مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 4: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(4): 2019.

The Iconological Discourse of the Pottery of Ancient Iraqi Civilization

Safa Lotfi Abdul-Amir **Hussein Hashem Abdul-Wahid Al-Yasiri**
Department of Fine Arts/ College of Fine Arts/ University of Babylon
A07809329293@gmail.com

ARTICLE INFO
Submission date: 25/4/2019
Acceptance date: 26/5/2019
Publication date: 8/12 /2019

Abstract

Arts are an effective tool in interpreting the lifestyles of ancient societies and civilizations and exploring the depths of their depths by studying the images of the scenes and the forms of ancient statues that their artists have carried out throughout the ages and continuing to the present. (The environmental, mythological, magical, religious, social, psychological), and so on. The current research included four chapters: The first chapter included the problem of research, which arose through the answer The question is: (What is the extent of the iconological discourse adopted by the pottery of Iraqi civilization through its visual scenes and its forms, ideas and contents?), As well as its importance and the need for it and the objective, which means the (known as the iconological discourse of the pottery of Iraqi civilization).

The second chapter included two topics: the first (the concept of ecology and the discourse of the technical image) and the second (the intellectual dominance of the ancient Iraqi pottery), and the indicators that resulted from the theoretical framework, and ended the second chapter of previous studies.

The third chapter, which included the research community and the method of research (the method of iconography), and the research tool, the indicators used by the researcher to analyze the sample of the research consists of (4) model of civilization.

The fourth chapter included the following conclusions:

1-The diversity of the iconological discourse by the variety of sensual and fictional perceptions of artists and from space-time to the other in the method of implementation (realistic, expressive, fictional, scientific) in all the research sample.

2-Enter the artist technical signs to translate his ideas and express them by symbols and signals to shorten the subject in the visual scene (image), he converted all the sensory objects in the daily life to tools to address the intellectual subject through these signs and documentation to be icons known to reflect the event in every Models.

3-Enter the old artist imagination in the implementation of the technical image to install the symbolism of God and borrowed from the legend adopted by the confirmation of the faith and the religious scene, executed either on the pottery or pottery as in models (1, 3, 4).

As it contains the following conclusions:

1-Most of the figurative scenes are of a unified intellectual nature, with varying performance, methodical performance and the method of extracting the pottery work in its final form, due to the technical differences in the technique of artistic production.

2-sought the Iraqi artist old to root elements of the text and iconography forms, whether human or animal or vegetable or frozen or cosmic planets symbolizing the ancient Iraqi goddess and named their names, can be interpreted iconic extract by the recipient and understood according to the legendary data and seeking knowledge of human cultures.

And also included recommendations and proposals. The research ended with Arab and foreign sources, supplements, title and summary in English.

Key wards: speech, Econology, Pottery, Iraq

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 4: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(4): 2019.

الخطاب الايقون ولوجيل فخار الحضارة العراقية القديمة

صفا لطفي عبدالامير حسين هاشم عبد الواحد الياسري
قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

الخلاصة

تعد الفنون اداة فاعلة في تفسير نمط الحياة للمجتمعات والحضارات القديمة والبحث في غور اعماقها من دراسة صور المشاهد واشكال التماثيل القديمة التي نفذها فنانيهم على مر العصور والمستمرة الى وقتنا الحاضر. وتحديدا في حضارة العراق القديم، فقد تميزت بمنجزاتها بالتنوع والابتكار والتعبير عن موضوعات تتصل بمرجعيات عده (بيئية، أسطورية، سحرية، دينية، اجتماعية، نفسية) وغيرها، فلهذا تضمن البحث الحالي اربعة فصول: الفصل الاول تضمن مشكلة البحثوالتي نشأت من الإجابة عن التساؤل الأتي: (ما هو مدى الخطاب الايقونولوجي الذي اعتمدته فخاريات الحضارة العراقية عبر مشاهدها البصرية وما حملته من اشكال وافكار ومضامين؟) وتضمن اهميته والحاجة اليه والهدف الذي يعني بـــ(تعرف الخطاب الايقونولوجي لفخار الحضارة العراقية) وحدوده، وتعريف اهم المصطلحات الواردة فيه.

اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين: الاول (مفهوم الايقونولوجيا وخطاب الصورة الفنية) والمبحث الثاني (المهيمنات الفكرية على المنجز الفخاري العراقي القديم)، وصولا الى المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، وانتهى الفصل الثاني بالدراسات السابقة.

اما الفصل الثالث فقد تضمن مجتمع البحث ومنهج البحث (المنهج الايقونولوجي)، واداة البحث وهي المؤشرات التي استخدمها الباحث كمحكات لتحليل عينة البحث المتكونة من (4) نماذج للحضارة.

اما الفصل الرابع فقد تضمن الاستنتاجات ومنها:

1- تنوع الخطاب الايقونولوجي بتنوع المدركات الحسية والخيالية عند الفنانين ومن زمكان الى اخر في طريقة التنفيذ (واقعي، تعبيري، خيالي، علامي) في جميع عينة البحث.
2- ادخل الفنان علامات فنية لترجمة افكاره والتعبير عنها بوساطة الرموز والاشارات ليختصر الموضوع الوارد في المشهد البصري(الصورة)، فعمد على تحويل كل الاشياء الحسية في الحياة اليومية الى ادوات لمعالجة موضوعه الفكري من تلك العلامات وتوثيقها لتكون ايقونات معروفة تعبر عن الحدث في كل النماذج.
3- ادخل الفنان القديم الخيال في تنفيذه الصورة الفنية لتثبيت رمزية الالهة والتي استعارها من الاسطورة التي اعتمدها في تثبيت عقيدته الدينية وايقنة المشهد المنفذ سواء على الطبعة الفخارية او الانية الفخارية كما في نماذج (1، 3، 4).

و تضمن على الاستنتاجات ومنها:

1- تعد اغلب المشاهد التصويرية ذات طابع فكري موحد، مع تفاوت في التنفيذ والاداء الاسلوبي وطريقة اخراج العمل الفخاري بصورته النهائية، وذلك بسبب التفاوت الزمكاني في تقنية الانتاج الفني، فكانت النماذج ذات روحية تعبدية طقوسية .
2- سعى الفنان العراقي القديم الى تأصيل عناصر النص وايقنة الاشكال سواء كانت ادمية او حيوانية او نباتية او جمادا او كواكب كونية ترمز الى الهة العراقيين القدماء وسميت باسمائهم، قابلة للتأويل الايقوني يستخلصها المتلقي ويفهمها على وفق المعطيات الاسطورية والتي تنشد الدراية بالثقافات الانسانية.

وتضمن على التوصيات والمقترحات، وانتهى البحث بالمصادر العربية والاجنبية والهوامش والعنوان والملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات الدالة: الخطاب، ايقونولوجيا، فخار، العراق

1- الفصل الاول

1-1: مشكلة البحث:

يتصل الفن عبر التاريخ بمعطيات البحث الفكري والجمالي والتي تتكشف اهميتها عبر سبر غور البنى العلائقية التي تربط صورة المشهد البصري بالبعد الايقونولوجي لها،على فرض ان البحث الايقونولوجي هنا يستتبع الاثر الدال الحاصل لقيمة الموضوع والفكرة، ذلك ان معاينة المنجز الفني من المنظور الايقونولوجي تغدو اكثر صلة بالاطار البصري الذي يتشكل من صياغات متنوعه فكريه وبنائيه وتقنيه، لاسيما وان بنية العمل الفني تلامس مديات الاشتغال التعبيري عن هواجس الذات الإنسانية وما يلحق بها من مؤثرات وضواغط سايكولوجية وسيوسيولوجية، فالفن وفقا لذلك يعمل على تفعيل مستوى الادراك بمشكلات الانسان والمجتمع للوصول الى حاله متقدمة التعبير.

اما بالنسبة للفن في الحضارات القديمة وتحديدا في حضارة العراق القديم، فقد تميزت بمنجزاتها بالتنوع والابتكار والتعبير عن موضوعات تتصل بمرجعيات عده (بيئية، أسطورية، سحرية، دينية، اجتماعية، نفسية) وغيرها وكان فن الفخار يعد شاهدا على استخلاص الاحساس الجمالي من فاعلية الخطاب الايقونولوجي للأشكال والموضوعات والافكار التي هيمنت على صياغات التداول في تلك الحقبة التاريخية من الفن، والتي احدثت انتقالات بصريه مهمه على مستوى الانجاز والاظهار التقني للأشكال والصور المنفذة على سطوح الفخار، وفقا لتعليل قدره الفنان آنذاك على ادراك البعد الرمزي للصورة الذهنية التي يتم استرجاعها بصريا كحدث او فكره او موضوع يكتنز في ذاكره الفنان القديم، وهو ما يمهد السبيل الى ضرورة البحث والتقصي عن ممكنات الخطاب الصوري وفقا للمنظور الايقونولوجي. **ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الإجابة عن التساؤل الأتي:** ما هو مدى الخطاب الايقونولوجي الذي اعتمدته فخاريات الحضارة العراقية عبر مشاهدها البصرية وما حملته من اشكال وافكار ومضامين؟

1-2:- أهمية البحث والحاجة اليه :

- يقدم البحث قراءات نقدية وتاويلية للنصوص الفخارية العراقية القديمة على مستويات بنائية وفكرية مختلفة .
- يفيد الباحثين وطلبة الدراسات العليا في مجالات النقد المعاصر ونتاجات فن الفخار القديم.

