تكرار والتناص في بنية الفن السومري

المدرس

كوثر عبد الصاحب كاظم

جامعة المثنى - كلية التربية الأساسية

أوروك للعلوم الإنسانية

المجلد :٧- العدد :١ - السنة :٢٠١٤

تكرار والتناص في بنية الفن السومري

المدرس
كوثر عبد الصاحب كاظم
جامعة المثنى - كلية التربية الأساسية

ملخص البحث:

تعتبر المؤسسات الأولى لأي حضارة هي المسئولة عن وضع حجر الأساس للتنظيم الفكري والعقائدي لهذه الحضارة و " يعد العصر الشبيه بالكتابي (الوركاء- جمدة نصر ٣٥٠٠ق. م) ليس فقط للحضارة السومرية، ولكنه الوجه التكويني الأول في تطورها، والذي تبلورت خلاله إسهامات حضارية عظمى، شاركت في تكوين جسد الحضارة السومرية، ففي هذا العصر العظيم اخترعت الكتابة، وتم تداول الأدب في بنية المجتمع الثقافية، وظهر تنوع كبير في أجناس الفنون التشكيلية "

وتعتبر الحضارة السومرية الذي تولد عنها اكتشاف التدوين (التخاطب الكتابي) هو منعطف مهم في بث النظم المعرفية لآلية التخاطب والبوح عن منظومات الحياة العقائدية والدينية والسياسية.. التي شكلت ضاغطاً ذهنياً على بنية العقل السومري القديم، تبلورت في آثار فنية تشكيلية مهمة (فالتقدم التقني، والإنجازات الفنية الكبيرة، والكتابة تعطينا أعراضاً لحضارة ناضجة تماماً بمقدورنا تسميتها، بدون تردد، الحضارة السومرية التي ولدت وانتعشت جنوب العراق وشعت على الشرق الأدنى برمته وأثرت تأثيراً عميقاً على الحضارات الشرقية الأخرى)[1].

فما كان مؤسساً فكرياً آنذاك، يطرح على هيئة خطاب مهيمن في بنية الأعمال الفنية، باعتبار أن هناك آليات ترابط بين ما هو دنيوي يومي تتعرض له الجماعة وبين قيم فكرية وعقائدية تُترجم على هيئة رموز تخاطبية في بنية العمل التشكيلي، " فالآثار الفنية تعد مصدراً مهماً لدراسة الطرز الفنية القديمة وتطورها من عصر لآخر ولمعرفة الدوافع الفنية

والموضوعات التي عُني بها الفنانون كالموضوعات الدينية التي تفصل فيها الاحتفالات والمراسيم الدينية أو الموضوعات التي تتصل بمظاهر الحياة اليومية "[٢]. والإصرار على هذه الموضوعات والنظم الشكلية المتكررة هو نوع من التبني لخطاب يستدعي التأكيد على تداوله من خلال التأكيد على تكراره في النص الواحد وتناصه في اكثر من نص.

إن بث الحياة في كتل صماء تستدعي من الفنان السومري خطاباً واعياً للفكر المحيط به بعد تشغيل آليات التكثيف الرمزي والتعبيري، والذي يؤسس لنظم معرفية وعقائدية، لكي تشكل سلطة خطابية مهيمنة في بنية أعماله الفنية، فما يريد أن يقوله الفنان ليس نتاج يد حرة وفكر حر، بل هو نتاج مهيمن متسلط يتصل بعدة ضواغط لعلها تكون سياسية أو اقتصادية أو دينية عقائدية؛وهي بالتالي بحاجة الى تأكيد الخطاب وفرض حضوره من خلال فرض النظم الصورية المكررة والمتناصة.وتتمثل مشكلة البحث بالبحث عن هذه النظم في بنية الفن السومري؛والتساؤل عن تأثيرها في تأكيد الخطاب؟

ويتحدد هدف البحث الحالي بالكشف عن العناصر ذات التناصات والتكرارات الشكلية في بنية الفن السومري وقيمتهما في انتاج الخطاب .فيما انحصرت حدود البحث الحالي في الفن السومري المتمثل بالأعمال الفنية السومرية وللحدود الزمنية المتمثلة من بداية الدور الشبيه بالتاريخي ٣٥٠٠ق. م، حتى نهاية عصر السلالات ٢٣٧٠ق. م، وسلالة أور الثالثة التي عقبت حكم الدولة الأكدية والمسماة بالدولة السومرية الحديثة.

المصطلحات:-

التناص:"ان مصطلح التناص اصبح أكثر شهرة واستعمالا،رغم وجاهة المصطلحات الأخرى(التناصية-التداخل النصي-التعالق النصي-النص المتداخل-النص الغائب)وغيرها.وهناك اجماع نقدي اوربي على ان البلغارية المقيمة في فرنسا-جوليا كريستيفا،هي اول من صاغ المصطلح عام١٩٦٦،لهذا لايمكن ان نجد دراسة واحدة يمكن ان تتجاهل تعريف كريستيفا الشهير للتناص :(النص انتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصي،ففي فضاء نص معين،تتقاطع ملفوضات،مقتطعة من نصوص اخرى،بواسطة الأمتصاص والتحويل)."[٣]

البنية ((Structure)) :-ويعرفها (بلاسم) بانها :-

((كل تركيب على مستوى الشكل مكون من عناصر او وحدات متماسكة يتوقف كل منهما على ما عداها ولايمكنه ان يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه .

والبنية نظام تحويلي يشتمل على قوانين ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها من دون ان تتجاوز هذه التحولات حدوده او تلجأ الى عناصر خارجية [٤]

. البنية العميقة ((The structures deep))

ويعرفها (علوش) بانها :-

١. تعارض (البنيه العميقه) (البنيه السطحيه) ، كما يلاحظ ارتباط الاولى بمفهوم ايديولوجي اذ يحيل الى سايكلوجية الاعماق ، ويقترب معناه بذلك من معنى الشرعيه .

٢. وتندرج البنيه العميقه في دلالية مفترضه ميزة ما ، للدلاله او صعوبه تقصيها، مع الرضا بوجود مستويات مختلفه للدلاله .

٣. ويدخل الاستعمال السيميائي لثنائية (البنية العميقه) (البنيه السطحيه) في النظرية العامه ، التي تاخذ باعتبارها المبدا القاضي بانتاج البنيات المعقده .[٥]

٤. البنية الظاهرة (السطحيه) (the structures surface)

ويعرفها (علوش) بانها :-

١- تختار البنيه السطحيه حدسيا بحسب التعبير الذي يطرح نفسه ، كمحيط لايمنح اكثر من سطحه ، هذا السطح الذي يفرز تنظيما يساعد على تفسيرالتمفصلات السطحيه الظاهرة

٢- ومفهوم (السطح) لايبعث على الاطمئنان بل يدفع الى الخلط احيانا .

٣- وتستعمل السيميائية مصطلحي (العمق) و(السطح) بالمعنى النسبي للاشارة الى درجة تقدم المسافة السردية التي تنطلق من البنيات الاولية للدلاله على انتاج تعبيرها .[٦]

الخطاب: يعرف اللغوي (الخطاب) في مجمل اللغة بـ " الأمر والخطاب كل كلام بينك وبين الآخر "[٧]، أما في المعجم الوسيط و " خطب خطاباً: صار خطيباً.. خاطبه (مخاطبة)، وخطاباً ، كلمة وحادثة ووجه إله.. وفصل الخطاب: في التنزيل

العزيز، (وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب).. و (الخطب): الحال والشأن: في التنزيل العزيز (قال فما خطبكم أيها المرسلون)[٨].

أما ابن منظور فيذكر: " يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه. والخطاب مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً.. وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب،وخطاب الخاطب إلى المنبر، والخطبة عند العرب: الكلام المسجع أو نحوه: التهذيب: والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر.. ورجل خطيب: حسن الخطبة "[٩].

بنية الفن السومري:

يذكر فوكو حول عمله البنيوي: " إني أحاول الكشف داخل تاريخ العلم وتاريخ المعارف والمعرفة الإنسانية عن شيء ما يكون بمثابة اللاوعي. إن العقل الإنساني، ليس هو المتحكم في قوانين تاريخه "[١٠].

فالتاريخ يضيف للإنسان بنى معرفية، حتى وإن ابتدأت بشكل بنية خفية لها قصديتها في بث الخطاب النفعي كخطاب متكرر، إلاّ إن التحولات والتراكمات في جسد الخطاب تعرض هذه البنية في متحكمات اللاوعي. إن البشر عندما يريدون البحث عن حقيقة الأشياء لا يتوصلون سوى إلى تحديد بعض القواعد التي يحكم بها على القول أنه حقيقي أو زائف[١١]. والبحث عن حقيقة الخطاب السومري في تمجد الملك أو الإله في بنية الصورة لا يمت إلى الحقيقة بصلة، فالتضخيم والمبالغة في حجم الملك هو خطاب رمزي يبغي تضاءل الإنسان وانصهاره أمام القوى المتحكمة في سلطة الخطاب، والإنسان السومري يقبل هذه الحقيقة الصورية التي طالما تكررت في بنية الفن، ما دام قد ضمن أن مسلمات حياته ووجوده تستدعي هذا التصغير والتهميش للإنسان أمام إرادة الخطاب القوي للسلطة، فهو يرى الملك كحقيقة واقعية بحجم طبيعي، إلا أن تعبيره عنه كبنية صورية، يختلف عن خطاب الحقيقة وهذا ما أتخذ كمجال للتناص والتكرار في اكثر النصوص الفنية السومرية؛بغية التوصل الىتثبيت النظم الشكلية التي تمجد القوى المتسلطة بفعل تكرارها وفرضها على المتلقي السومري واثبات وجودها وصلاحيتها كحقيقة خطاب متداول.

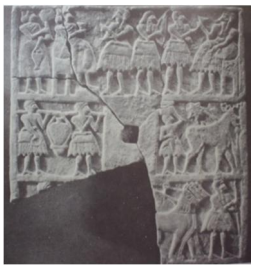
ويفترض فوكو " إن كل مجتمع من المجتمعات لا بد أن يتوفر على حكايات كبرى يرويها الناس، يرددونها وينوعون فيها، لا بد أن يتوفر على صيغ ونصوص وجملة من الخطابات

الخاضعة لطقوس والتي تحكى في مناسبات معينة، لا بد أن يتوفر على أشياء تقال مرة واحدة ثم تخزن لأن الناس يتوهمون فيها ما يشبه السر أو الثراء[١٢].

وهذا المفهوم إذا كان له أولياته في المجتمع المعاصر، بفعل الثراء الصوري في بنية الصورة والإثارة والدهشة التي يتمتع بها نظام الشكل المرئي (الصوري) الحديث وتعدد الخطابات الصورية، فليس مستبعداً أن يكون له حق التفضيل والتداول كخطاب صوري في مجتمع قديم كالمجتمع السومري، الذي يفتقد الإثارة الصورية الشكلية، وبالتالي يختزن هذا الخطاب المكرر في عدة مناسبات، كخطابات مقدسة وذات ثراء، في بنية العقل اللاواعي وتصبح ذات سلطة خطابية أينما وجدت.

