# تمثلات ديمومة الحياة في الفن العراقي القديم

## (فخاريات سامراء، الألف الخامس ق.م)

**أ.د. مكي عمران راجي الخفاجي**

**جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية**

**هدى علي حسن**

**(بكالوريوس تربية فنية من كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل)**

**ملخص البحث :**

تناول البحث الحالي موضوعة (تمثلات ديمومة الحياة في الفن العراقي القديم (فخاريات سامراء، الألف الخامس ق.م) حيث كان الإنسان القديم قريباً من الطبيعة المحيطة به فانسجم معها أولاً ثم راح يتأملها محاولاً تصنيف حركاتها وتنظيم علاقته بها. وقبل ان يعلل ظواهر الكون ويبحث عن سببيات تحولات الطبيعة كان يواجه هذه الظاهرات والتحولات بانفعالات نفسية، فيبتهج لما يوحي بالبهجة فيها ويكتئب ويحزن لما يوحي بالكآبة والحزن.

حتى انه عدّت هذه المشاعر لديه ملازمة بالضرورة التفاعلات الطبيعية، فنظم لها طقوساً وأعياداً خال انه يشارك بها كقوة فعل في ما يتغير حوله، فهو مشاهد، وككل مشاهد ذي عواطف كان ينفعل ويحس بالرغبة في الصراع إلى جانب من يحب ويشعر بالرغبة في البذل والتضحية من اجل ما يميل اليه ويتمنى انتصاره.

وتضمن البحث من اربعة فصول احتى الاول على الاطار المنهجي للبحث وتألف من تحديد مشكلة البحث واهميته والحاجة اليه وايضا هدفه المحدد بـ (كشف آلية التشفير والترميز لمفهوم ديمومة الحياة في الخزف العراقي القديم (الألف الخامس ق.م). بينما احتوى الفصل الثاني على الاطار النظري والذي احتةى على مرجعيات ديمومة الحياة لدى الانسان منذ العصور القديمة . في حين احتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث من مجتمع وعينته المكونة من (10) نماذج التي تم تحليلها .. وصولا الى الفصل الرابع الذي احتوى نتائج البحث والتي من اهمها :

1. لايمكن فصل الصورة في الفن العراقي القديم عن الفكر، والفن العراقي القديم محض رداء يرتدي المقدس، وشكلت بنية الصراع بؤرة مركزية تدور في فلكها صورة التعبير عن ديمومة الحياة في سامراء كما في نماذج العينة بتمثلات مختلفة.

2. وحدة الأصل والتكوين: اكد العراقيون القدماء اعتقادهم الراسخ بان أشياء هذا الكون تعود إلى اصل واحد، وهو (الماء) وقد ظهر لنا في نموذج العينة (3) بصورة خطوط أو تكوينات خطية، او من خلال الاشارة اليه بالحيوانات المائية كالسمك، او الطيور التي تعيش في بيئة مائية.

**فضلا على احتواء بعض الاستنتاجات من اهمها :**

1. ان الطاقة التعبيرية الخلاّقة لدى الفنان العراقي القديم عن موضوعة فلسفية ذات بعد إنطلوجي يشير إلى إصالة هذه الحضارة وعمقها الفكري وقدرتها العميقة في الاستنتاج والتأمل والتأويل، وبذلك شكلت اللبنات الأولى في الفكر الانساني بخوضها غمار التساؤلات الوجودية الكبرى، والفن العراقي القديم من فخار وأختم أسطوانية وتماثيل وجداريات حافلة بذلك. وصولا الى المقترحات حيث الباحثان إجراء بعض الدراسات التالية اهمها : (أثر البيئة في تشكل ملامح الخطاب الحي في الفنون العراقية القديمة. )

Abstract :

The research currently in place (representations sustainability of life in the old Iraqi art (pottery of Samarra, the fifth millennium BC), where the man was old close to the surrounding nature Vansjm with them first and then claimed Looking at her, trying rating movements and regulating its relationship with them.

Before we explain the phenomena of the universe and looking for the etiology of transformations of nature was facing these phenomena and transitions psychological emotions, Veptahj to suggest joy where and depressed and sad to suggest melancholy and sadness. he even promised these feelings has necessarily inherent natural interactions, and wrote her rituals and holidays free he shared them as a reaction to what is changing around him, he scenes, and whole scenes with emotions was excited and felt the desire to struggle alongside the likes and feels the desire in giving and sacrifice for what tends to him and wishes the NFL.

And ensure search of four chapters neither those first on the methodological framework of the research consisted of identifying the research problem and its importance and the need for him and also its target (b detection and encoding of the concept of sustainability of life in the old Iraqi porcelain mechanism (fifth millennium BC).

While the second chapter contains the theoretical framework which Ahthy on the terms of reference of the sustainability of life in humans since ancient times. while Chapter III contains measures research community and appointed consisting of 10 samples analyzed .. down to the fourth quarter, which contained the search results and the most important are:

1. You can not separate the image of the ancient Iraqi art for thought, the old Iraqi art sheer robe wearing the sacred, and formed a central focus of the conflict structure move in its orbit image expression of the sustainability of life in Samarra, as in the sample different models Pettmthelat.
2. The parent unit and configuration: Iraqis said the ancients their

firm belief that the things of the universe back to the origin of one, a (water) has been shown to us in the sample model (3) in lines or linear configurations, or by reference to him Pets water like fish, or birds living in an aqueous environment.

As well as to contain some of the most important conclusions:
1. The energy expressive creative with the old Iraqi artist for philosophical with placed after Antlogi refers to the authenticity of this civilization and depth of the intellectual and ability deep in conclusion, contemplation and interpretation, and thus formed the first building blocks in the human thought to contest the midst of the great questions of existential, Iraqi art and ancient pottery and conclude cylindrical The statues and murals bus so. Down to the proposals where researchers conduct some of these studies including: (environmental impact in shaping the contours of the speech live in the old Iraqi Arts.)

# الفصل الأول

## أولاً: مشكلة البحث:

الإنسان كائن أو حيوان رمزي على حد تعبير ايكو، وهذا التصور قال به ارنست كاسيرر منذ العشرينيات من القرن الماضي والرمزية ليست ميزة لغوية ، بل تشمل ثقافة الإنسان كلها. (أمبرتو إيكو، ص٩) قد أدرك القاضي الإيطالي جامبا تستافيكو (١٧٢٥م) النقطة الجوهرية في كتابه (المعلم الجديد) انما يسمى الإنسان البدائي إنما يكشف بالتقويم الصحيح، انه ليس جاهلاً ولا بربرياً، بل شاعري أصلاً، وفطري في استجاباته للعالم، فهو يملك حكمة شعرية متأصلة تحدد له استجاباته لظروفه وتصوغها بهيأة (ميتافيزيقيا) الإستعارة والرمز والأسطورة. (راي، ص٩) يؤكد هذا الرأي الاختلاف الواضح لرؤيتنا وموقفنا الفكري الناشئ من طبيعتنا المتحضرة أزاء الطبيعة الشعرية الخيالية للإنسان الأولي، ويحاول أن يميط اللّثام (فيكو) هنا عن نظرتنا القاصرة حول التفسيرات الخيالية للخلق ولأسس الأنظمة الاجتماعية لدى الإنسان البدائي والقديم معاً، إذ ان هذه التفسيرات التي تبدو لدى (الإنسان المتحضر) إنها خيالية ومضحكة أو لم تؤخذ مأخذ الجد - عدت في رأي فيكو إنما (تمثل استجابات ذات نظام مختلف كلياً وله وظيفة ذات طبيعة إدراكية جوهرياً.. إنها لا تتضمن (أكاذيب) عن الحقائق، وإنما طرائق متطورة ناضجة لمعرفة الحقائق وتشفيرها وتقديمها، فليست الأستجابات مجرد زخرفة تحيط بالحقيقة - بل إنما طرائق للتعامل معها.). (رائ، ٩).

ولذلك نراه يدعو إلى وجود دراسة الميثولوجية أو تفسير الأساطير الخرافات، وكما سنرى، فكل تواريخ المجتمعات تبدأ بالخرافات.

وبالتفسير الصحيح، تصبح الأساطير تواريخ مدنية للمجتمعات الأولى التي كانت في كل مكان شاعرية بالطبع، إذ ان الأنظمة المدنية القائمة في تلك الممالك قد وصلت الينا بالتاريخ الشعري والإنجاز الفني للخرافات الكثيرة التي تهتم وتستوضح البنية الذهنية، والموقف العقائدي للإنسان القديم والبدائي إزاء الكون، الطبيعة، الوجود، وجود الإنسان - بهذا تكون المعتقات والأفكار الدينية والأساطير لها جذورها في الخبرة العامة الفعلية للأقوام القديمة وهي تمثل محاولاتهم لغرض إنتاج شكل إنساني ملموس مقبول ينبع من العقل الإنساني، ويصبح شكل العالم الذي يدركه ذلك العقل بصفته طبيعياً ومحدداً وحقيقياً، ومن خلال الأشكال الفنية التي أبداعها الفنان العراقي القديم متمثلاً بخزف حسونة وحلف وسامراء سوف نجد ان البنية الذهنية الحضارية للفنان العراقي القديم، كيف استطاعت ان تمثل وتُشَفَر من خلال مجموعة الأشكال والبنى وتعبر عن موقفه هذا إزاء الحياة، وديمومتها، ويمكن عدها الأعمال الإبداعية المعبرة عن الواقع الإنساني وحلمه وأماله، والتي تبقى في ذمة التاريخ والزمن على مر الحقب لأنها تجسيد للإنسان وحريته العالية عبر الفن للتعبير عن معاناته وآماله وهمومه وأفكاره الأولية التي شكلت اللّبنات الأولى للمغامرات الفكرية (الوجودية) عبر تساؤلاتها الأنطلوجية، وهي بحق نواة للتعبير الإنساني عن هذا الموقف الوجودي عبر الإشارة والرمز والأشكال التجريدية ومن هنا عد الفن بآلياته البسيطة وبمفرداته التجريدية - الميدان الرحب - بوصفه حاضنة للأفكار والتساؤلات العميقة والغائرة والمحيرة في الفكر الإنساني، وبذلك يصبح للفن شرعيته مبكرة بوصفه معبداً للحرية الإنسانية التي عبر من خلاله الإنسان عن موقفه إزاء البيئة والمحيط الخارجي وما يؤشر تشكل أفكارهالأولى من تساؤلات.

