الرؤية الجمالية للرموز المصورة في الحضارتين السومرية واليمنية القديمة
(دراسة مقارنة)

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون التشكيلية/ رسم

من قبل
منال خضر عبيس العبيدي

باشراف
الاستاذ الدكتور عبد الحميد فاضل البياتي

1426هـ بـابـل 2005م

بسم الله الرحمن الرحيم

((يا أيها الأنسان ما غرك بربك الكريم

(6) الذي خلقك فسواك فعدلك

(7) في أي صورة ما شاء ركبك (8)))

صدق الله العظيم

سورة الانفطار

الآيات من (6-8)

اقرار المشرف

اشـهد بـأن اعـداد هـذه الرسـالة الموسـومة (الرؤيـة الجماليـة للرمـوز المصـورة فـي الحضـارتين السـومرية واليمنيـة القديمـة ـ دراسـة مقارنـة) المقدمة من قبل الطالبـة منـال خضر عبيس العبيدي ، جرى تحت اشرافي في جامعة بابل ، كليـة الفنـون الجميلـة ، وهـي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / رسم .

التوقيع :
المشرف : أ.د. عبد الحميد فاضل البياتي
التاريخ : / / 2005

بناء على التوصيات المتوافرة ارشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع :
الاسم : أ.م . د. عارف وحيد ابراهيم
رئيس قسم التربية الفنية
التاريخ : / / 2005

الاهـداء

إلى
والدتي .. نبع الحنان
والدي ..تقديراً واحتراماً
إلى

اخوتي : ازهار حياتي
وجميع الاحبة

إلى

من اخذ بيدي نحو ان احقق ذاتي ..
زوجي ورفيق دربي الدكتور محمود عجمي

إلى
فرحة عمري وقرة عيني
ولــدي آدم

منـــال

شكر وتقدير

بعد اتمام البحث بحمد الله وشكره ، اتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى الاستاذ الدكتور عبد الحميد فاضل البياتي المشرف على البحث لما قدمه من نصح قيم وتوجيه اسهم في اعداد هذا البحث ،ولما ابداه من متابعة خطواته وتقويمها وترصينه علميا . وفي المساعدة في تهيئة بعض المصادر المهمة التي تخص البحث .

واتقدم بشكر خاص إلى الاستاذ المساعد - الراحل الذي لم يرحل -الدكتور عبد السادة عبد الصاحب فنجان الخزاعي لمساعدته في انضاج عنوان البحث وجعله بصورته الحالية .كما واتقدم بالامتنان إلى الاستاذ المساعد الدكتور محمود عجمي الكلابي الذي تابع مسيرة البحث بجهد علمي اسهم في انضاجه ، وفي مساعدته لي في رسم مصورات البحث فله مني كل التقدير لجهوده في ذلك .

كما واتقدم بالشكر إلى السادة اعضاء لجنة السمنار الذين كان لتوجيهاتهم السديدة الفضل في انضاج موضوع البحث ، وهم كل من : د. عبد الكريم كاظم الامام من كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد - و د. عبد السادة عبد الصاحب (رحمه الله) و د. عبد الحميد فاضل و د. كاظم نوير .

ولا يفوتني ان اتقدم بالشكر إلى الدكتور حسين علوان حسين لقيامه بترجمة ملخص البحث إلى اللغة الانجليزية. وشكري إلى عمادة الكلية ورئاسة القسم على جهودهم المتعلقة بالجوانب الادارية التي تخص البحث .

والى موظفي وموظفات مكتبة الكلية في تقديمهم العون في تهيئة المصادر التي تخص البحث . واخيرا شكري وتقديري إلى كل من قدم لي العون والمساعدة من اجل اتمام هذا البحث ، والله ولي التوفيق .

الباحثة

ملخص البحث

مما لاشك فيه ان الفنون هي واحدة من اهم أوجه الحضارات القديمة ،ولقد كان لهذه الفنون الفضل الاعظم في اظهار ما كانت عليه المجتمعات من قيم اجتماعية ودينية واقتصادية وسياسية ، علاوة على الذائقة الجمالية التي امتازت بها .

ويمكننا من خلال العصور الفنية التي افرزتها هذه الحضارات ، استقراء ما كانت تفكر به هذه المجتمعات واسلوب حياتها ونظرتها إلى الوجود .

ولا يخفى على احد ، ان لكل مجتمع نشاطه الحضاري الخاص به ،او المتاثر به وبحضارة اخرى ولو بمقدار معين ، اما من حيث اسلوب التفكير والتأمل ،او من حيث التطبيق وطريقة الاداء .

واننا في هذا البحث تعرضنا إلى بؤرتين حضاريتين هما السومرية واليمنية القديمة واللتان شكلتا حقلا غنيا حافلاً بطروحاته التي أمكن استقراؤها من ما رمز اليه في نتاجاتها من مضامين فكرية متجسدة بصورة ذات سمات فنية ، امتلكت رؤية في التشكيل الفني معبرَ عنه برموز سعى البحث لكشفها وما فيها من ذائقة جمالية يتحقق فيها الذاتي والموضوعي .

وقد تضمن البحث أربعة فصول :تناول الاول منها ,الاطار المنهجي للبحث ،بالتعرض لمشكلة البحث ،واهميته والحاجة اليه،وما تضمنه من هدف التعرف على الرؤية الجمالية للرموز المصورة في الحضارتين موضوع البحث ،علاوة على حدود البحث مع تحديد مصطلحاته . وتناول الفصل الثاني الاطار النظري للبحث ،والذي اشتمل على مبحثين ،تناول الاول منهما الرؤية الجمالية في الفكر والفن ،بتعرف ذلك في طروحات بعض الفلاسفة الاغريق ،وعند بعض الفلاسفة المسلمين ،واخيرا عند بعض الفلاسفة المحدثين .وفي المبحث الثاني ,تم تناول الرموز المصورة في الفن السومري واليمني القديم ، باعطاء تمهيد يبين العمق الحضاري وما افرزه من اعمال الفن بهذا الجانب ،وبيان الصلات الحضارية بين السومريين واليمنيين القدماء .

اماالفصل الثالث ،فقد تناول اجراءات البحث التي تضمنت مجتمع البحث وعيناته وادواته وطرائقه ،والوقوف على اهم الصعوبات التي واجهته ، والانتهاء بوصف الاعمال الفنية الخاضعة للدراسة وتحليلها.

وانتهى البحث بفصله الرابع ، إلى الخروج بابرز ما توصل اليه من نتائج واستنتاجات، مع بيان بالتوصيات والمقترحات لما يكمل مادته في جوانب ذات اهمية لان تبحث .

وكان من ابرز ما افرزه البحث من نتائج ما ياتي :

1. قدرة كلتا الحضارتين على صناعة الرموز المعبرة عن رؤية شعوب هذه الحضارتين إلى الانسان والوجود.
2. انعكاس التوجه الديني الغالب في كلتا الحضارتين على معظم اعمال الفن في كل منهما ، ادى إلى ان تجيء الاعمال بصياغات في التشكيل وفق رؤية فنية تطلبتها طبيعة الفكر والمعتقد ،وقد ظهر ذلك جليا في تماثيل المتعبدين التي صيغت في كلتيهما بحالة سكون ومواجهة ،مع فارق تمثيل صورهم الذي تجسد في طريقة وضع الايدي ، اذ جاءت عند السومريين مضمومة إلى الصدر ،فيما مالت معظمها عند اليمنيين القدماء إلى ضمها إلى الجانب من الجسم ومد الساعدين نحو الامام ، وفي اخرى بسط اليدين على اسفل الصدر ، علاوة على حالة اخرى تمثلت بضم اليد اليسرى على اسفل الصدر فيما رفعت اليمنى بانثناء عند المرفق

وبسط الكف في اشارة إلى تأدية القسم في حضرة الاله،وهذا يفرز ايضا تنوع في المعتقد والمعكوس على الممارسة الطقسية لهذا المجتمع عن سواه .

3. امتاز قسم من تماثيل المتعبدين لدى السومريين بسعة العيون ، في دلالة رمزية للتبصر والتأمل ،وقد اعتمد اليمنيون القدماء الرمزية ذاتها ولكن بعيون محدقة اقل سعة مما جاءت عليه في التماثيل السومرية واقرب إلى الطبيعة .وكان بعضها مقتربا في شكل العيون مما عليه بعض تماثيل المتعبدين السومرية .
4. ظهرت تماثيل المتعبدين في كلتا الحضارتين باقدام حافية .
5. ملامح الوجه في التماثيل السومرية اغلبها مبسطه ،بحساب الفكرة على الشكل ، في حين مالت اليمنية إلى التمثيل الواقعي ،من حيث الاهتمام بملامح الوجه بدقة .
6. مفهوم التعري ظهر في كلتا الحضارتين اما كمفهوم ديني طقسي من حيث طبيعة المعبود ورمزيته ، او من حيث طبيعة العابد ووظيفته ،واما في اشارة في بعض الحقب الحضارية إلى العبودية .
7. جاءت تماثيل النسوة السومريات المتعبدات بشعر مشدود إلى الراس (مكور) وان كانت ذوات تسريحة بسيطة ،بينما جاءت نظرياتهن اليمنيات القديمات في معظمها حليقات الراس ،وهو امر فرضه العرف الاجتماعي في طقوس كل منهما التعبدية .
8. عرفت الاشكال المركبة في كلتا الحضارتين والتي هي مزيج بين الحيوانات ، او بين الانسان والحيوان ، وكلها كانت تعمل لاغراض طقوسية عقائدية ،ومنها ما تمثل الالهة .

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاهداء	أ

شكر وتقدير ..... ب
ملخص البحث ..... ج
ثبت المحتويات..... ز
ثبت النماذج الممثلة لعينة البحث ..... ي
ثبت باسماء بعض الالهة ورموزها ..... س
ثبت الملاحق ..... ص
الفصل الاول :الاطار المنهجي للبحث ..... 1 - 18
مشكلة البحث 2
اهمية البحث والحاجة اليه 5
هدف البحث 6
حدود البحث 6
تحديد المصطلحات 6
الفصل الثاني :الاطار النظري ..... 19 – 76
الاطار النظري 20
المبحث الاول :الرؤية الجمالية في الفكر والفن 20
الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة الاغريق 21
سقراط 21
أفلاطون 23
ارسطو 25
الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة المسلمين 27
الفارابي 28

الموضوع الصفحة
ابن سينا 30
الغزالي 32
الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة المحدثين 34
كانت 35
هيكل 37
سوزان لانجر 39
المبحث الثاني :الرموز المصورة في الفن السومري واليمني القديم 42
تمهيد 42
موجز تاريخ الحضارتين –السومرية واليمنية القديمة 45
الحضارة السومرية 45
الحضارة اليمنية القديمة 51
الصلات الحضارية بين بلاد سومر واليمن القديمة 54

الرموز المصورة 57
الرموز البشرية 57
الرموز الحيوانية 62
الرموز المركبة 66
الرموز النباتية 69
الرموز الفلكية 72
الدراسات السابقة 76
الفصل الثالث :اجراءات البحث 135-77
مجتمع البحث 78

الموضوع الصفحة

عينة البحث 78
اداة البحث 79
طرائق البحث 79
صعوبات البحث 80
وصف الاعمال وتحليلها 80
الفصل الرابع : نتائج البحث 146-136
النتائج 137
الاستنتاجات 141
التوصيات 145
المقترحات 146
المصادر والمراجع 156-147
الملاحق 157
ملخص البحث باللغة الانجليزية

ثبت بالعينة ومقارناتها

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر	رقم الصفحة
1	عينة 1	متعبد سومري	النصف الاول من الالف الثالث ق.م	المتحف العراقي	حجر	مدور	فرج بصمه جي:كنوز المتحف العراقي/ص197/ الشكل 48	169
2	(1-أ)	مجموعة متعبدين	=	=	=	=	اندريه بارو /سومر فنونها وحضارتها/ص152	169
3	(1-ب)	الامير كوديا	عصر الانبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	=		170
4	(1-ج)	الامير كوديا	عصر الانبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	=		170
5	عينة 2	متعبد يمني قديم	القرن الثاني الميلادي	؟	مرمر	مدور	اسعد عرابي/مجلة فنون عربية /ع2/1981/ص147	171
6	(2-أ)	متعبد يمني قديم	؟	؟	؟	مدور	؟	171
7	عينة 3	متعبدة سومرية	النصف الاول من الالف الثالث	المتحف العراقي	حجر	مدور	فرج بصمه جي /كنوز المتحف العراقي /ص197/الشكل48	172
8	عينة 4	متعبدة يمنية قديمة	مملكة سبأ	متحف مأرب	مرمر	بارز	عبد الله الثور/هذه هي اليمن /ص152	173
9	(4-أ)	متعبدة يمنية قديمة	القرن الثاني الميلادي	متحف مارب	؟	بارز	عبد الله الثور/هذه هي اليمن /ص144	173

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر	رقم الصفحة
10	(4-ب)	متعبدة يمنية قديمة	؟	متحف مارب	؟	بارز	؟	173
11	عينة 5	محارب سومري	القرن (21)ق.م	المتحف العراقي	فخار	مدور	فرج بصمه جي/كنوز المتحف العراقي/ص227/ الشكل99	174
12	عينة 6	محارب يمني قديم	مملكة حمير حمير	متحف صنعاء	برونز	مدور	عبد الله الثور/هذه هي اليمن/ص130	175
13	(6-أ)	مرفع نحاسي (كاهن عاري)	عصر فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي	نحاس	مدور	ستين لويد/آثار بلاد الرافدين/ص149	175
14	عينة 7	القيثارة السومرية (تفصيل)	النصف الاول من الالف الثالث ق.م	المتحف العراقي	رسم على الخشب	رسم	نعمت اسماعيل علام/فنون الشرق الاوسط والعالم القديم/ص223	176
15	عينة 8	طفل يمتطي اسداً مجنحاً	مملكة سبأ	متحف مأرب	رخام	بارز	محمد يحيى الحداد /تاريخ اليمن السياسي/ص410	177
16	(8-أ)	اسد مجنح	؟	متحف استانبول	مرمر	بارز	جواد علي/تاريخ العرب قبل الاسلام/ص195	178
17	(8-ب)	طفل يمتطي اسد	(75-50) ق.م		برونز	بارز	عبد الله الثور /اليمن في صور/110	178
18	عينة 9	راس ثور من سومر	عصر فجر السلالات (2800-2400) ق.م	متحف الدولة ببرلين	برونز	مدور	شمس الدين فارس /تاريخ الفن القديم/ص155	179
19	(9-أ)	راس ثور من سومر	النصف الاول من الالف الثالث ق.م	المتحف الفني في سان لوي	برونز	مدور	اندريه بارو/سومر فنونها وحضارتها/ص207	180

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر	رقم الصفحة
20	(9-ب)	راس ثور القيثارة السومرية		المتحف العراقي	ذهب	مدور	اندريه بارو/سومر فنونها وحضارتها/ص213	180
21	عينة 10	راس ثور من اليمن القديمة		متحف مأرب	مرمر	مدور		181
22	(10-أ)	راس ثور من اليمن القديمة			رخام	مدور	انور الرفاعي قصة الحضارة في الوطن العربي/ص190	181
23	(10-ب)	راس ثور من اليمن القديمة		متحف مأرب	مرمر	مدور		181
24	عينة 11	طبعة ختم (ثيران وسنابل)	عصر جمدة نصر (3100-2900)ق.م	متحف اللوفر	فخار	بارز	نعمت اسماعيل علام: فنون الشرق الاوسط والعالم	182

							القديم/ص61/شكل27	
25	(11-أ)	طبعة ختم (مزارع)	=		فخار	بارز	اندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها/ص136	183
26	(11-ب)	اناء يحمل صورة ثيران وسنابل	=	المتحف العراقي	حجر	بارز	نعمت اسماعيل علام:فنون الشرق الاوسط والعالم القديم/ص60/شكل25	183
27	عينة 12	لوح لفلاح يحرث الارض		مجموعة المجمع العلمي للنقوش والفنون الجميلة بباريس	حجر	بارز	ديتلف نيلسن وآخرون : التاريخ العربي القديم / الشكل 57	184
28	عينة 13	لوح لنسر برأس أسد	العبيد	المتحف البريطاني	نحاس	بارز	اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها / ص208	185
29	(13-أ)	مسلة العقبان (تفصيل)	**النصف الاول من الألف الثالث ق.م**	متحف اللوفر	حجر	بارز	اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها / ص186	185

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر	رقم الصفحة
30	(13-ب)	لوح دودو (تفصيل)	النصف الاول من الألف الثالث ق.م	متحف اللوفر	حجر	بارز	اندريه باور / سومر فنونها وحضارتها / ص188	185
31	عينة 14	لوح لنسر من اليمن	مملكة سبأ	متحف مأرب	رخام	بارز	محمد يحيى الحداد / تاريخ اليمن السياسي / ص414	186
32	عينة 15	الاناء النذري / تفصيل – سنابل القمح	3000 ق.م	المتحف العراقي	رخام	مدور	فرج بصمه جي / كنوز المتحف العراقي / ص183 / شكل 31	187
33	(15-أ)	رأس دبوس من الحجر	3000 ق.م	المتحف العراقي	حجر	مدور	فرج بصمه جي / كنوز المتحف العراقي / ص181 / الشكل 28	187
34	عينة 16	لوح لسنابل القمح	مملكة سبأ	متحف مأرب	حجر	مدور	محمد يحيى الحداد / تاريخ اليمن السياسي / ص415	188
35	(16-أ)	لوح لآلهة الخمر	مملكة سبأ	متحف مأرب	حجر	مدور	احمد حسين شرف الدين / اليمن عبر التاريخ / ص124 / الشكل 18	189
36	(16-ب)	لوح يمثل وحدات زخرفية متنوعة	مملكة سبأ	المتحف العثماني باستانبول	حجر	بارز	ديتلف نيلسن واخرون / التاريخ العربي القديم / الشكل 61	189
37	عينة 17	طبعة ختم تمثل (إله الشمس)	منتصف الألف الثالث ق.م	المتحف البريطاني	فخار	بارز	اندريه بارو / سومر فنونها وحضارتها / ص46	190
38	(17-أ)	طبعة ختم تمثل إله الشمس	الألف الثالث ق.م	متحف شيكاغو	فخار	بارز	اندريه باور / سومر فنونها وحضارتها / ص190	191
39	(17-ب)	مسلة اور – نمو	القرن 22 ق.م	متحف	حجر	بارز	اندريه باور / سومر	191

		(تفصيل)		الجامعة فيلادلفيا			فنونها وحضارتها / ص281	

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر	رقم الصفحة
40	عينة 18	مذبح بخور	القرن الثاني بعد الميلاد	متحف مرسيليا	حجر	مدور	اسعد عرابي / مجلة فنون عربية / ع2 / 1981	192
41	(18-أ)	نصب يمثل إلهي الشمس والقمر	مملكة سبأ		حجر	مدور	محمد يحيى الحداد / تاريخ اليمن السياسي / ص416	193
42	(18-ب)	عقد (حلية)	(قبتان – بيحان)		ذهب	حلية	عبد الله الثور/ اليمن في صور / ص50	193

ثبت بأسماء بعض الآلهة ورموزها في كل من الحضارتين السومرية واليمنية القديمة

ت	الإله	اسمه لدى السومريين	اسمه لدى اليمنيين القدماء	رموزه لدى السومريين	شكل الرمز	اعمال الفن المصور عليها عند السومريين	رموزه لدى اليمنيين القدماء	شكل الرمز	اعمال الفن المصور عليها عند اليمنيين
.1	القمر	(نانا) او (ننار) ، (سوين) ، (سين)	عرفه السبئيون (بالمقه) و (ثهوان) ، واهل الجوف والبون بـ(هرّان) – والهمدانيون بـ(تالب ريام) – ويطلق عليه ن(سين) و (شهر) و (ود) عند المعينين و (عم) عند القتبانيين	رأس ثور – هلال – حزمة قصب يعلوها ست حلقات دائرية، ثلاثة على كل جانب	(عينة - 9) (17-ب) الشكل (19)	رؤوس الثور ذات التشكيل المدور والبارز والقيثارة السومرية مسلة (اور – نمو) طبعة ختم	رأس الثور – الهلال – العنز البري – النسر ، الوعل ، العصا	عينة (10) ، (18) ، (18-أ) ، (18-ب) عينة (18) عينة (14) (16-ب) شكل (16) ، (17)	لوح لنحت مدور – مذابح للبخور – الواح النحت البارز ، نصب ، عقد ، مذبح بخور ، لوح النحت البارز
.2	الشمس	(اوتو)	شمش ، عند المعنيين (ذت نكرح) وعند السبئيين (ذت حميم) و (ذت بعدان) و (ذت عفران) و (ذت برأن) ، وعند القتبانين (ذت رحبن)	رجل تنبثق الاشعة من كتفيه ، قرص دائري تنبثق منه الاشعة في كل الاتجاهات ، الثور ، قرص تنبثق منه اربع حزم ضوئية تقطعها اربعة مجاري ماء	(عينة 17) (شكل 2) (عينة 9) (17-ب)	طبعة ختم طبعة ختم نحت مدور مسلة (اور _نمو)	قرص دائري وهو غالبا ما وجد مع الهلال	عينة (18) (18-ب7)	مذبح بخور ،نصب،حلي

ت	الإله	اسمه لدى السومريين	اسمه لدى اليمنيين القدماء	رموزه لدى السومريين	شكل الرمز	اعمال الفن المصور عليها عند السومريين	رموزه لدى اليمنيين القدماء	شكل الرمز	اعمال الفن المصور عليها عند اليمنيين
.3	الزهرة	ايانا	(عثتر)،(ذو قبض)،(ذو يحرف)، (عثتر شرقن)	نجمة بثمانية او ستة عشر ضلعاً،او بهيئة بشرية ترتدي تاجا تعلوه نجمة.	(17-أ)	طبعة ختم	النجمة		
.4	الماء والارض	انكي		اذن كبيرة مفتوحة ،راس خروف،	شكل (2) شكل(3) (شكل1)	طبعة ختم نحت مدور طبعة ختم			

				رأس كبش ،او بهيئة بشرية تخرج من كتفيه المياه المليئة بالاسماك					
5.	الزواج والولادة	ايشخارا + كي		العقرب	شكل(5)	طبعة ختم			
6.	العالم السفلي والمرض و المعارك	نركال		صولجان براس اسد اوثور اوتنين اوغراب	شكل(6) شكل(4)	نحت مدور	الاسد	(8-ب)	نحت مدور اسد يعتليه طفل
7.	الحكماء السبعة الخاصين بالزراعة	ادابا-اندوكا-انميدوكا-انميكا-آن-انليدا-توابسو		السمكة اوالرجل بهيئة السمكة	شكل(7)	طبعة ختم			

ت	**الإله**	**اسمه لدى السومريين**	**اسمه لدى اليمنيين القدماء**	**رموزه لدى السومريين**	**شكل الرمز**	**اعمال الفن المصور عليها عند السومريين**	**رموزه لدى اليمنيين القدماء**	**شكل الرمز**	**اعمال الفن المصور عليها عند اليمنيين**
8.	الخصب وتجدد الحياة / الصحة	دموزي كولا		حيوان الجدي الكلب او مع الكلب	شكل (8)	نحت مدور	حيوان الجدي	شكل(21)	مبخرة
9.	الطيور رمز الخير والسلام	نينمار		الطير والحمامة	شكل(9)	نحت مدور			
10	الموت	ننكرسو		نسر براس اسد	عينة(13)	لوح نحاسي			
11	الحبوب والكتابة	نيسابا		بهيئة بشرية تخرج من كتفها الاقصاب					
12	النباتات	ننخرساك		فتاة بشر طويل تمسك بحزمة سنابل	شكل(22)، (23)	مسلة اور نانشة /لوح من الطين			
13	الخمر						فتاة ذات شعر طويل عارية على حجرها غصن عنب	(16-أ)	نحت مدور

ثبت الملاحق

رقم الملحق	التفاصيل	الصفحة
(1)	**استمارة ملاحظة**	**159**
(2)	**العينة و مقارناتها**	**162**
(3)	**مخطط تصنيف التماثيل الخاضعة للدراسة**	**163**
(4)	**خارطة تمثل طرق التجارة التي سيطرت عليها اليمن القديمة**	**165**
(5)	**خارطة تمثل المواقع الاثرية السومرية**	**166**
(6)	**خارطة تمثل المواقع الاثرية اليمنية القديمة**	**167**
(7)	**الاشكال الممثلة لعينة البحث**	**168**
(8)	**نماذج مختارة من الحضارة اليمنية ممثلة لعينة البحث**	**194**
(9)	**الاشكال الممثلة لمجتمع البحث**	**203**
(10)	**ثبت الاعلام**	**215**

الملاحق
والصور والاشكال

ثبت الملاحق

- الملحق (1) استمارة ملاحظة
- الملحق (2) العينة و مقارناتها
- الملحق (3)مخطط تصنيف التماثيل الخاضعة للدراسة
- الملحق (4) خارطة تمثل طرق التجارة التي سيطرت عليها اليمن القديمة .
- الملحق (5) خارطة تمثل المواقع الاثرية السومرية
- الملحق (6) خارطة تمثل المواقع الاثرية اليمنية القديمة .
- الملحق (7) الاشكال الممثلة لعينة البحث .
- الملحق (8) نماذج مختارة من الحضارة اليمنية ممثلة لعينة البحث
- الملحق (9) الاشكال الممثلة لمجتمع البحث .
- الملحق (10) ثبت الاعلام .

ملحق رقم (1) استمارة الملاحظة

ت	العينة	التفاصيل	المادة	نوع العمل	الاسلوب الفني	العائدية
.1	عينة 1	متعبد سومري	حجر	مدور	تبسيطي (اختزالي)	المتحف العراقي
.2	(1-أ)	مجموعة متعبدين	حجر	مدور	تبسيطي (اختزالي)	المتحف العراقي
.3	عينة 2	متعبد يمني قديم	مرمر	مدور	واقعي	؟
.4	(2- أ)	متعبد يمني قديم	؟	مدور	تبسيطي	؟
.5	عينة 3	متعبدة سومرية	حجر	مدور	تبسيطي	المتحف العراقي
.6	عينة 4	متعبدة يمنية قديمة	مرمر	نحت بارز	واقعي	متحف مأرب
.7	(4- أ)	متعبدة يمنية قديمة	؟	نحت بارز	واقعي	متحف مأرب
.8	(4- ب)	متعبدة يمنية قديمة	؟	نحت بارز	واقعي	متحف مأرب
.9	عينة 5	محارب سومري	فخار	مدور	واقعي	المتحف العراقي
.10	عينة 6	محارب يمني قديم	برونز	مدور	واقعي	متحف صنعاء
.11	(6- أ)	مرفع نحاسي (كاهن عاري)	نحاس	مدور	واقعي	المتحف العراقي
.12	عينة 7	القيثارة السومرية (تفصيل)	صدف على الخشب	رسم	تبسيطي	المتحف العراقي
.13	عينة 8	طفل يمتطي اسداً مجنحاً	رخام	بارز	واقعي	متحف مآرب
.14	(8- أ)	اسد مجنح	مرمر	بارز	واقعي	متحف استانبول
.15	(8- ب)	طفل يمتطي اسداً	برونز	بارز	واقعي	؟
.16	عينة 9	رأس ثور من سومر	برونز	مدور	واقعي	متحف الدولة بيرلين
.17	(9- أ)	رأس ثور من سومر	برونز	مدور	واقعي	المتحف الفني في سان لوي
.18	9- ب)	/	ذهب	مدور	واقعي	المتحف العراقي

ت	العينة	التفاصيل	المادة	نوع العمل	الاسلوب الفني	العائدية
.19	عينة10	رأس ثور من اليمن القديمة	مرمر	مدور	واقعي	متحف مآرب
.20	(10- أ)	رأس ثور من اليمن القديمة	رخام	مدور	واقعي	؟
.21	(10- ب)	رأس ثور من اليمن القديمة	مرمر	مدور	واقعي	متحف مآرب
.22	عينة 11	طبعة ختم (ثيران وسنابل)	فخار	بارز	تبسيطي	متحف اللوفر
.23	(11- أ)	طبعة ختم (مزارع)	فخار	بارز	تبسيطي	؟
.24	(11- ب)	اناء يحمل صورة ثيران وسنابل	حجر	بارز	تبسيطي	المتحف العراقي

.25	عينة 12	لوح لفلاح يحرث الارض	حجر	بارز	تبسيطي	**مجموعة المجمع العلمي للنقوش والفنون الجميلة بباريس**
.26	عينة 13	لوح لنسر برأس اسد	نحاس	بارز	واقعي	المتحف البريطاني
.27	(13- أ)	مسلة العقبات (تفصيل)	حجر	بارز	واقعي	متحف اللوفر
.28	(13- ب)	لوح دودو (تفصيل)	حجر	بارز	تبسيطي	متحف اللوفر
.29	عينة 14	لوح لنسر من اليمن	رخام	بارز	واقعي	متحف مآرب
.30	عينة 15	الاناء النذري / تفصيل – سنابل القمح	رخام	بارز	واقعي	المتحف العراقي
.31	(15- أ)	(سنابل قمح)	حجر	بارز	واقعي	المتحف العراقي
.32	عينة 16	لوح لسنابل القمح	حجر	بارز	واقعي	متحف مآرب

ت	العينة	التفاصيل	المادة	نوع العمل	الاسلوب الفني	العائدية
.33	(16- أ)	لوح لاله الخمر	حجر	مدور	واقعي	متحف مآرب
.34	(16- ب)	لوح يمثل وحدات زخرفية متنوعة	حجر	بارز	واقعي	المتحف العثماني باستانبول
.35	عينة 17	طبعة ختم تمثل اله الشمس	فخار	بارز	تبسيطي	المتحف البريطاني
.36	(17 – أ)	طبعة ختم تمثل اله الشمس	فخار	بارز	تبسيطي	متحف شيكاغو
.37	(17-ب)	مسلة اور – نمو (تفصيل)	حجر	بارز	واقعي	متحف الجامعة فيلادلفيا
.38	عينة 18	مذبح بخور	حجر	مدور	واقعي	متحف مرسيليا
.39	(18- أ)	نصب يمثل الهي الشمس والقمر	حجر	مدور	تبسيطي	؟
.40	(18- ب)	عقد	ذهب	حلية	تزييني	؟

الملحق رقم (2)
العينة ومقارناتها

ت	الشكل	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر

الفصل الاول
الاطار المنهجي للبحث

- مشكلة البحث
- اهمية البحث والحاجة اليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد مصطلحات البحث

* مشكلة البحث

ان البحث في التراث الفني ، لشعب ما ، ولمرحلة ما، يقتضي الوصول إلى الحقائق او بعضها ،من خلال استعراضها بحثا عن الاشكال والمضامين التي تعكس – عبر الاجيال – صور الفهم الانساني والتي يمكن من خلالها الوقوف على نتاج تلك المرحلة،علاوة على الطروحات الفكرية التي تعكسها هذه النتاجات والاهداف التي ترمي اليها .

ولاجل فهم ما تؤديه الفنون من اغراض ، يكون من المهم تقصي تاريخها الذي ينبغي ان نفهمه ، بما يؤدي إلى التحقق من مقاييس الذوق السائدة ،والى التعبير الثقافي لتلك الحقبة مبينا في فنونها ،عبر الترابط الاجتماعي والتاريخي الذي يحكمها.

كما ان للفنون قيمة معرفية ، وحاجة ظهرت مع وعي الانسان لتعكس ثقافات الشعوب من خلال ما تبرزه عبر نتاجاتها الشاخصة ،وما تتضمنه من تجسيد للمعتقدات والاحداث ،فان نطاق البحث يتسع ليتناول بؤرتين حضاريتين تشكلان حقلا غنيا حافلا بالحقائق القيمة ذات الاثر في احداث التاريخ ،هما السومرية ،واليمنية القديمةالممثلة للجزء الجنوبي من شبه الجزيرة العربية والتي عدت منبعا للهجرات العربية نحو الشمال من شبه الجزيرة ،اذ يرى كثير من الباحثين قيام الحضارات الاولى ونشؤها في بلاد الرافدين ووادي النيل ،نتيجة لهجرات حضارية متوالية،كانت تاتي من الجنوب ، وبالتحديد من اليمن القديمة [1] . وهو ما يقود بالتالي إلى تقصي ما كان بين تلك البؤرتين من صلات حضارية تعكسها اعمال الفن ، دعت الباحثة إلى تناولها بالدراسة ،على ما امتلكته من رؤية في الشكل الفني المعبر عنه برموز مصورة تتطلب البحث في كشفها وما عليه من ذائقة جمالية . فأرض العرب ، في شبه جزيرتهم ، وفي ضوء استرشاد الباحثة ، من خلال إطلاعها على عدد من المصادر والمراجع هي التي أوضحت ضرورة البحث في التاريخ القديم لبلاد اليمن الذي يكتنفه الغموض ، بسبب قلة المعلومات عنها ، وعدم تناول منجزها الفني بدراسة متخصصة .

وحكماً بما كان من صلات حضارية ربطت بين الجنوب من شبه الجزيرة العربية وشمالها ، اذ عدت أرض شبه الجزيرة تلك ، موطناً أصلياً لكثير من سكان منطقة الهلال الخصيب وبلاد الرافدين ، بعد ان هاجروا منها بسبب الجفاف الذي حل بها [*]، واسسوا حضارات اخرى جديدة طبعتهم بهوية البلاد التي استوطنوها .

ومن سكان شبه الجزيرة العربية ، من لم يهاجروا وبقوا في بلادهم التي اسسوا فيها حضارات ، وأنشأوا فيها ممالك ذات شأن ، وكان لهم صلات مع من هاجروا منهم الى البلدان المجاورة عن طريق التجارة وتبادل المنتوجات الثقافية والزراعية والحيوانية ، اذ اهتم اليمنيون مثلاً بتجارة البخور والمر واللبان والعطور

---

(1) احمد حسين شرف الدين :اليمن عبر التاريخ ،ط2 ، مطبعة االسنة المحمدية،عابدين:1964 **.ص3**

(*) حصل هذا الجفاف في الفترة الدفئية بعد العصر الجليدي الرابع منذ سنة (8000) ق.م للمزيد ، يراجع : احمد سوسة ، حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، السلسلة الاعلامية (79) وزارة الاعلام ، بغداد : 1979 ، صـ22 وما تلاها .

التي تعد من السلع ذات الاهمية واكثرها رواجاً في اسواق العالم القديم (**) فكان تنظيمهم لقوافل التجارة البرية يسهل عملية النقل والاتصال بين اقسام شبه الجزيرة العربية ومراكز الحضارات الاخرى ، علاوة على خطوط المواصلات البحرية مما شكل تكاملاً معها ، وبالتالي توسع آفاقهم في مجال التجارة التي تعد عاملاً مساعداً في ازدهار الحضارة في ارض اليمن ، علاوة على الزراعة . فالتجارة خلقت علاقات مع بلاد وادي الرافدين ، اذ وردت مدينة (سبأ) اليمنية بلفظ (سباو) وهي لغة سبئية – في اتباع الألف واواً في الغالب ، مثل (صنعاء - صنعاو) وهكذا ، في نص سومري يرجع الى زمن الملك (اورنانشة)(*) ملك لجش (1) كما عثر على لوح بالخط المسند (اليمني القديم) في الوركاء بالعراق (**) .

وبما ان السومريين كان لهم الفضل الاكبر في التأسيس الحضاري في بلاد الرافدين حتى حضارات الاقوام التي خلفتهم ، علاوة على التقارب في حيثيات المنجز الفني الذي عرف في حلقات الحضارة اليمنية ، لذلك اختارت الباحثة الحضارة السومرية كمرجعية متقاربة التأثير في بعدها الحضاري والفني مع الحضارة اليمنية وايجاد مقارنة بين الحضارتين كمنهج للدراسة .

مع الاخذ بنظر الاعتبار احتفاظ كل من الحضارتين بخصوصيتها التي طبعتها عليها بيئتها وما اودعته فيها معتقداتها الدينية ، اذ تعد المعتقدات الدينية آنذاك مرتكزاً يشغل الاذهان في طلب البركة والخير والرزق وغيرها ، لتنعكس بأثرها على المنجز الفني لكلتا الحضارتين ، معبراً عنه بشكل يرمز الى تلك المعتقدات .

ان لجوء الانسان الى ابتكار رموز للآلهة التي عبدها ، وتجسيدها في أشكال (بشرية وحيوانية ونباتية وفلكية) ، لم تخرج عن نطاق الطبيعة واعطائها ابعاداً فكرية قد تتجاوز ذلك النطاق ، وعمد الى صياغتها بما يعبر عنها ، ودفعه اهتمامه بمعبوداته احياناً الى استيراد احجار ذات صلابة وقيمة في التشكيل من بلدان مجاورة أو غير مجاورة لتنفيذها(***) فكانت هذه المعبودات من اسباب التأثر والتأثير بين البلدان المستوردة والمصدرة . وبالرغم من ان الحضارات القديمة كانت ذات طابع ديني عقائدي في الغالب الا انها لم تخل من الاهتمام بالبعد السياسي والاجتماعي

(**) استخدمت الحضارات القديمة كالعراقية والمصرية المنتجات اليمنية في طقوسها الدينية والجنائزية وكانت تلك المنتوجات سبباً في الاتصال الحضاري بين اليمن وتلك الحضارات . للمزيد يراجع : محمد عبد القادر بافقية ، تاريخ اليمن القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت : 1973 ، صـ 181 وما تلاها وكذلك أحمد سوسة المصدر السابق نفسه ، صـ218

(*) ورد اسمه (اور نانر) في المصدر (1) مما وجب التصحيح . وذلك ان (اور نانشة) من ملوك (لجش) الذي اقترب اسمه من (اور نانر) المذكور في المصدر (1)

(1) عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، ط2، دار العودة ، بيروت :1979 ، صـ114

(**) عثر ايضاً على نقوش معينية(معين هي احدى مراحل الحضارة اليمنية القديمة) في (العلا) قرب وادي (القرى) وفي الصفا ، (سوريا) ، (وحوران) وهناك نقوش وجدت في مصر واخرى في جزيرة (ديلوس) اليونانية وفي اواسط شبه الجزيرة العربية وفي (مخربش) من مصر العليا وفي الحبشة وفلسطين وغيرها . للمزيد يراجع : عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، صـ109، ومحمد عبد القادر بافقية ، تاريخ اليمن القديم ، صـ203 .

(***) فيما يخص الحضارة السومرية فقد استوردت الاحجار والمعادن الثمينة من وادي نهر السند وافغانستان والاجزاء المختلفة الساحلية من شبه الجزيرة العربية (للمزيد يراجع : طه باقر مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج1،ط1، مطبعة الحوادث بغداد 1973 ، صـ259) .

والاقتصادي – اضافة الى البعد الديني - ، لتحال تلك الابعاد بصيغة رموز جسدت على صورة اعمال فنية ، كاعمال النحت والرسم على الجدران وعلى الواح الطين وغيرها . ومن هنا تبرز مشكلة البحث في كيف انعكست تلك الابعاد بعد الكشف عن جمالية الرموز التي تحملها تلك الآثار الفنية لكل من الحضارتين السومرية واليمنية القديمة ، وتأثير كل منها في الاخرى، ومديات التشابه والاختلاف فيما بينها من خلال المنهج المقارن ، وهل تمتلك تلك الآثار الفنية قيمة جمالية ؟ وما هي مديات تحديدها في تلك الآثار كأعمال فنية ؟ خصوصاً ان الفن ، بمدلوله العام وكما اكد (محمد عزت مصطفى) : ((يدلنا جزئياً على كيفية حياة الناس في العصور الماضية ومآلهم ، كسجل لتجاربهم وافكارهم)) [1] وان كلاً من الفنون على حدة (التصوير والنحت و....) يرتبط بعضها ببعض وتتصل جميعاً بروح الثقافة العامة للعصر[2]

- **اهمية البحث والحاجة اليه :**

تكمن اهمية البحث في :

1- قلة الدراسات الجمالية التي تتناول موضوع الآثار كأعمال فنية ذات قيمة جمالية في الحضارة اليمنية مقارنة بالحضارة السومرية او انعدامها .
2- قلة الدراسات الفنية المقارنة في هذا المجال
3- يمكن ان يفيد الباحثين والفنانين والآثاريين وممن لهم علاقة بهذا الموضوع
4- عدم وجود دراسة تتناول موضوع الرموز المصورة في الحضارة اليمنية القديمة ، مما دعاها الى الاعتقاد وابداء الرأي في مسألة ترميز المصورات اليمنية القديمة على وجه الخصوص .

(1) محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلي ، العالم القديم (1) ج1 ، ط2 دار المعارف بمصر ، القاهرة: 1970 ، ص6 .

(2) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيفية تذوقها ، ت : سعد المنصوري ومسعد القاضي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة – نيويورك : 1966 ، ص17 .

***هدف البحث :**

- يهدف البحث الى كشف الرؤية الجمالية للرموز المصورة في الحضارتين السومرية واليمنية القديمة

- **حدود البحث :**

تحدد البحث بدراسة الرؤية الجمالية الممثلة للرموز المصورة في الحضارتين السومرية واليمنية القديمة من خلال ما تحمله من سمات فنية والمقارنة بينهما ، والموجودة في متاحف كلا البلدين موضوع الدراسة وكذلك المصورات المنشورة في المصادر ذات العلاقة للفترة بين الالف الثالث قبل الميلاد الى القرن الحادي والعشرين بعد الميلاد ، في بلاد سومر جنوب العراق وبلاد اليمن جنوب شبه الجزيرة العربية .

- **تحديد المصطلحات :**
- **الرؤية : (Vision)**

لم يرد مصطلح (الرؤية) في القرآن الكريم صريحاً ، وانما ورد بعدة مصطلحات لنفس المعنى . فقد وردت المصطلحات التالية : رأى ، رآه ، رأتهم ، رأوهم ، رأيت ، رأيته ، أراني ، يروا ، أريناك ، أرني ، ....الخ .

بعض هذه المصطلحات ورد بمعنى الرؤى بالعين وفي بعضها الرؤى بالقلب او بالعقل ، وجاء البعض الآخر بمعنى الرؤيا (أي الاحلام في اثناء النوم) .

- وقد ورد في الآية التالية بمعنى الرؤية بالعقل : ((ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل)) [1] أي الم تعلم [2] . والعلم يدرك بالعقل .
- كما وردت في آية اخرى بمعنى الرؤية بالعين : ((يرونهم مثليهم رأى العين)) [3] وقد تكون هنا الرؤية بالعين والقلب معاً .
- يقول جبران مسعود : (رأى) الشيء : اعتقده [4]

- **الرؤية[*] (لغة) :** رأي . الرؤية بالعين وبمعنى العلم . يقال رأى زيداً عالماً ، ورأى رأياً ورؤية وراءة مثل راءة . وقال ابن سيده : ((الرؤية النظر بالعين والقلب)) [5]
- **الرؤية (اصطلاحاً) :** هي المشاهدة بالبصر ، وقد يراد بها العلم مجازاً ، واذا كانت مع الاحاطة سميت ادراكاً . وتطلق الرؤية في الفلسفة الحديثة على وظيفة حاسة البصر [6] .

---

(1) الآية (1) من سورة الفيل .

(2) سليم الحسني : مختصر الميزان في تفسير القرآن ، ط1 ، انتشارات لوح محفوظ ، طهران : 1999 ، صـ601 .

(3) من الآية (13) من سورة آل عمران .

(4) جبران مسعود : رائد الطلب ، معجم لغوي عصري للطلاب ، ط1 ، دار العلم للملايين ، بيروت : 1967 ، صـ445 .

(*) في التفريق بين مصطلحي (الرؤية) و(الرؤيا) تورد الباحثة ما جاء بمعنى ذلك ايفاءاً للفائدة ، وللتمييز بينهما ، وحيث لا يدخل هذا المصطلح ضمن موضوع البحث ، اذ تأتي (الرؤيا) بمعنى : ما يرى في النوم

(5) ابن منظور : لسان العرب المحيط ، ج1 ، دار لسان العرب ، بيروت : (دت) صـ227

(6) جميل ،صليبا: المعجم الفلسفي ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : 1982 ، صـ604 -605 .

- **الرؤيـة :** ابصـار هـلال رمضـان لأول ليلـة منـه .. وفـي الحـديث الشـريف (صوموا لرؤيته) [1] .
- **الرؤيـة (عنـد الكسـندر اليـوت)** ((تتطلـب الـذهن كمـا تتطلـب العـين : الـذات والموضوع معاً . وهي فضلاً عن ذلك تتطلب شيئاً من الانفعال ، البعد . فهـذا العالم الواقع بين عالمي الذات والموضوع ، هو منطقة الخيال الطبيعية)) [2]
- **ويرى (حمدي خميس)** ((ان رؤية الفنـان هـي نظرتـه الشـاملة والموضـوعية للأشياء من خلال تعدد زوايا النظر ، أي تعدد الرؤى للأشياء ذاتهـا ، والرؤيـة الذاتية هي رؤية مبتسرة ومجزءة ومحدودة بجانب واحد للاشياء ، ولذلك فهـي رؤية قاصرة)) [3] .
- **كما يرى (حسن عزت احمد)** في كتابه : الظـواهر البصـرية ((ان للعقل دوراً بارزاً في ترجمة ما ترسله العين من اضـواء الكتل والاشياء ، ليكون صـورة واقعية للتشكيلات المرئية)) [4]
- **ويرى (كروتشـه) :** ان الفن رؤيـة او حـدس ، فالفنـان يقدم صـورة او خيـالاً ، والذي يتذوق الفن يدور بطرفـه الـى النقطـة التـي دلـه عليهـا الفنـان وينظـر مـن النافذة التي هيأها له ، فاذا به يعيد تكوين الصورة في نفسه)) [5]
- **وعند (برجسون)** ان للرؤية عند مختلـف الحيوانـات درجـات متفاوتـة ، فحيث تكون قوتهـا واحـدة يكـون التعقيد فـي بنيتهـا واحـداً . واذا اطلقت الرؤيـة علـى المشاهدة بالنفس سميت حدساً [6] .
- **واوضـحت (راويـة عبـد المـنعم)** ان هنـاك رؤيـة فنيـة تتمثـل فـي نظـرة الفنـان الملهم وهي نظـرة مختلفـة تمامـاً وموقـف مغـاير لرؤيـة الفـرد العـادي او رؤيـة العالم ، انها موقف تملية على الفنان الخبرة الجمالية التي يقف عنـدها الانسـان امـا متـذوقاً للمشـهد الطبيعـي او العمـل الفنـي ، وامـا مبـدعاً لـه وناقـداً مـن جهـة اخرى [7]

من خلال ما تقدم ، نلاحظ ان الرؤية عند (الكسندر اليوت) لا تقتصر على النظـر بالعين فقط بل تتعدى ذلك الى استدعاء العقل ليشارك العين في هذه الرؤية ويحلـل مـا تراه . أي انها تجمع بين الذاتي المتمثل بالعقل ، والموضوعي المتمثل فيما تراه العين لتكتمل الصورة ، وبالتالي تصبح الرؤية شاملة . وهذا ما اكده (حمـدي خمـيس) حيـث يـرى ان الرؤيـة الذاتيـة لوحـدها محـدودة وقاصـرة ، وكـذلك الموضـوعية ، بينمـا اذا

---

(1) ابراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج1 ، مطبعة مصر ، القاهرة : 1965 ، صـ320 .
(2) الكسندر اليوت : آفاق الفن ، ت: جبرا ابراهيم جبرا ، ط2 ، الدار العربيـة للدراسـات والنشـر ، بيـروت : 1979 ، صـ95-96
(3) حمدي خميس : التذوق الفني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت : دت صـ20-21 .
(4) حسن عزت احمد : الظواهر البصرية ، جامعة بيروت العربية ، بيروت : 1971 ، صـ41 .
(5) عبد الرزاق الماجد : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع , دار الحرية للطباعة ، بغداد 1978 ، صـ 35 .
(6) جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، صـ604 – 605 .
(7) رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجمالية ، الاسكندرية : 1987 ، صـ189 .

اجتمعتا معاً اصبحت الصورة اكثر وضوحاً ومتعددة زوايا النظر ، بسبب تعدد الرؤى للأشياء .

ولم يتوان (حسن عزت احمد) عن اثبات ذلك علمياً ، اذ وجد ان العقل هو المترجم الوحيد لما ترسله العين اليه من اضواء واشكال وكتل ليكّون بالتالي صورته للتشكيلات المرئية .

وبما ان (كروتشه) يرى ان الفن رؤية أو حدس ، الا انه لم يذهب بعيداً عما قاله الآخرون اذا ما عرفنا ان الحدس رؤية باطنية ، وان المتذوق للفنون يستطيع ان يعيد صياغة الصورة التي يقدمها الفنان اذا ما وقع على علتها ، بعد ان يحللها في ذهنه ويجزئها تمكن من اعادة تركيبها . كما لم يختلف (برجسون) عن (كروتشة) في هذا الجانب ، فعنده اذا ما اطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس سميت حدساً .

من خلال استعراض هذه التعريفات للرؤية ، يتضح لنا ان لكل انسان رؤية معينة او خاصة به ، وان كانت الرؤية بالعين تتساوى عند جميع البشر ، الا ان الرؤية بالعقل والنفس او الحدس تختلف ، اذ يمكن القول : ان لكل انسان رؤيته الخاصة به ، وما قصدناه هو الجانب الذاتي من الرؤية بالاضافة الى الموضوعية ومن هذا المنطلق ، انطلقت (راوية عبد المنعم) اذ اكدت انواع من الرؤى عند البشر ، فهناك اختلاف في رؤية الفنان الملهم عن رؤية الانسان العادي ورؤية العالم ، وهذه الرؤية الفنية تأتي مما يمتلكه الفنان من خبرة جمالية .

اجرائياً : تتفق الباحثة مع ما جاء به (الكسندر اليوت) من تعريف للرؤية .

- **الجمالية : (Aesthetics)**
- ورد مصطلح (الجمال) في القرآن الكريم في قوله تعالى ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)) [1] حيث الجمال هنا بمعنى البهاء والحسن. وكما ورد مصطلح (الجميل) في قوله تعالى ((قال بل سولت لكم انفسكم أمراً فصبر جميل)) [2]
- وعند ابن منظور ، جاء ذكر (الجمال) في (لسان العرب) على انه : مصدر (جميل) والفعل : جمل [3] ويرى ابن الاثير ان الجمال يقع على الصورة والمعاني ، وقد جمل الرجل – بالضم – جمالاً فهو جميل [4]
- (وجمال) صفة تلفظ في الاشياء ، وتبعث في النفوس سروراً واحساساً بالانتظام والتناغم . وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب اليها احكام القيم

(1) الآية (6) من سورة النحل .
(2) من الآية (83) من سورة يوسف .
(3) ابن منظور :لسان العرب ،ج31 المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر،الدار المصرية للتأليف والترجمة ،القاهرة :(د . ت) صـ 133 – 134 .
(3) ابن منظور : لسان العرب ، ج13 المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة : (د.ت) صـ133 – 134 .
(4) ابن منظور : لسان العرب ، ص، 134 .

(الجمال والحق والخير) ، عكسه القبح (الجمال والقبح بالنسبة الى الانفعال كالخير والشر بالنسبة الى الفعل) [1]

- ان الجمال يتحدد وجوده في الموضوع وفي الذات المدركة بالاضافة الى المعايير التي يفرضها المجتمع على الانسان كي تستقيم احكامه الجمالية [2] وتتفق الباحثة مع هذا التعريف ، لما يحقق غرض بحثها .
- الجمالي : هو المنسوب الى الجمال ، بالقول : الشعور الجمالي ، والحكم الجمالي ، والنشاط الجمالي . والجمالية الفلسفية هي الاتجاه الضمني او الصريح الى تفضيل المذاهب الفلسفية الجميلة على المذاهب الفلسفية الصحيحة [3]
- وقد ورد تعريف (الجمالي) في الموسوعة الفلسفية بأنه:(تجسيد حي لتلك الجوانب من العلاقات الاجتماعية والموضوعية التي تدعم او لا تدعم المنظور المنسق في الفرد وابداعه الحر الجميل وتحقيقه للنبيل والبطولي ، ونضاله ضد القبيح والدنيء ، ويتضمن الجانب الذاتي أيضاً ، أي متعة الانسان بالعرض الحر لقدراته ، وقواه الابداعية) [4]
- اما لفظ (الجمالية) فقد ورد في معجم المنجد في اللغة والاعلام بأنها : علم الجمال [5]
- ((الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال كما يوجد في الفنون بالدرجة الاولى وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا ... ان الجمالية بهذا المعنى الواسع كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة ، لكن كلمة الجمالية قد ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر مشيرة الى شيء جديد ليس مجرد محبة الجمال ، بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع قيم اخرى ... وغدت الجمالية تمثل افكاراً بعينها عن الحياة والفن ... وقدمت تحدياً جديداً وجدياً بوجه افكار أكثر محافظة وتقليداً)) [6]
- التعريف الاجرائي للجمالية :

هي تلك الصفة التي تظهر على بعض الصور وتكمن في مضامينها، بخضوعها او دون خضوعها لأي من قواعد أو قوانين المنظور والنسب ، وتؤثر في النفس بالغرض الذي عملت من اجله .

- اما التعريف الاجرائي للرؤية الجمالية ، من وجهة نظر الباحثه :

---

(1) ... : المعجم العربي الاساس ، لجماعة من كبار اللغويين ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس ، 1989، صـ264 .

(2) أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : (د.ت) ص83 .

(3) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ص409 .

(4) م. روزنتال و.ب . يودين : الموسوعة الفلسفية ، لمجموعة من العلماء السوفيت ، ط5 ت: يوسف كرم ، دار الطليعة ، بيروت : 1985 ، صـ167 .

(5) ... ، المنجد في اللغة والاعلام ، ط38 ، دار المشرق ، بيروت : 1986 ، ص102 .

(6) عبد الواحد لؤلؤة : الجمالية ، سلسلة الكتب المترجمة (120) ، دار الرشيد ، بغداد : (د.ت) صـ269.

فهي النظرة الشاملة التي تجمع بين الجانبين الذاتي والموضوعي وتترك أثراً معيناً في النفس ، لتؤدي الى اصدار احكام قيمية على المصورات ، وهذه الاحكام تفرضها المؤثرات البيئية او الخبرة الجمالية او كلتاهما

وما ورد من تعريفات تخص الجمال وما يحتويه من اشتقاقات تصب في ايضاح ما له من معنى ودلالات ذكرت في القرآن الكريم وفي عدد من آراء المفكرين والمنظرين ، فقد أفادت منها الباحثة لما يخدم بحثها من معاني اوضحت مغزاه .

الرموز (Symbol)

ورد ذكر الرموز في :

- قوله تعالى (آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزاً) [1]
- الرمز (لغة) : رمز : رَمَزَ – رمزاً اليه : اشار وأومأ . ترامز القوم : رمز كل منهم الى الآخر . يقال : (دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا) أي اشار بعضهم الى البعض والرُّمْز والرَمز جمعها رموز : الاشارة والايماء. [2]
- رمز يرمز / يرمز رمزاً فهو رامز : أومأ وأشار ورمز جمعه رموز : علامة تدل على معنى له وجود قائم بذاته فتمثله وتحل محله (كما يقوم الرمز الكتابي مقام الصوت المنطوق) . وقد يستخدم الرمز بقصد الايجاز [3] .
- عرف (هربرت ريد) الرمز (بأنه اشارة معناها شيء متفق عليه ، وهو معنى لا ينبغي ان نعرفه الا اذا عرفنا انه قد اتفق عليه) [4]
- الرمز ما دل على غيره وله وجهان : (الاول) دلالة المعاني المجردة على الامور الحسية ، كدلالة الاعداد على الاشياء ، ودلالة الحروف على الكميات الجبرية . و(الثاني) دلالة الامور الحسية على المعاني المتصورة ، كدلالة الصولجان على الملك [5]
- ويرى (يونغ) ((ان كلمة او صورة تكون رمزية ، حيث تتضمن شيئاً اكثر من معناها الواضح والمباشر . انها ذات مظهر (لا واعي) أعم لم يحدد بدقة او يوضح بالكامل قط ، فانه يقاد الى افكار بعيدة التفسير)) ويضيف : ((فاننا باستمرار نستخدم تعابير رمزية لنمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها او ادراكها تمام الادراك ، هذا هو احد الاسباب التي تجعل الاديان توظف لغة أو صوراً رمزية)) [6]
- والرمزي : علم يبحث في اسرار الرموز المستعملة في بعض الديانات او بعض الفرق الباطنية . [7]

---

(1) الآية (41) من سورة آل عمران .
(2) ... المنجد في اللغة والاعلام ، لمجموعة من الباحثين ، صـ 279 .
(3) ... ، المعجم العربي الاساس ، لمجموعة من كبار اللغويين ، توزيع لاروس ، ص550 .
(4) هربرت ريد : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 ، صـ 247 .
(5) جميل صلبيا : المعجم الفلسفي ، صـ 620
(6) كارل غوستاف يونغ : الانسان ورموزه ، ت : سمير علي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1984 ، صـ 19
(7) جميل صليبا : المعجم الفلسفي صـ621 .

- وهناك مذهب في الشعر يقول بالتعبير عن المعاني بالرمز والايحاء ليدع للقارئ نصيباً في تكميل الصور ، او تقوية العاطفة بما يضيف اليها من توليد خياله . [1]
- ترى (اميرة حلمي مطر) ان للرمز الفني قيمة جمالية متعددة الجوانب ، فجماله مستمد من المادة التي يصاغ بها ، كاللون والشكل مثلاً ، وهو مستمد ايضاً من الصورة التي تنتظم بها هذه المادة وتتشكل . والى جانب هذين العنصرين ، يوجد به عنصر آخر جمالي يرجع الى المضمون او الفكرة ، او مجموعة الافكار او الانفعالات او الاحاسيس التي يعبر عنها ذلك الرمز. [2]
- كما عدت (اميرة حلمي مطر) التعبير الفني وسيلة من وسائل الرمز عند الانسان . بل لعل الرموز الفنية من ابلغ الرموز دلالة على نفسية الانسان وعلى حضارته [3]

مما تقدم ومن خلال استعراض الآية القرآنية (41) من سورة آل عمران يتضح لنا ان الرمز المذكور فيها انما هو اشارة وايماءة ، ذلك ان النبي زكريا (ع) قد لجأ الى لغة الاشارة لكونه غير قادر على الكلام ليطلب ما يريد بالاشارة ،

وهذا ما يثبت لنا ان الرمز هنا هو الاشارة . وهذا ما اكدته المعاجم العربية كمعجم المنجد في اللغة والاعلام والمعجم العربي الاساس الذي اضاف انه علامة تدل على شيء له وجود وكيان قائم بذاته ، وهذه العلامة تدل على هذا الشيء وتمثله وحتى تحل محله . وان هذا الرمز يستخدم احياناً بقصد الايجاز عندما يتعذر على الانسان (الفنان موضوع دراستنا) ان يسرد قصة طويلة او حادثة بكل تفصيلاتها على مادته الخام فيلجأ للايجاز واستخدام الرموز أو لأسباب اخرى عديدة .

.. وكان (لهربرت ريد) رأي مشابه من ان الرمز هو عبارة عن اشارة وهي تعني لديه شيئاً متفقاً عليه ومتعارفاً . اما (جميل صليبا) في معجمه الفلسفي فهو يؤكد ان الرمز شيء يدل على غيره وهو نوعان : الاول هو دلالة لمعاني المجردة على الامور الحسية ، والآخر هو دلالة الامور الحسية على المعاني المتصورة .

اما (كارل غوستاف يونغ) فيؤكد ان الكلمة والصورة الرمزية تتضمن شيئاً اكثر من معناها الواضح والمباشر ، أي انها تحتوي شيئاً من الغموض ، وان هذا الغموض يترك للمتلقي حرية التأويل والفهم للتفاصيل الدقيقة التي لم تتضح في ذلك الرمز واننا باستمرار نلجأالى الاستعاضة بالرمز عن مفاهيم وافكار لا نكون قادرين على تحديدها ، وربما لم نكن قادرين على ادراكها أصلاً ، وهذا هو السبب الذي جعل الاديان تستخدم التعابير والصور الرمزية . وهناك مذهب في الشعر يستخدم لغة الرموز ليترك للقارئ ان يضيف ويكمل الصورة في خياله وتأويله ، وهذا المذهب يتفق مع تعريف (يونغ) من ان الرموز فيها شيء من الغموض .

اما (اميرة حلمي مطر) فقد رأت ان للرمز الفني قيمة جمالية وذلك من خلال توافر واجتماع ثلاث جوانب فيه ، الاول هو المادة التي يصاغ بها الرمز كاللون

---

(1) جميل صليبا : المعجم الفلسفي صـ621 .
(2) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، صـ47 .
(3) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، صـ9 .

والشكل مثلاً ، والثاني هو الصورة التي تنتظم بها هذه المواد وتتشكل ، والثالث هو الفكرة او الغموض ورأت ان الرمز الفني هو اكثر الرموز قدرة على التعبير عن نفسية الانسان وعن حضارته .
التعريف الاجرائي : الرمز هو صورة مختزلة لفكرة ما ، تحتمل التأويل لكشف مغزاها، وهو علاقة لا تحمل قيمة بذاته وانما ما يدل عليه ، تارة يبدو منفتحاً وفي اخرى مغلقاً على نفسه . ويصبح ذا قيمة جمالية اذا ما استمد جماله من المادة والصورة والفكرة .

- المصورة ((الصورة)) : (Pictured)
- قال تعالى في كتابه الكريم ((وصوركم فأحسن صوركم)) [1]
- الصورة : جمعها صُوَر وصِوَر وصُوْر : الشكل / كل ما يصور / الصفة يقال : (صورة الامر كذا) أي صفته /النوع / الوجه . يقال (صورة العقل كذا) أي هيئته / ومصَّور الكائنات : الله . التصوير جمعها تصاوير : التمثال [2]
- الصورة : تصوير : صوّره تصويراً (فتصّور) و (تصوّرت) الشيء توهمت، والتصاوير : التماثيل [3] .
- الصورة : هي الصفة التي يكون عليها الشيء ، كما في قولنا : ان الله خلق آدم على صورته. [4]
- هناك نوعان من الصور عند الفلاسفة ، صورة جسمية وهي جوهر بسيط متصل لا وجود لمحله دونه ، قابل للأبعاد الثلاثة المدركة في الجسم في بادئ النظر ، او هي الجوهر الممتد في الابعاد كلها ، المدرك في بادئ النظر بالحس ، والصورة النوعية جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل من دون وجود ما حل فيه [5]
- ويرى الفلاسفة ان الصورة هي جزء من الفكر ، اذ ان للفكر مادة وصورة، اما مادته فهي الحدود التي يتألف منها ، واما صورته فهي العلاقة الموجودة بين هذه الحدود [6] .
- الصورة : يرسم او يخط

1- دراسة المصورات : دراسة التصويرات المختلفة لموضوع ما عبر العصور او في عصر معين .
2- دراسة الصور الدينية : دراسة الموضوعات والرموز والشخوص المصورة ، والنقوش الزخرفية المتصلة بدين من الاديان ممثلة في الفن [7]

- قال (يوفديل برايس) [*]

---

(1) الآية (3) من سورة التغابن .
(2) ... المنجد في اللغة والاعلام ، لجماعة من الباحثين ، صـ440 .
(3) ابو بكر الرازي مختار الصحاح دار الرسالة ، الكويت (د.ت) ، صـ373 .
(4) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، صـ741 .
(5) جميل صليبا : المصدر نفسه ، صـ742.
(6) جميل صليبا : المصدر السابق نفسه ، صـ 743 .
(7) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الادب ، مكتبة لبنان ، بيروت : 1974 ، صـ233 .

فيما هو تصويري بأنه (صفة جمالية لا يمكن اعتبارها جمالاً بحتاً ولا عظمة سامية بحتة ، وانما هي محاكاة لبساطة الطبيعة ، وعدم التزامها بقواعد التناسق والتماثل ، وينطبق ذلك على المناظر الطبيعية التي تتسم بعدم التهذيب وكثافة الغابات والجداول المتدفقة والكهوف المظلمة والمنازل الخربة) [1]

- اما الصورة الفنية فهي تجريد لسمات معينة للواقع . انها ليست ، ولن تكون ، تكرار دقيقاً ونسخة مطابقة تامة بشكل مطلق للواقع . انها تعيد حتماً ، انتاج جوانب معينة من الواقع فقط ، كما انها تعيد السمات الجوهرية العامة من خلال وسط الحواس . وغالباً ما تعبر عن الاوهام ، والتحامل الاجتماعي ، والتجارب السيكولوجية التي تنشأ طبيعياً في ظل ظروف تاريخية معينة [2]
- وفي ايضاحها لمعنى الصورة في الفن اوردت (اميرة حلمي مطر) ان الفن يدخل في الاعتبار جانب المضمون او المعنى الى جانب الشكل او الصورة . فالفن اقرب الى الصورة المعبرة منه الى الصورة المجردة [3]

من خلال الآية الكريمة : (وصوركم فأحسن صوركم) يتبين لنا ان الصورة شيء مجسم له ثلاثة ابعاد ، وهذا هو حال الانسان

وفي المعجمين (المنجد في االلغة والاعلام) و (مختار الصحاح) وردت التصاوير بمعنى التماثيل ، والتماثيل ايضاً بثلاثة ابعاد . وعند الفلاسفة ، الصورة نوعان : الصورة الجسمية وهي بثلاث ابعاد قائمة بذاتها ، لا وجود لشيء يحل محلها ، فهي مدركة في بادئ النظر . والصورة النوعية وهي ذات جوهر بسيط لا وجود لها بالفعل الا من خلال شيء ما تحل فيه ويرى الفلاسفة ايضاً ان الصورة هي جزء من الفكر ، حيث ان للفكر مادة تمثل الحدود التي يتألف منها ، وصورة تمثل العلاقات التي تربط بين هذه الحدود .

اما في معجم مصطلحات الادب ، فقد وردت الصورة بمعنى الرسم او الخط ، وهما غالباً ينفذان على سطح ذي بعدين وباستخدام المنظور يتكون البعد الثالث.

وعند الفيلسوف الجمالي (يوفديل برايس) كل ما هو مصور يحمل صفة جمالية هي ليست بالجمال البحت ولا بالعظمة البحتة ، وانما هي محاكاة لبساطة الطبيعة بعدم التزامها بقواعد التناسق والتماثل ، وينطبق ذلك على المناظر الطبيعية التي لم تتدخل يد الانسان فيها .

وتعد الصورة الفنية عند (ميخائيل اوفسيانيكوف وميخائيل خرابشتكو) تجريداً لسمات معينة للواقع وانها ليست نسخة مطابقة له بل هي تعيد انتاج جوانب معينة من الواقع والسمات الجوهرية العامة . وغالباً تعبر عن الاوهام والوضع الاجتماعي والنفسي الذي ينشأ طبيعياً في ظل ظروف تاريخية معينة .