وفي اللوح النذري شكل (١) الذي يمثل مشهدين أحدهما فوق الآخر، لهما نفس تسلسل تكرار الأشخاص باتجاه واحد ونحو شيء ما، لكن اقتطاع اللوح وفقدان الجزء الأيمن منه، يقطع تسلسل العلاقات البنائية بين العناصر وبالتالي تفقد بنية المشهد الكلية تآلف العناصر وعلاقتها مع بعضها البعض أو هذا ما ينطبق أيضاً على مشهد وجه مسلة النصر شكل (٢)، فالبنية غير واضحة العلاقات الشكلية بين العناصر الصورية موضوع بنية المسلة، وكذا اللوح النذري الأشكال(٣) (٤)، فخطاب بنية هذه الأعمال والمشاهد الفنية السومرية مغيب، بسبب عدم اكتمال عناصر البنية وبالتالي فقدان قابلية النص على الاتصال والتداول وهذا ما ينطبق على الكثير من الأعمال المهمة والتي باكتمالها يكتمل الخطاب.فالتكرار لايكفي وحده في تثبيت الخطاب،دون اكتمال بنية العمل الكلية

شكل(١)


شكل(٢)

شكل(٣)

شكل(٤)

فبنية الفن السومري الكلية، تتألف من عناصر وعلاقات مكتملة بذاتها، ليس بسبب

وجود العناصر، بل بسبب طبيعة العلاقة التي تربط بين هذه العناصر، وكلية بنية الفن السومري لا تكتمل بدون وجود عناصرها الرئيسية وقوانين النسق العام الذي يميزه كبنية عن غيرها من البنى الأخرى.

" والبنية يجب أن تعمل على أنها إجرائية تحويلية تؤثر في تكوين ما يدخلها من مادة جديدة مثلما تتأثر بدورها بمادتها الجديدة.. فبينما تتسم اللغة كنظام بمحدودية قارة محدودية القوانين والأعراف والقواعد التي تدين بها لغة ما إلا أن الفعل الحقيقي الذي يقوم به متكلم اللغة❖[١٣] لا تحده حدود، بل كلما زادت الأدائية الفردية أثبتت اللغة كنظام قدرتها على امتصاص وتبنية الجديد ضمن حدودها وقوانينها "[١٤]

شكل(٥)

شكل(٦)

شكل(٧)

شكل(٨)

شكل(٩)

إن التحولات التي تتخذها الأشكال في بنية الأسلوب (الواقعي والتجريدي) للفن السومري أو النسق العام لتلك البنية، تتمحور ضمن الأعراف والقوانين التي تحكم بنية الفكر الاجتماعي كبنية ضاغطة، فنظام الزي السومري الأول يرتبط بنسق الملابس المجدّلة الأشكال (٧) (٨) (٩)، في حين يحكم الزي السومري الحديث بنسق متحول وتحكمه بنية مختلفة شكل (٥) (٦).

وهذا التحول لا يتعارض مع النسق الكلي للفن السومري، فالوقفة ذاتها وحركة التعبد وضم الأيدي ذاتها أيضاً، رغم اختلاف الزي واختلاف المادة المستخدمة في تلك التماثيل و " التحولات لا يقوم بها عنصر بسيط لذاته في إحالة لنفسه وحسب، فالعنصر له علاقة مع باقي العناصر، ولا بد من الرجوع إلى عناصر النسق أو النظام التي من خلالها يكون التحول من بنية لأخرى "[١٥]

فلو افترضنا دخول شخص (فنان) غريب عن بنية الحياة السومرية، وأجبر على المكوث ضمن هذه البنية، لوجد إنه محكوم بالتخلي عن مرجعياته الفكرية، والانتظام ذاتياً مع هذه البنية المعرفية الغريبة عن نسق فكره، فما دام دخل هذه البنية، لا يستطيع الخروج من سلطة الخطاب الذي تفرضه المجموعة، وحتماً سيسلط عليه خطاب مسلط على هذه المجموعة وفارضاً عليها نسقاً لا شعورياً تنتمي إليه.

ولو طُلب منه تصوير مشهد لتقديم القرابين أو مشهد يمثل حاكم المدينة، حتماً لا يستطيع أن يصور الملك أو الإله كما يحلو له، فلو صور الحاكم- على سبيل المثال- بحجم أصغر من الناس حوله أو حجم مساوي لهم، أي ضرب النسق المتعارف، سيكون بالتالي تحت دائرة الاتهام والمحاكمة والعنف، لأنه تعدى على النسق البنيوي الذي انتظمت عليه بنية ا لفن السومري، وهشم كل بنية الفكر التي تحكمهم، وأطاح بسلطة الخطاب اللاهوتي والملكي الذي اتخذ كسياق تكرر في كلية الفن السومري وشكل خطابها ونظامها الواحد.

والحرية النسبية التي يستطيع فيها الفنان الحديث أن يصور ما يحلو له ككسر النظام، بفعل تعديات الفكر الحداثوي وما بعد الحداثوي. ليست متوفرة- هي ذاتها- في بنية الفن السومري القديم، فالأيدلوجية* تختلف اختلافاً تاماً في كلا العصرين و " أفكار الطبقة السائدة هي في كل عصر الأفكار السائدة أيضا، يعني أن الطبقة التي هي القوة المادية السائدة في المجتمع هي في الوقت ذاته القوة الفكرية السائدة. إن الطبقة التي تتصرف في وسائل الإنتاج المادي تملك في الوقت نفسه الإشراف على وسائل الإنتاج الفكري، بحيث تكون أفكار أولئك الذين يفتقرون إلى وسائل الإنتاج الذهني خاضعة- من جراء ذلك- لهذه الطبقة "[١٦]

إن سمات البنية فيما يتعلق بالكلية والتحولات والانتظام الذاتي تصب في منحى منح البنية وجوداً ذو نسق يفرض اتساقه عن غيره من البنيات الأخرى. وهذه البنية لها قوانين انتظامها التي تشكل في كليتها خطاباً تواصلياً، فكل نظام شكلي أو لغوي له بنيته الخاصة في إطار ومجتمع محدد يلقي بخطاباته للتداول والحضور.

وقد افتتح لاكان مجلده الكبير المسمى ((كتابات)) بالحديث عن قصة الخطاب المسروق*❖ لبودلير، وذلك لأنه وجد في هذه القصة القصيرة تأييد لمقالة فرويد القائلة بأن " النظام الرمزي هو العامل المكون- إن لم نقل المؤسس- للذات "[١٧]

والتحليل البنيوي ينطوي بطبيعته على تقنية (كشف السر)، كما هو الحال في الحكايات الغرائبية، إذ يبدأ الأمر هكذا: تحليل الأجزاء اللسانية تحليلاً يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوي، ثم يتصاعد باتجاه العلاقات، ثم يصل الذروة في الكشف عن سر النص المتمثل في (النظام) أو (البنية)[١٨].

فما قام به لاكان بتحليله لهذه القصة يتضمن سعي لمعرفة أهمية السر وعلاقته بالمعنى الأدبي. وكان ثمة " آلية تكرارية- على حد تعبير فرويد- تفرض على كل " ذات

" أن تجئ لتحل محل " ذات " أخرى سبقتها في " الموضع " نفسه، بحيث تتعاقب على العمل الواحد " ذوات " مختلفة، وإن كان كل تحرك أو تنقل تلك الذوات مشروطاً بموضوع واحد، إلا وهو ذلك " الخطاب " المتنقل الذي هو في الحقيقة عبارة عن " رمز "، أو بالأحرى " دال "[١٩]، و بالإمكان ترحيل هذه الذوات المتنقلة إلى بنية الفن السومري، من خلال تكرار نفس المشاهد وبذوات مختلفة فيحصل تعاقب وآلية تكرارية في تأكيد نفس الخطاب وتداوله. وهذا ما نتلمسه في مشاهد تقديم القرابين الأشكال (١٠) (١١) ، أو طقس تقديم الإله الوسيط الأشكال (١٢ ، ١٣)، كل هذه المشاهد يتكرر فيها نفس الخطاب ولكن بذوات متنقلة. وبالتالي تنحو نحو النظام أو النسق الواحد في بث الخطاب.

شكل(١٠)

شكل(١١)

شكل(١٢)

شكل(١٣)

التكرار:- هناك عدة عناصر تشكيلية تتكرر في بنية العمل الفني السومري، وسمة التكرار تحيل إلى عنصر مشابه للتوكيد في اللغة، وبنية الصورة تبث خطاباتها المكررة كتأكيد وإصرار على الخطاب، فعندما أريد أن أفرض خطابي كسلطة توجب على أن أكرر تسليط نفس الفكرة الشكلية أو اللغوية في بنية النص.

ويشكل التكرار سمة مميزة وجزءاً من البنية الشكلية في فنون وآداب وأساطير السومريين، وهي بالتالي تشكل عنصراً مهيمناً في الخطاب العام، فما يريد أن يفرض حضوره، يؤكد غالباً بالتكرار والإلحاح على ترديد نفس المقولة في أكثر من نص. وهذا ما اتضح في النصوص الأدبية السومرية:-

إنكي وإنانا شربا البيرة معاً.
شربا مزيداً من البيرة معاً
شربا مزيداً ومزيداً من البيرة معاً
بالأكواب البرونزية الصافحة بالشراب[٢٠]

ويوضح هذا النص كيف أن الآلهة إنانا استطاعت أن تحصل على كل شارات السلطة من الإله إنكي، بعد تموله بالشراب كلياً.

أو كما في خطاب إله القمر نانا بمحاولة الدفاع عن مدينته أور ويبتهل إلى إنليل بذلك:-

أي أبي انليل الذي أنجبني
أي ذنب جنته مدينتي حتى أدرت وجهك عنها؟
أي أبي انليل الذي أنجبني
انتشل مدينتي من وحشتها، ضمها إليك ثانية[٢١]

فهنا يكون النداء مكرراً والحاجة ملحة، والإلحاح يؤكد سلطة الإله انليل فهو مركز المقولات والمصائر وبإرادته فرض سلطاته على الأقدار الإنسانية، ففي بنية الفكر السومري كان انليل " يمسك بسلطات الفضاء المحيط بالأرض وينظم الطبيعة والكواكب والظلام والرياح ويشرف على العالم الأسفل ويعين من نسله آلهة لكل هذه القطاعات، وكان بسبب إمساكه بالسلطة مصدر سلطة الملوك ولذلك كان يرهبه الناس لأنهم يعتبرونه الحاكم المطلق

والذي يتسم بالعدالة، ولم تكن العدالة هي الميزان المرهف بين الحقوق والواجبات فقط بل السلطة والتلميح بالقوة حتى لا يزل الملوك ولا يخطئ الناس.[٢٢]

فما يريد النص تأكيده بعملية التكرار اللغوي للخطاب هو الكلمة الأولى لانليل و " ثمة تكرار يتحول إلى مستوى الحدث، فلا يكون تكرار المفردة أو الجملة أهمية لوحده، بل يندرج في سياق يخدم الوظيفة البنائية"[٢٣].

