التصاميم الزخرفية المنفذة على الآنية الفخارية في العراق القديم

رائد محمد عبود احمد خضير عباس
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل مديرية تربية بابل
Raedmohmed٩@gmail.com

الخلاصة

شكلت التصاميم الزخرفية نقطة انطلاق في العراق القديم إذا عدت البداية الحقيقة للفكر الخام الذي كان الأساس في ظهور العديد من الإعمال الفنية ذات المضامين المعبرة عن الأفكار والمعتقدات بكل ما تحمله من توصيف ورموز بات تشكل جزءا مهما في حضارة العراق القديم .وقد تناول البحث التصاميم الزخرفية المنفذة على الآنية الفخارية في العراق القديم , إذ تضمن البحث أربعة فصول عني الأول منها بالإطار المنهجي للبحث واحتوى على مشكلة البحث التي تم فيها تسليط الضوء على المؤشرات التي أسهمت في تشكيل التصاميم الزخرفية في العراق القديم فضلا عن أهمية البحث والحاجة إليه , وهدف البحث المتمثل بي (تعرف التصاميم الزخرفية في فخار العراق القديم واليات اشتغالها),في ما اختصر حدود البحث على دراسة الفخاريات من بداية المستوطنات الزراعية حتى نهايتها (٥٦٠٠ – ٣٦٠٠) ق.م, وقد حدد الباحث بعض المصطلحات وتعاريفها .إما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري الذي احتوى على مبحثين تناول المبحث الأول الفن في العراق القديم , فيما عني المبحث الثاني بـ : النظم التصميمية في التصاميم الزخرفية وعلاقتها بالفن وصولا إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ,وانتهى الفصل الثاني بالدراسات السابقة حيث لم يجد الباحث دراسة سابقة مشابه لهذه الدراسة .فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث , وقد تضمن مجتمع البحث الذي تم حصره بـ (٥٤) أنموذجا , وحصرت عينة البحث في (٥)عينات وحلل الباحث على وفق المنهج الوصفي التحليلي.

وعني الفصل الرابع بأهم النتائج والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات :وقد توصل الباحث إلى جملة من النتائج ومنها:

١. اشتغلت التصاميم الزخرفية في فن العراق القديم على محور الاختزال والتحوير والتجريد.

٢. اعتمدت التصاميم الزخرفية في فن العراق القديم على المفهوم والمعنى من خلال تقديمها للمفاهيم الزخرفية التي تحيلنا إلى المعاني.

وقد قدم الباحث مجموعة من الاستنتاجات بنيت على وفق ما توصلت إليه من النتائج والتي منها

١. إن الزخارف الفخارية في العراق القديم تمتاز بأنها تصاميم متفتحة تعمل من خلال مفاهيم الاختزال والتحوير على إيداع أشكال ورموز ذات دلالات فكرية وجمالية .

٢. شكل المعنى هدفا مهما للفخار العراقي القديم في توصيل الأفكار والمعتقدات السائدة وتقديمها بإشكال ذات طابع لايخلو من الحس العقائدي والأسطوري بالإضافة إلى الحس الجمالي .

الكلمات المفتاحية :التصاميم الزخرفية، الانية الفخارية،المستوطنات الزراعية.

Abstract

The decorative designs were a starting point in the old Iraq if the beginning was considered the truth of the raw thought which was the basis of the emergence of many works of art with the contents of the ideas and ideas expressed with all the attributes and symbols of pat are an important part of Iraq's ancient civilization. On the pottery vessels in ancient Iraq. The research included four chapters, the first of which is the

methodological framework of the research, and contains the research problem, in which the indicators that contributed to the formation of decorative designs in ancient Iraq were highlighted as well as the importance of research and the need for it. The purpose of the research is to identify the decorative designs in the ancient pottery of Iraq and the mechanisms of its operation. The research limits were limited to the study of pottery from the beginning of the agricultural settlements till its end (٥٦٠٠ - ٣٦٠٠ BC). The researcher defined some terms and definitions. The theoretical framework, which included two subjects, dealt with the first topic of art in ancient Iraq, while the second topic dealt with: design systems in decorative designs and their relation to art to the indicators that resulted from the theoretical framework. The second chapter ended with previous studies, For this d Aceh Chapter III .fima singled out procedures for research, included the research community, which was confined to (٥٤) model, and confined in the research sample (٥) samples and the researcher analyzed according to the descriptive and analytical approach.

Chapter IV discusses the main findings, conclusions, proposals and recommendations.The researcher reached a number of results, including:
١. The decorative designs in the art of ancient Iraq were on the axis of reduction, transformation and abstraction.
٢. The decorative designs in the art of ancient Iraq have been based on the concept and the meaning through the introduction of decorative concepts that refer us to the meanings.
The researcher presented a set of conclusions based on the results obtained from them
١. The pottery decorations in ancient Iraq are characterized by open designs that work through the concepts of reduction and transformation to deposit forms and symbols of intellectual and aesthetic connotations.
٢. The meaning of the meaning is an important goal of the old Iraqi pottery in communicating the prevailing ideas and beliefs and presenting them in forms of a nature that is free of the ideological and legendary sense as well as the aesthetic sense.
Keywords: Decorative designs, Pottery, Agricultural settlements

الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث :

تعد التصاميم الزخرفية أحدى نشاطات الفكر الإنساني التي استخدمها الإنسان القديم, للتعبير عن أفكاره ومشاعره وعاداته وذلك بتحويلها إلى مفردات تصميمية زخرفية تنص على مشكلة ما ليفرغ ما بداخله من أحاسيس وتصورات هيمنت عليه بسبب مؤثرات داخلية أو خارجية, لذا تعد التصاميم الزخرفية من وسائل التعبير والاتصال بين البشر. ومع التطور الحاصل في حياة الإنسان وتعاظم نموه الفكري ومدركاته الحسية أصبح بناء التصاميم الزخرفية جزءا لا يتجزأ من الفن بشكل خاص وذلك إن الفن ظهر كمعرفة وممارسة اتخذت اتجاهات تواصلية متعددة الأهداف, فما هو مشترك بين الفنون يعد صورة واضحة للقيم الجمالية والحضارية المتوارثة لشعب من الشعوب عن طريق ممارسة الفن فضلاً عن الممارسات الاجتماعية التي تحاول الاقتراب من حقيقة الوجود الجوهري المنعكس عن تلك الحياة المتواجدة داخل نتاجات الفنان المبدع, والممتلئة بالأشكال الواقعية أو الرمزية في أجواء وأشكال ذات سمات عقائدية واجتماعية, مما دفع الإنسان إلى تجسيد أفكاره ومن ثم ربطها بتفسيرات تتعلق بالتفكير الغيبي الأسطوري, محاولة منه لتفسير ظواهر كونية, وبذلك ولدت التصاميم الزخرفية مع ولادة هذا الفن (الفخار). لذا ارتبطت التصاميم الزخرفية بالأساطير المتعلقة بظواهر وبواطن الأرض والسماء على حد سواء, فكان لكل ظاهرة تصميم زخرفي خاص به, لذا

تكون لدى الفخّار تصاميم زخرفية مجسدة على سطوح الآنية الفخارية كوسيلة لإيصال ما يبغيه الفخّار من أفكار ومشاعر وأحاسيس إلى المتلقي,

و تتلخص مشكلة البحث:-

- هل هناك تصاميم زخرفية منفذة على الانية الفخارية في العراق القديم .
- وماهي المؤثرات .

اهمية البحث

أهمية البحث والحاجة إليه :

١. يقوم البحث على تتبع التصاميم الزخرفية في إنتاج الفخار (نحت فخاري, تراكيب فخارية).
٢. تتبع تطور تلك التصاميم الزخرفية وتعرف ما إذا كانت متأثرة بعوامل داخلية أو خارجية
٣. يقدم البحث منجزاً معرفياً يسهم في تعريف الدارسين والباحثين في مجال التأريخ والفن والعقائد والحياة اليومية في تلك الحضارة بما يقدمه من معلومات مكثفة عن الموضوع.

هدف البحث:يهدف البحث إلى تعرف التصاميم الزخرفية في فخار العراق القديم واليات اشتغالها.

حدود البحث:يتحدد البحث بالتالي:

١. حدود موضوعية: المنتج الفخاري في العراق القديم (الاواني الفخارية) .
٢. حدود مكانية: العراق القديم ((المستوطنات الزراعية (العصر الجري الحديث – المعدني).
٣. حدود زمانية: (٥٦٠٠ – ٣٦٠٠) ق.م.

تحديد المصطلحات

التصميم Design:التصميم هو ((**التخطيط العام او الفكرة الكلية للعمل الفني**[١])) **والتصميم** هو ((ابداع وخلق اعمال جميلة وممتعة ونافعة، وهو الخطة الكاملة للتشكيل لشيء ما وتركيبه في قالب موحد، ليس من الناحية الجمالية فقط بل من الناحية الوظيفية[٢])) .

كذلك هو ((عملية خلق ذات فائدة بل هو التعبير الامثل لماهية الشيء اذا كان رسالة او نتاجاً او غير ذلك[٣])) .

التصميم اجرائيا : عملية ابتكار لنظام من العلاقات بين عناصر بنائية مختلفة بشكل منسق وجميل وملفت للنظر، ليؤدي غرضاً وظيفياً محدداً ذا فوائد جمالية ووظيفية وتذكيرية .

الزخرفة

الزخرفة في اللغة :-

- يعرفها الرازي (المزخرف): (المُزَيّن) [٤]
- ويعرفها احمد العايد بأنها زَخرَفَ : يزُخرف زخرفةً :الشئ زينةٌ وكمّلَ حُسنه[٥]

---

١ البسيوني، محمود ، العملية الابتكارية، دار المعارف، القاهرة: ١٩٦٤،ص٤٧ .

٢ حنفي، يونس يوسف، اسس التصميم وتنسيق الديكور، دار مجدي للنشر والتوزيع – الاردن :١٩٨٣،ص٥ .

٣ العبيدي،باسم عباس علي ، تقويم تصاميم اغلفة علب المستحضرات الطبية التجميلية المطبوعة في العراق للفترة من ٢٠٠٠ لغاية ٢٠٠٢ ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٣ ، ص٥ .

٤– الرازي, محمد بن أبي بكر عبد القادر , مختار الصحاح , الكويت , دار الرسالة , ١٩٨٢, ص٢٧٠

٥– العابد , احمد , وآخرون , المعجم العربي الأساسي , لاروس للطباعة , ١٩٨٩, ص٥٧٢

- **الزخرفة اصطلاحا:**

- ويعرفها النبوي بالاتي: اتخذ اللفظ من كلمة لاتينية (Deuces) أي التزيين والتحلية فتكون وحدات الشكل الفني في تكرار ونسق يسر الناظرين فالخطوط والألوان والإيقاعات كلها تثير حسا زخرفيا سارا[١]

التعريف الإجرائي للزخرفة "

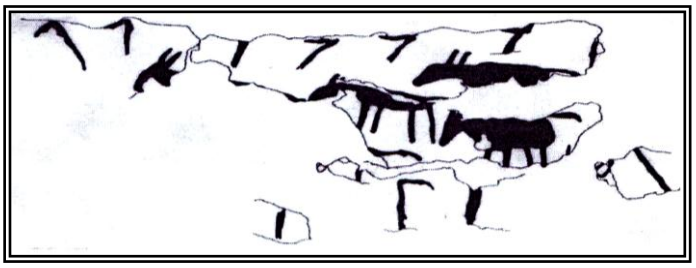
هي العناصر الفنية ذات الطابع النباتي والهندسي والخطي والحياتي المستمد من أشكال الحيوانات والطيور والإنسان التي اعتمدت في تزيين الخزف العراقي القديم في مختلف أشكاله ومراحله .

الفصل الثاني/المبحث الأول

الفن في العراق القديم

فن العمارة:ارتبط الوجود الإنساني منذ البدء ارتباطاً صميمياً بالبيئة الجغرافية, بدءاً بسكناه الكهوف وامتداداً بتأقلمه معها في محاولة منه بإيجاد معادلة موضوعية ترجع كفته في تطويع ما حولياته لاستخداماته اليومية, فصنع من الحجر معظم مستلزمات المعيشة إن لم تكن كلها, وبانتقاله من حياة الصيد غير المستقرة إلى الزراعة التي تمثل الثبات النسبي لموارده الغذائية, ففرضت تلك الانتقالة الحالية انتقاله مكانية باحثاً فيها عن بيئة تلائم توجهاته الجديدة, فكان إن نزل من الجبال إلى الأراضي السهلية وبذلك خسر أهم مرتكزات وجوده الأول, ولم يكن أمام الإنسان العراقي القديم إلا أن يقيم حضارته على ماهو متوافر لديه من موارد في بلاد الطين والغرين فأنشأ أول مساكنه فيها.

كانت أولى مظاهر التزيين على الجدران قد ظهرت في بواكير العصر الحجري الحديث – المعدني إذ وجدت على جدران بيوت السكن في موقع (أم الدباغية)* الذي يعود إلى حقبة حسونة – سامراء صور جدرانية بدائية تمثل حيوانات وهي تقترب باتجاه مصائد وضعت على الأرض[٢] شكل(١), ووجدت استدلالات على استعمال مسامير كبيرة ذات نهايات منحنية لربط حصران القصب إلى واجهة جدار اللبن[٣].



وأُسِسَ في العصر الشبيه بالكتابة تأسيساً حقيقياً لفن العمارة في العراق القديم مع ترسيخ الدين وظهور المعابد كمرافق مقدسة, وشهدت القرون التي سبقت الألف الثالث قبل الميلاد أولى المحاولات الواعية في التصاميم المعمارية التي وصلت الذروة بابتكار المباني التي كانت مشيدة فوق مسطبة عالية[٤]. وقد استخدمت

١– الشال, عبد الغني النبوي , مصطلحات في الفن والتربية الفنية , ط١, مطابع جامعة الملك سعود , ١٩٨٤, ص٧٤ .

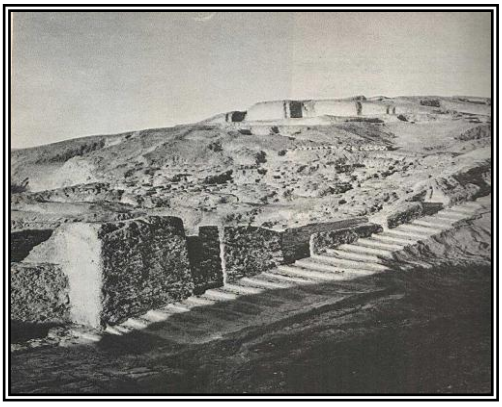
* أم الدباغية: موقع في منطقة الجزيرة إلى الغرب من الحضر نقبت فيه بعثه بريطانية بإشراف ديانا كرك برايد.

(٢) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, ترجمة: سامي سعيد الأحمد, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٨٠, ص٨٠.

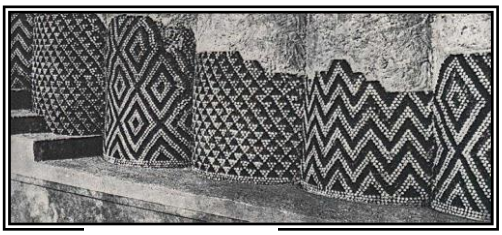
(٣) لويد, سيتن: المصدر نفسه, ص٥٢.

(٤) لويد, سيتن: فن الشرق الأدنى القديم, ترجمة: محمد درويش, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, ١٩٨٨, ص٢٤٣–٢٤٤.

أولى مظاهر الفن في العمارة العراقية القديمة وبشكل جدي في معبد الآلهة (أي إنا) في الوركاء وبما أن المادة الوحيدة المتوفرة للبناء هي اللبن, فقد كان البناؤون يحدثون شقوقاً في امتداد الجدار لتخلف تأثيراً للنور والظل وتزين المظهر الخارجي الذي غالباً ما كانوا يغطونها بمادة بيضاء[١] وهذا التزيين بالدعامات يعد تطوراً ومساهمة ايجابية في تصميم غرفة المعبد وهو بالتالي لا يعكس قوى الدفع الداخلي للبناء فحسب بل هو غطاء زخرفي أيضاً, ويعد المعبد الأبيض (معبد آنو) شكل (٢), من عصر جمدة نصر أفضل شاهد على التطور المستمر من النصف الأول إلى الثاني من عصر الشبيه بالكتابة من حيث تنظيم الغرف وترتيب الدعامات[٢].



شكل(٢)



شكل(٣)

وكانت جدرانه من الخارج تكسى بتلك المادة البيضاء, وقدمت قاعة الأعمدة في الوركاء شكل(٣) أول مثال موجود للواجهة المزينة بالمخاريط الفخارية[٣] وذلك بفرز آلاف المخاريط الفخارية الملونة الرؤوس بالألوان الحمراء والسوداء والبيضاء نظمت لتؤلف أشكالاً هندسية لتقاطعات وتعرجات وتكسرات خطية فضلاً عن مساحات معينة ومثلثات تشبه في مظهرها أشكال المنسوجات[٤]. وظهر الرسم كفن مستقل لأول مرة في هذا العصر واستخدم بشكل جداريات لتزيين واجهات المعابد[٥].كرس السومريون في عصر فجر السلالات مواهبهم لتصميم المعابد وتزيينها[٦] فكان للزقورات بُعدٌ لاهوتي جديد أضاف على قدسية المعبد تحليلاً موفقاً

(١) بارو, اندريه: سومر فنونها وحضارتها, ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٧٩, ص١١٥.

(٢) مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه, وزارة الثقافة والاعلام, بغداد, ١٩٧٥, ص٣٨.

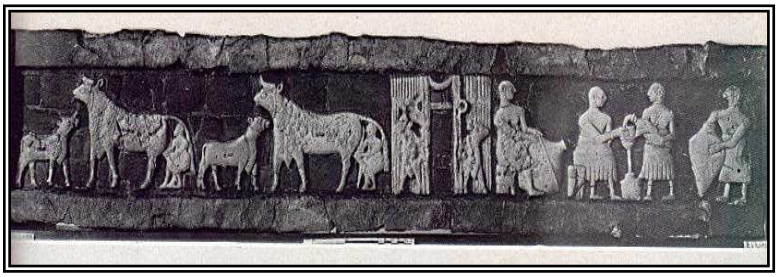
(٣) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, مصدر سابق, ص٥٣-٥٤.

(٤) مرتكات, انطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص٢٢.

(٥) محسن , زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, جامعة بغداد, ١٩٨٧, ص٧٥.

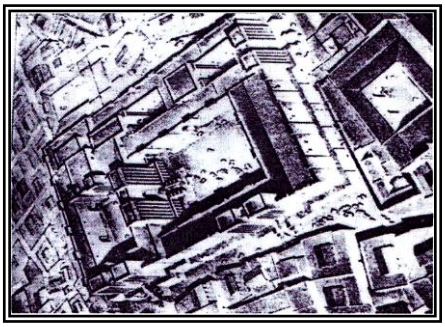
(٦) لويد, سيتن: فن الشرق الأدنى القديم, مصدر سابق, ص٢٤٩.