ان الصورة مع المضمون تعطي معنى الفن عادةً وان الفن اقرب الى الصورة المعبرة منه الى الصورة المجردة .

(*) فيلسوف انكليزي (1747- 1829) بحث في علم الجمال

(1) مجدي وهبة : المصدر نفسه ، صـ233.

(2) ميخائيل اوفسيانيكوف ، وميخائيل خرابشتكو : جماليات الصور الفنية ، ط1 ، ت : رضا الظاهر ، دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن : 1984 ، صـ 14 ، 15 ، 37 .

(3) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، صـ 44 – 45 .

- التعريف الاجرائي للصورة :

هي الصفة التي يكون عليها الشيء ، قد تكون مجسمة من ثلاث أبعاد كالتماثيل، وقد تكون من بعدين على سطح مستوي كالرسم والنقش وهي ليست نسخ للواقع ، وانما هي تعيد صياغة السمات الجوهرية فيه من خلال التخيل .

- التعريف الاجرائي للرموز المصورة :

هي الاشكال المختزلة لفكرة ما ، وهذه الاشكال قد تكون ثنائية الابعاد او ثلاثية، تعطي دلالات لمعانٍ مجردة وامور حسية ، وهذه الدلالات تستخرج سمات جوهرية من الواقع وتعيد صياغتها ، عندما يكون فيها شيء من الغموض ، وتكون قابلة للتأويل .

الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الاول : الرؤية الجمالية في الفكر والفن

- **الرؤية الجمالية عند بعض فلاسفة الاغريق**
- **سقراط – افلاطون - ارسطو**
- **الرؤية الجمالية عند بعض فلاسفة المسلمين**
- **الفارابي -ابن سينا - الغزالي**
- **الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة المحدثين .**
- **كانت – هيكل – سوزان لانجر**

المبحث الثاني : الرموز المصورة في الفن السومري واليمني القديم

- **تمهيد**
- **موجز تاريخ الحضارتين السومرية واليمنية القديمة**
- **الحضارة السومرية**
- **الحضارة اليمنية القديمة**
- **الصلات الحضارية بين بلاد سومر واليمن القديمة**
- **الرموز المصورة**
- **الرموز البشرية**
- **الرموز الحيوانية**
- **الرموز المركبة**
- **الرموز النباتية**
- **الرموز الفلكية**

الفصل الثاني
الاطار النظري
المبحث الاول
الرؤية الجمالية في الفكر والفن

في تناول ما للفن من اهمية في حياة الانسان ، ومايحمله من ذائقة جمالية عبر المنجز المتعدد الطروحات ، يكون الحديث عنه وعبر مراحله التاريخية معبرا في حقيقته عن حضارة الانسان منذ وجوده على الارض ، في تحسسه ما يحيطه في الطبيعة لينقله صورة ترسم اولى خطواته نحو المعرفة ، اذا ان الفن في ذاته انما هو الصورة التي تعلن عن ارتقاء الانسان لتحقيق الجمال في الشكل ، والجمال في المضمون " [1].

وانطلاقا مما عليه الفن من اساس واقعي ، والذي يؤكده الفلاسفة ذوو النزعة الطبيعية والتجريبية ، " اخذين في الحسبان الاصل الحيواني التطوري للكائن البشري ، ومركز البحث على ما تتصف به الفنون من طابع حسي يتعذر فصله عن الانشطة العملية والاجتماعية للانسان " [2]، فان طابعه يحدده سياق العصر بما يحمله من السمات الفكرية والاجتماعية ، وفي تفاعله تفاعلا عضويا مع التطور العام للبشرية ، هذا التطور الذي يظهر في التراث الانساني وتعدد فنونه وتقنياته ونظمه وانماطه وتقاليده ، اذ تكشف الدراسة التاريخية للفنون ، ان الفن لغة انسانية تخاطب العقل والخيال والوجدان ، كما انه بمثابة الانعكاس المادي لحضارات الشعوب ووعيها وفكرها [3].

---

(1) عفيف بهنسي : الفن عبر التاريخ ، مطبعة الجمهورية بدمشق ، (د ت) ، ص5 .

(2) عفيف بهنسي : الجمالية ، ت : ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة (435) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2000 ، ص31.

(3) زعابي الزعابي : الفنون عبر العصور ، ط1 ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت : 1989 ، ص8 .

الرؤية الجمالية عند بعض فلاسفة الاغريق :

لقد كان المجتمع الاغريقي القديم ، مجتمعا وثني الديانة ، يعتقد بوجود الهة متعددة معبودة ، فلكل ظاهرة طبيعية اله ولكل فلك سماوي اله يجسده ولكل صنعة او مهارة اله ، كما ان للفنون ايضا الهة اوربات ، وهي تلهم الفنانين وتجعلهم يبدعون ، فقاموا بعبادتها وتقديم القرابين لها ورعايتها ، ايمانا منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن والطبيعة ، اذ اننا نجد ارتباطا وثيقا بين الفن والدين عند الاغريق ، يتجلى واضحا بصيغة الجمال . كما رأوا ان الالهة الموجودة في السماء ، ومن ضمنها ربات الفنون ، هي التي يكمن فيها الجمال المطلق الازلي الذي ليس له شبيه على الارض ، انما الطبيعة هي نسخة او ظل لذلك الجمال ، وما الفن الا نسخة ثانية عن الاصل ، ويأتي بالمرتبة الثالثة من ناحية الجمال ؛ لانه يحاكي الطبيعة والتي هي النسخة الاولى للاصل السماوي ، لذلك يعد الوصول الى الجمال المطلق اعجازا ، وان خير من قال ونظر له هو (افلاطون). وعلى الرغم من اعتقادهم من ان لا جمال ازلي على الارض ، الا انهم قاموا بوضع مقاييس خاصة بالجمال ، اعتقدوا انها تقرب من المثال ولكن لاي مدى .. يبقى ذلك مرهونا بمدى ما يحققه العمل الفني من صور تحقق ذلك .

- سقراط(*) (Socrates)

يعد سقراط من اوائل الفلاسفة اليونان الذين اهتموا بمشكلة الجمال ، وله رايه الخاص به ، فقد اكد اهمية النفس في اضفاء الجمال على المحسوسات الموجودة في العالم المادي الذي نعيش فيه ، حتى انه كان يعلم الفنانين في عصره امثال المصور (براسيوس) ، والمثال (كليتون) ، الطريقة المثلى لتمثل جوانب الروعة في الانموذج ، وكذلك النواحي الاكثر جمالا ، حين ينقلان بالايحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقي بابراز جمالها وكمالها الكامن تحت هيكل الجسد[1] . فهو بذلك قد قلل من شأن الجسد ورفع من قيمة الروح التي من الممكن للفنان ان يظهرها على المحسوسات بايحاءات يمكن تحسسها من قبل المتلقين ، كما اكد ان هذا الجمال البادي على الاشياء المحسوسة انما هو جمال نسبي . ونلحظ ذلك بقوله : " ان الجمال ليس صفة تخص مائة او الف شيء ، اذ ان الناس ، والجياد والملابس ، والعذراء ، والقيثارة وغيرها من اشياء تبدو جميلة ، غير انه يوجد فوق كل هذه الاشياء ، الجمال نفسه " [2]. وهو يقصد بذلك ان الجمال هو ليس مجرد موضوع بسيط جزئي

(*) سقراط : مفكر يوناني ، ولد في مدينة (اثينا) حوالي عام (470) ق.م من ابوين اثينيين ومن طبقة وسطى . احترف والده صناعة النحت ، وامتهنت امه التوليد ، كان سقراط قبيح الشكل ، جريئا شديد المراس ، لايخشى في الحق لومة لائم ، نادى بالاخلاق الفاضلة ، وقد اتهم بالالحاد لكونه لايؤمن بتعدد الالهة ، وانما اعتقد بوجود اله واحد خالق للكون ، ثم حكم عليه بالاعدام (بتناول السم) ، وبقي في السجن حتى يوم اعدامه . وكان يزوره تلاميذه في السجن ويحاولون اقناعه بالهرب ولكنه ابى الا ان يحترم القانون . كما ان دمامة وجه سقراط واعابة الصبية على شكله ، وزعمهم ان عينيه جاحظتان ، وشفتيه غليظتان وانفه كبير ، جعله يدعو ربه بخشوع : " اللهم اجعلني جميلا في داخلي" ، وكان هذا احد الدوافع لتاسيس فلسفته . والتي سماها بـ(التهكم والتوليد) ، اذ يتصنع الجهل ، ثم يلقي الاسئلة ويعرض الشكوك ، ثم يرتبها منطقيا وصولا الى الحقيقة . للمزيد ، يراجع : جعفر ال ياسين : فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط ، ط3 ، مكتبة الفكر العربي للتوزيع والنشر ، بغداد : 1985 ، ص124 .

وايضا ، يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت : د ت ، ص52 .

(1) راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ص35 .

(2) راوية عبد المنعم : المصدر نفسه ، ص36 .

نراه في الاشياء التي حولنا ، وانما هو اعمق واشمل من ذلك بكثير . فهو جمال ذات الاشياء ، وهو ازلي يفيض على النفس حتى نجد فيها قيم الحق والخير والجمال .

وسؤال سقراط عن ماهية الشيء الجميل بذاته ، فقد اصابته الحيرة من هذا السؤال الامر الذي دعاه الى استنباط : ان الجمال يتصف بـ(القبلية) ، أي انه موجود في الذات ، يستخرجه الانسان من داخله .

اتسمت طروحات سقراط الفلسفية والجمالية بالغائية ، أي ان الاشياء تكون جميلة بما تحققه من منفعة للانسان ، بحيث يكون لهذه الاشياء هدف نافع ؛ واسمى اهدافه ، تحقيق الفضيلة والخير ، فالفنون على انواعها كافة ، ينبغي في رايه ، ان تحقق للانسان نفعا ما او خيرا معينا – وكثيرا ما انتقد المثالين والرسامين على انهم يكتفون بتحقيق الجمال الظاهري ولايتعمقون في التعبير عن الجمال الباطني وتوضيح معالم الخير[1] ؛ فلا خير في جمال لايقود الى الخير والفضيلة .

لذلك عد سقراط الرائع امرا نسبيا عندما يتعلق باهداف الانسان ورغباته "فحظ الشيء من الروعة والجودة يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه ...ويكون الشيء جيدا او رائعا اذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل جيد ليؤدي الفائدة المتوخاة منه كما يكون الشيء رديئا وقبيحا اذا كان هذا الشيء قد صنع بشكل لايحقق الغاية التي صنع من اجلها " [2]. ويبقى الجسم الظاهري لايتسم بالجمال الا اذا ما اقترن بجماله الباطني المتمثل بالاخلاق والفضيلة .

ويمكننا اسقاط هذه الفلسفة الجمالية على الاعمال الفنية القديمة في حضارتي سومر واليمن فتماثيل المتعبدين في تل اسمر مثلا يسمو فيها الجمال الباطني على الجمال الظاهري . بحيث تجسد هذه التماثيل العلاقة الشفافة الجميلة والمبنية على الخشوع والرهبة بين العابد والمعبود . ويمكن ملاحظة ذلك في تماثيل المتعبدين اليمنيين ايضا وربما بدرجة اقل .

- افلاطون[*] (Platon)

تأثر افلاطون باستاذه سقراط واكد مثال الجمال بالذات ، وهو المثال الذي وضعه للجمال ، والذي يقلده الصانع حين يخلق موجوداته في العالم الارضي المحسوس ، وقد اكتشف موضوع الجمال الكلي او مثال الجمال ، عندما تأمل الجمال في الموجودات الحسية .

ثم اخذ يعلو بعد ذلك تدريجيا من موضوع هذا الجمال الجزئي المادي المحسوس وصولا الى العلة الاولى ، او الاصل المتسامي له في (مثال الجمال بالذات) ، ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة – الحق والخير[3] . وان مثال الجمال هذا

---

(1) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص19 .

(2) م. اوفسيانيكوف ، و ز. سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب : باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت : 1979 ، ص17 .

(*) ولد أفلاطون في أثينا ، من عائلة أرستقراطية ؛ تثقف ثقافة واسعة ، حفظ الشعر ، وقرأ كتب الفلاسفة . اتصل ببعض مفكري عصره . عني بالسياسة كما عني بالعلم والفلسفة ، ترك اثينا بعد وفاة سقراط الى ميغاري ، ثم سافر الى مصر ، فقورينا ، ثم عاد الى مصر ثانية ، واخذ يعلم الفلك في مدرسة عين شمس ثم عاد الى اليونان ، وفيها انشأ مدرسته التي عرفت بالأكاديمية وكان لها اثر كبير في انتشار المعرفة ، وثابر على دروسه فيها حتى توفي .

(3) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ط5 ، دار الجامعات المصرية ، الإسكندرية : 1977 ، ص8 .

موجود في العالم المعقول ويشارك فيه الجمال المحسوس . وعد الجمال بالذات هو الحب الالهي ، وبداية هذا الحب هو حب الاجسام ، وعندما يجدها الانسان متشابهة بنسب متفاوتة يرتقي الى حب النفس الجميلة وما يصدر عنها من سلوك واعمال ، ثم يتجه الى حب المعارف الذي سيوجهه الى محيط الجمال الواسع ليتامله[1] . ويجره ذلك الى المعرفة الحقة التي موضوعها هو الجمال بالذات المرتبط دائما بذاته ، ووجوده دائم ، لا يولد ولا يفنى ، لايزيد ولا ينقص ، ولا يكون جميلا في اعين قسم من الناس وقبيحا في نظر غيرهم . وعندما ندركه تمام الادراك نكون بذلك قد بلغنا الغاية ؛ لأن هذا الطريق هو الذي يوصلنا الى الحب الالهي ، وندرك حينها ان جمال الاجساد وجمال الصور التي نراها في عالمنا ، انما هي فانية ، حيث لابقاء ولا ازالية [2].

اعتقد افلاطون ان الفن مصدره الالهام ، وان للفنون ربات ، كل ربة منهن تختص برعاية فن من الفنون . الا ان مصدر الالهام من الناحية الفلسفية يكمن في "الجمال بالذات" وان ربات الفنون هذه ترمز اليه ؛ ويكون بذلك مصدر الفن في نهاية الامر هو المثال المعقول للجمال . وان الاثر الفني يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات ، وقيمته تتعلق بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها ، وبالتالي فان الفنان يصدر فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتيته وفرديته . لذلك يعد افلاطون من الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين ، الذين يرون ان الفن انتاج موضوعي ، وان فاعلية الفنان تاتي بالدرجة الثانية بعد الموضوع . وهو بذلك يطرد الفنانين والشعراء من جمهوريته لانهم يقلدون الطبيعة الحسية التي تعد ظلالا كاذبة للعالم المعقول ، فيكون بذلك عمل الفنان تقليدا او محاكاة الشيء المقلد ، ولهذا فان الفن بنظره كما يقول هو "محاكاة المحاكاة" ، وكلما اقترب الفن من عالم المثل صعد في سلم التطهير وصولا الى المثل ، أي من المحسوس الى المعقول[3] . ويجب ان يكون العمل الفني في خدمة المجتمع ، أي سلوك الافراد واخلاقهم ، ولايفسد المجتمع ، فهو يحترم الفن لهذه الاسباب ويرفع من شأن الفنانين [4].

كما امن افلاطون بان : "الشكل المطلق هو الهيكل الذي يحتوي على خطوط ومنحنيات وسطوح واجسام مستخرجة من هذه الاشياء عن طريق المساطر والمربعات والمثلثات . ويوازن هذا الجمال الطبيعي المطلق بنغمة صوتية ولا يكون جماله لنسبته الى شيء اخر وانما يستمد جماله من طبيعته المتقنة" [5]. ويمكننا ملاحظة التكوين الهندسي في تنفيذ التماثيل السومرية واليمنية القديمة حيث كانوا يعلمون ان مكمن الجمال في هذه التكوينات .

---

(1) أنعام الجندي : الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر ، بيروت : د ت ، ص56 .

(2) ناجي التكريتي : " المرأة في فلسفة أفلاطون " ؛ في : مجلة افاق عربية ، ع1 ، بغداد : كانون الثاني 1989 ، ص77 .

(3) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ص10-11 .

(4) راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ص52 .

(5) محمد حسين جودي : "جمالية الفن العربي الاسلامي في الخط والزخرفة " ؛ في : مجلة افاق عربية ، ع3 ، بغداد : تشرين الثاني ، 1984 ، ص156 .

- ارسطو[*] (Aristotle)

يرى ارسطو ان غاية الفن تتمثل دائما في شيء يوجد خارج الفنان ، وليس على الفنان سوى ان يحقق ارادته فيه .

وعلى هذا النحو فقد راى ارسطو ان موضوع المعرفة المتعلقة بالفن "انما هو مايمكن ان يكون على غير ما هو عليه ، اعني مايتوقف على الارادة الى حد كبير"[1] . وهو يقصد بالارادة هنا القدرة البشرية مادام الانسان هو الصانع الذي يستحدث موضوعات ، ويصنع ادوات ، وينتج اشياء ، ويخلق شبه موجودات.

وهو بذلك لايكون مقلدا او ناسخاً للطبيعة ، فهو يضفي عليها اشياء ويهذبها ويطوعها لارادته ويلزمها بالخضوع لاهدافه والتلاؤم معه .

واذا كان افلاطون فيلسوف المثالية ، فان ارسطو فيلسوف الواقعية ، وبالرغم من الاختلافات بين المذهبين ، الا ان ارسطو ظل متاثرا باستاذه ، والدليل عل ذلك هو اعتماده على نظرية المحاكاة الافلاطونية ، الا ان ارسطو كان له رايه الخاص بها ، اذ ان الفنان يرجع الى النماذج الكلية والتصورات المثالية ، وهنا يبرز الاتجاه الافلاطوني لديه .

اما عن رايه في الجمال فقد قال : "الكائن او الشيء المكون من اجزاء متباينة لايتم جماله مالم تترتب اجزاؤه في نظام ، وتتخذ ابعادا ليست تعسفية ، ذلك لان الجمال ما هو الا التنسيق والعظمة"[2] ومن هنا نلاحظ ان اهتمامه يصب على جمال المظهر الجزئي (المحسوس) ، بينما يهتم افلاطون بجمال الجوهر (الباطن) . وتمثل معنى الجمال عند ارسطو في معاني التجديد والتماثل والوحدة ، بحيث لا تبقى صورة الواقع كما هي وانما تظهر اسمى واجمل وصولا الى عالم المعقول .

عد ارسطو الفن انتاجا مبدعا لصور جديدة لم يكن لها معرفة سابقة في ذهن مبدعها ، وبالتالي تصعد من التطهير الروحي . ويسمى موقف ارسطو هذا في محاكاة الواقع بالموقف الموضوعي الواقعي ، لان الفنان هنا يستمد عناصر فنه من الواقع ولكنه يحددها ويعد لها لكي تسمو عن الواقع ، ولكن في نطاق الواقع ايضا ، فلا ترقى الى مصدر مثالي متعال ، لهذا يكون للفنان دوره في مثل هذا الموقف ، بحيث تتاثر الموضوعية بتدخل الفنان واثره الشخصي ، اذ هو الذي يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني [3].

ونحن نرى ان النحات السومري واليمني القديم ، بالرغم من استخدامهم الواقع في تنفيذ اعمالهم النحتية الا اننا نلاحظ ايضا ارادة النحات فيها وذاتيته .

(*) ولد ارسطو طاليس في اسطاغيرا (384 – 322) ق.م ، كان ابوه طبيبا ، قدم الى اثينا لاستكمال علمه ، وتتلمذ على يد افلاطون ولم يتركه الا بعد موته ، كلفه ملك مقدونيا بتربية ابنه الاسكندر . وعاد الى اثينا وانشأ فيها مدرسة . وبعد اثنتي عشرة سنة اتهمه الاثينيون بالالحاد ، فغادر اثينا . ومات بعد ذلك بسنة واحدة .

(1) راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ص55 .
(2) راوية عبد المنعم : القيم الجمالية ، ص57 .
(3) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ص15 .

الرؤية الجمالية عند بعض فلاسفة المسلمين :

ان ظهور الدين الاسلامي خلق وعيا جديدا للمفهوم الجمالي والاهتمام بالفنون ، اذ صاحبته نزعة من التقوى واتجاه نحو الدين نفسه ، لم تلغ من التحسس نحو الذائقة الجمالية في الاشياء ، وعلى الرغم من اختلاف الاراء حول مسالة تحريم الفنون ، ذلك ان مفهوم البعض للصور والتماثيل اثر في الارتداد الى الجاهلية وتذكر بعبادة الاوثان والاصنام ، وان الصور المنقولة عن الطبيعة تمثل تقليدا ومحاكاة لله في خلقه ، كما انه من الجائز استخدام هذه الصور في التقرب الى الخالق وتمنح قدسية ومن ثم تعبد كونها الواسطة بين الاله والبشر ، ومع ذلك فهي لا تقترب من الاصل ، فالخالق منزه عن الماديات . لذلك لجأ الفنان المسلم الى التجريد والابتعاد عن كل ما هو مجسم ، ذلك التجريد الممثل بالزخرفة والخط[1].

تستند القيم الجمالية في الفكر الاسلامي الى القيم والمفاهيم الروحية والرمز والتجريد ، وتناسق البعدين الارضي والسماوي ، الديني والدنيوي ، الافقي والعمودي وتتجسد هذه المفاهيم في فنون التصوير والعماره والزخرفة ، محاولة لتعميق دلالات الفن الاسلامي عبر التاريخ الانساني ، وبخاصة ان الانسان يمتلك ابعادا روحية ونفسية لا تتوافر في غيره من الكائنات[2] . كما نلاحظ في الفنون الاسلامية استبعاد التناسب الواقعي الحرفي ، حتى اصبح رمزيا تجريدياً ، وابراز العناصر الاقل واقعية الميالة الى التكرار ، العناصر الزخرفية التي استطاع من خلالها الفنان المسلم تجسيد ذلك النظام الرمزي والتأويلي والتجريدي ، حيث اننا عبر هذا التجريد نوحد الخالق[3] ، ونقترب من صفاته ، حتى اصبح الجمال في المفهوم الاسلامي يكمن في التجريد الذي يقرب من الله ويبتعد عن الماديات المجسمة وللتجريد ايضا معنى عميق كذلك نجده في الزخرفة التصويرية ، فهي مليئة بروحية جمالية فيها من الرمزية البسيطة التي تتجاوز الزينة السطحية .

- الفارابي[*] (Alfarabi)

بعد ان اثبت الفارابي وجود الله (الواجب الوجود) ، ومن اثبات صفاته ، انتقل الى قضية اخرى وهي "كيف ابدع الله العالم؟ وهل له غاية من وجوده؟ ".

قال الفارابي " غاية وجود الله بذاته" . واذا وجد واجب الوجود ، لزم ضرورة ان يوجد عنه سائر الموجودات . على ان وجود هذه الموجودات انما يحدث فيضا عن وجود الاول (واجب الوجود) . فوجود غيره فائض عن وجوده .

---

(1) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ص18 .

(2) بركات محمد مراد : "علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام" ؛ في : مجلة المنهاج ، ع26 ، بيروت : 2002 ، ص124 .

(3) بركات محمد مراد : نفس المصدر ، ص137 .

(*) هو ابو نصر بن محمد بن اوزلع بن طرخان الفارابي. اختلف في مسقط راسه ، فقيل في (فاراب) في فارس وقيل في تركيا . جاء الى بغداد لطلب العلم ودرس على يد المناطقة امثال بشر متي بن يونس . رحل الى حران حيث اتصل بيوحنا بن حيلان . ثم عاد الى بغداد يدرس الفلسفة ، وخاصة اليونانية . الف في بغداد معظم كتبه . جاء سيف الدولة في حلب ، وبقي عنده حتى توفي عام 950 ميلادية . وقيل زار دمشق ثم عاد الى حلب حيث توفي .

ان صدور الموجودات عن الله يكون عن معرفة ورضاء منه بصدورها ، فهي أي صور الاشياء ومثلها تكون عنده منذ الازل . ويكون الفيض عن واجب الوجود على الوجود الثاني او العقل الاول وهو وجود غير متجسم ، وليس مادة ، يعقل ذاته ، وتصدر عنه السماء الاولى ، ثم تتكون الكواكب بالتدريج وصولا الى الحدوث الطبيعي والنفوس الانسانية [1].

والنفس تفيض من العقل الفعال (واهب الصور) وهي تحدث عند حدوث البدن ، والتي قسمها الفارابي الى قسمين : النفوس الجاهلة وهي التي لم تصل الى حد الكمال بمعرفة الخير الاسمى والحق والجمال ، فهي تفنى بفناء الجسد لانها لا تزال متصلة بالجسد ومطالبة به . اما النفوس الكاملة فهي التي عرفت السعادة واكتملت لديها اسباب الحكمة فلا تحتاج للجسد ولا تخضع لأوامره ، وهذه النفوس استطاعت الوصول الى الكمال بمعرفة القيم المطلقة ، الحق والخير والجمال . ويحدث هذا اذا ما اكتملت عندها جودة الرؤية وقوة العزم وجودة التمييز [2].

من البديهي ان الله (واجب الوجود) هو الذي يفيض على مادونه من خلقه في جميع صفاته ومنها الجمال ، فالمخلوقات القريبة من الوجود الاول تكون اجمل وتبدأ بالتدريج نزولا الى ماديات العالم الارضي التي تكون اقل جمالا، فالفيض هنا يكون اشبه باشعة الشمس التي كلما ابتعدنا عنها قل نورها .

وعلى النفس البشرية التي تريد الاقتراب من (واجب الوجود) عليها ان تبتعد عن كل الماديات والغرائز الجسدية لتسمو وترتقي الى المثال الاعلى المطلق ، وكلما اقتربت منه ازدادت جمالا وبهاءا . فالجميل هنا يكون جميلا عندما يقترب من الجمال المطلق ، الجمال بذاته الازلي .

وهذا ينطبق على تماثيل المتعبدين السومريين . فمواجهتهم للالهة وبعيون محدقة وبشيء من التجريد في اجسامهم ؛ يجعلهم يقتربون من المثال الاعلى (الاله) . اما عند تماثيل اليمنيين القدماء فقد تجسد ذلك في وضعية ارجلهم المضغوطة وان كانت تبعدهم عن سمات الاله الا انها تسمو بروحهم عاليا .

---

(1) انعام الجندي : الفلسفة اليونانية والعربية ، ص83 .

(2) محمد علي ابو ريان : تاريخ الفكر الفلسفي ، ط2 ، الاسكندرية : 1973 ، ص262 .

- ابن سينا(*) (Abncenna)

لم يكن ابن سينا ليختلف عن الفارابي في مسألة الفيض الالهي ، وان الله هو واجب الوجود وماعداه ممكن الوجود . وان الله هو نوع من الكثرة ، ولذلك امكن ان تصدر عنه كثرة [1].

ويرى ابن سينا انه اذا كان هناك كمال في صورة ما ، فليس كل كمال موجودا في صورة معينة ، ومعنى ذلك ان الكمال قد يفارق الذات لأنه لم يتجسد في صورة ولم يكن بالحقيقة صورة لمادة او موجودا فيها [2].

من خلال هذا القول نتيقن انه عندما وصف ابن سينا النفس بانها كمال ، فذلك لايعني انها صورة ، وانما يعني بالكمال هو تمام الطبيعة المعقولة للجوهر العقلي ، اذ ان النفس غير البدن ، وانما تتميز عنه كونها جوهرا عقليا ، اما البدن فهو لايقوم الا بها . وبما ان النفس مفارقة للبدن ، وانها عندما تفارقه ينحل ويفسد ، فالنفس اذن هي جوهر روحاني لانها تدرك المعقولات وتدرك الكليات وتدرك ذاتها . اما الحس والخيال فلا يدرك كل منهما ذاته . ومعنى ذلك ان الكمال او الجمال انما يكمن في النفس ، لانها تجمع بين العقل والروح ، وكلاهما يدرك المعقولات والكليات يدرك ذاته ، وهذه الادراكات غير متوافرة في الجسد ، فهو المادة التي تسكن بها الصورة وهو منحل متى ما فارقته النفس ، فقيامه قائم بقيامها وزواله قائم بمفارقتها له ، وعند مفارقتها له فهي لا تزول وانما تبقى خالدة ؛ لذلك فان الجسد غير جميل والنفس تحمل معاني الجمال لخلودها ولادراكها ولكونها عقلا وروحا ؛ بالتالي هي التي تسيطر على سلوك الانسان وبمقدورها ان تجعله جميلا محببا الى الناس . اما صورة الجسد فاذا كانت جميلة وكاملة ، وكانت النفس غير ما يكمن فيها من جمال الروح ، ذهب ما يشد الى صورة الجسد وزال ما يحقق جماله .اما عن كيفية ادراك النفس ، فانه يرى ان الادراك هو اخذ صورة المدرك ، فان كان الادراك لشيء مادي فهو اخذ صورته مجردة عن المادة تجريدا ما ، قد يكون تجريدا تاما او ناقصا ، وذلك حسب تجريد المعنى من علائق المادة . وقد قسم ابن سينا الادراك الى حسي ، وخيالي ، ووهمي ، وعقلي[3] :

اما الحسي فهو لايستطيع ان يجرد الصورة عن المادة تجريدا كليا ، بل تظل ثمة نسبة بين الصورة والمادة ، فهو بحاجة الى حضور المادة حتى ياخذ صورتها ، فاذا غابت المادة غابت الصورة . اما الخيالي فهو يجرد الصورة من المادة اكثر من سابقه ، لانه لا يحتاج الى حضور المادة كي يتخيل الصورة ، فيبقى شيء من لواحق المادة فيه ، ذلك ان الصورة في الخيال تظل على حسب الصورة المحسوسة .

(*) هو ابو علي حسين بن سينا . كان ابوه واليا لحزمتيان احدى عواصم بخارى . عنى الوالد بابنه منذ صغره ، فكان يشرف على تربيته وعلمه حتى انهل من مختلف الوان العلوم . اشتهر بالطب ، فكان طبيب نوح بن منصور امير بخارى . رحل عن بخارى بعد موت ابيه . اصبح وزيرا عند امير همذان ، وعندما مات الاخير وبويع ابنه رفض ان يكون وزيرا له . اصيب بمرض القولنج فعالج نفسه ولكن المرض غلبه فمات ودفن في همدان ، كتب في الفلسفة كما كتب في الطب .

(1) انعام الجندي : الفلسفة اليونانية والعربية ، ص119 .

(2) محمد علي ابو ريان : تاريخ الفكر الفلسفي ، ص308 .

(3) انعام الجندي : الفلسفة اليونانية والعربية ، ص128 .

اما بالنسبة للوهم فهو يستطيع ان يحصل على المعاني التي ليست هي في حد ذاتها مادية ، وان عرض لها احيانا ان تكون في مادة ، مثل الخير والشر . وعلى الرغم من كونهما غير ماديين ، فالوهم يأخذ الصورة غير مجردة تجريدا تاما ، لأنه يأخذها جزئية . اما العقل فهو الوحيد القادر على نزع الصورة من عوالق المادة ، أكانت قد عرض لها ان تكون في مادة ، ام كانت غير مادية ، فانه يأخذ الصور الكلية التي تطلق على كثيرين من نوع واحد ، كإدراكه للانسان مثلا. وهنا يكمن الجمال في تبرئة الصورة من العوالق المادية لتنتقل الى العقل ، الذي هو جزء من النفس بالاشتراك مع الروح ، في حين ان الحس والخيال والوهم لا يستطيعون ان يجعلوا من الصورة ذات قيمة جمالية لانهم غير قادرين على تجريدها من المادة .على العكس من العقل الذي استطاع ان يسمو بالصورة الى داخل النفس التي تدرك كل شيء وتنزه الصورة من كل ما هو مادي . ويعتقد ابن سينا ان العقل يتم ادراكه للصور عن طريق الاشراق من العقل الفعال والذي هو احد مراحل الفيض الالهي [1].وهذا ما نلحظه في الاشكال المركبة في اعمال كلتا الحضارتين ، اذ ان الصورة منتزعة من ماديتها وتم تجميعها في العقل والى داخل النفس التي يمكن ان تدركها لتخلق شيئا يمكن استيعابه كرمز الهي بصورة تركيبات بشرية وحيوانية .

- الغزالي[*] (AL-Ghazzali)

عرف الغزالي بنظرية الشك واليقين ، فلكي يتأكد من وجود مايشك به ثم يلجأ الى العلم اليقيني : "هو الذي ينكشف فيه المعلوم انكشافا لايبقى معه ريب ، ولايقارنه امكان الغلط او الوهم ، ولايتسع القلب لتقدير ذلك ، بل الامان من الخطأ ينبغي ان يكون مقارنا لليقين مقارنة لو تحدى باظهار بطلانه " [2].

أي انه يقطع الشك باليقين الذي يصله عن طريق الحدس مباشرة على طريقته الصوفية الرياضية الروحانية المتسامية نحو الخالق الذي هو اليقين المطلق، والذي يصل اليه عن طريق الزهد والتصوف ، حيث تنقية الروح من جميع الشوائب الدنيوية ، وكلما اقترب الانسان من القوة الالهية تقاربا روحيا ورياضيا اصبح بإمكانه معرفة الجمال ، وبالتالي هذا الفن الاجمل والاكثر اصالة المتمثل بالجمال الرباني ومعرفته الحقة . وما الجمال الموجود في العالم المادي الا انعكاس للجمال الرباني الازلي الخالد ، وهو جمال زائل .

ان معرفة الجمال عند الغزالي يكون بقوى الادراك والتي قسمها الى قسمين: قوى الادراك الحسية ، وهي الحواس الخمس ، واما القوى الباطنة فمنها قوة العقل ومنها القلب ، وكل قوة من هذه القوى تلذذ بموضوعها اذا استحق هذا الشعور باللذة

---

(1) انعام الجندي : الفلسفة اليونانية والعربية ، ص128 .

(*) ولد ابو حامد بن محمد بن احمد الغزالي عام (450 هـ) في غزالة من قرى خراسان . فقد اباه صبيا ، فتعهده احد الصوفية ، فتأثر به الغزالي . اشتغل بالتدريس ، رحل الى نيسابور وانتسب الى مدرستها النظامية فأخذ عن ضياء الدين الجويني الفقه والمنطق ، ترك التدريس في بغداد بعد اربع سنوات ، فاتى دمشق واعتكف بمسجدها . سار الى الحجاز حاجا ثم عاد به الحنين الى الاهل في مدينة حواس ، فاتخذ الى جانب داره مدرسة للفقهاء . توفي سنة (505هـ) .

(2) محمد علي ابو ريان : تاريخ الفكر الفلسفي ، ص360 .

التي تتم بعد ادراك لما في الموضوع من جمال ، فنجد انفسنا نميل اليه ونجده ونحبه ونلتذ به .

ويقول الغزالي : " ان كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال ، والله تعالى جميل يحب الجمال . ولكن الجمال ان كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون ادرك بحاسة البصر . وان كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والاخلاق وارادة الخيرات لكافة الخلق ... وغير ذلك من الصفات الباطنة، ادرك بحاسة القلب ... ويقال ان فلانا حسن وجميل ولاتراد صورته، وانما يعني انه جميع الاخلاق محمود الصفات حسن السيرة حتى يُحَبَ الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما نحب الصورة الظاهرة "[1] .

من خلال هذا النص ؛ نلاحظ ان الغزالي قد ميز بين طائفتين من الظواهر الجمالية : طائفة تدرك بالحواس وهي تتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها ، اما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنة ،التي تدرك بالقلب . ونجده يميز ايضا بين القلب والعقل ونظرته بان المعقولات تولد في العقل ، وان هذه اللذة مرجعها الجمال المعقول ، كما فرق بين الجمال المعقول وجمال الصفات الباطنة التي يدركها الوجدان .

اما بالنسبة الى مسألة التحريم الاسلامي لبعض الفنون ، فقد اكد الغزالي ان الامر لايتعلق بظاهرة تذوق الجمال نفسها وما يصحبها من لذة وسرور بقدر ما يتعلق بالموضوع الخاص بالظاهرة الجمالية ، ويزيد الغزالي القول : " ان لاخير ولا جمال ولا محبوب في العالم الا وهو حسنة من حسنات الله واثر من اثار كرمه وغرفة من بحر جوده ، سواء ادرك هذا الجمال بالعقول او بالحواس ، وجماله لا يتصور له ثان لا في الاماكن ولا في الوجود"[2] . يتضح لنا من خلال هذا النص ان الغزالي قد ربط كل انواع الجمال بالجمال الالهي ، وهي جمالات جزئية ، سواء كانت عقلية او حسية ، فهي اثر من اثار جمال الله تعالى .

ان تمييز الغزالي للجمال الباطني على الجمال الظاهري ؛ انما هو ادراك للجمال الباطني الذي يدرك بالقلب والوجدان ، ولكي يتم هذا الادراك لابد من وجود صورة تدل او تقود الى الجمال الباطني . وهذه الصورة لابد ان تكون جميلة لانها قادت الى الجمال الباطني ، علما ان هذه الصورة هي شيء مادي من خلالها يمكن الدخول الى الاعماق والباطن . كما في اعمال عيناتنا ؛ كتماثيل المتعبدين والاشكال المركبة والحيوانية وحتى النباتية والفلكية ، فما هي الا صور مرمزة وهي مادية بالتالي . وهذه الصور باشكالها ورمزيتها تقودنا الى الغوص في بواطنها حتى يفيض باطنها على ظاهرها . وهكذا يكون ظاهرها جميلا اذا كان باطنها كذلك .

الرؤية الجمالية عند الفلاسفة المحدثين

لم تكن فلسفة الجمال لتشغل تفكير الفلاسفة منذ العصر اليوناني القديم ، ومن ثم الفلاسفة المسلمين ، وانما هي لا تزال موضع جدل بين الفلاسفة في العصر

(1) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ص20 .
(2) محمد علي ابو ريان : نفس المصدر ، ص20 .

الحديث ، الذين قدموها باطار جديد وبطريقة جديدة تختلف عما كان سائدا ، اذ اعتمدوا على المنهج العلمي التجريبي والتحليلي اساسا لابحاثهم ، والرجوع الى الذات الانسانية للبحث التجريبي في شروط احساسها بالجمال . واصبحت مسالة وجود جمال مطلق مستقل عن وجود الانسان لا جدوى فيها ، على العكس مما كان سابقا . واصبحت الذات الانسانية تمثل مصدر الحكم الجمالي . أي ان الجمال ما هو الا صفة تطلقها الذات على الشيء ليصبح بها بعدئذ جميلا"[1]. ومعنى هذا ايضا ، ارجاع قيم الحق والخير ايضا الى الذات الانسانية ، حتى اصبحت قيما نسبية غير مطلقة لا وجود لها في ادراك الانسان ، أي انها حالات وانفعالات ذاتية لا وجود لها خارج الذات المدركة .

ونظرا لتعدد المذاهب الفلسفية في القرن العشرين ، يصعب العثور على صفات وخصائص مشتركة تجمع بين شتى الاتجاهات والاراء الجمالية ؛ لذلك فإن الباحثة ستتوقف عند بعض الفلاسفة الذين كان لهم اثر متميز في الفلسفة الجمالية الحديثة وما فيها من تحقق لرؤاهم الجمالية .

الرؤية الجمالية عند بعض الفلاسفة المحدثين :

- كانت(*) (Cant)

بينما اهتمت الفلسفة القديمة بدراسة موضوعة الظاهرة الجمالية بأحكام موضوعية ؛ فإن (كانت) صب اهتمامه على الذات المدركة وهي منعكسة على الذات المدركة المتذوقة . اذ انتهى الى " افتراض قدرة مستقلة وظيفتها الشعور بالجمال ، والحكم عليه ، وهي التي سماها بملكة الحكم وضمنها مؤلفه (نقد ملكة الحكم). "[2] وهذه الملكة تكشف عن العام في الخاص المعين . ومن خلالها رأى ان اللذة الجمالية مرتبطة بالذات المتأملة ، وان هذه اللذة تنجم عن شكل الموضوع، وان تصور الموضوع مرتبط مباشرة كشعور الرضى ، أي اننا عندما ننظر الى شكل موضوع ما ونشعر بالرضى ، سنشعر حينها باللذة الجمالية ، ولكن بعدما تتأمله الذات . وبمعنى اخر ، يعتمد الحكم الجمالي على الشمول بين موضوعية الشيء الجميل والشعور بالرضى الحاصل لدى المتأمل ذاتيا :" عندئذ يسمى هذا الشيء جميلا وتسمى ملكة الحكم على مثل هذا الرضى الذوق" [3]. ومن ثم فإن (كانت) يركز على مثالية الجميل الذي له دور من حيث انه يثقف المجتمع ، لأنه يوجه انتباهه نحو الغائية في الشعور بالرضى . وقد بنى حكمه الجمالي على اربع لحظات :

---

(1) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص81 .

(*) ولد عمانؤيل كانت عام (1724) بيكونجسبرج . تلقى تعليمه باحد المدارس الثانوية بالمدينة ثم بجامعتها التي قام بالتدريس فيها . كما درس الرياضة والطبيعة الى جانب الفلسفة وظل طوال حياته مهتما بهذين الموضوعين . وكانت حياته بالظاهر حياة العالم الاعزب الهادئة الخالية من الاحداث والمكرسة لعمله واصدقائه القلائل . احاط بالادب القديم والحديث ، واهتم بالاحداث السياسية في عصره . تاثر بالنزعة العقلية والنزعة التجريبية وجمع بينهما .

(2) اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص94 .

(3) ... ، الجمال في تفسيره الماركسي ، لمجموعة من الفلاسفة السوفيت ، ت : يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي ، دمشق : 1968 ، ص14 .

الاولى : من جهة الكيف ، وفيها يكون الحكم الجمالي مبنيا على تأمل الشكل الذي يولد الغبطة ، تأملا خالصا مجردا بعيدا عن أي غرض او فائدة ، فالجمال انما هو موضوع هذه الغبطة .
الثانية : من جهة الكم ، وهنا يكون الحكم بعيدا عن التصورات العقلية بدون تفسير منطقي ، فالجميل هو ما يسر الجميع من دون مفهوم .
الثالثة : من جهة الارتباط ، وفيه يستند الذوق الى مبادئ مسبقة ويحتفظ باستقلاليته ازاء الميل والانفعال ، وهذا الحكم يفترض الشعور بوجود غاية لايمكن تصورها عقليا.
الرابعة : من جهة الضرورة ، في هذا الحكم يكون الجمال موضوعا للتامل الضروري[1] .

رأى (كانت) ان الروح في الفن هي ملكة تصوير الافكار الجمالية ، أي انها الخيال المبدع ، ويقصد بالفكرة الجمالية : الصورة او التصور او المفهوم ، ويعرفها بدقة فيقول : " هي تصور المخيلة الذي يترك مجالا واسعا للتفكير ، على الرغم من ان أي فكرة محددة لن تعادل هذا التصور تماما "[2] ، ورأى ان الجمال في الفن تعبير عن تلك الافكار الجمالية . كما اعترف بالمضمون الموضوعي للصورة الفنية ، وان مدى عمق هذا المضمون مضافا الى القيمة المعرفية جعلهما مقياسا في تقويم العمل الفني .

من خلال ما تقدم ، وبالتطور الذي حصل في فلسفة (كانت) يتضح لنا مفهومه عن الجمال بانه يمتلك صفتي الذاتي والموضوعي ، أي الشكل الخارجي بالنسبة للعمل الفني او المخلوقات الحية والذات المدركة لها . وبمعنى اخر ، ان الجميل لايكون حاملا للغاية في ذاته كشكل خارجي ، بينما يكون في التناسب الغائي بين ما هو داخلي وما هو خارجي .

كما لم يتفق مع الرأي القائل بمحاكاة الفن للطبيعة ، واكد ذلك بقوله : " سواء رسم الفنان الطبيعة بالريشة او اليراع ، ... فهو ليس بعبقري مبدع ، لانه يحاكي فقط . ان فنان الافكار وحده هو سيد الفنون الجميلة الحقيقي" [3].

ومن خلال معاينة العينات الخاصة بالبحث من تماثيل المتعبدين والتماثيل الحيوانية والمركبة والنباتية والفلكية ؛ نلاحظ ان العامل الموضوعي موجود فيها وما تتركه من تأثير لدى مشاهديها فيشعرون بالرضى ذاتيا ، عندئذ تتحقق القيمة الجمالية لما تمتلكه الاعمال من رموز بادية عليها .

- هيكل[*] (Hegel)

---

(1) دني هويسمان : علم الجمال ، ت : ظافر الحسن ، سلسلة زدني علما (51) ، ط3 ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس : 1980 ، ص59-60 .
(2) ...، الجمال في تفسيره الماركسي ، لمجموعة من الفلاسفة السوفيت ، ص23 .
(3) المصدر السابق نفسه ، ص38 .
(*) ولد في المانيا (1770- 1831م) في شتو تجارت ، وتعلم بجامعة توبنجن . ثم عمل استاذا في جامعة هيدليرج ، حيث نشر مؤلفه (انسايكلوبيديا العلوم الفلسفية) . سلك في عرض مذهبه الجمالي مسلكا ميتافيزيقيا . انطلق في عرض فلسفته من النظرة (المثالية الموضوعية) ، وعد الروح المطلق هو العلة التي يعول عليها في كل الامور ، ويظهر في صيغة الفن والدين والفلسفة .

اعتقد هيكل ان تطور العالم مرهون بتطور الروح التي اسماها بالفكرة المطلقة . وان العالم الواقعي يبرز من خلال تلك الفكرة وتاريخها . وايضا من خلال التطور المكاني للطبيعة والتاريخ الاجتماعي ، حيث تصل الفكرة الى حالة الوعي الذاتي . وفي تطور التاريخ تمر هذه الفكرة بالدرجات المتعاقبة للروح الذاتية والموضوعية والمطلقة التي ينتمي اليها الفن الى جانب الدين والفلسفة . والروح المطلقة هي اعلى الدرجات ، وهنا يحصل تركيب الذاتية بالموضوعية[1].

وفي الوقت الذي اعتقد فيه غيره ان الجمال الحقيقي غير قابل لأن يحبس في مفاهيم ،الا ان هيكل اعتقد : " ان الحقيقي هو وحده القابل للتصور ، لأن اساسه هو المفهوم المطلق ، وبتعبير ادق ، الفكرة "[2] . وان الجمال هو نمط معين يقوم بإظهار الحقيقة وتمثيلها ، وهو ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، وانما هو المفهوم في ذاته ، العيني والمطلق أي الفكرة المطلقة . وعن الفن قال هيكل : "لايبقى الفن حرا دائما بل يصبح شيئا مقيدا يقوم بوظيفة ما " [3]. راى ان مضمون الفن هو الفكرة ، اما شكله فهو التجسيد الحسي الصوري . وقد قسم الفنون الى ثلاثة انواع :

اولها – الفن الرمزي : وهو التعبير عن الافكار غير الواضحة في هيئة ما، فالصورة الفنية هنا ليست فردية او حية تماما ، حيث عدم التطابق بين الشكل والمضمون ، أي ان الهيئة تعبر عن فكرة مجردة ولايوجد تطابق او توافق بينهما، وتبقى الهيئة اكبر من الفكرة . وخير مثال على ذلك فنون الشرق القديم .

ثانيها – الفن الكلاسيكي : هو التعبير عن فكرة واضحة ومحددة في هيئة او شكل يناسبها بصورة اكمل ، فالصورة هنا فردية وتحوي مضمونا عينيا وروحيا بفضل الفكرة المتجسدة فيه تجسيدا حيا ، حيث يتوافر الانسجام بين الشكل والمضمون . وعد هيكل هذا النوع من الفنون اكبر مظهر للمثال .

ثالثها – الفن الرومانتيكي : وهو التعبير عن النزعة الذاتية الصرفة للروح ذاتها وبشكل لا يلائم المبادئ السامية للفكرة . وهكذا يبرز الاختلاف بين المضمون والشكل الذي نبع من التطور الاقصى للفكرة . فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة[4] . كما رأى " ان المادة التي يشتغل فيها الفن هي الحسي المسبغ عليه صفة الروحية او الروحي المضفى عليه صفة الحسية "[5] .

كما اطلق هيكل على الفنون المعمارية تسمية الفن الرمزي ، بسبب فخامة اشكالها وضآلة مضامينها الفكرية ، أي تفوق العامل المادي على الروحي . اما النحت فيمثل عنده الفن الكلاسيكي للانسجام الحاصل بين العاملين المادي والروحي ، وبقية الفنون كالتصوير والموسيقى والشعر فقد عدها من الفنون الرومانتيكية ؛ لأن

---

(1) عدنان المبارك : " اراء هيكل الجمالية " ؛ في : مجلة افاق عربية ، ع11 ، بغداد : تموز ، 1980 ، ص104 .

(2) هيكل : فكرة الجمال ، ت: جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1964 ، ص8 .

(3) ... ، الجمال في تفسيره الماركسي ، لمجموعة من الفلاسفة السوفيت ، ص47 .

(4) عدنان المبارك : اراء هيكل الجمالية ، ص105 .

(5) هيكل :المدخل الى علم الجمال ، ت: جورج طرابيشي ، ط2 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1980 ، ص79 .

العنصر الروحي متفوق فيها ، حيث الفكرة الاصلية ، متمثلا في فن العصور الوسطى والفن الحديث[1] .

وفي عينات البحث (النحتية) ؛ يتطابق الشكل مع المضمون ما دام الشكل معبرا عن المضمون . فعلى سبيل المثال : نلاحظ ان تمثال الفتاة الممتلئة مع العنب ، ان العنب يرمز الى الخمر لانه يصنع منه وبالتالي نرى ان الفتاة ممتلئة وبجلسة مسترخية تدلل على النشوة الحاصلة من الخمر . وبذلك يكون الشكل قد توافق مع المضمون . وما دام هذا التوافق حاصلا عده (هيكل) فنا كلاسيكيا . لكونه نحتا وهنا يفرض السؤال نفسه هل كل النحوت كلاسيكية ؟ بالطبع لا ؛ لوجود الواقعي والتجريدي والسريالي والرمزي وغيرها . وان المسالة هي مسالة تسميات اعتمدها (هيكل) .

- سوزان لانجر[*] (Suzan Langer)

عرفت (سوزان لانجر) الفن على انه " ابداع اشكال قابلة للادراك الحسي ومعبرة عن الوجدان البشري" [2]. وتعني بـ(الوجدان) كل ما يمكن ان نشعر به ، وتعني بكلمة (ابداع) الصناعة او البناء ، وعندما نفهم كلمة ابداع فمعنى هذا اننا نفهم الصورة المعبرة التي تكون قابلة للادراك ، وهي كل ذو اجزاء مترابطة معاً لها طابع الوحدة . وعندما تقول (لانجر) ان العمل الفني شكل او صورة تعني ان مثل هذه الصورة لابد ان تكون معبرة عن الوجدان البشري ، وكلمة التعبير هنا لها معنيان اساسيان : الاول بمعنى التعبير عن النفس . والمعنى الاخر هو تمثيل الفكرة . والوسيلة التي تمثل بها هذه الفكرة هي الرمز . والتعبير بالمعنى الرمزي او الفني هو تعبير ليس فقط عن النفس ، بل هو تعبير تصويري ، قد تجسد على شكل كلمات بالنسبة للغة ، او لوحة او عمل نحتي ، او أي نوع من الفنون ، وبدون هذا التجسيد او التموضع تكون الخبرة الحسية مجرد انطباعات ذاتية ، غير ان تلك التجسيدات تجعلها موضوعية ، أي تجعل لها شكلا يعبر عن مضمونها ، ذلك ان الفن عند (سوزان لانجر) هو رمزا مبدع يعبر عن الوجدان البشري ، وصورة رمزية معبرة عن هذا الوجدان ، وبدون هذا الرمز المبدع وهذه الصورة المعبرة لن يكون هناك فن ؛ فالعمل الفني يكون جميلا من خلال امكاناته التعبيرية، وكلما كان معبرا كان جميلا ، وكلما فقد شيئا من تعبيريته فقد جماله . فالفن في رايها هو صورة معبرة حية ودينامية وعضوية ، ومن هنا جاء اهتمام (لانجر) بالشكل الفني . والفن يتميز بأنه

---

(1) م . اوفسيانيكوف ، وز . سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص287 .

(*) ولدت الفيلسوفة الاميركية المعاصرة سوزان لانجر بمدينة نيويورك عام 1895 ، من ابوين المانيي الاصل ، تلقت تعليمها في راد كليف حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه في الفلسفة . تنوع انتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن . تعد لانجر رائدة للاتجاه الرمزي ، حيث تعد الفن احد الانشطة الرمزية التي ابدعها الانسان لكي يعبر عن الوجدان البشري ، فالفن رمز والعمل الفني صورة رمزية . لها مؤلفات عدة منها تطبيق الفلسفة ، ومقدمة في المنطق الرمزي ، والصورة والوجدان وغيرها .

(2) سوزان لانجر : " الاهمية الحضارية للفن " ، ت: راضي حكيم ؛ في : مجلة افاق عربية ، ع3 ، بغداد : تشرين الثاني ، 1984 ، ص136 .

مكتف بذاته وغيريته وبغرابته ، وان الجمال في العمل الفني يكمن فيه وينبع منه ولا يأتي من الخارج [1].

وعلى الرغم من اهتمام (لانجر) بالشكل الفني والصورة الفنية ، الا انها تقصد الشكل الذي يحمل مضمونا وافكارا تخدم الغرض الاساسي الذي عملت من اجله . ونحن هنا لا نستطيع ان نقيم قواعد خاصة للحكم الجمالي : " لأنه لو امكن ذلك فاننا سوف نعرف كيف نصنع الشعر او اللوحات الفنية عن طريق القاعدة"[2]. فالفن لايخضع لقاعدة ، فاذا كان الفن معبرا فإن تعبيره يكون بصورة رمزية . فالجمال هو التعبيرية ، والشكل الجميل هو الشكل المعبر الذي يحمل مضمونا ، أي ان الفن الجميل يحمل الجانبين الموضوعي والذاتي . وكل عمل فني له ثلاثة جوانب ، المادة والشكل والتعبير ، وكل من هذه الجوانب متعلق بالاخر ولا يمكن ان يكون بمعزل عن الاخر في العمل الفني . والاشكال الفنية لا تكون معبرة الا من خلال الرمز ، وعلى هذا الاساس يكون الفن رمزا . ومن خلال ما تقدم نلاحظ ان كل ما قالته سوزان لانجر ينطبق على اعمال عيناتنا من كونها شكلا وصورة ورمزا .

(1) جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس : 1974 ، ص737 .
(2) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1986 ، ص102 .

المبحث الثاني
الرموز المصورة في الفن السومري واليمني القديم

تمهيد :

عندما بدأ الانسان يفكر في الكون والظواهر الطبيعية التي كثيرا ما اخافته، بدأ يعتقد بوجود قوة عظيمة مسيطرة على الكون وما فيه من ظواهر ، فعبر عن تلك القوة باشكال صور آلهة رمزت اليها ، ووضع اسماء لها والف اساطير تحكي قصصها ، وقام بعمل رموز لها جسدها بهيئة اشكال مدركة حسياً (بشرية ، حيوانية ، فلكية ، مركبة ، نباتية) لتتضح لنا فيما بعد – وعبر وعيه لاثرها فيه – العلاقة بين ما اشارت اليه عبر الرمز والعاطفة الدينية والمجتمع الذي امن بها وعبدها ونذر لها القرابين واقام لها الطقوس العبادية من اجل ارضائها ودفع غضبها عنه ، لتبارك له محصوله او مواشيه او اولاده وكل ما يملك . فبدون هذه الرموز المعبرة حسب معتقده عن الالهة ، تكون المشاعر الدينية عرضة للزوال ، ولكن رؤيتها دائما امام العين برموزها التي جسدتها ، تذكر ذلك الانسان بها وبضرورة عبادتها والتقرب اليها وخصوصا اذا ما كانت هذه الرموز مؤثرة وشكلها موحيا بالتعبير عن مضمونها . واذا ما اعتمدنا تعريف (سوزان لانجر) من " ان الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية "[1]، فاننا سنتيقن من ان الوظيفة الاساسية للفن هي انه يعبر عن حالات انفعالية ووجدانيات بشرية ، وهي تمثل هنا المضمون ؛ اما الشكل الخارجي فهو يمثل الصورة الرمزية التي يدركها الانسان بحواسه ، ولذلك يكون الرمز ذا قيمة جمالية اذا ما عبر الشكل عن المضمون .

وعلينا ان ندرك ان المعتقد وكل ما يتعلق به من طقوس وشعائر وممارسات ، وما يدور حوله من اساطير ، على علاقة وثيقة بالفن فيما يشير اليه من رمز ، ولما يبقي العلاقة قائمة بين الدين والرموز التي تشير بدلالتها الى ابتعاد عن الصفات البشرية التي يحملها الانسان ، لتسمو بهيئة الشكل الى معنى المعبود ، ذلك ان "الرمزية خصصت في الاصل ، لتحجب عن الدنيويين الحقائق المقدسة ، وذلك بان تترك هذه الحقائق ظاهرة جلية لاولئك الذين عرفوا قراءتها ، وما ان تتجسد هذه الحقائق في رموز حتى تصبح قابلة للانتقال حسب امكانيات الذهن ، وحسب امكانية كل واحد" [2].

وعموما فان الانسان يميل دائما الى احاطة نفسه بما يحفظه من رموز منذ القدم وحتى الان ، وكانت الفنون احدى اهم وسائله في ذلك ، اذ ان الحضارة تبلورت مع ما عرف من اعمال الفن التي استطعنا من خلالها ان نتيقن ان هناك حضارة على الارض التي عثر فيها على مايؤكد وجودها ، سواء كانت اعمالا نحتية او عمارية او رسوما جدارية او الواحا للنقوش الكتابية ، والتي تناقلت عبر الزمن فأثرت وتأثرت بما تحمله هذه الاعمال الفنية من رموز ودلالات تشير الى معتقدات ومفاهيم دينية

---

(1) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ص10 .

(2) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ط1 ، ت: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، دمشق :1992 ، ص37 .

وجمالية ، مما ادى ذلك الى التفاعل الحضاري بين حضارات العالم القديم ، كحضارة وادي الرافدين وحضارة اليمن القديمة موضوع البحث ؛ حيث ارشدتنا الرموز إلى مثل هذا التفاعل بين الحضارتين .

اعتقد بعض علماء الاثار بان التجريد والرمز او الاشكال الزخرفية قد نشأت عند الانسان القديم نتيجة للتحويرات الكثيرة التي اجراها علىاشكال الحيوانات والانسان والنباتات وصولا الى الاشكال الهندسية ، كالخطوط المستقيمة والمتوازية ، علاوة على التحوير في اشكال السهم والقوس ، وقرون وحوافر الحيوانات وبعض تفاصيلها ؛ كما اعتقد بعض العلماء ان هذه التحويرات الحاصلة في الاشكال الطبيعية ، لها علاقة وثيقة بقضايا سحرية ودينية معروفة انذاك[1].

وهناك من يرى ان الرموز كانت نتيجة لظهور الديانات واحدى وسائل ممارسة الطقوس الدينية ولم يكن لها قبل ذلك وجود ، وهو الرأي الغالب .

وبما ان (سوزان لانجر) قد عدت الفن رمزا ، والعمل الفني صورة رمزية، معتبرة الوظيفة الاساسية للطقوس والفن هي انها تنقل او تعبر عن الحالات الانفعالية ، سواء كانت شخصية او اجتماعية . أي انها ارادت القول ان الطقوس والاعمال الفنية والاساطير هي صور رمزية ، وظيفتها كاشكال تصويرية ان تخدم اشكال الوجدان التي يصعب صياغتها باللغة [2]. فقد ربطت (لانجر) بين الصورة والرمز والذي هو موضوع بحثنا (الرموز المصورة) عند الحضارات القديمة (سومر واليمن القديمة هنا) ، ثم ربطت بين هذين المفهومين والوجدانات البشرية ، التي تكون هي الدافع لصياغة الرموز على شكل صور، وهنا تركز (لانجر) على الشكل ، فهي ذات نزعة شكلية ، هذا الشكل الذي لايبدع الا من خلال رمز مبدع يرتبط بمعنى ويعبر عنه ؛ لعل السبب في ذلك هو اعتقادها بأن الفن ليس محاكاة ، وانما هو عالم قائم بذاته ، فهي ترى ان الفن يتميز بـ(الغيرية ، والغرابة) ، وانه (مكتف بذاته) لانه شكل مبدع ، او رمز مبدع لم يكن له وجود من قبل[3] . وهذا مانلحظه في الاعمال الفنية لكلتا الحضارتين موضوع البحث .

لم تكن (سوزان لانجر) هي الوحيدة التي رأت ان العمل الفني صورة رمزية ، بل هناك ايضا الفيلسوف (آرنست كاسير) ، اذ يرى ان الفن هو الكشف عن الواقع والتعبير عنه في صور رمزية ؛ جاء ذلك وهو يعرض موقفه الفلسفي بصدد الفن في كتابه "فلسفة الصور الرمزية" . وقد اثبت (كاسير) "ان الفن يكشف عن عالم جديد للصور ، بل هو الذي يقيم هذا العالم ، اذ انه لما كانت الصور التي يكشفها الفن صورا معقولة ، فإنه يقوم بعملية تحويل مستمر لهذه الصور المعقولة وكأنه يقيمها من جديد ، وذلك عن طريق قوى حيوية لا معقولة ، أي لا تخضع للمنطق العقلي" [4]. وهذا ما نلحظه ايضا في عينات البحث ، اذ لاتخضع صورها الرمزية للمنطق العقلي ، من حيث المبالغة في اجزاء من الجسم البشري واختزال او اضمحلال

---

(1) شمس الدين فارس ، وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ط1 ، دار المعرفة ، بغداد : 1980 ، ص29 .

(2) راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ص11 .

(3) راضي حكيم : المصدر نفسه ، ص13 .

(4) محمد علي ابو ريان : فلسفة الجمال ، ص181-182 .

اخرى ، او اعطاء اشكال غير واقعية لحيوانات اسطورية ، وجعل بعض الرموز الفلكية بهيئة بشرية ، وغيرها من الامور معظمها ذات عقائد دينية.

موجز تاريخ الحضارتين السومرية واليمنية القديمة

الحضارة السومرية (الالف الثالث قبل الميلاد)

ان الالف الثالث قبل الميلاد يقع وبحسب تصنيف الاثاريين ضمن العصر الحجري المعدني (الكالكوليتي) . وهو مزيج من (دور العبيد) الذي يقدر تاريخه بنحو (4000 -3500 ق.م) ، و(دور الوركاء) ويقدر زمنه من (3500 –3100 ق.م) وكذلك (دور جمدة نصر) الذي يقدر بنحو (3100 – 2900ق.م)[1]. ان كل هذه التواريخ هي تقديرات قد تقترب من الحقب الزمنية الصحيحة لهذه الادوار وقد تبتعد عنها، ولكننا بكل الاحوال سنتناول دورين منها هما(الوركاء) و(جمده نصر) حتى لا نتوغل في عمق الالفية الرابعة قبل الميلاد . ونكتفي بهذين الدورين لما لهما من اهمية في التمهيد لعصر دويلات المدن السومرية . وكذلك لما يشكلانه من غنى في اللقى الاثارية (اعمال الفن) التي لايمكن تجاهلها او فصلها عن الحضارة السومرية ؛ لان جل ميزات اعمال الفن السومري وسماته تتجلى بها بشكل ملفت للنظر ، لا سيما في مجموعة تماثيل المتعبدين من تل اسمر والاناء النذري وغيرها الكثير من الاعمال التي ظهرت في هذه الالفية وما شكلته من سمات شخصت هوية الفن السومري عموما . ثم اخذ السومريون يختزلون الرموز المصورة في اشكالها حتى جعلوا منها اداة للتدوين والكتابة[2] .

دور الوركاء :

اسمها القديم (أوروك) ، وتقع الى الجنوب الشرقي من (السماوة) . وهي متكونة من قسمين ، تميز القسم القديم منها بكثرة فخاره . وتميز الثاني بنضج الحضارة فيه ، وبتقدم الحياة الاجتماعية والدينية والاقتصادية .

وظهرت فيه الكتابة بشكلها التصويري . وازدهر فيها فن النحت كالنقش على الألواح الحجرية ، وصنع الأختام الاسطوانية ، وكذلك ازدهر فن العمارة وزينت واجهات المعابد ، كمعبد (آنو) ومعبد (العقير) . وتميز هذا الدور ببناء الواح فسيفسائية في المعابد[3].

دور جمدة نصر :

يقع تل جمدة نصر الى الشمال الشرقي من مدينة (كيش) . ومن اهم الميزات الحضارية لهذا العصر وصول الكتابة الى مرحلتها الرمزية ، مما ساعد كثيرا على تدوين شؤون الحياة اليومية . كما تقدمت الصناعة وازداد استعمال الاختام ، ونقشت

---

(1) فرج بصمه جي : كنوز المتحف العراقي ، السلسلة الفنية (17) ، بغداد : د.ت ، ص19-20 .

(2) ديفد وجوان اوتيس : نشوء الحضارة ، ت: لطفي الخوري ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1988، ص15 .

(3) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ت: عيسى سلمان و سليم طه التكريتي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، 1979 ، ص115 .

الاواني ، وتطور فن العمارة وتوسعت المباني ، كما ظهر فيه العديد من اعمال الفن ذات الاهمية في الحياة ، الدينية والاجتماعية والاقتصادية[1].

كما ان متطلبات الحياة اليومية ادت بالفنان السومري الاول الى اضفاء رؤيته الجمالية على ادواته التي صنعها بيده . واشكال تماثيله التي رمّزها لتليق بالالهة والاشخاص رفيعي المستوى ولتتناسب مع افكاره وعقائده الدينية .

يعد عصر (الوركاء وجمدة نصر) بداية الحضارة السومرية وهو الوجه التكويني الاول في تطورها ، حتى ساهم في بناء جسد الحضارة السومرية . ففي هذا العصر اخترعت الكتابة وانتشر الادب . وتنوعت اجناس الفنون التشكيلية [2].

عصر دويلات المدن السومرية (2900 – 2370) ق.م

ان اول النصوص الواضحة التي ورد فيها اسم السومريين كان في ألقاب ملوك حضارة وادي الرافدين ، وهو لقب : (ملك بلاد سومر وبلاد اكد) . وان اول الملوك الذين اتخذوا هذا اللقب هو الملك السومري (اوتو – حيكال) . وكلمة (سومر) تعني (ارض سيد القصب او الاحراش) والمقصود به الاله (أيا) او (انكي) [3].

