الإظهار السريالي في الخزف العراقي القديم

م.د. احمد خضير عباس
المديرية العامة لتربية بابل / العراق
م.د. حوراء كاظم عبد الحسين
المديرية العامة لتربية بابل / العراق

The Surreal Representation in Ancient Iraqi Pottery

Assistant Dr. Ahmed Khudhair Abbas
Ahmedkhudhair97@gmail.com
Assistant Dr. Hawraa Kazem Abdul Hussein
Howrahkadhim@gmail.com

الملخص

منذ اللحظات الأولى لولادة المعرفة الإنسانية كان جدل الواقع والخيال يشكّل هاجساً لتكوين تلك المعرفة، وكثيراً ما يكون للواقع سطوته المُحكمة على ذات الإنسان وتفكيره، وفي حين آخر يكون للخيال الحر اشتغالاته المؤثرة والفاعلة في ذهن الإنسان وتصوّراته للكون والظواهر.

وحينما نستعرض بنية الخطاب البصري للفن العراقي القديم، نجده محمّلاً بمعطيات متخيلة باظهار سريالي، إذ إن الإنسان في كثير من الأحيان يلجأ إلى المخيلة لخلق تصورات معادلة مع مجموعة الظروف والحوادث التي تحيط به، وهذا ما كان له انعكاس واضح على نتاجات الفن التي نجدها في الأغلب لا تمثل العيان المباشر للواقع، بل العيان المتخيل والتصور الذهني للوجود. هذا الأمر جعل لمنطقة الفن المتخيل غنى شكلي ومفاهيمي، لذا فهي منفتحة وقابلة للتغيير والتحوّل. وفي جوانب التشكيل الفني العراقي القديم، فإن البنية الفنية تنظّم أشكالها على وفق رؤى الفنان الذاتية، وما تحمله من تخيّلات وفق ابعاد سريالية تأسست عبر التقاط المخيلة صور الظواهر المحيطة، إذ تتشكّل بنية المتخيل وتصورات الذهن للأحداث والظواهر الفنية تبعاً لمؤثرين رئيسين، هما: مؤثر خارجي ومؤثر داخلي .

ولما كان المتخيل هو الفاعل الأكثر تأثيراً على مدى مراحل التاريخ الفني، نجد أنه مارس سلطته في تنوّع النتاجات الفنية ، مما انعكس على الفن العراقي القديم، لتدخل المخيلة في وضع تفسيرات لثنائية الحياة والموت، والخير والشر، والحرب والسلام، وذلك بوضع بدائل خيالية عبر طلاسم وتمائم وتشكيلات نحتية وتصويرية وفخارية .

- وقد تناول البحث الاظهار السريالي في الفن العراقي القديم ، إذ تضمن وعني الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث الذي تناول مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه إلى

جانب حدود البحث الزمانية التي تحددت بالمدة (٢٠١٧-١٧٩٤ ق.م) العصـــر البابلي القديم، وهدف البحث المتمثل بـ(تعرف الاظهارات السريالية في الخزف العراقي القديم.)، وانتهى الفصل الأول بتحديد مصطلحات البحث.

أما الفصـــل الثاني الذي يمثل الإطار النظري، فقد تضـــمن مبحثين تناول المبحث الأول (السريالية وتطبيقاتها في الفكر والفن)، وتناول المبحث الثاني (ملامح الاظهار السريالي في الفن العراقي القديم)، وانتهى الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة.

وشـــمل الفصـــل الثالث مجتمع البحث والبالغ (٢٠) عملا فخارياً، وعينة البحث والبالغ عددها (٥) أنموذجاً بالإضـــافة إلى أداة البحث (المؤشـــرات)، وتحليل العينة على وفق المنهج الوصفي.

أما الفصـــل الرابع فقد تضـــمن نتائج البحث، والاســـتنتاجات والتوصـــيات والمقترحات فمن النتائج:

١- تشكل المفردات التي وزعها الفنان دلالات ورموزاً تحيلنا إلى مفاهيم وأفكار سريالية ومعتقدات في بنية الفكر العراقي القديم، إذ يوضـــح لنا هذا النص خطابا مفاهيمياً ابلغ فيه الفنان عن أهمية التكوين للإلهة العارية بتوســـطها العمل لتشـــكل البؤرة المركزية التي تمحورت حولها المفاهيم الأخرى من خلال التوظيف الميثيولوجي بإظهار ســـريالي من خلال شـــكل الإلهة (واقعي – بشري) وبأضافات حيوانية كون تلك الأجنحة هي تركيب ترميزي يشير إلى السرعة والطيران والقوة الأســـطورية التي تميزت بها تلك الآلهة عن البشـــر، فضـــلا عن ذلك فان التركيب للأرجل التي تنتهي بمخالب الطير الجارحة والكبيرة، وعلى وفق ذلك كشـــف لنا هذا التكوين الفني أبعادا ســـريالية من خلال ســـعي الفنان إلى إخراج الشـــكل من عالم الإنســـان الواقعي إلى عالم الآلهة الأبدي والمطلق الذي اتسم بالقدسية لدى العراقيين القدماء ،اضـــافة الى القرون لها دلالة ســـريالية على الإلوهية لهذا الشـــكل الأنثوي، كما إن الأجنحة التي امتلكتها الآلهة .

٢- اعطى هذا العمل بعدا فكريا سـريـاليا جديدا مسـتلهما من الحياة الاجتماعية والطقسـية الدينية لإعطاء دور مهم لأداء الشـــعائر الاحتفالية ،إذ أكد الفخّار على عنصـــر الحركة من خلال الديناميكية للأشـكال المنشـئة على اللوح وتنوعها الشـكلي الذي ضـم أشـكالا (آدمية) وهذا واضـح من خلال الملامح التي أفصـحت عنها أشكال النسـاء التي تبدو من هيأتها إن الفنان بالغ في اسـتطالتهن ورشـاقتهن وحركة أجسـامهن التي توحي بأنهما امرأتان راقصـتان تؤديان

رقصة طقوسية. واشكال (حيوانية، ومركبة) بهيئة سريالية (رأس كلب وجسد بشر وذيل قرد). كذلك اظهر الفخّار العراقي القديم الهيأة العامة لشكل التكوين انه مشهد صراع بين اله وكائن أسطوري مركب (سريالي)، جمعت بين ثناياها جملة من الموضوعات التي أكدت الصراع بين الآلهة حيث مثلت الآلهة هنا اظهاراً سريالياً بشكل رمزي جمع بين الصورة البشرية و صورة احد الآلهة). اما من ناحية التلاعب الذي جسده الفخّار من حيث جعل رأس الوحش كبير و نسبته غير متناسبة مع الجسم وهذا التلاعب بالنسب اراد بها الفنان البابلي القديم من خلال خياله ان يجسد السمة السريالية، وذلك لان المشهد المصور اسطوريا مركباً نابعاً من خيال الفنان فهو يرى الآلهة في الاساطير بأشكال بشرية ليقرب صورة الإله لبقية الناس .

كما توصل الباحث إلى جملة من الاستنتاجات منها:

١- أظهرت المنظومة التخيلية للفنان البابلي القديم مقدرته الفكرية والمعرفية في استحضار صور تعبيرية بإظهار سريالي عن طريق التنوع الأسلوبي في عمليات التشكيل وطريقة تحليل المعطيات وأعادة تركيبها بصيغة تكاد تكون رافضة للواقع والواقعية بكل إشكاله الفيزياوية والتي حققت في بوادرها مكامن الإبداع والتميز و الخروج عن الأطر التقليدي تجسد الواقع بشكل مغاير له، من خلال التعبير عن موضوعات تستمد من الواقع الحياتي إلا إنها تختلف عنه وفق صياغة المعالجات الفنية ، والتي تدلل عبر مضامين ودلالات صورية واشارية .

٢- إن الجانب الأسطوري وما نتج من إشتغالات عديدة في الإيدولوجية المجتمعية للفنون القديمة لوادي الرافدين الذي يمثل مرجعا وضاغطا مهما والتي إعتمدها في الكثير من نتاجاته الفنية ، أحالت بمفهومها الفنان البابلي القديم الى إحالات جعلته يقوم بإستدعاءات الأشكال والنظم الشكلية من كائنات مركبة إسطورية تجسدت في بنائه الفني.

وقد انتهى البحث بقائمة المصادر والمراجع .

Abstract.

Since first moments of birth of humanitarian knowledge , contest between reality and fantasy was forming an obsession to compose that knowledge, reality has it's strict control on human himself and his thinking,

in another time, free fantasy has it's own effective works on human being and his conceptions for cosmos and phenomena.

When we review structure of old Iraqi art, we will find that it carrying imagined data with a serially show, human being often resorted to imaginary in order to create neutralizing imagination with a group of circumstances and events that turn around him, that had a clear reflection on the results of the art that we found them don't represent direct witness to the reality, but the imagined witness and the mental imagination of the existence. That matter makes for the imagined art artificial and conceptual enrichment, described as producing imaginations and aspects have no similar one in world of sense and reality, so it is opened, changeable and modifiable. In the sides of old Iraqi plastic art, artistic structure organizes it's aspects according to artist's initial visions and with what imaginations they bear according to serially limits have been found by what thought has picked of photos for surrounding phenomena, structure of imagining person and thought's imaginations for events and artistic phenomena according to major incentives are: Internal and external incentives.

Since the dreaming individual was the most affecting active all over the artistic history's stages, we find that it practiced it's authority in varying the artistic works, that reflected on old Iraqi art, to let the visionary enters in explanation of life's binary of life and death, good and evil, war and peace, by applying imaginary alternatives via hieroglyphs, amulets and sculpture , photo and pottery ceramic forms.

- *The research showed the surreally appearance in the old Iraqi art, first chapter concerned with methodical frame of research that tackled with the research of problem, importance and need for it in addition to time limits of research specified with the period (2017-1794 B.C) the ancient Babylonian era, the research entitled with* ***(Discovering the systems of serially emerging that influenced the styles of Iraqi ancient artistic works and showing mechanism of working conceptually and aesthetic)*** *, this chapter ended with determining the researches terms.*

While the **second chapter** that concerns theoretical frame, includes two sections, first one tackles with (serialism and applications in concept and

art), second section concerns with (features of serialism appearance in the ancient Iraqi art), second chapter ended with theoretical frame's indications and previous studies.

Third chapter included population of research that was (20) pottery works, and research's sample that was (5) samples in addition to research's tool (indications) and analyzing the sample according to depicting style.

Fourth chapter included research's results, conclusions, recommendations and suggestions, the results were:

1- Terms distributed by the artist give evidences and symbols that transfer us to surrealist concepts and ideas and believes existed in the structure of ancient Iraqi concept, this text illustrates to us a conceptual speech in which the artist notifies us the importance of creating the nude idols and being in center of work to pose the central focus about which other concepts centralized.

2- We find in the creature of centuries, surrealist evidence of divinity for this feminine form, also the wings of Gods is a referring to mythology employment as these wings are symbolic combination refers to speed, flying and legendary power that recognized these gods from human, plus the form of legs that ended with claws of wild birds, consequently, that this artist combination discovers for us surrealist limits via pursue of artist to bring out the shape from real world of human to the absolute and eternal world of idols that featured with sacristy for ancient Iraqis as in pattern .

The researcher has come up with some conclusions like:

1- Imaginary system of ancient Babylonian artist his conceptual and cognitive ability in recalling expressional images that embody the reality with a contradicting form, via expressing subjects taken from life reality but it differs from it according to artistic processes that refer to within signal and picture contents and evidences.

2- Legendary side and what has produced from it of such many works in the social ideology for ancient arts of Mesopotamia that represents an important pressing reference that the artist depended on in many artistic works, that modified the Babylonian artist to statuses that

make him act on recalling shapes and aspects from combined legendary creatures were embodied in his artistic creature.

Finally, the research has ended with list of references, sources and appendixes.

Keywords: Surrealist show, ancient Iraqi pottery

١- الفصل الأول: الاطار المنهجي للبحث

١-١ مشكلة البحث

ترتبط معطيات الفن عموماً والتشكيلي منه على وجه الخصوص، بطبيعة التحولات الفكرية والبنائية التي تطال صور الاشكال، ووسائل التعامل معها، كبنيات فاعلة وحاملة للمضامين، ومنذ القدم كانت الرسوم التي عُثر عليها في جدران الكهوف، تتصل بمقتربات تعبيرية ونفسية واجتماعية، وتفصح عن محمولات دلالية سريالية متنوعة، فتلك الاشكال قد تعبّر عن حالة الخوف من الظواهر الطبيعية، او من الحيوانات المفترسة، او تشكل اسقاطاً نفسياً يبلور اشكالية التعبير وصياغة المشهد المتخيل لدى الانسان القديم، والذي عمل على رسم تلك الظواهر او الحيوانات المفترسة التي كان يخشاها كثيراً، باشكال مختلفة (حيوانات واشكال سريالية)، وفعل من تقديرات الصيغ البنائية للاشكال حينما رسم انكسارها اما السهام التي وجهها اليها، والتي جعلتها بموقف ضعيف، وخيّل له انه انتصر عليها، مما جعله يشعر بالامان.

وقد ظهر تأثير الاشكال السريالية واضحاً في نتاجات الحضارات القديمة (العراقية). والتي تأثرت كثيراً بالمعتقدات الدينية التي تلعب فيها الرموز دوراً فاعلاً في اضفاء نزعة اظهار ترميزي على الاشكال السريالية، والتي تعطي دلالة البعد الاسطوري بشكل واضح، نتيجة تفاعل هذا البعد مع طبيعة الفكر المحرّك للحياة الاجتماعية والدينية والسياسية آنذاك، ففي فنون العراق القديم، نجد أن النتاجات الفنية كانت تعكس حالة التشكل الاسطوري في الفن، وأخذ منحىً رمزياً خياليا (ميتافيزيقياً)، يخدم المعطى الدلالي للمعتقد الديني وعلاقة الآلهة الطقسية بالمعبد والمراسيم الدينية التي تشمل التوصيف الفعلي لتلك المجتمعات .

وعند تحول الفن نحو الحداثة بتقنيات وافكار ونظم اسلوبية متنوعة كان للسريالية مركز مهم في هذه التحولات ابتدات مع الفنون التشكيلية بشكل عام والخزف بشكل خاص، اذ جاء فعل الاظهار السريالي واضحاً في طرح نماذج بصرية عديدة للاشكال ، والتي اخذت صوراً لاحصر لها، من خلال تفعيل ابنية اللاوعي والاحلام والصور اللاشعورية التي تحتكم لفاعلية المخيلة

والخيال، فنلاحظ اشكالاً صيغت باوضاع متنوعة في رسومات سلفادور دالي وشاغال وخوان ميرو وماركس آرنست ودوشامب وغيرهم من السرياليين والدادائيين.

وبحدود موضوعة الدراسة فقد كانت صور الاشكال السريالية في مساحة الفن العراقي القديم، تتنوع حسب طبيعة الاجناس الفنية سواء اكانت رسماً ام نحتاً ام عملا خزفياً، ففي الفن العراقي القديم تم تناول هذه الموضوعة بشكل واضح عند العراقيين القدماء ، وربما كانت النوازع والضرورات الفكرية والبنائية المتعلقة لهذا الموضوع تختلف من عصر لآخر .

ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي عن التساؤلات الآتية:

كيف تمثلت الاظهارات السريالية في الخزف العراقي القديم؟

١-٢ هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى :

- تعرف الاظهارات السريالية في الخزف العراقي القديم.

١-٣ أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهمية البحث الحالي في ما يأتي :

١- يمثل معرفة جديدة ضمن مساحة الفن العراقي القديم ويتيح لدارسي متذوقي الفن والمهتمين بهذا الميدان على الاطلاع على هذه التجربة الفنية .

٢- يفيد الطلبة المهتمين بدراسة الفن التشكيلي والفخار على وجه التحديد وطلبة الدراسات العليا .

١-٤ حدود البحث

يتحدد البحث بما يلي :

١- الحدود الموضوعية: الالواح الفخارية .

٢- الحدود المكانية : بلاد الرافدين.

الحدود الزمانية :(٢٠١٧-١٧٩٤) ق.م (العصر البابلي القديم).

١-٥ تحديد المصطلحات

الاظهار :

لم يجد الباحث تعريفا محددا لكلمة (اظهار) في المعاجم اللغوية والمعاجم الفلسفية وما تم رصده من تعاريف تتطرق الى كلمة (الظاهر والظاهرة) كتعريفين لغوي واصطلاحي وعليه تم نحت تعريف اجرائي لكلمة (الاظهار) بما يتناسب مع منهجية وهدف البحث .

(الظاهر) لغويا : ورد في اللغة (الظاهر) خلاف الباطن ظهر يظهر ظهورا ، فهو ظاهر وظهير[١].

(الظاهرة) اصطلاحا : ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته ، ويقابله الحقيقي ضـــده الخفي ، و(الظاهرة) هي الواقع الخارجي المؤثر في الحواس ، كالظواهر الفيزيائية ، والظاهرة هي الواقع النفسي المدرك بالشعور ، كالظواهر الانفعالية ، وتطلق الظاهرة على كل ما يبحث فيه العلم من الحقائق التجريبية ومن جهه ما هي مســتقلة عن المدرك[٢]، وهي ما يمكن كشفه من شكل ومضمون ظاهر كثنائية اظهار للعمل الفني[٣].

مما تقدم يعرف الباحث مصطلح (الاظهار) تعريفا اجرائيا بما يلي : الصياغة الشكلية للمحتوى السريالي في نتاجات الفن العراقي القديم ورؤيتها البصرية على مستوى السطح (الفخاري/الخزفي).

