مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية ،المجلد ٢٦، العدد٤ :٢٠١٨

هيئة المنحوتات الحيوانية في النحت العراقي القديم

سامر حسام علي الشلاه

جامعة بابل /كلية الفنون الجميلة

Samer_alshalah@yahoo.com

الخلاصة

جاءت الدراسة بعنوان: (هيئة المنحوتات الحيوانية البارزة في النحت العراقي القديم)، والتي تتمثل في الملخص باللغة العربية والانكليزية و الفصل الاول شمل مشكلة البحث والحاجة الية واهمية وهدف البحث وتحدود البحث وتحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني: يتكون من المبحث اول: الهيئة بين المفهوم والدلالة اما المبحث ثاني: الحيوان في الفن العراقي القديم والمبحث الثالث: الهيئات الحيوانية الواقعية، الفصل الثالث: تحليل العينة، والفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية:الهيئة، الدلالة، الحيوان في النحت القديم، النحت البارز، الحيوانات الواقعية، الحيوانات المحورة .

Abstract

The study is entitled: (The body of the prominent animal sculptures in ancient Iraqi sculpture), which is the summary in Arabic and English and the first chapter included the problem of research and the need and the importance of the objective of the research and the limits of research and the definition of terminology, the second chapter: consists of the first: And the significance of the second subject: the animal in the old Iraqi art and the third topic: real animal bodies, Chapter III: analysis of the sample, and Chapter IV: findings and conclusions and a list of sources and references.

Keywords: Body, Significance, Animal in Ancient Sculpture, Sculpture Sculpture, Realistic Animals, Modified Animals.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

النتاج النحتي لفنون وادي الرافدين القديم بني على نوعين من التكوين, أما مدور تراه من زوايا متعددة محمولاً باليد أو اكبر من ذلك, وأما أن يكون مستوياً مع الحفاظ على تقنية الغائر والمرتفع تراه من الأمام، وهذه الصفات جاءت على وفق مرجعيات فكرية وفلسفية وتاريخية وإجمالا ً بنيت على ايدلوجيا الزمان, الذي تتحول فيه الافكار والفلسفات تبعاً للمنظومة الاجتماعية والسياسية, والمكان الذي هو "البيئة التي يرتبط مدلولها بنمط العلاقة بينها وبين مستخدمها ويمكن أن ننظر إلى البيئة من خلال النشاطات البشرية المختلفة، فنقول البيئة الزراعية, الصناعية, الريفية, الحضرية, الثقافية, الصحية, الاجتماعية, الروحية, السياسية" [(١)]، مع تاثيرها المادي فهناك بيئة التراب والطين كما في وادي الرافدين, وبيئة الحجر والصخر في وسط وجنوب وشمال العراق, ثم المعطيات الداخلة والخارجة التي تحدد سلوك الإنسان لاسيما المبدع أو المشتغل في مجال الفن ومنه امتازت بخصائص بنيت على الحجم ونوع الخامة والتقنية واللون لأن "السبب

(١) الحمد، رشيد ومحمد سعيد: البيئة ومشكلاتها، المجلس الوطني للثقافة, ط ٢، الكويت, ١٩٨٤، ص ١٤.

الرئيس في الطابع السيكولوجي, ومن ثم في الإنجاز الفني هو الوسط, الأشياء المحيطة والبيئة"[١]، ولقراءة هذه الخصائص عمل الباحث مسحاً لتلك الهيئات للوصول إلى تلك الخصائص مضافاً إلى ذلك المعرفة التي تبنى عليها معاني المحتوى والدلالة ، ومن هنا تبرز مشكلة البحث التي يمكن اجمالها بالتساوؤل الاتي .

كيف تعامل الفنان مع الهيئة في المنحوتات الحيوانية في العراق القديم ؟

اهمية البحث:تتجسد أهمية البحث الحالي في:

١-تبرز أهمية هذا البحث في تأكيد الدور الرائد والكبير الذي لعبه المجتمع العراقي القديم في وضع الأسس الأولى لبناء صرح الحضارة الإنسانية، إذ يتطرق البحث الى طبيعة المنجزات الفنية والحضارية وحجمها, التي أبدعها العراقيون القدماء ، وهي تعكس مقدار تألقهم الذهني وقدراتهم الجبارة في انجاز تاريخهم الفني.

٢-يساهم هذا البحث في رفد الجانب المعرفي المعني بدراسة الهيئة الشكلية للمنحوتات الحيوانية البارزة لحضارة العراق وآثاره القديمة، إذ يعد إضافة تسلط الضوء وتكشف عن أحد الأبعاد الأساسية للفن والمتمثل في النحت البارز, فهو محاولة جادة تتبنى موقفاً راسخاً ومحدداً في الجدل المثير للاهتمام, فسعى الباحث الى تأكيده بالأدلة والبراهين من خلال دراسة وتحليل نماذج عينة البحث .

هدف البحث:تعرف خصائص هيئة المنحوتات الحيوانية في النحت العراقي القديم .

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي على:

الحدود الزمانية: ٧٠٠٠ سنة ق.م، فن النحت العراقي في عصر حضارة القرى الزراعية وهي بداية عصر إنتاج القوت إلى ٢٨٠٠ ق.م، نهاية عصر الحضارة السومرية الأول .

الحدود المكانية: شمال و وسط و جنوب العراق القديم .

الحدود الموضوعية: الوقوف على خصائص هيئة المنحوتات الحيوانية .

تحديد المصطلحات:

الهيئة (لغةً):

الهَيْئَةُ وتُكْسَرُ: حالُ الشَّيءِ وكَيْفِيَّتُه. ورَجُلٌ هَيِّئٌ وهَيِيءٌ ككَيِّسٍ وظَرِيفٍ : حَسنُها وقَدْ هاءَ يَهَاءُ ويهيء وهَيُؤَ ككَرُمَ. وتَهَايَؤُوا: تَوافَقُوا. وهاءَ إليه يَهاءُ هِيئَةً بالكسر: اشْتَاقَ و للأمْرِ يهَاءُ ويَهِيءُ: أَخَذَ لَه هَيْئَتَه كتَهَيَّأَ له. وهَيَّأَهُ تَهْيئَةٍ وتَهْيِيئاً: أصْلَحَه. والمُهَايَأَةُ: الأمْرُ المُتَهَايَأُ عليه . والهَيْءُ والهِيءُ: الدُّعاءُ إلى الطَّعام والشَّرابِ ودُعاءُ الا بِلِ للشُّرْبِ. والمُتَهَيِّئَةُ من النُّوق: التي قَلَّ ما تُخْلِفُ إذا قُرِعَتْ أن تَحْمِلَ[٢].

والهيئة: حال الشيء وكيفيته وشكله وصورته[٣]، وهي أيضا :الشكل والمظهر العام وطراز النمو التي تترك فيها أفراد (زمر تصنيف الأحياء)[٤] .

الهيئة اصطلاحاً:

---

(١) توماس مونرو: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة و آخرون , الهيئة المصرية للكتاب، ج ١، القاهرة, ١٩٧١، ص ٢٧٣.

(٢) محمد بن يعقوب الفيروز ابادي: القاموس المحيط، تحقيق، محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، ط٨، ٢٠٠٥، ص ٥٧.

(٣) علي ابن هادية: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية الجزائرية، تونس – الجزائر، د. ت، ص٢٩.

(٤) الجوهري : الصحاح في اللغة والعلوم تقديم: عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف : نديم مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، مج ٢، ط٢، ١٩٧٤ ، ص٦٥٤.

الهيئة:(يعرف في حال واجزاء العالم واشكالها، واوضاع بعضها عند بعض ومقاديرها، وابعاد مابينها، وحال الحركات التي للأفلاك والتي للكواكب، وتقدير الكرات, والقطوع, التي تتم بها الحركات)[١]، وايضاً الهيئة(بالفتح وسكون المثناة التحتانية, هي صورة الشيء وشكله وحالته والهيئة الفاضلة للأعضاء عند الأطباء هي ان تكون الأعضاء في تناسبها وهيئاتها وجميع أوصافها على الوجه الأكمل, كذا في بحر الجواهر وفي المطول في بحث فصاحة المتكلم، الهيئة والعرض متقاربا المفهوم, إلا أن العرض يقال باعتبار عروضه، والهيئة باعتبار حصوله. وتطلق الهيئة أيضاً على علم من العلوم المدونة, وقد سبق في المقدمة مع ذكر الهيئة المجسمة وغير المجسمة)[٢]

إجرائياً:

الهيئة: هي جسم لها أبعاد هندسية ثلاثية متنوعة التكوين وفقاً لحاجتها ومدلولاتها، تشغل حيزاً مكانياً حسب أبعادها، بسطح أما يتخذ اللون الطبيعي لتكوينها أو يتخذ لوناً, أو ألواناً أخرى مضافة.

الهيئة: هي المفهوم العام للشكل, إذ هي الصياغة الاساسية للجسم أو إعادته.