اما بالنسبة لأصل السومريين فقد اختلف الباحثون والاثاريون في تحديد اصلهم ، ومن الثابت انه لم يعثر على اثار لهم في أي بقعة من العالم عدا بلاد الرافدين مما يؤكد مرجعيتهم الرافدينية ، الامر الذي "يزيد من فكرة محلية الشعب السومري ترسخا على حساب هجرتهم المفترضة التي لا تسندها اية براهين"[4] .

واستنادا الى المدونات التاريخية ، سميت الحقبة الزمنية التي حكم بها السومريون بـ(عصر دويلات المدن السومرية) او (عصر السلالات) ،. بحيث يكون تحديده الزمني في الحقبة الواقعة ما بين نهاية دور (جمدة نصر) وبداية حكم (سرجون) ، فإنه يكون قد دام زهاء اربعة قرون او خمسة ، الا ان التأثير الحضاري السومري تعدى على هذه الفترة الزمنية ليشمل حضارة بلاد الرافدين كلها .

وتميز هذا العصر بأنه عصر ازدهار الحضارة في وادي الرافدين ونضجها، وهو العصر الذي سادت فيه اللغة السومرية وكذلك الثقافة السومرية ، وغالباً ان السلالات التي حكمت فيه كانت سلالات سومرية [5].

لقد استطاع الباحثون ، بالاستناد الى اثار هذا العصر ، ان يقسموه الى ثلاثة اطوار رئيسية ، وهي عصر فجر السلالات الاول والثاني والثالث .

سمي الاول منها بالعصر الشبيه بالكتابي ، اذ لم تنضج الكتابة فيه بعد ، كما تميز ببساطته في المنجز الفني مقارنة مع العصرين الاخرين . اما العصر الثاني فهو العصر الذي اكتملت فيه الكتابة وتدوين شؤون الحياة العامة وخاصة الدينية ، وعثر على كثير من النتاجات الفنية التي تعود لهذا العصر ومنها تماثيل تل أسمر الاثنا

---

(1) فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي ، ص20-21 .

(2) زهير صاحب : الفنون السومرية ، ايكال للطباعة والنشر ، بغداد : 2004 ، ص6 .

(3) ذكرى احمد : "اصل السومريين اشكالية النشأة والسلالة التاريخية" ؛ في : جريدة الاديب ، العدد (75) ، دار الاديب للصحافة والنشر ، بغداد : 8 حزيران ، 2005م ، ص4 .

(4) زهير صاحب " المشكلة السومرية" ؛ في : صحيفة الاديب ، ع77 ، السنة الثانية ، 22 حزيران، دار الاديب للصحافة والنشر ، بغداد : 2005 ، ص16-17 .

(5) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ص252 .

عشر [1]. وعدد من الصولجانات منحوتة الرؤوس باشكال حيوانية او ادمية او نباتية [2]. ويمثل العصر الثالث منه أوج الازدهار والتطور ، وتميز بالمقبرة الملكية في (اور) التي يرجع زمنها الى سلالة اور الاولى ، وكذلك بحكام (لجش)، أي سلالة (اور – نانشة) [3].

ان من ابرز المواقع الاثرية لحضارة عصر فجر السلالات المواقع الاثرية في منطقة ديالى في تل اسمر ، وتل خفاجي ، وتل اشجالي ، وتل اجرب . ومن اهم معابد منطقة ديالى هو معبد الاله (سين) ، ومعبد الالهة (ننتو) والمعبد البيضوي ، ومعبد الاله (آبو) ، ومعبد الاله (شارا) . ومن المواقع الاثرية المهمة الاخرى في هذا العصر هي (كيش) و (اريدو) و (شروباك) و(نفر) و (لجش) و (تل العبيد) و(اور) . وقد تميزت فنون هذا العصر بالطابع الديني عموما ، حيث تماثيل الالهة والمتعبدين وغيرها مما يخص الطقوس الدينية العقائدية التي نفذت كرموز مصورة ، مالت الى شيء من الاختزال والتبسيط من حيث اعتماد الاشكال الهندسية في بناء هيئة الجسم . وان ما يميز التماثيل السومرية الممثلة للالهة والمتعبدين عموما هو سعة العيون التي لم يوجدها النحات اعتباطا و انما هي نابعة من فكره وعقيدته، ولما لها من تأثير ووقع في نفوس مشاهديها الذين يدخلون الى المعابد ، حيث التأمل والوقفة المليئة بالخشوع امام حضرة الآلهة . كما صور النحات السومري آلهته بهيئة رموز منها حيوانية ومنها آدمية ومنها ما هو مركب بين الادمي والحيواني ، او ما هو جامع بين حيوانين معا . وكذلك ماهو نباتي وفلكي . وكل ذلك لاعتقادهم ان هذه التماثيل تقربهم الى الالهة ، فترضى عنهم وتغدق عليهم بالنعم .

لقد تميزت بعض دويلات مدن سومر بالنظام السياسي وبعضها ديني والرأي السائد حتى الان ؛ هو ان كل من هذه المدن كانت تؤلف دولة مدينة مصغرة مستقلة يحكمها ملك . الا ان هذا الحال لم يدم طويلا فقد نجحت بعض السلالات الحاكمة في فرض نفوذها وتوسيع سيطرتها على المناطق المحيطة . فلقد ظفرت الوركاء واور كلتاهما عدة مرات بالسيطرة على البلاد كلها . ومع ذلك لم يستطع ملوك (لجش) من فرض سيطرتهم الا على جيرانهم المباشرين فقط. بينما بقيت نفر واريدو محتفظتين بسلطتيهما الدينية كمركزين دينيين ، من دون ان تكون لهما مطامع سياسية .

كما انه لا توجد سلالة واحدة حاكمة في مدينة قد نجحت في الاحتفاظ بسيطرتها لمدة طويلة على البلاد من شمالها الى جنوبها ، حتى بقيت هذه البلاد مقسمة باستمرار بين القوى المتنازعة . وامتدت هذه الحالة الشبه فوضوية زهاء اربعة قرون تقريبا حتى ظهر (سرجون الاكدي) وتمكن من توحيد البلاد [4].

عصر الانبعاث السومري

بعد ان قضى (سرجون الاكدي) على اخر ملوك سومر (لوكال زاكيري) ؛ تمكن من توحيد البلاد تحت امرته ، وبدأ عصر جديد هو العصر الاكدي ، تمكن فيه

(1) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ص119 .
(2) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ص181 .
(3) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ص226 .
(4) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ص 146 .

الاكديون من بسط نفوذهم والتغلب على السومريين . ودامت مدة حكم ملوك اكد (2350 – 2159) ق.م تقريبا . بعدها استطاع السومريون من اعادة مجدهم، في عهدهم السومري الاخير ، وانفصل بعض امرائهم في المدن الجنوبية وشكلوا دويلات مستقلة ، اذ لم يتمكن الاكديون من التغلب عليهم ؛ لعدم موالاة الشعب لهم، حتى تمكن (اوتوحيكال) امير (اوروك) من القضاء على (تريقان) اخر ملوكهم وطردهم من البلاد . بعد ذلك بدأ امراء سومريون يستقلون ايضا باماراتهم، فتشكلت في مدينة (لجش) دولة مستقلة من ملوكها (كوديا) . وفي (اور) شكل (اورنمو) دولة اخرى [1]. كان ذلك بمساعدة (الكوتيين) وهم الاقوام الذين نزحوا من الشمال الشرقي لبلاد النهرين ، اذ لم تكن لهم مطامع سياسية ، ولكن كان كل همهم تلك الارض الخصبة التي يغذيها نهران عظيمان وتسطع فيها شمس تعمل على نضج الغلات الزراعية . في هذه الاثناء كان قد دب الضعف في البلاد، بسبب ضعف حاكمها الاخير (لوكال زاكيري) حتى تمكن الكوتيون من السيطرة على البلاد بسهولة ووضعوا حدا نهائيا للاكديين وبشكل قاطع . وقد امتد حكم الكوتيين قرابة قرن من الزمن . وعدد ملوكهم الذين ادرجت اسماؤهم في ثبت الملوك (واحد وعشرون ملكاً) وهذا يدل على ان السلطة المركزية لم تكن مستقلة، مما ساعد على حدوث الانقلاب من السومريين والاستقلال . حين ظهور دولة (لجش) و (اور) [2].

لقد تميز العصر السومري الاخير ، باحياء الحضارة السومرية القديمة في جميع مجالاتها الثقافية واللغوية والدينية . فشيدت المعابد الفخمة بزقوراتها العالية. ودونت الكثير من الاخبار والاساطير . ومن اخبار تلك البلاد ، وفيما يخص مدينة (لجش) وحاكمها (كوديا) الذي اشتهر باعماله العمرانية وحبه للاداب والفنون ؛ من اخباره انه قد وسع افاق التجارة الى بلاد البحرين (دلمون) وجنوب شبه الجزيرة العربية (اليمن القديمة) ، حيث قام بجلب الاحجار وخاصة حجر الديورايت الاسود الذي نحته بها النحاتون فاشتهر بكثرة تماثيله التي تصورة باعماله العمرانية والدينية وغيرها .

اما سلالة الامير (اورنمو) فقد تميزت باعلاء مجد السومريين السابق باعادة اللغة السومرية الى التداول في البلاد . وتقديم الالهة السومرية القديمة على غيرها من الالهة . واقامة الطقوس والشعائر الدينية السومرية القديمة . وازدهرت المعارف والفنون والاداب[3] . ومن صفات فنون سومر ، "انها تخبئ في مكامنها التوتر والتناقض . فهي لاتبدع من معاناة هيمنة ضغوط الواقع حسب ، بل لابد لها من عمليات تركيب ذهنية . انها مجسدة للوقائع كون مثالها الوحيد التعبير عنها .ورمزية التعبير لانها تشيد الاشكال بتفعيل تعبير (الرموز) في انساقها الشكلية ، ذلك ان (الاشكال) السومرية ، قبل ان تكون اشكالا طبيعية ، كانت صور رمزية (مستخلصة) من الطبيعة ، انه نوع من اعادة بناء الطبيعة في جوهرها وماهيتها . انها اعمق تجارب لنا مع الفن"[4] .

---

(1) فرج بصمة جي : كنوز المتحف العراقي ، ص 31-32 .
(2) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ص 251 -253 .
(3) فرج بصمه جي: كنوز المتحف العراقي ، ص 33 .
(4) زهير صاحب : الفنون السومرية ، ص3 .

الحضارة اليمنية القديمة

تعد اليمن واحدة من مراكز الحضارات الانسانية القديمة ، وذلك للخصوصية التي تمتلكها اليمن ومعطيات الواقع المتمثلة في الموقع الجغرافي المهم لها ، والظروف الطبيعية والمناخية المتنوعة والسيطرة على طرق تجارة العالم القديم [1]. وقد بلغت اليمن القديمة درجة كبيرة من الازدهار مما جعل اليونان والرومان يطلقون عليها (العربية السعيدة) [2].

لقد اختلف الباحثون والاثاريون في تحديد الحقبة الزمنية التي برزت فيها حضارة اليمن ككيان سياسي او ثقافي او حضاري ، أي بداية تاريخ الحضارة اليمنية القديمة ، اذ لم يتم العثور على أي اثر يحدد تاريخها ، فمنهم من ارجعها الى منتصف الالف الرابع قبل الميلاد ، ومنهم الى الالف الاول ، ولكن راي الاغلبية ، وهو شبه متفق عليه ، يرجعها الى منتصف الالف الثاني قبل الميلاد .

وبحسب مصادر التاريخ ، فان حضارة اليمن القديمة قد قامت فيها دول على اساس انظمة سياسية بارزة وثقافة متميزة ، وهذه الدول عرفت كممالك وسمي ملكها بـ(المكرب) ، كما لايعرف على وجه الدقة بداية كل مملكة من هذه الممالك ونهايتها[3] ، والتي هي (معين ، سبأ[*] ، حمير ، قتبان ، حضرموت) وغيرها وقد ال امر هذه الدول الى الانضمام الى غيرها من تلك الدول كمعين وسبأ وحمير .

لقد درج الباحثون على اعتبار المعنيين هم اقدم هذه الاقوام والممالك [4].

وكانت عاصمة معين هي (معين) التي بها سميت الدولة ، ثم سميت فيما بعد (قرناو) . وقد سقطت دولة معين على يد اخر مكربي (سبأ) واول ملوكهم[*] "كرب ال وتر" بمحاربة المعينيين والاستيلاء على مدنهم وضمها الى مملكته . كما تمكن السبئيون من بسط نفوذهم واخضاع الدول الاخرى كأوسان وقتبان وحضر موت تحت لوائهم . واخر الممالك اليمنية القديمة هي مملكة سبأ وريدان الحميرية، حيث تمكن الريدانيون الذين سكنوا ريدان "ظفار" وحاربوا ملوك سبا حتى انتصروا عليهم واضافوا لقب (ريدان) الى لقب (ملوك سبأ) واصبح ملكهم يدعى (ملك سبأ وريدان) [5]. ويعتقد (جرجي زيدان) ان المعينيين امة من (بابل) تعودت الحضارة ، ونزلت بالجوف من اليمن قبل القحطانيين [**].

---

(1) انور الرفاعي : قصة الحضارة في الوطن العربي ، دار الفكر ، دمشق : 1973 ، ص236 .

(2) عدنان ترسيسي : اليمن وحضارة العرب ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت : د. ت ، ص14 .

(3) رضا جواد الهاشمي : اثار الخليج العربي والجزيرة العربية ، ص217 .

(*) نسبت (سبأ) الى جد الاسرة (عبد شمس سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان بن عامر بن شالخ بن ارفخشذ بن سام بن نوح) . كما ذكره النسابون وحكاه ابن الاثير في تاريخه . وكان عبد شمس سبأ هو مؤسسها الاول واول من سن السبي في العرب ، لذا سمي سبأ لكثرة سبيه .(للمزيد ، يراجع : محمد يحيى الحداد : تاريخ اليمن السياسي ، ج2 ، ط1 ، دار وهدان للطباعة والنشر ، القاهرة : 1968 ، ص68) .

(4) صلاح البكري : حضرموت وعدن وامارات الجنوب العربي ، مطبعة المدني ، القاهرة : 1960 ، ص21 .

(*) كان الحكام الذين يحكمون الدول الصغيرة كمعين وسبأ وحمير وغيرها يلقبون بـ(المكرب) واذا توحدت هذه الدول تحت لواء مملكة واحدة ، سمي ، حاكمها بـ(الملك) .

(5) احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ص90 .

(**) عندما ذهبت دولة العرب في العراق ، نزح المعينيون من جملة القبائل التي نزحت ، وقد تعودت الحضارة ، فلم يعد يطيب لها التجوال في البادية فالتمست مقرا تقيم فيه ؛ فنزلت اليمن وتوطنت الجوف ، وشادت

لقد تميز اليمنيون القدماء بالنشاط التجاري ، كما مر ذكره ، وكذلك الزراعي ، وكان مجتمعهم مجتمعا وثني العبادة ، وشغلت الطقوس الدينية عندهم جانبا مهما من حياتهم ، وقد انعكس ذلك على اعمال الفن لديهم متجسدا في العمارة الدينية ، واعمال النحت التي جسدت معبوداتهم وماجاء منها منقوشاً على الجدران وشواهد القبور ، وكذلك ما عرف عن تاريخهم وحضارتهم من خلال الخط المسند الذي عرف لديهم في تدوين ذلك التاريخ لبلاد اليمن القديمة .

لقد عرف اليمنيون القدماء بعبادة آلهة متعددة تركزت على الثالوث السماوي (القمر ، الشمس ، الزهرة) . وكانت للطقوس الدينية اهمية كبرى ، اذ كانوا يقدمون القرابين للالهة لترضى عنهم . وهم يستخدمون لهذا الغرض ما يعرف بـ(مذابح البخور) ، اذ ينحرون الذبائح على دكاتها ويحرقون البخور عليها حتى تصل رائحة البخور الى الاله فيشعر بالرضى ايضا بحسب معتقدهم . لذلك اعتمدت اليمن القديمة على تجارة البخور والمر واللبان التي تعد من اكثر السلع رواجا في العالم القديم ، لاستخدامها للاغراض العقائدية الدينية والجنائزية . كما اعتمدت اليمن قديما على الزراعة في رفع مستواها الاقتصادي[1] ، وقامت ببناء السدود لتوفير مياه الفيضانات [2]، ويعد (سد مأرب) من اكبر هذه السدود ، ويعتقد ان تاريخ بناءه يعود الى القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد ، وقد تعرض هذا السد الى التدمير عدة مرات بسبب تراكم الترسبات الطمثية في حوضه ، ورمم عدة مرات على يد عدة (مكارب) ، ولم يبق الان من اثار السد القديم سوى بعض المعالم لجدار السد وبعض القنوات فيه . ومن المعالم ذائعة الصيت في اليمن القديم ما يعرف بـ(عرش بلقيس) او (معبد برأن) الذي شيد في مدينة مارب ايضا وهو من المعابد التي بنيت لعبادة الاله (المقة)- إله القمر وكذلك عرف ايضاً (محرم بلقيس) او (معبد اوام) وهو في مدينة مأرب ايضا ، وهو بناء كبير ضخم يتقدمه صف من ثمانية اعمدة حجرية يبلغ ارتفاعها بين (4.65 – 5.30) م ، وقد عثر فيه على الكثير من التماثيل . كما ذاعت شهرة (سبأ) التي ورد ذكرها في الكتب السماوية كالتوراة والقرآن ، وهي تحكي قصة زيارة ملكة سبأ للنبي سليمان (عليه السلام) في حوالي القرن العاشر (ق .م) وهي تحمل الهدايا من الطيوب واللبان وغيرها من منتجات اليمن ؛ وهكذا استمرت اليمن القديمة في رخاء ساد لقرون طويلة ، واسست حضارة غير قليلة الشان بين حضارات العالم القديم ، واستمرت هذه الحضارة حتى قرابة القرن الخامس الميلادي ، اذ تعرضت لمتاعب جمة ابرزها ركود النشاط التجاري نتيجة اكتشاف الرومان طرق التجارة البحرية التي نافست طرق القوافل البرية . كما ظهر الصراع الديني بين القوى العظمى في ذلك العصر ، ما ادى ذلك الصراع الى الفرقة الداخلية بين اتباع الديانتين اليهودية

القصور ، على مثال ما عرفته في (بابل) ، وتعاطى رجالها التجارة . (للمزيد ، يراجع : عبد الله الثور ، هذه هي اليمن ، صـ110) .

(1) الحسن بن احمد بن يعقوب الهمداني : صفة جزيرة العرب ، تح : محمد بن علي الاكوع الحوالي ، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، الرياض : 1974 ، ص65 .

(2) احمد فخري : دراسات في تاريخ الشرق القديم ، ط2 ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة : 1963 ، ص159 .

والمسيحية ، واخيرا انهيار سد مأرب عام (575م)[1] ، لتنتهي بعدها حقبة كانت من حقب التاريخ الغنية بنتاجها الفكري والحضاري الذي جسدته اعمال الفن الشاخصة من تلك الحضارة ذات الشأن في التاريخ الحضاري للمنطقة العربية .

الصلات الحضارية بين بلاد سومر واليمن القديمة

لم تكن أي من حضارات العالم القديم عموما بمعزل عن الاخريات ، فلكل منها لديها ما يفيض عن حاجتها لتصدره الى تلك البلدان ، وايضا لديها ما ينقصها فيسعى لاستيراده من البلدان المجاورة لارساء دعائم الرخاء كتوفير السلع الغذائية ومستلزمات البناء والمعادن المختلفة لصناعة العدد والاسلحة ، وغير ذلك من متطلبات الحياة اليومية . ولكي يتم كل هذا ، لابد من وجود طرق لممارسة التجارة سواء كانت برية او بحرية . وفيما يخص التجارة في العراق القديم ، فقد لاحظ الاثاريون ان التجارة العراقية القديمة قد عرفت خطوطا لرحلات طويلة منذ العصور الحجرية ، وكان انتقال البضائع بطيئاً حسب اعتقاد الاثاريين ، وذلك لبساطة وسائل النقل ومحدوديتها [2].

وتبرز اهمية التجارة في بلاد الرافدين ، ولحاجة البلاد الى استيراد مواد مختلفة ضرورية قليلة التواجد فيه وكذلك ضرورة تصدير الفائض عن حاجته من الانتاج الزراعي بشكل خاص مما خلق علاقات تجارية واسعة مع سكان مناطق الحضارات الواقعة على اطراف البحر المتوسط غربا ، وحتى اطراف الهند وافغنستان شرقا ، واقاليم شبه الجزيرة العربية في الجنوب واقسام واسعة من اسيا الصغرى [*].وقد عثر على مخطوطات سومرية فيها اسم ملاح ورئيس الملاحين والقوارب ودفة القارب وغيرها من المصطلحات التي تؤكد وجود طرق ملاحية تجارية . وكانوا يعرفون نوعا خاصا من الطيور كان يستخدمه راكبوا البحار ، وتعد هذه الطيور من الوسائل التي كانت تستخدم للاستدلال عن اتجاه وقرب اليابسة وتقدير المسافات للوصول اليها لذلك استخدمت ايضا رمزا للدلالة على النقل والتجارة [3]. كما ساعدت التجارة البحرية في تطوير التعدين في المنطقة ، ونقل المعادن ومنها النحاس . ومن الاحجار المهمة حجر الديورايت الاسود الذي نقل من عمان التي تعد امتدادا جغرافيا طبيعيا مع بلاد اليمن مكونة ما يعرف (بالعربية الجنوبية) . وقد ذكر ان (كوديا) امير دويلة (لجش) قد جلب حجر الديورايت من موضع يقال له (مكان)[*] لصنع التماثيل ، كما جلب الخشب منها ومن (دلمون) [**][1].اما فيما يخص اليمن ، فقد اشتهرت بانتاجها للبخور واللبان والصموغ والمر

---

(1) ... : صنعاء عاصمة الثقافة العربية ، مواقع سياحية واثرية ، محافظة مأرب : 2004 ، WWW.google.com تحت اسم : تاريخ اليمن القديم .

(2) مؤيد سعيد : "مظاهر التنمية في عالم اليوم والمؤشرات حول التنمية عبر التاريخ" في : مجلة النفط والتنمية ، ع 6 و 7 ، السنة السادسة ، نيسان مايس ، 1981 ، ص10 .

(*) المقصود بآسيا الصغرى تركيا حالياً .

(3) وليد الجادر : "طرق التجارة المائية ووسائلها في العراق القديم " ؛ في: مجلة دراسات في التاريخ والاثار، ع6 ، مطبعة الامة ، بغداد : 1989 ، ص42 .

(*) تعني حاليا عمان .

(**) تعني حاليا البحرين .

والمنتوجات الزراعية الاخرى ، فكان لهذه المنتوجات اهمية كبرى تتنافس دول العالم القديم عليها ، لما لتلك السلع من استخدامات كثيرة . فالبخور مثلا كان يستخدم عند تقديم النذور للالهة في المعابد ، وكانوا يستخدمونه في حرق جثث الموتى ، وايضا من اجل ارضاء الالهة ، هذا بالاضافة الى خاصيته الشفائية (***). لذلك قامت الحضارة اليمنية القديمة على اساس التجارة بهذه المواد التي كانت مصدر رخاء بالنسبة لليمنيين القدماء ؛ هذا طبعا بالاضافة الى اعتمادهم على الزراعة التي شغلت حيزا كبيرا في حياتهم وكانت مصدر الرخاء الاخر بالنسبة لهم ، لذلك سميت بلاد اليمن القديمة باليمن السعيدة . والنشاط التجاري يحتم عليهم المعاملة مع الشعوب الاخرى وبالتالي يؤدي الى التواصل والتفاعل بين الحضارات الاخرى . لذلك نجد ان اليمن القديمة لم تكن منعزلة عمن حولها ، خاصة ان موقعها كان يتوسط اقدم الحضارات في العالم ، فكان لابد ان يكون لاهلها صلات بالعالم الخارجي ويكون للعالم الخارجي صلات باهلها . ولم يكن اتصال اليمن القديمة بالامم الاخرى مقتصرا على تجارة المر والبخور واللبان ، وانما تعدى ذلك الى بقية البضائع الشرقية التي كانت تحتاج اليها شعوب الغرب والشرق الادنى القديم ، ولكنهم لم يكونوا متمكنين من الحصول عليها الا بوساطة اليمنيين الذين كانوا يحتكرون تصديرها[2]، ذلك لأنهم احتكروا اصلا التجارة في نقل البضائع برا وبحرا فكان هناك شبكة للمواصلات تستخدم لنقل البضائع ، فالقوافل كانت تنطلق في الاساس من المواني الثلاثة الرئيسة وهي (فانا) و(عدن) و (موزع) . وبالنسبة لسلعتي المر والبخور فقد كانتا في البداية تحملان من (ظفار) على الجمال والسفن الصغيرة الى الخليج العربي ومنه الى العراق وبقية بلدان الشرق القديم ، ثم تغيرت هذه الطرق فصارت قوافل المر والبخور تمر في عواصم المملكة اليمنية القديمة الى ان تصل الى شمال شبه الجزيرة العربية [3] ، التي عثر فيها على نقوش يمنية قديمة تدلل على وجود سياسي لـ(معين) في تلك المنطقة ، نتيجة لرحلات التجارة بين اليمن القديمة وبلدان شمال شبه الجزيرة العربية ومنها العراق . ولذلك كله توثقت الصلات وارتباط المصالح وتبادل الخبرات بين سكان شمال شبه الجزيرة العربية وجنوبها ووسطها ، وكان ذلك واضحا من تاريخها القديم من تشابه لغاتها وانحدارها من اصل واحد ، ومن المواقع التي تقع على الطريق التجاري الذي يربط العربية الجنوبية والحجاز بالشام والعراق هي (تيماء) [4]. ومن محصلة التجارة ان انتقل معها الفكر والعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية من مكان الى اخر . ثم كيفية تحويل هذه المعتقدات والافكار الى شكل رموز مصورة تختلف احيانا وتتشابه احيانا اخرى بين بلدان تلك الحضارات .

---

(1) جواد علي : تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج2 ، مطبعة التفيض الاهلية ، بغداد : 1952 ، صـ290 .

(***) لقد كان البخور يستخدم لوقف النزيف وضد التسمم ، وهو مع المر كانا يستخدمان كعقاقير طبية لتخفيف الشلل ووجع الراس . وللمر استخدامات اخرى لرائحته الطيبة استخدم في تحضير الدهون ومواد التجميل والعقاقير الطبية كدهان الالتهاب والجروح . وفي مصر كانوا يستخدمونه في تحضير المومياء . (للمزيد يراجع : جواد علي ، تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج2 ، ص96) .

(2) مؤيد سعيد : مظاهر الحضارة اليمنية القديمة ، ص91 .

(3) احمد سوسة : حضارة العرب ومراحل تطورها عبر العصور ، ص220 .

(4) جواد علي : تاريخ العرب بل الاسلام ، ص305 .

الرموز المصورة

*** الرموز البشرية**

يمكننا ان نعد كل جزء من الانسان يمتلك قوة تعبير هائلة ويحمل دلالات رمزية كبيرة . ولعل من ابرز الرموز التي استخدمها السومريون للتعبد الطقوسي هو الجسد البشري ؛ فكانت التماثيل البشرية المحورة بذكاء ، رمزا لقوة المعبود وعظمته وعلمه وسموه وضعف المتعبد وخوفه وخشوعه وتضرعه .

ومن اهم هذه التماثيل البشرية المحملة بالطاقة الرمزية هي مجموعة تماثيل المتعبدين في تل اسمر (التماثيل الاثنى عشر)(*) ، وابرزها اثنان – رجل وامراة– فهما اكبر حجما من البقية واكثر سعة في العيون . ومن الباحثين من يعقد انهما الهان هما (آبو اله الخصب[1] وزوجته) ، ومنهم من يعتقد انهما متعبدان ، اسوة بباقي المتعبدين ، نظرا لوضعية الصلاة والتعبد التي هم عليها . فسعة العيون في هذه التماثيل ترمز الى حالة التأمل والاستغراق من المتعبد في حضرة الالهة ، وقد ترمز الى شدة الانتباه والعظمة والتبصر[2]. وحالة تلاقي الايدي بانحناء حاد عند المرفقين في منطقة اعلى البطن ، ترمز الى وضعية الصلاة والتعبد ونوع من الخشوع والتأدب امام الاله[3]. ونلاحظ ذلك في العينة (1) و (3) والشكل (1-2).

كما صور المتعبدون الهتهم بتماثيل تختلف قليلا عن شكل البشر العاديين ، فعيونهم واسعة وقد تكون اربعاً[4] ، الاشكال (1- تفصيل) (3- تفصيل) .

ان كان للسومريين وضعية واحدة لحالة الصلاة او التعبد ، فاليمنيين القدماء اكثر من وضعية ، ذلك لانه تم العثور على تماثيل بوضعيات مختلفة للعبادة والصلاة ، منها واكثرها شيوعا تكون ببسط اليدين الى الامام وبانحناء المرفق وضم الكفين ، وهذه الحركة ترمز الى حالة الصلاة عندهم ؛ ومنها تمثال لشخص يصلي ويقف على قاعدة كتب عليها اسمه – (عينة2) – مع لباس طويل وبسيط بدون ثنيات[5] .وهناك مجموعة تماثيل اخرى لوضعية الصلاة ثائمة على بسط الكفين اعلى البطن ، ومعظم التماثيل التي تم العثور عليها ممثلة لنساء – (عينة4) . وهناك حالة اخرى تكون فيها برفع احدى اليدين الى الاعلى بانحناء عند المرفق مع بسط الكف ، في حين تمسك اليد الاخرى بحزمة من السنابل وتضعها عند اعلى البطن . وهنا تعتقد الباحثة ان هذه الحالة ترمز الى عبادة الالهة الخاصة بالنباتات طلبا لزيادة المحصول او هطول الأمطار وغيرها من الامور المتعلقة بالزراعة – يلاحظ الشكل (4-أ) و(4-ب) . كما ان هذه التماثيل بوضعياتها المختلفة تشترك في ميزة واحدة وهي قصر الأرجل ، حيث نحتت بشكل مضغوط بحيث لا تتناسب مع باقي أجزاء الجسم ، بما يشير على

(*) ملاحظة المجموعة – صفحة 169 من بحثنا .

(1) فرج بصمة جي : كنوز المتحف العراقي ، ص 468 .

(2) شمس الدين فارس وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص47 .

(3) زهير صاحب محسن وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : 1987 ، ص71 .

(4) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1992 ، ص26 .

(5) اسعد عرابي : "خواطر تشكيلية حول معرض مملكة سبأ" ؛ في: مجلة فنون عربية ، ع2 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة – لندن : 1981 ، ص148 .

راي الباحثة الى اعتماد النحات التلاعب بالحجم كوسيلة للتعبير الرمزي عن ضآلة المتعبد امام الاله ، حيث انه لا يستطيع طولاً مع الإله .

لقد عثر على الكثير من التماثيل العارية العائدة للحضارة السومرية ، ولابد للعري من دلالة رمزية معينة ، فهناك العري الطقوسي للمثول امام الالهة في بلاد سومر ، اذ ظهر اناء من المرمر في(اوروك) يوضح ذلك[1](عينة-15). تستنتج الباحثة لرمزية العري انه عري امام الالهة فلربما اراد المتعبد ان يظهر امام الاله عاريا متخلصا من كل متاع الدنيا حتى لايلهيه ويبعده عن العبادة وانه جرد نفسه من كل شيء تجردا خالصا للاله .

كما يحصل اليوم عند بعض الناس حيث يكشفون عن صدورهم للدعاء ، اعتقادا منهم انهم بذلك يوصلون شكواهم ومطالبهم ودعائهم بصورة اصدق وانقى.

وفي بعض اعمال الفن السومرية ، تظهر الالهة اينانا (عشتار) في بعض النقوش واقفة من دون أي ثوب ، وهي تتجسد في "الالهات العاريات"اللواتي يظهرن في اعمال الفن منذ فجر التاريخ حتى نهاية الحضارة البابلية بمدة طويلة ، وهي غالبا تسند نهديها بكلتا يديها ، انها الالهة الكبيرة للخصوبة والانجاب[2] ، اذ يكون العري هنا برمزية الخصوبة والانجاب من خلال التركيز على المناطق الانثوية باسناد نهديها بكلتا اليدين ، هذا بالاضافة الى وسع منطقة الورك والاثداء.

وهناك من الاثار الفنية التي كان التركيز فيها على بعض الاجزاء من الوجه ، حيث صور الاله ايا (انكي) اله الماء بأذن كبيرة مفتوحة كرب للحكمة[3]. فالاذان مرتبطة بتصور الحكمة الخارقة ، ذلك ان كلمة اذن في اللغة السومرية وكلمة حكمة هي واحدة "نكيشتوك" [4] ــ [*](الشكل 2) .

اما في الحضارة اليمنية القديمة فقد عثر على نحت لطفل عارٍ يرمز الى شؤون النساء والاطفال والولادة [5](عينة 8) و (8- ب) . كما عثر على تمثال لفتاة صغيرة عارية ، تمسك بيدها غصن عنب بورقتين كبيرتين يتوسطهما عنقود عنب ، في اشارة الى تمثيلها الهة الخمر[6] (الشكل 16- أ) التي ربما كان عريها بسبب ما يثيره الخمر المصنع من العنب الذي تمسكه في يدها من نشوة وانشراح .

كما وجدت منحوتة للاعضاء التناسلية لكل من الرجل والمرأة ، ترمز الى اله الخصب[7]. اما العيون فهي ترمز الى حالة طرد الشر والسحر ، وقد جسدت في

---

(1) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص242 .

(2) رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ت : وليد الجادر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد : 1988 ، ص272 .

(3) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1988 ، ص20-21 .

(4) شمس الدين فارس وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص51 .

(*) ولذات الموضوع وفي مرحلة لاحقة للمرحلة السومرية ، صور الاله (نبو) ابن مردوخ باذنين كبيرتين ، وهو الراعي للاداب وهورب الكتابة ،عهد اليه ابوه بالواح القضاء والقدر ، لما يتصف به من حكمة . ومن رموزه السكين او المستطيل المنشطر طوليا .(للمزيد ، يراجع : لطفي الخوري : معجم الاساطير ، ج1 ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1990 ، ص204) .

(5) عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، ص233 .

(6) عبد الله الثور : المصدر نفسه ، ص157 .

(7) سلطان ناجي : " مظاهر الحضارة اليمنية القديمة" ، ص91 .

اعمال فنية سومرية كثيرة ، ولها مكانة رمزية في قبور اليمنيين القدماء ، اذ عمدوا الى اقامة نصب على القبور في هيئة اعمدة رباعية الأركان يكتب عليها اسم المتوفى ، في الجزء العلوي الامامي ، وفي الاسفل يرسم شكل المتوفى – (الشكل 13) . ومنها نوع يشتمل على الكتابة وتحتها عينان فقط(*)، ربما يرمز ذلك الى خروج الروح من الجسد لينتهي الجسد وتبقى هي حارسة للميت من خلال العين المرسومة . او ربما لانهم كانوا يؤمنون بالاخرة[1]، فهم يرسمون شكل الميت او عينيه لتعرفه الروح في يوم البعث .

ومن الرموز البشرية التي شاعت في عموم شبه الجزيرة العربية هي الاصنام (**) التي عبدها عرب الجاهلية واتخذوها الهة من دون الله . وعرف بعضهم الصنم بانه جسم انسان او حيوان ، وعرفه اخرون بانه صورة . ولم يكونوا يعبدونها في القديم ، بل نحتوها لتكون رموزا تذكرهم باله او الهة او باشخاص صالحين ، وبمرور الزمن نسي الناس اصلها فعبدوهعا من دون الله. اما (عبد الله الثور) فقد كان له راي اخر فيما يتعلق بديانة اليمن القديم تحديدا ، فقد قال:" لم يكن للالهة تماثيل يعبدونها، وكان الناس يتقدمون الى الالهة بتماثيل لأشخاصهم لكي تبارك لهم اعمالهم ، كما قربوا لهم قرابين من الضحايا والبخور"[2]. كما فعل كوديا عنما نحت تمثاله وكتب عليه ما يقربه من الالهة بشكل مستمر .

كما عبد عرب الجاهلية الجن وتصوروها على انها كائنات غريبة ومخلوقات غريبة تملأ الارض ، وتصوروها على شكل فتاة بشعر طويل ولها قوة غريبة على الظهور والاختفاء ، وعلى تغيير شكلها ؛ واذا اعتدى عليها احد فانها تنتقم منه بمسخه فتصبح به جنة أي مجنونا ، فاخذوا يقدمون لها الهدايا والقرابين حتى لا تؤذيهم [3].

كما عثر على تمثال من البرونز في خرائب معبد (ايلوموخ) في مملكة سبأ[4]، لمقاتل يقدم يديه الى الامام بانحناء عند المرفق ، ويقدم رجله اليسرى خطوة الى الامام وكانه يريد ان يقول شيئا . وهناك زوجان اضافيان من الايدي لصيقان على جسده . وهو ما سيرد بحثه في الاطار المنهجي للبحث .

(*) وهو نوع عرف في المقابر الفينيقية (للمزيد ، يراجع : محمد عبد القادر بافقية : تاريخ اليمن القديم ، ص216) .

(1) سلطان ناجي : " مظاهر الحضارة اليمنية القديمة" ، ص91 .

(**) ذكر الكلبي في (كتاب الاصنام) : "ان عمرو بن لحي كان اول من غير دين اسماعيل عليه السلام ، فنصب الاوثان ... وبحَّر البحيرة – أي ابتدع هذه السنة – وحمى الحامية ، وهو ابو خزاعة" .
وعن كيفية قدومه بالاصنام الى مكة اوضح : انه – أي عمرو – مرض مرضا شديدا فقيل له : ان بالبلقاء من الشأم حمةً ، ان اتيتها برأت . فاتاها فاستحم بها ، فبرأ .ووجد اهلها يعبدون الاصنام فقال ما هذه ؟ فقالوا نستسقي بها المطر ، ونستنصر بها على العدو ، فسالهم ان يعطوه منها ففعلوا فقدم بها الى مكة ونصبها حول الكعبة " .
للمزيد حول معرفة الاصنام والاوثان عند عرب الجاهلية ، يراجع : ابو المنذر بن محمد بن السائب الكلبي : كتاب الاصنام ، تح : احمد زكي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة : 1965 ، ص8 .

(2) عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، ص235.

(3) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص129 .

(4)عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، ص130 .

وفي هذا المجال ايضا ، وجد تمثال لرجل محارب يتقلد سيفا ويتنكب قوساً، ولعله كان (اله الحرب)(*) عند المعينيين ، وكان يقدم اليه الشراب . اما بالنسبه لألـه الحرب عند السومريين فهو (الالـه شمش) واسمه السومري (اوتو) ، صور في الاختام كرجل مسن يضع احدى قدميه على جبل والاشعة منبعثة منه او واقفا بين جبلين وبيده المنشار ، واحيانا بقاربه . وهو (قاضي الالهة) وعده العراقيون القدامى رمزا للخلود الذي يشرق بعد الغروب على عالم الموتى [1]. كما ان سلاحه السيف الشبيه بـ(المنشار) . والده (ننار، سين) واخته (عشتار)[2] – (العينة17) ، (الشكل 1) .

كما صورت الالهة عشتار (اينانا) بهيئة بشرية واقفة وعلى ظهرها جعبتان ، وعلى جنبها سيف ، وهي تقف على اسد تقبض على زمامه بيدها اليسرى انها السيدة الحكيمة القديرة ، التي تعطي الملوك الصولجان والعرش والشارة الملوكية، وتظهر وهي ماسكة بيدها الحلقة والعصا رمزا للقوة والسلطان ، وتزين رأسها بتاج الالوهية [3] وهناك الكثير من الالهة فمن صوروا بهيئة بشرية يرتدون تيجاناً مقرنة رمز الالوهية .

الرموز الحيوانية

ترمز الحيوانات المدجنة بصورة عامة الى الغلة الحيوانية ووفرتها ، فهي بالتالي تشير الى الحالة الاقتصادية الجيدة للبلاد أي خيراتها وثرواتها . وهناك الكثير من الرموز التي تجسد هذه الحالة ومن اهمها الاناء النذري (عينة 15) اذ يوجد في الافريز الثاني من الاناء (أي بعد الاسفل) طابور من الخراف والماعز وصغارها[4] ، وهذه الحيوانات كانت تقدم كنذور وهدايا للالهة وتقربا لها[5] .كما ان للماعز (التيس) رمزية اخرى بالنسبة للسومرين ، فهو يجسد الرجولة عندهم[6]، ربما لما يلحظونه فيه من مظاهر الشراسة كما يعد التيس رمزا للخصب[7].

اما الاله ايا (انكي) فقد كان يرمز له احيانا براس خروف ، وراس كبش ، وهو اله الماء والحكمة ، كما عرف بحبه للبشر[8]. وبما ان الماء هو أساس الحياة ، منه تنشأ المراعي لتحيا عليها الماشية ، فهو ايضا يعد اله الرعي ولهذا يرمز له بالخروف او الجدي . زوجته ننخرساك وابنته عشتار [9]. (الشكل 3)

(*) كان يسمى (آدد) عند ثمود (للمزيد ، يراجع : تقي الدباغ ، الفكر الديني القديم ، ص136-137) .

(1) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص26 -27 .

(2) سامي سعيد الاحمد : ملحمة كلكامش ، دار التربية ، بغداد : 1984 ، ص19 .

(3) رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ص272 .

(4) شمس الدين فارس وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص43 .

(5) زهير صاحب محسن وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : 1987 ، ص71 .

(6) سيتن لويد : فنون الشرق الادنى القديم ، ت : محمود درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1988 ، ص100 .

(7) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص77 .

(8) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص24.

(9) يوسف حبي : الانسان في ادب وادي الرافدين ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد :1980 ، ص117 .

اما الثور عند السومريين فهو رمز للخصب والجنس والتكاثر ، وهو رمز للبأس والقوة العضلية[1]. (عينة 9) ، (9 – أ) ، (9- ب) ، اما قرونه فقد استخدمت رمزا للالوهية ، اذ نشاهد معظم صور الالهة وهم يرتدون تيجانا من القرون ، منها بزوج ومنها باربعة ازواج .

اما فيما يخص الحضارة اليمنية القديمة فلم تخلُ اعمالها الفنية من راس الثور ، اذ كان يرمز به لألـه القمر (المقة) وهو الـه سبأ . كما رمز لـه بـالعنز البري[2] والصقر[3].وقد رمز له بالثور لما في قرنيه من الشبه بالهلال تقديسا للاله القمر ، وقد يرمز الثور الى الحراثة كوسيلة من وسائلها[4]. والثور يعرفه السبئيون بـ(ثهوان) ، واهل الجوف والبدن بـ(هران) ، والهمدانيون بـ(تالب ريام) ، ويطلق عليه اسم (سين) و (شهر) و (ود) عند المعينيين [5]. وهناك صور لبعض الحيوانات كالثور والوعل والنسر التي يعتقد انها ترمز الى الاله القمر[6].وان عبدة القمر اتخذوا له صنما على شكل عجل ، سجدوا له وصاموا وقدموا القرابين [7]. كما ظهر الوعل في (الشكل 21) يعلو مبخرة مما يؤكد رمزيته الالهية .

من الرموز الحيوانية التي ظهرت في الاعمال الفنية للحضارة السومرية ؛ هي الاسود والفهود ؛ فالاسد وجد غالباً تطأه الالهة اينانا برجلها ، وهو هنا رمز قوتها[8]. وظل الاسد الى الان يتخذ رمزا للقوة (الشكل 14) . وكذلك تعد الفهود رمزا للقوة والشجاعة ، فقد عثر في احد المعابد في مستوطن العقير (قرب بابل) على رسم جداري في واجهة المعبد ، يمثل المشهد زوجا من الفهود جلسا بوضعين متقابلين وفي حالة تهيج مرعب على جانبي بوابة المعبد [9]،من اجل حراسته نظرا لما يتميزا به من قوة وشراسة بحيث ترعب الداخلين الى المعبد ، ربما من اللصوص لحمايته .

اما الثعبان عند السومريين ، فقد كان لها ارتباط بالخلود ، حسب ملحمة جلجامش الشهيرة ، اذ اكلت الثعبان عشبة الخلود التي اتى بها جلجامش لصديقه انكيدو ، وفازت هي بالخلود حتى اصبحت رمزا له[10] . والافعى او الافعى ذات القرون هي رمز للاله السومري (نينجيزيدا) ومعنى اسمه (الشجرة الموثوقة) ، والده الاله (نينازو) ، وهو حارس بوابة (آنو)[11] – (الشكل رقم 4) . اما الافعى عند اليمنيين القدماء ، فيعتقد انها ترمز الى الجن [12]. (الاشكال 15 ، 16 ، 17) .

---

(1) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص77 .
(2) اسعد عرابي : خواطر تشكيلية حول معرض مملكة سبأ ، ص147 .
(3) سلطان ناجي : مظاهر الحضارة اليمنية القديمة ، ص91 .
(4)احمد حسين شرف الدين ، اليمن عبر التاريخ ، ط2 ، مطبعة السنة المحمدية ، 1964 ، ص148 .
(5)احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ص147- 148 .
(6) محمد عبد القادر بافقية : تاريخ اليمن القديم ، ص214 .
(7) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص128 .
(8) رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ص272 .
(9) زهير صاحب محسن وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، ص76 .
(10) فيليب سيرينج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص33 .
(11) استيفاني م.دالي : اساطير من بلاد ما بين النهرين – الخليقة والطوفان وكلكامش وغيرها ، ت: نجوى نصر ، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام ، بيروت : 1979 ، ص375 .
(12) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص129 .

لقد وجد في سومر ثلاثة نصوص عن قتل تنين ، يرجع تاريخها الى الالف الثالث قبل الميلاد ، ففي اثنين منها ، يقتل (كور) تنين المياه من قبل الاله (انكي) وقتل (ازاغ) شيطان المرض من قبل الاله (نينورتا) ، وفي الثالثة ، يقتل جلجامش (هوايايا) . ويعد التنين رمزا للاله(نينجيزيدا) [1]. الشكل (4) . اما العقرب (كي) فهو يرمز إلى افكار الخصوبة ، لكثرة ما تبيض العقرب وكثرة صغارها . كما يرمز العقرب الى (اشخارا) الهة الزواج والولادة والتكاثر[2]. (الشكل 5) كما اتخذ النسر رمزا للقوة في سومر ، اذ وجد منقوشا على احد الاواني التي تعود الى الالف الثالث قبل الميلاد مع مجموعة من الحيوانات والابطال مما يدل على انه مشهد اسطوري (الشكل 24) .

وقد رمز الى الالهة الاخرى برموز كثيرة ، مثل الاله (نركال) ، حيث يرمز له بصولجان براس الاسد او الثور او التنين او الغراب ، وهو اله العالم السفلي ورب المرض والمعارك الدموية [3]. (الشكل 6) كما ان الاله (آدابا) له رمزه الخاص وهو السمكة او الرجل بهيئة سمكة والده (أيا) وهو ملك وكاهن في اريدو ، منحه والده الحكمة ولم يمنحه الخلود [4] – الشكل(7) . و(آدابا) هو احد الحكماء السبعة (أبكالو) وهي تسمية سومرية اطلقت عليهم وهم (آدابا ، اندوكا ، انميدوكا ، انميبكال ، آن ، انليدا و توابسو) الذين ارسلهم (أيا) ليعلموا سكان بلاد الرافدين الزراعة ، ورموزهم هي الرجال الاسماك[5].

وحيوان الجدي هو رمز للإله (تموز) بالسومرية (دموزي) ، زوجته عشتار ، وكان يعتقد انه حينما يموت تموت النباتات ، وعندما يحيا في فصل الربيع تحيا معه ، وهو رمز لتجدد الحياة والنبات ، وهو اله الخصب والصيد [6]. وهناك الجدي المجنح ، حيث عثر في مقبرة ملكية على تمثال صغير للحيوان الخرافي الجدي المجنح ، يقف على قاعدة خشبية مطعمة بالصدف ، يرتكز باطرافه الامامية على شجرة مزهرة من الذهب ، وكذلك راسه وارجله مصنوعة من الذهب ايضا ، بينما ريش الاجنحة الذي يغطي ظهره فهو مصنوع من خامتي الصدف واللازورد [7] – (الشكل 8) .

اما الالهة (كولا) فهي إلهة الصحة عند السومريين ، وتصور دائما مع كلب يكون هو تاجها ورمزها [8]- (الشكل 18) . وهناك رمز سومري للالهة (نينمار)

---

(1) فيليب سيرينج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص154 .
(2) استيفاني م.دالي : اساطير من بلاد ما بين النهرين ، ص380 .
(3) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص32-33 .
(4) لطفي الخوري : معجم الاساطير ، ج1 ، ص26 .
(5) طه باقر : مقدمة في اداب العراق القديم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1976 ، ص395 .
(6) جان بوتيرو : بلاد الرافدين الكتابة – العقل – الالهة ، ت: البير ابونا ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد : 1990 ، ص364 .
(7) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط2 ، دار المعارف ، القاهرة : 1975 ، ص125 .
(8) حسن النجفي : معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ، ط1 ، دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، الدار العربية ، بغداد : 1982 ، ص86 .

وهي ربة الطيور ، ورمزها الطير او الحمامة ، وهي رمز الخير والسلام[1]. (الشكل 9) .

ومن الرموز الحيوانية اليمنية القديمة (يغوث) واسمه مشتق من الغوث او النجدة ، ويرمز له بالاسد ، واحيانا بالنسر [2]. (الشكل 14) . وكذلك (يعوق) و (نسرا) اللذان ورد ذكرهما في القران الكريم في الاية :((ولا يغوث ويعوق ونسراً))[3] علما ان هذه الالهة عبدها عرب الجاهلية في شبه الجزيرة العربية عموما . ومن الرموز الاخرى التنين ، اذ عثر على عصا من البرونز بمقبض تمثل تنيناً ، الذي يعتقد انه من رموز الالهة[4] .

الرموز المركبة

ظهرت في اعمال الفن السومرية العديد من الاشكال المركبة من اكثر من جنس ، اقتضته طبيعة المعتقد في الفكر العراقي القديم ، لتصاغ على وفق تصور مال الفنان فيه الى تجسيدها برؤية ذات رمزية في التشكيل تمنح العمل بعده الفكري في التاثير ، علاوة على مايحمله من قيمة فنية في التعبير . ولعل من الاعمال التي حملت موضوعاتها شيئا من ذلك ، مانجده في فن المسلات ومنها مسلة العقبان التي يظهر فيها الاله (ننكرسو) في صفة الفاتح يمسك بيده اليسرى الاعداء في الشبكة ، وهنا تظهر الرموز المركبة في جامع الشبكة الذي صيغ على هيئة نسر براس اسد وهو يعتلي اسدين – ذلك هو رمز الموت[5] – الشكل(13-أ) ولهذا المخلوق المركب ذاته دلالة اخرى حين ينشر جناحيه عبر السماء وسط السحاب ، وهي صورة عاصفة المطر التي تحمل معها الخير وبها ينتهي الجفاف، انه يرمز للاله (امد وجود)[6] – عينة 13 ، (13- ب) .

كما ان (انكيدو) صديق جلجامش في الملحمة المعروفة ، صور على شكل مخلوق مركب (حيواني – بشري) وحشي ، يكسو جسمه شعر كثيف له جدائل كالنساء ، من رموزه الثور الوحشي بهيئة بشرية[7] هو وجلجامش– (عينة 7)

ومن الرموز المركبة ، الطير براس انسان ، اذ عثر على تمثال من ذلك في المقابر الملكية في (اور) ، وبذلك وبسبب وجوده في المقابر فهو يرمز الى التسامي الروحي ، أي خروج روح الميت ، وهو تمثيل لها [8]. وهنالك ايضا الثيران المجنحة ذات الرؤوس البشرية الماثلة في (اور) . وقد كانت جان حارسة ترتدي تاجا مقرنا رمز الالوهية ، وهي جان خيرة ، حامية للباب ، حارسة للقصور[9] – (الشكل 10) .

---

(1) علي الشوك : الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، دار اللام ، لندن : 1987 ، ص105 .
(2) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص137 .
(3) الاية (23) من سورة (نوح) .
(4) نيلسن ، ديتلف ، واخرون : التاريخ العربي القديم ، ت: فؤاد حسنين علي ، ادارة الثقافة العامة ، 1958، ص.
(5) شمس الدين فارس وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص45 .
(6) سيتن لويد : فنون الشرق الادنى القديم ، ص91 .
(7) سامي سعيد الاحمد : ملحمة كلكامش ، ص19 .
(8) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص173 .
(9) فيليب سيرنج : المصدر نفسه ، ص227 .

ومنها (شيدو – لاماسو) وهم من الجن الصالحين يعملون كأرواح حارسة ضد القوى الشريرة والاعداء الغرباء [1].

ومن الاشكال الخرافية المركبة عند السومريين هو العقاب براس اسد ، الذي يشخص غيم العاصفة ، اذ وجد العديد من النماذج المنحوتة والمنقوشة على كمية من الاسلحة ، وعلى لوحات جدارية ونذرية ، وعلى صفائح مسننة في اصداف كبيرة ، وعلى آنية من الفضة ، وغالبا يهاجم العقاب الاسدي الراس ثورا بشري الرأس ، وعندئذ يرمز الثور الى الجبل ، والارض المخصبة بماء العاصفة، حيث يرمز العقاب الى العاصفة[2] (عينة 13)

ومن الرموز المركبة الحارسة للقصور ، ومنها قصر ماري ، وهي (السفنكسات) او ابو الهول ، التي ترتدي تاجا من الريش ، وهي رمز جنائزي ، وصورة مرعبة ، وهي رمز للذة احيانا ، ورمز لما يعبر عنه باللغز[3]. (الشكل10).

اما الاله (ايا) – (انكي) بالسومرية فله رموز كثيرة ، منها (المعزى – السمكة) ، ولهذا صار زي كهنته عباءة طويلة على شكل سمكة [4]. كما صورته الاختام جالسا في غرفته تحت الماء بهيئة بشرية تخرج من كتفيه المياه المليئة بالاسماك [5]. (الشكل 1)

ومن الاشكال المركبة التي ظهرت في اعمال الفن وذات الصورة الرمزية في الفكر العراقي القديم والمرحلة السومرية ، حول الرجل العقرب ، الذي عد نوعا من الغول وهو حارس الابواب السماء في (اور)[6] . ويرمز الرجل العقرب والمرأة العقرب الى طرد الارواح الشريرة ، وهو حارس جبل (ماشو) الخاص بالاله (شمش)[7]. لكون العقرب قاتلة في سمها . وتظهر صورة (الرجل العقرب) امام قارب الاله (شمش) على الاختام الاسطوانية مع بداية عصر فجر السلالات الثالث[8] .

ومن الحيوانات المركبة السومرية لعصر الانبعاث ؛ رجل برأس أسد ، والذي ربما كان يرمز الى قوة ذلك الرجل (الشكل 12) . وهناك ايضا حيوان (المشخوشو) ومعناه بالسومرية التنين المقرن ، وهو الحيوان الخاص بالاله (مردوخ) حيث يظهر بالمنحوتات بالقرب منه . وهو بذلك يعد رمزا له[9].

وفيما يخص الحضارة اليمنية القديمة ؛ فقد ظهرت اشكال مركبة منها شكل اسد بجناحين وبجسم ينتهي بجسد افعى يمتطيه طفل عاري ، وقد شكل حلية عمارية زينت البناء مع رموز فلكية في افريز يعلوه ممثلة بالقمر والشمس ، علاوة على

---

(1) لطفي الخوري : معجم الاساطير ، ص104 .
(2) فيليب سيرنج : المصدر نفسه ، ص228 - 229 .
(3) فيليب سيرنج : المصدر نفسه ، ص232 - 235 .
(4) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص24-25 .
(5) يوسف حبي : الانسان في اداب وادي الرافدين ، ص117 .
(6) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص167 .
(7) سامي سعيد الاحمد : ملحمة كلكامش ، ص154 .
(8) H , Frankfort . Cylinder Seals , London : 193 9 , reprinted 1965 , In : Cyse , P. 68 , Pl . (Xv J) .
(9) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص31 .

اشكال حيوانية ممثلة بالوعل . كما ظهر انموذج يمثل اسدا مجنحا منحوتا نحتا بارزا على لوح مستطيل الشكل - (الشكل 8-أ) . وفي جانب تجسيد الاشكال المركبة على الالواح ، ظهر كذلك انموذج يمثل راس وعل تخرج من راسه قرون تنتهي على هيئة اغصان عنب – (الشكل 16-ب) . وعلاوة على ظهور انموذج لشكل طفل عار بجناحين وبتاثيرات اغريقية (الشكل 20) ومن خلال الكتابة التي نقشت بصدد التماثيل بالخط المسند ومن خلال ترجمتها انها في مقر يسمى (صنو) وقد بناه الملك (ذمار علي) وابنه (يارن) ملكا سبأ وريدان كدار للندوة تابع لقبيلة (ذروتاح) بالحدأ .

ان تلك الاعمال ذات الاشكال المركبة ، التي عرفت في الحضارة اليمنية القديمة ، هي ذات شأن في الفكر اليمني القديم الذي املاه المعتقد لتصاغ برؤية فيها رمزية تشير الى ذلك المعتقد في حياة اليمنيين القدماء والتي تناولها البحث لما يوضح مغزاها ورمزيتها في التشكيل وفي التعبير كأعمال فنية .

ان ما ينبغي الاشارة اليه هو ان روح الاسطورة والخرافة تلبس في معظم اخبار الحضارات القديمة[1] . وهي غالبا ما تصاغ بهيئة رموز مركبة كتلك التي الفناها في اعمال الفن لكلتا الحضارتين فمثلاً ، وفي الحضارة اليمنية القديمة هناك نوع من الجن عمل برأس مشوه ومجهز بجناحين ، وجد على شريط خارجي مزخرف باغصان العنب ، والجزء الباقي منه يميز على شكل راس ثور في اطار مستطيل ، ووسام دائري يخرج منه هذا الجن ، اذ ان هذا الكائن الخرافي هو رمز للجن ، كذلك رموز اخرى ذكرناها سابقا[2] .

الرموز النباتية

تعد النباتات من العناصر التي مال الفنان الى تجسيدها في اعمال الفن في العصور القديمة ، وحملها ابعادا فكرية افصح فيها عما تحمله من مغزى وطابع طقوسي له حضوره في الحياة ، فجاء بعضها برمزية عبر فيها الفنان عما هو كامن في الطبيعة وله ارتباط بالحياة .

وتعد سنابل القمح من الرموز النباتية التي كثيرا ما نراها في الاعمال الفنية، اذ ظهرت في ابرز عمل فني سومري بتجسيدها القسم الاسفل من الاناء النذري المصنوع من حجر الالبستر ، صور نباتات سنابل القمح ، والتي ترمز الى الحالة الزراعية ووفرة الخيرات ، والى الحالة الاقتصادية للبلاد [3]. بالاضافة الى الخراف والماعز الموجودة في الافريز الثاني من الاناء ، حيث بمجموعها ترمز الى خيرات البلاد التي تقدم للالهة كهدايا . ولعل تكوين الاناء النذري على هيئة افاريز حلقية متراكبة يكون الموضوع فيها باحداثه تصاعديا ، فيه رمز لاستمرار الحياة – (العينة 15) .

---

(1) محمد مصطفى هدارة : تاريخ الجزيرة العربية قبل الاسلام في المصادر العربية ؛ في : عبد الرحمن الطيب الانصاري ، مصادر تاريخ الجزيرة العربية ، الكتاب الاول ، ج1 ، مطابع جامعة الرياض ، الرياض : 1979 ، ص338 .

(2) اسعد عرابي : خواطر تشكيلية حول معرض مملكة سبأ ، ص147 .

(3) شمس الدين فارس وسلمان عيسى الخطاط : تاريخ الفن القديم ، ص43 .

ومن الاشجار المقدسة عند السومريين هي شجرة الحياة التي ترمز الى الخلود ، وهي الشجرة التي عثر عليها في مقبرة ملكية ، ويستند عليها حيوان الجدي المجنح الذي اشرنا اليه سابقا [1]- (الشكل 8) . وغالبا ما مثلت بين وعلين او كاهنين يدفعان للتأمل حتى العبادة ، او اسدين او ثورين او تيسين او غولين يحرسان شجرة الحياة ؛ فلاكتساب الخلود لابد من الانتصار على الغيلان ، أي هي صراع ضد الشر ، وبعد عصر (كوديا) زالت هذه الشجرة من القائمة السومرية – الاكدية ، وابدلت بنبتة الحياة الخارجة من اناء[2] . ومن رموز الالهة (اينانا) عشتار حزمتي القصب المعقوفتي النهاية ، وهي الرمز الخاص بالهة الخصب والتكاثر [3]. (عينة 15 – الافريز العلوي) كما رمز للالهة (اينانا) بحزمة قصب بست حلقات دائرية (الشكل 19) .

كما كان احد رموز (الاله تموز) هو جميع النباتات ، فاي نبات هو يرمز له ، اذ كان الاعتقاد بانه يحيا في فصل الربيع وبه تتجدد الحياة وتنبت النباتات[4]. وكذلك (نيسابا – نيدابا) زوجة الاله تموز ، وربة الحبوب والهة الكلمة والكتابة ، ومن رموزها ؛ القوى في القصبة التي تنمو في الاهوار ، وصورت بهيئة بشرية تخرج من كتفيها الاقصاب [5].

وفيما يخص الحضارة اليمنية القديمة ، فهناك الكثير من الرموز النباتية ، منها تمثال لفتاة عارية (كما ذكرنا سابقا) تمسك غصن عنب بورقتين كبيرتين يتوسطهما عنقود عنب . (الشكل16-أ) والعنب هنا هو رمز للمشروبات الكحولية التي تصنع منه والتي تعرف عندهم بالخمر [6].

كما ترمز السنبلة الى اله الخصب[7] (عينة 16) لما لها من ميزة التكاثر . وهناك (الاله العزى) الذي كان يعبده عرب الجاهلية واسمه مشتق من العزة أي القوة والرفعة ، وقيل انها حجر ابيض ، وقيل انها شجيرات تقرب الناس اليها بالنذور [8].

لقد رمز لإله النباتات في بلاد سومر بفتاة لها شهر طويل وتمسك بحزمة سنابل كما في مسلة اور نانشة ، الشكل (22) و (23) .

---

(1) نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ص125 .
(2) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص294 .
(3) زهير صاحب محسن ، وسلمان الخطاط : تاريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين ، ص72 .
(4) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص38.
(5) هـ - فرانكفورت واخرون : ما قبل الفلاسفة – الانسان في مغامرته الفكرية الاولى ، ط2 ، ت : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1980 ، ص135 .
(6) عبد الله الثور : هذه هي اليمن ، ص157 .
(7) سلطان ناجي : المصدر السابق ، ص91 .
(8) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص135 .

الرموز الفلكية

شغلت الاشكال الفلكية مجالا واسعا في الفكر الديني القديم ، وظهرت متجسدة في اعمال الفن في كلتا الحضارتين – موضوع البحث .

ويعد الهلال من ابرز الرموز الفلكية في بلاد وادي الرافدين وهو رمز الاله (سين) اله القمر [1]، واسمه السومري (ننا اوننار) [2]. حسبما ذكره الاثاري طه باقر ، اما الباحث الاثاري رينيه لابات فقد ذكر ان السومريين عبدوه باسم (سوين) . اما الاكديون الذين تداخلت مرحلتهم مع السومريين فكانوا يعبدونه باسم (سين) واعطاه الاولون ايضا اسم (ننا) واسماه الاكديون ايضا (ننار) وهو اسم يعني بلغتهم (المضيء) او المشع . "والهلال رمز الاله (سين) هو شبيه في شكله بزورق مرفوع الطرفين يسير فوق المياه ، فالهلال هو (الزورق للسماوات الصافية ، الذي فوقه يقطع (ننار) المسافات السماوية "[3].

و(الاله سين) هو اله الكلمة والتقويم والعدل والسلطة ، وحيوانه المقدس الثور المجنح . كما رمز له بهلال مع صورة بشرية . وصور ايضا كرجل مسن بلحية متدلية وتاج باربعة ازواج من القرون يعلوها هلال . ويشترك مع عشتار في الرمز المكون من حزمة قصب يعلوها ست حلقات دائرية في كل جانب منها ثلاث . (الشكل 19) ومن رموزه التي ذكرناها سابقا ، الثور [4].

اما فيما يخص اليمنيين القدماء ، فقد اشتهروا وعرفوا بعبادتهم للثالوث السماوي الشمس والقمر والزهرة . وقد عرف الاله القمر عندهم بالاله (المقه) وهو اله سبأ [5]. وسمي (عم) عند القتبانيين وهو (ود) عند المعينيين و (سين) عند الحضارمة و (المقة) عند السبئيين [6]. ومن رموزه الهلال والثور لما في قرنا الثور من شبه بالهلال اله القمر [7]. وقد يرمز الثور الى الحراثة كوسيلة من وسائلها [8]. وهناك صور لبعض الحيوانات كالعنز البري والوعل والنسر[9] . تشير برمزيتها الى نوع من العبادة لدى اليمنيين (عينة 14)، (16-ب) ، (عينة18) .

وقيل ان عبدة القمر اتخذوا له صنما على شكل عجل سجدوا له وصاموا وقدموا القرابين [10]. كما عثر على لوح سبئي مثل به الاله القمر بنوع من العصاة

---

(1) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص382 .
(2) طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ص264 .
(3) رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ص334 .
(4) نائل حنون : عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، دراسة غير منشورة ، بغداد : 1998 ، ص99 .
(5) اسعد عرابي : المصدر السابق ، ص147 .
(6) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص128 .
(7) ربيع محمود سامي القيسي وصباح جاسم الشكري : دراسة ميدانية لمسوحات مواقع اثرية في شطري القطر اليماني ، المؤسسة العامة للاثار والتراث ، بغداد : 1981 ، ص11 .
(8) احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ص148 .
(9) محمد عبد القادر بافقيه : تاريخ اليمن القديم ، ص214 .
(10) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص128 .

[1]، حيث وجدت صور رموزه على الكثير من مذابح البخور[*] وبعض الحلي القديمة (عينة 18 ، 18- ب) .

ونلاحظ هنا ان عبادة القمر قد سادت في العراق القديم وعند السومريين تحديدا واليمنيين القدامى ، وبنفس الاسم (سين) في سومر واكد وعند الحضارمة ، وان تغير اسمه في بعض المراكز الحضارية مثل سبأ ومعين وقتبان ؛ مما يدل على الصلات بين الحضارتين وحصول التأثير والتأثر بينهما ، اذ ان التجارة لا تنقل البضائع فقط وانما تنقل مظاهر الحضارة من البلد الاخر والافكار والمعتقدات ومنها الدينية ، وهذا لايقف عند حد البلدين فقط ، بل جميع المراكز على الطرق التجارية الموصلة بينهما وربما لباقي البلدان التي كانت اليمن في صلات تجارية معها كمصر وبلاد السند . وربما كانوا يجلبون معهم صورا لتلك الرموز الى بلادهم .

