



جامعة بابل

أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي

رسالة مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون التشكيلية / خرف

من قبل

رنا قاسم مهدي

إشراف

أ.د. عبد الهادي محمد علي العزام

2009م

بابل

1430هـ

**Ministry of Higher Education &
Scientific Research
University of Babylon
College of fine arts**



The Marking Systems In The Graphic Scenes Of Iraqi Potter Vessels In The Abbasy Age

A THESIS

**Submitted To council of The College Of Fine arts
Of Babylon University In Partial Fulfillment of The
Requirements For The Degree Of Master Of
Science In The artistic**

By:

**Rana`a Kassm Al- Assady
(B.Sc.)**

Supervised By:

Assist Professor Dr. Abud- Al Hady Mohammad

2009A.D

Babylon

1430B.D

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَعَلَامَاتٍ
وَبِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ

صدق الله العلي العظيم

{ سورة النحل: 16 }

بسم الله الرحمن الرحيم

قرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة قد أطلعنا على الرسالة الموسومة بـ
**(أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر
العباسي)** وقد ناقشنا الطالبة **(رنا قاسم مهدي)**، في محتوياتها، وفيما له علاقة بها،
ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / فن الخزف وبدرجة () .

التوقيع:
الاسم: أ.د. عبد الحميد فاضل جعفر
التاريخ:
رئيس اللجنة

التوقيع:
الاسم: : أ.م.د. محمود عجمي جاسم
التاريخ:
عضواً

التوقيع:
الاسم: أ.م.د. احمد هاشم عبد الكريم
التاريخ:
عضواً

صادق على الرسالة مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

التوقيع:
الاسم:
التاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم
إقرار المشرف

أشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة (**أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي**) ، لطالبة الماجستير (**رنا قاسم مهدي**) ، قد جرت تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / خرف.

التوقيع:
الاسم: الأستاذ الدكتور
عبد الهادي محمد العزام

التاريخ: 2009 / 1 / 2

مشرفاً

توصية رئيس القسم
بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:-

الاسم: الأستاذ الدكتور
عارف وحيد إبراهيم

رئيس قسم التربية الفنية

التاريخ : 2009/ 1 / 2

الإهداء

إلى
من فقدته مبكراً وظل غصة في حياتي أبي

إلى
النبراس الطاهر والأمل النابض بالحياة.....أمي

إلى
سندي الدائم وسلوت فؤادي زوجي

إلى
غرس اليوم وثمار المستقبل حوراء- فاطمة

إلى
من رافق نموه نمو بحثي هذا.....مولود الغد

إلى
كل أهلي ومعارفي وأصدقائي..... حباً و عرفاناً

إلى
كل من أنكر نفسه من أجل عراق أجمل وأقوى....أبناء بلدي

أقدم بحثي هذا بكل حب وإخلاص

الشكر والتقدير

أشكر الله، نور الأنوار، ومعلم كل عليم، له الحمد والشكر على تسهيل الصعاب وتذليل المعوقات والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد وآله وصحبه الميامين :
وبعد.

يسر الباحثة . وقد انتهت من اعداد هذه الرسالة ، ان تتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى (الأستاذ الفاضل المشرف الدكتور عبد الهادي العزام)، لما بذله من توجيه قيم لانجاز هذا البحث.

كما وتتقدم الباحثة بالامتنان للرعاية الأبوية وللتوجيهات العلمية لأساتذة كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، وعلى رأسهم السيد العميد (الأستاذ الدكتور عباس جاسم) ورئيس قسم الدراسات العليا (الأستاذ الدكتور عارف وحيد) وأخص منهم (الأستاذ الدكتور مكي عمران) و(الدكتور محمد علي علوان) اللذين أزرأ الباحثة في تذليل المصاعب التي واجهتها وكانا خير معين.

كما لا يفوت الباحثة من تقديم شكرها للدكتور (خليل القبطان) الذي أعانها في توفير بعض عينات البحث. وشكر خاص إلى المترجمة (الست علا قاسم) التي كان لها الدور الفاعل في ترجمة وإيضاح النصوص والمصطلحات الأجنبية المستفاد منها في متن البحث .

وأخيراً تتوجه الباحثة بالشكر والامتنان إلى كل من مد يدّ العون لإتمام هذا البحث ولو بكلمة طيبة أو دعاء بالتوفيق.

الباحثة

رنا قاسم مهدي

ملخص البحث

تناول البحث الحالي الموسوم (أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي)، موضوع العلامة بشكل عام وأنظمة تشكيل تلك العلامات المزينة لسطوح الحباب العباسية ، والتي تشكل عدة اعتبارات كون فن الفخار قد ارتبط مع الإنسان منذ بدايته الأولى في القرى الزراعية . تلك الهياكل الفخارية غالبا ما كانت تحمل خصوصية التفرد ، فضلاً عن كونها مستقلة بخصائصها التي تعكس فترة مميزة من الحضارة العراقية في عهدها الإسلامي. فهي علامة مميزة لفن وحضارة مميزة يمكن قراءتها قراءة سيميائية (علامية) لما تحويه من علامات متنوعة وذات علاقات فيما بينها، لتظهر في نظام علاماتي يعكسه تشكيلية المشاهد المزخرفة لسطوح تلك الحباب ، لذلك نتلخص مشكلة البحث بالسؤال الآتي " ما أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي؟". أما أهمية البحث فتنبع من تسليط الضوء على نوع من الفخار ألا وهو الحباب المزخرفة وفي حقبة زمنية مهمة وهي الحقبة العباسية من العصر الإسلامي. وللبحث هدف خاص هو دراسة أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي. بالإضافة إلى مشكلة البحث الحالي وأهميته وهدفه فقد اشتمل الفصل الأول على حدود البحث (المكانية- الزمانية- الموضوعية) ثم تحديدا لأهم مصطلحات البحث ليختم به الفصل.

أما بالنسبة للفصل الثاني فقد احتوى على الإطار النظري والدراسات السابقة والذي بدوره قسم على ثلاثة مباحث. اختص الأول بالعلامة من ثلاثة جوانب (التكويني- الفلسفي- المنهجي) وأما المبحث الثاني فتناول العلامات وآلية اشتغالها في الفن. في حين تطرق المبحث الثالث لدراسة السياق التاريخي لأنظمة العلامات لفن الفخار العراقي المزخرف (من الفخاريات العراقية القديمة إلى الفخاريات العراقية الإسلامية العباسية). والذي يقف على أبرز الأنظمة التي تشكلت بها العلامات داخل بنية الخطاب الفخاري الرافايني. وينتهي هذا الفصل بالدراسات السابقة ومناقشتها وهي دراستان دراسة (خليل القبطان) ودراسة (عبد الهادي محمد العزام).

ويأتي الفصل الثالث (إجراءات البحث) ليحدد مجتمع البحث بواقع (62) حبا عراقيا " عباسيا" مزخرفا" (كاملة، قطع). أما العينة المنتقاة فكانت (14) حبا". أما المنهج المتبع لتحليل تلك العينة فجاء تحقيقاً لهدف البحث باستخدام (المنهج الوصفي والمنهج السيميائي)، لإبراز العلامات وعلاقاتها مع بعضها (أنظمة العلامات) في صيرورة الانجاز الإبداعي المميز لحباب العصر العباسي المزخرفة. كما كشف الفصل الرابع عن نتائج التحليل والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات. أما أبرز النتائج التي توصلت إليها الباحثة فهي:

1_ ان النظام التمثيلي هو أكثر الأنظمة العلاماتية التي استخدمت في الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي كما في النماذج (3)،(5)،(6)،(7)،(8)،(11)،(12).

2_ ظهور العلامات الأيقونية الممثلة بالأشكال الأدمية (الشخص المتحضر)
وأشكال الراقصات وأشكال الحيوانات من النمور ، الأسود ، الحيوانات المركبة .
3_ إن تلك الحباب كانت تستخدم في حفلات الطرب في القصور العباسية لتسرد
قصصاً أو أحداثاً خلال أجواء الشرب والطرب.

أما ظهور الأشكال الأدمية والحيوانية (علامة أيقونية) فما هي إلا إشارة إلى
الانفتاح الحضاري الذي حدث في أثناء تلك الحقبة من تاريخ الحضارة الإسلامية قد
منح الحرية في رسم مثل تلك الأشكال والتي كان يحظر (يحرم) رسمها خوفاً من
الإشراك والكفر في الخالق.

أما ابرز المقترحات للدراسات فجاءت متمحورة، حول موضوع البحث
الحالي، ومنها دراسة مقارنة " لأنظمة العلامات للحباب المزخرفة بأسلوب الطراز
العباسي والطراز الإيراني". وأخيراً توصي الباحثة بعدد من التوصيات منها تأسيس
جمعية تعمل على استرداد القطع العراقية الأثرية المسروقة والمهربة الى خارج
البلد. وضرورة إصدار مطبوعات تختص بتلك الآثار المهمة والقيمة لتاريخ طويل
من حضارة مميزة. وختمت الباحثة بحثها الأشكال والملاحق والمصادر.

Abstract

The following research (**the marking systems in the graphic scenes Of Iraqi potter vessels in the abbasy age**) have been dealt with the marks subject and its relation systems that decorate the surfaces of these great works form the abbasy age. which has many aspects because the art of pottery has been related with the human from the beginning of civilization in the first villages . these shapes has the uniqueness property and it is independent with its properties which reflect special age of Iraqi civilization .

It is unique mark to unique art and civilization that we can read as (**marked reading**) because of what it has from diversity of marks that related each other we can see in marking system in the collection of graphic scenes on the surfaces of vessels. because of that the problem of this research can be abbreviated in this question (**what are the marking systems in the graphic scenes of the Iraqi pottery vessels in the abbasy ages?**)

The importance of this research is to study a unique type of pottery which is the decorated vessels and in important period of time which is the abbasy age.

In addition to the research problem and goal and its important the first chapter contain the limits of the research (

place , time, material) and specify some important terms of the research. The second chapter contain the theoretical frame and former studies which in turn divided into three parts . the first is specialized in the mark , the researcher study this subject from there aspects (**the component - the philosophical- the approach**) the second part dealt with the mark and the method of work in art . the third part dealt with the historical context to marking systems of the Iraqi decorated pottery art (from the old Mesopotamia pottery to the Mesopotamia Islamic pottery) Which stand on the main systems that the marks has develop according to in the structure of the Mesopotamia pottery speech .and then come the main indicators of in the theoretical frame. This chapter ends with the former studies and discuss them which is 2 studies the first the study of (**al azzam, abd alhadi Mohammed**) and the second (**al kuptan , kaleel**).

And the third chapter came with name (**the research procedures**) to identify a community of the research with 62 pottery Iraqi decorated vessels from the abbasy age(**a hole\ pieces**). The selective sample was (**14**) vessel. The approach or the method we use for analyses that sample come supportive to the goal of the research by using the descriptive approach and the marking approach to manifest the marks and its relations between them (**marking systems**) in the being of the grand accomplishment of the Iraqi pottery decorated vessels .

The fourth chapter revealed the result of the analyses and the conclusions and the suggestions and recommendations.

The main result that the researcher has come to is the most marking systems used in the Iraqi pottery decorated vessels of the abbasy age is the actor system (**telling**) . and the appearance of the icons marks which represented with the human and animal shapes . what the researcher conclude is the appearance of the acting system and its manifesting is a evidence that these vessel are used in the singing parties in the abbasy mansions to tell the stories or the events during the atmosphere of drinking and singing. The appearance of the human and animal figures (**icon marks**) is a evidence to the openness of civilization that accrue during that age from the Islamic civilization which give the freedom in painting like these figures which was forbidden due to the fear of cursing and misbelieving.

And from the suggestion of the anther studies on the current research subject like "**a comparing study to the marking systems of the pottery vessels decorated with the abbasy and irani style**".

At the end the researcher recommend a number of recommendations like establishing a association work on restore the ancient Iraqi pieces. And the necessity of releasing printed

media specialized in these important and valuable to long history of a special civilization antiques.

And the researcher close her research with the resources, appendix and photos .

أهم مؤشرات الإطار النظري : -

- 1- تعد العلامة من أولى وسائل التواصل بين أفراد الجنس البشري. في سعي الإنسان المتواصل فكان يدرك الأشياء في أول الأمر من الواقع المرئي المحسوس ثم يحولها إلى علامات، سهلت تطوير مداركه المعرفية وإدراكه لها خلال تراكمها المستمر عبر الزمن في الذاكرة.
- 2- شكلت العلامة علاقة ترابط بين الشكل والمعنى أو المضمون – الدال والمدلول منذ التعبيرات الفنية الأولى.
- 3- كانت العلامات في الفن العراقي القديم سمة مميزة لمجمل الفنون، ومعبرة عن حضارة العراق. فكل عصر علامات مميزة نابعة من المؤثرات التراكمية للخبرة العلاماتية وطبيعة الحياة المعاشة (دينية اقتصادية، سياسية.. الخ).
- 4- عبر تراكم المعرفة تكونت منظومة علامية معبرة عن علائقية غالباً ما تميز الأعمال الفنية في أطار الحضارة العراقية القديمة ، وعبر عصوره المتلاحقة بأنظمة علامية تراكمية ضمن آلية أفرزتها الصيرورة الحضارية والثقافية.
- 5- إن الاختلاف حول مفهوم العلامة الفلسفي عبر الزمن قاد لتكوين منهج خاص ومتعارف عليه –أو يكاد أن يكون متعارفاً عليه- بما يسمى (علم العلامات) الذي خطه كل من سوسير و بيرس.
- 6- تحدد أنواع العلامات في نظرية (بيرس) تفرعات عديدة ومتشعبة إلا إن من أشهرها (الأيقونة، الإشارة ، الرمز) .
- 7- شهدت السيميائية (علم العلامات) تطورات عديدة مما كون نظريات متعارضة واتجاهات مختلفة. إلا إن هدفها واحد يدور حول محور العلامة باعتبارها أساساً للنظريات ذات الاتجاه الثلاثي للسيميائ المتمثل في (سيميائ التواصل، سيميائ الدلالة، سيميائ الثقافة).
- 8- ترتبط أنظمة العلامات ضمن علاقات تنظيمية لعلاماتها. وهي تخضع لآليات التنظيم (تراكب ، تماس ، تجاور ، خطية) والتي توضح كيفية توزيع العلامات وعلاقتها ببعضها.
- 9- تشكل الحضارة المادية والحضارة الروحية والعادات والتقاليد مجتمعة السياق الثقافي لحضارة الفخار، وهي بدورها تحدد أنظمة العلامات وآلية اشتغالها .
- 10- تتكرر أنظمة العلامات للفخاريات العراقية ضمن سياق تاريخي ومكاني واحد.
- 11- تقسم أنظمة العلامات الى أربعة انواع هي : النظام المحوري المتمثل ، النظام المحوري غير المتمثل ، النظام التربيعي ، النظام البؤري ، والذي يتفرع بدوره الى الشعاعي ، المركزي ، الحلقي .

الفصل الأول

(محددات البحث)

● مشكلة البحث

● أهمية البحث والحاجة إليه

● هدف البحث

● حدود البحث

● تحديد المصطلحات

مشكلة البحث :

تعد العلامات من الدلائل البدائية والجذور التاريخية التي أكدت دافعية الإنسان القديم في ترجمة أفكاره إزاء الكون وإزاء المحيط الموضوعي والصراع الدرامي الذي يخوضه في غمار حياته. فالحقب التاريخية القديمة تشكل الجذور الأولى لتاريخ الإنسان حيث عبر بتلقائية عن حيوانات من الطبيعة بايقونية واضحة أول تعبيراته كبدائية للتعبير العلاماتي، ما لبثت لتمتاز بترميزية عالية عندما رسم مشاهد الصيد على جدران الكهوف المظلمة ، جسدت بخطوط وأشكال تجريدية فكانت رسوم الكهوف اللغة البكر ووسيلة من وسائل التواصل البشرية في تلك الحقبة السحيقة من تاريخ البشرية.

اذ كانت مشاهد الصيد تمثل محصلة تركيبية للتدوين السحري، لما تعكسه من قدرة الإنسان على ربط الرسم بالكائن الواقعي، والذي يعكس أيضا " السحر التعاطفي (Sympathetic Magic) المبنى على أساس (الشيء يحدث شبيهه) أو النتيجة المرغوبة فيها يمكن أحداثها بتقليدها المتمثلة بالرقى" (1) (الطوطم) (*). وهذا يعكس دور العلامة في التواصل البشري . ذلك الاتصال الذي هو جزء من حياة الإنسان ووسيلته العلامة ، ومن يتصفح التاريخ يستنتج إن العلامة لازمت الإنسان منذ أن خلقه الله على سطح الأرض إلى يومنا هذا، وبذلك تكون "العلامة وسيلة لنقل معلومة او رسالة الاتصال (Communication) المعبرة عن صورة من صور النشاط الإنساني" (2) ، ويشكل الفن ومنه الفخار صورة من صور النشاط الإنساني المعبرة بالعلامات عن شكل من أشكال التواصل الإنساني (Human Communication) (3) .

لقد اهتم الإنسان بالأواني الفخارية منذ عصور جمع القوت، لحفظ الناتج الفائض وخرنه، تلك الأواني سرعان ما زينت برسومات تعبر عن تطلعات الإنسان العراقي القديم وأفكاره الاجتماعية والاقتصادية والدينية. ومن خلال علامات رسمت للحفاظ على منتجاته، والتي عكست المعطيات البيئية، والعناصر الفكرية الضاغطة في بنية الفكر الاجتماعي من طقوس وشعائر لتمييز فخاريات العراق القديم بعلامات ذات تنوع كبير وغنى عميق في تركيب تكويناته، والتي شملت مساحتها التاريخية فخاريات (حسونة ، سامراء ، حلف ، العبيد) في حالة خصوصية من حالات وتقاليد مثقلة بعلامات ذات مضامين فكرية . وأدى ظهور الرسومات على سطوح الأواني الفخارية إلى بلورة واكتشاف الكتابة، فيعد فن الكتابة من الناحية التاريخية نتيجة

(1) دورثي ديفنسن: الإنسان في فجر حياته، تر: طه باقر وفؤاد سفر، بغداد، 1945، ص 111.
(*) الطوطم: رمز، والطوطمي (Totemism) اعتقاد منهجي بوجود أصل مشترك، وعلاقة رابطة بين مجموعة من الناس بنوع محدد من الحيوان، والمفهوم البدائي للطوطم هو السلف الحيواني وصورته أو رمزه ، فالحيوان الذي يحمي الجماعة وكل عضو من أعضائها هو يعمل بمثابة الرمز. (للمزيد ينظر: زهير صاحب: تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، بغداد ، 2001، ص18).

(2) محمد عبد الحميد: الاتصال في مجالات الإبداع الفني الجماهيري، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص17.

(3) Eyre, E. C. Effective, Communication, London, Hieneman, 1979, P.4.

لتطور الفكر ألزخرفي (العلاماتي) لدى الإنسان في العصر الحجري الحديث، أي منذ أن استطاع الإنسان "في عصور ما قبل السلالات في العراق رسم بعض والحزوز والخطوط على الفخاريات الأولى في (دور حسونة) والتي تعد جذور المحاولات الأولى للكتابة"⁽¹⁾، مما يؤكد أن الرسومات والأشكال الهندسية التي ظهرت على الفخاريات الأولى في العراق قبل ظهور المراحل الأولى للكتابة المسمارية كانت الخطوات المحفزة والمحوّلة للغة السحرية الأولى إلى لغة ثقافية هي علامات زاخرة بالمعاني والدلالات السيميائية بنظام متناسق من الوحدات، عبرت عن نضج حضاري محكم للعلامات الكتابية التي ظهرت لاحقاً وكانت وليدة تألقها الحضاري ووعي مجتمعه وأفكاره الروحية والعقائدية لتتكامل بولادة علامات كتابية ولأول مرة على أرض الرافدين في سبق حضاري راقي " حتى قيل : تعلم العرب الكتابة من أهل العراق لقول شاعرهم :

قوم لهم ساحة العراق إذا

ساروا جميعاً والخط والقلم"⁽¹⁾

وهكذا كان ظهور الكتابة بمثابة المعنى التركيبي لعنصرين هما المدونة والشيء أو الكائن الموجود في الطبيعة، إذ إن اقتران العلامة بالشيء أو الكائن هو الذي سيؤدي إلى تجسيد المعنى، ففي الألف الثالث ق. م. استطاعت العقليّة العراقيّة من تحقيق هذا المعنى بواسطة العلامة الصورية، حتى سمي هذا العصر (عصر التدوين) ومن يستقرء للتطور الزمني الذي مرت به الكتابة يلاحظ تطوراً "شكلياً" من البساطة إلى التعقيد، أي من العلامة الايقونية الى منظومة رمزية .

خضعت الكلمة المسمارية لنظام معين يحكم طريقة تشكيل الكلمة، فالكلمة لم تكتب عشوائياً منذ القدم، بل ارتبطت بالنظام حتى أصبح (النظام) من أساسيات الكتابة_ النظام بمفهومه البسيط هو الترتيب _ فترتيب الحروف المسمارية قديماً كان من ضروريات كتابة كلمة لها معنى، ثم نص من عدة كلمات متتابعة ومتسلسلة (ضمن منظومة لغوية) من مجموعة علامات تتوزع بنظام خاص متفق عليه، وهي في مستواها الشكلي (التركيبي) مجموعة من الإمكانيات، أي الاقتدار "فالفظة أذن اقتدار (competence) والنص أنجاز وتحقيق لقواعد النظم"⁽²²⁾. "وهذا الكلام ينطبق على كل أنواع النصوص"⁽³³⁾، فالنص مهما كانت طبيعته فإنه عبارة عن

(2) شاكر حسن آل سعيد: الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1988، ص57.

(1) كمال سلمان الجبوري: أصول الخط العربي (نشأته وأنواعه وتطوره ونماذجه)، ط1، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2000، ص13.

(2) T.A. Van Dijk : le Text: "Structures et fonctions" in Theorie de literature, P.81.

(3) حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2007، ص268.

نظام من العلامات التي تمتد بينها علاقات مختلفة⁽¹⁴⁾ والفن من هذا المنطلق يمكن اعتباره نظاماً موازياً لنظام اللغة في تكوينه كنص ، كل يمتلك علاماته الخاصة الموزعة بنظام محدد . ويتفعل النص الفني كما يتفعل النص اللغوي من خلال إبراز طاقاته التعبيرية بانشغال علاماته ورموزه وشحنها بدلالات جديدة في صياغة نصية لعلاقات تنظيمية خاصة تتطلبها مقتضيات التعبير وهو ما يسمح للنص بالتعبير عن السياق الثقافي الذي يتحرك فيه، وكما "اللغة نظام لا يعرف سوى تنظيمه الخاص"⁽²⁾ فان لكل نص نظام خاص يحكمه والنص الفني كذلك يخضع لسياق العلامات وتطورها إلى حد كبير للعوامل الأنثروبولوجية والثقافة العقائدية التي تتشاكل مع بعضها بعلاقات علامائية لتعكس منظومة اتصال خاصة وتلك الأنظمة الاتصالية لفن الفخار عنصر من عناصر التشييد الحضاري. فالفن بذلك مرآة عاكسة للحضارة ولكل حضارة أنساقها وعلاماتها النابعة من البؤر الفكرية الراكزة والمهيمنة التي تؤثر على طبيعة النتاج الإبداعي.

يحتل الفن العربي الإسلامي مكاناً مرموقاً بين فنون الحضارات الكبرى ، إذ يتميز بشخصية ذاتية بعلامات مميزة ومرتبطة في أنظمة خاصة متوائمة مع الفكر الإسلام الباحث عن المطلق، " فالفن حقيقة سيميوطيقية بوصفه نظاماً من العلامات"⁽³⁾، ولكل عمل فني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعاً حسياً يتصف بالتماسك والانسجام، كما أن له نظامه العلاماتي الذي يعكس مدلوله الباطن، وكيفية التنظيم هي التي تميز العمل الفني الواحد عن الآخر. يعد فن الفخار الإسلامي أحد النتاجات الإبداعية للحضارة الإسلامية العراقية والذي شهد تطوراً ملحوظاً في توظيفه للعلامة وأنظمتها في العصر العباسي ، العصر الذهبي للثقافة والفن والأدب، والفخار تميز بقفزة نوعية وكمية (لأنه وجد فرصة كبيرة للتعليم والتجربة، مما أدى به إلى ابتكار أساليب جديدة سواء التقنية أو في التصميم الفني للزخرفة)⁽⁴⁾، أمتاز هذا العصر بنوع طغى على فن الفخار إلا وهو (الحب) فأصبحت الحباب العباسية كبديل أنتاج الفخار المصنوع بالجملة لما يشكله من انتقال في الشكل والحجم ونوع الزخارف المستخدمة، والتي ترجمت الأفكار والأحاسيس وأساليب فنية مميزة، اكتسبت حيزاً كبيراً من الحقب العباسية وتضمنت مضامين خاصة بتلك الحقب فكانت كرسالة ووسيلة اتصال تزخر بالرموز والأشكال العلامائية في مشاهد تصويرية ذات طابع نسقي لنص حضاري مميز. وهذا "النص لا يمكن قراءته إلا باعتباره علاقة مركبة

(4) المصدر السابق نفسه، ص192.

(1) دانيال برجيز، وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ع 997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص169.

(3) S. Eisentein, film Form, edited and translated by J Leady, N.Y., 1957,p. 38.

(1) صفوت نور الدين : رفيق الخزاف، الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، النظائر للطباعة، الكويت، 1999، ص 108.

داخل نظام، وهذا ما يعكسه الفكر الحديث⁽¹⁾ والذي يعتبر العمل الفني أو أي جزء منه نصاً قبل كل شيء أي نسيج من التشكيلات (Figures) ويعتبر العمل الفني نظاماً لعلامات (Sings) عن طريق العودة إلى النص⁽²⁾. وهذا ما يسمح بتعددية تأويلات العمل الفني النابعة من وجوده الاتصالي، المنفتح على لانهاية القراءة، عبر منظومة من العلامات المبنوثة في سياق النص الفني، مما يعمق اتصالنا المعرفي والجمالي.

لذا وجدت الباحثة إن ذلك يتطلب دراسة للأعمال الفخارية ضمن تشكيلات علاماتها والتي تستدعي توسعاً وانفتاحاً خاصاً، وفي مستويات جوهرية محاولة جادة للبحث عن الحباب المزخرفة العباسية_العراقية، والتي مازالت تتسع لدراسة لنظم علاماتها، وهذا ما واجهته الباحثة في مشكلة قابلة للبحث عن هذه الحباب والوقوف عندها يكشف عن طاقتها الدلالية، لما تشغلها أنظمة العلامات من حيز واسع و مميز للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي.

أهمية البحث والحاجة إليه:-

تتلخص أهمية البحث الحالي بالاتي :

- 1- تسليط الضوء على نتاج حضاري لحقبة زمنية مهمة ألا وهي المرحلة العباسية من الحضارة الإسلامية بالتركيز على حبابها المزخرفة.
 - 2- تسليط معرفي للعلامات ضمن حدود الدراسات السيميائية والتي تعد العماد الرئيس لنظرية التلقي الحديث، والتي استطاعت أن تؤسس لطرائق تحليل جديدة للمنتج الإبداعي الفني وصولاً إلى الارتقاء بمستوى المعرفة الإنسانية.
 - 3- يدرس البحث الحالي حباب مزخرفة وفق قراءة سيميائية. إن صياغة الملاحظة العلاماتية على موضوع الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي ليس فقط يجعل الجمال الفني في المسائل العقلانية القيمة وإنما يسعى إلى توسيع وتعميق للذوق الفني.
 - 4- تركيز الاهتمام على روافد المعرفة ذات الاتجاهات السيمولوجية ونظرياتها المختلفة.
- ومن ذلك كله يتوجه هذا البحث في الإفادة المرجوة منه إلى المتخصصين والدارسين في مجال الفن عامة والفخار خاصة وكذلك النقاد. و تتضح الحاجة

(1) Brand, Per Age, la pensee du fexte” in : Essais de al test, Galillee , 1973, P.188-189.

(2) Genette.G., Figures II, Ed; du Seuit, 1969, P.112.

ألماسة للبحث بوصفه بحثاً يصب في مجال الآثار الإسلامية، وهي ارث حضاري واجب الاهتمام به والرجوع اليه والمحافظة عليه.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى : -

دراسة أنظمة العلامات وآلية اشتغالها في الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي من القرن الثاني إلى القرن التاسع الهجريين بحدود منتصف القرن الثامن إلى القرن العاشر الميلادي .

حدود البحث :-

حصرت الباحثة موضوع بحثها بثلاثة حدود وهي على مايتي:-
الحدود الموضوعية: ما كان وعاءاً فخارياً كبيراً مزخرفاً " حبا " غير مطلي بطلاء الزجاج . سواء ما لقي من أثارها الكاملة منها أو أجزاء تحمل العناصر الزخرفية لمنظومة العلامات ذات المشاهد التصويرية.

الحدود المكانية: الحباب المزخرفة العراقية حصرا - أي التي صنعت وزخرفت في العراق - ولا غبار على منشأها في دولة أخرى(*)

الحدود الزمانية: ما صنع وزخرف من حباب عراقية خلال العصر العباسي أي في ظل الدولة العباسية منذ قيامها سنة (132هـ) إلى سقوطها على يد هولاكو سنة (656هـ).

حصرت الباحثة موضوع بحثها بالطراز العباسي في العراق حصراً لما امتازت تلك الحباب المزخرفة بالتميز والتجدد في حد ذاتها. "تعتبر طفرة نوعية وكمية في نتاجات الفخار الإسلامي. وفي فترة مهمة في تاريخ الحضارة الإسلامية"(1).

فقد نقشت تلك الحباب بمجموعة من الزخارف تحتوي على تجديد مفاجئ في الإمكانيات التصويرية مما جعلها كطراز زخرفي خاص. " وهو (طراز عباسي)(*) الذي عرف في النصف الشمالي من العراق – فخار مزخرف

(*) لم تجد الباحثة في أثناء بحثها في الكتب التي أطلعت عليها ذكراً لمثل هذه الحباب وزخارفها المميزة في المجموعات الأثرية للبلدان العربية إلا في سوريا- نماذج قليلة- معروضة في متحف دمشق. كما ظهر مثل هذا الأسلوب في النقش في شمال إيران بنماذج معدودة.

(1) صفوت نور الدين: رفيق الخزاف ، مصدر سابق ، ص 108.

(*) الطراز العباسي: وهو طراز ساد في الأقاليم الإسلامية بعد أن انتقل الحكم إلى بغداد على يد العباسيين وكان أهم ما يميز هذا الطراز في الفنون التطبيقية _ ومنها الفخار _ استخدام

غير مزجج عثر عليه في شمال بلاد النهرين⁽¹⁾، تميز بزخارفه المتنوعة (بعلامات) تتشاكل بطريقة تظهر الحب كتأليف منظم من خلال ضبطها في إطار منظومة خاصة.

تحديد المصطلحات:-

1- النظام :

أ. النظام (لغة):-

■ كلمة النظام في اللغة العربية مشتقة من الفعل (نَظَمَ) ويعرف بأنه نظم اللؤلؤ جمعه في السلك... (منظمه تنظيماً) مثله، ومنه (نَظَمَ الشعر) (ونظّمه) ، و(النظام) الخيط الذي يُنظَّم به اللؤلؤ و(نَظَمَ) من لؤلؤ وهو في الأصل مصدر ، و(الإِ نظام) الاتساق⁽²⁾.

■ (النظم): التأليف، نظمه، ينظمه، ونظاماً ، ونظمه فانتظم، نظم، ونظمت اللؤلؤ أي جمعته في السلك، والتنظيم مثله، ومنه نظمت الشعر، ونظمته ، وتنظيم الأمر على المثل، و ضمنت بعضه إلى بعض فقد نظمته⁽³⁾.

ب- النظام (في القاموس) :-

- النظام (System) : ويرادف الترتيب أو الطراز أو التابع أو التسلسل⁽⁴⁾.
- نظام مذهب، مجموعة متناسقة وجهاز الجسم⁽⁵⁾.

الموضوعات ذات الزخارف وبنيان خاص ومميز . (ينظر : زكي محمد حسن : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الرائد العربي ، بيروت، لبنان، 1981، ص 17).

(1) Reitlinger ,G.: Unglazed Relief Pottery from Northern Mesopotamia-Arts Islamic V.15. XV-XVI.

(2) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الرسالة، الكويت، 1982، ص 668.

(3) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب، مجلد 16، دار الفكر بيروت ، ص 426.

(1) منير بعلبكي: المورد ، قاموس انكليزي _عربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص 15.

(2) EL. Ezabi , Hornby, Parnwell; Oxford, English _Arabic Reader's Dictionary, English Language Teaching, for the Arab world, oxford University press , 1984 , P.641.

(3) المصدر السابق نفسه، ص 667 .

(4) مشهد سعدي العلاف: بنية النظرية العلمية ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1989 ، ص 109.

- النظام (Order): ترتب في حالة النظام والأمر ، قواعد .
- تحويل حوالة (حوالة مصرفية)،طبقة، حماية ، في صيغة الجمع(1) .

ج- النظام (اصطلاحاً) :-

- يعرف النظام علمياً " بأنه صيغة تقدم توضيحاً للعلاقات الثابتة بين الظواهر.وهي عبارة عن فرض او قول تترتب بواسطته معرفتنا للعلاقات(4).
- أما فلسفياً فيعرف (order) انه لفظ يحتفظ بالدلالة على مجموعة من العناصر المكونة للكل المنظم والذي يتخذ جراء ذلك هيئة ثابتة فهو وصف خارجي لأن ذكر العناصر المركبة لايهتم بالضرورة بترتيبها ولا تكوينها(5) .
- وأدبياً يعرف النظام (System): انه أفكار فلسفية أو علمية منسقة منطقياً بحيث لا يكون بينها شيء من التناقض ، الغاية منها إبراز موقف متماسك قائم على مبادئ معترف به(6) .

- ويعرف بأنه (مجموعة العناصر المترابطة وظيفياً) (1) .
- ويعرف بلاسم محمد : النظام (System) بأنه المركب الدلالي الذي تتفاعل فيه مجموعة من العلامات بعلاقات تركيبية متبادلة التأثير فيما بينها وكذلك بين الجزء والكل في داخل المركب لإنتاج وحدة البناء الفني بوصفه كياناً قائماً بذاته(22).

د_ التعريف الإجرائي للنظام :

أنه مجموعة العلاقات المتبادلة والمتفاعلة للعلامات في العلاقات العلاماتية معتمدة بعضها على بعض داخل النص الواحد لتشكل في النهاية كلاً موحداً ً.

2- العلامة :

أ- العلامة (لغة) :-

- عَلمَه - عَلمًا: وسمه بعلامة يعرف بها وعلم الشيء علما : عرفه وفي التنزيل العزيز " ولا تعلمونها الله يعلمهم".وفي التنزيل العزيز " قال ياليت قومي يعلمون

(5) موسى وهبة وآخرون : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج 1 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1988 ، ص 814 .

(6) جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 ، ص 282.

(1) Webster : organized society , Establishment , 1973, p:184

(2) بلاسم محمد جسام : التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات) ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999 ، ص 239 .

(3) مصطفى إبراهيم ، وآخرون: المعجم الوسيط، الجزء الأول من أول الهزمة إلى آخر الضاد ، ط 5 ، مجمع اللغة العربية الإدارية العامة للمعجمات وإحياء التراث ، 1990 ، دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، ص 624.

بما غفر لي ربي". وعالم (ج) علماء ، وعلم له علامة: جعل له أمانة يعرف بها، والأعلام: السمة (ج) اعاليم العلامة: ما ينصب في الطريق فيهتدى به، وفي الطب: ما يكشف الطبيب الفاحص في دلالات المرض⁽³⁾.

■ علامة ، له علامة: جعل له سمة أو أمانة يعرف بها. والجمع علامات سمة ، أمانة " الادعاء من علامات الجهل " "علامات تجارية" "علامة مميزة" " علامة بارزة" . ما ينصب في الطريق وغيره فيهتدى به " كتبت علامات الطريق بخط كبير وواضح"، رمز (علامة الجمع+)، (علامة التعجب!)، (علامة الاستفهام؟). درجة يحصل عليها الطالب في الامتحان "نال 12 علامة من 20"⁽¹⁾.

ب- العلامة (في القاموس) :-

■ علامة (sign) ، إشارة ، علامات رياضية (-، +، ×، %). دليل ، إيماء ، تلويح ، لوحة ، يافطة⁽²⁾.

ج- العلامة (اصطلاحاً) :-

■ عرفت العلامة فلسفياً: أنها كل ظاهرة محسوسة تمكن من معرفة الشيء أو التعرف عليه أو التنبؤ به، وهو كل ما ينتج عن الإنسان من تعبير مميز عن حال أو رغبة أو فكرة بصفة عامة فيصاغ هذا التعبير في وحدة تعبيرية مستقلة ذات استعمال قابل للإعادة ومتفق على دلالاته ، والعلامة في الكلام هي اللفظ وفيه يتوحد الدال والمدلول. في علامة وضعية⁽³⁾.

■ " أما التعريف المعتاد استعماله لتحديد العلامة هو أنها شيء يقوم مقام شيء آخر⁽⁴⁾.

د- التعريف الإجرائي للعلامة :- هو كل ما يحيل الى دلالة خاصة ، سواء ما كان منها نقش زخرفي أو هيئة رقبة.

3- الحب:-

أ- الحب (لغة):

(1) المعجم العربي الأساسي، لجامعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، 1989 ، ص 661.

(2) EL . Ezabi , Hornby, Parnwell; Oxford, English _Arabic Reader's Dictionary, English Language Teaching, for the Arab world, oxford University press , 1984 , P.641.

(3) يوسف الصديق :المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، ط 2، الدار العربية للكتاب ،ليبيا ، 1980، ص 203.

(4) امبرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ط 1، تر: احمد الأصمعي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، لبنان، 2005.

- الحب الجرة الكبيرة ،والجمع حباب وأحباب وحب،وهو الذي يجمع فيه الماء فلم ينوعه (1).
- انه نوع من الجرار تستعمل لخرن الماء والسوائل بصورة ، عامة وتبريدها ولها مسامات كثيرة لتسهيل عملية التبريد (2).
- ب- **التعريف الإجرائي للحب العباسية :-**
هي تلك الجرار الكبيرة أو أجزاء منها ،والتي امتازت بأنظمة علامات مثقلة بمضامين فكرية وفلسفية خاصة عكستها الزخارف المنقوشة أو المضافة أو المنحوتة وبتقنيات مختلفة .
أما **الباربوتين** (*) :فهو أسلوب تحلية الفخار بإضافة أو لصق زخارف من الطين السائل يسكبها من خلال القمع أو القرطاس .كما عرف بأنه الطين السائل الذي يسكب بواسطة القمع (3).
- 4. **الزخرفة:**

- أ. **الزخرفة (لغة):** (ز خ ر ف) زَخْرَفَ : زخرفة: زينه ، وكَمَّلَ حسنه. يقال زخرف القول حسنه بترقيش الكذب والزخرفة من تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم أو غير ذلك (4).
- زخرف_ زخرفة : حسنه وزينه
- وزخرف الكلام: موهه بالكذب والزخرف(ج) زخارف : الذهب أما الزخارف جمع الزخرف : السفن(14).
- ب- **الزخرفة في (القاموس) :**
(Decoration) زخرفة ، زينة ، وسام ، تزيين . (2)
- ج- **الزخرفة (اصطلاحاً):**
▪ عرفها(العتاب) بأنها : " فن أبداعى يقوم على تحويل الأشكال الطبيعية إلى عمل فنى أبداعى على وفق نظام رياضى وفنى يعتمد التكرار والتناظر والتوريق. والزخرفة فن تجريبي " (3).

- (1) ابي الفضل جمال الدين ابن منظور:لسان العرب،مجلد13،دار الفكر، بيروت، ص295.
- (2) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس ، تحقيق : مصطفى حجازي ، ج1، ص212.

(*) شرعت الباحثة إلى تعريف المصطلح الايطالي (الباربوتين) الذي يعنى بزخارف اللصق على الفخار للوقوف على إيضاح مهم حول وجوب التفريق بين مصطلح الحب ومصطلح الباربوتين، كمصطلحين منفصلين وهذا الأسلوب في التنفيذ الخزفي على الفخار بطريقة الإضافة كان معروفا وبداء في العراق وليس مقتبسا من الدول الأوروبية، كما أن هذا الأسلوب لم ينفرد في تزيين تلك الحباب ، بل امتزج مع أساليب تحلية هذه الحباب كالطبع.

- (3) Hobson (R.L) AGUIDE to the Islamic pottery of near east , printed in great Britain , 1932 ,p.32.
- (4) شهاب الدين أبو عمرو: المنجد ،مراجعة وتصحيح : يوسف الباقي ، دار الفكر للطباعة ،بيروت ، 2003، ص589.

(2)EL.Ezabi , Hornby , Parnwell : Oxford, Ibid,p.177.

- وعرفتھا (الأغا) بأنها: " فن يقوم على تحويل الأشكال الطبيعية، حيوانية كانت أم نباتية إلى أشكال مجردة لها علاقة كبيرة بالهندسة المعمارية، ويمكن أن تدخل الزخارف وعناصرها في تصاميم الأقمشة والسجاد والأثاث والفخاريات واللوحات الفنية والمنمنمات" (41).
- أما (الجبوري) فيعرفها: " علم من علوم الفنون تبحث في فلسفة التجريد والنسبة والتناسب والتكوين والفراغ والكتلة واللون والخط، وهي أما وحدات هندسية وأما وحدات طبيعية (نباتية ، أدمية ، حيوانية) تحولت إلى أشكالها التجريدية وتركت المجال لخيال الفنان وإحساسه وإبداعه حتى وضعت لها القواعد والأصول" (52).
- ويعرفها (المفتي) : " أنها أهم الفنون التشكيلية وأعظمها أثراً في تجميل وإكساب معظم المنتجات الحرفية وغيرها من مختلف الصناعات وإعطائها قيمةً جمالية جذابة، إلى جانب أهدافها النفعية" (3).

التعريف الإجرائي للزخرفة

الزخرفة أكثر من فن إنساني تشكيلي في بنية مكانية تنتجز على السطح التصويري للفخاريات كأي لوحة زيتية أو رسم تخطيطي، تعكس في جوهرها نظام فكري يخاطب الوعي الإنساني الداخلي الذي يقع ما وراء الإحساس والعاطفة التي تنشئ متعة النفس البشرية بما تبعثه فيها من انفعال جمالي وإداعي في نظام علاماتي مميز على سطح فخاري .

التعريف الإجرائي للمشهد التصويري.

- (3) عبد الجبار مزعل العتاب:توظيف الرقش العربي الإسلامي في بنية رسوم الواسطي، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة 1999، ص 13.
- (4) وسماء حسن الأغا: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 2002، ص199.
- (5) محمد شكر محمود الجبوري : جماليات الخط والزخرفة العربية ، المورد ، مجلد 9، عدد 2، 1980، ص59.

(1) احمد المفتي: الخطوات الأولى في فن الزخرفة (النقطة ، الدائرة، الخط)، طبعة أولى، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، 1998، ص9.

وهو مجموعة علاقات لعلامات في منظومة خاصة منفذة على سطح الأنية الفخارية والتي تتناول موضوعات ذات دلالات فكرية مفاهيمية. ويشمل كل سطح للحب مزخرف بمشهد سواء ما كان منه رقبة أو عروة أو ستارة رقبة أو بدن أو قاعدة أو سياج لبدن حب وبتقنيات الزخرفة المختلفة.

الفصل الثاني

﴿الإطار النظري والدراسات السابقة﴾

أولاً: الإطار النظري :

المبحث الأول : العلامة في الفكر والتكوين

أ. البعد التكويني للعلامة.

ب. البعد الفلسفي للعلامة.

ج. البعد المنهجي للعلامة .

المبحث الثاني: أنظمة العلامات وآلية اشتغالها في الفن .

المبحث الثالث: السياق التاريخي لأنظمة العلامات لفن
الفخار العراقي المزخرف (من الفخاريات
العراقية القديمة إلى الفخاريات الإسلامية
العباسية) .

ثانياً: الدراسات السابقة :

أ_ دراسة خليل القبطان.

ب_ دراسة عبد الهادي محمد علي العزام.

المبحث الأول العلامة

أ. البعد التكويني للعلامة

تكونت العلامة مع بدايات الإنسان الأولى، وتطورت مع تطوره الإدراكي للأشياء وما يحيط به من ظواهر. فقد حاول الإنسان جاهداً منذ بدء الخليقة أن يتعرف على عناصر البيئة المحيطة به والعلاقات التي تربط هذه العناصر باستخدام خبراته البسيطة في تعقب الظواهر، فالإنسان وما يتمتع به من قدرات وطاقات إدراكية وحسية، أستطاع عن طريقها التفاعل والتكيف مع البيئة، وكانت العلامة وسيلة الإنسان الأول للتواصل مع بني جنسه. فالإشارة والإيماءة.. والرسم والنحت على جدران الكهوف كلها علامات استخدمها الإنسان الأول ومنها طوّر مهاراته الذاتية في التعامل مع العلامة، حتى "أخذت أشكال العلامات تتطور كلما زاد وعي الإنسان بإدراكه لمهاراته الاتصالية"⁽¹⁾. فهو يتفاعل من خلال العلامات لإشباع تلك الحاجات ومن خلال هذا التفاعل يبرز لنا جوهر العلامة في الاتصال.

من ذلك يمكننا القول أن عمر العلامة يوشك أن يكون هو عمر الإنسان وذلك لأن ظهورها بدأ مع ظهور حاجة الإنسان للآخرين في دفع المخاطر، فأصبحت العلامات بين الأفراد نشاطاً يومياً لتحقيق التواصل وتنظيم الحياة. فالإيحاءات والأصوات البشرية الأولى تتطوي تحت حيز العلامات والتي يفهم ويدرك معناها داخل تلك التجمعات البدائية الأولى. ومع هذا النشاط الإنساني تبلورت منظومة متكاملة للاتصال تقوم على العلامات والإشارات والرموز ذات المعاني والدلالات المشتركة. فالعلامات ما هي إلا تعبير عن المعاني والأفكار الإنسانية. "و يمكن أن تكون رموزاً لفظية أو غير لفظية والذي يدخل في دائرته العديد من أنماط الاتصال في مجالات الإبداع الفني مثل الرموز التصويرية والعلامات الموسيقية والإيقاع، والزخارف... وغيرها. والتي تقوم بنفس أدوار اللغة والألفاظ في التعبير عن المعاني لتحقيق أهدافها في الاتصال"⁽²⁾.

ومن يتتبع الفن عبر العصور المتلاحقة، يجد أن الفن والعلامة عنصران متلازمان في كل زمان ومكان، فالعلامة جزء لا يتجزأ من الفن، فنشاهد تلك الأعمال الفنية الشامخة تتحدى الأيام وترمز لعالمية الفن، وكأنها أو هي في الواقع لغة لعموم البشر تنطق بصور حياتهم الأملية والألمة. كما وتشكل إحدى الجوانب المهمة والمميزة للجنس البشري، وكان نشوء العلامة مع الإنسان والفن، حين صور ذلك الإنسان الرسومات التصويرية على جدران الكهوف المظلمة مأوى الإنسان الأول،

(1) راكان عبد الكريم حبيب: مقدمة في وسائل الاتصال ، ط1، مكتبة دار زهران للنشر والتوزيع، دار الفنون للطباعة والنشر والتغليف، السعودية، جدة، 2001، ص 15..

(2) E. C. EYRE. Effective Communication ,London ,Heinemann 1979,p.4 .

والتي تنقل لنا التفكير والتخيل لذلك العقل الإنساني القديم. وبما " أن الصورة أو المشاهد التصويرية يمكن أن ترى، فأنها لا بد أن تنقل المعلومات والأفكار والمعتقدات لمن ينظر إليها عن طريق قراءة العلامات المكونة منها"(1).

تعتبر أقدم محاولات الإنسان في الرسم علامات مرسومة بالأصابع على السطوح الرخوة ومثل هذه البدايات الأولى نجدها في أكثر من كهف. كررت هذه العملية ومن ثم رتبت هذه الخطوط بأشكال متعرجة وحلزونية وبأشكال متشابكة(2). فسلوك الإنسان منذ حياته الأولى كان سلوكاً علامائياً لقدرته العقلية على تكوين العلامات، فهو خالق ومدرك لها ، ولقد رسم إنسان العصور السحيقة صورة الحيوان الذي آثار وجودها أنتباهه، فرسم ببساطة وعفوية ما علق في ذهنه من صورة ذلك الحيوان بتجريد وتلقائية بخطوط خارجية مميزة للحيوان من دون تفاصيل ولا تجسيم. وهذه الخطوط هي من أولى العلامات البدائية التي أستخدمها الإنسان الأول (شكل 1). وعبر تراكم الخبرات عن طريق تكرار التجربة تحمّس الإنسان الأول بلذة الخطوط والألوان لرسم الأشكال الحيوانية كالثيران وغزلان الرنة والأحصنة... وغيرها في الحيوانات(3). هذه الأشكال الطبيعية المرسومة يمكن اعتبارها فناً طبيعياً متأتياً من واقعية الفرد خلال رؤيته للأشكال في طبيعة العالم المرئي. وبذلك تكون رسوم الكهوف كانت محاكاة للطبيعة ثم جاءت مرحلة لاحقة لتلك الرسوم وتطورت العلامة فيها معبرة بعلامات رمزية ، حيث تحتوي على رسوم لإنسان بخطوط مختزلة فقط محملة بدلالات بشرية (شكل 2) نلاحظ هنا التحول من العلامة الايقونية إلى العلامة الرمزية وهي إشارة على تطور الأشكال العلاماتية وتطور الإدراك العلاماتي لدى الإنسان وقدرته على اكتشاف دور الخط في تكوين الأشكال بأبسط الخطوط وبتجريدية عالية. وأبرز المظاهر التعبيرية والرمزية في ذلك العصر السحيق هو المشاهد التصويرية لعمليات صيد الحيوانات. "ومن الدراسات الخاصة بهذه الرسوم ووضعيتها تنفيذها، وجد بأن هنالك علاقة تربط الإشكال المرسومة وعلامات تشير لحوادث معينة خاصة بالصيد"(4). وسعى الإنسان القديم للسـيطرة على الطبيعة

من خلال هذا التصور " فالوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة إزاء الطبيعة أو إزاء العدو أو إزاء رفيق الجنس أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية"(5). فهذه المشاهد عكست قدرة الإنسان في التعبير عن أرائه داخل وسط اجتماعي يعتمد في اقتصادياته بالدرجة الرئيسة على الصيد، لذا أعد من

(2) أن زمر وفريد زمر: الصورة في عملية الاتصال (قراءتهما وتصميمهما من أجل التنمية)، تر: خليل إبراهيم الحماش ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الجهاز العربي لمحو الأمية وتعليم الكبار ، مطبعة سلمان الفنية الحديثة، 1980، ص 12.

(1) تقي الدباغ ، ووليد الجادر : عصور ما قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الآداب، بغداد ، 1983، ص 100.

(1) تقي الدباغ ، ووليد الجادر عصور ما قبل التاريخ، مصدر سابق، ص 101.

(2) تقي الدباغ ، ووليد الجادر: عصور ما قبل التاريخ ، مصدر سابق، ص 88.

(3) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، ط 1 ، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974م، ص 18.

الممارسات السحرية في ممارسته لبعض (الطقوس المعينة)^(*). المرتبطة بصيد الحيوانات الكبيرة الحجم والمتوحشة في أحيان كثيرة فالرسم واسطة للوصول إلى تحقيق عملية اصطياد وتكوين علاقة بين الحيوانات المرسومة على جدران الكهوف وبين وجودها حية في الطبيعة ووجودها مرسومة بعلامات داخل الكهف للحصول على رمز الشيء المقصود تدميره سواء كان ذلك عدواً بشراً أو حيواناً مفترساً، فامتلاك رمز العدو وسيلة تمكن التدمير الفعلي له وفرض السيطرة عليه⁽¹⁾. تنير العلامة في الصياد الشعور بالقوة والأمان والسيطرة هذا من جانب ومن جانب آخر تظهر قوته للمقابل (المتلقي لهذه العلامة) حيوان أو إنسان لما لها من قوة ودلالة سحرية، والذي يشر إلى الاهتمام بالعلامة اهتماماً يمتد إلى ماضٍ بعيد الغور أي قبل اختراع الكتابة حيث تطابق بين دوال العلامات وما تشير إليه، وتوحد بين الصورة والشيء كما يمثل هذا التطابق مختلف صور التمثيل، فالفنان كان يرمز بعلامات ايقونية (واقعية) بتمثيله صغيرة الحجم ومنقخة البطن إلى علامة الخصب والديمومة هذا ما نجده في (فينوس فيلندورف) (شكل 3)، والتي أبرز فيها المعالم الأنثوية مؤكداً على الجانب الدنيوي ودور الأنثى في الحياة فإبراز الصدر والبطن كان نوع من التعبير أعلامتي الرمزي للخصب والنماء والأنوثة وسرّ ولادة الكائن الحي الجديد هذا السر الأعظم الذي يكمن في الإناث بشراً وحيواناً ونباتاً. فلها القدرة على الحمل والولادة وسر ديمومة الحياة. وهذه الدمى الصغيرة لها دلالات متعددة ليس فقط إشارة للمرأة فحسب إنما هي الأرض الأم التي تحتضن الكائنات الحية جميعاً ومما يؤكد ذلك استمرار صناعتها في فترات لاحقة حتى أصطلح العلماء على تسميتها (بالإلهة الأم). منذ القدم كان سكان بلاد الرافدين من سومريين واكديين وبابليين وآشوريين يتقاسمون حضارة زاهرة واحدة، ويؤدون دوراً قيادياً في سياسة وفن وفلسفة ودين، ومن ناحية العقيدة الدينية فقد سيطرت على حضارتهم ديانات أتاحت عبادة كثير من الآلهة التي جسدت بأعمال مالت إلى علامات الايقونية والاشاراية و الرمزية في تشكيلها ومن هذه الأعمال الفنية وأولها هي الإلهة الأم " والتي ظهرت بشكل دمي في فترة متأخرة من العصر الحجري القديم الأعلى واستمرت لتمثل معبودات دينية"⁽²⁾ (شكل 4) فالإنسان في حضارة بلاد الرافدين كان يشعر دائماً بأنه يعتمد أولاً وأخيراً في استمراره بالوجود على إرادة الإلهة⁽³⁾، حتى أصبحت تلك الإرادة الخفية المؤثرة في حياته الاجتماعية والفنية.

(*) فكان المرء يقلد الحيوان بأن يتخذ لنفسه شكلاً كشكله، أو صوتاً كصوته يجذبه ويستدرجه ليقع فريسة سهلة المنال وهي من الطقوس المرتبطة بالصيد وفي العصور السحيقة كرقص القبائل قبل الصيد، وتلك الرسوم تبعث في الصياد الشعور بالأمن والتفوق على أنواع الحيوانات التي يطاردها. (المزيد ينظر: كتاب الفن والإنسان ، تأليف : عز الدين إسماعيل، مصدر سابق، ص 17).

- (1) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، مصدر سابق، ص 17.
- (1) خليل القبطان: الموجز في تاريخ الفن العراقي القديم، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2007، ص 7.
- (2) عبد الوهاب حميد رشيد: حضارة وادي الرافدين، ط 1 ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 2004 ، ص 85-86.

وتستشف الباحثة من ذلك إن الفنان العراقي القديم سعى للسيطرة على الطبيعة من خلال هذه المنحوتات ولا شك في أنه هو المبتدئ في ملاحظة قوانين الطبيعة وكشف علاقة (الغلة والمعلول) ومن ثم علاقة (الذال والمدلول). فهو عندما نحت مثل تلك الدمى أكتشف علامة الخصب والديمومة والحياة في الجسد الأنثوي المبالغ في مناطقها الأنثوية (الصدر- البطن) فالصدر مركز الديمومة والغذاء والاستمرار. والبطن منبع الولادة والحياة الجديدة والتكاثر فربط بين العلامة ودلالاتها في منحوتاته تلك. ومهما يكن من شيء فإن الفنان البدائي لابد أن يكون طوال المراحل البدائية المختلفة قد أكتسب خبرة حرفية استنتب من خلالها لنفسه مجموعة من التقاليد الفنية واكتسب كثيراً من المهارات في استخدام العلامة وتوظيفها، فليس من المعقول أن ينتقل من العصور البدائية إلى عصر الحضارة فجأة، من دون أن يكون قد حصد الخبرات اللازمة لمواجهة الحياة بأساليب تكيفيه جديدة ، فالحضارة تستلزم علامات خاصة بها وبتناوبية التأثير والتأثر. وهذا ما نلاحظه عند تحول هذه الدمى الطينية إلى علامة رمزية واختزال فكرة الإلهة الأم بشكل هندسي بسيط (رمزي) هو المثلث الذي يمثل (علامة عرفية). في الحضارة السومرية حيث تحولت الصورة المنظورة في المنتج الفني إلى رؤى روحية (علاماتية رمزية) تعبر عن عقيدة محررة من الوجود المادي المنظور لتمثيل قوى ضاغطة في حركة الفكر الإنساني، وهذا ما نجده في التلخيص السومري لفكرة الخصب في الطبيعة بشكل مثلث والتي تعد عملية تكثيف وتحويل وتأويل للمضامين التي تمثلها الإلهة الأم (الأنوثة- الخصب- النماء).

بدأت في عصر إنتاج القوت وفي العصر الحجري المعدني بالتحديد ملامح السعي وراء الفن والجمال تظهر في النحت والرسم والعمارة والفخار، وبرز التطور في توظيف العلامة في صناعة الفخار وزخارفه وألوانه. " حتى إن أطلق على هذا العصر (عصر الفخار الملون) . واهتمت بصناعته العديد من المناطق أشهرها (حسونة ، سامراء، حلف ، العبيد)" (1)، حيث تحولت بيئة الفنان إلى علامات ورموز مجردة تعكس طقساً دينياً. و أصبحت تلك الأشكال بمرور الوقت تأخذ طابعاً جمالياً بالإضافة إلى طابعها الديني وكان استخدام الألوان أبرازاً للعلامات ، تلك العلامات لغة للتواصل ومراة لمقتضيات وتعقيدات الحياة الجديدة..

وتمضي خمسة آلاف عام على بداية العصر الحجري الحديث ليبدأ " عصر الحضارة الكتابية وهي مرحلة المحاولات الأولى في تسجيل العلامات الكتابية الأولى بناءً على المعاني التي تجسدها " (2). لقد كانت المجتمعات الصغيرة في انتقالها إلى شيء من التنظيم والاستقرار مما اقتضى توثيق ذلك برسم صورة الشيء فظهرت أقدم الألواح المدونة بالكتابة تلك الألواح حملت علامات صورية (شكل 5). العلامات الصورية ببساطتها اكتشفت "أمكانية نقل وإيصال أنواع كثيرة

(1) محمد الكناني : التحوير والاختزال (المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي)، دار الجماهير للنشر والتوزيع، 2002، ص 9.

(2) محمد عبد الحميد : الاتصال في مجالات الإبداع الفني، مصدر سابق ، ص 43 .

من المعلومات بصرياً(*) وبلا كلام فالجميع يتمكن من قراءة الصور والمشاهد لتكوين علاماته المميزة⁽¹⁾. المحملة بدلالات واضحة فالعلامات الصورية السومرية يمكن اعتبارها لغة عالمية يمكن إدراكها وفهمها لسهولة العلامات المستخدمة في كتاباتها (**علامات ايقونية**) . وبالإمكان اعتبار النمو الحضاري للعلامة في العصر الشبيه بالكتابة، نمواً مرحلياً متكاملاً مستفيدة من نقوش الأختام الأسطوانية والمشاهد الهندسية والتصاميم الزخرفية للفخاريات وعلامات الكتابة الصورية على الرقم الطينية وجميعها تعد الجذور الأولى والمؤسسة لعلامات الكتابة المسمارية وتكوين حضارة الميزوبوميا الكتابية. حيث بدأت الكتابة " أول ما بدأت على هيئة صور مبسطة فترسم السمكة للتعبير عن السمكة، ورأس الغزال للتعبير عن الغزال، أي كانت كل صورة تمثل حاجة أي عمل أو أي شيء مراد كتابته أو الكلمة المطلوب التعبير عنها"⁽²⁾ هذه الكتابة هي عبارة عن علامات ايقونية، لما تحويه من صور تشخيصية وان كانت مختزلة للأشكال محورة عن الطبيعة والحيوان، وهي ممثلة للبنية الأولى في عالم التجريد كمعطى جمالي معروف لدينا اليوم . فاللغة كانت تكاملاً لحياة الاستقرار الاجتماعي وإدارة الحس بالزمن والتاريخ والأعداد . " والنظام العددي ما هو إلا علامات لتدوين فكر فلسفي وتفسير احتمالات تكوين العلاقات المحركة في سبيكة (الزمان- المكان)، الغرض منها خلق أنظمة تواصل (علاماتي فكري) سمي (نظام الأنظمة)⁽³⁾.

بالإمكان القول: إن لغة أي حضارة ما هي إلا مجموعة علامات ذات بعد مكاني تنشر أو تردد على نمط أو نظام متفق عليه في البعد الزماني بصورة اقتصادية في الحيز لتكوين أكبر كفاءة في المضمون. " فالتفكير بالكماليات يتطلب اختزالاً وإزالة الزوائد"⁽⁴⁾. فالحيوان لا يرسم إلا كإشارة، ومنها وضعت أصول الحروف التي تعد مرحلة من مراحل التفكير التجريبي ، "فمثلاً استخدمت العلامة الدالة على الشمس للتعبير عن معان مشتقة مثل (لامع، ساطع، مشرق)، و صورة الشمس تعبر عن كلمة (يوم)⁽⁵⁾. وتطورت علامات الكتابة لتبلغ مرحلة النضج والاكتمال في المرحلة المقطعية، فتم أعطاء أصوات للعلامات تتناسب ومدلولاتها

(*) يقول الخبراء أن الإنسان يحصل على 80% من معلوماتهم عن طريق قراءة ما يرونه من علامات متكررة في حياتهم، (للمزيد ينظر: أن وفريد زمر : الصورة في عملية الاتصال ،مصدر سابق، ص 18).

(1) أن وفريد زمر : (الصورة في عملية الاتصال قراءتهما وتصميمها من أجل التنمية) ، مصدر سابق ، ص 18.

(2) فاضل عبد الواحد: الكتابة والكتب في حضارة الرافدين، مجلة الأقلام ، ع6 ، دار الثقافة العامة، 1999م. ص6.

(3) زهير محمد حسن: عالم الزمان _ المكان _ العدد عند قدماء العراقيين، مصدر سابق، ص 108.

(1) عادل كامل : بنية التجريد وكنائية الرؤية ، مجلة آفاق عربية ، ع3 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 4 آذار، 1996، ص52.

(2): حضارة العراق، نخبة من الباحثين العراقيين ، ج1، وزارة الإعلام، بغداد، 1985، ص223.

الصورية والرمزية⁽¹⁾. تمرحل الكتابة المسمارية (شكل 6) يثبت فكرة الأسبقية التاريخية لفن العراق القديم في اختراع الحرف من خلال تطور مفهوم الصورة وتحولها إلى شكل مجرد، وحسب المخطط التالي :

تصنيف العلامة (تسمية تاريخية)	نوع العلامة / دلالاتها	المفهوم
علامة التسجيل الحسابي ^(*)	علامة اشارية، شكل متكرر عن عدد يعكس إشارة لأعداد المحصول أو غيرها من أنواع المعدودات .	تجريد
علامة الكتابة الصورية	علامة ايقونية/ صورة	تمثيل
علامة الكتابة الرمزية	علامة اشارية/ صورة	نصف تمثيل
علامة الكتابة الصوتية	علامة رمزية / صوت	تجريد

المخطط للباحثة

ينم تطور أشكال العلامة عن دراية واعية للعقيلة العراقية القديمة في تضمين العلامة دلالات وتأويلات أوسع بعد تجريدها من الواقعية الايقونية الى الرمزية المجردة . هذه العقيلة لم تطور العلامة اللسانية والكتابية فحسب، إنما اتسع ليشمل كل نواحي الحياة لتكوين حضارة مميزة بعلاماتها ودلالاتها الروحية والثقافية والعقائدية. تاركةً لنا آثاراً فنية نفيسة زاخرة بالعلامات المعبرة عن روح وفلسفة الحقب المتلاحقة التي مرت بها الحضارة العراقية. فالعراقيون القدماء خلدوا شرائعهم ونظمهم وتقاليدهم وأفكارهم من خلال الأعمال الفنية بنماذجها المتعددة كشكل من أشكال العلامات، كما في (الأشكال 7-8-9) .

امتاز (رأس فتاة الوركاء) (الشكل 10) من بين روائع الأعمال الفنية بالقوة التعبيرية والقيمة الجمالية. وهو وجه لفتاة نحت بالحجم الطبيعي مطعم بالأحجار الكريمة " ذو مسحة جمالية كبيرة منحوت من المرمر وهو من التماثيل المجسمة وأكثرها دقة وتناسباً في التفاصيل"⁽²⁾. ويبدو منطقياً أن يقع الفكر الرافديني في بدايته تحت هيمنة المحسوسات و التمثيلات التي تؤسسها المرئيات، فعندما لم يتسن له رؤية الآلهة باعتبارها مجردة، استقوا صورتها الأولى من المجتمع البشري. فهذا الوجه المعبر وتلك المسحة الجميلة لم تكن لفتاة اعتيادية من عامة الناس بل هي إلهة لما أولاها النحات من عناية خاصة في إظهار التناسق والجمال وكذلك استعمال التطعيم بالأحجار الكريمة للعينين علامة رمزية للتأثير وقوة السيطرة والسلطة اللاهية على الشخص المقابل، أما الحاجبان المطعمان والمعقودان لإبراز ملامح رجاحة العقل الإلهي ونفاذ البصيرة فهما رمز الجمال في تكوين منظومة علامائية " تحمل دلالات متعددة تشير إلى كون المنحوتة ما هي إلا آلهة للجمال والأنوثة والحب "⁽³⁾. كما تستشف الباحثة من هذا التمثال أن الصلة بين التمثال ومضمونه قد

(3) فاضل عبد الواحد: الكتابة والكتب في حضارة الرافدين ، مصدر سابق، ص6.
 (*) اقتصر على تدوين أفكار بسيطة مادية (حسابية) أي تدوين حسابات المعبد أو لحسابات تجارية. (للمزيد ينظر: هاري ساكز: عظمة بابل، تر: عامر سلمان إبراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر ، 1979 ، ص43). وكذلك ينظر: طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ص273.

(1) خليل القبطان،: الموجز في تاريخ الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص 12.
 (2) زهير صاحب: الفنون السومرية، أيكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004 ، ص79.

انحصرت من خلال صلة روحية عميقة، هي صلة منظومة علامائية رمزية لرأس فتاة محررة من حيز العلامة الايقونية المادية إلى المثالية الروحية ودلالات رمزية. ومما يرجح لدلالة واضحة على أن هذا التمثال يمثل أحد الآلهة مضافاً له مكانته الدينية المميزة كونه قد تم اكتشافه في معبد (الآلهة انانا) (*) ودخوله في نسق العبادة يرفع التمثال من العالم المرئي إلى الروحي من خلال المبالغة بكبر العينين والحاجبين وتطعيمها بالأحجار الكريمة لإبراز علامة رمزية للقدرة الإلهية في الحوار مع الغيبي لقوى الجمال والتأنيث فيعد رمزاً لتلك للإلهة.

ومن ضمن الأعمال الفنية الأخرى لعصر التدوين هو الإناء النذري (شكل 11) والذي يعد من روائع الفن العراقي القديم حيث يمكن تصنيفه وفق (علم المورفولوجي الحديث) (**)، بأنه من الأعمال التي تؤثر في المشاهد (المتلقي) عن طريق نقلها لمؤثرات حسية معينة والإيحاء بمعان خاصة هذا الانتقال هو انتقال من العمل الفني إلى المشاهد، وبالتالي فهو انتقال من الفنان إلى المشاهد بطريقة غير مباشرة⁽¹⁾. وعلى هذا الأساس يصنف من الأشكال البصرية المؤثرة عن طريق غزارة العلامات فيه وما تعكسها تلك العلامات من دلالات وتأويلات. والذي يعد حكاية مصورة لأحد (أساطير الزراعة) (***)، وهو يمثل مناسبة دينية مرتبطة بالزراعة والمشاهد الزراعية، حيث قسم سطحه إلى حقول أفقية ولكل حقل علاماته الخاصة للدلالة على مشهد من مشاهد الأسطورة والذي يبدأ استعراضها القصصي من الأسفل إلى الأعلى، ففي الإناء نجد خطين متموجين علامة على الماء الجاري دل دلالة على ثنائية العطاء والنمو الذي يعطيها نهراً دجلة والفرات، ثم يليه إفريز يحوي على سنابل القمح وما هي إلا رمز يشير إلى الحالة الزراعية للبلاد، وثم يأتي صف من قطع من الخراف والماعز وصغارها إشارة على الحالة الاقتصادية. يلي ذلك إفريز فارغ عبر عن الركود والفراغ والقحط الذي يعبر عن غياب الإله ديموزي (اله الغلة والسقي) كما يرمز إلى تغير الفصول وتأثيرها في النمو والتكاثر لخيرات البلاد الزراعية والحيوانية، ثم يلي الإفريز الفارغ نسق من الرجال العراة الملتحين

(*) انانا/ عشتار: هي الرديفة السومرية لعشتار السامية وزوجة ديموزي (آله الغلة والسقي والرعي، وتعني انانا بالسومرية سيد السماء). (للمزيد ينظر: لطفي الخوري: معجم الأساطير، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص112).

(**) علم المورفولوجي الحديث: وهو العلم الذي يصوغ مبادئ أساسية معينة للوصف والتصنيف عن طريق تحليل ومقارنة منتجات كل الفنون وكل العصور، وكل الأماكن على أساس الوصف المنظم. (للمزيد ينظر: توماس مونرو: التطور في الفنون، ج2، تر: محمد علي أبو درة، وآخرون، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، 1971م، ص63).

(1) توماس مونرو: التطور في الفنون، مصدر سابق، ص64.
(***) أساطير الزراعة: وتمثل أساطير مرتبطة بمواسم النمو والخصب وارتباط ذلك بالآلهة الأسطورية ودورها في حياة السومريين كأسطورة (أنانا و ديموزي). (للمزيد ينظر: سلوى محسن حميد عبد الغني: توظيف الرموز الأسطورية في حضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2001، ص26).