السريالية:

عرفها (اندريه بريتون):

" هي الية نفسانية صافية يمكننا ان نعبر بواسطتها اما كتابة واما شفويا واما اية طريقة اخرى عن سير عمل الفكر الحقيقي ما يمليه الفكر في غياب اية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي او اخلاقي[٤]".

عرفها (ريد):

" هي فن بلا اي نوع من القيود فكرتها الاساسية هي استخدام الوسيلة التي دعاها (بريتون): (هبوط دواري الى اعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها ، انها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي ، وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها اذا ما اطلقنا العنان لمخيلتنا[٥]".

- **السريالية** (اجرائياً):

هي ادراك العالم ادراكا ذاتيا، فهي الخيال على الواقع[٦] .

٢- الفصل الثاني: الاطار النظري للبحث

٢-١ المبحث الاول: السريالية وتطبيقاتها في الفكر والفن

يعد الواقع انعكاساً لكثير من الصور التي عادة ما تتغير وتتبدل ؛ بوصف أن الواقع ينزاح إلى بنى جديدة متخيلة أو ممكنة أو محتملة . وبالرغم من أن الواقع له تركيباته الفيزيقية إلا انه اقرب إلى الإمكان والاحتمال والتخيل . وبذلك فالأعمال الفنية يمكن أن تتجسد من خلال

الممكن أو المحتمل أو المتخيل .أما الواقع فلا يمكن أن يتجسد كما هو ؛ بوصفه يشكل بنى مخفية ما وراء تمظهراته . لذا يستدعي استكشاف العلاقة ما بين عالم التخيل وعالم الواقع ، حيث إن المتخيل يفترق عن الواقع بفعل المخيلة الذي تتعداه ، وان (الميتا– واقعية)(*) تعمل على تفكيك عناصر الواقع المادية ، ثم يعاد تشكيلها عن طريق المخيلة[٧]. وان محاولة تصوير منظومة منطقية للكون على نحو منفصل عن الإدراك الحسي يتطلب تمثيلا ما ورائيا ومغايرا ، غايته تحليل المفاهيم الأساسية للمعرفة بما في ذلك الواقع المادي والظواهر الذهنية . أي جعل ما هو عادي ومألوف يبدو بمنتهى الغرابة[٨].

وقد جاءت الصورة السريالية لدى الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد برؤى متعددة ، فهي في الفلسفة تعد فكرة لغوية يراد منها الاقتراب من فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في إطار يكون من الممكن من خلالها تكوين صور ذهنية عن هذه المقترحات المؤطرة ، الأمر الذي يجعل من إمكانية استرجاع هذه الصور لاحقا ؛ لأن اللغة ما هي إلا صورة مادية تعتمد المخيلة ، حيث قيل " إن الشاعر لا يخلق الصورة و الخيالات ، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية " ومن خلال ذلك فان اهم اليات تطبيق الفكر السريالي هو عبر المخيلة التي تنتج صورا تركيبية اصولها في الواقع ولكن مع الانتاج لا تنتمي له ، ومن خلال المخيلة يمكن فهم بنية الفكر السريالي .

يشير الفيلسوف الايطالي (كروتشة): "ان الشكل السريالي فعل تأملي حدسي خالص. لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال. وينكر ان يكون الفن فعلاً اخلاقياً. وان الخلق الفني إنما هو عملية باطنية. أي إن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط[٩]. ولذلك فإن السرياليين ركزوا على اللاشعور والأحلام بطريقة التلقائية والخيال. واستقطبت اليها الكثيرين من الشباب الحالم. والمندفع برؤى رومانتيكية. لا تعرف للعمل الفني الخيالي هوادة.

اما صور الحس والمخيلة لدى (ديكارت) يؤسسها العقل ، في حين الصور الذهنية تؤسسها الإرادة[١٠]. وهذا ما يجعلها تحتل كثيرا من التناقضات المتجلية في التفاعل المتطور بين ما هو مرئي وما هو محسوس[١١]، وما هو يتجلى ضمن منظومة تخيلية ذات فعالية لتحقيق توازن بين الصورة الواقعية الحسية وبين الصورة الذهنية المتجسدة في الخيال . حيث أن قوة التوهج الانفعالي هي الأخطر في هيكلية العمل السريالي ، والذي يشظي ما هو منظور مقيما علاقات جديدة من خلال استخدام الحواس دون الوقوف عند حاسة البصر[١٢]. الأمر الذي جعل العمل السريالي يقع بين الواقع والتخيل، فالصورة الفنية تتحرك في اقتناص الجوهر المتحرك

الذي يبتعد عن المنظور الثابت للواقع ، ليرى من زوايا متعددة يجاريها السيل الوجداني بمثابة الأرضية التي تقف عليها بعض صفات ما تبقى من أشياء الواقع. والصورة المتخيلة تعد من مظاهر تجاوز الواقع إلا أن هذا التجاوز يتمثل في الاحتفاظ بالواقع وإنهاء حالته التي كان عليها قبل التجاوز بتشكيل جديد أو خلق تركيبات جديدة يخترق فيها المتخيل عناصر الواقع وصياغتها في بنى جديدة ، قد يختلط فيها المتخيل بالواقع[١٣]. وان الخيال قوة مدركة لخفايا الحياة، وله قابلية التوليد والتجريد والملاحظة والجمع، والإلغاء والحلم، وعن ذلك يقول باشلار: "الخيال هو القدرة على خلق صور تتعدى الواقع وتتغنى به، لان الواقع يشيخ، بينما الخيال لا يهرم. فالخيال هو المجال الطبيعية للخلق الفني. حيث تتجلى به حرية الإبدأع ويتم التحرر من الكبت والخوف والقلق والإحراج، وهو تعبير عن موقف روحي. والخيال يعمل على تفكيك الصور العقلية وإعادة خلقها في صور ابدأعية جديدة، ويتخذ الخيال اربعة مسارات في مخيلة الفنان في الإبدأع: (الخيال الاحادي– الخيال المزدوج– الخيال الرمز– الخيال النبوءة) وهذه كلها يمكن ان تنتج منظومة سريالية رائعة[١٣، ص٣٤] .

إن الصورة السريالية المدركة تفضي إلى التمعن بالظاهر من جهة وماهيته من جهة أخرى ، غير إن إدراك ماهية الصورة لا يحصل مكانيا بالمعنى المادي الظاهري و الحسي ، بل يمكن أن يقوم بفعل تغيير حر ينجز من خلال التخيل وذلك عبر تعديلات وتالفات بين عناصر تتحد بها الصورة والتي لا يبقى من هذا التغيير إلا الماهية[١٤]. ويمكن عد الصورة المتخيل الذي يتجسد داخل فضاء السطح التصويري ؛ بوصفه خطابا صوريا يتكون من مجموعة من العلامات تنظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين . ويطلق على مجموعة العلامات اسم التخيل التي لا تساوي منطقيا الواقع ، لان كلاً منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة[١٥]. فالمتخيل بوصفه خطابا حول الواقع فهو عبارة عن بناءات لغوية . وتحاول هذه البناءات احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه . ويذهب بعضهم إلى أن نسق اللغة يحتذى نسق العالم[١٦]. فالمتخيل يعيد تشكيل بنى الواقع ، أي إعادة صياغته وتشكيله ، وبهذا يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه شكلا . والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته ، وبالرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته. فالمتخيل بناء ذهني فهو ليس إنتاجا ماديا بل إنتاج فكري ، بينما الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي. حيث أن طبيعة كل من المتخيل والواقع القائمة على التعارض بين فكري / ذهني و حقيقي / موضوعي . وتعتبر هذه الثنائية أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم[١٧]. لذا فإن العلاقة تمثل علاقة الدال بالمدلول،

ذلك إن الدال هو المتخيل، أي النص الذي يعد الرمز اللغوي، لان النص مجموعة من الرموز التي تنتظم في بنية فنية بغية تبليغ معرفة أو بهدف التواصـــل . أما المدلول فهو الشـــيء الذي يحيل عليه هذا الرمز[١٨]. وهدف الفن بصـورة عامة والسـريالي منه تحديداً إحداث هزة انفعالية جمالية لتلك الحالة التي يعيشـها المبدع وبذلك تكون الصـورة تآلف بين الذات والموضـوع ، فهي تنطلق من نظرة المبدع الجديدة إلى العالم الواقعي حيث تنبثق عن إيقاعه الروحي الجديد ومن هدفه الذي يتسـامى إلى الإبداع الحق. وبذلك فان جذور الشـكل السـريالية ما هي إلا " محاولة لرصـــد آفاق المخيلة طبقا لعلاقة الذات بالموضـــوع "؛ كما أن ذلك لا يمنع النفس التي تختزن آلاف الصور من استئناس الصور التي توافـــقها عن طريق القوة المتخيلة التي تخاطب الحواس بعد غيبة المحسـوسـات التي تتخيل الحقيقي وسـواه . وبذلك فالفنان إزاء هذه القوة يفكر ويتخيل ويتصـور صـورا سـريالية جديدة مما له حقيقة ومما لا حقيقة له ، فالشـكل يسـمو به الفنان يعد مزجا بين التخيل والواقع الحسي[١٩] .

إن تركيب العمل السـريالي يعطي للتخيل شـكلا معينا ، فيصـبح العمل نوعان هما : الغير المباشر والذي يعتمد على عنصر الأحداث لعلاقة جديدة بين الأشياء كعلاقة الحور واللؤلؤ ، أما المباشـــر فهو يحدث عن الواقع مباشـــرة دون إحداث علاقة بين أطرافه...وهي تمثل رمزا للواقع أو تسـجيلا مباشـرا له[٢٠]. فالجانب التركيبي يعد الشـكل الواقعي صـورة فنية خاضـعة للارغامات الفنية ذاتها التي تخضع لها اللوحة في الرسم من قصديات التوزيع والتشويه والغموض الفنية . وبذلك تتسـع طاقة اللغة التشـكيلية لاسـتيعاب حالات التعبير المتعددة والمختلفة ، وتبقى لغة الخطاب التشكيلي دائمة التجدد والتغيير ونازعة نحو الخلق والإبداع والتغيير .

إن العمل الفني ليس امراً سـهلاً في إنتاجه، فيرى الفنان نفسـه وخاصـة (السريالي) انه لا يعرف ماذا يضع على مادته التي ينشدها في كيفية وضع موضوعه عليها، فتبقى اداته هائمة لا تعرف الاستقرار إلاّ حينما يأتيها الوحي أو الالهام أو الخيال، فعندها يجد قراره دون دراية لبناء ما تخالجه أبعاده السايكولوجية وبذلك فهو يضع الرموز والاشارات لكي يتمكن المشاهد أو الناقد من اســـتقراء هذه الدلالة. فنجد الألوان والخطوط لها وظائف انفعالية الى جانب وظائفها الرمزية فالاســـتعمال الرمزي للخطوط والألوان هو تقرير القضـــايا ونقل الإشـــارات الى الرائي. بينما الاستعمال الانفعالي هو التعبيرعن الدوافع الداخلية للفنان السريالي.

أما الألوان فلها معطيات مختلفة في تكوين العمل الفني، وفي صـــياغة الإشـــكال، وله تأثير حســـي ووظيفي في الشـكل، وان الألوان تحمل مضـــامين ورموزاً ودلالات تعبر عن أفكار ذات مغزى معين[٢١].

ويرى الباحث ان الألوان والخطوط في العمل السريالي لها قيم أخرى، فهي تحمل دلالات تعبر عن خيالاته وأحلامه التي يبحث من ورائها المتعة الجمالية وتقوده في الوقت نفســـه الى المضي في عالم مليء بالرموز، والتي من خلالها يجد ذاته ويقصد حريته.

ان حركة الخطوط لها دلالتها البصـــرية والمعنوية، فالخطوط التي تتجه الى الأعلى تشعرنا بالبهجة والسمو والمستقبل، بينما التي تتجه للأسفل تشعرنا بالانقباض والانحدار والسقوط، أما التي تمتد باتجاه الأفق تشعرنا بالإستقرار والرتابة والنهاية[٢٢].

ومن دون الخط في العمل الســريالي، لا يمكن ان يكون للموضــوع حضــور ، فهو حجر الزاوية التي يســتند عليها، ونقطة انطلاق له، ونحن نعلم ان النقطة، تمثل مســار الخط واتجاهه، ففي العمل السريالي، تأخذنا النقطة نحو مسار لاشعوري، وبذلك يصبح الخط أشبه بتيار مغاير للقاعدة العامة في العمل الفني. فهو ينم عن خيال الفنان العالي وشدة انفعالاته.

فنجد الفنان الســريالي له دور مهم في طواعية وانســيابية الخطوط اثناء اداءه العمل الفني ، ومما لاشـــك فيه فان اللاوعي هو بمثابة ســـلطة عليا في اخراج هذه الخطوط بأجمل ما يمكن ونحو اتجاهات غير مقصودة ، تحمل دلالات سريالية.

ان القيم الفكرية والجمالية للدلالات السريالية زادت من نشاط الفنان ، فهي منعطف لتحويل همومه وآلامه الى إشـباع ذاتي، ويجد ربى حريته من خلال ترك القواعد الكلاسـيكية. وللأشـكال ايضاً دور مهم وفاعل في تكوين العمل الفني، فهي تمثيل لمحتويات العمل، من دلالات ورموز.

فالسمكة ترمز للجنس ، وتشعر الرائي انه إزاء أنثى ناعمة تبحث عن شيء ، والبيضة رمز الأنوثة والرقة والنضوج والتناسل والخلق لارتباط شكلها وماهيتها بالأرض والأثمار وصدر المرأة ، والحذاء النسائي اعتبرته التحليلات النفسية من ابرز الرموز الجنسية في الأحلام وقد دأب كل من الفنانين السرياليين (سلفادور دالي) و(رونيه ماكريتي) على رسمه في لوحاتهم ، اما الادراج تمثل رمز للرفعة والسمو والأحلام والمستقبل والخلاص ، والمصباح ، يرمز للفكر والنور والصراحة وقد جعله (بيكاسـو) في لوحته (جورنيكا) رمز الضـمير البشـري ، فالمعطف ، يرمز الى الرجل وهذا هو تفسير فرويد في الأحلام ، والدليل على ذلك، ان البدوي كان يستر عروسته بمعطف خاص يسمّونه (العباءة) ، والعنكبوت ، فهو يرمز الى الام ، اما المربع متناسب، مستقر، ثابت، جهات

متســـاوية ، والدائرة ، تمثل الصـــفاء ، الطمأنينة، اللانهائية ، والمثلث ، يمثل القوة والانطلاق والاســتقرار والهدوء[٢٣] . ولذلك نرى ان الفنان الســريالي يحاول ان يجد ذاته من خلال تكوين أشكاله اللاواعية أو مروره بعالم الأحلام الذي هو خزين بالرموز والتي لها دلالات عديدة.

ان الفنان يبتدع اشكالاً ، ليست بالضرورة ان يكون لها ما يماثلها في الوجود، وبمعنى آخر ليس من مهمة الفنان ترديد ما جاءت به الطبيعة وبذلك فان الشـــكل يأخذ كيفيته الجمالية[٢٤]. فهو لا يتوقف عن إنتاج شكل أو رمز أو دلالة سريالية ، بل انه بلا شعور، وبلا تخطيط أولي يبتدع الإشكال أو الرموز، ليعبر بها عن خيالاته وأحلامه .

ومن ذلك نستنتج ان الإشكال (الصور السريالية) أو الدلالات، حينما تظهر للعيان أو على سطح العمل الفني ، فهي بمثابة دوافع داخلية يسقطها الفنان ، بحكم حاجته الى تلبيتها في الواقع لأنه حُرِمَ منها وعاد الى تنفيذها ومن خلال ذلك ، يقوم الفنان السريالي بإنتاج أكثر صور خيالية ، وفيها رمزية عالية، وتزداد هذه الصـــورة (الايقونات) بســـبب التلقائية القوية التي تحكم الفنان ويسهب بطرحها. وان الصورة الخيالية تأتي أو تظهر نتيجة الانفعالات الداخلية التي يمر بها الفنان. ونتيجة لما يخالجه من هذيان وأحلام. فتأتي هذه الصـــورة نتيجة لفعل ســـريالي لاشعوري بصفة جزئية، وتعمل عملها في ذهن المشاهد أو الفنان من دون وعي وان إدراكها لا يتم الاّ على خطوات من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات.

فالذهن خزين من التصورات أو الأبعاد الفكرية التي بإستطاعة الفنان المتخيل ان يستفيد منها ، حينما يحتاج الى أفكار ودلالات تثير ابداعاته الفنية، وتميزه عن غيره في معرفتها.

ويمكن تعريف الصورة الذهنية (بأنها معنى كامل يكوّنه قصد يستند الى معرفة (لا يمثل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها الى حدٍ ما فالصورة الذهنية لا يمكن ان يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها) أي إن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيأة موضوع محدد)[٢٥].

وفي ضوء ذلك، فإن (عملية تركيب أو إعادة تركيب الواقع تبدأ من صورة ذهنية، وهي أمر يرجع الى الخيال)[٢٦]. وان الفنان حينما يرسم ما تجول به مخيلته من صور ذهنية، فانه غير قادر على تحقيقها كلياً في الواقع.