1-3:- هدف البحث: تعرف الخطاب الإيقونولوجيل صورة الفخار العراقي القديم.

1-4:- حدود البحث:

- موضوعيا: موضوعات الفخار العراقي القديم بكافة اشكالها النحتية الفخارية والمشاهد المرسومة على الانية الفخارية والجداريات الفخارية وطبعات الفخارية للاختام الاسطوانية.
- مكانية: بلاد الرافدين .
- زمانيا : (2600-539 ق.م)

1-5:- تحديد المصطلحات:

الخطاب: مجموع خصوصي لتعابيرتتحدد بوظائفها الاجتماعي ومشروعها الايديولوجي، واجزاء الخطاب في النحو الكلاسيكي هي: الاسم، الاداة، الصفة، الضمير، الفعل، الظرف، حروف الجر، حرف العطف، صيغ التعجب[1، ص84].

فالإيقونولوجيا:هو منهج نقدي يرمي إلى استرماز الصور التي خلَّفها لنا الماضي، مسعىً تاريخيّ يظلّ مرجعاً فعلاً، ويبيِّن هذا المنهج، الموجَز بهذه الطريقة، أنّ الإيقونولوجيا وإن اشتغلت فعلاً على الدلالات، فهي أكثر اهتماماً بتطورها التاريخيّ منه بنمط إنتاجها[2، ص3].

الخطاب الايقونولوجي اجرائيا: تفاعل قائم بين منتج الصورة الفنية ومتلقيها بوجود رموز او علامات ايقونية لصياغات فكرية وبنائية نابعة من اصول حضارية مختلفة تتمظهر في المنجز الفني عموما او الفخاري خصوصا بوصفة بنية فنية وخطاب موجة نحو الاخر.

الفخار: كل جسم يصنع من الطين سواء اضيفت له مواد ام لم تضف فكل شيء فخاري يمر بمراحل التشكيل ويعرّض للجفاف والتصلب بالحرارة وهذه يتم فيها تحويل الطين الى فخار[3، ص134].

الحضارة: هي النشاط الخلاق فيما يخص التنظيم المحلي ضمن الأشياء الأخرى وهي، أي الحكومة المحلية، تتطلب لنفسها الحد الأعلى من حرية العمل وهي معنية بنوع معين من القيم الدائمة والحضارة تنزع إلى اقناع نفسها بأن جميع القيم تتسم بأهمية كبيرة لنفسها ويجب أن تكون مقبولة بشكل عام بوصفها خيرة القيم وتعد عاملاً أساسياً لدعم الثقافة، وتتطلب خدمة مباشرة من الفن والعلم على حد سواء[4، ص202].

2- الفصل الثاني

2-1: مفهوم الايقونولوجيا وخطاب الصورة الفنية:

ان تكوين الأفكار هو أول تعبير عن نشاط ترميز المدركات الحسية للصورة[*] الذي يرافق اتساع الوعي وارتقاءه، فهنا تأخذ الانفعالات بالتحول إلى أفكار، وهذه الأفكار تتضح وتنتظم كلما اتسع الوعي في مواجهته مع الخارج، وكلما أخذ بتوصيف هذا الخارج وترتيبه في كل مستوعَب ومفهوم.

جاءت الخطوة الحاسمة عندما انتقل الإنسان إلى ابتكار معادل موضوعي لأفكاره من الكلمات، مع تطويره للُّغة البدائية الأولى، فبعد تكوين فكرة أو مفهوم عن الشجرة، مثلاً، تختزل عدداً لا يحصى من المعطيات الحسية، المنعزل بعضها عن بعض، تأتي كلمة شجرة كمعادل لهذه الفكرة، وتعمل على مَوْضَعَتها في الخارج لتقوم مقام كل الصور التي كوَّناها لأنفسنا عن الأشجار التي واجهت مدركاتنا الحسية، وبذلك يتم الانتقال من الترميز الذاتي، وهو صياغة الأفكار، إلى الترميز الموضوعي، وهو تثبيت هذه الأفكار في الخارج من الصور وادراكها[1، ص84].

وان الخيال هنا لعب دوره في تكوين صور ذهنية لاشياء غابت عن متناول الحواس، فقد تنتمي الى الماضي او الحاضر او المستقبل، وقد يعلو على ذلك كله من دون ان ينتمي لمرحلة زمنية محددة اويرتبط بعالم واقعي محدد...، فالخيال يقدم نتاجه الى عين العقل التي تتلقاه مفترضة انه واقع وان لم يكن واقعا، ولا تتوسل القدرة التخيلية بالموجودات من حيث كونها اشياء ذات مظاهر مادية ملموسة، فهي تتوسل بالافكار والمشاعر التي تخلع عليها المعنى، وتجعلها على الرغم من تجريدها قابلة للفهم والاستيعاب والتعاطف[2، ص5].

---

*الصورة يقصد بها: العمل الفني او المشهد او الشكل القابل للدراسة الايقونولوجية والتي انتجها الفنان وسكب فيها افكاره وروحه، وعواطفه، عن طريق وسائل وأدوات تلوين وأجهزة مختلفة. فهي تتكون من الشكل والمضمون والمادة، وتأتي كفعلٍ ايجابي لتفاعلهم معًا. وتأريخيًا لازمت الصورة الإنسان، منذ بداية عهده بالحياة، وشكل ذلك بعدًا إنسانيًا، في تطور نشاطه الفني، وفي تعدد معانيها ودلالاتها. كما إنها لم تعد مجرد نسخة أو محاكاة للعالم؛ بل يقصد بها الصورة المنظمة، أو المتشكلة للاستزادة.

فعندما تظهر الأفكار مجسدة بهيئة أشكال معبرة عن مثل هذه المفاهيم الفكرية، وسواءً أكانت بنية الأشكال واقعية، بمثابة تقليد لما تراه العين في عالم الواقع، أو كانت تعبيرية تخضع لذات الفنان الفاعلة المؤولة، أو كانت تجريدية بعدت المسافة والصلة بينها وبين الوقائع الحياتية وربما اختفت. فأنها بنظم علائقها التكونية والايقونولوجية، بصدد أنظمة التكوين وأشكاله المهيمنة ومعالجة الفضاء والخطوط والألوان والملامس، وكذلك نوعية الخامات وحجوم هذه النصوص وأماكن وجودها...الخ. كلها عوامل فاعلة ومتفاعلة للإفصاح عن المفهوم الايقونولوجي المتجسد في البناء الشكلي للأعمال التشكيلية[3، ص134].

وان **الايقونولوجيا** ومجالها العام، تعني بدراسة أنظمة الرموز الفنية بمعنى انها تهتم بـــ (التعريف والوصف والتفسير) لمحتويات صورة معينة او عدة صور وجدت تأثيرها في الماضي ويمكن قراءتها، ولهذا يمكن القول ان الصورة مرتبطة ارتباطا بهذا المفهوم، وكذلك دور السيمائيات بوصفه علما دلاليا، بحيث يكون الترابط بين العمليات التبادلية مهما بين الشيء ومعناه ودلالته.[5، ص202].

إن الصورة بالفعل واقع مدرك، إلا أننا نعرف أن الإدراك غير مستقل عن أي تأثير ثقافي، يضاف إلى ذلك أن الإدراك نفسه مؤسس، وأن هناك خاصية ثانية للصورة تتمثل في كونها تعمل على وفق سنن أيقونية خاصة بها، وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة، لكي نقدر القيمة الحقيقية للصورة يجب أن نستوعب أكبر قدر من المعارف التي تدخـــل في تقويم الأدب. بناء على ذلك، فإن الاستقبال الصحيح لرسالة بصرية ما، يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية،لقد ارتبط كل من العجائبي والمقدس دوما بالصورة، ويكفي أن نذكر أن الاعمال الهادفة إلى تزيين التماثيل الملكية في الشرق القديم كانت خاضعة لمراقبة حازمة، إن الوظيفة الترفيهية للصورة حديثة نسبيا، فهي لم تظهر إلا في المجتمع الإمبراطوري اليوناني الروماني، وعندما أصبحت الصورة تدريجيا أكثر قربا من الإنسان، احتلت دعامة أكثر مرونة[6، ص9–10].

ان الايقونولوجيا تعمل من ذلك تحليلها للصورة التي تحمل في داخلها عدة دلالات من صور(بصرية، ذهنية، افتراضية) فهي اعمال فنية سواء اكانت مادية او غير مادية، بصرية او غير بصرية، طبيعية او مصنعة هي اولا شيء يشبه شيء اخر... فان القاسم المشترك المتعلق لهذه الاعمال او المشابه يدرج بالصورة اجمالا في صنف التمثيلات، فاذا كانت الصورة تشبه الشيء فذلك لانها ليست الشيء نفسه وبذلك تمكن في الايحاء بشيء اخر فتختلف عنها في الدلالة عليه باستخدام مسار المشابه، واذا كانت الصورة تدرك بوصفها تمثيلا فهذا يعني انها تدرك كعلامة تماثلية، فالمشابه هي مبدأ اشتغالها والتي تؤدي في معظمها مشابه غير كافيه ، فهنا تؤدي الى تعذر قراءة الصورة ... ولذلك تعمل الايقونولوجيا عملها وتصفها بانها علامة تماثلية يمكن استخدامها بشكل افضل[7، ص9].

