الدراسات الفنية

الابعاد الاستطيقية للحلي الشعبية وتناصاتها مع الحلي السومرية

الاستاذ الدكتورة
رحاب خضير عبادي
جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة

الابعاد الاستطيقية للحلي الشعبية وتناصاتها مع الحلي السومرية

Aesthetic Aspects of Popular Jewels

& Their Intertectualities With

Sumerian Jewels

الاستاذ الدكتورة
رحاب خضير عبادي
جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة
E.mail ; ammarmalik1977@gmail. Com

Key words

١. الحلي ٢ـالتناص ٣. الحلي الشعبية
٤ـالحلي السومرية ٥وادي الرافدين
٦ـالجمالية

ملخص البحث :

يتناول البحث الحالي (الابعاد الفكرية والجمالية للحلي الشعبية العراقية وتناصاتها مع الحلي السومرية) في سعي لتحليل النتاج الفني الشعبي العراقي وتناصه مع النتاجات الفنية السومرية كونها تشكل الجذر الفكري والجمالي للذاكرة والهوية العراقية التي تدخر تراث الاسلاف وتربطه بالحاضر.

تضمن البحث اربعة فصول تناول الاول الاطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث التي تساءلت عن أي مدى جسد الفنان الشعبي بعده الفكري والجمالي في نتاجه الفني للحلي؟ والى أي مدى كان تناص الفنان الشعبي مع الفن السومري في مجال انتاج الحلي الشعبية؟ وتمكن اهمية البحث والحاجة اليه في كونه يسلط الضوء على الفنون الشعبية وبالأخص الحلي الشعبية العراقية وتناصاتها مع الحلي السومرية، كذلك يُعرف هذا البحث ما تحمله هذه الحلي من أبعاد فكرية وجمالية، ويحمل هذا البحث صفات فكرية وتاريخية ونقدية وجمالية وفنية فضلاً عن القيمة النقدية للتناص بوصفه من المفاهيم البارزة في الدراسات النقدية المعاصرة ومحاولة إيجاد

آليات تطبيق لهذا التناص ويهدف البحث الى تعرف الابعاد الفكرية والجمالية للحلي الشعبية العراقية وتناصاتها مع الحلي السومرية وتحديد أهم المصطلحات الواردة في موضوع البحث.

وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة فتناول الاطار النظري ثلاثة مباحث تناول الاول (مفهوم التناص وآلياته) وتناول المبحث الثاني (الفن الشعبي العراقي)، فيما تضمن المبحث الثالث (الابعاد الفكرية والجمالية في الفنون الرافدينية)

أما الفصل الثالث فأحتوى على (إجراءات البحث) فتضمن العينة التي بلغت (٧) حلياً شعبية متناصة مع الحلي السومرية وثم اعتماد أداة تحليل محتوى والمعاملة الاحصائية للحصول على الصدق والثبات ثم تحليل عينة البحث، وانتهى البحث بالفصل الرابع الذي تناول نتائج البحث واستنتاجاته والتوصيات والمقترحات ، ومن اهم النتائج :

١. ان التناص بين الحلي الشعبية والحلي السومرية شائعاً في الهيئة العامة للاشكال اكثر من التفاصيل الجزئية ،كما مبين في نماذج عينه البحث.

٢. أن كل مناسبة وطقوس ارتبطت بنوع من الحلي خاص بها فمثلاً الحلي الكبيرة الحجم والمزركشة تستخدم في طقوس الفرح كالزواج مثلا اما الحلي المرصعة بالاحجار الكريمة فتستخدم عادةً في الطقوس العبادية كالصلاة .

٣. تجسدت الابعاد الجمالية للحلي الشعبية من خلال التكرار والتنوع والتناظر الحاصل اضافة للتناسق والانسجام العالي في الاشكال كما في اغلب نماذج العينة.

اما الاستنتاجات ومن اهمها:

١. ظهر تناص جزئي للمضمون من الحضارات القديمة الى وقتنا الحاضر واصبحت عبارة عادات وتقاليد سائدة لا تتغير بمرور الزمن.

٢. اعتماد الصائغ الشعبي لمبدأ التكرار والتناظر والتناغم بشكل اساسي في تصميم وصياغة الحلي الشعبية بما يتناص مع العقلية الهندسية السومرية في بناء الأشكال.

مشكلة البحث:

منذ النشأة الاولى للبشرية، كانت الحاجة الملحة للتعبير عن ذات الانسان وأهتماماته، فعد الفن الوسيلة التي عبرت بها البشرية عن شتى قضاياها، فكان سجلاً صادقاً عن ما أنطوى عليه الفكر من عقائد وأعراف وطقوس رسمت البذرة الاولى لتشكيل الوعي وتكوين الثقافات.

وتكشف الدراسات التاريخية عن هذه الحقيقة ،أذ يعد الفن من أهم روافد العلم والمعرفة وهو اللغة الحيوية التي تخاطب العقل و الوجدان، كما أنه يمثل الانعكاس المادي لحضارات الشعوب

ووعيها، وهذا ما جعل الفن خطاب عالمي قابل لتقبله واستساغته من كل الشعوب.

لقد مَنّ الله على بلاد وادي الرافدين أن منحها أسباب النمو والتطور لتكوّن حضارات متتابعة امتدت لقرون عدة، فكان لازدهارها ولتنوعها وثرائها المعنوي والمادي ما جعلها مصدر للعلم والفكر والعدل والقيم والثقافة والفنون، لكل العالم مغطية حدودها الجميلة والزمانية.

اتسم الفكر الرافديني بالقدرة على استيعاب الحياة المادية والانسانية ببعدها الدنيوي والروحي. وفتح أفاق للتأمل والتفكير بالوجود وما وراء الوجود. فكان الاهتمام بالدين والآلهة وما رافقها من طقوس وتقاليد دينية، ثم عزز ذلك نشوء الفكر الاسطوري الذي أثرى الفكر والثقافة بمعين من الصور والخيالات وحكايات حول الحياة والموت والخلود وكل ما يربط ظواهر الوجود بالوجود الإلهي.

وللحضارة السومرية خصوصية مميزة من بين حضارات وادي الرافدين من حيث قدمها وأصالة محتواها الفكري والفني الذي أمد الحضارات الاخرى بأسباب الديمومة والبقاء. فقد كشف الآثاريون عن شظايا الالواح الطينية المدونة بالكتابة السومرية التي تكشف عن الطاقات الابداعية لتلك الحضارة وكونها تمثل حلقة الوصل بين ما سبقها وما أعقبها من حضارات.

"ويمكن القول أن الفن السومري يعد الاصل الكلاسيكي لفنون الشرق الادنى وما تلاها من حضارات". (١٢)

لقد زخرت الحضارة السومرية بالنتاجات الفنية وأتسمت بالتنوع من فخاريات ومنحوتات وأختام وعمارة وغيرها، فضلاً عن التنوع في استخدام المواد والخامات. جراء هذا التنوع والثراء، وشاع أنتاج المصوغات والحلي بكيفيات وخامات متعددة، تكشف براعة التشكل الذي يكشف عن أساليب عفوية وهندسية، وتحمل غايات تزينية ووظيفية وأعتقادية التي تجسد في بعض مناحيها عن رؤية خاصة للكون والوجود بأبعاده المادية والمعنوية.

إن حضارة وادي الرافدين ومنها الحضارة السومرية تشكل اليوم لدى الانسان العراقي خاصة، إمتداد روحي ونفسي، ومعرفي لا يفتئ يعبر عنها في كل مجال أبداعي وثقافي بوصفها جزء من الذاكرة الجمعية وبعده الفكري.

وإن الفرد يخزن الكثير من الدوافع الفطرية في اللاشعور والذي يظهرها بشكل اسقاطات مختلفة وهذه الاسقاطات تعكس صورة من صور الفرد الباطنية العميقة والتي تمتد جذورها لأسلافه. ويشير ايضاً: الى الاشعور الجمعي الذي يمثل الدافع الخفي الذي يدفع الفنان الى انتاج اعمال مبدعة نتيجة الكم الهائل من التجارب الانسانية المخزونة في ذاكرته. (٣٢)

مما تقدم تتجسد مشكلة بحثها عبرالتساؤلين الآتيين:

- الى أي مدى جسد الفنان الشعبي بعده الفكري والجمالي في نتاجه الفني للحلي؟
- الى أي مدى كانت تناص الفنان الشعبي مع الفن السومري في مجال انتاج الحلي الشعبية؟

- أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على الفنون الشعبية، وبالأخص الحلي الشعبية العراقية وتناصاتها مع الحلي السومرية، كما يسلط الضوء على الارشاد الفكري والجمالي (الفني) لبلاد وادي الرافدين، كما يعرف البحث الحلي ما تحمله هذه الحلي الشعبية من أبعاد فكرية وجمالية، ويحمل البحث صفات فكرية وتاريخية ونقدية وجمالية وفنية، فضلاً عن القيمة النقدية للتناص بوصفه من المفاهيم البارزة في الدراسات النقدية المعاصرة ومحاولة ايجاد آليات تطبيق لهذا المفهوم.

وعليه تبرز الحاجة لهذا البحث كونه يلبي حاجة المختصين في المجالات الفنية والتاريخية والنقدية ولاسيما طلبة الدراسات العليا.

- **هدف البحث:** يهدف البحث الحالي إلى:

- تعرَف الابعاد الفكرية والجمالية للحلي الشعبية العراقية و الحلي السومرية.
- تعرَف التناص الحاصل بين الحلي الشعبية العراقية والحلي السومرية.

- **حدود البحث:**

١. **الحدود الموضوعية:** يتحدد البحث بموضوعة الابعاد الفكرية والجمالية للحلي الشعبية العراقية وتناصاتها مع الحلي السومرية والموجودة في المصادر ومن خلال مواقع الانترنت.

٢. **الحدود الزمانية والمكانية:** تتحدد الحدود الزمانية من (١٩٥٠م-١٩٩٠م)* للحلي الشعبية أما السومرية قد بدأت بحدود ٢٧٠٠ق.م. * المتمثلة بالحلي السومرية في بلاد وادي الرافدين ونتاجات الحلي الشعبية في العراق .

تحديد المصطلحات:

الحلي الشعبية:

حُلى: جمع حلية، حِلّى وحُلّى، وحُلّى السيف، وحَلاتُهُ: حليت المرأة وحلاها تحليه، ألبسها كلياً، وحلي في عيني قبل الحلي ويقال امرأة حالية ومتحلية وحليت الرجل وصنعت حليتهُ. (١)

(حَلّن – تحليةُ) المرأة: ألبسها أو اتخذ لها حلياً، الشيء: زينة تحلى: تزين أو لبس الحلي.

والحلي الشعبية: ما يتزين به من مصوغ المعدنيات أو الحجارة الكريمة. (٢)

الحلي الشعبية (اجرائياً) :هي كل مايتزين به من مصوغات ذهبية أو فضية أو خرزية أو احجار كريمة.