لفكرة نزول الإله من السماء واشتهرت المعابد السومرية بزخرفتها, مثل زخارف قاعدة زقورة تل العبيد التي حوت أشرطتها صور طيور وماشية كما واشتهر إفريز صناعة الألبان شكل(٤) الذي يصور حضيرة تبرز من حولها بقرتان, على يمينها يجري احتلاب البقر من قبل رجال يجلسون القرفصاء في حين ينشغل آخرون على يسارها في صنع الألبان[١], فضلاً عن العثور على لوحة نحاسية تشكل نحتاً بارزاً يمثل منظر النسر ذي رأس أسد جاثم فوق وعلين كانت تزين أحد الجدران[٢] وهذا الموضوع في الغالب ذو منحى ديني, في حين زينت بعض واجهات القصور وجدران ساحاتها من الداخل بمشاهد بشكل أفاريز من العاج أو النحاس أو الحجر تشبه بتقنيتها تلك التي استعملت في المعابد, لكنها تختلف بمواضيعها.



شكل(٤)

عدت العمارة البابلية بأنها امتداد للعمارة السومرية والاكدية, وعصر الانبعاث السومري الاكدي الذي ظهر فيه بناء الزقورات. وكانت العمارة البابلية القديمة هو ذلك الامتداد على حد سواء ففي معبد (عشتار كتيوم) في اشجالي (ديالى) تشاهد أبراج مزينة بالطلعات والدخلات متدرجة تزين مدخلة[٣] مع ظهور نظام كامل من الزينة, فكل الواجهات الخارجية مزينة بأعمدة مغروسة وضعت بصورة منفردة أو جماعية وبنيت بالطابوق المزخرف ووضعت بشكل قد يمثل حلزونا أو جذع نخيل[٤] الشكل (٥).



شكل (٥)

وعلى وفق ماتقدم نجد ان التصاميم الزخرفية اتخذت طابعا له علاقة بالمقدس حيث اختلفت انماطه من عصر الى عصر ولكن ظهر فيه طابع خاص وهو القدسية كونه منظومة تصميمية خاصة من خلال تقسيم المعبد على اساس دكة المعبد, مصطبة المذبح (مكان ذبح القرابين ومكان وجود الاله وغرفة المتعبدين

(١) مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص١٥٠.

(٢) سعيد, مؤيد: العمارة في عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي الحديث, حضارة العراق, ج٣, دار الحرية, بغداد, ١٩٨٥, ص١١٦.

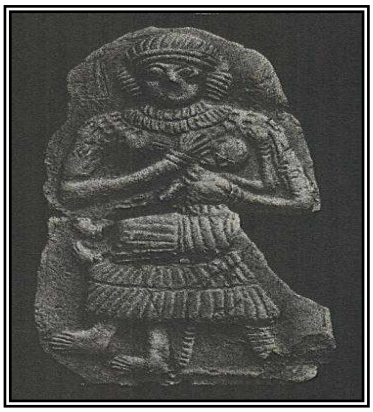
(٣) سعيد, مؤيد: المصدر نفسه, ص١٤٤.

(٤) لويد, سيتن: فن الشرق الأدنى القديم, مصدر سابق, ص١٩٨.

ويختلف موقع الاله من عصر الى عصر حيث نجده في بعض العصور قد اتخذ طابعا ساميا له علاقة بالعلو مثل الزقورة ومافوقه من قدس الاقداس كذلك يختلف التصميم المعماري من معبد اله الى معبد اله اخر مثل معبد انو ومعبد انكي .

فن النحت

ارتبطت الفنون بعضها ببعض بمفهوم العصر الذي ظهرت فيه وقد يسيطر نمط معين من تلك الفنون على مجمل الأشكال الأخرى باتجاه التجريد والرمز, هو نوع من أساليب التعبير الفكري تجاه رؤية الإشكال أو نوعاً من اللغة في رؤية الشيء والتعبير عنه فكان للعصر الحجري الحديث – المعدني نماذج معمولة من الطين مغطاة بالمغرة*، وظهرت في عصر سامراء وحلف منحوتات من الحجر الشمعي وفي حسونه فكانت لتلك النماذج النحتية أول معبود تصورته المجتمعات الفلاحية على هيئة إنسان التي تمثل بيئة الأرض وخصبها وأطلق عليها اسم الآلهة الأم وهي عارية، وذات أشكال مهيبة مصحوبة بالغموض الذي يبدو انه لازم لإتمام جذب الأفراد نحو تقديسها وعبادتها، فكانت في تشكيل ذا وضعيات مختلفة كالوقوف والجلوس شكل متميزة برشاقة غير مألوفة توحي بتطور بارز في حرية الحركة, مرتبطة بفكرة النماء والخصب والتكاثر، وتستمر هذه المفاهيم وصولاً إلى مرحلة العبيد, إذ وجدت نماذج ما يعرف بـ (الآلهة الأم) التي صورة رؤوسها على شكل أفعى, ووضع على رأسها مادة القار للتزيين وكانت بعض هذه النماذج النحتية تجسد نساء وهن يرضعن أطفالاً[١] شكل (٦).



شكل(٦)

شكل العصر الشبيه بالكتابي نقطة انطلاق لمجموعة من أشكال النحت البارز التي تنوعت مضامينها وأغراضها إذ لم يكن في بلاد الرافدين قبل هذا العصر سوى واسطتين وشرع في هذا العصر باستعمال الرسوم الناتئة في زخرفة الأواني النذرية[٢] حين ابتدع النحات طريقة السرد القصصي عن طريق تقسيم السطح المنقوش إلى أفاريز وحقول متتابعة بشكل أفقي بعضها فوق بعض والذي يتجلى في إناء الوركاء النذري شكل (٧) وظهر في هذا العصر شكل جديد لم يكن مألوفاً فيما سبق تمثل بأسلوب عمل المسلات, والتي تعد مسلة صيد الأسود. شكل (٨) أهم مكتشفات هذا العصر من هذا الشكل من أشكال النحت البارز

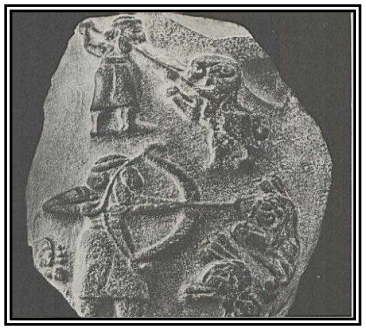
* المغرة: هي صبغة تميل إلى اللون البني، للمزيد يراجع: الجادر, وليد: النحت في عصر فجر السلالات، في "حضارة العراق"، ج٤، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥، ص٩.

(١) جرد, حسام صباح: دور البيئة في تنوع أنماط فخار العراق القديم, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, ٢٠٠٨, ص٥٤-٥٥.

(٢) مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص٤٦.

والتي مُثل فيها المشهد على وجه واحد بعد تسويته, تم نشر وحداته نشراً حراً على سطح المسلة وقد خططت تلك الوحدات بخطوط بسيطة دون توضيح التفاصيل[١] وكان أغلبية صور المناظر التي صورت بالنحت البارز من العصر الشبيه بالكتابي دينية.

شكل(٧)



شكل(٨)

واعتمد السومريون في عصر فجر السلالات في فنونهم على الصلة القريبة من آلهتهم في معابدها كوسيلة لكسب رضاها التي كشفت عن البيئة الاجتماعية الكهنوتية حيث صور الأفراد بمشهد تعبدي بأيدي متشابكة على صدورهم وأنظارهم متجهة نحو السماء، في التماثيل التي وجدت في تل أسمر وتل أجرب وخفاجي في ديالى، وكانت مجموعة من التماثيل الحجرية في معبد آبو بتل أسمر متميزة بخطوطها الهندسية وأكتافها البارزة ومرافقها المزوية وجذوعها شبه منحرفة إلا أن هناك تمثالين متميزين بالضخامة من بينها ربما يمثلان (إلهين) ووضع التماثيل الباقية كنذور لمواصلة العبادة شكل (٩) من اجل تحقيق السعادة والاطمئنان النفسي في الحياة, فالشفاه مطبقة وصرامة الأجسام وحدةَ نظرات العيون أكثر إفصاحاً عن الرهبة والخوف في حضرة القديس[٢]. وكانت المنحوتات الاكدية بمثابة سجل تصويري لأهم معارك الملوك اذ كان للاكديين روحية خاصة واسلوب متميز فكانوا يرفضون الجمود الذي غلف المنظر الديني اذ ان الوجود عندهم يمثل حالة تغيير وتتطور دائم فكانوا خير معبرين عن تمثيل الحركة [٣] , فبدأ لديهم الانتقال من التمثيل الروحاني إلى نزعة الحياة الواقعية المتمثلة في المكانة التي لحقت بالحاكم وبنية الدولة وكانت أغلب مكتشفات هذا العصر من النحت البارز عبارة عن مسلات أو أجزائها والتي تميزت على عكس الأسلوب السومري بالنشر الحر لوحدات المشهد عدا بعض كسر المسلات التي نفذت بأسلوب توزيع الوحدات نفسه على شكل أشرطة ذي بعد سردي[٤] وقد بدأ النحات الاكدي أحسن تفهماً لعضلات الجسم[١] وتجلى في مسلة (نرام سن). شكل (١٠)

(١) محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, جامعة بغداد, ١٩٨٧, ص٦٩.

(٢) جرد, حسام صباح: دور البيئة في تنوع أنماط فخار العراق القديم, مصدر سابق, ص٥٧.

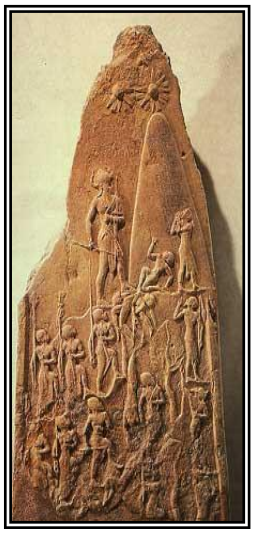
(٣) محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, مصدر سابق, ص١٢١-١٢٢.

(٤) مورتكات, أنطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص١٦٦.

مدى حرية النحات في طريقة العمل وتخيله المحلق الذي أنجز تركيباً ناجحاً كعناصر جوهرية حاسمة للمنظر على عكس السومريين الذين حافظوا على الطريقة التحليلية.

Copyright owner. All rights reserved

شكل(٩)



شكل(١٠

وأما عصر الانبعاث السومري الاكدي فقد تميز النحت المجسم بتنوع الأسلوب في الإعمال الفردية الناجحة يوجد جملة مشاغل متباينة من التغيير التدريجي في البيئة الفكرية فتقلص المظهر السومري الخاص لعهد الانبعاث، والاتجاه إلى تجديد أقوى الأفكار وللصيغ الاكدية. فكان التطور الذي بدأ في لكش في حكم كوديا وازداد فيما بعد في مملكة سومر وأكد تحت حكم ملوك سلالة أور الثالثة، أما في ماري وأشور فكانت التقاليد الاكدية أقوى من التقاليد السومرية وهذا ما نجده في تماثيل كوديا المعمولة من حجر الديورايت الأسود بوضعيات مختلفة كالوقوف أو الجلوس على كرسي أو التربع على سطح الأرض فتميزت بوجوه ذات قوة روحية وتعبيرية عالية تميل إلى سكون. في حين ازدهر كذلك فن النحت البارز الذي تمثل بالعدد من المسلات التي تعود إلى لجش وأور التي وضعت في المعابد وكانت مشاهدها دينية ومن أشهر هذه المسلات مسلة الملك (أور – نمو) شكل(١١) والثانية مسلة للأمير كوديا شكل(١٢)، وجسدت شعائر أسطورية على سطح كأس من الحجر حيث يلتف ثعبانان على عصا منتصبة ورأساهما في أعلى الكأس كأنهما يشربان من الكأس الشعائري الذي يحرسهما تنينان مجنحان[٢]. شكل(١٣).

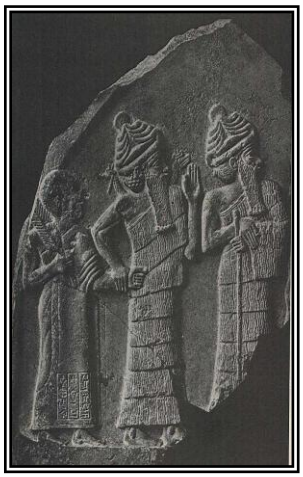
---

(١) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, ترجمة: سامي سعيد الأحمد, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٨٠, ص١٦٩.

(٢) جرد, حسام صباح: دور البيئة في تنوع أنماط فخار العراق القديم, مصدر سابق ,ص٦٢.

شكل(١٤)

شكل(١٣)



شكل(١٢)

شكل(١١)

اتخذت المسلات البابلية القديمة شكلاً ووظيفة جديدة مع احتفاظها بالصيغة الدينية التي صبغت سابقاتها ففي هذا العصر صارت المسلة شاخصاً تعريفياً بقوانين الدولة, كما في مسلة حمورابي شكل (١٤), المكتوبة بالخط المسماري وباللغة البابلية في القسم الأسفل ومن أربعة وجوه في حين تميز مشهد المسلة في أعلاها بحيوية ذاتية كبيرة ظهرت في مرونة التجسيم المتأتية من الحركة الخفيفة للأرجل, وأهم ميزة ظهرت في تشكيل التاج المقرن الذي مثل بوضع صحيح بعد أن كان يمثل بوضع أمامي على رأس ذي منظر جانبي في العصور السابقة[١]. بالاضافة الى ذلك قد اتخذت التصاميم النحتية والتصاميم الزخرفية المجسدة على فن النحت طابعا دينيا ودنيويا كل بحسب الفكر الذي انطوى عليه ذلك العصر .

فن الأختام

إن حاجة الإنسان إلى توثيق بعض الأمور التي كانت تخص حياته المعاشة إذ أراد أن يضع في عاتقه توثيق وضمان كل ما يدخل إليه ويخرج منه فظهر من هنا البدايات الأولى في صناعة الأختام إذ برز دور حلف في العصر الحجري الحديث – المعدني أول ظهور لحلي (الاستيتايت)* ذات الأشكال المتنوعة وأقراص الحجارة الصغيرة المثقوبة والمنقوشة بالمستقيمات والأشكال الحيوانية شكل (١٥) وكانت هذه المواد تطبع للدلالة على الملكية والحيازة على كل طينة تشد إلى السلال أو إلى أواني مسدودة, وتمثل أول شكل من أشكال الختم المنبسط[٢]. ففي عصر العبيد الثاني تم الوصول إلى نقطة أصبحت فيها تلك المساحة المستديرة أو المستطيلة المستوية على الختم لم تعد مجرد جزء من الأداة التي يزخرفها المرء بل هي سطح معد لتصميم ما, وان الفنان كان ينزع إلى تكوين صورة ملائمة, وبهذه الطريقة وقف مبدأ التجريد للتطابق التام إلى جانب التقسيم المطلق غير المنتظم للصورة[٣].وظهر في المرحلة الأولى من عصر الشبيه بالكتابة شكل جديد من الأختام هو الختم الاسطواني, الذي يعطي سطحه الخارجي مساحة أوسع للنقش من الختم المنبسط وتكون

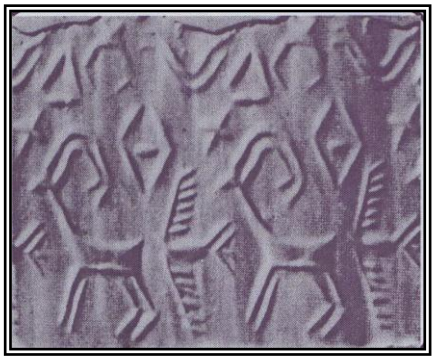
(١) محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, مصدر سابق, ص١٦٣.

* الاستيتايت steatite حجر صابوني هش. للمزيد رو, جورج: العراق القديم, ترجمة: حسين علوان حسين, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٨٤, ص٩٣.

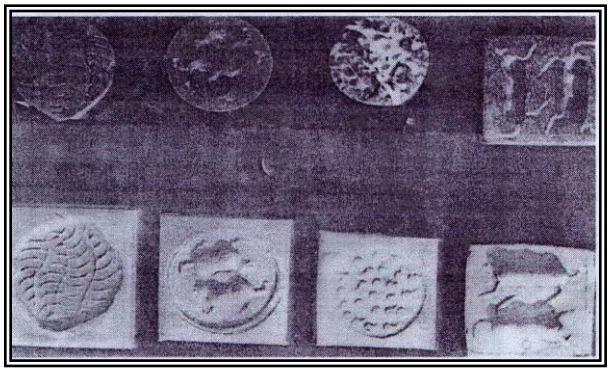
(٢) رو, جورج: العراق القديم, ترجمة حسين علوان , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٨٤, ص٩٣.

(٣) مورتكات, انطون, الفن في العراق القديم, مصدر سابق

مساحة الصورة فيه عبارة عن شريط يعود فيلتقي مع بدايته وحين يدحرج على الطين ينتج إفريزاً, وسطح الختم ينقش عادة بمشاهدة مختلفة المواضيع والطرز ولكل مدة زمنية ميزاتها الخاصة بمواضيع أختامها وأسلوب نحتها[١] وتميزت الأختام في هذا العصر بميزة النحت البارز أقرب منه إلى الرسم الخطي المجرد[٢] وكانت هذه الأختام مصنوعة من أحجار صلبة وهشة متنوعة الألوان, صقلت سطوحها بعناية لتصوير المشاهد عليها والتي كانت تنحت بدقة وتحفر حفراً عميقاً لتبدو واضحة عند طبعها, وهناك طراز خاص من أختام هذا العصر يتميز بمشاهد هندسية منحوته نحتاً بسيطاً يصعب معرفة مضامينها[٣], أما مواضيع هذا العصر فقد تنوعت في تصوير مشاهد تقديم القرابين والمواكب العقائدية ومناظر القتال والصيد فضلاً عن المشاهد الأسطورية المتمثلة بالحيوانات المركبة والحيوانات المفترسة والآلهة[٤] وشاع في المدة الانتقالية ظهور نمط جديد اعتمد على ظهور عناصر نباتية وحيوانية ضمن التصميم, والمندمجة مع عناصر زخرفية بحتة في نمط تجريدي يغطي المساحة المهيأة[٥]. شكل (١٦)



شكل(١٦)



شكل(١٥)

امتازت الأختام الاسطوانية السومرية بأشكالها الأطول والأرفع مما كانت عليه الأختام السابقة, وعن طريق الأختام الاسطوانية تم تمييز ثلاث مراحل من عصر فجر السلالات, يعكس التحول من مرحلة إلى أخرى في تغيير طرز الأختام الاسطوانية, ففي المرحلة الأولى يظهر الابتعاد عن الاهتمام بالأساطير والرمزية الدينية وفضلت مواضع الزينة المستندة على أشكال الحيوانات والنباتات التي استبدلت بزينة لا معنى لها قد تكون بقايا من طرز المنسوجات وهذا الطراز المعروف (بالمشجر) شكل (١٧) حيث كانت المشاهد تنحت ببساطة وبتفاصيل مختصرة وبأسلوب خطي وفي المرحلة الثانية ظهرت من جديد مواضيع الصراعات الحيوانية ويظهر التركيز على موضوع البطل الأسطوري (كلكامش) شكل (١٨) ومازالت الطرز الخطية غير ناضجة إلا أن الشيء الجديد الذي برز في هذه المرحلة هو إدخال الكتابات الصورية في بعض الأحيان والتي تفسر وتؤكد الأشكال المصورة[٦]. وتطور أسلوب التنفيذ في ثالث مراحل هذا العصر وأصبحت المشاهد تحفر

---

(١) محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, مصدر سابق, ص٧٣.

