جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في طبعات الأختام العراقية القديمة

رسالة تقدمت بها

صبا علي حسن السعدي

إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة/جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في

الفنون التشكيلية/خزف

باشراف

الأستاذ المساعد

الدكتور/محمود عجمي الكلابي

بابل

رمضان ١٤٤٥هـ

نيسان ٢٠٢٤م

بسم اللّه الرحمن الرحيم

﴿ادخلوها بسلام ذلك يوم الخلود﴾

صدق اللّه العلي العظيم

سورة ق

الآية(ربيعان ربيع أول)

بسم اللّه الرحمن الرحيم

﴿وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين﴾

صدق اللّه العلي العظيم

سورة الأنفال

الآية(مولد ربيع أول-31)

الإهداء

إلى:

رمز التضحية ومناري...الغائب الحاضر...أبي الحنون
من ذرفت دمعاً صبراً وانتظاراً...ينبوع الحنان...أمي

من أضاء لي دربي وعلمني الحياة وغرس في نفسي حب العلم..قدوتي..خالي..الدكتور حيدر كامل زيدان السعدي

رفيق دربي وصديقي...أخي محسن
وشقيقاتي اعتزازاً..

من ساعدني وخفف عني عناء المشوار...سندي...زوجي المحامي صدام مكي ابراهيم

زينة حياتي...ابنتي روان

أهدي ثمرة جهدي...

الباحثة

Artistic Plastic Aestheticism for Gilgamesh Legend in Ancient Iraqi Stamps Impressions

A thesis submitted by :
Saba Ali Hassan Al-Saadi
To the council of Fine Arts College – Babylon University

As partial fulfillment of the requirements to get Master Degree in Plastic Arts / Ceramic

Supervised by :

Assist. Teacher
Dr. Mahmud Ajmi Al-Kelabi

ABSTRACT

This research has dealt (Artistic Plastic Aestheticism for Gilgamesh legend in ancient Iraqi stamps impressions)through showing the aesthetic value that expressed by Gilgamesh legend across its implemented intellectual indications as a legible artistic formation on clay impressions and this has formed a part of research problem.

The specification of intellectual and aesthetic dimensions for Gilgamesh legend subject is considered an important matter since it has a connection with society movement . The artistic work could be expressive aesthetic value through cohesion the artistic formation, and this is what the researcher has explained in her research that included four chapters which dealt the following: -

First chapter has dealt with a definition of the research problem its significance and its aims that had been specified in recognizing

2008 A.D. 1429 H

The fourth topic has dealt with the legend subject and the symbol in ancient Iraqi art.

The fifth topic included the intellectual dimensions and their reflects on ancient Iraqi stamps impressions by showing the following:-

1- social dimension.
2- Political dimension .
3- Economical dimension .
4- Religious dimension .

It ended by browsing the previous studies that came closer of current study subject.

Third chapter included the research procedures that included : research components , research samples , research procedure , research tool , then analyzing artistic works submitted to the study.

Fourth Chapter included a detailed show for the results that the researcher has reached according to what theoretical frame came up with information and what came of analyzing the samples which the most significant are : -

1- Gilgamesh legend embodied on circular stamps impressions in earlier times of ancient Iraqi art and lasted to the next periods and ages such as Sumerian and Acadian eras and what followed them since it expressed an existed situation in ancient Iraqi society in human desire in immortality and his fear of death that gave it an opportunity in extension to other civilizations.
2- Gilgamesh picture is known in circular stamps impressions with

3- The styles used on impression were various between the style which tends to reality and the nonobjective and shortness style taking the shapes as means to reach the essence and expression in a creative form containing more numbers of aesthetic indications.

4- Gilgamesh legend subject has aesthetic values in its formation shown on circular stamps impressions . The aesthetic and artistic values and across formation elements indications and organizing means were attainable in all types of the sample. Calligraphy , the values of shadow , light , movement , balance and repetition have artistic assistance to cover those values and to be come out obviously on artistic formation of stamps impressions.

5- The artist's neglecting the rules of perspective to embody its shapes or to picture its scenes shown on impression to give the shapes more expressive image than the scene and that can be defined as intellectual dimension (time)

The chapter also included a set of conclusions and for expected benefit , the researcher has suggested several qualified titles for the study in the future.

The success is from Allah only .

بسم اللّه الرحمن الرحيم
شكـر وتقـدير

بعد الحمد والشكر للّه ربِّ العالمين الذي له المنّة والفضل من قبل ومن بعد والصلاة والسلام على أشرف خلقه محمدٍ (صلّى اللّه عليه وعلى آله وصحبه وسلم) لابد للباحثة بعد إكمال بحثها من ان تتقدم بالشكر والعرفان للأُستاذ المساعد الدكتور محمود عجمي الكلابي على حرصه ومابذله من جهد ومتابعة لمجريات البحث فكان خير عون لي ، تمنياتي له بالصحة والعمر المديد ومزيد من النجاح والتوفيق.

وتقديري للأُستاذ الدكتور (عباس جاسم) عميد كلية الفنون الجميلة والدكتور (عباس نوري) معاون العميد للشؤون الإدارية لما أبدياه من رعاية أبوية ومن عون للحصول على بعض المصادر ، وشكري وتقديري للأُستاذ الدكتور (عبد الحميد فاضل) لملاحظاته القيمة ، كما أتقدم بالشكر والإمتنان الى الدكتور (محمد علي علوان) والدكتور (كامل عبد الحسين) لما ابدياه لى من مساعدة برفدي بالعديد من المصادر علاوة على ملاحظاتهم العلمية القيمة.

وتقديري وشكري الى الباحث (ناجح المعموري) والدكتور (هديب حياوي غزالة) رئيس قسم الآثار/كلية الآداب/جامعة بابل لما أبدياه لى من مساعدة في المصادر والمعلومات المتعلقة بالبحث في مرحلة إعداده ، ولايفوتني أن أتقدم بالشكر الى موظفي وموظفات مكتبة كلية الفنون الجميلة ومكتبة كلية الآداب في جامعة بابل وخاصة السيد (جليل جهاد) مدير مكتبة كلية الآداب لمعاونتهم إياي في تقديم ما يفيد من مصادر.

وأخيراً أُقدم شكري لكل من أعانني ومدَّ يدَّ العون لى لكي يخرج هذا البحث بقيمته العلمية مع دعائي للجميع بالتوفيق والنجاح..ومن اللّه العون.

الباحثة

ملخص البحث

تطرق هذا البحث (جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في طبعات الأختام العراقية القديمة) من خلال بيان القيمة الجمالية التي عبرت عنها أسطورة جلجامش عبر دلالاتها الفكرية المنفذة كتشكيل فني مقروءٍ على طبعات طينية وشكَّل هذا جانباً من مشكلة البحث.

وتحديد الأبعاد الفكرية والجمالية لموضوع أسطورة جلجامش يعتبر أمراً مهماً لما له من علاقة بحركة المجتمع ، كما يمكن أن يكون العمل الفني ذا قيمة جمالية تعبيرية من خلال تماسك التكوين الفني ، وهذا ماتعرضت له الباحثة في بحثها الذي تكون من أربعة فصولٍ :-

الفصل الأول منها تعريفاً بمشكلة البحث وأهميته وأهدافه التي تحددت في التعرف على جمالية التشكيل الفني لموضوعات الأختام العراقية القديمة التي تضمنت صورة جلجامش الممثل لمركز الحدث في طبعاتها ، كما تضمن الفصل حدود البحث وتحديد مصطلحاته.

أما الفصل الثاني تضمن الإطار النظري والدراسات السابقة ، وقد اشتمل الإطار النظري على خمسة مباحث ، الأول منها :

الجمال فلسفياً عبر استعراض آراء بعض الفلاسفة الإغريق والفلاسفة المسلمين والجمال عند الفلاسفة المحدثين.

أما المبحث الثاني فقد تضمن الموضوعات الآتية:

أولاً/ نشأة الأختام العراقية القديمة.

ثانياً/ الأسلوب الفني في طبعات الاختام الأسطوانية العراقية القديمة.

ثالثاً/ التكوين الفني لطبعات الأختام الأسطوانية العراقية القديمة.

رابعاً/ عناصر وأسس التكوين الفني.

أما المبحث الثالث فقد تضمن المواضيع الآتية:

أولاً/ ماهيّة الأسطورة.

ثانياً/ الاساطير العراقية القديمة.

المبحث الرابع فقد تناول موضوعة الاسطورة والرمز في الفن العراقي القديم.

المبحث الخامس فقد تضمن الأبعاد الفكرية وانعكاساتها على طبعات الأختام العراقية القديمة ببيان الآتي:

1- البعد الإجتماعي

2- البعد السياسي

3- البعد الإقتصادي

4- البعد الديني

وانتهى باستعراض الدراسات السابقة التي اقتربت من موضوع الدراسة الحالية.

أما الفصل الثالث فقد اشتمل على إجراءات البحث والتي تضمنت: منهج البحث ، مجتمع البحث ، عيّنة البحث ، أداة البحث ، ومن ثم تحليل الاعمال الفنية الخاضعة للدراسة.

أما الفصل الرابع الذي تضمن عرضاً مفصلاً للنتائج التي توصلت إليها الباحثة استناداً الى ماجاء به الإطار النظري من معلومات وماتمخض من تحليل العيّنات والتي كان من أبرزها:-

1- جُسِّدت أسطورة جلجامش على طبعات الاختام الأسطوانية في أوقات مبكرة في الفن العراقي القديم واستمرت الى العصور والفترات اللاحقة مثل العصرين السومري والأكدي وما أعقبه، كونها عبرت عن حالة قائمة في المجتمع العراقي القديم- في رغبة الانسان في الخلود وخوفه من الموت- مما منحها فرصة في الامتداد الى بقية الحضارات الأخرى.

2- عُرفت صورة جلجامش على طبعات الأختام الأسطوانية بأشكال متعددة وهي كالآتي:-

أ/ كإلهٍ قرّن رأسه – في إشارة الى الأُلوهية - .

ب/ كملكٍ تنوع شكل تاجه تبعاً لتطور الفن وأُسلوب العصر.

ج/ كبطلٍ ظهر بعضلات قويةٍ مفتولةٍ وبجسمٍ بولغ في تصويره.

د/ الشكل البشري الذي يحيط بوجهه ستُّ حلقاتٍ.

هـ/ بشكله الأفتراضي المركب (إنسان – ثور) وكما جاء في مواقع من نص الاسطورة تشير الى هيئته تلك.

3- تعددت الأساليب المستخدمة على الطبعة مابين الاسلوب المائل الى الواقعية والاسلوب التجريدي والاختزالي ، متخذة من الاشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغة ابداعية حاوية على اكبر عدد من الدلالات ذات القيمة الجمالية.

4- امتلكت موضوعة اسطورة جلجامش قيماً جماليةً في تشكيلها الموضح على طبعات الأختام الأسطوانية ، إذ كانت القيم الجمالية والفنية وعبر دلالات عناصر التكوين ووسائل التنظيم متحققة في جميع نماذج العينة ، فكان للخط وقيم الظل والضوء والحركة والتوازن والتكرار معين فني لاحتواء تلك القيم وإظهارها بجلاء على التكوين الفني لطبعات الاختام.

5- إهمال الفنان لقواعد المنظور في تجسيد أشكاله او تصوير مشاهده الموضحة على الطبعة ليعطي بقرب الأشكال تعبيراً اكثر عن المشهد ، وإحالة ذلك الى مايمكن تعريفه بالبعد الفكري (الزمكاني).

كما تضمن الفصل مجموعة من الإستنتاجات ، واستكمالاً للفائدة المرجوة، اقترحت الباحثة عدداً من العناوين المؤهلة للدراسة مستقبلاً.

ومن اللّه التوفيق

إقرار المشرف

أشهد بأن إعداد الرسالة الموسومة (جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في في طبعات الأختام العراقية القديمة) قد جرت تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل وهذه جزء من متطلبات قبل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية / خزف .

التوقيع :
المشرف :
محمود عجمي الكلابي
التاريخ / /

بناء على التوصية من الأستاذ المشرف أحيل هذه الرسالة إلى المناقشة .

التوقيع :
أ.د. عارف وحيد إبراهيم
رئيس قسم التربية التشكيلية

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة (جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في طبعات الأختام العراقية القديمة) للطالبة صبا علي حسن ، وقد ناقشنا الطالبة في محتوياتها وفيما له علاقة بها ووجدناها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون التشكيلية/اختصاص خزف بتقدير ( ) .

رئيس اللجنة
التوقيع:
الاسم:
المرتبة العلمية:
التاريخ: / /

عضو اللجنة
التوقيع:
الاسم:
المرتبة العلمية:
التاريخ: / /

عضو اللجنة
التوقيع:
الاسم:
المرتبة العلمية:
التاريخ: / /

عضو اللجنة
التوقيع:
الاسم:
المرتبة العلمية:
التاريخ: / /

مصادقة مجلس كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

التوقيع:
أ.د. عباس جاسم حمود
عميد كلية الفنون الجميلة
التاريخ: / /

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	
شكر وتقدير	أ
ملخص البحث	ب-ج-د
قائمة المحتويات	هـ-و-ز
قائمة الملاحق	ز
ثبت الأشكال	ز-ح-ط-ي-ك-ل-م-ن
الفصل الأول	11-1
مشكلة البحث	4-1
أهمية البحث والحاجة إليه	4
أهداف البحث	4
حدود البحث	4
مصطلحات البحث	5
الفصل الثاني:الإطار النظري والدراسات السابقة	156-14
المبحث الأول:الجمال فلسفياً	33-14
الجمال في الفلسفة اليونانية	14
الجمال في الفلسفة الإسلامية	19
الجمال في الفكر الفلسفي الحديث	26
المبحث الثاني:نشأة الأختام العراقية القديمة وطبيعة تشكيل مواضيعها	64-35
نشأة الأختام العراقية القديمة	35
الأسلوب الفني لطبعات الأختام الأسطوانية العراقية القديمة	38
تقنية الأختام الأسطوانية العراقية القديمة	50
التكوين الفني والعلاقات التنظيمية في الفنون التشكيلية	52
المبحث الثالث:ماهية الأسطورة	100-66
ماهية الأسطورة	66
الأساطير العراقية القديمة	74
أسطورة الخليقة	74
أسطورة نزول عشتار إلى العالم الأسفل	77
أسطورة أدابا	79
أسطورة صعود ايتانا إلى السماء	81
أسطورة انكي وتنظيم الكون	82
أسطورة الطائر زو	83
أسطورة الطوفان	84
أسطورة جلجامش	86
المبحث الرابع: اشتغالية الأسطورة والرمز في الفن العراقي القديم	127-102
المبحث الخامس:الأبعاد الفكرية وانعكاساتها على طبعات الأختام الأسطوانية العراقية القديمة	148-129
البعد الاجتماعي	129

الموضوع	الصفحة
البعد الاقتصادي	134
البعد السياسي	137
البعد الديني	141
الدراسات السابقة	154-150
الفصل الثالث:إجراءات البحث	238-156
مجتمع البحث	156
عينة البحث	156
أداة البحث	156
منهج البحث	157
تحليل الأعمال الفنية (عينات البحث)	157
الفصل الرابع:نتائج البحث	246-240
النتائج ومناقشتها	240
الاستنتاجات	243
التوصيات	245
المقترحات	246
المصادر والمراجع	258-248
الملاحق	265-260
المصورات والأشكال	300-267

قائمة الملاحق

رقم الملحق	موضوعه
ملحق رقم (1)	اداة الإستبيان
ملحق رقم (2)	الأداة بصيغتها الأولية
ملحق رقم (3)	الأداة بصيغتها النهائية
ملحق رقم (4)	الأدوار التاريخية للحضارة العراقية القديمة

ثبت الأشكال

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
1	مجموعة اختام منبسطة نقش عليها اشكال حيوانية مختلفة.	السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	فرج بصمة چي:كنوز المتحف العراقي-السلسلة الفنية(17)،وزارة الإعلام،مديرية الآثار العامة،بغداد،ص190.
2	طبعة ختم اسطواني يظهر فيها رجل يتوسط حيوانين.	عصر جمدة نصر	متحف اللوفر	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:الفن في العراق القديم،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الأديب،بغداد،1975.
3	طبعة ختم اسطواني تظهر فيها مجموعة متعبدين.	عصر الوركاء	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:تاريخ الفن في العراق القديم-فن الأختام الاسطوانية،ج1،دار الحرية للطباعة،بيروت،1976،ص139.
4	طبعة ختم اسطواني يظهر	عصر الوركاء	المتحف	طين	نحت	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص139.

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
	فيه حيوان على ظهره المعبد المدرج.		العراقي		بارز	
5	طبعة ختم اسطواني لمشهد تظهر فيه مجموعة من الأسرى.	عصر الوركاء	-	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص41.
6	طبعة ختم لرجل يمسك حيوانين.	عصر الوركاء	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص141.
7	طبعة ختم يحمل أشكالا لرموز الإلهة عشتار.	عصر الوركاء	المتحف البريطاني	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،53.
8	طبعة ختم لمشهد ذي أشكال حيوانية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص148.
9	طبعة ختم لمشهد ذي أشكال حيوانية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،147.
10	طبعة ختم ذو أشكال حيوانية تجريدية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص142.
11	طبعة ختم لاشكال تجريدية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص143.
12	طبعة ختم لاشكال زخرفية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص134.
13	طبعة ختم لاشكال زخرفية.	عصر جمدة نصر	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص144.
14	طبعة ختم تظهر فيه غزالة نقش بقربها طائر.	العصر السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	فرج بصمة چي:"الحقبة الزمنية بين عصور ماقبل التاريخ والعصور التاريخية في بلاد الرافدين"،مجلة سومر،ج2،1،بغداد،1985،ص37.
15	طبعة ختم لمشهد بأشكال حيوانية نحتت بشكل تجريدي.	فجر السلالات الاول	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	فرج بصمة چي:المصدر السابق،ص37.
16	طبعة ختم يحوي أشكالاً تجريدية.	العصر السومرس	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص146.
17	طبعة ختم يحوي اشكالاً تجريدية.	العصر السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص146.
18	طبعة ختم لمشهد صراعات بين الحيوانات.	العصر السومري	-	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص36.
19	طبعة ختم يحوي صراعات بين الحيوانات.	فجر السلالات الثاني	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،148.
20	طبعة ختم يحوي على صراع البطل مع الوحوش.	فجر السلالات الثاني	-	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص114.
21	طبعة ختم يحوي مشهدا احتفاليا.	العصر السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص142.
22	طبعة ختم يحمل صراع البطل العاري.	العصر الاكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص160.
23	طبعة ختم يظهر فيه المعبد المجنح.	العصر الاكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص95.
24	رأس المارد (خمبابا)	العصر البابلي القديم	-	فخار	نحت فخاري	ثروت عكاشة:تاريخ الفن القديم-سومر وبابل وآشور-،ج4،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،مطبعة فينيفا،بيروت،1971،ص229
25	مقبض سكين نقش عليه أسد وأشكال مختلفة.	فترة ماقبل السلالات(يعود	-	عاج	نحت بارز	راجيراز بهوي:"جلجامش في أطول رحلة في التاريخ"،مجلة سومر آفاق عربية،العدد

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
		للعصر المصري القديم)				السابع،بغداد،1982،ص17.
26	نقش على برونز لشكل جلجامش بوضعيات مختلفة.	1500ق.م يعود للعهد الصيني القديم	-	برونز	نحت بارز	راجيراز بهوي:المصدر السابق،ص19.
27 أ	مشهد لرسوم مختلفة من الرقميات العراقية.	-	-	حجر	نحت بارز	راجيراز بهوي:المصدر السابق،ص20.
27ب	طبعة ختم سومري.	العصر السومري	-	-	نحت بارز	راجيراز بهوي:المصدر السابق،ص20.
28	طبعة ختم تحمل نقوشاً لأبطال أشبه بجلجامش وأنكيدو.	يعود الى العصر الهندي القديم	-	-	نحت بارز	راجيراز بهوي:المصدر السابق،ص21.
29 أ/ب ج	مجموعة من الفخاريات المزينة برسوم.	طور سامراء	-	فخار	رسم	نخبة من الباحثين:حضارة العراق،ج13،دار الحرية،بغداد،1985،ص207.
29 د	آنية فخارية منقوشة.	طور سامراء	-	فخار	رسم	ثروت عكاشة:المصدر السابق،ص208.
30	مجموعة من الأواني الفخارية تحمل رسوما مختلفة الأشكال.	طور سامراء	-	فخار	رسم	نخبة من الباحثين:حضارة العراق،ج13،ص207.
31	الآلهة الأم بشكلها الممتلئ الجالس.	طور حلف	-	فخار	نحت مدور	اندرية بارو:بلاد آشور،263.
32	الآلهة الأم بشكل طويل وبرأس أفعى.	طور العبيد	-	فخار	نحت مدور	اندرية بارو:بلاد آشور،ص263.
33 أ ب ج	إناء الوركاء النذري	العصر السومري	المتحف العراقي	رخام	نحت مدور	فرج بصمة چي:كنوز المتحف العراقي،ص183.
34	لوح يحمل نقشا لإلهة الجبل وهي تسكب الماء المقدس.	العصر السومري	متحف اللوفر	حجر كلس	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،144.
35	لوح (دودو) النذري.	العصر السومري	متحف اللوفر	حجر	نحت بارز	أندرية بارو:سومر-فنونها وحضارتها-،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،بغداد،1979،ص188.
36	مسلة النصر لـ (أنتمينا) أعظم أُمراء لكش.	العصر السومري	متحف اللوفر	حجر رملي	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص146.
37	مجموعة المتعبدين الإثني عشر.	العصر السومري	المتحف العراقي	حجر	نحت مدور	أندرية بارو:سومر-فنونها وحضارتها-،ص152.
38	رأس فتاة الوركاء.	العصر السومري	المتحف العراقي	الرخام	نحت مدور	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص58.
39	طبعة ختم تحمل مشهدا لصراع البطل العاري.	العصر السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص136.
40	طبعة ختم تحمل مشهدا لجديين يشربان الماء.	العصر السومري	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص95.
41	طبعة ختم تحمل مشهدا لحيوانين يتوسطهما طائر المادكود.	العصر السومري	متحف اللوفر	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص45.

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
42 أ ب	القيثارة السومرية	العصر السومري	المتحف العراقي	خشب	رسم على الخشب	نيكولاس بوستغيت:حضارة العراق وآثاره،ص49.
43	نصب للإله(امدكود)وهو يمسك اسودا.	العصر السومري	المتحف البريطاني	خشب يكسوه نحاس	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص51.
44	آنية طقوسية بشكل ثعبانين ملتفين على بعضهما.	العصر السومري	المتحف العراقي	فخار	نحت فخاري	هاري ساكز:عظمة بابل،ص137.
45	رأس سرجون الأكدي.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	برونز	نحت مدور	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص77.
46	مسلة النصر لـ (نرام-سن)	العصر الأكدي	متحف اللوفر	حجر كلسي	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،179.
47	طبعة ختم يظهر فيها الإله(إنكي) ويخرج الماء من كتفيه.	العصر الأكدي	المتحف البريطاني	طين	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص20.
48	طبعة ختم يظهر فيها شكل(الإنسان- الطير)	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص178.
49	طبعة ختم يظهر فيها شكل(الإنسان-الأفعى).	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص182.
50	طبعة ختم يظهر فيها شكل(الإنسان-الطير) وأمامه النار.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص70.
51	طبعة ختم يظهر فيه المعبد وأمامه الإله(أيا).	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص71.
52	طبعة ختم للإلهة(ننورتا) وهي تقوم برحلة على القارب.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص71.
53 أ	اسطورة(ايتانا والنسر) تظهر على طبعة الختم.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	فرج بصمة چي:كنوز المتحف العراقي،ص219.
53 ب	طبعة ختم يظهر فيها (ايتانا) وهو يقابل زوجته قبل ان يقوم برحلته.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص164.
54 أ-ب ج-د هـ	طبعات أختام اسطوانية تحوي صراع البطل العاري.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص160.
55	جلجامش يظهر على طبعة الختم وهو يحمل بيده إناءاً يخرج منه الماء وتشرب منه جاموستان.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص184.
56	طبعة ختم يظهر فيها إفريزان،الأول يضم حيوانات مختلفة كالعقارب والأفاعي،والثاني يضم مشهدا احتفاليا.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص171.
57	طبعة ختم لمشهد احتفالي.	العصر الأكدي	المتحف العراقي	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص171.
58	تمثال(كوديا)	عصر الإنبعاث	متحف اللوفر	حجر	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:حضارة العراق وآثاره،ص45.

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
		السومري				
59	إناء(كوديا) لصب الماء المقدس.	عصر الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص223
60	طبعة ختم يظهر فيها الامير(كوديا) يقوده الإله الحامي.	عصر الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	طين	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص225.
61	طبعة ختم لمشهد تعبدي والى جانبه كتابة.	عصر الإنبعاث السومري	-	طين	نحت بارز	صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص189.
62	جدارية تحوي على مشهد تنصيب(زمرليم).	الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	رسم	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص232.
63	جدارية تحتوي على رسوم.	عصر الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	رسم	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص241.
64	حوض لحفظ ماء(كوديا) المقدس.	عصر الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر الكلس	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص223.
65	ثور برأس إنسان.	الإنبعاث السومري	متحف اللوفر	حجر	نحت مدور	ثروت عكاشة:المصدر السابق،222.
66	مسلة حمورابي.	العصر البابلي القديم	متحف اللوفر	حجر الديورايت	نحت بارز	أندرية بارو:سومر-فنونها وحضارتها-،ص228.
67	لوح نحتت عليه الجنية(ليليث).	العصر البابلي القديم	متحف اللوفر	فخار	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص271.
68 أ،ب ج،د	طبعات اختام لمشاهد تعبدية.	العصر البابلي القديم	-	طين	نحت بارز	فارس شمس الدين:تاريخ الفن في العراق القديم،ص184.
69	طبعة ختم لمشهد صراع جلجامش وانكيدو.	العصر البابلي القديم	-	طين	نحت بارز	إ.م دياكونوف،پ.س ترافيموف:جماليات ملحمة جلجامش،ترجمة:عزيز حداد،ط1،بغداد،1999.
70	تمثال اسطوري ذي أربعة وجوه تدوس على كبش.	العصر البابلي القديم	المعهد الشرقي في شيكاغو	برونز	نحت مدور	فارس شمس الدين:المصدر السابق،ص184.
71	تمثال لإلهة الماء.	العصر البابلي القديم	متحف حلب	حجر أبيض	نحت مدور	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص273.
72	لوح نحت عليه مشهد لإله وهو يشطر جثة ذات شكل اسطوري.	العصر البابلي القديم	المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو	فخار	نحت بارز	فارس شمس الدين وعيسى سلمان الخطاط:المصدر السابق،184.
73	طبعة ختم لمشهد يصور معركة اسطورية.	العصر الآشوري	-	طين	نحت بارز	أندرية بارو:بلاد آشور،ص176.
74	طبعة ختم لمشهد تكريم الإلهة عشتار.	العصر الآشوري	-	طين	نحت بارز	أندرية بارو:المصدر السابق،ص177.
75	طبعة ختم لرجل يمسك بيده سلاحا،ويمسك بالاخرى ماعزا.	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	طين	نحت بارز	أندرية بارو:المصدر السابق،ص174.
76	طبعة ختم تظهر فيها	العصر	المتحف	طين	نحت	اندرية بارو:المصدر السابق،ص174.

ت	التفاصيل	المرحلة التاريخية	العائدية	المادة	نوع العمل	المصدر
	اشكال حيوانية مختلفة.	الآشوري	البريطاني		بارز	
77	طبعات اختام تتضمن مشاهد للرجل العقرب.	العصر الآشوري	-	طين	نحت بارز	إ.م دياكونوف، پ.س ترافيموف:المصدر السابق،ص160.
78	رسم لزقورة آشور يظهر على طبعة الختم.	العصر الآشوري	-	طين	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص143.
79	نحت جداري ناتئ من القصر الشمالي لـ(آشور ناصربال) يتضمن مشهد سكب الماء المقدس على شجرة الحياة.	العصر الآشوري	-	رخام	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص375.
80	جني مركب من(رأس نسر وجسم إنسان).	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	رخام	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص104.
81	شكل لإله مجنح.	العصر الآشوري	-	رخام	نحت بارز	نخبة من الباحثين:حضارة العراق،ج4،ص153.
82	الثور المجنح (لاماسو).	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	رخام	نحت بارز	نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص114.
83	حيوان(لاماسو) المركب.	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	رخام	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص371.
84	إله الجبل.	العصر الآشوري	-	-	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص339.
85	زهرية تظهر عليها صورة عشتار وهي عارية.	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	مرمر	نحت فخاري	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص335.
86	تمثال (بوزوزو).	العصر الآشوري	متحف اللوفر	حجر	نحت بارز	اندرية بارو:المصدر السابق،ص133.
87	مسلة (شلمنصر الثالث).	العصر الآشوري	المتحف البريطاني	-	نحت بارز	فوزي رشيد:آشور أفق السماء،ص35.
88	شكل لجلجامش وهو يحمل بيده أسداً ويمسك باليد الأخرى ذيله.	العصر الآشوري	متحف اللوفر	رخام	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص408.
89	بوابة عشتار.	العصر البابلي الحديث	متحف الدولة في برلين	آجر مقولب	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،ص443.
90	حيوان الأسد المزين لبوابة عشتار.	العصر البابلي الحديث	متحف الدولة في برلين	آجر مقولب	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،444.
91	حيوان المشخوش المزين لبوابة عشتار.	العصر البابلي الحديث	متحف الدولة في برلين	آجر مقولب	نحت بارز	انطون مورتكات:المصدر السابق،444.

مشكلة البحث :-

لجأ الإنسان للفن كحاجةٍ إنسانيةٍ منذ البواكير الأولى لاستيطانه الكهوف ومحاولته مجابهة الطبيعة محصناً نفسه منها ، ومعرّفاً بإثبات وجوده من خلال ما تركه من رسومٍ على جدران الكهوف، وكذلك صنع أدواته المعيشية من الحجر كخطوةٍ أولى في الاكتشاف وتأمين الحياة بعد مرحلة جمع القوت ، لتتبلور من خلال ذلك بدايات المعرفة بالفن كغايةٍ وحاجةٍ تطلبتها ظروف حياته التي عرّفت بأسباب وجوده .

فعلاقة الإنسان بواقعه إنما كانت مجسَّدةً بالفن ، وكل مانجده من نتاجاتٍ كان تعبيراً عن فترةٍ زمنيةٍ محددةٍ عاشها ذلك الإنسان ، وبتعبير (ماركس): " الفن عبارةٌ عن لحظةٍ إنسانيةٍ مرحليةٍ تاريخيةٍ وربما تصبح خالدةً ومستمرةً بنفسها ، فكل فنٍ يعبر عن عصره بتطلعاته وحاجاته الإنسانية ، ولذلك يعد الفن جزءاً من حضارة شعب ما ومعاناته" (1) .

والحضارة العراقية القديمة حضارةٌ أصيلةٌ ، وهي ذات أثرٍ في التأريخ الحضاري الإنساني من خلال ما عرفت فيه بفنونها التي تميزت بطابعها العقائدي المعبر عن أفكار إنسانها ، إذ كان ذلك بمثابة المادة الأساسية لما أنجزته على مر التأريخ ، وإذا ما لاحظنا الأعمال الفنية التي خلفتها لنا الحضارة العراقية القديمة ، على الرغم من أنها أُنجزت بتأثيرٍ دينيٍّ ، إلا أنها لم تخلُ من العديد من الموضوعات التي طرقتها بدلالاتٍ تعبيريةٍ والتي يقوم البحث على استقرائها في واحدةٍ من منجزاتها الفنية المتمثلة بطبعات الأختام ، والتي هي جزءٌ من نتاجاتٍ رافدينيةٍ تميزت بوجود فكرٍ ومظهرٍ من مظاهر الرقيّ ونمطٍ من التفكير الجمالي يقف وراءها.

---

(1) غادة المقدم عدرة:فلسفة النظريات الجمالية،ط1 ،جروس برس،لبنان،ب ت،ص15.

إن طبعات الأختام بتعدد مواضيعها وتنوع ماجاءت عليه من قيمٍ معبرةٍ عن التحولات الفكرية والتطورات الثقافية لمراحل ظهورها ومانعكس على تلك النتاجات من قيمٍ فنيةٍ ، فضلاً عن أنها عكست جانباً من المهارات الإبداعية لفنان تلك المراحل ، وبرأي (انطون مورتكات): "إن لم تكن وحدة الحضارة لتقوم على أساس المقتضيات الإقليمية السياسية لبلاد الرافدين وطبيعتها الجغرافية ، بل الأكثر استندت على نظرةٍ شموليةٍ للكون ، كانت بالرغم من تطورها التأريخي الطويل وتنوعاتها المحلية -مع ذلك- متجانسةً بصفتها الحضارية المميزة العامة" [1].

والطبيعة كمصدرٍ أزليٍّ للإبداع والخلق ، استمد منها الإنسان رؤاه وتطلعاته وقد شغلت فكر الإنسان منذ عصوره الأولى ، فهو يفكر بما موجودٌ حوله حتى صار ينسج الحكايات والأساطير لإيجاد تفسيرٍ للواقع الكوني ومن ثم تجسيدها في شتى فنونه ومنها فن النقش على الأختام التي تضمنت مواضيعَ دينيةً – أسطوريةً ، حيث تم التعرف عليها عن طريق الطبعات الطينية للأختام بنوعيها الأسطواني والمنبسط.

والأساطير تعد بداية التفكير الفلسفي والميتافيزيقي بالكون والوجود والعالم الآخر ، وهي تعبيرٌ رمزيٌّ عن علاقة المخلوق بالخالق ، فمن خلال سرد مواضيعها تحاول التقرب من الواقع المعاش ، فهي تروي احداثاً خياليةً خارقةً ، وقد استخدمت الأسطورة موضوعاً فنياً في مراحل مختلفة من تأريخ الفن في العراق القديم والتي شكلت صورةً إبداعيةً في مجالٍ قلَّ نظيرُه في حضارات أخرى ، "ففي أحضانها نشأ وتطور الفن وتألق الإبداع"[2].

ففي المراحل الأولى للحضارة الإنسانية كان الفن متداخلاً مع الميثولوجيا وكانت روابطهما التطورية عنصراً طبيعياً في تطور الفن ، وفي نفس الوقت كان تشكيل الفن ، كمجال مستقل لنشاط الإنسان الروحي ، مرحلةً هامةً في التقدم الاجتماعي والثقافي[3].

والأساطير العراقية القديمة التي تُركت بشكل كتاباتٍ على الألواح ونقوشٍ على الأختام والألواح الطينية شاهدٌ على التقدم الثقافي للإنسان الرافديني وتطور الفكر لديه، ومن بين تلك الأساطير أسطورة (جلجامش) التي احتلت مكانةً مهمةً في تأريخ الفكر البشري، لأنها عبرت عن طموح الإنسان في الخلود بالدرجة الأساسية، علاوةً على المعاني السامية التي طرحتها عبر مجالها الفكري.

وفي مجال البحث الحالي تم دراسة موضوع تشكيل أسطورة (جلجامش) في طبعات الأختام ، والتي هي عبارةٌ عن قطعٍ صغيرةٍ من الحجر بعد طبعها على الطين الطري تظهر قراءة واضحة للموضوع ، حيث تظهر تفاصيله بشكل نحتٍ

---

(1) انطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم ، ترجمة : عيسى سلمان وسليم طه التكريتي ، مطبعة الأديب ، بغداد ، 1975 ، ص15 .

(2) عباس الصراف:آفاق النقد التشكيلي،سلسلة الكتب الفنية(341) ،دار الرشيد للنشر،بغداد،1979،ص282.

(1) ميخائيل اوفسيانيكوف وميخائيل فرابشتكو:جماليات الصورة الفنية،ط1،ترجمة:رضا الظاهر،دار الحمداني للطباعة والنشر،عدن،1984،ص59.

بارزٍ ، هذه القطع الصغيرة كانت قد عبرت عن إمكانيةٍ عاليةٍ لفنان الحضارة الرافدينية بهذا المجال وقد ضمنتها رموزاً ذاتَ مضامين دلالية لأفكار وعقائد تأثرت بالبيئة وتطورها معها .

ولأهمية ما حملته الأختام - كنتاجٍ فنيّ- من قيمةٍ معرفيةٍ أبرزت طبيعةَ مجتمع وما كان يؤدي من طقوسٍ وشعائرَ مسجلةٍ عبر هذا المنجز ، الذي حدا بالباحثةً إلى أن تتناول فيه أسطورة (جلجامش) كموضوعةٍ ثريةٍ في الفكر العراقي القديم ، عبر صورها المرئية على طبعاتٍ طينيةٍ أوضحتها بجلاء ، مما شجع الباحثة على دراستها كأعمالٍ فنيةٍ بإثارة تساؤلاتٍ تستجلي بيان الآتي:-

أولاً:- هل كانت أسطورة (جلجامش) تشكل ظاهرةً مستديمةً في الأختام الاسطوانية العراقية القديمة لتشكل موضوعاتها من خلال طبعاتها على تلك الأختام أسلوباً في التشكيل الفني يميزها عن سواها من أعمال الفن العراقي القديم؟.

ثانياً:- ماهي القيمة الجمالية التي عبرت عنها أسطورة (جلجامش) عبر دلالاتها الفكرية المنفذة كتشكيل فنيٍّ مقروءٍ على طبعاتٍ طينيةٍ ؟.

أهمية البحث والحاجة إليه:-

تتأتى أهمية البحث من أهمية ما حملته اسطورة جلجامش من رمزية في الفكر والفن العراقي القديم والتي يثيرها موضوع البحث من خلال توظيفها في اعمال الفن ، ومنها طبعات الأختام الأسطوانية ، بتعبيرية عالية لنقل الأفكار عبر لغتها التي تجسدت صورة مقروءة في نصها الملحمي المعروف ، حيث تتلخص الأهمية في البحث بما يأتي:-

1. إن الأختام العراقية القديمة وما احتوت على موضوعات منها اسطورة جلجامش ، تشكل حقلاً معرفياً سجل عبر الصورة أفكاراً طقوسيةً عقائديةً للمجتمع العراقي القديم وتأملاته في الحياة، لذا فهي تفيد المختصين في مجال الفن في التعرف على تطبيقات هذه الأفكار واشتغالها على الطبعة الطينية كمادة أساسية.
2. وبما أن الأختام حملت مواضيع متعددة تضمنت قصصاً أسطوريةً ، فهي تفيد الباحثين والمختصين في مجال تأريخ الفن والآثار في معرفة كيفية اشتغال عنصر الأسطورة في الأختام العراقية القديمة.
3. يسهم البحث في رفد المكتبة بجهدٍ علميّ خدمةً للمختصين في مجال الفنون التشكيلية والآثار.

أهداف البحث:-

يهدف البحث الحالي الى التعرف على :

1-التعرف على جمالية التشكيل الفني وآلية اشتغالها في موضوعات الأختام الاسطوانية العراقية القديمة التي تضمنت أسطورة (جلجامش) في طبعاتها.

2-الأبعاد الفكرية والدلالية لأسطورة جلجامش على طبعات الأختام الاسطوانية العراقية القديمة .

حدود البحث:-

تحدد البحث بدراسة موضوعة أسطورة (جلجامش) المعرّفة صورتها في طبعات الأختام الاسطوانية العراقية القديمة ، للعصرين السومري والأكدي (3500-2120) ق.م بالاعتماد على المصوَّرات المتعلقة بها في المصادر ذات العلاقة.

تحديد المصطلحات

الجمالية (Easthetics)

لغةً:-

جاء لفظ الجمال في (القرآن الكريم) في قوله تعالى: **"ولكم فيها جمالٌ حين تريحون وحين تسرحون"**[1] أي لكم في الأنعام منظرٌ حسنٌ حين تردونها في العشيّ إلى منازلها، وحين تخرجونها بالغداة إلى مراعيها[2].

وقد ورد في (لسان العرب) "بالضم والتشديد" أجمل من الجميل، وجمّله أي زيّنه، والتجمُّل: تكلُّف الجميل[3].

والجمال: الحُسن، وقد (جَمُل) الرجلُ " بالضم" (جمالاً) فهو جميل ، والمرأة جميلة و (جَملاء) أيضا ًبالفتح والمد[4].

فلسفياً:-

الجمال عند الفلاسفة: "صفةٌ تلحظ في الأشياء ، وتبعث في النفس

سروراً ورضاً"[5] .

ويرى (مذكور) بأنه: "إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبعث القيم العليا" وهي عند المثاليين: "صفةٌ قائمةٌ في طبيعة الأشياء" ، ومن ثم فهي ثابتة لا تتغير، ويصبح الشيءُ جميلاً في ذاته أو قبيحاً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يُصدر الحكم ، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون أن الجمال

---

(1) سورة النمل،الآية(6).

(2) سليم الحسين،مختصر الميزان في تفسير القرآن،ط1،الناشر:لوح المحفوظ،طهران،1999،ص267.

(3) ابي الفضل جمال الدين ابن منظور،لسان العرب،ج1،بيروت،د.ت،ص126.

(4) محمد ابن أبي بكر عبد القادر الرازي،مختار الصحاح،دار الكتاب العربي ،بيروت-لبنان،1981،ص111.

(1) جميل صليبا،المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والأنكليزية واللاتينية،ج1،دار الكتاب اللبناني ،بيروت،1982،ص407.

اصطلاح أوجده مجموعةٌ من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثَمَّ يكون الحكم بجمال الشيء أو قبحه، ويختلف باختلاف من يُصدر الحكم[1].

كما عُرف الجمال بأنه: "وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[2].

ويُعرِّف (الأعسم) الجماليةَ بأنها: "تنظيمُ العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني"[3].

التشكيل (Compocition)

لغةً:-

التشكيل: كلمة مشتقة من الفعل (شكَّل:شكلاً) وتعني المجموعة ، وجمعُ شكل: أشكال وشكول ، الشبه:صورة الشيء المحسوسة أو المتوهمة ، والمُشَكّل: صاحب الهيئة والشكل، وشكّل الشيء:صوّره ، وتشكّل: تصوّر[4]. وهذا شكلُ هذا: أي مثله، ومن ذلك يقال: أمرٌ مُشَكّلٌ، كما يقال: أمرٌ مشتبهٌ، أي هذا شابه هذا، وهذا دخل في شكل هذا، فيقال: شُكِّلَت الدابة بشكال، وذلك انه يجمع بين إحدى قوائمه وشكلٍ لها[5] .

وماله علاقةٌ بمعنى المصطلح فانه يأتي بمعنى(التكوين) أي الأنشاء من المصطلح (كوّن) الذي هو أصل يدل على الإخبار عن حدوث شيءٍ، يقال: كان الشيء يكون كوناً، إذا وقع وحضر[6] .

اصطلاحاً:-

التشكيل: نسبة إلى الشكل الذي هو في الأصل هيئة الشيء وصورته، تقول: شكل الأرض، صورتها. والشكل أيضاً هو المثل والشبيه والنظير، قال (ابن سينا): "مثل إدراك الشاة لصورة الذئب، أعني شكله وهيئته"[7].

أما مصطلح التكوين فقد ورد في المعجم الفلسفي بأنه "الإحداث والتعبير، والتخليق والاختراع، والصنع، والتصوير، فتكوين الشيء هو الفعل الذي أُحدث به ذلك الشيء حتى وصل إلى حالته الحاضرة، أو هو مجموع الصور التي تعاقبت على الشيء من جهة علاقتها بالشروط المؤثرة في نموه"[8].

---

(2)ابراهيم مدكور:المعجم الفلسفي:الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،القاهرة،1979،ص62

(3) هربرت ريد:معنى الفن،ط2،ترجمة:سامي خشبة،وزارة الثقافة الأعلام،بغداد،1986،ص37.

(4) عاصم عبد الأمير الأعسم:جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث،اطروحة دكتوراه(غير منشورة)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،1997،ص11.

(1) ...:المنجد في اللغة والأعلام،دار المشرق للطباعة،بيروت،1986،ص398.

(2) محمد بن ابي بكرعبد القادر الرازي،معجم المقاييس في اللغة والأعلام،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،(ب،ت)،ص533.

(3) محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي: المصدر نفسه،ص913.

(4) جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ج1،المصدر السابق،ص707.

(5) جميل صليبا:المصدر نفسه،ص333-334.

وقد عرفه (سكوت) بأنه: "النظام الكلي شاملاً الشكل والأرضية بالنسبة لأي تصميم"[1].

أما التعريف الأجرائي :-

التشكيل الفني: هو نسق من العلاقات المترابطة بين العناصر التكوينية والإنشائية ، لتنشئ عملاً فنياً ذا بنية تصويرية متكاملة ، من حيث أسلوب وتقنية تشير إلى حالة من التعبير محمولة على قيمة جمالية.

الأسطورة (Myth)

لغة:-

جاءت لفظة أساطير في القرآن الكريم في قوله تعالى:(**إن هذا إلا أساطير الأولين**)[1] ، أي إن باستطاعتهم أن يسطروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها. والأساطير في (مجمل اللغة للرازي) تعني الأباطيل، وواحد الأساطير: إسطار وأسطورة [2].

اصطلاحاً:-

الأسطورة ، جمع أساطير:"حكايةٌ يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في أشكال آلهة أو كائنات خارقة للعادة، ويشيع استعمالها في التراث الشعبي لمختلف الأمم"[3].

ويرى (عكاشة) بأن الأسطورة "تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طوّر بعد أسلوبا لكتابة التأريخ يعينه على تسجيل أحداث يومه"[4].

وتأتي الأسطورة بأنها: "مركب من القصص، البعض منها حقائق دون أدنى ريب والآخر خيال، والتي يعتبرها الناس لأسباب مختلفة مظاهر للمعنى الداخلي لعالم الحياة البشرية"[5].

وعرفتها (سلوى الطائي) بأنها:"حكاية الكائنات المختلفة التي يمتزج فيها إبداع الخيال بالمعتقدات الدينية وبالواقع المعيشي، وتسرد بأجواءٍ رمزيةٍ سحريةٍ،

---

(6) روبرت جيلام سكوت:أسس التصميم،ترجمة:محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد ابراهيم،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،القاهرة،نيويورك،1968،ص25.

(1) سورة الأنفال،الآية(31).

(2) محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي:كتاب مجمل اللغة،حققه شهاب الدين ابو عمر،دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1994،ص348.

(3)...:المعجم العربي الأساس،لجماعة من كبار اللغويين العرب،لاروس للطباعة،1989،ص89.

(4) ثر وت عكاشة:الإغريق بين الأسطورة والإبداع، دار المعارف، القاهرة،(ب،ت)، ص184.

(5) وليم رايتر:الأسطورة والأدب،ط1،ترجمة:صبار سعدون السعدون،مراجعة:سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص19.

(1) سلوى محسن حميد عبد الغني الطائي:توظيف الرموز الأسطورية لحضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر(1951-1999م)،رسالة ماجستير(غير منشورة)،كلية الفنون الجميلة،جامعة بابل،2001،ص7.

تدور فيها الأحداث العجيبة المنسوجة حول الآلهة والكائنات المختلفة (حيوانية-بشرية-نباتية-مركبة) والظواهر الطبيعية[1].

وتتفق الباحثة مع تعريف سلوى الطائي لأنه يتلاءم مع عنوان البحث وتتبناه إجرائياً.

أسطورة جلجامش:

تعرفها الباحثة اجرائياً: من الأدبيات التي طرحها الفكر العراقي القديم ، والتي تجسدت صور تشكيلها في طبعات الأختام الأسطوانية في العراق القديم، وبخاصة في العصرين السومري والأكدي ، وبيان ماتحمله تلك الصور من قيمة جمالية سعى البحث الى كشفها.

طبعات (Printing)

لغةً:-

طبع طبعاً: نقل محتوى شيءٍ إلى الورق بوساطة آلةِ الطبعِ أو آلةٍ كاتبةٍ، "طبع كتاباً أو رسالةً"، وطُبِع بطابعه، ختم بخاتمه: ترك فيه أثراً[2].

طبع الشيء طبعاً وطباعةً: صاغه وصوّره في صورة ما.

والطباعة هي "حرفةُ نقل النسخ المتعددة من الكتابة أو الصورة بالآلات"[3].

اصطلاحاً:-

الطبعة:"عبارة عن فكرة ينتجها الفنان ليطبقها على مادة من المواد كالورق بوساطة سطوح عملها بنفسه وتتضمن تأثيراً (ملمسياً) لتكون في المحصلة النهائية عملاً فنياً[4].

الأختام (Seals)

لغةً:-

خَتَمَ خَتماً وخِتاماً: طبع شيئاً بخاتم، أثر فيه بنقش الخاتم[2].

و في (مجمل اللغة للرازي) الختم:مصدر ، خَتَمتُ الشيءَ ختماً، والخاتم معروف بكسر التاء هو الخاتام والخيتام، قال الشاعر :

أَخَذتِ خاتامي بغير حقٍّ

وخَتَمتُ الشيءَ أختِمُه،إذا بَلَغتَ [3].

إصطلاحاً:-

---

(2)...:المنجد في اللغة العربية المعاصرة ،مراجعة:ريمون حرفوش وانطوان غربال،دار المشرق،بيروت،ب ت،ص897.

(3) ابراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط،ج2،مطبعة مصر،القاهرة،1961،ص556.

(1)Harfy, Daniels:Print making,the viking press,In U.S.A,1972,P 108.

(2)...:المنجد في اللغة العربية المعاصرة، المصدر السابق، ص364.

(3) محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي:المصدر السابق،ص230.

الختم:هو قطعة صغيرة تصنع من مواد مختلفة-الطين المفخور غالباً والحجر- يُنقش عليها نقوشٌ مختلفةٌ بشكلٍ غائرٍ، وعند دحرجتها على الطين يظهر الشكل الموجب للموضوع. والأختام على نوعين:-

أ- الأختام المنبسطة وتدعى أحيانا (Bnton Seals): وهي عبارةٌ عن شكلٍ قرصيٍّ من الحجر يشبه الأزرار.

ب-الأختام الأسطوانية (Cylinder Seals): وهي عبارةٌ عن حجرةٍ إسطوانيةِ الشكلِ مثقوبة من وسطها طولياً[4].

إجرائياً:-

الختم الاسطواني عبارة عن قطعة من الطين ذات شكل مستطيل تحمل موضوعات نقشت على سطح الختم الاسطواني بشكل غائر لتظهر على الطبعة بشكلها البارز بشريط مستمر لموضوعات اختلفت مابين عصر وآخر.

وإغناءً لمادة البحث فقد أوردت الباحثة ماله علاقة بمعنى المصطلح ومنها:

التقنيـة:

لغةً:-

تقن تقانـةً:علم الصنائع والفنون والأساليب المستخدمة في مختلف فروع الصناعة[1].

وأتقنَ الشيءَ أحكمَه، وإتقانه إحكامه. والإتقان: الإحكام للأشياء، ورجل تَقِنٌ أو تَقَن: متقنٌ للأشياء حاذق، ومنه يقال: أتقن فلان عمله إذا أحكمه[2].

إصطلاحاً:-

التقنية: هي الطريقةُ الخاصة التي ينفذ بها الفنان عمليةً ما ومرتبطة بمهارته وهي في الغالب نتيجة للتطور المستمر في العمل[3].

الاسلوب:-

عرف وفق نظر عدد من الباحثين كلٌ حسب وجهة نظره فـ(توماس مونرو) يعرفه على أنه : "نوع من النمط الفني ، يختلف عن بعض الانواع في

---

(4)عادل ناجي:"الأختام الأسطوانية"؛ في: حضارة العراق ،ج4،لنخبة من الباحثين،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985،ص220.

(1)...: المنجد في اللغة العربية المعاصرة،المصدر نفسه،ص150.

(2) أبي الفضل جمال الدين ابن منظور:لسان العرب ،ج36،المجلد التاسع،ص89- 90.

(3)Hamer, fronf: The potter's Dictionary of Materials and techniguse, pitman, London,1975, P63.

انه يتضمن مجموعة متكررة من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الآخر وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، حيث يمكن تكرارها وتنويعها في منتجات كثيرة ومختلفة"[4] .

أما (بيير جيرو) فيعرفه على انه : "تعبير عن عبقرية فردية ، ولم يعد تأقلماً مع شكل مثالي ولكن في شكل عفوي للفكرة ، ويكون جوهرياً في الفرد كسلوكه أو كطبعه"[5] .

ويأتي العالم (كروبير) ليميز ثلاثة عناصر يتركب منها الاسلوب وهي:

1-الفكرة التي يتناولها الفنان .

2-مفهوم الفنان عن الموضوع وفق رؤية خاصة به .

3-الشكل الفني والمادة وطريقة التنفيذ[6] .

---

(4) توماس مونرو : التطور في الفنون ، ج2 ، نقله الى العربية : حمد ابو دره وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972 ، ص99 .

(5) بيير جيرو : الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة : منذر عياش ، مركز الانماء القومي ، بيروت، 1994 ، ص23 .

(6) توماس مونرو : المصدر السابق ، ص115 .

الجمال فلسفياً

عُدَّ الإحساس بالجمال من الهبات التي أنعم الله بها على الإنسان، فهو الكائن الوحيد الذي له القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه، فمن خلال رؤيتنا للأشياء يتولد داخلنا إحساسٌ بالجمال لايقتصر على عالم المادة فقط، بل يتعداه إلى عالم الفكر والفن.

وبما أن الجمال وثيق الصلة بالفن، فقد خضع إلى وجهات نظرٍ متعددةٍ ومتباينةٍ لبيان مفهومه، فمنهم من عدَّه من الطبيعة، ومنهم من عدَّه من عالم المُثُل، وهذا التباين والاختلاف في الآراء سببه أمران:-

الأول:- عدم وجود معيارٍ علميٍّ دقيقٍ وثابتٍ للجمال يجمع بين كافة الأذواق.

الثاني:- يعود إلى الاختلاف في المَلَكات العقلية والخيالية لدى الأفراد[1].

لهذا لايوجد جمالٌ في حدِّ ذاته أو قائمٌ في نفسه، بل توجد أشياء لاتحصى في الطبيعة والمجتمع هي التي تقرر جمالها، فكل شخص يحاول أن يندفع إلى الجميل الذي يتناسب مع معتقداته ومدركاته[2].

وبشكل عام فقد كان موضوع الجمال محوراً لاهتمام الفلاسفة منذ العصر الإغريقي إلى أيامنا هذه، والتي اختلفت فيها المعايير والمفاهيم بين فيلسوفٍ وآخر نسبةً إلى الظروف والفترة التي عاشوها والتي أثرت على منطلقاتهم الفكرية والفلسفية، وبالتالي وضعوا مقاييسَ للجمال في العمل الفني تعتمد على مايحققه من قيمةٍ فنيةٍ.

الجمال في الفلسفة الأغريقية

ارتبط الفكر الجمالي الإغريقي بالميثولوجيا (*)، والأساطير التي تتحدث عن الآلهة وعلاقتها بالإنسان والطبيعة، وقد تأثرت الفلسفة الإغريقية بأفكار الحضارات السابقة لها، فقد كانوا يعتقدون بأن هناك رباتٍ للفنون "ذلك بأن الأسطورة اليونانية تروي انه كان لكبير الآلهة (زوس) القابع على جبل الاولمب تسع بناتٍ هن رباتٌ للفنون... وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون،فللشعر ربةٌ،وللخطابة ربةٌ،وللدراما ربةٌ، وهكذا"[1].

سقراط (*) (Soucrat) (470 – 399) ق.م

---

(1) عبد الرؤوف برجاوي:فصول في علم الجمال،دار الآفاق الجديدة ،بيروت،1981،ص5.

(2) نجم عبد حيدر:علم الجمال آفاقه وتطوره،ط2،دار الكتب للطباعة النشر،بغداد،2001،ص3.

(*) يعني المصطلح دراسة الأسطورة وتفسيرها وعلاقتها مع أساطير مختلف الشعوب،وجزء من الميثولوجيا دينيٌّ،وجزء تأريخي وجزء خيالي.(للمزيد،يراجع:محمود سليم الحوت:في طريق الميثولوجيا عند العرب،ط2،دار النهار للنشر ، بيروت،1979،ص17) .

(1)محمد علي أبو ريان:فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،ط1،الدار القومية للطباعة والنشر،الإسكندرية ،1994،ص13.

(*) سقراط:مفكر يوناني، ولد في مدينة أثينا حوالي عام (470)ق.م من أبوين أثينيين ومن طبقة وسطى. احترف والده صناعة النحت وامتهنت أمه التوليد، كان سقراط قبيح الشكل جريئاً شديد المراس لايخشى في الحق لومة لائم، نادى بالأخلاق الفاضلة، وقد اتهم بالإلحاد لكونه لايؤمن بتعدد الآلهة وإنما اعتقد بوجود اله واحد خالق للكون، ثم حكم عليه بالإعدام (بتناول السم) وبقي في السجن حتى يوم إعدامه، كما إن دمامة وجه سقراط واعابة الصبية على شكله

يعد سقراط أحد الفلاسفة اليونانيين الذين كانت لهم الخطوات الأولى في نظرية الجمال، حيث اتسمت طروحاته الفلسفية والجمالية بالغائية، أي إن قيمة الأشياء تتحدد بما تقدمه من منفعةٍ للإنسان، وذلك بان يكون لهذه الأشياء هدفٌ نافعٌ، وأسمى هذه الأهداف هي التي تحقق الخير، فإذا كان الفن يحقق الغاية فهو جميل، والنافع هو يشترك مع الأشياء الجميلة والفن.

والرائع من وجهة نظر سقراط أمرٌ نسبيٌّ يتعلق بالإنسان ورغباته "فحظُّ الشيءِ من الروعة والجودة تتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه، وعلى العكس من ذلك فالقبيح والرديء هو الذي لاجدوى منه...ويكون الشيء قبيحاً إذا كان هذا الشيء لايحقق السبب الذي صنع من اجله"[2].

وهكذا فان سقراط يحاول أن يضع أساساً قوياً لنظريته الجمالية يؤكد على العلاقة القوية بين ماهو أخلاقيٌّ وماهو جميلٌ، وتوحيد المعرفة والفضيلة والتي على أساسها بنى نظريته الجمالية، وعلى هذا الأساس فانه يعتبر النحت فناً من الفنون القادرة على التعبير، لأنه ينقل جمال النفس الحقيقي، وهذا مايقصده، أي بلوغ الروح الجوهري من وراء أغشية الجسد وهذا مايؤكد عليه سقراط[1].

والمعاني المثالية للجمال لابد أن تقترن بالجمال الباطن، فعند رؤية الفنان للطبيعة يدركها أولاً ثم يحللها ليدخل في مضمونها ليجسدها فيما بعد بعملٍ خلاّقٍ ذي سمةٍ جماليةٍ في ذاته. كما إن سقراط يؤكد على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير على الوجه والعينين في مواضيع الرسم والنحت، وإبراز الملامح الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية" [2]

افلاطون [*](Platon) (427 – 347) ق.م

على الرغم من تأثر أفلاطون بأُستاذه سقراط، إلا انه أقام للجمال مثالاً هو الجمال بالذات، وهو المثال الذي وضعه للجمال، ذلك الذي يقلده الصانع في خلقه لموجودات العالم الأرضي المحسوس، فهو يكشف عن جمال الموجودات الحسية

وزعمهم أن عينيه جاحظتان وشفتيه غليظتان وانفه كبير جعله يدعو ربه بخشوع :"اللهم اجعلني جميلاً في داخلي "وكان هذا احد الدوافع لتأسيس فلسفته والتي سماها (بالتهكم والتقليد) إذ يتصنع الجهل ثم يلقي الأسئلة ويعرض الشكوك ثم يرتبها منطقياً وصولاً إلى الحقيقة.(للمزيد يراجع: جعفر آل ياسين: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط،ط3،مكتبة الفكر العربي للتوزيع والنشر، بغداد، 1985،ص124).

(2) م.اوفسيا نيكوف و ز.سمير نوفا:موجز تأريخ النظريات الجمالية ،تعريب :باسم السقا،دار الفارابي، بيروت،1979،ص17.

(1) غادة المقدم عدرة:فلسفة النظريات الجمالية،ط1،جروس برس،لبنان،(ب ت)،ص47 – 48.

(2) أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1974،ص30.

(*) ولد أفلاطون في أثينا من عائلة ارستقراطية، تثقف ثقافة واسعة، حفظ الشعر وقرأ كتب الفلاسفة، وقد عني بالسياسة كما عني بالعلم والفلسفة، ترك أثينا بعد وفاة سقراط إلى ميغاري،ثم سافر إلى مصر وأخذ يعلم الفلك في مدرسة عين شمس، ثم عاد إلى اليونان وفيها أنشأ مدرسته التي عرفت بالأكاديمية وكان لها أثر كبير في انتشار المعرفة، وثابر على دروسه فيها حتى وفاته.

مباشرة ليتدرج في الكشف عن الجمال في الأفراد جميعاً، وصولاً إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال الجمال أو الخير أو الحق[3]، وهو الجمال الذي يتعلق بمظاهر الأشياء المعبرة عن الحقيقة. كما ميَّز أفلاطون بين عالم المثل وعالم المحسوسات،فحين نجد الجمال في الأشياء المحسوسة المشاهدة في الوجود فان اتصال الجمال بالأشياء المحسوسة هو أمرٌ نسبيٌّ، أما حين يتخطاه إلى عالم المثل فهو مطلقٌ وهو الذي يتحد بالخير فهو جمال كلي معقول لايشوبه قبح انه (الجمال بالذات) أو (مثال الجمال)[1].

أما عن رأيه في الفن فقد اعتقد أن مصدره الإلهام ولادور للفنان فيه، وكأنما الأثرُ الفنيُّ يستمد جماله من مشاركته في مثال الجمال بالذات، وقيمته تتحدد بمقدار تحقق هذه المشاركة وشمولها وعمقها، وبذلك يكون الجمال المثالي عقلياً، لان الإدراك هنا يكون للماهية ولاعلاقة للموضوع فيه، فغاية الفن لديه إدراك ماهية الأشياء والتي تتم عن طريق المعرفة الحدسية، لان الجمال الحسي يصدر عن مثلٍ أعلى في العالم المعقول، لذلك يعد أفلاطون من الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين، والفن في نظره هو "محاكاة المحاكاة" فيجب على الفنان أن يكون فنه محاكياً لعالم المثل ومبتعداً عن تقليد الطبيعة التي هي في حد ذاتها مجموعة من ظلال كاذبة للعالم المعقول[2].

وقد أشار أفلاطون إلى وجود جمالٍ في الأشكال الهندسية أسمى من الجمال الموجود في الأجسام الحية، حيث أكد ذلك في محاورة القوانين:"إني أتحدث عن الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والمجسمات الناشئة عنها ...وهذه الأشياء ليست جميلةً جمالاً نسبياً كغيرها من الأشياء، بل هي جميلةٌ جمالاً أزلياً وعلى الإطلاق"[3].

لذا فان أفلاطون يبحث عن الجمال المطلق المتمثل بالأشياء الهندسية، الذي يتحقق من خلال الانسجام في التكوينات الهندسية للأشكال والتي تمثل جوهر الأشياء، ويصف اللذّات الجمالية المستمدة من الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان والأشكال والأصوات ولاتكون مصحوبةً بأيّ ألمٍ، فالأشكال الهندسية التي أشار إليها أفلاطون وجد فيها أفكاراً مثاليةً مقتربة من اللامحدود واللامرئي متساميةً على الحسيات، مما يشكل نظاماً مرادفاً للخير والحق[1].

أرسطو[*] (Aristo) (384-322) ق.م

---

(3) ناجي التكريتي:الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام،ط2،دار الأندلس للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،1982،ص15.

(1) راوية عبد المنعم:الحس الجمالي وتأريخ الفن،دار المعرفة الجامعية،2005،ص38.

(2) محمد علي أبوريان:فلسفة الجمال،ط5،دار الجامعات المصرية،الإسكندرية،977،ص10-11.

(3) احمد فؤاد الأهواني:نوابغ الفكر الغربي-افلاطون،ط4،دار المعارف، القاهرة،1991،ص49.

(1) يوسف كرم:تأريخ الفلسفة اليونانية ،ط1،دار القلم،بيروت،1978،ص20.

(*) ولد أرسطوطاليس في (اسطاغيرا) كان أبوه طبيباً قدم الى أثينا لاستكمال علمه وتتلمذ على يد افلاطون ولم يتركه الا بعد موته،كلفه ملك مقدونيا بتربية ابنه الاسكندر،وعاد إلى أثينا وأنشأ فيها مدرسة،وبعد اثنتي عشر سنة اتهمه الأثينيون بالإلحاد فغادر أثينا ومات بعد ذلك بسنة .

عَدّ أرسطو الجمال بأنه صفةٌ موجودةٌ في الواقع المدرَك حسياً، والعقل قادر على إدراكه لما فيه من خصائص من حيث ترتيب أجزائه بنظام، فالعمل الجميل هو العمل الذي يحوي على التنسيق والتناسب، حيث أن المعايير المميزة للجمال في الشيء نفسه [2]، حيث يقول: "لايمكن لكائنٍ أو شيءٍ مؤلفٍ من أجزاء عدة أن تكون أجزاؤه منسقةً وفقاً لنظامٍ ما، ومتمتعاً بحجمٍ اعتباطي لأن الجمال لايستقيم إلا بالنسق والمقدار"[3].

وبذلك فان أرسطو يؤكد على التناسقِ ويجب أن ينطبق على التكوينات البنائية للعمل الفني ووجود وسط ونهاية، والترابطِ بين الأجزاء لتكوين وحدة منظمة[4].

أما الفن لديه فيجب أن يكون سامياً عن الواقع وليس تقليداً لما موجود في الطبيعة، ومهمة الفنان تصوير الواقع كما يجب أن يكون وليس النقل الحرفي لما موجود، فهو لايقوم على ماهو كائنٌ وإنما على ماينبغي أن يكون[5]. فهو يؤكد على المحاكاة التي تعمل على محاكاة الواقع بطريقة مبتكرة لتتخطى الواقعَ بواقعٍ آخر، وبذلك فان أرسطو يتيح للفنان أن يتدخل ويجهد في صياغة الواقع أو الطبيعة وان يساهم في تطويرها نحو الأحسن، فالعقل له حضوره في فلسفة أرسطو، لان الشكل الجمالي هو نتاج العقل الإنساني[1].

وعلى أية حال فان موقف أرسطو ذو اتجاه أفلاطوني، فكلاهما قالا إن الفن يحاكي الطبيعة إلا أن أفلاطون موضوعيٌّ مثاليٌّ، فهو يتكلم عن الأصلِ المثالي المحسوس الذي يرقى إلى المثال، أما أرسطو فيحاكي الواقع دون أن يُدخل في طبيعتها الحسية الواقعية تعديلاً جوهرياً يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويُلحقها بأصلٍ مثاليٍّ - وهنا يبرز الاتجاه الأفلاطوني- بل هو تعديل تظهر فيه أثر الصفة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع ولكنه يعدلها ويحددها لكي تسمو عن الواقع، فلاترقى إلى مصدرٍ مثاليٍّ متعالٍ، لهذا يكون للفنان دوره في مثل هذا الموقف، بحيث تتأثر الموضوعية بتدخلِ الفنان وأثرِه الشخصيّ، إذ هو يتسامى بالصور الواقعية عن طريق خلقه الفني[2].

الجمال في الفلسفة الإسلامية

المفاهيم الجمالية في الفلسفة الإسلامية:-

جاء القرآن منهجاً لحياة الإنسان المسلم في مجالاتها المختلفة المتنوعة، فهو العنصر المحرك للإبداع من حيث لغته وخصائصه التكوينية التي تُنشئُ من مصدرٍ ثلاثيٍّ -عن طريق النطق والإضافات واللواحق- صيغاً لاحصر لها من حيث مضمونه الذي يحث على النظر والتأمل في الكون وجماله للوصول إلى

---

(2) اميرة حلمي مطر،فلسفة الجمال،المصدر السابق،ص37.

(3) دني هويسمان:علم الجمال،ط4،ترجمة:ظافر الحسن،منشورات عويدات،بيروت- باريس، 1983،ص41.

(4) راوية عبد المنعم:القيم الجمالية،دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية،1987،ص57.

(5) أرسطو طاليس،فن الشعر،ترجمة:عبد الرحمن بدوي،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة، 1953 ،ص30.

(1) أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال،المصدر السابق،ص28.

(2) محمد علي ابو ريان:المصدر السابق،ص15.

مبدع هذا الجمال، لذا فالقرآن الكريم قدم رؤيةً خاصةً للكون تحددت في النظريات الجمالية التي قدمها رجال الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون وحققها الفنان في فنه[3].

(فالله) يمثل في الفلسفة الإسلامية الوحدة الخالقة، حيث انه ملتقى القيم كلها من الحق والخير والجمال، ومن ثم طرحت هذه النظرة في الفلسفة الإسلامية والتي تمثلت في إبراز الطبيعة القيمية أوالمعيارية لله الواحد، فكما هو خالق الوجود فهو مبدع كل جمال، فحب الله هو الطاقة المحركة للنفس الإنسانية فـ(الله جميل يحب الجمال) وبذلك فالله هو موجد الخلق ومبدع الجمال، ومن هنا نلاحظ التداخل أو التكامل بين الخلق والإبداع في الذات الإلهية[1].

والفن الإسلامي يُلقي الضوء على موضوعة الرؤية الإسلامية، فهو يؤكد في إدراك الجمال على حدس الذات المتذوقة لحضور الذات الإلهية (الموضوع) في العمل الفني، وإحساسِ الفنانِ وإيمانِه بوجودٍ خلفَ حقائقِ الوجودِ كلِّها، وهذا ماسنجده لدى الفلاسفة المسلمين عند تناولهم مسألة الجمال والفن والتي اعتمدت على الوضوح وعدم التعقيد، ومع الاحتكاك بالحضارات الأخرى والاطلاع على النتاجات الفكرية والفلسفية لها، كما ظهر من خلال تأسيس دار الحكمة وترجمة العرب للتراث الفلسفي اليوناني، لكن الفكر العربي الإسلامي ظل متميزاً من خلال إضافاته واختلافاته مع تلك الفلسفات، إذ اتجهت الفلسفة الإسلامية اتجاهاً دينياً فحدث تفريقٌ بين مايتعارض في الدين مع الفلسفة وجاء هذا نتيجة الدفاع عن العقيدة وحاجتها إلى الانتشار والثبات اكثر في مناطق غير عربية،وقد ظهرت مسألة التحريم في الفن الإسلامي مما خلق تناقضاً أحيانا مع الفلسفة بشأن التصوير فعدوه من الكبائر، إلا أن البعض من الفقهاء نجحوا في توسيع رقعة الفن في اتجاهٍ غيرِ دينيٍّ من خلال الاعتماد على ماقدمه الفلاسفة العرب، فقد فرقت الفلسفة العربية بين ماهو طبيعي وما هو فني، فالصورة المرسومة للإنسان مثلاً تبتعد جداً عن طبيعتها مادامت صفاتُ الشيء الذي تكونه فنيةً[2]، لذلك فالإنسان المرسوم تبتعد صورته جداً عن الإنسان كمادةٍ محسوسةٍ ومرئيةٍ، ومن ثم تبتعد عن الله الذي لايوصف بشيء، فهي كرسم تبقى فقط تحمل صفات عناصر مكوناتها من خط ولون ومساحة وحركة، وهكذا فإنها تلغي علاقتها بالشيء المرئي ودلالته المادية ومعناه المتداول، فتتحد بشكلٍ أو بآخر بمستوى القيم الفنية والروحية للرقش عليها[1].

الفارابي(*) (259-339هـ) (873-951م)

---

(3) وفاء محمد ابراهيم:علم الجمال (قضايا تأريخية معاصرة)،مكتبة غريس للطباعة،القاهرة،ب ت،ص35.

(1) وفاء محمد إبراهيم،المصدر السابق،ص37.

(2) وفاء محمد ابراهيم:المصدر نفسه،ص38.

(1) وسماء حسن الأغا: التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية-في منمنمات يحيى بن محمود الواسطي،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،2000،ص55-56.

(*) هو ابونصر بن محمد بن اوزلع بن طرخان الفارابي،اختلف في مسقط رأسه، فقيل في (فاراب) في فارس وقيل في تركيا.جاء الى بغداد لطلب العلم ودرس على يد المناطقة أمثال

يعد الفارابي في طليعة الفلاسفة المسلمين الذين اعتمدوا التأويل محاولة للتوفيق بين آراء أرسطو وأفلاطون، فقد اعتمدت نظريته الجمالية التأمل العقلي ليس من خلال الابتعاد عن نوازع البدن والحرمان من متاع الدنيا، وإنما عن طريق التأمل العقلي والأعمال الفكرية أولا، وبالذات المعرفة الميتافيزيقية وهي أسمى الغايات الإنسانية التي ينشدها العقل والتي لاتبلغها إلا النفوس الطاهرة، والتي تكتمل بها جودة الرؤيا، حيث تستطيع الوصول إلى عالم الحقيقة[2] .

فالفارابي يؤكد على العقل، فهو أساس القيمة الأخلاقية والجمالية، لان العقلاء هم الذين يستحسنون هذا الجمال[3]، ومن خلال العقل يمكن الاستدلال على وجود الله فـ(غاية وجود الله بذاته) فعن طريق النظر إلى الموجودات، حيث لكل موجود علة، وسلسلة هذه العلل لاتستمر إلى مالانهاية، إذ لابد أن تصل إلى علة العلل الموجود بذاته وهو الله تعالى، لذا فالموجود ينقسم إلى واجب الوجود بذاته(الله) وممكن الوجود(المخلوقات) وهذه الموجودات صدرت بفيض وجود الله تعالى، فهي صدرت عن علم الله ورضاً منه بصدورها، ويكون الفيض عن واجب الوجود على الوجود الثاني، أو العقل الأول، وتصدر عنه السماء الأولى ثم بقية الكواكب إلى أن تصل إلى العقل الفعال[1]، مجرد عن المادة ويكون سبباً لوجود الأنفس وعلةً لوجود الأركان(العناصر الأربعة الأسطقسات: الماء والتراب والهواء والنار) وتغيرُها من حالٍ إلى حالٍ يولد الكون والفساد [2].

وبذا فقد رتب الفارابي الموجودات ترتيباً ينم عن إيمانه بالإنسان، فهو يُعتبر أحسنها المادة الأولى المشتركة والأفضل منها (الاسطقسات الأربعة) ثم المعدنية، ثم النبات، ثم الحيوان غير الناطق، ثم الحيوان الناطق؛ فالإنسان باعتقاد الفارابي هو خير المخلوقات وأفضلها ولايوجد أفضل منه[3].

كما يعتبر الفارابي الجمال الإلهي هو فيض "فعملية احتضان الجمال والعيش فيه عملية مشتركة بين الإنسان والله، لكن النسبة بين شعورنا بالجمال وإدراك الله تعالى له نسبة اليسير إلى العظيم ، والمحدود إلى الذي لايتناهى ولاتحده حدود، وهو في نظره جمال الجمال هو كله ومنه يفيض[4].

فالأعمال الفنية جميلة كلما كان الفنان متنزهاً عن الماديات، مرتبطاً بماهو روحي، مقترباً من المثال الأعلى، جمال غيبي إلهي، وهذا مانجد له تجسيداً في العديد من اعمال فن النحت العراقي القديم ومنها-على سبيل المثال- صورة (فتاة

بشر متي بن يونس.رحل الى حران حيث اتصل بيوحنا بن حيلانثم. عاد الى بغداد يدرس الفلسفة وخاصة اليونانية ،ألف في بغداد معظم كتبه،ثم قدم الى سيف الدولة في حلب وبقي عنده حتى توفي عام(950)م،وقيل انه زار دمشق ثم عاد الى حلب حيث توفي.

(2) توفيق الطويل، المصدر السابق،ص173.

(3) محمد علي ابو ريان:المصدر السابق،ص19.

(1) ابراهيم خزين:آراء اهل المدينة الفاضلةابو نصر الفارابي،منشورات دار القاموس الحديث، بيروت،لبنان ،ص46-47.

(2) انعام الجيزي:دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية ،مؤسسة الشرق الاوسط للطباعة والنشر،بيروت،ب.ب،ص85.

(3) سعيد زاير :الفارابي،ط2،دار المعارف المصرية،القاهرة،1970،ص40.

(4) علي شلق: الفن والجمال،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ص73-74.

الوركاء)بما تحمله من سمة تعبيرية تفيض منها بتأملها عقلياً، ومجموعة (المتعبدين الاثني عشر) والتي ابرز الفنان من خلالها الصفة الدينية/ الإلهية وليرتقي فيها الى مستوى القيمة الفنية المحملة بقيمة روحية،مقترباً فيها من المثال الأعلى(الإله).

فلابد للفنان أن يصور الأشياء كلاًّ موحداً بأجزائه باهتمام، وهذا يعني ان الأجزاء تشكل الكل وان الكل يشكل الجزء وهذا هو الفيض، فالجمال يجب أن يكون وحدةً واحدةً لايعتمد على الجزء، وهذا يرتبط بنظرية أفلاطون (الجمال بذاته) فالفارابي ذو نزعة مثالية تقيم الاعتبار لعالم المثل- الله (العلة الأولى)- وترتبط بالجانب العقلي، فالجميل يرتبط بالخير من خلال الترتيب والتناسق، وهذا المفهوم له دور كبير في النظريات الجمالية عند الفلاسفة العرب[1].

الغزالي [*] (450-505هـ) (1059-1111م)

اعتمد الغزالي في فلسفته منهجَ الشك واليقين الذي يصله الإنسان عن طريق الحدس من خلال التصوف والابتعاد عن الماديات، فالغزالي يتخذ من الحدس الصوفي أساساً لإدراك الجمال، والقلب أشد إدراكاً للجمال[2]، حيث يرى "أن البصيرة الباطنية أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكاً من العين،وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار، فتكون لذة القلب بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تَجلُّ عن أن تدركها الحواس، فيكون ميل الطبع السليم والعقل الصحيح إليه أقوى "[3] .

لهذا فهو يميز بين طائفتين من الظواهر الجمالية، احدهما تدرك بالحواس الخمسة، وأخرى تتصل بالصفات الباطنية وتدرك بالعقل والقلب، بمعنى أن الوجدان يمثل قدرة إدراك الجمال المعنوي[4].

بذا فالجميل يجب أن يحضر جميع كمالاته الممكنة ليكون متكاملاً، فأيُّ نقصٍ في أيِّ جزء يضعف هذا التكامل، بحيث تكون هذه الأجزاء متناسقةً ومنسجمةً مع بعضها ،فنحن نشعر باللذة تجاه الشيء الجميل لما في موضوعه من جمال.

يقول الغزالي: "إن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أُدرك بحاسة البصر، وان كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات

---

(1) اوفسيا نيكوف.م،ز.سمير نوفا:المصدر السابق،ص55.

(*) هو ابو حامد بن محمد بن احمد الغزالي،ولد في غزالة من قرى خراسان،فقد اباه صبياً فتعهده احد الصوفيين فتأثر به الغزالي ،اشتغل بالتدريس ورحل الى نيسابور وانتسب الى مدرستها النظامية فأخذ عن نظام الدين الجويني الفقه والمنطق.ترك التدريس في بغداد بعد اربع سنوات فأتى دمشق واعتكف في مسجدها.سار الى الحجاز حاجاً ثم عاد به الحنين الى الاهل في مدينة حواس فاتخذ الى جانب داره مدرسة للفقهاء.

(2) فؤاد كامل:الموسوعة الفلسفية المختصرة،بغداد،اوفسيت الميناء،1983،ص287.

(3) ابو حامد الغزالي:احياء علوم الدين ،المجلد الرابع،ج14،القاهرة،دار الشعب،ب ت، ص2575.

(4) ابو حامد الغزالي:المصدر نفسه،ص2574.

والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق...وغير ذلك من الصفات الباطنية، أُدرك بحاسة القلب" [1].

من خلال ذلك فالغزالي يؤكد "جدلية مدرك الجمال والجمال نفسه" بمعنى إن تقدير الجمال يبقى رهنَ هذه التبادلية ومستوى التكامل ينبغي أن يحرز عبرها، فيدرك الجمال الظاهر بالحواس والباطن بالبصيرة، فكل شيءٍ يثير الألم والبغض غير جميل فهو لايبني نظرته في معرفة الجميل على أساسٍ حسيّ، ذلك لان هذا الضرب من المعرفة ينتهي إلى عجزٍ مؤكد في إدراك الله، فالجميل كما يبدو ليس مرهوناً بغائيةٍ ما، فهو يسرنا لأنه محبوب بالطبع لامنفعته من وراء ذلك، لهذا يصبح كل جمال محبوباً عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال لان إدراك الجمال عين اللذة"[2].

وهذا مانلمسه في الأختام العراقية القديمة والتي احتوت على رموزٍ مختلفةٍ من حيث أنها فلكية أو حيوانية أو نباتية، فهي تحوي على جمالٍ باطنيٍّ يتصل بجمال الشكل الظاهر وبالتالي فهو يحقق لذةً جماليةً.

فالجمال عند الغزالي هو جمال روحيٌّ متسامٍ عن الحس، فالجميل هنا لذاته ولاتوجد غايةٌ، وهذا الجمال يأتي من معرفة الإنسان وإدراكه، أما الجمال الظاهر فان له معايير تتضح من خلال ترتيب وتنسيق مكونات العمل الفني، ومثل هذه الصفات تؤثر به وتوضحه.

أبو حيان التوحيدي(*) (311-414هـ)

يختلف أبو حيان التوحيدي عن الغزالي في نظرته للجمال، حيث يرى أن الجمال يخضع لعاملين أساسيين هما:-

العامل الأول/ ذاتيٌّ يرتبط بالمتذوق ومزاجه.

العامل الثاني/ موضوعيٌّ يرتبط بالجمال نفسه، أي تناسب أعضاء الشيء بعضها مع البعض في الشكل واللون وسائر الهيئات .

وهذان العاملان لايجتمعان في جميع أجزائهما، فالهيولي والأشكال والصور والمزاج لاتجتمع في وقتٍ واحدٍ، فلاتستطيع أن ترى الجمال في تمامه[1].

لذا فالجمال عند أبي حيان التوحيدي يعتمد على نسبية الشيء، حيث يرى أن هناك عوامل مؤثرة في تكوين الجمال منها مايرجع الى تكوينه الطبيعي، أو

---

(1) محمد علي ابو ريان،المصدر السابق،ص20.

(2)عاصم عبد الأمير الاعسم،جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث،المصدر السابق،ص18.

(*) أديب وفيلسوف وحكيم وصوفي عاش في القرن الرابع للهجرة ،نشأ في بغداد وهو اول عربي وضع علم الجمال مأخوذ عن آراء معاصريه،امتهن(الوراقة) أي نسخ الكتب وكانت مهنة كبار الكتاب لزيادة اطلاعه واتساع معارفه من المعلمين والفلاسفة،وقد كانت له علاقة وطيدة مع ابن سعدان وزير صمصام الدولة البويهي، كان من نتائجها كتاب(الصداقة والصديق) و(الامتاع والمؤانسة) وبعد مقتل ابن سعدان هرب الى شيراز يائساً مما دفعه الى احراق كتبه وذلك في عام 400هـ،ثم امضى بقية حياته في شيراز يقول"لقد أمسيت غريب الحال ،غريب اللفظ،غريب الخلق،مستأنساً بالوحشة،قانعاً بالوحدة".

(1) عفيف بهنسي:علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي:السلسلة الفنية،مديرية الثقافة العامة،بغداد، 1972،ص35.

مايكون جميلاً في العادة، أو يتدخل الشرع في الحكم عليه، أو من خلال إدراكه بالعقل، أو قد يكون ذا جمالٍ من خلال إثارته لذةً عند المتلقي[2].

أما الفن عند التوحيدي فهو ظاهرةٌ إنسانيةٌ راقيةٌ والعمل الفني يأتي نتيجة الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية، كما إن الإلهام مفتاح الأمور الإلهية[1]، لذا فهو لاينكر الجمال في الفن فهو مطلوب شأنه شأن الجمال في الطبيعة، كما ان الطبيعة تحتاج إلى الفن، وعلى الفنان أن يُعدِّل ماموجود بها من خلال إضافة مبتكراته، فالتوحيدي لايجد الفن بتمامه في الطبيعة دون تأكيد حاجته إلى الصناعة[2].

فالفن عند التوحيدي يتصف بالرسوخ والشمول، فهو عنصرٌ من عناصر الحضارة الإنسانية يفهمه الناس في الحاضر وينتقل إلى الناس في المستقبل، ويراه مؤلَفاً من شكلٍ ومضمونٍ، من فكرٍ هو الحكمةُ ومن إبداعٍ هو البلاغةُ، وهو لريِّ العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال[3].

مما سبق يتبين أن الإدراك الجمالي عند التوحيدي ماهو إلا انفعالٌ نفسيٌّ بازاء فعل النفس في الطبيعة التي تنظم صورة المادة، وهنا تقوم النفس بدورين: دورٌ فاعلٌ يجعل الطبيعة موافقةً لرغبات النفس، ودورٌ منفعلٌ تقوم به النفس في عملية الإدراك الجمالي[4].

الجمال في الفكر الفلسفي الحديث

استمر طرح موضوع فكرة الجمال من الفكر اليوناني القديم إلى الفلاسفة المسلمين ومن ثم إلى العصر الحديث، حيث اتجهت أنظار الفلاسفة المحدثين إلى تأسيس علمٍ للجمال ظهرت فيه ألفاظٌ جديدةٌ مثل الذوق والخيال والشعور والعبقرية والتي تدل على قوةٍ إبداعيةٍ أو فنيةٍ، أو كلمة الذوق التي تدل على قوة الحكم على الجميل [5].

واستمرت آراء الفلاسفة والمفكرين في تفسير الجمال ومن هؤلاء الفلاسفة:-

كانت(*) (Kant) (1724-1804م)

اهتم كانت بدراسة الذات المتأمِّلة المنعكسة على الذات المدركة المتذوقة، بمعنى إن الحكم الجمالي والشعور بالرضا عند تأمل الشيء عند ذلك يسمى هذا الشيء جميلاً وتسمى ملكة الحكم على مثل هذا الرضا الذوق، وبذا فالجميل عند

---

(2) عز الدين اسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة،ط3،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1989،ص139.

(1) عفيف بهنسي:المصدر السابق،ص15.

(2) عفيف بهنسي:المصدر نفسه،ص19.

(3) عفيف بهنسي:المصدر نفسه،ص33.

(4) وفاء إبراهيم،المصدر السابق،ص41.

(5) مراد وهبة:قصة علم الجمال،ط1، دار الثقافة للنشر،القاهرة،1996،ص21.

(*) ولد عمانوئيل كانت في (بيكونجسبيرغ) تلقى تعليمه في احدى المدارس الثانوية في المدينة ثم التحق بجامعتها التي قام بالتدريس فيها،كما درس الرياضة والطبيعة الى جانب الفلسفة وظل مهتماً بهذين الموضوعين،وكانت حياته في الظاهر حياة العالم الهادئة الخالية من الاحداث المكرسة لعمله واصدقائه القلائل،احاط بالادب القديم والحديث واهتم بالاحداث السياسية في عصره،تأثر بالنزعة العقلية والنزعة التجريبية وجمع بينهما.

كانت يتمثل بوصفه موضوعَ رضاً كليّ، وهذا الرضا يجب أن يكون غيرَ متعلقٍ بأيةِ غايةٍ ذاتيةٍ أو موضوعيةٍ[1]، بمعنى إن اللذة الجمالية هي نتاجُ العقلِ وهي مرتبطةٌ بالذات، وإنها حكمٌ كليٌّ يصدق على الكل وذلك لما يخلقه الشيءُ من لذةٍ جماليةٍ، فهي تعتمد على موضوع الشيء الجميل ومدى مايحققه من شعورٍ عند المتلقي المتأمل، لذا فالملكة هنا خاضعةٌ للذوقِ "يسمى الشيءُ جميلاً وتسمى ملكةُ الحكمِ على مثل هذا الرضا بالذوق"[2].

إن ملكة الحكم تنقسم إلى قسمين (الحكمُ الجماليُّ والحكمُ الغائيُّ) وكلا الحكمين يعتمد على الغائية، وهذه الغائية تنقسم إلى قسمين (غائيةٌ ذاتيةٌ وغائيةٌ موضوعيةٌ) تبعاً لطبيعة الحالة التي يتم فيها انسجام ملكات الذهن الإنساني، وبمعنى آخر تبعاً لهدف التشكيل الذي تتخذه موضوعات الطبيعة، ولذلك فجمال الأشياء الطبيعية هو تمثيلٌ لمفهومِ الغائيةِ في شكلها الذاتي (وهي غائيةٌ صوريةٌ) أما أهداف الطبيعة وغاياتها الواقعية فهي تمثل الغائيةَ الموضوعيةَ[3].

وقد بنى كانت حكمه الجمالي على أربع لحظات هي:-

الأولى/ وفقاً للكيف، وفيها يكون الحكم الجمالي مجرداً عن المنفعة، أي تأمل الشيء تأملاً خالصاً بعيداً عن أية غاية، ولذة الإحساس بالشكل وموضوع هذه اللذة هو الذي نسميه الجميل.

الثانية/ وفقاً للكم، وهنا يكون الحكم الجمالي غيرَ معتمدٍ على التصورات العقلية وبعيداً عنها، فالجميل هو مايعم إعجابُه الكلَّ، وهو مايَسُرُّ بصورةٍ شاملةٍ.

الثالثة/ من جهة الارتباط، وفيه يستند الذوق إلى مبادئَ مسبقةٍ ويحتفظ باستقلاليةٍ إزاءَ الميلِ والانفعالِ، وهذا يعني أن الحكم الجمالي يعتمد على الذوق العام والحس المشترك.

الرابعة/ من جهة الضرورة، وفي هذا الحكم يرجع الجمال إلى مايُحدث لذةً ترجع إلى الملائمة بين شيءٍ معين، أي إن الحكم يكون موضوعاً للتأمل، فكل حكمٍ بالرضا يكون موضعَ استحسانٍ بالضرورة [1].

إن هذه اللحظات الأربع عندما تتوافر في حكمٍ جماليّ فإنها تحقق لذةً جماليةً "وهذه اللذة هي لذةٌ جافةٌ ينقصها التعاطفُ الانفعاليُّ، لذا فان هذه اللذة لاتكاد توجد في الواقع"[2].

وعلى الفنان أن يوافق بين الخيال والذهن، فعندما يقوم بعملٍ إبداعيّ جماليّ لينتج تشكيلةً مبتكرةً في محاولةٍ منه لتجاوز الواقع فهو ينحت ويرسم وفقاً لمعرفةٍ ذاتيةٍ، والفنان الأصيل يستطيع أن يكشف الأمور الخفية في عمله الفني ليحقق لذةً تأمليةً خالصةً بعيدةً عن المنفعة، فالروح في الفن هي ملكة تصوير الأفكار

---

(1) غادة المقدم عدرة:المصدر السابق،ص81.

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

(3) وفاء محمد ابراهيم:علم الجمال (قضايا تأريخية ومعاصرة)،دار غريب للطباعة، القاهرة، ص59.

(1) دني هويسمان:المصدر السابق،ص56-60.

(2) ...:الجمال في تفسيره الماركسي،المصدر السابق،ص18.

الجميلة، أي إنها خيالُ المبدعِ المجسد في الفكرة الجمالية التي تضم الصورة والتصور والمفهوم[3].

ومن خلال ماتقدم فالحكم الجمالي يعتمد على توافق المخيلة والذهن، فعندما يتم الإحساس بالجمال فإنها تذهب إلى الذهن فيحصل نوعٌ من الانسجام وبمساعدة المخيلة تُبنى التصوراتُ فيصدر حكمُ الذوقِ، فالجمال لا يتعلق بما هو خارجيٌّ وإنما بما هو ذاتيٌّ، لذا يحاول أن يوفق بين التجربة الحسية التي تقدم مادةَ المعرفة وبين العقل الذي يقدم شكلاً ينظم هذه المادة. وعليه فالجمال عند كانت على نوعين هما:-

الجمال الحر:-وهو الجمال الذي يتحقق من خلال انسجام التفكير والحواس ويتجلى في صورته المحضة، أي في الشكلِ الخارجيِّ للعمل الفني كالزخارف التي لامضمون لها.