لقد كان للشمس حظ وافر من العبادة ايضا عند العراقيين ، اذ عرف اله الشمس عندهم بـ(شمش) ، ومن رموزه قرص يرتفع بين جبلين[2] (الشكل 1) . وهو اله الضوء والنهار واليوم والحق والعدالة ، ويحيى الموتى ويعاقب المذنبين ، وعده السومريين اله حرب . وغالبا ما صور في الاختام كرجل مسن واضعا احدى قدميه على جبل والاشعة تنبعث منه ، او واقفا بين جبلين وبيده منشار واحيانا بقاربه (عينة 17) .

وهو قاضي الالهة ، وعده العراقيون القدامى رمز الخلود الذي يشرق على عالم الموتى . ومن رموزه ايضا دائرة وسطها اربع حزم ضوئية تقطعها اربعة مجاري ماء[3] .(الشكل 17- ب) المتمثل بمسلة (اور – نمو) .

وان اله الشمس اسمه السومري (اوتو) ، والده (ننار ، سين) واخته (عشتار) وايضا من رموزه (الثور) [4].

وعلاوة على ذلك ، خصص سكان وادي الرافدين بعض المعادن الكريمة على انها تعود للاله (شمش) ، وفي مقدمتها الذهب الذي عد رمزا للاله (شمش)[5].

وفيما يخص اليمنيين القدماء فقد عبدوا الشمس ايضا ، ولعل ما يؤكد ذلك ه ذكرها في القران الكريم ، في قوله تعالى : ((وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله))[*] ، وتسمى عند المعينيين (ذت نكرح) ، وعند السبئيين (ذت حميم) أي شديدة الحرارة ، و(ذت بعدان) و(ذت عفران) و (ذت برأن) ، وعند القتانيين (ذت رحْبَنْ) وغيرها من التسميات [6].

---

(1) اسعد عرابي : المصدر السابق ، ص147 .

(*) هي نوع من المباخر التي يحرق بها البخور ، وتذبح عندها القرابين تقربا للاله ، حيث عندما تذبح القرابين يشم الاله رائحة البخور فيرضى عن المذنب الذي يتوب امام الاله في طقس ديني حيث ترفع الصلوات والقرابين ، للمزيد ، يراجع : ابراهيم جبرة : المذابح واواني الخدمة ، سلسلة طقوس الكنيسة (3) ، مكتبة المحبة ، القاهرة الحديثة للطباعة ، القاهرة : 1978 .

(2) رينيه لابات : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ص321 .

(3) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص 26-27 .

(4) سامي سعيد الاحمد : ملحمة كلكامش ، ص35 .

(5) G , Contenau , Every day life in Babylonia and Assysia , London : 1959 , P. 174 .

(*) من الاية (24) من سورة النمل ، حول قصة الملكة سبأ مع النبي سليمان .

(6) احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ص148 .

ويرمز لها بقرص الشمس [1].(18- أ) ويتكرر هذا الرمز خاصة في المباخر التي تستخدم لحرق البخور . كما عرفها الجزريون عموما بـ(شمش)[2].

والشمس من الاصنام التي تسمى بها الكثير من الناس فعرفوا (عبد شمس) [3]. ان كوكب الزهرة في بلاد الرافدين يمثل عشتار [4]، التي من رموزها النجمة ذات الثمانية او الستة عشر ضلعا ضمن دائرة (الشكل 11) او صورت بهيئة بشرية وعلى راسها تاج تعلوه نجمة[5] . والزهرة رمز العطر والجمال وهي الارض رمز الميلاد وهي الطير رمز الحب [6]. كما ان الانوار السماوية السبعة عند السومريين ، هي الكواكب السيارة السبعة عند القدماء ، ومن هنا جاءت الاهمية المعطاة للرقم (7) رمز انسجام العالم [7].

كما رمز للاله (انليل) بالنجم ، وعرف بكونه اله الرياح ، او اله الجو والعاصفة . والنجمة هي رمز للثالوث الاول في مجمع الالهة العراقية (آنو، انليل ، ايا)[8] .

والنجمة عموما ترمز للالوهية ، وهي تشير الى ما هو (فوق) في الجزء الاعلى من الكون ، أي في السماء وكل ما هو سماوي[9] .

لقد كان لكوكب الزهرة الذي عبد عند اليمنيين القدماء ايضا اسم اخر هو (عثتر) ، ومن اسمائه[*] ايضا (ذو قبض) و (ذو يحرف) و (عثتر شرقن) أي الشارق ، وغيرها[10] .وهو ابن القمر والشمس[11] ويرمز له بالنجمة . ومن الالهة اليمنية القديمة الاله (عم) و (انبي) و (عم يسرم) و(عم شقير) و(حكم) و (ذت صنم) و (ذت ظهران) وفيها (يسرم) و(سقير) فهما موضعان لعبادة الاله (عم) والذي ربما كان المقصود منه الاله القمر [12].

الدراسات السابقة :

(1) محمد عبد القادر بافقيه : تاريخ اليمن القديم ، ص214 .
(2) تقي الدباغ : الفكر الديني القديم ، ص21 .
(3) تقي الدباغ : المصدر نفسه ، ص129 .
(4) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص386 .
(5) سامي سعيد الاحمد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ص29 .
(6) عالم سبيط النيلي : ملحمة كلكامش والنص القراني ، بابل : 1999 ، ص83 .
(7) فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ص460 .
(8) لطفي الخوري : معجم الاساطير ، ج1 ، الصفحات 64 ، 71-72 .
(9) جان بوتيرو : بلاد الرافدين الكتابة – العقل – الالهة ، ص256 .
(*) كانت الزهرة عند اليمنيين القدماء (مذكرا) من حيث الجنس بينما عند السومريين هي مؤنثا . اما اله الشمس الذي هو مذكر عند السومريين فهو مؤنث عند اليمنيين القدماء . للمزيد ، يراجع : محمود كامل : اليمن شماله وجنوبه تاريخه وعلاقاته السياسية ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت : 1968 ، ص89 .
(10) احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ص148 .
(11) رضا جواد الهاشمي : اثار الخليج العربي والجزيرة العربية ، مطبعة جامعة بغداد ، بغداد : 1984 ، ص218 .
(12) جواد علي : تاريخ العرب قبل الاسلام ، ص20 .

لم تعثر الباحثة على دراسة سابقة بخصوص الفن اليمني القديم حصراً[1] ، حيث لم تبحث الدراسات اليمنية بهذا المجال الا من تعريف بالآثار اليمنية وبموضوعات تبحث في الجانب الآثاري - التاريخي دون خوض في الجانب الفني لآثارهم كأعمال فنية . وتناول الباحثة لها في هذا البحث من وجهة نظر باحث في تاريخ الفن ، وهو ما يكسب هذه الدراسة اهميتها كبحث متخصص في مجال دراسة تلك الآثار كأعمال فنية ، وعقد مقارنة بينها وبين اعمال الفن السومرية المتضمنة منجز هذه الحضارة من التماثيل .

(1) دخلت الباحثة على شبكة المعلومات (الانترنيت) فيما يتعلق بموضوعها ولم تجد دراسة تتناول الآثار اليمنية في مجال بحثها كأعمال فنية .

الفصل الثالث
اجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- اداة البحث
- طرائق البحث
- صعوبات البحث
- وصف الاعمال وتحليلها

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث :

قامت الباحثة باجراء كشف مسحي اولي لمفردات عينتها الاستطلاعية ، والمتمثلة بالاعمال الفنية التي تشير إلى الرموز المصورة موضوع البحث ، من خلال ما اطلعت عليه من مصورات لتلك الاعمال في المصادر والمراجع ذات العلاقة – كاجراء اولي متيسر – وقد تضمن مجتمع البحث الاعمال المتعلقة بالرموز البشرية والحيوانية والمركبة والنباتية والفلكية ؛ وقد استثنت من ذلك الرموز الكتابية (*) .

عينة البحث :

انتخبت الباحثة نماذج لاعمال فنية سومرية ويمنية تجسدت فيها الرموز المصورة ، وجدت فيها اتفاقاً في حملها سمات مشتركة تؤكد تزامنها التاريخي، وقد اختارتها الباحثة اختياراً انتقائياً (**) ، وكان من مسوغات تناولها للاعمال الخاضعة للبحث ما يأتي :

اولاً : انها تشكل اهم ما تيسر للباحثة الحصول عليه من مجموع الاعمال التي اطلعت عليها .

ثانياً : انها تمثل اوضح النماذج الممكن تناولها بالدراسة ، ولكونها كاملة تقريباً وغير محطمة .

ثالثاً : انها تشكل غنىً في مادتها بما يغطي الموضوع المبحوث .

رابعاً : تمثيلها مجتمع البحث ، في المراحل التي ظهرت فيها .

اداة البحث :

اتبعت الباحثة في الحصول على المعلومات الادوات المتضمنة ما يأتي :

1. الصور المنشورة للاعمال موضوع الدراسة .
2. اعداد استمارة ملاحظة ، تضمنت المعلومات المتعلقة بالاعمال عينة البحث .

(*) فيما يتعلق بحروف الخط المسند الذي عرف في اليمن القديمة فان هناك بعض الحروف تحمل تشكيلات صورية يمكن تأويلها على انها تمثل او تشير إلى اشكال من البيئة اليمنية منها على سبيل المثال الحرف ( ) بملاحظته بدقة نراه يشير إلى شكل الجمل ، بالاضافة إلى حروف اخرى تمثل اشكالاً دالة او رامزة إلى شيء ما ، مما يعطي ذلك اقتراباً من الكتابة الصورية التي عرفت بالعراق القديم برمزيتها الواضحة وهو امر يشكل جزءاً من اهتمامها ببحثه مستقبلاً كجزء مكمل للرموز المصورة المعرفة بالاعمال الفنية .

(**) مما واجه الباحثة في اختيار العينة المتعلقة بالاعمال الفنية من الحضارة اليمنية هو صعوبة تحديد تاريخ كل مرحلة من مراحل الحضارة اليمنية القديمة ، واختلافها من مصدر لاخر ، وبالتالي صعوبة تحديد تاريخ كل عمل من العينات ، لذلك انتخبت الاعمال التي تحصل على اتفاق اكبر لمرجعيتها في المصادر كنماذج يمكن ان تمثل مراحل الحضارة اليمنية مجتمعة ، وكونها لا تنفصل من خلال تشكيلها كلاً موحداً يصب في محصلته النهائية في تسجيله لتلك الحضارة الخاضعة اعمال الفن فيها للبحث مع اعمال الفن السومرية ، والمشكلتان لموضوع البحث .

3. المصادر والمراجع ذات الصلة بالموضوع .

طرائق البحث :

تناولت الباحثة في اسلوب عرضها الموضوع للاعمال عينة البحث جانبين هما الشكل والمضمون ، على وفق ما يأتي :

1. وصف الاعمال الفنية الخاضعة للبحث وتحليلها .
2. الاسلوب الفني الجمالي الفلسفي من خلال مناقشة الاعمال المبحوثة .

وقد اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي كمنهج متبع في البحوث الفنية ، اما المنهج المقارن فقد جاء اعتماده للكشف عما يميز الرموز المصورة في الحضارة السومرية عنها في الحضارة اليمنية القديمة ، من ناحية التشابه والاختلاف ، ومدى التأثير والتأثر في كل منها ، والتي سلطت عليها الضوء من خلال عرض النتائج وبما عرفته كلتا الحضارتين من رموز مصورة عكستها اعمال الفن في كل منها .

صعوبات البحث :

ان اهم ما واجه الباحثة من صعوبات خلال مدة اعداد البحث هو تعذر معاينة الاعمال المتعلقة بالحضارة اليمنية(*) في مواقعها ، والاعتماد على ما منشور منها في المصادر ذات العلاقة بموضوع البحث ، بانتخاب ما هو واضح في تشكيله وتفاصيله ويشكل مادة تستحق البحث ، ويلقي اوجهاً مقاربة مع ما يقترب فيه من الاعمال الفنية السومرية ، كدراسة مقارنة ، واهمال ما هو غير واضح ولا يشكل اقتراباً مما سعت اليه في البحث .

وصف الاعمال وتحليلها :

العينة : (1)

العمل : **متعبد سومري**

المرحلة التاريخية : **السومرية** (**النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد**)

المادة : **حجر**

العائدية : **المتحف العراقي**

العمل هو واحد من اثني عشر تمثالاً لمتعبدين ، عثر عليها في تل اسمر بمدينة ديالى ، صيغ هذا التمثال بشكل يميل إلى التبسيط والاختزال ، واعتماد الاشكال الهندسية في بنائه ، كهيئة عامة وكأجزاء ، فجزؤه العلوي مستمد من شكل المخروط ، قمته الرأس وقاعدته الخط الافقي الذي يمثل الحزام ، بينما استوحى النحات الجزء الاسفل من شكل الاسطوانة ، مع المسافة البسيطة بين القدمين – كما ان اهم ما يميز الوجه فيه هو اتساع العينين والتقاء الحاجبين ، وهذه الميزة هي استمرار لنحت عصر فجر السلالات الاول ، حيث العيون المبالغ في سعتها والمرصعة بالاحجار الكريمة ، ونلاحظ ان الجسم ساكن لا حركة فيه ، ويلاحظ ايضاً ان النحات السومري لم يبد اهتماماً بالجسد من ناحية التشريح ، حيث تغطيه الوزرة البسيطة وهي بدون طيات ، اما الايدي فهي صغيرة الحجم مقارنة مع باقي اجزاء الجسم ، وهي تحمل قدحاً ، ومتلاقية عند الصدر الذي لم يراع تشريحه ، علاوة على عرض الاكتاف التي يتدلى عليها الشعر ، مع تدلي اللحية على الصدر .

ان اثنين من هذه التماثيل كانا بحجم اكبر من التماثيل الاخرى ، وبعيون اكبر حجماً وهي تبدو بنسب غير واقعية ، اما عيون بقية التماثيل ، وان كانت واسعة ، فهي لا تتعدى حدود النسب الواقعية . ان احد هذين التمثالين هو المتعبد الذي يمثل عينتنا هذه ، وهناك اعتقاد بانهما (الهان)[1] حيث السمو والرفعة والهيبة البادية

(*) تقدمت الباحثة بطلب السفر إلى اليمن لتحقيق ذلك ، ولم تحصل على الموافقة ، والايعاز لها بالاعتماد على شبكة المعلومات (الانترنت) في ذلك وقد لجأت إلى ذلك فعلاً لكنها لم تحصل على مصورات الا من اشارات ومادة نظرية افادت منها في البحث .

(1) هنري فرانكفورت : ما قبل الفلسفة – الانسان في مغامرته الفكرية الاولى ، صـ

عليهما ، في حين ان هناك رأياً اخر يزعم بأنهما ملك وملكة اشنونا[1]، ايضاً من خلال الرفعة والسمو البابليين عليهما ، في حين ان بقية التماثيل هي لشخصيات رفيعة المستوى في المدينة تصلي للآلهة التي تهب الخصب والانتاج للمنطقة ؛ خصوصاً ان هذا التمثال الذكوري الكبير يتميز برموز تدل على عبادة النباتات منحوتة على قاعدته [2] - عينة (1) تفصيل .

وهنا تميل الباحثة إلى رأي (اندريه بارو) من ان هذين التمثالين لملكين لكونهما :

اولاً : يقفان بوضعية التعبد التي يؤديها المتعبدون امام الآلهة ، وهي تلاقي الايدي عند الصدر .

ثانياً : يمسكان بقدحين ، وهي عادة عندهم ان الالهة تمنحهم الماء المقدس وتسكبه في اقداحهم ، فتمنحهم بالتالي الرزق والخير والبركة ، كما ان التمثال الكبير الذكوري منحوت على قاعدته ما يدل على عبادة النباتات او طلب الماء المقدس من الآلهة لتمطر وتسقي الزرع عموماً ، بحيث تعد هذه الصلاة ، صلاة استسقاء ، ومن المعروف عند الصلاة ان يكون المتعبد متأملاً ويعيش في حالة من التوحد مع الآلهة والابتعاد عن العالم المادي الذي يعيشه المتعبد ، ومما يدل على ذلك هو سعة العيون التي تبدو في حالة تأمل وحالة اختلاء مع الآلهة ، وان سعة العيون لها تفسير اخر وهو الاستبصار ، أي ان الشخص يرى ما لا يراه الاخرون ، ذو علم وذو معرفة .

ثالثاً : لان هذين التمثالين فقط لهما سعة العيون هذه المبالغ فيها ، حيث كما ذكرت الباحثة ان بقية التماثيل بعيون واسعة ولكنها طبيعية لا مبالغة فيها ؛ مما يميز هذين التمثالين ويجعلهما في مرتبة اعلى من مراتب اصحاب التماثيل الاخرى ، علاوة على كبر حجم هذين التمثالين مقارنة مع البقية .

ان شعر رأس هذا المتعبد منحوت بخطوط افقية وكذلك اللحية ، كما نلاحظ ان الشفاه الصغيرة مطبقة في حالة صمت وبشكل مبسط ، تحيل التحاور فيها إلى العيون في مواجهتها الآلهة برمزية عالية ، كما ان صغر الايدي المتلاقية عند الصدر بما لا يناسب حجم الجسم تدل على ضآلة اليدين اللتين تمسكان بالقدح امام حضرة الإله ، وكان صاحب هذا التمثال يطلب من الآلهة بكل ثقة واعتداد بالنفس استجابة دعواته .

لقد تطلبت وضعية المتعبد هذا ان يكون بلباس يمثل وزرة مشدودة بحزام عند الخصر ، مع ترك جسده من الاعلى مكشوفاً ، وهو لباس اعتاد السومريون على ارتدائه ، والذي يصل إلى منتصف الساق بنهايات مهدبة ، اذ لا يغطي الاقدام التي تظهر مكشوفة وبتفاصيل واضحة للاصابع ، وهنا نلاحظ ان الاقدام فيها شيء من الامتلاء والكبر المبالغ فيه كمعادل تقني لعدم انضمامهما إلى بعضهما ، كما في بقية المجموعة ، مما يدل على الثبات والثقة بالنفس او حسب اعتقاد السومريين ان وجود مثل هذه التماثيل في المعابد يعود بالنفع على المتعبدين الزائرين ، اذ يثير لديهم الشعور بالخشوع والرهبة واحترام الآلهة ، كما يعد هذا التمثال - من وجهة نظر

---

(1) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ص156 .

(2) سيتن لويد : فن الشرق الادنى القديم ، ص110 .

افلاطون - شكلاً مطلقاً ، اذ ان الشكل المطلق عنده وكما ذكرنا سابقاً يحتوي على خطوط هندسية ومربعات ومثلثات وسطوح وهي التي نلاحظها في منطقة الصدر التي تخلو من أي تشريح للعضلات فيها ، فهي عبارة عن سطح واسع منفتح امام الإله لا تشوبه شائبة مما يدل على نقاء ما في قلب صاحبه ، وسعة رحابته لاستقبال ما يأمر به الإله ، ويبدو وكأنه مستعد لتقبل الفيض الإلهي حتى يقترب من الجمال الإلهي - حسب رأي الفارابي - واقترابه من اعتقاد السومريين ، وبحسب ما تراه الباحثة وما ذهب اليه تبعاً لوجهة النظر هذه .

وهناك عبقرية لدى نحات هذا التمثال ؛ لأنه لا يحاكي الطبيعة والشكل البشري الواقعي في تمثيله ، وانما هو فنان الافكار ، حسب نظرية (كانت) ، حيث استطاع ان يجسد افكاره على شكل رموز تمثل هذه الافكار وتدعمها ، وهي بذلك تصل إلى الجمال الذي قال (هيكل) عنه بان الشيء يكون جميلاً اذا ما استطاع الشكل ان يعبر عن المضمون ، وهو ما نلاحظه في سعة العيون وصغر الشفاه وصغر أكف الايدي واتساع الصدر وعرض الاكتاف وضخامة الاقدام ، ويمكن اعتبار هذا التمثال معياراً للفن السومري لعصر فجر السلالات ، كونه ذا سمات انموذجية ظهرت على نحو متكرر في اعمال كثيرة بعده [1] .

وفي الشكل (1 – أ) من مجموعة تماثيل تل اسمر الاثني عشر ، نجد ان احد هذه التماثيل ، وفيما يخص الرأس هو تمثال لرجل حليق الرأس واللحية ، ونلاحظ ايضاً ان الثياب بعضها قصيرة تصل إلى منتصف الساق والبعض الاخر طويلة تغطي الاقدام ، وعموماً جميعها تمسك بأقداح والايدي متلاقية عند الصدر ، كما هو الحال مع العينة (1) ، وهي بذلك تقترب من التماثيل اليمنية القديمة .

ان من ابرز التماثيل التي ظهرت في عصر الانبعاث السومري هي تماثيل الامير (كوديا) المنحوتة بحجر الديورايت الاسود – والتي جلبت احجارها من جنوب شبه الجزيرة العربية ، كما ان معظم تماثيله جاءت بوضعية التعبد السومرية المعتادة ؛ الا ان تماثيل (كوديا) اختلفت عن نظيراتها السومرية بكونه بدون لحية ، كما انه يرتدي عمامة على رأسه ، الشكل (1 – ب) .

ولقد ظهر الامير (كوديا) في اعمال اخرى وهو حليق الرأس ، الشكل (1-جـ) مما يلقي ذلك بأثره على قسم من التماثيل اليمنية التي ظهرت برؤوس حليقة وخالية من اللحى ايضاً والتي تجسدت بصورة خاصة في تماثيل المتعبدين لدى اليمنيين ، علاوة على ما ظهر منها ايضاً – أي الحليقة الرأس – ممثلة في تماثيل النساء اليمنيات المتعبدات ، حيث ان ذلك كان مما تطلبته طقوسهم العبادية كحالة رمزية تطلبتها تلك العبادة .

عينة : (2)

اسم العمل : **متعبد يمني قديم**

---

(1) عبد الحميد فاضل البياتي : هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم ، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997 ، ص78 .

المرحلة التاريخية : **القرن الثاني الميلادي**

المادة : **مرمر**

العائدية : ؟

يعد هذا التمثال واحداً من التماثيل المهمة المنحوتة نحتاً مدوراً ، عثر عليه في مملكة قتبان ، وهو تمثال لشخص يصلي ويقف على قاعدة كتب عليها اسمه ، نفذ هذا التمثال بواقعية وبدقة ملحوظة خاصة في الوجه ؛ حيث العينان الواسعتان والمحدقتان اللتان تبدوان في حالة تأمل واستغراق ، وبما ان هذا التمثال لمتعبد ، فقد اصبح من البديهي ان يكون في حالة تأمل بعينين مفتوحتين على سعتهما وهي سمة سومرية بشكل عام وان كانت ليست بسعة العينين المبالغ فيهما في (العينة 1)
ويختلف حاجب هذا المتعبد عن سابقة بكونهما غير متلاقيين وليس فيهما ذلك التقوس الملحوظ في حواجب التماثيل السومرية . كذلك صيغت باقي اجزاء الوجه بنفس واقعية ودقة العينين ، حيث نلاحظ الدقة التي نحت بها الانف الطويل المسقول ، وكذلك الشفاه المطبقة والتي اجتهد النحات كثيراً لانجازها على هذه الصورة وبهذه الروحية .ان الوجه عموماً مستدير والرأس يبدو قد كسر جزؤه الاعلى مع وجود شعر على جانبي الرأس . وان اهم مايميز الوجه هو الذقن الحليق، حيث لا وجود للحية تغطية وانما هناك اثار لعروق صغيرة في خامة المرمر اصلاً.

وعرف عن التماثيل الرجالية اليمنية القديمة بأنها قصيرة اللحى عموماً، وهذا ما يميزها عن نظيراتها السومرية التي تميزت بطول اللحى في الغالب، وله رقبة تبدو طبيعية غارقة بين الاكتاف العارية وكذلك الايدي، ومايجعلها كذلك هو الزي اليمني القديم الذي يبدأ من منتصف الصدر من تحت الابطين والى الاسفل حيث منتصف الساقين وبتقوس بسيط في المنتصف بين الساقين والذي ينتهى بخط عمودي نحو الاعلى حتى منطقة منتصف الحوض ، حيث الخط الافقي الذي يبدو عنده ان هذا اللباس مكون من قطعتين ؛ وهو زي يختلف عن الزي السومري ويجعل منه طابعاً مميزاً للزي اليمني القديم .

ان اهم ما يميز هذا التمثال هو وضعية الصلاة التي يؤديها هذا المتعبد ، حيث ان اليدين منثنيتان عند المرفقين نحو الامام والاكف مضمومة كلّ على بعضها باستقامة الساعدين إلى الامام ، وهنا نجد احتمالين لوضعية الصلاة هذه عموماً ، ولحركة الاكف خصوصاً ؛ فربما يكون انضمام الاكف على بعضها من دون وجود أي شيء تمسكه ، كقدح مثلا او أي شيء اخر ، دليلاً على صلاة مجردة ، وبهذا الشكل تدل على ثبات وتمسك صاحب هذا التمثال بالآلهة التي يقف امامها ليعبدها ويؤدي الصلاة الخاصة بها بهذه الوضعية ، وهذا الاحتمال هو الارجح ، فعلى الرغم من تكسر بعض اجزاء الاكف كالاصابع ؛ الا انها تبدو متلاصقة على راحة اليد من دون وجود لشيء ما يمكن ان تمسكه وان كان نحيفاً، والاحتمال الاخر ان تكون الاكف ممسكة بشيء ما نحيفاً كحزمة سنابل وخصوصاً ان هناك بعض التماثيل اليمنية القديمة ظهرت وهي ممسكة لحزمة من السنابل ربما تدل على عبادة النباتات ، او شيء من احتفال ديني يريد به المتعبد ان يقدم للآلهة شيئاً من محصوله الذي

جناه بفضل فيض الآلهة عليه وكرمها واغداقها النعم اليه . ان اهم ما يلفت النظر الى هذا التمثال وبقية تماثيل المتعبدين اليمنيين القدامى هو قصر الارجل وبشكل ملحوظ ، اذا ما قارناها مع باقي اجزاء الجسم المنحوتة بواقعية ودقة عاليتين ، ولهذا عدة احتمالات اولها ان قصر الارجل يعود لسبب تقني ، حيث النحات يبدأ بالنحت من الرأس وفي بعض الاحيان لا يسيطر على الكتلة ، بحيث يكون الرأس بالحجم الطبيعي وعند الوصول الى القدمين تكون الحجارة المتبقية لا تلبي بشكل طبيعي حجم القدمين ، وثانيها تعمد النحات الاهتمام بالرأس لغرض المحاكاة الحرفية لشخص المتعبد ، وبالتالي يكبّر الرأس لأهميته في هذه العملية بالمقارنة مع الاجزاء الاخرى ، والاحتمال الثالث : هو ان يكون النحات قد تعمد تقليص الارجل لسبب انه اراد التركيز على بعض الاجزاء في الجسم دون الاخرى لأهميتها كالوجه الذي اهتم بتشريحه كثيراً ، واهتمامه باليدين لكونها تمثل صورة العبادة والشكل الخارجي لوضعية الصلاة المعروفة لدى اليمنيين القدامى ولهذا اهمل الارجل ، والاحتمال الرابع : ان يكون النحات قد تعمد تقليص الارجل ايضاً لانه اراد ان يثبت ان المتعبد صغير الارجل لا يستطيع طولاً مع الآلهة وحتى لا يقارن بها ، فهو اقل حظاً منها بالمقاييس والنسب الصحيحة للجسم او انه صغير الارجل لا يستطيع الوصول اليها ، في حين انه اهتم بتفاصيل الوجه لكونه اراد خلق حالة من التأمل والاستغراق مع الآلهة كما فعل السومريون بمبالغتهم بسعة عيون متعبديهم ، ولهذا اهمل الارجل بقصرها على الرغم من انه جعلها ممتلئة مفتوحة غير متلاصقة مع بيان تفاصيل اصابع الاقدام ، ان الاحتمال الرابع هذا هو الاكثر قبولاً فلو اخذنا الاحتمال الاول لوجدناه ضعيفاً ، ذلك ان النحات لو كان قد تقيد فعلاً بقياس القطعة المنحوت عليها هذا التمثال لما ظهر اغلب تماثيل المتعبدين بارجل قصيرة نسبياً مع اجزاء الجسم الاخرى ، فهل يعقل ان تكون جميع تماثيل المتعبدين قد عانى نحاتوها من نفس المشكلة ، وهي ما تفرضه عليهم القطع الحجرية بقياساتها الصغيرة ؟ وهذا كلام ابعد عن التصور ، ثم ان النحات الذي يبرع في نحت الوجه بهذه الدقة لابد انه يستطيع ان يضع قياسات الجسم بشكل صحيح قبل ان يبدأ بالعمل ، كما انه توجد شواهد حاضرة لحد الآن تؤكد وجود احجار كبيرة ، وهي عبارة عن اعمدة لكل من (سد مأرب) (*) الشهير وما يعرف بـ(محرم بلقيس) (**) ، على سبيل المثال لا الحصر ، فالحجارة

(*) شيد جدار سد مأرب باحجار ضخمة ، وقد وصل اعلى ارتفاع له حوالي (16م) ، ويقدر سمكه بحوالي (20م) ، وكان طوله يمتد حوالي (680م) . وللمزيد يراجع : "صنعاء عاصمة الثقافة العربية" مواقع سياحية واثرية ، 2004/5/18 ، ص5 على الانترنيت www.google.com : تاريخ اليمن القديم .

(**) ويسمى ايضاً (معبد اوام) وهو معبد خاص لعبادة الإله المقه ، الإله الرسمي للدولة السبئية ، ويعود تاريخ بناءه الى عهد المكرب السبئي (يدع ال ذرح بن سمه علي) على اقل تقدير ، وكان قد حكم هذا المكرب في القرن الثامن قبل الميلاد ، يحتوي هذا المعبد على ثمانية اعمدة حجرية يبلغ ارتفاعها (4.65 – 5.30م) ، وقد عثر فيه على الكثير من القطع الاثرية منها تمثالان من البرونز لاسد ورأس ثور ، وشاهد قبر من الرخام واثنا عشر ثوراً من الرخام ايضاً وجزء من تمثال لحيوان نصفه نسر ونصفه الاخر اسد وتمثال لجمل وغيرها الكثير للمزيد يراجع : "صنعاء عاصمة الثقافة العربية" الموقع السابق= =على الانترنيت ، ص11 . ولا يستبعد انه نفس المعبد الذي اقامت (بلقيس) ملكة سبأ وصاحبة القصة مع سليمان عرشها العظيم عليه . للمزيد يراجع : عبد الله الثور ، هذه هي اليمن ، ص238-242 . ويجب التمييز بين (بلقيس) ملكة سبأ و (بلقيس) ملكة حمير للتعرف عليها يراجع : اميل حبشي الاشقر ، بلقيس ملكة اليمن ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، د.ت .

موجودة في ارض اليمن ، اما الاحتمال الثاني فهو وارد ولكنه ضعيف ، وفيما يخص الاحتمال الثالث ، فمن المحتمل ان يكون النحات قد ركز على بعض التفاصيل المهمة كالوجه واليدين لاهميتهما عنده كوضعية خاصة للصلاة ، واهمل الاجزاء الاخرى التي ربما لا تؤدي غرضاً معيناً لوضعية التعبد التي اراد ابراز خصوصيتها ، اما اذا كان للقدمين دور بارز في حالة التعبد ، فهنا يكون الاحتمال الرابع هو الوارد ، من حيث ضآلة الاقدام تجاه الآلهة ، وهذا هو حال معظم التماثيل اليمنية القديمة الخاصة بالمتعبدين فالشكل (2 – أ) والذي يقف بنفس وضعية التعبد للعينة (1) ، حيث الرأس يبدو بنسب واقعية والاهتمام بتفاصيل الوجه مع قصر الجسم وصغر اجزاءه الاخرى وليس الارجل فقط ، وهو بنفس وضعية الايدي . وهناك مجموعة كبيرة من التماثيل لنفس الوضعية ولكنها في حالة جلوس وهي صغيرة الحجم نسبياً ، ربما لسهولة اقتنائها وحملها لوضعها في البيوت . كما عولج هذا التمثال بشيء من الاختزال والتبسيط ، وهو بهذه الميزة يقترب من التماثيل السومرية للمتعبدين ويخضع لاشكال هندسية حصر الشكل بداخلها كالمربع والمستطيل والمثلث .

وبجعل الجسد مضغوطاً ، وخارجاً عن النسب المعروفة ، ربما كان في ذلك ارتباطاً بمفهوم الزمن ، حاصل من تعامد اشعة الشمس على الاشكال لتبدو خلالها ، عند منتصف النهار مضغوطة ، وبذلك يكون التمثال بمثابة (مزولة) لتحديد حالات الزمن من الشروق حتى الغروب ، بدلالة الاحتمال بعدم التشويه في هيئة الجسم ، الا من حالة الضغط هذه ذلك ان النحات قد وظف عامل الزمن متمثلاً بالضوء في تحديده ذلك [1] .

(1) محمود عجمي الكلابي وعبد الحميد فاضل البياتي : "النحت قبل الاسلام في حضارة جنوب شبه الجزيرة العربية" ؛ في : مجلة جامعة بابل ، ع1 ، مج 10 ، بابل 2005 .

عينة (3)

اسم العمل : **متعبدة سومرية**

المرحلة التاريخية : **السومرية** (**النصف الاول من الالف الثالث ق.م**)

المادة : **حجر**

العائدية : **المتحف العراقي**

هي احدى التماثيل الاثنى عشر التي عثر عليها في تل اسمر ، نحتت نحتاً مدوراً ، ويعتقد انها (ملكة اشنونا) وهناك اعتقاد اخر بأنها إلهة ، كما ذكرنا سابقاً ، فهي تشكل ثنائياً مع المتعبد عينة (1) من حيث سعة العيون والطريقة التي نحتا بها ، فالوجه مستدير يخضع لشكل الدائرة والعيون مستديرة واسعة مبالغ في سعتها ، والحواجب مقوسة متصلة من المنتصف ، وهي سمة مميزة للعيون السومرية عموماً ، وبالرغم من ان الأنف منكسر بعض الشيء الا انه يبدو عليه مقاربته للشكل المثلث والزوايا الحادة والصرامة في التنفيذ ، اما الشفاه فهي مطبقة تميل الى الاستطالة مع القليل من الانحناء في الشفة السفلى ، اما تسريحة الشعر فهي بسيطة ملمومة الى الوراء من دون أي التواءات او تعقيدات وتبدو الرقبة واضحة من الامام ومن الخلف حيث الامتلاء والشكل الاسطواني .

اما الكتفان فهما واسعان ينتهيان بعضدين ممتلئين احدهما عارٍ والاخر يغطيه الثوب المتدلي من الكتف الايسر ويغطي الساعد الايسر ايضاً بانحناءة عند منطقة اسفل الصدر حيث يبرز الكف فقط وهو مضموم الاصابع ، يبدو وكأنه يمسك شيئاً ما ربما كان مكسوراً ، اما اليد اليمنى العارية فهي تنتهي اسفل الصدر الا انها تمسك قدحاً مكسوراً ، وهي لا تلتقي مع اليد اليسرى ، والملاحظ هنا هو صغر حجم الاكف بالمقارنة مع باقي اجزاء الجسم ، ينتهي الثوب الى منتصف الساق حيث السيقان المتينة والاقدام المتينة ايضاً وهي مفتوحة بعض الشيء .

والتمثال هنا لا يختلف كثيراً عن العينة (رقم 1) من ناحية البناء والتشكيل حيث خضوعه للاشكال الهندسية ، فنلاحظ الشكل الدائري في الوجه والعينين مركزي الشد والجذب في الجسم عموماً ، ونلاحظ الشكل المثلث في الانف المكسور نصفه ، كما تبدو الاستطالة على الشفاه ، وبالتالي فكل هذه الاشكال الهندسية في الوجه نجدها داخل شكل هندسي اكبر الا وهو الشكل الكروي المتمثل بالرأس الذي يستند على الرقبة الاسطوانية والتي تستند بدورها على الاكتاف العريضة التي يتصل بها العضد وهو اسطواني الشكل والذي يكوّن مع الساعد بانحناءة المرفق الشكل المثلث ، كما ان الصدر بشكله يقترب من المثلث مع قلة الاعتناء بالاثداء فهي صغيرة وغير واضحة ، اما الجسم عموماً فهو يخضع للشكل الاسطواني حيث الكتلة المتماسكة .

لو اردنا تحليل العينة من الناحية الجمالية فهي لا تختلف كثيراً عن العينة (رقم 1) المتعبد السومري ، فالعيون الواسعة والمكفتة بالقير الاسود بهدف تلوينها في اشارة الى قرنية العين المثبتة على ارضية بيضاء الدالة على كرة العين ، وبهذا خلق

الفنان تضاداً لونياً يجعل من العينين مركزاً مهماً ، لان العين عند السومريين هي التي تحاكي الآلهة التي تعبدها وتقف امامها ، وصيغة العيون بهذا الشكل تعد عندهم لغة في التحاور الروحي لان الشفاه مطبقة ولا وجود لما يدل على تحاور المتعبد بلغة الكلام ، ومن الملاحظ والملفت للنظر ايضاً وكما قلنا سابقاً هو صغر حجم الاكف بالقارنة مع باقي اجزاء الجسم والتي ربما كان قصد النحات منها انه اراد ان يبين ضآلة اليد التي تتلقى عن اليد المانحة وهي يد الآلهة وان كانت غير موجودة ، وان حملها للقدح في اليد اليمنى وهو مكسور ربما تدل على عبادة الآلهة الخاصة بالزراعة وهي (أي تمثال المتعبدة) تطلب الرزق او الماء المقدس من الآلهة ، وهذه حالة تعبد ربما تكون صلاة استسقاء لوجود هذا التمثال مع عدد كبير من التماثيل البالغ عددها اثني عشر تمثالاً في داخل المعبد ، اما اليد اليسرى فهي تبدو ممسكة بشيء ما ولكنه مكسور وغير واضح .

ان خضوع كتلة التمثال للاشكال الهندسية بمجموعها يجعلها تتمتع بالجمالية حسب مفهوم (افلاطون) للجمال ، وان سعة العيون جعلها مركزاً للشد في العمل النحتي ككل وانها قد ادت الى الوظيفة التي صيغت من اجلها والتي هي مبعث التحاور والسمو الروحي والصلاة للآلهة ، وانها قد ادت وظيفتها من اثارة الخوف والخشوع لدى نفوس الزائرين للمعبد . وبمقاييس (سقراط) للشيء الجميل من انه يكون جميلاً متى ما كان وراءه منفعة تذكر ، وبما ان نسب العيون واكف الايدي غير واقعية مما يجعل هذا العمل النحتي يتمتع بجمالية عالية من كونه لا يحاكي الطبيعة كما هي تماماً وانما اخضع الفنان الطبيعة لمبتغياته وحور فيها حسبما يشاء ولما يخدم موضوعه حسب رأي (كانت) وفلسفته ، اما فلسفة (هيكل) فهي تفضي الى ان الشكل الجميل يكمن جماله في مضمونه ، وقدر ما يستطيع الشكل التعبير عن المضمون .

عينة : 4

اسم العمل : **متعبدة يمنية قديمة**

المرحلة التاريخية : **مملكة سبأ**

المادة : **مرمر**

العائدية : **متحف مأرب**

تمثل هذه العينة نحتاً بارزاً نافراً لامرأة سبئية اسمها (عم قزم) تم تعرف اسمها وهويتها من خلال اللوح الذي يستند عليه التمثال ، وقد عثر عليها في مكان يدعى (الجوبة) 50 كم جنوبي مأرب ، وهي في حالة وقوف ، ان هذه العينة نفذت باسلوب هندسي مع المحافظة الى حد ما على الكتلة البشرية ، فقد نفذ الرأس بشكل دائري في حين كان الجسد بشكل مستطيل ، وداخل هذين الشكلين الهندسيين نلاحظ كثرة الخطوط المنحنية وقلة الخطوط والاشكال الهندسية ، فللوجه عينان لوزيتان وحاجبان قليلا التقوس ، والعينان هنا بالحجم الطبيعي ان لم نقل صغيرتا الحجم . اما الانف فقد نحت نحتاً واقعياً وبخطوط لينة وكذلك الفم، فالشفتان متطابقتان على بعضهما بنحت جريء ينم عن امكانية النحات الجيدة، وهذا ما يبدو على نحته للاذنين الواضحتين فلا وجود لشعر يغطيهما ، فالمرأة هنا حليقة الرأس ولابد من ان هذا الوضع هو ميزة للتماثيل اليمنية التعبدية ، فقد تكون المرأة متعبدة وقد تكون كاهنة وان حلق الرأس هو حالة من حالات الطقوس الدينية التي تؤدى في المعابد ، في العراق القديم كان الرجل الحليق الرأس يشير الى كونه من العبيد فربما تكون هذه المرأة من العبيد او خادمة في المعبد وليس هذا هو التمثال الوحيد لسيدة حليقة الرأس بل هناك العديد من النماذج التي عثر عليها بهذه الصيغة ، ومعظمها اهتم نحاتوها بتفاصيل دقيقة لنحت الوجه في محاكاته للطبيعة، حيث الاهتمام بتشريحه اكثر من الاهتمام بتشريح باقي اجزاء الجسم ، واذا ما نظرنا الى الرقبة لوجدناها اسطوانية قصيرة تنتهي الى كتفين عريضين واسعين سعة الصدر العاري حيث الثديان عاريان ولا يغطيهما أي ثوب ، بل ان الثوب هو وزرة تربط عند الخصر وتنتهي الى منتصف الساق تقريباً، ولابد ان لذلك اغراضاً طقوسية تعبدية ، ان المرأة صاحبة التمثال هذه تبسط كفيها عند منطقة اسفل الصدر ، بحيث يكون الكفان متقابلين وليس احدهما فوق الاخر وذلك بانحناء مرفقي اليدين نحو الداخل حتى ان اليدين مع الكتفين يشكلان شكلاً مستطيلاً ، ان وضعية الايدي هذه قريبة الشبه من وضعية التعبد السومرية التي تكون بوضع الكف اليمنى فوق الكف اليسرى عند منطقة اسفل الصدر ، وهي الوضعية السائدة عند السومريين عموماً عند اداء الصلاة سواء في المعابد ام في البيوت ، ان وجود مثل هذه التماثيل وبهذه الوضعية ترجح وجود علاقة قائمة بين السومريين واليمنيين القدماء في تأدية الصلاة بهذه الوضعية ومنها ماعرف اثناء قيام الممالك كمملكة سبأ ، وقد اهتم النحات اليمني القديم في اظهار التعبير على الوجه بدقة مع مراعاة تشريح عضلات الوجه ، وابدع في ذلك لتأكيد حالة الخشوع للآلهة ، في حين اهمل تشريح باقي الاجزاء في الجسم واعتماده في بنائها على الاشكال الهندسية كما فعل نحات المتعبدين السومريين في اعتماده على الاشكال الهندسية في

عمل نماذجه ، ان صغر الارجل بالمقارنة مع اجزاء الجسم يبدو غريباً والفنان الذي يستطيع ان ينحت الوجه بهذه الدقة لابد من انه يستطيع ان ينحت الجسم بالمقاييس الطبيعية من دون الاخلال باحد اجزائه ، ولذلك ترجح الباحثة صغر حجم الارجل الى اغراض دينية طقوسية .

هناك العديد من تماثيل المتعبدات اليمنيات القديمات ولكن بوضعيات مختلفة في حالة الوقوف والجلوس وفي حالة وضعية الايدي ، فهناك تمثال مدور لامرأة سبئية ايضاً لم يعرف اسمها لتآكل اللوح الذي تقف عليه بعض الشيء وصاحبة هذا التمثال كما في الشكل (4 – أ) حليقة الرأس كسابقتها بوجه دائري مع الاعتناء بتفاصيل الوجه بنحتها وتشريحها حيث يبدو عليها الهدوء والخشوع في حضرة الآلهة وهي ذات رقبة سميكة يحيطها عقد ، ولها اكتاف واسعة وهي ترفع يدها اليمنى الى الاعلى بانحناء مفصل المرفق وتبسط كفها الى الجهة المقابلة كما لو كانت في حالة قسم ، وتثني يدها اليسرى عند المرفق ليكون كفها عند اسفل الصدر وهي ممسكة بحزمة من السنابل ، وهذا ما يدعونا الى وضع عدة احتمالات منها انها في حالة تعبد لآلهة الزراعة كما لو كانت تشكرها على وفرة المحصول وتقسم لها بأن تؤدي وتعمل ما يرضيها ولا تعمل ما يغضبها ، او انها تؤدي لوناً من الصلاة لطلب انبات الارض وزيادة المحاصيل الزراعية كصلاة الاستسقاء ، كما يلاحظ اهتمامها بالزينة النسائية من خلال العقد وارتدائها لسوارين في كلتا يديها ، وهي عارية الصدر ايضاً كسابقتها وترتدي وزرة من الخصر الى منتصف الساق ، وما يبدو عليها ايضاً انها كما لو كانت في حالة جلوس ، وهي لا تختلف عن باقي التماثيل اليمنية القديمة في غالبيتها من حيث صغر حجم الارجل بالمقارنة مع باقي اجزاء الجسم ، ولذلك نفس التأويلات التي ذكرتها الباحثة في العينتين السابقتين ، كما ان ساقيها منفرجتان وغير متلاسقتين ومستندتان على قاعدة ، وهناك نحت بارز نافر لإمرأة يعود الى القرن الثاني الميلادي ، وهذه المرأة حليقة الرأس وقد عني بتفاصيل وجهها بدقة عالية ، كما في الشكل (4– ب) وهي ترفع يدها اليمنى وتمسك بالاخرى حزمة سنابل ، تماماً كما في سابقتها الشكل (4 – أ) وترتدي الزينة كالعقد وسوارين في كل يد ، وهي هنا ترتدي على ما يبدو ، ومن خلال الصورة ، رداء يغطي ثدييها ، كما ويغطي نصف العضد ، وينتهي الى منطقة البطن التي تحاط بقوس تقعره نحو الاعلى وهو شبيه بشكل الهلال الذي يشير الى المعبود (المقه) إله القمر الذي ربما وضعه النحات رمزاً لهذا الإله . وما يلفت النظر هنا هو ان النحت الذي يعود الى القرن الثاني الميلادي يشبه الاعمال التي عثر عليها في الممالك اليمنية القديمة كسبأ ، مما يدل على استمرار التأثير لقرون من الزمن ، فهو امتداد لها .

عينة : 5

اسم العمل : **محارب سومري**

المرحلة التاريخية : **القرن** (21) **ق.م**

المادة : **فخار**

العائدية : **المتحف العراقي**

نفذ العمل على هيئة رجل واقف بحالة استعداد وتهيؤ للقتال بدلالة السلاح بيده والذي يرمز الى الإلهة عشتار ، إلهة الحب والحرب . ولم يختلف زي هذا المحارب عن ازياء عامة السومريين وخاصتهم من تعرية اليد اليمنى وتغطية اليد اليسرى ، مع ملاحظة ان هذا الزي تعلوه طيتان تحيط الكتف الايسر وتميل الى الاسفل نحو الابط الايمن لتجعل اليد اليمنى عارية على الرغم من بساطة الزي الا انه لا يخلو من زركشة بسيطة تتمثل بحروز مائلة تشغل الجهة اليمنى من اعلى الثوب حتى نهايته نحو الاسفل ، حيث تظهر القدمان المستندتان على قاعدة ، اما الجهة اليسرى فهي خالية من هذه الحزوز ما خلا غطاء اليد اليسرى في منطقة المرفق حتى الكف وان كانت هذه المسافة صغيرة وغير مدروسة النسب بالمقارنة مع طول العضد ، والحزوز هذه مشغولة بصفين وهي مائلة كل منها بعكس اتجاه الاخرى .

وهنا لا نستطيع ان نتجاهل الخطوط والحروز لطيات عمودية تدلت من انثناء الساعد نحو الاسفل ، ولكنها لم تشغل الحيز والمساحة التي ظهرت في الجهة اليمنى ، ويمسك هذا المحارب فأساً بيده اليسرى ، فالفأس كانت قديماً تستعمل كأدوات للحرب وليس للحراثة فحسب ، وهو يمسكها بكفه الذي صيغت اصابعه بحزوز بسيطة ولكنها جعلت من الكف تقترب من التمثيل الواقعي ، اما يده اليمنى التي بدت مضمومة الاصابع فقد احاط النحات رسغها بطيتين من القماش وكل طية فيها حزوز عمودية ، اما اليد نفسها فقد نفذت باسلوب تغلبه البساطة والاختزال من دون مراعاة التشريح للعضلات وكذلك بالنسبة للكتف وما ظهر من الصدر ذلك ان اللحية تتدلى عليه ، وفيما يخص الرأس فقد ارتدى عمامة تبدو وكأنها متكونة من قطعتين احداهما تحيط بالرأس بمنطقة الجبهة وعلى امتداد محيط الرأس واعلاها قطعة اشبه بالقلنسوة بشكلها القبابي ، اما العيون فهي واسعة وكبيرة تبدو وكأنها قطع طينية لصقت على محاجر العينين لتعطيها سعة بحيث لصقت بالانف الكبير ، كأن العينين والانف ثلاث كتل الصقت احداها بالاخرى ، اما الفم فلا يبدو منه الا الحز الفاصل بين الشفتين حيث لم تنحت الشفة العليا نحتاً يبرزها ، اما الشفة السفلى فقد غطتها اللحية التي شغلت حيزاً كبيراً من الوجه ، فنجدها نحتت بجزأين ، الجزء الاول يتكون من اربعة اشرطة امتدت من الاذن واسفل الاذن حتى نهاية الرقبة بخطوط تحيط الوجه من اسفل الفم شاملة بذلك الخدين وقد حزز كل شريط منها بحزوز عمودية ، اما الجزء الثاني من اللحية فقد عمل كخصلات متدلية متجهة نحو اليمين واليسار لتغطي الصدر الا القليل منه ، وقد حززت هذه الخصل بحزوز افقية محدبة قليلاً نحو الاعلى .

على الرغم من عدم اهتمام النحات للنسب الطبيعية وعدم اهتمامه بتشريح عضلات الجسم ، وهذا ما يبدو واضحاً كما ذكرت في ساعد اليد اليسرى وعرض الاكتاف وتفاصيل اليد والوجه ، الا ان النحات استطاع ان يخلق لنا حالة من التوازن في عمله وان كان عن عدم دراية منه ، فنلاحظ ان الحزوز المائلة التي تشغل الجهة اليمنى من الثوب وعلى امتداده وهي ملفتة للنظر توازنها كتلة الحزوز القليلة على غطاء اليد اليسرى مع كف اليد والفأس الممسكة بها ، كما نلاحظ ان الطيتين اللتين ظهرتا على اعلى الثوب قد جعلها النحات في حالة توازٍ مع الفأس ، كما نجد حالة التوازن التقليدي في خصلات الشعر المتدلية على الصدر ، حيث ان الوسطية منها عمودية نحو الاسفل وعلى جانبيه ست خصل ، ثلاث الى اليمين وثلاث الى اليسار ، وان الخصل التي نحو اليمين اضخم من خصلات الجهة الاخرى بسبب الفراغ الذي يحدثه الزي من عري لهذه الجهة ، وان ضخامة الخصلات هذه خلقت حالة توازن بين الكتلة والفضاء ، فهذه حالة من التوازن غير التقليدي ، وما يجب الالتفات اليه هو اعتماد النحات في بنائه لهذا العمل على الخطوط المتمثلة بالشكل الخارجي للتمثال والخطوط المتمثلة بالحزوز الظاهرة على هيئته والتي حركت تلك الكتلة التي لولا وجود الحزوز عليها لبدت كتلة جامدة من ناحية الشكل وقد ساعدت خامة الطين على ذلك .

لقد استطاع النحات من خلال تشكيله للعمل وتكوينه بهذا الشكل ان يحقق به المضمون الا وهو روحية المحارب وما يجب ان يكون عليه محققاً بذلك بعداً جمالياً يمكن ان يلاحظ ويدرك بالحواس ويفسره العقل ، فقيمته تكمن في ذاته ، وان الخطوط البسيطة والمساحات التي اشتغلها النحات تخلق منه حالة رمزية اكثر مما لو عمل بواقعية . وندرك الحالة الرمزية ايضاً في سعة العيون وكبر حجمها وهنا ليس لغرض العبادة والاستغراق الإلهي وانما وحسب ما ترجحه الباحثة هو لغرض قتالي حربي ، فالمقاتل لابد ان تكون عيونه مفتوحة كي يرى عدوه جيداً ببصيرة نافذة ويرقب تحركاته ، وربما تكون سعة العيون رمزاً للنصر فالمقاتل مرفوع الرأس وعيونه متألقة على سعتها تشير بالنصر ، وكذلك ضم الكف حالة رمزية تدل على استعداد للقتال وقوة لا يشوبها ضعف من المحارب ، وربما تكون رمزاً للنصر ، في اشارة للامساك به .

عينة : 6

اسم العمل : **محارب يمني قديم**

المرحلة التاريخية : **مملكة حِميَر**

المادة : **برونز**

العائدية : **متحف صنعاء**

وهو يمثل الملك (معد يكرب بن اليفع يثع) ملك معين (*) ، وهو على درجة عالية من الحماس ، حيث نلاحظ ذلك من خلال حركته ، حركة الايدي والارجل ، ومن خلال ملابسه والتي هي عبارة عن وزرة قصيرة تحيط بخصره من الاعلى بواسطة حزام عريض ، وهي ملفوفة على جسده ، يبدو ذلك من خلال الثنية الطولية الممتدة من اعلى الوزرة على الجهة اليسرى بانحناء نحو اليمين الى الاسفل في الوسط بين الساقين حيث تنتهي الوزرة الى اعلى الركبة .

على الرغم من ان الجزء العلوي من جسد المقاتل عارٍ ، الا انه يبدو ومن الوهلة الاولى انه يرتدي ملابس في هذا الجزء من الجسم ، ذلك ان النحات اهتم بتشريح الصدر كما اهتم بتشريح باقي اجزاء الجسد ، الذي قام بعمله باسلوب واقعي يخضع لقوانين النسب الصحيحة الطبيعية لجسم الانسان ولم يخرج عما هو مألوف ، حيث الاكتاف العريضة والعضلات البارزة للعضدين والتي تدلل على انه محارب من طراز جيد ، وقد اهتم بتشريح الصدر حتى انه ابرز حلمة الصدر ولم يهملها ، بل حتى عظام القفص الصدري تبدو واضحة بعض الشيء في ذلك الجسد الرشيق الذي نلاحظ فيه ان اليدين منثنيتان عند المرفق نحو الامام بضم الكفين كل كف على بعضها مع ارتفاع ساعد اليد اليمنى قليلاً نحو الاعلى ويبدو انه يحمل شيئاً في يده اليسرى ، ومما يدل على كونه محارباً هو وجود آلة حربية (سكين او خنجر) يضعها تحت حزامه (*) ، كما يوجد يدان اخريان كالتين نحتتا على صدره ، تحيطان هذه المرة بفخذيه ، تبرزان من الخارج وتتجهان نحو الداخل ، اما ساقاه فهما عاريتان مفتوحتان تتقدم فيهما الساق اليسرى نحو الامام فيما هو يستند على الاخرى ، وفيما يخص الوجه فقد نحت بصورة دقيقة معبرة ، تبدو فيه العينان واسعتان تنظران الى الامام ، كما نحت الانف والفم بدقة ايضاً ، ويرتدي هذا المحارب الملك خوذة ربما كانت حربية تلبس من اجل حماية الرأس من الضربات المحتملة عليه .

ان الايدي المنحوتة نحتاً بارزاً على جسد هذا المحارب – الملك ، تميل الباحثة الى تأويلها بوجود قوة خفية رمز لها النحات بهذه الايدي والتي غالباً ما تكون آلهة الحرب ، فهي التي تساند الملوك والمحاربين في حروبهم وتدعمهم وتأزرهم نحو الانتصار ، فتلك الايدي تمده بالشجاعة والاطمئنان ، وربما كانت حركة رجليه تؤكد تأثير الآلهة فيه ، او ربما كانت حركة القدم هذه جاءت نتيجة تأثر النحات اليمني القديم بالفن العراقي القديم في بعض نماذجه (الشكل6 – أ) ، وهناك شواهد كثيرة لذلك ، مثل مسلة العقبان فكلها ذات ارجل متقدمة الى الامام – الآله والملك والمحاربين .

(*) تولى هذا الملك الحكم حوالي سنة (980 ق.م) ، وقد ورد ذكره في قائمة وضعها (فلبي) احد الاثاريين الذين نقبوا باليمن باسماء ملوك (حضرموت) التي الحقت بهذه القائمة .

- سعيد عوض باوزير : صفحات من التاريخ الحضرمي ، المطبعة السلفية ، القاهرة : 1958 ، ص9 .

(*) ما يؤكد توارث الفن اليمني القديم وتأكيد هويته هو وضع الخنجر على البطن عند الحزام لدى الانسان اليمني وفي بعض دول الخليج المجاورة له في الوقت الحاضر ، التزاماً بعرف اجتماعي بقي متوارثاً الى يومنا هذا .

ان السمة السائدة للفن اليمني القديم للاشكال البشرية هو الاهتمام بنحت الوجه على درجة عالية من الدقة واهمال تطبيق النسب الصحيحة للجسد وخصوصاً عند الساقين ، فهما في معظم التماثيل مضغوطتان صغيرتان .

وفيما يخص حركة ايدي التمثال ، فهناك احتمالان لتأويل ذلك ، الاول : ان يكون قد نحتهما النحات بهذه الطريقة للترميز عن حالة الحماس للحرب ، فالانسان عموماً عندما يكون متحمساً لشيء ما يقبض كفيه ، حتى اصبحت هذه الحالة ترمز الى القوة والحماس والاقدام على الشيء ، وتعد هذه الحالة مكملة لحالة الحرب ومناسبة لمقاتل ملك اراد الاصرار على الانتصار ، او في حالة خطاب لمحاربيه ليرفع من روحهم القتالية . اما الاحتمال الثاني : فهو ان وضعية الايدي هذه هي وضعية الصلاة اليمنية القديمة وهذا هو المقصود منها ، فالملك المحارب هنا يؤدي الصلاة للآلهة لكي تمنحه النصر وخصوصاً اذا ما افترضنا ان الايدي اللصيقة به هي ايدي آلهة الحرب فعلاً حسب ترميز النحات لها ، اما الخوذة او (العمامة) التي يرتديها فهي تشبه العمامة التي يرتديها الملك (كوديا) ومشكلة اقترابا في التشكيل معها وتاثرا بما هي عليه في الصياغة في التماثيل العراقية بهذا المجال . ان الهيئة العامة لهذا الملك يبدو منها انه ملك حكيم رزين متزن ، وهو مقاتل شجاع مقدام لا يأبه بالموت .

لقد نفذ هذا العمل ببساطة وبدقة في الوقت نفسه ، اذ نلاحظ بساطة الخطوط وبساطة الملابس ، ولا نستطيع ان نهمل الدقة في تشريح الجسد وقوة التعبير في ملامح الوجه ، والرمزية العالية في الكثير من تفاصيل هذا العمل ، كما استطاع النحات معالجة الكتلة بدراية ومعرفة كافيتين ، مما يجعل التمثال ذا قيمة جمالية تجمع بين مقدرته على تنفيذ العمل بنسب صحيحة وبتشريح دقيق لما يمتلكه الجسد من رشاقة وقوام معتدل ، مع حركة تزيده هيبة وكبراً تتلائم مع شخصية الملك . ومن ناحية اخرى مقدرة النحات على ترميز الحالات الكثيرة التي ذكرناها مما يجعل الشكل مطابقاً للمضمون والهدف المتوخى فيه ، اذ استطاع النحات ان يبين لنا ان صاحب هذا التمثال ان لم يكن ملكاً فحسب ، فهو محارب جسور ايضاً .

ومن ناحية الجانب التقني فقد ظهر في عصر فجر السلالات الثالث السومري تمثال نحاسي لكاهن عارٍ يمثل مرفع طاسة بخور (الشكل 6 – أ) ، وهو يقترب شكلياً من تمثال المحارب اليمني القديم من حيث حركة الساقين ، فهو يقدم ساقه اليسرى ويبقى اليمنى مستقراً عليها ، وهذا التمثال يؤكد لنا وجود هذه الحالة من تقديم احدى الساقين على الاخرى في الحضارة السومرية القديمة فهي لم تظهر عند قدماء المصريين حسب ، ولذلك نقول ربما جاء تأثر النحات اليمني القديم في صياغته لهذا التمثال (الملك المحارب) بالنحات السومري القديم الذي قام بنحت هذا الكاهن العاري ، نتيجة الصلات الحضارية والتجارية بين الحضارتين وهذا العمل النحتي يؤكد قدمها الى ما يعود الى الالف الثالث قبل الميلاد وربما اقدم من ذلك ، ومما يؤكد تلك الصلات هو كون هذا التمثال مرفع لطاسة بخور وهي المادة التي

اشتهرت اليمن بإنتاجها وتجارتها ، فربما كانت هذه المادة هي التي كان يتاجر بها في ذلك الوقت بين الموقعين الحضاريين .

ان ما يقرب هذا العمل الى التمثال اليمني القديم هو ضم الكفين وبانحناء عند المرفقين ، وما يبعد هذا التمثال عن اليمني ويقربه من السومري عموماً هو ضم الكفين على بعضهما الى الامام من دون ملاصقة الكفين للبطن او الصدر كما في تماثيل المتعبدين السومريين من حيث السمة الغالبة عليها ، وهو يقترب من التماثيل السومرية من كونه (أي التمثال) لرجل ملتح وبشعر طويل على العكس من التماثيل اليمنية القديمة ، اذ ان تماثيلها البشرية الذكورية حليقة الرأس والذقن ، وهناك مسألة اخرى تقرب هذا التمثال من المحارب اليمني القديم هي الاهتمام بتشريح عضلات الجسم ودراسة نسبه بشكل صحيح ومدروس ، ومن دون المبالغة في سعة العيون كما هو سائد في التماثيل السومرية عموماً ، كما ان الشعر الطويل واللحية الطويلة ترمز الى السيادة والرجولة في العراق القديم ، وحلاقة الرأس واللحية ترمز الى العبودية .

عينة : 7

اسم العمل : **الرجل العقرب** (**تفصيل**)

المرحلة التاريخية : **النصف الاول من الالف الثالث قبل الميلاد**

المادة : **صدف على الخشب**

العائدية : **المتحف العراقي**

ان الرجل العقرب هنا يشغل جزءاً من الافريز الاسفل للسطح الامامي لجسم القيثارة السومرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في اور ، يحتوي هذا الافريز على ثلاث مفردات ؛ الرجل العقرب والجدي ووعاء كبير .

ان الرجل العقرب الذي يشغل النصف الايسر من الافريز وهو يمثل رجلاً نصفه العلوي انسان ونصفه السفلي جسد عقرب ينتهي بقدمي ذلك الانسان ، اما النصف الايمن من الافريز وهو المتكون من جرة كبيرة ادخل في فوهتها شيء اسطواني ظهر نصفه في فوهتها ، وتتداخل كتلة الجرة مع كتلة الجدي الذي يقف على قدميه ويمسك في يديه اللتين تبدوان كأنهما يد انسان ، كأسين وهو يتجه نحو ذلك المخلوق الغريب الذي نصفه انسان ونصفه عقرب تاركاً خلفه الجرة التي يصل ارتفاعها الى مستوى كتفيه والتي يعلوها رقبته الطويلة ثم رأسه ذو القرون القصيرة ، واذا ما اخذنا الوصف الدقيق للرجل العقرب فان له رأس انسان بوضع جانبي وبوجه سومري الملامح حيث الحواجب التي تبدو متلاصقة من الوضع الجانبي للوجه ، وكذلك الانف في اتصاله مع الجبين باستقامة من دون انثناء ، وكذلك الفم السومري المطبق فيه ، ونلاحظ ايضاً الشعر الطويل الذي يتدلى على كتفه ، وكذلك اللحية الطويلة ، وكل هذه الصفات هي ذات الصفات التي عرف بها الطابع السومري ، بما في ذلك الاكتاف العريضة التي تنتهي بالايدي المنثنية عند المرفق

نحو الاعلى كل يد باتجاه ، وهو يحمل بكلتا يديه شيئاً ولكنه غير معروف ، فاليد اليسرى تمسك بشيء اسطواني الشكل يبرز منه نتوء صغير نحو الاعلى ، اما اليد اليمنى فهي تمسك بشيء صغير لا يكاد يرى ، وبالنسبة لمنطقة الصدر ، فنصفها او اغلبها هي من تركيبة جسد ذلك العقرب والتي عمد الفنان الى جعلها بشكل مضفور وفي كل جزء من هذه (الضفيرة) متكون من اشكال بيضوية احدها بداخل الاخر ، فمنطقة الصدر مشطورة الى شطرين من هذه الاشكال البيضوية بحيث انها اصبحت تشكل الحرف (w) بالانكليزية والحلقتان الكبيرتان تنتهيان عند الخصر وتصغر الاشكال نحو الاعلى تنتهي عند اللحية والشعر ، والسلسلة (المضفورة) اكبر حلقاتها هي التي عند منطقة البطن واسفل منها التي هي اصغر منها وتتدرج هكذا وصولاً الى نهاية الذيل الذي ينتهي بدوره نحو الاعلى من الجهة اليسرى بشكل الحرف (L) بالانكليزية وبانحناءة هذا الحرف من الاسفل تتصل القدمان ، والتي يبرز منهما جزء من الساقين وكفا القدمين .

اما اذا اردنا تأويل هذا الشكل (الرجل العقرب) وما معه في ذلك الافريز ، فنحن لا نستطيع تأويله بمعزل عن الافاريز التي تسبقه والتي تكوّن بمجموعها موضوعاً واحداً متسلسل الاحداث من الاعلى الى الاسفل .

فلو اخذنا الافريز العلوي ، لوجدنا فيه البطل الاسطوري كلكامش [1] وهو عاري الجسد يصرع ثورين لهما رأس انسان ، والمشهد يمثل انتصاره عليهما ويجسد بطولته ، ثم يأتي الافريز الثاني الذي تظهر فيه الاستعدادات لاقامة وليمة من حيوانات ، فالاسد يحمل جرة كبيرة وبيده الاخرى (طاسة) ، ربما فيها مشروب ، واما الكلب الذي يضع في حزامه خنجراً فهو يحمل طاولة يبدو انها من الخشب معبأة بحيوانات لا يبدو منها الا رؤسها ، ولابد انها كانت ما سيذبح لاقامة الوليمة احتفالاً بانتصار كلكامش على الثورين .