والهيئة في الفن تتكون وفقاً لمرجعيات المادة والبيئة والفلسفة الفكرية والروحية للفرد والجماعة, ثم التقنية الأدائية للمشتغل مستعارة أو مبتكرة .

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: الهيئة بين المفهوم والدلالة .

تعد الهيئة أنها جسم ذو أبعاد ثلاثة اطوال, وعرض, وارتفاع, ويشغل حيزاً في المكان ويتفاعل مع الحيز على وفق معطياته ومعطيات ذلك الحيز، وهذا الجسم يقوم على تكوينات مختلفة في بنائه العام, منها هندسية ذات مساقط حادة , أو مستديرة وملتوية وانسيابية, أو يجتمع الأثنين معاً .

والهيئة نوعان بسيطة ومركبة، أما البسيطة فتقوم على تفصيل واحد لا تتحد معه, أو تلتحم به, أو تنبثق منه تفاصيل جسمية أخرى، والمركبة تقوم على هيئة تتكون, أما من هيئتين تلتحم مع بعضها, أو من عدة هيئات ملتحمة أو متراكبة, تشكل هيئة جديدة قائمة بذاتها ولها دلالتها الجديدة أيضاً, ولهما ذات الخصائص الطبيعية والمصنعة، والكل يتبناه في الإظهار سطح الجسم سواء كانت هذه التكوينات صغيرة أو كبيرة، والسطح هو الذي يتبنى ماهية الإظهار الخاص بالجسم من خلال الآثار المختلفة الموجودة عليه, سواء اكانت طبيعية, أم بفعل خارجي من أثر المشتغل، والجسم يتكون من قوام مادي له خصائص كيميائية تتمثل بالصلابة الشديدة أو المعتدلة أو اللينة, أي نوع الخامة وبيئتها, والتي غالباً تتأثر بالمحيط .

لذا الهيئة نوعان أما جاهزة وموجودة بفعل التضاريس ونوع الأرض، أو منتجة من خلال مؤثر خارجي، فالأولى هي ما وجدت على حالها ولم يدخل أي مؤثر في تكوينها العام أو الجزئي ونادراً ما تتأثر بالمحيط وإن تأثرت تبقى محافظة على بنيتها وصفاتها الأصلية, مثالاً الأحجار والحصى والخامات التي تتأثر بارتفاع الحرارة وانخفاضها, وأيضاً العجائن الصمغية التي تؤخذ من الأشجار أو من باطن الأرض, والتي عندما تنخفض درجة الحرارة تتحول إلى صلبة نسبياً.

---

(١) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج ٢, ط ١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥٣٣.

(٢) محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم, تقديم واشراف ومتابعة: رفيق العجم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون, ج ١، ١٨٦٢، ص ١٧٤٤.

أما المصنعة فهي التي تتأثر بفعل خارجي في تغيير بنيتها سواء اكان صادراً من الطبيعة ذاتها كأن يكون تغيير في العوامل الجيولوجية أم الجغرافية, والثانية منتجة بتدخل الإنسان أو المشتغل, كإن يقوم بإعادة تركيبها, ومثال تلك الأحجار في الطبيعة التي تكون أسفل مجاري المياه المرتفعة فإنها تتعرض إلى تغيير واضح, جزئي أو كلي, يتمظهر على سطوحها, ومثال ذلك الأساديد والأخاديد ومثال آخر البيت الذي يتطلب عند بنائه عدة أجسام حتى يصبح هيئة أخرى, أي جمع عدة هيئات طبيعية لتكوين كلاً جديد، والأجسام المنتجة من هذا الفعل اجمالاً تدور في الطبيعة والمادة واستخدامهما, وهي لا ترتقي إلى المحتوى الفكري الذي يقترب أو ينتمي الى الفلسفة ان ارتقت بعض الشيء فلا تبتعد عن التمثيل البسيط للمعنى ويبقى معناها هو الآخر في حدود الحاجات المادية, فهي استعمال شائع للفرد والجماعة .

أما اذا كان المشتغل فناناً سواء في الماضي القديم التاريخي, أو الحاضر المعاصر المتعالق مع الإرث, فهنا يضاف إلى الأمر مفاهيم تشير لها نماذج استعارية محسوسة وملموسة تتعلق بمحتوى بنية الجسم لأن "الاستعارة تربط علاقة تطابق معين بين مضامين التعابير"[١] سواء أكان هذا التعبير دنيوياً مرتبطاً بالطبيعة مباشرة أم رمزياً ذا مغزىً فكري أو عقائدي. فتتحول من طبيعي مباشر إلى معنوي مركب دال, وهكذا يتبين أن دلالتها "تنقسم إلى عقلية, وطبيعية, و وضعية، فالدلالة العقلية هي أن يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ذاتية, تنقله من أحدهما إلى الآخر كدلالة المعلول على العلة , كدلالة الحمرة على الخجل, والدلالة الوضعية أن يكون بين الدال والمدلول علاقة الوضع كدلالة اللفظ على المعنى"[٢].

إن الهيئة المصنعة يمكن أن تكون دالة على أمر من الطبيعة له إشارة مادية أو وظيفية, كتغيير جسم السيارة الكبيرة أو الشاحنة, إلى مأوى أو مخزن لوضع الأشياء وما يشابه ذلك يدور في جسم المادة وكيفية تحويل الوظائف في الحياة لكنها لا ترتقي إلى المحتوى الفكري .

أما في الفن فالهيئة تبنى على جسم مصنع من قبل الفنان بنمط فكري وأدائي تقني, يتفاعل مع القديم والحاضر المعاصر, سواء كان بسيطاً أم مركباً, ففي الحالتين هو يشير إلى معنى ومحتوى قابل للثبات والتلاشي, لكنه إجمالاً يرتقي عن المادي والوظائفي, وإن كان يشير فكرياً الى مفهوم طبيعي, إذ أن المفهوم هو(فكرة مجردة وعامة. إن المشكلة الفلسفية للمفهوم هو مشكلة تكون المفاهيم, أي الفعل الذي به ينتقل العقل من ملاحظة حالة خاصة "مثل بطرس هو رجل كبير" إلى المفهوم العام للكبير، وقد بين (أفلاطون) في محاورته (ثياتوس) أن أصل المفاهيم هو في العقل وليس في التجربة, لأننا في العالم نجد بطرس كبيراً نسبة إلى بولس, وصغيراً نسبة إلى يعقوب، فكل مفاهيم التجربة هي مفاهيم نسبية, وعليه يكون مفهوم الكبير بحد ذاته, من العقل لا من التجربة، "أما المشكلة الفلسفية فهي مشكلة حقيقة المفاهيم "[٣]، وهذه الحقيقة تتبناها الهيئة والجسم الفني وعملية تركيبهما على وفق دراية ووعي الفنان.

وعند ارتقاء المفاهيم من طبيعية ومادية ووظيفية, الى فكرية وعقائدية, يصبح للهيئة أو كما أسماها الباحث الجسد دلالات وإشارات تومئ إلى وظائفها الروحية, التي تعني الفرد المشتغل, أي أفكار ومفاهيم

---

(١) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ترجمة وتحقيق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي, ط٢، بيروت, ٢٠٠٤، ص ١٤٩.

(٢) جميل صليبا : المصدر السابق، ص ٥٦٣.

(٣) ديده جوليا: قاموس الفلسفة , تر: فرانسوا أيوب وآخرون، مكتبة أنطوان , ط ١، بيروت, ١٩٩٢، ص٥٢٤.

الفنان والتي ربما يحاول من خلالها ترسيخ نموذج معنوي يؤمن به, متثقفاً به جماعة ينتمي لها, أو يمثل استراتيجية أخلاقية أو قيمية لجماعة يتمتع هو ذاته بذات أفكارهم وعقائدهم من خلال تداول المعاني ومعطياتها على وفق نمط سيميائي معروف بعراقته وعمقه التاريخي لدى تلك الجماعة, فإن "التعرف على قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سيميائية، وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحياناً انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة"[١]، تجمع الأفراد على طريق واحد من السلوك والاعتقاد يكون معرفاً لديهم ومجرباً, وذا نتائج تعود عليهم بالإيجابية, وهذا بدوره يؤثر على الفنان بالصفتين الإيجابية والسلبية لأن يستعير المعنى والجسم المتعلقان بذلك للإيحاء بالأمر، فمنذ قرون طويلة "بدأ الفكر ينتقي مفردات من البيئة الطبيعية وينسب لها مضامين فكرية واجتماعية، في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره من جهة ومدلوله الفكري المتحرك في بنية الفكر الاجتماعي من جهة أخرى, محرراً اياها من خاصيتها المادية, بتحويلها إلى أشكال رمزية فاعلة في الشعائر والطقوس التي تقيمها الجماعة في الأعياد ومواسم الزراعة والحصاد وتبدلات الفصول وغيرها فقد تحول شكل العجل الصغير من خصوصيته الطبيعية إلى شكل رمزي حين دخل نسق الفن"[٢]، لان الحاجة المادية هنا تحولت من طبيعي مستهلك أو ممثل إلى خيالي متجاوز ولد من الابداع, من خلال الخامة والمعنى الدالين، والهيئة الفنية على وفق استعاراتها المادية والفكرية الفلسفية تشير إلى مفهوم الجمال بحسب منهجه الزماني والمكاني, ومدى تربية الأفراد والجماعات عليه سواء أكان بشكل غير مباشر من خلال تكرار المنجز الجمالي في البيئة الإنسانية والاجتماعية الشاملة وما تحويه من نتاج له قوام مادي يشير إلى المحتوى, أو من قبل المبشرين به من المفكرين على وفق أصول نقدية تنبني على أسس تربوية مدونة فإن (امعان النظر في فنون الشعوب البدائية يثبت بجلاء إن الإحساس بالجمال غريزي لدى معظم الناس, بغض النظر عن وضعهم الذهني)[٣].