(٢) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, مصدر سابق ص٦٦.

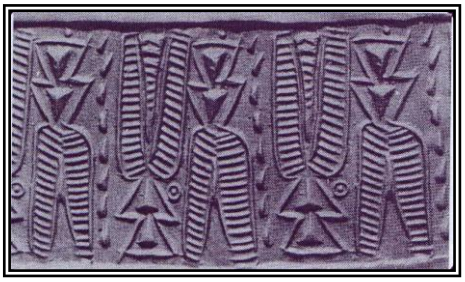
(٣) محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, مصدر سابق, ص٧٣.

(٤) عكاشه, ثروت: الفن العراقي القديم, سومر وبابل وآشور) المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ب.ت, ص١٢٢.

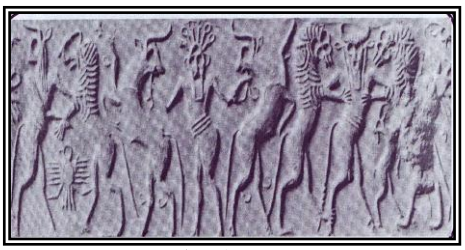
(٥)عكاشه , ثروت: الفن العراقي القديم (سومر وبابل وآشور) مصدر سابق, ص١٥٢-١٥٣.

(٦) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, مصدر سابق, ص١٤٥ – ١٤٦.

حفراً عميقة والأشكال أكثر ضخامة فأكتسب وضوحاً تظهر فيه كل التفاصيل الدقيقة للأشكال واقتربت بذلك من نماذج النحت البارز في هذا العصر[١]. تغيرت الأشكال في العصر الاكدي تغيراً كبيراً إذ استخدم في النقش على الأختام مبدأين في التشكيل احدهما يتمثل في ترتيب متحرر متفكك والثاني ترتيب مترابط[٢] وصارت الأشكال أكبر ومنفصلة عن بعضها أكثر وقد ربطت معا بالحركات في إفريز مستمر بحيث إن دوران الختم يقدم سلسلة من أشكال معزولة عن بعضها في الغالب بكتابات متدرجة, وظهر الاهتمام أكثر بتفاصيل الزينة وظهر الطراز المتقابل مع موضوع مركزي في الوسط[٣] شكل (١٩) ولما كان فن نقش الأختام وسطاً للتعبير عن المفاهيم الدينية فقد بدأت الآلهة تظهر في فعاليات متعددة على عكس ما كانت عليه في مظاهر حكيم فقط[٤] وكثر تمثيل الآلهة مع رموزها الخاصة والتأكيد على الأداء المعبر وتمثيل الفكرة.



شكل(١٧)



شكل(١٨)

تميزت أختام عصر الانبعاث بصغر حجمها وحسن التنظيم, فقد وضعت اسطر الكتابة بوضع شاقولي على جانبي المشهد وتم تحديد الشخصية بخطوط خارجية دون توضيح التفاصيل[٥] شكل (٢٠) تم ملء المساحات الفارغة ببعض الأمور التي تقترن بالآلهة[٦] وتكرر مشاهد تقديم المتعبدين إلى الإله من قبل اله وسيط, ومن العسير تمييز الأختام في هذا العصر عن أختام العصر الاكدي سواء في مادة موضوعها الأسطوري أو في أسلوبها (وضعية الأذرع في زاوية) لازدياد هيمنة الختم الاكدي[٧].

---

(١) محسن , زهير صاحب وسلطان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد الرافدين, مصدر سابق, ص١٠٦.

(٢) مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص١٨٥.

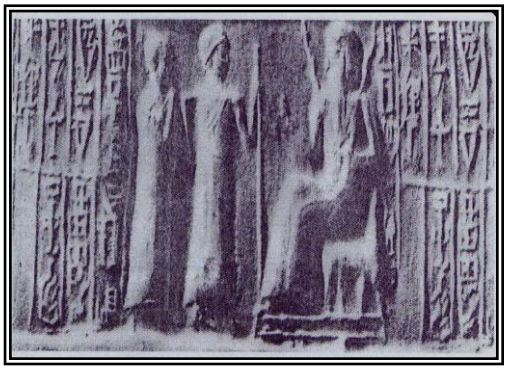
(٣) لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, مصدر سابق, ص١٧١.

(٤) بارو, أندريه: سومر فنونها وحضارتها, ترجمة: عيسى سليمان, وسليم طه, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٧٩, ص٢٤٠.

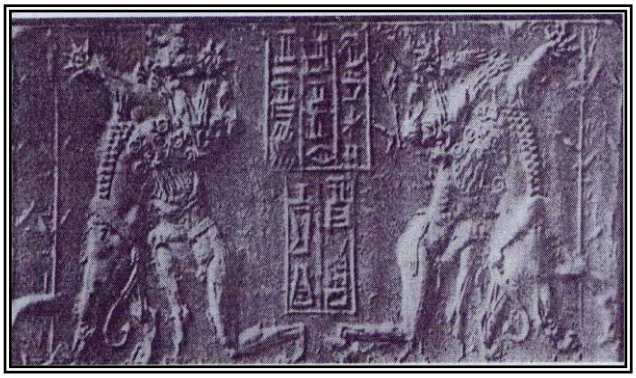
(٥) عكاشه, ثروت: الفن العراقي القديم, مصدر, ص٢٧٥.

(٦) مهدي, حميد نفل: الجوانب الإبداعية للكائنات المركبة في النحت العراقي القديم, رسالة ماجستير (غير منشورة), كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد, ١٩٩٤, ص٣٢.

(٧) مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, مصدر سابق, ص٢٣٤.



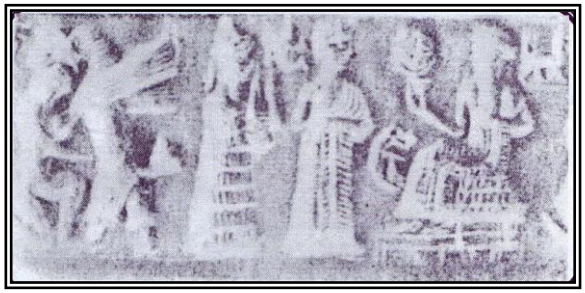
شكل(٢٠)



شكل(١٩)

برز في العصر البابلي القديم أسلوبان لتنظيم المشاهد على سطوح الأختام فبعضها تحتوي على مشهد واحد يحتل سطح الختم والبعض الآخر مشهدين احدهما يحتل مكاناً مركزياً في السطح والآخر ثانوياً ويحتل مساحة صغيرة أو ركناً منزوياً شكل (٢١) وبشكل عام تميل الأختام في هذا العصر إلى الأسلوب الزخرفي في ملء أغلب الفراغات على سطوحها والتي خلا بعضها من الكتابة والبعض نظمت منه الكتابة بشكل عمودي[١] وقد تكرر مما سبق من العصور مشهد تقديم المتعبد إلى الإله غير إن موضوعات الآلهة المعبودين والأبطال والملوك كانت جديدة,واستخدمت حلقة جديدة من الرموز السحرية لتغطية مساحة السطح المصور كله (كالذبابة والأقنعة والحراشف) مع استمرار ظهور المشهد الأسطوري لكلكامش[٢] وظهرت على أختام هذا العصر أيضاً مشاهد تصور كائنات مركبة. شكل (٢٢)

شكل(٢١)



شكل(٢٢)

وبهذا نجد ان الاختام الاسطوانية عبر العصور اتخذت طابعا تصميميا زخرفيا اخذت من خلاله عدة جوانب حسب الطابع الديني والدنيوي والاقتصادي والسياسي كذلك كذلك اخذت جانبا حياتيا يوميا حيث عد التصميم الزخرفي في وقت من الاوقات وعصر من العصور وثيقة لتدوين الاتفاقيات والعهود .

فن الفخار

من السمات المميزة لأصالة حضارة العراق القديم صناعة الفخار بصفتها واحدة من أقدم الابتكارات التي توصل إليها الإنسان بعد استيطانه في القرى الزراعية الأولى وقد استمر استخدام الفخار في كل العصور اللاحقة من تاريخ العراق القديم, وميز المنقبون بين عدد من الأدوار الحضارية المختلفة التي تميز كل دور منها بطراز معين من الفخار وأطلقوا على كل دور اسم الموقع الذي اكتشف فيه ذلك الطراز لأول مرة .

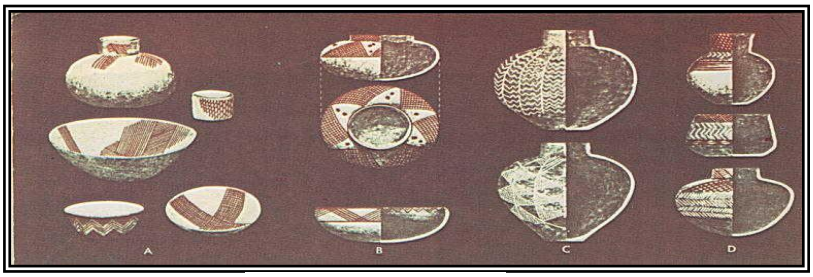
---

(١) محسن, زهير صاحب وسلمان: مصدر سابق, ص١٦٥.

(٢) عكاشة, ثروت: الفن العراقي القديم, سومر وبابل وآشور, مصدر سابق, ص٣٦١.

وتعد أقدم صناعة فخار في العراق القديم في العصر الحجري المعدني الحديث وكانت عن أربعة ادوار أو طراز إبتداءا من حسونة, سامراء, حلف ثم العبيد, ففي حسونة* استخدم سكانها الفخار بدلا من الحجارة وذلك لأنه اخف في الوزن وأسهل في الصنع , واستخدم فخار حسونة لخزن الماء أو نقله أو خزن الحبوب أو دفن الموتى ولطبخ الطعام

وغيرها , وانتشر استخدام فخار دور حسونة في عدد من المواقع في شمال العراق في حين لم يعثر على هذا الفخار في القسم الوسطي والجنوبي من بلاد الرافدين وقد مُيّز نوعان من الفخار في دور حسونة الأول وهو القديم الذي يضم نوعا من الجرار طويلة العنق خشنة الطينة وطاسات من طين ناعم تتراوح ألوانها بين البرتقالي والأسود والأحمر وهي ذات سطوح مصقولة, ويوجد من هذا النوع طاسات وجرار مصقولة ومزخرفة برسوم هندسية باللون الأحمر أما فخار حسونة الثاني فهو القياسي (النموذجي) الذي اكتشفت في الطبقات (٢-٦) يشمل طاسات وجرار مزينة بخطوط مستقيمة ومثلثة ومتقاطعة مرسومة بطلاء بني هناك نماذج زين سطوحها بخطوط محززة دون تلوين وأخرى محززة وملونة بطلاء بني[١]. شكل (٢٣).



شكل(٢٣)

وعثر على فخار سامراء* في عدد من مواقع شمال ووسط العراق[٢] وجميع فخاريات سامراء مصنوعة باليد وبطينة نقية وجيدة ومعظم الأشكال تتميز بكونها مجموعات من الأطباق والقوارير والقناني والجرار الناقوسية الشكل والتي تجلس على ثلاثة مساند أو قواعد وتمتاز الأخيرة بكونها كروية الشكل في أجزائها السفلى وتكون مزدوجة بعروات عند الأكتاف[٣] ويتميز فخار سامراء بأنه وحيد اللون وفيه نماذج ملونة ومحززة في آن واحد وزخارف هندسية وبعضها زخرف برسوم الطيور والأسماك والعقارب والايائل والبقر[٤] ويغلب على هذه الرسوم التجريد باستعمال الخطوط الافقية والعمودية أو المائلة والتصاميم الهندسية ذات أشكال مربعة أو مستطيلة ومعينية وتبدو هذه الرسومات الآدمية والحيوانات بأنها في حالة حركة دائرية

---

* حسونة: نسبة إلى موقع تل حسونة على نحو ١٥ كم من الضفة اليمنى لدجلة وعلى بعد ٣٥ كم جنوب الموصل . للمزيد يراجع: بصمة جي , فرج : كنوز المتحف العراقي, وزارة الأعلام, بغداد, ١٩٧٢, ص١٧.

(١) سليمان, عامر: العراق في التاريخ القديم, ج١, الموصل, ١٩٩٢, ص٩٤ .

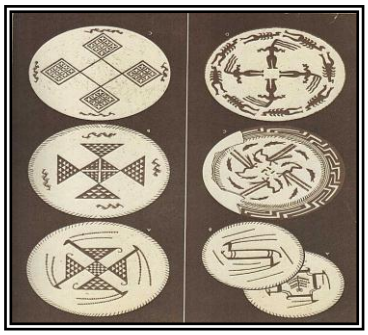
* سامراء: نسبة إلى مدينة سامراء العباسية يعود تاريخها إلى حدود ٤٥٠٠ قبل الميلاد .

(٢) سليمان, عامر: العراق في التاريخ القديم, ج١, الموصل, ١٩٩٢, ص٩٤.

(٣) الدباغ, تقي ووليد الجادر: عصور ما قبل الكتابة, مطبعة جامعة بغداد, ١٩٨٣, ص١٥٠ .

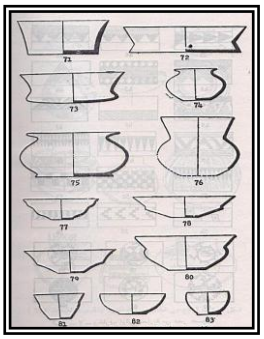
(٤) الدباغ, تقي: الثورة الزراعية والقرى الأولى, في حضارة العراق, ج١, دار الحرية للطباعة, بغداد, ١٩٨٥, ص١٦٢ .

مستمرة وأصبحت الأواني الفخارية غنية بهذه الزخارف إلى درجة إنها أصبحت من أدوات الترف[١]. شكل(٢٤) .

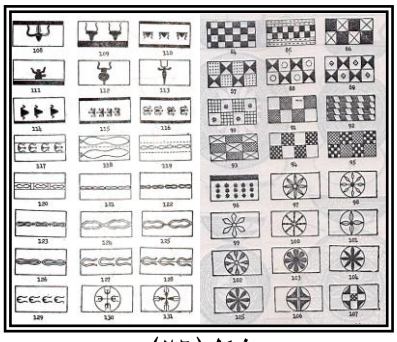


شكل (٢٤)

اما فخار حلف* فقد تميزت برقته المتناهية رغم انه صنع باليد لان دولاب الفخار لم يكن معروفا في هذا العصر وشاع تلوين هذه الأواني في الدور الأول اللون الأسود وفي الدور الثاني بلونين أو عدة ألوان كالأحمر والبرتقالي والأصفر والبني والأسود[٢] وصنعت أنواع عديدة من الأواني مثل الأقداح والجرار والأباريق والدوارق والصحون والأطباق وغيرها شكل (٢٥), أما الزخارف فهي ذات أشكال متناسقة جميلة قوامها الأشكال الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والخطوط المتصالبة وأشكال المراوح أو أشكال المحار المروحي والدوائر الصغيرة والأشكال النباتية والحيوانية مثل الأزهار والطيور والغزلان ورؤوس الثيران المرسومة بصورة مختزلة. شكل (٢٦)



شكل(٢٥)



شكل(٢٦)

وتطورت صناعة الفخار في المدة الأولى من عصر العبيد* الأول أو المبكر أو ما يعرف بعصر حضارة اريدو في القسم الجنوبي من بلاد الرافدين وتبدو العديد من النماذج الفخارية مزينة بوحدات ذات استلهام وتصوير محلي, وتمثل مكتشفات حاج محمد الوجه الثاني لمرحلة اريدو وهو أيضا الوجه الحضاري الثاني

---

(١) الدباغ, تقي: الثروة الزراعية والقرى الأولى, مصدر سابق, ص١٣٣ .

* حلف: نسبة إلى تل حلف وهو موقع اثري يقع في شمال سوريا على بعد ٥كم جنوب غرب رأس العين قرب منبع الخابور على الحدود التركية السورية. ويعود دور حلف إلى ٤٢٥٠ قبل الميلاد. للمزيد يراجع: بصمة جي, فرج, مصدر سابق, ص١٨ .

(٢) باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, ج١, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٨٦, ص٢٨١.

* العبيد: سمي بهذا الاسم بعد اكتشافه لأول مرة في تل العبيد في جنوب العراق على بعد ٦كم من غرب اور, وامتاز فخار العبيد بشدة حرقه وصلابته يقدر تاريخة نحو ٣٥٠٠-٤٠٠٠ ق.م. للمزيد يراجع: بصمة جي, فرج: مصدر السابق, ص١٩ .

لعصر العبيد في جنوب العراق القديم أما بالنسبة للمرحلة الثالثة والرابعة من حضارة العبيد تتمثل بكل وضوح في آثار موقع العقير وتبة كورة[١] ويتميز فخار العبيد بصناعته اليدوية التي تتميز بمدتين في عمر هذا الفخار حيث كانت طينتها تكثر فيها الشوائب مثل التبن وفائدة هذه الشوائب لشد الطين ومنع تشققه وأفضل أنواع الفخار العبيد المدلوك وكذلك يتميز فخار العبيد بلون واحد اللون الأسود أو الأسود المخضر أو الأسود المائل إلى القهوائي وبالنسبة إلى النقوش الزخرفية فقد ظهرت على كل الفخاريات وهي بشكل مثلثات متقابلة مليئة بالخطوط المتقاطعة والمتقاربة بشكل مائل وأنطقه عريضة على حافات الصحون إضافة إلى استعمال أشكال زخرفية ضيقة محززة داخل أنطقه عريضة ملونة, أما أشكال الأواني فهي الأقداح المدورة والأقداح ذات القاعدة الحلقية والحافة السميكة والجرار القرفصية وفي المدة الثانية من فخار العبيد كانت الصناعة أفضل واللون واحد لكن استعمال اللون الأسود ازداد وكانت مهارة الفخار بمستوى أدنى[٢]. شكل (٢٧) أما في عصر الشبيه بالكتابة انتشرت صناعة فخار الوركاء في نواحي العراق القديم كافة حيث بدأت تتطور من صناعة الفخار باليد او القالب الى ابتكار الدولاب البطيء من دور العبيد الثالث ومن ثم السريع في عصر الوركاء ويتميز فخار الوركاء القديم باللون الاحمر وعندما يفخر اللون الأحمر يصبح شبه لامع وافتح باللون الرمادي والرمادي الغامق أو حتى الأسود ويعزى اللون إلى طريقة الفخر .وتميز بالأقداح ذات الحافة المائلة أو المعوجة[٣] والنوع الرمادي من فخار الوركاء* لا يحتوي على النقوش والأصباغ ومعظم نماذج هذا النوع عبارة عن أواني كروية وطاسات مقعرة وقواقير ذات نهايات رقيقة فضلا عن الأواني التي تتميز بكبر حجمها[٤] أما فخار الوركاء الوسيط يتميز في الغالب من الأواني الفخارية كالأباريق والجرار ذات الرقاب الطويلة وأوعية من الفخار الأحمر ذات عرى[٥], أما فخار جمدة نصر* فقد وجد لأول مرة في تل النصر القريب من كيش, الأواني جيدة الصنع جميلة المنظر ناعمة الملمس ذات طلاء أجاصي اللون ومدلوكة ومعمولة على الدولاب وملونة بعدة ألوان[٦] وتغلب على الأشكال الطاسات الجرسية الشكل غير المنظمة, والجرار القصيرة الرقبة والكؤوس العميقة[٧] وبعض الجرار تحتوي على مقابض, والجرار ذات الرقبة القصيرة تحتوي على فوهات[٨]. شكل (٢٨)

---

(١) الدباغ, نقي ووليد الجادر: عصور قبل التاريخ, مصدر سابق, ص١٥٧.