التناص (Intertectuality):

- حيث عرف العلم الروسي ميخائيل باختين مفهوم التناص من خلال كتابه (قلقلة اللغة) وعنى باختين بالتناص هو "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو اجراء من نصوص سابقة عليها. (٢)

- أما فليب سولرس عرفه بأنه "هو كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً". (٣)

- وعرفته الباحثة جوليا كرستيفا على انه "لوحة فسيفسائية من الأقتباسات وكل نص هو تشرب وتحول النصوص أخرى" (٤)

- ويعرفه رولان بارت بإنه "كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوته وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى، اذ يمكن التعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً لاستشهادات سابقة" (٥)

- ويعرفه جيرار: محاولة دراسة العلاقات بين النصوص المكونة لنص معين وان هذه العلاقة تخضع لميكانزم أو لعملية التحويل واحدا يتضمن نصوصا متعددة. (٦)

- **التناص (أجزائياً):** هو حالة من الاقتباسات الجزئية أو الكلية في الحلي الشعبية العراقية مع الحلي السومرية شكلاً ومضموناً.

المبحث الاول : مفهوم التناص وآلياته

إن التطور في مجالات المعرفة الانسانية و الأتساع في فضاء الأبداع عبر العصور جعل من كل نشاط فني أو أدبي جديد بمثابة أضافة مهمة للجهد الفكري والمعرفي للبشرية عامة، ولكن كل جديد يأتي دائما محملاً بآثار من نتاجات أخرى سابقة تأثر بها المبدع أو أصبحت بمرور الزمن جزءاً مهماً من بنية الوعي الأجتماعي للمجتمع الذي يعيش فيه حتى أصبح يشكل حجراً من احجار البنية الثقافية التي ينتمي إليها ويعمل فيها وقد تظهر في نشاطه بوضوح دون قصد، وبذلك يرى (جاك دريدا): إن كل نص في الحقيقة مهما كان جديداً فأنه محمل بغبار النصوص السابقة وهذا ما يدعى بالتناص. (٢١)

والتناص يعتبر من المسلمات التي يتمتع بها الخطاب الأدبي، حيث انه لا يمكن العثور على نص نقي تماماً دون وجود آثار من نصوص سابقة، حيث يستفيد المؤلف من تجارب وخبرات من سبقه في مختلف المجالات، ويستند الى مجموعة من الآليات والنظريات الخاصة بكل من (النص – المؤلف – المتلقي) بإعتباره مفهوم أدبياً وفنياً يلعب دوراً هامًا في تشكيل البنى

النصية،إذ يمكن للمتلقي الاعتماد عليه كمرتكز لفك شفرات العمل الفني وفهم آلياته ومعانيه الباطنة. كما يعد التناص من المفاهيم واسعة الدلالة والتعبير ولا يمكن حصره بمعنى محدد لسعة المجالات التي يتضمنها وغن كان وجوده في بعض الحالات غير معلن إلا أن مظاهره شكلت حضوراً ملفتاً للنظر وبسبب هذه السعة اخذ أهميته كمفهوم نقدي عام لظاهرة ذات جذور قديمة بعد إن أقترن بمدونات النقد العربي القديم " كالسرقة والمعارضة، والمناقضة التشاكل، والاشتراك، المحاكاة، والاغارة ... وغيرها من المصطلحات المأثورة في التراث العربي، وزاد البعض على ذلك (الاستعارة، والاستعانة، والاحتذاء، والانتحال، والتوالد، والتداخل ... الخ (٧٦)

أن تعدد المصطلحات تكشف عن المساحة الكبيرة التي يشغلها التناص والتي أدركها النقاد العرب القدامى وأدخلوا بعض المفاهيم الى موضوع التناص مثل مفهوم السرقة الادبية والتي عرفت من قبل النقاد العرب الذي عرفوا (التناص) وذلك بتفاعل النصوص فيما بينها وتوظيف النصوص القديمة في النصوص الجديدة آنذاك حيث كانوا يعتمدون على المعالجة الموضوعية والجزئية، حيث كان الشاعر المحدث يأخذ معنى بيت الشاعر القديم الذي سبقه وهكذا. (٥)

ويرى بعض الباحثين ان السرقة الادبية وجودها بشكل خاص في الأدب هو واقع حال لا يمكن إغفاله، بل يؤكد البعض الى أبعد من ذلك حيث أعتبرها ضرورة لابد منها كما في قول (أبي هلال العسكري) بأن "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم أذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويروها في غير حلتها الاولى... فإذا فعلوا ذلك فهم أحق ممن سبق اليها". (٨١)

والسرقة لا تعد مرادفًا تاماً لمصطلح التناص، وإنما بعض أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح، فهو مصطلح عام وهي أخص وهو لغوي وهي بعضها لغوي وتعتبر حكماً خارجياً على بناء يتسم بالنشاط الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي. (٣١)

ولقصور مفهوم السرقة أخذوا النقاد القدامى يضعون مصطلحات كثيرة لها، ومن هذه المصطلحات القريبة من (التناص) عند العرب التضمين و الأقتباس، ويعتبر التضمين المصطلح الأقرب للتناص، لان هذا المصطلح يتخذ مسارات متعددة ودلالات متنوعة على حسب قدرة أستخدامها. (٨)

وظهر مفهوم التناص بشكل واضح في الأدب الغربي على يد الباحثة (جوليا كرستيفا) مستندة

الى طروحات أستاذها (باختين) إضافةً للأرهاصات التي نتجت من حركة الشكلانيين الروس وجماعة (تال كال) (وهم جماعة من الكتاب أخذوا شهرتهم من خلال المجلة التي كانوا يكتبون فيها، وهي مجلة فرنسية أرخ بعض النقاد على أساس وجودها بداية ظهور التناص وساهمت فيها العديد من الاقلام النقدية البارزة مثل (رولان بارت، جوليا كرستيفا، و فيليب سولرس، جاك دريدا، ومهد هؤلاء لفكرة التناص رافعين شعار الكتابة في مقابل كلمة الأدب، وعلى الأولى أن تقوم بتفكيك الثانية). (٤)

وأرخ (تودوروف) بداية التناص بظهور حركة الشكلانيين الروس التي سبقت الى تأسيس علم أدبي مستقل هو علم (البوتطيقيا) (وهو علم يهتم باللغة الادبية شعراً او نثراً)، حيث تقاربت أفكار الشكلانيين الروس مع مفاهيم التناص من خلال أهتمامهم بفكرة العلاقة والنظام والنسق. وبجهودهم وجهود مجموعة (تال كال) التي أعتمدت مفهوم الكتابة وتشظي الفاعل وأعتبار النص هو نتاج متبع وغير ذلك من المفاهيم المقاربة لصميم نظرية التناص، حيث كونت لها أرضية مناسبة لدى الكثير من النقاد ومن ضمنهم (باختين) الذي أستفاد من هذه الطروحات على الرغم من كونه قد أعلن قطيعته معها خصوصاً فيما يخص ذاتية النص وأنفتاحه على النصوص الاخرى ومن كتاباته التي أكدت هذه الحقيقة قوله "ليس هناك من صاحب نص جديد لم يعتمد على سابقيه". (١٨)

وميز باختين علاقة النصوص مع بعضها حسب النوع أو الجنس الأدبي فهو يرى بأن من الضروري أن تنقاد النصوص المتداخلة في الشعر الى عالم الشعر أو (لغة الشعر) كما في قوله "أن كل ما يدخل في العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه كنهر (ليتي) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين"، أما النص النثري فلا يشترط فيه تذويب النصوص بالنص الجديد، حيث أن مبدأ داخل النصوص التي أشار اليه (باختين) يعكس مبدأ الحوارية التي أرسى مفهومها مستفيداً من بحوث علماء مدرسة التحليل النفسي ولاسيما فيما "يتعلق بالعلاقات التفاعلية الاجتماعية التي تنشأ بين المتحاورين كما هو الحال بين الطبيب النفسي ومريضه حيث يرى (باختين) بأن المحفزات الفردية مثل القسوة والعدوانية أتجاه الأب والجاذبية تجاه الأم التي يحاول فرويد وتلاميذه من أبرازها أنها تتحدد عند تلفظ الشخص بها من خلال جلسة التحليل النفسي بالتفاعل الناشئ داخل المجتمع الصغير المكون من الطبيب والمريض". (٢٢)

وتتفق كرستيفا مع باختين في تداخل النصوص والاعتماد على علم النفس، فالحوارية النصية لديها تعني التداخل بين النصوص السابقة واللاحقة، حيث أن كل نص ماهو إلا نتيجة

لحوار معرفي مع نصوص أخرى سابقة له. وبذلك عرَفت كرستيفا التناص بأنه (التفاعل النصي في نص بعينه)، فمثلاً التناص في المجال الفني هو تداخل أعمال فنية مختارة قديمة أو حديثة مع عمل فني أصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الأمكان على الفكرة التي يطرحها الفنان، وإن التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الفن أو الأدب أو النقد على علاقة بنصوص بصرية أخرى، وهذه النصوص البصرية في وقت ما قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص البصري الاصلي (٣٨)

وان التناص ينطلق اساساً من مقولة بسيطة هي "اننا قراء قبل أن نغدو كتاباً فنحن نقرأ ما يتيسر لنا من نصوص في مراحل تكويننا الثقافي المختلفة قبل الشروع في إنشاء نصوصنا الخاصة بنا فضلاً عن ذلك فإن قاريء نصوصنا بدوره غالباً ما يكون قد قرأ لتوه نصوصاً أُخرى غيرها، وربما سبق لنا أن قرأناها، وربما لم يسبق لنا ذلك قط". (٧) ويعني ذلك" ان الكتاب عندما ينشئون النصوص الخاصة بهم ينطلقون في انشائهم لها من النصوص التي سبق لهم ان تمثلوها فيما انصرم من ايام حياتهم، وهذه النصوص فتتجاوروتصطرع و تتزاوج وتتفاعل فيما بينها وينفي البعض منها اخر في نفوسهم ثم في نصوصهم الجديدة فيما بعد" (٣)

ومن هنا فان التفاعل بين النص والنصوص الاخرى امر لا بد منه، وامر بديهي ايضا. حيث ان التناص غايته ان يدخلنا في قراءات جديدة تتجر تتابع النص فتأخذنا مرجعيته التناصية الى مفترق طرق، اما ان نتابع القراءة ولا نرى منها سوى اجزاء متشابه، تشكل جزءاً لا يتجزء من تتابع النص او ان نعود الى النص الاصلي، فعندما يجلس الفنان امام السطح التصويري ليبدع عملا فنياً، فانه يضع نفسه في امور بوصفها شروط خاصة تعمل ضمن لاوعيه وما يتراكم في ذلك اللاوعي من خبرة في هذا المجال وهذه الشروط تكون خاصة بالتناص حيث تعتبر هذه الشروط كلافتة لا تطبق بحرفيتها بعد، ما تكون على شكل (تعاقد)(٥) هذا ما أكده (جينيت) في ما يخص التناص الواعي اذ يقول "اشعار القارئ بصورة ما، انه ازاء نص مناصص" أما فيما يخص التناص اللاواعي "فهو تذويب نص الاخر ومحوه واعادة خلقه بالكامل، بحيث لا يعود اكثر من ذكرى بعيده او مصدر الهام للنص بين مصادر اخرى". (٢٥)