الجمال المقيد:-وهو الجمال المرتبط بالذات المدركة للشيء فهو يقرر ماذا ينبغي أن يكون الشيء مثل الجسم الإنساني والحيواني[1]، كما في الفنون اليونانية.

ولو نشاهد طبعات الأختام العراقية القديمة وما تضم من أشكالٍ بشريةٍ وحيوانيةٍ ومركبةٍ ذاتِ تأثيرٍ واضحٍ علينا بما تحققه من رضاً ذاتيٍّ.

هيغل(*) (Hegel) (1770-1831م)

يعد (هيغل) من أبرز الفلاسفة المحدثين الذين عَنَوْا بالظاهرة الجمالية والفنية فقد أعاد للفكر الفلسفي والجمالي منزلتهما المثالية عندما أولى اهتماماً كبيراً للفكرة الإنسانية، ويتحقق الجمال عند (هيغل) عندما تظهر هذه الفكرة، والفكرة هي مضمون الفن، والتصور المحسوس التخيلي في شكله، ولكي تتداخل الظاهرتان ينبغي على المضمون -بتحوله إلى صيغٍ فنيةٍ- أن يبدو قادراً في ذاته على هذا التحول[2].

وبهذا فالجمال عند (هيغل) هو الجمالُ الفنيُّ الذي تبدعه الروح الإنسانية لاالجمال الطبيعي الذي هو الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة، حيث إن الفكرة في الطبيعة ليست هي الفكرة في ذاتها وإنما هي فكرةٌ مطمورةٌ في وسطٍ حسيٍّ خارجيٍّ تعوزها الروحُ المبدعةُ التي تستطيع أن تعبر عنها حسيّاً في تشكيلاتٍ جماليةٍ تجعل الفكرةَ شيئاً مؤثراً في الحس[1].

والفن هو تعبيرٌ عن الروح المطلقة للوصول إلى المثال، كما إن التعبير لايقتصر على الفن وإنما هناك وسائلُ أخرى للتعبير منها الفلسفة والدين، فالفنُ

---

(3) ...:الجمال في تفسيره الماركسي،المصدر نفسه،ص23.

(1) عقيل مهدي يوسف:الجمالية بين الذوق والفكر،ط1،مطبعة سلمى الفنية الحديثة،بغداد،1988، ص74.

(*) ولد(هيغل) في المانيا في مدينة شتوتغارت،وتعلم في جامعة توبنجن،ثم عمل أستاذاً في جامعة (هيدليرج) حيث نشر مؤلفه(السايكلوبيديا العلوم الفلسفية) سلك في عرض مذهبه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً انطلق في عرض فلسفته من النظرة المثالية الموضوعية،وعد الروح المطلقة هي الغاية التي يعول عليها في كل الامور ويظهر في صيغة الفن والدين والفلسفة.

(2) دني هويسمان:المصدر السابق،ص70.

(1) وفاء محمد ابراهيم:المصدر السابق،ص66.

يعبر عن الروح حسيّاً والدينُ يعبر عن الروح رمزياً والفلسفةُ تعبر عن الروح بوساطة الفكرة أو المفهوم، ومضمون الفن هو الشعور بالحرية والكشف عن الجمال الفني من خلال اهتمام الفنان بالمضمون الروحي للموضوع يقول (هيغل): "علينا أن نبحث للمضمونِ الفنيّ للمثالِ عن تعبيرٍ فنيٍّ يكون في آنٍ واحدٍ أكثر تعيُّناً وأعظم جدارةً"[2].

ويجب أن تتجسد الفكرة في شيءٍ يدل على مضمونها وفي نفس الوقت تعبر عن الحقيقة لان الجميل يجب أن يُظهر الحقيقة حيث يعتقد (هيغل) "إن الحقيقي هو وحده قابلٌ للتصوُّرِ لان أساسه هو المفهوم المطلق، وبتعبيرٍ أدق: الفكرة"[3] فالمظهر يجب أن يدل على الجوهر في العمل الفني، فمضمونُ العمل الفني فكرةٌ أما شكلُه فهو تجسيدٌ حيٌّ لها[4].

فقد قسم (هيغل) الفنون بالاعتماد على العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجي كما يلي:-

1-**الفنُ الرمزيُّ**:- في هذا الفن تكون الفكرة غير متطابقة مع التعبير بذلك الشكل، فيتنافر ويختلف مع المضمون، مثلاً يوجد توافق بين الأفكار ومضمونها وبين الشكل الخارجي لها. فهذا الفن لن يستطيع أن يصل إلى الجمال المطلق كما في فنون الشرق القديم.

2-**الفن الكلاسيكي**:- يتحقق الجمال في هذا النوع من الفن لان الفكرة مطابقةٌ للشكلِ فهي دالةٌ على الشكلِ، وعليه يتطابق الشكل مع المضمون، فالمضمون يمثل التعبيرَ عن الروحِ المتحررةِ الطبيعيةِ والمتجسدةِ في الشكلِ الإنسانيّ، وهذه المرحلة يعبر عنها الفن الإغريقي [1].

3-**الفن الرومانسي**:- يظهر الاهتمام بالمضمون أكثر من الشكل في هذا الفن الذي يعبر عن الروح ذاتها حيث لايتساوى المضمون مع الشكل بحكم روحيته الحرة التي يسعى للتعبير عنها، فهو يمثل المرحلةَ المتطورةَ للطبيعةِ الإنسانية والطبيعةِ الإلهية ويبدو وكأنه التحقيقُ الحقيقيُّ لهذه الوحدة، لكن هذه الوحدة ذاتُ طبيعةٍ حيَّةٍ والتي تتجسد في المسيحية حيث يكون العنصر الروحي هو المهيمنَ في هذا الفن[2].

كما يرى (هيغل) أن العمارةَ تمثل الفنَّ الرمزيَّ فهي تدل على الفكرة ولاتعبر عنها فنجد هناك فخامةً في الشكل لكن المضمونَ ضئيلٌ، أما فن النحت الذي يمثل الفن الكلاسيكي فهو يعبر عن الروح بشكلٍ مباشرٍ، لذا فالنحت يمثل المثلَ الأعلى للانسجامِ الحاصل بين ماهو ماديٌّ وماهو روحيٌّ، أما بقية الفنون كالتصوير

---

(2) هيغل:فكرة الجمال،ترجمة:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر ،بيروت،1994، ص177.

(3) هيغل:المصدر نفسه،ص8.

(4) مجموعة من الفلاسفة السوفيت، المصدر السابق،ص48.

(1) هيغل:المدخل إلى علم الجمال،ترجمة:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت 1980،ص135-136.

(2) هيغل :المصدر نفسه،ص137-141..

والموسيقى والشعر والتي عدَّها من الفنون (الرومانتيكية) لكونها تتعامل مع المحسوس والروح بلا حواجز[3].

ويمكن القول إن ماطرحه (هيغل) من حيث التأكيد على جوهر العمل وفكرته ومن ثم تجسيدها في شكلٍ، نتلمسها في فن النقش على الأختام وماظهر على طبعاتها من مواضيعَ احتوت على فكرةٍ ذاتِ جوهرٍ يمثل أعلى مستوىً من الإبداع للصور الذهنية التي يتمكن الناظر من قراءتها من خلال أشكالها المجسدة، فالفنان الرافديني استطاع أن يكوّن علاقةً وظيفتُها الولوجُ الى الباطن (جوهر الموضوع) لان الفكرة هنا في ذروة تفوقها على الشكل.

سوزان لانجر(*) (Langer) (1895- ؟)

تعد لانجر رائدةً للاتجاهِ الرمزيِّ حيث فسرت الفنَّ تفسيراً رمزياً فقد اعتبرت الفن أحدَ الأنشطةِ الرمزيةِ التي ابتدعها الإنسان لكي يعبر من خلالها عن الوجدان البشري،كما وتُعرّف الفن بأنه: "إبداعُ أشكالٍ قابلةٍ للإدراك الحسي بحيث تكون معبرةً عن الوجدان البشري"[1].

فالعملُ الفنيُّ بشكله أو صورته لابد وان يكون معبراً عن الوجدانِ البشريِّ، كما يجب أن تكون أجزاؤه مترابطةً لان أيَّ عنصرٍ أو جزءٍ لايمكن أن تكون له قيمةٌ رمزيةٌ وهو منعزلٌ عن الآخر "إنها تأخذ طابعَها التعبيريَّ من وظيفتها في التصورِ الكليِّ" عندها يكون الفنُّ جميلاً،وغايةُ الفن عند لانجر هو إبداعٌ محمَّلٌ بعاطفةٍ وجدانيةٍ، بمعنى إن الفنان عندما يُبدع شكلاً ما فانه يعطيه فكرةً أو مضموناً لايستطيع أن يعبر عنها في اللغةِ وهذا ماتؤكده (لانجر) في أن الفن والدين والأسطورة هي صورٌ رمزيةٌ يعبر بها الفنان عن أفكارٍ ومضامينَ ليجسدها في أشكالٍ.

فالأشكال يجب أن تُعبِّرَ وهذا التعبير لايمكن أن يُدرك بمعزلٍ عن الرمز "فالفن عند لانجر رمزٌ والعملُ الفنيُّ صورةٌ رمزيةٌ"[2].

وكثيراً ماحتوت الأعمال العراقية القديمة على الرموز المعبرة وأغلبُ الأعمالِ هي صورٌ رمزيةٌ، كما احتوت الأختام العراقية القديمة على الرموزِ الدينيةِ والأسطوريةِ ذاتِ الطابعِ الغريبِ في صياغتها والأفكار التي تعبر عنها،فالفنان القديم جسدها لينقل رؤيته للعالم، وفي الوقت نفسه ذات مضمونٍ تعبيريٍّ يملك قيمةً جماليةً.

وقد وضعت (سوزان لانجر) فروقاً موضوعيةً بين الإشارةِ والرمزِ، فالإشارةُ شيءٌ نعمل بمقتضاه أو وسيلةٌ لخدمةِ الفعلِ، أما الرمزُ فهو أداةٌ ذهنيةٌ أو مظهرٌ من مظاهرِ فاعليةِ العقلِ البشريِّ[1].

---

(3) م.أوفسيا نيكوف و ز.سمير نوفا:المصدر السابق،ص287.

(*) ولدت في مدينة نيويورك من أبوين ألمانيي الاصل،تلقت تعليمها في رادكليف حيث حصلت على الماجستير ثم الدكتوراه في الفلسفة،تنوع انتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن،لها مؤلفات عدة منها(تطبيق الفلسفة-مقدمة في المنطق الرمزي-الصورة والوجدان) وغيرها.

(1) راضي حكيم:فلسفة الفن عند سوزان لانجر،ط!،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص5.

(2) راضي حكيم:المصدر نفسه،ص34.

فأيُّ شكلٍ فنيّ له طبيعةٌ رمزيةٌ على أساس انه شكلٌ مركبٌ من ألوانٍ وخطوطٍ وكتلٍ وغيرها من العناصر التكوينية للعمل الفني امتزجت بذاتيةِ الفنانِ وخياله ومشاعره، وهكذا يمكن تناول العمل الفني، إما على المستوى التعبيريّ باكتشافِ عناصره المثيرة للخيال والوجدان وبما يتضمنه من أبعادٍ خفيةٍ، أو يتناوله شكلياً بتتبعِ أشكاله الأساسية وملاحظةِ التكرارات في الحركات وبالكشف عن مستوى المهارات في تناول مادةِ العملِ الفنيّ وفي معالجة السطوح وعن أسلوب ربط عناصر التركيب في تكوينٍ مميزٍ[2].

(1) معتز عناد غزوان:الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2006،ص10.

(2) محسن محمد عطية:اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة،عالم الكتب للطباعة،القاهرة ، 2005، ص95.

نشأة الأختام العراقية القديمة

منذ فجر الحضارات الإنسانية كانت نتاجات الفن العراقي القديم معبرةً عن نشاطٍ فكريٍ ذي مهاراتٍ فنيةٍ رائعةٍ وأعظمُ إنجازٍ قدمه العراقيون القدماء من بين فنون النحت هو الأختام بنوعيها المنبسط والاسطواني حيث عرف هذان النوعان من الأختام في العراق القديم بحكم الحاجة إلى توثيق مايتعلق بالمعبد لتُعَدَّ كوثيقةٍ لتسجيل وارداته وليُكسبَها ذلك طابعاً دينياً حكمته تلك المتطلبات، وكوثيقةٍ معرفيةٍ عبرت عن ثقافةِ عصرٍ لما تضمنته -عبر مراحل ظهورها- من تسجيلٍ للأحداث لتَسِمَ الحضارةَ العراقيةَ بفنونها وآدابها كواحدةٍ من شواخصها المُعرِّفةِ لتلك الحضارة ضمن المنجز العام لمسيرتها.

ظهرت الأختامُ نتيجةً لاحتياج المعبد إليها، فبعد أن استوطن الإنسان في بواكير حياته اهتدى إلى الزراعة وتربية المواشي وجني المحاصيل ودعاه ذلك بالتالي إلى تنظيم أموره المعيشية فبرزت الحاجة إلى مايوثِّق مابحوزته من الممتلكات والبضائع المخزونة في المعبد والتي تكون تحت سيطرة الكهنة، من خلال ختمَ كلُّ بضاعةٍ باسم صاحبها وهكذا أُنتج الكثير من الأختام، وتبين التنقيبات أن الأنواع الأولى من الأختام -وهي المنبسطة- وُجدت في القرى القديمة وبالتحديد في تل (حسونة)*، أي منذ الألف السادس قبل الميلاد قبل حوالي(7200عام)[1].

وقد صار لكل شخصٍ ختمٌ خاصٌ به يختم به ممتلكاته منعاً من الاختلاط مع ممتلكات الأشخاص الآخرين، فبعد أن يضع المواد التي يريد خزنها في جرارٍ تغطى هذه الجرار بقطعة من النسيج أو الجلد ثم يضع قطعةً من الطين الطريِّ فوقها لتغطي فوهة الجرة ورقبتها ثم يضغط بالختم عليها فتظهر نقوشُ ختمه على الطبعة، أما المواد التي تخزن بالجلد وماشابه ذلك فيلفها بحبلٍ ثم يضع في طرفه كتلةً من الطين الطريِّ ويختمه وبعد أن يجف تأخذ الطبعة شكل الختم بنقوشه، وبهذا لايستطيع أيُّ شخصٍ أن يتلاعب بممتلكات الشخص الآخر[1], وهذه الطريقة كانت تستخدم في عصرٍ مبكرٍ جداً ليس لأنها دليلٌ على درجةٍ محدودةٍ من التقدم فحسب بل لأنها كانت الدليل الذي يعرض الحالة النفسية للإيمان حيث يمكن تفسيره بأنه عقيدةٌ مقبولةٌ بصفةٍ عامةٍ لحفظِ الثروة عن طريق القانون[2].

والأختام المنبسطة التي عُثر عليها في تل (حسونة) ذاتُ أشكالٍ بسطوحٍ بيضويةٍ مستديرةٍ ذات وجهين نُقِشَ وجهها المستوي برسومٍ هندسيةٍ وحيوانيةٍ مختلفةٍ أما وجهها المحدب فيكون أحياناً بهيئةِ حيوانٍ مضطجعٍ أو رأسِ أسدٍ أو

---

* سميت نسبة إلى التل المسمى(حسونة) الواقع على بعد(15كم) من الضفة اليمنى لنهر دجلة وعلى مسافة(35كم) جنوب مدينة الموصل ويقدر تاريخها (4800ق.م)

(1) عادل ناجي:الأختام الاسطوانية في عصر السلالات،حضارة العراق،لنخبة من الباحثين،ج2،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985،ص219.

(1) frankfort,H: Cylinder seals, Adocumensary Essay on the Art, and religion other oncient near East, Macmillan and Co.London,1939,P.3

(2) جورج كونتينو:الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور،ط2،ترجمة:سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص130.

غير ذلك كما موضح في الشكل(1) إذ نلاحظ الدقة في النحت بحيث يمكننا معرفة نوع الحيوان وجنسه من أول نظرةٍ، وكانت هذه الأختام تعلق في رقبة صاحبها لوحدها أو مع قلائد من الخرز إذ كانوا يعتقدون أن لها تأثيراً سحرياً يحمي صاحبها من الشر والأذى[3]. واستمر استعمال الأختام المنبسطة بكثرةٍ في عصور (سامراء) (وحلف)*و(العبيد)**مايقارب (1200) سنة قبل الميلاد أي حتى عصر (الوركاء)*** وجمدة نصر ثم اختفت هذه الأختام إلا قطعٌ قليلةٌ منها ولم تظهر ثانيةً إلا في أواخر العصور الآشورية والكلدانية، ثم صارت تستعمل فصوصاً للخواتم في العهود الإغريقية والساسانية[4].

وفي هذه الفترة عُثر على نوعٍ ثانٍ من الأختام وهو الختم الاسطواني الذي يرجع تاريخ ظهوره لأول مرة إلىً النصف الثاني من عصر الوركاء وبالتحديد في الطبقة الرابعة أي في حدود(3000) سنة قبل الميلاد[1]. ويعتقد أن الأختام الاسطوانية من صنع أهل الوركاء وابتكاراتهم لأنه لم يُعثر على أختامٍ اسطوانيةٍ تعود إلى فترة الطبقة الرابعة في مدينة الوركاء في موقع آخر[2]، حيث تزايد فن الأختام الاسطوانية وبلغ ذروته في هذا العصر حتى غدت الوركاء مركز الإشعاع الحضاري السومري[3].

إن ابتكار الختم الاسطواني كان ذا فائدةٍ في تثبيت صحة الرسائل والسجلات المكتوبة إذ كان بمثابة توقيع صاحب الختم، وقد ينقش باسم صاحبه كما هي العادة في العصور التي أعقبت طور الوركاء[4]. يضاف إلى ذلك فقد كان الفرد العراقي عندما يغادر منزله كان يربط الباب إلى صاريته بحبلٍ يُلصِق عليه قطعةً صغيرةً من الطين ثم يختمها بختمه وهذا الختم يبين له عند عودته فيما إذا كان قد زاره احدٌ أثناء غيابه[5].

---

(3) فرج بصمة چي:كنوز المتحف العراقي،السلسلة الفنية(17)،وزارة الإعلام،مديرية الآثار العامة،بغداد،ص156.

* موقع أثري يطل على نهر الخابور بالقرب من قرية (رأس العين) على الحدود التركية السورية وعلى بعد(140ميلاً) شمال غربي مدينة الموصل.

** موقع أثري يقع إلى الشمال الغربي من منطقة (أربدو)على بعد(4أميال) وقد سميت حضارة ذلك الوقت باسم ذلك الموقع.

*** سمي عصر الوركاء نسبة إلى منطقة (الوركاء) الواقعة على بعد(15كم) إلى الشرق من ناحية الخضر،والوركاء من اكبر المدن السومرية وتتألف من منطقتين الأولى هي(كولاب) مركز عبادة الإله(آنو) والثانية هي(أي انا)مركز عبادة اينانا(عشتار).

(4) فرج بصمة چي: المصدر نفسه،ص156.

(1) صبحي انور رشيد:تاريخ الفن في العراق القديم-الأختام الاسطوانية،ج1،دار الحرية،للطباعة،1969،ص8.

(2) هاري ساكز:عظمة بابل،ترجمة:عامر سليمان إبراهيم،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،1979،ص48.

(3) شريف يوسف:فن النحت السومري في عصر الوركاء،مجلة الرواق،العدد8،بغداد،1979،ص6.

(4) طه باقر:مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة،ج1،ص69.

(5) جورج كونتينو:الحياة اليومية في بلاد آشور وبابل،المصدر السابق،ص129.

انتشر استعمال الختم الاسطواني في الفترات اللاحقة لعصر الوركاء في العراق القديم ولم يقتصر على العراق فقط وإنما انتشر إلى بلادٍ أخرى مثل مصر خلال الألف الثالث ق.م وفي سوريا وفلسطين والأناضول وجنوب شرق العراق والهند[6]، غير انه لم يستمر في هذه البلدان كما هو الحال في العراق والذي اتسمت حضارته بغزارة إنتاجها الفني من مادة الطين بالأساس والتي استعملت كمادةٍ أساسيةٍ في التدوين هذا أولاً،وثانياً سهولة استعمال الختم الاسطواني من خلال دحرجته على الطين للحصول على طبعة النقش الموجود على الختم وبمساحاتٍ يمكن أن يشغلها السطح المراد الطبع عليه، يضاف إلى ذلك استعماله في العقود التجارية والعلاقات السياسية والثقافية في عصر الإمبراطوريات،كل ذلك أدى إلى استمرار استعماله في العراق[1].

ويمكن أن نستخلص أنَّ السبب الرئيسي لظهور الأختام كان اقتصادياً، وأكثر مادةٍ ملائمةٍ للطبع عليها هي الطين الذي كان العنصر الأساسي في نشوء الحضارة العراقية القديمة، حيث كان من أكثر المواد المستخدمة في صنع الأدوات قياساً إلى غيره من المواد حتى سميت بالحضارة الطينية .

الأسلوبُ الفنيُّ للأختام الاسطوانية العراقية القديمة

(6) عادل ناجي:الأختام الاسطوانية حتى عصر فجر السلالات،المصدر السابق،ص221.

(1) عادل ناجي:المصدر نفسه،ص221.وأيضاً Frankfort,H.:op.cit,p:2.

تنوعت أساليب الفن منذ العصور البدائية بسبب اختلاف الثقافات وبسبب اختلاف مستوى الدافع الإنساني للفن ومستوى الإرادة الإبداعية[2]، وبالنسبة للأختام الاسطوانية فقد اختلفت في أساليبها بين فترة وأخرى حسب الأشكال المكونة للمشهد وطريقة توزيعها وتنفيذها كأن تكون مقاربةً للطبيعة أو مجردَ خطوطٍ وحزوزٍ تعني أشكالاً معينةً، يضاف إلى ذلك تقنية الصنع.

ولو تتبعنا الأسلوب الفني نجده ذا تغيُّرٍ مابين الواقعية والتجريدية أو الهندسية فقد كان الفن في العصر الحجري ميّالاً نحو الطبيعة ثم تحول في العصر الحجري الحديث إلى الرمزية وسبب هذا التحول هو نشوء الوعي وبدء ممارسة الدور الذاتي للإنسان فتحول من مجرد ناقلٍ للصور إلى منتجٍ للخيالات والرموز.

ويمكن تقسيم أساليب الفن في الأختام الاسطوانية إلى الأسلوب المستوحى من الطبيعة والأسلوب التجريدي، ففي الأختام الاسطوانية التي تعود إلى عصر الوركاء(3500-3100ق.م) اتجهت أساليبها نحو الأسلوب الطبيعي ففي طبعة الختم شكل(2) نُحتت الحيوانات بشكلٍ اقرب إلى الطبيعة بينما شكل الرجل نحت بشكلٍ اقرب إلى التدوير فاللحية بشكلٍ لحيةٍ مستعارةٍ كما نلاحظ قوة العضلات الملموسة للقسم الأعلى للذراع والتي ظهرت عن طريق التلاعب بالظل والضوء[1].

ولم تخلُ طبعات الأختام عصر الوركاء من الأسلوب الزخرفي والمواضيع الدينية والنصب الضخمة ومناظر دنيوية أخرى والتي دلت على أن النحّات في عصر الوركاء لم يتمكن من أن يميز بين الفن التطبيقي والفن المجسم الذي شاع في أختام العصور اللاحقة[2].

وبسبب ظهور الختم وهو بدرجةٍ عاليةٍ من الدقة في الجانب الفني، حيث أدت المعرفة والحاجة إلى إيجاد الأختام المنبسطة والتي مرت بمراحل تطورية لتعود بالتالي إلى معرفة الأختام الاسطوانية، كما إن نقوشها في أول دورٍ ظهرت فيه لم تتعد الرسوم الهندسية الساذجة أو رسم حيوان واحد فقط، وفي دور العبيد وجدت رسومٌ لأشكالٍ آدميةٍ وحيوانيةٍ على الختم المنبسط ثم أخذت مواضيع أخرى كثيرة متطورة بالظهور والتي كانت متشابهةً مع مواضيع الأختام الاسطوانية الأولى، ومن ابرز المواضيع التي نقشت على الأختام الاسطوانية في عصر الوركاء هي:-

---

(2) محسن محمد عطية:اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة،عالم الكتب للطباعة،القاهرة،2005، ص100.

(1) انطون مورتكات:الفن في العراق القديم،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الآداب،بغداد،ص37.

(2) عادل ناجي:المصدر السابق،ص226.

أولاً:المشاهد الدينية/ والتي تضمنت عدة مواضيع تتعلق بالمعبد وطقوسه الدينية، حيث ظهرت فيها واجهة المعبد مع الكهنة ومشاهد تقديم القرابين من قبل الكهنة وهم عراةٌ أو من قبل الحاكم، أو التوجه إلى المعبد بوساطة الزورق، كما ظهرت رموزُ الآلهةِ وخاصةً رمز الإلهة ايناننا(عشتار) في طبعات أختام هذا العصر[3] كما في الشكل (3) إذ تظهر مجموعة من المتعبدين وهم يتقدمون باتجاه المعبد الذي يحيط به من كلا الجانبين مجموعة من القصب المحاط بثلاث حلقات على جانبيه والمربوطة بحلقات ويظهر في الجهة اليسرى مجموعة من المتعبدين يجلسون في زورقٍ يسير باتجاه المعبد، وفي شكل (4) يظهر حيوانٌ على ظهره رموز الإلهة (ايناننا).

ثانياً:المعارك/ تحوي على مشاهد الملك وأمامه أعداؤه الأسرى العراة الذين شُدَّت أيديهم إلى الخلف وهم جاثمون على الأرض في وضعياتٍ مختلفةٍ، كما في الشكل (5).

ثالثاً:الحيوانات المفترسة/ ومنها صورة الأسد الذي صُوِّر بوضعياتٍ مختلفةٍ فتارةً نجده يهجم على صفٍ من الحيوانات أو صفين الواحد فوق الآخر بصورةٍ متناظرةٍ،أو قد يظهر لوحده في حالة قفزٍ تارةً أخرى كما في الشكل(6).

رابعاً:الحيوانات الأسطورية/ كما لاتخلو طبعات الأختام من الأشكال الأسطورية فظهر لأولِ مرةٍ في هذا العصر الطيرُ المركب(امدوكود) وهو نسر برأس أسد[1].

أما عصر (جمدة نصر) فقد كانت مواضيع طبعات أختامها على صلةٍ بمواضيع عصر الوركاء وظهر الملك في طبعات أختام هذه الفترة بردائه المشبك، كما ظهرت الأشكالُ مرتبةً بطريقةٍ متراصةٍ وذاتِ تركيبٍ متناظرٍ ولم يعد يوحي بطقسٍ دينيٍّ أو موضوعٍ خرافيٍّ كما يظهر في طبعة الختم شكل(7)، كما إن نحات عصر(جمدة نصر) أبرز النحتَ المجسَّمَ على أرضية المشهد فالحيوانات تظهر مضطجعةً بأجسامها الممتدة على امتداد المشهد لكن رؤوسها تبرز باتجاه زاويةٍ قائمةٍ أما أجسامها فقد زُيِّنت بخطوطٍ محززةٍ توضح شكل الجلد[2].

كذلك اختفى تقريباً ظهور الحيوانات المفترسة وطغت على النقش في أختام هذه الفترة الحيوانات الأليفة والتي نقشت إما بصورة مفردة أو مع الغصن أو مع السنبلة أو مع الوردة أو مع رمز الإلهة (ايناننا) كما في الشكلين (8) و(9) للدلالة على أن ملكية هذه الحيوانات تعود إلى الإلهة ومعبدها، وقد تميزت أختام هذه الفترة بالعناية بالحفر(حيث حفرت الأختام بشكلٍ عميقٍ)وقد شاع استخدام المزرف المحدب أو الكروي[1]،شكل(10) و(11).

كما إن العناصر الزخرفية قد تداخلت مع العناصر الأخرى ذات الطابع الزخرفي المزركش، كذلك أصبحت تغطي سطح كل الصورة دون أيةِ أهميةٍ

---

(3) صبحي أنور رشيد:الفن في العراق القديم(الأختام الاسطوانية)،المصدر السابق،ص28.
(1) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص29.
(2) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص53.
(1) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص36-37.

واضحةٍ لها كمواضيع[2]، وهذا الطابع الهندسي قوامه خطوطٌ هندسيةٌ متكسرةٌ متوازيةٌ والمائلةُ والدوائرُ وبعضُ النقوشِ الرمزيةِ ذات الطابع الهندسي شكل(12) و(13)[3].

أما أسلوب عصر فجر السلالات الأول(3000-2800ق.م) فقد قسمه الآثاريون والمنقبون ومنهم(فرانكفورت) إلى قسمين استناداً إلى الطبعات التي عثر عليها، القسم الأول ربط بالمجموعة الأخيرة من أختام عصر جمدة نصر ذات الزخارف الهندسية والذي عرفه الباحثون باسم(البروكايد)* حيث تميزت أختام هذه الفترة بكونها نحيفةً وطويلةَ الشكلِ وصممت بحيث يمكن دحرجتها على الطين باستمرار لإنتاج مشهدٍ متواصلٍ من النقوش لانهاية لها[4].

أما الصنف الآخر فهو ماكان مطبوعاً على مادة الطين واستعملت كأغطيةٍ لجرار الفخار وماشابه ذلك فالحفر فيها ذو طابعٍ خشنٍ غيرُ دقيقِ المعالمِ نُقشت صُوَرُه بخطوطٍ عريضةٍ وعميقةٍ بطريقة القشط وتمثل مشاهدها في الغالب أجزاءاً من ملاحم وأساطير سومرية عرفت فيما بعد وبشكل واضح في الدورين الثاني والثالث من ادوار فجر السلالات[5].

ففي طبعة الختم شكل(14) الذي طوله(7سم) وهو من أطول الاختام حفر بطريقة القشط وبخطوط عميقة وهي تمثل ماعزاً فوق ماعزٍ أخرى في وضع متعاكسٍ وتنتهي أرجل الحيوانات بكراتٍ عريضةٍ، وتوجد في المشهد زخارف إضافية، أما الشكل(15) فيعتبره الباحثون أجمل ماوجد من صنف(البروكايد) في نهاية عصر (جمدة نصر) الذي وُجد في بيوت السكن في خفاجي العائد إلى فجر السلالات الأول ونرى فيه غزالاً امتاز برشاقة قوامه وأرجلُه تنتهي بكراتٍ كأنها حفرت باستعمال نفس المثقب المستعمل في عصر جمدة نصر وفي أعلى المشهد حُفرت أباريقُ مقلوبةٌ، ونشاهد أمام الغزال طائراً فاتحاً جناحيه احدهما إلى الأعلى والأخرى نحو الأسفل وهو يطير باتجاهٍ معاكسٍ للغزال، كما ونلاحظ نفس مميزات الأختام السابقة في طبعات الأختام في الشكلين(16) و(17)[1].

إن موضوع المتصارع الذي حلَّ محلَّ الشخصيات التصويرية الهادئة من عصر السلالات المبكر يقودنا من النظرة الأولى إلى عالمٍ ديناميكيٍّ عالم الخطوط المتشابكة والأشكال الخيالية وقد خَلَق الشكلُ الاسطواني الراسخ للطبعة أسلوباً جديداً للتصوير، جميع الحيوانات تقف على أطرافها الخلفية ورؤوسها في

---

(2) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص80.

(3) صبحي أنور رشيد:المصدر نفسه،ص37.

* البروكايد:هو نوع من الأختام مزخرف بإشكال هندسية أشبه بحياكة الحصران والسلال والمحفورة بطريقة القشط.

(4) فرج بصمة چي:الحقبة الزمنية من عصور ماقبل التاريخ والعصور التاريخية في بلاد الرافدين،مجلة سومر،الجزء الأول والثاني،المجلد الرابع والأربعون،مديرية دار الكتب للطباعة والنشر،بغداد،1985-1986،ص35.

(5) فرج بصمة چي:مجلة سومر،المصدر نفسه،ص36.

(1) فرج بصمة چي:مجلة سومر،المصدر السابق،ص39.

مستوىً واحدٍ مع رؤوسِ البشر وجميع الشخوص متشابكة متراصة بحيث تشكل أحياناً تطريزاً معقداً جميلاً[2].

وهذا ماامتاز به عصر فجر السلالات الثاني (2800-2600ق.م) حيث ساد توزيع عناصر المشهد بصورةٍ متساويةٍ والذي عرف بـ(ايزوكفالي) وهو أن جميع رؤوس أشكال مشهد الختم متساويةٌ في ارتفاعها، كما وساد مبدأ إظهار الحيوانات وهي واقفةٌ على أرجلها ورؤوسُها في حالة الالتفات إلى الخلف بوضعية قريبة الشبه بالحرف(S)[3]لغرض تأسيس تقابلٍ شكليٍّ مع البطلين.

وقد اختفى الشكل الزخرفي في أختام هذا العصر، والمواضيع هنا مليئةٌ بالأسلوب الخيالي الجديد والأساطير الخرافية والطقوس الدينية، وقد شاع ظهور الحيوانات بوضعية التقاطع (لغرض حشد اكبر عدد من الوحدات التصويرية في بنية التكوين) وهي تحتوي على مشهد صراع البطل مع الأسد وهي ميزة من مزايا أختام هذه الفترة، وفي طبعة الشكل (18) نلاحظ استخدام ملأ الفراغات ببعض الحيوانات مرتبةً بطريقةٍ ينتج عنها أشرطةٌ (أفاريز) مستمرةٌ لنماذج أُنجزت بأسلوبِ التعشيق[1].

وبما إن الأختام كانت ذات أهميةٍ من الناحية الاقتصادية فلم تخلُ من الكتابة التي تملأُ أجزاءَ طبعاتِ الختم والتي تحمل أسماءَ الآلهة المعبودة والأدعيةَ ومراكزَ الشخصيات الاجتماعية. ففي أختام عصر فجر السلالات الثاني ظهرت الكتابة بشكلها الواضح بعد أن كانت ذات شكلٍ صوريٍّ والتي كانت تتخلل المشهد في طبعة الختم وتكوّن بعضَ أجزائه الزخرفية[2]،كما في الأشكال(18) و (19).

وفي طبعة الختم رقم(20) الذي وُجد في معبد (عشتار) وهو يحمل الاسم(شار- إيل) والمقطع (إيل) يعني(الإله) بنفس العلامة المسمارية الخاصة بالإله، وماتزال كتابة هذا الختم صوريةً (القسم الأسفل من صورةِ راقصٍ وقد رفع إحدى ساقيه عالياً)[3].

واستمر ظهور الكتابة على الأختام الاسطوانية في العصور اللاحقة وذلك لأهميتها السياسية والدينية من حيث تسجيل أسماء الملوك والآلهة، وقد ابتعدت الكتابة في عصر فجر السلالات الثاني عن الشكل الصوري وبدأت العلامات تظهر بشكل الخط المسماري وكانت تظهر إما في طرف المشهد أو في أعلى المشهد في الأختام التي تحتوي على أكثر من مشهدٍ حيث ترتب العلامات بشكلِ أسطرٍ الواحدَ فوق الآخر، أما أختام عصر فجر السلالات الثالث(2600-2354ق.م) فقد كانت الكتابة فوق المشهد الثانوي ويفصل بحزوزٍ بين الكتابة وبين مشهد طبعة الختم[4].

---

(2) فيرونيكا افاناسيف:نموذج من الفن التشكيلي السومري،مجلة فنون عربية،العدد الأول من المجلد الثاني،دار الشؤون الثقافية العامة،1982،ص41.

(3) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص43.

(1) زهير صاحب:المصدر السابق،ص168.

(2) زهير صاحب:المصدر نفسه،ص168.

(3) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص110.

(4) بهيجة خليل إسماعيل:الكتابة،حضارة العراق،ج1،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985،ص225.

تميزت الأختام في عصر فجر السلالات الثالث بعدم تقاطع الأجسام وبإظهار الأجسام بصورةٍ مليئةٍ قويةٍ على عكس ماموجود في طبعات الأختام لعصر فجر السلالات الثاني كما وقد حفر الختم بشكلٍ عميقٍ الأمرُ الذي يجعل المشهد يظهر فيها بشكل نتوءٍ بارزٍ عند دحرجته على الطين الرطب، وقد شاعت في هذه الفترة مشاهدُ مجالس الشراب بالإضافة إلى المواضيع الأخرى المعروفة في الدور السابق وغالباً مايظهر على طبعات الأختام مشهدان علويٌّ وسفليٌّ يفصل بينهما خطٌّ أو أكثر في الوسط[1]، كما في الشكل (21) حيث يظهر فيه مشهدٌ احتفاليٌّ مكونٌ من مشهدين يفصل بينهما خطان، ويظهر في القسم الأعلى منه شخصان - الملك والملكة – وهما جالسان باتجاهٍ متقابلٍ ويرفع احدهما للآخر كأساً وقد ظهر في طرفيّ المشهد كتابةٌ مسماريةٌ في ثلاثةِ أسطرٍ عموديةٍ من الأعلى إلى الأسفل ويحتوي القسم الأسفل من المشهد على ستةِ أشخاصٍ يختلفون في طول الجسم وأزياءُ جميعِ الأشخاص واحدةٌ وقد نُقشت الأجسام من الأمام بعكس الرؤوس التي تكون جانبيةَ الشكلِ، كما ويلاحظ أن الفنان قد بالغ في سعةِ العيونِ وذلك لقوة العيون على التحاور مع الغيبيّ ولان الأتجاه الديني قد غلب على مواضيع العصر السومري في جميع فتراته إلا في نهاية عصر فجر السلالات حيث اختفى الأسلوب التجريدي وظهر الأسلوب الواقعي[2].

وبذا يمكن القول إن النقش على الأختام يتعين بثلاثةِ أشكالٍ، ففي البداية كان الحفر على الاسطوانة بشكلٍ غيرِ عميقٍ وبسيطٍ يحمل أشكالاً زخرفيةً تشبه النقوش على القماش والرسم هنا لم يكن لَيّناً وإنما مسطحاً فالرسومات العديدة تتكون من الخطوط القاسية وهذا الشكل من الطباعة قد ضحّى بالمضمون من اجل الخط، أما الشكل الثاني فقد أكَّدَ على الشكل والمضمون على حدٍّ سواء، أما الشكل الثالث الذي ظهر في نهاية عصر فجر السلالات فهو الإتجاه نحو التكورِ البلاستيكيّ والخطوطِ اللّيّنةِ وقد سُمِّيَ هذا الشكل بـ(الديكروتيف) البارز[1].

أما العصر الأكدي(2340-2150ق.م) والذي قسم إلى ثلاث مراحل هي:-

1- فترة مؤسس السلالة الأكدية الملك سرجون وابنته(انخذو آنا): حيث يظهر فيه استمرارُ عناصرَ مختلفةٍ عن فن عصر فجر السلالات الثالث.

2- فترة ريموش- مانيشتوسو: وفي هذه الفترة زال تأثير الفن السومري وكثُرت العناصر الجديدة للفن الأكدي.

3- فترة نرام- سن شودورول: وفي هذه الفترة بلغ الفن الأكدي ذروته من حيث التقدم والنضوج والابتكار[2].

والأكديون من الأقوام التي هاجرت من موطن العرب الأصلي -الجزيرة العربية- في عصور ماقبل الإسلام واستوطنوا بلاد النهرين وعاشوا مع السومريين جنباً إلى جنبٍ بقيادة (سرجون الأكدي) الذي تغلب على السومريين

---

(1) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص46.

(2) عادل ناجي:المصدر السابق،ص228.

(1) فارس شمس الدين وعيسى سلمان الخطاط:تاريخ الفن القديم،ط1،دار المعرفة مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،بغداد،1980،ص41.

(2) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص55.

وقام بنقلِ الحكمِ السياسيّ إلى الأكديين لأول مرةٍ في حدود عام(2350ق.م)[3].
وقد تميز هذا العصر بالاعتماد على الأسلوب الواقعي، كما إن فن الحفر على الأختام اخذ اتجاهاً جديداً حيث حُفر الختمُ نحو الداخل باستعمال الجوانب الثلاثة للشكل وباتجاه النحت المجسَّم ولم يدُمْ أسلوبُ التعشيق واستُعمل بدلاً منه أسلوبُ المجاميع حيث يتكون المشهد من أكثر من مجموعةٍ وعلى مشهدٍ قائمٍ بذاته، ونلاحظ تنوعاً في تنظيم الكتابة في الختم الاسطواني فهناك أختامٌ جُعلت الكتابة في طرف المشهد وأخرى يكون المشهد فيها محشواً بعمودٍ من الكتابة بحيث تملأ طول الختم[4].

تدل أختام العصر الأكدي على إحساس الفنان الأكدي وقابليته الفنية في إبرازِ الحركة ومحاكاةِ الطبيعة وإظهارِ الحيوية والتعبير والقوة العواطف على الأشخاص والحيوانات، وعلى براعته ونجاحه في توزيع وحدات الموضوع أو المشهد توزيعاً فيه انسجامٌ وتناظرٌ وتوازنٌ[1].

فالفنان الأكدي على العموم تحول من حالةِ الجمودِ والتجريد للاشكال والمفردات التي كانت سمةَ الفن السومري إلى حرية التكوين، فالفنان هنا يعبر عن نفسه بالشكل الأوسع في تمثيل الحركة[2].

وبعد أن كان هدفَ الفنانين الأوائل ربطُ الأشكالِ ذاتِ العلاقة سويةً في إفريزٍ مستمرٍ تُركَ هذا الآن وصارت المواضيعُ تُعمل بطريقةٍ جديدةٍ حيث إن دوران الختم يقدم سلسلةً من أشكالٍ معزولةٍ عن بعضها في الغالب بكتاباتٍ متدرجةٍ، كما تغيرت الأشكال نفسها تغيراً كبيراً فصارت اكبر ومعقولةً أكثر، ويقدم عمقُ الأشكال المحفورة نحتاً بارزاً إلى الطبعة التي يتركها، وقد أولى اهتماماً اكبر إلى تفاصيل الزينة، وتعزز الفراغات غير المملوءة بينها صفاء مخططاتها وتؤكد التفصيل في عملها ولياقة النماذج التي تشكلها سويةً[3].

أما مواضيع العصر الأكدي فقد اشتملت على الآتي:-

1-مشاهد عراك الحيوانات:- حيث شاع هذا الموضوع في الأدوار الأخرى لكن الشيء الذي استجد في هذا العصر هو ظهور شخصٍ يرتدي مئزراً ويضع على رأسه غطاءاً أشبهَ بقبعةٍ منخفضةٍ ونهايتُها العليا مستويةٌ، كذلك ظهر في أختام هذه الفترة وضعيةُ أيادي الأبطال الذين يشتبكون مع الحيوانات والتي مُثِّلت بشكلِ زاويةٍ وهذه ميزةٌ انفردت بها أختام هذا العصر والتي تساعد على إرجاع بعض الأختام إلى العصر الأكدي، كما اختلف لباسُ العصر الأكدي عن الأدوار الماضية وظهر لباسٌ خاصٌّ بالآلهةِ يميزها عن الأفراد ويتألف من عدةِ قطع عرضيةٍ ذاتِ طياتٍ طوليةٍ. كما ظهر في هذا العصر أيضاً الجاموس الذي حلَّ

---

(3) صبحي أنور رشيد:الأختام الاكدية في المتحف العراقي،دار الحرية للطباعة،بغداد ،1982، ص13.

(4) بهيجة خليل إسماعيل:المصدر السابق،ص228.

(1) عادل ناجي:المصدر السابق،ص232-233.

(2) صبحي أنور رشيد:الأختام الاكدية في المتحف العراقي:ص69.

(3) ستيون لويد:آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي،ترجمة:سامي سعيد الأحمد،دار الرشيد للنشر،بغداد،1980،ص171.

محلَّ الثور، وحيوان البيزون اللذان كانا سائدين في أختام العصر السابق(فجر السلالات)[1].

2- الآلهة:- مُثِّلت الآلهة في العصر الأكدي بشكلٍ يختلف عن العصور السابقة إذ ظهرت الآلهةُ مع رموزها الخاصة التي تحدد صفةَ الإله وطبيعته، ومن هذه الآلهة:-

أ-الإله(شمش)/ عرف باسم(أوتو) عند السومريين وسماه الأكديون(شمش) ظهر في الكثير من الأختام الأكدية، فقد مُثِّل وهو يخرج من بين جبلين على جانبِ كلٍّ منهما بوابةٌ سميكةٌ فيها خادمٌ ويضع(شمش) أحد ساقيه على قمةِ أحد الجبلين بينما يضع إحدى يديه على الجبل الآخر ويمسك باليد الأخرى منشاره الذي يميزه عن بقية الآلهة وهناك إشعاعاتٌ تخرج من كتفه تمييزاً له عن غيره من الآلهة، أما لباسه فهو يرتدي في القسم الأسفل من جسمه مايشبه المئزر مفتوحاً من الأمام[2].

وعلى هذا فان(شمش) يبزغ من جبال الابيس كما إن الإله(أيا) يسكن في جبال الابيس لذلك ففي كل صباح يقوم كلٌّ من الإلهين(شمش و أيا) بتحية الآخر وكما هو مذكور في النص الكدي الآتي:-

شمش عندما تبزغُ من الجبلِ العظيمِ
عندما تبزغ من الجبل العظيم جبل الأبيس (abyss)
عندما تبزغ من الجبل حيث يصدرُ حكمُ القدرِ
عندما تبزغ من الأفقِ حيث تتعانق السماءُ والأرضُ
الآلهةُ العظيمةُ تحضر إليك لأجل المحكمة
الاتوناكي يحضر إليك لصنع القراراتِ
والبشرُ،كلُّ الناسِ،يعطونك الاهتمام[3].

ب-الإله(أيا) والإلهة(عشتار): كثيراً ماظهر في الأختام الأكدية والإله(أيا) بهيأته التي يخرج من كتفيه المياه وتتناثر الأسماك منها، أما(عشتار) التي أحياناً ماتشاهد مع الإله(أيا) وغالباً مايظهر وجهها من الأمام وأكثر الأختام التي تظهر فيها تحمل موضوع التعبد والتقديم[1].شكل(26).

ج-إله الجو: من المواضيع التي ظهرت لأول مرة في العصر الأكدي هو إله الجو(أدد) إله الرعد والبرق والأمطار، والذي مُثِّل بهيأة الوقوف فوق حيوان التنين(الحيوان الخرافي المجنح فوق جسم الأسد) أو يستقل مركبةً يقودها نفس الحيوان[2].

3- **مشاهد عراك الآلهة**:- سبق أن ظهرت في الفترات السابقة واستمرت في الأختام الأكدية.

---

(1) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص156.
(2) عادل ناجي:المصدر السابق،ص242.
(3) عادل ناجي:المصدر نفسه،ص244.
(1) صبحي أنور رشيد:الفن في العراق القديم،الأختام الاسطوانية،ص63-64.
(2) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص65.

4- **المعبد المجنح**:- وقد ظهر في طبعات الأختام بشكلِ واجهةِ بابِ معبدٍ محمولٍ فوق ظهر ثورٍ باركٍ و يتصل جناحٌ في كل جانبٍ من الباب ويقابل الثور الذي يحمل المعبد إلهٌ جالسٌ يمسك بالحبل الذي يتدلى من الباب وخلف الثور إلهٌ آخر يمسك هو الآخر بالحبل الذي يتدلى من الطرف الثاني من باب المعبد[3].(شكل 23)

ومن المواضيع الأخرى التي ظهرت في هذا العصر لأول مرة بعض الرموز منها ماهو عبارةٌ عن صولجانٍ صغيرٍ ينتهي برأسٍ شبهِ كرويّ وعلى الجانبين رأسا أسدٍ وتنينٌ أحياناً ويُحمل هذا الرمز من قبل الإلهة(عشتار) وفي بعض الأحيان يُحمل هذا الرمز من قبل الإله(نركال) أو يُحمل من قبل آدميين أو نشاهده بصورةٍ عموديةٍ يُحمل فوق رأس ثور[4].

أما الأختام الأكدية المنبسطة فهي نادرةٌ جداً وقد عثر على ستةٍ من هذه الأختام السندية تمثل مشاهدَ الثورِ الوحشيّ وفوقه علاماتٌ من الكتابة السندية القديمة وهي بشكلٍ قرصيّ، أما الأختام الباقية فهي مربعةُ الشكلِ وتحوي على مواضيعَ مألوفةٍ مثلَ مثولِ متعبدٍ في حضرة الإله ، ويعد العثور على الأختام السندية مؤشراً على الصلات المختلفة التي تربط بين الحضارتين.

وقد اعتنى فنانو العصرِ الأكدي بالناحية الجمالية للأختام عنايةً كبيرةً حيث أعطوا للجانب الفني أهميةً فاقت الموضوع، وقد وُفِقَ الفنان في أن يجمع بين موضوع الختم وإجادةِ صفةٍ في آنٍ واحدٍ، لذا تعتبر الأختام الأكدية من أروع وانضج الأختام من ناحية الجودة الفنية بكل ماآلت إليه المفاهيم الفنية من معايير وموازين.

تقنية الأختام الاسطوانية العراقية القديمة

تختلف الأختام الاسطوانية في أشكالها وأحجامها، فهناك أختامٌ صغيرةٌ مقعرةٌ وهناك أختامٌ محدبةٌ وأخرى منتظمةٌ (أي إن الختم ذو سمكٍ واحدٍ من الأعلى إلى الأسفل) وبالنسبة للحجم فهناك أختامٌ يقلُّ ارتفاعها عن السنتمتر الواحد وقطرها(0.6سم) وهناك أختامٌ كبيرةٌ ذاتُ قطرٍ يتجاوز الـ(5سم) وبعضها في حدود السنتمتر الواحد من حيث القطر و(8سم) من حيث الارتفاع[1].

وهناك العديدُ من الأحجار التي دخلت في تقنية الختم، فهناك الأحجارُ الهشةُ السهلةُ القطع وهناك الصعبةُ، وقد تميز كلُّ عصرٍ باستخدام أنواعٍ معينةٍ من الأحجار ففي الأدوار الأولى استخدم حجر الكلس والالبستر والحجر الصابوني والحجر الجيري، أما في العصر الأكدي فان أغلب الأحجار التي استخدمت هي من النوع الذي يصعب قطعه مثل حجر الديورايت والهيماتيت واللازورد والعقيق والبلور الصخري والكالسدون والآحات، فضلاً عن ذلك فقد

---

(3) صبحي أنور رشيد:المصدر نفسه،ص67.
(4) عادل ناجي:المصدر السابق،ص266.
(1) صبحي أنور رشيد:الفن في العراق القديم،ص11.

شاع في العصر الآشوري الحديث (الألف الأول-القرن السابع ق.م) ومابعده صُنْعُ الختمِ من العقيق وكذلك من عجينة الفرت*، كما يمكن الاعتماد على مادة الختم لتحديد الدور الذي يعود إليه بسبب استعمال مادةٍ معينةٍ في فترةٍ معينةٍ أو عصرٍ معينٍ أكثرَ من غيرها من المواد الأخرى[1]. كذلك يمكن الاعتماد على نوعِ الآلةِ التي استخدمت في الحفر لتحديد الدور الذي يعود إليه الختم، فقد استخدمت العديد من الأدوات في الحفر ومن خلال التمعنِ في الختم يمكننا معرفة الأداة التي استخدمت في نحته لأنها تترك أثراً يدل عليها، ومن هذه الأدوات: الإزميل،المزرف،القشط،القرص الحاد،الأنبوب ذو الطرف الحاد،المزرف ذو الرأس المحدب الذي تكون نقوشه بشكل أنصاف كرات كما في مجموعة أختام دور (جمدة نصر)[2] والتي تميزت أختامها بكونها ذاتَ أشكالٍ مختلفةٍ في تقنية حفرها حيث شاع الحفر بالمزرف فالأشكال الحيوانية والنماذج الأخرى أُنجز حفرها بأسلوبٍ يعتمد على الدوائر والخطوط، غير إن النماذج الهندسية المستخدمة لملأ الفراغات في أختام هذا العصر أضافت ميزةً جديدةً لعصر(جمدة نصر)[3].

وفي الدور الآشوري الحديث شاع استعمال طريقة القشط المسطح أو القشط المائل، وهناك آلة المثقب المتأخر التي نفذت على أختام العصر الآشوري والأختام المنبسطة كالرمح الذي في نهايته مثلث أو مايشبه القائم فوق المذبح مثبت بصورةٍ عموديةٍ أو فوق حيوان التنين والحيوان المركب من رأسِ عنزٍ وجسمِ سمكةٍ[4]، وقد عثر في تل (اسمر) على بعض الآلات التي استخدمت في صناعة الأختام الاسطوانية وهي أزميلٌ من الفضةِ مع آلتين مستدقتين من النحاسٍ ومبردٍ ومثقبٍ صغيرٍ يعتقد انه جزءٌ من آلةٍ أخرى وجدت هذه الآلات مخزونةً في إناءٍ صغيرٍ مع عددٍ من الأختام الاسطوانية منها ماتمت صناعته ومنها مالم يتم بعد[1].

وهناك طريقتان لتنفيذ النقوش على الأختام استُخدمتا على مر العصور الطريقة الأولى هي (التحزيز) حيث يخطط الشكل المطلوب تنفيذه على الختم بآلةٍ حادةٍ فيظهر بهيئةِ حزوزٍ ثم تعمق هذه الحزوز بآلةٍ حادةٍ حسب العمق المطلوب، أما الطريقة الثانية فهي طريقة (التثقيب) أي استعمال المثقب(Drill) ذي الرأس المحدب حيث تحفر نقاطٌ معينةٌ في الشكل المطلوب تنفيذه مثل الرأس والصدر والبطن فتظهر النقاطُ بشكلٍ نصفِ كرويٍّ ثم يوصل بين هذه النقاط بالقشط والتحزيز فيظهر الشكل المطلوب[2].

---

* عجينة (الفرت): عجينة صناعية تتكون من مادة كلسية ومواد أخرى.

(1) صبحي أنور رشيد:المصدر السابق،ص11-12.

(2) frankfort H.:op.cit,p3.

(3) عادل ناجي:المصدر السابق،ص226.

(4) عادل ناجي:المصدر نفسه،ص277.

(1) ريا محسن:تطور الكتابة المسمارية على الأختام الاسطوانية،رسالة ماجستير(غير منشورة)،كلية الآداب،جامعة بغداد،1987،ص19.

(2) ريا محسن:المصدر نفسه،ص20.

إن صغرَ حجم الختم وصناعتَه من مادة الحجر الصلبة من جهة وتقنيةَ النقش على مساحةٍ صغيرةٍ والحفرَ بشكل معكوس من جهة أخرى كانت محطَّ اهتمامِ كثيرٍ من الباحثين، فمن الصعب تخيُّلُ كيفيةِ إخراج الفنان العراقي القديم لشكلِ الختمِ النهائيّ بنقوشه المختلفة وهو بهذا الحجم دون استخدامِ نوعٍ من العدسات المكبرة مما يؤكد وجود آلاتٍ وأدواتٍ مختلفةٍ إضافةً إلى خبرةٍ ووعيٍ كبيرٍ لدى الفنان العراقي القديم تساعد على إنجاز مثل هذه الأعمال، وربما تكون العدسةُ الزجاجية التي عثر عليها في نينوى مما يقوي مثل هذا الاحتمال، كما إنهم كانوا يستخدمون الحكَّ أو الصقلَ بعد الحفر عليها[3].

التكوين الفني والعلاقات التنظيمية في الفنون التشكيلية

تمتلك جميع الفنون الإنسانية عناصرَ تكوينيةً ويظهر دورُ الفنان في إيجادِ تكوينٍ وتنظيمٍ لهذه العناصر وفقَ منهجٍ أو نمطٍ يراه معبراً عن ميوله وأحاسيسه، فالتكوين الفني يشكل منظومةً متكاملةً من التنويع والتوازن التي تؤدي إلى تقويم المنجز الفني لتحقيق وظيفةٍ جماليةٍ تشترك بها جميع عناصر التكوين لتشكل الفكرة المرتبطة بالمنجز الفني، ومن خلال تفاعلها مع عناصر التكوين تخلق علاقاتٍ متداخلةً مع بعضها تطغى على العمل الفني فتجعل منه مادةً بصريةً ثريةً ذاتَ إمكانياتٍ تساهم في إبراز البناء الجمالي وتزيد من تجاوب المتلقي مع هذا التكوين، فالفنون لاتخلق وإنما تشكل العناصر[1].

والتكوين كما يقول(رسكن): "ببساطةٍ وحرفيةٍ فان التكوين يعني وضع أشياءَ عديدةً معاً بحيث تُكوّن في النهاية شيئاً واحداً" وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمةً فعالةً في تحقيق العمل النهائي الناتج، وفي التكوين لابد من أن يكون كل شيء في موضعٍ محددٍ ويؤدي الدور المطلوب من خلال علاقته بالمكونات الأخرى.[2]

فالعمل الفني بتصوره وتأمله والاستمتاع به ومن ثم الحكم عليه وتأويله، هذه الطريقة من التواصل بين المتلقي والعمل الفني تخلق نوعاً من الامتزاج بين الذات والموضوع إذ تقوم الذات بعملية إسقاطٍ ذاتيٍّ مقترنٍ بضربٍ من الامتزاج أو الذوبان في الموضوع[3].

ولكل عمل فني نظام في توزيع الخطوط والكتل والألوان ومهمة الفنان توحيد مجال الرؤية، أي تصنيف مفردات العمل الفني في مجموعات على أساس ملاحظة التشابه الشكلي بين العناصر، واستخلاص التميزات التي نتجاهلها عادةً في وقت تعاملنا مع الأشياء من جهة نفعيتها في الحياة، وبذلك يجرد الفنان الصور من ارتباطاتها الوثيقة بالواقع المادي فتتحول إلى إشاراتٍ، وكذلك يراعي

---

(3) هادي نفل:المسؤولية الحضارية في صيانة الخصائص القومية لفنون العالم الثالث،مجلة الرواق،العدد14، 1983،ص41.

(1) عبد الفتاح رياض:التكوين في الفنون التشكيلية،ط1،دار النهضة العربية،القاهرة،1974،ص9.

(2) شاكر عبد الحميد:العملية الإبداعية في فن التصوير،عالم المعرفة،الكويت،1987،ص145.

(3) زكريا إبراهيم:مشكلة الفن،دار مصر للطباعة،القاهرة،1976،ص220-221.

الفنان توحيد العناصر التشكيلية في إطارٍ هندسيّ ويوازن في التكوين بين القيم من حيث الكم والنوع[4].

وهكذا فان اتحاد العناصر وتجميعها وتنظيمها تخلق التكوين(Composition) الممتزج مع إرادة الفنان وإبداعه لخلق عملٍ فنيّ يمكن أن يكون شكلاً يتجاوب معه المتلقي ويتحسسه. فالشكل هو"جمعٌ لعدةِ عناصر على اعتبار تكوينها فيه، لان طابع الشكل عبارةٌ عن كيفية ائتلاف هذه العناصر"[1] فالشكل هو الجامع لكل هذه العناصر والمفردات وفق نظمٍ معينةٍ من العلاقات المترابطة فيمابينها والتي تشكل في المحصلة النهائية بنيةَ الشكل وصورةَ العمل الفني، لذا يعد الشكل "الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضوعها في العمل الفني كلٌّ بالنسبة إلى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كلٌّ منهما في الآخر"[2].

وبسبب الارتباط الوثيق بين المادة والشكل يغدو الشكل تحصيلَ حاصلٍ للجهد المبذول من قبل الفنان على المادة، وهذا مايؤكده(آرنست فيشر)في قوله:"إن كلَّ مافي العالم مكونٌ من شكلٍ ومادةٍ"[3] لذا فالعمل الفني ومايحويه من عناصر تحقق الشكل النهائي فضلاً عن فكر الفنان والتأثر بتلك العناصر من ناحية التعامل والسعي لتكوين صفاتٍ جماليةٍ لاتتحقق إلا من خلال عناصر التكوين والعلاقة بينها للتوصل إلى عملٍ فنيّ يحقق جانباً إبداعياً، كما ويعتمد التكوين الفني لأيّ عملٍ على علاقة الفنان بالبيئة والحوادث المحيطة به وتوظيفها في شعوره وتعامله معها إذ تكون الدافع الذي يحقق المضمون بعد إخراجِ العمل إلى حيز الوجود[4].

وللبيئة أثرٌ كبيرٌ على الفنان فهي الملهم الأول له ولايمكن تصورُ فنانٍ بمعزلٍ عن الطبيعة يقول (د.بلاكروا):"إن الطبيعة ليست هي المدرسةَ الكبرى للفن فحسب بل هي أقرب ماتكون معجماً يرجع إليه الفنان حينما تُعوزه المعرفةُ الفنيةُ الدقيقةُ"[1].

فالفنان يحاول أن ينجز شكلَه الفنيَّ من خلال تأثره بالبيئة وإسقاطه على ذلك المنجز الفني وهذا ماتجسد في الأختام والتي هي وليدةُ فقرِ البيئة العراقية القديمة للأحجار والمواد الأولية، فعمل الفنان بمايملك من أصغر الأشياء والتي يستطيع أن ينحت وينقش عليها فنَّه ومابتدعت يداه، وكإثباتٍ منه على تغلبه على ماينقص البيئة العراقية من مواد يستثمر أصغرها في أعمالٍ فنيةٍ، والأختام وبالرغم من

---

(4) محسن محمد عطية:اكتشاف الجمال في الفن والطبيعة،عالم الكتب للطباعة،القاهرة، 2005، ص57.

(1) جورج سانتيانا:الإحساس بالجمال،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة،1960،ص120.

(2) جيروم ستولنيتز:النقد الفني،ترجمة:فؤاد زكريا،مطبعة جامعة عين شمس،القاهرة،1974، ص340.

(3) آرنست فيشر:ضرورة الفن،ترجمة:ميثاق سليمان،دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت ، ب.ت، ص38.

(4) صباح احمد حسين الشايع:التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث في العراق،أطروحة دكتوراه(غير منشورة)،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد ،1997،ص25.

(1) زكريا إبراهيم:الفنان والإنسان،دار غريب للطباعة،مصر،1973،ص71.

صغر حجمها إلا أنها تضمنت عناصرَ تشكيليةً ذاتَ دلالاتٍ تعبر عن مضمون الشكل وتحرره لتنطبق على مايبوح به ذلك الشكلُ الفنيُّ الصغيرُ في حجمِه الكبيرُ في مضمونِه.

وتؤلف العناصر التشكيلية للفنون ومنها فن النحت على الأختام المفردات التي يستخدمها الفنان لبناء منجزه الفني، فطريقة تنظيم هذه العناصر بما يتوافق مع تجربته الذاتية وأسلوبه ومايعبر عن جوهر الموضوع هي التي تميز بين عملٍ وآخر، فكل مفردة من مفردات العمل الفني يجب أن تحمل معنىً تعبيرياً ووظيفياً وجمالياً يهدف الفنان الى التعبير عنه، ومن خلال الجمع الذي يوحد العناصر المنتقاة يعطي للعمل الفني معناه ويصبح بمستطاع المتلقي أن يدركها موحدةً قبل أن يفهم أو يتذوق أهميتها[2].

فالعمل الفني لكي يكون عملاً فنياً ناجحاً يجب أن يحتوي على فكرةٍ تؤدي معنىً وهذه الفكرة والمعنى هي مضمون(Content) العمل الفني والمتجسد في الشكل(Form) والفنان يشكل المادة ليعبر عن المضمون ويختلف التعبير عن المضمون تبعاً لاختلاف عناصر التشكيل والتي لكلٍ منها تعبيرٌ خاصٌ، وبالتالي فالمضمون يختلف تبعاً لاختلاف الشكل، والمضمون هو جوهر العمل الفني أما الشكل فهو مظهره الخارجي، ولايمكن فصل الشكل عن المضمون لان هناك ارتباطاً وثيقاً بينهما[1].

هذا وكما توضح سابقاً فان للفنون التشكيلية -ومنها الأختام- شكلاً ومضموناً وان لذلك الشكل عناصرَ وأسسَ تكوينٍ فنيٍّ تساهم في اكتمال العمل الفني بصيغته النهائية بتماسكها وتجميعها في وحدة واحدة متوازنة متناسبة، وعناصر التكوين الفني هي:-

أولا/ النقطة:-

هي أبسط العناصر التي يمكن أن تدخل في أيِّ تكوين،وتعبر النقطة عن مجرد تحديدٍ مكانيٍّ ورغم ذلك فهي تثير في الرائي إحساساً بميلها إلى الحركة، وبالتالي يمكن أن تثير نشاطاً حركياً لايقتصر على المكان الذي حددته النقطة بل يمتد إلى مايجاورها من فراغ[2].

ثانيا/ الخط (Line):-

يعد الخط من أقدم الوسائل التي عرفها الإنسان وتعامل معها في الرسم لتكوين أشكالٍ مختلفةِ التعبيرِ، ويتشكل الخط من التقاء سلسلة من النقاط وتجميعها، وطبيعة الخط تعتمد على طبيعة النقطة التي يتكون منها كونها مربعاً أو دائرة، وهناك مجموعة من الخطوط التي تكوِّنُ نمطاً من التعبير حسب شكلها

---

(2) ناثان تويلر:حوار الرؤية،مدخل إلى تذوق الفن والخبرة الجمالية،ترجمة:فخري جليل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1987،ص97-98.

(1) عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص43.

(2) عبد الفتاح رياض:المصدر نفسه،ص59.

فمنها الخطوط المنحنية ومنها الخطوط المنكسرة ومنها المستقيمة والتي يمكنها أن تكوّن الشكل[3].

وهناك خطوطٌ مرئيةٌ وأخرى تكون غيرَ مرئيةٍ، فمثلاً عندما نشير بأصابعنا إلى الشيء فيكون الخط هو المسافة الفاصلة بين الأصابع والشيء المرئي، والخط يكون رقماً تعبيرياً أو وهماً خيالياً أو قد يكون أساس التكوين الفني وهو المتبقي في التركيز من حيث الحركة وجماليتها واتجاهاتها والكتلة وتجسيمها والتناغم عند عموم التكوين وشدِّ التركيز والانتباه[1].

وقد اعتبر أكثر الفنانين أن الخط هو أساس الفنون جميعاً وكما جاء "إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن كما هي للحياة، هي كلما كان الخطُّ المحيط أكثرَ تحديداً ووحدةً وبروزاً كان العملُ الفنيُّ أكثرَ جمالاً، وكلما كان أقلَ بروزاً ووحدةً عظم الدليل على ضعف الخيال والإهمال"[2].

وفي التكوين النحتي في الأختام تكون الخطوطُ المرئيةُ ناتجةً عن رسمٍ أو نقشٍ معينٍ في الكتلة، أو يكون واضحاً كما في الأشكال الزخرفية ذات الخطوط المتموجة والمنكسرة وماالى ذلك، أو يكون الخطُ وهمياً يحدد نهاياتِ الأشكالِ، فالخطوط التي تحدد الأشكال ذاتُ عمقٍ أو تكون مجرد خطوطٍ تحيط بالشكل حسب أسلوب الفنان في كل فترة، فللخطوط القدرة على التعبير عن العمق فكلما كان الحفر غائراً كان الخط أكثر عمقاً.

ثالثا/ الكتلة (Mass):-

هي احد العناصر التكوينية للعمل الفني ولكل كتلةٍ حجمٌ حيث يعبر الحجم عن كل مايشغله الشيءُ في الفضاء، ويكون إما ساكناً أو متحركاً ويأخذ أشكالاً متنوعةً وله دلالاتٌ تحدد طبيعتها سواء كانت ثقيلةً أو ضعيفةً وهكذا وهناك عناصر أخرى يتأثر بها الحجم مثل الملمس واللون[3].

وفي الأعمال النحتية تكون الكتلةُ إما مفرغةً مثل النحت المنخاري، أو صلدةً كما في أنواع النحت الأخرى، وتكون الكتل في طبعات الأختام هي الأساس وتكون أكثر وضوحاً من دلالات باقي العناصر بفعل حالاتٍ وأوضاعٍ يساعد التجسيم في إبرازها،وهي صفة عموم الفنون التشكيلية المجسمة.

رابعاً/ الملمس (Tex ture):-

هو المظهر الخارجي للمادة التي يتكون منها العمل الفني وهي قوةُ الشدِّ السطحيِّ للمادة حيث يدل على الخصائص السطحية للمواد المستخدمة في تنفيذ

---

(3) فريدريك مالنز:الرسم كيف تتذوقه(عناصر التكوين)،ترجمة:هادي الطائي،مراجعة:سلمان داوود الواسطي،ط1،دارا لشؤون الثقافية العامة،بغداد،1993،ص38.

(1) خليل كاظم طاهر:الشكل والمضمون في الخزف العراقي(1955-1985)رسالة ماجستير(غير منشورة)،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،1989،ص29.

(2) هربرت ريد:معنى الفن،ترجمة:سامي حسين،مراجعة:مصطفى حبيب،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص65.

(3) خضير جاسم راشد المعموري:القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الفنية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية،رسالة ماجستير (غير منشورة)،كلية الفنون الجميلة،جامعة بابل،2005،ص43.

الأعمال الفنية ويختلف من مادة إلى أخرى، فالأحجار مثلاً ذاتُ ملامس مختلفة وكذلك الطين وغيرها من المواد تبعاً لطبيعة تكوين كل مادة، ويسهم الملمس في الدلالة على المادة وخصائص سطح الشكل، إضافةً إلى انه يعد عملاً جمالياً[1].

وعملية الإحساس بالملمس في الفنون التشكيلية الثنائية الأبعاد يكون ناتجاً عن حركة الخطوط واتجاهاتها، وتختلف كل مجموعة من الخطوط عن الأخرى فالخطوط المعبرة عن عضلات الصدر لها اتجاه يختلف عن الخطوط المعبرة عن أسفل الساقين، تبعاً لأسلوب الفنان في خلق ملمسٍ خاصٍ به[2].وعن طريق الإدراك البصري يمكن أن يميز بين اختلاف ملمسٍ وآخر تبعاً لعدة عوامل منها:-

1- مدى انعكاس الضوء أو امتصاصه، وهنا يعتمد على طبيعة المادة أو الخامة المستخدمة في تنفيذ العمل الفني.

2- أو يرجع إلى اللَّون وشفافيته ومدى انعكاس الضوء و امتصاصه وحجم الحبيبات السطحية للمادة ومدى تقاربها أو تباعدها ومدى انتظامها سواء كانت عشوائيةَ الانتشار أو منتظمة[3].

والفنان يمكن أن يخلق ملمساً خاصاً به من خلال استخدامه لمادةٍ معينةٍ والإحساس بها، ونجد في الأختام اختلافاً في ملمس طبعةٍ عن طبعةٍ أخرى تبعاً لتوزيع الأشكال وأسلوب الفنان في إظهار ملمسٍ معينٍ.

خامسا/ الفضاء(Spase):-

يعتبر الفضاء من العناصر التكوينية، والفضاء في الفنون التشكيلية المجسمة ينشأ دائماً من الطريقة التي يُنظَّم بها وضعُ المجسماتِ مهما تكن قدرتها على التحديد سواء كان مجسماً واحداً أو عدةَ مجسمات، والتنوع في الكتلة يخلق تداخلاً في الفضاء قد يكون على قدرٍ من الترابط والتعقيد بحيث يصعب الفصل بينها كعناصرَ مستقلةٍ، فالكتلة من خلال تنوعات سطحها تخلق علاقتها بالفضاء وتؤدي دوراً في التنسيق الجمالي للتكوين[1].

وبالنسبة لطبعات الأختام فالفنان العراقي عالج مشكلةَ التعبير عن الفضاء من خلال وضع الأشخاص القريبين في المقدمة ثم يتبعهم في وضع الأشخاص البعيدين في وضع أعلى،ثم الأبعد،كما نرى أن هناك أشخاصاً تعتمد على الحافة السفلى للشكل المستطيلي في وقفتها، والاستمرارية في سرد الحوادث والانتقال من مشهد إلى آخر والتباين في حجم الأشخاص حسب موقعهم وأهميتهم شكلت ميزةً مهمةً من ميزاتِ الفن العراقي القديم ووسائلها في التعبير عن الفضاء. لذا فللفضاء دلالةٌ في الإحساس بالعمق، فالأشكال الأمامية ترمز إلى القرب والأشكال الأعلى ترمز إلى البعد، وذلك التباين في الأبعاد مابين الأشكال يخلق قيمةً جماليةً.

سادسا/ القيمة الضوئية- اللون:-

---

(1) عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص291.
(2) عبد الفتاح رياض:المصدر نفسه،ص295.
(3) عبد الفتاح رياض:المصدر نفسه،ص289.
(1) ...:المنظور عبر مراحل الفن المتعاقبة،مجلة الرواق،العدد(17)،1979،ص2.

تعتمد القيمة الضوئية على مقدار ماينعكس من الضوء، وتتفاوت الأجسام في درجة عكسها للضوء، فالأجسام ذات السطوح الداكنة تمتص قدراً كبيراً من الضوء وتعكس القليلَ منه، أما الأجسام ذات السطوح الفاتحة فتمتص القليلَ من الضوء وتعكس الكثيرَ منه[2].

وعامل إدراك رؤية الأشياء هو درجةُ سقوطِ الضوء على سطوحها فللسطوح إضاءةٌ، والضوء هو الظاهرة الطبيعية التي لها قيمٌ وعلاقاتٌ لاتنفصم بعضها عن بعض، وهذه العلاقات بين العمل الفني وغيره ذات قوانين يضعها الفنان ويتحكم بها وهي في الأساس عماد الخلق الفني[3].

أما اللون فهو أحد عناصر الشكل فهو يُكسب الشكلَ قيمةً تعبيريةً، ومن خلال سيادة لونٍ على لونٍ آخر يحصل نوعٌ من الإيقاعات يصاحبها إظهارُ قيمةٍ جماليةٍ[1]. وبانعكاس اللون يعطي للشكل بروزه في التكوين أو عدمه.

وللألوان استعمالاتٌ رمزيةٌ وانفعاليةٌ ذاتُ مضامينَ منذ العصر السومري حيث استخدم في تزيين الزقورات فوضعوا اللونَ الذهبيَّ في قمة الزقورة كرمزٍ للإله(شمش) ثم يليه اللونُ الأزرقُ في الحرم المقدس كرمزٍ للسماء ثم اللونُ الأحمرُ وهو يرمز إلى عالم الطبيعة وأخيراً اللونُ الأسودُ وهو يرمز إلى العالم الأسفل[2].

وبما أن طبعات الأختام تخلو من الألوان فيبقى لونُ الطينة فقط، أما الأختامُ الحجريةُ فتختلف ألوانها، لذا فطبعات الأختام تعتمد بالدرجة الأساس على مقدار مايسقط من الأشعة الضوئية وماينتج عنها من ظلٍ وضوءٍ على مساحة الطبعة، وبالتالي تأثيره في إبراز الكتل وفواصل الأشكال، فتنوعات الشدة في الضوء على سطح الطبعة تؤثر في إبراز أهمية الأشكال وإدراكها وتُسهم في مدى إثارة المتلقي وإحساسه بما يجذب البصر باتجاه التكوين.

الوسائل التنظيمية للتكوين الفني

يعتمد التكوين الفني في الفنون التشكيلية على وسائل تنظيمٍ منها(التوازن،التناسب،الحركة،التكرار والتضاد).

فالتوازن(Balance) من الأساسيات المهمة في التكوين الفني الجيد وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى داخل الحقل المرئي[3]. ويمكن ان يحصل الفنان على التوازن في العمل الفني من خلال إحساسه بالعمل الفني كما ويقسم التوازن إلى:-

1- **التوازن المحوري**(Axial Balance):- وفيه تكون القوى في جانبي

---

(2) عبد ليوان:أصول الرسم والتلوين،ط1،دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر،بيروت،1985 ، ص53.

(3) فرج عبو:علم عناصر الفن،ج2،دار دلفين للنشر،ايطاليا،1982،ص521.

(1) فريدريك مالتز:المصدر السابق،ص195.

(2) عباس الصراف:آفاق النقد التشكيلي،ص275.

(3) روبرت جيلوم سكوت:أسس التصميم،ترجمة:محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، مراجعة:عبد العزيز محمد،دار مصر للطباعة والنشر،القاهرة،1968،ص114.

التكوين متماثلةً ومتساويةً في كل شيءٍ،وقد يكون التماثل من جانب التكوين الأيمن والأيسر أو العلوي أو السفلي معاً مع اختلافٍ في اللون عندها يسمى التوازن غير المتماثل.

2- **التوازن المركزي**(Central Balance):- يكون التوازن مركزياً بحيث يتحقق التوازن لو دار التكوين حول مركزه وفيه يتماثل عنصران أو أكثر ويكون مركز الصورة هو النقطة الفاصلة بينهما.

3- **التوازن المستتر** (Occult Balance):- وفيه تكون أجزاء التكوين في الأعلى والأسفل أو الأيمن والأيسر غيرَ متماثلةٍ في أيٍّ من نصفي العمل، بل نشعر بتعادل القوى ويكون الحكم على توافر التوازن من عدمه في هذا النوع من التوازن إحساساً فنياً مرهفاً لأنه لاتوجد أسسٌ وقوانينُ لهذا النوع من التوازن[1].

وتشكل الوحدة (Unity) بعداً جمالياً في العلاقة التنظيمية داخل العمل الفني فمن خلال تلاؤم أجزاء الشكل الفني من لونٍ وخطٍ وسطحٍ وغيرها من الأجزاء يمكن أن تُخلق علاقةُ الجزءِ بالكلِّ وبالعكس، فالوحدة يجبُ أن تتوفر في أيِّ عملٍ فنيٍّ لأنها أساس نجاحه[2].

والوحدة تشمل عناصرَ متعددةً منها وحدة الهدف ووحدة الفكرة ووحدة الشكل ووحدة المضمون، وتتحقق وحدة الشكل من خلال الوصل بين الوحدات البصرية أو عن طريق الإحساس بانتماء بعض الأجزاء إلى بعضها أو من خلال تبعية بعض العناصر البصرية لبعضها عن طريق التماثل[3].

أما وحدة المضمون فتعني أن يكون موضوع العمل الفني متكاملاً يحمل موضوعاً مترابطَ الأجزاءِ، فوحدة المضمون تتطلب عدم الفصل بين عنصرين مترابطين كما انه في نفس الوقت يجب أن لايجمع بين عنصرين لاارتباط بينهما، والفكرة هي التي توجه الفنان والفنان هو الذي يوجه المادة لتحقيق الفكرة[1].

ومن خلال وحدة الشكل تتحقق السيادة كأن يسود عنصرٌ من عناصر التكوين على عنصرٍ آخر، فمثلاً تسود مساحاتٌ ذاتُ ملمسٍ خاصٍّ وبالتالي يكون جزءٌ من العمل الفني هو الذي ينال اهتمام المتلقي، كما إن التنويع في الوحدة أمرٌ مطلوبٌ في العمل الفني كما يؤكد(أفلاطون): "التنوع ضمن الوحدة" وهذا يعني إن عناصر العمل الفني التي تشمل الخطوط والألوان والأشكال ينبغي أن تتآلف ضمن وحدةٍ متناغمةٍ[2].

فالتنويع يجب أن يكون بقدرٍ يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية دون أن يؤثر ذلك على وحدة الشكل، والتنويع قد يكون في الشكل أو الملمس أو الكتل أو الاتجاه وبالتالي فان الوحدة يجب أن تربط بين أجزاء العمل الفني ضمن التكوينِ الكليِّ لتُنتج وحدةً مترابطةً توضح علاقةَ

---

(1) روبرت جيلام سكوت:المصدر السابق،ص56.(للمزيد يراجع:عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص113-114

(2) هربرت ماركوز:البعد الجمالي،ترجمة:جورج طرابيشي،بيروت،دار الطليعة،1979،ص58.

(3) عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص176.

(1) عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص185.

(2) عبد ليوان:أصول الرسم والتلوين،ص34.

الجزءِ بالجزءِ والجزءِ بالكلِّ وهنا يصبح عملاً فنياً متكاملاً يحوي على نظامٍ متلائمٍ في أجزائه ذي وحدةٍ شكلاً ومضموناً[3]، كما إن تآلف عناصر العمل الفني وترتيبها لاينفي التنوع بل يتكامل معه وعندما يتكامل يكون الانسجام موجوداً. وبذا فالانسجام(Harmony) هو اكتمال العمل الفني من كل جوانبه وهو تعبيرٌ واضحٌ عن شخصية الفنان وذوقه ومستوى ثقافته الفنية[4].

أما التناسب(Proportion) والذي هو احد أساسيات التكوين الجيد فيعني كيفية إيجاد النسب في العمل الفني والتشكيلي[5]، ويمكن تحقيقه في التكوين الفني للحصول على نوع من الإيقاعات، والإيقاع(Rhythm) يعني توزيع الكتل والمساحات المكوّنة لَها بصورةٍ متوازنةٍ أو مختلفةٍ أو متقاربةٍ أو متباعدةٍ، فهناك إيقاعٌ في الحركات والنسب للأجسام وكذلك في القيم الضوئية[1] والتي يتم توزيعها في فضاء العمل الفني والتعامل معها بطريقة بحيث ينتج عنها قيمةٌ جماليةٌ.

أما الحركة(Movement) فهي قوىً مثيرةٌ للانتباه، وهي فعلٌ ينطوي على تعبيرٍ، وليس من الواجب إن يكون هذا الفعل حركةً ملموسةً بل قد يكون داخلياً يُثار على هيئة أحاسيس[2]، ويتزايد الإحساس بالحركة في التكوينات التي تسود فيها الخطوطُ المائلةُ أو الأشكالُ المثلثةُ والهرميةُ حين تتعدد اتجاهاتها، وكذلك بالنسبة للتكوينات ذات الرؤوس المدببة المائلة فإذا كانت الخطوطُ المائلة الرئيسية متعرجةً فإنها تثير إحساساً يلهب في حركةٍ ديناميكيةٍ شديدةٍ[3]. وبالنسبة لطبعات الاختام فحركة الأشخاص والحيوانات ظهرت على سطح الطبعة بشكلِ تجمعاتٍ قريبةٍ على خطٍّ ومستوىً أُفقيٍّ واحدٍ، وبعضها ظهرت على سطح الطبعة بشكلٍ أبعد وبتكرار هذه الأشكال نحصل على إيقاعاتٍ تثير الحركة فترتيبُها بشكلٍ متعددٍ في أجسامها ووضعياتُ الأرجل تخلق حركةً تستوقف عينَ المتلقي مابين مشهدٍ وآخر، فالمتلقي يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلها ليؤدي ذلك بالتالي الى إحساسٍ بالمتعة يتأتى من خلال الإحساس بالتناسق ضمن العمل ذاته والذي يكون معبراً عن الجمال.

والتكرار(Repetition) الذي يحدث ضمن الفنون التشكيلية كالنحت، وفي طبعات الأختام كثيراً مايحدث التكرار في عنصرٍ من العناصر التكوينية كتكرار شكلِ حيوانٍ وسيادته على عنصرٍ آخر، ويكون التكرار إما تاماً أو ناقصاً، فالتكرار التام يتمثل بالزخارف المعمارية وزخارف السجاد، أما التكرار الناقص(غير التام) فهو على نوعين-التكرار المتناوب والتكرار المتغير- ويحصل

---

(3) عبد الفتاح رياض:المصدر نفسه،ص180.
(4) عبد ليوان:المصدر نفسه،ص41.
(5) روبرت فينتوري:التعقيد والتناقض في العمارة،ترجمة:معاذ علي،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1987،ص87.
(1) عبد الفتاح رياض:المصدر السابق،ص95.
(2) روبرت جيلام:المصدر السابق،ص47.
(3) عبد الفتاح رياض:المصدر نفسه،ص302.

عن طريق تكرار العناصر التكوينية لخلق وحدةٍ في تكوين العمل الفني مع إجراء تغييراتٍ في بعضها لكسر الرتابة[1].

والتضاد(Contrast) يعني الاختلاف فيما بين موجودات الحقل التكويني، والتضاد يساعد على تمييز عناصر التكوين لأجل إثارة متعة المتلقي للعمل الفني فالتباينات بانواعها تساعد على تحريك العمل الفني مثل تباين عنصر الملمس أو الخطوط أو الكتل، وعندما يكون التباين قوياً يحدث تغيرٌ ظاهريٌّ في التأثير، فزيادة المعاملة بين ملمسٍ وآخر يقوي التغيير ويزداد الى الحالة القصوى فتظهر مساحاتٌ متباينةٌ في ملامسها مابين الخشن والناعم[2].

ان الاعمال الفنية التاريخية هنا ذاتُ خاصيةٍ جماليةٍ يمكن أن تجلب اليها استجابةَ المتلقي، حيث جاء معبراً عن كونه وفي كل حالٍ كنتاجٍ إنسانيٍّ يملك شكلاً أو نظاماً معيناً ويقوم بايصال التجربة الانسانية[3]،وانه كذلك يكون قائماً في بنائه على إبراز الأفكار الشكلية والمعبرة مأأمكن إيصالها الى الآخرين[4]،حيث انها تُطلق إشاراتٍ ذاتيةً عن طريق توزيع العناصر التكوينية فطبعة الختم تجلب متعةً لمن ينظر اليها ويبذل جهداً بصرياً نتيجةً لمتعةٍ تنشأُ عن التقاء الاثر الذي يُحدثه شكلُ العملِ الفنيِّ الظاهرِ للصورة مع الاثر الذي يتركه فيه[5].

---

(1) شيرين احسان:مبادئ فن العمارة،الدار العربية،بغداد،1985،ص70.

(2) شيرين إحسان شيرزاد:المصدر نفسه،ص46-48.

(3) ناثان نوبلر:حوار الرؤية-مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجميلة،ترجمة:فخري خليل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1987،ص38.

(4) ناثان نوبلر:المصدر نفسه،ص39.

(5) جورج كوبلر:نشأة الفنون الانسانية،ترجمة:عبد الملك الناشف،مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،بيروت- نيويورك،1965،ص53.

ماهية(*) الأسطورة

حاول الانسان القديم منذ نشأته الاولى ان يبحث عن سبب وجوده وعلاقته بالعالم المحيط به، فحاول ان يسيطر على الطبيعة من خلال ممارسته لعددٍ من الشعائر والطقوس لانه لم يكن قادراً على تحليل الظواهر والخروج بنتائجَ تفسرها، وقد سعى الى التعبير عنها بالحكايات الشفاهية التي تمثلت بالاساطير، لذا فالانسان القديم لم ينظر الى الاشياء من ناحية كيفية حدوثها ولماذا تحدث؟ وانما من ناحية مسبباتها وهذا مايعرف بالفكر الميثوبي(Mythopic)[1].

وتعرف الميثولوجيا بانها (علمُ دراسة الاساطير والخرافات وهي نتاجُ النفسِ البشريةِ الطبيعيُّ المرتبطُ بالظواهرِ الاجتماعيةِ والطبيعيةِ)[2]. وذكر(جون دوي): "ان قصص الحيوان واساطيره بدأت في تلك الحقبة إذ لم يكن الناس في حينها مشغولين الا بحملاتهم التي يقومون بها للصيد في البر والبحر ويقتل بعضهم بعضاً، ومع ذلك لابد للعقل مادام مستيقظاً ان يجد مايملأ به فراغه على نحوٍ ما فهو لايستطيع ان يظل فارغاً بمعنى الكلمةِ الحرفيّ بسبب ان الجسمَ خاملٌ، ولكن بأيّ الافكار يزدحم العقل البشري؟ إذا لم يزدحم بتجربته مع الحيوان بعد ان تتحول هذه الخبرة بتأثير الاهتمام (الدرامي) بحيث تصبح حوادثُ الطرادِ أكثرَ موضوعاً وأشدَّ تماسكا"[3].

وعليه فالانسان البدائي حاول ان يعبر عن الحياة وقيمها باسلوبِ الخيالِ والفنّ، وهذا ماشخصته الحضارات القديمة ومنها الحضارة العراقية القديمة والتي كان لها حضورٌ خاصٌّ في تاريخ الآداب البشرية[1]،إذ تميزت بفنها ذي الاسلوبِ الابداعيّ الذي حمل قيماً جماليةً من نتاج فكر عصرها، والتي جعلت من انسانها فناناً عبَّر عن نظرته للطبيعة وفق مقاييسه آنذاك، وهذه سمةٌ ميزت نتاج حضارتنا العراقية القديمة بما حملته من اسلوب ذي سمات شخصت هويته والتي تم بها اخراج تلك النتاجات الفنية ذات الهوية الرافدينية في التشكيل.

(*) الماهية اعم من الحقيقة لان الحقيقة لاتستعمل الا في الموجودات، أما الماهية فتستعمل في الموجودات والمعدومات(كليات ابي البقاء).وقيل ان ماهية الشيء هي تمام مايحمل عليه حمل مواطأة من غير ان يكون تابعاً لمحمول آخر، والامر المحمول على الشيء بلا وساطة هو ماهيته كالحيوان الناطق للانسان.

والماهية والحقيقة والذات قد تطلق على سبيل الترادف، ولكن الحقيقة والذات تطلقان غالبا على الماهية باعتبار الوجود االخارجي(كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي).للمزيد يراجع:- جميل صليبا:المعجم الفلسفي،ص315.

(1) فاضل عبد الواحد:سومر اسطورة وملحمة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1997،ص87 .

(2) الكسي لوسيف:فلسفة الاسطورة،ط1،ترجمة:منذر بدر حلوم،دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية،سورية،2005،ص307.

(3) احسان سركيس:الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات،ط1،دار الطليعة للطباعة،1988، ص14.

(1) طه باقر:ملحمة گلگامش،منشورات وزارة الاعلام،دار الحرية للطباعة النشر،بغداد ،1975، ص8.

ووفقاً لثقافة وعقائد وواقع المجتمع تشكلت الاساطير، فلكل مجتمع اساطيره الخاصة به، فالفكر الاول الذي نشأت منه الاسطورة كان ذا أهميةٍ في دراسة الفكر الانساني لانها-الاسطورة- من أولى المحاولات في تاريخ الفكر البشري لوضع مفاهيمَ فلسفيةٍ تهدف الى وضع حلولٍ لاسرار الطبيعة وظواهرها، فالانسان عندما تساءل عن المظاهر الكونية التي تجلب الخير مثل الزرع والشمس والمظاهر الكونية التي تجلب له القلق مثل البرق والرعد ربط كل هذه الظواهر بقوىً غيبيةٍ بعيدةٍ تسيطر عليها وتتحكم فيها، فالاسطورة وسيلةٌ لمحاولة الانسان في ان يضيف على تجاربه طابعاً فكرياً، لهذا يمكن ان تعتبر الاسطورة اخراجاً لدوافعَ داخليةٍ في شكلٍ موضوعيٍّ[2].

ويرى(يونغ)[*]: "أن هناك اشكالاً رمزيةً متساميةً موجودةٌ في الحياة النفسية للانسان، وهذه الاشكالُ متجسدةٌ في اللاوعي الجمعيّ الذي تشترك به ذاتُ الفرد بصورةٍ لاإرادية، وعن طريق الأساطير والأحلام والسحر والطقس والفن تُفصح هذه الأشكال عن نفسها، لذا يَعتبِر(يونك)الاسطورةَ المرحلةَ الفعليةَ والأساسيةَ بين الإدراكِ اللاواعي والإدراكِ الواعي"[1].

في حين يَعتبِرُها(فرويد) ظاهرةً نفسيةً، فالاسطورة مثل الحلم إخراجٌ لدوافعَ داخليةٍ في اشكالٍ مجسدةٍ، والانسان يكبت المشكلات التي تواجهه لتخرج بعد ذلك بشكلِ رموزٍ اسطوريةٍ[2].

أما(ليفي شتراوس) فقد حدد مفهوم الاسطورة وفق اربعة اسس هي:-

الاساس الاول: ان الاساطير ليست مجرد حكاياتٍ تؤلَّف عمداً، بل هي تعيش بالضرورة في عقل الانسان.

الاساس الثاني: ينبغي ان لاتُدرس الاسطورة بشكلٍ مفردٍ، بل في شكلٍ واحدٍ.

الاساس الثالث: لكي نفهم المغزى المحدد للاسطورة ينبغي علينا ان نفتتها الى وحدات من الاحداث، وان نصنف هذه الوحدات وفق تنظيمٍ بنائيٍّ محددٍ.

الاساس الرابع: من خلال المبالغة في إبراز قيمة الحدث والمبالغة في التهوين من شأنه ينتهي الصراع الى حلٍّ وسطٍ، ومثال ذلك الصراع بين الحياة والموت أو بين الطبيعة والحضارة، أو بين المحلل والمحرم[3].