(٢) الدباغ, تقي: الفخار في عصور ما قبل الكتابة, في حضارة العراق, ج٣, دار الحرية للطباعة, بغداد, ١٩٨٥, ص٢٠.

(٣) باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, مصدر سابق , ص٢٣٣.

* الوركاء: تقع مدينة الوركاء واسمها القديم اوراك في جنوب شرق السماوة على بعد ٣٠ كم ويقدر دور الوركاء من (٣٥٠٠-٣١٠٠ق.م). للمزيد يراجع: بصمة جي, فرج, مصدر السابق, ص٢٠ .

(٤)الدباغ, تقي ووليد الجادر: مصدر السابق, ص١٦٠ .

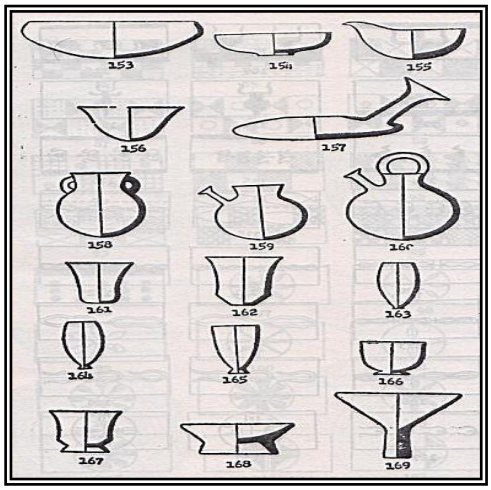
(٥) باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, مصدر السابق, ص٣٣.

* جمدة نصر: يقع تل جمدة نصر في شمال شرقي كيش على بعد ٤٢ كم منها يقدر تاريخ هذا الدور من ٣١٠٠-٢٩٠٠ ق.م. للمزيد يراجع: بصمة جي, فرج, مصدر السابق, ص٢٠ .

(٦) الدباغ, تقي: الفخار في عصور ما قبل التاريخ, مصدر السابق, ص٢٢ .

(٧) كسار, أكرم محمد عبد: فخار عصر فجر السلالات في ضوء آخر المكتشفات الاثارية, أطروحة دكتوراه غير منشورة, بغداد,١٩٩٠, ص١٥١ .

(٨) باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, ص٢٣٦.



شكل(٢٧)

شكل(٢٨)

أما في عصر فجر السلالات كان ذات شكل مخروطي وجرار ذات المقابض المحززة والأكتاف المطلية[١] وهو ما يسمى بالفخار المطلي ومن الفخار المعروف بهذه المدة ولأول مرة القدح الطويل ذو القاعدة الصلبة فضلا عن الجرار الابريقية ذات المصب القصير والجرار عريضة الفوهة الدائرية وذات العرى القصيرة الأربعة[٢] وتميز عصر فجر السلالات الثاني جملة أنواع من الأواني الفخارية نذكر منها قواعد الأواني الفخارية أو حاملات الأواني والكؤوس والأقداح كبيرة والجرار الكبيرة ذات الأكتاف المحززة والأواني ذات القواعد المستطيلة المسماة حاملة الفاكهة, وان فخار هذا العصر والعصور لم تنشا فيه أنواع جديدة إلا في النادر مثل الجرار ذات العرى القائمة وهي مزينة بالحزوزن الزخرفة تشبه فخار (البـاربوتين) شكل (٢٩) وتمثل هذه في الغالب صورة اله مما وجد في منطقة ديالى وكيش كما ظهرت أنواع من الجرار والأواني المزينة بما يشبه الأزرار[٣].

لقد حافظ الفنان الاكدي على القيم الحضارية بأمانة واستطاع أن يطورها ويصوغها بإطار جديد يتجاوب والظروف الموضوعية لمرحلته التأريخية التي تختلف عن السومريين بنظرتها للحياة مما جعل فن الفخار فناً مهماً في هذا العصر والعصور اللاحقة فقد اكتفى الفخار الاكدي بعمل آنية متنوعة الأشكال بسيطة الصناعة خالية من الزخارف، سخرها لقضاء متطلبات حاجاته اليومية كالخزن والطبخ، فسطوح الفخارية الضيقة والمحدودة لم تعد تصلح للبيئة الثقافية والحياة تلك الأعمال الحربية وأعمالها العملاقة التي تميزت بها المرحلة الاكدية[٤].

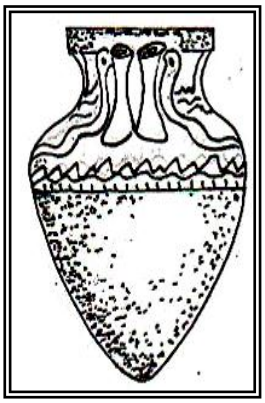
---

(١) كسار, أكرم محمد عبد: فخار عصر فجر السلالات, مصدر سابق, ص٦٦ .

(٢) الدباغ, تقي: الفخار في عصور ما قبل, مصدر سابق, ص٣٧ .

(٣) كسار, أكرم محمد عبد: فخار عصر فجر السلالات, مصدر سابق, ص٦٧ .

(٤) جرد, حسام صباح: دور البيئة في تنوع أنماط فخار العراق القديم, مصدر سابق, ص٨١.



شكل (٢٩)

وفي عصر الانبعاث السومري – الاكدي استمر استخدام الجرار الكروية والأقداح المخروطية الشكل، إلا أن الفخار أصبح اصغر حجماً وأكثر دقة، وكانت الجرار الكبيرة مخصصة لدفن الموتى (الحِباب الكبيـــرة)، واستمر استخدام الصحون العميقة ذات الحافة العريضة المنقوشة والقاعدة الضيقة في حين ظهر صحن صغير له حافة عريضة. وظهر النحت الفخاري بنوعين الأول منها عبارة عن تماثيل صغيرة تسمى بالدمى الفخارية شكل(٣٠) معمولة من طينة نقية تمثلت بأشكال الآلهة وبعضها الآخر تمثل مواضيع شعبية متنوعة شكل(٣١)، أما النوع الثاني فهو عبارة عن نحت بارز عمل من الطين النقي أيضاً تسمى بألواح الفخار وتتمثل مشـــاهدها كثيرة البروز من أرضياتها في جمال الخطوط وتوضيح التفاصيل ومواضيعها شعبية في الغالب[١].

أما فخار العصر البابلي القديم فقد مثّل امتداداً لما سبقه من العصور القديمة حيث لم ينتج هذا العصر فخاراً ذا خواص جمالية أو تشكيلية إلا إن أهم مافيه أقداح الشراب البيضوية ذات القاعدة الضـــيقة الصـــلدة والرقبة المطولة في حين امتازت أعمال النحت الفخاري البارز بجمال وليونة خطوطـــه والمعالجـــة الدقيقـــة لتفاصي العضلات وطيات الملابس وبروز الأشكال بروزاً كبيراً عن أرضياتها[٢]

شكل(٣٠)

(١)جرد, حسام صباح: مصدر سابق, ص٨٢.

(٢) سعيد, مؤيد: الفخار منذ عصر فجر السلالات حتى نهاية بابل القديمة, في حضارة العراق, ج٣, دار الحرية, بغداد, ١٩٨٥, ص٤٢-٤٤.

المبحث الثاني/النظم التصميمية في التصاميم الزخرفية وعلاقتها في الفن

التصاميم الزخرفية وعناصرها الأولية :

١. **النقطة :** ولها عدة تعاريف ، ففي التصميم الزخرفي تعني شكلاً ذا مساحة وفيه عمل زخرفي له أسس وعناصر، إذ للنقطة القدرة على خلق نمط زخرفي معين الى جانب التعبيرعن الإيقاع والحركة، كما لها القدرة على ان تكون بؤرة الاهتمام عبر تكوين مناطق ذات صفة مميزة في التصميم(١)، فالكاشي الذي نفرش به الأرض أو جدار الحمام أو المطبخ يمثل نقاطاً زخرفية تكون برصفها عملاً زخرفياً ، والنقطة أساس العمل الزخرفي في زخرفة السطوح والشرائط والمنسوجات ولا بد أن يكون حجمها مناسباً للسطح الذي يراد تنفيذ التصميم الزخرفي عليه(٢).

ونجد النقطة في أبسط العناصر التكوينية وأكثرها أهمية وتكون على نوعين : أما نقاط هندسية وتنشأ من تقاطع خطين، وأما نقاط زخرفية وهي أصغر وحدة في التصاميم الزخرفية النباتية والحيوانية والهندسية مساحةً وحجماً ، وتتواجد في أغلب نتاجات الفن الإسلامي من منمنمات وتكوينات زخرفية وتكوينات معمارية، ولا تثير النقطة إحساسا حركياً الا عندما تتجاوز نقطتين، عندها ينشأ الاتجاه الذي يمثل الحركة ، ويكون هذا الإتجاه ذا بعد معين يقود الى الخط الوهمي الواصل بين النقطتين ، بينما إذا وجدت ثلاث نقاط فأنها توحي بشكل وهمي للمثلث وإذا وجدت أربع نقاط دلت على كونها مربعاً أو مستطيلاً وهكذا(٣) .

٢. **الخط :** ويعد أكثر العناصر مرونة في بناء التصميم الزخرفي ، وقد تكون الخطوط مستقيمة أو منحنية ، وتتجلى أهمية الخط في التصميم بوصفه محدداً للهيئة، وأن بأستطاعته التعبير عن طبيعة إختلاف العناصر الزخرفية ، مجسداً المظاهر الحسية لتركيب الوحدة التصميمية(٤) ، وتعمل الخطوط المائلة على تكوين ظلال قد تقلل من الإنعكاس الضوئي للسطح الزخرفي ، فيما تمتلك الخطوط المنحنية صفة حركية لها تأثيرات مختلفة تتميز بالرشاقة والليونة لما تحققه من إنسيابية حركة العين معها في إتجاهاتها المختلفة ، وللخطوط المتعرجة ديناميكية توحي بالإنتقال السريع والمفاجئ وتقلل من الرتابة داخل الفضاء التصميمي(٥)، ويتوقف التعبير الفني للخطوط على إعتبارات عدة منها: الوسيلة المستخدمة في أداء الخط ، طبيعة خامة السطح ، إتجاه وشكل ولون الخط وسمكه وعلاقته مع الخطوط الأخرى(٦).

٣.**الحركة والاتجاه :** يرتبط مفهوم الاتجاه بمفهوم الحركة البصرية الوهمية للوحدات الزخرفية بوصفها فعلاً يحقق تغيراً إنتقالياً عبر متغيرات المكان بأبعاده الحسية الثلاث مضافاً إليها الزمن كبعد إدراكي رابع(٧). وحركة المفردات الزخرفية أما شعاعية كما هو الحال في التصميمات الهندسية النجمية، أو أفقية كما في الأشرطة الخطية أو حركة عمودية كما في العقود والمقرنصات والأعمدة، وأحياناً حلزونية أو منحنية كما في التكوينات النباتية، فضلاً عن الاتجاه المائل والمتوازي بحسب التوظيف المساحي والدلالي والجمالي للتصميمات الزخرفية .

---

(١): مالتز، فريدرك : الرسم كيف نتذوقه ، ت: هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص١١.

(٢): عبده ، مصطفى : الإسلام بحر الفن ، ط١ ، مطبعة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٣٤ .

(٣): محمد، حامد جاد : قواعد الزخرفة ، دار المعرفة الجامعية ، الكويت ، ١٩٨٦ ، ص ٧ .

(٤): تيري، إيفلتن : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت: إبراهيم العلي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٩٢، ص١٢٢ .

(٥): الماكري، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩١ ، ص٥٩ .

(٦): غيث، خلود بدر وآخر: مبادئ التصميم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ٢٠٠٨، ص٦٥.

(٧): داود، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ص١٤١ .

٤. **الشكل و الهيئة** : يعرف الشكل بإنه محصلة جمع العناصر البنائية التي تشترك مع بعضها بعلاقات ، لتكون نسقاً مرئياً تساهم المادة كجانب أساسي فيه[١]، فالمفردة الزخرفية هي أبسط شكل يمكن توظيفه تصميمياً لتكوين وحدة قابلة للتكرار، وتقسم أشكال المفردات الزخرفية إلى هندسية ذات أشكال مثلثة ورباعية ومضلعة ودائرية، وهناك المفردات الزخرفية الطبيعية كما في المفردات النباتية والآدمية والحيوانية ذات الأشكال الواقعية أو المحورة أو التجريدية ، والنوع الثالث هي المفردات الزخرفية الكتابية[٢]. أما الهيئة فهي المظهر الخارجي للتصميم الزخرفي دون الاشارة الى تفاصيل مفرداته.

٥.**الملمس** : ويمثل المظهر المرئي الخارجي للسطح الزخرفي إعتماداً على خواصه الفيزيائية كالخشونة والصلابة أو الشفافية، إذ يختلف الملمس بإختلاف الخامة الزخرفية كونها شفافة أو خشنة أو ناعمة ، وكذلك بحسب اللون والضوء وحجم الحبيبات ونوع التقنية المستخدمة في تنفيذ الزخارف[٣]، والملمس نوعان أما حقيقاً(طبيعياً أو صناعياً) يدرك باللمس والنظر أو وهمياً ناتجاً عن الخطوط والظلال ويدرك بالنظر فقط كما في الاسطح ذات البريق أواللمعان.

٦. **الفضاء** : هو الحيز المستوعب للشكل والصفات المظهرية في الفنون ثنائية الأبعاد كالزخارف، ويمثل الفضاء الأرضية التي ينفذ عليها التصميم الزخرفي ويعد عنصراً أساسياً لإبراز الجانب التعبيري [٤]، والفضاء المنتظم الهندسي هو الأكثر إستخداماً في التصاميم الزخرفية، إذ يقسم الفضاء إلى فضاء منتظم يتخذ هيئات منتظمة ضمن مساحة معينة داخل إطار التصميم الزخرفي ، وكذلك فضاء لا نهائي ممتد مع الأفق لا تحده حدود.

٧. **اللون** : ان أول ما يجذبنا في التصميم هو تناسق الوانه وإنسجامها، فالالوان النقية تنال الاستحسان بذاتها[٥]، إذ يعد اللون الوسيط الأكثر بلاغة في إيصال الاحساس الفني الى كامل مداه[٦]، ومن أبرز خصائص اللون هي نوع صبغته التي تميزه عن الألوان الأخرى، ومقدار شدته ونقائه (الاشباع) فضلاً عن كمية الضوء الذي يعكسه(اللمعان) [٧]، ويتم الإحساس بالالوان من قبل الانسان بفعل عوامل عدة منها منها داخلية جسمية ترتبط بالعين، وأخرى خارجية مرتبطة بمقدار الضوء الساقط على التصميم الزخرفي وطول موجته ولونه[٨]، فاللون يجسد الإضاءة ويمثل الشكل ويحدد وظيفته ويؤثر في الاشكال ويحدد طبيعة العلاقة بينها، فضلاً عن ما يولده من تمايز بين الوحدات الزخرفية وفصل بعضها عن بعضها الآخر، وكما يمكن للمساحات والتكوينات الزخرفية أن تتوازن من خلاله، فالمساحة الزخرفية الكبيرة ذات اللون البارد يمكن أن تتوازن مع المساحة الزخرفية الصغيرة ذات اللون الحار، فالتوازن البصري بالتصميم الزخرفي يتحدد وفقاً للصفات اللونية لذلك التصميم ، ويسهم اللون في تحديد مركز الهيمنة[٩]من الهيمنة[٩]من خلال دوره الإساس في تحقيق التنظيم الشكلي عبر تشكيل منطقة جذب مختارة ضمن

---

(١): مرقس، وسام: عناصر فن ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٩، ص٤٢.

(٢): شيرزاد، شيرين إحسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار الجامعية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٥-٢٩ .

(٣) Henry M.syyre : A world of art , four edition , USA , ٢٠٠١ , p: ٦

(٤): الربيعي، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٢٦ .

(٥): شارتييه، أميل: منظومة الفنون الجميلة، ت: سلمان حرفوش ، داركنعان للدراسات والنشر، دمشق ، ٢٠٠٨، ص٢٩٦

(٦): الحمداني، فائز يعقوب : اللون حضارة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧، ص١٢.

(٧): صالح، قاسم حسين: سايكلوجية أدراك اللون والشكل، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص٥٥- ٥٦.

(٨): عمر، أحمد مختار: اللغة واللون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧، ص٩١.

(٩): عبدالله ، محمد علي : الزخرفة الحصية في الخليج، مركز التراث الشعبي للدول الخليج، ١٩٨٥، ص١٠٢.

التصميم الزخرفي[١]، وهذا مايتطلب مهارة حاذقة في التوليف وقدرة مميزة في التعبير الفني وخبرة في ربط أجزاء التصميم ببعضها[٢]، بغية تحقيق الانسجام اللوني بين المفردات الزخرفية وفضاءاتها لأعطاء التصميم الزخرفي الدلالات التعبيرية والجمالية المنشودة.

٨. **القيمة الضوئية** : وتعد من أكثر العناصر إستخداماً في التصميم الزخرفي ، وتعتمد القيمة الضوئية على مقدار إشراق اللون المنعكس ودرجته التي تعطيه اللون الغامق أو الفاتح . وتعتمد القيمة الضوئية على تدرجات الضوء من نور وظلام وظل [٣]، وعلى نوع التقنية الزخرفية المستخدمة من حفر بارز أو غائر أو زخارف مرسومة، ويعد التبادل بين المعتم والمضيء بالتعاقب وسيلة من وسائل تحقيق الأتزان في التصميم[٤] التصميم[٤] .