ويأتي بعد ذلك الافريز الثالث ليمثل مظاهر الاحتفال بالنصر حيث يظهر فيها حمار يعزف على قيثارة ، وابن آوى على القيثارة والدف ، في حين يقوم الدب بالرقص على انغام تلك الموسيقى ، بينما يقبع ثور الى جانبهما ساكناً .

وفي المرحلة الاخيرة من هذا الاحتفال ، والذي يمثل الافريز الرابع وفيه موضوع العينة الرجل العقرب وهنا توجد عدة تأويلات حسبما ذكرت المصادر وبينّاه في الاطار النظري ، فالعقرب عموماً يرمز الى افكار الخصوبة وهو يرمز ايضاً الى (اشخارا) آلهة الزواج والولادة والتكاثر .

وهذا الموضوع لا يمت الى القصة المذكورة في الافاريز بصلة ، والرجل العقرب كما ذكر (فليب سيرنج) هو حارس لابواب السماء في (اور) ، وهذا الرأي لا يقترب من موضوعنا ايضاً ، والرجل العقرب ايضاً قد يكون حارساً لجبل (ماشو) الخاص بالإله (شمش) ، حسبما ذكر (سامي سعيد الاحمد) في كتابه (ملحمة كلكامش) ، وبما ان الموضوع المرسوم على تلك الافاريز يخص البطل كلكامش ، نجد ان احتمال ان يكون الرجل العقرب هو الحارس لجبل (ماشو) الخاص بالإله (شمش) هو الاحتمال الوارد من رسم الرجل العقرب في هذه القصة الاسطورية ،

(1) اندريه بارو : سومر فنونها وحضارتها ، ص200 .

فربما اراد الفنان من رسمه لهذا الكائن التركيبي من ان يقترب من الإله (شمش) لكي يبارك الى كلكامش انتصاره ويمده بالقوة ، وبالرغم من ورود هذا التأويل الا انه ضعيف من ناحية انه اذا اراد الفنان الرسام التقرب من الإله (شمش) لرمز له هو شخصياً وليس لحارس جبله ، لذلك نقول ان الاحتمال الاكثر ايراداً لتأويل ماهيمة الرجل العقرب هو كونه يرمز الى طرد الارواح الشريرة ، والتي عمد اليها الفنان أي الى الترميز لها بالرجل العقرب ؛ من ان يطرد الارواح الشريرة التي من الممكن ان تؤذي كلكامش وبعدها لا يكون بطلاً ، وتتم هذه المراسيم بعد الانتهاء من الاحتفال بنصره ، وان ما كان يمسكه الرجل العقرب بيده هو نوع من التعويذات لابعاد الارواح الشريرة ، ويساعده في ذلك الغزال الذي يمده بكأسين من ذلك السائل الذي وضع في الجرة والذي اعد لذلك الغرض .

اذا ما درسنا الموضوع من الناحية الجمالية والتقنية لوجدنا ان الفنان السومري لم يبتعد عن السمات العامة للفن السومري عموماً ، اذ اخضع مفرداته الى الاشكال الهندسية في صياغته لها ، فنلاحظ ان يدي الرجل العقرب قد اخذت خطوطاً مستقيمة بزوايا حادة تقترب من الشكل المثلث ، وكذلك الجزء الذي يغطي صدره من جسد العقرب ، اما نصفه السفلي فهو قد اتخذ حيزاً من الخطوط اللينة المنحنية والاشكال البيضوية ، وكذلك نلاحظ الانحناءات والخطوط اللينة ، في رسم الغزال مع استخدام الخطوط المستقيمة والزوايا في رسم يديه وكذلك الكأسان اللذان يحملهما ، ولم تخل الجرة من الخطوط اللينة والانحناءات كذلك .

لقد قام الفنان بعمل توازن في رسم هذا الافريز ، وهو توازن غير تقليدي ، حيث جعل الرجل العقرب بحركة يديه وجسده الذي اخذ حيزاً ليشغل نصف مساحة الافريز في حين رسم الغزال والجرة معاً في النصف الاخر ليحقق التوازن المطلوب ، مما يدل على فهم ووعي لدى الفنان السومري ، كما نلاحظ التوازن متحققاً في الافاريز الباقية وبشكل مثير للانتباه والاستغراب من ان فنان عاش بأزمنة قديمة يعمل بهذه الدقة والدراية العميقين .

لقد استطاع الفنان ان يحقق قيمة جمالية من تكوينة لهذا المخلوق الغريب الذي غالباً ما يثير الخوف والدهشة لدى متلقيه ، حيث هذه التركيبة التي تجمع بين الانسان والحيوان (العقرب) ان تقوم بطرد الارواح الشريرة التي ربما لا يستطيع انسان لوحده عملها ، ربما لما يمتلكه العقرب من سم قد يستعمله في تعويذاته لطقوسه الخاصة .

عينة : 8

اسم العمل : **طفل يمتطي أسداً مجنحاً**

المرحلة التاريخة : **مملكة سبأ**

المادة : **رخام**

العائدية : **متحف مأرب**

يمثل الشكل لوحاً منحوتاً نحتاً بارزاً ، ولعل هذا اللوح من اكثر المخلفات الاثرية اليمنية القديمة مليئاً بالرموز ، فاللوح عبارة عن شكل مثلث قائم الزاوية عند جهته العليا اليسرى ، وهو غير مكتمل كشكل مثلث عند الجهة العليا اليمنى .

يتكون هذا اللوح من افريز علوي افقي مقسم الى عدة اقسام بفواصل عمودية ، تصل هذه الفواصل بين شريطين علوي وسفلي متكونين من مستطيلات تشبه شكل (الطابوق المبني) ، وتكوّن هذه الفواصل حقولاً في كل حقل نحت معين ، ففي الحقل الاول من اليسار نجد نحتاً لوعل بشكل جانبي يستند الى قاعدة ، وله قرنان طويلان معقوفان الى الوراء ، وفي الحقل الثاني نلاحظ شكل الهلال مقوساً الى الاعلى ، وفي الاعلى من تقعره ، دائرة تمثل قرص الشمس ، اما الحقل الثالث فلا يبدو واضحاً منه الا جزؤه الاسفل ، وهو على ما يبدو شكل حيوان حيث قوائمه وهو يستند الى قاعدة ، وكذلك الحقل الرابع فهو غير واضح الا من جزئه السفلي الذي يستند الى قاعدة ، وربما كان شكلاً بشرياً بملابس طويلة تغطي قدميه ، وربما كان حيواناً ، وعلى ما يبدو ان هناك حقلاً اخراً او اكثر الا انه (أي اللوح) مكسور وتكملته غير موجودة ، اما بالنسبة للضلع الاسفل من المثلث فهو متكون من شريطين ، اما الاسفل فهو غير واضح ولا يبدو منه الا القليل ، وهو عبارة عن زخرفة نباتية غير معروفة ، ربما كان هذا التآكل بسبب مرور السنين ، او بسبب تدخل الايدي العابثة ، اما الافريز الذي يعلوه فهو عبارة عن وريقات متفرعة الجوانب والتي ربما كانت سنابل القمح ، ذات الاهمية عند اليمنيين القدماء ، وفي وسط المثلث وبين الافاريز ، نحت يشغل معظم المساحة وهو الاسد المجنح الذي يمتطيه طفل ، فالطفل نحت بشكل يكون فيه الجسم بوضع امامي والرأس بوضع جانبي ينظر فيه الطفل الى الامام ، اما قدمه اليسرى فهي غير ظاهرة لانها في الجانب غير المرئي للاسد ، وكذلك اليد اليسرى والتي يبدو انها تمسك بالاسد ، بينما يده اليمنى تمسك بآلة يبدو وانها سكين او خنجر ، والطفل هنا عارٍ لا يرتدي ملابس ، ولكنه يرتدي سوارين في عضديه ، وفيما يخص الاسد ، فهو كائن مركب غريب يتكون من جسد اسد في نصفه الامامي وهو مجنح ، اما نصفه الخلفي فهو يبدو كالافعى الملتوية فيها حراشف كحراشف السمك وهو هنا يشبه حيوان (الغرفين) [1] .

ان رأس الاسد صغير اذا ما قارناه بالاسد الحقيقي وهو يفتح فمه قليلاً ، وليس له لبدة تعلو رأسه الا من قليل في اسفل رقبته ، كما يعلو كتفه جناحان صغيران نفذا بطريقة بسيطة ، وهو في حالة حركة فقدمه اليمنى متقدمة نحو الامام ، ويعلو قدميه (أي على جسده) اوراق نباتية يبدو انها لنبات الاكانفس الذي عرف في حضارات عدة منها بلاد الاغريق التي عدتها رمزاً وطنياً لها ، تنتهي هذه الاوراق عند بداية الحراشف لذلك الجزء الملتوي من الجسد ، حيث يستند الاسد على الشريطين السفليين لذلك اللوح ، وكان الاسد في حالة تسلق نحو الاعلى بواسطة الضلع الوتدي للمثلث .

---

(1) حيوان الغرفين يتكون في جزئه الامامي من رأس وجسد حصان وليس أسداً ، وباقي جسده مثل (العينة رقم 8) هذه ، عرف حيوان الغرفين في الحضارة اليونانية ، التي سبق ان ذكرنا سابقاً وجود علاقات بين اليمن القديمة والحضارة اليونانية ، حيث وجدت نقوش يمنية وجدت في جزيرة ديلوس اليونانية ، كدليل على تلك العلاقات .

لقد ذكرنا سابقاً ان هذا اللوح محمل بالرموز الكثيرة ؛ فلو اخذنا الحقل الاول من الافريز العلوي للوح الذي يمثل الوعل والذي يعتقد انه رمز للإله القمر ، الذي يخل منه الحقل الثاني ولكن برمز اخر هو القمر في احد اوجهه وهو الهلال ، اما الشكل الدائري الذي يعلوه فهو رمز الإله الشمس .

وان كلاً من الشمس والقمر معبودان اساسيان في اليمن القديم ، اما الحقلان الاخران فهما غير معروفين لانهما وكما اشرنا مسبقاً غير واضحين ، واذا اخذنا الشرطين السفليين فالعلوي منهما هو لسنابل القمح ؛ والسنابل عندهم ترمز الى إله الخصب لما لها من صفة التكاثر ، اما الشريط الاسفل فهو غير معروف النبتة ، اذ ان شكلها غير واضح ، اما بالنسبة الى الطفل الذي يعتلي الحيوان المركب فهو يرمز الى شؤون النساء كالحمل والولادة ، ولهذا الطفل ارتباط بسنابل القمح لما لهما من تقارب في الرمزية حيث الخصب والتكاثر والحمل ثم الولادة ، وان مسك الطفل لآلة حربية في يده يدل على اقدامه على عمل حربي وهو يمتطي ذلك الحيوان الذي يرمز فيه الاسد الى الإله (يغوث) ، اذ وكما ذكرنا سابقاً ان اسمه مشتق من الغوث والنجدة ؛ وبما ان الطفل يمسك آلة حربية فربما انه قصد امتطاء هذا الاسد المركب ليكون عوناً له ، وبما انه لم يذكر شيئاً عن رمزية الاسد المجنح ؛ فقد اكتفت الباحثة برمزية الاسد فقط لما وجدت فيه من توافق للموضوع واتمام لمفرداته .

لقد نحت موضوع الطفل والاسد المركب ببناء هرمي رأسه في اعلى الطفل وقاعدته هي القاعدة التي يستند اليها الاسد ، وعلى الرغم من نحت الطفل بعناية في التشريح اعطائه النسب الصحيحة للجسم ، الا ان الاسد عومل بشيء من التبسيط ، حيث البساطة في ملامح الوجه ، والبساطة في عمل الاجنحة ، كما استطاع النحات خلق حالة من التوازن ، فرأس الطفل في اعلى زاوية الهرم ورأس الاسد في الزاوية الثانية ونهاية (ذيل) الاسد المركب العريضة هي الزاوية الثالثة للمثلث التي خلقت حالة التوازن مع الرأسين ، اذ انها كتلة ثقيلة وقادرة على تحقيق الموازنة ، كما يبدو على وجه الاسد وحركته نحو الاعلى ؛ انه في حالة تأهب تام يتفق مع مفردة الطفل الذي يحمل سلاحاً وهو في حالة التأهب والاستعداد ، كما لو كان لخوض معركة او انقضاض على فريسة معينة ، ويحميها الإله القمر في ذلك ، برموزه المتعددة التي ظهرت في الشريط العلوي من اللوح .

ان هذا اللوح والذي هو حلية عمارية ، لا يخلو من قيمة جمالية لما فيه عناصر فنية مكتملة الى حد بعيد ، وقوة في التعبير على الرغم من بساطة التنفيذ ، الا انه شكل يبعث على التساؤل والاستغراب من حالة الطفل الذي يمسك بسلاح ، وحيوان مركب يهم معه لمهمة ما ، استطاع النحات من خلالهما ان يجمع بين جمالية الشكل الخارجي وجوهره من خلال الرموز التي قلص من خلالها الكثير من المفردات التي كان من الممكن ان ينفذها .

لقد ظهر الاسد المجنح في اعمال نحتية اخرى في الحضارة اليمنية القديمة فالشكل (8 – أ) ذو النحت البارز من الحجر يظهر لنا اسداً مجنحاً بواقعية اكبر من حيث التشريح والعناية بالنسب الصحيحة ، اذ اننا نلاحظ الدقة في عمل الرأس ذي اللحية الكثيفة ، كما انه لم يغفل عن الاهتمام بتشريح العضلات في جسده ، كما

نلاحظ انه في حالة حركة من خلال اقدامه ، اما بالنسبة لجناحيه فهما اقل تبسيطاً من سابقه ، وهما يقعان على جانبي رأس الاسد الذي نحت بوضع امامي ، فيما كان جسده بوضع جانبي ، ولقد ظهر الاسد في مواضع اخرى ايضاً ، فهناك اسد يمتطيه طفل نحت نحتاً مدوراً من البرونز ، وهو على درجة عالية من الدقة والاتقان - الشكل (8 – ب) ويبدو فيه الاسد مسالماً متعاطفاً مع الطفل الذي يبدو هو الاخر في حالة تسلٍّ ولعب وهو عارٍ ويمسك بعصا ليست على استقامة ، والاسد هنا في حالة حركة فهو يقدم يده اليمنى الى الامام ، وظهوره بكثرة يدل على ان الاسد له رمزية مهمة عند اليمنيين القدماء .

عينة : 9

اسم العمل : **رأس ثور من سومر**

المرحلة التاريخية : **عصر فجر السلالات** (2800-2400)**ق.م**

المادة : **برونز**

العائدية : **متحف الدولة ببرلين**

لقد ظهرت مفردة رأس الثور في الحضارة السومرية بشكل ملحوظ وبمعزل عن مفردة الثور بكامله ، وهو مصبوب بالبرونز بشكل مجوف ، ان اهم ما يميز رأس هذا الثور هو قرناه الكبيران اللذان بالغ النحات بعض الشيء في كبرهما وشكلهما الذي يبدو كالتاج ، وكأنه عمل ليوضع فوق الرأس وليس امتداداً له ويخرج منه تلقائياً ، اذ ان القرنين يكونان ذلك التركيب الجميل الذي يشبه التاج ، او ما عرف في الحضارة السومرية وما تلاها من حضارات الاقوام التي تلتهم ؛ بـ(التاج المقرن) رمز الالوهية .

اما الوجه فقد صيغ بشكل طبيعي وبواقعية ملحوظة ، فالاذنان ممتدتان الى الجانبين وبشكل امامي غير ملتويين ، وهما متجهان الى الاعلى باتجاه القرنين ، حيث تبدأ كل منهما بتركيب اسطواني ثم لتنفرج مفتوحة كما هي في الواقع ، وعلى امتدادها في الوجه نرى العينين اللوزيتين اللتين طعمتا باحجار ملونة ، اما الانف والفم فقد صيغا كما هما في الواقع ، وعموماً فان الرأس يعد صغير الحجم مقارنة مع القرون ، ذلك ان رأس الثور كبير نسبياً وان كبر قرناه .

ان ظهور الرأس للثور بهذا الشكل وبدون جسد ، هي حالة ترمز الى القوة ، كذلك ظهرت اعمال فنية للثور بكامل جسده ، سواء كانت نحتاً مدوراً او بارزاً او رسماً ، وسواء كان ضمن عمل مع كثير من المفردات او لوحده ، وهنا لابد من وجود تعليل لهذه الظاهرة فلو اخذنا رمزية الثور لوجدنا انه رمز للخصب والجنس والتكاثر ، وهو رمز للقوة العضلية اما قرونه فهي رمز الألوهية ، حيث ان معظم الآلهة ترتدي تيجاناً مقرنة سواء كانت بزوج او بزوجين ؛ ولان الخصب شيء

مقدس لديهم وكذلك الآلهة ؛ جاءت الرؤوس لترمز ربما الى تلك الحالات كالتأليه والخصب والقوة .

ان رأس الثور يخضع لقاعدة الشكل الهرمي في التكوين والبناء ، حيث القاعدة الى الاعلى والرأس الى الاسفل ، ثم تأتي القرون لتضيف بتكوينها جمالية على قاعدة الهرم ، وذلك باندفاعها المنحني والملتوي نحو الاعلى ، مما يشكل ميزة لهذا الرأس ، وهو بذلك ربما يثير رهبة عند مشاهديه الذين يعبدونه ويقدسونه ، مما يحقق الغرض والمبتغى من كونه يرمز إله يستحق التعظيم وتكبير الشأن ، كما ان النحات استخدم الخطوط اللينة والمنحنية لبناء هذا الرأس ، على الرغم من ان الشكل عموماً يخضع للاشكال الهندسية كالمثلث والاسطوانة والدائرة والشكل البيضوي .

لقد ظهر رأس الثور كما في الشكل (9 – أ) يختلف عن الرأس في الشكل السابق ، واهم اختلاف فيه هو ان هذا الرأس ملتح له لحية تشبه لحى الرجال ، كما له شعر في اعلى رأسه وهو منظم ومرتب بشكل خصل ملفوف كما لو عملت له تسريحة ، وكذلك اللحية التي تبدأ باسترسال طبيعي ثم تنتهي باشكال حلزونية ملتوية لتأتي متطابقة مع الشعر في اعلى الرأس ، ان لهذا الرأس قروناً قصيرة وطبيعية ، لا تبدو وكأنها مصطنعة ومركبة فوق الرأس ، يتجه كل قرن باتجاه لينحني انحناءة قليلة نحو الاعلى وبارتفاع قليل ، وان اذنيه قصيرتان ولا تبدوان وكأنهما اذنا ثور وليس لهما استطالة اذن الثور ، اما عيناه فهما جميلتان بيضويتان واسعتان مطعمتان باللازورد ، وبالنسبة الى الانف فهو يقترب من الفم وكانهما تركيب واحد ، تتدلى اللحية اسفلهما وعلى جانبيهما .

ان وجود اللحية في هذا الرأس تجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن هذا الرأس يقترب من الصفات الآلهية على الرغم من قرونه ويبتعد عن الصفات البشرية والحيوانية ، وخاصة صفات الخصوبة والتكاثر .

ولم تكن هذه هي الحالة من وجود اللحية لرأس الثور هي الوحيدة ؛ وانما هناك رأس الثور الذي يشكل مقدمة القيثارة السومرية كما في الشكل (9 – ب) ، الذي نحت بدقة عالية ومهارة من قبل النحات ، فالقرنان لهما نقوش جميلة نحو الاعلى وبدون التواءات ، وفي اعلى الرأس تسريحة مميزة للشعر ، كما تتدلى اللحية من جانب الاذنين بشكل خصل ملتوية تندفع نحو الخارج ، حتى يجيء جزؤها الثاني الذي ينسدل من جانبي المنخرين الى الاسفل ايضاً بشكل خصل متعرجة بعض الشيء ، اما عيناه وانفه وفمه فانهما نحتا بواقعية وبدقة عالية وكذلك الاذنان ، ولابد من انه له نفس رمزية الرأس (9 – أ) من حيث انه رمز للقوة ولإله الخصب والتكاثر .

عينة : 10

اسم العمل : **رأس ثور من اليمن**

المرحلة التاريخية :

المادة : **حجر**

العائدية : **متحف مأرب**

رأس ثور من الحجر نحت نحتاً مدوراً واقعياً ، وقد ظهر لوحده من دون جسد ، وهي حالة ظهرت ايضاً في حضارة اليمن القديمة كما في الحضارة السومرية ، ذلك ان مفردة القرون هي ابرز ما في رأس الثور لما لها من دلالة عند اليمنيين القدماء ، لقد برع النحات اليمني في تنفيذ القرون وجعلها محززة قليلاً في خطوط عرضية متقاربة ، ولكن ما يثير الغرابة في هذه القرون هو انها متجهة نحو الخارج ، أي ان تحدبها نحو الداخل وتقعرها نحو الخارج ، وهي وان مالت قليلاً الا انها يميل عليها طابع الاستقامة نحو الاعلى ، والغريب ايضاً في رأس هذا الثور هو انه يوجد بين قرنين تركيب عمودي اقرب الى الشكل المثلث قاعدته الى الاعلى ورأسه نحو الاسفل أي عند اعلى الرأس ربما كان كأساً لوضع البخور فيه ، وهو محزز ايضاً كالحزوز التي على القرون وهي باستقامتها وعلى امتدادها، وعلى جانبي القرون من الخارج توجد الاذنان وهما صغيرتان وهما ينحنيان باتجاه القرنين ، ونلاحظ الى الاسفل منهما تكورين بارزين وهما العينان ، اذ ان العينين كبيرتان واسعتان ، اهتم النحات بنحتهما بعناية ، كما قد اهتم ايضاً باجفان العيون من الاعلى والاسفل ، اذ جعلهما بطيات واضحة تقربنا الى شكل الاجفان الحقيقية عند الثيران ، وله منخران بارزان قريبان من الجانبين ، اما الفم فهو لم يبد واضحاً للعيان من خلال الصور المتوافرة لدى الباحثة .

ان للثور قدسية لدى اليمنيين القدماء ، فهو يرمز عندهم الى الإله القمر او ما يعرف عند السبئيين بالإله (المقة) ، او (سين) و (شهر) و (ود) عند المعينيين ، وقد رمز الى هذا الإله برأس الثور لما في قرنيه من شبه بالهلال ، واحياناً يرمز له بالهلال نفسه .

لقد عمد النحات الى تشكيل هذا الرأس بشكل يميل الى التبسيط البعيد عن الشكل الواقعي في قسمه العلوي المتمثل بالقرنين والاذنين والشكل الذي يشبه الكأس الذي وضعه للترميز الى وضع نذري حيث عرفت الكؤوس في الحضارتين السومرية واليمنية القديمة باتخاذها وسيلة في حفظ السوائل لاغراض نذرية ودينية كوضع البخور المراد حرقها قرباناً للإله القمر الذي رمز له برأس ثور ، كما عالج النحات تحزيز القرون بذات المعالجة مع حزوز الكأس الذي يتوسطهما ليضفي على العمل قيمة لتحرك الجانب الجمالي في العمل ، كما جعلت الاذنين بوضعهما المتقارب مع القرون مرتفعتين الى الاعلى لتتماشى في تشكيلهما الفني مع ما اراده النحات من تحقيق للموازنة في اجزاء شكل رأس الثور ، حتى من العينين اللتين جعلهما جاحظتين وبخطوط دائرية تحيطهما لتضفي على هذا الجزء من الرأس قيمة فنية عرفتها اعمال النحت القديم لعيون الثيران ، حتى ان جحوظ العينين وارتفاع الاذنين الى الاعلى وكذلك الشكل المقصود لرفع القرنين جعلت شكل الرأس في حالة تأهب وترقب ، بحيث ان النحات جعل القرون تتماشى في تشكيلها وشكل الاذنين .

لقد عثر على الكثير من تماثيل لرؤوس ثيران ، منها الشكل (10 – أ) والذي يشبه في شكله العينة (10) الا انه مكسور من الاعلى فلا نرى اثراً لقرون والآذان ، كما عثر على تمثال مدور النحت لرأس ثور مع جزء من رقبته واعلى ظهره -

الشكل (10 – ب) نحت بنفس طريقة نحت الرأسين السابقين وهو مكسور من اعلى الرأس كسابقه ، فلا اثر لقرونه .

عينة : 11

اسم العمل : **طبعة ختم** (**ثيران وسنابل**)

المرحلة التاريخية : **عصر جمدة نصر** (3100-2900) **ق.م**

المادة : **فخار**

العائدية : **متحف اللوفر**

يتكون هذا الختم الاسطواني من صف متكرر من الثيران والسنابل اذ تبدو الثيران في حالة حركة واحد بعد الاخر ، وقد صورت في منظر جانبي نلاحظ من خلاله قرناً واحداً للثور وليس قرنين لانه في وضع جانبي ، تبدو فيه القرون متلاصقة ومتطابقة ، ولكنها اخذت وضعاً غريباً وهو انحناؤها نحو الامام بتقوس ملحوظ ، وهي تتصل بالرأس من خلال تكوين مكور دائري الشكل ، ونرى ايضاً ان الاذن واحدة وذلك لنفس السبب حيث الوضع الجانبي ، والاذن هنا صغيرة نوعاً ما ، تأتي بعد ذلك التكوين المكور ، اما العيون فهي كعادة السومريين في تمثيلهم للعيون واسعة ويحيط بها الاجفان التي اهتموا غالباً في اظهارها ، وفمه مستدق النهاية حتى يبدو اقرب الى الشكل المثلث ، ولو اخذنا رقبة الثور لوجدنا ان النحات قد عني بتشريحها واعطائها حقها في تمثيلها الواقعي وكذلك عني ايضاً بتشريح جميع عضلات الجسم كالفخذين والارجل والايدي وكذلك البطن ، فقد كانت بنسب طبيعية واقعية ، وقد عمد النحات الى ابراز احدى اليدين على الاخرى وكذلك الارجل مما جعل الثور يبدو في حالة حركة ، كما لم يغفل النحات نحت ذيل الثور الذي جعله باستقامة نحو الاسفل .

وفيما يخص السنابل فقد جعل خلف كل ثور سنبلة واحدة بحيث تكون بداية ساقها بمستوى اطراف الايدي وتميل بانحناءة نحو الخلف باتجاه جسد الثور حتى تظهر احدى اوراقها قبل ان تختفي خلف جسده لتعود للظهور مرة اخرى من اعلى رقبته بورقتين كل منهما على جهة لينتهي الساق (بثمرة السنبلة) المتكونة من عدة دوائر صغيرة تنتهي هي الاخرى بتركيبات شعرية ذات اطراف سائبة ، وهكذا تتكرر الوضعية مع باقي الثيران .

ولكي نتم موضوع الزراعة المتكونة من الثور والسنبلة ارتأت الباحثة الى ادخال عمل اخر مع هذه العينة يمثل فلاحاً يحمل سنابل وهذا العمل عبارة عن طبعة ختم نقش عليه فلاح يحمل بكلتا يديه سنبلتين كما في الشكل (11 – أ) ، يبدو المنظر هنا وكأن الفلاح يقوم بجني محصوله وهو في حالة حركة اذ يقدم احدى قدميه على الاخرى ، وهو بوضع جانبي ويمد يديه الى الامام حاملاً هاتين السنبلتين ، كما لو كان يقدمها لشخص ما ، ولم يختلف تنفيذ النحات هنا للسنابل عن سابقاتها في الختم

الاول ، الا من فارق بسيط وهو (ثمرة) السنبلة حيث انه بدلاً من ان يعملها مجموعة من الدوائر فقد نفذها بشكل متشابك كشكل الشبكة لتكون اشكالاً معينية ، وهي بذات الاطراف السائبة ، وفي العينة (11) استطاع النحات ان يشغل الفراغ الحاصل بين الثورين بأن يضع السنبلة ، كما ان حركة السنبلة باتجاه معاكس لحركة الثيران يخلق معادلة حركية متوازنة ، بحيث لا يجعل الناظر يخرج الى خارج النقش ، فحركة الثيران الى اقصى اليمين تعادلها حركة اقصى الشمال .

ان كلاً من الثور والسنبلة احدهما يدعم الاخر في تعزيز هذا الموضوع ، اذ ان كلتا المفردتين ترمزان الى الزراعة ولو كانت احداهما فقط في الموضوع لاخذ الموضوع بعداً اخر .

فالموضوع هنا موضوع زراعة بحتة بعيداً عن رمزيات تخص الآلهة والعبادة ، وان كان لابد من رمزية فهي رمزية الخصوبة لما للثور من هذه الميزة ، ولكن الخصوبة هنا هي خصوبة الارض والزراعة ، وان السنابل ترمز الى خيرات البلاد ، وكانه موضوع احتفال بمناسبة الجني ، وان موضوع اللوح الثاني أي الشكل (11 – أ) يبدو متمماً للموضوع ذاته ، اذ نرى ذلك الفلاح البسيط من خلال ملابسه انه ليس بالشخص المهم ذي الشأن والمقام الرفيع ، فهو مجرد فلاح عادي يحمل السنابل ويتقدم بها الى شخص مهم او إله خاص بالزراعة لشكره على إغداقه عليه تلك النعم ، لقد عمد النحات الى نحت موضوع الفلاح بطريقته تجمع بين الواقعية والتبسيط في الشكل ، بينما عمد نحات الختم الاول الى العناية بدراسة الثورين بحيث انه جمع بين الواقعية والتبسيط ايضاً ، وكأنهما موضوع واحد نحته نحات واحد كما تبدو القطعة الثانية مكملة للاولى .

لقد استخدم النحات الخطوط اللينة المنحنية من دون اللجوء الى الخطوط الحادة القاسية ، كما برع في دراسة التشريح وكذلك الاجادة في اعطاء النسب الصحيحة للاشكال الموجودة في هذا الموضوع .

لقد حقق النحات الموازنة في عمله الثيران والسنابل من خلال تكرار المشهد ومن خلال ميلان السنبلة الى الخلف يقابله ميلان القرون الى الامام مع الرأس المنتصب والمتزن بمقابل السنبلة ، اما في اللوح الثاني فقد استطاع نحاتها تحقيق الموازنة ايضاً من خلال ارجاع احدى القدمين الى الخلف في ثناء اندفاع الجسد نحو الامام بميلان يتناغم مع ميلان السنابل التي يحملها بيديه .

بما ان النحات الذي نحت القطعة الاولى تمكن من ان يبين لنا ان هذا العمل وهذا الموضوع هو موضوع احتفال بمناسبة جني السنابل ، فقد برع النحات الاخر في عمله للقطعة الثانية في ان يبين لنا ان فلاحه هو جزء من الموضوع الاول وهو يحقق الاحتفال من خلال ابتسامته البسيطة وهو يتقدم بالسنابل لشخص مهم ، مجسداً روحية الفلاح التي استطاع النحات اظهارها على العمل ، حيث يمكن الاحساس بها وادراكها عقلياً وروحياً ، فالفلاح هنا يفرض علينا ماهيته التي يبدو سعيداً بها ومعتزاً بها ، من خلال تلك البساطة والدقة معاً .

لقد ظهرت مفردتا الثور والسنبلة في اعمال اخرى من الحضارة السومرية منها اناء من الحجر عثر عليه بمدينة (اور) ، نحتت عليه الثيران والسنابل نحتاً

بارزاً على اشكال متكررة تحيط بالاناء من كل جوانبه الشكل (11 – ب) ، عولج الثور في هذا العمل بطريقة تختلف قليلاً عن سابقه (عينة 11) ، فرأس الثور يميل الى الامام بالرغم من وضع الجسد الجانبي وهو ايضاً في حالة حركة ، وعالج النحات عضلات الوجه والجسد بطريقة اكثر تبسيطاً ، فقد عمد الى تحزيز وتحديد العضلات بالخطوط وابرازها من دون الاهتمام بالتدرج في تحديد العضلة ، اما السنبلة فقد عالجها النحات بنفس الطريقة السابقة وبذات الموقع ، فهي تبرز من اعلى رقبة الثور وتتجه باستمالة الى الخلف ، وقد نحتها بحجم كبير بحيث انها تعادل نصف حجم الثور ، ربما اراد النحات بذلك ان يعبر عن وفرة المزروعات وغزارتها برمزية تحقق الغرض المراد من زيادة حجمها .

عينة : 12

اتسم العمل : **فلاح يحرث الارض**

المرحلة التاريخية :

المادة : **حجر**

العائدية : **مجموعة المجمع العلمي للنقوش والفنون الجميلة بباريس**

لوح من الحجر مستطيل الشكل ، نحت نحتاً بارزاً وهو يتكون من افريزين يحيطهما اطار نقش عليه من الاعلى بالخط المستند (اليمني القديم) ، اما الافريز الاول فهو يتكون من فلاح على الجهة اليمنى من العمل ، ويبدو ذلك واضحاً من خلال الفأس الذي يحمله باحدى يديه فيما يمسك بالاخرى بالمحراث الذي يجر ثورين ، ان الفلاح يرتدي لباساً قصيراً (وزرة) تبدأ من منطقة البطن لتنتهي الى اسفل الركبة ، وهي محززة بحزوز طويلة تأخذ مسار اللباس الذي ينتهي بعرض اوسع من الاعلى ، والفلاح عاري القدمين ، ولكنه يرتدي قماشاً يلف به رأسه ، وينتهي بطرف سائب يخرج الى منطقة الاطار المحيط بالافريز ، اما الثوران فكان الاول والذي يبدو واضحاً في كل اجزاء جسده يقف على قاعدة الافريز الاول لذلك يبدو واضحاً كله ، اما الثاني الذي يقف الى جانبه فيبدو خلفه لانهما بوضع جانبي ، حيث لا تظهر رجله لانها تقع خلف الثور الاول ، كما يبدو ان الثورين في حالة حركة من خلال حركة اقدامهما ، وان للثورين قرنين قصيرين ، وعيوناً دائرية ، ووجهيهما بوضع جانبي متماشيين مع جسديهما .

اما بالنسبة للافريز الثاني والاسفل فهو مكسور لا يبدو منه الا ثلاثة رؤوس بدت في منتصفها العلوي ، وهي تشبه رأس الفلاح في الافريز العلوي من حيث لفافة الرأس وطريقة نحت العيون ، وهي في صف واحد .

لقد عمد النحات الى صياغة مفرداته باسلوب بدائي بسيط من دون مراعاة للتشريح او النسب سواء للفلاح او للثورين ، مع مراعاة عناصر التشكيل في تحقيق الوحدة والتوازن في توزيع العناصر واشغالها لمساحة الافريز ، اتضح باشغال الفلاح للجانب الايمن واشغاله هو الاخر للمساحة المحيطة به بادواته وعدته من

الفأس ولباس رأسه ، فيما احتلت مفردتا الثورين الجانب الايسر من الافريز ، مع وجود مساحات بسيطة فارغة مما يبرز شكل الثورين بوضوح ، ان تعمد النحات الى وضع الثورين بشكل متوازٍ احدهما اعلى من الاخر ينم عن دراية منه وربما محاولة لابراز المنظور كعمق ، وان جاءا متساويين في حجمهما ومتناظرين ، وهو اسلوب في المعالجة ظهر في الفن الاسلامي فيما بعد وبخاصة في فن المنمنمات ، اذ عمد النحات الى جعل المفردات بذات الحجم وبما يمكن ان تكون عليه ، ليجيء المنظور فيها متحققاً كعمق فكري ، بمعنى تصوره فكرياً .

ان حركة الاشكال بوضعيتها الجانبية اعطت للتكوين شيئاً من الانفتاح ، الا ان حركة وجه الفلاح المواجه للناظر حددت من التكوين الانشائي وجعلته ينفتح الى داخل الموضوع وليس الى خارجه ، كما ان الوجوه الثلاثة المواجهة للناظر في الافريز الثاني اسهمت في ذلك ايضاً .

ونلاحظ في هذا العمل ان الثور هنا جاء يخدم موضوع الزراعة والحراثة بصورة مباشرة ، او رمزاً للخصب وزيادة محاصيل الارض كونه إلهاً للخصب ، كما ان الفلاح بملابسه البسيطة ولفافة رأسه يبدو عليه انه فلاح بسيط ، وان الموضوع هنا هو موضوع اجتماعي اقتصادي اكثر مما هو ديني .

عينة : 13

اسم العمل : **نسر برأس أسد**

المرحلة التاريخية : **عصر العبيد**

المادة : **نحاس**

العائدية : **المتحف البريطاني**

لوحة كبيرة مصنوعة من النحاس المطروق تنتصب فوق مدخل احد المعابد في اور ، وهي متكونة من ثلاث مفردات ؛ نسر برأس أسد ووعلين ، اطرت هذه اللوحة باطار ذي سمك مناسب نفذت المفردات الثلاث باسلوب النحت البارز ماعدا الرؤوس (للاسد والوعلين) فقد نفذت باسلوب اقرب الى التجسيم .

لقد احتل النسر ذو الرأس الاسدي موقع منتصف اللوحة ، فوجهه قد جاء نصفه السفلي على الاطار ونصفه العلوي سائباً خارج الاطار ، ولقد نحت وجهه بواقعية حيث نلاحظ ملامح وعضلات وجه الاسد المخيفة ، الا انه بدون لبدة ، فربما كان هذا الرأس لانثى الاسد ، كما نلاحظ اذنيه الصغيرتين تبرزان بوضوح امامي فوق الاطار العام للوحة ، يلتصق هذا الرأس مباشرةً بجسد النسر الذي نحت بدقة بحيث اننا نستطيع ان نميز ريشه من خلال التقنية التي استخدمها النحات على جسده ، كما تبدو واضحة ايضاً ريشات الجناح الطويلة ، ذلك الجناح الذي ينشره يميناً ويساراً حتى ينتهي الجناحان عند حدود رأسي الوعلين ، اذ ان رأسي الوعلين على جانبي اللوحة ، أي ان وجهيهما في مقابل الاطار وتنتهي اجسادهما بذيليهما المتلاقيين امام بطن النسر والى الاسفل من الذيلين ذيل النسر العريض بريشاته المنفرجة قليلاً . لقد عالج النحات الوعلين بواقعية تنم عن دراية ومعرفة كافيتين لانتاج عمل كهذا وبهذه الدقة ، اذ اننا نلاحظ وداعة الوعل في ذلك لانتاج عمل كهذا وبهذه الدقة ، اذ اننا نلاحظ وداعة الوعل في ذلك الوجه الذي عني بدراسته تشكيلاً وتشريحاً ، حيث عيناه الجميلتان واذناه اللتان يمتدان الى الجانبين وكأنهما ورقتان نباتيتان جميلتان ، كما ان اهم ما يلاحظ في هذين الوعلين هو قرونهما المتشعبة وكأنها اغصان شجرة متفرعة يمتدان الى الجانبين احدهما يخرج من الزاوية العليا لركني الاطار والاخر يبرز قليلاً من الاعلى ، عند كلا الوعلين ، ان الوعلين يبدوان في حالة حركة هادئة نحو الخارج ، يبدو ذلك من خلال حركة الارجل ، بالرغم من ان جسديهما نحتا بوضع جانبي الا انهما قد التفتا بوجهيهما نحو الامام ، مما جعل عضلات الرقبة تخضع لذلك التوجه .

لو اردنا تفسير ظاهرة ذلك الحيوان المركب أي (النسر برأس الاسد) ومن خلال اطلاع الباحثة على رمزيته ، لعرفنا انه قد ورد في اعمال الفن السومري في مراحله الاولى ؛ انه يحمل معنيين او رمزين ، وهذا ما تطرقت اليه الباحثة في الاطار النظري من البحث ، وأحد هذين الرمزين هو انه يرمز الى الموت ، اما الرمز الثاني له هو الإله (أمدوجود) إله الخير الذي ينشر جناحيه عبر السماء وسط

السحب ويوعز اليها بالمطر لينتهي الجفاف وتخضر الاراضي وبالتالي يعم الخير البلاد .

بما ان النسر اسدي الرأس هنا فهو ليس في حالة انقضاض على الوعلين ، وان الوعلين يتحركان في هدوء وليس في حالة ذعر او خوف ، اذ لا يبدو عليهما ذلك ، وما يبدو عليهما هو الشموخ والرفعة كما لو كانا آدميين ذوا شأن ، مما يبعثنا على الاعتقاد او ربما التأكيد على ان هذا الحيوان المركب يحمل رمزية الإله (أمدوجود) إله الخير ، وما يؤكد ذلك هو مده لجناحيه على الجانبين لينشر المطر والخير بالرغم من وجهه المخيف بعض الشيء .

لقد تمكن النحات في عمله هذا من انتاج عمل ذي قيمة جمالية عالية من خلال تحقيقه لعناصر التشكيل بشكل ملفت للنظر اذ استطاع تحقيق وحدة الموضوع الذي عبر عنه برمزية ذلك الحيوان المركب بدلاً من ان يقوم بانشاء موضوع تكثر فيه المفردات من مفردات حيوانية ونباتية وآدمية .

لقد تمكن النحات ايضاً من اشغال مساحة اللوحة بطريقة مبدعة نلاحظ فيها تحقيق الموازنة ، وان كانت موازنة تقليدية متناظرة ، اذ ان جسد النسر لو شطرناه الى شطرين لوجدنا كل شطر يناظر الاخر ، وكذلك الوعلان كل منهما يناظر الاخر ، كما نلاحظ الموازنة متحققة في قرون الوعلين التي تخرج خارج الاطار مضيفة بذلك جمالية الى جمالية المشهد ، وما المساحة التي تحيط بالوعلين ، انما هي لابرازهما بشكل واضح وبدون أي مشتتات للنظر ، وان رأس النسر الاسدي يشغل موقع الصدارة ويحقق عنصر الشد والجذب لما يثيره استغراب وتساؤل بتركيبته الغريبة ، وان خروج نصف الرأس عن حدود الاطار واجزاء من قرون الوعلين الى الجانبين وقليلاً من الاعلى ؛ انما هو خروج عن المألوف اضاف جمالية الى العمل ، جمالية متحققة من خلال تشكيل عناصر العمل الفني ، بالاضافة الى الجمالية التي يضيفها الفكر المتضمن في الشكل ، حيث الجو الذي يسوده الهدوء والرهبة ولو بشيء قليل منها ، وربما كان لتفرع قرون الوعلين رمزية بالاستعاضة عن تفرع الاشجار ونموها الذي ينجم عن هطول المطر الذي يثيره الحيوان المركب او ذلك الإله (أمدوجود) بقدرته العظيمة ، كما وتبدو عليه ملامح التأليه لما يثيره وجهه من خوف كونه وجه اسد . لقد ظهر النسر اسدي الرأس في اعمال مهمة من الحضارة السومرية منها (مسلة العقبان) - الشكل (13 – أ) التي تحكي قصة النصر الذي حققه الملك (ايناتم) ملك لكش على مدينة (اوما) المجاورة ، والعمل يضم خلاصة مجرى المعركة من الاعلى الى الاسفل ، كما ان العمل لم يخل من مشاهد للآلهة ، منها مشهد يصور الإله (ننكرسو) ، إله لكش الراعي ، وهو يحمل في يده اليمنى صولجاناً من الحجر يكاد يهوي به على اسرى وقعوا في شبكة يمسكها في يده اليسرى التي يمسك بها ايضاً على نسر برأس اسد يفرد جناحيه الى الجانبين وينقض على اسدين ، كما تبدو اصابع الإله محيطة بجسد النسر ، والذي يظهر لنا ان وجهه الاسدي مكسور او مهشم بعض الشيء ، لقد عالج النحات النسر هنا باسلوب فيه شيء من الاختزال ، وكذلك الاسدان اللذان ينقض عليهما ، كما نلاحظ صغر جناحيه ، فعادة ان النسر يتميز بكبر جناحيه اما المعنى الذي جاء به النسر اسدي الرأس في هذا

العمل ؛ فهو يرمز الى الموت بحيث ان الإله وضعه فوق قبضته التي يمسك بها الاسرى في داخل الشبكة وهذه الرمزية بعيدة كل البعد عن ذلك النسر ذي رأس الاسد الذي يمد جناحيه بين السحاب كرمزية للمطر والخير.

لقد ظهر النسر اسدي الرأس ايضاً وبرمزية الموت في اللوح النذري الذي سمي بـ(لوح دودو) الشكل (13 – ب) وهو من الالواح التي تعلق على جدران المعابد ، وتسمى بالالواح المثقوبة ، اذ اننا نلاحظ ثقباً دائرياً كبيراً وسط اللوح الذي من خلاله يعلق اللوح .

يتكون هذا اللوح من الكاتب (دودو) كاتب اورنانشة حاكم مدينة لجش وعلى يساره صفان افقيان ، الاعلى منهما يضم النسر برأس الاسد وهو ينقض على اسدين في حين ان الاسدين ينهشان جناحيه الذين يمدهما الى الجانبين ، وبالرغم من محاولة الاسدين النيل منه الا انه يبدو هو المسيطر على المشهد ، فهو رمز الموت ، ونستطيع القول ان النحات عالج مفردته هذه بشيء من التبسيط ، اما الصف الاسفل منه فيضم عجلاً يهم بالقيام ، وهناك صف اسفل هذين الصفين فيه تكوين يشبه الظفيرة ، وفي هذا اللوح يمكن تأويل النسر اسدي الرأس مع الاسدين بانه صراع بين الخير والشر او الحياة مع الموت .

العينة : 14

اسم العمل : **نسر**

المرحلة التاريخية : **مملكة سبأ**

المادة : **رخام**

العائدية : **متحف مأرب**

لوح من الرخام نحت عليه نسر نحتاً بارزاً ، احيط هذا اللوح باطار عريض من الاعلى والاسفل وبنصف عرضه من الجانبين ، لقد بدا اللوح خالياً من النقوش والزخارف ومن أي مفردة سوى النسر ، الذي سيطر بكتلته على المساحة وبشكل بناء هرمي ، قاعدته الى الاسفل ورأسه الى الاعلى حيث رأس النسر الذي نحت بوضع جانبي نحو اليسار ، وهو بسيط في نحته واكثر ما هو بارز فيه المنقار المعقوف الطويل الذي نلاحظ المنخرين في اعلاه ، كما ان للعين حضورها الواضح وقد احتلت منتصف الرأس . لم تكن رقبة النسر طويلة بل كانت قصيرة وسميكة بعض الشيء كما ان للنسر اكتافاً عريضة ، يكاد الرأس ان يغوص بها بسبب قصر الرقبة ، وان تلك الاكتاف العريضة ترتفع قليلاً عند اطرافها لتنتهي بالاجنحة .

ان حركة الاجنحة هذه هي التي جعلت من النسر يبدو بهذا التركيب المثلث الشكل وهي بسيطة التكوين ؛ ففي كل جناح اربعة حزوز طولية وتمتد الى الجانبين بشكل مائل مع ميلان الجناحين ، والى الاسفل نلاحظ الساقين اللذين بالغ النحات في اعطائهما السمك اللازم لهما ، ويبدو من خلال الصورة التي حصلت عليها الباحثة ان الساقين هما بوضع جانبي باتجاه اليسار ، أي انهما باتجاه واحد مع الرأس ، وما

بين الساقين نرى الذيل الذي ينتهي طوله مع مستوى الاقدام ، وقد عمل بنفس الطريقة التي عولج بها الجناحان ، وهي طريقة الحزوز الطويلة.

ان الشيء الغريب الملاحظ على هذا النسر هو انه نحت بوضع مضغوط ، فرقبته قصيرة وقامته قصيرة اكثر مما هو معروف عن الشكل الطبيعي للنسر .

من خلال اطلاع الباحثة على المصادر المتوافرة وما اوردته عن شكل النسر ، فانه يوجد احتمالان لرمزية النسر ؛ اولهما يعتقد بان النسر هو رمز الى الإله القمر مع بقية رموزه ، وثانيهما هو رمز الإله (يغوث) وهو الإله المنجد المغيث ، وبين هذين الاحتمالين ، تعتقد الباحثة ان النسر جاء هنا ليكون رمزاً للقوة وربما قد اتخذ شعاراً للدولة السبئية ، فهذا اللوح المؤطر والخالي من أي نقوش يقود الى هذا الاحتمال ، وكذلك وضعية جناحيه التي ربما يحيط بها بابناء تلك المملكة ويقوم باحتضانهم ، كما ان المنطقة التي تبدأ بها الخروج في الجناحين ؛ لو اخذنا خطاً وهمياً ونزلنا به الى الاسفل مع الخط الذي ينتهي به الجسد وتبدأ منه ريشات الذيل ؛ لتكون لدينا خط مقوس الى الاعلى ، وتبدأ حزوز الجناحين والذيل من اسفل كما لو ان الجسد يبعث باشعة وينشرها الى الاسفل ، كما ان الرفعة البادية عليه ، تعزز من الاعتقاد بانه رمز للقوة وشعار للمملكة .

لقد عمل النحات هذا العمل الفني عملاً تعتريه البساطة وان كان واقعياً بعض الشيء ، ولقد عمد النحات الى الاستعانة بالاشكال الهندسية لكي تكون الاطار الذي ينظم داخله الشكل ، فكما ذكرنا سابقاً من ان شكل النسر اتخذ شكلاً هرمياً ، ونلحظ ايضاً الشكل الاسطواني في الرقبة والساقين والشكل الدائري في الرأس ، والمخروطي في الجناحين ، وبالتالي فالشكل الهرمي هو الجامع لهذه الاشكال ، والمعروف ان الشكل الهرمي يزيد من قوة البناء لاي شكل ويعطيه المتانة والقوة لذلك عمل النسر(*) داخل شكل هرمي ليمنح المملكة بالتالي الاستقرار والامان .

اما جسده المضغوط فقد اراد النحات ان يعالج بذلك مسألة الزمن ، فبما ان الاجساد التي تتعرض للشمس في منتصف النهار (أي عندما تكون الشمس عليها عمودية) تصبح خلالها قصيرة ومضغوطة ، وبما ان هذا النسر هو حامٍ ومغيث ومتب الامن والاستقرار لهذه المملكة ؛ عمد النحات ان يجعل من جسده مضغوطاً حتى يلاحظ ذلك في كل وقت ، وكأن النحات اراد القول : ان هذا النسر هو في وضح النهار دائماً حتى لو كان في منتصف الليل ، وان الاشعة التي يثيرها من جناحيه نحو الاسفل هي جزء من تلك العملية ، جزء من اشعة الشمس والامان والاستقرار التي يبثها النسر لابناء مملكته ، وبما ان الفكرة قد تجسدت في هذا النسر وتحققت فيه ودلى شكله عليها ، فقد تمكن النحات من اعطاء قيمة جمالية لذلك العمل .

عينة (15)

(*) مازال اليمنيون لحد الآن يتخذون من النسر شعاراً للدولة ، الا انه تطور في تمثيله ، واتخذ شكلاً مغايراً عما كان عليه سابقاً .

اسم العمل : **الاناء النذري / تفصيل – سنابل القمح**

المرحلة التاريخية : (3000 **ق.م**)

المادة : **رخام**

العائدية : **المتحف العراقي**

يعد الاناء النذري واحداً ن اهم الامثلة السومرية التي تجسد مظاهر الطقوس الدينية ، اذ تدور الاحداث المنحوته على هذا الاناء نحتاً بارزاً ، حول تقديم الهدايا او النذور للالهة (اينانا) الهة السماء والتي تمثل الحدث الابرز في هذا الموضوع . اما الهدايا او النذور المقدمة اليها فهي تشير الى خيرات البلاد من قطعان الماشية والزرع كالحنطة او الرز وكذلك القصب الذي يمثل البيئة التي نمت فيها الحضارة السومرية ، حيث الاهوار ولوصف العمل ، لابد من قراءته من الاسفل ، على الرغم من ان هناك من يحتمل قراءته من الاعلى ، الا ان الباحثة ترجح قراءته من الاسفل حيث نجد في اسفل الاناء ، المقسم الى عدة افاريز ، فالافريز الاول منه يتكون من وحدات نباتية متناظرة ومتعاقبة ، واحدة منها تمثل سنبلة ، ربما كانت سنبلة حنطة او رز ، وهي تتكون من غصن عمودي تتفرع منه ثلاث اغصان صغيرة ، اثنان منها على جهة اليمين وواحدة على جهة اليسار . ان هذه الاغصان تتخذ شكلاً منحنياً انحناؤها نحو الاعلى ، كما تبدو سميكة عند اتصالها بالغصن الرئيسي ثم يقل سمكها تدريجياً ليستدق عند حافتها السائبة . اما طرف السنبلة العلوي او ثمرته فهي متكونة من تركيب معيني الشكل محزز بحزوز متقاطعة وموازية لاضلاع الشكل المعيني ، الذي ترتفع من قسمه العلوي تراكيب اشبه بالشعيرات ولكنها متينة بعض الشيء لتنتهي سائبة الى الأعلى وعددها يتراوح من خمس الى ست شعيرات ، وهي تمتد من حافة الافريز السفلي حتى حافته العليا . اما الوحدة النباتية الثانية فهي عبارة عن تركيب شبيه بـ(الشوكة) ولا يعرف ان كان نبات القصب او الصبار ، اما شكله فيتكون من غصن غليظ مستقيم يتفرع من الأعلى غصنان جانبيان متناظران بانحناء نحو الداخل ، واغصانه مقسمة بخطين طوليين يقسمانه الى ثلاثة اقسام حززت بخطوط مائلة .

وهكذا نرى بان الافريز السفلي مشغول باكمله بهذه الوحدات النباتية المتعاقبة بالتناوب ، علماً ان هناك وبأسفل هذا الافريز خطين متموجين كتموج المياه وهما متوازيان في تموجهما يشيران الى نهري دجلة والفرات . اما الافريز الذي يليه فهو متكون من صف من قطعان الماشية وهي تسير الواحدة بعد الاخرى ، وهو افريز اقل ارتفاعاً من سابقه . وقد عملت وحداته بالتناوب ايضاً ، فاحداهما انثى والذي يليها ذكر له قرون وله لحية ، وهكذا . ويلي هذا الافريز مسافة فارغة لم ينحت عليها شيء ، ويليها افريز اكبر من سابقه وقد نحت عليه رجال عراة (من العبيد) يحملون سلالاً من الفاكهة وهم يسيرون باتجاه عكس اتجاه القطعان ، والفاكهة التي يحملونها تمثل ايضاً خيرات البلاد . يأتي بعد هذا الافريز مساحة خالية ، يليها الافريز الاكبر حجماً ، وهو يمثل قمة الاناء ، حيث تظهر فيه الإلهة (اينانا) وهي تستقبل الرجال العراة الذين يحملون سلال الفاكهة وهم يسيرون باتجاه معاكس لسابقيهم ، وان كل

محتويات الافاريز السابقة تسير باتجاه حلزوني حول الاناء وصولاً الى الالهة ، ومن الملفت للانتباه وجود حزمتين من القصب الى الخلف من الالهة وهي اطول منها ومنحوته بطريقة تختلف عما هو عليه نبات القصب ، فهو عريض عند القاعدة ويستدق نحو الاعلى ويلف بشكل قرص دائري نحو القمة ثم يعود لينزل من الخلف الى منتصف طول الساق وبنفس عرض الارتفاع الذي يصل اليه . وان قرصه الدائري يتجه نحو الالهة . كما انه محزز بخطوط عرضية ثلاثة خطوط او اربعة تفصل بينها فواصل خالية من الخطوط . وتبرز منها تفرعات جانبية . كما يوجد في الافريز العلوي حيوانات منها اللبوة والوعل ولكل منها رمز . هذا بالاضافة الى الشخصية المهمة التي تقوم بتقديم الهدايا للآلهة والتي تحطمت ولم يظهر منها الا القليل منه الحزام الطويل الذي يحمله شخص اخر مما يدل على نبل الشخصية .

ان ما ارادت الباحثة التركيز عليه في هذه العينة هو الوحدات النباتية الموجودة فيه ، المتمثلة بالافريز السفلي وحزمتي القصب الموجودة في الافريز العلوي .

لقد نحتت الوحدتان النباتيتان في اسفل الافريز بشكل متناوب كما ذكرنا سابقاً ، ولقد اخذت كل منها طابع الاستقرار والثبات بشكلها العمودي المنتصب ، فلو اخذنا نبتة السنبلة لوجدناها قد تميزت بهذا الطابع على الرغم من الانحناءات التي اتخذتها الاغصان المتفرعة ، علاوة على استقامة الشعيرات في اعلى السنبلة . ومن مجمل هذه الملاحظات نرى ان الشكل قد خضع بأكمله لوحدات هندسية عديدة منها الخطوط المستقيمة والمنحنية والشكل المعيني الذي حزز هو الآخر بخطوط مستقيمة متقاطعة ، مما جعل هذه الخطوط تشغل مساحة المعين . ولو نظرنا الى الشكل من ناحية التناظر والتماثل لوجدناه منقسماً الى قسمين ، القسم العلوي منه قد عمل بطريقة التناظر التقليدي ، اما قسمه السفلي المتمثل بالاغصان فقد غاب عنه التناظر التقليدي ذلك لوجود غصنين على جهة وغصن واحد على الجهة الاخرى ، مما يعطي الشكل جمالية ويبعد عنه الرتابة ، ويجعله وكأنه متحرك بعض الشيء .

ان هذه السنبلة قد تكون سنبلة قمح ، ترتكز على خطين متموجين الى الاسفل من الافريز ، وان الخطين المتموجين يشيران إلى تموجات الماء إلى الاسفل منها ، وسواء كانت هذه السنابل قمحاً او شعيراً فهي ترمز الى خيرات البلاد والحالة الاقتصادية المنتعشة له والتي وجدت بفضل الآلهة ، لذلك يقومون بتقديمها لها وشكرها عليها .

اما الوحدة النباتية الثانية والتي ربما كانت نبات الصبار وهو احتمال ضعيف – لوجود شعيرات تحيطه - او هي نبات القصب وهو احتمال وارد ، ذلك ان البيئة التي نشأت فيها الحضارة السومرية وامتدادها الى الجنوب هي بيئة الاهوار والقصب والبردي . في هذه النبتة نلاحظ ذات الشيء في السنبلة من حيث الثبات والاستقرار في الشكل وكذلك التوازن المتناظر ، وخضوعها لخطوط مستقيمة ومائلة . ويبدو شكلها في الافريز السفلي وللوهلة الاولى وكأنه اعمدة تفصل بين سنبلة واخرى لولا تفرع الاغصان من الاعلى بذلك الشكل التقليدي الساكن الذي لا حراك فيه . كما ان نبات القصب يرمز الى الآلهة (اينانا) ولكن ليس بشكله التقليدي الموجود في هذا

الافريز وانما كما هو موجود في الافريز العلوي خلف الآلهة . وبما ان الآلهة (اينانا) هي رمز للخصب والحياة واستمرارية الوجود والتكاثر ، فقد اصبحت حزمة القصب رمزاً لذلك بالاستعاضة عنها ، سواءً بوجودها او بوجود الآلهة بالتجسيد الحي للشكل البشري او بوجودهما معاً ، فقد اصبحا عنواناً للتكاثر ، بالاضافة الى قطيع الماشية والسنابل والفاكهة التي يحملها الرجال العراة الذين ربما كان عريهم رمزاً آخر للخصب والتكاثر ، فكل هذه الموجودات المنحوتة على هذا الاناء تدور في فلك استمرارية الحياة . وبلولبية دوران احداث ذلك النص على الاناء الاسطواني من الاسفل إلى الاعلى انما يدل على وجود منظور ولكن ليس ذلك المنظور التقليدي المعروف بالمنظور الخطي وانما هو منظور تتجسد نقطة النظر فيه في ذلك الافريز العلوي مبتدئاً من الافريز الذي يحوي النبات ثم افريز قطعان الماشية ثم الرجال العراة وصولاً الى الافريز الذي يضم الالهة مع رمزها حزمتي القصب . ذلك المنظور الذي ارتأت الباحثة ان تطلق عليه تسمية (المنظور الفكري) حيث ان الافكار وتسلسل الاحداث هي الخطوط التي توصل بين خط الارض ونقطة النظر الرئيسية ، حيث جل الحدث ونهايته التي لا تنتهي مع استمرار الحياة ، وهذا المنظور يجعل من الشكل الاسطواني شكلاً هرمياً يشد الاحداث نحو قمة الهرم .

ان الموضوع هنا يشكل وحدة واحدة لا يمكن التجزئة بين مفرداته ولاكن يمكن الاستعاضة عنها جميعاً بمفردة واحدة منها ترمز للخصب والتكاثر والاستمرارية ، انما اراد النحات ان يضعها جميعاً لتقديمها للآلهة وعرضها عليها وبيان تنوعها وكثرتها بدلاً من اختزالها . كما نلاحظ ان النحات قد عمد على عمل وحداته (البشرية والنباتية والحيوانية) بواقعية مع مراعاة التشريح وضبط النسب ، ما خلا حزمتي القصب التي لم ينفذها بواقعية بل جعل لها صيغة تعبيرية رمزية ، وجعلها حزمة لا قصبة واحدة لتؤكد مفهوم الكثرة والتكاثر ، برصها جانباً الى جانب أي (وحدات القصب) ، مما يبدو للعيان ان النحات قد جمع بين الواقعي والتعبيري أي بين النظرة الموضوعية لمفردات العمل وبين النظرة الذاتية لمفردة حزمتي القصب ، مما جعل العمل يمتلك قيمة جمالية .

واذا ما قارنا الافريز الاول ذي السنابل مع سنابل القمح في منحوتات اخرى منها أثر بيضوي الشكل من الحجر ، ويعتقد انه رأس دبوس او (مكوار) نقشت ظاهره بمفردة السنبلة والنخلة ايضاً . لاحظنا ان رسم السنبلة جاء بنفس الطريقة التي نقش بها في الاناء النذري ، الشكل (15-أ) كما جاءت مفردة ، السنبلة مرادفة لمفردة الثور وملازمة لها كما في قدح رخامي الشكل (11-ب) حيث يوجد الى الخلف من كل ثور سنبلة مما يرمز الى وفرة الخيرات واستمرار الحياة . وقد صيغت السنبلة هنا بنفس الاشكال السابقة .

عينة (16)

اسـم العـــمل : **لوح لسنابل القمح**

المرحلة التاريخية : **مملكة سبأ**

المـــــادة : **رخام**

العائديـــة : **متحف مأرب**

العينة عبارة عن لوح رخامي نحتت عليه حزمة من سنابل القمح نحتاً بارزاً . تتكون هذه الحزمة من سبع سنابل ، نحتت هذه السنابل بواقعية عالية من حيث انها تمثل السنبلة بدقة . وتتكون السنبلة من غصن يلتقي من الاسفل بمجموعة اغصان السنابل لتأخذ كل منها اتجاهاً منها الى اليمين ومنها الى اليسار ومنها الى الاعلى ، وفي نهاية الغصن السنبلة التي تتكون كل منها من صفين من حبات القمح تتخذ مساراً طولياً . وان كل حبة بتمثيلها الواقعي تشبه الحبة الحقيقية بشكلها البيضوي تقريباً . كما يختلف عدد الحبات من سنبلة الى اخرى منها ست ومنها سبع واخرى خمس في كل صف من الصفين الطوليين وهو عدد لا يمثل العدد الكلي للحبات فهناك حبات في الجهات الاخرى للسنبلة . تنتهي هذه الحبات بشعيرات طويلة سائبة نحو الاعلى . كما ان اغصان السنابل ليست متساوية بالطول ، بحيث انها بمجموعها تشكل نصف دائرة تقريباً بقصر سنابلها الجانبية وطول السنابل الوسطية . والسنابل في هذا العمل من عامة الاعمال فهي تمثل خيرات البلاد والحالة الزراعية المزدهرة فيها وهو معروف في الحضارة اليمنية فهي حضارة زراعة بالدرجة الاولى بالاضافة الى التجارة التي ازدهرت فيها ايضاً . واكبر شاهد على ازدهار الزراعة فيها هو سد مأرب الذي ما زالت شواهده حاضرة حتى اليوم .وبما ان سنابل القمح تتميز بكثرتها(*) فهي ترمز الى إله الخصب والتكاثر،وقد قام اليمنيون القدماء بنحتها في اماكن عدة ايمانا منهم بقدسيتها وتبركا بها وتقربا الى الإله الذي يمثلها .وربما تعد سنابل القمح رمزا لحضارة باكملها هي الحضارة اليمنية القديمة التي ازدهرت فيها الزراعة وهي خير شاهد عليها.

إن تمايل السنابل وانحناءها باغصانها يمينا ويسارا ووجود غصن واحد طويل على كلا جهتيها بانحناء احدهما يجعل الشكل بعيدا عن التناظر المتماثل وخصوصا وجود سبع سنابل مما يتيح فرصة لمثل هذا التناظر، إلا إن النحات كان اذكى من ذلك بكثير ، اذ اوجد غصنا مائلا على احدى الجهات وجعل في الجهة المقابلة سنبلة بغصن طويل مائل قليلا مما يحقق حالة التوازن غير المنظورة . كما عمد النحات الى استخدام خطوط منحنية متمثلة بالاغصان والحبوب واخرى مستقيمة متمثلة بالشعيرات المنبثقة منها .ولقد اخضع السنابل داخل شكل هندسي هو نصف الدائرة ، مع تحرر السنابل من قولبة الشكل الهندسي وتوزيع الكتل بشكل صحيح

(*) لقد ورد في القرآن الكريم لفظ السنبلة في سورة (البقرة) من الآية (261) قوله تعالى (مثل الذين ينفقون اموالهم في سبيل الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة)ومع بيان معنى الآية يتضح لنا إن السنبة في هذه الآية ترمز الى الكثرة والتكاثر الذي لاينقطع، والمتمثل بالآية في انفاق المال في سبيل الله ليضاعفه له كما تتضاعف السنبلة المبارك فيها ، وهذا يدل على ان اتخاذ السنبلة رمزا للتكاثر استمر من الحضارات القديمة مرورا بالحضارة الاسلامية وما زالت السنبلة تتخذ رمزا للتكاثر حتى يومنا

يخلق حالة التوازن في العمل بحيث يترك فضاءات تكاد تكون معدومه مابين السنابل ماخلا المساحة على الجانبين السفليين للباقة .مما يضفي على الشكل بعداً جمالياً .علاوة على ما يمكن أن تودعه هذه السنابل بواقعيتها في نفوس المتلقين ،وبالتالي تقودهم الى تقديسها كونها تمثل خيرات بلادهم .

من الرموز النباتية الاخرى المنتشرة في الحضارة اليمنية القديمة هو العنب ، وقد تجسد في عدة أعمال نحتية بارزة ومدورة .ومنها نحت مدور لفتات عارية وهي تمسك بغصن عنب ،فضلاًعن وجود ورقتين كبيرتين الى الاسفل منها وعلى جانبيها يتوسطهما عنقود عنب .علماً ان الفتاة في حالة جلوس ،وقد نفذ العمل بواقعية بمراعاةالتشريح بدت فيها الفتاة كإنها طفلة صغيرة بعينين جاحظتين كما وانها ممتلئة الجسد.وبما ان العنب هو مصدر الخمر فقد اصبح رمزاً له وعلى الارجح ان الفتاة هي الهة للخمر،وقد بدت عليها إمارات النشوة والسمو الروحي مما حدا بالنحات الى اخضاع العمل بمجمله الى الشكل الهرمي حيث غصن العنب يمثل قاعدة الشكل والفتاة برأسها وعيناها الجاحظتان تمثل قمة الهرم حيث النشوة المتصاعدة - الشكل (16- أ) التي استطاع النحات من خلالها إظهار القيمة التعبيرية ومن خلال الخطوط اللينة والمنحنية وتعمده بناء العمل بتوازن متناظر داخل هرم مثلث مما يجعله بحالة بناء درامي يثير الناظر اليه لاطالة النظر ويبعث لديه حالة من التامل والاستغراق محققاً القيمة الجمالية المنبعثة من داخل العمل.