كما ويمكن فهم السلوك البدائي من خلال الاسطورة، لانها تمثل وجهاً من

---

(2) نبيلة ابراهيم:الاسطورة،الموسوعة الصغيرة(54)،منشورات وزارة الثقافة والإعلام،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1976،ص11.

(*) يونغ: من كبار علماء علم النفس المعاصرين يأتي في المرتبة الثانية بعد فرويد، قام بدراسة علم الاساطير، ميز بين نوعين من اللاشعور الفردي الذي يضم مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة من الافكار والمشاعر التي يتم نسيانها او كبتها بطريقة لاشعورية واللاشعور الجمعي الذي يحمل آثار الذكريات التي ورثها الانسان عن اسلافه. (للمزيد، يراجع:-قاسم حسين صالح:الابداع في الفن،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،1981،ص18).

(1) وليم رايتر:الاسطورة في الأدب،ترجمة:صبار سعدون،مراجعة:سلمان داوود الواسطي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1992،ص36-37.

(2) نبيلة ابراهيم:المصدر السابق،ص19.

(3) كلود ليفي شتراوس:الاسطورة والمعنى،ترجمة:شاكر عبد الحميد،مراجعة:عزيز حمزة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص6.

أوجه الرموز الدينية،فالبناءُ الاجتماعيُّ مرتبطٌ بالسحر والمعتقدات والدين، لذلك فهي تؤثر على حياة الفرد، فالانسان البدائي عندما فكر بالقوى الخارقة الموجودة في الكون والتي تقف وراء الظواهر الطبيعية التي تحدث في هذا العالم وهذه القوى مؤثرةٌ به فعالةٌ فيه وبهذا تكون قد ابتدأت لديه مرحلةٌ جديدةٌ وهي التقربُ الى تلك القوى واستدرارُ عطفها فظهر الدين بشقيه:-

الشق الاول:- يمثل الجوانب الاعتقادية والذي يعتبر الاسطورة اداةً للمعرفةِ والكشفِ والفهمِ.

الشق الثاني:- يهدف الى إرضاء الآلهة والتعبد لها[1].

ويرى(فريزر)(*) ان الجنس البشري مر بثلاث مراحل تطورية هي(مرحلة السحر ومرحلة الدين ومرحلة العلم) والاسطورة ترتبط بمرحلة السحر، والسحر من المعتقدات القديمة التي عرفها سكان العراق القديم وسائر الشعوب الاخرى وهو يقوم على مبدأين يرجعان اصلاً الى المنطق البدائي،اولهما الاعتقاد بامكانية احداث الشيء بتقليد عملية حدوثه، وهو مايعرف بمبدأ التشابه وهذا ماعكسته الآثار التي تركها انسان العصور الحجرية ومنها الرسوم على جدران الكهوف، فرسمُ صورِ الحيواناتِ التي كان يرغب في اصطيادها لتوفير غذائه سوف يمكنه حسب مبدأ التشابه من ان يوقع تلك الحيوانات فريسةً سهلةً اثناء المطاردة.أما المبدأ الثاني فيقوم على الاعتقاد بان الاشياء التي كانت جزءً من جسم الانسان تبقى على صلةٍ به بعد انفصالها عنه وهذا مايعرف بمبدأ المصاحبة[2].

كما يعتبر السحر البذرة الاساسية لظهور الدين، فبعد ان عجزت التعاويذ والممارسات السحرية عن السيطرة على العمليات الطبيعية استعاض عنها الانسان بتقديم القرابين الى القوى التي يعتقد انها تسيطر على الطبيعة، ومن هنا ظهر الدين وتحول الانسان عن سحره، وحلَّ كاهنُ المعبدِ محلَّ ساحرِ القبيلةِ، حيث توجهت طقوس الدين الى الآلهة وبقيت طقوس السحر تدور حول المفهوم القديم للقوة السارية[3].

وبناءً على ذلك يقدم(جيمس فريزر) تعريفاً للدين، حيث يقول في كتابه(الغصن الذهبي): "نفهم الدين على انه عمليةُ استرضاءِ وطلبِ عونِ قوىً أعلى من الانسان يعتقد انها تتحكم بالطبيعة والحياة الإنسانية". أما(دوركهايم)(**) فيعرف الدين بانه: "نظامٌ منسقٌ من المعتقدات والممارسات التي تدور حول موضوعاتٍ مقدسةٍ يجري عزلها عن الوسط الدنيوي وتحاط بشتى انواع التحريم"[1].

---

(1) فراس السواح:مغامرة العقل الاولى-دراسة في الاسطورة-سوريا وبلاد الرافدين،ط2،دار الكلمة للنشر،بيروت،لبنان،1981،ص92.

(*) جيمس فريزر(1854-1941)انثروبولوجي اسكتلندي عُرف بكتابه(الغصن الذهبي) وهو دراسة في السحر والدين كما وله مؤلفات اخرى منها(الطوطمية) و (الزواج بغير ذي القربى).

(2) فاضل عبد الواحد:العرافة والسحر،حضارة العراق،ج1،لنخبة من الباحثين،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985،ص202.

(3) فراس السواح:دين الإنسان- بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني،ط1،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،1994،ص190-194.

(**) اميل دوركهايم:فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي(1858-1917).

(1) فراس السواح:المصدر السابق،ص25-26.

لذا فالمعتقَد هو الحجر الاساس الذي يقوم عليه الدين، ومن المعتقد يظهر الطقس الذي يمارسه الانسان بأشكاله المختلفة، ومن هذين المفهومين تظهر الاسطورة[2]، فالمعتقد يصاغ من عقولِ الجماعةِ ومن ثم تعمل الاجيال المتلاحقة على صقله وتطويره. ويتألف المعتقد من عددٍ من الافكار الواضحة والمباشرة التي تعمل على رسم صورةٍ ذهنيةٍ لعالم المقدسات وتوضح الصلة بينه وبين عالم الانسان[3].

أما الطقس فيمكن القول بانه: "نظامٌ من الإيماءاتِ التي تُترجِم الى الخارج مانشعر به من إيمانٍ داخليٍّ، وهو مجموعةُ الوسائلِ والاسبابِ التي تعيد خلقَ الايمانِ بشكلٍ دوريٍّ، وذلك لان الطقس والمعتقد يتبادلان الاعتماد على بعضهما البعض، فرغم ان الطقس يأتي كناتجٍ لمعتقدٍ معينٍ فيعمل على خدمته، الا ان الطقس نفسه لايلبث ان يؤثر على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه[4].

وبذلك يعتبر الدين ممهداً لظهور الاسطورة في المجتمعات القديمة فاحدهما يرتبط بالآخر ارتباطاً وثيقاً بدليل انهم ضمَّنوا اساطيرهم مواضيعَ ورموزاً دينيةً وعقائديةً مرتبطةً بواقعهم الاجتماعي والنظام السياسي والاقتصادي،حيث يؤكد(فريزر): "ان الأسطورة قد استُمدت من الطقوس، فبعد مرور زمنٍ طويلٍ على ممارسة طقسٍ معينٍ وفقدان الاتصال مع الاجيال التي أسسته يبدو الطقس خالياً من المعنى ومن السبب والغاية فتُخلق الحاجةُ لإعطاءِ تفسيرٍ له وتبريرٍ وهنا تأتي الاسطورة لإعطاءِ تبجيلٍ لطقسٍ قديمٍ لايريد اصحابه نبذه أو التخليَ عنه"[5].ومن هنا فقد يرى البعض بان الاسطورة هي الاشارةُ العفويةُ لرموزٍ ومعتقداتٍ يعيشها الانسان في المجتمع[6]ويبرز دورها حين يحتاج الطقسُ أو الشعيرةُ أو العرفُ الاجتماعيُّ أو الاخلاقيُّ الى تبريرٍ، حيث ان المهمة الاساسية للاسطورة هي تفسير الطقوس الدينية كما يراها البعض من الباحثين[1].لذا فالاسطورة ترتبط بكل من السحر والمعتقد والذي ادى الى ظهور الدين،لتعبر عن افكار ومخاوف الانسان الأول وليمزجها برموز اسطورية لآلهةٍ ومخلوقاتٍ مختلفةٍ من نسج خياله طالما كان لها تأثير على حياته.

وعلى الرغم من ترابط المفهومين-الاسطورة والسحر- إلا ان هناك من يفرق بينهما، فالسحر شكلٌ من اشكال الاعتقاد الانساني يتمثل في إقدام الانسان القديم على تأدية طقوسه وتلاوة كلماتٍ معينةٍ حول الموضوع المرغوب فيه لإثارة الأسباب ودفعها نحو الوجهة التي تنسجم مع رغباته بدلاً من ممارسة النشاط الواعي الفاعل،أما الاسطورة فتجسد نظرةَ المجتمعاتِ القديمة الى العالم والكون ومايربط

---

(2) زهير صاحب:الفنون السومرية،ايكال للطباعة والنشر،2004،ص32.
(3) فراس السواح:المصدر نفسه،ص48-49.
(4) فراس السواح:المصدر نفسه الأولى،ص55.
(5) فراس السواح:المصدر نفسه،ص12.
(6) وليم رايتر:المصدر السابق،ص137.
(1) وليم رايتر:المصدر نفسه،ص33.
(2) عبد الباسط سيدا:المصدر السابق،ص47.
(3) نبيلة ابراهيم:المصدر السابق،ص14.

بينهما ليعبر عنها بصيغةٍ رسميةٍ،فهو يثير الاسئلة عن كل ماموجودٍ حوله في الكون ليصل الى تصوراتٍ معينةٍ بشأن المعرفة الانسانية والخلود والقيم والموجودات[2].

وعندما حصل التطور البسيط الذي أدى الى ظهور الاسطورة، لم يتوقف السحر، بل بقيت له إشاراتٌ في الاسطورة وهذا مايشير اليه(فريزر) بصفة خاصة في اساطير الخصب والنماء، كما في اسطورة(مردوك وتيامات) فلهذه الاساطير افعالٌ طقوسيةٌ تؤدى في مواسم الجدب والخصب توسلاً الى الآلهة، لذا فالسحر له وظيفةٌ ويلبي حاجةً نفسيةً بقدر ماللدينِ من وظيفةٍ وهو يرتبط مع الانشطةِ الروحيةِ والفكريةِ والدينِ والعلمِ، أما الاسطورة فهي ترتبط كل الارتباط مع الانشطةِ الفكريةِ والاجتماعيةِ التي وُجدت في ظروفٍ بيئيةٍ ساعدت على تناميها وتفاعلها مع الانسان[3].

كما انه يوجد خلطٌ كبيرٌ بين الاسطورة من جهة، وبين(الخرافة) و(الحكاية الشعبية) من جهة اخرى، رغم وجود الفارق الكبير بين هذه النتاجات الفكرية الثلاثة، فعلى الرغم من احتواء الاسطورة على عنصر الخرافة لكن فاعلية الاسطورة تبرز في الكشف عن الواقع لتعاملها مع الخوارق، وهناك بعض الفروقات بينهما فالخرافة حكايةٌ بطوليةٌ مليئةٌ بالمبالغاتِ والخوارقِ أبطالُها الرئيسيون من البشر أو الجن ولادورَ للآلهةِ فيها[1]، كما ان الحكاية الخرافية تتحرك بين ماهو جادٌ وماهو هزليٌّ، في حين ان الاسطورة يكون أبطالُها الرئيسيون من الآلهة او أنصاف الآلهة، وإذا ظهر الانسان في صعيد الاحداث فان دوره يكون مكملاً وليس رئيسياً، لذا فهي ذاتُ ارتباطٍ دينيّ، بينما الحكاية الخرافية ترجع بعض اجزائها الى العقيدة واخرى تعتمد على خيال القاص، فهي لاتعتمد الحدث أساساً لها وانما تعتمد البطل[2]. والفارق الآخر هو ان الاسطورة ذاتُ نظرةٍ شموليةٍ الى العالم والانسان، بمعنى انها تكشف عن مضامينَ فكريةٍ تخص العالم والانسان في كل زمان ومكان[3]،في حين ان الخرافة ذاتُ تفاصيل قد تكون متناقضةً فيمابينها. وعلى الرغم من هذه الاختلافات لكن ثمة نقاطٌ تشترك فيها الاسطورة مع الخرافة أبرزها "الجهد التفسيري، تعطيل الزمن، الاقرار بامكانية وأهمية ماهو خارقٌ من الاعمال"[4].

وبالنسبة للحكاية الشعبية فانها كالخرافة لاتحمل طابعَ القداسةِ، كما انها لاتتطرق - كما في الاسطورة - الى موضوعاتِ الحياة الكبرى وقضايا الانسان المصيرية، بل تقف عند الحياة اليومية والامور الدنيوية العادية. وقد تتداخل الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية، كما انها قد تلعب دوراً ثقافياً مشابهاً لدور الاسطورة، إلا انها

---

(1) فراس السواح:مغامرة العقل الاولى،ص16.
(2) عبد الباسط سيدا:المصدر السابق،ص56.
(3) وداد الجوراني:الرحلة الى الفردوس والجحيم في اساطير العراق القديم،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1998،ص28.
(4) عبد الباسط سيدا:المصدر نفسه،51.

لاتمتلك قوةَ التأييدِ الذاتيّ التي تمتلكها الاسطورة والنابعة من قداستها وطابعها الاعتقادي والايماني ومنشئها وقالبها الفني[5].

وليس للاسطورة زمنٌ، أي انها لاتحكي عن حدثٍ حصل في الماضي وانتهى، بل انها تتكلم عن حدثٍ ذي حضورٍ دائمٍ وحتى عندما تشير الاسطورة الى حدثٍ مؤطرٍ في الزمان ومحددٍ في التاريخ فان مراميها البعيدة تكون خارج الزمن وتتخذ صفة الحضور الدائم ومثالٌ على ذلك اسطورة(الطوفان) الرافدينية فعلى الرغم من ان السومريين قد اتخذوا من حادثة الطوفان -الذي أبلغت عنه الاسطورة- نقطةً في التاريخ يؤرخون لما حدث قبلها وبعدها إلا انها كمضمونٍ لم يكن زمنياً بالنسبة اليهم، والطوفان الذي دمر الارض هو نذيرٌ بسطوة القدر وتحذيرٌ من الغضب الإلهي، إن مايميز الحدث الاسطوري عن غيره هو الحضور الدائم للحدث[1].

وتجد الباحثة ان دلالات الاسطورة ذاتُ مغزىً مركبٍ من كل الاعتبارات الفكرية والمفاهيمية التي تُضفي طابعاً حضورياً لاشتغال البنى الجزئيةِ المكونةِ لها على وفق الارتباط لطبيعة النشاط الانساني تارةً، ومن خلال فهم الكيفيات أو الآليات التي تنسجم مع القيم الدينية والفنية والاجتماعية والنفسية تارةً اخرى، فالاساطير تبحث في مسائلَ فلسفيةٍ بحتةٍ مثل الموت والخلود كما في اسطورة(جلجامش)، أو في نشوء الكون كما في اساطير(نشوء الخلق)، أو في القضايا الاجتماعية كما في دور المرأة في الخصب والحياة الاجتماعية كأمٍّ وزوجةٍ، أي ان للاساطير وظائفَ اشتركت بها للإجابة عن اسئلةٍ راودت الانسان منذ القدم عن الكون، كما انها تعتبر من أرقى النشاطات الفكرية ذات الاثر في انعكاسها على اعمال الفن باعتبارها حدثاً تاريخياً دينياً عقائدياً تنتهي بموعظةٍ وحكمةٍ كما سيتبين لاحقاً في الاساطير الرافدينية التي ستتعرض لها الباحثة حسب اهميتيها التاريخية مع التأكيد على اسطورة(جلجامش) باعتبارها محور البحث الحالي.

الأساطير في الحضارة العراقية القديمة

أسطورة الخليقة:

(5) فراس السواح:المصدر السابق،ص17.
(1) فراس السواح:دين الانسان،ص57.

تعد اساطير الخليقة في العراق القديم من أقدم الاساطير المدونة حتى الآن، فقد وصلتنا اساطيرُ مدونةٌ باللغة السومرية واخرى باللغة الاكدية(*)، إلا ان اقدم الاساطير التي وصلتنا لايتعدى تاريخها الالف الثاني ق.م[1].

وتعتبر اسطورة الخليقة المعروفة باسم (حينما في العلى) من اشهر اساطير الخليقة المكتشفة والتي عبرت عن حالة الكون قبل وجود السماء والارض بالقول: "لم تُسَمَّ السماء في العلا وفي الاسفل لم تذكر الارض باسم" كما انها تعتبر المصدرَ الرئيسيَّ الذي يعرفنا عقائد تلك الاقوام عن اصل الآلهة ونشأة الكون، وكما هو مبين في عبارة الاسطورة الآتية:

حينما في العلى لم يكن(بعد) للسماءِ إسمٌ
وفي الدنى لم تكن الارضُ بعد قد سُمِّيَت باسمٍ
(حينما) لم يكن قط غير"آيسو"(**)المبدأ أو الاصل،موجِدُهم
والأمُّ "تيامة"، التي ولدتهم جميعاً
(حينما) كانت أمواهُهُما(ماتزالان) تمتزجان معاً[2].

تحتوي هذه الاسطورة على سبعةِ الواحٍ تبدأ بوصفٍ للكونِ البدائيِّ عندما لم تكن السماءُ والارضُ موجودتين ولا الآلهة، لم يكن سوى الإله(آبسو) المياه العذبة والذي يمثل العنصر الذكري و(تيامـا) المياه المالحة والتي تمثل العنصر الانثوي، وهما يمثلان مصدر الوجود، ونتيجةً لامتزاجهما وُلدت اجيالٌ من الآلهة ابتداءاً من(لخمو) و(لخامو) ثم(انشار) و(كيشار) واللذان يمثلان الجيل الثاني، وانتهاءً بالجيل الثالث من الآلهة التي تكونت فيما بعد والتي عُبدت في الحضارة العراقية القديمة[1].

ثم يوضح نص الاسطورة الطريقة التي ارتقى بها (مردوخ) الزعامةَ الكونيةَ بعد ان كان مجرد عضوٍ في مجمع الآلهة الحاكمة، والذي تم عن طريق معركة قام بها (أيا) -إله الارض- على جدِّه (آبسو) ونجح في القضاء عليه فقررت(تيامة) ان تنتقم لزوجها(آبسو) فجهزت جيشاً جراراً وعندما عرف الآلهة بذلك قاموا بانتخاب(مردوخ) ليكون قائداً لمعركة يقوم بها ليقضي على(تيامة)، حيث استطاع ان ينتصر على جيوش(تيامة) وقام بشطر جثة(تيامة) الى شطرين، خلق من الشطر الاول السماءَ ومن الشطر الثاني خلق الارضَ[2]، بعدها تستمر الاسطورة في

(*) لغة سامية كانت تستعمل في بلاد النهرين وتوجد أدلة عليها بوصفها اللهجة الاكدية القديمة المستعملة في عهد سلالة الاكديين،ومثلتها بعد ذلك في الجنوب اللغة البابلية التي اصبحت اللغة الادبية في الشرق الادنى كله ومثلتها في الشمال اللهجة الآشورية الواضحة المعالم.

(1) طه باقر:مقدمة في ادب العراق القديم،دار الحرية للطباعة،بغداد،1976،ص74.

(**) اعتقد العراقيون القدماء ان"آبسو" كان إلهاً وفي نفس الوقت "المياه الأولى ومياه العمق" ولذلك سمي معبد الإله "أيا" بـ "بيت العمق" أو "أي – آبسو".

(2) الكسندر هايدل:الخليقة البابلية-قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعاكساتها على العهد القديم،ترجمة:ثامر مهدي،مراجعة:محيي الدين اسماعيل،بيت الحكمةللطباعة،2001،ص21.

(1) نائل حنون:حينما في العلى-قصة الخليقة البابلية،ط1،دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،سوريا،2006،ص21.

(2) نائل حنون:المصدر نفسه،ص29.

تمجيد(مردوخ) وقد تم ذكر اسماء(مردوخ) الخمسين في اللوحين الخامس والسادس من اسطورة الخليقة، كما في المقطع الآتي:

لانه بنى المواضع، شكل العالم السفلي
(50) انيكوركو نطق اسمه الأب "أنليل"(*)

إن اسطورة الخليقة تعكس جوانبَ عديدةً من المعتقدات والتي تعتبر الاساس الذي تبنى عليه أيَّةُ ديانةٍ والتي تحدد صلة الانسان بالكون وضمان ديمومته، يضاف الى ذلك العنف والصراع اللذان رافقا عملية الخلق والتكوين[3]فهي تحتوي على ثلاثة محاور هي:-

الاول/ الوجود البدائي وعملية الخلق.

الثاني/ محور الصراع والانتصار.

الثالث/ محور السلطة والتنظيم.

ولكل محورٍ من هذه المحاور وظيفةٌ على صعيد الاحداث ومجرياتها، فعملية الخلق كما توضحها الاسطورة تمت وفق منظورٍ جنسيٍّ تشكل مع حالة الوجود البدئي في الاسطورة نفسها مدخلاً هاماً لفهم عملية الصراع اللاحق والذي نشب بين قوتين متصارعتين الاولى تطالب بايقاف عملية الخلق وتدميرها، والثانية ترمي الى تحقيق نوعٍ من التكيف والدفاع عنها[1].

من هنا فان مسألة الخلق تثير نظرةً فلسفيةً تُرجعنا الى فلاسفة اليونان ومنهم(أناكسمندر611-547ق.م) والذي اعتقد بان الكون نشأ من مادةٍ لامتناهيةٍ، فقد نشأت العناصر المألوفة لعالمنا -حسب رأيه- من عملية تناوبت عليها حرارةٌ وبرودةٌ متعاقبتان[2].

كما ان اسطورة الخليقة تلقي الضوء على عملية التطور البشرية المترافقة مع تطور الآلهة، حيث ارتقاء دولة المدينة في بلاد النهرين والتي ودعت المجتمع الزراعي القديم وأسست مجتمعاً عسكرياً مقاتلاً،فبعد ان انتصر(مردوخ) بنى مدينة بابل وشيد في مركزها زقورة(أساجيلا) وهي نسخة عن معبد(مردوخ) في العالم الآلهي، وكرمزٍ للسماء اللامتناهية شيد منزل الإله الارضي أعلى من كل الأبنية وسميت المدينة(باب إيلاني) أي(باب الآلهة) وهي الباب التي يدخل منها الآلهة الى عالم البشر، وفي(أساجيلا) اجتمعت الآلهة للاحتفال بطقسٍ دينيٍّ مقدسٍ يستمد منه الكون بنيته ويكشف الحجاب عن العالم السريِّ وتخصص للآلهة ممالكها في الكون[3].

وترى الباحثة اشتغال البعد المعرفي في اسطورة الخليقة ينسجم مع ماآلت اليه طروحات الفكر الاسطوري عبر نتاجات حضارة بلاد النهرين القديمة وهذا مايعلل

(*) في هذا السطر يرد الاسم الاخير من اسماء(مردوخ)الخمسين وهو(أينكوركو)الذي يعني سيد البلدان.

(3) نائل حنون:المصدر نفسه،17.

(1) عبد الباسط سيدا:المصدر السابق،ص229.

(2) كارين آرمسترونغ:المصدر السابق،ص86.

(3) كارين آرمسترونغ:المصدر نفسه،ص61.

وجود نموٍّ اجتماعيٍّ لمحتوى المقاربات الفلسفية والنفسية لطبيعة التصورات والخيال في بناء وتشكيل الصور التي تحمل طابعاً تعبيرياً وتاريخياً.

ولاسطورة الخليقة أسماءٌ متعددةٌ، فقد سماها بعض الباحثين بـ(اينما ايليش) والبعض الآخر سماها (رقم الخليقة السبعة) وتستند الاسطورة الى أصولٍ سومريةٍ مع تغييرٍ في الاسماء. كما وُجدت لها أجزاءٌ في مدينة آشور ونسخٌ اخرى في بابل تضاف الى ماعثر عليها من نسخٍ في مكتبة الملك الآشوري(آشوربانيبال)، مع عدم وجود اختلافٍ بين الروايتين باستثناء مايخص دور البطولة، إذ نسبته النسخة البابلية الى(مردوخ) في حين نسبت النسخة الآشورية هذا الدور الى(آشور)، ويرقى زمنٌ آخرُ لجمعِ وتدوينِ الاسطورة إلى العصر البابلي القديم[1].

وقد ترجمت من قبل العديد من الباحثين ابرزها ترجمة الاستاذ(طه باقر) وآخر ترجمةٍ مباشرة لها عن المسمارية كانت للدكتور(نائل حنون)، حيث ان هناك اختلافاتٍ في صياغة الكلمات لكن المضمون يبقى واحداً كما موضح في المقطع الآتي:-

حينما في العُلا لاسماواتٌ مسماةٌ
وفي الدُّنى لاراسيةٌ بالاسمِ مذكورةٌ
كان آبسو البدائيُّ واضعُ ذريتهم
ومصدرُ الحياةِ تياما التي ولدتهم جميعاً[2].

أسطورة نزول عشتار الى العالم الاسفل:

وهي من الاساطير المهمة في عالم مابعد الموت بوجهٍ خاصٍّ والمعتقدات الدينية بوجهٍ عامٍّ، فقد اكتشف لهذه الاسطورة روايتان الأولى سومريةٌ وهي الاقدم والأصل، حيث اكتُشفت في (أور) و (نفر) وترقى في زمانها الى أوائل العصر البابلي القديم، أي النصف الاول من الألف الثاني ق.م، أما الرواية البابلية فتعود الى نهاية الألف الثاني ق.م، وتختلف الروايتان في الصيغة الختامية للاسطورة، حيث تنتهي الاسطورة السومرية بنزول عشتار الى عالم الأموات وهي أطولُ واكثرُ تفصيلاً، بينما تنتهي الاسطورة البابلية بموافقةإلهة العالم السفلي(ايريشكيكال) على إخلاء سبيل اختها(عشتار) من قبضة العالم الاسفل مقابل وضع بديلٍ عنها وهو قانون ذلك العالم[3].

تدور أحداث الروايتين حول نزول الإلهة(عشتار-انانا) الى العالم الاسفل لفك أسر(دموزي) إله النباتات والذي أحبته وتسبب هذا الحب في موته فقتلها الحزن عليه وانفجرت بالعويل فوق حبيبها الميت، ولغرض أن تجد(دموزي-تموز) ثانيةً وتسترجعه من مكانه الحزين قررت النزول الى العالم السفلي **"السفر نحو أرض اللاعودة، نحو تلك الدار التي لايخرج منها ثانيةً من يدخلها"**[1]، وصلت(عشتار) الى(ايريشكيكال) والتي أمرت رسولها(نامتارو) بسجن عشتار في القصر وان يطلق

---

(1) طه باقر:مقدمة في أدب العراق القديم،ص72.
(2) نائل حنون:المصدر السابق،ص57.
(3) طه باقر:المصدر نفسه،ص236.
(1) لطفي الخوري:معجم الاساطير،ج2،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990،ص128.

عليها العلل الستين،وبعد أن عرف ابوها(سين) واخوها(شاماس) أبديا حزنهما امام(أيا)، حيث قرر إنقاذ عشتار وخلق(أسوشو) وأوصله الى العالم الاسفل مزوَّداً بتعويذةٍ، وهكذا اطلقت(ايريشكيكال) سراح عشتار وتم رشها بماء الحياة[2].

وعشتار هي سيدة المعارك وإلهة الحب والحرب، وكثيراً ماظهرت في أعمال الفن الرافديني بأشكالٍ مختلفةٍ، فتارةً تقف فوق أسدٍ وعلى ظهرها جعبتان وعلى جنبها سيفٌ،وتارةً هي السيدةُ الحكيمة والقديرة للآلهة والبشر ومدبرةُ الكون،وتارةً هي تعطي للملوك "الصولجان والعرش وشارة الملوكية" وقد مُثلت بشكل نجمةٍ ذاتِ ثمانيةِ أو ستةَ عشرَ شعاعاً ضمن دائرةٍ، فحينما تظهر مساءاً فهي(عشتار أوروك) موزعةُ الملذاتِ الليلية، وعندما تظهر في الصباح فهي(عشتار أكد) التي تشرف على اعمال الحرب والموت[3].

وفي رواية أخرى ترغم أنانا زوجها(دموزي) على النزول الى العالم الاسفل كبديلٍ عنها عقاباً له، لانه لم يكترث لغيابها، ويتم نزول(عشتار) في شهر آب، حيث اطلق عليه السومريون اسم(شهر رحلة انانا)، أما خروج(دموزي) وبعثه الى الحياة فتم في شهر ايلول الذي كان يدعى باسم(عيد دموزي) حيث كان يحتفل بعيدٍ خاصٍّ به أثناء غياب(أنانا) في العالم الاسفل قبل ان يُؤخذ الى ذلك العالم، كما يقول الباحث(نائل حنون) وليس كما يظن البعض من الباحثين من انه كان يرمز الى قيامه من العالم الاسفل "ومن هنا يكون أخذ دموزي من قبل الشياطين في الاشهر التي تلي شهر آب وعلى الأرجح في بداية الشتاء، وبذلك فغياب دموزي لن يؤثر على الطبيعة، إن السبب في بقاء الحزن عليه محصورٌ في نطاق المعتقدات الشعبية دون ان يصبح في يوم ما من طقوس المعبد الرسمية كما هو معروف"[1].

كما ان العقائد في الحضارة العراقية القديمة أضافت على ذهاب دموزي الى العالم الاسفل مسحةً مأساويةً، كونه كان مرغماً على ذلك واتخذت منه أُنموذجاً لممارسة الحزن الجماعي عليه، علاوةً على ذلك فقد اعتبروا الإلهة(أنانا) نفسها تعاني الكثير من الندم والحزن لتسببها في أخذ زوجها الى العالم الاسفل وتبدأ برثائه بحرارةٍ وتستعيد ذكراه في كل عام[2].

إن معاناة الآلهة والحداد عليهم كان يمثل تعبيراً عن التوتر الذي يميز ديانة وادي افدين القديمة بسبب القلق المتأصل من المصير المجهول والحزن
على حتمية فقدان الحياة مع محاولة التشبث بها هرباً من الموت[3].

أسطورة ادابا:

---

(2) لطفي الخوري:المصدر نفسه،ص129.
(3) رينيه لابات:المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين،تعريب:الأب البير أبونا،مراجعة:وليد الجادر،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،بغداد،1988،ص272.
(1) نائل حنون:عقائد مابعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة،ط2،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986،ص65.
(2) نائل حنون:المصدر نفسه،ص66.
(3) نائل حنون:المصدر السابق،ص72.

وهي من الأساطير التي اشتهرت في حضارة بلاد النهرين والحضارات المجاورة فقد وُجدت نسخةٌ لها في تل العمارنة(*)في مصر في القرن الرابع عشر، واسطورة(ادابا) تساهم مع ملحمة(جلجامش) في إضاعة الفرصة حول عقدة الانسان لبلوغ الخلود،وهي تقع في اربعة الواح[4].

تدور الاسطورة حول(ادابا) وهو كائنٌ شبهُ مقدسٍ يعمل كاهناً في خدمة الإله(أيا) مهنته صيد السمك في سفينته، وبينما هو يصطاد في سفينته هاجت الريح الجنوبية واغرقت سفينته، أمسك(ادابا) بالريح -التي كان قد صوَّرها البابليون القدماء بهيئةِ طائرٍ ضخمٍ- فكسر جناحه، فسكنت الريح ولم تهب واضطرب نظامُ الكونِ وأحسَّ بذلك كبير الآلهة(آنو) وعندما علم ان(ادابا) ابن الإله(أيا) هو الذي كسر جناحي الريح الجنوبية غضب وأمر وزيره (ايلابرات) ان يحضره ليعاقبه على فعلته[1].

وقبل أن يعرج الى السماء ذهب الى أبيه(أيا) الذي زوده بنصائحه فأمره ان يُطيل شعر رأسه ولحيته وأن يلبس ثياب الحداد لكي يثير تساؤل(تموز) و (جيزيدا) حارسي أبواب السماء عن السبب في الحزن البادي والحداد الظاهر، فيجيب بان السبب هو حزنه الشديد على إلهين اختفيا من الارض، كما إن(أيا) نصحه بان يمتنع عن تناول كل مايقدم له من طعامٍ وشرابٍ في السماء[2].

وعندما وصل (ادابا) الى (آنو) وسأله عن سبب فعلته أجابه بان الريح قد أغرقت سفينته التي كان يكسب بها عيشه وأيَّده الإلهان(تموز) و (جيزيدا) فرقَّ قلب(آنو) وقرر أن يطعمه طعام الحياة الخالدة ويسقيه ماء الخلود،غير ان(ادابا) امتنع عن الاكل والشرب حسب نصائح (أيا) فيتعجب (آنو) ويقول **"لِمَ لَمْ تمُدَّ الى الطعامِ والشرابِ يداً"** فأخبره(ادابا) بأن (أيا) هو الذي نصحه بذلك فغضب (آنو) ولعنه وحرمه وأُعيد الى الأرض وأخفق في نيل الخلود بسبب خضوعه التام لارادة الآلهة[3].

وهنا يوجد أمرٌ يثير الأسئلة والإستغراب لدى بعض الباحثين ومنهم(طه باقر) ويتفق معه(رينيه لابات) وهو تصرف(آنو) و(أيا) تجاه(ادابا) فهل كان(أيا) صادقاً في نصح(ادابا) بأن يكون حذراً من عطايا(آنو) ؟ وهل كان من جراء جهلٍ غريبٍ أو من حكمةٍ عميقةٍ انه منع(ادابا) من أن يستغل الفرصة التي قدمت له ليصبح خالداً ؟[4].

ويمكن الإستدلال على مايعرف بمبدأ الحساب والعقاب ومايمكن ان نتلمسه في اسطورة(ادابا) ونزول(عشتار) الى العالم الاسفل، فبالنسبة لاسطورة(ادابا) قد غضب على الريح فكسر جناحيها تمرداً على الآلهة وعصياناً لها وثورةً على سلطانهم، وبعد ذلك غضبت عليه الآلهة فقرروا ان ينتقموا منه بتوجيه أقسى أنواع العذاب بمحاكمته

(*) موقع اثري في مصر/أما(ادابا) فهو احد ملوك مملكة سومر.

(4) سلمان التكريتي:أساطير بابلية،ص81.

(1) جان بوتيرو:بلاد الرافدين(الكتابة-العقل-الآلهة)،ط1،ترجمة:الأب البير ابونا،مراجعة:وليد الجادر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990،ص302.

(2) الكسندر هايدل:الخليقة البابلية،ص160.

(3) الكسندر هايدل:المصدر نفسه،ص161.

(4) رينيه لابات:المصدر السابق،ص343.

في العالم الاسفل، وبعد اعترافه بالخطأ ينال الغفران الذي يناله النوع الانساني، أما في اسطورة(عشتار) فنلاحظ ان الغفران يمنح لـ(تموز) عشيق(عشتار) بعد الحكم عليه بالعذاب في العالم السفلي ولكن بعد نزول(عشتار) الى ذلك العالم ومواجهتها للعديد من صنوف العذاب التي توجه للمذنب يوم الحساب، وهنا يتساوى العذاب بالنسبة الى الجميع، لافرق بين الغنيّ والفقير فكل المذنبين هم سواسيةٌ في إنزال العقوبة والعذاب بهم[1].

أسطورة صعود(ايتانا) الى السماء:

سميت الاسطورة باسم(ايتانا) بطل الاسطورة، وهو في اللوائح الملكية الملك الرابع من سلالة كيش، أي الملك الثالث عشر الذي حكم بعد الطوفان، اشتهر هذا الملك بانه الوحيد الذي صعد الى السماوات، وهذه الاسطورة نُشر منها خمسةَ عشرَ لوحاً ولم يُتَوَصّل الى تكوين النص الكامل لها، لان مصادرها تعود الى أصولٍ وتواريخَ مختلفةٍ، فالقديمة منها تأتي من البلاد البابلية من سوسة والآشورية الوسيطة،وتأتي الآشورية الحديثة منها من نينوى[2].

تُفتتح هذه الاسطورة بالتذكير ببدايات الحياة المدنية وبالزمان الذي لم تكن الملوكيةُ فيه موجودةً، ثم يتدرج النص الى مضمون الاسطورة والتي تدور حول(ايتانا) الراعي الذي عرج الى السماء على ظهر نسرٍ ووطئَ جميع البلاد.كانت امرأة (ايتانا) عاقراً وذات مرة شكى الى الإله(شمش) انه لاوريث له قائلاً **"يا إلهي امنحني عُشْبَ النسلِ، وأخبرني ماهو هذا العشبُ لأتخلصَ من عاري هذا"** فأجابه(شمش): **"سِرْ في هذا الطريقِ حتى تصلَ الجبلَ"** وهذا الجبل يحوي على مأساةٍ قام بها نسرٌ وأفعى كانا يعيشان بسلامٍ وذات يومٍ غدر النسر بالأفعى حيث اكل صغارها فقامت الأفعى برفع شكواها الى الإله(شمش) الذي أنزل عقابه عليه وحكم عليه بالموت[1] فذهب (ايتانا) الى الحفرة التي وقع فيها النسر والذي تكسرت أجنحته ونُتف ريشه حتى كاد ان يهلك جوعاً فاتفق معه ايتانا ان يخلصه من الموت على ان يتعهد بأن يجعله يمتطي ظهره ليصعد الى السماء،وبعد ان تعافى النسر ونبت ريشه واستعاد قوته صعد ايتانا على ظهره وطار به الى السماء واستمر في الصعود الى ان بلغا سماء(آنو) وهي السابعة[2].

وينقطع نص الاسطورة ولم يعلم هل حصل ايتانا على مبتغاه أم لا؟ ولكن اغلب الدلالات تشير الى ان ايتانا حصل على النبات الذي يساعد على الحمل،وقد جسدها الانسان العراقي القديم في مجال النقش على الاختام كما يظهر من الشكل(53/أ). ونستشف من هذه الاسطورة عزم الانسان على الاستمرار في الحياة والحصول على الخلود،ونجد شبهاً لهذه الاسطورة في الفكر اليوناني مما يؤكد تقارب الفكر الاسطوري في بعض مفاصله بين الحضارات القديمة، حيث تدور الاسطورة

---

(1) سلمان التكريتي:أساطير بابلية،ص40-41.
(2) رينيه لابات:المصدر السابق،ص349.
(1) لطفي الخوري:المصدر السابق،ص66.
(2) احسان سركيس:المصدر السابق،ص161.

اليونانية حول بطلٍ يدعى(تريكوس) يطير الى السماء على ظهر نسرٍ ليستنجد بالإله(زوس) لأجل ان يَحُلَّ السلام في بلاد اليونان[3].

اسطورة(انكي) وتنظيم الكون:

وهي من الاساطير السومرية يتكون نصها من(466) سطراً منها(375) بشكلٍ كاملٍ، تبدأ الاسطورة بحمد الاله (انكي) باعتباره الاله الذي يرقب الكون والموكل بأمور الخصب وتكاثر الاغنام والماشية ، ثم يمجد نفسه ويوضح علاقته بالآلهة العظيمة الاخرى في سومر مثل (آنو) و(انليل) و(ننتو) ثم يمتدح نفسه مرةً اخرى في قدرته على نشر الخير والرخاء في البلاد ويشير فيها ايضاً الى عظمة معبده المسمى آبزو(Abzo) ثم يصف رحلته في اهوار سومر في قاربه ماكور(Magor) الذي سماه وعل آبزو[4].

بعد هذه الاسطر وبعد ذكر تمجيده وذكر الخير الذي قدمه يتوجه الإله(انكي) لتفقد احتياجات الارض بعد ان ينتهي من تقرير مصائر السومرية والبلدان المجاورة لها، وبعد كل هذه الاعمال الخيّرة التي يقوم بها وفي القسم الاخير من النص الذي يتضمن شكوى من الإلهة انانا(عشتار) الى الإله(انكي) لانها لم تحصل على أيَّةِ امتيازاتٍ أو سلطاتٍ خاصةٍ أُسوةً بما حصلت عليه الأُمهاتُ الأُخرياتُ فيقوم (انكي) باسترضائها ويبين لها ماتمتلك من امتيازاتٍ وسلطاتٍ لاتمتلكها غيرها من الآلهة التي بحوزتها الشاراتُ الإلهيةُ مثل العصا والصولجان وعصا الرعوية، وهي الإلهة القادرة على التنبؤ بكل مايتعلق بالحروب والمعارك وعلى تدمير مالايمكن تدميره وإهلاك مالايمكن إهلاكه[1].

لذا فالاسطورة تتضمن امور تنظيم الكون وخلق الحبوب والخضروات على اختلاف انواعها وتبين مكانة(انكي) في مجمع الآلهة وحقه في تنظيم الكون.

أسطورة الطائر(زو)(*):

وجدت لهذه الاسطورة عدة نصوص باللغة البابلية في عهودٍ متفاوتةٍ بعضها من مكتبة الملك الآشوري (آشور بانيبال) من القرن السابع ق.م وبعضها من العهد البابلي القديم ، كما وجدت لها اجزاءٌ اخرى باللغة السومرية[2].

تدور احداث الأسطورة حول طائرٍ اسمه (زو) لعله احد آلهة العالم الأسفل يسرق من الإله انليل (ألواح القدر)(**) فتعطلت أقدار الكون ونواميسه وأصاب الآلهةَ

---

(3) طه باقر:مقدمة في ادب العراق القديم،ص134.
(4) فاضل عبد الولحد:سومر اسطورة وملحمة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1997،ص93.
(1) فاضل عبد الواحد:المصدر السابق،ص95.
(*) ارتآى بعض الباحثين ان يقرأ هذا الاسم بهيئة آنزو(Anzo) .
(2) طه باقر:مقدمة في ادب العراق القديم،ص130.
(**) مصطلح الواح القدر او(لوح السلطة الإلهية)في اللغة البابلية هو(دب-شماتي Dub shimati) وكان من يحوز عليه من الآلهة يحصل على السطلة المطلقة على الكون والآلهة.

الإضطرابُ والهلعُ فاضطر الإله (آنو) كبير الآلهة ان يجمع أبناءه الآلهة ويطلب منهم ان يقتلوا (زو) ويستردوا (الواح القدر).

وقد وقع اختلافٌ بين الروايات حول اسم الإله الذي قام بتلك المهمة وحصر الامر بين إلهين هما (ننورتا) وفي الرواية السومرية البطل (لوكال بندا(*))[1].

أسطورة الطوفان:

تعتبر اسطورة الطوفان من الاساطير المهمة في الحضارة العراقية القديمة وقد جاءت بثلاث ترجمات(السومرية والاكدية والتوراتية) وجميعها ذاتُ مضمونٍ واحدٍ مع اختلافٍ في أسماء شخصياتها،ففي التسمية السومرية كان الشخص الذي نجى من الطوفان اسمه(زيوسودرا) وفي الطوفان الاكدي اسمه(اوتونبشم) أما في الطوفان التوراتي فاسمه(نوح)، ويضاف الى ذلك قصة الطوفان البابلية وبطلها(اتراحاسيس)[2].

وبالنسبة للطوفان السومري فان اللوح الذي عثر عليه في مدينة نفر السومرية يبدأ نصُّ الاسطورةِ فيه بالحديث عن خلق الانسان وظهور المدن الخمس الى الوجود وهي(أريدو،باديترا،لاراك،شروباك،الوركاء) وهي من اوائل المراكز الحضارية والتي تتوزع على مجموعةٍ من الأبطال والملوك، وبقراءة النص في الاسطورة- بعد ظهور تشوهٍ في قسمٍ منه- يظهر ان بعض الآلهةِ يُجمعون على قرار تدمير وإفناء البشرية[3] لغرض تقليص عددهم بالدرجة الاولى، لذلك نجد ان الإله(ايا) لم يوافق على هذا القرار بالإضافة الى الإله(آنو) إله السماء ومصدر الألوهية و(أنانا) المقدسة[4]كما جاء في النص الآتي:-

"وبكت الإلهة انانا المقدسة على شعبها
وأخذ الإلهُ انكي يتدبرُ الأمرَ (على الرغمِ من آن)آلهة
السماء قد اقسمت باسم آنو وانليل

وفي العمود الرابع :-

فسمع زيو سودرا وهو يقف بجانبه
كان يقف والى يساره الجدار.....

(*) إله جلجامش الخاص وزوج الإلهة(ننسون) أم جلجامش.
(1) طه باقر:المصدر السابق،ص131.
(2) فاضل عبد الواحد علي:الطوفان في المراجع المسمارية،مطبعة اوفسيت،بغداد،1975،ص13.
(3) فراس السواح:مغامرة العقل الاولى،ص125.
(4) فاضل عبد الواحد علي:المصدر نفسه،ص30-34.

ياجدار:أريد ان أكلمك،فاستمع الى كلماتي"[1]

وكما هو موضح يقرر(أيا) الخروج عن مجمع الآلهة ويتصل بـ(زيو سودرا) ويكلمه من وراء الحجاب ليكشف له عن نوايا الآلهة شارحاً له خطةً لإنقاذ الحياة تتلخص ببناء سفينةٍ يحمل بها من كان صالحاً من البشر والحيوانات ويعمل(زيوسودرا) بنصيحته[2].

وبعد ان يبدأ الطوفان ويدمر مادمر من البشر والحيوانات والنباتات وكانت المدة تتراوح بين سبعةِ أيامٍ وسبعِ ليالٍ وبين ستةِ أيامٍ وستِ ليالٍ،أما النص التوراتي فيذكر انه استمر اربعين يوماً ثم ابتدأت المياه بالتناقص بعد مئةٍ وخمسين يوماً،ثم بدأت الحياة من جديد من خلال تناسل المخلوقات التي نجت في السفينة،ونجا(زيو سودرا) وزوجته وابنته،أما الطوفان الاكدي فقد نجا فيه(أوتونبشم) ومن معه، أما الطوفان التوراتي فقد نجا منه(نوح) ومن معه[3].وبعد ان نجا(زيو سودرا) من الطوفان كُرِّم من قبل الآلهة بأن يسكن مع الآلهة وينضم الى مجمعهم وبهذا يحصل على الخلود جزاءً لأعماله الصالحة[4].

نستخلص مما سبق ان السبب الرئيسي في حصول الطوفان هو للإنتقام من البشر وتدميرهم من خلال إنزال طوفانٍ يملأ الارض ويقضي عليهم ليكون حلاً أخلاقياً لما هو صالح في الحياة، كما ان الاسطورة تناولت بشكلٍ رئيسيٍّ ثلاث قضايا أساسية هي:-

أولاً: خلق الإنسان وماتبع ذلك من خلق الحيوانات والنباتات ونشوء المدن.

ثانياً: حدوث الطوفان الذي أُريد منه القضاء على البشر كلياً.

ثالثاً: بروز شخصٍ واحدٍ له السيادة المطلقة وهو المنقذ الذي يقوم ببناء سفينة النجاة،وانه يكافأ مقابل ذلك بالخلود[1].

ان قصة الطوفان كانت تفسيراً عقائدياً معروفاً في الحضارة العراقية القديمة، وقد فسرت الكثير من الظواهر الطبيعية على انها انعكاساتٌ لإراداتٍ أو انفعالاتٍ إلهيةٍ،ومانتج عن ذلك من ظهور العديد من المفاهيم والطقوس والشعائر الدينية التي كانت عبارةً عن محاكاةٍ لصورةٍ إلهيةٍ عليا.

وبالنسبة لشكل السفينة فهي على شكلِ مكعبٍ منتظمٍ له سبعةُ طوابق وهي بذلك تشبه الزقورة، وهذا الشكل الذي سماه الكاتب البابلي بـ(منقذة الحياة) كان له مدلولٌ هو الآخر، فالمناطق المرتفعة كالزقورات والتلال والجبال كانت المأوى الوحيد الذي يلتجئ اليه الناس عندما يداهمهم الخطر فشكل السفينة يعكس حقيقةً كان يعيشها الأقدمون أيام الفيضانات الهائلة[2].

---

(1) فاضل عبد الواحد علي:المصدر السابق،ص121.
(2) علي الشوك:الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة،دار اللام للطباعة،لندن،1987،ص104.
(3) فراس السواح:مغامرة العقل الاولى،ص152.
(4) فاضل عبد الواحد:المصدر نفسه،ص110.
(1) فاضل عبد الواحد:المصدر السابق،ص24.
(2) فاضل عبد الواحد:المصدر نفسه،ص112-113.

ومثلما كان للسفينة دورها في الفكر العراقي القديم كانت الحمامة هي الاخرى لها الاثر الواضح في الملحمة حيث كان يرسلها (زيو سودرا ، أوتو نبشم ، نوح ، اتراحاسيس) الى مختلف الاماكن لترى إن كان الطوفان قد انحسر أم لا، الى ان انحسر الماء واخبرتهم الحمامة بذلك ، ومن هنا بقيت الحمامة ترمز للخير والسلام.

أسطورة جلجامش:

تعد اسطورة جلجامش من اشهر الاساطير والمآثر الادبية التي وصلتنا من العراق القديم ، لما تميزت به من مواضيعَ ذاتِ دلالاتٍ كثيراً ماشغلت فكر الانسان ومنها مسألة الحياة والموت.

وترجع أصول هذه الاسطورة الى مصادرَ قديمةٍ، ويرجع زمن تدوين هذه الاسطورة/ الملحمة الى مطلع الالف الثاني ق.م أي بحلول العصر البابلي القديم (2000-1500ق.م) واكتملت في شكلها النهائي مابين العصر البابلي القديم والعصر الكيشي(*)(2000-2100ق.م)، وعلى وجه التخصيص في حدود(1250ق.م) وتتكون اسطورة جلجامش من اثني عشر لوحاً عثر عليها في مكتبة الملك الآشوري (آشور بانيبال668-626ق.م)[1].

وقد ورد في اثبات الملوك السومرية ان جلجامش كان الملك الثامن والعشرين من الملوك الذين حكموا بعد الطوفان،وكان الملك الخامس من سلالة الوركاء الاولى وحكم(126)عاماً وحكم ابنه ننكال(20) عاماً[2].

وأُلِّهَ جلجامش باسم(بلجاميس) كما وصُوِّرَ في أعمال الفن العراقية القديمة على انه البطل بقوة الأسد المتصارع مع الوحوش، وقد اعتبر في عصورٍ متأخرةٍ على انه "إلهٌ للرخاء وحامٍ للناس من شرِّ الشياطين"، حيث ان صورته كانت توضع على الابواب للحماية من الارواح الشريرة[3].

تروي الاسطورة قصة جلجامش ومغامراته ، يبدأ النص في العمود الاول بالتعريف بـ (جلجامش) الحكيم العارف الذي رأى كل شيءٍ وعرف كل شيءٍ وشيَّد اسوار اوروك، كما ورد في النص الآتي:-

هو الذي رأى كلَّ شيءٍ حتى نهاياتِ الأرض
الذي خبرَ جميعَ الأُمورِ،وعَدَّ الكلَّ...
... سويةً ...
(الغزيرُ) الحكمةِ،الذي عرفَ جميعَ الأُمورِ(جلجامش)
(الذي) رأى الأسرارَ وفتحَ الخفايا
وحمل معارفَ ماقبل الطوفان
وسلكَ طرقاً بعيدةً وتعب

(*) سميت نسبة الى الموقع الذي وجدت فيه اللقى الاثرية وتعرف في الوقت الحاضر باسم(تل الاحيمر) وتقع على بعد(15كم) الى الشمال الشرقي من مدينة بابل.

(1) طه باقر:ملحمة گلگامش،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1980،ص56-57.

(2) احمد سوسة:تاريخ حضارة وادي الرافدين،ج1،دار الحرية للطباعة،بغداد،1983،ص211.

(3) محمد خليفة حسن احمد:الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم،دراسة في ملحمة جلجامش،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1988،ص68.

فدَوَّنَ في لوحٍ حجريٍّ(عن) كل تعبه
وشيَّدَ سورَ أوروك الخارجيَّ(و) السياجَ[4]

ثم يتدرج النص في وصف جلجامش بشكله الاسطوري حيث ان ثلثيه إله وثلثه الآخر بشري ، أساء استخدام القوة التي منتحها اياه الآلهة ، فهو ظالم ومتغطرس لم يترك ابنا طليقا لابيه ولاعذراء طليقة لامها كما ورد في النص الآتي:-

ثلثان منه إلهٌ،وثلثه الآخر بشرٌ
وهيئةُ جسمِه مخيفةٌ كالثورِ الوحشيّ
وفتكُ سلاحِه لايصُدُّه شيءٌ
وعلى ضرباتِ الطبل تستيقظُ رعيَّتُه
لازَمَ أبطالُ "أوروك"حجراتِهم ناقمين مكفهرين
لم يتركْ"جلجامش"ابناً طليقاً لأبيه
لم تنقطعْ مظالمُه عن الناس ليلَ نهار
أهذا"جلجامش"،راعي"أوروك"المسورة؟!
أهو راعينا القويُّ،الكاملُ الجمالِ والحكمةِ؟!
لم يتركْ جلجامش عذراءَ طليقةً لأمها
ولاابنة المقاتل ولاخطيبة البطل.[1]

شكى الناس الى الآلهة مظالم جلجامش فاستمعت الآلهة الى شكواهم وطلبت الآلهة من (أورور) وهي من إلهات الخليقة في العراق القديم أن تخلق له نداً فخلقت (أنكيدو) من الطين وهو من نسل الإله(ننورتا)(*) على هيئةِ وشكلِ الإله(آنو)، وُصف(أنكيدو) بشعره الذي يغطي جسمه يأكل النبات ويعيش مع دواب البرية ، وبعد صراعٍ بين جلجامش وأنكيدو أُعجب أحدُهما بالآخر وصارا صديقين حميمين ومضيا معاً في مغامراتهما في رحلة البحث عن الخلود[2].

لأصرخُ في وسطِ أوروك أنا الأقوى
وأنا الذي أُغيّرُ المصائرَ
الذي وُلد في البريةِ(والذي) حوله(هو)الأقوى.[3]

إن الصراع الذي دار بين"جلجامش"و"أنكيدو" كان العاملَ الرئيسَ الذي جعل علاقتهما قويةً، حيث نلاحظ جلجامش (رمز الحضارة) وانكيدو (رمز حياة البدو والبرية) تتحقق بينهما صداقة ومحبة ذات اتزان وانسجام وإخاء وتعاون وعمران

---

(4) سامي سعيد الأحمد:جلجامش،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990،ص111.
(1) طه باقر:ملحمة گلگامش،ص77.
(*) إله عراقي قديم وهو عدو للإله(انليل) سمي بـ(عاصفة انليل) وكان رب الإخصاب،سيطر على الزرع والفيضانات وصار في العصور الآشورية المتأخرة إله المعارك ومستشار الإلهين(آنو وانليل) وهو رب جيد مثل(نركال) تظهر رايتهما على عربات الملوك،ورمز له برأس حصان وكذلك بعمود فوق رأس أسد أو رأس ثور.
(2) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص62.
(3) سامي سعيد الأحمد:المصدر نفسه،ص120.

وهذا ماسبق أن تنبأت به(ننسون) والدة جلجامش قبل أن يتنازل مع أنكيدوحيث شاهد"سقوط نجمة عليه من السماء تعذر عليه رفعها ثم وضعها أمام الإلهة(ننسون) والدته" ففسرت والدته رؤياه بأنه سوف يتعرف الى صديق يعينه في وقت الضيق، وهنا توجد إشارةٌ الى دور أمه في مصاحبته ومواساته في كثيرٍ من الامور التي تواجهه والتي عرفت بانها إلهةٌ ذاتُ حكمةٍ ولها القدرة على تفسير الأحلام[1].

وقد ظهر في ملحمة جلجامش مسألة تفسير الاحلام والتنبؤ بالمستقبل والتي ربما تدخل في مجال السحر والعقيدة الدينية، وهذا مانجده عندما عزم جلجامش على الذهاب الى غابة الأرز، فقد رأى في الحلم "سقوطَ جبلٍ عليه أوقعه أرضاً" عندها حكى ماشاهده الى أنكيدو الذي فسر له حلمه على انه سيقتل خمبابا حارس غابة الأرز، والذي هو أصلُ الشرّ وصوتُه كالزوبعةِ وفمُه يلهبُ ناراً ونفسُه الموتُ وهو قويٌّ لاينام ابداً[2]،الشكل(24). لذا فقد شكلت مسألة الأحلام وتفسيرها عاملاً هاماً في البنية الفكرية والفنية للأسطورة كما يبين المقطع الآتي:-

ياأنكيدو صديقي:لقد رأيتُ حلماً
الى جانبِ حلمي الأول،رأيتُ حلماً ثانياً
في حلمي يارفيقي،سقط جبلٌ
أوقعني وأمسكَ بأقدامي
وكان لمعانُه شديداً،رجلٌ (ظهر)
وفي جميع البلدان كانت روعته(هي) الأكثرَ جمالاً
وجرَّني من أسفل الجبل
وأعطاني ماءاً لأشرب،وسرَّ قلبي
ووضع قدمي على الأرض[3]

ويمضيا في رحلتهما الى غابة الأرز ويقتلا خمبابا،وبعد هذه المغامرات التي قام بها البطلان تقررالآلهة معاقبة أحد المذنبين فيقع الحكم على أنكيدو فيمرض أنكيدو ويموت، وعندها يستولي الحزن على قلب جلجامش، كما ورد في المقطع الآتي:-

(انكيدو) صديقي الذي أحببتُ
والذي معه اقتسمتُ كلَّ الأعمالِ
ناله مصيرُ الإنسان!
بكيتُ عليه أياماً وليالي،
ممتنعاً عن تسليمه الى قبرٍ.
ألاينهضُ صديقي،استجابةً لندائي؟!
ستة أيام مضتْ،سبعُ ليالٍ مضتْ.
حتى دخلَ الدودُ في أنفه:

---

(1) هاري ساكز:عظمة بابل،ترجمة:عامر سليمان ابراهيم،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،1979،ص448.
(2) هاري ساكز:المصدر نفسه،ص448..
(3) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص150.

أفزعني الموتُ،لن أجدَ الحياةَ،
كالطريدِ،أهيمُ في الصحراءِ.[1]

فموت أنكيدو جسد فكرة الموت ووقعه في نفس جلجامش، وأثار هواجس القلق عنده فدفعه فزعه من الموت الى محاولة الخلاص منه ونيل الخلود الذي كان يعني لجلجامش البقاء المادي في الحياة. وكما هو واضح فان جلجامش يضع أنكيدو امامه ستةَ اياٍم وسبعَ ليالٍ لعله يفيق، أو يستطيع ان يغير القدر المحتم عليه، حتى دخل الدود في أنفه وبدأت جثته تتحلل،عندها أدرك جلجامش ان هذا المصير ينتظره هو أيضاً، فقرر الذهاب الى(أوتونبشتم)(*)الذي وجد الحياة الدائمة بدخوله في صحبة الآلهة وبقائه حياً بعد الطوفان، وهو يعيش عند مصبات الانهار حتى انه سمي(القصيّ)[2]، وطلب جلجامش من(أوتونبشتم) ان يدله على العشب الذي يديم الحياة، كما في المقطع الآتي:-

(فأدركه)"أوتونبشتم" وخاطبه قائلاً:
لقد جئتَ ياجلجامش الى هنا وقاسيتَ التعبَ
فما عساني ان أُعطيك حتى تعودَ الى بلادك؟
سأفتحُ لك،ياجلجامش،سرّاً خفياً
أجل! سأكشفُ لك عن سرٍّ من أسرارِ الآلهةِ!
يوجدُ نباتٌ مثلُ الشوكِ ينبتُ في المياهِ
وشوكُه يَخِزُ يديك كما يفعلُ الوردُ
فإذا ماحصَلَتْ يداك على هذا النباتِ وجدْتَ الحياةَ(الجديدة)[1]

فيذهب الى المكانِ الذي دلَّه عليه(أوتونبشتم) ويحصل على النبات الذي يديم الحياة.
وهنا نجد مقاربةً بين اسطورة الطوفان لـ(أوتونبشتم) واسطورة(أدابا) و(جلجامش) في الإخفاق في نيل الخلود، لإن الآلهة منحت الخلود مرةً واحدةً للإنسان في صورة(أوتونبشتم) أو (زيو سودرا)، كما ورد في المقطع الآتي:-

أعَزَّ(آنو) و(أنليل)،(زيو سودرا)
منحاه حياةً كحياةِ الإلهِ
نفحا فيه روحاً كروحِ الإلهِ[2].

---

(1) إ.م دياكونوف،ب.س ترافيموف:جماليات ملحمة جلجامش،ط1،ترجمة:عزيز حداد،بغداد، 1973،(اللوح التاسع)،ص50.

(*) أوتونبشتم:ملك شروباك العتيقة الحكيم التقي،وشروباك هي احدى المدن الخمسة التي عاشت قبل الطوفان (للمزيد، يراجع:س.ن كريمر:هنا بدأ التاريخ،ترجمة:ناجية المراني،منشورات دار الجاحظ،وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،1980،ص100).

(2) إحسان سركيس:المصدر السابق،ص155.

(1) طه باقر:ملحمة گلگامش،ص165.

(2) سلمان التكريتي:أساطير بابلية،ص48.

فعندما يحصل جلجامش على نبات الحياة يحمله الى (أوروك) لكي يشرك الناس جميعا وبينما هو يستحم ينتزعه ثعبانٌ ويأكله،وعندها يتلاشى هذا الأمل الوحيد للخلاص من الموت بسبب التهام الأفعى لهذا النبات،كما ورد في المقطع الآتي:-

وأبصرَ جلجامش بئراً باردةَ الماءِ
فوردَ (نزل) فيها ليغتسلَ في مائها
فشَمَّت الحيّةُ(*) شذى(نفس) النباتِ
فتسللت واختطفت النباتَ(3).

عندها عرف جلجامش ان الموت مقدرٌ على البشر وان الحياة الخالدة هي للآلهة فقط، وان الإنسان يخلَّد بأعماله وليس بطول فترة بقائه، وهنا حصلت نقطة تحولٍ وانتقالٍ من الخاص الى العام، من محاولة ايجاد العشب لأجل خلوده الى اخفاقه في نيل الخلود والإنتقال إلى الأعمال الخيرة والتي جعلت جلجامش في حالةِ مواجهةٍ مع ذاته.

عبرت ملحمة جلجامش عن نضالٍ واقعيٍّ حقيقيٍّ بأسلوبٍ اسطوريٍّ رمزيٍّ سببه وغايته ومعناه صراعٌ انسانيٌّ، صراعٌ لتحقيق الإتزانِ في الذات، فإنسان الحضارة العراقية القديمة لم يعرف التجزئةَ في الذاتِ البشريةِ أو تجزئةَ الفردِ والمجتمعِ والأرضِ والكونِ، فقد آمن الإنسان هنا بوحدةٍ متكاملةٍ تنطلق منها ذاته وتمتد الى الآخرين والكون وبالعكس. فإنسانية جلجامش ذات الواقع المغاير لواقع أنكيدو والذي كان بحاجةٍ الى ان يصبح (فطناً واسع الحس والفهم) لكن جلجامش بحاجةٍ الى الإتزانِ الذاتيّ وقد سعى الى تفهُمِ واقع أنكيدو بعد تعرفه عليه، وشدَّهُ الأمرُ الى المزيد من العطاء وتحقيق الإنسجام وتكامل الإنجازات، إذ لم يتم الأمر إلا عبر صراعٍ انسانيٍّ، قبل كلِّ شيءٍ أيُّهما الأقوى،التناظر والتنافس والمنازلة فالمصاحبة والصداقة والتعاون والوفاء، كما كان لابد من هذا الصراع لكي يحقق جلجامش اتزاناً ذاتياً ليستحق ان يكون الملكَ و الرئيسَ والبطلَ بواقعيةٍ انسانية(1).

أما على الصعيدِ الوجوديّ والكونيّ فالصراعُ أشدُّ وأعسرُ لأن المرء آنذاك يواجه معضلةَ المعضلاتِ، لغزَ الحياةِ والموتِ والفناءِ والبقاءِ، حيث نرى في اسطورة جلجامش ان الصراع يحتدم حتى يجعله محتوماً بين آلهة القدر والإنسان، ويُولِّد شيئاً من الخوف يعتري بعض الآلهة خشيةَ ان يصبح الإنسان إلهاً، فاجتمعت الآلهة وقررت ان يموت أنكيدو، وهذا الموت هو الذي جعل جلجامش يفيق وحثَّه على الضياع في البراري للبحث عن نبات الحياة(2).

ان نهاية جلجامش ورفضه الاستسلام امام المصير المحتوم، ومحاولته تخليد اسمه يمثل حالةً انسانيةً ذاتيةً، وهي من اهم النقاط التي تفسر سبب انتشار اسطورة جلجامش في شتى أرجاء الشرق الأدنى القديم.

(*) إن الحيّة استطاعت بتأثير النبات السحري ان تجدد شبابها بنزع جلدها كل عام،ومن هذه الاسطورة نشأت عادة اتخاذ الحيّة رمزاً للحياة والشفاء والطب.

(3) طه باقر:المصدر نفسه،ص150.

(1) يوسف حبي:قراءة متعمقة في ملحمة جلجامش،آفاق عربية،العدد(12)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983،ص102-103.

(2) يوسف حبي:المصدر نفسه،ص100.

فقد كانت هناك عدة عوامل أدت الى وضوح شخصية جلجامش كبطلٍ في اسطورته ومن ثم تأليهه، أهمها العامل الديني كونه إبن الإلهة(ننسون) التي يُرمَزُ لها بشكلِ بقرةٍ، يضاف الى ذلك تدخل الآلهة في عملية خلقه فالإله(شمش) منحه الحسن والجمال، بينما منحه الإله(أدد) الشجاعة. أما العامل الآخر فيتمثل بالسبب التاريخي كونه الفتى الاول في التراث الاسطوري الذي أُسبغت عليه صفات البطولة، وهو أحد الملوك المشهورين في بلاد النهرين في العصر السومري الذي تميز بالإزدهار[1]. وهناك اساطير اخرى تضاف الى الملحمة وهي:-

قصة جلجامش وآجا:

وتدور احداثها حول(آجا) آخر حكام سلالة كيش، وقد تزامن حكمه مع جلجامش ملك الوركاء، حيث ان الوركاء كانت تمثل احدى دويلات المدن السومرية والتي كانت لها سلطةٌ ونفوذٌ حتى اصبحت تهدد سيادة كيش.

وتبدأ القصة بوصول رسل(آجا) الى جلجامش وهم يحملون اليه إنذاراً يطلب منه الخضوع لدولة كيش وإلا فإنه سيتحمل عواقب الرفض، لكن جلجامش يصمم على القتال بدلاً من الإستسلام فتدور معركةٌ بين الطرفين تنتهي بإنتصار جلجامش، حيث عظَّم ذلك من شأنه، وتبين هذه الاسطورة من الناحية السياسية نضال دول المدن السومرية المبكر واستقلاليتها[2].

جلجامش وأرض الأحياء:

سبق وأن ذُكرت هذه الاسطورة ضمناً في الملحمة،ولكن يضاف اليها هنا كيفيةُ تسامي الانسان على قلقه تجاه الموت، ويبقى الاسم الخالد بعد الموت، فيذهب جلجامش الى ارض الأحياء النائية ليقطع أشجار الأرز ويجلب أخشابها الى الوركاء للإستفادة منها[3].

ونجد ان هذه الاسطورة تمثل حلاً آخر لمشكلة الخلود من خلال العمل، وتذكر الفأس والسيف الذي تسلح به جلجامش:**"وصاغَ السيفَ – وصنعَ الفأسَ المهشمَ"**[4] وهو دلالةٌ على احترام جلجامش للعمل وتقديره له كما يظهر من العبارة الآتية: **"في وقتِ فراغِك احفرْ بئراً"** كما انه يفسر العمل على انه قوة للجسد**"حتى يتلاشى شللُ ذراعِك ويزولَ ضعفُ يديك"**[1].

قصة أنانا-جلجامش وشجرة الخالوب:

---

(1) محمد خليفة حسن:المصدر السابق،ص147.

(2) صموئيل نوح كريمر:السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم،ج1،ترجمة:فيصل الوائلي،دار غريب للطباعة،ب ت،ص275.

(3) صموئيل نوح كريمر:المصدر نفسه،ص264-265.

(4) صموئيل نوح كريمر:المصدر نفسه،ص270.

(1) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص97.

تدور أحداث القصة حول شجرة الخلوبو،لعلها الصفصاف، حسب قول الباحث (كريمر) التي اقتلعتها الرياح الجنوبية وعندما رأتها(أنانا) اخذتها وغرستها في بستانها ومرت السنون ولكن الشجرة لم تثمر لأن الأفعى قد سكنت في قاعدتها، ووضع طير(الامدكود) المفترس صغاره في اعلى الشجرة،وفي وسط الشجرة شيَّدت(ليليث) مصاصة الدماء مسكنها، فشكت(أنانا) الأمر الى جلجامش فقام جلجامش بذبح الحية، أما طائر(الامدكود) و (ليليث) فقد هربا[2]، وقطع جلجامش الشجرة فصنعت من قاعدتها(يوكّو) و(ميكو) أي طبلاً ومضربَه وقدمته هديةً الى جلجامش جزاءً لعمله، حيث كان يستعمله لتصعيد العزم لدى الشباب في المعارك، وذات مرة سقط الـ(يوكّو) و(ميكّو) في(المسكن العظيم) أي في العالم الأسفل ولم ينجح جلجامش في استعادته، عندها يقرر(أنكيدو) أن ينجد صديقه جلجامش فيذهب الى العالم الأسفل الذي اطبق عليه ولم يعد منه إلا شبحه الذي يقوم بوصف مارآه في المناطق السفلى[3].

جلجامش وثور السماء:

كان (جلجامش) ملك الوركاء يخرج من قصره ومعه خدمه ومرافقوه فيمشي مخترقاً المدينة ليقابل عشتار وهي خارجةٌ من المعبد يرافقها موكبٌ خاصٌّ يضم الكهان والكاهنات فيتقابل الاثنان على قدم المساواة، وعندما وقعت عشتار في حب جلجامش قام بتوبيخها، وحبّاً في الانتقام منه تقوم عشتار بشق طريقها الى سماء ابيها(آنو) وهناك تطلب من ابيها ان يخلق لها ثور السماء ليقاتل جلجامش ويقهره ويهزمه، وهنا تظهر بطولة جلجامش في القضاء على الثور السماوي.[1]

ومن الملاحظ تجسيد ملامح البطولة الخارقة لدى الشخصيات التي تورَد في الاساطير ومنها شخصية جلجامش التي تفصح عن هدفٍ هو التغلب على شعوره بالضعف من ناحيةٍ، والإستصغارِ من ناحيةٍ أخرى، وذلك من خلال صراعه مع القوى الكبيرة والقوية، حيث يثبت بطولته وعزمه في القضاء على من يمثل القوة[2].

فالشرور العظمى في اسطورة جلجامش ثلاثة ، اثنان من صنع البشر وقد تمكن جلجامش وأنكيدو من القضاءعليها بعد خوض معركةٍ حاسمةٍ وبعد ان يوشحاهما برمزين اسطوريين هما الوحش (خمبابا) رمز اشتداد النزعات الغريزية الحيوانية وطغيانها على قوى الانسان الاخرى مما يؤدي الى الحدِّ من قابلياته وطاقاته وشلِّ انجازاته، والثاني هو (الثور السماوي) الذي يرمز الى النزعات الغيبية التي متى ماطغت أدت الى ضعف المبادرات، أما الشر الثالث فلاطاقةَ للمرء على التحكم به ويظل لغزاً شبهَ مستحكِمٍ وهو الموت[3].

---

(2) صموئيل نوح كريمر:المصدرنفسه،ص97.
(3) صموئيل نوح كريمر:المصدر نفسه،ص280.
(1) جورج كونتينو:الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور،ترجمة:سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1978،ص440.
(2) سلمان التكريتي:المصدر السابق،ص49.
(3) يوسف حبي:قراءة متعمقة في ملحمة جلجامش،مجلة آفاق عربية،العدد(12)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983،ص100.

إن اسطورة جلجامش بأكملها ذاتُ مضامين واشتملت على عدةِ اهدافٍ أهمها:-
الاول:- مفاده ان الآلهة تحتاج الى البشر ولايمكنها ان تستغني عنهم، فهي خلقت البشر لخدمتها وتنفيذ شعائرها وطقوسها الدينية، لذلك نجد في اسطورة جلجامش والاساطير الاخرى ان الانسان الرافديني ظلَّ محكوماً لقواها فهي مسيطرةٌ عليه ومتحكمةٌ فيه.
الثاني:- تضمن مشكلةَ الخلودِ وإعجابَ الانسانِ بديمومة الخالق ومحاولتَه التشبه بالخالق.
الثالث:- بطولةُ الانسانِ ومغامراتُه في سبيل بلوغ أمانيه وتحقيق أمله.[1]

يضاف الى ذلك ان فكرة الخلود قد أسَّسَتْ لفكرةِ أن الموت هو الوحيد القادر على تعطيل قدرة الانسان على المعيشة ومواصلة طاقاته الحيوية، فجلجامش وعلى الرغم من النصائح التي قدمتها له صاحبة الحانة (سيدوري)[2]إلا انه يصر على مواصلة سعيه وتحقيق أهدافه، فالانسان يتحقق خلوده من خلال الاعمال الصالحة التي يقوم بها والتي تبقى تحمل اسمه بعد موته.

كما وتعتبر اسطورة جلجامش بشكلها الادبي المتكامل "تعبير عن المطابقة بين النفس والعالم، وبين الباطن والظاهر، بحيث تتوفر الاجوبة قبل صياغتها" حسب تعبير لوكاش[3]، كذلك فانها ادت الى تنامي فكرة (الملك - الإله) ورسوخها فيما بعد في الحضارة العراقية القديمة باعتبارها نظاماً سياسياً معتمَداً آنذاك ، هذا يعني منح صفة الالوهية للملك كما أقرَّه مورتكات[4]، فالملك كان الواسطة بين الآلهة والناس ، وكذلك فهو الواسطة التي تنظم الآلهة من خلالها شؤون الدولة للناس ، وفي ظروفٍ طارئةٍ كان هناك مايسمى (الملك البديل) الذي ينوب عن الملك ويُقتل بدلاً عنه عند اقتراب أيِّ خطرٍ[5].

والملك يقوم بممارسة السلطة باعتباره وكيلاً عن الإله وهذه السلطة تأتي من الألوهية التي حظي بها الملك، وهكذا فان الحكم الشخصي للملك كان يقوم على الإعتراف بمبدأ الإختيار الإلهي الذي كان أساس الملوكية حتى نهاية الإمبراطورية الآشورية، غير ان موافقة الآلهة على تعيين الملك لم تكن أمراً ثابتاً إذ ان للآلهة الحق في ان تسحب هذا الإعتراف بالملك متى تشاء وذلك طبقاً للإعتبارات السياسية والذي قد أدى الى تثبيت التوارث كطريقةٍ لتولي الحكم، وهذا ماأكده الباحث (نجيب ميخائيل ابراهيم) بقوله: "وحين اصبحت الملوكية وراثيةً كانت الآلهة تُستشار في أمر تعيين ولي العهد"[1].

ولم يقتصر التعيين للملوكية على الابن الاكبر فقد أعلن(آشور بانيبال) انه أصغرُ سنّاً من اخوته، وفي يوم ارتقاء العرش تُجرى احتفالاتٌ دينيةٌ يُمنح خلالها الأمير

---

(1) سلمان التكريتي: اساطير بابلية،مراجعة:زكي الجابر،مطبعة النعمان،النجف،44،1972.
(2) طه باقر:المصدر السابق،ص138.
(3) احسان سركيس:المصدر السابق،ص230.
(4) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص15.
(5) هاري ساكز:المصدر السابق،ص416.
(1) عبد الرضا الطعان:الفكر السياسي في العراق القديم،ج1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ب ت،ص249.

المعين اسمه الملكي ويقلد الشعارات رمز السلطة الالهية[2]. كما كان الملك يتمجد بذاته، فهناك العديد من الترانيم التي تمجِّد الملك ويذكر من خلالها انجازاته الشخصية وهذا تأكيدٌ على تفوقه على غيره في تقديم الخدمات وهذه الخدمات كانت تمثل ديناً يتمثل بالخضوع الذي لم يكن يعني إلا الإقرار بملوكيته، فالإله (مردوخ) يقدم خدمته الى الآلهة التي كانت تشكو من (تيامات) رمز الفوضى، حيث تم التغلب عليها مقابل تمتعه بالملوكية كما ورد في المقطع الآتي:-

"إذا أردتم أن أكونَ نصيرَكم
فأقهرُ(تيامات) وأُنقذكم
اجتمعوا وأعلنوا أنني من العليين...
واجعلوني أُقررُ المصيرَ بلغةٍ من شفتي
حتى إذا ماقررتُ أمراً لم يتبدلْ"[3].

كما يمكن تلمس ذلك عندما انتصر جلجامش على(آجا) حاكم دويلة كيش ومأأثبت من بطولته كما وصفه(آجا) حيث قال:-

أوروك صنعَ الآلهة
السورَ الكبيرَ الذي يصلُ السماءَ
وكان السكن الشامخ الذي شيَّده آنو
لقد اعتنيت به،انت المليكُ والبطلُ
انت الغازي الأميرُ محبوبُ الإلهِ آنو [4].

وترى الباحثة ان الطريقة في الوصول الى تولي العرش والملوكية والحصول على رضا الآلهة هي القوةُ وقدرةُ الشخصِ على إبرازها وبطولتُه في إثبات نفسه أمام مجمع الآلهة ومن ثم إذعانُ الشعب والخضوعُ له، وهذا الشيء ترسخ عبر الأزمان الطويلة للحضارة العراقية القديمة واستمر الى يومنا هذا، فالبطل الحضاري كائنٌ هبط من السماء ولذا فكل مايقدمه لنا يعتبر هبةَ خيرٍ.

كما صُوِّرَ جلجامش في أكثر المواضيع التي ظهرت في فنون الحضارة العراقية القديمة ولاسيما فن النحت وطبعات الاختام التي تضمنت مشاهدَ صراعٍ تفسر وتؤكد ان الشخص الذي يظهر في الصراع هو جلجامش ومطابقته لنصوص الاسطورة التي نصت على انه **"جلجامش قتل الاسود في الجبال"**[1] وخلال رحلته الى الغرب قتل دببةً وضباعاً وأسوداً ونموراً... واتخذ من جلودها مايكسو به عُرْيَه، ومن تلك المواضيع التي صورت في طبعات الاختام جلجامش وهو يحاول ان يقضي على ثورٍ بمساعدة صديقه انكيدو، ويظهر في طبعاتٍ اخرى وهو ينازل أنكيدو الذي ظهر بشكله المركب بساقيه اللتين هما ساقا ثورٍ وكما تصفه الاسطورة. ومن خلال هذه النماذج التي جسدت شخصية جلجامش بما يؤكد هويته كبطلٍ اسطوريٍّ.

---

(2) عبد الرضا الطعان:المصدر نفسه،ص250.
(3) عبد الرضا الطعان:المصدر نفسه،ص245.
(4) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص42.
(1) راجيراز بهوي : جلجامش في أطول رحلة في التاريخ ، مجلة آفاق عربية ، العدد السابع ، 1982 ، ص19 .

وانتقلت اسطورة جلجامش الى بلدانٍ اخرى مثل مصروالهند والصين وجزيرة كريت واليونان مما يؤكد تأثيرها في بقية الحضارات، فالحضارة العراقية القديمة هي الحضارة الاولى في العالم ومنها تسرب الكثير من الفنون والآداب الى باقي الحضارات العالمية ، ففي حضارة مصر عثر على قبضةٍ عاجيةٍ لسكينٍ حُفرت عليها صورةُ بطلٍ وهو يصارع أسدين بنفس الاسلوب السومري في تمثيل الصراع وفي أسفل القبضة نرى أسداً وهو ينقض على احد الحيوانات والى الجانب الثاني من القبضة العاجية ثمةَ صورةٌ لمعركةٍ وتحت هذا المشهد مشهدٌ آخر لأقوامٍ يتوزعهما زورقان احدهما كثيرُ الشبهِ بالزوارقِ السومريةِ ذات المقدمات المقوسة،كما مبينٌ في الشكل(25)[2].

أما حضارة الصين التي تعود صلتها بالشرق الأدنى الى قرابة ألفي سنة ق.م وأثر النشاط التجاري في استيراد بعض الأواني، منها نحاسيات (شانغ) التي ظهرت عليها صور جلجامش البطل وهو ينازل حيواناتٍ مفترسةً تهاجمه عن يمينه وعن يساره كما مبين في الشكل(26) [1]. وفي جزيرة كريت واليونان التي ترجع بتاريخها الى القرن التاسع عشر ق.م في علاقتها مع الحضارة العراقية القديمة بالإستناد الى المدونات التي عثر عليها في جزيرة (كيشيرا) للفترة التي خضعت لحكم (نرام - سن) بالإضافة الى الآثار التي تعود الى التنقيبات في (تل حريري) ففي قطعةٍ من الحليِّ الحجريِّ الكريتيةِ حفر عليها صورة جلجامش وهو يمسك باسدين وهذا شبيهٌ بطبعةِ ختمٍ آشوريٍّ كمل مبين في الاشكال رقم(72-أ،ب-). أما في الهند فقد عثر على أختام تحمل صوراً لجلجامش في مناطقَ عديدةٍ من بلاد الهندوس، كما في الشكل(28)[2].

إن المخيلة الإنسانية في العراق القديم رسمت الكونَ وفق ثلاثِ نقاطٍ يمكن استخلاصها من خلال الاساطير العراقية القديمة وهي:-

القسم الاول/ يتضمن العالمَ الفوقيَّ المقدس،عالم الآلهة الذي يوفر الخير للبشرية وبعض هذه الآلهة يسكن في الارض بصورةٍ مستمرةٍ وتخلق نمطاً من العلاقة والمعيشة بينها وبين البشر.

القسم الثاني/ وهو العالمُ الاسفل ،عالم الظلمة الذي تسكنه الشياطين والكائنات المخيفة وهذا العالم يمثل الشر،وهذا ماتجسد في نزول(انكيدو) و(عشتار) الى العالم الاسفل ووصفهم لهذا العالم.

القسم الثالث/ وهو العالمُ الترابيُّ والمتمثل بالبشر لأنهم جُبِلوا من الطين فهم منه وإليه، وفيه يقوم البشر بالزراعة ورعاية الحيوانات وتوفير سبل المعيشة الدائمة لهم[3].

---

(2) راجيراز بهوي : المصدر نفسه ، ص19 .

(1) راجيراز بهوي:جلجامش في اطول رحلة في التاريخ،مجلة آفاق عربية،العدد السابع،1982 ،ص19-20.

(2) راجيراز بهوي:المصدر نفسه،ص22.

(3) حنا عبود:النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري،منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999،ص140-141.

من هنا كانت اسطورة جلجامش تؤسس لفكرةِ تجاوزِ حدودِ الزمانِ والمكانِ وتداخل كلا البنيتين في خلقِ مضامينَ اسطوريةٍ - دينيةٍ يكون الانسان فيها محوراً لفعلِ التقصّي والحضورِ والغيابِ والبحثِ عن مفرداتٍ غيبيةٍ ومفارقاتٍ اجتماعيةٍ تَطال بمجملها فكرةَ نشوءِ الاشكالِ ومن ثم المضامين في ميدان الفن والادب وفروع المعرفة الاخرى، وهذا ماعملت عليه النتاجات الفنية عبر التاريخ الحضاري لبلاد النهرين والتي تفاعلت مع المغزى الحضوريّ لفعل هذه الاسطورة وبناء مشتركاتٍ لأعادة قراءة القيم الانسانية من خلال ماطرحته أعمال الفن العراقي القيدم في هذا المجال، وهو ماسيتبين لاحقاً من خلال تقصي الباحثة لما أُنتج من أعمالٍ ضمت صورةَ جلجامش على طبعات الأختام في العراق القديم والتي شكلت حلقةً ضمن النتاج العام للمنجز الحضاري الرافديني وبيان طبيعة ارتباطها مع ذلك المنجز بنائيا وجماليا.

الدراسات السابقة

أجرت الباحثة كشف على جميع الدراسات والبحوث ، فلم تجد موضوع يقترب أو يمس الدراسة الحالية ، وعلى حسب علم الباحثة .

مؤشرات الاطار النظري

1. كان من دواعي ظهور الختم في العراق القديم هو التطورات الاقتصادية والسياسية ، وكذلك احتياج المعبد الى حفظ وارداته ، اذ لم تخل طبعات الاختام من اسماء الملوك والالهة كما استخدمت الاختام كتعاويذ باعتبارها تحمل اسم الاله .

2. استخدام الفنان العراقي القديم مختلف الرموز (الحيوانية ، الفلكية ، المركبة وغيرها) المعبرة عن قيمة فنية وفق رؤيته المتأثرة بالبيئة المحيطة به ، والمبنية على فكرة ذات مضمون داخل التكوين الفني .

3. تعددت الاساليب المستخدمة على طبعات الاختام ما بين الاسلوب المائل الى الواقعية والاسلوب التجريدي والاختزالي ، متخذة من الاشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغة ابداعية حاوية على اكبر عدد من الدلالات .
4. سيادة الاشكال المتقاطعة والمتقابلة على طبعات الختم الاسطواني ، مما منح مساحة اكبر لبروز الخطوط اللينة المتشابكة على الطبعة ، مما اثر في انحسار الفضاءات بين الاشكال وقلتها ، وقد ظهر ذلك جلياً في عصر فجر السلالات الثاني والعصور التي تلته .
5. لم يغفل الفكر العراقي القديم الخيال في تصور الموضوعات التي تناولتها الاختام الاسطوانية وفي تعبيره عن المعتقدات بتجسيدها عبر الفنون التي هي نتاج لها ، وحيث ان الفكر الميثولوجي ما هو الا نتاج التخيلة .
6. ارتبط الفضاء في طبعات الاختام بمفهوم الزمان والمكان في معالجات مختلفة وكانت بحسب علاقتها بالموضوع ، حيث ان التنوع في عناصر التكوين اسست لفكرة انطلقت لتؤدي دور مؤثر على المستوى الفكري لموضوعاتها تارة والمستوى الجمالي الناتج عنها تارة اخرى .

7. اتحد جلجامش وانكيدو في صراعاتهما ضد الشر في حالة للوصول الى وحدة الهدف المتمثلة في القضاء على الشر ونشر الخير والاعمال الصالحة ، وكان ذلك الاتحاد واضحاً كذلك في وحدة التشكيل الجسدي الذي اقتربا فيه ولينعكس بالتالي في تناوب شخصيتيهما ليلعب فيها كل منهما شخصية الاخر .
8. جسدت اسطورة جلجامش على طبعات الاختام الاسطوانية في اوقات مبكرة في الفن العراقي القديم واستمرت الى العصور اللاحقة مثل العصر السومري والاكدي وما اعقبه ، كونها عبرت عن حالة قائمة في المجتمع العراقي القديم (في رغبة الانسان في الخلود وخوفه من الموت) مما منحها فرصة من الامتداد الى بقية الحضارات الاخرى ، وكانت نصاً مفتوحاً احتمل الكثير من التأويل في دراسات عديدة .
9. المحرك الاول وراء اشتغال الاسطورة هو البعد الديني والايمان المطلق بالالهة التي كان لها دور الحضارة العراقية القديمة ، وخوف الانسان منها وهذا ما اكدته المواضيع المصورة على طبعات الاختام والتي لم تخل من الرموز الدينية علاوة على ابراز طابع خوف الانسان من الطبيعة واسئلته حول الكون والمظاهر التي تحيط به عبر المواضيع المصورة .
10. تطلعات الفنان وعلاقاته بالبيئة فرضت عليه اشكال وعلاقات تميل نحو استخدام العناصر الهندسية في تركيب الاشكال وتناسقها وتباينها داخل التكوين الفني .
11. كثيراً ما اثرت القيمة الضوئية على طبعات الاختام ، حيث ان عامل ادراك رؤية الاشياء هو درجة سقوط الضوء على سطوحها ، فالضوء هو الظاهرة الطبيعية التي لها قيم وعلاقات تنفصل بعضها عن البعض، وتندرج تحتها ما يحمله الموضوع المصور من قيمة فنية/جمالية يبرزها التشكيل الفني عبر علاقات العمل الموضوعية والفنية .
12. الوحدة في العلاقات التنظيمية من جهة وبين الشكل والمضمون من جهة اخرى لها اهميتها داخل الحقل التكويني ، فعن طريق الوحدة يمكن ان تخلق علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل ، وعليه يجب ان تتوفر الوحدة في أي عمل فني لانها واحدة من نقاط نجاح العمل الفني.

الأبعاد الفكرية وانعكاساتها على طبعات الأختام الأسطوانية العراقية القديمة

لايمكن إهمال الجانب الفكري للحضارة العراقية القديمة لما لها من تأثيراتٍ على الفن العراقي على العموم والذي حمل مواضيع دينية،عقائدية،سياسية،اقتصادية واجتماعية، لذا وجب على الباحثة تتبع تلك الأبعاد من اجل الوقوف على ماأفرزته البنية الفكرية العراقية القديمة من نتاجات ومن هذه الأبعاد:-

البعد الاجتماعي:

إن الإبداع الفني الذي امتازت به الحضارة العراقية القديمة كان وليدَ ذاتٍ مبدعةٍ متفاعلةٍ مع البيئة تفاعلاً كلياً وديناميا مع ذاتها ومع المجتمع وكل مايحيط بها، كما إن المواضيع التي احتوتها ليست كامنةً في داخله ولاتوحى إليه من قوىً خفيةٍ، بل هي وليدة تفاعله مع البيئة المكونة لثقافته وثقافة مجتمعه[1]إذ أن إدراك الأبعادِ البيئيةِ والفكريةِ هي أساس تكوين الثقافة العامة للعصر أو الحقبة الزمنية التي وجد فيها العمل الفني حيث عبر عن ثقافةِ ذلك العصر[2].

وعند تتبع التطور التاريخي للمجتمعات العراقية القديمة نجدها لاتخلو من النشاطات الفكرية، فقد نشأت المجتمعات الأولى التي ارتبطت باهتداء الإنسان إلى الزراعة وتدجين الحيوانات وإنتاج القوت اليومي وذلك في العصور الحجرية الأولى والثانية إلى العصرِ الحجري الحديث، هذا التطور ساهم في قيام اقتصادٍ أصبح الصيدُ فيه مسألةً ثانويةً بالمقارنة مع الرعي والزراعة اللتين أضحتا قاعدتين راسختين لأقدم الحضارات في العالم القديم[3].

ومع استقرار الإنسان واهتدائه إلى الزراعة والتدجين بدأ الإنسان يصنع أشياءَ كثيرةً منها الآلات والأدوات الحجرية التي كان يستعملها في الزراعة والحياة اليومية وكذلك الأدوات التي يصنعها من العظم والخشب، كما انه تحول من الكهوف إلى بيوتٍ بسيطةٍ بناها من الطين والآجر والخشب وجهزها بالعديد من الأدوات المنزلية اللازمة للطبخ والتدفئة، وهنا صنع أدواته الفخارية التي ابتدعها بعد أن كانت المواد الأولية هي الحجارة والعاج والقرون والأصداف، وكانت الأواني الفخارية من النوع البدائي الخالي من الزخرفة والألوان أو ملونةً بلونٍ واحدٍ وقد صنعت باليد لعدم اختراع دولاب الفخار بعد[1]. وفي العصر الحجري

---

(1) علي عبد المعطي محمد:مشكلة الإبداع الفني-رؤية جديدة-دار الجامعات المصرية،الإسكندرية، ب ت،ص28.

(2) رينه هوينغ،الفن تأويله وسبيله،ترجمة:صلاح برمدا،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1978،ص45.

(3) تقي الدباغ:"الثورة الزراعية والقرون الأولى" في حضارة العراق،ج1،لنخبة من الباحثين،ج1،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985،ص114.

(1) تقي الدباغ:المصدر السابق،ص120.

المعدني تطورت الصناعات التي ابتكرها الإنسان وأضاف أليها عنصراً جديداً كمادةٍ أوليةٍ هي المعادن فتنوعت الصناعات من المنحوتات والأختام والتماثيل والحلي والأسلحة والأدوات الزراعية وغيرها[2].