٩. **الحجم والمساحة:** الحجم هو الحيز الذي يشغله التصميم الزخرفي في الفضاء، وفكرة المساحات والحجوم والمقاييس نسبية فلا يمكن تصورها إلا بمقارنتها مع غيرها ، ويؤدي التفاوت في حجوم العناصرالزخرفية إلى الإيحاء بالعمق الفضائي نظراً لاختلاف المسافات بين تلك الحجوم وبصر المتلقي[٥].أما المساحة فتختلف بحسب أشكال ونوعية الزخرفة المنفذة ، وأن عملية تقسيم المصمم للمساحات المقررة تساعد على تنظيم التصميم الزخرفي وضمان دقة تنفيذه إذ يرتبط ذلك بالجانب التقني والمواد الأولية ، وأن للمساحة الزخرفية دوراً في إبراز الشكل الزخرفي ومن دونها لا يكون هناك شكل ، فيما تسمى المساحة المشغولة بالزخارف بالايجابية وغير المشغولة بها بالمساحة السلبية[٦].

٢- **أسس التصميم الزخرفي** :تعمل العناصر البنائية مع الأسس التنظيمية للتصميم الزخرفي على تماسك المفردات الزخرفية ضمن بنية تصميمية زخرفية تتسم بالوحدة لضمان ترابط عناصر المنظومة الزخرفية وديمومتها . وتعد الأسس البنائية بمثابة مبادئ جمالية في التصميم الزخرفي ومنها:

١.**التوازن** : هو حسن توزيع العناصر والوحدات والألوان وتناسق علاقتها ببعضها وبالأشكال المحيطة بها لتحقيق أهداف جمالية ووظيفية، إذ ترتب العناصر بشكل يعادل كل منها الآخر، ويتحقق التوازن في التصميم الزخرفي بالتناظر الناشئ من التكرار والمفضي الى الشعور بالاستقرار . والتوازن نوعان أما محوريا (مرئيا)، أو غير محوري (وهميا)، ففي النوع الأول تظهر العناصر متماثلة على جانبي المحور بالشكل والمساحة واللون ، وهذا النوع أكثر استخداماً في البنية الهيكلية للتصميم الزخرفي[٧] ، على الرغم من من محدودية تنوعه بسبب حالة السكون التي يتسم بها والناتجة عن حالة التماثل[٨]. ويقسم التوازن المحوري الى ثلاثة أنواع هي الثنائي (حول محور واحد) ويغلب هذا النوع من التوازن على التصاميم الزخرفية لقصور الحمراء، فضلاً عن التوازن الرباعي (حول محورين) والتوازن الشعاعي (حول عدة محاور)، و يبين الشكل (٣٢) أنواع التوازن الزخرفي المحوري ، أما التوازن غير المحوري فيعتمد على الإحساس بمركز الثقل

---

(١): البزاز، عزام: الى التصميم ، بغداد، ١٩٩٧، ص٩٤.

(٢): عبدالوهاب، شكري: القيم التشكيلية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية ، الاسكندرية ، ٢٠٠٩، ص٢٩٦.

(٣) : نوبلر، ناثان : حوار الرؤيا ، مدخل إلى التذوق الفن والتجربة الجمالية ، ت: فخري خليل ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص١٦٠ .

(٤) :عبد الحليم ، فتح الباب وآخر: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، البحرين،١٩٨٤،ص٣٧.

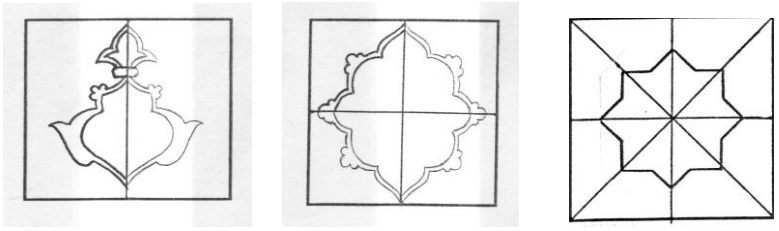
(٥): الربيعي، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، مصدر سابق ، ص٧١ .

(٦): حمودة ، حسن علي : فن الزخرفة ،جع سابلبنان ، ١٩٨٠ ، ص١٣٦ .

(٧): ستولنيتز، جيروم: النقد الفني ، ط٢، ت: فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص٣٥٢.

(٨): سكوت، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ت: محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص٥٤ .

وليس على المحاور الواضحة أو النقط المركزية ، إذ لا توجد قوانين ثابتة بل أحكام متغيرة بحسب جاذبية المفردات الزخرفية في كل تصميم ، لذا يتميز هذا النوع من التصاميم بوجود خيارات متعددة للتنويع الزخرفي و"يرتبط التوازن في التصميم الزخرفي بالمساحات المهيئة وإسلوب إيقاع الوحدات الزخرفية ومهارة المزخرف والتقنية المستخدمة"(١).



توازن شعاعي ب- توزان رباعي ج- توازن ثنائي

شكل رقم (٣٢) أنواع التوازن المحوري الزخرفي

٢. **التكرار والايقاع** : التكرار هو إعادة رسم الوحدة الزخرفية بشكل متطابق ويشكل أساس التصميم الزخرفي ، إذ تملأ المساحة المحددة بالوحدة الزخرفية المتكررة لتشكل تكويناً زخرفياً متكاملاً ، ويمنح التكرار إحساساً بالنمو اللانهائي للمفردات الزخرفية فضلاً عن إحداث الايقاع داخل التصميم الزخرفي ، وقد يكون التكرار بالمفردات أو بالمعالجات اللونية وأحياناً بالاتجاهات(٢).

ويستخدم التكرار لإعادة تشييد أو توكيد العنصر أو الشكل أو الوحدة الزخرفية مرة تلو الأخرى في نمط زخرفي معين (٣) ، أما أنواعه فهي : التكرار الثابت حيث يعاد رسم الوحدة الزخرفية بدون تغيير في كل مرة حتى يتم إكمال التصميم الزخرفي كما في الشكل(٣٣-أ) ، أما في التكرار المتناوب المبين في الشكل(٣٣-ب) ، فتعتمد وحدتين زخرفيتين مختلفتين في المظهر وتتكرران بشكل متناوب في إتجاه واحد كما في الأشرطة الزخرفية ، أما في التكرار الدائري فترسم الوحدة الزخرفية على مسار دائري، فيما ينتج التكرار المتعاكس من رسم الوحدة الزخرفية بوضع معين ثم يكرر رسمها بوضع معاكس، كما في الزخارف الكتابية المنقوشة في قصور الحمراء بطريقة المرآة. أما في التكرار الإنتشاري المبين في الشكل(٣٣-ج)، فترسم وحدة زخرفية أو وحدتين زخرفيتين وتنشر بجميع الإتجاهات حتى تغطي المساحة المقررة للتصميم.

أ- تكرار انتشار ب- تكرار متناوب ج- تكرار تام

شكل (٣٣) أنواع التكرار الزخرفي

أما الأيقاع فهو مرتبط بالحركة الناتجة من تكرار الكتل والمساحات المتماثلة أو المختلفة المتقاربة أو المتباعدة مكونةً الوحدات التي تمثل العنصر الايجابي في التصميم ، في حين تعرف المسافات الفاصلة بينها بالفترات (الفواصل) التي تمثل العنصر السلبي في التصميم ، ومن الوحدات والفواصل ينتج الإيقاع الذي لا يتحقق دون إنتظام كل المفردات الزخرفية بشكل متكامل ، إذ تتحول عندها من مفردات ساكنة إلى عناصر حركية وفقاً لنسق جمالي

(١): عبو، فرج : علم عناصر الفن ، ج١ ، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا ، ١٩٨٢ ،ص٢٥١.

(٢): العوادي، مهى عايد : المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها ، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ، العراق ، ١٩٩٠ ، ص٨٠-٨١ .

(٣): آل سعيد، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ,بغداد ١٩٨٨،

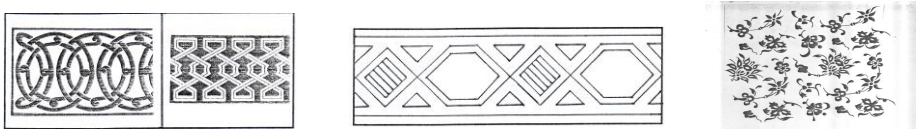
منظم[١]. لذا فالإيقاع يمثل التواتر المتتابع بين حالتي المدة الزمنية والوحدات ويمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر وبين الجزء وكل الاجزاء الأخرى في التصميم الزخرفي[٢]، فضلاً عن تمثيله للفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من لون إلى لون أو من شكل إلى شكل آخر ، فالايقاع التشكيلي الزخرفي أكثر صعوبة في تنظيمه مقارنةً بالفنون الأخرى[٣].

ويصنف الإيقاع إلى رتيب تتشابه فيه كل الوحدات والمدة الزمنية تشابهاً تاماً في جميع الصفات في الشكل واللون والمساحة كما مبين في الشكل (٣٤- أ). وغير رتيب تتشابه فيه جميع الوحدات وامدة الزمنية مع بعضها لكن الإختلاف يحدث في الشكل أواللون . والإيقاع غير الرتيب والمبين في الشكل (٣٤-ب) على أنواع منها الإيقاع المتناوب ، الذي يتضمن التغيير في صفة أو أكثر عند تكرار الوحدات والفواصل المتناوبة بإنتظام[٤] ، وينتج من تغيير الوحدات مع ثبات الفواصل وبالعكس إيقاع متزايد أو متناقص ، فيما يحصل إيقاع حركي واضح من تغيير الاثنين معاً بشكل تصاعدي أو تنازلي . والنوع الأخير هو الإيقاع الحر والمبين في الشكل (٣٤-ج) الذي تختلف فيه أشكال الوحدات و الفواصل عن بعضها[٥]. وهناك عدة طرق للحصول على الإيقاع :

١. إستخدام المتتاليات التي تتعاقب فيها الأحجام المتدرجة .

٢. إستخدام منحنيات خط يتميز بحرية الانسياب .

٣. يحصل الإيقاع بتكرار الوحدات الزخرفية بأتجاة عمودي أو أفقي أو مائل أو في إتجاه دائري شبيه بالشعاع داخل الوحدة التصميمية، كما هو الحال في الإطباق النجمية الزخرفية في قصور الحمراء .



أ- إيقاع رتيب ب- إيقاع غير رتيب ج- إيقاع حر

شكل (٣٤) أنواع الأيقاع الزخرفي

٣.**التباين والتضاد** : يهدف التباين الى التنويع بين مفردات زخرفية متنافرة مختارة لتكسب التصميم الثراء والحيوية، إذ يصبح التصميم بدونه رتيباً مملاً ، فالتباين هو محاولة لتحقيق ناتج شكلي يعبر عن الحركة[٦] وقد يظهرالتباين بصفة واحدة أو أكثر ، كما في إستخدام الخطوط العمودية والخطوط الأفقية في تصميم واحد أو إستخدام الخطوط المائلة المتقاطعة ، ويشمل التباين كذلك إستخدام الفواصل بين أشكال التصميم ، إذ ينتج عنها تجمع أو إبتعاد المفردات الزخرفية عن بعضها بغية الحصول على تصاميم زخرفية مثيرة ، وتزداد أهمية التباين كلما كان بمقادير متغيرة ومختلفة وغير متساوية ، فإذا ما تساوى التباين بين العناصر فإن التصميم يشعر المتلقي بالضيق والملل وقد يؤدي إلى عدم الانسجام إذا لم يحسن المصمم استعماله[٧] و" تزداد تزداد الحاجة لمبدأ التباين كلما تصاعدت درجة التماثل في الحركة والإيقاع والأشكال الزخرفية والعناصر

---

(١): هوكز، ترنس : البنيوية وعلم الإشارة ، ت: محمد الماشطة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٥ .

(٢): الزيدي، جواد: بنية الايقاع في التكوينات الخطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨، ص٢٦.

(٣): كوستين، ف وآخر : لغة الفن التشكيلي ت: برهان شاوي ، منشورات دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، دولة الامارات العربية المتحدة، ١٩٩٧، ص٦٣.

(٤):المرجع نفسه ، ص٦٣.

(٥): رياض، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص٩٥ .

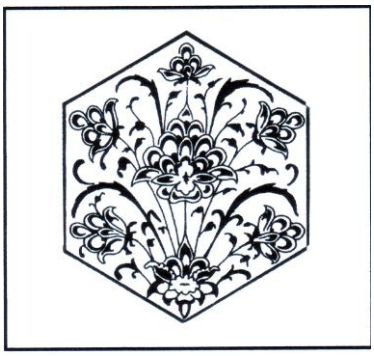
(٦): البزاز،عزام: تصميم التصميم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، ٢٠٠٢، ص١٥٦.

(٧): العوادي، منى عايد وأخرى : المدخل إلى تصميم الأقمشة ، مصدر سابق ، ص١٢٠-١٢٥ .

التصميمية وترددتها المتطابقة نتيجة التكرار" [١] . ويتم إحداث التباين بزيادة فاعلية جزء أو مفردة معينة وهذا مايضفي عليها قدراً أكبر من الإثارة وجذب الإنتباه لتحقيق نتائج تزيد من التأثير الوظيفي والجمالي لتلك المفردة بشكل خاص ، إذ يكتسب التباين في التصميم الزخرفي عندها حالة من التنويع كما مبين في الشكل(٣٥). أما التضاد فهو أنتقال سريع ومفاجيء من حالة الرتابة الى الإثارة من خلال التحكم في طبيعة العناصر التي تتألف منها المفردات الزخرفية للتصميم لتحقيق غايات وظيفية وجمالية.

١. السيادة(الهيمنة): هو إختلاف العنصر المهيمن عن خصائص العناصر الأخرى المشتركة معه في التصميم الزخرفي، إذ يظهر لافتاً للنظر ومتغلباً على العناصر الأخرى ويمثل النقطة المركزية في التصميم الزخرفي ومنه ينتقل بصر المتلقي إلى بقية العناصر بصورة تتابعية كما في الشكل (٣٦)، ويعني التتابع توالي المفردات الزخرفية الواحدة بعد الأخرى من دون أن يكون بينهما فواصل ، وغالباً ما تنشأ هذه العلاقة ضمن التنظيم الخطي للتصميم الزخرفي[٢]، كما تتحقق السيادة بوضع مفردة زخرفية نباتية ضمن تصميم زخرفي هندسي أو بالعكس، فتبدو أكثر بروزاً فيما لو كانت ضمن تصميم زخرفي آخر يضم مثيلاتها[٣]، ومن الممكن ان تكون السيادة عن طريق اللون أو الحدة او القرب أو الإنعزال [٤].

شكل (٣٦) هيمنة زخرفية



شكل (٣٥) تباين زخرفي

٥. الوحدة والتنوع : تعني الوحدة مدى ترابط المفردات المتعارضة والمنسجمة ضمن التكوين العام للتصميم الزخرفي، وتهدف إلى تلاؤم الأجزاء داخل النظام بما يحقق الغاية من التصميم[٥]، ويتوقف نجاح التصميم الزخرفي على كونه متعدداً وواحداً في الوقت نفسه، عبر نوع من السمو بحالة التصارع بين الإضداد للوصول الى حالة التناغم[٦]، وتحقق الوحدة العامة يعني تهيئة العناصر المتكاتفة لأظهار الفكرة المرئية للتصميم الزخرفي[٧]، ويمكن أن نحصل على الوحدة في التصميم بثلاث وسائل هي : الإنسجام والتضاد وبواسطة التأكيد والتنويع وهي الأكثر أهمية إذ تتطلب التركيز على نوع واحد أو قيمة واحدة أو شكل واحد ، لإن إستخدام العناصر بالقوة والدرجة انفسهما يشتت الوحدة ويعمل على إرباكها ويضعف تماسك التصميم ، وتتحقق الوحدة كذلك بسيادة أحد الألوان أو من خلال التكرار التام أو المتناوب للوحدة الزخرفية ، إذ تعد هذه

---

(١): داود، عبد الرضا بهية : تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ ، ص١٣ .

(٢): عباس، يسرى خضير: الاسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٧، ص٤٧.

(٣): البابلي، سعدي عباس : العلاقات الرابطة في التصميم الشكلي ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٨ ، ص٤٠ .

(٤): أبوهنطش، محمد : مبادئ التصميم ، ط٣، دار البركة للنشر ، عمان ، الاردن، ٢٠٠٠، ص٩٦- ٩٧.

(٥): الحسيني، نبيل : منابع الرؤية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢، ص١٦٧.

(٦): عطية ، محسن محمد: إكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب ، القاهرة، ٢٠٠٥، ص١٣٥.

(٧): عبو، فرج : علم عناصر الفن ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٧٣٥ .

الأسس من أبسط وسائل إنتاج الوحدة ، وتتم الوحدة أيضاً عندما ينجح المصمم في إعتبارين أساسين هما : علاقة أجزاء التصميم بعضها ببعضهما الآخر، وعلاقة كل جزء منها بالكل.

١. **علاقة الجزء بالجزء** : نقصد بالأجزاء العناصر المكونة للتصميم كالشكل ، الخط ، اللون، القيمة ، الملمس والمساحة (الأرضية) ، والعلاقة بين هذه الأجزاء تعني الإسلوب الذي يتآلف فيه كل عنصر من التصميم بالعنصر الآخر، ليبعث إحساساً بالصلة المستمرة بين هذه العناصر ضمن الوحدة الأساسية للتصميم . ويمكن للمصمم أن يدعم الوحدة والإستمرار بين عناصر العمل الفني من خلال مراعاة الأشكال والمساحات والمساواة بينها في الأهمية(١).

٢. **علاقة الجزء بالكل** : وتعني الأسلوب الذي يصل بين كل عنصر على حدة والشكل العام للتصميم ، ولهذه العلاقة أهمية كبرى فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء الوحدة الأساسية للتصميم بعضها ببعضهما الآخر إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي تشغلها الوحدة الأساسية للتصميم عند تكرارها ، لذلك يقوم المصمم بتغيير أو إصلاح كل جزء من التصميم يراه غير متسق مع الشكل العام للتصميم ، وتتحقق الرؤية الجمالية الزخرفية في مبدأ الوحدة في الكل والكل في الوحدة ، عندما ترتبط بالنسبة والتناسب من خلال علاقات رياضية يمكن التعبير عنها في خاصية التكرار والتماثل في التصميمات الزخرفية(٢).

أما التنوع فهو الغنى في المحتوى عبر التوليف بين العناصر الزخرفية المختلفة الصفات ضمن العمل التصميمي(٣)، مما يساهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية هدفها شد الانتباه دون إن تؤثر في وحدة الشكل ، بل إن التنوع أساساً يرتبط بوجود الوحدة ضمن الفضاء التصميمي ،و للتنوع أشكال منها : التنوع الناتج من التباينات ، وتنوع ضمني لهيمنة بعض الأجزاء، وتنوع مطلق ويعني التناقض الكامل مع النظام العام للعلاقات ، وهناك أيضاً التنوع الناتج من القيم الشكلية .