(علامة رمزية عرفية للعبد عند العراقيين القدماء) يسرون باتجاه الأعلى حاملين معهم سلالاً وأواني الخضار والفاكهة والشراب علامة على تقديم القرابين والنذور للإلهة ليعود الخير للبلاد والتقرب من خلال هذه القرابين والمحاصيل وأواني الشراب. هنا يظهر حذر الإنسان من الطبيعة وخوفه من قسوتها على نفسيته ومعتقداته الديني، فصور تلك القوى الطبيعية وجسدها بشكل علامات رامت بها إلى تلك الإلهة التي يجب عبادتها والتقرب منها لتجنب غضبها، "وأن تلك القرابين تقدم عن طريق حاكم أو كاهن يتقدم المتعبدين في المشهد الذي يمثل الإفريز الرابع حيث تتلقى الإلهة عشتار الهدايا والقرابين في مشهد تعبدي"⁽¹⁾ علامة على أن الإله يتعامل مع البشر في الأسطورة ولم يكن هناك حجب لكنها بطبيعة الحال تتميز عنه بالسمو والقدسية. فعندما لم يكن هناك تاريخ مدون لنقل الأخبار فقد نحى العراقيون إلى الرمز والتمثيل⁽²⁾، وتوظيفهما في نحتهم ورسومهم لتكوين لغة تفاهم سهلة لتوصيل فلسفتهم في الحياة الدينية والسياسية. فالإناء النذري مليء بالرموز المعبرة عن فلسفة الحياة والموت والتحول والانتقال من فصل الشتاء إلى فصل الربيع والصيف بأسلوب قصصي محمل بعلامات أيقونية تمثيلية للمشاهد التصويرية. ففي كل مكان يبذل الإنسان مجهوداً، ليتوصل إلى تفاهم مع بعض "القوى" التي يعتقد أنها أعظم منه. مما دفعه للجوء إلى وسيلة لبلوغ القوى الروحية للإلهة عن طريق التقرب منها وتكوين العلامات والرموز داخل العمل الفني التي تظهر روحية الآلهة ليلبغ غايتها في الفن. فلقد صور العقل (الميثولوجي)^(*) السومري مجريات الأحداث الطبيعية في بنية أسطورية خيالية، وهي تأويل الفكري للظواهر، وحلاً لمثل هذه الغوامض والأسرار، فغدا لكل مظهر من تلك القوى أو الظواهر محركاً أو مديراً مما يعطيها صفة الإلهية.

واستناداً إلى ما تقدم استطاع العراقي القديم أن يصل إلى بلورة واستخلاص مجموعة من الأفكار والمفاهيم حول الطبيعة والكون ووضعها تحت فلسفة رمزية، فأسلوب التفكير السومري كان أسلوباً يحمل رمزية عالية معبرة عن بنية خيالية أسطورية معكوسة على أعماله الفنية والحياتية. فالإلهة المتخيلة معبودة من قبله وكان الرمز أدواته المعبرة عنها متخذة عدة صور وأشكال من العلامات فالتطور الذي حدث في الفن الديني كان يستلزم اتقاناً للرموز (العلامات) والمعاني. "فكل جماعة أو سلالة رموز ومعان ورثتها عن سابقتها وكانت تميز آلهتها الخاصة (العلامة

(1) عيسى سلمان الخطاط، فارس شمس الدين: تاريخ الفن القديم، ط1، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980م، ص 41.

(2) نبيلة إبراهيم: الأسطورة، الموسوعة الصغيرة، ع5، وزارة الثقافة والإعلام، 1979م، ص 8.

(*) الميثولوجي: هو علم يتضمن البحث في أساطير الأولين من الشعوب فضلاً عن ذلك يعد علم الميثولوجي أنظمة من العلامات التي هي موضوعات للتأمل الجمالي يستشفها الإبداع الذهني للإنسان أو التي يشتمل وما يكمن في العمل الفني. (ينظر: كلود ليفي شتراوس: مقالات في الأناسة، تر: حسن حبيب، ط1، سلسلة الفكر المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1983، ص 48).

الفارقة - بالصفة أو القوة- بأشكالها وصفاتها⁽¹⁾. فيكاد يكون من الأمور المؤكدة أن المعبودات التي تصورتها المجتمعات الفلاحية الأولى لها علاقة بفكرة النماء والخصب والتكاثر النباتي والحيواني، الشغل الشاغل لإنسان ذلك العصر والتي تركت أثرها الواضح في أعماله الفنية. " لأن الفن ليس نشاطاً ذاتياً يقوم به الفنان بذاته، وإنما الفرد في المجموع يتعامل مع الموجودات في البيئة لخلق أشياء (علامات) تنعكس أثارها عليه وعلى هذا المجموع "⁽²⁾. فالفن هنا ظاهرة اجتماعية عبر بها الفنان عن المؤثرات الحضارية للبيئة والمجتمع فخضع نتاجه لظروف الزمان والمكان وإفرازا لمتطلبات المجتمع الخالق للمعتقدات الدينية والتي تضع بصمتها بالضرورة على كل ما يقع في إطارها. تميز فن ذلك العصر بالروحانية القوية التي لم يكن إزاءها العالم الدنيوي المميز عن العالم الديني الذي هو عالم ما وراء الطبيعة فقد جسدوا معتقداتهم على مختلف الأعمال الفنية النحتية فنشاهد في الأثناء النذري مجموعة من العلامات والرموز، وقد تجلى الرمز الديني فيها لتمييز الإلهة وتقديم القرابين والنذور والتي تعبر عنها المشاهد الطقوسية التعبدية. والتي تنقل رسالة للمتلقي بضرورة تقديم القرابين عرفاناً منه للإلهة التكاثر والنمو (اناء). كما يؤكد الإناء النذري أصالة السومريين فهو من الأعمال المهمة التي تدل دلالة واضحة على أصالة السومريين وبالتالي أصالة الفن العراقي. وأصالة فنونهم المتنوعة التي ارتبطت ارتباطاً قوياً جداً وواضحاً مع فنون عصر التدوين⁽³⁾.

تعد الأختام الأسطوانية من ضمن هذه الأعمال الفنية المتنوعة للسومريين، والتي تنطوي في قائمة النحت الغائر، والتي تظهر عبقرية السومري لاكتشافه أول آلة طباعة (استنساخ) في ذلك العصر بتصميمه علامات نحتية على الختم الأسطواني وبشكل معكوس لتظهر تلك الأشكال (علامات) بهيئة بارزة وطبيعية. والتي استخدمت كختم خاص لشخص ما (توقيع له) ثم تطورت تلك العلامات ليتم تنفيذ أعداد متنوعة وبكمية كبيرة من هذه الأختام والتي تظم مواضيع مختلفة لمشاهد تقديم الهدايا والقرابين، مشاهد معارك أو صيد، أو صراع أنواع الحيوانات واعية، تنم عن أدراك للجوانب الحسية للأشياء وما تخفيه من أفكار في خصوصيتها الجوهرية فأوجد السومري لنفسه أدوات تواصلية هي نظم من العلامات ودلائلها، نظمها من خلال خبرته التراكمية ليعكسها في أعماله الفنية التي اكتسبت منها دلالات روحية وحضارية مميزة. فكان للسومريين أثر خصب في ربوع حضارة العراق الممتدة بأزمانها ومسمياتها المتعددة وفي إثراء المعرفة باختراع الكتابة المسمارية نحو أربعة آلاف سنة قبل الميلاد، مما وفر لذاته، ليس فقط أداة عجيبة للذاكرة الكلامية والدقة والتحليل العلمي حسب وإنما أحدثت ثورة في النموذج لثقافة التواصل عن طريق العلامات. والكتابة المسمارية تعد من أغنى التجارب الحضارية، وممارسة الحكم والإدارة من الإبداع والتأليف في تنظيم الحياة، وفي سن القوانين

(2) توماس مونرو: التطور في الفنون، مصدر سابق، ص 223.

(1) محمد عبد الحميد: الاتصال في مجالات الإبداع الفني الجماهيري، مصدر سابق، ص 59.

(2) زهير صاحب محسن، وسليمان الخطاط: تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1987، ص 87.

والتوثيق و تكوين منظومة من الشفرات التواصلية عن طريق العلامات الكتابية ورسم إيقاع جديد لخطى التقدم الحضاري الإنساني. ولم يمتلك السومريون مهارة التدوين فحسب بل امتلكوا النظام في التدوين. فالعلامات المسمارية لم تكتب بعشوائية بل بقصديه ووعي كبيرين. فكان القصب يستعمل كقلم لرسم خطوط أفقية بين الأسطر، وعمودية بين الأعمدة. "فمنذ العصور التاريخية الأولى كانت ألواح الكتابة تقسم إلى حقول مستطيلة وإلى مساحات مخططة أفقياً وكانت العلامات المسمارية تدون في الفراغ المحصور بين تلك الخطوط" (1). اتجه الكتبة الأوائل، بعد الكتابة الصورية على الألواح الطينية الطرية، إلى اختزال الخطوط المكونة لرسومهم تلبية للحاجة العملية وتوفيراً للوقت وهكذا ابتعدوا بالتدريج من الرسوم التفصيلية والخطوط المنحنية التي تكون الرسوم الأقرب إلى الواقعية واتجهوا إلى الرسوم الاصطلاحية التي يتفق على مدلولها بالرغم من ابتعادهم عن الواقعية واقتصارها على الخطوط المستقيمة فيكون العراقيون القدماء قد مهدوا لابتكار الحروف الهجائية بعد ذلك بألف وخمسمائة عام. (و الكتابة المسمارية تعتمد في مرحلتها المقطعية الأخيرة على اختيار علامات مسمارية تكون أصواتها كلمة معينة، بدون أن يكون لها معنى كل علامة ومدلولها صلة بذلك) (2). كما عثر على لقى أثرية في المدن السومرية كالألواح النذرية، والأختام الأسطوانية والفخاريات والتي أظهرت المفاهيم الفكرية للديانة الإلهة المتعددة والتي كانت أساساً لحضارتهم وفنونهم. فأقبل الفنان السومري على نحت التماثيل كتماثيل المتعبدين تظهر عليها علامات الخشوع والتعبد الممثلة مادياً في أسلوب علاماتي خاضع للطقوس الدينية العقائدية " فتميزت جميعها سعة العيون وكبرها حتى احتلت مساحة نصف الوجه تقريباً والمطعمة بحجارة بيضاء غرست في وسطها بلورة سوداء" (3). كما ترى الباحثة أنها بئس مُحَدقة (علامة رمزية) قصد من خلالها الفنان التعبير عن الترقب الدائم والتطلع إلى الإلهة للتقرب منها عن طريق التواصل بلغة العيون وتسلم الأوامر منها. كما نحتت الأكتاف بشكل عريض والأيدي في وضعية التكتيف (علامة إشارية) للتعبد والسكون وهي علامة تضاف إلى النظام العلاماتي ككل في الإحياء بوضعية التوسل والتضرع للإله والخوف والاحترام الذي يقدمه المتعبد حين يقف بين يديه لتأدية صلواته وابتهاالاته (شكل 13). تستقر الباحثة أن الأشكال النحتية للمتعبدين تحررت من الشكل الواقعي لطبيعة التناسق لجسم الإنسان (عيون كبيرة وواسعة ورأس كبير، أكتاف عريضة أذرع وأيدي صغيرة، أرجل وسيقان طويلة) لترتفع من العالم المادي متقربة إلى عالم الإلهية عن طريق عالم ماورائي لا مرئي تقارب أشكال بشرية متحورة. فتعد تأويلاً للطبيعة التي تجردت من شكلها لدلالات خاصة روحية وطقوسية. فبنائية العلامة وأنظمة تشكيلها في المنحوتات لم تنفذ لتمثيل قوة مادية واقعية وإنما لتجسيد أفكار دينية تعبدية يعبر عن خطاب علاماتي رمزي لتعبد.

(1) نائل حنون: المعجم المسماري، مصدر سابق، ص 22.

(2) نائل حنون: المعجم المسماري، مصدر سابق، ص 25.

(1) أندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها، تر: عيسى سلمان، وسليم طه، بغداد، 1977، ص

نجد فضلاً عن هذه التماثيل التعبديّة ألواحاً نذرية التي ظهرت في عصر فجر السلالات السومرية، والتي لا تخلو من المشاهد الدينيّة والتعبير عن القصص الأسطورية في مساحة مربعة أو مستطيلة استطاع الفنان من خلالها بلورة حكايته وتلخيص أسطوره عن طريق العلامات والرموز المعبرة عن حياة الإلهة ودورها في حياة البشر والحيوانات. كما في اللوح الحجري للطائر زو (شكل 14) حيث نلاحظ الباحثة من الأشكال المنحوتة على هذا اللوح إن الإله الطائر زو المصور بعلامة الطائر (علامة عرفية سومرية) وهو شكل حيواني مركب، فقد صور النحات السومري إلهته بهيئة رموز حيوانية ومنها أدمية والأخر ما هو مركب بين الأدمي والحيواني أو ما هو جامع بين حيوانين معاً، فالطائر زو (علامات يقونية بمنظومة رمزية) مكون من نسر له رأس أسد، هذا النسر فاتح جناحيه علامة على فرض السيطرة والسيادة وهو ممسك بأسدين علامة القدرة الإلهية في السيطرة على الحيوانات المفترسة حماية للبشر والحيوانات الضعيفة وهذا ما يؤكد توظيف علامات تعبر عن البشر والحيوانات، والتي تظهر ولائها للإله الطائر حيث يظهر الرجل المتعبد شبيه بوضعية التماثيل المتعبدة فنحت بعلامة الجمود والسكينة التي تعكسها صفة التكتيف والسكون الحركي. كما يلاحظ حيوان قابع بهدوء وسكينة في وسط اللوح (علامة أشارية) على أنها تنعم بالاستقرار والأمان في حضرة الإله كما تزيد من ولائه عينه الواسعة والمفتوحة لتتظر صوب الإله لتسترضيه، وهنا نلاحظ تكرار هذه (العلامة الرمزية) فهي شبيهة بعيون المتعبدين في التماثيل السومرية للمتعبدين المذكورة سابقاً. أما في الحقل الثالث من اللوح فيحوي خطان متموجان (علامة أشارية لنهري دجلة والفرات) وملتان حول بعضهما إشارة للخير الذي يعم البلاد بعد سيطرة الإله على الشر فوجود الماء رمز للخير والعطاء (علامة رمزية) يجتمع مع القدرة الإله في دحر الشر لتكوين صيرورة الحياة (علامة أشارية). " يعتبر هذا اللوح من التماثيل والإحراز الطاردة للشر والسحر التي ظهر نتيجة لتأثير الدين في الفن" (1). لما يكتنف هذا اللوح ويكتمل بنظام علاماتي لهذه القطعة الحجرية بعلامات من الكتابة المسمارية فالحقول الثلاثة تحتوي على هذه العلامات وما هي إلا (أشارات) على قدسية الكتابة المسمارية في التعبير عن حياة الإلهة. فـ (العلامات الرمزية) تحاكي الفعل غير المرئي المتمثل بالإلهة. أما العلامات المسمارية فهي بمثابة تدوين للأعمال الأسطورية التي تقوم بها تلك الإلهة (علامات أشارية) من جانب، ومن جانب آخر تبرز مكان الطاقة التعبيرية السومرية (بعلامات رمزية كتابية). تعد هذه الألواح من خلال نحت الإلهة والشخص المجاورة إلى عكس صورة الرمز الديني في مشاهد مصورة ومعبرة عن أبداع استمد إلهامه من فكر عقائدي ديني حيوي لأن الفنان السومري أضفى على الفن روحية الحياة على تعدد آلهته وتأويلاتها الرمزية المختلفة، وهذا الفن الديني شمل الدنيويات إضافة إلى المقدسات الإلهية. والتي يحمل إشارات مثالية، تضيف الروحية على الواقع، عندما صاغ الدين الصفة الفعالة للجسم البشري والحيواني قوة روحية مقدسة وبذلك يكون

(1) أنطوان مورتيكات: الفن في العراق القديم، تر: عيسى سليمان، وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد، 1975م، ص 74.

الدين الملهم البارز للفن بل هو الرئيس للفن، لأن الشعور الديني كان يهيمن على الشعور كله لدى هؤلاء الناس تجاه كل ما هو مقدس وسامٍ، فهم يشعرون أن هذه الإلهة جميعاً كائنات سامية، وقبل كل شيء مسيطرة وذات هيبه ينحني أمامها الإنسان تبجيلاً واحتراماً.

عند استقرارنا للفنون السومرية نجد إن الفنان السومري وظف العلامات بشكل واسع للتعبير عن موضوعات مختلفة حربية دينية وطقوسية التي كانت تؤدي للإلهة، ومشاهد رمزية للمعمار حيث تساهم الإلهة المتخيلة (علامات رمزية) في انتصار الحاكم كما في (مسلة النصور) (شكل 15) فالعلامات والرموز وظفت في موضوع المسلة لتبلور تخليد "النصر لحاكم مدينة لكش على مدينة أوما"⁽¹⁾. وبشكل مختصر وبسيط حين يظهر كبير الإلهة (نجرسو) بشكل نسر ذي رأس أسد وهو (علامة عرفية) لدى السومريين تعبير رمزي عن إله الإعدام، ويظهر الحاكم ممسكاً بإحدى يديه بالأسرى، كالسمك في الشباك، فالشبكة هنا علامة رمزية للسجن والظفر بالأعداء. أما في اليد الأخرى للحاكم فتحمل صولجان يضرب به الأعداء وهو رمز لسلح القوة والفتك بالأعداء. كما يظهر تدخل الإلهة في سير المعركة وحسمها لصالح الحاكم (أي-أينا تيم) وتجاوز علامة الإله الحرب (علامة عرفية) مع العلامة الايقونية للحاكم. فقد كانت المسلات إحدى أنواع النحت البارز التي امتلأت سطوحها بالعلامات لتكون هذه السطوح صوراً موجزة ومعبرة عن المفاهيم والمعتقدات للفنان الرافديني وتظهر قدرته العالية على جعل تلك العلامات منظومة شكلية قابلة للتأويل حاملة مدلولات ومضامين حضارية تعمل كخطاب فكري روعي مؤثر بين أفراد تلك الحضارة.

حين نشأ عصر جديد هو العصر الأكدي تبدلت حضارة العراق القديم تبديلاً جوهرياً من الناحيتين القومية والسياسية لغة ونظماً، دام قرناً ونصف القرن أي ثلاثة إلى أربعة أجيال من سلالة حاكمة قوية، كل هذا صيغ الفن بطابع جديد، طابع الروح الأكديّة الرافضة للجمود، وفلسفة تقوم على أساس ملك قوي وعظيم وسلطة مركزية موحدة وحملات حربية، "حيث أصبح الفن ذا روحية ملكية خاضعة لتوجيه الإرادة والملوك، فيزدهر بقوة شخصية الملك أو يضمحل أو يضعف بضعفها"⁽²⁾ عن طريق علاماته الخاصة العاكسة لتلك الروحانية. فبعد إن كان الفن خاضعاً لمفاهيم ومعتقدات دينية أصبح خاضعاً لمفاهيم ملكية تمجد الملك وأعماله حتى أن الملك عند الأكديين أصبح إلهاً، فركزت منحوتاتهم المجسمة والبارزة على الملك الذي يظهر واقعياً، فنجد (العلامة الأيقونية) أكثر استعمالاً في الفن الأكدي من (العلامة الرمزية) والتي كانت واضحة في الفنون السومرية. ومن أشهر المنحوتات الأكديّة المجسمة هو رأس للملك سرجون الأكدي (شكل 16) حيث بدت نسب أجزاء الوجه تقترب من التفاصيل التشريحية الطبيعية مما يدل دالة على تقديس الشكل الإنساني المتعارف عليه وب نزعة واقعية ناقلة لكل التفاصيل. واستطاع أن ينقل الشعور بالأمان والاطمئنان للناظر (المتلقي) حين رسم ابتسامة رقيقة للملك علامة السيطرة والرضا الداخلي للملك، كما

(1) خليل القبطان: الموجز في تاريخ العراق القديم، مصدر سابق، ص 20.

(1) زهير صاحب: الفنون السومرية، مصدر سابق، ص 115.

عالج بدقة تفاصيل تسريحة الشعر للرأس واللحية والذي ينقل لنا أن الشعب الأكدي شعب متذوق للجمال والتجمل. منتقلاً من المفاهيم الدينية إلى المفاهيم الدنيوية أي من العلامات الرمزية إلى العلامات الايقونية، متخذاً من الواقع خطاباً له. وانعكاس الحالة السياسية على الأسلوب الفني، " فأخذت المواضيع الدينية تنحسر تقريباً" (1) كما هو واضح في مسلة الملك نرام سين (**مسلة النصر الأكدي**) (شكل 17) إذ يظهر الملك في هذه المسلة بحجم كبير وهو يضع على رأسه خوذة ذات قرون علامة على الإلهية، (**علامة عرفيه**) ، (والتي تمثل الإلهية والقوة والخصب للبطل السماوي نرام سن) (2) والذي نحت بحجم أكبر من الشخصيات الأخرى في المسلة وهي علامة رمزية تدل على أهمية الملك في موضوع المسلة وإشارة إلى تعظيمه وتمجيده هذا الملك وهو يطمأ بقدميه العدو وهي دلالة النصر والسيطرة على العدو كما يشاهد المحاربون الأكديون خلفه، فلا نصر للجيش من دون قائد قوي قائد تسليح بقوس وسهم وفأس قصير كلها علامات لأدوات الحرب والفتك بالعدو. ويتوجه القائد صعوداً لجبل نحت في أعلى المسلة، فالجبل هنا علامة أيقونية لمكان الحرب والمنطقة المنكوبة من قبل العدو، والتي تعلوها نجمتان ذوات ثماني رؤوس، وحزم الأشعة الثماني تملأ المسلة وما هي إلا علامة رمزية (للإلهة التي صاحبت الملك خلال المعركة وقادته إلى النصر، هي الإلهة عشتار والإله أنو الذي ساهم في انتصار الأكديين) (3) علامات عرفية. فكان للأكدي أسلوبه الخاص في نحت المسلة حيث نشر وحدات المشهد على السطح دون التقيد بحقول متوازية (**أسلوب سومري**) ، أسلوب نابع من الروحية الأكديّة الرافضة للتقيد والجمود، معبرة عن تغيير وتطور مستمرين من خلال الحركة والديناميكية، فنرى عدداً من المحاربين يتجهون بخطاهم نحو الأعلى للدلالة على أنهم يزحفون نحو المناطق الشمالية الجبلية. فتظهر خطوط أربعة متموجة وممتدة أحدها فوق الآخر تمثل علامة للصعوبات والعراقيل التي لاقاها المحاربون وتدل على بسالة أولئك المحاربون في تخطي كل العقبات للنيل من العدو. فحركة المحاربين إيقاعية تشير للعزيمة القوية التي لا تثنيها الصعاب ولا ترهبها الأعداء وهي حركة ديناميكية مكملّة للاستعراضات العلاماتي لحركة المنتصرين والمتقدمين إلى الإمام مما سحق العدو تحت إقدامهم فحملوا رايات النصر علامة على النصر والضفر بالعدو. وبذلك تكون بمثابة سجل تصويري واقعي لأهم معارك الملوك وبالرغم مما نجده من تصوير للواقع إلا أنه لا يخلو من الرمز ، والذي يعكس المفاهيم الجديدة للأكديين النابعة من تغير فلسفي للحياة من المفاهيم المعبدية الدينية إلى المفاهيم الدنيوية.

بلغت الأختام الأسطوانية مستوى فنياً رفيعاً في العصر الأكدي من حيث جودة الحفر وبروز الصورة ووضعها التام بعد الختم من حيث التفاصيل من عضلات

(2) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الأوسط والعالم القديم ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1975 ، ص 129.

(1) انطوان مورتكات: الفن في العراق القديم ، مصدر سابق ، ص 156.

(2) انطوان مورتكات: الفن في العراق القديم ، مصدر سابق، ص 181.

وطيات الملابس وتصنيفات الشعر مما أكسبها قوة تعبيرية كبيرة⁽¹⁾ ويزيد من واقعية المشاهد المنقوشة. والإلهة الأكديّة لم تعد رموزاً ممثلة للحكمة والهيبة ، أنما أصبحت تشترك بفعاليات متنوعة⁽²⁾ ويمكننا ملاحظة العلامات المختلفة التي شكلت المشاهد والأحداث على هذه الأختام والتي تحمل دلالات واقعية وخيالية حاملة فالعلامة الرمزية أكثر ظهوراً في الأختام من باقي الفنون الأكديّة حيث حافظت تلك الأختام على الرسوم التصويرية للأساطير الدينيّة والملاحم ومشاهد الصراع ما بين الحيوانات الأسطورية وما بين الإلهة الأسطورية عن طريق مجموعة كبيرة ومتنوعة من العلامات والرموز المعبرة عن هذه الملحمة. فالفنون الأكديّة كانت ميداناً رحباً لتصوير وتجسيد المفاهيم الدينيّة والسياسية في الوقت ذاته والتعبير عنها بواقعية ورمزية مما أكسب القيم والأفكار الخيالية قيمة مادية ملموسة (حسي واقعي)

تمتزج في مرحلة الانبعاث السومري – الأكدي الأسلوبان الفنيان السومري والأكدي فخرج عنهما أسلوب فريد محمل بالخيال والأسطورة (الرمز السومري) وبالواقعية والملك (ايقونية أكديّة) لتكوين منظومة علامية مميزة ، فهي تعكس الفكرة القديمة لعمل التماثيل الملكية لتخليد الملوك ولكن بوضعية تعبدية. والذي نجده في التماثيل المجسمة والمتعددة للأمير (كوديا) حاكم مدينة لكش. ففي (الشكل 18) "يمثل الأمير في وضعية الصلاة السومرية اليدان متشابكتان أمام الصدر والقدمان فمستقرتان جنباً إلى جنب"⁽³⁾ (علامة عرفية للتعبد). إلا أن مثل هذا التمثال ومثيلاته يشير إشارة واضحة الى تخليد ذلك الأمير عن طريق نقش علامات الخط المسماري والتي تدون انجازاته المختلفة في مجالات الفنون والأدب والعمران "فلا يخلو تمثال من التماثيل من تلك الكتابات التي تجسد انجازاته وأعماله لخدمة الإلهة"⁽⁴⁾. ففي (الشكل 19) نحتت تماثيل الأمير كوديا بأسلوب واقعي (علامة واقعية) فنسب الجسم تقترب من الطبيعة وبأوضاع مختلفة الوقوف – الجلوس على كرسي أو التربع على سطح الأرض فهي تشير الى أن الأمير وبأوضاعه الحياتية المختلفة كان يؤدي الصلاة التعبدية للإلهة – وهو أسلوب جديد لم يشهده الفن السومري مما يعكس فلسفة حياتية دينية تشير الى قوة العقيدة تقضي بالتقرب من الإلهة لنيل رضاها التام من قبل الملوك وشعوبهم. أما مادة التماثيل من حجر الديورايت الأسود وهو من بين أنبل الأنواع التي تثمن لصلابتها ولونها (الأزرق المسود) والتي كانت تستورد من (الجزيرة العربية)⁽⁵⁾ فقد نجح الفنان في أكمال منظومة علاماته في استخدامه للمادة المنفذة بها منحوتات الأمير حين استخدم حجر

- (1) خليل القبطان: الموجز في تاريخ العراق القديم ، مصدر سابق، ص26.
- (2) زهير صاحب ، وسلمان الخطاط: تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، مصدر سابق، ص 126.
- (3) خليل القبطان : الموجز في تاريخ الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص29.
- (1) ثروت عكاشة: تاريخ الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص 205.
- (2) اندريه بارو: بلاد آشور _ نينوى وبابل ، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وطه التكريتي ، سلسلة الكتب المترجمة (77) ، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، 1980، ص 246.

الديورايت النادر والغالي فيصعب الحصول عليه من قبل عامة الشعب، كما يصعب النحت عليها. كل هذا يجعل تلك التماثيل من الأعمال المتفردة والنفسية أما اللون (الأزرق المسود) للحجر (علامة رمزية) للوقار والهيبة ، يضيف للأمير كوديا الرهبة والسكينة على وضعية الصلاة التعبدية. تعود منحوتة للأمير ذاته (كأس الماء المقدس) لكوديا (شكل 20) تشير علاماته الرمزية الى استخدامه للأغراض الدينية الطقوسية لاحتوائه على نقوش أسطورية (عبارة عن اثنتين من الأفاعي ملتقتين على بعضهما البعض وضعتا بين تئني مشخوش^(*)) وبحوزتها عصا ذات عروة راسية، مضيفتين جواً (الأهيا وقديساً)⁽²⁾. فهذا الكأس محمل برمزية عالية لاحتوائه على الحيوانات المركبة ومما يستدل على إلهوية هذه الحيوانات (العلامة العرفية) للتاج المقرن فوق رأس المشخوش.

وعثر على عدد من تماثيل الثيران ذات رؤوس بشرية وهذه التماثيل تعد أقدم نماذج للثيران المجنحة الأشورية⁽³⁾. لقد قصد الفنان من خلال مزج (العلامات الايقونية) تكوين منظومة علامائية تمكنه من الخروج من العالم الواقعي والولوج في عالم الخيال (اللامرئي) وفق نظام التحول والاختزال، من خلال هذه المخلوقات المركبة وتكوين منظومة لشكل مركب لمزيج من (علامة ايقونية) بشرية مع (علامة ايقونية) حيوانية هذه المنظومة خيالية لا مثيل لها في الواقع، ابتكرها الفنان لخلق نوع من الرهبة والخوف لمن يحاول المرور من بوابات المعابد والقصور، علامة رمزية لحرس البوابات الطاردة لكل شر محتمل. فالدراما الأسطورية والخيال أديا دوراً بارزاً في إبداع تلك الأشكال التي تجمع بين الكائنات الحية وروحية المعتقد الديني. "وكثيراً ما كان يشير إلى أنكيدوا في الأساطير"⁽⁴⁾ كما أن فيها إشارة قصديه من ورائها التأثير في زوار القصر وإلهامهم بالخوف المشوب بالاحترام من ساكنة الجليل.

أما في عصر الاستقرار السياسي والازدهار الاقتصادي للعصر البابلي القديم، فنجد نشاطاً ملحوظاً في مجال التدوين والتأليف وفي مختلف العلوم، فنجد الفنان البابلي ركز في تسجيل علاماته على العلامات الكتابية متخذة منها منحى جديداً في تسجيل الأحداث بشكل علامات مسمارية والتي تظهر بشكل واسع في هذه الفترة لسن القوانين وتنظيم الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية وكذلك حولت تلك العلامات الأساطير والملاحم إلى قصص وقصائد. من أشهر تلك الأعمال (مسلة حمورابي) (شكل 21) المصنوعة من حجر الديورايت الأسود لقصيدة موضوعها والحفاظ عليها والتي تقسم إلى قسمين العلوي منها عبارة عن منظومة صورية من العلامات، أما السفلية فتمثل منظومة من العلامات للخط المسماري تشير إلى القوانين التشريعية.

(*) مشخوش: نجده على جدران بوابة عشتار في بابل، حيث يرمز إلى الإله مردوخ، وهو حيوان مركب من رأس وذيل أفعى وجسم بحراشف ورجلين أماميتين لأسد وخلفيتين لنسر.

(3) انطوان مورتكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 221.

(1) اندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها، ص 291.

(2) خليل القبطان : الموجز في تاريخ الفن العراقي القديم، ص 29.

(3) عكاشة ثروت : تاريخ الفن العراقي القديم، مصدر سابق، ص 228.

ويظهر في القسم العلوي الملك حمورابي (علامة ايقونية) يقف منتصباً في موقف احترام أمام الإلهة رافعاً يده اليمنى إشارة لتحية الاحترام للإلهة لتسلم القوانين من الإلهة الشمس (علامة رمزية) فهو يجلس بسكينة على كرسي ويرتدي التاج المقرن (علامة عرفية للإلهية عند العراقيين القدماء)، وذو لحية طويلة إشارة الى الحكمة والهيبة والوقار وهو ممسك بيده اليمنى بالحلقة والصولجان، رمزا للسلطة (علامة عرفية) كما يشع من كتفه أشعة النور، علامة رمزية لنور الحق والعدالة. من ذلك كله ترى الباحثة إن المسلة وما تحتويه من علامات متعددة ومتنوعة تعكس تطور الفكر الديني وموضوعاته الدنيوية الملكية، فالعلامة ما بين الإلهة والملك علاقة متزامنة ومتعاونة ، فلم يكن هناك فاصل أو حاجز بين الملك والإلهة المعبودة.

ومن الأعمال النحتية المهمة تماثيل نحتية بالحجم الطبيعي يصور الإلهة بشكل رمزي كتمثال الإلهة التي تمسك بالإناء الذي ينبثق منها ماء الحياة (الشكل 22) إذ صورت الإلهة ب(علامة ايقونية) من الواقع هي فتاة ذات مفاتن أنثوية واضحة يفضحها الرداء الملصق بجسمها ليعكس علامات الخصوبة والنماء، وتتبع صفة إلهية لارتدائها الخوذة المقرنة. والإناء الفوار (علامة رمزية) للخير والعطاء والخصب للبلاد، الذي ينبعث من الماء " رمز الخصوبة والحياة" لنهري دجلة والفرات في بلاد النهرين.

كما صور في (الشكل 23) النحات تماثلاً لجسم بشري ذي أربعة وجوه كـ (علامة أشارية) للاتجاهات الأربعة ذلك الإله له سيطرة على الاتجاهات الأربعة وهذا الجسم له ذيل طويل ويقف بقدمه اليسرى على كبش مضطجع، يكون (علامة ايقونية) للحيوانات. تشير المنظومة العلاماتية أن للإله قابلية السيطرة على الحيوانات فتقع تحت قدمه ضعيفة كضعف الكبش لامتلاكه الجهات الأربع.

" ومن ضمن اللقى الأثرية لبابل القديمة لوح سيبار خلد فيه الملك (نبو ابل أدن) (*) بناء معبد الإله شمس" (1) هذا الرقيم (شكل 24) يحتوي مجموعة من العلاقات يمكن قراءتها على النحو الآتي: في الرقيم عدة شخوص برز احدها بحجم كبير إشارة لأهميته وقديسيته علامة الإله شمس وهو يجلس على دكة ويعتلي رأسه تاجاً يحمل أربعة صفوف عن القرون (علامة عرفية للإلهية) كما يظهر ممسكاً بلحيته الطويلة وكأنه يفكر بقضية مهمة (بناء المعبد). أما في اليد الأخرى فيحمل حلقة وعصا. فالحلقة علامة رمزية تدل بأنه ممسك بزمام الأمور، والعصا فهي رمز القوة والهيبة. كما يظهر هذا الإله وهو يجلس على دكة مزينة بثورين بشريين يقفان بصورة متعاكسة. الثور برأس بشري هو (علامة عرفية) للجن وله دلالة خاصة في منظومة المشهد فما هو الإجن تابع للإله، كما تعلو الإله ثلاث (علامات عرفية) تشير إلى الإلهية والتي مثلت بشكل رمز الشمس. أما في الوسط فتظهر علامة رمزية لمعبد شمس هي نفس العلامة التي تعلو الإله ولكن بصورة مكبرة. وهي عبارة عن قرص

(*) نبو ابل أدن: ملك بابلي في السلالة الحاكمة الثامنة (885-852)، ق. م. أعاد بناء معبد شمس في سبار. (ينظر كتاب: بارو، اندريه: بلاد آشور _ نينوى و بابل ، مصدر سابق، ص 342).

(1) اندريه بارو : بلاد آشور _ نينوى و بابل ،المصدر سابق، ص 184.

يضم نجمة رباعية يشع منها أربعة أشعة متموجة. وهذا القرص يستقر على هيكل بنائي والذي يشير إلى حجر الأساس لمعبد الشمس والذي يشكل منظومة علامية محملة بدلالة القرص الرمزية والداكة هي البنية الأساسية الأولى في بناء المعبد لتكوين عمل تعبدية تقربي للإله شمس. أما الإله شمس فقد تقبلها برفعة ليده وإصرار حكم لرفع هذا التشكيل إلى الأعلى عن طريق الرجلين في أعلى السقيفة. يحوي المشهد ثلاثة أشخاص متعبدين. أحدهم الملك عَلم برموز مشابه لرموز الإله من التاج المقرن والرداء الطويل المتموج. إشارة إلى أن الملك ارتفع إلى مقام الإلهة. أما الشخصان الآخران فهما مساعدان للملك في بناء المعبد. وأسفل المشهد خطوط متموجة إشارة إلى المياه الجوفية العذبة التي تستقر عليها الأرض فالمياه سر الحياة في المشهد نوع آخر من العلامات هي العلامات الكتابية (مسمارية) موزعة على ثلاث مناطق. والتي تشكل مع العلامات الصورية منظومة متكاملة تتوحد في تلخيص " نظرية على الكون البابلية والتي تتكون من ثلاثة عناصر السماء والأرض والماء" (1). فالسماء أشير إليها في المشهد برفع حجر الأساس إلى الأعلى بالحبال لتطهيرها لقدسسية السماء مسكن الإلهة. كما أن له دلالة أن الآلة شمس يشجع على البناء وتعمير الأرض فعلامة الترحيب بالبناء ملوفا بيده (علامة أشارية) تؤكد ذلك. أما الماء فلم يشر إليه بالخطوط المتموجة في أسفل الرقيم فحسب وإنما مثل على ثياب الإلهة والملك في الرقيم فالماء رمز العطاء والخير.

فالفنان البابلي القديم ينقل المشاهد (المتلقي) من العالم المرئي (الرقيم) إلى العالم اللامرئي (خيالي-روحي) عن طريق نقل معتقداته الدينية الراسخة ودورها في حياة الملك وشعبه والتي ظهرت بشكل علامات رمزية مهيمنة في المشهد. فقد شهد هذا العصر تغيرات خاصة بالأفكار المرتبطة بالعقيدة نستقرائها من خلال علامات المشهد ومن تلك الأفكار لم يعد فاصلاً " أو حاجزاً " بين الملك والمتعبدين وبين الملك والإلهة المعبودة، كما تعاضم شأن الملك حتى أن الملك أصبح إلهاً ويكرم بتتويجه بتاج الإلهية لما يقدمه من أعمال في خدمة الشعب والإلهة والتي بدورها تخلده. كما نجد إن هناك انتقالاً في المعتقدات والرموز من السومريين و الأكديين إلى البابليين. فبنوا عدداً من المعابد للإلهة محافظين على ديانة أسلافهم إلا أنهم أغنوها بعدد من الإلهة الجديدة" (2) معبرين عنها بعلامات رمزية جديدة.

يتوفر لدينا من عهد (مردوك زكي شمسي) خلف (نبو ابل ادن) (شكل 25) لوح صغير من اللازورد نذر للإله مردوك والذي كان قبلاً آله حمورابي يظهر الملك والوزير ممثلين بشكل بشري طبيعي (علامة ايقونية) كما يشاهدان في وضع جانبي تماماً دون (تشويه) (*) للأكتاف أو البدن (كما في الواقع) هذا الملك صور بشكل

(1) اندريه بارو : بلاد آشور _ نينوى و بابل ، المصدر السابق ، ص 187.
(2) جورج رو: العراق القديم، ج2، تر: حسين علوان ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 274.

(*) عند تصوير الإنسان بالمنظور يقسم الجسم إلى قسمين الرأس والنصف العلوي في منظر أمامي أما القسم الثاني للجسم من الخصر فما دون ففي منظر جانبي . (للمزيد ينظر : اندريه بارو، : بلاد آشور _ نينوى وبابل ، مصدر سابق ، ص 29) .

مواز ومواجه للوزير الذي يرفع يده علامة أشارية للتقديم فروض الولاء والطاعة وهي من العلامات المتكررة الاستعمال في الفن الديني القديم في وادي الرافدين فأصبح علامة عرفية. أما أليد الأخرى فتمسك بعصا تمتاز بقصرها بالنسبة الى عصا الملك وهي علامة أشارية على هيمنة الملك وأن سلطته أوسع من الشخص المقابل. وقد حفرت عدة رموز الإلهية لكل من الإله (نبوا) ، و(نخورساك) و(آيا) و(مردوك)(**) (1) في قمة الرقيم وهذه الرموز تمثل علامات عرفية أو تشهد سيطرة الإلهة واضحة في إدارة دفة الحكم، فمن مقامها السماوي تساعد الملك ووزيره في فرض سلطتهم على البلاد عن طريق العصا (علامة رمزية للحكم والقوة). فكان التلاعب بالطول والحجم للدلالة على الأهمية والعظمة.

مع ظهور الآشوريون ظهر نمط مختلف عن النمط السومري والآكدي والبابلي ففي مجال الفن ظهرت علامات جديدة ومميزة نابعة من التباين الفلسفي والعقائدي. " فأشور كانت علامة لا تمحى من التاريخ ونجح بوسائل ذات عنف هائل في أن يوطد الحكم الآشوري في الشرق الأوسط كله"(2). والتي تركت أثر واضحاً في الفلسفة الآشورية. النابعة من عالم المدينة العسكرية بصورة جوهريّة " ذلك أن المئات من الأعمال الفنية الآشورية المكتشفة كلها تعود موضوعاتها إلى الحروب والانتصارات الآشورية في ميادين المعركة"(3) فالفكر الآشوري قد سيطرت عليه السياسة والفتوحات، فأُنصب على الموجودات أكثر من الغيبيات، مما غيب دور الإلهة أو قلل من شأنها والذي أدى بدوره الى التقليل من ظهور العلامات الرمزية في الفنون الآشورية بشكل ملحوظ، فالأمور كانت بيد الملك، مما حدا بالفنان الى تشكيل تكوين متداخل ما بين النحت والعمارة وبأسلوب علامي غاية في الروعة، وهذا التشكيل عبارة عن كائنات أسطورية عرفت باسم (الثيران المجنحة) حراس الملوك كما في (الشكل 26أ). وهي مزيج من علامات أيقونية من أجزاء حيوانية وبشرية لا مثيل لها في الطبيعة عندما تجتمع فالرأس أيقونة بشرية والجسم أيقونة حيوانية. فكان للخيال الخصب والتطور العلاماتي دور في ابتداء تلك الثيران من أفكار الخوف الذي ينتاب الملوك العسكريين من الموت ومن فقدان ما سيطروا عليه بعد غارات المعركة. تلك الكائنات المركبة حراس للبوابات وفي صفة أزواج محملة بطابع ديني فرووسها متوجة بتيجان ذات قرون (علامة عرفية) للإلهية، كما إن أجنحتها المفتوحة للطيران علامة أشارية على أنها جن من السماء. " لقد وصفت في النصوص القديمة

(**) نبو: ابن مردوخ آله الكنية والكتابة عبد في بورسبيا. نخورساك: آلهة الخصب (سيدة الجبل) عبدت في كل أنحاء بلاد الرافدين وفي معبد ماري. آيا: الاسم السامي لآله الماء، الذي كان يدعى باسم أنكي في النص السومري. مردوك(مردوخ): ابن الإله آيا، آله بابل كان يعبد في معبد أيساكيلا والذي يرمز له بمجرقة ثلاثية (للمزيد ينظر : اندريه بارو : بلاد آشور _ نينوى و بابل ، مصدر سابق ، ص336-342) .

(1) المصدر السابق نفسه، ص 211.
(2) اندريه بارو : بلاد آشور _ نينوى و بابل ، مصدر سابق، ص10.
(1) المصدر السابق نفسه ، الصفحة نفسها .

باسم (شيدو shedo و لمسو Lamassu) (*) ولكن في الوقت الذي يكون فيه الأول جنياً صالحاً أو شريراً يكون اللمسو ملاكاً صالحاً بشكل ثابت" (1). صورت الثيران بخمس أرجل (علامة رمزية) (شكل 26ب) للحركة الأسطورية رادعة للشر. وهذه الثيران الأسورية ما هي إلا تلك الثيران الصغيرة (شكل 27) من حجر الستيتات ذات الأسلوب السومري أضيفت إليها علامات جديدة غيرت منظومتها العلامية. فالأجنحة والأرجل الخمس والهيئة الهائلة في الحجم كلها علامات مضافة كونت منظومة علامية لمخلوقات مركبة لها أربعة مظاهر علامية: إنسان وأسد ونسر وثور. لكل منها دلالاته الخاصة وبأجزائها الإيقونية فنسجت كائناً أسطوريا ابتدعته العلامات الراسخة في المخيلة الأسورية خدمةً لملوكهم وعلامة لخيال طليق ممزوج ببراعة ليست ضئيلة. ومن تلك المنحوتات كائنات بشرية برأس بشري له جناحان (شكل 28) والتي تقف ممسكة بأكواز صنوبر وسطول الماء المقدس فهذه المنحوتات ملأت بعلامات تعكس فكرة التطهير لكل أولئك الذين سمح لهم الدخول والاجتياز من قبل تلك المخلوقات والتي تكون مع الثيران المجنحة منظومة علامية تعكس فعلها الوظيفي بالتأثير في زوار القصور والمعابد الأسورية وإلهامهم بالخوف المشوب بالاحترام من الملوك الآشوريين، كما تظهر للأجانب السلطة المفرطة للملوك بما تعززه حراسة الجن إلى جانب الحراسة البشرية. فتلك الإشكال المهيبة تحرس الملك بدون انقطاع. بالإضافة إلى ذلك فقد أشير إلى مهمة تلك الأسود والثيران المجنحة بعلامات كتابية (في تل بارسيب) بالأسماء التي أطلقت عليها بكل جلاء من أمثال (العاصفة العاتية ولا يقاوم في الهجوم و يرمي بالمتمردين أرضاً و ينفذ ما يرضي القلب وهو الذي يقتنص الثور...) (2) فلم تحمل تلك الكائنات المركبة تلك المسميات دون علاماتها المتداخلة والمتفاعلة مع بعضها، فبواسطة النظام أعلاماتي ذي (العلامات الأيقونية) الأربع المميزة من كائنات أربعة- القوة المتعاطمة الحامية. فالرجل (علامة أيقونية) لسيد الخلق، والنسر (علامة رمزية) لسيد السماء أما الأسد فـ (علامة رمزية) لملك الوحوش، أما الثور فعلمة (رمزية عرفية) لملقح قطعان الماشية وعلامة عرفية للإخصاب فهي تعكس رغبة الفنان الآشوري في تجميع تلك القوى لحماية الملك .

لقد بدأ الآشوريون في زخرفة جدران قصورهم بنقش بارز في وقت الملك (أشور ناصر بال الثاني) (*) ويعد ذلك النقش ابتكاراً ، فقد استخدم في تزيين الأبنية من الداخل وموضوعاته المتكررة تتمثل في المشاهد المفصلة عن الفتوحات

(*) شيدو اللمسو: أسماء أطلقت على حراس حيوانية كانت تماثيلها تنصب على أبواب المعابد والقصور الآشورية . (للمزيد ينظر : اندريه بارو: بلاد آشور_ نينوى وبابل ، مصدر سابق ، ص 340-345).

(2) اندريه بارو: بلاد آشور _ نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 32.

(1) بارو، اندريه: بلاد آشور_ نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 93.

(*) آشور ناصر بال الثاني: الملك الثالث في الإمبراطورية الآشورية الأولى (حكم 25 عام)، هو أول من أدخل نظام الخيالة في الجيش، ووجه اهتمامه إلى البناء والأعمار، أهم أعماله تجديد بناء مدينة نمرود (كالخ). (للمزيد ينظر: سيتن لويدي: فن الشرق الأدنى القديم، مصدر سابق ، ص 206).

العسكرية لملوكهم المقاتلين. وتظهر قوة الملوك الآشوريين في قمع الثورات قمعا وحشياً في المحميات أو الأقاليم المتمردة فليس من المبالغ القول أن الفن الآشوري قائم على خدمة الملك مما يعكس علامات واقعية ايقونية تمجد الملك وانتصاراته في تصاميم "منظومة من العلامات" تفصح المجال لتأليه الملك أما من خلال مشاهد إعلان الولاء الاحتفالية، وأما بسرد تصويري مطول عن انجازاته. وفي المجموعات الأولى كانت تظهر (العلامات) المشكلة للمخلوقات المركبة الحارسة - المذكورة سابقا- والتي توفر الحماية للملك ولكن شكل الإله الفعلي نادراً ما يظهر إلا إذا كان يمثل (علامة رمزية عرفية) لشكل الإله آشور الحاضر دوماً بعلامة قرص الشمس المجنح. أما المجموعة الثانية فهي المشاهد الحربية ومشاهد الصيد (شكل 29) ، وسواءً أكانت نحتاً بارزاً أم رسوما ملونة فهي لا تخلو من العلامة الايقونية الممثلة للملك وإظهاره أما بشكل محارب يدحر العداء أو بشكل صياد ماهر . وترى الباحثة إن الفن الآشوري كان خصبا بشكل ملموس، فيأخذ أشكالا عدة. وقد وصلت إلينا وفرة كبيرة من أعمال النحت البارز ذات التصوير القصصي الزاخر بعلاماته المتعددة. والتي عولج المشهد فيها بتوجيه صارم وإحساس نادر بالتشكيل وأن دلت تلك العلامات المتكررة في تعاطم العملية الإنتاجية في ميدان الفن نتيجة للانتصارات السياسية والعسكرية للجيش الآشوري بقيادة ملوكهم. فغالبا ما كانت الموضوعات تتعلق بالحرب وغالبا ما كان الآشوريون يصورون الملك بدور قيادي " فهو يساهم شخصيا في كل حملة، كما في المشهد التصويري. الممثل للانتصار (آشور بانيبال)(*) على العيلاميين والمسمى (حرب الأهوار)(2) (شكل 30) وتحتوي علامات من عدد ولوازم الحرب فكانت تحمل من قبل الملك ومحاربيه. كما صيغ المشهد الحربي بتفصيل واسع لاحتوائه على علامات متعددة تمثل منطقة الأهوار فيضم قصب الأهوار وحيواناته والقناطير ذات الأسماك كل تلك العلامات كونت منظومة من شأنها مساعدة الناظر (المتلقي) على تصور منظر الأهوار. وتبين الكثرة الظاهرة من أمثال هذه المشاهد الحربية دليلا " على أن الفنانين الآشوريين وقادتهم كانوا يتباهون ويتهجون في النظر لرسم ليست حرباً حقيقية فحسب، بل ونهايتها القاسية غالبا " الغرض من أمثال هذه المشاهد هو التأثير على (المتلقي) بعظمة الفاتح، وعدم جدوى المقاومة "(3). فغالبا ما كان الآشوريون يقتلون أسراهم ففي (شكل 31) نرى أحد الجنود الآشوريين ممثل بـ (علامة أيقونية) وقد أمسك

(*) آشور بانيبال : الملك الثالث عشر بعد المائة في تسلسل الملوك الذين حكموا الإمبراطورية الآشورية. حكم أربعين عاما" كان قائداً حربيًا فعرف بفتوحاته العسكرية وحبه للأدب والفنون، حيث شجع على التأليف وأمر بترجمة العديد من كتب اللغة السومرية و الأكديّة والبابليّة فأشتهر بمكتبته العامرة في نينوى. وقد خلدت أعماله في منحوتات حفلة صيد الأسود وحفلة العيد في الجناين المعلقة. (للمزيد ينظر: سيتن لويدي : فن الشرق الأوسط القديم، مصدر سابق، ص 221) .

- (1) سيتن لويدي : المصدر السابق نفسه ، ص 53.
- (2) أندريه بارو: بلاد آشور نينوى وبابل، مصدر سابق ، ص 56 .
- (3) سيتن لويدي : فن الشرق الأدنى القديم ، مصدر سابق ، ص 212.
- (4) المصدر السابق نفسه،الصفحة نفسها.

بالأسير من شعر رأسه (علامة عرفية) على العنف وهو يوشك أن يقطع رأس أسيره بكل قسوة بسيفه الحاد، وكذلك نجد الأسرى ممثلين بـ (علامات أيقونية) واقعية وهم يملأون المشاهد الحربية وقد ربطوا إلى العربات⁽¹⁾ (علامات رمزية) على التبعية والانقياد " كما يشير التعبير المقتضب المكتوبة عن الوحشية الأشورية، حيث جاء فيه " وهكذا هجمت عليهم ودمرتهم تماماً وحولت مدنهم الى رواب منسية"⁽²⁾ فعبّر عن مدى القسوة في الدمار وحب إراقة الدماء التي صبغت الفن الأشوري بالقولبة فبانت تلك الأعمال تكمل سجلاتهم المدونة " فكان الملك يرى أعماله مدونة بالتفاصيل الموجزة على رقم في صيغة رسمية (خاضعة الرقابة) كذلك كانت تلك الصور (المنحوتة أو الملونة) تستخدم بمثابة دعاية، والتي تتطابق مع المتطلبات السياسية للدولة "⁽³⁾ تلك العلامات تدل دلالة واضحة على النظام الدكتاتوري المتبع، فكان الكتبة والنحاتون من المنفذين المطيعين لإرادة الملك، لأن العلامات الأيقونية التي تصور تلك اللقطات الحربية والصيد دون غيرها من المواضيع تعكس نوعاً من الكبح التعبيري في المنتج الفني الذي لا تخلو من تصوير الملك والكتابة عنه.

إن الأعمال الفنية الأشورية من الفنون الموجهة والقولبة بشكل منقاد وملتزم بمهمة تعظيم مقام الملك، وتمثيله كرجل أسمى، كل أعماله معجزات للشجاعة وفن إدارة شؤون الدولة. حتى تلك الأعمال ذات الموضوعات الممثلة لحملات الصيد والتي حلت محل الموضوعات العسكرية والتي تعكس فترات من الهدوء العسكري فهي مشاهد وصفية لا تخلو من (العلامة الأيقونية) للملك إبرازاً لشخصية المقاتلة والشجاعة. كما نلاحظ امتلاء تلك الأعمال بعلامات أيقونية تمثل الخيول والحيوانات الوحشية مأخوذة من الصورة الواقعية لتلك الحيوانات.

كما تلاحظ الباحثة إن الخيل من (العلامات الأيقونية) المتكررة ليس فقط في المشاهد الحربية وإنما ظهر في مشاهد صيد الحيوانات كما في (الشكل 32) علامة دالة على أن الخيل كان رفيقاً للملك في حياته الحربية والسلمية. أستخدم في تلك المشاهد بقصديه لدلالاته المتعددة فهو يعبر عن الأصالة والوفاء، وتناسق لعضلات الجسم، ورشاقة وسرعة، حتى أنه علامة على الغنائم (ونوع من الجزية التي يدفعها الشعب المغلوب، وخادم للملك فهي ممتطاة من قبل الملك وأحياناً تجر العربات الملكية وأحياناً تفقد حياتها في خدمة الملك حينما تجري هاوية عبر السهوب في حملة الصيد)⁽⁴⁾. لذلك تعكس المنظومة العلامية للملك والخيل في تلك المشاهد الوفاء والملازمة في الضراء والسراء والصداقة والوفاء. لذلك نجد "إن الفنان الأشوري غالباً ما كان يزينها بالريش والأقمشة المزينة بالنقوش"⁽⁵⁾ هي (علامة رمزية) على التعظيم من شأنها و (علامة أيقونية) لتزيينها.

(1) أندريه بارو،: بلاد آشور _ نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 27.

(2) المصدر السابق نفسه، ص 124.

(3) أندريه بارو: بلاد آشور- نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 124.

كما نلاحظ أن تماثيل الملوك الآشوريون متشابهة، فلا يمكن التمييز بينها، إلا من خلال الأسماء المدونة فلهم نفس اللمسة الفنية (العلامة) طاغية في تصفيف الشعر والملابس⁽¹⁾، مما يعكس الصلابة والقبولية الآشورية. فالتماثيل (شكل 33) ما هو إلا (علامة يقونية) ذي دلالات رمزية لتمثيل شخصية الملك الجبار القوي وعكسه بشكل مهيب. وهذا التشابه يعكس جلال الشخصية الملكية التي تتبع أو تمحي كافة العلامات الفارقة بين الأشخاص، كما أن استخدام العلامات الأيقونية في تمثيل تلك الشخصية تدل على التعظيم الواضح للمثال الإنساني الواقعي والذي يعتبر رمزاً واحداً يحتذى به. لتنتج نفس القلب من وقت لآخر (ففي التماثيل والمنحوتات الجدارية لا يمكن تمييز شلمنصر الثالث وأشور ناصر بال الثاني، وسرجون الثاني، كل عن الآخر)⁽²⁾. فالتقليد أدى دوراً كبيراً في تلك الأعمال حيث صور كل شيء بذات المستوى ومن دون أدنى تغيير.

لقد عثر على تماثيل سالم لابن الملك آشور ناصر بال في نمرود (شلمنصر الثالث) وقد صور فيه واقفاً عاري الرأس. نلاحظ اختفاء التيجان المقرنة- وهو يمسك بشارات (علامات رمزية) الحكم أي الصولجان والسيف الذي يشبه المنجل فهنا يبرز النموذج المجرد من الصفات البشرية⁽³⁾ (شكل 34).

تسلم الفن البابلي الجديد تراث الماضي من علامات محافظاً على الأسلوب العراقي العظيم، فجاء فنه مخلداً للنظام الحاكم الجديد، ومنحه التعبير الذي يستحقه فالحركة الثقافية تحولت إلى نهضة حقيقية مذهلة، (وهو ما يسمى الانبعاث الثاني الذي جدد في مظاهر كثيرة الصلة بحضارة وفنون بلاد الرافدين ففكر الدولة في بابل لا يقوم على أساس تعظيم الملك فحسب بل على أساس الورع والتقرب من الآلهة مجسداً ذلك (بعلامات) يمكن ملاحظتها في معابدها وزقورتها)⁽⁴⁾. فالناظر لفخامة بابل عاصمتهم يجد علامة دالة على أن ملوكهم ما هم إلا بناءون مهرة وهي علامة كافية كدليل على الطموح الرفيع والطاقة الهائلة لملوك هم أساتذة في البناء والعمارة (شكل 35) حين دمجوا فنهم مع العمارة فجاءت عاصمتهم بابل مزينة بعلامات متعددة لها دلالات مختلفة. فكانت الأبواب الفخمة وأروقها وقصورها تضم أعمالاً فنية هي بلورة التراكم العلاماتي والثقافي للحضارة العراقية. حتى قيل: "إن البناء المعماري للفن الرافديني نجده، متخذاً من المثالية مشروعاً له في بوابة عشتار البابلية"⁽⁵⁾ (شكل 36) وهي من أشهر بوابات بابل الرئيسية الثماني والتي سميت كل واحدة منها باسم من أسماء الإلهة. بوابة عشتار لها مدخل مستطيل ذو قمة محدبة الشكل يحيط بها من كل جانب برج ضخم، علقت البوابة من الخارج بأجر مزجج أزرق اللون علامة رمزية على قدسية تلك البوابة ومكانتها الدينية – اللون الأزرق

(1) انطوان مورتيكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 90.

(2) أندريه بارو: بلاد آشور- نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 28.

(3) أندريه بارو: بلاد آشور- نينوى وبابل، مصدر سابق، ص 30.

(4) زهير صاحب محسن، وسلمان الخطاط: تاريخ الفن في وادي الرافدين، مصدر سابق، ص 218.

(1) إيناس مالك عبد الله بشارة: تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، بابل، 2006، ص 53.

(علامة رمزية) غالبا ما استخدم لهذا الغرض في الفن الرافديني القديم- كما زينت هذه البوابة بأشكال من الثيران **(علامة رمزية)** للحياة والخصب والقوة، ذات لون برتقالي وقرونها وحوافرها خضراء اللون أو رؤوس وذبولها وشعرها زرقاء اللون كل له دلالة اللونية أما الحيوان الآخر الذي تجسد على بوابة عشتار فهو شكل التنين أو المشخوش ذلك الحيوان الخرافي الذي يتألف جسمه من **(علامات ايقونية)** لحيوانات متعددة فالجسم يشبه جسم الكلب وله ذيل طويل كذيل الأفعى ورأس أفعى وأقدامه الأمامية أقدام أسد وأقدامه الخلفية أقدام طير جارح كل تلك الأجزاء ذات **(العلامات ايقونية)** معبرة عن حيوانات متوحشة مما زاد قوة ذلك الحيوان ليكون منظومة علامية تصف إله العالم السفلي **(نينازو ننكر يدا)** ، وعرف عند " البابليين الجدد بأنه الحيوان الذي يمتطيه الإله **(مردوخ)** لونه أصفر مائل للاخضرار وقرونها ولسانه الطويل وظهره المقوس ومخالبه مطلية بلون أصفر"⁽¹⁾ كل هذا جعل من البوابة الضخمة منظومة علامية تم اختيارها برغبة مدفوعة من قبل البابلي العيون والأرواح الشريرة من المدينة.

من ذلك كله تستقرأ الباحثة إن الحياة التي يمنحها الثور **(علامة رمزية)** عرفية " للإله آدد الذي له أصوله القديمة في التراث البابلي القديم"⁽²⁾ الذي يصون الدولة البابلية ويحافظ عليها. أما الموت فيصيب كل من يمسيها بالأذى من قبل إله العالم السفلي فيمكن اعتبارها منظومة متوازنة بين كفتي الخير والشر ذات دالة شكلية ومدلولات روحية عميقة في السلام الداخلي بين قوى الخير والشر نابعة من التوازن الطبيعي للموت والحياة.

فالفن هو الأكثر عمقا وشمولا لمفهوم الحضارة وعلاماتها، والذي أصبح بالعلامات بعد الإسلام اغنى وأعمق لتجذر الشخصية العربية والإسلامية فيه ، فمن خلال آثار الفن العربي الإسلامي نلاحظ علامات مميزة تعكس روحية الإسلام والعروبة ، وفي تعدد واستقلال للعلامات (عناصر) العمل الفني مما يجعل اللحظة الزمنية متنوعة ومميزة بتعدد تلك العلامات . لقد قام الإسلام على فكر سماوي روحي ليكون عماد النشاط الإنساني ، ومنه الفن لينقل معه سمات حضارة راسخة هي الحضارة العربية ليحقق أصالة الفن بفعل تلاحم العبقريات بين الحضارة والإسلام ، ومن علامات الفن العربي العناصر الهندسية أو الأشكال التوريقية في الرقش العربي ، والأقواس بأنواعها والتي انتشر استخدامها في أغلب الفنون الإسلامية ، والمنمنمات والمخطوطات الإسلامية ، والزخارف بأنواعها ، وغيرها من العلامات المستخدمة في الفن العربي الإسلامي .

(1) زهير صاحب محسن، وسلمان الخطاط ، تاريخ الفن في بلاد الرافدين، مصدر سابق، ص 321.

(2) جون اوتس: بابل (تاريخ مصور) ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص 233-234.

ب- البعد الفلسفي للعلامة

ونأتي لنبحث في قضية العلامة من الجانب الفلسفي لبلورة محتوى فكري للعلامة. إن التفكير بالعلامة ظل يشغل بال الفلاسفة منذ العصور القديمة ومروراً إلى أيامنا هذه. حتى قيل "أنه لا يمكن دراسة ظواهر الوعي بمعزل عن العلامات فلا تعد العلامة شيئاً جديداً في عالم الفلسفة وارتباطها بفكر الإنسان بوصفه كائناً مدركاً لها، فالفلسفة العلاماتية لها امتداد عميق وحقيقي في أفكار وآراء الفلاسفة على مر العصور، إذ تعد قضية العلامة من القضايا الفلسفية المهمة التي طرحها العقل الإنساني، لهذا يقتضي البحث في العلامة بوصفها بؤرة السيميائيات من زاوية تأمل تجليات التفكير السيميائي القديم. يعد المنطق أسماً آخر للسيميائيات، أي المذهب الشبه ضروري أو الصوري للدلائل⁽¹⁾ الذي يهتم بمعالجة العلاقة التي تقيمها هذه الدلائل مع موضوعاتها أي معالجة حقائقها، وبالتالي يصب على تناول قضايا الاستنباط والاستقراء⁽²⁾.

حتى يتسنى لنا فهم العلاقة بين السيميائيات والفلسفة وبما إن العلامة هي بحسب (بيرس)^(*) قضية في طور التولد⁽³⁾ ينبغي اكتشاف مختلف مراحلها، على الأقل في الطور الأول في تاريخها. ترجم مصطلح "Signum" و "Segno" (علامة) وهو باليونانية (سيمون). فقد ظهرت باعتبارها مصطلحاً تقنياً، فلسفياً في القرن الخامس، مع برميندس (Parmenides) ومع أبيقراط (Ippocrate). وغالباً ما تظهر مرادفاً لـ "تكميريون" أي "دليل" أو "سمة" أو "عرض"⁽⁴⁾ فالعلامة في التفكير الأغريقي تدل على عرض من الأعراض المرضية ولهذا أرتبط هذا العلم منذ القدم بالطب⁽⁵⁾. فوجد أبيقراط مفهوم العرض لدى الأطباء والذي يعطي معلومات لتقييمه في حالات مختلفة ويصبح وظيفة علامية عند الاستدلال المنطقي – التصويري فقط. وهذا ما يؤكد برميندس عندما يستخدم "علامة" للإشارة إلى دليل

(1) Charles Sanders Peirce: Eerits sur le signe rassernbles, traduits et commenres par: GerarD DELE Dalle, Editions du Seuil, 1978, P.120.

(2) Charles Sanders Peirce: Ecris sur le signe. P. 216.

(*) تشارلس ساندرس بيرس (Charles Sanders Pierce) (1839-1914): فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البرجماتية، وهو رائد السيميوطيقا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية (ينظر: مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد الحمداني وآخرون، سلسلة البحث السيميائي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص17).

(3) Julia kristeva: La Revolution duu Langage poetique; lavant – garde a la fin du XIXe siecle, Lantre amont et Mallarme, tel quel (Paris; Editions du Seuil ,, [1974]), et Rivaluzione del linguaggio poetice (Padova: Marsilio , 1979) P.47.

(1) امبرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، تر: احمد الصمعي، ص 69.
(2) احمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ط 1، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، 2005، ص20.

واضح إلى مبدأ استدلال (والتي كانت تفرق بين العلامة والكلمة). والتي تقابل برأيه حقيقة فكر الإنسان بالطبيعة الوهمية للرأي وبالطبيعة الخداعة للحواس. "فقييم الأسم معادلة زائفة مع الواقع"⁽¹⁾. ومن هذا فإنه لا وجود لمطابقة بين العلامات والكلمات في ذلك الوقت. فأن الأسماء (الكلمات) ليست علامات. فالعلامات هي شيء آخر، ولكنها تشير إليها.

في محاوره أفلاطون المسماة (الكراتيل) (Craytle) يعرض اعتبارية العلامة⁽²⁾. مؤكداً إن الاسم يعكس المسمى وينبثق من طبيعته حتى وإن اختلفت الحروف والمقاطع المستعملة من لغة إلى لغة، فالدال كلمة اللغة، والمدلول هو الشيء الموجود في العالم ويمثل الدال أو يشير إليه، والكلمات إذن أسماء أو إشارات للأشياء⁽³⁾.

ألفينا أفلاطون يميز بين الأفكار والحقيقة المحسوسة⁽⁴⁾ إذ أن حركة (الجدل الأفلاطوني) أساس المعرفة عند أفلاطون- تعمل على انتقال الفكر من المحدد إلى ما هو جوهر الأشياء والظواهر في معطياتها الحسية تكون صورة ذلك الجدل هي صورة البحث عن قيمة الدال المتجسدة في المدلول، في الأشياء. وحركة الدلالة المتخفية رمز أو إشارة تثير الباحث الذي يجعل من التجزيئي الدقيق أنظمة تأسيس معرفي⁽⁵⁾. فالجدل الأفلاطوني تجاوز المحسوس إلى المعقول، المحسوس محدد وزائف معبر عن عالم الواقع عالم الدال، أما جوهر الأشياء فتكمن في عالم المثل المطلق وهو عالم المدلول. فعالم المثل الأفلاطوني يقترب من العلامة المؤكدة للمعنى، لأن أول مبادئ المعرفة لدى أفلاطون " أدراك الماهية قبل أدراك الشيء".

أما (أرسطو) فتناول الموضوع من منظور الدلالة الشكلية – علامة الشكل بالأثر النفسي أي ما يسمى (بالصورة الذهنية) والأمر الخارجي. وهكذا يكون الخط دالاً على الشكل، والشكل على الصورة الذهنية وهذه على الأمر الخارجي، فكل من الشكل والصورة الذهنية (دال ومدلول) في الوقت ذاته. بينما الخط دال غير مدلول عليه، والأمر الخارجي مدلول غير دال⁽⁶⁾. وإذا انتقلنا إلى موضوع (العلل) التي فسر بها أرسطو الظواهر والأشياء. تلاحظ أن فكرة التفسير بالعلل تصلح للتفسير الدلائلي بنظام العلامة بين الدال والمدلول الذي تؤكد السيميولوجيا بأفكارها المعاصرة. والسبب في ذلك أن عملية التفسير بالعلل التي قدمها (أرسطو) تعتمد على عملية النتاج الغائي أن كان طبيعياً أم صناعياً، وهذا لا يختلف الهدف في بنية التفسير الدلائلي التي عملت به اللسانيات المعاصرة⁽⁷⁾.

(3) امبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 70-71.

(4) حسام الدين الالوسي: الفلسفة اليونانية قبل أرسطو، دار الحكمة، بغداد، 1990، ص 65.

(5) ف. بالمر: علم الدلالة، تر: مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985، ص 23.

(1) احمد يوسف: السيميائيات الواصفة، مصدر سابق، ص 19.

(2) احمد يوسف: الدلالات المفتوحة، مصدر سابق، ص 19.

(3) عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميائية الحديثة)، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985، ص 5.

(4) نجم عبد حيدر: السيميولوجيا والنقد الجمالي المعاصر، مصدر سابق، ص 82.

يتبين مما سبق أن مبدأ العلل الذي وضعه (أرسطو) يؤكد على السبب الحقيقي وراء حدوث أية ظاهرة كالدال الذي هو السبب في وجود المدلول وتفسيره والمدلول الذي يعد علة الدالة وغايته.

أما التصور الأرسطي للمنطق فيدور حول العقل، فالعقل ينتزع المعاني من صور المادة التي تشكلت بها. هذه القاعدة الأساسية التي وضعها (أرسطو) لعلم المنطق⁽¹⁾ وبهذا يتحول المنطق الأرسطي إلى منظومة من القواعد يتحقق بمقتضاها الاستنباط والاستدلال مما جعل منه " علم كل العلوم"⁽²⁾ جمع أرسطو أفكاره المنطقية في (الأرغنون)^(*) والتي شكلت موضوع بحث ودراسة وجدال ونقاش في المشروع الفكري الفلسفي⁽³⁾ معبرة عن المنطق الأرسطي والذي يعد أحد الأسس الأولى في الإشارة إلى بؤادر لفهم العلاقة الوطيدة بين السيميائيات والمنطق⁽⁴⁾. يكون (الدليل)^(**) بالنسبة لأرسطو قياساً ناقصاً أو مبتوراً ، قياساً مخروم النتيجة تصلح إحدى مقدماته لأن تكون دليلاً⁽⁵⁾. لذلك يقسم أرسطو العلامات إلى قوية أو ضرورية، وأخرى ضعيفة ، ويشير أرسطو الى القانون الذي فحواه من الوجهة السيميائية : أن وجود العلامة لما هي موجودة فموجودة، وما ليست موجودة فليست موجودة، ومن هنا يترتب لنا دليل الحكم الذي يمتنع أن يكون صادقاً وكاذباً في الوقت نفسه⁽⁶⁾ فهو يقدم معياراً للحكم الذي نستخلصه بواسطة (الاستدلال) ، قدم أرسطو أول تفريق في اللغة بين الدال والمدلول معرفاً العلامة على أنها مبدأ استدلال، عندما عتھا تمثيلاً للشيء الذي تشير إليه⁽⁷⁾. كما إن أرسطو يعتبر الدلائل من القضايا الأضمارية " فالدليل يتحصل لدينا لما نحصل شيئاً مضافاً وزائداً على المعنى

(1) ، حكيم طنطاوي جوهري : بهجة العلوم في الفلسفة العربية ومقارنتها بالعلوم العصرية، مطبعة الباني الحلبي وأولاده، مصر ، 1939، ص 26.

