ودبابيس وسكاكين وأسلحة".⁽¹⁾

من أهم النتائج الفنية لهذا الدور هي الأختام المنبسطة التي ظهرت في العصر السابق ولكنها اتخذت أشكالاً بيضوية إضافة إلى شكلها المستدير ، حيث صنعت من الحجر غير الصلب والصدف والعظام على شكل عقد تشبه حبة العدس ولكنها بحجم أكبر وذات ثقب وزوايا أربعة ، في حين زينت إحدى جهات الختم بتشكيلة زخرفية هندسية أو ادمية أو حيوانية أو مشاهد اسطورية .⁽²⁾ كما في الشكل (33) :



شكل (33)

اختام منبسطة

حيث ان هذه المشاهد تمثل رقصات شعائرية تؤديها أشكال بشرية أمام أو بين حشد من الأشكال الحيوانية والتي تشبه أشكال الغزلان فهذه الوحدات التصويرية على الرغم من اقتصاديتها اللغوية فإنها تخفي قدرة تكاثرية تظهر في المستويين الدلالي والشكلي ، فنحن نرجح ارتباط المحتوى الفكري لهذه المشاهد الشعائرية بفكرة تقديس هذا النوع من الحيوان (كطوتم) في المعتقدات الفكرية لأناس دور العبيد . كما إن شيوع مثل هذه المشاهد من شأنه إن يقدم تفسيراً لتحول الاسطورة إلى ملحمة في داخل كل مواطن من دور العبيد ، فالأشياء أكثر تعقيداً و غرابة مما هي عليه في الواقع . وربما يبلغ تكرار أشكال الحيوانات على مساحة الختم الضيقة

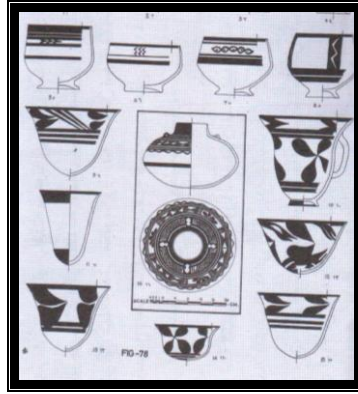
¹. بصمه جي ، فرج : كنوز المتحف العراقي ، مصدر سابق ، ص 19 .

². فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، مصدر سابق ، ص 34 .

إلى التعبير عن فكرة تأكيد الرغبة في تناسلها المستمر إلى ما لانهاية فمثل هذه الاستعراضات الرمزية المرتبطة بإرهاصات توفر الغذاء والنشاط الاقتصادي ، وقد توجد فعاليتها وديمومتها في طقوس قائمة على الأعراف الاجتماعية فأشكال الحيوانات قد حررت في التكوين عن أشكالها الطبيعية المألوفة فأصبحت حرة من صيرورتها الطبيعية لتؤدي فعلها في الوسط الحضاري كرموز معبدة عن كل آمال وطروحات ومخاوف ومعتقدات الإنسان ومن هنا يمكننا ان نرجع ارتباط مثل هذه الرقصات برمز شعائر اجتذاب الخصب والتي يجري تكرارها في مناسبات خاصة تبعاً للقواعد والأعراف الاجتماعية . (1)

كما كشفت التنقيبات الأثرية في (تل العبيد) عن الآلات والأدوات الزراعية المختلفة كالمحاريث والفؤوس والمناجل والأدوات المنزلية كأقراص المناخل والمسامير وغيرها من الأدوات الأخرى . (2)

يمتاز (دور العبيد) بفخار منتظم الشكل وذلك بسبب استخدام دولاب الفخار البطيء الدوران لأول مره بالنسبة للأدوار اللاحقة ، مما أدى إلى إنتاج أشكال متنوعة كالكؤوس والقوارير والصحون والجرار . (3) كما في الشكل (34) :



شكل (34)

رسم ملون على الانيات الفخارية

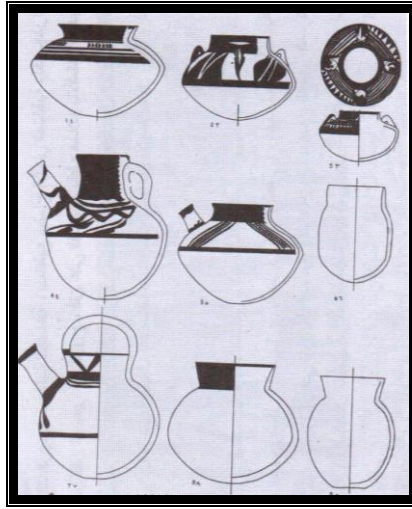
¹. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 179_ 180 .

². سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، مصدر سابق ، ص 62 .

³. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، مصدر سابق ، ص 196 .

والمصنوع من طينة نقية ممزوجة بدقائق صغيرة من التبن والرمل ومحروقة بدرجات حرارة عالية لذلك يميل لونها إلى التبنّي المائل للاخضرار وكانت اغلب انيائها تتميز بسطوح ناعمة مدلوكة دلكاً جيداً . ونقوشها الزخرفية منفذة بلون واحد وهو اللون الأسود ، ولقد استخدمت نوعين من الزخارف منها الهندسية والتي تكون متنوعة تشابه تلك التي ظهرت في فخاريات سامراء وحلف . أما الزخارف الطبيعية فتكون قليلة الظهور في هذا الدور ومن أمثلتها القليلة أشكال الضفادع والأزهار والطيور المائية .(1)

ولأول مرة في تاريخ الفخار تظهر الصنابير والعروات اليدوية ، ومن بين الأشكال النموذجية يمكن أن يميز المرء كؤوساً ذات شكل يشبه الجرس وجراراً ذات مقابض شبكية وأواني مزدوجة التحذب ذات صنوبر طويل يطلق عليه اسم (عظم ظهر السلحفاة) .(2) كما في الشكل (35) :



شكل(35)

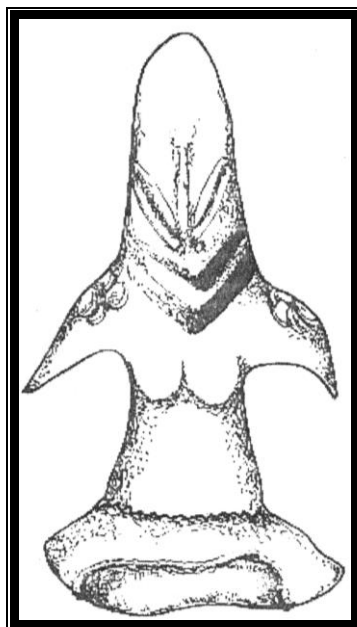
رسم ملون على الانيات الفخارية

يشير التواصل الحضاري والتعايش السلمي ما بين حضارة حلف وليدة هذه البيئة وحضارة العبيد التي دخلت مرحلة تفاعلها الحضاري الناشط مع أفكار حضارة حلف مما أدى إلى بروز تأثيرات هذه الحضارة في المنحوتات الفخارية

¹. صاحب , زهير و سلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مصدر سابق , ص 51_52 .

². رو ، جورج : العراق القديم ، مصدر سابق ، ص98 .

العبيدية من هذه البيئة وذلك بحدود المضمون والأوضاع الحركية لعامة المنحوتات ، حيث "تشير هذه المنحوتات إلى وجود تفاوت في قياساتها فبعضها كبيرة الحجم نسبياً إذ يبلغ ارتفاع كتلة الجذع لإحدى نماذجها (12سم) وعرض الردفين (6.5سم) ، كما في الشكل (36) :



شكل(36)

منحوتة فخارية انثوية

بينما يتراوح ارتفاع النماذج الأخرى ما بين (4-7سم) وعرض الردفين ما بين (2.5-4سم) أما سمكها فقد تراوح ما بين (1-2.5سم)⁽¹⁾. إن كل هذه المنحوتات معمولة من طينة نظيفة منقاة من الشوائب بشكل جيد وممزوجة بقليل من دقائق الرمل والتبن الصغيرة لتعديل مطاوعة الطينة من النواحي الفنية والتقنية . وإن هذه الأشكال النحتية كانت ذات طراز مختلف كلياً عن الأدوار السابقة ، فهي ذات "أشكال أنثوية طويلة ، رشيقة ، منتصبة وعارية تماماً ، ذات وجوه تشبه الأفعى مجللة بقبعة أو شعر مستعار من القار"⁽²⁾. كما في الشكل (37) :

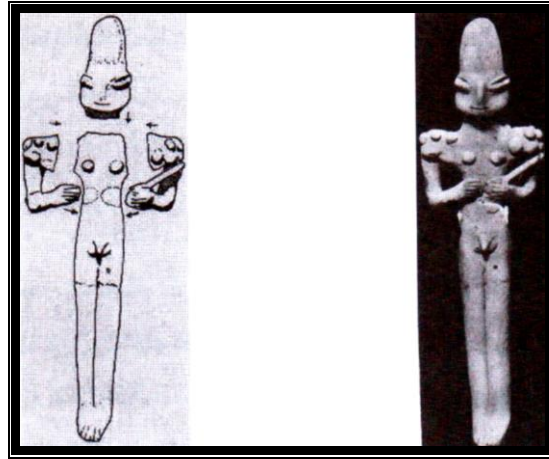
¹. صاحب , زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق , ص 105 .
². بارو ، أندري : بلاد آشور نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 ، ص263 .



شكل (37)

منحوتة فخارية انثوية

ولقد نحتت هذه الأشكال الفخارية من أجزاء عدة ثم جمعت مع بعضها بالاستعانة بنوع من المحلول الطيني ، والترطيب بالماء ليتكون شكل المنحوتة الكلي . كما في الشكل (38) :



شكل (38)

منحوتة فخارية ذكرية

كما اهتم الفنان في هذا الدور بالشكل الخارجي للمنحوتة فمعظم النماذج كانت لها سطوح ناعمة منعمة بالترطيب ومطلية بطلاء خفيف من الطينة نفسها وقد

احتترقت بدرجات حرارة عالية ، فلذلك إنها كانت تتميز بألوان بنية مائلة إلى الأخضر .⁽¹⁾

¹. صاحب , زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , مصدر سابق ، ص 148 .

مؤشرات الاطار النظري

1. يرى (افلاطون) إن جوهر الرمز يتعالى عن كل ما هو محسوس ومحدود ويتمثل في الإيمان بالعالم المثالي ، وفي الاعتقاد بان هذا العالم لا يمكن إن يتوصل إليه إلا عن طريق الارتقاء من المحسوس الى المثالي .
2. لقد تناول (ارسطو) الرمز على أساس اللغة ، فاللغة بجميع ميادينها هي رموز لأفكار وهي رموز مجردة .
3. يرى (هيجل) ان الرمز مرتبط كل الارتباط ببداية ظهور الفن ، لهذا يسعى (هيجل) في رؤيته لطبيعة الفنون إلى تحقيق المضمون الروحي الباطني لشكل العمل الفني ، بمعنى الوصول إلى المدلول الروحي للدال ، ويؤدي تحقيق المضمون الباطني إلى تحقيق الإبداع الفني ، حاملاً رموزاً لها دلالاتها التعبيرية العميقة .
4. يرى (فرويد) إن منبع الرموز هو اللاوعي ، إذ تكشف عنه الرغبات والانفعالات المكبوتة والتي تظهر في الأحلام ، فالحلم ذو طبيعة رمزية ، لان الأحلام تشير رمزياً إلى تلك التجارب الماضية التي لا يستطيع وعي الفرد قبولها .
5. إن سايكولوجية أبداع الرمز تتمثل بأن يكون للفنان حالة من الاستعداد النفسي والعاطفي ، هذا الاستعداد يولد لديه فكرة ما، تستوجب التعبير عنها برمز ذي شكل مادي مرئي وملموس ، فيستدعي الفنان عند ذلك خزينه من الصور والأشكال العالقة في ذاكرته ، فيقوم بعملية الربط بين إحدى تلك الصور والرمز حدسياً .
6. يجد (كاسيرر) في الواقع الرمزي واقعاً حقيقياً بكل معاني الكلمة لانه الواقع المغلف بشتى الأشكال الرمزية . لهذا فقد عد الأشكال الرمزية العظيمة للثقافة الإنسانية هي اللغة ، الأسطورة ، الفن ، الدين ، العلم .

7. يرى (يونغ) بان الرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف الذي لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلاً . ويرى ان العمل الفني ليس مجرد انعكاس لنفسية الفنان ، وإنما هو وصف لأحاسيسه فهو رمز معبر ذو معنى ، فضلاً عن انه علاقة بين موضوع ومشار إليه .
8. يرى (هربرت ريد) بان الرمزية ما هي إلا فن انتخاب نماذج تتطابق مع أفكار مجردة ، مثال على ذلك الحمامة فهي رمز للسلام .
9. تجد (سوزان لانجر) في الرمز إبداعاً لأشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري أي أن إدراك الرمز الفني عندها كان يتطلب نوعاً من الحدس .
10. إن للمعنى (السوسيري) علاقة تشابهية بين الرامز والمرموز إليه على الرغم من أن الشكل المرئي لا يبدو مطلقاً اختيارياً بالنسبة للمشاهد نفسه .
11. يوضح (بيرس) الرمز بأنه علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل قانون ما يكون عادة ناتج عن تشارك أفكار عامّة ، والمثال الأكثر وضوحاً على الرمز هو العلامة اللسانية .
12. يتأثر الرمز بالظروف والبيئة المحيطة به ، فالمجتمع والدين والتقاليد ، كلها تحدد نوع الرمز ومعناه ودلالاته وفقاً لها .
13. لقد كانت نشاطات الإنسان العراقي القديم في تلك الحضارة مشروطة إلى حد بعيد ببيئته القاسية ، لذلك تتدخل في تفكيره وتثير فيه نوعاً من الخوف وعدم الراحة لذلك فقد تميزت هذه الحضارة بطابع العنف وتوقع المفاجئات .
14. حاول الانسان القديم ان يحول الاشياء التي تحيط به الى رموز ذات دلالة تعبيرية ، فالأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية (الهندسية أو النباتية) وحتى الأشياء التي يقوم بصناعتها ، كلها قد تمثل رموزاً له .

15. استخدم الانسان الرمز في الفن بشكل واسع وعميق , لما يمثله من تجسيد لمضامين مختلفة ومشاعر واحاسيس لا يمكن التعبير عنها الا به . فكان بمثابة وسيلة الاتصال المثلى بين الفنان والمجتمع المحيط به .
16. لجأ الانسان القديم إلى السحر والذي يمثل ممارسات وأفعال تقوم أساساً على اعتقاد إن الأمور والعمليات الكونية يمكن السيطرة عليها عن طريق أفعال تؤثر في العناصر أو العوامل الطبيعية .
17. إن التعبير الرمزي في التصوير والتمثيل التشكيلي هو بمثابة قوة سحرية يصطنعها الإنسان للسيطرة على عواطفه حسب ما صور له منطقته الاسطوري .
18. ظهر الفن كوظيفة عقائدية كان الهدف منها هو السيطرة على الطبيعة أو على الحيوانات لغرض تحفيز تكاثر الحيوانات المصطادة عبر نظام طقوسي سحري .
19. ان المنحوتات الحيوانية ورسوم الأشكال الحيوانية كانت ترجع على إنها نوعاً من (الطواطم) التي اكسبها الفكر الاجتماعي خصوصيتها السحرية . اما الأواني الفخارية فقد كانت محل تعبير منبثق عن الفكر والذي يتمثل بالإبداع الفني ذات الفعالية السحرية والتي أثارت انطباعات وأفكار في كل المجتمع العراقي القديم .
20. إن أول ما أثار الفكر الديني هو الخوف الذي كان يشعر به الإنسان القديم وخاصةً من الفضاء الذي يحيط به في بيئته المادية التي يعيش فيها .
21. ربط الإنسان العراقي القديم كل هذه الظواهر بقوى غيبية بعيدة ، تسيطر عليها وتتحكم فيها وتتصارع فيما بينها متوخياً من ذلك كله السيطرة على قوى الطبيعة بالأساليب العملية المتمثلة بالطقوس والتعاويد وغيرها لتحقيق أهداف عملية ونفعية محددة .

22. يرسم المعتقد عادة صوراً ذهنية لعالم المقدسات من اجل توضيح الصلة بين الإنسان وبين هذا العالم وعادةً ما تصاغ هذه الصورة الذهنية في شكل صلوات خاصة بهم .

23. تعد الاسطورة الجزء المهم والرئيسي للأدب والفن في حضارة بلاد الرافدين وارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمعتقدات الدينية فلا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن المعتقدات الدينية .

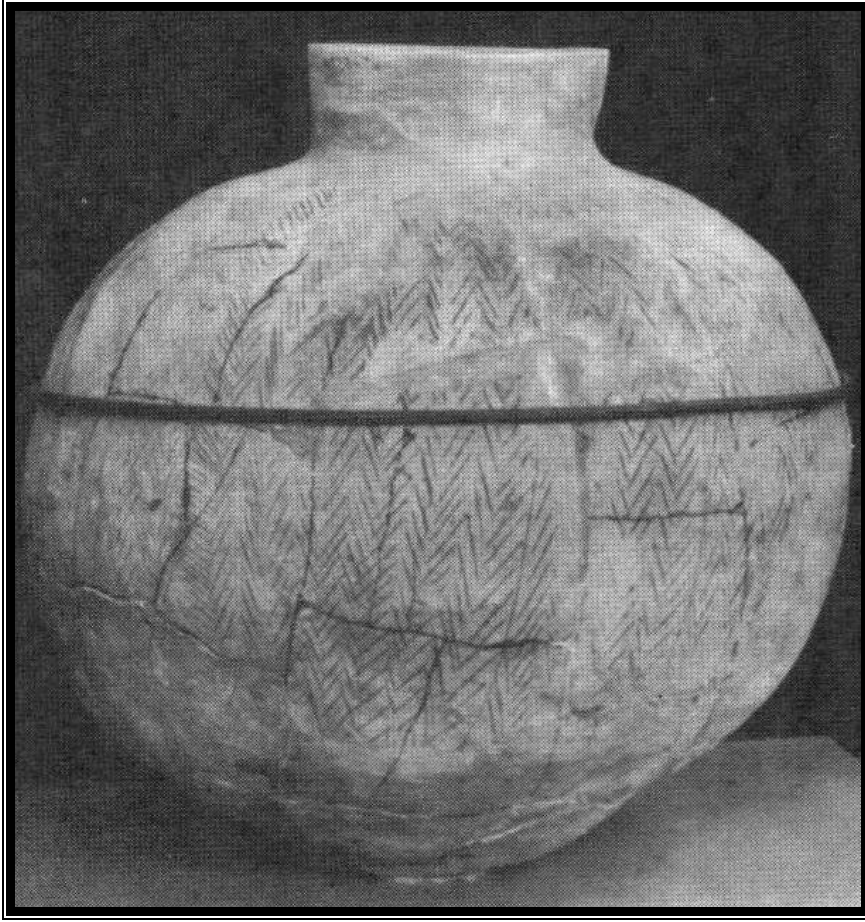
24. استطاع الإنسان القديم أن يحول جميع مظاهر الحياة (المدركات الحسية) إلى رموز ومفاهيم كانت بمثابة الوسيط بين الطبيعة في بنيتها المادية وعالم الميتافيزيقيا .

25. إن أهم ما امتاز به دور (حسونة) فخاره فهو بشكل عام عمل يصنع باستعمال اليد من طينه غير نقيه , حيث كانت معظم أنيائها تتميز بسطوح خشنة , ومحرقة حرقاً غير جيد بسبب بساطة التناير (الأفران) . كما زينت فخاريات حسونة بنوعين من الزخارف أحدهما زخارف محززة والآخرى زخارف ملونه . اما المنحوتات الفخارية فقد تجسدت بشكل انثوي وهو النسق الأوحـد .

26. لقد زينت أبدان الأواني الفخارية لدور (سامراء) كفخاريات (حسونة) بزخارف محززة وزخارف ملونة إلا أن الزخارف هنا أكثر تنوعاً ونفذت بأسلوب دقيق جداً ، كما استخدمت انواع اخرى من الزخارف التي تعرف بالزخارف الهندسية والنباتية والحيوانية والادمية وبرسم مبسط .

27. تنوعت أشكال الانية الفخارية في (حلف) تنوعاً كبيراً زينت بزخارف ذات أشكال متناسقة وجميلة وزاهية تنفذ باستخدام الألوان على أرضية من الطين المفخور والتي تجسدت بالمشاهد الطبيعية والمتمثلة بالاشكال الحيوانية التي معظمها من ذوات القرون كالايائل والغزلان والثيران اديت غالبية هذه الاشكال بتحويلات تعطي طابعاً تجريدياً ، اما الاشكال النباتية فمؤلفة من الزهرة الملونة .

28. يمتاز دور (العبيد) بفخار منتظم الشكل وذلك بسبب استخدام دولاب الفخار البطيء الدوران لأول مره بالنسبة للأدوار اللاحقة ، مما أدى إلى إنتاج أشكال متنوعة كالكؤوس والقوارير والصحون والجرار .
29. تعددت الأوضاع الحركية لإعمال النحت الفخاري فمنها وضع الجلوس أو وضع الوقوف او وضع المخاض .



نموذج (1)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : منتصف الالف السادس ق.م .

القياس : القطر 45 سم .

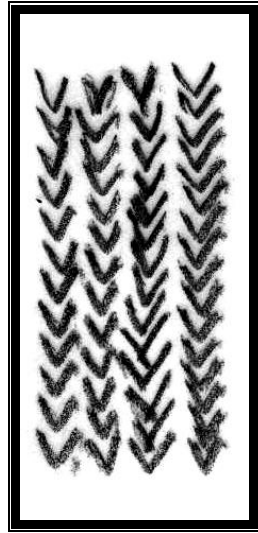
العائدة : المتحف العراقي .

يمثل هذا النموذج شكل جرة فخارية كبيرة الحجم كروية الشكل ذات فوهة قصيرة ، تم العثور عليها في موقع (حسونة) ، حيث زين بدنها بتقنية التحزيز والذي جسد فيها الفنان شكل سنابل القمح بشكل متتابع حولها ، وهذه الاضافة تعد جزءاً من فكر ينشأ من ارتباط هذا النموذج بدلالة رمزية خاصة بغرض وظيفي مرتبط بخزن الحبوب والدليل على ذلك تم العثور على بقايا حبوب القمح في داخلها .