وينطبق هذا التكرار في بنية الفن السومري، ومن الممكن تصنيفه إلى:-

١- **التكرار المتطابق**: ويقصد به تكرار العناصر الشكلية في بنية الختم أو اللوح أو المشهد التصويري سواء كانت حيوانية أم نباتية أو رموز أسطورية كوحدات متكررة ذات اتجاهات واحدة كما في شكل (١١) والمتمثل بمشهد ختم اسطواني تكرر فيه الوحدة الشكلية لآنية تقديم القرابين مخروطية الشكل، والأخرى لآنية اسطوانية الشكل تشبه الإناء النذري الذي عثر عليه في معبد إنانا في (الوركاء)، والإبلاغ الذي يبثه هذا الإناء يتحقق من خلال مجموعة العلاقات التي تتفاعل بشكل حيوي، لإيصال خطاب الإبلاغ إلى جمهور المتلقين. فوظيفة الإناء لكونه مجوفاً، تؤكد استخداماته الطقوسية، والذي نرجح أنه كان يملأ بنوع من السوائل والتي تتخصب بفعل الطابع السحري لنظام الصورة ومحتواها الفكري على سطحه الخارجي. فشكل الإناء هنا رمز مقدس، يؤكد قدسيته مكان اكتشافه في حرم معبد الآلهة (إنانا)[٢٤]، وتكرار نفس هذه الآنية مرتين بشكل متجاور يعزز من القيمة الإبلاغية كخطاب له تأكيداته الشكلية في بنية السطح التصويري.

والتكرار في بنية الأداة المادية في مشهد من حجر الكلس في عصر كوديا شكل (١٤)، فهناك تكرار الآنية التي تنسدل منها المياه نحو الأسفل، وهو تكرار لبنية الحدث، وهذا ما يتضح في مشهد لختم اسطواني من العصر السومري الحديث وتكرار نفس الآنية حول الإله

الجالس .وفي الفكر الأسطوري للسومريين، كان الإناء الفوار رمزاً للإله انكي حيث عبر عنه الإناء شكل (١٥) الذي يشبه الكمثري، والذي تخرج منه خطوط المياه العشر من الجانبين، والإله انكي " امتلك كل خصائص الماء واهب الحياة، فهو دائم الوجود رائق، مطهر ومخصب وكان رئيس الآلهة في (أريدو)، وكان انكي إله الماء والمعرفة والحكمة "[٢٥].

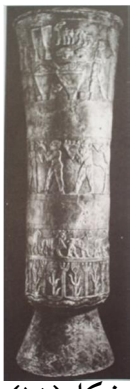
شكل(١٤) شكل(١٥) شكل(١٦) شكل(١٧)

بالإضافة إلى تكرار الأشخاص في مشاهد التقديم كما في الألواح النذرية شكل (١٦)، حيث تتكرر بنية الأشكال البشرية بنفس الاتجاه والحركة، فالأيدي مضمومة وملتقية عند الصدر والوقفة متشابهة والوجوه واتجاه النظر نحو الشخص ذو الحجم الكبير (الحاكم)، أما شكل (١) بالرغم من فقدان النصف الآخر للوح النذري، إلاّ أن سياق الألواح النذرية الأخرى يدللنا على إتباع نفس السياق في تنظيم بنية الشكل، وهذا يشمل اللوح شكل (١٧) ، فالكل تتضح فيها الأشكال البشرية بتكرار الحجم والوقفة أو السير خلف الملك حتى أن هذا السياق الشكلي لتكرره أكثر من مرة في بنية الألواح النذرية يحيلنا إلى إتباع نسق موحد في العلاقة الشكلية بين مركز السلطة في فرض خطاب الهيمنة والقوة وتكرار الانصياع والطاعة والتوجه.

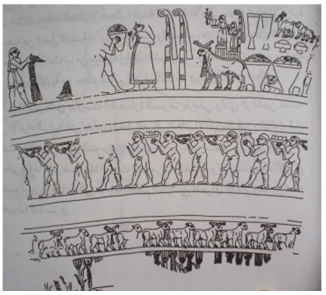
٢- التكرار المتناوب:- ويتضح هذا التكرار بتكرار عنصرين شكليين مختلفين بالتناوب احدهما بعد الآخر في سلسلة خطية كما في الشكل (١٨)(١٩) المتمثل بإناء الوركاء النذري، فالمقطع الأسفل تنتظم فيه نوعين مختلفين من النباتات تتكرر في تناوب متناغم، وكذلك الحيوانات في المقطع الثاني. وباختلاف نوع التكرار المستخدم في بنية الفن السومري، يبقى التكرار سمة

مميزة في تفعيل الخطاب وتأكيده، أو فرض هيمنته كحدث يأخذ طابعه المؤكد في بنية النص، ويتصل بتفعيل الحدث أو إيصاله إلى مستوى الأهمية والسلطة كخطاب فاعل في بنية الفكر وبنية الصورة، ولا مناص من الإفلات من إمكانية هيمنة ا لخطاب ما دام التكرار يفعل فعل التوكيد من بنية اللغة مثلما يفعله في بنية الصورة.

وهنا يكون ا لتكرار بخدمة تفعيل الخطاب أولاً. وخدمة التنوع المتناوب في بنية الشكل ثانيا. لأن التكرار المستمر يجعل الأشكال المتكررة مملة وغير متناغمة.



شكل(١٨)



شكل(١٩)

شكل)٢٠)

٣- التكرار المتناظر:- يتخذ هذا النوع من التكرار وجوداً لعناصر متكررة ذات اتجاهات متقابلة (متناظرة)، فنفس العنصر يتكرر لكن بشكل متقابل على الجانبين كما في الختم الاسطواني شكل (٢٠)، فالتناظر الشكلي في بنية الخطاب المتكرر يتضح في النبات والحيوان عل الجانبين، أو في الأختام شكل (٢١، ٢٢، ٢٣).

شكل(٢١)

شكل(٢٢)

شكل(٢٣)

شكل(٢٤)

٤- التكرار السردي: هناك وحدات شكلية في بنية الفن السومري، تتكرر لغرض الفعل السردي للخطاب، وهذا ما أتضح في مسلة أور شكل (٢٤)، حيث تتكرر نفس الوحدة المتمثلة في المقطع السفلي من الجانب الخاص بتمثيل (الحرب)، فنلاحظ تكرار وحدة العربة بالحصان مع رجلين يقوداها، لكن بتغيرات بسيطة في حركة الحيوانات (الفرس) وكأنها تسرد حدث زمني متسلسل ابتداءً من اليسار نحو اليمين وكأنها حركة لنفس العجلة ونفس الأشخاص.

التناص:- هناك اجماع نقدي عالمي على ان جوليا كريستيفا،البلغارية االتي تحمل الجنسية الفرنسية،هي أول من وضع مصطلح (التناص _ L`intertextualite`) عام ١٩٦٦،لكن بعص النقاد العرب يترجم المصطلح الى (التناصية)،وهم يصعون التناص في مقابل كلمة intertexte الفرنسية وما يشابهها بالأنجليزية،معتمدين على تطور المعنى لاحقا،نحو معنى التفاعلية.اما الأشكال الأخرى للتناص فهي تتجاوز التفاعلية نحو(التلاص_Plagiarism)،أي اعلى درجة من التقليد والنقل والأخفاء"[٢٦]

إن مصطلح التناص يتأسس من خلال التشابه بين النصوص أو ما يدعى احياناً بالتلاص، أي التلصص على نصوص أخرى ومحاولة تقليدها أو تضمين بعض منها، سواء تناصاً شكلياً أو تناصاً (موضوعيا)، ويدعي بارت أن النصوص لا تأتي دائماً بريئة،"و بأن النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء:لغات ثقافية سابقة أو معاصرة،تتجاوز النص من جانب الى اخر في تجسيمة واسعة.أن التناصي،الذي يجد نفسه

فيه كل نص،ليس الا تناصا لنص آخر..ونظرية النص بالنسبة لبارت هي-نسيج الخطاب"[٢٧] ويرى بارت"،بأنه(لايوجد شعب بدون في سرد)وهو يقرر بأن هناك ثلاثة أنماط من الخطابات هي(الخطاب الكنائي والخطاب الأستعاري والخطاب البرهاني)،فالخطاب الكنائي هو السرد،والخطاب الأستعاري هو الشعر الغنائي،والخطاب البرهاني هو الأسقراءات الفكرية).وهو يرى بأن أنواع السرد العالم لاحصر لها،فالسرد حاضر في الأسطورة والحكاية ،وفي الخرافة والأقصوصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والتمثيل واللوحة المرسومة والنقش على الزجاج "[٢٨] فلا بد من أن تكون قد تلصصت على نصوص أخرى، وبنية الفن السومري الكلية تبرز فيها سمة التناص من خلال تكرار نفس المشاهد والأشكال في نصوص مختلفة، وما يجمعها هي بنيتها الكلية، والمتمحورة من خلال تمثيلها لبنية الفن السومري والنسق الذي يجمعها في نظام للعلاقات والعناصر الشكلية المرتبطة مع بعضها البعض وفق هذا النسق دون غيره، فهناك بعض الأشكال الصورية التي تتكرر في بنية الفن السومري الكلية وليس بنية العمل الواحد المنفرد، فالعناصر الشكلية تتكرر في أكثر من عمل فني تشكل عنصراً فعالاً في البنية الفكرية والمثيولوجية للإنسان السومري وهو أقرب لمفهوم التناص في المنهج البنيوي والسيمائي.

إن الفنان السومري أهمل نفسه كذات مبدعة من خلال عدم تدوين اسمه على آثاره الفنية، قد يكون لإدراكه أنه خاضع لنسق متعارف عليه يشكل نظام الشكل الممكن تداوله وطرحه كخطاب فعال ومهيمن في بنية الفن، بل بدا أكثر قدرة على اتخاذ بنيات متشابهة أقرب لمفهوم التناص، وإن كان هذا التناص واع من حيث قصديته، لأنه كما يبدو متقصداً في اعتماد النسق المسموح به أو المتعارف عليه، وغير واع من حيث عدم قدرته الخروج عن هذا النسق وهذا الخطاب، بفعل كثرة التداول الذي فُرض على بنية فكره مسبقاً، فجعله يتمحور حول اتخاذ أو تناص نفس الأشكال والمواضيع المحددة والمكررة.

إن قيمة التناص التي بدت أشبه بلغة التكرار السابقة، تكمن في كونها ليست بنية تشابه لتكرار في نص واحد، بل تكرار الأشكال في عدة نصوص فنية. وبالإمكان تقسيم فعل التناص في نمطين:-

١- تناص الأشكال **٢- تناص الموضوع (المشهد)**

هناك أشكال تؤخذ نفسها في عدة أعمال فنية سومرية، وأعمال أخرى تناص فيها مشاهد بمجملها في أكثر من عمل. كما في تناص نفس الحيوان والتأكيد عليه في نصوص مختلفة وهذا ما اتضح في الأشكال (٢٥) (٢٣) ، إن هذا النوع من التناص يقودنا إلى فعل تأكيد خطاب القوة، بدلالة الأسد الذي هو مصدر طبيعي للقوة الحيوانية والتي بالإمكان اعتبارها رمزاً للقوة البشرية أو استعارة عنها، خاصة وأنها بدت فيما بعد مرافقة للإلهه شكل (٢٦) أو للملك المؤله شكل (٢٧)

شكل(٢٦)

شكل(٢٧)

شكل(٢٥)

من ذلك نلاحظ أن تفعيل سلطة الخطاب وقوته بفعل الترميز الحيواني بالاستبدال أحياناً، فالأسد يعتبر من الحيوانات ذات الأثر الفعال في بنية الحياة الفكرية والسياسية حيث ظهرت أشكال الأسد في أغلب المنحوتات المدورة والبارزة وفي الأختام الاسطوانية والألواح المثقوبة والمسلات، بل في معظم بنية الفن السومري. وبالإمكان تقسيم ظهور الأسد كخطاب قوة من خلال المشاهد الآتية:-

