تأويل الأشكال الآدمية والحيوانية في فخاريات سامراء

ابتسام ناجي كاظم

ملخص البحث :

عُني البحث الحالي بتقصي تأويلية الأشكال الآدمية والحيوانية في فخاريات سامراء فدرس ماهية التأويل بوصفه نشاطا ذاتيا فاعلا في البنية الفكرية والجمالية لإدراك الأشكال وفهمها. احتوى البحث على أربعة فصول ، وتضمن الفصل الأول مشكلة البحث وأهمية الحاجة آلية ، وحدود البحث ، وتعريف المصطلحات. إذ هدف البحث إلى تعرف تأويلية الأشكال الحيوانية والآدمية في فخاريات سامراء. أما الفصل الثاني فقد تضمن الإطار النظري للبحث إذ احتوى على ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول منها مفهوم التأويل والثاني المحتوى الفكري وأثره في بنائية الأشكال الفنية في فخاريات سامراء فيما احتوى المبحث الثالث على نظام الشكل في مشاهد فخاريات سامراء. أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث وتحليل عينة البحث، فيما خصص الفصل الرابع لعرض النتائج والاستنتاجات ومن ابرز النتائج التي تم التوصيل إليها.

1 -إن تأويلية الأشكال الحيوانية والآدمية جاءت محملة بمداليل عقلية لمضامين ظواهر حياتية تمتزج بإشكالات الفكر وترتكز عليه.

2 -حملت الأشكال دلالة على الديمومة والاستمرارية من خلال طابع التكوين والحركة التي نظمت بها الأشكال على السطح التصويري.

الفصل الأول
مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه :

الفن لغة معبرة عن مظهر كل عصر وما يرافقه من تبدل في الأعراف والذائقة والتكوينات الفنية المختلفة منذ بدأ الإنسان بالتفكير في نتاجات حملت أفكاره وغدت سجل لها .

فالفن حسب تولستوي " ضرب من النشاط البشري الذي يتمثل في قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين وبطريقة شعورية إرادية ".[1]

فهو طريقة للتعبير تواصل إليها الإنسان محولاً قول شيء ما يدور حول إضافة إلى انه طريقة للمعرفة.[2]

وهو إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي تكون معبرة عن الوجدان البشري. [3]

وإن هناك علاقة جدلية رابطة بين الفن والوعي الإنساني فهي تعكس علاقة بالعالم المحيط ويعبر واقعة الاجتماعي والمبني والثقافي ، وكشف صراعه في خضم هذا العالم وغدا الفخار – كسطح تصويري – في الفن العراقي القديم خير وسيلة عبر بها الإنسان عن أفكاره ، فجاءت محملة بأشكال ذات دلالات ومعاني بانت سجل لتلك الأفكار.

وهذه الأشكال في معظم النتاجات والأعمال تعكس طبيعة المجتمع والتفكير السائد في وقته ، وهي كبنى رمزية عوضت عن الأشكال الواقعية فهي تميل إلى التجديد والاختزال وذات دلالات رمزية متعددة ، فالخوض فيها والبحث عن الأفكار التي تقف خلفها

ضمن زمكانيتها المختلفة يجعل ممارسة الويل ممكنة .

فالنصوص البصرية التشكيلية المختلفة قادرة على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل دلالاتها التوضيحية التي تخترق المكان ولانهائية الزمان فتصبح مجالاً لإنتاج الحقيقة وبهذه الأفكار يمكن قراءة العمل الفني . لان التأويل يعمل على قراءة الأشكال وإعادة صياغة معانيها بسبب ما تثيره في المتلقي أو بحسب قراءة ظروفها المكانية والزمانية أو البيئية المحيطة ، فالأشكال المجردة تتبع المدرك في تأويلها بحسب فهمه وقراءته لها فهي بطبيعة تكوينها منفتحة على التأويل وتعدد القراءات .

وجاءت الأشكال المختلفة في معظم نتاجات وأعمال سامراء محملة بطبيعة الفكر السائد في ذلك الوقت كبنى رمزية عوضت عن الأشكال الواقعية ، إذ إن هذه الأشكال تميل إلى التجريد والاختزال ومحملة بمعاني ذات دلالات رمزية متعددة وعملية تأويل هذه الرموز تختلف بين الناس بحسب ما توحيه من فهم لديهم .

ومن هنا جاءت مشكلة البحث الحالي في الوقوف على نصوص وأشكال سامراء ومحاولة قراءتها وتأويلها بحسب ارتباطها وتأويل هذه الأشكال يثير إشكالية كونها تتداخل فيها رؤى ذاتية للمدرك ومتصلة باللاوعي الفردي والثقافي له أو متصلة بالبيئة المحيطة وضمن تداخل مكاني وزماني فالمشكلة تنطلق في تلقي وفهم الأشكال الآدمية والحيوانية في فخاريات سامراء وفهم معناها والتي كانت ذات استخدامات كبيرة في ذلك الوقت بكل ما تحمله من دلالات ومضامين فكرية .

وهناك غموض يكتنف فهم هذه الأشكال وطبيعة تأويلها ومن هنا تمحورت مشكلة البحث الحالي في كشف هذا الغموض . وإدراك الشفرات والقيم الجمالية و المعرفية التي تضمرها هذه الأشكال وتتجلى أهمية هذا البحث من أهمية مشكلته أما الحاجة إليه :

- يمثل البحث اسهامة في قراءة أعمال فنية تاريخية بقراءة نقدية حديثة.
- رفد المكتبة العراقية ببحوث لها صلة بالفن العراقي القديم في مجال الدراسات النقدية العاصرة .
- إن الحاجة إلى مثل هكذا بحوث يمثل حاجة ماسة للمحافظة على ارث حضاري عريق بعد ظروف الحرب والدمار الذي تعرضت له الآثار العراقية للسلب والنهب ، فكانت هذه الدراسة جزء اسهامة بسيطة في تسليط الضوء على ارث حضاري ومحافظة علية من الضياع .

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف تأويلية الأشكال الآدمية والحيوانية في فخاريات سامراء .

حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة فخاريات سامراء في الألف الخامس ق.م (5000-4500 ق. م) في حضارة العراق القديم والتي تظهر فيها الأشكال الآدمية والحيوانية تحديداً متجسدة في بنية تلك النتاجات وذلك لغزارة هذه الحقبة بإنتاج الفخار فوظفت فيها الأشكال بمعالجات وتكوينات وتقنيات تمثل دلالات فكرية ونفسية لحقبة ثقافية خاصة في العراق القديم.

تحديد المصطلحات:

1-التأويل:

" تفسير ما يؤول إليه الشيء وقد (أوله) تأويلاً و(تأوله) بمعنى (آل) الرجل إلى أهله وعياله (آله) أيضا إتباعه " [4]

و" التأويـل مـرادف للاسـتقراء وهـو البحـث عـن علـل الأشياء . " [5]

وورد فـي(الموسوعة الفلسفية العربيـة) بأنـه "إظهار أو كشف المراد عن الشيء المشكل"[6]

وجـاء التأويـل " بأنـه فـن الفهـم العميـق وفـن اسـتخلاص الـدلالات الحقيقيـة " [7] والتأويـل هـم اسـتجابة المتلقـي تجـاه النصـوص البصـرية الفنيـة بخصوصـية توضـيح المعنـى أو طـرح معـاني جديـدة للنص البصري المنجز.

2- الشكل :

" الشكل بالفتح الشبه والجمع أشكال وشكول وهـو ذلـك " الترتيـب الـذي يؤلـف الأجـزاء للكـل مـن تعددية العناصر ولهذا فانـه يمنـح تلك العناصر قالبها المميز." [8]

والشكل هو تكوين خاضع لإرادة الإنسان يشكله وفق مقتضيات مدركاته الحسية وبه يحدد ملامح أفكاره

3_ الآدمية :

نسـبه مـن ادم (ادم) هـو أبـو البشـر ويطلـق على أفراد الجنس وجمع والنسبة ادمي . [9]

وتعـرف الباحثـة إجرائيـا تأويليـة الأشـكال الآدميـة والحيوانيـة فخاريـات سـامراء بتحليـل وتفسـير وفهم مداليل الأشكال وما ترمي إليه هذه الفخاريات .

4-- الحيوانية :

يعرف الحيـوان كـل فيـه حيـاة ناطقـاً أو غيـر ناطقاً وجمع حيوانات . [10]

وتعرفه الباحثة هو شكل الحيوان غير النـاطق كالطيور والأسماك والعقارب والوعول .

الفصل الثاني
المبحث الأول
مفهوم التأويل

تشتغل موضوعة المتأويل في المبحث عن المعنى وغموضه ومحاولة كشف ما تحت السطح . سطح النص البصري – وتبينه وفهم دلالاته التي قد تكون غائبة والتي لا تعلن عن نفسها مباشرة .

فقراءة النصوص هنا قراءة دلالية في المساحات والأشكال والبنى التكوينية والتي تنتظر من القارئ أن يستوحي المعنى ويؤوله .

فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده فهو ينطوي على شرح خصائص المعمل وسماته ،، وعناصره وبنيته . إن الهيرمينوطيقا (Hermeneutigve) هي نظرية التأويل وممارسته.

ولا يوجد منهج تأويلي محدد ، تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.وتضرب جذور التأويل في التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار (هومر) في القرن السادس ق. م وفي تأويلات الكتب المقدسة. [11]

ويسعى فن المتأويل للرجوع إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد الحصول على فهم جديد ومتجدد للمعنى وهو ما يسمى بالمسافة الزمنية المتي تعد المؤسس لإمكانية ايجابية ومنتجة للفهم فهذه المسافة هي اتصال حي بين عناصر تتجمع وتتراكم لتتحول إلى تراث .

والتأويل يشتغل على مختلف الأوجه المعرفية والمنهجية (الفهم – المشاركة – الحوار) فهو يتمتع بقوة تطهيرية تجعله يحقق ويحدد المعنى في اللحظة

الراهنة بأساليب أكثر حيوية وتمويه الحقائق عبر تأريخه المتبعثر والمتشظي . [12]

إذ أن التأويل ليس مجرد وصف للواقع وإنما هو إحالة أو بالتعبير التفكيكي " اختلاف " وهذه الإحالة تؤول حسب(فانيمو) إلى كينونة عدمية لان التأويل هو في الواقع عدم استنفاذ موضوع التأويل وقراءة لا تحط رحالها عند دلاله بليغة أو معنى يمكن القبض عليه أو واقع يسهل وصفه والتماهي عنه . [13]

فهناك صراع من التأويلات واختلاف الأذواق . فهو فن القراءة أي تحليل المنصوص وتفكيكها وتفسيرها والكشف عن معانيها على اعتبار إن الحياة الإنسانية ذاتها نوع من النصوص يمكن قراءتها وعلى أساس إن الحياة تجسد معنى ممكناً من حيث المبدأ توضيحه وإبرازه ، وان ذلك يتم بطريقة تشبه الطريقة التي يفسر بها التحليل النفسي ومعنى الأحلام ، ويقوم منهج التفسير في أساسه على افتراض إن الكلام له معنيان، معنى ظاهر ومعنى خفي ، وهذا يعني إن للغة وظيفتين هي التعبير والترميز وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين كبيرين في تقسيم المعنى :- الأول (يقوم على استرجاع المعنى وبنائه) والثاني يقوم على الشك ويهتم بتحليل وتجزئة المعنى وليس بجمع الأجزاء في الاتجاه الأول .[14]
وبهذا فالتأويل يشتغل على النصوص وتفكيك شفراتها ورموزها ويكون مداليل مختلفة موجودة . ظاهرة وقد تكون مخفية فهو يبين أنظمة دلالية جديدة التي توصله إلى المعنى المخفي. وهناك تأويلات متفق عليها تنتقل عبر التقليد لكن حتى هذه المعاني المؤولة تقليدياً يمكن أن تؤول ثانية وهذا ما يسمى بتأويل التأويل ، بالتأمل والإمعان وذلك لعدم اكتمال التأويل وقابليته الدائمة للفحص بوصفه تأويلاً مغلقاً وهنا يمكن هدف التأويل في الإبقاء على اللاتحديد ، أي الاستمرار في توليد المعاني . [15]

وإن أي عرض للتأويل يفترض مسبقاً افتراضات عدة تتعلق بطبيعة المعنى أو المفهم والاتصال ، إذ من الممكن تصور المعنى بأنه ما تنتجه بنى – المنص – وأفكاره ، أو انه ما عناه المؤلف أو ما أنشأه المتلقي بوصفة ذاتاً – أي حقيقة النص الموضوعة مقابل الفعل القصدي الذاتي – وهذا بالنتيجة يؤدي إلى قيام أو نشوء موقفين اثنين، الأول يؤكد على وجود معنى صائب واحد في كل (نص) في حين يؤكد المعنى الثاني على وجود كثرة من المعاني بحسب تعدد القراء ويقابل هذين الموقفين إلى حد ما (العرض المنطقي والتاريخي) للمعنى ، إذ يؤكد الأول على إن معنى (المنص) موضوع مثالي يمكن لمختلف المتلقين وفي شتى الأزمان المتعرف عليه وإعادة صياغته مجدداً ،أما العرض الثاني فيرى في المعنى حدثاً تاريخياً يتحدد وفقاً للسياق الذي حدث فيه فضلاً عن الموقف التاريخي لمتلقيه . [16]

والتأويل في الفلسفة والأدب هو المهارة أو القدرة على ا بداع أشكال بلاغية أو صور مجازية ، تصبح اللغة في الممارسة التفكيكية والتأويلية فسحة للعب وفق تجربة جمالية ومجازية تنفي المطابقة والبحث عن النسب بين الشيء وصورته أو الدال ومدلوله إلى الحد الذي تصبح فيه هذه التأويلات غير عقلانية أي إنها غير برهانيه وإنما فقط جمالية أو مجازية أو بلاغية (حدسية وذكائية) تبتعد عن النسقية ذلك لأن الهرمينوطيقا كما يقول(فانيمو) " ممارسة تأويلية " فهي فسحة للتلقي والتلاقي أو مساحة للابتكار والتواصل . [17]

وفي حدود موضوع البحث يشتغل التأويل على النصوص البصرية ومكوناتها وبقراءة هذه النصوص وفهمها وشرحها وتفسيرها .

وترى التأويلية أن الفهم هو فهماً للنص ، والفهم إعادة بناء للنص فأصبح البحث عن نظرية تعنى بتأسيس المعنى ضرورة ملحة حدث بالألماني (فريدريك شلايرماخر) [18] بتأسيس نظرية فن التأويل أو صيغة إدراك النصوص .

فهو لايولي أهمية كبرى لشرعية الفهم وصلاحيته ، فالفهم لدية يرتبط بفر دانية الفكر لشخص معين يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق زماني ومكاني معين، و مشكلة الفهم لاتتعلق عنده بين فهم عادي وفهم أفضل النصوص إنما القصد إدراك طبيعة الموضوع ، ويعد(شلايرماخر) عتبة انتقال من التأويل اللاهوتي وقراءة النص المقدس إلى التأويل الفلسفي الإنساني ، وقراءة النصوص المختلفة المرتبطة بميادين متعددة – الأدب – الفن – الفلسفة.[19]

وقد نقل التأويلية من دائرة الاستخدام اللاهوتي لتكون علماً أو فناً . ولعملية الفهم في تحليل النصوص البصرية جانبان ،هما – الموضوعي والذاتي – فالجانب الموضوعي يشير إلى الشكل وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة ، والجانب الذاتي يشير إلى فكر الفنان ونفسيته ويتجلى في استخدامه الخاص ، وبدو نهما لا يتم تجنب سوء الفهم ، بالرغم من تسويته بين الجانبين الشكلي والنفسي من حيث صلاحيتهما كنقطة بداية لفهم النص البصري . [20]

أما مفهوم التأويل عند (ديلتاي) [21] الذي يشكل الفهم عنده مقولة أساسية حيث قرنة بالتفسير الخاص بالعلوم الطبيعية وقد جاوز بين الفهم والتفسير رغم تعارضهما .