وبذلك فإن التناص على مستوى الانتاج يقسم الى قسمين:

- التناص المباشر: ويتضمن ما عرف ففي النقد القديم بالسرقة والاقتباس والاستشهاد والتضمين، ويعتبر عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة و متفاعلة الى النص،

وفي بعض الاحيان يتحضر الاديب نصوص كما وردت بلغتها التي وردت بها كالايات القرآنية، والاحاديث النبوية، والشعر والقصة. (٢٥)

– التناص غير المباشر: ويتضمن التلميح والتلويح والايماء، والمجاز والرمز، ويعتبر عملية شعورية، حيث يستخلص الاديب من النص المتداخل معه افكارا معينة حيث يرمز له ويومىء في نصه الجديد. (١٥)

وينقسم التناص الى نوعين رئيسيين هما:

١. التناص القصدي: ويقصد به توفر البنية في الدخول بعلاقة على اختلاف اشكالها والياتها مع نصوص سابقة، ومما تجدر الاشارة اليه ان هذا النوع من التناص قد يأتي على مستوى الشكل والمضمون او يكون كليا او جزئيا او متوازياً، ويهدف هذا النوع من التناص الى امور منها قد يكون يراد منه تعزيز فكرة او وضع اخرى او لنقل الموروث للاجيال اللاحقة. (٢٤)

٢. التناص الغير القصدي: وهو عكس التناص القصدي حيث انه لا يقصد المنتج الدخول في علاقة تناصية مع نصوص سابقة بل ترد بشكل تلقائي. وهذا النوع يخضع لشخصية ومزاجية المنتج كذلك ما تحمله شخصيته من ترسبات موروثه واعراف وتقاليد وديانات ايضا. (٤٠)

وهناك نوعين اخرين يندرجان ضمن النوعيين الرئيسيين هما:

أ. التناص الخارجي: "ويقصد به دخول النص قيد الدراسة مع الكم الهائل من النصوص على اختلاف اجناسها وازمانها باليات متعددة على مستوى الشكل والمضمون. ويعتمد هذا النوع على مرجعيات عديدة منها الدينية، والادبية، والابدلوجية، والاسطورية، والتاريخية ... وغيرها من النصوص الداخلة في تركيبة النص بمستواه البنائي والمضمون". (٤٠)

ب. التناص المرحلي: وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة ويقع هذا التناص كثيراً وذلك لاسباب عديدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية

المبحث الثاني : الابعاد الجمالية للفنون الرافدينية

إن الفكر والفن يسيران في توازٍ مستمر في زمن واحد، حيث ان الفن وجوده مرتبط مع بداية وجود الأنسان، فالفن يعتبر خير ما جسد به الفكر، حيث أن الأشكال الفنية كانت كوسط مادي لنقل الأفكار والمعاني، وبذلك فإن اللقى الفنية التي خلفها فنان وادي الرافدين هي عبارة عن رسالة أو واسطة تنقل إليها الأفكار التي كان يحملها سكان وادي الرافدين.

وهذا ما أكده (رينيه لابارت) بقوله "أن المنتجات الفنية وسيلة مادية لتثبت الفكرة وحفظها ونقلها" (٣٧) وبذلك فإن الفن هنا شمل كل ما صنعه الأنسان سواء بهدف جمالي أو نفعي ومما لا يخفى بأن الفن يرتبط إرتباطاً وثيقاً مع التاريخ وذلك في كون بعض المنتجات الفنية تمثل عصر معين وتعد سمته المميزة له فضلاً عن كونها تمثل هوية جمعية لذلك العصر أو الجماعة، وخير مثال على ذلك المصوغات والحلي الذهبية والمعدنية التي عثر عليها في المقابر الملكية التي مثلت السومريون في عصرهم الذهبي.

كما إن هذه المنتجات الفنية كانت ولا تزال المعيار والوسيلة التي يمكن بواسطتها قياس مدى تطور أو تقدم حضارة معينة، وإن هذه اللقى الأثرية المتمثلة بالنماذج النحتية والرسوم الجدارية والأواني الخزفية والحجرية كذلك الصناعات اليدوية ماهي إلا دلالات لمدى تقدم الحضارات القديمة، كذلك عبرت أيضاً على ما تحمله تلك الحضارات من فكر ولما لهذه الحضارات من تأثير على الأنسان مما جعله يبدع هكذا منجزات وعلى سبيل المثال فإن الأعمال والمنجزات الفنية السومرية كانت ولا زالت عبارة عن سجل لما حدث في ذلك العصر من حوادث وما حملته من أفكار وعادات وتقاليد دينية وإجتماعية وفكرية. (٢٦)

ولكون الأنسان كائن مفكر نرى إن تعبيره الفني مرتبط إرتباط وثيق بمعتقداته الدينية وهذا ما يؤكده (اندريه بارو) بقوله "يجد الفن في الدين الملهم الرئيسي له بل المصدر الوحيد لألهامه وعلى هذا فإن من النادر أن نجد في العراق عملاً فنياً لا يكون مادة دينية تقريباً"(٢٠) ومن هنا جاءت المبدعة الفنية السومرية تجسيد لهذه الرؤيا، حيث ظهرت صور وتماثيل الحيوانات المختلفة لا لأنها تمثل الواقع الموضوعي بل لأنها رموز وقوى غيبية أختفت في ثنايا هذه التماثيل، فالتمثال ليس هو الأله وإنما هو وسيلة من الحجر أو الخشب أو المعدن يتجلى فيها الأله ذهنياً حين يدعوه رمز للعبادة. فالفنان ينسخ فنه ليدعم عقيدته وأفكاره الدينية أو المؤثر على القوى الخارجية ليجعلها صالحة ومثال على ذلك ما عثر عليه من تماثيل المتعبدين، حيث إن هذه التماثيل مثلت العلاقة بين الشعائر الدينية ورموز المعبودات، حيث نلاحظ فيها بوضوح بنائية الفكر السومري التي أستندت فيها محركات الفكر الى العامل البيئي والعامل الديني وإلى بيئة النظم الأجتماعية حيث أتبع الفنان السومري أسلوب حيث جعل من هذه التماثيل مواجهة للرائي والجسم في وضع متصلب والذراعين مضمومتين إلى الصدر وقبضة اليد اليمنى على قبضة اليسرى وهذا هو الطابع المميز عند السومريين، إضافة للعيون الغائرة

والمستديرة والمتسعة الأحداق وجميع الوجوه عكست تلك النظرة المليئة بالرهبة والأبتهال للآلهة وهذه الصفة بدت غالبة على أغلب أشكال النحت السومري، حيث أرتبطت هذه التماثيل وهي في حالة تعبد مستمر بالغائية، وهذا ما أتسمت به فلسفة سقراط الجمالية حيث جعل قيمة الأشياء بما تحققه من منفعة للأنسان، فيكون لهذه الأشياء هدف نافع، وأفضل هذه الأهداف هو تحقيقها للفضيلة والخير المطلق، فأفلاطون بحسب رأيه يجب أن تحقق نفعاً معينًا للأنسان. (٣٩)ا

وإن الفنون السومرية تعتبر فنون دينية ولدت من رحم المعابد لتأثرها بما تحمله تلك العصور والمجتمعات من عادات وتقاليد وأفكار دينية، حيث كانت وريثة للممارسات الدينية والسحرية التي حملتها العصور القديمة أي ما قبل الحضارة السومرية، حيث كان الفن في بدايته مرتبط بعقائد وممارسات مجموعة بشرية معينة مثل سحر الأنسان القديم الذي إستخدم الرسم على الكهوف، حيث عمل على محاكاة شكل الحيوان الذي رغب بإصطياده، للسيطرة عليه وحيازته في الواقع أيضاً لذلك نراه قد ملئ جدران كهوفه بأشكال الماموث والجاموس والأشكال البشرية وهي تصطادها، وهذه المحاكاة تشبه محاكاة أفلاطون للطبيعة المرئية. بعد ذلك أخذت تتحول هذه الأشكال إلى التجريد والتبسيط والأختزال بهيئة رموز لتكون الأشكال حاملة لمعان عميقة وأفكار ومضامين لها علاقة بالفكر الديني، وبذلك فإن أهم ما يميز الأسلوب الفني في الفترة السومرية هو السمة الرمزية التي ظهرت في الفكر السومري حيث "بدأ الفكر يوجد لذاته مجموعة كبيرة من الدلالات هي نظم من الرموز، ينظم به معطيات الخبرة التراكمية التي إمتلكها. وكانت لهذه المجاميع الرمزية أهمية إجتماعية لتنظيم ماهية الفكر فهي أداة تواصل لم تكن إعتباطية، ... وسرعان ما وجدت هذه الرموز طريقها نحو الفن" (٢٧) ومثال على ذلك ما يعرف بتماثيل (الآلهة الأم) حيث كانت أشكال تجريدية رمزية جاءت للتأكيد على التعبير الرمزي الذي تركز في بعض أعضاء جسم المرأة التي تجسد في سمات الحمل والأخصاب، كتضخيم الأرداف والثديين وضمور الرأس، ومن خلال آلية التشكيل لهذه المنحوتات عبرت من خلال ظاهرها الجسماني عن مدركات الأنسان في الفكر الحضاري، وتنقل أنظمة شكلية ذات مدلولات رمزية مؤلفة رموزاً مقدسة ترتبط بمفاهيم وشعائر ومعتقدات دينية. (٢٨)

المبحث الثالث : الفن الشعبي العراقي

إن تمسك أي أمة من الأمم بتراثها وإعتزازها به هو أمر جوهري في الحفاظ على أمتدادها في الماضي والمستقبل، فالتراث هو

مجموع ما ورثناه من الخيرات والأنجازات الأدبية والفنية والعلمية، تبدأ منذ أعرق العصور في التاريخ حتى أعلى ذروه تبلغها في تقدمها الحضاري، فهو بمثابة سجل لمجموع الخبرات والتجارب المتراكمة التي حققها الأنسان عبر تاريخها الممتد في كل مجالات الحياة، بصورة قيم معرفية ونظم ثقافية مكثفة وأعراف أجتماعية متناقلة من جيل لأخر، فضلاً عن كونه نتاجات لتجارب بشرية متراكمة ومعتقدات وأعراف وتقاليد وخبرات وفنون ذات تماس بحياة المجتمع العامة. (١٧)