وكلما تطور الفكر الإنساني عبر الزمان والمكان تطور معه الإحساس بالجمال الذي تشير له الهيئة والجسم المعبر فنياً, لأن التواصل التاريخي في أمة من الأمم كفيل بأن يحافظ على إرثها الجمالي والفني لاسيما إن وجد أفراداً مبدعين لهم القابلية في استعارة الهيئة القديمة مع الحفاظ على ملامحها الأصلية بتقنية مادية حاضرة تقوم هذه التقنية على استدعاء المفاهيم على وفق مدلولات تاريخية بأداء جديد يشير إلى التواصل المعرفي والجمالي, وإذا ما سلم الباحث أن الهيئة والجسم الفني هو نوع من اللغة التي تتعاطاها الجماعات البشرية فإن (الإرث الاجتماعي لا يحيل, في تصورنا, على لغة بعينها كونها نسقاً من القواعد فقط, بل يتسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة, أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة, وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص)[٤]، التي تشكل بدورها هيئات مختلفة حاملة للتعيين العلمي والفكري والتقني لأمة من الامم, فبإمكان الباحث معرفة

---

(١) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية المصدر السابق، ص ٧٨.

(٢) زهير صاحب: أغنية القصب, دار الجواهري، ط١، بغداد, ٢٠١١، ص ٤٦.

(٣) هربرت ريد: معنى الفن, تر: سامي خشبة, دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد, ١٩٨٦، ص٨٣.

(٤) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, المصدر السابق، ص ٨٦.

الأنساق المادية والمعنوية التي بنيت عليها هذه الهيئة وبالتالي الدراية الشاملة لفعلها ، وان العقل هو السيد الذي يتقصى حقائق النصوص الجسمية ويحللها وفقاً لمنطق التفكيك للرموز والدلالات التي تبنى على:

أ. "وظيفة الإشارات, العلامات، الدلالة ضرورية للعقل, أي لمراسه وحتى للعبة الفكر الإنساني المتروي، مع ذلك لايزال العقل أوجب للدلالة، ب. ما تمثله إشارة أو العلامة"[١]، أي التمثيل الصريح والمبطن للأسباب والغايات التي وجدت الهيئة الفنية لأجله, وفقا ً لضواغط الزمان والمكان التي يقوم العقل بتحويلها لصالحه ممثلا ً الذاتية الفردية والعامة, مضمنا ً العمل الفني محتوى بظاهراتية تكون بمثابة بنية إجمالية للدلالات التي تتبنى معنى الخامة واللون وتمثيلهما الجسمي في الحيز ذلك "ما يشير بوضوح إلى معنى تتحدد الظاهراتية بأنها وصف الدلالات, وهو وصف مستقل عن أي حكم يتعلق بالوجود. فعلى سبيل المثال , نتناول بالتحليل معنى ديانة ما, بصرف النظر عن أي موقف نتخذه حيال قيمتها, أو حيال وجود الإله الذي تكرمه. ومن هنا يقوم مبدأ الظاهراتية, من حيث هي تحليل الدلالات على أن نفهم كل شيء دون أن نصدر حكما ً على الإطلاق. ويستلزم مثل هذا الموقف تعليق الأحكام أي الشك. يتعارض إذاً مفهوم الدلالة الخالصة مع مفهوم الوجود "[٢]، الذي هو الآخر يمكن له أن يتمظهر بالجسم الفني أثر اشتغال الفنان لكنه يخضع لنوع من المعرفة القيمية والقياسية إلى نوع الخامة وما يلحقها من أجسام لكي تعبر عنه ثم تتفق والإشارة له، وهنا يلعب الخيال دوراً كبيراً في تركيب الجسم أو الأجسام التي تشكل الهيئة الفنية وخصائها التي تنحصر في اللون والإيماءة, بشرط أن تمثل المعتقد أفضل تمثيل, وهنا ما يدفع الفنان إلى استعارة مفردات ذات غرائبية عالية في الإبلاغ والإفصاح عن المحتوى, بدون فائض في المعنى والحامل, وهو نوع يدعى "الخيال الأسطوري أو الصوفي، وهو شكل من الخيال غير المحدود, وهنا تكون الإحساسات والإدراكات لا فائدة من ورائها, ويكون الاستدلال العقلي مضللاً فالخيال, هنا يذهب إلى ما وراء السطح للأشياء ويدخل إلى أعماق الخبرة الوجودية الإنسانية في أعمق تجلياتها وحضورها"[٣]، وبهذا فهو ينتج هيئة فنية, فاعلة ومؤثرة, تتبنى العقل وطرائق تفكيره ثم تحقيق عملية التطهير لدى المتلقي من العامة والخاصة, وبالتالي يتم تحقيق المعنى والدلالة للهيئة من خلال تعالق المفهوم مع الجسم وخامته المتراكبة من الخصائص المادية والفلسفية .

المبحث الثاني /الحيوان في الفن العراقي القديم

صاحب الفن حياة المجتمع العراقي القديم منذ ظهوره في الوجود, كبنية إنسانية لها خصائص مختلفة أثرت وتأثرت في البيئة والمحيط. وهذه الخصائص هي أنماط الحياة التي استمرت في مختلف الظروف المعتدلة والقاسية, وعبرت عن نفسها رغم وسائلها وأنماط تفكيرها البدائية وجعلت من الوسائل والنتاج وثائق مهمة للتعرف على أنماط الحياة والعيش والمفاهيم الخاصة بالوجود والمعتقد من خلال الفن وظهيره الفلسفة, فقد "أثبت علم خصائص الشعوب وتاريخ الحضارات والمذاهب إن الإنسان في كل زمان ومكان تستوقفه مشكلات لا يستطيع لها دفعاً، ما الحياة ؟ ما الموت ؟ وإلى أين المصير؟ فالفلسفة إذن بمعناها الواسع إنما هي

---

(١) أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية, تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، مجلد٣, ط ١، بيروت، ٢٠٠٨، ص ١٢٩٤.

(٢) ديده جوليا: قاموس الفلسفة، المصدر السابق، ص ٢١٢.

(٣) شاكر عبد الحميد: الخيال، المجلس الوطني للثقافة, ط ١، الكويت, ٢٠٠٩ ، ص ٥٦ .

محاولة للرد على هذه الأسئلة، إنها البحث في ماهية الأشياء وأصولها"[١]، وهي التي تؤثر وتدفع إلى تمثيل المشكلة من خلال الفن المتاح والذي تسمح به ظروف العقل والبيئة وما تحتويه من وسائل الاشتغال وتقنيات الأداء, ورغم العيش في بيئة قاسية فقيرة تمثلت بالكهوف والوديان وبعد "ألوف من السنين على هذه الحال من حياة الكهوف والصيد والتجوال وراء الفريسة أعتدل فيها المناخ وقلت الأمطار وانخفضت المياه في الجداول والوديان فخرج الإنسان العراقي من كهوفه مع أطفاله وأزواجه يبحث عن دفيء الشمس والطعام فقادته قدماه إلى مروج خضر فوق وديان يانعة تجري فيها المياه والشلالات فاستقر فيها مع عوائله وذهب الرجال كعادتهم وراء الفريسة"[٢] .

التي كانت هي جل الاهتمام لأنها تدخل في صلب حياتهم, فـــالحيوان هو الوسيلة الوحيدة للمأكل والملبس والعدة اليومية حيث اللحم والجلد والقرون والعظام كلها تشترك في بناء الحاجات الأساسية لذلك المؤلف الاجتماعي وما تقتضيه حياة البراري , وعليه كان هذا دافعاً لأن يكون رمزاً تنبني عليه أفكارهم ومعتقداتهم وحاجاتهم ومقتضياتها حتى وصلت به إلى التقديس, ما دفع إنسان ذلك العصر إلى تمثيل الحيوان بوجوده, الجسدي والحركي, على جدران الكهوف والصخور والأحجار المحيطة به بمختلف حجومها, ففي"عصر جمع القوت حيث أبدع الصيادون الأوائل في التاريخ, أروع نماذج الرسوم الجدارية والأعمال النحتية"[٣].

