مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 5: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(5): 2019.

ايقونولوجيا الصورة في الفخار الاغريقي القديم

صفا لطفي عبدالامير حسين هاشم عبد الواحد الياسري
قسم الفنون التشكيلية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل
A07809329293@gmail.com

معلومات البحث
تاريخ الاستلام : 25 /4/ 2019
تاريخ قبول النشر: 5/26 / 2019
تاريخ النشر: 14/ 12/ 2019

الخلاصة

ان فنون اي امة ومظاهرها الثقافية تعبر عن طبيعة افكار هذه الأمّة و رؤيتها للعالم المحيط بها وان عظمة ثقافاتها، تتجلى بصورة مباشرة في فنونها وان صورة الفخار الاغريقي تعد شاهدا على استخلاص الاحساس الجمالي من فاعلية ايقونولوجيا الافكار التي ارتبطت بصياغات التداول في تلك الحقبة التاريخية من الفن، والتي احدثت انتقالات بصرية مهمة على مستوى الانجاز والاظهار التقني للأشكال والصور المنفذة على سطوح الفخار، فلهذا تضمن البحث الحالي على اربعة فصول:

الفصل الاول تضمن مشكلة البحث والتي نشأت من خلال الإجابة عن التساؤل الأتي: (ماذا تعني الصورة الايقونولوجية في الفخار الاغريقي القديم؟) وتضمن اهميته والحاجة اليه والهدف الذي يعني بـــ(تعرف ايقونولوجيا الصورة لفخار الحضارة الاغريقية) وحدوده، وتعريف اهم المصطلحات الواردة فيه.

وتضمن الفصل الثاني مبحثين: الاول (ألية الاشتغال الايقونولوجي في الصورة الفنية) والمبحث الثاني (الفكر الايقونولوجي لصورة الفخار الاغريقي القديم)، وصولا الى المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، وانتهى الفصل الثاني بالدراسات السابقة.

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

اما الفصل الرابع فقد تضمن النتائج ومنها:

1- تنوعت الصورة الايقونولوجية بتنوع المدركات الحسية والخيالية عند الفنانين ومن زمكان الى اخر في طريقة التنفيذ (واقعي، تعبيري، خيالي، علامي) في جميع عينة البحث.
2- جاءت دلالات الحركة في جميع النماذج محققة نقاط جذب بصري لرمزية الالهة والابطال ومعظم الحيوانات المرتبطة بفكرة السلطة، كمعالجات تقنية ظهرت منها الرؤية التأويلية لارتباطها بصياغة ايقونية معروفة عند المجتمع الاغريقي لتكون منسجمة مع مضمون ما ظهر بوضعية الجلوس او الوقوف او ملامح الوجوه اوحركات الايدي بالإضافة الى حركة التقدم الى الامام والرجوع الى الخلف التي ساعدت على تقصي الحدث وايماءاته الايقونولوجية التي يتطلبها المجتمع لإجراء طقس سحري اوتعبدي او اسطوري.
3- الفنان الاغريقي استعار الفكرة من خلال وسيلة التعبير الميتافيزيقي لتكوين مرموزات فكرية حسية مثلت في راس الثور (ايقونة رمزية) والفأس (ايقونة حسية) وسنابل القمح التي جاءت علامة حسية فاعلة تدل على الخصب والنماء وهذا ما جاء في انموذج(1)

وكما تضمن على الاستنتاجات ومنها:

1- اتخذ المنهج الايقونولوجي من الافكار السائدة في المجتمعات القديمة والتقصي عنها وما ظهر من تحليل للعينة، انه فعل العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي عبر ادوات التحليل والتأويل التي توصل الناقد الى عملية الربط بين العلامات الواردة في النص من(اشارة، رمز، ايقونة) وربطها في زمن انتاجها وقراءة العلامات وما تحيل اليه ومن ثم تفسيرها للمتلقي عبر المعطى الايقوني لذلك النص، والمهيمن الفكري الضاغط على خطاب الصورة المعلنة.

وكما تضمن على التوصيات والمقترحات، وانتهى البحث بالمصادر العربية والاجنبية والملاحق والعنوان والملخص بالغة الانكليزية.

الكلمات الدالة: ايقونولوجيا، صورة، فخار، الاغريق

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 5: 2019.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(5): 2019.

Image Iconology in Ancient Greek Pottery

Safa Lotfi Abdul-Amir **Hussein Hashem Abdul-Wahid Al-Yasiri**
Department of Fine Arts/ College of Fine Arts/ University of Babylon

Abstract

The art of any nation and its cultural manifestations reflect the nature of the ideas of this nation and its vision of the world around it. The greatness of its cultures is directly reflected in its art and the image of the Greek pottery is a testament to the aesthetic sense of the effectiveness of the ideology of ideas associated with the forms of trading in that historical era. Art, which led to the transfer of visual tasks on the level of achievement and technical display of the forms and images executed on the surfaces of pottery, so the current research included four chapters:

The first chapter deals with the problem of research, which arose by answering the following question: What does the iconological image mean in the ancient Greek pottery? It also included its importance and the need for it and the objective which means the definition of the archeology of the Greek civilization.

The second chapter included two topics: the first (the mechanism of the iconological work in the technical picture) and the second (the iconological thought of the ancient Greek pottery), and the indicators that resulted from the theoretical framework. The second chapter ended with the 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 iconological picture varied with the variety of sensory and fictional perceptions of artists and from time to time in the method of implementation (realistic, expressive, fictional, scientific) in all the research sample.

2 - the signs of movement in all models, achieving visual attractions symbolic symbols of Goddess and heroes and most animals associated with the idea of power, as technical treatments emerged from the vision of the interpretation of its association with the formulation of iconography known to the Greek community to be consistent with the content of what appeared in the position of sitting or standing or facial features and hand gestures in addition to To the movement of progress forward and backward helped to investigate the event and the iconic gestures required by the community to hold a magical ritual or utopian.

3 - The Greek artist borrowed the idea through the means of metaphysical expression for the formation of conceptual and intellectual complexes represented in the head of the bull (symbolic icon) and ax (sensory icon) and wheat germs, which came a sign of the effective sense of fertility and development and this is illustrated in the model (1)

As it contains the following conclusions:

1 - took the approach of the iconography of the ideas prevailing in ancient societies and the investigation and the appearance of the analysis of the sample, it is the act of dialectical relationship between the text and the recipient through the tools of analysis and dependency that the critic to the process of linking between the signs in the text of (reference, icon, icon) The time of its production, the reading of the signs and its impossibility and then its interpretation to the recipient through the iconic figure of that text, and the intellectual dominant that presses on the speech of the declared image.

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

Key words: Iconology, portrait, pottery, and ancient Greeks

1-الفصل الاول

1-1: مشكلة البحث: تعد فنون اي امة ومظاهرها الثقافية هي تعبيرعن طبيعة افكار هذه الأمّة ورؤيتها للعالم المحيط بها وان عظمة ثقافاتها، تتجلى بصورة مباشرة في فنونها.

فبالنسبة لصورة الفخار الاغريقي فهي تعد شاهدا على استخلاص الاحساس الجمالي من فاعلية ايقونولوجيا الافكار التي ارتبطت بصياغات التداول في تلك الحقبة التاريخية من الفن، والتي احدثت انتقالات

بصرية مهمة على مستوى الانجاز والاظهار التقني للأشكال والصور المنفذة على سطوح الفخار، وفقا لتعليل قدره الفنان آنذاك على ادراك البعد الرمزي والتعبيري للصورة الذهنية التي يتم استرجاعها بصريا كحدث او فكره او موضوع يكتنز في ذاكره الفنان الاغريقي القديم،فشهد معالجات لتألف العناصر البنائية للصور، فضلا عن طبيعة التكثيف الايقونولوجي الذي يجد مسوغا للبناء العلائقي الخاص بعناصر الصورة والبحث في مرجعياتها وتاريخ نشوئها وطبيعة التحليلات الدلالية المرافقة لها ،بيد ان الرؤية الايقونولوجية لصورة الفخار الاغريقي تبحث في اهم العلامات والرموز الصورية وما عملته من مضامين ايقونية بقيت بحقيقة الامر تدعم فكرة الانتقال من المنظور الحسي الى المنظور الادراكيما يمهد السبيل الى ضرورة البحث والتقصي عن ممكنات معرفة ايقونولوجيا الصورة في تلك الحضارة، ومن هنا نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال الاجابة على التساؤل الاتي: ماذا تعني الصورة الايقونولوجية في الفخار الاغريقي القديم؟

1-2:- أهمية البحث والحاجة اليه:

- يقدم البحث قراءات نقدية وتاويلية للنصوص الصورية الفخارية الاغريقية على مستويات بنائية وفكرية مختلفة.

- يفيد الباحثين وطلبة الدراسات العليا في مجالات النقد المعاصر ونتاجات فن الفخار والخزف القديم.

1-3:- هدف البحث: تعرف ايقونولوجيا الصورة لفخار الحضارة الاغريقية.

1-4:- حدود البحث:

- موضوعيا: الصور المرسومة على الفخار الاغريقي القديم

- مكانية: بلاد الاغريق القديم.

- زمانيا (1600-320 ق.م) سقوط اليونان بيد الدولة الرومانية.

1-5:- تحديد المصطلحات:

الايقونولوجيا: ويقصد به علم الصور في الفن التشكيلي الى حدود القرن التاسع عشر، ويعني عند (بانوفسكي) علم تاويل مضامين الفنون التشكيلية اعتمادا على نظرية الفن، كشكل رمزي للحضارة (تاريخيا، دينيا، فلسفيا، سوسيولوجيا) ويشمل ثلاثة انواع من التحليل:[1، ص27]

المستوى الوصفي: ما قبل ايقونوغرافي*، المستوى الثانوي: او التحليل الايقونوغرافي

المستوى التأويلي: اوالتحليل الايقونولوجي.

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[2، ص6].