والتراث الشعبي أو ما يدعى بـ (الفلكلور) وهو أصطلاح علمي مشتق من الأنكليزية(Folklore)، الذي أدخله العالم البريطاني (تومز)(Toms) على المصطلحات العلمية عام (١٩٤٦م)والترجمة الحرفية له تعني "حكمة الشعب" أو المعرفة الشعبية، حيث يعتبر الأصل والشيء القديم أي ما يمتلكه أي شعب من الشعوب من قيم قديمة يستخدمها الأنسان جيلاً بعد جيل لتمكث في حياتهم الأجتماعية والفكرية وبالتالي تكون جزءاً لا يتجزء من كيانه الحضاري والفكري. (٦)

فتتجلى أهميته في تجسيد الهوية الوطنية المحلية، وهذه الهوية لا تأتي اعتباطاً إنما هي تقاليد ومفاهيم متجذرة في الماضي وممتدة إلى الحاضر، وتتميز الهوية بالخصوصية لتسهم في تمييز تراث شعب عن غيره من الشعوب (٣٣) وذلك من خلال مجمل الآثار الفنية والثقافية التي تمثل تراث شعب من الشعوب وهويته فضلاً عن كونها تمثل الوعي الجمعي تجاه الأشياء والمواقف والرموز مثل الرموز المتفق عليها كرمز (الهلال، والنجمة، ...وغيرها، حيث حملت من جيل لآخر بصورة عادات وتقاليد وعلوم وآداب وفنون، و إن التراث الشعبي هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب، الذي حفظ شعورياً او لا شعورياً في العقائد والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية، كالفنون والحرف التي عبرت عن أمزجة الجماعة وعبقريتها أي لا يعبر عن الفرد فقط. (٣٥)

بل يعتبر من الجماعة حيث أن له وظيفة اجتماعية في حياة الأنسانية، من حيث أرتباطه بالهوية والخصوصية التي تميز تراث كل أُمة عن غيرها من الأُمم و الشعوب كما في الخرافات والملاحم والأُساطير والحكايات الشعبية، فهي مرتبطة بالبيئة حتى إنه دونها التاريخ لتشكل تراثاً شعبياً مؤثراً في تحديد هوية الشعب وأصوله ونشأته وموقعه وكما في ملحمة (جلجامش) الشهيرة، حيث أنها بما تحمله من مضامين فكرية ودينية وعقائدية تشكل تراث شعبي وهوية تميز شعب بلاد وادي الرافدين عن غيرها من الشعوب، كونها حملت رموزاً تراثية

شكلت قيمة معرفية ذات خصوصية فكرية عملت على إثبات الهوية الوطنية لحضارة وادي الرافدين. (٣٣)

حيث إن التراث عبارة عن مجموعة من القيم الفكرية لشعب معين تتناقل من شخص لآخر وتتحرك من زمن لآخر على وفق متطلبات تلك المرحلة، أما(البسيوني) يرى ان التراث هو تجارب السلف المنعكسة على الآثار التي تركوها في المتاحف والمقابر والمنشآت والمخطوطات ومازال لها تأثير حتى عصرنا الحالي.(٣) وهي على أنواع: منها ماهو مادي كالآثار، ومعنوي كالحكايات والأساطير، وأجتماعي حيث أن الأدب يعد من أهم الموضوعات في دراسة التراث الشعبي ويركز هذا الأتجاه على دراسة التراث الشعبي بأعتباره نتاجاً أدبياً، حيث يتضمن الأدب الشعبي الكثير من التداخل بين الأجناس والأشكال والصيغ الأدبية، والأختلاط هذا يطال النصوص السحرية والتعاويذ والأقوال المأثورة، إضافة إلى أن الأداب الشعبية تشتمل على الشعر الغنائي بأنواعه المتعددة كالتهاليل، والمواويل والزغاريد... ألخ، وأما الحكاية الشعبية منها حكاية الواقع والخيال والحيوان والنوادر والطرائف وحكايات الحب ... ألخ، والأمثال الشعبية، وأعتبرت الأساطير من الأجناس الأدبية وكذلك الملحمة و السير الشعبية والتي في الأغلب تعتمد على شخصيات حقيقة وربما تكون لأحداث حقيقية، ويضاف إلى ذلك الأغاني الشعبية.

وبذلك يعتبر الفن الشعبي من أهم موضوعات التراث الشعبي، حيث يتجسد فيه كنتاج أنساني، فضلاً عن كون الفن يعتبر ناقلاً أميناً للحضارة، وجوهرها وبالتالي يعتبر أساس الموروث، وتعد الفنون الشعبية، الأرضية الأكثر صلادة للأبنية الفنية، والدليل على ذلك ما تحمله المنتجات الفنية من ملامح وأوجه تتسم بالأصالة والخصوصية من خلال أستخدامها كرموز وأشكال تحمل مضامين تعتبر بحد ذاتها أرثاً، أو ما يسمى بـ (الفنون الشعبية) التي تتميز بكونها تقوم على الحدسية وذات شفافية وبعد تعبيري عالٍ. (٤١)

وتعد الفنون الشعبية ذلك الشيء المشترك بين عدد كبير من الناس وذلك لكونها تصور أفكار الجماعة وتضفي مغزىً رفيعاً ومظهراً باهراً على الأشياء البسيطة والمعتادة، فالفنان الشعبي هو الذي أخذ من الموروث التاريخي والحضاري والأجتماعي والثقافي مفاهيم لواقع غير ملموس في ذاته وأضاف اليه صيغاً ذات مضمون من مظاهر مجتمعه المألوفة. (٣٤)

إن الفنون الشعبية هي وليدة الإرث الجماعي الشعبي، حيث أنها متخمة بالرموز والدلالات، وتلك الدلالات تقوم على أساس الجمعي وترتبط بالمعالم الدينية والسحرية واللاشعورية

والاسطورية، وتعتبر إنعكاس للاشعور الجمعي لذاكرة الأمم ويرتبط بأعيادهم وطقوسهم وسلوكياتهم مما دفع الفنانين الى تضمين وتوظيف الأشكال الشعبية للتمائم والأحجبة بما تحتويه من أشكال ورموز ووحدات زخرفية بأنواعها وأشكالها وهذا التوظيف عبارة عن تناص حاصل ما بين هذه الأشكال والرموز والفن التشكيلي العراقي، إذ عمل الفنان العراقي على توظيفها كعناصر شكلية ورمزية بأسلوب معاصر، كما في الاشكال. (٤١) الحيوانية والنباتية المستوحاة من الرسومات والمنحوتات القديمة كذلك الرموز التي سجلتها الأساطير العراقية القديمة فضلاً عن المعتقدات الميثولوجية تشكل الهلال والنجمة ... وغيرها من الرموز. (٣٦)

هذه الرموز محفوظة في اللاشعور الجمعي الذي يشكل منبع الأبداع والذي يبدأ قبل حياة الفرد بفترات طويلة وتتم وراثة محتوياته التي تحتوي على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور الخيالية و التي يتجدد ظهورها عبر الأجيال وتترك أثرها على شكل محتوى في الذهن (٣٠) وهنا يكون دور الفنان في قدرته على الأطلاع على مادة (اللاشعور الجمعي)، ثم يسقطها في رموزه فالرموز تعتبر أفضل صيغة يُعبر بها الفنان عن أفكاره، ويمكن إجاد دلالات اللاشعور الجمعي في الأعمال الشعبية كما في البسط الشعبية التي يعمل عليها عدد كبير من الفنانين الحرفين وهؤلاء يستخدمون أشكالاً ورموزاً منقولة عبر الأجيال يستخدمونها بنفس دلالاتها الأصلية على الرغم من عدم معرفة أصولها أو كيف نشأت لدى الكثير، هذه الرموز والأشكال عبارة عن تناصات نُقلت عبر الأجيال بشكل مباشر أو غير مباشر، وهذه الرموز تلقى دائماً قبولاً وموافقة جماعية على معانيها. (٢٩)

إجراءات البحث:

١. مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحثة على ما منشور في المواقع الألكترونية من مصورات متعلقة في الحلي الشعبية العراقية والحلي السومرية ، تمكنت من وضع إطار المجتمع الذي بلغ (١٦) نموذج من الحلي الشعبية(٨) والحلي السومرية (٨). كما في الجدول ادناه

جدول العينة

ت	اسم الحلية السومرية	العدد
١.	القلادة	١
٢.	خاتم	١
٣.	اساور	١
٤.	أقراط	١
٥.	أكليل الراس	١
٦.	مشبك شعر	١
٧.	خلخال	١
٨.	دبوس الراس	١

وفقا للمسوغات الاتية:

أ. ان تغطي العينات كل انواع الحلي الشعبية.

ب. استبعاد ما هو متشابه من الحلي في الشكل والحجم.

ج. وضوح المصورات بحيث تبرز الشكل واضح لتسهل دراسته.

2. منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث وتحقيق هدفه.

تحليل عينة البحث:

نموذج (١)

العمل :قلادة شعبية
المادة: الذهب والعقيق الاحمر.
المكان :في اسواق محافظات وسط وجنوب العراق*
الأبعاد: طولها٢٥ سم تقريباً
العيار: ٢١
المصدر: عبد الرحمن،مسامح:من تراثنا الشعبي،وزارة الأعلام والثقافة والتراث الوطني،٢٠٠١م.

العمل: قلادة سومرية
المادة : من الذهب وحجز اللازورد الازرق والعقيق الاحمر.
المكان: أور(تل العقير) ،٢٦٠٠ق.م_٢٤٠٠ق.م
الأبعاد :٢١سم .
تاريخ الاكتشاف :١٩٣٣م.
المصدر: Verlag, Philipp, Von Zabern. Mainz/Rhein.Sumer Assur Babylon 1000 Jaher Kunst und Kultur Zwischen Euphrat und Tigris_und pelizaeus_Musem Hild Sheim,23,Juni_24 September,1978.