يضاف الى ذلك أن الايقونولوجيا تهتم بدراسة وفحص العناصر المكونة للصورة والتعرف عليها وتحليلها ويهتم بتفسير الرموز والعلامات والصور داخل العمل الفني وهذا هو محور دراسة الايقونولوجيا، وعملية التعرف هذه ليست بسيطة فانها تتطلب معرفة متخصصة بطبيعة الثقافة وعمليات اعداد وتجهيز العلامات، لان الفن لا يقف دوره عند البعد الجمالي والتزييني فحسب بل انه يحمل العديد من الدلالات الرمزية، حيث انتقال الفن الى مستوى القيمة الثقافية لكل حضارة هو الذي اكتسب صفة الجماعية عبر التداول[8، ص66–67].

بالإضافة الى ذلك يعد كمنهج تحليل يعتمد على دلالة الصور الذي خلفها الماضي ويربطها بالاحداث، وتوجد مراحل لتناول الصورة على ثلاثة مستويات بقراءة العمل الفني بحسب مستويات التحليل التي ميزها بانوفسكي وهي:[9، ص6]

1- **الوصف ما قبل الايقونوغرافي:** الذي يعرض الحوافز بمعزل عن دلالاتها وهو ما قد يفعله جاهل او متخلف يجهل إيماءات تحيتنا عن الحديث عن رجل يرفع قبعته عندما يلتقي ببعض الاشخاص.
2- **التحليل الايقونوغرافي:** الذي يسترمز بدقه مثل هذه الإيماءات، وبكيفيه اعم يحلل الدلالات المعرفية في سياق معين ففي الفن القرو وسطي مثلا ستؤول ذكر شخصيات مكللة بهالة ومزوده بسكين بانها قديس ما.
3- **التأويل الأيقوني:** وهو الذي يتجاوز تعرف الموضوعات ويتسأل عن العمل الفني بصفته عرضا، وبصفته شاهدا على القيم الرمزية لحضارة ما لذلك كانت الإيقونولوجيا تقليديّاً ضرباً من مدوَّنة (code) الفنانين من كل نوع وكانت توافق مقالات في تشفير الصور (figures) والمرموزات (allegories) في الفنون، وكانت إحدى المقالات المرجعيّة مقالة الإيطاليّ ك. ريبا (C. Ripa) الصادرة في أواخر القرن 16م والتي تقترح مفاهيم مصنفة تصنيفاً ألفبائيّاً يليها الوصفُ اللفظيُّ للصورة الرمزيّة (figure allégorique) المقترَحة، وجاء بانوفسكي[*]، فتنوَّع معه المظهر المنظَّم للإيقونولوجيا واغتنى بثقافة تأويلية تاريخية كاملة.

ان اسهام بانوفسكي الاكثر اهمية في مجال تحليل الصورة كما اسلفنا بانه ميز بين ثلاثة مستويات للتحليل :التحليل الصوري او الايقوني (هو البعد التشكيلي المحض) والتحليل الايقونوغرافي (المصطلحات التصويرية التي تسمح بالتعرف الى الصورة وتحديد صفاتها ومواصفاتها اي هويتها) والتحليل الايقونولوجي (رؤية العالم التي تنطوي عليها الصورة) وهو المستوى الذي يتيح اقامة علاقة بين الاشكال الرمزية لمجتمع ما[10].

لذلك وضع بانوفسكي تمييزا بين مختلف المهام الذي يضطلع بها مؤرخ الفن: فايقونولوجيا (الصلب) مثلا هي مجموع اللوحات والمنحوتات التي تصور المسيح مصلوبا والدراسات التي تتناول تلك الاعمال الفنية وتروي احداثا من تاريخ الصلب(كما في اعمال العراقيين ما قبل الكتابة)، كذلك فان ايقونولوجيا (البشارة) هي جملة الاعمال الفنية والدراسات المتعلقه بها والتي تتناول البشارة وولادة (يسوع)، في حين الايثونوغرافية تقتصر على تحليل الشكل في تلك الاعمال من منظور والوان وغيرها، اما الايقوني او الايقونية فمجالها كل ما يمت الى الصورة بصلة[11، ص47-49].

وهنا يجب التفريق بين مفهومي الايقونوغرافيا والايقونولوجيا، فايقونوغرافيا الصورة هي تصور مطابق للواقع يسهل للمشاهد التعرف عليه بمجرد مشاهدته، وفي بعض الاحيان قد يستغرق بعض الوقت ليفهم ويفسر معنى العلامات ومدى ارتباطها بعناصر الصورة، ومن ثم قدرتها على التعبير عن الفكرة المراد ايصالها وهو ما يسمى الايقونولوجيا[12، ص33].

لذلك يمكن القول ان تناول النمط لتوظيف مفردات لغة الصورة في نسق ذي دلالة اصطلاحية فهذا يكون في اطار قضية حوار الشكل، واذا كان النمط لايجاد نظم وصيغ جديدة في الرؤية الفنية، فثقافة الصورة

[*] **اروين بانوفسكي:** هو مؤرخ فن الماني ولد في مدينة هانوفر (1892- 1968) ويمثل نقطة عالية في الدراسة الايقونية الحديثة في الفن الغربي، ويمثل العقل الفكري لاستخدامه الافكار التاريخية لتفسير ودراسة الصور التاريخية والعكس بالعكس.

تكون في اطار بنية الشكل، وفيما بين هذين الاطارين تكمن المشكلة حيث الفجوة بين العقل والواقع، اي بين ما يدرك من اشكال ذات دلالة اصطلاحية، وبين ما يدرك بدلالة مصاحبة او ايحائية[2، ص6].

(ولأننا نعيش في عالم رموز واشياء اخرى وتتوسط الرموز باستمرار صلتنا بها اذ ينمو تكفيرنا باطراد وهو ينضج في قدرته على استخدام الرموز المناسبة في التأمل والتصرف والاستنتاج والعمل، فذلك الامر يحتاج للفصل بين اشاراتنا للأشياء واشاراتنا الى الرموز التي تدل عليها) [14، ص31].

ولا يقتصر الاستخدام الاختياري للإشارة على الدلالة المنعدمة ولا يقتصر على عملية التعليم في تسميتنا المعتادة لصورة انسان(انسانا) بدلا من صورة انسان، نطبق نحن انفسنا مصطلح انسان لا لاختيار انسان بل لاختيار صورة ونكسب مصطلحاتنا امكانية التطبيق بطريقتين مختلفتين، الدلالة والاشارة الى الاختيار، بدلا من ذلك وهكذا يمكن قراءة واستخدام المصطلحات وربطها بالأشياء التي نتعرف عليها ومن ثم تمثيلها[14، ص32].

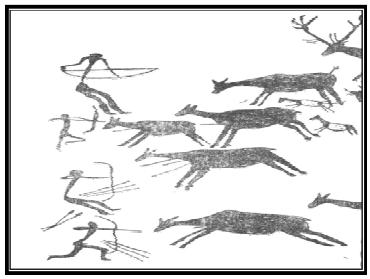
2-2: المهيمنات الفكرية على المنجز الفخاري العراقي القديم:

مما لاشك فيه ان المنجز الحضاري القديم يفرز لنا كم كبير من الصور، لذلك ارتبط بدراسة تحليلية من ضمنها التي تنتج مع بعضها البعض مفاهيم وافكار ومعتقدات شعوب تلك الحضارات وهي تمنح الباحث صورة جلية عن بنية التفكير لتلك الشعوب، ونستطيع ان نعتبر الصور المكونة للمنجز الثقافي القديم مرتكزات ثابته نستطيع ان ننطلق منها في دراستنا للصورة الايقونولوجية في الفخار العراقي القديم والتي تتفاوت في قراءتها من صورة الى اخرى ومن زمان ومكان الى اخر والتي ولدت فيه هذه الصورة وحسب المعطيات الاجتماعية آنذاك، فالمتتبع للتواصل الاجتماعي والفني هو الذي يفسر ايقونولوجية تلك الصورة من غيرها.

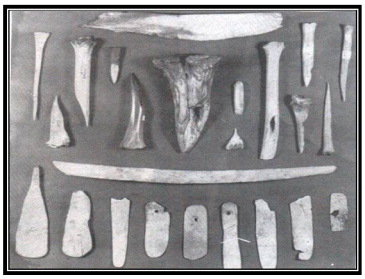
بعدما كان الانسان القديم يرسم اولى صور الحيوانات شكل(1) على جدران الكهوف، وهي طريقة الايهام للتغلب على الخوف، ومحاولته اصطيادها، كان ذلك يشعره بإمكانية تحقيق ذلك بالواقع، شيئا فشيئا، فاخترع الكتابة والآله والادوات شكل(2) فتمرس على الفن، اذ ان الفن نشاط انساني يعكس وعيه بالعالم الذي يعيش فيه، ولذلك يعد الفن ظاهرة اجتماعية، ويكتسب مفرداته الشكلية والمعنوية من المجتمع والبيئة[15، ص45].

وبعد الاستقرار للإنسان الاول والاستيطان قرب الانهار والبحار وانشاء الحكومات الاولى وبدأ التنظيم لمرافق الحياة ومعرفة الدين والسلطة، اسس له منفذا تأمليا كهنوتيا خياليا ويدير به اموره العامة، فظهر على الوجود الفن العراقي القديم ومن ثم فنون الحضارات اللاحقة.

ان فن الفخار وعلى مر العصور هو بادرة الانسان الاول، لسد حاجاته والانتفاع من هذه الصنعة، وانها في الوقت نفسه تحمل في داخلها افكار موضوعية معينة، كما يقول جون ديوي:(ذلك ان كثيراً من الموضوعات التي كانت في الماضي ذات معنى أو دلالة، نظراً لما كان لها من مكانة في حياة الجماعة، قد أصبحت تعمل الآن بمعزل عن ظروف نشأتها، فهي تاكيدا للطابع التاملي للظاهرة الجمالية، وربما تكون مبالغة تتجاوز كل فهم عقلي)[15، ص47].