٦. **النسبة والتناسب** : النسبة هي حاصل قسمة مقدارين كنسبة الأشكال الزخرفية في التصميم الى أشكالها الحقيقية في الطبيعة ،" وليس من الضرورة القصوى أن تكون النسبة ذات مفهوم رياضي أو هندسي ، بل تعطي أحياناً أغراضاً تعبيرية أو وظيفية أو الإثنين معاً، إذ يمكن تحديدها من الأطراف الظاهرة أو الكامنة في العمل الفني" (٤)، أما أما التناسب فهو مقارنة بين النسب والأحجام والمساحات والأطوال الزخرفية مع بعضها، وفي الفنون الجميلة يعني التناسب العلاقة القياسية المصممة ، أي النسبة المخططة للمقادير والفواصل من نفسه كالوقت أو الحيز أو الجلاء أو اللون. والتناسب أحد جوانب الجمالية التي تظهر كمالية تصميم السطح الزخرفي في معالجة العلاقات المساحية ودرجات الإيقاع للأشكال والفضاءات و" للتناسب دور في عملية التساوق بين الهدف الوظيفي والغرض الجمالي للسطح الزخرفي" (٥)، فالمصمم يعالج درجات النسب بين الجزء والكل وينظم العلاقات بين أبعاد وفضاء سطح الزخرفة وعناصر مكونات هيكلية الزخرفة، إذ إن جمال الزخرفة مرتبط بتناسب الأجزاء وعلاقتها بالحيز فضلاً عن توافق الألوان(٦).

---

(١): صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص٢٠٩ .

(٢): الغيطاني، جمال : منتهى الطلب إلى تراث العرب ، دار الشروق , القاهرة , ١٩٩٧ ، ص١٢٢ .

(٣): العوادي، منى عايد : وضع إتجاهات للأقمشة القطنية العراقية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ ، ص٢٢١ .

(٤): البزاز، عزام : التصميم حقائق وفرضيات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، عمان، الاردن، ٢٠٠٠، ص٢٩- ٣٠.

(٥): عبو، فرج : علم عناصر الفن ، ج٢ ، مصدر سابق ، ص٦٤٠ .

(٦): مرزوق، محمد عبد العزيز: العراق مهد الفن الإسلامي، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٧١ ، ص ١٦٠ .

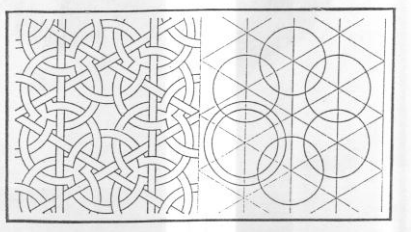
وتبدو أهمية عملية النسبة والتناسب من خلال صياغتها لنوع من العلاقة المستندة إلى قواعد ثابتة في تحديد حجوم وقياسات وإعداد المفردات في التصميم الزخرفي ، وبما يحقق إيقاعات مقبولة جمالياً تؤدي الى التوافق والإنسجام ، عبر توحيد العناصر المتناقضة لتحقيق التناسب بين أجزاء المفردة الزخرفية ذاتها ومع المفردات الأخرى ضمن التصميم الزخرفي، وكذلك تحقيق التناسب بين الأخير ومساحات وقياسات الفضاءات المحيطة به.

٧. **الانسجام:** هو إشتراك عناصر الوحدات الزخرفية للتصميم أو تقاربها في صفة واحدة أو في مجموعة صفات كالخط ، الاتجاه ، الشكل والقيمة، ولا يشترط أن يكون هذا التشابه تاماً فمجرد الشعور بتقارب الأشكال أو القيم فذلك يعني إن بينها إنسجاماً ، ويتوسط الانسجام بين التكرار ذي الأشكال المتشابهة تماماً وبين التباين إذ لا يوجد تشابه بين الأشكال . كما يصنف الانسجام على أربع مجاميع هي الانسجام بالصفات بإستخدام عنصر زخرفي واحد متكرر أو إستخدام لون واحد لجميع الأشكال الزخرفية ، وقد يكون الانسجام بالوظيفة والهدف، وفي إستخدام وحدتين أساسيتين مختلفتين في العناصر لكنهما يمثلان عناصر زخرفية نباتية زهرية أوغصنية ، والإنسجام الثالث بالشكل الخارجي إعتماداً على الشكل والمساحة المحيطة لتحقيق التوافق بين الوحدات الزخرفية، أما إنسجام الأسلوب فيحدث نتيجة الأسلوب المتبع في تكوين العناصر كإسلوب التجريد أو الإسلوب الواقعي أو إسلوب التحوير[١].

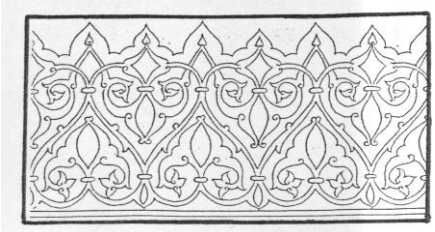
إشكال التنظيم الزخرفي:تنتظم العناصر الزخرفية بأشكال متعددة إعتماداً على المساحة المراد زخرفتها وكذلك الأهداف الوظيفية والجمالية التي يتوخاها المصمم الزخرفي ، وإن هناك دوراً للأسس الفنية التي تحكم العلاقات بين المفردات الزخرفية مع بعضها وبينها وبين التصميمات التي تضمها ، ومن أهم أشكال التصميم الزخرفي:

١. **التنظيم الشبكي** : ينتشر هذا النظام غالباً في الزخارف الهندسية ، ويسمح بإدخال إضافات جديدة تؤدي إلى ظهور أنماط زخرفية مختلفة ، ويتكون هذا النظام من خطوط متقاطعة تشبه الشبكة تتوزع المفردات الزخرفية داخلها[٢] كما في الشكل (٣٧) .

٢. **التنظيم الخطي** : يتكون هذا التنظيم من وحدات زخرفية متشابهة في صفاتها المظهرية كالحجم والشكل والوظيفة، وتنتظم في إتجاه واحد بترتيب متسلسل تناسبياً بين وحدة وأخرى في تكوين شريطي كما في شكل (٣٨)، ويستخدم هذا التنظيم الزخرفي في أطر اللوحات الخطية المزخرفة والسجاد وأغلفة المصاحف، وتبدو التشكيلات في التنظيم الخطي موزعة على هيئة خط مستمر أو متقطع بإختلاف أنواعه، وترتبط هذه التشكيلات الزخرفية ببعضها بصورة مباشرة أو مع أشكال أخرى بصورة غير مباشرة، ويتمثل التنظيم الخطي في قصور الحمراء في زخارف الشرافات على الجدران الداخلية.



شكل (٣٧) تنظيم زخرفي شبكي



شكل (٣٨) تنظيم زخرفي خطي

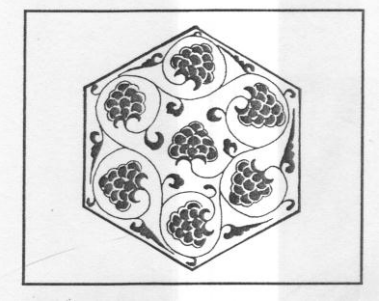
(١): العامري، فاتن علي حسين : التكامل بين تصاميم الأقمشة والأزياء والعلاقات الناتجة في المنجز الكلي، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ ، ص٥٧ .

(٢): المهدي، عنايات : روائع الفن في الزخرفة الإسلامية ، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع مطابع ابن سينا , القاهرة , ١٩٩٣، ص٦٨ .

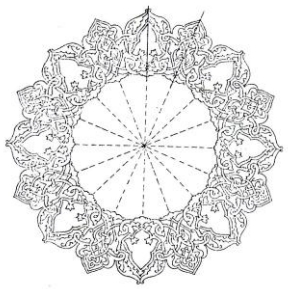
٣. **التنظيم الزخرفي المركزي** : ويضم وحدة زخرفية أساسية تقع في مركز التصميم تتمتع بالهيمنة لكبر حجمها أو لموقعها البؤري وتتجمع الوحدات الثانوية حولها بشكل دائري أو حلزوني كما في شكل (٣٩) ، وقد تكون هذه الوحدات متكافئة في الشكل والأبعاد والوظيفة[١]، ويتمثل التنظيم المركزي في الحمراء غالباً بالنقوش الكتابية المحاطة بالعناصر الزخرفية الأخرى.

٤. **التنظيم الشعاعي(الدوراني):** لهذا النظام نقطة مركزية ناتجة من تقاطع المحاور التي تقسم الفضاء الزخرفي وتمتد بصورة شعاعية نحو الخارج ، وتصمم الوحدة الزخرفية القابلة للتكرار في الجزء المحصور بين المستقيمات المتقاطعة الذي يماثل الأجزاء الأخرى[٢] كما مبين في شكل (٤٠)، ويتكرر هذا التنظيم في الأطباق النجمية المتعددة الأطراف في الحمراء.

٥. **التنظيم المتجمع** : ويتم فيه " تجميع الأشكال الزخرفية بشكل مترابط ومتناسق بموجب سمة جزئية مشتركة تدرك على شكل مكون في التصميم " [٣]، بالأعتماد على مبدأ التقارب والتجاور القائم على تشابه الشكل والأبعاد والإتجاه، وقد تكون بعض الأشكال الزخرفية في هذا النوع من التنظيم الزخرفي غير منتظمة في التناظر أوالتماثل مع التشكيلات الزخرفية الأخرى أو مع فضاء التصميم فتبدو متعددة الاتجاهات ، إلا إن بناءها الخاص يحقق الاستمرارية والتوازن ووحدة التصميم[٤] كما في الشكل (٤١).



شكل (٣٩) نظام زخرفي مركزي



شكل (٤٠) نظام زخرفي شعاعي

العلاقات المنظمة لبنية التصميم الزخرفي:يتمثل دور العلاقات البنائية بتنظيم جميع العناصر المكونة للتصميم الزخرفي ، بما يكسبها الوحدة العامة لتحقيق قيم جمالية وفنية تمنح الشكل هويته المميزة، إذ تساهم الأسس الفنية الموظفة في التصميم في توزيع المفردات الزخرفية في الفضاء المخصص لها لتشكل نظاماً خاصاً يعكس العلاقة بين الأجزاء وفضاءاتها وتضفي على مجموع البنى الزخرفية خصائص متنوعة ومتباينة عن خصائص أجزائها ، ويصبح التصميم الزخرفي العام أكثر أهمية من مفرداته إذ تزداد قيمته الجمالية والتعبيرية وإيحاءاته الحركية. ومن العلاقات البنائية الزخرفية :

١. **التداخل** : تمنح الأشكال والمفردات المتداخلة إحساساً بالحركة دون أن يلغي احدها الآخر ويبعدها ايضا عن الرتابة ويمنحها قيمة جمالية أكبر فتبدو كأشكال جديدة ضمن التصميم ، وفي ذلك ضرورة تصميمية لإظهار العمق الفضائي والتنظيم الشكلي المتنوع[٥] كما مبين في الشكل (٤٢).

---

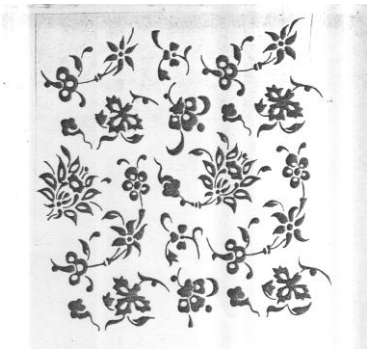
(١): نصيف، جاسم محمد : مدخل في التصميم الإعلاني ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠١ ، ص١١٤.

(٢): رايسر، دولف : بين الفن والعلم ، ت: سلمان الواسطي ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص٦٥-٦٦.

(٣): المالكي، قبيلة فارس : التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، ١٩٩٦ ، ص٣٠ .

(٤): صالح ، قاسم حسين : سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، مصدر سابق ، ص١٢٩.

(٥): إسماعيل، شوقي : الفن والتصميم ، كلية التربية ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص١٠٦ .



شكل (٤١) تنظيم زخرفي تجميعي

٢. **التجاور** : وينشأ عن تقارب المفردات ضمن الوحدة الزخرفية إذ تزداد قوة الترابط فيما بينها مما يؤدي إلى إدراكها كشكل واحد مكون من عدة أجزاء والمبين في الشكل (٤٣)، وبإبتعادها تظهر كعناصر مفككة لإنقطاع مفعول شدها الفضائي[١].

٣. **التماس** : هو تلامس المفردات الزخرفية مع بعضها بأحد أركانها أو جوانبها من دون تداخل ، إذ تبقى محيطات كل المفردات مرئية بصورة تامة[٢].

٤. **التراكب** : هو إخفاء جزء من مفردة زخرفية معينة بواسطة مفردة أخرى ، وهذا ما يجعلها وكأنها متقدمة عليها من حيث الموقع فتبدو أكثر قرباً منها ، مما يثير الإحساس بالعمق الفضائي للتصميم الزخرفي[٣].

٥. **التماثل** : ويتجسد في الوحدات المتكررة في الشكل أو المساحة أو اللون ، ويتعارض التماثل مع مبدأ السيادة في التصميم الزخرفي إذ لابد للأجزاء المتماثلة من التصارع دون تحقيق السيادة لأحدها[٤]كما في شكل (٤٤).كما يتداخل **التطابق والتناظر** في مضمونهما مع مفهوم التماثل، فالأول يتضمن التشابه بين الجانب الأيمن والأيسر في التصميم الزخرفي أو جزئه الأعلى والأسفل في الشكل أو اللون أو الإتجاه وغيرها من العناصر التصميمية الأخرى. فيما يعني التناظر إمكانية رسم خط وهمي يمر من خلال وسط التصميم الزخرفي يمكن من خلاله الحصول على جزأين زخرفيين متطابقين[٥]، ويتجلى التناظر في عدة أشكال منها التناظر الجانبي لتنظيم الوحدات الزخرفية على طرفي محور وسطي ، والتناظر الشعاعي (الدوراني) إذ تتوزع المفردات الزخرفية حول نقطة مركزية[٦].

---

(١): الحلي، سلام حميد رشيد : الأبعاد الوظيفية والجمالية في تصميم الإعلان التجاري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ ، ص٦٦ .

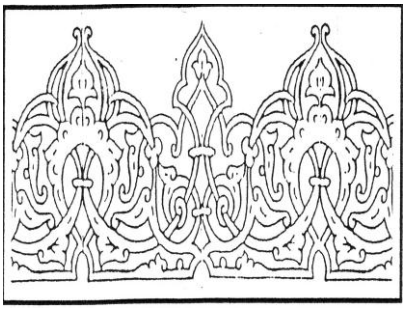
(٢): عبدالهادي، عدلي محمد : مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن ، ٢٠٠٦، ص٩٣.

(٣): سكوت، روبرت جيلام : أسس التصميم ، مصدر سابق ، ص١٢٦-١٢٧ .

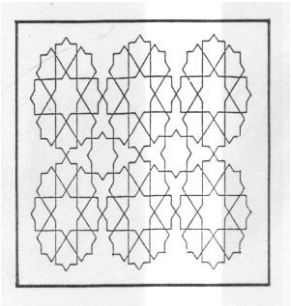
(٤): إسماعيل ، شوقي : الفن والتصميم ، مصدر سابق ، ص٨٥-٩٠ .

(٥): الحسيني ، أياد حسين عبدالله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص١٥.

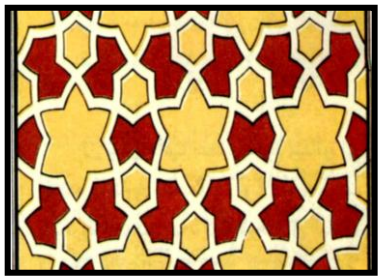
(٦): رايسر، دوف: بين الفن والعلم ، مصدر سابق، ص٦٥-٦٦.



شكل (٤٢) تداخل



شكل (٤٣) تجاور



شكل (٤٤) تماثل

٦. الترابط : ويقوم على أساس الربط بين مفردتين زخرفيتين تنتمي كل منهما للأخرى ، أو دمجهما بالضرورة بحيث تصبح كل واحدة تستمد وجودها من الأخرى ، وهذا يعني إن الترابط وسيلة للتآلف والأستمرارية والصلة بين الأجزاء لتحقيق عنصر الجذب ضمن التصميم الزخرفي، وتتعدد حالات الترابط من حيث الأسلوب والنظم والخامة والتقنية لتحقيق المعنى والغاية في التصميم الزخرفي(١).

٧. التقاطع : ويتمثل في تقاطع الخطوط الممتدة أفقياً وعمودياً ضمن التصميم الزخرفي ، أو التقاطع الشكلي لإتجاه نمط معين من الأشكال المنتظمة وغير المنتظمة بإتجاه آخر معاكس، أو تقاطع شكلين بلونين متضادين، ويتمثل التقاطع كذلك بإختراق نوع من الخامات تتباين بشكل تام في مواصفاتها مع خامة التصميم العام للتكوين الزخرفي ، مما يسهم في تفعيل السطوح وتجديد نمط العلاقات التصميمية المرئية(٢).

٨. التشابك : نوع من التناسج في الأجنحة لجعل الشكل الزخرفي أكثر تماسكاً ومن أنواعه التقاطع المغلق ،التداخل والأختراق(٣).

٩. الاحتضان : ويتمثل في الإحاطة التامة أو الجزئية لمفردة أو وحدة زخرفية بأخرى ضمن التصميم الزخرفي بشكل منفرد أو جماعي لتحقيق السيادة.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١.للخط أهمية تتجلى في التصميم بوصفه محددا للهيئة ,وان باستطاعته التعبير عن طبيعة اختلاف العناصر الزخرفية , مجسدا المظاهر الحسية لتركيب الوحدة التصميمية.

٢.هناك أنواع من الحركات للمفردات الزخرفية فقد تكون شعاعيه أو أفقية أو حركة عمودية وأحيانا حلزونية أو منحنية , فضلا عن الاتجاه المائل والمتوازي بحسب التوظيف المساحي والدلالي والجمالي للتصميمات الزخرفية .

٣.إن المفردة الزخرفية هي ابسط شكل يمكن توظيفه تصميما لتكوين وحدة قابلة للتكرار , وتقسم إشكال المفردات الزخرفية الطبيعية كما في المفردات النباتية والآدمية والحيوانية ذات الإشكال الواقعية أو المحورة أو التجريدية.

٤,يتخذ الفضاء المنتظم هيئات منتظمة ضمن مساحة معينة داخل أطار التصميم الزخرفي , وكذلك الفضاء اللانهائي الذي يمتد مع الأفق ولاتحده حدود .

٥.يمكن للمساحة الزخرفية الكبيرة ذات اللون البارد ان تتوازن مع المساحة الزخرفية الصغيرة ذات اللون الحار , فالتوازن البصري بالتصميم الزخرفي يتحدد على وفق للصفات اللونية لذلك التصميم .

---

(١): العامري ، فاتن علي حسين: التكامل بين تصاميم الاقمشة والازياء ، مصدر سابق ، ص٦٥ .

(٢): رزق ، سامي : مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، ١٩٨٢ ، ص٣٢.

(٣): الكلكاوي، أثمار حميد: الخصائص الفنية لجداريات الكاشي الكربلائي، رسالة ماجستير ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠، ص٨٢.