ومن خلال معرفة آلية تشكل المفردات التشكيلية بوصفها ترجمان للبنية الذهنية المستشفة، ومن خلال النظام العلائمي للخطاب الفني عبر الزخرفة والتجريدات الهندسية للخزف العراقي القديم، نحاول التواصل إلى كشف العلاقة ما بين الإبداع الفني والحرية الكامنة في هذا الإبداع للتعبير عن موقف فلسفي يُشكل عملية فهم لديمومة الحياة من خلال استشفاف بنية الصراع بوصفها ركيزة ومهيمنة قد تبأرت فيها البنية الفكرية الكامنة للخطاب التشكيلي عبر الرموز والأشكال المجردة، ومن هنا تبلورت مشكلة البحث: (في كشف هذه العلاقة وموقف الإنسان العراقي عبر المنظمة الإبداعية المجسدة للتعبير عن ديمومة الحياة في فخار سامراء- الألف الخامس قبل الميلاد والتي تشير ضمناً لحدود البحث.

**أهمية البحث والحاجة إليه:**

يحاول هذا البحث تسليط الضوء المعرفي على حقبة تأريخية في الفن العراقي القديم (السومرية)، محاولاً الوصول الى كشف البنية الذهنية التي ساهمت في إثراء النصوص الفنية التشكيلية من خلال شفراتها وعلاماتها المبثوثة في النتاج الفني وصولاً لكشف بنية الصراع بوصفها مهيمنة وركيزة أساسية ساهمت في إثراء ذلك الخطاب الجمالي.

ويسعى البحث ان يسد فراغاً معرفياً في المكتبة الفنية ويتوجه بالفائدة إلى المهتمين بحقول الدراسات التاريخية والثقافية والجمالية والفنية.

**هدف البحث:**

كشف آلية التشفير والترميز لمفهوم ديمومة الحياة في الخزف العراقي القديم (الألف الخامس ق.م).

**تحديد المصطلحات:**

التعريف الاجرائي:

ديمومة الحياة: فكرة جوهرية تعبر عن مدى أثر بنية الصراع في الوجود من خلال الطبيعة وعناصرها مع الإنسان القديم، والتي تشير الى استمرارية الحياة عبر تبادلية وتفاعل الانسان، والتي شغلت تفكيره وتم التعبير عنها في الفنون بصورة عامة والخزف خاصة.

## الفصل الثاني
## الاطار النظري للبحث

ان الإنسان لا يأتي إلى الكون (مغمض العين) و(خالي الذهن) انه تحتك بالطبيعة مسلماً بالمفاهيم ومن خلالها فقط يستطيع الإمساك بالكائنات والأشياء، والحالات، ليقوم بتصنيفها والحكم عليها، والمفهمة ذاتها هي أول وارقى أشكال الترميز، أو هي حالة رمزية نستعيض بها عن الوجه المادي للوقائع. (ايكو، ص١٠).

هل ادرك الإنسان القديم وجوده المنغمس في الذات الأخرى ممثلة بالعالم الموضوعي (الطبيعة)؟ يقول

هنري فرانكفورت: ((الأقدمون هم كالبدائيون المعاصرين رأوا ان الإنسان هو جزء من المجتمع المندمج في الطبيعة، ويعتمد على قوى كونية، فالطبيعة والإنسان لا يقف أحدهما مقابلاً للآخر بالنسبة لهم، ولهذا لم يكن عليهم ان يستعملوا لهما أنواعاً مختلفة من المعرفة ... كانت الطبيعة في ظاهراتها تدرك من خلال التجربة الإنسانية، والتجربة الإنسانية تدرك من خلال الحوادث الطبيعية، وهنا نلتمس اختلافاً بين القدماء وبيننا هو ذو دلالة هامة)) (فرانكفورت ١٢٠).

لقد ادرك فرانكفورت الاختلاف بين نظرتنا اليوم للطبيعة ونظرة القدماء، فحاول تفسير ذلك قائلاً: (( ان الفرق الأساسي بين موقف الإنسان الحديث وموقف الإنسان القديم، بنظرتهما للعالم حولهما هو: ان الإنسان الحديث الإنسان العلمي، يرى العالم الظاهري مبدئياً بانه (هو) بينما الإنسان القديم – والبدائي ايضاً يكون العالم لهما (انت) كان حي)) (الحوراني ٤٨) ان هذه الصياغة في الحقيقة توضح عدم كفاءة النظرة السائدة بصورة عامة، لان العلاقة بين (انا) و(انت) هي من نوع واحد مطلق. وهنا تتأكد علاقة الإنسان البدائي او الإنسان القديم بينه وبين الطبيعة، علاقة الذات والموضوع علاقة حية تنشأ من ادراك كائن حي.

أي ان النظر الى العالم يعني هنا قد طرا تغير في طريقة ادراك الإنسان للعالم حوله. ومن خلال هذه النظرة للإنسان القديم، يمكن بناء وجهات نظر تستند على تلك المفاهيم والتي افترضها فرانكفورت في تسليط ضوء علمي لتحليل البنية الفكرية التي اشغلت عليها الذهنية العراقية القديمة في صياغة مواقفها ازاء الطبيعة والعالم والحياة والتي تجلت في الفنون العراقية القديمة، وتأطرت دلالياً حول مفهوم (الصراع مبدأ وجود).
لقد لاحظ الإنسان القديم التكامل الطبيعي الحكم بين الكائنات وحركاتها، فافترض خلفه قانوناً حكيماً من قوانين الطبيعة، راه في أسس الحياة نفسها المرتبطة بدورها بعنصر المياه الباعثة لكل الحياة. وقد كان التركيز على نظام الكون وانضباط الحكمة فيه هاجساً رئيسياً من هواجس الحضارة القديمة في وادي الرافدين، حتى ليمكننا تسمية هذه الحضارة بحضارة (الحكمة) لما حققته للإنسان من تنظيم وتشريع وآداب وأمثال شعبية حكيمة وتأملات في مصير الإنسان فالحكمة هي في الطبيعة كما لدى الإنسان، الانسجام بين الطبائع والتكامل معاً وهذان ينطلقان من سمات الأشياء والناس وطبائعهم الموجودة فيهم، منذ تكوينهم على يد الاله (انكي) حسب اعتقادهم. ان التحول العلمي المادي الذي طرأ على يوميات الإنسان، حين راح يستفيد من مواد الطبيعة وحيواناتها للزراعة او لبناء المساكن او لصنع الأسلحة - هذا التحول كان شكلاً تعبيرياً من أشكال تحول أعمق كان قد برز في ذات الإنسان وتكوينه الذهني، وفي كل ما من شأنه ان يبعده عن الحيوان.

والتسمية المناسبة لتعريف هذا التحول هي (الحس بالزمن) حيث كان هذا الحس إشارة البدء بالنشاط الحضاري الأجتماعي الذي بدأ مع الأستقرار ووعي الأزمنة من ماضٍ وحاضر ومستقبل فقد بدأ الإنسان بالزراعة حين وعى في ذاته بعداً وجودياً اخر، يتطلب منه ما هو اكثر من الغذاء الآني ومن الدفء او الأمن الموقت من الأعداء، فقد اتسع حسه بالزمن، من خلال التجارب الماضية وحاجات الحاضر إلى تطلعات المستقبل.

(ان السنن الثقافية (الأشكال الرمزية) لا تنمو خارج ملكوت الممارسة الإنسانية، فالعلامات هي إفراز للفعل المفرد والجماعي، وليست كما سلوكياً مودعاً في ذاكرة الإنسان خارج تفاعله الحي مع محيطه الطبيعي والإنساني). (ايكو، ص١١).

ان العراقي القديم عرف استقراره امتداداً اجتماعياً له، فوعاه وعياً راسخاً، ليس كوعي القطيع او محالفات القتال، بل من خلال وعيه لمستقبله ومواسمه وممتلكاته الشخصية التي غدت تطالبه بسلوك أخلاقي معين للحفاظ عليه.

فالمجتمع والأرض، حين حررا الإنسان من التوحش منحاه فرصة لممارسة مشاعر(الغيرية)، فاتسعت بهذه المشاعر تجربته الأخلاقية، كما حولا قلقة الطبيعي الذي كان يملأه بالتشرد والصراع المتوتر إلى منافذ جديدة تتؤام مع استقراره. فكانت من هذه المنافذ إطلالةالإنسان على التدين والفن وهما ملازمان للاستقرار الاجتماعي كتوكيد لإنسانيةالإنسان. (الحوراني، ٢٣٣).