١- مشاهد صراع بين الأسد والإنسان
٢- مشاهد صراع بين الأسد والحيوان
٣- مشاهد تآلف بين الإنسان والأسد

ولعل القارئ للفكر السومري والمتلقي لبنية الفن السومري، خاصة إذا كان يجهل دواعي اللاوعي التي تحرك أنساق الفن السومري، يعتريه التساؤل عن البنية العميقة التي تولدت عنها هذه الأشكال والعناصر الصورية، فلماذا لا يكون الكلب أو ا لقط أو أي حيوان آخر أكثر حضوراً في بنية الفن السومري؟ فالبنية السطحية تطفو بأشكال مرئية أمثال الأسد والثور، في حين يكمن خلفها بنية عميقة تعبر عن اللامرئي الذي يطرح سطحياً في

نظام الشكل.فلا نجد جميع الحيوانات ممثلة في لوحات عصر معين أو ثقافة معينة ولكن يقع الاختيار على أنواع معينة، فالسمكة لها دلالتها في الأيقونوجرافيا* المسيحية، والصقر في الأيقونوجرافيا الفرعونية.. إلخ وقد ظهرت بعض الكتب التي

جمعت مثل هذه " الحيوانات الرمز " وسميت bestiaries، وهذه الكتب ليست كتباً في علم الحيوان zoology ولكنها تختص بذكر الحيوانات التي تستخدم كعناصر تدخل في الأعمال الفنية.[٢٩]

والأسد- كما ذكرنا- يتكرر في بنية الفن السومري، ففي مسلة صيد الأسود " التي تتألف من كتلة فجة خشنة من حجر البازلت صقل أحد جوانبها لنحت الصور عليه، فهنا لا نجد حقولاً بل مشهدين أحدهما فوق الآخر ففي المشهد الأعلى نرى رجلاً ملتحياً يغرز رمحاً في خاصرة أسد، ونراه في الأسفل وهو يطلق سهاماً على أسدين جريحين "[٣٠]والمشهد يعكس خطاب انتصار السلطة البشرية (الحاكم أو الملك) على السلطة الحيوانية، ولو تتبعنا السياق الشكلي لبنية مثل هذا الخطاب في بنية الفن السومري، نلاحظ عدم وجود مشهد سومري يلقي خطاباً يعكس فيه انتصار وغلبة السلطة الحيوانية (الحيوان) على السلطة البشرية، وهذا ما تعكسه مسلة صيد الأسود أو شكل(٢٣)، نلاحظ أن التناص انحدر هنا نحو التكرار في خطاب الموضوع وليس الشكل، فبعد أن بيّنا أن هناك منظومات شكلية تتكرر كنسق في بنية الفن السومري، ننتقل نحو تمثيل هذه المنظومات في خطاب يأخذ هو الآخر صفة التناص المضموني كسرد خطابي له نسق ثابت، وهو انتصار القوة البشرية (نصف الإلهية)* على القوة الأرضية، أي انتصار ما هو سماوي (إلهي) على ما هو أرضي.وترتبط أحياناً قوتا الأسد والنسر كما في رمز الإله ننكرسو ، وهذا ما تكرر كتناص في أكثر من عمل كما في الأشكال (٢٨) المتمثل بلوح من الحجر على هيئة نسر له رأس أسد، والآخر منحوت على قمة رأس الصولجان. شكل (٢٩)، ولعل دمج خطابي القوة لكل من النسر والأسد مرتبط أصلاً بمبدأ (القوة السماوية) المتمثلة بالنسر، باعتباره أقوى طائر على السماء، مع (القوة الأرضية) المتمثلة بالأسد، باعتباره أقوى وأشرس حيوان أرضي، فكلاهما له سلطة خطاب بين الأرض والسماء وكلاهما يمتلك قوة الافتراس التي يستطيع بها أن يعرض سلطته في الانقضاض على مخلوقات الأرض والسماء في آن واحد،

وهذا أقرب للاستعارة عن قوتي إله السماء (انو)، وإله الأرض والمياه (انكي) كمرجعية ثقافية في بنية الفن السومري. كما في الأشكال (٣٠) (٣١).

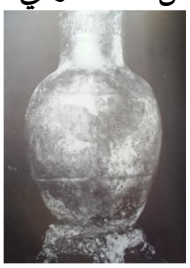
شكل(٢٨)

شكل(٢٩)

شكل(٣٠)

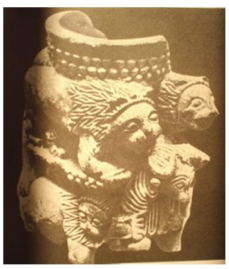
شكل(٣١)

وتمثل الأسد أيضاً كخطاب قوة في عدد من الصولجانات السومرية كما في الأشكال (٣٢)(٣٣). " إن الجوانب العمودية لرأس هذا الصولجان الضخم، الذي يبلغ ارتفاعه تسعة عشر سنتمتراً، وقد زخرفت بإفريز متصل مؤلف من سلسلة من الأسود، وكل أسد من هذه الأسود متسلق على ظهر الأسد الذي أمامه ولكن رأسه متجه إلى الخارج، ويعطي النحت الناتئ تقريباً كل السطح الخارجي لرأس الصولجان "[٣١]، وفي عدد من الأواني شكل (٣٤) (٣٥) و " التي تعود أهميتها بلا شك إلى الطقوس الدينية التي كانت تستعمل فيها مثل هذه الأواني "[٣٢]


شكل(٣٢)

شكل(٣٣)

شكل(٣٤)


شكل(٣٥)

أما الحيوانات الأليفة وغالباً ما تكون أما تحت سيطرة وسلطة الحيوانات المفترسة (كالأسد)، أو تكون طائعة يسيرها نحو المعبد (كهبات الآلهة).

إن فعل الفن هو أن يوصل خطاباً، إلاّ أن هذا الخطاب لا يمكن تفسيره إلا بالرجوع إلى دواعي بثه واستخدامه وهذه (الطريقة التحليلية، تضع أنظمة الصور في الفنون السومرية على أنها خطابات تشكيلية إبداعية، ضمن فكرة تفعيل (المرجع). ويؤكد جوهرها، بأن

أنظمة الأشكال السومرية هي إفراز من إفرازات البنية الثقافية السومرية، هذه البنية المغلقة على ذاتها و المكتفية بذاتها الميتافيزيقية

والميثولوجية فقبلتها الذات البشرية الجمعية دون قهر، بوصفها (الفضيلة) الآمرة للكمال، ونظاماً إعلائياً للشكل في مثاليته العليا)[٣٣].

أما الثور فقد تكرر أيضاً في أكثر من عمل فني سومري وشكل تناصاً بين عمل وآخر، ولعل الثور يرتبط غالباً بالراعي ديموزي، كبنية عميقة هيأت لظهور هذه البنية السطحية، فالميثولوجيا تعتبر من المغذيات المرجعية الثقافية لبنية الفن السومري، والراعي ديموزي الذي قبلت به الآلهة عشتار كزوج لها وفضلته على الفلاح، وأغنام وماشية ديموزي هي بالتأكيد بحاجة إلى قوة الخصب والحماية التي يتمتع بها الثور، الشكل(٣٦) الذي تبرز فيه الثور مصاحباً للإنسان (الراعي) في المقطع الأوسط جانبي ثقب اللوح النذري، في حين إلى الأعلى تبرز سيدة في المركز تعزف على قيثارة قاعدتها تمثل جسم ثور، وهذا التزاوج بين القيثارة والثور توضح أيضاً في قيثارة أور شكل (٣٧)، فقاعدة القيثارة شبيه بجسم الثور المستطيل إلى حد ما والرأس يحتوي على لحية بشرية، ولعل البنية العميقة لهذا التناص بين اللوح النذري والقيثارة يعكس بنية عميقة مرتبطة بديموزي الراعي، خاصة في المزاوجة بين اللحية البشرية والرأس الحيواني (رأس الثور)، فهو تمثيل للخصب والطقوس السومرية القديمة التي تشمل احتفالات رأس السنة وصعود ديموزي من العالم الأسفل.

وغالباً ما نلاحظ وجود الثور مع الأسد، أما في حالة صراع وهو عبارة عن ختم اسطواني يبدو فيه الثور (برأس بشري) بين أسدين، أو في الشكل (٣٨) المتمثل بواجهة القيثارة السومرية من أور، أما التناص الآخر في تشابه الموضوع أو تلاصه، فهو في مشاهد تقديم القرابين للآلهة ما في الإناء النذري من الوركاء، والختم الاسطواني شكل (١١)، ويبدو أن هذا التناص كان له الحصة الأكبر في عصر الوركاء، من خلال سلطة خطاب الآلهة إنانا، فحتى عدم وجود الآلهة نفسها، تكون رموزها تعبر كخطاب حضور بدلاً عن الآلهة، أو في مشاهد تقديم الشراب (للملوك) الجالسة وعزف الأنغام الأشكال (٣٦) (٤)، أو مشاهد الإناء الفوار، كما في البعض من تماثيل كوديا حاملاً بيده الإناء الفوار، ويبدو أن " البنى العميقة تتحقق في الروحية العالية للأمير كوديا وعطائه اللامحدود الذي

يرمز له بالماء المنهمر من الإناء الذي يحمله على صدره، دلالة لتواصل الحياة والخصب "[٣٤] وهو بالتالي يوصل خطاب العطاء والنماء كالإله انكي في رمزه المقدس.

أو التناص الموجود في مشاهد صب الماء المقدس بحضور الإله الأشكال (٣٩) (٤٠)،

شكل(٣٦) شكل(٣٧) شكل(٣٨) شكل(٣٩) شكل(٤٠)

إن رمز الماء المقدس " الذي يظهر مثل كأس مخصر تتدلى على جانبيه ثمرتان وتنبع منه سعفة مكونة من أوراق جانبية صغيرة، وربما كان هذا الشكل عبارة عن الكأس والنخلة "[٣٥] شكل (٤١) أو في مشاهد تناص الطاعة والصف المتراص للرجال خلف (الحاكم) في حالات الحروب كما في مسلة العقبان شكل (٤٢) أو مسلة أور شكل (٢٤) وفي الصف المتراص أمام الحاكم كما في الأشكال (١٦، ١٧).

كما أن التناص الحاصل في مشهد تشابك الأيدي، يظهر جلياً في المنحوتات المجسمة لكلا العصرين السومريين الأول والحديث، إلاّ أن التحولات التي دخلت في بنية الفن السومري الحديث، ظهرت من خلال الشكل الواقعي والتفصيلي للأيدي والأصابع، رغم اختفاء الواقع المنطقي من حركة إظهار اليد بكل أصابعها كما في تعبدات كوديا وفي منحوتات الآخرين الأشكال (٥) (٦) ، وهنا التناص بدا في شكل ترابط أصابع اليد، كنوع من أنواع خطاب التجلي والعبادة المخلصة أمام الآلهة " وما وضع اليد بأوضاعها المتعددة إلا تنوع دلالي وتقليد اجتماعي بفعل البيئة وتمجيد العلامة والرمز من أجل عكس الطقس الديني حتى أصبحت الأشكال بمرور الوقت تأخذ طابعاً جمالياً بالإضافة إلى طابعها الديني "[٣٦] ،وفي العصر السومري الأول، فقد عثر (هنري فرانكفورت) على أثني عشر تمثالاً من الحجر في معبد (أبو) تل أسمر تمثل أوضاعاً مختلفة وهيئات ووقفات وإيماءات في الأيدي (يرجح أن الغرض من نحت هذه التماثيل كان دينياً) [٣٧]شكل (٤٣).