شكل(1)



شكل(2)

بعدما اكتشف الانسان الاول في العصور القديمة ادواته الخاصة في تصنيع حاجاته المنزلية وجد انه بحاجة الى صنع أواني ليحفظ بها الطعام والسوائل والمحاصيل الزراعية من حنطة وشعير وما شابه ذلك، فأبتدع الانية والتي صنعها من النبات اولا ومن ثم الطين ثانيا وتسمى "الانية الفخارية" بعدما اهتدى الى "حرقها بالنار" وان للشكل الفخاري مفهوم خاصيدل على بنيته الدلالية لصوره الفكرية وعلى مر التاريخ فهي تنفصل عبر الزمن عن اصلها لتبدأ في تطوير امكاناتها الفطرية الخاصة ثم نلمس من جديد ميلا عاما لوقف او تغيير طراز معين عن طريق فعل رد عنيف، وذلك على الرغم من ان ذلك الطراز الجديد، ربما بقي ردحا من الزمن، وهو كامن وينمو بين اطواء الصور القديمة قبل ظهوره المفاجئ[16، ص21] في عصر من العصور، فكل شكل يجب ان تتوفر فيه صفة الكيان العضوي (اي العناصر المنظمة للتصوير المنفذ والقابلة للدراسة) وان يكون متكاملا، لانه يحتوي نظاما خاصا من العلاقات المغلقة والتي ينتج مايسمى الوحدة ، حيث يعد الشد الفراغي والتشابه علاقتين هامتين في تكوين الوحدة[16، ص24]، (الافكار المطروقة وتشكيلها الخطاب الابلاغي من الاشارات والرموز وحتى الاشكال الواقعية التي تشير اليها تلك الرسوم)، فمفهوم الشكل الفخاري ينبع من "سيادة الكل على الاجزاء" اي تحقيق البنية من نسق العلاقات الباطنية المدركة من مبدأ الاولوية المطلقة، والذي يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي[17، ص12].

ومن ذلك يمكن تفسير نص الشكل الفخاري من ثلاثة محاور: [18، ص20-21].

الاول: الاشكال التجريدية: وهي الاشكال التي يستخدمها الفنان من المعطيات التي لديه ويقوم باخراجها من ذهنه لتطبيق القواعد الاساسية لفكرته، وهي تقترب من الاشكال الهندسية البسيطة كالخطوط والنقاط المتكررة والدوائر والمثلثات وغيرها. والثاني: الاشكال التمثيلية: وهي ما تسمى بالواقعية لتصوير الكائنات الحية، والموجودة من معطيات الطبيعة، فالفنان اراد ان يصورها لرغبة فكرية خاصة. اما الثالث فهو: الشكل الحسي: وهو ينشأ عن احتياجات مهنية، فقد توجد المصادفة، شكلا ما في الذهن كان يكون شكلا خرافي غير مألوف، فهو يوجد هنا للحل العملي الذي يتطلبه استعمال غرض وتفرضه ايضا طبيعته المادية، ثم يعاد استخدام هذا الشكل لمجرد جمالية التزيين، كما في الزخارف النباتية المحورة.

في القرى الزراعية الاولى ق.م من تاريخ العراق كانت الاواني الفخارية ذات اشكال سمجة خالية من الحس في بنيتها الجمالية لكنها تحمل بنية مليئة بالأثقال الفكرية المتضمنة روح العصر حتى وان كانت ساذجة في اولها ، لكنها تطورت في اخرها، بالبداية شكلت هذه الاواني يدويا، واستمرت هذه الطريقة الى اكتشاف دولاب الفخار في الالف الرابع ق. م لدى السومريين الاوائل، لتلبية الطلب الاجتماعي المتزايد عليها، الامر الذي استوجب وجود نوع جديد من الوعي التقني والجمالي للخامة، فاستخدم الات شتى من الحجارة والحصى والعظام، لمعالجة السطح الفخاري ليعطي الانية مظهرا تقنيا ذات ايقاع هندسي متناسق بالإضافة الى تمييز الاواني حسب حاجاتها واستعمالاتها اليومية مضاف الى الاحساس الجمالي لهذه الانية الفخارية[19،

ص135]، ففي عنق انية فخار تل حسونة مثلا شكل(3) والتي جمعت في ظاهرهاالشكلي فنون الفخار والنحت والرسم مجتمعة سوية، ففي عنق الجرة نرى ان الفنان قام بالتبسيط والاختزال ، فهي اما صورة رمزية، او بنائية فكرية ايقونية، فهي ليس بشكل المرأة واقعيا، لكنها مهارة في تطويع الشكل البشري، امعان الفنان في التعبير بما هو اكثر صدقا وثباتا، وبشكل يدعو الى التحرر، لذلك عمد الفنان الى تكوينها الشكلي[20، ص38] فرسمت بخطوط متكسرة دلالة الشعر، يتخللها اشكال مثلثة كأنما وشما ما، والحواجب رسمت كانهما سعفتا النخيل، بينما الانف اضيف على شكل كتلة مثلثة من الطين كأنما زقورة، والعيون لصقت على شكل حبتا قمح[21، ص21]، فكل صورة معبرة عن دلالتها التكوينية برمز من التحوير للاشكال البشرية والنباتية والهندسية المعبرة عن ذات الطابع الزراعي في تلك المرحلة.

ان فكرة الاناء ماهي الا نوعا من العبادة الطوطمية والتي اخذت مداها من العصور السابقة لها وهذا واضح في تعبيرها الخيالي المتصل بالارواحية، والتي ترى في الخامات نوعا من الارواح، التي تعلن الجدل مابين السماوي والارضي وبين الخالد والفاني وهي خصوصية الطين ، فهي في محتواها الموضوعي تؤكد طقوس دينية غير قابلة لرد المعطى البيئي، كالنساء التي اتخذت من العقارب والثور والجدي والتي تمثل الخصب والحمل والولادة، دورا في المعتقد السحري التواصلي لهذه المخلوقات (فالعلل المتشابهة ينتج عنها نتائج متشابهة)[22، ص62-63] فكل الاشكال في طور سامراء وحلف هو تطوير تقني وموضوعي لانه يقابل التضاد ويعلن خطابه التصويري في المعتقدات والطقوس السحرية، ففي هذه المنظومة. تعلن عن موضوع الحيوان بكل تحولاته في العقارب الثمان والنساء الاربعة والثور والجدي والايل والاسماك، والطيور فهما تقابلا صوريا لفكرة السحر، الطوطمية، شكل(4) حيث تمثل ليل نهار ابيض اسود وغيرها من التضادات الكونية التي تخلق استمرارية العطاء والخصوبة[23].

شكل(3)

شكل(4)

عند التطور التقني ومليء الفضاءات بالالوان المليئة بالموضوعية، فقسم الفنان سطحة على الانية الى عدة حقول عمودية كما في انية العصر السومري والتي حملت مظامين متطورة حول الواقع الاجتماعي الديني والدنيوي في انية (قارعات الطبول) والتي تتكون اجزاؤها من نسوة يطرقن الطبول ويجاورهن حزمة من سنابل القمح (من المحاصيل المقدسة) وبعدها يظهر الثور متحفزا على مستنقع مائي وبجواره طيور مائية، على استدارة الاناء ليمثل قرص الشمس، ومن ثم سنابل القمح مرة اخرى، ان هذه الاستعارات هي عناصر رمزية لايقونة مخفية ربما تكون اله، او هي تمثل الوجود الانساني لترضي حاجته التعبيرية المهم ان الاشكال مستعارة من البيئة، لكنها هنا حملت في نساء القارعات الطبول شكل(5) نوعا من الترف والغذاء الروحي، لان العناصر المكونة للمشهد تنحى الى التجريدية، لان المجتمع السومري ايقن عناصره الرمزية،

لذلك بدا يتلاعب بالأشكال من عمليات الدمج والتحوير والتركيب والتبسيط، فلذلك ظهرت الاشكال المركبة او المحورة لتعطي دلالة ما ذات مضمون فكري له صدى واسع في المجتمع الحضاري .

من ل ذلك ظهرت نماذج اسطورية تختلف في الرؤية السومرية في اظهار مثل تلك المشاهد على الفخار مرسومة بالألوان او منحوتة على السطح بطريقة الحذف او التحزيز او التشضيات والنتوؤات الاضافية بطريقة الحبال، فظهر صحن نذري منقوش عليه وعل يقابله غزال مع رضيعها مقلدة من موضوعات سامراء، ورأس ثور عمل بطريقة رمزية مقلدة من طراز حلف، وعثر على قطعة من اناء رسم عليها اله بأذني ثور، استخدمت تلك الاواني لأغراض العبادة والطقوس السحرية[24، ص347]. مثل انية الاخصاب الشكل(6) .

ان التغيرات التي تجري في هذه المشاهد تبرز رؤية تختلف عن سابقتها كليا او جزئيا او بإضافة بعض التغيرات على وفق التطور الثقافي فتأخذ صفات جديدة تعبر عن روح العصر وهذا ما نجده في الاواني الفخارية البابلية والاشورية والبابلية الحديثة، والتي لم يعثر الا على القليلمنها اثناء التنقيب في بابل واشور، حيث كان هناك مايضاهيها من استعمال الاواني المعدنية والتي لاتخلو ايضا من تلك المشاهد المهمة على الاواني في نشر الثقافة.