وتجدر الإشارة هنا الى ان الطبيعة بوصفها المنجم الكبير للعلامات الطبيعية، من خلال ظواهرها المتعددة والتي لا قصدية إرسالية أو ابلاغية لها، لتعبر عن نفسها (الطبيعية) وهن حالاتها المتعددة بشكل عفوي فالإنسان وحده يمتلك القدرة على تحويل تلك الظواهر إلى خزان لدلالات لها علاقة بخط عشيه ولها علاقة بالمناخ الذي نعيش وسطه.(ايكو، ص١٥).
نستنتج من ذلك ان الوقائع اليومية الطبيعية حوله، وتجاربه الحية معها، قادت العراقي القديم إلى تصور وادراك الاتي:
١. إن الحركة المستمرة هي بدء الطبيعة فبني جميع أفكاره التأملية وفق هذه النظرية.(الحوراني، ٢٧٨)، ولم يذهب إلى إن هناك شيئاً يتمتع بوجود مطلق ساكن لا يتفاعل بحركة مع الآخرين، ومن هنا جاءت تفسيراته لوجود الكون ذاته بحركة تفاعل بين ذكر وأنثى، وليس بإرادة متجبّرة مجرّدة، وهذا ما يقترب من التضمين الفكري الذي عنى به اندريه بارو حول خزف سامراء قائلاً ((اما بالنسبة الى التضمين في هذه المناهج الزخرفية فانه فلسفة الحياة (Weltanschauung) برمتها، فكل هذه الرموز غنية بالمعاني، فهي تعبر عن آمال ومخاوف شعب، ذلك الشعب الذي سبق له ان طور عقيدة دينية قوية)).(بارو، ص٩٢).
٢. ان الخلفية الذهنية لإنسان حضارة (دموزي) خلف كل حركة هي الصراع من أجل الغلبة، ثم تجدد الصراع في دورة لا نهاية لها، حيث أبى تخيل عالم لا صراع فيه، إذ دائماً هناك نقائض خير- شر، فوضى-نظام، اله-شيطان، حياة-موت.

اما الأستقرار فهو نتيجة انتصار مؤقت لقوة على قوة لتنسحب القوة المغلوبة، ثم تعود للبدء من جديد، أي انه يعبر عن جدلية، وبنية متجددة في الحياة، من خلال توالدها المستمر وإنتاجه الصيرورات لا نهائية، وليس شرطاً ان يكون العنف سلاح الانتصار، كما في كل صراع وحشي، بل السلاح الأفضل الذي كان يفضله هو (الحكمة) حتى غدت (المفتاح السحري) الذي يبحث عنه مفكرو تلك الحضارة الإنسانية الكبرى، وفي الأسطورة التي تتحدث عن سرقة الطائر (زو) لـ(طوابع السمات) (طبع شيماتي) – لوحات الأقدار– نجد ان (نينورتا) يفشل في الانتصار على زو بدون حكمة الأله (أيا) حيث ينقض على (زو) بريح الجنوب، لان الريح تعود اصلها كريح بفعل السمات السحرية (سلاح الالهة) الذي يستخدمه زو في إعادة عناصر القوس والنبل الى القصب، وخشب الغابة، ومصران الكبش، اما الريح فلا اصل لها سوى نفسها فتنقض عليه وتنتصر حكمة (ايا) وإبداعه الفكري، ويصبح (نينورتا) القاهر ويعود لطوابع السمات وتعود السلطة إلى المعبد (ايكور) وتنتشر عبادته في أربعةأقطارالأرض. (الحوراني، ٢٨٨).

# الفصل الثالث
# إجراءات البحث

**مجتمع البحث وعينته :**

النماذج الفخارية لما يعرف بخزف سامراء (منتصف الألف السادس قبل الميلاد) وهي نماذج عديدة لم يتم التوصل الى الأحاطة الدقيقة بأعدادها حالياً للظروف التي مر بها المتحف العراقي القديم بعد احداث ٢٠٠٣، ولذا تم الاستعانة بما توفره الكتب والمراجع المختصة من مصورات لاتشكل حقيقة الرقم الإحصائي العلمي لمجتمع البحث.

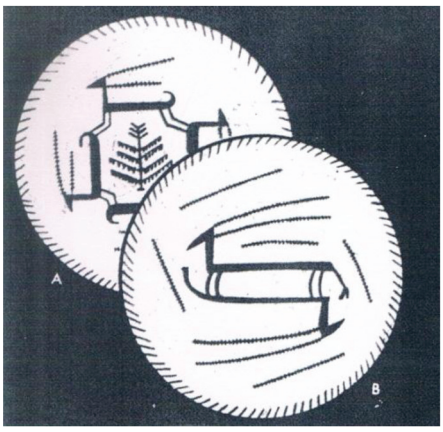
لذلك تم التركيز على بعض المصورات التي تشكل معطياتها الجمالية دوال واضحة لتشي بما يمكن الاستفادة منه للتدليل على فكرة ديمومة الحياة من خلال بنية الصراع في الفكر العراقي القديم. وبذلك شكلت تلك الأشكال نماذج لعينة البحث القصدية والبالغة (١٠) عشرة نماذج.

**منهج البحث :**

في البحث تمت الاستفادة من معطيات المنهج الوصفي التحليلي – من خلال وصف وتحليل نماذج العينة من أجل تقصي البنية العميقة المشكلة لتلك النماذج والتي نستشف من خلالها محركات الوعي للتعبير عن مفهوم ديمومة الحياة في خزف سامراء، مع الاستفادة من بعض الاستشهادات لكتاب لهم باع في الحقل المعرفي التأريخي والآثاري ان تطلب ذلك لغرض التعزيز.

**تحليل نماذج العينة**

في الأعمال الفنية الآتية، سوف نحاول تسليط الضوء على مدى تمثيل هذه الفكرة (ديمومة الحياة) في خزف (سامراء)*:




نموذج (١):

نشاهد أربعة (غـزلان) تدور حول شجرة اتجهت كل أغصانهاإلى اتجاهات معاكسة وحركاتها تتابعية وحاول الفنان من خلال براعته العالية في التصميم، ان يستكمل حلقة مربعة الشكل يمكن إدراكها من خلال الخطوط الخارجية للظهر(الغزال) ونجد براعته متجسدة في القدرة العالية على الاختزال في الشكل التصويري، والابتعاد عن تمثله الايقوني نحو شكل مماثل باختزال دقيق ومحكم، ولكي تستكمل تلك الدائرة وديمومتها حاول ان يجعل القوائم الأمامية متصلة بالقوائم الخلفية للحيوان الذي يليه، لتديم زخم إحساسنا العالي بالحركة واستمراريتها كذلك الخطوط الخارجية الممثلة (للقرون) حيث يمتد القرن السفلي بخط مواز للظهر، وينطلق القرن العلوي، نحو فضاء يقاوم حده الفضاء المحيط في الأشكال، ليخلف عنصر (الشد) فيه يحفز العين، ويقيض من الفضاء مساحة لا بأس بها.

والشجرة المنتصبة بتفرعاتها (السبعة) وما يتضمن هذا الرقم في العقائد والموروث الفكري العراقي القديم من قدسية ورمزية عالية، تسهم في تدعيم الرأي بطقوسية المحتوى، والتضمين العقائدي المعمق في (قصديته) فالحيوانات تشكل حضوراً عقائدياً لديه معمقاً إحساسه في الحياة الطبيعية ، بطابع حيوي ككيان آخر هو (انت) فتشكل الطبيعة بكل ما تحفل من تنوع وصراع وظواهر، النصف الآخر المكمل لوجوده فلا انفصال منها وديمومتها استمراره.

فالتضمين الفكري نجده ينهل من فلسفته للحياة برمتها، حيث ترمز إلى قوة الحياة الدائمية من خلال جملة علاقات يمكن دراسة بنيتها المركزية او البؤرة، الممثلة (بالنبات المقدس) ان صح الافتراض تحيط بها علامات مجاورة (الماعز او الغزلان) تكمل تلك الحلقة وتزيد من زخمها، بالإضافةإلى الالتفاف الواعية لحصر هذه العلامات (المركزية والمصاحبة) ضمن اطار خارجي مغلق بوساطة الخطوط المحيطة بالفراغ وهي خطوط تديم زخم الإحساس بالديمومة من خلال اتجاهها وحركتها المستمرة تلك اللانهائية تجعل العمل الفني ينفتح تأويليا لدى المتلقي إلى لا نهائية الحياة والصراع والموت، تلك الثنائية (الأنطولوجية) التي تتولد معها ثنائيات عدة (الخير، الشر) (النور، الظلام) (الحياة، الموت) وهكذا، نجد ان الفنان العراقي القديم قدم فلسفته في الحياة والكون، وموقفه أيضاً بعد ان تحولت تلك التأملات والأفكار إلى عبادة وطقوس ورموز وشفرات وعلامات تعامل معها بعمق وبراعة في نتاجه الفني.