شكل(٤١)

شكل(٤٢)

شكل(٤٣)

أما مشاهد تقديم املك للآلهة من خلال الإله الوسيط، فقد برز هذا التناص في بنية الفن السومري الحديث،وقد تكون لتحولات الفكر العبادي باتخاذ والاستعانة بالآلهات الوسيطة. أدى إلى تحول في النسق، ويبدو هذا النسق (النظام) من خلال حركة اليد اليمنى للإله الوسيط شبه العمودية أو المتعامدة على اليد اليسرى الأفقية للحاكم أو الشخص المتعبد، بحيث شكل هذا النسق نظاماً متناصاً في بنية الخطاب التعبدي الذي يفرض سلطة وهيبة خطاب أكثر تأكيداً للإله الأكبر. كما في الأشكال (١٢، ١٣)

مؤشرات البحث:

١- تنطبق خصائص البنية المشتملة على فكرة الكلية والتحول والانتظام الذاتي على بنية الفن السومري، من خلال اتساق البنية داخلياً، وبالتالي اكتمال سرد الخطاب من اكتمال وانتظام البنية داخلياً وذاتياً، فاستخراج أي عنصر من العناصر المتاحة للخطاب يؤدي إلى تصدع البنية وفقدان الخطاب لمبتغاه الرمزي وإبلاغه الصوري السردي. وبذلك يكتمل النسق باكتمال خصائص البنية الكلية.. كما إن التحولات تخدم الاتساق في تغيرات البنية بما يتفق مع الحاجات المحددة لهذه التحولات الإيجابية. فرغم التحول في نظام تشابك الأيدي بين العصرين السومريين، إلا أن التحولات خضعت لبنية الفن السومري الكلية وخطابها الذي يبجل الحضور التعبدي أمام الآلهة.

في حين بدا التحول أشبه بالتغير كما في ارتداء التيجان المقرنة للعصر الأكدي وهنا يتضح أن التحول في السلطة أدى إلى تحول في نظام الخطاب

٢- يشكل التكرار سمة مميزة وجزءاً من البنية الشكلية في فنون وآداب وأساطير السومريين، وهو بالتالي يشكل عنصراً مهيمناً في الخطاب، ولا يكون للتكرار أهمية لوحده، بل يندرج في سياق يخدم الوظيفة البنائية، ويفرض حضوره الملح والمكرر كسلطة خطاب.

ويضيف التكرار في بنية الفن السومري إلى:-

أ-التكرار المتطابق

ب- التكرار المتناوب

جـ - التكرار المتناظر

د – التكرار السردي

٣- إن قيمة التناص بدت أشبه بلغة التكرار في بنية الفن السومري إلا أن هذا التكرار شمل الأشكال والمشاهد في عدة نصوص فنية وليس في النص الواحد، وبالامكان تقسيم فعل التناص في نمطين هما:

أ- تناص الأشكال ب- تناص الموضوع (المشهد)

إجراءات البحث:

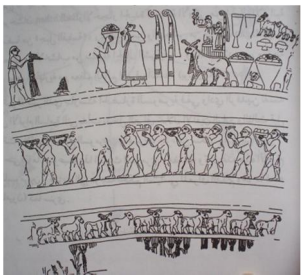
مجتمع البحث: تمثل مجتمع البحث بالأعمال الفنية السومرية لكلا العصرين السومري الأول ابتداء بالعصر الشبيه بالكتابي والسلالات السومرية الأولى،والعصر السومري الحديث المتمثل بسلالة أور الثالثة.

عينة البحث:بعد إفادة الباحثة من المؤشرات التي انتهى إليها الإطار النظري للبحث الحالي،والإشارة إلى عدد من النماذج الفنية السومرية. اختيرت عينة البحث الأساسية والبالغ عددها ٦ نماذج

أداة البحث:من اجل تحقيق هدف البحث الحالي،اعتمدت الباحثة مؤشرات البحث بوصفها محكات لتحليل العينة

تحليل العينة:

أنموذج رقم(١) إناء الوركاء النذري:



وهو إناء تم العثور عليه في مدينة أوروك، ولذا فقد دعاه الأركيولوجيون ودارسو الفن القديم بفاز أوروك، يبلغ طوله المتر تقريباً، ويعود إلى فترة ما قبل عصر السلالات الأولى[٣٨].

يتكون الإناء من أربعة أشرطة مشهدية لسرد بنية الحدث الأسطورية، بالإضافة إلى الشريط السفلي الأول الذي هو عبارة عن خطين ذو انحناءات أفقية حول الآنية. وللدلالة على المياه الجارية، وإلى الأعلى منهما بقية الحقول الأربعة وهم على التوالي من الأسفل إلى الأعلى كل من: حقل نباتات، حقل حيوانات، حقل من العبيد حاملي الهدايا، الحقل الأكبر (مشهد تقديم الهدايا للآلهة إنانا).

وما يهمنا من وصف بنية العمل الكلية، هو النظام الشكلي الذي يفرز فيه الفنان السومري بنية عمله نحو إتباع سياق يستدعي انتظام العلاقات والعناصر المتشابهة في بنية حقل واحدة، وهو خطاب قسم الكائنات الحية بأنواعها المختلفة كموجودات مسخّرة لخدمة الخطاب العلوي (الإلهي) المتمثل بالآلهة إنانا، فما هو في الأسفل مسخّر في خدمة سلطة الخطاب العلوية، وإن فرزاً نوعياً للموجودات كهذا يؤكد هكذا خطاب، فلو استخدم الفنان السومري الكائنات الحية (النبات، الحيوان، العبيد) في حقل كلي واحد دون فرزها بحقول لحصل ضعف في تأكيد بنية هذه الموجودات وخطابها كأشياء مسخّرة كلياً للقوى القدسية صاحبة الخطاب المهيمن في بنية النص والفكر، كما إن التكرار المتناوب المستخدم في كل من حقلي النباتات والحيوانات وذلك بإتباع طريقة عرض نوعين من النباتات والحيوانات ثم تكرارها في صف واحد تؤكد خطاباً آخر ينقل مقولة الأنواع المختلفة من النباتات فعندما يكرر نوعين يعني بذلك أن النبات بكل أنواعه ليس نوعاً مخصصاً مسخّر

كلياً لخدمة الآلهة، أي أن هناك خطاباً يؤكد بأن كل منتوجات الإنسان الزراعية وممتلكاته الحيوانية هي تحت تصرف وخدمة الآلهة، التي تجود على الملك بحق التصرف فيها باعتباره ممثلاً عنها في الأرض.

إن البنية الثنائية في تأكيد الخطاب تكررت أيضاً في الأواني ذات التكرار المتطابق في الحقل العلوي، وهناك تأكيد مضاعف لبنية الإناء النذري، محفور على سطح الآنية نفسها بوجود آنيتين مشابهتين- كهيئة- تماماً لآنية الوركاء النذرية، وهذا يؤكد استخدامها الطقسي في معبد الآلهة انانا.

بالإضافة إلى تكرار سير العبيد وهيئاتهم العارية باتجاه واحد، ومع حمل أنواع مختلفة من الأواني والهدايا المقدمة للآلهة.

أما بالنسبة للتناص، فنلاحظ التناص الذي أصبح أشبه بالسياق الواحد المستخدم في كل الأعمال السومرية والمتعلق برموز الآلهة إنانا (القصبتين المعقوفتين).

أنموذج رقم (٢) مسلة صيد الأسود

وهي مسلة من حجر البازلت تحتوي على نحت بارز من الوكاء بارتفاع ٨٠ سم. يحتوي المشهد السردي لبنية هذا العمل على نسق التكرار لمشهد الصراع بين الإنسان (السلطة البشرية) مع الأسد (السلطة الحيوانية)، فالإنسان المصَوَر في هذه المسلة يتكرر بنفس الهيئة والملامح البشرية، لكن باختلاف الحجم، فالشخص على الأعلى مصور بهيئة أصغر حجماً من الشخص إلى الأسفل، إلاّ أن التشابه بينهما يحيلنا إلى شخص واحد، كما أن الاختلاف في أداة الصراع مع الحيوان، فالأداة المستخدمة في الأعلى هي رمح طويل يُغرس في جسد الأسد، أما القوس والسهم هو المستخدم في المشهد السفلي.

ولم يقسم السومري المسلة إلى مقطعين، بل بقيت بنية الحدث السردي في فضاء مفتوح.

إن هذا التكرار في السرد الروائي لخطاب الصراع بين قوتين، يحيلنا إلى نوع من تداول نفس المضمون في تأكيد سلطة الملك الأسطورية على قوى المخلوقات الحيوانية، دون مساعدة أشخاص آخرين، فما هو مطروح في بنية الشكل يؤكد النسق الثنائي بين السلطتين (الحيوانية/ البشرية) (الموت/ الحياة) (الفناء/ البقاء) (الثابت/ المتحول).

إن طرح هكذا خطاب على الفكر الجمعي للمتلقي السومري يستدعيه نظام الشكل والسياق المتبع في تغلب السلطة (الحاكمة) على أشرس المخلوقات الحيوانية، فهو نوع من خطاب القوة والهيمنة والسلطة المطلقة للملك (الحاكم). وتكراره بهذا الشكل ما هو إلاّ إصرار على تأكيد الخطاب.

إن البنية الضاغطة على فكر الإنسان السومري هي بنية أسطورية تحول الشكل المرئي إلى نظام من العلاقات الأسطورية، فأينما يوجد ديموزي توجد معه الأغنام والهدايا المقدمة إلى إنانا وطقوس الزواج المقدس، وأينما يوجد كلكامش توجد معه المرجعيات الفكرية الأسطورية التي تخص كلكامش كالصراع مع ا لحيوانات ورحلة البحث عن الخلود، أو إنقاذ شجرة الآلهة انانا وتلبية استغاثتها.

ففي هذه المسلة نلاحظ الهيئة الشكلية للشخص المصارع يحيلنا إلى تناص شكلي مع شكل (٢٠) وهو يحمل شجرة ورموز الآلهة انانا (القصبتين المعقوفتين) على جانبيه وكليهما يعطي خطاباً واحداً يعرف الشخص بكونه كلكامش، فلا يجهد المتلقي السومري في الوصول إلى حقيقة الخطاب، لأن السياق الشكلي المستخدم في بنية الفن السومري مشخص مسبقاً وفق مرجعيات ثقافية.

أنموذج رقم (٣) لوح نذري

وهو لوح نذري من حجر كلسي لاور نانشي حاكم لكش، بارتفاع ٢٠سم محفوظ في متحف اللوفر بباريس.

تبرز البنية الشكلية لهذا اللوح من خلال نسق العلاقات الثنائية بين (الحاكم/ المحكوم)، فاللوح يحتوي على عنصرين رئيسين في نظام بنائية الشكل، وهما حاكم ذو حجم مضخّم يحمل سلة على رأسه، ومحكومين (شعب) متجه كلياً نحوه، في حركة شبيهة بالحالة التعبدية (دلالة الطاعة) بضم الأيدي نحو الصدر.

المشهد مقسم بشكل غير منتظم، فما يهم هو تمثيل المبالغة في حجم الحاكم وتميزه عن بقية البشر، ويبرز بذلك خطاب عرض القدرات البدنية الخارقة للحاكم.