لقد وردت مفردة العنب مرة اخرى على لوح طيني ضمن مجموعة من الاشكال الحيوانية والنباتية والرموز الكتابية التي تتوسط اللوح والى الاعلى منها صف من رؤوس الثيران وعلى جانبيها رأسان لزرافتين . اما المساحات التي تشغل أسفل حروف الخط المسند وجانبيه (*) ، فيتوسطهما من الاسفل رأس لوعل قرونه عبارة عن اغصان العنب باوراقها وثمارها وهي ملتوية نحو الاعلى على الجانبين . وتأكل من ثمارها حيوانات صغيرة جداً بالمقارنة مع تلك الرؤوس منها حيوان اشبه بالكلب ومنها طير-الشكل(16- ب).

إن الملفت للنظر هنا هو تحور قرون الوعل الى اغصان عنب وهنا يوجد احتمالان ، هو ان يكون مجرد جانب تزييني كحلي عمارية اذا ما سلمنا بان هذا اللوح هو معمول لتزين الجدران فقط . أو ان يكون ذا رمزية معينة تنم عن ارتباط يجمع بين الوعل والعنب.وبما ان العنب هو رمز للخمر أو تم الاستعاضة به عن آلهة الخمر،نجد إن الوعل ربما قدم كقربان لهذه الالهة وخصوصاً وهو مقطوع الرأس.وانه من الممكن ان تاكل منه حيوانات الارض كتلك التي نفذت بضآلة تجاهه.وربما كان لرؤوس الثيران علاقة باغصان العنب،كون الثيران ترمز الى الخصب والتكاثر،وما يمكن ان يؤديه الخمر في هذا الموضوع من اثارة للنشوة واثارة للجسد . وكعادة النحات اليمني القديم فقد عمل وحداته الزخرفية هذه بواقعية عالية ما عدا الحيوانات الصغيرة التي تأكل من العنب فهي لم تأخذ نسبها الطبيعية .

(*) للاطلاع على ماهية الخط المسند،يراجع:ناجي زين الدين المصرف : موسوعة الخط العربي،ج 2،السلسلة الفنية(51)،دار الحرية للطباعة،بغداد:1984،ص 107.

كما عمد النحات الى استخدام الخطوط اللينة المتموجة المتمثلة باغصان العنب لما تمثل من رمزية ووحدة زخرفية اضافت الى اللوح قيمة جمالية .

عينة (17)

اسم العمل : **طبعة ختم تمثل الآله شمش**

المرحلة التاريخية : **منتصف الالف الثالث ق.م**

المادة : **طين مفخور**

العائدية : **المتحف البرطاني**

يعد هذا الختم واحداً من مجموعة كبيرة من الاختام التي عنيت بموضوع الآلهة وتقديسها لدى السومريين لما لها من اهمية في حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، فهذا الختم يمثل الاله (شمش) إله الشمس ، اذ يتوسط هذا اللوح باشعته الملتهبة المنبثقة من كتفيه وهو بين جبلين .

لقد عمد النحات في هذا العمل الى الترميز للآله بهيئة بشرية وبوضعية جانبية مرتدياً على رأسه قبعة بثلاثة أزواج من القرون (رمز الالوهية) كما نحته بشيء من الاختزال والتبسيط في تشريحه للجسد مع ملاحظة وجود العضلات كعضلات العضدين والفخذ . اما بالنسبة للوجه فله أنف كبير وعين كبيرة وهي ميزة سومرية ، وقد عولج الوجه بذات الاختزال والتبسيط الذي شاهدناه في التماثيل السومرية ، وله لحية طويلة تسترسل على صدره لتصل الى قبضة يده اليسرى التي ضمها الى صدره ويبدو انه ممسك بشيء ما غير واضح . اما يده الاخرى فهو يمدها الى الامام مع انثناء عند المرفق ليمسك بشيء هو اشبه بالسيف. كما تنطلق من كتفيه اشعة متموجة نحو الاعلى من كل كتف ثلاث اشعة. ويبدو ان صدره عار الا انه يرتدي وزرة مشدودة عند خصره بطيات طولية نحو الاسفل لتصل الى منتصف الساق ، حيث ان قدمه صغيرة الحجم اذا ما قورنت بباقي اجزاء الجسم . اما رجله الاخرى فهو يضعها على قمة جبل بدا صغيراً تجاه حجمه ثم ينبسط الجبل اسفل رجله المستقيمة ليرتفع من الجهة المقابلة للجبل الاول . ويبدو الجبلان بحالة تموجات ، حيث وجود مناطق مرتفعة واخرى منخفضة . ويوجد على جانبي الاله شكلان تعلوهما نجمة رمز الاله (آنو) اله السماء ، فالشكل الذي يقع امامه ترتكز فيه (النجمة) على عمود ينتهي بتركيب اشبه بشكل المثلث ويبدو انه قاعدة للارتكاز . اما الشكل الذي يوجد خلف الاله (فالنجمة) فيه ترتكز على عمود يشطر شكلاً مستطيلاً الى شطرين عمودياً بالاضافة الى خطوط افقية تقسمه الى عدة اقسام وتنتهي بمثلثين عموديين على بعضهما متصلين من جهة الرأس . ويوجد على جانبيهما ايضاً عمودان طوليان يبدو انهما حزمتا قصب يلوهما حيوانان ربما كانا اسدين ، حيث لا يبدوان بوضوح .

لقد قرب السومريون آلهتهم من البشر ليتمكنوا من ادراك تلك القوى العضمى التي تشعر بهم فترزقهم وتهبهم وتنصرهم على اعدائهم وتعاقب مسيئهم ، وهذا يعود

الى قدراتهم العقلية والتخيلية . واحياناً عمد النحات على تجريدها من السمات البشرية لتسمو فوق مستوى البشر ليعبدها بشكل رموز تعرف بها وتدلل عليها . فالقرون التي تعلو رأس الاله هي رمز الالوهية ، وما ان نراها على رأس احد الاشخاص حتى نتيقن انه اله او ملك مؤلّه ، وما يثبت لنا هنا ان هذا الاله هو اله الشمس هو الاشعة التي تبثق من كتفيه بشكل متموج و(السيف) الذي يحمله بيده هو رمز القوة لكونه اله حرب ، وهو المسيطر على الجهات الاربع للعالم ؛ ذلك ان اشعة الشمس تطول كل الارض وهو يستطيع ان يحرم من يشاء منها في اوقات معينة من السنة حسب معتقدهم . اما الجبال التي يبرز من بينها فربما كانت بالنسبة لسكان بلاد الرافدين هي الجبال التي تحدهم من الشرق في الحدود مع ايران ، وبما ان الشمس تشرق من الشرق أي من اعالي تلك الجبال ، اعتقد السومريون ان اله الشمس يقبع خلفها حيث يبدأ بالظهور من اعاليها متجهاً نحو الغرب ليعود الى تلك الجبال التي تمثل محل سكناه، وهكذا يعيد الكرة في اليوم التالي . اما بالنسبة الى النجمة رمز الاله (آنو) فربما كان وجودها لتنير الارض في الليل وربما ايضاً كان للسومرين علم ودراية بان مصدر ضوء النجوم هو انعكاس اشعة الشمس المنبثقة من الاله (شمش) وان هذه التركيبات الغريبة الشكل تمثل انبعاث اشعة النجوم الى الاسفل نحو الارض وخصوصاً وجود مثلثات تشبه الاسهم المتجه نحو الاسفل .

اما الشكلان العموديان فهما على الارجح حزمتا قصب ترمزان الى الالهة عشتار وخصوصاً بوجود الاسدين اللذين يقفان في اعلاهما ، فهما يرمزان الى الالهة عشتار ايضاً ، هذا اذا ما سلمنا بانهما اسدان فعلاً وبهذا يكون النحات قد جمع في هذا العمل بين الهين اعطى الاولوية فيهما للاله شمش باحتلاله مركز العمل وحاول النحات توزيع الكتل بشكل يملأ السطح مع خلق حالة من التوازن منها تقليدية ككتلتي حزمتي القصب مع اسديها والجبلين على جانبي الملك وحزمتي الاشعة وازواج القرون الخاصة بالملك . ومنها حالة توازن غير تقليدية متمثلة بالتركيبين اللذين يعلوهما الشكل الشبيه بالنجمة ، فالشكل الذي يقابل وجه الاله مع السيف ويده التي تحمل السيف توازن الشكل الذي يقع خلف الاله . كما استعمل النحات الخطوط اللينة المنحنية والمستقيمة مختزلاً بعض الكتل كجسد الاله والجبل والحيوانين فوق حزمتي القصب .

ان حزمتي الاشعه المنبثقة من كتفي الاله تثير الرهبه لدى متعبدي هذا الإله،فكيف لجسد بشري تخرج منه النيران ولايحترق فلا بد من انه إله عظيم ينحني امامه الكثير لتلك القوة الخارقة التي تسمو فوق قدرة تحمل البشر،مما يجعلهم يخافون منه ويخشونه كذلك. وبذا تمكن النحات من اضفاء القيمة الجمالية المتمثلة في تأثير هذا الشكل للاله على نفوس الناس ليعبدوه ، وايضاً لما يمتلكه العمل من قوة في تكوينه الفني .

لقد ظهر في طبعة ختم اخرى ذلك الشكل (النجمة) في اثنان منها ، العلوية بسبع زوايا ، والسفلية بثمان . يعلو الاولى شكل الهلال في تقعر نحو الاعلى . اما السفلى فيقع الهلال الى الاسفل منها . قد يكونان نجمة وهلالاً وقد يكونان الشمس

والهلال برمزية للاله (شمش) اله الشمس والاله (ننار) اله القمر ، وهو الاحتمال الاكثر قبولاً . يدل على ان النحات السومري القديم كان على علم بالتجريد والترميز .

وفي القرن الثاني والعشرين قبل الميلاد في حقبة الانبعاث السومري الجديد، عثر على مسلة كبيرة للملك اورنمو يبلغ ارتفاعها عشر اقدام تقريباً وهي تذكر مشاركة الملك في بناء زقورة من خلال التضرع لالهين هما (ننار وننكال) بمساعدة آلهة ربما كانت (عشتار) حيث كان السومريون يتوسطون الى الآله بآلهة اخرى ربما تمكنت من اقناع الآلهة الاولى ما لم يستطع البشر اقناعها به . ونلاحظ في هذه المسلة ان الاله (ننار) اله القمر قد ظهر بصيغتين صيغة الرجل الملتحي الذي يرتدي تاجاً من اربعة ازواج من القرون رمز الالوهية يعلوها هلال ، وقد ظهر الاله بصيغة اخرى وبرمزية عالية من خلال الهلال المنحني نحو الاعلى . وهو بشكله هذا يشبه الزورق الذي يطوف به الاله في السماء ويضيئها ليلاً كما انه يحتضن قرص الشمس الذي يتكون من ست حزم ضوئية تقطعها ستت مجاري ماء ، وهو رمز الاله (شمش) وهو ابن الاله (ننار) ، فمن الطبيعي انم يحتضن الاب الابن ، وكلاهما ينيران الارض ليتما يوماً كاملاً . وقرص الشمس هنا يبين لنا ان الشكل الذي يشبه النجمة في العينة (17) والعينة (17-أ) هو على الارجح قرص الشمس الذي يرمز الى الاله (شمش) وذا ما كان هو فعلاً ، فاننا نلاحظ مدى التطور الحاصل في معالجة شكله وترميزه واضافة الماء له ربما ليخلق حالة من التوازن بين الشمس والماء .

عينة (18)

اسم العمل : **مذبح بخور**

المرحلة التاريخية : **القرن الثاني بعد الميلاد**

المادة : **حجر**

العائدية : **متحف مرسيليا**

لقد كان من عادات اليمنيين القدماء ، ممارسة نوع من العبادات الطقوسية المتمثلة بتقديم القرابين الى الآلهة، وذلك عن طريق مذبح بخور او ما يسمى بالمبخرة ، حيث تقدم الاضاحي امام هذه المبخرة ليتم ذبحها قرباناً للآلهة بعد تعطير المذبح بالبخور التي اشتهرت اليمن بزراعتها ، حيث يتم حرق البخور فيه، وبالتالي يشم الاله هذه الرائحة فيشعر بالرضا . ثم تذبح الذبيحة ليتم الغفران اذا كان الغرض منها طلب المغفرة . او نيل المراد سواء كان طلباً للنصر في حرب او للنجاة او للشفاء وغيرها من موضوعات الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ان مذبح بخور هذه العينة يمثل واحداً من الكثير من المذابح التي خلفها اليمنيون القدماء وليس اقدمها . والانموذج الاكثر قدماً حسبما عثر عليه يعود الى القرن الرابع قبل الميلاد [1] وقد كان بسيطاً في تشكيله حتى تطور بالتدريج ليصل الى هذا الانموذج الذي نفذ بهيئة ماكيت معماري يتكون من قسمين السفلي منها يمثل

(1) أسعد عرابي ، في مجلة فنون عربية ، المصدر السابق نفسه ، ص147

القاعدة التي يرتكز عليها المذبح وقد نقش عليها كتابة بالخط المسند . اما القسم العلوي منها فهو مقسم الى ثلاث افاريز طويلة ، الوسطى منها اقل ارتفاعاً واكثر عرضاً . اما الافريزان الاكثر طولاً والاقل سمكاً فكل واحدة منها يحتوي على مستطيلين احدهما فوق الآخر نحتا بنحت غائر يحيط كلاً منهما اطار خارجي . كما قسم كل مستطيل الى مربعات نحت احدهما بنحت بارز والآخر غائر وهكذا بالتعاقب . . وهناك خطوط عريضة تفصل بين المستطيلين تجعل من هذين الافريزين يبدوان وكأنهما بناية مرتفعة وفيها شرفات عمودية . اما الافريز الوسطي فيتكون من شريطين عرضيين العلوي منهما وهو الاقل سمكاً يحتوي على ستة رؤوس ربما كانت من العنز البري او لثيران فهي غير واضحة المعالم . اما الافريز السفلي وهو يشكل مربعاً تقريبياً فهو يمثل مركز العمل وصلبه ، لانه منحوت بداخل الهلال وهو يرتكز على قاعدة شبه مثلثة حيث يرتكز الهلال على قمتها ، علماً ان تقعر الهلال نحو الاعلى وهو يحتضن قرصاً دائرياً صغيراً يمثل آلهة الشمس والتي سماها السبأيون (ذت حميم) ولها عدت تسميات كما ذكرناها سابقاً في الاطار النظري . ومعبودة الشمس عند اليمنيين القدماء مؤنثة في كل تسمياتها بينما اله الشمس عند السومريين مذكر الاله (شمش) . اما اله القمر عند اليمنيين القدماء فله عدة اسماء ايضاً منها (المقه) عند السبأيين ، و(سين) عند الحضارمة وهي ذات التسمية عند السومريين مما يؤكد الصلة الوثيقة بين الحضارتين ، حيث انها تشترك بعبادة نفس الاله وبذات التسمية . حتى ان اليمنيين اتخذوا من الهلال والثور رمزاً له لما في قرون الثور من شبه بالهلال . كما رمز لاله الشمس بقرص الشمس الدائري ، ونلاحظ هنا ان الرمزين اللذين اتخذا لهذين الالهين هما الرمزان ذاتهما لنفس الالهين عند السومريين . كما نفذهما اليمنيون القدماء بنفس التمثيل عند السومريين ، حيث تقعر الهلال نحو الاعلى واحتضانه لقرص الشمس الدائري ، وهذا ما ينفي الادعاء من ان شكل الهلال هنا انما هو قرون الثور لكونها ترمز الى اله القمر ، فوجود قرص الشمس داخل تقعر الهلال يدل على انهما رمزان فلكيان وجدا على هذه الصيغة في كلتا الحضارتين . وما يؤكد ذلك ايضاً ما قام به النحات من حصرهما معاً داخل مربع واحد يمثل مركز العمل اما الافريز الذي يعلوه والذي يتكون من ستة رؤوس ربما كان للعنز البري ، فاذا كانت كذلك فالعنز البري يرمز الى اله القمر عند اليمنيين القدماء ، واذا كان رؤوساً لثيران فهي ترمز ايضاً لنفس الاله . وربما كانت تمثل رؤوساً للذبائح التي ذبحت قرباناً للاله بحيث انها سطرت رؤوساً مقطوعة الواحد بجانب الآخر والاحتمالان واردان ، لكن الاحتمال الاكثر ايراداً هو الثاني ؛ ذلك ان النحات لو اراد تمثيل الاله بالعنز البري لجعل له رأساً واحداً وليس ستة ، علاوة على انه (أي النحات) قد رمز لاله القمر بالهلال وحده بدلاً من ان يستخدم عدة رموز لاله واحد في عمل واحد .

وفيما يخص الافريزين العموديين الطوليين فهما بتمثيلهما للطرز العمارية في اليمن ذلك ان اليمن قد عرفت مدنها بالبناء العمودي وفقاً لطبيعة ارضها الجبلية . ووجد الهيين في منتصف العمل يدل على انهما راعيان لهذه المدن . او طلباً منهما

لرعايتهما وحفظهما من المطامع الخارجية من خلال التقرب الى الهي الشمس والقمر وتقديم القرابين لهما واثارة روائح البخور .

ان مذبح البخور هذا يمتلك من الهيبة ما يليق بعظمة الإلهين ، ذلك عن طريق الافريزين العموديين ، فالشكل العمودي كالاعمدة والابنية العالية تظهر من الفخامة الشيء الكثير ، وخصوصاً اذا ما احاطت بالمربع الوسطي الذي يحتوي رمزية الإلهين بارتفاع اعلى منه ، وهناك ايضاً المستطيل الافقي الذي يعلو الرمزين ، علاوة على المربعات الصغيرة التي تقع اسفله والمربعات الصغيرة الموجودة داخل المستطيلات التي يحتويها الافريزان العموديان ، ولا ننسى القاعدة شبه المربعة نلاحظ من خلال كل ذلك اعتماد النحات على الاشكال الهندسية والخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، فهناك المربع والمستطيل الافقي والعمودي ، مما اعطى للشكل العام للمذبح الضخامة التي تليق بالآلهة ، ونلاحظ بوضوح ذلك القوس الذي يتوسط العمل وتلك الدائرة الصغيرة التي تعلوه ، والممثلين برمزية للإلهين مما يشكل خرقاً للاشكال الهندسية ذات الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ؛ بحيث نرى ان النحات قد تمكن من شد النظر الى تلك المنطقة المختلفة عما يحيطها بخطوطها اللينة المنحنية بالاضافة الى الفضاءات القليلة التي تحيطها والتي لم يملأها النحات باي من الاشكال الهندسية او النقوش ، على الرغم من وجود القاعدة شبه المثلثة والتي يرتكز عليها الهلال ، وعلى الرغم من وجود خطوط اخرى لينة متمثلة برؤوس (العنز البري) الا انها صغيرة ولا تشد النظر اليها كما يفعل الهلال والشمس ، لانها متقاربة ولا توجد فضاءات تحيط بها لتبرزها ، فكتلة الهلال والشمس هي مركز الشد في العمل وعلى الرغم من التوازن المتناظر الموجود في العمل الا انه يضيف جمالية له ، كما ان الحروف الكتابية لها جماليتها ايضاً مما جعلها تشغل القاعدة ولا تتركها فارغة ، مما حرك القاعدة ولم بجعلها كتلة صماء لا حراك فيها .

لقد وجدت صورة للهلال والشمس في الكثير من الاعمال اليمنية القديمة منها نصب قائم في مأرب وهو يشكل مستطيلاً محدباً بشكل نصف دائري من الاعلى ، وله قاعدة مربعة يستند عليها ، ويوجد في اعلاه الهلال والشمس بقرصها الدائري ، رمزا الإ له القمر والشمس ، وربما كان هذا النصب مذبحاً للبخور بواسطة قاعدته السفلى التي ربما عملت لحرق البخور عليها ، كما صيغ القمر والشمس بنفس الطريقة التي صيغ بها النموذج الاول ويلاحظ العينة (18-أ)

كما لم تقتصر المذابح والنصب على رمزي القمر والشمس حسب ؛ وانما نفذا على المصوغات الذهبية تبركاً بالآلهة وتقربا اليها ، اعتقاداً من اليمنيين القدماء بانها تحميهم من كل شر ، ونلاحظ ذلك في العينة (18 – ب) ، اذ ان العقد نفسه على شكل هلال كما نقش عليه الهلال ايضاً بالاضافة الى نقشات اخرى ، اما السلسلة الخاصة بالعقد فتحتوي على قرص دائري يقع فوق الهلال كما في الاعمال التي ارتبط فيها الهلال بالشمس ، والعقد ذو قيمة جمالية تنم عن ذوق رفيع لدى صائغه ومرتديه،وهو بكل تأكيد يمثل الذوق العام لليمنيين القدماء.

الفصل الرابع
نتائـــج البحـث

- **النتائـــج**
- **الاستنتاجات**
- **التوصيـات**
- **المقترحـات**

نتائج البحث

باستقراء ما افرزته كل من الحضارتين ، السومرية واليمنية القديمة ، من منجز فني شخص هويتيهما ، توصلت الباحثة الى ما يأتي من نتائج :-

1- قدرة كلتا الحضارتين على صناعة الرموز المعبرة عن رؤية شعوبهما الى الانسان والوجود .

2- عرفت كل من الحضارتين بتوجههما الديني الغالب على معظم اعمال الفن في كل منها ، وظهر ذلك جلياً في تماثيل المتعبدين ، اذ ظهرت في حالة سكون ومواجهة ، وفي حالتي الوقوف والجلوس معاً فيهما .
3- ان وضعية التعبد في التماثيل السومرية تميزت بضم اليدين الى الصدر ، فيما مالت التماثيل اليمنية الى جعل اليدين منثنيتين عند المرفق ، وبمد الساعدين نحو الامام وضم الكفين الذي قد يشير الى مسك شيء ما . وفي تماثيل اخرى ببسط اليدين على منطقة اسفل الصدر ، وفي اخرى مسك حزمة من السنابل ووضعها على اسفل الصدر ، واليد الاخرى مرفوعة الى الاعلى بثني اليد عند المرفق وبسط الكف ، وبدت فيها وكأنها في حالة تأدية القسم في حضرة الاله .
4- امتاز قسم من تماثيل المتعبدين لدى السومريين بسعة العيون في دلالة رمزية للتأمل والاستغراق وقد اعتمد اليمنيون الرمزية ذاتها ولكن بعيون محدقة اقل سعة مما جاءت عليه التماثيل السومرية ، واقرب الى الطبيعية . وكان بعضها مقترباً في شكل العيون مع ما عليه بعض تماثيل المتعبدين السومرية .
5- ظهرت تماثيل المتعبدين في كلتا الحضارتين بأقدام حافية ، كرمزية الى قدسية المكان الذي وضعت فيه ولحالة التعبد التي استوجبت ذلك .
6- ملامح الوجه في التماثيل السومرية اغلبها مبسطة بحساب الفكرة على الشكل ، في حين مالت اليمنية الى التمثيل الواقعي من حيث الاهتمام بملامح الوجه بدقة .
7- من حيث الهيئة ، فان التماثيل السومرية مالت الى التكوين الهندسي في بنائها المائل الى الشكل الاسطواني – المخروطي في الغالب ، مع ما جاءت عليه اجزاء من الجسد بتكوينات هندسية مالت الى الاشكال المثلثة والمستطيلة والدائرية ، مع حدة الزوايا في الاطراف . فيما جاءت صياغة التماثيل اليمنية بخطوط لينة ، مالت الى التمثيل الواقعي في رسم الشكل مع التبسيط لهيئة التمثال بشكل عام .
وان معرفة السومريين للتجسيد الهندسي للشكل البشري في اعمالهم الفنية ، عد بذلك محققاً لمفهوم الشكل المطلق ، الذي اكده (افلاطون) فيما بعد .
8- جاءت بعض تماثيل الحضارة اليمنية القديمة بحالة حركة نسبية ، بثني اليدين عند المرفق ومد الساعدين نحو الامام ، وانفراج الارجل بعض الشيء ، مما يجعلها تقترب من بعض التماثيل العراقية القديمة . وقد جاءت تماثيل اخرى في حالة سكون ككتلة جامدة ، اقتربت في صياغتها مع ما كانت عليه التماثيل السومرية .
9- جاءت اكف الايدي في قسم من التماثيل السومرية صغيرة الحجم نسبياً اذا ما قورنت مع باقي اجزاء الجسم ، بحيث انها تحيد عن السبب الواقعية . فيما كانت عند اليمنيين القدماء طبيعية وبحجم يتناسب مع اجزاء الجسم .

10- جاء تمثيل الارجل للتماثيل البشرية السومرية بشكل واقعي وان كانت غليظة بعض الشيء . وفي حالات وقوف ، جاءت فيها متلاصقة او منفرجة احياناً ، فيما جاء تمثيل الارجل عند قدماء اليمنيين قصيرة ومضغوطة .

11- جاءت تماثيل النساء المتعبدات السومريات بشعر مشدود الى الرأس (مكور) ، وان كانت ذات تسريحة بسيطة ، بينما جاءت نظيراتها اليمنية معظمها حليقة الرأس ، كأمر فرضه العرف الاجتماعي في طقوس كل منهما التعبدية .

12- صيغت اعمال النحت الممثلة للنسوة السومريات بملابس ظهرت فيها عارية الكتف الايمن ، مغطاة الكتف الايسر عموماً ، اما تماثيل النسوة اليمنيات فقد كانت عارية الكتفين والصدر في جانبها الطقوسي التعبدي.

13- ان الاعمال النحتية التي ظهرت في كلتا الحضارتين ، وبتصنيفاتها المختلفة ، وابرزها المتمثل بالاشكال البشرية ، بالرغم مما حملته من رمزية في التشكيل الفني والمضمون الفكري ، فأنها مع ميلها الغالب الى الاختزال في الشكل ، الا انها حملت شيئاً من الفن الكلاسيكي بواقعيته التي يتطابق فيها الشكل مع ما يشير اليه من مضمون ، او بمعنى ان الشكل يحقق المضمون المباشر . ونجدها ايضاً في الفن الرومانتيكي ، حيث الفكرة السامية البادية على الشكل ، ذلك ان الشكل في معظم الاعمال السومرية واليمنية القديمة يميل الى الاختزال في بعض اجزائه لما يحقق الفكرة التي نفذ من اجلها .

14- ظهر في كلتا الحضارتين نماذج لمحاربين ، نفذ الانموذج الممثل لمحارب سومري بشيء من الاختزال والتبسيط في معالجة الكتلة ، وهو يحمل (الفأس) كأداة للحرب ويرتدي على رأسه عمامة تحيط بقلنسوة وهي من لوازم الحرب ، وهو ملتح وبعيون كبيرة ، ويرتدي ثوباً طويلاً يظهر الكتف الايمن عارياً فيه ، وهي سمة بارزة في الفن السومري . في حين نفذ المحارب اليمني القديم بواقعية وبدقة عاليتين ، وهو يحمل (الخنجر) في حزامه كأداة للحرب ، ويرتدي خوذة على رأسه . وهو غير ملتح ويرتدي ثوباً قصيراً نقشت عليه يدان وكذلك على الصدر ، بما تشير برمزيتها الى رعاية الالهة له ونصرته ، علماً ان جميع النحاتين قد اعتمدوا الترميز في ابراز ماهية كل واحد منها .

15- معرفة الاشكال المركبة في كلتا الحضارتين ، والتي هي مزيج بين الحيوانات او بين الانسان والحيوان . وكلها كانت تعمل لأغراض دينية طقوسية عقائدية ، ومنها ما تمثل الآلهة .

16- عمد النحات السومري في نحته لوحداته النباتية الى شيء من الاختزال والتبسيط لإبراز جانبها الرمزي ، علاوة انه استغلها كوحدات تزيينية وبرؤية جمالية من خلال شكلها المتناظر والمتعاقب في تشكيلها – كما ظهر ذلك واضحاً في الآنية النذرية وطبعات الاختام وبعض رؤوس الصولجانات من الحجر . في حين عالج النحات اليمني القديم وحداته النباتية

بواقعية عالية مع ما تحمله من رمزية في الطرح ، ومال في الاخرى الى تصويرها برؤية ذات قيمة جمالية من خلال تشكيلها الزخرفي.

17- عرفت كلتا الحضارتين عبادة الثالوث السماوي المتمثل بالشمس والقمر والزهرة ، اما الشمس فقد رمز لها السومريون بقرص دائري كما في الترميز اليمني القديم – واحياناً اخرى بهيئة بشرية . اما القمر فقد عرف في كلتا الحضارتين بشكل الهلال المقوس الى الاعلى وهو يحتضن قرص الشمس . كما عرف في اشكال اخرى مثل الثور وغيره من الرموز .وقد رمز السومريون للزهرة بالنجمة ، في حين لم يتم العثور على انموذج منها عند اليمنيين القدماء سوى ورود اسمائها الكثيرة في النقوش الكتابية .

18- ان القيمة الجمالية الموجودة في الرموز المصورة انما تكمن في مضمون هذه الصور أي في (ذاتها) . وما يحصل هو ان هذا الجمال الكامن في الداخل يفيض على الظاهر أي (الشكل الخارجي للصورة) وهو مايدعو بالباحثة الى تسميته بـ(الفيض الباطن) ، وبذا يصبح الرمز المصور جميلاً من الخارج كما هو جميل من الداخل ويحمل قيمة جمالية .

19- ان الاعمال الفنية لكلتا الحضارتين يمكن ادراكها موضوعياً وذاتياً ، اما موضوعياً فعن طريق الحواس الخمس بقوى الادراك الحسية ، أي ان الجمال يكون موجوداً في الاشياء المدركة . واما ذاتياً فيكون بقوى الادراك العقلية او القلبية , وفقاً لنظرية (الغزالي) . فالجمال يكمن داخل الشخص المدرك للشيء الجميل ، واجلّها الذي يكون ادراكه ذاتياً وموضوعياً في آن واحد .

20- عرفت كلتا الحضارتين تصوير رؤوس حيوانية محددة دون غيرها ، جاءت برمزيتها للتعبير عن معنى الخصب في جانبها الطقوسي ، ومنها رأس الثور الذي ظهر بشكل اكثر تركيزاً في اعمال النحت السومري واليمني القديم معاً . وكان مايميزه لدى السومريين هو ظهوره ملتحياً ، كرمز الهي .

اما لدى اليمنيين القدماء ، فقد ظهر بشكل اكثر تبسيطاً ، يخلو من اللحية ، إلا ان الترميز فيه بجانبه الطقوسي العبادي وبيان قدسيته جاء بحمله كأساً يتوسط قرنيه ليتم حرق البخور في داخله . وكذلك معرفة رؤوس الوعول التي ظهرت بشكل كبير في الحضارة اليمنية – مع ماعرف فيها من اشكال الوعل والكبش والتيس ذات الارتباط بموضوع الخصب في رمزيتها في الحضارة السومرية – وكانت مجسدة على اعمال النحت البارز بخاصة والمرتبط موضوعها في ذلك من خلال اشكال النباتات إلى جانبها والممثل بأغصان العنب وتفريعاته بشكل يشير إلى استمرارية الحياة .

21- جاءت التماثيل السومرية الخاصة بآلهة الزراعة (ننخرساك) ، بهيئة فتاة ذات شعر طويل تمسك بيدها حزمة سنابل . فيما جاءت التماثيل اليمنية الخاصة بآلهة الخمر ، بهيئة فتاة عارية ذات شعر طويل وعلى حجرها غصن عنب ، ما يشكل تقارباً من حيث تمثيل الهيئة المتمثل بالفتاة ذات الشعر الطويل مع النباتات .

الاستنتاجات

1. وجود تأثير وتأثر لدى كل من الحضارتين على الاخرى ،بدلالة وجود مظاهر معينة ، كالعبادات والطقوس الدينية ووضعيات الصلاة واتخاذ بعض الافلاك والحيوانات والنباتات للعبادة بشكل مشترك ، وكيفية تمثيلها والترميز لها ، هذه المظاهر تشابهت في بعض الصفات واختلفت في اخرى
2. وجود قيمة جمالية للاعمال الفنية التي خلفتها كلتا الحضارتين ، لوجود تطابق بين الشكل والمضمون ، أي بين الذاتي والموضوعي . ولولا امتلاك تلك الاعمال قيمة جمالية ، ، وخصوصا الاعمال الخاصة بالعبادة ؛ لما عبد السومريون واليمنيون القدماء تلك الالهة التي جسدها لهم النحاتون بصيغة رموز مصورة ، انصهر فيها الشكل مع المضمون ، ليبرز لهم قيمة الموضوع محركا ذات كل فرد منهم (*)، مما يؤكد تحقيق الرؤية الجمالية في تقبل صياغتها الشكلية .
3. التركيز في بعض الاعمال على ما دعته الباحثه بـ(المنظور الفكري) الذي يعتمد على تدرج الاحداث من القاعدة إلى القمة ، حيث سمو الفكرة . وذلك عن طريق ربطها بالاله ، كما حصل مع موضوع الاناء النذري وغيره من المسلات في الحضارة السومرية ، واقترب ذلك في بعض الاعمال اليمنية القديمة .
4. يمكن اطلاق احكام قيمية على الرموز المصورة من كونها تمتلك قيمة جمالية من خلال المضمون اولا ، فان كان المضمون جميلا فانه ينعكس بالتالي على الشكل فيكون جميلا ؛ وذلك من خلال ما تدعوه الباحثة بـ(الفيض الباطن) على الشكل الخارجي للرمز المصور فيجعله يبدو جميلا ، وهكذا ما هو جميل من الداخل هو جميل من الخارج .
5. ظهور رموز سومرية تتقارب في الشكل (الجانب الموضوعي) مع الرموز المصورة اليمنية القديمة وتختلف عنها بالمضمون (الجانب الذاتي) ، وبالعكس . ومن السومرية ما تتقارب مع اليمنية القديمة في الشكل والمضمون معا .
6. ظهور تماثيل حليقة الراس في كلتا الحضارتين وبفارق ظهورها لدى اليمنيين مجسدة في تماثيل النساء المتعبدات ، فيما جاءت عند السومريين ممثلة بتماثيل الرجال المتعبدين ، وهو ما يؤكد شيئا من عمق الارتباط الفكري المنعكس باثره على تماثيل المتعبدين في حضرة الآلهة في كليهما .
7. في تماثيل المتعبدين ، ظهر تاكيد على اهتمام الفنان السومري بابراز اللحى وجعلها مسترسلة على الصدر ، لطبع التماثيل بهوية ميزتها في هذا الجانب

(*) لو لم تمتلك تلك الرموز المصورة الخاصة بالعبادة ، قيمة جمالية ، من خلال التكافؤ الحاصل بين الشكل والمضمون ؛ لعبد الاقدمون من ابناء هاتين الحضارتين وغيرهم من اقوام الحضارات الاخرى – الا القليل منهم – (الله) الواحد الاحد الذي دعا لعبادته الكثير من الرسل والانبياء الذين عاصروهم . اذ ان عبادة الله عبادة تخاطب العقل ولم يعمل لها رموزا مصورة بهيئة مادية ملموسة ، بحيث تقنعهم بضرورة عبادة الله .

الذي تقاطعت فيه تماثيل المتعبدين مع التماثيل اليمنية التي صيغت بدون لحى ، الامر الذي حتمته تقاليد المجتمع وطبيعة تكوينه او عرفه الاجتماعي في كل منهما .

8. وفي جانب العمارة ، فقد كان للحضارتين اهتمام عكس توجهاتهم الدينية من خلال ماحملته من رموز عبادية ، زينت في بعضها البناء لتجيء كحلية عمارية ، وفي بعضها الاخر مكملة للبناء بوضعها على الجدار او تعليقها عليه . ولعل ابرزها في ذلك عند السومريين هي المسلات وماحملته من رموز الآلهة والرموز الفلكية المصورة في اعلاها ، وكذلك ظهور ما يناظرها لدى اليمنيين .

وكان ما ظهر عند اليمنيين من شواخص عمارية ، حملت نقوشاً ذات صفة تعبدية زينت البناء ورمز اليها بأجناس مختلفة من الاشكال – البشرية ، والحيوانية ، المركبة ، النباتية والفلكية – وكان تشكيلها ناتجاً عن ارتباط بجغرافية بيئتهم .

وفي جانب تصوير الحيوانات ، فقد ظهر في كلتا الحضارتين تركيز على موضوعها ، وبكامل صورتها في الغالب ، ابرزته اعمال الفن في كلتيهما – رسماً ونحتاً مدوراً وبارزاً ، واكثرها حضوراً هو شكل الثور الذي عرف برمزه إلى الخصب و الزراعة والفحولة والقوة . وتصويره جاء لأهميته في حياة كلتا الحضارتين ومعتقداتهما . وكذلك ظهور الاسد . علاوة على معرفة شكل النسر في كلتا الحضارتين رمزا للقوة بتمثيله الواقعي مع شيء من التبسيط في التنفيذ .

9. تستخلص الباحثة ومن خلال دراستها لهذا الموضوع ، انتقال الحضارة وبالتالي الثقافة بين الحضارة السومرية والحضارة اليمنية القديمة ، وذلك من خلال التقارب الحاصل بين الرموز المصورة لأعمال الفن في كلتا الحضارتين، وكذلك استخدام السومريين البخور والطيوب التي كانت تجلب من اليمن لممارسة الطقوس الدينية والجنائزية . وهم بذلك يتقاربون مع اليمنيين القدماء والامر الآخر الذي يدلل على انتقال الثقافة الدينية بين سكان الحضارتين هو عبادتهم للثالوث السماوي (القمر، الشمس، والزهرة) وان اختلفت في التسميات وبعض اساليب الترميز ، وتشابهت في اخرى .

10. ان ظهور المرافع النحاسية الخاصة بحرق البخور ، في الحضارة السومرية وتحديداً في الالف الثالث قبل الميلاد ، يدل على ان السومريين كانوا يحصلون على البخور من اليمن – المصدر الاكثر حضوراً لانتاجها في العالم القديم واقربها إلى بلاد سومر – ذلك لأن بلاد وسط آسيا كالهند (التي تشتهر بإنتاج البخور ايضاً) بعيدة عن بلاد سومر ، وان اليمن القديمة اقرب اليها لتحصل على البخور منها ، حيث ان اليمنيين القدماء هم الذين يتاجرون بالبخور وينقلونه براً وبحراً إلى اقوام الحضارات الاخرى . وان البلاد التي تعتمد على التجارة لابد ان تكون ذات حضارة تختص بها ، وهذا يؤكد ايضاً

قدم الحضـارة اليمنيـة ورجوعهـا إلـى الالـف الثالـث قبـل الميلاد تزامنـاً مـع مـا عرفته بلاد سومر من انتاج للمباخر بهذا الجانب .

التوصيات

1- عمل مواقع على (الانترنيت) للمتاحف اليمنية والمتحف العراقي ليتسنى لطلاب العلم الدخول عليها والاطلاع على محتوياتها .
2- عمل اقراص ليزرية تتضمن معلومات عن كلتا الحضارتين ومصورات للقى الاثارية ليتمكن الباحثون من الحصول عليها ومشاهدتها بكل ابعادها.
3- عمل برامج تلفازية بشكل حلقات متسلسلة تعنى بالحضارة اليمنية القديمة على وجه الخصوص لضعف التعريف بها ، ليتمكن اكبر عدد من الناس الاطلاع على معالمها ، مع بيان اهميتها ومدى تأثيرها وتفاعلها مع حضارات العالم القديم ، وذلك عن طريق القنوات الفضائية بالتنسيق بين القنوات الفضائية العراقية واليمنية في هذا المجال .
4- اجراء تعاون واتصال بين المتحف العراقي والمتاحف اليمنية بتزويده مايتعلق بمصورات اثارها الفنية ليتسنى للباحثين الرجوع اليها في حال تعذر السفر إلى مواقعها .

المقترحات

1. اجراء دراسة مقارنة بين الحضارة اليمنية القديمة والمصرية ، نظراً لوجود صلات تجارية تجمعهما ، ووجود بعض الاعمال النحتية اليمنية القديمة التي تتشابه في بعض صفاتها مع المصرية القديمة . فلا بد من وجود تأثير لدى كل منهما في الاخرى .
2. اجراء دراسة مقارنة بين الحضارة اليمنية القديمة والاغريقية ولنفس الاسباب السابقة .
3. اجراء دراسة مقارنة للحضارة اليمنية القديمة مع حضارات الشرق الاقصى نظراً لوجود صلات تجارية بين تلك الحضارات .
4. اجراء دراسة للحضارة اليمنية مستقلة بحد ذاتها في جانبها الفني . لكونها حضارة تستحق الدراسة .
5. اجراء حملات استكشافية للمواقع الاثرية ومنها لمدن لم يتم اكتشافها بعد ، لاكمال الحلقات المفقودة في سلسلة الحضارة اليمنية القديمة .
6. اجراء دراسة مقارنة بين الحضارة اليمنية القديمة والحضارة الاشورية نظراً لوجود صلات مودة وصداقة بين ملوك الحضارتين ، فهناك اخبار تنبئ عن ان (سنحاريب) قد تسلم هدايا من (كرب ايل) ملك سبأ بمناسبة بنائه معبداً . وكانت هذه الهدايا احجاراً كريمة وذهباً وفضة وافخر انواع الطيوب [1] .
7. اجراء دراسة مقارنة بين الحضارة اليمنية القديمة والحضارة البابلية لوجود صلات تجارية وغيرها من الامور السياسية بين الحضارتين .

(1) جواد علي ،تاريخ العرب قبل الاسلام ج2، ص319

ثبت المصادر والمراجع

ثبت المصادر والمراجع

باللغة العربية (*):

اولاً: الكتب

- القرآن الكريم
- ابـــراهيم مصـــطفى وآخـــرون: المعجـــم الوســـيط ، ج1 مطبعـــة مصـــر ، القاهرة:1965
- ابن منظور : لسان العرب المحيط ، ج1 ، دار لسان العرب ، بيروت : (د.ت) .
- ابن منظور : لسان العرب ، ج13 ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة :دت .
- ابو ريان ، محمد علي : تاريخ الفكر الفلسفي ، ط2 ، الاسكندرية : 1973 .
- ابـو ريـان ، محمـد علـي : فلسـفة الجمـال ، ط5 ، دار الجامعـات المصـرية ، الاسكندرية :1977 .
- احمد فخري :دراسات في تاريخ الشرق القديم ، ط1 ، دار ممفيس للطباعة ، القاهرة : 1963 .
- احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ ، ط2 ، مطبعة السنة المحمدية ، عابدين : 1964.
- الاحمد ، سامي سعيد : ملحمة كلكامش ، دار التربية ، بغداد :1984.
- الاحمد ، سامي سعيد : المعتقدات الدينية في العراق القديم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1988 .
- اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) . بغداد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : (د.ت) .
- اوفسيانيكوف ، ميخائيل وميخائيل خرابشتكو : جماليات الصورة الفنية ، ت : رضا الظاهر ، ط1،دار الهمداني للطباعة والنشر ، عدن :1984
- اوفسيانيكوف ، م.وز . سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ت : باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت :1979.
- اليوت ، الكسندر : آفاق الفن ،ط2 ، ت: جبر ابراهيم جبرا ،الدار العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1979.
- الاشقر ، اميل حبشي : بلقيس ملكة اليمن ، ج1 ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت : ((د.ت) .) .
- آل ياسين ، جعفر : فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط ، ط3 ، مكتبة الفكر العربي للنشر والتوزيع ، بغداد : 1985 .
- بارو ، اندريه : سومر فنوها وحضارتها ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، المكتبة الوطنية ، بغداد :1979 .

(*) تم توثيق المصادر استناداً إلى التعليمات الصادرة – في دليل كتابة اطاريح الدراسات العليا – عن المكتبة المركزية لجامعة بغداد ، 1994 .

- باوزير ، سعيد عوض : صفحات من التاريخ الحضرمي ، المطبعة السلفية ، القاهرة :1958 .
- بافقية ، محمد عبد القادر : تاريخ اليمن القديم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1973.
- بصمة جي ، فرج : كنوز المتحف العراقي، السلسلة الفنية (17) ، بغداد :((د.ت) .) .
- بوتيرو ، جان : بلاد الرافدين الكتابة – العقل – الالهة ، ط1 ، ت: البير ابونا ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1990 .
- البكري ، صلاح : حضرموت وعدن وامارات الجنوب العربي ،مطبعة المدني ، القاهرة :1960
- بهنسي ، عفيف : الفن عبرالتاريخ ، مطبعة الجمهورية بدمشق ، ((د.ت) .) .
- بوستغيت ، نيكولاس : حضارة العراق وآثاره ، ط1 ، ت : سمير عبد الحكيم الجلبي ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1991 .
- ترسيسي ، عدنان : اليمن وحضارة العرب ، منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت : ((د.ت) .) .
- الثور ، عبد الله : هذه هي اليمن ، ط2 ، دار العودة ، بيروت : 1979.
- الجندي ، انعام : الفلسفة اليونانية والعربية ، مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر ، مطابع دار الغندور ، بيروت : ((د.ت) .) .
- جواد علي : تاريخ العرب قبل الاسلام ، ج2، مطبعة التفيض الاهلية ، بغداد :1952.
- جبران مسعود : رائد الطلاب ، معجم لغوي عصري للطلاب ،ط1،دار العلم للملايين .
- جبرة ، ابراهيم : المذابح واواني الخدمة ، سلسلة طقوس الكنيسة (3) ، مكتبة المحبة ، القاهرة الحديثة للطباعة ،القاهرة :1978 .
- حمدي خميس : التذوق الفني ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت :((د.ت) .) .
- حسن عزت احمد : الظواهر البصرية ، جامعة بيروت العربية ، بيروت : 1971.
- الحسني ، سليم : مختصر الميزان في تفسير القرآن ، ط1 ، انتشارات لوح محفوظ ، طهران :1999.
- حبي، يوسف : الانسان في آدب وادي الرافدين ، الموسوعة الصغيرة ، منشورات دار الجاحظ ، بغداد : 1980.
- الحداد ، محمد يحيى : تاريخ اليمن السياسي ، ج2 ، ط1، دار وهدان للطباعة والنشر ، القاهرة :1968.
- الخوري ، لطفي : معجم الاساطير ، ج1، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد :1990 .

- دالـي ، اسـتيفاني م. : اسـاطير مـن بـلاد مـابين النهـرين - الخليقـة والطوفـان وكلكامش وغيرها ،ت : نجوى نصر ، بيسان للنشر والتوزيع والاعلام ، بيروت : 1979.
- دانيـال ، كلـين : موسـوعة علـم الآثـار ، ج1 ، ط1 ، ت : ليـون يوسـف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1990 .
- الدباغ ، تقي : الفكر الديني القديم ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 1992 .
- ديتلف ، نيلسن وآخرون : التاريخ العربي القديم ،ت : فؤاد حسنين علي ، ادارة الثقافة العامة ، 1958 .
- ديفـد وجـوان اوتـيس : نشـوء الحضـارة ،ت : لطفـي الخـوري ، دار الحريـة للطباعة ، بغداد : 1988.
- راضي حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ط1 ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد :1986.
- الرازي ، ابو بكر : مختار الصحاح ، دار الرسالة ، الكويت : (د.ت) . .
- رواية عبد المنعم : القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية :1987 .
- الرفاعي ، انور : قصة الحضارة في الوطن العربي الكبير منذ فجر التاريخ حتى العصور الحديثة ، دار الفكر ، دمشق :1973.
- روزنتال ، م.وب . يودين : الموسوعة الفلسفية ، لنخبة من العلماء السوفيت ، ط5، ت : يوسف كرم ، دار الطليعة ،بيروت : 1985 .
- ريد ، هربرت : معنى الفن ، ت : سامي خشبة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد :1986 .
- الزعـابي ، زعـابي : الفنـون عبـر العصـور ،ط1 ، مكتبـة دار العروبـة للنشـر والتوزيع ، الكويت :1989 .
- زهير صاحب : الفنون السومرية ، ايكال للطباعة والنشر ، بغداد : 2004 .
- زهيـر صـاحب محسـن وسـلمان الخطـاط ، تـاريخ الفـن القـديم فـي بـلاد وادي الرافدين ، مطبعة التعليم العالي ، بغداد : 1987 .
- ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، ت : فؤاد زكريا ، مطبعة عين شمس : 1974 .
- سوسـة ، احمـد : حضـارة العـرب ومراحـل تطورهـا عبـر العصـور ، السلسـلة الاعلامية (79) ، بغداد : 1979 .
- سيرنج ، فيليب : الرموز في الفن – الاديان – الحياة ، ط1 ، ت: عبد الهادي عباس ، دار دمشق : 1992 .
- شـمس الـدين فـارس وسـلمان عيسـى الخطـاط ، تـاريخ الفـن القـديم ، ط1 ، دار المعرفة ، بغداد : 1980 .
- الشوك ، علي : الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة ، دار اللام ، لندن : 1987 .

- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ،ج1، دار الكتاب اللبناني ، بيروت : 1982 .
- طه باقر: مقدمة في آداب العراق القديم ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1976 .
- ـــ: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، ج1،ط1 ، مطبعة الحوادث ، بغداد : 1973.
- فرانكفورت ، هنري وآخرون : ماقبل الفلاسفة – الانسان في مغامراته الفكرية الاولى ، ط2 ، ت : جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت : 1980 .
- القيسي ، ربيع محمود سامي وصباح جاسم الشكري : دراسة ميدانية لمسوحات مواقع اثرية في شطري القطر اليماني ، المؤسسة العامة للآثار والتراث ، بغداد : 1981 .
- الكلبي ، ابو المنذر هشام بن محمد بن السائب : كتاب الاصنام ، تح : احمد زكي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة : 1965 .
- لابات ، رينيه : المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين ، ت : وليد الجادر ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، بغداد : 1988.
- لويد ، سيتن : فنون الشرق الادنى القديم ، ت : محمد درويش ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد : 1988.
- لؤلؤة ، عبد الواحد : الجمالية ، سلسلة الكتب المترجمة (120) ، دار الرشيد بغداد : ((د.ت) .) .
- الماجد ، عبد الرزاق : مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار الحرية للطباعة ، بغداد : 1978.
- مايرز ، برنارد : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ت: سعد المنصوري و مسعد القاضي ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة – نيويورك : 1966 .
- محمود كامل : اليمن شماله وجنوبه – تاريخه وعلاقاته السياسية ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت : 1968 .
- محمد عزت مصطفى : قصة الفن التشكيلي ، العالم القديم (1) ،ج1 ،ط2 ، دار المعارف بمصر ، القاهرة : 1970 .
- مورتكات ، انطون : الفن في العراق القديم ، ت : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الاديب ، بغداد : 1975 .
- نائل حنون : عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة ، (دراسة غير منشورة) ، بغداد : 1998 .
- النجفي ، حسن : معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ، ط1،دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، الدار العربية ، بغداد : 1982 .
- نعمت اسماعيل علام : فنون الشرق الاوسط والعالم القديم ، ط2، دار المعارف ، القاهرة : 1975 .
- النيلي ، عالم سبيط : ملحمة كلكامش والنص القرآني ، بابل : 1999 .

- الهاشمي ، رضا جواد : آثار الخليج العربي والجزيرة العربية ، مطبعة جامعة بغداد ، بغداد : 1984 .
- هدارة محمد مصطفى : تاريخ الجزيرة العربية قبل الاسلام في المصادر العربية ؛ في : مصادر تاريخ الجزيرة العربية ، لعبد الرحمن الطيب الانصاري ، الكتاب الاول ، ج1 ، مطابع جامعة الرياض ، الرياض : 1979 .
- الهمداني ، الحسن بن احمد بن يعقوب : صفة جزيرة العرب ، تح : محمد بن علي الاكوع الحوالي ، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ، الرياض : 1974 .
- هويسمان ، دني : علم الجمال ، سلسلة زدني علماً (51) ، ط3 ، ت : ظافر الحسن ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس : 1980.
- هيكل : فكرة الجمال ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1964 .
- ـــــ : المدخل إلى علم الجمال ، ط2 ، ت : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : 1980 .
- يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم ، بيروت : (دت) .
- ـــــ: الجمال في تفسيره الماركسي ، لجماعة من الفلاسفة السوفيت ، ت : يوسف الحلاق ، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي ، دمشق : 1968 .
- ... : المنجد في اللغة العربية والاعلام ، ط 38 ، دار المشرق ، بيروت : 1986 .
- ... : الجمالية ، ت: ثامر مهدي ، الموسوعة الصغيرة (435) ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد : 2000 .
- ... : صنعاء عاصمة الثقافة العربية ، مواقع سياحية واثرية ، محافظة مأرب ، 2004 : WWW.google.com : تحت عنوان : تاريخ اليمن القديم .

ثانياً:الرسائل والاطاريح الجامعية

- البياتي ، عبد الحميد فاضل:هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد :1997

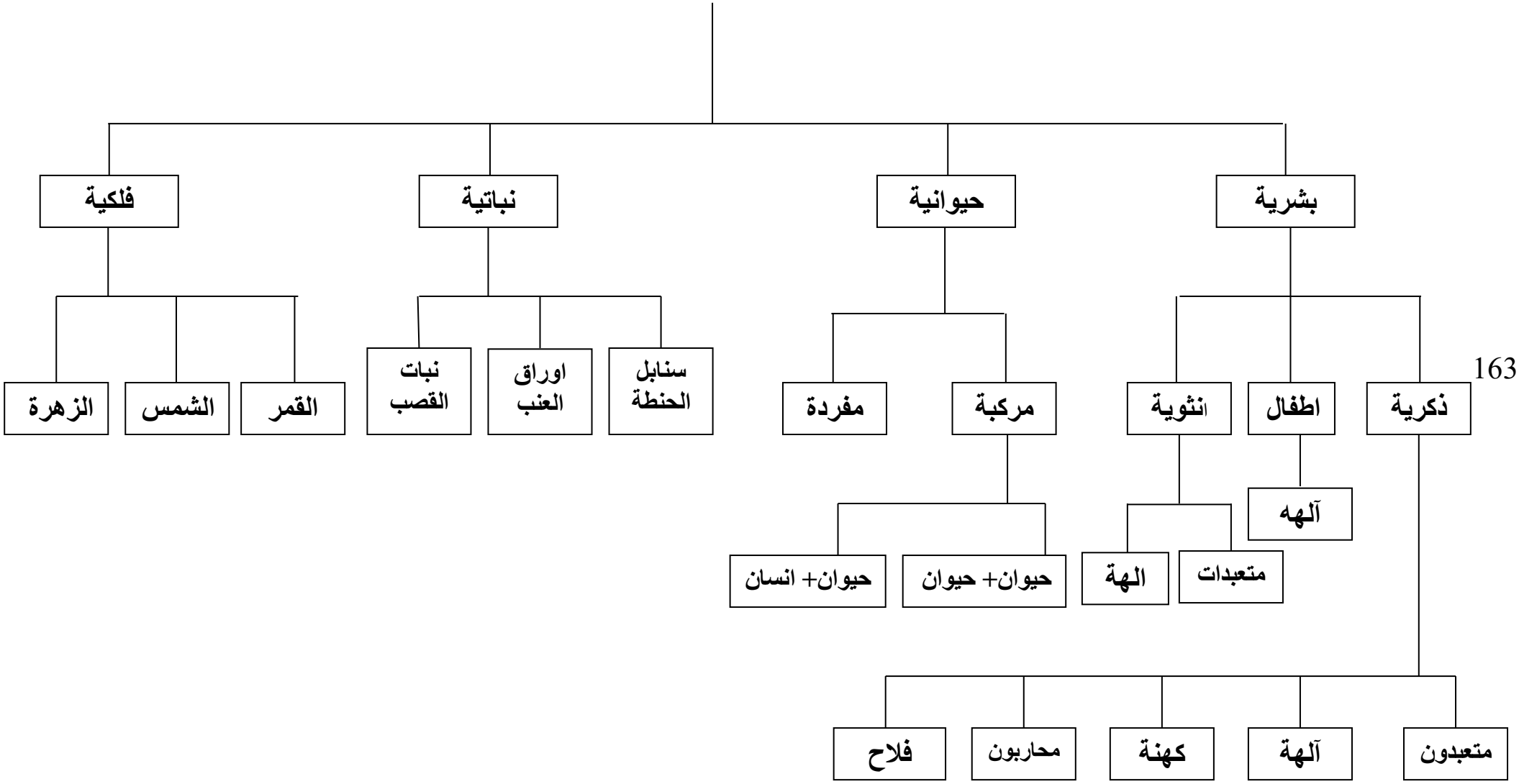
ثالثا : الدوريات

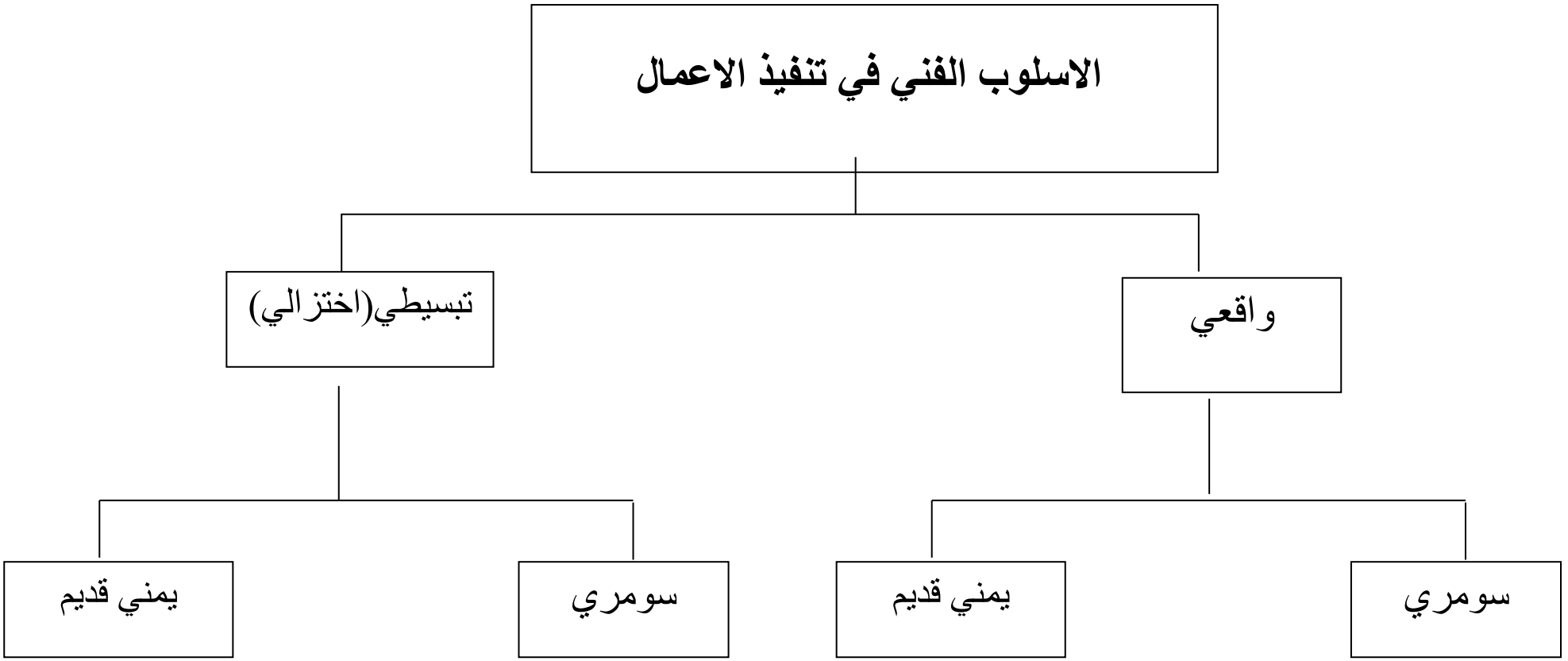
- اسعد عرابي : "خواطر تشكيلية حول معرض مملكة سبأ" ؛ في : مجلة فنون عربية ، ع 2 ، دار واسط للنشر ، المملكة المتحدة – لندن :1981 .
- بركات محمد مراد: "علاقة الفن بالفلسفة والديانات قبل الاسلام" ؛ في : مجلة المنهاج ، ع 26 ، بيروت:2002 .
- التكريتي ، ناجي : "المرأة في فلسفة أفلاطون" ؛في: مجلة آفاق عربية،ع1، كانون الثاني،بغداد:1989 .
- الجادر ، وليد: "طرق التجارة المائية ووسائلها في العراق القديم" ؛ في:مجلة دراسات في التاريخ والاثار،ع6،مطبعة الامة ،بغداد:1989 .
- ذكرى احمد: "اصل السومريين اشكالية النشأة والسلالة التأريخية" ؛ في: جريدة الاديب،ع75، 8حزيران ،دار الاديب للصحافة والنشر، بغداد:2005.
- زهير صاحب : "المشكلة السومرية" ؛ في:جريدة الاديب،ع77 ، السنة الثانية، 22 حزيران ، دار الاديب للصحافة والنشر ، بغداد : 2005 .
- سلطان ناجي: "مظاهر الحضارة اليمنية القديمة" ؛ في: مجلة آفاق عربية، ع2، تشرين الاول، بغداد:1978.
- الكلابي ، محمود عجمي وعبد الحميد فاضل البياتي: "النحت قبل الاسلام في حضارة جنوب شبه الجزيرة العربية "، في: مجلة جامعة بابل،ع1 ، بابل:2005 .
- لانجر ،سوزان: "الاهمية الحضارية للفن" ، ت:راضي حكيم ؛ في: مجلة آفاق عربية، ع 3 ،تشرين الثاني، بغداد : 1984 .
- المبارك، عدنان: "آراء هيكل الجمالية" ؛ في: مجلة آفاق عربية، ع11 ، تموز،بغداد: 1980 .
- محمد حسين جودي: "جمالية الفن العربي الاسلامي في الخط والزخرفة" ؛ في مجلة آفاق عربية ، ع3 ، تشرين الثاني، بغداد:1984 .
- مؤيد سعيد: "مظاهر التنمية في عالم اليوم والمؤشرات حول التنمية عبر التأريخ" ، في: مجلة النفط والتنمية، ع 6و 7 ،السنة السادسة، نيسان – مايس ،بغداد : 1981 .