نموذج (٢):

نجد التكثيف الحاصل في المعالجة الشكلية لتلك الموضوعة، فلم يعنه عدد الحيوانات بل دلالتها العقائدية، وما تشكله من أهمية في وجودها ووجوده. لقد اكتفى الفنان في تأكيد تلك الرؤية من خلال الشكل المجرد لغزال أو معز جبلي بهيأة متقابلة وكأنه (مقلوب) أومعكوس في المرآة أو فوق سطح بركة، واكتفى بأن يجعل قوائم الغزال الأول- قوائم خلفية للغزال الأسفل وهكذا حيث نجد عرى العلاقة الحيوية تتكامل في وحدتها الفكرية والبنائية (كشكل) وأحاط هذين الغزالين بخطوط تشكل دائرة خارجية لو تأملنا النظر اليها بطريقة (جشتالية) ولا نجدها تخرج من كونها رماح محيطة، تشير إلى القدر المصاحب لكليهما، ففكرة الصراع تتجلى هنا بكل بساطة واختزال عالٍ، فالفنان العراقي القديم حاول تأكيد إحساسه بالواقع الموضوعي بكل واقعية وبالوقت نفسه كان يغور بحثاً عن الجواهر الفكرية المتضمنة لعلة الوجود واستيعابه لفكرة الصراع من أجل الغلبة، ثم تجدد الصراع في دورة لا نهائية. حيث أبأن يتخيل عالماً خالياً من الصراع فعالمه الواقعي ملئ بفعالياته وممكناته وخوارق الطبيعة تجعله إزاء هذه الفكرة في تلافيف رحمها، اذا ما ادركنا عجزة ككيان إزاء أهوالها، والذي لم يوقن إلى فكرة الاستقرار والثبات فهو نتيجة انتصار مؤقت لقوة مغلوبة ثم تعاود عملية الصراع من خلال جدليتها وديناميكيتها(الحوراني، ٢٧٨).

ويؤكد (اهتمامه الفكري) هذا، أيضاً من خلال طريقة تأكيدها الشكلي للخطوط المحيطة الخارجية ، بديمومتها وفعاليتها المستمرة في حركة لا نهائية.

نموذج (٣):

يمثل أربعة طيور مائية ذات ريش كل واحد منها يمسك بسمكة بمنقاره، وكأنها سحبت للتو من غدير، وهي واحدة من مجموعة اسماك حاولت الهرب، ونحاول هنا ان نستعرض بعض الآراء حول هذا النموذج والتي تسهم في رفد التحليل.

يحاول ان يصف اندري بارو التقنية العالية والتمكن من تصوير الحيوانات بصيغة خاصة، ويعطيها قصداً تأويلياً باعتقاده: ((ان كل شيء يشكل بتخطيط عنصري لا يعبر الا عن الجوهريات أي – الحياة والحركة))(بارو، ٩٢).

والباحث زهير صاحب في معرض وصفه لهذا العمل في دراسته (فخار سامراء)، قائلاً: (ظهرت أربعة من الطيور المائية وقد رتبت بعضها مع البعض بشكل صليب يعتمد على تقسيم سطح الأرضية الدائري إلىأربعة حول صليب معقوف ذي اذرع مستقيمة خالية من الأصابع ومثلث تقريباً برقاب طويلة وارجل قصيرة، وقد نشرت أجنحتها ابتهاجاً بحصول كل منها على سمكة بينما فرت أخريات ولولا فرارها لكان موتها محتوماً)(صاحب، ١٥٥).

ولنحاول الوقوف عند نقطة نجدها جديرة بالاهتمام، الا وهي: ان البؤرة المركزية للتكوين الفني لهذا العمل المهم (جداً) مؤسسة على شكل الصليب المعقوف او ما يعرف بـ(swastika) أي ان هذا الصليب المركزي هو النواة التي إبتدأ منها التصميم وتشكلت بقية الأجزاء التصويرية من طيور وأسماك وخطوط دائرية ومتكسرة في الخارج، وقصدنا في ذلك مرتبط بشكل جذري ما سوف يحمله هذا العمل من طاقات تأويلية كبيرة، وسوف نناقش ذلك تباعاً.

وترى (كوف Goof): ((ان المقصود بهذا المشهد هو التعبير عن فكرة ابتلاع الكائنات الحية أحدهما للآخر والذي تم التعبير عنها بأساليب ومشاهد مختلفة في الفترات اللاحقة)) (Goof P.٤)، ويرى زهير الصاحب: (ان الموضوع تم نقله من البيئة الطبيعية المحيطة بموقع سامراء معثر هذا الإناء والذي يتكرر في بركتها المائية، هذا المشهد عشرات المرات يومياً من دون أن يعي الفنان شيئاً عن معانيه الباطنية والرمزية) (صاحب، ١٥٥).

وقبل البدء بمناقشة هذه الآراء نحاول ان نشير إلى رؤية كارل يونغ وفهمه للرمز من خلال ذلك نحاول أن نؤسس موقفنا التأويلي، يقول كارل يونغ: (حين نحاول فهم الرموز، فلسنا نجابه الرمز ذاته فحسب، بل تكون امام كلية الفرد المنتج للرمز، ان هذا يتضمن دراسة خلفيته الثقافية)(يونغ، ١١٦٠).

وان الإنسان المتمدن لا يدرك كم ان (مذهبه العقلي) (الذي دمر كفاءته على الاستجابة للرموز والأفكار الخوارقية) لقد حرر نفسه من (الخرافة) (او هكذا يعتقد)، (يونغ، ١١٩) وان وعيه المتقدم قد جرد نفسه من الوسائل التي يمكن فيه تمثيل الإسهامات الإضافية للغرائز واللاوعي، كانت أدوات التمثل والدمج هذه رموزاً خوارقية، اعتبرت مقدسة باتفاق عام. (يونغ، ١٢٠).

نجد يونغ يؤكد الخلفية الفكرية والنفسية للرموز، والمفاهيم الغريزية كانت عنده تنبع في عقل الإنسان البدائي وبمقدور عقله الواعي بلا شك أن يدمجها في نمط نفسي ملتحم، ولتعزيز الرأي نؤكد قدسية هذه الأعمال من حيث دلالتها الرمزية، ورأى اندريه مالرو حيث يقول: (.... فبالنسبة إلى المحرك الأول للفن العراقي وهو التقديس) (بارو، ١٣)، (وان التقديس عنده يمثل، بصفة خاصة وبارزة عالم الوهم وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم الوهمي شكله) (بارو، ٨).

مما تقدم ، يتأسس موقفنا كالآتي، وهو مايجعلنا بموقف قد لايتفق مع آراء الآخرين ، فعبثاً ان ننظر إلى تلك الروائع الرمزية، بأنها مجرد مشاهد واقعية نقلت من البيئة الطبيعية ومشاهدته لها عشرات المرات، وتساؤلنا لماذا لم يعهد الفنان العراقي القديم في رسم كل الحيوانات التي كانت موجودة وحافلة بها البيئة العراقية؟

ان مفهوم التقديس هو المحرك الرئيس للفن العراقي القديم (الرافديني)، وهذا مايجعلنا نتأمل بعمق قول يونغ (ان لانجابه الرمز ذاته)، بل نكون أمام كلية الفرد المنتج وخلفيته الثقافية وكيف يمكن أن نرتكنإلى القول بأنها كانت تعبيراً عن رحلات صيد جماعية أو مجرد مشاهد واقعية نقلت من البيئة الطبيعية...وقد اتحفتنا الإبداعات العراقية القديمة بشواهد فنية حافلة بجدتها وبراعتها عن مشاهد الصيد ويمكننا تلمس التطورات الأسلوبية في تمثيل هذه الموضوعة وبلوغها نحو غاية التكامل ان صح التعبير في مشاهد الصيد الآشورية لاحقاً.

والحق يقال (ان خارطة تطور فن الفخار على أرض الرافدين تمثل سلسلة متصلة الحلقات من التقاليد والموروث الحضاري، نوعاً من السلسلة التاريخية الأصلية تتبادل التأثر والتأثير في التأريخ الإنساني)). (صاحب، ص٢٧٣)

وهنا نؤكد ابتعاد هذه الأعمال في مضامينها الخفية (الرمزية)، عن التصور القار بأنها مجرد مشهد تمثيلي واقعي (مشاهد حية) أو مشاهد مألوفة لحياة البيئة (مستنقعات) تحفل بالطيور المائية والأسماك.
ولغرض معرفة الدور المهم الذي تحاول الرموز أن تنفتح علاماتياً ومرجعياً كشفرات ذات دلالات مقدسة في هذه الأشكال الثلاثة في نماذج العينة (١، ٢،٣) والتي ذكرت سلفاً، نرى مايأتي بالاستناد إلى ميثولوجيا العراق القديم.

الأشكال:
١. المعز (أو مايشبه الغزال) في النموذج (١) و (٢).
٢. السمكة في نموذج (٣).
٣. الشجرة في نموذج (١).
٤. الخطوط المتموجة، الخطوط الدائرية والمتكسرة بصورة (ماء) النموذج (٣).
ان هذه الرموز الأربعة مرتبطة بالآلهة أيا (انكي)، وهو إله الماء والطقوس المرتبطة به من سحر وفأل، وهو خالق العالم وسيد الأقدار، وهو خالق البشر لوللو (الإنسان الأول) من دم تيامه، وهو الأله القريب من البشر الذي يقدم الماء الضروري لحياة كل مخلوق.
ان الخطوط المتموجة تحلينا رمزياً إلى الإحساس بالديمومة والحياة الديناميكية، ولا يمكن أن نبتعد عن دلالة

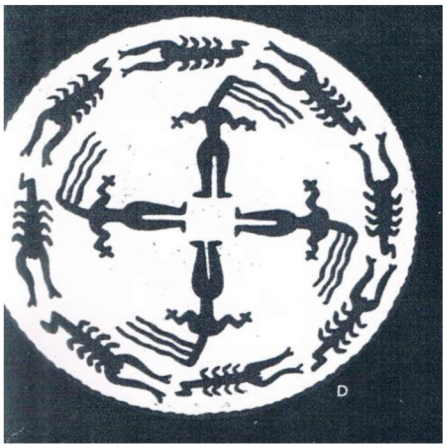
الماء بوصفه رمزاً ممثلاً بشكل أقرب إلى الطبيعة (الحياة)، فكثر تمثيل الماء بهيأة خطوط متموجة في الأعمال الفنية العراقية القديمة وكان يقترن تمثيل الآلهة أنكي بوجود الماء مع السمك.