فهو يرى أن نفهم النصوص البصرية انطلاقاً من النصوص نفسها وليس من الاتجاه أو المذهب الذي تنتمي إليه هذه النصوص ، فالعمل الفني يستقبل بحقيقته عن كل توجه يفيده ضمن إطاره الخاص . [22]

وقدم الهيرمنيوطيقا على أساس تحليل وتأويل في العلوم الإنسانية المختلفة (الأدب والفن – العلوم الاجتماعية) باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية لان العلوم الطبيعية تحتاج إلى الظاهرة فقط معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة ، فهو يرى في التفسير النمط الملائم لفهم العلوم الطبيعية بينما تهدف الهيرمنيوطيقا في العلوم الإنسانية إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك والفهم لان العلوم الإنسانية تجسد طرق التعامل مع " التجربة المعاشة " المادية والزمانية [23]

فهو يعتمد على غزارة معنى أشكال التعبير التي تكمن فيها الخبرة . وان التأويل هو الذي يهب غزارة المعنى للتعبير . وتوصل(دلتاي) أثناء شرحه لنظرية التأويل إلى ما اسماه الحلقة الهيرمينوطيقية ومفادها . كي نفهم أجزاء أية وحدة شكلية لابد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حسب مسبق بالمعنى الكلي لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكونات أجزائه ، هذه الدائرة في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الأشكال المفردة ضمن أي تكوين . ومعنى الأشكال ككل في الموضوع أو النص البصري ككل ولا يعتبر (دلتاي) هذه الدائرة حلقة مغلقة أو خبيئة بل يمكن التوصل إلى تأويل مشروع من خلال التبادل المستمر بين إحساسنا المتنامي بالمعنى الكلي وفهمنا ألاسترجاعي لمكوناته الجزئية . [24]

وبحدود موضوع البحث فان النص البصري التشكيلي ليس نظاماً مغلقاً على رموز وإشارات محددة وإنما هو مجال مفتوح أمام المتلقي وحرية التأويل عبر جدل المتلقي – النص .

ورؤيـة(دلتـاي) التأويليـة هـي رؤيـة مميـزة لحيـاة الفـرد / المتلقـي ولتجاربـه المعاشـة وبالتـالي تتطور وتتبلور بنية الفهم الذاتي (فهم الذات) حول التجربة الفردية والتأويل وإعادة التأسيس – فهم الذات – التجربـة المعاشـة . أمـا فهـم تجربـة الفنـان باقتراحـه لمفهوم الروح كسياق معياري وعام يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة ، فتاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محـور عمـودي لحياتـه بـل وأيضـا وفـق محـور أفقـي ليدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي . [25]

وعليه فان الفهم الموافق للتأويل يماثل تفسيراً إذ " إن المنـاهج التأويليـة تشكل مـع النقد الأدبـي والفيلولـوجي والتاريخي كلاً يؤدي إلى تفسير الظواهر المتفردة بين التأويل والتفسير ليس هناك حد صارم بل مجرد تباين تدريجي" [26] .

وفـي الخمسـينات والسـتينات مـن القـرن الماضـي كـان الاهتمـام بنظريـة التأويـل مـع ظهـور الاهتمـام الفلسـفي بقضـايا المعنـى واللغـة والتشـكيل . ومع التفات النقد الفني إلى هذا المفهوم فكان الهدف الأساسـي للنقـد هـو تأويـل معـاني الأشـكال وعلاقاتهـا وتمحورت قضاياها حول تحديد المعنى وإثباتـه وتغييره وموضوعيته.

وينطلـق (هيـرش) [27]مـن زعـم(دلتـاي) إن القـارئ يسـتطيع تحقيـق تأويـل موضـوعي للمعنـى الـذي عبـر عنه المؤلف . أي إن المؤلف أودع في نصه مقصديه محددة ، ووفق رأيه لا يمكن الدخول في آفاق تأويليـة حاسـمة مـالم نفتـرض سـلفاً قصـد المؤلـف فـي ذلـك التأويل . [28]

فمعنـى النص هو مـا عنـاه المؤلـف ولذلك فهـو معنـى قابل للتحديد من حيث المبدأ ويبقى ثابتاً عبر الزمان يستطيع استعارته وإنتاجه قارئ كفئ يتمتـع بقدرة علـى معرفة الأعراف والتقاليد نفسها وتطبيقها في ممارسته التأويلية لكن معنـى النص يستعصي على التحديد ولا يقبلـه إذا جـرت محاولـة تحديـده دون ربطـه بقصـد المؤلف ، فالقارئ يصل إلى تأويل محدد إذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه إذ لاينتج أمر إلا ويهدف إلى معنى ما ويستخدم من اجل ذلك آليات معينه ومحدودة .[29]

وهو يرى وجود عدد من التأويلات المختلفة، فالعمـل الفنـي قـد يعنـي شـيئاً مختلفـاً لأنـاس متلقين مختلفين وفي أوقات مختلفة ، فهو يحمل معناه دائماً ، في حين يحدد المتلقي قيمة و أهمية ذلك المعنى .

ويسلم (هيرش) إن التأويل هو بالفعل وصف ظاهراتي متخذا موقفاً من العمل الفني مفاده أن المعنى يمكن اختياره ووصفه والنظرة التي تفيد أن المعنى مثبت هناك ، و هي نظره وحاجة إلى أن تدرك وتغير على فعل التأويـل بمقتضـى التأويـل الظـاهراتي ، وان يسـتأثر بالأسبقية ، فهذا الفعل لا يشغل نفسه بقصد الفنان ولا حتى بماهية متعينة تتمخض عن فعل الفنان الخلاق بل يجب أن يتركز على علاقة المؤول بالعمل الفني وتنتج معنى جديد على اعتبار أن التأويل يختلف عن النقد في انه يهتم بالمعنى البسيط في حين يهتم الثاني بالمغزى، هو ما وليس المعنى في ذلك الشيء[30].

وعليه فقد اوجد (هيرش) مقارنه بين المعنى و الدلالـة . فـالمعنى ثابـت غيـر متغيـر لان مقاصـد الفنان / المؤلف التي صدر عنها المعنى معطاة بكيفية نهائية . على العكس من الدلالة التي تكون لامتناهية [31] ومتغيره يمنحها كل مؤول للنص بحسب مقاصده فمعنى العمل الفني الفخاري الرافدين يختلف من متلقي إلى آخر ، ومن ناقد إلى آخر ومن زمن إلى آخر ، فمغزى النص البصري قد يختلف ولكن معناه ثابت يمكن الوصول إليه من خلال تحليل النص البصري. فالمعنى قائم في العمل الفني نفسه أما المتغير فهو المغزى الـذي يقـوم علـى أنـواع العلاقـة بـين الـنص البصـري والقارئ [32] ولهذا فالمعنى هو موضوع الفهم والتأويل

والدلالـة هـي موضـوع الحكـم والنقـد . ومهمـا اختلفـت التـأويلات فإنهـا تكـون غير متناقضـة لأنهـا تعتمـد علـى ارض معنوية مشتركة قابله لإعادة الإنتاج .

أما (هيدجر) [33] فينطلق في تطور نظرية التأويل من مقولـة (ديلتـاي) فـي الفهـم الحقيقـي للنصـوص الانسانيه ليتناسب على استعادة القارئ للتجربة (الحياة الداخلية) التي يعبر عنها النص . [34] وعلى الرغم من أن طـرح (هيـدجر) فـي معالجتـه للوجـود هـو طـرح ظـاهراتي فينومنيولـوجي ، إلا انـه فـي النهايـة طـرح هيرمنيـوطيقي ، أولا لان هدفـه تحديـد المعنـى ، وثانيـاً لان المعنـى يقتضـي أن يبينـه ويبـرره التأويـل .ويفسـح المجال للأشياء لتنطق بمعناها بعيداً عن طوق الحدود فالأشكال لاترتبط بنـا ولا تظهـر الابـالحواس لتخـرج مـن معرفـة الشكل فـي حدود ذاتـه و بحضـور مـن يحـس بـه حتى يتبدى لنا الشكل في الأثر الفنـي عندئذ بأنـه وحدة من التعدد الحسي ، ويشير (هيدجر) إلى تفادي المبالغة في التأويل وتناول الأشياء على علاتها . [35]

ويـرى (هيـدجر) أن الفنـان هـو أصـل وجـود العمل الفني وهو الذي ينتج العمل الفني ثم ينتهي إلـى انـه لـن يكـون هنـاك فـن إذا لـم يبـدع الفنـان عمـلاً أو ينـتج موضـوعات بهـدف المتعـة والفحـص الـدقيق ، فوجود العمل الفني يعتمد على الوجود الإنساني . لان الوجـود الإنسـاني هـو الـذي يمنـح العمـل وجـوده ، مـن خـلال فعل التأويـل والتحليـل . وان دراسـة النـص يجـب أن تكـون ضمن وجـوده الإنسـاني فدراسـة أي عمـل أو نص بصري يجب الأخذ بـالظروف الاجتماعيـة والبيئيـة المحيطة به ، وطبيعة التفكير السائد في وقته .

وبحـدود موضـوع البحـث الحـالي فـان دراسـة النصـوص البصرية لفخاريـات سـامراء ، هـي نصـوص تمثل جزء مـن الوجـود الإنسـاني ، فدراستها لا تنفصل عـن التفكيـر السـائد والوجـود الإنسـاني وطبيعتـه فـي ذلك الوقت . والنظـام التـأويلي لـ(هيدجر) غنـي بشـرح الوجود الإنساني نفسه فالتأويل يعمل على فهم العمل الفني وهو أن نجرد إدراكنا من عاديتـه وان نعيد العمل الفني للحياة مرة أخرى .

ويتحول هيدجر من دراسة الوجود الإنساني إلى دراسة فكر الوجـود الإنسـاني وهـي المرحلـة التـي تجلـى فيهـا اهتمامه بالفن والشعر من خـلال معالجـة ظواهر اللغـة والفن وتحليل النصوص . فيحـاول البحـث فـي الوجـود الإنسـاني مباشرة (أي إن الوجـود الإنسـاني لا يتحقـق إلا بسـلوك انعطـاف مـن خـلال تأويـل النصـوص إلـى تحليـل الوجـود ، فالنصـوص تشـهد علـى الوجـود الإنساني حيث تحل انطولوجيا الفهم محل ابستملوجيا التأويل) [36] .

وإذا تتبعنـا الاختلافـات الموجـودة بـين هـذه التيـارات نجـدها مجتمعـة علـى رفـض الاعتمـاد علـى الفرضـيات والمعـاني العامـة الواضـحة التـي يقصـدها الفنان / المؤلف والتي تجعل هذه التيارات غير منتجـه للتأويلات بالمعنى الـذي نفهمـه ، بـل تـدعو إلـى صراع الأفكـار والقـراءات المتعـددة التـي تتماشـى مـع التطـور الحاصل في فن الفخار

فالفنـان (الرافـديني القـديم) يرسـل مفرداتـه البصـرية التشكيلية إلى المتلقي الـذي بـدوره لا يعيـد إنتـاج رؤيـة الفنان ، بل يعيد رؤية الحقيقـة والوجـود مـن خـلال عد العمل الفني أسلوبا لكشف الحقيقة . وعلية فـان تأويـل النصوص البصرية لفخاريـات سـامراء [37] ينطلـق مـن مبدأ أسـاس ، هـو أن للنصـوص البصـرية هـذه معنـى باطنياً إلى جانب معناها الظاهر ، وعليـة فـان للأشـكال البصرية في فخاريات سامراء وظيفتين: الأولـى وظيفـة رمزيـة ، والثانيـة وظيفـة تعبيريـة وللرمـز هنـا مسـتويان فهـو اثـر ودلالـه ، اثـر أو إنتـاج لشـيء آخـر كـامن ،و دلالـه لشـيء آخـر أو لمـا هـو كـامن وخفـي أيضـا.

المبحث الثاني
المحتوى الفكري وأثره في بنائية الأشكال الفنية في فخاريات سامراء

شكل الفخار ومنذ نشأته الأولى مصدر إثارة دائمة للفكر الإنساني ضمن مساحة تاريخ الفن0كما إن صفة التواصل الحضاري لثقافات عصور قبل التاريخ في العراق تتمثل في استمرارية فاعلية نوعية الفكر الحضاري مابين حضارتي حسونة وسامراء في بنية القسم الوسط من ارض الرافدين. اذ يظهر التعبير عن طبيعة البيئة المكانية ودلالاتها وتأويلاتها من خلال السمات والمضامين للأشكال المرئية ألمحيطه التي وجدت لها بنية اجتماعيه نشطه تقوم على مجموعه من الأعراف والمعتقدات والتقاليد عند أناس القرى الزراعية الأولى .

ويتضح نمو هذه الحضارة بناء" على ما فرضته الحياة الإنسانية الجديدة من تنوع ناشط الخطى في السمات الفنية للأبنية المعمارية والتقنيات والأساليب ألفنية ألمميزه للأشكال ألفنية والمشاهد ألمرسومه والمنحوتة التي تزين آنيتها الفخارية وفق نظام يتمحور حول تزويد العمل الفخاري ومشاهد السطح فيه ضمنا" بمفردات وصياغات فنيه عملت على اغنائه بأبعاد شكلية وتعبيرية، متمثله بالأشكال الآدمية والحيوانية ظهرت في هذه الفترة. وبيان تأثيرها كنظام شكلي فعال مؤثر في صياغة بنية العمل الفخاري شكلا ومضمونا وتعبيرا. فامتلكت الأعمال ألفنية مفاهيم ودلالات اجتماعيه واسعة تدلل على وعي إبداعي في مجتمع الجماعة الزراعية . لتحقيق نقلة نوعية في ماهية فنون قبل التاريخ على ارض الرافدين نحو ألحقبة ألزمنية المتأخرة من هذه العصور وصولا لأقدم ادوار العصر الشبيه بالتاريخي[38] . ولفهم دلالة العمل الفني وتأويليته عبر الأدوار الحضارية تلك نستأثر ذلك بالعودة لفهم البيئة الفكرية (العقلية) المحفزة والدافعة للمنجز التاريخي كنمط صوري منبثق ومنعكس عن ذاتية مجتمعية بظاهراتها ومعتقداتها وهذا ما أظهرته ذاتية المجتمعات الزراعية الأولى وأدوارها الحضارية 0

إذ إن أولى المنجزات الفنية تنم عن تشفير عال للأشكال التي استحالت لدلالة تبثها الرسوم التزيينية على سطوح الآنية الفخارية لعصور ما قبل التدوين . كتشخيص تعبيري مقصود تفترضها دلالة المضمون الفكري المحفزة لأنظمة الأشكال عبر تمرحلاتها الحضارية

ففي حضارة طينية مثل الحضارة الرافدينية وتحديدا عصر القرى الزراعية تبث البيئة خطابها المعلن بدلالة أعداد هائلة من النتاجات الفخارية ذات الرسومات المتنوعة على سطوحها التي"تجتهد فيها الذات المؤولة بكل مرجعياتها لخلق نظام تركيبي لبنائية التكوين"[39]. باعتبارها إبداعات تشكيلية بصدد الأفكار التي يبثها التشكيل كابلاغات وكشفا عن قيم ومعان روحية بحكم ارتباطها بإشكالات نظم الحياة الاجتماعية .لتعبر عن مفاهيم تتراوح سماتها الشكلية بين الواقعية والتأويل الشكلي وصولا للرمزية.إضافة إلى اعتبارها الوسيط الهام والحيوي لانتعاش المدركات الروحية في حركة الفكر الاجتماعي ."فقد ا فرغت فيها حيوية هائلة من العناصر الفكرية لتصورات الإنسان للعالم "[40]

والواقع إن فخار دور سامراء الذي نهتم بدراسته أوجد تنوعا في الوحدات التصويرية ، إذ يعد أكثر تطورا من فخار حسونة كونه تعدى الاستخدام اليومي إلى الاهتمام في صناعة الفخاريات ودقتها وتزيينها بالمشاهد الزخرفية والرسوم فأصبحت إحدى أدوات الترف التي يعتمد عليها الإنسان في حياته

اليومية المتنوعة ،بعد أن كانت ضمن النطاق المنزلي (الوظيفي)والمرتبطة بالنشاطات الاقتصادية في خزن المحاصيل تبعا لانعكاس التفكير الزراعي الصرف المكمل بدوره لطبيعة المجتمع الزراعي الجديد ،المتكون اثر النقلة الاقتصادية الكبرى ، وكذلك شهدت الفخاريات تنوعا على الصعيد الشكلي إذ شملت الجرار والطاسات والصحون والكؤوس . فهذا التنوع في المعطيات أحالها الوعي والقصدية إلى منظومة علاماتية متنوعة التأويلات أيضا.