(2) ماهر عبد القادر محمد علي: المنطق ومناهج البحث، دار النهضة العربية، بيروت ، 1985، ص 15.

(*) الأرغنون (القانون) مجموع الكتب المنطق لأرسطو تسمى أرغنون ، أنظر:

Aristote: Organon, Traduction nouvelle et notes. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique , J.Vrin, 1984.

أطلق عليها العلامة أين خلدون أسم " النص" وهي ثمانية كتب: (المقولات ، العبارة ، القياس، البرهان، الجدال ، السفسطة، الخطابة ، الشعر) . (ينظر : عبد الرحمن أين خلدون : المقدمة، ج2، الدار التونسية للنشر، 1984، ص 601).

(3) Voir Aristote, Organon, II, Del'interpretation. Trad, Et, not, J. Tricot, ed , Librairie , philosop J, Vrin, Paris, 1966, PP. 77-86.

(4) يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة ، مصدر سابق، ص 17.

(**) الدليل بالنسبة لأرسطو هو الشيء الذي يؤدي وجوده أو أنتاجه إلى وجود أو أنتاج شيء آخر ، سواء أ كان سابقاً أم تالياً. (ينظر : الحداوي : سيميائيات التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار

البيضاء، المغرب، بيروت ، 2006، ص 337).

(5) طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، مصدر سابق، ص 337.

(1) يوسف احمد: السيميائيات الواصفة، مصدر سابق، ص 19.

(2) ايكو، امبرتو: نظرية العلامات ودور القاري، مجلة الأديب المعاصر، ع 246 ، تر: عبد الستار جواد، بغداد، 1994، ص 37.

المضمر والضمني" وهي فكرة سامية سيلتقطها بيرس ويذهب بها مذهب كل ذكاء سيميائي⁽¹⁾ وهي فكرة انفتاح العلامة . حين يقصد إلى الزيادة والإضافة في المعنى والدلالة (المعرفة المحصلة-أرسطو) عن المعنى والدلالة المضمرين في حدود قضية، ودليل مجسد السمات الدلالية لتتخذ مساراً تصاعدياً (متواليات الدلائل) بالقدر الذي تتسع فيه معرفتنا بالعالم والأشياء أي الموضوعات التي تحملها الصور المنطقية وعري تشابك دلالاتها "فكل دليل يشكل مركز جذب لسمات جديدة منصهرة في الإنتاج الفعلي والعملي لصيرورة المعرفة ومساراتها المركبة"⁽²⁾. يشير (أرسطو) إلى أن لفظ (رمز) أقل قوة وأقل دقة من (علامة)⁽³⁾ وهذا ما يزيد في أهمية النسقية الأرسطية والتي قيل فيها "أن امتداد النسقية الأرسطية يكاد يشمل تاريخ التفكير الفلسفي برمته أن اثتلافاً وأن اختلافاً"⁽⁴⁾.

لقد ظلت هذه الثنائية تحكم الجدل الفلسفي الغربي حول اللغة التي تخضع لمقتضيات " المثلث السيميائي" المتمثل في : الصوت وحالة النفس وصورة الأشياء" ثم تبلور المثلث السيميائي لدى (الرواقيين)⁽⁵⁾ الإرهاصات الأولى لنظرية العلامة تبلورت على يدهم بعد أن شكلوا أول نظرية مفصلة حول العلامة وبعدها تجاوزوا الأسس الأبستمولوجية الإغريقية⁽⁶⁾، كما ورد في المأثور الفلسفي الرواقي الشهير والمشكل للإرهاصات الأولى لبناء نظرية منطقية أساسها العلامة ولاسيما أنهم كانوا أصحاب تفكير لغوي أصيل⁽⁷⁾. إن الازدواج الحضاري والثقافي واللغوي للرواقيين هو من الأسباب التي ساعدتهم في اكتشاف الفرق بين الدال والمدلول⁽⁸⁾. وهم أول من قال بأن للعلامة (Signe) وجهين: دال ومدلول. فيعزو (امبرتو ايكو) معرفة الرواقين هذه إلى كونهم أصلاً من العمال الأجانب في أثينا. فأصلهم يعود إلى الكنعانيين (عرب) الفينيقيين القادمين من أرض كنعان^(*) منتقلين إلى أثينا. فوجدوا في الحضارة الإغريقية من لا يتكلمون اليونانية بوصفها لغة أصيلة، فاكتشفوا أن هنالك اختلافاً في أصوات اللغة وحروفها- أي شكلها الخارجي الذي

(1) Timothy J.Reiss: " Peirce, Frege, Laverite, le tiers inclus et le champ pratique " in langages, juin 1980, P.109.

(4) الحداوي: سيميائيات التأويل ، مصدر سابق ، ص 339-340.

(5) أرسطو، طاليس، في التأويل تر: أبو الوليد ابن رشد، تحقيق : جبر اجهامي في ألف ليلة وليلة ، بيروت ، دار العودة ، 1988 ، ص 84-85.

(6) يوسف احمد: السيميائيات الواصفة ، مصدر سابق، ص 18.

(5) Voir Sylvain Auraux, La philosophie du langage, ed . puf, Paris, 1996, P.79.

(2) kreteva, In trodution :I,clica semiotique,in Essais de semiotque, de mcuton, The Hague-paris,1971 ,p.10 .

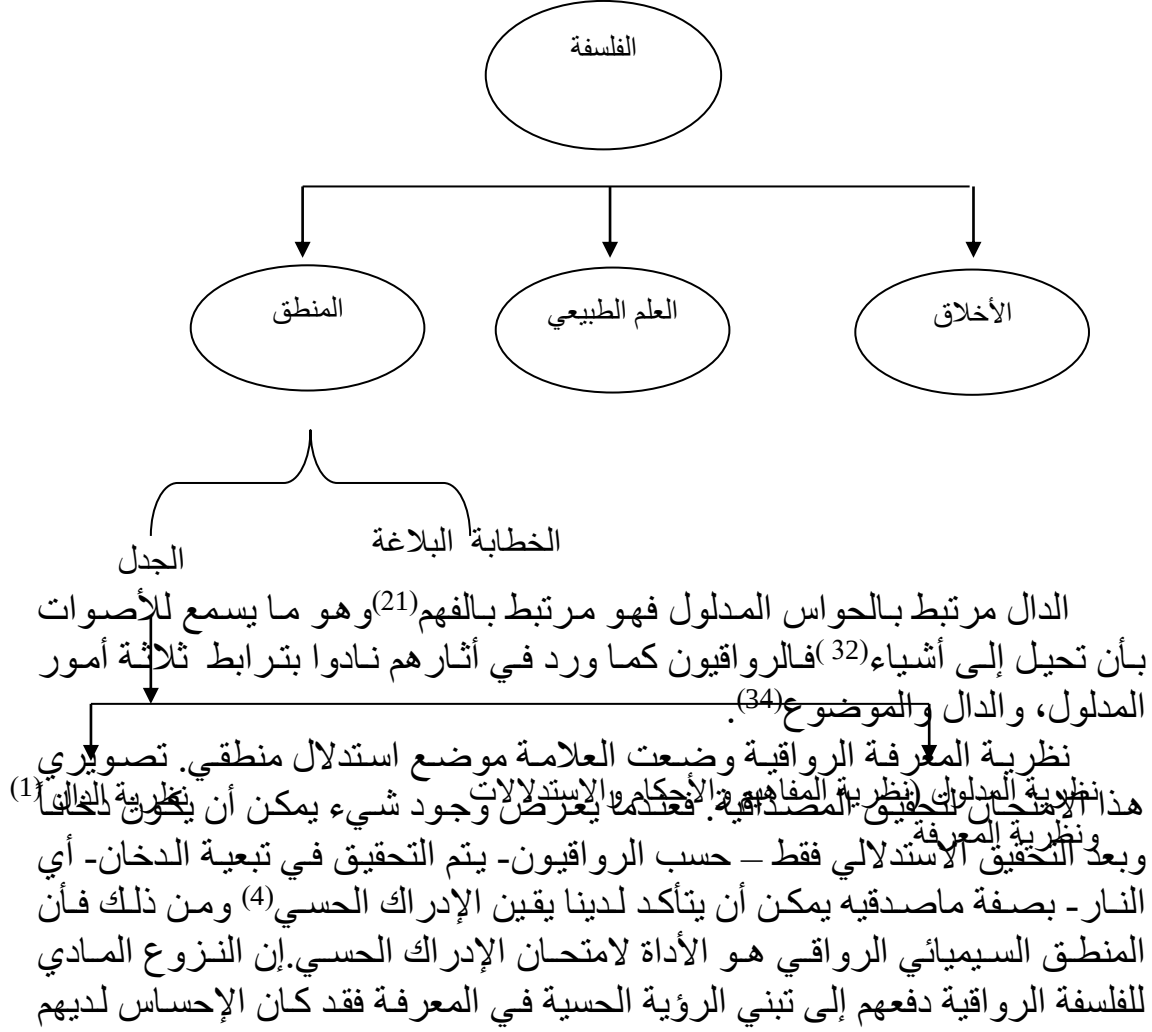
(3) أمين عثمان: الفلسفة الرواقية، ط2 ، مكتبة النهضة المصرية، 1958، ص 109.

(4) عز الدين المناصرة : جمرة النص الشعري، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب الأردن، 1995، ص 477.

(*) بلاد كنعان: (فلسطين- لبنان سوريا- الأردن)، إلى الشمال من أفريقيا (ليبيا- والمغرب العربي) ، الباحثة.

يدعى الدال- ينبغي أن لا يخدعنا – ف وراء هذه الاختلافات الشكلية الظاهرية بين اللغات البشرية توجد مرجعيات ومدلولات متماثلة تقريباً.

يبدو من الوهلة الأولى أن المنطق الرواقي ذي مواصفات سيميائية، فقد قسم الرواقيون الفلسفة إلى الأخلاق والعالم الطبيعي والمنطق، وقسموا المنطق إلى البلاغة والجدل. والجدل إلى نظريتي المدلول والدال. كما في المخطط الآتي:



(1) عز الدين المناصرة : جمرة النص الشعري ، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العربي، الأردن، 1995. ص 448.

(2) فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقيا) ، ضمن كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة – مدخل إلى السيميوطيقيا) سيزا قاسم ونصر أبو زيد، دار الياس العصرية ، دبت، ص 15.

(3) طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، مصدر سابق، ص 337.

(4) Todorov, Tabetan: Theorie des symbols (Editions duseuil) , 1977, du Seuil , P.16.

(1) أحمد الصمعي: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 83.

عملية عقلية لا شأن لها بالتخيل أو بعالم التصور فلا علم عندهم إلا بالفرد وبالشيء (1).

وبالانتقال إلى كتابات المفكر والقديس أوغسطين(*)، نجد تعريفات بالعلامة ضمن أبحاثه في التأويل. وقد أعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة قبله مثل الرواقيين وأرسطو. وتبدو أهمية أوغسطين وحدثته " في تأكيده على أطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجه لموضوع العلامة (2). فقاد التفكير إلى بلورة نظرية عامة للعلامة . وحدّاغسطين في كتاب (De Magistro) بين نظرية العلامات ونظرية اللغة. وتعرّف على جنس العلامات، التي تمثل العلامات اللغوية من بينها صنفًا، مثل اللافتات والحركات والعلامات الأشارية، وذلك قبل سوسير بستة عشر قرناً(3).

كان الشغل الشاغل للفلسفة الاغسطينية الوقوف على تحليل الوظائف الدلالية للخطاب الديني، والاستفادة من الإرث الرواقي (4). وتأثر (أوغسطين) بالجدل الأفلاطوني ونجد ذلك واضحاً في كتابه (الثالوث) فصورة العالم لديه تقوم على أساس من الجدل الأفلاطوني، فهناك العالم الخارجي والعالم الباطني، العالم السفلي والعالم العلوي (المحسوس والمعقول)، وفي حالة أحالتها على العلامة، الدال يمثل العالم المحسوس (السفلي)، والمدلول يمثل العالم المعقول (العلوي) (5). والكلمة عند (أوغسطين) ما هي إلا علامات على الأشياء الموجودة في العالم الخارجي، فكل كلمة من الممكن اعتبارها علامة ولكن من الصعب اعتبار كل علامة هي كلمة. لذا أمكن القول أن الكلمة أضيق من العلامة (6) وأنه لا توجد علامة لا تملك أي مدلول (7) كما أن الكلمة التي لا تعمل لا تكون علامة (8). ويعلل ذلك عندما يربط ربطاً منطقياً قائلاً : إن أي شيء يتحتم أن تكون له منزلة في الفضاء المجرد للمضمون (9) . وهو بذلك ربط دراسته العلامة والكلام بتأويل الكتابة التي قامت بتهيئة العلامات عن طريق رسم الحروف ونقل حقيقة الوحي: وهي المعرفة الصائبة، وإبراز ما في باطن النفس من اختلاج الحس وحركته، وعمل العقل ونشاطه طلباً للحكمة، فميز بين العلامات

(2) جول تريكو: المنطق الصوري، تر: محمود يعقوبي، د.ت ، ص 86.
(*) أوغسطين (354- 430) : يعرف باسم أورليوس أوغسطينوس ولد في طاجستيا، بعد أن أنهى دراساته الأولى في مسقط رأسه ذهب إلى مador ثم إلى قرطاج ليدرس الأدب والخطابة، اخذ من أمة حب المسيح، وحياته مليئة بالاضطرابات النفسية ونزوات الشباب. ينظر: حسن حنفي : نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط ، (أوغسطين ، انسيلم ، توما الكوني) ، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1981، ص 9).

- (3) فريال جبوري غزول: علم العلامات (السيميوطيقيا) ، مصدر سابق، ص 15.
- (4) أحمد الصمعي: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 84.
- (1) يوسف أحمد : الدلالات المفتوحة، مصدر سابق، ص 25.
- (2) فؤاد كامل: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص 91.
- (3) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية، مصدر سابق، ص 714.
- (4) امبرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 89.
- (5) حسن حنفي: نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، مصدر سابق، ص 219.
- (6) امبرتو ايكو: السيميائية وفلسفة اللغة، مصدر سابق، ص 89.

الطبيعية التي لا ترتبط بأي قصد مُبَيَّن ولا إرادة مسبقة، وليس لها أي رغبة في الدلالة (مثال: الدخان بوصفه علامة على النار، وكذا أثر الحيوان. والسير يدل على المسير كما قال أحد الأعراب في الاستدلال على وجود الله، وكذلك سَمَت (سيمياء) الإنسان وسحنته دالة على أنه أما من أهل الخير وإما من أهل الشر)⁽¹⁾. وفي المقابل نجده يشير في أثناء وقوفه إلى أصناف العلامتين اللسانية وغير اللسانية⁽²⁾. استطاع أوغسطين أن يقدم قائمة سيميائية متلاحمة ومركزة على ثنائية " الطبيعة/ الثقافة والتي ستكون مركز التفكير الأنثروبولوجية الثقافية في التفكير الحديث، من منطلق إن الإنسانية انتزعت من الطبيعة وانتمت إلى العالم الثقافي، والتي لا تغيب عن سيميائيات التواصل و سيميائيات الدلالة"⁽³⁾. كما أن التأملات الأوغسطينية قد نبهتنا إلى أهمية العلامة في تحليل الخطاب الديني، ومنه إمكانية تطبيق التحليل السيميائي على جميع الثقافات الإنسانية .

فكان استعمال العلامة في ثقافة القرون الوسطى بشكل واسع، بعدما كُفِت الفلسفة الاغريقية لنشر اللاهوتية خدمة للثقافة المسيحية، والتي أثرت في الثقافة العربية الإسلامية "فكانت دراساتها اللغوية والأدبية والبلاغية تقترب من التفكير السيميائي. أمثال : سيبويه ، وأبن جني ، وأبن فارس ، وأبن سيده، وغيرهم"⁽⁴⁾. ولعل تصنيف العرب للدلالة اللفظية بوصفها نسقاً سيميائياً عاماً يؤكد مسعاها في النظر إلى العلامة على أنها مدخل للتعلم في النظر فيما أختلف فيه أهل البحوث، ولقد خلفت مورثات الفكر الإسلامي وأدبيات النقد والتحليل فيه الأسس المنطقية الأولى للبحث السيميائي، إذ تَكون لمصطلح الدلالة. وتعززت مباحثهم بفعل وجود دلالات قابلة للتفسير والتأويل لآيات في السور القرآنية. ومفهوم العلامة يقابل مفهوم الدلالة في الفكر العربي الإسلامي، وتوازي العلامة في المفهوم السيميائي الحديث⁽⁵⁾. وإن معظم المذاهب والنظريات الفكرية العربية قد تعرضت (لموضوع الدلالة) حتى استطاعت أن تتوصل في مراحلها المتأخرة إلى وضع نظرية مستقلة وشاملة له، والتي يمكن عدها نظرية سبقت الأبحاث والنظريات المعاصرة، كما تناول العرب جملة من المفاهيم المتعلقة بالعلامة، كاللفظ والمعنى والمفهوم والصورة الذهنية والمرجع والعلة والمعلول- الدال والمدلول. والأصوات التي تصدر عنا ليست هدفا لذاتها ، وإنما هي وسيلة تتخذها التعبير عن الدلالات أو الخواطر التي تجول بأذهاننا " . فيعد الجاحظ اللفظ أول أصناف الدلالات على المعاني، إذ لم تكن الألفاظ

(7) يوسف أحمد : الدلالات المفتوحة، مصدر سابق ، ص 26.

(2) Saint Augustin, De Doctrina Christiana, in Alain Rey, Theories du signe et du sens lectures I , P. 65.

(2) يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة، مصدر سابق، ص 31.

(3) أحمد حساني: العلامة في التراث اللساني العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة وهران، مصر، 1999، ص 34-38.

(4) نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث (دراسة استكشافية)، ضمن كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) ، دار الياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 78.

التي يطلقها الإنسان أصواتاً محضّة، وأنما هي أصوات دالة⁽¹⁾. لقد ظهرت بوادر علم الدلالة عند العرب حين صاغ (عبد القاهر الجرجاني)^(*) نظرية الدلالة واضعاً فيها قوانين كلية للدلالة اللغوية على مستوى التركيب⁽²⁾ فهو يصور ، إن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه"⁽³⁾ مما ستضفي على السيميائيات (العلامات) طابعاً رمزياً. ويمكن أن نعد ما انتهى إليه حل معضلة من معضلات النقد العربي، وهي ثنائية الشكل والمعنى ووصل في تحليله إلى أبعد مدى، وثمة جوانب من البحث الدلالي من العلاقة بين الدال والمدلول التي كان القدماء يعبرون عنها بالمناسبة بين الشكل ومدلوله⁽⁴⁾. كما إن الدلالة هي ذات علاقة (تضاييف) بين الدال والمدلول، وأنواع الدلالة الثلاث تتعدد بحسب اختلاف هذه العلاقة، وتوافق العرب على تصنيف الدلالة إلى ثلاث (عقلية، طبيعية، ووضعية)، فالدلالة العقلية: والتي يتحكم العقل بوجودها بين الدال والمدلول بالشكل الذي تكون ملازمة ذاتية في وجودها الخارجي أي دلالة الأثر على المؤثر بجدها العقل (علة- معلول) كدلالة الدخان على وجود النار⁽⁵⁾. والدلالة الطبيعية: والتي تقوم على أساس علامة طبيعية بين الدال والمدلول، والتي يكون بحسب مقتضى الطبع. أي أن الطبع قد يرجع إلى المدرك ومن ثم فإن من طبع المدرك أن ينتقل تلقائياً من الدال إلى المدلول كدلالة الحمرة على الخجل، وقوة حركة النبض على قوة المزاج⁽⁶⁾ والتي تقتصر أمثلة العرب فيها على الظواهر والحالات البدنية والنفسية. أما الدلالة الوضعية: والتي تعرف بكونها اتفاقية ومتعارفاً عليها، أي جعل أي شيء يدل على شيء آخر. كالقبة والمئذنة المرتبطة بالمسجد والدلالة الدينية عند المسلمين ومكان العبادة⁽⁷⁾ وسواء أكانت هذه القاعدة الدلالية من وضع الفرد أم من وضع الجماعة فهي دلالة اتفاقية أي تجعل الشيء بازاء شيء آخر بحيث إذا فهم

(1) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 285.

(*) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: المتوفى (471هـ)، ظهر في القرن الخامس، مفكر قاوم تيار اللفظية، وقال أن الألفاظ قدم المعاني، له كتاب (دلائل الأعجاز)، (ينظر: أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، ص 393).

(2) نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث " دراسة استكشافية " مدخل إلى السيميوطيقا، مصدر سابق، ص 78.

(3) أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، 1972، ص 325.

(4) احمد حمد قدور: دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى، مجلة عالم الفكر، م16، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1986، ص 29-33.

(1) عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب " دراسة مقارنة مع السيميائيات الحديثة، مصدر سابق، ص 23.

(2) عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب، مصدر سابق، ص 23.

(3) عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب، مصدر سابق، ص 24.

الأول فهم الثاني كدلالة الألفاظ على المعاني كالخط والإشارات والنص⁽¹⁾. وهذا التقسيم للدلالة يقارب تقسيم بيرس للعلامة كما في المخطط الآتي:

فالدلالة العقلية (تقابل) ← العلامة الأشارية (Index)

والدلالة الطبيعية (تقابل) ← العلامة الأيقونية (ICON)

أما الدلالة الوضعية (تقابل) ← العلامة الرمزية (Symbol)⁽²⁾

فالدال جزء حساس من العلامة يرتبط بالمدلول، ويستعمل المصطلح عند غير اللسانيين في النصوص السيكلوجية⁽³⁾ أما الدلالة فهي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، فهي تقوم على علامة مزدوجة من جهة بين الدال والمدلول ومن جهة أخرى بين هذين معاً وبين المتلقي، مفهوم الدلالة عند العرب لا يفترض قصد للإيصال من جانب المرسل فمن هذه الناحية يتجاوز نظرية الدلالة حدود السيميائية⁽⁴⁾. إن علم الدلالة يدرس المعنى، وموضوعه يكون أي شيء وكل شيء يقوم بدور العلامة⁽⁵⁾ وكذلك هو الوسيلة التي يتم من خلالها ربط الشكل الكائن ومفهوم الحدث بعلامة قابلة لأن توصي بها⁽⁶⁾ وإيغالا في هذه المقاربة بين الدلالة والعلامة تتركب العلامة لدينا في ثلاثة تراكيب هي (الماثول الركيزة ويقابل الدال ، والموضوع ويقابل الأمر الخارجي ، والمفسرة أي الصورة الذهنية التي تصدر عن المتلقي)⁽⁷⁾.

أما (أبن سينا) فقد تناول العلامة من كونها فكراً " فالفكر من حيث هو علامة يسعى من الوجهة المنطقية الصورية، وإن " المدلولات التي تستند إلى الألفاظ يمكن اعتبارها من حيثيتين مختلفتين. فالموضوع حسب رأيه الدال والمدلول ، فاللفظ الإنساني لا يقوم إلا على علامة مزدوجة عند التلفظ مكونة من اللفظ نفسه ومدلوله حتى يعطي معنى معيناً)⁽⁸⁾.

وإن الدلالة بنظر (أبن سينا) تتناول اللفظ والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، فالدلالة لديه أنها فهم أم ممن أمر، بمعنى فهم

(4) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، ط1، 1986، ص 5_3.
(5) جلال زياد: مدخل إلى السيميائية في المسرح (مقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد) وزارة الثقافة في المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، 1992، ص 34. (وينظر: عادل فاخوري: أصول إشكالية السيميائية ، مجلة علم الفكر، م24، ع 34، 1996، ص 180).

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مصدر سابق، ص 91.
(2) عادل فاخوري: منطق العرب ، مصدر سابق، ص 39.
(3) أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، مصدر سابق، ص 11.
(4) غيرو، بيار: علم الدلالة ، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986، ص 15.

(5) عادل فاخوري : منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981، ص 39.

(6) إنعام الجندي: دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، منشورات مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، دبت، ص 138.

الأمر الأول (المدلول) يؤدي إلى فهم الأمر الثاني (المدلول)⁽¹⁾ ويوافق الفيلسوف العربي (الفارابي) في مفهوم الدلالة. فالعلامة عنده تقوم بدور الإدراك الحسي وتحويله إلى إدراك عقلي لأن المعرفة لديه تتلخص: "بأن العقل عندما يدرك الأشياء المادية يحولها إلى معقولات حتى يصبح لها وجود فيه، فحصول المعرفة الحسية مرهون بانتقال العقل من القوة إلى الفعل وبذلك يقوم العقل الفعّال بتحويل الإدراك الحسي إلى إدراك عقلي"⁽²⁾. وبما أن الإنسان يصبو إلى المعرفة لكشف المعارف الكلية للأشياء، فهو يستطيع من خلال العقل الفعال الوصول إلى حقيقة هذه الأشياء. بإدراكه للأشياء المحسوسة في الواقع أمامه وتحويلها إلى صور عقلية (ذهنية)، فالعالم الحسي (الواقعي) وما يحتويه هو عبارة عن علامات . والعلامات هنا تتحول بالمدلول من القوة إلى المدلول بالفعل.

أما (أبن باجه) فيتناول الفكر من حيث هو السبيل إلى العلامة، فالفكر عنده "هو تطرق الذهن لمعرفة مجهول من معلوم"⁽³⁾ أي أن الفكر من حيث هو صيرورة سيميائية غايته طلب المجهول مما هو معلوم والسبيل إلى ذلك العلامة⁽⁴⁾. والفيلسوف (أبو حامد الغزالي) فقد عبر في أثناء تصديده لبيان رتبة الألفاظ من مراتب الوجود بأن "للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان"، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة... والوجود في الأعيان والأذهان لا يختلف بالبلاد والأمم، بخلاف الألفاظ والكتابة فأنهما دالتان بالوضع والاصطلاح"⁽⁵⁾.

ومن هذا كله تظهر المنزلة التي حظيت بها التأمّلات السيميائية في العصر الوسيط لدى العرب "وإن الفلسفة بصورة عامة في العصور الوسطى كادت تقترب من تفكير اللغة الذهنية على أنها نسق سيميائي قائم على العلامة مع الإقرار بأن العلامة من أبداع البشر.

أما في عصر النهضة الأوروبية فشهد تطوراً كبيراً في شتى مجالات الحياة وكان لمجال الفلسفة وعلم الجمال دور مهم من هذا التطور. فالكثير من الفلاسفة والمفكرين كان لهم الأثر الواضح في إثراء التطور الفلسفي العلاماتي، ومنهم (ديكارت)^(*) الذي أولى اهتماماً بالغاً بالمسائل العقلية⁽¹⁾ فيرى "إن الفكرة هي صورة

(1) عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب، مصدر سابق، ص 10.

(2) فؤاد كامل، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963، ص 289.

(3) ابن باجه: التعاليق المنطقية، تح وتقا: محمد إبراهيم الوزارد، دار الكتاب العربي، تونس، ليبيا، 1997، ص 39.

(4) يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة، مصدر سابق، ص 32.

(5) أبو حامد الغزالي: معيار العلم في فن المنطق، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص 46-47.

(*) ديكارت، Rene Descartes (1596-1650): فيلسوف فرنسي، وعالم رياضي وفيزيائي وعالم فسيولوجيا ترتبط فلسفته بالرياضيات وعلم نشأة الكون والفيزياء وهو أحد مؤسسي الهندسة التحليلية وفي الميكانيك نوه بنسبة الحركة والسكون وصاغ القانون العام للفعل والفعل المضاد (ينظر: عبد الله عمر العمر: فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة، الكويت، 1978، ص 22).

لأفكارنا التي عن طريقها نكون مباشرة على وعي بهذه الأفكار نفسها. فهناك أذن فكرة واحدة، وتالياً فكرة **العلامة**⁽²⁾، كما أن الدهر لا يعرف الأمور المحسوسة مباشرة وإنما عن طريق الأفكار التي تمثلها. وهي أساس **(نظرية الأفكار التمثيلية)**^(**).

يستند **(ديكارت)** على الجانب الإيحائي من العلامة، إذ إن العلامة تخلق الفكرة ذاتها وبذلك تعد جميع الملكات الذهنية سابقة على استخدام العلامات، أما دور العلامة فأتاح إمكانية التوسع في هذه الملكات التي يتضمنها الإحساس. أكد على فعل الله **(سبحانه وتعالى)** في خلق العالم وسيرة منذ الأزل وفق القوانين الإلهية. ومن أهمها قانون **(التصور الذاتي)** ويقول فيه: "أن كل شيء يبقى على ما هو عليه ما لم يعرض له ما يغيره"⁽³⁾ ومن هذا المنطلق عدّ **(اليقين)** معياراً طبقه **(ديكارت)** لإدراك العلامة على جميع ما تلقاه من معتقدات صريحة متميزة، وله في ذلك قاعدة في منهجه تنص على أنه لن يقبل من المعتقدات إلا ما يبدو له أنها صادقة على نحو واضح متميز⁽⁴⁾، العلامات المتأتية من مداخل الحس: اللون والصوت والرائحة وما إلى ذلك من الإحساس بالبرودة والحرارة وسائر الأحاسيس الأخرى⁽⁵⁾ من دعائم المنطق الديكارتي محمل بنزعة المثالية الذاتية وممارسة روح الشك القديمة وكثيراً من متصورات الفلسفة الأوغسطينية. أضفت القضايا المنطقية بعداً سيميائياً استقيد منها في اللسانيات الحديثة مما أضفى وظيفة تواصلية، ركزت على العلامات غير اللسانية إضافة للعلامات اللسانية⁽⁶⁾. وقد تم النظر إلى الفكرة على أنها ذات حمولة سيميائية.

أما **(لايبنتز)**^(*) فسيقدم بتعديل المثل السائر " لا يكون في العقل شيء في الحس" بإضافة عبارة إلا العقل نفسه أو من يتعلّق⁽¹⁾ فلم يعد الفكر نفسه موضوعاً للتحدي

(1) راوية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 2005 ، ص 97.

(2) أميل برهية: تاريخ الفلسفة (القرن الثامن عشر)، ط1، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة ، بيروت، 1987، ص 94.

(**) نظرية الأفكار التمثيلية ترى أننا لا ندرك الموضوعات المادية أدراكاً مباشراً أبداً، بل ندرك على الدوام شيئاً ما، أما يكون عقلياً أو يكون على الأقل معتمداً على العقل " معطيات الحس " (للمزيد ينظر: فؤاد كامل، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص 428).

(1) عبد الله عمر العمر: فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق، ص 22.

(2) فؤاد كامل، وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مصدر سابق، ص 140.

(3) يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة، مصدر سابق، ص 47-48.

(6) Descartes, Discours de la methode, presente par Omar Mehibel, ed ENAG, ALgerie, 1991. P.21.

(*) جوتفرد لايبنتز (Gottfried Leibbniz) (1656—1716) فيلسوف ألماني العقلي المثالي فلسفته الجمالية تعبر عن الحرية التي تميز بها فن الباروك في أشكالها التي بعدت عن الكلاسيكية للمزيد:

Gomorich.E.H;The story of ort, phaidon Press, London. 1953.

بل بدأ يأخذ مساراً سيميائياً دقيقاً يحتكم إلى ثلاثة مبادئ للتحليل حددها في مبدأ الاتصال وهكذا صار الفكر بوصفه علامات يتمتع بما يستمتع به العلامات اللسانية من خصائص منها مبدأ الاعتبارية (فهو يتعامل مع اللغة على منظومة رمزية ذات خصيصة رقمية، والتي تعتبر من الخدمات الجديدة للعلامات وبمثابة الإرهاصات الحقيقية لميلاد السيميائيات والتي استثمرت من قبل (ش.س. بيرس) في العصر الحديث لتصبح نظرية سيميائية ذات نسق معرفي متكامل، تعد فيه العلامة أنموذجاً لكل نشاط دلالي⁽²⁾، واللغات هي (أحسن مرآة للفكر البشري، وإن تحليلاً دقيقاً لدلالة الأشياء لهو أحسن الأشياء قدرة على كشف عمليات الإدراك⁽³⁾). وهو بذلك أخذ موقفاً وسطاً بين فلسفة (أرسطو) وفلسفة (ديكارت)، حين آمن بفكرة الجوهر الفردي الممثل (الموناد)^(*) فهو صاحب نظرية " الأساس العقلي للاستقراء"⁽⁴⁾ أما الرياضيات فهي عبارة عن صبغة ترميز لغوية مستقلة بشكل حقيقي، بالرغم من إنها لا تملك المجال الدلالي أو الطاقة التعبيرية للغة الطبيعية⁽⁵⁾. لاحظ (لايبنتز) في أثناء تصنيفه للعلوم إلى ثلاثة أنواع " بأننا في حاجة إلى علامات لأفكارنا حتى نستطيع تبادلها مع الغير أو نسجلها لاستخدامنا الخاص"⁽⁶⁾ مشيراً إلى أهمية اللغة. فهو القائل بأن " اللغة هي من أقدم تحف الشعوب قبل ظهور الكتابة والفن"⁽⁷⁾ تلك العبارة التي تحمل في طياتها اعتبارية العلامة اللسانية في الفلسفة لدى (لايبنتز). أكد لايبنتز على وظيفة العلامات ودورها في تكوين أسس الفكر العلمي، مما دفعه إلى بناء لغة كونية بعدما دعا إلى كتابة الحساب برموز عالمية قصد التخلص من معوقات اللغة الطبيعية⁽⁸⁾ وكانت هذه الدعوة أرهاصاً لميلاد المنطق الرمزي. ولما كانت الموسيقى تمثل نوعاً من الحساب أو العلاقة المحسوسة بين الأعداد المرتبة التي تبعث اللذة في النفس ولما تعكس مظهراً من مظاهر الإيقاع الكوني، لذلك يربط لايبنتز بين الجمال الموسيقي والجمال في الكوني الطبيعي⁽⁹⁾ أو المنظومة علامية موسيقية مع منظومة علامية طبيعية. كما أنها تمثل " الانسجام

(5) يوسف أحمد: السيميائيات الوصفة. مصدر سابق، ص 44.

(1) يوسف أحمد: المصدر السابق نفسه، ص 46.

(3) C.Clement, Encyclopedio Universalis, V.10, 1985, P.1085-1091.

(*) الموناد: يشترك لدى لايبنتز من معنى القوة وهو جوهر بسيط لا يقبل القسمة إلى أجزاء أخرى، وإنما يدخل في تركيب مع المونادات الأخرى وهذا شبيه إلى حد ما بتقسيم العلامات اللسانية إلى وحدات صغرى تتمثل في الفونيمات. (ينظر: يوسف أحمد : السيميائيات الوصفة، مصدر سابق، ص 45).

(3) يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة، مصدر سابق، ص 62.

(4) ر.ه. روينز: موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر: أحمد عوض، دت، ص 194.

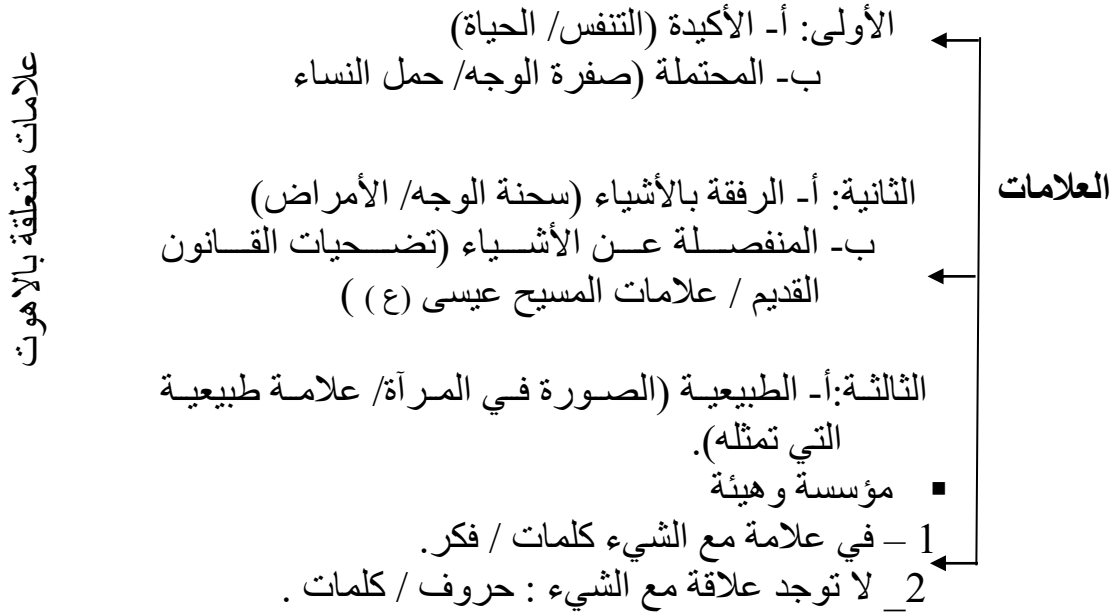
(5) ج. ف. لايبنتز: أبحاث جديدة في الفهم الإنساني، تر وتق: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة، القاهرة، مصر، 1983، ص 353.

(7) Leibniz, G.W; The Monadoogy, Carr H. Wlos Angelos 1930, para 76, p. 122.

(2) يوسف أحمد: السيميائيات الوصفة، مصدر سابق، ص 62.

(3) راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص 104.

الذي تستجيب له نفس الإنسان لاشعوريا لأنها تمثل في الكون عناصر النظام ، والتنوع ، والترتيب والانسجام⁽¹⁾.
أما النظرية المنطقية (لجماعة بور رويال)^(*) فتناولت علاقة الأفكار والأشياء وكذلك الأفكار والعلامات. مستغلة العلامة استغلالاً لا هوتياً⁽²⁾. ويظهر ذلك في تقسيمهم للعلامات إلى وحدات. مخصصين مجموعتين الأولى والثانية لأسباب لا هوتية تتعلق بالتفكير حول النتيجة السيميائية⁽³⁾ يمكننا إيضاحه في المخطط الآتي:



- المخطط للباحثة -

وفي المقابل نلقي أنساقاً سيميائية دالة لا يركز وجودها على الأنموذج اللساني مثل لغة الإيماء والمسرح ومختلف أنماط الخطابات البصرية وكذلك الرسم والعمارة والموسيقى وما شاكلتها من الفنون التي حظيت باهتمام الفلسفة بدءاً من (كانط) و (هيجل)^(*) فاستعملت كلمة العلامة للدلالة على أنها إجراء بصري لتوصيل الفكر؛ وفي هذا الاتجاه نتحدث عن لغة العلامات وعلامات الكتابة⁽¹⁾.

(4) Leibniz: La Theodicee,, Paul Janel treisi ems, E, Paris, Hacheffe, 1373, p.38.

(*) جماعة بور رويال: ظهرت هذه الجماعة في فترة تاريخية بدأت تعرف نهضة فكرية وثقافية واسعة، وعرف منطقهم بالمؤلف الموسوم " المنطق أو فن التفكير " كتبه أنطوان أرنولد وبيير نيكول اللذان جاهرا أرسطو العداء وبروح ديكارتية. نشر الكتاب وظهرت له عدة طبعات وأصبح نصاً تعليمياً يُدرّب طلبه العلم على فن التفكير من أجل التوليف الحسن للكلمات والصيغ ويلاحظ تأثير ديكارت في منطقهم (للمزيد ينظر: يوسف أحمد: الدلالات المفتوحة ، الدار العربي للعلوم ، منشورات الاختلاف المركز الثقافي العربي ، ط2005، 1 ص46).

(5) يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة، مصدر سابق، ص 5.

(3) Sylvain Auroux, La philosophie du langage, P.86.

(*) هيجل (Hegel friedrich) (1831-1770) من أعظم من تناولوا مشكلة الجمال والفن في العصر الحديث . عنده الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية تامة وفي أصالة وإبداع. أما فلسفة الروح فتشير الى الفكر في ذاتها لذاتها (ينظر: أيكن هنري : عصر =

أكد (هيغل) على الرمز والرمز الفني بشكل خاص. فعرف الرمز " بأنه أبداع فني يرمي في أن معا إلى عرض ذاته، في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام وليس مدلول الموضوع الممثل وحده، وإن كان يرتبط به، بحيث أن تلك الوجوه والأشكال تنتصب كأحجيات مطلوب حلها عن طريق البحث عن المضمون الحقيقي للموضوع عن مدلوله الدقيق والخصوصي"⁽²⁾. ويقسم هيغل المراحل الرمزية إلى ثلاثة أقسام (الرمزية اللاواعية، رمزية الجليل، الرمزية الواعية)⁽³⁾ وكما إن للفن ثلاثة مراحل في ظهوره له عصور ازدهار ثلاثة أي أيضا معتبرا إن (الفن الرمزي) هو الفن القديم (الفن الشرقي)⁽⁴⁾ ويؤكد في إشارته للفن الرمزية خاصة في بابل ومصر والهند إلى أهمية فنون الشرق⁽⁵⁾ لأن الفن الحقيقي عنده هو الذي يتسامى فوق مستوى الواقع. ويتوقف نجاح عمل الفنان على مقدار الكشف عن الروح والتعبير عن الحقيقة الجمالية في الصورة الحسية التي يشكلها⁽⁶⁾. وهو بذلك يعد فن الموسيقى أقرب الفنون تعبيراً عن الذات، لأن المقطوعة الموسيقية تحمل العديد من الدلالات⁽⁷⁾ وهو يشير إلى أهمية الفكرة على الشكل الفني (المحسوس) أي بمعنى أن المادة الحسية للعمل الفني غالباً ما تخطئ في التعبير عن مدلولات وخلجات النفس البشرية. فالعمل الفني يجب أن يصل إلى المدلول الحقيقي للدال عن طريق الإبداع في علامات حاملة للتعبيرات العميقة والضوئية في وجدان البشر.

كذلك (كوندياك) فقد كان اهتمامه بالأفكار ذات الطبيعة الرقمية⁽⁸⁾ فهو أيضا أتبع منطقاً رمزياً يرى إن اللغة الأشارية هي اللغة الأصلية كالحركات وملامح الوجه ونبرات الصوت⁽⁹⁾ وإن الأنساق السيميائية غير اللسانية كانت العمليات الأولى التي اصطنعها الإنسان في تبليغ أفكاره التواصلية. وأنه أعد الموسيقى لغة أو تعبر عن لغة⁽¹⁰⁾ متعاملاً مع اللغة بكونها ترجمانا للفكر. فالنسق السيميائي ما هو إلا تجل ملموس لما يعتمل في النفس، فملكة النفس لها من القدرة ما يجعلها تضيئ الطابع

الأيدولوجية تر: فؤاد زكريا، مر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1963، ص 94).

(1) J.Marouzeau, Lexique de laterminologie linguistique , ed. Paul Geuthner , Paris,, 1969, P.207.

(2) هيغل: الفن الرمزي ، ط1، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 32.

(3) راويه عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن ، مصدر سابق، ص 142.

(4) المصدر السابق نفسه، ص 152.

(5) المصدر السابق نفسه ، ص 148.

(6) المصدر السابق نفسه ، ص 149-151.

(1) جان فال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: مارون الخوري، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3، 1982، ص 17.

(9) Voir J. Kristeva , Le Langaagecet initiation a la linguistique , ed . Seuil, Paris, 1981 , P.303.

(3) راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مصدر سابق، ص 177.

السيمائي على الأشياء عندما تستدعيها بواسطة **العلامات** (1). فتنتهي الكوندياكية إلى الإقرار بالسيمانيات المحايثة وبلغة الحساب لأن السيميانيات ألتى تشيد على لغة الحساب ينبغي لها أن تكون ذات طبيعة محايثة ومجالها الفنون كلها.

لقد غلب مفهوم " **الفن تعبير رمزي** " و " **الفن لغة رمزية** " على الدراسات الفنية في القرن العشرين. مما أدى إلى ظهور ثقافة جديدة قائمة على الرمز (2). ترى إن الإنسان " **حيوان رامز** " أي يستطيع فهم الرموز وحلها (3)، وهكذا تكون اللغة شكلاً رمزياً قلياً لتنظيم التجربة وبنية قبلية للتعريف أي أنها شكل للتعريف وليست أداة أو وسيلة للتعبير عن الأفكار ذات الوجود المستقل عن نظام الإشارات أو الرموز التي تدركها في إطاره، وبهذه الصورة تصبح كلمة اللغة تبتعد عن المعنى الملصق بها عادة فهي تعبر عن الوظيفة التعريفية لجميع الظواهر اللسانية وكل اللغات المنطوقة والمكتوبة (4). تؤكد (سوزان لانجر) (*) على مفهوم الرمز فتعده تماثلاً منطقاً وتعرفه " كل مدرك أو متخيل يعرض العلاقات بين الأجزاء .. أي من الضروري أن تكون كل الأشكال الخاصة بالأفكار التعبيرية والكلام والإيماءات تحولات رمزية " (5)، وهي بذلك ترى الفن بجميع أشكاله على أنه رموز والعمل الفني " صورة رمزية معبرة عن الوجدان البشري وقابلية للإدراك الحسي " (6). فرقت (لانجر) بين الرمز والعلامة، فقد أعدت العلامة شيئاً نعمل بمقتضاه أو وسيلة لخدمة العقل " أما الرمز فهو أداة ذهنية أو مظهر من مظاهر فاعلية العقل البشري " (7) كما ميزت بين الرموز الاستدلالية والرموز التمثيلية. فالأولى تكون عادة في اللغة أما الثانية فتكون في الفن وهي بذلك تشير إلى أهمية الفن في التعبير عن الوجدان والحياة الباطنية عندما تعجز اللغة عن ذاك " فالفن يفيد في التعبير. كما لا يمكن التعبير عنه بواسطة اللغة (8). وهي بذلك تركز على الشكل الذي يتكون من مجموعة عناصر تعمل كعلامات رمزية لإيضاحه حسب المفهوم الحديث للسيمانيات.

(1) Ernest Cassirer, Logique des sciences de la culture, Cinq etudes trad. Jean Carroet Joel Gaubert, Paris, ed. Cerf, 1991, P.186.

(5) جورج كوبلر : نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء)، تر: عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة، نيويورك، 1965، ص9.

(6) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية، مصدر سابق ، ص8.

(1) عدنان المبارك: وظائفية الرمز في فضاءات الثقافة، جريدة الزمان ، ع1563، 2003، ص82.

(*) سوزان لانجر: فيلسوفه أمريكية معاصرة ولدت بمدينة نيويورك عام (1895م) من أبوين ألمانيين الأصل تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم اللغة وفلسفة الفن (ينظر: راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، ط1، دار الشؤون الثقافية العام، بغداد، 1986، ص5).

(2) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، مصدر سابق ، ص10 .

(3) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق ، ص13 .

(4) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة، 1966، ص315.

(5) راضي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مصدر سابق ، ص10_11 .

ج. البعد المنهجي للعلامة

نواصل دراستنا للعلامة من خلال قيمتها المنهجية، والتي أضفت عليها تياراً فكرياً ينطق باسم (النظرية الجدية) محولاً إياها من سمة مقارنة إلى صورة منهجية لتستقل علماً من العلوم مما منح (السيمياء) (*) صفة الاختصاص بموضوع محدد (العلامة) ومنهج متخصص.

لقد بدأ (علم العلامات) عندما كان (فاردنان دي سوسير) (**) يلقي محاضراته في العلوم اللغوية على منابر جامعة جنيف⁽¹⁾ لذلك تعتبر السيميائية انبثقت من حنايا المعرفة المتصلة باللغة لتتراء شكلاً من أشكال المعالجة للظواهر أكثر مما هي مضمون معرفي محدد. هذا من جهة ومن جهة أخرى يرى البعض الفضل لظهور ذلك المنهج للعالم الأمريكي (بيرس) (***) والذي شكل أغنى وأعمق طرح لعلم العلامات⁽²⁾ يعتبر كلاً من (سوسير و بيرس) من المؤسسين الأوائل لنظرية موحدة وشاملة للعلامات ستحاول الباحثة أن نتناول نظريتهما وتقديم عرض منهجي للنظريات السيميائية الرئيسية والشائعة.

نظرية سوسير: استمدت النظرية السيميولوجية (*) لسوسير مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات. كما أنها سعت لخدمة العلم، فهي تستدعي خدمة لبعض العلوم وتصاحبها في طريقها وتقترح عليها أنموذجاً إجرائياً⁽³⁾. فالسيميولوجيا كمنهج

(*) السيمياء: هو علم العلامات الذي استطاع أن يستوعب مكونات و دلالات العديد من الأعمال منها الأدبية والفنية، لأنه استطاع أن يجمع بين الشكل و البنية دون إهمال أحدهما على حساب الآخر. (ينظر: زيادة جلال: مدخل الى السيمياء في المسرح (دراسة مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد)، ط2، منشورات وزارت الثقافة، عمان، الأردن، 1992، ص 22).

(**) سوسير (Saussure) (1857_1913م) وهو عالم لغوي سويسري درس في علم اللغة العام وهو الأصل في التيار السيميولوجي. (ينظر: جيرار دولو دال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ط1، تر: عبد الرحمن أبو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2004، ص41).

(***) شارل سندر بيرس (pierce) (1839-1914) وهو الفيلسوف الأمريكي واحد مؤسسي السيميوطيقا التي هي علم العلامات الذي يشمل العلوم الإنسانية جميعها (ينظر: مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مصدر سابق، ص17).

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة، بيروت دت، ص10.

(2) عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1990، ص10.

(*) السيميولوجيا (Semiologie) وهو العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ومشتق من الكلمة اليونانية (Semeio) التي تعنى علامة يلتزم الأوروبيون بمفردة السيميولوجيا التزاماً بتسمية السويسري (سوسير). (ينظر: آديث كيروزيل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للطبع والنشر، 1985، ص 278).

(1) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ط1، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 24-25.

يبحث في وعن مولدات النصوص وتولداتها الداخلية والبنوية. وأسباب التعدد ولا نهائية الخطابات والبرامج وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة والأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء وحدة نصوص مبعثرة ، ووراء كلية الأشكال والجمل المختلفة⁽¹⁾. وهي بذلك تدرس أشكال المضمون لتمر عبر مسألة الدوال لغرض تحقيق المعرفة الدقيقة للمعنى وهي بذلك تؤكد على أهمية المضمون. لقد خرج (سوسير) من إطار معرفة العلامات اللغوية وفق النظرية العامة للغة عندما اعتبر أن الدلالة اللغوية تتكون لدى الإنسان منذ نشؤ الوعي لديه وقبل تعلمه أي نوع آخر من المدلولات. كما أن الدلالة تهتم بالعلامات في كل جوانب الحياة فمفهومها يشمل كل الظواهر. ودلالة العلامة تنتج من الترابط بين الدال والمدلول (الصورة والمفهوم) وهي بذلك نظام من الأنظمة الاتصالية⁽²⁾ ، والمشكلة اللسانية هي مشكلة سيميولوجية بالدرجة الأساس " فاللسانيات هي جزء فقط من هذا العلم العام. وأخذا بأن الطقوس والعادات وما إلى ذلك علامات فأنها ستتبدى في مظاهر مختلفة، مما تحتاج إلى تنظيمها سيميولوجيا وتفسيرها عن طريق قوانين ذلك العلم⁽³⁾ لذلك يعد (سوسير) السيميولوجيا علماً عاماً للعلامة لا غنى عنه لتأويل اللغة وأنظمة العلامات الأخرى كلها في علاقتها المتبادلة مع اللغة⁽⁴⁾ فيقول " اللغة نظام من الإشارات ، التي تعبر عن الأفكار فقد حدد (سوسير) علاقة اللغة بهذا العلم بأنها جزء منه والقواعد التي يكتشفها يمكن تطبيقها على اللغة⁽⁵⁾، العلامة عند (سوسير) وحدة (ثنائية المبني) وهذه الثنائيات هي: الثنائية الأولى (اللغة، الكلام) فأن سوسير يرى أن الدراسة العلمية يجب أن تهتم اللغة وتستبعد الكلام، فاللغة عنده هو ذلك النظام الاجتماعي لا علاقة لها بالأداء الفردي وهو الكلام ولا يعني بوجود شفرة شخصية، تزيل الانقطاع الزمني لأحداث الكلام المفردة و(سوسير) لا يأخذ بعين الاعتبار طبيعة (دورة الكلام) الاجتماعية والمكيفة تبادلياً التي تدل حتماً على اشتراك فردين في الأقل⁽⁶⁾ ، أما بالنسبة إلى الثنائية الثانية فهي (العلامة، المرجع) : فاللغة مجموعة علامات ذات طبيعة اتفاقية عرفية تكون علاقتها بالمرجع علامة غير سببية (اعتباطية)⁽⁷⁾ واللغة هي المدلول وليس المرجع الذي ترمز إليه وتكون علاقتها

(2) محمد إقبال عدوي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير في عالم الفكر، م24، ع3، آذار، 1996، ص195.

(3) فردينال دي سوسير : علم اللغة العام، تر: يوثيل يوسف عزيز، م، مالك يوسف المطلبي، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص34.

(1) ارومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ط1، تر: علي حاكم صالح، حسين ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2002، ص49.

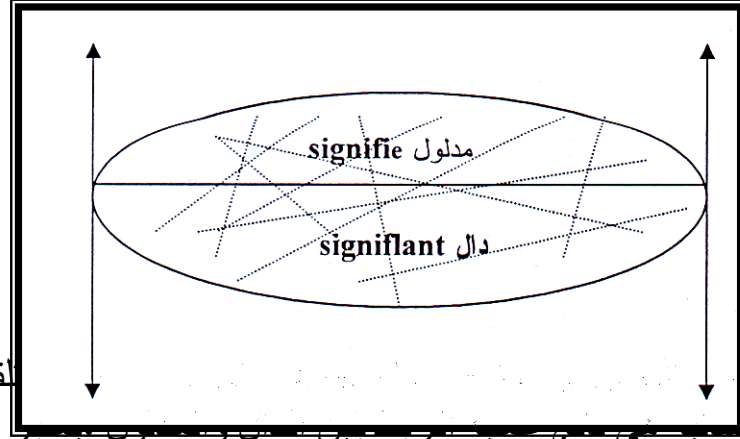
(2) ارومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، مصدر سابق، ص48.

(3) فردينال دي سوسير: علم اللغة العام، مصدر سابق، ص34.

(4) ارومان ياكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، مصدر سابق، ص32.

(5) بريجيت بارثشت: مناهج علم اللغة (من هرمان باول حتى ناعوم شوفسكي)، ط1، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص32.

بالواقع المادي **(المرجع)** علاقة غير معللة⁽¹⁾. والثنائية الثالثة لسوسير هي **(الدال، المدلول)** فهما وجهان لعملة واحدة فلا يمكن فصل أحدهما عن الآخر كما في المخطط الآتي⁽²⁾:



فمن الطبع أن العلامة لا يمكن فصلها عن الواقع المادي. بل هي في حيزها الذي يربط بين المدلول (سوسير) أن (الدال) هو الرمز و(المدلول) هو الفكرة أو المفهوم⁽³⁾. فإن العلامة بين الدال (الصورة المادية) والمدلول (المفهوم الذهني) ستؤدي وظيفة تأمين الاتصال وما توصله العلامة هو (الدلالة) أما عملية التوصيل من طرف إلى آخر هي (التدليل)⁽⁴⁾. وهكذا فمن وجهة نظر (سوسير) نلاحظ إن هنالك علاقة ترابطية بين الدال والمدلول إلا أنها غير مسببة (اعتباطية) والتي هي صفة جوهرية للعلاقة اللغوية حسب تعريفه. فلا توجد أي علاقة مباشرة للغة الأشياء الخارجية أي الواقعية المتمثلة خارج اللغة. ومن ذلك فهو يعتبر اللغة ما هي إلا نسقاً من العلامات غير السببية، إذ إن كل شيء فيه علامة وتخالف، وهو يعني إن ثلة الدوال لا تؤدي وظيفتها بوصفها أصواتاً بشكل مباشر على المعنى أو شيء ما. بل توصف بان جوهرها مختلف عن غيرها من الدوال.

نلاحظ ومن خلال ذلك أن (سوسير) لم يؤكد على المرجع في دراسته للعلامة لأنها تكتسب معناها من خلال اختلافها مع العلامات الأخرى لا من خلال علاقتها بالعالم الخارجي (المرجع). فهو يجد إن الدراسة التعاقبية غير مجدية لأنها خاضعة إلى التطور اللغوي عبر مراحل التاريخ⁽⁵⁾. أي أنها عرضة للتغير عبر الزمن. " وبما إن العلامة عنده تكتسب معناها من خلال علاقتها مع العلامات الأخرى، فإن

(6) ميمون عبد الحمزة حسن الخالدي: الإلقاء في العرض المسرحي (دراسة في سيميائية الإلقاء)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1999، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ص71.

(1) ميمون عبد الحمزة حسن الخالدي: مصدر السابق، ص 72.

(2) كلود جرمان، ريمون لوبلان: علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، دار الفاضل للنشر والتوزيع، دمشق، 1994، ص 15.

(3) جاسم حميد جودة: العلامة والمعنى، مجلة الرافد، ع74، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ص64.

(1) بريجيت بارتش: مناهج علم اللغة، مصدر سابق، ص 98.

هذه العلاقات تكون على نوعين وهي الثنائية (الحضور، الغياب). أما علامات الحضور فتكون علاقات تتابعيه مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها أو تلحقها في الخطاب الملفوظ وتكون علاقات تتابعيه مع الوحدات المجاورة لها التي تسبقها أو تلحقها في الخطاب الملفوظ. وتكون العلاقات التبادلية مع وحدات أخرى مشابهة لها دلاليًا.

يرى سوسير إن اللغة وظيفة على اعتبار أنها نظام من العلامات أو نظام اصطلاحي ، ربط المعنى بمجموعة من العلاقات (عناصر النص الأخرى) ولهذه العلاقات علاقات متبادلة، تستحوذ النظرية السويسرية على المفاهيم اللسانية وتمنحها القدرة على الاشتغال خارج تربتها الأصلية التي هي اللسانيات وتشكل هذه العملية الشرط الضروري للحديث عن سيميولوجيا جديدة بصفة علمية.

فمفهوم سوسير حول " اللسان " و " الكلام " و " المدلول " ومحوري السياق والاستبدال " يمكن أن تكون الأداة والسبيل نحو معرفة الحقول غير اللسانية معرفة أفضل⁽¹⁾. أي بما يخدم تحليل العلامات الأعمال الفنية والبحث عن دلالاتها.

نظرية بيرس : هي نظرية نابعة من فلسفة التي تقترح تصنيفاً معقداً للعلاقات بموجب العلاقة المختلفة التي تظهرها كل علامة بين الدال والمدلول⁽²⁾ وبهذا تكون السيميوطيقا عنده مرادفة للمنطق إذ يقول " ليس المنطق بأوسع معانية - سوى مجرد أسم آخر (السيميوطيقا) (*) أو نظرية العلامات " ⁽³⁾ وهو بذلك يكون صاحب التيار المنطقي الفلسفي للعلامة ومؤسساً لعلم منهجي يتسنى له ضبط المفهوم العام للعلامة بأغنى قائمة تصنيف⁽⁴⁾. ومن ذلك تتسم خطوات بيرس في التحليل بميزات هي:

- أنها تحليل فلسفي منطقي حيث يحلل العلامات من حيث استخدام المصطلح الفلسفي وتصنيف العلامات وفقا لذلك .
- أما الميزة الثانية فهي إيغال (بيرس) في التقسيم والتفصيل لتصانيف العلامات وتفرعاتها⁽⁵⁾.
- كما يستند علم السيميوطيقا عنه إلى فلسفة شاملة للكون صالحة لتأسيس نظرية المعرفة العامة ومنهج لنظرية العلامة من خلال المقارنة بين معطيات

(2) موقع انترنيت : سعيد بنكراد، صفحة المؤلفات (السيميائيات)، مفاهيمها وتطبيقاتها، Page 9 of 10.

(1) نفاذي السيد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر ع، 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2002 ، ص51.

(*) السيميوطيقا: وهو مصطلح جاء به الفيلسوف الأمريكي (بيرس) مرادف للسيميولوجيا (السيمياء) يفضله الأمريكيون عن غيره والذي يعني علم أو دراسة منتظمة (للمزيد ينظر : ميجان الرويلي ، وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص106).

(2) أدب كيروزيل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، مصدر سابق، ص287.

(3) عادل فاخوري: تيارات في السيمياء، مصدر سابق ، ص 49.

(4) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع3، مجلد 25، 1997، ص 86.

التجربة⁽¹⁾. والذي يعني وضع الفرضية أو الفكرة في التجربة، مستبدلاً الحدس العقلاني بالتجربة العلمية⁽²⁾.

■ فتكون التجربة الإنسانية علامة، لأن " تجارب الإنسان في هذا العالم ما هي إلا سلسلة من العلامات المترابطة المترابكة، فكل عنصر فيها محدد بقانون لا يدرك إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى"⁽³⁾. وبذلك تكون نظرية (بيرس) نظرية اجتماعية يحول (بيرس) كل شي إلى علامات. كما يقول (بنفنست)^(*) في مقاله " سيميولوجيا اللغة " " إن بيرس ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر عناصر حسية ملموسة أو عناصر مجردة، ، وسواء كانت عناصر مفردة أو متشابكة، حتى الإنسان علامة ومشاعره وأفكاره علامة"⁽⁴⁾ وهو بذلك يضع العلامة أساساً للعالم وللإنسان. ويدرس أنظمة العلامات المختلفة من أنظمة لغة وأدب وصور (فنون) وغيرها لذلك تعد المنحى التطبيقي في تناول العلامات، فهي " علم الظواهر الموجودة والظواهر الضرورية، وعلم الفكر النقدي الذي تمنح مجالات أرحب أمام المحتمل والممكن من العالم"⁽⁵⁾.

تستقرىء الباحثة من ذلك إن بيرس في سيميوطيقاه يهدف إلى الكشف عن ما هو كائن في العالم وما ينبغي إن يكون لأنه يرى إن العالم يتكون من مرئي وغير مرئي (محسوس ومجرد). وهو بذلك قلب الإنسان داخل ذلك العالم العلاماتي الذي يصعب على الإنسان الخروج منه.

يرى (بيرس) العلامة ثلاثية المبنى ، تتكون من (المفسرة والموضوع والمصورة) ، فالعنصر الأول (المفسرة) عند بيرس هو عبارة عن علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه موضوع العلامة في ذهن المفسر أو متلقي العلامة، وهي تقابل (المدلول) عند (سوسير) وتتفرع بدورها إلى ثلاثة فروع (علامة نوعية ، علامة متفردة، علامة عرضية)⁽⁶⁾. أما العنصر الثاني عند (بيرس) فيعتبره جزءاً من العلامة وليس شيئاً من أشياء عالم الموجودات، وهو (الموضوع) الذي يقسم إلى

(5) عادل فاخوري: تيارات في السيميائ، مصدر سابق، ص 46-47.

(6) جيرار دولودال : بيرس و سوسير، مصدر سابق، ص 115.

(1) سعيد بنكراد: سيميائيات بيرس، مصدر سابق، ص 5.

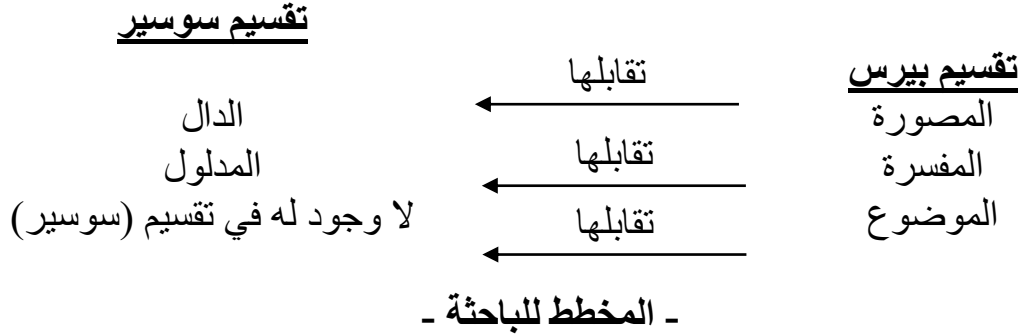
(*) " أميل بنفنست Emile Benveniste (1902-1976) وهو عالم فرنسي الأصل ويعتبر من أهم علماء اللغة العالميين في مجال علم اللغة (الهندو أوربي)، عمله تجدد وتشعب في اللغة وفي اتجاهات متنوعة مؤثراً بذلك على الفروع اللصيقة باللغة مثل علم الإنسان ودراسة الأساطير وعلم النفس ونظرية الأدب لينتج كم زاخر من الأعمال. (للمزيد ينظر : Emile Benveniste, " Semiology de la langue" problemes de linguistique , Paris, Gallimard, 1974, P.4).

(2) سيزا قاسم : السيميوطيقا "حول بعض المفاهيم والأبعاد" ، من كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة)، مصدر سابق، ص 28.

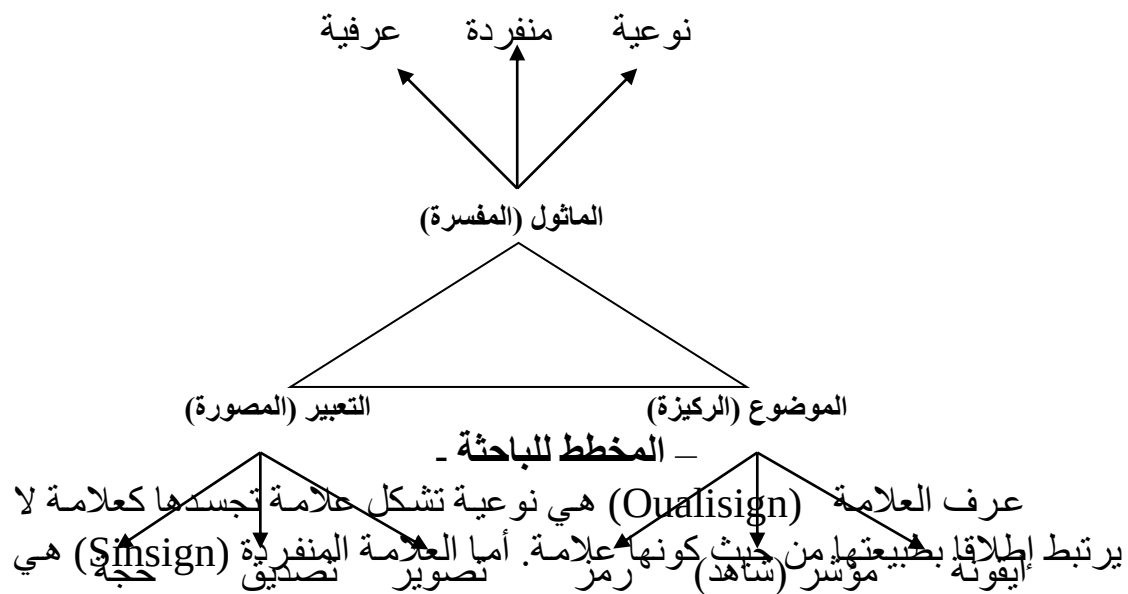
(3) حنون مبارك: دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 78.

(1) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات ،مصدر سابق ، ص 35.

نوعين هما الموضوع الحيوي (الديناميكي) والموضوع المباشر (الكليات المجردة) (*) و(الموضوع) يتفرع إلى ثلاث فروع أيضا هي: (الأيقونة، الإشارة، الرمز) وهي علاقة الموضوع بالعلامة⁽¹⁾. يتفرع العنصر الثالث للعلامة (المصورة) بدوره إلى ثلاثية ثالثة وهي: (تصور، تصديق، حاجة)⁽²⁾. تستقرى الباحثة من تلك العناصر الثلاثة (بيرس) أنها تتقابل مع ثنائية (سوسير) وذلك بالمخطط الآتي:



كما ترى الباحثة إن تقسيم (بيرس) الثلاثي للعلامة من الوجهة النظرية، يقترب من أنواع الدلالات عند العرب، مما يشير إن هنالك استفادة واضحة وتأثير مباشر للعرب في تقسيمات (بيرس) ونظريته السيميوطيقية .
فالمماثل (Representam an) أي الدال، والموضوع (Object) أي الأمر الخارجي والتعبير (Interctant) أي الصورة الذهنية والتي وبالإمكان تخطيط تقسيمات وتقريعات (بيرس) الثلاثية على النحو الآتي:



- (2) سوندرس بيرس: مصطلحات وأقسام العلامات الثلاثية على قدر أماكن تحديدها (مقال مترجم)، تر: فريال جبوري غزول، من كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا)، مصدر سابق، ص 142.
- (3) سعيد الغانمي، وآخرون: معرفة الآخر، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1991، ص 79.

الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة. وهي تتضمن علامات عرفية متعددة. بينما تمثل العلامة العرفية (Legisign) فهي عرف ما يشكل لعلامة أو ينشئ البشر هذا العرف ، فتصنع علامة عرفية وهي نمط عام، يضعه الناس على اعتباره دالاً⁽¹⁾.