الصورة: 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 بعداً إنسانياً، في تطور نشاطه الفني، وفي تعدد معانيها ودلالاتها. كما إنها لم تعد مجرد نسخة أو محاكاة للعالم؛ بل يقصد بها الصورة المنظمة، أو المتشكلة[3، ص5-7].

* ويعني وصف القواعد والثيمات والرموز الظاهرية في الفن التشكيلي .

ويعرف الباحث ايقونولوجيا الصورة: بانها دراسة صورة من خلال العلامات والرموز، وعليه تكون الصورة مرموزة بكيفية مزدوجة بعدما نستوعب اكبر قدر ممكن من المعارف التي تكمن خلفها والتي تعمل وفق سنن ايقونية خاصة من خلال الوصف والتفسير والتحليل للصورة التي رسمت على الفخار الاغريقي القديم.

2-الفصل الثاني

2-1: الية الاشتغال الايقونولوجيفي الصورة الفنية: انصب التفكير منذ اقدم العصور على الصورة، ووجدنا المفكرين والفلاسفة قد فطنوا الى قيمة الشكل وتطوره بوصفه اداة تمكننا من تعريف الموضوعات وتصنيفها، فضلا على انهم اتخذوا منه دعامة لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الصور ودراستها، وعدت على انها شيء باطني ذاتي كأنها صميم ماهية الشيء للبناء الميتافيزيقي للكون، وليس من العسير ان نتعقب مسار الاستدلال العقلي للصور، والصورة هنا هي الشكل المتكيف والتي يمكن تمييزها في الادراك الحسي والكشف عن الطبيعة الحقة للاشياء والتي تقتضي امتلاكها لبعض الصور امتلاكا جوهريا[3، ص195].

ومن بين الدراسات التي اهتمت بالصورة ودلالاتها الفكرية هي الايقونولوجيا:

ان اردنا ان نفهم جذر الايقونولوجيا علينا ان نعرف (الأيقونة الصورية)، ومن الشائع مصدر كلمة أيقونة مأخوذة من اليونان ومشتقه من الفعل(eiko) وتعني شابهه او ماثله وهو مصطلح تتعارف عليه الكنائس المسيحية الشرقية والغربية في الديانة المسيحية للدلالة على الصور المقدسة، وكرست الايقونات في كافة العصور منها اليوناني والروماني والبيزنطي كوسيله تعليميه دينيه لشرح محتوى الفكر السائد في ما يتعلق بـــ (الالهة الملك الفداء الخلاص الرجاء) وغيرها[4، ص195].

وكما جاءت الايقونة (القون فهم جمع قون ومفردها ايقونة وصحتها ايكانا وهي لفظة يونانية وشرحها عربيا هي المصورة وكل صورة مصورة على مثال من صورت على مثاله ان كان ملاكا او شهيدا او قديسا)[5، ص7].

وقد استنبطت الايقونة وقواعدها واسسها من الكنيسة الشرقية بتكامل الجانبين الفني والديني فيها، حيث حرصت على الجانب الجمالي الذي يخدم المضمون الديني باعتمادها بعدي الطول والعرض فقط دون ابراز البعد الثالث الذي يؤدي الى التجسيم والتجسيد، فأكتفت في تجسيد الرؤية الايمانية مبتعدة عن مجاراة الخالق في خلقة[6، ص28].

واستعملت الأيقونة كرمز في دراسة (الثالوث المقدس)* وبذلك تصبح الأيقونة كجزء من عمل العبادة حيث درست على جدران الكنيسة والمذابح وحتى مشاهد اواني الفخار التي تخزن فيها المشروبات المقدسة ومن ثم تناولها انذاك، ومن خلال ما يدرس لهذا المفهوم الخاص بالعبادة دائما ما يكون منسوبا الى القديسين الذين تمثلهم بحيث تصبح الأيقونة تكريما لهم وتشعل الشموع (كرمز) للاعتراف بأن القديس يمثل نورا لجيله[5، ص10].

* الثالوث المقدس: هو معتقد ينص على ان الله سبحانه وتعالى هو أتحاد ثلاث أشخاص مقدسين وهم الأب والابن وروح القدس في كيان مقدس واحد

وكذلك تعد (الايقونات) امتدادا لصور سابقه لها من المشاهد اليونانية والرومانية، اذ كانوا يرسمون وجوه الموتى على التوابيت شكل(1)، كذلك ظهرت الأيقونات وبشكل كبير عند الاقباط فظهرت عدة دراسات عن هذا الفن وما يحتويه من مراحل ايقونولوجيه ودلالات سيكولوجيه، فكانت ترسم الاشكال الايقونيه للأشخاص المواجهة وليس الجنب وكانت تحمل شكل(1)

أزياءً رومانية وتحمل ايضا من روائع الاساطير اليونانية باختلاف العقائد الى القرن الرابع الميلادي اذ اختفت تلك الاساطير وظهور(الكتاب المقدس) فأخذت الايقونات تنتشر من خلال القصص ومشاهد الصيد للغزلان وقطف الثمار تمثلت بالأيقونات اللاهوتية وظهور جنس اخر يمثل الملائكة والشهداء والقديسين والرهبان والبطاركة وغيرها[5، ص11] .

فالصورة علامة بصرية ندرك من خلالها نوعا من محاكاة الواقع وليس الواقع ذاته، ما دمنا لا ندرك سوى ما نعرفه عن العالم "لأن طريقتنا في الإدراك والتمثيل لا هي كونية ولا هي طبيعية، إنها تقوم على سياق الحضارة برمتها من معتقدات ديانة، أخلاق، فلسفة"، وإن "العلامات البصرية –رغم إحالتها الى تشابه ظاهري– لا تقدم لنا تمثيلا محايدا لمعطى موضوعي مفصول عن التجربة الإنسانية، فالوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل "لغة مسننة" أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل من هنا، فإن التشابه المفترض في النسخة المحققة لا يرتبط بعلاقتها بالنموذج الذي تمثله، وإنما بالتسنين الثقافي الخاص بالتجربة الإنسانية " إنه مرتبط بالسبيل المؤدي إلى إنتاج دلالات تعد في نهاية المطاف تأكيدا للحضور الإنساني في الكون ممثلا في إبداع الإنسان جزء من نفسه داخل الوقائع[7، ص2–3].

وتختلف الصور حسب تصنيفها هناك صور يمكننا تقسيمها إلى عدة أقسام منها الصورة الرقمية وتعرف أيضا بالصورة المقطعية (الصور السينمائية والصور التلفزيونية وصور الفيديو) وهناك الصور الثابتة (الصور الجمالية) كاللوحات والصور الفنية وغيرها، وهناك الصور الوثائقية والصور النفعية والصور الإشهارية والصور الإخبارية هذا إضافة إلى الصور ثلاثية الأبعاد وكل هذه الصور تختلف عن بعضها البعض في كيفية بث المعنى ايقونولوجيا وإيصاله إلى المشاهد. فثمة وسائل وطرائق عديدة لفهم الصورة وثمة طاقة رهيبة لا نستفيد منها كما يجب وهي الطاقة البصرية ونحن مسؤولون عن ذلك هذا بالإضافة إلى تواجد أساليب مختلفة وأكثر نفعا والصورة في قلب كل هذا هي المحور والمركز[8].

وكذلك تنقسم الصورة الى نوعين هما: **الصورة البيانية، والصورة الحقيقية**، فالصورة البيانية وهي الصورة التي اعتمدت في بنائها على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل أو المجاز العقلي، وتنقسم بدورها الى عدة صور هي: الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية، الصورة الكنائية، الصورة المجازية، اما الصورة الحقيقية فهي تشكّل صورة دالة على خيال خصب فهي ذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له، وتسمى ايضا بالصورة الحسية، ومن انواع هذه الصور هي صور المواقف وصور القصص والحكايات، والصورة الذهنية مرتبطة بعمل الحواس هي لون من الصور الحقيقية، كما يضيف نوعاً آخر هو الصورة الرمزية النمطية، كما جعل من أنواع الصور الذهنية: الصورة الحركية، والحركة عنصر يكون في الصورة الحقيقية والمجازية على حد سواء [9].

أما الصورة الذهنية فهي جزء لا يتجزأ من خيال الفنان أي أن الخيال له القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء أو أحداث قد غابت عن متناول الحس إذ عندما تتعدد المعاني للصورة الواحدة يأتي دور الروح المترجمة للشكل من خلال أحاسيسها وفي المقابل تتطور اللغة أكثر بصورتها من ما يبتذله من جهد في

اختصار معاني كلماتها إذن فالصورة الأدبية أو الشعرية تصوغ مفرداتها في حركة محورية تحاكي عمل الخيال[10، ص46].

لذلك تمتلك الصورة ذاكرة واسراراً كثيرة طمستها تراكمات بالغة التعقيد مع الزمن، أي ان الفكر المنطقي لا يستطيع ان يستوعب التخيلات الخارقة، واختلاق الانسان القديم لعالم في بعض الاحيان من لا معقوليات وخرافات، فالفن يفتح صدره لاستيعاب الاساطير والخرافات والافتراضات الساذجة حول الكون والطبيعة، فالصورة اشد العناصر المحسوسة والتي تؤثر في النفس البشرية واقدرها على تثبيت الفكرة والاحساس فيها فهي الوجه المرئي والمحسوس للخيال.

وفي سياق آخر حلل (لوبون) تحليلا يختلف عن تجارب الآخرين الخصائص العامة للمشاهدين – الذين يشاركون منتج العمل الفني الشعور– في سياق العدوى التي تنتشر فيهم، يقول: الحدث البسيط يتحول إلى حدث آخر مشوه بمجرد رؤيته، فالجمهور يفكر عن طريق الصور، والصورة المتشكلة في ذهنه، تثير سلسلة من الصور الأخرى بدون أي علاقة منطقية مع الأولى، ويستطرد بالتفكير الذي يقودنا إليه تذكر الحدث المعين، يبرز دور العقل ليبين لنا عدم تماسك مثل هذه الصور، ولكن الجمهور لا يرى ذلك[9، ص50–53].