فجرار سامراء تبدو أكثر تطورا من جرار حسونة وحلف والعبيد من حيث التقنية وخاصة في اهتمام الفخاري بتشكيلها وزخرفتها التي امتازت بالدقة المتناهية في توظيف النقوش المختلفة التي اتسمت بالدقة في التصميم والتأكيد على الجانب الجمالي من قبل الفنان فضلا عن الجانب الوظيفي الذي تؤديه،سواء من الناحية الدينية أو الدنيوية وفقا لما يحمله فكر الإنسان الرافديني.[41] فالمشاهد التصويرية مستوحاة من البيئة بمرجعياتها الفكرية كأن تكون فكرة تجريدية أو رمزية أو غيرها "لأنه من غير الممكن فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده ويرسي وجوده الجمالي"[42]. بالإضافة إلى الجرار امتازت الطاسات أيضا في هذه الفترة بتنوع أشكالها والتقنية العالية في تنفيذها فاتسمت بأبدان نصف كروية وأخرى ذات أبدان مفتوحة فوهتها إلى الخارج كانت تستخدم لوضع السوائل فيها .[43] زينت حافات الطاسات والكؤوس بزخارف محرزة أو برسوم ملونة أكثر تعقيدا مما سبقها.

أما الصحون فأولى الرافديني من دور سامراء جل اهتمامه بها إذ جاءت حسب المتطلبات الاقتصادية لهذه الفترة .ذات سطوح شبه ملساء وأكثر دقة مقارنة بالأدوار السابقة[44].

أما من حيث نظام الشكل والزخرفة والعناصر البنائية الأخرى في تكوين النتاجات الفخارية فقد تفنن الرافديني في إخراجها ،إذ لم يخل سطحها الخارجي أو الداخلي من الوحدات والمشاهد التصويرية فجاءت حافات الصحون وأبدانها مزينة برسوم ملونة إلى درجة أنها أصبحت من أدوات الترف .[45]

وذلك باستثمار الاكاسيد اللونية والكتلة كقيمتين أساسيتين في تكوين إناء متكامل أكدت براعة الفنان في عكس البيئة الطبيعية من خلال الرسوم لعناصر مختلفة من مفرداتها مع وجود نوع من التحوير والتبسيط والاختزال وصولا إلى الأسلوب الرمزي في تمثيل ما تضمنته تلك الآنية من فعاليات طقوسية سحرية كنوع من الإبداع الرمزي .

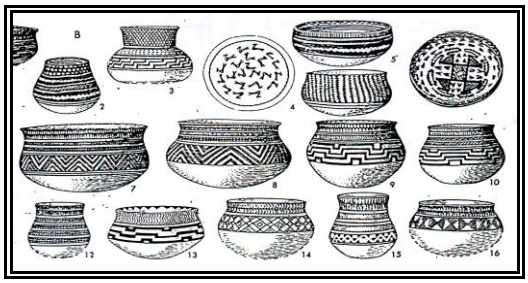
إن فناني عصر القرى الزراعية احتفظوا بعالم يقوم على رسوم الأشكال الحقيقية من الطبيعة بكل تنوعها الغني ومع ذلك فإنهم استطاعوا أيضا وهذا هو المهم أن يعطوا هذا العالم معنى روحيا.[46]

ففي نتاجات دور سامراء (موضوع بحثنا)هنالك بعض الإشارات للمثالية ، أي إضفاء الروحية على الواقع وان الدين سبق وصاغ بصفة فعالة الشخصية الإنسانية التي تؤكد على الإلهام فالمثال المألوف هو الرمز الغامض وكل الرموز غنية بالتأويلات والمعاني. لينظم بها الإنسان الرافديني معطياته كخبرة تراكمية ممتلكة امتثلت بموجبها إبداعاته الفنية كوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي حيث كررت الجماعات فعالياتها الاجتماعية فوجدت شيئا فشيئا رموزا كانت بمثابة وسائل للتعبير يتجسد فيها النشاط الإبداعي .[47]

فرؤية الإنسان الرافديني إلى الطبيعة رؤية ملؤها الخوف والرجاء فضلا عن إنها رؤية غامضة تجسدت بفعل حواسه وغرائزه الوجودية التي تريد أن تعطي صفة و ثباتا للعالم الماورائي . ولما كانت فكرة

الشكل الإنساني و الحيواني طاغية جعلته يصور الشكل الإنساني بهيئة حيوان متحرك مسيطر ومن هنا بدأ تأويل الفن وبما يتفق مع العوامل النفسية والسايكلوجية لذات الجماعة وسر وجودها.ذلك إن مفهومة العمل الفني لعصور قبل التأريخ توجب فهم الحالة العامة للتفكير كونه مرتبط ارتباطا وثيقا في هذا النسيج الحضاري من العلاقات.بمعنى" إن الفكر في زمانه ومكانه كان يعمل بدلالة الأشكال الرمزية وتأويلها بالية تهدف إلى خلق موازنة بين الإحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي باعتبارها الوسيط بين الظاهرة الحسية الطبيعية وعالم الموجودات الروحية في تفاعل علائقي بين الشيء وجوهره والشكل ومضمونه . فاكتسبت الأشكال الرمزية تفعيلها الدلالي باعتبارها طاقة غير متناهية ومادة سحرية دائمة ومفردة من مفردات التجدد"[48].

وإزاء هذا الفهم قام الفنان الرافديني القديم بإبداع مشاهد الرسم والنحت على السطوح الفخارية جسد فيها أنواعا وفصائل مختلفة من الأشكال الآدمية والحيوانية المرسومة والتي تعد بمثابة رؤى روحية ورموز دينية وقوى فاعلة في الوجود الإنساني .فالأعمال الفنية لفخاريات دور سامراء أدخلت على سطوحها العديد من المفردات الطبيعية منها الحيوانية كرأس الثور رمز الخصب والتكاثر . والطيور الفزعة في لحظة تهيؤها للطيران وأشكال العقارب التي تقارب فكرة الطوطم فضلا عن الأشكال الآدمية والهندسية والمفردات النباتية والكونية وغيرها من الأشكال التي اتجهت تدريجيا نحو التجريد من خلال عملية التحوير والاختزال. شكل(1)



شكل(1)

"فهي رموز توحدت مع القوى العليا المتحكمة في قدرة الكائنات التكاثرية،لذلك تصنف باعتبارها تعاويذ أو رموز كانت تعامل بقصديه كبيرة باعتبارها أشياء تسكنها الأرواح وتتجلى فيها"[49]وعليه نجد إن تأويل الفنان لتلك الأشكال قد ابتعد عن المحاكاة المباشرة واتجه إلى المحاكاة غير المباشرة من خلال الأسلوب الرمزي في معظم نتاجاته المختلفة .

"إن في معتقدات إنسان عصر قبل التدوين وسعيه الدؤوب لترويض الطبيعة بالممارسات والشعائر الدينية والسحرية عن طريق المحاكاة والتقليد واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر وملاحظة قوانين الطبيعة وتواصله الروحي مع معظم الظواهر المتحكمة في مفردات حياته"[50].

أدى ذلك إلى أن ترتبط أولى تأويلاته الفكرية كمنطق ديني بعناصر الطبيعة لتبرز الظواهر الكونية خلالها كمحرك فكري ديني يرتبط بالخصب والشعائر السحرية لتجد مدلولها كمضمون روحي تتحول مدركات الرافد يني خلالها وبلاوعي لرموز تكتسب قيمة وأهمية سايكلوجية ليؤمن البدائي عبرها عن دينه وفنونه البصرية .كذلك تمثل اثر البيئة الطبيعية في مستويات خاصة مستوعبة الخامة كعنصر فني يتوافق وأسلوب الفنان في صياغة الأشكال وفق نوع المنجز الفني ،وللمادة (الخامة) الخصوصية الأولى في تشكيل العمل الفخاري وفي ترجمة وتجسيد مضامين الإنسان الرافديني وأفكاره والتعبير عنها

ضمن نطاق قدراتها الفيزيائية والكيميائية والجمالية ،فكانت البيئة الطبيعية الرافدينية بكل ماوفرته من أطيان خاصة بعملية التشكيل تدل على حدوث تطور كبير في صناعة فخاريات عصر سامراء وجودة تقنية العمل ودقة الزخارف وتنوعها بسبب دخول الصنعة مجال الفخارين المختصين .

وبالتالي شكلت معظم الانيه باليد من أطيان نقية مصفاة من الشوائب وممزوجة بدقائق صغيرة من الرمل الناعم والتبن لتعديل مواصفاتها (اللدونة المسامية التقلص)مفصحة" عن تطور تقني جمالي فغدت الأسطح كأرضية للتصوير والنقش[51].

وكأي فكرة في تقنيات الفنون التشكيلية تبدأ بسيطة ومن ثم تتطور وفقا لمنطق العلم .فتشكيل الفخار تميز بعدة طرق كلها تعتمد الوعي الجمالي في آليات إظهار الأشكال ويتحكم في ذلك مستوى التطور العلمي وعامل الزمن المرتبط بالخبرة وتراكمها عبر العصور .

فالطريقة اليدوية الأولى :منه أكثر الأساليب شيوعا في تشكيل الأجسام الفخارية وتتم بفتح ثقب في مركز كتلة صغيرة من الطين بواسطة الإبهام آو الأصابع ثم تبنى الجوانب بالارتفاع التدريجي بفعل الضغط على المركز وترشيق الجوانب تدريجيا بمساعدة الترطيب بالماء.[52]

أما الطريقة اليدوية الثانية :فتستند إلى التفكيك ثم البناء أو التركيب عن طريق تشكيل أجزاء الانيه الأساسية المنفصلة ، مثل الرقبة والبدن والقاعدة كلا"على انفراد ومن ثم توصل إلى بعضها وتجري تسوية جدرانها بالترطيب.[53]وهذه الآلية تحليلية تركيبية.

في حين تستند الطريقة اليدوية الثالثة : إلى فن العمارة أكثر من انتمائها لفن الفخار ذلك لأنها تعتمد بناء اللوالب الطينية (الحبال)على قاعدة أو لوحة صغيرة تدار بواسطة اليد تدريجيا ،لولب فوق الآخر حتى الارتفاع المطلوب ،ثم يسوى سطح اللولب بالترطيب وبالضغط عليها وفي المرحلة الأخيرة تضاف الملحقات (القاعدة والعروة والمقبض والصنبور وغيرها).[54]

أما أولى تقنيات الإخراج الجمالي لسطوح الفخاريات تبدأ بعملية القشط (turning) وتجري حيث تكون الأسطح ماتزال رطبة بعد انجاز عملية التشكيل باستخدام قطع من الحجارة حادة ويعقبها عملية الدلك (purnishing) والغرض منه تسوية سطح الفخارية وصقله وجعله لامعا بقطعة من الجلد بعد جفاف الطين .بعدها تجري عملية الطلاء الذي يحضر من طينة نقية مصفاة جيدا ويضاف إليها قليل من الماء ويمزج حتى يغدو معجونا خفيفا يطلى به سطح الفخارية الخارجي أو الداخلي وأحيانا يطلى به السطحان فتمتلئ المسامات والشقوق والحفر وتصبح أسطح الجدران ناعمة معدة للرسم والنقش .[55]

إذ وجد الفكر الإبداعي في بلاد وادي الرافدين المستند إلى الخبرة والتجريب طرقا متنوعة في تلوين المشاهد العضوية والهندسية والكونية فكانت ترسم بلون واحد أو لونين أو أكثر والألوان المستخدمة كانت أما أصباغا عضوية أو معدنية. أما طرق التلوين:فقد زينت اغلب الفخاريات الرافدينية القبل تاريخية بمشاهد النحت والرسم فتعددت طرق التلوين بتعدد الألوان المستخدمة في الزخرفة فأكثر النتاجات الفخارية ترسم بلون واحد (monochrome) حسب ما متوفر في الطبيعة وتكون غامقة اللون ،وغالبا ما يكون اللون الأسود وهناك اللون الأحمر والبني المحمر المائل للأسود والأسود المائل للاخضرار. وبعض الفخاريات تكون مزدوجة اللون (polytone) باستخدام ذات الصبغة بدرجتين مختلفتين. [56]

كذلك اعتمد الفنان على تقنية التحزيز في تزيين الفخاريات ،وتكون بشكل وخزات عميقة تؤلف أشكالا هندسية وتجريدات بسيطة أحدثها الفنان على سطح فخارياته وهي رطبة لقد تنوعت تقنية التحزيز مابين الحفر والتثقيب والإضافة بشكل منحوتات بارزة أو مجسمة والتلاعب في جعل الفضاء عاملا مهيمنا في نظام الإضافة وخلق تشكيل جمالي.

وتأسيسا على ما تقدم كانت مشاهد الرسم على أسطح الفخاريات لدور سامراء في البداية بسيطة من حيث تصميم الشكل وعلاقته بالفضاءات المتاحة للرسم وكذلك في إظهار الأفكار فكانت المشاهد المرسومة والمنحوتة على سطوح فخاريات دور سامراء تتحرك في دائرة ثقافية قوامها الرمز .فهناك المضمون والغاية والمدلول ومن الجهة الثانية التعبير والتظاهر والواقع فطبيعة الفكر تميل إلى ربط المعنى بالشكل [57].

وبذلك تتعاظم أهمية الفن الرافديني وتحديدا في عصر سامراء.كقيمة شكلية وفكرية تمثل موضوعية اكتشاف الجوهر الحقيقي للأشياء،فبعد تطور الوعي الجمالي بأنظمة التصميم اهتم الفنان الرافديني بظهور المشاهد المرسومة على السطوح الخارجية لفخارياته على حساب الفضاءات الداخلية . أو تركز المشاهد على أكتاف الآنية أو رقابها على حساب المساحات الأخرى من سطح الفخارية ،وبنوع من النظم العلائقية الجمالية مابين مساحة المشهد المصور والفضاء المتروك لقد استعان الفخاري في تزيين رقاب وأكتاف وابدأن الجرار والصحون بتصاميم دقيقة التنفيذ والتنظيم كما يبدو من تكرار المفردات التصويرية في أنظمة الرسوم كنوع من الزخرفة الجمالية .

فالوحدة في المنجز الفخاري لعبت دورا مهما في الأداء الوظيفي والجمالي ودوره لا يقتصر على ضبط نظام الشكل بل لجأ إلى التكرار ليحصل على توازن دقيق محققا فعلا جماليا يخلق إيقاعا متناغما يعمل باليه تهدف إلى خلق إيقاع متناغم بين الإحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي . شكل[2].

شكل(2)

هذا فضلا عن اهتمام الفخاري في بنائية الرسوم بالحركة والاتجاه ،لدلالتها الرمزية والتأويلية في بنية التصميم الفكرية.كذلك تميزت أنظمة الصور في رسوم فخاريات سامراء من عصر قبل التدوين بالاهتمام بالخط في تحديد الأشكال والمساحات اللونية [58].

وبناء على ما تقدم فأن في معتقدات الإنسان الرافديني وسعيه لترويض الطبيعة بالممارسات والشعائر الدينية والسحرية وإدراكه الخاص بحيوية المادة واهتمامه بفاعلية التمثيل الفني للظواهر المتحكمة في حياته وجدت لها حالة من الوعي والتشكيل في الإبداعات التشكيلية الفخارية الرافدينية حيث كان "الفن يعمل على إقامة اتصال بين الحقيقة المادية التي يستشعرها جسمه والحقيقة اللامادية حيث تحيى روحه "[59]. فاكتسبت بذلك النتاجات الفخارية لدور سامراء تأويلا ودلالات روحية بما يتماشى مع طبيعة المرحلة الحضارية وبما يتفق والعوامل النفسية والسايكلوجية للجماعة وسر وجودها.

المبحث الثالث
نظام الشكل

في مشاهد فخاريات عصر سامراء :

كان الشكل وما زال وسيلة الاتصال الأولى من قبل الفنان بكل بنيته الدلالية على مر التأريخ فالتعبير في الشكل يمثل حقيقة الإيصال والتحول فيه "يكون نتيجة تراكم معرفي وجمالي يتولد منه التحوير والاختزال وانزياح التفاصيل وان المعنى للشكل إن كان مجردا يكمن في فعل الاتصال ويتحدد بذلك معناه حيث يدخل في أنظمة التكوين للعمل الفني "[60].