السريالية

اســم يعني التلقائية الخالصـــة. وتحرر الفكر من العقل وبعيداً عن الانشـــغال الجمالي أو الخلقي، وقد اعتمدت على وجهة النظر التي تقول: (الفكرة أســـمى من المادة) وهي تســـتند الى

المخيلة، لتعمل وفقاً لاعتماد الواقعي والخيالي. أي إنها تعمل وفق منطق الهلوسة. فهي حركة هدامة للعقل بفلسفتها فوق الواقعية، والتي تحتوي (الصدمة، والوهم، والغرابة، والحلم)، بإعتبارها سبلاً جمالية، فالسريالية قائمة على جمع المتناقضات التي سماها (بريتون) النقطة العليا بقوله:

"كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها تناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة[٢٧]."

فمن خلال ذلك الحوار أو الجدل الحاصل بين تلك الأشياء (الحياة والموت، الواقع والخيال) وما شابه ذلك سيزيد من قابلية الفنان في التطلع الى الجديد لان المادة قد تطورت بوساطة الديالكتيك ما بين المادة والصورة. أو ما بين الدال والمدلول. أو ما بين الدلالة والرمز. للكشف عن بعد سريالي أكثر تطوراً أو أغنى حقيقة.

فالسريالية بصفتها حركة هي ليست مقصورة على الفنون التشكيلية، وإنما هي تشتمل علي الشعر والأدب والفن المسرحي. وحتى علم النفس والفلسفة، وان المذهب الرئيس للمدرسة السريالية، يتمثل، بأن هناك عالماً آخر هو أكثر حقيقة من العالم الاعتيادي، وهو عالم العقل الباطن (العقل اللاواعي) ويعتبر (سيجموند فرويد) هو المرجع الحقيقي لمدرسة السريالية، والذي عمل على حل تعقيدات الحياة في مادة الأحلام. وكان يسعى للوصول الى محتويات العقل الباطن المكبوتة[٢٨]. واعتقد (فرويد): (ان الجمال هو بتحقيق الرغبة من الخيال والتي أحبطها الواقع، والفنان، هو أساساً إنسان يبتعد عن الواقع، لأنه لا يستطيع ان يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع ليكون الخيال دوراً هاماً في إنتاجه الفني[٢٩].

لقد اعتبر (فرويد) ان الأحلام افعالاً نفسية. وان منبع الأحلام هو، اللاشعور، وهو المنطقة الأوسع في العقل، وهو خزين أو مستودع للغرائز، وان محتويات عالم اللاشعور هي خبرات طفولية ورغبات جنسية ومخلفات نفسية، وقد عبر (نيتشه) عن الحلم: " بأنه بقية من الانسانية لم تمت، وما عدنا اليوم نملك بلوغها عن طريق مباشر"، ويرى (فرويد) ان الرغبات غير المشبعة وحدها هي القوى الدافعة وراء كل خيال، فكل خيال لابد ان يتضمن اشباعاً لإحدى الرغبات[٣٠].

أما (يونغ) فيعتقد: بأن كل انسان لديه طاقة حيوية، وكل فرد يعبر عن طاقته بشكل خاص أمام الأنماط أو الأمزجة. والناس طبقاً لنظريته ينقسمون الى فئتين: أحدهما- اجتماعية تميل الى الاختلاط بالآخرين وتساهم في العمل الاجتماعي. والأخرى- إنطوائية تميل الى العزلة[٣١].

وان (يونغ): يرى (ان لغة اللاوعي هي الرموز. وان وسائل الاتصال بينهما هي الأحلام. وان الحلم بالنسبة ليونغ، ليس مجرد رموز يمكن تحليلها وتفسيرها، بل هو ظاهرة حقيقية كأي ظاهرة أخرى تخص الانسان)[٣٢]. فالانسان الحالم، حينما يحلم ، فإن الأشكال التي يراها في الحلم هي اصلاً موجودة في الواقع والحلم. وان الحلم غالباً ما يكون محملاً بالرموز، وما للرموز من أهمية كبيرة في حياة الفنان، لأنها تعويض عن مسائل الحياة التي يحلم بها.

والسريالية تشارك بأقصى درجة ممكنة بالفكر الحديث. وهي تسعى لرفض صفة الواقعية. ولا تنزلق مع الحلم والهذيان. علماً انها اعتمدته في العمل الفني، لأنه في بعض الأحيان لا يكون الحلم دائماً مطلقاً. أو انه يبدو كما هو. والسريالية لا ترغب في جعل الصور الموضوعية ثابتة ومتماسكة وتفتش عن الأشياء الخفية، وكانت السريالية تسعى الى جعل الانسان في تحرر ودون الخضوع الى القيود الوضعية للحياة. فكان هدف السريالية هو خلق اسلوب فني واحد ذات نشاط فكري واستيتيكي، وقد استخدم (بريتون) و(سوبو) كلمة السريالية لتعريف طريقة الخلق العفوي التي باشرا حينها التجارب حولها، واكتشف (بريتون) من خلال نظرية (فرويد) للتحليل النفسي للأحلام والهلوسة وتداعي الكلمات، طريقة جديدة في التعبير الفني مفادها ان رمزية التصور تكون محررة في الحلم وتحليلها، والسريالية تثير اهتمام عالم النفس وليس عالم الجمال، ويقول (هربرت ريد): "ان هدف السريالية هو الكشف عن حياة ما تحت الوعي التي من مظاهرها الأحلام. وهدفها أيضاً رفض كل التقاليد الأكاديمية واللامبالاة من الناحية الفنية[٣٣].

علماً ان الدادائية كانت النبرة الأولى في فتح ملف الحركة السريالية والتبشير بقدومها والعمل بها، ولذلك كانت عزيمتها بفضل مسار الدادائية أو بسبب ما حملته من صفات قريبة منها أو مجاورة لها. ومن ثم مهدت الى طرق الاسلوب الحداثوي. وان السريالية جاءت ضد عدمية الدادائية وطمسها لقيم الانسان واعتبارها بأن الوجود عبث. والسريالية تقوم على الايمان بحقيقة عليا وبسلطة الحلم المطلقة، وباللعب المتجرد للفكر، وتسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية الأخرى كلياً، ولأن تأخذ مكانها في حل مسائل وعوائق الحياة الأساسية[٣٤].

تركزت السريالية على الايمان بالواقع الاعلى لبعض اشكال الجمع التي كانت مهملة قبلها على حد قول (اندري بريتون) وعلى قوة الحلم الخارقة وعلى لعبة الفكر المجردة، ومن هنا فان الاستسلام للآلية والتلقائية البريتونية (ينتج هذا التوغل الى داخل الذات، نحو ميدان الغرائز المكبونة، وهو ميدان يتخطى ارض الواقعية). كان (بريتون) لا يركز على اللوحة نفسها بوصفه عملاً تشكيلياً، بل على الناحية الأدبية فيها، ولا يهتم سوى بالموضوع، وهو عندما ينظر الى

اللوحة، فإن نظرته نظرة ناقد فني. وان الفنان السريالي يصور فقط ما يشعر به دون الاستعانة بصور العالم المرئي أو تلك التي يقدمها له التاريخ أو الأسطورة والدين[٣٥].

السريالي لم يتصل إتصالاً كاملاً باللاوعي، وبذلك لم يفهم الواقع، لان اللاوعي هو طريق لفهم الواقع ، وان ذاتية الفنان السريالية ستموت ويبقى حالماً فقط دون الرجوع الى حالة الوعي. فالوعي واللاوعي هما طريق لحفظ الرؤى المدهشة. وشرط لبلوغ النقطة العليا وعن طريقها يمتلك الانسان كامل قواه[٣٦].

ان الهدف من السريالية هو ليس الحصول على عناصر مختلفة للاوعي او بناء عالم فنتازي من هذه العناصر، ان الهدف هو ازالة الحواجز الفيزيقية والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي، بل خلق الواقع المتفوق الذي تكون فيه العناصر الواقعية واللاوقعية، والتأمل والوعي واللاوعي متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة[٣٣، ص٨٣]. والسريالية على نحو ما عرفها اندريه بريتون في بيانه الاول الذي صدر عام ١٩٢٤ تتلخص في التعبير عن خواطر النفس في مراها الحقيقي، بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية والجمالية، ثم الايمان بسلطان الاحلام المطلق، والعمل على احلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في الحل الجوهري من مشكلات الحياة[٣٧].

تتجه محاولة الفنان (شاغال) اساساً على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانية والاشياء، وهذه اللقاءات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية، إذ تلغي الحواجز المفروضة على المخلوقات العادية بين عوالم الطبيعة المختلفة وحالات الزمن، فالاشياء وهي في العادة غريب بعضها عن بعض، تقوم بينها علاقة وترتبط فيما بينها بنسق طبيعي، وما يوجد في الذاكرة فقط يختلط بالحاضر والاشياء التي تعد غير حية عادة تنفخ فيها الروح مثل سائر الكائنات الحية[٣٨]. كما في الشكل (٣,٢,١).

شكل (١) شكل (٢) شكل (٣)

وتعتمد الســـريالية على اطلاق الفنان للأفكار المكبوتة لتظهر وتتضـــح وتعتمد الســـريالية الفنية، واللاشعور هو المصدر الاساسي لغالبية الافكار، والانفعالات التي تعتمد عليها السريالية ويشـــترك الفنانون كمبدأ من اهم مميزاتهم: الخيال، وابراز كوامن اللاشـــعور واختراع الرموز التي تحمل مضـــامين بين الفكرية والانفعالية، التي تحتاج الى ترجمة من الجمهور المتذوق كي يدرك بنائه، ووحدته، وتماســـك اختلافه عن العمل التكعيبي، إذ ان العالم الذي تخلقه ويفرض نفســـه ولاســـيّما اذا كانت له طبيعة عضـــوية، ونجد الفنانان (شـــيريكو) و(كارا) اهتما بالبناء المعماري الميتافيزيقي بينما نجد خوان ميرو، ابتدع عالماً من الرموز والعلامات في لغة خاصـــة في عالم التصوير السريالي المعاصر[٣٩] . كما في الشكل (٤).

شكل (٤)

ومن مبتكرات ماركس ارنست في اسلوبه الفني، نوع من الكولاج يستعمل فيه رسوم المجلات القديمة من العصر الفيكتوري فيقص ما فيها من صور، ثم يلصقها معاً بعناية، مؤلفاً منها اشكالاً عجيبة تجمع بين الانســـان والطير والحيوان والاصـــداف ونحو ذلك في جســـم واحد فيخلق بذلك عالماً اشبه بعالم الاساطير[٣٧، ص١٩١]. كما في الشكل (٥).

شكل (٥)

اما في مجال النحت فقد عمد بيكاسو الى مسار اكتشاف جديد قدر له ان يستمر طيلة حياته الفنية الا وهو التجميع والتركيب بما يعني بناء النحت من مواد متفرقة جاهزة الصنع، وهذا التفسير يتعلق بتطوره العام في الفترة (١٩١٠-١٩١٣). وجمع بيكاسو في لوحاته السوريالية، الايحاء بسر اللاوعي وتشويه الواقعي، وتجلت رغبته في هجوميته مزاجية لافتة. ويميز السورياليون كذلك بمزاجيتهم، فيما يعبر البعض عن احلامهم، ويهجم بعض الاخر الواقع ليعيد اليه عقمه[٤٠].

اما الفنان جوان ميرو فخلق في لوحاته رجالاً قصاراً بدائيين شاذي المظهر، خلقهم بضحكة مكبوتة ومسحة من الشر في تقاسيمهم، انهم مشدوهون ، جشعون، يضعهم ميرو جنباً الى جنب من طيور غريبة متعددة الاشكال كما يضعهم برفقة اشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم[٣٨، ص١٢٩]. كما في الاشكال (٦، ٧).

شكل (٦)

شكل (٧)

ويبتدع السرياليون رموزهم، وكل رمز يستخرج من عالم الانسان او الحيوان او النبات، او الكائنات البحرية وحين توضع بعضه رموز من مجالات مختلفة بعضها بجوار البعض، يبدأ كل

رمز يكتسب معنى في المحيط الجديد الذي برز فيه، كما يكتسب بقية الرموز معاني جديدة، وقد تكون الرموز ذات دلالات شخصية في بادئ الامر، لكنها حين ترتبط باحساسات فنية عميقة، وبصياغتها مميزة، فانها قد تنتقل من مستوى المنبع الشخصي، الى لغة عامة لها صفة التداول والفهم بين الناس، لذلك فان القطع الفنية السريالية تتميز بانها تكشف النقاب عن العالم الغامض في حياتنا. ان ابتكار السرياليون للتركيب الاشكال وامتداده الى التركيبية هيأ لهم سبيلاً اخر للاقتراب من الحقيقة حاملاً معه نغمات من الغموض[٤١].

ومما لا شك فيه فإن السريالية تعود الى واقع مطلق، فهي تبتعد عن العقلانية بإعتبارها لا تحمل حقيقة صادقة بل مزيفة وكل ما يصدر من دلالات في الواقع أو رموز فهي نشاط خيالي أو صادر من الخيال الحر أو الأحلام والهذيان والهلوسة، وهي أساس لإبداعها ووجودها وتفسيرها العقلاني غير الموجود في الواقع المرير.

٢-٢ المبحث الثاني: ملامح الإظهار السريالي في الفن العراقي القديم

قبل أن نبدأ في موضوعة ألسريالية لابد أن نعرج على الجذور التي أثرت في بنائها وتحقيق منطلقاتها ، وعندما نقصد بالجذر فأننا حتما سنكون في رجعة تأريخية نحاول أن نكشف المعادلة السريالية في اعمال بلاد وادي الرافدين ، والباحث هنا لا يستدعي السريالية على نهجها وافكارها التي عرفناها مع بداية القرن العشرين على شاكلتها الفكرية والأدائية في تلك الأزمنة البعيدة ,بل يود أن يقدم تلك الظواهر الشكلية الجمالية التي يمكن أن نصفها بالوصف الحديث ذات بعد سريالي ،أذ أن مؤدى تلك النصوص في وادي الرافدين ،لا يعرفون عن السريالية شيئا بل كانت معادلاتها البنائية في التكوين، مقاربة للتحليل السريالي الذي نصفه بالخطاب الثقافي النقدي في القرن العشرين. وان اغراض ومرجعيات هذه الاشكال السريالية هي رغبة في تأدية خدمة دينية او اسطورية او اجتماعية او سياسية.

اذ ان الاسطورة لعبت دوراً كبيراً في سمات تفكير الانسان. فالاسطورة ووفقاً لثقافة وعقائد المجتمع تتشكل فلكل مجتمع اساطيره الخاصة به. فالفكر الاول الذي نشأت منه الاسطورة كان ذا اهمية في دراسة الفكر الانساني؛ لان الاسطورة في اولى المحاولات في تاريخ الفكر الانساني لوضع مفاهيم فلسفية تهدف الى وضع حلول لاسرار الطبيعة وظواهرها بقوى غيبية بعيدة تسيطر عليه ولا تتحكم فيه، فالاسطورة وسيلة لمحاولة الانسان في ان يضيف على تجاربه طابعاً فكرياً لهذا يمكن ان تعد الاسطورة اخراجاً لدوافع داخلية في شكل موضوعي[٤٢]. وان الوعي الديني

في الحضارة الانسانية، يعني هذا انتقالة فكرية توضع في رصيد (المنطقي) والتي ستتبلور وحينها الى منظومة الاحكام التعبدية، ثم انه الارتباط الاول نشـــأ مابين الانســـان والقوى التي كان لها تأثيرُها (الحســي–الغيبي) عليه، وربما يعني هذا الارتباط مع هذه القوة المتصـرفة، فعل الضـرورة التي تلازم الوعي المتخصص (بالجمالي) بمعنى ان مرحلة الحس استلزمت بالضرورة وجود وعي جمالي ومرحلة الاعتقاد استلزمت الضرورة وجود الوعي الديني[٤٣].

ويزعم بعض الباحثين ان الفكر الاســـطوري بعيد عن روح الجدل، فالاســـطورة لا تعرف الجدل، وهي ترى الانسان باعتباره مجرد جزء من النسق الطبيعي، ولا استقلال له بدونه ومن هنا تنتفي علاقة الجدل بينه وبين الطبيعة كما يرى هؤلاء الاسطورة، من خلال ما تتسم به من قدسية مطلقة نجدها تميل الى القطيعة فالحقائق الاســطورية تشــكل مجموعة من المعتقدات الجازمة لا تقبل جدلاً او نقاشـــاً وعالم الاســـطورة، اقرب الى المحرمات بينما يدعي البعض الاخر ارتباط الوعي الاســطوري بشــكل ما بالتفكير الجدلي[٤٤]. حيث إســتطاعت الأســطورة بوصــفها نتاجاً مخيالياً إجتماعياً يشتمل على الفن والفكر والدين من تحويل رموزها الإجتماعية بمختلف مكوناتها إلى منظومات رمزية لها مداليل واقعية ، ذلك لأنَّ الأســطورة غير قادرة على صــياغة عناصــر الخطاب الأســطوري بعيداً عن الرموز والإيحاءات المجازية والســردية ، بوصــفها مثقلة بمخيال غني يرســم ملامح التفكير الإنســاني القديم الذي أفرزها ، وتُقـــــدِّم بالتالي جوانب مختلفة من التصورات المثيولوجية التي تعود إلى ثقافات شعوب الحضارات القديمة في العراق[٤٥].