٦.يمنح الانسجام اللوني بين المفردات الزخرفية وفضاءاتها دورا في إعطاء التصميم الزخرفي الدلالات التعبيرية والجمالية المنشودة .

٧.إن التبادل بين المعتم والمضيء بالتعاقب هو وسيلة من وسائل تحقيق الاتزان في التصميم .

٨.توحي حجوم العناصر الزخرفية بالعمق الفضائي نظرا للاختلاف المسافات بين تلك الحجوم وبصر المتلقي.

٩.تسمى المساحة المشغولة بالزخارف الايجابية وغير المشغولة بها بالمساحة السلبية وتلعب دورا مهما في تكوين الزخرفة بصورة عامة

١٠,يرتبط التوازن في التصميم الزخرفي بالمساحات المهيئة وأسلوب إيقاع الوحدات الزخرفية ومهارة المزخرف والتقنية المستخدمة .

١١.التضاد هو انتقال سريع ومفاجئ في حالة الرتابة إلى الإثارة من خلال التحكم في طبيعة العناصر التي تتألف منها المفردات الزخرفية للتصميم لتحقيق غايات وظيفية وجمالية .

١٢,تكون السيادة في الزخرفة عن طريق اللون أو الحدة أو الضرب أو الانعزال .

١٣.يحدث الانسجام نتيجة الأسلوب المتبع في تكوين العناصر كأسلوب التجريد أو الأسلوب الواقعي أو أسلوب التحوير .

١٤.يكون الإيقاع مرتبطا بالحركة الناتجة من تكوين الكتل والمساحات المتماثلة أو المختلفة المتقاربة أو المتباعدة مكونة الوحدات التي تمثل العنصر الايجابي في التصميم , في حين تعرف المساحات الفاصلة بينها (الفواصل) التي تمثل العنصر السلبي في التصميم .

١٥.إن كل من الرسام والنحات والخزاف والشاعر بحاجة ماسة الى التماس والاتصال بالمحيط الخارجي من خلال انفعالاتهم وردود فعلهم الشخصية لكي يعبروا عن ذاتهم وذهنيتهم المتمثلة في التصاميم الزخرفية .

١٦.إن التفاعلات الجدلية بين الفنون وتضامنها الروحي يوكد حقيقة تداخلها وإمكانية الاقتباس من فن إلى أخر , وبما يحقق ثراء إبداعيا للتجربة الفنية .

١٧.إن الفن طقس وكيفية سحرية من خلال إقامة اتصال بين ارتباط الحقيقتين اللتين تتنازعان في الإنسان , الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيها تصاميمه الزخرفية , فالفن يعطي لهذه مظاهر تلك , ويثير بينها ويمزجها .

١٨.كان الدين ومازال اكبر قوة تؤثر في حياة الإنسان , بالإضافة إلى كونه منفذا للخيالات وتصاميمه الزخرفية ومحاولة لتفسير الظواهر المحيطة به , إذ إن الفكر الانساني ومنذ الاطوار الاولى للحضارة الانسانية كان منشغلا في تفسير القوى المؤثرة في الانسان , ووضع الحلول امام هذا الكون وما يتخلله من قوى وتحديات , وحينما يعجز المنطق او تقصر مدركات الذات ولا سيما في الحضارات الاولى يسعى لتفسير تلك الضواهر الميتافيزيقيا .

الفصل الثالث/إجراءات البحث

مجتمع البحث :يشتمل مجتمع البحث مجموعة من الإعمال الفخارية العراقية القديمة , بوصفه قاعدة تأسيسية تحتضن عينة البحث, التي ترمي إلى تحقيق هدف البحث إلى التعرف على التصاميم الزخرفية في فخار العراق القديم واليات اشتغاله , ومن خلال عدة عمليات متسلسلة الخطوات لمسح مجتمع البحث المتضمن الإعمال الفخارية (الاواني الفخارية) كونه منجزا تشكيليا كبيرا وواسعا ومتنوع الموضوعات والقيم التشكيلية والجمالية .

وقد اختار الباحث النماذج التي مثلت مجموعة من الاعمال الفخارية ضمن مجتمع اصلي خاص بالبحث الحالي وتم حصر معظمه ليمثل مجتمع البحث والذي تمثل بـ (٥٤) نموذجا تم الحصول عليها من المصادر ذات العلاقة بالبحث.

عينة البحث :لكي يتم التحقق من هدف البحث, في التعرف على التصاميم الزخرفية في فخار العراق القديم واليات اشتغاله, تم اختيار عينة البحث قصديا للوصول إلى نتائج أكثر علمية وموضوعية باختيار (٥) نماذج للمنجز الفخاري وزعت ضمن حدود البحث الحالي , وقد راعى الباحث في اختيارها المسوغات الآتية :

١. التنوع في أشكال ومضامين الأعمال الفخارية .

٢. إهمال المتكسر وغير الواضح والمتكرر منها .

٣. من خلال إخضاع مجتمع البحث إلى مجموعة من ذوي الخبرة والاختصاص* في مجال تأريخ الفن المستند في فحصه إلى الهدف المراد إيضاحه عبرة نماذج العينة المختارة ليكون اختيارها أكثر موضوعية ودقة في الوصول إلى دراسة التصاميم الزخرفية بشكل اشمل واعم لتمثيل المجتمع الخاضع للبحث والدراسة.

٤. اختيار نماذج , بتتبع طبيعة انجازها وفقا لعصرها وما حمله من طبيعة في التفكير وطريقة في الأداء .

أداة البحث : لتحقيق هدف البحث الذي سعا الباحث لتحقيقه من خلال التأسيس المعرفي والموضوعي, فقد اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري التي يمكن عدها أداة ومحكات لتحليل نماذج عينة البحث المختارة .

منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث كونه المنهج المتبع في دراسة الجانب الفني , وبما يخدم أغراض البحث ويحقق هدفه ويلائم الظاهرة المدروسة ضمن تأريخ الفن في العراق القديم .

تحليل عينة البحث : **أنموذج (١)**

الموضوع: آنية فخارية

المادة: طين محروق

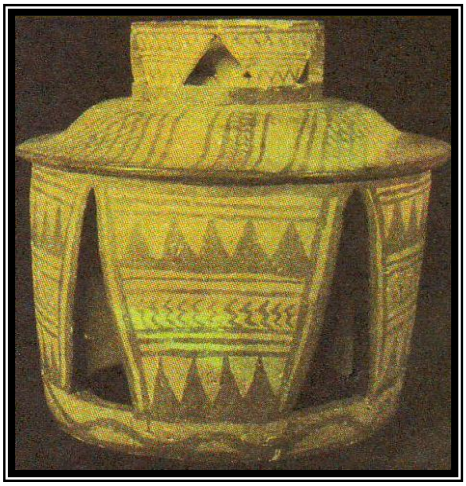
المرحلة الزمنية: العصر الحجري الحديث المعدني (دور العبيد)

المعثر: اريدو

القياس: (٢٨×٢٩,٥)سم

العائدية: المتحف العراقي – رقم ٥٥٠١٧ م ع

المصدر: Safar,F. and other: Eridu Fig(PL.٣-٢), P(٢٢٥)



* الخبراء

١. أ.د.محمود عجمي الكلابي جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

٢. أ. عامر خليل ناصر جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

٣. أ.م.د. كامل عبد الحسين خضير جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

يجسد العمل الفخاري الذي يعود إلى العصر الحجري الحديث المعدني (دور العبيد), شكل جره _آنية منفذ على سطحها أشكال هندسية زخرفية زينت بدنها, منها: الخطوط المتعرجة والمائلة والأفقية والمتكسرة والمثلثات المتكررة, وتكشف عن تقنية أداء الآنية تشير إلى حفر أخاديد عميقة بشكل مثلثات وعددها أربع منفذة على سطح بدنها العلوي, تفصل بينها أشرطة شكلت معها قيمة جمالية زخرفية, وان طريقة رصف الأشكال الهندسية المتساوية في الحجوم والمتكررة في الشكل منحت العمل اتزاناً في تشكيله الفني وتنظيمه الجمالي, بحيث يمكن للناظر أن يرى هذه الجوانب دون أن يتكلف العناء في الاستدارة حول العمل. ويحتوي على رقبة توجد فيها تلك الأخاديد المثلثة الشكل تخترق العمل ومشكلةً وحدة زخرفية متكاملة مع الوحدات المرسومة على البدن. ويحتوي على قاعدة عريضة للارتكاز عليها وقد زينت بخط متموج ربما أريد به حفظ مواد معينة وان ذلك الخط المتموج يشير إلى الماء ويمكننا الاستدلال عن ذلك بالإناء النذري قديماً من جانب ومن جانب آخر يكشف هذا النمط عن تكرار وشبه كبير بآنية سامراء التي حاول الفخّار من خلالها أن يجسد دورة الحياة أو طقساً من الطقوس المرتبطة بها ومن ذلك النسوة الراقصات أو الأسماك والطيور والوعول في حركتها الدائرية. إلا إن المقارنة هذه نجد فيها الفخّار قد صوب حول مفهوم الرمز في ذلك والتي طالما غلبت على الكثير من الأعمال الفنية الفخارية بهذا الاتجاه, وان كان من قراءة تأويلية لهذا العمل, فإنها تحيل المتلقي إلى الاتجاه صوب الدلالات والمعاني والمضامين الفكرية التي تحملها, إذ إن الشكل الهندسي المتمثل بـ(المثلث) وهو هنا الشكل السائد إن كان مرسوماً بتكرارية أو محفوراً, يمكن أن يشير إلى معانٍ ألزمت الفخّار أن يجعلها بهذه الصورة من التشكيل الفني والتي فيها انعكاس للبيئة الدينية إلى أن تكون بهذا التشكيل دون سواه, ولعل من معانيه الإشارة إلى تضاريس أرضية (مرتفعات) وبجعل الماء المتموج أسفلها بمثابة الماء النازل منها في استقراره عند أسفلها. إذ إن الماء رمز الحياة والخصب في الفكر العراقي القديم هذا علاوة على ما تحمله تلك الخطوط بأنواعها المختلفة, اللينة والحادة منها, بما فيها من تشكيلات خطية متموجة ومنكسرة, لتعبر عن قيمة جمالية بذلك التشكيل الزخرفي, ولعل أكثرها دلالة هو المتموج منها والذي جعل إلى الأسفل من الإناء بوضوحه بذلك الاستقرار إلى ما ينبئ عن غرض نفعي تكامل مع الغرض الجمالي في صناعة الإناء بتلك الصورة من التشكيل, والى ما يكشف عن صورة المياه كبيئة معاشه في تلك المدة وان لهذه المعاني والدلالات الرمزية علاقة وطيدة بالمعتقدات الدينية والبيئية, إذ إن لهذه الأشكال أبعاداً رمزية ودلالية كبيرة في حياة الإنسان, كما إن لها جانباً بنائياً مهماً إذ اعتمد الفنان هنا في بناء عمله على مادة الطين المفخور, ولم يعتمد بطريقه الحفر البارز بقدر ما اعتمد على طريقة الحفر الغائر, وانه ايضا جرّد الآنية من المقابض أو لربما أراد أن تكون الآنية أكثر إدامة وخلوداً.

أنموذج (٢)

الموضوع: طيور على سطح إناء

المادة: فخار

المرحلة الزمنية: العصر الحجري الحديث – المعدني (دور حلف).

المعثر: حلف

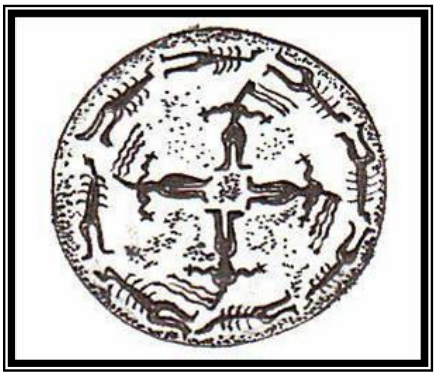
القياس: ؟

العائدية: ؟

المصدر: زهير صاحب: الفنون التشكيلية العراقية عصر قبل التاريخ, شكل(١٧), ص١٥٣

آنية فخارية على شكل كروي بفوهة عريضة, ذات حافة قصيرة وبرغم كبر فوهتها لكن رقبتها صغيرة, وقد نقش الفخّار على الجهة الداخلية للفوهة أشكالاً دائرية وهندسية تشبه الحرف الانجليزي (Y) وقد رتبت بالتناوب. زينة الرقبة –من الخارج– بشريطين, وظهر على البدن أشكال طيور ناشرة الجناحين بوضع التحليق وانحصرت بين شريطين, أحدهما يزين الرقبة والآخر إلى الأسفل قليلاً من الإناء احتل الحيز الأكبر من سطح الإناء وقد ملئت الفراغات بينها بتشكيلات نجمية لتشير إلى طيرانها في السماء ليلاً حيث تملأ النجوم السماء في مثل هذا الوقت كإشارة إلى تحديد الزمان, وربما هي طيور لا تقوم برحلاتها بتلك الأسراب إلا ليلاً. وقد يكون ملء الفراغ بينها لإعطاء قيمة جمالية بإشغال كامل السطح التصويري على البدن. والطيور بشكلها المتناظر جاءت هي الأخرى بصيغة جمالية صاغها الفخّار بذلك التراتب في الحركة وفي التشكيل الفني الذي جعل فيه الطير – في جميع مفرداته على السطح – بذات النسق في الصورة من خلال تكرار شكل الطائر بالصياغة الفنية نفسها حول بدن الآنية وتوزيعه بطريقة منتظمة أكد فيها الفنان على عنصر الحركة بذلك التكوين الفني ومن قراءة فاحصة للإنشاء التصويري في موضوعة العمل, يستنتج الباحث إن أشكال الطيور المحلقة في سماء مفتوحة إنها تشير إلى فضاء مفتوح قطعته الطيور فوق بيئة صحراوية خالية مما يغطيها من نبات, إذ تشكل الأرضية في أسفل السطح من الآنية ذلك الامتداد الأرضي لتلك البيئة والذي انتهى فيه سطح الإناء إلى تدوير دون قاعدة للارتكاز عليها ضمن التكويني العام إلى ما يمنح ذلك الاعتقاد ومجيء ذلك التدوير كما لو انه كثب رملي تعلوه تلك الطيور المهاجرة من بيئة جدبة هي الصحراء إلى أخرى تشكل ملاذاً لها نحو أن تستقر.

أنموذج (٣)



الموضوع: صحن

المادة: فخار

المرحلة الزمنية: العصر الحجري الحديث – المعدني (دور سامراء).

المعثر: سامراء

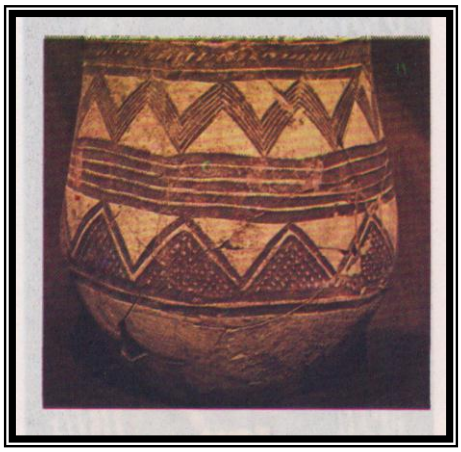
القياس: ؟

العائدية: ؟

المصدر: اندري بارو: سومر فنونها وحضارتها , ترجمة عيسى سلمان وسليم طه التكريتي , دار الحرية للطباعة , بغداد ١٩٧٨شكل ٦١ ص ٩٣ .

اناء من الفخار يعود إلى العصر الحجري الحديث دور سامراء وهو مسطح على شكل دائري مرسوم على سطح الإناء بشكل متناظر على الحافة الخارجية من سطحه ثمانية عقارب متلاحقة تدور حول الاناء بشكل متساو ومنتظم وكل عقرب يحتوي على اربعة ازواج من الارجل وزوج واحد من الايدي وذيل العقرب قد جسده بشكل مختزل هندسي للدلالة على التواء الذيل وهم يشكلون اطارا لما موجود في داخل سطح الاناء من اربع نسوة واقفات بشكل متقابل وهن يستدرن حول شعلة من النار وشعورهن متجه بشكل منتظم الى جهة اليسار من شكل النسوة وفاتحات ايديهن بشكل مستقيم ونجد ان الفخار قد صاغ الشكل النسوي بدلالة تضخم معالمها الانثوية من الورك والصدر وان حافة الخصر وطول الرقبة ونجد انهن فاتحات كفوفهن وقد صاغه الفخار بشكل (+) وتشكل وقفة النسوة السواستيكا (الصليب المعقوف) والعمل بموجبه يمثل تصميما منتظما من جميع النواحي وفي مركز الاناء يكون مركز العمل كذلك .

ان المبدأ العام يهيمن على الفضاء التأويلي لهذا العمل الفني هو مبدأ الحياة نفسها أي دورة وجود المخلوقات وحياتها وفناؤها ورمز الدائرة المحيطة للنساء هو رمز الخلود والاستمرارية التي تحكم وتسير الحياة بحيث إن جميع الأشكال التصميم تخضع لهيمنة هذه الدورة الازلية التي تعيشها الخليقة حيث نستدل مما تقدم ان العقرب قد عرفه العراقيون القدماء انه يضحي بنفسه من اجل استمرار اجياله للعيش. وهنا نجد ان مركز الدائرة عبارة عن شعلة من النار تدور حولها النسوة للدلالة على الخصب والحياة والخلود والاستمرارية كذلك تدل على العناصر الاربعة للنسوة للدالة على البيئة من حيث الماء الهواء التراب والنار او رمز التقاء الجهات الاربعة (الشمال والجنوب والشرق والغرب) وهي نقطة مركزية في دالة جغرافية تعني العراق كونه مركز الوجود الحضاري والانساني بالنسبة للانسان في عيشه بتلك الطبيعة التي انتجت بواكير الفكر ازاء الكون والحياة وبهذا نستدل من الشكل العام على انه بنية تصميمة زخرفية منتظمة اخضعها الفنان الى سلطة العقل الديني والسحرى والمفاهيم الغيبية حيث نجد ان من التصميم الدائري انه تعاقب الاجيال وبهذا يحيلنا النص الى منظومة معقدة في الفهم الكوني والحياتي كذلك نجد ان الفنان قد صاغ العمل على انه بنية تصميمية معقدة مرتبطة بالحياة المعاشة وبهذا يدل على تعاقب الفصول وتعاقب الحياة الاجتماعية حيث نجد ان هناك مركزا في داخل العمل الفني ينبثق منه جميع التصاميم الزخرفية حيث ان التكرار المنتظم في النظم الزخرفية قد اخضعت الى منظومة دينية الى تعاقب الاشكال, وهذا بصورة كاملة يجسد برقصة سحرية لهطول المطر في مواسمها وفي موسم الجفاف لذلك اطلق عليه اناء رقصة المطر للعصر الحجري الحديث _ دور سامراء .



أنموذج (٤)

الموضوع: كأس

المادة: فخار

المرحلة الزمنية: العصر الحجري الحديث – المعدني (دور العبيد).