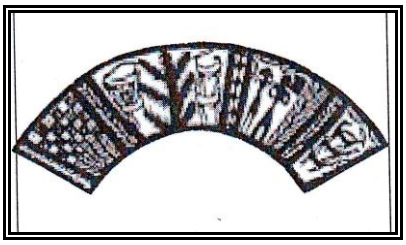
إذ على الرغم من الدور الهام الذي يحتله التفوق المهاري والخبرة والتقنية وتراكم الخبرة والمراس في إظهار خصوصية الشكل الفنية فان للسمات الفنية والجمالية التي ظهرت على الأشكال الفخارية كان لها ارتباطا بالنواحي الفكرية والتي قررت المظهر الذي اتسمت به تلك الأشكال والمفردات الممثلة للناحية الشكلية .فطبيعة الفكر الرافديني تظهر كأنها تهتم بمعاني الأشياء ودلالاتها أكثر من اهتمامها بالتفاصيل الواقعية للأشكال موجدا تصورات ومفاهيم لفهم البيئة المحيطة به ،وتنطلق تلك المفاهيم مما هو ذاتي واجتماعي وروحي ،فالوعي بقيم الأشكال لابد له من عملية تركيب ليكتسب شكلا موضوعيا ويتمثل نظام شكلاني .

فرسوم الآنية المستخدمة في الشعائر المرتبطة بعقائد ما بعد الموت من الناحية الموضوعية هي غير المشاهد المرسومة على الآنية ذات الاستخدام في الطقوس المعبدية وهي تختلف أيضا بموضوعاتها عن الآنية التي اكتشفت في البيوت السكنية .[61] فالتنوع في معطيات البيئة الرافدينية اوجد تنوعا في الوحدات التصويرية وهذا التنوع في المعطيات أحالها الوعي والقصدية إلى منظومة علاماتية متنوعة التأويلات أيضا. كانت تنطلق مما هو ذاتي واجتماعي وروحي إن مثل هذه الحالة المفاهيمية للفكر تجد صداها في الضغوط والاستجابات لعوامل البيئة الطبيعية ومفاهيمها التي شهدت وعيا اجتماعيا توضح في طبيعة مشاهد تصوير الفخاريات (موضوع البحث)

إن المفردات الفنية التي جاءت على مشاهد الأسطح الفخارية في عصر القرى الزراعية وتحديدا عصر سامراء لم يستثنى أي واحدة منها من صفة التجريد والتحوير في الشكل سواء كانت مفردات نباتية أو حيوانية أو أدمية وغيرها .

وبشكل عام يمكن التطرق لأبرز الوحدات البصرية والمشاهد التي تواصلت أشكالها بتأويلها الواقعي والتجريدي المرمز لتعكسها منجزات الفخار في عصور ما قبل التدوين حاملة المدلول الخصبي عبر تشكيلاتها الرمزية لتتخذ فيما بعد عبر الأدوار الحضارية دورا فاعلا لتحفيز وإثارة المكنونات وقدرات الرافديني الذهنية لهيئتها الشكلية ،فبتطور الكائن البيولوجي شكل وجوده كجزء من الطبيعة تشكيلاته الأولية امتثلت عبرها أولى خطواته للسيطرة على البيئة بإفرازاتها المختلفة ساعيا لابتداع طقوسا يأمن من خلالها بقاءه واستمرارية وجوده لينظم عبرها انفعالاته وحاجاته الذاتية . فجاءت النقوش الزخرفية لتجد صداها في بنية فخاريات دور سامراء متمثلة في اغلب الأحوال على مشاهد طبيعية (نباتية – حيوانية – آدمية – كونية) كان لهذه المشاهد صلة قوية ببيئة الفخار الزراعية ولكن بأسلوب مبسط محور .

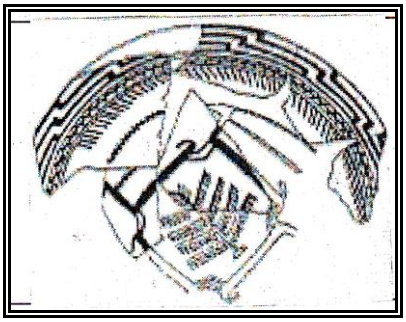
"فالفنان الرافديني وجد في الأسطح الداخلية لفخارياته أفضل مساحة لممارسة الرسم معتمدا على تقسيم أرضيات الصحون الدائرية الشكل إلى عدة أقسام بواسطة خطوط متعامدة خاضعة لتفكير مدروس ونسب وقياسات يوضع في كل قسم عنصر من عناصر المشهد الطبيعية"[62]. شكل (3)



شكل (3)

نقلت نقلا صادقا من مشاهدات الفنان لما يجري حوله من فعاليات في الطبيعة. تمثلت المشاهد الطبيعية بسلسلة كبيرة من الأشكال النباتية مثل (سنابل القمح وأشجار النخيل وأشكال الأزهار وأعداد هائلة من الأشكال الحيوانية كان أهمها(العقارب ، وأشكال الأسماك والوعول) بالإضافة للأشكال الكونية (الشمس والقمر والنجوم ،فهذه المشاهد وغيرها أظهرت حيوية الصورة الذهنية الإبداعية للفنان الرافديني في تأشير الأشكال الطبيعية. وعلاقتها مع بعضها البعض وفي هذا إشارة إلى حقيقة تطور بنية الشكل بواسطة التكرار والتراكب لتكثيف طاقة الإرسال والتبليغ .

ويرتبط الأسلوب المتبع في تمثيل الشكل الطبيعي بتقنية التكوين التي تتطلب مراسا خاصا في الإدراك الحسي للفنان لتكوين وحداته البصرية فأشكال الأشجار مثلا التي زينت عددا من الأواني والصحون شكل (4)



شكل(4)

أظهرت شكلانية الشجرة وقد اتجهت أغصانها باتجاهات متعاكسة مثلت بوضعية مائلة تدور حولها أربعة وعول راكضة شكلت صيرورة تداولية بهيئة (صليب مالطي) [63] وفي هذا إشارة إلى حقيقة تطور بنية الشكل دلاليا وتأويليا ويظهر من تعالق المفردات الطبيعية تخير الفنان مجموعة من العلاقات وتمثيل ذلك في بنائية الشكل النباتي المتمثل بالشجرة والشكل الحيواني المتمثل بالوعول وشكل الظاهرة الطبيعية المتمثل بالماء رمزا ذا دلالة يرتبط بأشكال التجدد والخصب والنماء والتكاثر في الطبيعة بمعناها العام[64].

هذا وأكدت العديد من الوحدات البصرية التي تضمنتها فخاريات دور سامراء ازدهار صناعة الصحون وتنوع زخارفها حيث توجت هرم منجزات هذه الحضارة أعداد هائلة من الزخارف الهندسية والمشاهد الآدمية والحيوانية باستخدام الخطوط الأفقية والعمودية والمائلة فتمكن الفنان من إبراز أكثر الجوانب تعبيرا في كل عنصر من عناصر الموضوع وفهمه لمضمون العمل الفني .فقد كرس السطح الداخلي المركزي لمسرحة الحدث المرتبط بمشهد تتألف وحداته الإنشائية من أربعة وعول تجري حول بركة ماء أو أشكال عقارب أو اسماك وغيرها والتي من خلالها استطاع الفنان المرتبط ببيئته الحضارية أن يجد انساق وأنظمة هذه البنى الشكلية وسيله للتعبير عن واقع اجتماعي يعكس الخصب والتكاثر والنماء .

فالجوانب التعبيرية لهذه الفعاليات الطقوسية السحرية فيها من خصوصية الذات التي بدأت تستفيق الشيء الكثير ، ففكرة ارتباط مشهد الطقس بأشكال العقارب يؤهلنا أن نرجح ظاهره ارتباط أشكالها في عمليه طرد الأرواح الشريرة .[65]

كما تواصلت العديد من المشاهد الحيوانية والمتمثلة بالطيور المائية على سطوح الفخاريات كقيم شكليه وبوضع حركي لايخلو من انفعال حسب ما تعنيه زعانفها.[66]

فمثل هذه الرموز كانت تؤدي دورها بتداعي الأفكار فقد استطاع الفنان أن يؤول عبر عمليه تخيليه ذاتيه عمق ملاحظاته وأحاسيسه (المعرفية والفنية والجمالية) بما يحيط به من مظاهر طبيعيه ويقيم نوع من العلاقة الدلالية بين وظيفة الإناء وارتباطها بأشكال الطيور التي يتغذى عليها، لتصبح رموزا ذات قيم مطلقه بصدد مفاهيم الخصوبة والحياة الرغيدة والخير الوفير وفقا للمدارك الفكرية لمزارعي هذه الفترة .

وعندما ننظر إلى شكلانية المفردة ألحيوانيه المتمثلة بالأسماك نجد إننا أمام قوه ذات خصائص روحية تتكون من جسم مادي ومن "مغزى دلالي كلي يختفي وراءه الاوهو المضمون الروحي والاجتماعي"[67]

فالتأويل الذي تبثه هذه الدوال هي قدرة الفنان على الانتقال المعرفي والوجودي من مرحلة الشكل التصويري إلى مرحلة التجريد الكامل [68]. فأشكال الأسماك تظهر إن فنان عصر سامراء لم يكن يفضل الاهتمام بمظاهر البيئة الشكلية بغية تحقيق المتعة بالجمال الحسي لبنائية الشكل بل كان هذا المظهر جزءا مما جسده الفكر والعقل والشعائر ذات الطبيعة الاجتماعية والتي اكتسبت خصوصيتها بفعل السطوح الناعمة لبنية الشكل والتي أعدت لتوضيح نوعية الفكر الحضاري ومن جهة أخرى تشير السمات الفنية لأشكال الأسماك إلى نوع من التقاليد المحلية الشائعة في عصر سامراء بصدد التقنية والأسلوب الفني المتبع في تمثيل ظاهرة المفردة الطبيعية ،فقد ظهرت خصوصية الشكل النظامية للمفردة وتمثلها بما يتناسب مع فكرة توضيح دلالاتها وعلائقيتها بكلية المعتقد الديني الاجتماعي.[69]

وفي عملية استقصاء بصري لمنجزات دور سامراء يمكن تحديد أكثر المواضيع حضورا في الفخاريات وهي المشاهد البشرية أو المشاهد التي تتألف من التشكيلات البشرية والحيوانية معا،كمشاهد الرقصات والصيد،نفذت بأسلوب تقريبي لأشكالها الطبيعية .

"فامتثلت أولى الرقصات مع السلوك الموجه والباعث لها الاوهو الواعز الديني الذي يهدف إلى الخصب والتكاثر ويرى فيها معظم الباحثين نزوعا برجماتيا نحو حفظ بقاء الإنسان وتأمين موارد عيشه.[70]

إن مخاوف الإنسان ورغبته الملحة في تسيير قوى الطبيعة لصالح وجوده ووفقا لطبيعة الخضم من الرغبات والمخاوف نمت في فكره محاولة تسيير الحياة لمصالحه عن طريق سلسلة من الشعائر والطقوس "تستند على مبدأ السحر التشاكلي (المحاكاة) فإذا أرادوا مثلا إنزال المطر قاموا بمحاكاة الفعل محاكاة تمثيلية"[71] تتم باصطناع حركات وأصوات وإيقاعات معينه ، بينها تقليد لصوت المطر ، فتتصل هذه الأفعال المصطنعة عبر وسط واصل بينها ويهطل المطر"[72]. فهذا النوع من الممارسات والشعائر ذات الطابع الاجتماعي تمثل بشكل رقصات طقوسية وجدت فيها الجماعة ذاتها الأولى في التاريخ .فالإنسان البدائي لم يعرف الصلاة بل عرف الرقص وفي مناسباته الداعية للاستسقاء،لم يكن يعبد إلها بل يعيش آلهته ويتلمسه في أعماق نفسه ،كإسقاطات تشكيلية تغدو بمرور الوقت عرفا اجتماعيا.

"ولعل الغاية الأساسية للشعائر والطقوس السحرية المتمثلة بالرقص والغناء والممارسات الاجتماعية تكشف عن وظيفتين أساسيتين ،الأولى

الوظيفة الظاهرية لتؤدي مثل هذه الطقوس فعلها في نشر مفاهيم الخصب والتكاثر في الطبيعة بمفهومها العام ،والثانية الوظيفة الخفية وتنطلق لتقوية عاطفة الولاء الجماعي بين المساهمين في الطقوس السحرية لإدامة وحدة الجماعة الإنسانية"[73].

تأسيسا على ما تقدم فان المخيلة التي وظفها سكان عصر القرى الزراعية لكي يثبتوا إدراكهم بما هو مقدس ،زودتهم بما يتيح لهم الإجابة على الألغاز التي كانت الأمور حولهم تطرح على أفكارهم .فقد جمعوا تأملاتهم وتأويلاتهم بالوسائل الفكرية التي في حوزتهم من خلال تركيب صور وظروف وأحداث لا يمكن السيطرة عليها [74].

وإزاء تبلور نوع من الألفة والفهم للظواهر قامت فعاليات طقوسية ذات صيغ سحرية خاصة اعتمدت على أنواع من الأشكال البشرية والحيوانية ،فتمثيل المشاهد المختلفة هي بمثابة نظم الاستعارة من معطيات البيئة ضمنها الفكر خطابات التشكيل بعد أن ألقى عليها دلالات خاصة "في صيغة من التفاعل بين ظاهر الشيء وجوهره الذي يرتبط مع مغزى دلالي كلي يختفي وراءه ألا وهو المضمون الروحي الاجتماعي "[75].

فالناظر لمعظم الرسوم الآدمية و الحيوانية والنباتية وحتى الكونية من دور سامراء يشعر كأنها في حركة دائرية مستمرة ،فكل شيء كان يصور بتخطيط حيوي لا يعبر إلا عن الحياة والحركة ، فمشاهد الغزلان التي تدور بسرعة شديدة حول شجرة أو بركة ماء كما ذكر سابقا "والمفردات الدائرية والصليب المعقوف ،قصد منها الفنان جلاء الرمز إلى قوة الحياة الدائمة الخفية والكامنة في كل المخلوقات الدائرة في حلقات لانهاية لها ".

إن مثل هذه الأعداد الهائلة من المفردات الرمزية أريد لها أن تمثل اصدق تعبير عن مدركات الإنسان في ولائه للقوى المقررة لمصيره ،فالبنية الفكرية لفن الفخار الرافديني تبدأ من تلك المحاولة باستثارة مكنونات تلك الانطباعات المعرفية والأفكار بشكل حوافز وتحديات وجدت مكانها بالفعل في تركيبة معرفية أكسبت الفخار طابع الأصالة والمحلية، إنها تمثلان الوجود الإنساني بما يرضي حاجاته التعبيرية.[76]

إن المشاهد المرسومة والملونة على سطوح الفخاريات أظهرت تطورا للوعي الجمالي لدى الفنان الرافديني ،فالاستيعاب البصري للمشاهد الملونة والمنحوتة أو المحززة وظهورها على السطوح الخارجية على حساب الفضاءات الداخلية واتجاه خطوطها وانسيابيتها والتطور اللوني الذي شهده هذا الدور بالانتقال من المستوى اللوني الأحادي نحو التعدد اللوني بدأت تستفيق الشيء الكثير .

ففكرة هذه "المشاهد الملونة التي تزين سطوح الفخاريات بمفاهيمها الروحية ومدلولاتها الفكرية ارتبطت ارتباطا كبيرا مابين قدسية المدلول الاجتماعي ونوعية مثل هذه الممارسات والشعائر الطقوسيه "[77] وبالتالي فإن فكرة المشاهد المرسومة على سطوح الفخاريات تمثل إشكالات الإنسان الفكرية التي أصبحت التجربة بها واعية بذاتها فهي تجسيد فكري متحدد بمرجعيات معرفية ترتبط ببنية الفكر وتعبر عن القدرة في التحكم بالظواهر الحياتية والسيطرة عليها لتحقيق معادلة الوجود،فهي تتضمن فكرة جوهرية في تأويلها الذهني بتحويلها من أفكار مجرده إلى حقائق محسوسة تتجسد في العناصر الرمزية .

فالفنان الرافديني تمكن من تصنيف الأشياء والظواهر وإدراك ما بينها من علاقات فجعل لكل قوة رمزا وعلى هذا الأساس تحولت الأشياء إلى رموز ومفاهيم ذات قيم مطلقة بصدد مفاهيم الخصب وفقا للمدارك الفكرية لمزارعي هذه الفترة.