اما الرغبة من تكرار شكل سنابل القمح على سطح هذا النموذج ، فقد كان نوعاً من الفعل السحري الذي يحمل دلالة رمزية خاصة بتفعيل ظاهرة الخصب في الطبيعة وزيادة الغلات الزراعية .

أي ان الفنان العراقي القديم لا يقصد من ذلك ان يزاحم المعنى الحسي باضافة شكل السنابل على النموذج الفخاري بقدر ما كان يظهر دلالة الشكل الرمزي وكيفية ارتباطه بالوظيفة ومن ثم بالسحر ، لهذا كانت وظيفة الخزن ، واشكال السنابل المضافة حاملين لدالتين رمزيتين هما (الجمالية والاستعمالية) معاً .

كما جسد الفنان اشكال سنابل القمح بشكل يميل الى التجريد بدلالة التبسيط والاختزال من تفاصيل كثيرة لشكل السنابل الواقعية (الطبيعية) ، وذلك من اول نشوئها وحتى ظهور الحبوب عليها ، كما في المخطط (14) :

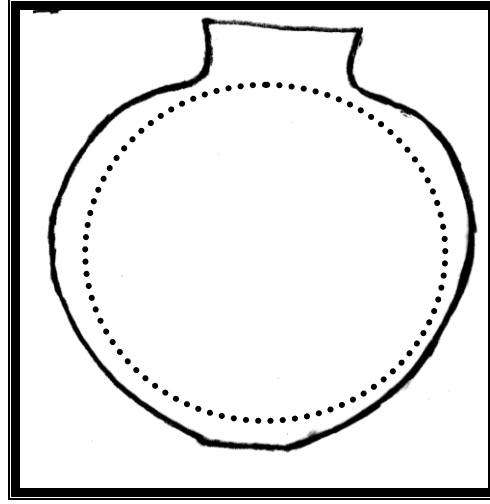


مخطط (14)

حيث ان هذه الصورة الشكلية المختزلة المضافة على سطح النموذج الفخاري كانت ترقى بالانسان من جانب فكري وجانب اجتماعي واقتصادي ، لهذا كانت رغبة الفنان في تجسيده لاشكال سنابل القمح هو ان يحقق انتصاراً بارادته على الطبيعة .

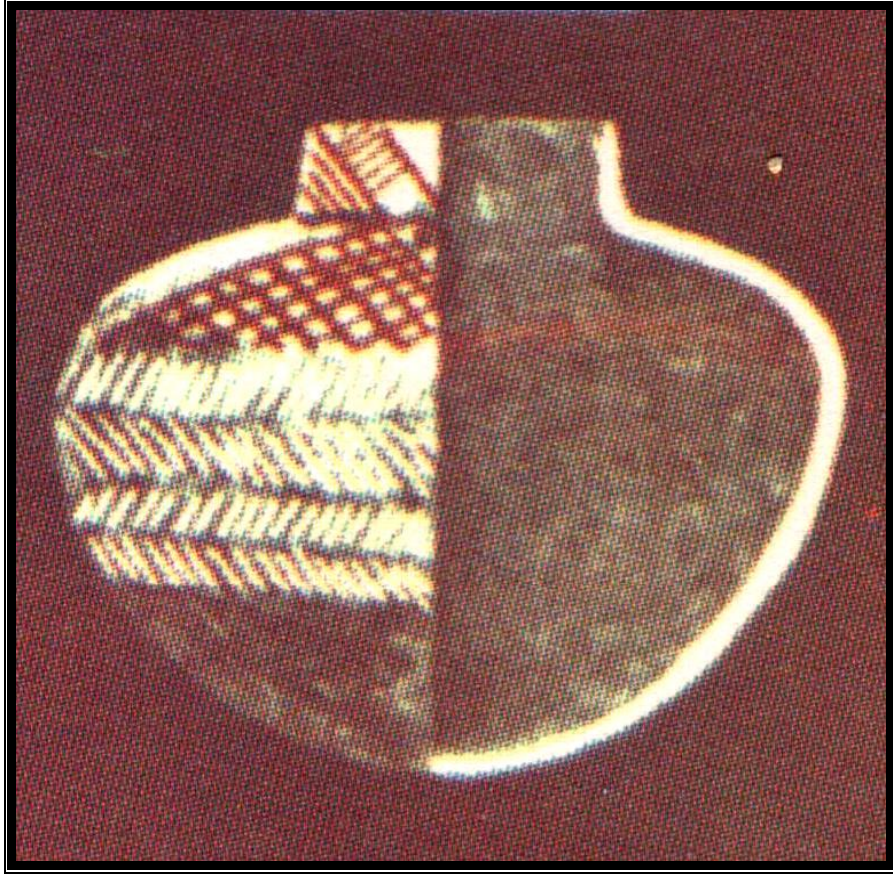
وبما ان الفن نوع من الصياغة لبنية العلاقة بين الانسان وواقعه ، لهذا فان المعنى الشامل لهذه العلاقة هي لا تعكس صورة هذا الواقع وانما تعكس حركته ، وبما ان الواقع متغير فان نمودجه في الفن متغير كذلك ، ومن هنا فان تسمية

الاشياء (السنابل) كانت تحمل دلالة رمزية خاصة بالفعل السحري للسيطرة عليها ، لذلك فان القوى السحرية للكلمة تعمل على تفعيل هيمنة الفكر على حركة (الاشياء والظواهر) الا ان هذا التفسير لا يقدم حلاً منطقياً لشكل (7) الذي كثر تأثيره بتقنية التحزيز والذي يحمل ابعاداً دلالية خاصة بفعل سحري يجسد عمليات النماء والتجدد ، في حين ان شكل النموذج الفخاري ماعدا الفوهة يشبه شكل الدائرة وهي بذلك تحمل دلالة رمزية خاصة بديمومة الحياة ، كما في المخطط (15) :



مخطط (15)

كما يجد الباحث ان هنالك فعلاً جمالياً تتصف به الوحدات التكرارية الموجودة على هذا النموذج الفخاري ، اذ تعززت هذه التكرارات من قوة الافصاح عن البعد الدلالي الرمزي المحمول على السطح ، وبالتالي تشير الى جانب وظيفي يعتمد على الاتصال بين الظاهر (السطح) والباطن (العمق) ، وهذه هي القيمة الدلالية المتجسدة في هذا النموذج .



نموذج (2)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

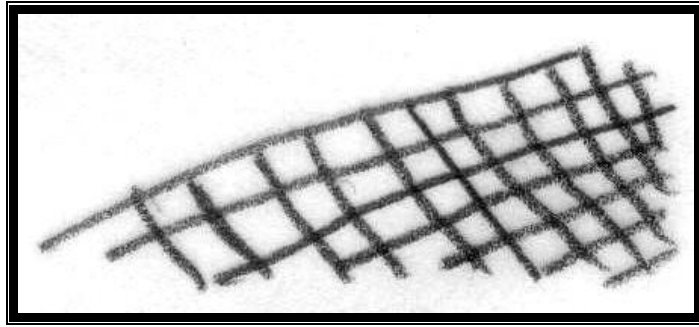
المدة الزمنية : الالف السادس _ منتصف الالف الخامس ق.م .

القياس : _ .

العائدة : المتحف العراقي .

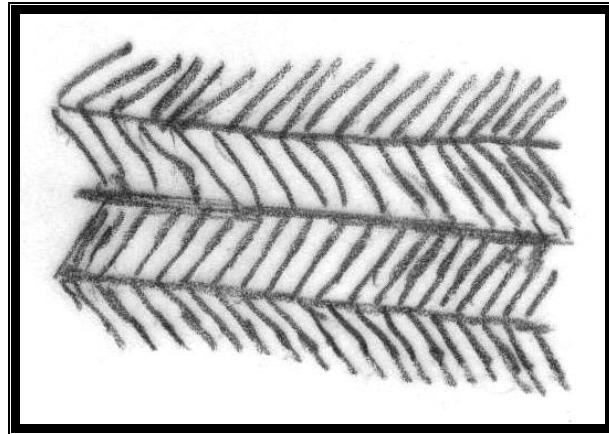
جرة فخارية كبيرة الحجم يرجع تاريخها الى دور (حسونة) ، حيث رسم عليها الفنان بأسلوب تجريدي خالص بعد طلاء سطحها الخشن بطبقة طينية رقيقة خالية من الشوائب ، خطوط مستقيمة وبشكل تشابكات هندسية وذلك باستخدام اوكسيد الحديد الذي ينتج من خلاله بعد عملية الحرق (الفخر) اللون الاحمر ، في حين رسم الفنان على وسط بدن النموذج حزوراً تشبه شكل سعة النخيل بتقنية التحزيز والانية ما زالت رطبة وذلك باستخدام اداة حادة من الحجر.

لقد مثل الفنان الخطوط المرسومة على شكل تشابكات هندسية كان غرضها الدلالي خاصاً بعمليات صيد الحيوانات ، وذلك لأنها تشبه (شبكة) الصيد التي يستعملها الصياديون ، ولكنها مرسومة باللون الاحمر وهو بذلك يحمل معنى رمزياً للون الدم ، أي ان هذه الشبكات ملطخة بدماء الحيوانات التي تم صيدها كما انها محملة بمضامين رمزية خاصة بعمليات التجدد والنماء لان الشبكة تكون صناعتها من ليف النخيل أي ان مرجعياتها الفكرية من البيئة الطبيعية . كما في المخطط (16) :



مخطط(16)

اما الحزوز التي جسدها الفنان على شكل سعة نخيل والتي تدور حول بدن النموذج وبشكل متتابع ومتكرر في افريزين ، حيث كانت الرغبة من تكرارها هو نوع من المعاني الرمزية الخاصة بالفعل السحري الذي يعمل على تفعيل ظاهرة التكاثر والنمو في الطبيعة . كما في المخطط (17) :



مخطط(17)

كما يوحي الفعل السحري الكائن في الفكر العراقي القديم ، الى الاحساس بالعجز والوعي بالقوة في ان واحد ، خوفاً من احداث الوجود مع القدرة المفترضة بالسيطرة عليها .

اما النموذج ككل فانه يجسد معنىً رمزياً خاصاً بالمعتقدات والطقوس الدينية التابعة لهذا الدور ، وذلك لانه ولد من اجل استخدامه لاغراض الدفن .



نموذج (3)

الموضوع : أمراه .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : منتصف الالف السادس ق.م .

القياس : الارتفاع (5-7سم) ، السمك (2-3سم) .

العائدة : المتحف العراقي .

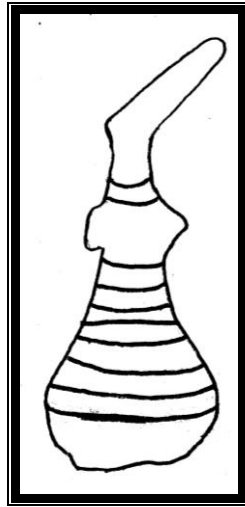
يجسد هذا النموذج الفخاري التابع إلى دور (حسونة) ، شكلاً أنثوياً يمكن التعرف عليه من خلال تفاصيله . اذ يتميز برأس مبسط يستند على رقبة طويلة نسبياً تبرز منها يدان غير مكتملتان ، كما انه يستند على قاعدة منتفخة ، تمثل الورك .

يكسو هذا النموذج مجموعة من الحزوز المتشكلة بهيئة خطوط افقية ، حيث قسمت الشكل إلى مجموعة من الأقراص الأفقية المترابطة ، ويبرز في نهايته نتوان صغيران يمثلان القدمين .

أما الرأس فقد جسده الفنان بشكل مختزل يقترب إلى التجريد وذلك لأنه لا يحتوي على ملامح للوجه وهذا يعطي معنىً رمزياً للطقوس التي تفيد الى عدم التركيز على الملامح الفردية بل الجماعية .

وعلى الرغم من صغر حجم هذا النموذج ، الا انه لم يخفِ حالة انتفاخ البطن ، والتي تعطي مدلولاً رمزياً الى حالة الحمل ، أما حركة اليدين اللتان تمسكان الثديان ، فإنهما يحملان أبعاد دلالية إلى الامومة والحنان .

كما يمكننا أن نستقريء الخطوط الافقية التي تكسو النموذج الفخاري من الأسفل إلى الأعلى ، والتي شكلت بواسطة حزوز على هيئة حلقات دائرية متكرره , وكما هو موضح في المخطط (18) :



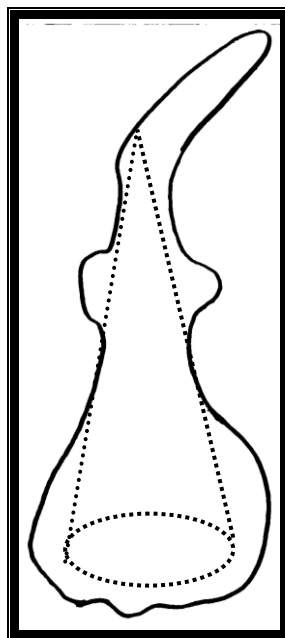
مخطط(18)

اذ ان لهذه الحزوز صورة رمزية يمكن أن تمثل نوعاً من الملابس التي هي جزء من طقس خاص بهم .

أما منطقة الورك فإنها تتميز بالضخامة في حجمها فهي تعطي استجابة رمزية إلى حالة المخاض (الولادة) ، كما يمكن استنتاج وضعية الجلوس بالنسبة للنموذج

من خلال قصر منطقة الأرجل نسبياً والتي تكون دلالتها الرمزية حالة من الحالات الطقوسية الخاصة بهم (حالة تعبدية - لعبادة الآلهة) .

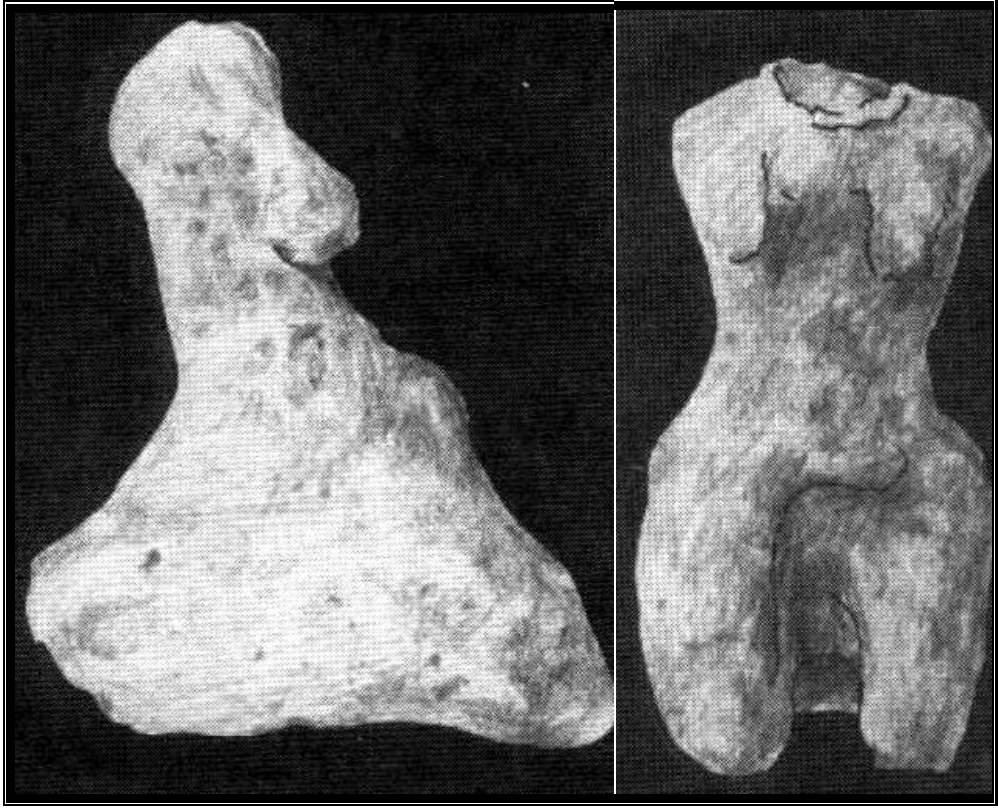
وبشكل عام يتميز هذا النموذج بالمبالغة في حجم الجزء الأسفل نحو التضخيم ، في المقابل اتصف الجزء الأعلى منه بالضمور والاختزال ، مما اكتسب النموذج الفخاري ككل في صورته المجسمة شكلاً مخروطياً ابتداءً من الجزء العلوي ما عدا الرأس ، أي من منطقة الرقبة والتي تمثل قمة المخروط ، في حين تمثل قاعدته الدائرية نهاية النموذج الفخاري أي الورك والأقدام ، ويمكن ملاحظة هذا المخروط من خلال تشكيله بخط وهمي يربط بالنقاط الثلاثة معاً . وكما هو موضح في المخطط (19) :



مخطط (19)

حيث إن هذا المخروط يتكون من دائرة ومثلث ، فالدائرة يكون مدلولها الرمزي الاستقرار والديمومة ، أما المثلث فيكون بعده الدلالي خاصاً بالنماء والتجدد .

كما يرى الباحث إن لمثل هذا النموذج الفخاري دوراً فاعلاً في الأفعال السحرية التشاكلية ، لأنه أداة سحرية تعيش بفعل توقيرها واحترامها اجتماعياً (بين أفراد الجماعة) .



نموذج (4)

الموضوع : امرأة .

المادة : نحت فخاري .

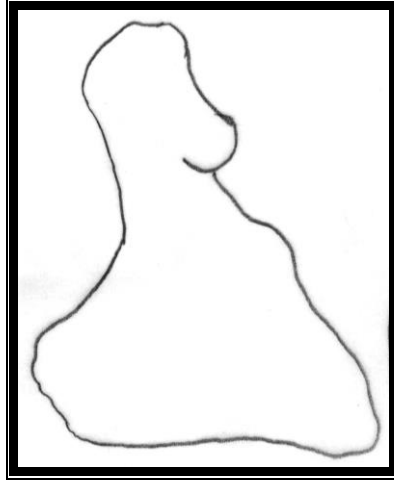
المدة الزمنية : منتصف الالف السادس ق.م .

القياس : _ .

العائدة : المتحف العراقي .

نموذج فخاري يشير الى شكل امرأة عارية تتميز بقاعدة عريضة تمثل (الورك) والتي تتصل بالجسد بانسيابية عالية مع باقي اجزاء النموذج ككل ، على الرغم من ضمور او اقتطاع الاذرع والراس . لهذا يرى الباحث ان هناك نظاماً من الصلة الفكرية بين هذا النموذج الفخاري الذي يعود الى دور (حسونة) والفعاليات والطقوس السحرية ، وذلك لان الفنان قد جسد النموذج بوضع حركي محملاً بدلالات رمزية خاصة بحالة الحمل ، والذي يظهر بشكل واضح عند مشاهدة شكل

النموذج من الناحية الجانبية والتي تظهر فيه منطقة البطن مرتفعة عن مستواه الطبيعي . كما في المخطط الاتي (20) :



مخطط(20)

ف فعل المحاكاة والتمثيل كانا ضماناً لحصول الولادة الفعلية بواسطة هذا النوع من الممارسات السحرية التي عرفناها بالسحر التشاكلي او التماثلي .
اما الخطوط الخارجية التي يتكون منها هذا النموذج الفخاري فانها تمتاز بانسيابية متموجة والتي تحمل معنى رمزياً خاصاً بالامومة والحنان والعاطفة . كما في المخطط الاتي (21) :



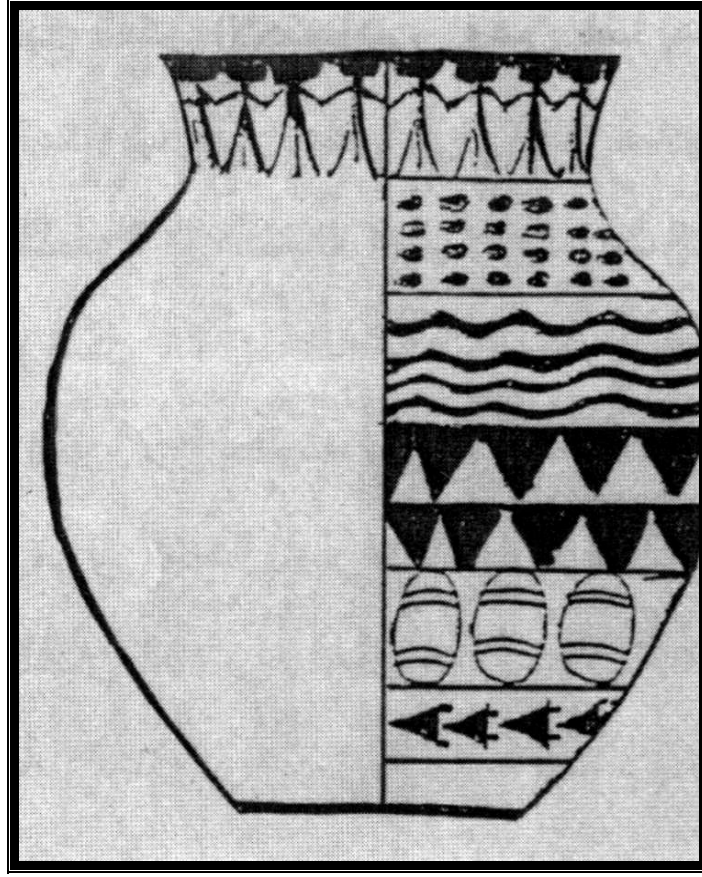
مخطط(21)

كما يمكننا ان نكون شكل المثلث عندما نشاهد شكل النموذج من الناحية الجانبية وذلك باستخدام الخط الوهمي ، والذي يكون قمته بداية منطقة الرقبة من الجهة

العليا ، وقاعدته منطقة الورك ، حيث ان هذا المثلث يعطي ابعاداً دلالية الى
الاستقرار والثبات لان شكله يشبه شكل الجبل . كما في المخطط الاتي (22) :



مخطط (22)



نموذج (5)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : 5300 ق.م .

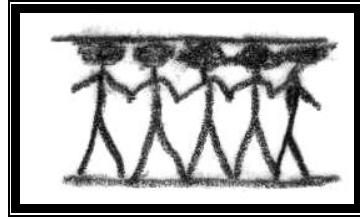
القياس : _ .