اما المحرك الاساسي لصياغة الاشكال السريالية في الفن العراقي القديم هي الاوضاع او النظم الاجتماعية التي كانت مهيمنة على الانســـان العراقي القديم وان الانســـان العراقي صـــنع معبوداته التي كانت بالأساس تجسد لقوى والمظاهر المؤثرة في خصوبة الارض والحيوان نتيجة تأثيره بالبيئة واعتماده على الارض بصورة رئيسة مجسدات على هيأة آلهة تمثل الارض والخصب والقوى المؤثرة في الطبيعة، التي كانت لها الاثر الاقوى على حياته، وهكذا فســـرت التماثيل الطينية المكتشفة في المواقع القديمة وتعبر عن افكار سحرية خاصة بالخصوبة، والتكاثر وتعبر عن افكار سحرية خاصة بالخصوبة وتعبير العلاقة بين الفرد والقوى الطبيعية علاقة لا تنفصل إذ ان الفنان العراقي القديم يعبر عن افكار عصره بأعمال تشكيلية سريالية[٤٦].

اما البعد الرابع والمؤثر في صياغة الاشكال السريالية في الفن العراقي القديم فهي الاشكال التي تظهر فيها المشاهد السياسية والحربية والفتوحات العسكرية.

فالسياسة بيد القوة والسلطة الدينية بيدها الجماهير ولذلك فان الحكم في العراق خلال الالف الثالث ق.م عبارة عن مزيج متجانس من كلا السلطتين وهذا التنافس ما بين السلطتين كان مردودا على حضارة العراق القديم إذ انها شهدت ميلاد فروع العلم وترعرعت فيها كل انواع الفنون[٤٧].

وبسبب هذا الدور الفاعل لعامل المجتمع والبيئة في بنائية ما ظهر من الاشكال المركبة وبسبب الاختلافات الجغرافية وفيضانات نهري دجلة والفرات، وكذلك فكر الاسطورة (عشتار) و (مأساة تموز) والتي تموت بالصيف وتحيا وتولد كل ربيع، كل هذه كانت محركات للمفكر او الفنان العراقي.

السومريون (٢٨٠٠ق.م-٢٣٧١ ق.م)

اهتم السومريون بالأساطير والافكار فجسدوها بمنحوتاتهم بهيئة سيريالية يمكن ان نصطلح عليها بأساطير الخلق السومرية والتي تتمثل فيها الرؤى الفكرية للسريالية وتنقسم اساطير الخليقة الى:

أ-خلق الكون او (اصل الكون)

ويعود تاريخها الى الالف الثالث ق.م، اما اهم الآلهة الذين ورد ذكرهم فيها (نمو، أن، كي، انليل، اوتو، آنكي، ننماخ) وتدور احداثها حول كيفية خلق الكون وتنظيمها من قبل الآلهة وتزاوجهم وولادة الهة أخرى[٤٨].

وتسمى الاساطير السومرية الخاصة بالخلق (اوريا) ففي ذلك اليوم بدأ الانتقال من مرحلة العماء الى مرحلة الكون وقد تم ذلك من خلال الانثى الكونية المائية الاولى (نمو) وهي آلهة هيولية تحركت فيها ارادة الخلق وتصارعت الحركة مع السكون ونتج عن ذلك تكون الكون (آن-كي) ويعني السماء والارض، هو جبل كوني يعود وسط مياه نمو، وبذلك تكون ايضاً (المكلف الاول)[٤٩].

كانت البنية الفكرية السومرية قد تحولت تحولاً بالغ الاهمية وأوجدت انزياحاً اساسياً في بنية الحضارة العراقية. ذلك ان الوسط الحضاري اصبح يقيم انظمة الطقوس والمعتقدات والاعراف الشعائرية تنظمها مؤسسة معبدية مهيمنة في منهجيتها الفكرية، بوساطة قوة كهنوتية، وهي تؤسس خطابها الفكري بين العوالم المرئية واللامرئية (المغيبة) مكونة شكلا سريالياً. فكان الفكر مندفعاً نحو تكوين عالم آخر من المعتقدات والقيم لها صفة الثبات والديمومة، بدلاً من عوالم الظواهر الحياتية المتغيرة، بطريقة (حدسية) تبحث في التعبير عن المفاهيم الروحية الكامنة وراء الظواهر،

إذ تتجلى الهيأة البشـــرية ليس كونها محض شـــكل طبيعي، بل لكونها تمثيل (الروحي) وتعبيره، وذلك بتقشير اغلفة الشكل المتتالية وصولاً للبنية العميقة في مخاطبة المتخفي (الماورائي)[٥٠].

وتشرح افكار السومريين اصل الكون على النحو الآتي:

١. في البدء، كان البحر الازلي، ولم يذكر شـــيء عن اصـــله او مولده، ومن المحتمل ان السومريين قد اعتقدوا انه سيبقى موجوداً الى الابد.
٢. ولد البحر الازلي الجبل الكوني، الذي يتكون من السماء والارض متحديين.
٣. تخيل الســومريين الالهة في هيأة بشــرية و (آن An) الســماء، هو العنصــر المذكر و (كيK) الارض وهي الانثى، ومن اتحادهما ولد (انليل) (اله) الهواء.
٤. فصل (انليل) السماء عن الارض بينما وبعد ان فصل انليل السماء عن الارض واعطاهما شـكلهما، انصـرف الى خلق بقية عناصـر الكون، وهنا ايضـاً يأتي الخلق نتيجة الحركة المادية والفاعلية الحياتية للآلهة لانتيجة الكلمة الخالقة والامر الالهي.

فظهور الشـــمس والقمر الى الوجود، وكذلك بعض الآلهة الاخرى يأتي نتيجة زواج الالهة انليل من الآلهة ننليل فولدت له القمر، والقمر (سين) بدوره انجب الشمس .

ج- اسطورة خلق الفأس

وهي قصيدة تتألف من ١٠٨ سطراً وتبدأ بمقدمة هامة تصلح ان تكون ضمن اساطير خلق الكون السـومرية وتنظيمها ثم تبدأ بذكر الفاس وكيف ان (انليل) اعطى هذا الفأس للانسـان هدية لكي يعمل به ثم يذكر مواصفات الفأس:

((هو الذي جاء بالفأس الى الوجود وخلق اليوم
هو الذي خلق العمل وقدر المصير
انه فأس من ذهب ورأسها من حجر
اللازورد
فأس بيته... من فضة وذهب
فأس التي... هي من حجر اللازورد))[٥١]

ويرى الباحث ان اساطير الخلق السومرية استطاعت ان تكون بنية فكرية لصياغة الاشكال السريالية من الرغبة في البحث عن الذات، والكشف عن اسرار الحياة. وان يلاحظ قضايا الوجود بدقة من خلال خلق انماط شـــكلية لها دلالة بالكوني الذي نشـــأ منه الكون او الخلق، وليس من الواقع الظاهر والمنظور بل مع حقيقة اكثر عمقاً في معنى شكلي سريالي.

وامتاز التفكير السومري في قضية الخلق باعتبار الماء هو اساس الوجود بيد ان الارض لقربها الشديد من الانسان، وللتباين والتنويع في خصائصها، ليس من اليسر على الذهن ادراكها، كذات او كيان، فهي اكثر واغنى واشد تنويعاً من ان تعبر عن فكرة واحدة فتعبير الارض المبدأ الفعال في الميلاد والخصب او (الارض الام). ولكن الارض تأتينا ايضاً بالمياه العذبة والتي تهب الحياة مياه الينابيع والانهار[٥٢]. ولذلك اعتبر الماء اساس قوة الكون ودلالاته موجودة في النصوص التشكيلية السومرية التي تدل على قدرة الماء على الخلق.

هـ-اسطورة الطوفان

تعد من الاساطير المهمة في الحضارة العراقية القديمة وقد جاءت بثلاث ترجمات (السومرية والاكدية والتوراتية) وجميعها ذات مضمون واحد مع اختلاف في اسماء شخصياتها ففي التسمية السومرية كان الشخص الذي نجا من الطوفان اسمه (زيو سودار) وفي الطوفان الاكدي اسمه (اوتونبشتم) اما الطوفان التوراتي (نوح) فضلاً عن ذلك قصة الطوفان البابلية وبطلها (اتراحاسيس)[٥٣].

تدور احداث هذه الاسطورة حول قيام الالهة العليا بخلق الانسان والحيوان والمدن قبل الطوفان، إذ قدر للجنس البشري الهلاك بواسطة الطوفان.

وبعد ان يبدأ الطوفان ويدمر ما يدمر من البشر والحيوانات والنباتات وكانت المدة تتراوح بين سبعة ايام وسبع ليال وبين ستة ايام وست ليال، اما النص التوراتي فيذكر انه استمر اربعين يوماً ثم ابتدأت المياه بالتناقص بعد مئة وخمسين يوماً، ثم بدأت الحياة من جديد من خلال تكاثر المخلوقات التي نجت في السفينة، ونجا (زيو سودار) وزوجته وابنته، اما الطوفان الاكدي فقد نجا فيه (اوتونبشتم) ومن معه، اما الطوفان التوراتي فقد نجا معه (نوح) ومن معه[٥٤].

ونستخلص مما سبق ان السبب الرئيس في حصول الطوفان هو الانتقام من البشر وتدميرهم من خلال انزال الطوفان يملأ الارض ويقضي عليهم ليكون حلاً اخلاقياً لما هو صال في الحياة كما ام الاسطورة تناولت بشكل رئيس ثلاث قضايا اساسية هي:

اولاً: خلق الانسان وما اتبع ذلك من خلق الحيوانات ونشوء المدن.

ثانياً: حدوث الطوفان الذي اريد به القضاء على الشر كلياً.

ثالثاً: بروز شخص واحد له السيادة المطلقة وهو المنقذ الذي يقوم ببناء السفينة النجاة او انه يكافأ مقابل ذلك بالخلود .

ويرى الباحث ان الاساطير متشابهة بالفكرة ومختلفة في الآراء والادوات وهي تبحث بصورة عامة عن قضيتان اساسيتان هما قضية الخلود وقضية الخلق وتاثيرها في خلق اشكال باظهار سريالي، لذلك تمكنت الالهة لخلق الانسان من جديد بصفات اخرى وبناء المدن التي اصبحت من اوائل المراكز الحضارية السومرية.

ويتفق رأي الباحث مع فراس السواح اذ يقول:

((ان الحياة الاخرى لم تكن معروفة لدى السومريين وحالة الموت هي حالة ابدية يدخلها كل البشر بصرف النظر عما قدمت ايديهم في الحياة الدنيا، إذ يدلفون الى العالم الاسفل، عالم الظلمة الابدية، في استمرارية ليست بالحياة بفقدان الحواس والشعور والادراك. اما الحياة العلوية فهي مرتع الالهة، وقلة قليلة من البشر الذين انعم عليهم بالخلود، فهي مكان نظيف ومضيء إذ لاينعق الغربان ولاتصرخ الشوحة، ولاتفترس الاسد ولا الذئب، وإذ لاتلتهم الحيوانات الزرع، ولايعرف احد اللم والمرض والعجز والشيخوخة إذ لامكان للحزن ولابكاء)) وبذلك فالنتاج السومري ما هو إلا تفعيل لمرموزات عالم الواقع الذي يطفح بالحدسي والرؤيوي الذي يبتعد عن المألوف ذات منحى سريالي ؛ على اعتبار أن الفن " تحقيق لوجود ساع نحو الاكتمال ووجود ينخلق ، ووجود يصير في الفن وجوداً فعلياً ، وهذه الخصيصة في الفنون السومرية ، لا تجعلها مفارقة لعالمها الواقعي بل تجعلها بمثابة ارتقاء من رؤية المألوف المبذول إلى معنى من معاني الرؤيا ". فالفعل الإبداعي للفنان في التشكيلات السومرية يمثل تأويلا لدلالات غير متوقعة ، فالفنان تخلى عما يعرف بالعفوية وصفة التذكر في آليات عمل الصورة الذهنية ، نحو نوع من الإرادة الواعية والداعية إلى تحرر من النموذج ، وصولا إلى البناء الشكلي الرمزي الخالص بفعل تفعيل العمليات الذهنية واليدوية والواعية لذاتها ، بغية تحرير الأشكال من واقعيتها ، مبتغيا الدلالات الروحية فيها؛ لأن الفنانين السومريين لم يروا ما في الطبيعة بأعينهم بل بأفكارهم وهم لم ينسجوا الموضوع كما في الواقع بل يؤولونه إلى الجوهر ، فالحقيقة لم تكن في حواسهم ، بل في حدوسهم الفكرية ، وهنا تفرض مادة الموضوع تقصيا للجواهر الفكرية ، وبذات الوقت تثير الاهتمام بتفعيل التقنية وسمات الأشكال التعبيرية[٥٥] .

ومما سبق يستنتج الباحث بان النتاج السومري تمخض عن بؤرة مركزية تتمثل بالمنظومة الفكرية والذهنية التي يمتلكها الفنان السومري ، إذ باستطاعته تصوير أشكال عالم الواقع برؤية مغايرة له عبر تجريديته لتلك الأشكال سواء على مستوى الأشكال النحتية أم الأشكال

المرسومة على سطوح الفخاريات ، رؤية تعج بالخيالي والحدسي عبر اللامألوف واللاحسي (سريالي) .

ان التعبير عن الاشكال السريالية لدى السومريين هو دلالة عن اشكال الحياة المختلفة لم تكن هذه الحيوانات والنباتات عناصر مادية طبيعية فحسب، بل كانت ايضاً رموزاً لمفاهيم علوية. وادى اتساع المدن السومرية وزيادة سكانها وتعدد فعالياتها، الاجتماعية، وتعقد تركيبه لنظم الاجتماعية الى ضرورة وجود السلطة المركزية التي تنظمه، وازاء هذا الاندفاع الذي لا يقاوم بتفضيل العمل الاجتماعي إذ تكون العواطف المشتركة عامل التوحيد، فكان على الفنان ذلك المبدع الاول، ان يحمل مكونات المجتمع بداخله وفي وعيه وادراكه ويكون مشبعاً بروحيتها وتبادل معها التأثر والتأثير بطريقة ديناميكية فعالة فهذا التعبير عن النفس الذي يجد تجلية في اعمال التشكيل هو بمثابة دليل او رجع تسترشد به الجماعة او يصبح في النهاية حصيلة فكر حضاري اجتماعي[٥٦].

ويعد المزج بين الاشكال الآدمية والحيوانية باظهار سريالي والمعروفة باسم (شريط الاشكال) ،ابتكاراً من خلق فناني الحفر الدقيق على الحجر في عهد (مسيلم)[*] إذ تتراكب الاشكال بعضها فوق بعض مشكلة نمطاً تعبيري بتشكل سريالي يبتعد عن الطبيعة وقد ادى هذا التركيب الى اختصارات في الصورة لم تظهر من قبل في فن الشرق ، مثال ذلك الاشكال السريالية التي تتراكب من عناصر الطبيعة المتعددة رامزة الى قوة خارقة للطبيعة[٥٧]. شكل (٨)

شكل (٨)

الاكديون (٢٣٤٠٠-٢١٩٨) ق.م

وبانتقالنا الى الفن الاكدي ليعبر عن فكرة الدين، فقد حرص الفنان الاكدي على تقديم فكرة الدين ، اذ كان فن النحت مقصوراً على تماثيل العابدين فلم يترك لنا غير تمثال الالهة هي الربة

(انانا) وثمة اختام كبيرة اسطوانية ومنسقة يمثل صور الالهة في وضعيات اشبه بوضعيات البشر تفيض بالحركة والنشاط وهي لاشك تدلنا على انه كانت ثمة قواعد موسومة في تصوير الالهة .

ان العصر الاكدي لم يدم الا قرناً ونصف القرن أي من ثلاثة الى اربعة اجيال من سلالة حاكمة قوية، الا ان في الامكان حتى الان، –وبالرغم من قلة مصادر النتاج الفني– ان نميز الفن الاكدي بالذات، ولم يكن هذا الامر مجرد عارض بل طبقاً لروحية الفكر الاكدي الذي يرفض الجمود ويعتمد اسلوب التفكير على سمات وخصائص الحركة، بانواعها كلها. حيث كان الاكديون يعتبرون الوجود والقضايا الميتافيزقية بالنسبة لهم تمثل حالة تغيير متواصل وتطور دائم، وعلى خلاف الفن في بلاد سومر كانت المعضلة الرئيسة للفن الاكدي ليس الصراع كثيراً بين التجريد والطبيعة، بل اطلاق المنجزات الفنية عن حالتها الجامدة وتحويلها الى حرية التكوين؛ ذلك لأنّ موقف الفكر الامبراطوري، من الحياة يعبر عن نفسه بسعادة اوسع في تمثيل الحركة .

وان الشيء الجوهري في بنية الفكر الاكدي هو التحول من الحضارة السومرية السابقة ببنيتها الفكرية الكلية التي تشكلت بموجب عوامل فكرية ضاغطة متبادلة التفاعل اهمها: المعتقدات الدينية وانعكاسات اشتراطات البيئة الطبيعية وسطوة الحكام، وغيرها، الى ولادة بنية فكرية جديدة يهيمن فيها نظام هام هو سطوة الملوك في تشكيل صورة الفكر، فانتقل الفكر من خاصية الفكر (الميتافيزيقي السومري) الى ما يشبه النظام العلماني الاكدي فظهرت صورة الملك الالهة[٥٨].

ولقد حاول النحات الاكدي ان يجسد شخصية الانسان كقوة الهية سريالية خارقة ، فنادراً ما كان النحات الاكدي تمثيل المتعبدين، بل انه لم يصور الهة قط، لان موقف هذا العنصر من البشر المتطلع الى التوسيع وصاحب الفكر الامبراطوري في الحياة يعبر عن نفسه بسماته اوسع في تخليد اعمال ملكه ممن صنعوا المعجزات، لذلك وضع النحات الاكدي اهتمامه الاول في عمل تماثيل لملوكه بمظهر نطلق دائماً بالهيبة والقوة والكبرياء، وخلد للاجيال معاركهم البطولية الناجحة بمنحوتات كانت تعرض امام الناس في القصور والمساحات المدن الكبيرة[٥٩]. ولذلك فقد كانت الاشكال ذات الاظهار السريالي في العصر الاكدي تجسد البطل العاري وزميله الاسد برأس انسان في النزال مع الحيوانات ذات القرون او الاسود.كما في الشكل (٩ ، ١٠).