وتشير الثلاثية الثانية للعلامة (الموضوع) إلى (الأيقونة، الإشارة، الرمز) تقوم العلامة الايقونية (Icon) على مبدأ التشابه بين الدال والمدلول، أي العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علامة تشابه في المقام الأول، وهي علامة فرعية أولى لبعد الموضوع، وهي تشبه الموضوع الثاني في تمثيله⁽²⁾. تشير الأيقونة إلى الموضوع الذي يعبر عنه عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط ، فتمتلك بذلك العلامة هذه الطبيعة سواء وجدت الموضوع أم لم تجده وسواء كان الشيء نوعية أو كائناً، موجوداً (واقعي) ، أو (عرفي)، فإن هذا الشيء يكون ايقوناً لشبيهه عندما يستخدم كعلامة له⁽³⁾. وترى الباحثة إن الفن البصري من نحت وفخار والخزف والرسم تقترب كثيراً في التعبير عن موضوعاتها من مدلولها الواقعي . لذلك تمثل العلامة الايقونية دوراً في تلك الأعمال لا يمكن التغاضي عنه فصورة الإنسان المنحوتة خزفاً وفخاراً تمثل علامة ايقونية للشكل الواقعي الإنساني. ويعرف بيرس العلامة الإشارة (Index) من العلامة الديناميكية مع الموضوع العيني والحواس والذاكرة الشخصية أي وبمعنى عام يشتمل كل علامة بينها وبين موضوعها محاورة فعلية واقعية⁽⁴⁾. فالعلامة بينهما علاقة سببية واقعية ملموسة، تتحقق بوجود ارتباط ظاهري بين الدال ومدلوله تلك العلاقة محملة بارتباط تجريبي بين الشيء ومرجعه⁽⁵⁾، وهي علامة تلازم مرجعها دائماً كالدخان علامة على النار⁽⁶⁾. كما تلاحظ الباحثة من العلامات الاشارية في حياتنا اليومية صرخة الطفل وجود ألم ما، والبرق والرعد إنذار بالمطر، وترتيل الأذان على وجوب الصلاة وحلول وقتها، وتسمى الثلاثية الثالثة لعلاقة العلامة بالموضوع بالعلامة الرمزية (Symbol) وهي علاقة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة⁽⁷⁾. وتكون بذلك العلاقة بين الدال والمدلول في الرمز هي علاقة عرفية)

(1) سوندرس بيرس: مصطلحات وأقسام العلامة الثلاثية على قدر إمكان تحديدها (مقال مترجم) ، تر: فريال جبوري غزول، من كتاب " أنظمة العلامات في الأدب واللغة والثقافة" ، مصدر سابق، ص 141.

(1) جيرار دولودال : السيميائيات أو نظرية العلامات ، مصدر سابق ، ص 29 .

(2) معن زيادة : الموسوعة الفلسفية العربية ، مصدر سابق ، ص 505 .

(3) ميجان الرويلي ، سعيد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، مصدر سابق ، ص 109 .

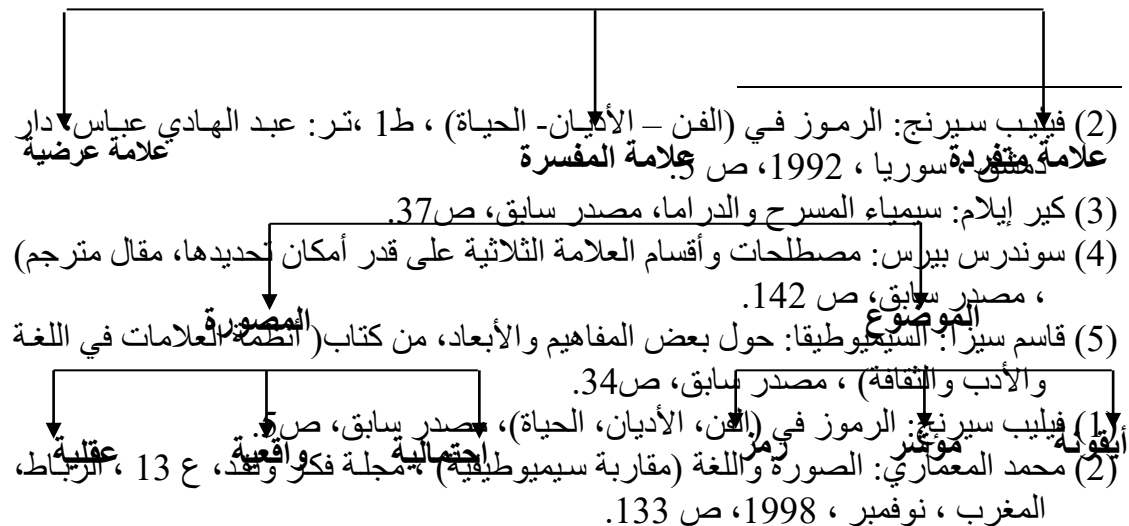
(4) انسكلوبدي برتنس: التفكيكية و السيميولوجية ، تر: مالك المطليبي، ع 1، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص 9.

(5) روبرت شولز: السيميائ والتأويل، ط 1، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ، 1994، ص 247.

(1) روبرت شولز: السيميائ والتأويل ، مصدر سابق ، ص 247.

اتفاقية غير معلة ولا يستلزم فيها أدنى شبه أو أي اتصال خارجي بمدلولها⁽¹⁾ إذ يكون ارتباطها عرفياً، فهي علامة اصطناعية غير طبيعية يحكمها قانون العرف⁽²⁾ فالرمز ، أذن نمط عام أو عرف أي أنه العلامة العرفية ولهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة. وهو ليس عام في ذاته فحسب، وإنما الموضوع التي يشير إليها تتميز بطبيعة عامة أيضاً⁽³⁾ . وتتوافق الباحثة مع ذلك الرأي بوجود اختلافات في الأعراف والتقاليد فمثلاً يمثل اللون الأسود لوناً للحنن **(علامة عرفية)** للشعوب العربية بينما لا يمثل هذا اللون رمزاً للحنن بالنسبة للشعوب الصينية بل يمثله اللون الأبيض كنوع من أنواع العلامات العرفية الاتفاقية. لذلك يطلق عليها **(بيرس)** في بعض الأحيان تسمية " **العادات** " أو " **القوانين** " وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة ويمكن القول أن العلامات المفردة هي تجليات للرموز وليست الرموز نفسها⁽⁴⁾. كما تميز العلامة الرمزية كون الشيء المشار إليه بعلامة هو أبسط بكثير من الفكرة، أو المشار إليه بالرمز كالعلم الأحمر مثلاً عندما يوضع في طريق ما يكون في مثلاً هذا الوضع علامة على وجود الخطر أما إذا رفعت دولة أو منظمة فهنا سوف يدل على معاني إيديولوجية ويكون رمز لكل هذه المعاني والأفكار⁽⁵⁾. ولعل أول من قدم تعريفاً مرجعياً لهذا المفهوم هو العالم **(بيرس)** فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتبارية في الرمز ومعلقة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة فإن ما تخصصه العلامة الايقونية هو شبهها ألتشوي بالموضوع المحال إليه ولا يهم في نظري **(بيرس)** إن كانت هذه العلامة "بصرية" صورة مثلاً أو سمعية⁽⁶⁾ وبمعنى آخر أن **(بيرس)** سعى إلى تصنيف كل المعطيات المدركة والمعاشة في الحياة في مجموعة مختلفة من العلامات **(الأيقونات والمؤشرات والرموز)**. فالعلامة تحل محل شيء ما في كل حالة وتتميز باختلاف درجاتها الاحالية التي تمثل الفاصل في تحديد ماهية العلامة ومسمياتها. لتستوعب دراسته بذلك جميع العلامات سواءً ما كان منها فنون تشكيلية بصرية (فخار مثلاً) أو فنون سمعية ولهذا تعد **(السيميوطيقا)** أنسب أنموذج يرجع إليه لاشتغاله على الخطابات البصرية التقنية (فنون تشكيلية بصرية) و المخطط يوضح ذلك :

علامة نوعية



مخطط لتشكيل الهيكل العام لنظرية بيرس⁽¹⁾

الاتجاهات السيميائية المعاصرة: شهدت الأبحاث السيميائية تطورات عديدة في الوقت الذي ما تزال فيه كعلم في بداية تكوينه، ولكن على الرغم من اتجاهاتها ونظرياتها المتعارضة المختلفة، إلا أن هدفها واحد، إلا وهو التوجه نحو العلامة باعتبارها الأساس الذي تقوم عليه اتجاهاتها الثلاثة والمتمثلة بـ (سيميائية التواصل، سيميائية الدلالة، سيميائية الثقافة). وهي كالآتي :

أولاً: سيميائية التواصل: إن جوهر السيميائية هي (قصة الرسالة والتواصل) التي طرحها سوسير بقوله: (إن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال)، وهذه الفكرة سرعان ما تبلورت على يد مجموعة من أنصار السيميائية التواصلية (تروبسكي، يويسنس، مارتينييه، برييتو)⁽²⁾ نجدهم راغبين في العودة إلى الفكرة السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامة. فالعلامة عند أنصار هذا الاتجاه(*) ذات مبنى ثلاثي يتكون من (الدال، المدلول، المقصد). إذ يرى (يويسنس) أنه ينبغي للسيميولوجيا أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك المرتبطة بحالات الوعي والمصنوعة قصداً لأجل أن يتعرف المشاهد على وجهتها، إذ إن التواصل في رأيه هو موضوع السيميائية⁽³⁾. أما (برييتو) فإنه على إن أفضل ما يميز الوظيفة التواصلية عن الوظيفة الدلالية هو القصدية، التي تتجلى في الوظيفة الأولى لا الثانية، بمعنى أنه خلق حالة معينة قابلة للإدراك علامة ما، لابد أن يكون وراء ذلك العمل هدف واضح محدد (قصدي) لأجل استخدام تلك العلامة كإشارة أثناء عملية الاتصال. فالعلامة عند (برييتو) هي حركة يقصد بها (الاتصال بشخص ما، أو إعلامه شيء ما)، والإنسان عند (غريماس) مستلم ومرسل

(3) بلاسم محمد: دراسات سيميائية في الفن التشكيلي، الباب الثالث في كتاب = (دراسات في بنية الفن)، ط 1، تأليف: زهير صاحب، نجم عبد حيدر، بلاسم محمد، دار مكتبة الرائد العلمية، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2004، ص 318.
(1) أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر في (أنظمة العلامات)، مصدر السابق، ص 54.

(*) يويسنس، برييتو، كرايس، موان، اوستين، فتجنشتاين، مارتينييه: الذين حضروا السيميائية كعلم في دراسة الأنظمة الدلالية ذات الوظيفة التواصلية.

(2) داسكال، مارسيلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مصدر سابق، ص 40.

لِلرِسائِل، فهو يجمع وينشر المعلومات، ويعتبر (سابير) إن كل نموذج حضاري وكل فعل من أفعال السلوك الاجتماعي يتضمن صراحة أو ضمناً معنى الاتصال⁽¹⁾. يستدل من ذلك إن دور الإنسان في العالم هو دور اتصالي بالدرجة الأولى، فالإنسان لا يتكلم فقط، بل نجد في كل كلمة وفعل له رسالة بلغة ما، فاللوحة والعمل الخزفي والنحتي كلها رسائل بلاغية، وحتى عندما لا تتحدث مع الآخرين تزدحم فينا الرسائل من لغات أخرى، فبمجرد الشعور بالأشياء المحيطة بنا ينقل لنا أشياء ذات معنى. فضلاً عن ذلك، فقد عمل أنصار هذا الاتجاه على تطوير سيمياء التواصل من خلال أبحاثهم، فنجد مثلاً محور التواصل الذي ينقسم بدوره إلى (تواصل لفظي وغير لفظي) ففي التواصل اللفظي هناك آراء مختلفة ومنها رأي (سوسير و شينون). إذ يرى (سوسير) إن التواصل يتحقق من خلال ما يسميه بـ (دائرة الكلام) ، فالتواصل لديه عبارة عن حدث اجتماعي يلاحظ في الفعل الكلامي⁽²⁾.

أما شينون، فإنه يؤكد هنا على الطريقة التي تم بها نقل الخبر، والخبر ينقل بشكل علامة مشفرة في كل عملية إرسالية من ثم العمل على فك تلك الشفرات والعودة إلى الوضع الأول، وهي بهذا تكون مؤهلة أكثر لكي تصل إلى مكان وصولها⁽³⁾.

وفيما يخص التواصل غير اللفظي، فهناك الإشارة (النظامية وغير النظامية)، ونجد العلامة في الإشارة النظامية في الحالة المستقرة وديمومة الأشكال الهندسية، أما العلامة في الإشارة غير النظامية فتكون متغيرة (حركية) كالإعلانات الدعائية التي تتخذ من الشكل واللون وسيلة لشد المستهلك لمنتجاتها.

ثانياً: سيمياء الدلالة: لقد تفرع الطرح السوسيري للسيمولوجيا إلى اتجاهات عديدة في مجال الأدب وتحليل الخطاب وكذلك الإبداع، ولكن خير من وظفه سيمولوجياً في ميدان الدلالة هو (رولان بارت)^(*)، فقد ارتبط بتقاليد (سوسير) وأخذ نظريته المتعلقة بالمدلول والمطلوع. إن البحث السيمولوجي عند بارت هو دراسة الأنظمة الدالة

(1) ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ط1، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص115.

(2) محمد نظيف: ما هي السيمولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1994، ص10.

(3) سعيد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2003، ص60.

(*) رولان بارت (1915-1980): كاتب وناقد وصحفي، يعتبر أحد أقطاب النقد السيمولوجي منذ نشر كتابه (أسطوريات)، وترك كتاباً منها (الكتابة في درجة الصفر) و(عناصر في السيمولوجيا)، ونجد إسهام بارت في المجال السيمولوجي إسهاماً مؤثراً سواء في النقد الأدبي أو المجالات الأخرى كالسينما والمسرح والشعر والسرد الروائي. (للمزيد أنظر: محمد نظيف: ما هي السيمولوجيا، المصدر السابق، ص44).

(اللغوية أو الإشارات غير اللغوية) ، وبما أن اللغة هي مجموعة العلامات والإشارات، لا مجرد كلمات وتراكيب تقال وتؤخذ على معناها السطحي أو الظاهري⁽¹⁾، فهي إذن فضاء واسع لا يمكن حصره على الأنساق اللفظية الكلامية فقط. فهو (بارت) قارب منظومة العلامات من باب كونها فرعاً من اللسانيات لا العكس، كما كان (سوسير) يعتقد، ولذا نجده يتسلح بالبحث اللساني في تأويله لأنظمة الموضة والأساطير والأشعار. وبناء على ذلك اتجه بارت نحو تحليل (الأساطير) في ثقافة المجتمع المعاصر، ودراسة (بارت) للأساطير من خلال نظام لغوي ثلاثي (الدال، المدلول، العلامة) ، وهنا نرى (بارت) لم يبتعد عن الطرح السوسييري وإنما هو ذاته ولكن بمسميات جديدة عن المسميات الألسنية، وهي ما يأتي:

- العلامة (سوسير) ← الدلالة (بارت) .
- الدال (سوسير) ← الشكل (بارت) .
- المدلول (سوسير) ← المفهوم (بارت) .

وهكذا نرى أن بحث (بارت) في سيمياء الدلالة أرتكز على جملة من الأمور توزعت في أربعة محاور، جاءت في كتابه (مبادئ السيميولوجيا) والمترجم إلى العربية بـ (مبادئ علم الدلالة).

ثالثاً: سيمياء الثقافة: تعتبر "الثقافة هي المؤثر الأساسي في التعبير الفني ، بينما الفن كتعبير هو الحامل الأساسي للثقافة"⁽²⁾. وكان لمجموعة من العلماء السوفييت والمعروفين بجماعة (موسكو - تارتو)^(*). الدور الفعال والمهم في سيمياء الثقافة، إذ يرى هؤلاء أن العلامات لا تكتسب دلالتها إلا في حالة وصفها في إطار الثقافة⁽³⁾. والعلامة عندهم تتكون من وحدة ثلاثية المبنى (الدال، المدلول، المرجع)، وقد تبلور هذا الاتجاه بعمل منهجي في عام 1962 ، إذ كان لأفكار (إيفانوف) أثرها الواضح في هذا المجال، ومن الممكن إيجاز أهمها في ما يأتي:

1- يرى (إيفانوف) أن كل شيء قائم على الأرض هو خاض للعلامات، إلا أن هنالك ثمة اختلاف بين العلامات كالعلامة الإنسانية التي تمتاز بالغنى والتعقيد عن العلامات الأخرى^(**). 2- يعتبر مفهوم النمذجة من الأسس التي يبني عليها (إيفانوف) تصوره للسيميوطيقا، فهو يعد من المفاهيم المحورية في جميع الدراسات السيميوطيقية السوفيتية ، والمقصود هنا أنها تخضع لعناصر العالم الخارجي في شكل تصور ذهني هو نسق أو نموذج. 3- اللغة عند (إيفانوف) تمثل النظام الأول

(1) محمد سالم سعد الله: السياق السيميائي للوحدات المجازية، مجلة الموقف الثقافي، عدد 24، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999، ص86.

(1) يوسف عايدابي: العالمية وحوار الذاتيات في الفن، ط1 ، منشورات دار الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2002، ص7.

(*) وهم (يوري لوتمان ، فياتسلاف، ف. إيفانوف، يوريس أوسيسنكي، فلاديمير توبورف). والإيطاليين (روسي، لاندني).

(2) سيزا قاسم: السيميوطيقا " حول بعض المفاهيم والأبعاد " ، مصدر سابق، ص40
(**) والسبب إن البشر يودعون في اللغة نظرهم للعالم، فاللغة الطبيعية تحمل في طياتها نسقا للعالم.

بالنسبة للأنظمة المشتقة منها، كالأساطير والأديان والفنون، التي تمثل أنظمة منمنجة عند (إيفانوف) ، إلا إن ذلك لا يعني أنهم يحصرّون الثقافة داخل حدود اللغة، فالنص الثقافي لديهم لا يكون فقط رسالة باللغة الطبيعية ، بل يجب أن يمثل رسالة تحمل معنى متكاملًا قد تكون رسماً أو عملاً خفياً، أي يجب أن يستخدم (النص) بمعنى سيميوطيقي معين⁽¹⁾.

وهكذا فالمفهوم السيميوطيقي ينشأ عند رؤيته الثقافة باعتبارها مجموعة أنظمة من العلامات المتنوعة المتدرجة والمتداخلة، وهنا نجد إن علماء السوفييت يتحدثون دائماً عن الأنظمة الدالة التي تمثل مجموعة من العلامات بعيداً عن العلامة المفردة ، فهم يؤكدون على اتحاد الأنظمة العلاماتية لا تشتتها. ومن خلال ذلك فإن النظرية السيميولوجية ترى أن كل الأحداث والظواهر أو الأشياء ليس لها وظيفة ثقافية إلا بقدر ما لها من معنى، والأشياء التي لها معنى إنما هي بطبيعتها اجتماعية وأفضل أسلوب لفهمها هو أسلوب البنى المشتركة التي عن طريقها يؤلف المعنى ذاته⁽²⁾ إذا فالنص الثقافي عند (إيفانوف) وأصحابه ، هو الوحدة الصغرى التي تتكون من مجموعها الثقافة نفسها كبنية كبرى ، إذا تحقق الأنظمة السيميوطيقية في نصوص يولدها فصل الثقافة.

(1) سيزا قاسم : السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، مصدر سابق، ص 40-42.
(2) وليم راي: المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، ط1 ، ترجمة وتدقيق : يونس يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987، ص 125.

المبحث الثاني أنظمة العلامات وآلية اشتغالها في الفن

للتوقف على دراسة أنظمة العلامات في الفن ، لابد لنا من فك شفرات مصطلح النظام أولاً والمصطلحات المرتبطة به. وذلك ليتسنى لناولوج في الموضوع بشكل علمي ودقيق. ينطوي مفهوم النظام على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر (علامات). والنظام يتعرف "بأنه الأسلوب الذي يحدد أسلوبية للعلامة بين مكونات أو عناصر تشترك بهدف أو يوفر سلسلة معلوماتية وفق أسس محدودة"⁽¹⁾. وهو من هذا التعريف عُدَّأسلوب محدد لفاعلية العلاقات بين العناصر ، وهو منظومة متسلسلة لخزن المعلومات وفق أسس محددة هو الهدف المشترك، ولكنه لا يشترط فيه التسلسل، لأن النظام قد يكون متسلسل أو متضاد أو متقاطع وفي تداخل وتشابك للعناصر المكونة " فالعلاقات المكونة للنظام هي الكيفية الفاعلة التي تتشابك مع كل العناصر التي تؤسس للنظام وتتوحد هذه العلاقات بين التتابع (التسلسل) والترابط"⁽²⁾. كما نجده ينطوي على مفهوم العلاقات بين العناصر وقيمها، يمثل كذلك كلا موحداً مع (النسق) (System) " لأن الأخير هو نظام يحوي استقلال ذاتي ويشكل كلاً موحداً ، كما يقترن كليته بأنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها"⁽³⁾. ويتداخل مفهوم البنية مع مفهوم (النظام) "لأنها فكرة الانتظام الذاتي والقوانين"⁽⁴⁾ ومفهوم الترتيب والتراتب (stratification)⁽⁵⁾ فهو بذلك يتجذر مع مفهوم السياق (ontext)⁽⁶⁾ لأنه يؤشر في أحد مستوياته إلى التجاوز والتتابع. وهكذا ترى الباحثة إن التكوين الشكلي والبنوي هو أحد مظاهر النظام " فهو يعتمد الأجزاء داخل نسق محدد والتي تشير إلى الجوانب المهمة لفهم الكل. كما تلاحظ أنه ورغم تعددية التنظيم داخل النظام الأساسي الشاغل فالنظام ربط الاصطلاح بالمنهج وطريقة إيصال المعنى المطلوب ككل متكامل ليصف علامات العناصر. فتتشابك العلاقات (الكيفية الفاعلة) المكونة للنظام ضمن حدود معينة فلا بد للنظام من تفعيل خاص (قانون أو منهج) والتساؤل هنا يطرح نفسه هل هذا القانون أو المحدد طبيعي أم هو أنموذج حضاري فرض بموجب التراكم المعرفي للحضارة الإنسانية ليسري وفق سياق وقواعد سارية بوصفها أعراف أو عادات حضارية. أما التنظيم فيستند حسب رأي الباحثة على قانون العلاقات المنظمة للعناصر (علامات) والتي تعد بدورها مواقع التناسق والتجانس والانسجام، والشمول فيهما

(1) خليل إبراهيم علي: نظرية النظم العامة ، كتاب مقبول للنشر، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 1999، ص6.

(2) أديث كيروزيل: عصر البنيوية، مصدر سابق، ص280.

(3) أديث كيروزيل: المصدر السابق نفسه ، ص 291.

(4) ترانكس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، مصدر سابق ، ص13.

(5) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص255.

(1) F.E.Emery: Systems Thinking , 4th edition, England, Penguin Books Ltd. 1972, P.181.

معياراً وسنناً تتحرك ضمن مناهج حضارية تاريخية وبذلك تكون الثقافة هي العنصر الفعال في زمن حضاري معين. وذلك لأن " كل تنظيم يرتبط بحالة وضع الأشياء بموقعها الصحيح، وفقاً إلى فكرة معينة وبأسلوب منهجي وموضوعي منظم...ويرتبط بمجموعة من النظم (System) ⁽¹⁾. وهكذا فإن التكوين الفني بالنتيجة هو تصميم متكامل مستند إلى كل المفردات (العلامات) التي تعمل في فضاء الخطاب الفني، وطريقة تنظيمها وتحدد خواص علاقاتها. فوجود الهدف والمكونات لتحقيقه وفق نسق يؤدي دوراً وظيفياً تركيبياً لأغراض التشكيل. وقد عهّد البعض مجموعة من الأجزاء المصممة والمتوافقة بهدفها ومحتوياتها ومكوناتها الثانوية، مرتبطة وفق سياسة تنفيذ متسلسلة و نسق يؤدي إلى تركيب وتشكيل مقصود لتحقيق مقاصد معينة لأداء فعاليات متغيرة ضمن محددات موضوعية ⁽²⁾. و نجد إن بعد النظام موجود قبلياً و بايولوجياً وبيئياً لأنه "صيغة من العلاقات الثابتة بين الظواهر والطبيعة" ⁽³⁾. ويمثل نمذجة بارادة مؤسسة التشكيل في الحضارة الإنسانية، لما يحمله من "وضع الأشياء أو الأفكار بصورة مرتبة" ⁽⁴⁾. وبين هذين المفهومين لنظام (الطبيعي و النمذج) ، يوجد قاسم مشترك هو الصيغ التي يأتي بها النظام. ويعرف النظام التصميمي بأنه الهيكلية التي يتم بموجبها توزيع الأشكال والوحدات المرئية المختلفة في الفضاء التصميمي. وهذه الهيكلية تعتمد التنظيم في التوزيع بما يحقق التوازن في وحدات العمل الفني ، لتتم فعاليات النظام بتوازنه ⁽⁵⁾ أما العلاقات التصميمية فتعرف بدورها " حالة مختارة من مجموعة من المعادلات المكونة للهيئة من حيث صفاتها، وأنواعها والترابط بينها، بحيث تظهر ذات مدلول يعطي جزءاً من الناتج الإنشائي للهيئة وبعد ذلك تبدو مهمة ربط العلاقات من الهيئة إلى خارجها" ⁽⁶⁾ وهي تعد بمثابة أواصر تتفاعل لتحقيق أنشاء متكافئ في صفاته، تساعد في تحقيق الوحدة وتبعاً للفكرة ⁽⁷⁾. ولذلك تستقرء الباحثة إن النظام في التصميم يمثل قوة رابطة لتلك الأواصر تربط ما بين العناصر والمفردات المكونة للبناء التصميمي، يعكس مدى تأثر كل عنصر داخل البناء لتكوين العناصر الأخرى، فالعلاقات الرابطة تخضع للنظام متوفرة فيه أساساً ومبادئ وقوانين ربط فاعلة ومؤثرة في الكينونة الموضوعية والشكلية للعمل الفني. فالنظام مؤسس للصلات بين كل الأجزاء تحقيقاً لكل الشامل

(1) Henry Cecil Wdly : " The Universal English Dictionary ", Routed and Keg on Paul Limited, London: Toppan company Limited , Tokyo, P. 806.

- (1) خليل إبراهيم علي: نظرية النظم العامة ، مصدر سابق، ص6.
- (2) مشهد سعدي العلاف: بنية النظرية العلمية ، مصدر سابق ، ص9.
- (3) إبراهيم مذكور: المعجم الفلسفي، مصدر سابق ، ص46.
- (4) بان صباح صبري القيسي : الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد 2001، ص4.
- (5) عزام البزاز: إلى التصميم، بغداد، 1998، ص 91.
- (6) بان صباح صبري القيسي: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق، ص 5.

في كل مكان محدد ضمن الفضاء في أطرافه المختلفة حتى المركز وهذا كله يعد مزيجاً من التداخل للمساحات الفضائية والأشكال المنجزة ، وهي بدورها تلعب دوراً تنظيمياً يوثق الصلة بين الشكل والفضاء وصولاً للوحدة. وهذا ما يطبقه المصمم كنقطة أساسية للدخول إلى تصميم الفكرة. إذ إن النظام يعتل بالنسبة للمصمم - بشكل عام والفخاري بشكل خاص- وسيلة أو عملية إجرائية لانجاز العمل انجازاً متسلسلاً ومنطقياً ينبغي الوصول إلى ربط العناصر بعضها مع بعض في تشكيل متواصل ليحقق المضمون الفكري المطلوب. يعد النظام وفق ذلك السياق آلية لتخطيط وترتيب العناصر (العلامات) والأسس ونتائج العلاقات التصميمية (العلاقات العلاماتية)⁽¹⁾. فهو يتضمن حسب رأي الباحثة عدداً غير محدد من الأجزاء (عناصر علامية) والتي لا تشترك في النظام من خلال خصائصها الأساس، بل من خلال قيمها الموضوعية (دلالات) والتنظيمية في المنظومة الكلية للعمل الفني.

تجد الباحثة من خلال تلك القواعد إن الرابط الجدلي هو الذي يحكم فعل النظام وهو حلقة الربط للعمل في الفضاء وعلاقاته التكوينية مع شرط توفر الوحدة التي تمثل إحدى القوانين والقيم التي يرتبط بها التكوين الفني إلى جانب التماسك والتآلف والتآزر بين الكل العام ضمن الفضاء الفني وضمن أساس المواءمة والتناسق بين الأجزاء وتحقيقاً للكل. ضمن " الهدف الأساس في الوصول إلى أحداث التقدم للفعل المطلوب من النظام " (2) أي الغاية أو الرسالة أو المضمون لما يلعبه النظام من دور فعال ومهم في إيصال الفكرة والرسالة. "فيكون النظام مشروطاً عندما توازيه الوظيفة من جهة أو أكثر وعندها سترتبط عمليات التنظيم بشرطيات الوظائف والأهداف" (3). وتستنتج الباحثة من ذلك إن القدرة الفنية والتقنية إذا ما استثمرت في هذا الجانب سيكون مؤثراً إيجابياً من حيث الإنشاء الكلي النهائي . فالنظام الخاص قد يتنوع داخل بنية العمل الفني ويرتبط بالنتيجة بالنظام الشامل الضاغط " والذي يمثل جملة النتائج البيئي والاجتماعي العام " (4). لذلك ترى الباحثة إن التنظيم للأجزاء وما يحدث بينها من علاقات وصولاً إلى النظام مرتبط أصلاً بمحاولة تنظيم العلاقة النظام الشامل الضاغط. وقد لا يركز النظام الخاص على نظام واحد، بل تتعدد النظم الخاصة لتكون خواص النظام الشكلي العام لبنية العمل الفني " فالأنظمة التصميمية هي أنظمة بنائية لتصميم أي عمل فني، ليكون توزيع الأشكال المرئية في الفضاء وفق الوحدة العامة للبناء " (5). وعليه فإن النظام يعبر عن فلسفة شاملة للعمل الفني لأنه واقع حال لنتائج مظهري لكل العلاقات الشكلية والعلاماتية كما إن النظام الشكلي مرتبط بمكوناته ووجوداته والتي هي بدورها خيارات من المادة المتاحة، وبالتالي تكون نتائج التقارب أو التباعد في النظام ذات علاقة فلسفية ومادية. تعكس حالة

(1) Emery, F.E., Systems thinking , Up Ibid, P.18.

(2) Ghing , Erancis DK-Arch ,From :Space and order ,Van nostr and Reinhold , 1979, P.148.

(1) عزام البزاز: التصميم في التصميم ، بغداد، 1998، ص 108-109.

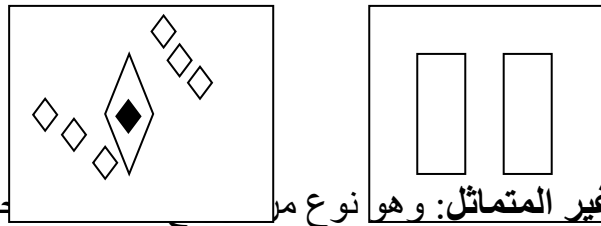
(1) عزام البزاز: التصميم في التصميم ، مصدر سابق، ص 106.

(2) بان صباح صبري القيسي: الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، مصدر سابق، ص 246.

التنظيم لمجموعة العناصر لتؤدي دوراً جمالياً ووظيفياً. فالأشكال المنتظمة تربط أجزاؤها ترابطاً نظامياً لذا فهي توصف بالاستقرار والثبات، والتناظر حول محور واحد أو أكثر، إذ إن الانتظامية هي التي تحدد قابلية النظام على التنظيم والترتيب للأجزاء. ولكل حال تنظيمي فعله في الفضاء وفي عمليات التنظيم الشكلي، ووفق النظام الذي أسس عليه. ولكن لابد من الإبقاء على ديمومة الخصائص .

أنظمة العلامات (العلاقات بين العلامات): البناء التصميمي (العلاماتي) يتشكل من عناصر (علامات) ، وهذه العناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة، تسمى بالقوانين التركيبية والتي لا تقتصر على كونها روابط بل أنها تضيف على كل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر ، بل ليس المهم العنصر إنما العلاقات بين العناصر هي الأهم وبتعبير آخر مناهج أو الأنظمة التركيبية هي التي تميز عمل عن آخر وتمنحه صف التفرد لأنها تعكس قيمة العمل الفني بطريق الترتيب والتنظيم للعناصر أو العلامات. لذلك ستورد الباحثة عدد من الأنظمة التي توضح كيفية توزيع المفردات الشكلية (العلامات) في فضاء الخطاب الفني.

1. النظام المحوري المتمثل: في هذا النظام التوازني نجد إن المنظومة التشكيلية ترتبط بخصائص التساوي والتناظر إذ يعتمد التماثل كتوازن محتمل للهيئات والفضاءات المتساوية الموجودة بين الخط المشترك (المحور) أو النقطة (المركز)⁽¹⁾. إذ يعتمد هذا النوع وفق ذلك أحداثاً محورياً رئيسياً تتوزع عليه الأشكال، ومن خلال ذلك فإنه يتم التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح، حيث يعد التماثل أبسط شكل لهذا النوع من التوازن ويسمى بنظام الاتزان الشكلي " تتوزع العناصر المتمثلة على جانبي المحور⁽²⁾ ولا يشترط في هذا التنظيم إن تكون وحداته متناظرة ومتطابقة⁽³⁾. فتتوزع المكونات حول محور مركزي أو نقطة مركزية قد تكون خاصة بشكل رئيسي أو مركزي يكون مركز ثقل. ولكن يتعامل مع الأجزاء (العناصر) وفق تماثلية معينة تضمن بالنتيجة كل موحد كما في الشكل.



2. النظام المحوري غير المتمثل: وهو نوع من نوع المحور وهمي

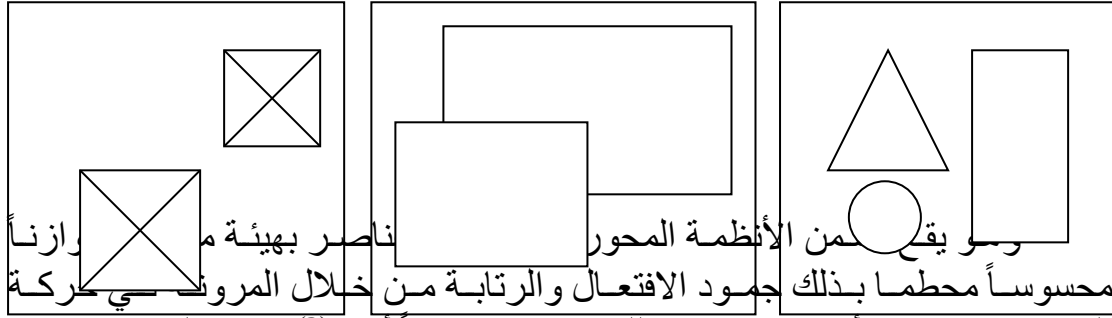
وهو يشبه النظام المحوري المتمثل ولكن يختلف عنه بعدم اشتراط التماثل على جانبي المحور لذا فهو أكثر حيوية من النوع السابق. إذ تتوزع فيه العناصر (العلامات) بحرية كافية في داخل المنظومة التكوينية والمحافظة

(1) Ghing, Francis D.K. Arch, From; Space and order, Up Ibid, P.342.

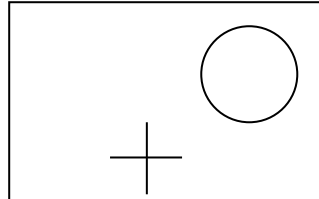
(2) كليتن وآخرون: الطباعة العامة (فنونها وصناعاتها)، تر: أنور شاؤول ، دار الرواد الموصل، 1967، ص54-55.

(3) أحمد حسين الصاوي : طباعة الصحف وإخراجها، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص220.

على اتجاهات المحاور وتوازنها على مختلف الجوانب⁽¹⁾ لذلك يطلق عليه تسمية النظام الاشكلي (نظام التوازن الاشكلي) كما في الأشكال الآتية:



التشكيلات وتناسق أجزائها محققاً بذلك حيوية وتجارباً أكثر⁽²⁾. ترى الباحثة إن هذا النوع من الأنظمة يخدم في تشكيل العناصر في الخطاب الفني مع المحافظة على التوازن لما يحمله من موازنة موضوعية وإن كانت وهمية لأنه قائم على النظرية القائلة بأنه إذا وضع ثقل على بعد معين من نقطة ارتكاز ، أمكن موازنته بثقل أصغر منه يوضع على بعد أكبر في الناحية الأخرى⁽³⁾. كما موضح في الشكل التالي.



3. النظام التربيعي: ويعرف هذا النظام من أ (○) إذ يعتمد التنظيم الرباعي وفق قاعدة أجزائه، أي كل ربع من المخطط الكلي في صفحة المطبوع بصورة منفصلة لها تركيزها البؤري. وتكوينها لإمكانية جذب الانتباه⁽⁴⁾. وتستنتج الباحثة من ذلك إن كل جزء من البناء التكويني يأخذ استحقاقه التوازني ، ضمن وحدة شاملة للجزء والكل في لعب التنظيم للأشكال دوراً كبيراً في تعزيز قابلية هذا النوع في التأثير هذا من جانب ومن جانب آخر فإن هذا التنظيم يقيد الأشكال بتوزيع تيبوغرافي ثقيل في الأركان الأربعة مما يفقد العمل والإبداع حيويته ويجعله مفتعلاً وجامداً . " كما يقيد المصمم لما يفرضه عليه هذا النظام من معالجات تيبوغرافية والالتزام بتقسيم شكلي محدد مسبقاً وليس حسبما تفرضه مقتضيات المادة التجريدية وأهميتها النسبية⁽⁵⁾.

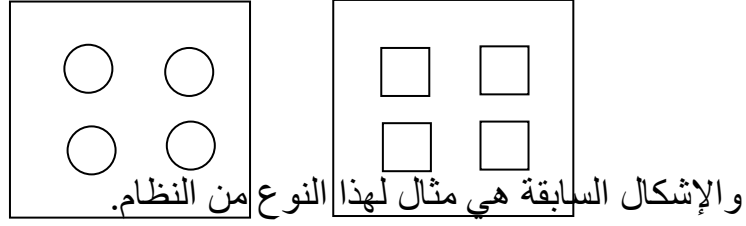
(1) غسان فاضل جاسم: مفهوم التوازن في تصاميم الصحف العراقية، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، 1996، ص69.

(2) احمد حسين الصاوي: طباعة الصحف وإخراجها ، مصدر سابق، ص224.

(4)Arnold, Edmund, Designing The Total Newspaper, New York Harper and Row pubs, 1981, P.171.

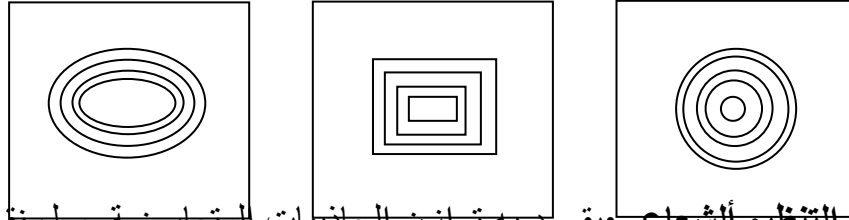
(2) احمد حسين الصاوي: طباعة الصحف وإخراجها ، المصدر السابق، ص 225.

(3) الانصار موسى: أخرج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982 إلى عام 1993، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، 1997، ص78.

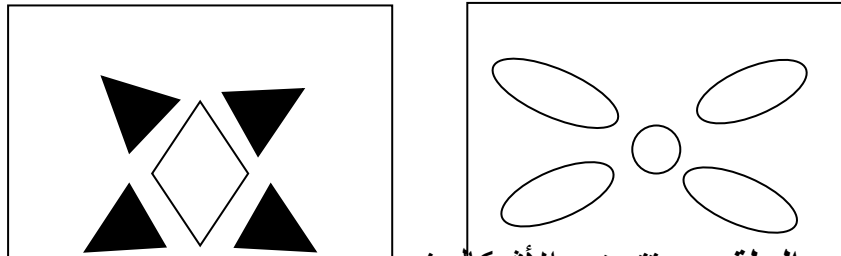


4. النظام البؤري: ويعتمد هذا النظام على توزيع الأشكال المرئية على أساس تنظيم الوحدات المرئية حول مركز وهمي أو مرئي⁽¹⁾ وتقسم إلى عدة أنواع هي:

- **التنظيم المركزي:** يقصد به التنظيم المتمركز حول ذاته والمتألف من عدد من الأشكال الثانوية المركزية الأصلية السائدة⁽²⁴⁾. وتستقرأ الباحثة من قراءتها بأن التنظيم المركزي يعتمد على أساس تنظيم التكوينات حول مركز إيهامي أو مركز مرئي. تظهر جميع العناصر والفضاءات الثانوية مرتبطة ببعضها بشكل متكافئ ومتناسق حول ذلك المركز، كما في الأنماط الدائرية وأنواعها الإشعاعية والمغزلية والحلقية كما في الإشكال التالية:



- **التنظيم الشعاعي:** يقصد به توازن الجاذبيات المتعارضة حول نقطة مركزية بإيجاد كتلة ايجابية في منتصف فضاء خال، حيث تجتمع التشكيلات حول ذاتها مركزياً وتمتد من الأذرع الخطية بطريقة شعاعية فيها، ويجمع هذا التنظيم بين النمط المركزي الأعلى، فيظهر عنصر متطابقان أو أكثر يدوران حول نقطة مركزية بشكل حركة دائرية⁽³⁾ كما في الأشكال الآتية:



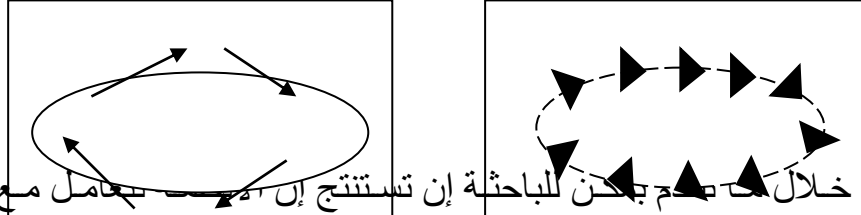
- **التنظيم الحلقي:** وتتنوع الأشكال فيه يكون شكل هندسي منتظم أو غير هندسي، محلي أو مسوح ويحصل هذا

(4) قبيلة فارس المالكي: التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة ، جامعة بغداد ، ص 115 .

(1) قبيلة فارس المالكي: المصدر السابق نفسه ، ص 119.

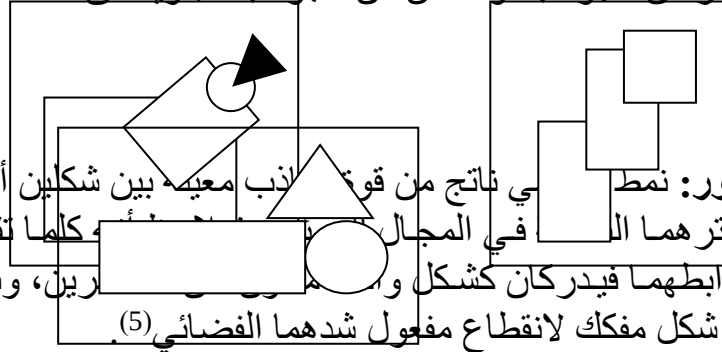
(2) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم ، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980. ص 55.

النوع من التوزيع نتيجة تنظيم التشكيلات باتجاه يحدد مسار الرؤية بشكل دائري في تفحص الوحدات في التصميم⁽¹⁾ كما في الشكل الآتي:



ومن خلال ما سبق يمكن للباحثة إن تستنتج إن التصميم يعمل مع التنوع الشكلي والفضائي والعلاقات بين العناصر (العلامات) بحرية في بعض الأحيان ومقيد في أحيان أخرى. كما إن هذه الأنظمة تحقق ربطاً لمجموع العناصر محققاً وحدة موضوع ومعزراً لفكرة المضمون. وذلك من خلال آليات تنظيمية معينة. وتحقق آليات التنظيم علاقات فضائية من خلال توظيف الأشكال المختلفة بموجبها كما أنها تحقق إحياءات بأعماق فضائية وتجسيد للمفردات الشكلية المختلفة⁽²⁾. وهذه آليات 1- التراكب: هو ابتكار يتم عن طريق تجميع شكلي على أساس جذب فضائي، فالعمق ليس أساساً، أي أنه يمكن أن يكون ذا دلالة فضائية قوية، وإذا كان للشكل وجهة للانتظام في العمق، أي دلالات فضائية أخرى موجودة، فإنه يمكن استغلال التراكب كدلالة العمق أيضاً، والذي يكون أكثر وضوحاً وأكثر خصوصية إذا كان مصحوباً بالتباين والتدرج بالحكم⁽³⁾ كما في الأشكال الآتية:

2- التماس: ويتحقق هذا النوع من التنظيم إذا تلامست عناصر شكلين فيما بينهما، فأنها يكونان مجموعة مترابطة لشكل مركب واحد، وقد يكون تماساً من الأركان أو تماساً من أركان الجوانب أو تماس من الجوانب⁽⁴⁾. ويتحقق ذلك في الشكل التالي.



3- التجاور: نمط ي نتج من قوة جذب معينة بين شكلين أو أكثر وتظهر من خلال توترهما في المجال. كلما تقاربا بدرجة معينة يزداد ترابطهما فيدركان كشكل واحد، وبابتعادهما يظهران كعناصر شكل مفكك لانقطاع مفعول شدهما الفضائي⁽⁵⁾.

(1) احمد فيصل رشك الغانم: مفهوم الحركة في التصميم الطباعي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996، ص55.

(2) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1998، ص126.

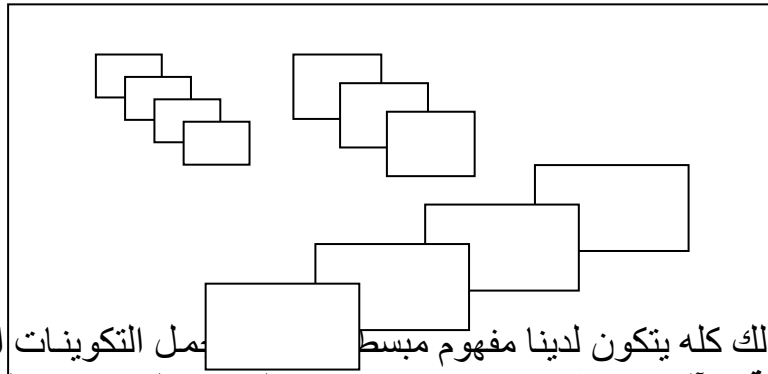
(3) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، مصدر سابق، ص127.

(4) سكوت روبرت جيلام: أسس التصميم، مصدر سابق، ص22-23.

(1) أحمد فيصل رشك الغانم: مفهوم الحركة في التصميم الطباعي، مصدر سابق، ص 54-53.



4- الخطي: أسلوب تنظيمي خطي يعتمد في بنائه قوانين تنظيمية ناتجة عن تتابع حركة الأبصار وفق محاور محددة في توزيع العناصر الشكلية . وهنا لا يقتصر التنظيم على صفة دون أخرى بل يشمل صفات أخرى مع الفضاء من خلال التدرج المساحي أو الشكلي ، وهو مهم في تحقيق ناتج الحركة أو إيهاام الزمن ، تواصل مع اتسامه ألبعدي في اتجاهات الأشكال سواء كان عمودياً أم أفقياً⁽¹⁾ وترى الباحثة إن هذا النوع من آلية التنظيم تحقق وحدة وتماسك أكثر من الآليات الأخرى مما يعطي نوع من الرتابة والملل. إذا كان محددًا بشكل محدد وتتابع منتظم، ولكن هذا النوع يمثل عنصر جذب إذا أضيف إليه عنصر الحركة والتنوع في الأشكال كما في الشكل.



ومن خلال ذلك كله يتكون لدينا مفهوم مبسط لمل التكوينات التصميمية (أنظمة تصميمية) وآليات تنظيمها وهي نصب في الجانب التصميمي العام للفنون التشكيلية البصرية . أما الأنظمة العلاماتية وآلية اشتغالها فتصب في الجانب السيميائي كما سيأتي ذكرها . لقد أشارت الباحثة في الموضوع السابق كيفية ترتيب وتنظيم العناصر في الأنظمة التصميمية. ولا بد هنا من وقفة عند مفهوم النظام في الدراسات السيميائية والذي " يمثل الإطار الشكلي والنظري الذي يمكن من خلاله وصف (العلاقات) (*) التي تربط بين العلامات المفردة وتركيباتها"⁽²⁾

(2) إسماعيل شوقي: الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة، 1999، ص52.

(*) العلاقات (Relations) يرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة البنيويين، على أساس إن اللغة نظام من العلاقات التي ليس للأجزاء خارجها أية هوية مستقلة، وعلى نحو تصبح معه عناصر البنية بمثابة نقاط التقاء وظيفية لشبكة من العلاقات النسقية. (ينظر: أديث كيروزيل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، مصدر سابق، ص285).

(1) سيزا قاسم : السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب (أنظمة العلاقات في اللغة والأدب والثقافة) ، مصدر سابق، ص36.

و السيمياء هي دراسة (للمشفرات) (*)، أي (الأنظمة) التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى أو هي نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضية التغيرات والشفرات تتغير بوجود الأنظمة المختلفة⁽¹⁾. فضلاً عن ذلك، فالنظام الكوني بكل ما يحويه من أشارات ورموز (علامات) هو نظام ذو دلالة كما يشير إلى بنية العلامات وعلاقاتها بالكون، ومن ثم يدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية⁽²⁾. فالعلامة لا تأتي بمفردها وهي تكتسب قيمتها من التعارض والتقابل مع العلامات الأخرى فتدخل معها في شبكات من العلاقات تكون مجموع النظام ألعلاماتي⁽³⁾ تستقرأ الباحثة من ذلك إن الأساس في النظام هو كينونة العلاقة فليس العلامة أي معنى إلا من خلال ما تقيمه من علاقة مع العلامات أخرى. مما يعطي إيضاحاً جوهرياً يفوق مستوى الدلالات السطحية للعلامة المفردة. " فتقوم الدوال بعملية ترابطية متحررة ينتقل فيها من دال إلى آخر لتسهم في بناء سلاسل الدوال، فالدوال لا توجد إلا في علاقة بغيرها من الدوال"⁽⁴⁾.

كما إن (المؤشرات) لا تعمل بشكل مستقل بحد ذاتها، وإنما هي عناصر تعمل ضمن منظومة معينة، وإن أية منظومة للمؤشرات هي منظومة تعبيرية كالمنظومة اللغوية والمنظومة العمارة ومنظومة الفن⁽⁵⁾

و(تفسير) (*) الدوال شأنها شأن تفسير المؤشرات في عملية التحليل إليه أنصار النظرة المنظومية، فأنهم يؤكدون إن معنى أي مصطلح (علامة) يتأثر بكل المصطلحات (العلامات) الأخرى التي إذا ما جمعت معاً تؤلف منظومة معينة⁽⁶⁾. ترى الباحثة من ذلك إن الأنظمة العلاماتية لها تطبيقات في كل النصوص كيفما كانت مواد تعبيرها. فموضوعات العلامات وأنظمة تشكيلها غير محددة في مجال بعينه. وذلك من منطلق " أن النص يوصف بأنه فضاء ثر له مقوماته التركيبية المعقدة بدلالات وشفرات وقيمات. هي بذلك مخزون معرضي أثرائي يمتلك أنظمة علاماتية متعددة"⁽⁷⁾. يعد منطق المرجع شرطاً من شروط العلامة فإذا ما بدلت

(*) الشفرات (Codes) : مجموع السنن الأعراف التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة أو توصيلها، فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه.(للمزيد ينظر: كيروزيل، أدبث: عصر البنيوية ، مصدر سابق، ص 266، 267).

- (1) شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، مصدر سابق، ص 125.
- (2) جيرو، بيير: علم الإشارة (السيمولوجيا) ، مصدر سابق ، ص 9.
- (3) قاسم، سيزا: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، ضمن كتاب (أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة) ، مصدر سابق، ص 34.
- (4) كيروزيل، أدبث: عصر البنيوية ، مصدر سابق، ص 261.
- (5) بونتا، خوان بابلو: العمارة وتفسيرها ، مصدر سابق، ص 47-48.
- (*) التفسير: هو التعبير بالكلمات و الأفكار عما يطرح نفسه في الإدراك الحسي أو الذهني وذلك بهدف لفت الانتباه الى التفاصيل والعلاقات الداخلية ضمن الشيء نفسه، (للمزيد ينظر: خوان بابلو بونتا: العمارة وتفسيرها ، مصدر سابق ، ص 106).

- (1) المصدر السابق نفسه ، ص 96-97.
- (2) فاطمة لطيف عبد الله الخفاجي: جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006، ص 157.

الدلالة من معناها بحكم تغير العلاقات مع متجاوراتها فإن علاقتها بما تدل عليه تفقد ديمومتها داخل الثقافة السائدة والوعي المعرفي . في استعمال النظام كمصطلح نقدي تميز بابتعاده عن كل ما هو فردي أو عرضي باعتبار إن أي عملية اتصالية تقتضي بالضرورة وجود ثلاث أطراف فيها، هي على التوالي (الباث ، الرسالة، المتلقي) ، والرسالة هي التي تحتوي ذلك النظام (أنظمة العلامات) لتعبر عن الصفة التواصلية بين قطبي هذه العملية بين (الباث والمتلقي)⁽¹⁾ . وبالتالي تحقق الرسالة تواصلها بين الباث والمتلقي. وهو ما أنطلق منه النقاد العرب ابتداءً (بالجرجاني) حيث الدلالة لديه مرتبطة بما تفيد من معنى عند التركيب. وما يتصور جميلاً عند اقترانها (علاقات)، فإذا راقك هذا المعنى دون ذلك فيعود ذلك إلى حسن التأليف ودقة التركيب، والدليل لديه على ذلك أنك لو فككتها ونثرتها فتباعدت غير منتظمة فلا تحصل على الدلالة نفسها وهي مترابطة ومركبة"⁽²⁾.

يشير (الجرجاني) بذلك إلى الكلية في المفهوم السيميائي الحديث الذي يؤكد الوحدة الداخلية لعلاقات التنظيم في المنتج في المنتج الإبداعي، وعن طريقها التالي يتحقق المعنى، إذ إن البنية تتميز بالعلاقات والتنظيم يتميز بالتواصل بين عناصره المختلفة (علامات) وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام⁽³⁾ وهو ما يراه (ضياء الدين بن الأثير) الذي يرى إن الألفاظ المركبة دلالة (معنى) مستنبطة هي غير دلالاتها المجردة فالتركيب _ برأي الباحثة _ هو أساس العملية التنظيمية للخطاب الجمالي.

(3) خرابتشنكو، وآخرون: طبيعة الإشارة الجمالية ، تر: مصطفى عبود ، دار الهمداني (المعلا) ، عدن، 1984، ص13.

(1) عمار عبد الحمزة الفتلاوي: البنية النظامية في الرسم المعاصر (1950-1967)، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998، ص45.

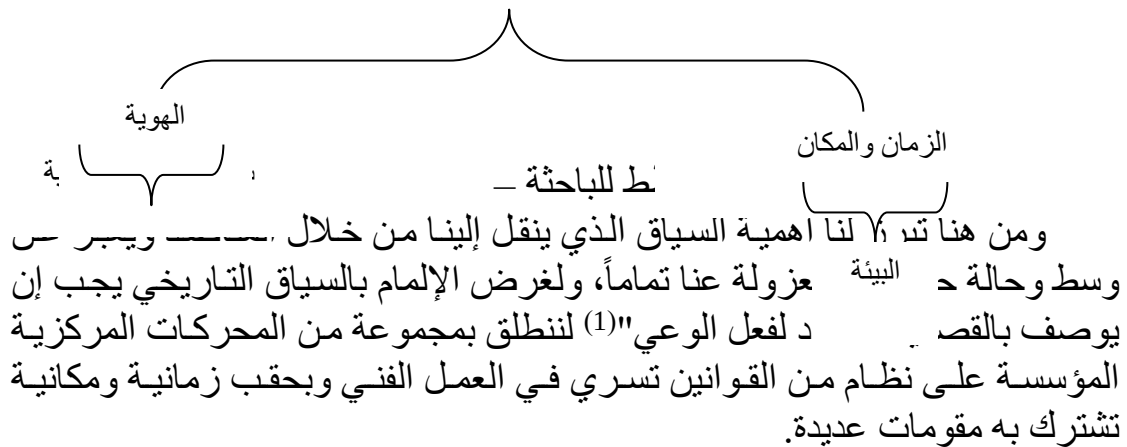
(2) محمد حسين علي الصغير: تطور البحث الدلالي، مجلة الموقف الثقافي، ع25، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002، ص46.

المبحث الثالث

السياق التاريخي لأنظمة العلامات لفن الفخار العراقي المزخرف (من الفخاريات القديمة إلى الفخاريات الإسلامية).

ترتبط الفنون الإنسانية بوجه عام والفنون التشكيلية البصرية بوجه الخصوص بمرجعيات وسياقات معرفية تكتشف هويتها المحلية إزاء الحضارة التي نشأت في كنفها وتعد بمثابة الجذور لها ولعب الفخار منذ نشأته دوراً لا يستهان به في مسيرة الحضارة الإنسانية. فلا بد لنا لتسهيل دراسة أنظمة العلامات الفن الفخار من الوقوف على البيئة الفكرية (المفاهيمية) التي يبثها الفخار العراقي القديم كخطاب فكري للتعبيرات العلاماتية والتي بلورة الأفكار والمفاهيم المعتقدات الدينية ومعطيات البيئة الطبيعية وضغوطاتها بدلالة التشكيل الفخاري (أنظمة علامات). والتي تسمح للنظام التي تظهر فيه عياناً بإنتاج رسائل تعكس بنيته من خلال اشتغال المعايير الأدائية وتعني بأنظمة الإنتاج مضافاً إليها الأنظمة العلاماتية ذات العلاقة بقيم التبادل الدلالي والتي تتعاقد مجتمعة في المنجز الحضاري لفن الفخار الذي تراكت فيه الخبرة الطويلة ضمن سياقات تاريخية حافظت على مستوى حضاري جمالي قد يرقى إلى الجمال المتعالي في حالة توافر مناطق تعاضديه بين نظم الأداء العلاماتي التواصل ونظم الأداء الوظيفي يعكس بدوره حقلاً مرجعياً هاماً في تاريخ هذا الفن.

الحقل المرجعي لفن الفخار



سنؤسس على مبدأ السياق المرتبط بحدود الزمان وشكل محكم وخاص كونه – كما ترى الباحثة- ذو أهمية فلا يمكن فصل فن معين دون السياق المرتبط بالزمان، الذي يمتلك حالة مفاهيمية واسعة، والتي تقتزن بالظروف الزمانية. فإن العلاقات المؤثرة والفعالة تمثل بلورة لمرتكزات تتراكم بامتداد الزمن مؤثرة على المحركات الضاغطة على العمل الفني ومضيفة له خصائص تاريخية. هذا من جانب ومن جانب آخر فإن مبدأ " السياق المكاني " فإن للمكان علاقات ماثوثة باعتباره منظومة شاملة

(1) محمد جاسم محمد العبيدي: الأشكال النحتية على سطوح الأنية الفخارية الرافدينية والفخارية العراقية المعاصرة (دراسة تحليلية - مقارنة)، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002، ص9.

لبنية توصف بالدال - وعبر هذه البنية المادية - ورمزه الخارجي، تؤسس ثنائية لمتغير أفعال الإنسان ومعبر عن العلاقة الوجودية⁽¹⁾، والتي ترتبط برودود أفعال تكون محصلات مهمة في النتاج الفني عبر الزمن حيث إن هناك إمكانية لتوليد تأثيرات متعددة، يتدخل بها السياق المتمثل بنظام مؤثر أسلوبيا بالزمان والمكان و"بهذا تتغلب الوظيفة الأسلوبية باستمرار على الوظيفة المرجعية"⁽²⁾ وتكون ردود الأفعال هذه محصلات ومؤثرات مهمة لحياة النتاج الفني عبر الزمن المتمثل بالمكان ومن هنا تبرز "أهمية السياق في إيضاح المعنى"⁽³⁾ والتجربة الفنية وهو بذلك " يجعل المعنى سهل الانقياد والتحليل الموضوعي وتبتعد عن فحص الحالات الانفعالية الداخلية التي تعد لغزاً مهماً حاولنا تفسيره"⁽⁴⁾. ومن ذلك ترى الباحثة إن السياق يضمن فهم لمعنى النص الفني (رسالة) لحقبة معينة "فمفهوم السياق يقصد به الوضعية الملموسة، التي توضع وتنطق من خلالها مقاصد، تخص المكان والزمان وهوية المتكلمين (سمة حضارية) وكل ما نحن في حاجة إليه، من أجل فهم وتقييم ما يقال"⁽⁵⁾، لذا يعبر السياق عن الطاقة المرجعية للرسالة الفنية، "السياق يمثل خلفية للرسالة يمكن المتلقي من تفسيرها لذا يجب أن تشير الرسالة إلى سياق يفهمه كل من المخاطب الباث والمتلقي، سياق يمكن الرسالة من أن تعني شيئاً"⁽⁶⁾. ونتيجة تراكم المشاهد التصويرية فكراً وذهنياً لتتغرس في سياقات فكرية مترابطة لتشكل أنظمة علامات متنوعة ومختلفة " لأن الارتباطات الفكرية تخلق مجامع أخرى فضلاً عن المجاميع التي تستند إلى المقارنة بين العناصر (علامات) ذاتها. فالعقل يدرك طبيعة العلاقات التي تربط هذه العناصر، ثم يخلق عدداً من المجاميع الإيحائية، يساوي عدد العلاقات المتنوعة الموجودة بين العناصر"⁽⁷⁾. وهو بذلك يخرج بتمثيل شكلي بالإمكان تحليله في نظم من العلاقات الشكلية ونظم تأليفية لمنظومة علامات تحيل مدلولات العمل الفني " لأن كل مشهد طبيعي يعرض نفسه، في البداية، باعتباره فوضى هائلة تترك لنا حرية اختيار المعنى الذي تفضل إعطائه لنا"⁽⁸⁾، والتي تشكل بالاستمرار العنصر الضاغط في سياق فكري وفني للإنسان. يخلق هذا العنصر سياق فكري وفني كامل يمثل "الخطوط والاتجاهات والاهتمامات المشتركة وراء التباعدات والتداخلات لتتشق طريقها عبر التقائها في مكان متقارب (مشترك)،

(2) مكي عمران راجي: البنى المكانية مقترح انطولوجي، جريدة الجمهورية، ع10761، العراق، 2002، ص8.

(3) ريفارتيير ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الهمداني، دار النشر الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص79.

(4) احمد مختار عمر: علم الدلالة، دار العروبة للتوزيع والنشر، الكويت، 1982، ص19.

(1) عمر احمد مختار: المصدر السابق نفسه، ص73.

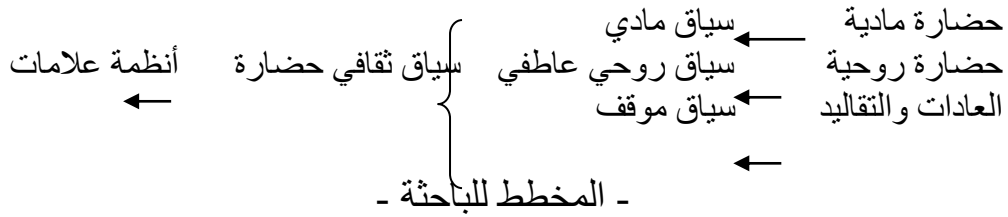
(2) فرانسواز ارمينكو: المقاربة التداولية، ت: سعيد علوش، مركز الانتماء القومي، الدار البيضاء، 1986، ص9.

(3) ترانكس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، مصدر سابق، ص76.

(4) فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، مصدر سابق، ص144.

(5) كلود ليفي شتراوس: المدارات الحزينة، تر: محمد بوليش، بيت الحكمة، مجلة مغربية، للترجمة في العلوم الإنسانية، ع4، السنة الأولى، المغرب، ص57.

وضمن بؤرة من التقاطعات العديدة⁽¹⁾. بحيث تؤلف مفهوم يعتمد البنيوية الفكرية ليعبر في وحدته عن سياق وخبرة تراكمية الفن " فلا يمكن أدراك الأهمية الكاملة لأي كيان أو خبرة ما لم يتفاعل الكيان مع البنية التي يكون هو جزءاً منها⁽²⁾ ويتألف وبتكيف هذا التفكير مع الأفعال الإنسانية ليعكس بنية النص الفني "فالبنية يمكن ملاحظتها في نسق الكيانات التي تشمل الأفكار الكلية ، المتحول والنظام"⁽³⁾. وكما هو الحال في البحث عن معنى الكلمة الذي يفرض دراسة لسياق النص⁽⁴⁾ "لا بد من دراسة السياق على أساس دراسة لنظام التصورات للحضارة المادية والروحية السائدة، والعادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية" والتي بدورها تمثل المرجع والخلفية الحضارية وتشكيل السياق المادي والتعبير حسب المخطط التالي:



فترى الباحثة إن هذه السياقات المنعكسة من الواقع المادي والإنساني تستطيع أن تشكل أنظمة علامات العمل الفني والتي تضمن اتجاهات تجعل من العمل الفني خطاباً وغاية في ذاته " يعكس المجموع الكمي لها دلالة تتجاوزها "⁽⁵⁾ وبموجب السياق تعطي الخطاب نظام حضاري فكري وبامتداد خارجي (صفة تواصلية). و بذلك السياق يقيم الصلة بزمانه ومكانه ولكن بنمط جديد. من التسلسلات السياقية الخارجية " إذا يعتبر الخطاب كنتيجة لتغيرات مؤثرة على جمل ذات بنية عميقة وضمن منطقة تسلسلات⁽⁶⁾ مما يعطي النتائج الفني تمثيلات مليئة بالتصورات الفكرية التي تقود إلى تأمل واع لمحركات الفكر المهيمنة الأساسية التي تهدف إلى إيصال مضامين واضحة ومؤشرات التحليل الخطاب الفخاري. ولأن الفخار شكل خاص يقع ضمن إشكالية التحول، عبر تنوع الأنظمة ذاتها فالأنظمة المتشكلة داخل منطقة الفن التشكيلي، لها سمة المرونة إلى درجة لا تسمح بثباتها. وبرغم ذلك فإن بنيتها يبقى محافظة على كيان خاص داخل العلاقات السياقية المقيدة بالتنظيم . "لأن صياغة الأشكال ووضعها في مكانها المناسب يدل على اشتغال النظام بما يضبط خصائص

(1) مؤمن السميحي: المغارة البنيوية ، بيت الحكمة ، مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية ، 4ع، السنة الأولى ، المغرب ، 1990 ، ص140.

(2) ترانكس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، مصدر سابق ، ص 14-15.

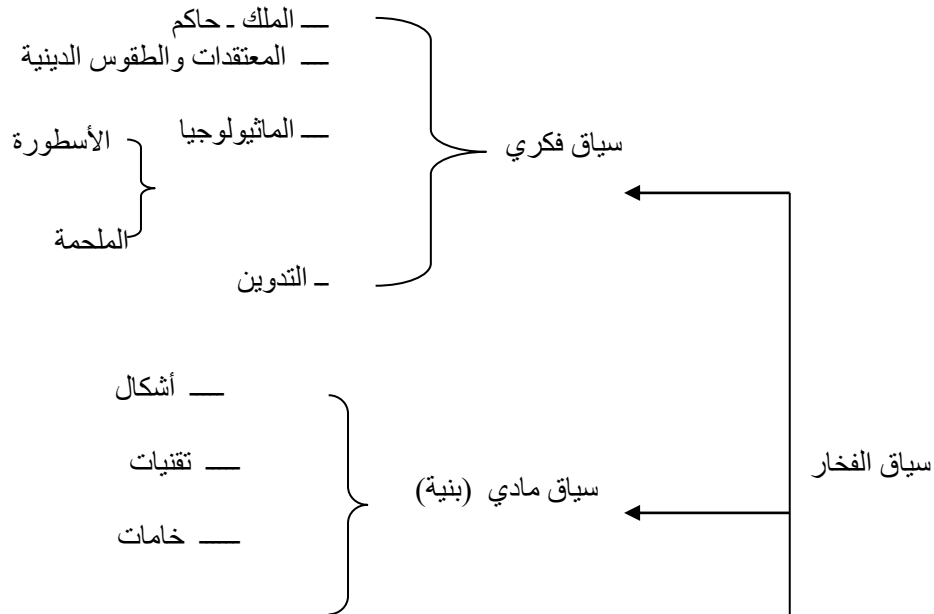
(3) ترانكس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، المصدر السابق نفسه، ص13.

(4) محمد علي الخولي: علم الدلالة (علم المعنى) ، ط1 ، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص25.

(5) مطاوع صفدي: إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد، د.ت ، ص102.

(1) عبد العزيز عرفه: مدخل إلى نظرية السرد عند كريمانس ، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1987، عدد 34.

العمل، منهجاً وبناءاً وفناً⁽¹⁾. " فالفخار بصفة خاصة يرجعنا إلى أقدم بنية تشكلت وصاغت قوانينها الفنية ضمن نظام له إطاره والمتحرك دلاليًا ومعرفيًا وجماليًا ، ولاسيما إن التشكيل يفترض فكراً صياغياً له نظامه الذاتي مهما اختلفت مرجعياته⁽²⁾. لذلك يتفرد الخطاب الفخاري بسياق خاص بالفن العراقي النشاء ، وعليه ترى الباحثة إن تحليل مثل هذا خطاب لابد من صياغة لمؤثرات تحدد أنظمتها العلاماتية " تحليل لا يتجه إلى الاهتمام في البحث خلف ما هو ظاهر، بل أنماط التفرد الخاصة في تركيب الخطاب نفسه، وتحديد الصلات (علاقات) القائمة بين العبارات (العلامات) التي تكون ما يسمى بنسيج الخطاب⁽³⁾. والسياق هنا يلعب دور المعين في نقطة الانطلاق لما تعكسه من عناصر تشد وتتدخل في بناء الخطاب (فخار عراقي) في زمان ومكان معين وستحاول الباحثة فك شفرات السياق الخاص بالفخار العراقي القديم في المخطط التالي:



- المخطط للباحثة - سياق بيئي (جغرافية - اقتصادية - سياسية)

حقق الفكر البشري في مسيرته المعرفية الطويلة بديهية تنص على إن كل نظام معرفي لا يمكن تحديده ببنية بنيته إلا بمجموعة أنظمة تأثيره أو مصادر تكوينه، فلا يمكن بداهة فهم نظام فكري وأدراك بنيته ووعي نظم علاقاته، إلا بمصادره التي أدت إلى تأسيسه وتداخلت مع أنظمة سياقه الاجتماعي والمطلق المخطط السابق

(1) Henry CECIL Wdly, The Universal English Dictionary, Routled and Kegan Paul Limited, London: Toppan company limited Tokyo, p.806

(3) نبراس احمد جاسم الربيعي: أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004، ص15.

(4) ميشيل فوكو: حفریات المعرفة، تر: سالم بنوت، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1987، ص43.