وقد أشار (مونرو) إلى أن مبادئ صور الكتابة قد نشأت في مرحلة العصر الحجري الحديث للحياةالقروية، وذلك في صورة رموز تصويرية إيديوجرافية بسيطة كانت تخدش أو ترسم على الجص أو الأصداف أو الفخار، وربما كانت لهذه المعاني الرموز معان سحرية أو طوطمية فضلا عن أنها كانتتزخرف الجدار وتميزه، فليس هناك هاجس يدفع على مماثلة الواقع وتصويره كما يبدو، إلى أنه ليسهناك على ما يبدو شعور أقل بالحاجة إلى الناحية الواقعية في الأشكال المستخدمة في مثل تلك الأغراض، إذ يقال أن الرسم التصويري قد انحط عن غير أنماط العصر الحجري القديم. مثل تلك الموجودة على جدران كهف (التاميرا الاسباني أو لاسكو الفرنسي) وبعدها كهف (شوفيه الفرنسي) قد يكون ميلاد الصورة بمعناها التقني قد بدأ في موقع جغرافي غاية في الغرابة، ولم تفسر هذه الدلالة رغم محاولات علماء الانتربيولجي وفلاسفة الجمال حتى هذه اللحظة[11، ص178].

و" أن طابع اليونانيين في تصويرهم للحياة الأخلاقية والسياسية يظهر بأحلى صوره في الفن اليوناني، وانه فني جمع بين الصورة أو المضمون ولايستطيع إن يفرق بين ما يشعر به الفنان في داخل ذاته وبين الصورة الخارجية التي سيعرض فيها هذا الذي يشعر به، إلا أنها تبقى، ذا بعد فلسفي تجذر فكريا بفعل الكثير من التراكمات الاجتماعية والثقافية والعقائدية "[12، ص211] وان هذه الصفة الرمزية في الصورة الاغريقية هي صور (تشبيهية ضمنية)*، ربما تكون واقعية او خرافية اسطورية وهذا مايسمى بـــ(التشبيه الرمزي)** اراد منها الفنان ان يجعل كل شكل مشابه لشيئين او اشياء في تركيب فكري اشاري بنائي مستمد من الحياة اليومية من العصر المعاش او من حقب متباعدة وموغلة في التاريخ والتي تعتمد في دراستها على نظم واشتغالات ايقونولوجية في مفاهيم الصورة الفنية.

* وهو "تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صورالتشبيه المعروفة بل يلمح المشبه والمشبه بـــه ويفهمـــان مـــن المعنى، ويكون المشبه –دائما– برهاناً على إمكان ما أسند إليه المشبه ... وفي ذلك تلميح بالشبيه في غير صراحة، وليس علـــى صورة من صور التشبيه المعروفة، بل إنه تشابه يقتضي التساوي، وأما التشبيه فيقتضي التفاوت.

** وهو التشبيه الذي يشبه فيه الفنان ما يريد من حال حاضره بحال سابقه، قد تكون هذه الحال أسطورية متوارثة لا يعلم عن مدى وقوعها أوتكاد تبلغ درجة الأسطورة لما حيك حولها من الحكايات".

ولمعرفة قراءة صورة العمل الفني ايقونولوجيا، ينبغي معرفة اللغة التي يتعامل بها المشتغلون، والمختصون في مجال الفن بدءاً بلغة القراءة، والقراءة تعني الخروج من الشواهد الظاهرة المباشرة، إلى الكشف عن المستور والمبهم، ذي الصفة الإيحائية،الباطنة.(وذلك لاستخلاص نتيجة في إطار ما تدور حوله الصورة، وما تتضمنه من عناصر، وما تخفيه من رموز أو دلالات، وتتوقف قراءة العمل الفني على درجة دراية المتلقي بالفن وقيمه، وعناصره، وتأريخه، وبالحركات والمدارس الفنية المختلفة، ووعيه بالبيئة والتراث، ومستوى الوعي الثقافي، والمعرفة بالظروف السياقية السائدة، والقيم الدينية داخل المجتمع المعني. لأجل معرفة الرموز والدلالات والمعاني الإيحائية، وفك شفراتها)[13، ص148].

وان ما يتعلق بغموض الرسالة البصرية نقول إن غموضها يعد على الأجدر ميزة أكثر مما هو عيب، كما أن غموض الصور يشكل غناها، فالصور تنقل دلالات ومن الصعب أن نعرف ماذا تعني، وكيف تقوم بذلك، لقد وفرت الايقونولوجيا –كعلم حديث نسبيا– إمكانية دراسة الصورة في ذاتها. وترتكز على سميولوجية الصورة وهي بدورها ترتكز على مناهج تحليل مستعارة من اللسانيات، مادامت هذه الأخيرة قد بلغت درجة من النضج العلمي: إنها تعد(الصورة) كنسق يحمل في الوقت نفسه الدلالة والتواصل وعليه فإنها تعالج كنسق يمكن أن نتحكم علميا في قوانين اشتغاله، هكذا يمكن أن نعد الصورة كالإشارة، أي أداة تكمن وظيفتها في نقل الرسائل، وهو ما يفترض وجود سنن تنتج بمقتضاه تلك الرسائل. إن فك رموز الرسائل يحتم امتلاك سنن وبدونه لن نتقدم بخطى حثيثه في قراءة الصورة [14، ص46].

وان التفهم المدرك الكلي للمعنى السابق لا ينشأ من خلال تجميع العلامات في متتاليات من العلامات الكبرى والصغرى، بمعنى اننا لن نتعرف على المعنى من خلال علامات منفصله على واحد او متتاليات الواحد بعد الاخرى فإضافة "الصور او الرسوم او الكلمات" الواحدة بعد الاخرى لا تنتج الدلالة الكاملة، فالمعنى المدرك الكلى يتأكد فقط عندما تجمع المفردات داخل اطار كبير (النص وشكله بجمله) والنص هنا نقصد به النص الثقافي بما يحتويه من علامات شتى[15].

ولو نأخذ مثلا نظام علامات التنظيم المروري، فالصورة هي العنصر المهيمن به، فهي لا تقوم فقط بدور الضابط البصري لبقية عناصر النظام، لكنها المحددة لكيفية التعامل مع النظام المروري، والتي تعتمد على نظام القراءة المتتالي للعلامة تلو الاخرى لتكون في النهاية صورة شاملة، تنطوي تحت قراءتنا لأنظمة العلامات الاساسية من حيث احتياجها الى منطق اخر للتعرف، مثال منطق قياسي استدلالي ومنطق استقرائي، فنرى كتابات (رودلف ارنهايم) تعكس هذا الفكر الايقونولوجي...، فيوضح لنا درجات التجريد في النص على ضوء عنصرين اساسيين[16، ص378–379] الاشياء التصويرية وعلاقتها بخبرات المتلقي، رابطا بينهما بدرجة التجريد لكل من الترميز والتخيلات واللذان يحتاجان الى درجات متفاوتة من المنطق الاستقرائي والاستدلالي فالأشياء التصورية يندرج تحتها التجريد من اعلى الى اسفل، اشكال تخيلية واشياء واقعية وميكانيزم التحقيق، اما العنصر الثاني فهو الخبرات ويتكون من اربعة عناصر: الافكار والطاقات، حامل الرموز، والتداخلات الذاتية وهي انعكاس لعناصر الاشياء التصورية.

وتعتمد ايضا قراءة الصورة على الايحاء والذي يعتمد على تصوير الدلالات والتصوير النفسي السايكولوجي، فالإيحاء هو استدعاء الايقونة خلال مشاهدتها لمعان اضافية الى معناها الحرفي" اي يستدعي دالا واحداً اكثر من مدلول واحد في سياق معين" لان المعاني في الصور الايحائية تخاطب الحس والوجدان وتصل الى النفس من منافذ شتى من الحواس ومن الحس ومن الوجدان ومن الذهن وبذلك تتحقق وظيفة الفن

الاولى والتي هي اثارة الانفعالات الوجدانية واشاعة اللذة الفنية بهذه الاثار واجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات وتغذية الخيال بالصور[16، ص348-345].

فالصورة وككل النصوص تتحد بوصفها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال اشياء او سلوكيات او كائنات في اوضاع متنوعة، وهذا ما يؤكده(يلمسيلف)على النص بكونه يتحدد بانغلاقيته واستقلاليته، لذا تتميز بقدرتها على استئصال برهات زمنية بعينها، وتعمل على تسكين الحركة بكل انطباعاتها الطافية على السطح، كما تسعى لنقل اعماق الذات الانسانية وما يرتبط بها "المشكلة لموضوع الصورة "[10، ص764-765]

هذا، وحينما نريد تحليل الصورة، فلابد من وصف الرسالة على مستوى الإطار والمنظور والعتبات، ومقاربتها إيقونولوجيا، ودراستها سيميولوجيا تحليلا وتأويلا، والتركيز على العلامات التشكيلية البصرية، واستقراء العلامات الرمزية، واستكناه العلامات الأيقونية، دون نسيان البحث في المقاصد المباشرة وغير المباشرة، وتشغيل آليات التأويل(استدعاء المؤول الدينامي)، وذلك بتتبع عمليات السيميوزيس (التدلال)، والانتقال من التعيين إلى التضمين، والانتقال كذلك من القيم الأكسيولوجية المجردة المحايدة إلى القيم الإيديولوجية بالمفهوم السيميائي، وهكذا، تستوجب المقاربة السيميوطيقية التعامل مع الصورة، وذلك من خلال التركيز على مستويات معينة كالمستوى اللساني، والذي يتمثل في دراسة مجموعة من البنيات: البنية الصوتية والإيقاعية، والبنية الصرفية والتركيبية، والبنية البلاغية. وبعد ذلك، الانتقال إلى المستوى السيميائي، والذي يتمثل في دراسة العلامات البصرية والأيقونية، والانتهاء بالمستوى التداولي الذي يهتم بدراسة المقاصد المباشرة وغير المباشرة للرسالة النصية في العمل الفني[17، ص375].