العائدية : المتحف العراقي .

يجسد هذا النموذج جرة فخارية كبيرة الحجم ، رسم عليها الفنان باستخدام اوكسيد المنغنيز والذي ينتج من خلاله بعد عملية الحرق اللون الاسود ستة حقول ، حيث يمثل الحقل الاول المرسوم في اعلى رقبة النموذج مجموعة من النساء المنفذات بشكل تجريدي ، اما الحقل الثاني فقد كان يمثل مجموعة من النقاط المتوزعة بشكل منتظم على جميع مناطق الحقل ، في حين نفذ الفنان على الحقل الثالث مجموعة من الخطوط المتموجة بشكل افقي ، اما الحقل الرابع فقد رسم فيه

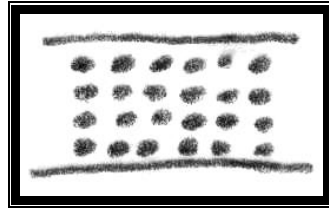
الفنان افريزين يحتوي كل افريز على مجموعة من المثلثات المرسومة بطريقتين ، اذ تمثل الطريقة الاولى المثلثات المرسومة بشكل ملون وبهيئة تكون قاعدتها إلى الأعلى وقمتها إلى الأسفل ، أما الطريقة الثانية فتمثل المثلثات المرسومة بشكل غير ملون وبهيئة تكون قاعدتها الى الاسفل وقمتها الى الاعلى ، اما الحقل الخامس فقد نفذ فيه الفنان مجموعة من الاشكال البيضوية والتي قسم كل واحد منها الى ثلاثة اقسام ، في حين نفذ الفنان على الحقل الاخير مجموعة من المثلثات المرسومة بشكل جانبي أي تكون قاعدتها الى الجانب الايمن وقمتها الى الجانب الايسر ، كما وضع على طرفي قاعدتها العليا والسفلى خطين صغيرين بارزين ، اما النموذج ككل فانه يتميز ببدن كبير ورقبة قصيرة الحجم يعود تاريخها الى دور (سامراء) .

ومن هنا يمكن ان نؤسس اول قراءة افقية للاشكال المرسومة المفعمة بالمعاني الرمزية على هذا النموذج الفخاري وذلك لان اشكال النسوة يحملن مدلولات رمزية خاصة بالرقصة الطقوسية التابعة الى فكرة استسقاء المطر ، كما في المخطط الاتي (23) :



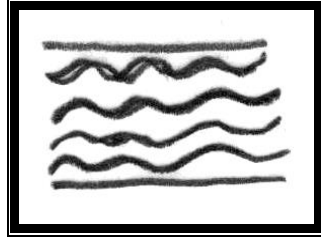
مخطط(23)

وذلك لان الحقل الذي يليه يحمل مضموناً رمزياً إلى أشكال قطرات المطر والتي استطاع الفنان ان يستعيرها من المحركات الاساسية للفكر العراقي القديم الخاص بالطبيعة ، كما في المخطط الاتي (24) :



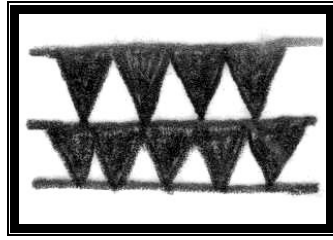
مخطط(24)

لهذا كان الحقل الثالث يحمل تصورات رمزية الى حركة امواج المياه على سطوح المسطحات المائية والسواقي . كما في المخطط الاتي (25) :



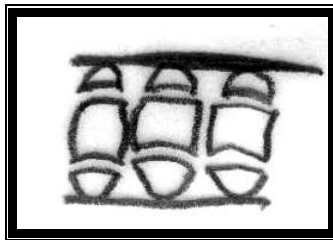
مخطط(25)

اما الحقل الرابع فقد كان يحمل مدلولين رمزيين ، الاولى للمثلث الملون والذي يتمثل بالخصب والمرتبطة بفكرة المثلث الانثوي ، أي العلاقة المهيمنة في فكرة تناسل الجنس البشري ، في حين يتمثل المثلث الغير ملون بالفحولة الذكرية . كما في المخطط الاتي (26) :



مخطط(26)

اما الحقل الخامس فيحمل دلالة رمزية الى الارض الخصبة وذلك بفعل تطابق بنيتها التجريدية الهندسية ، وادراك الفكر في زمانه ومكانه اثر قوة الارض في الوجود لكونها ظاهرة محركة واساسية في بنائية الوجود ، لهذا فقد اسقطوا عليها تاويلات شتى فوجدوا فيها افكار الخصب والنماء والتجدد . كما في المخطط الاتي (27) :



مخطط(27)

اما في الحقل الاخير فقد كان الفنان يجسد فيه شكل الثور بصورة مختزلة (مجردة) الذي يحمل دلالة رمزية الى القوة والفحولة في الطبيعة ، كما ان هذا الحقل يمثل خاتمة الاسطورة السامرائية التي كانت تعبر عن النشاط الفكري الانساني لانسان عصور ما قبل التاريخ في العراق . كما في المخطط الاتي (28) :

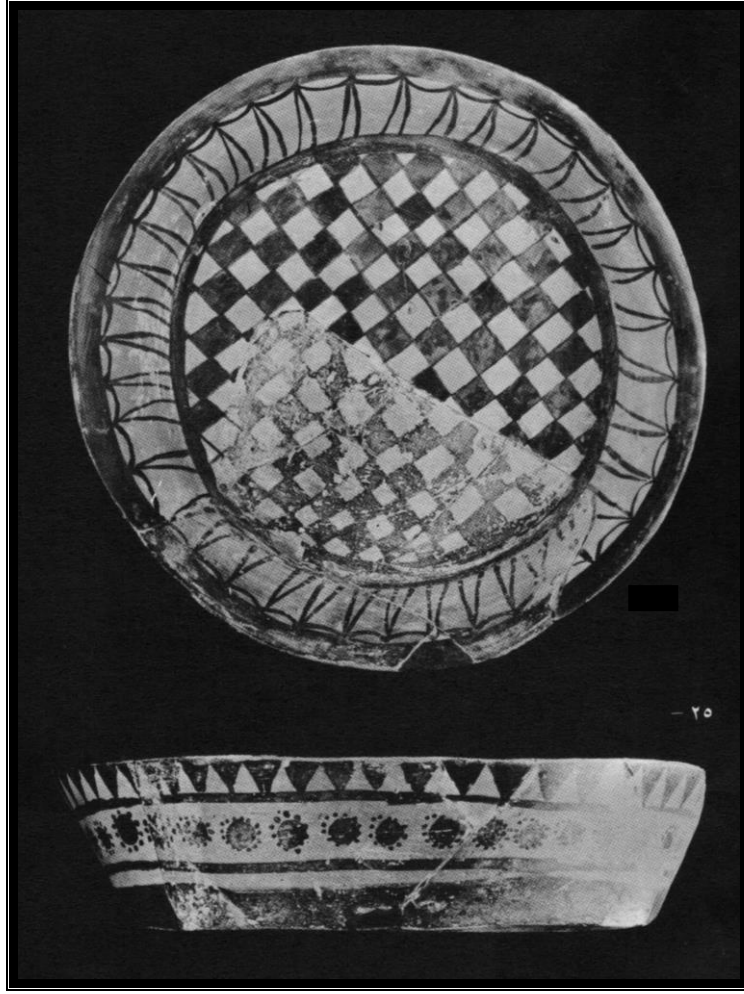


مخطط(28)

حيث يستعير الفنان مفردات بيئته ويكسبها مضامين اجتماعية في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره والذي يرتبط مع مغزى كلي يخفي وراءه المضمون الروحي الاجتماعي .

لهذا يمكن قراءة هذه الاشكال المنفذ على هذا النموذج الفخاري على انها رقصة شعائرية تؤدي بالمطر إلى ملء الجداول والقنوات المائية بالمياه فيحل الخصب على الارض لتتناسل قوى الطبيعة .

اما حالة التكرار التي نفذها الفنان على جميع الحقول فانها تحمل ابعاداً دلالية الى فعل سحري خاص بعمليات الخصب والتجدد والنماء ، في حين جسد بدن النموذج ككل مدلولاً رمزياً لإحدى الطقوس السحرية الخاصة بدفن الموتى وذلك لانه قد عثر عليها في احدى المقابر التابعة الى هذا الدور ، أي انه كان اداة جنائزية ، ومن هنا يتضح دورها الفاعل في عقائد الانسانية في زمانها ومكانها بعالم ما بعد الموت .



نموذج (6)

الموضوع : انية .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : الالف الخامس ق.م .

القياس : _ .

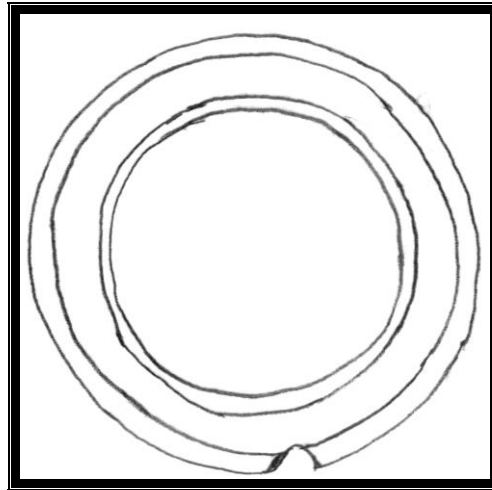
العائدية : المتحف العراقي .

اناء فخاري يعود تاريخه الى دور (سامراء) ، رسم الفنان على سطحه الداخلي والخارجي اشكالاً (ادمية وهندسية) وباسلوب مختزل وبسيط . حيث تتكون بنية المشهد المرسوم داخل بدن النموذج من دائرتين ، جسد الفنان الدائرة الاولى حول طرف النموذج الفخاري ، في حين جسد الفنان الدائرة الثانية داخل الدائرة الاولى ،

أي اصغر حجماً من الدائرة الاولى ، وهو بذلك يكون افريزاً دائرياً حول اطراف النموذج ، والذي ملأها الفنان بالأجسام الادمية وبشكل متكرر ومستمر داخل الافريز ، اما وسط النموذج فقد نفذ عليه الفنان شكل المربع وبصورة متكررة بحيث يملا الفنان الشكل الدائري ككل وبطريقة يكون فيها مربع ملون واخر غير ملون .

اما الرسم الذي نفذه الفنان على ظهر النموذج ، فيتمثل بثلاثة افاريز ، يمثل الافريز الاول الموجود في طرف حافة النموذج شكل المثلثات المرسومة بصورة مستمرة داخل الافريز ، في حين يجسد الثاني شكل الدائرة والذي يوجد حولها مجموعة من النقاط التي تحيط بها ، ويتكرر هذا الشكل داخل الافريز ، اما الافريز الاخير فقد كان يتمثل بخط اسود عريض يحيط بدن النموذج .

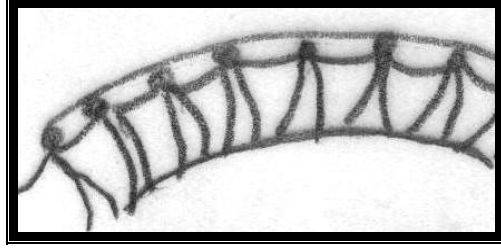
لقد مثل الفنان هذا النموذج ككل دلالة رمزية خاصة بالطقوس السحرية وذلك بسبب حالة التكرار المتكررة داخل وخارج النموذج من اشكال (ادمية ومثلثات ومربعات ودائرة) ، في حين جسد الفنان الشكل الدائري على الهيئة الخارجية للنموذج ثم رسم الخطوط والاشرطة الدائرية على ظهر وبطن النموذج ، وهي بذلك ابعاد دلالية الى ديمومة الحياة . كما في المخطط الاتي (29) :



مخطط (29)

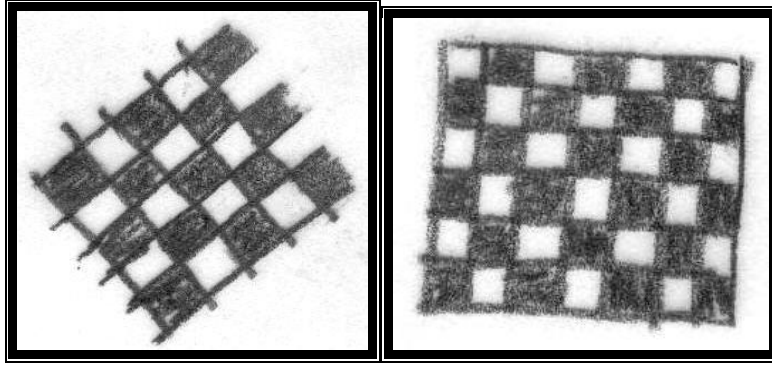
اما الشريط المرسوم على طرف سطح النموذج والذي ملأه الفنان باشكال ادمية فانه يحمل تصورات رمزية الى احدى الرقصات الطقوسية الخاصة بدفن الموتى ،

وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في احدى القبور التابعة لهذا الدور ، أي انها تحمل دلالة رمزية الى عقائد ما بعد الموت . كما في المخطط الاتي (30) :



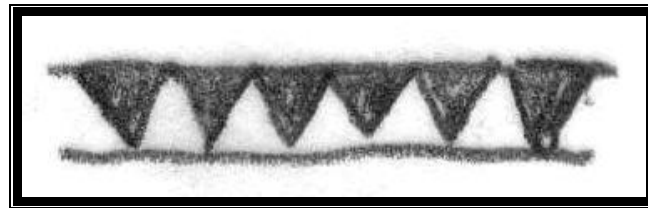
مخطط(30)

في حين جسد الفنان شكل المربعات المرسومة وسط سطح النموذج والتي تشبه قاعدة الشطرنج ، وهو بهذا يعطي معنىً رمزياً إلى أرضية المعبد الذي يرقصون عليه . كما في المخطط الاتي (31) :



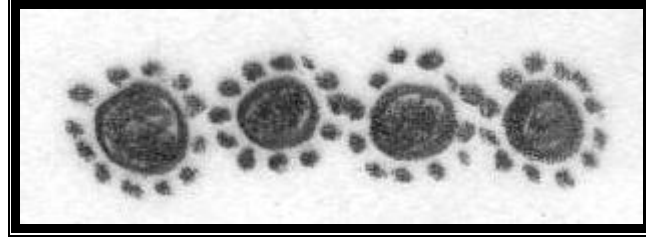
مخطط(31)

اما الشريط المرسوم على الطرف الخارجي من سطح النموذج فيتكون من اشكال المثلثات الذي يكون القسم الملون منها (قاعدته الى الاعلى وقمته إلى الأسفل) ، والذي يتمثل بمدلول رمزي خاص بالخصب والتكاثر ، اما القسم الغير ملون منها فتكون (قمته الى الاعلى وقاعدته الى الاسفل) والذي يحمل معاني رمزية خاصة بالفحولة الذكرية . كما في المخطط الاتي (32) :

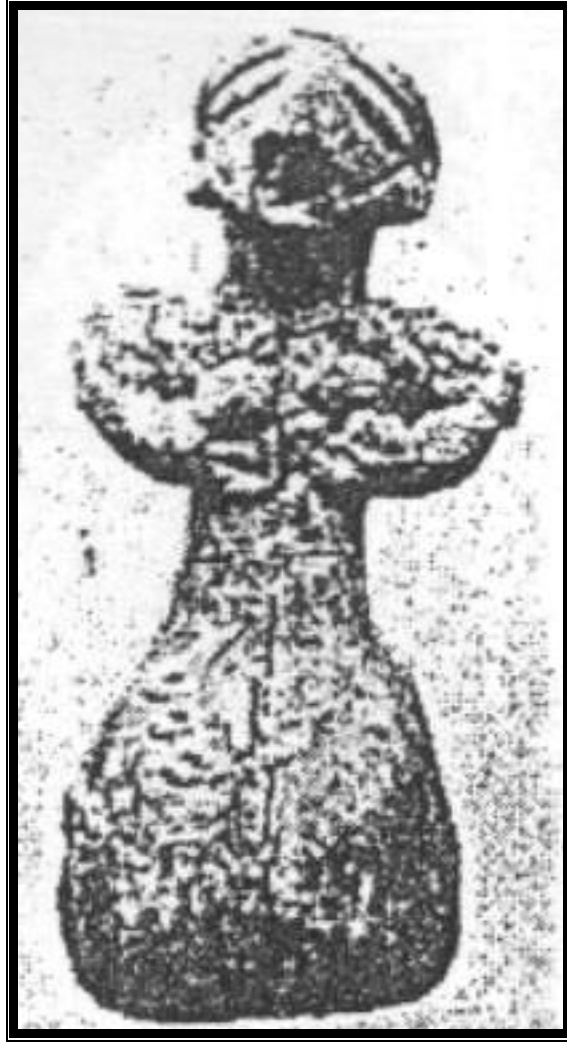


مخطط(32)

في حين يمثل الشريط الآخر الذي يليه مضموناً رمزياً إلى شكل إحدى الأجرام السماوية والمتمثلة بالشمس ، وهي بهذا تحمل دلالة رمزية إلى الصفاء والنقاء والتجدد . كما في المخطط الآتي (33) :



مخطط (33)



نموذج (7)

الموضوع : امرأه .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : منتصف الالف الخامس ق.م .

القياس : الارتفاع 10سم .

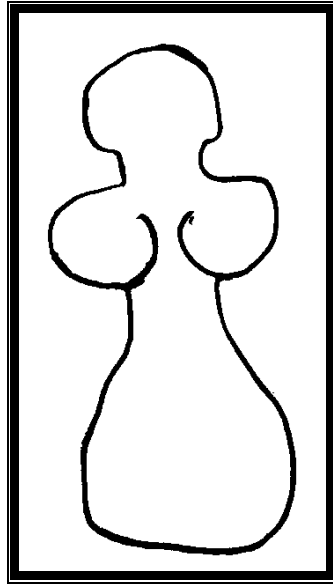
العائدة : المتحف العراقي .

يشير هذا النموذج الفخاري في هيئته العامة الى شكل امراه تتكون من رأس فيه وضوح لمعظم ملامح الوجه تقريباً ، ولكنه يتجسد بصورة غير واقعية ، اذ يغلب عليها طابع الاختزال والتجريد ، كما ان هذا الرأس يستند على رقبة ، متصلة بالكتفين العريضين اللذين يمتد منهما الذراعان المتحركتان باتجاه الثديين اللذين

يتمثلان بحجم صغير نسبياً ، أما الساقان فيتجسدان بثني ركبتيهما تحت الورك والتي تمثل وضع الجلوس .

وعند مشاهدة هذا النموذج التابع الى دور (سامراء) بشكل دقيق نلاحظ أن الوجه يمتاز بنوع من المبالغة في بعض تفاصيله ، اذ نرى كبر حجم العينين واستطالة الأنف ، وهذه المبالغة لربما تكون محملة بمعاني رمزية ذات غاية طقوسية ترتبط بمواضيع الموت والحياة ، وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في إحد القبور .

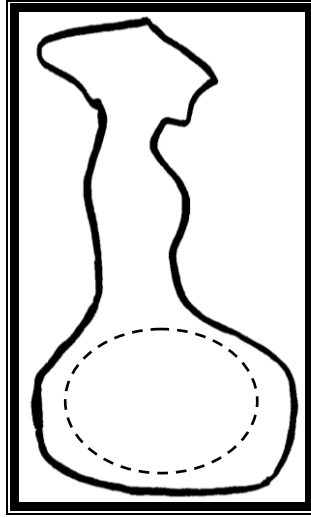
اما حركة الأثداء المرتفعة إلى الأعلى بسبب حركة الذراعين الممتدين نحوهما بحركة دائرية ، وهذه الحركة فيها نوع من الانفعال تبعاً للعوامل النفسية التي يحملها الفنان (صانع العمل) ، وهذه كلها تعطي مدلولات رمزية خاصة بالخصب والأمومة والحنان . وكما هو موضح في المخطط (34) :



مخطط(34)

في حين جسد الفنان حركة الساقين المتخذين وضعية الجلوس وذلك بعد ثني ركبتيهما تحت الورك ، والتي بدت منطقة الورك منتفخة وفيها نوع من الضخامة ، فهي بهذه الجلسة تحمل صورة رمزية ذات غاية طقوسية خاصة بعبادة الالهة (تعبدية) ، اما عند النظر إلى الشكل الجانبي للنموذج نلاحظ أن منطقة الورك والساقين مشكلة من خط خارجي يشبه الدائرة عند تشكيلها بخط وهمي ، فهي بذلك

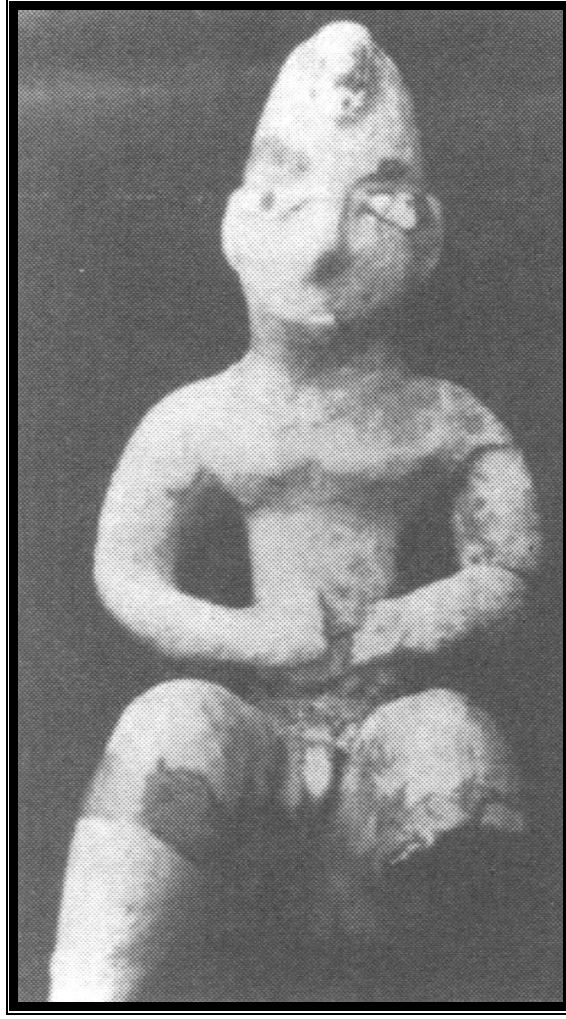
تعطي مضموناً رمزياً خاصاً بالأبدية (ديمومة الحياة) . وكما هو موضح في المخطط (35) :



مخطط (35)

وبصورة عامة فان جميع الخطوط التي يتكون منها هذا المنجز الفني هي خطوط منحنية ، وهذه الخطوط متشكلة بانسجام واتزان أيضاً لهذا فانها تعطي انطباعاً رمزياً خاصاً بالحنان والعاطفة .