ومفهومية " المعرفة المعبرة عن نظام بنائي يحوي في داخله التراكم والتطور " (1) تعين علينا البحث عن أسس التأثير المؤدية إلى تحقيق نظم العلاقات لفن الفخار العراقي القديم وأثرها في سياق هذا الفن وأنظمة تأسيسه معرفياً. مما يحقق حركة جديدة في وعي الحركة الدلالية المتخفية لفخاريات العراق المزخرفة أو " ما يسميه المنهج السيميائي **(بالبنية العميقة)** (*) (2). وفي البحث عن أنظمة العلاقات والكشف عن البنية العميقة، لابد من الوقوف عند (هوسيرل) (**) في التزامه بـ **(مبدأ المباشرة)** لتحقيق نسق معرفي يتصف بالمباشرة يكون المنطق الراسخ فيه كشف أنظمة المعارف وبنائها إذ يتدخل النسق والمنهج الفينومولوجيا عنده. جاعلاً من منهجه نسقا مهمته الكشف عن الظواهر التي ترتقي إلى مستوى المنطق (3) وهذا المبدأ يتفق مع (السيميائ) في اعتباره بحث عن البنى العميقة في الأشياء والظواهر، فنجد أنه يؤكد على إن الأشياء والظواهر تتحقق في وعينا من مباشرة واحدة، وفي نظرات متتالية لتتراكم المعرفة الإدراكية (فعل الإدراك)، لمعرفة معطيات البيئة المحيطة مع تضاييف مستمر. ليتسنى للمتلقي التركيز على الظاهرة المعطاة التي علقت في شعوره كبنية دالة، والبحث عن المهمة الظاهرية لبنية المستلم العياني في الوعي وهو بذلك يكشف عن (البنيات العميقة) المتخفية وراء (البنيات السطحية) المستلمة بواسطة الإدراك البسيط ومن ثم التنقيب عن دلالتها العميقة وهو بذلك يتفق مع مهمة السيميائ (والعلاماتية) (***) العودة إلى المولدات " التي يصفها اللغويون (بمولدات النصوص) وتفاعلاتها الداخلية " (4) أي بمعنى آخر المؤسسات المتخفية للبنيات النصية. وهذا التخفي جاء بفعل جملة متراكمات أطمرت إلى العمق، مفروضة عليها من أنظمة الزمان والمكان ومعطياتها (السياسولوجيا و الانثروبولوجيا و السايكولوجيا... الخ). وإذا راجعنا كل من (سوسير و بيرس) في التوجيه التنبؤي للسيميائ فلا يختلفان في الالتقاء مع الفكر (الفينومولوجيا) الذي

(1) جون سترويك: البنيوية وما بعدها ، ترجمة وتدقيق : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعارف، 206، الكويت، 1996، ص159.

(*) البنية العميقة: عن طريق البحث عن أنظمة العلاقات المتخفية يتم الكشف عن دلالات البنية العميقة وهي نوع من الدراسات الشكلية للمنهج السيميائي تكشف عن نظم العلاقات وبالتالي عن الدلالات الخفية ورائها (ينظر: نجم حيدر: المعطيات السيميولوجية للنقد الجمالي المعاصر، ضمن كتاب (دراسات في بنية الفن)، مصدر سابق، ص246).

(1) نجم حيدر: المعطيات السيميولوجية للنقد الجمالي المعاصر ضمن كتاب (دراسات في بنية الفن) ، مصدر سابق، ص246.

(**) ادمون هوسيرل (1859-1938): فيلسوف مثالي ، أسس فلسفة الظواهر (الظاهراتية) وحاول تأسيس المنهج "الفينومولوجيا". (ينظر: انطوان خوري: مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، 1984، ص16).

(2) انطوان خوري : مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، مصدر سابق ، ص 246.

(***) العلاماتية (Semiotics) وهي العلم الذي يدرس دور العلامات (Signs) في مجتمع ما . ومن شأن التحليل العلاماتي المساعدة على توضيح جوانب معينة ذات مساس =بمسألة المعنى في الفن والعمارة وغيرها، (ينظر: بونتا ، خوان بابلو: العمارة وتفسيرها ، مصدر سابق، ص43).

(1) طائع الحدادي: سيميائيات التأويل ، مصدر سابق، ص472.

فحواء العودة إلى الأشياء والنصوص ذاتها من ذلك تستنتج الباحثة أهمية التراكم المعرفي و(الرد)(*) إلى الأصول والمولدات المتراكمة عبر الزمن وفي مسيرة العقل للأشياء والظواهر ذاتها أي إدراك المباشرة (للماهيات العميقة) عند الباحثة عن المؤسسة عند السيميائيين (لنظم العلامات) لتؤسس (نظم البنيات العميقة). ومن ذلك تستقر الباحثة وتستنتج إن للفكر متحولات في البنية التشكيلية للعمل الفني ، ولا بد لها الانتقال من صورة إلى أخرى بفعل الحركة المستمرة لما تحوي في داخلها على التراكم المتطور. وعليه فإن نظام التأثير والانتقال من حالة إلى أخرى هو نظام سائد في حركة الفن ، وهذا لا يعني عدم وجود خصوصية للفكر والحضارة على الفن. بل يتمشى معه "ليحدث خصوصية وإيقاع فكري في البيئة الحضارية لكل منتج فني ناتج عن جدلية التفاعل مع معطيات البيئة" (1) ليخرج بخصوصية بيئية وحضارية تعكس علاماتها وأنظمتها الفاعلة بالشكل الذي يجعل من الفخار المزخرف سياقاً، داخل النطاق في مادته الأساسية ولا يخرج عن المؤلف ، وفي كل مرحلة يمارس دوره ويحول الأحداث إلى نصوص متداولة ، حتى وإن أرادت البيئة قطع الصلة باعتبارها تمتلك مكونات مجهولة وقوى ما ورائية خفية. إلا إن هذا السياق يجعل من هذه الصفة (محايشه) - حسب المفهوم السيميائي - ويتعامل معها ويتفاعل منها ليكون برنامجاً "شمولي يمكنه إنتاج التكرار ، والتماثل والتناظر وصولاً إلى تكامل العناصر الزخرفية للأعمال الفخارية العراقية " فسياق فن الفخار يعمل على نظام واحد للإنتاج وهو بذلك يصبح من الأنظمة السياقية. كون البدائل محددة ومحصورة في شبكة المعلومات لبيئة حضارية واحدة" (2). فكان للبيئة كبير الأثر في نشوء الحضارات وتطورها، مما تملكه البيئة من موارد طبيعة وما تجود على الإنسان الذي نشأ بين أحضانها والأسلوب الذي يتبعه ذلك الإنسان في استغلال تلك الموارد ، هو الذي يحدد ملامح تلك الحضارة (3). ومن ذلك المنطلق رسخت قواعد شكلانية البيئة أفردت نتائجها الفني وطبعها بطابع حدد من خلاله أهم أبعادها الفكرية. ليمارس الإنسان العراقي القديم سلطة الثقافية في التعبير عن مكنوناته وآماله وتطلعاته في تكوين منظومة علامات و تشفيرات رسالية ، تاركة لنا فن يوثق ثقافة وحضارة مجتمع. لهذا ترى الباحثة ضرورة الوقوف على الجوانب البيئية المؤثرة على تكوين تلك الأنظمة العلاماتية المزخرفة لفن الفخار وذلك لأن " دراسة أي حضارة بمعزل عن الظروف البيئية التي تحكمت بحيوية الإنسانية، لا يمكن أن تصل

(*) الرد: هو رد الشيء إلى حقيقته بعد إن تراكم فوقها عبر التاريخ طبقات و أوجه معنوية مختلفة (لغوية ، ثقافية ، دراسية، اتجاهية، إيديولوجية ..الخ). (ينظر: نجم حيدر: المعطيات السيميولوجية للنقد الجمالي المعاصر، مصدر سابق، ص 472).

(2) محمد جاسم العبيدي: الأشكال النحتية على سطوح الأنية الفخارية الرافدينية والخزفية العراقية المعاصرة ، مصدر سابق، ص 19.

(1) طه باقر: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، ج 1، ط 3، وزارة الإعلام، بغداد، 1973، ص 75.

(2) عامر سليمان ، وأحمد مالك الفتیان : محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد ، 1978، ص 92.

بنتائج تحمل صدقها وثباتها فيما توصل إليه من الطابع المميز⁽¹⁾. كان لتقلبات أجواء البيئة العراقية القديمة وعدم انتظامها محددًا لموقف العراقي القديم تجاه الحياة، فدجلة والفرات يفيضان في غير انتظام ويحطمان سدودهما ويغرقا مزارعه، فضلاً عن الرياح الالهية التي تخنق المرء بغبارها و الأمطار العاتية التي تسلب الإنسان حريته وتعيق سفره⁽²⁾. كل هذا جعل النشاطات المختلفة للإنسان القديم مشروطة، وإلى حد بعيد ببيئته تلك ، فكان لها تأثير على أفكاره ومعتقداته ، لما تغيره من مسيرة حياته وقيادة حياته بنمط محدد ، وهذا ما نراه منعكساً على فنونه. تلاحظ الباحثة مما تقدم التأثير الفعال للبيئة الطبيعية في خلق بيئة اجتماعية تتوافق مع تقلبات تلك البيئة ، فهذا المجتمع العراقي القديم يتواءم وتلك الأجواء التي أثرت بطبيعة السكان " مما ميز الحضارة العراقية بطابع التوتر والخوف من المجهول والتشاؤم والتأزم وتوقع المفاجآت . وهذا ما جعل الإنسان العراقي يميل للجانب العملي في الحياة"⁽³⁾، كما أثر ذلك على التنظيم السياسي والاقتصادي والتركيب السكاني والنفسي⁽⁴⁾ ، فأوجدت المحددات البيئية نمطاً من التفكير انعكس وتغلغل على مجمل المنتج الفني البصري، ومن المؤثرات على النتاج البيئي هو صيرورة الحياة و التكاثر والخصوبة المعبر عنها من خلال تماثيل الآلهة الأم⁽⁵⁾ (سابقة الذكر) (شكل 4). والتي تزخر بمنظومة علامائية رمزية تشير إلى مدلولات الخصوبة والتكاثر والحياة . وذلك لارتباطها (العلامات) على الأجزاء الخاصة بالأعضاء ذات العلامة بالخصوبة والإكثار⁽⁶⁾، والتي يعتبرها البعض نوع من الطقوس السحرية المرتبطة بالطبيعة. كما نرى ذلك في

النساء الأربعة المعبرات عن منظومة تتابعيه لعلامة ايقونية لها مدلول " رقصة طقوسية لاستئصال المطر " ⁽⁷⁾ (شكل 37 أ)، أو كما تراها الباحثة فكرة تتابعية الحياة فالأم تورث بناتها الأمومة والخصوبة وسر الحياة وديمومتها في نظام خطي لزخرفة متكررة ، وجدت هذا النوع صدهاء في الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي " حيث وجدت صور الراقصات في سامراء بإعداد متفاوتة بين أربعة أو خمس أو أكثر من ذلك. أيديهن متشابكة وضافن هن متصلة مكونة ما يشبه حبلاً متموجاً أو

(3) توركلید جاكوبسن ، وآخرون: ما قبل الفلسفة " الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى " ط2 ، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص149.

(1) عامر سلمان ، واحمد مالك الفتیان: محاضرات في التاريخ القديم، مصدر سابق، ص38.
(2) عامر سلمان: القانون في العراق القديم، دراسة تاريخية قانونية مقارنة، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1991، ص23.

(3) أكرم محمد عبد كسار: النحت في العصرين الحجري والمعدني ، مجلة آفاق عربية ، ع11، السنة الحادية عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1991، ص101.

(4) نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث " دراسة استكشافية" مدخل إلى السيميوطيقا، ج1، دار الياس المصرية، القاهرة، 1986، ص92.

(5) نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث " دراسة استكشافية" ،مصدر سابق ، ص92.

(1) نصر حامد أبو زيد: العلامات في التراث " دراسة استكشافية" ،مصدر سابق ، ص92.

موجتين متقاطعة حينما تتصل الفتاة الأولى بيد الفتاة الثانية بمنظور أمامي وتشابك أيديهن يعكس نوع من الرقص الدبكة (الجوبي) ويشبه رقصات النسوة في الأحياء العربية في مناسبات الأفراح و الأعياد، كما في (الشكل 37 ب). تستخلص الباحثة من ذلك إن الصورة المثالية لدى الإنسان العراقي القديم هي الصورة التي يأمل أن تحقق له في الواقع وفي سعيه الحثيث إلى تحقيقها يحولها إلى أنظمة علامات تكفل له حرية التحكم بظروف التمثيل التصويري المنشود في مخيلته لذلك نرى أن صورة (النسوة الراقصات) تتكرر لأن الإنسان ذاته تعرض لنفس الظروف البيئية وواجه نفس التحديات . لذا " فهذه التمثيلات تعبر عن البيئة النموذجية المثلى له وتتلقى من خلالها المتعة النفسية في نشاطه الفني التشكيلي"(1)، لتخلق عنده نوع من التوازن النفسي والعاطفي الداخليين، يعمل نظام العلامات فيه كمعادلة ذات دلالات غيبية لواقعه المعاش وضرورة تكوين بشري، فنظام العلامات في المشاهد التصويرية التي زخرف بها الفنان العراقي أوانيه الفخارية لم تكن لإشباع رغبة فنية، فحسب بل كانت ذات دلالات روحية، نفسية، اجتماعية لقيت قبولاً من المجتمع ككل. فالفن الذي يصور الجماعة المشتركة يحرك مشاهديه تحريكاً عميقاً فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة المشتركة. لذلك نرى تجذر الصورة في مخيلة الفنان العراقي عبر الزمن. وفي مجال الفخار يصير (تنظيم العلامات) وسيلة إبلاغية ووظيفة فهو يقع ضمن المستويات المنمذجة للأشكال السائدة في حضارة من الحضارات، وينعكس بنظام معين وبعد اجتماعي خاص(2). وبذلك التنظيم الشكلي للفن بصورة عامة والفخار بصورة خاصة لا يعني بالضرورة الشيء كما يبدو في الطبيعة، وإنما ما يجب أن يكون عليه وهذا ما ذهب إليه أرسطو " فبعد أن يفرض الفنان مقترحه وجديد ، بوصفه كياناً جديداً ووجوداً مغايراً ، إذ يغدو بنية ناقلة لانساق اجتماعية ومعرفية وإعادة إنتاجها يجعلها تمتلك صفة الاكتشاف والأصالة"(3).

وعلى الرغم من أن الاحتياج الوظيفي للفخار هو الانبثاق والدافع الحقيقي لتكوينه، تلبية للحاجة الاستعمالية الحياتية لدى الإنسان العراقي القديم(4)(شكل 38) إلا أنه سرعان ما زينه بالإضافات الشكلية التي لا تدخل بشكل جوهري في الأداء الوظيفي مما يؤشر إشارة واضحة على ظهور السمات الجمالية المتزامنة مع النقلة الحضارية الكبيرة التي شهدتها الحضارة الإنسانية(أنتاج القوت). استطاع الإنسان من خلالها خلق نوع من المحيط الجمالي الذي هو نتاج مهارته في تفاعله مع البيئة من خلال استغلال المواد المتاحة، والارتقاء بمستوى تقنيات الصناعة إلى مستوى فكري جمالي أنساني. فالبيئة الفكرية العراقية بنية مفاهيمية بثت خطابها الفني والفخاري كخطاب للتعبير عن معطيات البيئة وضغوطاتها السايكولوجية، وفكرة بلورت المفاهيم الدينية بدلالات التشكيل الفخاري، بالإضافة إلى الطابع الميثولوجي

(2) عبد الكريم عبد الله: فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها)، مطبعة المعارف، بغداد، 1977، ص 51.

(1) نبراس احمد الربيعي: أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر، مصدر سابق، ص 17.

(2) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ)، مصدر سابق ، ص 298.

(3) زهير صاحب : المصدر السابق نفسه، ص 391.

والسوسيولوجي⁽¹⁾. ويتجلى ذلك في المنجز الفني الفخاري عبر تطوره الحضاري مع العصر الحجري الحديث - المعدني لتبدأ أرشفته من خلال فخارياته⁽²⁾ معبراً عن ارتباطه اليقيني بمجتمعه وبيئته، فجاء مبلوراً عن مجمل معتقداته وسياق حياته في تلك الأعمال الفخارية⁽³⁾. فصنفت فخاريات هذا العصر إلى أدوار على وفق الطرز و الأساليب المتبعة في إنتاج الشكل العام لتلك الفخاريات العام لتلك النقوش الداخلة في التكوين الشكلي للأنية و ابتداءً من (دور حسونة) كأولى النماذج المكتشفة تضم أول ظهور للزخرفة على الأواني في هذا الدور فتكون من وحدات خطية كما في (الشكل 39) وتصاميم بسيطة لخطوط مستقيمة ومثلثات وتظاليل متقاطعة مرسومة بطلاء بني معدني على خلفية معدنية أو زخارف غير عميقة (نقش)⁽⁴⁾ فعناصر الزخرفة فيها خطوط محززة قليلة العمق مائلة أو مستقيمة أو مجتمعة في صفوف ومثلثات ومربعات ودوائر كما في (الشكل 40 أ).⁽⁵⁾ فلم تكن تصاميمها ذات موضوعات صورية من الواقع بل كانت في غاية التجريد " مثقلة بمضامين واحدة منبثقة من العلاقات الذهنية فكانت تجمل حرية في تطويع المظهر الشكلي إمعاناً منه في التعبير عما هو أكثر صدقاً⁽⁶⁾ عن بنية نظام علاماتي ذي مدلولات عن عالم مغيب اللامرئي تستشفه الباحثة من أنتاجهم لتوليفة جوهر الأشياء بانتهاء أساليب التبسيط والتجريد بقصدية إقصاء المشابهة ليشمل ويثرى بشتى التأويلات الدلالية . حيث امتصت ذهنية الفنان في دور حسونة فكرة الموضوع امتصاصاً ليخرجها وفق نظام ذاته الحرة الكاشفة المؤولة بدلاً من ترديد أشكال بيئته الواقعية سعياً منه لتكوين مدلولات أعمق من تلك الأشكال وبما يرضي حاجاته التعبيرية نجدها تتكرر في تزيين حباب العصر العباسي كما في (الشكل 40 ب، ج) التي تشتمل على (أشكال التشبيكات الهندسية الخطية البسيطة)^(*).

تنوعت معطيات البيئة العراقية في دور سامراء ، مما اوجد انعكاساً في تنوع الوحدات التصويرية المرئية على الفخاريات ، فإذا الوعي والقصدية قد أحال تلك الفخاريات إلى منظومة علامية متنوعة التأويلات أيضاً، تنطق عن ما هو ذاتي واجتماعي وروحي . يتمثل بنظام شكلي (علاماتي) يتجه في عملية تركيب

(4) زهير صاحب : المصدر السابق نفسه ، ص393.

(5) زهير صاحب: المصدر السابق نفسه ، ص395.

(1) صباح احمد حسن الشايع: التكوين الفني لفخار العصر الحجري - الحديث في العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997، ص15.

(2) جورج رو: العراق القديم، تر: حسين علوان حسين، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، ص90.

(3) تقي الدباغ: الفخار في عصر ما قبل التاريخ، حضارة العراق، ج3، دار الحرية ، بغداد، 1985، ص17.

(4) زهير صاحب: فن الفخار والتحف الفخاري في العراق ، عصور ما قبل التاريخ، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان، الأردن، 2004، ص77.

(*) التشبيكات الهندسية الخطية البسيطة (Crosshatching) : وهي تكوينات من وحدات هندسية تتمثل ترديد لأشكال وتشبيهات أغصان الأشجار، وقد نقلت على سطوح الفخاريات كاستمرار لتواصل الخبرة التي حملتها الأجيال في ذاكرتها . شاع ظهورها في فخاريات حسونة الأولى. (ينظر: زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، مصدر سابق، ص331-341).

الموضوعي ، مما يفسره ظهور الأسماك^(**) والوعول والعقارب^(***) في فخاريات سامراء وغيرها. فكانت تلك الفخاريات غنية بالرسومات الحيوانية إضافة إلى الرسومات الآدمية والزخارف الهندسية وباستعمال الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة . ليوصفها في التعبير عن اللامرئي من خلال أسلوب غني بالمضامين والدلالات⁽¹⁾ كما في (الشكل 41).

تشعر الرسوم الآدمية والحيوانية المتلقي بنظام واعى بشكل العلامات في (حركة دائرية مستمرة، فكل شيء يصور بتخطيط حيوي معبر عن الحياة والحركة والديمومة ، فنشاهد أربعة غزلان في حركة دائرية مستمرة حول شجرة. إن هذه الدوال ما هي إلا تعبير عن قدرة الفنان على الانتقال المعرفي والوجودي في مرحلة الشكل التصويري إلى مرحلة التجريد الكامل)⁽²⁾ . تظهر في فخاريات سامراء بعض الإشارات للمثالية بمعنى إضفاء الروحية على الواقع وإن الدين سبق وصاغ بصفة فعالة الشخصية الإنسانية التي تؤكد على الإلهام، وبذلك يكون المثال المؤلف هو الرمز الغامض فكل الرموز غنية بالمعاني والدلالات، فالمفردات الدائرية والصليب المعقوف الذي يولفه شعور النسوة الأربعة إنما قصد به جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة الخفية والكامنة في كل المخلوقات الدائرية في حلقات لانهاية لها⁽³⁾ على سطح الأنية الفخارية الدائرية الشكل . بما يوحي شيء من التناسب بين نوعية الحركة الدائرية والسطح المعد للتصوير. وهو نوع من الوعي بنظام السطح التصويري وآليات الدلالات الفكرية في إحالة النص من بنائيه المجردة - أنظمة شكلية (أنظمة علامات)- إلى دلالة أغنى وقوة تمثيل فني أوسع . ولعمل دورات النسوة باتجاه عقرب الساعة ، كما في (الشكل 42) يدل على مغزى فعل الحركة المتصل بفكرة الديمومة والتجدد والبقاء⁽⁴⁾. ويظهر من خلال المتابعة لإشكال النسوة في أنظمة هذه المشاهد، إن السلسلة التاريخية تؤكد ذاتها رغم التحولات التي تميز سمات هذه الإشكال. فقد تعاقبت بفعل السنين و الأجيال. وتوالت مراحل تطور الفكر الديني والاجتماعي لكل ضرورة، وربما استمرارية تداول الخطاب التشكيلي بصدد الدوال والمذلولات. كما تمت الاستعاضة عن أشكال النسوة بالبناء الهندسي المتصلب أو ما يعرف بشكل الصليب المعقوف بإبداع رموز تتسم بتأويلات عن الشيء المدرك

(**) كانت الأسماك من الكائنات الرمزية المهمة في حياة حضارة العراق وارتبطت بالماء وعدت رمزاً للحكماء السبعة (ابكالورا) رمزهم (رجال + اسماك). (ينظر : فيليب سيرنج: الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مصدر سابق، ص165).

(***) يستخدم شكل العقرب كرمز الإلهة (اشخارا) وهي ربة الزواج والولادة والتكاثر وكانت كائنات مركبة (بهية بشرية +عقرب)، وترمز إلى حراسة الجبل وظيفتها طرد الأرواح الشريرة ومساعدة الناس في بعض الأحيان، أما الرجل العقرب فهو نوع من الغول وبصفته تلك يمثل حارس أبواب السماء في أور(ينظر : فيليب سيرنج: الرموز في الفن الأديان الحياة، مصدر سابق، ص67).

(1) علي فاضل عبد الواحد: من ألواح سومر إلى التوراة ، دارا الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1989، ص69.

(1) علي فاضل عبد الواحد: من ألواح سومر الى التوراة ، مصدر سابق، ص30.

(2) اندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص49-92.

(3) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصر ما قبل التاريخ) ، مصدر سابق، ص354.

حسباً. ذلك إن التجريد يطال السمات القريبة من الواقعية ولا تعدو تمثلاً حقاً في بنائية مثل هذه الأشكال الرمزية⁽¹⁾. وتستشف الباحثة من ذلك إن مظاهر الاختيار الواعي في الاختزال والتبسيط والتجريد، هي السمة الهامة التي تميز بنائية مثل هذه الأشكال الرمزية بحثاً من الفنان عن جوهر الأشياء وصولاً إلى اللب والتي تعبر عن مظهر أسلوب للفكر الجماعي عاكساً صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر إن بنائية لأنظمة العلامات هذه تعبر عن رمزية عالية وتأويلات للمعنى وتشظية مفهوم الدلالة لهذه الأشكال ، والتي شهدت في زمانها وعياً اجتماعياً عاماً متجهاً إلى بنية شكلية طبيعية ذات دلالات أكثر تعميماً بواسطة التحول من الجزئيات إلى الكليات الجوهرية ومن المفردة إلى التعميم.

أما فنون دور حلف فشهدت تطوراً ملموساً، إذ تم العثور على فخاريات متنوعة ومزينة بأشكال حيوانية وأدمية محورة تحويراً رمزياً ، ومنها مجموعة من كسر لأوان فخارية، رسمت عليها أشكال حيوانية بأوضاع محورة تجريدية رمزية، كالطيور والغزلان والثيران، فوجد التحوير على طول الرقبة وفي أشكال القرون والأجنحة، وظهرت الحركة بشكل بديع في أرجل وجسم الغزال ،والتي تعكس عملية تخيل معرفي من الوصول إلى المعنى الشكلي والوجداني ، فأول بمهارة العلاقات الشكلية في جسم الحيوان محوراً في أجزائه لكنه احتفظ ببعض الواقعية⁽²⁾، ففنان هذا الدور عبر عن تأويلات عملية تخيلية ذاتية ، عميقة عمق ملاحظاته وأحاسيسه (المعرفية، الفنية، الجمالية)، بما يحيط من مظاهر الطبيعة، وقد صور بألوان الطيور الفزعة في لحظة تهيوها الطيران، ورأس الثور رمز الخصب والتكاثر⁽³⁾ وتشكل رسوم رأس الثور في فخاريات حلف تقابلاً صورياً لفكرة الطوطم⁽⁴⁾. أما النقوش فقد كانت منفذة بدقة عالية وبشكل يقترب من أسلوب نقش السجاد وكذلك الأشكال الشائعة من مثلثات ومربعات . كما تظهر أيضاً رسوم مثل أزهار وطيور حاطه وغزلان متطرحة وأكثر هذه الأشكال تميزاً هو المربع المالطي والفأس المزدوج والبوكرانيوم (رأس الثور المنقط)⁽⁵⁾ إن شكل رأس الثور (Bukranurn) هو رمز لعنصر التذكير في الطبيعة وقد ظهر استعماله بشكل واقعي في البداية في رسوم الفخاريات ومن ثم ابتعدت عن مواصفاته التشبيهية (علامة يقونية) نحو الشكل التجريدي (رمزي) مع مرور الزمن وتكرار استخدامه في رسومات الفخارية⁽⁶⁾ ومن أمثلة الأواني الفخارية في دور حلف مجموعة كسر زخرفت بحيوانات في نسق واحد من منظومة علامات

(4) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخارية في العراق، مصدر سابق، ص355.

(1) عيسى سليمان الخطاط ، وفارس شمس الدين: تاريخ الفن القديم، ط1، دار المعرفة، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980 ، ص32.

(2) علي فاضل عبد الواحد: من ألواح سومر إلى الثورة ، مصدر سابق، ص71.

(3) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري ف العراق ، عصور ما قبل التاريخ)، مصدر سابق، ص37.

(5) Dabbagh, T. Pottery of Early Prehistoric Iraq. Un Published Ph. D Theist , Harvard, University Cambridge, 1958, PP.188-192.

(5) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق (عصور قبل التاريخ) ، مصدر سابق، ص365.

يقونيدية وبتكرار واضح. كما في (الشكل 43 أ) ، والتي تعكس خطاب البيئة الطبيعية بواسطة فعل المحسوسات ، فكانت بمثابة ضغوطات وحوافز ومنبهات، أولاها الفكر العراقي القديم إلى أنظمة دلالية بنائية على سطوح تلك الأواني الفخارية. وفي سياق عام لتلك الأواني وزخرفتها تجد الباحثة إن تلك الحيوانات المتكررة هي بمثابة مقابلات صورية لمخزون فكري حضاري لتمثل مجريات الأحداث الطبيعية بنية هي بمثابة التأويل الفكري لمتخيل صور بيئية هذه الصور الشاعرية دالا ومدلولا والفكر الضاغط في نسيجها البنائي (فهي تتكون من دوال شكلية ومن مغزى دلالي كلي، هو الفهم الروحي والاجتماعي والسوسيولوجي لدورها الاجتماعي ، ما هي إلقاء قوى مثقلة بمضامين عقلية ذات مدلولات ثقافية واجتماعية وروحية واقتصادية . تتبادل معها الأثر والتأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة، من خلال إطار نوعي اكتسب مضمونة من الخارج (بيئة واقعية) وهو مرتبط بالحالة العامة للتفكير والتي وجدت خصوصيتها في التكيف الفكري والنوعي لمواصفات بينتها لكل خصوصياتها (1) وترى الباحثة إن الفعل البيئي وعلاماته الضاغطة تعكس نفسها من جديد لتظهر بأشكال الحيوانات أو رؤوسها في الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي ، وكأنما التاريخ يعكس نفسه وبفعل تواصل ملحوظ . كما في الحبين الآتين (الشكل 43ب، ج). مما يكسب الأعمال الفخارية العراقية الأثرية بخصوصية محلية ، ووضوح الهوية والتميز. ومن بين حركة الفنون التشكيلية في الحضارات المجاورة وبمرور الوقت أصبحت معظم الرسوم والزخارف الفخارية في دور العبيد تتكون من وحدات هندسية تؤلف حقولاً تحوي أحيانا على رسوم تقريبية لأشكال الطيور والحيوانات ذات القرون كالماعز والغزلان والإبل، وتتألف بعضها مع تفرعات نباتية وتشكيلات حيوانية وأدمية مختلفة، كما عثر على تماثيل صغيرة من الفخار لإنسان طويل القامة برأس يشبه رأس الضفدع وملونة أجزاء من جسمه كدلالة وتأويل لوشم بارز (2) أو ما يسمى بالمنحوتات الذكرية (3) تلك التماثيل الفخارية لرجال المكتشفة في معظم المستوطنات الحضارية الرئيسية من حضارة العبيد توصلنا لنوعية الأفكار المرتبطة بها، والمتمثلة بنوعية الشارات والسمات ذات الدلالات الاجتماعية التي تميز ظاهر هذه الأشكال. فتعكس واجباتها القيادية ضمن البنية التنظيمية الاجتماعية لمثل هذه المجتمعات الزراعية النامية (4) . كما في (الشكل 44_ أ) . تستقر الباحثة من تلك المنحوتات الفخارية البشرية الذكرية ما وصل إليه الإنسان من تعبير عن البنية التنظيمية لمجتمع زراعي ، ليعكس نتاج حضاري لبنية بيئية ضاغطة وضرورة اجتماعية ملحة لفعل اجتماعي في بيئة زراعية إنتاجية من أجل استمرارية الوجود والبقاء " فمثل هذه الأشكال يدركها التمثيل، كرموز لوحدة البنية الاجتماعية و طاقة

(1) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، مصدر سابق، ص 16-18.

(1) حسن الباشا: تاريخ الفن في العراق القديم، الجمهورية العراقية، بغداد، دبت، ص 6.

(3) Shepard, A .Ceramic for the Archaeologist , Carnegies Institution of Washington , publication.No.609, Washington , D.C. 1956, P.234.

(3) زهير صاحب: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، مصدر سابق، ص154.

تركيزية ترتبط بمفاهيم الرجولة والفحولة العائشة في الوسط الاجتماعي وفقا لخصوصية المجتمع الزراعي المتنامية⁽¹⁾. ومن وجهة نظر الباحثة فإن ذلك الإنسان القديم الذي نحتها اكتشف التأثير الفعال العنصر الذكري في صيرورة الإنتاج والتكاثر للجنس البشري بعد فترة من التهميش والنظرة السطحية لهذا العنصر وهذا ما يعكس الوعي الذهني والحضاري للجنس البشري في تلك الفترة السطحية من الزمن. والذي أوجد خصوصيته التعبيرية في الطرف الآخر لمعادلة الوجود البشري السرمدى ويبرز ذلك في التأكيد على التمثيل الرمزي لأعضاء التذكير البشري في مثل هذه التماثيل البشرية العارية والتي وجدت صداها في الحباب العباسية المزخرفة في العراق وفي مرحلة من مراحلها(*) كما في الحباب الآتية (الشكل 44_ ب). ويلاحظ في هذه الإشكال ، أنها مبنية على أساس ما يوحي به مظهر الشكل الخارجي، وعلى الأخص شكل الوجه وملامحه ، من مواصفات شكلية قائمة على التشبيه المستند إلى الانطباع الشخصي لمشابهاتها في الطبيعة، دون الخوص في التفاصيل الواقعية كمنظومة علامات ايقونية بل تعكس مضامين رمزية ركزت على فتحة العينين، واستخدام عناصر تزيينية لمنطقة أعلى الصدر ومنطقة الكتفين، وتلك العناصر التزيينية تعتبر علامات رمزية مرتبطة بتمثيل علامات الوشم التي تزين أجسام هذه الإشكال في حقيقتها الواقعية ن والتي، والتي تميز هذه الأشكال البشرية الذكرية من حضارة العبيد في هذه البيئة حيث تمثل علامات الوشم التي تؤكد علاقتها بالمركز الاجتماعي لهؤلاء الرجال، كذلك ربما تؤدي فعلها كرموز لشفاء بعض الأمراض خصوصا وأنها قد ظهرت في مناطق المفاصل والعظام الرئيسية لمنطقة الصدر، أو أن يكون لها فاعلية في نيل حسن الطالع في مفردات ومظاهر الحياة المعاشة حسب طبيعة الفكر الحضاري السائد، وذلك لارتباطها بالطاقة التذكيرية باعتبارها رموزا اجتماعية⁽²⁾.

واشتهر دور الوركاء بالفخار الخاص به، وظهرت لأول مرة الأختام الاسطوانية⁽³⁾ (شكل 45) وكانت مشاهد التصويرية عبارة عن تصوير لطقوس دينية ، تالف من واجهة المعبد وتقديم الهدايا والقرايين وتظهر الآلهة بشكل (علامات رمزية) داخل (نظام من العلاقات) مواضيع المعارك ، ومشاهد لحيوانات مفترسة كالأسد وهو يهاجم الحيوانات الأليفة ومشاهد حيوانات أسطوانية متمثلة برسوم

(4) زهير صاحب: فن الفخار والنحت والفخاري في العراق ، مصدر سابق، ص160.
(*) تظهر صور مختلفة لشخص ذكري متخصر في تحلية الاسلوب الرابع من أساليب الحباب العباسية وهذا الأسلوب في استخدام المتخصر. انتشر بشكل واضح حتى أصبح ميزة في للأسلوب الخامس . والذي وصف "بأنه بطل مرسوم بين حلزونات". (للمزيد ينظر: خليل القبطان: الحباب العراقية المزخرفة "منذ فجر الإسلام القرن الرابع عشر"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1970، ص55-61).

(1) زهير صاحب : فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، مصدر سابق، ص165.
(1) صبحي أنور رشيد: تاريخ الفن في العراق القديم_ الأختام الاسطوانية ، ج1، بغداد، د.ت. ص29.

حيوانات مركبة غالباً ما يكون لها رأس أسد⁽¹⁾. تستشف الباحثة من تلك الصور المتكررة للأسد أو رأسه (شكل 46) . بأن لها مدلول واضح لا جدال فيه، لرمز (علامة رمزية) القوة والهيبة وتكاد الفنون لا تخلو من صورته. كما وظفت صورة الأسد في أنظمة العلامات للحاباب العراقية العباسية ، فحضيت بقسط وافر من صورة الأسد أو لبوه سواء ما صور برسم جانبي أو ما صور فنه. كما في (الشكل 47،48،49). يرسم الأسد جانبي، لا يظهر فيه سوى رأسه وقدميه الأماميتين ذات البرائن الممثلة بحزوز صغيرة، أو بنحت رأسه فقط ويوزع على عدة مناطق في الستار المزخرف للحب⁽²⁾. تعكس الدلالات الفنية في الفنون التشكيلية في العراق القديم اعتمادها على تجريدات تقع خارج نطاق تأملات السومريين فكانت الأساطير العلاج للنقص اتجاه الأشكال الطبيعية ، حيث تستفيد من الطبيعة بوصفها أطار ملموس للأشكال الحيوانية ثم يعكس تعبيراته على تلك الأشكال لتستحيل تجسيدات ميثولوجيا سومرية ذات الاستنتاجات المجردة وديمومة تجلي الأفكار والتجارب⁽³⁾ الحياتية والمعتقدات الماورائية ولم يشترك النزوع إلى الطبيعة والتجريد الرمزي في الموضوعات حسب، بل أنهما راحا منذ البداية يوطدان طابع الفن السومري في الصور المفردة وفي تركيب الأشكال الحيوانية، وهاتان الصفتان أساسيتان لفن تصويري يتصارع مع روحية الفنان السومري، وعلى مر العصور فقد وظف الأساطير والرموز الأسطورية التي تشترك فيها الكثير من الأشكال (الحيوانية الواقعية والمتخيلة) في فنونه التشكيلية حسب معتقداته ورموزه على سطح تلك الفنون. وكان للحيوانات الوحشية والدجنة مكانه مهمة بوصفها عناصر ورموز للقوى التي تعزز حياة الإنسان أو تهددها⁽⁴⁾ وكان الفنان يركب مجموعات رمزية (علامات رمزية من الرسوم الحيوانية ذات الأهمية الرمزية)⁽⁵⁾، كما في (الشكل 50_ أ) هذا التركيب انعكس في تزيين بعض الحباب العباسية العراقية. نفذت الرموز الأسطورية السومرية (علامات رمزية) للحيوانات الواقعية بدلالاتها المختلفة بأسلوب هندسي أو تجريدي، فتلاحظ الحيوانات تمثل برموز (دون الاعتناء بالتفاصيل التشريحية) كرسوم الطيور التي صورت جميعها في (الشكل 50_ ب) بأسلوب هندسي مجرد ليحمل (دلالات وتأويلات) رمزية للخصب⁽⁶⁾. هذه الأشكال التجريدية نجد انعكاساتها في نقوش العديد من الحباب حيث ترى الباحثة أن الفنان العراقي قد وظف مخيلته في أيجاد أشكال تجريدية بتطويره للأشكال الواقعية (الطبيعية) إلى تمثيل متخيل لبعده أسطوري ذي تأويلات عميقة في حضارة سومرية. وقد أدي التجريد التصويري إلى تقليصات في الشكل مثلها مثل المخلوقات المركبة من عناصر

(2) احمد سوسة: حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980، ص 112.

(3) خليل القبطان: الحباب العراقية منذ فجر الإسلام وحتى القرن الثامن الهجري، مصدر سابق، ص 69-70.

(4) سيتين لويدي: فن الشرق الأدنى القديم، مصدر سابق، ص 90.

(1) انطون مورتكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 43-45.

(2) انطون مورتكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 88.

(3) انطون مورتكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 81.

طبيعية لها دلالة رمزية تعبر عن قوى خارقة للطبيعة. وكما كان توظيف رأس لبوه في شكل مركب ولعفريت بجسم إنسان ورأس لبوه كتعبير درامي للمخاوف التي كانت في فكر الإنسان. وظف أيضا في الحباب العباسية العراقية دلالة للقوة والسيطرة، وهذا ما يشير إلى توارث الأشكال والرموز في الحضارة العراقية. فكان السومري يحاول أن يفتح دلالات الشكل على الخلود من خلال التضايق في معنى الحضور الحسي للإلهة عشتار (البوة) محاولة للقيام بمعالجة شكلية للتعبير عن الفكرة أو المضمون أو الرمز الجمالي. فاتبع الفنان السومري أسلوب خاص كان في بدايته تجريدياً أو هندسياً ثم أصبح واقعياً، عندما اجتهد في رسم واقع منظور ذي تفاصيل تحاكي الحياة في انتقاله من التجريد إلى التصوير، أي من استخدام العلامات الرمزية إلى العلامات الواقعية. وكانت أعماله تكشف عن مدى القابلية العالية في تمثيل الأشكال الحيوانية في مسيرته لتصوير أشكال الحيوانات المدجنة كالكباش، التي صيغت في موقف يحتفظ بوقار وثقل حيث أضاف الضخامة على القرنين واتجاه رأسهما إلى الأمام للتعبير عن سلاحان مهيبان لكل طارئ⁽¹⁾ وعلى الرغم من تمثيل هذا الحيوان للواقع إلا أنه لا يخلو من رمز قدسي " كتجسيد للكباش عن الإلهة (إنانا) وقطيعها المقدس المكون من الكباش والنعاج في العراق القديم تمثل قوة (إنانا) وكأنها مجسدة في هذه الحيوانات وهي صاحبة وربة المدينة السومرية⁽²⁾. كما في (شكل 45). والذي يستقرىء الحباب العباسية العراقية يلاحظ تكرار واستخدام واضح لمثل هذه الحيوانات الداجنة. كما في (الشكل 51-52). وحينما كانت الحيوانات بقيت تظهر في صورتها الطبيعية سابقا فإن هذه الكائنات لم تستحل مجرد خطوط رمزية فحسب، وإنما اندمجت في العناصر الأخرى ذات الطابع الزخرفي، كما في الحب (الشكل 52). كما إن الأشكال المرسومة على سطوح الأواني الفخارية السومرية من رسوم سعف النخيل والسنابل والشبكات الهندسية، كما في (الشكل 53_ أ) كان لها أثر واضح في تزيين الحباب العباسية العراقية، والتي تعكس البيئة الطبيعية وما تحويه من أشجار ونباتات عراقية لها أثر واضح في حياة الشعب العراقي ونموه والتي انعكست في الحب العباسي، كما في (الشكل 53_ ب).

أما الفنون الأكديّة (فنجذ أثرها في إطلاق الأشكال البشرية والحيوانية من حالتها الجامدة وتحويلها بإضفاء حركة منسجمة مع حركة التكوين والإحداث)⁽³⁾ والذي تجد فيها الباحثة دلالات لموقف إنساني متطلع إلى خلق نوع من الحيوية والتواصل في التعبير عن الفعل البشري أو الحيواني بسعادة أوسع أثناء تمثيل الحركة. ومن المواضيع المفضلة لدى الأكديين في إشارة ودلالة على قوة وهيمنة ووحشية كلكامش البطل/ القائد وانتصاره وتقديمه كمعجزة إلهية في مصارعة حيوان مفترس متشابكة⁽⁴⁾ فالمشهد متكون من علامة ايقونية لإنسان وعلامة ايقونية كحيوان في بنية علائقية تمثيلية تصف فعل واقعي له دلالات رمزية في مصارعة

(1) اندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص 127-131.

(2) فيليب سيرنج: الرموز في الفن_ الأديان_ الحياة، مصدر سابق، ص 55.

(3) اندريه بارو: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص 8.

(4) انطون مورتكات: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص 190.

قوى الخير والشر والحق على الباطل والإنسانية على الوحشية يتكرر وبنفس الأسلوب وطريقة الصراع في حب عباسي عراقي (الشكل 54). فالأكاديين مثلوا قطب الرحي في تأسيس تيار الواقعية ضمن المسار التاريخي لفن العراق القديم وما تلاه لما امتاز به الفنان الأكدي من قدرة عالية في أظهر تعابير الألم والقسوة والهيبة والعظمة (أي كافة الانفعالات الإنسانية و التعابير) وكذلك أظهر دقائق الجسم والعضلات بنسب ثابتة⁽¹⁾. كما يتكرر توظيف شكل الأسد في فنون الحضارة البابلية، حيث نشاهد العديد من الأسود على جدران (شارع الموكب والتي حملته تأويلات رمزية ودلالة على وجود أرواح الشريرة التي تحوم حول المدينة البابلية ووجب طردها من خلال بث الخوف عن طريق تلك الأسود التي صورت وكأنها تزار من غضبها وقوتها لطرد الأشرار كما في (شكل 46) وهنا تؤول كعلامة رمزية تمثل (القوة ، الغضب، الموت) وكأنها الأشكال تعيد نفسها في الفنون العراقية القديمة لنجدها في حباب عراقية من العصر العباسي . كما مر سابقاً. تعد المنحوتات البارزة من أشهر الأعمال الفنية الأشورية للأشكال الحيوانية إذ يبرز الكثير من التأويلات للتكوين الدرامي والملاحظة الدقيقة للخصائص الشكل والإشارة والمعالجة الحية للحدث⁽²⁾، وهذا ما نجد منعكس في بعض الحباب العباسية العراقية كما في الحب (شكل 55) الذي يصور مشهد زفة عرس عراقية والتي تعكس منظومة علامات ايقونية ورمزية. كما نلاحظ ذلك أيضا في تصوير الأشكال آدمية من الحياة اليومية وحفلات الأنس والطرب، كما في (الشكل 56_ أ). والتي تعكس أشكال بشرية ايقونية معبرة عن نظام علامات ايقونية بأسلوب واقعي ورمزي في الحب العباسي ، (الشكل 56_ ب) . أما مشاهد الصيد في الأشورية فقد صوره الأسد من زاوية جديدة باعتباره على الدوام حيوان صيد لا بد من تدميره لأنه يمثل خطراً مستديماً على أسراب الماشية وقطعانها. كما إن تلك المشاهد للأسود لها دلالات وأفكار تأويلية بطريقة تمزج بين الواقعية والخيال الأسطوري⁽³⁾ وهذا الخيال الأسطوري انعكس في نحت مشاهد تزين حب عباسي عراقي كما في الذي يعبر بعلامات رمزية داخل مشهد صيد يمثل الأسد يعدو خلف فريسته (غزال + علامة رمزية) في نظام تمثيلي تصويري يعد نوعاً من النقل الواقعي مطاردة وصيد. وتستشف الباحثة من ذلك إن العلامات والعلاقات فيما بينها لها دلالة رمزية لمعارك بين الحيوانات نفسها من أجل البقاء ، كما أن لها دلالات ماورائية لتصوير صراع البشر فيما بينهم ، ومطاردة القوي للضعيف ومحاربته له من أجل الحفاظ على قوته وسلطته ، فالبقاء دائماً للأقوى والأصلح، فتكون تلك التشبيهات الطبيعية الواقعية لها دلالات رمزية إلى حد ما لما تحمله على الدوام من أشياء مضافة إليها لمسة خيالية للفنان يشترك فيها عالم الإنسان الغامض الرمزي.

(1)G. Leick Adictionary of Ancient Near Eastern Mythology, London , New York , 1991, p.115.

(3) لويد سيتن : من الشرق الأدنى، مصدر سابق، ص226.

(1) اندريه بارو: سومر فنونها وحضاراتها، مصدر سابق، ص172.

استخدم الفنان البابلي رموز سحرية لتغطية مساحة السطح المصور كالحراشف⁽¹⁾(الشكل 57_أ). وهذا الأسلوب غالباً ما استخدم في الحباب العباسية العراقية وخاصة في ملئ وتزيين الأجسام البشرية و الحيوانية بأشكال دائرية وهذا ما نلاحظه في (الشكل 57_ب). وقد ارتبطت علامات الحباب العباسية العراقية وأنظمتها العلائقية بمسيرة وعلامات الفنون الرافدينية المعبرة عن مسيرة التطور الديني والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، وظهر ذلك جلياً في المفردات المشخصة وما تحمله من مضامين يعكس أسلوب وسياق لترابط العلامات داخل النص الفني. كما تلاحظ الباحثة إن أثر البيئة كان أثر خالصاً في بادئ الأمر وسائره فيما بعد الأثر الديني حتى إذا ما تطور مفهوم السلطة والملكية ليأخذ شكلاً جديداً تلك الأعمال ومن ثم تناغمت في منظومة علامية خاصة.

أما في الحقب الإسلامية، فقد شهد الفن الإسلامي ازدهاراً أكثر الحضارات أهمية، لأنه جنى من تراث الحقب السابقة من علامات ولكن مضيفاً لها طابع خاص، ليستحيل معه الفن وكأنه فن جديد. "فالحضارة العربية سبقت الإسلام، ولكن بفضلها انتشر الفن اللغة العربية عبر العالم المسلم حاملاً مفهوماً خاصاً لشخصية مميزة"⁽²⁾. نابعة عن جمالية خاصة صاغت عقيدة الدين ومحكومة بقيم مفاهيمه الإسلامية. ومع امتداد الإسلام في بلاد شاسعة متعددة، التقى العرب المسلمون بحضارات جديدة، مثل الحضارة البيزنطية والارغريقية والساسانية وغيرها، فاستفاد منها وطورها مبتكراً ومضيفاً لها عناصر (علامات) جديدة وسمته بسمه الشخصية الإسلامية والعربية لتستمر بأساليب وتقاليده فنية إلى عهود طويلة⁽³⁾. وتعكس الشواخص الأثرية جمالية الفن العربي الإسلام في مجال التصوير الجداري والزخارف والعمارة والمخطوطات والمنمنمات والتحف المعدنية والفخارية التي تعد من أبدع ما اشتهرت به تلك الحضارة، كما إنها تعكس الصفات المشتركة العامة بالرغم من اختلاف أنواعها ومنها: إنه فن ديني متأثر بروح الإسلام، محور مواضيعها دينية بالدرجة الأولى من زخرفة بالآيات القرآنية والتقنن بعمارة المساجد فالباعث ديني⁽⁴⁾. الشخصية الواحدة بالرغم من تعدد المراكز وتباعد الأقطار بسبب تأثير لغة واحدة ودين واحد وحكم مشابه الأسس تحت لواء الإسلام⁽⁵⁾. والعنصر الرئيسي في هذا الفن هو الزخرفة ويلاحظ ذلك في المنابر والجدران والسقوف والمنسوجات والأواني الفخارية والخزفية. حتى عد الفن العربي الإسلامي فناً كثير الزخارف⁽⁶⁾. وكان لأسلوب التكرار في العناصر (العلامات) النباتية

(2) ثروت عكاشة: الفن العراقي القديم "سومر وبابل وآشور"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ت، ص 361.

(1) عفيف بهنسي: جماليات الفن العربي، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، ع 14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، فبراير 1979، ص 12.

(2) وجدان علي بن نايف: سلسلة التعريف بالفن الإسلامي، منشورات الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، 1988، ص 11.

(3) عبد الله الخطيب: الشيء في الفنون الإسلامية، مجلة الأقلام، ع 1، 1973، ص 22.

(4) جورج مارسيل: الفن الإسلامي، تر: عفيف بهنسي، دمشق، 1968، ص 10.

(1) أنور الرفاعي: تاريخ الفن عند العرب المسلمين، الكويت، 1977، ص 24.

والحيوانية الوجود الواضح والملحوظ في ذلك الفن . "كما استخدم الخط العربي وبأنواعه المختلفة في التزيين الخزرفي"⁽¹⁾. كما انه فن ابتكار أصيل، فوصل الفنان العربي المسلم الى ابتكار وتنوع في الفنون المختلفة فحقق في الخزرفة المتعددة غنى نابع من قدرته الابتكارية وعمق خيال وأصالة حقيقية وأيمان بالعقيدة في حياة الإنسان والاهتمام بجمال الكون⁽²⁾. والتجريد احد الخصائص المميزة للفن الاسلامي ،فهو فن تجريدي، "يعبر عن المطلق عند العرب ،المثل الأعلى والجوهر، هو الله سبحانه وتعالى"⁽³⁾. فقد قام الاسلام على فكر سماوي روحاني هذا الفكر أدى الى اكتشاف "المنظور اللولبي في المنمنمات التي تعبر عن خط لولبي يمر خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع"⁽⁴⁾. حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى مروراً بالدائرة النبوية ،ثم بالدائرة المبادهة للوصول الى الروح الصوفية⁽⁵⁾. كما إنها تعبير عن علامة الطواف حول الكعبة .وهو من المبادئ الروحية التصاعدية لمنظور الاسلامية. كما في مئذنة الملوية (شكل 58) . كما يحتوي الفن العربي على نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء العمل الفني وهذا الانتشار نابع من مبدء ملئ الفراغ ، سعيًا من الفنان المسلم الى عبادة الله وطاعته ومحاربة إبليس وإغوائه فلا يترك مجالاً في عمله الفن لعبث وتخريب إبليس⁽⁶⁾. وتلاحظ هذا الاسلوب في تزيين الحباب العراقية العباسية وبالأخص في زخرفة التصبيغ على بدن تلك الحباب. "فكراهية الفراغ شاعت حسب الاعتقاد الذي يصف بان إبليس يتخذ من الفراغ مستقراً له"⁽⁷⁾. وهنا الفنان يعمل إشغال الفراغات في عمله الفني بإضافة علامات شكلية أو مضاعفة علامات (تكرار للعناصر)، وهذا التعدد في العلامات (العناصر) نجده واضحاً في التصوير التشبيهي للمنمنمات وكذلك في الرقش العربي المليء بالعلامات الرمزية -تجريدات هندسية ونباتية. والمحكوم بالقوانين الروحية ذات المفهوم الأزلي لـ " الله " ومفهوم فناء ما دونه من أشياء ومخلوقات ،فالله وسع كل شيء . ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام"(سورة الرحمن) فالفن العربي قائم على فكرة فلسفية عقائدية ،وهي فكرة سرمدية ،وهو ابتكار تحققة الخزرفة بأنواعها ،والتي ازدهرت في الفن الاسلامي ،وكان لها اثر مهم في إعطاء تلك الفنون مساحة جمالية وأسلوب خاص ومعالجة فنية متقنة ، مزينة لأنواع من الفنون الاسلامية كالمنسوجات والأواني الفخارية والخزفية وحتى المعدنية ودخلت في التصويرات التوضيحية والمعماري . كما وتعددت المفردات الخزرفية (العلامات) المستخدمة في

(2) فيليب حتي، وآخرون : تاريخ العرب، ج 1، ط 4، دار الكشف للنشر والطباعة والتوزيع، 1965، ص 342.

(3) محمد قطب :منهج الفن الاسلامي ،مطابع دار القلم بالقاهرة ، د.ت، ص 200_201 .

(4) ستيفن جرين: صور من عالم خيالي ،الرسامون الاستشراقيون في شمال افريقيا والشرق الاوسط، مجلة فكر وفن ، ع 40 ، 1984، ص 33.

(5) عفيف بهنسي :جماليات الفن العربي ،مصدر سابق ،ص 42.

(6) Harin Schaeffer. Bib. Nat. Paris, No. 5847. fold 32v.

(1) Worringer ;Abstraction and Infilling – Munich,1968,p.443.

(2) بلاسم محمد :مفهوم الفراغ في فن التصوير الاسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 51.

الزخارف ، فقد شاع استخدام العناصر النباتية (علامات ايقونية) من أوراق عنب وكيزان الصنوبر والمراوح النخلية وأزهار اللوتس⁽¹⁾. كما في (الشكل 59) والتي تعد من أهم الطرز الزخرفية عند المسلمين، بكون الوحدات (العلامات) الرئيسية والمحورية في طرز الزخرفة الاسلامية هي الوحدات النباتية المعتمد في العصور الاسلامية الأولى لتتطور في العصر العباسي في توظيف بعض المفردات المستعارة كأوراق العنب من الفن البيزنطي، وأزهار اللوتس من الفن المصري⁽²⁾. وأصبحت سامراء مركزاً مهماً لتطور الزخرفة الاسلامية في العصر العباسي، ويدل هذا على التطور الكبير والانفتاح على الحضارات في العصر العباسي. أما الزخارف الكتابية فقد شاع استعمالها في هذا العصر والتي كانت تدخل مع الزخارف النباتية والرسوم التوضيحية، كما في (الشكل 60 - 61). وبالنسبة للزخارف الهندسية فتعد من اعقد الفنون التطبيقية لدقة تنفيذها وقابليتها للانتشار وتطورت الزخرفة الهندسية الى شكل يميل للإعجاز في التنفيذ في فنون العصر العباسي⁽³⁾. ونلاحظ ازدهار التصوير العربي الاسلامي كالممنمات والمخطوطات وتزويق الكتب مع بدايات العصر العباسي في ضوء التطورات المتواصلة خدمة للعلوم كالطب والفلك والأدب والقصص. ونشئت مدرسة خاصة بذلك الفن في العراق هي مدرسة بغداد للتصوير الاسلامي⁽⁴⁾. ويمكن إعداد هذه المصورات-الباحثة- نتاج حضاري بصفة وثائق تاريخية لما تشخص من تصوير للحياة آنذاك في مواضيع ذات مسحة جمالية تنم عن خبرة ومحاكاة للواقع ب(علامات ايقونية). والتي استمرت في جانب آخر على الفخار بأساليب متنوعة ومن ضمنها الحفر، وعلى الخزف بالتصوير تحت الدهان لنتناول مواضيع عديدة من واقع الحيات العامة والمظاهر الاجتماعية الخاصة كالرقص والحفلات الدينية فهي وثائق تاريخية عراقية وفنية تراثية عباسية، ناتجة من الازدهار الحضاري والتبادل الفكري والحضاري في العصر العباسي، "وانتقال مقر الخلافة العباسية من سامراء الى مركز الازدهار والحركة الفكرية والتجارية (بغداد) فكانت السيادة للعراق في البلدان المجاورة"⁽⁵⁾. لتتشكل العلامات في تلك الأعمال الفنية بأنظمة خاصة ومتنوع ، وبقدرات ابتكاريه، وإبداعات فنية متميزة .

(3) J. M . Ragers , Islamic ;Art and Design ,The Trustees of the British Museum ,1983 ,P. 141 .

- (1) نعمت إسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط في العصور الوسطى، مصدر سابق ، ص 26.
- (2) ماكس واكس : امتداد اللامرئي في التراث الاسلامي في الفن ، مجلة فنون عربية ، ع 1981، 3، ص 47-151 .
- (3) عيسى سليمان : المدرسة العربي في التصوير الاسلامي ، بغداد ، مطبعة تايمس، 1975 ، ص 12.

(4) النويري :نهاية الارب في فنون الأدب ، ج 1، د.ت، ص 202.

النتائج :-

1. ظهر النظام المتراكب من أكثر من نظام في النماذج (14,13,12,11,10,9,8,7,6,4,3,2).
2. ظهر النظام السردى (التمثيلي) في النماذج (12,11,9,8,7,6,5,3) الملاحظ إن أغلب هذه الحباب مثقلة بمشاهد تروي حدث وقصة ونوع من العلامات المترابطة بأسلوب متتالي ومتآزر.
3. ظهر النظام الخطي في النماذج (14,13,12,9,7,4,2).
4. ظهر النظام المحوري المتماثل في النماذج (12,11,10,9,4,3)، والنظام المحوري غير المتماثل في الانموذج (14).
5. ظهر النظام الحلقي في النماذج (13,12,10,8,7,3). ظهر النظام المتراتب الهرمي في النماذج (9,6,2,1).
6. ظهر النظام الشعاعي في النماذج (10,9,7,4).
7. ظهور في النماذج (1, 2, 4, 6) تشكيلة من نسيج علامات التصبيغ .
8. تطور الزخرفة السابقة (علامات تصبيغ) إلى علامات مشابهة من حيث النسيج والشكل استخدمت في الأنموذج (9) ولكن استخدم فيها القالب بدل أظفر الأصابع وفي نظام ايقونى لوحدة شكلية زخرفيه.
9. تحتوي أغلب النماذج على عرى تتراوح من ثلاثة إلى خمسة كما في النموذج (14,12,11,10,9,8,7,6,5,4,3,2).
10. ظهور العلامات الاشارية الحيوانية بأسلوب تجريدي مميز كما في النماذج (3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12).
11. ظهرت الزخارف الإسلامية (علامات أشارية لروحية إسلامية) في النماذج (6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).
12. ظهرت الأشكال البشرية (علامات ايقونية) في النماذج (5, 9, 10, 11, 12).
13. ظهر النظام التربيعي في الانموذج (13)، أما النظام المركزي فيظهر في الانموذج (7).
14. أغلب النماذج ليس لها قاعدة ماعدا الأنموذجان (9,14) فله قاعدة.
15. وظفت (العلامات الايقونية) للحروف العربية في الأنموذجان (14,12) بنظام خطي ونظام متراكب من نظام خطي ونظام محوري غير متماثل .
16. تداخلت أساليب وتقنية التنفيذ للزخارف بشكل متشاكل لبنية النص الفخاري لإظهار دلالات خاصة وروحية عصر مميز. وغالباً ما استخدم عدة تقنيات وعدة علامات (ايقونية, رمزية, أشارية) في تشكيل نظام علاماتي مميز، وبعضها يشترك مع غيره من في علامات متماثلة سواء في وحدة زخرفية أو شكل قوس أو قوس أو تكوين العرى... الخ.
17. نلاحظ في النماذج (1, 2, 3) سماجة الأشكال المستخدمة فتلك العلامات بدائية لا ترقى إلى الأساليب والزخرفة المتطورة في النماذج الأخرى.

الاستنتاجات :-

1. إن ظهور النظام المترابط من أكثر من نظام في (12) أنموذجاً، إنما يدل على الإبداع الفني والأسلوبي في مزج تلك الأنظمة .
2. غلب استخدام النظام السردي في توزيع العلامات، مما يشير الى كثرة المشاهد التصويرية في زخرفة الحباب العباسية.
3. هيمنت العلامات الرمزية (البشرية والحيوانية) على المشهد التصويري في إشارة إلى التشخيص بأسلوب النحت البارز والذي يؤكد الانفتاح الحضاري واختفاء الوعي الديني المحرم لذلك التشخيص والذي يعود الى اهتمام السلطة الحاكمة (البنية الضاغطة) بالفن و الفنانين ورعايتهم .
4. توزيع العلامات على أرجاء الحب يدل على التمسك بالبداية الاسلامي في ملئ الفراغ، وبالأخص حين استخدام النظام المتراتب الهرمي .
5. هنالك تطور واضح في استخدام العلامات وانظمة توزيعها على سطوح الحباب العباسية، تعكس مرحلة ثلاثية نستشفها من تلك الحباب هي :المرحلة الأولى (البسيطة) بعلاماتها وانظمتها ،والمرحلة الثانية (المتطورة-فكريا وثقافيا)، المرحلة الثالثة (المقولة-إسلامية صرف) بالزخارف الاسلامية الكتابية والنباتية
6. اشتغلت العلاماتية للنص الفخاري (حباب عباسية مزخرفة) وفق عدة معايير منها ما هو أشاري نسقي كما في الأشكال الهندسية ومنها ما هو أشاري لا نسقي مثل العلامات غير الثابتة للحيوانات المركبة والتي تشير حسب نظامها أعلامي الخاص إلى دلالات وإشارات النص كوحدة متكاملة.
7. اعتمدت الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي في مرجعياتها على تصورات ذهنية واعية في منطلقة من الأشكال الواقعية في رموزها إلى الأشكال المتخيلة وفقاً لما تمثله الأشكال بعلامات عالية التركيز في الشكل والمضمون.
8. جسدت معظم العلامات المتداولة في تلك الحباب نقلاً متوارثاً للنماذج البصرية الضاغطة والمهيمنة على حضارة العراق، ومن ذلك يمكن اعتبارها علامات أيقونية ذات مدلول رمزي عرقي.
9. عبرت العلامات في هذه الحباب عن المفهوم المثالي المطلق وفي ذلك ركزت على المضمون على حساب الشكل.
10. تبين من تحليل هذه الأعمال إن هنالك أثراً واضحاً للخبرة والثقافة والقدرة الإبداعية والإدراك لمفهوم العلامة وطريقة توظيفها.
11. جاءت العلامات هنا بمثابة الحدود الفاصلة بين اللغة البصرية واللغة المتخيلة ولكل منها قوة وقابلية في إزاحة التفكير نحو الرمز العلاماتي المطلوب.
12. إن العلامات المستخدمة في الغالب تعكس ما لعبته البيئة الاجتماعية والاقتصادية من دور مهم في صيرورة العلامة وكيونيتها المشكّلة لنص الحباب العباسية، فالعلامات المستخدمة بوعي حملت مضمونها من انساق علاماتية ووفق نظام علاماتي خاص. فالعلامة هنا تكتسب معناها من خلال العلامات الأخرى وفي إطار نظام متكامل المعنى والمضمون والشكل.
13. كما تبين في التحليل العلاماتي إن هنالك نظام علائقياً مترابطاً في بناء العلامة ما بين العلامة ومفهومها، وذلك ما أعطاهها رمزية خاصة يتجرد عن الأنظمة

- المجاورة لها وهو ما أعطى لتلك الحباب تميزاً خاصاً.
14. برزت الروح الإسلامية في أقواس وزخارف إسلامية ونقوش نباتية متكررة والتي غالباً ما تستخدم في تزيين تلك الحباب وبشكل غير واضح لأنها غالباً ما جاءت متداخلة ومتركة في العلامات الأخرى في نسقيه متحررة من الأنساق الإسلامية المتعارف عليها.
15. إن تلك الحباب كانت تستخدم لخزن المشروبات والسوائل في حفلات الطرب التي تقام في العصور العباسية لتسرد قصصاً أو أحداثاً تحدث خلال تلك الأجواء الطربية. وما دليلاً على ذلك إلا كبر حجم الحباب وعدد العرى والعلامات المستخدمة ونظام توزيعها والتي تعكس الاهتمام المبالغ بها من حيث الحجم والتقنية والزخرفة العاكسة للفخامة القصور العباسية وكثرة الخدم فيها .

التوصيات :-

1. أرشفت الإرث الحضاري العراقي، وبأحدث التقنيات حتى لا يضيع ذلك المجهود الحضاري.
2. ضرورة إصدار مطبوعات خاصة تجمع مصورات ووصفاً كاملاً ومفصلاً للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي وتوثيق ذلك المنتج بأسلوب علمي رصين وبإشراف خبراء متخصصين في ذلك المجال.
3. إصدار مطبوعات خاصة تتناول موضوع العلامة وأنظمتها في الفن بشكل عام وفي فن الفخار بشكل خاص، وتتناول أنظمة العلامات المتبع في الفنون العراقية قديماً وحديثاً ليتسنى للقارئ والباحث الاطلاع عليها والاستفادة منها.
4. تخصيص منهج خاص يتناول أنظمة العلامات لفن الفخار العراقي القديم والعباسي لدارسي هذا الفن ليتسنى من تدريس هذه المادة و ترسيخ الموروث وتقوية مهارة وتقنية الطلبة في هذا المجال. لما يحتويه هذا الإرث من تقنية وأنظمة علامات غاية في الإتقان والجمال.
5. الاستفادة من أنظمة العلامات المستخدمة في الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي وتنفيذها بأسلوب حديث على أوانٍ و جداريات وإشراكها في معارض وطنية ودولية . لكي لا يندثر هذا الأسلوب المتميز في تناول العلامة وانظمتها. وإبرازه بشكل حضاري راقٍ يليق ببلد الحضارة والأصالة.

المقترحات :-

- في خضم صيرورة البحث الحالي وجدت الباحثة عدداً من الموضوعات يمكن إجراء دراسات وأبحاث حولها. ومن أهمها:
- (1) دراسة إمكانية استلهم الموروث الحضاري لأنظمة العلامات للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي في المعاهد الفنية.
 - (2) أثر الفكر الرافديني القديم -السياسي والاجتماعي والديني- في تشكيل أنظمة العلاقات للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي.

- (3) دراسة مقارنة لأنظمة العلامات للحباب المزخرفة بأسلوب الطراز العباسي والطراز الإيراني.
- (4) دراسة تحولات أنظمة العلامات لفن الفخار العراقي الحديث.
- (5) تأثير أنظمة العلامات المنفذة على الحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي في أنظمة العلامات في الفخار العراقي الحديث.