شكل (٩) شكل (١٠)

وان اكثر الموضـوعات انتشـاراً في مشـاهد الاختام الاسـطوانية الاكدية هي اكثرها تداولاً للافكار المتحركة في بنية الفكر الاجتماعي اذ لاقت فكرة (البطل الاكدي) الرمزي الذي يحدد مسـاحات واتجاهات الفتوح الاكدية في منجزات النحت المدور اقبالاً اجتماعياً واسـعاً في موضـوعات الاختام الاسـطوانية كذلك، لكنه في ختم الملك الاكدي، (شـار–كلي–شـري) يظهر وهو يروي (فحل) حيوان الجاموس في اناء انسـابت منه الحياة بوفرة، وقد امسـكه بكلتا يديه بكل اهتمام، فقد استقر البطل على الارض بجلسة الثبات، مستعرضاً شكله الاسطوري ذات اظهار سـريالي، والذي يتألف من مظهر امامي لوجهه المؤطر بثلاث حلقات دائرية من الشـعر على جانبيه، وتمنطق بحزام له ثلاث دورات حول الخصـر وقد لفت وربطت ربطاً محكماً، وبغية تخصـيب دلالة المشـهد، فقد تم تكرار الصـورة الاسـطورية للبطل والحيوان بوضـع متقابل وتماثل بشـكل تام على جانبي الختم، فيما احتل مسـتطيل النص الكتابي الفضـاء البصـري بين قرون الجاموس. كما في الشكل (١١).

شكل (١١)

لذلك فقد كانت الاشكال السريالية تتداول في مكونات الفكر الاكدي وضـمن فنونها وبنيتها الاجتماعية، وان نماذج الفن الاكدي لا تخلو من اشكال سريالية معبرة عن فكرة قد تكون دلالاتها اجتماعية او سـياسـية او بطولية، وتميز الفن بروحيته الخاصـة المشـوبة بطبيعة ملكية وخضـع بتوجيه لادارة الملوك، والمحدقة بالسماء، والمكتسبة بروحية من الزهد الديني .

البابليون :

كتب البابليون عن الاســـاطير والفكر الاجتماعي وكذلك في نظريات التكوين والحياة والموت، كلها عوامل موجهة في بنية الفكر الانســاني البابلي وانعكســت في انتاج اشــكال ذات طابع تخيلي .

حيث برز في العصر البابلي أعظمُ إبداعٍ سياسيٍّ حضاريٍّ تمثل بأنتاج الفنان البابلي القديم الكثير من الإعمال الفنية منها التماثيل والمنحوتات ذات الاظهار الســريالي الرمزي من خلال ما عُثر عليه وهو تمثالٍ ذو نحتٍ مجســم بموضــوع ســريالي متمثلٍ بأربعةِ وجوهٍ تدوس على كبشٍ ،شكل (١٢) حيث يمثل الإله (امورو(*)) واقفاً ليطأ بإحدى قدميه المتقدمة إلى الأمام كبشــاً، ويمسك بيده اليمنى عصا معقوفة في نهايتها وهي أشبه بمنجل، وقد ارتدى رداءً مخصلاً طويلاً، على أن أكثر ما يميزه هو الرأس باظهار سريالي ذو الوجوه الأربع، وهي من الأمور الجديدة التي لم نألفها سابقا في تمثيل الآلهة بهيئتها المجسمة. إن هذا الموضوع كغيره من فنون العراق القديم قد خضــع لمعتقدات الجماعة وتصــوراتهم عن الآلهة وما تمتلكه من قدرات خارقة، وتحديدا قدرتها على أبصــار الكون بأكمله في وقت واحد، وبما أن الكون في فكر العراق القديم قد حدد باتجاهاته الأفقية الأربعة : شمال وجنوب وشرق وغرب. فما كان على الفنان هنا سوى ترجمة هذا المفهوم بشكل رأس مركب بأربعة وجوه، ارتبط كل وجه باتجاهه الكوني، وقد أحدث ذلك التشــكيل تكاملا للتمثال .كونه تمثالاً مجسماً يشاهد من جميع زوايا النظر .

نلاحظ الخيالَ الأســطوري الذي تجســد في أعمال الفن العراقي القديم وخاصــةً في النحت البابلي وتأثيرَ البيئةِ ومخاوفَ الإنسان مما كان له انعكاساته على الفن العراقي القديم .

شكل (١٢)

فالفنان البابلي القديم وظف أعماله النحتية لتصوير ما هو إنساني من خلال مشاهد تتعلق بالمضامين الاجتماعية والفكرية ومن المنجزات النحتية تمثال لآلهة واقفة تمسك إناء يتدفق منه الماء تعرف بـ(آلهة الإناء الفوار) كما في شكل (١٣) ، يمثل اتصال مضامين العصر الفكرية ومضامين العصور التي سبقته كتواصل معرفي حضاري يدل على التطور التقني للمضمون ما بين الرمز والشكل الواقعي . إذ مثلت آلهة الماء الفوار بوضع الوقوف اثنت ساعديها الرشيقين بانحناءة حادة لتمسك بإناء الماء أمام الجسم ، بينما استقرت قدماها في سكون وثبات وترتدي خوذة كبيرة ، إن قوة التمثال التعبيرية تكمن في المهارة التي مثلت فيها ملامح وجهها.

لذا فالأشكال ترتبط ضمنا بالمضامين الدلالية الرمزية ، فالواقعية غير مباشرة بل كانت واقعية معبرة رمزية ، لكن التشـــخيص كان ذا عيانية عالية نحتت بتقنية عالية ، فالواقعية العالية في التشخيص تعزى إلى أن الأشكال في تلك المدة قد اتصفت بواقعيتها في التمثيل فهي خاضعة لخطاب اجتماعي متداول في ذلك الوقت ، وقد يستدعي أن تكون الأشكال قي الألواح واقعية التشكيل ، لان لها لغة واتصال خاصة لتوصل رسالة ما ، فالشكل لو كان تجريديا غير عياني لما حمل تلك الرموز ولما استطاع أن يبث رسالة مشفرة بتلك الروحية[٦٠].

شكل (١٣)

اسطورة جلجامش

تعد ملحمة جلجامش من اشهر المآثر الادبية التي وصلتنا من العراق القديم، لما فيها من محتوى دلالي ذات اظهار سريالي يرمز الى مسألة الحياة والموت وفكرة الخلود الى العالم الابدي، ولابد من الاشـــارة الى هذه الملحمة باعتبارها من أهم المآثر الادبية التي انتجها الفكر العراقي القديم وانشغاله بمسألة الخلق والتكوين وفكرة الخلود.

وترجع هذه الاسطورة الى مصادر قديمة، ويرجع زمن تدوين هذه الملحمة الى مطلع الالف الثاني ق.م أي بحلول العهد البابلي القديم والعصر الكيشي (٢٠٠٠-٢١٠٠ ق.م) لاسيما في حدود (١٢٥٠) فقد تكونت الملحمة في اثني عشر لوحاً عثر عليها في مكتبة (آشور بانيبال-٦٦٨-٦٢٦ ق.م)[٦١] .

وفي مقدمة الملحمة ذلك اللغز الحياة والموت ومابعد الموت والخلود والبقاء وبين حقيقة الموت البديهية وهي تراجيدية الانسان العامة[٦٢] .

تتروي اسطورة جلجامش ومغامراته، يبدأ النص في العود الاول بالتعريف بـــ (جلجامش) الحكيم العارف الذي رأى كل شيء وعرف كل شيء وشيد اسوار اوروك كما ورد في النص الآتي:

((هو الذي رأى كل شيء حتى نهايات الارض

الذي خبر جميع الامور، وعد الكل...

...سوية...

(الغزير) الحكمة، الذي عرف جميع الامور جلجامش

الذي رأى الاسرار وفتح الخفايا

وحمل معارف ماقبل الطوفان

وسلك طرقاً بعيدة وتعب

فدوّن في لوح حجري (عن) كل تعبهُ

وشيد سور اوروك الخارجي والسياج))

وكان جلجامش بوصفه بالملحمة بشكله الاسطوري إذ ان ثلثيه آله وثلثه الاخر بشري، اساء استعمال القوة التي منحتها اياه الالهة، فهو ظالم ومتغطرس لم يترك ابناً طليقاً لابيه ولاعذراء طليقة لامها. شكى الناس من الاله مظالم جلجامش فاستمعت الالهة الى شكواهم وطلبت الالهة في (اورو) وهي من الالهات في العراق القديم ان تخلق له ندّاً فخلقت، (انكيدو) من الطين وهو

من نسل الاله (ننورتا)[*] على هيأة وشكل الاله (آنو) ووصف (انكيدو) بشعر الذي يغطي جسمه ويأكل النبات ويعيش مع دواب البرية وبعد صراع جلجامش وانكيدو اعجب احدهما بالآخر وصارا صديقين حميمين ومضيا معاً في مغامراتهما في رحلة البحث عن الخلود[٦٣] .

٢-٣ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١- جاءت الصورة السريالية لدى الكثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد برؤى متعددة ، فهي في الفلسفة تعد فكرة لغوية يراد منها الاقتراب من فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في إطار يكون من الممكن من خلالها تكوين صور ذهنية .

٢- ويرى الفيلسوف (كروتشة) : "ان الشكل السريالي فعل تأملي حدسي خالص. لا علاقة له بمجال السلوك والأفعال. وينكر ان يكون الفن فعلاً اخلاقياً. وان الخلق الفني إنما هو عملية باطنية. أي إن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط .

٣- ركزوا السرياليين على اللاشعور والأحلام بطريقة التلقائية والخيال. واستقطبت اليها الكثيرين من الشباب الحالم. والمندفع برؤى رومانتيكية.

٤- اما صور الحس والمخيلة لدى (ديكارت) يؤسسها العقل ، في حين الصور الذهنية تؤسسها الإرادة ، وما هو يتجلى ضمن منظومة تخيلية ذات فعالية لتحقيق توازن بين الصورة الواقعية الحسية وبين الصورة الذهنية المتجسدة في الخيال ، الأمر الذي جعل العمل السريالي يقع بين الواقع والتخيل، فالصورة الفنية تتحرك في اقتناص الجوهر المتحرك الذي يبتعد عن المنظور الثابت للواقع .

٥- إن تركيب العمل السريالي يعطي للتخيل شكلا معينا ، فيصبح العمل نوعان هما : الغير المباشر والذي يعتمد على عنصر الأحداث لعلاقة جديدة بين الأشياء كعلاقة الحور واللؤلؤ ، أما المباشر فهو يحدث عن الواقع مباشرة دون إحداث علاقة بين أطرافه...وهي تمثل رمزا للواقع أو تسجيلا مباشرا له ، فالجانب التركيبي يعد الشكل الواقعي صورة فنية خاضعة للارغامات الفنية ذاتها التي تخضع لها اللوحة في الرسم من قصديات التوزيع والتشويه والغموض الفنية . وبذلك تتسع طاقة اللغة التشكيلية لاستيعاب حالات التعبير المتعددة والمختلفة .

٦- يمكن عد الصورة المتخيل الذي يتجسد داخل فضاء السطح التصويري ؛ بوصفه خطابا صوريا يتكون من مجموعة من العلامات تنظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين .

ويطلق على مجموعة العلامات اسم التخيل التي لا تساوي منطقيا الواقع . فالمتخيل يعيد تشكيل بنى الواقع ، أي إعادة صياغته وتشكيله ، وبهذا يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه شكلا . والمتخيل من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته ، وبالرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته .

٧- ان جذور الشكل السريالية ما هي إلا " محاولة لرصد آفاق المخيلة طبقا لعلاقة الذات بالموضوع " ؛ كما أن ذلك لا يمنع النفس التي تختزن آلاف الصور من استئناس الصور التي توافقها عن طريق القوة المتخيلة التي تخاطب الحواس بعد غيبة المحسوسات التي تتخيل الحقيقي وسواه .

٨- إن العمل الفني ليس امراً سهلاً في إنتاجه، فيرى الفنان نفسه وخاصة (السريالي) انه لا يعرف ماذا يضع على مادته التي ينشدها في كيفية وضع موضوعه عليها، فتبقى اداته هائمة لا تعرف الاستقرار إلاّ حينما يأتيها الوحي أو الالهام أو الخيال، فعندها يجد قراره دون دراية لبناء ما تخالجه أبعاده السايكولوجية وبذلك فهو يضع الرموز والاشارات لكي يتمكن المشاهد أو الناقد من استقراء هذه الدلالة. فنجد الألوان والخطوط لها وظائف انفعالية الى جانب وظائفها الرمزية فالاستعمال الرمزي للخطوط والألوان هو تقرير القضايا ونقل الإشارات الى الرائي. بينما الاستعمال الانفعالي هو التعبير عن الدوافع الداخلية للفنان السريالي.

٩- ان القيم الفكرية والجمالية للدلالات السريالية زادت من نشاط الفنان ، فهي منعطف لتحويل همومه وآلامه الى إشباع ذاتي، ويجد ربى حريته من خلال ترك القواعد الكلاسيكية. وللأشكال ايضاً دور مهم وفاعل في تكوين العمل الفني، فهي تمثيل لمحتويات العمل، من دلالات ورموز. فالسمكة ترمز للجنس .

١٠- اما السريالية فجاءت بصفتها حركة ليست مقصورة على الفنون التشكيلية، وإنما هي تشتمل علي الشعر والأدب والفن المسرح ويعتبر (سيجموند فرويد) هو المرجع الحقيقي لمدرسة السريالية، والذي عمل على حل تعقيدات الحياة في مادة الأحلام. وكان يسعى للوصول الى محتويات العقل الباطن المكبوتة. واعتقد (فرويد): (ان الجمال هو بتحقيق الرغبة من الخيال والتي أحبطها الواقع، والفنان، هو أساساً إنسان يبتعد عن الواقع، لأنه لا يستطيع ان يتخلى عن إشباع غرائزه التي تتطلب الإشباع ليكون الخيال دوراً هاماً في إنتاجه الفني .

١١- ان السريالية تقوم على الايمان بحقيقة عليا وبسلطة الحلم المطلقة، وباللعب المتجرد للفكر، وتسعى لهدم جميع أشكال الآليات النفسانية الأخرى كلياً، ولأن تأخذ مكانها في حل مسائل

وعوائق الحياة الأساسية . كان (بريتون) لا يركز على العمل الفني نفسه بوصفه عملاً تشكيلياً ، بل على الناحية الأدبية فيها، ولا يهتم سوى بالموضوع، وهو عندما ينظر الى اللوحة، فإن نظرته نظرة ناقد فني. وان الفنان السريالي يصور فقط ما يشعر به دون الاستعانة بصور العالم المرئي أو تلك التي يقدمها له التاريخ أو الأسطورة والدين .

١٢- ان الهدف من السريالية هو ليس الحصول على عناصر مختلفة للاوعي او بناء عالم فنتازي من هذه العناصر، ان الهدف هو ازالة الحواجز الفيزيقية والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي، بل خلق الواقع المتفوق الذي تكون فيه العناصر الواقعية واللاوقعية، والتأمل والوعي واللاوعي متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة .

١٣- ان ابتكار السرياليون للتركيب الاشكال وامتداده الى التركيبية هيأ لهم سبيلاً اخر للاقتراب من الحقيقة حاملاً معه نغمات من الغموض ، فإن السريالية تعود الى واقع مطلق، فهي تبتعد عن العقلانية بإعتبارها لا تحمل حقيقة صادقة بل مزيفة وكل ما يصدر من دلالات في الواقع أو رموز فهي نشاط خيالي أو صادر من الخيال الحر أو الأحلام والهذيان والهلوسة، وهي أساس لإبدأعها ووجودها وتفسيرها العقلاني غير الموجود في الواقع المرير.

١٤- اهتم السومريون بالاساطير والافكار فجسدوها بمنحوتاتهم بهيئة سيريالية ، حيث كانت البنية الفكرية السومرية قد تحولت تحولاً بالغ الاهمية وأوجدت انزياحاً اساسياً في بنية الحضارة العراقية. ذلك ان الوسط الحضاري اصبح يقيم انظمة الطقوس والمعتقدات والاعراف الشعائرية تنظمها مؤسسة معبدية مهيمنة في منهجيتها الفكرية، بوساطة قوة كهنوتية، وهي تؤسس خطابها الفكري بين العوالم المرئية واللامرئية (المغيبة) مكونة شكلا سريالياً وتفعيل لمرموزات عالم الواقع الذي يطفح بالحدسي والرؤيوي الذي يبتعد عن المألوف ذات منحى سريالي ؛. بغية تحرير الأشكال من واقعيتها ، مبتغيا الدلالات الروحية فيها .

١٥- كانت الاشكال السريالية تتداول في مكونات الفكر الاكدي وضمن فنونها وبنيتها الاجتماعية، وان نماذج الفن الاكدي لا تخلو من اشكال سريالية معبرة عن فكرة قد تكون دلالاتها اجتماعية او سياسية او بطولية، وتميز الفن بروحيته الخاصة المشوبة بطبيعة ملكية وخضع بتوجيه لادارة الملوك، والمحدقة بالسماء، والمكتسبة بروحية من الزهد الديني فقد كانت الاشكال ذات الاظهار السريالي في العصر الاكدي تجسد البطل العاري وزميله الاسد برأس انسان في النزال مع الحيوانات ذات القرون او الاسود.