المعثر: ؟

القياس: ١٦,٥ × ١٠,٥

العائدية: ؟

المصدر:

Safar,F. and other: Eridu, Fig١.pl٨)p.٣٢٩

كأس فخاري منفذ بشكل كمثري له فتحة من الاعلى تقارب بشيء بسيط عن عرض الاناء من الوسط وينتهي بقاعدة مستديرة ومستدقة حيث نقش عليه بشكل عام نقوش هندسية انحسرت باربعة افاريز كان الافريز الاول منها تصميما زخرفيا من حافته العليا ثم بعده خطوط منكسرة بشكل منتظم يمثل زخرفة متناظرة اما الثالث يمثل خمسة حلقات وبعده هناك اثنان من الخطوط المتكسرة ينحصر الى الاسفل منه نقوش منتظمة هندسية لونت بلون اسود يحيلنا العمل الى ان الفخار قد انجز هذا العمل المقدس منه وهنا يفسر الباحث على ان هناك قاطعا زمنيا بين الإفريز الثاني والافريز الرابع من حيث الحلقات الخمسة ففي الاعلى منه يؤكد لنا ان النظام الانساني ذا تعاقب وتوالد مستمرين من خلال تعاقب تلك المثلثات بشكلها التراكبي وهي الحياة الدنيا المتمثلة بالتتابعية المختلفة من حيث الزمان والمكان اما الاسفل فيحيلنا الى ان الانسان بعد موته يفنى من خلال التنظيم الزخرفي للخطوط المتكسرة المنتظمة الذي يحصر بداخله من الاسفل نظام

زخرفي بسيط بحيث يرجعنا هذا التصميم الزخرفي المنتظم الى ان الانسان فان وهذا دليل على المـــوت امـــا الافريز الاول فيمثل تصميما زخرفيا تراتبيا في خطوط قصيرة منحنية الى الجهة اليمنى للدلالة على العبـــادة والتقديس في انحناء الجسم في التعبد والتظرع الى الاله . ونجد ان التصميم ذو طابع هندسي متكرر متتابع لا متناه يبحث على المطلق الكوني .

أنموذج (٥)

الموضوع: صحن

المادة: فخار

المرحلة الزمنية: العصر الحجري الحـــديث – المعـــدني (دور اريدو).

المعثر: ؟

القياس: ١٩,٥ × ٤,٥

العائدية: ؟

المصدر:

Safar,F. and other: Eridu, Fig٢.pl١)p.٣٢٣

صحن فخاري مسطح بشكل دائري منتظم الابعاد مقسم على عدة حلقات مرسومة على سطح الاناء بشكل كلي خلق فاصل بينها وبين الاخر وبهذا ما ينحصر بينهما يعد افريزا حيث نجد ان هناك نقوشا داخلية في مركز الاناء بشكل افريزا محوريا وبعدها افريزا اخر ثم الى الاعلى افريزا ثالثا ففي الاول منها نجـــد ان هناك زخارف منتظمة بشكل هندسي منتظمة الابعاد وبعدها الافريز الثاني والذي يعتبر فاصل بـــين الافريـــز الاول والثالث مصمم عليها زخارف هندسية بخطوط عريضة ثم الافريز الثالث منقوش عليها زخارف عليـــه زخارف منتظمة هندسية بشكل منتظم ومتناهي بالدقة .

ان المبدأ العام في هذا التصميم الزخرفي للصحن الفخاري نجده قد هيمن عليه التصميم الزخرفـــي الهندسي بكل نظمه حيث نجد الافريز المركزي ذا نقوش معينة منتظمة والنقوش ذات طابع عقائدي مستوحى من النظام الزراعي حيث نجد انه اشبه بقنوات ري وأراضي منظورة بعين الطائر ثم نجد ان هناك حلقتـــين مفصولتتن بين الافريز الثاني قد اخذ طابع مهيمن من حيث له علاقة بضخامة الخطوط وبنيته التصميمة التي اخذ بها الفخار الى ما ترمزه تلك النقوش الهندسية من مثلثات متتالية ومتعاكسة اللتان تتمركزان في صـــفين متناظرين يفصل بينهما حلقة رفيعة فالصف الاول اكبر من الصف الثاني ومن المعروف ان المثلثـــات فـــي العراق القديم ترمز الى الخصوبة عند النساء فهذا يحيلنا الى ان العمل له طابع طقوسي له علاقـــة بجوانـــب الخصب لما يمتلكه الافريز الداخلي لطابع الخصوبة في الارض والثاني طابع الخصوبة عند الاناث الامتناهي اما الافريز الخارجي الذي يحيط بالافريز الثاني فهو قد صممت زخارفه بشكل مربعات محيطية فائقة الدقـــة ومتناهية الصغر ومنتظمة كأنها تحيله الى نصوص سماوية لا يمكن التلاعب بها وبشكل عام نجـــد ان هـــذا الاناء قد اخذ طابعا مقدس له علاقة بالأرض وتفيد استمرار الحياة واكثار الانجاب وكيف يعيش الافراد مـــن خلال القوانين السماوية مصمما بذلك تصاميماً زخرفية ذات دقة متناهية بالتصميم والانجاز .

الفصل الرابع/النتائج ومناقشتها

النتائج ومناقشتها

١. اشتغلت التصاميم الزخرفية في فن العراق القديم على محور الاختزال والتحوير والتجريد . ذلك كما نراه في العينة (١ ، ٢ ، ٣) .

٢. اعتمدت التصاميم الزخرفية في فن العراق القديم على المفهوم والمعنى من خلال تقديمها للمفاهيم الزخرفية التي تحيلنا إلى معاني كما في العينة (١ ، ٥)

٣. تشكل التصاميم الزخرفية في الفن في العراق القديم من عوالم افتراضية غير واقعية وجعلها بصورة واقعية مشاهدة . كما في العينة (٣) .

٤. بنيت التصاميم الزخرفية في فن الفخار عند العراقيين القدماء في جزء مهم منها على أساس ديني يحاكي المعتّقد السائد في تلك المدة. كما في العينة (١، ٣ ، ٤) .

٥. شكلت الأسطورة جزءا مهما في تكوين التصاميم الزخرفية من خلال تفاعلها مع المجتمع . كما في العينة (١ ، ٣ ، ٥) .

٦. ارتبطت التصاميم الزخرفية بخصوصية العصر من حيث الزمان والمكان فلكل شعب معتقدات وأفكاره الخاصة النابعة من روح العصر . كما في العينة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) .

٧. تتكون التصاميم الزخرفية عند الفخار العراقي القديم من ضواغط خارجية لتشكل تصميم زخرفي جديدا يمكن تلمسها من خلال العمل الفني . كما في العينة (٢ ، ٣ ، ٥) .

٨. تختلف التصاميم الزخرفية باختلاف تّقنية تنفيذها من حيث أنها نحت فخاري مجسم او بارز الذي طبقت عليه تلك النقوش . كما في العينة (١)

٩. التصاميم الزخرفية المطبقة على الفخار لها علاقة بإمكانية الفخار ومهاراته في التطبيق وكيفية التعبير عنها بشكل يحاكي العواطف والمشاعر والمدركات الواقعية لما هو خفي وغامض . كما في العينة (٣) .

١٠. تعمل التصاميم الزخرفية لدى الفخار على جعل المتلقي في حالة تأمل والوصول إلى الطمأنينة والاستقرار ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المنجز الفني . كما في العينة (٣)

١١. لعبت الحرية دورا أساسيا في تكوين التصاميم الزخرفية لدى الفخار في كما في العينة (٣)

الاستنتاجات

١. إن الزخارف الفخارية في العراق القديم تمتاز بأنها تصاميم متفتحة تعمل من خلال مفاهيم الاختزال والتحوير على إيداع أشكال ورموز ذات دلالات فكرية وجمالية .

٢. شكل المعنى هدفا مهما للفخار العراقي القديم في توصيل الأفكار والمعتقدات السائدة وتقديمها بإشكال ذات طابع لايخلو من الحس العقائدي والأسطوري فضلا عن الحس الجمالي .

٣. ساعد انتشار السحر والخيال الأسطوري للفخار في العراق القديم على إنشاء تصاميم زخرفية لعوالم مستمدة من الواقع جمعت بطريقة افتراضية .

٤. شكلت الأسطورة جزءا مهما في تفكير الفخار العراقي القديم كونها كانت الحاضنة لكل المعتقدات والأفكار وقد انعكس ذلك بشكل واضح من خلال التصاميم الزخرفية التي تجسدت في إعمال فنية ذات ملامح أسطورية .

٥. لكل عصر تصاميم زخرفية معينة ولكل شعب تصاميم زخرفية معينة تختلف باختلاف طبيعة العصر والأفكار السائدة على كون الفنان جزءا من المجتمع والمعبر الحقيقي عن هواجسه وأحلامه وكون الفنان هو في نهاية الأمر ابن بيئته .

٦. يمكن ملاحظة التصاميم الزخرفية لدى الفخار العراقي وقعت تحت ضغط العامل الديني او السلطة الكهنوتية كون إن الفخار لم يكن في ذلك الوقت يمتلك حرية مطلقة في التفكير والتنضيم.

٧. إن الإنسان في العراق القديم كان دائم البحث عن إجابات لأسئلته وهو يحاول على الدوام إيجاد الحلول للأشياء التي كانت تحيره وتشغل تفكيره وعندما لم يجد حلول شافية للتعبير عن المخفي واللامرئي عن طريق إبداع تصاميم زخرفية متشكلا من أفكاره ومعتقداته يمكن ملاحظتها من خلال مجموعة كبيرة من نتاجه الفني الذي وصل إلينا .

التوصيات :يوصي الباحث بـــ:

- يوصي الباحث بأرشفة المنجز العراقي القديم على شكل سجلات مدون عليها العصر , الخامة , القياس , العائدية ومكان العثور عليها.
- يوصي الباحث بدراسة المنتج العراقي القديم من وجهة نظر فلسفية أو نقدية حديثة .

المصادر

المصادر العربية:

القرآن الكريم

أبو هنطش، محمد : مبادئ التصميم ، ط٣، دار البركة للنشر ، عمان ، الاردن، ٢٠٠٠.

إسماعيل، شوقي : الفن والتصميم ، كلية التربية ، القاهرة ، ١٩٩٩.

آل سعيد، شاكر حسن : الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي، دار الشؤون الثقافية ,بغداد ١٩٨٨.

البابلي، سعدي عباس : العلاقات الرابطة في التصميم الشكلي ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٨ .

بارو, اندريه: سومر فنونها وحضارتها, ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٧٩.

باقر, طه: مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة, ج١, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٨٦.

البزاز، عزام : التصميم حقائق وفرضيات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، عمان، الاردن، ٢٠٠٠، .

البزاز، عزام: الى التصميم ، بغداد، ١٩٩٧.

البزاز،عزام: تصميم التصميم ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، ٢٠٠٢.

البسيوني، محمود ، العملية الابتكارية، دار المعارف، القاهرة: ١٩٦٤.

بصمة جي , فرج : كنوز المتحف العراقي, وزارة الأعلام, بغداد, ١٩٧٢.

تيري، إيفلتن : مقدمة في النظرية الأدبية ، ت: إبراهيم العلي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد ،١٩٩٢.

جرد, حسام صباح: دور البيئة في تنوع أنماط فخار العراق القديم, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة بابل, كلية الفنون الجميلة, ٢٠٠٨.

حسين علوان حسين, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ١٩٨٤.

الحسيني ، أياد حسين عبدالله: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

الحسيني، نبيل : منابع الرؤية في الفن، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢.

الحلي، سلام حميد رشيد : الأبعاد الوظيفية والجمالية في تصميم الإعلان التجاري ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥ .

الحمداني، فائز يعقوب : اللون حضارة ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧.
حمودة ، حسن علي : فن الزخرفة ،جع سابلبنان ، ١٩٨٠ .
حنفي، يونس يوسف، اسس التصميم وتنسيق الديكور، دار مجدي للنشر والتوزيع – الاردن :١٩٨٣.
داود، عبد الرضا بهية : بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .
داود، عبد الرضا بهية : تحديد المقومات التصميمية للزخارف النباتية الكأسية المعاصرة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٦ .
الدباغ, تقي ووليد الجادر: عصور ما قبل الكتابة, مطبعة جامعة بغداد, ١٩٨٣.
الدباغ, تقي: الثورة الزراعية والقرى الأولى, في حضارة العراق, ج١, دار الحرية للطباعة, بغداد, ١٩٨٥.
الدباغ, تقي: الفخار في عصور ما قبل الكتابة, في حضارة العراق, ج٣, دار الحرية للطباعة, بغداد, ١٩٨٥.
الرازي, محمد بن أبي بكر عبد القادر , مختار الصحاح , الكويت , دار الرسالة , ١٩٨٢.
رايسر، دولف : بين الفن والعلم ، ت: سلمان الواسطي ، دار المأمون ، بغداد، ١٩٨٦ .
الربيعي، عباس جاسم : الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الأبعاد ، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٩
رزق ، سامي : مبادئ التذوق والتنسيق الجمالي ، مكتبة منابع الثقافة العربية ، ١٩٨٢ .
رو, جورج: العراق القديم, ترجمة حسين علوان , دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , ١٩٨٤.
رياض، عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٧٤
الزيدي، جواد: بنية الايقاع في التكوينات الخطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.
ستولنيتز، جيروم: النقد الفني ، ط٢، ت: فؤاد زكريا، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
سعيد, مؤيد: العمارة في عصر فجر السلالات إلى نهاية العصر البابلي الحديث, حضارة العراق, ج٣, دار الحرية, بغداد, ١٩٨٥.
سعيد, مؤيد: الفخار منذ عصر فجر السلالات حتى نهاية بابل القديمة, في حضارة العراق, ج٣, دار الحرية, بغداد, ١٩٨٥.
سكوت، روبرت جيلام : أسس التصميم ، ت: محمد محمود يوسف ، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠ .
سليمان, عامر: العراق في التاريخ القديم, ج١, الموصل, ١٩٩٢.
شارتييه، أميل: منظومة الفنون الجميلة، ت: سلمان حرفوش ، داركنعان للدراسات والنشر، دمشق ، ٢٠٠٨.
الشال, عبد الغني النبوي , مصطلحات في الفن والتربية الفنية , ط١, مطابع جامعة الملك سعود , ١٩٨٤.
شيرزاد، شيرين إحسان : مبادئ في الفن والعمارة ، الدار الجامعية ، بغداد، ١٩٨٥ .
صالح ، قاسم حسين : الإبداع في الفن ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨١ .
صالح، قاسم حسين: سايكلوجية أدراك اللون والشكل، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
العابد , احمد , وآخرون , المعجم العربي الأساسي , لاروس للطباعة , ١٩٨٩.
العامري، فاتن علي حسين : التكامل بين تصاميم الأقمشة والأزياء والعلاقات الناتجة في المنجز الكلي، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٥

عباس، يسرى خضير: الاسس الفنية لبنية التصميم الزخرفي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٧.

عبد الحليم ، فتح الباب وآخر: التصميم في الفن التشكيلي، عالم الكتب، البحرين،١٩٨٤.

عبد الله ، محمد علي : الزخرفة الجصية في الخليج، مركز التراث الشعبي للدول الخليج، ١٩٨٥.

عبد الهادي، عدلي محمد : مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن ، ٢٠٠٦.

عبد الوهاب، شكري: القيم التشكيلية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية ، ٢٠٠٩.

عبده ، مصطفى : الإسلام يحرر الفن ، ط١ ، مطبعة مدبولي ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

عبو، فرج : علم عناصر الفن ، ج١ ، دار دلفين للنشر، ميلانو، إيطاليا ، ١٩٨٢ .

العبيدي،باسم عباس علي ، تقويم تصاميم اغلفة علب المستحضرات الطبية التجميلية المطبوعة في العراق للفترة من ٢٠٠٠ لغاية ٢٠٠٢ ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، ٢٠٠٣ .

عطية ، محسن محمد: إكتشاف الجمال في الفن والطبيعة، عالم الكتب ، القاهرة، ٢٠٠٥.

عكاشه, ثروت: الفن العراقي القديم, سومر وبابل وآشور) المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ب.ت.

عمر، أحمد مختار: اللغة واللون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٧.

العوادي، منى عايد : المدخل في تصميم الأقمشة وطباعتها ، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ، العراق ، ١٩٩٠ .

العوادي، منى عايد : وضع إتجاهات للأقمشة القطنية العراقية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ .

غيث، خلود بدر وآخر: مبادئ التصميم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ، ٢٠٠٨.

الغيطاني، جمال : منتهى الطلب إلى تراث العرب ، دار الشروق , القاهرة, ١٩٩٧.

كسار, أكرم محمد عبد: فخار عصر فجر السلالات في ضوء آخر المكتشفات الاثارية, أطروحة دكتوراه غير منشورة, بغداد,١٩٩٠.

الكلكاوي، أثمار حميد: الخصائص الفنية لجداريات الكاشي الكربلائي، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠.

كوستين، ف وآخر : لغة الفن التشكيلي ت: برهان شاوي ، منشورات دار الثقافة والاعلام ، الشارقة ، دولة الامارات العربية المتحدة، ١٩٩٧.

لجادر, وليد: النحت في عصر فجر السلالات، في "حضارة العراق"، ج٤، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥.

لويد, سيتن: آثار بلاد الرافدين, ترجمة: سامي سعيد الأحمد, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٨٠.

لويد, سيتن: فن الشرق الأدنى القديم, ترجمة: محمد درويش, دار المأمون للترجمة والنشر, بغداد, ١٩٨٨.

الماكري، محمد : الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ١٩٩١ .

المالكي، قبيلة فارس : التناسب والمنظومات التناسبية في العمارة العربية الإسلامية ، إطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد ، كلية الهندسة ، ١٩٩٦.

مالنز، فريدرك : الرسم كيف نتذوقه ، ت: هادي الطائي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

محسن , زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, جامعة بغداد, ١٩٨٧.

محسن, زهير صاحب وسلمان الخطاط: تأريخ الفن القديم في بلاد وادي الرافدين, جامعة بغداد, ١٩٨٧.

محمد، حامد جاد : قواعد الزخرفة ، دار المعرفة الجامعية ، الكويت ، ١٩٨٦ .

مرزوق، محمد عبد العزيز: العراق مهد الفن الإسلامي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٧١

مرقس، وسام: عناصر فن ، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٩.

مهدي, حميد نفل: الجوانب الإبداعية للكائنات المركبة في النحت العراقي القديم, رسالة ماجستير (غير منشورة), كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد, ١٩٩٤.

المهدي، عنايات: روائع الفن في الزخرفة الإسلامية ، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع مطابع ابن سينا , القاهرة , ١٩٩٣.

مورتكات, انطون: الفن في العراق القديم, ترجمة: عيسى سليمان وسليم طه, وزارة الثقافة والاعـــلام, بغـــداد, ١٩٧٥.

نصيف، جاسم محمد : مدخل في التصميم الإعلاني ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ٢٠٠١

المصادر الأجنبية :

Henry M.syyre : A world of art , four edition , USA , ٢٠٠١