وهنا ترميز إلى أهمية هذا الاله الواهب (الخالق)، فالماء فيه سر الحياة ولايمكن ان توجد حياة بدونه مثلما لا يمكن وجود استمرارية لها دون وجوده، واقتران هذا الرمز بالحياة واستمراريتها بوجود السمك، وهو أحد رموزه ورمز ابنته الربة (نينه) (ورمزها سمكة في حوض) (الأحمد، ٢٥)، ولذلك صار زي كهنته عبارة عن عباءة طويلة على شكل سمكة...وكان السمك من أضاحي الاله أيا المفضل ومرافقه (موممو) اله الحرف وتجسم المهارة. (الأحمد، ٢٤، ٢٥)

وقدم سنحاريب (٧٠٥ – ٦٨١ق.م) له عندما احتل عيلام قارباً من ذهب رماه في مياه الخليج العربي، وتروي أسطورة سومرية عن كيفية تنظيم الحياة على الأرض من قبل الاله انكي، ويوصف انكي هنا بالحكمة، ويعد اله المياه ويبدأ أعماله في أور عاصمة بلاد سومر، ثم إلى ملوخا ويبارك هذه المناطق ثم يعرج على نهري دجلة والفرات يملأها بمياه عذبة ويعين الهاً اسمه (انبي لولو) للعناية بهما ثم يملأ النهرين بالسمك ويعين الهاً آخر باسم (قيش) للعناية بهما . (الدباغ، ٢٠).

أما بالنسبة للشجرة فربما هي شجرة (الكشكانو) المفضلة عند ايا، (فأن الاله انكي (ايا) وهو الخالق، العالم، وسيد القدر ومعبده في أريدوالايابزا (معبد ابزو- أي السطوح المائية الجوفية منها والظاهرة) وسمي أيضاً (اينكورت) حيث شجرة (الكشكانوا المفضلة عند ايا) (الأحمد، ٣٢).

نموذج (٤)



يعد هذا النموذج من النماذج الهامة، ومن أهم روائع متحف الفخار العراقي القديم، فهو يمثل إنجازاً فنياً مختزلاً وفيه نزوع مبكر نحو التجريد، سوف يتضح لاحقاً في الأشكال الأخرى.

في هذا العمل نجد ان البؤرة المركزية تكويناً ممثلة بالمربع وهو متكون إدراكياً من خلال السطح السفلي لأقدام النسوة الأربع باستثناء زواياه، التي تشكل في رؤية المتلقي، والنسوة الأربع في حالة طقس ديني، فنجد أجسادها وقد مثلت قصدياً من حيث تأكيد منطقة الحوض، وتشكل هذه الأشكال في ذاكرتنا البصرية امتداداً طبيعياً للآلهات الأم. حيث استغنى الفنان عن محاكة الشكل الأنثوي بواقعية (طبيعية)، بل يكتفي بالإحالة الاستعارية، وهنا في حالة حركة تؤكدها الأطراف المختزلة كفوفها بشكل ثلاثي الأجزاء ومركز الحركة - منطقة الساعد، أما الرؤوس فقد مثلت باستطالة واضحة حيث اتصل شكل الرأس مع امتداد شكل الرقبة، وقد انسابت شعورهن الطويلة في الهواء بهيأة خطوط متموجة أقرب شبهاً منها بالماء الجاري في أن تكون خصلات شعر محضّة، ان اتجاه خصلات الشعر بحركة مستمرة مكونة شكل صليب معقوف (Swastika). ويرى ثروت عكاشة في كتابه كتابة الفن العراقي القديم قائلاً: (وأنا لانزال في أمر هذه الأشياء في حيرة لانعرف هل قصد منها إلى التجريد الخالص أو كانت رموزاً تحمل بعض الدلالات؟) (عكاشة، ٩٢)

ويحاول بعض الباحثين أن يفسر ذلك بتساؤله: (ترى هل نحن أمام رقصة طقوسية في عاصفة هوجاء ترحيباً بمقدم المطر؟) (Parrot، P.١٣٤) أم انإنسان عصور ماقبل التاريخ عرف القوى المهددة للحياة في مثل هذه المستوطنات القروية البسيطة تجمع أشكال العقارب والنسوة في مشهد واحد؟ (صاحب، ١٥٥).

في هذا العمل المشبع طقوسية ويتضح الرمز فيه، لما يؤول من دلالات لايمكن الوقوف عندها بتجاهل او تجاوز مقصود، والاكتفاء بكونها رقصة في عاصفة يستدل بها من خصلات شعر قد جافت الرأس وابتعدت عنه. ان العمل هذا مبنى على بؤرة مركزية هي المربع، وتقود هذه البؤرة بانفتاحها العلائمي نحو الخارج ديناميكية الفعل والأشكال (النسوة) لتكوين صليب قد حرفت أطرافه مؤسلبة الأشكال الآدمية نحو أصل هندسي، أو اختزال الطبيعي نحو جوهره الداخلي وعناصره الصميمية الصليب المعقوف (رمز الحياة، الخلود، الاستمرارية، الصراع). والعقارب السابحة في حركة نشطه مكونة تآلفاً شكلياً، حيث تقوضت خلال أشكالها أية مساحة لعدم التأليف أو أبعدت كل حدود اللا اتفاق في التكوين.

استطاع الفنان العراقي القديم أن يقدم مثلاً رائعاً في قدرته العالية على التشكيل والانتقال بيسر من الأسلوب الطبيعي إلى التجريدي.

ولو تأملنا (العقرب) في الحياة الثقافية القديمة وطقوسها، فنجده يتكرر في أدبيات السومريين ويستمر في الظهور بأشكال عدة، ولهذا لايمكن أن يكون موجودة محض شكل مصاحب أو علامة تضايف. ففي فن العرافة الذي برز فيه العراقيون القدماء نجد للعقرب فالاً فهناك نص يؤكد ذلك وهو (اذا قتلت عقرب حية في بيت رجل فان صاحب البيت سوف يقتله أولاده (الاحمد، ٧٠) ونحاول أن نستعير تأويلنا لهذا العمل من خلال الشفرات الخاصة بأشكاله الهندسية المتضمنة .

في البدء قلنا ان المربع هو مركز وجود وديمومة هذا العمل. ولو حاولنا ان نعقد صلة مابين النسوة الأربع من جهة أو العقارب الثماني الحائمة حولها، وكأنها الأقدار المحتومه، وهي بأتجاه معاكس لحركة (الحياة، والخصب)، الممثلة برؤوس النسوة الأربع. فهنالك حركتان مضادتان، بالاتجاه (الموت – الحياة)، (الخلود – العدم)، أو الفناء المحيط بالحياة، وهنا تأكيد واضح لفكرة الصراع في الفكر الرافديني القديم، حيث لاوجود للحياة من دون صراع مستمر وهذا الموقف الفلسفي استوضحته هذه الحضارة العظيمة، وجسدته في نصوصها الإبداعية (فن، أسطورة، ملاحم، تراتيل).

كذلك نجد ان العلاقة العددية مابين الأربع والثماني، لايمكن أن تكون وجدت مصادفة اذا ما أدركنا سلفاً ان الفن الرافديني فن قدسي أي معمق في القصدية ولايمكن أن تساورنا المصادفة والعبث كإحدى معطيات أو سمة يمكن أن نتلمسهافي فنونه البته ان رمز الاله عشتار(النجمة ذات الثمانية او الستة عشر ضلعاً ضمن دائرة) (الأحمد، ٢٩) الايدور في خلدنا ما مقدار العلاقة ما بين الشكل المربع في المركز، والنسوة الأربع بكل ما يحفلن بأنوثة (منطقة الحوض الكبير نسبياً)؟ ومدى علاقة ذلك بعشتار في الأدعية حيث اطلق عليه (ربة الحب واللّذة والأم الرؤوم وربة الآلهة وملكة العوالم وأم البشر والآلهة والخالقة للبشر وعشيقة وزوجة الآلهة العظام التي تحدد أقدار البشر) (الاحمد، ٣٠) وقد ارتبطت عبادتها بالعاهرات (المقدسات) اللاتي كان لهن بيوت خاصة في المعابد. هل يمكن ان تسعفنا تلك المفردات في تأويل العمل؟ بانه طقس تعبدي ورمزي للالهة عشتار، والتي نظر اليها (كالهة أم تصور القوة المنتجة المؤولة عن عودة الحياة إلى النباتات وقت الربيع). (الاحمد، ٢٨) وفي احد النصوص السومرية تؤكد الأهمية الكبيرة للالهة عشتار حيث يذكر عنها: (هي المهيمنة، هي سيدة الأرض. في ابوواريدو واستلمت (صلاحيات اتخاذ) القرارات، أعطاها إياها أبوها انكي. ووضع في يدها كهانة الملوكية العليا وأقام، لها مع آنو مسكناً في المعبد الكبير ومع ايليل في بلاده (سومر) تثبت الأقدار، وشهرياً عند بزوغ الهلال الجديد ومن اجل ان تجعل الأمر مقدساً صحيحاً يجتمع أمامها الهة بلاد (سومر)، ويبجلها الانو ناكي (الآلهة الرئيسية) العظماء وتعلن سيدي بحضورهم قضاء بلاد (سومر). (ساكز، ٣٨٨).