الشكل رقم (1)



الشكل رقم (2)



الشكل رقم (4)



الشكل رقم (3)

𐀀	2500 قبل الميلاد
𐀁	2250 قبل الميلاد
𐀂	2035 قبل الميلاد
𐀃	1760 قبل الميلاد
𐀄	720 قبل الميلاد
𐀅	القرن السابع قبل المسيح

الشكل رقم (6)

أبجد	كهنوتي	أوغاريطي	فينيقي	عبراني	المعنى	سينائي
א	A	𐤀	𐤁	א	رأس ثور	א
ב	B	𐤁	𐤂	ב	بيت	ב
ג	CG	𐤂	𐤃	ג		ג
ד	D	𐤃	𐤄	ד	باب	ד
ה	E	𐤄	𐤅	ה	شبابك	ה
ו	FV	𐤅	𐤆	ו	ونسد	ו
ז	...	𐤆	𐤇	ז	(زين) سوع	ז
ח	H	𐤇	𐤈	ח	حيث (مايط)	ח
ט	...	𐤈	𐤉	ט		ט
י	I	𐤉	𐤊	י	بيد	י
כ	...	𐤊	𐤋	כ	كفن اليد	כ
ל	L	𐤋	𐤌	ל	لمد (عصا)	ל
מ	M	𐤌	𐤍	מ	ماء	מ
נ	N	𐤍	𐤎	נ	اقصى	נ
ס	X	𐤎	𐤏	ס	سمكة	ס
ע	O	𐤏	𐤐	ע	عين	ע
פ	P	𐤐	𐤑	פ	فرد	פ
צ	...	𐤑	𐤒	צ	صبياد	צ
ק	Q	𐤒	𐤓	ק		ק
ר	R	𐤓	𐤔	ר	رأس	ר
ש	S	𐤔	𐤕	ש	قوس	ש
ת	T	𐤕	𐤖	ת	صليب	ת



الشكل رقم (7)

الشكل رقم (9)



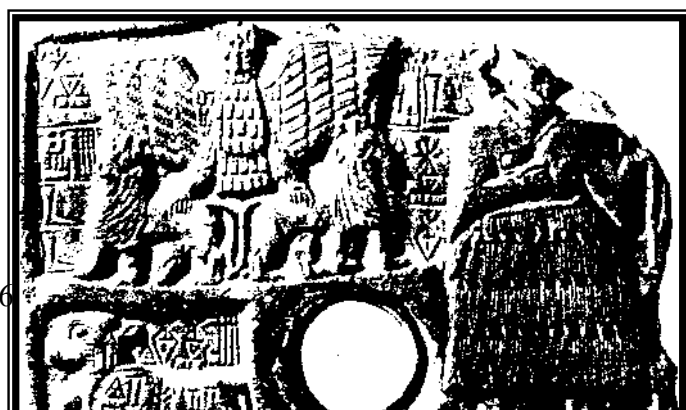
الشكل رقم (8)



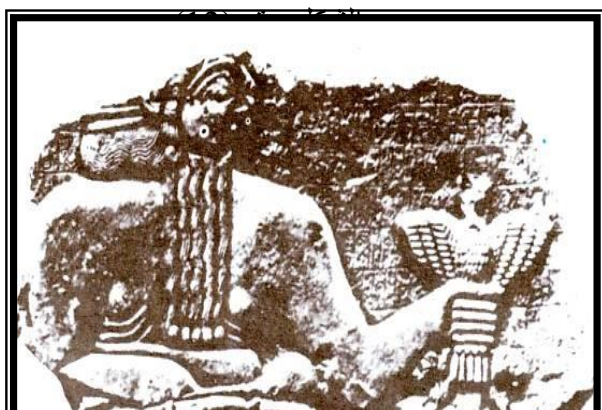
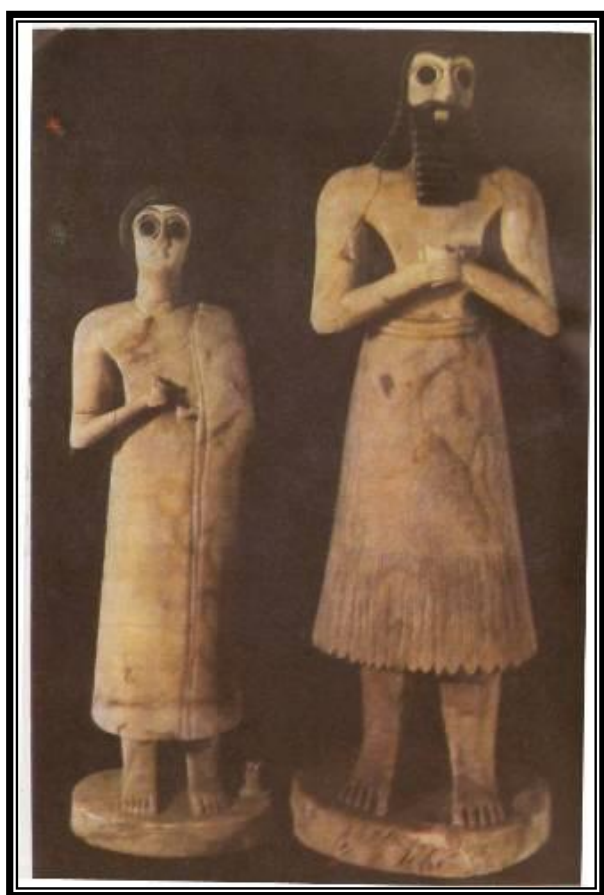
الشكل رقم (10)



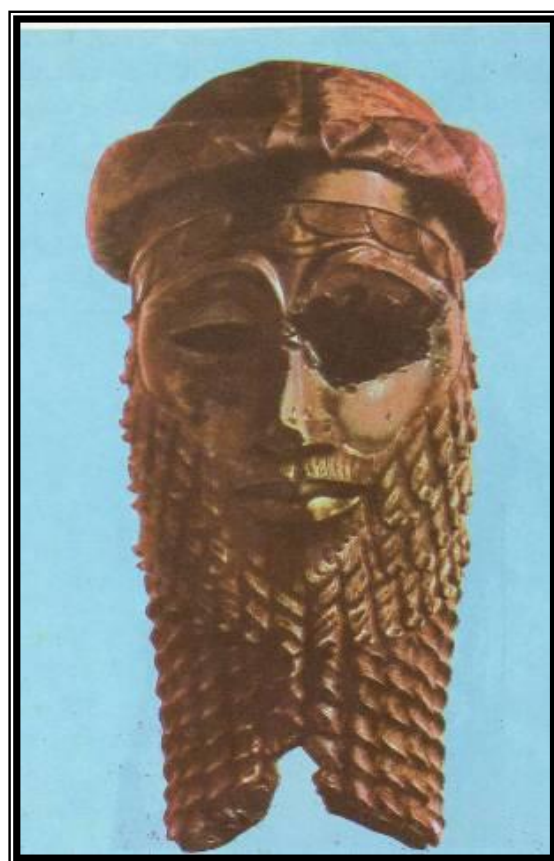
الشكل رقم (12)



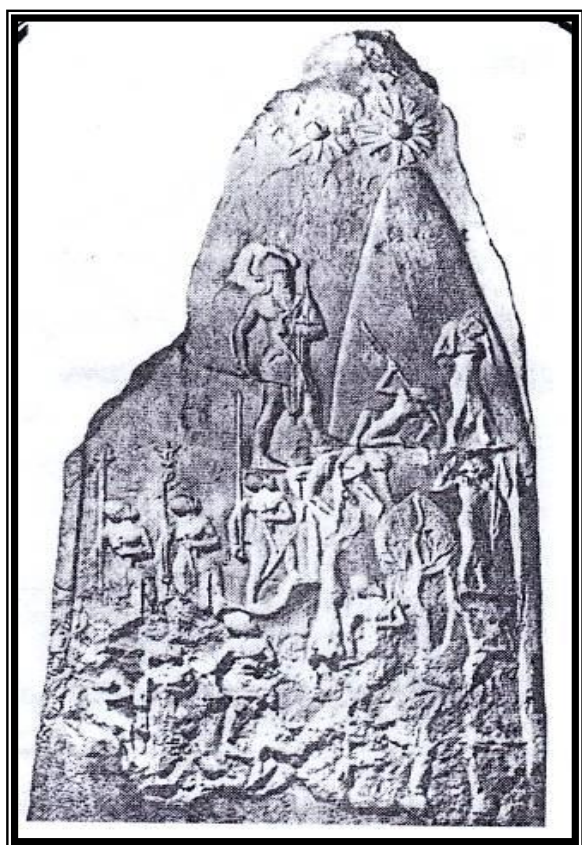
الشكل رقم (11)



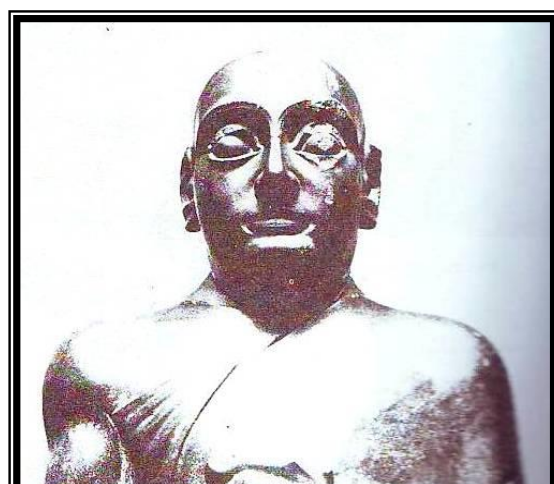
الشكل رقم (14)



الشكل رقم (15)



الشكل رقم (16)



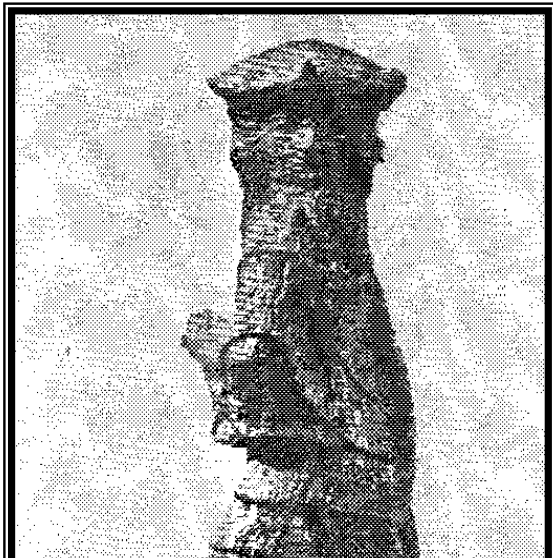
الشكل رقم (17)



الشكل رقم (19)



الشكل رقم (18)

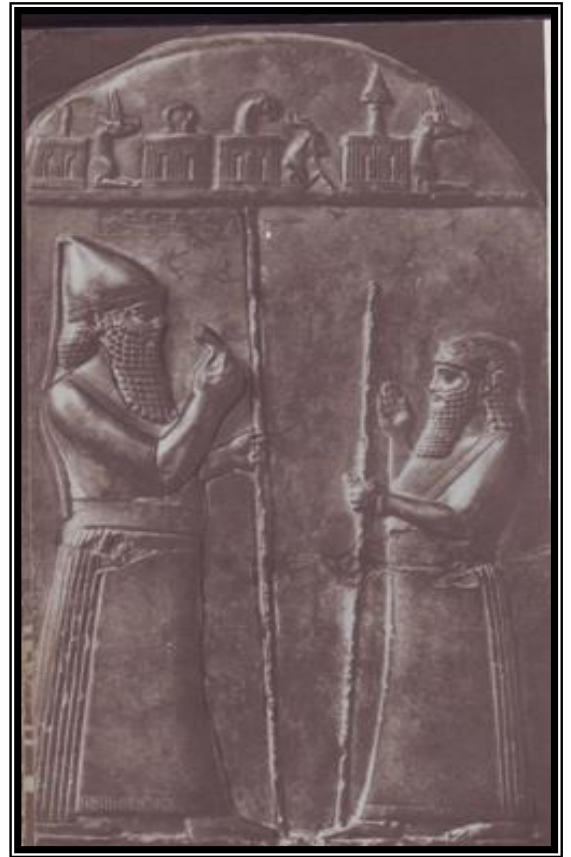




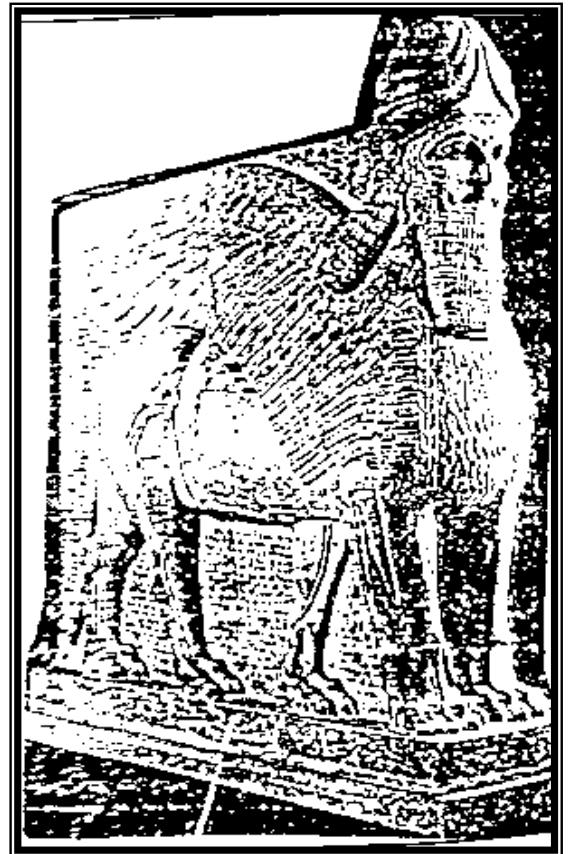
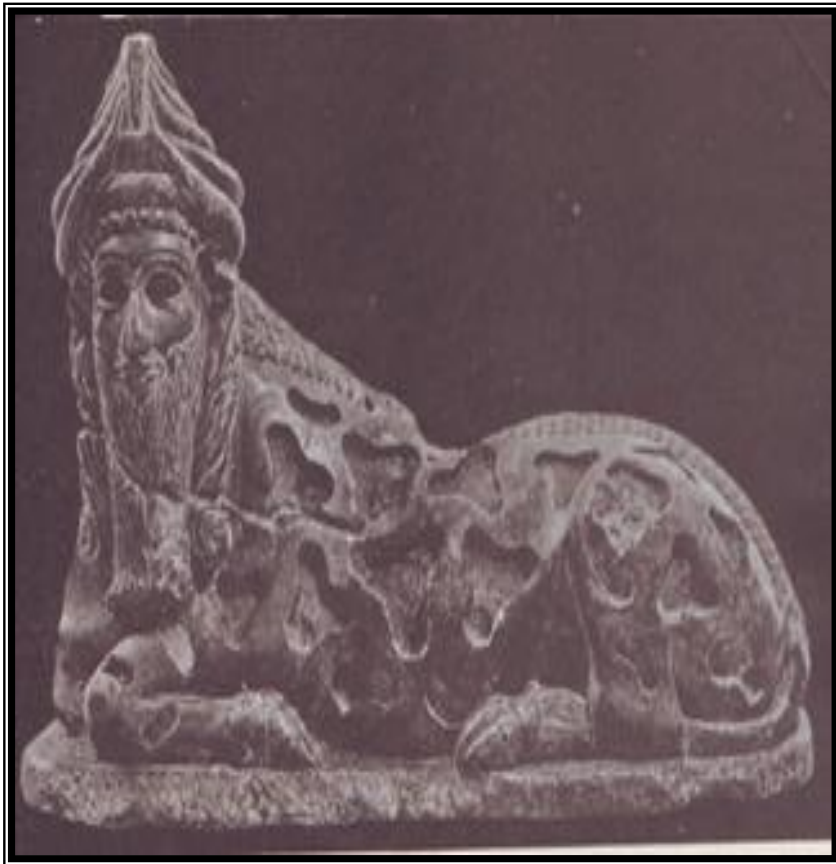
الشكل رقم (24)



الشكل رقم (26-أ)



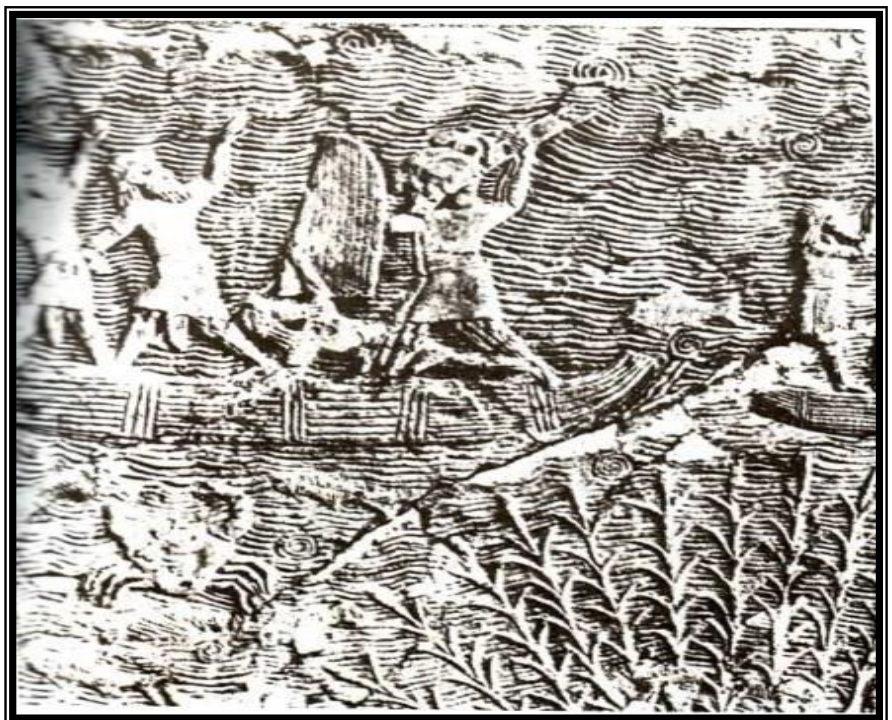
الشكل رقم (25)



الشكل رقم (29)



الشكل رقم (28)



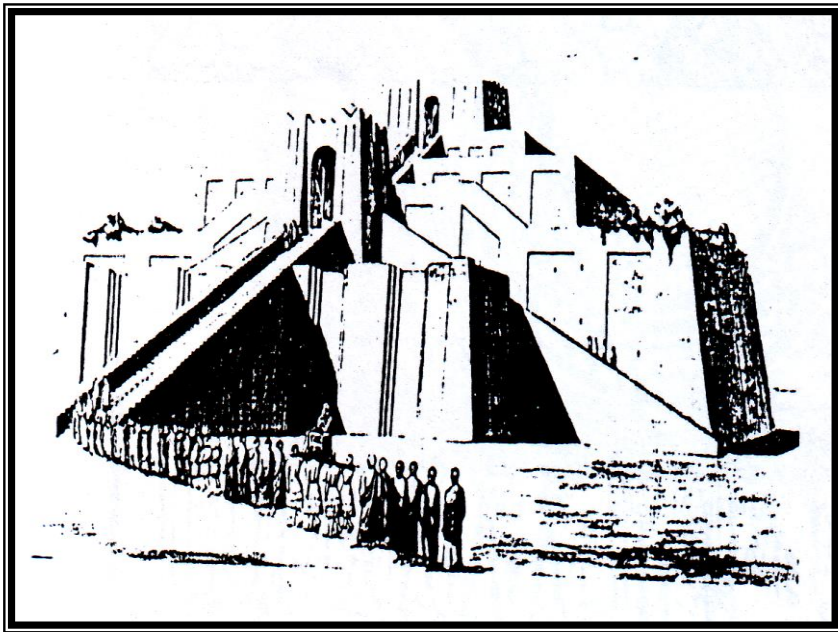
الشكل رقم (30)



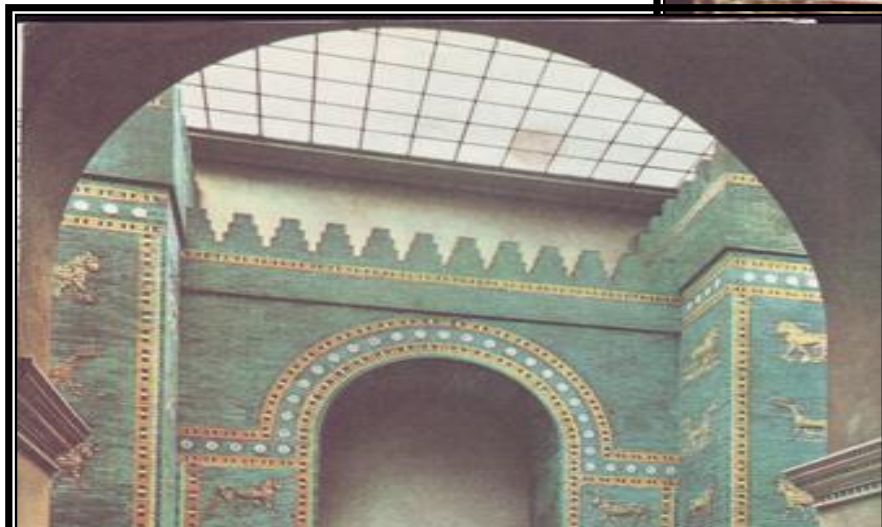
الشكل رقم (32)



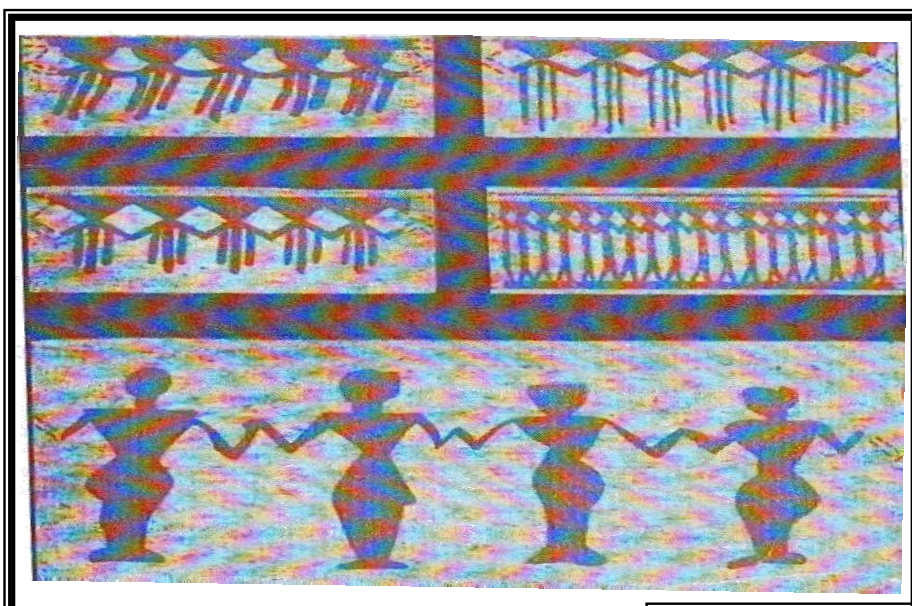
الشكل رقم (33)



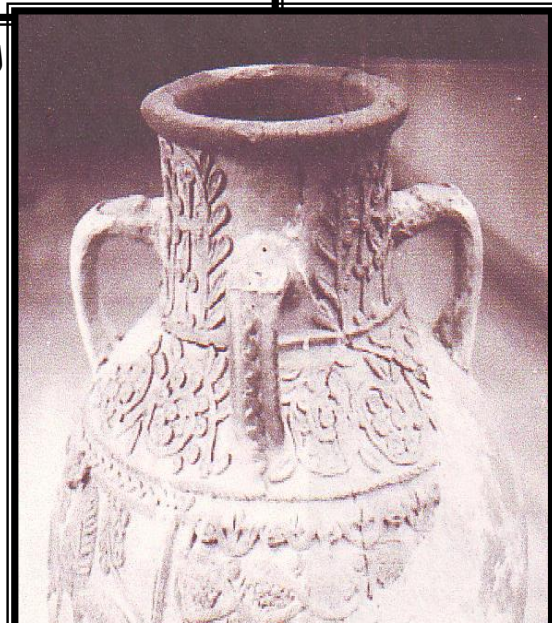
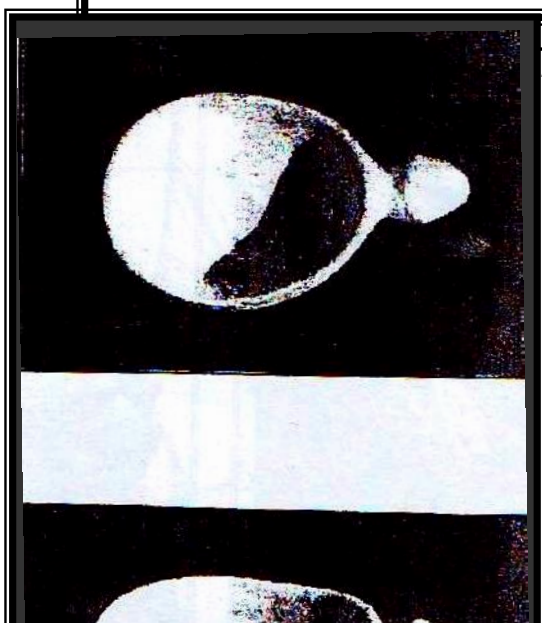
الشكل رقم (35)



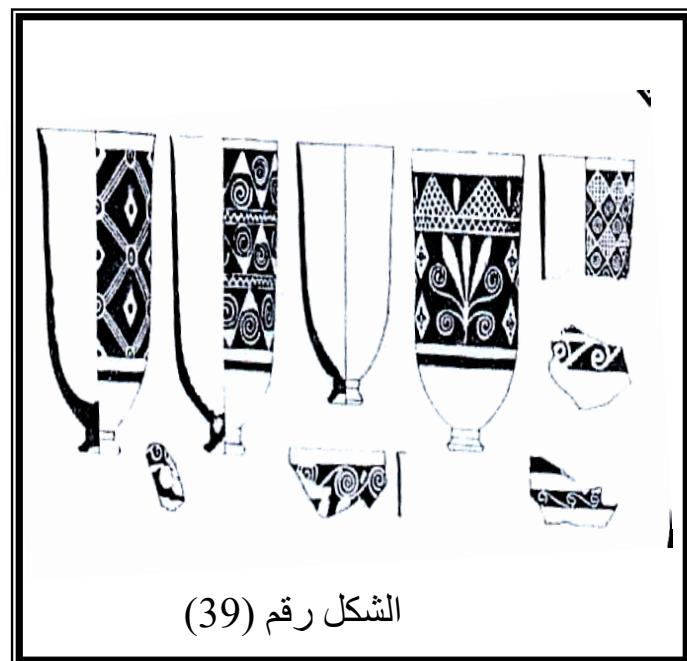
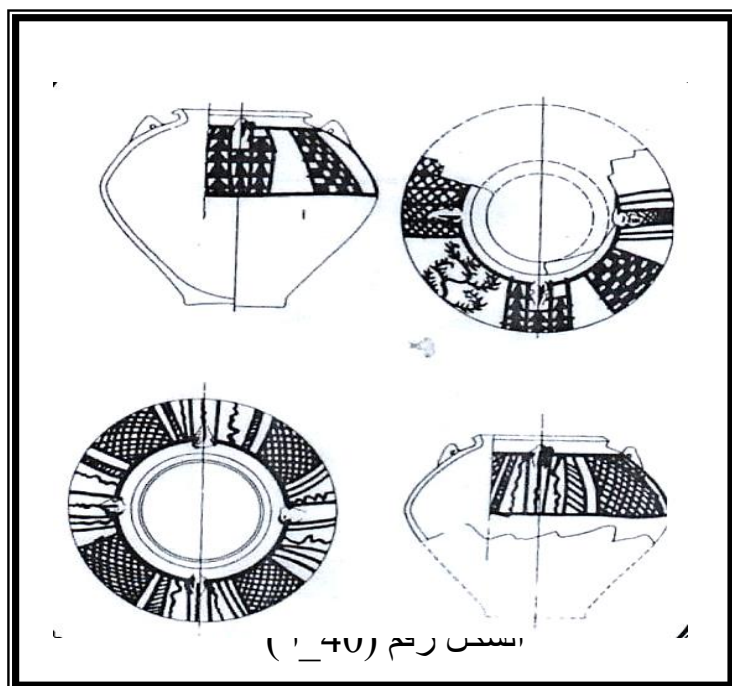
الشكل رقم (36)

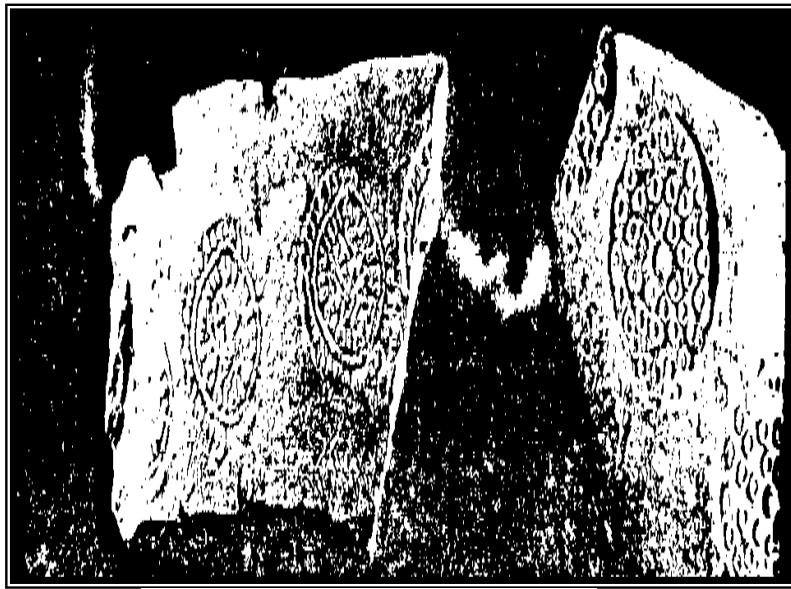


الشكل رقم (7)

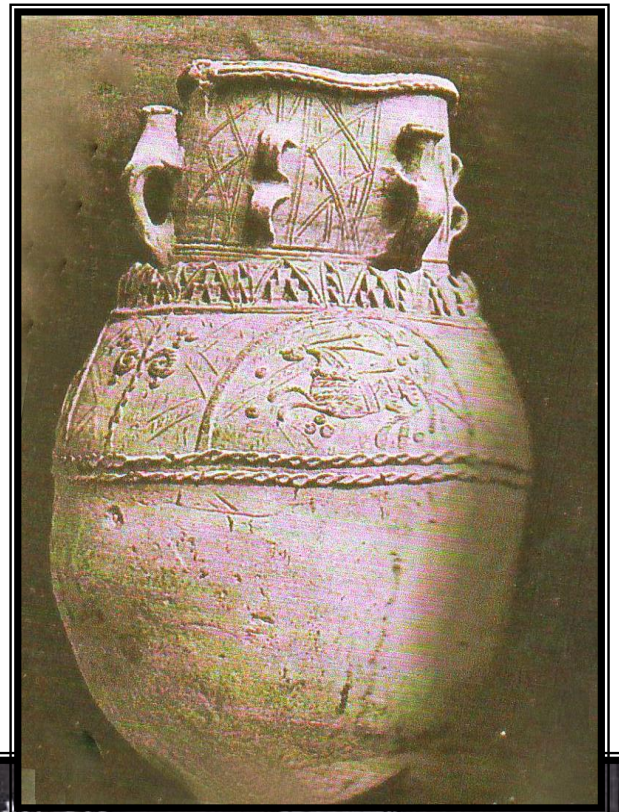


الشكل رقم (37_ب)





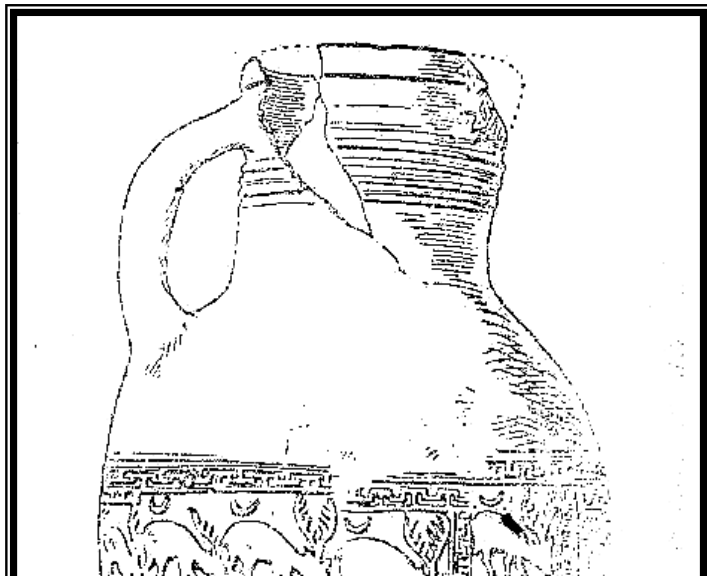
الشكل رقم (40 ج)



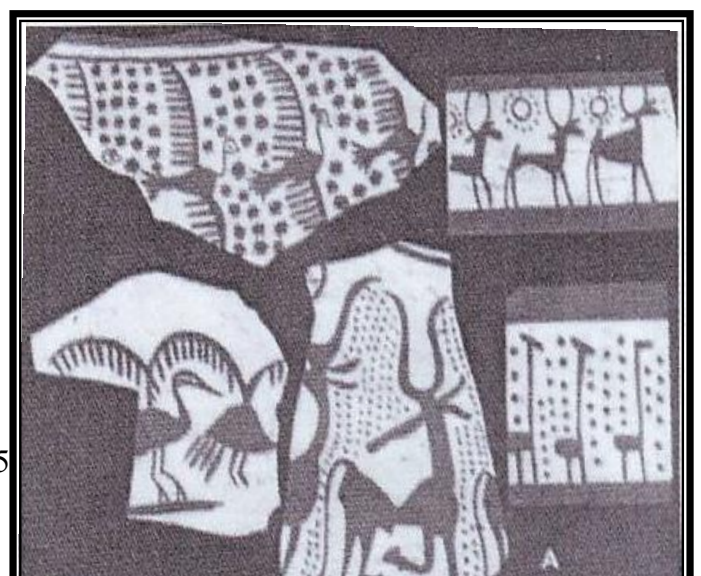
الشكل رقم (40 ب)



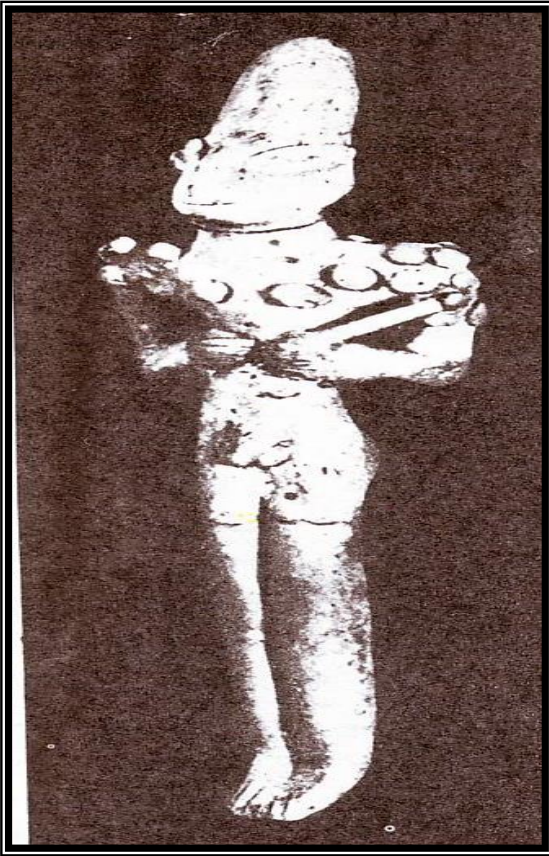
الشكل رقم (41)



الشكل رقم (42)

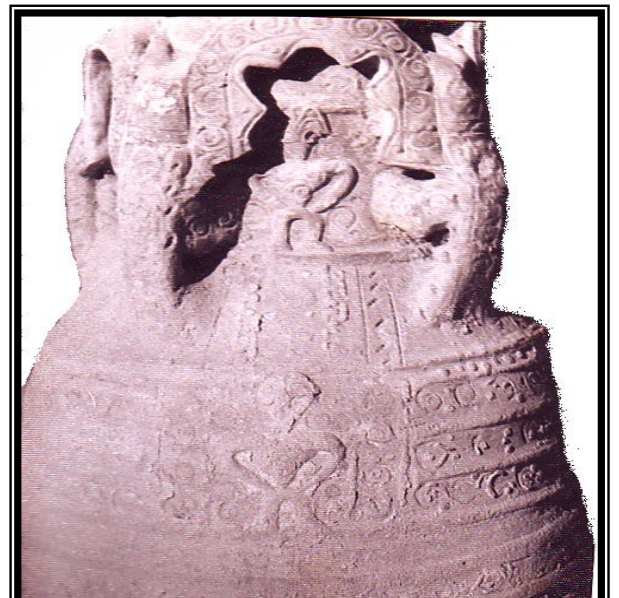


الشكل رقم (43_أ)

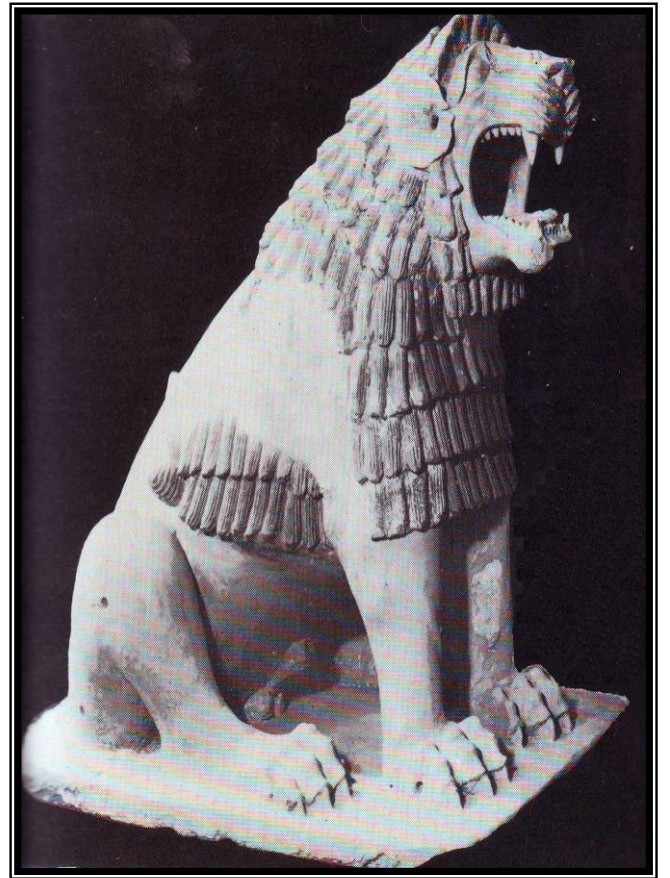


الشكل رقم (43_ج)

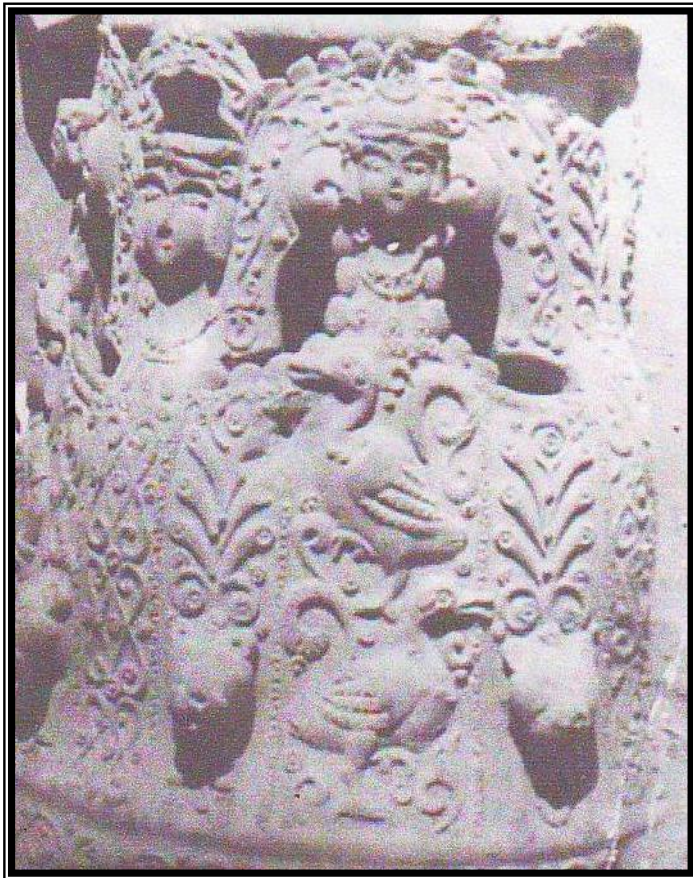
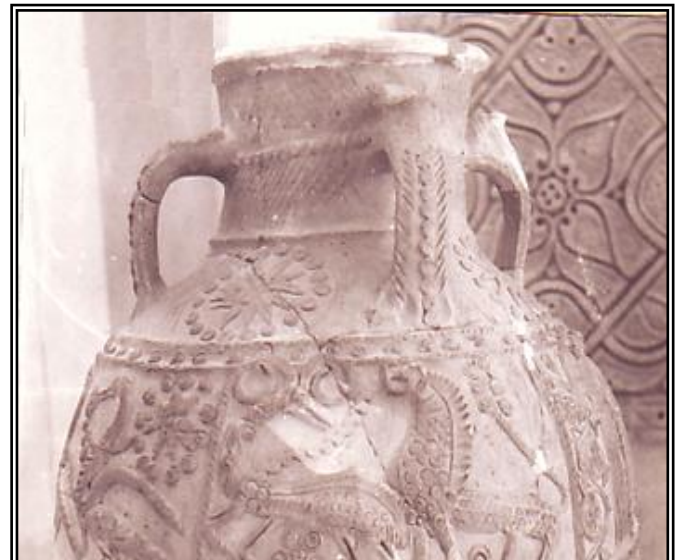
الشكل رقم (44_أ)



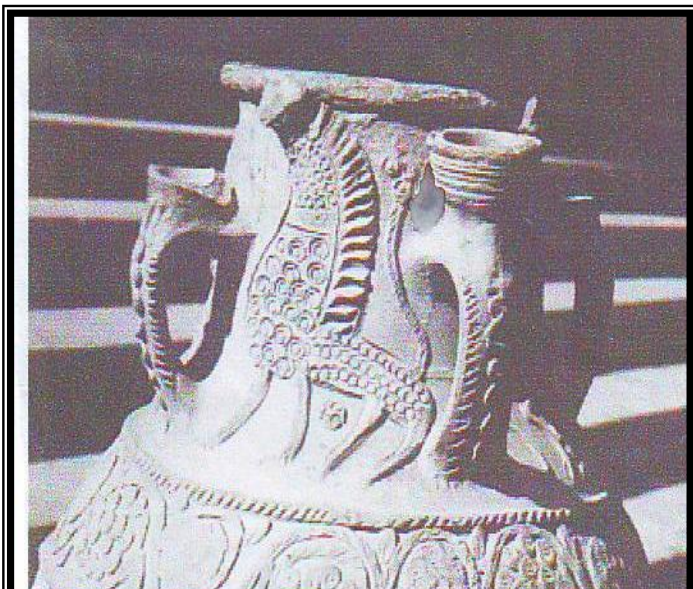
الشكل رقم (44_ب)



شكل رقم (46)

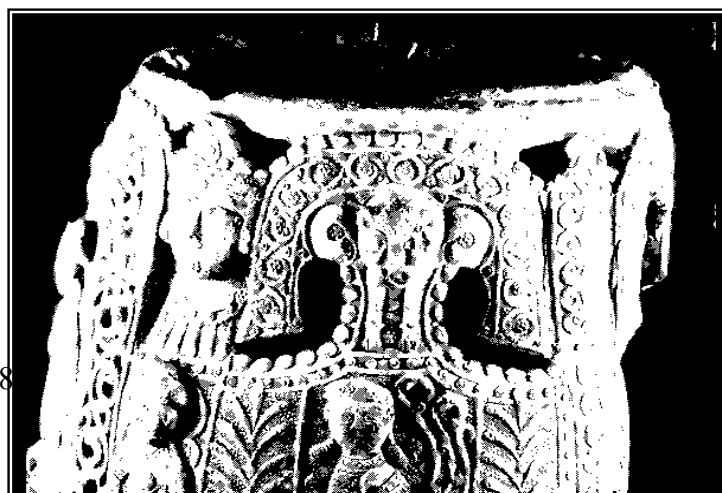
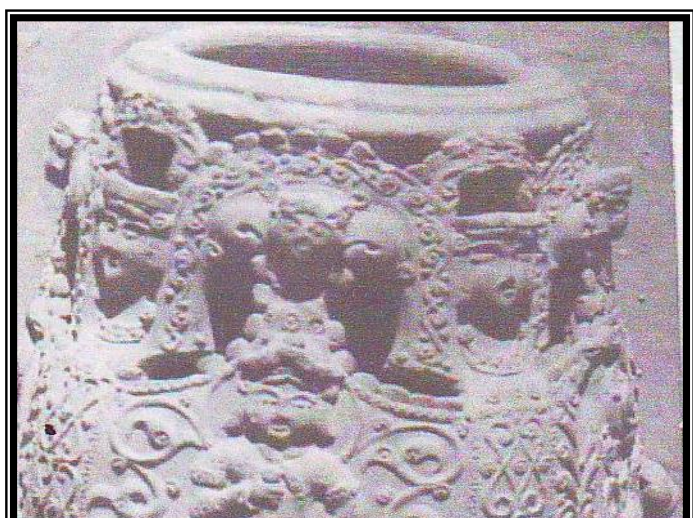


شكل رقم (47)

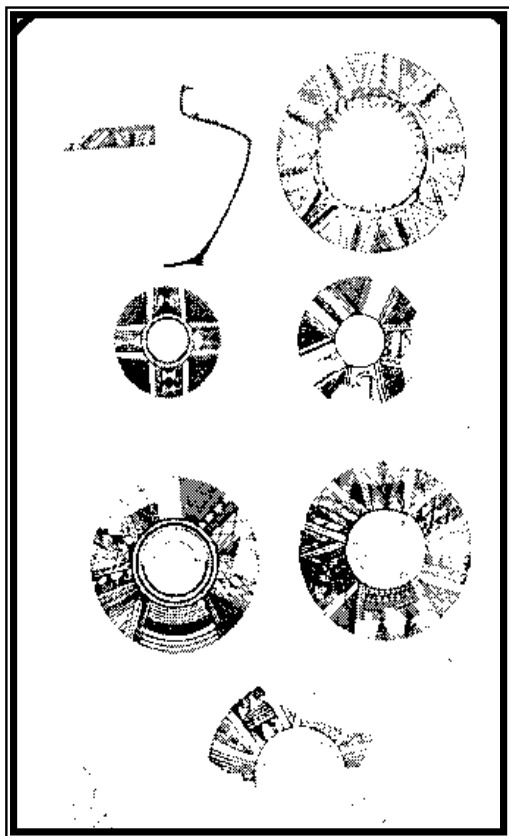




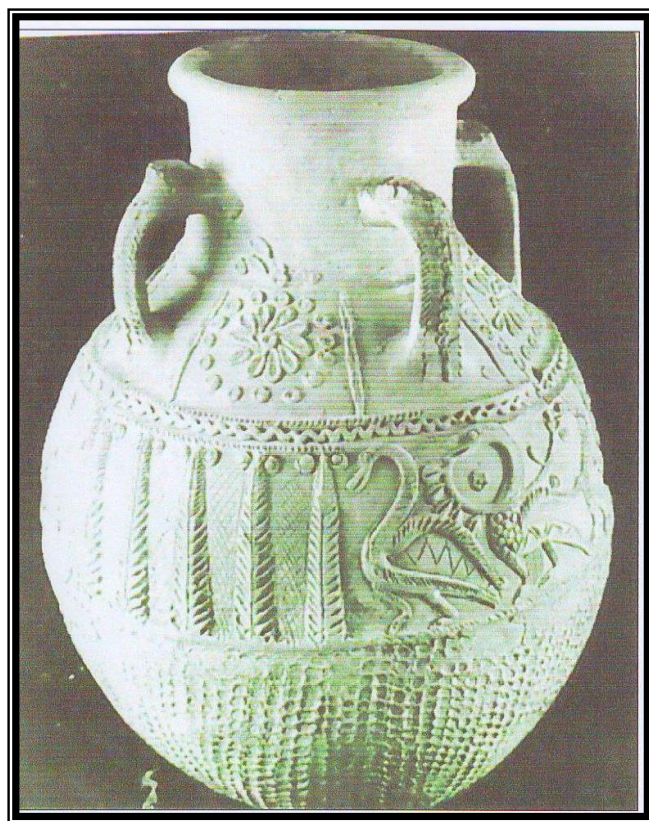
شكل رقم (50_أ)



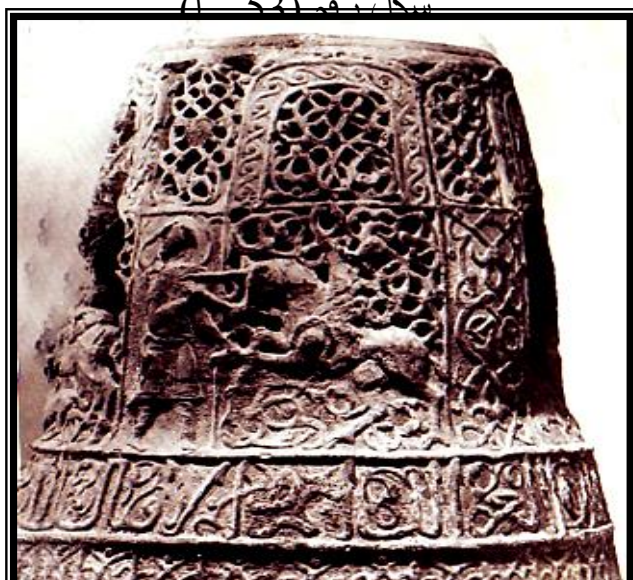
شكل رقم (51)



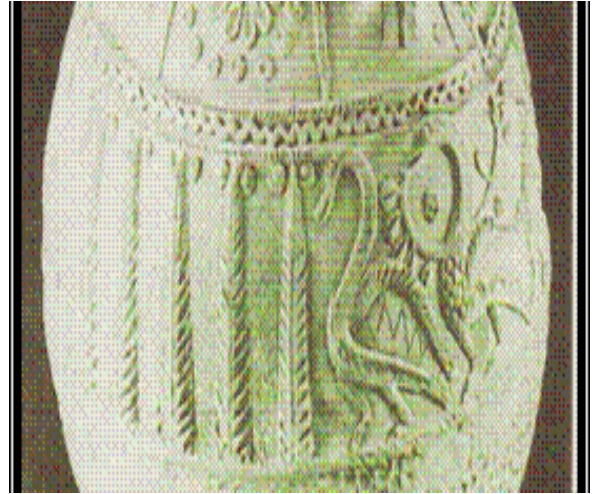
شكل رقم (50_ب)



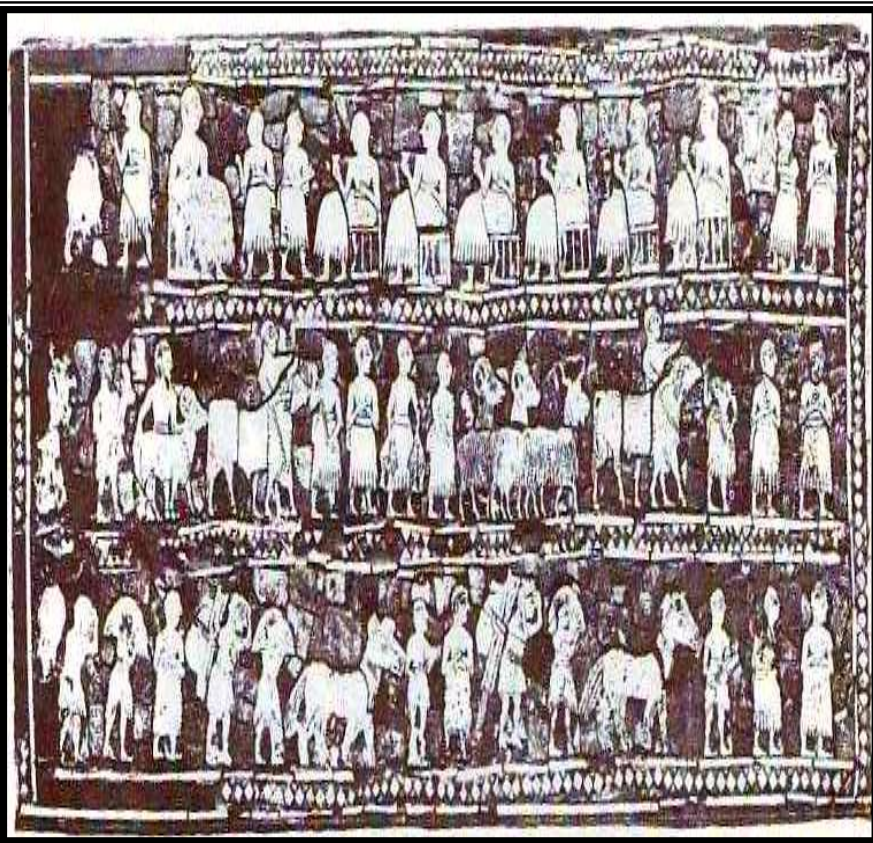
شكل رقم (53_أ)



شكل رقم (52)



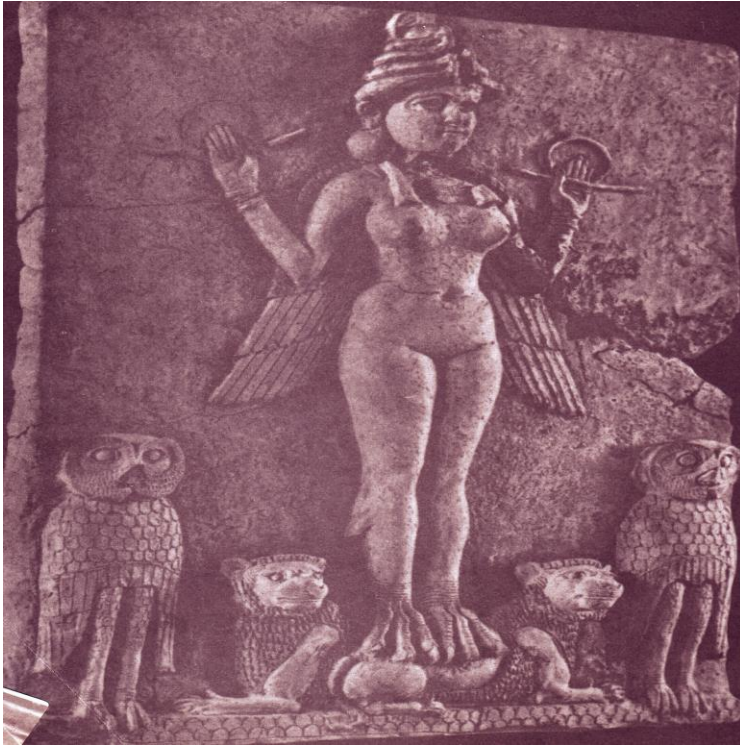
شكل رقم (53 _ ب)



شكل رقم (56 _ أ)



شكل رقم (55)



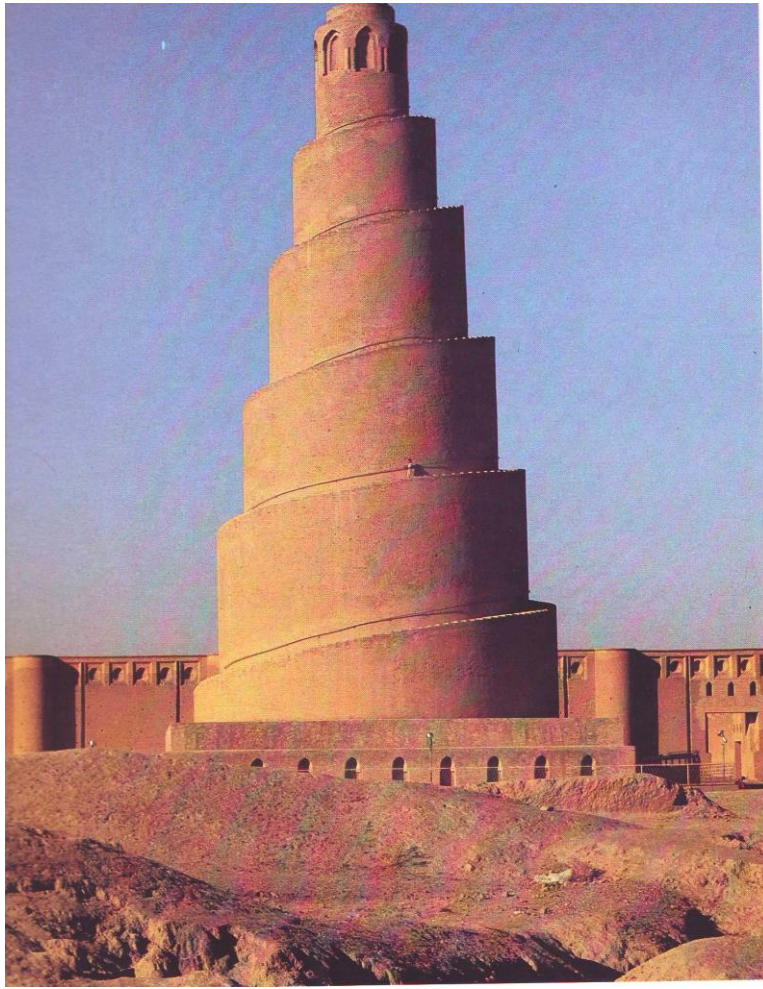
شكل رقم (57-أ)



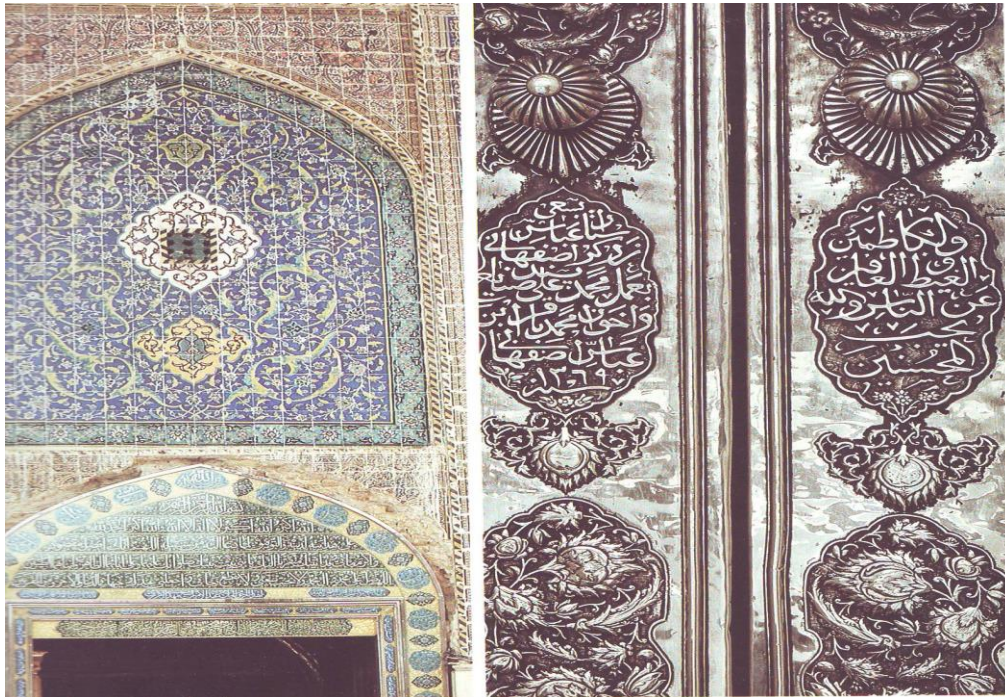
شكل رقم (56_ب)



شكل رقم (57-ب)



شكل رقم (58)



شكل رقم (59)



شكل رقم (60)



شكل رقم (61)

الدراسات السابقة ومناقشتها

1. دراسة القبطان: تحتوي دراسة (القبطان 1970) الموسومة " الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام وحتى القرن الثامن الهجري " على أربعة فصول تناول الفصل الأول فيه (الحب تاريخه وصناعاته وأدواته)، أما الفصل الثاني فخصص لـ زخارف (الحباب ، العرى ، المعثر ، الشكل العام ، الطينة). ومن ثم درس الحباب وصنفها إلى سبعة أساليب ضمن خصائص مميزة وهي الأسلوب الأول وخصائصه: - سطح الحب منقوش جميعه بضغط نهايات أصابع اليد (التصبيع)⁽¹⁾ الرقبة قصيرة الفوهة ضيقة نسبياً. العرى عددها بين (3 - 4) . ليس للحب كعوب أو قواعد تستند عليها. بدنها كروي أو بيضوي. تخلو زخارف الأسلوب الأول من المشاهد المألوفة على الحباب المكتشفة في سامراء من مشاهد الحيوانات والأشكال البشرية⁽²⁾. أما خصائص الأسلوب الثاني فجاءت كالآتي: زخارف الحباب في الأسلوب الثاني حبلية. الحيوانات على هذه الحباب غير ممثلة الجسم لأنها مكونة من حبال. تغطي على زخارفها مساحة الساحة والبدائية. تلتصق عليها أحياناً وجوه شبيهة بعرائس الأطفال. غالباً ما يلتصق فوق رأس العروة قطعة وقرص صغير وبين عروش آذان أفقية أو عمودية. حباب الأسلوب الثاني غنية بزخارف التحزيز. تحتوي على عرى صغيرة وأخرى كبيرة تختلف بالعدد من حب لآخر⁽³⁾. والأسلوب الثالث (خصائصه): الشكل العام كروي. لأغلبها عرى ذات تيجان كأسية. الجزء الأسفل من البدن مصبع (التصبيع). ظهور صور الراقصات . ظهور صور حيوانات كصور الحيوان الخرافي الشبيه بالقارب السومري وصور البط والأياكل والغزلان. استخدام الختم الحلقي والحزوز كعنصرين أساسيين للتزيين. استخدام القرص كوحدة أساسية لبناء التشكيلات الزخرفية . ظهور أشجار تزيينية مشابهة لسعفة النخيل⁽⁴⁾.

الأسلوب الرابع (خصائصه) : لأغلبها سياج على الكتف. ظهور صور مجسمة لحيوانات نافرة أو جامحة صنعت أجسامها بقالب. ظهور أشرطة زخرفية شبيهة بالكتابة الكوفية. شكلها بيضوي على العموم. لأغلبها عراها تيجان عرموطية مفرغة⁽⁵⁾.

(1) Adams, R.; Land Behind Baghdad , Fig. 14. P. 143.

(2) خليل القبطان: الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام وحتى القرن الثامن الهجري، مصدر سابق، ص 22-24.

(3) خليل القبطان: مصدر سابق، ص 24-25.

(1) خليل القبطان: الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام حتى القرن الثامن الهجري، المصدر السابق نفسه، ص 35.

(2) خليل القبطان: المصدر السابق نفسه، ص 46-47.

الأسلوب الخامس (خصائصه): ظهور صور الشخص المتخصر. كثرة استخدام الحلزونات المضافة. على كثير منها قطع مضافة بين العروة والرقبة بهيئة حيوان أو حبل مبروم. ظهور الستائر والعقود لأول مرة في هذا الأسلوب⁽¹⁾.

الأسلوب السادس (خصائصه): مشابهته للأسلوب الزخرفي المستخدم في الأسلوب الخامس. صور الأشخاص بأشكال ووضعيات مختلفة (نوع من الحركة والحيوية). ظهور مشاهد الأنس والشرب. ظهور أشكال خرافية مثل الخطاف والكركن والقنطورس. زخرفة الترخيم استخدمت في زخرفة أكثر قطع الأسلوب السادس. ظهور زخرفة الشبكية والتورقية. استخدام الأشرطة الكتابية المتضمنة عبارات دعائية. أما صور الطيور المستخدمة فظهرت بأشكال ووضعيات مختلفة ومتنوعة. ختمت أغلب أرضيات النقوش (الخلفيات) بحلقات صغيرة متراسة. استخدام نوع من الستائر والعقود المتطورة⁽²⁾.

الأسلوب السابع (خصائصه): اعتبر مرحلة جديدة من مراحل صناعة الحباب العراقية وآخر مرحلة لها استغني فيها عن الستائر الجميلة والمشاهد التصويرية. العرى كبيرة تزوج أحياناً ليزداد عرضها اتساعاً، كما يلاحظ عدم وجود تيجان لها بل كانت بسيطة وغير مزخرفة. لأغلبها شكل بيضوي وليس لها قاعدة. العقود فيها مبسطة تتألف عادة من فص واحد. معظم الزخارف معمولة بواسطة الحفر أو الطبع وزخارفها تقتصر على بعض الزخارف التوشيجية والحزوز المشطية على كتفه وعراه⁽³⁾.

ثم تناول (القبطان) جدولاً زمنياً يوضح فيه تواريخ تلك الأساليب السبعة وتحليلاً مختبرياً لكسر فخارية من تلك الحباب. أما الفصل الثالث فجاء متناولاً العناصر الزخرفية وفصائلها (التصبيع، التحزيز، القطع أو التشظية، التختيم "الطبع"، التلصيق، الترخيم). ودرس الفصل الرابع تسلسل الحباب وأوصافها.

المناقشة:

جهد الباحث في بحثه الأثري لتلك الحباب فكان هدف البحث يصب في الجانب الأثري البحث وجمع الباحث مجموعة صور ليست بقليلة للحباب من مخازن الأثرية العراقية وصور بنفسه بعض تلك الصور فجاء مجهوده توثيقي لتلك الحباب وزخارفها وتصنيفها. لذلك استفادت الباحثة من تلك الرسالة في تصنيف الأساليب التي جاءت عليها تلك الحباب لتعتمدها في تحديد عينة البحث كما استفادت الباحثة من مجموعة الصور التوثيقية التي جاءت في متن الرسالة.

(3) خليل القبطان: المصدر السابق نفسه، ص 55.

(4) خليل القبطان: المصدر السابق نفسه، ص 72.

(1) خليل القبطان: الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الإسلام حتى القرن الثامن الهجري، مصدر سابق، ص 92-93.

2. دراسة العزام (1):

تناولت الدراسة الموسومة (التكوين الفني للحاباب الفخارية المزخرفة -مجموعة المتحف العراقي)، مجموعة من الحباب الفخارية المزخرفة الكاملة وغير الكاملة مجموعة المتحف العراقي، والتي أنتجت في أماكن متعددة من العراق من القرن الثاني إلى القرن التاسع الهجريين، وتضمن الفصل الأول أهمية البحث والحاجة إليه لما لتلك الحباب من تكوين فني وجمالي وتقصي الأسس التي قام عليها التكوين في إطار هذا النوع من الفخار ، ثم أهداف البحث من خلال معرفة عناصر وأسس التكوين ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات . واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري والدراسات السابقة ، فتناول هذا الفصل القيم الجمالية في إطار التعبير الفني من خلال مفهوم القيمة والجمال القائم على التناسق والتوازن . أما الفصل الثالث فقد اشتمل على إجراءات البحث والعينة ووصفها ودراساتها فيما تضمن الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتي خلص إليها الباحث وهي : إن عناصر التكوين الفني لتلك الحباب المزخرفة من حيث الشكل والتقنيات والملمس والفضاءات والخطوط والألوان كانت فعالة ومؤثرة في أخراج التكوين على وفق هيئة تلك الحباب. إما في إطار التقنيات فإن أسلوب التخریم أو تفريغ السطوح في أعلى تلك الحباب المزخرفة تمثل تقنية مستعارة مارسها العراقيون القدماء في تخریم الأغطية المذهبة للخناجر.

المناقشة:

درس (العزام) الفخار المزخرف من حيث التكوين الفني (تصميم فني)، لذلك تعتبر هذه الدراسة دراسة فنية وصفية جمالية ، ودرس فيها العناصر التكوينية لتلك الفخاريات وتقنيات تنفيذها في إطار فني خاص . وتناول مجموعة من النماذج بالدراسة والتشريح لبنية التصميم ليخرج بمجموعة من المضامين التي تعكسها بنية التكوين الفني. وعلى العموم فهذه الدراسة ذات اتجاه تصميمي للمنتج الفني (الفخاري) من حيث عناصره التكوينية ونرى إن بحثنا الحالي يكمل دراسة العزام والقبطان من حيث تناولنا لهذه الحباب من حيث أنظمة علاماتها دراسة تصب في الدراسات السيميائية.

(2) عبد الهادي محمد علي العزام: التكوين الفني للحاباب الفخارية المزخرفة (مجموعة المتحف العراقي). المجلة القطرية للفنون، السنة الأولى، العدد1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2001 ، ص 125 - 138.

الفصل الثالث إجراءات البحث

مجتمع البحث :-

لما كان التحليل السيميائي غير محدد بمدرسة فنية، أي أنه يدرس جميع الاتجاهات الفنية على اعتبار إن الفن عبارة عن أنظمة لغوية تحمل معانيها في مكنوناتها. ولما كانت حدود البحث الموضوعية تتحدد بالحباب العراقية المزخرفة من العصر العباسي فقد كان المجتمع الأصلي هو المجتمع للبحث الحالي. وقد تمكنت الباحثة من الحصول على مصورات لتلك الحباب، عددها (62) حبا". كاملاً أو أجزاء منه- جمعت من مجموعة موثقة في الكتب الأطاريح والمجلات المتخصصة بالآثار العراقية ومستفيدة من المجموعة المعروضة في المتحف العراقي كمصورات وكذلك مجموعة من المصورات المهمة (لرسالة القبطان 1970) لما تحتويه من مصورات متنوعة ومهمة لحباب كاملة وغير كاملة (قطع) والتي تدخل ضمن حدود البحث حصل عليها (القبطان) من مخازن المتحف العراقي. لذلك اعتمدت الباحثة في اختبار عيناتها الأصلية وفقاً للمبررات الآتية:-

1. حباب فخارية كاملة (عباسية) ذات الزخارف المعقدة والتي تحتوي على نظام علاماتي معبر يمكن قراءته بطريقة سيميائية.
2. أما الحباب غير الكاملة (قطع- كسر) الفخارية العباسية فهي عبارة عن رقاب وفوهات، وأنصاف حباب والتي تحتوي على الجزء الأعظم من المشاهد التصويرية ذات الزخارف المهمة لأن تلك الأجزاء ذات الزخارف هي المشهد العلاماتي الذي يخص البحث أما بقية بدن الحب فهو عبارة عن سطوح ملساء لا يحوي أي إضافات علامية مؤثرة في النظام العلاماتي الكلي للحب.
3. لم تأخذ الباحثة ضمن مجتمعها الأصلي القطع الصغيرة (10سم -10سم) لأنها عبارة عن قطع تحوي علامات محددة ولا تعكس منظومة علامية (علاقات علامية). فهذه القطع لا تخدم البحث ولا تضيف شيئاً له. لذلك استبعدتها الباحثة.

عينة البحث :-

لغرض تحقيق هدف البحث، تم اختيار (14) أنموذج من العينة اختياراً قصدياً انسجماً مع متطلبات البحث ولكون العينة ممثلة للمجتمع الأصلي، ارتأت الباحثة عرض عينة البحث على مجموعة من الخبراء(*) المتخصصين في مجال الفن والنقد الفني.

(*) الخبراء

- | | | |
|--------------------|-------------|----------------------|
| 1. أ.د. عباس جاسم/ | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |
| 2. أ.د. علي شناوة/ | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |

منهج البحث:-

تحقيقاً لهدف البحث المتمثل في الكشف عن أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي اعتمدت الباحثة منهجين متداخلين في تحليل نماذج عينات البحث. ، فقد اعتمدت المنهج الوصفي الذي يمكن من جمع المعلومات التفصيلية وتحليها، وهو ما تم الأخذ به لتحليل ظاهر العينات والوصف البصري لعناصرها في حين عمدت الباحثة إلى المنهج السيميائي لتحليل النظام العلاماتي ، للمشاهد التصويرية للحباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي.

أداة البحث :-

بناء الأداة:

قامت الباحثة بإعداد استمارة تحليل محتوى تضمنت عددا من الفقرات وضعتها وفق ما جاء في الإطار النظري للبحث الحالي من مؤشرات، وكذلك في ضوء الهدف المرجو من البحث. وقد تم بناء الأداة (الاستمارة) بصيغتها الأولية والنهائية (ملحق 1 _ 2) وفق الآتي:

1. أجرت الباحثة عدداً من المقابلات الشخصية المفتوحة مع الأساتذة من ذوي الاختصاصات والخبرة الطويلة في مجال الفن والنقد وتم محاورتهم في موضوع البحث، كما تم تسجيل ملاحظاتهم حول صياغة الأداة التي في ضوءها تم اعتماد صياغة أولية لفقرات الاستمارة.