٣- الفصل الثالث: إجراءات البحث

٣-١ مجتمع البحث :

اطلع الباحث على ما منشور ومتوفر من مصورات الالواح الفخارية العراقية القديمة للعصر البابلي القديم في المصادر الأجنبية ، وقام الباحث بزيارة المتحف العراقي، وتم الاطلاع على مجموعة من الالواح الفخارية الخاضعة للدراسة الحالية واستفاد من مكتبة المتحف بحصوله على المصادر الأساسية لتلك الالواح الفخارية ضمن الحقبة الزمنية المحددة للبحث. وتجمعت لديه (٢٠) عملاً فخاريا شكل هذا العدد مجتمع البحث الحالي .

٣-٢ عينه البحث :

اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار عيّنة البحث والبالغة (٥) أنموذجا وهي تشكل (١٧%) من مجتمع البحث وتم اختيارها لما لها من صلة في تحقيق هدف البحث بحيث تمّ عرضها على مجموعة من الخبراء(*) في مجال الفنون التشكيلية وتاريخ الفن في العراق القديم، وتحددت هذه العيّنة وفق المسوغات الآتية:

١. استبعد الباحث مجموعة من الالواح الفخارية و ذلك لتكرر موضوعاتها .
٢. مثلت العينة المختارة المجتمع الأصلي البالغ (٢٠) عملا فخاريا (**) و هي كما يراها الباحث تتفق مع هدف البحث .
٣. راعى الباحث اختيار عينة بحثه بما يتفق مع موضوعة الاظهار السريالي ليحقق هدف بحثه.

٣-٣ أداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بالاعتماد على المؤشرات الفكرية والفنية والجمالية التي إنتهى إليها الإطار النظري .

٣-٤ منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (طريقة التحليل) في تحليل عينة البحث كونه المنهج المتبع في دراسة الجوانب الفنية والتاريخية، وبما يخدم أغراض البحث ويحقق أهدافه ويلائم الظاهرة المدروسة (الاظهار السريالي) للالواح الفخارية ضمن تأريخ الفن في العراق القديم (العصر البابلي القديم) .

٣-٥ تحليل العينات :

إنموذج (١)

الموضوع: إلهة عارية مجنحة

المرحلة الزمنية: العصر البابلي القديم

العائدية: المتحف البريطاني

المعثر: نمرود

القياس: ٥٠ سم ارتفاع، ٣٧ سم عرضا

يمثل هذا الإنموذج لوحا فخاريا مستطيل الشكل يحتوي على أشكال واقعية مرمزة نفذت بالنحت البارز، تمثل هيأة بشرية أنثوية متسيدة على المشهد إلهة عارية مجنحة بجناحين يظهران خلف ظهرها ويمتدان حتى فخذيها وتقف بشكل مواجه للناظر فوق أسدين متدابرين برؤوس أمامية وأجساد جانبية، وترتدي الإلهة التاج المقرّن ذا أربعة أزواج من القرون وتتدلى خصلتا الشعر على صدرها الذي نفذ بواقعية، وتحمل عصا وصولجان، ونحت الجسد بكل رشاقة وانسيابية، أما القدمان فأنهما حورا على شكل أرجل طير جارح، ووقف على جانبي الأسدين من كل جهة بومه واحدة تم نحتها بشكل مواجه للناظر، اعتبرت قاعدة العمل الإسناد لأشكال الموضوع ومثلت بشكل مثلثات تشير إلى طبيعة البيئة الجبلية .

تشكل المفردات التي وزعها الفنان في هذا اللوح، دلالات ورموزاً تحيلنا إلى مفاهيم وأفكار سريالية ومعتقدات في بنية الفكر العراقي القديم، إذ يوضح لنا هذا النص خطابا مفاهيمياً ابلغ فيه الفنان عن أهمية التكوين للإلهة العارية بتوسطها العمل لتشكل البؤرة المركزية التي تمحورت حولها المفاهيم الأخرى، حيث نجد في التكوين للقرون دلالة سريالية على الإلوهية لهذا الشكل الأنثوي، كما إن الأجنحة التي امتلكتها الآلهة هي إحالة إلى التوظيف الميثيولوجي للوح كون تلك الأجنحة هي تركيب ترميزي يشير إلى السرعة والطيران والقوة الأسطورية التي تميزت بها تلك الآلهة عن البشر، فضلا عن ذلك فان التركيب للأرجل التي تنتهي بمخالب الطير الجارحة والكبيرة، وعلى وفق ذلك كشف لنا هذا التكوين الفني أبعادا سريالية من خلال سعي الفنان إلى

إخراج الشكل من عالم الإنسان الواقعي إلى عالم الآلهة الأبدي والمطلق الذي اتسم بالقدسية لدى العراقيين القدماء.

اظهر الفنان العراقي القديم الدور من خلال شـــكل الإلهة في داخل اللوح بالحجم الأكبر لتأكيد أهميتها كمركز للمشهد التكويني و بشكل خاص فهي اكبر من حجمي طائر البوم و الأسد اللذين نفذا بشكل صـغير ، ويظهر الفنان تقنية عالية وخيال بأظهار سريالي واسـع في تنفيذ هذا المشـــهد، حيث يلاحظ توزيع مفردات اللوح في أرضـــيته ، كأنها قاعدة لشـــكل الآلهة و مكملة لشـخصـيتها، فالآلهة تم تمثيلها بشـكل نافر دلالة على أهميتها و إعطائها دوراً أسـاسـيا في هذا الموضوع .

كانت خطوط تنفيذ العمل لينة ومتناسـقة وخاصـــة في إظهار مفاتن هذه الإلهة ، التي يقال عنها أنها (ســـيدة الليل أو ملكة الليل)، حيث كانت تزور الرجال في منامهم ليلاً لإغوائهم وممارسـة الجنس معهم، لذلك قام الفنان الذي شـكل هذا اللوح بإبراز الكثير من عناصـر الأنوثة بخيال واسـع في تصـويرها امرأة شـابة تظهر مفاتنها للإغواء. وعالج الفنان قاعدة التناظر بشـكل واضـــح داخل اللوح الفخاري، إذا ما تم قطع اللوح من المنتصـــف طوليا، فان كل المفردات الموجودة في النصف الأول تناظر المفردات في نصفه الثاني إضافة إلى توزيع الفضاءات بشكل متناسق . والفنان هنا عبر عن إسناد القيم الدلالية والنفسية والسريالية للاشكال في اللوح والقيم الابلاغية له .

وعليه يكون للاظهار الســـريالي هنا علاقة من حيث تكوينه مع مضـــمون اللوح فان فكرة الإغواء والآلهة، اســـتوجبت تكوينيا قائما على أســـاس إبراز هيأة الآلهة في وســـط اللوح لتكون المحور الرئيس التي تتوزع على جانبيه بقية مفردات العمل .

انموذج (٢)

الموضوع : إلهة مجنحة واقفة فوق جديين

المادة : فخار

المرحلة الزمنية : العصر البابلي القديم

العائدية : متحف اللوفر

المصدر :عكاشة ، ثروت : الفن العراقي القديم ، سومر وبابل وآشور ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص ٣٥٨ .

لوح فخاري مستطيل الشكل يمثل الإلهة واقفة بشكل مواجه للناظر وتظهر بشكل عاري ترفع كلتا يديها إلى الأعلى بوضع جانبي تناظري ، وهي تحمل العصا والصولجان (رمز العدالة) ، يعلو رأسها تاج الإلوهية المقرن عُمل بشكل بيضوي ويتدلى على جانبي الوجه خصلتان من الشعر تصلان إلى كتفي الإلهة ، وعلى ظهر الإلهة جناحين (دلالة التحليق) وهي تقف على ظهري جديين متدابرين .

جسد الفنان صورة الالهة بشكل واقعي ما عدا القدمين و التي صاغها باظهار سريالي وبهيئة ارجل طير جارح و هي تقف على ظهري جديين مضطجان بشكل متدابر أرادة الفنان من خلال هذا المشهد التعبير عن الجبروت الذي تتصف به هذه الإلهة .ركب الفنان البابلي القديم جناحين للاله بمسحة سريالة دلالة على قدرتها على التحليق، وقد أكد الفنان على الانوثة والرشاقة من خلال ضبط النسب التشريحية واظهار مفاتن الوجه والجسد من خلال التلاعب بالخطوط الخارجية المؤطرة للشكل والتي بدت لينة تتسم بالرقة ، وهذا ماتصفت به الخطوط المنحية التي شكلت الوجه والصدر والوركين والفخذين ، وهذا ماأظفت هذه المنحوتة والتي أراد من خلالها الفنان تأكيد جمال وشبابية هذه الإلهة.

ان وضع مفردة الاله في هذا اللوح الذي تقترب كثيرا من لوح بيرني، فهو يتكون من مثلثين احدهما الى الاعلى صغير حيث راس المثلث يمثل راس الإلهة وقاعدة عند صدر الالهة و المثلث الثاني الذي راسه الى الاسفل و قاعدته عند صدر الإلهة ليلتقي مع المثلث الاول في القاعدة ، انما يمثل ابلاغا فكريا سرياليا للوقفة الطقوسية للالهة ، والمثلثين في الاسفل المتناظرين و الذين يمثلان صورة جديين يضفيان جمالا و توازنا لصورة الإلهة ، فهما بمثابة قاعدة لصورة الإلهة التي تقف بثبات على هذين الحيوانين.

أستقرت الكتلة الرئيسة في وسط اللوح على وفق ايقاع رتيب يتناسب مع طبيعة الوقفة الطقوسية والتأمل المصاحب لها ، كذلك يلاحظ التكرار لاحداث التوازن بين نصفي كتلة الآلهة عند قطع اللوح طوليا .

شكل الإلهة (واقعي – بشري) بأضافات حيوانية من خلال جناحي الطير وبذلك بدت الالهه باظهار سريالي ،و نفذ العمل بخطوط لينة للتعبير عن الانوثة من خلال استدارة الارداف و الصدر (النهدين) و كذلك استدارة الوجه و الخطوط المنحنية التي شكلت الجديين ، كل هذه الخطوط جاءت لتخلق موضوعا محكما، سيطر فيه شكل الإلهة على هذا المشهد و الذي صورت فيه الإلهة بصورة فتاة شابة وهي في ريعان شبابها وسحر جمالها وسمو منظرها ، وهي عارية لتظهر مفاتن جسمها وأنوثتها ورشاقتها العالية ، وهي دلالة الحيوية والإغراء والجنس والإخصاب ، شغلت هذه الصورة بتقنية عالية في ابراز مكامن الانوثة وسيطرتها في المشهد .

اما فيما يخص الجديين فهما حيوانين وديعين والآلهة تقف عليهما للتأكيد على ما تتمتع به من سيطرة ، فضلا عن ذلك فهي تقف على مواطن الجنس لهما ، وربما هي تبارك عملية اتصال جنسي بين الجديين (تناسل واخصاب) و كما هو معروف عن الماعز كثرة التناسل والحركة الجانبية للجديين ، حيث يتصلان جنسيا بهيئة تدابر .

إن الفنان حاول إظهار جمالية المرأة وشبابها ، فحركة شعر الإلهة الشابة وانسيابيته يؤكد المثال الجمالي الذي صورت به الإلهة .

إنموذج (٣)

الموضوع: طقوس احتفالية من مشاهد حياتية
المرحلة الزمنية: العصر البابلي القديم
العائدية: (رقم ٣٢٠٦٢ / م ع)
المعثر: ماري
القياس: ١٥سم
المصدر: مورتكات ،انطوان: الفن في العراق القديم، مصدر سابق، ص٢٨٧.

يمثل هذا الإنموذج لوحا فخارياً دائري الشكل يحتوي على أشكال واقعية ومركبة نفذت بالنحت البارز، يصور امرأتين متناظرتين، يقفان بشكل جانبي ماعدا منطقة الصدر وهذه الأشكال اكبر حجماً من الأشكال الأخرى المصورة على هذا القرص، وهناك مبالغة في استطالتهما ورشاقتها، وصورت الأيدي أسفل منطقة الصدر و أما الرجلان فتبدوان بحركة مستمرة

وكأنهما يؤديان رقصة ما، وقد نقش بين هاتين الشخصيتين موسيقيين بشكل مصغر يعتلي أحداهما الآخر بشكل عمودي ويحمل كل منهما آلة موسيقية باستخدام طريقة التكرار وقد صورتا من وجهة نظر أمامية ما عدا الرأس، فقد صور بوضعيه جانبية، وتحتوي المنحوتة على أشكال خرافية ومركبة وتبدو برؤوس كلاب وأجسام بشر وذيول قردة احدها نفذ بحالة الوقوف على يسار اللوح وآخر يجلس القرفصاء وجميع هذه الأشكال تنظر إلى ألامرأتين مفردتي العمل الرئيسة .

يبدو من خلال النظر إلى إنشائية هذا اللوح بان المشهد المصور على القرص الدائري يعبر عن رقصة، ويظهر هذا المعنى من خلال وجود العازفين وحركة الرجلين الراقصتين لكل منهما، في حين يظهر معنى التقديس من خلال حركة اليدين المتماسكتين المضمومتين إلى أسفل الصدر التي طالما عبرت عن الحالة التعبدية لإنسان وادي الرافدين وظهر جليا في العصر البابلي القديم، ومن خلال التكوين لهذا اللوح الذي جسده الفنان ليوحي لنا إن هذه الرقصة هي (تعبدية)، إضافة إلى ذلك إن الفنان العراقي القديم ربط في موضوعة هاتين الشخصيتين بالأشكال المركبة (سريالية) لإيصال معنى يدل على كثرة خصوبة هذه الحيوانات ولما لها من تأثير في المجتمع ومعتقداته لتكمل هذا الطقس الاحتفالي، ومن خلال النظر إلى المشهد لهذا اللوح الفخاري، إن الفنان العراقي القديم أكد عنصر الحركة من خلال الديناميكية للأشكال المنشئة على اللوح وتنوعها الشكلي الذي ضم أشكالا (آدمية، وحيوانية، ومركبة)، وبذلك استطاع أن يحقق شداً بصرياً داخل عمله المنجز ومشهداً محملا بالفكر الأسطوري عن طريق هذا التنوع الشكلي والخطي ابتداءاً من التكوينات للخطوط الدائرية المكونة لهيأة اللوح الفخاري العامة وانتهاءً بخطوط الأشكال المتنوعة.

يُعد التكوين لهذا اللوح من الموضوعات التي عملت لتمثيل بعدا فكريا سرياليا جديدا مستلهما من الحياة الاجتماعية والطقسية الدينية لإعطاء دور مهم لأداء الشعائر الاحتفالية وهذا واضح من خلال الملامح التي أفصحت عنها أشكال النساء التي تبدو من هيأتها إن الفنان بالغ في استطالتهن ورشاقتهن وحركة أجسامهن التي توحي بأنهما امرأتان راقصتان تؤديان رقصة طقوسية، وما حملته أشكالهن من توصيفات دلالة على مستوى الوعي القائم على أفكار المجتمع، فضلا عن هذا فقد اظهر الفنان النساء بصورة عارية وربطها بفكرة الخصب التي كانت سائدة في المجتمعات آنذاك بمجموعة من الأشكال المركبة سريالية (رأس كلب وجسد بشر وذيل قرد) لما له من معنى فكري واعتقادي على كثرة خصوبة هذه الحيوانات ومدى تأثيرها بالمجتمع

واعتقاداته بأنها مكملة لهذا الطقس الاحتفالي، فجاءت تكوينات تلك الأشكال للنساء الراقصات وبصورة ابتهاج وفرح مترابطة مع أشكال العازفين اللذين يبدوان إنهما عاريان أيضا لكن بصورة غير واضحة وصغيري الحجم ليكونا بعيدين عن مسرح الرقص. جاءت الوضعية لهذه الأشكال وهي عائمة على فضاء هذا اللوح الفخاري كأنها هبطت من السماء لتشارك في ممارسة هذه الطقوس الاحتفالية في المجتمع البابلي القديم.

إن التكوين الموضوعي هنا يقوم على أساس التناظر غير المتماثل وهو ما يفرضه طبيعة الموضوع فضلا على طريقة بناء على خطوط عمودية تترتب فيها المفردات مما يشكل إيقاعا غير رتيب. وهذا يتلاءم والطقس الاحتفالي الذي يصطف فيه المحتفلون بوضعيات معينة تراتبية مع حركات إيمائية معينة فيها نوع من التكرار والانتظام .

إنموذج (٤)

اسم العمل: صراع الآلهة
المادة أو الخامة: فخار نحتي
المرحلة الزمنية: العصر البابلي القديم.
المعثر: خفاجي
القياس: ١٢ سم ارتفاعاً
العائدية: معهد الدراسات الشرقية بجامعة شيكاغو .
المصدر: Ruth opificas, Dasaitibaby Lonnische Terrakotta Relief, Barline, 1961, Plate 488.