شكل(5)

شكل(6)

ومن الانواع الفخارية الاخرى هو فن النحت الفخاري والذي يتمثل بالتماثيل الطينية وبالالواح الفخارية وطبعات الاختام بنوعيها المنبسطة والاسطوانية الصغيرة والجداريات الفخارية، فهذا الفن قد تولع به المجتمع العراقي القديم لما له من اهمية دينية في ترسيخ المعتقدات والطقوس عبر المراحل التاريخية.

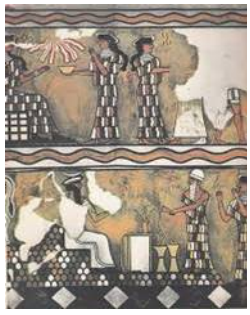
في البدايات الاولى للحضارة ايقن الانسان ان هنالك قوى غيبة اراد تمثيلها برموز سحرية تقربه اليها، فصنع التماثيل الطينية ذات الصفة المشابهة لها في الطبيعة من ابراز مواطن الخصب، وشبه المراة بعطاء الارض فصورها وعبدها، فاصبحت ذات هيمنة اجتماعية امومية، جردت ملامحها، وامست رمزا مهما للخصب ومظهرا ملازما في العبادة[25، ص95]. وكانت هذه الربة الأم الأولى(الاشكال 7)، تمثل على شكل امرأة حبلى أو امرأة تضم طفلها الصغير إلى صدرها، وفي بعض الأحيان تصور وهي تمسك صدرها في وضع العطاء، أو يتم تصويرها وهي ممسكة بيديها سنابل القمح، أو تفتح يداها في وضع احتواء للعالم أجمع.ومن اللافت، أنه عند النظر للمرة الأولى للتماثيل، أنها تتمتع بأثداء كبيرة، وبطن ضخمة، والأجزاء السفلى من التمثال متضخمة وما كان ذلك إلا لأن هذه الأجزاء من جسد الأم رمز للخصوبة والحياة والخلق،

لما عرف الإنسان الكتابة، وتحول التدوين من الرسم إلى الحرف، وأطلقت على الأشياء مسمياتها، كان للآلهة نصيب من هذا الأمر، فعرفنا لهذه الإلهة الأم الكبرى، أسماء اختلفت باختلاف الحضارات ولكنها جميعا كانت ذات جوهر واحد[26، ص67].

شكل(7)

وظهر فن الاختام الاسطوانية في العصر السومري والاكدي والذي احتوى على مشاهد صورية رفيعة من مستواها الفني في طبعات الاختام الاسطوانية فكان الفنان لا يجاريه احد في تقنيته لتوزيع المشاهد وابراز ملامح القوة وترتيب طيات الملابس والسعر حيث اكسبت المشهد قوة تعبيرية والتي تحمل مضامين عدة منها الدينية والبطولية والاسطورية فصور الفنان الابطال العراة وصراعات الحيوانات المتوحشة مع كلكامش وصديقة شكل (8)، وصور الالهة بصورة روائية للتعبير عن المفاهيم العقائدية الدينية والتي استلهمها من اساطير الحضارة السومرية وقام بتطويرها[27، ص64]. استمر هذا الفن في الحضارة البابلية القديمة والاشورية والت ان تحمل الطابع القصصي نفسه وحتى الدولة البابلية الحديثة.

واشتهر فن الالواح الفخارية في العصر البابلي القديم كان له الدور الرئيسي والحظ الاوفر مع الجداريات والتماثيل الفخارية في نقل معتقدات وطقوس الشعب البابلي ومغامراته البطولية، حيث وجدت تلك الالواح الاشكال(9، 10) في البيوت والمعابد لما لها اهمية دينية في الحياة اليومية، حالها حال التماثيل الانثوية في العصور السابقة، فهي تمثل خاصية سحرية في انظمتها الشكلية المتنوعة، من حركات ايدي المرأة حين تستقر على البطن، فهي ارضاء تأويلات متشابهة واقعية تأويلية تؤدي خطابها الفكري، هذا من جهة ومن جهة اخرى ان الصورة النسوية على الالواح هي بنية لاشعورية تتصل مع الارواح الماورائية، وعالم الاحلام والهلوسة (سريالية)، فلذلك تعددت الموضوعات لتشمل صور الالهة ورعايتها للمخلوقات، وظهور الموسيقيين والراقصات ومظاهر الجنس عليها، والمحاربين الاشداء، وحتى الحيوانات وصراعاتها كان لها دور في هذه الالواح كما يحب المجتمع البابلي[28، ص39-40].



شكل(8)

شكل(9)

شكل(10)

وكذلك اشتهر الفن الجداري في حكم البابليون (الامبراطورية البابلية القديمة) حيث زينوا جدران معابدهم بجداريات لتنصيب ملوكهم وفيها مشاهد الالهة وعطائها للبشر شكل(11) تحت الرعاية الالهية، واشتهر الفن الفخاري الجداري بشكل واسع في الامبراطورية الاشورية وكان يحمل قصصا روائية عن الهتهم وبطولات ملوكهم ولكنها لم تخلو من الموضوعات الحياة اليومية والاحتفالات والاعياد السنوية شكل(12)، وفي امبراطورية بابل الحديثة زينت البوابات والشوارع وقاعات العرش والمعابد باشكال رمزية حيوانية ونباتية مقدسة ترمز للالهة المعبودين في تلك المرحلة ومن ضمنها الاسود والثيران والحيوانات الاسطورية، والزخارف النباتية شكل(13) في البوابات وفي القصور والمعابد[29، ص244].

شكل(11)

شكل(12)

شكل(13)

فلذلك ارتبطت الاعمال الفنية بالعوامل الفكرية للمجتمع من الثقافات والافكار والمعتقدات التي ساعدت في تجديد وتصورات الفنان لذاته والعالم من حوله(عقيدة ودين وسلطة وفلسفة) للوصول الى نوع من التطور في الاسلوب الخاص بالمجتمع على اساس فكري متحول يعتمد على المتغيرات والاحداث الكونية والتي يأتي على هيئة صور ذهنيه او انطباعات ذات ارتباط مباشر بالبيئة والمجتمع في تصور المظاهر وتسجيلها بما ينسجهم مع ارتباطها بموضوعيه ايقونولوجيه .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- ان تكوين الافكار هي اول تعبير عن الانشطة الرمزية والمدركة الحسية لتكوين الصور المبتكرة والقابلة للدراسة الايقونولوجية.
2- ارتبطت الصورة ودراستها عبر القرون بالحضارات عن طريق اشكال عرضها، فهي طريقة من طرق التعبير والتواصل الثقافي والحضاري.
3- تهتم الايقونولوجيا بدراسة انظمة الاشكال الفكرية المجسدة والمشكلة تعبيريا واقعيا او تجريديا بصدد نظم علائقها التكوينية " خامة، ملمس، الوان، خطوط، حجوم" في اماكن وجودها.
4- تكريس الخيال والاستعارة والتأويل في صورة من الصور والتي لاتدرك بوصفها تمثيلا لعلامات تماثلية شبيهة يضعها الفنان فيتعذر قراءة الصورة، فتبحث الايقونولوجيا في تحليلها وتفسيرها ووصفها.
5- يعد الرمز والايقونة والاشارة من اولويات تحليل الصورة على وفق مراحل التحليل فالايقونة تشتغل على وفق عرف يحكم صيغ انتاجها، فهي ليست علامة شبيهة بالموضوع الذي تعنيه لانها تعيد انتاجه، فهي قائمة على صيغ خاصة وانطباعات ادراكية.
6- بدأ الفكر تأمليا لما يحيط به من مظاهر طبيعة وكونية، وجسدها الفنان وفقا لمعطياته الفكرية، فيما انعكس على صياغة اعماله الفنية وانسنته للطبيعة والتي اثرت على معتقده الديني فيما بعد.

7- كان للممارسات والطقوس السحرية والدينية المجال الواسع للانطلاق نحو السيطرة على البيئة على وفق اساليب سحرية ودينية متوارثة.
8- ظهور المرأة ويقابلها(الالهة الام) وموقفها الاسطوري عبر النسق الادبي والاستحداث الزمكاني التمرحلي لتكشف في دلالاتها معاني بطولية مثيرة للدهشة متقابلة ومتقاربة في الفكر الاسطوري القديم.
9- يكشف التحليل الايقونولوجي للصورة عن خوالج الفنان وما يكتنزه من الموضوع المصاغ وجوهره الباطن والمعبر عن قوى ماورائية او اجتماعية.

الدراسات السابقة: لم يعثر الباحث على دراسات سابقة تخص عنوان ومشكلة وهدف البحث على حد علم الباحث .

3-الفصل الثالث(اجراءات البحث)

3-1: مجتمع البحث:اشتمل مجتمع البحث الاعمال الفنية الفخارية للحضارة العراقية سواء كانت اواني فخارية او جداريات فخارية معمارية او الواح فخارية اوطبعات اختام اسطوانية او منحوتات من الفخار، المنشورة والمعروضة في المتاحف العالمية او الوطنية، ومن الكتب والمجلات ذات الاختصاص، ومعظمها نشرت على الشبكة العنكبوتية في الانترنيت والتي استطاع الباحث الوصول اليها .

3-2: عينة البحث: تبلغ عينة البحث (4) نماذج متنوعة حسب الفكر الايقونولوجي للحضارة العراقية.