باللغة الانكليزية:

- Frankfort ,H. cylinder seals , London:1939, reprinted 1965, in: cyse, p.,8,PL. (xvj).
- Contenau , G. Everyday Life in Babylonia and Assyria, London : 1959,

الملحق رقم (3)
مخطط تصنيف التماثيل الخاضعة للدراسة
(الرموز المصورة حسب الجنس لكلتا الحضارتين)




الاسلوب الفني في تنفيذ الاعمال
واقعي
تبسيطي(اختزالي)
سومري
يمني قديم
سومري
يمني قديم

ملحق رقم (10)

كشـاف الاعلام

الاعلام	التفاصيل	المصدر
اورنانشة	وهـو مؤسـس سـلالة (لجـش) حكـم فـي نحـو عـام (2520-2490ق.م) اهـتم بتعميـر مدينـة (لجـش) ومعابـدها الرئيسـية كمعبد الاله (ننجرسو) ومعبد الالهة (نانشة)	فـرج بصـمة جـي: كنـــوز المتحـــف العراقي ص27
اور (Ur)	مدينة مهمة من عصر السلالات السومرية ، تحدد بتل العقير في جنوب بلاد وادي الرافدين . اسست هذه المدينـة في الالف الرابع قبل الميلاد . وكان من حكامها (مسانيادا) وكانت المدينـة مسورة في عهد (اورنامو) في فترة سلالة اور الثالثة .	كلـــين دانيـــال : موسوعة علم الآثـار ج1، ص80 .
حســـــــــونة (Hassuna)	موقع يرجع الـى عصـور مـا قبل التـاريخ بـالقرب من الموصـل بـالعراق سـميت باسـمه واحـدة مـن الحضـارات المبكـرة فـي المنطقة	كلـين دانيـال : نفـس المصـــــدر ج1 ، ص249
حلف (Halaf)	موقع علـى نهر الخـابور فـي العراق . وقد سميت باسمه فترة حلف التـي يرجـع تاريخهـا الـى الالـف السـادس واوائـل الالـف الخامس قبل الميلاد والتي تتسم بفخارها الملون المتميز .	كلـين دانيـال : ج1 ، ص271
عبيد (Ubaid) (تل العبيد)	يقع تل العبيد بـالقرب من اور . واطلـق الاسم علـى عصـر فـي التسلسـل الزمنـي لـبلاد الرافـدين . وهنـاك مراحـل لتسـمية هـذا العصر ، اعطت دليلاً لمستوطن من الالف الخامس قبل الميلاد مع اكواخ من القصـب وفخـار ملـون وادوات طينيـة وحجريـة . وينتشر فخار عبيد الملون وذو التصاميم الهندسية علـى مسـاحة واسعة من جنوب ايران وشبه الجزيرة العربيـة ، الـى سـورية ، مظهراً تطوراً مستمراً في جنوب بلاد وادي الرافدين عبر فترة زمنية طويلة .	كلـين دانيـال : ج2 ، ص368

الاعلام	التفاصيل	المصدر
سومر (Sumer) السومريون (Sumerians)	الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في اقصى جنوب بلاد وادي الرافدين . والسومريون اول الشعوب في هذه المنطقة وقد نظموا انفسهم في مستهل الالف الثالث ق.م في سلسلة من دويلات المدن ، ويعد عصر فجر السلالات (Early Dynastic) فترة ازدهار في تاريخهم ، ثم تعرضوا في عهد حكام اكد والكوتيين (Guti) بيد انه يبدو ان عدداً من دويلات المدن حافظ على استقلاله وكان هناك انبعاث سومري في عهد سلسلة من الحكام اللامعين مثل كوديا في (لجش) (Lagash) واور نمو في اور (Ur) ويعرف هذا الانبعاث بالفترة السومرية الحديثة أو سلالة اور الثالثة ، حيث قادتها سلالة ملكية من مدينة اور .	كلين دانيال : ج2 ، ص343
كيش (Kish)	تنتشر هذه المديمة المأهولة على طوال تاريخ وادي الرافدين على مجموعة من التلول الى الشرق من بابل . وكانت المدينة مركز أربع سلالات مبكرة . وعثر فيها على قصر سومري بالاضافة الى مقبرة تعود الى سلالة مبكرة اكتشفتها بعثة امريكية للتنقيب . وكشف مجس عميق عن مقبرة كانت فيها قبور تعود للسلالة المبكرة مع عربات ذات عجلتين أو اربع . وكانت المواد من الطبقات السفلى العائدة لجمدة نصر (Jamdet Nasr) والعصر الحجري الحديث نادرة .	كلين دانيال ، ج2 ، ص488
لجش (Lagash)	احدى دويلات المدن السومرية في جنوب بلاد الرافدين . وكان موقعها مركزاً دينياً اكثر منه دويلة بحد ذاته . وقام الحاكم كوديا الذي حكم المدينة في الفترة السومرية الحديثة ببناء المعابد بشكل واسع ، وصنعت له العديد من التماثيل . وكان والد كوديا اور ننكرسو قد شيد بناية ملغزة اعتقد أولاً انها بمثابة حجرة دفن تحت الارض ، الا انه تم تحديد وظيفتها الهيدروليكية مؤخراً .	كلين دانيال ، ج2 ، ص495

الاعلام	التفاصيل	المصدر
اريدو (Eridu)	موقع مدينة سومرية تقوم على بحيرة ضحلة . وبحدود الالف الثالث ق.م ادى الجفاف الى تدهورها ، الا انها بقيت مركزاً دينياً مهماً ومعبداً لـ (ايا-انكي) طوال تاريخ بلاد الرافدين ، وقد اظهر التنقيب انها كانت مركز اقدم حضارة معروفة في جنوب بلاد الرافدين .	كلين دانيال ، ج2 ص32
تل العقير (Tell Uqair)	موقع في جنوب بلاد وادي الرافدين . ويعرف احد المعابد المشيدة على منصة والمنسوب الى فترة الوركاء المتأخرة (Uruk) او جمدة نصر (Jemdet Nasr) ((نهاية الالف الرابع ق.م)) بالمعبد الملون ، وذلك لوجود رسوم تمثل اسوداً واخرى تقلد بالمواضيع نفسها على صور فسيفسائية مخروطية الشكل تحيط بمنصة العبادة ، وعثر على فخار فترة العبيد المتأخرة وما	كلين دانيال : ج1 ص208

	بعدها وكذلك على الواح الكتابة التصويرية لفترة جمدة نصر	
لوكـــال زاكيـــزي (Lugalzagesi)	تمكن هذا الملك من فتح اوروك وجعلها عاصمة لـه وشكل فيها سلالة اوروك الثالثة على نحو عام (2355) ق.م وجرت لـه حروب طاحنة مع المدن الاخرى واستطاع بدهائه من توحيد قسم كبير من جنوبي العراق تحت عرشه . واخيراً فتح مدينة (لجش) وقضى على (اوركاجينا) آخر ملوكها . قام ببناء المعابد وحاول ربط البلاد بقانون مدني وفي النهاية تمكن (سرجون الاكدي) من القضاء عليه وانهاء عهد دويلات المدن.	فرج بصمة جي : كنـــوز المتحـــف العراقي ، ص28
اوتوحيكال	وهو امير (اوروك) حارب (تريقان) آخر ملوك الكوتيين وقضى عليه وطرد الكوتيين من البلاد . دام حكمه (2116 - 2110) ق.م ولم يتمتع كثيراً بالسلطة العليا في البلاد ، ذلك ان امراء السومريين من مدن اخرى اخذوا يستقلون ايضاً فتشكلت في مدينة (لجش) دولة مستقلة من ملوكها (كوديا) كما شكل (اورنمو) في (اور) دولة اخرى . حتى استطاع الاخير القضاء على (اوتوحيكال) والاستيلاء على (اوروك)	فرج بصمة جي : كنـــوز المتحـــف العراقي ، ص32

الاعلام	التفاصيل	المصدر
سرجون الاكدي (Sargon of Akkad)	ظهر في مدينة كيش في نحو عام (2350) ق.م واستطاع الاستئثار بالسلطة فالتف حوله (الساميون) فشكل منهم جيشاً فتح به المدن المجاورة لكيش . و قام بتوحيد بلاد الرافدين بشمالها وجنوبها ثم فتح الاقطار المجاورة مثل الاناضول وسوريا وفلسطين وسواحل البحر المتوسط وفتح عيلام ومنطقة الخليج العربي فصارت اقطار الشرق الاوسط تحت امرته مكوناً امبراطورية مترامية الاطراف . اتخذ من اكد عاصمة لها . ولم يعرف موقع هذه المدينة لحد الآن .	فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي ، ص29
الكوتيون(Guti)	اقوام جبلية نزحت من نحو عام (2210 ق.م) من المنطقة الشرقية لجبال زاكروس ، وانحدرت نحو سهول العراق الخصبة واتخذت من منطقة كركوك (أرنجا) مركزاً لحكمها ثم فتحت بلاد اكد وسومر . حكم منهم (21) ملكاً كان آخرهم (تريقان) الذي حاربه (اوتو حيكال) وتغلب عليه نحو عام (2116)ق.م وطرد الكوتيين من العراق .	فرج بصمه جي: كنوز المتحف العراقي ص31
اورنمو(Ur - Nammu)	اسس سلالة اور الثالثة ، عندما حارب (اوتوحيكال) وانتصر عليه وضم اليه اكثر المدن السومرية والاكدية واكتفى بتوحيد العراق بقسميه الشمالي والجنوبي . اهتم بالبناء وابتكر طريقة الزقورة العالية .	فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي ، ص33
كوديا (Gudea)	وهو الملك الثاني عشر في هذه السلالة وصاحب التماثيل العديدة من حجر الديورايت الاسود . اشتهر باعماله العمرانية وحبه للادب والفنون ووسع آفاق التجارة الى بلاد البحرين وجنوبي شبه الجزيرة العربية .	فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي ،ص33
شروباك (Shuruppak)	مدينة سومرية حكم فيها الملك (زيو سدرا) (نوح البابلي) وخرائبها الآن في (فارة) . ويرجح ان اسم المدينة يعود الى التراث اللغوي لاقوام استوطنوا ارض الرافدين قبل السومريين .	حسن النجفي معجم المصطلحات والاعلام في العراق القديم ص190.

الاعلام	التفاصيل	المصدر
تل اسمر (Tel Asmar)	موضع المدينة القديمة (اشنونا) عاصمة مملكة اشنونا . وقامت في المثلث المكون من الاراضي الخصبة مابين ديالى شرقاً ودجلة غرباً . وتقع اطلالها حالياً على بعد نحو (50) ميلاً شمال شرقي بغداد .	حسن النجفي : المصدر السابق ، ص202
مدينة نفر (Nippur)	مدينة سومرية تقع الى جنوب بغداد بنحو مائة ميل ، وكانت المركز الروحي والثقافي لبلاد سومر واكد .	حسن النجفي : المصدر السابق ، ص151
جلجامش (Gilgamesh)	بطل اسطوري في الادب السومري والاكدي . ورد اسمه في قائمة الملوك السومرية خامس ملك في سلالة اوروك الاولى وحدد زمن حكمه بزمن حكم (اكا) ملك كيش وابن (انميبرا جيسي) . وان ملحمة كلكامش قصيدة اكدية في 12 لوحاً تنسج الحكايات عنه في قصة بحث عن الحياة	نيكولاس بوستغيت: حضارة العراق وآثاره ، ص131.

	الابدية وتتضمن نسخة من (قصة الطوفان) التي رواها لـه (نوح البابلي) او (اوتنا بشتم) الذي يزوره جلجامش .	
آدابا (Adapa)	الحكيم الاسطوري من مدينـة اريدو وابن الالـه (ايا) وهو بطـل قصـيدة (حطـم فيهـا جنـاح الـريح الجنوبيـة) وزار السماء بناءاً على نصيحة ابيه وحصل على المغفرة .	نيكـــولاس بوســـتغيت: المصدر السابق ، 125
اكد (Akkad)	اسم عاصمة سلالة اكد التي اسسها سرجون . ولم يحدد بعد موقعها الدقيق وان يرجح انها لاتبعد كثيراً عن كيش.	نيكـــولاس بوســـتغيت: المصـــــدر الســـــابق ، ص125
نانشا (nanshe)	الهة مدينة (سيرارا) في دولة لكش وإلهة راعية للسمك.	المصـــــدر الســـــابق ، ص136
نيسابا (nisaba)	الهـة القصـب السـومرية وبالتـالي الهـه المهـارات الكتابيـة حيث استعمل القصب اداة للكتابة	المصـــــدر الســـــابق ، ص137

الاعلام	التفاصيل	المصدر
مملكة سبأ	لايعـرف تـاريخ لبدايـة مملكـة سـبأ ، او اسـبقيتها علـى بقيـة الممالـك اليمنيـة القديمـة . وعنـد الاخبـاريين ان سبأ هـو لقب لـ(عبد شمس) الملك اليمني ولقب بهذا اللقب لانـه اول من سن السبي بين ملوك العرب وادخل السبايا الـى اليمن ويذكر بعضهم انه بنى مدينة (سبأ) و (سد مأرب) . والمعروف ان السبئيين قد بسطوا نفوذهم واضـعفوا مـا كـان قائمـاً مـن دول وامـارات معاصـرة لهـا كـ(اوسان) و(قتبـان) و(حضـرموت) وامتد نفوذهم حتـى بـلاد نجـران فـي الحـدود الشـرقية لليمن . وان الاثـار التـي تـم العثـور عليهـا تعـود الـى (800ق.م) للمكـرب (سـمه علـي) والمكـرب يطلـق علـى حكـام (سـبأ) وبعدما توسعت الدولـة اصـبح الحـاكم يلقب بـ(الملك) وكـان ذلـك فـي عهـد الملـك (كـرب إل وتـر) . وكانـت (صـرواح) عاصمة للسبئيين ، ومعبدها الرئيس هو (المقه) الالـه القمـر . كمـا ذكـرت مملكـة سبأ فـي القـرآن الكـريم مـن قصـة ملكتهـا ومجـيء النبـي سـليمان اليهـا ودعوتـه لتـرك عبـادة الشـمس واتباع عبادة الله الواحد.	مجموعـــة مصـــادر تخـــص الحضـــارة اليمنيـــة والمـــذكورة بالبحث
مملكة معين	لـم تصـل اخبـار عـن هـذه المملكـة الا القليـل فقـد وردت لفظـة (معـين) فـي آداب اليونـان والرومـان . اصـل الكلمـة هـو (معان) وحرّفت الـى معين ومعناهـا : مـاء ظـاهر علـى وجـه الارض . وقد ذهب اكثر البـاحثين علـى اسبقية (معين) علـى (سبأ) وان المعينين هم اول من اقام حكما سياسياً معروفاً فـي اليمن . وان اسم عاصمتهم هي (معين) وبها سميت المملكـة	

	والشعب ، ثم سميت العاصمة فيما بعد (قرنا) . وكانت مدينة (معين) في اواخر عهد الدولة قد استقلت بشؤونها عن الدولة المركزية ، وهنا يعتقد ان سبأ قد قامت على انقاضها .	

الاعلام	التفاصيل	المصدر
مملكة قتبان	يعتقد انها عاصرت (معين) ولايعرف موقعها على وجه الدقة . وفي رواية انهم كانوا أي (المعينيون) يقطنون الى الجنوب من السبئيين وفي جنوبهم الغربي ، وقد بلغت منطقتهم باب المندب ومنهم من يعتقد انها موضع في (عدن) . وقد ذهب (هومل) عالم الاثار الى انها تعود الى زهاء الف سنة قبل الميلاد حتى القرن الثاني بعد الميلاد . جمع منها اسماء ثمانية عشر ملكاً.	جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام ، ص8-11
مملكة حضرموت	تعد من الحكومات التي عاصرت مملكة (معين) ، وهي حكومة ظهرت قبل الميلاد بمئات السنين. وكانت ذات صيت وشهرة فوصلت الى مسامح اليونان والرومان . وكلمة (حضر موت) الواردة في التوراة ، على انها اسم الابن الثالث لابناء (يقطان) ومعناها اللغوي هو (دار الموت) ولعل لهذا المعنى علاقة بالاسطورة التي شاعت عند اليونان ايضاً . وقد عثر على كتابات حضرمية ورد فيها اسماء عدد من ملوك (حضرموت) . عثر فيها على معبد للاله (سين) . كما عثر فيها على قبور وعلى أوان ومواد من الفخار والخزف وخرز ومسابح يعتقد انها ترجع الى القرن السابع او الخامس قبل الميلاد .	جواد علي : تاريخ العرب قبل الاسلام , ص64- 65
مملكة اوسان	عرف في الكتابات القتبانية ، شعب يقال له (اوسن) او (اوسان) وكانت ارضوه تكون جزءاً من مملكة قتبان مثل (دهس) و(دتنت) و(دتنة) ومناطق اخرى غيرها . وقد ورد اسم ملك من ملوك (اوسان) وهو (مرتوم؟) (مرتو) جاء في احد النصوص التي تتحدث عن حملة قام بها الملك (كرب ال وتر) ، حيث ساق جيوش الى (اوسان) فقتل ستة عشراً الف رجل واسر اربعين الفاً . واحتل اماكن كانت تابعة لاوسان . وقد عثر في هذه المملكة الصغيرة على العديد من التماثيل الرخامية وهي تماثيل لبعض ملوكها تميزت هذه التماثيل بتمثيلها الواقعي في مراعاة النسب والتشريح .	جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام ص93- 94

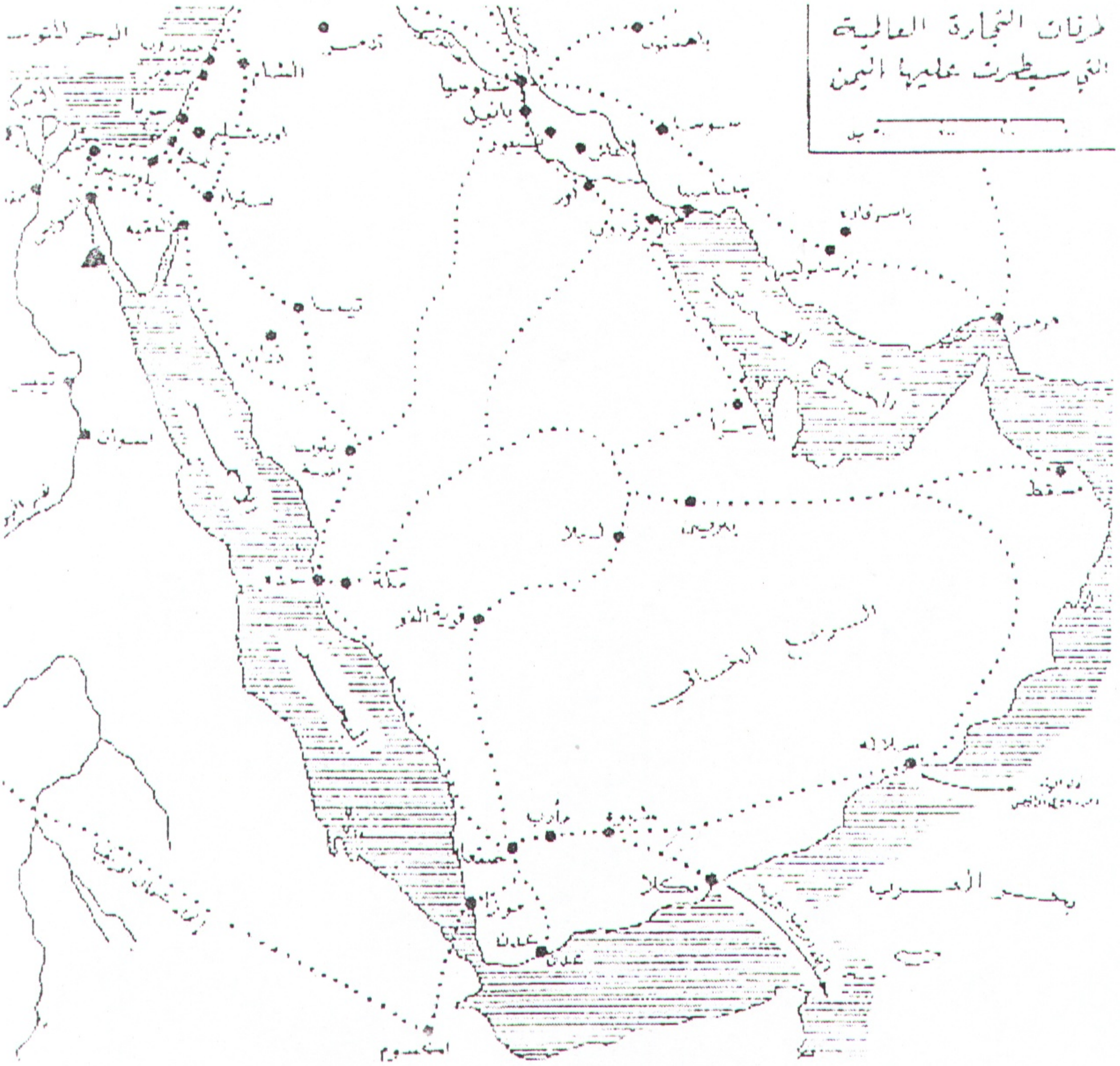
الاعلام	التفاصيل	المصدر
مكان	ورد اسم هذا الموقع في الكثير من النصوص (الاكدية) في اخبار الملك نرام سين ، من انه اخضع مكان وتغلب على ملكها (مانئوم) . كما وردت في انباء (كوديا) بانه جلب حجر الديورايت ، الاسود منها وعمل تماثيله . وان موقع مجان لايعرف على وجه الدقة الاانه يعتقد انها عمان	جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام ,ص289
دلمون (Dilmun)	ورد في النصوص السومرية والاكدية اسم موضع له علاقة ببلاد العرب وهو (دلمون) او(تلمون) ويظن الباحثون انه البحرين . وقد اشتهر هذا الموضع بتمره ومعادنه مثل النحاس والبرونز .	جواد علي: تاريخ العرب قبل الاسلام ،ص294

تيماء	تقع تيماء وسط واحة قرب الطرف الشمالي الغربي من بادية نجد في السعودية وتبعد عن المدينة المنورة حوالي (436)كم وعن بابل حوالي(1000) كم وقد اكسبها موقعها التجاري اهمية خاصة ، فهي تقع وسط الطريق التجاري بين مكة والشام وبين مصر وبابل ، تمر خلالها القوافل التجارية التي تسلك الطريق الذي يبدأ من مأرب او طريق جرعاء – البتراء .	حسن النجفي : المصدر السابق ص201
مملكة سبأ وريدان الحميرية	هي اخر الممالك اليمنية القديمة التي حكمت جنوب شبه الجزيرة العربية ، واوضحها تاريخاً ، وتعد فرعاً من مملكة (سبأ) ، وقد بدأت من ريدان (ظفار) حيث تمركز الريدانيون واخذوا يجمعون قواهم لمحاربة ملوك سبأ ، وجرت بين الجانبين حروب عدة ، كانت الغلبة فيها للريدانيين الذين اضافوا لقب (ريدان) الى لقب (ملوك سبأ) واصبح ملكهم يدعى (ملك سبأ وريدان)	احمد حسين شرف الدين : اليمن عبر التاريخ،ص90

الاعلام	التفاصيل	المصدر
مدينة مأرب	تقع هذه المدينة الى الشرق من صنعاء على نحو (173)كم . تعود تسمية هذه المدينة الى مطلع الالف الاول ق.م تقريباً فقد وردت في النقوش بلفظ (م ر ب) . وقد اكدت البحوث الاثرية بأنها كانت اقدم مدينة وهي العاصمة الادارية لمملكة سبأ في بداية ظهورها بعد مدينة (حفري) .ومن مكاربتها (ملوكها) (يدع إل ينف) والذي اختط المدينة هو (يثع امر بين بن سمة علي) مكرب سبأ. ومن ابرز معالم هذه المدينة :سد مأرب،معبد برأن،معبد أوام.	... : صنعاء عاصمة الثقافة العربية ، على موقع الانترنيت www.gogle.com تحت عنوان : تاريخ اليمن القديم .
سد مأرب	يقع سد مأرب إلى الغرب من مدينة مأرب القديمة بنحو (8كم) شيد على وادي اذنه الكبير يعود تاريخ بناء السد إلى القرنين الثامن والسابع قبل الميلاد كأدنى تأريخ معروف .شيد الجدار بأحجار ضخمة .وقد وصل اعلى ارتفاع له(16)م ويقدر سمكه بحوالي (20)م وكان طوله يمتد حوالي (680)م عبر الوادي مابين الصدف الجنوبي القائم على سطح جبل البلق الاوسط والصدف الشمالي والمبني على الصخور المقابلة في جبل البلق الشمالي.	المصدر السابق على الانترنيت
معبد برأن	ويعرف ايضا بـ (عرش بلقيس) ويقع هذا المعبد الى الجنوب الغربي من مدينة مأرب القديمة بنحو (4) كم . يعد هذا المعبد واحدا من اهم المعابد لمملكة سبأ الخاص بالاله (المقة) ويعود تاريخ اقدم المراحل العمارية فيه الى عصر المكربين وبداية (القرن السادس عشر ق.م)	المصدر السابق على الانترنيت

الاعلام	التفاصيل	المصدر
معبد أوام	. ويعرف بـ (محرم بلقيس) ، يقع الى الجنوب من مدينة مأرب القديمة وهو بناء كبير وضخم . وتشير المصادر النقشية الى ان بناء هذا المعبد يعود وعلى اقل تقدير الى عهد المكرب السبئي (يدع ال ذرح بن سمه علي) أي في القرن الثامن قبل الميلاد . يتقدم المعبد صف من ثمانية اعمدة حجرية يبلغ ارتفاعها (65 ,4 - 30 , 5) م ويعد هذا المعبد غني بألقى الاثارية التي وجدت فيه . علما ان هذا المعبد خصص لعبادة الاله (المقه)	المصدر السابق على الانترنيت
ملوخـــــــــــــا (Meluhha)	المرحلة الاخيرة في طريق التجارة في الخليج العربي بعد دلمون ومكان وربما مدن وادي السند	المصدر السابق على الانترنيت

- الملحق (٤) خارطة تمثل طرق التجارة التي سيطرت عليهـــا الـــيمن القديمة .

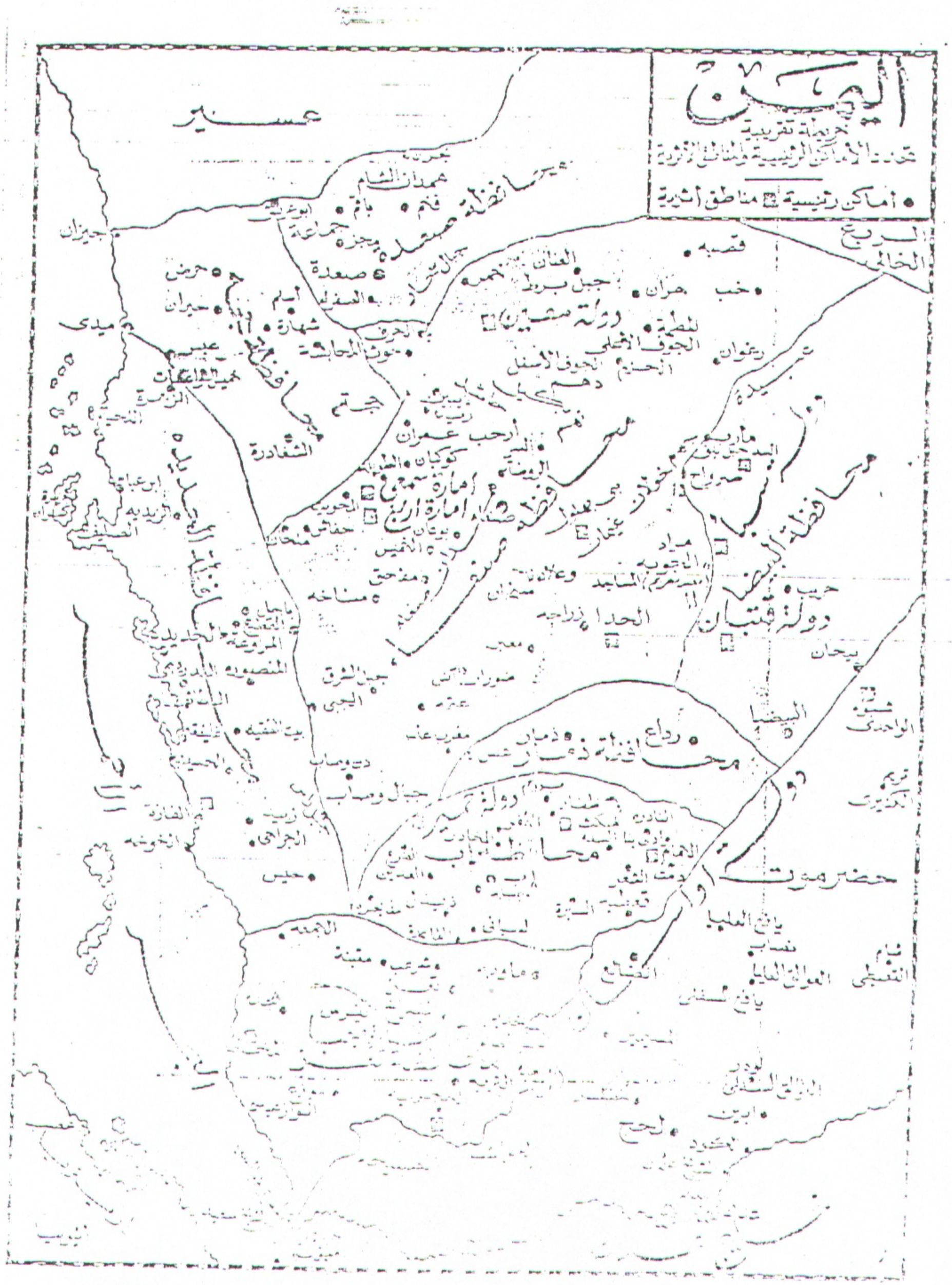


- الملحق (٥) خارطة تمثل المواقع الاثرية السومرية

عواصم العصر السابق لسرجون

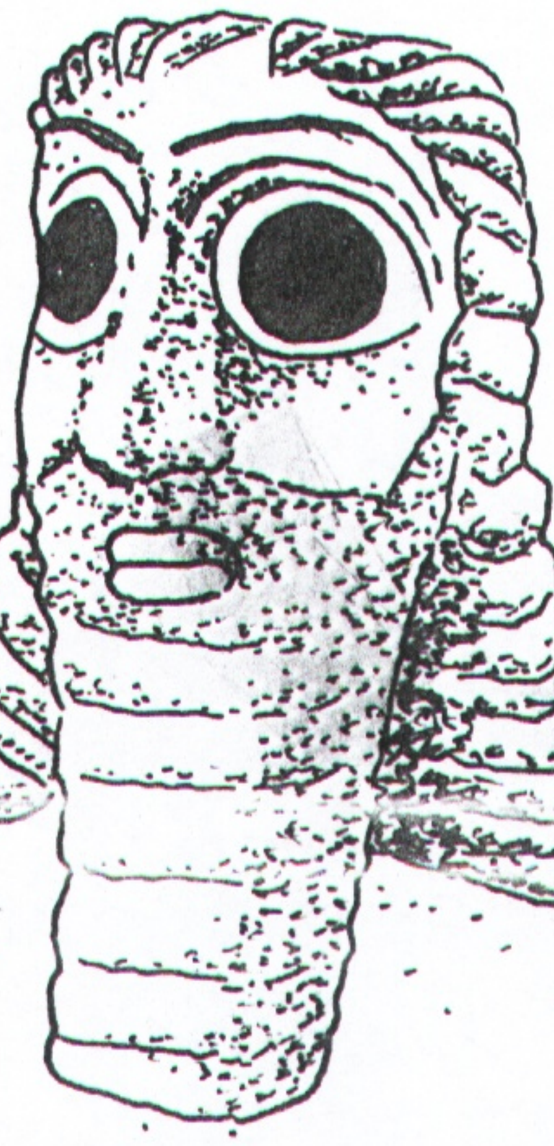
العصر السومري الجديد

- الملحق (٦) خارطة تمثل المواقع الاثرية اليمنية القديمة .

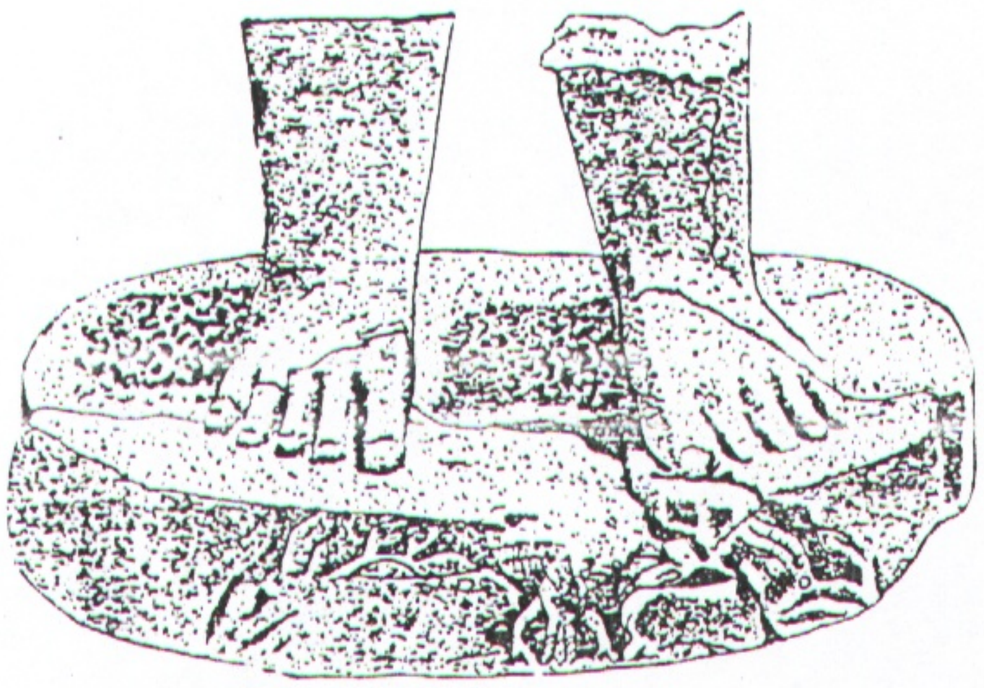


عينة ١ متعبد سومري

(١-أ) مجموعة متعبدين



عينه١ متعبد سومري – تفصيل



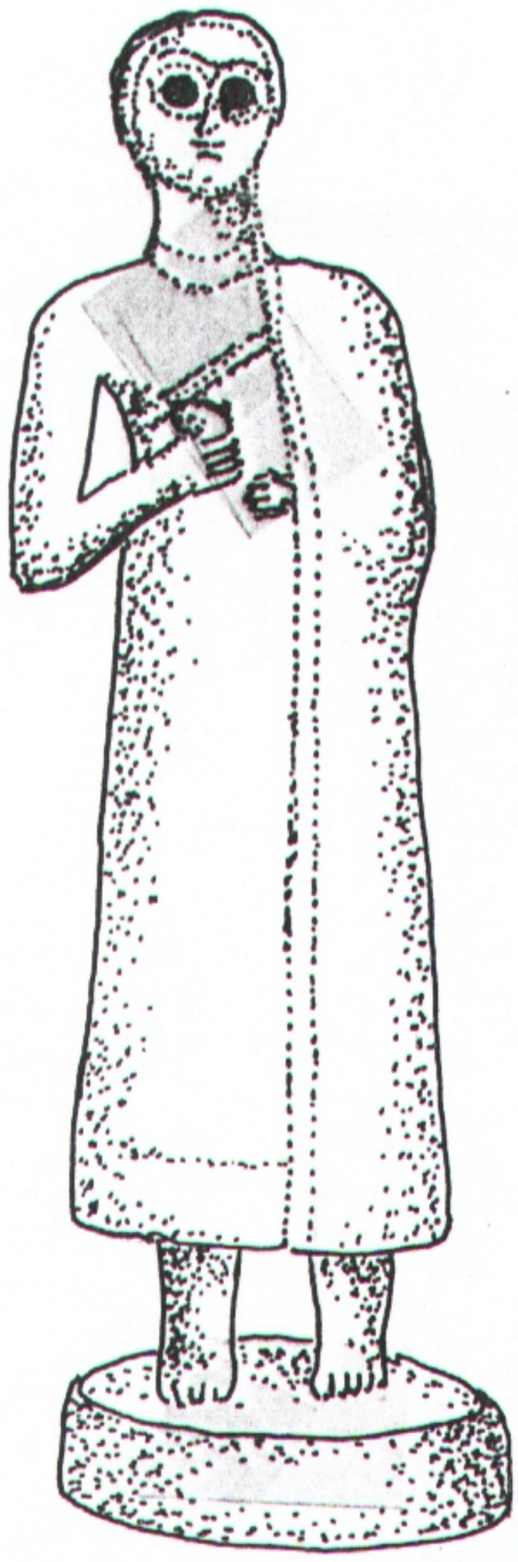
عينه١ – تفصيل

(١–ب) الامير كوديا

(١–ج) الامير كوديا

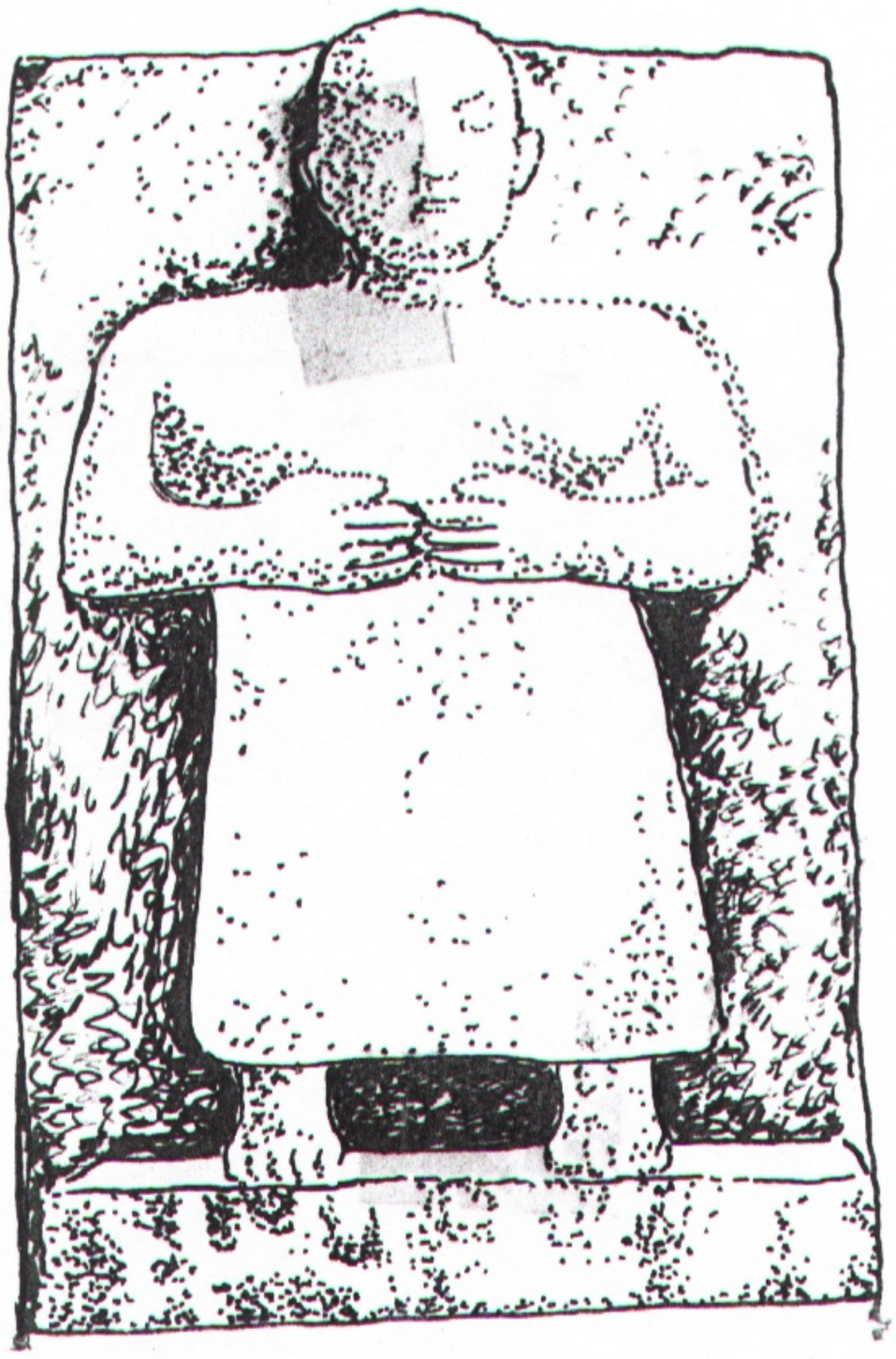
عينة ٢ متعبد يمني قديم

(٢-أ) متعبد يمني قديم



عينة ٣ متعبدة سومرية

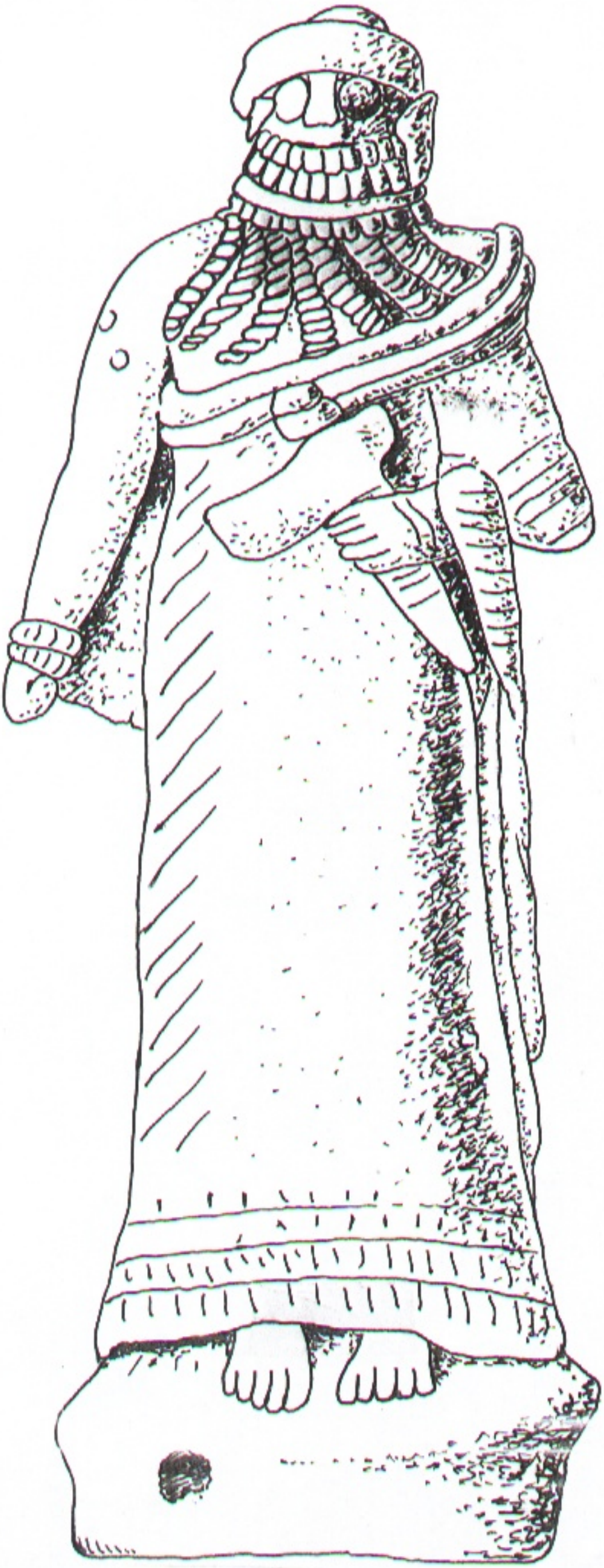
عينه ٣ - تفصيل



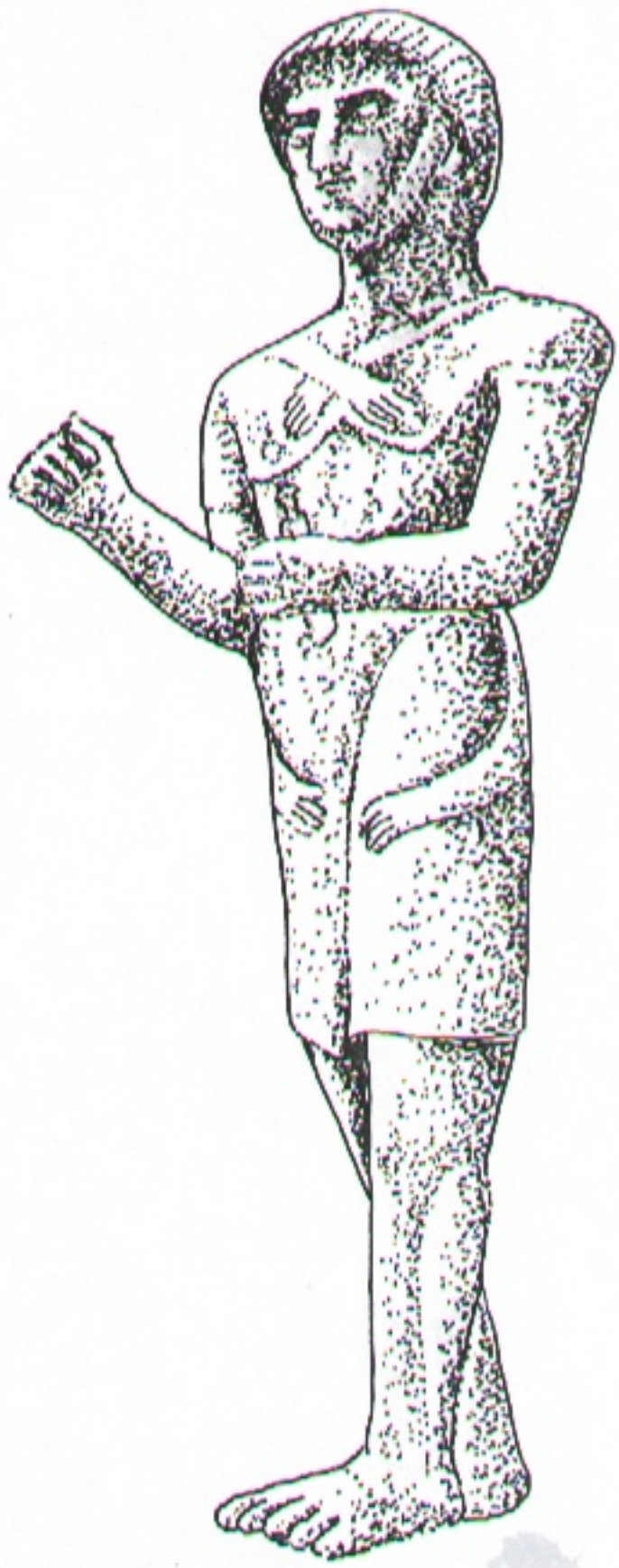
عينة ٤ متعبدة يمنية قديمة

(٤-ب) متعبدة يمنية قديمة

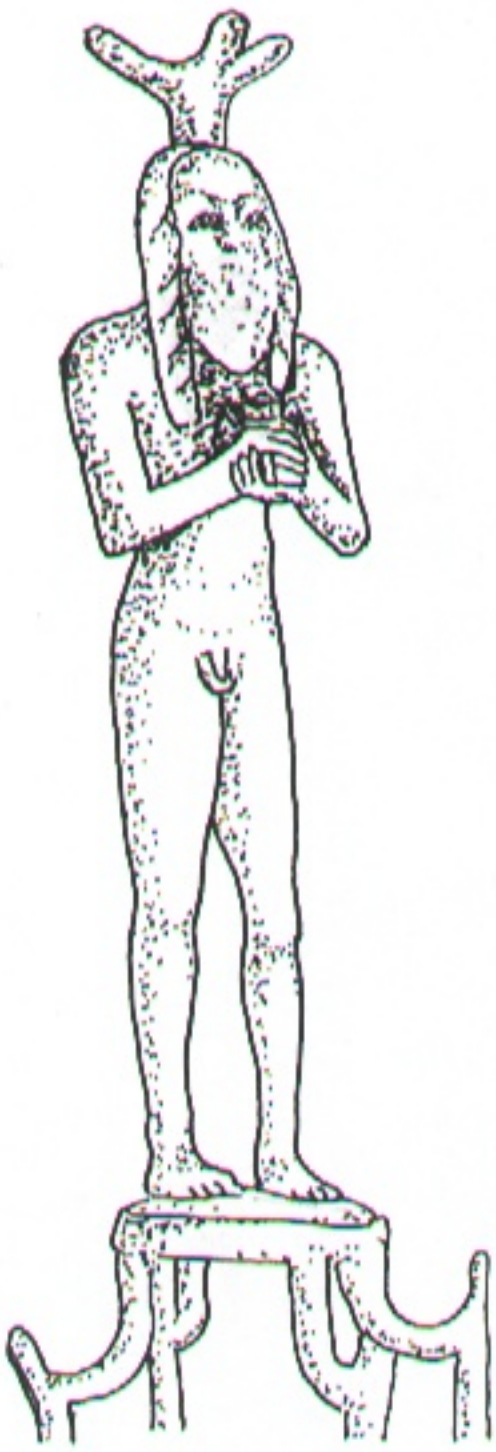
(٤-أ) متعبدة يمنية قديمة



عينة ٥ محارب سومري

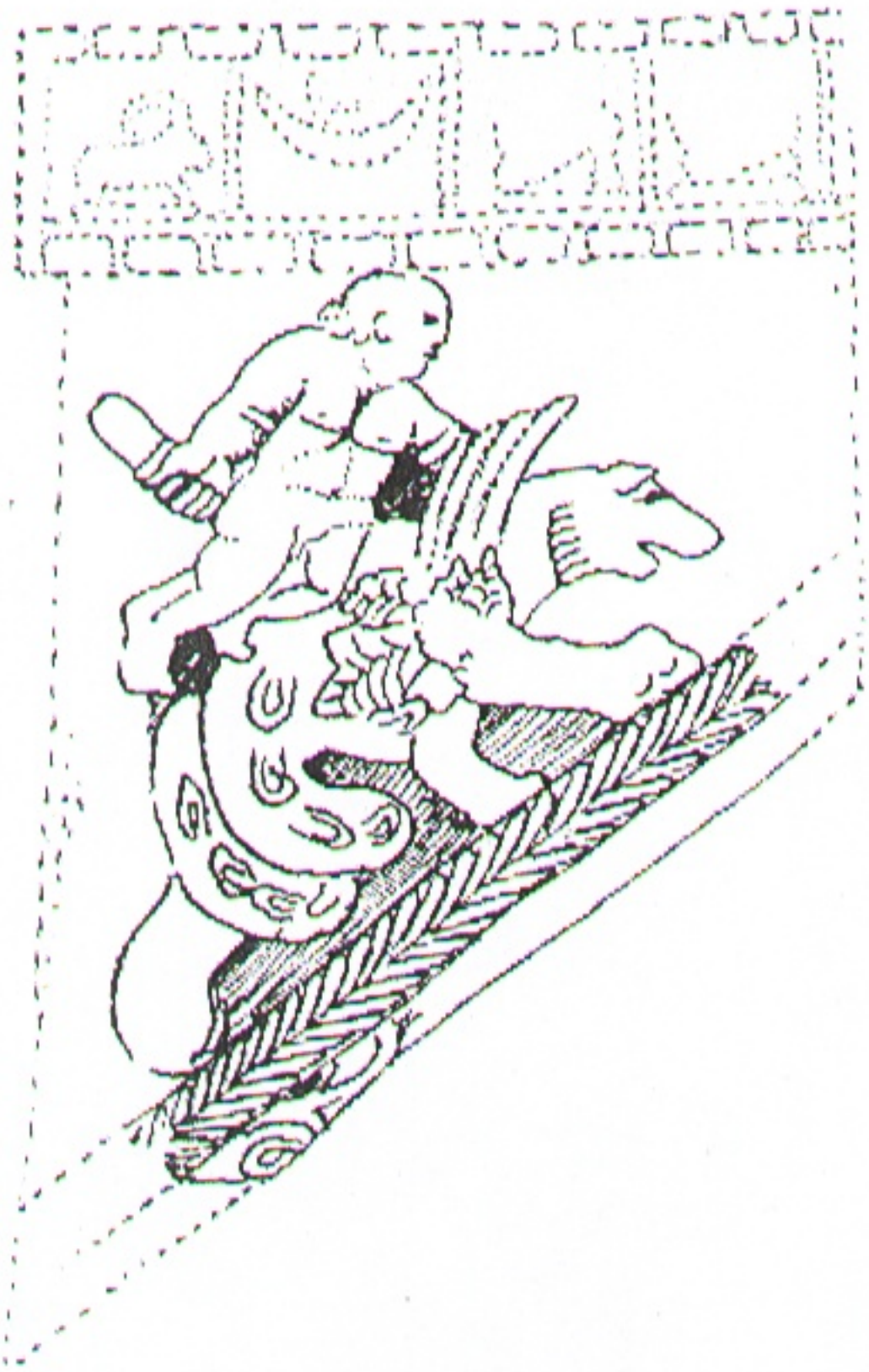


عينة ٦ محارب يمني قديم

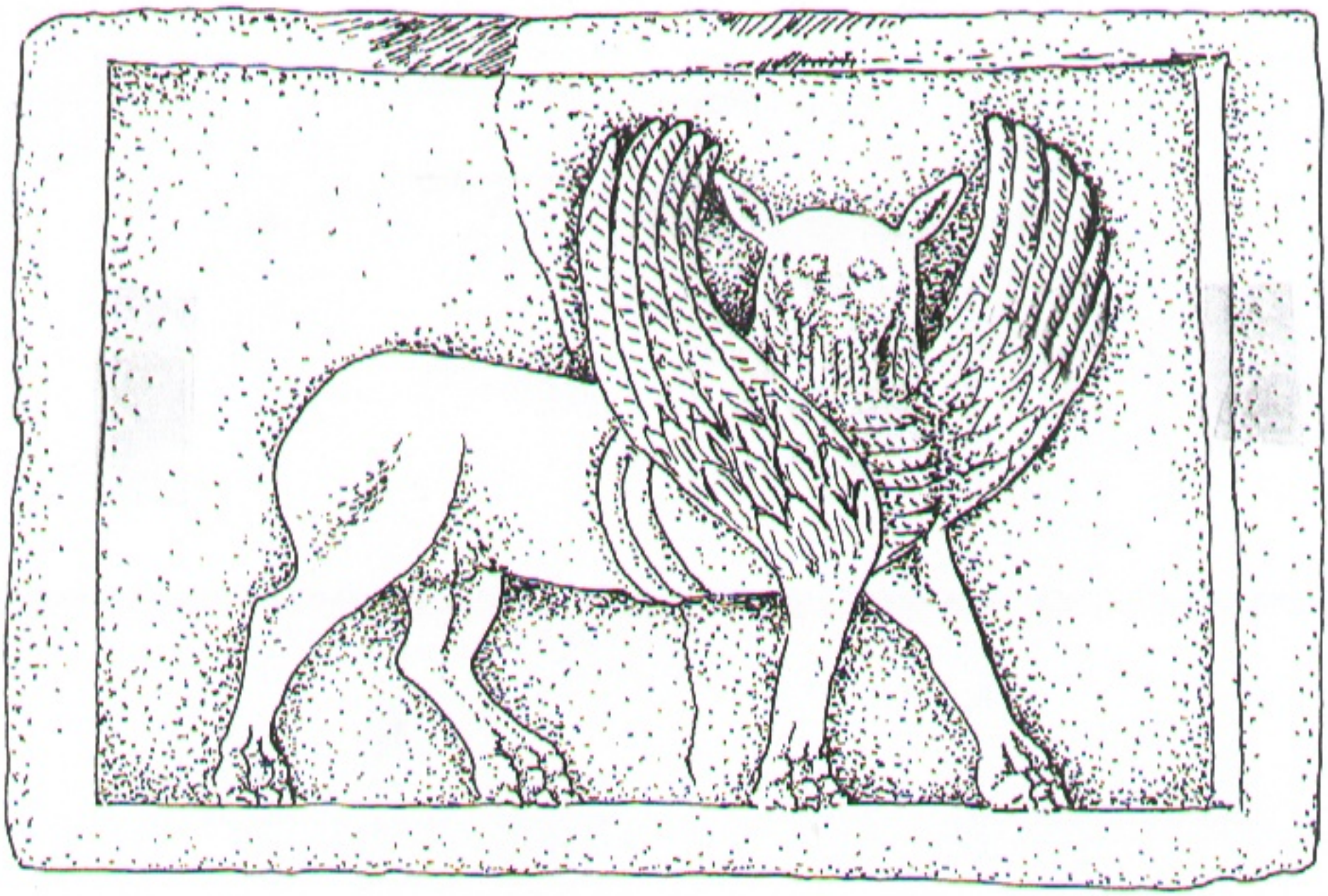


(٦-أ) مرفع نحاسي (كاهن عاري)

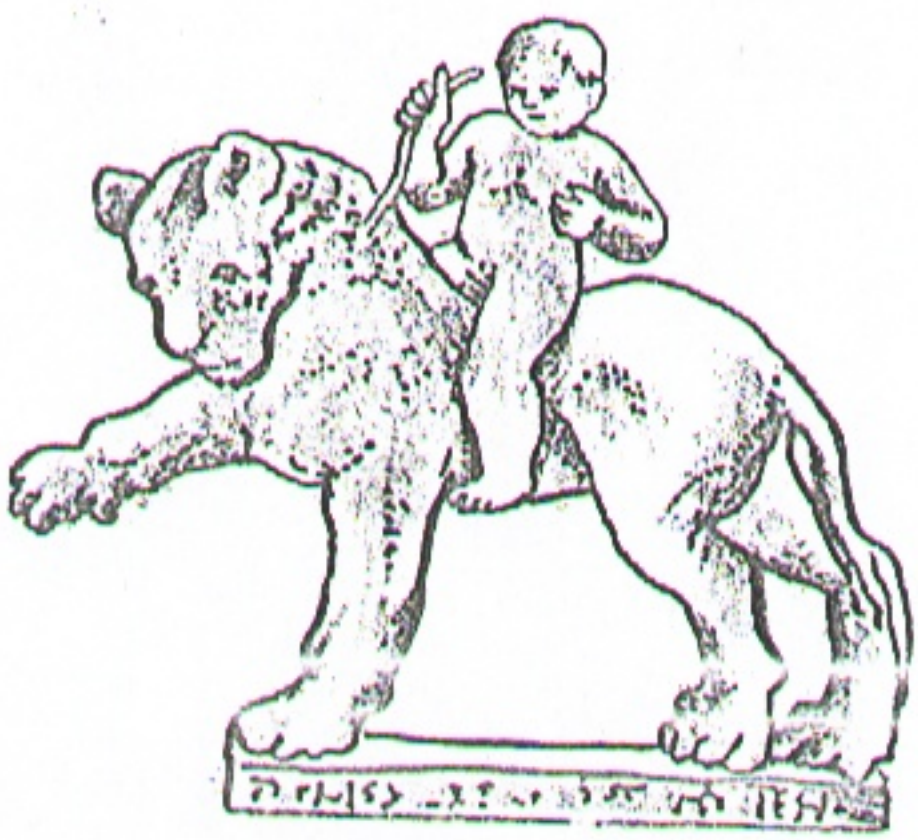
عينة ٧ القيثارة السومرية
(تفصيل)



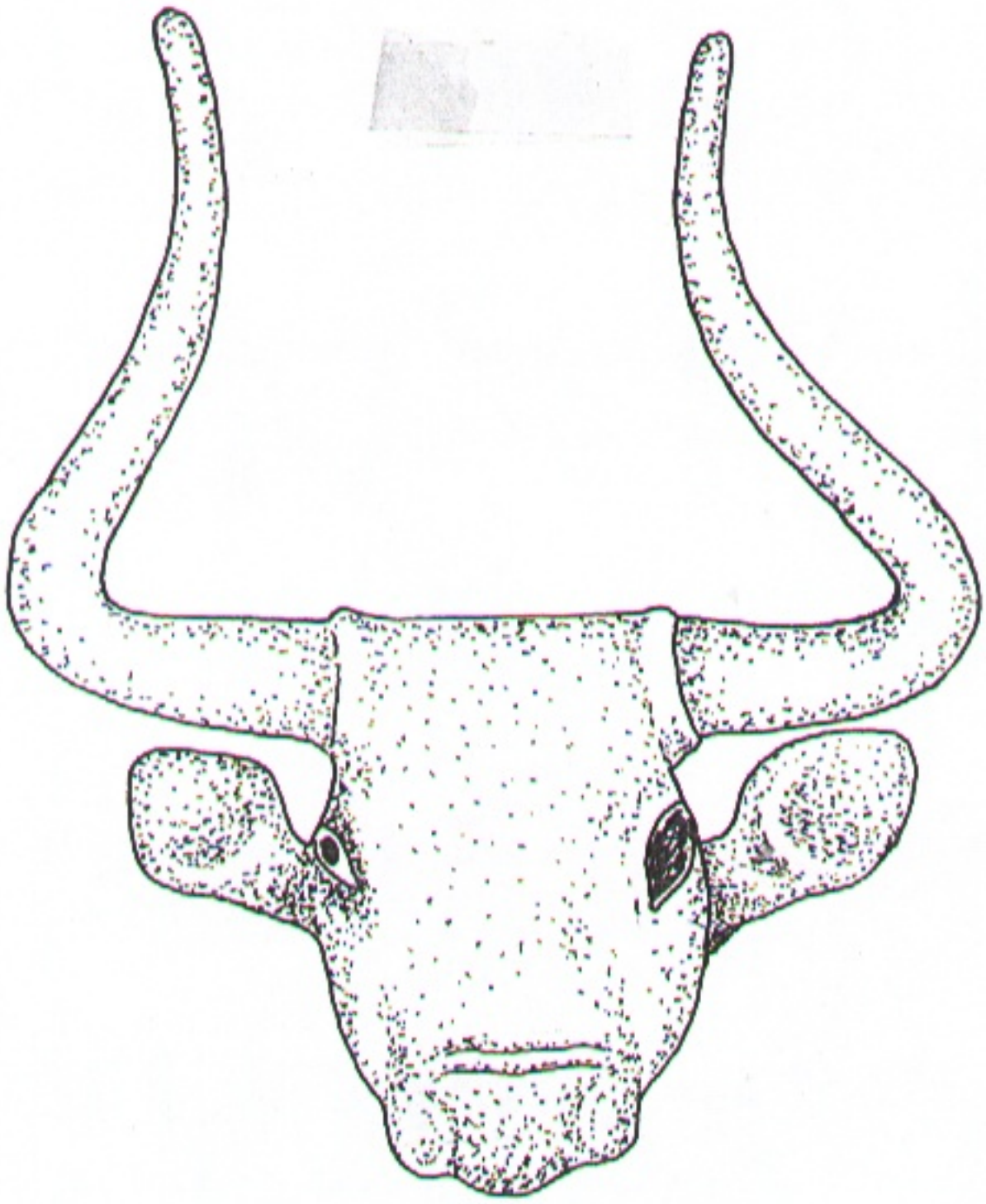
عينة ٨ طفل يمتطي اسداً
مجنحاً



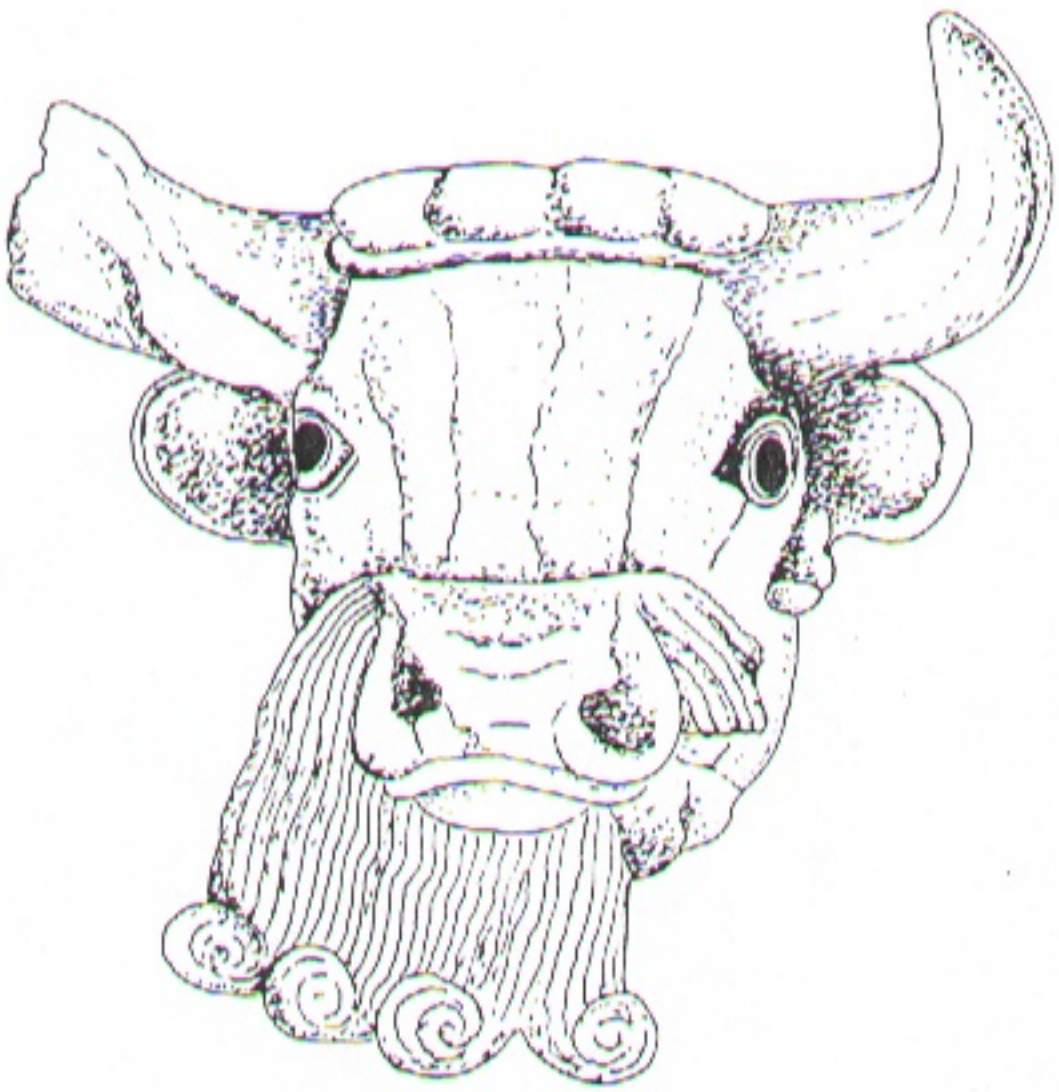
(٨-أ) اسد مجنح



(٨-ب) طفل يمتطي اسد

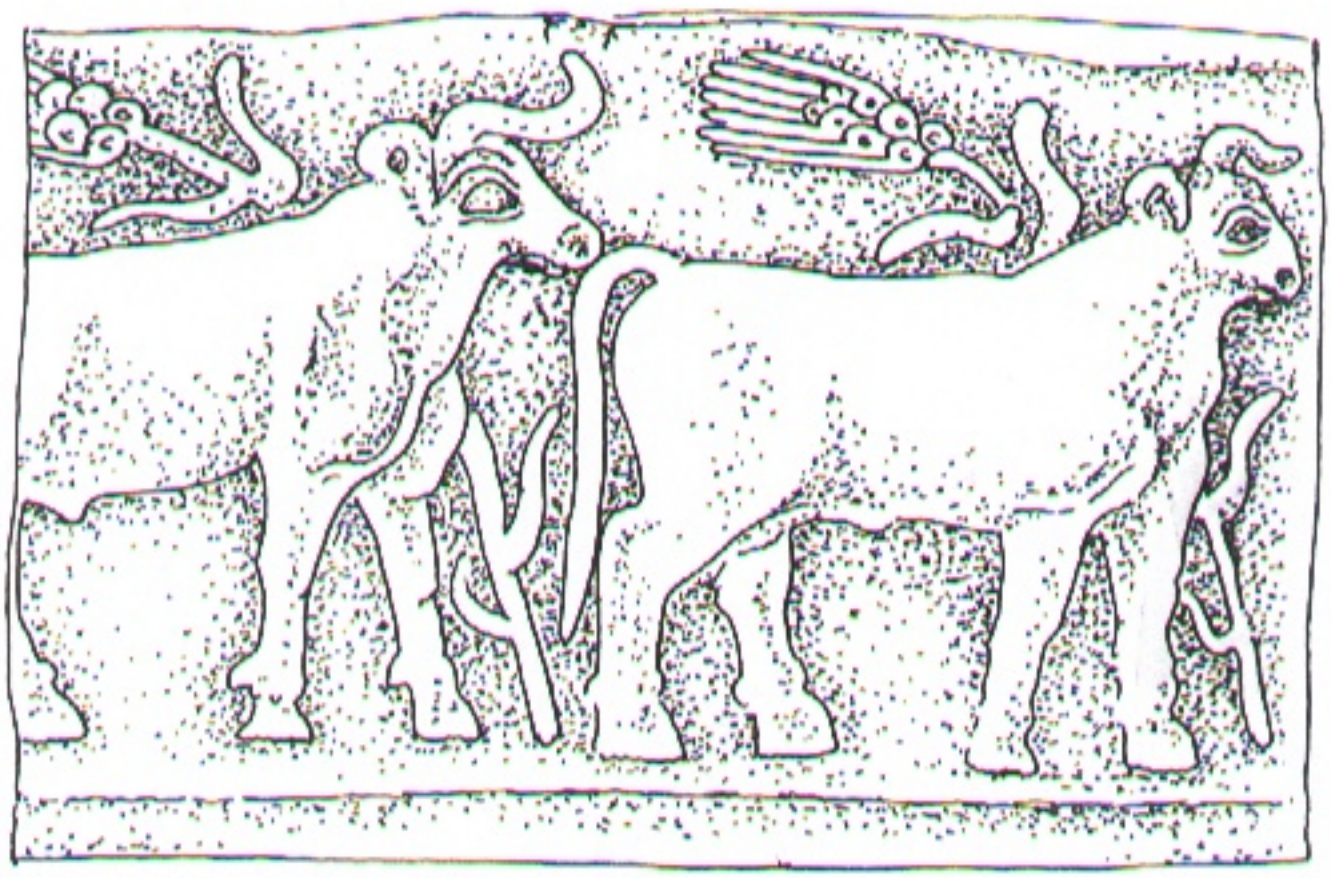


عينة ٩ راس ثور من سومر



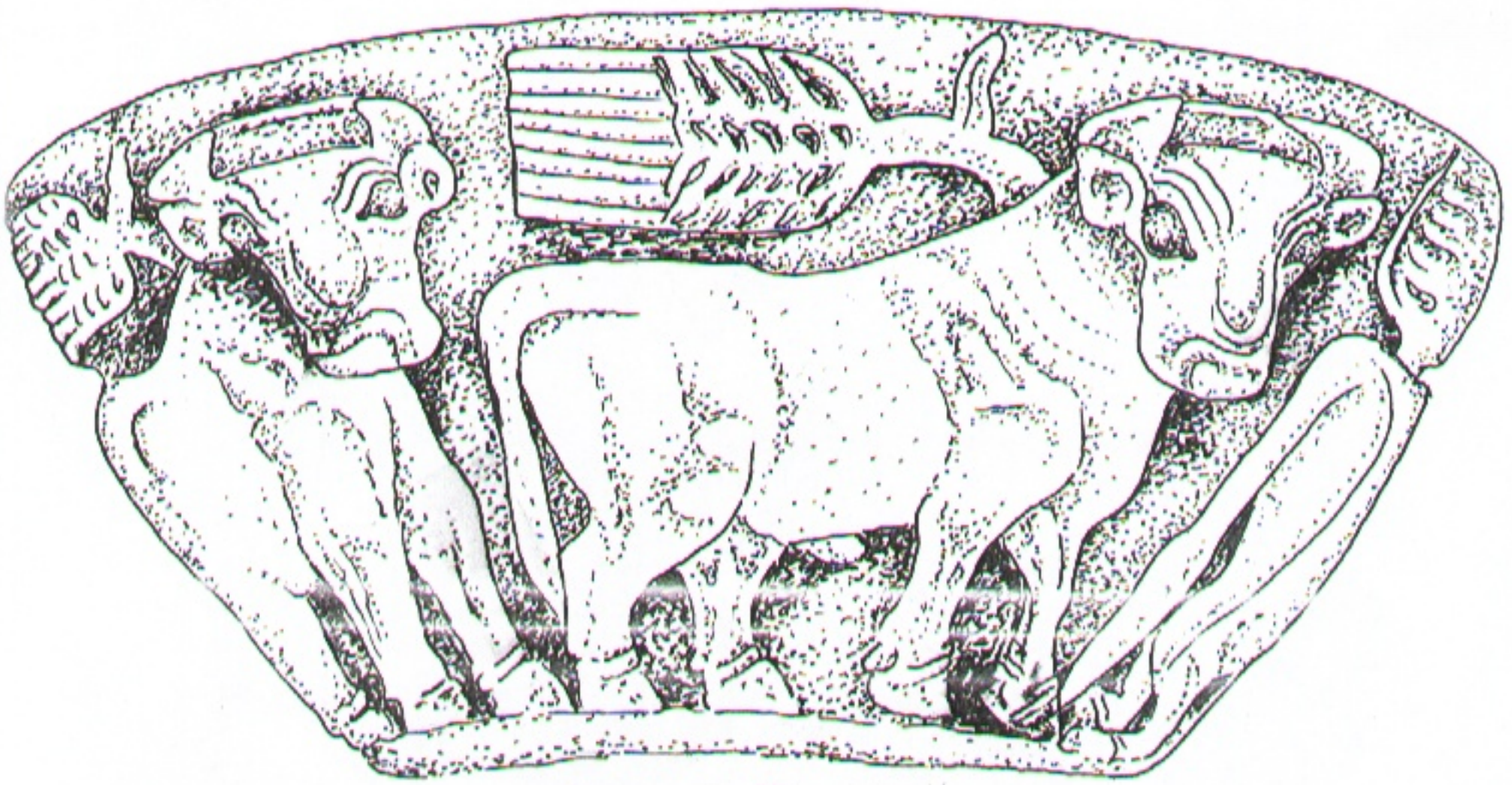
(٩-أ) راس ثور من سومر

(٩-ب) راس ثور القيثارة السومرية

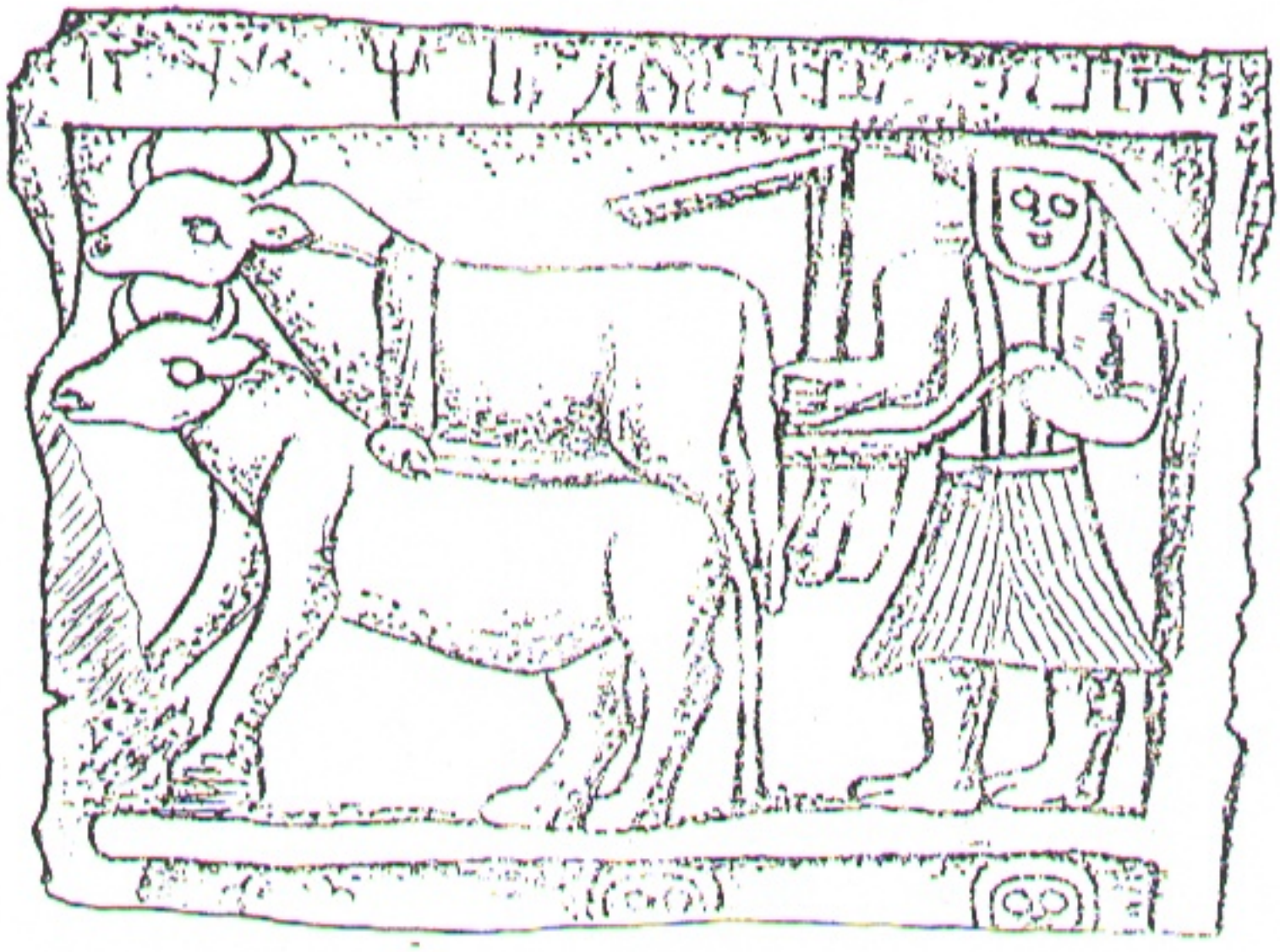


عينة ١١ طبعة ختم (ثيران وسنابل)