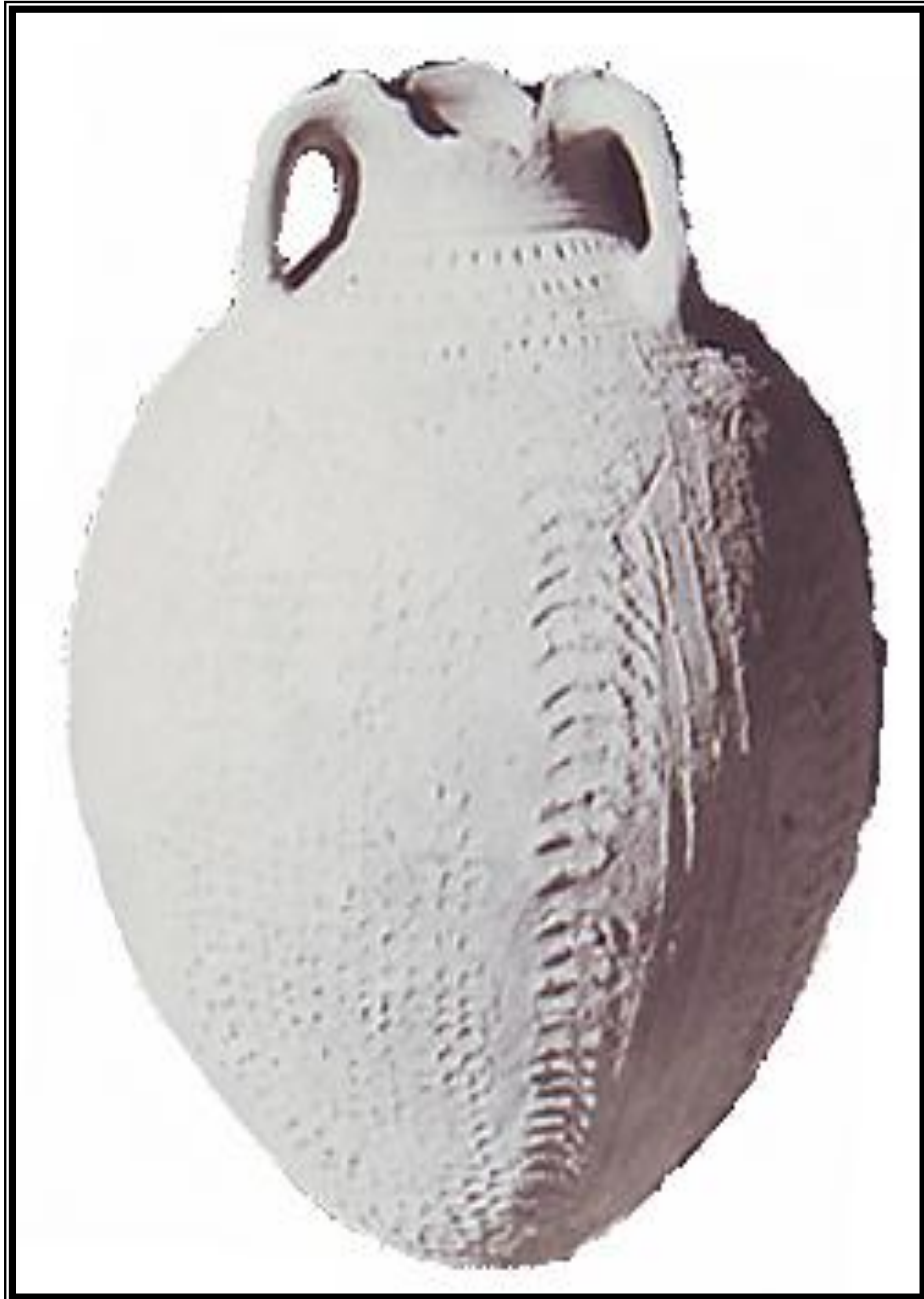
2. اعتماداً على معلومات الإطار النظري وما تم توثيقه من المقابلات للأساتذة ذوي الاختصاص تم بناء استمارة تحليل المحتوى على نحو موضوعي وعلمي.

- | | | | |
|----|------------------------|--------------|----------------------|
| 3. | أ. د. مكي عمران/ | جامعة بغداد/ | كلية الفنون الجميلة. |
| 4. | أ. د. عبد الحميد فاضل/ | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |
| 5. | أ.م.د. محمد أبو خضير/ | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |
| 6. | أ.م. د. محمد علي/ | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |
| 7. | أ.م.د. صفا لطفي / | جامعة بابل/ | كلية الفنون الجميلة. |

3.تم للباحثة الاطلاع على الأدبيات التي تناولت موضوع البحث في كل حالاته من أدبيات ومفاهيم وقواعد تم اعتمادها في تصنيف العلامات. مما سهل على الباحثة بناء أداة البحث في صيغتها الأولية وتعديلها إلى الصيغة النهائية.

تحليل العينة :-

أجرت الباحثة تحليلاً للعينة المنتخبة وفقاً لأداة البحث. وتحقيقاً لمصادقية أثرية لتلك النماذج عملت الباحثة على تقديم وصف أثري قبل التحليل الوصفي والتحليل العلاماتي لتلك النماذج كنوع من أنواع تقديم هوية لكل نموذج.



أنموذج (1)

أ. الوصف الأثري :

الأسلوب الأول، الرقم المتحفى 9961 م ع. حب بيضوي البدن بشكل جرة
مخازن المتحف العراقي. الأبعاد: الطول (67سم) ، قطر البدن (50سم) ، قطر
الفوهة (15.5 سم).

ب. التحليل الوصفي :

حب له رقبة قصيرة وفوهة ضيقة تخرج من شفتها ثلاثة عرى خالية من
النقوش وتزين كتف الحب ورقبته صفوف من حروز قصيرة ونقش البدي
ترصيع برؤوس الأصابع بما يشبه خلايا النحل، تخلله ثلاثة أشرطة عامودية من
تشطبيات تجاورها دعكات هلالية بشكل أفقي معمولة بنهاية راحة الكف أو
بالأصابع الأربعة معاً بشكل .

ج. التحليل العلاماتي :



شكل البدن بيضوي

بنية شكلية ، جمالية ، وظيفية

علاقات التكوين للشكل العام للجب : تحققت الوحدة في التباين بين الأشكال والخطوط والأحجام والإيقاع بين الوحدات المتكررة في زخرفة التصنيع وزخرفة الأهلة وحزوز الرقبة .

أما آليات التنظيم: التراكم بين علامات العرى مع الرقبة لإنتاج الفضاءات والظلال الناتجة من كتلة العرى. والتجاور: يحدث بين علامة التصنيع مع الأهلة (الأقواس) مع الحزوز الطويلة والتي تعمل في نسيج بنائي زخرفي خاص والذي يعكس في الهيئة العامة (جسم أنثوي) في نظام رمزي متشاكل ذي تجديد عالي يعكس الطبيعة الإنسانية العلامات الاتصالية المتوارثة في الحضارة العراقية فالعنصر الأنثوي مؤثر في بصمته في مسيرة الحياة والتكرار المستمر ذلك العنصر الذي غالباً ما يترك أثره في الحياة البشرية ويكسبها الديمومة .
إما أنظمة العلامات في بنية هذا النص فهو النظام المتراتب الهرمي حيث تتوزع العلامات بشكل مكرر تدرج منسق في اتجاه القاعدة .



أنموذج (2)

أ. الوصف الأثري :

الأسلوب الأول. الرقم المتحفى : 29112 م ع . حب بيضوي البدن بهيئة جرة. معروض في دار الآثار العربية /بغداد. الأبعاد: الطول (83.5 سم)، قطر البدن (56.5 سم)، قطر الفوهة (19سم).

ب. التحليل الوصفي:

يتكون الحب من رقبة قصيرة متخصرة في وسطها قليلاً وفوهة ضيقة ذات شفة طافحة للخارج، وله أربعة مقابض صغيرة ملتصقة على الكتف، وبين الواحدة و الأخرى حنية من حبلين مجرحين بحزوز صغيرة، وداخل هذه الحنيات الأربعة ما يشبه شكل مقوس. أما باقي البدن فزخرف كله بزخرفة ترصيع الأصابع بما يشبه خلايا النحل.

ج. التحليل العلاماتي :

علامات	دلالاتها
فوهة ضيقة شفة طافحة للخارج	علامة اشارية (على استخدامها لسكب السوائل) والشفة تسهل زيادة انسيابية نزول السوائل
رقبة قصيرة متخصرة	مادية ، وظيفية علامة ايقونية (تشبه رقبة الإنسان) مادية ، وظيفية
أربعة مقابض	علامة اشارية (أداة لحمل الحب) ومتعددة لتوزيع وزن الحب وتوازنه على الاتجاهات ، والصفيرة إشارة الى إنها تربط بحبل وتعلق الى الحائط مادية ، وظيفية ، جمالية

علامة رمزية (عرفية على الأقواس
الإسلامية التي غالباً ما تستخدم في
العمارة الإسلامية)
بنية شكلية ، جمالية

زخرفة الكتف بزواج من الأقواس
موزعة بين العرى الأربعة

علامة رمزية على تأكيد الوجود البشري. زخرفة
ووضع بصمة إنسانية (على المادة الجامدة)
بنية مفاهيمية (فلسفة الوجود الإنساني)
بنية شكلية ، وظيفية (زيادة مسامية الحب)

زخرفة التصبيغ للبدن

آليات التنظيم العلاماتي :

التجاور في عملية التصبيغ المتكرر في زخرفة البدن . وفي علامة الأقواس (الإسلامية) مع العرى الأربعة في زخرفة الكتف وهذا التجاور أعطى نوع من التناوب والإيقاع متناسب مع الشكل العام للحب مما منح الشكل نوع من التوازن البصري مع القاعدة المقوسة ووحدة في الهيئة العامة في نظام من العلامات متراكب لنظامين (المتراتب الهرمي لزخرفة التصبيغ للبدن والنظام الخطي لزخرفة الكتف .



أنموذج (3)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب الثاني. الرقم المتحفي 298 م ع . حب كامل ذو طينة رمادية خشنة. مخازن المتحف العراقي. من لقي تل أسمر الأثري الكائن في الجانب الأيسر لدجلة مقابل مدينة تكريت. الأبعاد : الارتفاع (73سم)، قطر الفوهة (21سم) قطر البدن (42سم).

ب. التحليل الوصفي:

تمثل هذه العينة حبا بيضوي الشكل (جؤجؤي)، حيث البدن كروي والنهاية (القاعدة) بيضوية دون مسند للاستقرار. وله رقبة ذات فوهة ضيقة نسبياً وشفة محدبة ومفلطحة إلى الخارج قليلاً. وللحب خمس عرى كبيرة عمودية تقع بين الرقبة وكتف الحب، زين سطح العروة بحبل ملصق كثير الالتواء على جانبيه حزوز مائلة تمتد إلى أسفل العروة. وللحب (عقد) وهي عبارة عن جسر طيني يربط بين عروة وأخرى. أو ما يسمى "بالستارة" لأنه يستر ويخفي جزءاً أو كل الرقبة التي تقع خلفه. زين هذا الستار بحزوز ودوائر مختومة. أما الرقبة فقد زينت بعري صغيرة (أذان) تقع في الأجزاء المرئية من الرقبة بواقع عروتين صغيرتين عموديتين، الواحدة فوق الأخرى. و أضيف حبل أسفل تلك العري بقليل في المنطقة الواقعة بين أسفل الرقبة وأعلى الكتف وهي خلف العري الخمس للحب. وفي موازاة هذا الحبل الصغير زخرف حبل أكبر مقرنص بشكل بروزات أعطته سمة التموج. وكذلك البدن نحت وزخرف بنطاق محصور بين حبلين في أعلى وأسفل البدن، قسم هذا النطاق إلى ثلاثة مشاهد أو حقول تفصل بين الواحد منها والآخر ثلاث أعمدة حبلية، الوسطي منها متموج والاثنتان الآخران مستقيمان بشكل مخروط مستقيم القاعدة مدبب الرأس ومزينان بحزوز مائلة وعلى جانبي كل رأس عامود يعلوه قرصان صغيران مختومان بدائرة أما الحقول الثلاثية ففيها أشكال متكونة بطريقة الحبال وتمثل أحدها طائراً مختزلاً تشكله حبال منحنية وهو يمسك بفمه عشية متموجة. أقرب ما يكون هذا الطائر إلى الطاووس لتشكيلته القوسية والتي تمثل جناح الطائر والمزينة بدوائر متعددة تمثل ريش الطاووس الجميل. أما المشهد الثاني فيحوي على نفس الحيوان ولكن بتجريد أكبر فهو مكون من خطين فقط تمثل الحيوان بوضع الرقود وهو يمسك بفمه بالعشبة المتموجة نفسها. أما الشكل الثالث فيمثل الحبل فيه نصف دائرة تستند على ثلاثة أعمدة مزينة بأقراص صغيرة على الرأس العلوي لها. والعمود الوسطي مستقيم أما العمودان الجانبيان فمتموجان وهي بذلك تمثل أوتادا تستند القوس وهذا القوس أما قنطرة أو عبارة عن بناء ريفي والذي زين من جانبه الخارجي المحذب بعشرين قرصاً طينياً أما الجزء الباقي فترك من دون زخرفة ولكن سطحها لم ينعم بشكل كامل.

ج. التحليل العلاماتي:

العلامة

دلالاتها

(نوعها) علامة أشارية (على استخدامها للسوائل وإخراجها بواسطة أقداح أو أي إناء آخر، لكبر حجم الحب ووزنه الثقيل).

أبعادها الدلالية (مادية، بنية شكلية، وظيفية)

علامة أشارية (تسهل نقل الحب من مكان لآخر ومتعددة لتوزيع الوزن مما يشير إلى نقله يتم بواسطة عدة أشخاص وليس شخصاً واحداً).

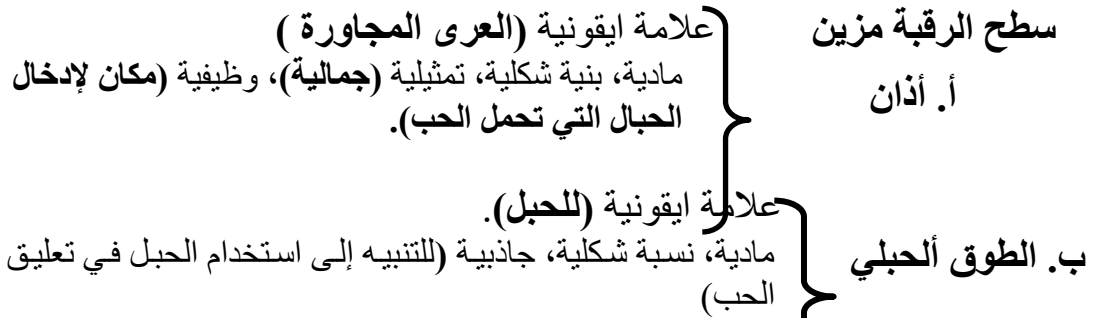
مادية، بنية شكلية، ترابطية باتجاه، وظيفية علامتها رمزية (عرفية)

فوهة كبيرة

عري كبيرة وعددها خمس

زخرف العروة (حزوز مائلة)

روحية، بنية خطية، ترابطية باتجاه عمودي
(نمو، القوة) تمثيلية (جمالية).



علاقات التكوين للقسم العلوي من الحب:

تتحقق الوحدة في التباين بين الأشكال والخطوط والأحجام والإيقاع بين العرى والأذان والفضاء والعروة (كتلة) التكرار يتحقق في التكرار للعرى والتكرار للأذان، والكرات الطينية أعلى العرى، والتكرار في الفضاءات التي تنتج من الأجزاء المحذوفة من الستائر. أما آليات التنظيم: التراكم: بين علامات العرى مع الرقبة لإنتاج الفضاءات تراكبت لتنتج علامة جديدة هي العمق وتكوين الهلال. التجاور: تتجاور علامة الأذان (العرى الصغيرة) مع الحلقة التي تقع أسفلها. التماس: بين العروة والعقد (الستار). التحايط: الستار وظيفة رابطة، الستار يكون (القوس الإسلامي) جمالياً. أما منظمة العلامات للجزء العلوي من الحب فهو نظام بؤري (حلقي).

الجزء الباقي من الحب الكتف والبدن.
علامة رمزية (ماء، حركة)

الحبل المقرنص أسفل العرى

روحية، بنية شكلية ترابطية موقع حذب وربط
أفواس نتيجة التمزج ، وظيفية (تقوية البناء وربطه)
تمثيلية (جمالية للتمزج وانسيابية الماء).
علامة رمزية (مستقيم ← استقرار)
(رفيع ← رقيق مرهف).

طوق مستقيم حبل رفيع

فلسفية (للحد الفاصل- خط الأفق - بين
السماء والأرض، (بنية مادية- صيرورة
الحياة والنمو). بنية شكلية وظيفية (إطار
للمشهد تصويري).

علامة رمزية (الشرنقة حيوان - طائر)

الشكل المقوس

فلسفية (لصيرورة الأولى لكائن حي) ومرحلة
النمو الأولى داخل شرنقة. بنية شكلية،
جاذبية، تمثيلية اتصالية (نقل فكرة) .

الحبل الملتف علامة رمزية (ديمومة ونمو وحيوية)
خط حلزوني (حركة) وفي تحرك دائم .
العواميد المتموجة ، علامة أيقونية (نبته أو عشبه)
إشارة لغذاء.
الأقراص الـ (20) أعلى الشكل علامة رمزية قشرة
خاصة باعتبار الدائرة رمز للإحاطة والحفظ الحماية.

شكل القوس

علامة رمزية .

فلسفية (يعكس فكرة المرحلة الثانية من النمو
وتطورها) بنية شكلية، تمثيلية (المرحلة الثانية)،
اتصالية .
الحركة () علامة رمزية نمو وحركة واضحة
(صيرورة تكوين) انطلاق للحياة.
() القرص يقرأ من كل جانب على
حدة كونه عدد خمسة ويقرأ
مجموعاً (9) عبارة عن طلسم
(رمزية عرفيه) .
علامة أشارية لرأس حيوان له عرف (طاووس).

الشكل الثاني في المشهد
(شكل طائر)

علامة رمزية للغذاء .
علامة ايقونية (الطائر الطاووس)

بنية شكلية، علامة مهيمنة تمثيلية، اتصالية ننقل فكرة الديمومة فلسفية (التي تعبر عنها فلسفة البيضة والطائر).

تموج – حيوية ونشاط وحياة- علامة رمزية

الشكل يتضمن أقواساً- علامة رمزية- روحية تقرأ الأقواس ثلاثة من جانب واثنان من الجانب الآخر ومجموعها يقرأ خمسة فيكون الطلسم 3-2-5 علامة رمزية(عرفيه). وعلامة أشارية لريش الطاووس. علامة محايته

علامة اشارية لنختلين ونبتة

بنية شكلية مادية، تمثيلية.

علامة اشارية لنخلة ورمزية للغذاء .

علامة ايقونية، علامة هيمنة (حجم وموقع) جاذبية للعلامات المجاورة.

علامة رمزية.

فكرية (خط فاصل بين الحياة" نقوش أشكال حية" والموت "سطح أملس خال من النقوش" خط فاصل بين بستان -صحراء.

علاقات التكوين للنظام العلاماتي في المشهد التصويري للبدن والكتف الوحدة في التباين بين الأشكال (3-2-1). التكرار في وحدة الأعمدة الثلاثية وتكراراً في الأقواس في الأشكال الثلاثة (3-2-1) تكرار غير منتظم، كما نجد تكرار في الأقراص الطينية والتي غالباً ما تكررت بشكل مجموعة خماسية (خمس مرات) وأحياناً (20-3-2). أما آليات التنظيم العلاماتي في المشهد السابق: التجاور بين العلامات المتتالية في المشهد. التحايط للعلامة الممثلة للقرص الطيني – فلم تخضع لمرجعيات واحدة داخل المشهد، بل تشير إلى أكثر من مشار إليه محدد بسياق الشكل داخل الوحدة الواحدة. والنظام العلاماتي في المشهد التصويري المؤطر للبدن هو: نظام محوري، نظام سردي تمثيلي للأشكال داخل النطاقين.

(نوعها) علامة ايقونية

(أبعادها الدلالية) روحية (الإلهة الأم)، مادية (الرحم- مركز النمو) بنية شكلية، جاذبية (لأنها تربط علامات الحب الجزء العلوي بالجزء السفلي) (روحية – مادية) وظيفية (حوض أكبر للسوائل المحفوظة داخل الحب) اتصالية (إيصال فكرة صيرورة التكوين والنمو داخل رحم الأم)

من ذلك كله تتكون المقاربة النظامية لعلامات المشاهد التصويرية لهذا الحب ضمن أداء من الترتيب والتنظيم تتلاءم فيه وحدة البناء مع الوحدة الجمالية (الوظيفية مع الجمالية) .

الفواصل الثلاثة بين الأشكال الثلاثة السابقة

طوق أسفل المشاهد والأشكال السابقة

قاعدة الحب البيضوية



أنموذج (4) الأسلوب الثاني

انموذج (4)

أ. الوصف الأثري:

الرقم المتحفي 9766 ع ، بازموسيان(*) . حب كامل ذو طينة خشنة لونها تبني مائل إلى الحمرة. مخازن المتحف العراقي . وجد في الطبقة الأولى في تل بازموسيان. الأبعاد: الارتفاع (63سم)، قطر البدن (40سم)، قطر الفوهة (25سم).

ب. التحليل الوصفي:

شكل هذا الحب بيضوي تقريباً، عديم القاعدة، فوهته ذات شفة مدرجة حادة من الأعلى ، والرقبة مزينة بثلاثة أشرطة من حزوز مشطيه (مصنوعة بمشط ذي ثلاثة أسنان) . وهناك نطاق آخر من وخزات معمولة بآلة مدببة في منطقة التقاء العنق بالكتف وللحب ثلاثة عرى كل منها متوج بقرص صغير ويوجد وسط الفراغ بين كل عروتين شريطان عموديان متموجان يؤلفان عرى زخرفيه ، ويزين الكتف حزوز مشطيه متقاطعة ، وإلى الأسفل منها حزوز مشطيه أخرى إلا أنها متموجة. ويلاحظ على خط التقاء الكتف بالبدن حبل ضغط سطحه بآلة مثلثة الرأس وفي أسفل الحبل حز مشطي متموج. ويكسو القسم الأعلى من سطح البدن دماغات مقوسة قليلاً معمولة بضغطات أطراف اليد . وأسفلها أنطقه متتالية من حزوز مستقيمة ومتموج.

ج. التحليل العلاماتي:

دلالاتها

العلامة

شفة حادة متدرجة	علامة رمزية (خشونة وصلابة الأرض) مادية ، جاذبية ، (ترابط التدرج) وظيفية (تسهيل انسيابية نزول السوائل).
العرى الثلاثة	علامة أشارية للعناصر الثلاثة المؤثرة في عملية الزراعة (التربة ، الهواء ، الماء) فكرية ، مادية ، وظيفية ، ترابطية ، جاذبية .
زخرفة الرقبة	علامة رمزية (ديمومة الحياة ، الأرض) علامة عرفية سحرية كنوع من الطلاسم فلسفية ، بنية خطية .
أ_تحزيز	
ب- الأشكال (شريطان عموديان متموجان)	علامة رمزية (أشكال بشرية) بنية شكلية ، مادية

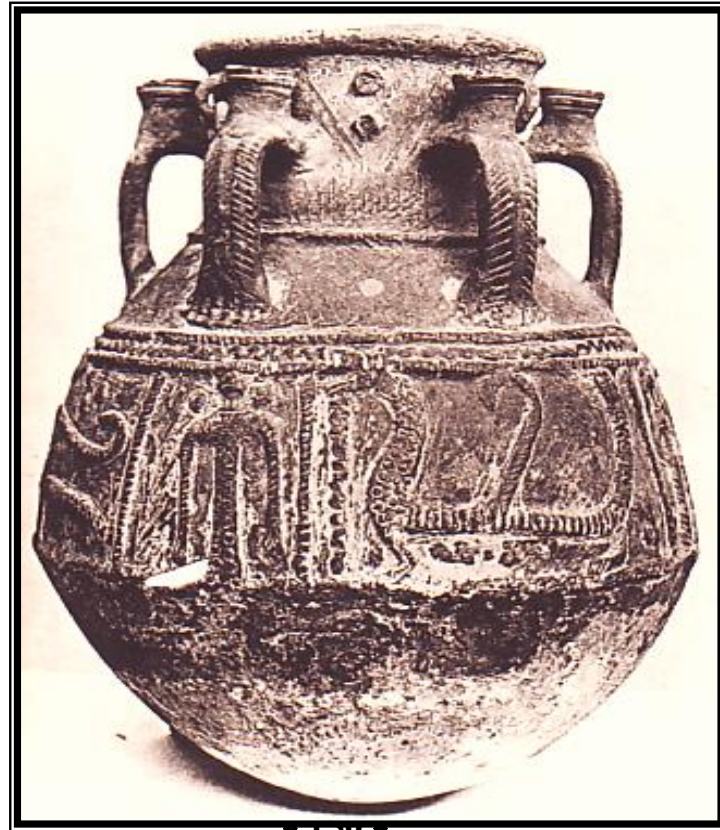
(*) بازموسيان: احد التلال الأثرية التابعة لحوض دوكان في السليمانية نقبت فيه مديرية الآثار العامة ووجد في طبقاته العليا أبنية إسلامية. (ينظر : طه باقر ، وفؤاد سفر: المرشد إلى مواطن الآثار والحضارة ، الرحلة الرابعة، ص34).

ج_ زخرفة الكتف
(حزوز متموجة ، مشطيه)
علامة رمزية (رياح)
بنية خطية ، مفهوم فكري (الصيرورة
والزراعة)

يعكس القسم العلوي من الكتف آليات التنظيم :
هي التراكب بين الأشكال الشريطية مع الحزوز على رقبة الحب و التجاور بين
العري وتلك الإشكال الشريطية التحايت لرمزية التحزيز الشريطي المتموج والتي
تعكس فعل حركة الرياح (علامة) بشكل جديد على الفن العراقي أما أنظمة العلامات
فإنها تراكبت بين النظام الخطي والنظام الحلقي للتحزيز والحبال والنظام المحوري
المتماثل للعري والذي يعكس دور البشرية (الإنسان) ديمومة الزراعة .
أما باقي البدن فمزين بعلامات هي:

العلامة
زخرفة البدن
أ_ طبع بأظافر اليد
ب_ تحزيز متموج
دلالاتها
علامة أشارية رمزية (لحبوب أو نباتات)
بنية شكلية ،وظيفية،زيادة مسامية البدن
علامة رمزية (عرفية لتموج نهر)
بنية خطية،مفهوم فكري (لعنصر الحياة والديمومة)

أما أنظمة العلامات للقسم السفلي من البدن والقاعدة فتتكون من نظام شعاعي
ونظام محوري لوحداث زخرفيه من طبعات أظافر اليد،أما التحزيز المتموج فترتب
بنظام خطي تعكس علامات البدن وتوزيعها فلسفة صيرورة الزراعة والعناصر
الفاعلة في ديمومة الإنسان (البذور ،الرياح ، الماء).



أنموذج (5)

أ. الوصف الأثري:

91/950 المجموعة البابلية (المتحف البريطاني). حب كروي كامل ذو طينة رمادية . معروض في المتحف البريطاني. الأبعاد: ارتفاعه أكثر من قدمين.

ب. التحليل الوصفي:

الرقبة مناسبة والشفة تبرز إلى الخارج قليلاً ولحب خمسة مقابض (عري) كبيرة، مزينة كل منها بحزوز سعفية، متوجة بقدر صغير ذي حافة مزدوجة، وبين مقبض وآخر عروة عمودية صغيرة تتعلق بها حلقة سائبة. والبعض من هذه العري والحلقات مفقودة ويغطي خط التقاء الرقبة بالكتف حبل ملصق. بدن الحب كروي ذي تحدب في الجزء السفلي من البدن (جؤجؤي)، محلى بشريط زخرفي عريض محصور بحبل واحد من الأسفل، وثلاثة حبال من الأعلى الوسطي منها ملتو، وتقسم الزخارف في هذا الشريط على أربعة حقول يفصل بينها حبل مجرح بحزوز مائلة. وفي احد هذه الحقول طائر أشبه بالقارب السومري، وفي الحقل الثاني شكل أدمي مختزل عبارة عن رأس كروي ذراعان وجذع فيه مبالغة بالطول. وبعده بطتان في الحقل الثالث، أما في الحقل الرابع فراقصات تشكل سلسلة لها جدائل مترابطة بشكل متموج وأذرع مترابطة من جهة الكوع مما زاد في هيئة الترابط وبشكل السلسلة البشرية والأشكال في الحقول الثلاثة غالباً ما كانت تزخرف بحزوز وأقراص دائرية والتي حددت من الأعلى بثلاثة أطواق حبلية الوسطي منها متموج أما في الأسفل فحدد بطوق واحد. أما أسفل الحب فقد ترك من دون أي زخرفة أو نقش (أملس).

ج. التحليل العلاماتي :



مادية ، وظيفية (لتسهيل رفع الحب وسكب السائل)

- أ. تقوس العروة رمزية (قوس إسلامي)
 ب. تحزيز سُعفي للعروة . أشارية (لسعة النخيل)
 ج. شكل كأس فوق العروة ، أيقونية (كؤوس الشرب والخمر)
- جمالية

تعبّر هذه العراوي عن نظام من العلامات المترابطة في بنية مفاهيمية فكرية تتعلق بفكرة الشراب والتخمير بواسطة علامات ترابطية من حيث الاتجاه والموقع فعلاصة الحزوز السعفية تشير إلى النخلة المصنعة للتمر الذي يتخمر عبر مراحل عدة صعوداً (اتجاه إلى الأعلى للعروة) ليصل إلى مرحلة الخمر في أواني ليسكب ويتوزع إلى كؤوس الشراب والتي فيها إشارة إلى أن جلسات الشراب لا تتم إلا بمشاركة عدة الأشخاص.

- العري العمودية علامة اشارية (للوظيفة)
 بين المقابض
 دلالة مادية ، مترابطة (بالموقع)
 العري
 بنية شكلية ، جمالية (تخلق نوع من الإيقاع مع
 الكبيرة) ، وظيفية (لتوزيع قوى الثقل)

من ذلك فان أنظمة العلامات لهذا المشهد هي نظام بؤري حلقي تدور فيه العلامات حول محور الرقبة والكتف ومما يزيد من دورانها حبل يقع في خط التقاء الرقبة مع الكتف .

- علامة أيقونية (بدن قربة)
 بدن الحب كروي
 دلالة مادية ، وظيفية ، بنية شكلية
 جاذبية (تعكس ثقل مادي)
 علامة رمزية (سحرية)
 حبال تطوق مشهد
 يقع في وسط الحب
 ثلاثة في الأعلى
 روحية ، بنية خطية وواحد من الأسفل .

- علامة ايقونية (لرأس الطائر) ورمزية
 عرفية (لقارب سومري)

المشهد التصويري

أ- الحقل الأول
 الطائر

الرمزية التقوسات (الأقواس الإسلامية)
 ايقونية البنية تشكل (حب متموج)
 روحية، بنية شكلية، ترابطية بالاتجاه مع عقارب
 الساعة مع باقي أشكال المشهد تمثيلي،
 اتصالية (مليء الجسم بالزخرفة دوائر وحزوز)
 مبدأ مليء الفراغ (أسلامي).
 جمالية، فكرية تتعلق بالغذاء (شكل زخرفي
 يمثل نبتة تخرج من جسم الطائر)

ب_ الحقل الثاني شكل آدمي

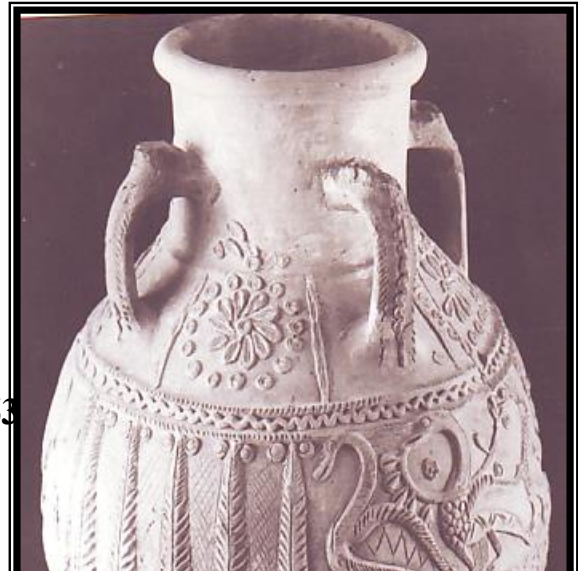
علامة ايقونية (هيئة بشرية)
 اتصالية (الأشكال البشرية المفرطة بالطول)
 المنقوش على الأختام الاسطوانية في القرن (4 ق.م)
 بنية شكلية، تمثيلية، اتصالية - زخرفة الجسم
 (مبدأ مليء الفراغ)

علامة اشارية (لهيئة البطة)
 تحزيز جسم الطائر علامة رمزية
 سحرية (عرفية) / تزيين الجسم بدوائر علامة
 رمزية لريش الطائر فكرية، بنية شكلية، جمالية
 تمثيلية (لمشهد بيئي احتفالي)
 (المصدر الغذاء) كما يعكس علامة بيئية

ج_ الحقل الثالث بطنان

تتوزع العلامات في هذا المشهد بنظام سردي (تمثيلي) يعكس قصة البيئة
 العراقية التي تعتمد على الدواجن وهذه بدورها تعتمد على النباتات عاكسة بذلك
 صيرورة الحياة.

نبات ← غذاء ← حيوان ← إنسان
 كما نلاحظ في المشهد التصويري لقطة احتفالية لנסوة يتكاتفن برقصة شعبية
 فرحا بالغذاء (البطتان). أما آليات التنظيم للعلامات فهي التجاور حيث تتجاور
 العلامات في حقول مقسمة للمشهد بواسطة حبل محرز بصورة مائلة ويكمل
 مشهد البدن المشهد الأول (الرقبة والكتف) ليعكسان بنية علامتية واحدة متكاملة
 تسود فيها علامات الشرب والغذاء.



أنموذج (6)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب الثالث . الرقم المتحفي 12ع ، 29601 م ع . حب كروي البدن .
معروض في المتحف البريطاني. الأبعاد: الطول(75سم) ، قطر البدن (55سم).

ب. الوصف العام:

وجد هذا الحب بدون رقبة فعلت له مديرية الآثار رقبة من الجبس ورممت أجزاءه المفقودة. للحب أربع عرى مزينة بشريط ملتوي على جانبيه حوز خفيفة، وعلى الكتف ففي الفراغ الحاصل بين عروة وأخرى وحدة زخرفيه جميلة . غصن مورق تلتوي فروعه على نفسها فتضم أزهاراً أو ثماراً بأقراص مختومة بحلقتين كما يشاهد في الشكل وحدة زخرفيه ، هي عبارة عن وردة ذات أوراق متفتحة ختمت كل ورقة منها بختم سعفي يحيط بها أقراص مختومة بختم شعاعي تكون إطاراً مربعاً تقريباً. زخرفة شبيهة بالسابقة غير أن الأقراص تكون أطواراً دائرياً. أما زخارف البدن فهي قريبة الشبه بزخارف لحبين السابقين ثلاث بطات ذات اتجاه واحد تحمل البطتان الثانية والثالثة بمنقاريهما طرف غصن مورق وتبدوا البطة الأولى ماشية بدون غصن، صورة أسد واثب وغازل وجبل ملتفت نحوه ويملاً الفراغ بين رأسي الحيوانين أربعة أقراص بصف أفقي واحد مختومة بحلقات وقد رسم وجه الأسد منظور أمامي فبان عيناؤه بخلاف الرأس الأيل والحيوانات الأخرى المرسومة على بدن الحب بمنظور جانبي. وتوج عدة أجسام شاخصة محززة سعفية

ينتهي رأس كل منها بقرصين على جانبيه ، مختومين بحلقة وقد رسمت هذه الأجسام على أرضية من حزوز شبكية. أما الجزء الأسفل من بدن الحب فكله مصبوع بأطراف الأصابع.

ج. التحليل العلاماتي :

العلامة

دلالاتها

علامة أشارية (للتوازن الرباعي ،الاتجاهات والوظيفة)
أ. زخرفة شريط متموج علامة انسيابية، جمالية،بنية شكلية
ب. حزوز جانبية مائلة، علامة رمزية(سعة)،جمالية بنية خطية
أربعة عرى
تعكس العرى وما تحتويه من زخارف شريطية وحزوز مائلة . أبعاد فكرية
(مفاهيمية) لتلارم الماء مع (النبات)في شكل تمثيلي يصور رمز النخلة (نبات) مع
رمز الماء (تموج الحبل). والتي تكرر في زخرفة الحباب كنوع من الفراغ التأكيد
على الموضوع ونوع من الإيقاع في الوحدة الزخرفية .

أ. زخرفة ذات أوراق مختومة مؤطرة بختم دائري
ويحدد بحبلين عموديين. علامة ايقونية نباتية (زهرة)
مفهوم روحي،بنية شكلية، ترابطية بالموقع، تمثيلية.
ب. وحدة زخرفية تتكون من غصن ملتوي على نفسه
لتشكيل دوائر متماسة وتتلوى فروعها لتظم داخلها
أزهار أو ثمار بشكل أقراص مختومة بحلقات.
علامة ايقونية لزخرفة إسلامية متنامية .بنية شكلية تعكس
فلسفة إسلامية.

زخرفة كتف الحب بين كل من العروتين

المشهد التصويري للبدن
أ.ثلاثة حبال مطوقة
للحب في الكتف
علامة ايقونية لزخرفة العرى لكن بشكل أفقي

علامة ايقونية (حيوانية) .
بنية شكلية ، ترابطية بالاتجاه والموقع جاذبية البطة الأولى فتمثل
السرب أو رب العائلة أما البطتان الثانية والثالثة فتشترك بنفس
الغذاء (غصن مورق) علامة اشارية للمشاركة في الغذاء.

ب. ثلاثة بطات باتجاه واحد

علامة ايقونية (نباتية) للزهرة المزينة للكتف بنية شكلية،
تمثيلية (جمالية) روحية إسلامية.

ج. زهورات صغيرة تقع أعلى البطة الثالثة

علامة ايقونية (لسعة النخيل).

د. الأشكال الشاخصة العمودية الخمسة

علامة رمزية الأقراص الجانبية (لثمار النخيل
التمر).

فكرية تعكس بيئة فكرية مفاهيمية مرتبطة بالغذاء
(النخلة) والتي تتكرر في بيئة العراق تمثيلية ، اتصالية

أ. علامة ايقونية (حيوانية) لغزال .

بنية شكلية، فكرية (قانون الغابة) القوي يأكل الضعيف. نلاحظ
هذا الحيوان وكأنه وقف في غفلة وخوف من الأسد الذي ظهر
خلفه منتصباً، ترابطية بالاتجاه مع المشهد ككل ، تمثيلية لمشهد
الفريسة والمفترس .

ب_ علامة ايقونية رمزية للأسد رمز للقوة والهيمنة
والذي يبيت الرعب والخوف حوله بشكل أقراص حلقيه تنطلق
باتجاه الفريسة .
بنية شكلية ،ترابطية ، تمثيلية.

هـ. المقطع الثالث
من المشهد

يمثل المشهد المزخرف للبدن علامات ذات نظام سردي تمثيلي يمزج بين
العلامات الايقونية والرمزية وبشكل علامات متنوعة ومتباينة تعكس طبيعة البيئة
المعاشة وبآلية تنظيم تجاوري للعلامات داخل المشهد . أما باقي البدن فقد زخرف
بالتصبيع متكرر ،حيث تتجاور العلامات بنظام متراتب هرمي .



أنموذج (7)

أنموذج (7)

أ.الوصف الأثري:

الأسلوب الرابع . الرقم المتحفي . حب كامل بيضوي الشكل من طينة تبنية اللون. من مجموعة أ.س. دافيد في الولايات المتحدة الأمريكية.

أ.التحليل الوصفي :

إن طينة الحب سمجة غير ناعمة تشويها مواد عضوية فهي في هذا لا تتناسب مع دقة الزخارف التي تزين هذا الحب. والفوهة شفة شقة مجرحة بشقوق متجاورة صغيرة، وعلى الرقبة حقول مستطيلة تتقاطع داخلها أزواج من حزوز مستقيمة مكونة مثلثات ومربعات تتخللها أزواج من حزوز قصيرة. وللحب على ما يبدو ثلاث عرى تنتهي بكؤوس وبين عروة وأخرى إذنان صغيرتان الواحدة فوق الأخرى. وعلى الكتف سياج جميل مزخرف بشرفات بطريقة الحفر و التشظية .وحافة السياج متموجة معمولة بطريقة القطع والضغط. وتتحصر زخارف البدن بين هذا السياج وبين حبلين متوازيين يبدوان كأنهما مبرومان بنتيجة ضغط الأصبع عليهما. ويظهر من الزخارف قوس داخله حيوان راكض ذو إذنان مبرومتان للخلف، رجلاه الأماميتان في الفضاء والخلفيتان تركلان الأرض وله ذنب طويل ورأس صغير وتتطاير في الفضاء عصاة مربوطة بطوق حول رقبتة وقد زين جسمه وكذلك الأرض التي حوله بأقراص صغيرة مختومة بحزوز خفيفة . وإلى الشمال واليمين من هذا لمشهد نخلة مبسطة . أما الجزء السفلي من البدن فهو خال من الزخارف والنقوش.

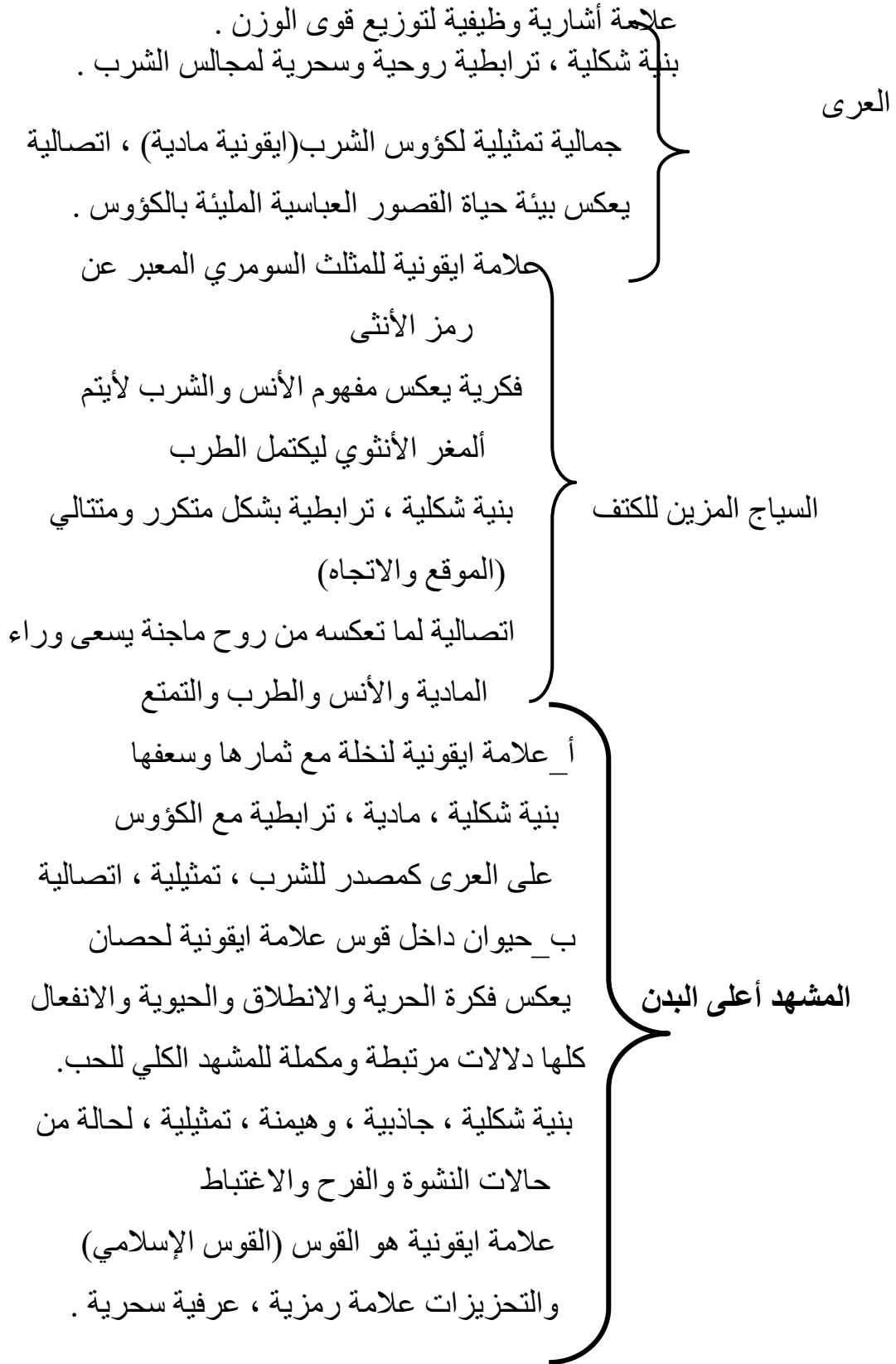
ج.التحليل العلاماتي:

العلامة

رقبة ذات فوهة وشفة
مقاطعة للخارج

دلالاتها

علامة شارية للوظيفة
بنية شكلية ، وظيفية ، جمالية (زخرفة خطية
وتحزيز) أن التحزيز على الرقبة والخطوط
علامات رمزية عرفية ذات طابع سحري روحي



أما باقي البدن فقد ترك دون تزيين .

آلية التنظيم العلاماتي:

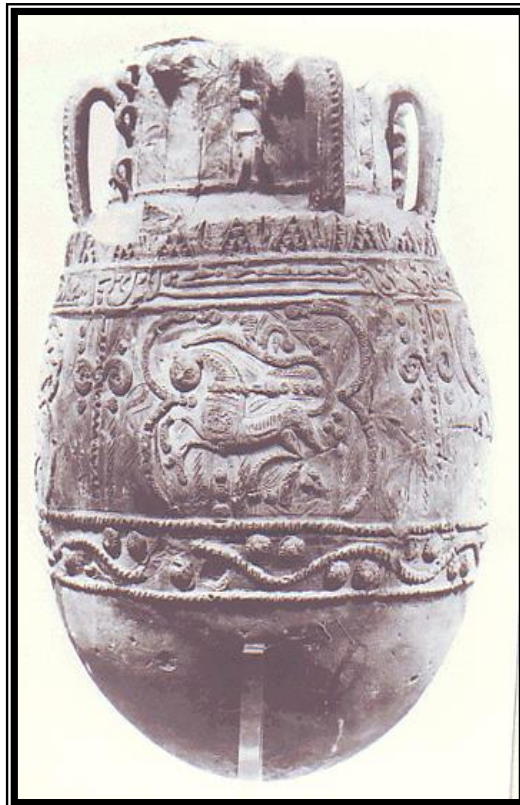
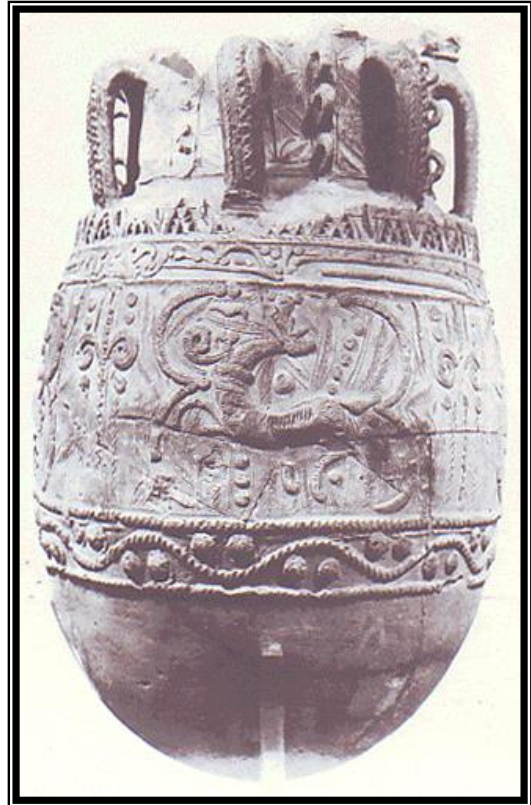
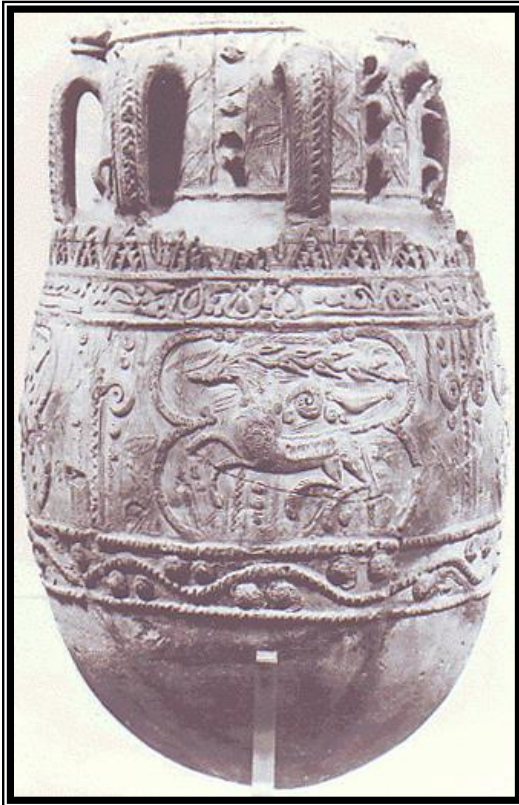
للحب فهي التجاور والاختراق للعلامات المزينة للرقبة والعري الصغيرة والكبيرة والتماسي للعلامات (المثلثات) المزينة للسياج في أعلى الكتف. أما باقي المشهد التصويري فنظم بآلية التجاور للعلامات (كالنخلة والحيوان الراكض).

أما أنظمة العلامات لهذا الحب فهي :

متراكبة من نظام خطي وحلقي للزخرفة المزينة للحبل في الشفة وكذلك للطوقان المتوازيان المحيطان بالبدن.

أما النظام الشعاعي المتمثل بالعري :

هو نظام خطي للزخرفة المزينة للرقبة بالنسبة للشريط الواحد وشعاعي مركزي بالنسبة لمجموع الأشرطة. أما الستارة المزينة بالمثلثات فترتبت بنظام شعاعي مركزي أيضا. أما المشهد المحصور بين السياج والحبلان فنظمت بنظام سردي تمثيلي.



أنموذج (8)

أنموذج (8) الأسلوب الرابع

أ.الوصف الأثري:

الأسلوب الرابع . الرقم المتحفي 3712. حب بيضوي الشكل من طينة ناعمة لونها اسمر. متحف برلين / القاعة الإسلامية. عثر عليه في بغداد. الأبعاد: الارتفاع (70سم)، قطر البدن (49سم).

أ. التحليل الوصفي :

يعد هذا الحب الذروة التي بلغتها صناعة هذا الأسلوب من الحباب وبداية لتشكيلات أخرى ذات قيم جمالية إضافة إلى رقي صناعتها كعمل نفعي. للحب سبع عرى ذات تيجان عرموطية الشكل ، يزين سطح كل منها شريط مشرح وتوجد بين كل عروتين ثلاثة اذانات الواحدة فوق الأخرى ونقوش تحزيرية تكون أوراقا نباتية ، ويخرج من أسفل الكتف سياج محلى بشرفات محفورة حفرا غائراً. ويحدده من الأسفل شريط من كتابة يصعب قرأتها . كما يحلى البدن شريط زخرفي عريض مكون من أربع صور لحيوانات تعدو يصور كل منها داخل إطار من أربعة أقواس تفصل بين الصورة والأخرى نخلة مبسطة أما صور الحيوانات فهي اعتباراً من اليمين إلى اليسار. أسد له رأس مستدير بوضعية أمامية ذو عيينين مختومتين بحلقتين متداخلتين وأذنين صغيرتين، وتخرج من رقبته عصاة مكونة من أقراص مختومة بدائرتين متداخلتين تتطير خلفه، وله ذنب طويل يتقوس متجهاً نحو رأسه. حصان له قرن مشجر يخرج من رأس صغير بوضعية جانبية تظهر عليه عين حلقة كبيرة، وتخرج من رقبته عصاة تلتف على نفسها من أثر تطايرها في الهواء، وتشكل مع القرن المتشعب أساساً لحركة رائعة أكسبت هذا الحيوان الرشيق خفة معبر عنها كذلك بأرجله الراكضة. وثم يأتي حصان له رأس صغير ذوا أذنين منتصبين إلى الأمام وتخرج من رقبته عصاة مشابهة لعصاة الحيوان السابق، وله ذنب قصير مسهل، ويخرج من ظهر غصن يلتوي على نفسه فينتهي بزهرة ممثلة بأربعة أقراص تتدلى فوق الرقبة، ولهذا الغصن فرع آخر يتجه باتجاه معاكس. يعقبه غزال راكض ملتفت إلى الوراء وللغزال رقبة نحيفة وذيل قصير وحول رقبته عصاة تتطير نهايتها إلى الوراء . أما الزخارف التي جملت بها هذه الحيوانات فهي عبارة عن حلقات مختومة وجروح طفيفة وحزوز غائرة استخدمت جميعها كذلك لتجسيم الصور وبالتالي لرسم تفاصيل أعضاء جسمه حيث استخدمت على كل جزء من أجزاء الحيوان نقوش مغايرة للجزء الآخر. وقد ظهرت في كل من هذه الحيوانات على صدرها ومؤخرتها وهذه زخرفيه مكونة من حلقات صغيرة مختومة تنتظم بشكل دائري . مما يحملنا على التفكير في احتمال إن أريد بها تمثيل جلاجل من الأجلة التي تغطي بها أجسام الخيول في يومنا هذا. ويحد الشريط الزخرفي من الأسفل مستقيمان بينهما حبل متموج وأزواج من أقراص من أقراص مختومة شعاعي لذلك يحمل دلالة اتصالية معبرة عن روح متسامية . أما الجزء الأسفل من الحب فهو خالي من الزخارف.

ج. التحليل العلاماتي:

العلامة

دلالتها

علامة أشارية ، الوظيفة (توزيع الوزن) .
العدد (7) علامة رمزية عرفية لطرد السحر والشر بنية شكلية
، مادية ، وظيفية ، جمالية لما تحويه من زخارف ونقوش
سبع عرى ذات

تيجان عرموطية أما الشكل العرموطي أعلى العرى ، فله دلالة ايقونية للقبّة الإسلامية . مفهوم روعي إسلامي للحلزون الصاعد الى الخالق، لذلك يحمل دلالة اتصالية معبرة عن روح . . متسامية للقبّة الإسلامية.

الرقبة
أ_ أذان ثلاثة بين العرى
ب_ أشكال ورقية مبسطة وخطوط

علامة اشارية (الوظيفة_ التعليق بالحبال)
مادية ، بنية شكلية ، ترابطية بالاتجاه والموقع والوظيفة .
بنية ايقونية (لزخرفة نباتية اسلامية) .
بنية خطية ، روحية اسلامية ، جمالية .

علامة رمزية (عرفية) – مثلثات (أنثى)
مادية، بنية شكلية، ترابطية بالاتجاه والموقع، اتصالية (مثلث تكرر وجوده في الفن العراقي)

سياج يحلي الكتف

علامة اشارية (لكتابة عربية)
بنية خطية، روحية عربية إسلامية، اتصالية لفن الكتابة العربية(فن الخط) الإسلامي .

شريط مكون من حبلان يطوقان كتابة عربية

علامة اشارية (لكتابة عربية)
بنية خطية، روحية عربية إسلامية، اتصالية لفن الكتابة العربية(فن الخط) الإسلامي

الزخرفة وسط البدن
أ- شكل نخلة تتوسط أشكال حيوانية

علامة اشارية (لكتابة عربية)
بنية خطية، روحية عربية إسلامية، اتصالية لفن الكتابة العربية(فن الخط) الإسلامي .

ب- زوج من قوسين متتاليين عمودياً يشكلان إطار يحددان صورة داخلهما

علامة ايقونية (حيوانية) غزال
علامة اشارية لحركة الغزال بعلامة الأقدام المقوسة والمرتفعة في الهواء .
بنية شكلية، ترابطية مع الأشكال الحيوانية الأخرى في الحب، تمثيلية (جمالية تعكس مشهد فني) روحية (عباسية)

ج- غزال راكض إلى الأمام ورئسه إلى الخلف

علامة ايقونية (حيوانية) حصان
علامة اشارية (للحركة) الأقدام المقوسة والطائرة في الهواء
بنية شكلية، ترابطية مع الأشكال الحيوانية (بالاتجاه والموقع) تمثيلية (جمالية) روحية (عباسية)

د- حصان

هـ- أسد

علامة ايقونية (حيوانية) أسد
علامة اشارية (للحركة) الأقدام المقوسة والمرتفعة في الهواء
بنية شكلية, ترابطية مع الأشكال الحيوانية (بالاتجاه والموقع)
روحية (عباسية), تمثيلية (جمالية)

و- خطوط وحزوز

علامة رمزية (عرفية) سحرية.
بنية خطية, روحية (عراقية قديمة), ترابطية ,
تمثيلية, (جمالية) .

ز- ختم قرصي

علامة رمزية أشكال نباتية
بنية شكلية, روحية (إسلامية), تمثيلية (جمالية)
علامة رمزية (عرفية) سحرية

ح- شريط زخرفي أسفل البدن

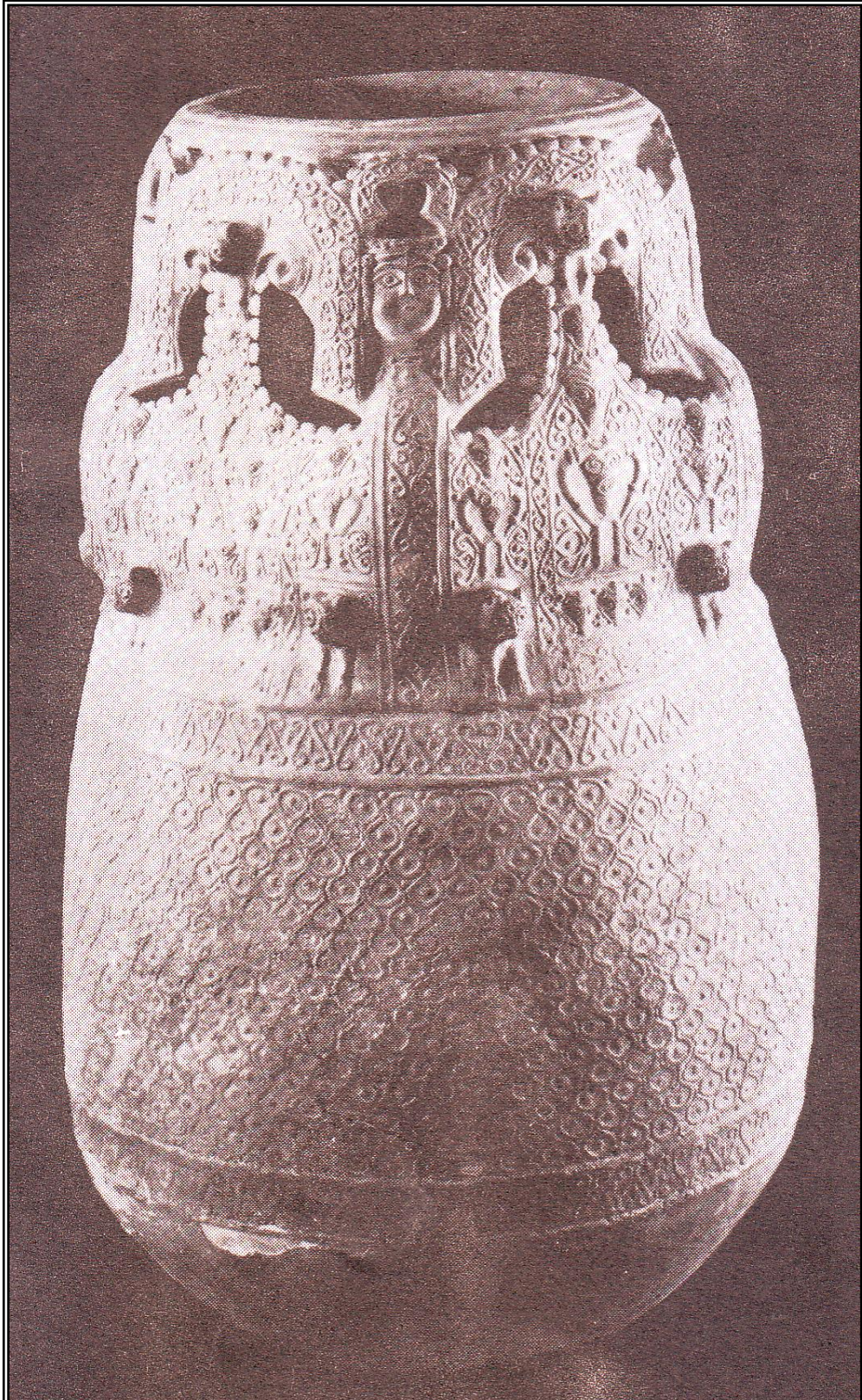
علامة ايقونية (لزخرفة)
بنية شكلية, روحية إسلامية, ترابطية (بالوحدة
الزخرفية بالاتجاه والموقع), تمثيلية (جمالية)

علاقات التكوين في النظام العلاماتي:

الوحدة المتحققة بالتموجات والأقواس الناتجة من قوس العروة. التكرار
والإيقاع للوحدات الزخرفية. السيادة للأشكال الحيوانية. الإيقاع والتناوب بين
الأشكال الحيوانية وبين شكل النخيل المجاور لها.

آليات التنظيم العلاماتي:

التجاور بين علامة (النخلة مع الحيوانات, وبين العرى. التماس بين العلامة
(وحدة زخرفيه) في الشريط الزخرفي أسفل الحب. وبين العلامات الكتابية. إما
أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب المزخرفة. نظام المتراكب من
نظام الحلقي للوحدات الزخرفية المتكررة. نظام السردي (تمثيلي) للأشكال
الحيوانية.



أنموذج (9)

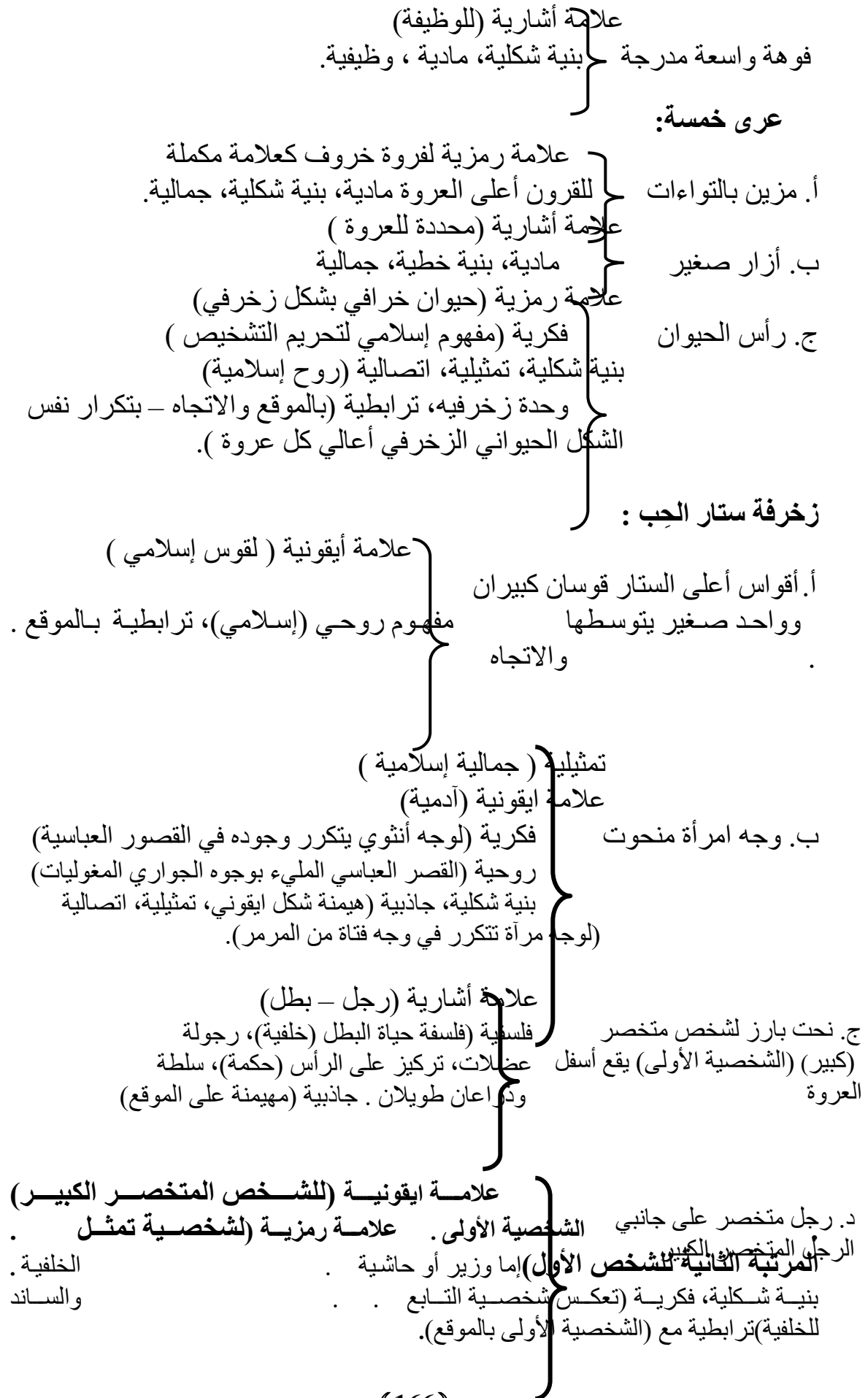
أ. الوصف الأثري:

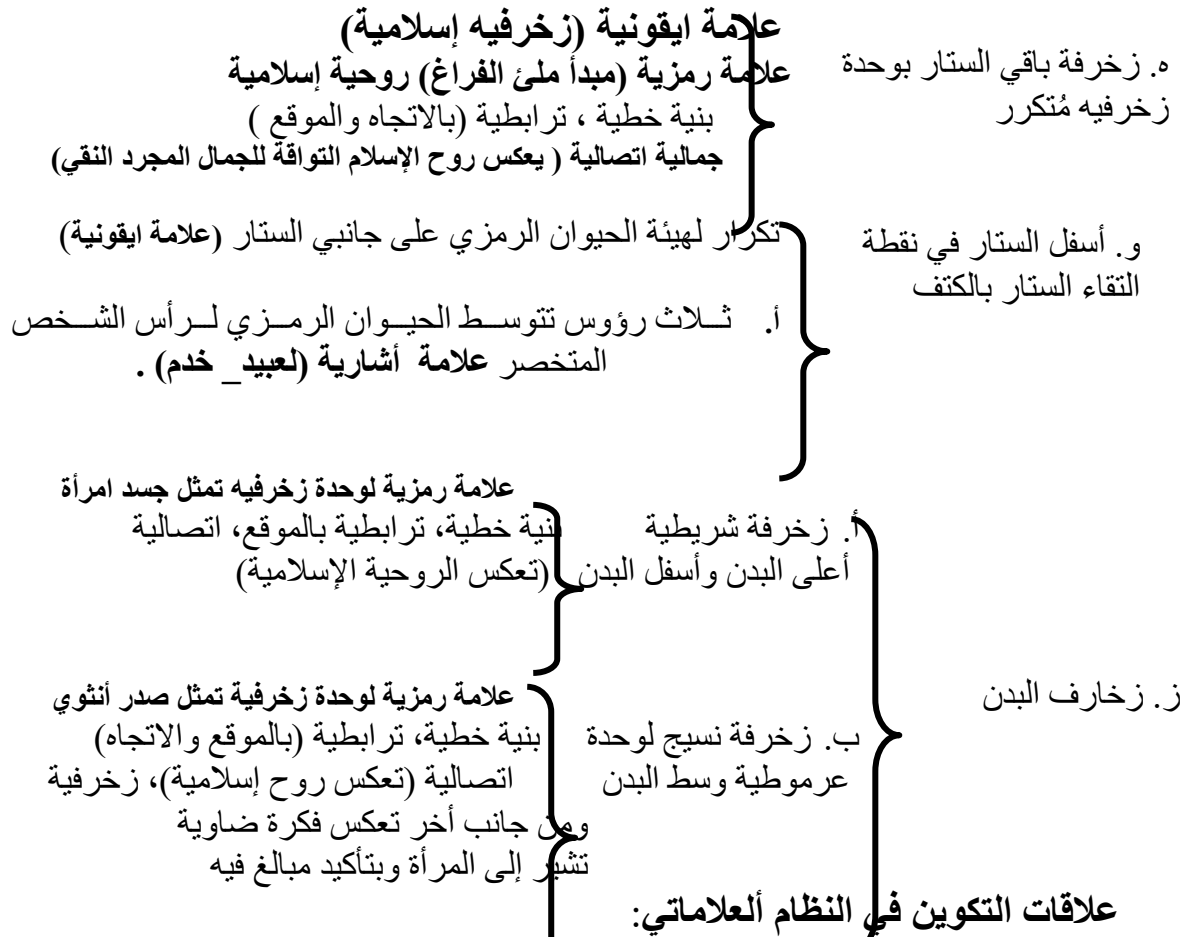
الأسلوب الخامس الرقم المتحفى 26 م ع. حب كامل اسطواني الشكل تقريباً . المتحف العراقي . عثر عليه في الموصل. الأبعاد: الطول (94سم) ، قطر البدن (53سم) ، قطر الفوهة (23سم).

ب. التحليل الوصفي :

للحب رقبة طويلة تنتهي بشقة مدرجة ومقناة، وله خمس عرى يزين سطح كل منها عامود من التواءات وأزار صغيرة، وتحجب سطح الرقبة ثلاث ستارات المكونة لواجهة الحب، وكذلك عقدان مزينان بحلزونات مضافة يظهر من خلالهما سطح الرقبة المزين أيضاً بعمودين من هذه الحلزونات يمتدان حتى نهاية الكتف. وتبدو الستارات الثلاثة وكأنهما قطعة قماش ملفوفة حول العرى تغطي ثلاثة أخماس محيط الرقبة وأسفل كم ستارة أسدان بوضعية أمامية. وترتفع الحافة العليا لكل واحدة منها من وسطها نحو الأعلى فتلتصق بأسد مقرن تملأ صورته ثلاثة فصوص من عقد مكون من خمسة فصوص تزين سطحه التواءات متناظرة وأزار صغيرة. والستارة الوسطية تزينها خمسة أشكال آدمية بهيئة شخص واقف يده على خاصرتيه ، وبينها أربعة رؤوس وأسفلها ثلاثة في صف أفقي وجميعها على أرضية من فتائل ملتوية، وعلى جانبي هذه المجموعة من الأشخاص والرؤوس حقلان ضيقان من التواءات متناظرة ذات نهايات محلزنة يكسوان سطحي العروتين . وتعلو كلا منهما وجه فتاة مدور ذو مسحة مغولية تتدلى من جانبيه ضفירתان، ويعلوه تاج الرأس وحول الرقبة قلادة، وفوق كل فتاة عقد صغير من فصين مزينين بالتواءات محلزنة، أما الستارتان الأخريان فهما شبيهتان بالستارة الوسطية الموصوفة باستثناء إن عدد الأشخاص الواقفين فيها ثلاثة عرضاً عن خمسة وإن عدد الرؤوس أربعة، ثلاثة منها أسفل الستارة في صف أفقي واحد، والرابع فوق رأس الشخص المتخصر الوسطي، وفي الجهة الخلفية من الحب عروة واحدة ليست متصلة بأية ستارة يعلوها وجه مبسط لحيوان ذي أذنين وعينين محلزنتين لقط أو أرنب ويحلي الحافات العليا للستائر والعقود خرزات منظومة . أما بدن الحب فيحد زخارفه من الأعلى والأسفل إفريزان مزينان بالتواءات صغيرة متقابلة ومتدايرة تنتشر بينها أزار صغيرة وزخارف البدن أشكال عرموطية عديدة متراسة ذات رؤوس باتجاه واحد نحو الأعلى ، إلا الصف الأول منها (الأعلى) فرووسه تتجه نحو الأسفل وداخل كل شكل من هذه الأشكال العرموطية حبة صغيرة.