ويرى الباحثون أن الإنسان صنع معبوداته التي كانت بالأساس تجسد القوى والمظاهر المؤثرة في خصوبة الأرض والحيوان- نتيجة تأثره بالبيئة واعتماده على الأرض بصورةٍ رئيسيةٍ- فجُسدت على هيئة آلهةٍ تمثل الأرض والخصب والقوى المؤثرة في الطبيعة والتي وجدت في القرى الأولى والتي منها (جرمو،حسونة،قرية الصوان وغيرها) حيث انتخب الإنسان الرافديني أهم الظواهر الطبيعية التي كان لها الأثر القوي على حياته، وهكذا فسرت الدمى الطينية المكتشفة في المواقع القديمة والتي تمثل امرأةً حبلى عاريةً بأنوثتها على أنها تجسد فكرة الخصوبة والتكاثر وتعبر عن أفكارٍ سحريةٍ خاصةٍ بالخصوبة[3].

أن السبب الذي دعا سكان هذه الحضارة إلى تقديس الخصوبة يرجع إلى أنها كانت العامل المهم والأساسي الذي يتحكم في حياتهم مادامت كمية الأمطار كافية لنمو الزرع، لذا فكثرة الانتاج لاتتوفر إلا من خلال توفر الخصوبة في الأرض، إلا انه وبمرور الوقت وبعد انتشار الحضارات في بداية الألف السادس قبل الميلاد في المناطق الواقعة جنوب العراق دفع تذبذب الأمطار في تلك المناطق الإنسان إلى أن يتجه بعبادته إلى قدسية العوامل الطبيعية والنظر إلى الماء على انه أساس الحياة مع تقليل الاهتمام بالخصوبة لان الخصوبة بدت لاقيمة لها بدون مطرٍ ذي كميةٍ كافيةٍ لنمو الزرع[1].

ولو لاحظنا غالبية الأعمال الفنية الإبداعية لوجدنا ثمة دلالتان مترادفتان تشير احدهما إلى الطبيعة الشيئية للعمل، بينما الثانية مغزىً في الرمز الذهني، فجمالية المرأة السومرية بالنسبة لمجتمعٍ زراعيٍّ كالمجتمع السومري كانت تنبع أساساً من فكرة الخصب وكذلك في التماثيل (للآلهة الأم) حيث صرف الشكل عن الواقع لغايةٍ في إبراز الأيمان الرمزي لها، فسمنتها تعني كثرة اللحم أي الغذاء، وكونها أنثى تعني الجنس، أما الفنان الأكدي فقد مال في أعماله إلى الواقعية وإبراز مظاهر الرشاقة في حركات شخوصه تأكيداً لما يناسب طبيعته التنقلية ولقدرتها على تذكيرهم بما يتناسب وتسهيل نوعية حياتهم[2].

ومنذ بداية عصر السلالات (2900 – 2400) ق.م نمت المدن واتسعت مساحتها فظهر خلالها نظامٌ اجتماعيٌّ مغايرٌ للمرحلة السابقة تميز بنشوء النواة الأولى للدولة الدنيوية في بعض المدن الرئيسية التي كانت مستقلةً عن بعضها البعض سياسياً واقتصادياً مع ولائها التام للآلهة الرئيسية، وزاد عدد سكانها فصار بعضها يمثل عواصم لدولٍ قامت في المنطقة عرفت بدول المدن

---

(2) عامر سليمان:العراق في التاريخ القديم-موجز التاريخ الحضاري،دار الكتب للطباعة والنشر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،الموصل،1993،ص253.

(3) عامر سليمان:المصدر نفسه،ص114.

(1) فوزي رشيد:المعتقدات الدينية،المصدر السابق،ص146.

(2) فوزي رشيد:"أثر المجتمع في تكوين القيم الجمالية في سومر وأكد"،مجلة آفاق عربية،العدد الاول،1981،ص8.

السومرية، وقد رافق هذا الاتساع تبلور ونضوج النظم الاجتماعية وأنماطها، وكان تطور الحياة وتعقدها وتضارب مصالح الطبقات والفئات الاجتماعية قد استوجب وضع القوانين اللازمة لتنظيم السلوك الاجتماعي وحماية حقوق الأفراد ومنع وقوع الاعتداء على الغير حيث لم تعد التقاليد والعادات كافية لتنظيم مجتمع المدينة المعقد وبهذا حل القانون الذي تضعه السلطة الحاكمة محل العادات والتقاليد في اغلب الأحيان،وفي العصور التالية لعصر سلالة اور الثالثة (2113 – 2006) ق.م تتابع صدور القوانين المنظمة لحياة المجتمع مثل قانون اور-نمو وقانون لبت-عشتار وقانون أشنونا وقانون حمورابي وغيرها، مما يشير إلى أن المجتمع العراقي قد وصل إلى درجةٍ متقدمةٍ من التنظيم تحدده القوانين إلى جانب التقاليد والأعراف[1].

وقد أشارت هذه القوانين إلى الطبقات الإجتماعية التي كان يتألف منها المجتمع العراقي القديم والذي ضم ثلاثة طبقاتٍ اجتماعيةٍ هي (طبقة الأحرار التي تضم جميع الفئات الاجتماعية من السكان في المدينة والقرية من غير المملوكين،وطبقة العبيد، وطبقة وسطى كان أفرادها من غير العبيد ولكن حريتهم مقيدة في حين لم تكن للعبيد أية حرية)[2].

وهكذا تطورت الحياة الاجتماعية في العراق القديم والذي تعايشت فيه عدة حضارات تأثرت الواحدة بالاخرى منذ بداية العصور التاريخية هم السومريون والأكديون والآشوريون والحضارة البابلية القديمة والحديثة، ومن وجهة النظر التاريخية الحديثة لم يكن الخط الفاصل بين هذه الحضارات المكونة لأول تجمعٍ سكانيٍّ في بلاد الرافدين في بداية العصور التاريخية سياسياً أو حضارياً، بلً كان لغوياً، والسومريون هم أول تلك المجموعات الذين سادوا الجنوب الأقصى من العراق بين نفر- قرب مدينة الديوانية- والخليج العربي، أما الأكديون فقد سكنوا وسط بلاد الرافدين[3].وقد تفتحت الحضارة السومرية منذ عصور ماقبل التاريخ في ربوع العراق فعكست مزاج وطموحات المجتمع الفلاحي المحافظ المستقر الذي ألف العمود الفقري لهذا البلد، ولم تكن الحضارة الآشورية-البابلية للألف الثاني والأول قبل الميلاد لتختلف جوهرياً عن حضارة السومريين القديمة، فعند دراسة هذه الحضارات المختلفة من أيَّةِ زاويةٍ سنضطر للرجوع إلى الأنموذج السومري الأساسي، ويصح هذا الأمر بشكل خاص في ميدان الدين، فلأكثر من ثلاثة آلاف عام عُبدت آلهة سومر من قبل السومريين والأكديين، كما لعبت المعتقداتُ الدينية دوراً كبيراً في توجيه مناحي الحياة العامة والخاصة لسكان الحضارة الرافدينية والتي تجسدت في أعمالهم الفنية والأدبية وعمَّت كل نشاطاتهم[1].

---

(1) عامر سليمان:المصدر السابق،ص145.

(2) عامر سليمان:المصدر نفسه،ص148.

(3) جورج رو:العراق القديم،ترجمة:حسين علوان حسين،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1984، ص119.

(1) جورج رو:المصدر السابق،ص128.

أما الأكديون فقد اختلف النظام الاجتماعي والسياسي عن ذلك الذي ارتكزت على أساسه دويلات المدن السومرية، والأكديون مارسوا النشاط الزراعي وعاشوا في القرى والمدن السومرية مشاركين في نمط الحياة والديانة والحضارة العائدة لجيرانهم السومريين لكن الاختلاف الوحيد بين الاكديين والسومريين هو اختلاف اللغة، وتعتبر اللغة الاكدية فرعاً خاصاً من لغات العائلة السامية وكانوا يكتبونها بالخط المسماري الذي اخترعه السومريون للتعبير عن لغتهم، وقد عاش الاكديون في الجزء الأوسط من الحضارة الرافدينية، أي من (نفر) في الجنوب حتى هيت (سامراء) وبضمنه وادي ديالى الأسفل وسمي هذا الجزء باسم (بلاد أكد)[2].

وتثبت الوثائق والدراسات الخاصة بالمجتمع العراقي القديم انه لم تكن هناك صراعاتٌ عرقيةٌ بين السومريين والاكديين أو بين البابليين والآشوريين وغيرهم من الأقوام إلا انه كان هناك صراعٌ وتنافسٌ سياسيٌّ واقتصاديٌّ وإقليميٌّ، ويبدو انه كان من عوامل وحدة المجتمع العراقي القديم البارزة هو سيادةُ اللغة الاكدية بلهجاتها المختلفة في أرجاء بلاد بابل وآشور، وشيوعُ عبادة وتقديس نفس الآلهة التي عبدها السومريون والأكديون مع تحويرٍ بسيطٍ في الصفات والمناصب المنسوبة إلى الآلهة، وتكاملُ المنطقة الاقتصادي وحاجة كل منطقة إلى إنتاج المناطق الأخرى ومواردها الطبيعية[3].

وبذلك فقد كان للتغيير الاجتماعي وتطوره عبر المراحل الزمنية المختلفة تأثيره على الفن وتطوره بما يتلاءم والفترة التي يظهر فيها، فنجد أن مواضيع الأختام اختلفت مابين فترة نشوء المجتمع البدائي وبين فترة نموه وتطوره وتكوين الدويلات.

وعليه ومن خلال التطورات التدريجية التي مر بها المجتمع العراقي عبر فتراته فان أيَّ طرحٍ للأفكار والإنتاج الفني من قبل الإنسان العراقي القديم سيكون وثيق الصلة بالواقع الاجتماعي، بل وانعكاساً له، فالفن تطور بما يتلاءم مع كل فترةٍ زمنيةٍ تعاصر مجتمعاً ذا سماتٍ معينةٍ، وهذا ماانطبق على طبعات الأختام التي اختلفت مواضيعها المتعددة منذ بداية ظهورها وحتى التطور التدريجي للحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية كلها ظهرت بشكل مواضيع ذات تعبيرات أبرزت حالةً من الترتيب الطبقي الذي تميز به المجتمع العراقي القديم، لان الفن بطبيعته وتنوعاته يأخذ مكانةً في التجربة الإنسانية في مختلف الأزمنة والأمكنة، مرتبط بسلوك الفرد حيث إن صياغة العمل الفني وتشكيله تنعكس على تحديد نوعيته سواء كبر العمل الفني أو صغر[1].

البعد الإقتصادي:

---

(2) جورج رو:المصدر نفسه،ص209.

(3) عامر سليمان:المصدر السابق،ص147.

(1) اتيان سوريو:الجمالية عبر العصور،ط1،ترجمة:ميشال عاصي،منشورات عويدات،بيروت، 1974،ص43.

كان للتطور الاجتماعي وتطور المجتمع من حالة جمع القوت إلى حالة إنتاج القوت عن طريق الزراعة وتدجين الحيوانات أثره على الوضع الاقتصادي إذ أن هذا الوضع الجديد دفع البعض من مالكي الأراضي المزروعة إلى مقايضة الفائض من إنتاج غلةٍ معينةٍ بغيرها مما فاض من إنتاج الآخرين، ونتج عن ذلك بمرور الوقت ماعرف بالتخصص بالعمل، حيث اهتم بعض الأفراد بزراعة الحبوب وإنتاج كمياتٍ كبيرةٍ منها تزيد عن حاجتهم الذاتية في حين اتجه آخرون لصناعة الآلات والأدوات الزراعية والمنزلية وتخصصت جماعة ثالثة بصناعة الفخار وأخرى ببناء البيوت[2] وهكذا إلى أن نما وتطور التبادل التجاري والمقايضة التي أصبحت الأساسَ في التبادل التجاري في العصور المبكرة، والتي توفر كمّاً كبيرً من المواد غير المتوافرة لعملية النشاط الاقتصادي، كما تبلورت وبمرور الوقت العادات والتقاليد التي كانت تحكم التعامل التجاري والتي غدت الأساس الذي قامت عليه وشرعت القوانين في العصور اللاحقة، كما كان لطبيعة أرض العراق وموقعها الأثر في تنشيط التعامل التجاري وخاصة التجارة الخارجية [1]، فأرض العراق وخصوصاً السهل الرسوبي في الجنوب يفتقر إلى المواد الأولية الأساسية لنمو وتطور الحضارة لذا كان لزاماً على العراقيين القدماء استيراد هذه المواد من مناشئها الخارجية كالمعادن والأخشاب والأحجار والتي تتم مقايضتها مع الملابس والنسيج والجلود المتوفرة في البيئة العراقية، كما كانت تجارة النحاس والذهب والفضة والأحجار الكريمة في مقدمة المواد التي استوردها العراقيون القدماء، فكانت التجارة ذات أهميةٍ في حياة العراقيين القدماء وفي مجمل نشاطاتهم الاقتصادية، وتحول الاهتمام من الطابع الفردي إلى الطابع الجماعي المنظم الذي تشرف عليه الدولة ويلقى رعاية واهتمام الملوك والزعماء، فقد أولى الملوك العراقيون عنايتهم بالتجارة إلى الحد الذي دفعهم لإرسال حملاتٍ عسكرية لضمان سلامة طرق التجارة وتهيئة أسباب تدفق المواد الأولية من المناشئ المختلفة[2].

وقد مكنت شبكة القنوات التي فتحت في الفترة السومرية واتسعت بعد ذلك من نقل كمياتٍ كبيرةٍ من البضائع من دويلةِ مدينةٍ إلى دويلةِ مدينةٍ أخرى وبذا أعطت طابعاً لأسلوب التجارة الداخلية البابلية[3]. وصنع العراقيون سفناً خاصةً لنقل البضائع وأخرى خاصةً لنقل المسافرين وصنعوا قوارب خاصةً بالصيد في الاهوار وفي عبور الأنهار والملاحة إلى مسافاتٍ بعيدةٍ، وقد ساهمت وسائط النقل النهري في النقل التجاري داخل القطر كما ساهمت في تعزيز العلاقات التجارية الخارجية مع أقطار الخليج العربي وسوريا، وتعد الاكتشافات الحديثة

---

(2) عامر سليمان:المصدر السابق،ص235.

(1) عامر سليمان:المصدر السابق،ص236-237.

(2) رضا جواد الهاشمي:التجارة،حضارة العراق،ج2،لنخبة من الباحثين،المصدر السابق، ص196.

(3) هاري ساكز:عظمة بابل،ص192.

للمستوطنات العبيدية على الساحل الغربي للخليج دليلاً على قدم الاتصالات بين المنطقتين[1]. وهذه الوسائط النهرية بالإضافة إلى الوسائل
البرية لم تكن لتخلق صعوبةً كبيرةً في معظم الأحيان ويتفاخر الانسي (شولكي) في ترنيمةٍ بأنه أولى اهتماماً بالمواصلات في بلاده قائلاً:

ذهبتُ خلالَ الطرقِ التجاريةِ في البلادِ
(وضعتُ) حمايةً للطرقِ وأنشأتُ قلاعاً هناك[2]

ولم يكن الفكر الديني منفصلاً عن الواقع الدنيوي للحياة الاقتصادية حيث كان رجال الدين يتابعون الأوضاع باهتمامٍ في مناطق عديدة لتوفير الحاجات المادية للمواطن إضافة الى تلبية الحاجات الروحية، إذ ترينا الوثائق التأريخية أن معبد أوروك العظيم (أنانا) كان يستحوذ على إقطاعاتٍ كبيرةٍ يؤجر بعضها للمزارعين ويستولي الأشراف على بقيتها كما كان هذا المعبد يتولى القيام بأعمالٍ تجاريةٍ واسعةٍ داخل وخارج حدود بلاد الرافدين مؤلفاً بذلك وحدةً اجتماعيةً-اقتصاديةً شبه مستقلةٍ عن الحكومة المركزية[3]. وكانت الموارد المالية للمعبد تشتمل على غلةِ الأرض وأرباح التجارة وريع الحقول والبيوت والضرائب الدينية المفروضة على المواطنين إضافةً إلى قسمٍ من النذور والقرابين، وقد عمد ملوك الدولة الآشورية -الذين اعتمدوا على المعابد بدرجةٍ كبيرةٍ لتوطيد الثبات السياسي في بابل- الى وضعها تحت إشرافٍ اداريٍّ صارمٍ ولجأوا أحيانا إلى الاستفادة من كنوزها، ولقد حرر سقوط الدولة الآشورية المعابد من التدخل الحكومي إلى حدٍّ بعيدٍ، ولم يكتف نبولاصر ونبوخذنصر-بسبب تقواهما وإخلاصهما للتقاليد الدينية الأصيلة المتبعة- بإعادة بناء المعابد وتزيينها بل امتنعا أيضاً عن التدخل في شؤون منظمة المعبد واكتفيا باجتزاء نسبة عشرين بالمئة من مواردها[4].

وكانت مادة الطين من أكثر المواد شيوعاً في الحضارة العراقية القديمة إلا انه كان يفتقر إلى الأحجار كما تبين سابقاً، لذا صنع الفنان العراقي القديم تماثيله الصغيرة وكتب على القطع الصغيرة بالحجم المشابه لحجم علبة الثقاب إلى حجم دفترٍ كبيرٍ، إضافةً إلى صناعة الأختام من الطين المتوفر في البيئة، وكانت هذه الوسائل ذات أهميةٍ اقتصاديةٍ في حفظ واردات المعبد من الجرار من السرقة أو اختلاط البضائع بعضها مع البعض الآخر[1].

وهكذا فان التطور الاقتصادي إلى جانب التطور الاجتماعي ساعد على التغيرات الفكرية للمجتمع فتغيرت وفقاً لذلك التصورات عن العلاقات المتبادلة بين أعضاء المجتمع وتبدل فيها دورُ الفرد ومفاهيمُ كثيرةٌ بما فيها القيمُ الجماليةُ

---

(1) تقي الدباغ:البيئة الطبيعية والإنسان،حضارة العراق،ج1،لنخبة من الباحثين،ص53-54.
(2) هاري ساكز:المصدر السابق،ص192.
(3) جورج رو:المصدر السابق،ص535.
(4) جورج رو : المصدر نفسه،ص537.
(1) هاري ساكز:المصدر السابق،ص43.

بحيث اتخذ الفن في نهاية الأمر طابعاً جديداً أو اتجاهاً جديداً، ويمكننا القول "بوجود تواشجٍ وثيقٍ بين النشاط الفني لشعبٍ ما وبين أوضاعه الاقتصادية"[2].
فنتيجةً للتطور الاقتصادي والاجتماعي الذي حصل في المرحلة الاكدية مثلاً وفي مقدمتها توحيد البلاد وإجراء الإصلاحات الكثيرة ومنها شق قنوات الري وبناء السدود الإروائية والوقاية من الفيضانات وتطور الكتابة وتنظيم البلاد وتوسيع الحركة التجارية وتنظيم الملكية الزراعية، أثر كل ذلك وبشكلٍ مباشرٍ على التطور الذي حصل في الفن التشكيلي على العموم والاختام بالخصوص من خلال انتقالها الى البلدان المجاورة من جهة،وعكس الرفاهية الإقتصادية على المواضيع التي ظهرت على طبعاتها من جهةٍ اخرى،كما ان أكثر طبعات الأختام كانت تتخلل مشاهدها كتابة مسمارية،فتطورت الأختام وازدادت لكثرة الطلب عليها من حيث حفظ واردات المعبد والأشخاص من السرقة والإختلاط مع بعضها البعض.

البعد السياسي:

بعد تكون المجتمعات ونشوء القرى الأولى بدأت تتكون معلوماتنا عن الإدارة، فنشوء القرى الأولى لابد أن تكون قد شهدت وجود رؤساء تولّوا إدارة أمور الجماعة وأنظمة الحكم، ففي جانبٍ من القرية عند (تل الصوان) جنوب سامراء عثر على دار واسعةٍ ذات غرفٍ كثيرةٍ ربما كانت قصراً لرئيسها، وفي دويلات المدن السومرية الأولى يوضح نظام الحكم خلفيةً طويلةً وتطوراً سياسياً فالمعتقدات الدينية تؤكد بأن البشر قد خلقوا لخدمة الآلهة وتوفير ماتحتاجه وان إله كل مدينةٍ هو ملكها الحقيقي، وقد يكون الكهنة في البداية هم الملوك، وشهدت الفترة السومرية الأولى صراعاً بين الملك والكهنة والأمثلة متوفرة عن كهنةٍ كان لهم نفوذٌ واسعٌ مثل (دودو) كاهن لكش في زمن (أنتمينا) وكان الأخير في البداية كاهناً أعلى لإله المدينة[1].

وتعتبر الوركاء من المدن ذات المراكز السياسية المهمة، حيث قامت فيها سلالات حاكمة من أشهرها سلالة الوركاء الأولى(2750 -2550) ق.م التي خلَّد التاريخ مآثرَ عددٍ من ملوكها الإثني عشر أمثال أنمير كال(Enmerkal) ولوكال بندا(Lugalbanda) وجلجامش(Gelgamwsh) وتنعكس أهمية الوركاء باعتبارها مركزاً دينياً وحضارياً في عمرها الطويل، حيث تعاقب على استيطانها أقوامٌ في أزمان مختلفةٍ يرجع أقدمها إلى عصور ماقبل التاريخ [2].

وقد عرفتنا الكتابة المسمارية التي ظهرت بوادرها الأولى منذ (3200) ق.م على أن أقدم نظامٍ للحكم عرف في القسم الجنوبي من العراق كان النظام الذي سميناه بنظام دويلات المدن والمقصود به هو أن كل مدينة من مدن القسم الجنوبي كانت دولةً قائمةً بذاتها ولها إلهها الخاص وحاكمها الخاص ومستقلةً تماماً عن باقي دويلات المدن الأخرى، كما تؤكد النصوص المسمارية طبيعة

(2) عبد الحميد فاضل البياتي:هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم،ص31.
(1) سامي سعيد الأحمد:"الإدارة ونظام الحكم" في حضارة العراق،ج2،ص807.
(2) فاضل عبد الواحد:عشتار ومأساة تموز،دار الحرية للطباعة،بغداد،1973،ص60.

الحكم في أقدم أنواعها وهو الحكم الديني الصرف الذي كان قائماً في مدينة الوركاء والذي يتبين من خلال اللقب (اين) ويعني الحاكم الديني الذي توكل إليه المهام الدينية، ولكن لما كثرت واجباته انفصلت المهام الدينية عن المهام الحياتية فاختص الكهنة بأمور الدين وتفرغ هو لشؤون الدولة فسكن في قصرٍ خاصٍ به مع أسرته وحاشيته فسمي الحاكم(انسي) وكيل الإله أو الملك وقد أدار (الأنسي) ممتلكات إله المدينة وهو القائد في الحرب والقاضي ورأس السلطة الدينية والمسؤول عن الأعمال العامة، وتدل ضخامة المقبرة الملكية في اور وثراء مكتشفاتها على رفعة مركز الملك خلال عصر فجر السلالات[1].

وبحلول عام (2400) ق.م لم يبق حاكم واحد يلقب باللقب (اين) سواء كانت دولةُ المدينة قويةً أو ضعيفةً ومعظم الحكام يلقبون بـ(انسي) أو (لوكال) والتي تعني الرجل الكبير، وقد صُوِّر الحاكم الديني بقرونٍ على الرغم من أن الآلهة تميزت بالقرون دون البشر، وهذا يدل على أن الحاكم الديني بدأ يتحول بالتدريج إلى قائدٍ عسكريّ وهذا مانجده في سلالة (نرام - سن) حيث صَوَّر نفسه بقرونٍ وهو يقود حملته العسكرية على المنطقة الشرقية، والسبب في هذا التحول هو أن دويلات المدن خلال النصف الأول من الألف الثالث ق.م وهي في صراعاتها المستمرة من اجل حماية حدودها وأراضيها الصالحة للزراعة أو للاستيلاء على أراض جديدة بدأت تحتاج إلى الرجل السياسي والى من يقود الجيش أكثر من حاجتها إلى رجل الدين الذي لايستطيع التفرغ لمثل هذه المهام [2]، وهذا مالاحظناه في أسطورة (جلجامش) حاكم الوركاء و (آجا) ملك سلالة كيش فانتصار جلجامش من خلال نجاحه في مصالحة (آجا) هذا الموقف حوَّل جلجامش في نظر الأقوام التالية إلى بطلٍ أسطوري لأن مدينة الوركاء كانت تخضع للحكم الديني ولم يكن في مقدورها مواجهة سلالة كيش ذات الحكم العسكري غير أن قدرة جلجامش واستعداده أيضاً لقيادة المحاربين ضد مدينة كيش أبعد الخطر كما وقد لفت انتباه بقية السلالات الأخرى إلى حاجتهم الفعلية إلى الرجل السياسي والعسكري أكثر من حاجتهم إلى رجل الدين والى طقوسه، ولهذا السبب بدأ الحكم في جميع السلالات العراقية القديمة يتحول تدريجياً من الزعامة الدينية إلى الزعامة الدنيوية، وفي حدود (2400) ق.م أصبح الحكم سياسياً لكنه لم يتمكن من إغفال ماللسلطةِ الدينيةِ من تأثيرٍ كبيرٍ على الشعب ولذلك كان الحكم السياسي ممزوجاً بالسمة الدينية [1].

فالملكيةُ في نظر السومريين أساسُ التمدنِ والنظامِ ففي أسطورة (جلجامش) وكما يتضح فيها انه ابن الآلهة وملك عظيم فكان رغم ظلمه إلا انه يحمي شعبه من الأخطار ويدرأ الشر عنهم حتى انه قتل الوحش الذي هو أصل الشر على الارض ، فبوجوده استتب الأمن في كل مكان، فهو الذي رأى كلَّ شيءٍ وخبرُ

(1) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص9.
(2) فوزي رشيد: المصدر السابق،ص13.
(1) فوزي رشيد:المصدر السابق،ص14.

البلاد دليلٌ على اقتناع شعبه بخبرته ومعرفته التامة بالأمور، وكذلك تأكدت قوة جلجامش في قصة جلجامش وشجرة الخلوبو[2].

كما وتذكر اسطورة (ايتانا والنسر) انه لما نزلت الملكية وشاراتها إلى الأرض بحث الإله (انليل) والإلهة (عشتار) عن راعٍ للبشر، فنصب الإله (انليل) في البدء ملكاً على البشر بعدها اختير للملكية عند نزولها بعد الطوفان (ايتانا) الراعي، وتذكر أسطورة (ايتانا) كون الصولجان والتاج وعصا الراعي وغيرها من شارات الملوكية موضوعة أمام الإله (آنو) ملك الآلهة في السماء[3].

إن الوحدة القائمة بين الملك والإله كانت قد أدت من جهة إلى (تسييس) العامل السامي (الإله) الذي أصبح ضامناً للنظام الاجتماعي كما أدت من جهةٍ أخرى إلى تسامي العامل السياسي (الملك) الذي أصبح مستودع سر الحياة والخصب، وهكذا فان أي تمردٍ ضد هذه الطبقة الحاكمة التي يجسدها العاهل سيمثل في نفس الوقت تمرداً ضد الإله أو إرادته في ضمان النظام الاجتماعي[4].

فالسياسة بيدها القوة والمال والسلطة الدينية بيدها الجماهير ولذلك كان الحكم في العراق القديم خلال الألف الثالث ق.م عبارةً عن مزيجٍ متجانسٍ من كلا السلطتين، وهذا التنافس مابين السلطتين كان ذا مردودٍ على حضارة العراق القديم حيث أنها شهدت ميلاد كل فروع العلم وترعرعت فيها كل أنواع الفنون، وفي عام (2340) ق.م تمكن الملك الأكدي سرجون الأول (2340-2284) ق.م من الاستيلاء على قمة السلطة السياسية في العراق القديم. علاوةً على ذلك أصبح نفوذ الإمبراطورية الاكدية واسعاً، لذا فالحكم في العهد الاكدي (2400-2159) ق.م كان سياسياً صرفاً[1] والدليل على ذلك المنحوتات التي احتوت على الإلهة (عشتار) التي اشتهرت بقدسيتها من قبل جميع الأقوام التي انطوت تحت لواء الإمبراطورية، والناحية الأخرى النصوص المسمارية الأكدية وخاصةً الملكية منها التي دونت قبل قيام الإمبراطورية الاكدية حيث كانت تبدأ عادةً بذكر اسم إله السلالة ومن ثم اسم الحاكم والغرض الذي دونت الكتابة من اجله، كما إن مواضيع الأختام فيها الكثير من الأدلة المقنعة فهي عكست المعتقدات الدينية والأسطورية ونوعية إنتاجاتهم الفنية لان صناع الأختام لايختارون مواضيعهم وفقاً لتصوراتهم الفنية بل إن المواضيع كانت تفرض عليهم من قبل أصحاب الأختام أنفسهم والتي كان متعارفاً عليها في مجتمعهم، فالأختام عرفتنا بطبيعة المجتمع والحرية الدينية التي يتمتع بها السكان،وقد صُوِّر الكثير من الآلهة على طبعات الأختام منها الإله(شمش وآنو وانليل) وغيرهم من الآلهة والتي كان لها التأثير المباشر على الفكر العراقي القديم.

البعد الديني:

---

(2) سامي سعيد الأحمد:المصدر السابق،ص12.

(3) سامي سعيد الأحمد:المصدر نفسه،ص10.

(4) عبد الرضا الطعان:الحكم السياسي في العراق القديم،ص207.

(1) فوزي رشيد:السلطة السياسية في العراق القديم،ص25.

أظهر سكان بلاد النهرين عبر تاريخهم المديد تعلقاً كبيراً بالدين، حيث كانت له أهمية قصوى في حياتهم، بل كان من العوامل المؤثرة في سير حياتهم وتطور حضارتهم، فبعد أن استقر الإنسان وتطورت الحياة بالاعتماد على أرضه بالدرجة الأساس، اثر ذلك على عقلية ذلك الإنسان وفكره، حيث وجد الباحثون أن معبوداته الأولى لابد أنها كانت تدور أساسا على مبدأ تجسيد القوى والمظاهر المؤثرة في خصوبة الأرض وماعليها من حياة والتي جسدها على هيئةِ آلهةٍ عامةٍ تمثل الأرض والخصب والقوى المؤثرة في الطبيعة، ثم أخذ البشر بعد ذلك يرون في القوى الطبيعية الأخرى كائناتٍ علويةً جسدوها على هيئة آلهة، وعلى ذلك فسرت التماثيل الطينية التي اكتشفت في المواقع الأثرية القديمة[1].

إن ابرز ماتسمت به المعتقدات الدينية في العراق القديم هو سمةُ تعددِ الآلهة، فعلى الرغم من أن العراقيين القدماء قد حققوا تقدما كبيراً في مختلف المجالات العلمية والإنسانية، وشادوا حضارةً كانت بحقٍّ من الحضارات القليلة الأصيلة المعروفة في العالم، إلا أنهم ابتعدوا عن التوحيد وظنوا بان هنالك آلهةً متعددةً تحكم وتسير الكون وبنوا حياتهم على هذا الأساس. وفي العصور التاريخية يتفق الباحثون على أن النبي ابراهيم الخليل (عليه السلام) عاش في بلاد بابل في مطلع الألف الثاني قبل الميلاد ومن البديهي انه دعا قومه إلى التوحيد، إلا انه لم يلق آذاناً صاغيةً، ومع ذلك فقد تركت دعوة نوحٍ وابراهيم (عليهما السلام) ودعوات الرسل والأنبياء الآخرين آثاراً واضحةً في معتقدات العراقيين القدماء الدينية وطقوسهم، إلا أنها جاءت بلباسٍ ينسجم ومعتقدات القوم القائمة أساسا على الشرك والتشبيه[2].

وقد اعتمدت العقيدة الدينية السومرية على فكرة تكاثر الآلهة عن طريق الاتصال الجنسي، إلا أنها اتخذت من فكرة التوالد الذاتي منطلقاً لعملية التكاثر، وهذا ماسبق أن لاحظناه في أسطورة الخليقة، حيث إن الإله (آن) السماء والإلهة (كي) الأرض كانا وفق النظرة السومرية العامة متحدين إلى أن تمكن إله الهواء (انليل) من فصلهما عن بعضهما، كما جاء وصف هذا الفصل الإلهي في مقدمة قصيدة سومرية عنوانها (خلق الفأس - المعول):

إن الربَّ من أجلِ أن يُحدثَ كلَّ شيءٍ نافعٍ
الربُّ الذي لاتُبدَّلُ إرادتُه،
انليل الذي أخرجَ بذورَ (البلاد) من الأرضِ،
أرادَ أن يُبعدَ السماءَ عن الأرضِ،
وأرادَ أن يُبعدَ الأرضَ عن السماءِ[3].

وهذه الأسطورة تؤكد دور الإله (انليل) إله الهواء فتجعله خالقاً للإنسان والكون وتقدمه على سائر الآلهة الأخرى، ومثل هذه الظاهرة تعبر عن الأمور

(1) عامر سليمان:المصدر السابق،ص113.
(2) عامر سليمان:المصدر نفسه،ص115.
(3) عبد الباسط سيدا:المصدر السابق،ص166.

الجوهرية في معتقدات السومريين التي نُسِّقت بكلِّ دقةٍ من قبل مُنظِّري الفكر السومري الديني، حيث نظموا آلهتهم في مجلسٍ خاصٍ (مجمع الآلهة) وفق تسلسلٍ هرميّ تتدرج فيه مراتبهم وفق أهمية الظاهرة الطبيعية التي يمثلها والتي يتحكم بها كل إلهٍ[1].

ومن ابرز الآلهة السامية التي أُدخلت عبادتها إلى بلاد النهرين في عصرٍ مبكرٍ جداً هي (أيا) إله المياه الأزلية والذي يوازيه عند السومريين (انكي) إله الأرض ثم (سين) إله القمر الذي يعرف في السومرية بـ (نتار) ثم (شمش) إله الشمس الذي يرادفه الإله (أوتو) عند السومريين، على أن ابرز الآلهة التي لعبت دوراً بارزاً في الأدب والقصص والأساطير هي (انانا) عشتار[2].

من جهةٍ أخرى لم يعترف المفكرون السومريون على وجه العموم بأيَّةِ إرادةٍ حرةٍ يتمتع بها البشر إزاء الآلهة - وهذا مانستدل عليه من مجمل الأساطير والملاحم والتراتيل- ويعلق (كريمر) على هذا الموضوع: "إن هؤلاء المفكرين سلَّموا بفكرة كون الإنسان مسيّراً ومجبراً، مثلما سلَّموا بذلك الحكم الإلهي الذي جعل الموتَ هو النصيبَ المقدرَ للإنسان وان الآلهةَ وحدهم الخالدون، ولقد عزوا إلى الآلهة كل الفضل في وجود تلك الصفات والفضائل الأخلاقية التي لامراءَ في أن السومريين قد طوروها وأنشأوها بالتدريج بعد صعابٍ كثيرة من تجاربهم الاجتماعية والحضارية"[3].

ومع وجود العدد الكبير من الآلهة، إلا انه كانت تفضل بعض الآلهة على غيرها وهذا ماعرف بمبدأ التفضيل أو التفريد (Nenotheism) أي تفضيل احد الآلهة وتمييزه على غيره في العبادة تبعاً للتطورات السياسية التي تمر بها البلاد فعندما يرتفع شأنُ إحدى المدن سياسياً ويزداد نفوذها وتبسط سلطانها على بقية المدن يعظم شأنُ الإله الحامي لتلك المدينة بالنسبة إلى بقية الآلهة فيعمد الكهنة إلى تحوير القصص والأساطير الدينية الخاصة بمجمع الآلهة وعلاقاتها مع بعضها لتحوير علاقة إله تلك المدينة التي برز شأنها على غيرها، وهذا ماحدث عندما ارتفع شأن مدينة بابل، إذ ارتفع نتيجةً لذلك مركز إلهها (مردوخ) وصار سيدَ الآلهة كذلك عندما ارتفع شأن مدينة آشور، حيث رافق ذلك ارتفاع شأن إلهها (آشور)؛ إلا أن تفضيل بعض الآلهة لايعني ترك عبادة بقية الآلهة، بل ظل القوم يؤمنون بالشرك وفي الوقت نفسه خَصُّوا بعض الآلهة بتقديسٍ وتبجيلٍ أكثر من غيرها[1].

وقد استُمدت السلطة في عصورها التاريخية،والتي تبلورت بعصر التدوين من الآلهة، وان كافة الأفراد الذين قد نصفهم استناداً لوظائفهم كموظفين (دينيين) أو (علمانيين) يعملون بصفتهم خدماً لسيدهم المعبود الأعلى، وان المعبد هو مسكنه الأرضي، لذا حرص العراقيون القدماء على بناء المعبد باعتباره مؤسسةً

---

(1) علي محمد مهدي:الملاحم والأساطير في العراق القديم،مجلة آفاقٍ عربيةٍ،العدد 12،بغداد 1986،

(2) فاضل عبد الواحد:المصدر السابق،ص21.

(3) عبد الباسط سيدا:المصدر السابق5،ص182.

(1) عامر سليمان:المصدر السابق،ص116.

ينظم نشاطاته الاقتصادية وهو أبعد من أن يكون تحولاً ضرورياً في صفته التي ظهرت لتتزامن مع اختراع الكتابة التي تمثل في حد ذاتها تقدماً تقنياً في الإدارة الاقتصادية التي لازمت المعابد منذ البداية[2].

وتقسم المعابد إلى صنفين: الأول هو المعابد العالية المشيدة على مصاطب من الطابوق والمعرّفة بالزقورات، والثاني هو معبد الطابق الأرضي الذي يحاط أحيانا ببيوت السكن الخاصة؛ وتطور بناء المعابد بمرور الوقت كي تستجيب إلى الوظائف المتعددة لمجموعةٍ دينيةٍ منظمةٍ إلى حدٍّ كبير. وتشترك كافةُ المعابدِ بخصائصَ معينةٍ؛ حيث اشتمل كلٌّ منها على فِناءٍ كبيرٍ(كسال ماخو) محاطٍ بغرفٍ صغيرةٍ تستخدم كمأوىً أو مكتباتٍ ومدارسَ للكهنةِ ودوائرَ وورشاتٍ ومخازنَ وأقبيةٍ واصطبلاتٍ، وخلف الـ(كسال ماخو) كان يوجد فِناءٌ آخر أصغرُ من الأول مزودٌ بمحرابٍ في وسطه ثم يأتي المركزُ الرئيسيُّ للمعبد المسمى(آشرتو) وهو بنايةٌ لايدخلها غير الكهنة الذين يطلق عليهم اسم(أريب بيتي) (أولئك الذين يدخلون المعبد)[1].

وكان القسم الرئيسي في المعبد يشتمل على ثلاثِ غرفٍ متعاقبةٍ هي: الدهليز، وماقبل المقدس، ثم المقدس(قدس الاقداس) وتحتوي الغرفة الصغيرة على وثن الإله أو الآلهة الذي كُرِّسَ المعبد له والذي يصنع عادةً من الخشب المغطى بالأغصان الذهبية وينتصب فوقَ عمودٍ داخلَ مشكاةٍ تبنى في الجدار الخلفي للمقدس، وعندما تكون كل الأبواب مفتوحةً للقسم كانت تتسنى رؤية الوثن مشرفاً بشكلٍ خفيفٍ وسط ظلمة الضريح، أما غرفة ماقبل المقدس فتوجد فيها نصُبُ الآلهة والمعبودات الأخرى إضافةً إلى البلاطات(المسلات) التذكارية للملوك والنذور[2].

ومن المعابد المهمة التي عثر عليها في خفاجة هو معبد(آبو) ومعبد(سن) في الفترة عصر (نبو نصر) وقد عثر على بقايا من أدوات الطقس المهشمة والعطايا النذرية والآلات والخرز والمنحوتات والأختام[3].

فالأختام كانت تُجدَّدُ في المناسبات العامة، فعندما يضع الملك الحجر الأساس لبناء قصرٍ أو معبدٍ أو بابِ مدينةٍ فان أفراد الشعب كانوا يهرعون إلى مكان الاحتفال ليُلقوا بأختامهم في حفائرِ البناءِ ثم يعودون فيشترون غيرها، وهذا هو سرُّ العثور على الكثير من الأختام وطبعاتها في أساس تلك الأطلال وفي طبقات

(2) سيتون لويد:آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي،ترجمة:سامي سعيد الأحمد،دار الرشيد للنشر،بغداد،1980،ص288-289.
(1) جورج رو:المصدر السابق،ص268.
(2) جورج رو:المصدر نفسه،ص289.
(3) ستيوت لويد:المصدر السابق،ص113.

الجدران، وان السبب في بقاء أكثر هذه الطبقات سليماً هو لأنها كانت تغرز في الصلصال(طين البناء) وهو ليّنٌ قبل أن يضعوا عليه حجارة الأساس الكبيرة[4] .

وكانت الميزة الرئيسية في منطقة المعبد هي الزقورة الصرح الكبير المدرج من ثلاث إلى سبع طبقات والذي كان يسيطر على المدينة، وكان حجم الزقورة يختلف من مدينة إلى أخرى، غير أن مساحة قاعدتها قد تصل إلى مئة يارد مربع، بينما قد يصل ارتفاع البناء بكامله خمسين يارداً، وعلى القمة يقوم (المعبد العالي) الصغير، وقد فسرت الزقورة من قبل بعض الباحثين ومنهم(اندريه بارو) بقوله: "انه كان هناك معبدان مرتبطان تماماً أحدهما على قمة الزقورة والآخر عند قاعدتها وكان(المعبد العالي) -استناداً إلى رأي اندريه بارو- "المقرَّ الخاصَّ لسكنى المعبود الذي كان ينزل في الأوقات المناسبة إلى (المعبد السفلي)"[1]، أما بعض العلماء فقد حوَّروا النظرية معتبرين(المعبد العالي) مكانَ استراحةٍ مؤقتةٍ للإله في طريقه بين السماء و(المعبد السفلي) وان مدرجات الزقورة تفسر إذن على أنها إما مجرد واسطة للصعود المناسب إلى المعبد العالي أو أنها نوع من السلالم ترتفع إلى السماء من الأرض[2]. لذا كان المعبد جوهر الحياة في مدن بلاد النهرين والتعبير عن روح المجتمع سواء كان في مدينةٍ أو بلدةٍ أو قريةٍ، وكان المعبد يدين للمجتمع بوجوده[3].

وعلى صعيد الفن يبدو معنى المقدس والغاية الدينية لكلِّ فعلٍ من أفعال الأقدمين، فان لولب الإبداع الفني ليس الشكلُ الفنيُّ ولاالجمالُ الشكليُّ، بل تأثيره ووَقْعُه وهذا ماظهر في الأعمال النحتية من التماثيل والاختام الاسطوانية الذي كان لضمان ديمومة فعلٍ أو موقفٍ يخدم خاصيةَ الشخصِ الذي يمثله، لذا فالعمل الفني بمنزلةِ وسيلةٍ لفعل الإنسان في العالم الإلهي، ولكن حدث تطور عبر فترات الحضارة العراقية القديمة، حيث ابتُعِدَ عن هذه الغاية الدينية كما في منحوتات القصر الآشوري التي كانت للزينة أكثر مما للدين، لذا كانوا يصورونها لكي تُذكِّرَ الناس بعظمة الناس[4].

وقد اهتم الملوك بتزيين أثاث العبادة بالأحجار الكريمة والصياغة، وكما يقول نبوخذ نصر:**"لقد رصَّعتُ بالذهبِ الخالصِ أثاثَ العبادةِ في هيكلِ (ايساجيل) وزيَّنتُ مركبَ (مردوخ) بالحجارةِ الكريمةِ والصياغةِ وقد كانت النجومُ في السماءِ...ولقد هداني قلبي لبناءِ الهيكلِ فوضعتُ تصميمَه في مخيَّلتي..."** [1].

---

(4) هادي نفل: المسؤولية الحضارية في صيانة الخصائص القومية لفنون العالم الثالث،مجلة الرواق،العدد 14،1983،ص41.

(1) هاري ساكز:المصدر السابق،ص409.

(2) هاري ساكز:المصدر نفسه،ص410.

(3) بوستيغيت نيكولاس:حضارة العراق وآثاره،ط1،ترجمة:سمير عبد الرحيم الجلبي ،دار الحرية للطباعة،بغداد، 1991،ص79.

(4) يوسف حبي:المصدر السابق،ص139.

(1) مارغريت روتن:تاريخ بابل،ط2،ترجمة:زينة عازار وميشال أبي فاضل ،منشورات عويدات،بيروت-باريس،1984،ص107.

و(الايساجيل) يعني هيكل الذروة السامية أو الهيكل ذو السطح المرتفع مع زقوراته(البرج ذو الطوابق) وهو البرج الذي يدعى(اينامتتكي) أي هيكل أساس السماوات والأرض، ومن بين الهياكل التي أذهلت القدماء الذين زاروه هو هيكل (بعل- مردوخ)[2].

ومما يشار إليه إن كلَّ فترةٍ من الفترات في الحضارة العراقية القديمة كان لها طابعٌ دينيٌّ يختلف عن الفترةِ الأخرى من حيث سيادة الدين والسياسة وهذا ماظهر في الفن الأكدي، حيث أخذت المواضيع الدينية تقل وتكاد تختفي تقريباً، وهذا انعكاسٌ للحالة السياسية السائدة في العصر الاكدي[3]الذي انشغل فيه الحكام بتوسيع دولتهم، أما فترة الانبعاث السومري فقد كانت فترةَ امتدادٍ للحكم الاكدي مع الاهتمام بتصوير الملك بالحجم الطبيعي وفي حركاتٍ مختلفةٍ[4]، وفي الفترة البابلية القديمة سار الفن على خطى السومريين والاكديين إلا أن الفكر الديني بقي هو المُسيِّر للأعمال الفنية في هذا العصر[5]، مما انعكس ذلك على الأعمال الفنية النحتية تلك التي زينت القصور والتي وجدت على واجهاتها، كذلك التمائم والخرز والتماثيل والأختام التي كثيراً ماوجدت في المعابد كانت هي الأخرى انعكاساً لمبدءٍ دينيٍّ دَلَّ على طبيعة الحياة اليومية والأماكن المقدسة وكيفية تعامل أولئك القوم مع الآلهة، وخاصةً ماظهر في مواضيع الأختام التي عكست بشكلٍ مباشرٍ معنى المقدس أو الدين عند العراقيين القدماء،وكثيراً ماصُوِّر المعبد على طبعات الأختام، كأن يكون ذلك بمجرد الإشارة الى شكله او كشكلٍ يحتوي على إلهٍ يجلس بداخله ويتقدم بعض الأشخاص لتقديم بعض الطقوس،أما أسطورة (جلجامش) فقد احتوت على العديد من التأثيرات الدينية كظهور بعض الآلهة التي كان لها دور في الأسطورة منهم الإله(شمش) والإله(انكي) والإلهة(ننسون).

(2) مارغريت روتن:المصدر نفسه،ص107.
(3) نعمت اسماعيل علام،فنون الشرق الأوسط والعالم القديم،ط2،دار المعارف بمصر،القاهرة، 1975،ص129.
(4) طارق مظلوم:النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث،في حضارة العراق،ج4، مجموعة من الباحثين بغداد،1985،ص49.
(5) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص280.

مجتمع البحث:-

يتكون مجتمع البحث من مجموعةٍ من طبعات الأختام الإسطوانية للعصرين السومري والأكدي المحددة بدراسة موضوع البحث الحالي والموجودة مصوراتها في المصادر ذات العلاقة بالأختام الإسطوانية ، وعلى الرغم من إطِّلاع الباحثة على العديد من مصورات الأختام الإسطوانية المتعلقة بالبحث، إلا انها لم تتمكن من حصر مجتمع البحث إحصائياً لكثرة عددها، وعليه فقد أفادت الباحثة من المصورات المتوافرة بالقدر الذي يغطي هدف البحث.

عيّنة البحث:-

لتحقيق هدف البحث وتمثيلاً لمجتمع البحث، فقد تم اختيار نماذج العينة بصورةٍ مقصودةٍ وفق المسوّغات الآتية:-

1- تصنيف العيّنة حسب تصوير شكل (جلجامش) وشخصيته في طبعات الأختام العراقية القديمة بمرحلتيها السومرية والأكدية.
2- ماله تجسيدٌ في صورة طبعة الختم وقالت به الإسطورة.
3- تنوع الفترة الزمنية وتنوع مواضيعها.
4- تباين طبعات الأختام من حيث الأسلوب وآلية الإشتغال.
5- تباين ظهور الأشكال المركبة والرموز المعبرة عن الأسطورة.
6- تباين حركة الأشخاص والحيوانات.

أداة البحث:-

لأجل تحقيق هدف البحث في التعرف على جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في طبعات الأختام العراقية القديمة وآلية اشتغالها، قامت الباحثة بتصميم أداةٍ أوليةٍ اعتماداً على مؤشرات الإطار النظري بصيغتها الأولية والمبينة في الملحق رقم(2) تحتوي على عدد من الفقرات وبعد عرضها على مجموعة من الخبراء(*) في اختصاصاتٍ مختلفةٍ وذلك لإبداء الرأي في مدى صلاحية فقرات الأداة. وقد تم تصحيحُ فقراتِ الأداةِ عدةَ مراتٍ حتى استقرت

(*) الخبراء هم:-
1- د. عبد الهادي محمد علي/استاذ/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
2- د. عبد الحميد فاضل/استاذ/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
3- د. عامر خليل/استاذ/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
4- د. عباس نوري/استاذ مساعد/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
5- د. كاظم مرشد ذرب/استاذ مساعد/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
6- د. كامل عبد الحسين/مدرس/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
7- د. شوقي الموسوي/مدرس/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.
8- د. محمد علي علوان/مدرس/جامعة بابل- كلية الفنون الجميلة.

بصيغتها النهائية المبينة في الملحق رقم(3)، ثم استُخدمت في التحليل حسب فقراتها.

منهج البحث:-

اعتمدت الباحثة في بحثها المنهجَ الوصفيَ التاريخيَ وأسلوبَ تحليلِ المحتوى (Content Anolysis) للإستعانة به في تحليل نماذج عينة البحث تماشياً مع هدف البحث وفق الخطوات الآتية:-

1- وصفٌ عامٌّ للعملِ.

2- موضوع العملِ.

3- عناصرُ تشكيلِ العمل/ وفيها يتم التعرف على ماتحمله طبعة الختم من قيمةٍ جماليةٍ ، والتي يتضمنها هدف البحث(عناصر التكوين والعلاقات التكوينية/ أُسلوبه ، والرموز الموجودة فيه).

تحليل نماذج عيّنة البحث:-

التحليل:-

يظهر في هذه الطبعة من الطين مشهدان- مشهد رئيسي ومشهد ثانوي- يحتوي المشهد الرئيسيُّ على مجموعتين تمثلت بصراع البطل (جلجامش) حامي الحيوانات وعلى رأسه التاجُ ذو الست حلقات ، وقد مُثِّل بحركتين الاولى من جهة اليمين تُصوِّره وهو منحنٍ بجسمه على الأسد وفي حركة تقاطع معه ولفَّ على خصره حزامٌ ذو ثلاثة أشرطة ، وظهر بلحية مثلثة الشكل متدلِّية على صدره ويحمل بيده اليسرى خنجراً ، وبدا وهو في حالة طعن الأسد على فخذه الأيمن فيما أمسك باليد اليمنى بالقوائم الأمامية للأسد الآخر المتقاطع مع الثور الذي جاء اتجاهُ رأسِه وجسِمه نحو البطل العاري في الجهة اليسرى الذي يشير الى نفس هيئة (جلجامش) والذي أمسك بثورين من رقبتيهما وقد تدلّى من قبضتي يديه حلقاتٌ لها ارتباطٌ برقبتيهما، وقد جعل بذات الصورة الموضحة في صراع مع أسدين متناظرين في الحركة وفي الشكل إلا من حركة ذيل احدهما، وقد بدياً في حالةِ فرارٍ من البطل، حيث بدت أجسادهما في حركةٍ متقاطعةٍ معه.

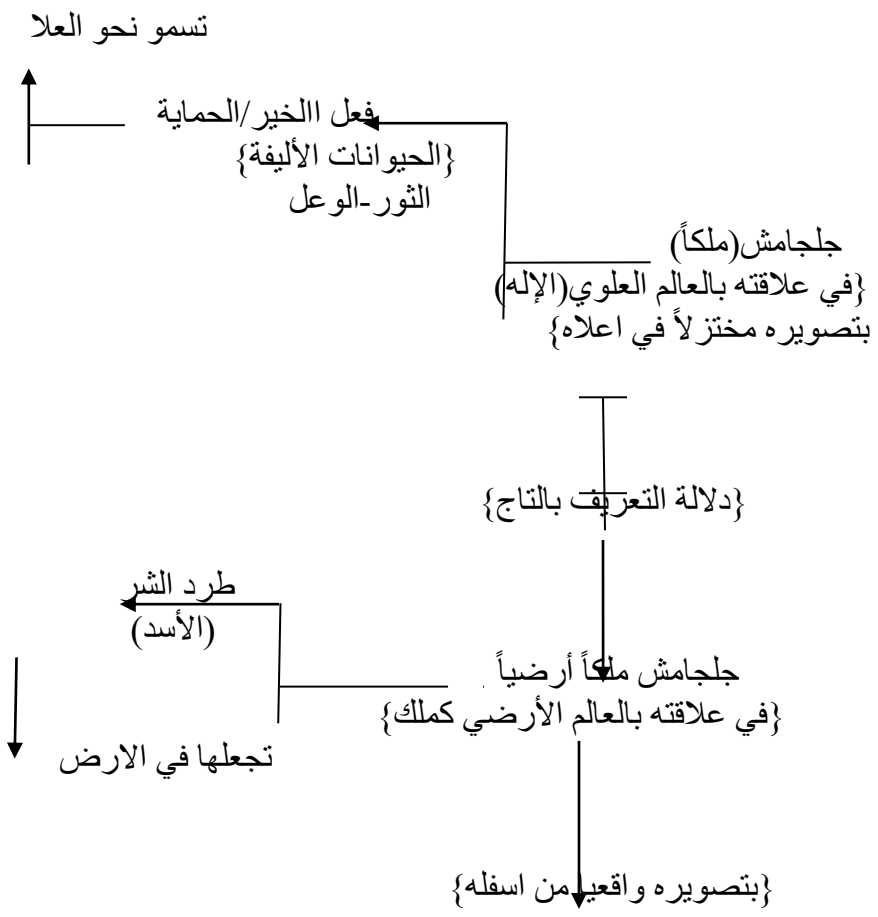
أما المشهد الثانوي- الذي يكون المجموعة الثالثة - فيتألف من كتابةٍ مسماريةٍ الى اليسار في أعلى طبعة الختم- وكذلك في اليمين استناداً الى الطبعة- ربما حملت اسم صاحب الختم أو ملكٍ أو إلهٍ ، والكتابة تعد من أهم المنجزات التي عرفها العراقيون القدماء لما قدمته من فائدةٍ وأهميةٍ عظمى في المجالات السياسية والإقتصادية والثقافية من خلال تدوين الملاحم والأساطير، وتحت الكتابة يظهر رجلٌ يرتدي على رأسه عمامةً مسطحةً وهو ذو لحيةٍ تدلَّت على صدره ويرتدي مئزراً قصيراً وقد بانت من أسفله رجلاه ، ولفَّ على خصره حزاماً مزدوجاً، وعلى جانبيه ثوران أمسك بيديه برقبتيهما وهما في حركةٍ متناظرةٍ متدابرةٍ وقد أدارا برأسيهما نحو الشخصية الممسكة بهما وهما منتصبان على القوائم الخلفية.

والمشهدُ بجميع أشكاله على خطٍّ أُفقيٍّ واحدٍ والأشخاصُ في المشهد الرئيسيِّ بشكلٍ مواجهٍ للمتلقي بينما تكون الأرجل جانبيةً ، أما الأشكال الحيوانية فهي جانبيةٌ وتتناسب في حركتها مع حركة الأرجل تارةً، وتختلف حركة رؤوسها مع حركة أرجلها تارةً أخرى، بحيث كوَّنت حركةً متعاكسةً للأشكال الحيوانية.

وبإظهار الشخصية- محور الحدث- بطريقتين في التنفيذ جُعلت في إحداهما كبيرةً وفي الأخرى صغيرةً، وكذلك الشكلُ الحيوانيُّ المجسَّد في الصغيرةِ منها بشكل ثورٍ كدلالةٍ على منظورٍ زمكانيٍّ يشير الى عملية عمق الصراع

ومايستغرقه ذلك من وقتٍ أخذ فيه مفهوم الزمن حيّزاً في التعبير جسده المثال بهذا الأسلوب الذي عُرف في عصر فجر السلالات الثاني واستمر الى عصر فجر السلالات الثالث، وكذلك التقاطع في أشكال الحيوانات والإنسان، يضاف إليه الحفرُ غيرُ العميقِ والذي برزت أهميته كقيمةٍ فنيةٍ على سطح طبعة الختم وهي من مزايا عصر فجر السلالات الثاني.

إضافة إلى السيادة للأسلوبِ الهندسيّ السومريّ الذي تمثل في القسم العلوي من الأجساد البشرية والحيوانية وقد أراد المثال من خلال هذا الأسلوب الذي أكد فيه على جعل القسم العلوي من الأجساد مختزلةً تنحو الى تجريد الشكل من الأعلى للتعبير عن حالة التسامي نحو العالم العلوي ، وهو مابدا واضحاً وجليّاً في الدوائرِ التي تحيط رأس البطل والشكلِ المثلثِ لِلّحية ، وكذلك الطريقة الإختزالية في أشكال الخطوط لرؤوس الحيوانات، فيما مال الى جعل القسم السفلي من موضوع طبعة الختم وللأشكال البشرية والحيوانية على السواء باسلوبٍ واقعيّ في التنفيذ ليشير الى ارتباطٍ بالواقع وبالأرض كدلالةٍ الى العالم السفلي من الحياة.



إن هواجسَ الفنان السومري والخوفَ والقلقَ إزاءَ الطبيعةِ والكون ومافيه وتساؤلاته حوله كثيراً ماانعكست على أعماله الفنية وهذا ماتجسد في ظهور الحيوانات المفترسة المتمثلة بالأسود وإظهارها بعنفوانٍ في طبعة الختم وبروز البطل جلجامش كلُّها عكست البنيةَ الفكريةَ لذلك الفنان والخوفَ من القوى التي تملك سلطةً وسيطرةً على من هو ضعيفٌ خاصةً وان المشهد مستمرٌ وكأنما الفنان عمد الى إظهار هذا الخوف المستمر من هذه القوى التي طالما أخافته.

ولعب الخيال دوراً مهماً في إخراج مثل هذه الطروحات في طبعات الأختام بما ظهر من الأشكال الحيوانية وكذلك الشكل البشري، خاصةً وان هذه الأشكال كثيراً مالازمت البطل جلجامش المتصارع مع الوحوش والتي ساعدت في تفعيل المخيلة للبحث عن جوهر الموضوع ، فالفنان عبر عن مضمون وانتصار قوى الخير على الشر، فهنا (جلجامش) بقوته وشجاعته يغلب الأسود التي تمثل محور الشر ليحمي الحيوانات الضعيفة التي انقض عليها، فبعد أن كان جلجامش حاكماً ظالماً متغطرساً وبفعل إخفاقه في نيل الخلود ومعرفته ان الإنسان يخلد من خلال أعماله الخيِّرة عبر الفنان عن هذا الفكر بتأويله من خلال فكره الخاص به ومن منظاره هو حيث حوَّلَ ماهو ماورائيٌّ غيرُ مرئيٍّ الى تعبيرٍ يراه ويتفاعل معه المتلقي كونه أعطى لغةً غنيةً بمفهومها التعبيري.

والعنصرُ التكوينيُّ السائدُ هنا هو الخطوطُ الغائرةُ المتباينةُ في إتجاهاتها وأنواعها حيث كوَّنت كتلاً متنوعةً بتجانسٍ في طبعة الختم ، محاولاً ملأ ماترك منه فارغاً بكتاباتٍ ومشهدٍ ثانويٍّ آخر لإضفاء صفةٍ تزيينيةٍ جماليةٍ وتعبيريةٍ في نفس الوقت والتي أُشير إليها آنفاً كبعدٍ في منظوره الزماني.

جاء النص بتماسكه ووحدة موضوعه بفكرةٍ شموليةٍ تأرجحت مابين تطلعات الذات الإنسانية في القضاء على الشر والخوف ومابين الطبيعة ومافيها من قوىً خفيةٍ تسيطر عليها وتسيِّرها، فالفنان حاكى المفهوم الإجتماعي بما يحمله من فكرٍ فهو لايريد أن يظهر المضمون في شكلٍ مباشرٍ بل عمد الى الإختزال والتبسيط وفقاً لنوع التشابه في الواقع المعاش وتعبيراته الرمزية ، وبذلك فالطبيعة كانت المحفز الأكبر لتجلي الفكرة واختفائها وراء أساطير ذلك الإنسان فالفنان يعبر عن كل ماهو كامنٌ برمزٍ تشكيليٍّ ذي دلالةٍ على واقعه المعاش وكأنما هو يقدم معادلةً بين ماهو روحيٌّ وبين ماهو ماديٌّ في الوقت نفسه، فهنا ومن خلال صراع جلجامش البطل بوصفه مظهراً لتحقيق القوة والسيطرة على الحياة وتحقيق الخير والقضاء على كل الشرور، يمكن ان يعد ذلك مظهراً من مظاهر إرضاء الروح والتعبير عنها يتجسد من خلال ماهو ماديٌّ والذي يعتبر وسيطاً لنقل أحاسيسه وصراعاته التي لازمت حياة إنسان الحضارة العراقية القديمة.

التحليل:-

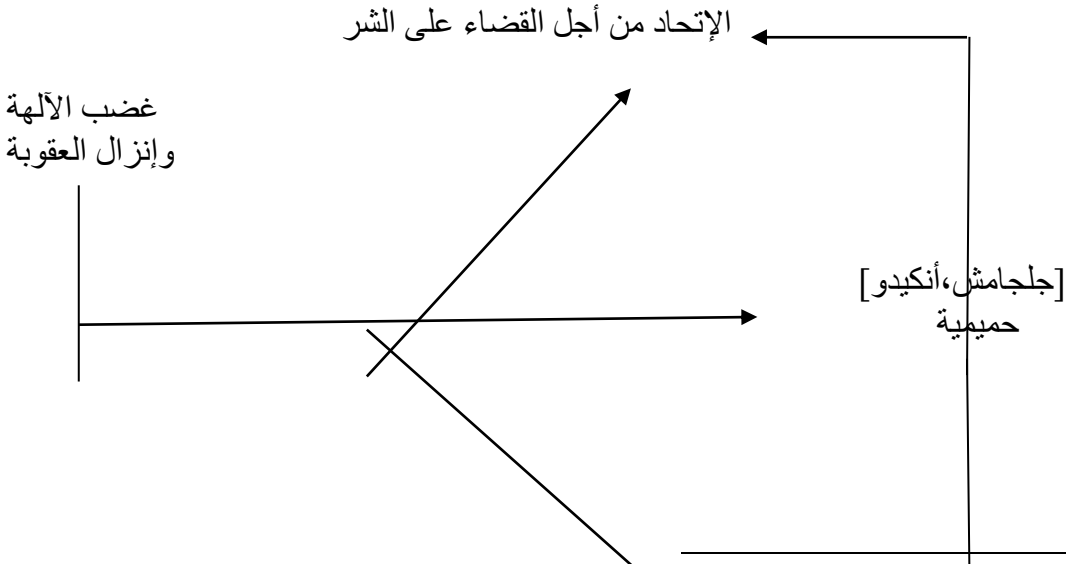
تضم طبعة الختم مشهداً مكوناً من أربع مجاميع احتوت على أشكال حيوانية واخرى مركبة إضافة الى الإنسان بتصويره عارياً وبوضع جانبي وخصلات شعر صيغت بصورةٍ مرتفعةٍ الى الأعلى تنتهي أطرافها بدوائر حلزونية، وقد أمسك بيده اليسرى رقبةَ وعلٍ جعل في حالة مواجهة معه، واليد اليمنى أمسك بها القائمة الأمامية اليسرى للوعل الذي انتصب على قوائمه الخلفية بصورة متقاطعة مع الأسد الذي انتصب هو الآخر على قوائمه الخلفية وقد انقض على حيوان مركب من رقبته، ثم تليها المجموعة الثانية وتتألف من أسدٍ منقضٍّ على رقبةِ وعلٍ قد رفع رأسه الى الأعلى فاتحاً فمه، ويقع خلفه أسد بصورة متقاطعة مع وعل في حالة هروب من الأسد كما تشير الى ذلك حركة قوائمه، وجميع الاشكال صورت بهيئة الوقوف على القوائم الخلفية.

ونلاحظ الى اليمين من الطبعة كتابة تعلوها نجمتان تتكونان من ثمانية رؤوس، ويقع خلف هذه الكتابة مشهد أصغر من المشهد الرئيسي ويفصله عن الكتابة خطان متوازيان، ويظهر فيه جلجامش تحيط بوجهه أربع خصلات من الشعر تنتهي بحلقات حلزونية ووجهُه ونصفٌ من جسده في وضع مواجه للمتلقي وقد أمسك بكلتا يديه برقبة الكائن المركب الذي تشير صورته الى (أنكيدو) وقد أدار رأسه الى الخلف بشكل مواجه للمتلقي وهو ينتصب على قوائمه الخلفية بشكل جانبي.

لقد عمد الفنان الى الأسلوب الإختزالي المبسط الواضح على الأشكال البشرية وبخاصة في الرأس حيث تم إختزال الوجه وبرزت العين بصورة كبيرة، وكذلك تم تبسيط أشكال الحيوانات ومنها المركبة، كما عمد الفنان الى جعل مجموعات العمل الفني في حالة تشابك تشير الى عنف الصراع الواضح من خلال صورة الاسد في هجومه على أكثر من مفردة، وبجعله يتوسط طبعة الختم ليؤشر مركز الحدث في الموضوع، وهو الوضع الهجومي نفسه الذي لاحظناه أكثر من مرة في طبعات الأختام، هذا الصراع الذي يشير في رمزيته الى إرتباط وثيق بالحياة والموت في دورةٍ يؤشرها حدث الأسطورة بوضوح.

لقد كان للإله(آنو) دوره في اسطورة جلجامش فهو الذي قرر موت جلجامش كما تذكر الأسطورة وذلك حينما طلبت(عشتار) ذلك منه:**"اخلق لي يـاأبتي ثوراً سماوياً..ليغلبَ جلجامش ويهلكه"**. وقد استطاع الفنان ان يجسد حضوره في المشهد من خلال الرمز اليه عن طريق النجمة المكررة(*) التي ربطت بين موضوع الأسطورة وبين رمزيتها للإله(آنو) حيث مثل ذلك اثر البعد الديني في الفكر الأسطوري من جهة، وقدرة الآلهة على التحكم بحياة البشر من جهة اخرى.

ان النسق التكويني لإبراز وحدة جمالية تبين البناء التشكيلي لطبعة الختم إنما يأتي محققاً للنظرة الخيالية(اللامرئي) والقابلية في التعبير عنها من خلال ماورد من رموز في المشهد والمتفاعلة مع أجزاء الطبعة المشكلة لموضوعه، إضافة الى عناصر التكوين كالخط الذي شُكِّل في ليونةٍ وانسيابيةٍ من خلال انحناءاته كان قد قصد الفنان فيه الى تشكيل كتلٍ تنسجم مع مفهوم الوحدة والفراغ، بل وجعل منه وسيطاً للتعبير عن مغزى الحدث ومايحمله من مفاهيم فكرية، فالوحدة في الموضوع والتنوع في الأشكال انسجمت فيما بينها من خلال توزيعها بصورة متوازنة على سطح الطبعة، إضافة الى إحداثه نوعاً من الإيقاع الحركي المستمر فوق المشهد، أما المشهد الثانوي فكأنه لخص فكرة رحلة جلجامش ومغامراته مع أنكيدو، وأظهر تلك الصداقة الحميمة بين جلجامش وانكيدو الذي صور محيطاً بجلجامش الذي بدا ممسكا به في أكثر من مرة بذات التشكيل في العديد من طبعات الاختام لتأكيد تلك الحميمية التي أبانت حتمية الموت على البشر حتى بالنسبة لبطلٍ مثل جلجامش.



(*) بما ان الرمز شبيه بالنجمة فقد دفع ذلك العراقيين القدماء الى ان يكتبوا كلمة النجمة بصورة مكررة لكي يفرقوا بين الإشارة الى الإله(آنو) وبين كلمة النجمة.(للمزيد يراجع،فوزي رشيد:المصدر السابق،ص151).

التحليل:-

تتكون طبعة الختم في صورتها الموضحة على الطين من مفرداتٍ عدةٍ تمثل أشكالاً حيوانيةً وأخرى مركبةً تغطي سطح طبعة الختم تتوسطها صورة الشخصية المعرفة بـ(جلجامش) ومن الأشكال الحيوانية ظهرت صورة أسود في حالة وقوفٍ واشتباكٍ مع الشخصية المركزية في العمل ، علاوةً على ظهور شكلٍ لصورة الثور وكذلك شكلُ نسرٍ ناشرٍ جناحيه وقد جُعل بحركةٍ تتناغم ووضعية حركات الأشكال التي تحويها موضوعة طبعة الختم ، وقد جعلت جميع الأشكال بوضعياتٍ موحدةٍ من حيث الوقوف المتناغم مع الحركة حتى في شكل النسر الموضح في يسار العمل.

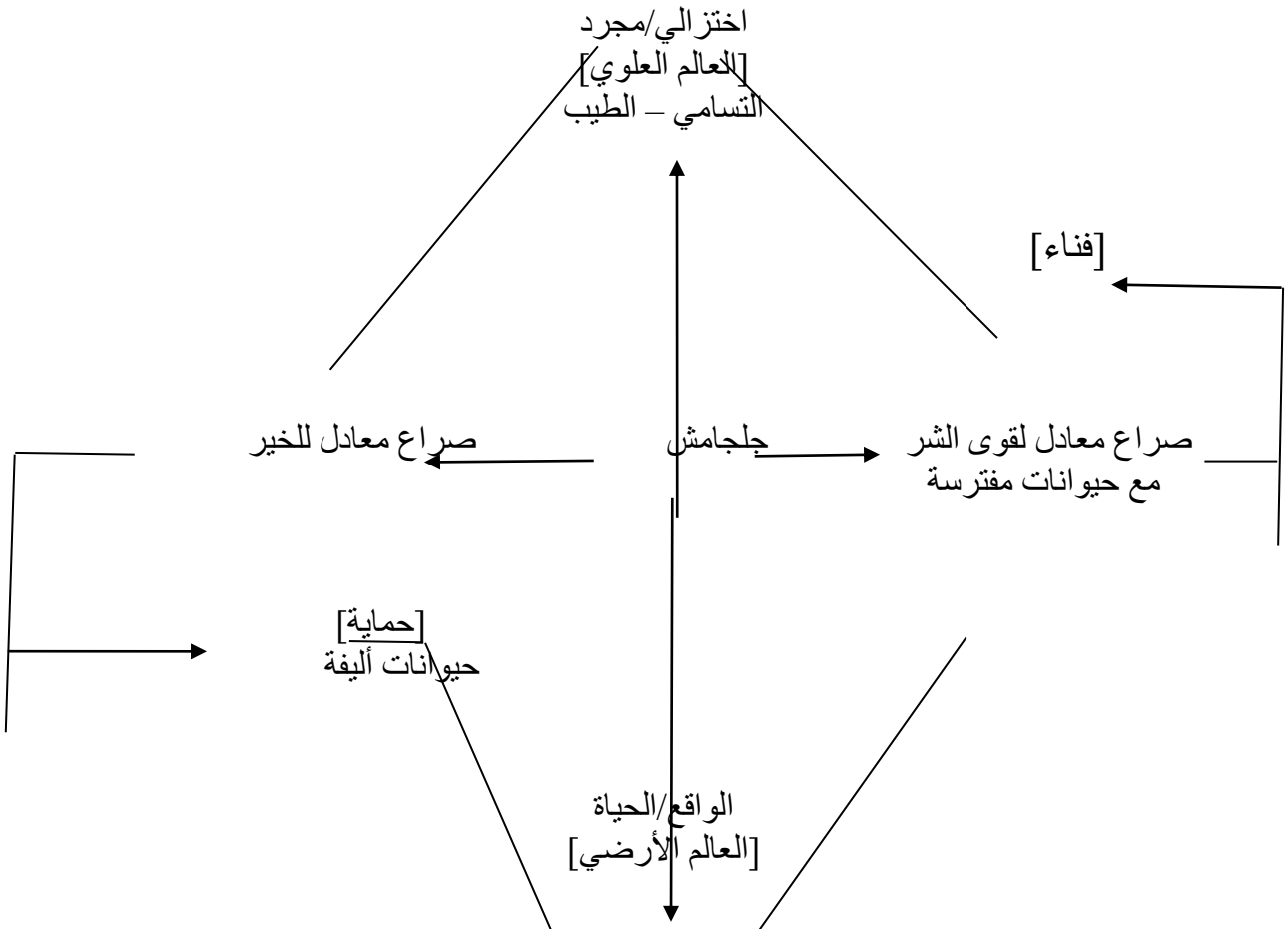
وبملاحظة تشكيل الموضوع في طبعة الختم تظهر ثلاثُ مجاميعَ لمشهدٍ مفتوحٍ متواصلٍ، تضم المجموعة التي من جهة اليمين شكلاً مركباً يمثل نصفُه الأعلى شكلَ بشرٍ صيغ بوضعٍ أماميٍّ وبرأسٍ مقرَّنٍ في إشارةٍ الى صفة الألوهية مع خصلاتِ شعرٍ متدليةٍ الى خصره ممثلة للّحية وقد لفَّ خصره بأشرطةٍ ثلاثةٍ متراكبةٍ ويمسك بأسدين يُحيطانه واتجاه رأسيهما نحوه، أما نصفه الأسفل فظهر ممثلاً بجسدِ ثورٍ، كما يتضح من قوائمه الخلفية التي صيغت بوضعيةٍ جانبيةٍ مع تدلّي ذيله الى الأسفل والذي لامَسَ الأرضيةَ بوضوحٍ.

يلي هذه المجموعة مشهدٌ يتوسط العملَ الفنيَّ يتضمن في تشكيله شخصاً عارياً بوضعِ مواجهةٍ أماميةٍ فيما جُعلت رجلاه بوضعٍ جانبيٍّ وقد ظهر على رأسه شكلٌ يشير الى تاجٍ بستِ حلقاتٍ على نهاياتِ خصلاتٍ ترتكز على الرأس- والذي يشير الى مكانة الشخصية كملكٍ وهو المعرف بشخصية جلجامش ملك أوروك في الأسطورة - وبلحيةٍ مسترسلةٍ على الصدر وبعينين دائريتين واسعتين فيما لُفَّ خصرُه بذات الحزام المذكور سابقاً ، وقد صُوِّر في مجموعة هذا المشهد ممسكاً بثورين متعاكسين في حركتيهما وهما في حالةِ هربٍ منه فيما جعلا يميلان برأسيهما نحوه إذ بدا من خلالهما انه ممسكٌ برقبتيهما.

أما المجموعة الثالثة في موضوعة طبعة الختم هذه فقد تضمنت في تشكيلها شكلاً مركباً من جذعٍ بشريٍّ ويدين فيما جاء بقية الجسد ممثلاً لشكل ثورٍ يوضحه الرأس والقوائم الخلفيَّة والذيل ، أبرزه المثال ممسكاً بأسدٍ وقد انحشر بينهما نسرٌ ناشرٌ جناحيه في حالة تحليق وهو يحاول الإنفلات فيها وهي حركةٌ تشير في جانب منها الى فضِّ نزاعٍ بين الأسد والكائن المركب.

ينطلق أسلوب الفنان من أفكارٍ ذاتيةٍ حملت تأثيراتِ مجتمعٍ مؤمنٍ بالأساطير والخرافات التي حملها بدلالاتٍ متنوعةٍ أسقطها على منجزه الفني فقد استعار عناصر من الطبيعة ، إذ عبر عن مضمون الفكرة بطريقةٍ اختزاليةٍ للسموّ بالفكرة الى مايحقق غايتها فقد مال المثال الى جعل مفردات الفعل الرئيسية بطريقتي

تنفيذٍ متراكبتين في جعلِ أقسامها العلوية صورةً اختزاليةً - تجريديةً فيما جعل أقسامها السفلية واقعيةًً - طبيعيةًً وهذا مايبدو واضحاً وجليّاً في جميع المفردات التي يحويها الموضوع ، فالأسود بدت برؤوسٍ ورقابٍ مختزلةِ الملامح وكذلك رؤوسُ الثيرانِ فيما عمد المثال الى جعل أجسام كلٍّ منها طبيعيةً – واقعيةً ، وكذلك الحال في جسد الشخصية المعرفة بـ(جلجامش) كبطلٍ ليبدو في صورتيه (المركبة والواقعية الطبيعية) برأسٍ اختُزِلَت ملامحه للتأكيد على تسامي الفكرة في ارتباطه بالقوى الغيبية دون محاكاةٍ للواقع من اجل تمييزه عن بقية البشر لاسيما انه(ملكٌ - إلهٌ) ليأتي تصويره في تشكيلين متغايرين، الأول ذو ارتباطٍ بالواقع من خلال تجسيده بصورةٍ واقعيةٍ إلا من الرأس(في المجموعة الأولى) فيما صيغ في الثاني بشكلٍ مركبٍ ليشير الى ماعبرت عنه الاسطورة/الملحمة ككائنٍ بجميع صفات القوة الحيوانية الى جانب صفات القوة والفكر والإنسانية(في المجموعة الثانية المتوسطة)، وفي جعل الاقسام السفلية لكلٍّ من الاشكال الحيوانية(الاسود والثيران) والبشرية بصورةٍ واقعيةٍ ممايرمز الى الإرتباط بالحياة الواقعية المعاشة، أي ان الموضوع هنا قُسِّم الى قسمين ، قسمٌ علويٌّ ذو ارتباطٍ بقوى الغيب لتكون تشكيلاته مختزلةً – مجردةً ، وقسمٌ سفليٌّ ذو ارتباطٍ بالواقع المعاش، وفي ذلك مايشير الى التسامي في صراعٍ ذي قطبين ينتهي العلوي فيه الى معادلة الفناء والسفلي الى معادلة الحياة، جاءت الرمزية فيه ممثلةً بشكل النسر الناشر جناحيه كرمزٍ لفضِّ ذلك الصراع(في المجموعة الثالثة) من موضوعة طبعة الختم ، ولأجلِ ان يأتي مشهد هذه المجموعة كخلاصةٍ لذلك الصراع كان المثال قد اختزل فيه الكثير من التفاصيل جامعاً فيه الأسد في مواجهة كائنٍ مركبٍ من جسد البطل العاري بالتركيز على الجذع واليدين الممسكتين بقوة بالأسد وبجعل بقية الجسد ممثلاً بالثور في الرأس والقوائم الخلفية والذيل وليعبر بالتفاتة الرأس على ان الصراع في الحياة يبقى مستمراً وغيرَ محسومٍ وهو واقع الحال الذي ينتهي - بحسب الاسطورة - الى ان الخلود يكون بالعمل من اجل فعل الخير ومجابهة قوى الشر في الحياة كما يوضحه المخطط الآتي الذي يوضح آليات صراع جلجامش:-



ان إيمانَ الإنسان السومريّ بالمطلقِ واللانهائيةِ وفكرَه ذا النزعة العقائدية المؤمنة بالقوى الماورائية انعكس على موضوعات طبعات الأختام بما نلاحظه من دقةِ الصياغةِ في تشكيل الموضوع وتكوين مشهدٍ مفتوحٍ مستمرٍ الى مالانهاية بدليل تكرار المشهد في أطراف تشكيل الصورة للمجاميع الموجودة في طبعة الختم حيث يعد التكرار في الأشكال - وخاصة الحيوانية منها - من أبرز وأهم الوسائل التنظيمية التي تحقق جانباً جمالياً من خلال إضفاء الإيقاع على المشهد الذي يؤسس ناتجاً متناغماً يعزز من استمرارية المشهد داخل فضاء طبعة الختم.

وفي ظهور صورة جلجامش في وسط طبعة الختم دلالةٌ على أهميته كمحورٍ للحدث فهو مركز الإستقطاب في العمل الفني وفي توجيه نظره باتجاه المتلقي مايجعله محورَ العملِ وبؤرتَه الدلاليةَ مع مايظهر عليه من ملامح القوة والهيمنة الى جانب الهدوء والثقة العالية باعتباره يمثل سلطةً إلهيةً في الأرض.

وفي تصوير المشهد على أرضيةٍ منبسطةٍ مفتوحةٍ دلالةٌ تأويليةٌ على حياة البراري التي كان يعيشها جلجامش ولكي يحصل الفنان على قيمةٍ جماليةٍ لشكل التصميم العام فقد اهتم بمعالجة الفراغ بوصفه عنصراً سلبياً في عملٍ فنيّ يعتمد موازنةً معقدةً بين الكتل المتشابكة المتداخلة للأشكال البشرية والحيوانية ليجعله عنصراً ايجابياً تشكلت المفردات ضمنه في ذلك التزاحم، فيما وضع شكل النسر في الفراغ الأكثر سعةً الموجود في الجهة اليسرى من طبعة الختم لإشغال المساحة وإحكام البناء الفني.

وقد بيَّن المثال مهارة الفنان في المعالجة الفنية لسطح الختم ، فقد نفذت الأشكال الحيوانية بطولٍ متساوٍ مع طولِ البطلِ العاري والتي نفذت على أرضيةٍ ملساءَ ، كما ان توزيع الأشكال في فضاء الطبعة بهذا الاسلوب الذي اعتمد عنصرَ الحركةِ في تشكيله الفنيّ فيه استثارةٌ للمتلقي لفهم مايحمله النص المصور على هيئةٍ متنوعةٍ ترسم للمتفحص دلالاتٍ لاستكشاف مضامينها.

علاوةً على ذلك التنوع في الحركات لمجمل المفردات فان الوحدة في الموضوع أعطت انسجاماً في عموم النص للعمل الفني وهذا المستوى من الإنسجام بين الأُسس التكوينية للعمل الفني اعطى لموضوعة الطبعة بعداً جمالياً يساعد على فهم وإدراك كل عنصر، فمن خلال الايقاعات التي عبر عنها المثال وتزيينه لرؤوس الأسود بالخطوط البارزة ذات الاتجاهات المختلفة المتموجة نجد التقاطه للحسّ الفنيّ واضحاً مع ماعليه التعبير من حاجةٍ الى فعلٍ فنيّ خاصٍّ يخرج من السياق الطبيعي ويُبرز العمل في وحدةٍ فنيةٍ مجردةٍ تحقق الانسجام بعناصرها من خلال المعنى المتلائم مع طبيعة وفكر بلاد العراق القديم.

التحليل:-

يمكن أن نعد الاسلوبَ المائلَ الى الواقعيةِ والحيويةِ سمةً من سمات الفن الاكدي وهذا ماأجمع عليه الباحثون، كما يتضح ذلك من خلال طبعة الختم هذه والتي اقتربت من الواقعية بدرجةٍ كبيرةٍ من خلال تركيزها على ملامح الجسد العضلية وكذلك الملامح الشخصية المستقرأة في الوجوه البشرية، علاوةً على ماعليه الوجه الحيواني من تشريحٍ جسديٍّ واضح المعالم.

فعلى مساحة طبعة الختم ثلاثُ مجاميع ، وكل مجموعة تضم شكلاً حيوانياً وآخر بشرياً ، فالمجموعة الاولى تضم رجلاً مثلت تعابير وجهه القوة والصرامة وتحيط به ستُّ حلقاتٍ ثلاث في كل جانبٍ، وتتدلّى لحيته على صدره على شكل

خطوطٍ طوليةٍ تنتهي بما يشبه الحلقات الدائرية ، وقد تمنطق بحزامٍ ذي أشرطةٍ متراكبةٍ ثلاثةٍ، وأمسك الاسد بيده اليمنى بينما أمسك باليد اليسرى القائمة الأمامية اليمنى للأسد الذي وقف على قوائمه الخلفية وهو في حالة هياجٍ ، فرأسه أمام رأس البطل العاري المعرف بـ(جلجامش) وفمه مفتوح باتجاه وجهه وقد برزت أنيابه بوضوح.

أما المجموعة الثانية والتي توسطت الطبعة فيظهر فيها شكلٌ مركبٌ(إنسان - حيوان) حيث نُحت وجهه بملامح بارزة ويعلوه قرنان وأُذُنا حيوانٍ ، وقد تدلت من رأسه خصلاتُ شعرٍ مبرومةٌ وله لحيةٌ ذاتُ شكلٍ متموجٍ وقد تدلت على صدره، ولُفَّ على خصره حزامٌ بأشرطةٍ ثلاثةٍ ، أما جزؤه الأسفل فهو بشكلِ حيوانٍ ذي ذيلٍ مبرومٍ ، وقد أمسك بيده اليمنى- والتي برزت على جسم الاسد - ذيل الاسد ، أما اليد اليسرى فقد أمسك بها القائمة الأمامية اليمنى للأسد والذي وقف على قوائمه الخلفية وهذه الشخصية تشير الى (انكيدو).

أما المجموعة الثالثة والتي ظهرت على جهة اليسار من طبعة الختم فيظهر فيها رجلٌ ذو شعرٍ مجعدٍ على شكل حلقاتٍ وله لحيةٌ متدليةٌ على رقبته، ونصفه الأعلى عارٍ أما من الأسفل فقد ظهر مرتدياً مئزراً قصيراً وقد أدار رأسه بشكلٍ جانبيٍّ نحو ثورٍ يقف على قوائمه الخلفية وهو يحاول الهرب وقد أدار رأسه الى الخلف من جسمه الذي صور بمواجهة الرجل والى الخلف من الثور هناك غزالٌ واقفٌ على قوائمه الخلفية ايضاً.

ونرى الفنان هنا قد مال الى إبراز القوة العضلية والتي امتاز بها جلجامش الذي خصه(أدد) إله الرعود والعواصف والأمطار بالبطولة ليجسد بذلك كبطلٍ، وقد جاء المشهد العام للطبعة بأشكاله الموزعة على السطح بحركاتٍ مختلفةٍ موزعةٍ على فضاء الطبعة وقد أعطت قيمةً جماليةً حملت تنوعاً في الخطوط كما ظهر ذلك جلياً في لبدة الاسد التي جاءت بخطوطٍ متكسرةٍ ذاتِ شكلٍ زخرفيٍّ ليمنحه قيمةً جماليةً توافقت مع حركته ، إضافة الى انواع اللِّحى على صورِ كلٍّ من جلجامش وأنكيدو والرجل الموصوف بالراعي في الاسطورة والذي يقف الى جانب قطيعه، فمنها ماهو بشكل خطوطٍ عموديةٍ تنتهي بحلقات ومنها ماهو متموجٌ ومنها ماهو بشكل خطوطٍ متراصةٍ، كما ان ذيل الحيوانين والشكل المركب كانت متنوعة هي الاخرى مابين المتموج والمائل والمعقوف في نهايته والشكل المبروم، وكأنما أراد الفنان خلق اختلافٍ في الأشياء الموجودة في الشخصيات التي يمكن من خلالها إعطاءُ قيمةٍ جماليةٍ محمولةٍ على الطبعة ككل.

وقد ظهر في طبعة الختم ككل وقوفُ الأشكالِ بشكلٍ جانبيٍّ والوجوه بشكلٍ مقابلٍ للمتلقي لشد الإنتباه الى موضوعة العمل الفني، ماعدا الرجل ذا الشعر المجعد، إذ جعل وجهه بشكلٍ جانبيٍّ لأمرٍ تطلبته حمايةُ القطيع المتجه نحوه ، كما أضاف الفنان بعض الخطوط على جانب طبعة الختم مصوبةً نحو القطيع من اجل

اصطيادها - بطريقة قصدية - لتظهر عليها حالةٌ من الهلع والخوف جعلتها تتجه بأجسادها نحو راعيها لاجل الإحتماء به.

ويوجد مؤشرٌ مهمٌ في هذه الطبعة كونها تشكل أولَ عملٍ فنيٍّ يظهر فيه شخصٌ ثالثٌ في خضم الصراع الى جانب جلجامش وصديقه انكيدو، وقد صور بطريقة جعل فيها وجهه بصورةٍ جانبيةٍ دلالةً على بداية دخول الانسان العادي - والمعرف في الاسطورة على انه الراعي صاحب القطيع - في تحول مهم يشير الى مشاركة الآخرين لجلجامش وأنكيدو في حماية الحيوانات الأليفة ونشر الأمن، حيث ان جلجامش هو راعي (أوروك)السور والحمى، وحيث حول أنكيدو حياته لمشاركة جلجامش في فعل الخير في مدينته وحمايتها من الشرور بعد ان اعتاد أنكيدو على العيش مع البشر وأضحى إنساناً كما تقول بعض نصوص الاسطورة:

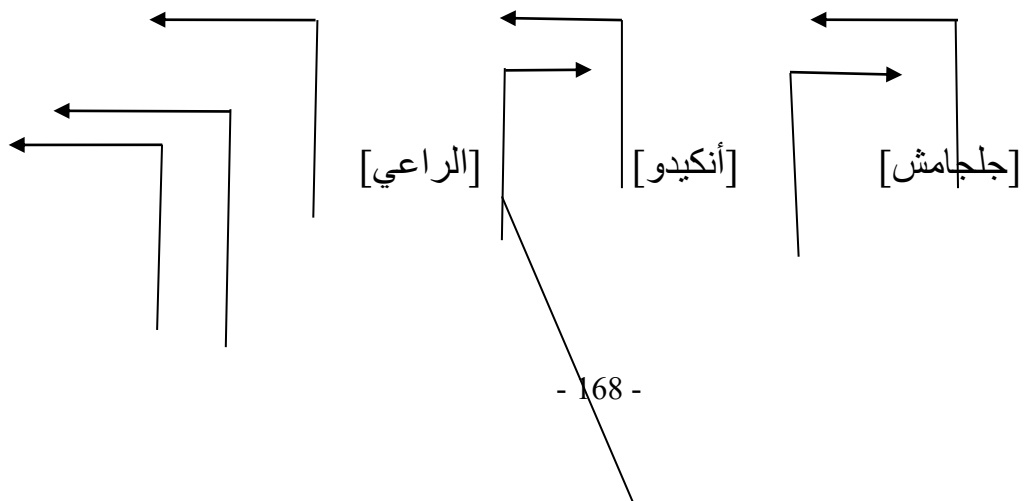
"أخذَ سلاحه وانطلقَ يطاردُ الاسودَ
ليريحَ الرعاةَ في المساءِ
اصطادَ الذئابَ وقهرَ الأسودَ
صارَ أنكيدو ناصرَهم وحارسَهم"

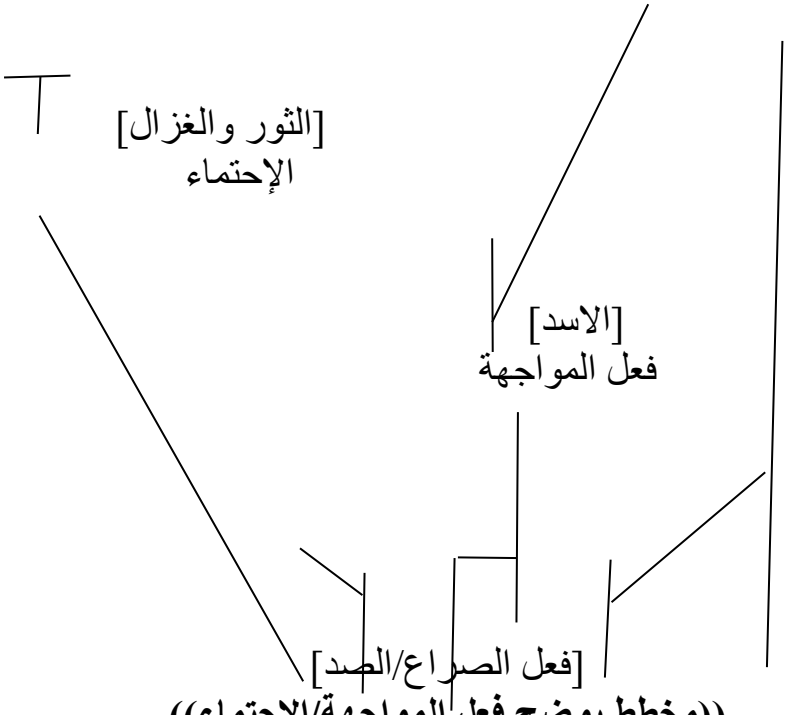
وهو عند عزمه على مواجهة جلجامش قال الناس عنه:**"انه مثيلُ جلجامش في البنية"**.