قلادة شعبية مصنوعة من خرز كروية الشكل تقريبَاًمن العقيق الأحمر متساوية الحجم تقريباً وخرز كروية من الذهب وتكونت القلادة بشكل طوق من الخرز المنظومة بخيط قطني أو جلدي، ويتوسط الطوق دلاية كبيرة دائرية بقطر٥ ر٢ تقريباً تعتبر كمركز ينطلق منه تراصف الخرز،وعلى جانبي الدلاية ثلاث خرز ذهبي، تدلت الدلاية الذهبية الدائرية الشكل بواسطة حلقة ذهبية نظمت بالخيط القطني وأرتبطت هذه الحلقة بحلقة أخرى علقت بواسطتها الدلاية ، وزينت هذة الدلاية الدائرية الشكل بزهرة ذات عشرة أوراق معينية أرتبطت من الوسط بقرص دائري الشكل تمت صياغة هذه القلادة بهذا الشكل والتقنية لإستحضار الصائغ المتراكم في المخزون الجمعي الذي إكتسبه من أسلافه الصاغة في الحضارة

السومرية كما في قلادة الملكة شبعاد التي تم صياغتها من خرز كروية الشكل من الذهب و خرز من اللازورد الأزرق إضافة الى الخرز القرصية الشكل من العقيق الأحمر، نظمت هذه الخرز بستة خيوط وبشكل مجاميع وتوزع هذه الخرز بطريقة متوالية عددية لتكون زخرفة هندسية على شكل مجموعة مثلثات متعاقبة، حيث إن الخيط الأول القريب من الرقبة يبدأ بخرزة ذهبية واحدة في حين الخيط الثاني يبدأ بخرزتين والثالث بثلاث خرزات وهكذا إلى الخيط السادس مما تكون بشكل مثلث متساوي الساقين رأسه إلى الأعلى في الجانب القريب من العنق وقاعدته إلى الأسفل في الجانب البعيد عن الرقبة. وكذلك بالنسبة للخرز القرصية الشكل من حجر اللازورد الأزرق وحجر العقيق الأحمر حيث تنظم بالتعاقب مكون شكل مثلث يعاكس المثلث المتكون من الخرز الذهبية حيث إن رأسه إلى الأسفل وقاعدته إلى الأعلى وهكذا تكونت على طول القلادة وتتدلى من الوسط دلاية من الذهب على شكل دائري تتمركز في داخله زهرة ذات عشرة أوراق مطعمة باللازورد بطريقة التكفيت أما خلفيتها فمطعمة بالعقيق الأحمر، وبذلك خرجت هذه القلادة بأروع تصميم، حيث أعتمد الصائغ الشعبي مبدأ التكرار المتماثل في صياغته لها وهذا بدى واضحاً من خلال التكرار الخرز

واوراق الزهرة التي زينت الدلاية الذهبية التي تحملها حيث تناصت القلادة الشعبية مع القلادة السومرية من خلال الأشكال الهندسية المتمثلة بالشكل الدائري للدلاية الذهبية في كلا القلادتين الشعبية والسومرية إضافة لشكل الزهرة التي نفّذها الصائغ الشعبي بنفس الكيفية،إضافة إلى أن الصائغ الشعبي قد وضف الشكل المثلث الذي نراه في شكل المعيني لأوراق الزهرة ذات الاوراق العشرة المنفذة على سطح الدلاية الذهبية حيث أن الشكل المعيني متكون من تلاقي مثلثين احدها راسه الى الاعلى وقاعدته نحو الأسفل وفي الجهة الأخرى مثلث مقلوب بالأتجاه المعاكس لكونه يحمل أبعاد فكرية، غائية روحية لدى سكان وادي الرافدين ولازالت حاضرة في اللاوعي الجمعي في التراث الشعبي العراقي ،إن المثلث المقلوب الذي يكون رأسه الى الاسفل وقاعدته إلى الأعلى يدل على الخصب لأرتباطه بشكل منطقة التكاثر لدى النساء كذلك شكل الدائرة الذي إستخدم في شكل الدلاية الذهبية للقلادة الشعبية والسومرية قد أرتبط بمفاهيم طقوسية سحرية لها علاقة بالتمائم والحروز والوقاية من الأخطار ولتجنب الحظ السيء كذلك تناصت القلادة الشعبية مع السومرية في الحجم والضخامة وذلك واضح من الهيئة العامة للقلادة، حيث ان القلادة الشعبية ترتديها النساء في طقوس خاصة كطقوس الزواج مثلا وهي

بذلك تكون متناصة مع القلادة السومرية التي كانت ترتديها الملكة شبعاد في طقوس خاصة كالطقوس العبادية مثلاً وبذلك فإنها حققت بعداً وظيفياً، كذلك تناصت القلادة الشعبية من حيث التصميم مع القلادة السومرية حيث أن الأولى مكونة من طوق واحد من الخرز الكروية المنظومة بخيط أما الثانية (السومرية) فقد تكونت من ست خيوط متوازية من الخرز الكروية المنظومة بخيط أيضاً وإن القلادة الشعبية تتدلى منها دلاية قرصية دائرية الشكل من الذهب كذلك السومرية تدلت منها دلاية قرصية الشكل من الذهب المطعم بالأحجار الكريمة. كذلك إن هذه القلادة الشعبية حققت بعداً نفسياً من خلال التناسق والتناغم الواضح في تكوين القلادة مما جعلت من المرأة التي ترتديها متميزة عن الأخريات، وبذلك فقد تناصت القلادة الشعبية مع نظيرتها السومرية من حيث الشكل والهيئة تناصاً جزئياً كذلك من حيث المضمون لكونها قلادة (القلادة السومرية) تستخدم للزينة في بعض الطقوس بغض النظر عن الدوافع التي اختلفت من وراء ارتدائهما،على الرغم من التشابه بين الاثنين.

نموذج (٢)

العمل :خاتم شعبي

المادة: الذهب

المكان:محافظات الوسط والجنوب

الأبعاد: ٢٠ ملم ،مايعادل ٢سم تقريباً.

العيار: ٢١

المصدر: **عبد الرحمن ، مسامح : من تراثنا الشعبي ، وزارة الأعلام والثقافة والتراث الوطني،٢٠٠١م.**

العمل :خاتم سومري.

المادة: الذهب الخالص.

المكان: أور (فجر السلالات ٢٦٠٠ ق. م)

الأبعاد:٣×٦ر١×٢٥ر٠

الرقم المتحفي:٧٤٨٠ م.

المصدر:المتحف البريطاني :

www.metmuseum.org

Collection\search /art/

الخاتم الشعبي يتألف من شريط واحد رفيع يلتف بشكل حلزوني مكون حلقتين متوازيتين متساويتين وبنفس الكيفية أما الطرفين فقد ألتفا أيضاً بالطريقة ذاتها يكونان نصف حلقة من الأعلى ونصف حلقة من الأسفل وكل طرف ينتهي بشكل كروي صغير، وتكون حركة هذا الخاتم بشكل خط منحني بأتجاه دائري منتظم وتتكرر على مسافات متساوية مما يوحي هذا التكرار المنتظم بالأستمرارية والتماثل في أجزاء الشكل ويكون هذا الشكل متوازياً عمودياً متماثلاً وتكون السيادة إلى الخط المنحني بالأتجاه الدائري المنتظم. إن الصائغ الشعبي إستوحى شكل الخاتم من شكل الأفعى وهي في حالة الألتواء وهي وضعية خاصة تستخدمها وهي تعصر فريستها بعد أن تلتف حولها بطريقة حلزونية كألتفاف الخاتم الشعبي، وقد تناص هذا الخاتم مع الخاتم السومري الذي يعود إلى ٢٦٠٠ ق.م الذي وجده المتعقب ليوناردو ولي في قبر الملكة شبعاد والذي تألف من قطعة واحدة ملساء من الذهب الخالص بشكل شريط يلتف بشكل حلزوني مكون حلقتين متساويتين ومتوازيتين أما طرفاه فقد إلتفا أيضاً بنفس الكيفية يكونان نصف حلقة وطرفاه مقطوعة يبلغ قطر الخاتم السومري (٣) سم وارتفاعه (١,٦)سم وقد صنع هذا الخاتم بطريقة قطع سلك معدني ولفه حول قضيب إسطواني عدة مرات وبعدها تقطع نهايات السلك، يظهر التناص واضح في الخاتم الشعبي مع الخاتم السومري من حيث إستخدام المادة وهي الذهب في كلا الخاتمين للأعتقاد السائد في كلا لعصرين بقدسية هذا المعدن وثمنه المرتفع والذي كان ولا يزال من أثمن المعادن التي أختصت النساء بأرتداءه عادة أكثر من الرجال وبذلك فقد حمل هذا الخاتم بأبعاد عقائدية قدسية كذلك فقد تناص الخاتمان في الهيئة العامة حيث جسدا شكل الأفعى بوضعية الأنقضاض على الفريسة وعصرها وكانت الأفعى عند سكان وادي الرافدين مرتبطة بدلالات رمزية متعلقة بتجدد الشباب والأغواء والزواج كذلك أن لها حضور واضح في بنائية الحياة والموت وطرد الشر و جلب السرور كذلك في علاج الأوبئة أو ما يتعلق بالخصب والنسل وغالباً ما ينظر إليها على أنها رمز للحكمة والطب والمعارف السرية والسحر، وتعتبر رمز للآلهة العظيمة والطاقة الكونية، كذلك أن كبار الآلهة الرافدينية إتخذت من الثعبان لقباً وصفة لها كما في الأله (أنكي) إله الحكمة والفلسفة من ألقابه (الثعبان العظيم الواقف فوق أريدو) ، ولا يزال رمز الأفعى متأصل وثابت في تراثنا الشعبي وهذا واضح من خلال إقتباس الصائغ الشعبي هذا الرمز في مصوغاته، حيث لا يزال رمزها يحمل المضامين الفكرية السابقة حيث أصبح رمز الأفعى يستخدم في رمز الصيدليات

الطبية كذلك يعتقد بأن وجود الأفعى كرمز للحظ ولجلب الرزق وبذلك فقد تحقق الربط ما بين الماضي والحاضر فضلاً عن كونه يعتبر كزينة شكلية مما يحقق بعداً وظيفياً وحمل هذا الخاتم نموذج (٣)

العمل : سوار شعبي عراقي

المادة :الذهب

المكان : أغلب المحافظات العراقية.

الأبعاد : يوجد في جميع القياسات لا يتحدد في قياس واحد.

العيار :٢١

المصدر: ابحاث ودراسات موثوقة من جامعة إنديانا، وزارة الاعلام، ، العدد ٢٥٥-٢٦٠، ٢٠١٠م.

بعداً دلالياً وجمالياً متمثلاً في كونه يدل على حيوان (الأفعى). وبذلك فقد تناص هذا الخاتم الشعبي مع الخاتم السومري تناصاً كلياً من حيث الشكل وتناص تناصاً كلياً للمضمون.

العمل :سوار سومري

المادة :الذهب.

المكان :كيش.

التاريخ :فجر السلالات.

الأبعاد:٦×٥ر٢ .

المصدر:

Verlag, Philipp, Von Zabern. Mainz/Rhein.Sumer Assur Babylon 1000 Jaher Kunst und Kultur Zwischen Euphrat und Tigris_und pelizaeus_Musem Hild Sheim,23,Juni_24 September,1978.