ج. التحليل العلاماتي:

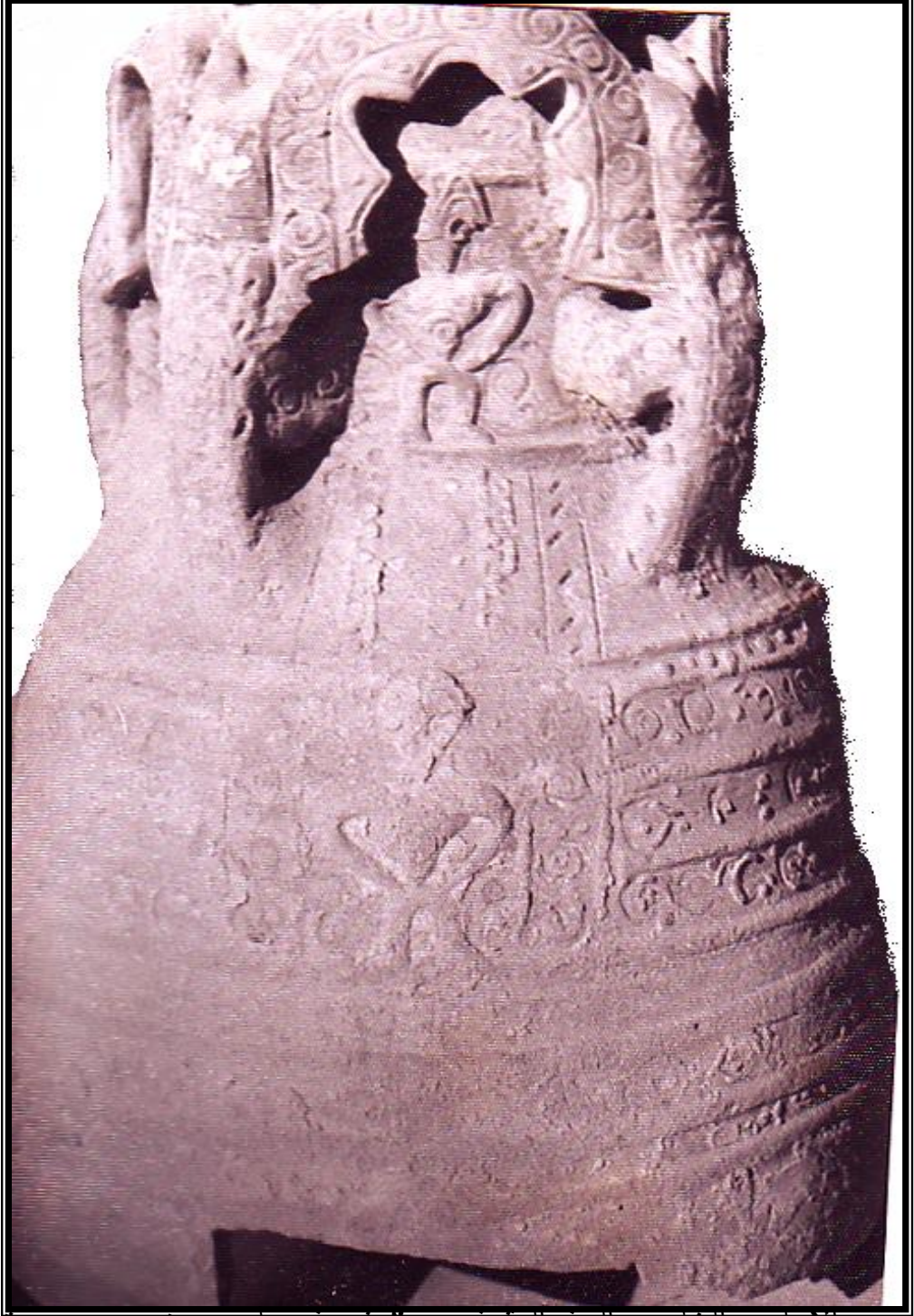




الوحدة في المنظومة العلاماتية الزخرفية في نوع من التوازن الزخرفي الواضح وسيادة وهيمنة لنظام زخرفي إسلامي يعكس هيمنة والتركيز على موضوع الأنثى بشكل رمزي، والذي يؤكد التكرار والإيقاع للوحدات الزخرفية المزينة لسطح الحب.

إما آليات تنظيم العلامات و أنظمتها فهي:

التجاور للوحدات الزخرفية المترابطة والمتكررة في متواليه نسقيه والوحدات الرمزية للشخص المتخصر والتماس للوحدات الزخرفية أسفل البدن لتشكل نسيج مترابط. التحايط للوحدات الزخرفية الحزونات المتقابلة (جسم أنثوي) وللشكل العرموطي (ثدي أنثى) باستخدام هذه العلامات بفهم عباسي إسلامي الغاية منه إحداث تمويه للمتلقين. إما التراكم فيحدث للوجه الأنثوي مع زخارف الستار، وهذه العلامات تشاكلت وفق أنظمة امتزجت وتداخلت لتشكيل نظام متراكم من عدة أنظمة هي النظام الخطي للزخارف ونظام المحاور المتماثل للستارة الواحدة والنظام السردي لمشهد الأشكال المتكررة للشخص المتخصر. والتي تعكس أيضاً نظاماً هرمياً حيث تتوزع العلامات بشكل هرمي، وكذلك تعكس شكل نظام شعاعي يؤرته الشخص المتخصر في الوسط كمنطقة انطلاق العلامات الأخرى المنحوتة وجه امرأة، رؤوس حيوان رمزي والأشكال المتكررة للشخص المتخصر.



الأسلوب الخامس. الرّم المُنحفي؟ نصف علوي من حب. وجدت في تل حسين⁽¹⁾.

ب. التحليل الوصفي : أنموذج (10) الأسلوب الخامس

يشاهد في هذا النصف العلوي من حب (الرقبة والبدن) . ويفصل بينهما إفريز زخرفي، ويزين البدن شكل لشخص واقف، ويداه على خاصرتيه، وفي الحقل

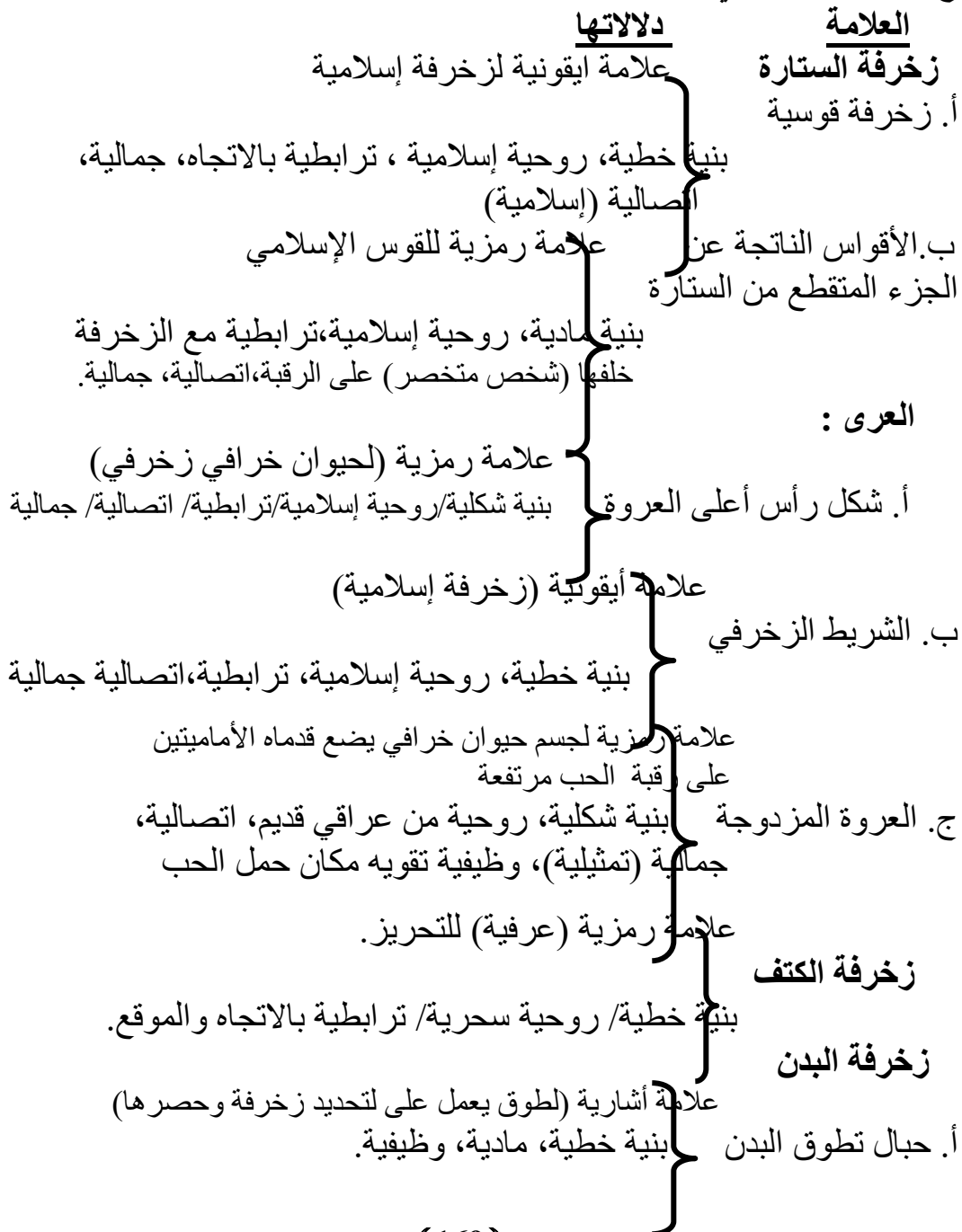
(1) اعتمدنا في وصفنا لهذا الأثر على الصورة التي نشرتها له ساره:

Sari (F.) : Die Dreamlike Imp Euphrates and Tigris giblett Abb. 17. P.20.

وذكر إن مصدرها تل حسين (Tell Husaain).

المجاور زخرفة من خطوط متناظرة مع زخرفة جانبية تحيط بالشخص، إما الكتف فقد زين في المنطقة ما بين العروتين بحزوز مائلة يحدها خطان وأشكال زخرفية دائرية مرتبة بشكل عمودي. إما الرقبة فقد أضيف إليها هيئة مكررة للشخص المتخصر في المنطقة الظاهرة خلف الفراغ الذي تتركه الأقواس المقطوعة من الستارة والتي ترتبط بدورها بعروتين . وهذه الستارة عملت بهيئة قوس مع زخرفة تنقوس بتقوس الستارة. أما العراوي فهي خمسة مزدوجة بحيث تحتوي كل عروة على منطقة ربط بين الرقبة و العرى (من الوسط) وبين الستارتين المتتاليتين (من الأعلى) وبين الستارة والكتف (من الأسفل). وهذه العرى لم تترك خالية بدون نقوش، فقد زخرفت بزخرفة شريطية عبارة عن دوامات متتالية يعلوها نحت بارز لرأس زخرفي خرافي.

ج. التحليل العلاماتي:



علامة أيقونية (زخرفة نباتية إسلامية)
 ب. زخارف نباتية بنية شكلية، روحية، فلسفة إسلامية تركز على العيين
 محصورة بين الحبال من عناصر العبادة، إما اليدين فهي فعل العبادة (عمل)،
 ومنطقة الصدر تحوي على القلب مركز العبادة
 علامة رمزية (لوجه بشري) مع التركيز على منطقة العين
 علامة أيقونية لجسم بشري مع تركيز على الذراع ومنطقة الصدر.
 بنية شكلية، روحية، فلسفة إسلامية تركز على العيين
 من عناصر العبادة

الرجل المتخصر

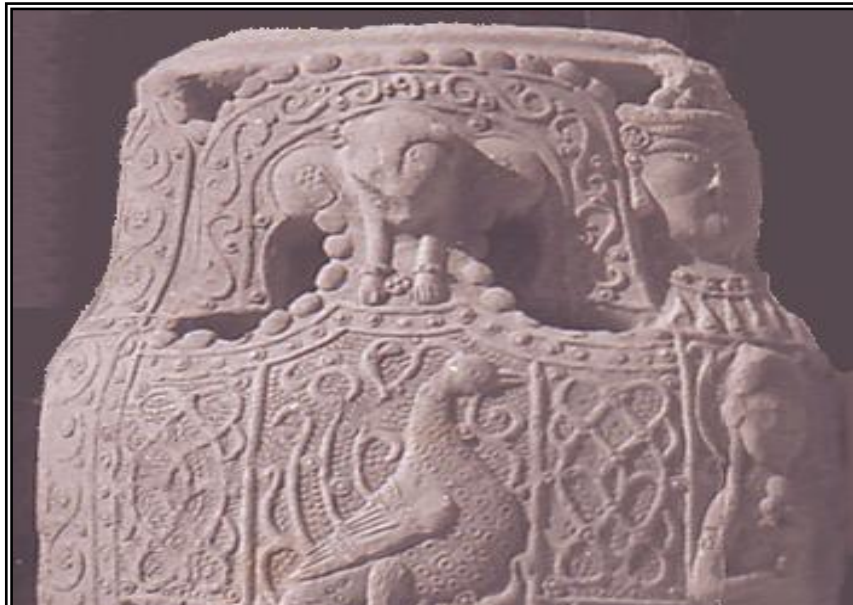
علاقات التكوين في النظام العلاماتي :

تتحقق الوحدة في السيادة للوحدة المتباينة للشخص المتخصر الذي هيمن وجوده
 المختلف على باقي علامات الحب . أما باقي العلامات فقد حققت نوعاً من التناغم
 والإيقاع وبتكرار مميز.

أما آليات التنظيم العلاماتي فتتم :

بنوع من التجاور للوحدات الزخرفية المتكررة، و التحايط للبنية الشكلية الممثلة
 في العروة والتراكب الناتج من التداخل بين علامة الشخص المتخصر مع العلامات
 الزخرفية.

أنظمة العلامات: تتوزع العلامات في نظام محوري متماثل للعرى الموزعة حول
 الرقبة ونظام بؤري شعاعي للقوس (الستارة) المحصورة بين العرى، أما الزخارف
 النباتية فتتنظم علاماتها بنظام حلقي داخل الأشرطة الزخرفية المحيطة ببدن الحب.



أنموذج رقم (11)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب السادس . الرقم المتحفي 222م, 10م م ق. رقبة حب.مخزن متحف الموصل. عثر عليه في سنجار. الأبعاد: الطول (33سم)، العرض(28سم) .

ب. التحليل الوصفي :

الجزء الأكبر من الرقبة مفقودة ويشاهد على هذه الكسرة ستارة مزخرفة بطائر كبير مصور بوضعية جانبية متجه نحو اليمين. وتخرج من ظهره ريشات ذات نهايات منحنية وهو واقف بين أغصان ملتوية وتبرز صورته على أرضية مختومة بحلقات صغيرة متقاربة. وعلى جانبي الطائر حقلان مستطيلان من وحدة زخرفية ذات التواءات متشابكة على خلفية مشابهة لخلفية الطائر وتحت كل حقل أسد واقف وقفة أمامية . وفوق الطائر أسد أو كبش محجل القدمين له قرنان كبيران منحنيان إلى الداخل ويملاً شكله مع القرنين ثلاثة فصوص عقد مزين سطحه بالتواءات حلزونية وأزرار مختومة بحلقات . ويشاهد في يمين الكسرة وجه الفتاة المألوف على حباب هذا الأسلوب واضح المعالم ويحتمل أن يكون الحز العمودي الظاهر على حنك هذه الفتاة وشما شبيها بما هو مألوف في وقتنا هذا في بعض الأرياف . وتحت الوجه شخص واقف يظن أنها وصيفة (جارية) تحمل أناء فيه فواكه من رمان أو تفاح

وعلى رأسها عمامة تتوسطها ماسة أو حجرة كريمة وتتدلى من تحت العمامة صفيحتان على كتفيها ، وحول الرأس هالة ويبدو من لباسها ثوب مطرز ذو حواس مزركشة له فتحة من الأمام تبتدىء عند الحزام، ويحتمل إن الثوب مكون من قطعتين أحدهما صدرية والثانية تقوم مقام الوزرة (التنورة) ويشاهد منديل مطوي معلق بالحزام وقد رسمت هذه الصورة على خلفية شبيهة بخلفية الطائر والحقلين المجاورين له ، وهي من حلقات صغيرة مختومة، وتشاهد في النهاية اليمنى الكسرة التواءات يتوسطها قرص ذو ختم زهري وبينها أزرار مختومة بحلقات تكسو كذلك سطح عروة الحب وتحلو الحافات العليا لزخارف الرقبة خرزات منظومة.

ج. التحليل العلاماتي:



- | | | |
|--|---|--|
| <p>علامة رمزية (قوس إسلامي)
بنية شكلية، روحية، تمثيلية (جمالية).
علامة أيقونية (لزخرفة إسلامية)
علامة رمزية (لقوس إسلامي)
بنية شكلية، روحية، فلسفة إسلامية، ترابطية
اتصالية (الفن إسلامي).</p> | } | <p>ج. قوسان ناتجان من اقتطاع
جانبي العروة والستارة</p> <p>د. وتعلو العروة قوس زخرفي
مؤطر بشريط أقراص متجاورة</p> |
|--|---|--|

علاقات التكوين في النظام العلاماتي :

تتكون علاقات العلامات السابقة في نظام العلاماتي فهي معبرة عن وحدة موضوعية مزجت بين المادية والروحية في تباين للوحدات العلاماتية وبنوع من الإيقاع والتكرار الواضح. إما آليات التنظيم العلاماتي: فجاءت بنوع من التجاور والتماس و التحايث.

وأنظمة العلامات :

وأنظمة العلامات الموزعة للعلامات في المشهد التصويري لهذه الكسرة فهي نظام تناظر محوري متماثل للزخارف على جانبي العروة نظام سردي (تمثيلي) للأشكال الأدمية والحيوانية.



أنموذج (12) الأسلوب السادس

أنموذج (12)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب السادس . الرقم المتحفى 5533. متحف برلين . عثر عليه في العراق.
الأبعاد: الارتفاع (63سم)، قطر البدن من الأسفل (54.5سم).

ب. التحليل الوصفي:

هذه الرقبة تحفة أثرية غنية بأنواع الزخارف والأشكال ، وهي واحدة من القطع التي بلغت الذروة في صناعة هذا الأسلوب ، لما تتسم به من عناية ودقة متناهين، فكل واجهة من واجهاتها الخمس لوحة فنية قائمة بذاتها ففي الواجهة الأولى . حصان مجنح ذو قرن واحدة (وحيد القرن). وأمامه شخص يمسك إحدى قدمي الحصان الأماميتين بيده اليسرى، ويطعن صدر الحصان بسيف في يده اليمنى. وقد رسم النصف الأعلى من الحصان على مهاد من زخرفة مخرمة والنصف الأسفل على مهاد من عروق مورقة ووراء الحصان حقل من توشيحة (زخرفة متشابكة) جميلة مكونة من حبل أو أكثر يلتوي على نفسه التواءات متناظرة، وفوق الحصان عقد بسيطة تزينها مساحة من التواءات كأنها حبل مبروم . و داخلها أزهار مختومة ويضم العقد شباك من توشيحة مخرمة قريبة الشبه بما في خلفية الحصان. وعلى جانبي هذا العقد نافذتان مستطيلتان مخرمتان تذكرنا بالنوافذ المخرمة المصنوعة من الخشب والتي كانت تستعمل في المساجد والقصور. وعلى الكتف شريطاً من كتابة عربية بخط الثلث تطوق الحب عدداً جزء منه فهو مزين بزخارف مورقة. وتتضمن الكتابة ما يلي : (العز الدائم، والإقبال الشامل، والعمر السالم لصاحبه) . ومن زخارف البدن شبكة منتظمة من أشرطة رفيعة تنتهي حافتها العليا برؤوس طويلة تميل بعضها على البعض الآخر . وقد رسمت كافة زخارف هذا الجزء من الحب على أرضية مطبوعة بدوائر صغيرة يصعب رؤيتها بالعين المجردة.

وفي الواجهة الثانية مشهد لصيد غزال وجزء من هذا المشهد مفقود ، إلا أنه يرى فيه شخص واقف . ووراء حصان تحته وبين قدميه غزال جاثم . كما يشاهد فوق الحصان معالم زخرفة مخرمة داخل عقد مزين بشريط مظفور عوضاً عن الشريط المبروم الذي يزين العقد السابق، وفي الواجهة الثالثة تكرار لما في الشكل الأول إلا إن الشخص والحصان في اتجاه معاكس.

أما في الواجهة الرابعة فيشاهد عقدان متشابهان كل منهما ذو ثلاثة فصوص وبينهما عروة يزين سطحها توشيحة من التواءات متناظرة تعلوها توشيحة أخرى أصغر منها تفصل بين حقلين متشابهين ، كل منها مكون من عقد مزين بسلسلة من ورود مختومة، ويضم داخله وحدة زخرفية من عروق ذات تفرعات متناظرة. وعلى سطح الكتف الظاهر من خلال فتحتي العقدین وحدتان زخرفيتان متشابهتان وتحلي شفة الحب على حافة الزخارف سلسلة من الخرزات.

ج. التحليل العلاماتي:

المشهد الأول حصان مجنح وشخص ممسك بقدمه

دلالاتها

العلامة

علاقة ايقونية (حيوانية – جسم حصان)

أ. الحصان المجنح

ذو قرن واحد

بنية شكلية، دلالة فكرية (مصارعة الخير للشر) ،
روحية سحرية (حيوان خرافي) ، جاذبية (هيمنة
بالحجم والموقع)، تمثيلية (جمالية).

علامة أيقونية (آدمية) ، علامة رمزية للخير (عرفية
بالفن الإسلامي - كلكامش يصارع الشر في الحيوانات المقترسة)
بنية شكلية، فكرية (فكرة الخير يصارع الشر)، ترابطية مع
علامة الحيوان المجنح. تمثيلية (لمشهد صراع)، والخير يمسك
ببذ الشر ويطعن صدر الشر بسيف الخير.

ب. الشخص الواقف
الممسك بالحصان

الخلفية المزخرفة لهذا المشهد (الستارة)

علامة أيقونية (لزعرفة إسلامية)
أ. شريط مقوس يحوي زخرفة بنية خطية، روحية إسلامية، ترابطية لوحدة الزخرفة
متموجة ذات لفائف (أعلى المشهد) المتكررة داخل الشريط، تمثيلية (جمالية)، بالاتجاه والموقع.

علامة أيقونية لزخرفة إسلامية، (مشكاة إسلامية)
(زخرفة - اربسك)
بنية شكلية وخطية، ترابطية بالاتجاه والموقع،
تمثيلية (جمالية)، روحية إسلامية.

ب. زخرفة متشابكة ومخرمة
داخل الشريط الزخرفي وعلى
جانبي الشريط

علامة أيقونية (زخرفة إسلامية).
البنية خطية، روحية إسلامية، تمثيلية (جمالية)،
ترابطية بالاتجاه والموقع.

ج. الزخرفة الشريطية
(خلف المشهد)

علامة أيقونية (زخرفة إسلامية - زخرفة الاربسك).
البنية خطية وشكلية، روحية إسلامية، تمثيلية (جمالية)،
ترابطية.

د. الزخرفة خلف المشهد
(خلفية محزمة)

وهذا المشهد يتكرر على ثلاثة وجوه ووجه واحد من
وجوه الحب ينعكس المشهد.
إما الوجه الرابع فيحتوي على قوسين ناتجة من قطع الستارة وتتوسطها عروة
وسطية. أما زخارف هذا الوجه فتحتوي على نفس الزخارف الشريطية و القوسية
ولكن بدون تخريم .

علامة أيقونية (زخرفة إسلامية).
بنية خطية، روحية إسلامية، جمالية (تمثيلية)، ترابطية
بالاتجاه والموقع.
علامة أيقونية (زخرفة إسلامية).

الزخارف على الوجه الرابع

زخرفة الكتف

بنية خطية، روحية إسلامية، جمالية (تمثيلية).

إما النصف العلوي من البدن

أ. شريط زخرفي بحروف هجائية بخط الثلث وزخرفة مورقة
علامة أيقونية (لزخرفة إسلامية)
علامة رمزية (حروف كتابية)
بنية خطية وشكلية، روحية إسلامية، جاذبية
نوع التباين ، تمثيلية (جمالية)، اتصالية لفن إسلامي
زخرفة كتابية عربية وزخارف إسلامية.

ب. شريط زخرفي ثاني أسفل الشريط الكتابي
علامة أيقونية (لزخرفة إسلامية)
علامة رمزية (لزهرة اللوتس الكاسية)
بنية خطية ، روحية إسلامية، تمثيلية (جمالية)،
اتصالية (لفن إسلامي).

علاقات التكوين في النظام العلاماتي :

تتحقق الوحدة في الزخرفة المزينة أغلب سطح الرقبة والبدن ويحدث التباين في استخدام العلامات الأيقونية (أدمية ، حيوانية)، لتحقق نوع من الجاذبية والهيمنة والسيادة على باقي الزخارف الشبكية والورقية. إما التكرار والإيقاع فينتج من الوحدات الزخرفية.

إما آليات التنظيم العلاماتي فتمثل:

التراكب بين العلامات بين المشهد للمصارعة بين الرجل والحيوان، وبين العروة والأقواس. الاختراق بين الزخرفة على كتف وزخرفة الستارة والأقواس. إما التماس فيحدث بين الوحدات الزخرفية المتكررة.

أنظمة العلامات :

وأنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحب المزخرف فتوزعت فيها العلامات بنظام مترابط من نظام خطي للوحدات الزخرفية، ونظام محوري متمثل. إما نظام سردي (تمثيلي) لمشهد المصارعة. ونظام بؤري (حلقي) للزخرفة الكتابية والزخرفة أسفل الجزء العلوي من البدن.



أنموذج (13)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب السابع . الرقم المتحفى 36464 م ع . حب بيضوي الشكل فاقد الرقبة. عثر عليه في مركز ناحية بلد الواقعة على 80 كم شمال بغداد. الأبعاد: الطول (62سم) ، قطر البدن (50سم).

ب. التحليل الوصفي :

يظهر على كتفه بعض الآثار لعراه المفقودة وزخارف بدنه مشابهة من حيث الأساس بزخارف الشكل السابق إلا إن هذا الحب خال من الكتابة وتقع الزخارف التوشيفية في وسط البدن في خمسة أجزاء ، أربعة منها متشابهة وهي في الزوايا، والخامس في وسطها على شكل شريط عمودي ، و أرضيات هذه النقوش محلاة بوخزات غير منتظمة.

ج- التحليل العلاماتي:

العلامة

زخرفة البدن

دلالاتها

علامة ايقونية (لزخرفة إسلامية)

بنية خطية, روحية (إسلامية), تمثيلية (جمالية), اتصالية
(اللفن الإسلامي وانعكاس لروحية إسلامية)
علامة ايقونية (لزخرفة إسلامية)

﴿178﴾

بنية خطية مجسمة, روحية إسلامية ترابطية

أ. حبل زخرفي (طوق) أعلى البدن
ويكرر بحبلين أسفل البدن وحبلين
عموديين على هذه الأطواق الثلاثة
لتمثل شكل مربع يطوق أشكال زخرفية

ب. زخارف شبكية توشيفية في خمسة أجزاء
موزعة في الزوايا الأربعة في الفراغ المربع
المحدد بالحبال وواحدة في الوسط

علامة إيقونية (لزخرفة إسلامية)

ج. قوس حبلّي فيه زخرفة من حبل متموج

بنية خطية مجسمة, روحية إسلامية تمثيلية
(جمالية), اتصالية لفن إسلامي

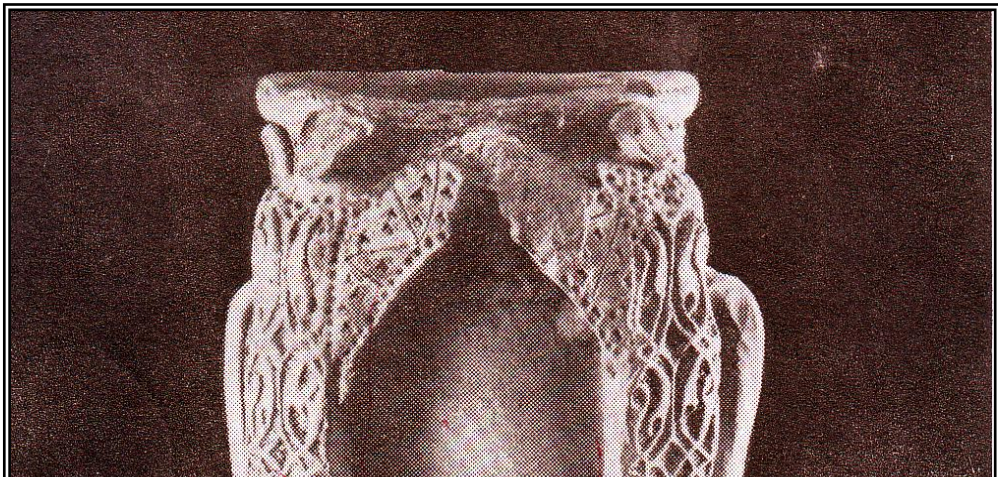
إما باقي الجسم فترك خالي بدون زخرفة علاقات التكوين للنظام العلاماتي الوحدة
في إيقاع بين الأشكال الزخرفية (وحدات الزخرفية) وبين المساحات الخالية من
الزخرفة.

آليات التنظيم العلاماتي فهي:

التماس بين الوحدات الزخرفية والحبال المحددة لها. التجاور بين الوحدات
الزخرفية الخمسة.

أنظمة العلامات:

أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية لهذا الحب فهو نظام متراكب من النظام
ألتربيعي للوحدة الزخرفية الموزعة على الزوايا الأربعة داخل الإطار المربع. ونظام
خطي وحلقي سيطر على زخرفية الحبال إما الزخرفة وسط الإطار المربع فتوزعت
الوحدة الزخرفية المتشابكة بشكل نظام خطي عمودي.



أنموذج (14)

أ. الوصف الأثري:

الأسلوب السابع . الرقم المتحفى 1ع ، 26461 م ع . حب كامل بيضوي الشكل تقريبا ذو طينة تبنية اللون. معروض في المتحف العراقي . الأبعاد: الارتفاع (95سم) ، قطر البدن (55سم) ، قطر الفوهة (21سم) .

ب. التحليل الوصفي:

للحب رقبة طويلة مكونة من حلقتين يغطي خط اتصالهما حبل مبروم يوجد مثله على خط اتصال الرقبة بالكثف، وللحب شفة محدبة إلى الخارج قليلاً مزينة بحزوز صغيرة مائلة . وله خمس عرى ثلاث منها مزدوجة خالية من النقوش ، و الاثنتان الباقيتان سطحهما عريض نسبياً تحليهما زخارف توشيفية محفورة على الطين الطري . ولكل منهما تاج على هيئة رأس حيوان. وبين هاتين العروتين عقد مدبب مزين بخطوط متكسرة و بوخزات مثلثة ويعتقد بأن هذا العقد نتج عن فكرة طرأت لصانع الحب لتكوين ما يشبه المحراب فتماشت وبشكل موفق جداً مع الزخارف التوشيفية والكتابة العربية التي تحلي صدر الحب. أما قفا الرقبة فهو مزين بسلسلة من أربعة عقود صغيرة تقع في الجزء الأعلى من الرقبة في الفراغات بين العرى ويحزم بدن للحب في الأعلى حبلان بينهما فتائل متموجة ، وفي الأسفل ثلاثة حبال مكون مجموعهما للحاشيتين العليا والسفلى لحقل مربع الشكل تقريبا تزين زخارفه واجهة الحب، وهذه الزخارف نباتية وكتابية يكون قسمها له رقبة طويلة

نسبياً ذات شفة محدبة وأربع عرى عريضة كل منها مزينة بحزوز متقاطعة ، يلتصق على واحدة منها من الأعلى رأس حيوان سمج الصنع ، غير واضح المعالم وإلى جانب هذه العروة من الأسفل حيوان آخر ، يلتصق بجانب كل من عروتين آخرين حبل مبروم والحيوان والحبل المبروم هما استمرار لما في حباب الأسلوب الخامس، وتزين رقبة الحب ثلاثة عقود عريضة الجانب وكل منها من فص واحد، وتحلي واجهة هذه العقود خطوط ناتئة مطبوعة بأشكال هندسية وخرزات منظومة أما بدن الحب فيحزمه من الأعلى حبلان بينهما صف من أزرار ملصقة ومن الوسط حبلان آخران وبينهما حقل عامودي من أزواج من حزوز مائلة تتناوب مع صف من أزرار ملصقة.

ج. التحليل العلاماتي:

العلامة

دلالاتها



علامة ايقونية (زخرفة إسلامية)

بنية خطية, روحية إسلامية، اتصالية ، وظيفية
تحديد شكل زخرفي

زخرفة بدن الحب

أطوق من حبال تحصر بينهما حبل متموج طوق واحد في الأعلى وطوقان في الأسفل وطوقان متعامدان معهما.

علامة ايقونية

شريط يتكون من كتابة
بالخط العربي الحب

بنية خطية, روحية عربية إسلامية، اتصالية.

علامة ايقونية (زخرفة إسلامية)

زخرفة توشيفية على الزاويتين
السفلى من المربع الزخرفي

بنية خطية, روحية إسلامية، اتصالية، جاذبية،
ترابطية مع زخارف العروتان الكبيرتان أعلى الحب
وتتنظم العلامات في آلية خاصة هي آلية عن التماس والتجاور للعلامات

علامة أشارية للإله

شكل دائري فيه لفظ الجلالة
وبسط المسافة بين الزخرفتين
التوشichtين

بنية خطية, روحية ، ترابطية مع الشريطان ذي الكتابة
أعلى المربع الزخرفي، جمالي، اتصالي لفكر إسلامي

الزخرفية والعلامات الكتابية .

أنظمة العلامات :

إما أنظمة العلامات لهذا الحب فهي ، نظام خطي للزخرفة التوشيفية و الكتابية في
الأشرطة.و نظام المحور غير المتماثل لزخرفة داخل المربع.

قائمة الأشكال

تسلسل الشكل	التفاصيل (عنوان الشكل)	تسلسل الصفحة في البحث
1	صورة الحيوانات على جدران الكهوف	17
2	أشكال بشرية وحيوانية على جدران الكهوف	17
3	فينوس فيلندورف	18
4	الإلهة الأم	19
5	العلامات الصورية	20
6	تمرحل الكتابة المسمارية	22
7	الكتابة المسمارية على رقم طيني	23
9-8	الكتابة المسمارية مخددة في عمل فني	23
10	رأس فتاة الوركاء	23
11	الإناء الوركاء النذري	24
12	مشهد صراع للبشر مع الحيوانات	23
13	تماثيل المتعبدین	29
14	اللوح النذري للطائر زو	29
15	مسلة النسور	31
16	رأس من البرونز للملك سرجون الأكدي	32
17	مسلة النصر الأكدي	32
18	الأمير كوديا	34
19	الأمير كوديا والكتابة المسمارية	35
20	كأس الماء المقدس لكوديا	35
21	مسلة حمورابي	37
22	تمثال آلهة الماء الفوار	37
23	الإله ذو الأربعة وجوه	37
24	لوح سيبار التذكاري	38
25	حجر الحدود كود ورو	39
26 أ	ثور مجنح _ قسم علوي	41
26 ب	الثيران المجنحة منظر جانبي يظهر الأرجل الخمسة	41
27	ثور من فترة الانبعاث القرن 22	41
28	كانتات بشرية بأجنحة طائر	42
29	مشهد حربي آشوري	43

44	مشهد تصويري آشوري (حرب الأهوار)	30
44	مشهد يمثل قتل الآشوريين لأسراهم	31
45	الخيال في مشاهد الصيد الآشوري	32
46	احد تماثيل الملوك السومريين	33
46	تمثال آشور ناصر بال	34
47	عظمة عمارة بابل	35
47	بوابة عشتار البابلية	36
113	قطع فخارية لنسوة رقصات	37_أ
113	حب عباسي يمثل النسوة الراقصات	37_ب
114	إناء فخاري يمثل الجانب الوظيفي	38
115	مخططات لأواني فخارية تمثل الجانب الجمالي	39
115	مخططات أواني مزينة بحزوز ومثلثات وشبكات بسيطة	40_أ
116	حب عباسي مزين بحزوز شبكية بسيطة ومثلثات	40_ب
116	كسرة من حب عباسي مزينة بأشكال دائرية	40_ج
116	أواني فخارية مزينة بحيوانات وأشكال بشرية	41
117	أناء فخاري من طور سامراء مزين بالنسوة الراقصات	42
119	كسر مزينة بوحدات حيوانية متكررة	43_أ
120	رقبة حب عباسي مزينة بوحدات حيوانية وبشرية	43_ب
120	أناء فخاري مزين بوحد حيوانية بتكرر واضح	43_ج
120	نحت مجسم لشكل بشري ذكري	44_أ
121	حب عباسي مزخرف بشكل بشري (الرجل المتخصر)	44_ب
122	نقش لختم اسطواني يصور طقس ديني	45
122	نحت مجسم يمثل أسد جالس	46
122	حب عباسي مزين برؤوس منحوتة للبو	47
122	حب عباسي مزين بمشهد جانبي لأسد	48
122	حب عباسي مزين بمشهد جانبي لأسد	49
123	نقش لختم اسطواني يمثل طير خرافي مركب	50_أ
123	حب عباسي خيالي محمل برسم لطير بشكل خيالي مركب	50_ب
124	حب عباسي مزين برؤوس الكباش بأسلوب تكراري	51
124	حب عباسي يجسد أشكال حيوانية بأسلوب تكراري	52
124	أنية فخارية مزينة بسعف نخيل وسنابل	53_أ
124	حب عباسي مزين بسعف النخيل	53_ب

125	حب عباسي يمثل مشهد الصراع بين الإنسان والحيوان	54
125	حب يصور مشهد لزفة عراقية	55
126	راية أور	أ_56
126	حب عباسي مزين بعازف قيثارة يعكس مشهد الطرب	ب_56
126	عمل يوضح أسلوب ملئ الأجسام بالحرشف	أ-57
126	حب عباسي نقش بأجسام مزينة بالحرشف	ب-57
128	منذنة الملوية	58
129	الزخرفة النباتية الإسلامية	59
130	الزخرفة الكتابية الإسلامية	60_61

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
	آية القرآنية
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج_د	ملخص البحث
هـ_و	ثبت المحتويات
ز_ح_ط	قائمة الأشكال
14-1	الفصل الأول: محددات البحث
5-1	مشكلة البحث
6	أهمية البحث والحاجة إليه
6	هدف البحث
8-7	حدود البحث
14-8	تحديد المصطلحات
135-15	الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة
87-15	المبحث الأول: العلامة
48-15	أ- البعد التكويني
70-49	ب- البعد الفلسفي
87-71	ج- البعد المنهجي
102-88	المبحث الثاني: أنظمة العلامات وآلية اشتغالها في الفن
130-103	المبحث الثالث: السياق التاريخي لأنظمة العلامات لفن الفخار العراقي المزخرف
134-131	الدراسات السابقة
135	مؤشرات الإطار النظري
196-136	الفصل الثالث: إجراءات البحث
136	مجتمع البحث
137	عينة البحث
137	منهج البحث
138	أداة البحث
196-138	تحليل العينة
201-197	الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات
198-197	نتائج البحث
199-198	استنتاجات البحث
200	التوصيات
201	المقترحات

237-202	الأشكال
241-238	الملاحق
254-242	المصادر والمراجع
A-D	ملخص البحث باللغة الانكليزية

المصادر باللغة العربية

القران الكريم المعاجم والقواميس :

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب، مجلد 16، دار الفكر، بيروت، د.ت.
- جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 .
- شهاب الدين أبو عمرو ، المنجد ،مراجعة وتصحيح : يوسف الباقي ، دار الفكر للطباعة ،بيروت ، 2003 .
- محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح : دار الرسالة ، الكويت ، 1982 .
- محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق: مصطفى حجازي ، ج1، د.ت .
- مصطفى إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، الجزء الأول من أول الهمزة إلى آخر الضاد ، ط5 ، مجمع اللغة العربية الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث ، دار الدعوة ، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، 1990.
- منير بعلبكي ، المورد ، قاموس انكليزي عربي ، دار العلم للملايين، بيروت ، 1984 .
- موسى وهبة وآخرون : الموسوعة الفلسفية العربية ، مج 1 ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، 1988 .
- ... ، المعجم العربي الأساسي ، لجماعة من كبار اللغويين العرب ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس، 1989، ص. 661
- 000000، المنجد الأبجدي ، ط1، دار المشرق ، بيروت ، 1967.

المصادر والكتب :

- ابن باجه، التعليق المنطقية ، تحقيق وتدقيق محمد إبراهيم الوزارد، دار الكتاب العربي ، تونس، ليبيا، 1997 .
- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ط3، دار أحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان ، د.ت .
- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح: عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، 1972 .
- ابو حامد الغزالي ، معيان العلم في فن المنطق ، دار الأندلس، بيروت ، ط3، 1981.
- احمد المفتي: الخطوات الأولى في فن الزخرفة (النقطة ، الدائرة، الخط)، طبعة أولى، دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة، 1998.
- أحمد حسين الصاوي ، طباعة الصحف وإخراجها، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
- احمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1980.
- أحمد يوسف ، الدلالات المفتوحة ، الدار العربي للعلوم ، منشورات الاختلاف المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2005.
- أحمد يوسف ، السيمانيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات) ، ط1، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم ، 2005.
- احمد مختار عمر ، علم الدلالة ، دار العروبة للتوزيع والنشر، الكويت ، 1982 .
- آديث كيروزيل ، عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للطباعة والنشر ، 1985 .

- أرومان ياكوبسون ، الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ط1 ، تر: علي حاكم صالح وحسين ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 .
- إسماعيل شوقي، الفن والتصميم ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة، 1999.
- امبرتو ايكو، السيمائية وفلسفة اللغة ، ط1 ، ترجمة: احمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، 2005.
- النويري :نهاية الارب في فنون الأدب ، ج1، دت .
- أميل برهية ، تاريخ الفلسفة (القرن الثامن عشر) ، ط1 ، ترجمة: جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1987
- أمين عثمان ، الفلسفة الرواقية، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1985.
- آن و فرويد زمر ، الصورة في عملية الاتصال(قرأتها وتصميمها من أجل التنمية) ، تر: خليل إبراهيم الخماش المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الجهاز العربي لمحو الأمية وتعليم الكبار ، مطبعة سلمان الفنية الحديثة، 1980.
- اندريه بارو ، بلاد آشور – نينوى وبابل، ترجمة وتعليق : عيسى سلمان وطه التكريتي، سلسلة الكتب المترجمة (77) ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، 1980.
- اندريه بارو ، سومر فنونها وحضارتها، ترجمة: عيسى سلمان وسليم طه، بغداد، 1977.
- أنطوان خوري ، مدخل الى الفلسفة الظاهرية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984 .
- انطوان مورتكات ، الفن في العراق القديم، ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب، بغداد ، 1975.
- أنعام الجندي ، دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، منشورات مؤسسة المشرق الأوسط للطباعة والنشر، دت .
- أنور الرفاعي ، تاريخ الفن عند العرب المسلمين، الكويت ، 1977 .
- أيكن هنري ، عصر الأيديولوجية ، ترجمة: فؤاد زكريا ، مراجعة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مصر ، 1963.
- بريجيت بارثشت ، مناهج علم اللغة (من هرمان بول حتى ناعوم شوفسكي) ، ط1 ، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2002 .
- بلاسم محمد، زهير صاحب، نجم عبد حيدر، دراسات في بنية الفن ، ط1 ، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، 2004 .
- بيار غيرو ، علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات ، بيروت ، 1986.
- ترنس هوكز، البنوية وعلم الإشارة ، ط1 ، تر: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1986 .
- تقي الدباغ: الفخار في عصر ما قبل التاريخ، حضارة العراق، ج3، دار الحرية ، بغداد، 1985.
- توركليد جاكوبسن ، وآخرون ، ما قبل الفلسفة "الانسان في مغامراته الفكرية الاولى" ، ط2، تر: جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1980 .
- توماس مونرو ، التطور في الفنون ، ج2 ، تر : محمد علي أبو درة وآخرون ، مراجعة : احمد نجيب هاشم ، الهيئة المصرية ، مصر ، 1973 .
- ثروت عكاشة ، الفن العراقي القديم "سومر وبابل وآشور" ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، دت .
- ج. ف. لايبنتز، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني ، ترجمة وتدقيق: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة ، القاهرة، مصر، 1983.
- جان فال ، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، ترجمة: هارون الخوري، منشورات عويدات ، بيروت ، ط3، 1982.

- جلال زياد ، مدخل إلى السيميائية في المسرح (مقاربة سيميائية لنص ليالي الحصاد) ، ط1 ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان، الاردن، 1992.
- جورج رو ، العراق القديم ، ج2، ترجمة: حسين علوان حسيب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
- جورج كوبر ، نشأة الفنون الإنسانية (دراسة في تاريخ الأشياء) ، ترجمة: عبد الملك الناشف ، مؤسسة فرانكلين للطباعة ، نيويورك ، 1965.
- جورج مارسيل ، الفن الاسلامي ، تر: عفيف بهنسي ، دمشق ، 1968 .
- جول تريكو ، المنطق الصوري ، ترجمة: محمود يعقوبي ، د.ت .
- جون أوتس ، بابل (تاريخ مصور) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 .
- جون سترويك ، البنوية وما بعدها ، ترجمة وتدقيق : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعارف ، الكويت ، 1996 .
- جيرار دولودال ، السيميائيات أو نظرية العلامات ، ط1، تر: عبد الرحمن بو علي ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، 2004 .
- حسام الدين الإلوسي ، الفلسفة اليونانية قبل أرسطو ، دار الحكمة، بغداد ، 1990.
- حسن الباشا ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجمهورية العراقية ، بغداد ، د.ت .
- حسن حنفي ، نماذج من الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط (أوغسطين، انسلم ، توما، الكويني) ، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، 1981.
- حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) ، ط1، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، 2007 .
- حكيم طنطاوي جوهري ، بهجة العلوم في الفلسفة العربية ومقارنتها بالعلوم العصرية ، مطبعة الباني الحلبي وأولاده ، مصر ، 1939.
- حنون مبارك ، دروس في السيميائيات ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، تقي الدباغ ، و وليد الجادر، عصور قبل التاريخ ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، كلية الآداب، جامعة بغداد ، 1983.
- خرابتشنكو ، وآخرون ، طبيعة الإشارة الجمالية ، تر: مصطفى عبود ، دار الهمداني (المعلا) ، عدن، 1984.
- خليل إبراهيم علي، نظرية النظم العامة ، كتاب مقبول للنشر، الجامعة التكنولوجية ، بغداد، 1999.
- خليل القبطان ، الموجز في تاريخ الفن العراقي القديم ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، 2007 .
- خوان بابلو بونتا ، العمارة وتفسيرها (دراسة للمنظومات التعبيرية في العمارة) ، ط1 ، تر: سعاد عبد علي مهدي، م: إحسان فتحي ، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق ، 1996.
- دانيال برجيز ، وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر: رضوان ظاظا ، مراجعة المنصف الشنوفي ، عالم المعرفة، ع996، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1990 .
- دورثي ديفسن ، الإنسان في فجر حياته ، ت: طه باقر ، فؤاد سفر ، بغداد ، 1945.
- ر.ه.روينز ، موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب) ، ترجمة: أحمد عوض، د.ت.
- راضي حكيم ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
- ريفارثير ميكائيل ، معايير تحليل الأسلوب ، تر: حميد الهمداني، دار النشر الجديدة، الدار البيضاء، 1993.
- راكان عبد الكريم حبيب ، وآخرون ، مقدمة في وسائل الاتصال ، ط1، مكتبة دار زهران للنشر

- والتوزيع، دار الفنون للطباعة والنشر والتغليف، السعودية، جدة، 2001 .
- رابوية عبد المنعم عباس ، الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005.
 - روبرت جيلام سكوت ، أسس التصميم ، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980.
 - روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ط1، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، 1994.
 - رولان بارت ، درس في السيميولوجيا ، ط1، تر: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1986.
 - زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966.
 - زكي محمد حسن، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 1981 .
 - زهير صاحب، تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2001.
 - زهير صاحب: الفنون السومرية، أيكال للطباعة والنشر، بغداد، 2004 ، ص79.
 - زهير صاحب: فن الفخار والتحف الفخاري في العراق ، عصور ما قبل التاريخ، دار مكتبة الرائد العلمية ، عمان، الأردن، 2004،
 - تقي الدباغ: الفخار في عصر ما قبل التاريخ، حضارة العراق، ج3، دار الحرية ، بغداد، 1985.
 - زهير صاحب، وسليمان الخطاط ، تاريخ الفن في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد ، 1987.
 - زيادة جلال ، مدخل الى السيمياء في المسرح (دراسة مقارنة سيميائية لنص ليالي الحصاد)، ط2، منشورات وزارت الثقافة ، عمان ، الأردن ، 1992 .
 - سعيد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، 2003
 - سيتن لويد ، فن الشرق الأدنى القديم ، ترجمة: محمد درويش ، وزارة الثقافة و الإعلام ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1988.
 - شاكر حسن آل سعيد ، الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، بغداد ، 1988.
 - صبحي أنور رشيد: تاريخ الفن في العراق القديم الأختام الاسطوانية ، ج1، بغداد، دبت.
 - صفوت نور الدين ، رفيق الخزاف ، الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ، النظائر للطباعة ، الكويت ، 1999 .
 - طائع الحدادي ، سيمانيات التأويل (الانتاج ومنطق الدلائل) ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، 2006.
 - طاليس أرسطو ، في التأويل ، ترجمة: ابو الوليد ابن رشد ، تحقيق: جبرا أجهامي ، الف ليلة وليلة ، بيروت ، دار العودة ، 1988.
 - طه باقر ، مقدمة في تاريخ الحضارات ، دار البيان ، بغداد ، دبت.
 - عادل فاخوري ، علم الدلالة عند العرب (دراسة مقارنة مع السيميانيات الحديثة) ، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، 1985.
 - عادل فاخوري ، منطق العرب من وجهة نظر المنطق الحديث ، ط2، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1981.
 - عادل فاخوري ، تيارات في السيمياء ، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، 1999 .
 - عامر سلمان ، القانون في العراق القديم ، دراسة تاريخية قانونية مقارنة ، ط2 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991 .
 - عبد الله إبراهيم ، وآخرون، معرفة الآخر، ط1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990.

- عبد الله عمر العمر ، فكرة التطور في الفلسفة المعاصرة ، الكويت، 1978.
- عبد السلام المسري ، قضية البنيوية (دراسة ونماذج) ، وزارة الثقافة ، بيروت ، دت .
- عبد الكريم عبد الله ، فنون الإنسان القديم (أساليبها ودوافعها) ، مطبعة المعارف ، بغداد ، 1977 .
- عبد الوهاب حميد رشيد ، حضارة وأدي الرافدين ، ط1 ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا ، 2004.
- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة ، ج2 ، الدار التونسية للنشر، 1984.
- عز الدين إسماعيل، الفن والإنسان ، ط1 ، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.
- عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري، الاتحاد العام للأدباء والكتاب العربي، الأردن، 1995.
- عزام البزاز، التصميم في التصميم ، بغداد، 1998.
- علي فاضل عبد الواحد ، من الواح سومر الى التوراة ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1980 .
- عيسى سليمان ، المدرسة العربية في التصوير الاسلامي ، بغداد ، مطبعة تايمس، 1975
- عيسى سليمان الخطاط ، وفارس شمس الدين، تاريخ الفن القديم ، ط1 ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1980.
- ف. بالمر ، علم الدلالة ، ترجمة : مجيد عبد الحليم الماشطة، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية، بغداد ، 1985.
- فرانسواز ارمينكو ، المقاربة التداولية ، ت: سعيد علوش، مركز الانتماء القومي، الدار البيضاء، 1986.
- فردينال دي سوسير ، علم اللغة العام ، تر :يونييل عزيز ، مراجعة :مالك المطلبي ، دار أفاق عربية ، بغداد ، 1985 .
- فيليب حتي، وآخرون ، تاريخ العرب، ج 1، ط4، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، 1965
- فيليب سيرنج ، الرموز في (الفن – الأديان- الحياة) ، ط1 ، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق ، سوريا ، 1992 .
- قاسم سيزا ، وآخرون ، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة- مدخل الى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات) ، إشراف سيزا قاسم ونصرت حامد أبو زيد ، دار الياس العصرية ، دت .
- كلود جرمان ، ريمون لوبلان ، علم الدلالة ، تر: نور الهدى لوشنن، دار الفاضل للنشر والتوزيع ، دمشق ، 1994 .
- كلود ليفي شتراوس، مقالات في الأناسة ، ترجمة: حسن حبيب، ط1، سلسلة الفكر المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، 1983.
- كمال سلمان الجبوري ، أصول الخط العربي (نشأته وأنواعه وتطوره ونماذجه) ، ط1، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان ، 2000.
- كليتين وآخرون ، الطباعة العامة (فنونها وصناعتها)، تر: أنور شاؤول ، دار الرواد الموصل، 1967.
- لطفي الخوري ، معجم الأساطير، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990.
- مارسيلو داسكال ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ترجمة حميد الحمداني وآخرون ، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1987.
- ماهر عبد القادر محمد علي ، المنطق ومناهج البحث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، مطبعة

- الباني الحلبي وأولاده ، مصر ، 1985 .
- ماهر مهدي هلال ، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد ، 1980.
- محمد الكناني ، التحوير والاختزال (المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي)، دار الجماهير للنشر والتوزيع، 2002 .
- محمد قطب ، منهج الفن الاسلامي، مطابع دار القلم بالقاهرة ، د. ت .
- محمد عبد الحميد، الاتصال في مجالات الإبداع الفني الجماهيري، عالم الكتب، القاهرة، 1993، ص17.
- محمد علي الخولي ، علم الدلالة(علم المعنى) ، دار الفلاح للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2001 .
- محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1994.
- مشهد سعدي العلاف ، بينة النظرية العلمية ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1989 .
- معن زيادة ، الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الأنماء العربي ، 1986.
- مطاوع صفدي ، إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد، د.ت .
- ميجان الرويلي، وسعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000 .
- ميشيل فوكو ، حفريات المعرفة ، تر:سالم بنوت ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، 1987
- ميكائيل ريفارتير، معايير تحليل الأسلوب ، تر : حميد الهمداني ، دار النشر الجديدة ، الدار البيضاء، 1993 .
- نعمت إسماعيل علام، فنون الشرق الأوسط والعالم القديم، دار المعارف ، مصر، القاهرة ، ط2، 1975.
- هاري ساكز، عظمه بابل ، ط2، ترجمة :عامر سلمان ابراهيم ، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1979.
- هيغل ، الفن الرمزي ، ط1، تر: جورج طرابيش ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 .
- وجدان علي بن نايف ، سلسلة التعريف بالفن الاسلامي، منشورات الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، 1988،
- وسماء حسن الأغا: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- وليم راي، المعنى الأدبي (من الظاهرية إلى التفكيكية)، ط1 ، ترجمة وتدقيق : يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، 1987.
- يوسف الصديق ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، ط2، بيروت ، 1980.
- يوسف عايدابي، العالمية وحوار الذاتيات في الفن، ط1 ، منشورات دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2002.
-، حضارة العراق ، نخبة من الباحثين العراقيين ، ج1، وزارة الإعلام ، بغداد ، 1985.
- ارمينكو ، فرانسواز ، المقاربة التداولية ، تر : سعيد علوش ، مركز الانتماء القومي ، الدار البيضاء ، 1986 .

الاطاريح والرسائل :

- احمد حساني ، العلامة في التراث اللساني العربي ، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة وهران ، مصر، 1999.
- احمد فيصل رشك الغانم، مفهوم الحركة في التصميم الطباعي، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1996.
- الانصار موسى ، أخراج وتصميم الصحف العراقية من عام 1982 إلى عام 1993، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب ، جامعة بغداد، 1997.
- ايناس مالك عبد الله بشارة ، تحول العلامات في الخزف العراقي المعاصر وآلية اشتغالها، أطروحة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، بابل ، 2006.
- بان صباح صبري القيسي ، الأنظمة والعلاقات التصميمية في مطبوعات الخطوط الجوية العراقية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد 2001.
- بلاسم محمد جاسم ، التحليل السيميائي لفن الرسم " المبادئ والتطبيقات " ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999
- بلاسم محمد ، مفهوم الفراغ في فن التصوير الاسلامي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ،
- خليل القبطان ، الحباب العراقية المزخرفة منذ فجر الاسلام وحتى القرن الثامن الهجري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب و التراث ، جامعة بغداد ، 1970.
- سلوى محسن حميد عبد الغني ، توظيف الرموز الأسطورية في حضارة وأدي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة ، أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2001.
- صباح احمد حسن الشايع ، التكوين الفني لفخار العصر الحجري- الحديث في العراق ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 .
- عبد الجبار مزعل العتاب ، توظيف الرقش العربي الاسلامي في بنية رسوم الواسطي، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1999.
- عمار عبد الحمزة الفتلاوي ، البنية النظامية في الرسم المعاصر (1950-1967) ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1998.
- غسان فاضل جاسم ، مفهوم التوازن في تصاميم الصحف العراقية، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، 1996 .
- فاطمة لطيف عبد الله الخفاجي، جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
- قبيلة فارس المالكي ، التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية ، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الهندسة ، جامعة بغداد .
- محمد جاسم محمد العبيدي ، النحتية الاشكال على سطوح الانية الفخارية الرافدينية والفخارية المعاصرة (دراسة تحليلية -مقارنة) ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.
- ميمون عبد الحمزة حسن الخالدي ، الإلقاء في العرض المسرحي (دراسة في سيميائية الإلقاء) ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، 1990 .
- نبراس احمد جاسم الربيعي ، أنظمة أشكال الخزف العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2004

الدوريات والمجلات :

- أحمد حمد قدور ، دراسة التطور الدلالي في العربية الفصحى، مجلة عالم الفكر، م 16، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1986.

- أكرم محمد عبد كسار ، النحت في العصرين الحجري والمعدني ، مجلة آفاق عربية ، ع11، السنة الحادية عشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1991.
- امبرتو ايكو ، نظرية العلامات ودور القارئ ، مجلة الأديب المعاصر، ع 246، ترجمة عبد الستار جواد ، بغداد ، 1994.
- انسكلوبيدي برتنس: التفكيكية و السيميولوجية ، تر: مالك المطلبي، ع1، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004 .
- تفادي السيد، السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب ، مجلة عالم الفكر، ع31 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون .
- جاسم حميد جودة ، العلامة والمعنى، مجلة الرافد، ع74، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003
- جميل حمداوي ، السيميوطيقات والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع3، مجلد 25، 1997 .
- زهير محمد حسين ، عالم الزمان / مكان / العدد عند قدماء العراقيين ، مجلة آفاق عربية ، ع1 ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1984.
- ستيفن جرين: صور من عالم خيالي، الرسامون الاستشراقيون في شمال افريقيا والشرق الاوسط، مجلة فكر وفن ، ع 40، 1984،
- عادل فاخوري ، أصول إشكالية السيمياء ، مجلة علم الفكر، م24، ع34، 1996.
- عادل كامل ، بنية التجريد وكنائية الرؤية ، مجلة آفاق عربية ، ع3 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 4 آذار، 1996، ص52.
- عبد العزيز عرفه ، مدخل إلى نظرية السرد عند كريماس ، مجلة الفكر العربي المعاصر، 1987.
- عبد الله الخطيب ، الشيء في الفنون الإسلامية ، مجلة الأقلام ، ع 1، 1973.
- عبد الهادي محمد علي العزام ، التكوين الفني للحباب الفخارية المزخرفة (مجموعة المتحف العراقي). المجلة الفنون، السنة الأولى، العدد1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2001
- عدنان المبارك ، وظائف الرمز في فضاءات الثقافة ، جريدة الزمان ، ع 1563، 2003.
- عفيف بهنسي ، جماليات الفن العربي ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية ، ع14، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، فبراير_ 1979 .
- فاضل عبد الواحد، الكتابة والكتب في حضارة الرافدين، مجلة الإقلام، ع 6 ، دار الثقافة العامة ، 1999 .
- كلود ليفي شتراوس ، المدارات الحزينة، تر: محمد بوليش ، بيت الحكمة ، مجلة مغربية، للترجمة في العلوم الإنسانية ، ع4، السنة الأولى، المغرب 1990 .
- محمد إقبال عدوي ، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفكير، عالم الفكر، م24، ع3، آذار، 1996 .
- محمد المعماري ، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية) ، مجلة فكر ونقد، ع 13 ، الرباط، المغرب ، نوفمبر ، 1998.
- محمد حسين علي الصغير: تطور البحث الدلالي، مجلة الموقف الثقافي، ع25، دار الشؤون الثقافية العامة، 2002 .
- محمد سالم سعد الله ، السياق السيميائي للوحدات المجازية، مجلة الموقف الثقافي، عدد 24، دار الشؤون الثقافية العامة، 1999،
- محمد شكر محمود الجبوري ، جماليات الخط والزخرفة العربية ، المورد ، مجلد9، عدد2، 1980، ص59.
- مكي عمران راجي ، البنى المكانية مقترح انطولوجي ، جريدة الجمهورية ، العراق .

- مؤمن السميحي ، المغارة البنيوية ، بيت الحكمة ، مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية ، ع4، السنة الأولى ، المغرب ، 1990.
- نبيلة إبراهيم ، الأسطورة ، الموسوعة الصغيرة، ع5، وزارة الثقافة والأعلام، 1979.
- نجم عبد حيدر ، والسيمولوجيا والنقد الجمالي المعاصر، مجلة الموقف الثقافي، ع 43، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2003.
- وجدان علي بن نايف : سلسلة التعريف بالفن الاسلامي، منشورات الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، 1988.

محاضرات

- عامر سليمان ، واحمد مالك الفتیان ، محاضرات في التاريخ القديم ، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد، 1978.

مواقع الانترنت

- موقع انترنت : سعيد بنكراد، صفحة المؤلفات (السيميائيات)، مفاهيمها وتطبيقاتها، Page 9 of 10.

المصادر باللغات الأخرى :

- (1) Arnold, Edmund, Designing The Total Newspaper, New York Harper and Row pubs, 1981.
- (2) Arnheim, Rudolf, The dynamies of Architctural from California : Univ.of California, 1997
- (3) Aristote: Organon, Traduction nouvelle et notes. J.tricot, Paris, librairie, Philosophique , Vrin.1984.
- (4) Brand, Per Aage, la pensee du fexte” in : Essais de al test, Galille , 1973.
- (5) Charles Sanders Peirce, Eerits sur le signe rossernbles traduits et commentesPar: Gererd Delle, Editions, Seuil, 1978.
- (6) C. CLlement, Encyclopedio Vniver Salis, V.10, 1985.

-
- (7) Coper –Jaund “ Measurement and Analysis” ,New York, 5th, ed Helt Reinhart and Winston , 1963.
- (8) Descartes, **Discours delamethode** ,Presente Par .
- (9) E. C. Eyre. **Effective communication** , London : Heinemaan, 1978.
- (10) El.EZabi Hornby Parnwell **Oxford**, English.
Arabic Readers Dictionary ,English language press, 1924.
- (11) S. Eisentein ,**Film From , edited and translated by**‘ J. Ledge, N.Y., 1957 .
- (12) Emery,F.E,**Systems Thinking** , 4th edition, England, Penguin Books Ltd. 1972.
- (13) Ernest Cassirer, **Logiuge descienes de la culture** , Cinq etudes trad Jean Carroet Joel Ganbert, Paris, ed. Cerf,, 1991.
- (14) Eyre,E.C,Effective, **Communication**, London, Hieneman, 1979
- (15) Frede, Ibid, and A.Graeser ,**" The stoic theory of meaning "** inifist , ed, IBID.
- (16) Gomorirch. E.H , **the story of ort** , Phoidon Press, London.1953 .
- (17) Ghing,Erancis **DK-Arch ,From:Space and order** ,Van nostr and Reinhold , 1979.
- (18) Genette.G., **Figures II, Ed; du Seuit**, 1969.

- (19) Hobson **(R.L) AGUIDE to the Islamic pottery of near east**, printed in great Britain , 1932
- (20) James Mark Baidwin, ed., **Dictionary of Philosophy and Psychology** ,(1901-1902), Vol.II
- (21) J. Marouzeau, **Lexcique delaterminologie ling aktique, ed, Paul, Geuthner**, paris, 1969.
- (22) Julia kristeva: **La Revolution duu language Poetique**; lavant- gardeala fin du, xixesiecle,(Lantre a ment et Mallarme, tel quel (Paris, Editions du Seuil, [1979], et. Rivaluzione,dellinguaggio Poetice (Padova: Marsilio, 1979).
- (23) krestva, In troduction : **I,clica semiotique,in Essais de semiotque**, de mcuton, The Hague-paris,1971
- (24) Leibniz. G.W. **the Monadoogy. Currlt.** Wl Angelos1930.
- (25) Leibniz. lathedicee, **Paul Janel treisiems**, E, paris,Hachette, 1373.
- (26) Michel Bernard , **Linter textuallite Philosophique**, in Encyclopedie philosophique . universelle , lediscours philosophique V.IV .ed. Puf, Paris, 1998.
- (27) Reitlinger , G. unglazed Relief Potlery from northern Mesopotamia- Arts Islamica . v.15. xv.
- (28) Saint Augustin, **De doctrina christianq**, in Alain Rey, Theories du signe et du: Sens, Lectures I .
- (29) Saint Augustin, **De Trinitate, 15 and 10 et llin**,

Alain Rey, Theories du signifié et du sens , Lectures 1.

- (30) Sylvain Auroux, L'philosophie, du langage.
- (31) Timothy J. Reiss: "Peirec Frege, Laverit E, tiers, incluse et le champ pratique" in langages, juin, 1989.
- (32) T.A. Van Dijk: le Texte: "Structures et fonctions" in Théorie de littérature,
- (33) Todorov, Tzvetan: Théorie des symboles (Editions du Seuil) , 1977, du Seuil ,
- (34) Todorov, Théorie des symboles, (Editions du Seuil), 1977, du Seuil.
- (35) V. J. Kristeva, Le Langage et le sujet initial à l'analyse linguistique , ed. Seuil, Paris, 1981.
- (36) Voir Aristote ,Organon II, De l'interprétation, Trad., ED , Not, J. Tricot, ed, LIBRAIRIE, Philo, P.J. Vrin, Paris , 1965.
- (37) Voir Sylvain Auroux, C, L'philosophie du langage éd., puf, Paris, 1996.
- (38) Voir Sylvain Auroux, La philosophie du langage, éd. puf, Paris, 1996,
- (39) Reitlinger , G. Un glazed Relief Pottery from northern Mesopotamia- Arts Islamica .V15.
- (40) Webster : organized Society , Establishment , 1973.

- (41) El.EZabi Horaby: Parnwell , 6x fonl English.
Readers Dictionary ,English language press,1924..
- (42) Wdly , henry **CECIL,THE Universal English
Dictionary** routled and kegon paul Limited ,
London company limited Tokyo .
- (43) Webster : organized Society , **Es blishment** , 1973

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل
كلية التربية الفنية
قسم التربية التشكيلية
الدراسات العليا

م/ استطلاع آراء الخبراء

لأستاذ الفاضل المحترم

تقوم الباحثة بدراسة موضوع (أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للجباب العراقية المزخرفة في العصر العباسي)، والمحاور المرفقة تمثل مجالات الدراسة أنفة الذكر بفقراتها المتعددة التي حصلت عليها الباحثة من خلال دراسة استطلاعية أولية لموضوع ببحثها فضلاً عن اطلاعه على المصادر والمراجع ذات العلاقة بموضوع البحث .
ونظراً لما تعهده الباحثة فيكم من خبرة ودراية علمية في هذا المجال، ترجو الباحثة أبداء أرائكم في محاورها وبيان مدى مناسبتها لقياس الظاهرة التي تخص البحث من إضافة وحذف وتعديل أو ما ترونه مناسباً وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة فضلاً عن اقتراحاتكم السديدة في هذا المجال.
تقبلوا فائق التقدير والاحترام ...

الباحثة
رنا قاسم مهدي

اسم الخبير:
الدرجة العلمية:
مكان العمل:
التوقيع:
التاريخ: 200 / /

استمارة (الأداة) بصيغتها الأولية

فئة رئيسية	فئة ثانوية	تصلح	لا تصلح	البدائل
العلامة				علامة ايقونية
				علامة رمزية
				علامة اشارية
مفاهيمية				فكرية/ فلسفية
				روحية

	مرئية	مادية		
		البنية الشكلية		
		البنية الخطية		
	ترابطية	الاتجاه		
		الموقع		
		الجاذبية		
	أدائية	وظيفية		
		تمثيلية		
		اتصالية		
علاقات التكوين في النظام العلاماتي	الوحدة			
	التوازن			
	التباين			
	السيادة			
	التكرار			
	الإيقاع (التناسب)			
آليات التنظيم العلاماتي	الترائب			
	التجاور			
	التماسي			
	التحايت			
	الاختراق			

فئة رئيسة		فئة ثانوية		تصلح	لا تصلح	البدائل
سيمائية العناصر البنائية في المشاهد التصويرية للحباب المزخرفة	الشكل	طبيعي	الخط			
			الكتلة			
			ادمي			
		حيواني				
		نباتي				
		هندسي				
	غير طبيعي	مركب				
		الفضاء				
	الاتجاه					
	الحركة					

			الملمس	
			الظل والضوء	
			النظام الخطي	أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحباب المزخرفة
			النظام المحوري المتمثل	
			النظام المحوري غير المتمثل	
			النظام التريبيعي	
			النظام السردى (تمثيلي)	
			النظام المتراتب الهرمي	
			المركزي	
			الحلقى	
			أشعاعي	
			النظام المتراكب	

استمارة (الأداة) بصيغتها النهائية

فئة رئيسية	فئة ثانوية	تصلح	لا تصلح	البدائل
العلامة				علامة يقونية
				علامة رمزية
				علامة أشارية
الأبعاد الدلالية لأشغال بنية العلامة في المشاهد التصويرية	مفاهيمية			فكرية/ فلسفية
				روحية
				مادية
	مرئية			البنية الشكلية
				البنية الخطية
	ترابطية			الاتجاه
				الموقع
				الجاذبية
	أدائية			وظيفية
				تمثيلية
				اتصالية
علاقات التكوين في النظام العلاماتي				الوحدة
				التوازن
				التباين
				السيادة
				التكرار
				الإيقاع (التناسب)

			التراكب	آليات التنظيم العلاماتي
			التجاور	
			التماسي	
			التحايت	
			الاختراق	

فئة رئيسة	فئة ثانوية	تصلح	لا تصلح	البدائل
أنظمة العلامات في المشاهد التصويرية للحجاب المزخرقة	النظام البؤري			النظام الخطي
				النظام المحوري المتمثل
				النظام المحوري غير المتمثل
				النظام التربيبي
				النظام السردى (تمثيلي)
				النظام المتراتب الهرمي
				المركزي
				الحلقى
				أشعاعي
				النظام المتراكب