يمثل هذا الإنموذج لوحاً فخارياً مربع الشكل، وعليه مشهد تصويري لصراع ما بين رجل وامرأة، حيث يبدو المظهر الخارجي للشخصين إنهم آلهة، يرتدي الرجل تاجاً مقرناً ذا أربعة أزواج من القرون وذا رأس جانبي، ولحية طويلة تصل حتى صدره، أما اليدان فتمسك بكل واحد منهما سكيناً أحداهما يطعن بها الكائن الأسطوري المتمثل بالامرأه في بطنها والأخرى يطعن بها رأسها، يرتدي ثوباً طويلاً يصل إلى قدميه مفتوح من الأمام ليسهل حركته، مزين بخطوط بسيطة ومتسلح

بمجموعة أسلحة، أما الإله الآخر فيظهر رأسه بشكل أشعة شمس وبشكل مواجهة للناظر وذو عين واحدة، والصدر أعطي نوعاً من الارتفاع من قبل الفنان العراقي القديم ليدل على إنها امرأة، أما اليدان فهما موثوقتان بحركة إلى الخلف ، وهي ترتدي ثوباً طويلاً زين بأشكال حراشف السمكة، وإحدى قدميها سحقت من قبل قدم الإله، ويظهر الجسم بوضوح من خلال إظهار الحركة للعضلات وأداء حركات التقدم للإله والتراجع للكائن الأسطوري لإبراز مفردة العمل الرئيسة وهي الصراع.

يظهر من الهيأة العامة لشكل التكوين لهذا اللوح الفخاري انه مشهد صراع بين اله وكائن أسطوري مركب (سريالي)، جسد الفنان العراقي القديم مفردات هذا اللوح بصورة متزنة بين الشخصيتين على الرغم من إن المشهد يمثل صورة من صور الصراع بين الخير والشر ،إذ نرى إن الإله المقرّن مسيطر على الكائن الأسطوري من خلال طعنه بالسكين، في رأسها ليقتل الشر الذي تراه في عينها الواحدة ، وفي بطنها ليقطع نسلها ويبدو ذلك واضحا من خلال حركة رجليه وسلاحه، بينما نرى الكائن الأسطوري منحني القامة وموثوق اليدين إلى الخلف فهي رؤية حققها الفنان بانكسار الكائن الأسطوري وانتصار الإله عليه وجسد الفنان هنا الفكر الأسطوري من خلال ملامح الشخصيتين .

ومن خلال دراسة التكوين لهذا اللوح الفخاري ، نلاحظ توازن الكتلتين داخل اللوح ، فالعمل يتكون من كتلتين يتخللهما فضاء داخلي ، إلى جانب ذلك الانسجام في توزيع الكتل الذي يظهر براعة الفنان وقدرته الفنية والتعبيرية .

صور الفنان في هذا اللوح شكل الإله بهيأة أسطورية سريالية ، و يؤكد فيها الفنان صراع الآلهة الذي يمثل قوى الخير و انتصاره على الكائن الأسطوري ، وهذا الموضوع استقاه الفنان من الذاكرة العراقية القديمة التي جمعت بين ثناياها جملة من الموضوعات التي أكدت الصراع بين الآلهة حيث مثلت الآلهة هنا اظهاراً سريالياً بشكل رمزي جمع بين الصورة البشرية و صورة احد الآلهة وربما تكون الآلهة (تيامات) والإله الرئيس هنا يمثل الإله (مردوخ).

أما بالنسبة للخطوط المكونة لتكوين اللوح ، فتبدو خطوط لينة متوازنة ، وفي اتجاهات مختلفة تتناسب مع الطبيعة الإنشائية للموضوع ، وهناك بعض الأشكال الحادة الموجودة في رأس الكائن الأسطوري ، كدلالة على قدرة التأثير على الآخر ، والتكرار في الخطوط وخاصة في لحية

الإله وملابســه وتاج الآلوهية الذي يرتديه . حيث نجد الخشــونة واضــحة على وجه الآلهة وهو يحاول قتل الكائن الأسطوري مع تفاعل جميع أجزاء جسمه مع الحدث (عملية القتل)، كان الفنان العراقي القديم موفقاً في خطابه الفني والدلالي، فالعناصـــر المكونة وطبيعة علاقتها من حركة الخطوط والفضــاءات وطبيعة الملمس والمادة تتناسـب مع طبيعة الخطاب الذي حاول فيه الفنان إيصــاله إلى المتلقي، التي هي انتصــار الخير المتمثل بالإله المقرن على الشــر المتمثل بالكائن الأسطوري المركب .

ونجد إن عنصر التوازن في اللوح حاضرا بشكل صريح، إلا إن تكوين مفرداته شكلت نوعا من التداخل من اجل أن يترجم محتوى المضمون (الاشتباك أو الصراع) وعليه يكون الموضوع قد تم بنائه وفقا للفكرة السريالية. ونجد فيه انشاءا مدروسا يخلو من التكرار بل على العكس فيه حركة متمثلة من خلال تنوع المفردات وحركة الأشكال فضــلا عن خطوط الأزياء وتفصــيلاتها ، وهكذا نتلمس جمالية وتنوع الإنشاء تبعا للموضوعة في هذا اللوح .

إنموذج (٥)

اسم العمل : صراع مع خمبابا
المادة أو الخامة : فخار
المرحلة الزمنية : العصر البابلي القديم
المعثر : خفاجي
القياس : ١٢ سم ارتفاعاً
المصدر :
Ruth Opificus , Dasaiti baby Lonische Terrakotta Relief , Op.cit , plate 487
.

لوح فخاري مربع الشكل يصور اله يقتل وحش يبدو الإله في حركة انقضاض على الوحش ، يمسك باحد يديه برأس الوحش و اليد الاخرى يحمل آلة (سكين) و هو في حالة سيطرة على الوحش ، في حين نرى الوحش يرفع يديه الى الاعلى ليعلن الاستسلام امام الإله .

اللوح يحتوي على شــخصــيتين نفذها الفنان البابلي القديم باســلوب ســريالي ، من خلال شخصية الوحش الاسطوري في وضع مواجه للناظر وكذلك مفردة الإله الاسطوري بوضع جانبي

ما عدا الكتفين بوضـع مواجه ، موضـوع اللوح يمثل الصـراع بين قوى الخير والشـر فالاله يمثل الخير و الوحش يمثل قوى الشر ، يصور اللوح نهاية هذا الصراع بانتصار الخير على الشر .

خطوط تنفيذ اللوح تتناسب وموضوع اللوح فالخطوط تبدو عنيفة و حادة في بعض الاماكن للدلالة على الصراع الدامي بين الإله و الوحش .

يبدو ملمس اللوح خشـن يتماشـى و موضـوع الصـراع، حتى الفضـاءات في داخل اللوح ملمسها خشن و لم يعن بها الفنان و لم يقم بصقلها ، لتوحي بالعنف و الصلابة والقوة و القسوة الناجمة من القتال .

يبدو ان الفنان قد تقصد في جعل رأس الوحش كبير و نسبته غير متناسبة مع الجسم وهذا التلاعب بالنسب اراد بها الفنان البابلي القديم من خلال خياله ان يجسد السمة السريالية، أي لا تصل نسبهما الى النسب الاعتيادية للجسم البشري أي ان جسمي الشخصيتين مضغوطتين دلت على جهل الفنان عن عدم معرفته النسب التشريحية لجسم الانسان ، وذلك لان المشهد المصور اسطوريا مركباً نابع من خيال الفنان فهو يرى الآلهة في الاساطير بأشكال بشرية ليقرب صورة الإله لبقية الناس، على الرغم من ان الإله يمتاز بصفات خيالية (سريالية) لا توجد في الانسان فيحاول الفنان تصويره بهذه الصورة المختلفة للتميز او لم يكترث الى عطاء النسب الصحيحة وعناية الاكبر في تصوير موضوعة اللوح، وهو الصراع الدامي مع الوحش .

صور الفنان البابلي الإله البشرية في هذا اللوح بهيئة يبدو عليها العنف المتأتي من القتال ضد قوى الشر فالاله ينشد الخير و ينشره على رعيته . من خلال مفردة الإله مع الوحش فأنها تأخذ شكل مستطيلين فالمستطيل الاكبر يمثل صورة الإله و المستطيل الاصغر يمثل صورة الوحش ، كتلتي اللوح موزعتين بشكل متوازن و مستقر داخل اللوح (دلالة الثبات) .

ان اللحظة التي صـور فيها الفنان مشـهد اللوح لحظة الانقضـاض على الوحش، نلاحظ السيطرة كاملة على الوحش من خلال مسك راسه بأحد يدي الإله و الاخرى تحمل السكين و هو في حالة تأهب لعملية الطعن كذلك يلاحظ ان الإله يضـع قدمه على قدم الوحش تأكيد السـيطرة التامة عليه فهي اللحظة الحاسمة قبل نهاية المعركة .

يبدو الحركة واضـــــحة في هذا اللوح من خلال حركة الإله في كلتا يديه و قدميه وكذلك حركة يدي الوحش فالخطوط تبدو فيها حركة ســـواء في الإله او في الوحش وهذه الحركة متأتية من موضوع اللوح الدرامي الذي صاغها الفنان بخيال واسع لاظهار الطابع السريالي .

يلاحظ ان رأس الوحش الكبير المتكون من مجموعة خطوط تجاعيد كأنها شكل امعاء ليدل على قبح هذا الكائن و تســـلطه ، فنظرة عيونه في هذا اللوح تدل على لحظاته الاخيرة (لحظات الموت) بعد صراعه مع الإله ، و يلاحظ ذلك جليا في حركة يديه التي تعلن الاستسلام .

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

النتائج

٣- تشكل المفردات التي وزعها الفنان تعطي دلالات ورموزاً تحيلنا إلى مفاهيم وأفكار سريالية ومعتقدات في بنية الفكر العراقي القديم، إذ يوضح لنا هذا النص خطابا مفاهيمياً ابلغ فيه الفنان عن أهمية التكوين للإلهة العارية بتوسطها العمل لتشكل البؤرة المركزية التي تمحورت حولها المفاهيم الأخرى من خلال التوظيف الميثيولوجي كون تلك الأجنحة هي تركيب ترميزي يشير إلى السرعة والطيران والقوة الأسطورية التي تميزت بها تلك الآلهة عن البشر، فضلا عن ذلك فان التركيب للأرجل التي تنتهي بمخالب الطير الجارحة والكبيرة، وعلى وفق ذلك كشف لنا هذا التكوين الفني أبعادا سريالية من خلال سعي الفنان إلى إخراج الشكل من عالم الإنسان الواقعي إلى عالم الآلهة الأبدي والمطلق الذي اتسم بالقدسية لدى العراقيين القدماء ،اضافة الى القرون لها دلالة سريالية على الإلوهية لهذا الشكل الأنثوي، كما إن الأجنحة التي امتلكتها الآلهة . كما في انموذج (١ ،٢)

٤- جسد الفنان صورة الالهة بشكل واقعي ما عدا القدمين و التي صاغها باظهار سريالي وبهيئة ارجل طير جارح و هي تقف على ظهري جديين مضطجان بشكل متدابر أرادة الفنان من خلال هذا المشهد التعبير عن الجبروت الذي تتصف به هذه الإلهة .كما في انموذج (١، ٢)

٥- ركب الفنان البابلي القديم جناحين للاله بمسحة سريالة دلالة على قدرتها على التحليق، وقد أكد الفنان على الانوثة والرشاقة من خلال ضبط النسب التشريحية واظهار مفاتن الوجه والجسد من خلال التلاعب بالخطوط الخارجية المؤطرة للشكل والتي بدت لينة تتسم بالرقة .كما في انموذج (١ ، ٢)

٦- جسد الفنان البابلي القديم الالهه باظهار سريالي من خلال شكل الإلهة (واقعي – بشري) بأضافات حيوانية من خلال جناحي الطير، أستقرت الكتلة الرئيسة في وسط اللوح على وفق ايقاع رتيب يتناسب مع طبيعة الوقفة الطقوسية والتأمل المصاحب لها . كما في انموذج (٢)

٧- اعطى هذا العمل بعدا فكريا سرياليا جديدا مستلهما من الحياة الاجتماعية والطقسية الدينية لإعطاء دور مهم لأداء الشعائر الاحتفالية ،اذ أكد الفنان على عنصر الحركة من خلال الديناميكية للأشكال المنشئة على اللوح وتنوعها الشكلي الذي ضم أشكالا (آدمية) وهذا واضح من خلال الملامح التي أفصحت عنها أشكال النساء التي تبدو من هيأتها إن الفنان بالغ في استطالتهن ورشاقتهن وحركة أجسامهن التي توحي بأنهما امرأتان راقصتان تؤديان رقصة طقوسية. واشكال (حيوانية، ومركبة) بهيئة سريالية (رأس كلب وجسد بشر وذيل قرد) كما في انموذج (٣) .

٨- يظهر من الهيأة العامة لشكل التكوين انه مشهد صراع بين اله وكائن أسطوري مركب (سريالي)، جمعت بين ثناياها جملة من الموضوعات التي أكدت الصراع بين الآلهة حيث مثلت الآلهة هنا اظهاراً سريالياً بشكل رمزي جمع بين الصورة البشرية و صورة احد الآلهة). كما في انموذج (٤)

٩- ان الفنان تقصد في جعل رأس الوحش كبير و نسبته غير متناسبة مع الجسم وهذا التلاعب بالنسب اراد بها الفنان البابلي القديم من خلال خياله ان يجسد السمة السريالية، أي لا تصل نسبهما الى النسب الاعتيادية للجسم البشري أي ان جسمي الشخصيتين مضغوطتين دلت على جهل الفنان عن عدم معرفته النسب التشريحية لجسم الانسان ، وذلك لان المشهد المصور اسطوريا مركباً نابع من خيال الفنان فهو يرى الآلهة في الاساطير بأشكال بشرية ليقرب صورة الإله لبقية الناس . كما في انموذج (٥)

الاستنتاجات

استناداً الى ما أظهرته نتائج البحث يستنتج الباحث ما يأتي:

١- أظهرت المنظومة التخيلية للفنان البابلي القديم مقدرته الفكرية والمعرفية في استحضار صور تعبيرية تجسد الواقع بشكل مغاير له ، من خلال التعبير عن موضوعات تستمد من الواقع الحياتي إلا إنها تختلف عنه وفق صياغة المعالجات الفنية ، والتي تدلل عبر مضامين ودلالات صورية واشارية .

٢- إن الجانب الأسطوري وما نتج من إشتغالات عديدة في الإيدولوجية المجتمعية للفنون القديمة لوادي الرافدين الذي يمثل مرجعا وضاغطا مهما والتي إعتمدها في الكثير من نتاجاته الفنية ، أحالت بمفهومها الفنان البابلي القديم الى أحالات جعلته يقوم بإستدعاءات الأشكال والنظم الشكلية من كائنات مركبة إسطورية تجسدت في بنائه الفني .

٣- حقق الفنان البابلي القديم في بناءاته الفنية اظهارا سرياليا واضحا عن طريق التنوع الإسلوبي في عمليات التشكيل وطريقة تحليل المعطيات وأعادة تركيبها بصيغة تكاد تكون رافضة للواقع والواقعية بكل إشكاله الفيزياوية والتي حققت في بوادرها مكامن الإبداع والتميز و الخروج عن الأطر التقليدي .

٤- اتّسمت بنية المتخيل عند الفنان البابلي القديم بتداخل واضح بين معطيات البيئة الحسية والمعطيات المادية لخلق حوار خيالي، وذلك بسبب إزالة المخيلة للحدود الفاصلة بين الحسي والحدسي أو بين الظاهر والباطن.

٥- إن اللامالوف عند الفنان البابلي القديم لا يقف بحدود الإدراك الحسي، إنما يذهب الى ماوراءه ليمتلك الجوانب الروحية والوجدانية ، وبذلك لا يمنح الحسي أهمية على الرغم من انطلاقه من موضوعات حسية ، وهذا يتأتى بفعل فضاءات المنظومة التخيلية الواضحة في اعماله الفخارية .

٦- إن الفنان البابلي القديم حوّر وركب وجرّد الأشكال في الطبيعة لإحداث التكرار لتوليد الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهائية لتحقيق الديمومة اللامتناهية .

٧- ركز الفنان البابلي القديم على نوعية التركيب من خلال (الشكل، الحجم،) في الخطاب الفني، الصدق في التعبير عن طريق الرمز او الدلالة، والتنفيس عن انفعالاته وقدراته اللاواعية، (السريالية) يريد ان يجعل من اللاواقع واقعا خاصا به يبين فيه ما يطمح اليه من ثراء واحترام ووجود.

التوصيات :

يوصي الباحث بـ:

١- يوصي الباحث بأرشفة المنجز العراقي القديم على شكل سجلات مدون عليها العصر، الخامة ، القياس ، العائدية ومكان العثور عليها.

٢- يوصي الباحث بدراسة المنتج العراقي القديم من وجهة نظر فلسفية أو نقدية حديثة .

المقترحات :

يقترح الباحث إجراء الدراسات الآتية:

- جمالية الاشكال السريالية في الفن المصري القديم.
- جماليات الاشكال السريالية في الخزف الاغريقي.
- الاشكال السريالية في فنون الشرق القديمة (الصينية–الهندية).