2-2: الفكر الايقونولوجيلصورة الفخار الاغريقي القديم:

لم يبدأ الشعور لدى الإنسان القديم بأن هناك قوى لديها عقل، وتملك القدرة على التحكم في مصير الانسان، إلا بعد أن بدأ بزرع النباتات وتربية الماشية، اي انه بدأ تفكيره الروحي من الطبيعة، فشعور الإنسان بان حياته ترتبط بالتقلّبات الجوية، وعلى الوباء والمجاعة، وعلى خصوبة الأرض وسبختها، وتوفر المراعي أو ندرتها، أن هذا الشعور قاده الى التفكير بفكرة الجن والأرواح الخيرة والشريرة، التي توزع النعم والنقم، وبفكرة المجهول والغامض، والقدرات العليا، والقوى الهائلة، العالية والخارقة للطبيعة، والتي لا يستطيع الإنسان حيالها شيئاً. فالعالم ينقسم الى نصفين، هذه هي مرحلة الطبيعة وعبادة الأرواح، والإيمان ببقاء النفس، وعبادة المدافن ومبانيها، فقد ظهر حينها تمييز بين فن للدين وفن للدنيا، أي بين فن التصوير الديني وفن التزيين الدنيوي. فمن جهة نجد آثاراً لأوثان التماثيل ولفن نحت المقابر، ومن جهة أخرى نجد فناً دنيوياً ذا أشكال زخرفية، كان إلى حد ما امتدادا لروح الحرف اليدوية وأساليبها[18].

لكن العمل الفني شأنه شأن الحقائق الاخرى ليس منعزلا عن الطبيعة بل انه يرتبط بحقائق اخرى تحدد حضارة ما، وثقافة ما ويرتبط اختصارا بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه، ولكي نفهم العمل الفني او فنانا ما، او عصرا من العصور، يجب ان تتمثل لدينا في دقة تامة، لتفكير وعادات العصر الذي ينتمون اليه لانهم يرتبطون ارتباطا وثيقا بهذه الملابسات، ويتحدد العمل الفني بمجموعة ملابسات هي الحالة العامة والعادات المحيطة، وهكذا اخرجت اليونان فن النحت لانها بلاد حرب ورياضة تعودت منظر الابطال العراة لأنها احبت جمال الاجسام[19].

وكذلك مهدت الاسطورة ظهور الالهة والابطال، وظهور السماء والارض، والبشر والوحوش، والنباتات والطيور، والحياة والموت، ظهرت اساطير الشعوب وايقونولوجياتها، وكثير من المعارف التي تراكمت عبر القرون، هي من الاسطورة لانها الحكمة الشعبية، واقدم صيغة من صيغ الانفعال والادراك وتأويل العالم التي اتصفت بها المجتمعات القديمة التي خرجت فيما بعد بشتى اشكال المعرفة الاخرى، فهي عالم غني بالصور والرموز والخيال اللامتناهي، الذي ينسكب فيه طاقة الكون في الثقافة البشرية[20، ص35-36].

فبدأت الصور تظهر في كافة الفنون ومنها فن الفخار الذي انتجه الاغريقيون بتقنيات واشكال وموضوعات تؤكد هويتهم التي اصبحت رسماتهم على الفخار اعجوبة اغريقية بمعنى الكلمة.

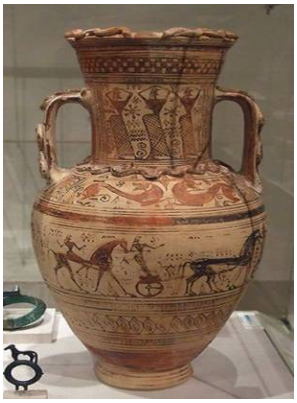
وهذا مابدا واضحا في البدايات الاولى لاكتشاف هذه الحضارة فايضا كانت تتمتع بما يضاهي الاواني الفخارية الشرقية في العصور الاولى، وهذا واضحا جدا في مدن البحر الايجي ومدينة تساليا، حيث كانت الاواني بسيطة خالية من الزخارف، وتطورت بعد اذ واصبحت ملونة بعدة الوان الرمادي والاحمر والاصفر على ارضية بيضاء والمزخرفة باشكال حلزونية او باشرطة هندسية، مطلية بطلاء لامع يسمى "البرنيق" [21، ص22] عندما تأثرت بفخار الشرق انتقلت الى كريت، وبعدها وتطورت بشكل ملحوظ جدا في العصور اللاحقة وظلت الدويلات تتنافس في صناعة هذه الاواني فيما بينها لغرض التجارة.

ووجد في العصر المينيوي الكريتي الحديث(2100- 1400ق.م) اواني فخارية تسمى" كامارايس" مرسومة ومزخرفة جمعت اشكال البيئة المحيطة من طيور واسماك في مشاهد حيوية تتدفق بالحركة، بالاضافة الى جرار لتقديم القرابين وجدت في معبد قصر كونسوس مزينة بالقواقع والطحالب واشكال الاخطبوط، شكل(99)، اضافة الى الزخارف النباتية والهندسية وتعد من اجمل انواع الاواني واندرها(28)،لكن فخار اتيكا وعاصمتها اثينا التي تقع في الجانب الشرقي للشرق الاوسط، والتي هاجر اليها المسينيون بعد الاحتلال الدوري لعاصمتهم، والتي ورثت وطورت فنونهم واحتضنتها، فكان فخارها ذات فائقة جمالية ليس لها حدود[22، ص31].

وفي العصر الاغريقي الهندسي ويسمى ايضا العصر المظلم (1200-750 ق.م) كانت المشاهد هندسية حتى وان احتوت اشكال الانسان والحيوان فهي تجردت من واقعها على اشكال هندسية، اراد بها اليونانيون فرض ثقافتهم على موطنهم الاصلي مما اعطاهم طابعاً خاصاً لتنفيذ اعمالهم الفنية وتميزها عن بقية عصور الاقوام السابقة لهم (المنيويين والمسينين) لكي تبقى خالدة ومنفردة بنوعية المشهد اليوناني الذي يذكرهم بمجد اجدادهم الايجيين شكل(2)، وخاصة في دويلة اتيكا" اثينا"وظهر العصر الهندسي قبل ان يصلها التاثير الشرقي[23، ص44].

ان مدينة اثينا (والتي ترعرعت فيها الفنون) في الالف الاول ق.م كان فخارها ومشاهدها مبدعة يقيم فيها الفنانون فكر دولتهم الديني والسياسي، ويحولون من خلاله الفن الروائي والتراث الاسطوري الى مشاهد مرئية يتفاعل معها الناس بصفة يومية، او لنقل ثقافات دولتهم الى الدول المستوردة شكل(3)، فبدت بأوان ضخمة، تصور الطقوس الجنائزية، وتصور التجارة البحرية، فصورت السفن والمغامرات البحرية للأبطال الاسطوريين امثال (اوديسيوس ورفاقه)، ولما كانت تصور الاشخاص بصورة رمزية بدا بكتابة اسم الشخصية المصورة بالقرب من صورته، الامر الذي ساعد على اكتشاف الروايات الاسطورية المصورة[25، ص183].

شكل(2)



شكل(3)

شكل(4)

ومن خلال الاحتكاك بالأقوام الشرقية من خلال التجارة تأثر، الفن الاغريقي ودخل مرحلة تسمى(الفن المتأشرق 750– 660ق.م) فكانت موضوعات الفخار تستعير اشكال الحيوانات البرية والخرافية لتزخرف بها اوانيها الكبيرة وفي منتصف القرن السادس ابتكر مدينة (كورنثا) تقنية جديدة في رسم الاواني تسمى (تقنية الصورة السوداء)* وتطور في (اتيكا) حيث استعاضوا فيها الفنانين عن الحزوز التي تحدد الصورة، فكانت تلك التقنية قد تربعت على عرش رسوم الفخار زمنا طويلا، الى ان قدمت (اثينا) نحو 530 تقنيه اخرى ومنها (تقنية الصورة الحمراء)** عرف هذا الطراز بالصوره الحمراء والذي بدا يتطور وينتشر على حساب الصوره السوداء، ويصبح هو المفضل لدى الفنانين الى اخر مراحل تطور هذا الفن شكل(4)[26، ص306].

وفي العصر الاغريقي العتيق ويسمى (الاركي، الارخي 660–480 ق.م) والمتأثر بالحضارة الفينيقية والمصرية ومع ابتكار طراز الصورة الحمراء بدأت رسوم المشاهد تظهر استدارة في الجزء العلوي من الجسم مع استعمال الوان اضافية لثنيات الملابس، وزاد احساس الفنان بالمساحة والمعق فتعددت مستويات الرسم في المشهد الواحد و يصور شكلاً وراء الاخر او ابعد منه، وفي النصف الثاني من القرن الخامس عرف الفنان تصوير الابعاد والاعماق فظهرت الاشكال بوقفات جانبيه تامة وخطوط لينة في حركة اجزاء الجسم وثنيات الملابس التي تتحرك في كل اتجاه.

اما اواني العصر الاغريقي الكلاسيكي(480–330ق.م)*** [22، ص211]، فتميزت بتأثيرها الفلسفي للحياة ونقلت الاشكال البشرية والحيوانية والنباتية بكل رمزيتها وعلاماتها، ومن ثم ظهور الاشكال الادمية وتميزها عن باقي الاشكال، وقد صورت بأدق التفاصيل المرسومة والمنحوته بالشكل البارز على الاواني

* تقنية الصورة السوداء: هي رسم الصورة المباشرة وقبل حرق الاناء بلون اسود فتزاد الصورة سوادا بعد الحرق وتبقى خلفيتها حمراء بلون الطين المحروق، واحيانا كانت تضاف على الرسم بعض التفاصيل بلون ابيض واحمر.