من هنا كانت الصورة الرمزية لهذا النموذج الفخاري متصلة تارة بالبعد الايقوني لشكل الانثى ، وتنفصل عنه تارة اخرى من خلال تغيير ملامح الوجه وبعض التفاصيل ، حيث يكون هذا الحال تعبيراً عن نوازع داخلية تدفع الفنان العراقي القديم الى ايجاد معالجات بنائية غير مالوفة بغية احداث حالة من الجذب البصري او الشد للمتلقي .



نموذج (8)

الموضوع : رجل .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : الألف الخامس ق.م .

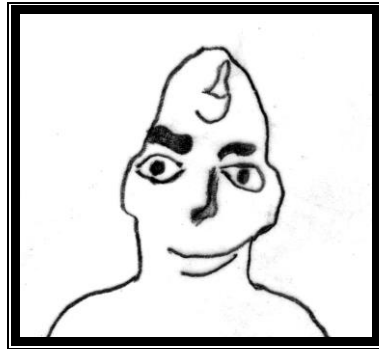
القياس : الارتفاع 6.7سم السمك 2.1سم .

العائدة : المتحف العراقي , الرقم 68967 .

يجسد هذا النموذج الفخاري شكل رجل يتميز بأجزائه المتكاملة ، ماعدا فقدان الجزء السفلي من الساق اليسرى وكف اليد اليسرى أيضاً . نحت هذا النموذج بهيئة مجوفة (غير صلدة) لهذا ظهر له ثقب صغير في أعلى الرأس ، أما تفاصيل الوجه فقد نحتت الأذنان والفم بشكلهما الواقعي وذلك بإضافة قطعة صغيرة من الطين على

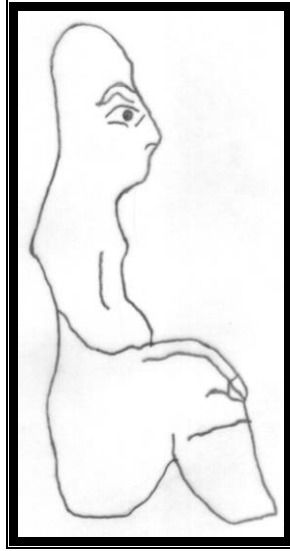
السطح الخارجي لكتلة الرأس ، أما الفم فقد مثل بشكل خط قصير والذي نفذ بتقنية التحزيز ، في حين طعمت العينان والحاجبان بمادة سوداء اللون . أما اليدين فقد التقت بحالة ضغط كفيها في منطقة مركز البطن .

لقد جسد هذا النموذج الفخاري بشكل عارٍ وذلك من خلال بروز تفاصيل العضو الذكري بشكل واضح ، كما ارتكز النموذج ككل بجلسة على ثلاث مناطق من الجسم احدها كانت أسفل الورك والثانية والثالثة نقطتا التقاء القدم بالأرض . كما يتميز هذا النموذج بنوع من المهارة في توضيح التشريح العضلي للجسم إذ تشير الخطوط الخارجية للنموذج إلى نشاط الإدراك الذهني واليدوي للفنان في توضيح تفاصيل عضلات الصدر واستدارة الكتفين الجميلة ، والذي يثير الدهشة في هذا النموذج الفخاري هو تنوع الخامات التي نحت منها التمثال الفخاري وذلك بتطعيم العينين بوصفهما أكثر اجزاء الوجه تعبيراً بقطع بيضاء من الصدف في حين لون بؤبؤ العينين وكذلك الحاجبين بمادة القار السوداء بغية تحقيق وتفعيل دلالتها الرمزية المتجسدة للشخصية الاجتماعية واكسابها خصوصياتها . لهذا كانت الوحدة البنائية المهيمنة في الوجه هي العيون الواسعة التي ارتبطت بمعنى رمزي خاص بالقوة والهيمنة . كما في المخطط (36) :



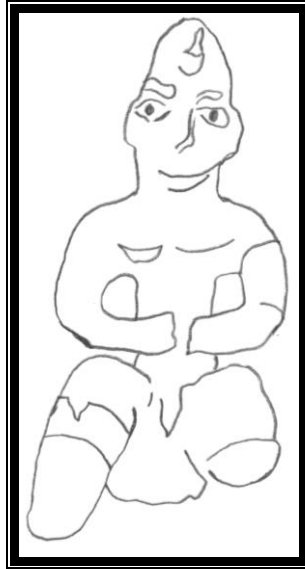
مخطط (36)

اما الوضع الحركي لهذه الشخصية فقد مثل بنوع من جلسة متيقظة وبوضع مواجه للناظر ، لهذا تكون محملة بدلالات خاصة بالمضامين الفكرية المرتبطة بالفكر الاجتماعي ، لهذا كان الشكل يوحي بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً ، كما في المخطط (37) :



مخطط (37)

اما اليدان فقد التقت امام الصدر بشكل محكم ، وهذه الحركة الالتقائية تكون ابعادها الدلالية خاصة باحدى الطقوس التعبدية ، في حين انفرجت الرجلين بقصدية ، وذلك ل اظهار عضو التذكير والذي مثل بكل وضوح بخطوط بسيطة وقدرة متميزة في التعبير عن اجزائه والتي تحمل معاني رمزية خاصة بطاقة التذكير (الفحولة) . كما في المخطط (38) :



مخطط (38)

وبما ان هذا النموذج الفخاري قد عثر عليه في احدى غرف البيوت السكنية التابعة لهذا الدور مع نموذج فخاري اخر انثوي الهوية ، لهذا فان هذين التمثالين

البشريين (الذكري ، الانثوي) لم يكونا مجردين من حيويتهما ، بل تم ابداعهما
لاغراض طقوسية ترتبط بالممارسات السحرية التي تعتمد على تخصيب نوع من
السائل بجسم هذا الرجل بعدها ينقل لاختصاب جسم المرأة ، لهذا كانت فعاليات
السحر التشابهي حريصاً على تسجيل الواقع بتفصيلاته ، وان مثل هذه الممارسات
التي تتجسد بها التجربة الاجتماعية باكملها كانت تجربة لنوعية الفكر الذي وجد بها
طقوساً هاماً من طقوس الخصب التي يرجع ارتباطها بمواسم دورية خاصة بالفكر
العراقي القديم .



نموذج (9)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : الالف الخامس _ منتصف الالف الرابع ق.م .

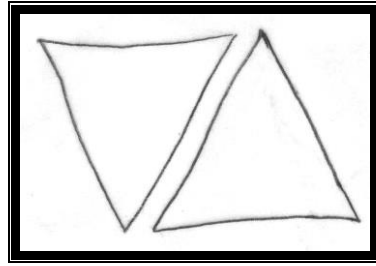
القياس : _ .

العائدة : المتحف العراقي ، الرقم 33514 .

يشير هذا النموذج الى شكل جرة فخارية كبيرة الحجم يعود تاريخها الى دور (حلف) ، رسم الفنان على بدنها افريزاً عريضاً يغطي سطحها الكلي ، ويوجد فوقه افريز رفيع ملأه الفنان بالمعينات المتكررة ، كما قسم الفنان هذا الافريز العريض على شكل مثلثات كبيرة الحجم مستمرة حول بدن النموذج ، وقد ملأ الفنان احد هذه المثلثات بمجموعة من الطيور المائية ذات الاسلوب المبسط والمختزل ، في حين ملأ الفنان المثلث الاخر بالخطوط الافقية المتموجة والذي ينتج من خلال تقارب كل

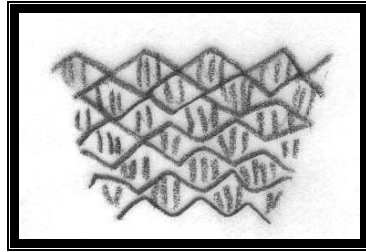
خطين مجموعة من المعينات المرسوم بداخلها مجموعة من الخطوط العامودية وبشكل متكرر ومستمر ، اما المثلثات المتبقية فقد ملأها الفنان باستخدام الاسلوبين السابقين ، كما يوجد بين كل مثلث واخر حد فاصل على شكل افريز رفيع رسم الفنان بداخله مجموعة من المعينات المتكررة التي تملأ سطح الافريز .

اما النموذج ككل فانه يحمل مدلولاً رمزياً خاصاً بعقائد مابعد الموت وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في احدى قبور الموتى ، أي انه كان اداة جنائزية . كما جسد الفنان في هذا الافريز العريض نوعين من المثلثات ، الاول تكون قاعدته الى الاسفل وقمته الى الاعلى ، وهو محمل بمعاني رمزية خاصة بالفحولة الذكرية ، في حين يمثل الثاني والذي تكون قاعدته الى الاعلى وقمته الى الاسفل مدلولاً رمزياً خاصاً بالخصب والتكاثر . كما في المخطط الاتي (39) :



مخطط (39)

اما شكل الخطوط المتموجة المرسومة على احد هذه المثلثات فانها تحمل مضامين رمزية خاصة بالخصب والنماء وذلك لانها تشبه حركة امواج المسطحات المائية ، كما في المخطط الاتي (40) :



مخطط (40)

في حين تمثل اشكال الطيور المائية المرسومة في المثلث الاخر مضموناً رمزياً خاصاً بالطقوس الاسطورية وذلك لان علاقة الطيور بالمياه هي علاقة توافقية ينتج

من خلالها النمو والتكاثر ، وهذه العلاقة ترجع الى المحركات الاساسية للفكر العراقي القديم الخاصة بالبيئة الطبيعية . كما في المخطط الاتي (41) :



مخطط(41)

اما عملية التكرار التي احدثها الفنان في اشكال (الطيور والمعينات والمثلثات والخطوط المتموجة) فانها تحمل دلالة رمزية الى فعل سحري خاص بعمليات التكاثر والخصب والتجدد والنماء ، لان هذه الاشكال تشابه الاشكال الموجودة في الطبيعة ولكنها بشكل مبسط ومختزل .



نموذج (10)

الموضوع : انية .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : 5000 ق.م .

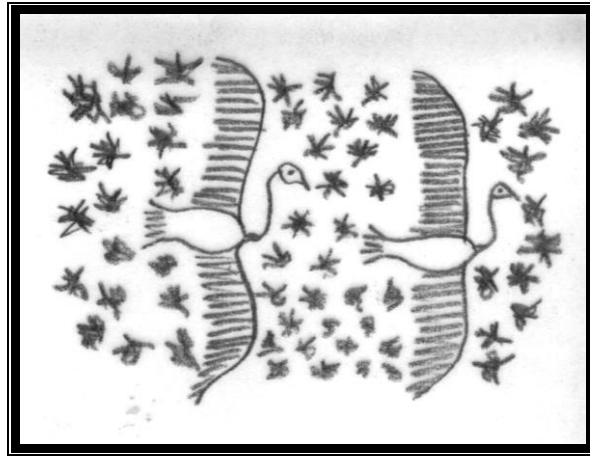
القياس : _ .

العائدة : المتحف العراقي .

انية فخارية كبيرة الحجم يعود تاريخها الى دور (حلف) ، زين الفنان بدنها بافريز عريض رسم بداخله مجموعة من النسور المتكرره الشكل ، في حين يوجد بين نسر واخر مجموعة من اوراق النباتات المنتشرة حول الافريز بشكل كثيف . اما فوهتها فقد زينها الفنان باستخدام الرسوم الملونة ، حيث تجسدت بافريز رسم فيه الفنان مجموعة من الطيور المحلقة في السماء والمتكررة حول بدن الفوهة ، كما يوجد بين كل طيرين دائرة صغيرة الحجم وحولها مجموعة من النقاط التي تملأ سطح الافريز .

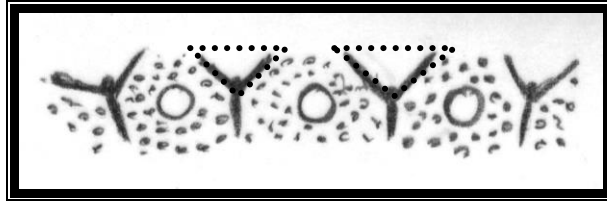
يجسد هذا النموذج بشكله العام معاني رمزية خاصة باحدى الطقوس التعبدية ، وذلك لانه كان يستخدم لحفظ السائل الخاص بالمعبد ، أي عثر عليه في احدى

المعابد التابعة لهذا الدور ، وعند الانتقال من العام الى الخاص فان الافريز الذي شكله الفنان كانت ابعاده الدلالية خاصة بديمومة الحياة وذلك لانه شكل بصورة دائرية وهذه الابعاد الدلالية تطبق على جميع الافاريز المرسومة على سطح هذا النموذج الفخاري ، اما الرسوم الموجودة داخل الافريز فقد كانت تتميز بالواقعية في التجسيد وذلك لان الفنان رسم شكل النسر وحوله اوراق النباتات ، هذا المشهد بصورته العامة يحمل معاني رمزية مرتبطة بالمحركات الاساسية للفكر العراقي القديم الخاص بالبيئة الطبيعية ، اما حالة التكرار التي جسدها الفنان فانها تعطي تصورات رمزية الى فعل سحري لان عملية التكرار لاكثر من ثلاث مرات في الفكر العراقي القديم تدل على فعل سحري خاص بالسيطرة على هذا النوع من الطيور اما المدلول الرمزي للنسر فهو يتمثل بالقوة ، في حين جسدها الفنان الاوراق بشكلها الطبيعي ، والتي تحمل دلالة رمزية الى التكاثر والنماء ، كما في المخطط الاتي (42) :

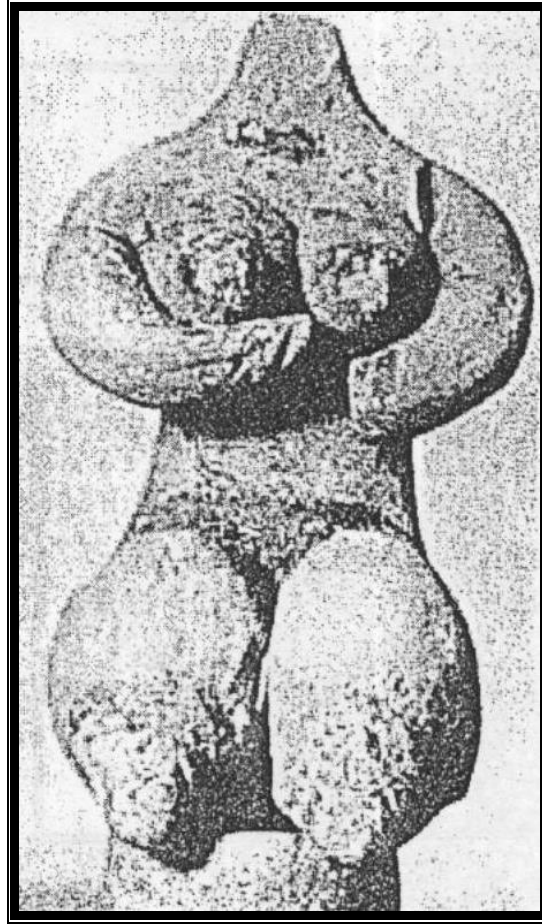


مخطط(42)

اما الافريز المرسوم على سطح فوهة النموذج فقد جسدها فيه الفنان شكل الطيور وهي محلقة الى الاعلى ، والتي تجسد بهذه الهيئة الشكلية معاني رمزية خاصة بالحرية والسلام ، في حين يجسد شكل الدائرة مضموناً رمزياً الى الشمس والنقاط التي حولها تعطي مدلولات رمزية الى اشعتها ، اما المثلثات المرسومة بشكل وهمي ومتكرر فانها تحمل معاني رمزية خاصة بالخصب والتكاثر لان قاعتها الى الاعلى وقمتها الى الاسفل . كما في المخطط الاتي (43) :



منظط (43)



نموذج (11)

الموضوع : امرأة .

المادة : نحت فخاري .

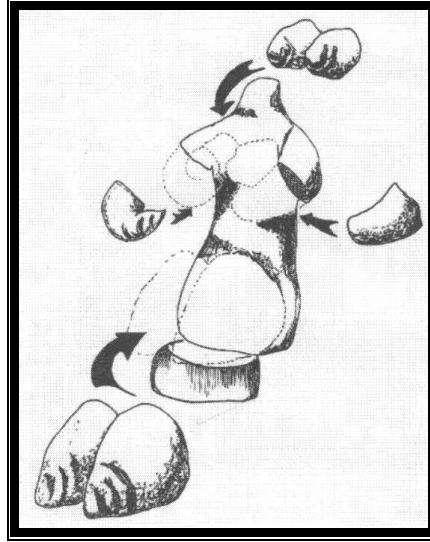
المدة الزمنية : الألف الخامس ق.م .

القياس : 12سم .

العائدة : المتحف العراقي .

يجسد هذا النموذج الفخاري العائد إلى دور (حلف) شكل امرأة عارية يتكون جسمها من رقبة لا يعلوها رأس ، وكتفين تتصل بهما اليدين المتحركتين باتجاه الأثداء ، وهذه الأثداء مرتفعة إلى الأعلى بواسطة حركة اليدين المبالغ في كبر حجمهما ، كما ينتهي الجسم بالأرجل المتخذة وضع الجلوس والتي بالغ الفنان بكبر

حجميهما وكذلك في كبر حجم منطقة الورك , في حين يجلس النموذج بشكله العام على قاعدة منتظمة الشكل والتي تعمل على رفع الجسم عن سطح الأرض .
لقد اظهرت الفحوصات المجهرية التي اجريت في "المتحف العراقي عام 1995 الى ان طريقة تشكيل هذا النموذج الفخاري كانت تتم باعتماد كتلة الجذع بمثابة المركز الذي جمعت اليه اجزاء الجسم الاخرى , كما في المخطط الاتي (44) :



مخطط(44)

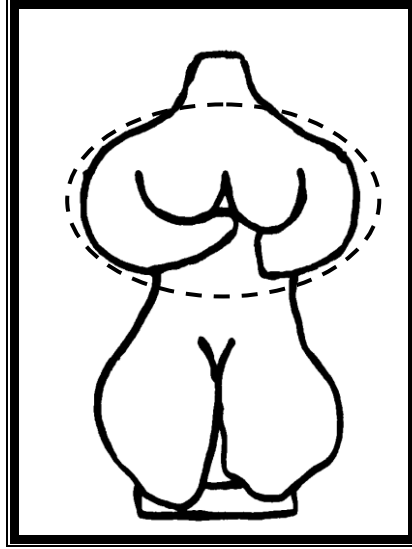
فكل من اليدين والرجلين والثديين والراس , كانت قد نحتت باناقة واهتمام , ومن ثم ركبت الى كتلة الجذع المركزي "(1) .

كما اعتمد الفنان في تشكيله لهذه المنحوتة الفخارية على المزج بين اسلوبين (الواقعي و التجريدي) فالأول يتمثل بأشكال الأتداء و الأذرع والأرجل , أما الاسلوب الثاني فيمثل الرأس المتلاشي الذي لا يحتوي على التفاصيل والذي يحمل دلالة رمزية إلى إحدى الطقوس الدينية الخاص بهم .

أما طريقة تشكيلها والمبالغة في كبر حجم البعض من أجزائها والاندماج المتكون لوحدي الأتداء والأذرع , والذي تم بواسطة استدارات الأذرع التي التفت في حركة مقوسة لتتحني تحت الأتداء وبحركة خفيفة مرنة غير عنيفة تقوم الأذرع برفع الأتداء إلى الأعلى لإبرازهما , لهذا يكون مدلولها الرمزي خاص بالامومة و

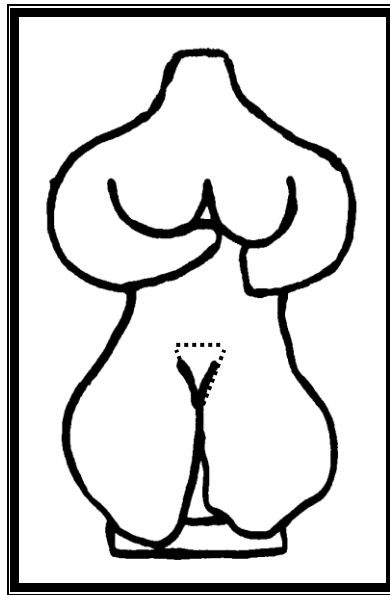
1. صاحب , زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛عصر قبل الكتابة ، ص140.

الخصب والحنان ، اما حركة اليدين المتكونة من خطوط منحنية (مقوسة) والتي تربط انحناءها بشكل دائرة لهذا فإن هذه الخطوط المنحنية تكون دلالتها خاصة باستمرارية الحياة ، كما في المخطط الاتي (45) :



مخطط (45)

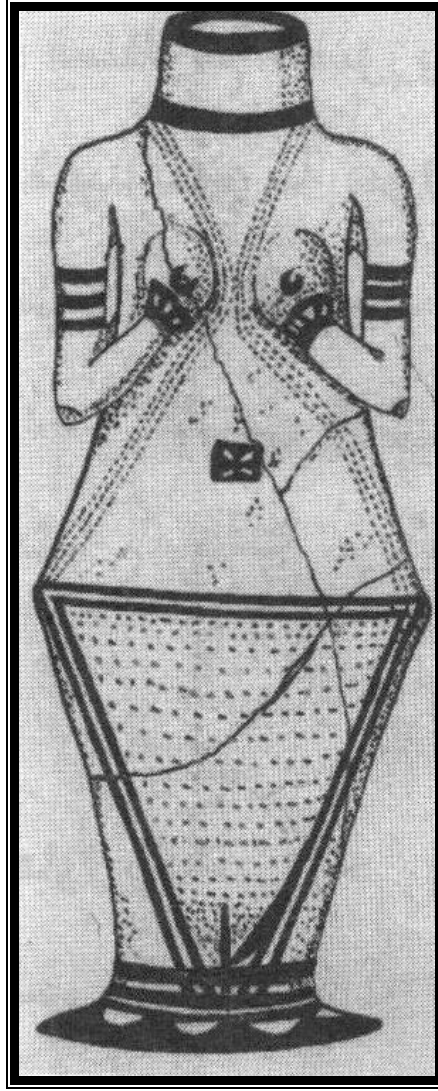
أما الجزء المحصور ما بين الأثداء والأرجل فانه يمثل البطن والجهة السفلية التي تليه ، حيث ان هذه المنطقة تشبه شكل المثلث تقريباً والذي يدل به الفنان إلى العضو الانثوي والذي يكون محملاً بمعاني رمزية خاصة بالخصب ، كما في المخطط الاتي (46) :



مخطط (46)

أما الأرجل المتمثلة بكبر حجمها والمبالغة في كبر حجم الورك أيضاً فهاتين الصفتين تكون دلالتهم الرمزية خاصة بالمخاض (الولادة) ، الأمر الذي يرجع إلى ارتباط هذا النموذج بأفكار تكاثر الجنس البشري ، وهو بهذا يعطي بعداً دلاليّاً إلى ديمومة الإنسان .