ان دخول مفردة (الانسان /الراعي) في تشكيلة هذا الختم كانت قد منحته وجوداً ذا قيمةٍ الى جانب الآلهة فهو خليفتها على الأرض وهو القوة التي تصنع الحياة وتحقق إرادة الوجود في الواقع.

وبملاحظة التشكيل الفني لبناء حدث الاسطورة في طبعة هذا الختم فان الفنان عمد فيه الى جعل الموضوع مفتوحاً- الى جهة اليسار من الطبعة - من خلال نظرة الحيوانين المتمثلين بالثور والغزال في إشارة الى صراعٍ لازال يلاحق الانسان، هذا الصراع الذي انتهى بسيطرة جلجامش عليه من خلال قهره لقوة الاسد وصدِّه، حيث وضع جلجامش حدّاً له أقفل فيه الموضوع- من جهة اليمين من الطبعة -.

ويمكن إيضاح حدث الاسطورة في هذا الجانب من موضوعة طبعة الختم بالمخطط الآتي الذي يوضح فعل الحماية وفعل الإحتماء عبر مفردات طبعة الختم في تشكيلها الفني المعبر عن معنى الحدث:-





((مخطط يوضح فعل المواجهة/الإحتماء))

التحليل:-

يتألف موضوع طبعة الختم هنا من مجموعتين رئيسيتين تحتوي المجموعة الاولى على شكلٍ بشريٍّ بوضعٍ جانبيٍّ وقد جعل فيه متشابكاً مع شكلٍ مركبٍ من جسدِ ثورٍ ورأسٍ بشريٍّ بقرونٍ وقد أدار رأسه الى الخلف ولكن بصورةٍ مواجهةٍ للمتلقي ، وقد ناظره في المجموعة الثانية والى اليسار من الطبعة شكلٌ لذات الصورة المركبة نفذ متشابكاً مع شكلٍ حيوانيٍّ يشير بهيئته الى صورة ثور ظهر بعينٍ بشريةٍ في شكل وجهٍ يميل الى الممازجة بين الشكل البشري والحيواني مع ظهوره متمنطقاً بحزامٍ ذي شريطين وقد بدا مقارباً في هيئته لصورة(أنكيدو) التي ظهر فيها ككائنٍ مركبٍ من جسدِ ثورٍ ورأسِ إنسانٍ، علاوةً على تمنطقه بذات الحزام الذي ظهر في طبعة الختم هذه، ومما يلاحظ هنا هو تكامل موضوعته مع شكل الغزال الذي أدار رأسه نحوه علماً ان الغزال هو نفسه في مجموعتي طبعة الختم وليسا غزالين اثنين ، إذ جعل بهذه الصورة ليجعل الفنان موضوعة الختم مفتوحةً وغيرَ منتهيةٍ بمجموعتيها الرئيسيتين.

حملت هذه الطبعة تأثيراتِ الفن السومري حيث الاسلوب الإختزالي التجريدي الذي تميز به من خلال الخطوط التي حددت بها الأشكال والتي مالت الى التشكيل الهندسي الذي خلق زوايا حادةً في الأشكال الحيوانية والمركبة ، وبالتركيز على سعة العيون - والتي هي سمة سومرية - بجعلها محدقةً مما يشير الى شدة الحذر والإنتباه بفعل شدة الصراع واستمراريته ولتكون عنصرَ شدٍّ نحو موضوعة العمل الذي تضمن ذلك الصراع المتجسد ببطليه (جلجامش وأنكيدو).

لقد عمد الفنان الى إخضاع الكتل للاشكال الهندسية وجعلها تتمتع بخطوطٍ انسيابيةٍ، رغم حدتها لتسمو بالفكرة الى مايحقق التعبير عن المضمون، حيث ان جمال الشكل يكمن في مضمونه - بحسب قول هيغل - وقابلية الشكل في التعبير عن المضمون.

وقد ظهر (جلجامش) في هذه الطبعة على غير صورته التي عرف بها في طبعات الأختام الأخرى، إذ صور على انه بطلٌ يافعٌ في مواجهة صديقه (أنكيدو) المعرف بهيئته المركبة وفي وضعٍ لايوحي بحالة صراعٍ أو نزالٍ، بل هي حالة مواجهةٍ لأمرٍ محتملٍ اقتضى مواجهتهما معاً ، وتشير الى عنصر الإحتمال

النظـرات المترقبـة لانكيـدو وكـذلك نظـرات بقيـة المفـردات المشـكلة للموضـوع وأبرزها الكائن الذي احتل مركز الحدث.

ان مثـل هـذه الرمـوز المركبة(بشـرية - حيوانيـة) حملـت فـي مضـامينها مـاينم عـن بنيـة الفكـر المجسـدة بهـذه الصـورة التـي حملـت طاقـاتٍ رمزيـةً عبـرت عـن إدراكٍ ووعيٍّ ومراقبةٍ للطبيعة التي نفذ الفنان من خلالها تصوراته ، كمـا عكسـت رموزها ودلالاتها- التي اكتسبت معانيَ طقوسيةً - البنيةَ الفكريةَ نفسـها، وبـذا فـإن فكرة الموضوع تركت أثرها فـي التعبير فهـذه الأشـكال الرمزيـة صـورت لتـؤدي دورها في تداعي الأفكار لدى المتلقي "فالشكل الجمـالي لايناقض المضـمون ولـو جدلياً ، ففي العمل الفني يغدو الشكل مضموناً والعكس بالعكس"[1].

فالفنـان يحـاول بطريقـةٍ وأخـرى ان يحمـل الموضـوع مغـامرات جلجـامش وبطولاته عنـدما هـام فـي البـراري بحثـاً عن الخلـود ، لـذا فـان أكثـر ماصـور عـن الاسطورة تمثل بقيمـة الصـراع الـذي جسد فعلـه جلجـامش ، فالصـراع فـي الفكـر الرافـديني يمثـل المحـور الرئيسـي الـذي قامـت عليـه الحضـارة العراقيـة القديمـة ورافق الانسان منذ بداية نشوئه وحتى مراحلَ متأخرةٍ من عمر تلك الحضارة.

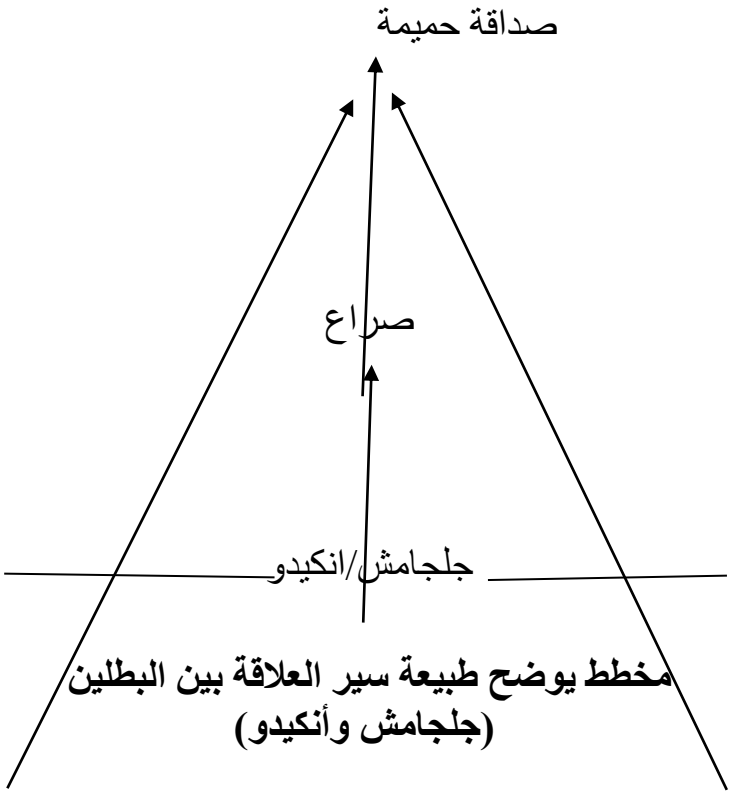
وقد احتل الشكلُ المركبُ مركزَ المشـهدِ حيث نفذ متمـاثلاً فـي صـورتيه حتـى في تعاكس الحركة حيث شكل التقاءُ الرأسين فيه نقطـةَ جذبٍ للمتلقي ، وقد صـيغ فيها متناظراً ومانحاً التكوينَ قيمةً جماليةً ذاتَ طابعٍ زخرفيٍّ تكامل فيـه مـع حركـة الجسد ، عـلاوةً علـى ذلـك فقد شـكلت العيـون التـي احتلـت نصـف مسـاحة الوجـه تأثيراً عزز من وحدة المشهد وأعطته قيمةً تعبيريةً.

لقد استطاع الفنان العراقي القديم ان يحمل اشكاله المبدعة حركة التعبير مما اتـاح لـه مجـالاً لجعل مفردات العمل متطابقـةً فـي الحركـة، ولاسيما فـي الأرجـل ليحقق غايته من خلال تلك الرمزية في التشكيل الفني الـذي ركـز فيـه علـى الشـكل المركب بشكلٍ خاصٍّ فـي محاولـةٍ منـه للإقتـراب مـن الموقـف الاسطوري ليحـرر الاشكال من طبيعتها الواقعية.

كما حقق تكرر الحيوانات في طبعة الختم بتلك الصورة نوعـاً مـن الإسـتمرار والتواصل على امتداد لوح الطبعـة - خاصـة وان العمل مفتـوح نحـو الخـارج مـن جهتيه - التي شكلت موضوعاً منفتحاً في الوحدات التصويرية- أي وحـدات العمـل بمـا عليـه مـن حركـات - إيقاعـاً متناغمـاً ذا امتـداداتٍ لامنتهيـةٍ منحـت العمـل قيمـةً جماليـةً فـي تشـكيله الفنـي ، وكـأن الفنـان هنـا أراد ان يضـفي نوعـاً من(موسـيقى الشكل) إن جـاز التعبير علـى وحداتـه ليمنحـه قيمـةً تعبيريـةً عـلاوة علـى ماامتلكـه العمل من جماليةٍ في التشكيلِ الزخرفـيِّ الظـاهر مـن خـلال رسم خطـوط الأشـكال وتناظرها لتقود المتلقـي الـى فعلٍ هو جمـاليٌّ اكثـر ممـا هـو فكـريٌّ بحسـب مـاتراه

(1) هربرت ماركوز:البعد الجمالي،ص55.

الباحثة من توزيع المفردات بهذا الشكل الذي يخلو- خلافاً للأعمال السابقة - من عنف الحركة المرتكزة الى الصراع كعنصرٍ أساسيٍّ في الاسطورة.



مخطط يوضح طبيعة سير العلاقة بين البطلين (جلجامش وأنكيدو)

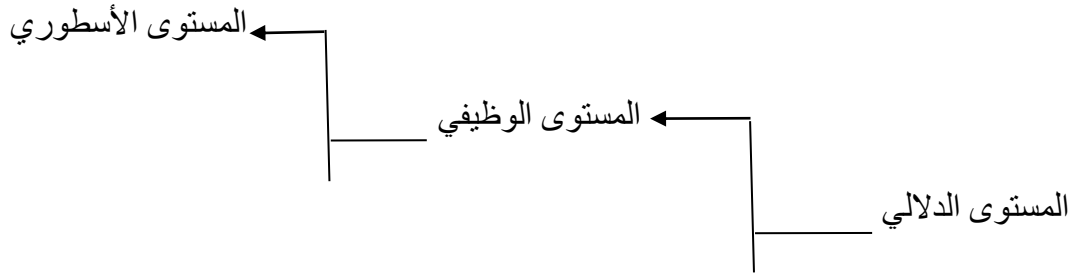
التحليل:-

مع تكرارٍ بادٍ للعيان يتمثل في الحركة العامة والجزئية للاشكال الحيوانية والآدمية، وكذلك في وضع التقابل الصوري لتلك الاشكال بحيث تنبني مساحة الطبعة على استيعاب بنى صورية قابلة لتحليل مداها الأسطوري وفقاً لاشتغالها في التكوين العام على ثلاثة مستويات مهمة هي:-

المستوى الأول/أسطوري

المستوى الثاني/وظيفي

المستوى الثالث/دلالي



مخطط يوضح مديات البنى الصورية للاسطورة

حيث نلاحظ وعلى خطٍّ مستوٍ واحدٍ من الطبعة مشهداً مكوناً من ثلاث مجاميع الأولى والى جهة اليمين يظهر أسد وهو ينقض على ثور يحاول الإفلات منه وقد أدار رأسه الى جهة الأسد ولكن جسمه باتجاه الإنسان العاري الذي يمسك به بكلتا يديه في محاولة منه لإنقاذه، وقد وضع الإنسان العاري عمامة غطت مقدمة جبهته وتدلى شعره الكثيف بابرازه من تحت العمامة، أما وجهه فقد نفذ بشكلٍ جانبيّ وكذلك جسده، ونفذت لحيته بشكل خصلات طويلة تدلت على صدره، ويقف الى الخلف منه كائن مركب(إنسان حيوان) صور بشكلٍ جانبي وقد برز من رأسه قرن وهناك جديلة طويلة تصل الى خصره تنتهي بنهاية معقوفة، كما تتدلى منه لحية على شكل خصلات ذات نهايات حلزونية ويلف على خصره حزاماً، أما القسم الاسفل منه فقد ظهر بشكل حيوان بذيل طويل يظهر مابين رجليه ويمسك برأس إنسان ملتحٍ وقرنين صور بشكل جانبي ووجهه بوضع أمامي، والى جانبه صور ذات الشكل ولكن بوضع متدابر، والى جانب المشهد يظهر لوح كتابي بخط مسماري بارز ويظهر الى الأسفل منه المجموعة الثالثة المكونة من شكل حيوانين(أسدين) صورا بحركة متقاطعة مع بعضهما، والحيوانات جميعاً كما في العينات السابقة تقف على قوائمها الخلفية.

اعتمد الفنان في تشكيله الفني في طبعة الختم الأسطواني هذه على التنويع في الحركات لتكوّن اشتراطاً معرفياً لتراتب البنية التفسيرية لموضوع الحدث في طبعة الختم وماتحمله من دلالات تكثف الفعل البنائي النمطي ضمن احتوائها مكانياً كبنية فاعلة تستحضر الأسطورة كشرطٍ لتحديد السياق العام للموضوع، وتشكل الرؤية الميتافيزيقية استجابةً لتأسيس التحولات المرتبطة بالعناصر والوحدات التصويرية للأشكال المنفذة.

من هنا فقد كان توزيع الأشكال بوضعها الإستطالي القائم يمثل هاجساً اسطورياً لتقصي بنية الحدث الكلية وماتحمله من بؤرةٍ تأسست عليها المقاربات القائمة على سرد الموضوع وبناء سياقه الهادف الى قبول مايصرح به النحات ضمن مساحة اشتغاله المتضحة صورتها على الطبعة ليتبين مبتغاه الإنشائي لتعميق الفعل الدلالي وتراتب السياق البنائي للمكونات الأساسية التي تشير اليها الصورة المحمولة على الطبعة.

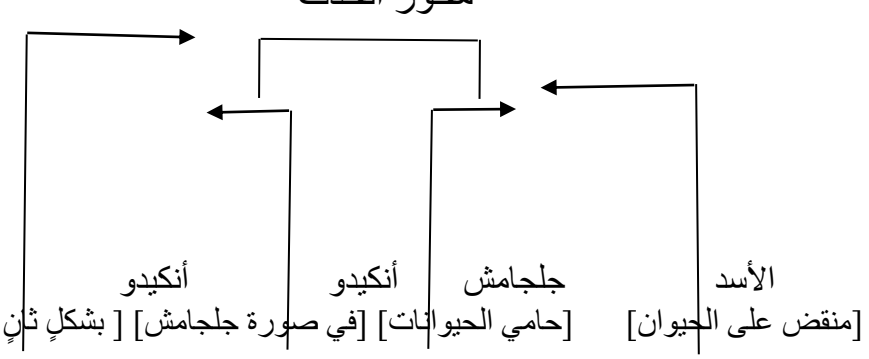
صور جلجامش هنا بشكلين ، الأول بهيئة الإنسان العاري الذي وضع على رأسه عمامة وظهر بشكل واقعي ، والثاني بهيئة الإنسان المركب - على صورة

أنكيدو(*)- وبجديلةٍ تدلت على كتفه وكما ورد في نص الاسطورة الآتي:-

غسل (جلجامش) شعره الطويل وصقل سلاحه

وأرسل جدائل شعره على كتفه

ويضع على رأسه تاجاً مقرناً كرمزٍ للالوهية، وهنا زاوج الفنان في اسلوبه مابين الواقعية والخيال الاسطوري في مشهد الطبعة مما حمّله قيمةً تعبيريةً محمولةً على عناصر وعلاقات تكوينية أثرت على طبيعة التشكيل ككل، فتعامل الفنان هنا- وكما في الأعمال الأخرى- بدقة مع الخط الخارجي للكتل الحيوانية والآدمية مما منحها ليونةً وانسيابيةً لتؤكد براعة النحات في المعالجة لإبراز الملامح الدقيقة لتفاصيل الجسد ليشكل بذلك إيقاعاً متناغماً مع الأنواع الشكلية التي تضمنها المشهد. علاوة على ذلك فقد جعل الفنان الأكدي سيادةً للأشكالِ الحيوانية على الأشكال الآدمية- كما في العديد من العينات الأخرى- مما أحدث تباينات داخل الحقل التكويني في الحركة منحت الطبعة قيمة جمالية تثيرها حالة الموازنة والإستجابة لتقبله من المتلقي يتضمنه التكوين العام للعمل بتلك الرؤية من التشكيل الفني والذي يوضحه المخطط الآتي:-



(*) باستقراء صورة البطلين(جلجامش وأنكيدو) في الأسطورة/الملحمة، وجدت الباحثة اتفاقاً لما طرحه الباحث (د. محمود عجمي الكلابي) من رأي بالتناوب الأفتراضي لصورتي(جلجامش وأنكيدو) التي ظهرت في طبعات الاختام الأسطوانية،والذي حكمته سمات في التشكيل تناظر فيها شكلاهما بالاستناد الى ماجاءت به الاسطورة من (تأكيد) يشير الى ذلك في اكثر من نص في الاسطورة.(للمزيد،يراجع:محمود عجمي الكلابي،صورة جلجامش وأنكيدو- قراءة في جدلية شخصيتيهما باعمال الفن العراقي القديم/نماذج مختارة،بحث تحت الطبع،2007).

التحليل:-

على سطح طبعة الختم يظهر مشهدٌ لمجموعتين تفصل بينهما كتابةٌ بشكلٍ عموديّ مع أشكالٍ نباتيةٍ تحيط المشهد من جانبيه ، فعلى جهة اليمين من الطبعة يظهر البطل (جلجامش) تحيط وجهه ستُّ حلقاتٍ حلزونيةِ الشكلِ ولحيته تتدلّى الى النصف من صدره على شكل خصلٍ لها نهاياتٌ دائريةٌ وقد لُفَّ على خصره حزام ذو أشرطةٍ متراكبةٍ ثلاثةٍ ، وقد امسك بيده اليمنى ذيل الأسد وبيده اليسرى أمسك القائمة الخلفية اليمنى للأسد الذي ظهر واقفاً على قوائمه الأمامية.

الشكل العام لجلجامش جانبيٌّ ووجهه بوضعٍ مقابلٍ للمتلقي وهو واقفٌ على رجله اليمنى بينما وثب بالرجل اليسرى على رأس الأسد الذي صور بشكلٍ جانبيّ متجهٍ برأسه نحو جلجامش وهو في حالة زئير.

أما المجموعة الأخرى فتتمثل بالشكل المركب من(إنسان – حيوان) والمعرف في الاسطورة بـ(أنكيدو) حيث وضع على رأسه غطاءاً(قلنسوة) محاطاً بقرونٍ وتتدلّى على صدره لحيةٌ ذاتُ خصلاتٍ مبرومةٍ تنتهي بحلقاتٍ حلزونيةٍ ، ويُلفُّ خصرَه حزام ذو أشرطةٍ متراكبةٍ ثلاثةٍ ، والقسم الأسفل من جسمه صور على هيئةِ ثورٍ بوضعٍ قائمٍ وقد تقدمت رجله اليمنى بينما الرجل اليسرى تراجعت الى الخلف، وهو بوضعٍ جانبيّ ماعدا الرأس الذي يقابل المتلقي ، يمسك بيده اليمنى خنجراً غرزه في صدر الأسد ويمسك بيده اليسرى القائمة الأمامية اليمنى للأسد الذي وقف على قوائمه الخلفية بوضعٍ قائمٍ ورأسه الى الأعلى وهو في حالة هياجٍ.

نُفذ العملُ باسلوبٍ ميّالٍ الى الواقعية وقد أكد الفنان من خلال معالجته لشكل جسم الحيوان والإنسان على إظهار العضلات بكل دقةٍ واهتمامٍ ولاسيما في جسدي البطلين(جلجامش وأنكيدو) ليسبغ عليهما نوعاً من القوة من خلال إبراز أدق التفاصيل لعضلات الجسم مع تناسب أجزاء الجسم مع بعضها البعض مما أبرز مقدرة الفنان الأكدي على إبراز تشريح الجسم بشكلٍ لايبتعد عن واقعيته وطبيعته.

يمثل هذا المشهد إحدى مغامرات جلجامش وأنكيدو والتي تمثلت بمنازلة الأسد كمعادلٍ للقوة التي يتمتعان بها ، حيث عمد الفنان الى تقسيم المشهد الى قسمين ظهر في الجزء الأيمن منه جلجامش وظهر أنكيدو في الجزء الأيسر منه وهما ينازلان الأسد نفسه بدلالة الإشارة الى المكان الذي احتوى على نبتةٍ هي ذاتها في كلا مشهدي الصراع والمشار اليها على انها نبتةُ الخلودِ التي سعى جلجامش من خلالها الى تحقيق مايصبو اليه من خلودٍ في الحياة عند نهاية مطافه ومواجهه من صعابٍ انتهت به الى ملاقاة(أوتو- نبشم)(*)بعد توغله في غابة الأرز حيث خاطبه(أوتو- نبشم) قائلاً:

"لقد جئتَ ياجلجامش الى هنا وقاسيتَ التعبَ
فماعساني أن أُعطيك حتى تعودَ الى بلادك؟
سأفتحُ لك ياجلجامش سرّاً خفيّاً
أجل! سأكشفُ لك عن سرٍّ من أسرارِ الآلهةِ!
يوجدُ نباتٌ مثلُ الشوكِ ينبتُ في المياهِ
وشوكه يَخِزُ يديك كما يفعلُ الوردُ
فإذا ما حصلتْ يداك على هذا النباتِ، وجدتَ الحياةَ(الجديدة)".

ومثل هذا النبات والذي حاز عليه جلجامش ينبت في المياه العميقة كما تذكر الاسطورة لنلحظه في طبعة الختم هذه مجسداً الى مايشير الى جانبٍ مما ذهب اليه جلجامش في تحقيق حلمه بالخلود الذي ينشده في الحياة ، إلا انه يفقد ذلك الأمل المتمثل بسر الخلود المودع في هذه النبتة وذلك حينما نزل الى بئر الماء ليغتسل من مائها لتخرج له حيةٌ كانت قد شمت شذى النبات فتسللت اليه واختطفته منه ثم نزعت عنها غلاف جلدها وهو ماجاءت به الاسطورة لتقول بان الخلود انما يكون بعمل الخير ونبذ الشر.

وتحقيقاً للموضوع بما تناوله من قيمة الصراع فقد أكد الفنان على اهمية عنصر الحركة التي تنوعت مابين القلقة والمتعاكسة كدليلٍ منه على شدة ذلك الصراع الذي واجه البطلين أثناء رحلتهما الشاقة الى غابة الأرز

(*) هو بطل الطوفان البابلي،ابن(اويار- توتو) الذي يحتمل ان اسمه يعني بالبابلية"الذي أدرك الحياة".

ومواجهة(خمبابا) الشرير حارس الغابة ونلاحظ ايضاً وجود صخرةٍ وضعت على جانبي الطبعة تنمو خلفها الأشواك والتي يمكن ان تكون رمزاً على المكان الذي قصده البطلان وهو الجبال والبراري، علاوة على ذلك الصخرة المتناثرة بالقرب من رجل جلجامش.

لقد اوضح الفنان بصورةٍ جليةٍ فكرةَ الموضوعِ وأكد على غايته من خلال طرح تفاصيل الاسطورة وبالحد الممكن، بحيث جعلَ من شكل الصخرة والنبات ذي الأشواك دلالةً على المكان الذي تمت فيه المغامرة وهو الغابة ، كما ويشترك هذا الموضوع مع مواضيع الطبعات الاخرى للعينات السابقة من حيث بيانه لقوة (جلجامش وأنكيدو) بل والتأكيد عليها مما يبين مدى أهمية القوة في الفكر الرافديني والذي عالجه الفنان باهتمامٍ وتواصلَ مع مفرداته في أعماله الفنية والادبية والتي ظهرت تجلياتها في هذه الاسطورة بصورةٍ خاصةٍ وتجسدت في الفن عموماً ، فالتعبير تشكيلياً عن هذه الاسطورة جاء مؤكداً لما عليه البيئة العراقية القديمة لانه يعتبر تأكيداً على تجربة الانسان الرافديني الفكرية التي دونت فكر تلك المرحلة.

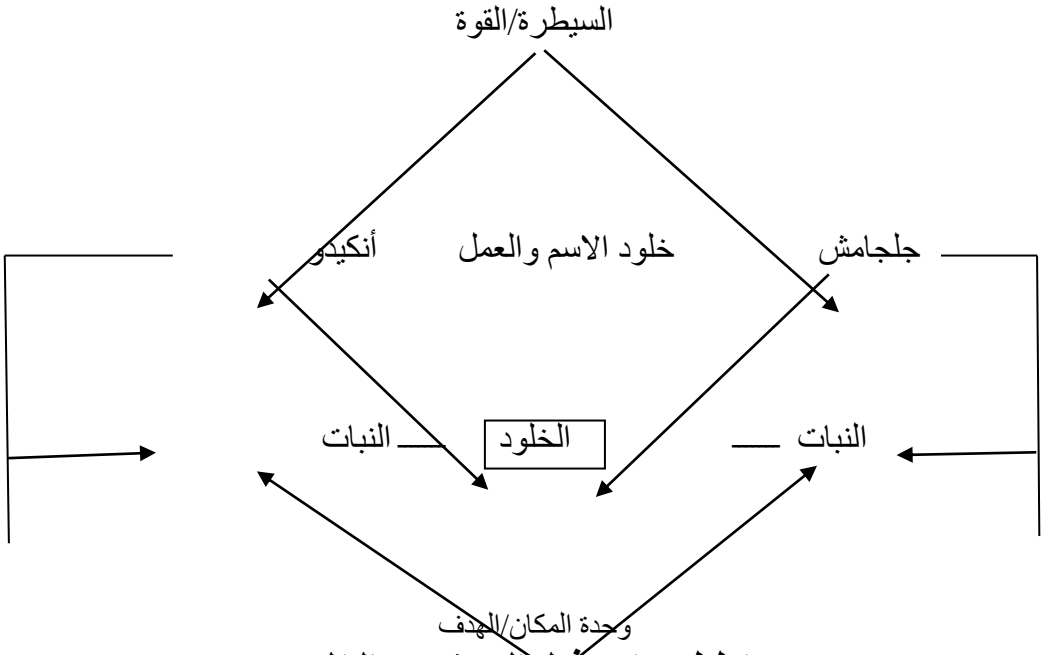
فالفنان مهمته ان يحمل حاجات مجتمعه وهمومه ومخاوفه ويبدع في صياغة الفكرة التي تعبر عن هذه الحاجات ، والتاثر بها والتأثير في المتلقي وتجسيدها بصورةٍ حيةٍ في الفن برسومه ومنحوتاته ومنها موضوعات الاختام وطبعاتها، وفنان العصر الأكدي حاكى الطبيعة من خلال تمثيل مواضيع الطبعات وبشكلٍ مستعارٍ من الطبيعة كما هو الحال في الاشكال الحيوانية فالشكل الحيواني(الاسد) الذي تميز بالقوة القاهرة استطاع جلجامش وصديقه أنكيدو ان ينتصرا عليه بل وقتله وكذلك (الثور السماوي) الذي تغلب عليه البطلان.

ولقد كان هذا الإنتصار يمثل شكلاً من اشكال الخروج عن إرادة الآلهة وتعبيراً عن رفض الانسان للقوة الغامضة التي تتحكم بمصيره وتحتم عليه الفناء ، فالثور السماوي - والذي طلبت (عشتار) خلقه لمنازلة جلجامش وصديقه أنكيدو - رغم عدم ظهوره في هذا الختم إلا من خلال الإشارة الى الصراع الذي ظهر فيه في غير هذه الطبعة، فقد أدى قتله الى إثارة غضب (عشتار) وبالتالي الحكم على انكيدو بالموت وبالنتيجة موت جلجامش وهذا هو مغزى الاسطورة حيث حسم الفكر العراقي القديم مسألة البحث عن الخلود بان الانسان ميت لامحالة ولاتبقى إلا أعماله الصالحة وهذا ماأرادت الاسطورة ان تعكسه بصورةٍ واضحةٍ.

استطاع الفنان إحداثَ تنوعٍ في الخطوط البارزة والغائرة على مفردات المشهد من جهةٍ، وإيجادَ قيمٍ ملمسيةٍ مختلفةٍ من جهةٍ أخرى ، كما امتاز المشهد بتنوع الحركة مابين المجموعتين فيه لتعطي انطباعاً حركياً لعموم السطح ، وتحريك الفضاء الذي يحيط الكتل حيث عمد الفنان الى وضع كتابةٍ في الوسط وقطعتي الحجر على الجانبين لخلق موازنةٍ ذات تناسبٍ مابين حافتي طبعة الختم

، ولم يهمل الفنان إبراز القيم الجمالية التي توضحت في الطابع الزخرفي لِلّحية بخطوطها المتموجة ذات النهايات الحلزونية، وكذلك الذيل بوضعه المتموج، وتفاصيل الوجهين للتأكيد على قوة تأثير الشخصيتين في المتلقي، وشعر رأس جلجامش بخصلاته المدورة ، كل هذه المكونات البنائية حاول الفنان إبرازها لتكون مركزَ استقطابٍ للمتلقي يستقرئ من خلالها الجوانب الإبداعية والجمالية لطبعة الختم، والتأثير النفسي الذي عرضه الفنان الرافديني في طريقة تجسيد مثل هذه الموضوعة على طبعات الاختام التي حملت مغزىً وقيماً جماليةً في هذا الجانب من الطرح.

وتمتاز طبعة الختم بالشكل الإنشائيّ المغلق من جهة اليمين والمفتوح من جهة اليسار، والاشكال على خطٍّ أفقيٍّ واحدٍ ، أما التوازن الحركي مابين جهتي طبعة الختم فقد أعطت قيماً جماليةً مضافةً الى الوحدة في المضمون ، يضاف الى ذلك سمةُ التناظرِ في بنية التصميم للعمل الفني حيث التقابل بين صورة البطلين نحو مركز العملِ الفني فيما احتل المستطيل المساحة بينهما فهو تسجيلٌ كتابيٌّ صوريٌّ يلخص دلالة العمل أو وظيفته كختمٍ ، علاوةً على انه جاء كمعادلٍ صوريّ ذي قيمةٍ هندسيةٍ محوريةٍ تتوافق وتكمل المنهج الهندسي الذي يحكم البناء الداخلي للعمل الفني.



((مخطط يوضح فعل البحث عن الخلود))

التحليل:-

على لوحٍ طينيٍّ مستطيل الشكل برزت صورة البطل جلجامش بسماته التي تميزت بها شخصيته في مشهدي صراع مع حيوانين أحدهما الى جهة اليمين من الطبعة ممثلاً بالأسد الذي بدا محمولاً على ظهر البطل جلجامش الذي أظهره الفنان مُثنياً رجله اليسرى على الأرض وجعل رجله اليمنى في وضع البروك وقد أدار جسمه من الأعلى باتجاه المتلقي ، أما رأسه فبحركة مائلة يرفع عليه الأسد وقد أمسكه بكلتا يديه في محاولةٍ منه لرفعه الى الأعلى وقد بدت القائمة الخلفية اليمنى مثبتةً على تموجات الماء مع فتح فمه وهو في حالة صراخ.

أما المجموعة الثانية في الجهة اليسرى فيظهر البطل العاري نفسه ولكن بحركةٍ مغايرةٍ لحركة المجموعة الأولى إذ ظهر هنا وهو راكب على ظهر ثورٍ وقد أمسك بيده اليمنى القرن الأيمن للثور فيما امسك باليد اليسرى ذيل الثور الذي ظهر في حالة حركةٍ متقدماً بها نحو جهة اليسار مع إظهاره في حالة استسلام للبطل الذي جثم عليه بقوة حيث جعل صدره ووجهه مواجهاً للمتلقي.

ويتوسط المجموعتين في أعلى المشهد قرصٌ انبعثت منه أحزمةٌ ضوئيةٌ والذي يمثل رمز الإله (شمش) وفي أسفل المشهد خطوطٌ متموجة كدلالة على الماء الذي هو رمز للإله (انكي) ترتفع قليلاً أمام وجه الثور ثم تعود الى سريانها على الأرض ، ويظهر فوقها حيوان آخر يشير الى شكل بقرة تأخذ نفس اتجاه الثور في الحركة والتي ترى الباحثة بأنها رمز للإلهة (ننسون) والدة جلجامش – في الأسطورة - كدلالة بظهورها هنا كحاميةٍ له من خلال مسيرها أمامه ، ونقشت فوقها كتابة مسمارية محاطة بحقل مستطيل ربما تكون تعويذةً لحفظ وحماية البطل جلجامش ودعاءً له من قبل الآلهة المرموز إليها في الطبعة بالنصر والنجاة.

نفذ الفنان فكرة الصراع مابين قطبي الخير والشر والتي كان البطل العاري ذاته – في المشهدين - يمثل شخصية جلجامش في صراعه مع الأسد تارةً ومع الثور تارةً اخرى ، وفي التركيز عليه لوحده دليل على انه يمثل المحور الرئيسي للحدث الذي حوته هذه الطبعة ويتضح ذلك بجلاء من خلال توزيع الكتل على سطح الطبعة حيث ظهرت الشخصية الرئيسية الممثلة لمحور الحدث -جلجامش- بحركتين مختلفتين إذ ظهر في الاولى وهو في حالة استعدادٍ لصرع الأسد والقضاء عليه ، وبالإنتقال الى الحركة الثانية يظهر في حالة جلوسٍ على ظهر الثور كدلالةٍ على انتصاره عليه والقضاء على الشر كإشارة من الفنان باتجاه الأحداث من اليمين الى اليسار ليجعل من الحدث فعلاً مستمراً نحو جهة اليسار بدلالة الكتابة والبقرة التي تقع تحتها ، وهذه الفكرة في تشكيل الكتل تمثل بحد ذاتها قيمةً جماليةً في التنوع بالحركة ووحدة الموضوع في تجسيد التعبير الرمزي لصراع جلجامش مع الحيوانين في ساحة صراع واحدة يجمعهما خط الماء بشكل واضح.

ومن الملاحظ بروز رمز الإله (شمش) الذي يمثل معنى الحق والعدل خصوصاً وان الإله (شمش) صاحب دورٍ إيجابيٍّ بالنسبة للبطل جلجامش حيث ساعد كلاً من جلجامش وأنكيدو في القضاء على (خمبابا) كما ورد في نص الأسطورة الآتي:-

"وأخذا يتضرعان الى الإله (شمش) ليعينهما على الخلاص من الهلاك،
فاستجاب لهما الإله وانقلبت الآية،
حيث أهاج (شمش) الرياح العاتية وساقها على (خمبابا)
فأمسكت به وشلت حركته،فاستسلم لهما"

وكتعبيرٍ رمزيٍّ على صلة الإله (شمش) بجلجامش الذي منحه الحسن والجمال من خلال الجمال الجسدي وتعابيره المشيرة الى القوة ، وكذلك كتعبير عن شكر وامتنان جلجامش للإله(شمش) فقد ورد في قصة قتله للثور السماوي

وتقديمه قرباناً الى الإله(شمش) للتعبير عن امتنانه له ويوضح ذلك ماورد في المقطع الآتي من الاسطورة:-

"وبعد أن أجهزا على الثور السماوي اقتلعا قلبه
وقرباه الى الإله (شمش)، وسجدا له"

وقد نتج عن هذا العمل اجتماع الآلهة (آنو وانليل وأيا وشمش) لمعاقبة جلجامش وأنكيدو على فعلته فبرز الإله(شمش) مدافعاً عن جلجامش كما جاء في نص الاسطورة الآتي:-

"لقد اجتمع آنو وأنليل وأيا وشمش السماوي
فقال آنو لأنليل:
هذان اللذان نحرا ثور السماء،
وقبله خمبابا حارس غابة الأرز الكثيفة،
اختر احدهما للموت.
فقال له أنليل:
ليمُتْ أنكيدو وليس جلجامش
فرد شمش السماوي على أنليل قائلاً:
ألست من أذن لهما بذبح الثور السماوي،
وكذلك فعلت مع خمبابا قبله؟
فلِمَ ينبغي لأنكيدو البرئ أن يموت الآن؟
غضب أنليل البطل على شمش السماوي،
وقال له:
وأنت لِمَ زحفت معهما كما لو كنت رفيقهما؟"

ونفهم من هذا النص ان القوة والسلطة التي منحتها الآلهة لجلجامش صارت تمثل مصدرَ قلقٍ وخوفٍ بالنسبة للآلهة خصوصاً بعد ان قضى على حارس الغابة(خمبابا) و(الثور السماوي) فقررت الآلهة القضاء على أحدهما(جلجامش أو أنكيدو) وهو مايمثل في المجتمع العراقي القديم حقَّ السلطة للأقوى والأفضل، وهذا المضمون حمل تأثيرات الفكر العراقي القديم على المجتمع الذي عايشه لتأتي أعماله الفنية محملةً بدلالات ومضامين رمزية لها ارتباطها الواضح بالبيئة العراقية القديمة بما تحمله من قيمٍ فكريةٍ.

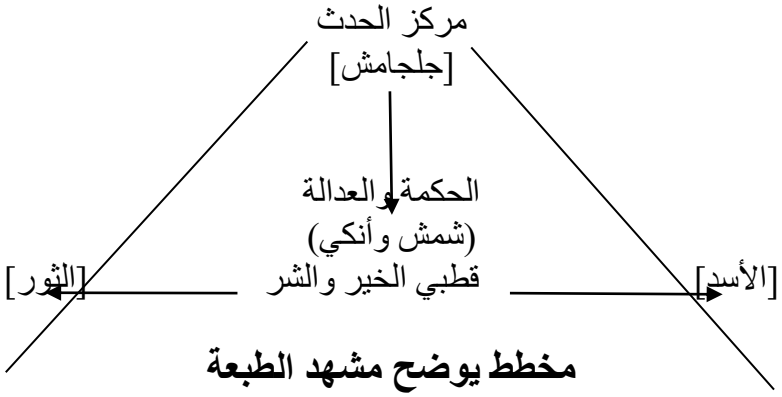
وبالنسبة للرمز الآخر الذي ظهر في اسفل الطبعة كدلالة على الإله(انكي-أيا) إله المياه والحكمة من جهة، ومن جهة أخرى فانه يرمز الى رحلة جلجامش في البحث عن الخلود وفشله في الحصول عليه عندما نزل للإستحمام في البئر إذ جاءت (الحيَّة) والتهمت العشب الذي حصل عليه جلجامش والذي فيه سرُّ ديمومة الحياة ن وقد عبر عن هذا المضمون المقطع الآتي من الاسطورة:-

وأبصر جلجامش بئراً باردةَ الماء

فورد(نزل) فيها ليغتسل في مائها
فشمَّت الحيَّة شذى (نفس) النبات
فتسللت واختطفت النبات.

لقد حاول الفنان ان ينقل مجريات الأسطورة غير المرئية بتجسيد رمزي وان يربط مجريات الأحداث بالرموز الأسطورية في براعةٍ منه للوصول الى وحدة الموضوع من خلال الربط بين الجزئيات للوصول الى الكليات، وجميعها اجتمعت في وحدة تنبئ عن قيمة جمالية عبرت عمّا تحمله الأسطورة من دلالات فكرية عالية المضمون . يضاف الى ذلك قوة التعبير الخطي الذي تنوع مابين خطوطٍ متموجةٍ وهندسيةٍ- مربعات ومستطيلات - لتترتب ترتيباً إيقاعياً انسجمت فيه مع بعضها ، وليدعمها الضوء والظل في بيان مابرز منها ومانُحت غائراً على سطح الطبعة.

كما وقد منح التشكيل الفني قيمة جمالية مضافة حكمتها طبيعة ترتيب أشكال البطل على جانبي المشهد مكونةً جانباً إبداعياً أضاف حركةً في عموم فراغ الطبعة بهذه الصورة من التشكيل.



مخطط يوضح مشهد الطبعة

التحليل:-

على طبعة الختم يبرز شريط عريض من خطوط متموجة كدلالة الى نهر بين صخور جبلية وتقف جاموستان ترفعان رأسيهما متدابرتين بتناظرٍ كاملٍ وتبدو كل واحدة منهما وكأنها تشرب من إناءٍ يتدفق منه الماء وقد أمسك به أمام كل منهما البطل العاري (جلجامش) الذي أثنى ركبتيه للإرتكاز عليهما ورأسه مواجه للمتلقي، وتوسطت العمل كتابة بالحروف المسمارية على شكل شريط انحصر بين قرني الحيوانين المتدابرين.

حاول الفنان الرافديني الحفاظ على الخصائص الشكلية لطبعة الختم ليظهر مضمونها بشكلها المعبر عن معنى الحدث في احد مفاصل الأسطورة هنا، وعبر الأسلوب المائل الى الواقعية لتصوير مفردات النص، فيشكل الماء المتشكل هنا قاعدةً ارتكز عليها مجمل التكوين الفني حيث جاءت فيه الخطوط بتموجاتها المتسلسلة الواحدة فوق الأخرى بشكلٍ منتظمٍ أكسب المشهد دلالةً ذات مضامين بمايتفق مع عقيدة الإنسان الرافديني الذي كان يمزج بين الفن والدين في طروحاته الفكرية، لتأتي الأشكال والرموز التي يبتدعها لالتمثل أشياءاً ماديةً وإنما لتجسيد افكارٍ تزدحم بمعطياتٍ طالما ارتبطت بمجتمعه ليحولها الى لغة رمزية تتخذ اشكالاً متعددة، فالماء هو رمز للإله(انكي) الذي كان له دور في اسطورة جلجامش فهو الذي منحه الحكمة، وهذا ماجسده الفنان إذ عمد الى وضع الماء في الجزء الاسفل من التكوين الإنشائي للعمل وإعطائه أهمية للظهور في المشهد.

علاوة على ذلك فقد مال الفنان الى صياغة تلك الخطوط المتموجة الممتدة فجعله منفتحاً في جريانه مما يشير الى معنى استمرارية الحياة وليضفي عليه - بالإضافة الى الجانب الفكري- قيمةً جماليةً عبر عنها بتلك الإنسيابية في الخطوط المتراكبة مما خلق حركة على سطح الطبعة الطينية ليكسر فيها رتابة وجمود الحركة في المفردات الأخرى.

وبذلك استطاع الفنان ان يتخذ من نص الاسطورة منطلقاً يؤدي غرضه في ترتيب العناصر التكوينية وانسجامها مع بعضها حيث نلاحظ هنا سيادة الخطوط بأشكالها والتي ترتبت بشكل زخرفي لتشكل ملامس متنوعة، يضاف الى ذلك شكل حركة الجاموستين المتدابرتين مما ساعد على إضفاء توازن على المشهد العام لطبعة الختم التي ارتبطت على نحوٍ وثيقٍ بتصورٍ ذهنيٍّ كشف عن تعامل إبداعي مع جمال كل عنصر من هذه العناصر التكوينية.

وقد احتلت البقرتان الوحشيتان(الجاموستان) مركز الطبعة كونهما ترمزان الى الإلهة(ننسون) والدة جلجامش الإلهة والصديقة والتي ذكرت في اسطورة جلجامش بانها ردت انكيدو الى جلجامش،كما ورد في المقطع الآتي:

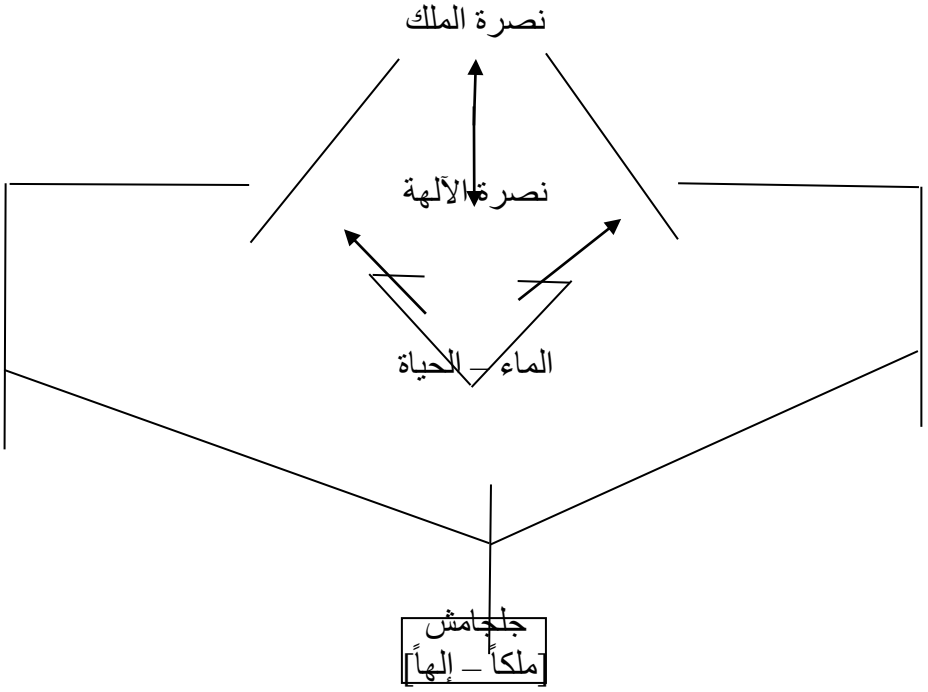
"إنك الرجل الأوحد،أنت الذي ولدتك أُمك

ولدتك أُمك(ننسون) البقرة الوحشية المقدسة
ورفع(انليل) رأسك عالية على الناس
وقدر إليك الملوكية على البشر"

وقد آزرت جلجامش عبر مسيرته ومغامراته وكان لها دور بارز في مسالة تفسير الاحلام، وكونها إلهة وأم (جلجامش) فقد اكدت أُلوهيته أيضاً، وقد أشار الى ذلك الأسلوب التشكيلي المغلق للطبعة والذي ظهر على جانبيه جلجامش ليؤكد ان فكرة الألوهية محصورة في هذين الشخصين – ننسونا وجلجامش- فقط، كما نلاحظ حركة رأسي الجاموستين الى الأعلى للدلالة على الإتصال الروحي بما هو إلهيٌّ والتنزه عمّاهو مادي وهذا ماتميزت به الآلهة، يضاف الى ذلك حركة جلجامش وطريقة جلوسه إذ يوحي ذلك بدلالة تاويلية وكأنما أراد بهذه الجلسة ان يقدم الإحترام والطاعة الى الآلهة واعترافه بالخلود لها،حيث:-

"حباه(شمش) السماوي بالحسن
وخصّه(أدد) بالبطولة"

وهذا ماجسده النحات في صورته ليكون فيها على تلك الصفات المذكورة في نص الاسطورة.



التحليل:-

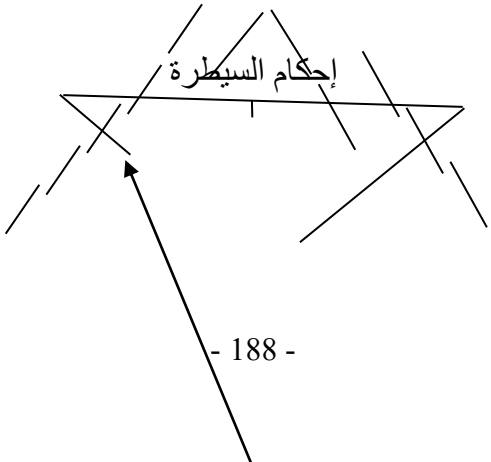
على سطح طبعة الختم هذه والى جهة اليمين منها صور رجلٌ عارٍ بوضع جانبي يمسك بيده اليسرى بشيء ما، ربما هو الفأس الذي هو من أدوات العمل الرئيسية التي استخدمها العراقيون القدماء، وباليد اليمنى يمسك بذيل أسد بدا شبه منتصب على القوائم الخلفية أما الأمامية فقد وضعها على ظهر الثور الذي ظهر هنا بحجم اصغر من حجم الاسد، وتقع خلف شجرة الأرز، وفي الجهة اليسرى

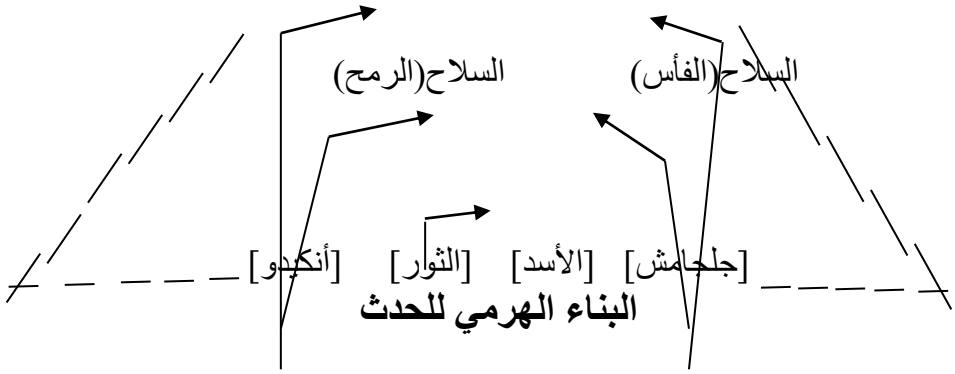
من الطبعة يظهر شخص(أنكيدو) بشعر طويل كثٍّ يصل الى النصف من صدره وقد أمسك بكلتا يديه برمح مصوب نحو صدر الأسد في محاولة منه للهجوم عليه وصده، وتتخلل المشهد كتابة مسمارية انحصرت بين صورة البطل جلجامش والاسد.

عمد الفنان الأكدي الى جعل حجم صورة الاسد أكبر من حجم صورة الثور وذلك لبيان هيمنته وسيطرته مما يؤكد تأثر الفنان بالفكر السياسي للعراق القديم المبني على منطق القوة والسيطرة والإستحواذ، مع الإشارة – من خلال الشجرة التي تم أمامها النزال- الى مكان حدوث المعركة وهو الغابة التي يحرسها(خمبابا) مع مايحمله ذلك من دلالة مرئية في اسطورة جلجامش على منازلته وصديقه أنكيدو الثور السماوي الذي جاء حدثه في نص الاسطورة المذكورة في أكثر من مكان في الأعمال السابقة مشكلاً مركزاً للمشهد ليخلق بذلك وحدة في الموضوع شكلتها علاقة الجزء بالجزء ومن ثم علاقتها بالكل.

استلهم الفنان الأكدي من اسطورة جلجامش مفردات شكلت ادواته المعبرة عن حدث الاسطورة، مع ميل الى تبسيط الاشكال التي جعلت باوضاع جانبية هادئة الحركة باستثناء حركة الأسد التي بدت أكثر عنفاً من غيرها، مع استسلام واضح للثور امامه وذلك في إشارة رمز بها الفنان الى قرب نهاية الصراع الذي تدور احداث الاسطورة حوله في معادلة القوة/التسلط التي يقابلها الإستسلام/الإنهيار، حيث اختلف المشهد في هذه الطبعة عن أغلب العينات السابقة التي اهتم فيها الفنان في إظهار التفاصيل التشريحية للوجه مع الجسم الجانبي ليأتي التعبير هنا في هدوء حركة البطل تعبيراً عن وهن قوته بحكم ماعاناه من متاعب الشد والصراع وبلوغ الغاية المعبر عنها بالشجرة التي هي رمز المكان الذي دار فيه حدث الأسطورة ونهاية مطاف المرحلة الشاقة فبانت مظاهر تعبه التي عرفت من خلال ذلك الهدوء البادي عليه. كما اعتمد النحات على تكاملية الحركة بالنسبة للأيدي والأرجل للأشكال البشرية وتداخل الأشكال الحيوانية في نفس الوقت، ليظهر التعبير في التكوين الفني في الأداء الحركي الذي امتزج مابين الحركة الساكنة للثور والحركة القلقة السريعة للأسد حيث منح ذلك الوضع إحساسا بديمومة الحركة.

ظهر اهتمام الفنان بالمعالجة المبسطة للشجرة وإعطائها خطوطا ممتدة بشكل متموج بارز مما أضفى عليها تشكيلا زخرفيا يمنح المنجز الفني قيمة جمالية مضافة، وهو عمل فيه توافق بين مفردات المشهد بإظهار انسجامها في وحدة شاملة من العلاقات البنائية.





البناء الهرمي للحدث

التحليل:-

تحتوي طبعة الختم هذه على مجموعتين تضم كل منها بطلاً ، فالمجموعة الاولى تحوي على شكلٍ بشريٍّ يمثل(جلجامش) الذي أُحيط وجهه بستة حلقات وله لحية تصل الى النصف من صدره، ظهر وهو يمسك بيده اليمنى خنجراً أو

سيفاً وقد غرسه في رقبة الثور الذي يحاول ان يفلت من قبضته، أما اليد اليسرى فقد امسك بها ذيل الثور، وقد لبس مئزراً تدلى الى رجليه وتحيط بخصره أشرطةٌ ثلاثةٌ، أما الثور فقد وقف على قوائمه الخلفية رافعاً رأسه الى الأعلى، أما المجموعة الثانية فقد ظهر فيها شكل مركب(انسان-حيوان) يمثل أنكيدو بوضعٍ مناظرٍ لجلجامش بطل المجموعة الاولى، وقد وضع على رأسه خوذةً مقرنةً وهو يمسك بيده اليسرى الثور من أحد قرنيه، واليد اليمنى أمسك بها ذيل الثور المناظر لثور المجموعة الاولى، ويفصل بين المجموعتين جبل مزين بخطوط نصف دائرية تعتليه شجرة.

يتضح من طبعة الختم هذه ان الصورة تمثيل لآلية جانب من جوانب الاسطورة وذلك من خلال الربط مابين العالم الواقعي وبين الأمور الميتافيزيقية في محاولة من الفنان في ان يستلهم مفردات ورموز من الواقع للتعبير عن جوهر اللامرئي في الأسطورة وبيان فكرتها، فقد ورد في نص الاسطورة/الملحمة مايأتي:-

وجلجامش مثلُ قصابٍ ماهرٍ،
طعن الثورَ السماوي طعنةً قاتلةً
وغرز حسامه مابين السنام والقرنين

وفي مثل هذا النص اهتم الفنان الأكدي وبشكلٍ واقعيٍّ ان يعبر عما ورد في الاسطورة، ويضاف الى ذلك انكيدو الذي صور في الطبعة وكما جاء في نص الاسطورة/الملحمة :

"قفز(أنكيدو) وضبط(مسك) الثور السماوي من قرنيه"

علاوة على ذلك شجرة الأرز التي وضعت فوق الجبل كإشارةٍ الى غابة الأرز ومناطق المرتفعات التي جابها البطلان(جلجامش وانكيدو).

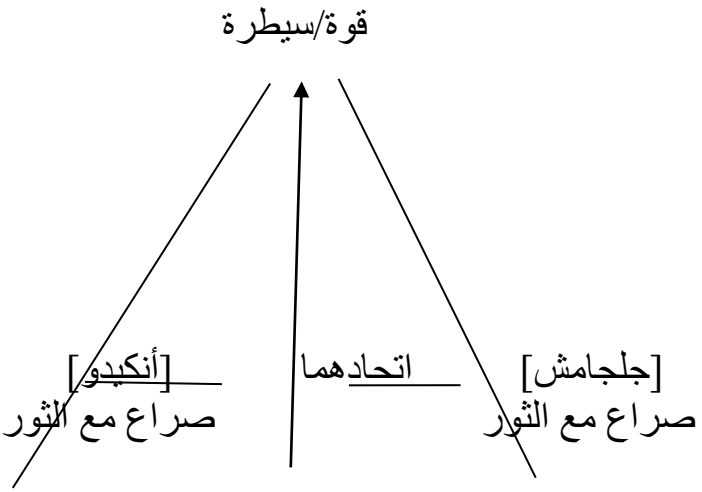
لقد أراد الفنان ان يحدث تنويعاتٍ خطيةً على فضاء الطبعة لإحداث شكل من التنوع الملمسي المنسجم مع مفردات المشهد في محاولة منه لإضفاء قيمة جمالية أكدتها الخطوط المزينة للشجرة والخطوط البارزة على الجبل وكذلك الأشكال الأخرى.

ان التشكيل المتناظر للحركة على جهتي الطبعة أعادت فكرة الإمتلاء في فضاء الطبعة والإحساس بالحركة في عموم المشهد، وصلة الضوء بالتكوين العام وحيويته التي تثير الإحساس باللذة البصرية والوجدانية يساعد على تحديد الأشكال ومعرفة معالمها.

لقد سعى الفنان الى تأكيد جمالية التشكيل الفني التي حكمتها طبيعة التناظر في طريقة تصارع البطلين مع ذات الثور والتي دلت على إبداعه التشكيلي، ويضاف الى ذلك المعالجات الاخرى كالتشديد على حجم الاشخاص في إبراز

القوة البدنية (للأشكال البشرية والحيوانية) كما ان الأشكال صورت ضمن بيئة الصورة وعلاقاتها، فجميع الأشكال تقف على خط أفقي واحد، كما ان الثور يقف على قوائمه الخلفية في جهتي الطبعة ليشكل بذلك طولاً واحداً مع الشجرة التي وقفت فوق الجبل.

وعليه نستخلص ومن خلال العلاقات التكوينية على سطح طبعة الختم وجعل الموضوع مغلقاً نحو الداخل من خلال اتجاه الحيوانين على جهتي الشجرة وطريقة وقوف كلٍّ من جلجامش وأنكيدو باتجاههما الى الحيوانين بوجوهٍ مقابلةٍ للمتلقي في إشارة الى اتحادهما وسيطرتهما في القضاء على الشر المتمثل بالثور السماوي من جانب، واتجاه السلطة الى الذكر في المجتمع العراقي القديم من جانب آخر، فالثور السماوي وكما عرفنا سابقاً قد أرسله الإله(آنو) بطلب من(عشتار) الى جلجامش كعقابٍ له على عدم موافقته على الزواج منها، وهذا تأكيد على حق الرجل في اختيار الزوجة، وعليه فهذا الصراع بين الرجل والمرأة- جلجامش وعشتار- تجسد بصيغة الثور السماوي كما ان قهر جلجامش وأنكيدو له يمثل انتصاراً للسلطة الذكورية، وبهذا يكون البعد الإجتماعي قد أفرز تاثيراته على الفن وامتزج معه، وهذا ماأكدته طبعات الأختام من خلال حملها لمعطيات هذا البعد.

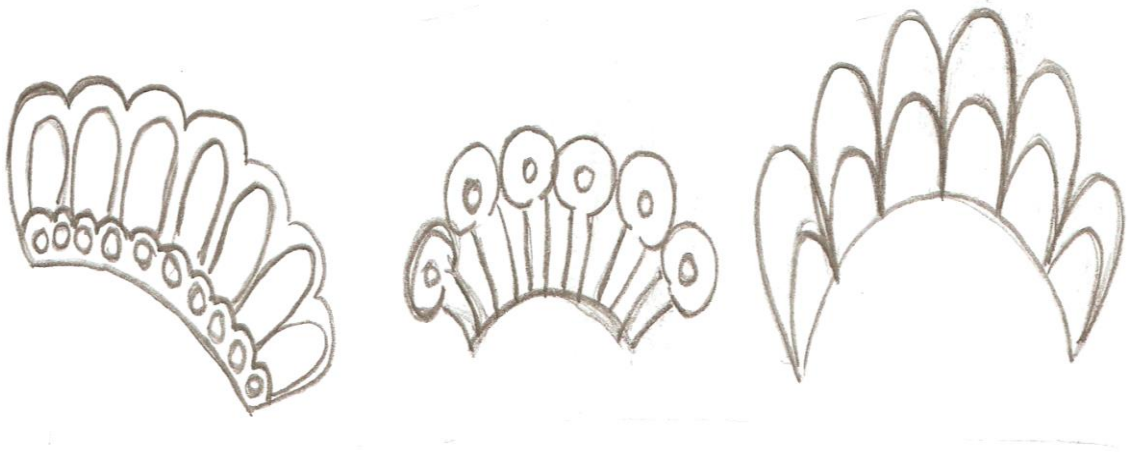


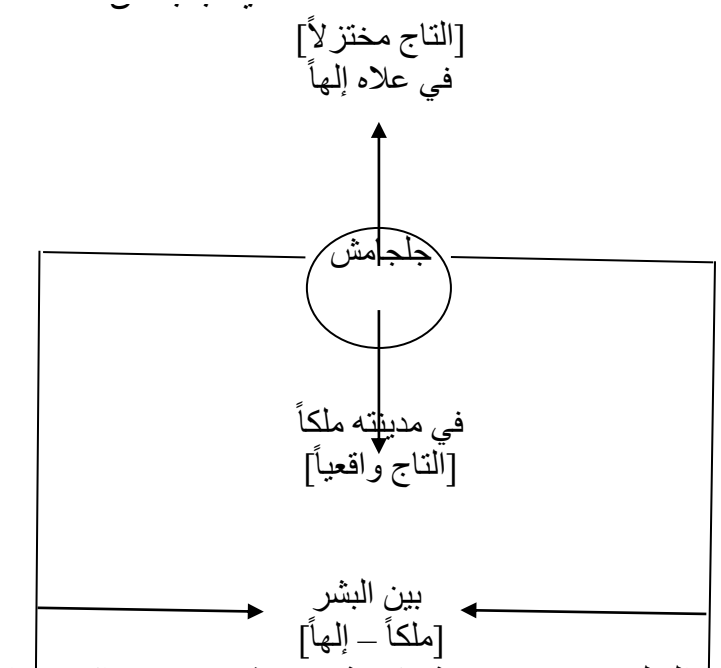
مخطط يوضح انتصار البطلين (جلجامش وأنكيدو) على محور الشر المتمثل بـ (الثور السماوي)

التحليل:-

تظهـر علـى اللـوح ثـلاثُ مجموعـاتٍ تصـور موضـوعة طبعـة الخـتم، المجمـوعتين الوسـطية تكـوّن المشـهدَ الرئيسـيَّ الـذي يظهـر فيـه هجـومُ أسـدين متنـاظرين علـى كـبشٍ صُـوّر بشـكلٍ مقلـوبٍ وقـد أدار برأسـه باتجـاه قـوائم الأسـد المنفَّذ الى الجهة اليمنى من الطبعة وقوائمه الى الأعلى وقد انقضَّ عليه الأسدان بالقوائم الأمامية وغرزا أسنانهما في مؤخرته مع تقاطع أسدٍ آخر معهما ظهر الـى الخلف منهما وقد انقضَّ على ثورٍ وهو يحـاول الإفلات منـه بحركـة رأسـه الـذي أداره الى الخلف ، وبرز فـي الجهـة اليمنـى من الطبعـة حـامي الحيوانـات والبطلُ العاري (جلجامش) بملامحه السومرية المعروفة وقد صُوّر هنا بهيئـةٍ تختلـف عن

الهيئة المتعارف عليها لجلجامش، إذ صُوّر هنا بطلاً شاباً ذا شعرٍ وبدون لحيةٍ مع ظهوره بتاجٍ على رأسه نُفِّذ بشكلٍ طبيعيٍّ ليؤكد واقعية الشخصية كملكٍ مدافعٍ عن مدينته من قوى الشر المتمثلة بالأسود، فقد ظهر حاملاً باحدى يديه خنجراً غرزه في رقبة الأسد واليد الأخرى أمسك بها ذيل الأسد ليشير الى سيطرته الكاملة عليه.





ونلاحظ الى الخلف منه مجموعة مكونة من مشهدين متراكبين، الأول مؤلفٌ من شكلٍ مركبٍ (رأس إنسان - جسم ثور) متقاطع مع آخر يناظره، ويظهر الى جانبهما شكلٌ يشير الى شجرةٍ وهي المعرّفة في النص الأدبي للأسطورة/الملحمة بغابة الأرز التي يسكنها (خمبابا)، ويظهر في هذا المشهد (جلجامش) وصديقه (أنكيدو) بشخصيتين مركبتين ظهرا وكأنهما يتسلقان مرتفعاً وهو الوارد ذكره في

نص الأسطورة/الملحمة في قول (أنكيدو) مخاطباً صديقه (جلجامش):**"لقد سبق لي ياصديقي وأنْ عرفتُه - أي خمبابا - في المرتفعات"**[1].

أما المشهد الذي يقع تحته فيصور هجومَ أسدٍ وحيوانٍ آخر -ربما يكون ذئباً- على حيوانٍ آخر ربما هو ثورٌ صغيرٌ -بدلالة القرون المميزة له- يحاول الإفلات بحركةٍ متقاطعةٍ مع الأسد، حيث توضح هذه المجموعة السفلية صراعاً يشير الى لغة الغاب.

وقد عمد الفنان هنا الى الأسلوبِ المائلِ الى الواقعية حيث كانت سمة الفن في عصر فجر السلالات الثالث هي التمهيد للفن الأكدي الذي مال الى الواقعية بشكلٍ كبيرٍ، فقد استعار أشكالاً حيوانيةً من الطبيعة لها حضورٌ مميزٌ في الفكر والفن الرافديني ليعبر عنها بصيغةٍ دلاليةٍ وبعدٍ فكريٍّ يجمع مابين قوة الأسد هنا وسطوته على الحيوانات الضعيفة كالوعل والغزال وكذلك الثور، القوة التي اقترنت بجلجامش والذي كثيراً ماعرف بقوته العضلية التي لاتقهر.

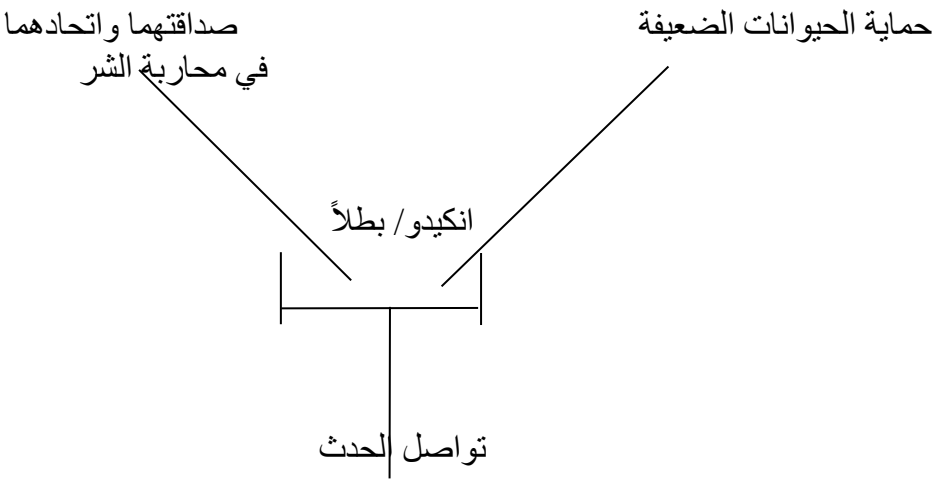
وهذا المشهد يحمل معطياتٍ بقراءة بيئة العراق القديم في مراحل شهدت حالةً متقدمةً في الفكر كانت فيها اسطورة جلجامش نتاجاً أدبياً متكاملاً من نتاجات الحضارة العراقية فظهرت في أعمال فن النحت والأختام الاسطوانية كما يجسد نصها الأدبي عملاً مصوراً، وهو مالوحظ في أختام عصر فجر السلالات(2800-2400) ق.م من خلال مشاهد تمثل بطلاً يصارع الحيوانات المفترسة وقد عُيّن هذا البطل على انه (جلجامش) الذي عرف كملكٍ ومن ثم تم تأليهه من قبل الآلهة ومنحه السيادة على البشر.

وفي تصوير(أنكيدو) الى الأعلى من هذه المجموعة الحيوانية المتصارعة مايشير الى انقضاضه عليها لتخليص الحيوانات الضعيفة من الفتك بها حيث أضحى (انكيدو) حارساً لها بعد صداقته مع (جلجامشٍ) في دفاعهما المشترك ضد كل مايلحق بتلك الحيوانات من فتكٍ وملاحقةٍ وليريح الرعاة من خطر الحيوانات المفترسة، إذ جاء ذلك في الاسطورة/ الملحمة عنه:**"اصطاد الذئاب وقهر الاسود،صار انكيدو حارسهم وناصرهم،انه الرجل القوي والبطل الأوحد"**[1].

جلجامش/ بطلاً

[1] حسين علوان حسين:الصراع في ملحمة جلجامش- قراءة في جدلية الملحمة،ص53.

(1) طه باقر:ملحمة جلجامش،ص69.



فقد حملت أسطورة جلجامش في طيّاتها العديدَ من المواضيع كان من أبرزها بيانُ العلاقةِ الإنسانيةِ ، والحكمُ ، وطبيعةُ السلطةِ السياسيةِ آنذاك ، وقد اتخذ الفنان السومري المبدع هذه المعانيَ والأفكارَ وجسدها حسب مفهومه ورؤيته في إبرازِ مضمونِ وجوهرِ العملِ الفنيّ المجسّدِ للنصّ الأدبيّ في الاسطورة ليتضح من خلال ذلك حسُّه الفنيُّ في طريقة التعامل مع موضوعاتها عن طريق تشكيلها في كتلٍ وتوزيعها على مساحة سطح الختم رغم صغر حجم المساحة وبطريقة الحفر السالب لإبرازها في الطبعة عملاً فنياً على درجةٍ عاليةٍ من الإتقان في تطويع الكتل وتحريكها من خلال أشكال الحيواناتِ الملتويةِ الرؤوسِ والمقوسةِ الظهورِ وفي حركات قوائمها وذيولها حيث لاتسمح الأشكال البشرية بهذا القدر من حرية التطويع في البناء الفني بعكس ماعليه الحال في الأشكال الحيوانية ، وهذه الإنطواءات والحركات المبالغ بها سمةٌ تعبيريةٌ شغل بها الفنان مساحة السطح من خلال تداخل الكتل في التأكيد على عنصر الحركة الظاهرة بوضوحٍ مما يمكن ملاحظته في الاشكال المنفذة على السطح وبشكلٍ جاء زخرفياً في تشكيلاتٍ ليمنح العمل قيمةً جماليةً تضاف إلى مايحمله من بعدٍ فكريٍّ في شكل الصراع موضوع الطبعة.

وعلى الرغم من وجود أكثر من مشهدٍ يحتوي على كثيرٍ من الاختلافات في الحركات التي تأرجحت مابين القلقة والمتعاكسة للحيوانات إلا انها تجعل المتلقي المتذوق لمشهد الطبعة يشعر بان هناك وحدةً في الموضوع وانسجاماً بين العناصر التكوينية التي حملها المنجز الفني.

وقد جاءت حركةُ وجوهِ بعضِ الحيوانات والشكلِ البشريّ جانبيةً فيما الشكل المركب وكذلك الاسود جاءت بوجوهٍ مقابلةٍ للمتلقي ، علاوة على ذلك فانها جميعاً جاءت على خطٍّ أفقيٍّ واحدٍ ماعدا المشهد الذي على اليمين والذي نُحِتَ بشكلٍ اصغرَ حجماً كدلالةٍ تشير الى عمق المكان وكمعالجةٍ للمنظور في بعده الزمكاني كمفهومٍ فكريٍّ تشير اليه فترة الصراع والتوغل في الغابة والمرتفعات

التـي جـاء ذكرهـا فـي الـنص الأدبـي للاسـطورة - الملحمـة والمـذكورة تفاصـيلها سابقاً.

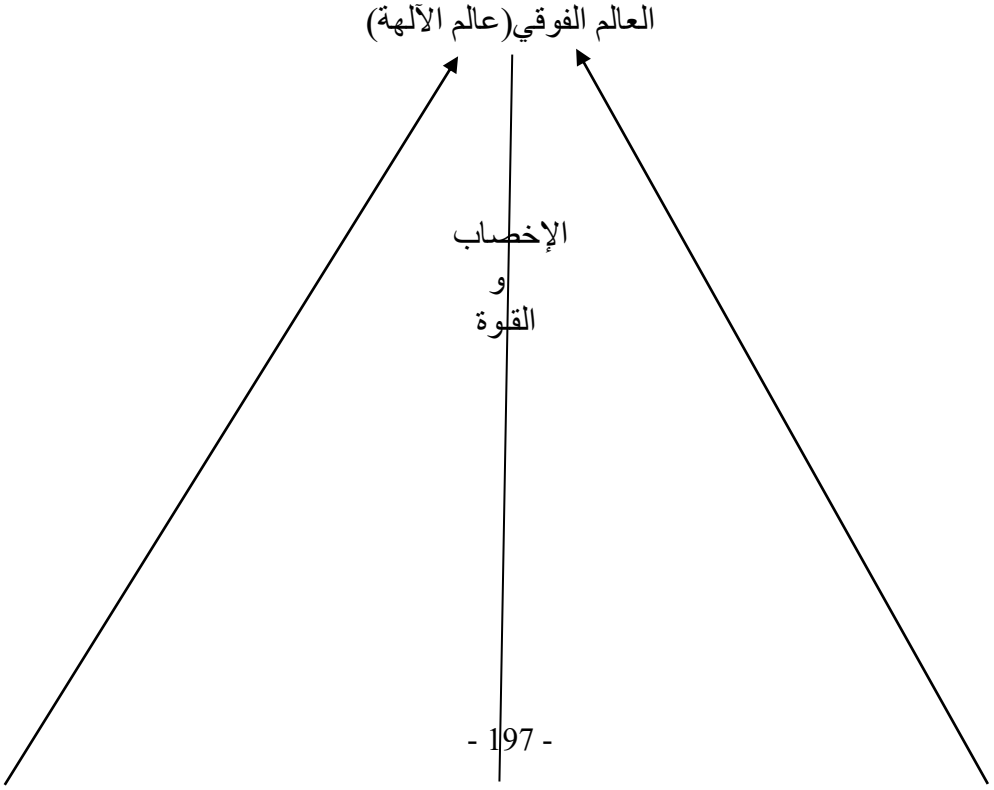
ان الاعمـال الفنيـة العراقيـة القديمـة شـكلت لغـةً تحمـل افكـاراً ذاتَ خطـابٍ جمـاليٍّ، فطبعـات الاختـام حملـت تفاعـلَ الإنسـان مـع بيئتِـه وطبيعتَـه العقائديـةً وطقوسَـه مـن جهـةٍ، واندماجَـه الاجتمـاعيَّ سـواء علـى الصـعيد السياسـي او علـى الصعيد الاقتصادي والبيئي من جهةٍ أخرى ، وقد صيغت طبعة الختم بشكلٍ جعل من المشهد الذي فيه مفتوحاً أراد الفنان من خلاله أن يؤكد على معنـى الاستمرار والتواصـل فـي الحـدث ممـا يمكـن استقراؤه مـن إحاطـة الانسـان بالمخـاوف التـي يعيشها ضمن محيطه ومجتمعه.

التحليل:-

يظهر مشهدٌ على طبعة الختم الأسطواني مكون من - وعلى جهة اليسار- شخصية البطل العاري المحاط وجهه بست حلقات وله لحية تتدلى الى نصف صدره ويلف على خصره حزام يتدلى منه شريطٌ على فخذه الأيسر، ظهر وهو يمسك بيده اليمنى ذيل الحيوان- الأسد- وباليد اليسرى أمسك برقبة الأسد وقد مال بجسمه على الأسد وأثنى رجله اليسرى في حين تبدو رجله اليمنى في حركة استعداد للنهوض حيث وضع رقبة الاسد على أكتافه ليرفعه الى الأعلى.

ويناظره في الجهة اليمنى من الطبعة ذات المشهد الذي تقع الى جانبه كتابة مسمارية ملأت كل الفراغ من الأعلى الى الاسفل، كما يفصل بين المجموعتين ثلاثُ قصباتٍ وضعت في وسط الطبعة.

يمثل الإنسان العاري هنا صورة جلجامش الذي برز بعضلاته وبطولته المتمثلة برفع الاسد استعداداً لهزيمته ونحره ، ويظهر في تشكيلة هذه الطبعة - وخلافاً لبقية العينات – رمز الإلهة عشتار في قصديةٍ من الفنان لجعلها في مركز اللوحة لما لها من قدسية عرفت بها في الحضارة العراقية القديمة حيث ظهرت هنا بقصباتٍ ذاتِ طولٍ يمتد من الأسفل الى الأعلى بدلالة الخطوط التي وضعت على جانبي كل قصبة باتجاهها الى الأعلى في إشارة الى الإتصال الأرضي الإلهي للإلهة(عشتار) فهي أساس الحياة باعتبارها رمزاً من رموز الإخصاب في الحضارة العراقية القديمة لانها امرأة، وقد اقترنت بأسطورة جلجامش، وقد وظف الفنان هذا التعبير في محاولة منه في نقل اهمية الآلهة بدلالةٍ رمزيةٍ بمايتفق واحداث الأسطورة، ولكن وفي الوقت نفسه أشار الفنان وبصورة إبداعية الى القوة الذكورية التي تتحكم بالعنصر الأُنثوي حتى ولو كانت إلهةً، بدليل وضعه لصورة جلجامش على جانبي القصب – رمز عشتار- وهو يصرع الاسد لبيان قوته وهيمنته، وهذا ماعكس فكر المجتمع العراقي القديم الذي كان يؤمن بحق الرجل وسلطته على المرأة.



القوة الذكورية ←——— العالم الأرضي(السلطة الأرضية) ———→ القوة الذكورية

كان للخطوط مركز السيادة على طبعة الختم والتي تنوعت مابين المتموجة والمتكسرة والعمودية ، وانسجمت مع حركة التكوين العام للطبعة محدثةً بدورها ملامس متنوعة لتشكل جانباً زخرفياً في عموم الطبعة.

والى جانب ذلك فقد سعى الفنان الى إضفاء نوعٍ من الموازنة على الطبعة من خلال طبيعة التناظر لشكل جلجامش المتصارع مع الاسد والمكون لتشكيلٍ هرميٍّ ذي موضوعٍ مغلقٍ ليضيف قيمة جمالية للعمل الفني كتكوين وكتعبير.

التحليل:-

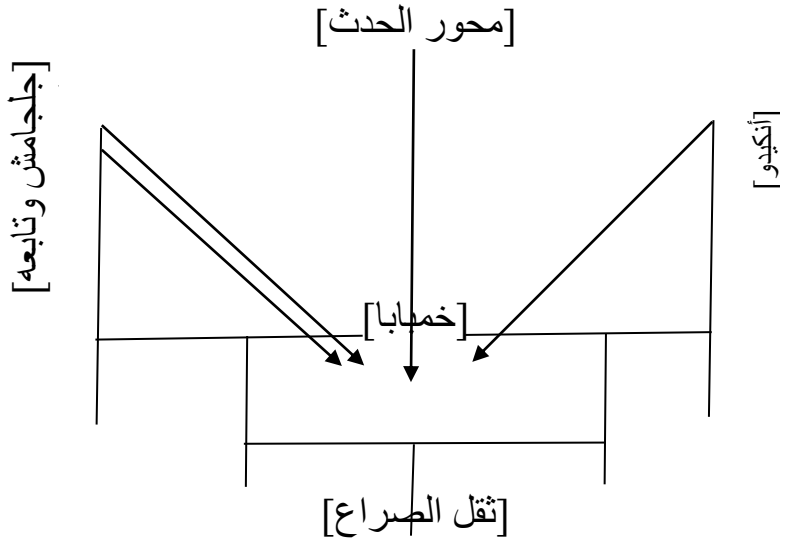
يمثل هذا المشهد احد جوانب اسطورة جلجامش في قضائه على(خمبابا) حارس غابة الأرز حيث يظهر على يمين الطبعة رجلٌ غير واضح المعالم -ربما يكون هو أنكيدو- وهو ينقض على(خمبابا) ظهر وهو يحمل بيده اليمنى خنجراً يحاول ان يغرزه في عنق(خمبابا) الذي صور ساقطاً على الأرض ويمسك باليد اليسرى خصلةً طويلةً من شعر خصمه ساحباً إياها بقوة الى الخلف، أما وضعية أرجله فقد تقدمت رجله اليمنى على الرجل اليسرى التي وضعها بقوة على يد(حمبابا) اليسرى ليعيق حركته، وقد جعل صدره ورأسه مواجها للمتلقي، وفي الوسط يمثل العفريت(خمبابا) بشكله البشع رافعاً يده اليمنى في محاولة منه للإمساك بجلجامش الذي يحاول ان يضربه بالهراوة التي يحملها بيده اليمنى وقد وضع رجله اليسرى على رجل(خمبابا) فيما أمسك بيد (خمبابا) ليعيق حركته، ويظهر خلفه شخص بملامح فتاةٍ أو غلامٍ بيده خنجراً وهو يقف بشكل جانبي وربما يكون هذا الشخص هو خادمه أو ربما يكون إلهاً حامياً له من خطر مواجهته مع(خمبابا) الشرير، وكما ذكر في نص الأسطورة/الملحمة: **"ثم خاطب شيب(شيوخ) أوروك جلجامش وقالوا له:- عسى أن ينصرك إلهك الحامي"**

تمثل هذه العينة توظيفاً صورياً لأشكالٍ ذاتِ حركةٍ قويةٍ اعتمدها النحات حسب السياق الدلالي في اسلوب طرحه للموضوع/الحدث، بيد ان الفعل الاسطوري هنا يشتغل انسجاماً مع بنية الرمز ضمن سياق التخيل الصوري والشكلي فتكون فاعلية الخطاب الاسطوري استذكاراً لمجمل التوصيفات الدلالية للأشكال والمضامين النحتية في طبعات الأختام التي جاءت على ذكر صراع جلجامش في أكثر من موضع، الأمر الذي بات يشكل دالةً لدى النحات العراقي القديم على إيجاد خصوصية تقرن التوظيف الجزئي للأشكال الاسطورية في الختم بكليات الحدث في الاسطورة من خلال إيضاحها بالمعالجات التقنية التي يتطلبها الشكل المنفذ لإيضاح الفكرة أو المضمون من خلال قراءتها على الطبعة.

ولذلك كانت العناصر الاسطورية تتجانس تارة مع المعطى البنائي للصورة ذات الأبعاد الميتافيزيقية وتبتعد تارة اخرى عن النسق الواقعي المرتبط بالمنطق الصوري والشكلي للبناء.

وعلى الرغم من براعة التنوع في حركات الأشخاص إلا ان ثمة وحدة تجمع هذه التنوعات خلقت مايعرف بـ(الوحدة في التنوع) ومن خلال التوازن الذي توزعت على أساسه الأشكال حيث سيادة مركز المشهد(خمبابا) بالتركيز على مركز الحدث وجعل المشهد مندفعاً من الخارج الى الداخل، وبإحاطة الأشخاص على يمين ويسار الطبعة، وعلى الرغم من وجود شخص أقصر واصغر من الأشخاص الآخرين إلا أنه لم يُخل بالتوازن إذ جاء وضعه بمايعادل كتل الموضوع التي يمكن ملاحظتها بتوزيعها الى كتلتين في ثقلهما المؤدي الى

توازن مفردات العمل وبيان أثر الحدث فتمثلت الأولى بصورة انكيدو المتداخلة في فعلها مع صورة(خمبابا) مشكلةً وضعاً هندسياً مثلثاً في بنائه، فيما جاءت الكتلة الثانية وبشكلها الهندسي المربع الشكل ممثلةً بصورة جلجامش وتابعه في انقضاضه على خصمه(خمبابا) الذي هو محور الحدث في هذا الموقع من الاسطورة، مشكلاً ضماً للموضوع من خلال جعله- أي جلجامش- في وضع مقابل لصديقه أنكيدو في إشارة بذلك الضم الى إحكام السيطرة على عدوهما(خمبابا) والقضاء عليه من خلال قطع رأسه، وهذا الأمر أعطى دلالة على تأكيد انتصار البطلين على محور من محاور الشر وحسم المعركة لصالح محور الخير، كما موضح في المخطط الآتي:-



مخطط يوضح انتصار جلجامش وصديقه انكيدو على محور الشر المتمثل بـ (خمبابا)

التحليل:-

يصـور العمـلُ مشـهداً لمجمـوعتين ذات صـراعٍ لبطلـين عـاريين يمتطـي احدهما اسداً بدا فـي حالـةِ هيـاجٍ وزئيـرٍ وقد أمسك بـه من ذيلـه وإحدى قوائمـه الأماميـة فيمـا ظهر البطل العـاري الثـاني فـي الجهـة المقابلـة ممتطيـاً ثـوراً هائجـاً رافعـاً رأسـه الـى الأعلـى وقد امسك بـه من احدى قوائمِـه الأماميـةِ وذيلِـه بحركـةٍ متناظرةٍ في كليهما يتوسطهما وعلٌ صغيرٌ باركٌ في الأرض ، ويحيط المشهد من الجانب الأيمن نصٌّ كتابيٌّ بالخط المسماري - للإشارة الى اسم منفذ الختم أو اسم ملـكٍ أو إلـهٍ أو هـي تعبيـرٌ طقوسـيٌّ يتكامـل وموضـوعة العمـل كإشـارةٍ الـى دعـاءٍ

بالنصر وحماية مايحمله البطلان من غاية - الى جانب البطل العاري المشير بهيئته الى(جلجامش) والمحاط وجهه بستِ حلقاتٍ حلزونيةِ الشكلِ ولحية تتدلّى على صدره ويحيط بخصره حزام ذو ثلاثِ أشرطةٍ متراكبةٍ ، وقد ظهر وهو ممتطٍ ظهرَ الأسدِ الذي رفع مقدمة جسمه الى الأعلى فاتحاً فاهُ ومخالبُه الأماميةُ بارزةٌ.

أما البطل العاري في الجهة اليسرى فيشير الى(أنكيدو) المحاط وجهه باربعِ حلقاتٍ حلزونيةِ الشكلِ وله لحيةٌ متدليةٌ على صدره، وهو صديقُ وخِلُّ جلجامش الذي شاركه في مغامراته وقد ظهر بشكلٍ يناظر شكل جلجامش كما تقول الأسطورة/الملحمة في بعض نصوصها:

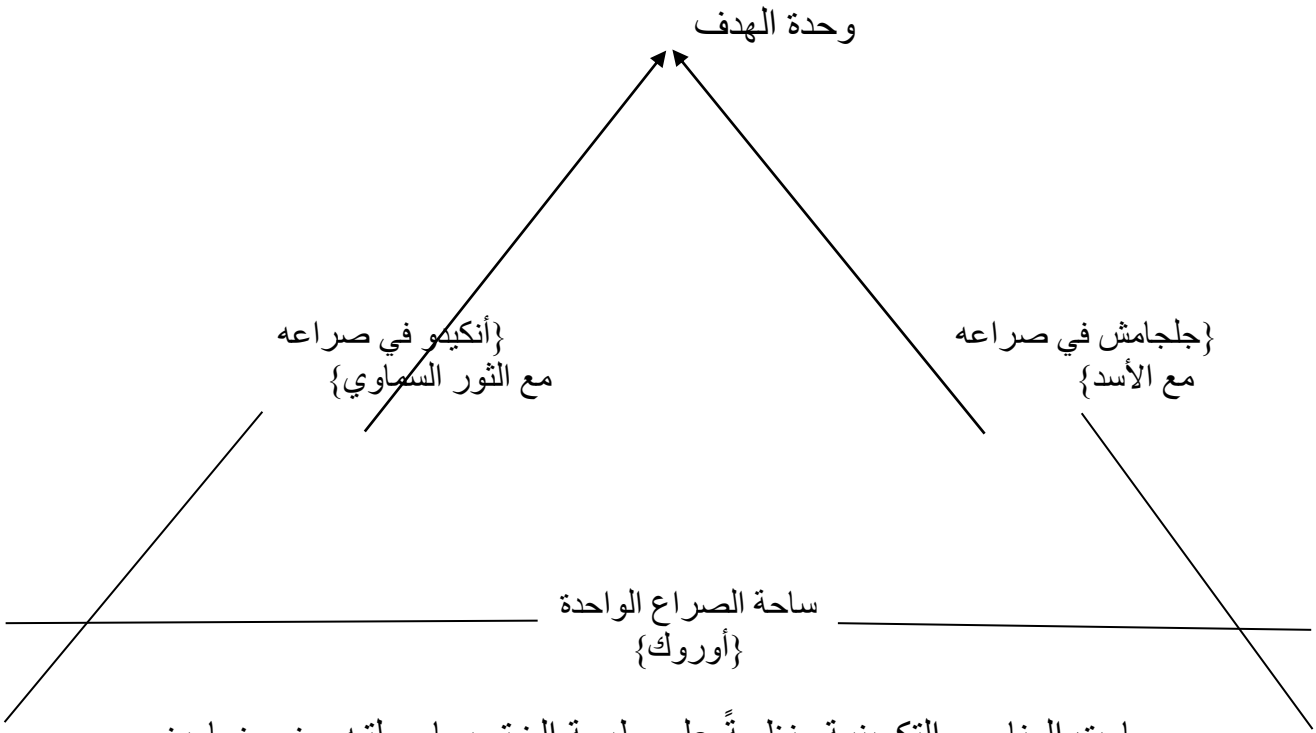
"ظهرَ لجلجامشَ الشبيهَ بالإلهِ نظيرُه ومثيلُه"

وقد بدا مرتدياً إزاراً مربوطاً على خصره ويمسك بيده اليمنى ذيل الثور وباليد اليسرى يمسك القائمة الامامية للثور الذي تناظر بحركته مع حركة الاسد.

اتخذ الفنان الاكدي من قوة الاسد ومايمتاز به من شراسةٍ وإقدامٍ مع مايحمله من قوة العضلات معادلاً لما يمتاز به جلجامش من قوةٍ لاتقهر ليجعله في مواجهته في صراعٍ رمز اليه خلال ذلك والمشير اليه في جانبٍ من حدث الاسطورة الى سيطرته التامة على زمام الحكم/السلطة وعلى جميع البشر في منطقة حكمه،فهو**"راعيهم ولكنه يضطهدهم"** في إشارة الى قوته وسطوته.

كما عمد الفنان الاكدي في تنفيذ المشهد الى الاسلوب المائل الى الواقعية والخروج عن سمات الفترة السومرية من خلال إكساب المشهد صفة الحركة والتحرر من ثقل المادة ، فقد تم التأكيد على قوة الصراع بين كلٍّ من البطلين العاريين والاسد والثور من خلال الشدِّ العضليِّ ليضفي طابعاً يبرز القوة العضلية لكلٍّ منهما الى جانب حركةٍ قلقةٍ سريعةٍ لجسم الحيوانين مما أضاف نوعاً من الحركة على المشهد ككل ، وحتى شكل الوعل البارك على الأرض وإن بدا في حالة خوفٍ من ذلك الصراع والذي استعاره الفنان كمفردة من الطبيعة ووضعه في وسط المشهد لإضفاء حالةٍ من الإتزان إضافةً الى قيمةٍ تعبيريةٍ تخفف من حدة الصراع. كما أبدى الفنان اهتمامه في إبراز تفاصيل الوجه بتعبيرٍ يؤكد ثقة البطلين في الإنتصار من خلال الثبات والعزيمة البادية عليهما.