ان نماذج العينة (٤) نجد تقارباً شكلياً في جميع صفات الآلهة عشتار بكل تناقضاتها فهي اله الحرب، واله الحب الجنسي والتناسل وقد يبدو اتحاد الفكرتين المتناقضتين في معبود واحد متناقضاً بالنسبة لنا (الذهن الحديث) الا ان عشتار تبلّور الفكرة على ظهورها كلما قضي على الحياة بقسوة معركة او خلقت حياة باتقاد العملية الجنسية. (ساكز، ٣٨٨) ان الإنسان العراقي القديم قد استنتج من يومياته ووقائعها في الطبيعة التي حوله، ومن تجاربه الحية ان الحركة المستمرة هي مبدأ الطبيعة فكانت أفكاره التاملية قد صيغت وفق هذه النظرية، ولم يعد هناك شيئاً يتمتع بوجود ساكن مطلق في سكونيته وصمته، لا يتفاعل بحركة مع الآخرين ومن هنا جاءت تفسراته لوجود الكون ذاته بحركة تفاعل بين الذكر والأنثى وليس بإدارة متجردة، فالنسوة الأربع يتمتعن بحركة انفعالية واضحة تتجسد من خلال حركة الايدي والشعر وكذلك العقارب لو تأملناها رمزاً للموت والقدر المحيط بهذه النسوة (رمز الحياة والخصوبة)، تؤكد تلك النظرة الفلسفية إزاء الحياة. فالمفردات (الصليب المعقوف ١، ٢) الصليب المعقوب الذي يُؤلف شعور النسوة الأربع (نموذج ٤)، (إنما قصد بها بكل جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة في كل المخلوقات، البشر والحيوانات التي تدور سوية في حلقات لا نهائية لها) (بارو، ص٩٢).ومن خلال الأعمال السابقة نستوضح بعض العناصر الأساسية في تكوينه الجمالي ويمكن حصرها بما يأتي:

١- الدائرة.
٢- المربع.
٣- الصليب المعقوف (Swastika).

ولكي نسلط ضوءً نقدياً (تحليلياً) وعلى الكيفية التي تشتغل بها هذه العلامات كأدوات مشاركة او بنى مجاورة تارة وبوراً مركزية في إدامة الطاقة الرمزية للأشكال المستخدمة في هذه الأعمال وفي البدء نجدان المربع يشكل الجزء التكويني لصليب مالطا والذي يظهر في الأعمال الأكثر تجريدية، وهو يشير بوضوح إلى مفهوم الديمومة والاستمرارية من خلال الإشارة إلى الاتجاهات الأربعة الرئيسية وعلاقتها فيما بينها لتكوين بنية معبرة عن الكون (الطبيعة) الأرض بأجزائها واتجاهاتها الأربعة (الشمال، الجنوب، الشرق، الغرب) بالإضافة إلى الدلالة الرمزية التأويلية لظهور هذا الشكل لما يمثل ويجسد فكرة الصراع والحياة فمثلاً يتمظهر مع الغزلان أو الوعول المتحركة كشكل يمكن الاستدلال عليه من اتجاهات القرون المتكررة بانتظام حول شجرة. (نموذج ١) وبشكل واضح من مركز الصحن والذي يجسد فكرة الصراع وديمومتها النموذج (١، ٣).
وفي نموذج (٤) من خلال الخصلات المنثورة باتجاه عقارب الساعة حيث تعطينا إحساساً معمقاً بالزمن، اذ يظهر شكل الصليب المعقوف من خلال أجسام النسوة، كجسد لقائمتيه، والشعر - النهايات (المعقوفة) لراس الصليب.

أما الدائرة والتي فسرت على إنها رمز للذات او إجمالية النفس بكل مظاهرها بضمنها العلاقة ما بين الإنسان والطبيعة كلها، وانها تشير على الدوام مظهر للحياة، وكليتها النهائية.(يونغ، ٣٥٩)
والدائرة رمز للاستمرارية والأبدية، وقد تطور المفهوم الرمزي للدائرة وأحياناً (بقرص الشمس)، او(الهالات) حول القدسيين في الحضارات اللاحقة، وأصبحت رمزاً صينياً لأبدية(التالي- نحي-تو). واستلهم الدائرة الفنانون في العصر الحديث كثيراً.

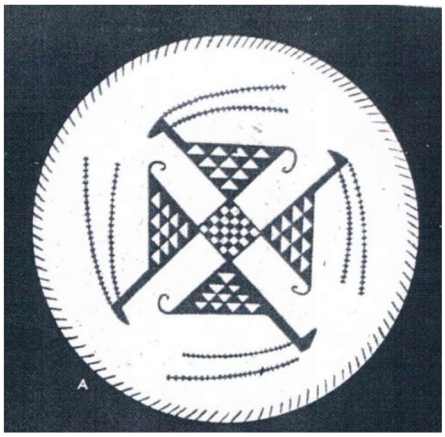
ويظهر المربع بشكل مستمر مصاحباً للدائرة، لعقود وهو رمز المادة الدنيوية، رمز الجسد والواقع، بينما الدائرة حتى عند أفلاطون وصفها برمز النفس (النفس كونها كرة).
من خلال ذلك، تمكين القول، ان في المربع الوجود المادي للأشياء، وكانت دوماً البذرة الناشئة من المركز هي

المربع، وفي نفس الوقت نقطة المركز التي تؤلف الدائرة الوجود الكلي المحيط لكل الأشياء وفعاليتها ونشاطها الطبيعي والرمزي فالدائرة تحيط بالوعول والدائرة كخطوط وأمواج أو مياه، تحيط بالأسماك، وهي عقارب محيطة بالنسوة ويُحبط العقارب أيضاً بخطوط متموجة.

أهي اللانهائية؟ المطلق؟ الوجود الكلي الأرحب؟ هل افرد الفنان القديم رؤيته عن الكون ولا نهائية أسئلته الوجودية والملغّزة في هذا الشكل الهندسي (الدائرة) والذي ما زال يحتل الصدارة كرمز للأبدية في المعتقدات والأفكار وتجسد في العديد من الأعمال الفنية في الحضارات اللاحقة وحتى الحضارة الإسلامية، استثمرت الدائرة كدلالة رمزية على اللانهائية والمطلق والوجود، ورمزاً كونياً غير محدد، وحتى المربع استثمرت أبعاده الرمزية، في الفنون التطبيقية والعمارة.

وهل كانت هذه الأشكال معبرة بحق عن انفعال العراقي القديم والروحي وقد حددت ذلك الانفعال تلك الرموز والأشكال تمام التحديد؟ ان العراقي القديم بفنه حاول ان يتبع الأسلوب التمثيلي والحسي في التعبير عن دوافعه وتأملاته الفلسفية عن الكون والحياة. والأسلوب التمثيلي نعني به حسب تحديد هربرت ريد يمثل الأسلوب التخيلي او خبرة الفنان بطريقة غير واقعية، بل شبيهة بالحلم واحيانا (تجريدية)، امالأسلوب (الحسي) فيصور عموماً نسخاً مباشراً للطبيعة او الموضوع الصورة. (يونغ، ٢٧٤).

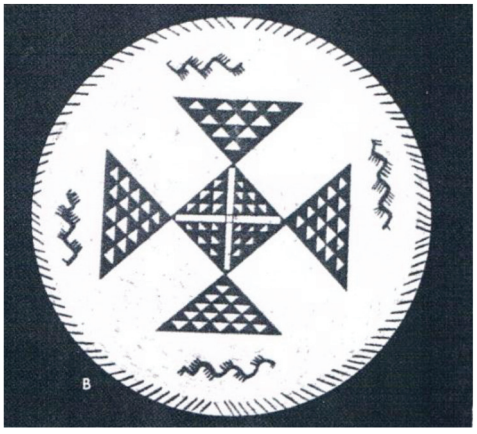
في هذه النماذج التالية نلاحظ نوزع الفنان العراقي القديم من الشكل التصويري (الأيقوني) بحسة العالي بالمحاكاة الواقعية نحو التجريد الكامل، وهو ما يميز فخار سامراء.




نموذج (٥) :

يرينا أربعة تيوس تجري حول بركة ماء فمن خلال رؤية تجريديةالوعول إلىالأجسامإلىمجرد مثلثات مع قرون وذيول وأقدام مغمورة اختزلت مكونة العناصر التركيبية الأربعة للصليب المالطي المعروف.

وبقي المربع (شكل معين) متجذراً في مركز العمل الخزفي. مشكلاً معمارة المركزي الذي يمد الأجزاءالأخرى (المثلثات) الأربعة المحيطة بالعين. وبقية القرون في تلقائية تديم زخم الإحساس بالحركة وكذلك تفعل الخطوط المشكلة للدائرة الخارجية للصحن لتعزز ديمومة الحركة وبالتالي زخم التدليل والتعبير.




نموذج(٦) :

فنجده اكثر تجريدية بالرغم من التماثل الكبير في الأشكال وصياغتها البنائية كع نموذج (٥). باستثناء شكل الكائنات القريبة الشبه من (أفعى مائية) او غصن نباتي رسم بطريقة متعرجة. وفي هذا النموذج نجده مكوناً من خطين متعامدين متساوين بالطول مكوناً (صليب مالطة) المعروف. اما الحشوة الداخلية التي تتضمنها الأشكال الأربعة المحطة فهي عبارة عن تناغم متناقض للونين ومثلثات. فالمثلثات البيضاء تحيطها احيان مكونة من مثلثات سوداء (خلفية)

وهنا تعاود لعبة الثنائيات من جديد، ولا يخفى علينا ان في المثلث تضميناً عقائدياً في الفكر العراقي القديم للثالوث الالهي المكون من (انو وآنليل أيا).