كما يجلس النموذج الفخاري على مرتفع منتظم الشكل والذي يعمل على رفع النموذج عن الأرض من أجل أن ترتفع مكانتها وهيبتها وهي بذلك تحمل مضامين رمزية فيها نوع من القدسية والالوهية . وبما أن هذا النموذج قد عثر عليه في إحدى المزارات المقدسة لهذا يكون معناه الرمزي خاصاً بإحدى الطقوس ذات الإعلان الجنسي الأنثوي العاري .



نموذج (12)

الموضوع : امرأة .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : الألف الخامس _ منتصف الألف الرابع ق.م .

القياس : 16 سم .

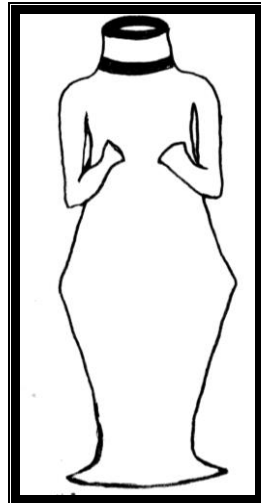
العائدة : المتحف العراقي .

نموذج فخاري يجسد فيه الفنان شكل امرأة عارية متخذة وضع الوقوف ، لا تحتوي على راس ولكنها تحتوي على عنق طويل نسبياً محاط بشريط اسود من الناحيتين العليا والسفلى ، كما يحتوي هذا النموذج التابع الى دور (حلف) على

تدبين واقعيين الشكل امسكت اليدان بهما بحركة ملتفة نحوهما باحكام ، اما في وسط منطقة البطن فيوجد شكل مربع رسم بداخله اربعة اوراق متقابلة تشبه الورد ، في حين تم تاثير عضو التانيث بشكل مثلث كبير غطى معظم القسم السفلي من الجسم مما ادى الى الغاء او ضمور منطقة الساقين ، لان هذا المثلث كبير الحجم اذ تكون قاعدته الى الاعلى وقمته الى الاسفل أي في النصف الاسفل من النموذج الكلي ، اما الشكل ككل فقد استند على قاعدة دائرية الشكل .

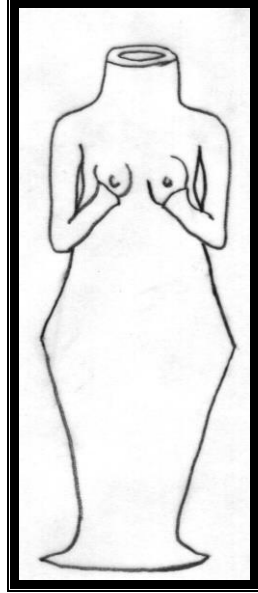
يرتدي هذا النموذج خطوطاً تنقيطية الشكل تنطلق من اعلى الرقبة حتى منطقة الورك مروراً بالاتداء ، في حين ترتدي الاذرع ثلاثة خطوط سوداء اللون لكل واحدة منها وعلى خطين عريضين يحيطان اسفل قاعدة النموذج الكلي .

لقد جسد الفنان هذا النموذج الفخاري بهيئة مجوفة من الداخل لهذا فقد حور النموذج بصورة عامة وغيّرت تفاصيله اذ الغى الراس وحوّرت العنق ليشكل فوهة النموذج باستدارتها وانفتاحها ، كما انها تمثل الجزء المهم الذي يسكب من خلالها السائل لهذا فانها تعطي تصورات رمزية خاصة بالاعراض الطقوسية المرتبطة بمظاهر الخصب والنماء كما انه يستدعي وجوده في مكان مقدس لاجراء الطقوس الخاصة بمليء او اخراج هذا السائل المقدس من هذا النموذج ، في حين حوط العنق من الناحيتين العليا والسفلى بشريط اسود اللون اذ يحمل الشريط العلوي مدلولاً رمزياً خاصاً بديمومة الحياة كونه دائري الشكل ، اما الشريط السفلي فانه يحمل دلالة رمزية خاصة بالناحية التزويقية ، كما في المخطط (47) :



مخطط (47)

اما الاثداء فقد كانت واقعية بسيطة التشكيل ولكن تحيطها الاذرع وترفعها بامتدادات هندسية وليست مقوسة وهي بهذه الهيئة تعطي معاني رمزية خاصة بالامومة والحنان ، كما في المخطط (48) :



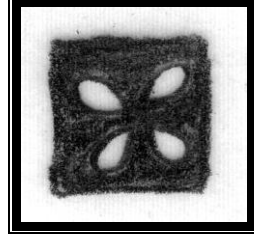
مخطط (48)

اما الذراعان فقد احيط كل منهما بثلاثة شرائط لكل منهما وهذه الشرائط يمكن ان تكون مدلولاتها الرمزية خاصة بالملابس لوجود شريط اخر في بداية كل ذراع وبصورة مزينة ، كما في المخطط (49) :



مخطط(49)

اما وسط منطقة البطن فقد احتوت على مربع مزين باربع اوراق نباتية متقابلة (تشبه الزهرة) ، كما في المخطط (50) :



مخطط(50)

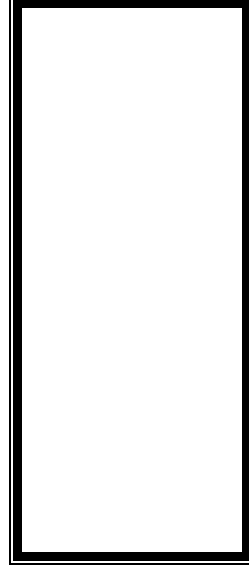
لهذا فهي تحمل تصورات رمزية خاصة بالنماء والتكاثر ، اما حزمنا الخطوط التنقيطية التي اضافها الفنان على السطوح الخارجية للنموذج والتي تنطلق من اعلى الكتفين حتى منطقة الورك مروراً بالاثداء فقد تمثلت كل حزمة بثلاثة خطوط تنقيطية تكون محملة بمدلولات رمزية خاصة بنهري دجلة والفرات ، لان هاتين الحزمتين جسدتا بشكل يشبه حركة امواج المياه ، كما في المخطط (51) :



مخطط(51)

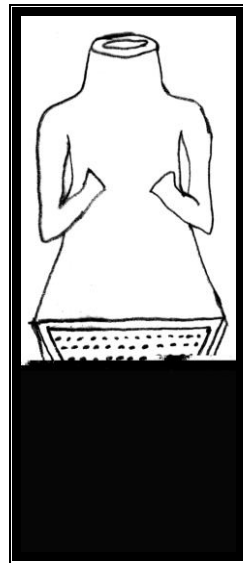
كل هذه الامور قد جسدت الجهة العليا من النموذج اما الجهة السفلى منه فقد انتفخت وكان ذلك الانتفاخ اعرض مستويات النموذج ككل والذي يمثل قاعدة المثلث من الاعلى والتي ارتبطت بالجزء المستعرض من الورك والذي يحمل بذلك معاني

رمزية خاصة بالانوثة ، اما العضو الانثوي والذي جسده الفنان بشكل تجريدي والمبالغة في كبر حجمه والذي يتمثل في شكل المثلث ذي الخطوط الخارجية الممتلئة بالدلالات المعبرة عن الخصب والتكاثر لقوة التأنيث والاختصاص في الوجود . كما في المخطط (52) :



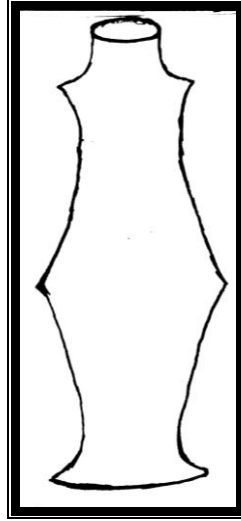
مخطط (52)

اما النقاط الموجودة داخل المثلث فقد تحمل هذه النقاط معاني رمزية خاصة بعمليات الخصب وذلك لان هذه النقاط تكون منتظمة بشكل يشبه عملية زرع النباتات . كما في المخطط (53) :



مخطط (53)

كما استخدم الفنان في تكوين الخطوط الخارجية لهذا النموذج الشكل الدائري المفتوح الى الخارج والمرتبطة به من الاسفل ايضاً والذي يعطي مدلولاً رمزياً خاصاً بديمومة الحياة ، وقد ادى ذلك الشكل الدائري الى اتساع قاعدة متوازنة في جميع الاتجاهات والتي تعمل على استقرار الشكل من الناحيتين البنائية والتركيبية فيقوم بمعادلة مساحة الورك المندفعة الى الجانبين . كما في المخطط (54) :



مخطط (54)



نموذج (13)

الموضوع : قنفذ .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : منتصف الالف الرابع ق.م .

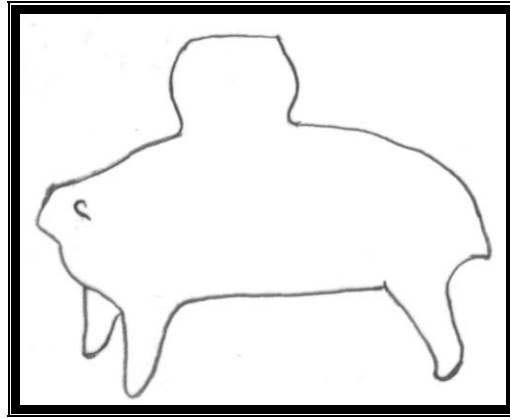
القياس : الطول 19سم والارتفاع 12سم .

العائدة : المتحف العراقي (اللوحة 3رقم 2) .

تجسد هذه المنحوتة الفخارية التابعة الى دور (حلف) شكل قنفذ مجوف من الداخل شكلت اجزائه على هيئة كتلة بيضوية الشكل مستعرضة ، امتدت منها اربعة ارجل نحتت باشكال اسطوانية عريضة عند التقائها بالجسد وتضيق عند التقائها بالارض ، وكانت حركتها تمكنها من ان تمنح المنحوتة استقراراً وثباتاً ، لهذا فان الشكل قد ارتفع عن الارض بمسافة قصيرة تمثل ارجل الحيوان ، اما الجزء البيضوي منها فيتكون من الجزء البيضوي المستدق في النهاية والذي يمثل

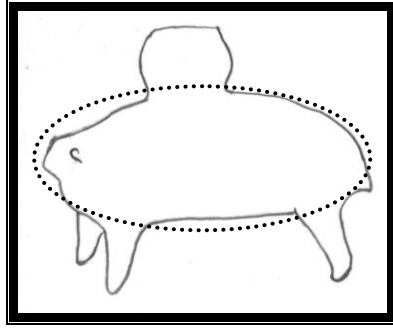
ذيل القنفذ ، في حين يمثل الجزء العريض منه الراس والذي رسم في قمته بروزاً يدل على انه الفم ، كما رسمت على جانبي الراس عينان كبيرتان ورسم أيضاً نقاط وخطوط تختلف عن تلك الخطوط التي رسمت على الظهر .

تميز شكل هذا النموذج الفخاري بكثرة الرسوم والخطوط على سطحه حيث امتلا الظهر بالخطوط المتوازنة والمتقطعة بشكل صفوف لتكون اشبه باشواك القنفذ التي تملأ ظهره ، اما حجمه فقد كان كافياً لاستيعاب قدر من السائل الذي يمكن صبه فيها ، لهذا اعلن الشكل عن تحويله لغرض استقبال السائل من خلال كونه مجوفاً ، لهذا قام الفنان بوضع فوهة وكانها قمع لاستقبال السائل ، حيث احتلت المسافة الاولى عند قمة الظهر في كونها تمثل بؤرة النموذج وهي جزء مبالغ فيه من ضمن بقية الاجزاء ، كما في المخطط (55) :



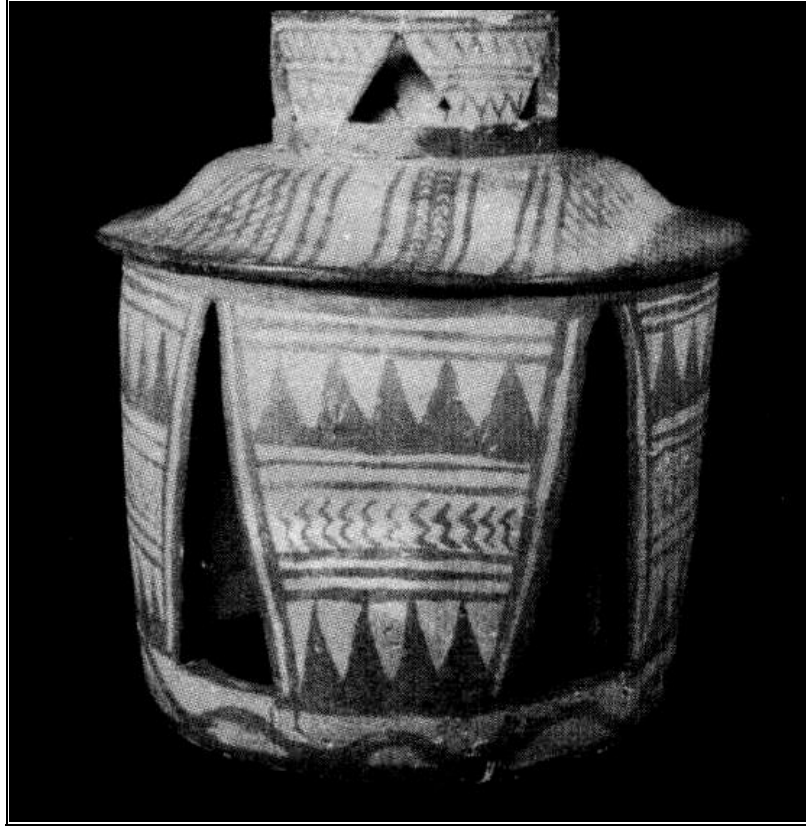
مخطط (55)

كما كانت وظيفة صب السائل في المنحوتة الفخارية المجوفة غرضاً بارزاً في دور (حلف) والذي ظهر في النماذج الفخارية الانثوية . يعطي هذا النموذج خفة في الرؤية ومرونة في التشكيل وربما تكون المبالغة في استدارة الجسم ذات دلالة رمزية خاصة باستمرارية الحياة وذلك لان الشكل المستدير (البيضوي) يكون قريباً جداً إلى شكل الدائرة . كما في المخطط (56) :



مخطط (56)

لقد اعتمد شكل النموذج الفخاري الواقية في التمثيل اقتراباً وتشبيهاً ولكن ذلك التمثيل الواقعي اعتمد بساطة الخطوط في تكوينها ، كما استعار ذلك النموذج في تمثيله الطقسي كونه احد الحيوانات التي تحمل صورة دلالية خاصة بقوة اخصابها الجنسي والتكاثري ، وهي بذلك مثل متميز للتشبيه ، كما انها تحمل مضامين رمزية بالطقس الخاص بعملية وجود السائل في المنحوتة المفرغة التي تستوعب السائل وتحقق قيمة الوجود الفعلي للحيوان .



نموذج (14)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

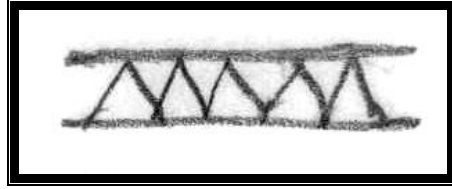
المدة الزمنية : الالف الرابع ق.م .

القياس : 28×29.5 سم .

العائدية : المتحف العراقي ، الرقم 55017 .

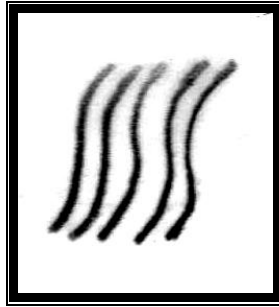
جرة فخارية كبيرة الحجم رسم عليها الفنان الخطوط المستقيمة والمتموجة ، كما رسم عليها الاشكال الهندسية وخاصةً شكل المثلث الذي كرره الفنان مرات عدة على سطح النموذج الفخاري وبطريقتين ، الاولى هي رسم المثلث باستخدام اوكسيد الحديد والذي ينتج من خلاله بعد عملية الحرق اللون الاحمر وبهيئتين ، الهيئة الاولى تكون قاعدته إلى الأعلى وقمته إلى الأسفل ، والهيئة الثانية تكون قمته إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل ، أما الطريقة الثانية فيكون بشكل نافذ ، أي باستخدام طريقة التخريم .

لقد كرر الفنان شكل المثلث بطريقة الرسم على سطح رقبة النموذج وبالهينتين ، والتي نفذها على شكل افريزين يوجد في كل واحد منهما مثلثات عدة تدور حول بدن رقبة النموذج بشكل مستمر ، وهذه الحركة الدورانية تعطي ابعاداً دلالية الى الاستمرارية ، كما في المخطط الاتي (57) :



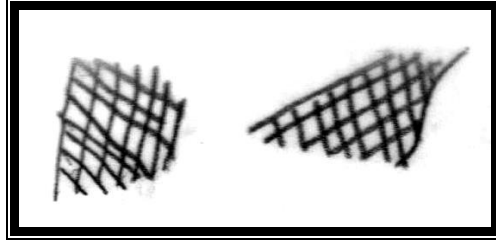
مخطط(57)

في حين جسد الفنان مثلثات متكررة وبشكل غير مستمر (متباعد) وبحجم اكبر من حجم المثلثات المرسومة على سطح رقبة النموذج ، وباستخدام طريقة التخریم وهذه تحمل تصورات رمزية خاصة بالقوة والاستقرار والثبات وذلك لان شكله يشبه الجبل . اما الجزء الذي يفصل بين الرقبة وبدن النموذج فيكون على هيئة تكوين يشبه الاناء (الماعون) المقلوب ، حيث رسم الفنان عليه خطوطاً متموجة إلى الأعلى وهذه الخطوط تعطي مدلولات رمزية خاصة بالاستمرارية الى عالم المثل لانها متجهة الى الاعلى وبشكل متموج ، كما في المخطط الاتي (58) :



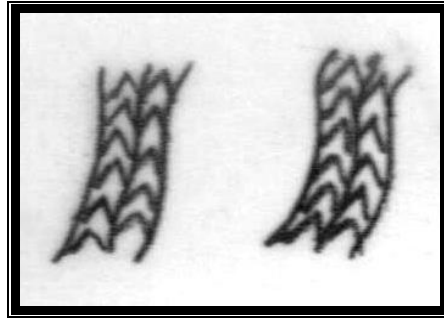
مخطط(58)

اما الخطوط المتشابكة (الافقية ، العامودية ، والمختلفة الاتجاهات) فانها تمثل بساط الجلوس الذي يعطي دلالة الى الاستقرار والسكينة ، كما انها تحمل دلالة رمزية الى النمو والتجدد لانه مصنوع من سعف النخيل . كما في المخطط الاتي (59) :



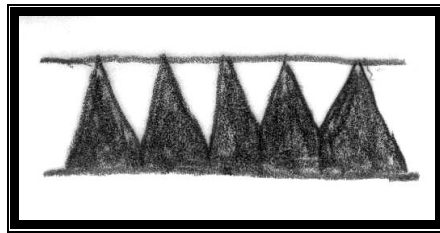
مخطط (59)

اما الافريز المرسوم على شكل بساط الجلوس ، والذي زينه الفنان باستخدام زخرفة على شكل الرقم (8) وبصورة متكرر الى الاعلى وبهيئة صفين عاموديين ، يحملان تصورات دلالية خاصة بالاستقرار والثبات ، في حين يعطي شكل الرقم (8) المتكرر مدلولاً رمزياً خاصاً بفعل سحري يجسد عمليات النماء والتجدد . كما في المخطط الاتي (60) :



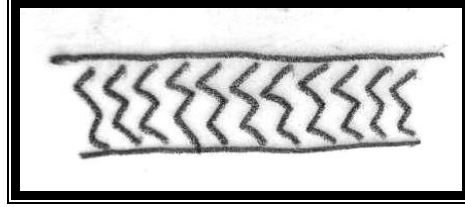
مخطط (60)

اما بدن النموذج الفخاري فقد رسم فيه الفنان ثلاثة أفريز أفقية ، حيث يوجد في الافريز العلوي والسفلي مثلثات عدة وبالهيتين ، اذ جسد الفنان شكل المثلث ذي الهيئة الأولى بشكل غير ملون (غير مؤكسد) أي يكون لونه بلون الفخار ، اما الهيئة الثانية فقد جسدها الفنان بشكل ملون وباستخدام الاوكسيد ، لهذا فان الهيئة الاولى تحمل دلالة رمزية الى عمليات الخصب والتكاثر ، في حين تحمل الهيئة الثانية دلالة رمزية الى الفحولة الذكورية ، كما في المخطط الاتي (61) :



مخطط(61)

اما الافريز الموجود في وسط بدن النموذج فقد نفذ فيه الفنان الخطوط المتعرجة الى الاعلى وهذه تحمل دلالة الى الصفاء والنقاء لانها تشبه امواج سواقي الانهار ، كما في المخطط الاتي (62) :



مخطط(62)

اما المثلثات الكبيرة الحجم التي نفذها الفنان بطريقة التخريم وبشكل متكرر حول بدن النموذج فانها تحمل معاني رمزية الى فعل سحري خاص بالتكاثر ، في حين يحمل الخط المتموج الافقي الموجود نهاية النموذج الفخاري مدلولاً رمزياً خاصاً بالصفاء والنماء والتجدد لانه يدل على حركة أمواج الأنهار وهي بذلك تعود الى المرجعيات الفكرية الخاصة بالبيئة الطبيعية . كما في المخطط الاتي (63) :



مخطط(63)

اما الخطوط المستقيمة ذات الشكل الرفيع والاتجاه الافقي والموزعة بشكل منتظم ومنسجم على سطح بدن النموذج الفخاري فانها تحمل دلالة رمزية الى الاستمرارية وديمومة الحياة لان عددها يجسد عدد اشهر السنة وبشكل دوري . كما ان لهذا النموذج الفخاري ككل دلالة رمزية الى احد الطقوس التعبدية وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في احد المعابد التابعة الى دور (العبيد) .