ان طريقةَ تشكيلِ المشهدِ الهرميِّ المغلق نحو الداخل على العكس من تشكيل المشاهد في طبعات الاختام السومرية – ذات المشهد المفتوح- أثرت عليه التحولات الفكرية وفترة الإنتقال بين العصرين وتحول السلطة نحو الإهتمام بالملك مما عكست رؤيةً جديدةً للفن الاكدي فأضفى اسلوباً جديداً لأعمال تلك الفترة الفنية ومنها طبعات الاختام وماتميزت به من حيوية وحركة كما يوضحه المخطط الآتي:-



جاءت العناصر التكوينية منظمةً على طبعة الختم بما حملته من مضامين فعلى السطح الصقيل برزت الكتل بالحجم الواحد في الغالب متوازنةً على الرغم من حالة وقوف الحيوانات على القوائم الخلفية ، وطريقة تنفيذ العضلات التي شكلت اختلافاً بين الوحدات المنفذة(الأجساد) التي جعلت بشكلٍ بارزٍ وكأننا أمام تماثيلَ مجسمةٍ تعطينا إحساساً بتكامل أجزائها المتبقية والتي أعطت دلالةً تعبيريةً عن جوهر الفكرة ، فشكل الثور ذو دلالةٍ في فكر الحضارة العراقية القديمة تجسدت في قوته وذكورته وهو هنا تعبيرٌ عن (الثور السماوي) الذي جاء في الاسطورة معادلاً لمعنى وقوة الصراع بينه وبين بطليّ الاسطورة ، ويعني وروده في الاسطورة إنزاله من قبل(عشتار) في طلبها ذلك من أبيها(آنو) إله السماء ليتغلب على جلجامش ويهلكه بسبب إهانته لها، وتعاون كل من جلجامش وصديقه انكيدو في منازلته وبالتالي قتله ، أما الأسد فلم يخلُ هو الآخر من معاني القوة والسلطة وهو من رموز (عشتار) وتعني السيطرة عليه من قبل جلجامش السيطرة على عشتار نفسها وعلى نفوذها وتسلطها فهنا قد استخدم الفنان رموزاً حيوانيةً للوصول الى كليّةِ الرؤية في إيصال معناها الى المتلقي.

ويمكن القول ومن خلال ملاحظة طبعة الختم ان الفنان الأكدي حاول تجسيد اسطورة جلجامش عبر صورتها على الطبعة من خلال رؤيةٍ مزجت بين الواقع والخيال لشخصيتي الاسطورة(جلجامش وأنكيدو) من خلال إظهار التفاصيل الدقيقة التي تمثلت في قوة التعبير للوجه أولاً وللعضلات ثانياً وللأهمية في التركيب الجسماني لعموم المفردات ومعالجاته ثالثاً ، ومما ورد في الاسطورة ان جلجامش وأنكيدو لم يُصبحا صديقين إلا بعد ان دارت بينهما معركةٌ ، وقد سعى الفنان الاكدي الى تجسيد ذلك والتعبير عنه بإدراكٍ ووعيٍّ مرتبطٍ بالبنية الفكرية التي كانت سائدةً في البيئة الحضارية العراقية القديمة وخصوصياتها، لذا فالفنون العراقية القديمة بجميع فروعها ومنها طبعات الاختام حملت عدة معانٍ عبر مواضيعها منها القوة والسطوة والجبروت والسيادة على الشعب الضعيف فقد تضمن مشهد الطبعة خطاباً لقوىً لها فاعليتها في الحياة الاجتماعية العراقية القديمة ، وكذلك عكس مفهوم تعزيز البطولة واقترانها بالآلهة ، كما تضمن المشهد إشارةً خفيةً الى حياة البراري التي كان يعيشها انكيدو من خلال رمز الغزال ومعيشته في البراري، كما ورد في المقطع الآتي:-

"مع الغزلانِ يتغذى على العُشبِ
ومع الضواري يتناكبُ في مناطقِ السقيّ
ومع المخلوقاتِ المحتشدةِ يسُرُّ قلبه في الماء"

صورت الشخصيتان بعيونٍ واسعةٍ مفتوحةٍ بشدةٍ مما يوحي بالتأمل وقوة الفهم للدلالة على المغزى الروحي ، والوجوه بوضعها الامامي فيها شدةٌ على المتلقي مما يشير الى المغزى التعبيري للعمل الفني.

ورغم ان الاختام العراقية القديمة كانت تخدم أغراضاً تجاريةً ومعاملاتيةً واقتصاديةً مختلفةً إلا ان الإشارة في النصوص الأدبية(الأساطير والملاحم) الى الآلهة لهي دلالةٌ واضحةٌ على هيمنتها وتدخلها المباشر في حياة وتعاملات الناس لتأخذ الموضوعات الواردة في الاسطورة- موضوع البحث - جانباً مرتبطاً بالتعبير عن احداثها المصورة على الاختام ولايكون منفصلاً عنها لتتحقق الصورة المطروحة بأبعادها الفكرية عملاً مجسداً لتشكيلٍ فنيٍّ يحيل النصَّ الادبيَّ الى تشكيلٍ مرئيٍّ يأخذ مداه في اللامرئيِّ في الفكر العراقي القديم والذي بدا واضحاً وجلياً في الفنون السومرية بصورةٍ خاصةٍ.

التحليل:-

فـــي مشـــهدٍ يحمـــل اكثـــر مـــن رمـــزٍ صـــور فـــي طبعـــة الخـــتم بطـــلا الأسطورة(جلجامش وأنكيدو) بأوصافهما المعروفة ، فاللحية تتدلى على الصدر

لتنتهيَ بحلقاتٍ دائريةٍ، وهناك ستُّ حلقاتٍ تحيط بالوجه ثلاث منها على كل جانب ، وقد أمسك البطل في المجموعة الأولى - الذي على يمين المشهد- بيده اليمنى القائمة الأمامية للحيوان الذي اشتبك معه وباليد اليسرى امسك بالقائمة الخلفية اليسرى للحيوان الذي وقف على القائمة الخلفية اليمنى رافعاً رأسه بشكل مائل الى الخلف ليشكل زاويةً قائمةً مع جسده ، وقد أعاد الفنان نقشَ المشهد نفسه بصورةٍ متناظرةٍ في الجهة اليسرى من الطبعة ، وتوسط المشهدَ رجلٌ عارٍ صعد على ظهر نسرٍ ، وفي جانب الطبعة الأيمن تظهر الإلهة(أشنان) إلهة الحبوب والخضر والخصب وهي تجلس على كومةٍ من الحبوب رافعةً يدها اليمنى وهي في حالة دعاءٍ والأغصانُ تخرج من أكتافها ويعلوها حقلٌ مستطيلُ الشكلِ يحتوي على كتابةٍ مسماريةٍ غيرِ واضحةِ المعالمِ.

اهتم الفنان بتشريح عضلات الجسم وهذا مايبدو واضحاً على جسم البطل العاري وجسم الحيوان الذي نحت باسلوبٍ واقعيٍّ ، وقد عمد الفنان الى إبراز تعابير الوجه الذي صور بشكلٍ مواجهٍ للمتلقي الى جانب الإهتمام بسعة العيون التي جعلت بصورة بحيث تحدث شدّاً بصرياً نحو المشهد.

ان مشكلة الخلود وخوف الإنسان من الموت لم يواجهها جلجامش وحده ، كما ان فكرة الخلود لم تقتصر على اسطورة جلجامش فقط ، وهذا ماأكدته الأساطير العراقية القديمة ومنها اسطورة(ايتانا) - الراعي الذي صور على ظهر نسرٍ ناشرٍ جناحيه في حالة تحليق نحو السماء - والذي توسط المشهد فيما ظهرت إلهة الحبوب والخضر والخصب(أشنان) من جهة اليمين كإشارة الى مضمون الخصب والرغبة في التناسل كأساسٍ في التكوين لما لذلك من أثر على حياة العراقي القديم ، فالغلة الممثلة للخصب تأتي هنا كمعادلٍ لمفهوم التكاثر الذي يحكمه النسل، بالإضافة الى الإشارة الى ان الإنسان انما يخلد بطريقين، الأول هو العمل الصالح الذي يبقى بعد موته والثاني هو الولد الصالح الذي يحمل اسم أبيه والذي ينتج عن طريق التناسل ، فالخلود هنا يتم عن طريق الذرية ، وهنا قدم الفنان تعبيراً عن تلك المضامين الفكرية المرتبطة بالخصب والمنبثقة اصلاً من مبدئي التكاثر والصراع من أجل البقاء في البنية الفكرية ، إذ سعى الفنان الى استثارة البنية المحفزة في حقيقة الصراع من أجل البقاء من خلال إدراك تلك البنية الإجتماعية ونظامها في الحياة إضافة الى استعارة الفنان للرمز الاسطوري(ايتانا) والإلهة(أشنان) لتأكيد فكرة الخلود تلك الحاجة الملحة التي طالما أخافت الإنسان وشكلت له هاجس الخوف والقلق.

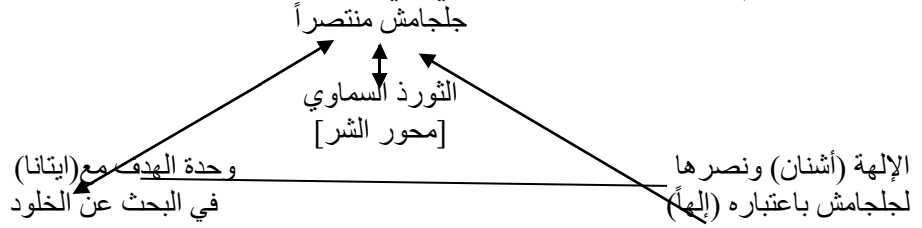
نفذت المشاهد على خطٍّ أفقيٍّ واحدٍ ماعدا الشخص الذي صور فوق ظهر النسر فقد نفذ بشكلٍ أصغر مماأعطى دلالةً في العمق بالولوج في قلب السماء، كما ان احتلاله المركز في العمل الفني شكل نقطةَ استقطابٍ للمتلقي لأهمية موضوعه والمضمون الذي احتوته الاسطورة، وقد تمكن الفنان من ان يشغل

سطح الطبعة بطريقةٍ مبدعةٍ تحققت فيها الموازنة في ربط الموضوع مابين المجاميع الثلاث (أشنان)،(ايتانا)،(جلجامش وأنكيدو) مما عزز من جمالية المضمون وانعكاسه على الشكل ، يضاف الى ذلك قابلية الفنان على صياغة التناظر بين شكلي جلجامش وأنكيدو فلو دققنا النظر في شكل البطل(أنكيدو) المتصارع مع الثور في اليمين نجد ان المشهد الذي في الجهة المقابلة يناظره في أدق التفاصيل ماعدا الوزرة التي يلبسها(جلجامش) مما منح التشكيل الفني قيمةً جماليةً حكمتها طبيعة التناظر في اشكال البطلين المتصارعين مع نفس الثور والتي كونت بتشكيلها إبداعاً زخرفياً بهذه الصورة من التشكيل والتي احتلت مركز السيادة على سطح طبعة الختم هذه.

وإذا لاحظنا النسر الذي بسط جناحيه حيث حلق في السماء ولكن لم يوضع مكانه في الأعلى بل عمد الفنان الى وضعه بين محوري الحدث في المشهد كمعالجة تقنية، علاوة على وجود النسر برمزيته الدالة على السيادة والهيمنة التي يتمتع بها جلجامش تجاه شعبه وكأن الفنان أراد ان لايخرج عن الموضوع وأن تكون مفرداته متداخلةً في المشهد مشكلاً وحدةً في الموضوع لاتنفصل في حيثيات تشكيلها.

إن وجود الإلهة(اشنان) واهتمام النحات في إبراز التفاصيل الدقيقة من حيث اللباس الذي ترتديه والمكون من طبقات متراكبة زينت بخطوطٍ عموديةٍ ومائلةٍ حسب طريقة جلوسها وكذلك الحبوب التي رتبت بصورة صفوف متراصة كرمزٍ للخصب بالإضافة الى الأغصان التي تخرج من كتفيها وجلوسها بشكلٍ جانبيّ مواجه لبطلي الاسطورة(جلجامش وصديقه انكيدو) رافعةً يدها وكانها تبارك لهما ولـ(ايتانا). وكذلك صورة كل من(أشنان) و(ايتان) بوضع جانبيٍّ وبحركة تغايرت مع المفردات الأخرى كل ذلك منح العمل شيئاً من الإنفتاح نحو الداخل خاصة وان التكوين الإنشائي الى الداخل هنا قد جاء بشكل هرمي.

وقد تنوعت الخطوط التي زينت الجناحين وقرون الحيوان ونهايات ذيل الحيوان حيث توزعت على سطح الطبعة مؤكدة على إيضاح عنصر الحركة في المشهد، إذ يمكن ملاحظة قدرة الخط على التعبير عن حركة الكتل التي توزعت بشكل منسجم معززة الجانب الجمالي في الطبعة.



التحليل:-

حملت هذه الطبعة موضوعاً تفرد في تشكيله الفني والمعرفي إذ تضمن صراعاً اقتصر على حيوانات صريحة تمثلت بالأسد وحيوانات اخرى مركبة يتوسطها بطل الاسطورة (جلجامش) علاوة على وجود شكل عقرب الى اليسار من الطبعة، ويمكن تقسيم تشكيلها الفني الى ثلاث مجموعات، اشتملت الرئيسية منها والمتضمنة موضوع الحدث على شخصية (جلجامش) ممسكاً بالرجل- الثور المعرف في الاسطورة بشخصية (أنكيدو) صديقه الحميم وقد صور في عناقٍ وانفلاتٍ من أسد يحاول ان ينقض عليه بقوة وشراسة تتضح من خلال الإمساك به من لحيته وغرز أسنانه في رقبته من الخلف، تكمل هذه المجموعة والى الخلف من الأسد شخصيةٌ هجينةٌ مركبة من جسدِ إنسانٍ عارٍ مكتمل الملامح باستثناء الرأس الذي بدا خرافياً وغير محدد الجنس- وإن كان يميل الى شكل رأس ثور مختزل الملامح- مركزاً النحات فيه على سعة العيون ودلالة القرن والأذن الكبيرة مع تدلي جديلة فيه على الكتف الأيسر وخصلة شعر كثيفة تدلت

على الصدر وهو ماتكرر نفسه في المجموعة الثانية إلا انه صور في هذه المرة بجسد ثور باستثناء اليدين فانهما بشريتان مع ملاحظة ذات الجديلة وخصلة الشعر المشيرة الى الذقن والمتدلية على الصدر، ومايجمع بينهما في كلتا المجموعتين انهما ظهرا في حالة صراع مع ذات الأسد والذي صور بشكل متناظر في الهيئة والحركة وتشكيله إقفالاً على الموضوع المشتمل في مركز حدثه على مفردتي(جلجامش وانكيدو) .

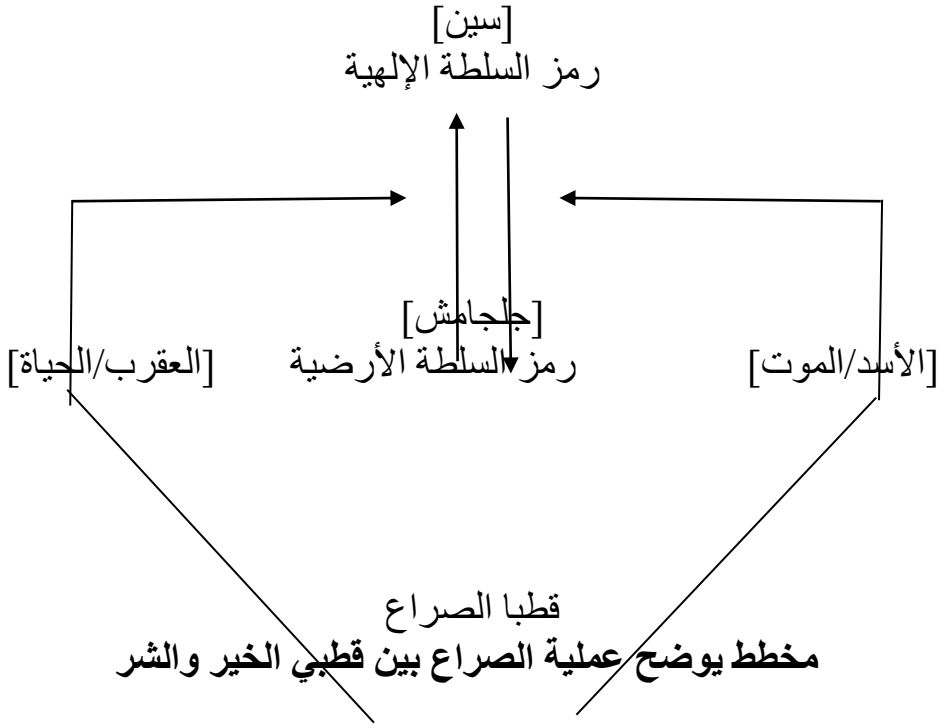
تعد اكثر الأعمال الفنية الأكدية ذاتَ اسلوبٍ مائل الى الواقعيّ بحيث طغى هذا الأسلوب على الفن عموماً مما شكل سمةً لذلك العصر أتاحت للفنان حرية للإنفتاح على الطبيعة سواء التي تزاوج بين الرمز والواقع أو الخيال المخفي وراء الذات الإنسانية الممتزجة بالكائنات الخرافية ذات النزعة الاسطورية، وبهذا نجد المشهد قد جاء معبراً عن بنية الفكر الرافديني الذي كان الصراع يمثل الجزء الأساسي والهام فيه، فالفنان سعى لإيجاد مفردات يملأُ بها الفراغ ليجعل عناصر المشهد مترابطةً ككل من خلال عمل وحدة في الفكر والموضوع مما شكل موازنة في العمل الفني تناسبت والفراغ المحيط بها.

ان تكرار المفردات التكوينية لطبعة الختم والتي سبق وأن ظهرت في العينات السابقة كانت قد ظهرت إما بشكلٍ متناظرٍ أو بشكلٍ متوالٍ أو بشكلٍ قائمٍ كما تجسدت في شكل العقرب الذي جعل منتصباً ليتماشى مع وضعية المفردات الأخرى- أي في وضع القيام- يعلوه خطان متوازيان فوقه خط مزدوج يحتضن قرصاً في إشارة الى إله القمر(سين) لحماية جلجامش وصديقه انكيدو من الشر المتمثل بالأسد، وهذه السمة عمد الفنان فيها الى تأكيد قيمة المفردة ذات الطابع الأسطوري والمبالغة في إظهار عناصر الحدث بالفكرة المعبرة عنها تشكيلياً وتوزيع الأشكال بصورة متوازنة توزعت على سطح طبعة الختم المستطيلة الشكل والمتشكلة فيه-كما في العينات الأخرى- بصورة تؤكد لانهائية الحدث لتشكل بمجملها قيمة جمالية مضافة الى القيمة التعبيرية.

ولعل ماظهر من شكل يعد غريباً في تشكيله ضمن ماتعارف عليه من موضوعة الصراع في طبعات الأختام متمثلاً بالعقرب وهو رمز الإلهة(اشخارا) إلهة الزواج والتكاثر ليجيء برمزيته مشيراً الى استمرارية الحياة وضمان إحلال الخصب والرخاء في البلاد والتي لايمكن للشر المتمثل بالأسد ان يوقفها ويقضي عليها، ذلك الإيقاف المعبر عنه بمحاولة تحجيم إرادتها من خلال إنقضاضه على بعض شواخصها وأداة إدامتها المتمثلة بالإنسان - جلجامش هنا- حامي مدينة أوروك وشعبها، حيث جاء في نص الأسطورة انه:

"راعي أوروك السور والحمى،
هو راعينا القوي،كامل الجمال والحكمة
وحيث قدر إليه (أنليل) الملوكية على البشر"

أما الهلال رمز الإله(سين- ننار) فهو يمثل أيضا رمزاً للضياء، والدائرة التي ظهرت فوق الهلال تجيء أيضا كرمز للسلطة، والتي تؤكد بمجملها ماجاء من بعد فكري في الحضارة العراقية القديمة حكمها التوجه الديني والميل الى تقديس الآلهة التي تؤثر على البشر وخوف البشر منها وخضوعهم لها وربط ذلك بجلجامش المؤله، وماكان للآلهة من تأثير عليه كونها تدخلت في عملية خلقه ليجسد الفنان الأكدي ذلك من خلال منجزه الفني وليشكل قراءةً توضيحيةً لمجمل العلاقات التي تربط مابين الحياة والموت في جدلية ذلك الصراع، وقد وضحت الباحثة تلك العلاقات بالمخطط الآتي:-



مخطط يوضح عملية الصراع بين قطبي الخير والشر

النتائج ومناقشتها:-

استناداً الى ماجاء به الإطار النظري من معلومات وماتمخض عن تحليل نماذج عينة البحث، فقد توصلت الباحثة الى النتائج المعروضة على الوجه الآتي:-

1- شكل الخط على الطبعة في طريقة الحفر وظهوره بشكل غائل وبارز جمالية مضافة للعمل من خلال :

أ-مرونة وقابلية التشكل بعدة هيئات .

ب-بعلاقته مع الاشكال والخصائص السطحية مما ساعد على اظهار ملمسيتها ، عن طريق التلاعب بالقيم الضوئية .

ج-التنوع في الخطوط المائلة والمنكسرة والعمودية وغيرها والتي ساعدت على اظهار عنصر الحركة .

2- ان وجود الخطوط المتوازية التي تحد حافتي الطبعة من الاعلى والاسفل دون الاشارة الى اتجاهها للعمق ، ليظهر ببناء فضائي ثنائي الابعاد .

3- تسيّدت سمة التوازن على طبعات الاختام الاسطوانية ما بين المتماثل في كلا الجانبين أو التوازن المركزي أو المستتر والذي شكل قيمة جمالية ذات ابداعية معبرة عن امكانية عالية امتلكها فنان تلك المرحلة.

4- الوحدة في ما بين اجزاء التكوين من جهة والموضوع من جهة اخرى تحققت في جميع نماذج العينة ، مما جعل العمل ذات قيمة جمالية يحوي على تعبيرية عالية دالة على جوهر الموضوع .

5- ان قيم الظل والضوء كان لها حضورها على طبعة الختم واشتغالها على موضوع اسطورة جلجامش كان واضحاً ، فالتباين في توزيعه جعلت الموضوع حاوياً على صيغ تعبيرية من خلال التأكيد على جوانب من الشخصية مثلاً في تصوير الوجه وابراز العيون بشكل خاص ، أو ظهور العضلات في جسم الشخصيات التي ظهرت في الطبعة .

6- اعتماد الفنان في إبراز كبر حجم العين في تصويره لشخصية (جلجامش) كشخصية رئيسية في الأسطورة سواء في الشكل المائل الى الواقعية أو في شكله الإختزالي أو التجريدي ، ليؤكد بذلك قوة تأثيره – باعتبارها سمةً سومريةٍ – من جهة ، وباعتبار قابلية العين على التعبير عن شخصية الشكل أكثر من الأجزاء الاخرى من جهةٍ ثانيةٍ.

7- عرفت صورة (جلجامش) على طبعات الاختام الإسطوانية بعدة أشكال:-

أ/ كإلهٍ وُضع القرن على رأسه- في إشارة الى الأُلوهية- كما في الأنموذج (5).

ب/ كملكٍ تنوع شكل تاجه تبعاً لتطور الفن وأسلوب العصر كما في النماذج (2) و (1) و (3).
ج/ كبطلٍ ظهر بعضلاتٍ قويةٍ مفتولةٍ وبجسمٍ بولغ في تصويره.
د/ الشكل البشري الذي يحيط بوجهه ستُّ حلقاتٍ.
هـ/ بشكله الافتراضي المركب (إنسان – ثور) وكما جاء في مواقع من نص الأسطورة تشير الى هيئته تلك.

8- السمة العامة التي امتازت بها طبعات الأختام الاسطوانية هي أن مواضيعها مفتوحةٌ تشتغل على مبدأ اللانهاية بالنسبة للفترة السومرية كما هو واضح في الانموذج(1) ، في حين ان بعض الطبعات كانت مواضيعها تتسم بالإنغلاق أو الضمّ كما هو واضح في النماذج (7،9،10،11،13،14،15،16،17) لتكوّن بذلك تشكيلاً حمل هذه السمة في الفترة الأكدية ، إلا ان الفنان كسر ذلك بإحالتها الى موضوعٍ مفتوحٍ من أحد الجانبين من خلال وضع كتابات مسمارية بين المفردات الرئيسية أو من خلال وضع حيوانات متقاطعة كما هو واضح في النماذج (1،2،6،7،8،9،10،12،13،16).

9- التعبير الرمزي عن الآلهة التي كان لها دور في اسطورة (جلجامش) كما هو واضح في النماذج (8،9،13،16،17،2) مما يؤكد صلة الآلهة بجلجامش كونه (الملك – الإله) وقابلية الفنان في التعبير عنها.

10- اعتماد الفنان على المنظر الجانبي المائل قليلاً الى المواجهة للأشكال في تصويره للجسم والوجه في اغلب نماذج العينة وذلك في محاولة منه لإبراز اكثر مايمكن من أجزاء الجسم وتأكيد خصائصها على أكمل وأجمل صورة.

11- تعددت الاشكال المستخدمة على الطبعة مابين الاسلوب المائل الى الواقعية والأسلوب التجريدي والإختزالي ، متخذةً من الأشكال وسائط لبلوغ الجوهر والتعبير عنه بصيغةٍ إبداعيةٍ حاويةٍ على أكبر عددٍ من الدلالات ذات القيمة الجمالية.

12- ان سمة التكرار شكلت بمحصلتها تشكيلاً فنياً زخرفياً ذا قيمةٍ جماليةٍ ملأت مساحة سطح الطبعة والتي يمكن ملاحظتها في الآتي:-
أ/ حركة الأشخاص والحيوانات واتجاهاتها.
ب/ الطريقة التي جعلت فيها مفردات الطبعات في حالة استطالة والتي جعلت اغلبها بوضع قائم.
ج/ موضوع الصراع الدائر بين شكلين أو مجموعتين أو بينهم جميعاً.
د/ التماثل في تكرار طبعة الختم مرة أو مرتين.
هـ/ التكثيف الشكلي والحجمي للوحدات النحتية المكونة للتكوين.

و/ التشابه والتكرار في ظهور الاشكال المركبة الاسطوية وخاصةً (الإنسان – الثور).
ز/ سمة التكرار في صورة (أنكيدو) في شكلها الزخرفي وبوضع التدابر تارةً والتقابل والتقاطع تارةً اخرى.
ح/ سمة التقابل التي تشكل إقفالاً (ضمّاً) للموضوع.
ط/ التقاطع لبعض الحيوانات وبخاصةً الأسود.
13- إهمال الفنان لقواعد المنظور في تجسيد أشكاله أو تصوير مشاهده الموضحة على الطبعة ليعطي بقرب الأشكال تعبيراً أكثر عن المشهد ، واحالة ذلك الى مايمكن تعريفه بالمنظور الفكري (الزمكاني) وكما في النماذج (1،2،6،12) مما عكس البعد الفكري وارتباطها بهدف واحد من خلال إعطاء معنىً لمفهوم الزمن (العمق الزمني).
14- أكد الفنان على خصوصية الحركة في التكوين ، كما ان علاقة الكتل بالتكوين الفني والقدرة على اظهاره بمختلف الاشكال اثرت على دلالة المضمون وبروز جوهر الموضوع مما جعل التكوين على درجة عالية من القيمة الجمالية جمعت ما بين الشكل والمضمون .
15-التباين في توزيع الاشكال والعناصر التكوينية ضمن توزيع متناغم ضمن الوحدات التكوينية الفنية من خلال المساحة التي تجعل الفضاء يحتوي الكل ، شكلت عاملاً هاماً في جميع نماذج العينة لتأتي بالمحصلة جمالية مضافة الى جميع عناصر التكوين .
16-ان انفتاح مساحة المخيلة للفنان العراقي قد فتحت امامه افق الزمان والمكان والتي فرضت نمطاً فنياً

الإستنتاجات:-

استنادا الى ماتوصل اليه البحث من نتائج تستنتج الباحثة جملة من الإستنتاجات هي:-
1- كشفت الدراسة ان صورة جلجامش في طبعات الاختام صورت بشكل مختزل من الأعلى في حالة من التسامي نحو العالم العلوي باعتباره إلهاً ، يضاف الى ذلك العيون الواسعة التي تميز بها ، أما الجزء الاسفل من جسمه فقد صور بشكلٍ واقعي في دلالة على ارتباطه بالعالم الأرضي باعتباره ملكاً.
2- من خلال القول التالي الوارد في نص الأسطورة :-

"ظهر لجلجامش الشبيه بالإله ، نظيره ومثيله"
و "ان بنيته هي بنية جلجامش،
وإذا كان أقصر منه فإن عظمه هو الأقوى"

ظهر من خلال الدراسة ان كلا الشخصيتين- جلجامش وانكيدو – تبادلا صورة الآخر من حيث القوة البدنية وكذلك الشكلية بدليل تحولات الشكل لصورة جلجامش في اكثر من عملٍ وكذلك الحال بالنسبة لأنكيدو لأن كلا الطرفين كان مثيلاً للآخر.

3- احتوت طبعات الأختام الأسطوانية العديد من الرموز التي ضُمِّنت في سياق الاسطورة لدعم أسطورة جلجامش وجعلها حاملةً أكبر قدرٍ ممكن من الدلالات والمضامين مما جعلها تحمل قيماً فلسفيةً وأبعاداً سياسيةً واجتماعيةً عرضت حدودها ومدياتها من خلال الاسطورة.

4- تشكل قواعد المنظور في نظر الفنان العراقي القديم محدداً يضعف من آلية اشتغال العناصر التشكيلية وبالتالي تحول دون بلوغ حقيقة الشكل في التعبير عن المضمون ، فكلما كانت الاشكال قريبةً كلما كانت أكثر حقيقة في تصوير وإبراز العناصر التشكيلية ووضوحها على سطح الطبعة لتشكل قيمة جمالية مضافة الى قوة التعبير عن المضمون.

5- ابتكر الفنان العراقي القديم اشكالاً إبداعية عبرت عن إبداعه وقابليته في إحالة الأشياء المستمدة من الواقع الى أشكالٍ تجريدية متخذاً منها وسائط لبلوغ الجوهر المختفي وراءها، لما تملك من جمالية في أسس التنظيم من توازن وتكرار وسيادة ووحدة.

6- التعرف من خلال الدراسة ان الفنان العراقي القديم وفق في التعبير عن جمالية اسطورة جلجامش من خلال تعامله مع الشكل – صورة جلجامش- بطرق مبتكرة ، ولكن بما يستند الى الأسطورة ليكون بذلك أقدر في التعبير عن المضمون ، مما يدل على تمتعه بخيال خصب قادر على ضبط العناصر التكوينية للعمل الفني وإبداعه في تشغيل آلية تلك العناصر بما يخدم الموضوع – أسطورة جلجامش - ذا التأثير الفعلي في الحياة الواقعية لما تعددت معانيها ومدياتها المعبرة عن مخاوف الفرد.

7- أظهرت الدراسة ان الفنان العراقي القديم قد وضع المشاهد الثانوية في طبعة الختم الأسطواني بحجم أصغر وجعل الكتابة تتخلل المشهد ليمنح فرصةً في إعطاء المشهد سمة التفكر في الصراع من اجل الخلود.

8- تاثير النزعة الدينية على فكر الفنان العراقي القديم في إعطاء صفة الخلود للآلهة دون البشر مما أكد خضوع الإنسان بشكل جليٍّ للآلهة.

التوصيات:-

توصي الباحثة بالآتي:-

1- نظراً لما لاقته الباحثة من صعوبات في إحصاء المجتمع الأصلي للبحث فإنها توصي بضرورة توفير المصادر وكل مايتعلق بدراسة الأختام

العراقية القديمة من مصورات تفصيلية ودراسات ذات علاقة تشكل للباحث المصادر اللازمة للإطلاع عن كثب على تفاصيل تلك الفنون التي تمثل إرثاً حضارياً لبلاد الحضارة العراقية القديمة.

2- إقامة معارض سنوية وندوات فكرية بغية تعريف الطلاب المهتمين بهذا الفن وماحتوى من جماليةٍ تعددت في أساليبها ومواضيعها التشكيلية المتميزة.

3- تضمين مادة النحت دراسة تتناول موضوعة الأختام وطريقة الحفر عليها نظرياً وعملياً لما تمثله من قيمة إبداعية عرفت بها الحضارة العراقية القديمة على مر العصور واستيعاب آليات اشتغال الفنان العراقي القديم على الختم وسبل توظيفه لعناصر التكوين .

المقترحات:-

في ضوء الدراسة الحالية التي قامت بها الباحثة فإنها تقترح إجراء البحوث الآتية:-

1- الدلالات الرمزية للأشكال في طبعات الأختام الإسطوانية العراقية القديمة.

2- جمالية المكان في الأختام الآشورية القديمة.

3- الأبعاد الفكرية للأشكال المصورة على طبعات الأختام الإسطوانية العراقية القديمة.

اشتغالية الأسطورة والرمز في الفن العراقي القديم

تعد حضارة بلاد النهرين من أقدم الحضارات الأصيلة المعروفة كما اطلق عليها المؤرخ (آرنولد توينبي): "وهي الحضارةُ التي لم تنشأ عن حضارةٍ سبقتها، بل نشأت وتطورت منذ عصور ماقبل التاريخ"[1]، أي ان الحضارة التي تظهر وتنمو تلقائياً من دون ان تتصل بحضاراتٍ اخرى سابقةٍ أو معاصرةٍ لها هي من الحضارات الاصيلة، أما إذا كانت عكس ذلك فعندها ستعتبر حضارةً فرعيةً أو مقتبسةً من حضارةٍ اخرى.

وقد تميزت بيئة العراق القديم بالعنف والقسوة من حيث فيضان الانهار وكثرة الامطار، وكان لهذا الوضع أثرٌ كبيرٌ على تفكير وعقلية الفنان الرافديني، ومن خلال تفاعله مع هذه البيئة ارتبط الفن بالطبيعة فتميز الفن العراقي القديم بميله الى الطبيعة وصفة التجريد،وهاتان الصفتان ظلتا تتصارعان مع روحية فنان الشرق الادنى على مر العصور[2]، فالفنان الرافديني لم يعبر عما موجودٌ في مخيلته بصورةٍ مباشرةٍ، بل حوَّر ورمَّز لتعبيراته الذهنية[3]. والرمزحسبما يعرفه (كارل غوستاف يونغ): "هو مصطلحٌ أو إسمٌ أو حتى صورةً قد تكون مألوفةً في الحياة اليومية، علاوةً على ذلك معانٍ إضافيةٌ خاصةٌ، إضافةً الى معناها التقليدي والواضح،انها تنطوي على شيءٍ مبهمٍ مجهولٍ أو مخفيٍّ عنها"[4].

وقد فرق (يونغ) بين الاشارة والرمز فالاشارة هي أقل من المفهوم الذي تمثله أما الرمز فيمثل شيئاً أكثر من معناه الواضح والمباشر كما ان الرموز نواتجُ طبيعيةٌ وعفويةٌ[1].

وتؤكد (لانجر) ان الاشياء يجب ان ترتبط بالرمز لكي تكون معبرةً،وعلى هذا الأساس يعتبر الفن رمزاً "والشكلُ الفنيُّ هو شكلٌ معبرٌ وظيفته ان يعطي الاشكالَ تجسيداً جديداً في نوعياتٍ خالصةٍ، عندها يحررها من تجسيداتها العادية في الاشياء الفعلية"[2].

---

(1) ستين لويد:فن الشرق الأدنى القديم،ترجمة:محمد درويش،دار المأمون للنشر،بغداد ،1988، ص9.

(2) انطون مورتكات:الفن في العراق القديم،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الأديب،بغداد،1975،ص43.

(3) اندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،بغداد، 1979، ص6.

(4) كارل غوستاف يونغ:الانسان ورموزه،ترجمة:سمير علي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، 1984،ص17.

(1) كارل غوستاف يونغ:المصدر السابق،ص65.

(2) راضي حكيم:المصدر السابق،ص102.

وتكوّن هذه الاشكالُ المختلفة في الاتصال المستوى الاولَ للرمزيةِ بينما تشكلُ المفاهيمُ التي تعبرِ عن حقيقةٍ ما المستوى الثانيَ من الرمزية والتي تقدم صوراً أو تمثيلاتٍ ذهنيةً تأخذ موقع الاشياء التي تعبر عنها[3].

ولكي نميز الرمز بطريقةٍ مبسطةٍ نقول:"بانه شيءٌ ما يحلُّ محلَّ ويُذكِّرُ بشيءٍ آخرَ" فالتماثيل وطبعات الاختام وكل عمل من الاعمال تُذكِّرُ بوجودِ فعلٍ أو حدثٍ أو فكرةٍ فالرمز يتطلب عناصر متعددة منها:-

1-**الدال**/ وهو الشيءُ الذي يأخذ مكانَ الآخرِ.

2-**المدلول عليه**/ وهو الشيءُ الذي يَحُلُّ الدالُّ محلَّه.

3-**الدلالة**/ وهي العلاقةُ القائمةُ بين الدالِّ والمدلولِ عليه.

والرمزية بنيةٌ ضرورية للفعل الإجتماعي وهي من اهم مكوناته[4]،لذا فالرمز هو شكلٌ أو عبارةٌ تحمل الكثير من المعاني المعبرة،ارتبط بمجالات الحياة المختلفة وهذا ماظهر بكثرةٍ في حضارة العراق القديم والذي عكس طبيعة هذه الحضارة بما عبرت الفنون عن نفسها "فالانسان الاول لجأ الى الرمز كأداةٍ تعبر عن صراعه مع ذاته وعن علاقته ببقية الموجودات، واتُّخِذَ الرمزُ فتراتٍ زمنيةً مفهوماً متميزاً عن الواقع فكنا حيال ثنائيةٍ كثنائية الروح والمادة والنفس والجسد والفكر والحواس والدين والدنيا، غير ان التطور الفكري للانسان يقود الى القضاء على كل ثنائيةٍ وازدواجيةٍ ويؤكد على الوحدة في الانسان والكون، وكان ذلك مع أصالة الفكر العراقي القديم عبر عنه من خلال الرموز والنصوص الادبية في الاسطورة"[1].

وبذلك فالرموز كانت جزءاً من حياة الانسان اليومية حيث لعبت دوراً اساسياً في نفسه لأنها عبرت عن معتقداته وطقوسه،فالانسان والفنان الرافديني يُحوّل كلَّ مايدركُ من الاشياء بلا وعيٍّ منه الى رموز- وبذلك يمنحها اهميةً سايكولوجيةً عظمى- ويعبر عنها في دينه وفنه[2].

كما ان الرمز قد اقترن بالاساطير ويرى(ليفي شتراوس): "ان الاساطير والحكايات الجارية في الحياة هي المدخلُ المباشرُ لفهمٍ معقولٍ للعناصرِ غير المفهومة في بعض اشكال الابداع الشعبي والرموز التشكيلية لدى بعض المجتمعات،وتقودنا الاساطير والحكايات الى فهم هذه الرموز وتفسيرها"[3].

---

(3) عبد الهادي عبد الرحمن:سحر الرمز- مختارات في الرمزية والاسطورة،ط1،دار الحواء للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا،137،1994.

(4) عبد الهادي عبد الرحمن:المصدر نفسه،ص133.

(1) يوسف حبي:الإنسان في أدب وادي الرافدين،الموسوعة الصغيرة(83)،منشورات دار الجاحظ ،بغداد،1980،ص87، (نقلاً عن سلوى عبد المجيد عبد الغني:المصدر السابق،ص27).

(2) كارل غوستاف يونغ:المصدر السابق،ص345.

(3) عبد الهادي عبد الرحمن:المصدر السابق،ص41.

فالاسطورةُ تستند الى اللغةِ الطبيعيةِ والنظامُ الرمزيُّ يعبر عن مشاغل البشر الفردية منها والجماعية لاتصالها بجانب الوعي على اختلاف اشكاله من دينٍ وفلسفةٍ وتاريخٍ وفنٍ[4]، وبذلك فالفيلسوف الفرنسي(جيلبار دوران) يعرفها على انها: "نَظْمٌ لوقائعَ رمزيةٍ في مجرى الزمان" ويلتقي معه في ذلك (بول ريكور) الذي يعرفها بانها: "تثبيتٌ لاعمالِ الطقوسيةِ ذاتِ الدلالةِ وتخبرنا عندما يتلاشى بُعْدُها التفسيري جمالها من مغزى استكشافي، وتتجلى من خلال وظيفتها الرمزية، أي في حالها من قدرة على الكشف عن صلة الانسان بمقدساته"[1].

فالفن مفهومٌ يجسد الملاحمَ والاساطيرَ من خلال رموزها وعند الاستعانة بتلك الرموز في طبعات الاختام والاعمال الفنية العراقية القديمة والتي هي انعكاسٌ لمأثوراته الحضارية يمكن فهم ودراسة الاسطورة وإبرازها بشكلٍ واضحٍ وملموسٍ الى المتذوق لهذه الاعمال.

والفن العظيم هو الذي يمزج الاشياء الحقيقية بمغزاها الرمزي والخيالي[2]، وقد أكد (كاسيرر) إرتباط الرمز بالخيال والاساطير "ان الاسطورة ورموزها ماهي إلا نتيجةٌ لفعلٍ لاشعوريٍّ، وبأنها نتيجة لإنطلاق الخيال"[3].

فصورة اللاوعي تعبر عن نفسها بالرمز وكما يتجلى على نحوٍ خاصٍّ في الاساطير والعقائد البدائية وفي تاريخ اللغة ذاتها، لذا فالرمز يصنع ذاكرة الانسان الجمعية بمعنى انه يصنع الجماعاتِ والأعراقَ، فالذاكرة سواء أكانت فرديةً أم جماعيةً تعمل بشكلٍ رمزيٍّ فلامماهاةَ إلا عبر الرمز لانه يربط بين الاشخاص كما يربط العقل بين الاشياء، لذا فالذاكرة الجماعية اقرب الى ان تكون ذاكرةً اسطوريةً فهي ليست ذاكرةً سرديةً تستعيد الوقائع كما تفعل ذاكرة المؤرخ وانما تستعيدها بشكلٍ رمزيٍّ وتقرأ الماضي حسب مايخيل لها فهي تشير الى مضامينَ باطنيةٍ[4].

وعندما يتخيل حادثةً ما في زمانٍ ما و مكانٍ ما، فهو لايُحيلها بالضرورة الى وقائعَ تاريخيةٍ عينها وانما يجعلها ضرباً من الترميز "والتاريخُ اسطورةٌ والوعيُ توهمٌ والذاكرةُ رموزٌ، إننا كائناتٌ واقعون في الرمز، نحيا بالصورة وفي الصورة" على حد تعبير يونغ[1].

---

(4) محمد عجينة:موسوعة اساطير العرب-عن الجاهلية ودلالاتها،ط1،دار الفارابي للنشر،بيروت، لبنان،1994،ص35.

(1) محمد عجينة:المصدر السابق،ص74.

(2) عبد الهادي عبد الرحمن:المصدر الساتبق،ص33.

(3) آرنست كاسيرر:الدولة والاسطورة،ترجمة:أحمد حمدي محمود،مراجعة:أحمد خاكي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1975،ص372.

(4) علي حرب:لعبة المعنى- فصول في نقد الانسان،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت،1991،ص68.

(1) علي حرب:المصدر السابق،ص69.

كما ان للفنان رموزَه الخاصةَ به، والإبداع هو تحقيقُ رؤيته الخاصة التي تلعب فيها الرمزيةُ دوراً اساسياً وهذا مانلاحظه في حضارة بلاد الرافدين فلو تتبعنا العصور التاريخية والتي سميت باسم المكان الذي شخصت فيه التجمعات البشرية بالإعتماد على ماوجد من اللُّقى الآثارية لأول مرة وهي(حسونة،حلف،العبيد،الوركاء،جمدة نصر،العصر الشبيه بالكتابي ويلحق به عصر ميسلم(*) السامي [2]) لوجدنا الكثير من هذه الرموز، ففي طور (حسونة) نجد العديد من الفخاريات المزينة بحزوزٍ وتصاميمَ ذاتِ تخطيطاتٍ هندسيةٍ باشكالٍ مربعةٍ ومستطيلةٍ ومَعينيةٍ كشفت عن فكرٍ خياليٍّ ميّالٍ الى التجريد[3] كما في الشكل(29)، يقول بارو:"ان لهذه الخطوط المجردة والحزوز البسيطة معنىً أو اهميةً رمزيةً مما يجعلنا نتطلع من خلالها الى نوعٍ جديدٍ من الفن أضحى اليوم تجريداً" حيث نجد الاسلوب المعتمد في هذا العصر هو التحوير في الاشكال الآدمية والنباتية نُفذت بصورةٍ رمزيةٍ صرفةٍ[4]، وبالإنتقال الى طور (سامراء) حيث الاهتمامُ بالتوازن والتنافر وتصويرُ الطبيعة من خلال تجسيد الاشكال الحيوانية والنباتية بهدف التعبير عن الحركة والحياة كشفت عن امكانيةٍ ودقةٍ عاليةٍ في التنفيذ ارتبطت بخيالٍ يعتقد بوجود قوىً غيبيةٍ كالاشكال الدائرية والمثلثات والمتعرجات التي صُوِّرَت بمركزيةٍ كالصليب المالطي والصليب المعقوف المؤلف من شعر النسوة التي ظهرت على الاواني الفخارية[1]كما في الشكل(30). فقد استخدم العراقيون القدماء الاشكال التي تميل الى الدوران كدليلٍ على احساسهم وادراكهم لمفهوم دورة الحياة،ومن هنا تكون فكرة الصليب المعقوف قد نشأت عن موضوع دورة الحياة والتي جُسِّدت في تكويناتٍ متعددةٍ فتارةً يستعملون اربعَ نساءٍ بشكلٍ دائريٍّ متتابعٍ أو يستخدمون اربعةَ غزلانٍ تَتَتابع بشكلٍ دائريٍّ لان الغزال يعتبر رمزاً من رموز الخصب والنماء في العراق القديم "وقد انتقلت هذه الافكار من الحضارة العراقية القديمة الى وادي السند في العصر القديم حيث تعود العلاقة بين الحضارتين الى الالف الخامس ق.م"[2].

أما طور (حلف) الذي تميز بالعثور على تماثيل صغيرة عرفت بالآلهة الأم مصنوعة من الطين المجفف بالشمس وتكون اشكالاً جالسةً أو واقفةً لها صدرٌ كبيرٌ ماثلٌ كرمزٍ للخصب والتكاثر كما يظهر في الشكل(31)، ثم يخلِّف طور

(*) يطلق عليه فجر التاريخ الذي ألحق بعصر جمدة نصر والوركاء والذي تواصل فيه تطور المضمون الشكلي لفن صناعة الاختام الاسطوانية وفن النحت.

(2) جورج رو:العراق القديم،ترجمة:حسين علوان حسين،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1984،ص85-88.

(3) أندريه بارو:بلاد آشور،ص254.

(4) أندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها،ص91-95.

(1) أندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها،ص98.

(2) معتز عناد غزوان:المصدر السابق،ص28.

(العبيد) مجموعةً اخرى من تماثيل الآلهة الأم ذات شكلٍ رشيقٍ طويلٍ بوجوهٍ تُشبه الأفعى مجللةً بقبعةٍ أو شعرٍ مستعارٍ من القار[3] كما في الشكل(32).

ان الفكر العراقي القديم كان في صراعٍ جدليٍّ حيث ان الاعمال الخزفية في الاطوار الحضارية الاولى حملت فكراً دينياً ذا طابعٍ روحيٍّ وهي ذاتُ مضامينَ سحريةٍ منطلقة من وعيٍّ ذاتيٍّ،فالفنان العراقي القديم يبتكر افكاراً ليجردها أو يحورها أو يضيف اليها رموزاً ليحررها من ماديتها فتعلن عن قوةٍ روحيةٍ متصلةٍ بما هو لامرئي.

ومع حلول العصر الشبيه بالكتابي(الوركاء وجمدة نصر) "الذي يعتبر مقدمةً للحضارة السومرية والوجهَ التكوينيَّ الاولَ في تطورها حيث ساهم في تكوين جسد الحضارة السومرية"[4] كما يقول زهير صاحب ، قُسم هذا العصر الى ثلاث حقبٍ زمنيةٍ سميت الاولى بالعصر الشبيه بالكتابي لان الكتابة كانت بشكلٍ صوريٍّ ولم تكتمل بعد حيث اكتملت في العصر الثاني عندما تحولت الى كتابةٍ صوتيةٍ ومن ثم رمزية ترسم خطوطاً مستقيمةً[1] حيث هناك العديد من الرموز العراقية القديمة التي أغنت بمعطياتها الانسانيةِ العالمَ أجمع،فالرموزُ بدأت تتكون نتيجةَ الحاجةِ الى لغةٍ تجمع الاممَ القديمة لاجل التفاهم والتخاطب فيمابينها وقد ترجمت هذه اللغة عن طريق علاماتٍ صوريةٍ او كتاباتٍ صوريةٍ[2]، ويمثل اكتشاف الكتابة وتطورها أروع انجازٍ قدمه العراقيون القدماء للبشرية إذ ساعد هذا الاكتشاف على تدوين اسماء الاشخاص والاماكن والمواد التي يستعملها الناس وغيرها من الامور،وبادخال الافعال والضمائر اليها اصبحت الكتابةُ كاملةً وامكن حينئذٍ تدوين الاساطير واخبار واعمال الملوك فكان لهذا الاثر الكبير في التطور الثقافي للحضارة العراقية القديمة[3].

"ويعد السومريون اول من توصل الى بلورة الافكار والمفاهيم المتعلقة بالطبيعة حيث جاءت الصيغة الاسطورية تعبيراً مباشراً عنها"[4]وهذا مانلاحظه في الفن السومري بكافة فروعه ففي مجال النحت البارز المتمثل بإناء الوركاء النذريِّ ذي الشكل الاسطواني المقسم الى أفاريز فقد تضمن الافريز الاول خطين متموجين كدلالةٍ على الماء يليه إفريزٌ يحتوي على سنابل القمح ثم إفريزٌ

---

(3) أندريه بارو:بلاد آشور،ص263.

(4) زهير صاحب:الفنون السومرية،ايكال للطباعة والنشر،بغداد،2000،ص6.

(1) ديفيد وجوان اوتيس:نشوء الحضارة،ترجم:لطفي الخوري،دار الحرية للطباعة،بغداد،988، ص15.

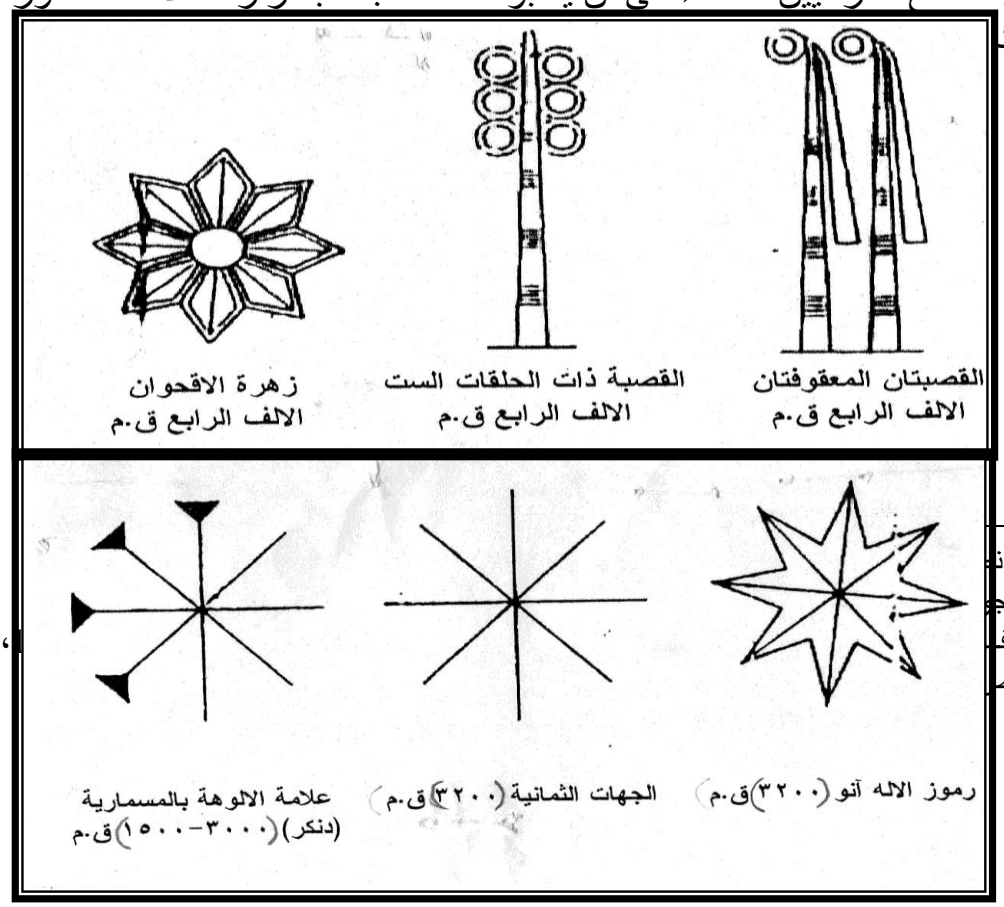
(2) معتز عناد غزوان:المصدر السابق،ص26.

(3) فرج بصمة چي:كنوز المتحف العراقي،السلسلة الفنية(7)،وزارة الاعلام،مديرية الآثار العامة، بغداد،ص158.

(4) ثامر مهدي:من الاسطورة الى الفلسفة والعلم،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990، ص30.

فيه اغنام وماعز ثم يليه إفريزٌ فارغٌ ثم إفريزٌ يحتوي على طابورٍ من الرجال العراة وهم يسيرون باتجاه الاعلى حاملين معهم سلال وأواني الخضار والفاكهة التي تقدم الى الإلهة (أنانا) التي تقف في قمة الافريز الاعلى للاناء كرمزٍ للوفاء لها حيث يوجد رأسٌ من الحزم الدائرية ذات القصب المشدود والتي هي رمزٌ للإلهة (أنانا) عند مدخل المعبد الذي توجد فيه اواني مختلفة من الهدايا وتوجد بين هذه الاواني دَكَّةٌ مدرجةٌ لها حزم من القصب ونعجةٌ على كلا الجانبين، وعلى الدكَّة يوجد شكلان آدميان يقفان لاداءِ الصلاةِ وتقديمش القرابين، يقول مورتكات: "المشهد هو احتفاليٌ حيث الإلهة (عشتار) تستقبل عريسها(دموزي - تموز) ملك الوركاء الاسطوري وهذا ماكانوا يقومون به في كل سنة"[1]كما يظهر في الشكل(33).

وقد ظهرت الكثير من الرموز الخاصة بالإلهة(عشتار) منها النجمةُ ذاتُ الثمانيةَ أو الستةَ عشرَ ضلعاً ضمن دائرةٍ، و(عشتار) ابنة(آنو) و(سين)[2]. والإله(آنو) إله السماء ويقع في قمة الآلهة السومرية الرئيسية ويكتب اسمه بالعلامة او الصورة الشبيهة بالنجمة ذات الثمانية رؤوسٍ وبواسطة هذه العلامة تكتب كلمة سماء وكلمة إله أيضاً،واستخدمت علامة النجمة ذات الثمانية رؤوسٍ كعلامةٍ دالةٍ تسبق جميع الآلهة العراقية القديمة،وسبب كتابة اسم الإله(آنو) بشكل نجمة ثمانية الرؤوس للتأكيد على ان هذه الرؤوس الثمانية ماهي في الحقيقة إلا مؤشرات الى جميع جهات الكون الجغرافية وهذا يعني ان هذه الرؤوس الثمانية كانت تعبر عن الشمول وتهدف ايضاً الى التاكيد على ان الإله موجودٌ في كل مكان من الكون، فعلامة النجمة لم تستخدم للدلالة على النجمة بذاتها ولكن شبهها بالنجمة دفع العراقيين القدماء الى ان يكتبوا كلمة النجمة بتكرار العلامة المذكورة ثلاث

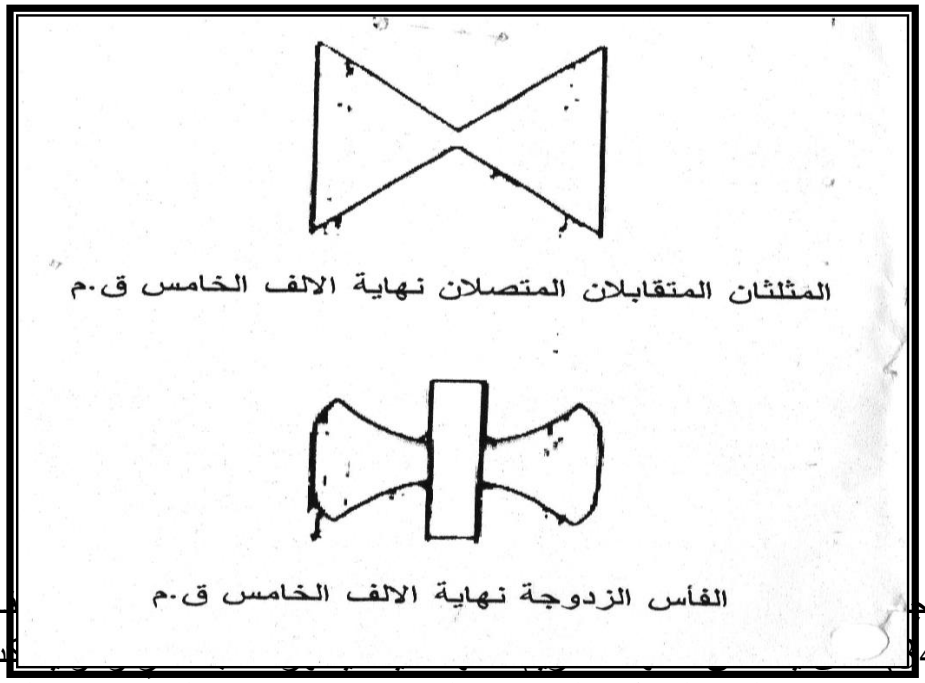


(1) انو
(2) جو
(3) فا
ص

رموز الإله (آنو)

وقد كان دور الإله (آنو) في اسطورة جلجامش يمتاز بالشر فهو الذي خلق الثور السماوي بناءً على طلب(أنانا- عشتار) لينشر الرعب بين البشر، لذا فجلجامش وأنكيدو هما اللذان أنقذا البشرية من شر هذا الثور[1].

وقد ظهر في الأعمال التشكيلية العراقية القديمة رمزُ الإله (انليل) على شكل فأسٍ لانه هو الذي خلق الفأس أداةً للعمل،والإله انليل إله الهواء يمتلك بين يديه الواح القدر فهو الذي قام بفصل السماء عن الارض،ومدينة (نفر) هي مقر عبادة هذا الإله ومعبده في مدينة نفر يسمى(اسكور) ويعني (بيت الجبل) وقد كان للإله انليل مواقفُ سلبيةٌ تجاه الآلهة والبشر ففي اسطورة جلجامش كان يلاحق جلجامش ورفيقه أنكيدو ويخلق المشاكل امامهما ليمنعهما من أداء مهمتهما[1].



ونج ي
الشكل(4 ب
الماء المقدس امام إلهة الجبل والزراعة المتوَّجة، وظهرت الرموز في لوحِ

(1) فوزي رشيد:المعتقدات الدينية،ص149.
(1) فوزي رشيد:المصدر السابق،ص153.

(دودو) النذريّ المقسمِ الى ثلاثةِ أفاريزَ حيث نلاحظ الطائر (زو) في الافريز الاول ممسكاً باسدين وفي جانب المشهد توجد كتابةٌ مسماريةٌ والافريز الوسطي يتوسطه ثقبٌ مركزيٌّ وفي احد جوانبه توجد بقرةٌ على جسدها رموزٌ صوريةٌ وفي الافريز الاسفل نلاحظ خطوطاً متموجةً كما موضح في الشكل (35). كما ونشاهد هذا الطائر (زو) في مسلة النصر[2] المبينة في الشكل (36) والتي كانت عبارةً عن منظومةٍ رمزيةٍ فقد رُمِّز للأسر من خلال الشبكة والمقبض، كما يظهر الطائر(ننكرسو- زو) كرمزٍ للموتِ، وسمي ايضاً(الامدوكود) على هيئةِ نسرٍ وبرأسِ أسدٍ وينشر جناحيه في السماء وهو حارس بوابة (انليل)[1]. وقد كان لهذا الطائر دوره في الاساطير القديمة ومنها اسطورة (جلجامش وشجرة الخالوب) فقد كان يرمز للموت حيث كان يعيش في أعالي الشجرة التي انعدمت فيها الحياة وصارت مسكناً للأشباح.

وفي مجال النحت المجسم فقد عثر في (تلِ أسمر) على تماثيل الاثني عشر والتي اتصفت بسعةِ العيون والتي خلقت علامةً طيبةً متوازنةً مع اشكالِ واحجامِ الأيدي المتناهيةِ في الصغر كدلالةٍ دينيةٍ - رمزيةٍ على عبادة الآلهة شكل (37) ،كما نلاحظ هذه السمة في رأس فتاة الوركاء الذي يوحي بقدرة الحوار مع الغيبي كما يظهر في الشكل(38). فهو ذو اشارةٍ قدسيةٍ رمزيةٍ لقوى التأنيث والاخصاب أو يكون رمزاً للإلهة(أنانا-عشتار)[2].

وكثيراً ماظهر هذا الاسلوب في الكثير من اعمال السومريين وخاصةً في تماثيلهم من حيث كبر العيون حيث ان الحجم الكبير يمثل العظمة وهي تعبيرٌ عن تبصرِ الآلهة، فالفن السومري تميز بروحيةٍ عاليةٍ فلم يكن العالم الدنيوي مميزاً عن العالم الديني الذي هو عالم ماوراء الطبيعة لكي يكشف عن مضمون فكرةٍ تتصف بخصوصيةٍ لاشعوريةٍ إذ في مقدمة لـ(اندرية مالرو) يقول فيها: "ففي بلاد سومر مثلما هو الحال في المكسيك ومصر كان التقديس يمثل بصفةٍ بارزةٍ عالمَ الوهمِ، وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم الوهمي شكله، غير ان مثل هذا الفن لم يكن يعي ذاته كفنٍ، وان تأثيره ينبع من قوةٍ شبهِ سماويةٍ تخص الفنان وحده: أي رسم مالاتراه بالضرورة عينا الفردِ المرتبطِ بالارض"[3].

والرموز الاسطورية وظِّفت في طبعات الاختام العراقية القديمة كما يظهر في طبعة الختم المبينة في الشكل(39) الذي يتضمن صراعاً لبطلٍ اسطوريٍّ ذي هيئةٍ مركبةٍ(انسان - حيوان) يهيمن على اسدين،جلجامش حامي الحيوانات كما سماه مورتكات، وقد كثرت مواضيع الصراع في الاختام، ويظهر في الختم

---

(2) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص144-145.
(1) لطفي الخوري:المصدر السابق،ص55.
(2) زهير صاحب:المصدر السابق،ص79-81.
(3) اندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها،ص8.

المبين في الشكل(40) جديان متقابلان لشرب الماء الذي يخرج من الشجرة المقدسة [1]، والجدي رمز الإله(دموزي) ووجود الماء دليلٌ على الإخصاب والحياة المقترن بالجدي كما ان الشجرة هي الاخرى لها قدسيتها فهي تمثل الحياة من خلال تجددها.

وفي طبعة الختم المبين في الشكل(41) حيوانان يتصارعان وهما تنينان برأس اسدٍ رمز الاله(ننكرسو) ويظهر الطائر(زو)[2]. ولم تخلُ طبعات الاختام من المشاهد التعبدية بالإضافة الى مشاهدَ اسطوريةٍ - رمزيةٍ [3]، كما نجد مشهد الصراع في القيثارة السومرية المبينة في الشكل(42)، وفي الشكل(43) نصب سومري يظهر فيه الطائر(زو- امدكود) ناشراً جناحيه وعلى جانبيه حيوان الغزال،أما الشكل(44) فيتضمن ثعبانين ملفوفين ربما يمثل مشهداً طقوسياً[4].

ونلاحظ في هذه الاشكال خروج الفنان عن الواقع وصياغة الاشكال بما يتلاءم مع المعتقداتِ الدينيةِ والخياليةِ الممزوجةِ بطابعٍ اسطوريٍّ، فقد اعتبر (بارو) ان هذه الاشكال تمثل سرّاً من الأسرار فقد قال: "لما كانت الأفعى على الدوام مرتبطةً بالإخصاب فان هذه المشابهة يمكن تقييمها بيسرٍ"[5].

وبحلول العصر الاكدي بقيادة (سرجون الاكدي) الذي شهد انتقالاً في الافكار حيث اهتم الفنانون الاكديون بتسجيل انتصارات ملوكهم وتمجيد مآثرهم وعظمتهم مع تضاؤل السطوة الدينية كما اتضح ذلك جليّاً في رأس (سرجون الأكدي) شكل(45) [1]والذي تجسدت فيه الواقعية،ومسلة (نرام- سن) التي تصور انتصار الملك على إحدى القبائل الإيرانية وهو يحمل قوساً وسهماً وفأساً قصيراً ويضع على رأسه خوذةً ذاتَ قرونٍ كرمزٍ للأُلوهيةِ وتظهر في أعلى المسلة نجمتان كرمزٍ للإله (آنو) والإلهة (عشتار) كما مبين في الشكل (46) [2].

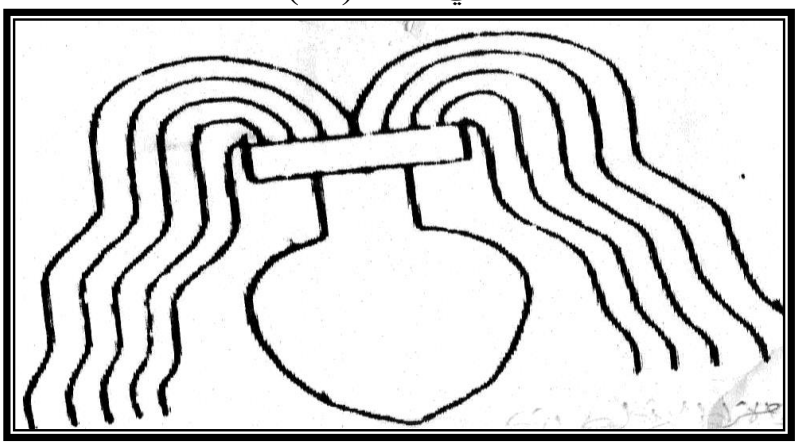
أما اختام العصر الاكدي فقد تميزت بغزارة مواضيعها والتي لم تخلُ من الرموز الاسطورية فنلاحظ الإله(انكي- ايا) قد ظهر في الاختام بكثرةٍ وهو إله المياه والحكمة وكان يدعى احيانا بـ(سيد العين المقدسة) ورُمِّز له بمعزةٍ بذيلِ سمكةٍ وإناءٍ يفيض منه الماء أو بشكلٍ بشريٍّ ذي امواجٍ تخرج من كتفيه أو من إناءٍ يمسك به بيديه[3]فقد ظهر بوضعياتٍ مختلفةٍ في طبعات الاختام الأكدية منها

---

(1) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص64.
(2) انطون مورتكات:المصدرنفسه،ص95.
(3) انطون مورتكات:المصدر نفسه،ص48.
(4) هاري ساكز:المصدر السابق،ص130-131.
(5) اندريه بارو:سومر فنونها وحضارتها،ص103.
(1) كمال المصري:تاريخ الفن في العصور القديمة،ط1،دار المعارف بمصر،مطبعة النشر الثقافية ،ص114.
(2) نيكولاس بوستغيت:حضارة العراق وآثاره،ترجمة:سعيد عبد الرحيم الجلبي،ط1، دار الحرية للطباعة،بغداد، 1991،ص77-78.
(3) لطفي الخوري:المصدر السابق،ص92.

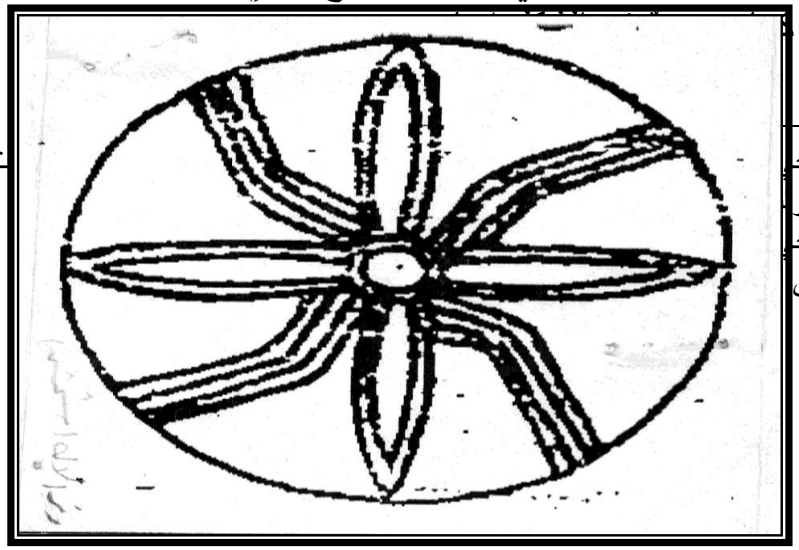
محاكمة المخلوق المركب (الانسان- الطير) الذي سرق الواح القدر، أو جلوس الإله (ايا) داخل المعبد، أو استقباله لبعض المتعبدين، وفي طبعة الختم المبين في الشكل(47) يظهر الإله(ايا) وهو جالسٌ وقد ضمَّ كلتا يديه الى صدره وتتدفق من كلا كتفيه المياه الى الاسفل بهيئة خطين متموجين وتتناثر بعض الاسماك على جانبي مجرى المياه كرمزٍ للإله (ايا) ويقف امامه إلهٌ ذو وجهان يعرف باسم(اوسمو) وزير الإله ايا، وخلفه يقف (الانسان- الطير)، كما نجد (الانسان- الطير) في طبعة الختم(48) وهو يَمْثُلُ أمام الإله(أيا) لمحاكمته لانه سرق الواح القدر[1].

وفي بعض طبعات الاختام الاسطوانية يظهر الإله(انكي- أيا) وهو يحمل نسراً كرمزٍ للقوة والسيادة ويجلس تحت قدميه كبشٌ ويقف خلفه وزيره(اوسمو) ذو الوجهين وفي وسط المشهد نشاهد (عشتار المجنحة) وهي تلبس التاجَ ذا القرونِ كرمزٍ للأُلوهية مع الإله(انكي) والإله(شمش) الذي يقف في الجانب الآخر من المشهد والذي يحمل القوس والسهم[2] وقد استجد ظهوره في طبعات الاختام الاكدية مع المعبد المجنح، وقد ظهر ايضا (الإله- الحية) وهو شكل انسان قسمه الاسفل حيةٌ ملتويةٌ وغالباً مايكون أمامه خنجره أو نصبُ نارٍ وشخصٌ متعبدٌ في حالة وقوف[3] كما مبين في الشكل(50).



رمز الإله (انكي)

وقد صوّر الإله(شمش) في كثير من طبعات الأختامَ بشكل اشعةٍ تخرج من كتفيه، إذ رُمِّز له بدائرةٍ في وسطها أربعُ حُزَمٍ ضوئيةٍ تقطعها اربعُ مجارٍ للماء[4]



(1) صبحي ... ت،ص63-64.
(2) صموئيل ...
(3) صبحي ...
(4) لطفي ...

رمز الإله (شمش)

وللإله(شمش) دوره في اسطورة جلجامش من حيث مساعدته في قتل حارس غابة الأرز(خمبابا) وهو الذي ساعد اتيانا في ايجاد النسر الذي صعد به الى سماء (آنو)[1].

ومن الأدلة التي تعزز تعريف الإله(شمش) كتابةٌ قديمةٌ مشهورةٌ تتعلق بموضوع الديانة تتكلم عن البوابات في الأفق الشرقي والتي تفتح لاجل خروج الإله(شمش) إله الشمس من العالم الأسفل، والبرهان الثاني هو الكتاباتُ البابليةُ القديمةُ المتعلقةُ بالشرائعِ القانونيةِ والتي تذكر منشار(شمش) الذي غالباً مايذكر كعلامةٍ أو شعارٍ للإله(شَمش)[2].

وفي طبعات الاختام المبينة في الشكل(51) يظهر(انكي) جالساً على عرشه وهو يتلقى التحية من الإله(شمش)، أما في طبعة الختم المبينة في الشكل(52) فنلاحظ رحلةً إلهيةً في قاربٍ بشكلِ حيَّةٍ يجلس فيه الإله(شمش)[3].

كما وقد صُوِّرَت اسطورة(اتيانا والنسر) في طبعةِ ختمٍ أكديٍّ يحوي على الكثير من الرموز منها الجدي رمز الإله(تموز) والهلال رمز الإله(سين) ورمز الإلهة(عشتار) ويظهر الملك(اتيانا) وهو يركب فوق نسرٍ حلق في السماء في طريقه الى الإله(آنو)، وفي طبعة ختمٍ اخرى يظهر(اتيانا) وهو يحمل عصاً وسوطاً وقد جاء لوداع زوجته التي تجلس في وسط المشهد وتمد يدها في جرَّةٍ[1]شكل(53 أ،ب).

أما أسطورة(جلجامش) ومغامراته فقد صورت في كثيرٍ من طبعات الأختام وهذا ماظهر في الشكل(30) الذي صَوَّرَ جلجامش وهو يقتل الثورَ السماويَّ، والأشكال(54/أ،ب،ج،د،هـ،و) التي حملت مشاهدَ صراعٍ غالباً مايكون بين الاسد

---

(1) فوزي رشيد:المعتقدات الدينية،ص159.
(2) لطفي الخوري:المصدر السابق،ص107.
(3) عادل ناجي:المصدر السابق،243.
(1) صبحي انور رشيد:الفن في العراق القديم،ص67.

و(الانسان الثور أو البطل العاري ذي الستة حلقات التي تحيط وجهه أو البطل ذي المئزر)[2].

وفي الطبعة المبينة في الشكل(55) تقف جاموستان وهي رمز الإلهة (ننسون) والدة جلجامش فوق شريطٍ عريضٍ يرمز الى نهرٍ بين الجبال وهي تشرب من إناءٍ يتدفق منه الماء أمسك به جلجامش وقد أثنى ركبتيه ورأسه مواجهاً للناظر[3].

كذلك لم تخلُ طبعات الاختام من المشاهد الإحتفالية والطقوس الدينية ففي طبعة الختم المبينة في الشكل(56) المكون من إفريزين الأعلى منه يضم أشكالاً حيوانية، العقرب التي هي رمز للإلهة(اشخارا) إلهة الزواج والتكاثر والولادة[4]، وكذلك الحية التي هي رمز للإخصاب والحياة، أما الإفريز السفلي فيضم احتفالاً كما هو واضح في الشكل(57) الذي يظهر فيه رجلٌ وامرأةٌ وهما جالسان ويمتصان الشراب بواسطة انبوب من الجرة الكبيرة التي تتوسطهما وفوق الجرة نجمةٌ سداسيةٌ بقربها هلال، ويحيط بالمشهد من الجهة اليمنى واليسرى شجرةٌ كرمزٍ للحياةِ[1].

وبإطلالة عصر الإنبعاث السومري والذي كان مزيجاً من الاساليب الفنية للعصرين الاكدي والسومري حيث عادت المواضيع الدينية التي يظهر فيها ملوكهم بهيئةٍ تعبديةٍ تمثل علاقةً رمزيةً بين الآلهة والبشر من خلال الحصول على رضاها وعطفها. فقد حاول الفنان العراقي القديم محاكاة المفهوم الديني الفكري والتعبير عنه بصفةٍ رمزيةٍ وهذا ماظهر في تمثال(كوديا) حاكم كيش وهو يحمل إناءاً يتدفق منه الماء كما مبين في الشكل(58) وإناءِ كوديا لصب الماء المقدس المبين في الشكل(59) والذي تميز بنقشِ منحوتاتٍ حيوانيةٍ اسطوريةٍ تمثلت بـ(تنين مشخوش)(*)وهو من المخلوقات الاسطورية المركبة والتي يمكن ارجاعها الى عصر فجر التاريخ بحسب ماذكر مورتكات، حيث نلاحظ وجود تاجٍ مقرنٍ على رأس التنين كرمزٍ للأُلوهية إذ انها بمثابة آلهة لها قوةٌ سحريةٌ طاردةٌ للشرّ[2].

---

(2) صبحي انور رشيد:المصدرنفسه،ص57.

(3) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص185.

(4) فاضل عبد الواحد:من الواح سومر الى التوراة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1989، ص146.

(1) صبحي انور رشيد:المصدر السابق،ص58-59.

(*) (مشخوشوا وشرشو):حيوان مركب تجده على جدران بوابة عشتار في بابل حيث يرمز الى الإله(مردوخ) ذو هيئة تتكون من رأس وذيل أفعى وجسم بحراشف سمكة ورجلين اماميتين لأسد وخلفيتين لبشر.

(2) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص224.

كما نلاحظ كثرة ظهور (الإناءِ الفوّارِ) في طبعات الاختام بما له من دلالاتٍ عقائديةٍ ـ طقوسيةٍ ففي طبعة الختم المبين في الشكل(60) يظهر مشهدٌ لكوديا يقوده إلهُه الحامي (ننكزيدا) وهو حارس بوابة (آنو) إله السماء ورمز الأفعى ذات القرون[3] وبيده إناءٌ يتدفق منه الماء وكلاهما يضع التاجَ المقرَّنَ على رأسه كما ويظهر على كتفي كوديا ثعبانان كرمزٍ للخلود والحياة ، ولم تخل طبعات اختام هذه الفترة من المشاهد التعبدية ـ الطقوسية كما يظهر في طبعة الختم المبينة في الشكل (61) الذي تظهر فيه كتابةٌ على جانبي المشهد[1].

ولم تخلُ الرسوم الجدارية من المشاهد الأسطورية والتعبدية وهذا مايتضح في رسمٍ جداريٍّ سمي بتنصيب (زمريليم) شكل(62) المكون من إفريزين حيث نلاحظ في الإفريز الأعلى مجموعةً من الآلهة بضمنها (عشتار) التي تحمل الحلقة والصولجان لتقدمها الى الملك(زمريليم) الذي يرتدي الخوذة أما الإفريز الاسفل فتظهر فيه إلهةٌ تحمل إناءاً يتدفق منه الماء كرمزٍ للإله(انكي)[2]، أما في الرسم الجداري المبين في الشكل(63) والذي يحوي على إفريزين تفصل بينهما زخرفةٌ متموجةٌ فيضم مشهداً طقوسياً ففي الإفريز العلوي تظهر فيه الالهة وهي تجلس على عرشها وهناك العديد من الآلهات تتقدم لخدمتها تتوسطها أشعة الشمس وعلى جانبي المشهد يظهر حيوانان اسطوريان مركبان كرمزٍ للعالم الاسفل، أما الإفريز السفلي فيظهر مجموعة من الآلهة وهي تصب الماء المقدس أمام الإله الذي يجلس على العرش ويرتدي التاجَ المقرَّنَ[3].

ونلاحظ في الشكل(64) إناء ذاتَ نحتٍ بارزٍ يحتوي على الرموز المسمى بـ(إناء كوديا) لخزن ماء العبادة والذي نُقش عليه مشهدٌ لالهةٍ مقرنةٍ تحمل إناءاً ينصب منه الماء .

ومن تماثيل النحت المجسم ذات السمة الاسطورية شكلٌ مركبٌ من رأسِ انسانٍ وجسمِ ثورٍ وهو يرتدي التاجَ المقرَّنَ كرمزٍ للأُلوهية كما في الشكل (65)[4]وهذا الشكل ارتبط بجلجامش حيث كان يشير اليه في الاساطير.

أما العصر البابلي الذي برز فيه أعظمُ إبداعٍ سياسيٍّ حضاريٍّ تمثل بشخصية حمورابي وانتشار نظام الكتابة بشكلٍ واسعٍ فيه وقد انتج الفنان البابلي الكثير من الاعمال الفنية منها التماثيل والمنحوتات البارزة منها مسلة حمورابي ذات التكوينات الرمزية الممثلة لعلاقة الملك بالإله وخاصةً الجزءَ الأعلى منها الذي يوضح لنا تسليم الحلقة والصولجان من إله الشمس(شمش-اوتو) الذي يرتدي التاج المقرن وتخرج منه الاشعة المتموجة وهو جالس على كرسيه ويقف أمامه

---

(3) فراس السواح:مغامرة العقل الولى،ص181.
(1) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص224.
(2) انطون مورتكات:المصدر نفسه،ص235.
(3) انطون مورتكات:المصدر نفسه،ص241.
(4) ثروت عكاشة:المصدر السابق،ص225.

(حمورابي) ملقياً اليه التحية، أما الجزءُ الأسفلُ منها فقد ضم القوانين التي شرعها حمورابي[1] شكل(66).

وقد كُشِفَ عن زهريةٍ في (لارسا) احتوت على نحتٍ لإلهةٍ بشكلٍ بشريٍّ حيوانيٍّ سميت(ليليث) والتي ذكرت في الاساطير الرافدينية القديمة وصُوِّرَت في الاعمال بهيئةِ امرأةٍ مجنحةٍ عاريةٍ لها مخالبُ طيورٍ عوضاً عن القدمين وهي تقف فوق اسدين متدابرين وهذه الإلهةُ تلبس التاجَ المقرَّنَ وتحمل بكلِّ يدٍّ من يديها المفتوحتين عصاً صغيرةً وحلقةً وتقف على جانبيها بومتان كدلالةٍ على انها تعيش حياتها ليلاً وهي ترمز الى الموت والفراق وبقيت الناس الى يومنا هذا يتشاءمون منها[2]،شكل(67).

وقد عُثر على نحتٍ فخاريٍّ لوجه (خمبابا) حارس غابة الأرز وهوبشكله الاسطوري المخيف[3] شكل(24)، أما في مجال النقش على الاختام فقد استمرت المواضيع الرئيسية في عصر الإنبعاث ومن ابرزها المشاهد التعبدية كما في طبعات الاختام المبينة في الشكل(68/أ،ب،ج،د) والتي ظهر فيها إلهٌ يجلس وقد وضع على رأسه تاجاً مقرَّناً وهناك إلهٌ ثانويٌّ يقوم بتقديم متعبد، كما لم تخلُ المشاهد من رموز الآلهة مثل الهلال والنجمة، وكذلك صراع أنكيدو وجلجامش مع الحيوانات المركبة كما في الشكل(69) [1]الذي يظهر فيه جلجامش وهو يتصارع مع الأسد بمشهدٍ متناظرٍ ويفصل بين المشهدين ثلاث قصبات كرمزٍ للإلهة(عشتار).

كما عُثر على تمثالٍ ذي نحتٍ مجسمٍ بأربعةِ وجوهٍ تدوس على كبشٍ[2]شكل(70) حيث نلاحظ الخيالَ الاسطوري الذي تجسد في أعمال الفن العراقي القديم وتأثيرَ البيئةِ ومخاوفَ الانسانِ مما كان له انعاكاساته على الفن العراقي القديم، والتمثال الآخر هو لإلهةٍ ذاتِ رداءٍ مُهدَّبٍ وتاجٍ بسيطٍ وهي تحمل بيدها إناءاً فوّاراً وهو بالحجم الطبيعي شكل(71).

وفي لوحٍ يحوي مشهداً اسطورياً لإلهين يتصارعان، أحدهما يستخدم سكيناً قويةً ليقطع بها بدنِ عفريتةٍ الى نصفين ويظهر لتلك العفريتة عينٌ ثالثةٌ في جبينها ويحيط رأسها حلقةٌ من أحزمةٍ ضوئيةٍ [3]شكل(72).

---

(1) فارس شمس الدين الخطاط،سلمان عيسى:تاريخ الفن الحديث،ط1،دار المعرفة،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،بغداد،1980،ص54-56.

(2) يوسف حوراني:البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم،دار النهار، بيروت،ص210.

(3) طارق مظلوم:النحت في عصر فجر السلالات حتى العصر البابلي الحديث في حضارة العراق،ص62.

(1) صبحي انور رشيد:الفن في العراق القديم،ص83-84.

(2) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص274.

(3) انطون مورتكات:المصدر نفسه،ص270.

وبالإنتقال الى العصر الآشوري الذي تَبَنّى فنونَ وثقافةَ بلادِ الرافدين دون أيةِ محاولةٍ لتعديلها،أي تم تَبَنّي كلَّ الآلهةِ الرئيسيةِ في مجمع الآلهة القديمة حيث بقي تصوير الآلهة رمزياً أمثال الآلهة(عشتار وسن وشمش وآنو وآشور الذي حلَّ محلَّ الإلهة انليل) كذلك اشكالُ الخطوطِ المتموجةِ والشجرةُ المقدسةُ والنبتة التي تقف حولها حيوانات متعاكسة[4]،تميزت اختام العصر الآشوري بالحجم الصغير جداً مما جعلها مُصوَّراتٍ على شكل مُنَمْنَماتٍ ذاتِ جمالٍ تكوينيٍّ مثيرٍ أكدت براعة الفنان الآشوري في تصوير المشاهد حيث تميز الختم الآشوري بخلوّه من الفراغ ففي طبعة الختم المبينة في الشكل(73) نجد هناك معركةً اسطوريةً بين رجلٍ يمسك بقوسٍ وسهمٍ ويتصارع مع حيوانٍ مركبٍ، ويظهر القرص المجنح وكذلك مفردات الرموز الاخرى فالأسماك رمز(آدابا) والنجمة رمز الإله(آنو) والهلال رمز الإله(سين) والتي تدل على ان عملية الصيد كانت تحدث على مستوىً فلكيٍّ وان مصير كل الخلق معلقٌ بمسألة الصراع والذي ربما كان يمثل الصراع بين (مردوك وتيامات)[1]، وقد ظهر (مردوك) بكثرةٍ في الاختام برموزه المسحاة والتنين(موشخوشو)[2].

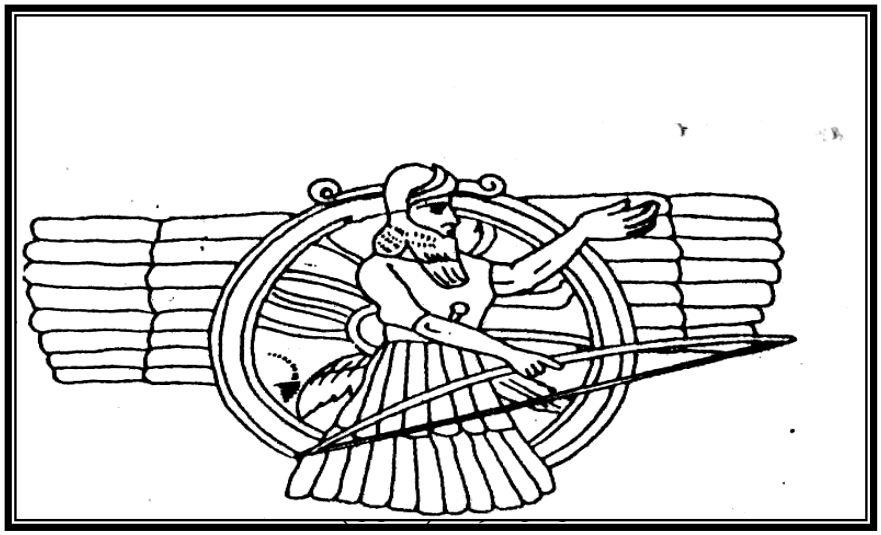
أما طبعة الختم شكل(74) فنشاهد فيه مشهدَ تكريمِ الإلهةِ (عشتار) من قبل متعبدٍ يقدم الإحترام إليها وهي تقف على لبوةٍ بجانب نخلةٍ وبالقرب منها ماعزان جبليان متقاطعان، وفي طبعة الختم شكل(75) يوجد مشهدٌ لرجلٍ يمسك بيده اليمنى سلاحاً ذا نهايةٍ مقوسةٍ واليد الاخرى يمسك بها حيوانَ الماعزِ وبقربها كتابةٌ كتبت بشكلٍ عموديٍّ ويقترب شكل الحيوان من الأسد[3]، ويرينا الشكل(76) حيواناتٍ مركبةً(انسان- حيوان) وبعضها بشكلِ طائرٍ محلقٍ في السماء ولايخلو المشهد من القرص المجنح الآشوري، أما الشكل(77/أ،ب) فيحتوي على(الانسان- العقرب) حارس جبل (ماشو) ويظهر متعبدٌ يقدم الإحترام [4]، ونشاهد في طبعة الختم شكل(78) زقورةَ آشور ومتعبداً يتقدم تتوسطهما نجمةٌ ثمانيةٌ[5].

والقرص المجنح الذي ظهر في الأعمال الفنية الآشورية رمز الإله آشور(*)(ملك جميع الآلهة،المخلوق بذاته،أب الآلهة،صانع سماء آنو والعالم

---

(4) أندريه بارو:بلاد آشور،ص17-20.
(1) أندريه بارو:المصدر السابق،ص174.
(2) نائل حنون:عقائد الحياة والخصب في الحضارة العراقية القديمة،ص99.
(3) أندرية بارو:المصدر نفسه،ص177.
(4) صبحي انور رشيد:الفن في العراق القديم،ص113.
(5) نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص143.
(*) آشور:هو معبود الآشوريين الرئيسي ومنه اشتق اسمهم،ويعني هذا الاسم(أفق السماء) ولآشور ألقاب عديدة منها (الجبل الكبير) و (سيد البلدان)و (سيد جبال حمرين) و (أبو الآلهة).(للمزيد يراجع:فوزي رشيد:آشور أفق السماء،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985،ص5).

السفلي،خلق الجنس البشري،والذي يستقر في السماوات اللامعة،سيد الآلهة،الذي يقرر مصير البشر) لذا فقد شُبِّهَ بالإله (مردوخ)،وهو إله الخصوبة وقد مُثل في الأعمال الفنية وهو يمتطي ثوراً أو سابحاً في الفضاء أو محاطاً بالأغصان وكذلك تعد المعزة من رموزه[1].



اهتم الآشوريون القدماء اهتموا بالعمارة وبناء القصور التي تتناسب وعظمة ملوكهم لان الفكر الآشوري اتجه نحو تمجيد الملك اكثر من اتجاهه نحو تمجيد الإله، لذلك كان هدف الفنان الآشوري هو إعطاء أهميةٍ وهيبةٍ وعظمةٍ لملوكهم من خلال بناء القصور الشاهقة والأبراج الفخمة[2]فقد كان هدف الفنان الآشوري الإشارة الى هيئة الملك كقائدٍ شجاعٍ، لذا تميز هذا الفن انه حمل طابعاً دنيوياً وهذا ماتجسد في الألواح الجدارية الكبيرة التي احتوت على مشاهدَ قصصيةٍ تمجد وتخلد انتصارات الملك في الحروب والتي نشاهد فيها آلهةً مجنحين وملوكاً متعبدين، ففي اللوح المبين في الشكل(79) نلاحظ شجرةً محورةً ذاتَ شكلٍ تجريديٍّ زخرفيٍّ وهي رمز الحياة الفانية التي غرست جذورها في الارض وامتدت نحو فلك السماء والشمس وقد صُوِّر الملك في اليمين واليسار وهو يقترب من الشجرة ليباركها ويحميها ويوجد خلف الملك إلهان ضخمان ذوا أجنحةٍ يحميان الملك، وقد صُوِّرت هذه النحوت بهيئةٍ أكبرَمن المعتاد بقصد الرمز الى جوهر المفهوم الآشوري للملكية[1].

ان شجرة الحياة ذاتُ تقديسٍ - كالملك نفسه ولذا فان مفهوم ارتباط الملك الوثيق بالحفاظ على الحياة وتجديدها هو مفهومٌ سومريٌّ اصلاً - والتي كثُر

(1) لطفي الخوري:المصدر السابق،ص45.
(2) فارس شمس الدين والخطاط سليمان عيسى:المصدر السابق،ص75-77.
(1) انطون مورتكات:المصدر السابق،ص374.

ظهورها في النحت البارز للوحات الجدارية والنقش على الاختام ففي الشكل(80) يظهر حيوانٌ مركبٌ(جسم انسان- رأس نسر) وهو يدهن الشجرة المقدسة بطلع النخل من الإناء الذي يحمله وهو مشهدٌ طقوسيٌّ تزين به بوابات القصور[2]، وقد غلبت على اكثر الشخصيات التي تظهر في الألواح السمةُ الاسطوريةُ التي تقف خلف الثيران المجنحة كما في الشكل(81) تلك التي زُيِّنَت بها مداخلُ قصورهم وهي بهيئةٍ مركبةٍ (جسم ثور ذو اجنحة- رأس انسان يرتدي التاج المقرن)[3] شكل(82).وهذه الأشكال الاسطورية كانت تستعمل لغرض حراسة الأرواح الصالحة وحمايتها من الأرواح الشريرة وقد سميت بـ(اللاماسو)[4] شكل(83).

وفي لوحٍ يظهر نحتٌ لإلهِ الجبلِ يتوسط بين شجرتين[5] شكل(69)، وعثر على مزهريةٍ من المرمر تحمل صورةَ عشتار وهي عاريةٌ بأربعةِ أجنحةٍ شكل(85)، وهناك العديد من الأعمال المركبة التي جسدت في الفن الآشوري كما في تمثال(بوزوز وعفريت الريح) الذي يمثل شكلاً أسطورياً مركباً[6] شكل(86).