** تقنية الصورة الحمراء: ترسم فيها حدود الصورة بالفرشاة بلون اسود وتطلى الاجزاء الشبحية من الرسم جميعا باللون الاسود، وبعد الحرق تبقى الصوره حمراء بلون الطين المحروق بينما الخلفية سوداء.

*** العصر الكلاسيكي: هو ذلك العصر والتي ظهرت فيه الطبقة الاجتماعية الراقية والرفيعة، وظهر التفوق والامتياز للطراز العالي للفن الواقعي بكل اصنافه، والكلاسيكية تعني التراث الفني الاغريقي الروماني، ثم اصبحت تشير الى القواعد النموذجية والتقليدية للفن والفكر حيث ظهرت الفلسفة، هذا بالنسبة الى الكلاسيكية القديمة اما الكلاسيكية الجديدة والتي ظهرت في القرن 18 وبداية القرن 19 فهي تشير الى النموذج الغربي الجديد في الادب والفن، وقسم العصر الكلاسيكي القديم الى ثلاث مراحل: المبكر والذهبي الفلسفي، والمتأخر.

الفخارية بطريقة الحفر او الاضافة، فهي تمثل حساً فنياً واضحاً[25، ص234]، مثلت اشكال الالهة، الابطال، الحيوانات الاسطورية وغيرها، كانت هذه الموجه هي بداية النهاية لفن رسم الفخار ليفسح المجال امام الاواني ذات الاشكال البارزه من الفخار او من المعدن او من المادة الجديدة التي بدا العالم القديم يعرفها ويصنعها الا وهي الزجاج، لم تكن تلك النهاية نهاية لنوع من الفنون اول لمرحلة من مراحل الحضارة الهلينيه التي تربعت على عرشها مدينة اثينا، بل كانت نهاية للفن الهيليني الذي اندمج في فنون غير هلينيه شرقية وغربية. وشمالية وجنوبيه[27، ص38-44].

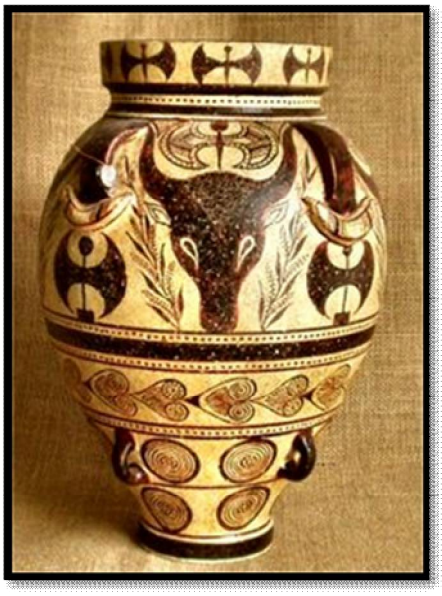
ومن الاواني الفخارية والتي استغلها الفنان الاغريقي في نحت الاشكال المتنوعة عليها والتي تباينت حجومها واشكالها التي تشبه وظيفة كل شكل منها، وتعد (الامفوراAmphora) نموذجاً للفخار الراقي الذي أبدعه الفنان الإغريقي (أنتيمنسAntimenes)*. وهذه الآنية أكثر الآنيات الخزفية شعبية وانتشاراً، وهي آنية قوية تستعمل لتخزين النبيذ وزيت الزيتون، ذات شكل بيضوي عادة، فضلاً عن ذلك فإنها كبيرة الحجم نسبياً وتتميز برقبة اسطوانية يحيط بها ذراعان يصلان من الفوهة إلى حيث يلتقي جسم الإناء بالرقبة. وأيضا كانت هناك آنية (الهيدراHydria) التي لا تقل شأنا من الامفورا، وهي شبيهة بها وان كانت أضخم في الحجم، وتستعمل لتخزين المياه، واما الانية الثالثة تسمى (الكراترزKraters) وهي آنية ضخمة تتميز بفم متسع وجسم كروي الشكل، وتستعمل لخلط النبيذ بالماء[28، ص137-138].

ان التحسينات التي اضافها الفنانون الاغريق في النحت الفخاري هي مقتصرة على الانية الفخارية وحسب الا ما ندر، فقد استعملوا الاشكال البشرية والحيوانية وحتى النباتية والهندسية والمركبة يجمعها تشكيل واحد وهو التزيين الجمالي بحب الطبيعة والجمال، فلذلك نرى انهم امنوا بوجود قانون عام للطبيعة والطبيعة هي انتاج الحكمة الالهية " وان الطبيعة حكمة الهية ذات طبيعة مادية تسيرها قوى عاقلة، ويجب على الانسان ان يسير وفق الطبيعة"[29، ص170].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

1- ارتبطت الصورة ودراستها عبر القرون بالحضارات عن طريق اشكال عرضها، فهي طريقة من طرائق التعبير والتواصل الثقافي والحضاري.
2- تهتم الايقونولوجيا بدراسة انظمة الاشكال الفكرية المجسدة والمشكلة تعبيريا واقعيا او تجريديا بصدد نظم علائقها التكوينية " خامة، ملمس، الوان، خطوط، حجوم" في اماكن وجودها.
3- يعد الرمز والايقونة والاشارة من اولويات تحليل الصورة على وفق مراحل التحليل فالايقونة تشتغل وفق عرف يحكم صيغ انتاجها، فهي ليست علامة شبيهة بالموضوع الذي تعنيه لانها تعيد انتاجه، فهي قائمة على صيغ خاصة وانطباعات ادراكية.
4- يعد المعتقد الديني والاسطوري المهيمن والاكثر اتساعا، وكان لها الاثر الواضح في بلورة وتطور فكر الفنان المادي الخيالي (الميتافيزيقي) عن طريق معالجته للأعمال الفنية وبشكل يتناسب ومفهوم المجتمع في الزمان والمكان.
5- يكشف التحليل الايقونولوجي عن خوالج الفنان وما يكتنزه من الموضوع المصاغ وجوهره الباطن والمعبر عن قوى ماورائية او اجتماعية. اي بحث الفنان على الغاية الاعتقادية في المنجز الفني،

* – أنتيمنس: رسام أثيني عاش في القرن السادس قبل الميلاد وتم التعرف على أكثر من مائة قطعة من أعماله أبرزها آنية الامفوراوالهيدرا.



بالإضافة على الغاية الجمالية(التزيينية) والاعلامية، بالرغم من استعاراته واقتباساته وتحويراته من مظاهر الطبيعة، الا انه كان معبرا عن الفكر ودافعه المادي، عاداً ان ما يراه او يتخيله هو المناسب.

6- اختلفت الصياغات التقنية للفخار عموما من مرحلة الى اخرى فبدت سمجة وخالية من الموضوعات وتمرحلت وانتهت بصياغات تقنية محملة بمضامين مؤيقنة تحمل بطابعها موضوعات دينية واسطورية لكلا الحضارتين.

7- اختلفت الاواني الفخارية في تصميمها المعماري من مرحلة الى اخرى ومن زمان الى زمان، فقدم الفنان قدرة عالية في التقنية، ولاسيما الاكاسيد والالوان وتنسيقها على السطوح الفخارية المعمولة بدراية عالية، والذي جاء مع التطور الفكري الابداعي في زمانه ومكانه، بفعل تراكم الخبرات لدى الفنانين الاغريق.

الدراسات السابقة: لم يعثر الباحث على دراسات سابقة تقترب من عنوان ومشكلة وهدف بحثه الحالي ، والذي يرمي التوصل اليها.

3-الفصل الثالث(اجراءات البحث)

3-1: مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث الاعمال الفنية من الاواني الفخارية الاغريقية، المنشورة والمعروضة في المتاحف العالمية، 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 الصورة الايقونولوجية للحضارة الاغريقية.

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 الاغريقي القديم.

3-5: وصف وتحليل نماذج عينة البحث:

انموذج(1)

الموضوع: خصب ونماء

القياس: ؟

المرحلة الزمنية:1580-1450 ق.م المرحلة المينيوية

المعثر: قصر كونوسوس

العائدية: المتحف الأثري في هيراكليون

المصدر:https://www.pinterest.com/pin/587156870143683121/

اولا:الوصف العام: جرة من الفخار كمثرية الشكل ذات قاعدة مستديرة ملونه بخط اسود عريض وهي تشبه جرار (الامفورا) حديثة الصنع، يحتوي بدن الجرة على ثلاثة افاريز عرضية تفصلهما الخطوط المتفاوته بالزخرفة والحجم، تشغل مساحة الافريز الاعلى مشهدا صوريا يمثل راس ثور ذي قرون متوسطة الحجم نفذ بطريقة تعبيرية رمزية شغل معظم مساحة الافريز، ويوجد على جانبي الراس سنبلتا قمح وفأسين مروحيين بشكل طائر يعلوهما مقابض صغيرة للجرة يستندان على رمز هلال او زهرية او ماشابه ذلك بصيغة التناظر لجميع هذه العناصر المذكورة، مثلها مثل الافريز الاسفل الثالث والذي نفذ عليه دوائر تعلو بعضها بعضا وبصورة مستمرة وبخطوط حلزونية تتوسطها ايضا، لونت الجرة بلون واحد وهو الاسود على ارضية لون الطين الاصفر المشوي.