والصليب المتساوي الساقين نجده متضمناً بشكل علامة (+) ضمن مساحة المربعات الصغيرة التي تملئ فراغ المربعات المحيطة علما ان هذه المربعات الصغيرة تتشكل ضمن متوالية عددية الأبعاد. وهذا ما يديم الزخم الرمزي والطقوس لهذه الأشكال. فالمنحى التجريدي لدى الفنان القديم يحمل موقفاً فكرياً عن وجوده الكوني.

ولقد فسر الكاتب الألماني(فيلهيم فور ينجر) النزوع التجريدي بكونه (تعبيراً عن قلق وحصار ميتافيزيقيين) (يونغ، ٤١٤٥).

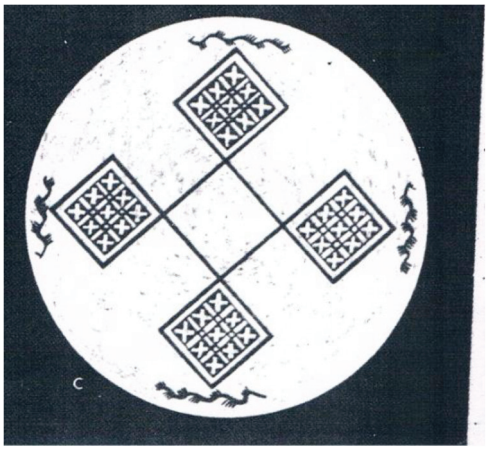
وهناك قول للفنان بول كلي عنه الحصار الميثافيزيقي واثره في الطابع التجريدي للفن الحديث. قائلاً: ((كلما أصبح هذا العالم اكثر ارعاباً (كما هو عليه في هذه الأيام) أصبح الفن اكثر تجريدية في حين ان عالماً في سلام ينتج فناً واقعياً))(يونغ، ٤١٥).

ويرى فرانز مارك، إن التجريدية تقدم ملجا من الشر والقبح في هذا العالم. (يونغ، ٤١٥) ومرة أجاب مارينو مارنتي عن أسلوبه في التخلي عن المثال الكلاسيكي وهجرة نحو الأسلوب التجريدي. قائلاً: (( حالما يكون على الفن ان يعبر عن الخوف، ينبغي له ان يهجر المثال الكلاسيكي)). (يونغ، ٤١٩) يقول مارنيتي لو نظرت إلى تماثيل الفروسية من السنوات الاثنى عشرة الأخيرة حسب سياقها الزمني، للاحظت بان ذعر الحيوان يزداد باضطراد، لكنه منجمد بالرعب ويقف مصعوقاً اكثر مما هو قافز أو فار. كل ذلك لأنني اعتقد باننا نقترب من نهاية العالم. في كل شكل، جاهدت للتعبير عن خوف وخيبة متعمقين بهذه الطريقة أحاولان ارمز الى المرحلة الأخيرة من أسطورة تختصر أسطورة الفرد البطل المنتصر، (رجل الإنسانيين الأفاضل). (يونغ، ٤١٥).

في الأسطورة حكاية الجن يكون «البطل المنتصر» رمزاً للوعي. واندحاره يعني موت الفرد، ظاهرة تبين في المحيط الاجتماعي كانغمار الفرد في الجمهور، وفي الفن كانحطاط للعنصر الإنساني. (يونغ، ٤١٩) ونجد في ما سبق من هذه الطروحات والأفكار مقارباً فكرياً في تلمس الدوافع الخفية نحو التجريد لدى الفنان الرافديني القديم. فكل هذه الرموز بمثالها الواقعي واختزالاتها التجريدية، تعبر عن مخاوف وامال شعب سبق له ان طور عقيدة دينية قوية، حسب قول اندريه بارو.(بارو، ص٩٢).

فان هذه الاعمال الفنية قد اختزلت موقعه الفكري التأملي لما يحيط به من علاقات كونية مرتبطة مصيرياً، فالفكر العراقي القديم في بواكيره كان مرتبطاً (بالخصوبة) والقوى التي تعد مصدراً لها، وآمن بها وأقام لها الشعائر والطقوس والمعابد.

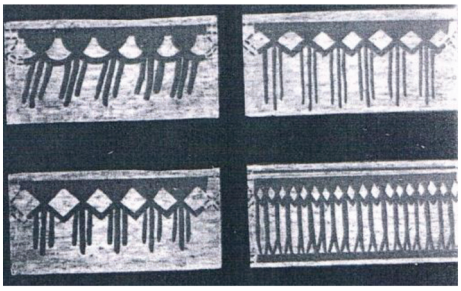
فالفكر التأملي هذا الأسطوري البنية، لم يوضع بقصد التسلية والغابة الجمالية في اقصى بلوغها كهدف. فهذه الأشكال المرسومة بتجريداتها العالية قريبة الشبه بأسطورتها التي تظهر على إنها ((ثوب اختاره البدائي للفكر المجرد. فالصورة لا يمكن فصلها عن الفكر: إنها تمثل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها)). حسبما يوضح ذلك هنري فرانكفورت.(مهدي، ١٤).



نموذج (٧):

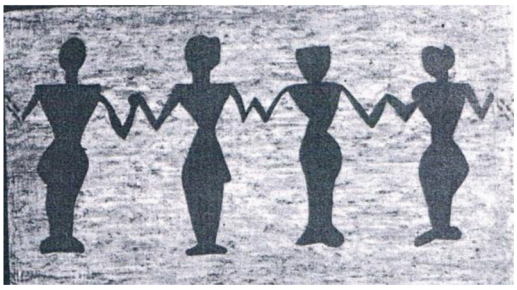
يتكون هذا الصحن من خمسة أشكال معينية، تتقاسم أربع منها الأطراف المكوّنة للجهات الأربع وفي الوسط معين فارغ من الحشوات الزخرفية التي امتلأت بها المعينات السابقة، وفوق كل معين شكل النبتةالأفعوانية والتي وجدت في النموذج السابق (٦) تتكرر فوق المعينات التي تشكل طبيعة الحركة في تصميم الصحن الخزفي. ونجد ان الزخارف التي ملئت بها المعينات مقسمة الى تسع مربعات تشمل على علامة (X) بيضاء تتضح من خلال خلفية سوداء أو غامقة اللّون.

ولايخلو هذا النموذج من التأويلات الخاصة بمفهوم ديمومة الحياة كما أسلفنا في تأويلات الأشكال الهندسية – والمربع هنا بوجه الخصوص والأتجاهية والحركية التي تبلّورَت الصياغة الجمالية لهذا النموذج من خلالها .



نموذج (٨):

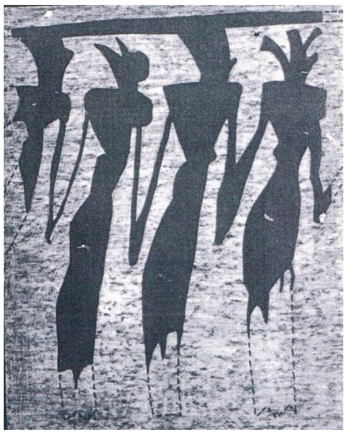
تظهر ضفيرة الزهور في النموذج (٨) والتي توجد غالباً حول رقاب الزهريات. وهي (مكونة من افريز من عناصر دائرية الشكل اوأشبه معينية ذات دلايات أشبه بالحواشي تتدلى منها)هذه التكرارات تزيد زخم الاحساس بالديمومة. (بارو، ٩٤).



نموذج (٩) :

نجد افريزاً مكوناً من مجموعة نسوة قد تشابكت ايديهن بحركة راقصة تقرب من حركة النسوة الاربع النموذج (٤) والذي سبق ذكره.

وقد حاول الفنان التركيز على مناطق الخصوبة (الصدر، الحوض) بشكل واضح حيث اتسما بالسعة قياساً الى التمثيل الخطوطي(المجرد) للأطراف والراس.



نموذج (١٠) :

فيمثل مجموعة بشرية في حالة حركة(رقص) وقد مثلت بطريقة أشبه منها بالطقوسية التعبيرية وكان رؤوسها قد لبست أقنعة(تنكرية)، فنجد الشكل الأول للراس مختلفاً عن الذي يليه بينما يرتفع حجم وشكل الراس والصدر للشخص الثالث، وبطريقة ظلية، في المعالجة الشكلية، إذ اكتفى الفنان في التكوين الفني للهيئة او الشكل من دون الاهتمام بتفاصيلها وجزئياتها المكونة لها. وكان هذه الاشكال الشبحية القريبة من التصورات الخاصة بالجن والعفاريت، هذا من ناحية الشكل، اما الدلالة الرمزية خلف وجودها فهي

تحفل بالتعبير ببلاغة كبيرة عن طقس ديني، رقصة دينية يعدّها بارو طقساً دينياً للاستسقاء المطر(بارو، ٩٤). قائلاً: ((ولما لم يكن هناك تساؤل عن أن هذا الشكل يمثل كطقساً دينياً، فان عرضه هو استسقاء المطر. ففي عصر متأخر كان كهنة (بعل) يفعلون ذات الشيء في مناسبة شهيرة في التوراة عندما كانوا في حضور (ايليا) يصعدون ويهبطون في المذبح الذي أقيم فيه جبل الكرمل (سفر الملوك ،١٨). (بارو، ٩٤).