سوار شعبي من الذهب الخالص تألف من قطعة واحدة عبارة عن شريط ذهبي أو سلك ملتف بشكل حلزوني مرة واحدة بطريقة جعلت من نهايتي السلك أحداهما تعلو الأخرى واخذت النهايتان شكل كمثري وأرتبطت هاتان النهايتان بكلاب لغلق السوار وزينتا بأشكال زخرفية بكل

الأتجاهات على شكل سنبلة قمح بشكل عمودي حيث نقشت السنابل نقشاً غائراً أما بقية بدن السوار فقد زين بحزوز بهيئة خط منحني التف حوله بأكمله إضافة إلى خطوط أفقية أمتدت على بدن السوار بأكمله مما ظهر بشكل شبكة وأقرب ما يكون إلى شكل جلد الافعى إضافة لأنحناءه و بدن السوار تشبه التفاف الافعى، وهذا الشكل الذي ظهر به تصميم السوار الشعبي قد اقتبس من السوار السومري المصنوع من الذهب الخالص والذي صمم بشكل سلك عريض من الذهب ملتف بشكل حلزوني مرتين متساويتين وتكون نهايتاه باتجاهين مختلفين وكانتا كلا النهايتين بهيئة حيوان أسطوري وربما كان يمثل الطائر (أمدكود) الذي أرتبط بمعتقدات فكرية وطقوسية عند السومريين، هذا وكانت حركة كل من السوارين بشكل خط منحني باتجاه دائري منتظم ويتكرر على مسافات متساوية مما يوحي هذا التكرار المنتظم بالاستمرارية والتماثل في أجزاء الشكل ويكون هذا الشكل متوازيا عمودياً متماثلاً وتكون السيادة إلى الخط المنحني بالاتجاه الدائري المنتظم. إن كلا الصائغين السومري والشعبي قد استوحوا شكل حليتهم من وضعية الأفعى وهي في حالة الالتواء وهي وضعية خاصة تستخدمها الأفعى لخنق فريستها مثلاً حيث إن للأفعى دلالات رمزية لدى سكان وادي الرافدين وبالأخص الحضارة السومرية متعلقة يتحدد الشباب والاغواء والزواج إضافة لدلالتها على الخصب والفأل الجيد كما ظهر ذلك في نماذج سابقة، ولازالت الافعى في المجتمع الشعبي العراقي رمزاً للفأل الجيد أو ما يعرف بـ (البخت) كذلك رمزاً للخصب وبهذا فقد تناص السوار الشعبي مع السومري تناصاً جزئياً للمضمون من خلال حمله لنفس المضامين الفكرية، كذلك تناص السوار الشعبي مع السومري من خلال الهيئة العامة تناصاً جزئياً، كذلك شكل السنابل التي نقشت على السوار تحمل دلالة بالخصب والوفرة والخير في الحضارة السومرية ولازال هذا الاعتقاد سائد إلى الوقت الحاضر، وربط هذا السوار الشعبي الماضي بالحاضر مما يتحقق ذلك بعداً فكرياً.

نموذج (٤)

العمل : اقراط شعبية

الماد ة: الذهب.

المكان : المحافظات الوسطى والجنوبية.

الأبعاد : توجد من جميع القياسات حسب الطلب.

العيار:٢١

المصدر: **عبد الرحمن ، مسامح : من تراثنا الشعبي ، وزارة الأعلام والثقافة والتراث الوطني،٢٠٠١م**

العمل : اقراط سومرية

المادة : الذهب .

المكان : أور

الأبعاد:

المصدر : المتحف البريطاني:

http://www.metmuseum.org/art/collection/search/ 322903

أقراط شعبية مصنوعة من الذهب يتألف جسم القرط من نصف دائرة حيث انها تتكون من تكرار اشكال دائرية بارزة ملتحمة مع بعضها مكونة قوس يرتبط بقوس آخر وهو القوس الذي يدخل في الاذن ويغلق في الطرف الاخر من خلال إدخاله في فجوة متصلة بالقوس السفلي

وبذلك في ألتحام القوسين تتكون دائرة كاملة مشطورة إلى قسمين بواسطة سلك رفيع من الذهب في منتصفه يبرز شكل مثلث صغير قد تكون من ثلاث دوائر متراكبة مكونه شكل هرمي يتصل إلى الأسفل من السلك بقاعدة ورقة نباتية قمتها تتصل في القوس المكون من التحام

الدوائر ويبرز من رأس هذه الورقة من كل جهة ثلاث اغصان تمتد لتستقر عند زاوية السلك الرفيع الذي يشطر الدائرة إلى نصفين حيث يلتف كل غصن مكون شكلاً دائرياً كما ان القوس السفلي المكون من الدوائر الملتحمة، وتبرز بين كل دائرتين ملتحمتين حلقة إلى الأسفل ترتبط بها ورقة نباتية ذات عروق بارزة وملحوظة جعلت منها وكأنها ورقة نباتية حقيقية هذا الشكل والتصميم قد أقتبس من الاقراط السومرية القديمة للملكة شبعاد والتي تتألف من شكل قوس من الذهب أو شكل هلال صلد ويمتد منه إلى الأعلى قوس رفيع الذي يمثل الدبوس الذي يتعلق به القرط في شحمة الاذن وبذلك فيتكون شكل اشبه ما يكون الى سلة حمل الفواكة التي كان يحملها المتعبدون السومريون لتقديم الهدايا والنذور للالهة ويتدلى منها إلى الأسفل اشكال تشبه ثمرة الرمان حيث تبدأ بشكل رفيع ثم يتوسع ويكون شكل ثمرة الرمان المطعمة بأحجار كريمة مما اضفى جمالية عالية عليها وعددها (٧) ثمرات، تتوسطها ثمرة رمان اكبر حجماً من الاخريات التي صممت بنفس الكيفية والحجم والشكل، وزين بدن القرط بأشكال هندسية مثلثة الشكل على خطين متعامدين الخط الأول يتكون من مثلثات قمتها إلى الأعلى وقاعدتها إلى الأسفل اما الخط الاني فيكون بالاتجاه المعاكس أي تكون الاشكال المثلثية قاعدتها إلى الأعلى وقمتها نحو الأسفل، حملت هذه الاقراط الشعبية قيمة جمالية عالية من خلال التكرار المتماثل الذي يبدو واضحاً من خلال تكرار الشكل الدائري، إضافة لشكل الأوراق النباتية بارزة العروق، إضافة إلى التناظر المتماثل على جانبي القرط الأيمن والايسر، وبذلك فقد تناصت الاقراط الشعبية مع الاقراط السومرية من حيث الابعاد الجمالية كذلك يحمل كلا القرطين الشعبي والسومري ابعاد دلالية وجمالية متمثلة بدلالة النبات كالاوراق النباتية المتكررة في القرط الشعبي وثمرة الرمان المتكررة في القرط السومري، كذلك تناصت الاقراط الشعبية مع الاقراط السومرية من خلال الهيئة العامة حيث ان كلا القرطين على الرغم من اختلاف الفترة الزمنية وتباعدها الا انهما تشابها من حيث كونهما تأخذ الشكل المقوس الذي تتدلى منه تلك الجزاء النباتية كالأوراق النباتية في الاقراط الشعبية وثمار الرمان في الاقراط السومرية، كذلك حملت الاقراط الشعبية مضامين فكرية من حيث استخدام الصائغ الشعبي لجزء من أجزاء النبات وهي الورقة النباتية التي تشبه أوراق اللبلاب الذي يحمل دلالة الخصب والتكاثر وانبعاث الحياة، والاقراط السومرية حملت مضامين فكرة عقائدية من خلال استخدام الصائغ السومري لجزء من النبات هو الثمرة والذي تمثل بثمرة الرمان المتدلية إلى الأسفل

وهو جزء مسؤول عن تكون البذور النباتية وبذلك فهو يحمل دلالة تجدد الحياة والخصب والتكاثر وبهذا فقد تناصت الاقراط الشعبية والاقراط السومرية من خلال ما تحمله من ابعاد فكرية ومضامين عقائدية حيث ان جميع أنواع النباتات واجزاءها يرمز بها إلى الاله (تموز) للاعتقاد بانه يحيا في فصل الربيع وبه تتجدد وتنبت النباتات ولازال هذا الاعتقاد قائماً إلى الوقت الحاضر من خلال استخدام أوراق واثمار بعض النباتات في طقوس شعبية معينة. كرمز لتجدد الحياة وانبعاثها، إضافة لما سبق فقد استخدم كلا الصائغين السومري والشعبي بعض الاشكال الهندسية كالشكل المثلث والشكل الدائري وهذه الاشكال كانت ولا تزال تحمل مفاهيم سحرية كما مر ذكرها في نماذج سابقة، هذا وحملت هذه الاقراط ابعاد وظيفية تتمثل في كونها زينة شكلية تتزين بها النساء كذلك لكبرها وضخامة حجمها تعتبر مظهر من مظاهر اظهار الترف، كذلك حققت ابعاداً نفسية من خلال صياغتها بصورة متناسقة ومنسجمة حيث تمنح راحة نفسية من جراء تناسق الشكل، وبذلك فقد تناصت الاقراط الشعبية مع السومرية تناصاً شكلياً جزئياً إضافة لتناصها الجزئي للمضمون.

نموذج (٥)

العمل: مشبك شعر شعبي عراقي

المادة : النحاس

الأبعاد: ١٠سم ×٥ر٦سم.

المكان : المحافظات الشمالية والوسطى.

المصدر: عبد الرحمن ،مسامح :من تراثنا الشعبي ،وزارة الأعلام والثقافة والتراث الوطني،٢٠٠١م

العمل : مشبك شعر سومري

المادة : النحاس مطعم بالذهب والاحجار الكريمة

المكان : أور.

التاريخ :عصر فجر السلالات(منتصف الالف الثالث ق.م)

الأبعاد: الارتفاع (٣٤) ،قطر الوردة (٥ر٦) .

المصدر:

Lenard woolley,M.A.D.LIH.Ur Exeavations,Volume II,The royal cemetery,between 1926, and 1931

مشبك شعر شعبي مصنوع من النحاس عبارة عن جزئين ملتحمين الجزء الأسفل عبارة عن أسنان مشط تتدرج في الطول بحيث تكون أطول الاسنان في الوسط والاقصر في الطرفين الأيمن والايسر اما الجزء العلوي فيكون عبارة عن مثلث متساوي الاضلاع رأسه إلى الأعلى وقاعدته إلى الأسفل يحتوي على زخارف متنوعة نباتية وحيوانية متشابكة ويلتحم الجزء العلوي بالجزء السفلي بواسطة شريط مزين بزخارف اشبه بظفيرة شعر طويلة تعلوها شريط من الازهار المتجاورة والملتحمة مع بعضها مكونة ما يشبه السلسلة، ويعلوها الزخارف النباتية والحيوانية التي تكون الجزء العلوي والمتمثلة بالزهرة الكبيرة التي مثلث السيادة والمركز الذي ينطلق منه الزخارف الأخرى حيث انها عبارة عن شكل دائري بارز تنطلق منه ورقتان كبيرتان وعريضتان و تعلوها شكل دائري يمثل قمة الهرم وتطلق منه خطوط متعرجة إلى كل الاتجاهات مما يجعلها تبدو كأنها الشمس التي ترسل ضياءها إلى الموجودات، اما الزهرة تبدو كانها قد تساقطت اوراقها وتناثرت بذورها التي تمثلت بالاشكال المعينية المتناثرة على الورقتين ومحيطها مما أدى إلى نمو خمس زهيرات صغيرة في الأسفل منها وعلى كل جانب منها تظهر زهرة وقد انبثقت منها اغصان تلتف وتتشابك مكونة اشبه ما يكون إلى ريشة الطاووس، حيث انها حلية تم صياغتها لتزين بها شعر النساء بإدخال اسنان المشبك في خصلات الشعر أي الجزء السفلي اما الجزء العلوي فيبقى بارزا إلى الأعلى ان هذه الحلية تمت صياغتها من خلال استلهام الصائغ الشعبي من الموروث المخزون في الذاكرة الجمعية التي تعود للحضارات القديمة حيث استلهم شكل المشبك من المشابك السومري وخير مثال على ذلك مشبك الملكة شبعاد الذي اكتشف العالم ليونارود ولي الذي يتألف من صفيحة معدنية مثلثة الشكل ذات نهاية رفيعة والتي تمثل قمة المثلث وتكون إلى الأسفل ويشكل قضيب، وترتفع من البدن المثلث للمشبك ثلاث زوائد تنتهي بوريدات ذات ثماني أوراق مطعمة بالعقيق الأحمر، يبلغ قطر الوردة الواحدة (٦,٥سم) ويتم ارتداء هذا المشبك من خلال غرس طرفه السفلي الرفيع في الشعر من الخلف ويثبت بدبوس صغير ليستقر على الرأس، نرى هنا ان الصائغ الشعبي قد اقتبس شكل الوريدات الثمانية الصغيرة والتي أصبحت عبارة عن خمسة أوراق فقط من مشبك الملكة شبعاد السومرية والتي تحمل مضمامين عقائدية دينية في كون هذه الازهار ترمز للالهة (إينانا)، والتي تعطي دلالة فكرية بارتباطها بالخصب والحياة والتكاثر، وهذه الدلالة لازالت مستمرة إلى وقتنا الحاضر في كون الزهرة هي أساس التكاثر والخصب لكونها تحتوي على أعضاء التذكير