ويأخذ الحاكم بدوره عنصر التصدر في بنائية العمل، في حالتي (الوقفة والجلوس) والتصدر هنا يكون بمثابة الهيمنة الشكلية بين نسق العلاقات البنائية التي تحكم الأشكال. كما أن فقدان أي عنصر من العناصر المكررة في بنية النص قد لا تؤثر على كلية انتظام البنية، بقدر تأثير العنصر المتصدر في البنية، فالعنصر المتصدر له قيمة استثنائية في نام طرح الخطاب، إلاّ أن خروجه عن بنية النص تلغي هيمنته الشكلية، فليس له قيمة بدون العناصر الأخرى وعلاقة تلك العناصر مع بعضها البعض.

أما نظام التكرار المتطابق، فيتبين من خلال تكرار الصف المتراص من الأشخاص بنفس الحركة والوقفة واتجاه الرؤية (نحو الحاكم)، وهنا خطاب آخر يوضح الطاعة والولاء المطلق لشعب باتجاه السلطة الدنيوية، والتي هي في الفكر الجمعي الممثلة الرئيسية عن السلطة الإلهية وصاحبة الخطاب المهيمن على الفكر.

ولو استخدم الفنان السومري أشخاص بحركات مختلفة وأحجام متنوعة لحصل نوع من فقدان هيبة الحضور الملكي، ولتلاشى الخطاب الذي يدعو إلى تبجيل السلطة الممثلة عن الإله، فطالما كانت الأنساق الشكلية للبشر في حالة من الوقار والجلال في سياق الحركة (الشبيهة بالتعبد) والانصياع الكلي نحو الحاكم.

كما لعب التناص دوراً مهماً في تكرار التداول في نسق الخطاب، ويظهر ذلك في عدة ألواح سومرية أخرى كما في الأشكال (١٦)

أنموذج رقم (٤)

لوح نذري من حجر كلسي، عثر عليه في خفاجي

والألواح النذرية السومرية غالباً ما تكون صغيرة الحجم لا يتجاوز غرضها ٣٠سم، مثقوبة في الوسط وتعلق في المعابد وتحتوي على ثلاثة حقول.

وفي هذا اللوح في حقله السفلي عربة يتقدمها شخص يحمل عصا، في حين لم يتبقى من العربة غير أربعة من الخيول، تتخذ نفس حركة السير بانتظام شكلي واضح، في حين فقد الجزء الآخر من الحقل، ويبدو التناص في هذا الانتظام الحركي للخيول في قطعة أخرى شكل (٣٦).

بالإضافة إلى هيئة الأشخاص وملابسهم المجدلة، إن هذا التناص في هذا الموضوع (المشهد) المكرر لم يُتخذ في الألواح النذرية السومرية فحسب، بل كان له ظهوراً واضحاً في نسق انتظام المخلوقات الحية وتقديمها في حقول أو في تسلسل طبقي، فغالباً ما تنتظم الحيوانات في سيرها أسفل العمل، ثم يأتي دو مسيرة العبيد (الخدم) في الوسط، وبالتالي تكون حضوه القسم العلوي من نصيب مشاهد الملوك أو الآلهة، ويبدو هذا التناص في مسلة أور أنموذج (٦)، وإناء الوركاء النذري أنموذج (١) والكثير من الألواح النذرية، إن هذا التأكيد في تناص الموضوع واتخاذه كسياق في بنية النص الفني، ما هو إلاّ تأكيد لخطاب التمييز الطبقي والعلو من شأن سلطة الخطاب العلوي (الملكي).

فحتى إن وجدت بنية الحيوان في الحقل الأوسط، إلا أن بنية هذا الحضور ما هي إلاّ كهدية مقدمة من قبل البشر (العبيد)، فالمقطع مخصص للبشر بكل ممتلكاته وجهده في تقديم النذور والهدايا، أما المقطع السفلي فالجهد الحيواني وحمل الأثقال من نصيبه.

إن هذا الاتساق في نسق العلاقات الشكلية بهذا التنظيم يعلو من شأن الخطاب الملكي الذي تنتظم أمامه الخدم والموسيقيين في حفلة لتقديم الشراب، فيكون جالساً في جانب وهو ممثلاً عن ديموزي في حفلة الزواج المقدس وإلى الجانب الآخر تجلس امرأة ممثلة عن الآلهة انانا.

كما أن هذا التقسيم في التسلسل الطبقي يعكس قيمة التصدر فالحقول العليا ما هي إلاّ اقتراب نصي من القوى السماوية الغيبية ولها هيبة السمو والعلو الإلهي، إلا أن هذا الخطاب ليس من شأنه أن يعلو من قيمة الآلهة انانا فحسب، بل غالباً لا توجد آلهة لوحدها في الحقل العلوي، فالملك مرافقاً لها في نفس المنزلة، وهنا تأكيد على خطاب تمثيل الملك عن الآلهة وتصدره معها في مصاف واحد، وهو خطاب موجه إلى الفكر الجمعي بدلالة تكرار ترديده وتداوله في البنية المكانية المخصصة للتقرب من الآلهة، وهو المعبد كما في الأشكال (٤) (١٩) (٢٤)، وهذا التكرار في ترديد الخطاب يخوض في اللاوعي ويتخذ له سمة الحضور والسيادة على أي خطاب آخر

أنموذج رقم(٥) ختم اسطواني

وهو واحد من أبرز أمثلة النقش على الأختام في عصر فجر التاريخ الذي عثر عليه في الوركاء.

وتبدو بنية المشهد متكونة من عدد من العناصر الشكلية المتنوعة، النبات، الحيوان، الأواني النذرية، الإنسان، رموز اللآلهة.

وتبرز بنية التكرار من خلال وجود الحيوان على جانبي الأمير أو (الحاكم)، بشكل تكرار متناظر، كما شمل التكرار المتناظر أغصان الشجرة التي يحملها الحاكم، وكذا تكرار الآنية النذرية، في حين بدت القصبتين المعقوفتين (رمز الآلهة انانا) في تكرار متناظر أيضاً،

رغم النسق المتعارف في تصويرهما المتوازي والمتجاور كما في إناء الوركاء النذري أنموذج (١)، إلا أن تكرارهما المتناظر حول المشهد بينت نوع من الهيمنة والحضور للحاكم من خلال تصدره في مركز المشهد، وقد يكون ذلك للاستعاضة عن عنصر التضخيم (البالغة) في الحجم، فالمشهد خالي من العناصر البشرية الموازية للحاكم في الهيئة، فلا يستطيع الفنان أن يركز على تضخيم الحجم بسبب عدم وجود عناصر بشرية أخرى.

وتبدو هيئة الشخص في تناص مشابه للهيئة البشرية في مسلة الأسود أنموذج (٢)، فغطاء الرأس والملابس واللحية وبنية الهيئة الكلية بعمومها متكررة، مما يؤكد السياق الكلي المتكرر لبنية الفن السومري واستخدامهم لعناصر شكلية ذات نسق موحد في طرح الخطاب.

أما عنصر الكتابة، فيبدو في تمثيل بنية المكان، فالقصبتين المعقوفتين (رمز الآلهة انانا) يحيل المتلقي بحضورها في بنية الشكل- إلى الكناية عن الآلهة انانا، بالإضافة إلى وجود الآنيتين النذريتين والحيوان فوقهما، وهذه الأشكال- غالباً- ما تحيل إلى البنية المكانية لمعبد الآلهة انانا، فأينما يوجد حيوان منذور، نلاحظ تصويره فوق الأواني النذرية وليس واقفاً على الأرض، كما في الأشكال (١١) (١٩) (٢٠)فبدلاً من تصوير إنانا، كُني عنها برموزها ودلالة معبدها.

أنموذج رقم (٦) راية أور

تبرز بنية الفن السومري الحديث في أحدى أهم أعماله المهمة،وهي ما يسمى براية أور، وهي عبارة عن صندوق صغير مطعم بالموزائيك واللآزورد والصدف عثر عليها في أحدى المقابر الملكية في أور.

تتكون الراية من وجهين أمامي مخلفي، وعادة ما كان يسمى الوجهين بمشهدي (الحرب والسلام)، وكلا الوجهين يتكون من ثلاثة مقاطع أفقية، لإظهار علاقات العناصر في بنائية الحدث الكلية.

إن بنية السرد القصصي للراية تضم ثنائية (الحرب والسلام)، وهذه الثنائية تعكس التضاد الثنائي في بنية العمل بين (الثابت و المتحول).

لا نستطيع الحديث عن بنية العمل بعزل أحد الوجهين عن الآخر، لأن البنية تفترض أتساق العناصر في كلية، وعزل عناصر لا تخدم سمة البنية الكلية وعلاقة العناصر مع بعضها، وفي انتظام ذاتي، ويؤكد هذا الترابط بين الوجه الأول والثاني (السلم والحرب)، فالمقطعان العلويان لكلا الوجهين، يحتويان على نوع من الترابط المنطقي في تمثيل السلطة، سواء سلطة القيادة العسكرية في وجه الحرب، أو سلطة الملك في وجه السلم، فالبنية السطحية للمقطعين تبرز فيهما مشهدان يبدوان سطحياً في حالة اختلاف، إلا أن الخوض في البنية العميقة يكشف عن علاقات التشابه في الدلالة، وهي دلالة السلطة ا لخطابية لكل من السلطتين (العسكرية والملكية) وعرض خطاب الولاء لهذه السلطة.

أما المقطعان في الوسط (لكل من الوجهين) فتبدو أيضاً بنيتهما السطحية تعلن عن موضوع مختلف، الأول سير قطيع من الجنود نحو حرب وقتال، والآخر سير قطيع من العبيد والماشية بنفس الاتجاه، وتكشف لنا البنية العميقة عن تشابه دلالي يحيلنا إلى مفهوم أ و خطاب (الطاعة)، أما المشهدين الآخرين إلى الأسفل، فيعرضان خطاب (الجهد) والحركة، أحدهما بحركة العربات الحربية مع الجنود، والآخر بحركة العبيد وحمل الأثقال.

ورغم اختلاف الوجهين ظاهرياً (سطحياً)، إلاّ أن البنية العميقة تحيلنا إلى بنية تشابه في عرض الخطاب، وهو كل من خطاب (الولاء، الطاعة، الجهد) المسخر لخدمة عناصر العمل البنائية ذات السلطة الخطابية.

كما كشف هذه العناصر ذات السلطة، بالإمكان تتبعه من خلال عنصر التكرار، الذي يتضح في عدة أنواع، فالتكرار المتطابق يظهر في المقطع الأوسط من وجه الحرب، وذلك بتكرار نفس عنصر الجندي، فالهيئة وتفاصيل الشكل والزي العسكري وغطاء الرأس وحتى الحركة، نفسها في حالة تكرار شكلي يؤكد بنية الطاعة والسير نحو القتال.

أما في المقطع العلوي من وجه السلم، فيتبين التكرار المتطابق في حاشية الملك بدلالة تكرار نفس الهيئة وحركة الجلوس وحمل الكأس، بل حتى هيئة الكرسي الذي يتميز بوجود القدم الرابع على هيئة قدم حيوان، وكما في كرسي الملك، وهذه دلالة على أن الجالسين هم من الحاشية الملكية ذات السلطة السياسية.