نموذج (15)

الموضوع : جرة .

المادة : فخار .

المدة الزمنية : الالف الرابع _ منتصف الالف الثالث ق.م .

القياس : _ .

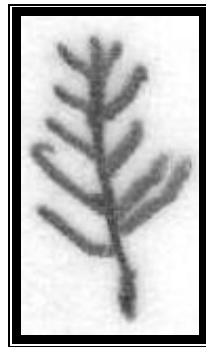
العائدة : المتحف العراقي .

يشير هذا النموذج الى شكل جرة فخارية كبيرة الحجم يعود تاريخه الى مرحلة دور (العبيد) ، حيث رسم الفنان على بدنه مشهد صيد والذي يتكون من ثلاثة صيادين اثنان منهم يحملان شبكة الصيد المصنوعة من ليف النخيل ، اما الشخص الثالث فقد كان يحمل سعة نخيل واحدة ، في حين جسد شكل الحيوان وهو يجلس بالقرب من الخط المتموج الذي يحمل دلالة رمزية الى حركة امواج الانهار . اما

الخط المستقيم المستعرض المنفذ اسفل المشهد فانه يعطي معنى رمزياً خاصاً بالأرض الخصبة ، في حين يجسد الخط المستعرض المنفذ في اعلى المشهد دلالة رمزية الى السماء .

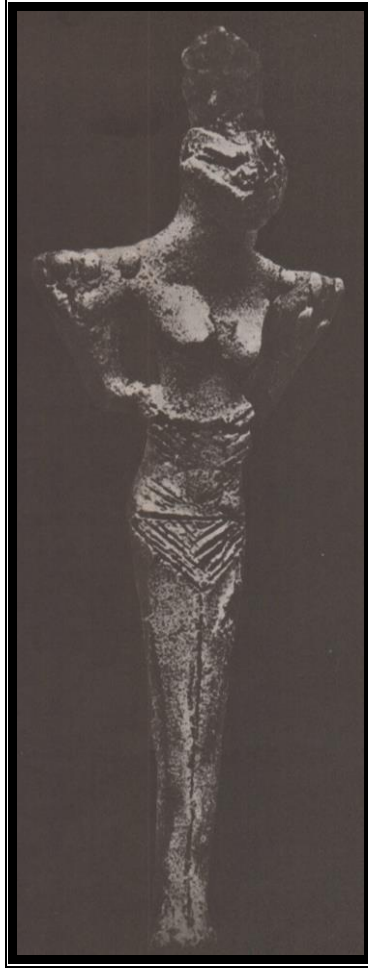
لقد كان هذا النموذج الفخاري محملاً بثقافة عصره ومحدداً بمنظومة من المرجعيات الفكرية (بيئة_سحر_دين) والتي كانت تؤدي فعلها كقوى ضاغطة في بنية الحضارة العراقية القديمة في عصور ما قبل التاريخ ، كما يمثل هذا النموذج ككل دلالة رمزية خاصة باحدى الطقوس التعبدية ، لانه كان يحمل فيه السوائل الخاصة بطقوس العبادة الى داخل المعبد ، لهذا فانه كان بمثابة الاداة التي تؤمن وتنشط بل وتنفذ اداء الفعاليات الطقوسية ، في حين يمثل المشهد الذي رسمه الفنان على سطحه مضامين رمزية تعمل على تكوين صلة التشبيه المادية المنظوره والتي امكن استبدالها بصلة روحية وهي صلة الرمز ، وهو ذلك الخيال الابداعي الذي يتصف بالوعي والارادة قبل كل شيء ، فتحول الشكل المرسوم من صورة مماثلة لفيزيائية الاشياء الى بناء شكلي معبر عنها ، كما مثل الفنان هذه الرسوم المنفذة على سطح النموذج الفخاري باحادية اللون (الاسود) وسيادة خاصية الاختزال وذلك باستخدام الخطوط الهندسية ، فان في ذلك دلالات رمزية خاصة بالاحساس (الزهد المادي) .

اما المشهد ككل فقد كان يحمل صورة رمزية خاصة باحدى الطقوس المتمثلة بعمليات الصيد وانه يحمل ايضاً معنى رمزياً خاصاً باحدى الرقصات الطقوسية التي يؤديها عدد من الاشخاص وهم يحملون بما يشبه سعف النخيل ، كما في المخطط الاتي (64) :



مخطط (64)

وهذه تجسد احدى الدرامات الدينية الخاصة بتفعيل عمليات الصيد ، اما الصياد الذي يحمل سعة النخيل فانه يحمل دلالة رمزية الى العلاقة التوافقية بين النباتات والانسان والحيوانات .



نموذج (16)

الموضوع : أمراه .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : منتصف الألف الرابع ق.م .

القياس : 15سم .

العائدة : المتحف العراقي .

يمثل هذا النموذج الذي يعود إلى دور (العبيد) جسماً أنثوياً رشيقياً فيه نوع من الاستقامة ، حيث يتكون من رأس يحتوي على بعض ملامح الوجه وفيه نوع من الاستطالة من الأعلى ، في حين يتصل به من الأسفل رقبة منتظمة الشكل يستند عليها كتفين عريضين مزينين بأقراص فخارية مستديرة الشكل ، أما الأذرع فقد اقترنت بكفوف ذات أصابع واضحة والتي نفذها الفنان على هيئة خطوط ، كما

التفت هذه الكفوف في حركة ضاغطة رشيقة على البطن في حين يوجد فوقهما ثديان متمثلان بحجم صغير نسبياً .

أما الجهة السفلى من الجسم فقد تكونت من الأرجل المتمثلة بخط مستقيم عمودي يفصل بين الساقين , ويوجد فوق هذا الخط حوز غائرة منتظمة الشكل على هيئة مثلث بصورة مقلوبة في حين تنتهي الأرجل بنهاية رشيقة جداً .

إن هذا النموذج الانثوي بصورته العامة يحمل معاني رمزية خاصة بالخصب . وبالانتقال من الكل الى الاجزاء حيث يتكون النموذج من الرأس من بعض الملامح البسيطة منها العينان المتكونة بهيئة غائرة والتي تشبه عين الأفعى فهي بذلك تعطي مدلولات رمزية متمثلة بالجانب السحري لبعض الطقوس أو المعتقدات الخاصة بهم ، كما يتميز الرأس بوجود كتلة مخروطية الشكل وعالية نوعاً ما من مادة القار في الجهة العليا منه والتي تفصح بمعانيها الرمزية عن كتلة الشعر , أما الكتفان العريضان المتمثلان بنوع من الضخامة والذان يحملان مضامين رمزية إلى القوة وذلك لان الإناث في ذلك الوقت يقومن بأعمال عضلية جسدية كالزراعة وغيرها من الأمور الأخرى , لذلك اقترن ذلك بالبناء الجسماني الخاص بتلك الوظائف إضافة إلى خصوصية الجنس والتناسل الانثوي .

يرتبط هذا النموذج لكونه يحمل أثراً دلاليّاً خاصاً بالحالات الاجتماعية التي امتلكت عدداً من الممارسات والشعائر الشعبية على المستوى الروحي للجماعة ، بظاهرة تزيينها بعدد من الأقراص الفخارية الصغيرة الدائرية الشكل والتي وضعها الفنان في منطقة الكتف وأعلى منطقة اليد والذي يرجع ارتباطها بالدلالة الخاصة بالوشم الذي ينقش على أكتاف النسوة في الحقيقة الواقعية والذي يبرهن مرة أخرى على حقيقتها البشرية .

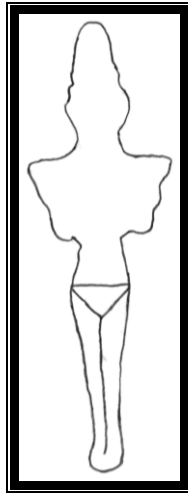
كما ان هذه الاقراص الفخارية ذات شكل دائري فلهذا تكون دلالتها الرمزية خاصة بديمومة الحياة . في حين تحمل الأتداء معاني رمزية خاصة بالأومومة والحنان .

إن هذا النموذج الفخاري قد أكسبته حركة اليدين طاقة تعبيرية رمزية تجد صداها في المناخات النفسية التي اهتزت لها مشاعر الجماعة بنوع من الحركة الایمائية الملامسة للبطن وهذه تتمثل كوسيلة للإيحاء بالمضمون الرئيسي للموضوع والذي يحمل ابعاداً دلالية خاصة في إشباع رغبة بعض النسوة العاقرات أو ممن قطعن لديهن دورات الحمل . كما في المخطط الاتي (65) :



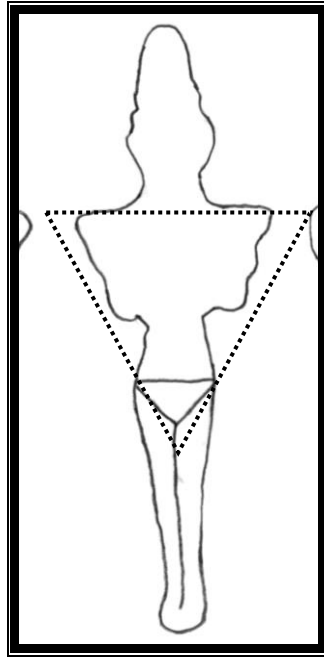
مخطط(65)

وما يوجد أسفل البطن هو شكل حزوز غائرة والتي تكون على هيئة مثلث مقلوب وهذه الحزوز تمثل العضو الانثوي وهي أكثر أعضاء الجسم تأكيداً ووضوحاً ولهذا تكون معانيها الرمزية خاصة بصفة التناسل والإخصاب في جسم المرأة . كما في المخطط (66) :

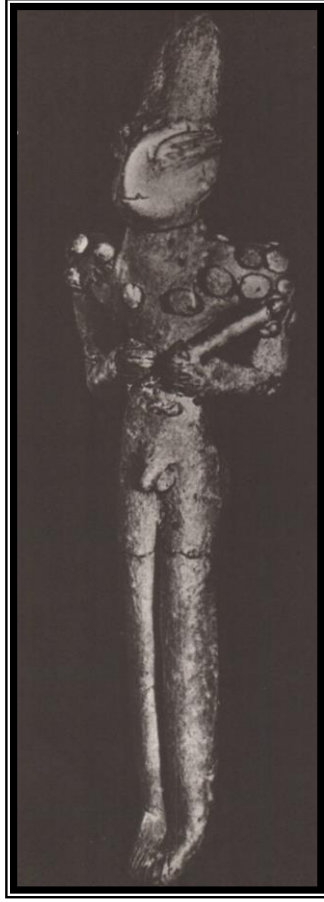


مخطط(66)

كما يمكننا ان نكون مثلثاً متساوي الساقين تكون قاعدته الأكتاف ، والتي تشكل مع منطقة العضو الأنثوي مثلثاً وذلك من خلال تشكيكه بخط وهمي يربط النقاط الثلاثة معاً ، حيث ان هذا النموذج يزيد من ارتكاز النموذج وكأنه غرس في الأرض في رؤيا أكثر ثبوتاً واستقراراً ، ولان هذا النموذج قد عثر عليه في إحدى القبور الخاصة بالنساء لهذا فإنها تحمل صورة دلالية خاصة بطقوس دفن الموتى ، كما إن هذا المثلث الذي تم تكوينه بخط وهمي يحمل مضموناً رمزياً خاصاً بعملية الخصب . كما في المخطط (67) :



مخطط(67)



نموذج (17)

الموضوع : رجل .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : الألف الرابع _ منتصف الألف الثالث ق.م .

القياس : 14سم .

العائدة : المتحف العراقي .

نموذج فخاري بهيئة رجل عارٍ مثل بوضع الوقوف , اذ يتكون من رأس مخروطي الشكل يحتوي على تفاصيل واضحة تقريباً اضافة إلى وجود غطاء يعطي للرأس استطالة ، في حين يحتوي هذا النموذج على كتفين عريضين ومزينين بأقراص من الفخار المستديرة الشكل ، أما الذراعان فيتمثلان بحركة متجهة نحو البطن ، والتي حملت إحداهما عصا (صولجان) استندت رأسها على أحد أكتافه .

اما الجهة السفلى من النموذج فقد مثلت بعضو التذكير ، والإيحاء بالتشريح العضلي للهيئة البشرية والذي يتوضح في دراسة تفاصيل عضلات العجز وفصل الرجلين بخط عمودي نفذ بتقنية التحزيز للإيحاء بكتلة كل منهما ، كما اهتم بتوضيح أصابع اليدين بعدد من الخطوط القصيرة والغائرة .

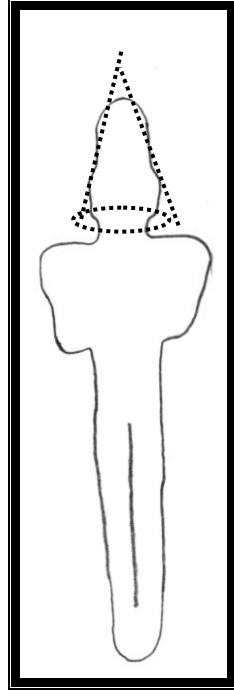
لقد استمد هذا النموذج الفخاري التابع الى دور (العبيد) مدلولاته ذات الطبيعة الاجتماعية من مضامينها الروحية ، اذ تمكن الفنان من ابداع وضع للشكل البشري يتناسب مع مضمون وروح ذلك العصر الذي ربط فيه الفنان بين المادي والروحي ، لذلك فقد مثل في وضع الوقوف المهيب المواجه للناظر والتي تكون دلالاته الرمزية خاصة بالقوة والهيمنة .

وبالانتقال من الكل الى الجزء اذ نرى الرأس قد احتوى على تفاصيل واضحة ، حيث تظهر العينان البارزتان والمتكونتتان من خطين منحنيين متقابلين وهي بذلك تشبه عين الأفعى لهذا تكون محملة تصورات رمزية خاصة بالقوة ، كما يتميز الرأس باستطالته الى الاعلى والتي تعطي معنى رمزياً إلى غطاء للرأس . كما في الشكل (39) :



شكل(39)

وبصورة عامة فان شكل الرأس ككل يشبه الشكل المخروطي اذا قمنا بتحديدده بخط وهمي ، اذ يتكون المخروط من المثلث والدائرة ، فيجسد المثلث بعداً دلالياً خاصاً بالخصب ، أما الدائرة فتتجسد بدلالاتها الرمزية المتمثلة بديمومة الحياة . كما في المخطط (68) :



مخطط (68)

كما احتوى هذا النموذج على كنفين مزينين بأقراص من الفخار المستديرة الشكل وهذه الأقراص تعطي صورة دلالية خاصة بالوشم ولكونها دائرية الشكل لهذا فإنها تحمل مدلولات رمزية خاصة بديمومة الحياة .

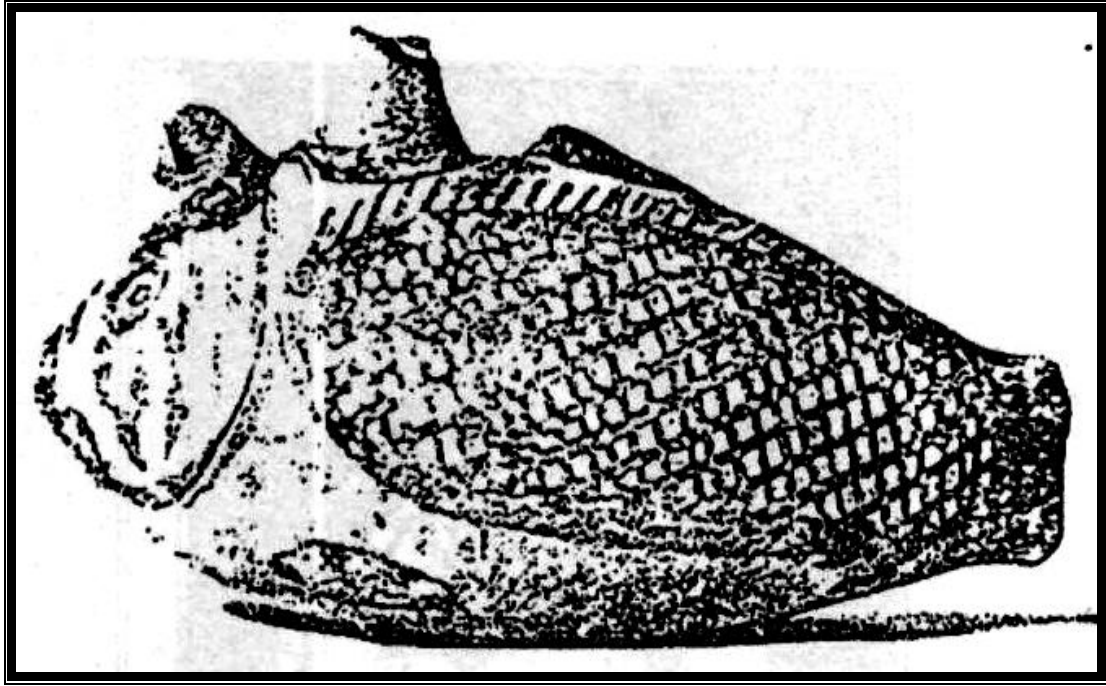
لقد كان للمحتوى الفكري المحمول في هذا النموذج أثراً واضحاً في تفاعل الفنان مع الإشكاليات الفكرية الاجتماعية وفقاً لرؤية فكرية تجد دلالاتها في المعتقدات والشعائر والممارسات الدينية . لهذا كان لتوسع القرى الزراعية في هذه المرحلة وزيادة عدد سكانها وتعدد الفعاليات الجمعية المتنوعة وإن كانت الحاجة ماسة لظهور نوع من الزعامات لتنظيم حركة الجهد الاجتماعي ، لهذا جسد الفنان هذا التمثال بهيئة قائد اجتماعي والذي اتضح من خلال حركة اليد التي تمسك العصا (الصولجان) ، حيث إن هذه الحركة تجسد دلالة رمزية خاصة بالمكانة الاجتماعية للشخصية الممثلة بالقوة العظيمة والإلهوية .

كما أنه يحمل دلالة رمزية خاصة بالطاقة الذكرية (الفحولة) لأنه مثل بوضع عارٍ لهذا يبرز العضو الذكري والذي يتمثل بتفاصيل بسيطة وواضحة وبارزة تقترب إلى الواقعية في التنفيذ ، في حين جسد الفنان حركة الأذرع المنعكسة على

البطن وبروز منطقة الصدر واندفاعها إلى الأمام فهذا يؤكد أيضاً إلى الدلالة الرمزية المتجسدة بالسيطرة والقوة المرتبطة بالزعامة .

أما حركة الأرجل المتميزة بالاستقامة والطول فانها تحمل مضامين رمزية إلى القوة والرصانة والثبات .

كما جسد هذا النموذج كمفردة طقوسية خاصة وجدت أهميتها في الأفكار المرتبطة بعالم ما بعد الموت ، وذلك لان هذا النموذج قد عثر عليه في القبور وبالأخص في قبور النسوة التابعة لهذه المرحلة ، وبفعل معانيها الرمزية المرتبطة بالوعي الفكري ووفقاً لخصوصية المجتمع الزراعي المتنامي ، لهذا فان هذا النموذج غدا بمثابة الروح الشريرة في عالم ما بعد الموت ، بعد أن تم اختبار فعالية ضرورياته النفسية والروحية في الحياة الأولى وذلك لان الشعائر والممارسات المرتبطة بطقوس الدفن كانت تحتاج إلى مثل هذه الدلالات الرمزية لخلق أغراضها الطقوسية كمظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري .



نموذج (18)

الموضوع : سمكة .

المادة : نحت فخاري .

المدة الزمنية : الالف الرابع _ منتصف الالف الثالث ق.م .

القياس : الطول 28 سم الارتفاع 14 سم

العائدة : المتحف العراقي (اللوحة رقم 6) .

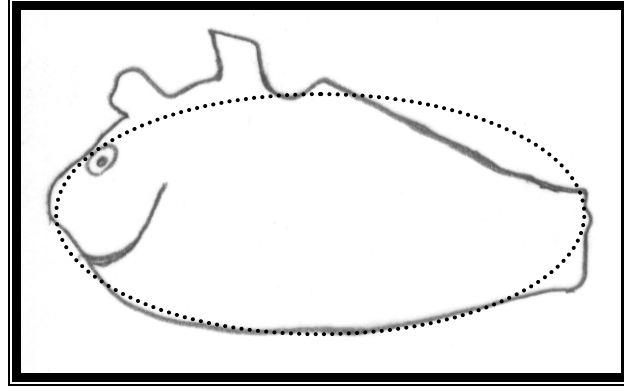
يجسد هذا النموذج شكل سمكة فخارية مجوفة من الداخل متصلة بصورة مباشرة بالارض من جهة البطن ، وقد تقلص ذنبها وزعانفها وحورت قمتها فبرز من خلالها انبوبان فخاريان (فوهتان) نحت الأنبوب الأول في قمة ظهر السمكة ، اما الأنبوب الثاني فقد نحت عند استدارة راس السمكة ، في حين جسد الفنان جسدها بشكل بيضوي مليء بالخطوط المتقاطعة التي انتجت معينات صغيرة عدا منطقة الراس ، وبصورة عامة يتكون الراس من عيين غائرتين الى الداخل وفتحة الفم الداكنة اللون إضافة إلى الخط المنحني الذي يمثل الخياشم .