إيماناً منهم بأن هذه النماذج سوف تمنحهم الطمأنينة والسطوة على الحيوان من خلال تمثيله بالألوان والخطوط والحزوز, ونحته بكتل الطين والحجر والعظام والأنياب أو تركيب جسده منها, لتحقيق علاقة ترابطية قائمة على الأهمية الروحية والمادية والنفعية لهذا المخلوق, حتى تجلت صورته كمهيمن فاعل ومتفاعل في وجوده, وشرط للحياة والبقاء, فقد "أحس الإنسان بحضور مجال قدسي, بعالم ألوهية لا تحكمه شخصية معينة فاعلة بل تفيض منه قوة شمولية, كل زاوية و ركن, كل هيئة حية و جامدة، ولم يكن هنالك في الحقيقة أنسب من الصورة الحيوانية لاستخدامها في الرمز إلى تلك القوة"[٤]، لأنها باعتقاده هي الباقية سواء في العالم المادي الدنيوي القريب أو في عالم الغيب وهذه الحالة رافقت شعور البنية الإنسانية حتى بعد الاستقرار ومعرفة الزراعة وأنظمة الري, ما دفع إلى تدجينها والاهتمام بأصنافها المختلفة لما لها من تأثيرات نوعية أخرى, ولما لعلاقة الزراعة وتربية الحيوان من تأثير عميق على فكرة البقاء وتجلي الحيوان كرمز يدعم وجوده حتى في مواطن الثبات لأن الزراعة بدورها استدرجت الحيوان من البر إلى الحضيرة والمرعى, وهذه العوامل أدت إلى أن الاستقرار والأخير يحتاج الى المنزل ومرفقاته, التي تحافظ كلاهما الأثنين, الإنسان كبنية متألفة, والحيوان كعامل يدعم الوجود والاستمرار, ما يمنح البنية الإنسانية وقتاً للتأمل والتفكير بالمحيط والحاجات وماهيتها ووجودها ودعمها للبقاء, حتى تحولت إلى عصر جديد, فقد بدأ "هذا العصر في العراق قبل نحو ١٠٠٠٠ سنة ق.م وفيه تعلم الإنسان الزراعة, فكانت من أهم أسباب تقدمه, ثم سكن البيوت وكانت

---

(١) محمد عبد الرحمن: المسألة الفلسفية، منشورات عويدات, ط ٣، بيروت, ١٩٨٨، ص ٩ .

(٢) بهنام أبو الصوف: ظلال الوادي العريق, دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد, ١٩٩٢، ص ١٢٨.

(٣) زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية عصر ماقبل الكتابة, جمعية التشكيليين العراقيين، ط ١، بغداد، ٢٠٠٧ ، ص ١٦.

(٤) فراس السواح: دين الإنسان، دار علاء الدين, ط ٤، دمشق, ٢٠٠٢، ص ١٣٦.

في بادئ أمرها من الطين والحصران, ومنها تشكلت القرى, ثم دجن الحيوان وربى الماشية وصار بذلك ينتج قوته بيده وأصبح ذا حياة اجتماعية وعقيدة دينية"(١)، ما يشدد في وجود الرمز الحيوان في أغلب الحالات, لأن الحاجة المادية والنفعية تحولت من استهلاكية إلى قدسية, أي إلى تجلي حالة الحضور واستمراره, ووجود الحيوان في الذات الروحية للبنية الإنسانية ليس بدافع السيطرة عليه فقط, بل بدافع طغيانه كقوة خفية تتحكم باستمرار حياته الجديدة بعد الاستقرار وما حتمت عليه الحاجات الجديدة من متطلبات كثيرة متنوعة "إن ابتكار الزراعة هو أهم طفرة في التاريخ البشري، فلما أخترعت الزراعة خطا البشر أول خطواتهم الجبارة نحو السيطرة على الطبيعة، ذلك الوقت الذي تعلمت فيه النساء تدجين عالم النبات الطبيعي والتحكم فيه تعلم الرجال وسائل استئناس الحيوان والتحكم فيها والسيطرة عليها بعد أن كانوا يطاردونها من قبل"(٢)، فنراهم يمثلونه على ممتلكاتهم وأشيائهم فنياً بغير قصد, بصورة كاملة أو مقطعية لتثبيت فكرة التعالق "فقد تم العثور على العديد من المناجل الصوانية التي زينت قبضاتها بصور مجسمة للغزال وهذا ما ينشئ علاقة رمزية بين الصيد وبين الحصاد من خلال هيئة الغزال التي ربما رمزت إلى قوة الخصوبة إجمالاً)(٣)، أو إلى دلالتها المتعالقة مع الزراعة كونها أليفة ينتفع منها الإنسان، ولابد للباحث من الإشارة إلى أن حياة الاستقرار وبناء المساكن دفعته إلى تمثيله على جدرانها كواحدة من الدلالات الجمالية الغريزية وغير المعرفة, حيث نجد "أقدم نماذج الرسوم الجدارية في بلاد وادي الرافدين, وقد نفذ الرسم على جدار إحدى غرف الخزن التي استخدمت لحفظ جلود حيوان الأوناكر"(٤).

وهكذا يرى الباحث تعدد الأنواع الحيوانية وفقاً لطبيعة الاستقرار وما تمليه عملية الحفاظ على القطيع, ووفقاً للمنافع التي تقدمها هذه الأنواع, وأثرها في بناء المؤتلف الإنساني, وعليه أصبح في هذا العصر يحدد خصائص كل حيوان على حدة وأخذ يفرق بين الداجنة الأليفة والمتوحشة, أي بالأثر السلبي والإيجابي لوجود الحيوان ما يحاكي عقله في عملية الاستفادة من وجودها ضمن حدود الفائدة والأحقية في الاهتمام والتأثير حيث "كثيراً ما تظهر القطعان والرعاة تحميها من الأسود أشكال أمثال الإنسان الثور والنسر برأس الأسد، و تظهر حيوانات الصيد أمثال الخنازير الوحشية والغزلان والماعز الجبلية، وهو نوع من الأغنام ذات القرون, وهناك صورة الملك سواء في الحرب أو الصيد "(٥).

هذا يشير بدوره إلى ارتقاء وجود الحيوان بين الجماعة الإنسانية وتأكيد أهميته, لأن ظهوره في الهيئات الفنية إنما يؤكد انتماء الأعمال إلى مرجع فكري يقوم بتوجيه النتاج والتقنية الأدائية على وفق خدمة المضمون من قبل التكوين بقصدية عالية,

بدأ الفكر ينتقي مفردات من البيئة الطبيعية, وينسب لها مضامين فكرية واجتماعية، في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره من جهة, ومدلوله الفكري المتحرك في بنية الفكر الاجتماعي من جهة

---

(١) فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي، وزارة الإعلام, ط١، بغداد, ١٩٧٢، ص ١٥ .

(٢) كافين رايلي: الغرب والعالم ق١, تر: هدى عبد السميع، المجلس الوطني للثقافة, ط١، الكويت, ١٩٨٥، ص ٤٩ .

(٣) فراس السواح: دين الإنسان, المصدر السابق، ص ١٦٢ .

(٤) زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية عصر ماقبل الكتابة, المصدر السابق، ص ٤٩.

(٥) سيتون لويد: آثار بلاد الرافدين, تر: سامي سعيد، دار الرشيد, ط١، بغداد,١٩٨٠، ص ٦٧ .

أخرى. ويفعل حيوية هذه الفكرة, دخلت موسوعة التماثيل قائمة طويلة من أشكال الحيوانات التي يختص كل منها بدلالة محددة, أغدقها عليها الفكر, وحملها طاقة وفاعلية سحرية, بوصفها أشكالاً طقوسية من نوع خاص, محرراً إياها من خاصيتها المادية, بتحويلها إلى أشكال رمزية فاعلة في الشعائر والطقوس التي تقيمها الجماعة في الأعياد ومواسم الزراعة والحصاد وتبدلات الفصول وغيرها فقد تحول شكل العجل الصغير من خصوصيته الطبيعية إلى شكل رمزي حين دخل نسق الفن (١).

وشكل رأس الثور يأتي على وفق خيال مؤدلج لما يتمتع به من مكانة روحية كبيرة لدى المجتمع الإنساني آنذاك بسبب مصاحبته الخطوات التنفيذية في عملية الزراعة كونه يسحب المحراث ويساعد على نثر البذور, وتلقيح الإناث, لغرض التكاثر فيرى الباحث من خلال المعاينة الصورية للهيئات أن "شكل رأس الثور هو رمز لعنصر التذكير في الطبيعة, وقد ظهر في رسوم الفخاريات بشكل واقعي في البداية "(٢)، هذا في الجانب المادي الاستهلاكي, أما في الجانب الروحي فهو القوى المهيمنة التي تسيطر باعتقادهم على قوى السماء, فقد "تأكد الرمز الديني للثور منذ النيوليتيك, وقد نقل بدون انقطاع, وبعبارة أخرى إن النموذج الإلهي كان معروفاً بالقوة وبالعظمة المكانية, مثل السماء المكفهرة حيث يقصف الرعد لأن الرعد كان ممثلاً بخوار الثور"(٣).