أما التكرار السردي فتبين في سير الأسرى في المقطع السفلي باتجاه استكمال هذا السير إلى المقطع العلوي، نحو المثول أمام الحاكم (القائد العسكري)، أو في التكرار السردي للبنية الشكلية لعربة القتال في المقطع السفلي من وجه الحرب، وذلك بتكرار نفس العربة مع راكبيها وباختلاف بسيط في طريقة الحدث لخدمة التكرار السردي القصصي.

أما التناص الموضوعي (المشهدي) فيبدو مشهد تقديم القرابين الشراب للملك والعزف على القيثارة متكررا في أكثر من نص سومري كما في الأشكال (٤) (٢٤)، بالإضافة إلى حجم الملك وجلسته المضخمة عن الخدم. وهنا إيضاح وتأكيد لخطاب السيادة المطلقة و التسلط وأفضلية حق الخطاب للملك وتمييزه عن بقية البشر، في حالة من فرض الطبقية الواضحة، والمنعكسة في بنية الأشكال والنصوص الفنية.

كما أن هناك تناصاً شكلياً بين القيثارة ذات جسد الثور، التي تكررت أيضاً في عدد من الأعمال السومرية كما في الأشكال (٢٤) (٣٦)، فالصوت المسموع على ما يبدو له علاقة استعارية ببنية الثور، الذي يعتبر استعارة عن حيوانات الراعي ديموزي الأخرى، الذي يعتبر الثور أقواها وأكثرها خصباً

النتائج ومناقشتها:

١- إن بنية الفن السومري لا تعتمد على مرجع خارجها لتعليل تحولاتها، فالنظام أو النسق الذي يحكمها لا يحيلها أثناء التحولات إلى غيرها من الأنظمة، كنظام الفن الآشوري أو المصري أو الإسلامي أو أي بنية منتظمة أخرى.

والانتظام في بنية واحدة يجعلها توجه خطاب مهيمن ضمن هذا الاتساق في نسق البنية، وخطاب متصدر رغم التحولات التي تنتظم ذاتياً وايجابياً لصالح نسق البنية وحضور الخطاب المتسلط فيها، ففي أنموذج رقم (١) من عينة البحث نلاحظ نسق انتظام المخلوقات في حقول حسب الأهمية والتصدر، فالحقل السفلي العنصر الحيواني والأوسط العبيد وفي

الحقل العلوي مشهد الملوك والآلهة وهذا ما انتظم كفعل تناص في أعمال أخرى كما ذُكر في تحليل العينة وفي أنموذج رقم (٤)أ إن هذا التأكيد في تناص الموضوع واتخاذه كسياق في بنية النص الفني ما هو إلا تأكيد لخطاب التميز الطبقي والعلو من شأن سلطة الخطاب الملكي وتسخير العبيد والمخلوقات الأخرى لراحته.

فالاتساق الذي يحكم البنية يشكل في كليته وتحولاته وانتظامه الذاتي خطاباً تواصلياً، وكل نظام شكلي له بنيته الخاصة في إطار ومجتمع محدد يلقي بخطاباته للتداول والحضور.

٢- إن التكرار بكل أنواعه (المتطابق، المتناوب، المتناظر والسردي) يشكل عنصراً مهيمناً في فرض الخطاب كحضور متسلط بالإلحاح والترديد باتجاه فرض وجوده على بنية الفكر وبالتالي على بنية الصورة.

فالتكرار المتطابق في نسق الجنود في راية أور أنموذج رقم (٦) يؤكد خطاب الطاعة أو في التكرار السردي لنفس الأنموذج.

وفي التكرار المتطابق في أنموذج رقم (٣) من خلال تكرار الصف المتراص من الأشخاص بنفس الحركة والوقفة باتجاه (الحاكم) وهو خطاب تتوضح فيه الطاعة والولاء المطلق للسلطة الدنيوية وصاحبة الخطاب المتسلط على بنية الحياة السومرية.

والتكرار السردي لأنموذج مسلة صيد الأسود أنموذج رقم (٢) الذي يحيلنا إلى نوع من تداول نفس المضمون في تأكيد سلطة الملك الأسطورية على أقوى المخلوقات الدنيوية وتأكيد للنسق الثنائي بين السلطتين (الحيوانية/ البشرية) (الموت/ الحياة) (الفناء/ البقاء) (الثابت/ المتحول). وهو خطاب يؤكد القوة والهيمنة والسلطة المطلقة للملك وتكراره بهذه الطريقة.

وفي أنموذج رقم (٥) باستخدام التكرار المتناظر، وهذا التكرار وضح أهمية تمركز الملك المؤله وتناظر العناصر الحيوانية والنباتية، بل حتى رموز الآلهة إنانا حوله مما يعطيه سلطة خطاب شكلي في بنية الختم الاسطواني.

أو التكرار في أنموذج الإناء النذري رقم (١) الذي يمثل التكرار المتناوب المستخدم في كل من حقلي النباتات والحيوانات، تؤكد خطاب التنوع، فكل أنواع النبات والحيوان مسخر لخدمة الآلهة عن طريق امتلاك ديموزي وتقديمها في التالي كهدايا ونذور، فاليد الملكية هي المستلمة لمجهود الشعب وممتلكاته. وهذا ما أكده الخطاب السائد في بنية النص.

٣- إن العناصر الشكلية تتكرر في أكثر من عمل فني وتشكل عنصراً فعالاً في البنية الفكرية والميثولوجية للإنسان السومري وهو أقرب لمفهوم التناص في المنهج البنيوي والسيمائي.

واتخذ التناص نمطين أحدهما تناص الأشكال والآخر تناص في طرح خطاب المشهد (الموضوع).

والتناص الشكلي في أنموذج رقم (٢) و (٥) أحدهما لمسلة صيد الأسود والأخرى لختم اسطواني، واتضح في هيئة الشخص المتمركز في بنية النصين فتبدو الهيئة متشابهة من خلال نفس غطاء الرأس والملابس واللحية مما يؤكد السياق الكلي المتكرر الذي يتخذ التعريف بالشخصية نفسها في كلا العملين، وهو خطاب يطرح سلطة هذا الملك كبنية فاعلة في الفكر السومري، وبالتالي كخطاب مهيمن.

أو في تناص استخدام رمز الآلهة إنانا نموذج (١) و (٥) أما التناص في طرح المشاهد المتشابهة أو المتناصة، فتوضح في نموذج اللوح النذري رقم (٣)، فتكرار حركة الأشخاص واتجاه حركتهم وولائهم نحو الحاكم (الملك)، استخدم كتناص في لأكثر من بنية سومرية كما في الشكل (١٦)

والتناص في الموضوع يبدو في أنموذج راية أور رقم (١) لمشهد تقديم الشراب للملك والعزف على القيثارة؛ متناصاً في أكثر من نص سومري كما في الأشكال (٤) و (٣٦)، بالإضافة إلى حجم الملك وجلسته المضخمة عن بقية الملك. وهنا تأكيد لخطاب السيادة المطلقة والتسلط وامتلاك حق سلطة الخطاب للملك بتفضيله بأكثر من نص على الآخرين.

كما أن هناك تناصاً شكلياً في نفس الأنموذج وهو القيثارة – ذات جسد الثور ورأسه – التي تناصت في أكثر من عمل سومري كما الأشكال (٣٦) و (٣٧)، فالصوت المسموع له علاقة استعارية ببنية الثور؛ الذي أخذ كاستعارة عن حيوانات الراعي ديموزي الأخرى والذي يعتبر الثور أقواها وأكثرها خصباً، وبحضور رمز الثور وصوته المسموع كقيثارة عزف تستحضر رموز القوة الملكية في هكذا جلسة لتبجيل الملك وخدمته: باعتباره أقوى سلطة بشرية ممثلة عن قوة الملك المؤله ديموزي الممثل عن الآلهة في الأرض.

أو في تناص موضوع تقسيم العمل إلى حقول وترتيب تسلسل العناصر النباتية فالحيوانية ثم الملكية وتناصها في أكثر من أنموذج كما في (١) و (٤) و (٦)، فهي تطرح خطاب تسخير

الموجودات بأنواعها لخدمة الخطاب العلوي، فما هو في الأسفل مسخر كلياً لخدمة ما هو في الأعلى.

Abstract

The discovery of recording (writing discourse) by the Sumerians has been a turning point in producing knowledge rules for discourse mechanism. It was a disclosure of thinking, religious and political life which was an intellectual pressure on the ancient Sumerian mind formed in outstanding masterpieces of plastic art: technical development, great advancement, great artistic achievements and writing have shown us features of a totally mature civilization. Undoubtedly, the Sumerian civilization had been born and boomed in the south of Iraq, spread to the near East and had profound effect on the other Eastern civilization.

What had been intellectual concern at that time was revealed as a dominated discourse in the shape of artistic works on the account of the connection existed between what was worldly and every day experience by the community and what were intellectual and doctrinal values translated into discourse signals in the structure of plastic work. "artistic remains are very important resources for studying ancient artistic styles and how they developed through ages and for knowing artistic motives and themes including religious themes that described religious rituals and festivals and themes related to the daily phases" Insisting on those themes and repeated formal structures in a kind of discourse that should be circulated by repeating it in the same text and more other texts.

The subject of this research is to search for those structures in the Sumerian art and to question their effects in confirming discourse. The aim of the current research is to expose the element of intertextuality and formal repetition in the structure of the Sumerian art and their effect in producing discourse. The current research is specified in the Sumerian artistic works in the period from the semi historic era 3500 B.C. to the end of dynasties age 2370 B.C. and the third dynasty of Ur that followed the Acadian reign and named the modern Sumerian State.

هوامش البحث

١- روه، جورج، العراق القديم، تر: حسين علوان حسين، مر: فاضل عبد الواجد على منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية،١٩٨٤م، ص١١٦

٢- الدباغ، تقي، مقدمة في علم الآثار، منشورات دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨١، ص٧١

٣- المناصرة،عز الدين:علم التناص المقارن،عمان-الاردن،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط١، ٢٠٠٦، ص١١٥٣

٤- جاسم،بلاسم محمد،التحليل السيميائي لفن الرسم(المبادئ والتطبيقات)،اطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،١٩٩٩،ص٦

٥- سعيد ، علوش ، معجم المصطلحات الادبيه المعاصره ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت:١٩٨٥،ص٥٤

٦- سعيد،علوش،المصدر السابق،ص٥٣

٧- اللغوي، أبي الحسن أحمد بن فارس، مجمل اللغة، بيروت- دار الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، ج١، ط٢، ١٩٨٦م، ص٢٩٥

٨- مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، تركيا، دار الدعوة ج١، ص٢٤٣

٩- ابن منظور، لسان العرب، بيروت- دار إحياء التراث العربي، ط٣، ١٩٩٩م، ص١٣٥

١٠- فوكو، ميشال، هم الحقيقة (مختارات)، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٩

١١- ولد اباه،السيد، التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط٢١، ٢٠٠٤م، ص٩١

١٢- فوكو، ميشيل، نظام الخطاب وارادة المعرفة،تر:احمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي،دار النشر المغربية،الدار البيضاء،١٩٨٥ ، ص١٦

١٣- *إن المقارنة بين النص الأدبي كلغة وبين اللوحة، أو تطابق المصطلحات المستخدمة لوصف النص الأدبي واللوحة، قد انتشر في مجال الحديث عن اللوحات فنجد مثلاً يوسيوس وونج يقول في كتابه التاو the tao في فصل بعنوان " اللغة " إن الطريقة التي تتشكل بها العناصر وتتآلف في الصورة تمثل لغة الفنان البصرية، إن الطريقة التي يختار بها الفنان العناصر تطابق