3-3: اداة البحث: توسم الباحث المؤشرات الفكرية التي اسفر عنها الاطار النظري لتحقيق هدف البحث، بوصفها مجسات لتحليل نماذج عينة البحث.

3-4: منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الايقونولوجي لما له صلة في تحليل الصورة الفخارية للمنجز الفني العراقي القديم.

3-5: وصف وتحليل نماذج عينة البحث:

انموذج (1)

الموضوع: خصب ووفرة بيئية

القياس:؟

المرحلة الزمنية:2600-2370ق.م العصر السومري الذهبي

المعثر: اور

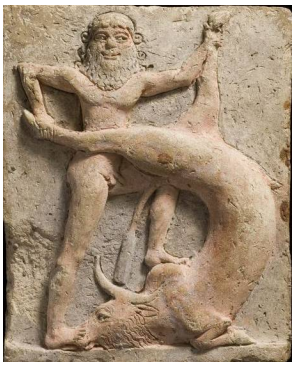
العائدية: متحف اللوفر باريس

المصدر: زهير صاحب: ملحمة العراق، دار الكتب والوثائق في بغداد، العراق، 2018، ص205.

التحليل: صورة على انية فخارية دائرية الشكل ذات رقبة وفوهة عريضة، نفذ على سطحها مشاهد بيئية بصورة رمزية لأشكال صورية حيوانية ونباتية وهندسية، رسم فيها مربع ابيض يحوي اثنان من الطيور الخرافية المجنحة بأرجل حيوانية في حالة التأهب، ورسم عليها مثلثات متعاكسة الاتجاه تتكرر حول كتفها واحتوت شكل ذكر الماعز البري وفوقه طيران من البط بصيغة التناظر بالأشكال وهما في حالة اكل عشب مثله الفنان بخطين التواعين متوازيين، ويوجد ثلاثة من طيور البط، واشكال معينية هندسية متكررة، اما على الجانب الايمن من بدن الانية يوجد اغصان وزهريات واحدة فوق الاخرى وترتكز الانية على قاعدة مناسبة للثبات، ولونت الانية بعدة الوان (الاحمر والاسود والابيض) على خلفية الطين المشوي الصفراء.

ان النص التصويري والواضح من جمع الفنان الاشكال الحيوانية والنباتية والهندسية ما هي الاحالة فكرية موروثة من العصور ما قبل التدوين وتؤكد اهتمام الانسان السومري بهذه المخلوقات الرمزية والتي يعتمد عليها في تواصل حياته الاجتماعية، هذا من جهة ومن جهة اخرى ان الانية هي وظيفية في صياغتها الا انها حملت عدة مضامين منها دينية فهي اداة مهمة من عدة الكهنة لإقامة الطقوس والشعائر السحرية، لتثبيت وجودهم في المعبد، وتكون جنائزية عندما توجد في القبور فتكون وظيفتها سحرية ذات طاقة خاصة تحول تلك الثروات الطبيعية في العالم الارضي الى ثروات في عالم مابعد الموت، وهذا اعتقاد سائد لمجتمع بلاد الرافدين، فقد جمع الفنان بهذه المشاهد ليكون فكرة عن معطيات البيئة، فراح يرمز الاشكال، وهذا واضح بأشكال المثلثات وتكرارها على طول كتف الانية وهي ايقونة قديمة، والتي ترمز الى الخصب والنماء في الارض، والتي عمد الفنان على مجاورتها لثروات الطبيعية والتي رمز لها باشكال المعينات المتشابكة الخطوط، واشكال البط المتكررة والتي ترمز لوجود الاحراش المائية، واغصان زهرة اللوتس البرية الواحدة فوق الاخرى في الحقل الايمن التي ترمز الى كثرة المراعي، اضافة الى وجود الماعز البري الذي كان مصدرا للاصطياد والغذاء والذي بالغ الفنان باستطالة قرونه وقدميه لما تمثله من قوة وسرعة الجري بالبراري السومرية بالإضافة الى جانب قدسيتها الدينية والسحرية مما جعل الفنان يرسم في مربع ابيض اشكال خرافية مجنحة تشبه مخلوقات الانوناكي الاشورية السماوية للرعاية الالهية.

وعلى وفق نظم العلاقات المترابطة و استعارات الفنان الشكلية من الطبيعة ومن ثم تجريدها من واقعيتها لتصبح رموز ايقونية يفهمها المتلقي والتي وظفت بشكل سرد تخيلي للوقائع والاحداث البيئية والاجتماعية بصيغة العلامات الدالة المتكونة من جملة من الاشارات الرمزية التي ترتبط بالمهيمنات الفكرية، فالكم الهائل من العلامات (الماعز البري ، البط ، المثلثات والمعينات والخطوط) ماهي الارموز فاعلة في خطابها الفكري على حساب هيمنتها البصرية، فهي التعبير عن قوة الطبيعة المعبرة عن دلالة فكرتها الالهية والتي تفرض في الصورة واقعها الرمزي للاشياء التي توقض الوعي الجماعي فهي ايقونة معادلة للاشكال الواقعية فاصبحت ايقونة رمزية من تجريد الاشكال من واقعيتها الطبيعية،. وهنا تظهر العلامة الاشارية التي تحيل المتلقي الى ترميزات ومضامين وجدت في المجتمع العراقي القديم.



انموذج(2)

الموضوع: لوح ايقونية صراع الابطال

القياس: 13,5 سم ارتفاعا_ 11سم عرضا

المرحلة الزمنية:2370 –2004ق.م مابين العصر الاكدي والانبعاث السومري الاكدي

المعثر: مدينة اور

العائدية: المتحف العراقي تحت رقم الايداع م/ع 24691

المصدر: Sir leonard Woolly Ur excavations, plate, 88, 214

التحليل: صورة للوح فخاري مستطيل الشكل طوليا نفذ عليه بصورة واقعية تعبيرية فيها نوع من التشريح، مشهد صراع لرجل عاري كليا مفتول العضلات، رافعا راسه للاعلى، ذو شعر اشعث على جانبيه ثلاث دوائر ملتوية تمثل رمزا له، وذات لحية مسترسلة تصل حتى صدره، وظهور عضوه التناسلي بوضوح، ويشاهد البطل بشكل امامي مواجها للناظر، ممسكا بارجل ثور وشاطرها وساحقا برجله اليمنى راس الثور

ذات النظرة المنكسرة والقرون الصغيرة نسبيا والارجل المنحنية والمقلوب بهزيمته راسا على عقب، بينما الرجل اليسرى ساحقا بها كتف الثور الايمن، وبحركة التوائية على ارضية عملت من ضمن اللوح الفخاري.
ان النص التصويري يمثل حالة صراع جسدها الفنان العراقي بكل تعبيرية عالية من حيث توزيع عناصر العمل الفني على مساحة اللوح الفخاري من الخطوط الالتوائية للثور ووقوف البطل بثبات ومسكه الخرافي للثور، وصورة البطل العاري توكد على قوته الجسمانية من ابراز العضلات وكشف عضوه التناسلي، لتعد اول محاولة من قبل الفنان العراقي لإظهار العري في مشاهد الصراع احتذت بها الحضارات اللاحقة، وهي ايقونية العري في مشاهد الصراع الاسطورية، وهذه القوة عبرت بشكل واضح عن دلالة الشموخ والعلو والانتصار، المتمثلة بالراس المرفوع لذلك البطل وانتصاره بقوته العضلية والجسمانية ودهاء عقله وعلى ثور تذكره الاساطير بأنه ثور سماوي ارسلته الالهة لمقاتلته كلكامش لأنه عاث بالأرض فسادا، ولا تقف في وجهه اي قوة سواء كانت الهية اوبشرية، وهذا ما نشاهده في كيفية صراعه مع الثور والانتصار عليه، حيث تقول الاسطورة الاكدية (انه مزق الثور الى قطع ورمى فخذه على الالهة عشتار التي صنعته وارسلته لمحاربته واكل البقية) فبهذه الذهنية التي عكست صورة الانتصار والهيمنة على المخلوقات الالهية تعد فكرا اشاريا جديدا وهو انتصار السلطة السياسية العليا على اعداء الامبراطورية الاكدية.

ومن حركة البطل وسحق راس الثور بصورة انسيابية رشيقة، لما تشير الى القوة التي يمتلكها الملوك الاكديين وانتصاراتهم المتحققة، فبذلك جسد الفنان الجسم وحركته ومسكه لرجلي الثور بشكل متناغم ذات نسيج بنائي واقعي حاول به الفنان اظهار الصورة بواقعية من التشريح العضلي لكلا العنصرين لايجاد ذائقة جمالية لايقنة الحدث الاسطوري وشكل البطل العاري ايقونه كدلاله على الانتصار معتمدا على الاشارات الرمزية داخل بنائية النص والتي تكون من حركة اليدين والقدمين كمكونات للايقونه الرمزية وكوسيلة للتعبير عن النصر والقوة فالمبادلات الاشارية الرمزية جاءت مكمله للايقونه الرمزية ليؤسس بذلك الفنان العراقي القديم مشهدا تصويريا معبرا يروي مشهد الانتصار، فالبطل العاري ايقونه رمزية والحركات الادائية اشارات رمزية فالمعطى الايقونولوجي جاء للتعبير عن ثقافة انسانية ارتبطت بطبيعة الحياة انذاك لتكوين مشهد يخلد انتصارات الانسان العراقي القديم ويشكل علامة نصية مرمزة تعبر عن الحدث .