والتأنيث وهنا يظهر تناص كلي من حيث الابعاد الفكرية اما من حيث الشكل العام للمشبك فقد تناص المشبك الشعبي مع السومري من حيث الشكل الخارجي وهو المثلث الذي يحمل في الحضارات الرافدينية والسومرية خاصة ابعاد فكرية وطقوسية لها علاقة بالتمائم والحروز حيث يحمل مفاهيم سحرية، حيث استمرت هذه القدسية للمثلث حيث اصبح يدل على السمو القداسة وبذلك يظهر أيضا ابعاد جمالية متمثلة بالتكرار خاصة بالوريدات والأوراق المتكررة في المشبك الشعبي اما في المشبك السومري فنلاحظ تكرار الازهار الثمانية الأوراق، كذلك يظهر التنوع في السطوح في المشبك الشعبي بين الجزء العلوي والسفلي، إضافة إلى تحقق مبدأ التناظر المتماثل بين الجزء الأيمن والايسر للمشبك وبذلك يظهر تناصاً شكلياً جزئياً وتناصاً جزئياً للمضمون.

نموذج (٦)

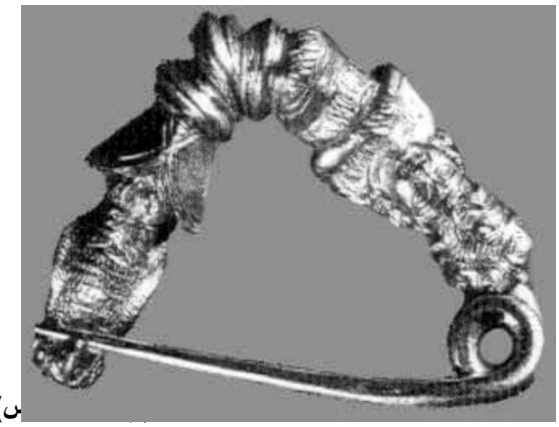
الحلية:مشبك شعر شعبي.

المادة:النحاس.

المكان:جميع محافظات العراق.

الابعاد:متوفر بجميع القياسات .

المصدر: مجلة البداية الجديدة متوفر على:



ن).

المادة :الفضة.

المكان:أور.

الأبعاد:٦×٥ر٣×٤×٥ر٠

المصدر:

Lenard woolley,M.A.D.LIH.Ur Exeavations,Volume II,The royal cemetery,between 1926, and 1931

www.albedaya-algadida.com

مشبك ملابس شعبي مصنوع من الفضة بشكل مثلث متساوي الاضلاع تقريباً في احد اطراف قاعدته شكل نصف دائري يحتوي على ثقب يعتبر كفراغ ليدخل فيه الدبوس عن اغلاقه حيث أن المثلث يثبت على الملابس بشكل يجعل قمة المثلث تدخل في الثوب والقاعدة إلى الاسفل يحمل هذا المشبك جمالية عالية من خلال صياغته بشكل بسيط ومتناسق حيث اعتمد الصائغ الشعبي على الاشكال الهندسية في تصميمه كالشكل المثل والمستطيل الذي يتكون عند إغلاق الدبوس والشكل الدائري في رأس الدبوس إضافة للتنوع في الوحدات الهندسية المتمثلة بالشكل المثلث والمستطيل والدائرة، حيث اقتبس الصائغ الشعبي فكرة المشبك من المشبك السومري للملكة شبعاد السومرية التي عثر عليه في مقبرة أور الملكية الذي تمت صياغته بشكل مثلث متساوي الاضلاع تقريباً قاعدته بشكل يشبه حرف الواو باللغة العربية (و) أما ضلعاه الاخران فكانا على شكل تمثال متعبد سومري بوضع الوقوف وقد ضم يداه إلى صدره وكانه يؤدي طقوس العبادة للالهة قد أتصل رأسه بالضلع الذي مثل قاعدة المثلث من جهة حرف الواو (و) وتبدو على هذا المتعبد الملامح السومرية كدوران الوجه والحواجب المعقودة كذلك تبدو عليه نظرة الخوف التي جسدت دائما في تماثيل المتعبدين للدلالة على الخوف والرهبة من الالهة، وكان يرتدي عمامة كبيرة نسبياً وملتحي إضافة إلى شعره الطويل الذي أنسدل على اكتافه ويرتدي ثوب مزخرف بحزوز وزخارف بسيطة، وينتهي جسد المتعبد بقاعدة دائرية تتلوها أخرى، ويتصل فيها تمثال شبيه تماما لكنه بالاتجاه الاخر أي صممه الصائغ السومري بشكل متعاكس في الاتجاه مع التمثال الاخر الذي يحمل في رأسه الكلاب الذي يغلق المشبك بشكل يجعل من الدبوس يدخل في رأس المتعبد من الخلف، وبذلك فقد تناص المشبك الشعبي مع المشبك السومري تناصاً كلياً من حيث الهيئة والشكل المثلث الذي تجسد في الهيئة العامة للمشبك، حيث ان الشكل المثلث يحمل مفاهيم سحرية لها علاقة بالتمائم والحروز التي تستخدم للوقاية والحماية من الشرور والوقاية من الاخطار، وما زالت هذه المفاهيم راسخة إلى وقتنا الحاضر حيث يدل على السمو والرفعة والانطلاق إلى الأعلى، وبذلك فقد تناص تناصاً كلياً من حيث الشكل العام المتمثل بالشكل (المثلث) كذلك تناص المشبك الشعبي مع المشبك السومري من حيث مكان ارتداءها في تزيين الثياب ١، لما لها من تأثير كبير على مرتديها حيث أن لها تأثير ضد النظرة والعين (الحسد)، كذلك يعتبر المشبك الشعبي والسومري كزينة شكلية ليزين بها الملابس وماسك لها وهو بذلك يحقق بعداً وظيفياً إضافة إلى انه يعتبر

من مظاهر الترف، ويحمل المشبك الشعبي دلالةالمادة، كذلك يحقق بعداً نفسياً من حيث كونه حلية تقتصر على النساء فقط من دن الرجال أي جعل من المرأة متميزة على الاخرين

وهذا فيما يخص المشبكين الشعبي والسومري، ومما سبق يبدو إن المشبك الشعبي قد تناص تناصاً شكلياً جزئياً وتناصاً جزئياً للمضمون.

نموذج (٧)

الحلية : خلخال شعبي عراقي.

المادة : الذهب

المكان : في المحافظات الوسطى والجنوبية.

الأبعاد :١٠سم ،قطرها ٥سم تقريباً وبكل القياسات المطلوبة.

العيار: ٢١.

المصدر: عبد الرحمن ،مسامح :من تراثنا الشعبي ،وزارة الأعلام والثقافة والتراث الوطني،٢٠٠١م

الحلية : خلخال سومري

المادة: الذهب الخالص

المكان : أور

الابعاد:

المصدر:

Lenard woolley,M.A.D.LIH.Ur Exeavations,Volume II,The royal cemetery,between 1926, and 1931

خلخال شعبي (الحجل) حلية تلبس حول الكاحل من الذهب وهي عبارة عن قوس أو شكل دائري مفتوح من إحدى الجهات نهايات اطرافه عبارة عن كرة صلدة ضغطت من الجانبين واصبحت

بشكل مضلع حيث ان كل جانب من جوانب هذه الكرة يكون شكل معيني، أما السطح العام للخلخال فكان عبارة عن سطح أملس وإن صياغة هذه الحلية بهذا الشكل إضافة لشكل الكرة المضغوطة أعطت للخلخال هيئة تبدو كأنه جسد افعى برأسين كل طرف يمثل رأس لها، نفذها الصائغ الشعبي بشكل بسيط ومتجانس ومتناغم اضافة لمبدأ التكرار الذي يبدو واضحاً من خلال تكرار النهايات الكروية بنفس الكيفيةعلى سطح الحلية، حيث تعتبر من الحلي التي إختصت بها النساء دون الرجال، وقد إستلهم الصائغ الشعبي شكل الخلخال من المخزون في الذاكرة الجمعية للصائغ الشعبي الذي توارثه من الحضارات السابقة خاصة الحضارة السومرية ومنها خلخال الملكة شبعاد الذي إكتشف في مقبرة أور الملكية مصنوع من الذهب الخالص كان عبارة عن قوس ذهبي مفتوح الطرفين سطح أملس يخلو من الزخارف والخروز يبدو أن سطحه العام قد ملس بأدوات خاصة وكان يزين كامل الملكة السومرية شبعاد، حيث تميز ببساطة تكوينه، تناص هذا الخلخال الشعبي مع الخلخال السومري في كونهما من معدن واحد وهي معدن الذهب، إضافة للشكل العام حيث تم صياغتهما بنفس الهيئة عبارة عن قوس مفتوح النهايتان، كذلك تناصت من حيث كونها حلية يتم إرتداءها في قدم المرأة وهذا يعتبر ميراث متجذر من الحضارة السومرية الى الوقت الحاضر، كذلك يحمل بعداً وظيفياً من حيث يعتبر كزينة شكلية تتزين بها النساء، حيث أنها تحمل مضامين فكرية في كون هذه الحلية ترتديها النساء لجلب الحظ السعيد كذلك تعتبر ضد الحسد وهذا المعتقد متوارث من الحضارة السومرية الى الوقت الحاضر وهذا يؤكد التناص الحاصل من الناحية الفكرية وبذلك فقد تناص الخلخال تناصاً شكلياً جزئياً، أضافة كونها تناصت تناصاً كلياً للمضمون

النتائج ومناقشتها :

في ضوء تحليل عينة البحث وتحقيقاً لهدفي البحث توصلت الباحثة الى النتائج الاتية:

١. لقد ارتبطت معظم الحلي الشعبية العراقية ومعظم الحلي السومرية بابعاد فكرية روحية تتعلق بمفاهيم دينية عقائدية أو طقوسية، فأغلب الحلي كانت تستخدم ليس لغرض الزينة فقط

٢. كان التناص بين الحلي الشعبية والحلي السومرية شائعاً في الهيئة العامة للاشكال اكثر من التفاصيل الجزئية ،أي ان الصائغ اقتبس الهيئة العامة للحلية كالشكل العام لنموذج رقم (١)الهيئة العامة للقلادة الشعبية تشبه الى حدٍما القلادة السومرية وهكذا أكثر من اهتمامه في

باقي التفاصيل الجزئيةكما مبين في نماذج عينة البحث كلها.