فكل هذه رموز كانت تعبر عن معتقدات الإنسان الرافديني ليكسبها تنظيم يتحكم في بنائية التشكيلات الزخرفية ليعطي أسلوب خطاب جديد يعتمد على الإدراك العقلي ويحال إلى ضرورة تعبر عن شيء واحد فقط بأسلوب واقعي أو تعبر عن كيفية عامة من إنتاج قوى تتصل بالبيئة الطبيعية وطبيعة البشر .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :-

1. التأويل هو فهم معنى النصوص البصرية ومحاوله كشف ما تحت النص البصري (معنى المعنى) واعداه تعريف تلك النصوص في ضوء تعريف الفكر والمنهج المؤدي إليه.
2. يقوم التأويل على دور المؤول في إنتاج دلالات الإشارات والرموز والدوال التي تتضمنها النصوص البصرية دون الالتفات إلى الدلالات المعجمية البصرية لها .
3. للإدراك الحسي البصري القدرة على تحقيق مفاهيم تأويليه للمشاهد الحيوانية والآدمية في الفخاريات وبما يتلاءم مع قدرات العقلية المؤولة .
4. السعي الدائم لاكتشاف المعنى ومعنى المعنى هو النشوة الحقيقية التي تدعو المتلقي للتفاعل مع النصوص البصرية في الأعمال الفخارية ضمن فترة البحث.
5. انطلق الفنان الرافديني من ذاتية تفترض الرؤية من الداخل إلى الخارج الموضوعي وهذا مايحمل النصوص البصرية أبعادا دلالية تنمي فن التأويل والياته
6. كلما كان الشكل البصري في الأعمال الفخارية حاويا على دلالة إيهام من خلال الاختزال والتجريد في تمثيل الأشكال والابتعاد عن المحاكاة كلما اتسعت دائرة التأويل
7. إن النصوص البصرية في النتاجات الفخارية لأتحمل دلالة نهائية محدده فالدلالة فيها احتمالية أي تبرز الحاجة إلى التأويل كلما تخلت النصوص عن واقعيتها وفرض دلالات جديدة
8. المشاهد التأويلية للأشكال الحيوانية والآدمية في فخاريات سامراء هي عالم مفتوح النهاية ،بإمكان المؤول أن يكتشف في داخلها سلسلة من الترابطات اللانهائية
9. يتجسد المعنى من خلال تحويل الصورة الذهنية للفنان إلى نظير رمزي بصري يتحقق عبر دلالات الشكل الذي يعد مرجع الفكرة ويتحقق عبر أسس بناء العلامة وتترصن دلاليا من خلال مفاهيم الشكل.
10. كان لاستثمار الفنان الرافديني نظام الشكل (الحيواني والآدمي)في الاعتمال الفخارية وتعامله مع المفردات المستلة كمعطى شكلي يخضع للمحاكاة أو التأويل من حيث هو قيمة شكلية جمالية وتعبيرية .
11. إن الوعي والقصدية في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان الرافديني في تمثيل الأعمال الفنية وللنصوص البصرية تعد مجالا رحبا للتأويل من قبل الفنان والمتلقي وذلك لوجود عدة متغيرات في الرؤية الجمالية والفنية
12. التأويل توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده فهو ينطوي على شرح خصائص العمل وسماته وعناصره و بنيته

الفصل الثالث
إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يشتمل مجتمع البحث الحالي باعتباره قاعدة تأسيسية تحتضن عينه البحث على النتاجات الفخارية التي نفذها الفخارين العراقيين في(الألف الخامس ق.م) وفي دور سامراء ، ذات المواضيع والأشكال الحيوانية والآدمية ، والموجودة ضمن الكتب والمرجعات العربية والمجلات التي تعنى بالفنون العراقية القديمة .

عينة البحث :

ستقتصر عينة البحث على دراسة (8) نماذج فخارية أربعة صحون وجرتين ، اختيرت بطريقة انتقائية من مجمل النتاجات الفخارية لدور سامراء وذلك لما لها من علاقة بموضوع البحث الحالي ، وصفاتها المميزة .

من حيث خضوعها لآلية التأويل كسمه شكلية ودلاله معنى ، معبرة عن وعي الفخار الرافديني ومقصديته لمحاكاة الأشكال الطبيعية (آدمية – حيوانية) كخاصية أسلوبية ضمن حدود البحث

أداة البحث:

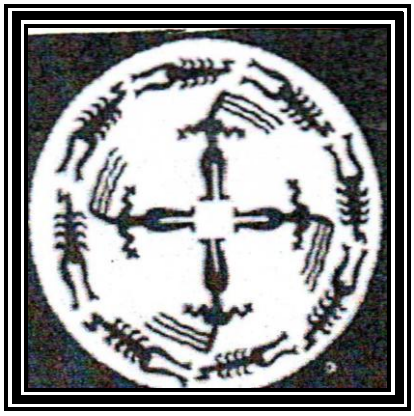
اعتمدت الباحثة في تحليل عينة البحث على مجموعة نقاط وهي :

1 -وصف عام للتكوين الفني
2 -تحليل محتوى النصوص الفنية بالاعتماد على منهج التأويل الذاتي والتأويل الموضعي ووفق ما جاء في الإطار النظري من معلومات . بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

منهج البحث :

ستعمد الباحثة في دراستها الحالية على المنهج الوصفي التحليلي لعينة البحث . من حيث وصفها وتحليلها الدقيق للنصوص البصرية من خلال فاعلية التأويل تماشياً مع هدف البحث الحالي . وصولا إلى النتائج المتوخاة من عملية التحليل التي اتبعتها الباحثة في تحليلها للأشكال البصرية (الحيوانية والآدمية) في عينة البحث .

عينة (1):



العمل الفخاري صدد التحليل يمثل صحنا هيأ سطحه الداخلي للرسم عليه بالألوان ، إذ رسمت عليه أربع نسوة توزعت على محور دائري وسط الصحن وتحيط بأشكال النسوة المهيمنة ثمانية عقارب تدور بالقرب من حافة الصحن وانطلاقا من فهم هيدجر للتأويل إذ يجد إن وجود العمل الفني مرتبط بوجوده في العالم وفهمه يجب أن يكون جزء من فهم وجوده الإنساني . نجد إن البنية الشكلية للصحن قد كشفت عن معادلة وأجواء ليس من السهل واليسر تصورها دون أن تنقلنا إلى عوالم اختلطت فيها الرمزية بالواقعية ، فكان هذا العمل شاهدا على وجود إنساني ومحمل بفكره ومفاهيمه فكان لفكر الإنسان الرافديني وردود فعله تجاه ضغوط البيئة الطبيعية ، فسعى إلى ترويض وارضاخ العوامل الطبيعية عن طريق المحاكاة والتقليد لاستعطاف قواها الخفية بفعل الفعاليات ذات الوظائف الطقوسية السحرية بفاعلية التمثيل والحركات الإيقاعية فالمرأة كانت وحدة شكلية رئيسة للدلالة على أهميتها من الناحية الاجتماعية وارتباطها

بفكرة التكاثر والخصب ،لذا حملت دلالة رمزية هامة في الفكر الديني ترتبط بظاهرة تفعيل التناسل البشري . فرسمت بوضع حركي طقوسي خاص . وبشيء من التجريد والتبسيط فالمظهر الحركي لأشكال النسوة وحركاتهن يعلن عن مضامين أدائية بإشباع رغبات النسوة العاقرات في الطموح والإرادة في حصول الحمل ،ويمكن أن تؤول هذه البنية الحركية للنسوة على إنها رقصة طقوسية تؤدى لسقوط المطر أثناء موسم الجفاف لما له من ارتباط ودلالة بالخصب ،والماء والزراعة فالبنى التكوينية لوضع النسوة بشكل متصالب وبأيدي مفتوحة وشعورهن متطايرة باتجاه حركي واحد وبشكل متعرج لها دلالة على الماء وكذلك يرتبط بشكل (الصليب المعقوف) [78] وفي دوران النسوة باتجاه عكس عقارب الساعة يؤول على ارتباطه بفكرة الديمومة والتجدد ، وان احتاطت النسوة بأشكال عقارب مبسطة ظهرت بتأليف دائري وبتزامن حركتهن يحيل إلى انتقائية لنوع الحيوانات المرتبط بكثرة التوالد وفق حالة طقوسية ، فالعقرب عرف بأنه رمزا دالا للتكاثر بسبب كثرة البيوض التي يضعها لذا فهو يؤدي دورا مساعدا للنسوة العاقرات. لتكون خصبة ولودة لما لها من ارتباط بسقوط المطر على العارض وتبدأ البذور بالنمو وشق التربة ، وهذا الحدث ذاته يحدث مع العقرب فصغارها يلتهمون أمهم ويشقون ظهرها ويخرجون .

وهنا يكمن الفعل الإبداعي بعلائقيته كنوع من الاستعارة البيئية بدلالة تضايف العلاقات للمفردات الرمزية لتشكل بنية منسجمة مع التكوين العام للمشهد التصويري ،ولذا فأن تأويلية هذه الأشكال ارتبطت بالخصب والتكاثر والنماء.في الطبيعة البيئية بدلالة تضايف العلاقات للمفردات الرمزية لتشكيل بنية منسجمة مع التكوين العام للمشهد التصويري.

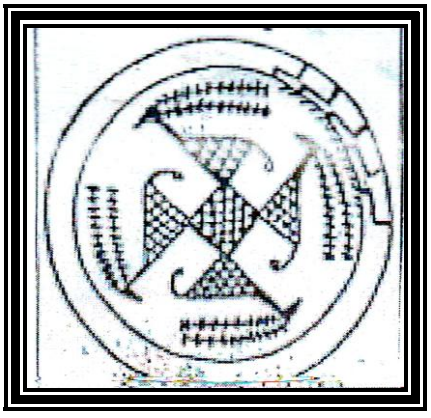
عينة(2):

العمل الفني صدد التحليل يمثل صحن فخاري شغل سطحه الداخلي بأشكال حيوانية ،إذ تظهر أربعة طيور ذات ريش كل طير يمسك بسمكة في منقاره وهي واحده من مجموعة اسماك حاولت الهرب بسرعة حسب ما تشير زعانفها على ذلك وحولها ثمانية اسماك تتحرك جميعها بحركة دائرية بعكس اتجاه عقارب الساعة يتمركز الصحن شكل صليب معقوف يمثل نقطة مركزية لهذه الحركة بحكم التكوين ذو الشكل الدائري لبنائية العمل ،والذي يشد الوحدات الإنشائية نحوه . وهذه القيم الشكلية بوضعها الحركي العام تحمل دلالات تعبيرية لا تخلو من انفعال إذ تخير الفنان من الموضوع مجموعة من العلاقات محاولا إبرازها بهيئة لها كيانها الخاص ، وبالإمكان أن نعقد الصلة بمحيطها الحضاري والبيئي والفكري ،إذ إن الطابع التكويني لهذا العمل وما يحمله من قيم تعبيرية وحسية وحيوية لا يجسدها أي موضوع واقعي .

وهذه الأشكال تأخذ منا كل مأخذ وتستقطب تفكيرنا لقراءتها ضمن زمكانيتها فهي محملة بالتعبير الروحي ويمكن أن تؤول بحدود ارتباطات علائقية بين الطابع العام لأشكال الطيور وبين الإناء الذي شغلت عليه أي محاولة الفنان للربط بين شكل الإناء وأدائه الوظيفي ،هذا من جانب ومن جانب أخر وفقا للمدارك

الفكريـة لفنـان تلـك الفتـرة إذ يعبـر عـن مضـمون يعقـد الصـلة بمطـامح روح الجماعـة الـذي يبـدو فـي أنظمـة وانسـاق أشـكال الطيـور ففيهـا تجـانس بـين مـدا ليلهـا ونمط دالها التي وجدت خصوصيتها في ظاهر الشكل الحركي ،وهذا يدعونا لتأويل بنى هذه الأشكال على ساس ارتباطـات متعلقـة بإشـكاليات الخصـب والنمـاء والتكـاثر فالاسـتمرار والحركـة تثيـر مـداليل علـى توالـد مستمر للأشكال .والية الصورة الذهنية للفنان أبدعت نظامـا للعلاقـات الشـكلية يبغـي التعـالق بـين شـكلانية الطيـور والأسـماك لتعميـق الدلالـة فـي نظـام العلاقـة الرابطة ، العلائقية التي أوجدها بين مفرداتها وطابعها التكويني العام هي السمة الهامة التي تميز مثل هذه الأشـكال التـي تنشـد البقـاء فـي اهتمامـات الفكـر وخصوصية الشكل النظامية تظهر نوعا من القصدية والسعي لتحطيم نظام الصورة الايقونية لصالح الرمز فالوعي والقصدية في آلية عمل ذهنية الفنان لم تكن خوضا دقيقا في تفاصيل الأشكال المرئية بل تجسيد وتأويل للمعنى.

عينة (3):



كرس السطح الداخلي المركزي للصحن لتكوين تجريـدي تتـألف وحداتـه الإنشـائية مـن شـكل مربـع مركزي يتصل بكل من زواياه الأربع شكل مثلث يرمز لوعل راكض

وتؤكـد بيئتـه المكانيـة باعتبارهـا شـفرة تعلـن عن دلالـة المضمون الـى انـه كـان بمثابـة التعويذة أو الرموز ذات المداليل السحرية أو بدائل سحرية للتعبير عن الضرورة الاجتماعية. ذلك إن حقيقة الرمز في البنية الفكرية لهذه الفترة هو خلق حالة مفاهيمية بين الدلالات التي تميز الشكل ومضامينه الفكرية فتشير حركـة الوعـول الراكضـة فـي دورة منتظمـة مـن اليمـين غـالى اليسـار وفـي بنائيـة مترابطـة خضـعت لرؤيـة تحليلية تركيبية لنظم العلاقات الشكلية.

ويمكن أن نصف المشاهد المرسومة لهيئات الوعـول بأنهـا ذات سـمة اقـرب لان تكـون بشـكل الصـليب المـالطي ،وبـدلا مـن الاكتفـاء بوصـفها أنهـا تتميز بـالاختزال والتبسيط ووفقا لآلية عملية التحليل والتركيـب لـنظم العلاقـات فـي تكـوين بنائيـة أشـكال الوعول وتبدي تعالق المفردات الطبيعية تنسيقا لبنية الزمن المرتبط باحتواء الفكرة وكيفية تصورها وتمثيلها ،وذلك إن الفنان قد تخير من الموضوع مجموعة من العلاقـات محـاولا التهيئـة لهـا لمكانتهـا الخاصـة ولمـدا ليل الأفكار التي تقف وراء أشكالها والمرتبطة بطبيعة الوسط الحضاري للتدليل على مفاهيم الخصب والنماء والتكـاثر فـي الطبيعـة ،وتمثـل ذلـك فـي بنائيـة الشـكل الحيواني المتمثل بالوعول كنوع من الاستعارة البيئية وشكل الظاهرة الطبيعية ومن ثم إحداث متحولات في نظـام التكـوين باسـتخدام الأشـكال المجـردة والتـي لاتحاكي بصفة مباشرة العالم المرئي .

ومن تحليل بنائية الشكل الحيواني المرسوم إلى وحداته يتضح لنا خصوصية الشكل في الإمساك بعلامتين متراكبتين إلى حد التماهي ، تشتغل بالتوازي مع طاقة الإبلاغ والاتصال وهي علاقة الوعول بشكلها الهندسي على صورة مثلث وهو شكل سوف يظهر لاحقا في الكتابة بمرحلتها الصورية والرمزية –وهو يوضح بنية العلامة المتولدة من تعالق وتراكب علامي

معقد لعلامتين تمرحلت من طبيعتها إلى ماهية أخرى هي ماهية الفن والتأويلات الرمزية .

وهكذا تكتسب مثل هذه الأشكال معنى غني وقوة تعبيرية أعمق كانت تفتقر إليها وهي خارج مجال التمثيل الفني ،فهي حالة من خصوصية التعبير عن حالات أو تقاليد مثقلة بمداليل فكرية وهي ظواهر لمفردات حياتية هامة تمتزج بانفعالات المجتمع وأحداث الحياة . وان مظاهر الاختيار الواعي في الحذف والتبسيط والتي تميز السمات الفنية لهذه التكوينات الرمزية بالإبقاء على الجوهر هي مظاهر أسلوبية ذات دلالة مستندة إلى عالم الوعي الفكري والذي يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر وتعتمد آلية استيعاب القيم الشكلية لهذه الرموز في آلية عمل الصورة الذهنية للفنان الرافديني على تمثيلها لما يعرفه عنها في ذهنه بدلا من ترديد أشكالها وفقا لصورتها المدركة رؤيويا ،فترتفع المدلولات فوق الظاهرات الطبيعية المنفردة ولكنها تظل مع ذلك ماثلة للوعي بشكل مواضيع فيها جزء من خصوصيتها الطبيعية بالرغم من العمومية التي بها يدركها التمثيل ،ذلك ان البنية الشكلية لهذه الرموز لا تعتمد التمثيل القائم على التدقيق البصري المباشر للأشكال المرئية بل على تأويلات المعنى لمفهوم الدلالة لهذه الأشكال التي شهدت في زمانها وعيا اجتماعيا عاما .