وقد ظلت هذه الأفكار مهيمنة على مجتمع الزراعة لقرون طويلة وترسخت في عقل البنية الإنسانية من خلال تكرار وجودها وتمثلها في الأعمال الفنية التي مثلت الجسد والمفهوم معاً, لاسيما أن آراء كثيرة عرضها العلماء والباحثون بخصوص علاقة المحتوى بالهيئة ومدى إيصال الشفرة للمستقبل بوضوح ثم ترسيخ المعنى العام للجماعة, ورغم عدم معرفة هوية المشتغل والمنتج لهذه الأعمال فقد "لا تصبح لهذه الأشياء الكونية دلالات, أبعد من وظائفها العادية, إلا في الأعمال الفنية الفردية "(٤). فإن الأفراد هم الذين يعبرون عن فكر الجماعة من خلال التأمل الطويل لمعتقداتهم وممارساتهم الواقعية والدينية, فالفرد هو الذي يوجه الجماعة نحو التأقلم, كما يفعل قائد الرأي في المجتمعات الحديثة وهذا بدوره يؤثر في عملية النتاج في النوع والكم وبالتالي يكون الاثنان وثائق يتم قراءة الحقب التاريخية من خلالها.

ويرى الباحث أن هيمنة الهيئة الحيوانية في النتاج الفني الرافديني القديم أزاحت كثيراً وجود التمثيل الإنساني سواء في الفكر أو الفن, وإن وجد فهو فعل ساند لعملية وجود الحيوان ومكانته المهيمنة ولذلك فإن "التمثيلات الإنسانية نادرة جداً, إضافة إلى كونها منفذة بأسلوب اختزالي يجعل من الصعب تحديد جنسها"(٥)، لكن في نهاية عصر الزراعة الذي استمر حقبة طويلة وبداية "عصر السلالات، أو عصر دول المدن، الذي يمكن تحديد زمنه التقريبي من حدود٧٠٠٠ أو٢٨٠٠ ق.م إلى قيام دولة سرجون الأكدى"(٦).

---

(١) ينظر : زهير صاحب : أغنية القصب، المصدر السابق، ص ٤٦.

(٢) زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية عصر ماقبل الكتابة, المصدر السابق، ص ١١٢ .

(٣) ميرسيا إلياد: تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية, تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة، ج ١، ط١، دمشق, ١٩٨٦، ص ٨٠.

(٤) نبيلة ابراهيم: الاسطورة, وزارة الثقافة والإعلام، ط١، بغداد , ١٩٧٩، ص ٧١ .

(٥) فراس السواح : دين الإنسان, المصدر السابق، ص ١٦٢ .

(٦) طه باقر: مقدمة تاريخ العراق القديم، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦، ص ١٠١.

أخذت الهيئات الحيوانية تتقاسم و تتوازن الحضور مع الهيئة الإنسانية كـــ ثيمة مساند أو مشارك في إنشاء العمل الفني ويوازن في المقام الفكري والجمالي, فقد احتوت أعمالاً فنية تزين المباني(بشريط من الزينة الهندسية وفوقه افريز من الأشكال البشرية والحيوانية)[١]، كـــ نتاج جمالي يعبر عن مدى العلاقة بين الإنسان والحيوان، بعدها أخذت الهيئات الحيوانية تنزاح لصالح الهيئة الإنسانية بسبب البناء الجديد الذي تطور عبر الزمن في العقل الإنساني وتأثير المعتقدات في مسار الحياة بعد تجربته في الثبات, فتغيرت الهيئة الحيوانية من كاملة إلى جزء يرمز لها مثالاً زوج القرون المنفردة أو المتكررة على جوانب القلنسوات التي تكلل رؤوس الآلهة والملوك ذكوراً وأناثاً نتيجة " لرأى الأنسان في القمر, تجسيدا لعشتار وقد ارتبطت في ذهنه رمزيا بين قرون البقر وقرني الهلال، وصور في خياله الأم الكبرى على هيئة بقرة سماوية, يرسم قرناها هلالا في السماء"[٢]، مايشير على استعارة مفاهيم الإرث القديم من قبل الفرد المشتغل لتبليغ الجماعة على وفق تغيرات وتبدلات ايدلوجية وروحية, لذلك يحتفظ التاريخ سلسة من التبدلات تذكرها النتاجات الفنية المختلفة (وبهذا استطاع الإنسان أن ينمي نفسه في صور فنية ورموز اسطورية, وطقوس دينية، وهذه المنجزات جميعاً هي التي تكون شبكة رموز)[٣] .

المبحث الثالث /الهيئات الحيوانية الواقعية

عصر الحضارة السومرية الأول.

اقتصر على الهيئات الحيوانية في عصر الحضارة السومرية الاول ولم يتطرق الباحث في اشكاله الى ماقبل ذلك ، علماً ان الحدود الزمانية للبحث من ٧٠٠٠ ق م .

صنعت بأحجام متباينة , بالنحت المدور والبارز بنية(بخامات ومواد مختلفة), بالطين النقي النضيج و(الحجر الكلسي) و(حجر الليمستون), و(البرونز), و(الذهب والفسيفساء, واللازورد, وحجر الكلس), و(الأخضر الناعم)[٤] .

الثـــور: راسه كبير ذو قرون اسفلهما اذنان صغيرتان، عيونه بارزة مطعمة، أحيانا رأسه (ملتحي)[٥]، جسده صخم بصدر كبير وذيل منسدل وقوائمه قصيرة منتفخة. الأشكال (١ – ٥).

---

(١) سيتون لويد: آثار بلاد الرافدين, المصدر السابق، ص ٥٩.

(٢) فراس السواح: لغز عشتار، دار علاء الدين، ط٨، دمشق، ٢٠٠٢، ص ٧٠.

(٣) نبيلة ابراهيم: الاسطورة, المصدر السابق، ص ٧٥ .

(٤) سيتون لويد: اثار بلاد الرافدين، المصدر السابق، ص ١٣٦

(٥) اندريه بارو – اندريه مالرو: سومر فنونها وحضارتها ، تر: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والاعلام، ط١، بغداد، ١٩٧٩، ص ٢٠٦ .

الشكل (١) (٢) (٣) (٤) (٥)

الماعـــــز: رؤوسها مخروطية صغيرة بقرون قصيرة أو حلزونية طويلة أسفلها أذنان بجسد رشيق ينتهي بذنب أبتر وقوائم قصيرة نحيفة، الأشكال (٦ – ٨) .

الشكل (٦) (٧) (٨) **الشكل (٩)** (١٠)

الوعـــــول: رؤوسها مخروطية صغيرة بقرون طويلة جداً حلزونية ومقوسة أو تشبه عظام السمك أجسادها رشيقة . ذيولها بتراء . قوائمها نحيفة طويلة. الأشكال (٩ – ١٠) .

الحمار: رؤوسها كبيرة طويلة، عيونها واسعة مطعمة أحيانا (من اللؤلؤ)[١]، أجسادها صغيرة عريضة الصدر، قوائمها قصيرة منتفخة ثابتة ومتحركة .

الأشكال (١١ – ١٣) .

الشكل (١١) (١٢) (١٣)

الأســـــود: رؤوسها كبيرة ضخمة بأفواه صارخة، أجسادها كبيرة بصدور عريضة، ذيولها طويلة معقوفة الى الأعلى، قوائمها قصيرة منتفخة تنتهي بمخالب. الأشكال (١٤ – ١٦) .

---

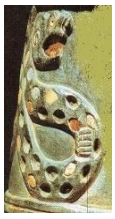
(١) المصدر نفسه: ص ٢٠٣ .

الشكل (١٤) **(١٥)** **(١٦)**

النســـــور: رؤوسها مدورة صغيرة، عيونها كبيرة بارزة، مناقيرها طويلة حادة، أجنحتها مفترشة واسعة أطرافها قصيرة بمخالب ذيولها مفتوحة. الأشكال (١٧ – ٢٠) .

الشكل (١٧) **(١٨)** **(١٩)** **(٢٠)**

الاوز: رؤوسها كروية صغيرة . عيونها دائرية كبيرة، أجسادها بيضوية منتفخة حادة النهاية .
الأشكال (٢١ – ٢٢) .



الشكل(٢١، ٢٢) **الشكل (٢٣، ٢٤، ٢٥)**

الأفاعي: خط عريض أو رفيع متموج برأس كبير وعيون مدورة بارزة، مفتوح الفاه غالباً.
الأشكال (٢٣ – ٢٥) .

الهيئات الحيوانية المحورة / عصر الحضارة السومرية الأول:

١- رأس انساني مذكر ينتصب على جسد أسد له أجنحة كبيرة مفترشة بقوس الى الأعلى، بالنحت البارز على الطين النضيج . الأشكال (٢٦ ، ٢٧) .