٣. ان معظم الحلي الشعبية قد تناصت تناصا شكليا جزئيا مع الحلي السومرية لكونها عبارة عن موروث حضاري خذت في اللاشعور الجمعي للصائغ الشعبي.

الاستنتاجات:

١. ان كل مناسبة وطقوس ارتبطت بنوع من الحلي خاص بها فمثلا الحلي الكبيرة الحجم والمزركشة تستخدم في طقوس الفرح كالزواج مثلا اما الحلي المرصعة بالاحجار الكريمة فتسخدم عادة في الطقوس العبادية كالصلاة.

٢. استطاع الصائغ الشعبي العراقي ان يوظف الاشكال النباتية والحيوانية في حلية لكونها تحمل دلالات فكرية مقتبسة من المخزون الهائل في الذاكرة الجمعية له الذي اكتسبه من اسلافه في الحضارة السومرية كالزهرة الثمانية الاوراق التي كانت ترمز الالهة عشتار (إينانا) اضافة للافعى التي ارتبطت بدلالات فكرية متمثلة بالخصب والتكاثر ولاغواء.

٣. ان معظم الحلي الشعبية قد تناصت تناصا شكليا جزئيا مع الحلي السومرية لكونها عبارة عن موروث حضاري خزنت في اللاشعور الجمعي للصائغ الشعبي

المصادر

٤. ابن منظور :معجم لسان العرب م٢ ،دار المعادن القاهرة ،ب ت

٥. **البستاني، فؤاد أفرام: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، ١٩٥٦م، ص١٣٨.**

٦. **البسيوني، محمود: آراء الفن التشكيلي، بدون دار النشر، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٤١٧.**

٧. **البقاعي، محمد خير: آفاق تناصية (المفهوم والمنظور)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م .**

٨. **الجعافرة، ماجد ياسين: التناص والتلقي – دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن، ٢٠٠٣م، ص٤٤. ط١.**

٩. **الخوري، لطفي: في علم التراث الشعبي، الموسوعة الصغيرة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩م، ص٧-٨.**

١٠. **الزغبي، احمد: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للطباعة والنشر، الاردن، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٥٠.**

١١. **السعدني، مصطفى: التناص الشعري (قراءة اخرى لقضية السرقات)، مطبعة جلال خيري وشركاه، مصر، ١٩٩١م، ص٨.**

١٢. **الشويلي، داود سلمان: الموقف الثقافي، العدد ٢٦، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٠م، ص٦٠.**

١٣. **العادلي، محمد: دراسة في بلاغة التناص الادبي، مجلة الاقلام، العدد ٤-٦، ١٩٩٥م،ص٨٣.**

١٤. **العسكري، ابي هلال الحسن بن عبدالله بن سهيل: كتاب الضاعتين (الكتابة الشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابن الفضل، مطبعة**

١٥. **عيسى ،ح سن احمد ،الابداع في الفن ،رسالة عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧١م، ص٢٠٢.**

١٦. **العلواني ،رحاب خضير عبادي ،الأبعاد الفكرية والفنية للمصوغات السومرية، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون ، ٢٠٠٣، ص٢ .**

١٧. **الغدامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م، ص٣٢٥-٣٢٦.**

١٨. **الغذامي، عبدالله محمد: ثقافة الاسئلة ومقالات نقدية ونظرية، ط٢، النادي الادبي الثقافي، جدة، ١٩٩٢م، ص٧٥.**

١٩. **الغزالي ، حسن هادي عبد الكاظم: جماليات التناص بين مدارس التصوير الاسلامي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، ٢٠١٣م، نقلاً عن الغزالي: حسن هادي عبد الكاظم،**

٢٠. **الكبيسي، عمران: التناص معرفة اصولية واجرائية اسلوبية، بحث في مؤتمر الادبي الخامس، جامعة اليرموك، الاردن، ١٩٩٤، ص١.**

٢١.أزهر، داخل محسن: الموروث الحضاري (اثره في الفن التشكيلي العراقي)، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠١م، ص٤٥-٤٦.

٢٢.باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي: ترجمة: محمد براءة، ط١، مطبعة رؤية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٢٤.

٢٣.بارت، رولان: نظرية النص، ترجمة وتقديم، محمد خير البقاعي، مطبعة: لهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٤٢.

٢٤.بارو، اندريه: سومر فنونها وحضارتها، مصدر سابق، ص٩٤.

٢٥.تودورف، تزفيتان: نقد النقد، ترجمة: ابراهيم سلامة، دارالنهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٢١.

٢٦.تودورف٢، تزفيتان: المبدأ الحواري في فكر مخائيل باختين، تر: فخري صالح، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ص٤٨.

٢٧.تودوروف تزفيتان، وآخرون: في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: احمد المدني، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء القرب، ١٩٨٧م، ص١٠٥.

٢٨.جابر، محمود عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري الحديث، ج٢٤، مجلد ١٢، نادي جدة الادبي، ٢٠٠٢م، ص١٢٠.

٢٩.جهاد، كاظم: اودنيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الادبي وارتجالية الترجمة يسبقها مفهوم التناص، المصدر السابق، ص١٢٢.

٣٠.جودي، محمد حسين: تاريخ الفن العراقي القديم، ج١، مطبعة النعمان – النجف الاشرف، ١٩٧٤م، ص١٣-١٤.

٣١.صاحب، زهير وآخرون: دراسات في بيئة الفن، مطبعة ايكال، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٨١.

٣٢.صاحب، زهير: فن الفخار والنحت الفخاري في العراق، عصور ما قبل التاريخ، دار مكتبة الرائد العلمية، ٢٠٠٤، ص٨٣.

٣٣.صالح، قاسم حسين: الابداع في الفن، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨١م، ص١٩.

٣٤.عبدالحميد، شاكر: العملية الابداعية بل فن التصوير عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م، ص٣٨.

٣٥.عبيد، رجاء: النص والتناص (علاقات في النقد)، مطبعة الاسكندرية، ب.ت، ص١٧٣-١٧٦.

٣٦.عيسى ، حسن احمد، الابداع في الفن ،رسالة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٩، ص٧٣ .

٣٧.غزوان، معتز عناد: الرمز التراثي في تصميم المطبوع المعاصر، الموسوعة الثقافية، بغداد، ٢٠٠٦م، ص١٣.

٣٨.فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١م، ص٧١.

٣٩.قانصو، أكرم: التصوير الشعبي العربي، سلسلة اصدارات عامر المعرفة، ١٩٩٠م، ص١٥.

٤٠.كامل، عادل: التشكيل العراقي التأسيس والتنوع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٧.

٤١.لابارت، رينيه: المعتقدات الدينية، بلاد وادي الرافدين: ت: الاب بيراتون، مراجعة: وليد الجادر، ص٢٣.

٤٢.مجازي، سمير: قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، دار الافاق العربية، ط١، ١٤٢١هـ، ص٧٤.

٤٣.مطر، اميرة: فلسفة الجمال من افلاطون الى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٤م، ص١٩.

٤٤.نقرش، عمر محمد علي: مفهوم التناص في الفن المسرحي، اطروحة غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون، بغداد، ٢٠٠٢م، ص٨٣.

٤٥.وادي، علي شناوة: النقد الفني والتنظير الجمالي، ط١، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، مؤسسة دار الصادق العاشرة، ٢٠١١م، ص١٤١.

Abstract

Research Summary:

Addresses current research (dimensional intellectual and aesthetic Iraqi folk ornaments & their intertectualities with neighborhood Sumerian) in an effort to analyze the technical production popular Iraqi intertectualities as with artistic productions Sumerian they constitute intellectual and aesthetic root of the memory and the Iraqi identity that spared the heritage of ancestors and linking the present.

The research includes dimensions first chapters deal with methodological framework of the research represented by the problem of the search wondered how far the body of folk artist beyond the intellectual and aesthetic in the artistic intertectualities for the costume? And to what extent was intertectualities folk artist with the Sumerian art in the production of popular ornaments? And it enables the importance of research and the need for him to be a highlight of folk art, especially the Iraqi popular ornaments and intertectualities with ornaments Sumerian, also known as the Search sense of the neighborhood of intellectual and aesthetic dimensions, and carries this research recipes intellectual, historical and monetary and aesthetic and artistic as well as the monetary value of intertectualities as a concepts prominent in contemporary critical studies and try to find mechanisms to enforce this intertextuality and the aim of the research in the known intellectual and aesthetic dimensions of the Iraqi popular Costume intertectualities with ornaments Sumerian and identify the most important terms in the search subject.

And ensure that the second chapter the theoretical framework and the previous studies handled the theoretical framework of three Investigation first deal with (dimensional intellectual and aesthetic of Art Mesopotamian) and taking second section (folk art Iraq), while ensuring the third (the concept of intertextuality and mechanisms) and the search is over with the most important indicators that indicate the subject of the search.

The third chapter Vahtoy on (research procedures) guarantees the sample, which amounted to (7) Popular Costume Mtnash with ornaments Sumerian and then adoption of content analysis and statistical Alamaalh tool for validity and reliability, and sample analysis, the search is over fourth quarter, which dealt with the research and its findings and recommendations and the results of proposals The most important results:

1. Most Iraqi popular ornaments have been associated with the dimensions of intellectual and spiritual concepts related to religious or ideological ritual.
2. Most of the plant forms like paper flowers limited use on the head, Costume Kalokalal clamps.
3. embodied dimensional aesthetic Folk Costume through redundancy, diversity and symmetry in addition to winning the high consistency and harmony in the way.

The conclusions and most important:

1. That every occasion and ritual kind of its own ornaments, for example, large-sized ornaments and lacy used in rituals such as marriage, for example, either ornaments studded with gems typically are used in ritual worship such as prayer.
2. Adopt popular jeweler to the principle of repetition and symmetry, harmony, mainly in the design and drafting of popular ornaments.