المصادر والمراجع

١. ابن منظور : لسان العرب ، دار المعارف ، مصر ، باب الظاء ، ص١٣٢ .
٢. جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج٢ ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، القاهرة، ١٩٧٧، ص٢٩ .
٣. عمر مصطفى عباس : تقنيات الاظهار في اعمال الكرافيك العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٣ ، ص٦ .
٤. اندريه بريتون : شاعر وكاتب فرنسي ، مؤسس لحركة السريالية ، Briton . Manifest da surrealism , Paris , P,455 , للمزيد يراجع (ثائر سامي المشهداني: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، طروحة دكتوراة، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٣ ، ص١٣٠.)
٥. ريد، هربرت : حاضر الفن ، ت: سمير علي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط٢، ١٩٨٦ ، ص٩٥.
٦. امهز ، محمود : الفن التشكيلي المعاصر ، التصوير (١٨٧٠ –١٩٧٠) ، دار المثلث للتصميم والطباعة، د ط ، بيروت ١٩٨١ ، ص٢٣.
٧. عبد جاسم ، عباس : ما وراء السرد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص٣٢ .
٨. أبتر . ت . ي : أدب الفنتازيا ، تر : جبار سعدون السعدون ، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ١٩٨٩، ص١٩١ .
٩. عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، كلية الآداب، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧، ص٢٦٩.
١٠. ديكارت : التأملات في الفلسفة الأولى ، تر: عثمان أمين ، مكتبة الإنجلو المصرية ،١٩٥١، ص٤٤٧–٤٤٨.
١١. سعدي ، علياء : الصورة في شعر الرواد ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ٢٠١١ ،ص٣٤١ .
١٢. جعفر ، محمد راضي : الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد ، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص١٠٣.
١٣. عبد جاسم ، عباس : ما وراء السرد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص٣٤ .
١٤. الزراعي ، محمد حسن : الفينومينولوجيا و المسألة المثالية –آدموند هوسرل ، التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ٢٠١٠ ، ص١٨١ .

١٥.خمره ، حسين : فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية ، ط١ ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص٤٤ .
١٦.قاسم ، سيزا : حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن مدخل إلى السيميوطيقا ، دار اليأس ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٣٩ .
١٧.موكاروفسكي ، يان : الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية ، دار اليأس ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص٢٨٦ .
١٨.خمره ، حسين : فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية ، ط١ ، منشورات الاختلاف ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص٥٠ .
١٩.سعدي ، علياء : الصورة في شعر الرواد ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠١١، ص١٨ .
٢٠.البستاني، محمود : الإسلام والفن ، ط١ ، مجمع البحوث الإسلامية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٢ ، ص١٦ .
٢١.المعموري، خضير جاسم راشد: القيم الجمالية لتصاميم الوحدات الزخرفية في الأزياء التراثية للمرأة العراقية ، رسالة ماجستير ، كلية فنون الجميلة، جامعة بابل، ٢٠٠٥، ص٤٦.
٢٢.هاوزن، ارنولد: فلسفة تاريخ الفن، الهيأة العامة للكتاب والأجهزة العلمية، مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٨، ص١٠٩-١١٠.
٢٣.صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، بيروت، ١٩٨١، ص١١٢-١١٣.
٢٤.برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، د ط ، القاهرة، ١٩٧٠، ص٤١٣.
٢٥.راي ، وليم: المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٧، ص٣١.
٢٦.أسعد، يوسف ميخائيل: سايكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية، د ط ، بغداد، ١٩٨٤، ص٩٠.
٢٧.أونيس: الصوفية والسريالية، ت: محمد سالم سعد الله، دار الساقي، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص٤٨.
٢٨.ريد: هربرت: الفن الآن (مقدمة في نظرية الرسم والنحت الحديثين). ت: فاضل كمال الدين، ط١، ٢٠٠١، ص١١٦-١١٧.
٢٩.شاكر، عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ت: الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون، د ط ، الكويت، ١٩٨٧، ص١٦.
٣٠.صالح، قاسم حسين: الإبداع في الفن، ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، د ط ، بغداد ، بيروت ، ص١٠٠-١٠٤
٣١.شاكر ، عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير. ت: الامين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون ، د ط ، الكويت، ١٩٨٧، ص١٦-١٧.
٣٢.يونغ، كارل: الانسان ورموزه، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص٤٠.

٣٣. المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسة في الفن الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٣، ص٧٥- ٨٣.

٣٤. امهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، ، الجامعة اللبنانية ، دط ، ١٩٨١، ٧٣-٧٤.

٣٥. ايفون دوبليسيس: السريالية، ت:هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ١٩٨٣، ص٥-٦.

٣٦. الكيه، فردينان: فلسفة السريالية، ت: وجيه العمر، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي د ط ، دمشق ، ١٩٧٨، ص٤٣.

٣٧. سارة نيومايير ، قصة الفن الحديث، ت: رمسيس يونان، دار الفكر المعاصر، د ط. مصر ، د ت ، ص١٨٦.

٣٨. أي، جي مولر ، وفرانك ايفلر، مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، مر: جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٨، ص١١٣، ص١١٣.

٣٩. محمود البسيوني ، الفن في القرن العشرين، مركز الرشاقة، ب ت، ص١٩٠٤.

٤٠. هربرت ريد، تاريخ موجز النحت الحديث، ت: فخري خليل، تر: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٩٤، ص٥٧.

٤١. الان باونيس ،الفن الاوربي الحديث، ت:فخري خليل، م : جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر د ط، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٢٢٩.

٤٢. نبيلة ابراهيم، الاسطورة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٦، ص١١.

٤٣. احمد جمعة، الوعي الجمالي، دراسة في التطبيقات الشكلية المصرية، ار الاصدقاء، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٥.

٤٤. محمود عزيز كارم ، اساطير التوراة الكبرى، دار الحصاد، دمشق، ١٩٩٩، ط١، ص١٦.

٤٥. كرايمر، صموئيل نوح : أساطير العالم القديم ، تر: احمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤، ص١٤.

٤٦. عامر سليمان، العراق في التاريخ القديم، موجز التاريخ الحضاري، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٩٣، ص١١٤.

٤٧. فوزي رشيد، السياسة والدين في العراق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣، ص٥٥.

٤٨. صومئيل نوح كريمر: الاساطير السومرية، دراسة في منجزات الروحية والادبية في الالف الثالث ق.م، تر: يوسف داوود، وعبد القادر، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧١، ص٥٥.

٤٩. خزعل الماجدي: متون سومر، الكتاب الاول، ط١، الاهلية للنشر والتوزيع، ، عمان، ١٩٩٨، ص٦٧.

٥٠. زهير صاحب، الفنون السومرية، دار ايكال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٧، ص٧٧-٧٨.

٥١. خزعل الماجدي: متون سومر، الكتاب الاول، الاهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٩٨، ص١٧٣-١٧٤.

٥٢. هـ. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ت: جبرا ابراهيم جبرا، ط١، ١٩٨٠، ص١٧١.

٥٣. فاضل عبد الواحد ، سومر اسطورة وملحمة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧،ص١٢١.

٥٤. فراس السواح ، مغامرة العقل الاولى، دار علاء الدين، ط١١، ١٩٩٦ ، ص١٥٢.

٥٥. صاحب ، زهير: الفنون السومرية ، دار ايكال للطباعة، بغداد، ٢٠٠٧، ص٢١١.

٥٦. انطوان مورتكارت ، الفن العراقي القديم، تر: د.عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، مطبعة الاديب، بغداد، ص٥٤.

٥٧. ثروت عكاشة ، تاريخ الفن العراقي، سومر، بابل، اشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٦٢.

٥٨. زهير صاحب، اسطورة الزمن القريب، دار الاصدقاء للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٠، ص١١-١٢.

٥٩. زهير صاحب، حميد نفل، تاريخ الفن في بلاد الرافدين، مصدر سابق ، ص١١٦-١١٧.

٦٠. العذاري ، أنغام سعدون : بنية الخطاب في المنحوتات الفخارية الرافدينية ، مصدر سابق ذكره ، ص١٦٧ .

٦١. طه باقر، ملحمة جلجامش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٥٧.

٦٢. طه باقر، مقدمة في ادب العراق القديم، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٦م، بغداد، ص١٠١.

٦٣. سامي سعيد الاحمد ، جلجامش، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١١١.

References

1. Ibn Manzur: Lisan al-Arab, Dar al-Maaref, Egypt, Chapter Dhad, p. 132.
2. Jamil Saliba: The Philosophical Dictionary, Vol. 2, General Authority for the Affairs of the Amiri Printing Press, Cairo, 1977, p. 29.
3. Omar Mustafa Abbas: Display Techniques in Contemporary Iraqi Graphic Works, Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2013, p. 6.
4. André Breton: French poet and writer, founder of the Surrealist movement, Briton, Manifest da surrealism, Paris, P,455. For more, see (Thaer Sami Al-Mashhadani: Intellectual and Aesthetic Concepts for the Use of Materials in Post-Modern Art, PhD Thesis, College of Art Education, University of Babylon, 2003, p. 130.)
5. Reid, Herbert: The Present of Art, trans. Samir Ali, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2nd ed., 1986, p. 95.
6. Amhaz, Mahmoud: Contemporary Visual Art, Photography (1870-1970), Al-Muthallath House for Design and Printing, 1st ed., Beirut 1981, p. 23.
7. Abdul Jassim, Abbas: Beyond the Narrative, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2005, p. 32.
8. Abter. trans. Y: Fantasy Literature, trans. Jabbar Saadoun Al-Saadoun, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 1989, p. 191.
9. Abbas, Rawya Abdel Moneim: Aesthetic Values, Faculty of Arts, Alexandria, Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah, 1987, p. 269.
10. Descartes: Meditations on First Philosophy, trans. Othman Amin, Anglo-Egyptian Library, 1951, p. 447-448.
11. Saadi, Alia: The Image in the Poetry of the Pioneers, 1st ed., General Cultural Affairs House, Baghdad, 2011, p. 341.
12. Jaafar, Muhammad Radi: Alienation in Contemporary Iraqi Poetry, Pioneers Stage, 1st ed., Writers' Union Publications, Damascus, 1999, p. 103.
13. Abdul Jassim, Abbas: Beyond the Narrative, General Cultural Affairs House, Baghdad, 2005, p. 34.
14. Al-Zira'i, Muhammad Hasan: Phenomenology and the Ideal Question - Edmund Husserl, Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, 2010, p. 181.
15. Khamra, Hussein: The Space of the Imagination - Approaches to the Novel, 1st ed., Ikhtilaf Publications, Beirut, 2002, p. 44.
16. Qasim, Siza: On Some Concepts and Dimensions, in Introduction to Semiotics, Dar Al-Yas, Cairo, 1986, p. 39.

17. Mukarovsky, Yan: Art as a Semiotic Truth, Dar Al-Yas, Cairo, 1986, p. 286.
18. Khamra, Hussein: The Space of the Imagination - Approaches to the Novel, 1st ed., Ikhtilaf Publications, Beirut, 2002, p. 50.
19. Saadi, Alia: The Image in the Poetry of Pioneers, 1st ed., General Cultural Affairs House, Baghdad, 2011, p. 18.
20. Al-Bustani, Mahmoud: Islam and Art, 1st ed., Islamic Research Complex for Studies and Publishing, Beirut, Lebanon, 1992, p. 16.
21. Al-Maamouri, Khadir Jassim Rashid: The Aesthetic Values of the Designs of Decorative Units in the Traditional Costumes of Iraqi Women, Master's Thesis, College of Fine Arts, University of Babylon, 2005, p. 46.
22. Hausen, Arnold: The Philosophy of Art History, General Authority for Books and Scientific Authorities, Cairo University Press, 1968, pp. 109-110.
23. Saleh, Qasim Hussein: Creativity in Art, Ministry of Culture and Information, Baghdad, Beirut, 1981, pp. 112-113.
24. Barthelemy, Jean: A Study in Aesthetics, trans. Anwar Abdul Aziz, Franklin Printing and Publishing Foundation,
1st ed., Cairo, 1970, p. 413.
25. Ray, William: Literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction, trans. Yoel Youssef Aziz, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Baghdad, 1987, p. 31.
26. Asaad, Youssef Mikhail: Psychology of Creativity in Art and Literature, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1st ed., Baghdad, 1984, p. 90.
27. Onis: Sufism and Surrealism, trans. Muhammad Salim Saad Allah, Dar Al-Saqi, 2nd ed., Beirut, Lebanon, 1995, p. 48.
28. Reid, Herbert: Art Now (An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture). Trans. Fadhel Kamal Al-Din,
1st ed., 2001, pp. 116-117.
29. Shaker, Abdul Hamid: The Creative Process in the Art of Photography, trans. Secretary-General of the National Council for Culture and Arts, 1st ed., Kuwait, 1987, p. 16.
30. Saleh, Qasim Hussein: Creativity in Art, Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, 1st ed., Baghdad, Beirut, pp. 100-104
31. Shaker, Abdul Hamid: The Creative Process in the Art of Photography. trans. Secretary-General of the National Council for Culture and Arts, 1st ed., Kuwait, 1987, pp. 16-17.
32. Jung, Carl: Man and His Symbols, trans. Sami Khashaba, General Cultural Affairs House, 2nd ed., Baghdad, Iraq, 1986, p. 40.
33. Al-Mubarak, Adnan: The Main Trends in Modern Art, Dar Al-Hurriyah for Printing, Baghdad, 1973, pp. 75-83.
34. Amhaz, Mahmoud: Contemporary Visual Art, Lebanese University, 1st ed., 1981, 73-74.
35. Yvonne Duplessis: Surrealism, trans. Henri Zgheib, Awidat Publications, Beirut, Paris, 1983, pp. 5-6.

36. Al-Kayeh, Ferdinand: The Philosophy of Surrealism, trans. Wajih Al-Omar, Publications of the Ministry of Culture and National Guidance, 1st ed., Damascus, 1978, p. 43.
37. Sarah Neumayer, The Story of Modern Art, trans. Ramses Younan, Dar Al-Fikr Al-Mu'aser, 1st ed., Egypt, n.d., p. 186.
38. A. J. Muller, and Frank Eifler, One Hundred Years of Modern Painting, trans. Fakhri Khalil, trans. Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Ma'mun, Baghdad, 1988, p. 113, p. 113.
39. Mahmoud Al-Basyouni, Art in the Twentieth Century, Al-Rashaka Center, n.d., p. 1904.
40. Herbert Read, A Brief History of Modern Sculpture, trans. Fakhri Khalil, trans. Jabra Ibrahim Jabra, Arab Foundation for Studies, Beirut, 1994, p. 57.
41. Alan Bowness, Modern European Art, trans. Fakhri Khalil, trans. Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing, 1st ed., Baghdad, 1987, p. 229.
42. Nabila Ibrahim, The Legend, Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing, Baghdad, 1976, p. 11. 43. Ahmed Jumaa, Aesthetic Consciousness, A Study in Egyptian Formal Applications, Ar Al Asdekaa, Baghdad, 1st ed., 2009, p. 55.
44. Mahmoud Aziz Karem, The Great Myths of the Torah, Dar Al Hasad, Damascus, 1999, 1st ed., p. 16.
45. Kramer, Samuel Noah: Myths of the Ancient World, trans. Ahmed Abdel Hamid Youssef, Egyptian Book Authority, Cairo, 1974, p. 14

الهوامش

(*) الميتاواقعية: هو اتجاه أدبي يعود الى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين صاغهُ ميخائيل ايشتاين ونشرهُ كإعلان أدبي في المجلة الأدبية السوفيتية 1983 (Voprosy Literatury) وقد قدم تصورهُ الذي يقوم على إن ماوراء الواقعية في بعدهُ الفلسفي هو الواقعية الميتافيزيقية فإن (الميتا) تعني (من خلال) أو (ماوراء) الواقع الذي يمكن لجميع البشر رؤيته، وعليه فإن الميتا – واقعية هي واقعية الطبيعة المفرطة فيزيائياً للأشياء، حين تعاد صياغة الاستعارة غير المرئية لتنزل تنزيلاً واقعياً، أي إنها (الثقل) و (الاشتغال) لكل ما لايمكن رؤيتهُ، ليتحول إلى مرئي قابل للتعاطي معهُ في النص الفني، بما يشكل تداخلاً بين مختلف تفاصيل الحقيقة التي يقدمها هذا النص. ينظر: نورة محمد فرج قاسم الخنجي – كلية الاداب – قسم اللغة العربية – جامعة قطر، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الانسانية، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثالث، ٢٠٢٣.

(*) مسيلم: كان ملكاً على كيش في المدة التي ترجع الى اواخر سلاسة كيش الاولى الذي يتفق مع زمن اوائل سلالة اور الاولى حوالي اواخر النصف الاول من القرن السابع والعشرين قبل الميلاد ويضع الباحثون زمنه الى الطور الثاني من عصر فجر السلالات، ويرجع ان مسيلم حكم البلاد كلها، وانه حكم من بعد (آكا) بقليل ذلك الملك الذي اقترنت معه قصة (آكا) ملك كيش ونزاعه مع جلجامش صاحب الملحمة المشهورة.

للمزيد يراجع:(احمد سوسة ، حضارة وادي الرافدين بين الساميين والسومريين، منشورات وزارة الاعلام، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص١١٦) .

(*) أُكدت شخصية هذا الإله من خلال الاستناد إلى احد الأختام الاسطوانية التي صورته بذات الهيأة، وهو يناظره بالشكل تقريبا . يراجع في ذلك . مورتكات، انطون، المصدر السابق، ص٢٧٥ .

(*) ننورتا: آله عراقي قديم وهو عدو للاله (انليل) سمي بـــ (عاصفة انليل) وكان رب الاخصاب، سيطر على الزرع والفيضانات ورمز له برأس حصان وكذلك بعمود فوق الرأس اسد تو رأس ثور. للمزيد يراجع(د.ادزارد وآخرون، قاموس الالهة والاساطير، ص١٧٣.)

١. * أ.د. محمود عجمي الكلابي / اختصاص فنون تشكيلية / نحت / كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.
٢. أ.م.د. كامل عبدالحسين الشيخ / اختصاص فنون تشكيلية / رسم/ كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.
٣. أ.م . د. حسام صباح جرد / اختصاص فنون تشكيلية /خزف/ كلية الفنون الجميلة جامعة بابل.

(**) ينظر ملحق (١) .