الشكل (٢٦)،(٢٧)

٢- (نسر له رأس اسد)[١]، بأجنحة كبيرة وعريضة مفترشة الى الجوانب،(أرتفاع ١٠٦ سم)[٢]، بالنحت المدور (من النحاس المطروق)[٣]، والرخام وبالحزيز على سطوح الفضة. الأشكال(٢٨-٣١) .

الشكل (٢٨، ٢٩ ،٣١ ، ٣٢)

٣- رأس أسد يلتحم بجسد طائر منطبق الأجنحة بالنحت المدور (من حجر الأردواز السطح الخارجي قد غطى تماماً بكتابة)[٤] الشكل (٣٢) .

الشكل (٣٢)

٤- أربعة رؤوس لأسود تنطلق من جوانب مخروط منتفخ مثقوب من الوسط، بحجم صغير بالنحت المدور من الحجر الشكل (٣٣) .

---

(١) انطوان مورتكارت: الفن في العراق القديم، تر: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الاعلام، ط١، بغداد، ١٩٧٥، ص ٤٣.

(٢) Enrico Ascalone : Mesopotamia , Translated : Rosanna M. Giammanco F , 2ed Ed (USA , University of Califoria Press , 2007) P 148

(٣) اندريه بارو– اندريه مالرو: سومر فنونها وحضارتها، المصدر السابق، ص ٣٥٦ .

(٤) انطوان مورتكارت : الفن في العراق القديم، المصدر السابق، ص ٧٤.

الشكل (٣٣) **الشكل (٣٤)** **الشكل (٣٥)**

٥-عنزة مستقرة على قوائمها الأربعة ثم على رأس مخروط (يشبه المسمار)[١]طويل بحجم صغير بالنحت البارز على البرونز. شكل (٣٤) .

٦-رأس ماعز برقبة وقائمتين اماميتين يلتحم بجسد سمكة بذنب وزعنفة ظهرية واحدة (السمكة الماعز)[٢]، بحجم صغير بالنحت البارز على الطين النضيج. الشكل (٣٥) .

٧-حمار في وضع الوقوف حيث ينتصب على مفترق حلقات متجاورة، الأشكال(٣٦، ٣٧).

الشكل (٣٦) **شكل (٣٧)** **شكل(٣٨)**

٨-رأس ثور ذهبي بلحى طويلة منها زرقاء عيناه مطعمة (من اللازورد)، التحم الى صندوق خشبي لقيثارة، أرتفاعها ١٢٠ سم [٣]، شكل (٣٧) .

٩- أربعة ثيران من الصخر جاثمة على الأرض ملتحمة فيما بينها تشكل وعاء ذا أربع فجوات ارتفاع ٨ سم[٤]، شكل (٣٨) .

١٠- جسد ثور صغير السن جاثم على قوائمه الأربعه تغطيه الكتابة، الشكل (٣٩) .

١١- رأس ثور بوجه أنساني مذكر يعتليه قرنان مقوسان بلحى طويلة، الاشكال(٤٠) .

١٢- نسر مفترش الأجنحة تجتمع أرجله من الامام على شكل حلقة الشكل (٤١).

---

(١) صبحي انور رشيد: تماثيل الاسس السومرية، دار الرشيد للنشر، ط١، بغداد، ١٩٨٠، ص ١١ .

(٢) ثروت عكاشة: الفن العراقي سومر وبابل واشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٧٦.

(٣) نعيم فرح: موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، دار الفكر، ط١، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢٣ .

(٤) هنري س.عبودي: معجم الحضارات السامية، جروس بيرس، ط٢، طرابلس، ١٩٩١، ص ٨٦٨ .

شكل (٣٩)　　شكل (٤٠)　　شكل (٤١)

الفصل الثالث/ منهج البحث وإجراءاته

أولاً: مجتمع البحث:تشكل المجتمع الأصلي للبحث من المنحوتات الرافدينية في بلاد وادي الرافدين. إذ إطلع الباحث على (٤١) عملاً نحتياً بارزاً يعكس هيئة المنحوتات الحيوانية ضمن الحدود المؤشرة لتمثل مجتمع البحث.

ثانيا: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث (ملحق رقم ٢) بالطريقة القصّدية، بواقع خمس منحوتات، على وفق المبررات الآتية:

الابتعاد عن الاعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها او طريقة ادائها وتقنيتها المستخدمة في داخل العمل الفني ضمن المواد الاولية المستخدمة بما يمنح هذه المنحوتات (عينة البحث) تنوعا يشكل ثراءً اسلوبيا وتقنيا.

ان يظهر جليا في الاعمال المختارة (عينة البحث) الهيئة, انسجاما مع ما يبتغيه الباحث في آلية التحليل وبما يتحقق مع هدف البحث الحالي. تم اختيار عينة البحث بمساعدة مجموعة من الخبراء

الاستاذ الدكتور عبد الحميد فاضل

الاستاذ الدكتور عامر خليل

الاستاذ الدكتور محمود عجمي

الاستاذ الدكتور خليل القبطان

وذلك لغرض التأكد من ملاءمتها وهدف الدراسة.

ثالثا : منهج البحث:

لقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثه .

رابعا: تحليل العينة:

نموذج رقم (١):

اسم العمل : هيئة النسور

المادة : حجر

تعتمد بنائية هذا الانموذج على الشكل الحيواني المتمثل بالنسر فنجد ان الفنان الرافديني اتجه نحو تمثيل هيئة النسر باسلوب مختزل معتمدا على التنظيم والمبالغة في بعض اجزاء الجسم على وفق علائقية نصية تعتمد بالدرجة الاساس على استحضار السمات الاساسية للشكل في تكوين بنائي يعبر عن الذات الداخلية للفنان الرافديني فنلاحظ الاجنحة مفتوحة كوسيلة لإظهار الابعاد التعبيرية المتجسدة في هيئة النسر كرمز للقوة فضلا عن العيون الكبيرة البارزة في حين جاء الجسد بشكل بيضوي متكون من مجموعة من

الكتل المنفذة بشكل بارز فالفنان اتجه نحو توظيف الخطوط بانواعها المختلفة المائلة والمنحنية والمستقيمة في تكوين الشكل العام معتمدا على الجانب التقني في استحضار الابعاد التعبيرية التي يحملها هذا الشكل في طياته، فالفنان الرافديني عمد في هذا الانموذج الى استحضار هيئة الشكل استنادا الى واقعها الخاص, فثمة اشارات انطوت تحت رداء هذا المنجز تعمل على البث والابلاغ على حالة ما كشفها لنا الشكل ذاته فالفنان الرافديني جعل من هيئة النسر وسيلة تواصليه من دون عوائق او حدود فهيئه النسر اندرجت ضمن اطار الذاتي والموضوعي لتعبير عن حال ما اراد الفنان استنطاقها معتمدا على هيئه النسر على وفق ألية حركيه وهو في حالة الصيد لكسر الجمود واضفاء نوع من الحيوية على الهيئة العامة للشكل فالهيئة في هذا الانموذج تمثلت بالشكل الحيواني (النسر) مرتبطا بلا مرجع الاصل الشكل الواقعي وفق اطار التحوير والاختزال والمبالغة مما اضفى على الهيئة العاملة للشكل طابع البساطة.

نموذج رقم (٢):

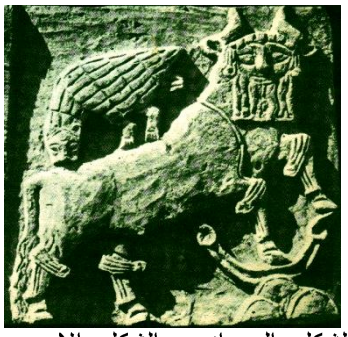
اسم العمل : اسود

المادة : طين مفخور

مشهد تصويري يحمل في طياته اسد وهو في حالة الصيد ذات رأس كبير وضخم وجسده ضخم ايضا نلاحظ في هذا الانموذج اهتمام الفنان الرافديني في تجسيد هيئة الشكل الحيواني المتمثل بالاسد معتمدا على القيمة الخطية في رسم الحدود الخارجية للشكل فنلاحظ تأكيد الفنان على الخطوط المتكسرة في تجسيد ملامح القوام كوسيلة تعبيرية فضلا عن الخطوط المائلة فالذيل قد نفذ بشكل مائل وقد اراد الفنان الرافديني استحضار مشهد الصيد من خلال القيمة الرمزية التي تحملها هيئة الاسد كدلالة على القوة معتمدا على التحوير والمبالغة والحركات الايمائية لخلق موضوع يجسد حالة الصيد , وفي استقراء اشمل للهيئة في هذا الانموذج نجد ان العمل الفني قد بني على اعتبارين اساسيين: اولهما هيئة الاسد وهو في حالة الصيد والثاني طبيعة الموضوع فضلا عن الجانب التقني في ادائية الاظهار, فهيئة الاسد في الانموذج جاءت مع تفاصيل تشريحية دقيقة نوعا ما لخلق صورة حية تعبر عن فكر الجماعة انذاك فالفنان استعان بمفردات عن البيئة الطبيعية مؤولا تلك المفردات الى دلالات شكلية معتمدا على اليات اظهار تمخضت عن قرارات ابداعية ليتسنى له وضع العالم الواقعي في وعاء الخاصة فالهيئة في هذا الانموذج تمثلت بشكل حيواني متمثل بالاسد وفق صياغات تعبيرية جاءت لتحاكي الواقع وفق نمطية شكلية تعبر عن فكر الجماعة انذاك فهيئة الشكل جاءت كايقونة رمزية ذات دلالة معينة مطابقة للواقع وعلى هذا الاساس نجد ان الفنان الرافديني قد استحضر هيئة الاسد وهو في حالة الصيد بمحاكات سطحية من حيث الموضوع وفق مايتلاءم مع المحصلة الادراكية للفكر الجمعي والتي تنطوي تحت رداء مشهد الصيد ولذلك فان فالفنان الرافديني قد استخدم الية الاسقاط النفسي والاجتماعي على معطيات الهيئة العامة للشكل لينتج بذلك هيئة حيوانية ذات قيمة تعبيرية رمزية.