ومن هذا يمكن القول ان الفنان الآشوري استطاع ان يعبر عن مفهومه للملك ومن خلال الفن الآشوري تعبيراً دقيقاً صادقاً يدل على دقة الفنان في معالجة التفاصيل وهذا تجسد اكثر في مسلة(شلمنصر الثالث) التي توضح مشاهدَ الانتصاراتِ الحربيةِ حيث قسمت المسلة الى خمسةِ حقولٍ مستطيلةٍ، وقد سميت هذه المسلة باسم(المسلة السوداء) وتتضمن مشهداً يصور ملك اسرائيل المدعو(ياهو)(*) وهويسجد تحت اقدام الملك (شلمنصر الثالث)، وقد ورد ايضا ذكر العرب لاول مرة بعبارة(أريبو)،أما الجزء الأعلى والذي كان على شكلٍ هرميّ مدرجٍ يشبه الزقورة فقد كتبت عليه اخبار الملك الحربية[1]شكل(87).

علاوةً على ذلك فقد عثر على شكلٍ لجلجامش منحوتٍ على لوحٍ باسلوبِ الفنِّ الآشوريِّ وهو يرتدي الملابس الآشورية ويحمل بيديه أسداً،اليمنى يمسك بها رقبة الأسد واليد اليسرى يمسك بها ذيله[2]كما مبين في الشكل(88)، يتضح مما سبق ان اسلوب الفن الآشوري اسلوبٌ زخرفيٌّ قوامُه النحتُ المجسمُ الذي يُبرز

---

(2) نيكولاس بوستغيت:المصدر السابق،ص104.
(3) نيكولاس بوستغيت:المصدرنفسه،ص116..
(4) فوزي رشيد:آشور أفق السماء،ص33.(مورتكات:المصدر السابق،ص37).
(5) انطون مورتكات:المصدر نفسه،ص339.
(6) أندريه بارو:بلاد آشور،ص133.
(*) "ياهو بن يهوشافاط بن لمنحي" اغتصب الملك من بيت الحاكم في القدس وأصبح ملكاً على إسرائيل واستمر حكمه(28) عاماً،قدم الهدايا الى(شلمنصر الثالث) ظناً منه انه سيلقى مساعدة من الآشوريين ضد المملكة الآرامية المتنامية في دمشق،إلا ان الآشوريين بعد حملة(839) ق.م في الغرب انصرفوا الى حروبهم في الشرق.(للمزيد يراجع:انطون مورتكات،ص393).
(1) فوزي رشيد:المصدر السابق،ص34.
(2) اندريه بارو:بلاد آشور،ص

عضلاتٍ قويةً مفتولةً زخرفيةَ التكوينِ وكذلك النحوت البارزة، أما الأعضاء فلها صياغةٌ في الهيئةِ واضحةُ الحركةِ الواحدةِ تكعيبيةُ النزعةِ مما يدل على انسجام اليد في تيار حركتها[3].

وبعد سقوط الدولة الآشورية بدأت نهضةٌ بابليةٌ جديدةٌ عُرفت بالحضارة البابلية الحديثة على يد مؤسسها(نبو بلاصر)(**)واتجه الفن في بناء المعابد الى تزيينها باللوحات التي تبرز من خلالها براعة الفنان البابلي، يقول مورتكات: "احتوى هذا العصر على اثنين من عجائب الدنيا السبعة وهما قصر نبوخذ نصر بجنائنه المعلقة وثانيهما معبد مردوك (أي برج بابل الذي ورد ذكره في التوراة)[1].

ومن الأشكال المعمارية الجميلة بوابة عشتار التي زينت جدرانها بالحيوانات التي رمزت للحياة والموت وقد استخدم فيها الطابوق المزجج والتي دخلت في صلب تكوين الجدار شكل(89)، والحيوانات هي العجل شكل(75) والأسد شكل(90) ومخلوق التنين المركب(الماشروشو) شكل(91) وهذه الأشكال قريبةٌ أو قد تكون مشابهةً للفن الآشوري التي زينت مداخل قصورهم[2].

مما سبق يتضح للباحثة ان بنية الاسطورة كانت تمثل محوراً رئيسياً اعتمدها الفنان آنذاك من اجل إعادة صياغة المقترب الجمالي والمفاهيمي للفن وبالتحديد حينما أطال البحث والتكرار في موضوعات الأختام عبر مراحل الحضارة العراقية، فكان لابد للباحثة وهي تستعرض الطروحات الخاصة بهذه الدراسة ان تهتم بمعالجة الإطار الموضوعي لإشتغال الأسطورة وتوظيفها رمزياً في الاختام الاسطوانية.

كما ان استخدامه للرمز جاء ليمثل مفاهيم العديد من الاشياء والتي تقع خارج نطاق فهمه، لذا فهو لايكون قادراً على إدراكها وتحديدها،وهذا يمثل احد الأسباب التي تبرر توظيف الفنان للرموز في الأعمال الفنية[3]،فقد استعمل الأشكال الحيوانية في الرموز لما لها من قيمةٍ دلاليةٍ رمزيةٍ في ذاته ناجمةٍ عن خصوصيته شكلاً ولوناً وحركةً وعلاقةً بالعالم الانساني وبنائه التنظيمي، كما انها تفصح لنا عن علاقةٍ جوهريةٍ وعن صلةٍ آيدلوجيةٍ بين رمزيةِ الحيوانِ والرمزيةِ الاجتماعيةِ عامةً سواء أكانت في الواقع او في الأحلام أو في الأدب ولذلك خلفَ كلِّ حيوانٍ تقريباً إما رمزٌ أو حكايةٌ رمزيةٌ[1].

---

(3) فرج عبو:علم عناصر الفن،ج2،دار دلفين للنشر،ميلانو-ايطاليا،1902،ص80.

(**) مؤسس السلالة البابلية التي تربعت على العرش البابلي عام(626) ق.م وتوفي عام(605)ق.م وخلفه(نبو بلاصر الثاني) في حكم الامبراطورية.

(1) مورتكات:المصدر السابق،ص435.

(2) طارق مظلوم:حضارة العراق،ص100.

(3) كارل غوستاف:الانسان ورموزه،ص19.

(1) محمد عجينة:المصدر السابق،342.

أما الأشكال الفلكية والنباتية فقد ظهرت بكثرةٍ في الاعمال العراقية القديمة لما لها من انعكاسٍ على مكان تلك الفترة من خلال إعجاب الانسان بالكون وتأمله من جهة، وارتباطه بالارض وما تحتويه من خصوبةٍ من جهة اخرى.

المصادر باللغة العربية(*)

- القرآن الكريم.
- ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين:لسان العرب،ج1،ج36،بيروت،ب ت.
- ابراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط،ج2،مطبعة مصر،القاهرة،1961.
- ابراهيم خزين:آراء أهل المدينة الفاضلة،أبو نصر الفارابي،منشورات دار القاموس الحديث،بيروت،ب ت.
- ابراهيم مذكور:المعجم الفلسفي،الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية،القاهرة،1979.
- أبو ريان،محمد علي:فلسفة الجمال،ط5،دار الجامعات المصرية،الأسكندرية،1977.
- أبو ريان،محمد علي:فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،ط1،الدار القومية للطباعة والنشر،الأسكندرية،1964.
- الأحمد،سامي سعيد:الإدارة ونظام الحكم - حضارة العراق،نخبة من الباحثين،ج2،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985.
- الأحمد،سامي سعيد:گلگامش،ط،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990.
- آرمسترونغ،كارين:موجز تاريخ الاسطورة،ترجمة:أُسامة اسيد،ط1،بدايات للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،2007.
- آل ياسين،جعفر:فلاسفة يونانيون من طاليس الى سقراط،ط3،مكتبة الفكر العربي للتوزيع والنشر،بغداد،1985.
- أميرة حلمي مطر:فلسفة الجمال،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1974.
- بارو،أندريه:بلاد آشور،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1980.
- بارو،أندريه:سومر فنونها وحضارتها،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،بغداد،1979.
- بهيجة خليل اسماعيل:الكتابة في حضارة العراق،نخبة من الباحثين،ج1،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985.
- البسيوني،محمود:أسرار الفن التشكيلي،ط1،القاهرة،1980.
- بوتيرو،جان:بلاد الرافدين(الكتابة-العقل-الآلهة)،ط1،ترجمة:ألبير أبونا،مراجعة:وليد الجادر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990.
-بوستغيت،نيكولاس:حضارة العراق وآثاره،ترجمة:سمير عبد الرحيم الجلبي،ط1،دار الحرية للطباعة،بغداد،1991.
- بصمة چي،فرج:كنوز المتحف العراقي،السلسلة الفنية(17)،وزارة الاعلام،مديرية الآثار العامة،بغداد،ب ت.
- ب.س ترافيموف،إ.م دياكونوف:جماليات ملحمة جلجامش،ط1،ترجمة:عزيز حداد،بغداد،1973.
- التكريتي،ناجي:الفلسفة الاخلاقية الافلاطونية عند مفكري الاسلام،ط2،دار الاندلس للطباعة والنشر،بيروت،1982.
- التكريتي،سلمان:أساطير بابلية،مراجعة:زكي الجابر،مطبعة النعمان،النجف،1972.

(*) استندت الباحثة في توثيق المصادر بناءً على دليل المصادر من المكتبة المركزية/بغداد عام 1994.

- ثـــامر مهـــدي:من الاســـطورة الـــى الفلســـفة والعلـــم،ط1،دار الشـــؤون الثقافيـــة العامة،بغداد،1990.
- الجيزي،انعام:دراسـات فـي الفلسـفة اليونانيـة العربية،مؤسسـة الشـرق الاوسـط للطباعـة والنشر،بيروت،ب ت.
- الجوراني،وداد:الرحلـة الـى الفـردوس والجحـيم فـي اسـاطير العـراق القـديم،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1998.
- جيرو،بيير:الاســـــلوب والاســـــلوبية،ترجمة:منذر عيـــــاش،مركز الإنمـــــاء القومي،بيروت،1994.
- الحوت،محمـــود ســـليم:في طريـــق الميثولوجيـــا عنـــد العـــرب،ط2،دار النهـــار للنشر،بيروت،1979.
- الحسيني،سليم:مختصـــر الميـــزان فـــي تفســـير القـــرآن،ط1،الناشـــر لـــوح المحفوظ،طهران،1999.
- حنـا عبود:النظريـة الادبيـة الحديثـة والنقـد الاسـطوري،من منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب،1999.
- حبـي، يوسف:الانسـان فـي ادب وادي الرافدين،الموسـوعة الصـغيرة(83)، منشـورات دار الجاحظ،بغداد،1980.
- حـوراني، يوسـف:البنية الذهنيـة الحضـارية فـي الشـرق المتوسـطي الآسـيوي القـديم،دار النهار،بيروت،ب ت.
- الخطاط،عيسـى سـلمان،فارس شـمس الـدين:تاريخ الفـن القـديم،ط1،دار المعرفة،مؤسسـة دار الكتب للطباعة والنشر،بغداد،1980.
- الخوري،لطفي:معجم الاساطير،ج1وج2،ط2،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1990.
- الـــدباغ،تقي:الثورة الزراعيـــة والقـــرى الاولـــى - حضـــارة العراق،نخبـــة مـــن الباحثين،ج1،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985.
- ديفيـــد وجـــوان اونيس:نشـــوء الحضـــارة،ترجمة:لطفي الخـــوري،دار الحريـــة للطباعة،بغداد،1988.
- الرازي،محمـــد بـــن أبـــي بكـــر عبـــد القـــادر:مختـــار الصـــحاح،دار الكتـــاب العربي،بيروت،1981.
- الرازي،محمـد بـن أبـي بكـر عبـد القـادر:معجـم المقـاييس فـي اللغـة والاعـلام،دار الفكـر للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ب ت.
- راوية عبد المنعم:الحس الجمالي وتاريخ الفن،دار المعرفة الجامعية،2005.
- راوية عبد المنعم:القيم الجمالية،دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية،1987.
- راضـــي حكيم:فلســـفة الفـــن عنـــد ســـوزان لانجـــر،ط1،دار الشـــؤون الثقافيـــة العامة،بغداد،1986.
- رو،جـــورج:العراق القديم،ترجمة:حســـين علـــوان حســـين،دار الشـــؤون الثقافيـــة العامة،بغداد،1984.
- روتن،مارغريت:تـاريخ بابـل ،ترجمـة:زين عـازار وميشـال ابـي فاضـل،ط2،منشـورات عويدات،بيروت-باريس،1984.
- ريـد،هربرت:معنى الفن،ترجمة:سـامي خشبة،مراجعة:مصـطفى حبيـب،دار الشـؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.

- رايتر،وليم:الاسطورة في الادب،ترجمة:جبار سعدون،مراجعة:سلمان داوود الواسطي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1992.
- زكريا ابراهيم:الفنان والانسان،دار غريب للطباعة،مصر،1973.
-زكريا ابراهيم:مشكلة الفن،دار مصر للطباعة،القاهرة،1979.
- زهير صاحب:الفنون السومرية،ايكال للطباعة والنشر،بغداد،2005.
- سوسة، احمد:تاريخ حضارة وادي الرافدين،ج1،دار الحرية للطباعة،بغداد،1983.
- السواح،فراس:مغامرة العقل الاولى- دراسة في الاسطورة - سوريا وبلاد الرافدين ،ط1،دار الكلمة للنشر،بيروت،1981.
- السواح،فراس:دين الانسان - بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ،ط1،دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،1994.
- سعيد زاير:الفارابي،ط2دار المعارف بمصر،القاهرة،1970.
- ساكز،هاري:عظمة بابل،ترجمة:عامر سليمان ابراهيم،مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر،1979.
- سانتيانا،جورج:الاحساس بالجمال،مكتبة الانجلو المصرية،القاهرة،1960.
- سركيس،احسان:الآداب القديمة وعلاقتها بتطور المجتمعات،ط1،دار الطليعة للطباعة،1988.
- سكوت،روبرت جيلام:اسس التصميم،ترجمة:جورج طرابيشي،دار الطليعة بيروت،1979.
- ستولينز،جيروم:النقد الفني،ترجمة:فؤاد زكريا،مطبعة جامعة عين شمس،القاهرة،1974.
- سوريو،اتيان:الجمالية عبر العصور،ط1،ترجمة:ميشال عاصي،منشورات عويدات،بيروت،1974.
- شتراوس،كلود ليفي:الاسطورة والمعنى،ترجمة:شاكر عبد الحميد،مراجعة:عزيز حمزة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.
- الشوك،علي:الاساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة،دار اللام للطباعة،لندن،1987.
- شيرين احسان شيرزاد:مبادئ فن العمارة،الدار العربية للطبع،بغداد،1985.
- صبحي انور رشيد:تاريخ الفن في العراق القديم،فن الأختام الاسطوانية،ج1،دار الحرية للطباعة،بيروت،1979.
- صبحي انور رشيد:الاختام الاكدية في المتحف العراقي،دار الحرية للطباعة،بغداد،1982.
- الصراف،عباس:آفاق النقد التشكيلي،سلسلة الكتب الفنية(34)،دار الرشيد للنشر،بغداد،1979.
- الطعان،عبد الرضا:الفكر السياسي في العراق القديم،ج1،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ب ت.
- طه باقر:ملحمة گلگامش،منشورات وزارة الاعلام،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1975.
- طه باقر:مقدمة في ادب العراق القديم،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1976.

- طـــه بـــاقر:مقدمـــة فـــي تـــاريخ الحضـــارات القديمة(حضـــارة وادي الرافدين)،ج1،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد.
- الطويل،توفيق:
- طاليس،ارســـطو:فن الشـــعر،ترجمة:عبد الـــرحمن بدري،مكتبـــة النهضـــة المصرية،القاهرة،1953.
- طـارق مظلوم:النحـت مـن عصـر فجـر السـلالات حتـى العصـر البـابلي الحديث،حضـارة العراق،ج4،لنخبة من الباحثين،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985.
- عكاشة،ثروت:تاريخ الفن القديم "سومر وبابل وآشور" ،ج4،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،مطبعة فينيفيا،بيروت،1971.
- عكاشة،ثروت:الاغريق بين الاسطورة والابداع،دار المعارف،القاهرة،ب.ت.
- عبد الرؤوف برجاوي:فصول في علم الجمال،دار الآفاق الجديدة،بيروت،1981.
- عبـد الباسـط سـيدا:من الـوعي الاسـطوري الـى بـدايات التفكيـر الفلسـفي،ط1،دار الحصـاد للنشر والتوزيع،دمشق،1995.
- عبـد الهـادي عبـد الرحمن:سـحر الرمـز - مختـارات مـن الرمزيـة والاسـطورة،ط1،دار الحواء للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا،1994.
- عبد الفتاح رياض:التكوين في الفنون التشكيلية،ط1،دار النهضة العربية،القاهرة،1974.
- عبـــد ليوان:اصـــول الرســـم والتلـــوين،ط1،دار ومكتبـــة الهـــلال للطباعـــة والنشر،بيروت،1985.
- عـامر سـليمان:العراق فـي التـاريخ القديم - موجز التـاريخ الحضـاري،دار الكتب للطباعـة والنشر،الموصل،1973.
- علـي حرب:لعبـة المعنـى- فصـول فـي نقد الانسـان،ط1،المركـز الثقـافي العربـي للطباعـة والنشر،بيروت،1991.
- عجينـة ،محمد:موسـوعة اسـاطير العـرب - مـن الجاهليـة ودلالاتهـا،ط1،دار الفـارابي للنشر،بيروت،1994.

- علـــي عبـــد المعطـــي محمد:مشـــكلة الابـــداع الفنـــي - رؤيـــة جديـــدة،دار الجامعـــات المصرية،الاسكندرية.
- علي شلق:الفن والجمال،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- عقيـــل مهـــدي يوســـف:الجمالية بـــين الـــذوق والفكـــر،ط1،مطبعـــة ســـلمى الفنيـــة الحديثة،بغداد،1988.
- عفيـف بهنسـي:علم الجمـال عنـد ابـي حيـان التوحيدي،السلسـلة الفنيـة،دار الشـؤون الثقافيـة العامة،بغداد،1972.
- عز الدين اسماعيل:الاسس الجمالية بين النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)،ط3،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1979.
- الغزالي،أبو حامد:إحياء علوم الدين،المجلد الرابع،ج14،دار الشعب،القاهرة.
- غادة المقدم عدرة:فلسفة النظريات الجمالية،ط1،جرس- برس،لبنان،ب ت.
- فاضل عبد الواحد:سومر اسطورة وملحمة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1997.
- فاضل عبد الواحد:عشتار ومأساة تموز،دار الحرية للطباعة،بغداد،1973.
- فاضل عبد الواحد:الطوفان في المراجع المسمارية،مطبعة اوفسيت،بغداد،1975.

- فاضل عبد الواحد:من الواح سومر الى التوراة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1979.
- فاضل عبد الواحد:العرافة والسحر- حضارة العراق،ج1،لنخبة من الباحثين،دار الحرية للنشر،بغداد،1985.
- فوزي رشيد:السياسة والدين في العراق القديم،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983.
- فوزي رشيد:آشور افق السماء،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985.
- فؤاد كامل:الموسوعة الفلسفية المختصرة،بغداد،اوفسيت الميناء،1983.
- فيشر،آرنست:ضرورة الفن،ترجمة:اسعد حليم،الهيئة المصرية للتأليف والنشر،القاهرة،1971.
- قاسم حسين صالح:الإبداع في الفن،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،1981.
- كريمر،صموئيل نوح:السومريون تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم،ج2،ترجمة:فيصل الوائلي،دار غريب للطباعة،ب ت.
- كريمر،صموئيل نوح:هنا بدأ التاريخ(حول الأصالة في حضارة وادي الرافدين)،ترجمة:ناجية المراني(الموسوعة الصغيرة)،منشورات دار الجاحظ،وزارة الثقافة والاعلام،بغداد،1980.
- كاسيير،آرنست:الدولة والاسطورة،ترجمة:احمد حمدي محمود،مراجعة:احمد خاكي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1975.
- كونتينو،جورج:الحياة اليومية في بلاد بابل وآشور،ط2،ترجمة:سليم طه التكريتي وبرهان عبد التكريتي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.
- كوبلر،جورج:نشأة الفنون الانسانية،ترجمة:عبد الملك الناشف،مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر،بيروت - نيويورك،1965.
- لابات،رينيه:المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين،تعريب:الاب البير ابونا،مراجعة:وليد الجادر،بغداد،1988.
- لويد،سيتن:آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري حتى الاحتلال الفارسي،ترجمة:سامي سعيد الأحمد،دار الرشيد للنشر،بغداد،1980.
- لويد،سيتن:فن الشرق الادنى،ترجمة:محمد درويش،دار المأمون للنشر،بغداد،1985.
- لوسيف،الكسي:فلسفة الاسطورة،ترجمة:منذر بدر حلوم،ط1،دار الحواء للنشر والتوزيع،اللاذقية،سوريا،2005.
- المري،كمال:تاريخ الفن في العصور القديمة،ط1،دار المعارف بمصر،مطبعة النشر الثقافية.
- م. سمير نوفا واوفسيانيكوف:موجز تاريخ النظريات الجمالية،تعريب:باسم السقا،دار الفارابي،بيروت،1979.

- ماركوز،هربرت:البعد الجمالي،ترجمة:جورج طرابشي،دار الطليعة،بيروت،1979.
- مالنز،فريدريك:الرسم - كيف نتذوقه(عناصر التكوين)،ط1،ترجمة:هادي الطائي،مراجعة:سلمى داوود الواسطي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1993.

- مونرو،توماس:التطور في الفنون،ج2،ترجمة:محمد ابو درة وآخرون،مراجعة:احمد نجيب هاشم،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1972.
- محمد خليفة حسن احمد:الاسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم - دراسة في ملحمة جلجامش،ط1،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،1988.
- مورتكات،انطون:الفن في العراق القديم،ترجمة:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب،بغداد،1975.
- نائل حنون:حينما في العلى - قصة الخليقة البابلية،ط1،دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،2006.
- نائل حنون:عقائد مابعد الموت في بلاد وادي الرافدين القديمة،ط2،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1986.
- نبيلة ابراهيم:الاسطورة - الموسوعة الصغيرة(54)،منشورات وزارة الثقافة والإعلام،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1976.
- نجم عبد حيدر:علم الجمال آفاقه وتطوره،ط2،دار الكتب للطباعة والنشر،بغداد،2001.
- نعمت اسماعيل علام:فنون الشرق الاوسط والعالم القديم،ط2،دار المعارف بمصر،القاهرة،1975.
- نوبلر،ناثان:حوار الرؤيا - مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجميلة،ترجمة:فخري جليل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1987.
- الهاشمي،رضا جواد:التجارة - حضارة العراق،نخبة من الباحثين،ج2،دار الحرية للطباعة والنشر،بغداد،1985.
- هايدل،الكسندر:الخليقة البابلية - قصة النشوء والتكوين عند قدماء العراقيين وانعكاساتها على العهد القديم،ترجمة:ثامر مهدي،مراجعة:محيي الدين اسماعيل،بيت الحكمة للطباعة،2001.
- هويسمان،دني:علم الجمال،ترجمة:ظافر الحسن،ط4،منشورات عويدات،بيروت،1983.
- هوينغ،رينيه:الفن - تأويله وسبيله،ترجمة:صلاح برمدا،منشورات وزارة الثقافة الارشاد القومي،دمشق،1978.
- هيغل:فكرة الجمال،ترجمة:جورج طرابيشي،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،1980.
- وفاء محمد ابراهيم:علم الجمال(قضايا تاريخية ومعاصرة)،مكتبة غريب للطباعة،القاهرة،ب ت.
- يونغ كارل غوستاف:الانسان ورموزه،ترجمة:سمير علي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1984.
- يوسف كرم:تاريخ الفلسفة،ط1،دار القائم،بيروت،1978.
- ...:الجمال في تفسيره الماركسي،لمجموعة من الفلاسفة السوفيت، ترجمة:يوسف الحلاق،وزارة الثقافة والارشاد القومي،دمشق،1968.
- ...:الاسطورة وعلم الاساطير،من الموسوعة البريطانية،ترجمة:عبد الناصر محمد وفوزي عبد القادر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ب ت.

البحوث والدراسات

- الأعسم،عاصم عبد الأمير:جماليات الشكل في الرسم العراقي الحديث،اطروحة كتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،1997.
- البياتي،عبد الحميد فاضل:هيئة المنحوتات البشرية المدورة في العراق القديم،اطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد.
- ريا محسن:تطور الكتابة المسمارية على الاختام الأسطوانية،رسالة ماجستير غير منشورة،كلية الآداب،جامعة بغداد،1987.
- الشايع،صباح احمد حسين:التكوين الفني لفخار العصر الحجري الحديث في العراق،اطروحة كتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،1997.
- الطائي،سلوى محسن حميد عبد الغني:توظيف الرموز الاسطورية لحضارة وادي الرافدين في الرسم العراقي المعاصر 1951 – 1999 ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، 2005 .
- الكلابي،محمود عجمي:صورة جلجامش وأنكيدو-قراءة في جدلية شخصيتهما بأعمال الفن العراقي القديم/نماذج مختارة،بحث(تحت الطبع)،2007.
- المعموري،خضير جاسم راشد:القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الازياء التراثية للمراة العراقية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل ، 2005 .

الدوريات

- افاناستيف،فيردنيكا : " نموذج من الفن التشكيلي السومري "؛في: مجلة فنون عربية ، العدد الاول من المجلد الثاني ، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1982.
- بهوي،راجيراز:"جلجامش في اطول رحلة في التاريخ"،مترجم؛في:مجلة آفاق عربية،العدد السابع،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1982.
- بصمة چي،فرج:"الحقبة الزمنية بين عصور ماقبل التاريخ والعصور التاريخية في بلاد الرافدين"؛في:مجلة سومر الجزء الاول والثاني،المجلد الرابع والاربعون،مديرية الكتب للطباعة والنشر،بغداد،1985-1986.
- شريف يوسف:"فن النحت السومري في عصر الوركاء"؛في:مجلة الرواق،العدد8،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1979.
- علي محمد مهدي:الملاحم والاساطير في العراق القديم"؛في:مجلة آفاق عربية،العدد12،بغداد،1986.
- فوزي رشيد:"أثر المجتمع في تكوين القيم الجمالية في سومر واكد"؛في:مجلة آفاق عربية،العدد الاول،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1981.
- هادي نفل:"المسؤولية الحضارية في صيانة الخصائص القومية لفنون العالم الثالث"؛في:مجلة الرواق،العدد14،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983.

- يوســـف حبي:"قـــراءة متعمقـــة فـــي ملحمـــة جلجامش"؛في:مجلـــة آفـــاق عربية،العدد12،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1983.

المصادر الاجنبية

-Harfy Daniels:Print making, the Viking pres, In U.S.A,1972.
-Hamer, frank: the polter's Dictionary of Materials and Tedniqes , pitmanc , London ,1973.
-Frankfurt , H: cylinder Seals , Adocumentary Essay on the Art , and religion other ancient near East , Macmillan and co. London,1939.

ملحق (1)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون التشكيلية
الدراسات العليا/ماجستير

بسم الله الرحمن الرحيم
م/استبيان

تحية طيبة:
الى حضرة الأستاذ.....المحترم.

تقوم الباحثة بدراسة موضوع (جمالية التشكيل الفني لأسطورة جلجامش في الأختام العراقية القديمة) بهدف التعرف على جمالية التشكيل الفني للأختام العراقية القديمة وآلية إشتغالها ، وتمثل الفقرات المرفقة المحاور التي استبينتها الباحثة في إجراء بحثها والتي حصلت عليها عن طريق الإطار النظري، ونظراً لما تتمتعون به من خبرة ودراية علمية في هذا المجال ارجو إبداء رأيكم في الفقرات المرفقة وبيان مدى مناسبتها مع الهدف المرجو من البحث إضافة الى اقتراحاتكم السديدة في التعديل او الحذف من فقراتها.

مع فائق شكري وامتناني
صبا علي حسن
طالبة الماجستير

ملحق (2)
الأداة بصيغتها الأولية

خصائص رئيسية	خصائص فرعية	تصلح	لاتصلح	التعديل
نوع العمل الفني	الأختام			
عناصر التكوين	نقطة			
	خط			
	شكل			
	لون			
	ملمس			
اسس التكوين	وحدة			
	السيادة			
	الإنسجام			

	التوازن				
	الحركة				
الأســـــلوب الفنـــــي المســتخدم فــي تنفيـذ الختم	واقعي				
	اختزالي				
	تجريدي				
الرمــوز المســتخدمة في الختم	بشرية				
	حيوانية				
	مركبة				
	نباتية				
	فلكية				

ملحق (3)

استمارة تحليل محتوى لاشكال اسطورة جلجامش في طبعات الاختام بصيغتها النهائية

	خصائص رئيسية	**خصائص فرعية**	
عناصر التكوين	الخط	غائر	
		بارز	
	السطح		
	الكتلة/الحجم		
	الملمس	ناعم	
		خشن	
	ضوء وظل		
	الشكل	واقعي	
		اختزالي	
		تجريدي	
		مركب	
العلاقات التكوينية	الوحدة	علاقة الجزء بالجزء	
		علاقة الجزء بالكل	
		التنوع	
		الإنسجام	انسجام خطي
			انسجام في الكتل
			انسجام في الملابس
	التوازن	متماثل	
		غير متماثل	
		إشعاعي	
	الحركة	حركة سريعة	
		حركة قلقة	
		حركة متعاكسة	
	التناسب		

	خصائص رئيسية	خصائص فرعية
	التباين	الشكل
		اللون
		الملمس
		الكتل
	التكرار	
الاسلوب الفني	واقعي	
	اختزالي(تجريدي)	
الرمـــوز التـــي ظهـــرت فـــي طبعة الختم	بشرية	
	حيوانية	
	مركبة	انسانية - حيوانية
		حيوانية - حيوانية
		مركبة - حيوانية
	نباتية	
	فلكية	
الشكل والمضمون	موضوع الطبعة ودلالة الاشكال الموجودة فيه	
	البعد الفكري للموضوع المنفذ	
	شكل صورة جلجامش وتحولاتها	

ملحق (4)
الأدوار التاريخية للحضارة العراقية القديمة

أولاً/ العصر الحجري الحديث(بدايته في حدود الألف الثامن أو السابع الى 5600) ق.م

العصر الحجري – المعدني(5600-3500) ق.م.

1- دور حسونة
2- دور سامراء

3- دور حلف
4- دور العبيد
5- دور الوركاء

ثانياً/ العصر الشبيه بالكتابي او الشبيه بالتاريخي (3550-2800) ق.م
1- دور الوركاء الأخير
2- دور جمدة نصر
3- عصر السلالات

العصور التاريخية وتقسم الى:-
1- عصر السلالات أو عصر دول المدن (2800-2370) ق.م
2- عصر السلالات الثاني (2800-2600) ق.م
3- (ميسلم – سلالة كيش الاولى – سلالة الوكاء الاولى – الواح تل فارة) - عصر السلالات الثالث02600-2370) ق.م – المقبرة الملكية – مس كلام دك – جلجامش – سلالة كيش الاولى – سلالة اور الأولى – لوكال – زاكيري.

ثالثاً/ العصر الاكدي (السلالة الأكدية) (2370-2330) ق.م
سرجون (2370-2316) ق.م ، نرام-سين(2291-2255) ق.م

رابعاً/ الدور الكوتي وسلالة كيش الثانية (2230-2120) ق.م

خامساً/ الدور الكوتي وسلالة لكش الثانية (02230-2120) ق.م

سادساً/ سلالة أور الثالثة (2112-1004) ق.م

ثامناً/ العصر البابلي القديم (2000-1500) ق.م
1- سلالة لارسا (2025-1763) ق.م
2- سلالة آيسن (2017-1794) ق.م
3- سلالة أشنونا (2000-1761) ق.م
4- بلاد آشور (2000-1760) ق.م
5- سلالة بابل الأولى (894-1595) ق.م

تاسعاً/ العصر الكيشي (1700-1157) ق.م

عاشراً/ العصر البابلي الوسيط (1500-627) ق.م

أحد عشر/ العصر البابلي الحديث (627-539) ق.م

إثنا عشر/ العصر الآشوري القديم (200-1500) ق.م

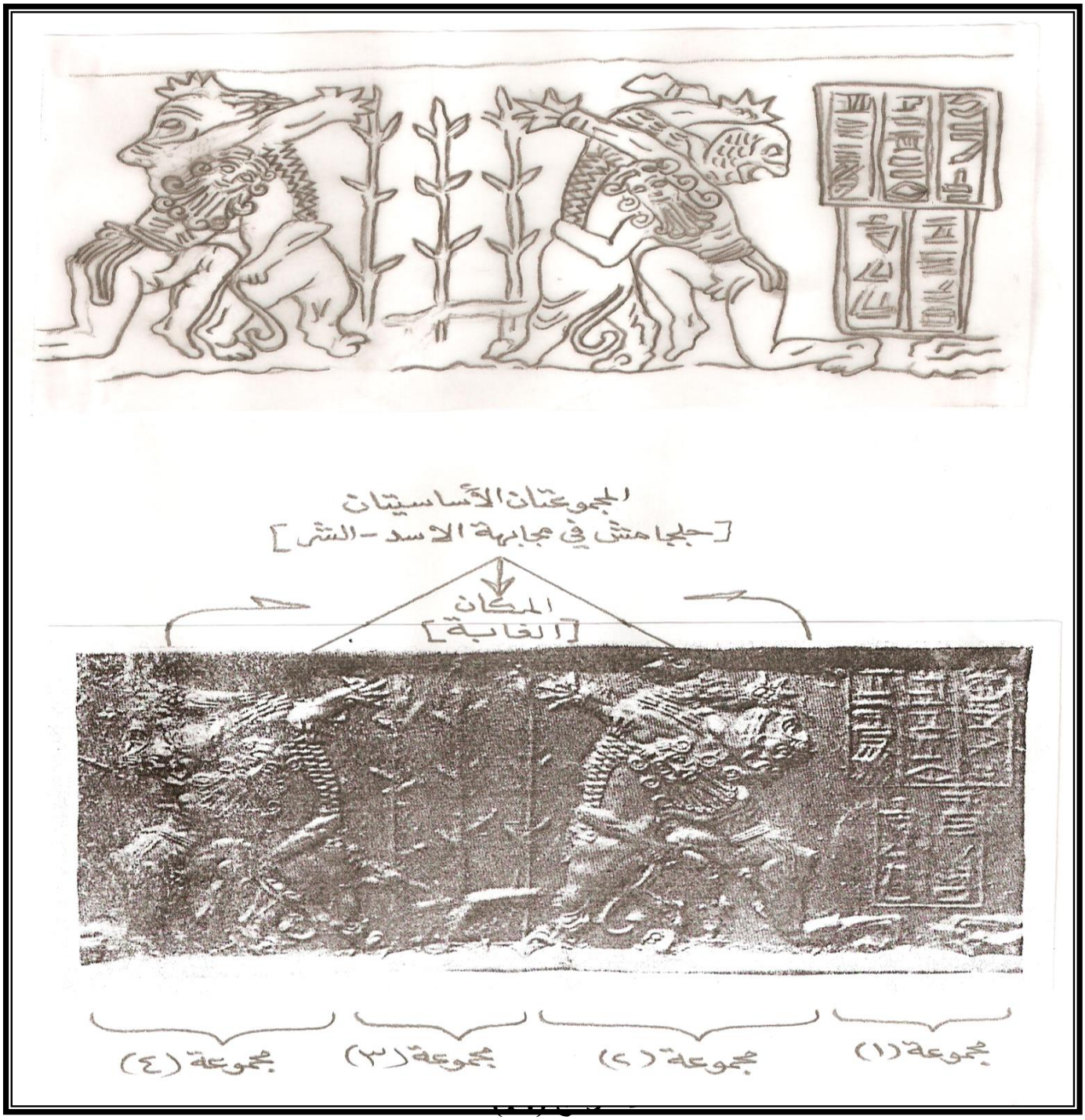
ثلاثة عشر/ العصر الآشوري الوسيط (1500-911) ق.م

أربعة عشر/ العصر الآشوري الحديث (911-612) ق.م

خمسة عشر/ السلالة السرجونية:سرجون الثاني (721-705) ق.م

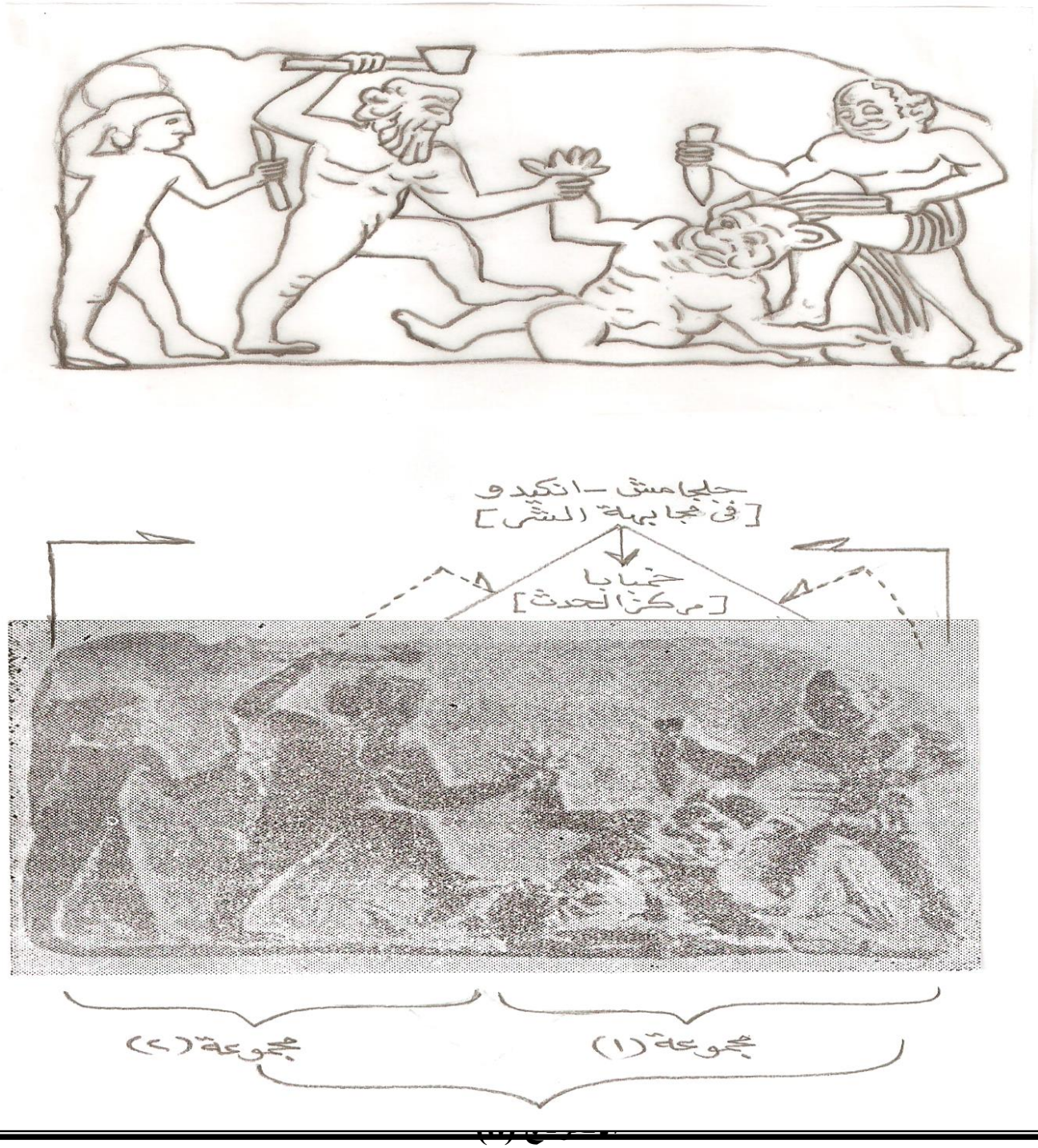
الأنموذج (13)

المادة:الختم: (؟)
الطبعة:طين
القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



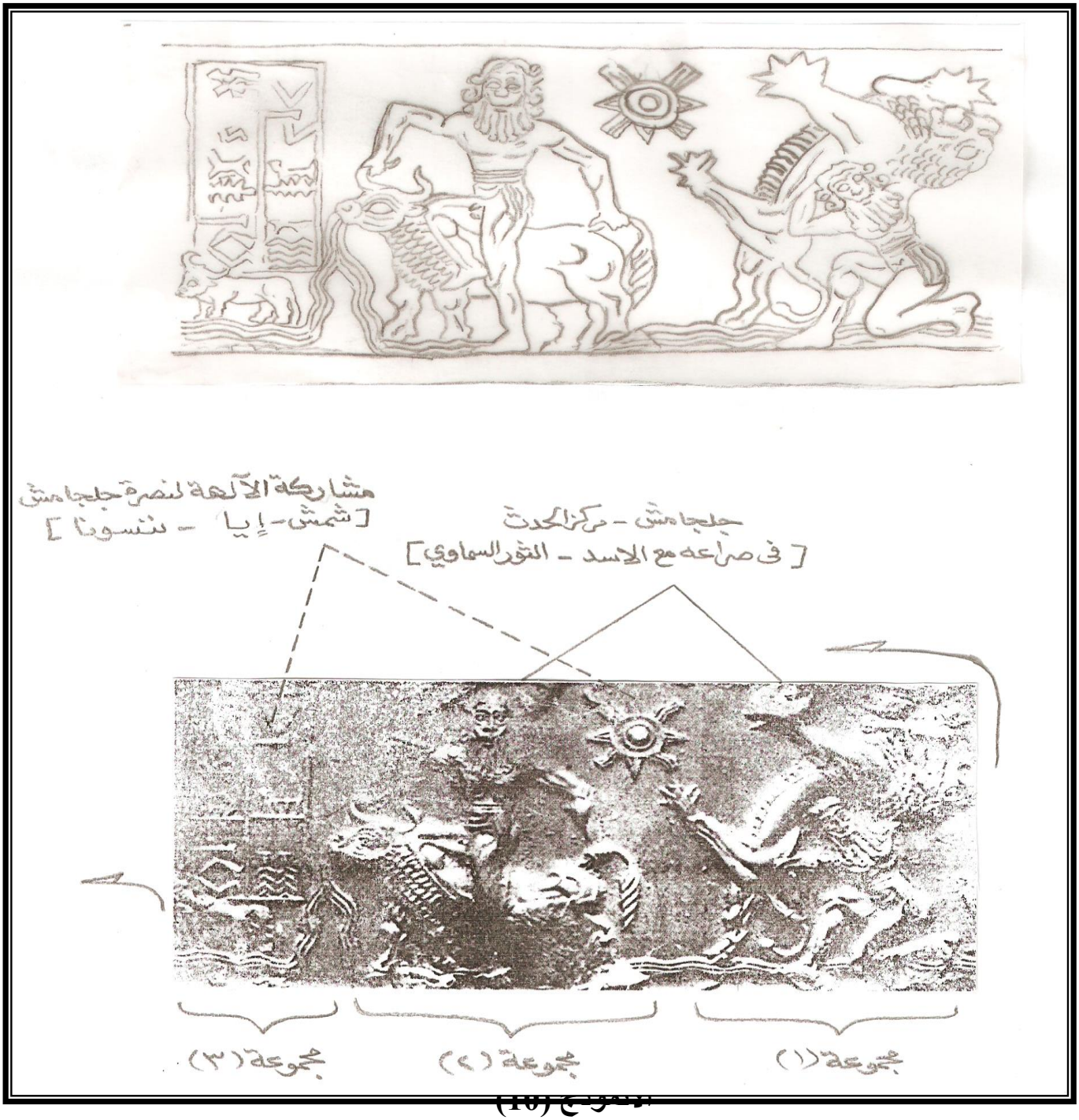
المادة:الختم: (؟)

القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية: (؟)



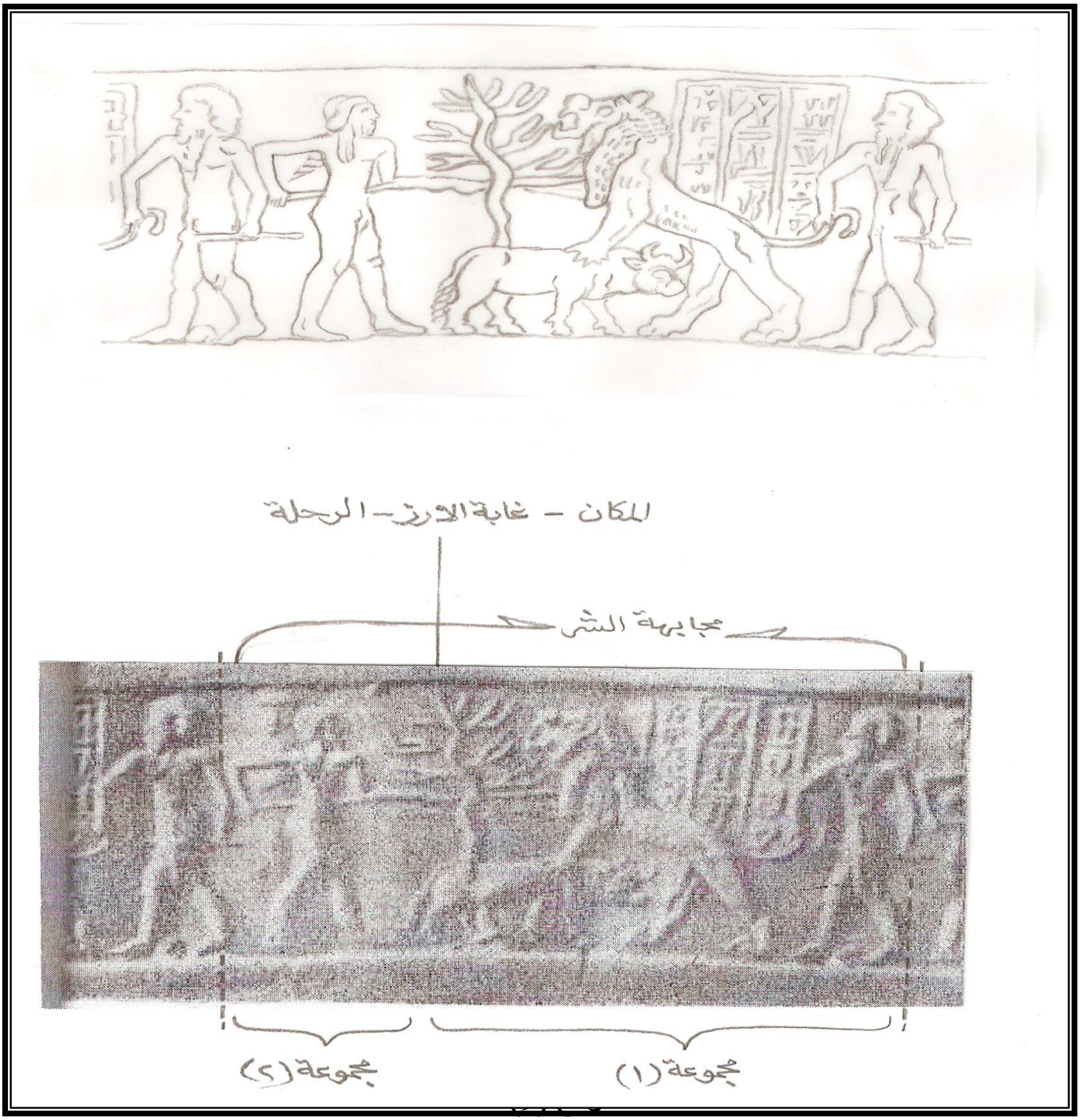
المادة:الختم: (؟)
الطبعة:طين
القياس: (؟)

المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية: (؟)



الموضوع (16)

المادة:الخم: (؟)
الطبعة:طين
القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية: (؟)

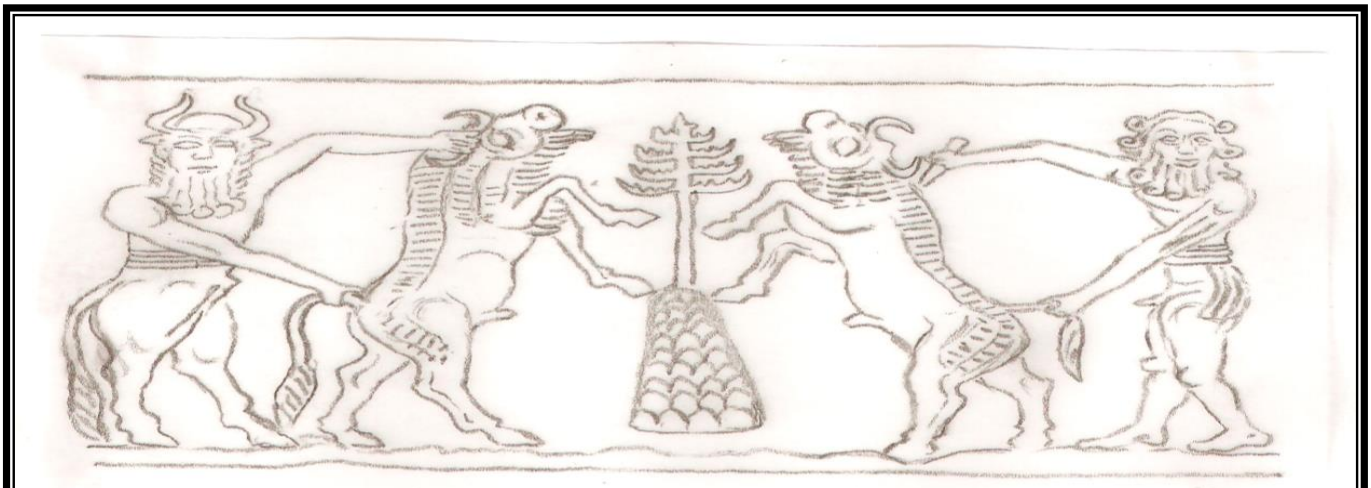


المادة:الختم: (؟)
الطبعة:طين
القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية: (؟)



الأنموذج (11)

المادة:الختم: (؟)
الطبعة:طين
القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



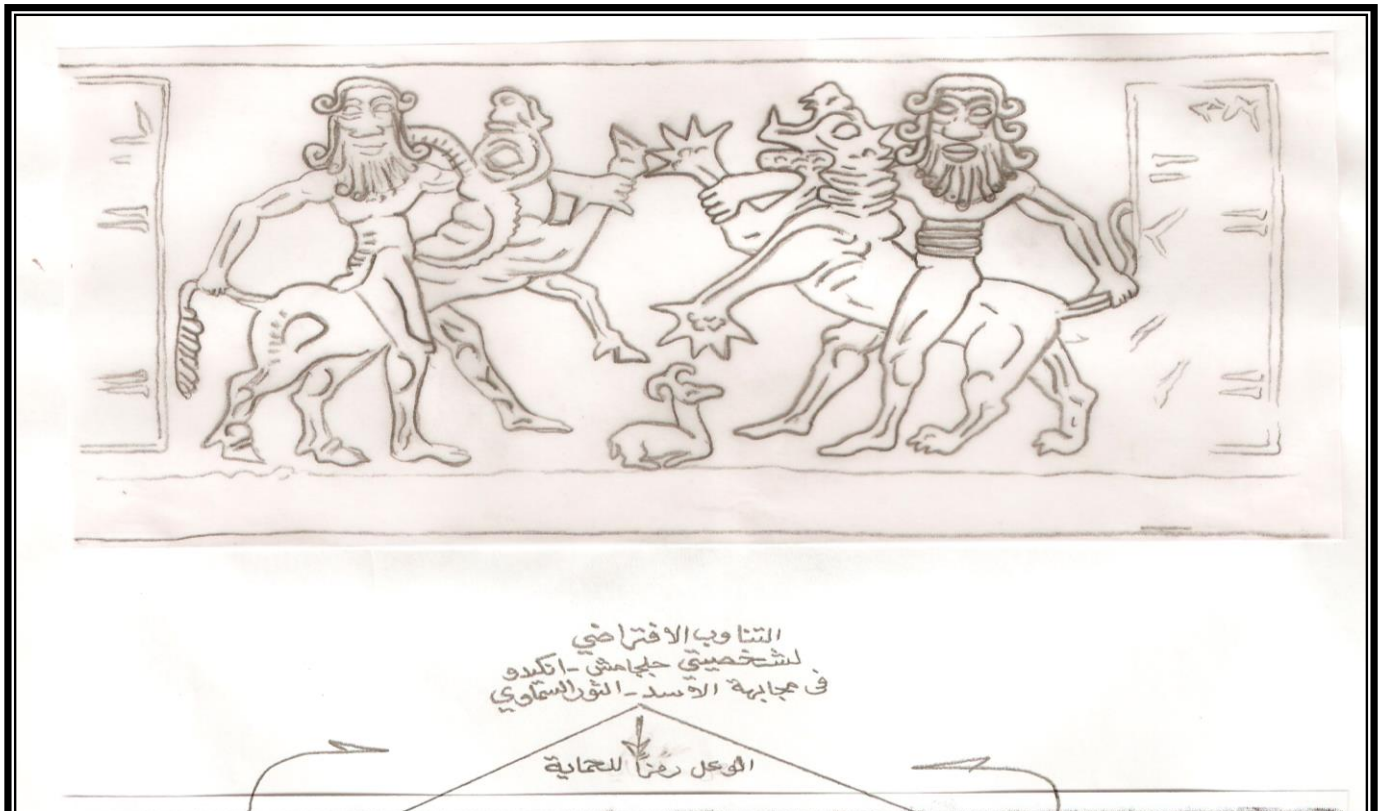
الأنموذج (12)

المادة:الختم:محار
الطبعة:طين
القياس:5×3.8سم
المرحلة التاريخية:عصر فجر السلالات الثالث
العائدية:المتحف العراقي



الأنموذج (15)

المادة:الختم:حجر
الطبعة:طين
القياس:5×3.8سم
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



الأنموذج (16)

المادة:الختم:بلور صخري
الطبعة:طين
القياس:5.5×2.5سم
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



الأنموذج (17)
الانموذج (17)

المادة:الختم:حجر
الطبعة:طين
القياس:3.3×2.1سم
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي

الأنموذج (٦)

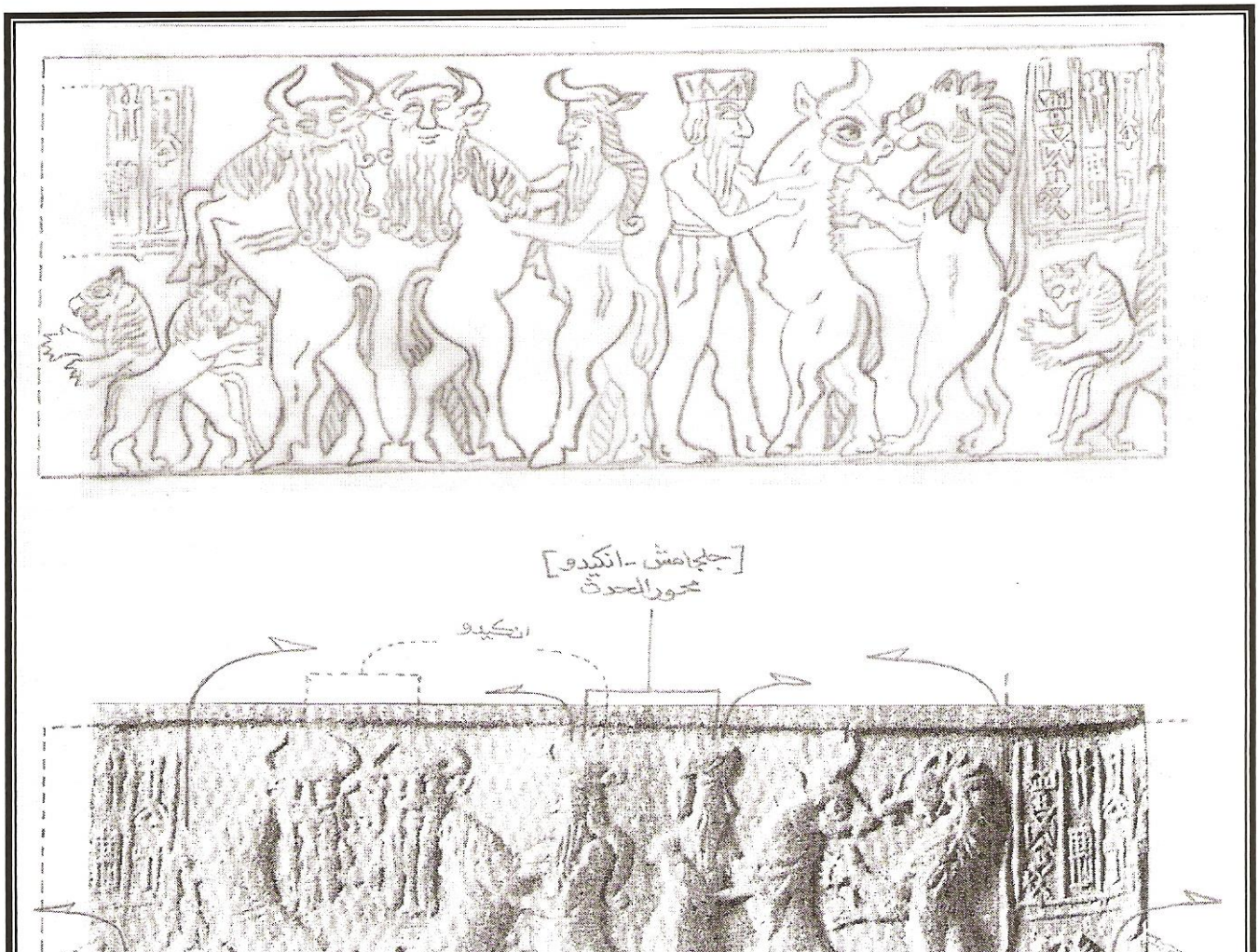
المادة:الختم/حجر

الطبعة:طين

القياس:٤×٢,٤سم

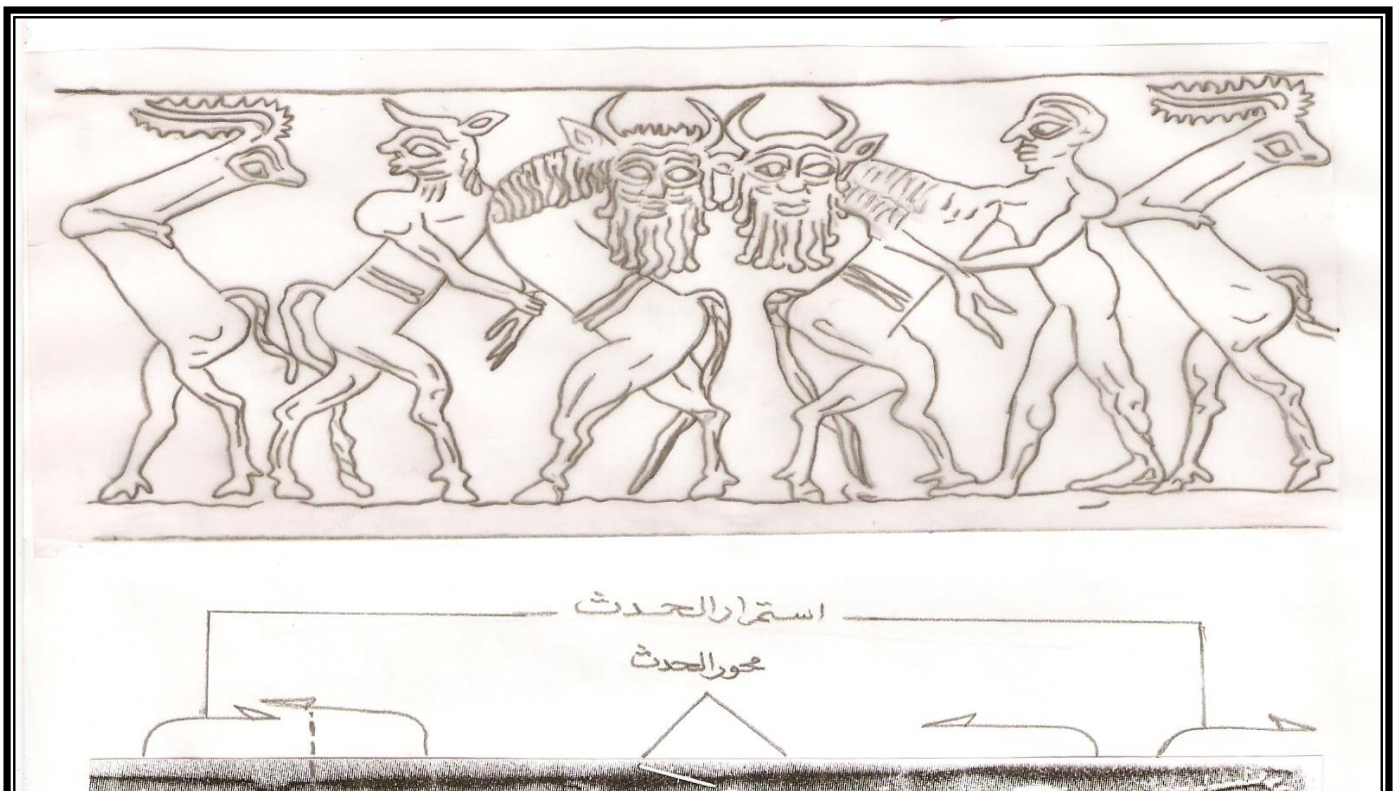
المرحلة التاريخية:العصر الأكدي

العائدية:المتحف العراقي



الأنموذج (5)

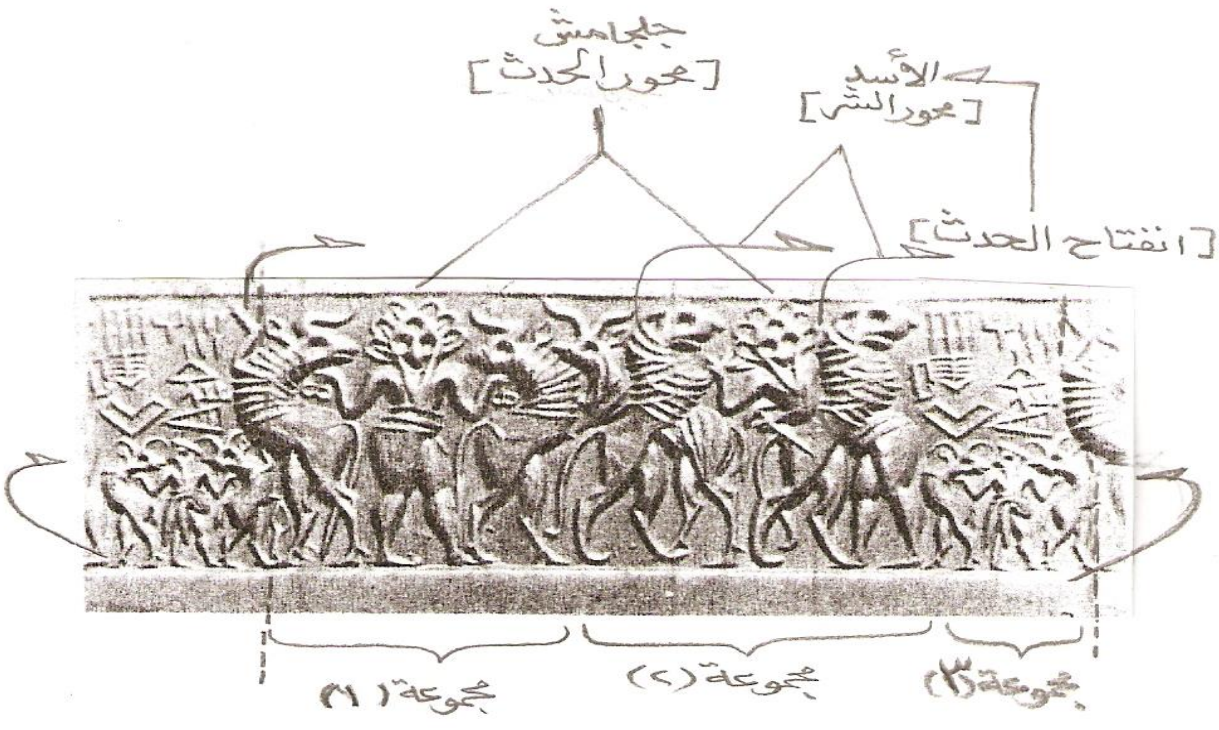
المادة:الختم:حجر سيتاتيت
الطبعة:طين
القياس:2.6×1.3سم
المرحلة الزمنية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



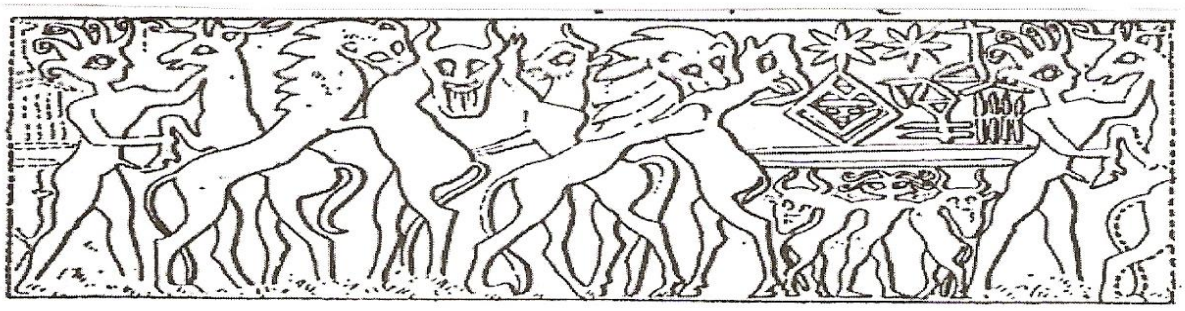
الأنموذج (3)
الانموذج (1)

المادة:الختم:محار
الطبعة:طين
القياس:3.5×2.7سم
المرحلة التاريخية:عصر فجر السلالات الثاني
العائدية:المتحف العراقي

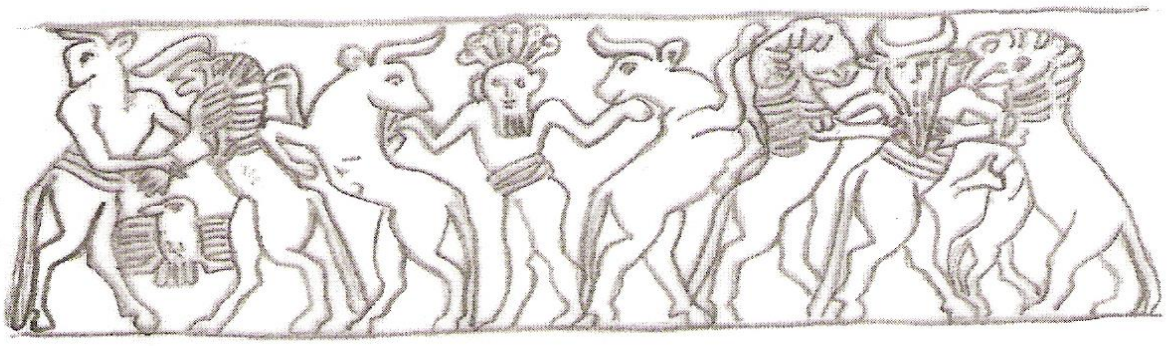




القياس: (؟)
المرحلة التاريخية:عصر فجر السلالات الثاني
العائدية:المكتبة الوطنية في باريس

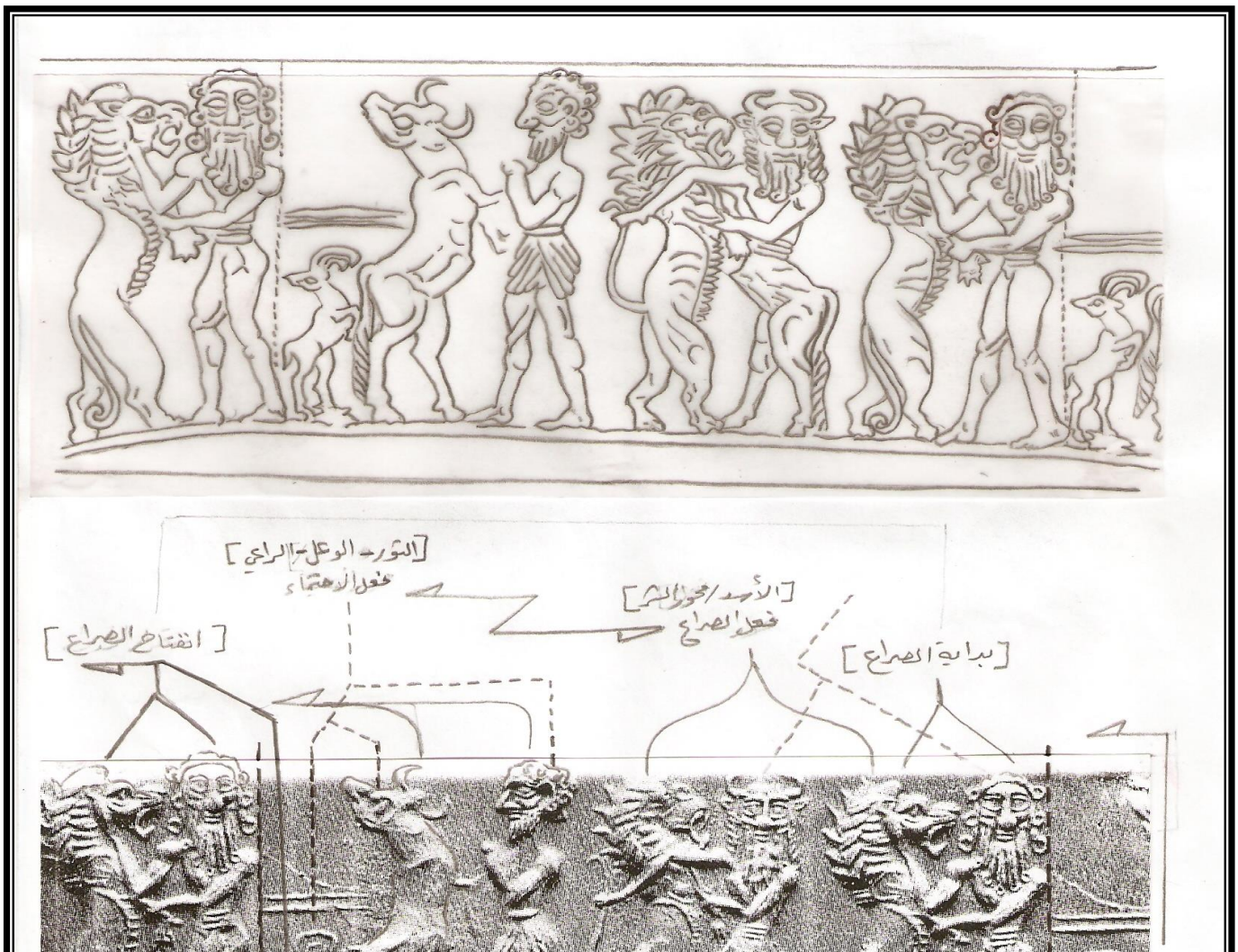






الأنموذج (4)

المادة:الختم:حجر أسود
الطبعة:طين
القياس:3×1.8سم
المرحلة الزمنية:العصر الأكدي
العائدية:المتحف العراقي



الأنموذج (7)

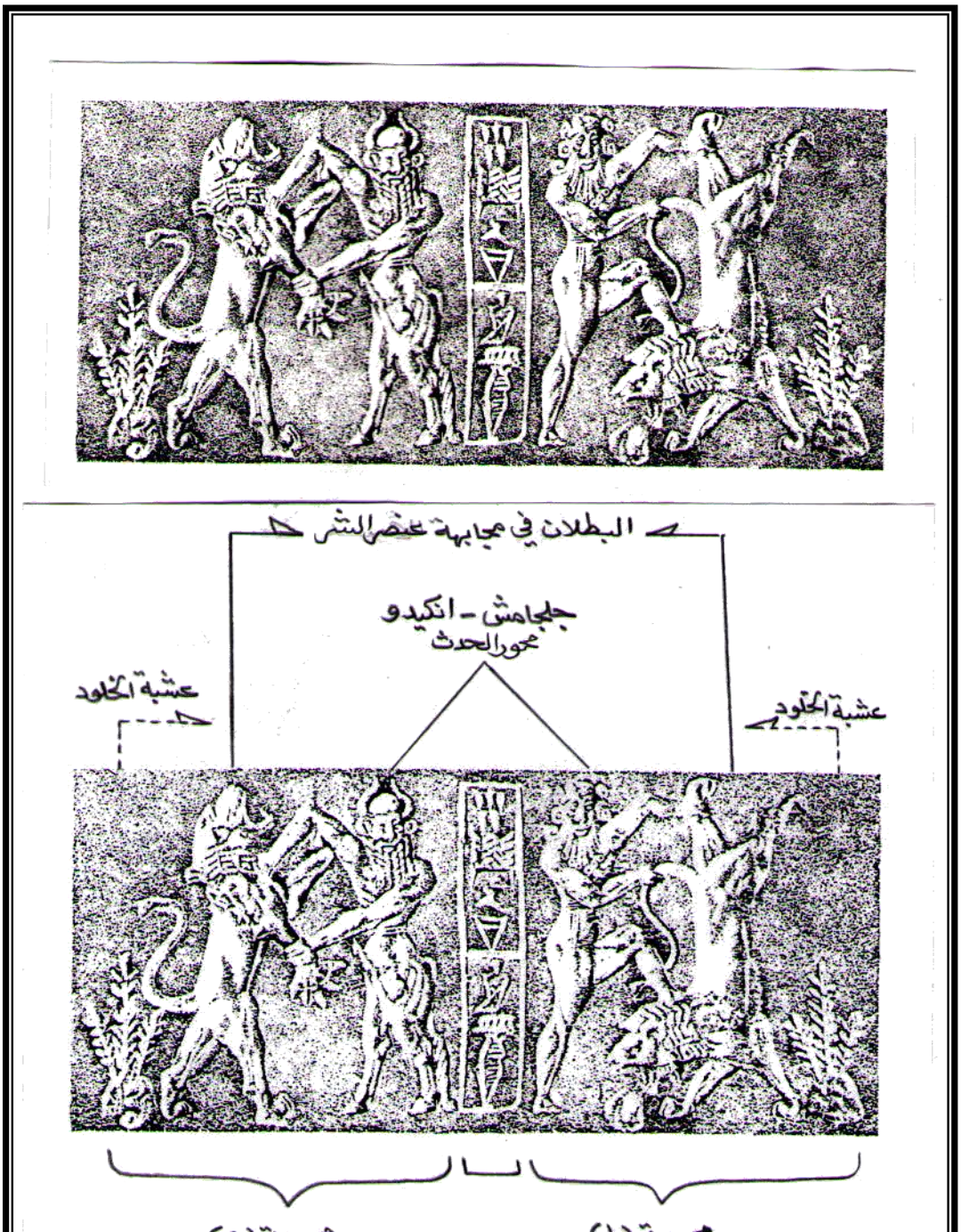
المادة:الختم:؟

الطبعة:طين

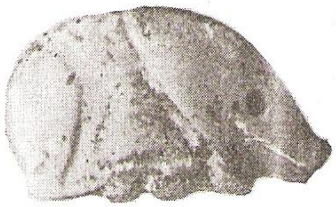
القياس:

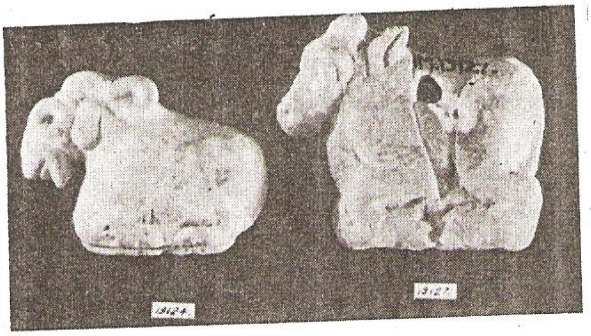
المرحلة الزمنية:العصر الأكدي

العائدية : ؟

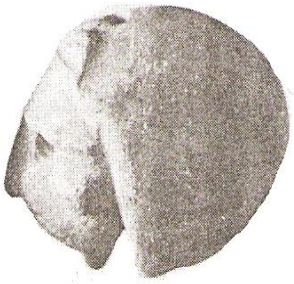


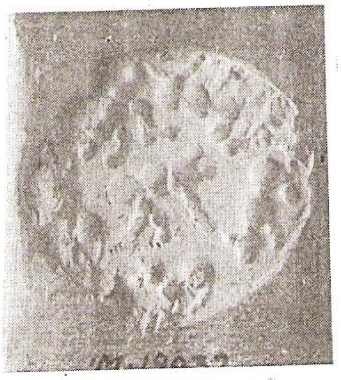

IM.9018






IM.11457






IM.
19032.

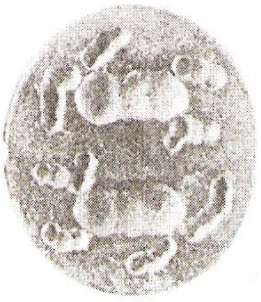

IM.9389




IM.19030.


IM.
19031





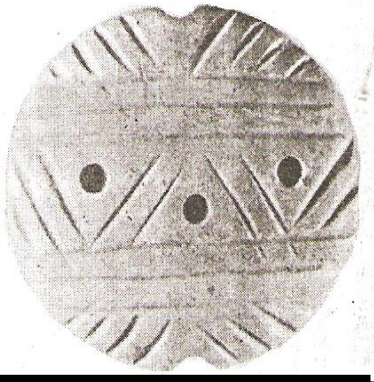






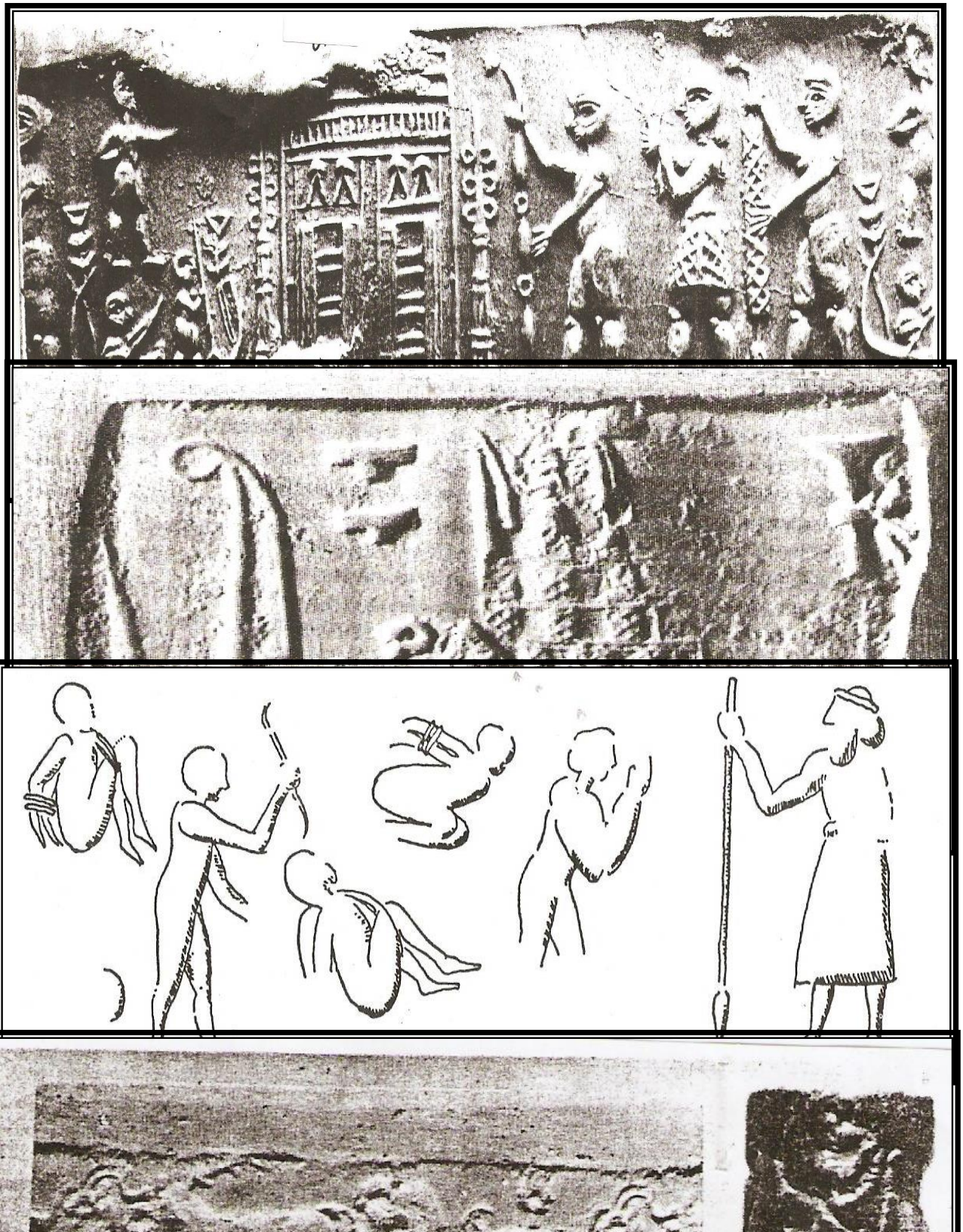




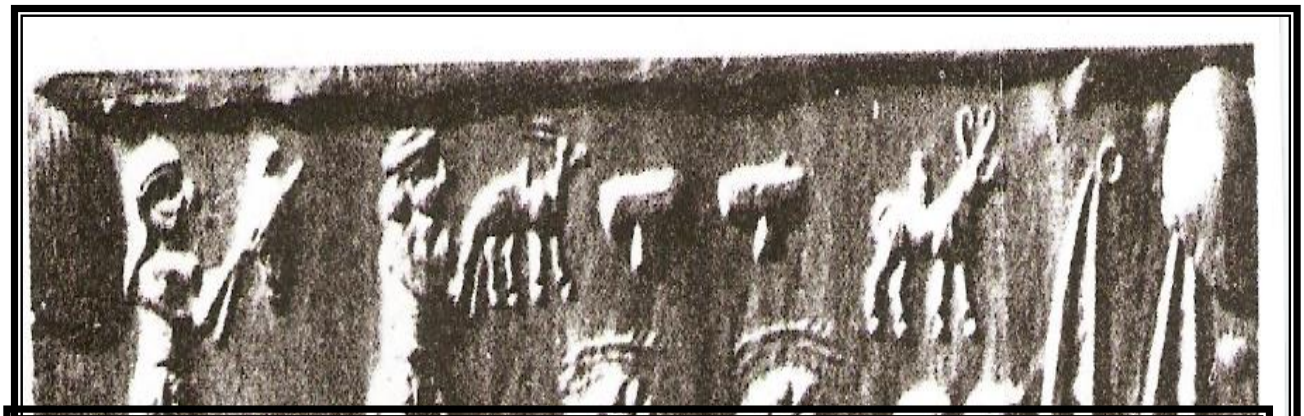




شكل
(2)



شكل (6)



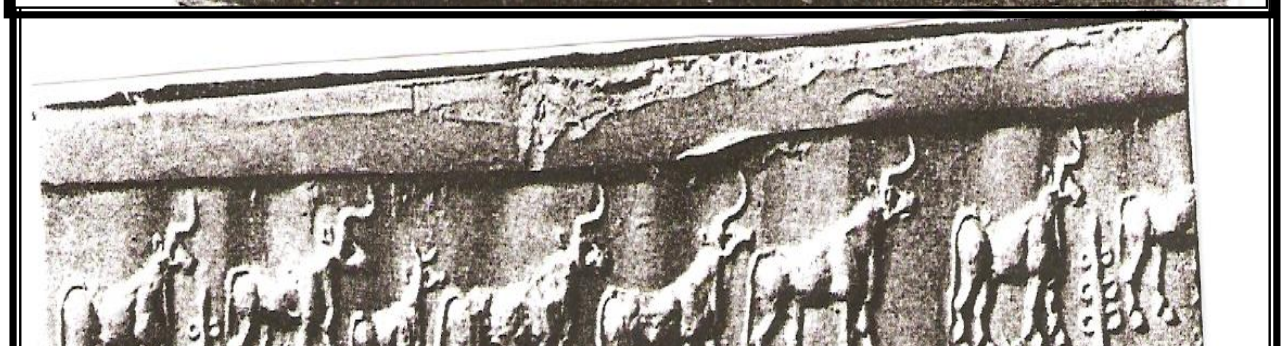
شكل



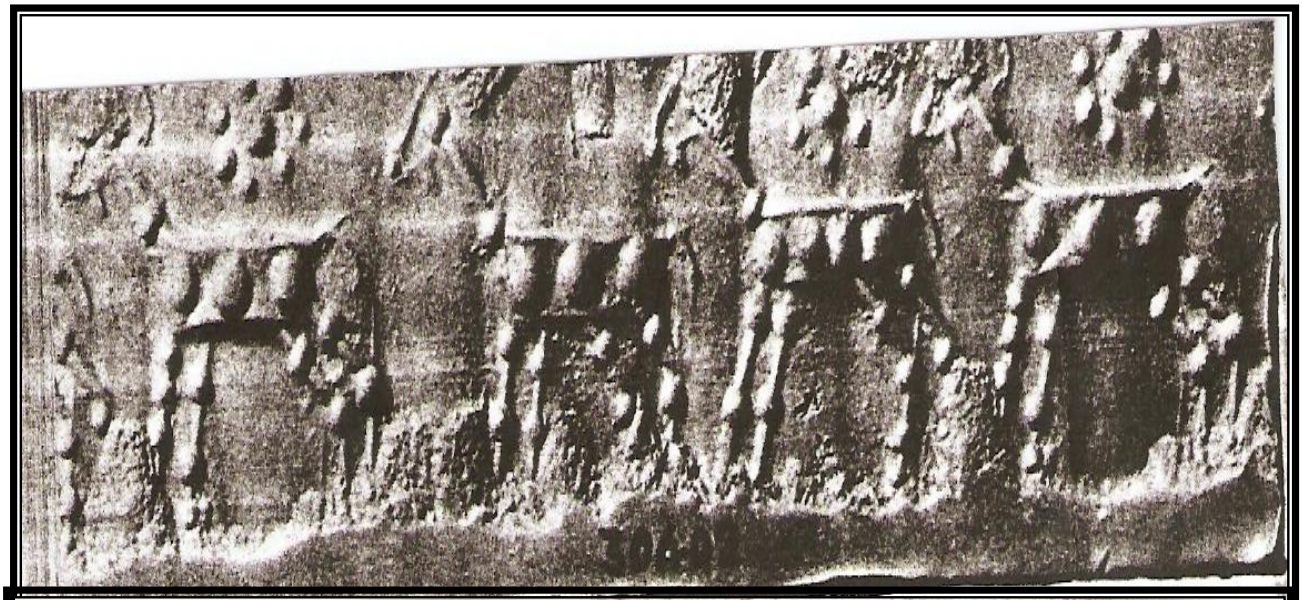
شكل (8)



شكل



(10) **شكل**



(12)



شكل

شكل



شكل

(15)

شكل

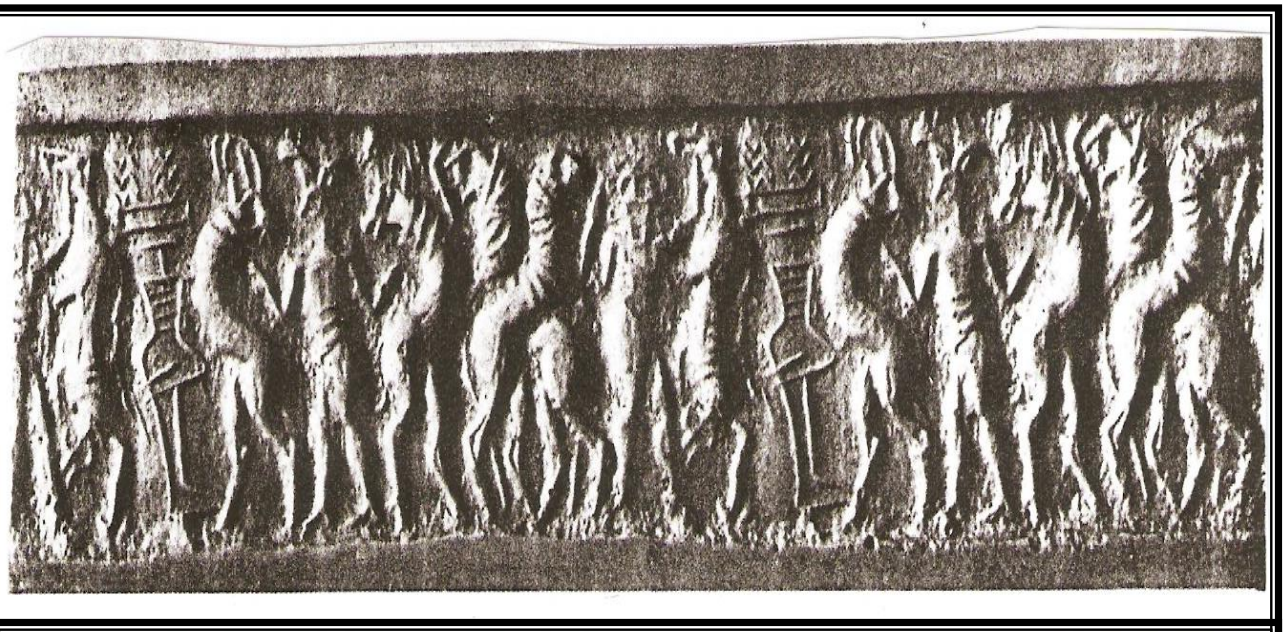


شكل

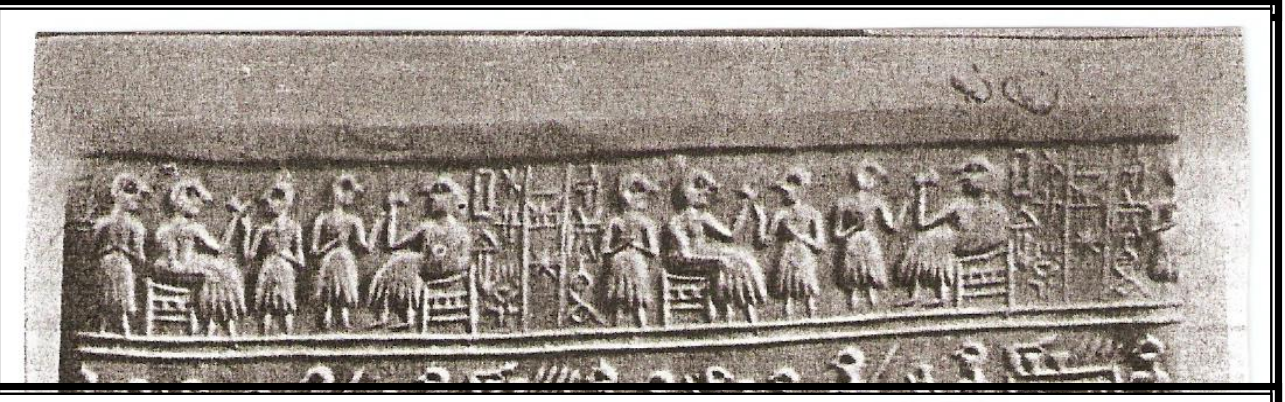


شكل
(19)

شكل
(20)



شكل
(21)



شكل
(22)