تقف السمكة بشكلها العام في حالة مواجهة وهي بذلك تعطي ابعاداً دلالية الى حالة اعلان او عرض شكلي لاداء طقوسي يتطلب تلك الحركة ، في حين ركز الفنان عند تكوينه لهذا النموذج الفخاري على الفوهتين اللتين تحملان معاني رمزية خاصة بالغرض الوظيفي الذي يحقق غاية الهدف الطقسي المشروط ، حيث كانت الفوهة الاولى ذات دلالة خاصة بسكب السائل الى داخل جسم السمكة (المجوفة) اما الفوهة الثانية فيكون تأثيرها الدلالي خاصاً بصب السائل خارج جسم السمكة والذي يتضح من خلال شكل الفوهة وميلان فتحتها الى الجانب .

لقد جسد الفنان هذا النموذج بشكل واقعي ، حيث تميل خطوطه الى التجريد في تصميمها وتعلن عن معانيها الرمزية الواضحة في اقترانها باسباب وجودها واعلان وظائفها ، فالسمكة تحمل مدلولاً رمزياً خاصاً بالخير وذلك بسبب اقترانها بالمياه وهي بهذا تعطي صورة دلالية خاصة بالتكاثر والنماء ، كما جسدت السمكة بملئها بالخطوط المتقاطعة التي انتجت معينات صغيرة ملأت جسدها ، وهذه المعينات تحمل مضامين رمزية خاصة بالحراشف المحورة التي اتخذت شكلاً هندسياً كان اقرب الى هندسة خطوط الشكل الخارجية وقساوتها .

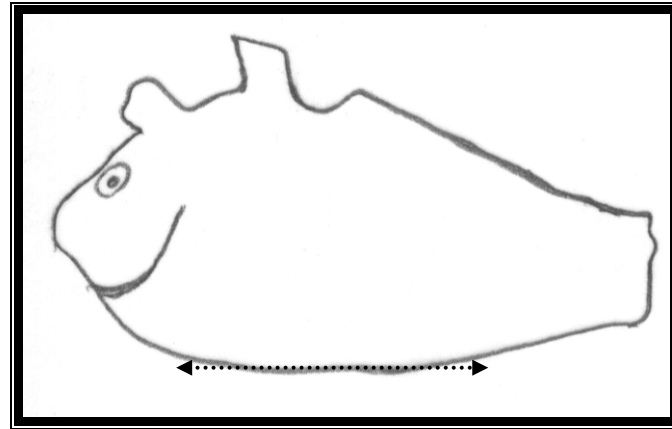
كما تمثل هذا النموذج بمعاني تهدف الى اقامة الطقوس التي ترتبط بالحيوانات وزيادة الاهتمام بها او انها تاكد على ما تحمله من رموز طقسية وتعبيرية من اجل الوصول الى تحقيق غاية الوجود الشكلي لها ، كما ان اقتراب السمكة من الواقع الاجتماعي والفكري في بيئة (العبيد) شارك في اقامة الابلاغ الاجتماعي في التعرف على خصائصها وصفاتها المتميزة التي اهلتها لان تكون ذات دلالة رمزية لاقامة طقوس خاصة بهم ، في حين جسد هذا النموذج بشكل بيضوي يعطي من خلال ذلك الدقة في التشكيل والانسيابية في التكوين الخارجي ، لهذا فانه يحمل صورة دلالية خاصة بديمومة الحياة وذلك لان الشكل البيضوي قريب الى الدائرة .

كما في المخطط (69) :



مخطط (69)

كما يشكل مكان التقاء السمكة بالارض مساحة وليست نقطة وهذه المساحة تمثل البطن وتعد نقطة ارتكاز جيدة تمنح السمكة قيمة دلالية خاصة بالثبات والاستقرار .
كما في المخطط (70) :



مخطط (70)

مجتمع البحث :

شمل مجتمع البحث كل الأعمال (اواني فخارية ، منحوتات فخارية) المعروضة في المتاحف العراقية والعالمية ، والمنشورة في الكتب ذات العلاقة ، فضلاً عن المعروض منها في شبكة الانترنت ، وقد تم حصر مجتمع البحث الحالي بـ (139) عملاً فخارياً ، وطبقاً لمحددات موضوع البحث الحالي وحدوده .

عينة البحث :

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث ، كونها الطريقة الانسب لتحقيق اهداف البحث ، والبالغ عددها (18) نموذجاً فخارياً ، وقد تم اختيارها وفقاً للمحددات الآتية:-

1. عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء* والأخذ بأرائهم حول اختيار عينة البحث .
2. تم استبعاد الأعمال الفخارية التي تكررت موضوعاتها .
3. تم اختيار عينات البحث التي تتجسد فيها الدلالات الرمزية بشكل واضح .
4. تم استثناء جميع الاعمال (اواني فخارية ، منحوتات فخارية) التي هي في حالة متضررة ، ولا تصلح للدراسة كعينات .

أداة البحث :

* أ . د . عبد الهادي محمد العزام ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . عبد الحميد فاضل ، نحت ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . زهير صاحب ، تاريخ فن ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .
أ . د . صباح احمد الشايع ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .
أ . م . د . محمود عجمي الكلابي ، نحت ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
م . د . د . كامل عبد الحسين النداوي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

اعتمد الباحث على تحقيق هدف البحث المؤشرات الفكرية التي أسفر عنها الإطار النظري ، بوصفها مجسات أدائية في بناء أداة التحليل بصورتها الأولية* بعد أن تم عرضها على مجموعة من السادة الخبراء** ، من اجل الوصول إلى أداة التحليل بصيغتها النهائية*** .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في استقراء عينة البحث وتحليلها .

* ملحق (1)

- ** أ . د . علي شناه وادي ، تربية فنية ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . عبد الهادي محمد العزام ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . عبد الحميد فاضل ، نحت ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . كاظم نوير كاظم ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . د . صباح احمد الشايع ، خزف ، كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة .
أ . م . د . محمد عبد الرضا أبو خضير ، أدب ونقد مسرحي ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . م . د . محمود عجمي الكلابي ، نحت ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . م . د . صفا لطفي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
أ . م . د . محمد علي علوان ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
م . د . كامل عبد الحسين النداي ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .
م . د . حيدر عبد الأمير رشيد ، رسم ، كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل .

*** ملحق (2)

النتائج :

كشفت هذه الدراسة عن جملة من النتائج توصل إليها الباحث استناداً إلى ما تقدم من تحليل لعينة البحث ، فضلاً عما جاء به الإطار النظري ، وهذه النتائج تعرض على الوجه الآتي :

1. كان لتكرار أشكال سنابل القمح في دور حسونة دلالة رمزية خاصة بتفعيل ظاهرة الخصب في الطبيعة وزيادة الغلات الزراعية . نموذج (1)
2. مثل شكل الدائرة معنىً رمزياً خاصاً باستمرار الحياة (الابدية) . النموذج (1-12-7-6) .
3. اعطت الخطوط المرسومة على شكل تشابكات هندسية مدلولات رمزية خاصة بعمليات صيد الحيوانات ، وذلك لأنها تشبه (شبكة) الصيد التي يستعملها الصياديون . نموذج (2) .
4. إن حركة اليدين وهما تمسكان بالثديين فيها نوع من الانفعال تبعاً للعوامل النفسية التي يحملها الفنان (صانع العمل) ، وهذه كلها تعطي مدلولات رمزية خاصة بالخصب والأمومة والحنان . نموذج (3-11-7-12) .
5. تميز الورك في هذا النموذج الفخاري الانثوي بالضخامة في حجمه لهذا يعطي استجابة رمزية إلى المخاض (الولادة) . النموذج (3-11) .
6. اعطت وضعية الجلوس في هذا النموذج الفخاري دلالات رمزية لإحدى الحالات الطقوسية التعبدية (لعبادة الالهة) . النموذج (3-7) .
7. حمل شكل المثلث  دلالة رمزية إلى القوة والاستقرار والثبات ، وذلك لأنه يشبه شكل الجبل . نموذج (4-14) .
8. حملت الخطوط الأفقية المتموجة تصورات رمزية إلى حركة أمواج الأنهار وهي بذلك تعود الى المرجعيات الفكرية الخاصة بالبيئة الطبيعية . نموذج (5-14-9) .

9. اعطى شكل المثلث ∇ مدلولاً رمزياً خاصاً بالخصب والمرتبط بفكرة المثلث الانثوي ، أي العلاقة المهيمنة في فكرة تناسل الجنس البشري ، في حين يمثل المثلث $\triangle$ مدلولاً رمزياً خاصاً بالفحولة الذكرية . نموذج (5-11) .
10. استخدم الفنان في دور سامراء شكل الثور بصورة مختزلة (مجردة) لكي يجعل النموذج الفخاري محملاً بدلالات رمزية خاصة بالقوة والفحولة في الطبيعة . نموذج (5)
11. تعطي حالة التكرار التي نفذها الفنان على جميع الحقول مدلولاً رمزياً إلى فعل سحري خاص بعمليات الخصب والنماء . نموذج (1-2-5-6-9-14) .
12. جسد بدن النموذج ككل دلالة رمزية إلى إحدى الطقوس السحرية الخاصة بدفن الموتى وذلك لأن هذا النموذج قد عثر عليه في إحدى المقابر التابعة إلى هذا الدور . (5-6-9-16) .
13. جسد شكل الدائرة في هذا النموذج مضموناً رمزياً إلى الشمس والنقاط التي حولها تمثل أشعتها ، فهي بشكلها العام تحمل دلالة رمزية إلى الصفاء والنقاء والتجدد . نموذج (6-10) .
14. كانت الوحدة البنائية المهيمنة على وجه هذا النموذج هي العيون الواسعة التي ارتبطت بمعنى رمزي خاص بالقوة والهيمنة . نموذج (8) .
15. حمل هذا النموذج الفخاري الذكري دلالة رمزية خاصة بالطاقة الذكرية (الفحولة) لأنه مثل بوضع عاري . نموذج (8-17) .
16. جسد الفنان في دور حلف شكل النسر لكي يكسب النموذج الفخاري بعداً دلاليّاً خاصاً بالقوة ، في حين مثل الفنان أشكال الطيور وهي محلقة إلى الأعلى بمعنى الحرية والسلام . نموذج (10)
17. جلست المنحوتة الفخارية الأنثوية على مرتفع منتظم الشكل والذي يعمل على رفع النموذج عن الأرض من أجل أن ترتفع مكانتها وهيبتها وهي بذلك تحمل دلالة رمزية فيها نوع من القدسية والالوهية . نموذج (11) .

18. كانت لحزمتي الخطوط التنقيطية التي أضافها الفنان على السطوح الخارجية للنموذج أبعاداً دلالية خاصة بنهري دجلة والفرات ، لان هاتين الحزمتين تتجسدان بشكل يشبه حركة أمواج المياه . نموذج (12)
19. حملت النقاط الموجودة داخل المثلث معاني رمزية خاصة بعمليات الخصب وذلك لان هذه النقاط تكون منتظمة بشكل يشبه عملية زرع النباتات . نموذج (12) .
20. اعتمد شكل النموذج الفخاري الواقية في التمثيل ، كما استعار ذلك النموذج في تمثيله الطقسي كونه احد الحيوانات التي تحمل دلالة رمزية خاصة بقوة اخصابها الجنسي والتكاثري . نموذج (13) .
21. إن الخطوط المستقيمة ذات الاتجاه الافقي تحمل دلالة رمزية الى الاستمرارية وديمومة الحياة وذلك لان عددها يجسد عدد اشهر السنة وبشكل دوري . نموذج (14) .
22. جسد الفنان الرسوم المنفذة على سطح النموذج الفخاري باحادية اللون (الاسود) وسيادة خاصية الاختزال فهي بهذا الاسلوب تحمل دلالات رمزية خاصة بالاحساس (الزهد المادي) . نموذج (15) .
23. إن الكتفين العريضين المتمثلين بنوع من الضخامة يحملان مضامين رمزية إلى القوة لأن الإناث في ذلك الوقت يقومن بأعمال عضلية جسدية كالزراعة وغيرها من الأمور الأخرى . نموذج (16) .
24. إن الأقراص الفخارية الصغيرة الحجم الدائرية الشكل يرجع ارتباطها بالدلالة الخاصة بالوشم الذي ينقش على أكتاف النسوة في الحقيقة الواقعية والذي يبرهن مرة أخرى على حقيقتها البشرية . نموذج (16-17) .
25. ظهرت العينين في هذا النموذج الفخاري بشكل يشبه عين الأفعى لهذا تكون محملة بمعاني رمزية خاصة بالقوة . نموذج (17) .
26. مثلت حركة اليد التي تمسك العصا (الصولجان) دلالة رمزية خاصة بالمكانة الاجتماعية للشخصية الممثلة بالقوة العظمة والإلهية . نموذج (17) .

27. تقف السمكة بشكلها العام في حالة المواجهة وهي بذلك تحمل دلالة رمزية الى حالة اعلان او عرض شكلي لاداء طقوسي يتطلب تلك الحركة . نموذج (18)

28. حملت السمكة مدلولاً رمزياً خاصاً بالخير وذلك بسبب اقترانها بالمياه وهي بذلك تعطي دلالة رمزية خاصة بالتكاثر والنماء . نموذج (18) .

الاستنتاجات :

استناداً إلى النتائج التي تم التوصل إليها يستنتج الباحث عدداً من الاستنتاجات وكالاتي :

1. تميزت الإناث في دور(حسونة وحلف) بضخامة الأجسام ، وذلك بسبب الاستقرار البيئي الذي يكتفي بالعيش السهل ، على عكس ما هو موجود في

إناث دور العبيد التي كانت تتميز بالرشاقة وذلك بسبب كثرة العمل
وضرورة الإعلان الجسدي المتكامل الذي يؤكد الوظيفة الجسمانية البشرية
العضلية .

2. فرضت البيئة الطبيعية دخول الأشكال الهندسية (الخطوط والمثلثات والدوائر
والمربعات) إلى بنية الفكر الفني العراقي القديم ، وتم توظيفها على مستوى
فني في مختلف نتاجات الفنون العراقية القديمة والتي كانت محملة بدلالات
رمزية متعددة .

3. لم يكن استلهم الأشكال الحيوانية انعكاساً مباشراً للواقع بل جاء محملاً
بدلالات رمزية مختلفة تنوعت بحسب تجسيد الفنان لها .

4. لقد جسدت الأعمال الفخارية العراقية القديمة انتقالاً واضحاً بين الواقعية
والتجريدية ، وذلك لان الحاجة إلى الواقعية هي من ضمن الأبعاد الدلالية
المباشرة ، في حين التجريدية هي من ضمن الأبعاد الدلالية التي تبحث في
التأويلات المتعددة .

5. جسد الفنان حالة التكرار التي تعطي دلالة رمزية إلى فعل سحري لان عملية
التكرار لأكثر من ثلاث مرات في الفكر العراقي القديم تدل على فعل سحري
خاص بالسيطرة على ذلك الشيء .

التوصيات :

يوصي الباحث بما يأتي :

1. ضرورة اطلاع دارسي الفنون والباحثين على الدلالات الرمزية التي
امتازت بها الأعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة ، وذلك
لمعرفة ما تحمله هذه الأعمال من أبعاد دلالية تعكس طبيعة المجتمع
التي ترعرعت فيه .

المقترحات

في ضوء ما تقدم يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية : -

1. الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية لكل من الحضارتين العراقية والمصرية (دراسة مقارنة) .
2. الدلالات الرمزية للوحدات التصويرية على الأواني الفخارية للحضارة العراقية القديمة .

المصادر :

1. القرآن الكريم .
2. إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ب،ت .
3. إبراهيم ، عبد الله : معرفة الآخر ؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1990.
4. ابن منظور : لسان العرب ، المجلد الأول ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب،ت .
5. ابو الصوف ، بهنام : ظلال الوادي العريق ، الموسوعة الصغيرة (378) ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 .
6. الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، سلسلة الموسوعة التاريخية الميسرة ، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ، بغداد ، 1988 .
7. الأمين ، محمود : شعار سومر رمز الحياة الخالدة والحكمة والعرفان ، مجلة سومر ، المجلد الثامن – العدد الرابع ، 1952 .
8. اوتيس ، ديفيد وجوان : نشوء الحضارة ، ت : لطفي الخوري ، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ، العراق_بغداد ، 1988 .
9. اوفسيانيكوف ، م. : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ط2 ، ت : باسم السقا ، دار الفارابي - بيروت ، 1979 .
10. ايلام ، كير : سيماء المسرح والدراما ، ت : رثيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 .
11. بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، ت : عبد السلام بنعبد العالي ، ط2 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1986 .
12. بارو ، أندري : بلاد آشور نينوى وبابل ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، دار الحرية للطباعة - بغداد ، 1980 .

13. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ط2 ، المجلد الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
14. باقر ، طه : مقدمة في ادب العراق القديم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1976 .
15. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات ؛ الوجيز في تاريخ حضارة وادي الرافدين ، ج2 ، مطبعة الحوادث ، بغداد ، 1973 .
16. باقر ، طه : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج1 ، مطبعة الاديب البغدادية ، بغداد ، 1955 .
17. باقر ، طه واخرون : تاريخ العراق القديم ، ج1 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، مطبعة جامعة صلاح الدين ، 1987 .
18. باقر ، طه واخرون : تاريخ العراق القديم ، ج2 ، كلية الاداب / جامعة بغداد ، بغداد ، 1980 .
19. بالمر ، اف ار : علم الدلالة ، ت : مجيد الماشطة ، وزارة التعليم العالي ، جامعة المستنصرية ، بغداد ، 1985 .
20. بدوي ، عبد الرحمن : موسوعة الفلسفة ، ج2 ، منشورات ذوي القربى ، سليمانزادة للطباعة ، إيران - قم ، 2006 .
21. بريل ، ليفي : العقلية البدائية ، ت : محمد القصاص ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ب،ت .
22. بصره جي ، فرج : كنوز المتحف العراقي ، مديرية الآثار العامة ، بغداد ، 1972 .
23. بن جعفر ، قدامة : نقد النثر ، تحقيق : طه حسين ، مطبعة مصر ، القاهرة ، 1979 .
24. بياجيه ، جان : البنوية ، ط4 ، ت: عارف منيمنة وبشير اوبرى ، منشورات عويدات ، بيروت وباريس ، 1985 .

25. التكريتي ، سلمان : أساطير بابلية ، م : زكي الجابر ، مطبعة النعمان ، النجف ، 1982 .
26. جاكسون ، ليونارد : بؤوس البنيوية ؛ الأدب والنظرية البنيوية ، ت : ثائر ديب ، وزارة الثقافة والأعلام ، دمشق ، 2001 .
27. الجزيري ، مجدي : الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر - الإسكندرية ، 2002 .
28. جلال ، زياد : مدخل الى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، 1992 .
29. الحجاجي ، احمد شمس الدين : الأسطورة في المسرح المعاصر ، الكتاب الأول ، الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1975 .
30. حسن ، حسن محمد : الاسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر ، ج1 ، دار الحمامي للطباعة ، 1972 .
31. حكيم ، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
32. حمدان ، أميه : الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1981 .
33. حمودي ، تسعديت ايت : اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان - بيروت ، 1986 .
34. حميد ، عبد الوهاب : حضارة وادي الرافدين ؛ العقيدة الدينية .. الحياة الاجتماعية .. الافكار الفلسفية ، دار المدى للثقافة والنشر ، سورية ، 2004 .
35. حنون ، نائل : عقائد الموت ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر ، بغداد - 1986 .
36. داسكال ، مارسيلو : الاتجاهات السميولوجية المعاصرة ، دار أفريقيا ، الدار البيضاء ، 1987 .

37. دانيال ، كلين : موسوعة علم الآثار ، ج 1 ، ت : ليون يوسف ، دائرة الإعلام ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة المأمون ، بغداد ، 1990 .
38. الدباغ ، تقي : الفخار في عصر ما قبل التاريخ ؛ حضارة العراق ، ج 3 ، دار الحرية ، بغداد ، 1985 .
39. الدباغ ، تقي : اله فوق الأرض ، مجلة سومر ، ج 2، 1 ، مجلد 23 ، دائرة الآثار العامة ، بغداد ، 1967 .
40. رافيندران ، س : البنائية والتفكيك ، ت : خالدة حامد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2002 .
41. راير ، دولف : بين الفن والعلم ، ت : سلمان الوسطي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد - 1986 .
42. رشيد ، أمينة : السيموطيقا ، إشراف : سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد ، دار الياس المصرية ، القاهرة ب، ت .
43. رو ، جورج : العراق القديم ، ت : حسين علوان حسين ، م : فاضل عبد الواحد علي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية ، 1984 .
44. الرويلي ، ميجان وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، ط 2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار العربي للطباعة والنشر ، 2000 .
45. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة ، بغداد ، 1986 .
46. ريد ، هربرت : معنى الفن ، ط 2 ، ت : سمير علي ، آفاق عربية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1976 .
47. ريد ، هربرت : حاضر الفن ، ت : سمير علي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 .
48. زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، م 1 ، معهد الإنماء العربي ، 1986 د .

49. ساكر ، هاري : عظمة بابل ؛ موجز حضارة وادي الرافدين القديمة ، ت : عامر سلمان ابراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، 1979 ، ص26 .
50. ستروك ، جون : البنوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ت : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (206) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت ، 1996 .
51. سعيد ، خليل : معالم من حضارة وادي الرافدين ، منشورات كلية الاداب / جامعة صلاح الدين ، العراق ، 1984 .
52. سلمان ، عامر واحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، 1978 .
53. السواح ، فراس : الاسطورة والمعنى ؛ دراسة في الميثولوجيا والديانات المشرقية ، ط2 ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، دمشق ، 2001 .
54. السواح ، فراس : دين الانسان ؛ بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ، ط4 ، دار علاء الدين للطباعة والنشر ، سورية ، 2002 .
55. السواح ، فراس : لغز عشتار ؛ الإلهية المؤنثة واصل الدين والأسطورة ، ط6 ، دمشق ، 1996 .
56. السواح ، فراس : موسوعة تاريخ الاديان ؛ الشعوب البدئية والعصر الحجري ، دار علاء الدين للطباعة والتوزيع والنشر ، 2003 .
57. سوريو ، آتيان : الجمالية عبر العصور ، ت : ميشال عاصي ، منشورات عويدان ، بيروت - لبنان ، 1974 .
58. سوسة ، احمد : تاريخ حضارة وادي الرافدين ، ج1 ، وزارة الري ، ب، ت .
59. سوسه ، احمد : حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1980 .