نموذج رقم (٣):
اسم العمل : نسر برأس أسد
المادة : حجر

تندرج الهيئة الشكلية لهذا الانموذج ضمن التركيب عبر المزاوجة الشكلية ما بين راس الاسد وجسد النسر وفق علائقية نصية تعتمد بالدرجة الاساس على التركيب والتضخيم والمبالغة فالفنان العراقي القديم اتجة نحو تضخيم الاجنحة والتركيب كنوع من المبالغة والخيال اشارة الى اهمية الشكل عبر استحضار مشهد من الواقع بأسلوب مركب فقد وضع العالم الواقعي في وعاء الخامة من خلال عملية تعميق وتكثيف الذاتي وصولا الى الكل المطلق معتمدا على الاشكال الخيالية في استنطاق البعد التعبيري الكامن وراء هيئة الشكل , فالهيئة العامة للشكل جائت لتعبر عن مشهد اسطوري تمخض عن طريق المزاوجة الشكلية , فالبنية العامة للهيئة جاءت ضمن اطار التضخيم والمبالغة عبر التلاعب بالكتل المكونة للهيئة العامة فنجد ان رأس الاسد جاء بحجم صغير بينما جاء صدر النسر والاجنحة بحجم كبير كعنصر للجذب البصري يعمل على استدراج المتلقي من اجل الوصول الى اقصى غايات التعبير . فالهيئة المركبة ماهي الا وسيلة لطرح العناصر الضاغطة على فكر الفنان الرافديني وفق سياق فكري عقائدي فقد شكلت الكتلة في هذا الانموذج المحور الاساسي في تكوين هيئة الشكل الاسطوري , فالفنان الرافديني عمد الى تركيب من اجل تكوين لغة مرئية جديدة تعتمد بالدرجة الاساسية على استحضار هيئة ترتبط بالجانب الاسطوري لتفعيل بنية الخطاب المعلن وفتح الجانب التاويلي معتمدا على راس الاسد المركب على جسد النسر كعلاقة فاعلة داخل بنائية الهيئة فقد جاء التركيب كأسلوب مفارق للواقع فجاءت الهيئة في هذا الانموذج مركبة للتعبير عن الرؤى الفكرية التي امنت بها الجماعة انذاك .



نموذج رقم (٤):
اسم العمل : كائن مركب
المادة : حجر

اعتمدت الهيئة في هذا الانموذج على التركيب مابين الشكل الحيواني والشكل الادمي فالفنان الرافديني اتجه نحو تكوين هيئة تعتمد على نقيضين كنوع من المزاوجة الشكلية لخلق مشهد اسطوري ذات ابعاد تعبيرية وجمالية وفي استقراء اشمل للمشهدية التي تمر من خلالها هذه الهيئة نجد ان الهيئة بنيت على اعتبارين اساسيين اولهما التركيب والثاني التغريب للتعبير عن الافكار الضاغطة التي امنت بها الجماعة آنذاك فنلاحظ الشكل المركب انطوى على مجموعة من الاشارات الرمزية التي تحمل في طياتها بنى دلالية

من خلال ادائية الاظهار التي استند بها الفنان الرافديني فنجده قد وضف القرون في الشكل الانساني فضلا عن اللحية الطويلة معتمدا فيها على القيمة الخطية التي تؤطر غالبية الهيئة العامة فضلا عن عنصر الحركة الذي وظفه الفنان الرافديني بطريقة توحي للمتلقي بالهيئة والقوة مركزا على التفاصيل التشريحية لجسد الثور كقيمة جمالية وكوسيلة تواصلية تربط بين مضمون الهيئة والبعد الرمزي الذي تبثه هذه الهيئة المركبة.

فالهيئة في هذا الانموذج جاءت ضمن اطار التركيب والمبالغة ليعد بذلك الفنان الرافديني مشهدا استبصارياً يعبر عن قوى ما ورائية غيبية تنقل المتلقي ضمن اسقراء مضموني للهيئة بشكل عام, وبذلك فأن هذا الهيئة ماهي الا انعكاس للافكار الضاغطة على مخيلة الفنان الرافديني وهو بذلك قد عمل بدالة التركيب والمبالغة للتعبير عن قوى غيبية رمزية مستعصيا بمفردات البيئة الواقعية لتكوين دلالات شكلية معتمدا على قرارات ابداعية ليتسنى له وضع العالم المتخيل في وعاء الخامة بفعل تأويلة الذهني استنادا رؤيته الذاتية للاشكال وصولا الى الجوهر الذي يسعى اليه فهو بذلك يتجه نحو الدلالات الرمزية بدلا من الحدود التشبيهية للاشكال ليخلق بذلك هيئة تعبر عن روح العصر.

نموذج رقم (٥):

اسم العمل : طائر براس اسد

المادة : رخام

تعتمد البنية التكوينية لهذه الهيئة على محورين اساسيين هما التركيب والتجريد في ان واحد فمنذ قراءت هذا المنجز نجد ان الفنان الرافديني استطاع ان يدمج ما بين راس الاسد وجسد الطائر في هيئة موحدة تندرج ضمن اطار التجريد مما يشير الى الفعل الارتجالي من خلال الهيئة العامة للشكل فعند مطالعة هذا الشكل نجده منسجم ومتناسق من خلال حضور شكل الطائر المتكامل وغيابه من خلال التركيب في بنية تجريدية ذات سمات واقعية فقد اعتمد الفنان الرافديني على تحوير وتجريد في الهيئة العامة للطائر والاسد مع الحفاظ على بعض السمات الاساسية للمرجع الاصل فضلا عن تأطير العمل بمجموعة من الكتابات التصويرية فالهيئة في هذا الانموذج ماهي الا وسيلة للتعبير عن دلالات رمزية من خلال تكريس الوعي البصري للتعبير على قوى روحية وغيبية بثها الخطاب المعلن الذي تجسد من خلال نضم علامتيه حملتها هذه الهيئة في طياتها , فالفنان الرافديني استطاع ان يكون مواءمة شكلية يبين الاشكال الحيوانية لتحقيق الفعل التعبيري الذي يتخفى وراء تمضهرات هذه الهيئة , فالنظم العلاماتية التي تحملها هذه الهيئة ماهي الا اشارات ابلاغية للتعبير عن كل ماهو جوهري وحقيقي في طبيعة الهيئة وعلى هذا الاساس نجد ان الهيئة في هذا الانموذج تمخضت عن المواءمة الشكلية المنسجمة والمتناسقة مابين رأس الأسد وجسد الطائر فضلا عن الكتابات الصورية التي تؤطر الهيئة العامة ضمن اطار التجريد والتركيب وتكون هيئة تعبر عن فكر الجماعة انذاك .

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث:

١-التنوع في تقنيات التنفيذ مابين الاضافة البسيطة والشديدة حيث انساقت الاعمال نحو فن نحتي بارز بعقلية تستند الى التجريب في انتقاء جمالية الخامة وتأثيرها الروحي.

٢-ان الاعمال النحتية وبفعل التفعيل الذاتي , اصبحت تبث خطاباً موضوعياً اكثر مما هو ذاتي, فلم نجد هامشاً او توقيعاً لاسم منفذ العمل او الحرفي الفنان الا ما ندر .

٣-الاشكال المركبة استعارت اكثر من صفة من كائن والتي تركب معاً في خلق نموذج ينضج بالرمزية , وان تلك الصفة تنطبق حصراً بالآلهة والمعبودات.

٤-تأكيد المضمون بوصفه احد العناصر الباطنية لتكوين الاعمال النحتية, وتشكل سمة جمالية وانها لتأكيد على الرمزية وتجسيدها بأشكال بشرية متعاطفة مع الانسان، حيث التراكيبة الشكلية كانت السمة الجمالية في النحت البارز، مما جسدت الالهة بصفات الحيوان, وبذلك تم تأكيد الوهية البشر والحيوان.

٥-المعالجة الواقعية للأجزاء العلوية من الجسم النحتي وترميز وتشفير الجزء السفلي او الاجزاء الكلية في النحت العراقي القديم .