عينة (4):

جرة فخارية مكونة من كتلة واحدة مفرغة كروية الشكل ذات رقبة طويلة نسبيا لها حافات منتظمة تحتوي على اضافات طينية، رسم على فضاء رقبتها الخارجي وجه لامرأة محور كما زينت الرسوم الهندسية بدن ورقبة الجرة على هيئة خطوط متوازية ومثلثات متعاقبة ملونة تتجه بحركة دائرية حول رقبة الجرة للدلالة على الديمومة والاستمرارية في الحياة وفق علاقة هندسية قائمة على فكرة التكرارلشكل المثلث الانثوي الذي يرتبط بمدلوله التأويلي كرمز للخصب وتفعيل تناسل الجنس البشري وفق علاقة ترابطية مع شكل وموقع رقبة الجرة التي تملاء بالسوائل الخاصة (المقدسة) لتشرب من قبل النسوة مؤدية فعلها في حسن الطالع ونيل الولادة.

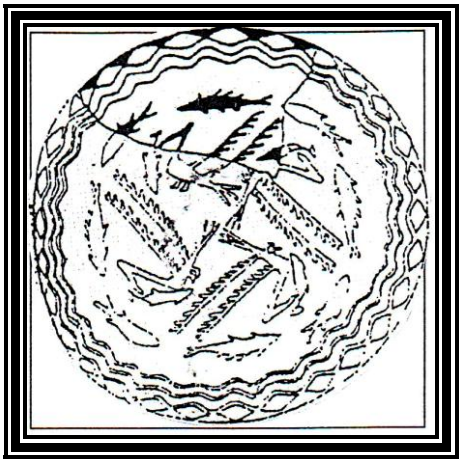
تميز بدن الجرة من حيث التقنية المستخدمة واسلوب التشكيل بأنتظام الشكل المستند الى الخبرة والتراكم المعرفي في اخراج المظهر الجمالي من خلال معالجة الخامة المستخدمة وجعلها اكثر مطاوعة للتشكيل ، والاهتمام بأخراج تفاصيل الوجه، والاحساس الذاتي والجمالي للفنان في تنظيم الشكل من خلال مزج العناصر البنائية والجمالية والوظيفية. كذلك ان بنية التكوين للوجه الانثوي اكتسبت خصوصيتها بفعل السطوح الناعمة لبنية الشكل التي اعدت لتوضيح تفاصيل الوجه من خلال فاعلية

التضـاد اللـوني بـين اللـون القـاتم المضـاف ولـون الارضية .

فالفنـان الرافـديني هنـا اعتمـد علـى الاسـلوب الرمزي فـي التعبير عن افكار الخصب في الطبيعة ، فهي تسمو عن كونها مجرد مفردة استعمالية يومية وزخرفية تزيينية محظة بل مثلت مداليل فكرية تنشد مفاهيم الخصب والتكاثر والنماء اذ وضع الفنان جل اهتمامه بأجزاء الجسم الانثوي المضخم كي يكون عنصر السيادة في التكوين للتعبير عن افكاره ،فبدن الجرة المنتفخ كان يحمل قيمة دلالية رمزية اشبه بجسم المرأة الولود،بأعتبارها رمزاللخصب والتجدد هادفا الى خلق موازنة بين الاحساس الداخلي وعالم التجربة الخارجي بأعتباره تفاعلا جدليابين الشكل والمضمون . اما سمات وتفاصيل الوجه فهي لاتمثل محاكاة لشكل المراة في الواقع ،بل بشكل تجريد ظهر في السمات الفنية الجمالية بأختزال وتبسيط تفاصيل الوجه ذلك ان التجريد يطال كل التفاصيل الجزئية ، فشكل الحاجبين اختزل الى نسق خطي بسيط والعينين المضافتين بشكل دائري مثلت بوضع مغلق في حين لون الانف على شكل بقعة صغيرة بالاكاسيد اللونية ،فضلا عن ثلاثة خطوط عمودية متوازية على الوجه اكسبت السطح نوعا من الايقاع الحركي مثلت وشما او مظهرا تزييني على الخدين كانت تتزين بها المراة في ذلك الحين ،وايضا كمعتقد اجتماعي لنيل حسن الطالع كذلك ظهرت خصلات من الشعر على جانبي الوجه بدت بشكل نسق من الخطوط المتموجه او المتكسره باتجاه عمودي تغطي مساحه السطح وهي بهيئتها التاويليه تعرض تشابها مع امواج المياه ،كما زينت الرسوم الهندسيه بدن الجرة على هيئة خطوط متوازيه ومثلثات متعاقبه ملونه تتجه بحركه دائريه حول رقبة الجره للدلاله على ديمومه والاستمرايه في الحياة وفق علاقه هندسيه قائمه على فكرة التكرار لشكل المثلث الانثوي الذي يرتبط بمدلوله التاويلي كرمز للخصب . وتفعيل تناسل الجنس البشري وفق علاقه ترابطيه مع شكل وموقع رقبه الجره التي تملاء بالسوائل المقدسه وتشرب من قبل النسوه لتؤدي فعلها في حسن الطالع ونيل الولاده .اما بصدد التقنيه واساليب التشكيل فقد تميزت الجره بانتظام شكلها المستند الى الخبره والتراكم المعرفي في اخراج المظهر الجمالي من خلال معالجة الخامه والاهتمام باخراج تفاصيل الوجه والاحساس الذاتي والجمالي للفنان في تنظيم الشكل من خلال مزج العناصر البنائيه والجماليه والوظيفيه ذلك ان بنيه التكوين للوجه الانثوي اكتسبت خصوصيتها بفعل السطوح الناعمه لهيئة الشكل والتي اعدت لتوضيح تفاصيل الوجه وذلك من خلال التضاد اللوني بين اللون القاتم المضاف ولون الارضيه بالاعتماد على الاسلوب الرمزي في التعبير.

خضع الشكل لنظام المزاوجة بين النحت والرسم ، فالبنية الشكلية والتكوينية لهذا المنجز الفني حملت مزيجا دلاليا تبادلياومتداخلا بين البنى ذات الارتباطات الطقوسية والجمالية وفقا لالية يحتل فيها التعبير الروحي مكان الصدارة وتراجع ما هو طبيعي ومادي ، فالانية الفخارية اتصفت بحس شاعري في انتظام واتساق الشكل وخبرة مستندة الى التراكم المعرفي في اظهار مظهرها الشكلي ، فسطح الرقبة الخارخي وظف لتصوير وجه المراة ،وبدن الجرة المنتفخ لتمثيل جسم المراة الولود ، جاء كاشفا عن دلالة فكرية تويلية كامنة في بنية المنجز الفخاري كرمز فاعل لتمثيل افكار الخصب والتوالد والبقاء للجنس البشري.

عينه (5):



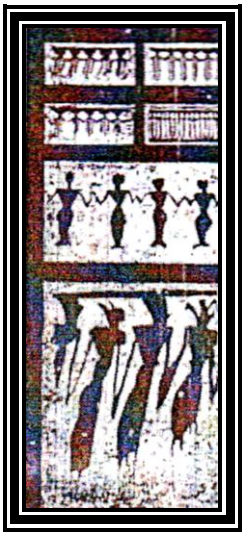
إن المستوى التجريدي لهذا المنجز يمثل وحدات بصريه حيوانيه مرسومه بلون مغاير للأرضية ذات لون غامق تتجه حول محور الإناء بشكل دائري وبحركة متعاقبة باتجاه معاكس لعقارب الساعة ويحيط المشاهد الحيوانية في حافة سطح الإناء من الخارج بأشكال من الخطوط المتكسرة يليها أشكالا معينيه عند حافة الإناء العليا ،إن للنصوص البصرية في مرحلتها التجريدية هذه أصول واقعيه فأشكال الأسماك هي استعاره بيئيه انتقاها فكر الفنان الرافديني وأحالها إلى دلاله رمزيه حيث تمرحلت من طبيعتها إلى ماهية أخرى هي ماهية الفن والتأويلات الرمزية ولعل ذلك يكشف عن نوع من فهم للظواهر ناجم عن تراكم الخبرة في القدرة على تحديد ومعرفة خصوصية الأشياء باتجاه مطامح الوعي الاجتماعي والتي يمكن تلمس صورتها الرمزية أو في صيغتها المرئية في طبيعة أشكال الأسماك الموظفة على سطح هذه الانية . كما تشير الحافة الخارجية لسطح الإناء التي شغلت بخطوط متعرجة والتي أوجدت نوعا من التعالق المتواشج في العلاقة الشكلية مع أنظمة أشكال السمك والطيور في مشهد التكوين العام في بنائيه مترابطة تقرر عمق الدلالة إزاء المحركات الأساسية في بنية الفكر الرافديني . إذ تجد الباحثة إن الخطوط المتعرجة تثير تبادل صياغي مع المعنى داخل بنائية الشكل لتوسيع طاقه الإرسال والتبليغ،إذ تتضح القصدية في بنية أشكالها لتؤدي في تأويلاتها ودلالاتها دورها الفكري بنوع من تعدد الاشارية للإيحاء بالوسط المائي والقوه الفاعلة والمسيطرة في إدامة الفعاليات الزراعية وبغية إحلال وتكثيف مفاهيم الخصوبة في الطبيعة بمفهومها العام في الطابع الفكري التي تمتاز به حيوية أشكال الأسماك في فكر الفنان الرافديني وفكر الجماعة تحولت إلى مداليل رمزيه مفهومه توضح ابتعاد الفنان عن محاكة الطبيعة ونقلها نقلا حرفيا فهي تتحرى الكشف والتأويل إن أمكن التعبير من خلالها عن مظاهر الخصب والتكاثر والنماء.

فطبيعة هذا التكوين يعقد الصلة بالمعتقدات في المجتمع الزراعي الذي يرتبط بالقوى التي تساعد على تنشيط مظاهر الخصب في الطبيعة وبالشكل الذي بدت به للمدرك العقلي وكذلك تجسيدها للمضامين الاجتماعية الأخرى والتي تعد ضرورية ونافعة في سياق العمل المعيشي ،إذ تجد هذه التشكيلات خصوصيتها في الأفكار والطقوس ذات الطبيعة الاجتماعية والتي اكتسبت خصوصيتها بفعل السطوح الناعمة لبنية الأشكال التي أعدت لتوضيح نوعية الفكر الحضاري فالخطوط والمنحنيات تنتج إيقاعا متناغما فضلا عن التضاد بين اللون الغامق للأشكال ولون الأرضية الفاتح ابتغاء الإحاطة بالأشكال .

وفي هذا علاقة بين إدراك المظاهر الحسية لتشكيلات الطبيعة ومظاهرها وما تخفيه من أفكار لها خصوصيتها في مفاهيم المعتقد الديني .وشكل المفردة الحيوانية المتمثل بالأسماك يحملنا إلى خصائص روحية تتكون من جسم مادي ومن مغزى كلي يختفي وراءه وهو المضمون الروحي الاجتماعي فهي ليست مفردة طبيعية بحد ذاتها بل فعل سحري ،فهي تعيش بفعل عملية التقديس ، إذ تحوي بين جانبيها تناسبا محددا بين الطبيعي –الحسي والاجتماعي الروحي ،

لذا اكسب هذه الأشكال طابعا طقوسيا عندما حررها من كينونتها المادية إلى أشياء ذات فعالية طقوسية في الخصب.

عينة (6):



العمل الفخاري صدد التحليل يمثل مشهدا لأشكال آدمية (نسوية) تؤدي رقصات طقوسية ، وهي من دور سامراء ، حاول الفنان خلالها شغل الحقل الوسط من بدن الفخارية ، يميل الأسلوب العام لهذا المشهد التصويري إلى التبسيط والاختزال متجها به نحو الشكل الرمزي حيث الابتعاد عن المحاكاة الواقعية لطبيعة الشكل البشري بطريقة مغايرة لما هو معتاد نحو نهج تجريدي رسمت بأسلوبية بدائية تحمل صفة العفوية والبساطة . يعلو حقل الأشكال النسوية شريط زخرفي لأشكال هندسية معينيه وخطوط عمودية متكررة تظهر بوضوح الأسلوب الشائع في رسوم وزخرفة الفخاريات السامرائية والأدوار الحضارية الأخرى رسمت تفاصيل المشهد التصويري ككل بالألوان الاوكسيدية الغامقة على أرضية فاتحة اللون ، لقد صاغ الفنان هذا المشهد بلغة تشكيلية معبرة وذلك من خلال حركة النسوة وطريقة توزيعها بشغل مساحة كبيرة من فضاء الفخارية تدل على وعي في توزيع مفردات النص البصري. وأثارت الحركة وكسر الرتابة بتكرار المشهد التصويري حول بدن الفخارية فالعمل الفني هنا ينم عن قيم دلالية يرتبط تأويلها بنسيجية الفكر الديني الرافديني ،فالرقصات السحرية المتمثلة بأشكال النسوة هي رغبة لاستسقاء المطر كرقص مصاحب للعرض من البداية إلى النهاية.

فهي تجسيد فكري متحدد بمرجعيات معرفية ترتبط ببنية الفكر وتعبر عن القدرة في التحكم بالظواهر الحياتية والسيطرة عليها لتحقيق معادلة الوجود ما بين فعاليات الإنسان الشعائرية أو الطقوسيه والموضوع المرغوب فيه ،ولعل الغاية الأساسية للشعائر والطقوس السحرية المتمثلة بالرقص والغناء والممارسات الجماعية ذات المدلول المرتبط بالزراعة والحياة/الدين .

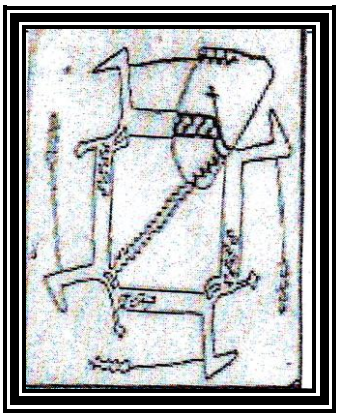
لقد ركز النص البصري هنا على فكرة المغايرة واللامألوف لإحالة الحسي إلى عوالم لانهائية ،من خلال استخدام الأشكال البشرية (النسوة الراقصات) كوسائط كونية خفية تكون معادلا شكليا تظهر حيوية الصورة الذهنية للفنان الرافديني وذلك من خلال ارتباط كبير مابين قدسية المدلول الاجتماعي ونوعية الممارسات والشعائر الطقوسية المرتبطة بفعاليات السحر التشابهي وإنجاح الوظائف المرتبطة بها والتي كانت حريصة على تسجيل الواقع بتفصيلاته .

وعليه فأن لمثل هذه الممارسات التي تتجسد بها التجربة الاجتماعية كانت تعلن عن مستوى جمالي إيقاعي رفيع من خلال المعالجات التقنية وجعل الصورة تعبر عن معاني ماورائية غير معلنة ذات دلالات حسية مجردة لا تعتمد الدلالة فيها على المعطيات الحسية المحضة فقط وإنما المعرفة الذهنية الذاتية .فهي ترجمة لنوعية الفكر الذي وجد بها –كتشكيل فخاري – طقسا هاما من طقوس الخصب وبالتالي فهم أي شكل من الأشكال الفنية ينطوي على عملية تأويلية بوصف التأويل للنص البصري ينطوي

على تأكيد المنحى الروحي من خلال تطهير أشكاله ومفرداته التجريدية من صور العالم الخارجي وإلغاء قيودها الزمكانية ونقلها للتجليات الخالصة للتعبير. ذلك إن التعبير في مثل هذه الأشكال الرمزية لا يتظافر الا بعقد الصلة بين المضمون والشكل الذي ينظمه ويظهره إذ يدعم كل منهما .انه الفعل السحري للرقصات والمتحقق من خلال الذات المنفعلة بغية تحقيق القادم قبل حدوثه حرصا على تحقيقه كإسقاطات تشاكلية غدت بمرور الوقت عرفا اجتماعيا .

فحينما ردد الفنان مثل هذه الأشكال إنما يردد رمزا اجتماعيا دينيا ينتقل من جيل إلى جيل حتى تصبح طبيعة مترسخة يتشبثون بها يغلبهم إزاءها التقدير والاحترام فتترك طابعها على الفن الذي لا يزول تأثيره.