انموذج(3)

الموضوع: لوح ايقونية الالهة والحيوانات

القياس:50سم ارتفاعا– 37سم عرضا

المرحلة الزمنية:1800– 1600ق.م المرحلة البابلية القديمة

المعثر: قصر خورسباك في النمرود

العائدية: مجموعة بيرني والان كولفيل المتحف البريطاني

المصدر: زهير صاحب، مملكة الفن، ص313

التحليل:صورة للوح فخاري مربع الشكل تقريبا، نفذ بصورة رمزية تركيبية لاشكال تعبيرية استعارت من الواقع الحياتي والاسطوري للمجتمع الرافديني، مثل المشهد هيئة بشرية انثوية عارية بجناحين يظهران خلف ظهرها، ترتدي تاجا بأربعة ازواج من القرون، تتدلى خصلتا شعر على صدرها، وتحمل صولجان وحلقة بكلتا يديها، وقفت المرأة برجليها المحورتان على شكل ارجل طير جارح فوق اسدين متدابرين بوجوه امامية

واجساد جانبية ، نفذ على كل جهة من الاسدين طائرا البومة بشكل متناظر ومواجه للناظر ذات ريش نفذ باشكال تشبه الارضية، والتي مثلت من ضمن اللوح باشكال حرشفية تشير الى ارض جبلية.

ان النص التصويري يؤكد حالة دلالية ورؤية فكرية جديدة، بارتباط شكل المرأة بباقي اشكال الحيوانات والطيور، والذي نفذ باسلوب واقعي رمزي اراد به الفنان تأكيد مفردات النص ومايحتويه من افكار ايقونية خالدة مثل التاج المقرن رمز السلطة اي بهذه الحالة هي الهة ما، وجناحي المرأة التي تؤكد الانتقال السريع من مكان الى اخر كما الطير الجارح الذي مثله الفنان بارجله، او انتقالها من العالم السفلي الى العلوي بوقوفها على الاسدين(رمز العالم السفلي) الذين يمثلا القوة والفناء لجميع المخلوقات، وبوجود البومة التي تمثل الحياة في الليل والتي لا تستطيع الطيران في النهار لعدم الرؤية ، فالبومة في العصر السومري الحديث تمثل اليقضة والحكمة والدهاء ،حقق فيها الفنان حالة ايقونية التحفز ليلا ، وانها رمزا للخصب والنماء، مشحون بدلالة رمزية عن ممارسة الجنس والذي يؤكده الجسد العاري للمرأة، بوجدها الرمزي الالهي كاقحام للمخيلة واقحام رؤية المعنى والوظيفة المبتغاة تحقيقها من العمل، فهي اعلان خطابي عن حالة التعبد لهذه الالهة التي تمثل الخصب والتي تسمى (ليليث) في الاساطير السومرية والتي تاتي لاغواء الرجال ليلا وهي حالة الحلم السريالي في الفن الحديث.

فمن هذه الرؤية البصرية والتي اكدت على معطى السلطة والسيطرة التي تمتلكها المرأة اي سيطرة الالهة الانثى على عالمي الخير والشر وهي سيطرة على الوجود واللاوجود والذي مثله فنان هذه المرحلة بنفس تمثيل الالهة عشتاروفي هذا اللوح تؤكد غوايتها الجنسية، فانها الهة الغواية التي تظهر في الليل، تؤكد خلق موازنة بين الواقع المعاش وعالم التجربة الخارجي والسيطرة عليه من خلال رفع كلتا يديها ومسكها الحلقة والصولجان حيث تكون رمزية هذا الانموذج هي ادراك المرسلة وتفصيل شفرات الاشكال الحيوانية المجاورة كتقابلات فكرية وايقونية بوصفها نوعا من بين الانسان وعالمه الغيبي.

تشير البنية التكوينية للنص على احتواءه على جمله من الاشارات الرمزية المرتبطة بدلالات فكرية فالتاج المقرن مثل اشارة للسلطة والاجنحة جاءت كاشارة للانتقال السريع في حين مثل البومة اشارة للحياة الليلية عند المجتمع الرافديني بينما مثل الاسدين اشارة الى العالم السفلي على وفق علائيقية نصية تعتمد على المصادر الحسية المتمثلة بالجسد العاري للالهة المرتبطة بالاغواء في الحضارة الرافدينية فالمشهد التصويري مثل علامة فاعلة متكونه من جملة من الاشارات التي تدل بمجملها على رؤية اسطورية متخيلة مرتبطة بذهنية الانسان الرافديني للتعبير عن فكرة الاغواء وطريقتها الادائية المرتبطة بالاسطورة فالموضوع مثل ايقونه رمزية للدلالة على الاغواء على وفق معطيات الفكر الرافديني.

انموذج(4)

الموضوع: ايقونية مشهد تعبد

القياس: ؟

المرحلة الزمنية: 911–612ق.م العصر الاشوري الحديث

المعثر: قصر خورسباد

العائدية:المتحف البريطاني

المصدر:زهيرصاحب، وحميد نفل: تاريخ الفن في بلاد

الرافدين، مصدر سابق، ص179. وايضا مقالة للدكتور زهير صاحب: طبعات الاختام الاشورية، على صفحته الرسمية الخاصة.

التحليل: صورة لنحت ناتيء عبارة عن طبعة ختم اسطواني مستطيل الشكل طوليا، يحتوي عناصر بنائية لاشكال ادمية وحيوانية ونباتية نفذت بصورة واقعية مرمزة، بالإضافة الى بعض الرموز الواضحة بأعلى المشهد وهي دائرة مفتوحة من الاعلى، على جانبيها واسفلها صلبان على شكل اجنحة وذيل، تشبه رمز الاله اشور بصورة تجريدية عن شكله الايقوني المعروف، من يمين المشهد امرأة احتلت المركز الاكبر، تقف على لبوة تسلحت بكامل عدتها الحربية من سيف وقوس وسهام وخلفها حلقة وصولجان تعلوها نجمة ثمانية، وضعت على تاجها، ترفع اليد اليمنى وكأنها بحالة حديث مع امرأة أخرى تسلحت بسيف ايضا وترفع يدها اليمنى واليسرى باتجاه المرأة الواقفة على اللبوة وكأنها تريد شيئا، ارتديتا المرأتين ملابس نفذت بأسلوب واحد ، فيما تقاطع شكلا وعلين برقصة خاصة، خلف المرأة، ويؤطر المشهد من الجهتين شجرتي نخيل.

يبدو من النص الظاهر امامنا انه يختص بتقديم احد المتعبدين بإيماءاته التعبدية والواضحة من حركة اليدين والنظرة الموجهة كاشارة رمزية لاحدى الالهة والتي تبدو من مظهرها الخارجي ووقوفها على اللبوة والنجمة الثمانية والتي تعد رموزا للالهة عشتار وقوتها والذي ذاع صيتها على مدى العصور التاريخية القديمة والتي سميت بالهة اينانا في العهد السومري القديم، ولما تحتله هذه الإلهة من مركزية في القوة الاشورية فالالهة مثلت علامة فاعلة نظرا لاهميتها وبوجود شجرة النخلة والتي ارتبطت بالجانب القدسي في هذا المشهد ومشاهد اخرى من الحضارة العراقية القديمة.

وان هذه الأهمية متحققة من كبر حجمها وحركتها الواضحة في المشهد، اما العدة الحربية فمثلت اشارة رمزية للحرب وكون هذه الالهة تمثل الهة حرب تقود الجيوش القديمة مثل الاكدية والبابلية وعظمة انتصاراتها من الشمال الى الجنوب، الا ان المشهد الحالي ارتبط بايقونه موضوعية تمثل حالة تعبد واسترضاء هذه الالهة او السماح لاجراء حرب، ونلاحظ بهذا المشهد رمزا واحدا للدلالة الملكية وهي الدائرة التي رمزت للاله او الملك الاشوري المعروفة من ايقونتها الرمزية .

اسهم الأسلوب الادائي في تكوين قوة جذب بصري اراد بها الفنان بث خطابا صوريا برسالة مرمزة تمثل كافة المجتمع الأشوري وتصبح ايقونة ثقافية خالدة والى منهج ذي اصطلاحات فكرية ايحائية مشابهة للمظاهر المرئية المتخيلة. فالمشاهد الطقوسية في العراق القديم مثلت انعكاسا للبيئة والواقع المعاش عبر علائقية نصية ارتبطت بالفكر الرافديني المتخيل والذي أفصح عن بنية رمزية مكونه من اشارات وعلامات وضفها الفنان الرافديني للتعبير عن الموضوع الأساسي المرتبط بالمشاهد الأسطورية التي انطوت على التقديس والاحتفالات والنذور والقرابين، فايقونولوجيا العلامية ارتبطت بمشهد الإلهة والتقديس والنذور وفق جملة من الإشارات الرمزية والعلامية من ارتباطها بمدلولات رمزية ترتبط بالالهة والملوك الاشوريين.

4-الفصل الرابع :النتائج والاستنتاجات

4-1:النتائج ومناقشتها

1- تنوع الخطاب الايقونولوجي بتنوع المدركات الحسية والخيالية عند الفنانين ومن زمكان الى اخر في طريقة التنفيذ (واقعي، تعبيري، خيالي، علامي) في جميع عينة البحث.

2- ادخل الفنان علامات فنية لترجمة افكاره والتعبير عنها بواسطة الرموز والاشارات ليختصر الموضوع الوارد في المشهد البصري(الصورة)، فعمد على تحويل كل الاشياء الحسية في الحياة اليومية الى ادوات لمعالجة موضوعه الفكري من تلك العلامات وتوثيقها لتكون ايقونات معروفة تعبر عن الحدث لكل النماذج.