٦-وظف النحات مجموعة من الدلالات ليخلق شكلا خارقاً للطبيعة من خلال (الاستعارة) لمفاهيم رمزية مثل: الاجنحة، القرون، رأس الافعى, مخالب الطير الجارح، وقد ساهمت تلك الرموز في تكثيف الخطاب البصري للنحت البارز .

٧-تجلى لنا في فن النحت السومري بالجانب الفني والتقني، دلالة الخاصة بتباين حجوم الأشخاص في المشهد الواحد جاء ليؤكد الأهمية الاجتماعية للشخص المبالغ في حجمه, إذ تكرر ظهور هذه المعالجة في نماذج عديدة من النحت البارز.

٨-يندرج تحت حكم وقوانين النحت البارز أيضاً إلتزام الفنان بسياق عرض المضامين والتكوينات الإنشائية في المنحوتات البارزة بصيغة تضمن فهم وتتبع الحدث متسلسلاً في حقول أفقية متتابعة.

٩-وبإتجاه آخر ألقت خصوصية الفكر لدى السومريين بظلالها على فن النحت من خلال مبدأ التشبيه القائم على تصور عالم للآلهة شبيهاً بعالم البشر، فتمثلت الآلهة في المنحوتات البارزة، وفقاً لهذا المبدأ وتجسدت بصورة إنسان مع الحرص على الجانب التشخيصي لها , بتوظيف العلامات والرموز التي تؤكد خصوصية مهماتها ووظائفها في الوجود.

١٠-فالفنان الرافديني قد ابتعد عن السمات التشريحية للشكل الرافديني ولاسيما في منطقة الصدر والاجنحة معتمدا بالدرجة الاساس على الارتجال من خلال حضور هيئه الشكل الواقعي وغياب النسب التشريحية في نفي الوقت ليخلق في ذلك منجزا يعبر عن فكر الجماعة آنذاك.

١١-ان الهيئة تعتمد على نقيضين كنوع من المزاوجة الشكلية لخلق مشهد اسطوري ذات ابعاد تعبيرية وجمالية وفي استقراء اشمل للمشهدية التي تمر من خلالها هذه الهيئة نجد ان الهيئة بنيت على اعتبارين اساسيين اولهما التركيب والثاني التغريب للتعبير.

١٢-ان الهيئة جاءت ضمن اطار التركيب والمبالغة ليعد بذلك الفنان الرافديني مشهدا استبصارياً يعبر عن قوى ما ورائية غيبية تنقل المتلقي ضمن اسقراء مضموني للهيئة بشكل عام.

ثانياً: استنتاجات البحث:في ضوء النتائج التي تمخّضت عن هذه الدراسة استنتج الباحث بما يأتي:

١-جسدت الهيئة الحيوانية المشخصة بواقعية في التمثيل واطلاق صفة التشبيه بما يتناسب والعادات والاعراف الاجتماعية .

٢-التكوين النحتي يحتوي قيماً جمالية تتحقق وفق بنيتي التركيب والتحليل.

٣-التهجين في المعالجة الواقعية للأعمال وترابطه كتكوين اسطوري, شكل مزاوجة لجيل جديد من المنتج النحتي السحري الخرافي الاسطوري .

٤-النحات العراقي القديم في اعماله الفنية عبر عن الممارسات الاجتماعية لتصبح المنحوتة اشبه بوثيقة دون فيها الفنان ثقافة العصر واتجاهاته الفكرية.

٥-تناولت فنون عصر العراق القديم مواضيع اسطورية للهيئات الحيوانية الواقعية والمحورة بصورة تشريحية وصفية .

٦-لقد شرع النحات الى اعتماد آلية الاستعارة في توليفه من جسم طائر ورأس أسد لتأكيد دلالة القوة والسلطة، وعندما نوجه النظر الى مثال آخر نجد الاستعارة الطبيعية وافية في مدلولها.

ثالثاً: توصيات البحث:في ضوء النتائج التي تمخّضت عن هذه الدراسة يوصي الباحث بما يأتي:

١- إجراء دراسة تتناول الأبعاد الفكرية والجمالية في الفن العراقي القديم وانعكاساتها على النحت العراقي المعاصر.

٢- ضرورة إطلاع دارسي الفن والجمال لما انتهت إليه الدراسة ليحقق معرفة بآليات اشتغال التأويل في الفن العراقي القديم.

٣- ضرورة تكثيف الإصدارات والمطبوعات في الدراسات الجمالية التأويلية الأجنبية المترجمة في العراق لإغناء المكتبة العراقية بها

رابعاً: مقترحات البحث:استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي ، يقترح الباحث دراسة العناوانات الاتية:

١-القدرة التعبيرية للنحت التجريدي في الفن العراقي القديم .

٢-الية الكشف عن مضامين الاشكال النحتية في الفن العراقي القديم .

٣-اسلوب التركيب بين الوحدات النحتية والمعمارية في الفن العراقي القديم.

المصادر:

القرآن الكريم

الجوهري:الصحاح في اللغة والعلوم تقديم: عبد الله العلايلي، اعداد وتصنيف : نديم مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، مج ٢، ط٢، ١٩٧٤.

الحمد، رشيد ومحمد سعيد: البيئة ومشكلاتها، المجلس الوطني للثقافة, ط ٢، الكويت, ١٩٨٤.

أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية, ترجمة وتحقيق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي, ط٢، بيروت, ٢٠٠٤.

اندريه بارو- اندريه مالرو: سومر فنونها وحضارتها ، تر: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الثقافة والاعلام، ط١، بغداد، ١٩٧٩.

أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية, تر: خليل أحمد، منشورات عويدات، مجلد٣, ط ١، بيروت، ٢٠٠٨.

انطوان مورتكارت: الفن في العراق القديم، تر: عيسى سلمان وسليم طه، وزارة الاعلام، ط١، بغداد، ١٩٧٥.

بهنام أبو الصوف: ظلال الوادي العريق, دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد, ١٩٩٢.

توماس مونرو: التطور في الفنون، تر: محمد علي أبو درة و آخرون , الهيئة المصرية للكتاب، ج ١، القاهرة, ١٩٧١.

ثروت عكاشة: الفن العراقي سومر وبابل واشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٨٢.

جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ج ٢, ط ١، بيروت، ١٩٨٢.

ديده جوليا : قاموس الفلسفة , تر: فرانسوا أيوب وآخرون، مكتبة أنطوان , ط ١، بيروت, ١٩٩٢.

زهير صاحب: أغنية القصب, دار الجواهري، ط١، بغداد, ٢٠١١.

زهير صاحب:الفنون التشكيلية العراقية عصر ماقبل الكتابة,جمعية التشكيليين العراقيين، ط ١، بغداد، ٢٠٠٧ .

سيتون لويد: آثار بلاد الرافدين, تر: سامي سعيد، دار الرشيد, ط١، بغداد,١٩٨٠.

شاكر عبد الحميد: الخيال، المجلس الوطني للثقافة, ط ١، الكويت, ٢٠٠٩ .

صبحي انور رشيد: تماثيل الاسس السومرية، دار الرشيد للنشر، ط١، بغداد، ١٩٨٠.

طه باقر: مقدمة تاريخ العراق القديم، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ .

علي ابن هادية: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية الجزائرية، الجزائر، د. ت.

فراس السواح: دين الإنسان، دار علاء الدين, ط ٤، دمشق, ٢٠٠٢.

فراس السواح: لغز عشتار، دار علاء الدين، ط٨، دمشق، ٢٠٠٢.

فرج بصمة جي: كنوز المتحف العراقي، وزارة الإعلام, ط١، بغداد, ١٩٧٢ .

كافين رايلي: الغرب والعالم ق١, تر: هدى عبد السميع، المجلس الوطني للثقافة, ط١، الكويت, ١٩٨٥.

محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم, تقديم واشراف ومتابعة: رفيق العجم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون, ج ١، ١٨٦٢.

محمد بن يعقوب الفيروز ابادي:القاموس المحيط، تحقيق، محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة، ط٨، ٢٠٠٥.

محمد عبد الرحمن: المسألة الفلسفية، منشورات عويدات, ط ٣، بيروت, ١٩٨٨.

ميرسيا إلياد: تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية, تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق للطباعة، ج ١، ط١، دمشق, ١٩٨٦.

نبيلة ابراهيم: الاسطورة, وزارة الثقافة والإعلام، ط١، بغداد , ١٩٧٩.

نعيم فرح: موجز تاريخ الشرق الادنى القديم، دار الفكر، ط١، دمشق، ١٩٧٢.

هربرت ريد: معنى الفن, تر: سامي خشبة, دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد, ١٩٨٦.

هنري س.عبودي: معجم الحضارات السامية، جروس بيرس، ط٢، طرابلس، ١٩٩١

Enrico Ascalone : Mesopotamia , Translated : Rosanna M. Giammanco F, 2ed Ed (USA , University of Califoria Press , 2007) P 148.