عينة(7):



تصورالانية مجموعة من المفردات الحيوانية ذات الهيئات الرمزية ضمن تكوين متواشج شكليا ولونيا تتوسط السطح التصويري مفردات الشكل الحيواني فضلا عن وجود مفردات خطية متمظهرة بجوار حافة الصحن من الداخل وخطوط متعرجة تتوسط مركز الصحن مثلت انعكاسا لأسلوب زخرفي ظهر في فخاريات هذه الفترة ، وكأنها تناصف المربع الناتج من حركة الوعول إلى مثلثين ،لون النص المرسوم بلون غامق مغاير للأرضية .طرح النص البصري المرسوم على سطح الآنية الفخارية لدور سامراء أفكار الفنان الرافديني بأسلوب قائم على التبسيط والاختزال فنحن أمام تكثيف رمزي يطال الشكل الواقعي في طبيعته من خلال تأمل وتعقل وابتكار .

فمن تتبع البنية التشريحية وسماتها المميزة والأداء الحركي للوعول نجد إن الفنان قد ميز صياغة الشكل الظاهر للحيوان بطريقة غرائبية تقوم على تكرار تهيكلها وفقا لفكرة كان قد خبرها في تجربته الإنسانية فهي محورة بفعل عمليات التحليل والتركيب للأشكال والتكوينات والتشاكل الخليقي وإقصائها عن سيرورتها الطبيعية نحو بنية تغادر مرجعيات الشكل الطبيعية وتضع الشكل في نظامه الشكلاني الصرف .

فآلية التنفيذ لدى الفنان القديم ترجع إلى تصورات الذهن على حساب الأحاسيس الآتية من العالم الخارجي لكن إرادة التعبير وفلسفته هو الذي يخلق الجوهر الشكلي وفق قصد وإرادة تنطلق مما هو داخلي واجتماعي وروحي ،بمعنى أخر استطاع الفنان المرتبط بوسطه الحضاري أن يجعل المضمون يسري في أوصال مثل هذه الإبداعات ،فقد تمكن من استعراض أشكال الوعول الراكضة في دورة منتظمة وباتجاه مغاير لاتجاه دوران عقارب الساعة وبزيادة عددية تتراوح من (4-5) من الوعول وذلك لتعميق الدلالة في نظام المفردة الطبيعية الرامزة والكامنة بين الأشكال والمضامين المعبرة عنها ،متلمسا بذلك البنية الأساسية للأشكال وصولا إلى ماهيتها وجوهرها .

كما عمد الفنان إلى رسم رقبة وبدن الوعول بهيئة استطالة وهو بذلك يعتمد على بنية الخطوط الهندسية في إظهار خصوصية الأشكال واقتراح نوع من التمسرح في تأليف نظامها الشكلي من خلال الفضاء واللون وإيحائه في قوانين الشكل مابين (الفاتح

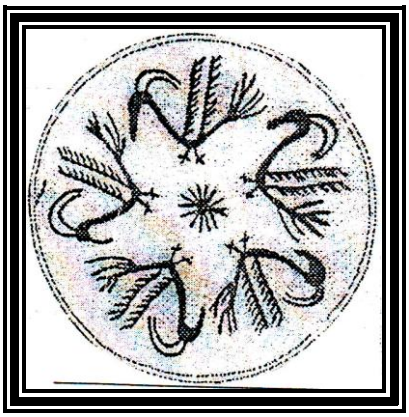
والغامق)كما استند الشكل على مبادئ الاستطالة إذ يمكن وصف المشاهد المرسومة لهيئات الوعول بأنها سمة اقرب لان تكون بشكل الصليب المعقوف (swastika). وهكذا اكتسبت هذه الأشكال معنى تأويليا وقوة تعبيرية أعمق كانت تفتقر إليها وهي خارج مجال التمثيل الفني .

لقد أعلن الفنان الرافديني عن جمالية تقترن ومبدأ القصدية في فعل الاستدلال والاستعارة وفق تأويل شكلي للصورة الذهنية لم يشذ بعيدا عن محاكاة القيمة الفنية المستعارة في مجالها التطبيقي، حيث الذاتية والقصدية في انتقاء المفردة الحيوانية (الوعل) وخصوصية الطرح لها.

فهي حالة من خصوصية التعبير عن حالات أو تقاليد مثقلة بمضامين فكرية وهي ظواهر لمفردات حياتية هامة تمتزج بانفعالات المجتمع وأحداث الحياة ،إذ يخضع البناء الدلالي لعمليات التنظيم في وحدات ذات علاقة أساسية هي أن تعرف الأشياء(أشكال الوعول) غير ما يورد في شكلها المتعارف عليه أي التلاعب بنسب أجزاء الجسم أو الاستعارات الرمزية لأغراض دلالية أو الإيغال بالتعبير لأجل الإبلاغ . فمظاهر الاختيار الواعي في الحذف والتبسيط التي ميزت السمات الفنية لهذه الأشكال الرمزية ، بالإبقاء على الجوهر مستندة إلى عالم الوعي الفكري للجماعة يقرر ما وراء هذه التمثلات من صفات روحية تكمن وراء هذه المظاهر.

فالدلالة التأويلية في الخطاب البصري هذا ومن خلال الشكل المقترح من النص دلالة تجمع مابين دلالة طبيعة (الشكل الحيواني)والتي تكشف عنها الظواهر والتي لا يختلف في تأويلها وكشف معانيها بعض الأشخاص ودلالة حسية مجردة التي لا تعتمد على معطيات الحس بل تستنجد بمعطيات الذهن والذات التي يختلف في تأويلها. فالحاجة إلى التأويل تبرز بإلحاح كلما تخلى العمل الفني عن واقعية أشكاله وفرض دلالات جديدة مقترحة.

عينة (8):



العمل الفخاري صدد التحليل يمثل إناء من دور سامراء ، يصور مشهدا لأشكال مجردة من الكائنات الحيوانية تمثلت بطيور حرفت من صفاتها التماثلية إلى مجرد أشكال تجريدية ، وهي تتسابق الواحدة تلو الأخرى بحكم التكوين الدائري لبنائية العمل وهي رافعة أجنحتها وكأنها في حالة طيران ،وتتجه الأشكال المرسومة باتجاه معاكس لعقارب الساعة ،أما في السطح الداخلي للإناء وتحديدا المركز تظهر شكلانية الظاهرة الطبيعية (الشمس) وقد تمثلت بوضعية مشعة تدور حولها الطيور الخمسة ، ويدخل شكل الشمس ضمن دائرة القوى المساعدة في تنشيط مظاهر الخصب في الطبيعة .

من بنائية العمل الماثل صدد التحليل نجد تمكن الفنان الرافديني المرتبط بمجتمعه و بوسطه الحضاري من إيجاد نظام علائقي من التمثيل يعتمد الانسجام بين مفردتين طبيعيتين وهي من السمات الهامة التي أعطت منطقة جذب رئيسية تتوازن في قوة تأثيرها بحكم تنوع المفردات فيها لتستجمع نقطة الانتباه ومنها تندفع العين بحركتها لكامل بنية العمل لتستوعب تحولات وحركة المعنى ابتغاء تكثيف مفاهيم الخصب بخطاب التشكيل الفخاري.

فالطيور كوحدة بصرية حققت تداولية واسعة في زخارف الفخار الرافديني بناء على صياغة تصميمية مجردة من أصولها الواقعية تشير إلى المعاني المرتبطة بجوهر العقيدة والمفاهيم المتعلقة باللامتناهي والمطلق والجوهر الروحي في الفكر الرافديني .

وعليه أعلن الفنان الرافديني عن جمالية تقترب ومبدأ القصدية في فعل الاستدلال والاستعارة وفق تأويل شكلي للصورة الذهنية .إذ تخير الفنان من الموضوع المصور مجموعة من العلاقات محاولا إبرازها بهيئة لها كيانها الخاص والأفكار المرتبطة بها في الوسط الحضاري لتكثيف مفاهيم الخصب والنماء في الطبيعة وتمثيل ذلك في بنائية الشكل الحيواني المتمثل بالطيور وشكل الشمس فوجد الفكر بعد المراجعة والتأويل الذهني رمزا ذا دلالة ترتبط باسكال الخصب والنماء والحياة والتكاثر في الطبيعة بمعناها العام .

كذلك حقق العمل معناه التعبيري لرؤية المشهد من واقع تجسيده للطيور كوحدة بصرية مستعارة حققت منطقة شد بصري عال" كإجراء قصدي أسس خصوصية أسلوبية وصولا إلى أصالة في الطرح الفني .فنص الفنان الرافديني هنا يحرر إرادته من خلال دلالة علاماته وإشاراته وأشكاله الحيوانية لاستخدامها كوسيلة من وسائل النفاذ إلى الجوهري لأنها ستكون بعيدة عن مادية المرئي ذلك إن هناك متحولا في نسيجية نظام الشكل وتضايفا في العلاقات الشكلية بين المفردات الطبيعية للتوسيع من احتمالات المعنى وبلاغيته .فالرافدين لديه نظرة أكثر شمولية للكون وكائناته ، فالنص هنا لم ينتج على أساس تمثيل الأشياء المرئية كما هي بل أحالها إلى دلالات رمزية في تركيب أو تأليف شكلي على مساحة سطح الفخارية الناعمة الملمس مما حقق تداخلا فضائيا بفعل انتشار أشكال الطيور والمفردة الطبيعية (الشمس) لذلك فهو حصيلة التفاعل بين المخيلة

والعقل من اجل أن يكون الأداء شموليا وإسقاط ذلك على الخزين المعرفي (الذاتي) المتواشج مع الخزين اليومي وما نتج عنها من أشكال حيوانية وكونية وفق شفرات دلالية فنية متخيلة تصنع المعنى.

الفصل الرابع

ـ النتائج والاستنتاجات

النتائج

بعد تحليل عينه البحث توصلت الباحثة إلى النتائج الاتيه:

1 -إن تأويلية الأشكال الآدمية و الحيوانية جاءت محمله بمداليل عقلية لمضامين ظواهر حياتية تمتزج بإشكالات الفكر وترتكز عليه .

2 -حملت الأشكال بقصديه دلالية تبغي تكثيف المعنى،لذلك كانت معظم النظم الشكلية تسعى إلى نوع من التبسيط والاختزال والتحوير لتحقيق وجهد حقيقي وبذا فان هذا الطابع التكويني للمفردات الشكلية يجعلها منفتحة على التأويل وتعدده .

3 -إن تأويلية الأشكال حملت بدلاله رمزيه عكست طبيعة الفكر الاجتماعي ومظاهر الحية الاقتصادية للجماعات ألزراعيه وهذا يظهر في عينة البحث.(8،6،5،2).

4 -ارتبطت تأويلية الأشكال الآدمية والحيوانية بمداليل رمزيه نشدت مغزى عام وإيحاءات كليه تكمن خلفها وهي تنشد الخصب والتكاثر والنماء في الطبيعة ،واتضحت هذه الدلالة من خلال قصديه الفنان في تحطيم الصورة الايقونية بالتحوير والاختزال لتعميق دلالة بنية الشكل.وهذا ما أوضحته عينات البحث .

5 -حملت الأشكال دلاله على الديمومة والاستمرارية من خلال طابع التكوين والحركة التي نظمت بها الأشكال على السطح التصويري كما في العينة(1، 2 ، 3 ، 5 ، 7).

6 -حملت الأنظمة الشكلية دلاله فكريه ذات طبيعة دينيه تعكس آلية الذهن في استنطاق القيم التعبيرية والجمالية بما ينسجم مع طبيعة البيئة الحضارية للفنان الرافديني كما تظهر في العينة (1، 3 ،4 ،6).

7 -إن تأويلية الأشكال ارتبطت بمعاني طقوسية وممارسات سحرية ذات صيغة جماعية تجري في مواسم متعددة للإلحاح في زيادة الجنس البشري وظواهر الخصب في الطبيعة اتضح هذا من خلال عينة البحث.

8 -افترضت السمات الشكلية للمشاهد الآدمية عينة(4،6)حيثياتها لتفعيل التعبير الرمزي للمضمون السحري التشابهي واستنطاقها كبدائل مستعارة من الواقع المعاش للتعبير عن الضرورة الاجتماعية الملحة لتكاثر الجنس البشري وإنجاح الوظائف المرتبطة بأشكال المفردات البيئية الطبيعية.

9 -استحالت نظم الأشكال الحيوانية إلى أنظمة تجريدية هندسية متأتية من ارتباط ذهنية الفنان الرافديني لتحرير العلامة الذهنية بفعل التكرار والتراكب متكونة من علامة الوعول والنسوة ،بنظامها التجريدي الهندسي على صورة المثلث لتؤسس تشابه منطقي مع تمرحل أصول الكتابة ،خاصة وان أصل الكتابة في بدايتها كانت صورية ورمزية.

الاستنتاجات

وتستنتج الباحثة مما سبق:

– إن آلية عمل ذهن الفنان العراقي القديم كانت تسعى فيما وراء الدلالة الفكرية التي ميزت نظام الأشكال الحيوانية والآدمية في اتخاذ مظهرها بالشكل الذي برزت عليه وهذه الدلالات تمتزج بإشكاليات الفكر الاجتماعي وترتكز عليه،فهي تعرض تشكلها بمثابة مفردات تشبيهيه تجسد الحاجة الروحية والضرورة الاجتماعية الملحة ببقاء الجماعة وسر وجودها بالدرجة الأولى.

فشكلت التصورات الذهنية للفنان الرافديني قوى فاعلة في تأويل الأشكال الحيوانية والآدمية لفخاريات عصر سامراء.

–لقد أفرزت البيئة الطبيعية والاجتماعية والدينية معطيات شكلية آثرت مقصديه الفنان في استنطاقها وتجسيدها بما يتوافق ووجوده الإنساني ووضعه الاجتماعي يستقدمها بضرب من الترميز كدلالة معنى تحرر المضمون من قيمته الوظيفية والارتقاء به إلى قيم تعبيرية تخضع في تأويلها للسمة التجريدية بما تحمله من دلالة معنوية تتفق والغاية المراد منها في الانجاز الإبداعي

–إن لقصديه تكرار الأشكال (الحيوانية والادميه) هي بمثابة الرؤية الفكرية والأسلوبية المحفزة لتعالق نظم أشكالها بمفردات بيئية طبيعية أخرى على مشاهد سطوح الفخاريات وفق علاقة ترابطية قائمة على مبادئ التحليل والتركيب بين فكرة الخصب والنماء وكثرة التوالد في الحيوانات من ناحية الكم ،لتستوعب تحولات وحركة المعنى وتؤدي فعلها في إحلال الخصب والديمومة والاستمرارية في الطبيعة ابتغاء تكثيف دلالة رمزية تتعلق مضمونيا بالإيقاع الذي يحكم الكون وحركته من حيث التكرار المتنوع اللامتناهي في مجمل أنظمة الأشكال.

– أظهرت المشاهد الحيوانية والادميه في فخاريات سامراء اهتمام الفنان الرافديني ببلورة مفهوم الفضاء في الإنشاء التصويري بفعل انتشار وهيمنة الأشكال وباقي المفردات الطبيعية على مساحة السطح التصويري مما حقق تداخلا فضائيا في بنائية أوجدت اكتمالها بخصوصية الملمس (الناعم والخشن) لتحقيق وحدة المعادلة الفنية ، وكذلك استمرار فاعلية التمثيل بواسطة التلوين والحذف والإضافة وفي ذلك تجسيد لوحدة الأسلوب المتبع في إنتاج نص جديد يستدعي التأويل والإشارة إلى وحدة الفكر الحضاري.

– أكدت فخاريات سامراء على دور الخامة الرافدينية الموظفة في انجازها بوصفها وسائل إجرائية وتعبيرية تعكس التطور التقني والمهني وتراكم المعرفة بإمكانيات الخامة الفيزيائية والكيميائية من خلال الموضوعات المتنوعة المرسومة والمنحوتة والمعتمدة على تقنيات الحفر والحز والتلوين الاكاسيد وصولا لفكرة النص البصري المنجز والذي بدوره يشير إلى وحدة الأسلوب المتبع في التمثيل وتجسيد المشاهد التصويرية في مادة الطين.

الهوامش والمصادر

1- إبراهيم ، زكريا، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1976 ، ص16

2- ريد ، هربرت ، الفن والمجتمع ، دار القلم ، بيروت ، ب ت ، ص16 .

3- الحكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر . دار الشؤون الثقافية العمة بغداد ، 1986 ، ص10 .

4- الرازي ، محمد بن أبي بكر ، مختار الصحاح ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1981 ، ص23

5 -صليبيا ، جميل ، المعجم الفلسفي ،جـ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1984 ، ص234 .

6- حزماش ، محمد . مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل تحليل الخطاب الأدبي ، مجلة الموقف الثقافي (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، العدد 9 ، السنة 2 ، 1997 ، ص41).