60. سوسير ، فردينان دي : محاضرات في الألسنية العامة ، ت : يوسف غازي ومجيد النصر ، دار نعمان للطباعة ، لبنان ، 1984 .
61. سوسير، فرديناد دي : علم اللغة العام، ت : يوثيل يوسف عزيز ، بيت الموصل للطباعة ، الموصل ، 1988 .
62. الصراف ، عباس : آفاق النقد التشكيلي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1979 .
63. الفا ، روني ابلي : موسوعة أعلام الفلسفة العرب والأجانب ، م : جورج نخل ، ج 2 ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، 1992 .
64. قاسم ، سيزا : السيميوطيقا ؛ حول بعض المفاهيم والأبعاد في مدخل إلى السيميوطيقا ، منشورات عيون ، دار البيضاء ، 1986 .
65. القماطي ، هنية مفتاح : الفكر الديني القديم ؛ دراسة في نشأة المعتقدات الدينية ، دار الكتب الوطنية ، بنغازي - لبنان ، 2003 .
66. القمني ، سيد : الاسطورة والتراث ، سينا للنشر ، 1992 .
67. شعبو ، احمد ديب : في نقد الفكر الاسطوري والرمزي ؛ اساطير ورموز وفولكلور في الفكر الانساني ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، كلية الاداب الجامعة اللبنانية ، طرابلس_لبنان ، 2006 .
68. شولز ، روبرت : السيمياء والتأويل ، ت : سعيد الغانمي ، 1994 .
69. صاحب , زهير : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق , دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان ، 2004 .
70. صاحب , زهير وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين , مطبعة التعليم العالي , بغداد ، 1987 .
71. صاحب ، زهير : الفنون التشكيلية العراقية ؛ عصر قبل الكتابة ، سلسلة عشتار الثقافية ، مطبعة دبي ، بغداد ، 2007 .
72. صاحب ، زهير : الفنون السومرية ، سلسلة عشتار الثقافية ، اصدار جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين ، دار ايكال للتصميم والطباعة ، بغداد ، 2005 .

73. صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1981 .
74. صليحة ، نهاد : التيارات المسرحية المعاصرة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، 2001 .
75. عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، سلسلة عالم المعرفة (267) ، مطابع الوطن ، الكويت ، 2001 .
76. عبد الرحمن ، عبد الهادي : سحر الرمز ؛ مختارات في الرمزية والاسطورة ، دار الحواء للنشر والتوزيع ، اللاذقية _ سوريا ، 1994 .
77. عبد حيدر ، نجم : علم الجمال افاقه وتطوره ، ط2 ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، 2001 .
78. عبد علي ، وميض : الرسم الجداري في العراق القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، 1991 .
79. العزام ، عبد الهادي : تاريخ فن الفخار ؛ عصور ما قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، السيماء للتصاميم والطباعة ، بغداد ، 2007 .
80. عكاشا ، ثروت : تاريخ الفن العراقي القديم ؛ سومر وبابل واشور ، ج4 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ب،ت .
81. علام ، نعمت اسماعيل : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط2 ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، 1975 .
82. عمر ، احمد مختار : علم الدلالة ، مكتبة العروبة ، للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1982 .
83. عناد غزوان ، معتز : الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2006 .
84. عياشي ، منذر : اللسانيات والدلالة ، مركز الانماء الحضاري ، سورية-حلب ، 1996 .

85. غيرو ، بيار : علم الدلالة ، ت : انطوان ابو زيد ، ط2 ، منشورات عديدان ، بيروت ، 1986 .
86. فارس ، شمس الدين و سلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، دار المعرفة ، 1980 .
87. فتوح ، محمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ، 1986 .
88. فرانكفورت ، هنري : فجر الحضارة في الشرق الأدنى ، ت : ميخائيل خوري ، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر بيروت-نيويورك ، 1959 .
89. فرويد ، سيغموند : الطوطم والحرام ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت -1983 .
90. فرويد ، سيمجوند : تفسير الأحلام ، ط2 ، ت : مصطفى صفان ، دار المعارف ، القاهرة ، 1972 .
91. فريزر ، جيمس : الفلكلور في العهد القديم ، ط2 ، ت : نبيلة ابراهيم ، القاهرة ، نت دار المعارف ، ب،ت .
92. فريزر ، سيرجميس ، الغصن الذهبي ، ج1 ، ت : احمد أبو زيد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .
93. قاسم ، سيزا ونصر حامد أبو زيد : أنظمة العلامات في اللغة والأدب مدخل إلى السيميوطيقا ، دار البأس المصرية ، القاهرة ، 1986 .
94. قصاب ، وليد : المذاهب الأدبية الغربية ؛ رؤية فكرية وفنية ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، 2005 .
95. كاسيرر ، آرنست : الدولة والاسطورة ، ت : أحمد حمدي محمود ، مراجعة : أحمد خاكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 .
96. كامبل ، جوزيف : الأساطير والأحلام والدين ، دار الكلمة للنشر والتوزيع ، دمشق-سورية ، 2001 .

97. كوبلر ، جورج : نشأة الفنون الإنسانية - دراسة في تاريخ الأشياء ، ت : عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، 1965 .
98. كولونجوود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ت : أحمد حمدي محمود ، مطبعة المعرفة ، القاهرة ، ب،ت .
99. لالاند، اندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، ج2 ، ت : خليل احمد خليل ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ، 1996 .
100. لويد ، سيتن : فن الشرق الأدنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1988 .
101. لويد ، سيتون : آثار بلاد الرافدين ؛ من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي ، ت : سامي سعيد الأحمد ، ب،ت .
102. مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت : سعد المنصور ومسعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1966 .
103. مبارك ، حنون : مدخل لسانيات سوسير ، سلسلة توصيل المعرفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991 .
104. مجموعة من المؤلفين : الموسوعة العربية الميسرة ، ج2 ، دار نهضة لبنان للطبع والنشر ، بيروت - لبنان ، 1987 .
105. محمود ، زكي نجيب : فلسفة وفن ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1963 .
106. مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة للشؤون ، المطابع الاميرية ، القاهرة ، 1979 .
107. مراد وهبة واخرون : المعجم الفلسفي ، دار الثقافة الجديدة ، مطبعة أولاد أحمد ، القاهرة ، 1971 .
108. مطر ، اميرة حلمي : فلسفة الجمال ؛ نشأتها وتطورها ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، بغداد ، ب،ت .

109. مقدار ، قاسم : هندسة في السرد الأسطوري العلمي ، دار السؤال للطباعة والنشر ، دمشق - لبنان ، 1984 .
110. مكاي ، دورثي : مدن العراق القديم ، ط3 ، ت : يوسف يعقوب مسكوني ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1961 .
111. مندور ، محمد : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ب،ت .
112. مير ، لويس : مقدمة في الانثروبولوجيا ، ت : شاكراً مصطفى سليم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - 1983 .
113. ناصف ، مصطفى : الصورة الأدبية ، ط3 ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان ، 1983 .
114. نخبة من الباحثين : العراق في التاريخ ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1983 .
115. نخبة من الباحثين العراقيين : حضارة العراق ، ج3 ، بغداد ، 1985 .
116. النشار ، علي سامي ، نشأة الدين ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، الاسكندرية - 1949 .
117. نصر ، عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1978 .
118. النعيمي ، احمد اسماعيل : الاسطورة في الشعر العربي قبل الاسلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد - 2005 .
119. النوري ، قيس : الاساطير وعلم الاجناس ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل - 1981 .
120. هـ ، فرانكفورت وآخرون : ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى ، ط2 ، ت : جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - لبنان ، 1980 .
121. الهاشمي ، طه : تاريخ الاديان وفلسفتها ، مكتبة الحياة ، بيروت - 1963 .

122. هاوذر ، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ت : فؤاد زكريا ، م : احمد خاكي ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1968 .
123. هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب،ت .
124. هوكز ، تيرانس : البنوية وعلم الإشارة ، ت : مجيد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
125. هويسمان ، دينس : علم الجمال الاستطيقيا ، ت : أميرة حلمي مطر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ب.ت .
126. هويغ ، رينيه : الفن تأويله وسبيله ، ج2 ، ت : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، 1978 .
127. هيغل : الفن الرمزي ، الرومانسي ، الكلاسيكي ، ط2 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، 1986 .
128. وولى ، للسر ليونارد : وادي الرافدين مهد الحضارة ؛ دراسة اجتماعية لسكان العراق في فجر التاريخ ، تعريب : احمد عبد الباقي ، دار الكتاب العربي بمصر ، 1948 .
129. يارو ، أندريه : سومر فنونها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه ، بغداد ، ب،ت .
130. اليسوعي ، لويس معلوف : المنجد في اللغة والأدب والعلوم ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، 1960 .
131. يونان ، رمسيس : دراسات في الفن ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1969 .
132. يونغ ، كارل غوستاف : الإنسان ورموزه ، ت : سمير علي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1984 .
133. — : دليل المتحف العراقي ، ط2 ، وزارة الإعلام _ مديرية الآثار العامة ، بغداد ، 1974 .

الرسائل والاطاريح :

134. الاعسم , عاصم عبد الأمير : جمالية الشكل في الرسم العراقي الحديث , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية الفنون الجميلة , بغداد , 1997 .
135. الشايع , صباح احمد حسين : التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث – المعدني في العراق , اطروحة دكتوراه (غير منشورة) , كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , 1997 .
136. ماجد , علي مهدي : الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث , اطروحة دكتوراه غير منشورة , كلية التربية الفنية , جامعة بابل , 2003 .

الدوريات :

137. ال سعيد , شاكر حسن : سر البنى الزخرفية او الزخرفة والخط العربي فنان متكاملان , مجلة افاق عربية , العدد 9-12 , 1981 .
138. حبي , زهير يوسف : الانسان والارض في ادب وادي الرافدين , مجلة افاق عربية , السنة الرابعة – العدد السادس , بغداد , 1979 .
139. حجارة , اسماعيل حسين : اوائل العصر الحجري المعدني في شمال بلاد الرافدين (4800_5800) , مجلة سومر , ج1، 2 , مجلد 52 , بغداد , مديرية الآثار العامة , 2003_2004 .
140. صاحب , زهير : نظام الشكل في فن ذو البعدين , مجلة آفاق عربية , العدد 9-10 , 2000 .
141. الماجدي , خزعل : اديان ومعتقدات ما قبل التاريخ , سلسلة التراث الروحي للانسان (1) , دار الشروق للنشر والتوزيع , عمان_الاردن , 1998 .
142. نفاذي , السيد : السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب , مجلة عالم الفكر , م31 , ع1 , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , الكويت , 2002 .

143. وايلر , اوسكار : الرمز والسطورة والبناء الاجتماعي , مجلة عالم الفكر ,
مجلد (16) , العدد (3) , وزارة الاعلام , الكويت , 1985 .
المصادر الأجنبية :

144. Amiet , pierre : DU PROCHE-ORIENT , Edrrtons D. Art
Lucien Mazenod , Pares , 1977 .
145. Auel , Jean M. : Cave Paintings and Sculptures ,
146. Auel , Jean M. : Venus figures from the Stone Age “The
Venus of Willendorf”.
<http://www.hominids.com/donsmaps/venus.html> .
147. Band , Zweiter & Jung Steinzeit : Handbuch Der
Vorgeschichte “Hermann Muller_Karpe” , C.H. Beck Sche
Verlagsbuchhandlung Munchen .
148. Basmachi , Farag : TREASURES OF THE IRAQ
MUSEUM , Ministry of Inforamtion , Iraq , 1975-1976 .
149. By eva , Strommenger : THE ART OF MESOPOTAMIA
Thames And Hudson , London , 1964 .
150. G.Tansey , Richard & Fred S. Kleiner : ART THROUGH
, Tenth Edition , Harcourt Brace College , USA ,1979 .
151. Guisepe , Robert A. : An Overview of the Paleolithic , The
International History Project , 2001 . [http://ragz-
international.com](http://ragz-international.com) .
152. Marshack , Alexander : The Ice Age Art An exhibition of
Ice Age Art and Symbol ,
<http://www.humanities.interactive.org> .
Op.cit.webpage .

153. Safar , fuad & Others : Eridu , Ministry OF Culture and Information , Iraq , 1981 .
154. Saxena , Pankaj : Stone Age Timeline , 2002 .
<http://tigger.cc.uic.edu> .

المصادر والمراجع

الأداة بصيغتها الأولية

			الدلالات الرمزية			الشكل
			القوة	الخصب	الإلهوية	
بحاجة إلى تعديل	لا يصلح	يصلح				ادمي
						حيواني
						نباتي
						كوني
						هندسي
						مركب
						الخط
						الكتلة
						اللون
						الفضاء
						الوحدة
						التكرار
						التضاد
						الموازنة

ملحق(2)
الأداة بصيغتها النهائية

			الدلالات الرمزية								الشكل	
يصلح	لا يصلح	بحاجة إلى تعديل	أخرى	الحياة	الموت	الإلهوية	الاسطورة	السحر	الخصب	القوة		
											ادمي	الاسلوب الفني
											حيواني	
											نباتي	
											فلكي	
											واقعي	عناصر التكوين
											اختزالي	
											تجريدي	
											الخط	مباديء التنظيم
											الكتلة/الحجم	
											اللون	
											الموازنة	
											التكرار	
											الحركة	
											النسبة والتناسب	

الملاحق

ملحق(1)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية / خزف
الدراسات العليا / ماجستير

أداة تحليل بصيغتها الأولية

إلى الأستاذ المحترم .

يقوم الباحث بالدراسة الموسومة : (الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية في العراق القديم) إذ تهدف الدراسة إلى :-

• الكشف عن الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية في العراق القديم.

ولغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث ببناء أولي لأداة التحليل ، ولاستكمال البناء النهائي للأداة والوصول إلى صلاحياتها المنهجية ، يقوم الباحث بعرضها عليكم نظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية علمية وفنية في هذا المجال ، راجياً إبداء آرائكم في مدى صلاحية هذه الأداة ، وما ترونه مناسباً من تعديل أو حذف أو إضافة على الفقرات الواردة فيها .
مع فائق الاعتراز والتقدير...

طالب الماجستير

منذر محمد سليمان .

المرفقات :-

نموذج استمارة تحليل .

Abstract

The symbol is very important in the Iraqi plastic art and the pottery art in specific. The symbol entered the heart of the pottery artworks till the artworks become a symbol itself. The symbol by its two shapes realistic and abstract carry an expression energy and a message contain hidden meanings can understood in many different meaning may be not fit to the aim of the artist, because of that the symbol is open field to exegesis, depend on many factors like culture that society surrounding the artwork .

This research (The Symbol Significance Of the Pottery Artworks In The Old Iraq) contain four chapters, the first chapter contain the problem of the research Which can explain by answering this question :

- Is there symbolic Significance in the Pottery artworks of the old Iraq ?

And this chapter contain the important and needing as following :

- Make knowledge base about the symbolic Significance that used in the pottery artworks of the old Iraq civilization.
- This research help the art students , researchers and Art critic.

And this chapter contain the aim of research is :

- exposure the symbolic significance of the pottery in old Iraqi civilization .

This chapter also contain the borders of the research (study the pottery artworks in the old Iraq witch found in the prehistoric ages in the following phases (Hassona, Sammaraa, Halaf, Alubed) about (7000 – 3500 B.C.)

The second chapter contain the to the theoretical border of the research and the past studis, the theoretical border contain three sections, the first section contain the concept of symbol in philosophy and psychology and semiotic .

The second section contain the first incentives to the artistic ideology wich begin in natural environment and followed by the magic and religion .

The third section contain study of old Iraqi art in beginning and evolution .

The third chapter is the procedures of the research contain limitation of the research society witch contain (139) Pottery Artwork, and the sample of the research, and its selection method, and the analyzing tool, and select the method of the research by the description Analytic method. also this chapter contain the analyzing of the (18) samples .

The forth chapter contain the results and conclusions and the recommendations and proposals, the most important results :
1- there is special significance in the repetition of the phenomena of fecund in the nature and the increase of yield.sample (1) .

- 2- the movement of hand which catch the breasts contain an imprisonment following the psycho factors that the artist have, and all of that give significance of fecundity. sample (3- 7 – 11 – 12)
- 3- The artist in halaf create the shape of eagle to loading the sample of pottery by significance dimension of power , freedom and peace. Sample (10) .
- 4- The female pottery sculpture sitting on high place that make the sample high in its stature and by that it have kind of deification. sample (11) .
- 5- The fish have special significance of well because of its relation with water. (sample 18) .

The important Conclusions :

- 1- the female in Hassona have big body, because of the easy living, in spite of , what can we found in alabbed which was very alacrity because of the hard work.
- 2- The environment forced entering the geometrical shapes (lines , triangles , circles , squares) to the structure of the old Iraqi artistic ideology.

ملخص البحث

عَدَّ الرمز في الفنون التشكيلية العراقية القديمة وبشكل خاص (فن الفخار) ذا أهمية بالغة ، حيث دخل الرمز في صميم الأعمال الفخارية بل وأصبحت بعض تلك الأعمال هي بذاتها رمزاً ، إذ حمل الرمز بشكله (المجرد أو الواقعي) طاقة تعبيرية ورسالة ذات مضامين ومعانٍ مستترة تفهم من قبل الجميع مع اختلاف رؤية كل فرد عما يعبر عنه ذلك الرمز والذي قد يلتقي أو لا يلتقي مع غاية الفنان ، لهذا فان الرمز منفتح التأويل بحسب العوامل التي قد تتحكم بفهم رسالته كالبينة والثقافة والمجتمع المحيط به وغيرها من العوامل التي تؤثر بعملية تفسير ذلك الرمز .

ضم البحث الحالي الموسوم (الدلالات الرمزية للأعمال الفخارية في العراق القديم) أربعة فصول ، خصص المبحث الأول منها لبيان مشكلة البحث والتي تم عرضها وتلخيصها في إمكانية الإجابة على السؤال الاتي :

• هل هنالك دلالات رمزية في الأعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة ؟

كما تضمن الفصل الأول الإشارة إلى أهمية البحث والحاجة إليه وكما يلي :

1. تكوين قاعدة معرفية عن الدلالات الرمزية المستخدمة في الأعمال الفخارية للحضارة العراقية القديمة .

2. تفيد هذه الدراسة طلبة الفنون والباحثين والمتذوقين للفن والنقاد .

وتضمن هذا الفصل أيضاً هدف البحث بـ (الكشف عن الدلالات الرمزية في الأعمال الفخارية لحضارة العراق القديم) ، كما تضمن هذا الفصل حدود البحث بدراسة الاعمال الفخارية في العراق القديم (انيات فخارية وتمائيل فخارية) والتي ظهرت في عصور ما قبل التاريخ وتحدد بالأدوار التالية (حسونة - سامراء - حلف - العبيد) والتي تقع ضمن الفترة الزمنية (7000 - 3500 ق.م) .

أما الفصل الثاني فقد خصص للإطار النظري والدراسات السابقة ، حيث تضمن الإطار النظري ثلاثة مباحث ، عني أولها بتقسي مفهوم الرمز من الناحية الفلسفية والسايكولوجية والسيميولوجيا ، في حين اختص المبحث الثاني بمعرفة المحركات

الأساسية للفكر الفني العراقي القديم والتي تبدأ بالبيئة ثم يليها السحر وتنتهي بالدين ، أما المبحث الثالث فقد اهتم بدراسة الفن العراقي القديم من ناحيتين النشأة والتطور . أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث الذي تم خلالها تحديد مجتمع البحث البالغ عدده (139) عملاً فخارياً وعينة البحث وطريقة اختيارها مع أداة تحليل عينة البحث وتحديد منهج البحث بالوصفي (التحليلي) ومن ثم تحليل عينة البحث المتكونة من (18) نموذجاً فخارياً ، في حين خصص الفصل الرابع لاستعراض النتائج والاستنتاجات والتوصيات ، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة :

1. كان لتكرار أشكال سنابل القمح في دور حسونة دلالة رمزية خاصة بتفعيل ظاهرة الخصب في الطبيعة وزيادة الغلات الزراعية . نموذج (1)
2. إن حركة اليدين وهما تمسكان بالشديين فيها نوع من الانفعال تبعاً للعوامل النفسية التي يحملها الفنان (صانع العمل) ، وهذه كلها تعطي مدلولات رمزية خاصة بالخصب والأمومة والحنان . نموذج (3-7-11-12) .
3. جسد الفنان في دور حلف شكل النسر لكي يكسب النموذج الفخاري بعداً دلاليّاً خاصاً بالقوة ، في حين مثل الفنان أشكال الطيور وهي محلقة إلى الأعلى بمعنى الحرية والسلام . نموذج (10)
4. جلست المنحوتة الفخارية الأنثوية على مرتفع منتظم الشكل والذي يعمل على رفع النموذج عن الأرض من اجل إن ترتفع مكانتها وهيبتها وهي بذلك تحمل دلالة رمزية فيها نوع من القدسية والالوهية . نموذج (11) .
5. حملت السمكة مدلولاً رمزياً خاصاً بالخير وذلك بسبب اقترانها بالمياه وهي بذلك تعطي دلالة رمزية خاصة بالتكاثر والنماء . نموذج (18) .

واهم الاستنتاجات :

1. تميزت الإناث في دور (حسونة وحلف) بضخامة الأجسام ، وذلك بسبب الاستقرار البيئي الذي يكتفي بالعيش السهل ، على عكس ما هو موجود في إناث

دور العبيد التي كانت تتميز بالرشاقة وذلك بسبب كثرة العمل وضرورة الإعلان الجسدي المتكامل الذي يؤكد الوظيفة الجسمانية البشرية العضلية .

2. فرضت البيئة الطبيعية دخول الأشكال الهندسية (الخطوط والمثلثات والدوائر والمربعات) إلى بنية الفكر الفني العراقي القديم ، وتم توظيفها على مستوى فني في مختلف نتاجات الفنون العراقية القديمة والتي كانت محملة بدلالات رمزية متعددة .

وأعقبها التوصيات والمقترحات فقائمة المصادر والمراجع ومن ثم الملاحق وملخص البحث والعنوان باللغة الانكليزية .