وتجدر الإشارة هنا إلىان هذه الفكرة ما زالت مستمرة أي فكرة الدعوة للاستسقاء وحتى في الديانة الإسلامية هناك طقس خاص بذلك مصحوب بـ(صلاة الاستسقاء) ودعائها الخاص. اماعن طبيعة هذه الأشكال فهي تقترب من حالة الرقصة الشعبية المعروفة لدينا في العراق بـ(الدبكة) لو حاولنا بعناية تأمل طبيعة اتصال الادي وحركة الالتفاف النصفية ولسنا بحالة إسقاط الراي تعسفاً هنا الان بنية التكرار والانتظام تؤكد طقسية هذا العمل الفني.

فنجد في هذا العمل الفني ان الصورة التجريدية الخالصة تخفي في طياتها شكلاً تصويرياً اخر. هنا تتحاول الرؤيا الفكرية ان تعبر عن نفسها تارة بشكل تصويري(ايقوني) مع حركة عالية في التعبير، وتاره في طابع تجريدي خالص يقترب إلى جوهر الأشياء وأصولها المادية الأولى من كونها بنى هندسية الشكل. وهنا تجدر الإشارة إلى ان رؤية الفنان العراقي القديم في تمثيل الأشكال وإعادتها إلى بنيتها الهندسية تشير إلى العمق الحضاري والفلسفي في تلك النظرة التي سبقت الفيتاغورين والذريين كفلسفة وسبقت طروحات سيزان كفن خالص يبحث عن الأصول الهندسية (الأسطوانة،المكعب) لبنية الأشكال الهندسية كأصل، وكذلك الفيزياء البلورية.

# الفصل الرابع
# النتائج والاستنتاجات

**النتائج ومناقشتها:**

٣. لايمكن فصل الصورة في الفن العراقي القديم عن الفكر، والفن العراقي القديم محض رداء يرتدي المقدس، وشكلت بنية الصراع بؤرة مركزية تدور في فلكها صورة التعبير عن ديمومة الحياة في سامراء كما في نماذج العينة بتمثلات مختلفة.

٤. وحدة الأصل والتكوين: اكد العراقيون القدماء اعتقادهم الراسخ بان أشياء هذا الكون تعود إلى اصل واحد، وهو (الماء) وقد ظهر لنا في نموذج العينة (٣) بصورة خطوط أو تكوينات خطية، او من خلال الاشارة اليه بالحيوانات المائية كالسمك، او الطيور التي تعيش في بيئة مائية.

٥. التركيب: وتعني ان الكون في جزء منه على الأقل قد تكون نتيجة عناصر نظروا اليها كآلهة تجسد قوى الطبيعة وعناصرها كالهواء، والأرض والماء.

٦. حيوية الطبيعة: حيث تضفي العقائد القديمة على ظواهر الطبيعة خصائص الحياة، والادارة الذاتية، وقسطاً من القوة، فهي لديهم اما جسد لأله او مسكن له، وكلها أشارت ودلالات الى ما يعرف بـ(حيوية الطبيعة) أغلب نماذج العينة.

٧. ديمومة الصراع: ان الصراع الذي ينطلق من أساطير الخلق يشحن الدراما الكونية بصراع لا يفتر، فالكون زاخر بإرادات فردية كثيرة، كلها عاتٍ ورهيب غير ان تحقيق هذه الإرادات العديدة لا ينتهي إلى (الفوضى) فهي في مجموعها (الأرادات) تخضع لإيقاع يجعلها كلاً منظم التركيب، فالكون لدى العراقي القديم كون، حركي، لاسكوني، غير ان حركته تتم وفقاً لـ(إيقاع) دقيق صارم نماذج العينة أغلبها.

٨. التناظر: أي ان تركيب القوى الكونية خاضع الى مقياس دقيق ومحكم يتوخى بالدرجة الأولى إيجاد التناظر فيما بينها ضمن الكل المنظم الذي هو الكون، وكيف تعمل هذه الفكرة في التكوينات الفنية بشكل واضح، في الاشكال التي يتعاقب أدوارها في الحياة الطيور (مفترس) السمك (مفترسة)، المعز، الشجرة، النساء، العقارب، المربع، الدائرة، الموت، الخلود. وهكذا ومع التناظر نجد وحدة التكرار تزيد من زخم هذه المفردة حيث نجد النسوة الرقصات فيإيقاع متكرر يديم إحساسنا بالانتظام والتشابه المطلق حيث (التناظر) بؤرة مركزية خاصة ويظهر ذلك في أغلب نماذج العينة.

## الاستنتاجات

يمكن مما تقدم أن نستنتج مايلي:

٣. ان الطاقة التعبيرية الخلاّقة لدى الفنان العراقي القديم عن موضوعة فلسفية ذات بعد إنطلوجي يشير إلى إصالة هذه الحضارة وعمقها الفكري وقدرتها العميقة في الاستنتاج والتأمل والتأويل، وبذلك شكلت اللبنات الأولى في الفكر الانساني بخوضها غمار التساؤلات الوجودية الكبرى، والفن العراقي القديم من فخار وأختم أسطوانية وتماثيل وجداريات حافلة بذلك.

٤. إن بنية الصراع قد شغلت الفكر العراقي القديم، ومن خلال الأسطورة والأدب والفنون الجميلة تم التعبير عن هذه الفكرة بجلاء وقد استظهرت ذلك نماذج الفخار العراقي القديم لاسيما فخار حلف وحسونة وسامراء.

٥. إن فكرة ديمومة الحياة قد تم التعبير عنها بمستويات عدة، وأساليب مختلفة فأستعار الفنان العراقي القديم مفرداته الطبيعية من عناصر وحيوانات الطبيعة، بصورة أيقونية تارة في تمثيله لهذه الفكرة، وتارة أخرى يستثمر معطيات التجريد والتصميم الزخرفي جمالياً في إثراء تلك الفكرة.

٦. إن القدرة التصميمية لدى الخزاف العراقي القديم تشير إلى بعد ثقافي وحضاري متقدم جداً، وهو يعبر عن موقفه الوجودي إزاء أسئلة الوجود ومدى علاقته بها وتمثلها.

## التوصيات

يوصي الباحثان:

١. بفسح المجال للباحثين الإطلاع على نقائس الفن العراقي القديم (في المتحف العراقي القديم) بصورة أكثر علمية، مع تزويد الباحثين بما تتطلبه العمليات البحثية من التقصي ويتتبع للوسائل العلمية في دراسة النماذج المختارة في عينة البحوث.

٢. ضرورة تزويد الجامعات بمستجدات البحوث العلمية والتطبيقية وإنجازات أعمال التنقيب الحديثة للحضارة العراقية عبر التاريخ لما لها من أهمية في تصويب بعض المعلومات القديمة وإثراء المعرفة بما يستجد من بحوث وتجارب.

**المقترحات:**

يقترح الباحثان إجراء الدراسات التالية:

١. أثر البيئة في تشكل ملامح الخطاب الحي في الفنون العراقية القديمة.

٢. أنظمة العلامات في الخزف العراقي القديم (ماقبل التدوين)

٣. بنية الصراع في تشكيل الأختام الأسطوانية في الحضارة السومرية.

---

المصادر


• الاحمد، سامي سعيد، المعتقدات في العرق القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.

• امبرتوايكو: العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد نبكراد، المركزي الثقافي العربي، ٢٠٠٧م.

• بارو، اندريه سومر فنونها وحضارتها، ترجمة وتعليق: د. عيسى سلمان، وسليم طه التكريتي، بغداد، ١٩٧٩.

• الحوراني، يوسف، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، دار النهار، بيروت، ١٩٧٨.

• الدباغ تقي ، الفكر الديني القديم، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية)، بغداد، ١٩٩٢.

• راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت: د. يؤيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

• ساكز، هاري، عظمة بابل (موجز حضاري دجلة والفرات القديمة)، ت: د. عامر سليمان، ط٢، لندن، ١٩٧٩.

• صاحب، زهير، فخار سامراء، رسالة ماجستير(غير منشورة) ، كلية الآداب، قسم الآثار، جامعة بغداد، ١٩٨١.

• ..... فن الفخار والنحت الفخاري في العراق عصور قبل التاريخ، مطبعة إيكال بغداد، ٢٠٠٢.

• عكاشة، ثروت، الفن العراقي القديم، سومر وبابل وآشور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مطبعة فينيقيا.

• فرانكفورت، هنري، ما قبل الفلسفة، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار مكتبة الحياة، بغداد، ١٩٦٠.

• كاسيرو، ارنست، الدولة والأسطورة، تر: د. محمد مهدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

• كريمر، صموئيل نوح، الأساطير السومرية، ترجمة: يوسف داود عبدالقادر، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد، ١٩٨١.

• لويد، سيتون، آثار بلاد الرافدين، ترجمة: د.سامي سعيد الأحمد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٩٠.

• مهدي، ثامر، من الأسطورة إلى الفلسفة والعلم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠.

• يونغ، كارل وغوستاف وآخرون، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.

• Goof.

Synbols of prehistoric Mesopotamia، Yale University، press، 1963.

• Parrot.

ArcheologicMesoptamiene، 1953.

• Singh

Weolitic Culture of Western Asia، E dinburagh، 1976.