ثانيا: التحليل والمناقشة

نفذ الفنان الاغريقي اشكالا تواصلية لها علاقة بالخصب والنماء بصورة واقعية، فأعطت الاشكال المنفذة على سطح الانية ايقونات تبادلية مابين القوة والخصب، والمتمثلة بمعطى اجتماعي مهم وهو الفأس والذي يمثل القوة لدى الاغريقيين القدماء لما يمثله كأداة فاعلة بيد الانسان وكسلاح أثناء الحروب، وكأداة لقطع الاشجار والبناء وحرث الارض وما يقوم به من مهمات اخرى في الصناعة، والذي يعد القوة الضاربة التي يستعملها الانسان وهذا الشيء الفكري جعل الفنان ينفذ رأس الثور(وهو ايقونة مستعارة من حضارات الشرق) محاطا بالفؤوس من الاعلى ومن الجانبين تأكيداًللقوة التي يسيطر بها على هذا المخلوق القوي واستعماله كما يشاء، وهذا واضح من خلال جعل الثور اداة ووسيلة لجر النواعير المائية وحرث الارض وهذا دليل الانبات و من وجود سنابل القمح على جانبي الرأس، فجعل منه مصدرا للخصب والزراعة فقط وليس للقوة التي اشار لها الفنان لقرني الثور الطبيعيين وعدم المبالغة بهما، والذي حددهما بفأس السيطرة الموضوع بين قرونه القويتين، ورمز عيونه واذانه على شكل حبتا قمح.

بالإضافة الى ذلك نشاهد ان اثباث الفنان في رسالته المرسلة يقدم تقريرا ايحائياً يؤول فيه نظرة المجتمع الى الثور بكونه ايقونة اخصاب وليست قوة، والقوة تكمن عند الانسان فقط في ترويضه لتلك المخلوقات الحيوانية القوية وجعلها اداة لاعماله اليومية، وهذا دليل من تنفيذ الفنان لاوراق الاشجار والنباتات والفؤوس بصورة متكررة في الافاريز على البدن، والتي توكد الاستمرارية في حصد المحاصيل الزراعية لبقاء الغذاء الانساني.

استطاع فنان هذا العصر ان يؤول عبر عملية تخيلية ذاتية عمق ملاحظاته ومعرفته الحسية لما يحيط به من مظاهر الطبيعة وان يستدرج الافكار ويختصرها بمشهد بصري يجذب المتلقي نحوها ويستدرج المفردات الايقونية في نصه البصري لتكون الرسالة واضحة من ناحية الفكرة والاستعمال، فهي بذلك تمثل مناشدة لديمومة الحياة والخصب والنماء اذ ان هذه الجرة كانت تستعمل لخزن للمحاصيل الزراعية والواضح من اعتماد الفنان الفوهات العريضة التي تسهل وضع وسكب تلك المحاصيل، بالإضافة الى كثرة المقابض المتناظرة والمتقابلة لكي يسهل حملها واستعمالها لهذا الغرض.

حقق الفنان من خلال عناصر التكوين (توحيد اتجاه النظر، حركة المفردات، التناظر، التكرار وما حققه من ايقاع حركي وما الى ذلك) جملة من الرسائل الايقونية، فقد قسم المشهد الى عدة اقسام، تبدأ من الاسفل بحركة الدوامات وماتحيل اليه من معان ورموز، ثم التجريدات النباتية التي تدور حول بدن الانية، ثم يأتي المشهد الثالث الذي يمنح المتلقي مجموعة من الاشارات والرسائل عبر صور تعبر عن معان شتى، ففي

هذا القسم يجمع الفنان بين الشكل المجرد والاوراق النباتية ورأس الثور ليحيلنا الى معان عديدة، كما مر ذكره أنفا.

وان لجوء الفنان الاغريقي القديم الى استعارة مفردة من حضارة الشرق ماهي الا وسيلة للتعبير عن الحضور الميتافيزيقي الخيالي لتكوين مرموزات فكرية تنسجم وتتناغم مع تطلعاته الفكرية فراس الثور مثل ايقونة رمزية تدل على القوه في حين جاءت سنابل القمح علامة حسية فاعلة تدل على الخصب والنماء في ظل اشارة رمزية تمثلت بشكل الفأس لتأكد على دلالات مختلفة منها القوة والخصب والنماء في آن واحد فالمبادلات الرمزية داخل بنائية المشهد شكلت بحد ذاتها خطابا معلنا للتعبير عن الواقع بصورة مرمزة دلت على ايقونيتها الموضوعية.

انموذج(2)

الموضوع: امفورا ايقونية صراع الابطال
القياس: 91 سم ارتفاعا- 23 سم عرضا
المرحلة الزمنية:645- 500ق.م(اثينا)
المعثر: اطلال مدينة اثينا
العائدية: منسوبة الى مجموعة لندنB339
لـــ رودس، كاميروس (اليونان). لندن
المصدر: Royal-athena galleriesOne Thousand Years ofAncient Greek Vases II,p.p22

اولا: الوصف العام: صورة على جرة فخارية تعرف بـــ (الامفورا) لونت الاشكال بـــ(الاشكال السوداء على ارضية حمراء) يحوي الافريز العلوي زخارف نباتية تؤطر عنق الجرة، بينما الافريز الاسفل نفذ باشكال هندسية على مستويين بخطوط ومثلثات بمبدأ التكرار، ليؤطرا الافريز الاوسط والذي نفذ عليه مشهد صراع بصورة واقعية بين رجل ومخلوق خرافي نصفه رجل وراسه ثور بذيل واحد، الرجل شبه عار يرتدي جلباب على كتفيه ووزرة يغطي بها عورته، ذو عضلات مفتولة مركزه بقوة ساقيه ويقف في منتصف المشهد بحركة ثبات على الارضية، وهو يمسك بيده اليمنى سيفا وجهه نحو صدر المخلوق الخرافي، ويده اليسرى يمسك ويلوي بها رأس المخلوق بقوة، محاولا بها قتله، امام امرأة تنظر اليهما، ترتدي ملابس فخمة مزركشة بالوان وطيات جميلة، لون وجهها باللون الابيض لتميزها ودلالة على الوهيتها، ويقف رجل ثان خلف البطل والواقف بحركة تشير الى الحديث، ويمسك الرجل عصا طويلة في يده اليسرى، وزين المشهد بأغصان اشجار ووريقات نباتية اضافت للمشهد حيوية وجذب بصري.

ثانيا:المناقشة والتحليل

في النص التصويرى الحالي المنفذ على الانية الفخارية ما هو الا تفسير لموضوع صراع بطولي بين قوى الخير وقوى الشر والتي تغنت بها اساطير الاغريق، التي تتحدث عن الادوار البطولية المتجسدة بالابطال الخارقين ومقاتلتهم الشر اينما يقع، وهذا مابالغ فيه الفنان الاغريقي في تجسيد عضلات هذا البطل وقوته وثباته والذي يعرف عند الاغريق بـــ (ثيسيوس) ابن احد الملوك الاغريق، ومصارعته لمخلوق يعرف بـــ(المينتور) الذي عاث بالارض ومدينة اثينا فسادا ويقتل كل من يقترب عليه من الابطال، وبالحكمة الالهية

من اثينا وزيوس، استطاع هذا البطل الانتصار عليه وقتله، فهنا اصبحت اسطورة المينتور أيقونة، ورافقتها حكايات لابطال مثل (هرقل) وقتاله الوحوش والاسود وغيرها.

لذلك عمد الفنان الاغريقي من جعل المشهد الايقوني ينبض بنوع من الحركة المستمرة وبوضع مواجه للناظر، لتكون الصورة (المرسلة) محملة بدلالات خاصة بالمضامين المرتبطة بالفكر الاجتماعي الاغريقي، ولهذا كان الشكل يوحي بمضمون الصورة الايقونية ويتحد بها اتحادا فكريا، من حيث اعطاء الفنان دلالة وقوف الالهة اثينا في المشهد لتكون مباركة للبطل الاسطوري، ووجود الاله زيوس لاعطاء البطل القوة الممكنة لقتل المنتور وتخليص المجتمع من شروره، بالاضافة الى اعطاء الفنان دلالات ومعاني بطولية وثقها على سطح الاواني الفخارية لتكون بمثابة سجل يدرج الاحداث والبطولات يتناقله الاجيال من جيل الى جيل ويتغنون بأمجاد ابطالهم الاسطوريين.

نفذت المشاهد الاسطورية على الاواني الفخارية، واستعمل الفنان الاغريقي انواع التقنيات من الوان وخطوط وزخارف منوعة على مشاهده، واعطاء خصوصية ايقونية لكل مشهد بتغيير انواع الحيوانات وتعدد الابطال،. وان مثل تلك البطولات كان مصدرها الرئيس هي الاساطير المتناقلة الذي انولدت فيها تلك الافكار الاسطورية والمنفذة ايقونيا على الفخار واستعمال التقنية اللونية لإبراز منظور الحدث والذي تركز على صراع الابطال وقتالهم المخلوقات الخرافية مما يعطي رؤية تاويلية لانتصار الخير على الشر حيث ماولد.

ان البنية العلاماتية والاشارية التي حملها النص في طياته انطوت على مجموعة من الدلالات الرمزية التي تمثلت بايقونه تحاكي الواقع المتخيل منسجمة مع الفكر الإغريقي فقد شكل الكائن الخرافي أيقونة رمزية لارتباطها بقوى الشر في حين شكل البطل العاري أيقونه طبيعية مطابقة للواقع بدلالة رمزية بينما مثلت المرأة ذات الملابس الفخمة أشارة رمزية للآلهة فالنص بمجمله مثل علامة فاعلة متكونه من مصادر حسية تكونت من الواقع المتخيل التي حملتها الأساطير في طياتها.

انموذج(3)

الموضوع: كيليكيس الهة تجلس على بجعة

القياس: قطر15سم_ حجم 3,15 انش

المرحلة الزمنية:500– 480 ق.م المرحلة الارتكي العتيق والمرحلة الكلاسيكية

المعثر: مدينة كورنثيا

العائدية: المتحف الاثري في فلورنسا

المصدر: http://www.amasis-painter.gr/products_mini_2.html

اولا: الوصف العام: صورة لاناء فخاري دائري الشكل يسمى(كيليكس)، نفذ عليه وبصورة واقعية لامرأة تجلس على طير البجع او البط البري نفذ بطريقة واقعية بخطوط انسيابية وهو محلق نحو السماء فارد جناحيه باللون الاصفر على الاسود (تقنية الاشكال الحمراء)، وترتدي المرأة على رأسها قبعة كـــ(عصبة) حمراء جمعت شعرها، تمسك باحدى يديها زهرة نفذت بشكل

تجريدي، ويدها الاخرى ترفع بها ردائها، ويظهر وجهها باستدارة وعيون واسعة تنظر بهما الى الامام، وترتدي ثوبا طويلا يصل حتى اعلى قدميها ويبدو انها مع قدمي البجع انهما سابحتان في الفضاء.