الطريقة التي يختار بها الكاتب الكلمات التي تحمل الدلالة المناسبة للتعبير عن الأفكار والمشاعر للتواصل، كما تشكل الكلمات قاموس الكاتب، فإن العناصر تكون قاموس المصور البشري من خلال الاستخدام الجماعي، وتتشابك العناصر لكي تفصح عن نمو بصري كامن يحدده المبدأ

١٤- إن مفردات اللغة البصرية تتكون في رأيه بصفة عامة من النقط والخطوط والمسطحات والأحجام والألوان ودرجاتها ونسيجها. سيندا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م، ص٢٠٦

١٥- ٢الرويلي،ميجان دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط٢، ٢٠٠٠،،ص٣٦

١٦- ١كلر،جونثان،فرديناند دي سوسير(أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)،تر:عز الدين اسماعيل،المكتبة الأكاديمية،القاهرة،٢٠٠٠، ص١٩٧

* الأيدلوجية: نظام (له منطقه ودقته الخاصين) من التمثلات (صور ،أساطير، أفكار، أو مفاهيم حسب الحالة) ذو وجود ودور تاريخي في داخل مجتمع معين.. وأن الأيدلوجية كنظام للتمثلات تتميز عن العلم في أن الوظيفة العملية- الاجتماعية تتغلب فيه على الوظيفة النظرية، ميشيل فاديه، الأيدلوجية (وثائق من الأصول الفلسفية)، تر: د. أمينة رشيد وسيد البحراوي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٦م، ص٢٢

١٧- فاديه،ميشيل،الأيديولوجية،المصدر السابق ص٣٩

* ❖تدور هذه القصة حول ((خطاب)) تلقته ملكة، ثم وجدت نفسها مضطرة- نظراً لدخول الملك عليها فجأة- إلى إخفاءه ضمن أوراق أخرى، مما يدل على أن مضمون هذا الخطاب كان ليسئ إلى سمعة الملكة أو شرفها، أو لعله كان مهدداً لأمنها وهد انتهزت الملكة فرصة عدم انتباه الملك، فتركت الخطاب على المنضدة (بعد أن قلبته على الظهر) ولكن الوزير- الذي كان قد دخل إلى غرفتها بصحبة بطانة الملك- لاحظ ارتباك الملكة، وفطن إلى السر في هذا الارتباك، فأخرج من جيبه خطاباً مماثلاً وراح يتصنع قراءته، ثم لم يلبث أن استبدله بالخطاب الآخر، دون أن تتمكن الملكة من الحيلولة بينه وبين سرقة الخطاب

الأصلي، على الرغم من رؤيتها له وهو يرتكب فعلته، خشية أن تستثير انتباه الملك أو أن تولد في نفسه بعض الشكوك.

١٨- ونحن هنا في هذا المشهد الأول- بإزاء ملك تعرف أن الوزير يملك الخطاب، كما أننا في الوقت نفسه بإزاء وزير يعرف أن الملكة قد شاهدت بعيني رأسها الفعلة التي ارتكبها. وأما المشهد الثاني من هذه القصة. فإنه يجري في مكتب الوزير، وكأنما هو تكرار للمشهد الأول.. لا تعثر على أي شيء لدى الوزير، والوزير متهلل لأنه نجح في إخفاء الخطاب عن طريق وضعه في مكان ظاهر باد للعيان، ورئيس الشرطة استطاع أن يرى كل شيء، وتمكن بالتالي من استعادة الخطاب- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية،مكتبة ممصر،دار مصر للطباعة،١٩٩٠ ، ص١٦١-١٦٢

١٩- ١أبراهيم،زكريا،المصدر السابق،١٦١

٢٠- ١٨بدران،أبراهيم وأخرون،آفاق النظرية الأدبية المعاصرة(بنيوية أم بنيويات؟)،تحرير وتقديم:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،٢٠٠٧، ص٥٣

٢١- أبراهيم،زكريا،السابق،ص١٦٣

٢٢- لسواح،فراس، الأسطورة والمعنى(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)،دارعلاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،ط٢، ٢٠٠١،ص١١٩

٢٣-١ لسواح،فراس،الأسطورة والمعنى،المصدر نفسه،٤٦

٢٤- الماجدي،خزعل ، الدين السومري،دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص١٦٧

٢٥- ياسين،فرج،توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،٢٠٠٠، ص١٠٩

٢٦- البصري،أيلاف سعد،وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة(دراسة تحليلية مقارنة)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،سلسلة رسائل جامعية،ط١، ٢٠٠٨، ص١٠٨

٢٧- ورتكات،أنطوان ،الفن في العراق القديم،تر:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الأديب البغدادية،بغداد،١٩٧٥، ص٢

٢٨-١المناصرة،عز الدين.علم التناص المقارن.دار مجدلاوي للنشر والتوزيع . عمان _ الأردن .٢٠٠٦.ص١٣٨

٢٩- لمناصرة،عز الدين.المصدر السابق.ص١٤٢-١٤٣

٣٠- .ص١٠٦ ٣المناصرة،عز الدين.المصدر السابق

* تأتي كلمة " اايقونوجرافيا " من الأصل اليوناني eikon بمعنى صورة و graphein بعنيى يكتب وهي مرتبط بتاريخ الفن، فالايقونوجرافيا هي فحص العمل الفني والتعرف على العناصر التي يتكون منها والبحث عن أشباه هذه العناصر في الأعمال الأخرى السابقة عليه ومن أين تأتي هذه العناصر؟ يمكن النظر إلى الكتب التي تظهر فيها كثير من اللوحات التي تصور القديسين على أنها جزء من ايقونوجرافيا تمثيل القديسين، أو شجرة التين التي في اللوحات التي تصور بوذا في الفن الصيني والهندي على أنها عنصر من عناصر ايقونولوجيا تمثيل بوذا، وإذن تنطلق الايقونوجرافيا من الأعمال نفسها وتحلل اللوحات إلى عناصر يتكرر ظهورها بحيث تنفصل عن مجموع معطيات الواقع وتكتسب قيمة تشكيلية بفعل دخولها في العمل الفني، ينظر سبنزا قاسم، القارئ والنص(العلامة والدلالة)، المصدر السابق، ص٢٠٨

٣١- قاسم،سيزا،القارئ والنص(العلامة والدلالة)،المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٢،ص٢٠٨

٣٢- مورتكات،انطوان،المصدر السابق،ص١٤٠

* باعتبار أن الحاكم في الفكر السومري هو نصف إله " فالإنسانية الخارقة التي يصعب تفسيرها بسهولة كانت بنظرهم نوعاً من القوة اللاهوتية داخل الإنسان فكانوا يعطوها بنسب محسوبة للبشر مثل كلكامش الذي كان ثلثاه إله، وربما الملك رموزي الذي أله بسبب صلته بالآلهة إنانا وصارت له أفعال خارقة، ينظر خزعل الماجدي، متون سومر،الأهلية للنشر والتوزيع،الأردن-عمان،ط١، ١٩٩٨،ص٢٦٦

٣٣- ١مورتكات،انطوان،المصدر نفسه،ص٨٢

٣٤-مورتكات،انطوان،المصدر نفسه،ص٤٧

٣٥-١صاحب،زهير،الفنون السومرية،نفسه،ص٢٠٢

٣٦- البصري،ايلاف سعد،المصدر السابق،ص٨٧

٣٧- الماجدي،خزعل،الدين السومري،نفسه،ص٩٢

٣٨- سومر فنونها وحضارتها،نفسه،ص١٧

٣٩- ،محمد، التحوير والأختزال المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي،دار الجماهير للنشر،بغداد،٢٠٠٢،ص٩

٤٠- السواح، فراس ،المصدر السابق، ص١٦١

قائمة المصادر و المراجع

١-أبراهيم،زكريا،مشكلة البنية،مكتبة ممصر،دار مصر للطباعة،١٩٩٠

٢-ابن منظور، لسان العرب، بيروت- دار إحياء التراث العربي، ط٣، ١٩٩٩م

٣-بارو،اندريه،سومر فنونها وحصارتها، تر:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الأديب البغدادية،بغداد،١٩٧٧

٤- بدران،أبراهيم وأخرون،آفاق النظرية الأدبية المعاصرة(بنيوية أم بنيويات؟)،تحرير وتقديم:فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،٢٠٠٧

٥-البصري،أيلاف سعد،وظيفة الابلاغ في الرسوم الجدارية العراقية والمصرية القديمة(دراسة تحليلية مقارنة)،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،سلسلة رسائل جامعية،ط١، ٢٠٠٨

٦-جاسم،بلاسم محمد،التحليل السيميائي لفن الرسم(المبادئ والتطبيقات)،اطروحة دكتوراه غير منشورة،كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد،١٩٩٩

٧-.الدباغ، تقي، مقدمة في علم الآثار، منشورات دار الجاحظ، بغداد، رو،جورج،العراق القديم،تر:حسين علوان حسين،مر:فاضل عبد الواحد،ب.ت

١٩٨١
٩-الرويلي،ميجان وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط٢، ٢٠٠٠
١٠-سعيد ، علوش ، معجم المصطلحات الادبيه المعاصره ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت:١٩٨٥
١١-السواح،فراس،الأسطورة والمعنى(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)،دارعلاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،دمشق،ط٢، ٢٠٠١
١٢-صاحب،زهير،الفنون السومرية،سلسلة عشتار،جمعية التشكيلين العراقيين،دارايكال للتصميم والطباعة،بغداد،ط١ ،ب.ت
فاديه،ميشيل،الأيديولوجية
١٤-فوكو،ميشيل،نظام الخطاب وارادة المعرفة،تر:احمد السلطاني وعبد السلام بنعبد العالي،دار النشر المغربية،الدار البيضاء،١٩٨٥
١٥-فوكو، ميشال، هم الحقيقة (مختارات)، تر: مصطفى المسناوي وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦م
١٦-قاسم،سيزا،القارئ والنص(العلامة والدلالة)،المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٢
١٧-كلر،جونثان،فرديناند دي سوسير(أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)،تر:عز الدين اسماعيل،المكتبة الأكاديمية،القاهرة،٢٠٠٠
١٨-الكناني،محمد،التحوير والأختزال المفهوم والمعنى في الفن التشكيلي،دار الجماهير للنشر،بغداد،٢٠٠٢
١٩-اللغوي، أبي الحسن أحمد بن فارس، مجمل اللغة، بيروت- دار الرسالة للطبع والنشر والتوزيع، ج١، ط٢، ١٩٨٦م
٢٠-الماجدي،خزعل،الدين السومري،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،ط١ ،١٩٩٨
٢١-الماجدي،خزعل،متون سومر،الأهلية للنشر والتوزيع،الأردن-عمان،ط١، ١٩٩٨
٢٢-مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، تركيا، دار الدعوة ج١

٢٣-المناصرة،عز الدين.علم التناص المقارن.دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.عمان_الأردن.٢٠٠٦
٢٤-مورتكات،أنطوان ،الفن في العراق القديم،تر:عيسى سلمان وسليم طه التكريتي،مطبعة الأديب البغدادية،بغداد،١٩٧٥
٢٥- ولد اباه،السيد، التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط٢١، ٢٠٠٤م
٢٦-ياسين،فرج،توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،٢٠٠٠