3- اعتمد الفنان العراقي القديم على الموروث الفكري للحضارة العراقية القديمة لعصور ما قبل التدوين من خلال توظيف معطيات البيئة بصورة رمزية (حيوانية نباتية اشكال هندسية)، مما يؤكد تعبيريا فكرة الخصب والنماء تحت رعاية سماوية مثلت بالطير الخرافي، في حين نجد الفنان الاغريقي يحاول ايجاد معادل صوري من استعارته لنفس العناصر ولكن بصورة واقعية وهذا واضح بالشكل الخرافي العنصر الفريدا من نوعه في المشهد التصويري في انموذج (1).

4- جاءت دلالات الحركة في النماذج التي مثلت الصراع محققة نقاط جذب بصري لرمزية الالهة والابطال ومعظم الحيوانات المرتبطة بفكرة السلطة، كمعالجات تقنية ظهرت منها الرؤية التأويلية لارتباطها بصياغة ايقونية معروفة عند المجتمع العراقي لتكون منسجمة مع مضمون ما ظهر بوضعية الجلوس او الوقوف او ملامح الوجوه اوحركات الايدي بالإضافة الى حركة التقدم الى الامام والرجوع الى الخلف ساعدت على تقصي الحدث وايماءاته الايقونولوجية التي يتطلبها المجتمع لاجراء طقس سحري اوتعبدي او اسطوري وهذا واضح في انموذج(2)

5- استلهم الفنان عنصرا فكريا مهما من الواقع الاجتماعي وهي المرأة ذات الاهمية الكبيرة في الحياة الاجتماعية والدينية، لانها علامة فاعلة وقدست لممارسات تعبدية سحرية (طوطم) وعبدت كالهة انثوية كبيرة اكثر قدسية وكمربية وزوجة وكشر يحمل الحيلة والخداع في المجتمع العراقي القديم، كما في انموذج (3، 4).

6- ادخل الفنان القديم الخيال في تنفيذه الصورة الفنية لتثبيت رمزية الالهة والتي استعارها من الاسطورة التي اعتمدها في تثبيت عقيدته الدينية وايقنة المشهد المنفذ سواء على الطبعة الفخارية او الانية الفخارية كما في نماذج (1، 3، 4).

7- استخدمت الحيوانات كإشارات مستعارة من الطبيعة، لكنها حملت في طياتها ابعادا فكرية ايقونولوجية. فنراها صورية تارة مقدمة كأضاحي للالهة كما في انموذج(1)، ونجدها كرموز صورية مرافقة للالهة كما في انموذج(2، 4,3).

4-2: الاستنتاجات:

1- اتسم الخطاب الايقونولوجي للمشاهد المنفذة على الفخار بخصوصية ترجع باثرها الى ترجمة فكر المجتمع والمرحلة الذي تنتمي اليه وبتصوراته الفكرية والعقائدية، مع ما يحمله من طابع ايقوني يؤكد هويته في مجالات الحياة.

2- تعد اغلب المشاهد التصويرية ذات طابع فكري موحد، مع تفاوت في التنفيذ والاداء الاسلوبي وطريقة اخراج العمل الفخاري بصورته النهائية، وذلك بسبب التفاوت الزمكاني في تقنية الانتاج الفني، فكانت النماذج ذات روحية تعبدية طقوسية.

3- اتخذ المنهج الايقونولوجي من الافكار السائدة في المجتمعات القديمة والتقصي عنها وماظهر من تحليل للعينة، انه فعل العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي عبر ادوات التحليل والتاؤيل التي توصل الناقد الى

عملية الربط بين العلامات الواردة في النص من(اشارة ، رمز، ايقونة) وربطها في زمن انتاجها وقراءة العلامات وماتحيل اليه ومن ثم تفسيرها للمتلقي عبر المعطى الايقوني لذلك النص، والمهيمن الفكري الضاغط على خطاب الصورة المعلنة.

4- سعى الفنان العراقي القديم الى تأصيل عناصر النص وايقنة الاشكال سواء كانت ادمية او حيوانية او نباتية او جمادا او كواكب كونية ترمز الى الهة العراقيين القدماء وسميت باسمائهم، قابلة للتأويل الايقوني يستخلصها المتلقي ويفهمها على وفق المعطيات الاسطورية والتي تنشد الدراية بالثقافات الانسانية.

4-3: التوصيات :ويوصي الباحث بالتوصيات الاتية:

1- اقامة دورات علمية ولقاءات فنية تدور موضوعاتها حول الحضارات القديمة وما تحمله من خطابات ومضامين ثقافية منفذة على الاعمال الفنية بكافة فروعها.

2- اوصي المعاهد والكليات ذات الاختصاصات الاثارية والفنية بتوسيع المعلومات لطلبتهم عن الصور وخطاب الحضارات القديمة برفدهم بالمصادر اللازمة لذلك، وفتح معارض صورية دائمة لتوعية الطلبة حول الحضارات القديمة.

4-4: المقترحات :يقترح الباحث استكمالا للبحث الحالي العناوين الاتية:

1- الاثر ودلالته الفكرية في المشاهد المصورة على الفخار الرافديني القديم.

2- الابعاد التأويلية لاشكال الكائنات المركبة الفخارية في الحضارة العراقية القديمة.

5- المصادر والمراجع

1- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

2- مارتينجولي: **كيف ياتي المعنى الى الصورة** مجلة علامات، العدد13 لسنة 2000، موقع سعيد بن كراد http://saidbengrad.free.fr/al/n13/3.htm

3- – دورا، م. بيلنكتون: **فن الفخار صناعة وعلم**، تر: عدنان الخالدي واحمد شوكت، دار مصر للطباعة، تاريخ وصول الباحث للمصدر2019.

4- آر. أج. ويلنسكي : **دراسة الفن**، تر: يوسف داود عبد القادر، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982.

5- طارق عابدين ابراهيم: **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية، ع 1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2012.

6- مجموعة من المؤلفين: موريس بورا، س: **الخيال، الاسلوب، الحداثة" الفن البدائي"**، ط2، : تر: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.

7- احمد رفقي علي: **التذوق والنقد الفني**، ط2، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، 1998.

8- ابو العينين، محمد ياسين : **الايقونولوجيا والتحولات السيميائية في مجال التصميم**، مجلة كلية الاداب، مج العدد72، جامعة الزقازيق، مصر، 2015.

9- جوديت لازار: **الصورة**، تر: حميد سلالي، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، عدد5، من كتاب Ecole, Communication, Télévision ,ed P U F , Paris 1991.:

10-مارتين جولي: **مدخل الى تحليل الصورة**، تر: علي اسعد، دار الينابيع للنشر والتوزيع، سوريا، 2011.

11- Davis Whitney; **A General Theory of Visual Culture Pianceton**, University Press, New Jersey, 2011.

12-اينك، نتالي: **سوسيولوجيا الفن**،ط1، تر: حسين جواد قبيسي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2011.

13--D Alleva Anne: Methodds&**Theories of Art History**, Laurence King, Publishing L, London, 2005

14-شيفلر، اسرائيل: **العوالم الرمزية في الفن والعلم واللغة والطقوس**، تر: عبد المقصود عبد الكريم، المركز القومي للترجمة، القاهرة ، 2006.

15-محسن محمد عطية: **جذور الفن**، توزيع دار المعارف بمصر، القاهرة، 1994.

16-ديوي، جون: **الفن خبرة**، تر: زكريا ابراهيم، مر: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1963.

17-هاوزر، اورنولد: **فلسفة تاريخ الفن**، تر: رمزي عبدة جرجس، تقد: سعيد توفيق ،االمركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008.

18-جيلام، سكوت روبرت: **اسس التصميم**، تر: محمود محمد يوسف، دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، تاريخ وصول الباحث 2019.

19-اديث، كرزويل: **عصر البنيوية" من ليفي شتراوس الى فوكو**"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1985، ص21.

20-رينيه، هويغ: **الفن تأويله وسبيله**، ج1، تر: صلاح برمدا، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، سوريا، 1978.

21-زهير صاحب: **فن الفخار والنحت الفخاري في العراق**، دار مكتبة الرائد العلمية للنشر، الاردن، 2004.

22-بارو، اندريه: **سومر فنونها وحضارتها**، تر: عيسى سلمان وطه سليم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1980.

23-فوزي رشيد: **الطوطمية في النساء**، مجلة التراث الشعبي، عد 4، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد، العراق، تاريخ وصول الباحث للمصدر2019.

24-فيشر، ارنست: **ضرورة الفن**، تر: اسعد حليم، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

25-مجموعة من المؤلفين، مؤيد سعيد: حضارة العراق "**الفخار منذ عصر فجر السلالات وحت العصر البابلي القديم**"، ج3، بغداد، 1985.

26-الحوراني، يوسف: **البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسط الاسيوي القديم**، دار النهضة للنشر، بيروت ، 1978.

27-لمياء يسري: **الالهة الام الكبرى وبداية الكون والانسان**، مقال على مجلة المواطن الالكترونية، نشر في 22 مارس 2018، الساعة 8:23م على الرابط:https://www.elmwatin.com/400206

28-زهير صاحب : **الفنون البابلية**، دار الجواهري، بغداد، 2011.

29-بارو، اندريه: **بلاد اشور**، تر: عيسى سلمان وطه سليم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1980.