7 -زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، ط1، م1(معهد النماء العربي ، 1986 ص207)

8- Elienn E.gilson، forms and Subtances in the Arts، new York، P 1966

9- البستاني ، فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط1 ،دار المشرق ، بيروت ، 1986 ، ص6 .

10- المصدر نفسه ، ص151 .

11- الرويلي ، ميجان وسعد البازاغي ، دليل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص47

12 – غادامير ، هانس غيورغ ، التفكيك وفن التأويل ، ترجمة ، محمد شوقي الزين ، مجلة فكر ونقد ، الدار العربية للعلوم ، ص99

13- الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1 ،2002ص19

14- المختار ،الحسن ، العودة إلى اكتشاف المختلف ، بحث منشور على شبكة الانترنيت ، مجلة أفق ، 2000 ، ص4-6.

15- مارغولس ، جوزيف ، تأويل التأويل ، ت ، كونر الجزائري ، مجلة الثقافية الأجنبية ع،12،3، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992، ص 58 – 64

16 – الزين ، محمد شوقي ، تأويلات وتفكيكات ،مصدر سابق، ص23-24 .

17- ماكلين ، أيان ، القراءة والتأويل ، ترجمة . خالدة حامد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع1، مكتبة النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية 1999 ، ص1-2 .

18- فردريك دانيال شلاير ماخر (1768 – 1834) فيلسوف ألماني ابرز لاهوتي في القرن التاسع عشر . شارح للعهد الجديد ومترجم لأفلاطون .

19 -الزين ، محمد شوقي ، مصدر سابق ، ص31.

20- أبو زيد ، نصر حامد ، إشكاليات القراءة واليات التأويل ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، بيروت ، ط4، 1996 ، ص21-22 .

21- فيلهام دلتالي (1833 – 1911) فيلسوف ومنظر ألماني ولد (بيرش) من أسرة دينية أطلق على فلسفته (فلسفة الحياة) وهو تجريبي متزمت لا يؤمن بوجود أي شكل محايد للحياة , وهو مؤسس لنظرية التأويل التأريخية تحت اسم فن الفهم .

* فيلهام دلتالي (1833 – 1911) فيلسوف ومنظر ألماني ولد (بيرش) من أسرة دينية أطلق على فلسفته (فلسفة الحياة) وهو تجريبي متزمت لايؤمن بوجود أي شكل محايد للحياة ، وهو مؤسس لنظرية التأويل التأريخية تحت اسم فن الفهم .

22- الزين ، محمد شوقي ، مصدر سابق . ص32 .

23- الرويلي ، ميجان وسعد البازغي ، مصدر سابق ، ص48 .

24 -المصدر نفسه ، ص48 .

25 – الزين ،محمد شوقي ،الفينومينولوجيا وفن التأويل ، مجلة فكر وفن ع16 ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1999، ص35

26 – قارة ، نبيهة ، الفلسفة والتأويل ،بيروت ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، ب ت ، ص50 .

27 – يرك دونا لد هيرش منظر أمريكي معاصر له عدة دراسات وكتابات مترجمة عن فن التأويل .

28 – نصير ، عاطف جودة ، النص الشعري ومشكلات التفسير عمان ، الأردن ، مكتبة الشباب 198،ص15 .

29 – الرويلي ، ميجان ، مصدر سابق ،ص49-50 .

* يرك دونا لد هيرش منظر أمريكي معاصر له عدة دراسات وكتابات مترجمة عن فن التأويل .

30- سلفر مان ، هيو ، نصيات بين الهير منيو طيقا و التفكيكية ، ت: حسن ناظم وعلي حاكم ، المركز العربي الثقافي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ،2002 ، ص34 .

31- ماكلين 32 بات . القراءة والتأويل ، تر : خالدة حامد ، مجلة الأديب المعاصر ، عدد 49 ، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ،بغداد،1998،ص4.

32 - أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط4 ، 1996 ، ص48 .

33 - هيدجر (1889-1976) مفكر ألماني الأصل اشتغل بميادين الظاهرية والتأويل اللاهوت . تأثير بأفكار (هوسرل) وكان من معاصريه وتلامذته

34- الرويلي ،ميجان البازغي وسعد،، مصدر سابق ص50 .

35- الكيلاني ،مصطفى – العمل الفني والجمالية ، الفكر العربي المعاصر ، بغداد ، 1979 ، ص19 .

36- هيدجر ، مارتن ، أصل العمل الفني ، تر ، أبو العيد دودو ، منشورات الجمل ألمانيا ، ط2 ، 2003 ،

37- سامراء(5000_4500)ق.م أجرى الاثاري الألماني (هرسفلد)التنقيب عام 1900،فتم العثور على فخاريات في مقبرة تحت الأبنية الإسلامية في سامراء وسمي فخار سامراء الجديدة،وقد شغلت معظم النصف الثاني من الألف السادس ق.م وانتشرت صناعتها في القسم الأوسط من العراق حول مدينة سامراء.

38-محسن،زهير صاحب،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم ،ط2،مكتبة الرائد العلمية للنشر ،2004،ص11.

39- محسن،زهير صاحب ،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم ،مصدر سابق ،ص332.

40 - الحوراني ،يوسف،البنية الحضارية في الشرق المتوسطي الأسيوي القديم ،دار النهضة ،بيروت ،1978،ص42 .

41- الشايع ،صباح ،التكوين الفني في فخاريات العصر الحجري الحديث –المعدني في العراق ،اطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،1997،ص62.

42- برتملي،جان ،بحث في علم الجمال ، تر: أنور عبد العزيز ، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،دار النهضة ، مصر،1970.ص242.

43- محسن،زهير صاحب،وسلمان الخطاط،تاريخ الفن القديم في بلاد الرافدين ،مصدر سابق،ص49.

44- بارو،اندريه،سومر فنونها وحضارتها ،تر:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،بغداد،1977،ص15.

45- الشايع، صباح،مصدر سابق،ص65

46- الجزائري،محمد،.خطاب الإبداع ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد،ط1993،1،ص133

47- محسن،زهير صاحب،الأشكال الرمزية من عصر قبل التدوين في العراق ،مجلة الأكاديمي ،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة ، العدد(27)المجلد السابع،بغداد،1999،ص85.

48- .محسن،زهير صاحب،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم ،مصدر سابق،ص329

49- محسن زهير صاحب،المصدر السابق نفسه،ص37.

50- محسن،زهير صاحب الأشكال الرمزية من عصر ما قبل التدوين في العراق القديم ،مجلة الأكاديمي 27 ،2001،ص84.

51- .محسن،زهير صاحب،وسلمان الخطاط،المصدر السابق نفسه،ص46-48.

52 -.نخبة من الباحثين العراقيين،حضارة العراق،ج3،دار الحرية للطباعة،بغداد،1985،ص10

53 - الدباغ،تقي ،الفخار القديم ،مجلة سومر،مجلد20 ، بغداد،1964،ص24.

54 - نخبة من الباحثين العراقيين ،حضارة العراق ،ج3، مصدر سابق،ص11

55 - المصدر نفسه،ص11

56 - محسن،زهير صاحب،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم،مصدر سابق،ص334

57- محسن،زهير صاحب،،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق ،المصدرالسابق ،ص33

58- محسن،زهير صاحب ،المصدر نفسه،ص333-334

59 - هوينغ،رينيه،الفن تأويله وسبيله،ج1،ترجمة برمدا، دمشق،1978 ،ص14.

60- عبد الرزاق ،هناء مال الله،التطور السيميائي لبنية الشكل المجرد ،رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،قسم الفنون التشكيلية،2001،ص162

61 - محسن،زهير صاحب،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم ،مصدر سابق،ص335

62 -.محسن،زهير صاحب،وسلمان الخطاط،تاريخ الفن في العراق القديم ،مصدر سابق،ص49.

63- الصليب المالطي(maltes gross):وهو تكوين تجريدي يتألف من شكل مربع مركزي يتصل بكل من زواياه شكل مثلث.يؤكد اكتشافه في القبورالى انه كان بمثابة العوذ أو الرموز.

64- بارو،اندريه.سومر فنونها وحضارتها.مصدر سابق،ص92.
65- ناصر،ميسم عماد ،المفردة البيئية الطبيعية ونظم توظيفها في الفخار الرافد يني والخزف العراقي المعاصر،رسالة ماجستير غير منشورة،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة،2001،ص170.
66- بارو،اندريه،مصدر سابق،ص92.
67 محسن،زهير صاحب، فن الفخار والنحت الفخاري في العراق القديم، مصدر سابق،ص336
68- علي،فاضل عبد الواحد،من ألواح سومر إلى التوراة،دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،1989،ص30
69- ناصر،ميسم عماد ،مصدر سابق،ص184
70 - السواح،فراس،الأسطورة والمعنى، دراسات في المثيولوجيا والديانات الشرقية ،منشورات د1ر علاء الدين ،ط1،دمشق،1997، ص175.
71 -فريزر،جيمس،الغصن الذهبي،ترجمة:احمد ابو زيد ،المطبعة الثقافية مصر،ط1،القاهرة ،1974 ص250.
72 - السواح،فراس،دين الانسان ،بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني ،منشورات دار علاء الدين ،ط1،دمشق،1994، ، ص159
73- ألنوري،قيس،طبيعة المجتمع البشري في ضوء الانثربلوجياالاجتماعية ،مطبعة اسعد،بغداد ،1970،ص57.
74 - بوتيرو،جان،بلاد الرافدين (الكتابة العقل الآلهة)،ت:الأب البيرالونا،مراجعة:وليد الجادر،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ط1990،1،ص265.
75 - محسن،زهير صاحب،دراسات في بنية الفن ،ص20
4.بارو،اندريه،سومر فنونها وحضارتها،مصدر سابق،ص92.
76- محسن،زهير صاحب،فن الفخار والنحت الفخاري في العراق،مصدر سابق،ص48.
77- محسن،زهير صاحب،جورنيكا عصر حلف،مجلة الاكاديمي ،مج8،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة ، بغداد،2000،
78- يفصح شكل الصليب المعقوف الى تميز بنيته الهندسية التجريدية الخالصة وهو رغم نظامه الشكلي المجرد ،الا انه مرتبط بأصول والمضامين والافكارالمرتبطةبالخصب والتكاثر

المصادر
المصادر باللغة العربية

القرآن الكريم

1 -إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة 1976 .
2 -أبو زيد ، نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط4 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ،1996.
3 -أيغلين ،تيري ، مقدمة في النظرية الأدبية ، ت1، إبراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1992 .
4 -بارو ، اندريه ، سومر فنونها وحضارتها ، ترجمة ، عيسى سلمان وسيم طه التكريتي ، بغداد ، 1977 .
5 -برتملي ، جان ، بحث في علم الجمال ، ترجمة ، أنور عبد لعزيز مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر ، دار النهضة مصر ، 1970 .
6 -البستاني ، فؤاد افرام ، منجد الطلاب ، ط1، دار المشرق ، بيروت ، 1986.
7 -بصمه ، جي ، فرج ، كنوز المتحف العراقي مديرية الآثار العامة ،دار الحرية للطباعة ، بغداد،1972.
8 -بوتيرو،جان،بلاد الرافدين (الكتابة العقل الآلهة)،ت:الأب البرابونا،مراجعة :وليد الجادر،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط1990،1.
9 -الجزائري،محمد،خطاب الإبداع،دار الشؤون الثقافية العمة ،بغداد،ط1993،1.
الحكيم ، راضي ، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986.
10 - الحوراني،يوسف،البنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم ،دار النهضة ،بيروت،1978.

11 - الدباغ ، نقي ،الفخار القديم ، مجلة سومر ، مجلة 20 ، ج1 بغداد ، 1964 .
12 -الـرازي ،محمـد بـن أبـي بكـر ، مختـار الصـحاح ، دار الكتـاب العربـي ، بيـروت ، 1981
13 -الرويلـي ، ميجـان وسـعد البـازغي ، دليـل الناقد الأدبي ، ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 .
14 -ريـد ، هربـرت ، الفـن والمجتمـع ،ترجمـة فـارس متـري ظـاهر، دار القلـم ، بيـروت ، 1989 .
15 -الـزين ، محمـد شـوقي، الفينومينولوجيـا وقراءة التأويل ، مجلـة فكر وفن،ع16 ، دار النشر المغربية –الدار البيضاء 1999 .
16 -الزين ، محمد شوقي ، تـأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2002.
17 -السواح،فراس،دين الإنسان بحث في ماهية الـدين ومنشـأ الـدافع الـديني ،منشـورات دار علاء الدين ،ط1،دمشق ،1994.
18 ------،------،الأسـطورة والمعنى،دراسـات فـي المثيولوجيـا والـديانات الشـرقية ،منشـورات دار عـلاء الـدين ط1،دمشق ،1997
19 -سلفرمان ،هو ، نقديات بين الهيرمينوطيقياً التفكيكية ط1 ، تر ، حسن كاظم وعلي حاكم ، المركـز العربـي الثقـافي الـدار البيضـاء – بيروت ، 2002 .
20 -الشايع ، صباح احمد ، التكوين الفني في فخاريات العصر الحجري الحديث في العراق، اطروحة دكتوراه غير منشورة جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 1997.
21 -صـاحب ، زهيـر ، فـن الفخـار والنحـت الفخـاري فـي العراق ، ط2، دار مكتبـة الرائـد العلمية للنشر ، 2004 .
22 -ـــ ، ـــ ، الاشكال الرمزية من عصر ما قبل التدوين فـي العراق ، مجلـة الاكـاديمي ، 2001 .
23 -ـــ ، ـــ ، جورنيكا عصر صلف ، مجلـة الاكـادبي مـح8، جامعـة بغـداد كليـة الفنـون الجميلة ، بغداد ،2000 .
24 -ـــ ، ـــ ، وسلمان الخطاط ، تـاريخ الفن القـديم فـي بـلاد الرافـدين ، مطبعـة التعلـيم العالي ، بغداد ، 1987 .
25 -ـــ ، ـــ ، دراسـات فـي بنيـة الفـن ،دار مكتبة الرائد العلمية ،ط1،الاردن،2004.
26 -صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج1 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 .
27 -فريزر،جيمس جورج،الغصن الذهبي،ترجمة احمـد ابـو زيـد ،المطبعـة الثقافيـة بمصـر ،ط1،ج1-2،القاهرة،1974.
28 -علي ،فاضل عبد الواحد،من ألواح سومر إلـى التـوراة ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد،1989.
29 -عبد الرزاق،هنـاء مـالله،التطور السـيميائي لبنيـة الشـكل المجرد،رسـالة ماجسـتير غيـر منشـورة ،جامعـة بغداد،كليـة الفنـون الجميلـة 2002
30 -غـادامير ، هـانس ، غمبـورغ ، التفكيـك وقراءة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزين ، مجلة متر ونقد ، الدار البيضاء
31 -مـارغولس ، جوزيـف ، تأويـل التأويـل ، نرجس كوثر الجزائري ، مجلة ثقافية الأجنبية

ع3 ، 12، دار الشـؤون الثقافيـة العـادة ، بغداد ، 1992 .

32 -ماكلين ، أيان ، القراءة والتأويل ، ترجمة، خالدة حامد ، مجلة الثقافية الاجنبية، ع1 ، مكتبة النادي الأدبي الثقافي ، 1999 .

33 -مجموعة من الباحثين ، حضارة العراق ، ج3 ، دار الحرية للطباعة بغداد، 1985 .

34 -المختار ، الحسن، العودة إلى اكتشاف المحلف ، عين منشور على شبكة الانترنيت، مجلة أفق ، 2000

35 -نعمت ، إسماعيل علام ، فن الشرق الأوسط و العالم القديم ، دار المعارف ، مصر ، 1975 .

36 -ناصر ، ميسم ، عماد ، المفردة البيئية الطبيعية ونظم توظيفها في الفخار الرافدين والخزف العراقي المعاصر ، رسالة ماجستير منشورة ، جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة، 2001 .

37 -النوري،قيس ،طبيعة المجتمع البشري في ضوء الانثربلوجيا الاجتماعية ،مطبعة اسعد،بغداد،1970،

38 -هوينغ،رينيه،الفن تأويله وسبيله،ج1،ترجمة برمدا ،دمشق،1978.

39 -هيدجر ، مارتن ، أصل العمل الفني ، ط2، ترجمة أبو السعيد دودو ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، 2003 .

المصادر باللغة الانكليزية

30- Elienn E. Gilson ، Froms and Substances in the Arts ، new York ، 1966