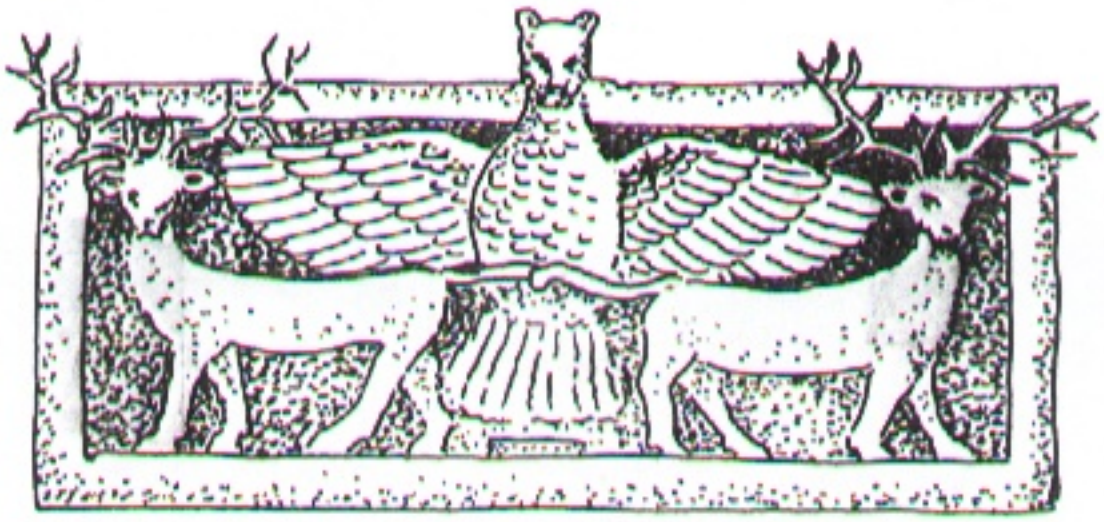
(١١-أ) طبعة ختم (مزارع)



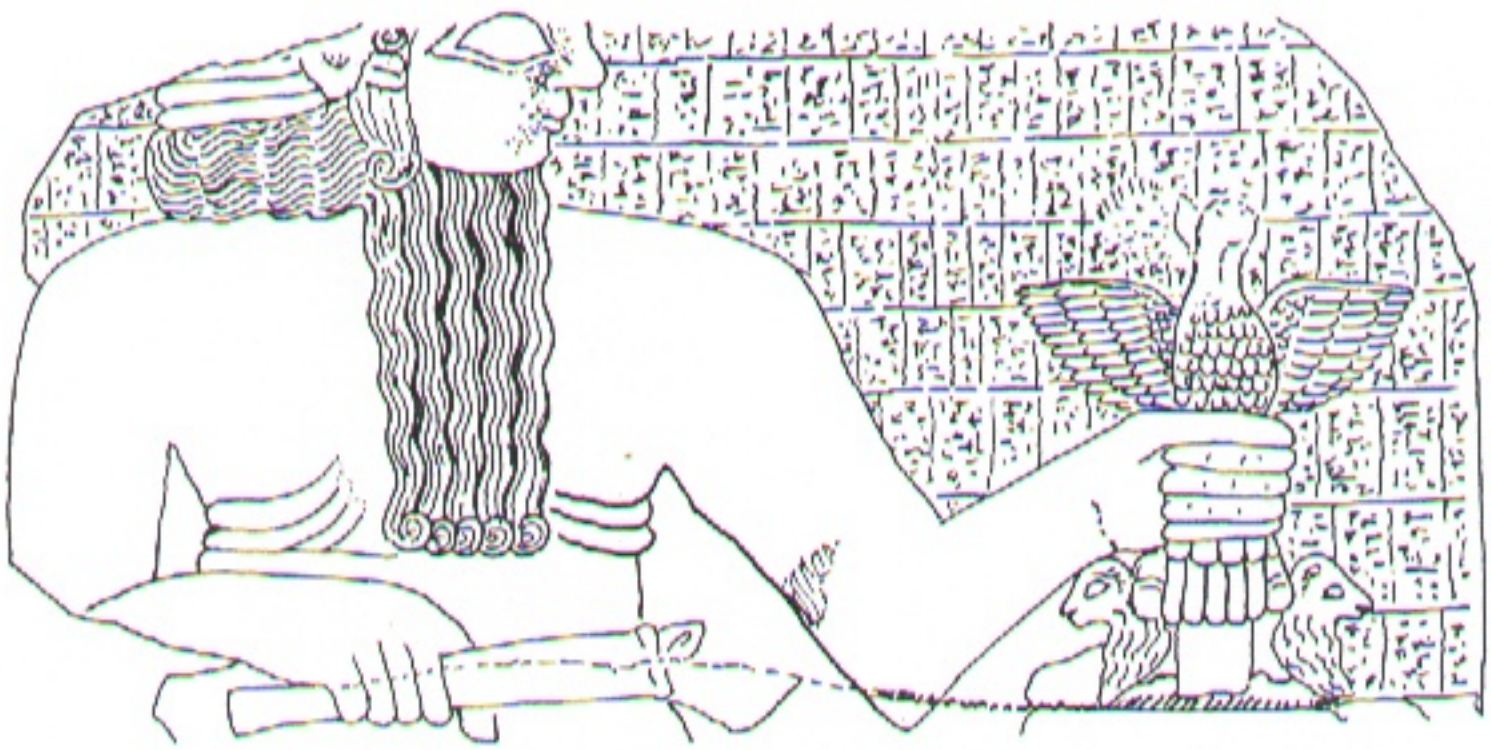
(١١-ب) اناء يحمل صورة ثيران وسنابل



عينة ١٢ لوح لفلاح يحرث
الارض

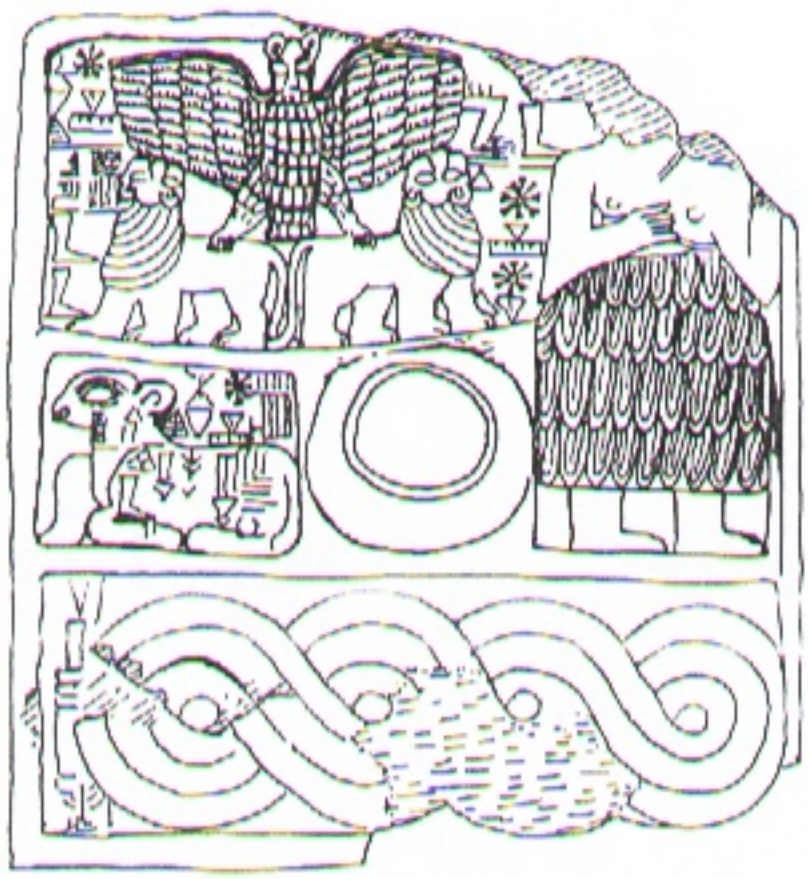


عينة ١٣ لوح لنسر برأس أسد

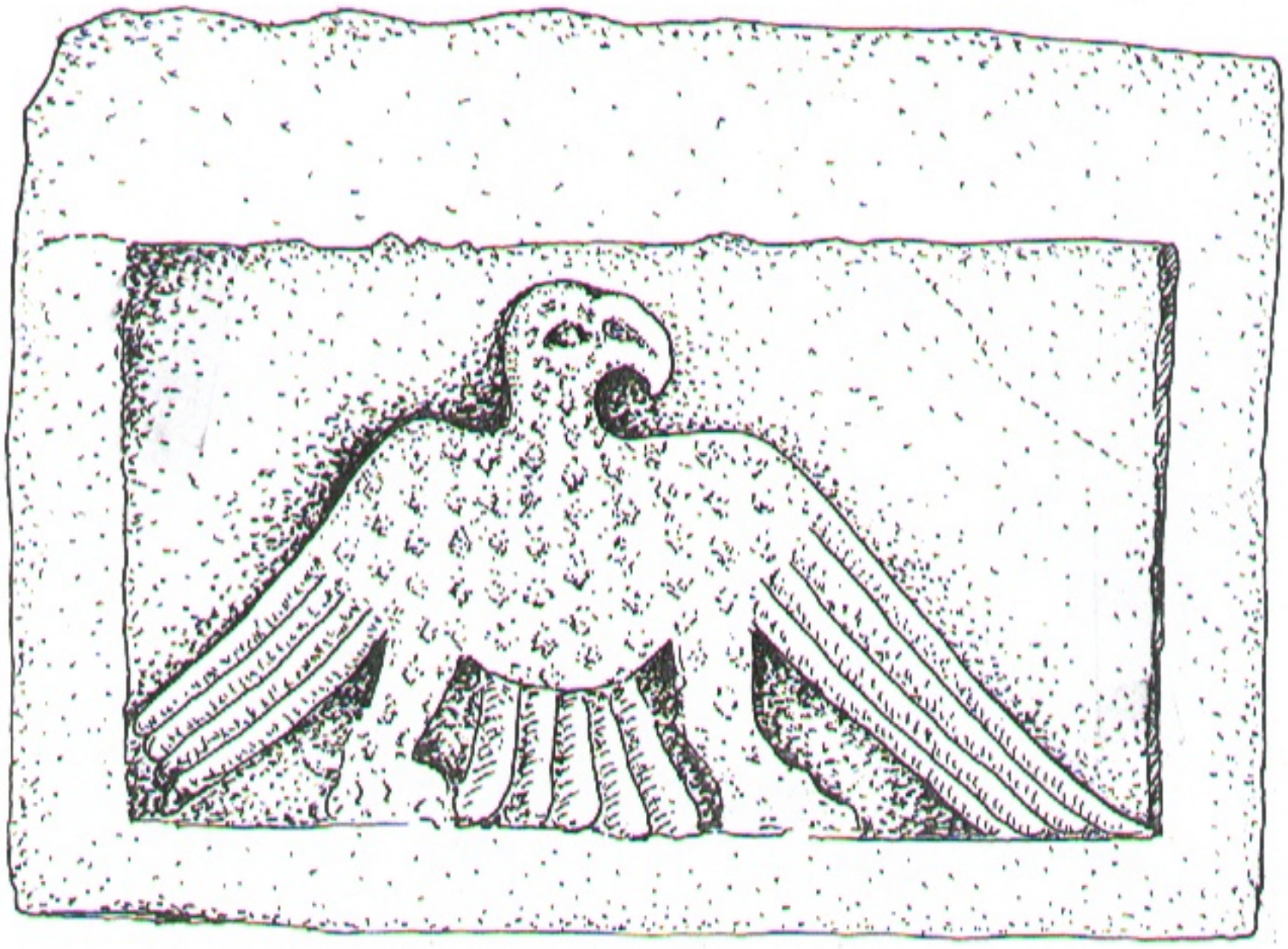


(١٣-أ) مسلة العقبان

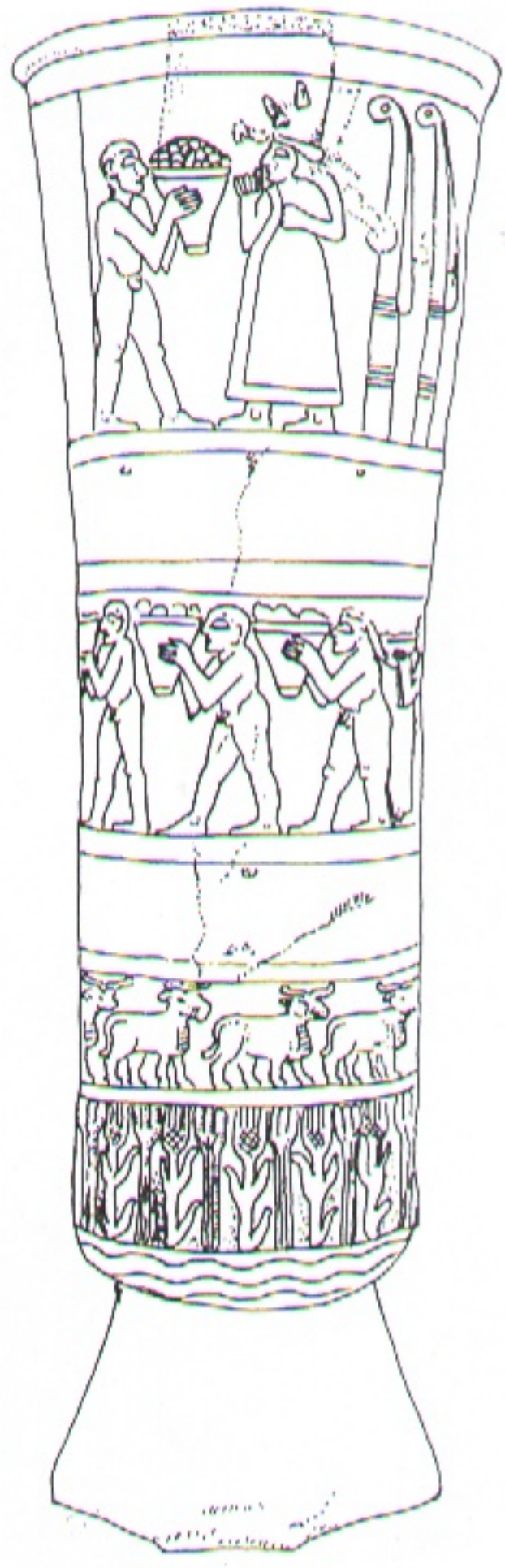
(تفصيل)



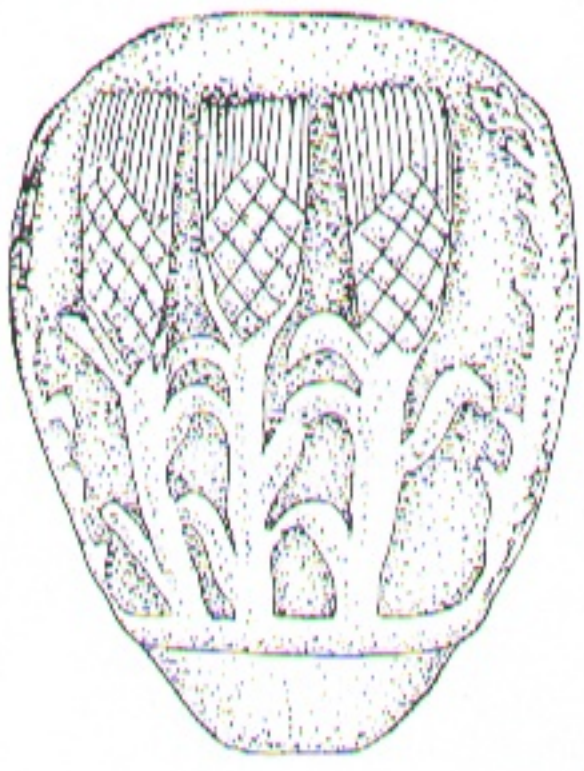
(١٣-ب) لوح دودو (تفصيل)



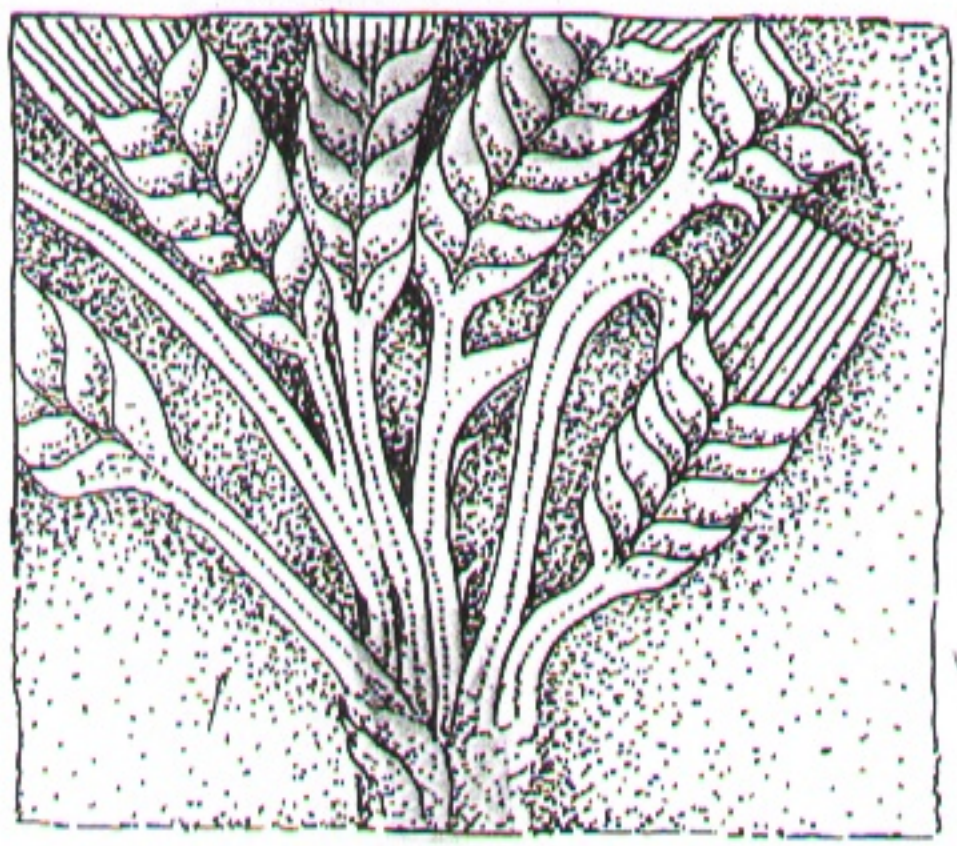
عينة ١٤ لوح لنسر من اليمن



عينة ١٥ الاناء النذري / تفصيل – سنابل تقمح



(١٥–أ) رأس دبوس من الحجر



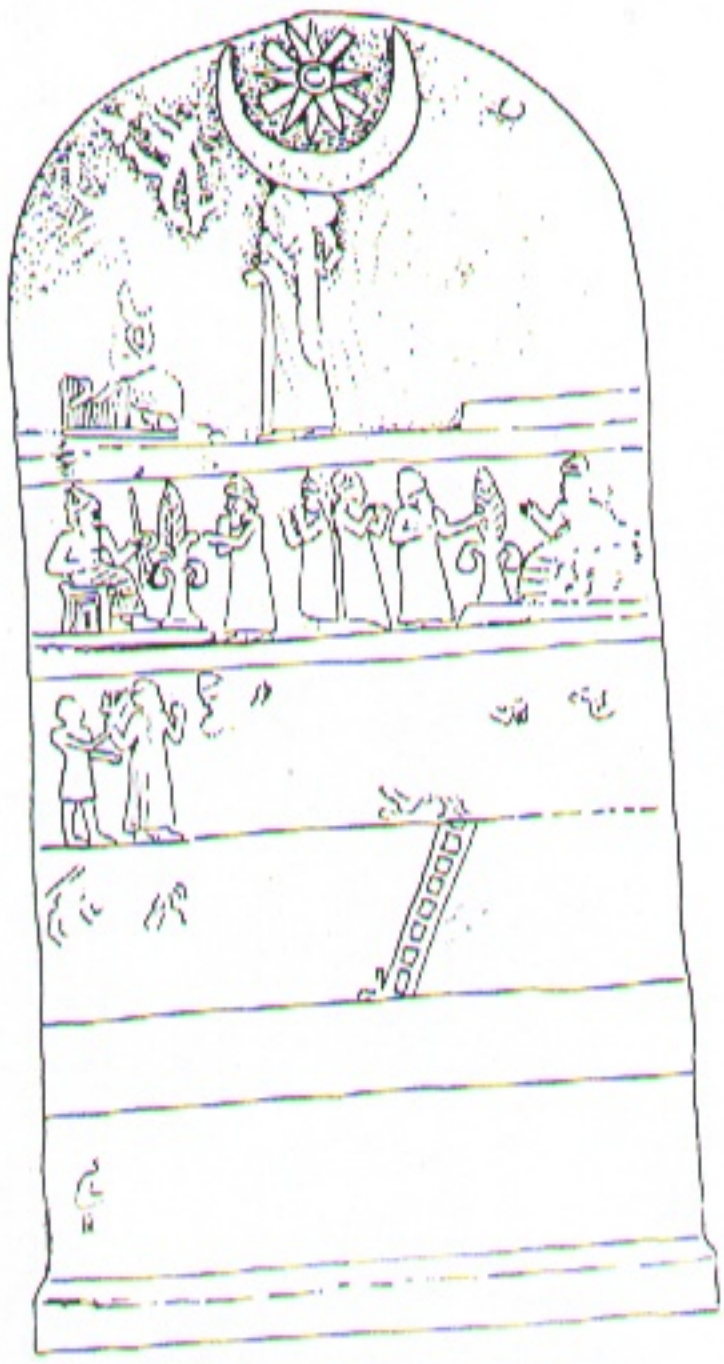
عينة ١٦ لوح لسنابل القمح

(١٦-أ) لوح لآلهة الخمر

(١٦-ب) لوح يمثل وحدات
زخرفية متنوعة

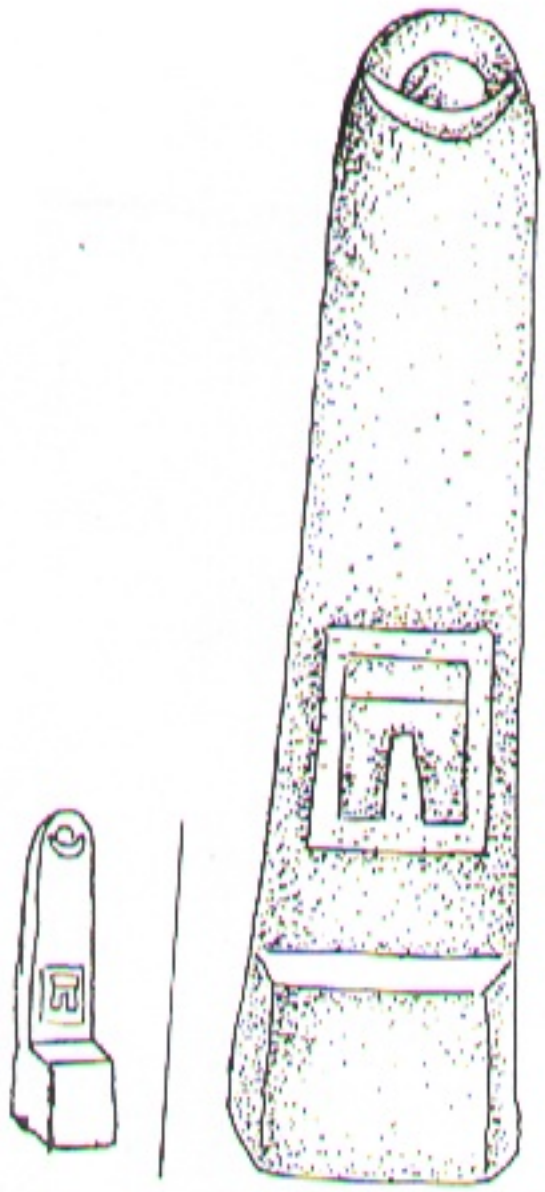
عينة ١٧ طبعة ختم تمثل (إله الشمس)

(١٧-أ) طبعة ختم تمثل إله
الشمس

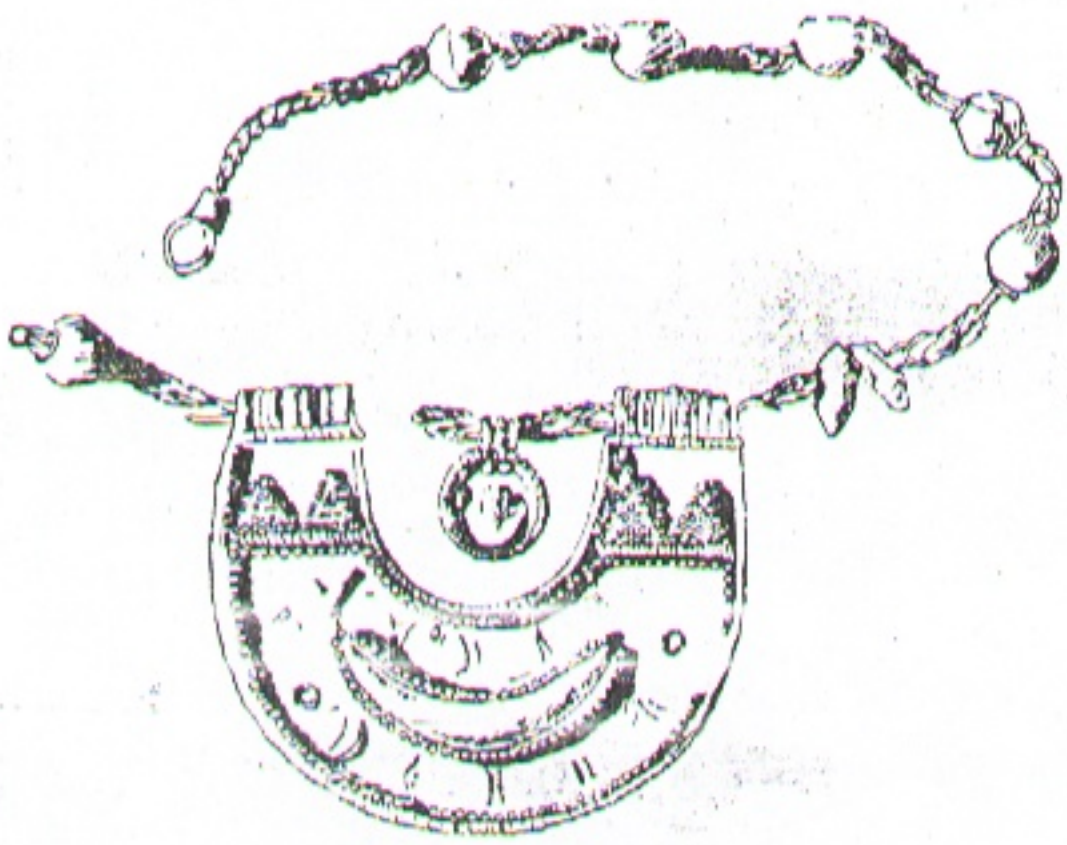


(١٧-ب) مسلة اور – نمو
(تفصيل)

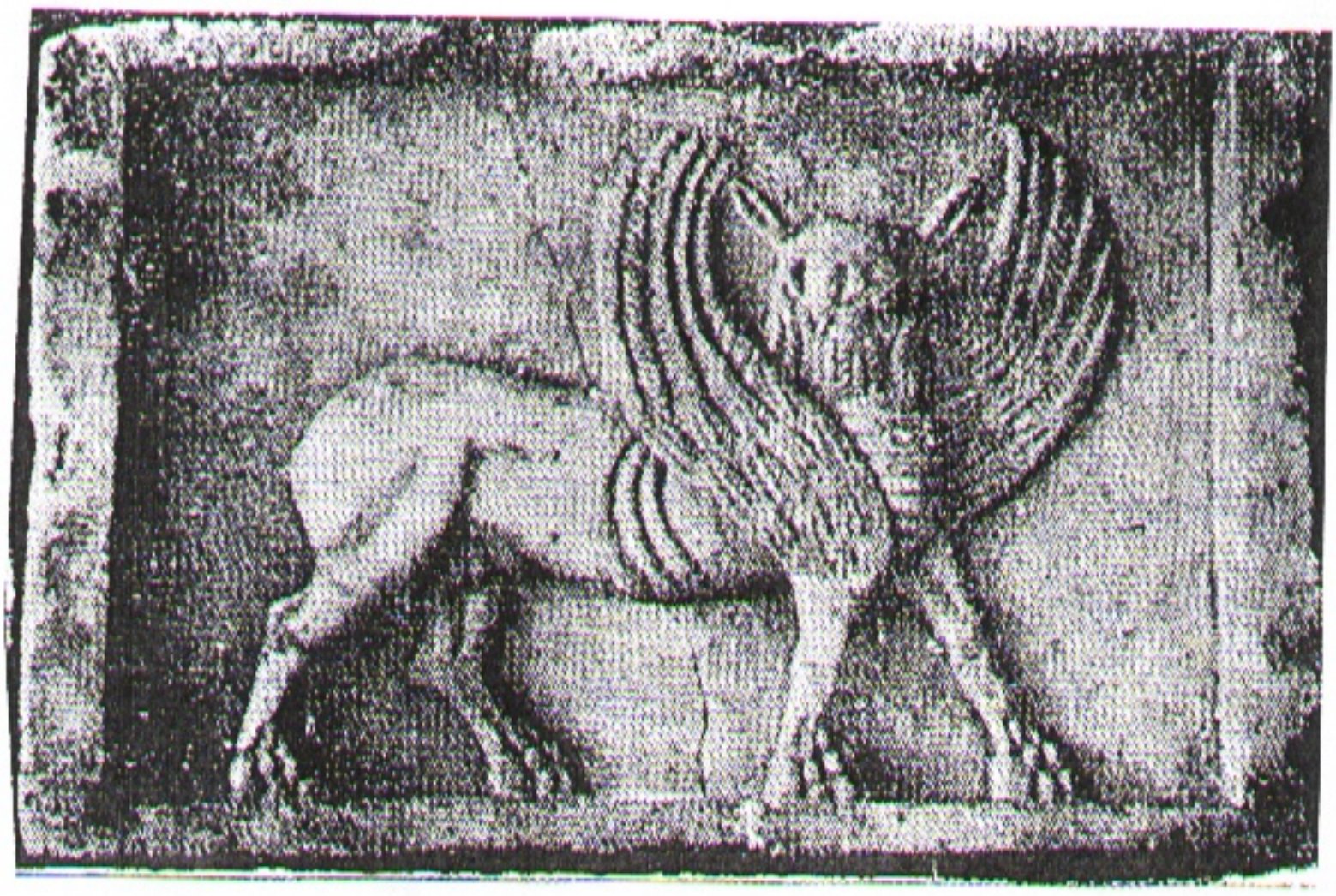
عينة ١٨ مذبح بخور

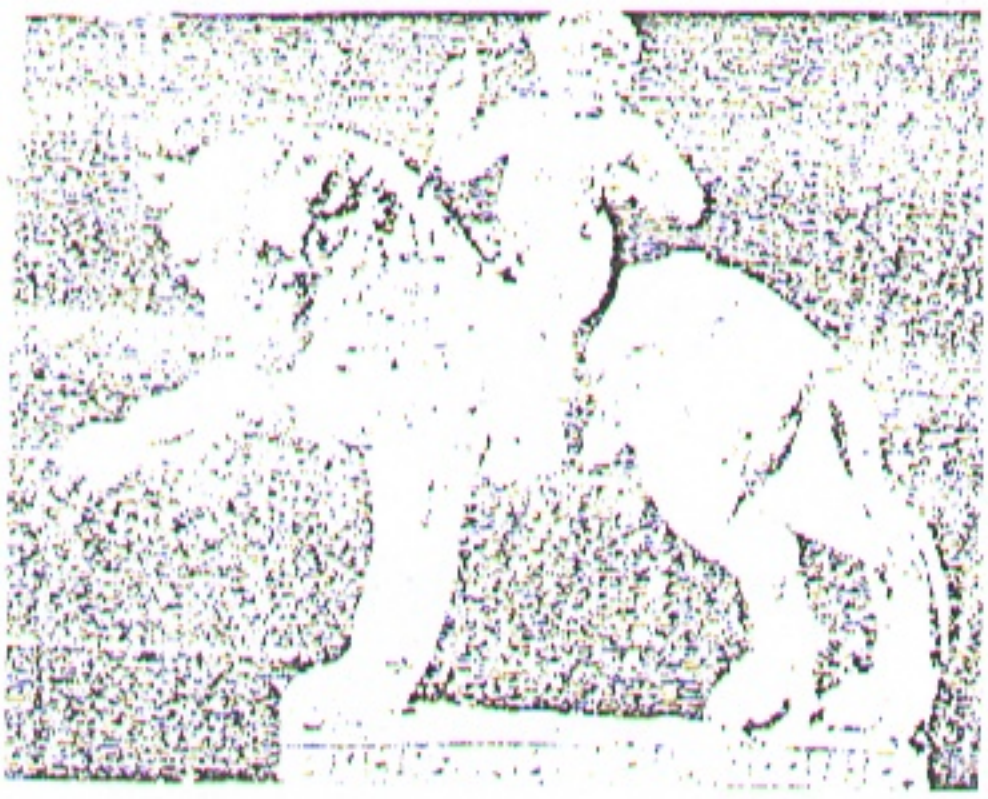


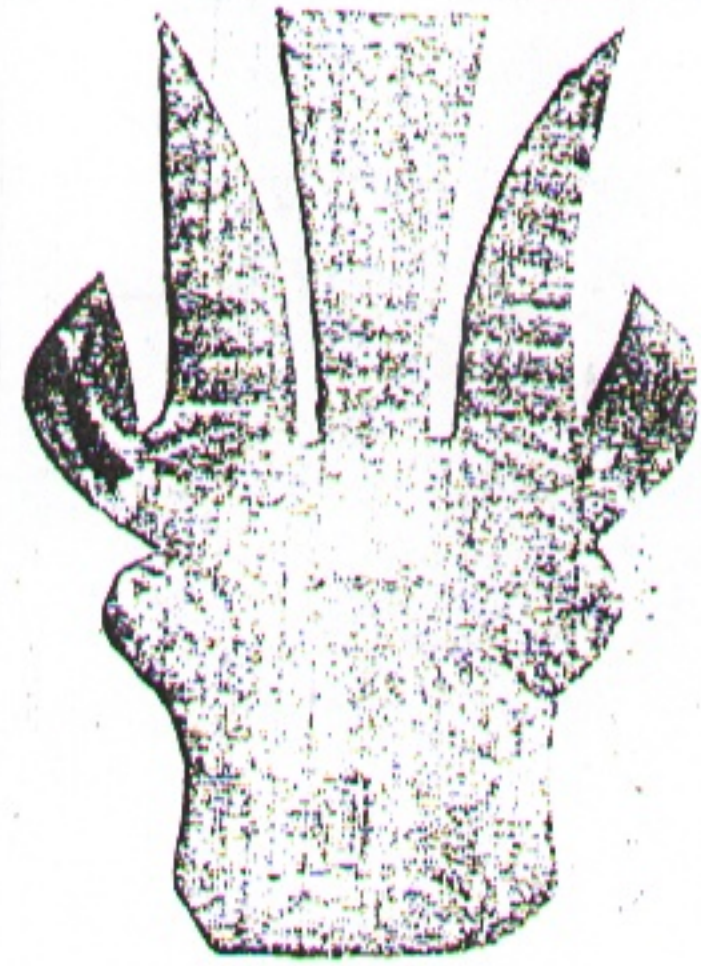
(١٨-أ) نصب يمثل إلهي
الشمس و القمر

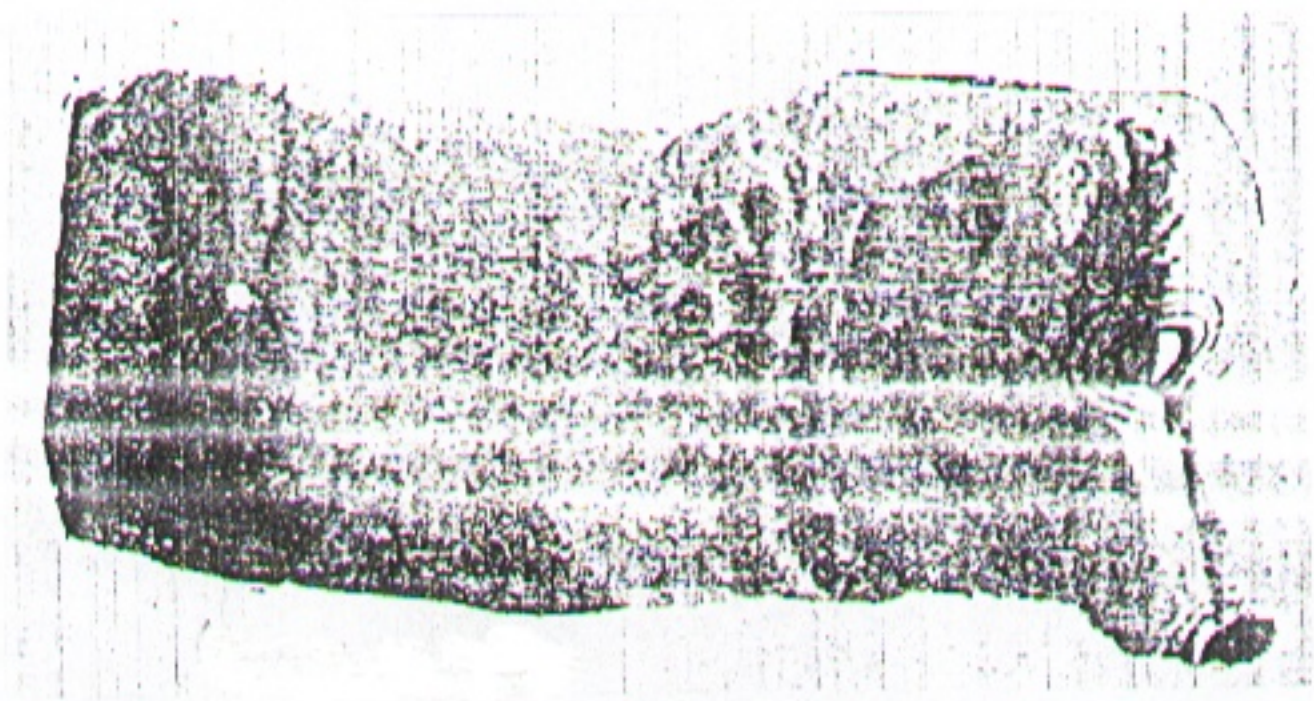


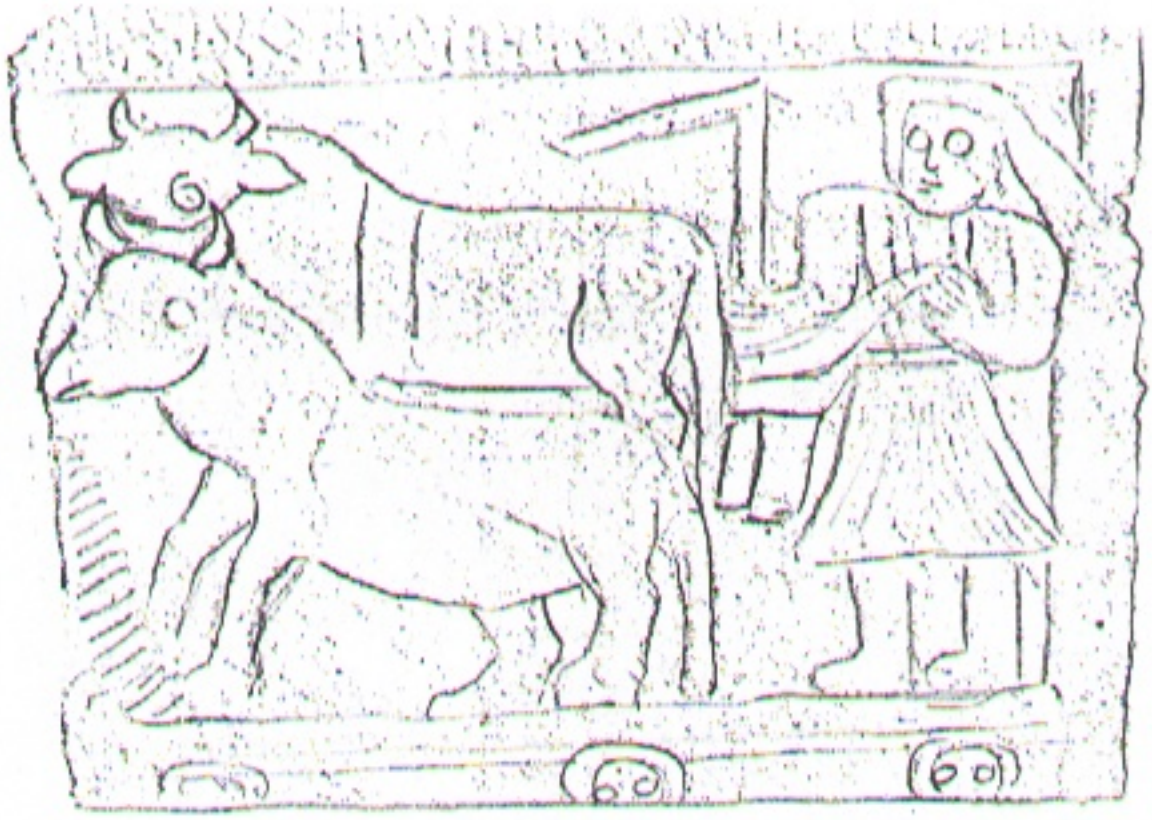
(١٨-ب) عقد (حلية)

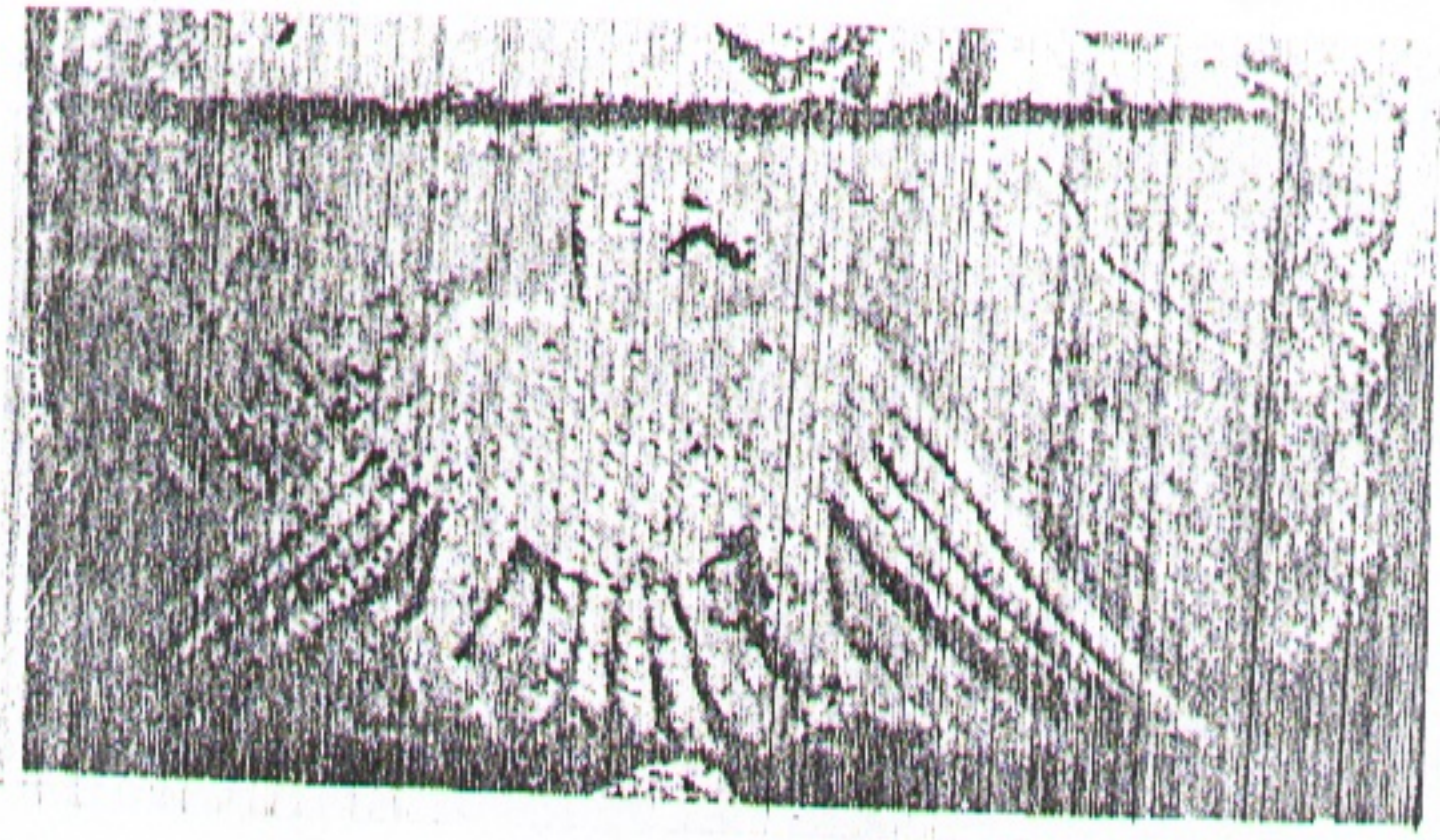












الشكل (١)

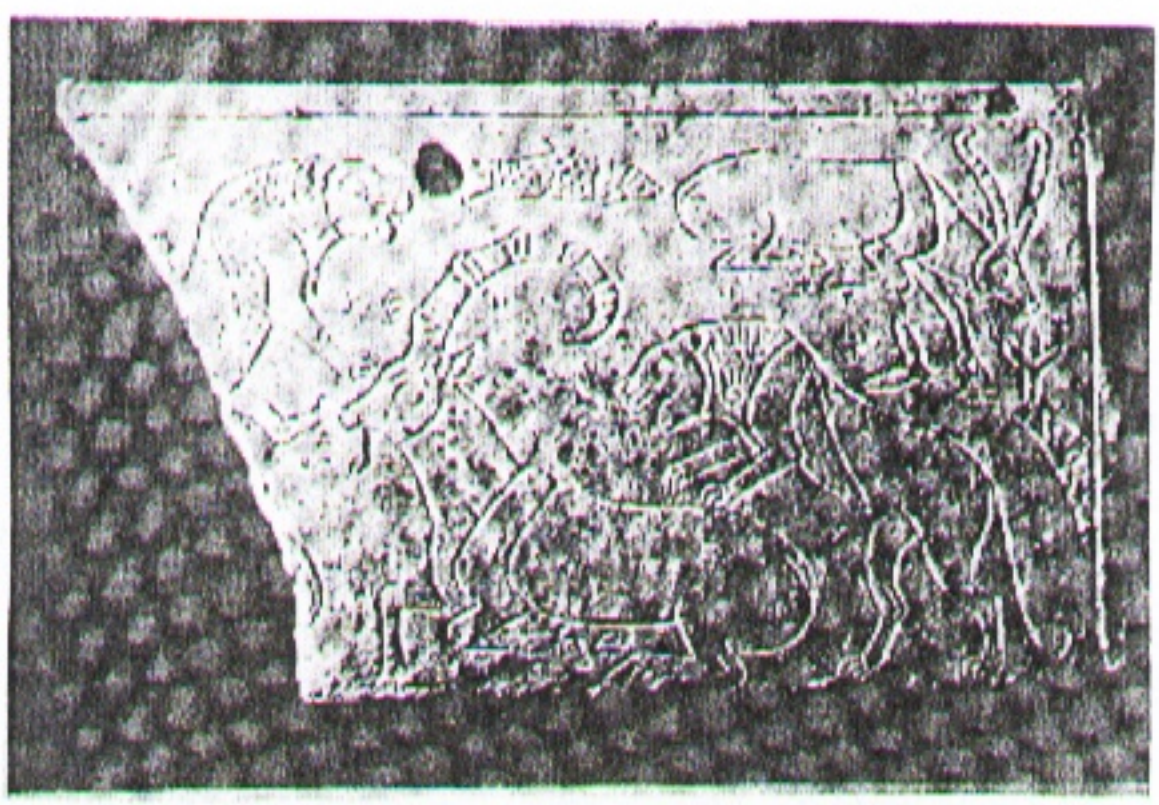
الشكل (٢)

الشكل (٣)

الشكل (٤)

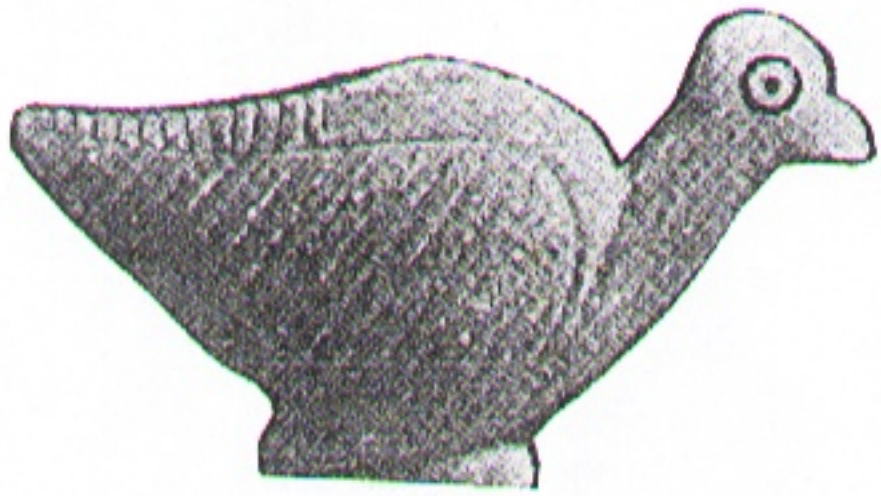
الشكل (٥)

شكل(٦)



شكل(٧)

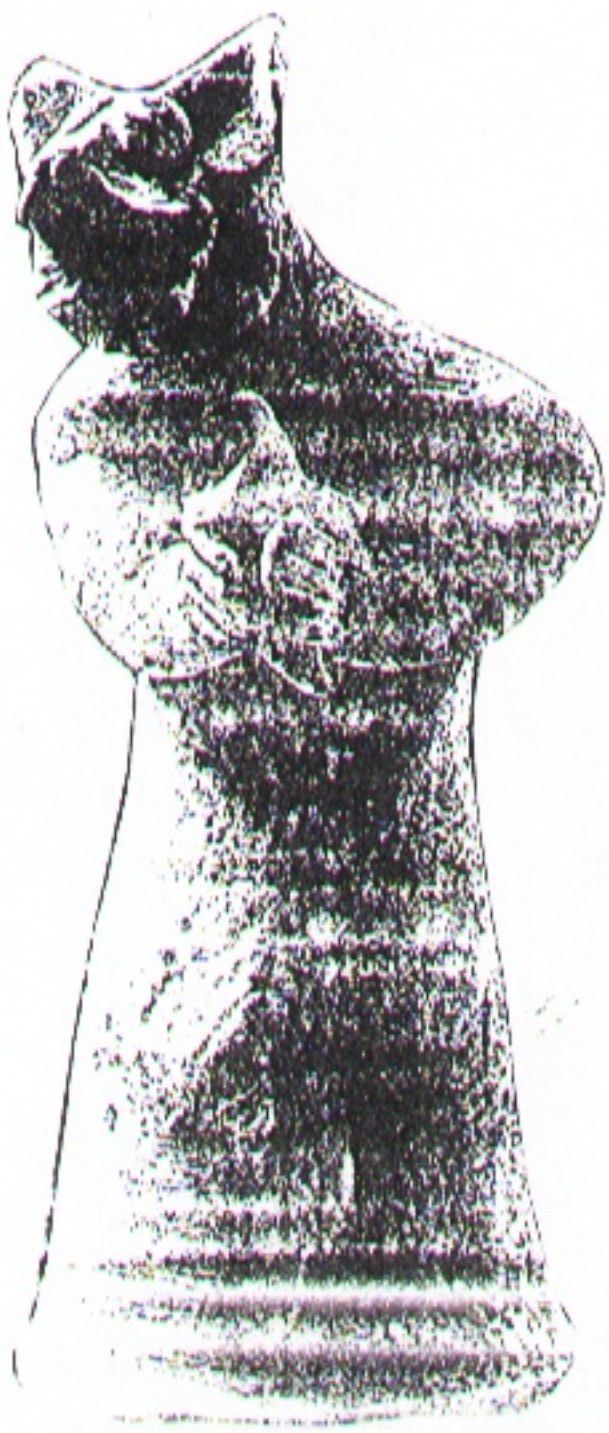
شكل(٨)



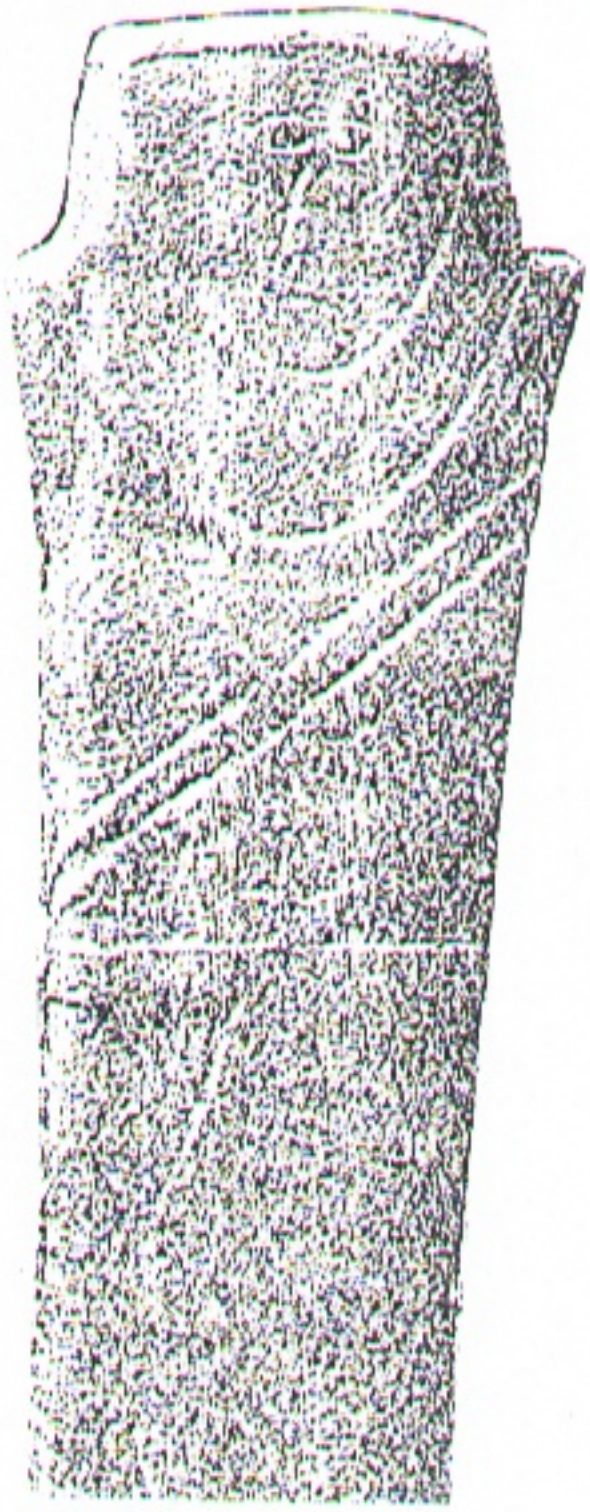
شكل(٩)

شكل (١٠)

شكل (١١)

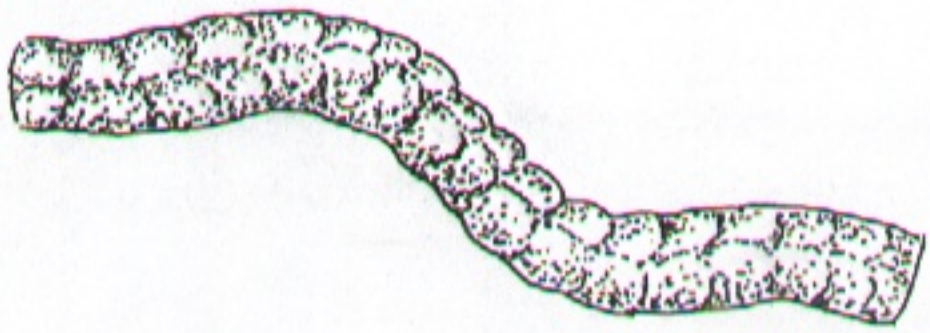


شكل(١٢)

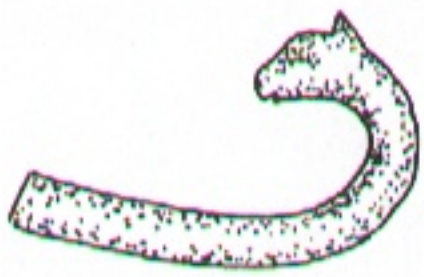


شكل (١٣)

شكل (١٤)



شكل(١٥)



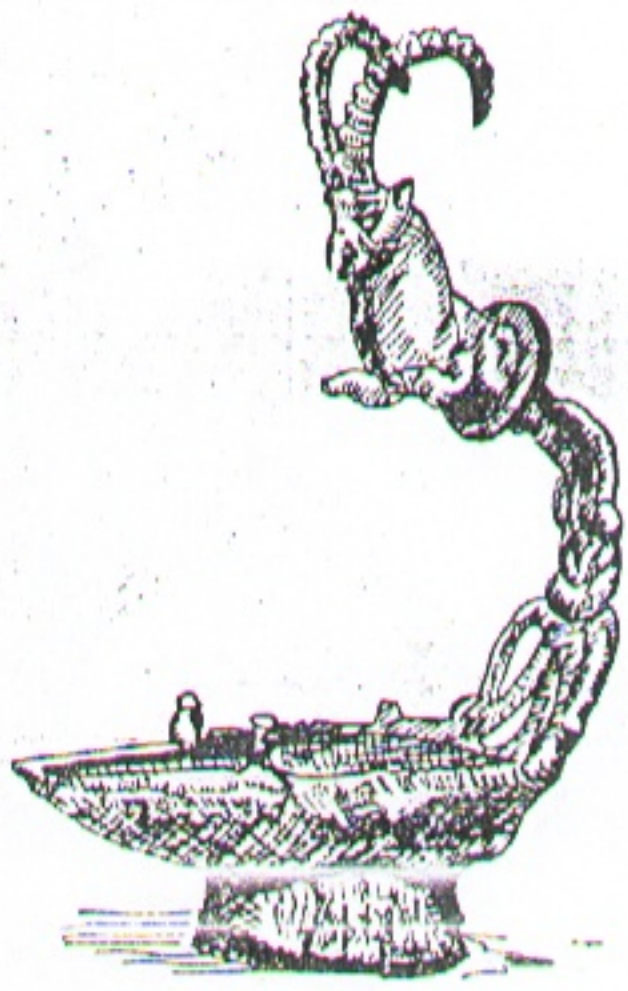
شكل (١٦)

شكل (١٧)

شكل(١٨)

شكل (١٩)

شكل (٢٠)



شكل(٢١)

شكل (٢٢)

شكل (٢٣)

شكل(٢٤)