ثانيا: المناقشة والتحليل

يصور المشهد امرأة مع طائر البجع بصورتهما الواقعية، واعتمد الفنان الاغريقي على النسب التشريحية في الرسم على الانية الفخارية، وظف الفنان الاغريقي من وحى الاساطير مابين الالهة والطيور المتوارثة والمتناقلة منذ القدم لاشكال الهة الطيور المنيويةالكريتية، مثلها بعلاقة الالهة بالحيوانات وحمايتها، لكن الامر هنا يختلف تماما باستعارة البجع المحلق بالسماء وفوقه احدى الالهة والتي تحمل غصناً زهرياً معيناً والتي يعرفها الاغريق بانها رمز الجمال والحب، هي الالهة (افروديت) والتي تنتقل من مكان الى اخر لتوزع الورود على جميع البشر والتي تجوب الحقول والمراعي وتبنيها بالحب الجماعي هذا من جهة، ومن جهة اخرى عملت مفردة البجع كايقونة ذات دلالة سماوية تبعث بشفرات ادراكية باتجاه عوالم ماورائية خاضعة للتصرف الخيالي المتأرجح بين الواقعية والقصدية، فعملية الاشتغال الايقوني بدأت من هذه الفكرة والتي احتكمت وفق منظومة تأويلية انصرفت على المشاهد الحياتية الاغريقية.

ان الالهة افروديت جميلة جدا من خلال تمثيلها الفنان بكل رشاقة وانسيابية تلاءمت مع شكل طائر البجع والتي يتمتع بالرشاقة والطيران والانتظام لمسافات طويلة، فأكد الفنان فكره ان الالهة موجودة في كل زمان ومكان لتنشر هذه الطاقة والحيوية التي يتمتع بها البجع.

نلاحظ الوضع الحركي للمشهد فانه بنبض بالحيوية المستمرة لكلا العناصر لتكون محملة بالمضامين الفكرية المرتبطة بالفكر الاجتماعي الاغريقي، لنوعية هذا الاناء الذي كان يستعمل بمراسيم دفن ودهن اجسام الموتى ولهذا كان الشكل يوحي بالمضمون الانساني ويؤكد ايقونيته التي استمرت الى وقتنا الحاضر، لذلك اكد الفنان استعمال الخطوط بشكل يوحي الى وجود الطيات في الملابس التي ترتديها الالهة، او في تحديد معالم الفصل بين الاجساد، ممايدل على المهارة، وكذلك استعمال الفنان لوناً واحداً على الارضية وهو البرتقالي التي رسمت به الاشكال وابراز المكامن الايقونية للالهة ليدل على اهمية هذا العنصر البنائي في التكوين مما اعطى قوة جذب بصري اتجاه ذلك المشهد المعبر عن الحياة اليومية الاغريقية.

ان البنية العلاماتية والاشارية التي حملها النص في طياته انطوت على مجموعة من الدلالات الرمزية التي تمثلت بايقونه رمزية منسجمة مع الفكر الإغريقي فقد شكل الالهة الاسطورية أيقونة رمزية لارتباطها بقوى الخصب من خلال حملها الوردة، في حين شكلت البجعة أيقونه طبيعية مطابقة لواقع دلالة رمزية بينما مثلت المرأة ذات الملابس الشفافة والتي اعتنى الفنان في تكوينها إشارة رمزية لآلهة الحب فالنص بمجمله مثل علامة فاعلة متكونه من مصادر اسطورية تكونت من الواقع المتخيل التي حملتها الأساطير في مضامينها.

انموذج (4)

الموضوع: كيليكس كائن اسطوري

القياس:27.2سم قطرا داخلي- 33,3سم خارجي

المرحلة الزمنية:400- 380ق.م اواخر المرحلة الكلاسيكية وبداية المرحلة الهلنستية

المعثر:اتيكا(عاصمة اثينا)

العائدية: متحف كولستهيستوريستشس ، فيينا من مجموعة بيزلي رقم 230399

المصدر:مجلة علمية على الرابط:http://www.clubedotaro.com.br/site/m32_07_carro.asp

اولا: الوصف العام: صورة لكائن خرافي على صحن فخاري نفذ بواقعية متخيلة تامة اطر باطار هندسي متكرر الوحدات، ويبدو من المظهر الخارجي للحيوان انه مركب من حيوانين واقعيين في البيئة هما من طائر النسر الجارح وهذا مايبدو من ملامح الرأس وجناحيه الكبيرتان، ومن حيوان الاسد ومايبدو من جسمه وقوامه الاربعة بالإضافة الى ذيله الملتوي والذي يتكور في نهايته، ويدو الكائن في حالة التهيؤ للطيران، وهو يحمل شكلا ادميا يمسك في يده اليسرى الة موسيقية تسمى القيثارة، وفي يده اليمنى صولجانا مزخرفة نهايته باوراق الغار، والذي يبدو انه الاله (ابولو) اله الشباب والقوة والشباب، والذي استرسلت قدماه من جلوسه على الطائر المركب المعروف باسم (الغرفين)، نفذ المشهد بواقعية وبلونين البرتقالي على الاسود(تقنية الاشكال الحمراء).

ثانيا: التحليل والمناقشة

ان النص التصويري المرسوم بصورة واقعية متخيلة على سطح الانية الفخارية يؤكد معطى اسطوريا تجسد من خلال انتقال الافكار الاسطورية القديمة للحضارات الشرقية، وهذا من خلال التلاقح الفكري بين الحضارات والتي اسست لها الغزوات والحروب التي شنها الاسكندر المقدوني على ارض الرافدين، ولاهمية هذا الكائن الخرافي والذي يعد من الاشكال الرمزية للقوة والوفاء والتضحية والتي عمد الفنان الاغريقي لتكوينه مع تطور فكره الثقافي والذي ركب فيه حيوانين مهمين استلهمهما من الطبيعة المحيطة، والمتمثلة بالاسد والنسر التي ركبت في شكل هذا المخلوق لما يمثل من اهمية رمزية اسطورية لدى المجتمع الاغريقي ساعدت هذه العوامل المستعارة من الطبيعة على صياغة موضوع العمل لما تحمله من افكار دلالية وابلاغية عن حدث اسطوري حدث في ذلك الزمان، ومن المعروف عند الاغريق ان هذا الطائر المهجن يمتاز بالوفاء وبالقوة والدهاء العقلي التي تمتاز بها الالهة الاغريقية ومن ضمنها الاله ابولو الذي يمتطي الكائن بوجوده الواقعي المتخيل.

ان ما يمتاز به الاله ابولو ذات الصفة من حمله القيثارة والتي ترمز الى السعادة والفرح والاطمئنان والى زخرفة اوراق الغار والتي تعني الطبيعة واستمرارها اذ بدت في اعلى المشهد، بالإضافة الى اللون البرتقالي الذي حدد معالم الصورة وجعلها واقعية كانما صورة فوتوغرافية ارتقت من محدوديتها الاستهلاكية الى معالم طقوسية احتفالية فأنشأ النص قوة جذب بصري تأكد فيها الحدث الاسطوري من خلال هذا الاناء والذي كان يستعمل لتلك الاغراض.

اكد الفنان من خلال حركة الشكل الذي يوحي بالاستمرارية والاطار الهندسي الذي يدل على ديمومة الشكل العام وضبط النسب والتشريح واظهار الطيات بالخطوط، وتهيؤ الطائر للإقلاع، ماهي الا دلالة على وجود البشرية واستمرارها بالحياة.

وتشير بنية النص الى اعتماد الفنان مبادلات اشارية من الحيوانات المستعارة من البيئة اكدت ايقونة خيالية تحمل معنى القوة والوفاء المتبادل بين البشرية برعاية الهية اشار اليها الفنان بهذه الاشكال كدلالة رمزية، فالمبادلات الاشارية المتعادلة في النص بين الاله والكائن الاسطوري شكلت بحد ذاتها خطابا رمزيا معلنا للتعبير عن دلالة الحب عند الاله وذلك من خلال ايقونة القيثارة التي جاءت كبديل للسلاح، اضافة الى

ذلك فان المخلوق يحمل في طياته دلالة القوة والوفاء، فالنص علامة تحمل رمزين اسطوريين خياليين نقلت حدثاً معبراً عن الواقع الاغريقي فهي علامة حسية متخيلة.

4-الفصل الرابع(النتائج والاستنتاجات)

4-1: النتائج ومناقشتها

توصل الباحث الى جملة من النتائج استنادا الى تحليل نماذج عينة البحث، فضلا عن ما جاء به الاطار النظري، لتحقيق هدف البحث، وهي جاءت كالاتي:

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

2- جاءت دلالات الحركة في جميع النماذج محققة نقاط جذب بصري لرمزية الالهة والابطال ومعظم الحيوانات المرتبطة بفكرة السلطة، كمعالجات تقنية ظهرت منها الرؤية التأويلية لارتباطها بصياغة ايقونية معروفة عند المجتمع الاغريقي لتكون منسجمة مع مضمون ما ظهر بوضعية الجلوس او الوقوف او ملامح الوجوه او حركات الايدي بالإضافة الى حركة التقدم الى الامام والرجوع الى الخلف ساعدت على تقصي الحدث وايماءاته الايقونولوجية التي يتطلبها المجتمع لإجراء طقس سحري او تعبدي او اسطوري.