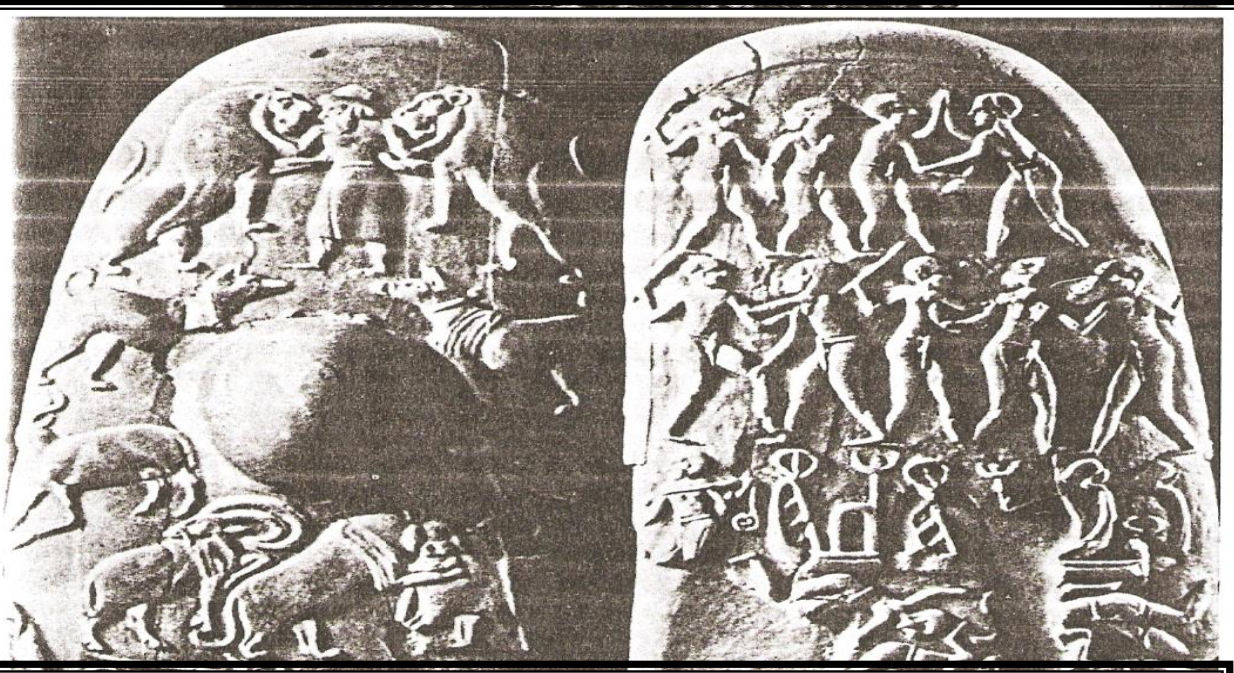
شكل



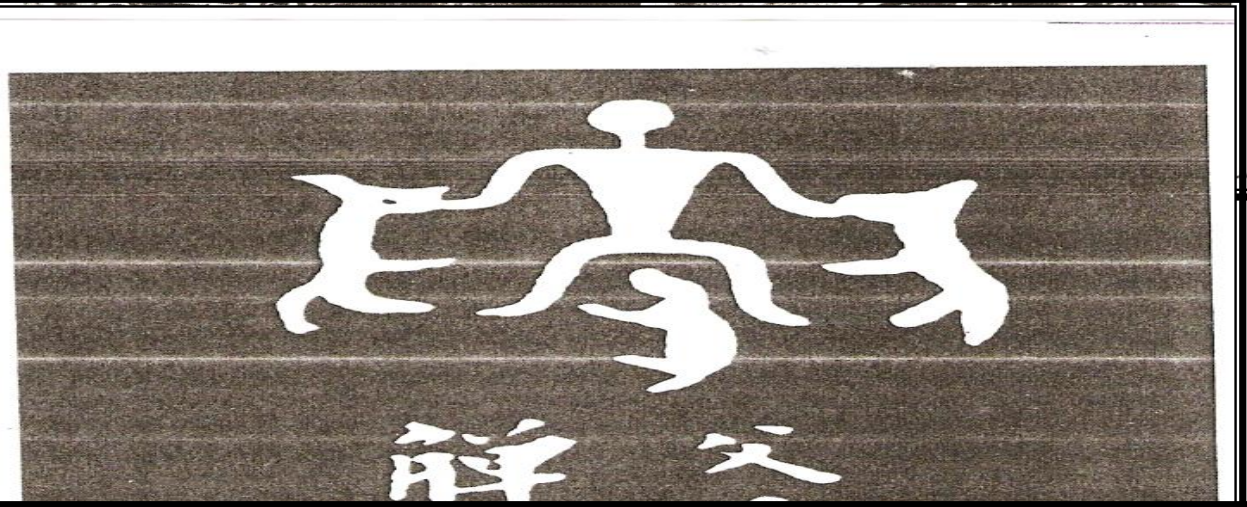
شكل



شكل
(25)



شكل



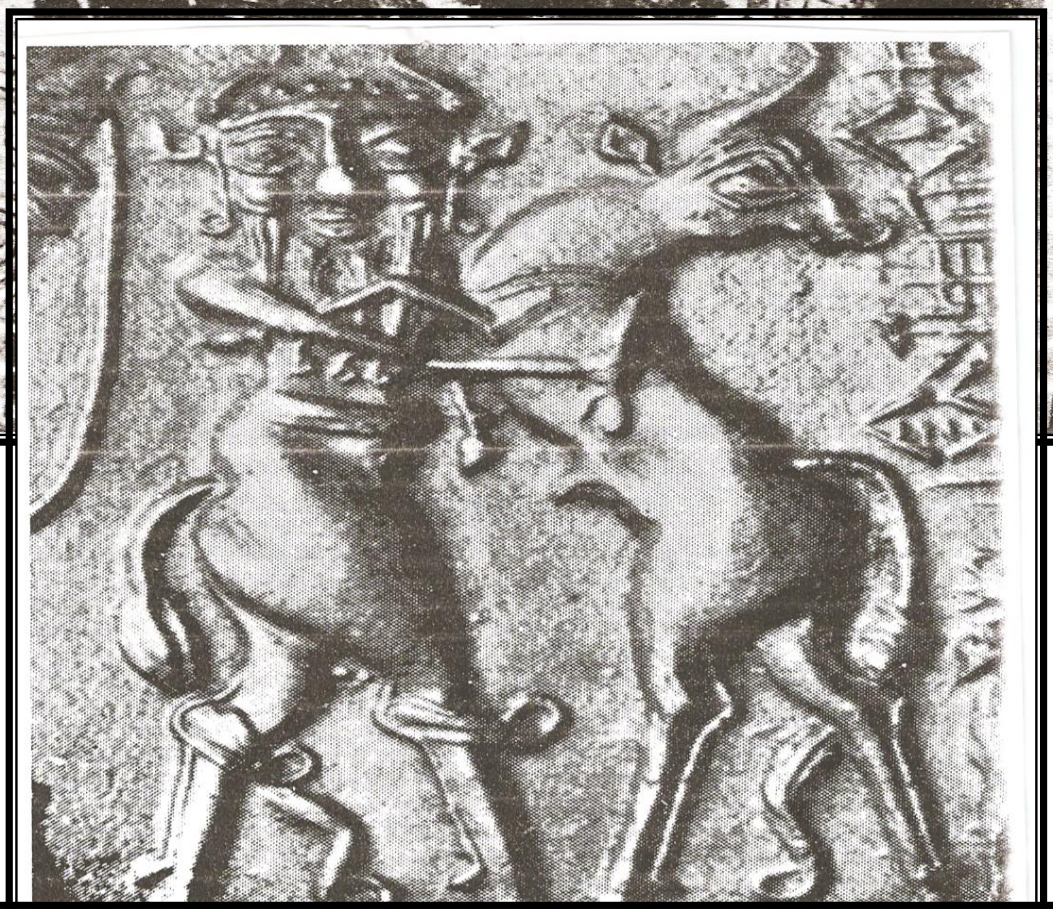


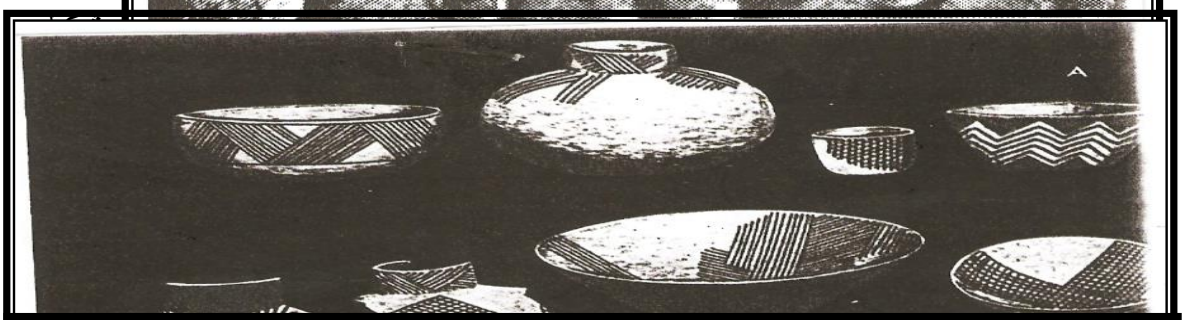
شكل

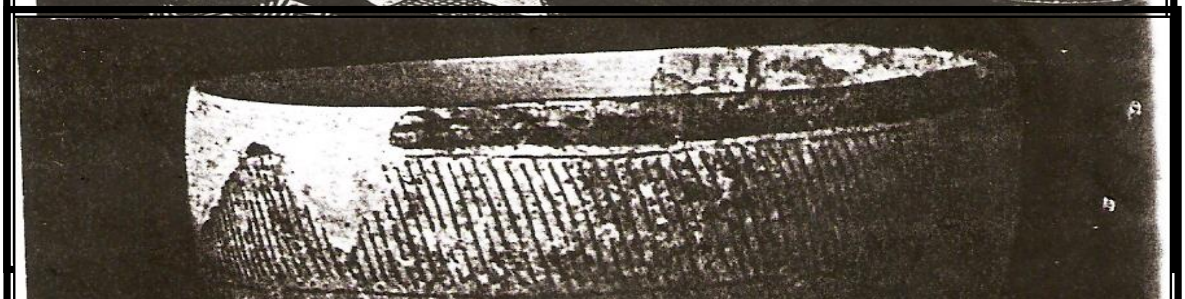
(27)/أ

(27)/ب

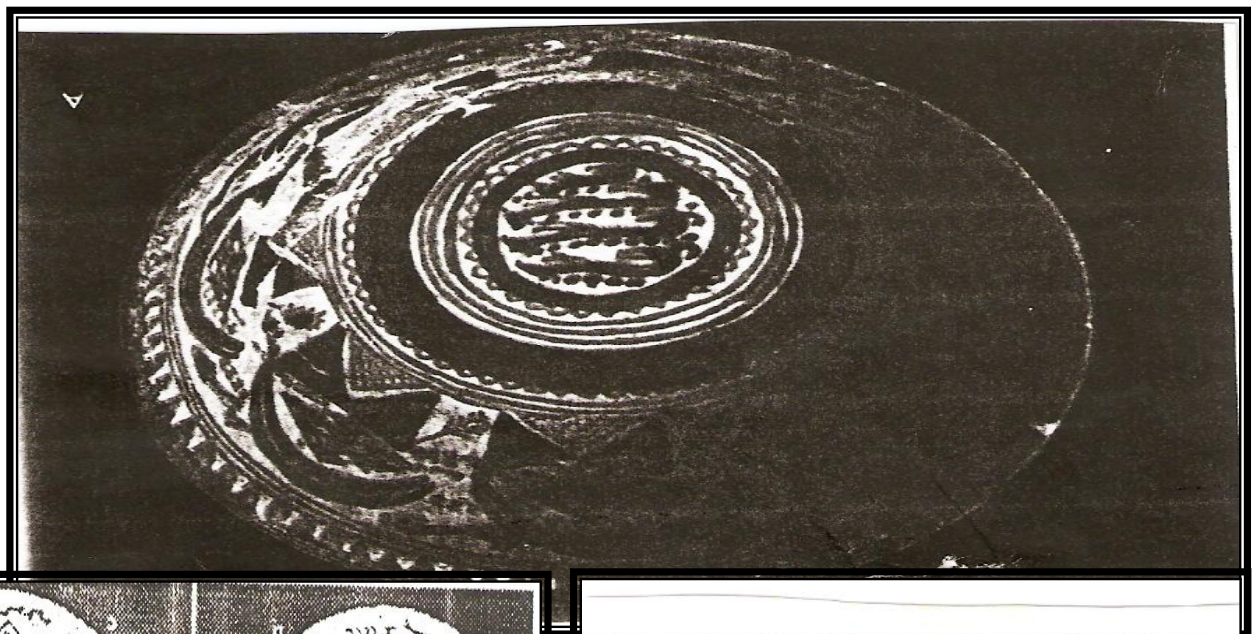


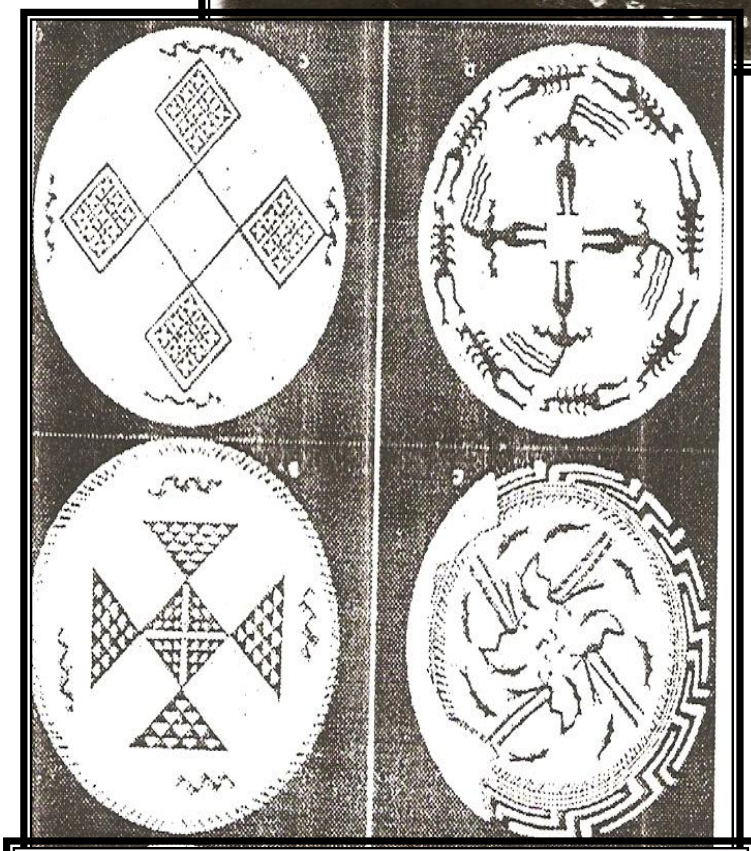


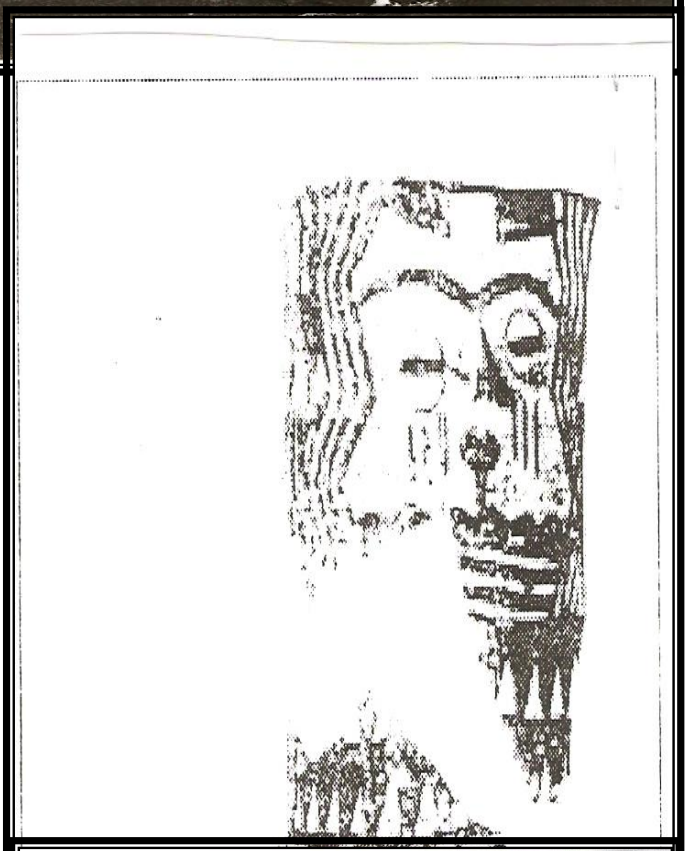




شكل
(29)/ب



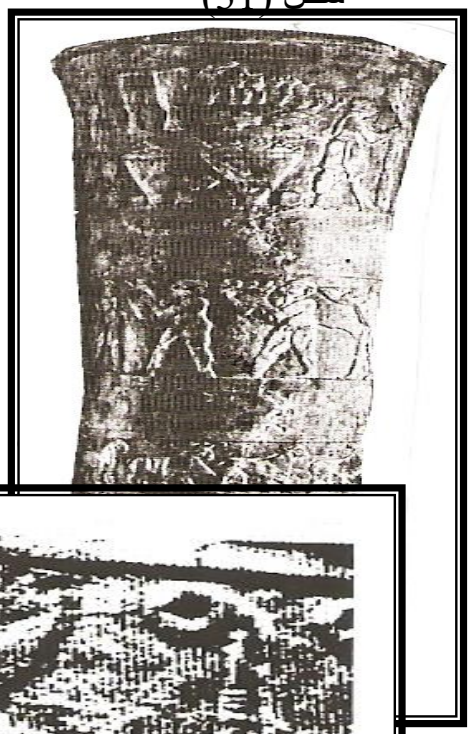




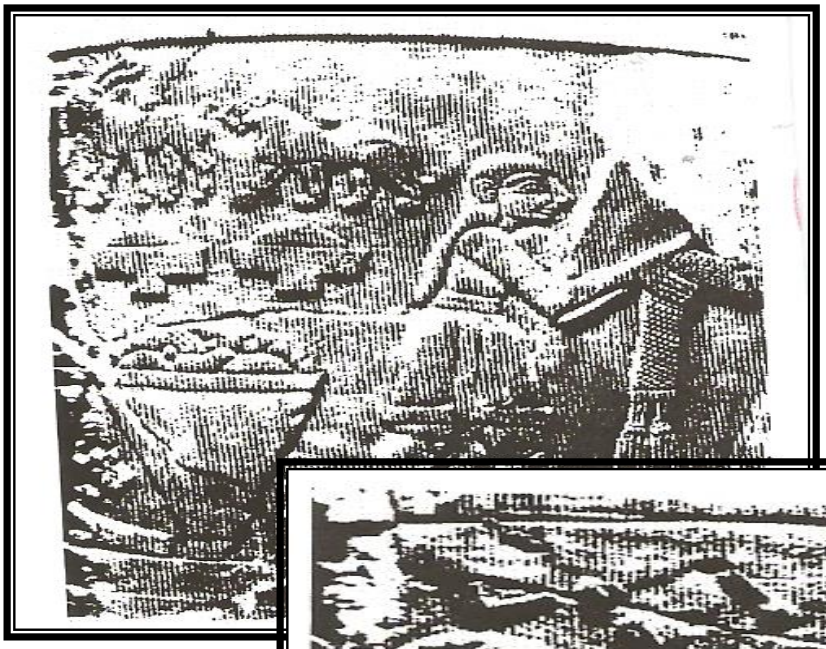




شكل (31)



شكل (32)





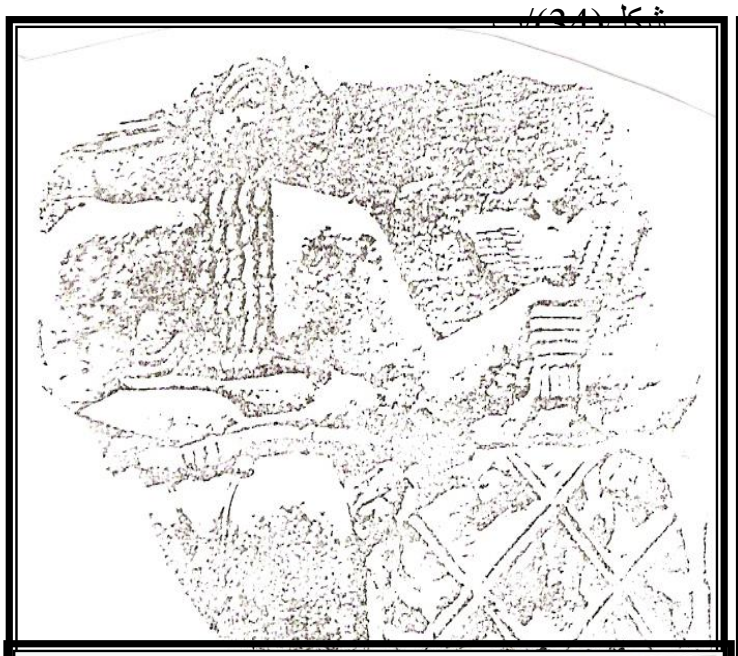


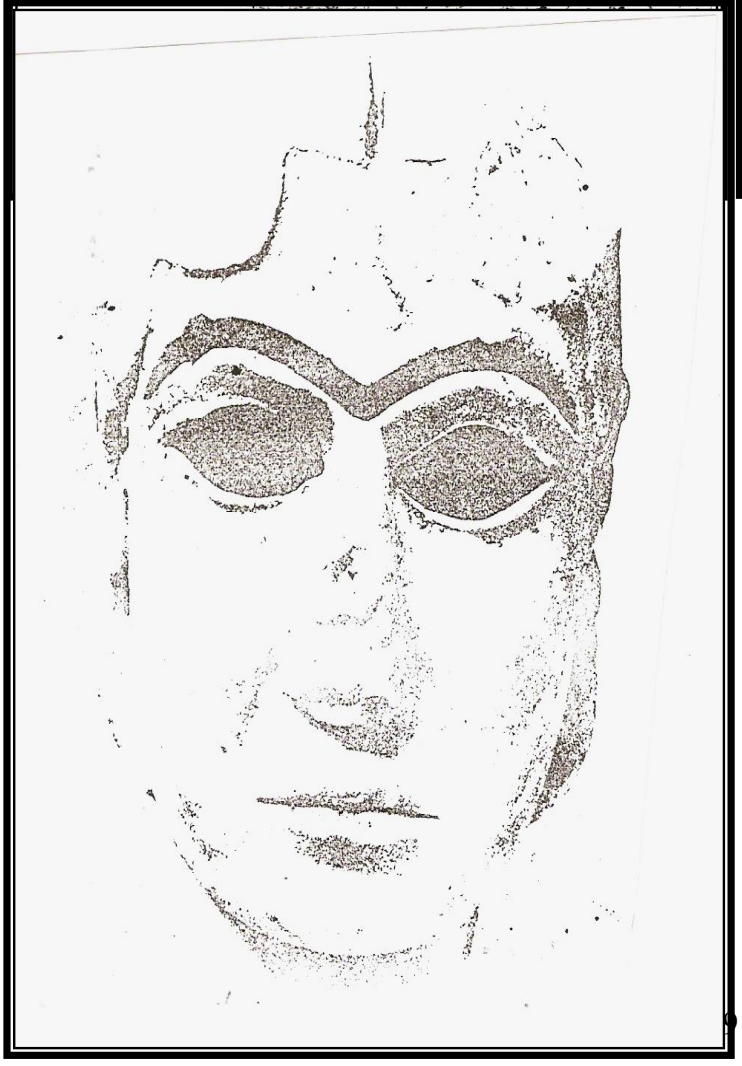


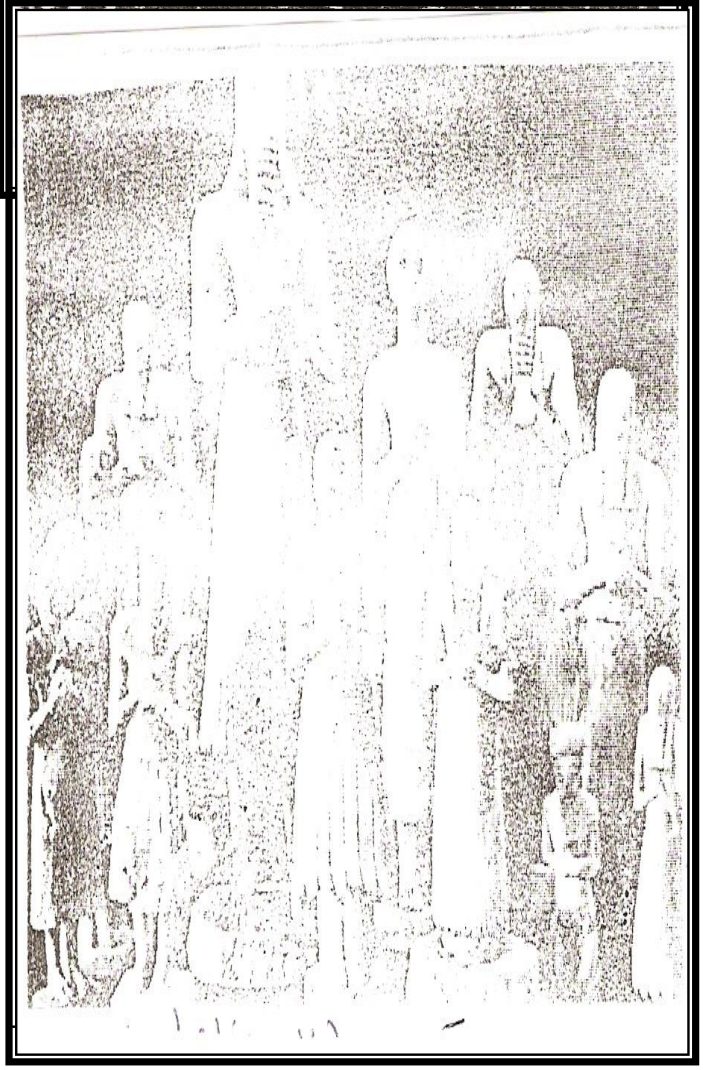
شكل (٣٤/أ



شكل (٣٤/ب







شکل(37)

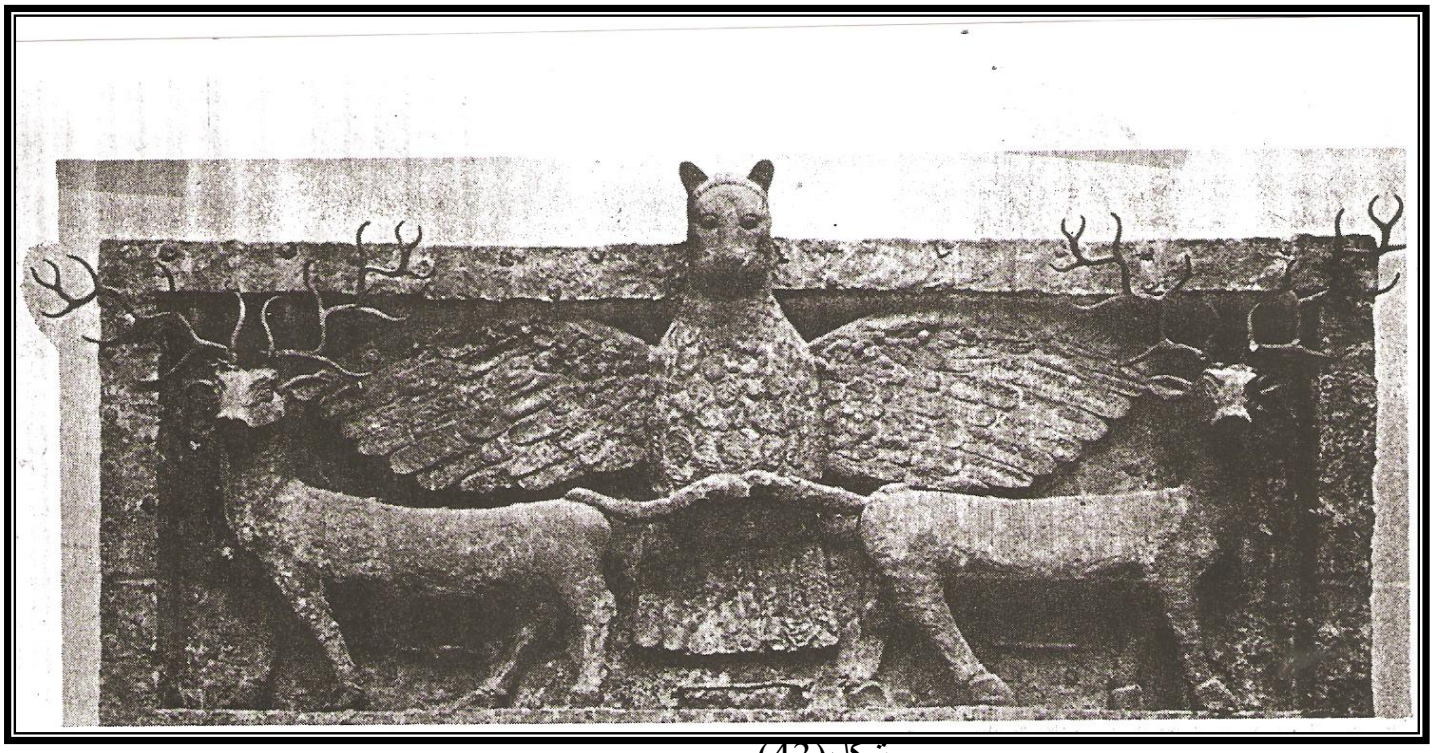


شکل(38)

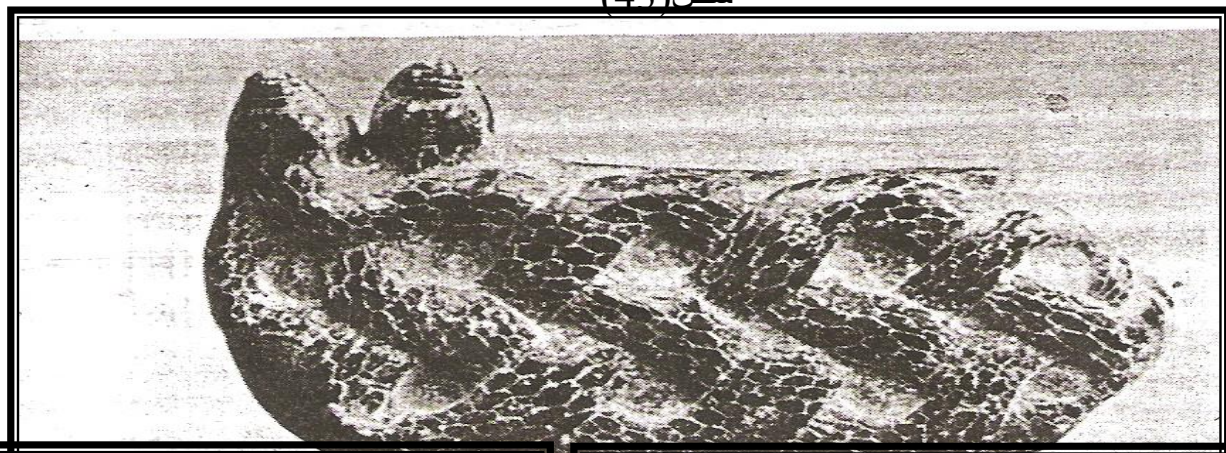


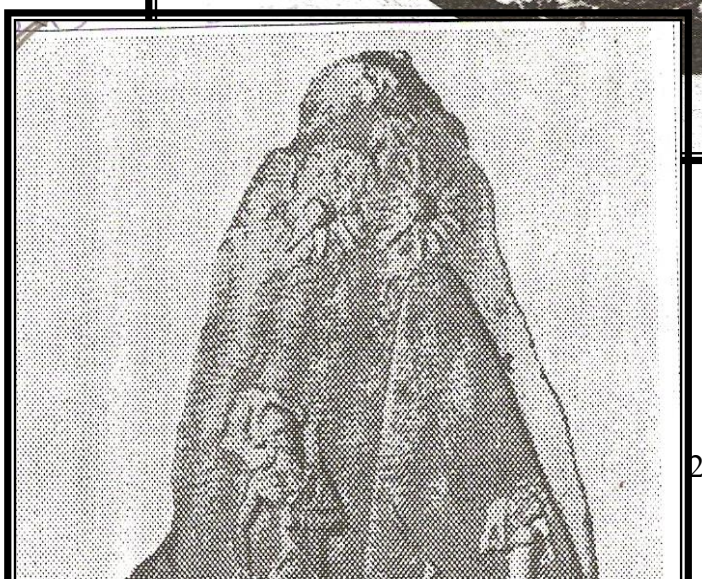
شكل(42)/أ

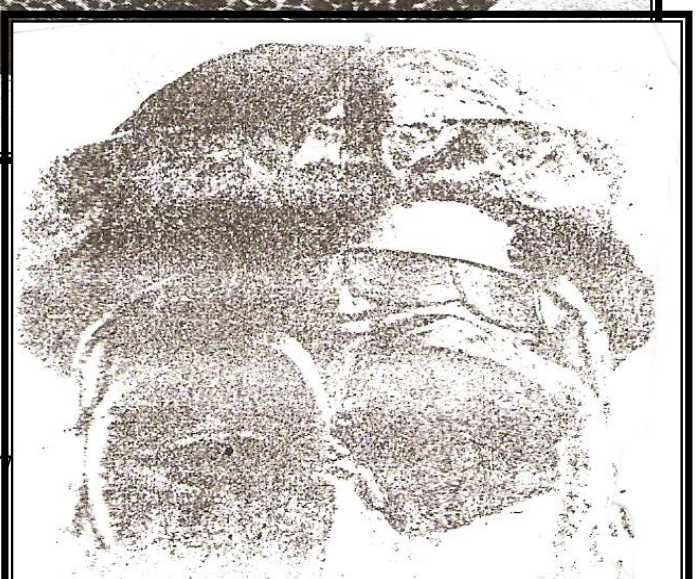
شكل(42)/ب



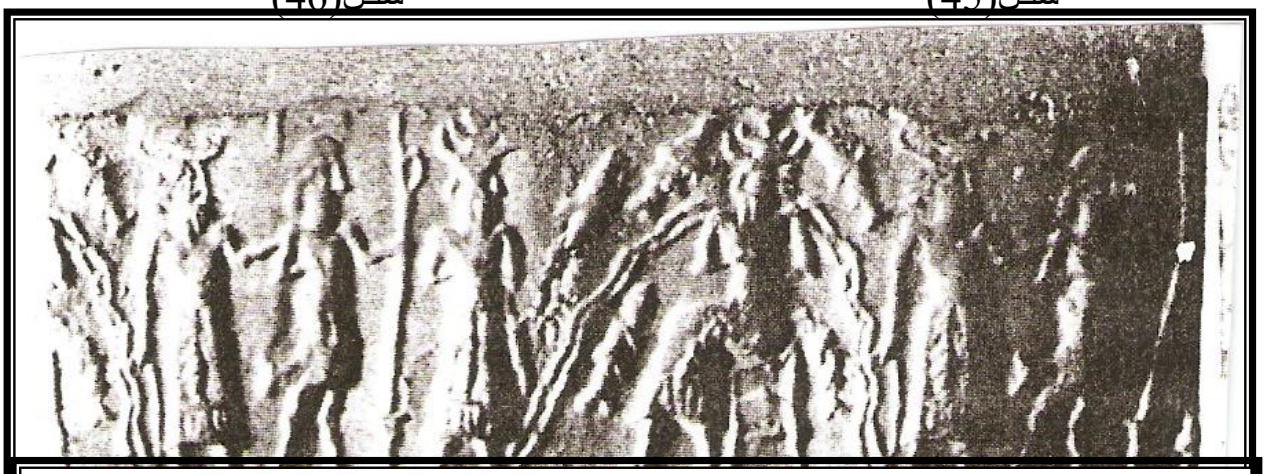
شكل(43)







شكل(45)

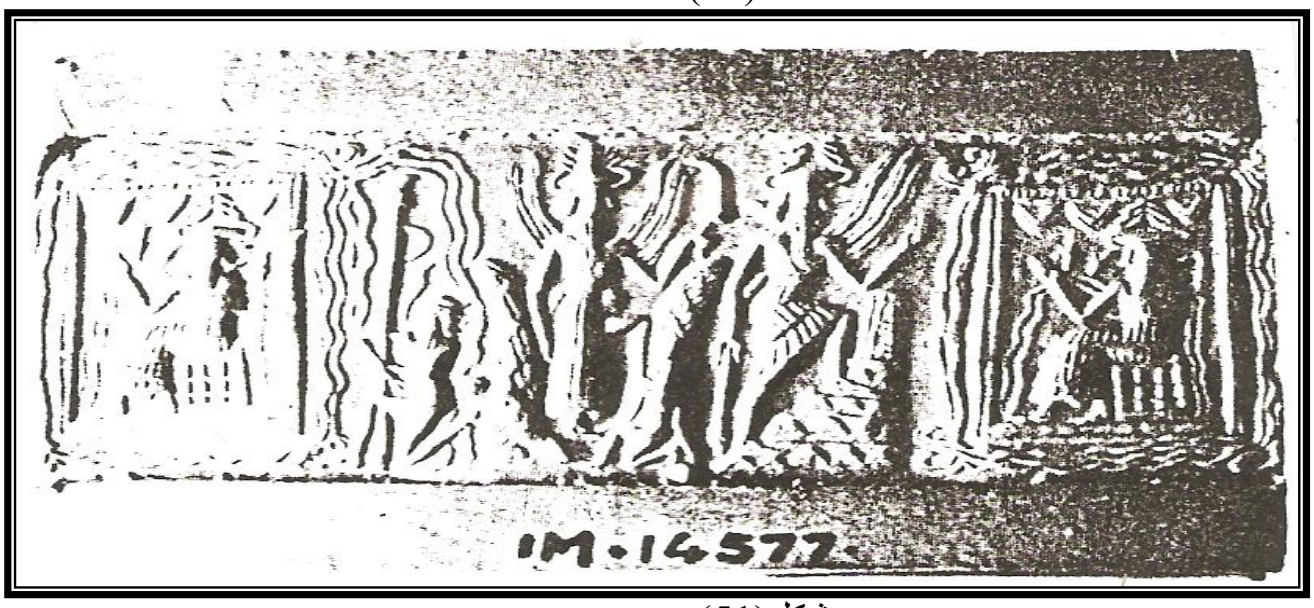


شكل(46)





شكل(50)



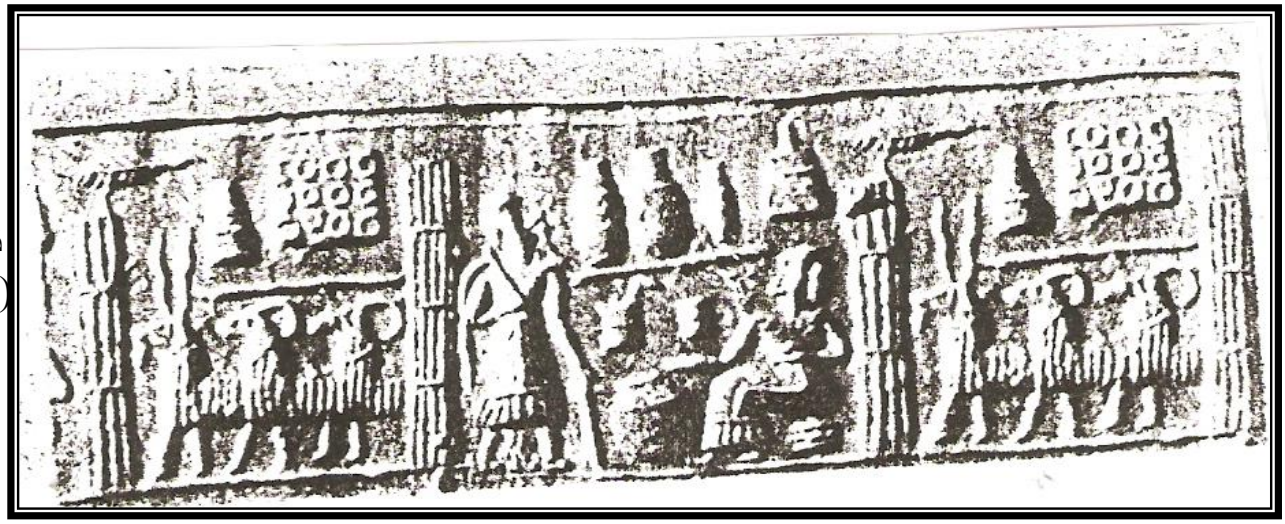
شكل(51)



شكل(52)



شكل (53)/أ



شكـل (53)/ب



شكـل (54)/أ

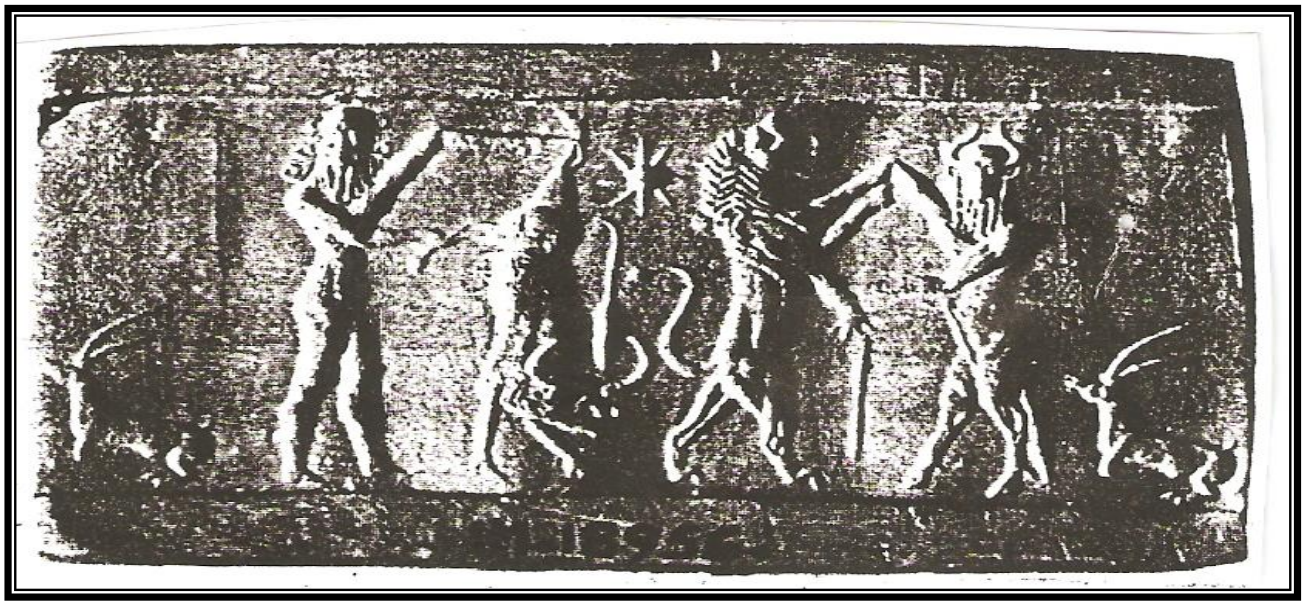


شكـل (54)/ب

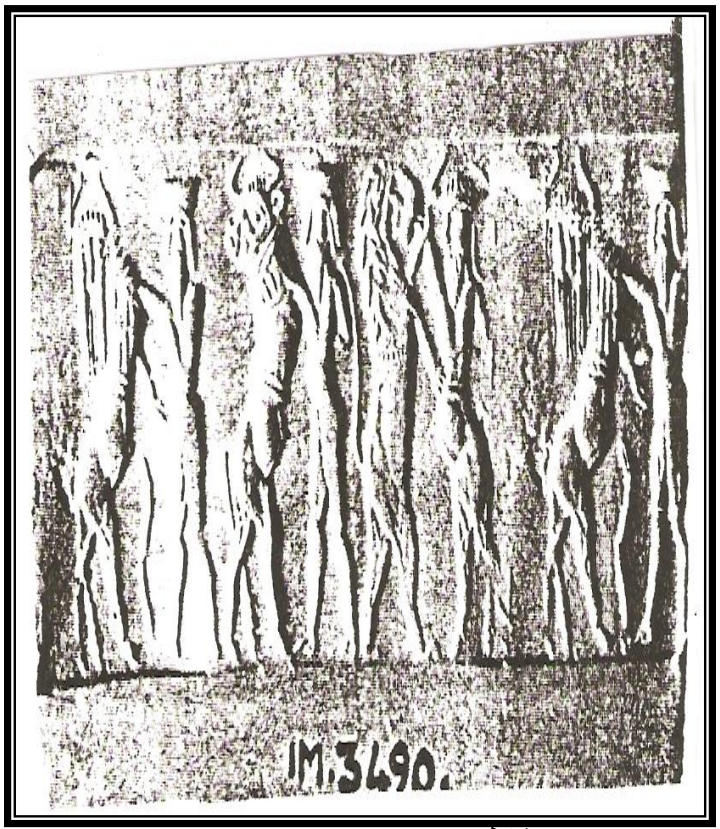


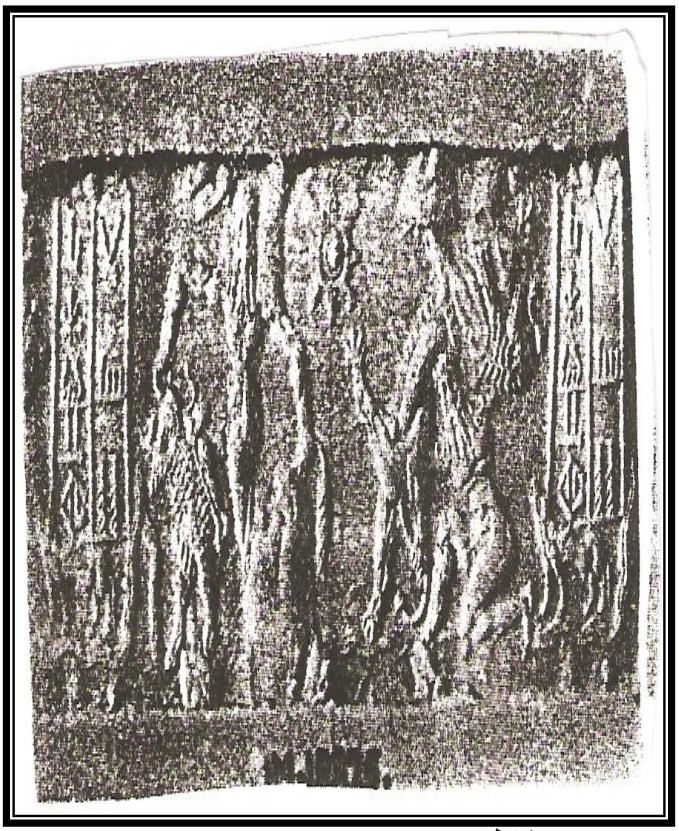
شكـل

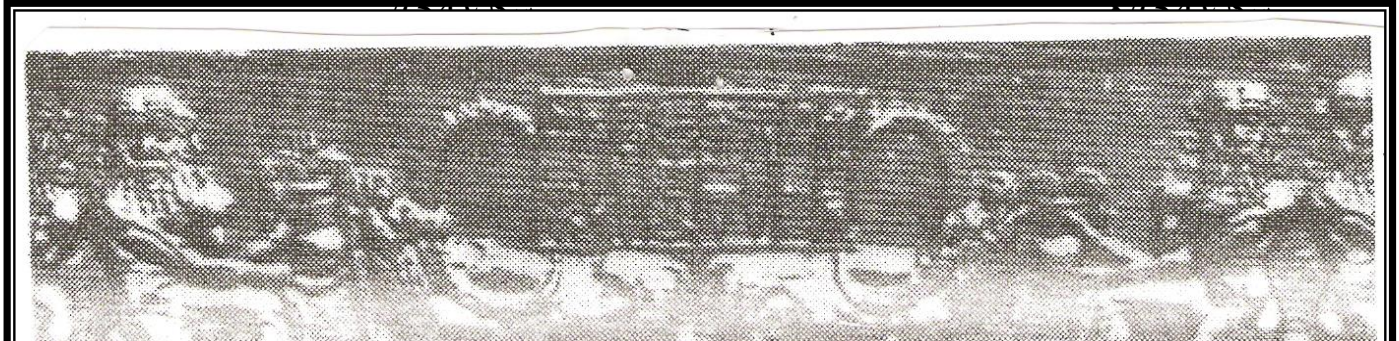
ج/(54)



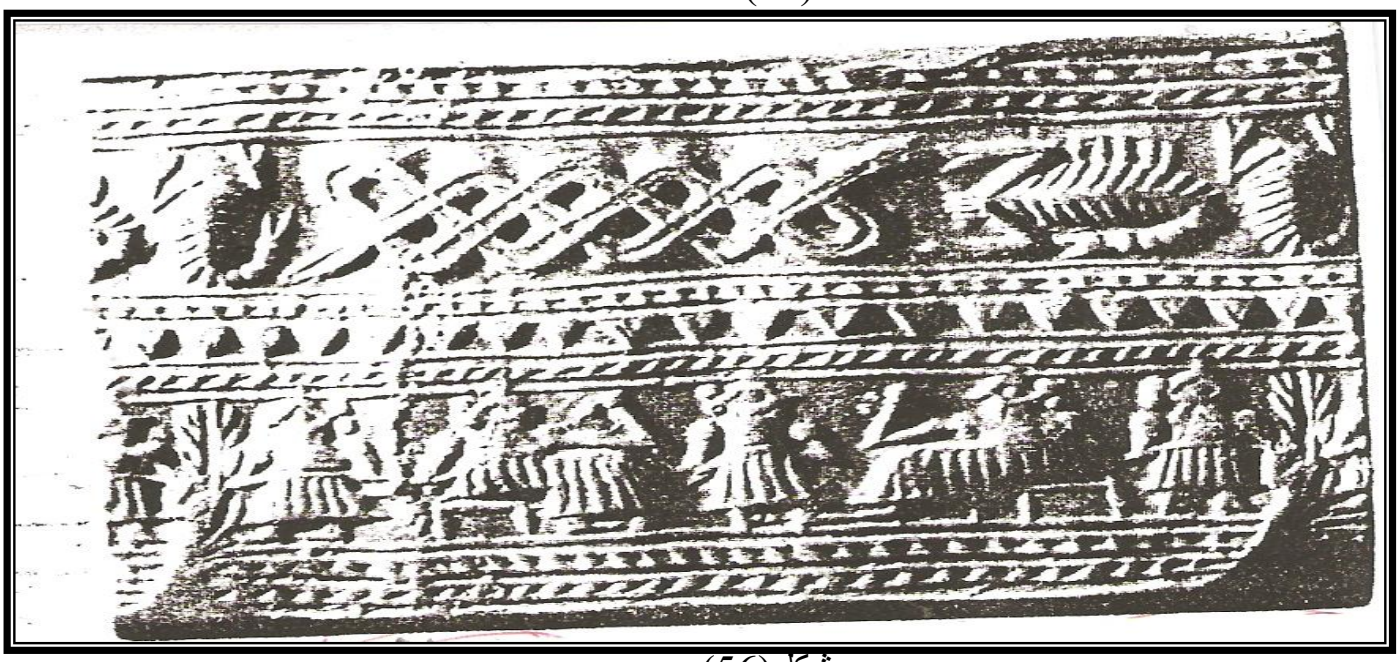
شكـل
د/(54)



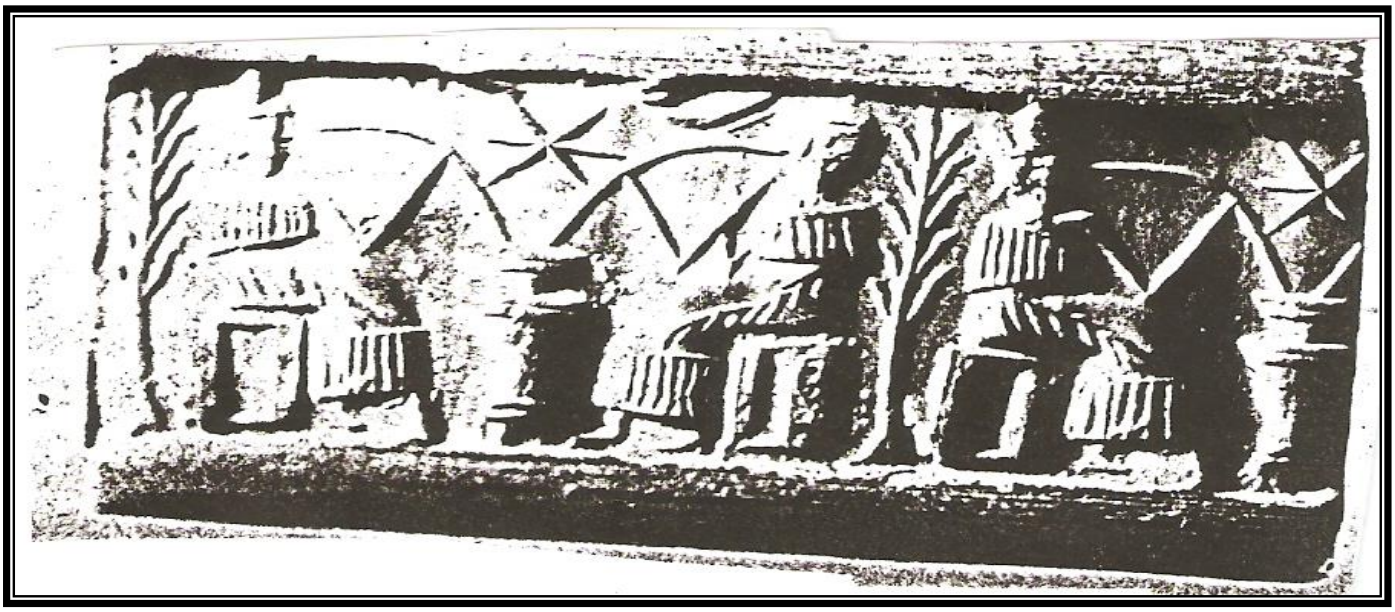




شكل(55)



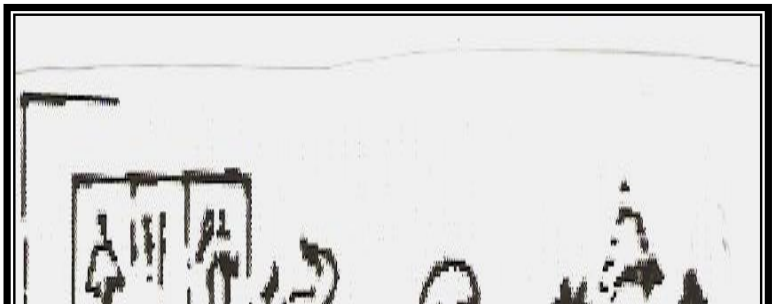
شكل(56)



شكل(57)



شکل(58)

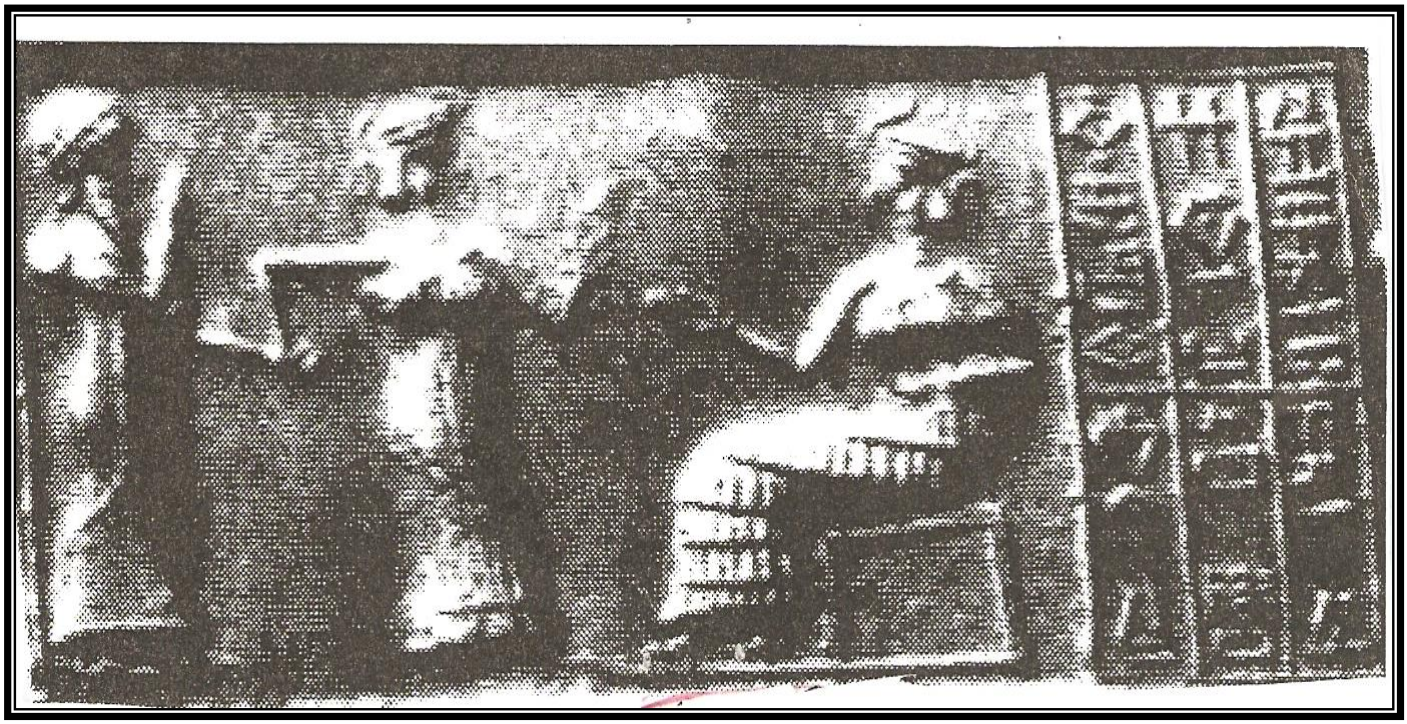




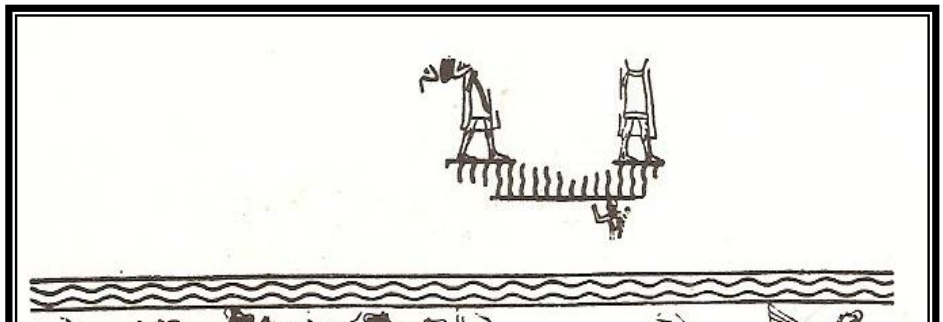
شكل(59)



شكل(60)



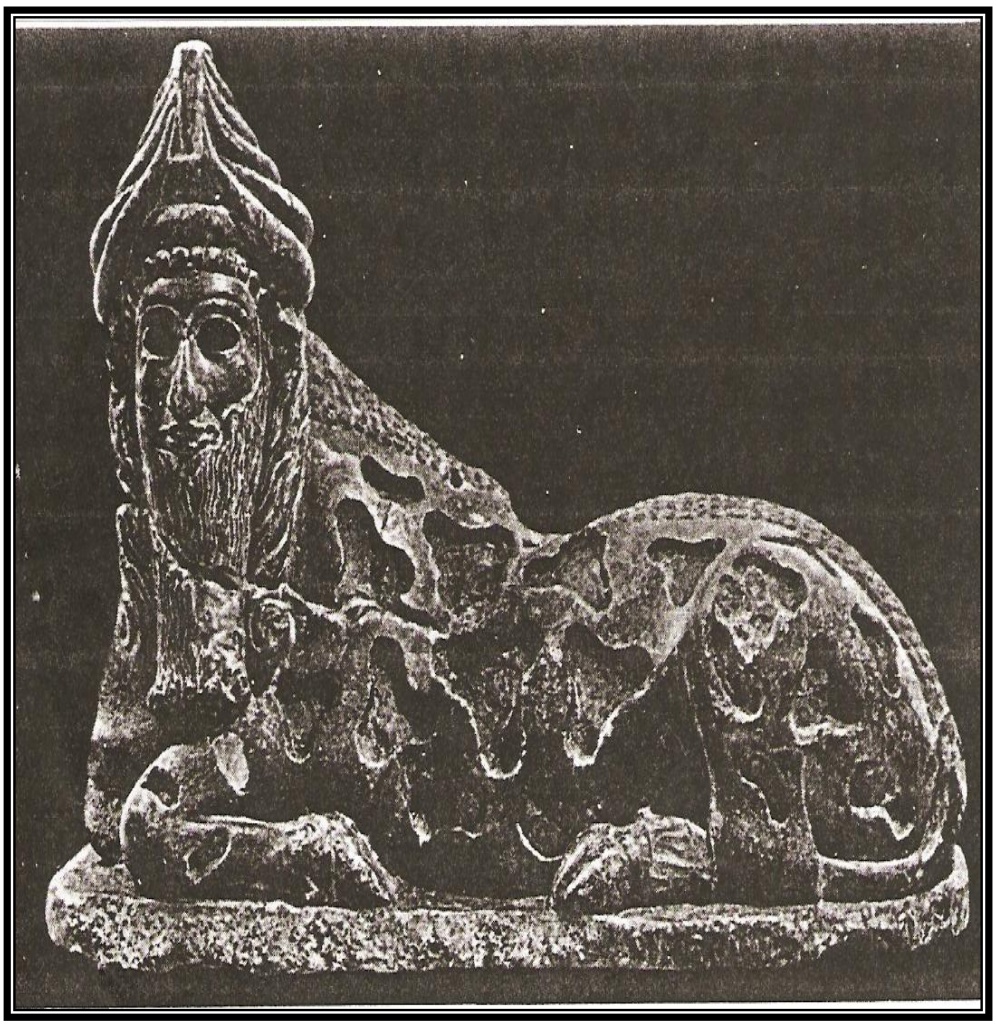
شكل(61)



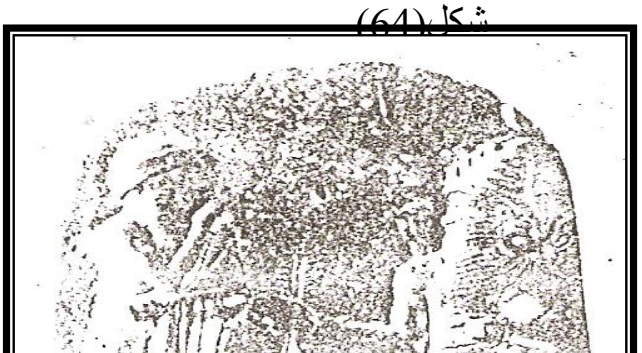
شکل (62)



شکل(63)



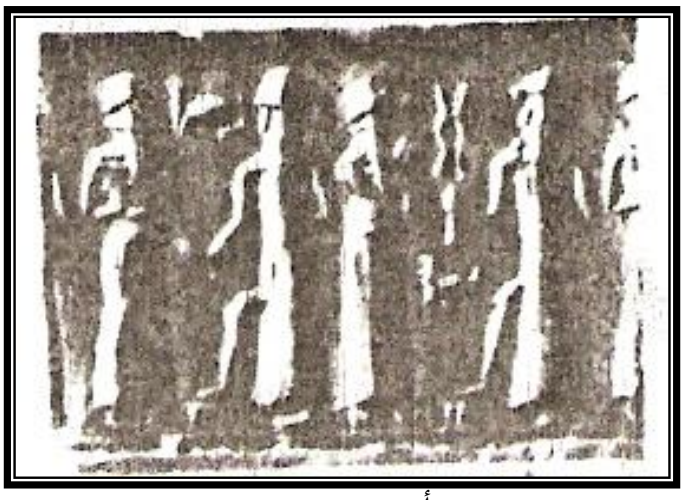
شکل(64)



شکل(65)



شكل(66)



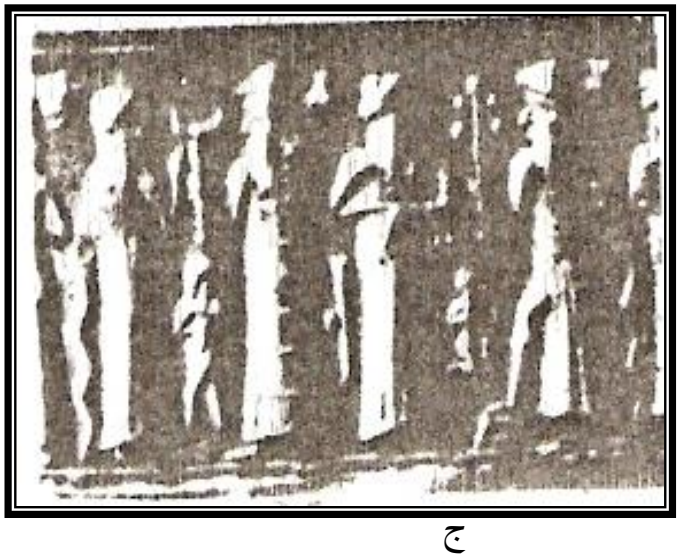
أ

شكل(67)

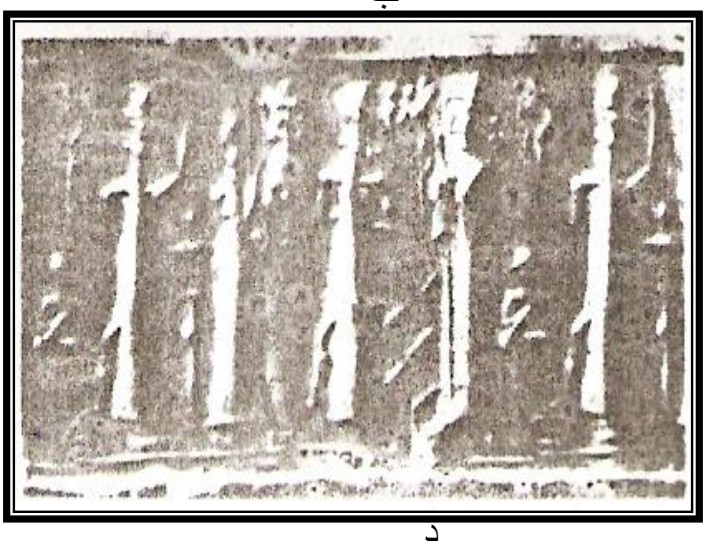


ب

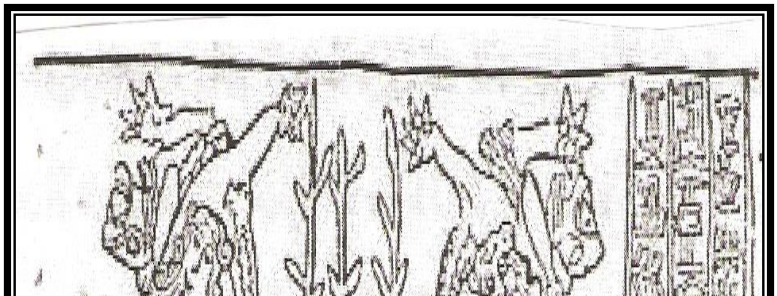
شكل (68)



ج

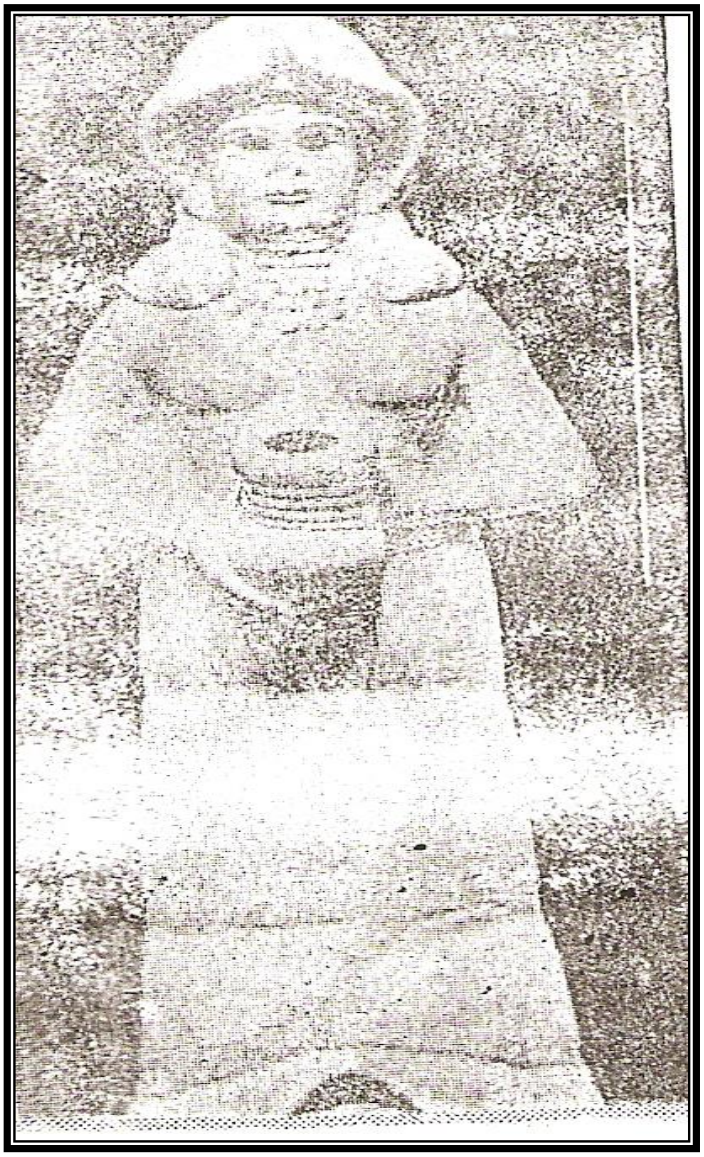


د





شکل(69)



شکل(70)



شکل(71)

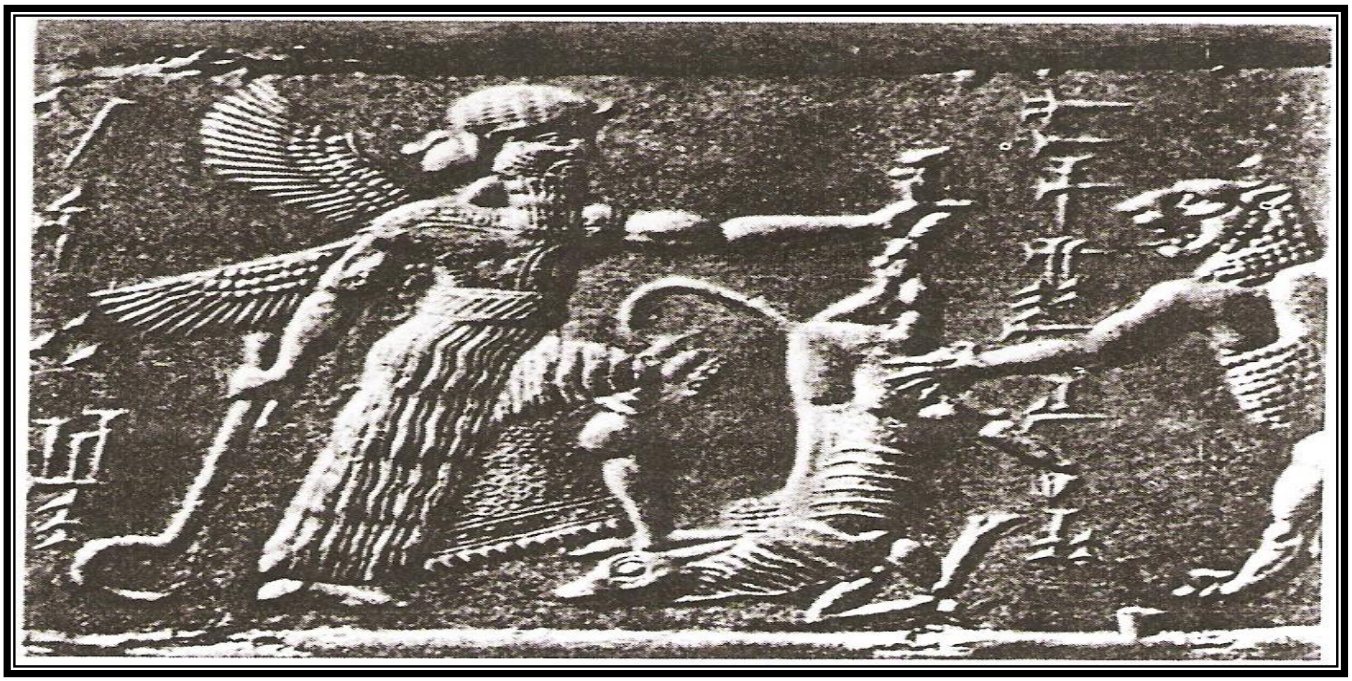
شکل(72)



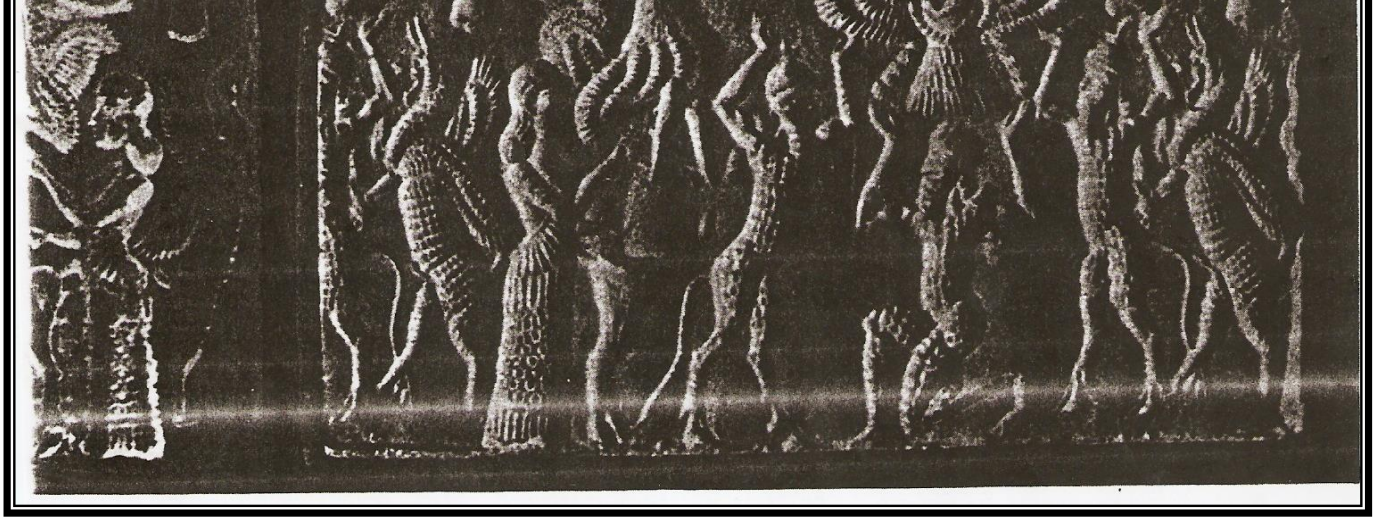
شكل(73)



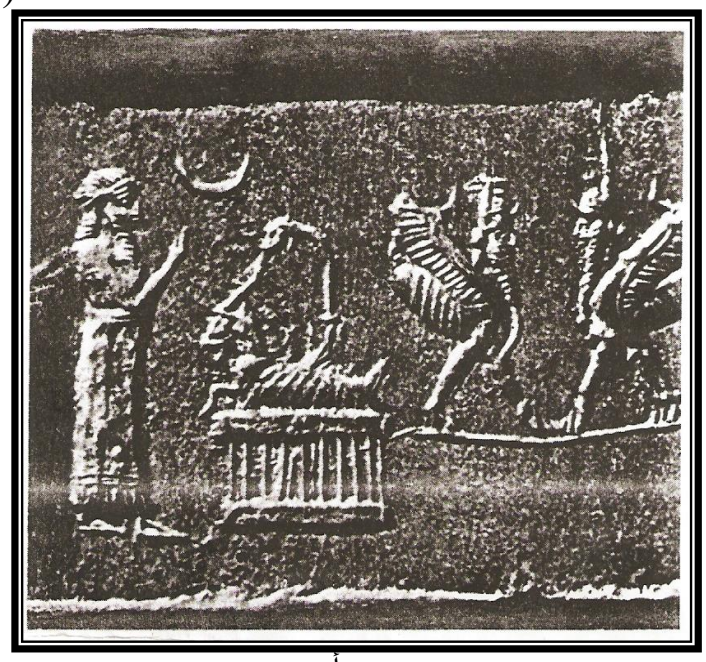
شكل(74)



شكل(75)

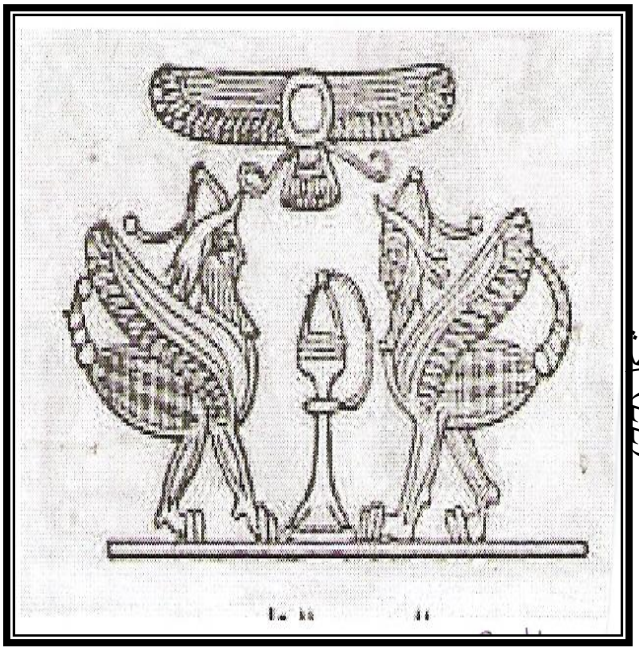


شكل(76)



-أ-

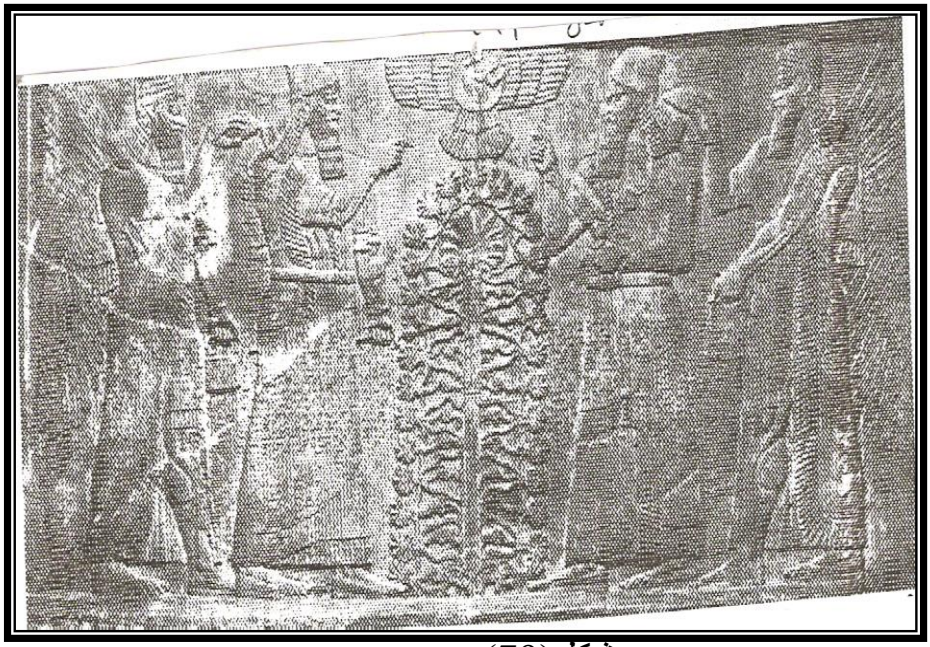
شكل(77)



-ب-



شكل(78)

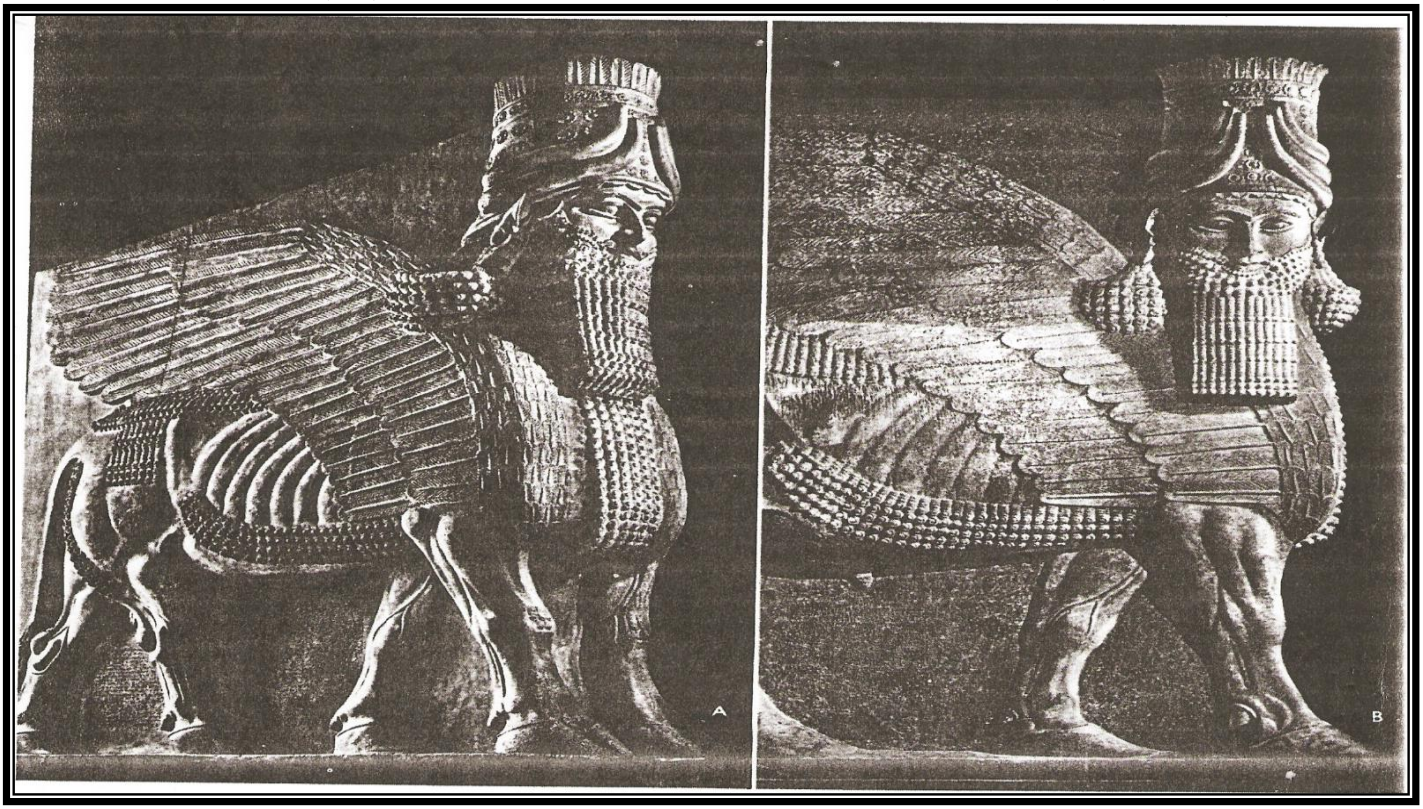


شكل(79)



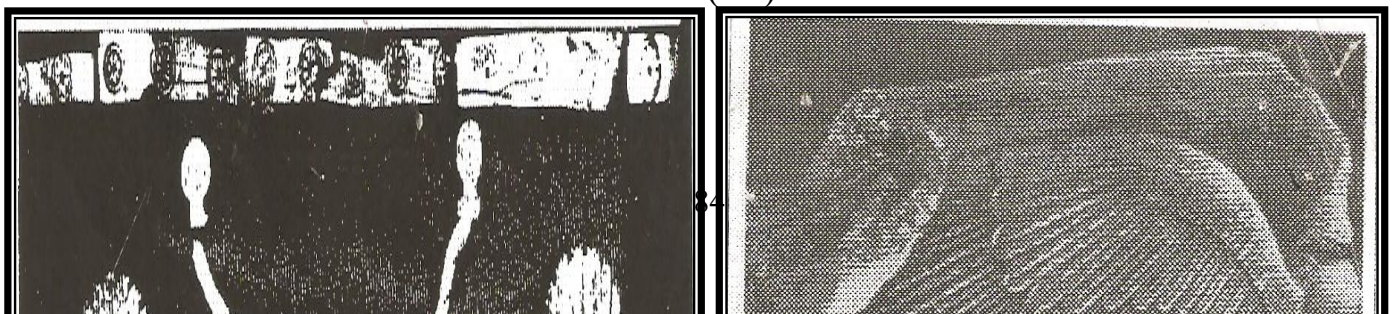


شكل(80)

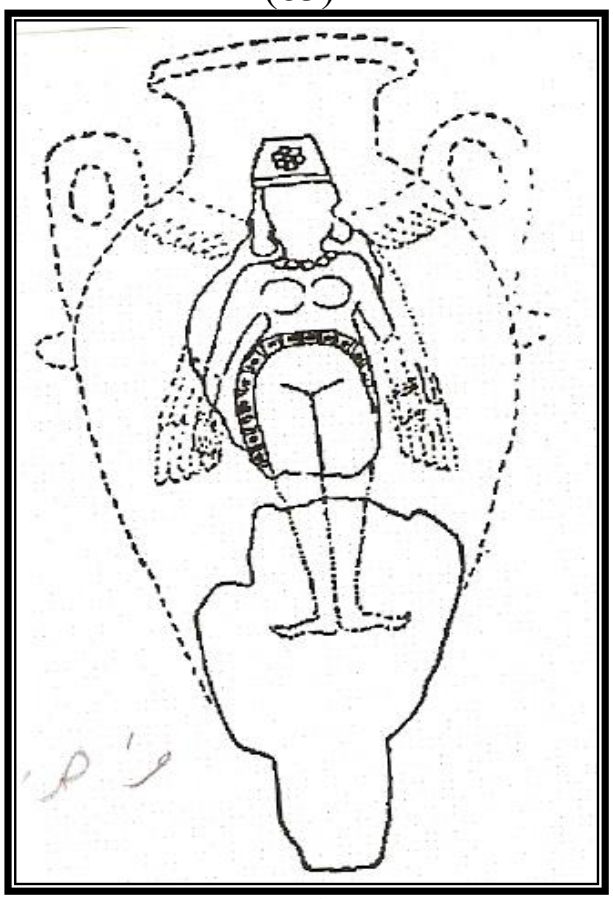


شكل(81)

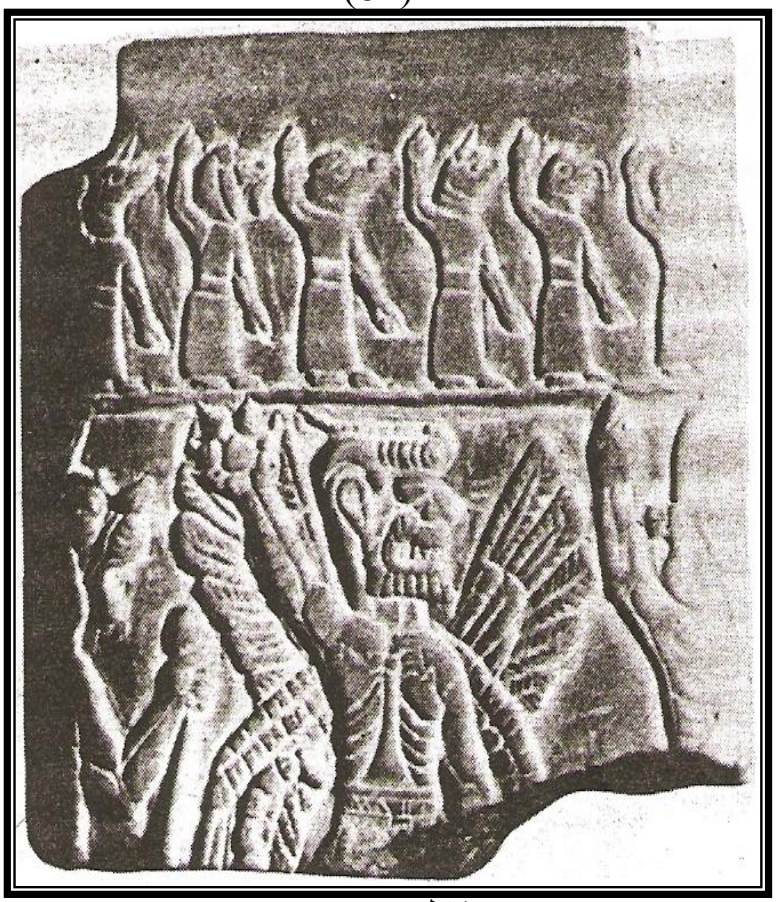
شكل(82)



شكل(83)



شكل(84)



شكل(85)



شكل(86)



شكل(87)

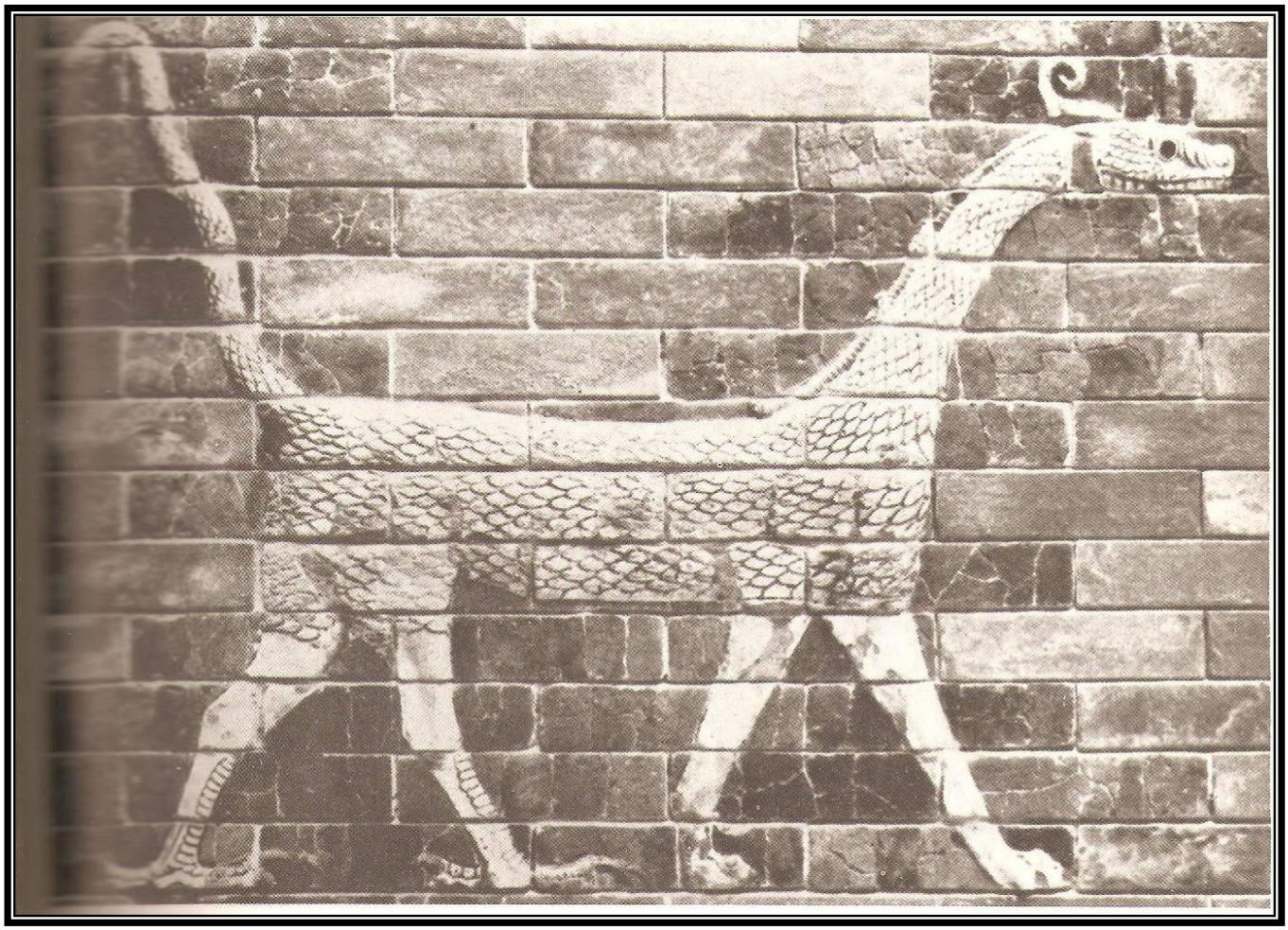
شكل(88)



شكل(89)



شكل(90)



شكل(91)