3- تأكيد الفنان على البيئة والحياة اليومية ما هو الا انعكاس لظاهرة الوجود البشري وكيفية التغلب عليه بطقوس تعبدية سحرية ليؤكد فكرة وفرة معطيات البيئة تحت رعاية ملكية، بصياغات تشكيلية واقعية رمزية عكست واقع الحياة الزراعية المحاطة بالقوة المشار لها في الفأس وهذا ماظهر في انموذج (1).

4- الفنان الاغريقي استعار الفكرة من خلال وسيلة التعبير الميتافيزيقي لتكوين مرموزات فكرية حسية مثل تفيراس الثور (ايقونة رمزية) والفأس (ايقونة حسية) وسنابل القمح التي جاءت علامة حسية فاعلة تدل على الخصب والنماء وهذا ما جاء في انموذج(1)

5- استلهم الفنان صراعات الانسان مع الوجود المادي في تمثيله رمزيا بصراع الالهة، وصراع الابطال، وصراع الحيوانات، ولكن برؤى متفاوتهمثل علامته الطبيعية الفاعلة بانتصار الخير على الشر برموز متخيلة كالمنيتور والغرفين كما في انموذج(2، 4) فالنماذج شكلت علامة ايقونية دالة للحياة والارادة فعملت البنى الاشارية للانتصار على الرعب والخوف من المجهول.

6- نجد الفنان الاغريقي يحاول ايجاد معادل صوري من خلال استعارته للعناصر المكونة للمشهد ولكن بصورة واقعية وهذا واضح بالشكل الخرافي العنصر الفريد من نوعه في المشهد التصويري في انموذج(4)

7- ادخل الفنان الاغريقي الخيال في تنفيذه الصورة الفنية لتثبيت رمزية الالهة والتي استعارها من الاسطورة التي اعتمدها في تثبيت عقيدته الدينية وايقنة المشهد المنفذ على الانية الفخارية كما في نماذج (2،3،4).

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

4-2: الاستنتاجات:

2- لعبت البيئة دورا فاعلا ورئيسياً في مسميات التخيل الاسطوري في الصورة الاغريقية، تختلف خصوصية كل منهما عن الاخر، ترجع بأثرها وفعلها الى ترجمة خصوصية المجتمع الذي تنتمي اليه، وا ن خصوصية ترجمة التخيل الاسطوري ادى فعله بالتأثر والتأثير على تغير الاداء الاسلوبي لكل عصر من العصور الاغريقية.

3- اتخذ المنهج الايقونولوجي من الافكار السائدة في المجتمعات القديمة والتقصي عنها وما ظهر من تحليل للعينة، انه فعل العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي عبر ادوات التحليل والتأويل التي توصل الناقد الى عملية الربطبين العلامات الواردة في النصمن (اشارة، رمز، ايقونة) وربطها فيزمن انتاجها وقراءة العلامات وما تحيل اليه ومن ثم تفسيرها للمتلقي عبر المعطى الايقوني لذلك النص، والمهيمن الفكري الضاغط على خطاب الصورة المعلنة.

4- جاءت المشاهد الصورية المنفذة على الانية الاغريقية بشكل سرد قصصي للأحداث وهذا ما اكدته بعض نماذج العينة واشكالها وما جاء به الاطار النظري، تطرح موضوع حدث بصورة رمزية تشير لما قبلها من الاحداث ولكن بتقنية جديدة وشكل اخر فهي ذات انساق متنوعة في التعبيرالايقوني.

5- ان المشاهد الصورية الاغريقية حملت في طياتها افكارا متعلقة بالطقوس الاحتفالية التي تهتم بالانسان ونشاطاته في الحياة اليومية اكثر مما اهتمت بالجانب الديني وجعلته اسطوري تعليمي يقوم بتهذيب النفوس وهذا ما اثرت في مراحله الاخير قضية الفلسفة العقلية والمثالية مما نحا منحى اجتماعي اكثر مما هوديني.

6- ان تفعيل الاشكال المركبة ما هو الا تأكيد على اهميتها سواء كانت اسطورية أم دينية أم مرتبطة بالسلطة المركزية، فهي وجه اعلامي يحفز على الرهبة والقوة التي تمتلكها تلك المخلوقات الخرافية، كل هذه الرموز عبارة عن رسالة مخصصة يفهمها عامة الناس وتختص بطقس معين وتقليد اجتماعي معين وظفت بشكل او باخر بالموضوعات الايقونية التي تناشد المجتمعات القديمة.

4-3: التوصيات: يوصي الباحث بالأمور الاتية:

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

2- اوصي المعاهد والكليات ذات الاختصاصات الاثارية و الفنية بتوسيع المعلومات لطلبته معن الحضارات القديمة برفدهم بالمصادر اللازمة لذلك، وفتح مع ارض صورية دائمة لتوعية الطلبة حول الحضارات القديمة.

4-4:المقترحات: يقترح الباحث العناوين الاتية:

1- ايقونية الجسد الانثوي المنفذ على الفخارالاغريقي القديم.

2- الابعاد التأويلية لاشكال الكائنات المركبة المنفذة على الفخار الاغريقي القديم.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

5-المصادر والمراجع

1- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الادبية المعاصرة**، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.
2- ابو العينين، محمد ياسين: **الايقونولوجيا والتحولات السيميائية في مجال التصميم**، مجلة كلية الاداب، مج العدد72، جامعة الزقازيق، مصر، 2015.
3- طارق عابدين ابراهيم: **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الانسانية والاقتصادية، ع 1، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، 2012.
4- اوتيس، ديفد وجوان: **نشوء الحضارة**، تر: لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
5- الهام عزيز محفوظ: **الايقونة السورية**، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، 2017.
6- يوحنا نسيم يوسف: **الايقونات القبطية في التاريخ والادب والطقوس**، مكتبة الاسكندرية، مصر، 2013.
7- السروجي، عبد الرحمن محمد: **ايقونة مؤرخة بعام 1856 ذات تأثير بيزنطي منفذة بأسلوب التمبرا بمتحف العريش(علاجها وصيانتها)**، دار المنظومة مجلة محكمة، مج العدد22، ادوماتو السعودية، 2010، ص2- 3. او على الرابط: http://search.mandumah.com/Record/658815
8- بديعة الطاهري: **الصورة وإنتاج المعنى**، موقع سعيد بنكراد، على الرابط:http://www.aljabriabed.net/n84_08badiaa.htm#_edn7
9- ابراهيم نبهان: **مفهوم الصورة واهميتها في الثقافة المعاصرة**، مجلة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، ع 4251، الخميس 2018/4/26، على الرابط: http://www.almothaqaf.com/index.php/readings/80069.html
10-الجهني، زيد بن محمد بن غانم: **الصورة الفنية " انماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية**، نشر الجامعة الاسلامية في المدينة المنورة، السعودية، تاريخ وصول الباحثين الى المصدر سنة 2019، ص46.
11-غوستافلوبون : **سيكولوجية الجماهير**، ت وتقديم هاشم صالح،دار الساقي، لندن، ١٩٩١، ص178.
12-مونرو، توماس: **تاريخ تطور الفنون**، ج١، ت: جاويد، وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٧٣.
13-سناء خضر: **مبادئ فلسفه الفن**، دار الوفاء،الإسكندرية، مصر،٢٠٠٤، ص148.
14-احمد رفقي علي: **التذوق والنقد الفني**، ط ٢، المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض، ١٩٩٨م، ص45-46.
15-جوديت لازار: **الصورة**، تر: حميد سلالي، موقع سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع 5، ص3-4. مترجمة من كتاب(، (Ecole, Communication, Télévision ,ed P U F , Paris 1991,p126-135)
16-عبدالله، محمد حازم محمد طه حسين: **الرموز الخطية الكتابية مابين الكتابات السيميسيوجرافية(الصور) والجلوتوجرافيكية(الحروف)**، مجلة بحوث في التربية الفنية والفنون، جامعة حلوان، ع371، دار المنظومة، مصر،2005.
17- Voir: O.ducrot & T. Todorov: **Dictionnaireencyclopédique des Ed du Seuil,** sciences du - langages, Paris .1972.p375.

18-الزغبي، سمير: **سيميولوجيا الصورة الاشهارية**، مجلة الحوار المتمدن، ع3617، 2012، ساعة 21:50، على الرابط:http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=292693.

19-ماجد محمد حسن: **الفن العراقي القديم**، مقالة في مجلة الحوار المتمدن، عدد 831 في2004/5/11، ساعة 6:24، محور الادب والفن، 2004.

20-برتليمي، جان: **بحث في علم الجمال**، دار نهضة مصر، القاهرة، مؤسسة فرانكلين، نيويورك، 1970.

21-البيديل، م. ف: **سحر الاساطير"دراسة في الاسطورة- التاريخ- الحياة"**، تر: حسان ميخائيل اسحق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، 2008.

22-الماجدي خزعل: **الفن الاغريقي**، ط1، الرافدين للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان/ كندا، 2017، ص31. ويراجع ايضا: http://www.greek-thesaurus.gr/neolithic-pottery.html

23-الشاوي، ناصر عبد الواحد: **تاريخ الفن الاغريقي**، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1989.

24-الناصري، سيد احمد علي، الاغريق تاريخهم وحضارتهم، **الاغريق تاريخهم وحضارتهم**، ط2، دار النهضة العربية، القاهرة،1976.

25-عائدة سليمان عارف: **مدارس الفن القديم**، دارصادر، بيروت، 1972.

26-منى حجاج: **الفن الاثيني**، نشر في مجلة عالم الفكر،عدد2، مجلد58، اكتوبر- ديسمبر، 2009، ص306.

27-Pinsent, J. **Greek Mythology**, London, 1969, p. 38,p44

28-علي عكاشة، شحادة الناطور، جميل بيضون: **اليونان والرومان**، دار الامل للنشر والتوزيع، اربد، الاردن، 1991.

29-رسل، برتراند: **حكمة الغرب**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب والترجمة، الكويت، 1985.